

Die Genese der "Histoire du Soldat"
von Charles-Ferdinand Ramuz, Igor Strawinsky
und René Auberjonois

vorgelegt von
Matthias Theodor Vogt

Vom Fachbereich 11
Kommunikations- und Geschichtswissenschaften
der Technischen Universität Berlin
zur Erlangung des akademischen Grades
eines Doktor der Philosophie
genehmigte Dissertation

Promotionsausschuß:
Vorsitzender: Prof. Dr. Schütt
Berichter: Prof. Dr. Dahlhaus
Berichter: Prof. Dr. de la Motte

Tag der wissenschaftlichen Aussprache: 23.1.1989

Berlin 1989
D 83

... deren Zu- und Widerspruch begleiten

INHALT

KAPITEL 1 · VORLAGE	1
Afanas'ev 2 Text der Vorlage (Af 91/154) 3 Propps Morphologie 10 Rekonstruktion einer *Archi-Version 12 Motivik 15 Historischer Soldat 17 Teufelsvielfalt 19 Erzähler 22 Rekonstruktion des Schlusses 23 Die Dramaturgie der Histoire als Reflex der Struktur der Vorlage 25	
KAPITEL 2 · TEXT	27
Verständnis der Genese als Grundlage für eine Interpretation 27 Homme de théâtre I: Charles-Ferdinand Ramuz (1878 – 1947) 28 Homme de théâtre II: Igor Feodorovitch Strawinsky (1882 – 1971) 32 Homme de théâtre III: René Victor Auberonois (1872 – 1957) 34 Werner Reinhart, Mäzen 5 Die Widmung der deuxième ébauche 37 Titel 42 Autorschaft 43 Text der esquisse **101 45 Wortfindung 50 Die 33 Fassungen der Eingangszeile 51 Die Kunst des Dialoges 59 Nicht übernommene Motive 61 Magie und Psychologie 63 Motivver- schiebung 65 Filterung und Anreicherung 66 Titelgebung der Einzel- szenen 68 Musik im Text 71 Das Programm des petit concert 73	

KAPITEL 3 . MUSIK	79
-------------------------	----

Mozart und die Poétique musicale 80 Im Königreich der Beschränkung
84 La construction fait, l'ordre atteint, tout est dit 93 Rhetorik 95
Skizzen I **201 108 Skizzen II **202 111 Partition d'ensemble 112

KAPITEL 4 . BÜHNE	117
-------------------------	-----

Le monde forain 117 Bühne 134 Vorhang der petite scène 138
Prospekt I: Au bord du ruisseau 139 Prospekt II (= Prospekt VI): Au loin le clocher du village (Scène du sac) 141 Prospekt III (Scène du livre déchiré) 141 Scène devant le rideau 142 Prospekt IV: Vorzimer im Palast (Scène du jeu des cartes) 143 Bild V: Chambre de la princesse (Scène de la fille du roi guérie) 144 Requisiten 146 Kostüme I: Soldat 147 Kostüme II: Teufel 149 Kostüme III: Prinzessin 154 Regie 155 Rollen, Licht, Raum 159

KAPITEL 5 . MUSIKTHEATER	163
--------------------------------	-----

Lecteur 163 Diktion 167 Balance 175 Beziehung lecteur-Szene-Musik
176 Das Publikum der Eingangszeile 180 Königsszene und marche royale 186 Der Preis des Brotes 189 Der Mehrwert des Geigens 193 Raconte-moi de toi 196 Der Teufel als Spielleiter 202

ANHANG 1 . TEXT DER URAUFFÜHRUNG	211
--	-----

Seiten- und zeilengetreue Transkription des Widmungsexemplares für Werner Reinhart **111 (Uraufführungsfassung), Rychenberg-Stiftung, Winterthur.

ANHANG 2 · ARCHIV RAMUZ	269
-------------------------------	-----

Verzeichnis der im Archiv der Fondation Ramuz, Pully, überlieferten Varianten und Einzelentwürfe zur *Histoire du soldat* **101 - **110 unter besonderer Berücksichtigung der Szenen- und lecture-Dispositionen respektive -Benennungen sowie Aufschlüsselung der dort eingearbeiteten Hinweise auf musikalische Elemente.

ANHANG 3 · ENTWÜRFE	287
---------------------------	-----

Transkriptionen ausgewählter Passagen aus den Entwürfen zur *Histoire du soldat*.

ANHANG 4 · HYPOTH. REKONSTRUKTION DER PETITE SCENE	323
--	-----

ANHANG 5 · DER ROCK DES SOLDATEN	329
--	-----

ANHANG 6 · REVISIONEN	337
-----------------------------	-----

ANHANG 7 · VERZEICHNIS AUSGEWÄHLTER AUFFÜHRUNGEN	347
--	-----

ANHANG 8 · PHONOGRAPHIE	351
-------------------------------	-----

ANHANG 9 · VERZEICHNIS DER QUELLEN	359
--	-----

ANHANG 10 · LITERATURVERZEICHNIS	369
--	-----

VOR- & DANKESWORT

Sooft die *Histoire du soldat* seit dem 28. September 1918 auch erklungen sein mag, und sie stellt nicht nur den Beginn des modernen Musiktheaters, sondern auch eines seiner beliebtesten Stücke dar; ihre ursprüngliche Gestalt ist nahezu unbekannt. Nach der Lausanner Uraufführung trennten sich die Wege der Autoren, Ramuz veröffentlichte eine Buchfassung, Strawinsky schrieb eine Konzertsuite. Diese Sekundärversionen wurden zur Grundlage der 1924 bei Chester veröffentlichten Spielfassung. Das Besondere der *Histoire*, ihre minutiöse Verschränkung von *lecture*, Dialog und Musik zu einem Genre ohne weiteres Beispiel, kommt hier nur noch in reduzierter Form zum Tragen, wie der Blick auf die Uraufführungsfassung zeigt. In Winterthur werden die Widmungsexemplare von Partitur und Libretto für Werner Reinhart aufbewahrt, ohne dessen finanzielle Unterstützung die *Histoire* unter den schwierigen Bedingungen des Kriegsjahres 1918 nicht realisiert worden wäre. Meinem herzlichen Dank an die Rychenberg-Stiftung für ihre freundliche Genehmigung zur Einsichtnahme verbindet sich das Bedauern darüber, daß trotz nunmehr sechsjähriger Bemühung der Verlag Chester sein Einverständnis mit der Veröffentlichung der Partitur nicht erteilte. Die Musikwelt hätte zumindest in Form einer Faksimile-Ausgabe ein Anrecht auf Kenntnis des Originals.

Umso dankbarer bin ich Frau Marianne Olivier-Ramuz, der Tochter und Nachlaßverwalterin des Dichters, für ihre freundliche Zustimmung, an dieser Stelle das Uraufführungslibretto zu veröffentlichen. Die vollständig erhaltenen Vorfassungen, von denen einige aussagekräftige Teile in den Anhängen vorgestellt werden, zeugen von einem Maß an täglicher Kollaboration der Autoren, die Strawinskys Wort «mon rôle dans l'*Histoire du soldat* ne se bornait pas à composer de la musique pour une pièce déjà tout faite»*^{151,41} voll

bestätigen. Umgekehrt belegen sie einen Anteil Ramuz' an der Gestalt des Stückes, der eine Vernachlässigung seiner Rolle bedenklich werden ließe: auch die Produktionsästhetik der *Histoire* ist nicht die der Oper. Einer vollständigen Veröffentlichung der Vorfassungen, wie ich sie zunächst erwog, steht die Menge des Materials entgegen: auf den 758 Seiten der Versionen **101 bis **110 finden sich, wenn man sämtliche Durchgangsetappen mit ihren diversen Korrekturen berücksichtigt, bis zu 33 Versionen ein und derselben Zeile. Das ergäbe geschätzte 2000 Druckseiten, die im Mißverhältnis zum Erkenntnisgewinn stünden. Und nützlich sollte die Musiktheaterwissenschaft in ihren Veröffentlichungen schon sein: als Anregung für jene Aufführungspraxis, aus deren Mühen sie ihr Material bezieht – und ihre Vertreter Lust gewinnen.

Dies ist die erste Absicht der vorliegenden Arbeit: durch die Diskussion der damaligen Überlegungen und Absichten Impulse für ein Spielen der *Histoire* heute zu vermitteln. Die zweite Absicht geht über diesen unmittelbaren Anlaß hinaus. Musiktheater ist ein Gesamtkunstwerk, es setzt sich zusammen aus Bild und Klang, vereinigt Sprache und Sprechen oder Singen, enthält Spuren der jeweiligen Vorlage und des Schaffensprozesses, spiegelt die Bedingungen seiner Entstehung und reflektiert auf künftige. Ungeachtet dieser bunten Vielfalt an Einzelphänomenen stellt sich, wenn es glückt, am Ende jene innere Einheit her, die den unverwechselbaren "Ton" des Werkes ausmacht. Um diesem gerecht zu werden, widmen sich die folgenden Kapitel bewußt interdisziplinär dem Märchen Afanas'evs, das die Grundlage nicht nur des *sujet* abgab, ebenso wie der Frage, wer die Regie führte, der Architektur der Musikstücke ebenso wie der der *petite scène*. In scheinbar Minorem wie der Diktion des *lecteur* lassen sich geradezu verblüffende Parallelen zur Musiksprache Strawinskys feststellen. Die drei Überlegungen zur Interpretation des Stückes sind bewußt kurz gefaßt, um umso deutlicher werden zu lassen, wie intrikat in der *Histoire du Soldat* verflochten ist, was gerne als Inhalt von der Form abgesetzt wird. Beispielsweise läßt sich anhand des Schlüsselobjektes der Geige (quasi dem Novellen-Falken) festmachen, warum in der *Histoire* nicht gesungen wird.

Das Literaturverzeichnis mußte, wenn es den Anspruch auf Vollständigkeit der Spezialliteratur dem Interessierten gegenüber einlösen sollte, zu ausführlich geraten, um es alphabetisch zu sortieren. Dementsprechend wurde innerhalb des Textes ein Verweissystem benutzt, das unmittelbaren Zugriff ermöglicht: an der entsprechenden Stelle folgt auf einen hochgestellten Asterix (*) eine dreistellige Zahl (*200ff für Literatur zu Strawinsky, *300ff zu Ramuz etc.) und die Seitenzahl. Genauso aufgebaut ist das Verzeichnis der Materialien mit doppeltem Asterix (**). Auf weiterführende Literatur wird jeweils im Text verwiesen, ausdrücklich genannt seien hier die Arbeiten von Michael Traub (*152) und Jean-Michel Vaccaro (*138) zur Musik, Jean Jacquot (*125) zum Text, Robert Craft (*123) zu den Skizzen, Georges Duplain (*124a) zum Kreis der *Cahiers Vaudois* sowie Hugo Wagner zu den Bühnenbildern (*139, mit zahlreichen Abbildungen).

Dankbar bin ich Carl Dahlhaus für vielfältige Anregungen, weit über diese von ihm betreute Dissertation hinaus; ebenso Susanne Strasser-Vill und Klaus Lazarowicz für ihr Engagement und ihre freundliche Förderung in meinen Münchener Studienjahren, in denen die Arbeit an der *Histoire* begann. Bohdan Mykytiuk, Furth, führte mich ins russische Märchenwesen ein; Suse Pampusch, München, übersetzte die Märchenvorlage; Marjorie Balissat, Lausanne, las die Korrekturfahnen der Libretto-Übertragungen; Andrea Etz, Rom, schrieb den Text ab; Gregor und Bettina Rommel-Vogt, Freiburg und Frankfurt, gaben manche Anregung; Ulrich Müller und Oswald Panagl, Salzburg, klärten mich über das Fiedeln im Mittelalter auf; die Studienstiftung des deutschen Volkes stellte ein Promotionsstipendium zur Verfügung. Unter den zahlreichen Bibliotheken, die bei den Recherchen behilflich waren, möchte ich die Paul-Sacher-Stiftung, Basel, ohne deren Sammlung die Strawinsky-Forschung künftig nicht mehr zu denken sein wird, mit besonderem Dank erwähnen.

Berlin und Bayreuth,
1988, Am Tag der deutschen Zweiheit

CURRICULUM VITAE

Geboren am 5. Mai 1959 in Rom.

Studium der Theater- und Musikwissenschaften sowie der Neueren Deutschen Literaturgeschichte und der Philosophie in München, Aix-en-Provence, Paris und Berlin insbesondere bei Klaus Lazarowicz, Susanne Strasser-Vill, München, und Carl Dahlhaus, Berlin. Magister Januar 1983.

Praktische Ausbildung bei Atis Teichmanis, Freiburg, (Violoncello) und als Regiehospitant oder -assistent bei Uraufführungen des Zeitgenössischen Musiktheaters (unter anderem Luciano Berio, *Un Re in Ascolto*, Salzburger Festspiele; Karl-Heinz Stockhausen, *Samstag aus Licht*, Teatro all Scala, Mailand; Luigi Nono, *Prometeo*, Biennale, Venedig).

Kongreßreferate zu Bayreuth, Berio, Puccini, Schiller, Wagner; Vorträge über Griffith, Nono, Strawinsky; Radioessays zu Bussotti, Penderecki, Rihm, Yun und anderen; zahlreiche Fachkritiken; Gründer und Herausgeber des *Allan-Pettersson-Jahrbuches* 1986ff; Projektleiter des *Mahler-Kongreß-Hamburg* 1989.

Seit Januar 1986 wissenschaftlich-künstlerischer Mitarbeiter der Festspilleitung, Bayreuth, und Leiter des Pressebüros.

KAPITEL I . VORLAGE

«Restait à trouver le sujet: rien de plus facile», schreibt Ramuz in seinen **Souvenirs sur Igor Strawinsky***^{306,88}.

«J'étais Russe: le sujet serait russe; Strawinsky était Vaudois (en ce temps-là): la musique serait vaudoise. Nous n'avons eu qu'à feuilleter ensemble un des tomes de l'énorme compilation d'un illustre folkloriste russe dont j'ai oublié le nom; et, entre tant de thèmes, dits populaires, où le diable jouait presque toujours le rôle principal, celui du Soldat et son violon, pour toute espèce de raisons (dont son incohérence même), nous avait aussitôt retenus.»

Die Unfähigkeit, den Namen zu erinnern, war wohl eher eine Abneigung zu erinnern, wenn man sich vor Augen führt, wie dieses «nous ensemble» tatsächlich aussah. Ramuz beherrschte, wie aus dem Text nicht ganz klar hervorgeht, kein Russisch und hat die 'tomes' Afa-nas'evs (ebenso Ansermet), nie gelesen*^{215,65}. Die Zusammenarbeit beim **Renard** anderthalb Jahre zuvor schildert er mit den Worten:

«J'avais une feuille de papier, un crayon. Strawinsky me lisait le text russe vers après vers, (...) puis on en faisait la traduction, c'est-à-dire qu'il me traduisait le texte mot à mot»*^{306,33}.

Nun übertrug Ramuz beim **Renard** einen bereits vertonten Text ins Französische, bei der **Histoire** hingegen fungierte er als Librettist, dessen Worte nicht direkt vertont werden sollten. Vermutet man, die durch die fremde Sprache bedingte Distanz ermöglichte ihm größte Freiheit zur Behandlung der Vorlage, unterschätzt man wohl zum einen den Einfluß Strawinskys auf das Libretto – nicht grundlos reagierte dieser so empfindlich, als er 1920 in dessen Druckfassung den eigenen Namen klein und auf der dritten Seite entdeckte, als Komponist neben dem Dirigenten der Uraufführung. Zum anderen läßt

die Wichtigkeit der Vorlage selbst außer acht, deren Erscheinungsbild in signifikanter Weise das Libretto bestimmte. Um seine Intentionen erschließen zu können, ist auf Fragen, ob (und wenn ja, welchen) Modifikationen das Märchen beim Arbeitsprozeß unterworfen wurde, zu antworten. Da jenes inhaltlich zunächst keine eigenständige Schöpfung darstellt, muß seiner Würdigung die Kritik der Vorlage vorangehen.

AFANAS'EV

Zum Sujet schreibt Strawinsky in den *Chroniques de ma vie*: "Ich beschäftigte mich damals sehr intensiv mit der berühmten Anthologie russischer Märchen von Afanassiew und in ihr fand ich das Thema für unser Schauspiel."^{209,84}

Aleksander Nikolaevic Afanas'ev (1826-1871) gilt als Nestor der russischen Erzählforschung. Er war nicht der erste Sammler russischer Märchen – Culkov starb schon 1793 –, doch deren erster Herausgeber. Nach dem Vorbild von Grimms *Kinder- und Hausmärchen* erschienen 1855-63 seine klassisch gewordenen 600 *Narodnye russkie skazki* in acht Lieferungen; darunter als Nr. 44 der siebten Lieferung die unmittelbare Vorlage der *Histoire*. Nur 12 der Texte wurden von Afanas'ev selbst aufgezeichnet, die übrigen stammten großteils aus den Beständen der Kaiserlich-Russischen Geographischen Gesellschaft, die nach 1847 von vielen, meist geistlichen Korrespondenten in den Dörfern zusammengetragen worden waren (was insofern nicht ohne Ironie ist, als Afanas'ev von der synodalen Zensur bald heftig angegriffen wurde). Sie zwang ihn zu Verkürzungen, Auslandsdruck (Genfer Manuskript von 1860, publiziert 1872^{cf*706}) und Zurückhaltungen; letzteres mit der Folge, daß noch heute ein Großteil des von ihm gesammelten Materials im Puskinskij-Dom vor jedem Zugriff der Wissenschaft geschützt ruht. Für die Märchensammlung der Brüder Grimm war derartiges schon deshalb nicht nötig, weil die Herausgeber ihr Material, im Unterschied zu Afanas'ev, einer tendenziösen Glättung unterwarfen; ein Material, das sie zudem bereits als geglättetes im urbanisierten Bürgertum

gesammelt hatten. Ihren Bruder Ferdinand Philipp^{cf*734}, der seine Sagen im Volk sammelte und mit Billigstdrucken ebendort wieder verbreiten wollte, schwiegen sie erfolgreich tot. Man kann sich streiten, ob das historische Verdienst der Gebrüder Germanistik und Volkskunde oder ihr Beitrag zur Ruinierung der mündlichen Märchentradition Deutschlands ist^{cf*742}. Für Afanas'evs Märchensammlung, und dies gilt es zu festzuhalten, kann von einer impliziten Zensur der Herausgeber in diesem Sinne keine Rede sein: somit ist Interpretation unter Vernachlässigung des Methodologen Afanas'ev dazu Levin,*809,I,128ff möglich.

TEXT DER VORLAGE (AF 91/154)

Aus einem Brief Ramuz' vom 7. Juni 1929, in dem er wieder einmal nach dem Namen des russischen 'Folkloristen' sucht: "the author of the two large tomes that you had in Morges in which you found the 'Histoire du soldat'"^{*215,623}, lässt sich die betreffende Ausgabe erschließen; es ist die Gruzinskij-Edition von 1897. Strawinsky und Ramuz hatten demnach unter dem Titel **Fahnenflüchtiger Soldat und Teufel** folgenden Text vor Augen^{folgt*702,I,209}:

FAHNENFLÜCHTIGER SOLDAT UND TEUFEL

(Übersetzung Suse Pampusch, nach der Ausgabe von A. Mayer, Wien 1906)

Ein Soldat erhielt Urlaub, um nach Hause zu gehen. Er ging und ging; nirgends fand er Wasser, um seinen trockenen Zwieback aufzuweichen, und sein Magen knurrte schon lange. Es war nichts zu machen, er mußte weiter wandern. Schau – da fließt ein Bächlein; er ging zu diesem Bächlein, nahm drei Stück Zwieback aus seinem Ranzen und legte sie ins Wasser. Auch eine Geige hatte er, und während er wartete, spielte er ein paar Liedchen, um sich die Langeweile zu vertreiben. So saß er am Bachesrand und spielte sich ein Liedchen auf. Plötzlich erscheint der Leibhaftige in Gestalt eines Alten mit einem Buch in Händen.

ABB.1 FOLGENDE SEITEN: FASKIMILE DES AFANAS'EV TEXTES IN DER GRUZINSKIJ-AUSGABE

91. БЫЛЫЙ СОЛДАТЪ И ЧОРГЪ.

Отпросился солдатъ въ отпускъ, собрался и
шолѣтъ въ походъ. Шель-шель, не видать
чигдѣ воды, чѣмъ бы ему сухарики помочить
и на пути на дорогѣ закусить, а въ брюхѣ
давно пусто. Нечего дѣлать — потащился даль-
ше; глядь — бѣжитъ ручейкъ, подошелъ къ
этому ручейку, досталъ изъ раницы три сухаря
и положилъ въ воду. Да была еще у
солдата скрипка; въ досужее время онъ на ней
разные пѣсни игралъ, скучу разгонялъ. Вотъ
сѣя солдатъ у ручья, взялъ скрипку и давай
шантривать. Вдругъ откуда не возмись —
приходитъ къ нему нечистой въ видѣ старца,
съ книгою въ рукахъ. «Здравствуй, госпо-
дь служба!» — «Здорово, доброй человѣкъ!»
Чортъ ажъ поморщился, какъ солдатъ обозвалъ
сѧ добрымъ человѣкомъ. «Послушай, дружи-
це! помѣняемся: я отдамъ тебѣ свою книгу,
а ты миѣ скрипку». — «Эхъ, старой! на что
ниѣ твой книжка? Я хоть десять лѣтъ прослу-
жилъ государю, а грамотнымъ никогда не бы-
лъ; прежде не зналъ, а теперь и учиться
хочу!» — «Ничего, служивой! у меня такая
 книга — это ни посмотрѣть, всякой прочитать
хочеть!» — «А ну, дай попробую!» Развер-
нулъ солдатъ книжку и началъ читать, словно
тотчасъ же промѣнялъ свою скрипку. Не-
чистой взялъ скрипку, началъ смычкомъ во-
ить, а дѣло не клеится — неѣтъ въ его игрѣ
никакого ладу. «Слушай, братъ! говорить онъ
солдату, оставайся-ка у меня въ гостяхъ дни
и три да поучи на скрипкѣ играть; спасибо
тебѣ скажу!» — «Нѣтъ, старикъ! отвѣчаетъ
солдатъ: мнѣ надо на родину, а за три дня
и далѣко уйду». — «Пожалуйста, служивой!
занѣ останешься да научишь на скрипкѣ
играть, я тебя въ одинъ денъ домой доста-
ю — на почтовой тройкѣ довезу». Солдатъ
сидѣть въ раздумы: оставаться или нѣтъ? и
зиняется онъ сухари изъ ручья — хочетъ
закусывать. «Эхъ, братъ служивой! говорить
чортъ, плохая твоя Ѣда; покушай-ка моей!»
зашалъ мнѣюкъ и достаѣтъ бѣлаго хлѣба,

жареной говяжины, водки и вскихъ заѣдковъ:
бѣль — не хочу! Солдатъ изѣлся, напился и
согласился оѣтаться у того неизвѣдомаго ста-
рика и поучить его на скрипкѣ играть. Про-
гостили у него три днѧ и просится ѹомой;
чортъ вывоюетъ его изъ своихъ коротъ — пе-
редъ крыльцомъ стоятъ тройка добрыхъ коней.
«Садись, служивой! япомъ довезу». Солдатъ
сѣя съ чортомъ въ повозку: какъ нехватили
ихъ лошади, какъ понесли — только вѣрсты
въ глазахъ мелькаютъ! Духомъ тащази. «А
что узнаешь эту деревню?» спрашиваетъ не-
чистой. «Какъ же не узнать! отвѣчаетъ сол-
датъ: витъ въ этой деревнѣ я родился и вы-
росъ». — «Ну, прощай!» Солдатъ сѣвъ съ
новозки, припинѣлъ къ сродственникамъ, стаѣль
съ ними здороваться да про себѧ рассказывать,
когда его и насколько изъ полку отпустили. Показалось ему, что пробыть онъ у нечистаго
въ гостяхъ всего-нѣансго три днѧ, а на сѣ-
момъ дѣлѣ пробыть у него три гои; срокъ
отпуску давнѣмъ давно кончился, а въ полку
чай въ бѣгахъ его считаютъ. Оробѣтъ сол-
датъ, не знать, что и дѣлать ему, — и гульба
на умъ не падеть! Вышелъ за оконицу и ду-
маетъ: «Куда теперь дѣваться? Коли въ полкъ
итти — такъ тамъ сквозь строй загоняютъ.
Эхъ, нечистой!Главно ты подшутилъ надо
мною». Только вымолвилъ это слово, а не-
чистой тутъ какъ тутъ, «Не кручинися, слу-
живой! оставайся со мной — вить у васъ въ
полку житье незавидное, сухарями бормитъ да
паками бьютъ, а и тебѧ счастливымъ сдѣ-
лаю... Хочешь — купиомъ сдѣлаю?» — «Вотъ
это ладно: купцы хорошо живутъ, дай и я
попробую счастья!» Нечистой сдѣлаѣтъ его куп-
иомъ, дѣль ему въ столичномъ городѣ боли-
шую лавку съ разными дорогими товарами и
говорить: «Теперь, братъ, прощай! я уйду
отъ тебѧ за тридевять земель, въ тридесятое
государство: у тамошняго короля есть пре-
красная дочь Марья-королевна; стану ее вен-
чески мучить!»

1) Мѣсто подъ возомъ мельницы.

Живеть нашъ купецъ, ни о чёмъ не тужить; счастье само такъ и валить на дворь; въ торговль такая ему задача, что лучше требовать нельзя! Стали ему другіе купцы завидовать: «Давайте-ка, говорить, его спросимъ: что онъ за человѣкъ и откуда пріѣхалъ? и можетъ ли торгъ вести? Вѣдь онъ у насъ всю торговлю отбѣль — чтобы ему пусто было!» Пришли къ нему, стали допрашивать; а онъ отвѣчаетъ имъ: «Братцы вы мои! теперь у меня дѣль подонило много, некогда съ вами потолковать; приходите завтра — все узнаете». Купцы разошлись по домамъ: а солдатъ думаетъ, что ему дѣлать, какъ отвѣтъ давать. Думаль-думаль — и рѣшился бросить свою лавку и уйти ночью изъ города. Вѣдь забралъ онъ всѣ деньги, какія налико были, и пошелъ въ тридѣсятое государство. Шелъ-шелъ и приходитъ на заставу. «Что за человѣкъ?» спрашивается его часовой. Онъ отвѣчаетъ: «Я — лѣкарь, иду въ ваше царство, потому что у вашего короля дочь больна; хочу ее вылечить». Часовой доложилъ про то придворнымъ, придворные довели до самого короля. Король призвалъ солдата: «Коли ты вылечишь мою дочь, отдамъ ее за тебя замужъ». — «Ваше величество! прикажите мне дать три колоды картъ, три бутылки вина сладкаго да три бутылки спирту горячаго, три фунта орѣховъ, три фунта свинцовыхъ пуль да три пучка свѣчъ воску яраго». — «Хорошо, все будетъ готово!» Солдатъ дождался вечера, купилъ себѣ скрипку и пошелъ къ королевнѣ; зажегъ въ ся горницахъ свѣчи, началъ пить-гулять, на скрипкѣ играть. Въ полночь приходитъ нечистой, услыхалъ музыку и бросился къ солдату: «Здравствуй, братъ!» — «Здорово!» — «Что ты пѣшишь?» — «Квасокъ потягиваю». — «Дай-ка мнѣ!» — «Изволь!» и поднѣсъ ему полный стаканъ горячаго спирту; чортъ выпилъ — и глаза подъ лобъ закатилъ: «Эхъ, крѣпко забираестъ! дай-ка закусить чѣмъ-нибудь!» — «Вѣдь орѣхи, бери да закусывай!» говорить солдатъ, а самъ свинцовыя пули подсовываетъ. Чортъ грызъ-грызъ, только зубы поломалъ. Стали они въ карты играть: пока то да се — время ушло, пѣтухи закричали, и нечистой пропалъ. Спрашиваетъ король королевну: «Каково ночь спала?» — «Слава Богу, спокойно!» И другая ночь такъ же прошла; а къ третьей ночи просить солдатъ короля: «Ваше величество! прикажите въ пять-дѣсять пудъ клаещи сковать да сѣльять три прута мѣдныхъ, три прута жѣлезныхъ и три оловянныхъ». — «Хорошо, все будетъ сдѣлано!» Въ глухую полночь является нечистой: «Здравствуй, служивой! я опять къ тебѣ пойду пришолъ» — «Здравствуй! кто не радъ веселому товарищу! Начали пить-гулять. Не-

чистой увидалъ клаещи и спрашивать: «А это что такое?» — «Да винъ король взялъ меня въ свою службу да заставилъ музыкантовъ на скрипкѣ учить, а у нихъ у вѣхъ пальцы то кривые — не лучшіе твоихъ, надо въ клаещахъ выправлять». — «Ахъ братецъ! сталь просить нечистой: нельзя ли и мнѣ выправить пальцы? а то до сей поры не умѣю на скрипкѣ играть». — «Отчего нельзя! клади сюда пальцы». Чортъ вложилъ обѣ руки въ клаещи, солдатъ прижалъ ихъ, стиснулъ, потомъ схватилъ прутья — и давай его потчевать; бѣть да приговаривается: «Вотъ тебѣ купечество! Чортъ молитъ, чортъ просить: «Отпусти, по-жалуй! за тридѣцать верстъ не подойду изъ дворцу!» А онъ здѣй бичуетъ. Прыгать-прыгать чортъ, вертѣлся-вертѣлся, пасилу вырвался и говорить солдату: «Хоть ты и же нишься на королевнѣ, а моихъ рукъ не уйдешь! Только отъѣдешь за тридѣцать верстъ отъ города — сейчасъ захвачу тебя!» Сказалъ и исчезъ.

Вотъ женился солдатъ на королевнѣ и живѣсь нею въ любви и согласіи; а спустя не- сколько лѣтъ померъ король, и онъ сталъ управлять всѣмъ царствомъ. Въ одно время вышелъ новый король съ своею женою въ садъ погулять. «Ахъ, какой славній садъ!» говорить онъ. «Это что за садъ!» отвѣчаетъ королева: есть у насъ за городомъ другой садъ, верстъ тридѣцать отсюда, вотъ такъ есть не- что полюбоваться!» Король собрался и побѣжалъ туда съ королевою, только выѣхъ онъ изъ коляски, а нечистой на встрѣчу: «Ты зачѣмъ развѣ забылъ, что тебѣ сказано! Ну, братъ, самъ виноватъ: теперь изъ моихъ лапъ вырвешься». — «Что дѣлать! видно, такова судьба моя! Позволь хоть съ молодой жизнью проститься». — «Прощайся, да поскорѣй!»

Примѣчаніе. Сказка эта напечатана въполнѣ. Въ началѣ ея нечистый духъ яв- ляется тѣмъ лукавымъ соблазнителемъ, какимъ представляеть его христианское учение; конецъ же сказки есть не болѣе какъ прѣставка, заимствованная изъ другихъ наро- дныхъ разсказовъ, гдѣ чортъ выступаетъ не- столько лукавымъ духомъ, сколько простоватымъ дурнемъ.

Солдатъ, взявши выучить чорта на скрипкѣ, совѣтуетъ ему напередъ выправить кривы пальцы, схватываетъ его въ клаещи и бичуетъ желѣзными прутьями; то же достается въ жахской сказкѣ (№ 10) драконамъ, а въ жи- товской (Шлейхеръ, стр. 143) — злой лаумъ см. также Deutsche Hausmärchen Вольфа стр. 414; Kinder- und Hausmärchen. II стр. 171 — 2.

"Guten Tag, Herr Soldat" - "Gott zum Gruß, guter Mann". Der Teufel verzog das Gesicht zu einer Grimasse, als der Soldat ihn einen guten Mann nannte: "Höre, Freund, laß uns tauschen, ich gebe Dir mein Buch, und Du gibst mir Deine Geige." - "Ach, Alter, was tue ich mit Deinem Buch? Zehn Jahre diene ich dem Zar; habe zuvor nicht lesen können, und es jetzt zu lernen, dazu ist es zu spät." - "Das macht nichts, Soldat, ich habe ein besonderes Buch; wer da hineinschaut, der kann jedes lesen." - "Ei, laß mich versuchen!" Der Soldat schlug das Buch auf und fing an zu lesen, als wäre er von seiner Kindheit an Lesen und Schreiben gewohnt. Er freute sich sehr und gab die Geige sogleich her. Der Unsaubere nahm die Geige und fuhr sofort mit dem Bogen darauf herum, aber es klappte nicht. Es war keine Harmonie in seinem Spiel. "Höre Bruder, bleib drei Tage bei mir zu Gast und lehre mich auf der Geige spielen, ich will es Dir danken." - "Nein, Alter", antwortete der Soldat, "ich will nach Hause, und in drei Tagen komme ich weit." - "Lieber Soldat, wenn Du bleibst und mir das Geigenspielen zeigst, bringe ich Dich in einem Tag nach Hause; ich lasse Dich mit der Post fahren." Der Soldat sitzt da und überlegt: soll er bleiben oder nicht, und nimmt den Zwieback aus dem Wasser und will essen. "Ach Bruder Soldat", sagt der Leibhaftige, "Dein Essen ist schlecht; iß doch meines." Der Teufel band seinen Sack auf, nahm weißes Brot heraus, gebratenes Fleisch, Wodka und allerhand Zutaten: "Iß, ich mag nicht!" Der Soldat aß und trank und willigte ein, bei diesem unbekannten Alten zu bleiben und ihn das Geigenspielen zu lehren. Er blieb drei Tage und verlangt dann, in seine Heimat zu gehen. Der Teufel führt ihn vor sein Haus, da steht auf der Rampe eine Troika mit guten Pferden. "Setze Dich hinein, Soldat, im Nu führe ich Dich hin." Der Soldat stieg mit dem Teufel in den Wagen ein. Die Pferde zogen an und die Werst flogen nur so an ihnen vorüber, daß einem der Atem verging. "Erkennst Du das Dorf?" fragt der Unsaubere. - "Natürlich, ich bin ja da geboren und aufgewachsen", erwidert der Soldat. - "So leb wohl." Der Soldat stieg aus, ging zu seinen Verwandten, begrüßte sie und erzählte ihnen, wann und für wie lange er Urlaub vom Regiment bekommen hatte. Er glaubte, höchstens drei Tage bei dem Bösen gewesen zu sein, aber es waren in Wirklichkeit drei Jahre! Sein Urlaub war längst abgelaufen, und bei seinem Regiment galt er als Deserteur. Der Soldat erschrak; er weiß nicht, was er tun soll. Wenn er zum Regiment zurückkehrte, ließen sie ihn Spießruten laufen. "Eh, Teufel, Du hast mir übel mitgespielt", sagte er vor sich hin. Kaum waren ihm die Worte entschlüpft, da erschien der Böse vor ihm: "Gräme Dich nicht, Soldat, bleibe bei mir, im Heer ist das Leben nicht beneidenswert. Zu Essen bekommt ihr trockenen Zwieback und Schläge obendrein. Ich werde Dich glücklich machen. Willst Du, daß ich Dich zum Kaufmann

mache?" - "Ei ja, das ist mir recht, Kaufleute führen ein schönes Leben; laß mich mein Glück versuchen!" Der Unsaubere machte ihn zum Kaufmann, gab ihm in der Hauptstadt einen großen Kaufladen mit kostbaren Waren und sagt: "Leb jetzt wohl, Bruder! Ich geh fort von Dir, über dreimal neun Länder, ins dreimal zehnte Reich, der König dort hat eine wunderschöne Tochter, Marja, die will ich quälen." Unser Kaufmann lebte herrlich und ohne Sorgen; das Glück regnete ihm nur so ins Haus. Er hatte solchen Erfolg im Handel, daß nichts zu wünschen übrig blieb. Da beneideten ihn die anderen Kaufleute. "Laßt uns ihn fragen, wer er ist, von wo er kam und woher er das Recht zum Handel nahm. Er hat den ganzen Handel an sich gezogen, als wäre das gar nichts!" Sie gingen zu ihm und fragten. "Brüder", gab er zur Antwort, "ich habe gerade jetzt soviel zu tun, das könnt Ihr ja sehen, kommt morgen wieder, da will ich Euch Rede stehen." Die Kaufleute gingen nach Hause und der Soldat überlegt, was er tun soll, was er ihnen antworten soll. Er überlegte lange und beschloß endlich, seinen Laden zu schließen und nachts aus der Stadt zu entweichen. Er sammelte alles, was er an Geld zur Hand hatte, und ging in das dreimal zehnte Königreich. Er ging und ging, bis er zur Wache kam, die hält ihn an: "Wer da?" - Er antwortet: "Ich bin ein Arzt, komme in Euer Land, um die kranke Tochter des Königs zu heilen." Der Soldat meldete das den Hofbediensteten, die erzählten es wieder dem König. Der König ließ den fremden Soldaten vor sich kommen: "Wenn Du meine Tochter heilst, gebe ich sie Dir zur Frau!" - "Eure Herrlichkeit, laßt mir drei Spiele Karten geben, drei Flaschen süßen Wein, drei Flaschen scharfen Spiritus, drei Pfund Nüsse, drei Pfund Bleikugeln und drei Pfund reine Wachskerzen." - "Gut, alles wird bereit sein." Der Soldat erwartete den Abend, kaufte sich eine Geige und ging zur Königstochter; er steckte in ihren Zimmern Licht an, begann zu trinken und zu zechen und spielte auf der Geige. Um Mitternacht kommt der Böse, hört die Musik und stürzt auf den Soldaten los: "Grüß Dich, Bruder!" - "Guten Tag!" - "Was trinkst Du?" - "Einen Schluck Kwas." - "Gib her!" - "Gern", sagte der Soldat und gab ihm ein Glas voll scharfen Spiritus. Der Teufel trank es aus und die Augen gingen ihm über. "Oh, der ist aber stark! Laß uns etwas essen." - "Da hast Du Nüsse, nimm und iß!" sagt der Soldat und reicht ihm selbst die Kugeln. Der Teufel nagte und nagte, zerbrach sich aber nur die Zähne. Dann spielten sie Karten, da krähnten die Hähne und der Böse verschwand. Fragt der König die Prinzessin am Morgen, wie sie geschlafen habe: "Gott sei Dank, gut!" sagte sie. Die zweite Nacht verging ebenso. Für die dritte bat der Soldat den König: "Hoheit, befehlt einen Schraubstock, fünfzig Pud schwer, zu schmieden, und drei Stäbe aus Kupfer, drei aus Eisen und drei aus Blei machen zu lassen." - "Gut, alles wirst Du bekommen." In der düsteren Mitternacht erschien der

Böse. "Guten Tag, Soldat, ich komme wieder zu Dir zum Zechen." - "Guten Tag, wer ist nicht froh um einen fröhlichen Gefährten." Sie fingen an zu trinken und zu zechen. Der Unsaubere sah den Schraubstock und fragte: "Und was ist das?" - "Der König nahm mich in seinen Dienst, um die Musikanten Geige spielen zu lehren; sie hatten alle so krumme Finger, nicht besser als Deine, die mußte man im Schraubstock gerade biegen." - "Ach Bruder", bat der Teufel, "kann man meine Finger nicht auch gerade richten? Ich kann noch immer nicht geigen." - "Gewiß kann man das; stecke Deine Finger da herein." Der Teufel legte beide Hände in den Schraubstock. Der Soldat klemmte sie ein, nahm die Stäbe und versuchte ihre Stärke. Er hau zu und sagt: "Das ist für die Kaufmannschaft." - Der Teufel fleht, der Teufel bittet: "Laß mich los, bitte! Stets will ich dreißig Werst von dem Schloß wegbleiben." Der Soldat schlägt aber weiter zu. Der Teufel sprang und sprang, und drehte sich und drehte sich, endlich riß er sich los und sagt zu dem Soldaten: "Wenn Du auch die Königstochter heiratest, meinen Händen entgehst Du nicht! Sowie Du Dich mehr als dreißig Werst vom Schloß entfernst, ergreife ich Dich", sagte er und verschwand. Der Soldat heiratete die Prinzessin, und lebte mit ihr in Liebe und Eintracht. Nach einigen Jahren starb der König, und er regierte das ganze Reich. Einmal spazierte der König mit der Königin im Garten herum. "Ach", sagt er, "was ist das für ein herrlicher Garten." - "Ei, das ist gar nichts, dreißig Werst vor der Stadt ist noch ein Garten, der ist wirklich wunderschön", antwortet sie. Der König machte sich auf und fuhr mit der Königin hinaus, aber kaum stieg er aus dem Wagen, so kam der Unsaubere ihnen entgegen: "Hast Du vergessen, was ich Dir sagte? Bruder, Du bist selbst schuld daran, aber jetzt kommst Du mir nicht mehr aus den Klauen!" - "Was ist da zu machen! Offenbar ist das mein Los! Erlaube nur, mich von meiner jungen Frau zu verabschieden." - "Ja, aber mache es schnell." ..."

Das Verblüffende an diesem Märchen ist, daß es sich im Ergebnis auf die Formel reduzieren läßt: Soldat trifft Teufel, geht zum Teufel; das Glück bleibt Episode. Eine derartige Reduzierbarkeit wäre nichts Ungewöhnliches für eines der indianischen Märchen Nordamerikas, bei denen kompliziertere Formen Kombinationen einfacher Reihen sind. Hier aber handelt es sich um ein von einem unbekannten Sammler*⁷⁰¹ im russischen Raum aufgeschriebenes Märchen, dessen tragende Motive im Katalog von Aarne-Thompson*⁷²¹, Abteilung Zaubermärchen, Nr. 300-749, aufgeführt sind, das mithin als europäisches Zaubermärchen anzusprechen ist. Für dieses letztere trifft

die antike Definition des Rechts zu: *ius est ars boni et aequi* – es ist die Kunst, dem Helden Gutes und dem Schlechten Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Beim **Fahnenflüchtigen Soldaten** und **Teufel** hingegen handelt es sich um eine *poena sine causa*, bei der dem Zuhörer nichts als Mitleid bleibt. Und auch für dieses ist der Spannungswechsel zwischen Hochzeit und Höllenfahrt zu jäh – zehn Textzeilen –, als daß sich Mitgefühl am Schluß bereits hätte einstellen können. Angesichts des Schicksals des Soldaten drängt sich die Frage auf: Handelt es sich überhaupt um ein Märchen?

Märchen haben, was immer sie bedeuten mögen, Unterhaltungsfunktion (Zauber- und novellenartige Märchen), bringen den Zuhörer zum Lachen (Schwänke). Sie enden zugunsten des Menschen | und sind oftmals optimistisch geprägt. Auch in den Erzählungen vom geprellten Teufel bleibt der Mensch Sieger, der Teufel zieht den kürzeren; halb sind es Märchen, halb Schwänke. Dahinter steckt der Versuch, mittels des Phantastischen das Minderwertigkeitsgefühl (und die Ängste!) angesichts der Allmacht der Dämonen zu verdrängen. Im Gegensatz dazu steht die pessimistische Haltung der sogenannten dämonologischen Erzählungen. Der Pessimismus Rußlands ist keineswegs Produkt der Intelligenzia des 19. Jahrhunderts (zum jungen Strawinsky vergl. Eberlein*²⁷⁹), er bestimmt ebensowohl den durch den byzantinischen Ritus kaum geläuterten Volksglauben, der sich in Abwehrbräuchen und in einem "ganzen Olymp gefährlicher Dämonen, Wasser-, Wald-, Hausgeister und Teufel" äußert (Mykytiuk, brieflich) und in den dämonologischen Erzählungen niederschlägt. Diese erheben, zu den Sagen gehörig, im Unterschied zu den Märchen Anspruch auf Glaubwürdigkeit, berichten von bestimmten sonderbaren Ereignissen und wollen beweisen, daß der Volksglauben seine Richtigkeit hat. Der Mensch begegnet in ihnen verschiedenen übernatürlichen – und gefährlichen – Gestalten; hier zieht er dabei immer den kürzeren, die Dämonen sind mächtiger. Die Funktion der Sagen, zu denen auch Erklärungsversuche etwa von Flüssen oder sonstigen Naturerscheinungen gehören, ist es, die Zuhörer zu belehren und aufzuklären; ihre offiziöse moralpädagogische Variante, die Exempelliteratur zielt darauf ab, mittels des Volksglaubens den Bann über die Abweichler zu verhängen.

PROPPS MORPHOLOGIE

Die Frage, ob *Fahnenflüchtiger Soldat* und *Teufel* zu den dämonologischen Erzählungen gehört, wie der Schluß glauben macht, oder aber zu den Zaubermärchen, wie Motivik und Duktus nahelegen, könnte eine genaue Untersuchung des Textes beantworten. Die Forschung hält dafür im Prinzip drei Möglichkeiten bereit: Die *Motivik*, wie sie von der Finnischen Schule seit Beginn dieses Jahrhunderts (Aarne) entwickelt wurde; die *Morphologie*, wie sie von Vladimir Propp 1928 systematisiert wurde; schließlich die *sozio-literarhistorische Methodik*, wie sie heute etwa von der Tübinger Schule praktiziert wird. Von diesen drei Methoden geht insbesondere Propps *Morfologia Skazkij*^{*739} (die wesentliche Verfahrensweisen des Strukturalismus vorweggenommen hat) auf strukturelle Fragen ein. Propps Entdeckung war, wie er formuliert:

"Die konstanten und unveränderlichen Elemente des Märchens sind die Funktionen der handelnden Personen, unabhängig davon, von wem oder wie sie ausgeführt werden. Sie bilden die wesentlichen Bestandteile des Märchens."^{*739,27}

Das heißt, es spielt keine Rolle, ob nun der Drache oder der Teufel die Prinzessin oder den Bruder entführt oder frißt oder verzaubert, wichtig ist die Funktion *Schädigung* als Konstante. Die Zahl dieser Funktionen ist begrenzt; es handelt sich um einunddreißig, die auf sieben Personen, oder besser Handlungstypen, verteilt werden: *Schenker*, *Gegenspieler*, *Helper 1* und *2*, *Opfer*, *Held* und *falscher Held*. Sämtliche Zaubermärchen sind aus diesen Funktionen gebildet, wobei Propp beobachtete, daß die Reihenfolge stets ein und dieselbe ist. Das bedeutet, daß die Zaubermärchen hinsichtlich ihrer Struktur einen einzigen Typus bilden. Dieser kennt:

- Fixierung der Ausgangssituation (i)
- eintretende Schädigung (A) oder Mangel (a)
- Benachrichtigung (B) und Auszug des Helden (C)
- Der Schenker (Sch) prüft und beschenkt ihn mit Zaubermittel (Z), z.B. mit Flug (W)
- Es kommt zum Kampf und Sieg über den Gegenspieler (K/S) oder Probe und Lösung (P/Lö), beides mit Liquidation (L) von Schädigung oder Mangel verbunden.

- Die Rückkehr vollzieht sich unter Verfolgung und Rettung (V/R), Nichterkennung bei Heimkehr und Zwischenspiel des falschen Helden sowie dessen Überführung (Ü)
- Schließlich Bestrafung des Gegenspielers (St) und Hochzeit mit und ohne Thronbesteigung (H*)

Propp benennt jede Funktion mit einem Symbol und gelangt zu folgender schematischen Darstellung des Archi-Märchens:

{iabcde^{fg}/^A_aBC!|SchHZW^K_Pm^s_{Ls}/L|VR/XUEü/TStH^{*}*}.

Jedes der von ihm untersuchten Zaubermaerchen (Afanas'ev Nr. 50-167) stellt eine Variation des Grundtypus dar, wobei nie alle Funktionen gleichzeitig auftreten und Ineinanderschachtelungen von zwei oder mehr Sequenzen moglich sind, auf jeder Ebene aber die prinzipielle Reihenfolge erhalten bleibt. Auch das Gesamtmaerchen wahrt diese stets. Das Maerchen vom Fahnenfluechtigen Soldaten und Teufel nun liest sich in Propps Analyse, die jedes Symbol noch einmal spezifiziert (z.B. Raub A¹, Vertreibung A⁹, usw.), folgendermaessen^{*39,138f}:

I	↑	a ⁵		Sch ¹⁰ H ⁷ Z ¹ } Sch ⁷ H ⁷ Z ⁹ }	W ¹	↓	
II		A ¹ S ⁸ C	↓	Z ¹	K ³ S ² z		StH [*]

Diese Formel soll bedeuten, daB der Held aufbricht, hungert, ein Zauberittel tauscht und eines erarbeitet; daB geflogen wird; Vampirismus am Opfer; der Held zieht aus, erhält ein Zauberittel; Kampf mit Spielkarten; Sieg über und Bestrafung des Gegenspielers; der Held hält Hochzeit. Diese Formel bedeutet aber auch, auf die Frage gewendet, warum der Held am Ende zur Hölle fährt, daB die allgemeine Strukturformel in Propps eigener Praxis dieses Problem nicht löst. Sie läßt das Ende des Maerchens einfach aus.

REKONSTRUKTION EINER *ARCHI-VERSION

Nun steht der Fahnenflüchtige Soldat und Teufel nicht alleine; auch die vorhergehende Nr. 153 spielt den Teufel gegen den Soldaten aus. Die Strukturformel der Handlung ist identisch mit der II. Sequenz von Nr. 154. Der Schluß des Märchens lautet, wie Propp kommentiert:

Der Soldat, der die Teufel in seinen Ranzen gesperrt und dort verprügelt hat und damit die Zarentochter von ihnen erlöst, geht nach Hause. Im Wirtshaus öffnet eine alte Frau den Ranzen und die Teufel entfliehen. Hier handelt es sich um eine Abweichung vom Märchenkanon, der nicht gestattet, daß der böse Gegenspieler ungestraft entkommt*^{739,143}.

Damit ist das "moralische Gleichgewicht" - man entsinnt sich der oben gegebenen Definition *ius est ars boni et aequus* - unwiderruflich gestört. Und auch die folgende Nr. 155 hat "einen knappen Schluß, der aus dem üblichen Rahmen fällt: Die begnadigte Drachenfrau reißt die Brüder in Stücke."*^{739,132}.

Apostasien beziehen ihre Rechtfertigung zumeist aus dem Kanon selbst. Betrachtet man die Märchen genauer, so fällt auf, daß Propp längst nicht alle möglichen Funktionen in seine Fallösungen aufgenommen hat. In der Formel zu Nr. 154 fehlt die Entfernung eines Familienälteren (der Tod des Königs), es fehlt das Verbot und seine Übertretung, es fehlt die Entführung. Diese Funktionen finden sich freilich am Schluß der Geschichte, wiewohl sie nach Propps Formel an den Anfang gehören. Und noch eines ist am Märchen auffällig: die fast völlig fehlende Anfangsmotivierung; der Soldat ist plötzlich da und hat Hunger. Nimmt man beide Beobachtungen zusammen, ergibt sich als logischer Schluß, daß Afanas'ev Nr. 91/154 in seiner publizierten Form völlig dem Typus des Archi-Zaubermaßchens entspricht, Propps Strukturformel ihre Gültigkeit behält. Es bewahrt auch die prinzipielle Reihenfolge der Funktionen, setzt indessen seinen Anfang, den Auszug des Helden, ans Ende. Das wird auch sprachlich klar: "Einmal", heißt es, "spazierten der König und die Königin im Garten umher ...", während doch das Wort 'einmal' im Märchen, im Unterschied zur literarisierten Erzählform, nichts mehr zu suchen hat, wenn das Märchen erst einmal mit "Es war einmal ..." angefangen hat. Damit ist die Verwirrung angesichts des im Sinne

eines Zauberhörnchens verfehlten Schlusses geklärt. Im Sinne des Archi-Märchens beginnt das Märchen **Fahnenflüchtiger Soldat und Teufel** in der Mitte seiner zugrundeliegenden Handlung und hört eben da wieder auf, ist also diachron ohne Entwicklung.

Die zugrundeliegende Handlung lässt sich rekonstruieren, indem die Funktionen in ihrer ursprünglichen, das heißt gleichen, nur eben versetzten Reihenfolge erscheinen, wobei Funktionen und Motive in ihrer möglichst ursprünglichen Form Gestalt annehmen. Die Rekonstruktion ist insofern notwendig, als sie der Lesart Strawinskys und Ramuz', man habe es mit einem vollständigen Märchen zu tun, das folglich eine abgeschlossene Handlung aufweise, ihre Rechtfertigung im Sinne des Proppschen Strukturmodells zuerkennt. Sie ergibt folgendes Bild:

HYPOTHETISCHE REKONSTRUKTION (ZU Af. 91/154)

MOTIVIK

STRUKTUR NACH DEM

*721

PROPPSCHEN MODELL

*727

Es war einmal eine wunderschöne Za-
rentochter¹. [Als ihre Mutter (El-
tern)] starb², verbot [sie ihr],
sich jemals weiter als dreißig
Werst vom Schloß zu entfernen³. Ei-
nes Tages Überredete⁴ [ihre Stief-
mutter (=Gegenspielerin)] die Prin-
zessin⁵, mit ihr in einen Garten
hinaus zu fahren⁶, wo sie sich in
einen Drachen verwandelte und die
Korolevna forttrug⁷.
Der Zar(=Sender) [erläßt einen Auf-
ruf⁸ und] verspricht dem Retter⁹
seiner Tochter deren Hand (=Probe).
1. a¹
2. a²
3. b²
4. f¹
5. g³
6. c¹
7. A¹
8. (B)
9. Cve1P

Er kommt an einen Bach und [angelt]
BBKN einen Fisch (= Schenker¹¹), der ihm 11. Sch
-507* Glück bringt¹². Dieser schenkt ihm 12. H
eine Zaubergeige und verspricht
ihm zu helfen¹³ (Buch und Flug). 13.
Ivan ist hungrig¹⁴ und spielt die 7a. a⁵
Geige. Der Drache erscheint in der
Gestalt eines Alten, täuscht^{11a} die 11a. Sch¹⁰
BBKN Geige^{12a} gegen Lebensmittel^{13a} und 12a. Hny
753 lässt ihn dabei die Prinzessin ver- 13a. Zny

	gesseen ^{7b} . Er macht ihn zum Kauf- mann und Ivan lebt herrlich und ohne Sorgen. Durch den Neid ^{11b} der anderen wacht er auf ^{12b} und macht sich wieder auf die Suche ^{13b} .	7b. AVII I 11b. Sch 12b. H <u>13b. Z</u>
AT 330	Der Fisch bringt ihn zur Drachen- höhle ¹⁴ und lehrt ihn ^{13c} , wie der Drache zu besiegen ist. Ivan spielt mit diesem die ganze Nacht Karten ¹⁵ und heilt ¹⁶ dadurch die Prinzes- sin ¹⁷ . Am Morgen [flieht er mit ihr ¹⁸ und] wird am Abend vom Dra- chen [verfolgt und] eingeholt ¹⁹ . Ivan erhält vom Fisch Wein und Spi- ritus, Nüsse und Bleikugeln,	14. W ¹ 13c. Z ⁹ 15. K ⁷ 16. S ⁷ 17. L 18. 19. V
BBKN 1061	Schraubstock und Stäbe. Er lehrt den Drachen Geige spielen, das heißt, er klemmt die Klauen des	20. R
K 1160	Drachen ein ²⁰ und prügelt ihn durch ²¹ Mit der Prinzessin kehrt er an den Zarenhof zurück, vermahlt sich und bekommt den Thron ²² . Das Märchen ist zu Ende, man kann nicht mehr weiter lügen.	21. St 22. H ^{**}

Mit dieser, sozusagen der Null-Version hat die Untersuchung des Märchens ihren Wendepunkt erreicht. Die rekonstruierte Fassung erscheint als das präinterpretable Modell, dessen Transformationen zur Variante Afanas'ev und schließlich zur *Histoire du soldat* führen. Situierung und Durchführung lassen sich in der Afanas'ev-Version bereits in der Nähe der literarischen Gattung Erzählung einordnen. Gegenüber dem hypothetischen Modell sind die Handlungskreise auf eine einfache Opposition reduziert, zwischen deren Exponenten der Zarenhof in unentschiedener Schwebe gehalten ist; die Zarentochter fungiert sowohl als Opfer wie als Verführerin. Die Atmosphäre des Hofes bleibt unausgeführt. Der Teufel faßt in der Terminologie der Morphologie die Funktionen *Schenker*, *Helfer*, *Gegenspieler* und *Falscher Held* zusammen: Er tauscht das Buch her; befördert und gibt dem Soldaten die Information, wo er zu finden ist; lockt ihn zweimal in die Falle, wobei das Vergessen des Märchenauftrags umgedeutet wird zur Desertion, das heißt Vergessen des Dienstauftages. Der Teufel betrügt ihn also, wird um die Prinzessin betrogen und siegt am Ende doch. Insofern Vampirismus, die "Blut-

hochzeit", einen falschen Gemahl unterschiebt, ist er auch *Falscher Held*.

Der Königshof, der erst durch das Wort des Teufels eingeführt und damit zum Schauplatz einer Nebenhandlung degradiert wird, stellt mit König und *korolevna* Helfer und Opfer dieser Nebenhandlung; für die Haupthandlung gewinnt er nur vermittels der Überredung durch die Gemahlin Königin Bedeutung, die gleichfalls sekundär bleibt.

Dem Teufel gegenüber steht der Soldat mit den Funktionen *Sender*, *Opfer* und *Held* - letzteres eine im Zaubermärchen nicht mögliche Kombination, das zwar den leidenden Helden, nicht aber den geopferten kennt. Mit den durch die Propp'sche Methode bereitgestellten Mitteln ist folglich Afanas'ev ^{*91,154} nicht vollständig auflösbar.

MOTIVIK

Der Gegenstand der Morphologie nun wird, selbst wenn man sich Hegels Dictum von den "leblosen Knochen eines Skeletts" nicht anschließen mag, erst durch das Spiel der Motive lebendig, die im vorliegenden Märchen umso mehr Beachtung verdienen, als "eine solche Zusammenstellung nirgendwo sonst sich findet" (Propp-Ausgabe, Komm.*704, I, 498). Anhand der Register von Aarne Thompson (AaTh, *721), Andreev (Andr., *722), Barag et alii (BBKN*723), Bolte/Polivka (BP*724), Krzyanowski (K*725), Propp (PP*709) und Thompson, Motivindex (Mot*727) lassen sie sich bestimmen; anhand ihrer Niederschläge in Grimms Kinder- und Hausmärchen (KHM) seien sie untersucht.

Grundsätzlich kann das Märchen nach Propp dem Zyklus vom betroffenen Teufel zugeordnet werden (*skazki ob odurancennom certe*, BBKN 1000–1199); sein Kern, der Kampf mit dem Teufel, verschmilzt Motive, aus deren Ausweitung das Märchen sich dann konstituiert. "Geben Sie mir drei Pfund Nüsse, drei Pfund Bleikugeln", bittet der Soldat den König, um den Teufel zu überlisten (Andr 1061). Doch den Teufel dabei geigen zu lehren (K 1160), erscheint dem Leser der

Grimm'schen Märchen höchst ungewöhnlich. In *Des Teufels Rußiger Bruder* (KHM 100) heißt es: "... er machte Musik, denn das hatte er beim Teufel in der Hölle gelernt." Kulturhistorisch interessant ist die Differenz zwischen Teufelsgeiger (man vergleiche den Mythos um Paganini) und musikfremdem Teufel insofern, als der romantische Geniekult Deutschlands (das Märchen wurde von den Grimms am 19. Juni 1813 aufgezeichnet; BP II,423) hier eine Ästhetik formulierte, die auch Platons Verteufelung der Musik beziehungsweise ihrer Möglichkeiten als bösartig, unbändig, unedel und unanständig, zugrundegelegen hatte (rep. 401 b).

In den slawischen Märchen hingegen sind die verzweifelten Versuche des Bären, des volkstümlichsten Gegenspielers, das Geigenspiel zu erlernen, ein beliebtes Motiv (Andr 151) und deuten auf eine Vorstellung von der Musik als der menschlichen Sphäre verhaftet. Nur so ist der *Wunderliche Spielmann* (KHM 8) zu verstehen, zu dem Bolte/Polivka einigermaßen ratlos anmerken: "Es scheint, das Märchen ist nicht ganz vollständig; es müßte ein Grund angegeben sein, warum der Spielmann die Tiere, die er wie Orpheus herbeilocken kann, so hinterlistig behandelt" (BP I,68), den Holzfäller hingegen so freundlich!

Diese Differenz ist weniger eine zwischen Kulturgebieten als eine zwischen den Idealisten und den Objekten ihrer Zuneigung; der *Bär im Schraubstock* (Andr 1159) findet sich auch im Berner Jura (BP I,68). Sie wird vollständig in die *Histoire du soldat* tradiert, hier allerdings als immanente Ironie, indem der Teufel, dem ja das Geigenspiel märchenhafterweise versagt bleibt, durch eben diese Geige zum Tanz bis zur Niederlage gezwungen wird (Mot D 1415.2.5). Die *Histoire* bricht hier mit der romantisch-idealstischen Tradition. Ob das Ende, wo der Soldat ohne Geige dem Teufel unterliegt, nicht den Kritikern der *Histoire* (cf. Trapp^{553,148-178}) zuguterletzt recht gibt, muß zunächst offen bleiben.

Daß der Soldat die Prinzessin heilt und heiratet, ist ein international übliches Motiv und als Verkürzung von BBKN 613 zu verstehen, das den Helden die Geister belauschen und dabei das Gegenmittel

erfahren läßt. Seltener ist *Bednjak bogateet*, der arme Kerl wird reich (K 311-A), indem er sich von einem *Dolja*, einer Art Schutzenengel entgegengesetzten Geschlechts, belehrenläßt, wie man Kaufmann wird (BBKN/AaTh 735). Sehr selten, das heißt sonst nur noch einmal auftretend, ist das Motiv des *rybascast'e*, des Fisches, der Glück bringt (BBKN 507; Hinweis von Mykytiuk). Das Bachufer könnte motivisch auch Rudiment der archischen Vorstellung von der Drachenhöhle als tief unten im Bach gelegen sein, doch spricht die Datierung der Eingangsszene als realistisch gegen diese Konjektur.

HISTORISCHER SOLDAT

Was aber heißt *realistisch*? Das unglückliche Los des Soldaten, das heißt Bauern? Überblickt man die russische Geschichte von Rjurik bis zum Krimkrieg, so boten sich dem *muschnik* vier Möglichkeiten: entweder es ging dem Zaren gut, dann ging es dem Adel, den Kaufleuten und den Bauern schlecht; oder aber es ging dem Zaren und dem Adel gut, dann ging es den Kaufleuten und den Bauern schlecht; oder es ging dem Zar und dem Adel und den Kaufleuten gut, dann ging es nur den Bauern schlecht; oder aber – und dies ist die vierte Möglichkeit – die Tartaren kamen, und dann ging es allen schlecht. Historisch gesprochen: Zar Ivan Grosnyj, 16. Jahrhundert; die Adelsprivilegien unter Paul I., 18. Jh.; die Kaufherren von Novgorod, 15. Jh.; der Einfall Batus, 13. Jh. Sozialkritisch allein ist die Frage der Datierung nicht zu lösen. Eher aus dem historischen Kontext. Der Ranzen, in den der Soldat seinen Zwieback steckt, wurde ins russische Heer erst mit dessen Preußifizierung unter Peter I. eingeführt; der Stoßseufzer des Soldaten "Zehn Jahre dien' ich schon dem Zar" wird auf der anderen Seite 1874 durch die Einführung einer allgemeinen sechsjährigen Dienstpflicht historisch. Das Märchen muß also zwischen 1700 und 1874 aufgezeichnet worden sein. Die Rekrutierungen selbst haben eine lange Tradition; schon Ejsensteins patriotisch entflammt zur Schlacht an der Neva aufbrechende Bauern (1240; *Alexander Nevskij*) entstammen der sowjetischen Propaganda eher denn der historischen Realität. Doch wurden diese Rekrutierungen mit unterschiedlicher

Unmenschlichkeit durchgeführt; von daher läßt sich die Spielzeit des Märchens annähernd bestimmen. Unter Peter I. hatte jeder zwanzigste Hof einen Rekruten zu stellen, der seit 1712 auch gebrandmarkt wurde, um die massenhafte Desertion zu den Kosaken der freien Steppe zu erschweren. Die Ausgangssituation des Märchens – der Soldat findet über weite Strecken kein Wasser – deutet auf die Kehrseite der Kosakenfreiheit hin.

Ein *Fahnenflüchtiger Soldat* allerdings ist er zunächst nicht; einen potentiellen Deserteur schickt man nicht in Urlaub. Der Titel ist also nur bedingt richtig, deutet mithin auf die Überlagerung unterschiedlicher zeitlicher Schichten. Urlaub wurde dem russischen Rekruten erst seit 1821 erteilt, als auch mit der Einschränkung der Prügelstrafe ein weiterer Desertionsgrund gemildert wurde. Bei Afanas'ev finden sich, nach Mitteilung B. Mykytiuks, unter den 600 Erzählungen nur drei, in denen ein fahnenflüchtiger Soldat zum Held wird, hingegen fünfzehn mit einem 'braven' Soldaten (beurlaubt oder entlassen) als Hauptfigur. Während sich also die Ausgangssituation möglicherweise auf die Zeit nach 1821 bezieht, wurde der Titel aus früheren Erzählungen oder einer früheren Form des Märchens übernommen. Auf diese frühere Zeit deutet auch die seltsame Leichtigkeit, mit der der reich gewordene Soldat als Kaufmann untertauchen kann – unter Nikolaus I. und Graf Benckendorff, dessen Spitzeln der Dritten Kolonie nichts unverborgen blieb, wäre es keinesfalls der Neid der Kaufleute gewesen, der den Soldaten vertrieben hätte. Die altertümliche Formulierung *Handelserlaubnis* weist gleichfalls auf quasi mittelalterliche Zeiten hin, wobei zu bedenken ist, daß auch nach der Öffnung der Oberschicht nach Westen im 18. Jh. das Volk (ein Mittelbau hat nie existiert) in einem im Sinne der idealistischen Historik geschichtslosen Zustand verharrte.

Gegen eine Einordnung der Erzählung in den Umkreis des Krimkrieges – Afanas'ev veröffentlichte seine erste Lieferung noch vor Sewastopol – spricht auch und vor allem der Umstand, daß Märchen eine gewisse Tradierungszeit brauchen. Und erzählt wurden sie, nicht von der Frau Viehmännin aus Niederzwehrn wie bei den Grimms, die "niemals bei einer Wiederholung etwas an der Sache abänderte"^{KHM*726,33}, sondern von Berufserzählern, die sich selbst an

den Höfen und noch zu Beginn des 19. Jhs. größter Beliebtheit erfreuten, gerade weil sie ein altes Sujet in ein aktuelles Gewand zu kleiden wußten (beziehungsweise auch umgekehrt eine aktuelle Moral in eine alte Geschichte). Im Falle des **Fahnenflüchtigen Soldaten** läßt die Komplexität der Motivverschachtelung und die Vielzahl der Schichten auf ein hohes Überlieferungsalter der Erzählung schließen. Am Beispiel des Teufels sei dies kurz herausgestellt.

TEUFELSVIELFALT

In den Kontext des Märchens, über dessen sorgfältigen Bau die vom Imperfekt ins *präsens historicum* holpernde Sprache nicht hinwegtäuschen sollte, ist er mit von Situation zu Situation zwingender Logik eingearbeitet. Sein fünfmaliges Auftreten ist, wie auch seine vier Offerten, aus der Sukzession der Geschehnisse unmittelbar verständlich. Problematisch dabei ist nur seine dramatische Logik, insofern als hier die drei möglichen Grundtypen des Teufels im Märchen sämtlich vertreten sind.

Im märchengeschichtlich jüngsten Fall ist der Teufel ein Tölpel, der sich übers Ohr hauen läßt, ein dummer Petz, der Geige lernen will – fast schon bemitleidenswert, würde ihn nicht seine Typenhaftigkeit vor solchem bewahren. Als *commedia*-Figur erscheint der Teufel im Mittelteil von Afanas'ev 91/154, wenn ihn der Soldat mit leichter Hand überlistet. Woher dieser plötzlich weiß, wie man einen Teufel mit Karten, Blei und Schraubstock mattsetzt, ist hinter den sieben Bergen beziehungsweise im dreimalzehnten Königreich der Larven bedeutungslos; das teuer erkaufte Buch ist verschwunden und eine neue Geige schnell gekauft.

Aber ein dummer Teufel fragt nicht: "Erkennst Du das Dorf?" und greift damit auf die älteste Schicht von Märchen zurück, auf die Mythe von den "Gestalten, die die Seelen der Verstorbenen entführen"; Adlern bei den Bergvölkern, fliegenden Pferden bei den Hirten und fliegenden Schiffen bei den Küstenbewohnern. Eben diese drei Gestalten pflegen Ivan-Held durch die Luft zu befördern, so daß man, schließt Propp, "annehmen kann, daß eines der Grundelemente

der Märchenkomposition, nämlich die Reise, Vorstellungen von der Reise der Seele in die andere Welt reflektiert."*739,106 In die der Drache, nicht das *Fliegende Pferd*, die Prinzessin bereits entführt hatte, wie aus der meist vertonten Version des Stoffes, der von Orpheus und Eurydike, bekannt ist. So gesehen entpuppt sich die Antwort des Soldaten: "Natürlich, ich bin ja da geboren und aufgewachsen" als ganz und gar nicht naiv – naiv allenfalls im ursprünglichen Wortsinn von *nativus*, geburtlich. Ob man es aber hier mit einem *ad fontes* im Sinne der Psychoanalyse zu tun hat, mit einem Reinkarnationsritus oder mit der Rückkehr des Orpheus, der diesmal seine Leier Charon am Acheron hat lassen müssen, lässt sich nicht entscheiden. Wenn Claude Lévi-Strauss erklärte: «Nous ne prétendons pas de montrer comment les hommes pensent dans les mythes, mais comment les mythes se pensent dans les hommes et à leur insu»*620,4, so nimmt ihm hier der Erzähler das Heft aus der deutschen Hand: auch die zweite Teufelsgestalt bleibt Episode. "Dann leb' wohl", sagt sie und verschwindet.

Die dritte definiert die *Enciclopedia Cattolica* (Città del Vaticano, 1957): "Diavolo. Invisibile potenza personale, menzionato nella bibbia, che dirige le forze del male, in contrasti ai disegni di Dio e a danno del uomo". Dies ist das Teufelsbild des christlichen Mittelalters, ob nun römisch oder byzantinisch, der Teufel als Verkörperung des Widersachers von Gott und Mensch. Sein einziges Auftreten im Pentateuch, *Genesis* 3,1–5, markiert den Eintritt in die Kultur, in Erkenntnis und Unfrieden, die den Menschen aus der Abhängigkeit Gottes erlösen. Sein aramäischer Name hält diese Vorstellung nachdrücklich fest: *b'el-d'bub*, das ist 'Herr des Wortes', dessen Beherrschung eine Auflehnung gegen den Herrn darstellt. Man erkennt den Teufel des Märchens mit dem Buch in der Hand, über dessen Erwerb der bis dahin von der Erkenntnis ausgeschlossene, das heißt abhängige Soldat sich freut; ist es doch "ein besonderes Buch – wer da hineinschaut, der kann jedes lesen". Schlau aber ist die Schlange, denn: Was nutzt ihm das Buch? Er liest, "als wäre er von seiner Kindheit an Lesen und Schreiben gewohnt"; doch stillt es seinen Hunger nicht. Er lässt sich mit Weißbrot, gebratenem Fleisch und Wodka bewirken, das Buch ist schon vergessen, und entsteigt für

drei Jahre – das heißt ein Menschenalter, wie Ramuz erkennen sollte – dem Plan der Schöpfung, die hier durchs Militär vertreten ist. Damit ist er dem Teufel verfallen. Doch bleibt er ihm auch verfallen? Er trifft bereits den falschen, wie man oben gesehen hat, nämlich nurmehr den Prügelknaben des "christlichen" Teufels, wenn er ihn im Märchenschloß mit den Worten bestraft: "Der ist für die Kaufmannschaft." Der Teufel selbst hatte ihn bereits aus dieser befreit, insofern der Neid der Kaufleute eine höchst unchristliche, folglich diabolische Tugend war. Die Verwirrung angesichts dieser Vielfalt von Teufeln steigert sich noch durch den Teufel des Schlusses, der wieder ein anderer zu sein scheint.

Diese Verwirrung lässt sich freilich auflösen, wenn man die *Histoire du soldat* zu Hilfe nimmt. Strawinsky und Ramuz setzen, von poetischem Gespür geleitet, nach der Kaufmannsepisode eine Zäsur und lassen die Wanderer-Situation des Soldaten sich zu Beginn des zweiten Teils, bevor er zur Prinzessin aufbricht, wiederholen. (Interessanterweise wurde diese Pausensetzung nicht gleich, sondern erst nach verschiedenen Verschiebungen gefunden.) Genau hier befindet sich die Schnittstelle zwischen zwei durchaus verschiedenen und ursprünglich unabhängigen Märchen, die ein anonymer Autor kompilierte. Ihre komplexe Überlieferungstraditionen und deren unterschiedliches Alter wiederum hat sich in der Vielfalt von Teufeln niedergeschlagen. Es besteht nunmehr kein Anlaß, wie oben versucht, für die Gültigkeit der Propp'schen Theorie auf eine hypothetische, später Anfang und Ende vertauschende, *Archi-Version zurückzugreifen. Vielmehr haben sich bei der Kompilation der beiden zugrundeliegenden Märchen wesentliche Strukturen einfach verflüchtigt. Dies wird bereits im ersten Satz deutlich: "Ein Soldat erhielt Urlaub, um nach Hause zu gehen", ist unter dem Titel **Der Fahnenflüchtige Soldat** widersinnig. Der Anfang des Märchens ging irgendwann verloren.

ERZÄHLER

Wer der Erzählung diese publizierte Form gegeben hat, läßt sich nur schwer entscheiden. Die Vermischung einander widersprechender Teufelsgestalten deutet auf eine Aufzeichnung aus dem Volksmund hin, der Ausgang des Teufelspakts auf einen Vertreter der Exempelliteratur, die geschickte Verknüpfung der Motive wiederum auf einen professionellen Erzähler. Dessen Absichten wären zum Schluß hin zu erhellen.

Das Schicksal des Soldaten, der Tausch der Geige gegen das Buch und der Verstoß gegen den Gehorsam lassen auf eine Art verkehrte Sozialkritik schließen, die jegliche Deviation anprangert, und bestünde sie im Lesenkennen. Das Märchen müßte folglich der Erbauungsliteratur zugerechnet werden, die stets auch politischen Charakter trug (cf. Grashof*733,7), und die sich von den Anfängen der Christianisierung bis weit ins 19. Jahrhundert hinein tradierte. Ein deutsches Gegenstück zur russisch-orthodoxen Exempelliteratur liefert beispielsweise der Barfüßermönch Johannes Pauli mit *Wie der Teufel ein Stadtknecht holt* aus dem 15. Jh., bei dem der "ohnehin aus der Gemeinschaft der Ehr samen ausgeschlossene Stadtknecht (...) dem Teufel anheimfällt" *809,1,120.

Denkbar wäre auch die Travestie des Exempels. Es ist müßig, den Erzähler suchen zu wollen; gleichwohl läßt sich aus der gekonnten Verschränkung der Motive, die älteste (Seelenführer) und jüngere Elemente (*commedia*-Teufel) einschließt, auf einen vielbewanderten Spielmann schließen; aus der wechselseitigen Aufhebung der Motivebenen möglicherweise auf einen satirisch veranlagten.

Die Satire hat in Rußland eine ähnlich staatsgefährdend geistvolle Rolle wie bei deutschen Schriftstellern gespielt. Wogegen sie sich in diesem konkreten Fall gewendet haben könnte, erhellt ein Brief – er ist hier nur ein beliebiges Beispiel – des Freimaurers Fürst Trubezkoj an seinen Schützling, den späteren Paul I.: "Eitler Zeitvertrieb wie Kartenspiel, Völlerei bei Tisch und Ähnliches ist abzuwerfen. Vor allem aber muß der teuflische geistige Hochmut abgelegt werden!" (1783 cf*810,398).

So betrachtet liest sich Afanas'ev 91/154 wie eine hohnvolle Parodie auf diese sittlichen Ideale. Und der Passus mit dem Neid der Kaufleute, nicht eigentlich ein Märchenmotiv, travestierte die Vertreibung des Paulus aus Antiochia durch die neidischen Juden, die ungeliebten Kaufleute auch Rußlands (Apg 17,13ff). Doch warum sammelt der Soldat dann beim Weggang "alles, was er an Geld zur Hand hatte", was wiederum kein Märchenmotiv ist, noch für die Heilung der Prinzessin notwendig?

REKONSTRUKTION DES SCHLUSSES

Ob nun der Erzähler ein gebildeter war oder nicht, der Schluß des Märchens war nicht sein Ende. Die Figur des Soldaten nämlich wurde von der bisherigen Betrachtung eher ausgelassen; bei näherem Hinsehen erweist sie sich als gar nicht so uneinheitlich, wie die vielen Teufelsgestalten und die unterschiedlichen Spielebenen glauben machen könnten. Er ist eher ein normaler Held des Zaubermärchens, der wachsen muß, wie zum Beispiel das Aschenputtel (KHM 21), das sich zunächst verstellt, unerkannt bleibt und ausgelacht wird, bis plötzlich die anderen nichts mehr zu lachen haben. Im richtigen Moment wird der vermeintlich Dumme aktiv, er allein handelt richtig, und es stellt sich heraus, daß er klug ist und nicht seine "klugen" Brüder. Der fahnenflüchtige Soldat wird aktiv am Krankenlager der Königstochter; seine Pfiffigkeit zeigt er bei den Vorbereitungen auf die Begegnungen mit dem Teufel. Er denkt an alles: Nüsse, Bleikugeln, Kerzen, Schnaps, Spiritus und so weiter, was man eben braucht, um einen Teufel hinters Licht zu führen.

Am Ende eines Paktes mit dem Teufel pflegt die Höllenfahrt zu stehen. Woher aber weiß man eigentlich, daß der Soldat zur Hölle fährt? Dies ist das Ende der *Histoire*, wo die Instrumente nach und nach verstummen, nur noch die Trommel übrig bleibt und der Teufel unter ihrem dumpfen Schlag den Soldaten an sich bringt. Blickt man zurück, so stellt man fest, daß, bezüglich des Schlusses, die ganze Untersuchung bislang den Blickwinkel der *Histoire* bewahrte, obwohl zur Wahrung dieser Lesart, das heißt ihrer Märchenhaftigkeit sogar

das hypothetische *Archi-Modell nach Propps Strukturformel rekonstruiert werden mußte.

Diese Lesart läßt sich nicht aufrechterhalten. Bereits Gruzinskij fügte seiner Ausgabe an (also der, die Strawinsky benutzte), daß "dieses Märchen nicht vollständig abgedruckt" sei (cf. oben das Faksimile), Propp der seinen, "weil sein Schluß für den Druck ungeeignet ist"^{*709}. Wie er ausgesehen haben könnte, teilt Bohdan Mykytiuk, dem sich der Verfasser dieser Arbeit zu Dank verpflichtet weiß, mit:

Das Märchen endet ganz abrupt damit, daß der Soldat sich von seiner Frau verabschieden darf. Ich habe die **Russischen Geheimen Märchen**, erschienen 1872 in Genf – das Manuskript hatte Afanas'ev bereits 1860 heimlich dorthin geschickt^{*706} – ganz gelesen. Der Geschlechtsakt wird sehr häufig und sehr naturalistisch geschildert, alles wird ohne Umschreibungen und mit vulgären Ausdrücken genannt, der riesengroße Penis des Märchenhelden kommt sehr oft vor. Aufgrund dieser Lektüre kann ich den ausgelassenen Abschluß ahnen (beziehungsweise konstruieren, beziehungsweise zusammenreimen). Der Abschied dürfte so ausgesehen haben: Der Soldat entblößt sich, der Teufel sieht seinen großen Penis und gerät in Schreck. Der Soldat legt sich auf seine Frau und 'verabschiedet sich'. Sie stöhnt und schreit, da läuft der Teufel davon, weil er glaubt, der Soldat sei auch für ihn ein zu gefährlicher und zu starker Gegner (oder: weil der Soldat nach dem 'Abschied' von der Frau auch mit ihm etwas ähnliches anfangen könnte). Es ist möglich, daß der Teufel nach dem Anblick der Vulva in Panik geriet (Vulva als große Wunde betrachtet).

Im Sinne des verlorenen Märchens wäre das *Petit Concert* ein adäquates Finale gewesen. Dort spielt die Geige die führende Rolle; und *einem aufgeigen* heißt im Volksrussischen soviel wie auf gut Deutsch *einem eins blasen* und im Pariser Argot *jouer de la flute à quelqu'un*. Ein ans Ende gestelltes *Petit Concert* hätte die Sinnlichkeit dort siegen lassen, wo im komponierten Finale der Teufel auch über diese triumphiert. Der Teufel als Moralist, das ist in der Tat eine von drei möglichen Interpretationen der *Histoire*.

DIE DRAMATURGIE DER HISTOIRE ALS REFLEX DER STRUKTUR DER VORLAGE

Es bleibt festzuhalten, daß Strawinskys und Ramuz' Lesart mit dem vom Mykytiuk rekonstruierten Märchen wenig gemein hat. Aus einer lustigen Erzählung vom armen Soldaten, der Heer, König und den Teufel gar mit List und Lust übertrumpft, einer Erzählung, in der sich die Wünsche eines jeden spiegeln und erfüllen, wurde eine pessimistische Dämonologie. "Afanasiev's soldier stories," schreibt Strawinsky in den *Expositions & Developments*^{*205}, "were gathered from peasant recruits to the Russo-Turkish wars. The stories are Christian, therefore, and the Devil is the diabolus of Christianity, a person, as always in Russian popular literature, though a person of many disguises." Er fährt fort: "My original idea was to transpose the period and style of our play to anytime and 1918 and to many nationalities and none, though without destroying the religio-cultural status of the Devil."

Würde das Märchen aus der konkreten Situation des Krimkrieges stammen – wie das Libretto V.25 vorgibt –, müßte sich ein konkreter Reflex dieser Situation erhalten haben. (Erwähnt, wenn auch nur am Rande, sei der Auftritt des Mannes im dritten Bild von Schönbergs *Glücklicher Hand*: "um den Leib einen Strick als Gürtel, an dem zwei Türkenköpfe hängen"). Dieser konkrete Reflex aber läßt sich nicht nachweisen; das Märchen ist in seiner Grundstruktur sehr viel älter – möglicherweise ist der Prototyp *K 507** –; seine Aufzeichnungszeit ist nicht die der Zwangsrekrutierungen unter Nikolaus I. Verwunderlich bleibt ferner das "therefore", insofern als russische Rekruten, die gegen die Türken zu Felde ziehen, nicht unbedingt unter dem Zeichen des Kreuzes ziehen müssen. Der Teufel ist nicht der der Christenheit, vom *invisibile* der *Enciclopedia Cattolica* ganz zu schweigen, er ist es nur in einem winzigen Augenblick und ist infolgedessen in seinem "religio-cultural status" auch nicht festgehalten worden. Entscheidend ist auch nicht der Teufel, sondern der Soldat. Zwar konnte Strawinsky die *Contes Secrets* nicht kennen – das Buch war bis 1973 verschollen –, doch läßt sich der tatsächliche Schluß bereits aus der ihm vorliegenden Fassung erahnen. *Guljat* – *spazierengehen* bedeutet auch *zechen*; das heißt, der Spaziergang

des Königspaares im Garten ist ein euphemisiertes Saufgelage und eine Höllenfahrt ist nicht mehr zu erwarten. Der Teufel befiehlt ja auch nur "Mach schnell!"; alles weitere mußte, um die altrussische Schlußformel umzudrehen, noch gelogen werden.

Getreu dagegen reflektiert die Dramaturgie der *Histoire du soldat* die Struktur der Vorlage, von der Ramuz schreibt: «Le sujet [...] nous avait [...] retenues [...] pour toute espèce des raisons (dont son incohérence même)»^{*306,88}. Zahlreiche Kritiker (zuletzt Craft in: *Selected Correspondence*^{*209b,III,26f}) konstatierten ein Ungleichgewicht zwischen den beiden Teilen der *Histoire*: im ersten viele Worte und wenig Musik, während dieser im zweiten das Hauptgewicht zufalle. Der Befund ist fraglos korrekt, wie das im Kapitel V wiedergegebene Schaubild der Wort-Musik-Szene=Relation verdeutlicht. Indessen tragen diese Verhältnisse den Divergenzen innerhalb der Vorlage Rechnung, die Strawinsky und Ramuz, wie beobachtet, genau spürten.

Das erste Märchen – das in verschiedenen, nicht mehr greifbaren Vorstufen der ersten Hälfte der Afanas'ev-Erzählung und damit mittelbar dem ersten Teil der *Histoire* zugrundeliegt – ist von simpler Machart, es erzählt von einem Zauberbuch. Das Geld, das dieses produziert, schafft niemals wahre Freunde. Eine Geschichte also, der dann 1918 die gelegentliche Illustration des Wortes durch die Musik genügte. Das zweite der Märchen – mittelbare Vorlage des zweiten Teiles – stellt literarische Ansprüche. Es erzählt von einer Geige, mit der man Prinzessinnenerobert. Eine Geschichte also, die geradezu danach verlangte, in, durch und mittels Musik erzählt zu werden.

Die Dramaturgie der *Histoire du soldat* greift diese Inkohärenz auf, statt sie zu nivellieren. Die Musik unterstützt das Wort und umgekehrt. Wo das Gesamtkunstwerk die Mittel sich gegenseitig ersetzen lassen wollte – "Höre Freund, laß uns tauschen, ich gebe Dir mein Buch, und Du gibst mir Deine Geige," schlägt der Teufel vor –, realisiert die *Histoire* die Forderung *la musica sia la compagna della parola*, der Medien jedes sei der anderen Helfer.

KAPITEL II · TEXT

VERSTÄNDIS DER GENESE ALS GRUNDLAGE FÜR EINE INTERPRETATION

Wer über eine Hügellandschaft schaut wie die Autoren der *Histoire* über die Savoyer Voralpen hin zum Massiv des Mont Blanc, dessen Blick bietet sich das Panorama der Hügelkämme; nicht jedoch der Einblick in jene Täler, die die Hügel als Hügel erst konstituieren. Als *genie de la patience* beschreibt Guisan Ramuz^{*325}, als Dichter im Wortsinn einer sukzessiven Verdichtung der Stoffmasse in Wiederholung und neuerlicher Wiederholung. Allein seine Schreibleistung ist beachtlich: vom 3. bis 15. März die 90 Seiten der *1ère ébauche*, vom 16. bis 24. des gleichen Monats die 80 Seiten der *2ème ébauche* und so immer fort vom «28 février 1918» der *esquisse* bis zur Angabe «fin septembre» am Schluß der 758 erhaltenen Seiten. Die in ihrem kontinuierlichen Prozeß gefundenen Höhepunkte – Szenen, Sätze, Anknüpfungsmomente für die Musik Strawinskys – fügen sich am Ende zum Relief gewissermaßen der *Histoire du Soldat* zusammen. Doch wie in unserem Eingangsbild manche Straßenverläufe, Stadtanlagen und Formationen sich nur aus der Vogelschaukenntnis des Ganzen erklären, so sind auch in jedem Kunstwerk zur Unverständlichkeit verkürzte Zeichen enthalten, in der *Histoire* vielleicht besonders zahlreich, die erst im Nachvollzug der Genese klar werden, im Nachgang auch durch die 'Täler'. Und so scheint es angebracht, in diesem Kapitel gerade das später Verworfene zu untersuchen, um aus dem, was den Ansprüchen der Autoren nicht zu genügen vermochte, die Art dieser Ansprüche oder um im Bilde zu bleiben: die Optik des Panoramas besser zu definieren.

HOMME DE THEATRE I

CHARLES-FERDINAND RAMUZ (1878-1947)

Der Prozeß der Umarbeitungen des Librettos ist in dem von Ramuz und seinen Erben aufbewahrten Konvolut lückenlos dokumentiert. Eine frühere Niederschrift vor dem 28.2.1918, insbesondere eine Wort-für-Wort-Übersetzung der Vorlage wie bei Renard, wäre wohl gleichfalls aufbewahrt worden. Damit kann die in der Ramuz eigentümlichen Hufnagelschrift und in durchgängigem Fluß niedergeschriebene *esquisse* als Beginn seiner Auseinandersetzung mit dem Histoire-Stoff gelten. Die für das OEuvre des Waadtländers charakteristischen Abweichungen von der Vorlage belegen eine eigenständige Neufindung des Duktus. Gleichwohl ist Ramuz kein Librettist im klassischen Sinn. Ein Metastasio konnte sich der Vertrautheit seiner Textvertoner mit dem für die *seria* geltenden Regelkanon hinreichend sicher sein, um auf eine Rücksprache im wesentlichen zu verzichten. Anlaß und *soggetto* genügten als Übereinkunft. Der Komponist der Turandot benötigte dagegen sieben Mitarbeiter, darunter den Librettisten Puccini, um seine aus der Erfahrung der Opernentwicklung spezifizierte Vorstellung textlich zu realisieren. Sein Zeitgenosse Ramuz war ein ausdrücklicher Verächter des Theaterlebens der Zeit. Auf den Pariser Bühnen hatte er seine künstlerischen Ideale nicht wiedergefunden. Von daher war er mit den Produktionsbedingungen des Musiktheaters denkbar unvertraut. An die Histoire fesselte ihn der Gedanke des fahrenden Theaters, der Rekursverzicht auf die von ihm in Paris erlebte 'Moderne'.

«Qu'aurait fait Eschyle, s'il était né en 1878, quelque part dans mon pays, le Pays de Vaud? Aurait-il écrit les Perses?» *303,17,127. Wie um auf diese Frage zu antworten, notiert Ramuz Anfang April 1904: «Je mettrai en scène des paysans, parce que c'est en eux que je trouve la nature à l'état le plus pure et qu'ils sont tout entourés de ciel, de prairies et de bois» *303,20,112f. Um dieser Natur sein Werk in Stoff wie Poetik zu widmen, muß sie sich der Dichter jedoch erst aneignen. Im Stadtzentrum von Lausanne geboren und nach zwei vor ihm gestorbenen Brüdern benannt, im eigentlichen Sinne also namenlos, lernt Charles-Ferdinand Ramuz das Landleben kurz vor

der Jahrhundertwende kennen, als sein Vater, von Beruf Weingroßhändler, im Hinterland einen Bauernhof kauft und betreibt. Nach dem Abschluß in Literaturwissenschaft und kurzer Lehrtätigkeit, unter anderem als Hauslehrer in Weimar, geht Ramuz 1904 als freier Schriftsteller nach Paris: «Je commencerai par ne rien faire d'autre que de peindre avec scrupule ce que j'ai autour de moi, le plus simplement possible» ^{ibid.} 1914 – in seinem Tagebuch heißt es kurz zuvor: «Les femmes, c'est le quotidien mis en premier plan. D'où la peur qu'il faut avoir des femmes» ^{*124a,36} – heiratet er die bis dahin als Malerin tätige Cecile Cellier: im Freundeskreis nennt er sie weiterhin Mademoiselle Cellier. In diesen zehn Jahren vor der Rückkehr ins Waadtland, das er bis zu seinem Tod kaum mehr verlassen soll, entwickelt Ramuz seinen Stil in einer Anzahl von Romanen, von deren Figuren er sich nun mit einem Adieux à beaucoup des personnages sowie dem Manifest Raison d'Etre förmlich verabschiedet. Seine erklärte Absicht ist es, aus der landschaftlichen Identität des Lac Leman, wie sich Côte, Vaud und Vallais ihren Bewohnern bieten, in eine Art poetische Syntax zu transponieren:

«ô accent, tu es dans nos mots, tu n'es pas encore dans notre art. Tu es dans le geste, tu es dans l'allure, et jusque dans le pas traînant de celui qui revient de faucher ou de tailler sa vigne: considérez cette démarche, et que nos phrases ne l'ont pas. Notre patois qui a tant de saveur, outre de la rapitidité, de la netteté, de la décision, de la carrure (les qualités précisément qui nous manquent le plus, quand nous écrivons en *<français>*), ce patois-là, nous ne nous en sommes jamais ressouvenus que dans la grosse comédie ou dans la farce, comme si nous avions honte de nous. C'est pourtant à lui qu'il faut tendre à tout ramener, lui qu'il faut prendre pour modèle, et là encore la transposition doit intervenir, car il n'y a pas d'art sans transposition; mais ce qu'il convient de prendre pour base, c'est cette forme-là, parce que la nôtre, parce qu'existant, définie, et voilà le point d'appui du levier» ^{cit*124a,38.}

Es sind weniger einzelne Worte als vielmehr Melodie und Gestus des Westschweizers Dialektes, die in die Sprache seiner Texte eingehen, genug jedoch, um sie in Paris zu verpönen. 1907 wird ihm der Prix Goncourt nicht verliehen und 1926 eine hitzige Debatte Pour et

contre C.F. Ramuz^{*330} gewidmet. Ramuz' kürzere und längere Erzählungen negieren bewußt die Grenzen der Gattungen: «Aline n'a pas la prétention d'être un roman, Je l'ai appelée histoire, faut d'un autre mot plus précis. Je pense que le roman doit être un poème» cit*312,44. Und weiter, wie im Vorgriff auf seine Cezanne-Erfahrung vom Herbst 1913: «J'ai choisi à dessein le sujet le plus banal possible, parce que je crois que la littérature vit de trois ou quatre lieux communs éternel où tient tout l'essentiel de la vie et qu'on peut sans cesse reprendre à condition de les renouveler» (ib). Mittel zur Entbanalisierung des Alltäglichen ist die Sprache: «L'auteur de ce tout petit livre» – heißt es im Vorwort zu *Le Petit Village* – «cherchait une forme qui fût maladroite, un peu rude et hésistante comme cela même qu'il avait la trop grande ambition de vouloir peindre». Und über diese Form, den *vers libre*, in dem auch die Histoire entworfen wird: «Il n'est pas certain de l'avoir trouvée» cit*312,37. In der Folge entwickelt Ramuz ein ganzes System von *langue-geste* und *langue-signe*. Den Worten möchte Ramuz, wie er in einer Zeitungsglosse vom 31.1.1915 schreibt, ihren Sinn zurückgeben:

«Le propre de l'extrême civilisation ou de ce à quoi on donne ce nom, qui n'est peut-être pas le véritable nom, est de substituer à l'objet une représentation de l'objet, qui facilite les échanges. Il y a un billet de banque de notions. Les mots finissent par n'être que de signes algébriques, qui intéressent encore l'intelligence, mais non plus le coeur, ni les sens. Les mots n'évoquent plus rien; on les entend, on ne les *VIT* pas. Et tout est là qu'il faut les vivre parce que les choses sont jalouses et n'admettent point qu'on se passe d'elles»
*309,115f.

(Eine Zeichentheorie wird an markanter Stelle der *Histoire* stehen^{cf**103,27}.) In der Eifersucht, die Ramuz den Dingen unterstellt, klingt jener Mystizismus bereits an, der sich im Winter 1918 auf 1919 in den *Signes* *parmi nous* ausprägt. Das Kriegsende macht auch im OEuvre Ramuz' Epoche: die bis hierhin abgeschilderte konkrete Welt wird nun als Ausdruck eines höheren Sinngefüges wahrgenommen. Primär stoffliche Interpretationen dieses Spätwerkes, (das relativ rasch ins Deutsche übertragen wurde und einer Würzburger Dissertation der 30er Jahre für eine Blut- und Boden-Deutung verwertbar erschien), stehen einer angemessenen Rezeption

bis heute insofern im Wege, als dort wohl Ramuz' berühmte *les choses* dem *spiritualisme* verfügbar gemacht werden, nicht jedoch die Sprache. Von ihr konstatiert Paul Claudel 1918: «Autant qu'Homère adaptant le vers hexamètre aux respirations de la vague ionienne, Ramuz a été le créateur et l'ouvrier d'une langue»^{cit*312,101}.

Stadtflucht betrieben auch Spät- oder Antisymbolisten wie Saint Pol Roux, doch ohne von ihrer in diesem Ambiente umso artifizielleren *art artistique* abzulassen. Einfachheit war auch das Motto des spanischen *unanismo*. Er ging jedoch *a priori* vom Einfachen als Symbol hintergründiger Beseeltheit aus. Bauern finden sich auch bei Regionalisten wie Jean Giono thematisiert. Deren Nähe zu der von ihnen beschriebenen Welt erlaubte jedoch nicht den bei Ramuz konstitutiven Rausch der Annäherung. Von der ihr ursprünglich fremden Natur fasziniert war auch die Worpsweder Künstlerkolonie, ohne jedoch aus ihr ein Modell für ihr jeweiliges Medium zu formen. Ramuz' *paysanneries*, wie er sie im Journal von 1904 mit deutlicher Distanz nennt, boten ihm in der Repetition ihrer Themen, Schicksale und Landschaften den Freiraum für die Erarbeitung einer in ihrer Konkretheit schon fast abstrakten Sprache, die Kompositionstendenzen Strawinskys der 20er Jahre vorwegzunehmen scheint. Wollte man versuchen, für die Kunst der Sprache Ramuz' eine Etikettierung zu finden, böte sich unter Umständen jene an, die Roberto Tassi Bildern des belgischen Malers Constant Permeke (1886 – 1952) beilegt, entstanden 1917 und 1918 in Devonshire: «La materia sembra quasi prendergli la mano e ronzar per il quadro inebriata, luminosa, ricca di colori estivi, senza più forma e senza più figura, non abbiamo astrazione, ma i primi, e mai riconosciuti, esempi di *informale naturalistica* ^{Hvm,MV}, in capolavori di un lirismo acceso, quasi delirante per la felicità della luce»^{*829}.

HOMME DE THEATRE II

IGOR FEODOROVITCH STRAWINSKY (1882 – 1971)

Strawinsky seinerseits trat an die Anforderungen der Theaterpraxis unbefangener heran, als ein Blick in seine Biographie dies zunächst vermuten lassen könnte. Die Tradition des *belcanto* war dem 1882 Geborenen durch sein Elternhaus vermittelt worden, sein 1902 gestorbener Vater galt als einer der führenden Sänger-Darsteller des zaristischen Rußland. Unter der Anleitung von Iwan Pokrowsky hatte sich der Schüler die Opernliteratur vierhändig erarbeitet, neben der russischen insbesondere die französische Moderne, später Wagner (der allerdings in seiner heute in Basel aufbewahrten Bibliothek völlig fehlen sollte^{*263}). Mit seinen Aufträgen für die *Ballets Russes* hatte Sergej Diaghilew ihm seit 1909 nachhaltigen Kontakt zur Welt des Theaters geschaffen.

Die *Histoire du soldat* verzichtet jedoch, und genau hier liegt ihr erster Beitrag zur Revolution des Musiktheaters, ~~verzichtet~~ vorsätzlich auf den Gesang. Darüber hinaus hat Strawinsky in den Werken seiner Pariser Epoche kein unmittelbares Verhältnis zur Bühne entwickelt, insofern er von innermusikalischen Inspirationsquellen ausgeht. "Meine erste Idee bei *Petruschka* war, ein *Konzertstück* [dt. im Original] zu machen, eine Art Kampf zwischen Klavier und Orchester (...). Die Idee zu einer dramatischen Handlung ergab sich daraus, daß ich meinen ersten Versuch nicht *Konzertstück* nennen wollte. Als mir der Name 'Petruschka' einfiel, sah ich, daß sich aus all den in einem solchen Namen enthaltenen (...) romantischen Elementen leicht eine Geschichte würde entwickeln lassen"^{*215,18f}. Gleich manchen anderen Darstellungen in den *Chroniques de ma vie* durch den ghostwriter Walter Nouwel, ist die der Keimzelle des *Sacre du Printemps* in eine faßliche, doch für die Beurteilung ästhetischer Sachverhalte unzureichende Form gebracht worden: "Als ich in St. Petersburg die letzten Seiten des *Feuervogel* niederschrieb, überkam mich eines Tages – völlig unvermittelt, denn ich war mit ganz anderen Dingen beschäftigt – die Vision einer großen heidnischen Feier"^{*201,49}. In einem Interview, das der Komponist am 10.10.1912 der St. Peters-

burger Zeitung gab, heißt es dagegen: "Ich arbeite gegenwärtig mit dem Bühnenbildner N.K. Roerich an einem Stück mit dem Titel *Wesna Zwiastennaja*. Wie alles, was ich schreibe, ist es eher eine Fantasie in zwei Teilen als ein Ballett, zwei Teile ohne Einschnitt wie zwei Sätze einer *Symphonie*"*215,12. Und weiter: "Ich spüre kein besonderes Bedürfnis, Opern zu schreiben". Noch unter der Anleitung Rimsky-Korsakows hatte Strawinsky mit *Le rossignol* nach dem Märchen von Andersen begonnen. Der Tod seines Lehrers bedeutete, eine innere Entsprechung zu Diaghilews Aufforderung zum *Oiseau de Feu* während der Arbeit am I. Akt, daß als Maßstab nicht mehr die Ästhetik Rimskys, sondern die Strawinskys gelten konnte und fungieren mußte. Die auf die Bestellung des Moskauer *Freien Theater* 1914 fertiggestellten Akte II und III finden ihre angemessene Form erst 1917 in einem *Symphonischen Gedicht*. Später, in Amerika, kommt Strawinsky zum Schluß: "Vielleicht beweist Die Nachtigall nur, daß ich recht hatte, Ballette zu komponieren, da ich noch nicht für die Oper bereit war" cit*227,19. Diese Ballette waren jedoch nicht als Tanzbilder, vielmehr als Abbildungen innermusikalischer Vorgänge konzipiert. In seiner, durch deren Rekonstruktion jüngst glanzvoll widerlegte Abrechnung mit der Choreographie Nijinsky zum *Sacre* heißt es:

"Die Choreographie wirkte wie eine mühevolle Arbeit ohne Zweck und Ziel und nicht wie eine bildhafte Vorstellung, die klar und deutlich den Vorschriften folgt, die sich aus der Musik ergeben. Wie weit war das von dem entfernt, was ich gewollt hatte! Während ich den *Sacre* komponierte, sah ich das Schauspiel vor mir als eine Folge ganz einfacher rhythmischer Bewegungen, die von blockartig aufgebauten Gruppen ausgeführt werden, so daß ein unmittelbarer Eindruck auf den Zuschauer entsteht" *201,64.

Der Komponist der *Histoire du soldat* war dezidiert kein *homme de théâtre*, sondern primär Musiker. Durch die zeitliche und räumliche Distanz zu seinen Pariser Erfolgswerken und deren Bedingungen, durch den, wie gleich zitiert, seither vollzogenen *Discours de la méthode*, insbesondere aber durch die Notwendigkeit, mit dem Literaten Ramuz zusammen Theater zu machen; durch diese Umstände also sollte er dieses Mal bereit sein, was 1917 beim *Renard* noch nicht der Fall war, nicht *a priori* von musikalischen Gegebenheiten

auszugehen, sondern eine dramatische Idee von größtmöglicher Einfachheit sich aus der Genese, zunächst von Texten, dann von Musikstücken entfalten zu lassen. Die Anerkennung einer Priorität der Textgestaltung wurde dem Musiker Strawinsky ermöglicht dadurch, daß sein Anteil, wie er Ramuz 1919 schrieb, «ne se bornait pas à composer de la musique pour une pièce déjà toute faite» ^{cit*124a,210.} In einem für das Verhältnis von Text und Musik höchst aufschlußreichen Leserbrief an die *Gazette de Lausanne* vom 29.10.1918 (siehe auch im Anhang: *Revisionen*) stellt Ramuz eindeutig klar: «M. Igor Strawinsky n'est pas seulement l'auteur d'*intermèdes musicaux*, mais de la pièce en général et on même titre que moi, les moyens d'expression réservés».

In einer mitunter täglichen Redaktionskonferenz wurde die Dramaturgie der *Histoire* erarbeitet. An dieser nahm von allem Anfang an – wie Ramuz' Gesuch an Reinhardt um finanzielle Unterstützung vom 2. März und die ^{S. 44/} abgebildete Bühnenbildskizze auf Seite 19v der *1ère ébauche* belegen – René Auberjonois teil, auch er das erste Mal im Theater praktisch tätig. Sein Anteil an der gemeinsamen Verlaufsfestlegung der *Histoire* läßt sich nicht mehr bestimmen. Die Voraussetzung aber, daß die drei Schöpfer der *Histoire du soldat* sich das Metier erst *ad hanc* erarbeiten mußten, macht verständlich, warum diese sich keiner der Traditionslinien des Musiktheaters zuordnen läßt.

HOMME DE THEATRE III

RENE VICTOR AUBERJONOIS (1872 – 1957)

Abgesehen von einem Aufsatz über Schaubudendekorationen von 1914 hatte sich Auberjonois, der für die Uraufführung der *Histoire* Bühne und Kostüme entwarf, mit dem Theaterbetrieb bis dahin nicht aktiv auseinandergesetzt. An der *Histoire* beteiligt er sich, wie aus einem Schreiben an Werner Reinhart hervorgeht, nicht als gleichberechtigter Partner, sondern im Auftrag zu festgesetztem Preis, der, wie einer Notiz zu entnehmen ist, Fr. 2.000 betrug^{*cf.220a,314.} Er hatte in Dresden und Wien, 1896 in Kensington und 1897 in Paris

eine gründliche Ausbildung erhalten, bei Luc-Olivier Merson und James A. Whistler gearbeitet. Nach der traditionellen Italienreise lebte er seit der Jahrhundertwende in Paris. Hier fand er von einer pointillistischen Malweise zu einer lapidaren Formssprache. 1914 sollte er sich nach Morges bei Lausanne zurückziehen, das er kaum mehr verließ. Es läßt sich streiten, und hierin erinnert er nicht von ungefähr an das oben diskutierte Verhältnis Ramuz' zu beider Heimat, dem Vaud, ob seine Gegenständlichkeit prä- oder postabstrakten Ursprungs ist. Die Komposition seiner Bilder scheint zunächst traditionell. Ihre Auflösung in flächige Relationen als Bedeutungsträger ebenso wie der unprätentiöse Fond weisen auf eine Überwindung der Tradition. Die Ableitung der Formen aus dem vorgefundenen Material bejaht die Wahrnehmungsstruktur des menschlichen Auges. Dramatisches wird hinter eine nicht-mystische Kontemplation verlagert, die mit wenigen Farben auszukommen weiß. Nicht selten stellt Auberjonois fahrendes Volk dar. Gaukler und Entdeckungsreisende sind Synonym einer Freiheit, die seine Landschaften atmen und seine Personen zu erreichen suchen. Eine davon ist die Freiheit von vaterländischer Vereinnahmung. Auf der Rückseite des Entwurfs**321 notiert er, gültig für alle drei Autoren: «Il faut éviter la peinture qui devient patriable».

WERNER REINHART, MÄZEN

Das Personenverzeichnis der Schöpfer der *Histoire* wäre unvollständig ohne den Namen Werner Reinharts, Sohn des Winterthurer Großindustriellen Theodor Reinhart-Volkart. Dem Kreis der *Cahiers Vaudois* bereits seit längerem durch Interesse und namhafte Zuwendungen verbunden, wird er Strawinsky und Ramuz von René Morax als möglicher Mäzen empfohlen. Auch wenn die ursprünglichen Überlegungen der Autoren romantischerweise darauf gezielt hatten, sich und ihre Familien mit dem fahrenden Theater der *Histoire* ernähren zu können (siehe unten), reduzieren sie ihre Hoffnungen bald darauf, daß wenigstens die Aufführungen einen gewissen Ertrag abwürfen, wenn erst einmal die Produktionskosten finanziert seien. Dazu sollte es nicht kommen: die spanische Grippe ließ die Tournée unmittelbar

nach der Lausanner Uraufführung platzen. Ein Kostenvoranschlag der Spedition Perrin & Co., Lausanne, vom 5.7.18**³⁵⁴ lässt die geplante Route erkennen: Lausanne, Winterthur, Zürich, St. Gallen, Basel, Lausanne, Genève (max. 1000 kg, Sfr 800.-). Die Unterstützung durch Werner Reinhart blieb damit die einzige Zuwendung. Im Frühjahr schickt er zunächst Fr. 3.000. «Début juillet, Reinhart verse à la banque lausannoise les douze mille francs complémentaires. Ramuz suggère à Strawinsky qu'ils prélevent chacun mille francs <pour aller un bout>. C'est leur gagne-pain du moment, et le mécène l'entend bientôt ainsi. Pour apprécier en monnaie d'aujourd'hui le mécénat de Winterthour, disons que les quinze mille francs consacrés par Werner Reinhart à l'*Histoire du Soldat* représentent exactement à l'époque le traitement annuel d'un conseiller d'Etat vaudois (8.000 francs) plus celui d'un juge cantonal (7.000 francs).» (Duplain)*^{124a,237}.

Zum Dank erhält Reinhart von den Autoren die Dirigierpartitur und eine gleichfalls eigenhändige Abschrift des Librettos der Uraufführungsfassung; außerdem, wenn auch nicht, wie angekündigt, einen kompletten Satz von Kostüm-Zeichnungen, so doch eine Auswahl von diesen, ferner Szenenskizzen. Auberjonois fertigt für ihn in der Folge weitere Zeichnungen an, die, oft undatiert, sich Ur- und Folgeaufführungen nicht immer zuordnen lassen. Schließlich gehen auch die vollständigen Dekorationen und Requisiten in Reinharts Besitz über. Er verleiht sie so häufig, bis sie verschlissen sind. Auf seine Initiative hin retouchiert Gaston Faravel, ein Schüler Auberjonois, die Dekorationen für die Genfer Aufführung vom 9.2.1945. (Hugo Wagner*^{220a,330f} spricht von einer Auffrischung, wahrscheinlicher ist eine zumindest teilweise Neuanfertigung unter Auberjonois' Anleitung.) Nach dem Krieg tauchen Vorhang und Bühnenbild II in der Retrospektive «René Auberjonois», Kunsthaus Zürich 1958, noch einmal auf. Wie Hugues Gall mitteilt, ist im Grand Théâtre von Genf kein Stück der Dekoration mehr vorhanden. Die Kollektion Francis Zanolenghi, Apples, bewahrt ein Fragment der Szene *Chambre de la princesse*, und zwar den Kopfteil des freistehenden Bettes, auf**³⁰¹.

Die Übersetzung der *Histoire du Soldat* ins Deutsche – "Zwischen Chur und Walenstadt/ heimwärts wandert ein Soldat..." – ist eine

Gemeinschaftsarbeit der Brüder Werner und Hans Reinhart (auch wenn nur von letzterem unterzeichnet) im Hinblick auf die Frankfurter Erstaufführung unter Hermann Scherchen und mit Paul Hindemith an der Geige.

DIE WIDMUNG DER 2EME EBAUCHE

Einer unendlichen Menge von Auslassungszeichen bedürfte, notiert Ramuz in seinen *Souvenirs sur Igor Strawinsky*³⁰⁶, wer beim Schreiben seiner Memoiren die Lücken des Erinnerns nicht durch Erfindung schließen wollte und damit, wie zu ergänzen wäre, einer subjektiv erlebten Wahrheit den Vorzug vor einer bloß faktischen gibt. In der Tat kam Strawinsky, als Ernest Ansermet ihn 1915 zu Ramuz brachte, nicht aus dem Osten, wie es in jenen *Souvenirs* heißt, sondern aus Genf; er kam nicht mit dem Dampfzug und zu zweit nach Treytorrens – «où seuls les plus omnibus de trains omnibus consentent à faire halte»³⁰⁶ –, sondern zu fünf im Wagen; es war nicht Herbst, es war Sommer.

Von der Warte jener anderen Wahrheit aus jedoch kam Strawinsky für Ramuz «du Levant, ils sont arrivés d'où le soleil se lève»³⁰⁶. Durch den Krieg materiell von Frankreich und seinem lesenden Publikum und von Paris durch die Neutralitäts-Debatte intellektuell abgeschnitten³⁰⁹, bedeutete die sich entwickelnde tiefe Freundschaft mit dem russischen Komponisten den notwendigen neuen Horizont. Mußte er bislang seine Heimat, und das hieß wie gesagt gleichzeitig sein Arbeitsmaterial, an Paris messen oder sich im Spiegel des Lac Leman reflektieren lassen, konnte er nun schreiben und würde es oft wiederholen: «Le pays de Vaud, à lui seul, c'est une petite Russie»^{cit*309,214}. Rußland wurde Ramuz auch zum politischen Hoffnungsträger. In *Le Grand Printemps* feiert er die Februarrevolution: «Là-bas, des milliers d'hommes s'élèvent à la vie. (...) Alors il y a eu, soudainement, que tous les hommes sont été comme un seul homme. (...) Vaudois, je salue ici la Russie, comme un petit frère une grande soeur»^{cit*312,87}. Als seine Kolumne in der *Gazette de Lausanne* gegen Kriegsende immer schärfer im Ton wird,

lehnt die Redaktion den Artikel *Valeur Moyennes* am Ende als «singulièrement découragé et déprimant» und ungeeignet, um «soutenir le moral de nos lecteurs», ab; damit ist der Chronik Ramuz' ein Ende gesetzt^{*309,325}.

Gleichfalls bezeichnend ist eine zweite Erinnerungslücke in den *Souvenirs*. In Strawinskys Begleitung hatten sich Alexandre Cingria und Adrien Bovy befunden, zwei Mitarbeiter an den *Cahiers Vaudois*, Ramuz' wichtigstem Publikationsorgan jener Jahre. Als erstes Heft erscheint im März 1914 kurz vor seiner Rückkehr an den See das Manifest *Raison d'Etre*, im Herbst 1920 stellt die Revue mit dem Abdruck des Textes der *Histoire du Soldat* in Heft 42 ihr Erscheinen ein. «Nous avons lié connaissance devant les choses et par les choses», heißt der meistzitierte Satz der *Souvenirs*^{*306,11} – Ramuz' Schreiben gehörte zu diesen Dingen, nicht aber seine literarische Tätigkeit wie die an den in den *Souvenirs* nicht erwähnten *Cahiers*. Im gleichen Sinne respektierte der Nicht-Musiker Ramuz Strawinskys Produktion, inspirierte sich jedoch in erster Linie an der Persönlichkeit des Komponisten. Umgekehrt setzt sich der Schweizer Freundeskreis, den Strawinsky in den *Chroniques de ma vie* zitiert, ausschließlich aus Mitarbeitern der *Cahiers* zusammen, ohne daß es von seiner Seite zu einer Beteiligung gekommen wäre ungleich etwa dem Nicht-Waadtländer Paul Claudel oder Ernest Ansermet, der hier einige Kompositionen veröffentlichte. Die Zusammenarbeit mit Strawinsky, die geduldige Adaption der ihm Wort für Wort übersetzten Texte von *Les noces villageoises*, *Pribaoutki*, *Berceuses du Chat*, *Renard*, schließlich die gleichberechtigte Konzeption und Realisierung der *Histoire du Soldat*, gehörten für Ramuz zu einer deutlich getrennten Sphäre, deren Interpretation schon aus diesem Grunde, unabhängig von der Einflußnahme Strawinskys auf die letztendliche Gestalt der *Histoire*, sich nicht nahtlos an die seiner gleichzeitigen Aktivitäten anschließen läßt.

Nicht zufällig auch verlegt der «vigneron sans vignes», wie sich Ramuz in den *Souvenirs*^{*306,3} nennt, die Begegnung mit Strawinsky in den Herbst.

«Jamais le vignoble n'est si beau que quand la vigne, en tant que végétal et par sa végétation même, n'y prend qu'une place accésorielle, ainsi qu'il arrive à l'arrière-automne, en hiver, au premier printemps; c'est-à-dire après et avant qu'une verdure trop abondante et uniforme (malgré les sulfatages) soit venue masquer l'architecture du terrain; et que l'ouvrage de la nature se soit superposé à celui de l'homme» *306,6f.

Die Jahreszeit dient hier als Metapher, um ein Strawinskysches Kompositionsverfahren, genauer seine Absetzung von der Spätromantik und ihren Hängenden Gärten, eindrücklich zu erfassen – «et j'étais heureux que le pays se fût mis ainsi à revivre pour recevoir et accueillir celui qui a été (qui était d'avance) un de ses grands amis» *306,9. Wie die Musik keine klaren Objektuweisungen kennt, ist auch in diesem Satz innerhalb der Metapher die Grammatik aufgehoben, das Land kann das der Musik sein, die unter Strawinsky neu zu klingen beginnt, es kann der Autor sein, es kann kaum die Westschweiz sein, die schon aufgrund ihrer geographischen Begrenztheit kaum Konzertmöglichkeiten für den Exilrussen bot.

Um die Gesundheit seiner Frau Jekaterina zu schonen, entschloß sich Strawinsky im Frühjahr 1914, nachdem die Familie den Winter wieder in Clarens verbracht hatte, den Sommer nicht gemeinsam auf ihrem Gut Ustilug zu verbringen, wohin er ein letztes Mal kurz und alleine reist. Der Ausbruch des Krieges verbietet dann einerseits eine Rückkehr nach Rußland, die Familie läßt sich 1915 fest in Morges nieder, andererseits fließen die Überweisungen aus der Heimat immer spärlicher, um mit der Revolution schließlich ganz zu versiegen, was Strawinsky angesichts einer, die vier Dienstboten eingeschlossen, zehnköpfigen Familie vor erhebliche Probleme stellt. In einem Brief an den Basler Mäzen Hans Graber vom 5. September 1917 schildert Auberjonois die Lage, die den Komponisten zum Verkauf von Manuskripten zwingt:

«La guerre le prive de plus en plus de ses revenus – il est riche ou du moins il l'était – l'état d'anarchie ds. lequel se trouve son pays a arrêté de plus en plus l'argent qu'il recevait de Russie. Il disposait de 50.000 fr. de rente somme qu'il a été en diminuant à mesure que le change baissait. Ses propriétés de Volhynie sont entre les mains des Autrichiens – ses fabriques

détruites - et l'avenir lui réserve le sort des propriétaires qui verront probablement leurs terres partagées. Cela ne lui fait pas peur. Ses compositions suffisaient largement à le faire vivre et son nom qui est à la tête du mouvement actuel musical lui est une garantie. Mais les temps exceptionnels ont tout désaxé. Une tournée des ballets russes est arrêtée ds. ce moment ds. l'Amérique du Sud et l'impresario ne lui fait plus parvenir ses droits d'auteur. Sa dernière composition le Renard achetée par la princesse de Polignac lui a été bien payée - et il finit ses *Noces Villageoises* - finir n'est pas le mot car c'est important & demande encore du travail. Gide lui propose une collaboration pr. l'exécution d'Antoine et Cléopâtre, mais ce n'est pas encore fait. Pendant ce temps il faut qu'il vive - il voudrait vendre son manuscrit de l'Oiseau de Feu. Celà représente une jolie somme qu'en tous cas ds. la Suisse Française on ne trouvera pas aussi facilement qu'en Suisse Allemande. A Bâle on est musicien et riche! Connaissez-vous qs. noms susceptibles d'être intéressés par un achat de cette sorte?» cit.139,312f.

Aus diesen wirtschaftlichen Problemen, wie sie Ramuz nicht weniger drücken, erwächst der Gedanke eines fahrenden Theaters mit wenigen Musikern und Schauspielern, mit dem man etwas Geld verdienen könnte: die *Histoire du Soldat*.

«Son mérite (si elle en a un) est qu'elle n'a pas eu pour point de départ des préoccupations esthétiques, qu'elle n'a pas cherché à être l'expression d'une doctrine, qu'elle n'a rien d'un manifeste, qu'elle doit tout à l'occasion. Faire une pièce (au sens le plus large), facile à jouer, qui nous appartient (malgré ou à cause des circonstances)» *306,86f.

Von wann dieser Gedanke datiert, lässt sich nicht mehr feststellen, es dürfte um Weihnachten 1917 sein. Noch am 25.1.1918 formuliert Ramuz auf einer Postkarte an Strawinsky: «Je suis et je reste de vous et de tous les votres le très dévoué et obeissant serviteur» (Nachlaß Strawinsky, jetzt Paul-Sacher-Stiftung); hätte die Zusammenarbeit am *Histoire*-Projekt bereits begonnen, würde er sich wohl kaum derartig förmlich ausgedrückt haben. Am 28. Februar 1918 liegt jedenfalls die im Folgenden abgedruckte *esquisse* vor, die die Genese von Text und bald auch Partitur einleitet. Der biographische Aspekt dieser Genese ist vor kurzem von Georges Duplin in *Le gai combat des Cahiers Vaudois**124a,191-213,passim mit einigen neuen

Dokumenten korrekt und lebendig dargestellt worden, so daß sich hier eine Darstellung erübrigt.

Der Rauch der Lokomotive schließlich, mit dem Strawinsky "im Herbst 1915" zu ihm gekommen sei (um statt der äußerer Schicksale der Begegnung ein letztes Mal auf eine der scheinbaren Erinnerungslücken der *Souvenirs* zurückzukommen), dieser Rauch markiert Distanz. «Les locomotives, en ce temps-là (ceci pour les très jeunes gens et pour marquer aussi la fuite des années) marchaient encore à la vapeur»^{306,2}. Als Ramuz 1929 diese Zeilen niederschreibt, ist die Familie Strawinsky seit neun Jahren aus der Schweiz verzogen und die Freundschaft mit dem Komponisten historisch geworden.

Für Ramuz hatte sie eine grundlegende Erweiterung des Horizontes bedeutet und die Möglichkeit, den zuvor schon ausgebildeten Stil in eine gemeinsame Arbeit einzubringen. Die Epoche dieser Freundschaft fällt nicht zusammen mit der Periodenbildung des OEuvres, in dem sie, als es sich wieder auf die Arbeit an heimatlichen Stoffen konzentriert, keine entscheidenden Spuren hinterläßt. Für Strawinsky dagegen bedeuten die Schweizer Jahre einen radikalen Einschnitt. Nach dem Ruhm, den *Oiseau de Feu* (1910), *Pétrouchka* (1911) und *Le Sacre du Printemps* (1913) in Paris und damit in der musikalischen Weltöffentlichkeit geerntet hatten, sieht er sich nun durch die Kriegssituation der Verbindung mit Diaghilevs *Balletts Russes* und repräsentativer Aufführungsmöglichkeiten beraubt und vor die Notwendigkeit gestellt, entweder wie gewohnt für großes Orchester und das heißt auf unabsehbare Zeit für die Schublade zu produzieren oder aber, wie Pierre-Paul Clement formuliert, «à réinventer la musique en partant de moyens volontairement simples. En ce sens, *Les Noces*, *Renard* et *l'Histoire du soldat* sont un peu le *Discours de la méthode* d'Igor Strawinsky, qui fait table rase de tout l'acquis pour répartir à zéro»^{306,xiii}. Ernest Ansermet, mit Strawinsky seit 1914 befreundet und von diesem als integrer Interpret seiner Werke geschätzt, unterstreicht in seinem *Entretiens avec J.C. Piguet* den von der Strawinsky-Forschung stets vernachlässigten Einfluß des Freundes: «Il est certain que la rencontre de Strawinsky avec Ramuz marque un tournant dans la production de Strawinsky. C'est dès ce moment qu'ils s'est mis à cultiver la simplicité, dans les formes,

dans l'écriture, dans l'orchestration aussi»^{*124a,191}. Die Widmung der 2ème ébauche^{**103,1} zur Histoire du Soldat zeichnet diese Freundschaft nach:

A Igor Strawinsky/
parce que c'est une histoire de son pays./
Mais, comme c'est aussi une histoire de mon pays [de miens],/
je l'ai écrite à ma façon, qui n'est pas la sienne [pensant à
lui]./
pensant à son pays à lui et pensant au mien,/br/>dans un désir qu'on les trouve ici associés/
et qu'on les aime l'un et l'autre.

TITEL

Die esquisse übernimmt den Titel des Märchens unter Entfall des Epitheton 'Fahnenflüchtig': «Le soldat et le diable». Nicht mit Tinte, sondern mit Bleistift gleich der Datierung 28.2. unter dem Text, jedoch deutlich flüchtiger, mithin später als diese und möglicherweise im Rahmen einer gemeinsamen Diskussion des Entwurfs, streicht Ramuz den Titel durch und trägt ein: «Histoire du soldat, du diable et du violon». In gleicher Weise wird der Titel nochmals in «Le soldat, le diable et le violon» geändert und erscheint in dieser Form auch auf der am 3. März begonnenen 1ère ébauche. Auf der am 16. März begonnenen 2ème ébauche lautet die Reihenfolge: «Le soldat, le violon et le diable». Ebenso heißt es auf dem Umschlag des später Werner Reinhart übereigneten Skizzenkonvolutes von Strawinsky^{**201}, dessen erstes Stück mit "6.IV.18" datiert ist: "Soldatij, skripka y diavoly - le S[sic]oldat, le v[sic]iolon et le D[sic]iable". Auf dem Umschlag der am 12. April begonnenen 4ème version steht: «Le soldat, le violon [gestrichen: et] le diable./ histoire/ lue, jouée, mimée et dansée». Das Dedikationsexemplar^{*111} der Fassung der Uraufführung für Werner Reinhart trägt den Titel: «Histoire du soldat./ lue, jouée, dansée, et en deux parties/ par C.F. Ramuz et Igor Strawinsky/ petit théâtre et costumes/ de/ René Auberjonois etc». Der Titel Histoire du Soldat, der den episch-narrativen Anspruch des Stücks gegenüber seiner Subsumierung unter die Gattungen von Oper oder Drama in aller Schärfe herausstellt, ist demnach ein spät gefundener, abkürzender Rückgriff auf

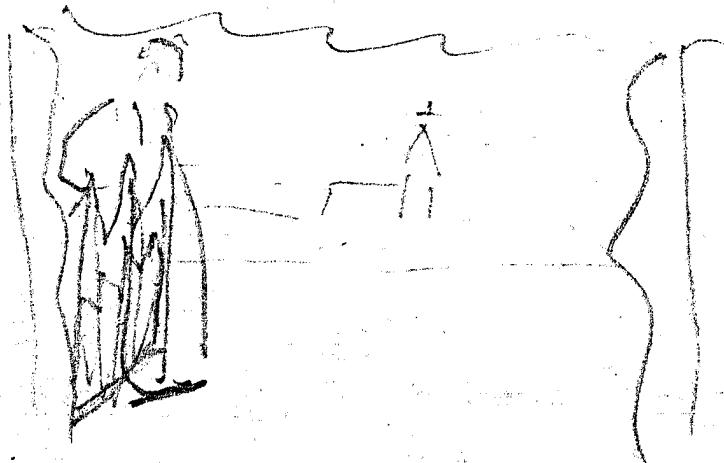
eine spontane Idee der ersten Märztage. Die Streichung des «mimée» im Untertitel erklärt sich möglicherweise aus dem Versuch einer Abgrenzung vom aristotelischen Konzept der *mimesis*. Das «jouée» bezieht sich demgemäß auf Musiker wie Schauspieler. Im unvermittelten Nebeneinander von Lesen, Spielen, Tanzen ist der Versuch einer Überwindung der romantischen Synästhetik und ihres Gesamtkunstwerkes bereits erkennbar.

AUTORSCHAFT

Die von Ramuz so etikettierte *esquisse* vom 28.2.1918 ist in der Tat eine Skizze. Sie bietet das Notat einer Handlung. In Stichworten dann, wenn es um Zeichen für Situationen geht («soif»), in durchaus ausgeführten Sätzen dann, wenn es um psychische Begründungszusammenhänge geht.

Aufgrund der durchgängigen Schrift der *esquisse* ist auszuschließen, daß Strawinsky die Märchenvorlage für Ramuz' Wort für Wort aus dem Russischen übersetzte wie bei *Renard*. Vielmehr hat dieser den Duktus eigenständig neu erfunden, wie die im Folgenden zu erhellenden, für das Œuvre Ramuz' charakteristischen Abweichungen von der Vorlage belegen. In diesem Sinne ist Ramuz der Librettist der *Histoire du Soldat*.

Einwände seiner beiden Mitarbeiter bei der mitunter täglichen Redaktionskonferenz wurden von Ramuz als Grundlage für die jeweils folgende Umarbeitung genutzt. Dies bestätigt neben Blatt 61 des Konvolut A (Zählung vom Autor) das umseitig abgebildete Blatt 19a der *1ère ébauche*, auf dem sich eine Zeichnung Auberjonois' findet. Ramuz vermerkt dort: «Beaucoup trop vide d'action/ établir ainsi:», es folgt das Schema für den Eröffnungsdialog zwischen Soldat und Teufel. Entsprechend trägt die vierte und letzte der tintengeschriebenen Varianten für die Szenengliederung nach dem *entr'acte* den Bleistiftvermerk «ceci le meilleur». Er wird aufgenommen von Blatt 26 des Konvolut B: «alors) 1) lecture/ 2) marche royale/ 3) diable - devant rideau?/ succésivement dans coulisse et devant rideau».



Beaucoup trop rire d'action

italie aussi : arrivée du diable

premier discours

le fau marchand

allons venir seulement faire attention ~~de~~ de son violon

lui donne sa blouse après avoir tiré le violon de la poche

laisse ton sac

les choux dedans prend ton bûche

alon laisse la autre fois t'ont oublié

sort rapidement la lance

oh! regard rapidement

mais ce vieux docteur - tu pourras le refaire

grâce au bon

ABB. 2: **102, BLATT 19A

Wenn also die Sorge um die Gestaltung der Szenengliederung, nachdem Ramuz deren Grunddisposition in der *1ère ébauche* fixiert hatte, und die Beurteilung ihrer verbalen Ausgestaltung also durchaus eine gemeinsame waren, so blieb doch Ramuz die volle Verantwortung für die Wortfindung vorbehalten.

TEXT DER ESQUISSE**¹⁰¹

() = *Klammer im Original*

{ I = *Hinzufügung erste Schicht*

II II = *Hinzufügung zweite Schicht*

< > = *Streichung*

Le soldat et le diable
[*Histoire du soldat, du diable et du violon*]
[*Le soldat, le diable et le violon*]]

Soldat [entre chez lui en congé]. soif. faim. ruisseau. joue violon. Diable(vieillard) demande violon contre livre. L'autre sait pas lire. «Tout le monde peut lire». Peut lire, échange fait. Diable prend violon. Ne trouve pas qu'il joue assez bien; demande au soldat de venir chez lui, lui apprendre à jouer. Soldat refuse. [Le mener en voiture] voiture. Non. Va repartir. Trempe son biscuit. Diable sort bonnes choses sac. donne au soldat. Dit au soldat aura chez lui ces bonnes choses. Soldat accepte pour deux jours.

*
* *

Passe chez le diable deux jours et demande partir. Diable fait sortir équipage. Prends place. un clin d'oeil. Chevaux partent au grand galop. Lieues défilent. Village. Diable le laisse. Croit être resté chez d. 2 jours: 2 ans. Est porté déserteur. S'effrais. Ne sait que faire. Où aller: au régiment: fusillé. Ici personne ne me reconnaît. (Va jusqu'à sa maison. sa mère se sauve en criant: on le croit mort croit fantôme). Maudit le diable: Tu m'as joué un vilain tour. L'impur paraît. [air de violon qui l'annonce]. Reste. Régiment vie pas enviable mal nourri. Lui. Veux-tu je te ferai marchand. Voilà c'est bien. je vais manger le bonheur. Grande boutique. sacs d'argent. Vide. Pense jeunesse. violon. [p.êt marchand violons]. Fait [?] essaie plats [c'est le diable

Marchand violons]. Fait [?] essaie plats [c'est le diable qui se moque de lui] scène où il les casse. Marchands jaloux. Part au milieu de la nuit.

*
* *

Part nuit. Entend parler fille du roi malade et le roi l'a promise à celui qui la guérirait. Passe frontière. Médecin. Est amené au palais: la voit l'aime / Retrouve ainsi sa force. Et elle commence de l'aimer c'est pourquoi elle va mieux. Son père au matin: comment tu vas. / alors fait appeler soldat: qu'est-ce que tu veux. balles - eau de vie chaude. assis dans chambre à table: diable arrive en diable avec le violon. l'invite. jouent aux cartes- jour paraît diable ivre - soldat lui prend violon se joue des airs. / On écoute dehors et tout le palais. [on ne sait pas qui c'est.] La petite princesse écoute et demande qui joue <et demande qu'on lui joue>. Alors voit [le médecin] mais celui qui l'aime déjà [et il sort le violon et elle comprend] et elle, elle se met à l'aimer. Alors le violon qui l'anime, la fait lever de son lit, la fait danser comme lui dit la musique l'amener près du soldat baisser. le diable glisse la tête jaloux de ce qu'il n'aura jamais. Dit que c'est lui qui l'a rendue malade et c'est lui qui l'a guérie. Avoue sa jalouse. [La princesse a peur.] Tu as la femme, rends moi le violon. Soldat reprend violon.[...?] puissant à le diable en son pouvoir l'oblige à danser: burlesque (mêmes danses qu'avant) puis berné la petite princesse n'a plus peur diable tombe fatigué [...] vient lui tirer sa barbiche - la barre de fer les balles. / diable s'enfuit. mais dit qu'on dehors du royaume garde pouvoir. / [texte en dialogue] Mariés. heureux. Mais tentés. Il ya d'autres pays - des champs. elle dans son bonheur a oublié défense. Et lui le bonheur l'enhardt. L'astrologue du haut de sa tour. Il y a des montagnes bleues - fleurs. Elle aime les fleurs. Ou bien il veut lui montrer sa petite maison. Partent un jour. / Franchissent la frontière. Diable tout à coup. Elle laisse tomber ses fleurs. Il laisse tomber son violon. Diable a violon. Joue la marche impérativement. Viens-tu. Petite princesse se met à pleurer. Viens-tu? je viens. Pardonne-moi. S'il te plaît. air du violon (air de marche pour partir). Et puis: je vais avec toi. - Tu ne peux pas. air de marche/Reste seule sur la scène. air de marche qui s'en va -

[28 février 18]

Histoire des soldats, le diable et le violon
le soldat et le diable
mais chez lui en congé

Soldat. Soif. faim. ruisseau. jone violon. diable (vieillard)

Demande violon contre lui. L'autre said pas lire. Tout le monde
 peut lire. Peut lire, échange fait. Diable prend violon. Ne trouv
 pas qu'il joue aucun bien; demande un soldat de venir chez lui. lui

apprendre à jouer. Soldat n'en va pas. Prend son biscuit.

Diable n'est bonnes choses rac. Donne au soldat. dit au soldat, aura

chez lui un bonnes choses. Soldat accepte pour deux jours.

Pain chez le diable deux jours, et demande partie. Diable fait
 trois équipes. Première place. un œil. Chaque partie au grand
 galop. Lieues difficiles. Village. Diable le tâche. Soit être resté chez J.
 2 jours; 2 ans. Et poste Stanley. Sifrau. Ne sait que faire. Où
 aller: au régiment de fusille. Le personnage n'a pas reconnu.

maison. Je m'en suis sauvé en criant (on le voit mort fantôme) Maudis
 le diable. Tu m'as donné un village tout l'imper parac. Ruste. Régiment
 vi pas enviable mal nommé. lui. Venx. Tu je t'ai marchand. Vuile iut
 bien. j'vais ce que ce boucheur. Grandi boutigne. Sac sargent. Sac

Vide. Peut se cacher. violon. Fait quin envoie plati sacs où il les

cam. Marchands jaloux. Pas au milieu de la nuit.

pi. marchand violons.

ent le diable qui a moyen débile.

Part nul. Rentant parler fille du roi malade et le roi l'a promise a
 celui qui l'epa qui la guerisait. Part fructue. Medecin. Il amene
 au palais la voit. L'aime
 Retour aini sa force. Et elle elle commence a l'aime cest pourquoi elle
 va mieux. Son pere au matin : comment tu vas
 Alon fait appeler soldat : qu'est ce que tu veux. Ballus - eau de vie chaude
 aini dans chambn à table : diable aini ce diable avec le violon
 T'innit jouent aux cartes - jeu parait diable ivre - soldat lui prend violon
 n jour des airs

Ou on sait pas qui cest

(on ecoute dehors et tout le palais. La petite princesse crie et demande qui
 et il fait la violon et elle comprend ^{le midaire} et il demande sa son lui jure. Alon nul mais celui qui aime de ce
 et elle a de nul à l'aime. Alon le violon qui l'aime, les fait lever de son

lit, la fait danser comme lui dit le musiqu l'ame pere, du soldat
 batre le diable glissa la tete jaloux de ce qu'il n'aura jamais / dit
 que cest lui qui l'a rendue malade et cest lui qui t'a querie. Arrue sa
 la minum a peur.

jeux de la paix, nudi moi le violon. Soldat reprend violon.

lit et puissant à la diable en son pouvoir l'obligé à danser : telle que
 (mme Tantes j'n'aurai) puis bonne la petite princesse n'a plus peur
 diabol touch fatis meurs, vient lui faire au barbiche - la barre de fer

les ballus

Diable stupide mais dit pere dehors du royaume gard pourvoir

Maries. Heureux. Mais tenu. Il y a d'autre pays - Un chapeau

elle dans son brûleur a oublié d'epu. Et lui le bonheur l'enhardit.

L'antologu du haul de la tor. Il y a un mortuaire blues - fleuri. Elle aime les
 fleurs. Ce bras il met lui monter sa petit maison. Partant un jour

2-3)

Franchement la frontière, Diabé tout à coup
Elle laissé tomber un flanc. Il laissé tomber son violon, Diabé a violon
Tou la marche impérativement. Viens, tu. Petite prière n'oublie
à préparer. Viens, tu ? je viens. Pardonne, moi. S'il te plaît
au un violon (au de marche pour partir) Et puis : tu viens avec moi. —
Tu ne peux pas. au de marche
Roulé roulé sur la route / au de marche qui t'en va —

—
28 février 18 —

WORTFINDUNG

Vergil pflegte des morgens seinen Schreibsklaven zu diktieren, was ihm in den Kopf kam, um es nachmittags wieder auszustreichen und vielleicht einen Vers zu bewahren. Dieses Vorgehen bedeutete sieben Jahre Arbeit an den 2.200 Versen der *Georgica* und bleibenden Nachruhm. Ramuz hingegen arbeitet nicht mit dem Sieb des Eratosthenes. Der Autor, ein symbolistischer *opérateur*, tritt hinter den Akt seines Schreibens zurück. Die schreibende Hand ist Vollzugsorgan des korrigierenden Ohres, geleitet von einer Ahnung des zu erschreibenden Klanges und von dem genauen Bewußtsein des poetischen Gegenstandes. Dies Verfahren bedeutet ein dreiunddreißigmaliges Verwerfen der jeweiligen Fassung für die Eingangszeilen der *Histoire du Soldat* – und die gelegentliche Erwähnung in Strawinsky-Biographien: Ramuz' hohe Kunst der Einfachheit unterlief, da sie gelang, den Ruhm bei der Nachwelt. Am Ende eines Prozesses, der mit epischem Atem begann, sind die gerade 252 Worte der *1ère lecture* wie Kieselsteine in einem Gletscherbach bis zur Unscheinbarkeit abgeschliffen. Sie mögen austauschbar erscheinen, doch ist ihre Semantik in einer Weise aufgeladen, daß sie sich mitunter als Titel einer Revue oder dergleichen verwenden ließen: «quinze jours de congé». Im *raddoppiamento* des «marcher» – «a marché» – «a beaucoup marché» kommuniziert die lautliche Bedeutung, was in einer Frühfassung ein Exkurs über den Soldatendurst sagen sollte und was in August Stramms Frage von 1915 ein zwischen die Gedichtzeilen immer wieder eingeschobenes, geradezu im Einatmen auszusprechendes "und" übermittelt: die Mühe, die Länge, die Zielbeflissenheit beim Marsch, die der begangenen Gegenwart entbindet. Das Wort und seine Fügung werden frei für seine musikalische Bedeutung. Musik und Wort sich auf dieser Mitte treffen zu lassen, an Lauten beispielsweise Tonhöhen zu fixieren und an Akkordverbindungen dramatische Inhalte zu knüpfen, war die Absicht der Musikdramen Richard Wagners. Ramuz seinerseits macht seine Worte frei für eine ebensolche Mitte, zu der ihnen Strawinskys Musik entgegengehen sollte.

DIE 33 FASSUNGEN DER EINGANGSZEILE

Die Grundschichte der Texte ist sorgfältig in Tinte und mit breitem Federkiel notiert, die Schrift gemahnt an gotische Hufnagelneumen. Die Papierqualität schwankt kriegsbedingt, nur ausnahmsweise erlaubt sie doppelseitiges Schreiben. Die Aufzeichnung erfolgt durchaus traditionell – mittig und doppelt unterstrichen die Protagonisten, in der Blattmitte beginnend und einfach unterstrichen die Szenenanweisungen, linksbündig der Dialog selbst in oft zeilenübergreifenden Langversen. Einzelne Passagen werden mit Tinte oder einem weichen Bleistift durchgestrichen, mitunter auch eingekreist, die Korrekturen zwischen den Zeilen oder rechts davon eingetragen. In zahlreichen Fällen wird die Korrektur ihrerseits revidiert. Zusammen mit der maschinengeschriebenen und den in den sogenannten Konvoluten A und B unabhängig von den fünf numerierten *ébauches* respektive *versions* aufbewahrten ergeben sich sieben Hauptüberarbeitungsstadien mit in der Regel einem bis zwei Dutzend Fassungen der einzelnen Textteile.

Als paradigmatisch für diese Arbeitsmethode wird im folgenden die Genese der naturgemäß besonders heiklen Eingangspassage der *Histoire du Soldat* durch sämtliche Fassungen hindurch dargestellt. Im Interesse einer größeren Deutlichkeit erscheinen nur jene Teile, die in die ersten 18 Zeilen der Uraufführung eingeflossen sind. Die Bezeichnung der Einzelkonvolute ist von Ramuz übernommen, seine Datierung jeweils beigegeben. Die Zählung der Zeilen, /1/, folgt dem Schriftbild der Vorlagen. Absetzung der Zeilen resp. Verse untereinander wird mit //2/ markiert. Beginnend mit der 1. Revision im Konvolut A, der Nr. 10 in der Chronologie der Fassungen, gibt Ramuz mit einem linksweisenden liegenden T, hier als † wiedergegeben, den Wiedereinsatz der Musik zwischen zwei Zeilen an.

Die folgenden Transkriptionen zeichnen ein in sich geschlossenes Bild des Wortfindungsprozesses nach. Die Literaturgeschichte pflegt von einer solchen Annäherungsmöglichkeit an einen Text meist nur zu träumen. Im Fall Ramuz' hat sie ihn aufgrund der Simplizität des Erscheinungsbildes der *Histoire* nicht vollzogen.

*IERE EBAUCHE **102, «3-15 MARS 1918»*

1. A - TINTE

/1/ L'Histoire se passe dans un temps qu'on se battait /2/ et les hommes [...]. /10/ Il eut quinze jours de congé, parce qu'ils s'était bien battu; /11/ il partit pour aller dire bonjour à sa mère qu'il aimait bien /12/ et à sa bonne amie qu'il aimait bien aussi, quoique pas tout /13/ à fait de la même manière; /14/ il marchait depuis le matin dans une grande plaine /15/ sans village; il se réjouissait d'arriver, /16/ mais le chemin était un très long chemin. //17/ Si loin qu'on pouvait voir autour de soi, /18/ nul être vivant n'était en vue, /19/ et il faisait bien chaud parce qu'on était en été. /20/ Le soldat commença d'avoir soif: /21/ ayant vidé depuis longtemps le peu de vin qui restait dans /22/ sa gourde. /23/ Et comme la soif le tourmentait de plus en plus, /24/ il se mit à chercher des yeux s'il n'apercevrait pas un puits, /25/ une source, une simple mare, /26/ où il pourrait se désaltérer, tout en trempant son biscuit, /27/ parce que le biscuit du soldat /28/ et dur comme du (le) caillou /29/ et on se casse les dents dessus. //Il se passa une chose étonnante (...) [Zu den Auslassungen vgl. die Transkription der Version Nr. 1 im Anhang].

2. B - BLEISTIFT

/1-3/ [Die Korrekturen wurden anschließend überschrieben und sind nicht entzifferbar, sie stimmen jedoch nicht zur Gänze mit Version C überein] /4/ sans puits, /5/ ni source, ni une simple mare, /6/ et il soupira, mais tout à coup une chose étonnante [se passa] [...].

3. C - TINTE

/1/ Il marchait depuis trois jours et il commençait d'avoir soif. /2/ Il regarda autour de lui et ne vit rien qu'une grand espace /3/ de plaine, sans une maison, sans un arbre, sans un être vivant. /4/ Et il soupira, mais tout à coup une chose étonnante [...].

*2EME EBAUCHE **103 - DATIERT «16-24 MARS 1918, TOUR DE RAMEAU, PAR LE PLUS BEAU SOLEIL», VORHER BEGONNEN*

4. A - TINTE

Introduction de musique

Récit

/1/ Parce qu'il s'était bien battu, on lui avait donné /2/ quinze jours de congé /3/ et il marchait déjà depuis deux jours /4/ et avait encore un jour à marcher avant d'être arrivé chez lui. //5/ Il commençait à avoir soif, il regarda, il ne vit rien. /6/ Il ne vit rien qu'un grand espace de plaine, nue /7/ où nulle maison, nul arbre, nul être vivant n'était /8/ en vue; /9/ et il revala sa salive parce que le gosier lui brûlait. //10/ On peut encore se passer d'arbre et de maison /11/ de quoi en ne peut se passer, /12/ c'est d'une

source, d'une puits, d'une simple mare: /13/ or cette plaine était vide pour les yeux de cela, comme /14/ du reste. /15/ Et il soupira [...].

5. B - TINTE

Musique

Récit

[sonst wie A].

6. C - BLEISTIFT

Musique

Récit

/1-12/ [wie A] /13/ or cette plaine était vide de cela, comme /14/ du reste. //15/ Mais à ce moment il se passa une chose étonnante [...].

7. D - BLEISTIFT

Musique

Récit

/1/ Parce qu'il s'était bien battu, il avait eu /2/ quinze jours de congé /3-9/ [wie A] /10/ Mais à ce moment [...]

8. E - BLEISTIFT - «16 mars 18»

Petite préface [Vermerk in auffällig steiler und großer Schreibweise, offensichtlich am Diskussionstisch entstanden. Der folgende Text ist vollständig gestrichen. Vergleiche das Faksimile in Kapitel V].

*KONVOLUT A **109 - HIER VON APRIL 1918*

9. A - TINTE

Lecture.

/1-11/ [Zahlreiche Streichungen lassen den Textlaut nicht mehr erkennen.] /12/ Il a ôté son sac, il l'a posé à côté de lui; ce n'est pas une pièce, /13/ C'est une histoire. [Vgl. zur folgenden program-matischen Erklärung die Transkriptionen in Kapitel III. Das Anschlußblatt fehlt in dieser Version.]

10. B - TINTE

Lecture.

/1/ C'est un soldat qui a quinze jours de congé, parce qu'il s'est bien /2/ battu; il va passer ces quinze jours de congé dans son village /3/ chez sa mère. /4/ Il marche depuis longtemps, il est impatient d'arriver. //5/ Pourtant il s'est trouvé qu'il a eu faim et soif, et, /6/ il s'est assis au bord d'un ruisseau /7/ où il est occupé

à tremper son biscuit, tout en se reposant un peu. | /18/ Il a ôté son sac [...].

11. C - BLEISTIFT

Musique !

Lecture.

/1/ Entre Chevrens et Chevilly /2/ Il y a qu'un soldat rentre chez lui /3/ Il a quinze jours de congé. /4/ Il s'est bien ba[ttu] et ces quinze jours de /5/ congé il va les passer chez sa mère. /6/ Comme la route est longue /7/ Il est impatient d'arriver, /8/ il s'est assis au [bord] d'un ruisseau /9/ tout en se reposant un peu. | //10/ Il a ôté son sac, il l'a posé à côté de lui; ce n'est pas une pièce, M[esdames] M[essieurs], /11/ c'est une histoire.

12. D - BLEISTIFT

Musique!

Lecture

/1/ Entre Chevrens et Chevilly /2/ C'est un soldat rentre chez lui /3/ Il a quinze jours de congé /4/ et il est pressé d'arriver, /5/ pourtant comme il est fatigué /6/ il s'est assis au bord d'un ruisseau, /7/ tout en se reposant un peu. | /8/ Il a ôté son sac [...].

3EME VERSION *+104 - «12 AVRIL - 18 AVRIL 1918, LE PRINTEMPS QUI VIENT, REPRIS 19 AVRIL-27-30, REPRIS 27 AVRIL 2 MAI 18»**

13. A - TINTE

Lecture

/1/ Entre Denges et Chevilly, /2/ C'est un soldat qui rentre chez lui. | //3/ Il a quinze jours de congé, /4/ il s'impatiente d'être arrivé. | //5/ Pourtant, un ruisseau s'est présenté, | //6/ (C'est la Sorge qu'on l'appelle, avec un joli pont dessus, avec /7/ tout le long des frênes et de vernes), | //8/ il s'est assis sur une [ergänzt: grosse] pierre, /9/ il trempe son biscuit dans la Sorge, - /10/ affaire à reprendre des forces, /11/ tout en se reposant /12/ un peu en arrière. | /13/ Il a posé son sac à côté de lui; ce n'est pas une pièce, Mesdames, /14/ Messieurs, c'est une histoire. /15-27/ [vgl. Transkriptionen in Kapitel V] /28-35/ [überklebt, nicht entzifferbar] | //36/ Ayant mangé et bu, il a ouvert son sac, il en a tiré un tas /37/ de choses.

14. B - TINTE

Lecture

/1/ C'est entre Denges et Chevilly, /2/ un soldat qui rentre chez lui. | //3/ Il a quinze jours de congé, /4/ il lui tarde d'être arrivé. | //5/ Pourtant, un ruisseau s'étant présenté, | //6/ (C'est la Sorge qu'on l'appelle, et il y a un joli pont dessus, avec /7/ tout le long des frênes et des vernes), | //8/ il s'est assis au bord /9/ il trempe son biscuit dans l'eau, /10/ trempe son biscuit dans la Sorge, - /11/

affaire de reprendre des forces, /12/ et pensant repartir bientôt. | //13-28/ [vgl. Transkriptionen in Kapitel III] /29-37/ [entspricht den überklebten Zeilen A 26-35, gleichfalls nicht entzifferbar] | //38/ Ayant mangé et bu [...].

15. C - BLEISTIFT

[Es handelt sich um Korrekturen der überklebten Zeilen B 29-37, nicht entzifferbar.]

16. D - TINTE

/1-28/ [wie C] /29-33/ [vgl. Transkriptionen in Kapitel III] /34/ Ayant mangé et bu [...].

17. E - BLEISTIFT

Musique [Vermerk in steiler, großzügiger Schrift entsprechend Nr. 8]
peu trop réguliers [dito]
[Text wie D]

18. F - BLEISTIFT

[Die kleine, durchaus sorgfältige Handschrift weicht stark von der in D ab, so daß ein unterschiedliches Notierungsdatum anzunehmen ist. Die Reihenfolge der Versionen E und F muß offen bleiben.]
/1/ C'est entre Denges et Chevilly, /2/ un soldat qui s'en retourne chez lui. | //3/ Il a quinze jours de congé, /4/ il lui tarde d'être arrivé. | //5/ Pourtant, un ruisseau s'étant présenté, | //6/ (C'est la Sorge qu'on l'appelle avec un joli pont dessus, /7/ et il y a l'ombre des vernes), | //8/ il s'est assis au bord et trempe son biscuit dans l'eau, /9/ il trempe comme ça son biscuit dans la Sorge /10/ affaire de reprendre des forces ... | //11/ Il a posé son sac à côté de lui [...].

4EME VERSION **#105 - «2-8.5.18»

19. A - TINTE

Lecture

/1/ C'est sur la route de Denges à Chevilly, /2/ un soldat qui rentre chez lui. | //3/ Il a quinze jours de congé, /4/ et il lui tarde d'être arrivé. | /5/ [gestrichen, nicht entzifferbar] /6/ un ruisseau s'étant présenté. | //7/ (C'est la Sorge qu'on l'appelle, avec, dessus, un joli pont, /8/ et des frênes et des vernes qui font de l'ombre tout le long), | //9/ Il s'est assis, il trempe son biscuit [...].

20. B - TINTE

/1-4/ [wie A] /5/ mais un ruisseau s'est présenté. | //6-7/ [wie A 7-8] | //8/ et il s'est assis, trempe son biscuit [...]

TYPOSKRIPT106 - VERMUTLICH ENDE MAI**

[Der Schreibfehler «lingerem» für «linguam» beweist eine Abschrift von fremder Hand. Zwei Rechnungen des Kopisten J. Piotton (Nachlaß Strawinsky, Paul-Sacher-Stiftung) über Fr. 20 und Fr. 50 datieren zwar erst vom 2. Juli respektive 6. September 1918; aufgrund der Logik der Überarbeitungen kann jedoch von einem früheren Zeitpunkt der Abschrift ausgegangen werden. Auf dem von Ramuz tintenschriftlich ergänzten Titelblatt (vgl. dazu unten Abschnitt "Titel") finden sich einige, mit Sicherheit spätere Eintragungen von der Hand Ansermets, darunter die Datierung «Septembre 1918»].

21. A - MASCHINENSCHRIFT (DURCHSCHLAG)

Lecture

/1/ C'est sur la route de Denges à Chevilly, /2/ Un soldat qui rentre chez lui. //3/ Il a quinze jours de congé, /4/ et il lui tarde d'être arrivé, /5/ mais un ruisseau s'est présenté. [Weiter wie Nr. 20.]

22. B - TINTE

Introduction de musique

/1-4/ [Wie A] | [bezeichnet hier wohl das Ende der musique] /5ff/ [Wie A]

TYPOSRIPT REDIGE ET FEUILLES MANUSCRIPTES107 - VERMUTLICH JUNI**

23. A - BLEISTIFT

[Korrektur eines schlechteren Durchschlages des Originale zu Nr. 21. Von der Rückseite des später überklebten Blattes nicht entzifferbar.]

24. B - TINTE

[Überklebung des Typoskripttextes von Nr. 21.]

Introduction de musique

Lecture

/1/ Entre Denges et Denezy /2/ un soldat qui rentre chez lui. | //3/ Quinze jours de congé qu'il a /4/ marché depuis longtemps déjà. | //5/ A marché, a beaucoup marché, | Fin de la musique //8/ Mais un ruisseau s'est présenté. /9/ (La Sorge, comme on l'appelle, qu'on passe sur un joli pont, /10/ et des frênes et des vernes qui font de l'ombre tout le long), /11/ et il [zwei Worte gestrichen, nicht entzifferbar] s'est assis, trempe son biscuit, /12/ trempe son biscuit

dans la Sorge, /13/ a posé son sac à côté de lui, /14/ Mesdames, Messieurs, ce n'est pas une pièce, c'est une /15/ histoire.

25. C - BLEISTIFT

Introduction de musique

Lecture

/1/ Entre Denges et Denezy /2/ Joseph le soldat qui rentre chez lui /3-8/ [wie B] /9/ et il se laisse tenter /10/ (C'est la Sorge, comme on l'appelle, et on la passe sur un joli pont,) /11/ C'est une belle bonne eau [gestrichen: fraîche] claire et de l'ombre (avec de l'ombre) /12/ et il s'est assis, trempe son biscuit, /13/ a posé son sac à côté de lui, puis tout en mangeant l'a ouvert /14/ c'est le sac à présent qu'il prend /15/ et l'a ouvert tout en mangeant /16/ en a tiré un tas de choses, des choses comme les soldats ont /17/ Mesdames, Messieurs, ce n'est pas une pièce, c'est une /18/ histoire.

26. D - BLEISTIFT

Introduction de musique

Lecture

/1/ Entre Denges et Denezy /2/ un soldat qui rentre chez lui [...].

27. E - BLEISTIFT

[Flüchtige Notizen auf der Rückseite des Titelblattes]

/1/ Il faut dire que c'est bien l'endroit /2/ cette Sorge comme on l'appelle on voit au loin une /3/ maison - une eau comme point d'eau du tout tellement /4/ bien on voit le fond dans le noir de l'ombre du pont et celui /5/ de l'ombre que font [gestrichen: que] les vernes font, fraîche d'ailleurs et bonne /6/ à boire.

28. F - BLEISTIFT

[Wie E]

! /1/ mais un ruisseau s'est présenté. ! /2/ Alors il se laisse tenter, /3/ Cette Sorge comme on l'appelle, /4/ s'est assis, trempe son biscuit /5/ cette Sorge comme on l'appelle qu'on passe sur un joli pont /6/ une eau tellement pure qu'on voit les arbres au fond /7/ fraîche à boire et goûter dans le creux de sa main, /8/ le soldat Joseph, caporal bientôt qui boit /9/ et trempe son biscuit qui est dur dans l'eau /10/ S'est assis, trempe son biscuit, a son sac à côté de lui.

30. G - BLEISTIFT

[Wie E]

/1-2/ [Wie F 1-2] /3-9/ [Wie F 4-10].

SEME VERSION **108 - WAHRSCHEINLICH ANFANG JULI - «REPRIS FIN JUILLET - 5 AOUT 18»

31. A - TINTE

Introduction de musique

1ère lecture

/1/ Entre Denges et Denezy, /2/ un soldat qui rentre chez lui. //3/ Quinze jours de congé qu'il a, /4/ marche depuis longtemps déjà. //5/ A marché, a beaucoup marché, ! /6/ s'impatiente d'arriver, /7/ parce qu'il a beaucoup marché, ! fin de la musique //8/ mais un ruisseau s'est présenté, /9/ et Joseph s'est laissé tenter. ! //10-15/ [Überklebt, nicht entzifferbar] ! //16/ et il s'est assis, /17/ trempe son biscuit /18/ a posé son sac à côté de lui ! /19/ et puis c'est son sac qu'il a pris.

32. B - TINTE

/1-7/ [Wie A] ! fin de la musique /8/ mais un ruisseau qu'on doit passer, /9/ fait que Joseph s'est arrêté. ! //10-15/ [Überklebt, nicht entziffbar] ! //16-19/ [Wie A].

33. C - TINTE

/1-9/ [Wie B] ! //10/ Il faut dire que c'est bien l'endroit, cette Sorge comme on l'ap- /11/ pelle, on voit [Korrigiert: avec], plus loin, une maison, /12/ [Zwei Worte gestrichen, nicht entzifferbar] une eau comme point d'eau du tout, tellement bien on /13/ voit le fond /14/ dans le noir de l'ombre du pont et le noir de l'ombre que les /15/ vernes font, /16/ fraîche d'ailleurs et bonne à boire, - ! //17/ et il s'est assis [...].

KONVOLUT B **110 - DATIERT «18,20,24 JUILLET 18».

[Enthält keine Skizze zur 1ère lecture.]

DIE KUNST DES DIALOGES

Die Gesprächsstrategie des Teufels am Bach sei als Beispiel für die unscheinbare und umso wirkungsmächtigere Dialogkunst Ramuz' herausgegriffen. Ein Vergleich mit der oben abgedruckten Märchenvorlage erhellt, in welch intrikate und dadurch im Wortsinn springlebendige Formen die über das Schicksal des Soldaten entscheidende Szene gebracht wird. Die Argumentationsmuster (hier in der *1ère ébauche*) changieren in geradezu rhythmischer Komplexität:

- (a) Eingehen auf die Argumentation (hier dargestellt als "+") oder Nicht-Eingehen ("")
- (b) Tausch der Initiative zwischen den Dialogpartnern und
- (c) zunehmend nur noch formeller Widerstand seitens des Soldaten respektive wachsende Belanglosigkeit der Köder, die der Teufel auslegt, erbringen eine ständige Verschiebung sämtlicher Pattern. Diese Stichomythie ist ein rhetorisches Äquivalent zur Motivarbeit Strawinskys.

Abschnitt I: Die Forderung, eingeleitet durch das abrupte Übergehen des Teufels zum Duzen:

- 1.1. T (+) FORDERUNG ohne Begründung: Du kommst mit!
S (-) GEGENFRAGE STATT ANTWORT: Wohin?
- 1.2. T (+) VORGESCHOBENE BEGRÜNDUNG und Eröffnung des Argumentationsstranges: Das Spiel geht nicht von selbst.
S (+) ABLEHNUNGSBEGRÜNDUNG: Keine Zeit. Hab' nur acht Tage Urlaub.
- 1.3. T (+) REDUZIERTE FORDERUNG, Eindruck der relativen Unerheblichkeit: Nur 2, 3 Tage.
S (-) ABWARTEN: Schweigen.
- 1.4. T (+) VORTÄUSCHUNG EINES VORTEILS: Mit der Kutsche gewinnst Du einen Tag.
S (-) ERNEUTE GEGENFRAGE und GESPRÄCHSABBRUCH: Wo ist die Kutsche? Liest weiter und taucht Biskuit in den Bach.

Abschnitt II: Die Ablenkung.

- 2.1. T (-) ABLENKUNGSMANÖVER: Offeriert Essen.
S(--) AKKORD AUF NEBENEBENE: Soldat akzeptiert Essen.
- 2.2. TS(+) INDIREKTER BEWEIS der Glaubwürdigkeit: Da (a) das Essen schmeckt, erscheint (b) das Versprechen der Kutsche plausibel.

Abschnitt III: Entkräftigung des Gegners und Verlockung

- 3.1. T (+) AUFNAHME DES GEGENARGUMENTES: BESCHWICHTIGUNG:
Zeitverlust von 2 Tagen zugestanden, doch bleiben fünf, das ist genug.
S (±) (Soldat ißt weiter)
- 3.2. S (+) INITIATIVENTAUSCH durch EINWAND 2 und damit Eingehen auf Teufel: Die Mutter wartet.
T (-) UNERHEBLICHKEIT: Sie ist's gewohnt.
- 3.3. S (+) EINWAND 3: Die Freundin wartet.
T (-) GEGENARGUMENT und UMLENKUNG DER BEGIERDE: Die Kleider zählen (genannt wird die Freundin, gemeint ist der Soldat).
- 3.4. T (-) Erneuter INITIATIVENWECHSEL: Tu auras l'air d'un général!
S (-) AKKORD IM NEBENGEGENSTAND: akzeptiert Kleider.

Abschnitt IV: Coda

- 4.1. S (+) INITIATIVENWECHSEL UND FORMELLES SCHLUSSTRÄUBEN mit unerheblicher Nebenforderung, deren Erfüllbarkeit dem Fragenden schon klar ist: Gibt's was zu rauchen?
T (+) UNERHEBLICHES ZUGESTÄNDNIS UND SIEG: Havannas mit Goldring!

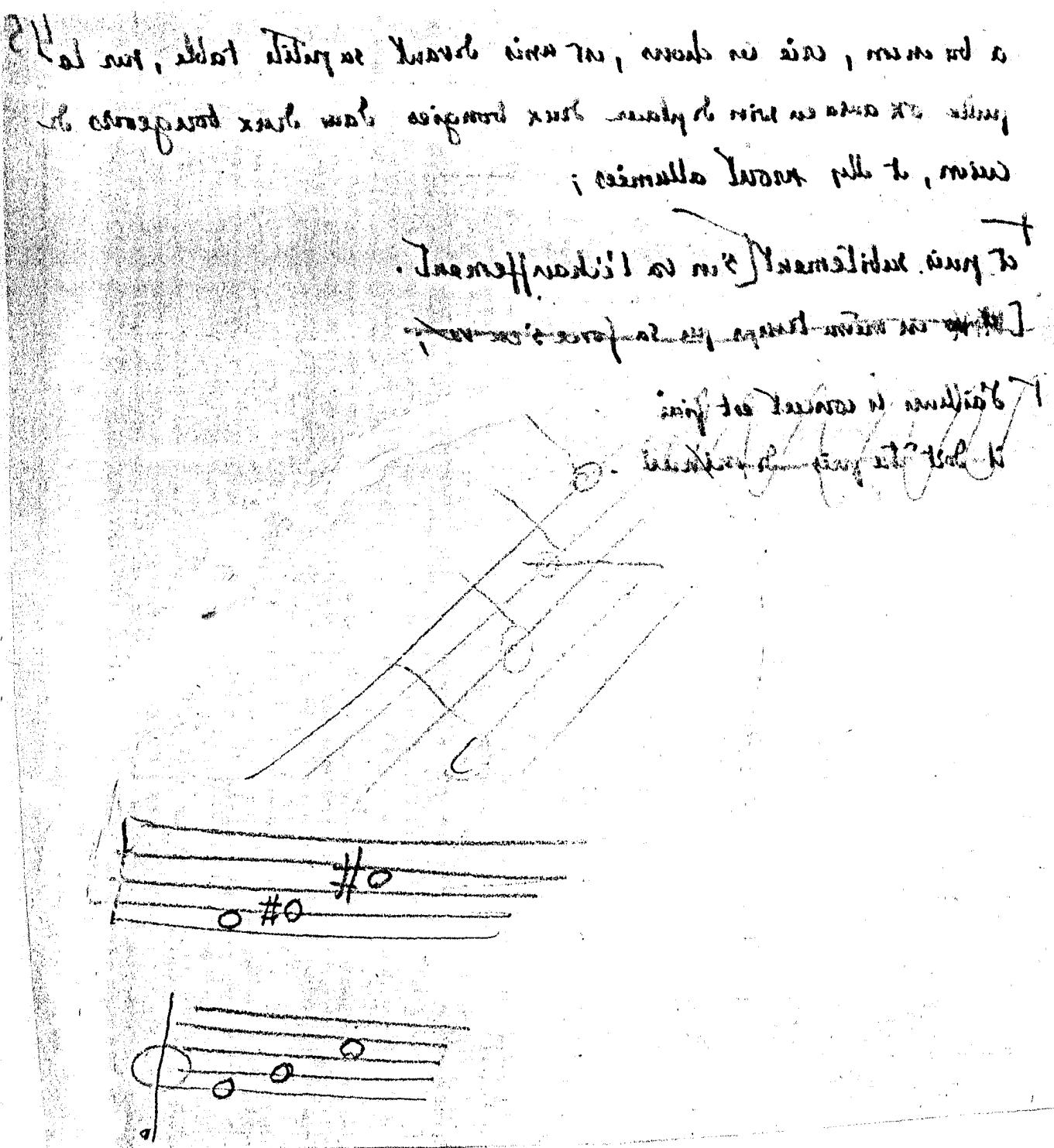
NICHT ÜBERNOMMENE MOTIVE

Ramuz greift in der *esquisse* die Grundstrukturen der Vorlage wieder auf. Die Abwandlung einiger Motive erscheint dabei bezeichnend genug, um nicht bereits mit der gegenüber dem Text Afanas'evs halbierten Wortzahl erklärt zu sein. So zieht der Teufel in der Vorlage über dreimalneun Länder ins dreimalzehnte Reich, um Marja zu quälen. Indem er den Soldaten über sein Vorhaben informiert, ist ihr Wiedertreffen kein Zufall und der Teufel kein Prinzip, sondern eine faßbare Gestalt vor dämonischem Hintergrund. Gleichzeitig ist eine logische Verknüpfung der beiden Stationen, deren Herkunft aus unterschiedlichen Märchen oben erhellt wurde, erreicht. Sie ist nicht, wie in der *Histoire*, einem Gerücht («entend parler») und der Fürsorge eines Kameraden überlassen, will sagen: der Interpretationskunst des Zuschauers anheimgestellt.

Bei Afanas'ev hatte der Soldat des Märchens dem Zaren zehn Jahre gedient und 30 Werst weit sich ungestraft vom Schloß entfernen dürfen. Wenn der König stirbt, übernimmt der neue König Reich und Regierung. Bei Ramuz vollzieht sich eine Heirat nach bürgerlichem Muster, von mehr ist nicht die Rede. Das Eheglück enthebt ihn offensichtlich der vorherigen Befangenheit in Machtstrukturen, sein Titel wird obsoleter als in Thomas Manns *Königlicher Hoheit*.

Es läge insbesondere mit Blick auf Strawinsky nahe, in der Privatisierung der Begründungszusammenhänge eine bewußte Distanzierung von der mythenfreudigen Operntradition der Jahrhundertwende zu sehen, würde nicht gerade die hier fallengelassene Konkretheit von Zeit- und Machtangaben der Gattung des Märchens paradoxe Weise jene Ubiquität ihrer Ereignisse garantieren, die mythischen Geschehnissen schon nicht mehr eignet. Es kann also nicht von einer Entmythisierung, wohl aber von einer Entmagisierung die Rede sein. Aus der magischen Frage: "Erkennst Du das Dorf?", die den Übertritt aus der Teufelswelt zurück in die Dorfgemeinschaft erzielt, wird ein «Es-tu content?», das selbst in der Wiederholung die Ebene persönlicher Wunschbefriedigung nicht sprengt und insofern – «Puis rien» – die Ankunft im Dorf zwar vollzieht, aber nicht zu motivieren

vermag. Zur Unkenntlichkeit verkürzt erscheint auch das magische Ringen durch drei Nächte hindurch. Auf der Suche nach einem dramaturgisch gleichwertigen Ersatz für die quasi automatische Diskurslogik des Märchens benutzt Ramuz in den Entwürfen mit den *fleurseine* Form der symbolistischen Dingmagie.



ABR.4: **107,45V

MAGIE UND PSYCHOLOGIE

Unmittelbar belegen eine Anzahl neuer Motive in der *esquisse*, was durch die bis heute ausstehende ernsthafte Interpretation der *Histoire* kaum gewürdigt wurde: die Überführung des Stoffes in eine individualpsychologisch motivierte Dramenlogik. Das Motiv der magischen Frage – "Erkennst Du das Dorf?" – verkehrt sich in's Nicht-Wiedererkannt-Werden durch die Anderen. In der Tradition Edgar Allan Poes steht hier das Phantom für den romantischen Topos vom Ich als sozial nicht vermittelbarer Größe. Die Angst vor dem Anderen, die auch die Dorfbewohner ihre Türen zuschlagen macht, ist Ausdruck einer Angst um und vor dem Selbst.

Die Selbstreflexion des *marchand* – «*vide. pense jeunesse*» – begreift das Leben nicht mehr als Station auf dem Rad der Fortuna, sondern als Folge von seelischen Saturationen. Der Teufel ist von ihnen ausgeschlossen. Der Humanisierungsprozeß, dem er ungeachtet seiner Symbolfunktionen unterliegt, ist defizient. Hinlänglich eben, um ihn am Schnaps scheitern zu lassen. Im Märchen gingen ihm davon kaum die Augen über.

Wenn er eifersüchtig ist und dies ausdrücklich gesteht – «*de ce qu'il n'aura jamais*» – leidet der Teufel bewußt an seiner mangelnden Fähigkeit sich liebend-geliebt als Mensch zu erweisen. Kaum sieht dagegen der Soldat die Prinzessin, liebt er sie und «*retrouve ainsi sa force*». Kaum sieht sie ihn, liebt sie ihn und ist schon fast kuriert. Liebe wird definiert als wechselseitige Überwindung jener finsternen Mächte, von denen die Prinzessin des Märchens noch ganz real gefangen war.

Diese Mächte sind hier zu Krankheit und Künstlertum, mithin zu Kulissen eines spätbürgerlichen Kammerspiels banalisiert. Was nicht hindert, daß ihre magische Urform im Lauf der Librettogenese einmal stärker, einmal schwächer aufscheint. In der geradezu manischen Umarbeitungswut Ramuz' (und seiner Koautoren) spiegelt sich nicht zuletzt die Unsicherheit über die anzustrebende Stilhöhe in der *Histoire* wieder. «*Son mérite (si elle en a un) est qu'elle n'a pas eu pour point de départ des préoccupations esthétiques, qu'elle n'a pas*

cherché à être l'expression d'une doctrine, qu'elle n'a rien d'un manifeste, qu'elle doit tout à l'occasion»^{*306,86f.} Der stolze Verzicht auf alle Herkömmlichkeiten bedeutete in der Praxis, daß bis hin zu den stilistischen Überlegungen ein vollständig neues, der «occasion» entsprechendes Formenvokabular gefunden werden mußte ganz im Sinne des Wagnerschen Diktums: "Die echte Kunst ist revolutionär, weil sie nur im Gegensatz zur gültigen Allgemeinheit existiert"^{*825,III,28.}

Von der Stilhöhe hängt die Rezeption aller Begriffe wesentlich ab: der Titel *Anteil der Arbeit an der Menschwerdung des Affen* wird seriös, wenn er in Band XX der Marx-Engels-Werke, herausgegeben vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED erscheint. Im Fall der Genese der *Histoire* bedeutet dies eine Variation in immer neuen Umgebungen: nicht-prästabilierte Motive suchen nach einem Kontext. Diese Wanderungen innerhalb der Librettogenese der *Histoire* bilden geradezu ein philologisches Drama, ein mikroskopisches Pendant zu den Motivveränderungen von den historischen Figuren der Völkerwanderungszeit wie der fränkischen Prinzessin Brunichildis zu jenen der nordischen Heldensage.

Kontexte einerseits und Motive andererseits können unabhängig voneinander wandern. So ist anzunehmen, daß der Astrologe auf seinem Turm in der *esquisse* weniger als Reminiszenz an Wallensteins Baptista Seni eingefügt wurde als vielmehr als Reflex jener Fürstentum, der selbst das Sternenreich und damit die Zukunft verfügbar ist. In der Gartenszene soll freilich Heimat evoziert werden, um derentwillen der Soldat (der wie angemerkt das Königserbe nicht eigentlich antritt) am Ende in sein Dorf zurückwill. Das Bild der Macht wandert und ist schließlich in der *lecture* über die Entfremdung voll realisiert: auf allen Meeren werden die Waren des *soldat-marchand* umgeschlagen, in allen Häfen seine Reissäcke geschleppt, «la passerelle plie sous les poids des hommes nus, le coude en dehors,/ ça sent fort»^{**111,268f.} Der Astrologe wiederum taucht in leicht verwandelter Gestalt und als Teichoskop des *lecteur* zu Beginn des zweiten Teils bei des Soldaten Wanderung auf: «et le coq qui le voit venir de loin et le surveille,/ claque des ailes,/ tout en fer, en haut de son toit/ 'Tu le vois?'»^{**111,374ff.} In diesem, in

seiner naiven Bildlichkeit raffiniert unsymbolischen Dialog mit dem Kirchturmhahn wird vorderhand das dörfliche Ambiente abgesteckt im Sinne des Lichtenbergschen Diktums "Sein Horizont umfaßte sieben Meilen im Umkreis", soweit man vom Kirchturmdach eben schauen kann. Daß ein Blechgoxel sprechen kann, erscheint für ein (Kunst-) Märchen natürlich. Für eine *lecture* ist es insofern geschickt, als der Teichoskop dort droben dem Erzähler vor den Augen der Zuhörer die Geschehnisse erst berichtet. Daß der Ahasver in Uniform – «il ne couche jamais deux nuits dans le même endroit»^{**111,373} – just vom Kirchendach aus betrachtet wird, streift leise die geistliche Sphäre, von der die Existenz des Teufels im 20. Jahrhundert ja abhängt: *nulla ecclesia, diabolum negasse*.

Im Ruf "Joseph!" aus den Kulissen in der Uraufführungsfassung klingt nur von ferne die neue, in der Vorlage nicht enthaltene Schlußwendung der *esquisse* an. Freiwillig will die Prinzessin den Soldaten in die Hölle begleiten wie Castor den Pollux an's Firmament. Wäre sie voll ausgeführt worden, hätte diese Apotheose der Solidarität die Gattung des Liebestodes um eine originelle Variante bereichert – und die *Histoire* wäre zur Oper geworden.

MOTIVVERSCHIEBUNG

Der Motivfluß bezieht auch die Vorlage mit ein. In der Eingangs-*lecture* heißt es vom *biscuit du soldat*, er sei «dur comme le caillou». Der Vergleich wird, wie so oft bei Ramuz, in ein Bewegungsbild aufgelöst: «on se casse les dents dessus» (27ff). Die Anregung hierzu stammt aus dem magischen Ringen: der Soldat knackt Nüsse; als der Teufel sie kosten will, zerbricht er sich die Zähne an den untergeschobenen Bleikugeln. In der *1ère ébauche* finden sich unter Wahrung des Bildes Akteure wie Handlungslogik (der Teufel wird in der Folge «toute espèce de choses bonne à manger» anbieten) vertauscht. Wollte man dem Transformationsprozeß während der Libretogenese einen künstlerischen Eigenwert zugestehen – wie es die philologische Motivation der *Frankfurter Ausgabe* Hölderlins tut –, ließe sich von einer generativen Ironie sprechen.

Plastisch wird diese Ironie in der Wiederaufnahme der *lecture-Passage* in der anschließenden *1ère scène*: «C'est dur, hein?», fragt der Alte, als der Soldat den *biscuit* auspackt. Ahnungslos, mit wem er es zu tun hat, antwortet dieser: «Diablement!» Der Zuschauer lacht auf, denn er ist klüger als der Held. Just dies ist der Motor, wenn nicht die Funktion der Komödie seit Menander. Um das Auflachen nicht durch Wiederholung zu beeinträchtigen, auch wenn man nach Freud am liebsten über das gleiche lacht, verzichtet Ramuz bereits in der *2ème ébauche* auf die *lecture-Passage*. Von der Vorlage über die *1ère ébauche* zur Uraufführungsfassung verwandelt sich die generative (also nur für den Autor nicht mittelbare) Ironie zu einem für die Komödie konstitutiven Rezeptionsakt; vom Bild des Zähnezerbrechens, für das Objekt Kommißbrot aus der Vorlage gewonnen, bleibt die Antagonie Soldat–Teufel. Auf dem Weg zum *plot* zur Handlung werden hier und an anderen Stellen der *Histoire* zwischen Februar und September 1918 Motive, Funktionen, Situationen, Symbole, Stilebenen, Sprachgesten, kurz fast alle denkbaren Konstituenten eines literarischen Textes solange einander zugeordnet, fallen gelassen, vertauscht, wiederaufgenommen, bis dem formlosen Ahnen des Beginnens beziehungsweise den auf der Suche gefundenen Kriterien und Absichten Genüge getan ist.

Dies auf den 758 in sich wiederum vielfach bearbeiteten Seiten des Konvolutes durchgeführt zu haben, ist nicht die geringste der historischen Leistungen des Librettisten.

FILTERUNG UND ANREICHERUNG

Wenn eine der wesentlichen Attraktionen des Märchens, sei es als Gattung, sei es im ausgewählten Stoff, in der relativen Unbesettheit der Vorgänge mit aus der Oper vertrauten Schablonen und damit Vorabinterpretationen lag, *carte blanche* gewissermaßen für Konnotationen aller Art durch die Autoren und nur durch sie, wenn Ramuz in der *esquisse* diesen Abstrahierungsprozeß durch größtmögliche Knappeit der Niederschrift noch weiter zu treiben sucht (was ihm schon hier – wie gezeigt – nicht mehr gelingt), wenn also die

primäre Intention der Autoren letztlich auf ein prä-archetypisches Material zielte, so überzieht nun die 1ère ébauche den Stoff mit einem ganzen Arsenal von Bedeutungsvorschlägen, aus denen dann, kaum ergänzt, in einem mühevollen Purgationsprozeß einige herausgefiltert werden, angereichert um Elemente und Spuren der gestrichenen.

Im Märchen war der Soldat im Glauben, drei Tage beim Teufel zu weilen, drei Jahre dort und also (wider Willen) zum Deserteur geworden, wie ihm die Dorfbewohner mitteilen, die ihn selbstverständlich wiedererkennen. In der esquisse halten sie ihn für ein Phantom. Dies führt in der 1ère ébauche zum Teufelspalast als Jungbrunnen. Im Sinne der geschilderten Topik der Angst-vor/Angst-um-das-Ich wird der Soldat vor dem Spiegel sich selbst zum Phantom:

«Mais, quand il se regarda/ dans le miroir: il ne se reconnaît pas lui-même,/ tellement il avait engraissé et avait le teint rose et blanc,/ les joncs douces comme une fille,/ au lieu de la barbe dure d'avant.»^{**102,12bis}.

Die Identitätskrise perhorresziert Effemination:

«Et, quand à Emmeline, elle ne va plus oser m'embrasser,/ ou bien elle croira que c'est sa cousine qu'elle embrasse/ avec cette douceur de peau»^{ibid.}.

Die Effemination schließt auch Verleugnung von Sexualität ein. Diese erweist sich vollends, wenn der Soldat das Wort "Kind", als er Emmeline, seine Verlobte, im Dorf findet, nicht auszusprechen vermag:

«Qu'est-ce que c'était qu'elle tenait,/ ce paquet rose, et le balançait doucement contre elle?/ Et qu'est-ce que c'était cette autre petite chose [rose], qui tournait/ autour de sa jupe»^{**102,18}.

Die Unverzichtbarkeit der Vorstufen für eine adäquate Interpretation der Histoire wird deutlich, wenn schon die 2ème ébauche die Stelle verkürzt zu: «Sa bonne amie était mariée et avait déjà deux

enfants»^{**102,15}. Das Ineinanderspiel der Motive "Haut" und "Geschlechtsverleugnung" ist hier nicht mehr sichtbar, bestimmt gleichwohl einen der drei Hauptdiskurse des Stückes.

Wenn der Soldat nach dieser Erfahrung verzweifelt das Dorf verläßt, das nicht mehr das seine ist, lockt ihn der Teufel in seine Fänge mit dem Argument zurück: «Je te ferai rentrer dans ta peau»^{**102,29}. Dies ist nicht nur ein klassischer Fall von *chuzpe*, immerhin hatte ja der Teufel selbst dem Soldaten die neue Haut angehängt. Darüberhinaus ist die Bereitwilligkeit des Teufels, dem alten Adam wider zu seiner Haut zu verhelfen, also zum Fleisch, dessen er zum Sündigen bedarf, nur konsequent, wenn man die Doppeldeutigkeit des Motives berücksichtigt, konsequent nämlich im Sinne der scholastischen Entfleckungs-Diskussion, dem theologischen Hintergrund des malerisch so beliebten Jungbrunnen-Topos. Ohne deshalb schon ein Zitat zu sein, ebenso wenig wie die Bemühungen des Kutschers, die fliegenden Gäule zu zügeln, konkret auf Rogers Entführung durch den Hippogryphen bei Ariost^{*830,IV,38ff} zielen. Eröffnet wird vielmehr ein bestimmter Allusionsraum.

TITELGEBUNG DER EINZELSZENEN

Die Titel der Einzelszenen bleiben dem Publikum verborgen, sie dienen als interne Hinweise und erhellen deshalb kaum die Bedeutung der Szenen für den Ablauf der *Histoire*. Wohl aber verdeutlichen sie die Funktion, die einige wenige Objekte als Spielmotor besitzen. Sack, Buch, Geige, Grenze, Kartenspiel wird je eine Szene zugeordnet, in der das Requisit als Ausgangs- oder Zielpunkt einer kurzen, linearen, nicht-intrikaten Handlung fungiert. Diese schaffen jeweils einen Zustand, der von der Musik aufgenommen wird. Diese verändert ihrerseits solche Zustände nicht, allenfalls mitvollzieht sie in den Szenen II, 3 und 4 eine Aktion.

Szenentitel wie *Scène au bord du ruisseau* oder *Scène hors du village* scheinen ausschließlich den Ort der Handlung zu bezeichnen, müssen jedoch vor dem Hintergrund der monatelangen Redaktions-

konferenzen eher als Etiketten für die (später ausgeführten) Bühnenbilder Auberjonois' verstanden werden. Diese situieren am Bach, vor dem Dorf oder im Büro und greifen dabei die Handlung auf: die Telegraphendrähte stehen für die Entführung durch Zeit und Raum; im Tresor des Büros und in den Vogelkäfigen des Boudoirs erstickt das Leben; die Pfähle markieren auch eine innere Grenze, deren Überschreiten tödlich ist. Solche Requisiten finden sich in Titeln wie *Scène du livre déchiré* oder *Scène des limites franchies*. Dabei kann es zu einem Austausch zwischen Titel und Bühnenbild kommen: die Szene I,2 verkürzt von *Scène du sac et du shako* auf *Scène du sac*, den entfallenen Rock sieht man im folgenden Bild an die Wand des Büros gemalt.

Ein anderer Ansatz für die Titel ist die Benennung von Protagonisten. Die *Scène du roi et de la princesse* wird – in Parallel zur ebenfalls umbenannten *Scène de la princesse guérie* – sozusagen objektiviert zur *Scène de la princesse malade*. Als der König entfällt, erinnern nur noch *Marche Royale* und der neue Titel der Szene II,3 an ihn. Die Prinzessin und Partnerin des Soldaten wird hierbei zum bloßen Ziel von dessen Wünschen funktionalisiert: *Scène de la fille du roi guérie*. Als Ersatz für die Szene II,1 taucht eine *Scène du diable seule* auf, die dann über *Scène du diable devant le rideau* am Ende nur mehr ihre im Kontext außergewöhnliche dramaturgische Funktion anzeigt: *Scène devant le rideau*.

I,1

1. *ébauche* : Scène au bord du ruisseau

I,2

1. *ébauche* : Scène hors du village
4. *version* : Scène du sac et du shako
5. *version* : Scène du sac

I,3

1. *ébauche* : Scène des sacs d'argent
2. *ébauche* : Scène dans le cabinet de travail
4. *version* : Scène du livre déchiré

II,1

1. *ébauche* : Scène du roi et de la princesse
2. *ébauche* : Scène du roi et de la princesse malade
3. *version* : [Scène de la princesse malade]
4. *Konvolut I* : Scène devant le roi
5. *Version* : Szene entfällt

II,1'

- Konvolut I* : Scène du diable seule
5. *version* : Scène du diable devant le rideau
 - Spielfassung* : Scène devant le rideau

II,2

1. *ébauche* : Scène des deux violonistes
- Spielfassung* : Scène du jeux des cartes

II,3

1. *ébauche* : Scène de la chambre aux miroirs
3. *version* : [Scène de la princesse guérie]
5. *version* : Scène de la fille du roi guérie

II,4

1. *ébauche* : ohne Titel
3. *version* : Scène des limites franchies

lecture I,3

nur 1. *ébauche*: D'abord commerce des choses visibles, puis des invisibles

lectures II,3

Nur in den Konvoluten I/II: Chanson du violon

MUSIK IM TEXT

«Un désert de silence qui l'entourait», heißt es über die Ankunft des Soldaten im Dorf, «mais encore la solitude, un désert d'hommes et d'accueil, un désert de bonjours, et de signes de la main». Und als ihn die Mutter sieht: «elle poussa la porte qui dut battre/ claquer violemment/ avec un grand bruit mais lui vit seulement que la porte s'était fermée». Und wie er nicht hört, so hören ihn auch die anderen nicht: «Les mots qui sortaient de sa bouche étaient comme s'ils n'en sortaient plus»**102,16,18,14.

Ramuz entwickelt hier ganz zu Anfang der Arbeit an der *Histoire* eine mediale Metapher für Einsamkeit. Die gestörte Beziehung zwischen den Menschen wird durch die Trennung der (intakten) optischen von der (gestörten) auditiven Ebene gezeigt. Indem er die akustische Dimension thematisiert, bezieht er die Faktur des Gesamtkunstwerkes Oper (zumindest Abstoßpunkt der Autoren) in die Geschichte ein: Struktur und *contenu* werden durchlässig für einander. Daß eine derartige Vermittlung zwischen den Einzelmedien eine der zunächst offenen Möglichkeiten darstellte, erhellt auch die an Pirandellos *Sei personaggi* (1921 uraufgeführt) erinnernde Anrede des Königs an das Orchester(**109,6; der Abdankungsdiskurs richtet sich sonst an die im Publikum vermuteten «Messieurs de deux chambres»).

Beide Ansätze wurden nicht weitergeführt, hätten sie doch einer Antwort auch im Textabzug der Inzidenzmusiken bedurft. Diese sind jedoch, wie im letzten Paragraphen festgehalten, eher linear und nicht auf solche dramaturgischen Zwischentöne angelegt. Vom Ende des Jahrhunderts her betrachtet, wirkt der Gedanke des tönenden Schweigens wie eine kompositorische Herausforderung. In der defizienten Kommunikation der beiden Lautwelten im *Symposion* von Iannis Vlachopoulos (1984 uraufgeführt) beispielsweise ist sie angenommen. Die *Histoire* will demgegenüber zunächst einmal ihre Geschichte durch Geschichten erzählen, etwa die vom Teufelsgeiger. Ob er als Spielführer auftritt und ob damit mediale Aspekte berührt sind, wird Gegenstand einer eigenen Untersuchung sein.

Eine Überschneidung zwischen Text und Musik ist seltener als zu erwarten wäre, in der *dernière lecture* jedoch exemplarisch ausgeführt. Die doppelte Autorschaft solcher Stellen dokumentiert eine Skizze zur Form der zwischen die *lecture*-Teile geschobenen Choräle von der Hand Strawinskys auf einem der Libretto-Entwürfe (vgl. Faksimile ABB.5)***104,68v:

Ein Bezug zwischen Musiken und Szene ist häufig, und in seiner Augenfälligkeit auch für das Zielpublikum der *Histoire* nachvollziehbar. In der Regel wird die Macht der Musik ins Bild gebracht. Der Soldat spielt und die Prinzessin wird völlig geheilt. Der Teufel schrickt vorm Klingen der leeren Saiten zurück, als er der Prinzessin nachstellt und muß sich nun in Kontursionen winden. Der Soldat ist umgekehrt den Klängen der *Marche Triomphale* ausgeliefert.

Geräusch wird kaum gefordert. Das «roulement du tambour» innerhalb der Königsszene II,1 hat Ramuz***109,41 auch graphisch notiert. Es geht am Ende gänzlich in die *lecture* II,1 über; die Stimme des *lecteur* Ramuz auf einem Mitschnitt***357 hat festgehalten, wie sich der Autor eine vokale Vergegenwärtigung dieses und wohl auch anderer Geräusche im Vortrag vorstellte.

Der Anteil des Librettisten an der Musikfindung lässt sich schwer nachvollziehen. Die ungelenken Dreiklänge auf einer der Vorstufen***105,45v (vgl. Faksimile ABB.4) sollte nicht darüber hinwegtäuschen, daß die von der *1ère ébauche* festgelegte prinzipielle Disposition auch der Musikstücke in hohem Maße realisiert wurde. Auch wenn ein Protokoll der Redaktionskonferenzen nicht erhalten ist; Strawinskys Einflußnahme auf Modifikationen dieser Szenenordnung, insbesondere auf die völlige Zurückdrängung des Textes durch die Musik zu Beginn des zweiten Teiles, belegt eine Skizze dieser Stelle***109,39v. Ramuz notiert hier zu «musique» jeweils 6/8: die musikalische Form geht hier also der Einrichtung des Textes voraus. Ein offensichtlicher Einfall Ramuz' wie die «boîte à musique» für die Prinzessin wird nicht realisiert. Die vorzugsweise gebrauchten Bezeichnungen *air* und *petit air* präjudizieren nicht, wie die Musik

auszusehen habe. (Für eine Auflistung sämtlicher in den Entwürfen auftauchenden Hinweise auf musikalische Elemente vergleiche Anhang II.)

DAS PROGRAMM DES PETIT CONCERT

Geradezu paradigmatisch zeigt die Genese der zwischen *Scène des deux violonistes* und *Scène de la princesse guérie* eingebettete *lecture 3'* das Geflecht aus inneren und äußeren Bedingungen, aus denen sich Text, Musik und Bild in gegenseitiger Abhängigkeit konstituieren. Zur Transkription der vollständigen Passagen vergleiche Anhang III.4.

Die *première ébauche* der ersten Märzhälfte teilt den knappen Vermerk der *esquisse*: der Soldat spielt und die Prinzessin horcht auf, in Szene und lecture. Die Musik ist dem Soldaten zugeordnet, nach dem Schließen des Vorhangs «continuent les airs pendant la lecture». Indem diese die Prinzessin als Publikum der *airs* nennt, schafft sie Verbindung zwischen den beiden Protagonisten. Diese wiederum ist insofern Voraussetzung für die folgende Tanzszene, als diese die Heilung ja nur noch vollenden soll, um dadurch frei zu sein für den ästhetischen Mehrwert vorgefundener Tänze: die Prinzessin tanzt Walzer statt *Sacre*. Gegenüber der *esquisse* erscheint als neues Motiv der Wunsch der Prinzessin, das Zimmer zu wechseln und sich schön zu machen: Zeichen, daß sie jetzt bereit und in der Lage ist, die vom Teufel vorher blockierten Kräfte zur Selbstheilung zu aktivieren. In ganzen sechs Zeilen ließ es sich ausdrücken.

Auch wenn der szenische Aufwand, den Auberjonois verantwortete, durch die Verwendung von Rollprospekten minimal ausfallen sollte, fordert die Praxis ihr Recht: «un peu plus long à cause des décors», notiert Ramuz am Rande. Die 16 Zeilen des *Récit* der 2ème *ébauche* tragen dem Rechnung, sie ergänzen insonderheit um das vielfach anklingende Motiv der Blumen. In einer unvermuteten Wiederaufnahme vom 18. Juli wird die sich ankleidende Prinzessin ganz explizit mit einer Blume gleichgestellt: «Quand les fleurs sont contentes/

c'est en se faisant belles qu'elles vous recompensent». Hier symbolisieren sie den von der Königstochter wiedergewonnenen Einklang mit der Natur und ihrer Zeitlichkeit. Am Ende zieht die Prinzessin ihre Spieldose auf, als ob sie Adornos auf Petrushka zielende Polemik von der "Drehorgel als Urphänomen" untermauern wollte^{*271,129}. Für den Komponisten ergibt sich die Schwierigkeit, daß die Klangsphäre des Stückanfangs auf den Soldaten deuten soll und nun unvermutet auf das Boudoir: «De derrière le rideau baissé, on entend la boîte à musique». In der Diskussion der zweiten Märzhälfte insistiert demgegenüber Ramuz: «Musique. Nécessaire ici à cause des décors».

Auf Strawinsky könnte ein Vorschlag zurückgehen, der im Kontext der *Histoire* zunächst befremdet: «Ici traduire les petits airs et ce qu'ils disent en mots», notiert der Librettist Ende März zu Beginn und als Vorgabe für eine inzwischen 45-zeilige Fassung. Die beiden Motive nämlich, um die diese erweitert, sind keineswegs programmusikalischer Abkunft in der Tradition Liszts und anderer. Von der Vögel Weise, die morgendlich durch's Fenster tönt, heißt es: «Le violon et les oiseaux entrent ensemble, on ne distingue plus ce qui appartient aux oiseaux, [et] ce qui appartient aux violons [sic!], si ce sont les oiseaux qui jouent ou si c'est le violon qui chante». Die Vögel sind das akustische Äquivalent des hier wieder gestrichenen Blumen-Motives. Gleichzeitig verläßt die *lecture* hier den Bereich der Geschehenserzählung zugunsten eines Stimmungsbildes. Für die dramaturgische Balance jedenfalls der Uraufführungsfassung der *Histoire* ist es entscheidend, daß letztere Funktion, ebenso wie die einer einfachen Atempause, keineswegs wie bei der Bühnenmusik im Schauspiel ausschließlich der Partitur zufällt.

Das andere Motiv ist der aus der Höllenszene der *1ère ébauche* vertraute Spiegel: «elle aimait cette chambre aux miroirs parce qu'elle y était toujours en compagnie et même quand elle y était seule; mais il y avait son image, douze et quinze fois, comme douze ou quinze autres petites filles, avec qui on pouvait causer». Kaum verhüllt hinter einer kindgerechten Sprache, schlägt hier eine tiefe Aversion auf das sich selbst genügende Geldbürgertum durch. In einer von Nicolas Chamfort überlieferten Begebenheit findet sie ihr antiroyalistisches Pendant: "Die Tochter des Königs betrachtete ein-

mal die Hand einer ihrer Kinderzofen, zählte die Finger und sagte erstaunt: 'Wie? Sie haben auch fünf Finger, ganz wie ich?' Und dann zählte sie noch einmal."^{828,143} Die politischen Folgen der Heilung der Prinzessin sind dem Hof in der folgenden Variante völlig klar: «Le vieux roi se mit à sauter sur un pied tellement il était content. Les dames du palais furent moins contentes parce qu'elles comprenaient que le bon temps allait finir». Diese gleich wieder gestrichenen Zeilen legen eine Gleichsetzung von «bon temps» und *ancien régime*, hier ins Wirtschaftliche zu wenden, als Grundlage einer politischen Interpretation der *Histoire* nahe: die Heilung der Prinzessin markiert die Revolution, die Vermählung die Versöhnung zwischen den arbeitenden Schichten und dem für die Verwaltung benötigten Bürgertum – den bloßen Verprassern des Volksvermögens geht es an die Pfründe.

Der vom Teufel gefütterte Soldat hatte sich im Spiegel nicht wiedererkannt, prompt war er bei seinesgleichen zum Phantom geworden. Es ist bezeichnend für die Diskurslogik der *Histoire*-Genese, wenn sie um eben diese Zeit den Höllenspiegel auf das Verjüngungsmotiv verkürzt. Zum einen scheint ein einmaliges Auftauchen einer bestimmten expliziten Motivinterpretation, unbeschadet weiterer Verweise, zu genügen: wichtig ist, dass es erscheint, der günstigste Ort muß sich wie in einem Puzzle noch finden. Zum zweiten soll die Parallelführung der Geschichten von Soldat und Prinzessin nie offensichtlich werden. Und zum dritten bleibt auch in der Verkürzung die solipsistische Symbolik der Angst vor/um das Ich voll erhalten. Wie wichtig Ramuz diese Metapher ist, deutet der im Märchen nicht enthaltene Handspiegel an, den der Soldat am Bach ungeachtet zahlreicher anderer Striche von der *1ère ébauche* bis zur Uraufführungsfassung auspackt. Und was die Musik betrifft: das Bild des Spiegelboudoirs, in dem entweder 15 Prinzessinnen die gleiche oder aber die selbe Person sind, definiert das im folgenden Kapitel beschriebene kompositorische Verfahren Strawinskys in denkbarer Prägnanz. Das Bild ist wohlverstanden kein Programm, sondern die dichterische Beschreibung einer Eigenart der Musik.

So unentschieden also einstweilen die Funktion der *lecture* gehalten wird, so unsicher ist die Sprache. Die Variante vom Anfang April

1918 fällt weiter zurück: die Sätze scheinen sich wie auch die Bilder nicht fügen zu wollen, die vorletzte der 35 Zeilen weicht in einen für Ramuz völlig untypischen Minutenstil aus, Eingeständnis eines Scheiterns unter Hinweis auf aufzunehmende Stichpunkte: «Il y a des fleurs, des bougies, des miroirs; elle fait marcher la boîte à musique».

Haben die bisherigen Varianten die Perspektive auf die Prinzessin ausnahmslos gewahrt, greift die *troisième version* vom Aprilende den zitierten Satz: «Ici traduire les petits airs et ce qu'ils disent en mots» viel wörtlicher auf: kaum unterbrochen durch die repetierten Einschübe «il joue, elle écoute» erklingt ein *Lied auf den Sonntag* aus der Perspektive des Soldaten. Die ersten Zeilen sind von bemerkenswerter Assonanz an die kräftigen Viertel in dreimaligem Abstrich, mit denen das *petit concert* beginnen wird: «Dimanche matin/ on tire le vin/ dans le pot d'étain;/ ceux à lait sont en faience, -/ blanche, -/ dimanche.»

Weiter erzählt die lecture, wie sich der junge Mann beim *père* Wertheim ausstaffiert. Oder auch ausstaffieren könnte; das Gespräch wird ohne Zeit- und Modusangabe wiedergegeben. Er wird sich den guten Anzug anziehen, um schließlich den Mädchen aufzuspielen: «et puis je leur jouerai des choses sur mon violon,/ toutes ces filles qui écouteront/ 'Tu as le coup', qu'elles diront». Wenn denn das *petit concert* tatsächlich Programmusik wäre, würde *nota bene* der Plural, in dem hier von den Mädchen die Rede ist, jenen Interpreten recht geben, die es als die am wenigsten situationsgebundene, sozusagen absoluteste der Musiken der *Histoire* bewerten. Aber eben die braucht ja kein Programm.

Wie dem auch sei, es mutet geradezu wie eine Konstruktion auf Grundlage der Freudischen Theorien an, wenn der Protagonist zunächst bei *père* Wertheim ausgerechnet eine Krawatte kauft; da dies zu deutlich erscheinen mußte, wird aus dem jüdischen Kleiderhändler in der nächsten Fassung ein *Monsieur*. Freilich heißt «père» eben nicht nur Vater; ohne die familiäre Anrede will sich die lokalkere Selbstverständlichkeit des Rabattgesuches nicht mehr fügen; die Form wird brüchig aufgrund einer inhaltlichen Rücksichtnahme.

Wenn also die Variante alles ändert, Ton, Perspektive, Sujet: der Spiegel bleibt - «c'est le diable avec ses miroirs», wird es am 18. Juli heißen. Das Bild vom Spiegelsaal, in dessen Weite das Selbst unterzugehen droht, erscheint in genauester Verkehrung:

«Mais la grande affaire, c'est de se raser./ on ne l'est jamais assez près./ Ils sont tellement petits, ces miroirs,/ qu'on a de la peine de se voir./ Un instant d'inattention,/ on se fait tomber le menton.»

Die Kastrationsängste werden geradezu drastisch gemalt. Hinzu kommt, im Rahmen der Histoire ist die Angst um das Selbst generell pubertär ausgeprägt, eine geradezu lebensbedrohliche Furcht vor dem Ausgelachtwerden:

«Elles se moquent de vous,/ 'Eh bien, eh bien, c'est du joli,/ tu aurais pu te couper le cou.'»

Als ob es noch eines weiteren Indizes für die Wanderungen der Symbole bedurft hätte, gesellt sich wie in der Höllenszene den Motiven Spiegel und Selbst das der Haut:

«'Quel âge?' qu'elles vous disent aussi./ 'Et as tu seulement du poil, ou bien si c'est pour faire semblant,/ apprenti ...' Il joue.»

Mit einem Mal wechselt die Perspektive, immer innerhalb des *chanson du dimanche*, zur Prinzessin:

«Elle elle, elle écoute ... Alors qu'est-ce que c'est que ce bonheur qui entre?/ il me semble que c'est dimanche?»

Wie der Soldat wird die Prinzessin festtägliche Kleidung anlegen, nachdem beide frei in den Wind geträumt haben, bis hin zur zweifachen Begrüßung, die ihren Gesprächspartner jeweils noch imaginieren muß: «Je m'appelle Joseph» - «Je m'appelle Emmeline», nach dieser quasi-musikalisch aufleuchtenden möglichen Verflechtung der beiden Handlungsstränge des Chansons, schließt die lecture einigermaßen überraschend mit der Reflexion des *garçon*: «C'est du tout

malin que ces filles./ Et comment faire pour être sûr/ qu'elles ne regardent pas par le trou de la serrure?»

In dieser Form, freilich gekürzt um das immer wieder neu situierende, um nicht zu sagen: verfremdende Spiel des «Il joue, elle écoute», geht die *lecture* Ende Mai etwa in die Typoskript-Fassung ein. Die korrekte Bezeichnung für das *concerto piccolo* der Partitur Strawinskys: der Vermerk *petit concert*, erhellt, daß zu diesem Zeitpunkt zumindest dessen Form und Gewichtung umrissen sind. Die ursprüngliche Funktion der *lecture*, die Kaschierung des Dekorationswechsels, hat sich dabei erübrigt: das *petit concert* dauert fünf Minuten. Indem die *lecture* die Perspektive des Soldaten, also des imaginären Solisten des kleinen, doch umso anspruchsvolleren Geigenkonzertes, eingenommen hat, und gleichzeitig einen geradezu musikalischen Diskurs ausformt (der angesichts der unten geschilderten Instrumentationsmethodik Strawinskys selbstverständlich nicht als Vorgabe für diesen aufgefaßt werden darf), verdoppelt die *lecture* die Musik. Und tut ihrer Wirkung damit Abbruch.

In der Spielfassung entfällt deshalb die *lecture* praktisch ganz. Acht Zeilen, aus vollem Halse gegen Ende des *petit concert* gebrüllt, sprechen von der Geige als Instrument der Heilung. Die Musik endet, der Vorhang hebt sich. In einer nicht unproblematischen, doch von den Fassungen ab 1919 wiederholt benutzten Vertauschung der Ausdrucksmittel zweier Spielebenen sagt der lecteur angesichts der offenen Bühne: «Alors voilà qu'on va venir», ein Vorecho der Stimme des Soldaten aus der Kulisse: «Mademoiselle, c'est nous qu'on vient ...». Die *lecture* fungiert als kurzer Haltepunkt zwischen den zwei Tänzen von Geige und Prinzessin.

"Diesen Text legte Walt dem Prestissimo unter./ Endlich fingen die in allen Konzerten der Welt eingeführten *Hörferien* an, die *Sprechminuten*, in denen man erst weiß, daß man in einem Konzert ist, weil man doch seinen Schritt tun und sein Wort sagen und Herzen und Gefrornes auf der Zunge schmelzen kann."(Jean Paul, *Flegel-Jahre*)^{831,142.HVm,MV.} In der *Histoire* ersetzt die Stimme des lecteur gelegentlich die des Publikums.

KAPITEL III: MUSIK

Die Musik Igor Strawinskys zur *Histoire du soldat* ist, anders als Text und Märchengeschichte, so gründlich dokumentiert, daß sich dies Kapitel im Sinne der Leitfrage nach Korrespondenzen zwischen Wort, Ton und Bild auf die Untersuchung charakteristischer Ordnungsprinzipien konzentrieren kann. Andreas Traub legt in der Reihe *Meisterwerke der Musik* (Wilhelm Fink Verlag, München 1981^{*152}) eine ausführliche Beschreibung der Partitur vor, die im Rahmen einer konventionellen Analyse durchaus als erschöpfend angesehen werden kann und die Querbezüge zwischen den Einzelstücken deutlich macht. Jean-Michel Vaccaro stellt in seinem Beitrag zu Band 6 der Reihe *Les voies de la création théâtrale* (Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1978^{*138}) die Heterogenität der Ensemblefarben und der musikalischen Genres heraus, um dann als Quell der «cohérence indiscutable de la musique» eine Rückführbarkeit der Partitur auf drei Grundmotive zu behaupten: «La musique de l'*Histoire du soldat* est élaborée à partir d'un nombre réduit d'idées musicales fortement marquées sur le plan du caractère sonore (d'où leur pertinence) mais, à l'inverse, faiblement conditionées dans leur présentation (d'où leur plasticité)»^{*138,59}. Der zweite Paragraph des Kapitels diskutiert Umfang und Stichhaltigkeit einer solchen Rückführbarkeit auf der Grundlage einer Analyse der Skizzen. Robert Craft schließlich weist in seinem Aufsatz *Histoire du soldat – The Musical Revisions, the Sketches, the Evolution of the Libretto*^{*123} die Eingriffe Strawinskys für die Druckfassung 1924 im einzelnen nach und gibt fünfzehn erläuterte Beispiele aus den Skizzen im Faksimile.

MOZART UND DIE POETIQUE MUSICALE

Ansermet berichtet, Strawinsky habe in einer Diskussion um die Anwendung eines Akkordes, der zugleich die große und die kleine Terz über dem Grundton enthält, gesagt: "Und wenn ich es will, so kann ich es auch."^{*602a,502.cit*152} Von der Spannung zwischen diesen beiden Intervallen, diesmal horizontal statt vertikal angeordnet, lebt auch das Motiv, das Strawinsky Anfang April 1918 an den Beginn des Skizzenbuches^{**202} setzt. Es ist das Finalthema der Jupiter-Symphonie, transponiert nach *d-e-g-fis*. Bei Mozart kontrastiert der Durterz zwischen *c* und *e* ein Mollaut, der im Übergang von *d* nach *e* durch die Streckung der Sekund zur kleinen Terz *d-f* auftönt, ohne mehr zu sein als eine aus dem Dur-Schema gewonnene charakteristische Färbung innerhalb desselben. Indem Strawinsky das *g* dieser kleinen Terz als Vorschlag notiert und das *fis* der großen als Achtel nach zwei Vierteln in einem 5/8-Takt, also notwendigerweise im notwendigerweise folgenden Takt zur Sekund *e* zurückkehrt, tut er nichts anderes, als die Mozart'sche Spannung in perfekter Balance der Terzarten auszuschreiben. Aus dem Pathos der Mollpassage und der Ruhe der Durauflösung wurde dabei ein Spiel mit der Wertigkeit von Intervallen, das seine Balance nicht im Verweilen, sondern im Durchlauf erreicht.

Mozarts Thema dagegen verlangte, in der letzten und reifsten Aufführung auch so realisiert, seine Fortspinnung als Fuge – eine Fortführung im strengen Sinne verbot sich durch den Ineinsfall von Folge und Metrum, von Ton und Zeit also. Zwischen diesen beiden Elementen konnte sich keine bipolare Spannung aufbauen, auf welche es Strawinsky mit seinem Eingriff offensichtlich absieht – die Musik "setzt vor allem eine gewisse Ordnung der Zeit voraus, eine Chrononomie, wenn man uns diese Wort-Neubildung gestatten will"^{*202b,190}. Nicht zufällig ist in der jüngsten deutschen Ausgabe der *Poétique musicale* von 1939, als Vorlesungsreihe für die Harvard University konzipiert, die Neubildung als "Chrononomie" ausgedruckt; als ob Strawinsky die Zeit zum alleinbestimmenden Faktor seiner Musik erheben wollte. Im Antipoden zu seiner Produktionsästhetik, in der Dodekaphonie der Neuen Wiener Schule, ist ja zunächst nur die

Intervallbildung fixiert, die zeitliche Anordnung dieses Tonvorrates jedoch dem freien Ermessen des schaffenden Künstlers anheimgestellt. Im Umkehrschluß wird von den Exegeten (und wie es scheint, nun auch von den Herausgebern) die Fixierung des zeitlichen Elementes so überbetont, daß selbst die methodisch grundlegende Studie Strawinsky *demeure* (1966) von Pierre Boulez zu der Formulierung findet: "Das wichtigste Phänomen auf dem Gebiet der Themenbildung im *Sacre* ist meiner Meinung nach das Auftreten eines im eigentlichen Sinne rhythmischen Themas, das die Fähigkeit zu eigener Existenz innerhalb einer unbeweglichen Klangsäule besitzt"^{*275a,181}. Daß umgekehrt gerade das Wechselspiel zum Beispiel zwischen dieser Klangsäule (*Les Augures*, #13) und der metrisch-rhythmischen Ordnung die von Strawinsky avisierte Form konstituiert, als für dieses eine Mal aus dem Zusammentreffen erzeugte, erhellt wider Willen die Polemik von René Leibowitz' *Brief aus Hollywood*: "Die Bedeutung [seiner harmonischen Neuerungen] bleibt 'lokal'. Sie können in keinem anderen Werk verwendet werden ohne reine Imitationen ihrer selbst zu werden"^{*209a,115}. Die ausschließlich, und ganz ohne Anführungszeichen zu schreibende *lokale* Bedeutung verweist nicht auf das Mißlingen, sondern auf den Erfolg von Strawinskys Kompositionsmethode: "Die Musik ist jenseits dieser zwei Elemente nicht denkbar"^{*202b,190}, will sagen, sie konstituiert sich *ad hoc* aus Ton und Zeit und sonst nichts. "Woran werde ich mich klammern, um dem Schwindel zu entgehen, der mich (...) im Augenblick, wo ich mich an die Arbeit begebe [und] die unendliche Zahl der mir sich bietenden Möglichkeiten erkenne (...) vor den Möglichkeiten des Unendlichen packt? Ich werde (...) meinen Schrecken besiegen und mich bei dem Gedanken beruhigen, daß ich über die sieben Töne der Tonleiter und über ihre chromatischen Intervalle verfüge, daß ich die schweren und [die] leichten Taktzeiten verwenden kann und daß ich damit solide und konkrete Elemente festhalte, die mir ein ebenso weites Betätigungsgebiet bieten, wie jene vage und schwindelerregende Unendlichkeit, die mich soeben erschreckte"^{*202b,212}.

Strawinsky fährt fort: "Man gebe mir etwas Begrenztes, Bestimmtes, eine Materie, die meiner Arbeit insofern dienen kann, als sie im

Rahmen meiner Möglichkeiten liegt. Sie bietet sich mir mit ihren Grenzen dar. Es ist an mir, ihr nun die meinigen aufzuerlegen. Damit haben wir wohl oder übel das Königreich der Beschränkung betreten"^{1b}. Leibowitz 1948 weiter: "Vielleicht kann man den Schlüssel zu der einzigen Entwicklung, der Strawinsky je unterworfen war, in diesem Paradoxon finden: eine stets wachsende Meisterschaft und Beherrschung, angewandt auf immer unbedeutendere musikalische Probleme"^{*209a,118}, will sagen, auf das Problem der Lösung des musikalischen Materials von seinem Zeichencharakter. Mozarts Thema hatte auch aus dem zweiten Grunde als Fuge enden müssen, weil seine tonale Logik seine Semantik zu erschöpfen drohte. Strawinskys Eingriff im Rahmen der *Histoire du soldat* zielt auf eine freie Konnotierbarkeit, sein Spätwerk schließlich auf Freiheit von Konnotierbarkeit. Das Donaueschinger *Epitaph* von 1959 stellt so etwas wie einen Grabstein für jenen Ideenstreit dar, der der Musik entweder einen Mangel an Reflexion vorwarf oder an ihr die Befreiung der Bedeutung von einem Träger feierte. In der von ihm unterzeichneten, aber nur zum geringsten Teil von ihm selbst verfaßten *Poétique* träumt Strawinsky seinen Traum von einer reinen Musik – "im reinen Zustand ist die Musik ein freies Forschen des Geistes"^{*202b,202} – mit der Hilfe und dem Vokabular des scholastisch bewanderten Paul Valéry. Aus diesem Grund sind die im übrigen zwanzig Jahre nach der *Histoire* getroffenen Differenzierungsleistungen der *Poétique musicale* zwischen Form, Geist und Materie kein authentisches Zeugnis des Komponisten. Das gilt auch für die dort wiedergegebene Zeittheorie des zweiten Koautors Pierre Suvtchinsky, der zu folge die "sowohl außerhalb der Kategorien der psychologischen Zeit als auch synchron mit dieser" entstehende und ablaufende musikalische Zeitwahrnehmung" eine der reinsten Formen des ontologischen Zeitempfindens"^{cit*243,345} sei und die im Fall des Mozartthemas und seiner *Histoire*-Variante sofort zu der Aporie führen würde, daß beide sich metrisch parallel zum Ablauf der ontologischen Zeit entwickeln, also der ersten oder analog vorgehenden der beiden behaupteten Arten von Musik zugehören, gleichzeitig aber diesen Ablauf und seine "dynamische Ruhe" durch eine Ausrichtung ihrer intervallischen Anziehungs- und Schwerpunkte kontrastiv stören und damit dem zweiten Typus angehören.

Authentisch jedoch erscheint die Beschreibung von Strawinskys schöpferischem Vorgehen, des "Prinzip des spekulativen Wollens"^{*202b,201}, wie in diesem Fall wahrscheinlich der dritte und wahrscheinlich letzte Koautor der *Poétique musicale* Roland-Manuel formulierte. "Komponieren", heißt es dort ebenso provokant wie schlicht, "bedeutet für mich, eine gewisse Zahl von Tönen nach gewissen Intervallverbindungen zu ordnen. Diese Bemühung zwingt mich dazu, den Mittelpunkt zu suchen, an dem die Tonreihe zusammenläuft, die ich bei meiner Untersuchung verwende. Ich muß also, wenn ein Mittelpunkt vorhanden ist, eine Kombination suchen, die zu ihm hinführt, oder aber, wenn nur eine Kombination ohne genaue Bestimmung gegeben ist, den Mittelpunkt fixieren, zu dem sie hingrängen muß. Die Entdeckung dieses Mittelpunkts suggeriert mir die Lösung"^{*202b,196f.} Den Nachvollzug der Entdeckung solcher Mittelpunkte bei der Komposition der *Histoire du soldat* wird der Schluß dieses Kapitels versuchen. Mit ihr verbunden ist, wie Nikolas Nabokov in einer rhetorisch bemerkenswerten Parenthese bemerkt, die Überwindung des Werkbegriffes: "Wer sonst unter den zeitgenössischen Komponisten kann solch eine Folgerichtigkeit und doch solch eine Verschiedenheit bewunderungswürdiger künstlerischer Werke (oder sollte ich sagen: Problemlösungen?) aufweisen, so dachte ich"^{*209a,124.} In Leibowitz' Formulierung: "In Strawinskys Händen sind die Materialien der Musik wie Stein, Holz oder Leder"^{*209a,117.} (Vgl. dazu das du Bellay-Zitat in ^{*202b,204}).

Aus der Lösung ebensolcher Probleme, wie sie sich für Strawinskys Blick auf Mozarts Fugenthema respektive innerhalb desselben stellten, nämlich der Überführung eines Motives in ein anderes von eigenständigem Charakter, ist die Musik zur *Histoire du soldat* gewonnen. Läßt man beispielsweise in Strawinskys Neuformulierung des Mozartthemas den Vorschlag *g* mit seinem Sekundgang zu *fis* zunächst außer Betracht, verbleibt (1) die Reihe *d-e-fis-e*. Ergänzt man noch einmal (2) *d-e* und transformiert dann die bewußte Sekundspannung zunächst in eine Erhöhung der Folgenoten zu (3) *g-f*, balanciert durch eine gleichwertige Erniedrigung und eine Umkehrung von *d-e* zu (4) *dis-cis*, gewinnt man *d-e-fis-e-d-e-g-f-dis-cis*. Oder auch, um eine kleine Terz transponiert, das Eröffnungs-

motiv der *Histoire du soldat*. Unschwer lässt sich in seinem ersten, synkopierenden Aufgang die Idee der kleinen, im zweiten, breiteren die der großen Terz aus Mozarts Thema erkennen; abgeschlossen jeweils und ihren Rhythmus dabei aufnehmend durch jene diatonische Folge, mit der Strawinsky die Intervalle aus ihrer Dur-Moll-Befangenheit und vor allem ihrer Dur-Moll-Expressivität gelöst hatte. Die diatonischen Skalen des Kornetts verlaufen im Halbtonabstand, den die Begleitung zur Chromatik verschränkt. Die Posaune umspielt hierbei jenes *b-a-c-h*-Thema, in dem sich in der Form einer Spannung zwischen großer Sekund und kleiner Terz die gleiche Problematik wie in Mozarts Thema stellt und aus der sich wiederum in einer einfachen Operation das Eröffnungsmotiv des Kornetts konstituieren ließe. Es ist dies, was Strawinsky "die höhere musikalische Mathematik" nannte, der Baustein seiner "musikalische[n] Ordnung"**203,201.

IM KÖNIGREICH DER BESCHRÄNKUNG

In seiner Strawinsky-Monographie weist Herbert Fleischer 1930 auf eine Eigentümlichkeit der Partitur hin: "Hier [sc. in den *Airs au bord du ruisseau*] ist bereits das ganze melodische Material zusammengetragen, das den Soldaten im Laufe der Handlung umspielt" *225,213. Jean-Michel Vaccaro führt 1978 diesen Gedanken weiter:

«La musique de l'*Histoire du soldat* est élaborée à partir d'un nombre réduit d'idées musicales fortement marquées sur le plan du caractère sonore (d'où leur pertinence mais, à l'inverse, faiblement conditionnées dans leur présentation (d'où leur plasticité). Ces cellules musicales sont traitées comme les éléments interchangeables et transformables d'une construction dont le sens, en dernière analyse, dépend plus de leur agencement que de leur nature. Très ramassées, elles ne se développent que par répétition, variée ou non. Elles sont tout le contraire d'un thème, au sens courant du terme, car celui-ci concentre en lui l'essentiel de la

BEISPIEL 2: **201,1

Introduction
Marche du Soldat

Marche de l'Armée

Clarinette $\frac{2}{4}$

Fagots $\frac{2}{4}$

Bassoon $\frac{2}{4}$

Trombone $\frac{2}{4}$
(trombone basso)

Tambour et tambourin $\frac{2}{4}$

Basson et bason $\frac{2}{4}$

Trompette $\frac{2}{4}$

Contrebasse $\frac{2}{4}$

Boguet de poe à tête en cuir

Introduction
pour
Piano

Double Bass

signification musicale; par son développement, il tend à devenir la matière de toute la partition; sa réexposition est attendue car elle justifie les déformations qu'il a subies précédemment. Le thème doit sortir victorieux des méandres du développement symphonique traditionnel. Ici, rien de tel. Les courtes cellules, très personnalisées, sont associées les unes aux autres par juxtaposition ou par superposition (technique qui rappelle le procédé du collage). Leur ensemble, bien délimité, constitue un matériel que le compositeur utilise tout au long de la partition. Présentées dans un contexte donné, elles sont réemployées plus tard dans un environnement différent, comme le seraient des matériaux récupérés en vue d'une réalisation pour laquelle ils n'étaient pas initialement prévus. Comme dans un kaléidoscope, les cellules thématiques sont assemblées dans des dispositions nouvelles, imprévues, dont la beauté tient plus aux artifices de la construction (symétries engendrées par les réflexions simultanées) qu'aux caractères propres des objets réfléchis.»^{138,59}

Vaccaro erkennt drei Grundmotive. Das erste, er nennt es «air de marche, inspiré des airs de fanfares», durchziehe sämtliche Stücke in stets anderer Gestalt. Zwei Ausformungen ließen sich festmachen: diatonisch entsprechend *marche du soldat*, T 6, im Blech; chromatisch ebenda T 64 in Holz und Posaune. Das zweite, «le violon», sei das Einleitungsmotiv der *airs au bord du ruisseau*, das Vaccaro im Gegensatz zu der unten gegebenen Analyse nicht als polyphon identifiziert. Es trete nicht in der abstrakten Form einer rhythmischen oder melodischen Figur, sondern konkret auf, als eine Geste und ein instrumentales Timbre: das Hin-und-Her des Bogens über den Saiten. Das dritte Motiv schließlich sei das Traummotiv im *petit concert* T 54, Kornett, von dem Strawinsky in den *Gesprächenberichtet*.

*204b,169;vgl.unten

Wenn sich Vaccaro zufolge das melodische Material auf drei Grundmotive zurückführen läßt, stellt sich die Frage, ob diese drei Motive nicht ihrerseits so weitgehend verwandt sind, daß sie sich voneinander oder aus einem vierten ableiten lassen. Letzteres ist in der Tat der Fall. Am Ende des letzten Paragraphen wurde bereits aus dem "Mozart-Motiv" der *airs au bord du ruisseau*, #6, Klarinette, das Eingangsmotiv der *marche du soldat*, T 1, Kornett erzeugt. Diese Phrase enthält mithin *in nuce* das musikalische Material der *Histoire du soldat*. Sie ist gewonnen aus der chromatischen Reihe *e¹* bis *ais¹*

(1). Diese erfährt entsprechend dem Diagramm in Beispiel 4 Einteilung (2) und Auseinanderfaltung in zwei diatonischen Reihen (3); Partialspiegelung von f und g an a , wobei das neue g wieder am neuen f gespiegelt wird, so daß der Eindruck eines Neuanfangs entsteht (4); schließlich Rhythmisierung und Metrisierung (5).



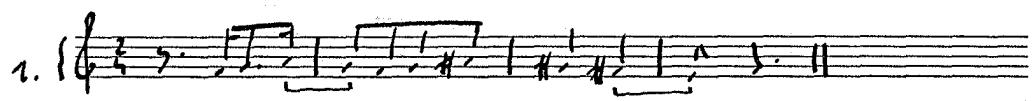
BEISPIEL 3: MARCHE DU SOLDAT, T 1, KORNETT; RÜCKFÜHRUNG

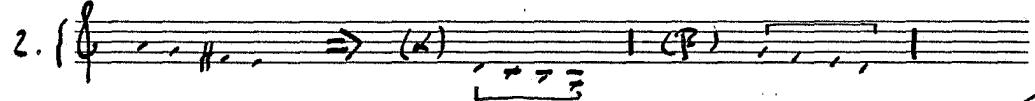
Zugrunde liegt eine Aufquart-Abterz-Floskel ($e-a-f$), deren Krebs Terz und Quart erhöht ($f-ais-e$); wobei das Anfangsintervall des Terzkreisels als defizienter Modus des Quartanstiegs $e-a$ zu verstehen ist. So einfach die Floskel erscheint, schon die einfachsten Parametermodifikationen ergeben rechnerisch rund $5 \cdot 10^6$ Variationsmöglichkeiten: Grundtonanhebung (12), Sekund- und Quarterhöhung (4), Reihenfolge (6), Oktavierung im üblichen Registerumfang (3), Lautstärkendifferenzierung (6) und Instrumentierung bei Septett (7). Hinzu kommen vertikal die Sekundfolgen (chromatisch, diatonisch, irregulär), Oktavbrechungen et cetera. Auch horizontal, also rhythmisch, ist durch die Phrase ein weites Feld eröffnet. (Im Beispiel bedeuten x = original, x_0 = ergänzt, x_1 = vereinfacht, x_2 = ornamentiert; darüber hinaus ließen sich die Werte verdoppeln, halbieren etc.)

BEISPIEL 4: IDEM,
RHYTHMISCHE MÖGLICHKEITEN

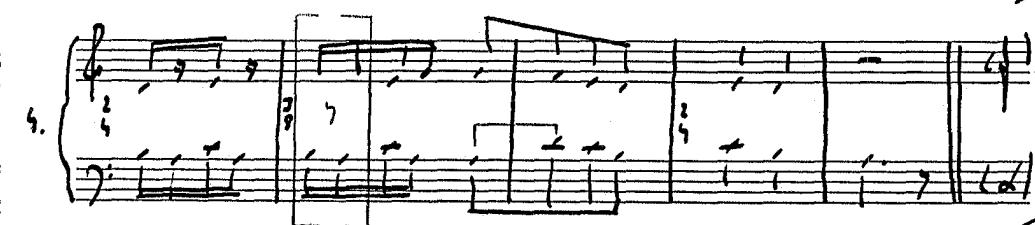
Im Kontext der *Histoire* lässt sich die Verwandtschaft zwischen den angesprochenen Motiven wie folgt demonstrieren: hier zunächst für das Vaccaro-Motiv «le violon».

1. Das Kornett-Motiv aus der *marche du soldat* wird verkürzt auf die Schlußwendung *a-g-fis-e*.
 2. Diese Sekundfolge im Moll-Ton wird zwiefach transponiert (auf *d¹-a* beziehungsweise *g¹-d¹*) und getrennt verarbeitet. Was also wie a-moll klingt, ist die Überlagerung von a-moll und d-moll.
 3. Die Alpha-Folge wird aufgesplittet in den Sekundschritt *h-a*(*a₁*), den Terzschritt *c-a*(*a₂*), den Quartschritt *d-a*(*a₃*) und in die Folge selbst (*a₄*); *a₁* und *a₂* werden zusammengezogen und als Sechzehntelblock rhythmisiert. Die Folge selbst erscheint einmal mit Vorziehung des Schlußtones, indem der Quartschritt (*a₃*) einbezogen wird, in Wiederholung und in Achtelgestalt; in der verkürzenden Wiederholung *c-h-a* mit langen Notenwerten.
- Die Beta-Folge wird aufgesplittet in den Sekundschritt *e-d* (*b₁*), den Terzschritt *g-e* (*b₂*) und in die Folge selbst. Die Verarbeitung sucht der der Alpha-Folge entgegenzulaufen: die Folge selbst erscheint in ihrer originalen Gestalt statt versetzt, ihre Wiederholung verkürzt auf zwei Noten statt drei. *b₁* wird invertiert und in Achtelsequenz gebracht. Ist diese bei *b₁* als Sechzehntel mit intermittierenden Sechzehntelpausen gebracht, wird sie beim gleichfalls umgedrehten *b₂* in einfacher Form gebracht. Erscheinen bei Alpha von den unter vier Tönen möglichen sechs Zusammenstellungen die ersten drei (12/13/14), so bringt Beta die erste und die letzte (12/34) und lässt unentschieden, ob als drittes (23) oder (24) auftaucht, da just die Stelle ihres Einsatzes den Umschlagpunkt der Phrase darstellt und - das Gegenstück *a₃* wird, wie gesagt, in die nächste Phrase gerettet - die Musik hier aussetzt.

1. (F) 

2. (F) 

3. 

4. 

5. 

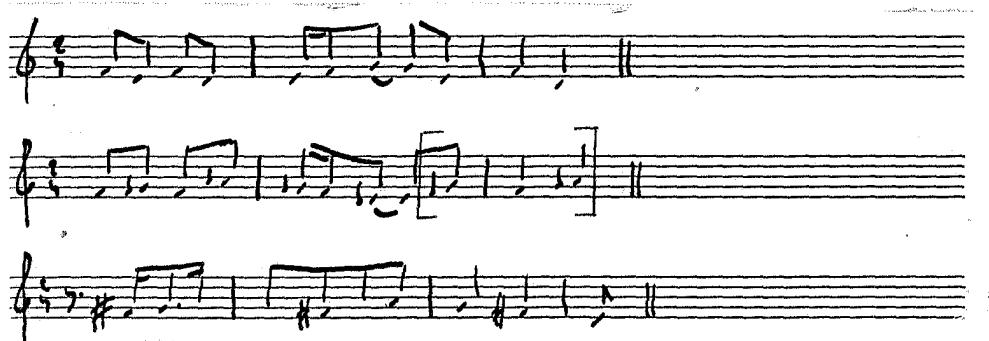
BESPIEL 5: MARCHE DU SOLDAT, KORNETTMOTIV ÜBERFÜHRT IN
MUSIQUE DE LA 1ERE SCÈNE. VIOLINMOTIV

4. Alpha- und Beta-Folge werden kompiliert und metrisiert. Die getrennte Schreibweise macht deutlich, wie nahe beide in ihrer wiederum auskomponierten Gestalt stehen (cf. oben).
5. Die vollständige Phrase 'Au bord du ruisseau' T 5-10 erklingt.

Das gleiche lässt sich am Motiv der Zigeunerin zeigen, von dem Strawinsky berichtet:

"Manchmal ist mir Musik im Traum erschienen, aber nur bei einer einzigen Gelegenheit war ich in der Lage, sie niederzuschreiben. Das war während der Arbeit an L'Histoire du soldat, und ich war vom Resultat überrascht und beglückt. In diesem Traum erschien mir nicht nur die Musik, sondern auch die Person, die sie spielte. Eine junge Zigeunerin saß am Straßenrand. Sie hatte ein Kind im Schoß, dem sie auf einer Geige etwas vorspielte. Das Motiv, das sie immer wiederholte, benötigte die ganze Länge des Bogens oder, wie man französisch sagt, 'avec toute la longueur de l'archet'. Das Kind war von der Musik begeistert und klatschte in seine kleinen Hände."*204b,169

Nimmt man das Motiv (1), kehrt es in Spiegelung an *f'* um, wobei die Schlußtöne lediglich Wiederholungen sind (2), erhöht es um einen Halbton (das *fis* erscheint, da die gleiche Reihe wie in der Szene am Bach zugrundeliegt) und gibt ihm eine andere Rhythmisierung (3), dann erweist sich das Gitane-Motiv als unvollständige Form des Eröffnungsmotivs.



BEISPIEL 6: PETIT CONCERT, T 54, RÜCKFÜHRUNG

Diese Motive stehen keineswegs für sich, wie die gewissermaßen mathematische Betrachtungsweise solcher Beispiele es scheinen macht. Vielmehr gewinnen sie musikalische Gestalt erst in ihrem

Kontext. So wird, wie das Faksimile des Partiturbeginnes S. 85 zeigt, die Kornettstimme vervollständigt durch eine vorzüglich chromatische Bewegung der Posaune in Sext- und Septimreihung, den Abschluß bildet ein *tutti*-Akkord. Die Posaunenführung karikiert einerseits Hornquinten, wie Traub festhält*^{152,15}. Bestimmt jedoch wird das Klangbild der Phrase vom Gegenspiel der Begleitung, die in 5 von 9 Tonfällen chromatisch vorgeht, während das Kornett nur in großen und einer übergroßen Sekund forschreitet. Die Wahrung dieses Gegenbeispiels war der Grund, warum ein die Eingangswendung vervollständigendes e^1 im Kornett nicht gesetzt wurde. Bevor das Stück noch beginnt, stellt sich nun das eigentümliche *Equilibrium* eines nach vorne drängenden beziehungsweise neigenden Gleichgewichtes ein. Entsprechend problematisch ist die Festlegung einer Tonalität. Die *marche du soldat* schließt auf a-moll, genauer auf $a^{6/7}$. Denkbar wären auch $C^{4/6}$, $F^{6/7}$ oder $g/G^{2/4/6/7}$. Die Schwierigkeit löst sich bei Betrachtung der den einzelnen Instrumentfamilien zugeordneten Töne: Fagott e^1 gegen Klarinette g ; Kornett a^1 gegen Posaune c ; bei den Streichern g gegen e^1 , c gegen a^1 . Jedesmal wird ein Sextklang extrapoliert. Die gleiche Sexthäufung bietet sich beim Schlußakkord der Eingangswendung: Klarinette h gegen Fagott d ; Kornett e^1 gegen Posaune G ; Violine e^1 (und g) gegen Kontrabass G . Bewegungen innerhalb der gleichen Instrumentfamilie konstituieren demnach eine Polyphonie höherer Ordnung mit geringerer Determinantenvarianz. Im Kontrast Holz gegen Blech artikuliert sich eine Polyphonie niederer Ordnung, die aus der Überlagerung divergierender *strata* resultiert. Eine Reduktion der Partitur auf ihre Funktionsharmonik wie ein Klavierauszug es tut, wird diesen Klangfarbenverläufen nicht gerecht. Aufgrund der äußersten Beschränktheit des Instrumentariums bilden sie eines der wesentlichen Spielmomente des Werkes.

Der Versuch, die Motive in der Analyse auseinander hervorgehen zu lassen, zeitigt die Schwierigkeit, Strawinskys Partitur einer Betrachtungsweise zu unterwerfen, die sich der Kenntnis der Darmstädter Methoden, mithin indirekt der Praxis des Schönberg-Kreises verdankt. George Perle verwendet im Zusammenhang der Dodekaphonie der Zweiten Wiener Schule den Terminus "generative cell", aus

dem in Analogie zur thematischen Arbeit dessen, was Spätere Sonatenhauptsatzform nannten, entwickelt wird – aus einer Basiszelle entsteht ein musikalischer Organismus. Der Begriff der Entwicklung jedoch trifft die Prozeßstrukturen der *Histoire* nicht, wenn er in diesem historischen Sinn gebraucht wird. Die Verwandtschaft der Einzelmotive bleibt in der Partitur fiktiv und wird erst vom Ohr geleistet. Bevor noch ein ursprünglicher Zusammenhang entstehen kann, wird dieser zersplittert, werden einzelne Bestandteile aufgegriffen und neu zusammengefügt. Die der *Histoire* eigentümliche Sequenzlogik schafft eine Abfolge von Tableaus minimalster Ordnung, die sich unter steter Vermeidung einer sie beruhigen Mitte artikulieren. Der Begriff einer Zelle, beispielsweise einer Transformationszelle, wäre deshalb unangemessen. Vielmehr findet hier das Ramuz'sche Verfahren der Textgewinnung durch Verschiebung sämtlicher Parameter bis hin zu den literarischen Motiven sein Pendant.

Die Skizzen bestätigen dieses Bild. Strawinsky ging nicht von einer Grundreihe aus, deren Ableitungen ihm das musikalische Baumaterial geliefert hätten. Dies hätte unter anderem eine Qualifizierung zwischen dem Tonvorrat und dessen Anordnung in der Zeit mit sich gebracht, während doch wie oben beschrieben Musik sich für ihn aus der unauflöslichen Gleichwertigkeit beider Parameter konstituierte. Schönbergs Gedanke war der einer von der Funktionsharmonik abgelösten durchgängigen Regelung der Tonbeziehung. Wie stark demgegenüber Strawinsky auf harmonischen Bezügen insistierte (und deren Wiederholbarkeit nach Bedarf statt Regel), stellte unlängst Pieter C. van den Toorn^{*242} in seiner Studie zu den Intervallverhältnissen im Werk Strawinskys heraus. Allerdings wird auch seine Methode der *octatonic-pitch relations* der Eigendynamik der Klangfarbenverläufe nicht gerecht.

So steht das Motiv, das am Ende die *Histoire* eröffnet, nicht am Beginn der Komposition, vielmehr wird es erst im Laufe der Arbeit und zwar im Zusammenhang mit der Veränderung der *lecteur-Phrase* «Entre Denges et Denezy» (vgl. unten) gefunden. Die Tatsache der Ableitbarkeit aller drei von Vaccaro genannten Grundmotive aus dem Eingangsmotiv (das erste ist mehr oder minder mit ihm identisch, weshalb auf ein Diagramm verzichtet wurde) ist zwar nicht als zu-

fällig zu bewerten, jedoch mehr ein Indiz für die grundsätzliche Verwandtschaft der melodischen Motive – und das heißt soviel wie der kompositorischen Probleme, die sie stellen. Die Einheit des Stiles wäre verwirklicht, wenn Stil noch ein Kriterium gewesen wäre. Eher ließe sich von einer Einheit des Tones reden. Im Eröffnungsmotiv schlägt ihn Strawinsky mit aller Prägnanz an.

LA CONSTRUCTION FAIT, L'ORDRE ATTEINT, TOUT EST DIT^{*201,64}

Innerhalb der Strawinsky-Literatur wird die *Histoire* vorzugsweise daraufhin diskutiert, ob sie nun und inwieweit seiner sogenannten neoklassischen Periode angehört. Der in Deutschland gebrauchte Begriff "Neoklassizismus" ist in seiner Identität von Präfix und Suffix ein unschöner Pleonasmus. Streng genommen bezeichnet er ein Wiederaufleben jener antikisierenden Kunstströmung um 1800, mit der Robespierre republikanische Tugenden beschwor und Buonaparte Imperatorenherrlichkeit. Als *Empire* ging sie in die Kultur- und Architektur-, weniger in die Kunstgeschichte ein. Für die Musikgeschichte ist der Terminus "Klassizismus" unsinnig, der Ausdruck "klassisch" meint insbesondere für eine auf den deutschen Kulturkreis zentrierte Blickweise "die klassische Periode der [deutschen] Musik" im Sinn des Georgiades'schen Diktums, daß mit Schubert die Musikgeschichte am Ende sei. Im Frankreich der zwanziger Jahre verweist «néoclassique» auf die Theatertradition der *tragédie classique* mit ihrem Primat des Regelkanons über den subjektiven Ausdruck. Beabsichtigt ist der Bruch mit der Psychologie und dem Bombast des *fin de siècle*: «La brume, devait un jour observer Satie, occasionne la perte d'autant de musiciens que des navigateurs» (Auric, Vorwort zu Cocteau, Coq^{*505,22}). Gleichzeitig die Gebrauchsmusik zu emanzipieren wie in Cocteau/Satie/Picassos *Socrate* von 1917 und dabei das Wort "klassisch" im Mund zu führen, deutet daraufhin, daß keineswegs verstaubte Formeln zu neuen Ehren gebracht werden sollten (was auch ein Hindemith so nicht wollte). Vielmehr wird mit ihm der despektierliche Umgang mit dem "Wahren, Schönen, Guten" des Kulturbürgers ironisch kaschiert. Der Begriff

des "Neoklassischen" signalisiert eine Absetzungsbemühung innerhalb der französischen Tradition.

Es ist deshalb ein (freilich autorisiertes) Mißverständnis, ihn auf die Kompositionen Strawinskys nach der Pariser Vorkriegszeit (der sogenannten "russischen Periode" mit *Sacre*, *Petrushka* etc.) und vor der Aneignung der Dodekaphonie in Hollywood (auch hier ist der Begriff einer "seriellen Periode" nicht präzise genug) anzuwenden. Die oben ausführlich zitierten Überlegungen Strawinskys zum Beispiel in der *Poétique musicale* (sofern diese von ihm stammt) zielen nicht auf ironische Wiederaneignung. Vielmehr soll ein musikalisches Material, das wiederum frei von historisch determinierten Ausdruckswerten ist, nach Prinzipien organisiert werden, die eine uneingeschränkte Verwendung historischer Muster erlauben – gegebenenfalls "nicht nur Konzentration auf das Konstruktive, vielmehr Verabsolutierung des Konstruktionsprinzips durch die reflektierende Auseinandersetzung mit einer bereits konstruktiv gestalteten Musik" (Dömling^{*223,95}; hier auch Zusammenstellung einiger Quellen). Die bevorzugte Stellung der Konstruktion vor dem Ausdruck ebenso wie die im letzten Paragraphen erhöhte Konstruktion aus einheitlichen und nur *ex situ* individualisierten Bausteinen legen für die mittlere Epoche Strawinskys den Terminus einer *konstruktivistischen Periode* nahe. Damit ist gleichzeitig ein Charakteristikum seines Komponierens überhaupt genannt, das sich im *Sacre* ebenso wie im *Requiem Canticles* von 1956/66 findet ("Die Probleme des Kontrapunktes interessieren mich seit meinen frühesten Werken", cit.^{*223a,93}). Stimmt man aber dem harmonischen Befund van den Toorns zu, daß die Werke der ersten Periode eine gewisse "russian peculiarity"^{*242,199} auszeichne, die sich dann sukzessive verliere; und räumt man ein, daß die Organisation der Zeit im Spätwerk sich unter den Begriff der Serie nicht subsumieren läßt, gleichwohl der dodekaphone Tongrundvorrat die Zusammenstellung einer "seriellen Periode" unter Vorbehalt erlaubt; so ist der Terminus einer "konstruktivistischen Periode" gerechtfertigt.

Was die *Histoire du soldat* betrifft, hat, wie zitiert, bereits Ansermet auf die anregende und stilmitbestimmende Rolle Ramuz' hingewiesen^{*124a,191}, eine Möglichkeit, deren Wahrscheinlichkeit durch

die Erkenntnisse des zweiten Kapitels bestätigt wird und die eine gewisse Sonderrolle des Werkes innerhalb einer Bemühung um Schematisierung des OEuvres bedingt.

Die substantiellste Differenzierung der **Histoire** im Epochentest liefert van den Toorn:

"And so **Histoire** is really a crossroad's piece. While its initial sections are distinctly 'Russian' (with special reference to their [0 2 3 5 7 9] hexachordally conceived ostinati, or to the [0 2 3 5] tetrachordal articulation in Scene II, both diatonic and octatonic-diatonic), later sections clearly encompass peculiarities already a part of the neoclassical initiative."^{242,199}

Van den Toorn fährt fort:

"Thus we detect a hint, in **Histoire** as a whole, of a Stravinsky increasingly restless within the confines of his uniquely fashioned 'Russian' musical thought, increasingly eager to strike out from this terrain, increasingly open to alternatives."

Dieser Schlußfolgerung kann allerdings nicht ganz zugestimmt werden, da sie eine biographische Situation für eine werkimmanente Analyse bemüht. Vielmehr trägt die Differenz zwischen den Klängen am Bach mit ihren leeren Quinten und anderen folkloristischen Spuren einerseits und der Stilhöhe am Königshof, insbesondere im *petit concert* andererseits, einer dramaturgischen Situation Rechnung. Diese ist überdies, wie im ersten Kapitel nachgewiesen, in der unterschiedlichen Herkunft der beiden der Vorlage zugrundeliegenden Märchen angelegt. Es ist der Soldat des Stückes und nicht die **Histoire du soldat**, der sich vom Folklorismus zum Konstruktivismus emanzipiert.

RHETORIK

Distanz zu den Konventionen klassisch-romantischer Entwicklung bedeutete die Notwendigkeit, die Einzelstücke der **Histoire** nach Kriterien zu organisieren, die beispielsweise vorklassischen

Ursprungs sein konnten wie es sich Diaghilev ein Jahr später für *Pulcinella* erhoffte. Doch obwohl nur einige wenige Takte neukomponiert und nicht aus Pergolesis Manuskripten montiert sind, ist die Fügung des Materials alles andere als authentisch barock: das «recompose», wie Strawinsky es nannte, beleidigte für Diaghilevs Gefühl das 18. Jahrhundert*^{204b,76}.

Nun bestand die Musik im 18. Jahrhundert nicht nur aus Treppendynamik und festgelegten Satzfolgen. Wie im Vorblick auf einen Vorwurf, der häufig gegen Strawinsky erhoben werden sollte, schreibt 1627 M. Mersenne: «Le parfait musicien a besoin des autres sciences, des arts libéraux et de quelques-unes des mécaniques». Und weiter: «La Rhétorique insigne comme il faut disposer le sujet pour le mettre en musique» (die Zitate im folgenden, wenn nicht anders angegeben, aus Unger, **Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert***^{621,46ff}). Es stellt sich die Frage, inwiefern die barocke Rhetorik – unabhängig von einer eventuellen barocken Klangfärbung, auf die H. Fleischer*²²⁵ aufmerksam machte – als Modell für die makroskopische Organisation der *marche du soldat* (die hier stellvertretend für die Einzelstücke der *Histoire* stehen soll) gelten kann. Die *marche* ist simpel, insofern sie nur ein einziges Motiv in eine andere Form überführt. Sie ist vertrackt, da diese Transformation von einem aus dem gleichen Motiv genommenen Gegenmotiv gestört und von den – dem gleichen Motiv analogen – rhythmisierten *lectures* beeinflußt wird. Es soll dabei im Folgenden kein Nachweis dafür geliefert werden, daß Strawinsky etwa nach Anleitung einer alten Redelehre geschrieben habe. Das war nicht der Fall. Es ist auch keineswegs geklärt, ob ein Zeitgenosse Bach'scher Passionen die komplizierte, an rhetorische Figuren geknüpfte Symbolik überhaupt aufnehmen konnte. Grundsätzlich gründet die barocke Rhetorik dabei auf dem Sonderfall der öffentlichen Rede. Sie beschreibt nicht das Reden an sich oder lehrt es. Auf Alltagssituationen, Liebesgeflüster und Schumann'sche Selbstgespräche ist sie nicht anwendbar, wohl aber erschien sie verwendbar als Schulungsmittel *ex analogon* für etwas, das sich der Verbalisierung so erfolgreich entzieht, daß selbst die heutige Musikwissenschaft es nicht immer zureichend benennt: die

musikalische Rede über die Arbeit mit Themen und Tonarten hinaus. Die Verwandtschaft der Strukturen, deren die Kategorien der barocken Rhetorik so mühsam habhaft zu werden versuchten, mit denen, auf die der zeitgenössische Diskurs-Begriff zielt, ist augenfällig, so inkongruent jenes starre System mit diesem Inbegriff unabzuschließenden Denkens vorderhand erscheint. Wenn Barthes als Ursprung des Wortes *discursus* «l'action de courir ça et là», «des allées et venues, des 'démarches', des 'intrigues'»^{*832,7} faßt, so versucht auch die barocke Rhetorik gerade den Fluß der Gedanken und Worte und Töne, über ihre statischen Elemente wie Tonarten und -folgen oder Themen hinaus zu systematisieren. Aus drei Überlegungen heraus sei hier auf sie zurückgegriffen. Strawinsky wandte sich insbesondere gegen die programmatische Bildhaftigkeit der Musik des 19. Jahrhunderts; der von ihm nicht benutzte Begriff der musikalischen Rede trägt dem dadurch entstehenden Beschreibungsproblem wenigstens ansatzweise Rechnung. Zum zweiten ist die barocke Rhetorik ein nicht zu verachtendes Mittel, um auf die Vielzahl jener Parameter hinzuweisen, die in seiner Musik in stets neuer Balance kaleidoskopartig zueinander gestellt werden. Die Schaubilder in Beispiel 8 fassen einige davon zusammen. Zum dritten gliedert ein solcher Ansatz den rein musikalischen Diskurs dem musiktheatralischen, also der Verwobenheit von Wort, Ton und Szene, stärker an als Riemann'sche Kategorien es vermöchten.

Im **Vollkommenen Capellmeister** von 1739 bemerkt Mattheson:

"Mancher meint, wenn er etwa ein wenig Vorrat an Erfindungen hat, so sei es mit seiner Komposition schon gut bestellt. Es ist aber weit gefehlt, und mit der Erfindung allein nicht ausgerichtet; wiewohl sie sicherlich fast die Helfte der Sache begreift: denn von der Erfindung muß der Anfang gemacht werden und wer wol anfängt, hat halb vollendet. Allein es heißt auch wiederum: Ende gut, alles gut. Dazu gehören Einrichtung, Ausarbeitung und Zierde, die sonst mit ihren oratorischen Kunstnamen heißen: *Dispositio*, *Elaboratio* et *Decoratio*."^{*621,50}

Elaboratio und *decoratio* mit ihren Figuren und ihrer Beziehung zur Affektenlehre sind eng an die damalige Kompositionstechnik gebun-

den. Allgemeinere Gültigkeit kann die erste der Fertigkeiten beanspruchen.

"Was nun zum ersten die Disposition betrifft, so ist sie eine nette Anordnung aller Theile und Umstände in der Melodie, oder in einem gantzen melodischen Werke, fast auf die Art wie man ein Gebäude einrichtet und abzeichnet, einen Entwurff oder Riß machet, um zu zeigen, wo ein Saal, eine Stube, eine Kammer usw. angelegt werden sollen. Unsere musikalische Disposition ist von der rhetorischen einer bloßen Rede nur allein in dem Vorwurff, Gegenstand oder Objecto unterschieden: dannhero hat sie ebendiejenigen sechs Stücke zu beobachten, die einem Redner vorgeschrrieben werden nämlich den Eingang, Bericht, Antrag, Bekräftigung, Widerlegung, Schluß, Exordium, Narratio, Proposito, Confutatio, Confirmatio, Peroratio." (Mattheson)

Diese finden sich auch in der *marche du soldat*.

In seiner *Musica poetica* von 1606 benennt Burmeister die Funktion der Eingangswendung:

"Exordium est prima carminis periodus sive affectio (...) qua auditoris aures et animus ad cantum attenta reduntur."

Dementsprechend erklingt die "Verzerrung [und Ironisierung bedeutet ja auch Verstärkung, MV] einer banalen Eingangswendung" (Traub*^{225,15}) im Forte und der Paukenschlag des Tutti schon in T4.

Es folgt die *narratio*, "gleichsam ein Bericht, eine Erzählung, wo-durch die Meinung und Beschaffenheit des instehenden Vortrages angedeutet wird. Sie findet sich gleich bey dem An- oder Eintritt der Singe- oder vornehmsten Concert-Stimme, und beziehet sich auf das Exordium, welches vorhergegangen ist, mittels eines geschickten Zusammenhangs." (Mattheson)

Der "geschickte Zusammenhang" ist das Wiederaufgreifen des Posau-nenmotivs: dessen Abquart wird vom Kornett um eine kleine Terz erhöht, der chromatische Aufgang entzerrt zur Quint *h-fis⁴*; die Achtelkette wird um ein Achtel verschoben und dazu das erste punktierte Achtel ergänzt, das in der Basale als Pause markiert war.

Von jener bleiben Abgang und die beiden Viertel sowie der Achtelwert des Schlusses unberücksichtigt; ins Motiv übernommen wird also zunächst ausschließlich die motorische Komponente der Achtel mit und ohne Punktierung und die offene des Ab/Aufstieges. Die "Singe- oder vornehmste Concert-Stimme", die des *lecteur*, schließt sich dem Motiv unmittelbar an und ergänzt es um die restlichen fünf Achtelwerte, so daß der Rhythmus der Eingangswendung auch in der Klause-Komponente vollständig wiederholt ist. Die durch die perpetuierende Baßbewegung im 2/4 Takt merkliche Verschiebung des Motivs um 1/4 (tonlich um 1/8) gleicht der *lecteur* wieder aus, indem er ein punktiertes Achtel mit Sechzehntel einschiebt und so auch das Motiv des Kornetts wiederaufnimmt. Den Notizen der Autoren zufolge wurde die Formulierung «Entre Denges et Denezy» (*lecteur*, v1) erst nach Entstehung der Eingangswendung gefunden; der Text wurde also der Musik angeglichen, nicht umgekehrt. Dem entspricht die Aufteilung des Motivs in der Narratio: sie teilt dem Text einen dem musikalischen Duktus gegenläufigen Part zu.

Nachdem derart die Situierung, das heißt "Meinung und Beschaffenheit des instehenden Vortrages angedeutet ist", folgt T 11 (Ziffer 2 durchschneidet explizit den Text des *lecteur*): die propositio. Von ihr heißt es in der *Synopsis musicae novae* des Joh. Lippus: "Propositio, de quo et quibus partibus decentibus statuit". Einerseits wird der Protagonist vorgestellt: «Un soldat qui rentre chez lui». Andererseits gerät der Fluß des – immer noch vom Kornett gespielten und von der Posaune sekundierten – Motivs auf bemerkenswerte Weise in Stocken und Unruhe (cf. Beispiel 7).



BSP. 7: MÄRCHEN DER SOLDAT, T 11-20

Wollte man zum Verständnis der Stelle das musikalische Geschehen in ein Bild übertragen, so könnte man sich vorstellen, es werde ein Soldat auf Marsch porträtiert. Er setzt wieder versetzt zum Marschrhythmus der Baßfloskel ein, diesmal nicht um ein Viertel, mit dem sich ein lustig syncopierendes Links-Rechts erzielen lässt, sondern um ein Achtel zu früh. Er stockt und hält es bis zum eigentlichen Abschluß, also einschließlich des punktierten Achtels des nächsten Taktes, aus; doch als er mit dem zugehörigen Sechzehntel weitergeht, hat er die Orientierung verloren, hält ein – und die Note fast zwei Viertel aus, bis er in T 13 endlich in den Rhythmus des Marsches hineinfindet. Doch schon im nächsten Takt fällt er wieder seiner Unaufmerksamkeit, vielleicht Vorfreude, zum Opfer; er erweitert die Achtelfolge und schafft so einen Dreivierteltakt und aus dem Terz-Quart-Motiv ein Quart-Quint-Motiv, das nun erst auf dem 'Eins-und' von T 15 zu Ende ist und, da der Baß ja bei seinen 2/4 blieb, mit diesem nicht koinzidiert. Also legt er eine Folge von Stoppschritten ein, verkürzt dabei auf einen 3/8-Takt, der mit dem Baß immer noch nicht übereinstimmt, hält auf einem Viertel inne und das nächste Achtel so lange aus, bis es in T 18 auf die Baßfloskel trifft und er sich wieder, ohne sein eigenes Liedchen zu pfeifen und die Ohren frei für das Signal des Fagotts, dem Baßrhythmus überlassen kann. Vom Bild abstrahiert (denn solche Konkretionen werden der Musik nicht gerecht), handelt es sich um ein Spiel zwischen zwei Rhythmen, der eine stetige Bewegung und dadurch quasi immobil, der andere in unregelmäßigen Synkopen. Auf die dramatische Situation bezogen, werden durch dies Spiel Spontaneität und Unruhe in Kontrast zu einer immer gleichen Bewegung ausgedrückt. Alt kann der Soldat auf seinem Marsch also zwiefach nicht sein: sonst liefe er nicht so unermüdlich, sonst wäre er desungeachtet nicht so lebhaft. Dies wiederum ist kein Bild, sondern der musikimmanente Ausdruck einer Situation. "Wenn Musik (...) etwas auszudrücken scheint," behauptet Strawinsky in den *Chroniques de ma vie*, "so ist dies Illusion und nicht Wirklichkeit"**201,59 – eine Differenzierung, die zumindest für Bühnenmusik illusorisch ist.

Damit ist "kürzlich der Inhalt oder Zweck der Klangrede" (Mattheson über die *Propositio*) dargestellt: die Norm am Grunde und «Un soldat qui rentre chez lui»; das Motiv, das auf den Baß rekurriert, ohne sich in seinem Rhythmus wiederfinden zu können, und deshalb zu Verlängerung (Vierteln) und Wiederangleichung des Eigentritts (Dreiachtelgruppe) greifen muß. Von mehr wäre in der *marche du soldat* nicht die Rede und ihr Argument stände somit quasi im leeren Raum, kämen jetzt nicht die Gegenmotive, also die *confutatio* mit ihrer "Auflösung der Einwürfe" (Mattheson) zum Zuge.

Das "they are all honorable men!" des Antonius contra Brutus bei Shakespeare (Julius Caesar, III,2) könnte Strawinsky geradezu als Muster für seinen Umgang mit den Motiven gedient haben. Antonius bezeichnet dort Caesars Mörder solange als ehrenwert, bis das Volk den bittren Hohn der Worte empfindet und ihre Tat zu ahnden verlangt. Am Wortlaut verändert sich nichts, doch durch den Kontext verkehrt sich der Sinn (den es so freilich in der Musik nicht gibt) ins Gegenteil.

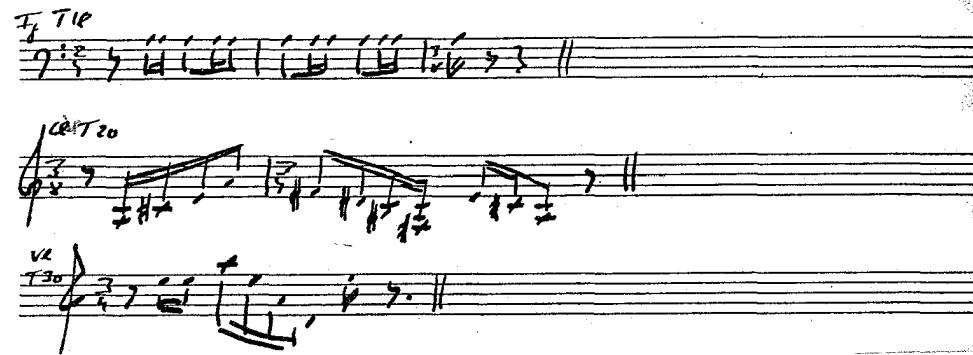
Was der Rede die Ansicht des Gegners, ist der Musik die "Anführung und Widerlegung fremd scheinender Fälle" (Mattheson), also die sukzessive Schwächung der auf die gleiche Thematik ziellenden, aus ihr entwickelten Gegenargumente, bis die eigene Ansicht, hier das Hauptmotiv einzig dasteht. Das Gegenargument erscheint in drei Ausformungen: T 30 das *congé*-Motiv der Violine; T 18 das Signal (zum Sammeln) des Fagotts; T 20 die Fanfare des Kornetts mit ihrer vermeintlichen Rückung von A- nach H- und wieder nach A-Dur (cf. Beispiel 8 II).

Das Signal unterbricht den Fluß der Baßfloskel: T 20 setzt sie aus, die Fanfare erklingt solo, durch eine Sechzehntelpause vorne und eine Achtelpause am Ende abgesetzt. Pausen sind der Musik der *Histoire* an sich recht fremd; in der *marche du soldat* kommt nur eine einzige thetische vor, auf Schlag 1 im vorletzten Takt 98, die das Aufhören vorwegnimmt. Eher wird mit Verzögerungen gearbeitet, so die zitierte Sechzehntelpause T 20, das 'Eins-und' T 50, die Achtelverschiebung des Einsatzes TT 64 und 71. Die artikulatorische Funktion der Pause übernimmt die Instrumentation mit ihrem Klangfarbenwechsel. Sie wird von Strawinsky ausgiebig genutzt: In 99 Takten wechselt das Chroma fünfund-

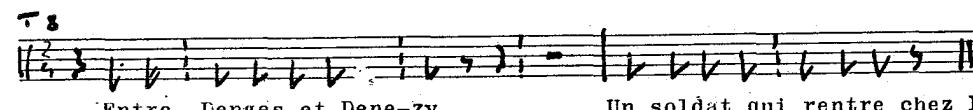
I. GRUNDMOTIV



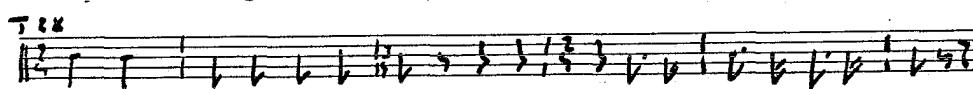
II. GEGENMOTIV



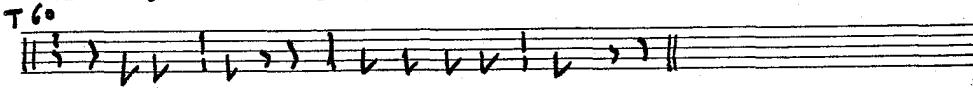
III. LECTURES



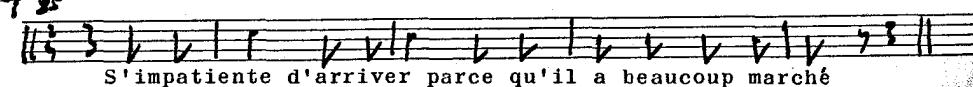
Entre Denges et Dene-zy Un soldat qui rentre chez lui



Quinze jours de congé qu'il a marche depuis longtemps déjà

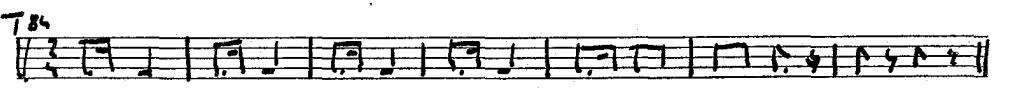
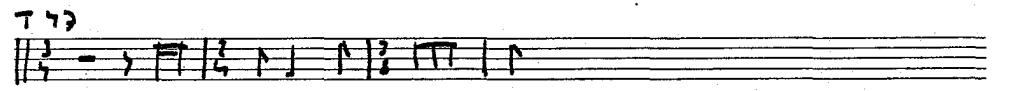
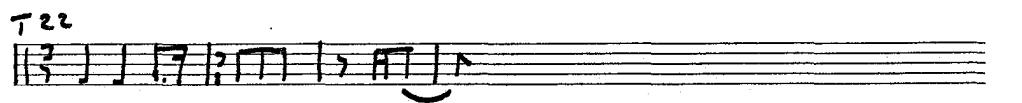
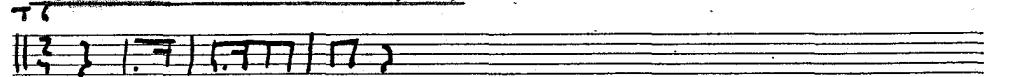


A mar-ché a beaucoup marché



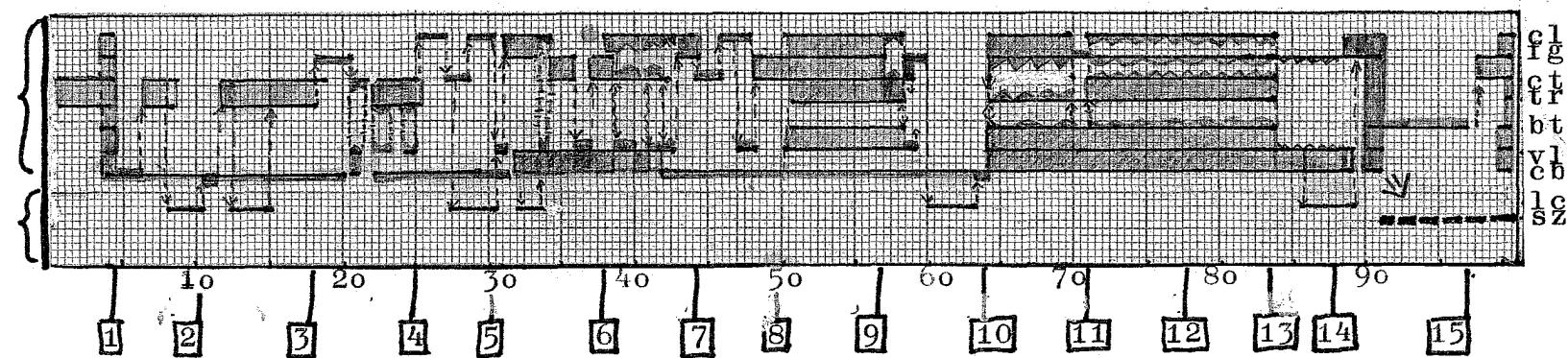
S'impatiente d'arriver parce qu'il a beaucoup marché

IV. RHYTHMUSBOGEN (M1)

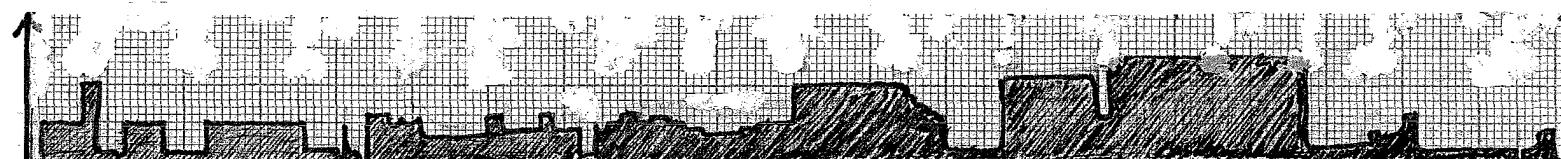


V. INSTRUMENTATION

→ Weg des Ohres
HHH Verknüpfungen
~~~ Konträres



## VI. DYNAMIK



fünfzigmal, wobei von den im Septett möglichen 127 Besetzungen 31 verwendet werden; hinzu kommen sieben Gruppierungen mit dem *lecteur*. Diese Möglichkeit wird vor allem in der *confutatio* genutzt, wie ein Blick auf das Schaubild Beispiel 7,V zeigt: andauernd wechselnde Farbe, bis sich T 50 das Geschehen auch melodisch beruhigt und schließlich vom *lecteur* über Kontrabaß T 60ff noch einmal resümiert wird: «A marché, a beaucoup marché». Umso nachdrücklicher wirkt, um zum Signal des Kornetts T 20f zurückzukehren, dessen Absetzung durch Posaunen vorn und hinten.

Diese Absetzung irritiert das Grundmotiv, das in T 22ff schon fast zu seiner späteren Form findet; nur die Chromatik des Kreisels ist nicht durchgehalten und die Schlußviertel, die später seiner Wiederholung zugehören werden, sind ersetzt durch einen Reflex auf das Signal-motiv. Der Versuch einer Neuentwicklung, auf dessen langatmige Beschreibung verzichtet sei, wird immer wieder von den Gegenmotiven gestört; T 31-41 gibt der Kontrabaß seine Floskel auf zugunsten einer Sekundreihe vom *a* über *e<sup>1</sup>*, *g*, *e<sup>1</sup>,a* zum *e<sup>1</sup>* über liegendem *d* in Viertelfolge, begleitet von der Violine; in T 48 wird das synkopierende Viertel in Taktmitte aus T 15 wiederholt etc. Die Metapher ist deutlich. Das Marschieren des Soldaten wird von Reminiszenzen an den Kasernenhof und dem Bewußtsein des In-Urlaub-Seins gefüllt. Das muntere Vorwärts entledigt sich mit zunehmender Sicherheit (cf. Schaubild DYNAMIK Beispiel 8,VI) und mit intermittierendem Ausfallschritt des stumpfen Rechts-Links der Soldateska; man höre die TT 50-56.

Der *confutatio* folgt die *confirmatio*, die "künstliche Bekräftigung des Vortrags, und wird gemeiniglich in den Melodien bey wol ersonnenen und über Vermuthen angebrachten Wiederholungen gefunden; worunter aber die gewöhnlichen Reprisen nicht zu verstehen sind. Die mehrmalige mit allerhand artigen Veränderungen gezierte Einführung gewisser Stimmen ist es, was wir hier meinen." (Mattheson)

Eine genauere Beschreibung der TT 64-83 lässt sich kaum finden. Im *ff* des Holzes und dann im *f* des Blechs bei *fff* der Klarinette wird die endlich gefundene Transformationsgestalt des Motivs variiert. Wollte man die Stelle deuten, so ließe sich von einem vollständig in die Musik überführten Tanz auf der Landstraße sprechen, mit seinen Seitensprüngen, seinem immer neu varierten Grundschritt in immer neuer Kombination der Glieder, einer Tarantella in höllischem Tempo der Verrenkung. Ob freiwillig oder ebenso unfreiwillig wie die von einem Bremsenschwarm zum Wahnsinn getriebene Io

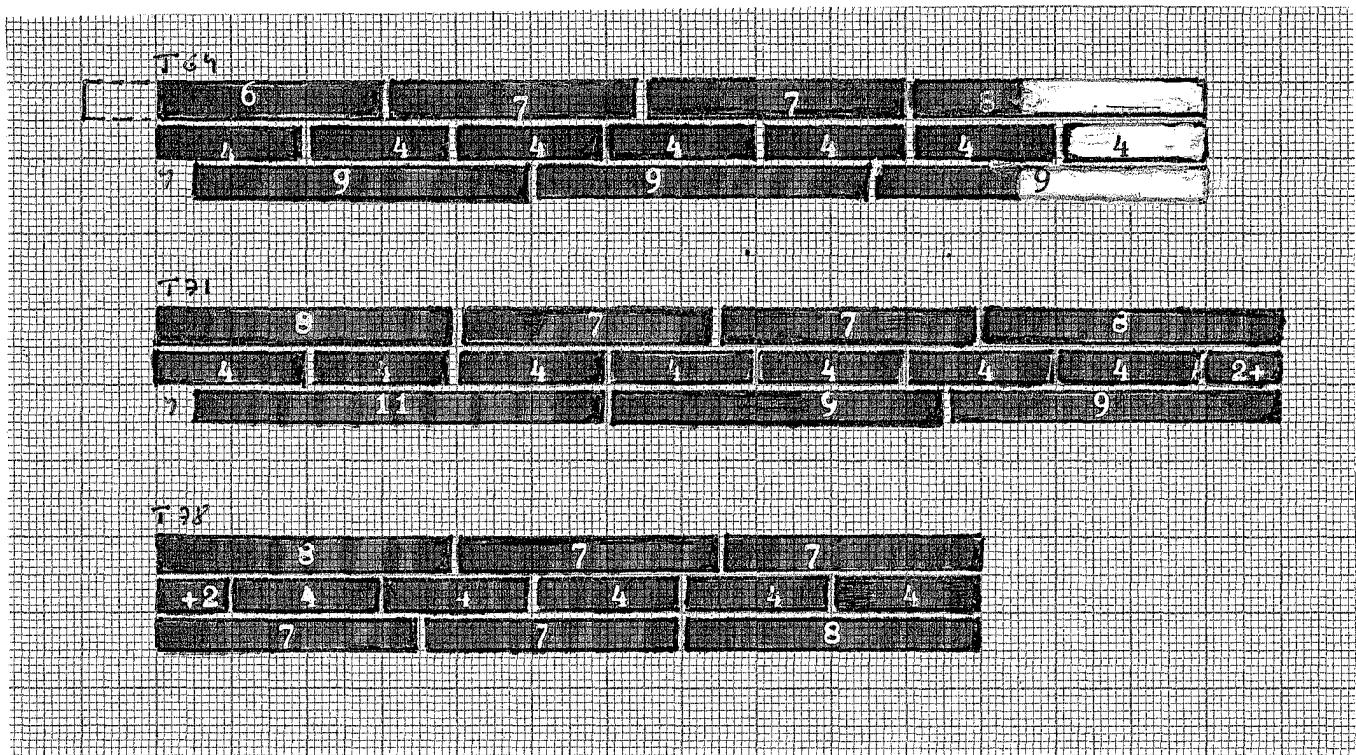
bei Aischylos ist dabei belanglos, weil es sich um die "wol ersonnene und über Vermuthen angebrachte" Idee eines Tanzes handelt, nicht um diesen selbst. Zugrunde liegt dem transformierten Motiv der denkbar einfachste Schritt einer kleinen Sekunde, verzögert durch dreimaligen chromatischen Abfall und zweimaligen chromatischen Aufstieg, also der in Dauer wie Weite zusammengezogene Krebs des Eingangsmotivs. Der erste Ton wird wiederholt mit ein, zwei oder drei Vierteln, so daß sich eine Länge von 7, 9 oder 11 Achteln ergibt; der letzte Ton ist schon der erste, wiederum wiederholte Ton der nächsten Folge und deren Zielton der der dritten (cf. Beispiel 8,IV). Diese Grundgestalt wird nun in den drei Zeilen à drei Folgen nicht identisch reproduziert, sondern von Posaune, Fagott (das in der zweiten Zeile durch Kornett ersetzt wird) und Klarinette unterschiedlich geführt: *fis<sup>1</sup>/fis<sup>1</sup>/fis<sup>3</sup> auf eis<sup>1</sup>/eis<sup>1</sup>/fis<sup>3</sup>* auf *e<sup>1</sup>/e<sup>1</sup>/e<sup>3</sup>* in der ersten, *dis<sup>1</sup>/fis<sup>2</sup>/fis<sup>3</sup>* auf *his/eis<sup>2</sup>/eis<sup>3</sup>* auf *h/eis<sup>2</sup>/eis<sup>3</sup>* in der zweiten, *cis<sup>1</sup>/e<sup>2</sup>/e<sup>3</sup>* auf *cis<sup>1</sup>/dis<sup>2</sup>/dis<sup>3</sup>* in der letzten Zeile. Das harmonische Bild des Motivs gibt also – für jeden Akkord separat ohne den ersten Ton und im Oktavraum notiert – 1/8 auf 1/2 auf 1/8 beziehungsweise 3/3 auf 2/2 auf 2<sup>+</sup>/2<sup>+</sup> (die angemessene Notation wäre die in Halbtönen: 1/1 1/3 1/1 zu 4/4 6/6 7/7 zu 4/4 3/3 4/4).

Drei harmonische Verlaufskurven mithin: die erste versetzt nur das dritte Element des Mittelteils und kehrt zum Unisono zurück; die zweite versetzt überall zweites und drittes Element und 'steigt auf'; die dritte nimmt vom ersten die Rückkehr, vom zweiten die Versetzungstechnik.

Ist der melodische Einfall mehr als simpel und der harmonische Gedanke recht unkompliziert, so ist der Rhythmus vertrackt und wahrlich "mit allerlei artigen Veränderungen geziert". Strawinsky bildet drei Gruppen, das Schlagwerk mit Schellentrommel, *caisse claire grande taille* ohne Schnarrfell und Große Trommel; die Streicher, ab der zweiten Zeile mit Fagott; und schließlich die schon beschriebene 'Melodiegruppe' aus Klarinette, Fagott beziehungsweise Kornett und Posaune. Die Batterie spielt einen Achtachtelrhythmus mit Pause auf dem fünften und auf dem letzten beziehungsweise bei Verkürzung auf sieben Achtel nur auf dem letzten. Der Kontrabaß streicht im Staccato seine Floskel, in die die Geige aufs zweite, dritte, vierte Achtel einfällt; das Fagott (das, wie die Violinstimme allerdings revidiert wurde) hält es mit dem Baß. Die Bläser halten ein, zwei oder

drei Viertel aus, spielen eine Zweiachtel- oder Dreiachtelfigur. Diese inkompatiblen Gruppen werden nun übereinandergelagert und ergeben jenen merkwürdig unabstellbaren Drive, der in steter Fortbewegung um eine einzige Stelle zu kreisen scheint, ohne daß sein Zentrum lozierbar, und damit seine Bewegung kontrollierbar und also abstellbar wäre. Allerdings sind diese 'Strawinskiana' stets kurz genug – die Stelle dauert gerade 21,4 Sekunden – um einerseits dem Ohr nicht habhaft, andererseits dem Hörer unbedrohlich zu sein.

Wie das Schaubild Beispiel 9 verdeutlicht, kann von einer 'Wechselmetrik', wie sie Stuckenschmidt für Strawinsky als idiomatisch reklamiert, nicht die Rede sein. Es handelt sich vielmehr um die Befreiung des musikalischen Gedankens von der "Diktatur des Taktstrichs" (Schünemann<sup>\*619</sup>), wobei die Unterwerfung der Einzelstruktur unter den tektonischen Gesamtplan auch polymetrische Autonomie der divergierenden Abläufe gestattet, ohne ihr freilich die taktliche Ausschreibung zuzugestehen. Doch sich "hörend einfühlen, [indem] man den Versuch aufgibt mitzuzählen", wie Traub empfiehlt<sup>\*225,17</sup> ist nicht möglich. Es ist gerade die Eigenart der Musik Strawinskys, nicht bis ins letzte hörend nachvollziehbar zu sein.



BEISPIEL 9: DIAGRAMM DER RHYTHMUSBLOCKE, *MARCHE DU SOLDAT* 64-83

Zentrum der Fügung ist das Ende von T 70. Von hier aus laufen die einzelnen Blöcke nach vorne und gehen dort natürlich nicht auf. Dem Schlagwerk werden also die beiden ersten Töne genommen, die Bläser setzen um ein Achtel hintendran ein. Dies der Anfang und die erste Zeile. Die zweite nimmt statt der Streicher die Batterie als Norm; sie enthält eine vollständige Reihe von acht-sieben-sieben-acht Achteln. Die Bläser schließen wie oben damit ab, werden aber, um vorne wieder eins versetzt beginnen zu können, in der ersten Gruppe um ein Viertel gelängt. Die Streicher (mit Fagott) beginnen mit dem Schlagwerk; da dieses aber zwei Siebenergruppen einbaut, sind sie am Schluß der Zeile erst in der Mitte einer Gruppe und binden so die dritte Zeile an die zweite an. In jener dominiert die Einheit der 'Medodiegruppe'; zwei Siebenachtelgruppen werden von vier ausgehaltenen Vierteln beschlossen, in Umkehrung der Schlagwerkfolge, die durch das überraschende Einfinden auch der Streicher am Taktstrich ihres letzten Blockes beraubt wird.

Da allgemeines Zusammentreffen folglich Abbruch bedeutet, müßte die *confirmatio* schon T 70/71, der oben als Zentrum der Fügung bezeichnet wurde, am Ende gewesen sein. Hier setzt jedoch als vierter Parameter die Dynamik ein: die 2 + 3 Melodieachtel werden allein vom Fagott, und zwar *subito piano*, woran sich auch Schlagwerk und Streicher beteiligen, gespielt. Dadurch und durch das nunmehrige *f* im Blech bei *fff* der Klarinette, das deutlich lauter ist als das *ff* des Holzes, wirkt die zweite Zeile wie ein Neuanfang. Ein Eindruck, der durch das versetzte Beginnen der Bläser bestätigt, doch aufgrund der Rückläufigkeit der ersten Zeilen faktisch ein falscher ist.

Auf daß sich nun die *confirmatio* nicht gar so einheitlich anhöre, variiert Strawinsky, und dies der fünfte und letzte Parameter, die Zweiachtelgruppen durch gelegentliche Auflösung in Achtel mit und ohne Synkopierung. Es muß offen bleiben, ob nicht auch hier System dahinter steckt.

"Die Peroratio endlich ist der Ausgang oder Beschuß unserer Klangrede. (...) Die Gewohnheit hat es so eingeführt, daß wir in den Arien fast mit eben denjenigen Gängen und Klängen schließen, darin wir angefangen haben: welches nach unserem Exordium auch alsdenn die Stelle einer Peroration vertritt." (Mattheson)

Zwei Teile also: das Fagott nimmt noch einmal das Grundmotiv auf, diesmal in simplifizierter Fassung als punktierte Achtelfolge und Viertel, während der *lecteur* den Gedankenstand des marschierenden Soldaten zusammenfaßt: «S'impatiente d'arriver, parce qu'il a beaucoup marché». Das Anfangsmotiv (tutti) ertönt in verkürzter Form, der Vorhang hebt sich unter Trommelschlag; noch einmal und noch stärker verkürzt läßt sich die Eingangswendung hören: Ende der *marche du soldat*.

#### SKIZZEN I\*\*201:

Wenn die Konstruktion des musikalischen Materials der *Histoire du soldat* am Ende auch so kohärent geriet, daß die Motive theoretisch aus der Eingangswendung abzuleiten wären, so entstammt diese Einheit des Tones, wie sie oben genannt wurde, doch durchaus heterogenen Quellen. Den dutzenden von Überarbeitungsstadien, denen Ramuz das Libretto unterzog, entspricht einerseits eine gezielte Auslese aus Skizzen, die bis 1915 zurückreichen, andererseits ein bei Strawinskys Mitbewohnern gefürchtetes vormittägliches Improvisieren und Probieren am Klavier mit nur gelegentlichen Notaten in den Skizzen.

Diese zeichnen die Motive weitgehend in ihrer späteren Gestalt auf, oft im Satz, meist\*\*201 oder stets\*\*202 unter Angabe eines (später durchaus wechselnden) Instrumentes, immer in ausgeschriebener Intervallik und Metrik. Rastriert werden die Blätter nach Maßgabe der gerade benötigten Systeme; mit welcher Präzision sich der Komponist des eigens erfundenen Instrumentariums bedient, hat Ramuz in den *Souvenirs* festgehalten<sup>\*306,55</sup>. Selten werden die Bleistiftnotate mit Tinte überschrieben<sup>cf\*\*202,66</sup>. Entwürfe einzelner Stimmen oder ein *ossia* werden unter oder über den betreffenden Systemen

notiert. Interessanterweise gehört das Schlagwerk mit Ausnahme von *Tango* und *Pasa-doble* nicht in den Primärprozeß. Dies entkräftet etwas die überkommene These von der einseitig rhythmischen Dominanz bei Strawinsky. Die Aufzeichnung erfolgt in so gut wie keinem Fall linear zur späteren Anordnung des Materiales; ein Umstand, der auffallend mit der im Paragraphen *Rhetorik* beobachteten Dispositionsmethode Strawinskys korreliert.

Die endgültige Anordnung des Motivmateriales bleibt dem Nachmittag vorbehalten. Durfte ihn zuvor keines der Kinder stören, so werden nun, bei der Niederschrift der Partitur, die Türen für Besucher, Fragen und den Alltagslärm weit geöffnet (cf. Théodore Strawinsky \*216). Und dies, obwohl die Partitur über weite Strecken eben nicht nur Stimmenabschrift darstellt, sondern ebensowohl Particell, in dem das Grundmaterial zum ersten mal geordnet wird. Einleuchtender lässt sich das Primat der kompositorischen Fragestellung vor ihrer komponierten Lösung für Strawinsky kaum belegen.

*Études et Cadenzas* sollte ein Stück, genauer wohl eine Sammlung solcher Probleme und Auflösungen heißen, das Strawinsky Ende 1915, Anfang 1916 plante. Eventuell gehört auch das Finalthema aus Mozarts *Jupiter-Symphonie*, wie es oben diskutiert wurde, in diesen Umkreis. Jedenfalls stellt Robert Craft\*123,327 für die unmittelbar vorausgehenden Takte eben diesen Zusammenhang fest (*airs au bord du ruisseau*, T 33ff). Zu Jahresbeginn 1918 arbeitete Strawinsky am *Ragtime pour onze instruments*, wie unter anderem eine Aufstellung des Ensembles (noch 9; Numerierung bis 12) in den Skizzen belegt.

Die wichtigste Stoffquelle boten Skizzen zu einer Produktion von André Gides *Antony and Cleopatra*, für die Ida Rubinstein im Frühjahr 1917 Inzidenzmusik bei ihm bestellt hatte. Das Projekt war schließlich am 19. Dezember trotz Einlenkens des wirtschaftlich plötzlich mehr oder minder Mittellosen an Strawinskys finanziellen Forderungen gescheitert (Näheres bei Craft, ib.). In einem Notizbuch von 1917 \*207 sind 10 Titel für *Cléopatre* festgehalten, darunter (1) *Hymne aux Césars*, (2) *Musique pour [la mort?] de Cléopatre*, (3) *Entrée triomphale de César*, (4) *Musique de l'ouverture du spectacle*, (5) *Chant des [Hautbois?]*, (6) *Glorification de Cléopatre*, (7) *Fanfa-*

res und weitere. Die Nähe dieses Konzeptes zu manchen Zügen der *Histoire* ist augenfällig. Wenn Vaccaro letztere beschreibt als «sur un plan strictement musical, une véritable série des variations sur le thème de la marche»<sup>138,58</sup>, so klingen hier nicht nur in (8) «Marche du camp de César» militärische Töne an. Auch die Zersplitterung der Stücke und ihre dramaturgische Mannigfaltigkeit erscheinen vergleichbar, so sehr sich wiederum die von allem Anbeginn an von Komponist und Librettist gemeinsam geplante *Histoire* von solchen Inzidenzmusiken abhebt.

Die Skizzen zur *Histoire* sind im wesentlichen enthalten in zwei Heften<sup>\*\*203a-d</sup> sowie in Einzelkonvoluten zum *petit concert* (abgeschlossen am 10. August), zur *marche triomphale* (abgeschlossen am 26. August), zu den *couplets du diable* (komponiert im September) sowie zum *petit choral* (dito und als letztes). Das erste der beiden Hefte – «Soldat/ croquis 1918/ Strawinsky» – entstammt seinem Nachlaß und wird heute in der Paul-Sacher-Stiftung aufbewahrt<sup>\*\*201</sup>. Es umfaßt 16 Blätter oder 32 Seiten zu je maximal 8 Systemen. Daß die Reihenfolge der Einträge keine Rückschlüsse auf ihre Chronologie zuläßt<sup>so</sup> <sup>123,330</sup>, erhellt aus dem ersten, der sich auf die Trioversion vom Herbst 1918 bezieht, ebenso aus der kopfstehenden Notation des *Tango* p31. Entsprechend bezeichnet der Vermerk "1 mai 1918" im Zusammenhang des *Gitane*-Motives p32 nicht das Abschlußdatum des Heftes. Skizzen zur *Valse* füllen die Seiten 2 bis 15 sowie 32, insbesondere der Übergang zum *Rag* ist Gegenstand der Studien (p13ff). Vollständig, wenngleich noch ohne Streicher, erscheint der *grand choral* pp24-29. Keineswegs alle der notierten Motive werden übernommen; beispielsweise dürfte das Motiv p22, das das *Gitane*-Motiv fast vorwegnimmt, zugunsten dessen aufgegeben worden sein.

Bemerkenswert ist der Vermerk "Finale" (wie meist in russischer Sprache) hinter dem Zwischentitel "Soldati i Zsarewna". Dieser bezieht sich im zweiten Skizzenheft auf die *valse*<sup>\*\*202,11/25</sup>, erscheint hier jedoch im Zusammenhang einer Skizze, die in kaum veränderter Gestalt in die *danse du diable* übernommen wird: Sollte unter Umständen von Strawinsky ein Happy-End ins Kalkül gezogen worden sein, ein Abschluß entweder mit dem szenisch am weitesten

ausgearbeiteten Ensemble der Tänzer oder mit dem Satyrspiel des Teufelstanzes? Die Libretto-Skizzen halten demgegenüber durchgängig am tragischen Ausgang fest.

Unter Materialien für das *petit concert* findet sich der Zwischentitel "Korole i Korolewna", König und Königin, zusammen mit dem Motiv *marche du soldat*, T 20ff, Kornett, das insbesondere im *petit concert* wichtig wird, jedoch in der *marche royale* nicht auftaucht. Strawinsky wird also vermutlich nicht den Vater der Prinzessin und eine eventuelle Gattin assoziiert haben, sondern den Soldat und die Prinzessin als König und Königin. Dies wiederum steht der im Anhang abgedruckten *chanson du dimanche* vom Textlaut her diametral entgegen. Solange aber Musik der Wirklichkeit des Traumes keine konkreten Objekte zu vermitteln vermag – und zu vermitteln braucht –, solange<sup>201</sup> meinen dieser Titel und die *chanson* durchaus das Gleiche.

## SKIZZEN II<sup>\*\*202</sup>

Das zweite Skizzenheft übereignete Strawinsky Werner Reinhart, es befindet sich heute in der Rychenberg-Stiftung<sup>\*\*202</sup>. Es ist betitelt: «Soldati/ Skrinka/ Diavoli// Le Soldat/ le Violon/ le Diable». Der Beginn der Eintragungen in die 82 überlieferten Seiten lässt sich auf den ersten Blick präzise bestimmen durch den Vermerk «6.IV.18» am Ende der ersten sechs in einheitlichem Fluß und ungewöhnlicherweise bereits mit allen Stimmen notierten Seiten. Stärker jedoch noch als in Heft<sup>\*\*201</sup> wurde Verwendbares *in situ* durch Einkleben weiterer Seiten ausgeweitet, anderes herausgerissen, die Paginierung ist willkürlich (siehe unten). Wenn also die Datierung der Einzelstücke fragwürdig bleibt, steht doch fest, daß das Heft bereits vor dem Februar 1918 benutzt worden sein muß.

Ein Teil des Heftes ist, wie aus einer Paginierungslücke hervorgeht, verloren, so daß es das folgende Bild bietet (in der zweiten Kolonne die allfälligen Einzelpaginierungen Strawinskys):

|         |           |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|---------|-----------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 - 10  | 1 - 10    | <i>Soldat y ruska / ... / [Le Soldat au ruisseau].</i><br>p6: 6.IV.18<br>p7: <i>Soldat y ruska / (...) / (...)</i><br>p8: leer                                                                                                                                                                                                                                             |
|         | [11 - 24] | fehlt; nach einem Vermerk p18 handelt es sich, jedenfalls auf [13], um den <i>Ragtime. Valse (Soldati y zsarewna)</i> . Paginiert bis [31].                                                                                                                                                                                                                                |
| 11 - 18 | 25 - [32] | p15:...                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| 18 -    |           | <i>Rag (voir page 13).</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| 19 - 25 |           | <i>Choral / (...).</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| 26 - 46 |           | <i>Pasa-doble.</i><br>p36: leer<br>p42: Pasa doble                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
| 47 - 69 | 1 - [19]  | <i>[Marche du Soldat].</i> Paginierung bis [17].<br>p66f eingefügt.<br>p63:...<br>p65:...<br>p69:[Telegrammentwurf] Igor Strawinsky/<br>Mardi 25 Juin 1918.// Allegra Magnolien-<br>straße 4/ Zurich// [Ne peux] Impossible<br>venir cette semaine [Folge unentzifferbar]/<br>Prières l'arranger pour 12 octobre/ spectacle<br>Genève/ Ansermet [Handschrift Strawinskys]. |
| 70 - 78 | 1 - [9]   | [ <i>Tango</i> ]. Paginierung bis [7]. Lose Einlagen<br>für [7] und [8].                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
| 79 - 80 |           | <i>Chanson pour le début / du 2ème tableau.</i><br>p81: Porträt mit Vermerk "Auberjonois/<br>René, dessiné par / I.Strawinsky". In<br>anderem Stift dreigliedrige Skizze mit<br>Vermerk "1917". p82: Wegskizze, 3 unklare<br>Skizzen, Notiz: Villa Gletscherblick/<br>Monsieur Jacques Rivière/ sergeant -<br>iviterno [?] / Hotel Edelweiss/ Engelberg//<br>Unterwald.    |

#### PARTITION D'ENSEMBLE

Grundlage der eingangs geforderten Ausgabe der Originalfassung der *Histoire du soldat* muß die Werner Reinhart übereignete eigenhändige Partitur sein, die heute im Besitz der Rychenberg-Stiftung verwahrt wird. Diese auf dem Umschlag so bezeichnete *partition d'ensemble* wurde in der Strawinsky eigenen Kalligraphie von Ende Juli bis September 1918 in Morges notiert. Sie stellt gleichzeitig die abschließende Kompositionsphase dar. Eingefügt und, wie Skizzen belegen, später komponiert sind die Schlußmusik des ersten Teils

(pp54a-d), der sogenannte *petit choral* (pp186a-b) und die *couplets du diable* (pp186c-f; am 26. August beendet). Das Papier ist nach Bedarf in 12 oder 14 Zeilen rastriert; die Stimmen verlaufen mit Ausnahme des *Tango*, der *couplets* und der letzten Seite ausschließlich horizontal. Die 216 Seiten sind, wenngleich in abweichender Reihenfolge, vollständig erhalten. Die Paginierung A am Fuß der Seiten läuft von 1 bis 206. Am Kopf der Seiten werden die entsprechend der Druckpartitur bezifferten Einzelstücke separat paginiert. Die Spielanweisungen sind traditionell nicht notiert (*coperto* etc.), ausführlichere sowie die Bühnenanweisungen in französisch. Die Orchesterbesetzung ist für jedes Einzelstück neu eingetragen, vergleiche dazu das umseitige Faksimile der Seite 1, ergänze dort *lecture rythmée* zwei Zeilen oberhalb der *reduction pour piano à 2 mains*. Die Bleistifteintragungen des *lecture*-Textes pp186c-f röhrt von Strawinsky oder seiner Frau Jekaterina, die gelegentlichen Anstreicherungen und deutschen Bemerkungen in Buntstift von Hermann Scherchen, der die Partitur für die Frankfurter Erstaufführung 1923 mit Paul Hindemith als Geiger benützte.

Strawinsky hat die Partitur in 12 Zeilen rastriert. Die ersten 11 Zeilen sind horizontal ausgerichtet, verlaufen also eins unterhalb der anderen. Die Seite 1, entnommen aus *lecture* zur *reduction pour piano à 2 mains*, ist jedoch durch einen kleinen Bleistiftstrich horizontal ausgerichtet. Die Bemerkungen von Strawinsky und Hermann Scherchen sind ebenfalls horizontal ausgerichtet und verlaufen diagonal. Die Bemerkungen der Frau Jekaterina verlaufen ebenfalls horizontal, aber vertikal. Die Bemerkungen von Hermann Scherchen sind ebenfalls horizontal, aber vertikal.

|        |        |                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
|--------|--------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| I      | -      | Musique/ de / l'Histoire du Soldat // dediée<br>à / Werner Reinhart / témoignage / d'une<br>vive sympathie et / grande reconnaissance /<br>Igor Strawinsky // Partition d'ensemble.<br>[leer]                                                                                                         |
| I      | I      | <i>Introduction / Marche du Soldat // M.M.=</i><br>112/ 2 / 4<br>p17/17, nach lunga ad libitum: [Batterie]<br>etc./ nombre de mesures illimité, jouez<br>toujours dans / le même mouvement pendant<br>la lecture suivante: "mais un ruisseau s'est<br>présenté; / etc., etc.... / ... / et le noir de |
| 1 - 17 | 1 - 17 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |

- l'ombre que les vernes font." / *après quoi toujours dans le même mouvement: [es folgen die letzten vier Takte].*  
 [leer]  
 19 - 40 1 - 22 *Le Soldat au ruisseau // M.M.= 100/2/4.*  
 [41-42] -  
 43 - 49 1 - 7
- Avant la levée du rideau / au second tableau// (La musique commence après la phrase de la lecture: qu'est-ce que / je vais faire?" - Ici la lecture s'interrompt.) / *Lento / M.M.= 48 (= sempre) / 3/4.*  
 p48/6, in #3, T9, Fermate: L'entrée du Diable (La musique cesse aus- / sitôt et reprend immédiatement dès que / le Diable sort de la scène).  
 p49/7, #4: La musique, après la sortie du Diable.  
 [verloren]
- [50] [8] 51 - 53 9 - 11 *p51, nach #5, T10: Le Diable se montre / tout à coup. / La musique s'inter- / rompt.*  
 p52, #6: Cette musique se fait entendre dès que le Soldat et le Diable quittent la scène.  
 [leer]  
*Fin du 3ème tableau / et de la 1ère partie // [nicht entzifferbar]...dès que le Soldat jette le violon / à la tête du diable...[nicht entzifferbar] // 2/4.*  
 Introduction / pour la deuxième partie / [Marche du Soldat] // M.M. = 112/2/4.  
 p58, nach dem letzten Takt: Igor Strawinsky/ 5 Aout 1918/ Morges.  
 Après la phrase de la lecture début de / la seconde partie: "Je suis médecin, je vais chez le roi"/ éclate / la / *Marche Royale / M.M. = 112 / T1: 5/8, TT2ff: 2/4. p83/25, in #19, T5: apparition du Diable / devant le rideau. / La marche cesse.*  
 p84/26 #20: cette musique reprend [dès] après la phrase du diable/ "Neuf heures et demie./Allons-y!"  
 [leer]
- [86] - 87 - 120 [1-34] *Concerto piccolo. // M.M. = 120/3/4.*  
 121- 170 1 - 50  
     1 - 6  
     7 - 28  
     29 - 50  
 171- 186 1 - 16 *Soldati y zsarewna Le soldat et la princesse//*  
*Prélude (tango) / M.M. = 80 (environ) /2 /4.*  
*Valse /[.] = . = 194 [lies: 184] - 192 / 3/ 4.*  
*Ragtime / (2/4) 4/8.*  
*Danse du Diable / (Violon du Soldat) //*  
*Allegro M.M. = 138/4/4.*  
 [Von p174/4-186/16 erfolgt Paginierung B und die Bezifferung nur mit Bleistift].  
 p186, nach # 10, T12: 2 Sept. 1918 /  
 Morges / Igor Strawinsky.  
*Annexe au 6ème tableau / (Scène de la fille guérie), / Cette musique se fait entendre dès qu'on a mis le Diable dehors et /*

- lorsque le Soldat et la Princesse tombe  
 de nouveau dans les bras l'un de l'autre. /  
 Largo. M.M. = 54/4/4.  
 186c-f 3 - 6 *Couplet du Diable* // (M.M. = 120-126) /2  
 /4.  
 p186f nach T39: Igor Strawinsky / Morges /  
 20 Sept. 1918.  
 187 -194 1 - 8 *Largo*. M.M. = 54 /4 /4. pp187/1ff:  
 Texteinfügungen mit schwachem Bleistift  
 nach denTakten 4; 9; 14 (lunga ad libitum;  
 V.no und C.B.); 22 (dito); 28 (dito); 32  
 (dito).  
 195- 206 [1 -12] *Marche triumphale du Diable* // M.M. = 112/  
 4/4.  
 p206, nach dem letzten Takt: Igor  
 Strawinsky / 12 Sept / 1918 / Morges  
 [leer]  
 [leer].  
 III -  
 IV -



## KAPITEL IV · BÜHNE

### LE MONDE FORAIN

Die *Histoire du soldat* sollte Kleinkunst sein. Ihre Bühne knüpft unmittelbar an die Tradition der Jahrmarktaufführungen an, die *trétaux* Molières ebenso wie die Gerüste der Florentiner oder jene Buden, die fahrende Schausteller seit dem Mittelalter auf russischen Märkten aufstellten. Auberjonois hatte sich bereits im Juli 1914 in seinem Aufsatz *Traversée du désert*<sup>\*401</sup> mit Funktion und gestalterischen Bedingungen einer Schaubudendekoration auseinandergesetzt, Elemente daraus gingen direkt in die *petite scène* ein.

Die Begeisterung des Kreises der *Cahiers Vaudois* um ihn und Ramuz für den *monde forain* (cf Desponts<sup>\*334</sup>) hatte im wesentlichen drei Wurzeln. Zum einen suchten sie in ihrer Bemühung um eine genuin waadtländische Kunst der ländlichen Kultur dort habhaft zu werden, wo sie sich im Unterschied zu den *hohen Künsten* tatsächlich ausgeprägt hatte: aus den Volksbelustigungen, den Bauernmalereien, den Votivtafeln, den Tänzen und Festen bezogen sie ihre Anregungen. Das Interesse für die Kunst des Volkes ist etwa seit Herder ein gesamteuropäisches Phänomen, in der Schweiz hat es durch die basisdemokratische Struktur jedoch einen ungleich höheren Stellenwert. Faktisch lösen die Volksfeste, wie etwa die nur viermal im Jahrhundert stattfindende *Fête des vignerons* am Genfersee, den Unterschied der Stände auf. Die Musik für diese *Fête* zu komponieren, gilt denn auch als die größte Auszeichnung, die das Land zu vergeben hat. Strebte also der Kreis der *Cahiers Vaudois* (wenn natürlich auch nicht ausschließlich) Werke zu produzieren, die sich so weit der lokalen Tradition einfügen ließen, daß sie ihrerseits zur Tradition werden konnten, so ist dies den Autoren der *Histoire* (die

diesem Kreis zumindest wichtige Signale verdankt) gelungen: das Stück erfreut sich bis heute im Waadtland ungebrochener Beliebtheit. In diesem Zusammenhang zu nennen ist auch seit 1908 das *Théâtre du Jorat* von Mézières im Hinterland von Lausanne, dem Uraufführungsort des *Roi David* von Arthur Honneger und René Morax (1921). Die Bühne ist in einer Art Scheune untergebracht, die äußerlich von den Nachbarhäusern nicht zu unterscheiden ist und dadurch einen Kontext suggeriert, den der allsommerliche Spielplan heute nur in Einzelfällen einlöst.

Zum zweiten manifestierte sich hier ein Überdruß, den Mallarmé auf die Formel: «La lune, ce fromage!...» gebracht hatte: unnütz und hohl erschienen ihnen nun die Intellektualismen und Sensualismen der Symbolisten mit ihren Mond- und Schwindlüchten; der prunkvolle Erhabenheitswahn der Wagner-Nachfolge; die Konsumierbarkeit der *art pour l'art*. In Paris wird Satie zum musikalischen Propheten des Überdrusses: «La brume occasionne la perte d'autant des musiciens que des navigateurs»<sup>\*505,22</sup>. Cocteau schreibt 1918 sein Manifest: «La simplicité qui arrive en réaction d'un raffinement relève de ce raffinement; elle dégage, elle condense la richesse acquise»<sup>\*505,43</sup>. Le coq et l'Arlequin weiter: «Relisons *Le cas Wagner* de Nietzsche. Jamais des choses plus légères et plus profondes n'ont été dites. Quand Nietzsche loue *Carmen*, il loue la franchise que notre génération cherche au music-hall. Il est regrettable qu'il oppose à Wagner une oeuvre artiste et inférieure à l'oeuvre de Wagner sur le plan artiste. Ce qui balaye la musique impressioniste c'est, par exemple, une certaine danse américaine que j'ai vue au Casino de Paris.»<sup>\*505,52f</sup> Am *Lac Leman* werden nicht *music halls* integriert, sondern Fanfaren der Feuerwehrgruppen und *airs de danses*. Die *Histoire du soldat* wird ausschließlich auf Gebrauchsmusiken aufbauen – oder zumindest sich diesen Anschein geben.

Zum dritten sollen die *niederen Künste* nicht bloß salonfähig gemacht werden. (Genau betrachtet vertreiben sie ja eher ihre Gegenstücke für eine bestimmte Zeit aus den Zirkeln der Snobs, als daß es zu einer Versöhnung käme.) Indem der Kreis der *Cahiers Vaudois* sich ihnen zuwendet, erstrebt er und riskiert er zugleich, was Adorno am Zirkus und seinen Unterhaltungen als einer "gleich-

sam kunstfernen, mit Recht oder Unrecht niedrig genannten Kunst" festmacht: "Ein jegliches Kunstwerk beschwört durch seine bloße Existenz, als dem Entfremdeten fremdes Kunstwerk, den Zirkus und ist doch verloren, sobald es ihn nacheifert." "Bedeutende Kunstwerke", so Adorno in der *Asthetischen Theorie* weiter, "trachten danach, jene kunstfeindliche Schicht [der Kunst feindlich, insofern sie keinen Einspruch gegen die empirische Welt erhebt, MV] dennoch sich einzuverleiben. Wo sie, der Infantilität verdächtig, fehlt: dem spirituellen Kammermusiker die letzte Spur des Stehgeigers, dem illusionslosen Drama die letzte des Kulissenzaubers, hat Kunst kapituliert." \*833,126

Eben diesem Zirkus gilt eine der schönsten und formal anspruchsvollsten Erzählungen Ramuz'. Sie entstammt dem mittelbaren Umkreis der *Histoire du soldat*. Das Manuskript von *Le cirque* datiert vom 10.-13. November 1919, gedruckt (zu sagen veröffentlicht wäre bei einer Auflage von 100 signierten Exemplaren unangebracht) wurde der Text erstmals 1925, publiziert 1931 in der *Nouvelle Revue Française*. In keine der Gesamtausgaben ging er ein. Die Anregung für das Schlußbild entnahm Ramuz, wie Jean-Louis Pierre in seiner Ausgabe\*310,58 festhält, dem Gedicht *Le saut du tremplin* (1857) aus den Seiltänzeroden von Théodore de Banville. 1943 nahm es Ramuz auch in seine *Anthologie de la Poésie Française XVII<sup>e</sup>, XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles* auf.

Der «Clown admirable, en vérité!», von dem es heißt «Je crois que la posterité,/ Dont sans cesse l'horizon bouge,/ Le reverra, sa plaie au flanc» übertrifft alle Kollegen an Sprungkraft. Er beschwört sein Trampolin: «Quand je prends un élan, fais-moi/ Bondir plus haut, planche élastique»,

Abb. 5 AUS:  
FRANS MASEREEL, L'OEUVRE



höher als die Planeten und Sonnen, höher als die «Dieux flamboyants, /Fous de colère et d'épouvanter», immer höher: «Des ailes! des ailes! des ailes!» «Enfin, de son vieil échafaud,/ Le clown sauta si haut, si haut/ Qu'il creva le plafond de toiles/ Au son du cor et du tambour,/ Et, le cœur dévoré d'amour/ Alla rouler dans les étoiles.»\*834,290f

Der Seiltänzer, dem sich de Banville im gleichen Jahr veröffentlichte *Odes funambulesques* im Titel, aber kaum in den Einzelgedichten widmen, übt in der Folge in der Literatur des *fin de siècle* eine doppelte Faszination aus. Zum einen steht er in den Worten von Nietzsches Zarathustra für die nach dem Verlust Gottes ebenso gefährdete wie hoffnungsfrohe Situation des Menschen: "Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Tier und Übermensch – ein Seil über einem Abgrunde./ Ein gefährliches Hinüber, ein gefährliches Auf-dem-Wege, ein gefährliches Zurückblicken, ein gefährliches Schaudern und Stehenbleiben./ Was groß ist am Menschen, das ist, daß er eine Brücke und kein Zweck ist: was geliebt werden kann am Menschen, das ist, daß er ein *Übergang* und ein *Untergang* ist"\*\*835,II,55. (Nietzsche wechselt hier von einem statischen Begriff des Seils zu einem dynamischen Bild des Auf-dem-Seil-Seins. Der Anfang könnte also auch lauten: "Der Mensch ist ein [Tänzer auf einem] Seil ..."). Angesichts des Seiltänzers auf dem Marktplatz – öffentliche Situation *par excellence* – hält Zarathustra seine "Vorrede". Als aber plötzlich ein "bunter Gesell, einem Possenreißer gleich" zu jenem aufs Seil springt, "ein Geschrei aus[stieß] wie ein Teufel und (...) über den hinweg [sprang], der ihm im Wege war", verliert dieser "den Kopf und das Seil; er warf seine Stange weg und schoß schneller als diese, wie ein Wirbel von Armen und Beinen, in die Tiefe." Der Seiltänzer kann angesichts seines Todes – anders als der Soldat der *Histoire* angesichts des *diabolus triumphans* – noch reden. "Was machst du da," sagt er endlich zu dem neben ihm knienden Zarathustra, "ich wußte es lange, daß mir der Teufel ein Bein stellen werde. Nun schleppt er mich zur Hölle: willst du's ihm wehren?" Zarathustra stellt nicht nur die Existenz von Teufel und Hölle in Abrede, er rechtfertigt überdies, was wie ein Malheur erschien: "Nicht doch; du hast aus der Gefahr deinen Beruf gemacht,

daran ist nichts zu verachten. Nun gehst du an deinem Beruf zugrunde: dafür will ich dich mich mit meinen Händen begraben.' Als Zarathustra dies gesagt hatte, antwortete der Sterbende nicht mehr; aber er bewegte die Hand, wie als ob er die Hand Zarathustra zum Danke suche".\*835,559f

"Wie als ob", zusammengezogen, vielleicht in Unentschiedenheit, aus "wie als suche er" und "als ob er suche". Vom Wortlaut her unterläuft dem ansonsten so sprachmächtigen Nietzsche eine Verdoppelung des Vergleiches, als ob er das Bild noch einmal ins Bild setzen wolle. Beides, diese grammatischen Spiegelfigur und der Tod als Grundthema, dem der Seiltanz entgegengestellt ist, tauchen im Text Ramuz', dessen Nietzsche-Lektüre biographisch und im Werk belegt ist, wieder auf.

Ungewöhnlicherweise ist es bei Ramuz eine Seiltänzerin, die hoch oben in der Zirkuskuppel zu schaukeln beginnt; die anderen hier zitierten Texte präsentieren stets einen männlichen Protagonisten. Wenn die zweite Faszination des Motivs vom Seiltänzer für das *fin de siècle* das der Metapher für die Arbeit des Künstlers (als Traumtänzer) war, wird die Artistin hier zur Allegorie der Kunst.

«Et la musique alors a commencé un air de danse; alors, elle, elle a commencé à nous quitter. / Elle n'a plus été que musique, avancements et puis retours; fuites, passages, vapeur, nuée; s'envolant, retombant; lambeau de brouillard dans le vent; de plus en plus légère, de plus en plus aérienne, puis le temps même est supprimé pour nous, parce qu'elle a été hors de la durée. / On ne sait plus combien de minutes ont passé, ou bien d'heures, pendant qu'elle est toujours là-haut, et nous avec elle; toujours plus haut au-dessus de nous, glissant d'un trait brillant, toujours plus brillante et légère; - on a dû lever la tête pour la suivre, on a dû lever la tête toujours plus. / Tout à coup elle nous a quitté. / Elle frappe des deux pieds un point sous elle qui se dérobe, puis la repousse en sens inverse. / Elle monte, elle redescend, elle monte toujours plus haut, elle fuit toujours plus; soudain, on ne l'a plus vue, parce qu'elle avait crevé la toile et elle avoit fui par le trou.»\*310,32f

Die Luftpianistin wird eins mit Musik (Musik, wie sie das Orchestrion kaum wird spielen können); die Akrobatin wird zum Ausdruck der Vorrangigkeit der psychologischen vor der ontologischen Zeit (wie Strawinsky in der Terminologie Souvtchinskys später in der *Poétique musicale* formulieren wird); ihre Kunst sprengt die Leinwand, die Künstlerin löst sich in dieser auf, ohne daß das *metaphysicum* dahinter benannt werden müßte – es genügt, daß die Kunst ein Fluchtloch hinaus aus dem Diesseits eröffnet.

De Banville hatte dieses im «plafond de toiles» angesiedelt, was beim Vortrag des Gedichtes als «plafond de toile» zu hören ist: als Leinwandhintergrund eines Bildes, in dem «le clown» eine gemalte Figur darstellt, die nun der Fiktion entschlüpft. Auch in Woody Allens *Purple Rose of Cairo* entsteigt einer seinem Rahmen – da die Sehnsüchte des Fans thematisiert werden – hinein in die Wirklichkeit des Betrachters. Das *tertium medium*, das *metaphysicum*, existiert hier nicht: der Gott des *hero* ist der *fan*. De Banville geht es um die Sehnsüchte des *poète*; die Sternenwelt, in der das von Liebe verzehrte Herz des Clowns umherrollt (der vielleicht Petrushka heißt oder, in *Les enfants du paradis*, Jean Baptiste), ist der Ort, an dem der Artist seiner Aufgabe (die *promesse du bonheur* einzulösen) in reinster Form nachkommt. Ramuz' Helden dagegen ist als Trapezkünstlerin an ihre Leiblichkeit gebunden (die *notabene* mit einer im OEuvre höchst ungewöhnlichen Unbefangenheit beschrieben wird) und erreicht ihre Bestimmung bereits diesseits des besagten Fluchtlochs. Ihr Verschwinden meint ein Zurücktreten des Künstlers hinter sein Medium. Kunst als Ver-suchung des Todes.

Dieser Tod kann die Einsamkeit des Künstlers sein, wie sie Jean Genet 1958 in *Le Funambule* festgehalten hat:

«...une solitude mortelle...

Sur le zinc, tu peux blaguer, trinquer avec qui tu veux, avec n'importe qui. Mais l'Ange se fait annoncer, sois seul pour le recevoir. L'Ange, pour nous, c'est le soir, descendu sur la piste éblouissante. Que ta solitude, paradoxalement, soit en pleine lumière, et l'obscurité composée des milliers d'yeux qui te jugent, qui redoutent et espèrent ta chute, peu importe: tu danseras sur et dans une solitude désertique, les yeux bandés, si tu le peux, les paupières agrafées. Mais rien – ni surtout

les applaudissements ou les rires - n'empêchera que tu ne danses pour ton image. Tu es un artiste - hélas - tu ne peux plus te refuser le précipice monstrueux de tes yeux. Narcisse danse? Mais c'est d'autre chose que de coquetterie, d'egoïsme et d'amour de soi qu'il s'agit. Si c'était de la Mort elle-même? Danse donc seul. Pâle, livide, anxieux de plaire ou déplaire à ton image : or, c'est ton image qui va danser pour toi.»\*<sup>523,11f</sup>

Daß das magische Geschehen, das er beschreibt, sich aus dem Lauern der Menge auf den Tod des Künstlers speist, weiß auch Venerdi, der sanglose Diener in Calvinos und Berios *azione musicale Un re in ascolto*. In seiner hochvirtuosen Sprecharie klingt aber auch an, was Adorno wie zitiert dem Zirkus attestiert: "Ein jegliches Kunstwerk beschwört [den Zirkus] und ist doch verloren, sobald es ihn nacheift." Eben dies ist das unaufhebbare Dilemma von Venerdis Herrn, des an Shakespeares *Tempest* scheiternden Theaterdirektors "Prospero".

Fra poco in questa notte magica  
si giungerà all'azione  
e tutti tratterranno il fiato  
mentre una coppia noncurante  
walzereggia su una corda tesa  
come se non ci fosse morte  
o speranza di cadere  
(...)  
Silenzio. Il ferito piange  
mentre il clown radoppia  
il senso di quello che fa.  
Oh come ridono i bambini  
quando i tamburi rullano  
e la bella signora è segata in due.\*<sup>837,6ff</sup>

Der Gier, andere den Tod erleiden zu sehen und sich im Gefühl des noch-einmal-davongekommen-Seins zu wiegen, stellt Ramuz eine Vision von Gemeinschaft entgegen. Wenn die Artistin entschwindet und nur noch die Kunst gegenwärtig ist, ist aus dem «on» unvermerkt ein «nous» geworden: «tout à coup elle nous a quitté». Voran geht der Szene im Zirkus ein Straßenbild, in dem sich umgekehrt die Einsamkeit der späteren Zuschauer und in dessen Sprache sich Trägheit der Gefühle spiegeln. Die Leute - «tout ce qu'il y a de plus ordinaire, le monde le plus ordinaire» - promenieren bei einfallender Dämmerung sprachlos, lustlos, leblos über die Straßen von Lausanne. Bei

de Banville reimte sich die zersprengte Leinwand (toiles) auf die Sterne (étoiles). Bei Ramuz sind Tod und Sterne weniger erhaben verknüpft:

«La nuit, qui est venue, allume une étoile de temps en temps entre les toits. Dans le ruisseau du ciel, qui s'est assombri peu à peu, elle brille là-haut comme un caillou au fond de l'eau. Ils ne lèvent même pas la tête. Travailler, puis dormir, et puis travailler; alors entre travailler et dormir, un petit moment de repos. Mais est-ce qu'on peut se reposer, car c'est l'esprit qui en aurait besoin plus que le corps, et l'esprit ne trouve pas le repos. On croit qu'on est ensemble, on voit qu'on est séparés. Une seule chose est sûre (pendant qu'ils vont et viennent, et sont l'homme et la femme ensemble, ou bien l'ami avec l'ami, et sont en groupes ou font des bandes, apparemment réunis, pouvant se voir et se toucher, pouvant s'adresser la parole, pouvant s'entendre, croyant même pouvoir se comprendre): une seule chose est sûre, c'est qu'on est posé les uns à côté des autres, et puis c'est tout. Une seule chose est sûre, c'est qu'on doit mourir. Une seule chose est sûre, c'est qu'on est tout seul pour vivre, c'est qu'on est tout seul pour mourir.»\*<sup>310,12</sup>

Zwischen den Sphären steht die Künstlerin. «Lui, avait la lune peinte sur l'une des joues, sur l'autre le soleil. Il avait tout le ciel sur la figure comme pour un hommage de la terre et du ciel». <sup>310,29</sup>  
In ihrem Wagen begegnet sie sich zunächst ungeschminkt. «Elle avait commencé par changer de nom. Elle, elle n'avait pas voulu garder le pauvre nom qu'elle tenait de son père (ou de sa mère). Elle avait voulu avoir un nom à elle, à elle toute seule, un nom qu'elle se fût choisi elle-même, ayant d'abord à s'élever à lui.»\*<sup>310,15</sup>

«Sur la place au bout de la rue, il pouvait se lire de loin, étant suspendu au-dessus de l'entrée du cirque en belles lettres de lumière: MISS ANABELLA rouges, qui perçaient la nuit. Un nom qui n'est plus notre pauvre nom de femme, un nom qui est placé plus haut que vous, un nom qu'il faut avoir mérité. / Il brillait lui aussi comme une promesse, parce qu'il venait de s'allumer. Il brillait là-bas, au-dessus de vous et de vos pensées; d'abord on n'a vu que lui. Elle, on ne la voyait pas encore.»\*<sup>310,15f</sup>

Vor dem gleichen Spiegel, der in der *Histoire* und bei ihrer Schwester, der Prinzessin, eine so große Rolle spielt, wird sie sich ihres Zwischenseins bewußt:

«Elle voit ce qu'elle a, qui est la souplesse et la force, qui est la force et la liberté; mais elle voit également ce qui lui manque, ce qu'elle n'a pas encore, et ces tristes signes écrits quand même sur elle qui sont les signes de son humanité. Elle porte par-dessus son épaule, du haut de son cou qu'elle tord, un long regard sur ses reins creux et toute sa peau satinée, qui brille en longs doux reflets là où un muscle la soulève, et s'éteint quand il se retire; par-dessus une épaule, puis par-dessus l'autre; mais il y a les veines sous la peau, il y a ses nuances, il y a ses taches, il y a son grain irrégulier. Il y a tout ce qui trahit en lui une nature encore trop inférieure et ce par quoi il doit mourir. Car pour lui aussi il y a la mort. Mais je ne mourrai plus, pense-t-elle. Je serai comme si je ne devais plus mourir. C'est au-dessus de la mort qu'il fut encore qu'elle s'élève pour atteindre à la plénitude: il faut qu'elle sorte d'elle-même pour mieux se réaliser.»\*<sup>310,20</sup>

Ramuz' Spiegelkabinette und Nietzsches "wie als ob" haben ein kontrapunktisches Pendant im *Pierrot Lunaire* (1912) von Arnold Schönberg. Der Komponist entsann sich, als er den *Mondfleck* vertonte, an ein vor dem Spiegel gemaltes Selbstporträt. Pierrot entdeckt "einen weißen Fleck des hellen Mondes/ Auf dem Rücken seines schwarzen Rockes", den er nun, giftgeschwollen, "reibt und reibt bis an den frühen Morgen". Piccoloflöte und Klarinette einerseits, Geige und Violoncello andererseits spielen dazu einen doppelten Spiegelkanon (vgl. Beispiel 10).

Schönbergs Auswahl von "dreimal sieben" Gedichten basiert auf dem gleichnamigen Zyklus Albert Girauds von 1884 in der Übertragung Otto Erich Hartlebens. In Girauds *Pierrot Lunaire* ist keineswegs die *commedia dell'arte*-Figur zum alten Leben wiederwacht, neben Arlechino Held so vieler Jahrmarktpassen, die *große Kunst* nicht sein durften und wollten. Dazwischen liegt die Herausbildung der Pantomine, insbesondere in den Verbotsjahren Anfang des 18. Jahrhunderts mit ihren *pièces à la muette*, zur schlagendsten Form theatralicher Gesellschaftskritik und zur Karikatur von Oper wie *comédie*. Während ab etwa 1830 in Paris die Ballerinen den *style aérien* kul-

63

← →

Pic. *cresc.* *ff* *dim.*  
 Kl. (B) *cresc.*  
 G. *pp* *pp*  
 Vol. *pp* *pp* *pp* *pp*

(10)

sieht sich rings und findet richtig- ei nen wei BenFleck  
 (10) *pp*

Pic. *ppp*  
 Kl. (B) *ppp*  
 G. *pp* *pp*  
 Vol. *pp* *pp*

des hellen Mon des auf dem Rük ken sei nes schwarzen Rockes. War te!  
*pp*

U. E. 5334. 5336.

BEISPIEL 10: SCHÖNBERG, PIERROT LUNAIRE, NR.18 , AUSSCHNITT

tivierten und die Virtuosen des Männertanzes brotlos machten, erneuerte der Pierrot Jean Gaspard Debureau die Pantomime. Ihm verdankt das *Théâtre des Funambules* eine allgemein geschätzte Spezialisierung auf dieses Gebiet. Girauds Pierrot vertritt dann jene Dekadenz, die die *préface* der *Odes funambules* de Banville umschreibt: «Nous ressemblons tous à ces baladins qui, aux derniers jours du carnaval, jouent *Les Rendez-vous bourgeois* travestis, chacun portant un costume opposé à l'esprit de son rôle»\*834,15.

Wie sehr wiederum Schönbergs Vertonung, André Schaeffner bezeichnet sie denn auch als «cabaret noir», aus seinen Kapellmeistererfahrungen an Ernst von Wolzogens Berliner Kabarett *Überbrettl* schöpft, hat insbesondere Pierre Boulez betont: «Que le cabaret *Überbrettl* – déjà d'un niveau 'littéraire' comparable (dit-on) au *Chat noir* – ait suggéré à Schönberg l'idée d'un cabaret supérieur, 'intellectualisé', cela ne fait, à mes yeux, guère de doute.»\*625,387 Als hätte er nur die beschränkten Mittel solch einer Kleinkunstbühne zur Verfügung, stellt Schönberg seine Besetzung zusammen; neben der des Genres die zweite Korrespondenz zur *Histoire du soldat*.

"In Berlin", erinnert sich Strawinsky an den Winter 1912/13, "hatte ich Gelegenheit, auch zum erstenmal Musik von Schönberg zu hören, der mich zu einem Konzert einlud, in dem sein *Pierrot Lunaire* gespielt wurde. Ich war keineswegs entzückt von dem Ästhetizismus dieses Werkes, der mir wie ein Rückfall in den längst überwundenen Beardsley-Kult vorkam. Die Vollendung hingegen, mit der die Partitur instrumentiert ist, kann meiner Ansicht nach nicht bestritten werden" \*201,60.

Schönberg ordnet die Besetzung nach Familien: Holz und Streicher mit je zwei Spielern und mehreren Instrumenten – Flöte (auch Piccolo) und Klarinette (auch Baßklarinette), Geige (auch Bratsche) und Violoncello. "Die Instrumente werden meist als 'individualistische' Stimmen verwendet"; hinzu kommt ein "sparsam-durchsichtiger Klavierpart, der bei aller Brillanz den Führungsanspruch vermeidet" (Hans-Klaus Jungheinrich\*626). Aus genau dieser Überlegung heraus verzichtete Strawinsky, wie er schreibt, bei der *Histoire* auf das

Klavier und beschränkte sich auf "eine Besetzung, in der von den instrumentalen Gruppen jeweils die repräsentativen Typen, die hohen wie die tiefen, vertreten sind: von

den Streichern also Violine und Kontrabaß, von den Holzbläsern die Klarinette - weil sie das größte Register hat - und das Fagott; vom Blech Trompete und Posaune und endlich Schlaginstrumente, soweit sie von einem Musiker bedient werden können"\*\*201,85. Wie sehr es ihm dabei auf ordinären Klang ganz im Sinne des Wortes ankam, zeigt der Eintausch der Trompete gegen das *Cornet à pistons* kurz vor der Premiere. Für eine direkte Beeinflussung (wenn man den brüsken Ton des Kommentares nicht für einen solchen nehmen will) fehlen Belege; anzunehmen ist eine solche für *Le Piège de Méduse*, «comédie lyrique d'Erik Satie, avec musique de danse du même Monsieur» von 1913. Anstelle des Fagotts der *Histoire* umfaßt das Ensemble ein Violoncello.

Eine weitere Korrespondenz bietet Schönbergs Inszenierung des *Pierrot*. Die Voraussetzungen hierfür schuf Otto Erich Hartlebens Übersetzung, die, wie André Schaeffner festhält, «use d'heureuses libertés» \*625,387

«Des images grossières sont épurées, un langage de poète carabin a disparu. La scène change également: l'on quitte les Flandres, les tréteaux de Shakespeare, mais aussi une Italie d'une convention et d'une géographie trop appuyées. Autant Hartleben que Schoenberg conservent leur lucidité et, avec une pleine connaissance de ce qu'ils font, coquettent avec le mauvais goût. Le mélodrame tourne parfois à une *commedia dell'arte* viennoise, et pas uniquement à cela. Un orientalisme s'esquisse, en accord avec le goût de l'époque. C'est à l'ombre d'un théâtre d'ombres que vont jouer les musiciens de Schoenberg.» cit\*625,391f

Wie Boulez kommentiert:

«On ne peut mieux définir l'esthétique du *Pierrot lunaire* et saisir précisément le point auquel se sont achoppés tous les détracteurs de l'oeuvre. Quand on dit que le texte est stupide, que la sentimentalité ou l'*hystérie* sont insupportables, bref que Schoenberg aurait été un patient idéal pour le docteur Freud, on passe totalement à côté de la situation véritable. Cette

coquetterie avec le mauvais goût, cette sentimentalité qui ironise sur elle-même, ce jeu avec l'angoisse et l'hallucination, tout cela doit se prendre au <second degré>.”<sup>1b</sup>

Albertine Zehme, die Auftraggeberin und *diseuse* der Uraufführung (wie stark der *Sprechgesang* des Pierrot mit der Wirklichkeit Ramuz'schen Vortragens der *lectures* der *Histoire* korrespondiert, wird dessen Analyse erhellen); Albertine Zehme also stand in der von Strawinsky besuchten Aufführung als Pierrot kostümiert alleine auf der Szene im vollen Licht der Scheinwerfer und sagte die Gedichte auf, während die Instrumentalisten hinter einer Stellage vor den Augen des Publikums verborgen waren. Genau dies neben-einander – die kostümierte *diseuse*, nun freilich aufgespalten in *lecteur* und *petite scène*, kennzeichnet die *Histoire*; erst der Verweis auf die Schönberg'sche Inszenierung erhellt, warum Strawinsky gerade an dieser Stelle seines Lebensberichtes einen so ausführlichen Exkurs über die in der *Histoire*-Uraufführung realisierte Notwendigkeit, Musik auch visuell verfolgen zu können, einschaltet.

Ramuz' Trapezkünstlerin jedoch ist keine dekadenzfreudige *columbine stellaire*. In Schönbergs Nr. 3, *Der Dandy*, heißt es:

Mit einem phantastischen Lichtstrahl  
Erleuchtet der Mond die krystallnen Flakons  
Auf dem schwarzen, hochheiligen Waschtisch  
Des schweigenden Dandys von Bergamo  
(...)  
Pierrot mit wächsernen Antlitz  
Steht sinnend und denkt:  
Wie er heute sich schminkt?  
Fort schiebt er das Rot und des Orients Grün  
Und bemalt sein Gesicht in erhabenem Stil  
Mit einem phantastischen Mondstrahl.

Miss Anabella ist keine Kunstfigur. Ihre Schminke ist kein Ästhetizismus, sondern ein Kunstgriff zum Zweck des schönen Scheins:

«C'est fête, ce soir, sur la place, comme on entend quand on prête l'oreille, à cause de ces groupes de sons qui viennent et vont croisant en intensité: l'orchestrion et ses trompettes, un air de danse, les baudruches qui se dégonflent, une cloche qu'on fait sonner, <Mesdames, Messieurs, la représentation commence> – on est au-

delà de l'utilité pour le jeu et pour des images, au-delà de la semaine pour un dimanche, au-delà de la réalité pour des arrangements qui viennent de nous. Sur un petit rayon mobile de verre sont les pots de pâte, les crayons de couleur: elle n'a pour l'amener à elle qu'à le faire pivoter. Elle a été comme le peintre. Tout l'effort que les peintres ont fait sur leurs tableaux pour nous délivrer de nos nécessités et pour nous guérir, elle le porte sur elle-même. Eux, c'était dans des figures; elle, c'est dans sa chair à elle. Ils transfiguraient; elle se transfigure. Sa gorge, son cou, ses épaules.»\*<sup>310,21f</sup>

Mit ganz ähnlichen Worten preist der Teufel der *Histoire* dem Soldaten-Kaufmann eine hübsche Ungarin an; ob als Person, ob als Porträt, ist unentscheidbar. Schminke, Parfum, Hantel sind in *Le cirque* mehr als Requisiten:

«Avec un fer, avec un crayon. / Avec tout ce que l'homme a trouvé dans la nature pour réaliser sa nature, c'est-à-dire pour la dépasser.»\*<sup>310,23</sup>

Daß die menschliche Natur hier überwunden statt ausgelebt werden soll, das ist der Punkt, an dem der Text von 1919 mit der *Histoire* von 1918 nicht mehr korreliert; der Punkt, an dem der oben angesprochene Umschwung ins Spätwerk, unter dessen Vorzeichen auch alle späteren Varianten der *Histoire du soldat* einschließlich der Druckfassung von 1924 stehen, greifbar wird. Ramuz macht sich sozusagen die Position des Teufels zu eigen, der als Geniegeiger verkleidet 1918 ironisch seufzte: «La nature humaine, si imparfaite...» Auf die veränderte Position Ramuz' weisen auch die Schlußworte der Erzählung, eben nicht Inspiration für das Schreiben, sondern *aus dem Schreiben* heraus:

«Et je suis moi-même tout envahi, à la table où je me tiens, par une grande lumière qui vient sur moi et sur mon papier.»\*<sup>310,34</sup>

Zuvor aber beschreibt er das Publikum des Zirkus. So wie angesichts der Seiltänzerin, dürfen wir annehmen, stellte Ramuz und mit ihm Strawinsky und Auberjonois sich die Zuschauer der *Histoire* vor:

«Alors où est-ce qu'ils étaient eux-mêmes, ces hommes, tous ces pauvres hommes qui étaient venus? / Ils

étaient venus en grnd nombre, ils ne font plus qu'un à eux tous./ La vie ordinaire est faite de trop de points épars; on voit que la seule chose qui compte est qu'il y ait un point commun. / Et il y a un point commun, et il n'y a plus que ce point, qui est au-delà de la vie; - quand ils lèvent tous ensemble la tête, la lèvent toujours davantage, quand il y a un seul mouvement de toutes ces nuques, un seul mouvement de tous ces coeurs. / Après l'affreuse solitude, après l'affreuse séparation; - à cause de cette présence qui les dépasse (hélas! peut-être seulement une fausse présence, et passagère), qui les entraîne au-delà d'eux mêmes comme quand les clochettes tintent et les fidèles s'agenouillent...»\*<sup>310,33f</sup>

Der Kreis, den *Le cirque* im Zusammenhang mit der *Histoire* abschreitet, schließt sich durch den Zusammenhang mit dem eingangs angesprochenen Aufsatz von Auberjonois, der die Faszination des Kreises der *Cahiers vaudois* in konkrete Überlegungen für eine Schaubudendekoration umsetzt. Er stellt sich in *Traversée du désert*\*<sup>401</sup> Einfachheit der Formen, Eindringlichkeit der Farben, Einfachheit des Stils bei ungewöhnlichem Sujet vor. Ganz im Sinne Starobinskys\*<sup>836</sup> stellt er fest: «Le décor de baraque, c'est le prologue». Theater bedarf des Vorhangs, und sei er virtuell; die *Histoire* imitiert *en miniature* ein *théâtre à l'italienne*, eine Guckkastenbühne, ohne deren Bedingungen dann auch tatsächlich einzulösen.

Was aber im Kontext verblüfft, ist, wie sich Auberjonois diesen architektonischen Prolog vorstellt. «Il promet en termes terribles une terrible réalité. Et telle banquise bleue sous un ciel d'incendie, ses fauves et ses vaisseaux, masque la seule surprise d'un phoque gêné dans son baquet, d'où il vous regarde avec ses gros yeux de bouledogue attendri.»\*<sup>401</sup> 1918 dann findet sich in der Tat auf dem *projet pour le rideau*\*\*<sup>331</sup> der *Histoire du soldat* eine arktische Jagdszene, statt einer Robbe gilt es einem Wal (siehe Abb.6/7). Im Kontext einer russisch-waadtändischen Soldatengeschichte mutet ein derartiges Bild wie ein bewußter Verfremdungseffekt an; der Zuschauer könnte, so Jacquot, «d'entrée du spectacle (...) les mécanismes de la curiosité et de la déception» vorgeführt bekommen und also im Spiel selbst zu enttarnen wissen\*<sup>125,108</sup>. Daß dies eine Interpretation *a posteriori* ist und der Vergleich zu Brecht und Weill

(insbesondere bei Trapp<sup>\*153</sup>) zu kurz schließt, erweist *Le cirque*, in dem die nämliche Szene geschildert wird. Diesmal gilt es einem Eisbären, dessen Herzbluten nach dem Blattschuß märchengerecht als rote Hutschleife beschrieben ist. Die Tierschau gleich hinter dem Kassenhäuschen evoziert ferne Welten:

«On est en Afrique, on est aux Indes, on est en Amérique parmi les cow-boys sur leurs chevaux lancés au galop; (...) puis on est au Pôle. On voit la cassure du champ de glace, avec une très petite largueur d'eau devant, faire un mur blanc et bleu. Sur lequel se tient le tireur qui tire, dirigeant son arme sur un ours qui est debout, les pattes de devant repliées, ayant dans sa fourrure blanche, un peu au-dessus du cœur, une cocarde de soie rouge.»<sup>\*310,26</sup>

Kohler insistiert für den Vorhang der *petite scène* demgemäß zu recht auf dem naiven Moment: "Dieses Bild berührt einen wie eine Legende. (...) Der Betrachter wird in eine Wunderwelt vergangener Reisen entführt. Den Vorhang vor Augen erwartet er den Beginn eines Schauspiels, das nicht weniger naiv und nicht weniger wunderbar ist."<sup>\*433,89</sup> Mit den Worten von *Le cirque*: «On n'est déjà plus soi-même, on n'est déjà plus dans sa vie.» Genau dies, allerdings unfreiwillig, war die Situation des *soldat-marchand* der *Histoire*. In *Le cirque* ist das exotische Element, dessen Schattenseite die Börsenubiquität des handelnden und telephonierenden Soldaten war, eines der Freiheitsversprechen des Zirkus: «On a quitté son pays, on est dans tous les pays à la fois.» Für die dramatische Situierung (vgl. unten den *petit prologue* der *Histoire*) entscheidend ist dabei, daß wohl eine *Geschichte* in polaren Gefilden spielen kann, die Reiseliteratur um 1918 war zahlreich. Ein *Drama* aber hat weder 1918 in Lausanne noch in der Theaterliteratur Mitteleuropas seither am Nordpol gespielt. Mit einem an Einfachheit kaum zu übertreffenden Mittel, nämlich dem immer wieder geschlossenen Vorhang der *petite scène*, wird das *spectaculum* vom gängigen Begriff dessen, was Theater sein kann und sein muß, abgehoben; das Geschehen wird auf eine Stufe mit dem Wunderbaren gestellt, dem, vor dem man gerne den Verstand verschließt; wir sind im *monde forain* mit seinen aufregenden Gerüchen und Lauten, fremd und doch von eben diesen Jahrmärkten schon vertraut.

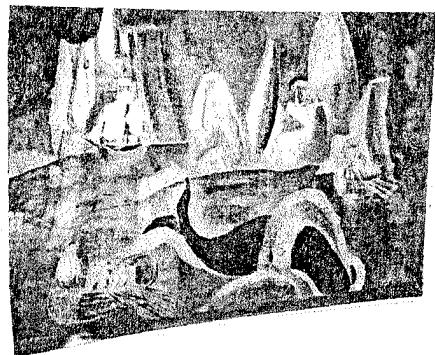


ABB. 6: GASTON FARAVEL,  
REPLIKAT DES AUBERJONOIS-VORHANGES DER PETITE SCENE, 1945  
(TOTALE, PERSPEKTIVISCH VERZERRT, AUSSCHNITT AUS \*\*396)

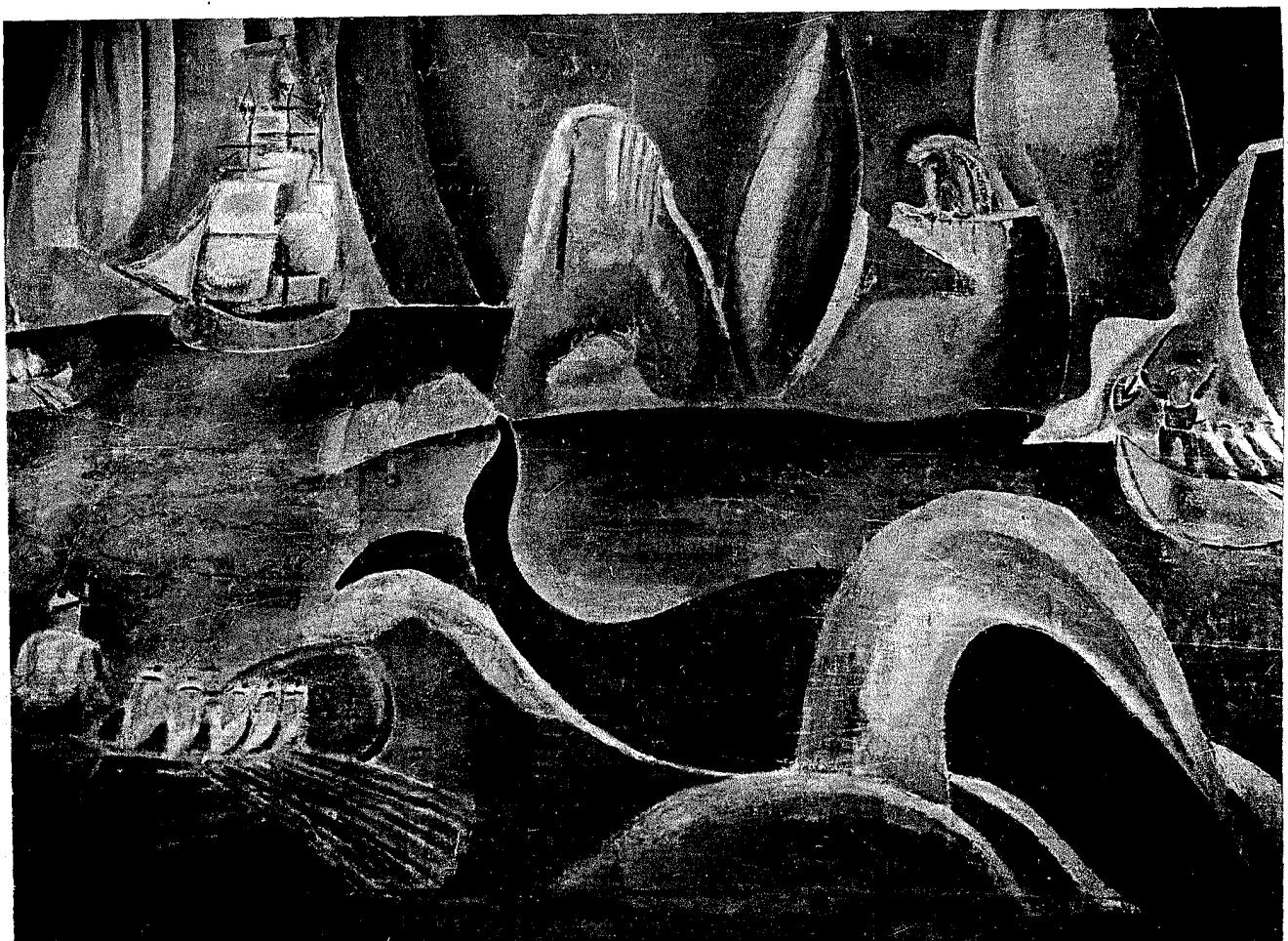


ABB.7: GASTON FARAVEL (?),  
REPLIKAT DES AUBERJONOIS-VORHANGES DER PETITE SCENE, 1945  
(PHOTO NICHT VOLLSTÄNDIG DECKEND)\*\*371.

## BÜHNE

Der Entwurf der *petite scène* als Wanderbühne resultierte – unabhängig von der "romantic vision of the itinerant group" (F. Auberjonois)\*<sup>121</sup> – aus der Notwendigkeit eines eigenen Spielplatzes (für eventuelle, jedoch im Herbst 1918 nicht mehr geplante Aufführungen auf dem Dorfe; respektive um bei Aufführungen in traditionellen Theatern sich von deren geschlossener Ästhetik der Guckkastenbühne abzusetzen). Daraus ergab sich die Forderung nach leichter Transportabilität, die sich wiederum mit der Idee des «faire simple» (Ramuz \*<sup>306,85</sup>) trifft. Dies bedeutete Beschränkung auf wenige Frontmeter bei fast keiner Tiefe, das Fehlen technischer Illusionsmittel wie Licht und Kulissen, Rekurs einzig auf Spielwitz und schauspielerischen Ausdruck.

Die Konzeption der *petite scène* mit ihrem offenen Nebeneinander von narrativ, mimisch und musikalisch vorgetragener Erzählung bringt die formale Präponderanz des Spielleiters, des *lecteur*, ins Gleichgewicht mit dem optischen Überwiegen der Szene und der akustischen Dominanz der Musik. Eine Zeichnung Auberjonois' («1<sup>ère</sup> idée; mauvaise distribution»\*\*<sup>323</sup>) plaziert demgegenüber das Instrumentalensemble vor der Bühne. Diese Konstellation entspricht der szenischen Trennung in Sänger und Tänzer unter Belassung der Musiker im Orchestergraben, wie sie Diaghilev bei Rimsky-Korsakows *Coq d'or* (Paris 1914) inszenierte, Mejerhold bei Strawinskys *Rossignol* (Petrograd, Mai 1918; cf. Druskin\*<sup>224,85f</sup>, Dömling\*<sup>278</sup>) verwirklichte und Strawinsky für den *Renard* (1917) forderte (mit Sängern und Musikern *hinter* dem Spielpodium). Erst die Premiere der *Swadjebska* (*Les Noces* 1923) kennt die Veröffentlichung auch der Musik, die allerdings, wie für Ballettmusik notwendig, im Gegensatz zu der der *Histoire* ununterbrochen durchläuft und damit das Geschehen, sei es nun dynamisch oder statisch, trägt. Diese Funktion der Musik im Ballett wird in der unrevidierten Fassung der *Histoire* im wesentlichen vom *lecteur* übernommen.

Die "schizoide Aufspaltung der ästhetischen Funktionen" (Adorno) \*<sup>271,161</sup> entspricht Strawinskys Plädoyer in den *Chroniques*, daß

auch die mechanischen Parte des Musikerzeugens sichtbar gemacht werden sollen; eine klare Reaktion auf Wagners *mystischen Abgrund*, wie er ihn in Bayreuth erlebt hatte, und eventuell Schönbergs Verbergen des *Pierrot*-Orchesters hinter einem Paravent. Letzterer findet sich zu beiden Seiten der *petite scène* hinter den *tambours* von Orchester und *lecteur*.

Strawinsky reklamierte das Bühnenkonzept als eigene Idee<sup>\*209,76</sup>. Demgegenüber hat Hugo Wagner eine stringent erscheinende kontinuierliche Entwicklung in sechs Skizzen Auberjonois' festgestellt, die von der erwähnten Aufstellung des Orchesters vor der Szene über den *lecteur* links mit Orchester rechts bis zur endgültigen Anordnung mit den Musikern zur linken reicht. Nun findet sich auf der vorletzten Seite von Strawinskys Skizzenbuch<sup>\*\*201</sup>, fast verdeckt unter einem Fettstift-Porträt «Auberjonois/ René,/ dessiné par/ I. Strawinsky» eine in hartem Bleistift flüchtigst ausgeführte Skizze einer dreigliedrigen Anordnung. Sie entspricht genau der späteren Aufteilung. Mit dem gleichen Stift findet sich daneben von Strawinskys Hand die Jahreszahl 1917. Wenn diese Datierung zutreffen sollte (wie das Schriftbild nahelegt), wäre die Idee der Drei-Gliederung, ohne die die *Histoire* nicht denkbar ist, auch in der Ausführung Strawinsky zuzurechnen. Er könnte sie beiläufig am Ende des gerade benutzten Heftes, während er an anderem arbeitete (was in diesem Heft in der Tat der Fall war) notiert haben. Das nicht datierte Porträt im anderen Stift würde dann darauf hindeuten, daß diese Skizze zu einem späteren Zeitpunkt Auberjonois und wohl auch Ramuz gezeigt und dabei diskutiert wurde. Sollte die Datierung 1917 nicht zutreffen (wie die Skizzenfolge Auberjonois' annehmen läßt), bestünde der nachweisbare Anteil Strawinskys nur in der Vertuschung der Seiten. Die ästhetischen Implikationen der Aufstellung vorgegeben und erkannt zu haben, hätte Strawinsky in diesem Falle insofern zu Recht reklamiert, als die Aufstellung zunächst einmal das praktische Problem des minimalen Platzanspruches löste – und die formale Drei-Gliederung in *lecture*, Musik und Szene wiederum auf jene Vorüberlegungen zurückgeht, an denen Ramuz gleichberechtigt partizipierte.

Die Ausführung der *petite scène* durch Auberjonois verbindet Züge des Pittoresken mit sachlichen. Eine Skizze (Abb. 8 \*\*301) legt in seiner Handschrift zwei Maße fest: Höhe der *tréteaux* 0,80 m; innere Tiefe der Bühne ab Vorhang 2,00 m; dazu kommen der Vermerk «2,50 m hauteur» in einer Bildecke und eine Einzeichnung «4 m» am obersten Sonnenstrahl. Legt man den mit der Podiumshöhe von 0,80 m erstellten Maßstab an, ergeben sich die von Fernand Auberjonois, seinem Sohn, nachträglich eingezeichneten Maße:

Innenweite Bühne 5 m  
Höhe bis Vorhangblende ab Podium 2,50 m  
Höhe Vorhangblende 0,60 m  
Höhe Aufsatz ab Oberkante (Architrav) 1,30 m  
Höhe über alles 5,40 m

Kritisch bleibt die Angabe «4 m» für die Prospektweite. In der Zeichnung könnte ebensowohl eine kalkulierte perspektivische Verzerrung vorliegen, doch bezeugen auch die Photographien der Nachinszenierung von Roulet\*\*37,98 eine Trapezform der Innenbühne mit zwei kleinen Auftrittsmöglichkeiten rechts und links.

Eine zweifelsfreie Rekonstruktion der *petite scène en détail* erscheint nicht möglich, da aus den vorliegenden Dokumenten (Skizzen, ein stilisierendes Gemälde, zwei kindliche Impressionen, die Angaben Komareks von 1923) die technische Konstruktion nicht hervorgeht, die Bühne von 1945 aber neu gebaut wurde. Im Anhang ist eine hypothetische Bauanleitung wiedergegeben. Sämtliche Skizzen Auberjonois' sind bei Hugo Wagner<sup>139</sup> abgebildet und ihr Text transkribiert. Dort finden sich auch einige bis dahin unveröffentlichte Briefe Auberjonois'. Zu den folgenden Abschnitten vergleiche jeweils die Szenenangaben des im Anhang abgedruckten Librettos.

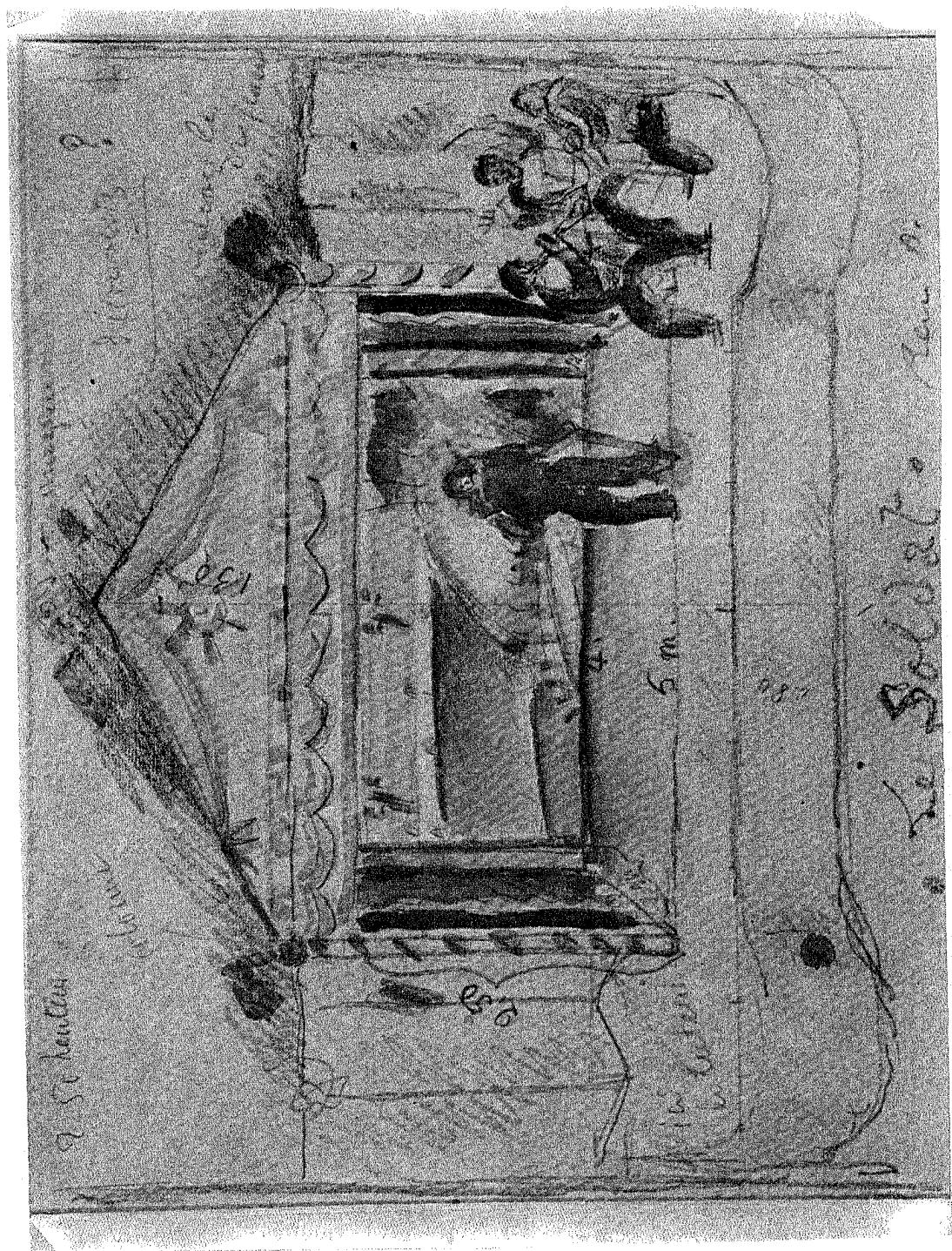


ABB. 8: R. AUBERJONOIS, ENTWURF DER PETITE SCENE \*311

## VORHANG DER PETITE SCENE

Auf dem *projet pour le rideau* findet sich die Bemerkung: «faire plus allongé et / donner forme ronde du globe». Sie bezieht sich «d'une part aux proportions du rideau, de l'autre à l'étendue de la mer qui sera limitée, dans le rideau peint, par une ligne courbée.» (Jacquot \*125,112). Vergleicht man diese geschweifte Linie, die sich in den Details der Szene, etwa im Wal und seinem Spundstrahl, noch vielmals spiegelt, mit den einzelnen Prospekten, stellt man fest, daß ihre Formen sich, unabhängig vom Dargestellten, gegenseitig aufnehmen. Der Schwung der Linien bleibt sich in den Prospekten I, II, III, IV, VI treu, von der Führung des Baches und der Telegraphenlinien über den 'walförmigen' Genfersee bis zur Strichführung der gekalkten Wände. Nur das *chambre de la princesse* stellt ihn in einen neuen Zusammenhang. Derart zieht sich Kontinuität durch die Dekorationen Auberjonois', verschmelzen Ferne der Antarktis und Vertrautheit der lokalen Hügeltektonik. Dieser globale Charakter (cf. oben) sollte möglicherweise auch ein Souffleurkästchen, wie es auf dem *projet* zu erkennen ist, sowie die Vorbühne bestimmen, die dort, wie in der Zeichnung Theodore Strawinskys halbkreisförmig zurückschwingt, statt gerade und von zwei runden *tambours* flankiert zu sein. Wohl aus Gründen des Raumbedarfs der Schauspieler wurde in der Realisierung des *projets* beziehungsweise der Bühne darauf verzichtet.

Der bei der Uraufführung verwendete *rideau* ist wie die anderen Teile des Fundus, die sich im Besitz Werner Reinharts befanden und von ihm für zahlreiche Inszenierungen verliehen wurden, dabei verloren gegangen (cf. Sulzer\*137,32-46; Wagner\*139).

In Anlehnung an Lausanne 1918 inszenierte Alfred Roulet die *Histoire* 1945 in Genf. Ob Gaston Faravel, ein Schüler Auberjonois', Replikate der Originalprospekte entweder unter dessen Aufsicht (Kohler\*433,123) oder «d'après les maquettes anciennes» (Nikitine \*213,144, Modelle nicht nachweisbar) anfertigte oder die Originale

retouchierte (H. Wagner<sup>\*139</sup>), lässt sich zweifelsfrei nicht mehr entscheiden. Ein Bruchstück, der Betthron der Prinzessin<sup>\*\*301</sup> hat sich erhalten. Einem Vermerk Kohlers zufolge werde der Vorhang im *Grand Théâtre* in Genf aufbewahrt, nach Mitteilung des Intendanten Hugues Gall befinden sich dort jedoch weder Original noch Replikat. Andererseits ist die Roulet-Inszenierung – nach Auskunft von Mme Olivieri-Ramuz war dies 1918 nicht der Fall – photographisch dokumentiert. Während die Bühne eine partielle Neukonstruktion, Kostüme, Masken und Szenennutzung nicht original sind, können F. Bertrands Ablichtungen von Vorhang und Prospekten als relativ authentisch betrachtet werden. Die Bestimmung der Farben ist schwierig, da der Großteil der Entwürfe Auberjonois' verschollen ist, und die Photographien schwarz-weiß (und mit unkorrigierten Linsen) aufgenommen sind.

Der 250 x 500 cm messende Vorhang stellt eine Walfangszene dar. Offenes Meer im Vordergrund. Ein eben unter seinem als schematisierte Woge dargestellten Spritzlochstrahl nach rechts vorne untertauchender Wal, fast violett gehalten, als Blickfang. Auf ihn kommen von links vorne und rechts, mittlere Tiefe, zwei Jollen mit Ruderern und Harpunier zu. In angedeutetem, zwiefachem Halbkreis begrenzen von rechts nach links hintwärts gestaffelte, blaue Eisberge die Wasserfläche. Ein Einbär auf der mittleren Scholle und eine Brigg im Hintergrund, der Himmel in Feuerrot. Zeichnung und Farbgebung flächig gehalten. (Farbangaben bei Kohler<sup>\*433,89</sup>; die auf Seite 133 wiedergegebene Abb.7 zeigt den Vorhang nicht vollständig, zur Totale vergleiche die perspektivisch verzeichnete Abb. 6)

#### PROSPEKT I: AU BORD DU RUISSEAU

Dargestellt ist links vorne bis unterer Bildrand Mitte die Biegung eines Baches, der sich auf die Szene zu ergießen scheint. Das Bachufer wird begrenzt von einer Mauer. Ganz links zwischen Bach und Mauer ragt etwas schräg ein die Höhe füllender Telegraphenmast aus der Böschung hervor (Denges wie Denezy sind Telegraphenstationen, siehe Kap. V), dessen Drähte in starker perspektivischer Verkürzung



ABB. 9: GASTON FARAVEL(?), REPLIKAT VON PROSPEKT I, 1945, \*\*372

sich diagonal über das Bildfeld erstrecken bis zu einem kleinen, noch im vorderen Bilddrittel befindlichen Haus ganz rechts. Hinter dem zweiten Mast ein kasernenförmiges Gebäude als Bildmittelpunkt längs einer von dem kleinen Haus zu jenem und dann nach rechts zurücklaufenden Straße, ihrerseits flankiert von Telegraphenmasten. Alles in weichen und schwingenden Formen gehalten, bis hin zur Hügelkette im Hintergrund, den Rundungen von Wal und Meer des Vorhangs entsprechend.

**PROSPEKT II (= PROSPEKT VI): AU LOIN LE CLOCHER DU VILLAGE  
(SCENE DU SAC)**

Zur Abbildung und zu den Implikationen vergleiche das folgende Kapitel. Vorne knapp links vom Bildmittelpunkt ein blau-umwundenr Wegweiser, bis zum oberen Bilddrittel reichend. Um ihn gabelt sich ein fast gerade nach hinten weisender, dunkelbraun geränderter, heller Weg, Böschungen in oliv. Er führt zu einem die Hügelkuppe einnehmenden Dorf von Kirche, fünf Häuschen und einem großen, laublosen Baum. Auf den rot geränderten Tafeln des Wegweisers: nach links seitlich DENEZY, nach rechts vorne ST. PREX/ D(enges), dritte Tafel zum Dorf nicht sichtbar. Rechts vorne eine Bohnenpflanzung mit hohen Stauden (Umbris), deren Fuß in Sackleinwand gehüllt ist. Dem Feld gegenüber eine einige Meter in Richtung Dorf verlaufende grünschwarze (Hecken-)Mauer, an die sich der Soldat laut *projet*-Aufschrift nicht lehnen sollte. Dahinter fällt der Dorfhügel, mit einer windgebeugten Strauchgruppe, ab. Obere Bildhälftre Himmel, wolkenlos, bläßlich mit Stich ins Ultramarin. Kirche mit extrem schlankem, gräulichem Turmdach; gegenüber *projet* fehlt Turmhahn, wie er von V 371 vorgesehen. Im *projet* entspricht die Rundung des Hügels fast genau derjenigen des Meeres im ausgeführten Vorhang.

**PROSPEKT III: BUREAU (SCENE DU LIVRE DECHIRE)**

Das Bild wird beherrscht von einem wuchtigen, in der Bildachse verkantet hervorragenden Geldschränk; rechts daneben ein Zentralheizungsraeder, noch heute keine Selbstverständlichkeit, im Kriegsjahr 1918 ein Zeichen für die im Panzerschrank angehäufte Potenz. (Textbezug aus der 1. Szene: «Et on est avec lui [dem Buch] dans le même rapport comme qui dirait avec un coffre-fort.»<sup>111v45</sup>.) Über dem Radiator eine rechteckige Landkarte, beschriftet SUISSE, mit stilisiertem Genfersee. An der linken Seite der Wand ein unidentifizierbares, von Jacquot aufgrund der einer Ziffer 5 ähnelnden "Bemalung" als Tageskalender gedeutetes, somit die Herrschaft des *soldat-marchand* auch über die Zeit andeutendes Objekt. Falls es sich um einen Kalender handelt, wogegen der

Augenschein spricht, wäre allerdings (das Buch als Zukunftsbörsen-Anzeiger datiert erst aus einer späteren Fassung) umgekehrt die Herrschaft der Zeit, der der Soldat auch als Kaufmann nicht entrinnen kann, gemeint; die Zeit läuft im Teufelspankt bekanntlich ohne Augenblick. Form wie Bedeutung sprechen mithin gegen die Deutung als 'éphéméride'. Aufgrund der leichten Aushöhlung könnte es sich bei dem Objekt auch um einen Scheffel handeln.

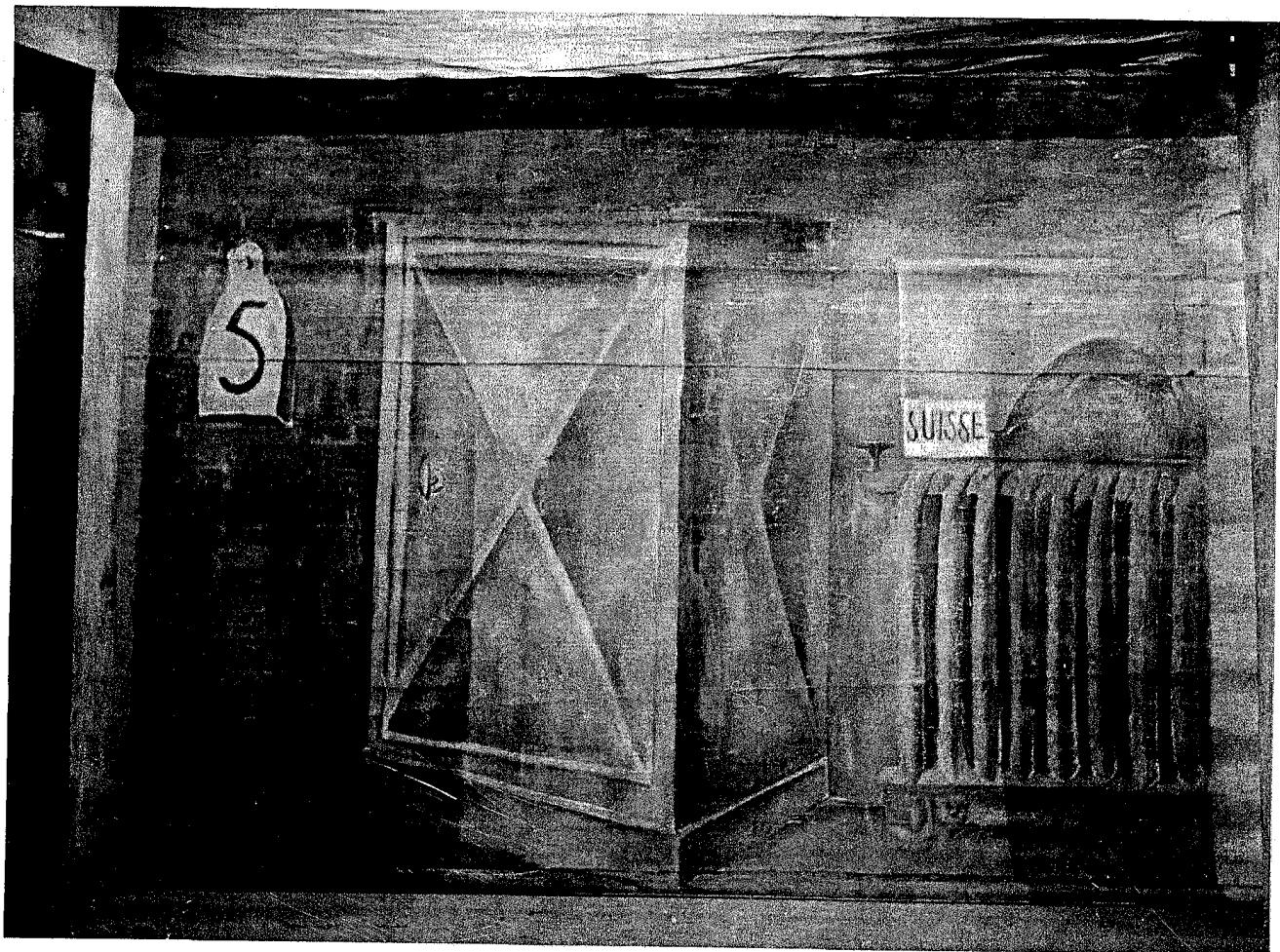


ABB.10: G. FARAVEL (?), REPLIKAT VON PROSPEKT III, 1945, \*\*373.

SCENE DEVANT LE RIDEAU

Kein Prospekt.

PROSPEKT IV: VORZIMMER IM PALAST (SCENE DU JEU DES CARTES)

Laut Libretto ist das Zimmer *une petite chambre aux murs peints à la chaux*: monochrome Behandlung der Leinwand, aufgelockert durch schwungvolle Pinselführung, die wieder die Form des Vorhang-Meeres aufnimmt. Interessant ist Auberjonois' Interpretation des Libretto-Satzes zur Szenengestaltung: «A un clos sont pendus la tunique, la saccoche et la canne du soldat». Nagel und Kleider sind links oben auf die Leinwand gemalt. Das gewinnt Spielwitz, wenn der Teufel in v518 – «allant à la veste qui pend au mur» – sich erstaunt: «Mais, cher confrère, qu'est-ce que je vois/ Soldat de nouveau, simple soldat! / pas même un pauvre petit galon de caporal sur la manche, / qu'est-ce qu'on pense?» Die Fiktion wird vom Teufel glatt negiert.

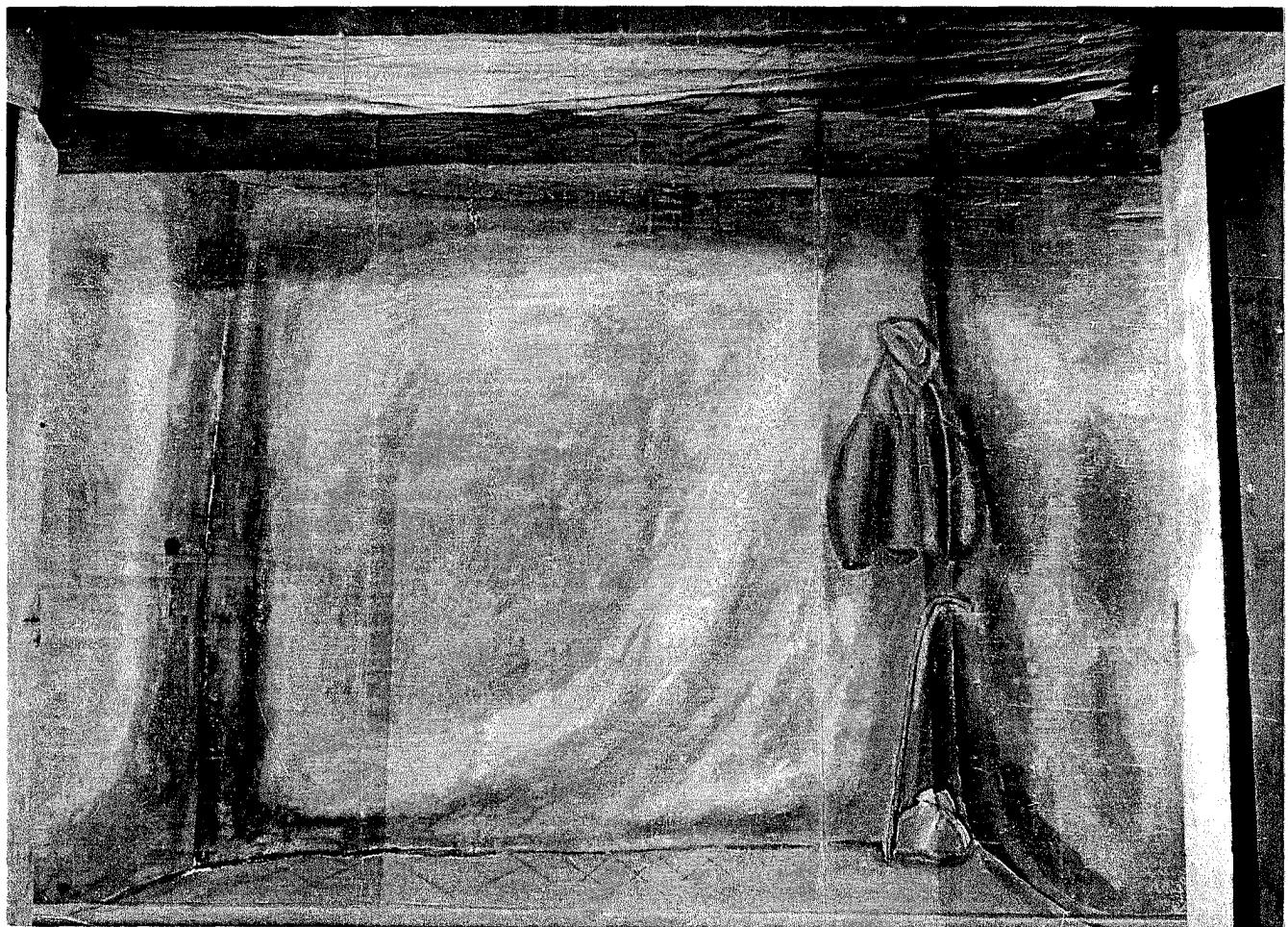


ABB. 11: FARAVEL (?), REPLIKAT VON PROSPEKT IV, 1945\*\*399.

BILD V: CHAMBRE DE LA PRINCESSE (SCENE DE LA FILLE DU ROI  
GUERIE)

Der Prospekt für *réveil* und Tanz der Prinzessin fällt technisch wie künstlerisch aus dem durch die übrigen gespannten Rahmen heraus. «Mener les décors en tous neutres jusqu'au 5ème», notiert Auberjonois. Als einziger ist er – laut Morax\*\*421 in Gold gehalten – auf Holz gemalt und dient somit als Hintergrund für die anderen (Leinwand)-Bilder, die jeweils vor ihn gelegt und vor ihm aufgezogen werden: ein pointierter Kommentar zur Ramuz'schen Thematik. Dargestellt ist ein Alkoven mit einem zusätzlichen Erker; zwei schwere Portieren trennen ihn ab. Vor dem dunklen Mauerstreifen des Erkers, der oben in die halbrunde Andeutung des Vorsprungs übergeht, hängt ein Käfig mit zwei Aras und zwei Gelbhaubenkakadus, sein Gitter ist nur halb ausgeführt. Vor der linken, etwas höher gerafften Portiere steht eine Art Lehne ohne Stuhl – laut Morax von blauer Farbe –, sie bildet das Kopfende des Lagers der Prinzessin. Dieses ist als einfache, geometrisch bemalte Kiste räumlich ausgeführt. Die spiralenförmig ausgeführten Seitenleisten der Lehne laufen, einem Seidenreiher-Gefieder gleich, in ein schnäbelndes Vogelpaar aus, Schwan in Körper und Kopf, Albatros in den sich überkreuzenden Schwingen.

Die beiden Albatros-Schwan-Reiher stellen ein im Kontext der *Histoire* zunächst überraschendes Faktum dar, insofern sie den Umschlag von der realistischen Symbolik des Dinges, etwa des Panzerschranks als Teil der Alltagswelt, in Symbolistik bedeuten. Wenn auch die *Histoire* mittelbar aus der Ästhetik des literarischen Symbolismus ihre Wurzeln bezieht und manche Phrasen des Librettos ihn anklingen lassen (vergleiche das Efeu V 670), so kann doch dieser generaliter als Gegenmodell zu deren bewußt heterogener Funktionalität angesehen werden.

Der Rückgriff ist indessen nicht ästhetischen, sondern pragmatischen Grundes, insofern hier die Funktion der Prinzessin, wie sie sich für Auberjonois darstellte, in eine Objektbedeutung sublimiert wurde. Er nennt sie in der Erläuterung des 2. Entwurfs\*\*322 «abandonée», was

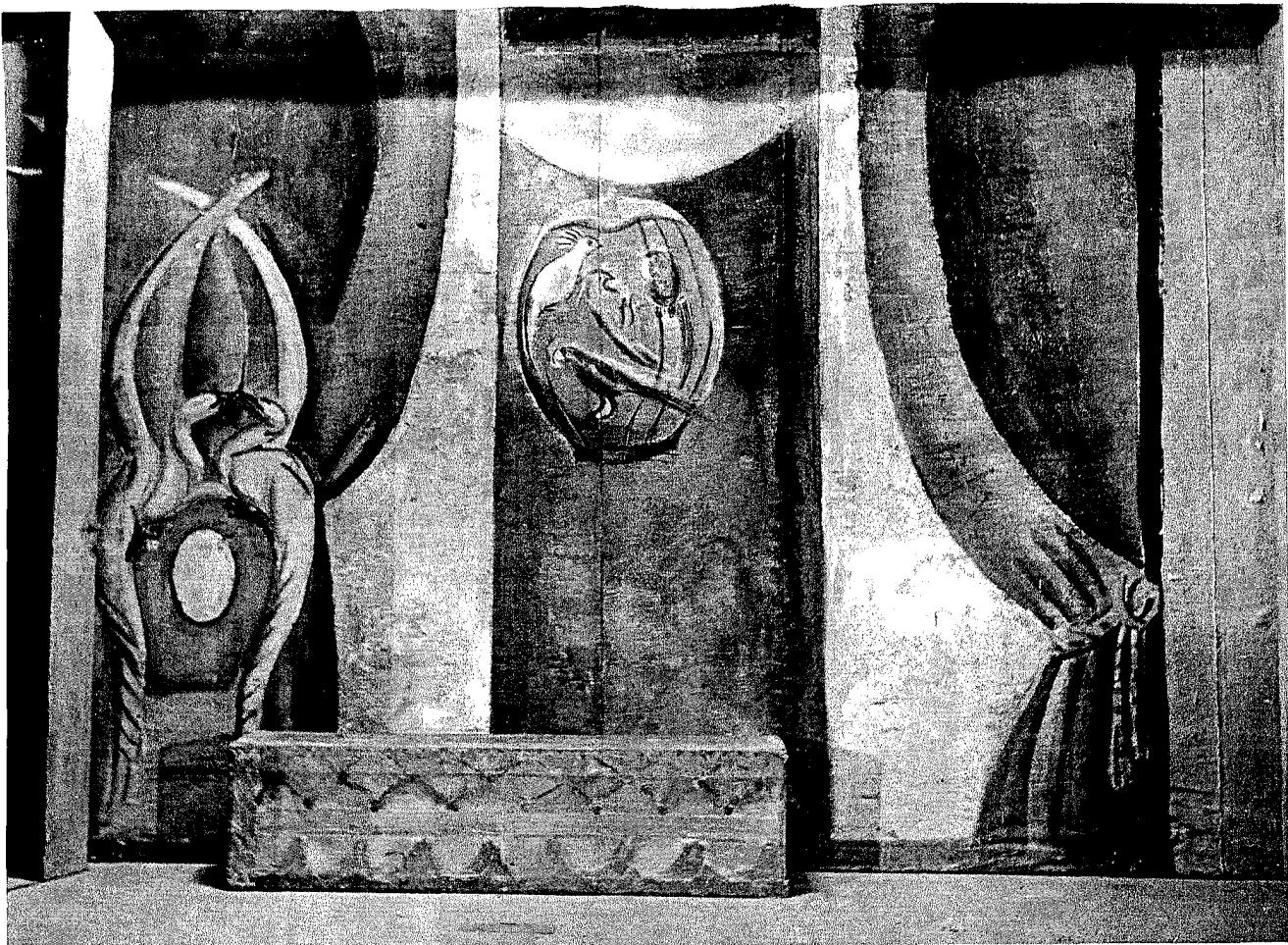


ABB. 12: FARAVEL (?), REPLIKAT VON PROSPEKT V, 1945, \*\*374.

nicht nur verlassen, sondern vor allem liederlich heißt. Dementsprechend räkelt sie sich in minoischem Aufzug in der «*1ère idée du réveil*» auf einer breiten Bettstatt dem Soldaten verführerisch entgegen, der sie mit durchhängender Lederhose angeigt. Diese Drastik wurde, eventuell auch auf Einspruch der beiden anderen Autoren, wohl aus Raumgründen des Tanzens verlagert: «L'appel voluptueux du lit [in der *2ème idée*] est moins explicite, mais il reste encombrant. Il sera remplacé par une banquette austère, laissant voir un décor, où la fantaisie érotique est symboliquement transposée» (Jacquot\*<sup>125,110</sup>).

Die Form des schnäbelnden Paars erinnert an gewisse Schmuckformen des *Empire*; Fernand Auberjonois berichtet von entsprechenden Möbelkäufen seines Vaters und Strawinskys. Die Dekorationen sind vom Schwanenmotiv abgeleitet, verstehen ließen sie sich Anfang des XIX. Jahrhunderts als Andeutung erotischer Positionen. Wenn man nicht an das Dichtergräfin von Baudelaires *Le cygne* denken

will: «Un cygne qui s'était évadé de sa cage» – der Papageienkäfig steht offen; «Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec» – der Soldat fand eingangs Wasser für sein trocken Brot, die Prinzessin (avec «tout les maladies qu'elle a»; V 398) ist von der Natur ausgeschlossen und könnte seufzen: «Eau, quand donc pleuvas-tu?»; doch braucht des Königs Kind wohl kaum «de ses pieds palmés frott[er] le pavé sec» ... (Zu weiteren historischen Assoziationsmöglichkeiten im Umfeld von *Le Cygne* vergleiche Fietkau: *Schwanengesang auf 1948*<sup>822</sup>). Auch für die Interpretation der Vögel als Albatrosse gibt Baudelaire eine Richtung an: «Souvent pour s'amuser les hommes d'équipage/ prennent des albatros, vastes oiseaux»...? In der Tat verlassen die *décors* in diesem einen Fall die Linie raffinierter Simplizität, die Fremdheit der Prinzessinnenwelt für den Soldaten findet in ihnen Ausdruck.

## REQUISITEN

Bei der Frankfurter Erstaufführung von 1923 sollten die Dekorationen, die, hergestellt in Auberjonois' Remise zu Morges, zunächst dort aufbewahrt worden waren, wieder Verwendung finden. Mitte Mai stellte Werner Reinharts Sekretär H. Komarek in Morges fest, daß alle Prospekte sowie Masken und Kostüm für die letzte Szene des Teufels noch vorhanden waren (Sulzer<sup>137,32</sup>). Bei dieser Gelegenheit erstellte Komarek ein "Verzeichnis der nach Frankfurt/M gesandten Dekorationen etc."<sup>\*\*351</sup> sowie folgende Auflistung<sup>\*\*352</sup>:

### Geschichte vom Soldaten

#### Verzeichnis der Requisiten und Möbel für die Uraufführung

Für den Vorleser: 1 Tisch, 1 Stuhl, 1 Dreideziliter-Flasche mit Weißwein, 1 Trinkglas.

#### I. Bild (am Bach)

Soldat: Violine mit Bogen, gefüllter Tornister  
Teufel: 1 Reisetasche, enthaltend 1 Weinflasche, 1 Glas,  
einige Päckchen, 1 Brille, 1 Buch,  
Schmetterlingsnetz [Anmerkung von Hand]

## II. Bild (Kirchturm des Dorfes)

Teufel: Goldstücke, Fingerringe, Mütze, Violine  
Soldat: Buch, Pistole

## III. Bild (Geldschrank)

1 Tisch mit grüner Decke, 1 Stuhl  
Soldat: Buch, Bleistift  
Teufel (als Kupplerin): Fingerringe, 1 große runde Schachtel (Hutschachtel), enthaltend: 1 Gemälde in eine Decke gehüllt, 1 Schmuckkästchen, Violine und Bogen

## Szene vor dem Vorhang

Teufel: 1 Violinkasten

## IV. Bild (Zimmer)

1 Tisch, 2 Stühle, 1 Kartenspiel, 1 Weinflasche, 1 Glas.  
Soldat: Geld (Münzen und Banknoten)  
Teufel: Violine und Bogen

## V. Bild (bei der Prinzessin)

Lager der Prinzessin (rechts, direkt an den Prospekt gestellt)

## VI. Bild (Kirchturm des Dorfes)

Teufel: Violine mit Bogen

## **KOSTÜME I: SOLDAT**

Der Protagonist des Stücks trägt die Kleidung, die in der Entstehungszeit der *Histoire* das Straßenbild nicht nur Lausannes bestimmte, durch alle Szenen hindurch und bleibt auch hierin immer derselbe, wie von den *Richtlinien für die Aufführung*<sup>\*\*141</sup> gefordert. Seine Montur weicht nur mit den von der Kavallerie übernommenen Lederbesatzhosen von der Norm ab: «... tout de suite», berichtet Ramuz<sup>\*306,88</sup>, «j'avais songé à ces pantalons de basane que portaient alors nos soldats de trains (dits tringlots), et il ne pouvait pas ne pas être admirable de faire asseoir un de ces soldats-là avec son sac de poil au bord d'un de nos ruisseaux tout en le supposant au cœur de la Russie, de le faire jouer du violon comme si

l'instrument avait officiellement figuré dans le paquetage fédérale». In welchem es, wie die untenstehende Abbildung eines aufgeklappten Tornisters mit leicht zottigem Fell in Auslegeordnung zeigt, sonst nicht enthalten war. (Zur Schwierigkeit, die Farbe der Montur korrekt zu bestimmen, und welche politischen Implikationen damit verknüpft sein konnten, vergleiche Anhang.)

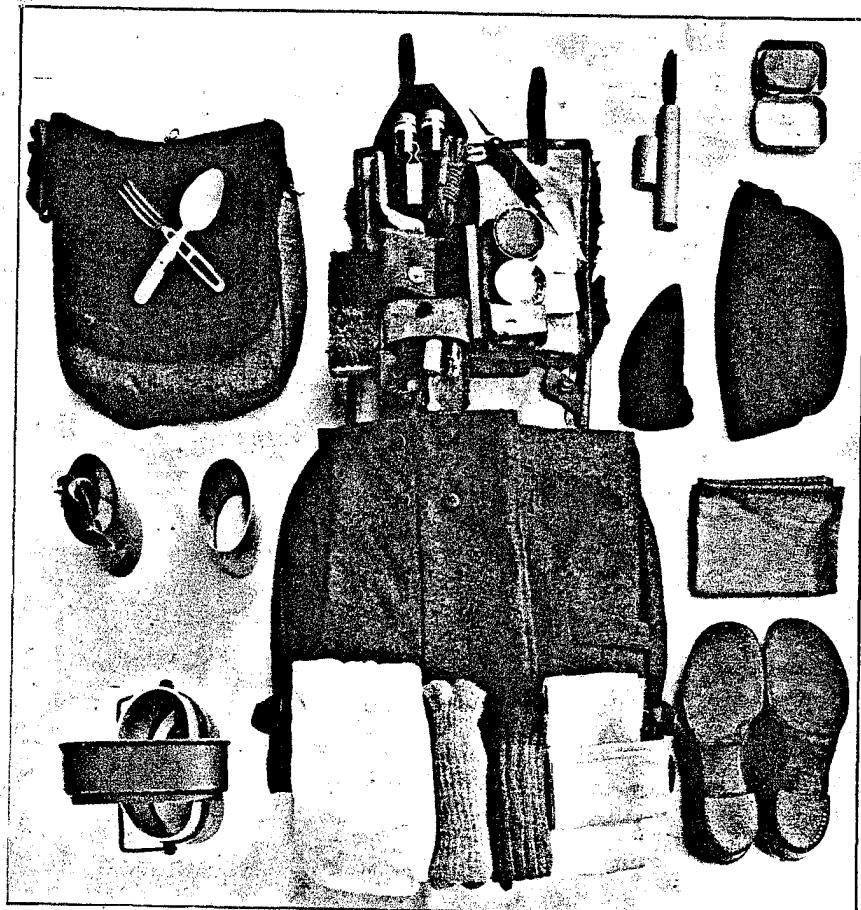


ABB.13: FELLTORNISTER AUFGEKLAPPT; PERSÖNLICHE AUSRÜSTUNG IN AUSLEGEORDNUNG ZUR INSPEKTION (ÜBERMITTELT VON DER EIDGENÖSSISCHEN MILITÄRBIBLIOTHEK, BERN)

## KOSTÜME II: TEUFEL

Zur Erscheinung des Teufels bemerkt das Libretto: «La rapide succession des scènes où le diable figure sous les aspects les plus divers ne laissant pas le temps de grimer, il porte un masque» (Anmerkung zu Szene 1). Die Verwendung von Masken ist jedoch nicht nur technisch bedingt, in einem Brief vom 29.8.1918 an Auberjonois dringt Ramuz auf baldige Bereitstellung derselben, da «nous voyons de plus en plus que tous les effets doivent être basés là-dessus; ça peut être extrêmement poignant, sinon c'est ridicule; nous répétons donc obligatoirement avec les masques»<sup>304</sup>. Dies greift zurück auf die romantische Vorstellung vom Teufel, als dem Zeit, Raum und Eigenheit Enthobenen, nicht mehr dem *schröcklichen Widersacher* des Mittelalters. Für den Romantiker fließen dabei, wie sich an Hauffs Herrn von Natas in den *Mitteilungen aus den Memoiren des Satans* aufzeigen lässt, zwei durchaus gegenläufige Bilder ineinander: zum einen schlüpft er mit Leichtigkeit in die verschiedensten Kostüme und kann so dem Oberjustizrat Hasentreffer in dessen eigener Person entgegentreten, zum anderen bleibt er hinter all seinen Erscheinungsformen, wenn auch nicht als Teufel und niemals in der unmittelbaren Konfrontation seinem Gegenüber, erkennbar. Sein Problem scheint dabei für die Zeitgenossen Fichtes der Sprung von der Identität zur Individualität zu sein, letztere bleibt ihm – weil nie "ohn' alle Bemäntelung und Gleisnerei" zum Auftritt befähigt – versagt; vom Kontakt mit den bei aller Beschränktheit doch immerhin sich selbst seienden Menschen geht so für ihn eine schwer erträgliche Faszination aus; ihre Seelen raubt er nicht mehr in theologischem Auftrag, sondern aus der egoistischen Sehnsucht, das, was er ihnen nimmt, für sich selbst erringen zu können. Diese um Individuation kreisende Dialektik von Maske und statischer Identität bestimmt auch die Erscheinung des Teufels in der *Histoire*; eigentümlicherweise tritt er in ihr unter wechselndem Aspekt siebenmal auf. Zu den Masken vergleiche die Transkription der Angaben Auberjonois' bei H. Wagner<sup>\*\*139</sup>; nicht in allen Fällen ist dabei zu klären, ob es sich um Angaben für die Aufführungen von 1918 oder von 1923 (teils auch von 1945) handelte, da Auberjonois seine alten Entwürfe wieder heranzog.

### *Scène au bord du ruisseau*

Die Angabe des Librettos: «un petit vieillard propre» wird in den Vorfassungen spezifiziert: «Un petit vieillard. Il a un chapeau carré, des lunettes bleues, une barbe blanche, un par-dessus noisette; sous le bras il tient un livre et porte dans la main gauche un cabas de tapisserie.»<sup>\*\*104</sup> Das ist der Bösewicht des Kolportage-romans *à la Sue*, blaubebrillt und mit dem *pompadour pour monsieur*. Strawinskys Erinnerung in den *Expositions*<sup>\*205,91</sup>, der Teufel sei als Schmetterlingssammler von 1830 gekleidet gewesen, wird von den Librettoversionen nach 1918 und von Auberjonois 'Carnet III' verifiziert (die Eintragung bei Komarek ist allerdings handschriftlich hinzugefügt und deutet auf ein Datum post 1918): der Lepideptérologie auf Seelenfang.

### *Scène du sac*

Ursprünglich war der Teufel dieser Szene ein «homme élégant, mais assez sale et négligé, prétentieusement vêtu et de façon voyante, quoique plus tout jeune, des manchettes frippées, une redingote verte, un jabot et un monocle dont il enroule et déroule le cordon autour de son doigt.»<sup>\*\*102</sup>

Später tritt er dann <en marchand de bestiaux> auf: «Grande blouse noire largement ouverte, grosse canne d'épine, chapeau de feutre, des bagues aux doigts, des diamants à son plastron de chemise. Masques aux joues colorées, avec une forte moustache noire.»<sup>\*\*105</sup> Eine kleine Bleistiftzeichnung Auberjonois<sup>\*\*341</sup> hält diese Vorstellung mit kleinen Varianten fest: vierströmige Gestalt, kurzer Haarwulst, schwarzer Überwurf (der nach V 219ff eine dann dem Soldaten übereignete Bluse ist), Hand im Gürtel steckend.

### *Scène du livre déchiré*

Laut Libretto diesmal eine «vieille femme, revendue à la toilette», dem Text zufolge auch Mädchenhändlerin, «entre une vieille femme, capote violette à plumes, violette rose très épaisse, manteau de soie frippé; elle a au bras un grand carton ovale de modiste.»<sup>\*\*304</sup>

### *Scène devant le rideau*

Dem Teufel als Künstlervirtuosen eignet nach einer Zeichnung Auberjonois'\*\*<sup>330</sup> ein funkelder, eng anliegender Schwalbenschwanz, Modelljahr unbestimmbar. Auf dem Kopf trägt er laut Libretto einen «chapeau melon. Son col relevé et l'aile du chapeau cachent en partie son masque» (V 422ff). Die Maske trägt auf der Zeichnung kurze schwarze, glatt und seitlich gescheitelte Haare, die Stirn ist glatt, der Schnurrbart dünn und leicht nach oben gezwirbelt, der Gesichtsausdruck der eines k.u.k.-Leutnants.

### *Scène du jeu de cartes*

Vom Erfolg seines Konzerts vor dem König erscheint der Teufel «en habit de soirée, (...) masque imberbe, mèche sur le front» (V 501ff) wie oben.

### *Scène de la fille du roi guérie*

Als der Soldat dank der Prinzessin dem Teufel zu entgleiten droht, erscheint dieser – eine spielerische Benutzung des landläufigen Teufelsbildes – als «diabol en diabol, c'est à dire une sorte de bête noir à poil frisé et avec une queue et des cornes. Il traverse la scène à quatre pattes.» (V 604ff)

Zwei Entwürfe Auberjonois' zeichnen diesen Märchenteufel. Der eine, als «faux!» verworfen, mit *peau de bouc* und rosafarbenem Bauch. Eine Skizze am Rand zeigt eine grimmige Eberschnauze mit Wolfsohr über Bärenrumpf und eine Doppelreihe Zitzen. Der zweite («juste!») hält den Körper ganz schwarz, die Maske weiß und schweineartig, Füße und Hände stecken in weißem Trikot, «épaisse couche de gypse». Das enganliegende schwarze Trikot ist mit kurzem Fell besetzt, dessen Strich deutlich auszumachen ist. Die Schwanzlänge inklusive Quaste beträgt circa 1 m; Stummel und Hörner wie bei einer Zwerghohreule.

Auf einer anderen Skizze wird ein ganz in rotbraun gehaltener Teufel von der Prinzessin hinausgeschleift. Der Entwurf für ein

«mouvement, en diagonal le diable »--> Princesse» ist eine von zwei Bewegungskizzen für die Originalregie.



ABB. 14: R. AUBERJONOIS, SZENENSKIZZE 'TEUFEL UND PRINZESSIN'\*\*323.

Nikitine<sup>\*213,150</sup> zieht aufgrund einer anderen Zeichnung, auf der der Soldat allerdings mit weißem Hemd und grauer Hose und die Prinzessin fleischfarben auftauchen, den Schluß: «Le peintre avait joué sur la tonalité 'bleue-blanc-rouge' avec l'uniforme bleue de l'armée suisse, la robe blanche de la princesse et le maillot rouge du diable.» Ähnlich R. Morax<sup>\*\*421</sup>: "Blau, Rot und Weiß sind die Grundtöne, aus denen die reiche Farbenharmonie der synthetischen Dekoration entsteht...".

#### *Scène des limites franchies*

Der Teufel der letzten – und stückentscheidenden – Szene zeigt nicht sein wahres Gesicht, sondern, wie J. Jacquot<sup>\*125,93</sup> erkannte, eines aus der *commedia dell'arte*. Dachte Ramuz an die Figur des 'capitano', in dessen Armee der Soldat hinfert zu dienen habe, so inspirierte sich Auberjonois am 'Fritellino' aus den *Balli di Sfessania* von Jacques Callot (cf. Abb. 15) und gelangte, unter Ersetzung der

Gitarre durch eine Geige samt Bogen zu dem farbenprächtigen «costume riche pour le diable, dernier tableau. Le rouge doit être jaune. Les noirs bleues soit: long souliers - doublure de la cape - queue - haut du bonnet. Une plume de paon. Masque blanc ou plaqué argent.» (Text zu Abb. 16).



ABB. 15: JACQUES CALLOT:  
FRITELLINO (NACH \*125)

ABB. 16: R. AUBERJONOIS, \*\*332  
ENTWURF ZUM DIABLE TRIOMPHANT I.

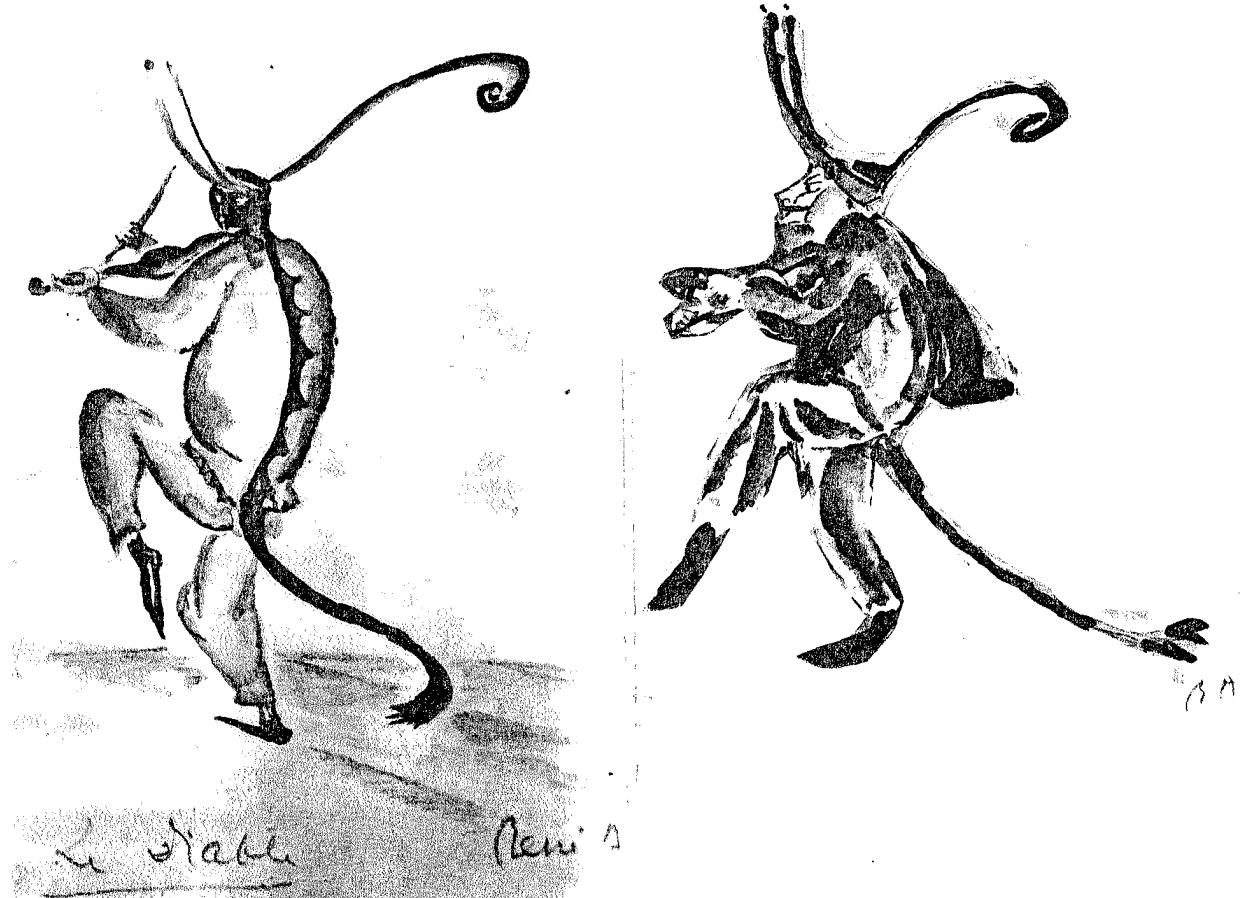


ABB. 17: R. AUBERJONOIS, \*\*333  
ENTWURF ZUM DIABLE TRIOMPHANT II\*124.

Eine zweite Zeichnung nimmt die Fritellinoformen abstrahierend wieder auf; die Hahnenfeder wird zu einem riesigen Schmetterlingsrüssel umgeformt, das Kostüm in ein apachenartiges Ledergewams, der Umhang ist zu einem Basiliskenrückgrat verkümmert. Inwieweit die beiden Entwürfe realisiert wurden, lässt sich nicht entscheiden, im Libretto ist nur von einem «manifique costume rouge» die Rede.

### KOSTÜME III: PRINZESSIN

Eine kleine Skizze Auberjonois' stellt die Prinzessin russisch gewandet und mit durchaus einfältiger Miene vor. Am 30. August 1918 schreibt Auberjonois dazu: «Je renonce au costume neo-Russe - cela ne va pas - cela donne au décor un air vaguement oriental qui n'est pas du cachet de la pièce! Alors je reprends l'idée de la danseuse - la première idée qui était la bonne (...) Jupe un peu plus longue - raide - avec longs bas de soie et bottines bleues.»\*<sup>339,320</sup>.



ABB. 18  
R. AUBERJONOIS  
\*\*339 (ABZEICHNUNG)

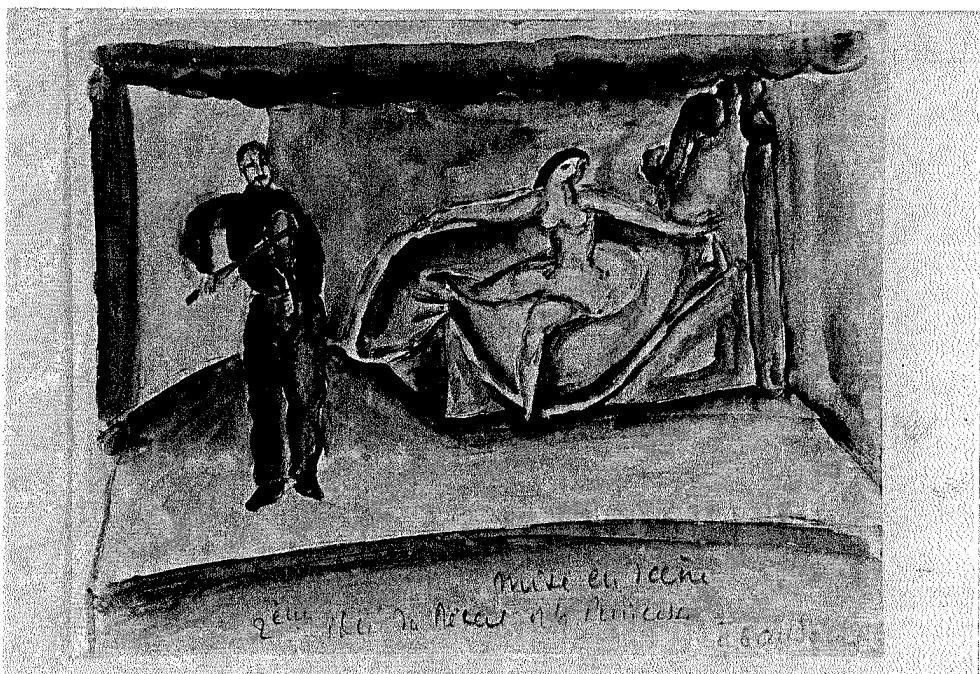


ABB. 19: R. AUBERJONOIS, \*\*322  
2EME IDEE DU REVEIL DE LA PRINCESSE.

Die *première idée du réveil*<sup>\*\*325</sup> deutet einen Ausschnitt à la minoise an. In der endgültigen Fassung kann von einem Kostüm streng genommen nicht die Rede sein. Laut Libretto trägt sie ein einfaches «costume de ballerina»; mit diesem ist Ludmilla Pitoeff, die die Rolle 1918 tanzte, sowohl in der *Hommage à Igor Stravinsky*<sup>\*\*358</sup> wie in der *Hommage an sie selbst*<sup>\*\*360</sup> dargestellt. Den Skizzen zufolge handelt es sich dabei um ein sehr kurzes, in der Taille eng anliegendes, nach unten aufgebausches oder in gestärktem Ring endendes Trägerkleid in Weiß. Dazu ein Schal, der, im Entwurf recht einladend/ausladend ausgespielt, jedenfalls groß genug sein muß, daß sich die Prinzessin beim Erscheinen darin einhüllen kann.

Ein Gesamtverzeichnis der 1918 verwendeten Kostüme hat sich im Nachlaß Ramuz' erhalten; es ist bei H. Wagner<sup>\*139</sup> abgedruckt.

#### REGIE

Im März 1982 ist mit Jean Villard der letzte Mitwirkende bei der Uraufführung verstorben, photographiert wurde 1918 wie bereits mitgeteilt nicht, der Presse ist über den Stil der Inszenierung nichts zu entnehmen. Die Noten, die Ramuz während der Probenmonate an Strawinsky und Auberjonois schreibt, geben die Atmosphäre, in der die *Histoire* entstand, auf's unvermittelste wider, eine Semiotik der szenischen Vorgänge jedoch (wie sie von M. Louzon für die Aufführung von Tours 1975 versucht wurde<sup>\*126</sup>) läßt sich aus ihnen nicht ableiten. Die in der Literatur seit Meylan<sup>\*129</sup> viel tradierte Annahme liegt nahe, daß der theatererfahrene Georges Pitoeff sich bei der Uraufführung der *Histoire du soldat* nicht mit der Rolle des tanzenden Teufels begnügt, sondern auch die Regiearbeit übernommen habe. In diesem Sinne berichtet seine Frau Ludmilla in ihren *Souvenirs Intimes* (1945<sup>\*\*412</sup>): "One day in Geneva, Stravinsky called, [came and played] 'It is the Soldier's Tale (...). You, George, will be the stage director and take the part of the devil. Ludmilla will be the princess'".

Im Briefwechsel Ramuz' (cf.\*304,\*213) stellt sich dieser Besuch etwas anders dar. Am Samstag, den 20. Juli 1918 schreibt er an Strawinsky: «Auberjonois m'a dit l'intention où vous étiez de l'accompagner lundi à Genève et de voir Mme Pitoeff. Il m'a demandé si j'irais aussi. J'ai jugé plus prudent d'être fixé auparavant sur les chances que nous aurions auprès d'elle [Mme P.]. Je lui ai envoyé un petit mot pour lui dire ce que nous attendions d'elle. Si la chose lui convient au principe, elle doit me répondre par retour de courrier (...), sinon A[uberjonois] se renseignera lundi à Genève sur les chances que nous aurions de trouver quelqu'un d'autre.»

Erst einen Monat später taucht der Name Pitoeff wieder auf: «Strawinsky me donne de bonnes nouvelles de son voyage à Genève et de votre prise de contact avec Madame P. Tant mieux» (28. August). Am Montag, (den 26.8.): «J'envoie par le même courrier le manuscript à Mme Pitoeff en lui disant que vous [A.] partez pour Genève. Persuadez-la de venir dès la fin du moi, sinon nous sommes foutus». Am 5. September: «J'aimerais bien aller à Genève (...) et aussi voir ce que fait Mme Pitoeff».

Zweierlei wird deutlich: zum einen handelt es sich bei dem Besuch Strawinskys am 22. Juli um einen angekündigten Besuch, der sehr zögernd Erfolg trug. Zum anderen ist an keiner Stelle von Georges Pitoeff die Rede, stets nur von Mme P.

Das Engagement Pitoeffs ist erst späten Datums. Ursprünglich war beabsichtigt – wie es die Konzeption der *Histoire ohn' alle Ästhetik* und Doktrin (Ramuz\*306,89) und als fahrendes, das heißt Theater für's Volk auch nahelegt – gänzlich mit Laien auszukommen. 7. Juli: «Je reçois une lettre du soldat [Robert]: il a vu ses camarades entre autres un diable possible et on aurait pour le diable la danseuse.» 15. Juli: «En outre M. Rosset m'a indiqué une 'princesse' possible: c'est une petite actrice de café-concert». 5. September: «Le diable va mieux (les diables): il va falloir départager les scènes entre Rosset et Villard et Straw. m'a annoncé hier son intention de danser la dernière scène lui-même: ce serait parfait: encouragez-l'y.» Am 9.9. dann «le point mort»: «Cher ami, tout est par terre. (...) Il a fallu brusquer les choses» – den Soldaten Robert zu entlassen, den

*lecteur* Gagnebin als Soldaten zu verwenden und einen neuen *lecteur* zu suchen. In seiner Verzweiflung denkt Ramuz an sich selbst, doch als die Pitoeffs endlich in Lausanne ankommen und Georges Pitoeff sich der Tänze des Teufels annimmt, kann Rosset die Rolle des Soldaten und Gagnebin den Part des *lecteur* übernehmen.

«Pitoeff, en effet, n'a, en 1918, assuré que les parties dansées du rôle du Diable», bestätigt die Pitoeff-Forscherin J. Jomaron (brieflich).

«J'en ai la confirmation par une lettre de Ramuz à Pitoeff, du 15 novembre 1923 [im Besitz von Mme Jomaron], au moment où Ramuz songe à prendre à Lausanne l'*Histoire du soldat* et propose à Pitoeff de tenir à nouveau le rôle et, cette fois, précéde-t-il 'dans sa totalité'. Dans la même lettre, après avoir demandé à Pitoeff de contacter Louis Jouvet pour le rôle du Soldat, et Ludmilla pour celui de la Princesse, il ajoute: <Vous devinez le plaisir à collaborer enfin [!] avec nous: je veux dire dans des conditions bien meilleures que l'autre fois>».

Wenn nicht Georges Pitoeff, muß folglich die Regiearbeit den Autoren selbst oblegen haben, wie es das Zeugnis des sprechenden Teufels Villard belegt: «Strawinsky et Ramuz dirigeaient les répétitions jour après jour (...), Auberjonois (étant) retenu dans son atelier»<sup>413,48f</sup>. So steht es auch auf dem Plakat der Uraufführung: «mise en scène des auteurs»<sup>353</sup>.

Ihre praktische Unerfahrenheit in diesem Metier machte den beiden Regisseuren zu schaffen. Auf den Rand eines Briefes von Ramuz ("je abstrakter die Maske, desto stärker der Effekt") notiert Strawinsky: "All of these changes are only proof of the author's uncertainty in the theatrical side of the piece. And I, with my practical sense, know that the fault is usually the author's. He should know that the theatre demands precision"<sup>cit\*215,170</sup>. Wie sich des Komponisten "practical sense" und "precision" äußerte, verdeutlichen die Feststellung Ramuz': «Les deux garçons sont démeurés complètement pantos devant les exigences et les démonstrations rythmiques de l'auteur (Straw.)»<sup>\*213,n135</sup> und die vielzitierte Schilderung Villards: «Igor Strawinsky et Ramuz dirigeaient les répétitions jour après jour.

Le premier toujours au paroxysme de l'enthousiasme, de l'invention, de la joie, de l'indignation, de la migraine, sautant sur son piano comme sur un adversaire dangereux qu'il s'agissait de mater à grands coups de poings, puis bondissant à l'avant-scène, engloutissant des kirsches dont il combattait les effets à grand renfort d'aspirine; le second, calme, attentif, amical, nous conseillant avec une sorte de pudeur, se mettant à notre place, cherchant avec nous, montrant une inébranlable patience, tout en suivant avec une joie malicieuse les caprioles géniales de Strawinsky.»<sup>413,48f</sup>

Die Frage nach dem Regisseur ist nicht der Anekdoten wegen von Interesse, sondern insofern, als die *Histoire* 'endgültige' Gestalt erst mit Proben und Premiere erlangte. Hätte Georges Pitoeff für die Inszenierung verantwortlich gezeichnet – oder wenigstens für ihre letzte, entscheidende Phase, wie White<sup>\*241</sup> meint –, wäre sie unter Umständen weniger autochthon ausgefallen, wäre es unmittelbarer in die zeitgenössischen Bemühungen um's Theater eingebunden gewesen. Pitoeff kannte, im Gegensatz zu den Autoren, die Experimente der Craig, Appia, Reinhardt und diese persönlich, besuchte seit 1911 Hellerau und das Genf des Jacques Dalcroze, hatte den Almanach des *Blauen Reiter* der Steiner, Schönberg, Kandinsky studiert. Indessen stehen jene Ansätze in teilweise direktem Widerspruch zu den Intentionen der Autoren, und es überrascht nicht, wenn Auberonois 1924 in seinem Bericht über die von Pitoeff (1923 hatte er *nota bene* die Pariser Erstaufführung von Pirandello's *Sei personnagi* besorgt) selbständig erarbeitete Pariser Erstaufführung Ramuz konsterniert mitteilt: «Vous ne le croiriez pas, Pitoeff ne comprend pas malgré toute sa bonne volonté» (cit<sup>\*151,45</sup>).

Einbeziehung und Anteilnahme Pitoeffs 1918 müssen demgemäß äußerst gering gewesen sein – wie J. Jomaron vermutet, zu seiner Enttäuschung –, anders wäre ein solches Mißverstehen, das die Pariser Rezeption der *Histoire* auf lange beeinträchtigen half, kaum möglich. Auf eine leichte Spannung um das Maß von Kooperation und Souveränität Pitoeffs deutet auch die nuancierte Korrektur des Ankündigungstextes der Uraufführung für die Presse: statt «les scènes dansées du même rôle (du diable) ont été confié à M. Georges Pitoeff» heißt es nun «M. Georges Pitoeff, sur le demande des

auteurs, a bien voulu se charger des scènes dansées de même rôle»<sup>\*\*355</sup>; Abb. 24). Ähnlich zu verstehen der Umstand, daß Georges Pitoeff auf der *Hommage à Igor Strawinsky* (1918) von Auberjonois, das diesen, Ramuz, Ansermet, ihn selbst und Ludmilla Pitoeff versammelt, also die Schöpfer der Uraufführung, nicht erscheint. Auf der *esquisse pour l'Hommage à Mme Pitoeff*, 1920, dem gleichen, nur seitenvertauschten Bild, ist er dagegen halb abgeschnitten und an der Hand seiner Frau zu sehen, hinwiederum nicht auf dem ausgeführten Gemälde selbst<sup>\*\*356ff.</sup>

## ROLLEN, LICHT, RAUM

In den **Richtlinien für die Aufführung**, die Ramuz der Reinhart-Übertragung von 1924<sup>\*\*141</sup> beigab, heißt es zum *Soldaten*: "Der Soldat ist sehr einfach, er ist beinahe unbeweglich. Er ist immer derselbe. Er ist ganz offen und naiv, aber *nicht dumm* [Hh.v.R.]. Er darf nicht lächerlich sein, höchstens erheiternd wirken." Physiognomisch charakterisiert wird er in einem Brief Gaston Briedels an den als Soldaten in Aussicht genommenen Steven-Paul Robert vom 16.5.1918: «Le soldat doit être un grand garçon gauche et timide, peu de mots, mais une attitude continuellement varié et avec de gros yeux et effarés et cette puissance d'attente immobile comme dit C.F. qu'il a remarqué que tu possèdes à un haut degré» (cit Jacquot<sup>\*125,105</sup>). Dabei darf der Spieler keineswegs «monocorde» wirken, es sei eine «rôle de nuances et d'attitudes justes» [Hh.v.R.; Ramuz<sup>\*304</sup>, 5.9.1918]; der Tonfall, besonders im Monolog, so wird Rosset kurz vor der Premiere ermahnt, «doit être plus *lent*, plus *accentué*» (21.9.1918, lc. Hh.v.R.). Auf die wichtigste Inspirationsquelle für die Darsteller verweist Ramuz am 1.9.: «Je suis d'ailleurs plein d'inquiétude au sujet desdits acteurs, il leur manque à tous un fond de *nature*»<sup>\*213</sup>.

Die entgegengesetzte Verzweiflung äußert er, wie zitiert, über die beiden *Teufel*: «Les deux garçons sont demeurés complètement pantois devant les exigences et les démonstrations rythmiques de l'auteur» (5.9.1c). Andererseits soll die Teufelsmaske «être en bois;

les gestes de nos acteurs sont trop humaines» (1.9.\*<sup>304</sup>). Inwieweit dann Georges Pitoeff Jacques-Dalcrozes *Rhythmische Gymnastik* benutzte, die 'altgriechische' Körperrhythmik mit modernen polyrhythmischen Elementen zu verbinden suchte, läßt sich nicht mehr feststellen. Jedenfalls muß er teuflisch getanzt haben: "We were dancing mutes. George, as the devil, fluttered and threw himself about" (Ludmilla Pitoeff\*\*<sup>412</sup>). Die Richtlinien Ramuz': "Im Gegensatz zu ihm [dem Soldaten] muß der Teufel schillernd, unfaßbar, vielgestaltig sein (seine Masken!). Er ist bald Mann, bald Frau. Er hat die verschiedensten Körpergrößen, die verschiedensten Haltungen, bald hohe, bald tiefe Stimme. Zuerst ist er ein kleiner Alter, mager, unscheinbar, dann ein Viehhändler, sehr groß, vierschrötig, Befehsstimme, ganz militärisch. Dann als Kupplerin honigsüß, falsch und betrügerisch. Es ist also wichtig, daß der Schauspieler seine Rolle mit größter Sorgfalt durchführt und die entgegengesetztesten, unerwartetsten Wirkungen hervorruft, besonders in der Stimmlage (vom hohen Baß bis zur Fistelstimme). Bei der Rolle des Teufels lege ich Wert auf die Bedeutung des *Spiels* [Hh.v.R.], die sehr stark ist und größte Sorgfalt erfordert. Der Dialog ist nur ein kleiner Teil des Ganzen, der Ausdruck liegt anderswo. Damit meine ich noch gar nicht den rhythmischen Teil, der mir nicht untersteht, aber vom Orchester oder Klavier aus geregelt werden muß"\*\*<sup>141</sup>.

"Die *Prinzessin* soll ihre Tänze durchaus nicht exaltiert, sondern schlicht, fast ländlich gestalten und Bewegungen der Arme möglichst vermeiden"<sup>1b</sup>. Wie sich die damals zwanzigjährige Ludmilla Pitoeff später erinnert: "... and I was the melancholy, unsmiling Princess, charmed out of her apathy by the soldiers violin"\*\*<sup>412</sup>. Die nämliche Ungezwungenheit, die den Gedanken an die klassische Balletteinlage der Oper gar nicht erst aufkommen läßt, beobachtet der Augenzeuge René Morax wie zitiert auch an ihrem Kostüm: "... maßvoll und von entzückender Grazie für die Prinzessin mit ihrem chinesischen Shawl, reizend in ihrem weißen Kleid, mit ihren roten Schuhen, ihrer Korallenkette"\*\*<sup>421</sup>.

Der *Spielplatz*, über den Soldat, Teufel und Prinzessin verfügen, ist äußerst beschränkt: fünf auf drei Meter. Ausgeschlossen ist damit eine auflockernde Vielfalt an Positionen, Gängen, Aktionswinkeln;

von Aussage durch Nutzung des Raumes etwa im Sinne Jessners kann keine Rede sein. Alle außersprachliche Wirkung muß durch pointierte Körperbeherrschung knapp vor der Pantomime hervorgebracht werden - «[par] de nuances et d'attitudes»<sup>1c</sup>.

Die Kleinheit der Szene dringt auf's Auratische, hierbei mag in der Tat ein Laiendarsteller gegenüber dem Repertoire routinier bevorteilt sein. Im Hintergrund steht wieder Ramuz' oben diskutierte Authentizitätsidolatrie: «Ce qu'il faudrait au Soldat, c'est un certain succès de *fraîcheur*. La musique est dans ce ton-là. Pas d'esthétizisme démodé; une très grande simplicité. Je ne craindrai pas un certain [!] réalisme» (25.3.1924, cit Jomaron<sup>\*508,152f</sup>).

Den Regieanweisungen des Librettos ist nicht zu entnehmen, daß die Akteure die *petite scène* - wie es für die Nach-Inszenierung Roulets von 1945 photographisch belegt ist - verlassen hätten. Es widerspräche auch auf's entschiedenste der Präponderanz des Ramuz'schen *lecteur* und damit der Grundkonstellation des Stückes. Im Gegenteil: "Der absichtlich kleine Rahmen der Bühne verleiht den Personen eine außerordentlich starke Bedeutung, die den expressionistischen Wert eines Gemäldes erreicht" (Morax<sup>\*\*421</sup>).

Genauer: den Ausdruckswert einer impressionistischen Bildserie; mit dem Soldat als stets gleichem Objekt ("er ist immer derselbe") stets wechselnder Belichtung ("der Teufel: schillernd, unfaßbar, vielgestaltig", *Richtlinien*<sup>1c</sup>).

Aus diesem Zyklus fallen nur die *scène devant le rideau* sowie die Tanzszenen heraus. Wie zu erinnern ist, auch aus inhaltlichen Gründen: die eine erhellt die heimliche Herrschaft des Teufels, die andere die offene der Prinzessin, das heißt die Eratos. Das verdeutlicht auch die folgende Passage der *Richtlinien*: "Was den Aufbau des ganzen Stückes betrifft, so ist zu sagen, daß der erste Teil nichts abschließt. Der zweite Teil scheint anfangs sogar nur eine Wiederholung zu sein. Der erste Teil muß eher gleichmäßig gehalten werden, mit ziemlich dramatischen Lokalakzenten, zum Beispiel die zweite Szene, wo der Teufel Viehhändler ist, dann abklingend. Der zweite Teil muß sich im Gegenteil rasch entfalten. Hier

müssen die Beleuchtungseffekte genau studiert werden. Sobald der Soldat den Teufel besiegt hat, muß etwas Heiteres in der Luft liegen, das Fest beginnt, Bühne und Saal werden hell, die Musik beherrscht alles. Alles gehorcht ihr. Man spricht nicht mehr, man tanzt, es ist ein Spiel, eine Lustbarkeit. Nur in der Schlußszene tritt eine neue Note hinzu, aber nur ganz kurz und gedämpft"\*\*141.

Angesichts von Duktus und Wortwahl läßt sich die Authentizität des Textes der *Richtlinien* bezweifeln. Möglicherweise haben sich Vorlage, die subjektiven Vorstellungen der das Libretto expliziterweise (und binnen weniger Tage) "frei übertragenden" Brüder Reinhart sowie Werner Reinharts (sein Bruder war bei der Uraufführung nicht anwesend<sup>cf\*137,35</sup>) Erinnerungen an diese vermischt. Das gilt etwa für den Satz über die genau zu studierenden Beleuchtungseffekte: wohl ist die Licht-Anlage nicht erst seit der bekannten Aufführung des *Propheten*, Paris 1849, ein wesentliches Regieinstrument, doch enthält Auberjonois' Bühne dem Inventarzettel Komareks\*\*351 zufolge nichts dergleichen. Aufgrund des minimalen Abstandes zwischen Sofitten und Darstellern ließe sich deren Effekt auch kaum regulieren. Das gilt nicht, wenn die *petite scène* auf der Bühne eines festen Hauses installiert wird – wie zum Beispiel 1918 in Lausanne, siehe oben –, doch bei der Aufführung im Freien, beziehungsweise im Saal der Dorfrestauration, wofür die *Histoire* ja virtuell konzipiert wurde, ist ohne den Effekt variierbarer Lichtführung auszukommen.

## KAPITEL V · MUSIK<sup>T</sup>HEATER

### Lecteur

«C'est entre Denges et Chevilly / un soldat qui rentre chez lui.// (...) // Il a posé son sac à côté de lui; ce n'est pas une pièce, Mesdames, / Messieurs, c'est une histoire. // C'est une histoire qu'on raconte, et il y a seulement des endroits où l'histoire s'arrête, alors les personnages viennent; mais l'histoire reprend, et les personnages s'en vont. // On ne cherchera pas à faire oublier que ce qui se passe sur la scène n'est / pas vrai; / et les décors et les costumes ne chercheront pas non plus à imiter la réalité. // C'est seulement pour le plaisir, / parce qu'on y a eu plaisir, à cette histoire; / et puis, aussi, parce qu'on a été des amis, / alors, cette amitié, il faudrait qu'elle se sentît, / les choses dites aimeraient la musique, et la musique la peinture, / il faudrait que ce fût ici devant vous comme une amitié de plaisirs, / il faudrait enfin qu'elle fut partagée par vous, Mesdames, Mes- / sieurs, cette amitié, comme on va essayer de faire en sorte que / ce soit le cas, - et rien de plus. // La toile va se lever; le soldat sera toujours assis au bord du ruisseau»\*104,vi-34.

Eine *pièce*, eine auf dem Dialogprinzip aufbauende Entwicklung, Zuspitzung und Lösung eines dramatischen Konfliktstoffes sollte die *Histoire* dezidiert nicht sein. Eingangs der 3ème ébauche sichert sich der *lecteur* in seiner *petite préface* gegen gattungsspezifische Mißverständnisse ab und präsentiert sich gleichzeitig als das eigentliche Zentrum der *Geschichte*. Mitunter verselbständigt sie sich, die Stimme des Erzählers wird zu Musik und die Gestalten seiner Erzählung – der Vorhang der *petite scène* öffnet sich – treiben auf dieser ihr Spiel. Bis sich der Vorhang schließt, und der Erzähler oben auf der Bühne, dem Orchester gegenüber und ein Glas Lavaux vor sich, sein Buch wieder zur Hand nimmt und weiterliest.

Wie sein Name schon sagt, ist der *lecteur* literarischer, nicht theatherhistorischer Herkunft. Er stammt unmittelbar aus dem OEuvre Ramuz', das, wie W. Wagner<sup>\*333</sup> herausstellt, virtuell vom «on raconte» getragen wird. Im *Oedipus Rex* dagegen enthebt der *narrator* die Bilder des *opéra-oratorio* vom Zwang, über die Atmosphärik hinaus erzählen zu müssen. In der *commedia dell'arte* kommentiert der *testo* die szenischen Vorgänge ähnlich den attischen Chören oder dem Spielleiter in Thornton Wilders *Our town*. Wäre der Autor in Pirandellos *Sei personaggi* schon gefunden, dann ließe er sich eventuell mit dem *lecteur* vergleichen. *Epangelos* und *exangelos* der Tragödie bringen Kunde von dem, was auf der antiken Bühne mit ihrem Einheitsort nicht dargestellt werden kann und doch Voraussetzung des weiteren Spielgeschehens ist; indem sie ihn erweitern, werten sie den Schauplatz als Zentrum auf; indem alles Weitere bloß erzählt wird, bleibt Raum für den tragischen Konflikt, in den sich die Protagonisten immer tiefer verwickeln. Mittelbar jedoch besteht hier, bei den ältesten der Unvergleichbaren, eine Verbindungsline. Das späte Mittelalter dachte sich die antiken Dramen durch den Dichter persönlich oder durch einen Rezitator vorgelesen, während zugleich Pantomimen in Masken die Handlung dargestellt hätten. Terenzhandschriften überliefern das Bild des Vorlesers Calliopus inmitten des Publikums. Legt man nun den Satz der *petite préface*, «seulement il y a des endroits où l'histoire s'arrête, alors les personnages viennent», wörtlich aus, nimmt er sich fast wie eine Schilderung der mittelalterlichen Simultanbühne mit ihren *loca* aus: dort nahm die Geschichte ganz räumlich ihren Gang durchs Publikum von einer Station zur anderen. Gewissermaßen als Personifikation dieses Ganges erscheint der *lecteur* der *Histoire*, die, als fahrendes Theater entworfen, auch in diesem übertragenen Sinne ambuliert.

Man spricht gerne von "episch" im Zusammenhang der *Histoire*, Michael Traub stellt stark auf diesen Begriff ab<sup>\*152</sup>. Dies erscheint insbesondere dann plausibel, wenn man mit Carl Dahlhaus für den Begriff eine über das Brechtsche Modell hinausgreifende Verwendung fordert: "Es wäre historiographisch unzweckmäßig – und eine Terminologie ist in dem Maße triftig, wie sie zweckmäßig ist –, aus Rücksicht auf Brechts Nomenklatur und deren Prioritätsanspruch

einen weitergreifenden Gebrauch des Terminus 'episches Theater' zu vermeiden, der geeignet erscheint, gemeinsame Strukturen in verschiedenen Arten moderner Dramatik kenntlich zu machen, die sich seit dem Zerfall der traditionellen Dramaturgie um 1900 herausbildeten, und zwar im Musiktheater ebenso wie im Sprechtheater, dessen Theorie allerdings unvergleich entwickelter ist als die der Oper"<sup>\*277,163f.</sup> Episch heißt für Dahlhaus aufs Drama gewendet Verzicht auf die Geschlossenheit stiftende Dialogstruktur; im Musiktheater Betonung des gattungsimmanenten Auseinandertretens von "Darstellungssprache" – der Musiksprache – und "dargestellter Sprache"; bei Strawinsky das Nachaußentretenlassen der dem Werk zugrundeliegenden Verfahrensweise, welches im Gegenzug zur Kantschen Ästhetik – gerade indem es seinen Herstellungsprozess dokumentiert statt ihn zu verleugnen-Kunstcharakter – erhält. In der *Histoire* – "zum Volkstheater gehört seit jeher außer der Lust an der Illusion auch deren Gegenteil, die Zerstörung der Illusion durch das Sichtbare-Machen des Mechanismus"<sup>ib,172</sup> – bilde der Stoff lediglich einen Ausgangspunkt, "von dem sich die Form allmählich loslässt, um eine Autonomie zu gewinnen, in der unter den Voraussetzungen von Stravinskijs ästhetischer Gesinnung die Rechtfertigung der Kunst lag"<sup>ib</sup>. Wenn in der modernen Terminologie dieses episch ist, mit Heidegger zu sprechen: "keinen Ort mehr stiften" zu wollen<sup>cf.841,113</sup>, sondern sich auf Verweisen aufzubauen, ist die *Histoire* episch. Dementsprechend ist sie entweder gar nicht, oder aber in drei sich erstens widersprechenden und zweitens durch die jeweilige Vorabperspektive bedingten Fassungen interpretierbar – ein Einspruch gegen das "klassische" Kunstverständnis, wie er sich schärfer kaum denken lässt.

Die Vorfassungen des Librettos bezeugen eine geradezu verzweifelte Suche der Autoren nach einer Formensprache, die eine genuine Interaktion zwischen jenen Medien erlaubte, die sie bereits beherrschten: zwischen "absoluter" Musik und "absolutem" Text. Das Theater, bei dem sie sich, wenn eben auch ganz bewußt keineswegs ausschließlich, treffen sollten, fungiert zunächst nur als *tertium commune*. Wie nahe sie dabei mitunter den Modellen Brecht/Weills kamen, belegt die im Anhang III.2 abgedruckte *lecture* zum Soldaten

als Kaufmann der *première ébauche*. Mit Leichtigkeit hätte sich aus ihr eine "Ballade vom Fahrstuhl" gewinnen lassen. In einfachen Bildern ist der leere Kreislauf der Konsumbegierden symbolisiert. Im Fall der *chanson du dimanche* (vgl. die Entwicklungsstufen im Anhang III.4) entstand tatsächlich ein *song*, der aufs Genaueste den Gesetzmäßigkeiten des späteren Theaters am Schiffbauerdamm genügt hätte. Letztendlich wurde er, wie oben gezeigt, gekippt – wenn im Gespann Brecht/Weill der Dichter die dominantere Persönlichkeit war, dessen Texten sich der Komponist nachzuordnen hatte, so wäre hier Strawinsky zu wenig Raum geblieben. (Das *couplet du diable* ironisiert den *song*, ohne ihn produktiv aufzugreifen.) In der *chanson du dimanche* aber hätten sich Bühnenvorgänge und Erzählstruktur in einer Weise vermischt, wie es die Uraufführungsfassung strikt vermeidet. (Die Verschränkung von Dialogen und Erzählprosa geht auf die Separatpublikation des Librettos *post festum* zurück.)

In der ursprünglichen *Histoire* steht der Soldat am Ausgang des Dorfes an jenem Scheideweg, den das erste und das letzte der Bilder Auberjonois' symbolisieren: «Qu'est-ce que je vais faire», wiederholt er eins ums andere Mal, "was soll ich tun, wofür mich entscheiden?". «Tì dráso», schreit Orest angesichts der Brüste seiner Mutter auf (*Choeporen*, V 899), «quid igitur faciam», stöhnt Phädria im ersten Vers des Terenzischen *Eunuchen* – «qu'est-ce que je vais faire». Dies ist die Ursituation des Dramas schlechthin (Drama von *dran*, sich entscheiden), die aussichtslose Entscheidungsnot des Protagonisten. Die Geschichte, die der Soldat hinter dem Vorhang der *petite scène* durchlebt und durchleidet, ist eine auf dem Dialogprinzip aufbauende Entwicklung, Zuspitzung und Lösung eines dramatischen Konfliktstoffes, ist ein Drama. Die Form aber, in der diese Geschichte durch die doppelte Vermittlung von *lecteur* und Orchester dem Zuschauer entgegentritt, ist eine epische. Episch von *eipein*, sagen.

## Diktion

Die Sprache des Textes ist eine gemäßigte Form des *parler de Vaud*, des östlichsten Dialektes des Franco-Provençal. Gemäßigt insofern, als sich kaum altertümliche Wendungen ("huittant" für "quatre-vingts" etc.) oder Abweichungen der Syntax gegenüber dem klassischen Nordfranzösisch feststellen lassen, anders etwa als im Werk des provençalischen Regionalisten Giono. Wenn dennoch der Dirigent Gabriel Gravles, der am 27.11.1918 Strawinsky um Genehmigung ersuchte, die *Histoire* in Paris aufzuführen, Bedenken äußern konnte, "Ramuz' text might be too Vaudois for Parisians"<sup>215,178</sup>, liegt dies am Wechselverhältnis zwischen Klang und Schreibe in Poetik wie Praxis des weitgehend übers Ohr dichtenden Ramuz. Die mundartliche Färbung kommt demgemäß nicht erst im mündlichen Vortrag zum Tragen, andererseits ist dieser - «le vrai pilier de l'entreprise» (Ramuz<sup>213,n133</sup>) - stärker als üblich auf die Annäherung an die Diktion des Autors angewiesen, wenn er denn dessen Intentionen verwirklichen will.

Im Archiv der Radio-Télévision Suisse Romande Lausanne befindet sich ein Mitschnitt \*\*<sup>357</sup>, der Ramuz' Artikulation des Textes festgehalten hat. Zugrunde liegt die *1ère lecture* der *deuxième partie* in einer späten Version, entsprechend den Versen 393–423 der oben abgedruckten Fassung:

Tout à coup, ce tas de monde autour du four...

Ce tas de monde autour du four

c'est qu'on a battu le tambour.

et on a battu le tambour à cause de la fille du roi

5 qui est malade, ne parle pas,  
et, le roi, il fait dire au son

qu'il donnera la fille au roi  
à celui qui la guérira...

10 A ce moment entre un homme qui a dit à Joseph: "Salut toi! (quand même on ne se connaît pas, mais c'est que moi aussi j'ai été soldat) c'est pourquoi je t'appelle collègue, et quand je t'ai vu entrer je me suis dit: allons lui parler.

15 Il n'a pas l'air tant content, je me suis dit, essayons.

Il sait pas que faire,  
c'est peut-être pour lui une bonne occasion.  
Qu'en penses-tu? la fille du roi,  
ça vaut la peine d'essayer,  
20 rien n'empêche qu'elle soit à toi.  
Parce que, moi, vois-tu, moi, je suis déjà marié,  
mais toi, tu as ta liberté,  
tu essaies, ça ne coûte rien;  
tu viens, tu dis: "Je suis soldat-médecin."  
25 Le roi te laisse entrer,  
médecin, c'est tout ce qu'on veut; même si tu ne réussis  
pas, Ça vaut le coup..."

*Coup de poing du lecteur sur la table*

Pourquoi pas? Pourquoi pas, après tout, hein?  
Au revoir collègue, et merci du renseignement!  
30 Il se lève dans le même instant.  
Il se lève, il sort, il s'en va.

A l'entrée des jardins du roi,  
les gardes lui demandent où il va:  
Où je vais? Je vais chez le roi!

*Eclate la marche royale etc.*

Die gewisse Behäbigkeit, die der welschen Zunge nachgesagt wird, entpuppt sich am Hörbeispiel als subjektiver Eindruck, verursacht durch eine Freude am Verweilen auf einzelnen Vokalen, insbesondere dem offenen *E* und dem dunklen *A*, bei schneller modulationsreicher Artikulation der dazwischen liegenden Silben. In den Kurzsilben *je/que/ne/me/ce* (weniger: *le*; nicht: *de*) wird das kurze *E* in der Regel elidiert und der Konsonant bis fast zum Selbstklingen gebracht. Das bewirkt etwa in Zeile 21 eine Verkürzung um drei Silben bei erhöhtem Bindungszwang und eine entsprechende Verschnellung. Die Verschluckung wird in den erwähnten Fällen wirksam, bei den anderen Silben macht sich das gelindere Fortschreiten des *parler de Vaud* seit der Sprachreinigung bemerkbar: sorgsame Einzelsilbenbetonung bis hin zum hörbaren Endungs-*R* in *essayer* (Z 19) oder der Bisyllabisierung der 3.Sg. *par-le* (Z 6). Der Tonfall ist nicht eigentlich breit, sondern verbindet bei ausgepurer Schwingungskurve plenare Respiration mit leichter Mollifikation der Konsonanten, was sich dann volltönend, sprich obertonreich, anhört.

Aus den lautlichen Möglichkeiten dieser mundartlichen Eigenheiten baut Ramuz Textstelle und Vortrag auf. Er teilt in drei deutlich

nach Lautgebung und Sprecherposition abgegrenzte Blöcke auf. Nach einem beiläufig, fast brüchig gesprochenen tiefen Andante (Z 1) überraschende Betonung des *tas* (Z 2), die bis *guérira* (Z 9) anhält, dann ein weiter Bogen von *à ce moment* (Z 10) über *la fille du roi* (Z 18) bis *coup* (Z 27), und schließlich der Aufbruch von *pourquoi pas?* (Z 28) bis *chez le roi!* (Z 34).

Im zweiten Abschnitt nutzt der Sprechende die Variabilität seines Obertonspektrums. Er setzt ein mit dem bekannten Phänomen greiser Stimmen: der Zuhörer hört eine hohe Lautung und weiß, daß es eigentlich eine tiefe ist; erzielt durch brüchige, fast stimmlose Lautgebung. Zeile um Zeile nimmt die Festigkeit zu, bis beim *tu* von *Qu'en penses-tu?* (Z 18) die Stimme voll da ist. Die Verfestigung bedingt Vertiefung, ohne daß die beiden Effekte sich völlig deckten: das *à ce moment* (Z 10) klingt wie g, das breite *la fille du roi* (Z 18) erklingt auf A = 110 Hz, das anschließende *ça vaut...* bewegt sich über E. Diese zwiefache Bewegung entspricht dem Inhalt der Passage: die allmähliche Annäherung des Ankömmlings an den Soldaten, in dessen Vertrauen er sich zu reden sucht, und gleichzeitig an's Objekt seiner Rede, die Prinzessin. Der Binnengliederung dient als dritter Parameter Stockung und Verflüssigung. Nach einem zögernden *Salut, toi!* (Z 10) überstürzt sich pausenlos der Erläuterungsgrund des *collègue* bis zu eben diesem (Z 14). Daraus resultiert eine drängende Vorwärtsbewegung, die jeweils in einer Art einfachen, bis überlangen, d.h. päonischen Anapäst in den dreifachen Anlauf des *je me suis dit: /// essayons* bzw. *allons* (Z 14/15) bzw. *Qu'en penses-tu?///* (Z 18) auf das *la fille du roi* (20) zuläuft. Ebensowenig streng symmetrisch wie die Klimax gebaut ist, wird die Sprechgeschwindigkeit gehandhabt: *pas l'air* (Z 15) wird trotz Binnenposition relativ gedehnt artikuliert.

Von einem regelrechten oder gar regelgerechten Versmaß (der junge Dichter hatte in Alexandrinern, genauer mit einem Schulaufsatz in Alexandrinern begonnen); von solch exoterischem Korsett ist dabei nichts zu hören. Es gilt der Satz der Alten, daß die Rede rhythmisch sein müsse, aber nie metrisch werden dürfe. Die Verteilung der *théseis* erfolgt spärlich und nach rein rhetorischen Gesichtspunkten. Als *arsis* wird mitunter eine ganze Zeile (*mais toi, tu as ta liberté*,

22) gesprochen. Die formale Funktion von Hebung und Senkung wird, dies die vierte Größe, gewahrt in der Spannung von ausmodulierten und vertikalarmen Silbenfolgen. So schließt sich das *tu essais* (Z 23) zeitlich unmittelbar an das *liberté* an, abgesetzt nur durch den plötzlichen Formantenreichtum. Neben diesem uneigentlichen Enjambement findet auch unmerkliches Versübergreifen Verwendung, zitiert wurden schon 11/12/13, 13/14, 17/18. Dennoch machen sich die Verse aus drei Gründen als solche nicht nur optisch bemerkbar. Zum einen dadurch, daß die noetischen Kola, wie das Auge erkennt, als Verse aufgefaßt werden (weshalb von solchen gesprochen werden kann) und diese als syntaktische Kleinbauform (weshalb ein eigentliches Enjambement, vgl. unten bei Raffaello, nicht möglich ist). Das Schema durchbricht die gelegentliche Langform pseudoeinzeliger Durchführung eines einzigen Noema. Zum andern – wie das Ohr bemerkt – durch die, ausschließlich monosyllablen, Assonanzen (*pas/soldat, entrer/parler*; auch Pseudogleichklang: *rien/médecin* ), die den Text unregelmäßig durchlaufen und ihn harmonisieren. Dabei verwischt sich die Unterscheidung zwischen End- und Binnenreim: *allons/tant content/essayons/occasion* (14/15/15/17) und damit die Vers-Autarkie.

Zum dritten durch ihre dialektische Beziehung zur Metronomisierung des Vortrags, die dem Text der *Histoire* eine eigentümliche Sonderstellung – weder Prosa noch Poesie – verleiht und als rhapsodische im Sinne von *raptein*, zusammenähnen, zusammenflicken, zu bezeichnen wäre. Der Text ist nicht Poesie; nicht, weil die Silbenfolge keine isorhythmische ist, das ist in moderner Lyrik die Regel, sondern weil der für die Gattung konstitutive Primat der Prosodik über die Syntax nicht gewahrt bleibt. In der quantiterenden *Illias* wie im qualitierenden *Messias* oder in *Le Cygne* ist das Satzgefüge zweitrangig und dem metrischen Strom untergeordnet, wird zwar dieser durch jenes erzeugt, doch ist jenes durch diesen bedingt und von ihm getragen oder verschluckt. Bei Raffaello Santi beispielsweise wird dieser als weitgehend vorgegeben empfunden, von ihm nun nach Maßgabe des dichterischen Vermögens mit Bildern und Aussage zu füllen:

Un pensier dolce è rimembrarse il modo  
di quello assalto, ma piú grave è il danno  
del partir, ch'io restai como quei ch'hanno  
in mar perso la stella, se 'l ver odo.(...)

Anders der Vortrag der *Histoire*. Hört man den zweiten Abschnitt des Mitschnitts genau an, entdeckt man, daß auch er – bei aller Sorgfalt der Modulation nur eine einfache Sprechstimme – Unterteilungen in regelmäßige Abschnitte kennt. Diese Sequenzierung jedoch ist eine unterschwellige und nicht an die Silben des Textes gebunden, sondern unabhängig von ihnen ab- und durchlaufend, noch in den Pausen wahrnehmbar. Die Bewegung ist weniger eine systolisch-diastolische im Sinne Goethes als ein kurzes bis sehr kurzes Aussetzen, mit einer Epochendifferenz von 0,96- 1,08", entsprechend M.M.60, der als natürlichste empfundenen Mälzelzahl. Dieses physiologische Kolon, wie es im Gegensatz zum syntaktischen Kolon bezeichnet sei, ist in der Eingangszeile (Z 10) des zweiten Abschnittes deutlich zu hören als ein Hin zu den Silben *-ment, homme, -seph*, an die sich die bewußte kleine Pause und der Neuansatz anschließen. Nachdem es sich auf solche Weise installiert hat, durchzieht es in deutlich spürbarer Regelmäßigkeit den Text; an den markanten Einschnitten wie *collègue* (Z 13), *dit* (Z 14/15), *-tu* (Z 18) etc. mit diesen zusammenfallend; bei den Schlüsselwörtern *Salut* (Z 10), *fille* (Z 18), *roi* (Z 18), *médecin* (Z 26), *même* (Z 26) diese hervorhebend; im Corpus selbst diesen strukturierend, mitunter ohne genau zu lozierenden Epochenfall, z.B. *rien n'empêche* (Z 20), *tu viens* (Z 24).

Der experimentellen Psychologie ist das Phänomen des physiologischen Kolons, wie es hier genannt wurde, vertraut. Nach Ernst Pöppel stellt es neben der Perzeptionszeit (deren Epochendifferenz sich z.B. der Film mit seiner "zu schnellen" Bildfolge von 24  $\frac{1}{2}$ /s zu nutze macht) die Antwort der Medizin auf die Frage dar, ob der Mensch eine biologische Zeit kenne. Konstanz ist eine inhumane Größe, der Mensch periodisiert in überschaubare und von Individuum zu Individuum unterschiedliche Einheiten von 0,9 – 2,5" Dauer (die eigene momentane Konditionierung läßt sich mittels Hauruck-Versuch testen). Was in diesem Zeitraum an Aktanz zu geschehen hat, ist vorprogrammiert und nur im äußersten Notfall zu ändern. Das Periodisierungsschema liegt auch dem Sprechen zugrunde, weshalb in der

freien Rede, wenn die Zunge kein konkretes Signal transformieren kann, ein unwillkürliches *Aäh* laut wird. Auf geschriebene Prosa hat das Phänomen insofern Einfluß, als die pro Zeiteinheit aufnehmbare Lesemenge in sich abgeschlossen korrelierbar sein muß, um verstanden werden zu können. Für angelsächsische Sprecher wird von durchschnittlich 7 Silben pro KOLON ausgegangen; James G. Martin hat im Gegenzug zu Chomsky's formalistischen Satz-Bäumen ein im Ansatz interessantes Modell für die Wertigkeit der einzelnen Silben per unit bzgl. ihrer Rhythmik entwickelt (1972, \*805). Festzuhalten ist, daß es sich beim physiologischen KOLON, wie es im Vortrag Ramuz' auftritt, nicht bzw. nur mittelbar um ein respiratorisch bedingtes Phänomen handelt, sondern um die Lautwerdung eines nervlichen Steuervorgangs, der wie allen getätigten Alltag auch das natürliche Sprechen bestimmt.

Gleichwohl ist die Diktion des *lecteur* keine prosaische, wie auch die Sprache des Textes keine Prosa ist. Letzterer bedient sich einer scheinbar gewöhnlichen Satzfügung, «à ce momemt entre un homme qui a dit à Joseph» (Z 10) ist ein Satz, wie er wegen der Verschränkung von *präsens historicum* und *passé composé* zwar kaum im Roman, doch jederzeit im Gespräch – und, man vergleiche oben, auch im Märchen – auftauchen könnte. Der *parler de tous les jours* unterscheidet sich von der Schriftsprache aber nicht nur durch die Freiheit der Tempuswahl, sondern auch, wie im letzten Absatz verdeutlicht, im Organisationstempo: Seine gedankliche Verlaufskurve ist bestimmt durch den Umstand, daß nur sieben bis zehn Silben juxtaponiert werden können. Das bewirkt Aufteilung in kleine, in sich geschlossene Blöcke von etwa dieser Größe, die kaum anders als parataktisch gefügt werden können; mit dem Resultat, daß der Freisprechende, wenn sein Satz lange genug gedauert hat, an dessen Ende so oft in einen neuen Kurzzusammenhang etwa eines Bildes, einer Verdeutlichung, einer plötzlichen Erinnerung gesprungen ist, daß er den Überblick und damit die Zielbeherrschung seines eigenen Satzes, ohne daß dies als negativ wahrgenommen würde, verloren hat. Eben diese Eigenart der Alltagssprache macht Ramuz zum Stilmittel für den Text der *lectures der Histoire*:

Et puis quoi? tout à coup ce tas de monde autour du four...

Ce tas de monde autour du four, c'est qu'on a battu le  
tambour,

et on a battu le tambour à cause de la fille du roi  
qui est malade, ne dort pas,

5 ne mange pas, ne parle pas,  
et, le roi, il fait dire au son du tambour comme ça:

qu'il donnera la fille au roi  
à celui qui la guérira...

Im Sinne von sorgfältig verwobener Hypotaxe kann von Sätzen nicht eigentlich die Rede sein. Wie die visuelle Wahrnehmung von Blickpunkt zu Blickpunkt schweift – «mon éducation a été fait par les peintres» (Ramuz) –, schaukelt sich der Text von Wortblock zu Wortblock voran; jeweils einen Teilaспект des Vorzutragenden separierend, im Folgenden ein Partikel von diesem oder eines Vorangegangenen oder auch eines Künftigen aufgreifend, darauf einen neuen Abschnitt aufbauend; und so fort. (Die hier zu beobachtende Zersplitterung der Zeit nimmt, um dies einzuschalten, im Kleinsten die Chronotaxe der Szenenorganisation auf). Die derart gebildeten noetischen Kola sind mit den physiologischen nicht identisch, sondern beruhen auf ihnen: letztere werden als vorab feststehende Größe genommen, auf die sich jene – nach Maßgabe ihrer Bedeutung diäretisch, mittig oder lose – verteilen. Als prosodisches Gerüst fungiert nicht ein sprachliches, sondern ein neurologisches Phänomen: am Anfang steht nicht das Wort, sondern die Sprechzeit des Dichters. Bleibt zu behandeln noch die eingangs des Abschnittes erwähnte überraschende Tongebung des *tas* (Z 2). Sie bildet das artikulatorische Gegenstück zur Schwebé der Textsprache zwischen prosaischer und lyrischer Gattung und den eigentlichen Grund, warum die Diktion Ramuz' als rhapsodische zu bezeichnen ist, diesmal allerdings nicht sprachwissenschaftlicherweise als rhapsodisch im Sinne von *raptein*, sondern sprechwissenschaftlicherweise im gewohnten des fahrenden Sängers von Epen.

Das *tas* folgt auf die berichtend ausdruckslos gesprochene Zeile (1), einem Andante über dem tiefen **Fis**, ohne daß sich die Tonhöhe, wie für eine Sprechstimme bezeichnend, distinkt und für die ganze Zeile

verbindlich lozieren ließe. Anders das *tas*: die Stimme springt – das *A* dehnend – auf *c* = 130 Hz, die Stimmlippen arretieren sich dort, beim *au-/tour* etwas nach oben nachgebend und beim *four* um einen Halbton auf *cis* ansteigend. Die folgende Zeile setzt auf *e* ein, moduliert andeutungsweise am Ende das *fis*, das *on* schon auf *gis* und beim *cause* ist der halbe Kammerton des *malade* erreicht, der bei *dort pas/mange pas/parle pas* jeweils neu auf *gis* abfällt. Das *il fait dire...roi* ist eine ununterbrochene Linie auf *b*, das *ça* bringt sich mit kleinem Terzschritt zum *c'* zur Geltung. (Noch deutlicher ist Z 31: das *il sort* eine große Sekund höher als *il se lève*, das *il s'en va* eine große Terz). Zeile 8 nimmt den Ton zurück auf *d*, das *guérira* zögert hinab zum großen *G*.

Dieser Tonfall bzw. -anstieg ist im Inhalt des Abschnitts begründet. Referieren Z 1 und 10 eine Situation, in die der Soldat hineingesetzt ist, zeichnet Abschnitt II den Monolog des collègue nach, so läßt der erste Abschnitt die Atmosphäre eines königlichen Ausrufers mit ihrem Volksgedränge, ihrem Trommelgerühr, der erwartungsvollen Spannung der Menge laut werden. Ein Herold muß sich in diesem Aufruhr verständlich machen, dazu hat er nicht viel mehr als den Resonanzraum von Lunge, Schädelknochen und Mundhöhle zur Verfügung, deren Eigenfrequenzen, vor allem die um 3000 Hz, er durch gedecktes, offenes Sprechen auf möglichst nur einer Tonhöhe zum Tragen kommen lassen muß.

Ramuz ahmt den langgezogenen Klang dieser historischen Verwendung des Sprechgesangs – der sich vom Singen unter anderem durch die Vokalartikulation unterscheidet – durch Dehnung auch des physiologischen Kolon auf 1,7" nach und hebt so die Passage, die in sich gleichzeitig einheitlich wirkt, vom umrahmenden Text ab. Auch durch den 'Ausdruck', ihn aber in so wohldosierter Zurückhaltung, daß er grundiert ohne zu pointieren. Des Ausrufers Erfülltheit von der eigenen Wichtigkeit ließe sich vielleicht aus dem Abschnitt heraus hören, die ihn stockungsfrei sein Ziel ansteuern, spannungsvoll seine Botschaft vorbereiten – und ihren eigentlichen Inhalt, also die Botschaft des Königs, eher beiläufig anbringen läßt. Des Veteranen Aufregung, endlich wieder einmal eine Funktion zu haben, die seine Zunge umgekehrt sich überstürzen läßt. Die jugendlich-spontane

Überzeugtheits- und also Überzeugungskraft des Soldaten, der nun wie selbstverständlich in den Königspalast aufbricht. Doch gibt der Sprecher, wie gesagt, derlei Interpretationen nur die allerandeutendste Vorgabe und ist – wie es am entgegengesetzten Ende der pathetische Vortrag wieder wäre – weit davon entfernt, die Entscheidung, ob der Tonfall ein echter und also der *collègue* in eigenem Auftrag oder *diaboli missione* unterwegs, zu ermöglichen. Was also Strawinsky in seinem oben zitierten Aphorismus bestreitet, die Interpretierbarkeit seines Textes, wird von Ramuz dem Hörer überlassen – Text und Vortrag halten sich zurück, das Widergegebene soll für sich selber sprechen. Eben dies kann als Kennzeichen der vorromantischen Rhapsodie gelten: der Sänger bringt Zeitung, keine Deutung. Des Odysseus *kai meu kléos ouranón íkei* (Od. 9,20), "mir reicht der Ruhm bis zum Himmel", wird von seinem 'Referenten' nicht kommentiert.

## BALANCE

Dramaturgie ist ein schillerndes Wort. In der einfachsten und gleichzeitig wichtigsten Bedeutung meint es das Verhältnis der einzelnen Teile eines Dramas oder einer Oper zueinander. Wie dieses Verhältnis durch den Einsatz von Zeit und anderen Mitteln auszubalancieren sei, war der neapolitanischen *opera seria* insofern kein Problem, als scheinbar äußerliche Anforderungen insbesondere die Verteilung der Soloarien und Ensembles für *primi uomini* und *prime donne* ein Korsett bildeten, dessen Starrheit allenfalls durch eine glückliche Wahl von *soggetto* und Melos belebt werden konnte. Wie fern Strawinsky, ungleich den gegen ihn erhobenen Vorwürfen, diesem Ordnungsprinzip stand, erweist seine individualistische Wendung des Sachverhaltes in der *Poétique musicale*\*<sup>202b,210</sup>. Seitdem der romantische Glaube an die Inspiration des Künstlers – die "gewisse Gefühlserregung" in der Formulierung der *Poétique*<sup>lc,203</sup> – diesen Zwang eingetauscht hat gegen denjenigen, die Strukturen der Mittelverwendung stets neu zu erfinden; seitdem ist nicht nur die Verfertigung der Verlaufskurve problematisch geworden, sondern auch ihre Beurteilung. Die *Histoire* gilt für wunderbar ausbalanciert,

doch warum das so ist, des Musiktheaters Komplexität in objektive Daten zu überführen, darum müht sich auch die vorliegende Arbeit vergebens. Indessen verblüfft es zu sehen, daß die von Ramuz in der *esquisse* vorgenommene zeilenmäßige Gewichtung der Einzelteile – ungeachtet manches stichwortartig, anderes in Sätzen notiert ist – recht genau der *minutage*, dem Zeitverhältnis der Uraufführungsfassung entspricht und damit als Beispiel für das intuitive Bewußtsein eines sich erst im Kompositionssprozeß herausstellenden inneren Gleichgewichtes gelten kann, insbesondere in Anbetracht der starken Umarbeitungen sämtlicher Szenen in den *ébauches*.

| MÄRCHEN                         |  | ESQUISSE |  | FASSUNG UA              |  |
|---------------------------------|--|----------|--|-------------------------|--|
|                                 |  |          |  | MUSIK - SZENE - LECTEUR |  |
|                                 |  |          |  | MITTEL                  |  |
| MITSZENE - OHNEMUSIK - MITSZENE |  |          |  |                         |  |
| (ZEILEN)                        |  | (ZEILEN) |  | (MINUTEN)               |  |
| AM BACH                         |  | 27%      |  | 18% - 15% - 13%         |  |
| =                               |  |          |  | = 15%                   |  |
| DORF + KAUFM.                   |  | 29%      |  | 15% - 37% - 50%         |  |
| =                               |  |          |  | = 34%                   |  |
| KÖNIGSHOF                       |  | 35%      |  | 59% - 44% - 23%         |  |
| =                               |  |          |  | = 42%                   |  |
| FINALE                          |  | 9%       |  | 8% - 4% - 14%           |  |
| =                               |  |          |  | = 9%                    |  |

## Beziehung *lecteur*-Szene-Musik

Das Grundschema des umseitig abgebildeten Szenenplans ist einfach: die *lectures* werden von Szenen in regelmäßiger Folge unterbrochen, jeweils eine *lecture* und eine Szene markieren eine Station der Geschichte. Zu einer Beziehung zwischen *lectures* und Szenen kommt es nie direkt, nur in II.3 geht das Kartenspielen des *lecteur* dann in der *scène du jeu des cartes* (Vgl. Fußnote zu V 462) weiter. Dennoch

ist das Spektrum ihrer Beziehungen erstaunlich weit, dies dank der Musik, die als verbindender Nenner fungiert.

Es gibt die *lecture* ohne Musik (I.5), es gibt die *lecture* mit Saitenklang (II.3), die *lecture*, die gegen die Musik anschreit (II.5), die *lecture*, die sich mit der Musik paritätisch abwechselt (II.7), es gibt das Nebeneinander von Musik und *lecture* (I.1 Ausgang) und es gibt die *lecture* zusammen mit der Musik (I.1/II.1, die Eingangszeile etwa).

Noch vielschichtiger ist das Verhältnis Szene - Musik. Einzig II.4 verzichtet nach Schema - Impression auf Musik, doch wird eingangs, wie gesagt, die Funktion der Verbindung vom *lecteur* durch sein Kartenspiel selbst übernommen und geht die Eroberung der Geige über in's *petit concert* des Soldaten selbst. Häufig sind die Szenen mit Saitenklang, dieser tritt in drei Variationen auf: länger (I.2), kurz, und ohne Ton (I.6). Szenen können grundiert werden (*pastorale* I.3), Szene und Musik können sich auseinanderentwickeln (I.6), die Szene kann sich nach der Musik richten (II.7). Auch die Szene zur Musik erscheint (*trois danses* II.5, außer *prélude*) bis hin zur Verlagerung der Szene in die Musik (*petit choral* II.5), wenn Soldat und Prinzessin sich nur stumm umarmen. Schließlich kann die Musik als Prospekt dienen (*scène devant le rideau* II.2, beachte die Symmetrie) oder den letzten Schritt tun und ganz auf die Szene verzichten (*petit concert* II.5; der *lecteur* hier invers). Elf dramaturgische Verhalte also zwischen Musik und Szene, sechs zwischen *lecture* und Musik, drei zwischen Szene und *lecture* (glatter Abschluß II.1; vorgezogene Vorhangöffnung bei stummer Szene I.5; und II.4).

Das entscheidende Moment dieser Verhältnisse ist die fortgesetzte Permutation der Erscheinung bei Konstanz des Grundschemas. Zweitens die Aufspaltung der Funktionen und Abläufe. Nur im Fall der Tänze kommt es zu echter Koordination zweier Medien, anders ließe sich auch kaum tanzen; im Fall des *petit choral* ist der Ausdruck schon an die Musik übergegangen, das Paar steht nur noch liebesam umher; im Fall der Eingangszeile sind Musik und Sprache ebenfalls ungleich gewichtet. Das *couplet* des Teufels, eigentlich ein zwölfter Verhalt der obigen Auflistung, ist ein Zitat aus Offenbach, wie auch

ABB. 20  
SZENENPLAN

PREMIERE PARTIE

(1) 1ère lecture

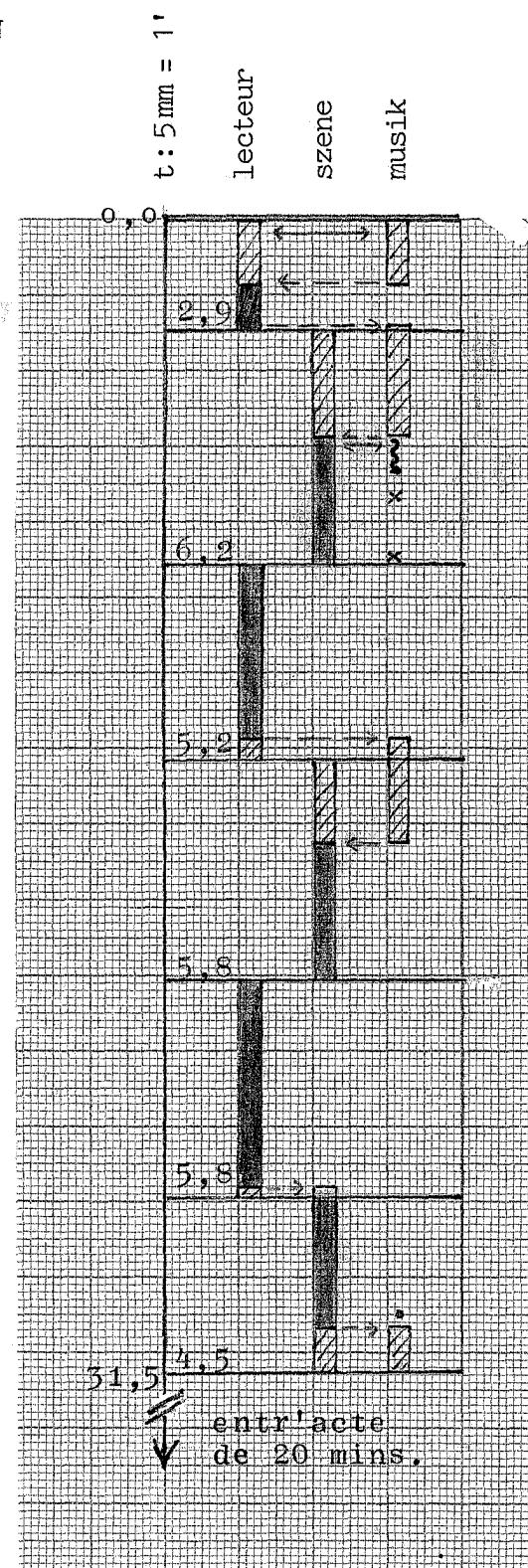
(2) scène au bord  
du ruisseau

(3) 2ème lecture

(4) scène du sac

(5) 3ème lecture

(6) scène du livre  
déchiré



Airs de marche

Petits airs au  
bord du ruisseau

Musique de la 2ème  
scène (Pastorale)

Musique de la  
3ème scène

████████ = Medium solo (II.6: Koord. 2er Med)

████ = Zwei Medien paralell geführt

████ = Medium Szene ohne Aktion

—→ = Aufmerksamkeitswechsel

—→ = Abgabe an anderes Med.

←→ = Koordination zweier Med.

Szenisches Violinspiel außer Partitur:  = längerfristig  
 = kurzfristig  
 = ohne Ton

Ruf hinter den Kulissen = +

SECONDE PARTIE

(1) 1ère lecture

(2) scène devant le rideau

(3) 2ème lecture

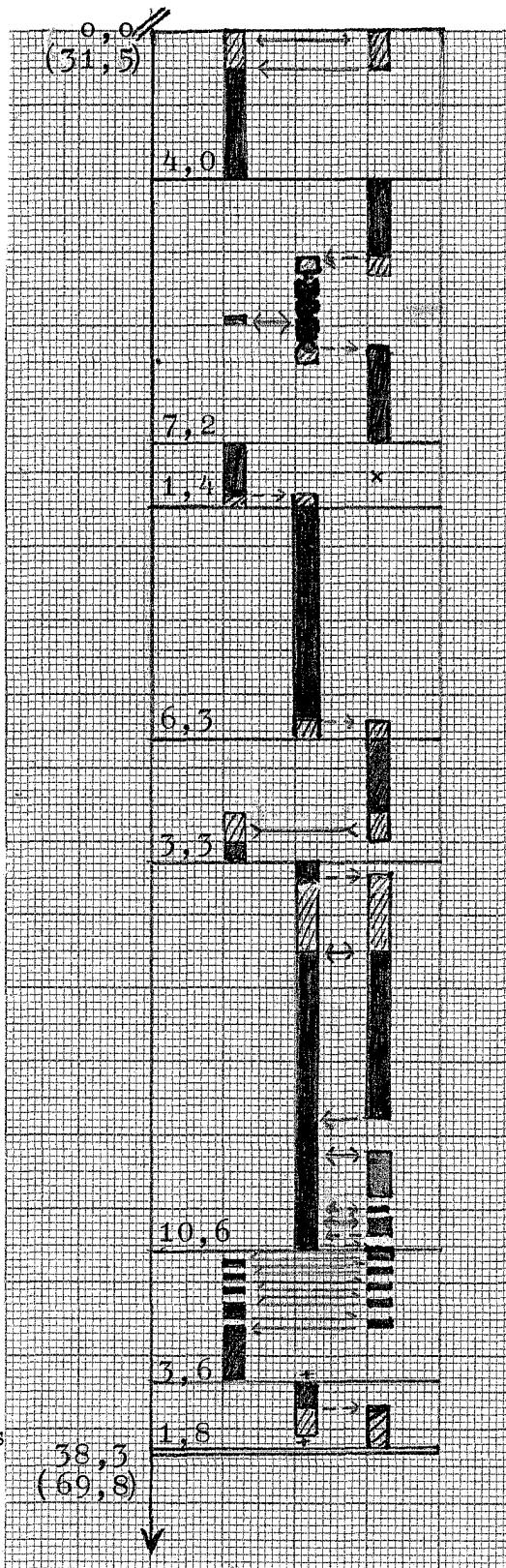
(4) scène de jeu des cartes

(5) 3ème lecture

(6) scène de la fille du roi guérie

(7) 4ème et dernière lecture

(8) scène des limites franchies



Airs de marche

Marche Royale

Marche Royale

Petit concert

Prélude (Tango)

Valse

Ragtime

Danse du Diable

Petit Choral  
 Couplet du Diable  
 Grand Choral (5x)

der vorgebliche Bachchoral, und dokumentiert das dritte Moment, die Subordination der Musik, in diesem Fall ihre Reduktion auf einen metrischen Rhythmus.

### Das Publikum der Eingangszeile

In Ritters **Geographisch-Statistischem Lexikon** (Leipzig 1904) finden sich die Einträge: "DENEZY, Gemeinde in der Schweiz, Kanton Waadt, Bezirk Moudon, 725 m.ü.M., 247 Einwohner, Telegraphenstation" und "DENGES, Gemeinde in der Schweiz, Kanton Waadt, Bezirk Morges, 402 m.ü.M., 213 Einwohner, Telegraphenstation, Eisenbahnstation der Linie Genf-Lausanne". Zwei kleine Dörfer, auf  $46^{\circ} 43' N$   $6^{\circ} 47' E$  bzw.  $46^{\circ} 31' N$   $6^{\circ} 32' E$  gelegen, das eine im Jorat, das andere an der Côte, dem Nordwestufer des Genfer Sees. Die Eingangszeile «Entre Denges et Denezy» der *Histoire* scheint sie beliebig herauszugreifen aus dem Fundus des *Vaud*, der, wie klein der Landstrich auch ist, Ramuz' OEuvre den Schauplatz alles Erzählten stellt.

Indessen pflegt Ramuz, so anschaulich er die Lokalitäten seiner Romane auch schildert, diese nicht zu benennen. Er beläßt sie zumeist in der ubiquen Atmosphäre bloßer Dinghaftigkeit – «L'homme arriva au village vers les sept heures», so beginnt der *regne de l'esprit malin* im gleichnamigen Buch<sup>\*303,8,9</sup>. Die Angabe der Uhrzeit überspielt die fehlende Ortsbezeichnung.

Anfang April taucht in den Skizzen zur *Histoire* eine Ortsangabe auf: «Entre Chevrens et Chevilly» heißt es in der Fassung Nr. 12 (Konvolut A, Ziffer D; vgl. oben Kapitel V), in Nr. 13 dann «Entre Denges et Chevilly». Der Klang der Phrase entspräche dem Sordino-Tutti des musikalischen Äquivalents eher besser als der der Endfassung. Auberjonois porträtiert den Scheideweg des Soldaten im *projet*<sup>\*\*321</sup> (vgl. Abb. 21) und weiteren Skizzen. Zwei Wege schließen sich im Vordergrund des Bildes bei einem Wegweiser zusammen und führen einen Hügel hinauf, hinter dem der in V 181 ff erwähnte Kirchturm bzw. das zugehörige Dorf sichtbar werden. Links ist "MORGES / ST. PREX", rechts "DENGES / O.800" markiert. Die Eigen-

tümlichkeit dieses Ortes besteht darin, daß er existiert - Auberjonois und Strawinsky fuhren während der Entstehung der *Histoire* fast täglich an ihm vorbei. Während die Angabe der Librettovorfassungen Nr. 19 - 23 «C'est sur la route de Denges à Chevilly» nur eine Strecke festlegt, innerhalb derer das Stück, nicht aber den Platz, auf dem die zweite Szene spielt, läßt sich anhand des *projet* das Heimatdorf des Soldaten benennen.

Diese Festlegungsmöglichkeit entspricht nicht dem Charakter der Musik - nach Dahlhaus spielt die Geschichte "irgendwann und irgendwo, aber jedenfalls in einer Ferne, die durchaus nicht den Anspruch erhebt, eine Chiffre für 'zeitlose Zustände' zu sein" \*277,172 -, einer Musik, die sich wie beschrieben aus einem Marsch-Motiv speist und jedem der ursprünglich Beteiligten seine eigene *marche* zuweist: *marche du soldat*, *marche royale*, *marche triomphale du diable*. Die Musik thematisiert vorab den *homo viator*, dem die Heimat zum Begriff verkümmert ist. Und dazu gehört deren Unerreichbarkeit.

Die nicht-fiktive Lokalisierung steht auch in explizitem Widerspruch zur oben zitierten "original idea" Strawinskys, "to transpose the (...) play to (...) many nationalities and none", also auch in die je eigene des Zuschauers. Der vom Komponisten geforderte Besetzungs-

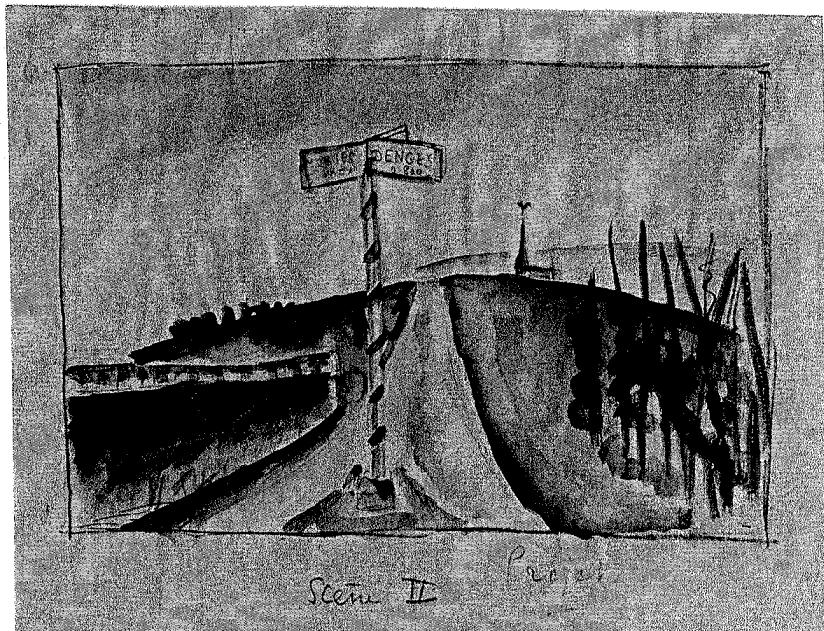


ABB. 21: AUBERJONOIS, PROJET ZUR 2EME SCENE, \*\*321

freiraum wird hier verengt auf die historisch konkrete Situation des 800 m von Denges entfernten Kreuzweges zu Préverenges nahe der Bahnlinie, den der Zuschauer entweder kennt oder nicht kennt. In

beiden Fällen löst sich der Spielort vom Spielgeschehen ab und gewinnt Eigenwert, im zweiten den distanzierender Fremdheit, wie sie das Strawinsky-Zitat zugleich fordert und ablehnt, im ersten den anderweitig reklamierbarer Bekanntheit – es ist die Rückseite dieses *projet*<sup>\*\*321</sup>, auf der Auberjonois notiert: «[Il faut] éviter la peinture qui devient patriable».

Vermutlich im Juni, im Typoskript Nr. 24 heißt es «Entre Denges et Denezy», fiel dann die Entscheidung für das Richtung Fribourg, also weit weg vom Genfer See liegende Denezy, mit Denges durch die Telegraphendrähte des Prospekts zur *1ère scène* tatsächlich verbunden. Für Auberjonois bedeutete dies kein Problem, er brachte im *carnet I,6*<sup>\*\*373</sup> einfach eine Tafel "DENGES 0 K[M] / ECHA[DENS] – DENGES 0 K[M] / DENESI [sic] 1 K[M]" am *poteau-indicateur* an. Der Zuschauer der Uraufführung schließlich sah auf der Bühne des nach SSO ausgerichteten *Théâtre Municipal de Lausanne* einen Wegweiser nach "DENEZY – ST.PREX / D[ENGES]". Die gegenüber der Skizze Seitenvertauschten Schilder wiesen ganz real in diese Winkel und Weiler (vergleiche Abb. 22 und die umseitige Karte Abb. 23).

«Entre Denges et Denezy» befand sich damit nicht nur der Soldat, sondern auch der Zuschauer am 28.9.1918. Das Geschehen ist in die Realität des Zuschauers verlagert, die Fiktion als Fiktion aufgehoben und gleichzeitig – Weinberg und Hügel des Bildes sind quasi auf dem *Lac Léman* situiert und lassen sich nur mehr mit Mühe "patrialisieren" – ist die Realität als Metapher erkennbar. Dementsprechend zieht der Teufel V 457 seine Uhr und verkündet «Neuf heures et demi./ Allons-y!»: die Aufführung begann um 20<sup>30</sup>h, die *première partie* dauert dreißig Minuten, der *entr'acte* zwanzig, die *lecture II,1* vier, die *marche royale* drei. Der Ort des Soldaten ist auch der des Zuschauers, und dessen Zeit nicht nur gleich der des Teufels. Es ist die seine.

Die *Histoire du Soldat* sucht, jedenfalls suchte sie es in der Uraufführung, die Wirklichkeit als Metapher zu nutzen. Dies hat die praktische Konsequenz, daß jede Neuaufführung außerhalb Lausannes vor allen Form- und Inhaltsfragen eine schon geschichtliche ist, solange Eingangszeile und Uhrzeit ("which goes without saying" für den Prospekt, Strawinsky \*209b,3,55) nicht relokaliert werden. Weshalb Strawinsky späterhin die Regisseure "emphasized to localize the play"<sup>1c</sup>. Der Komponist autorisiert einen Eingriff im Libretto, der seiner Musik ein Angepaßtwerden erspart und somit eine Zeitlosigkeit garantiert, die kein Abgehobensein bedeutet, sondern ein auskomponiertes *passe-partout*.

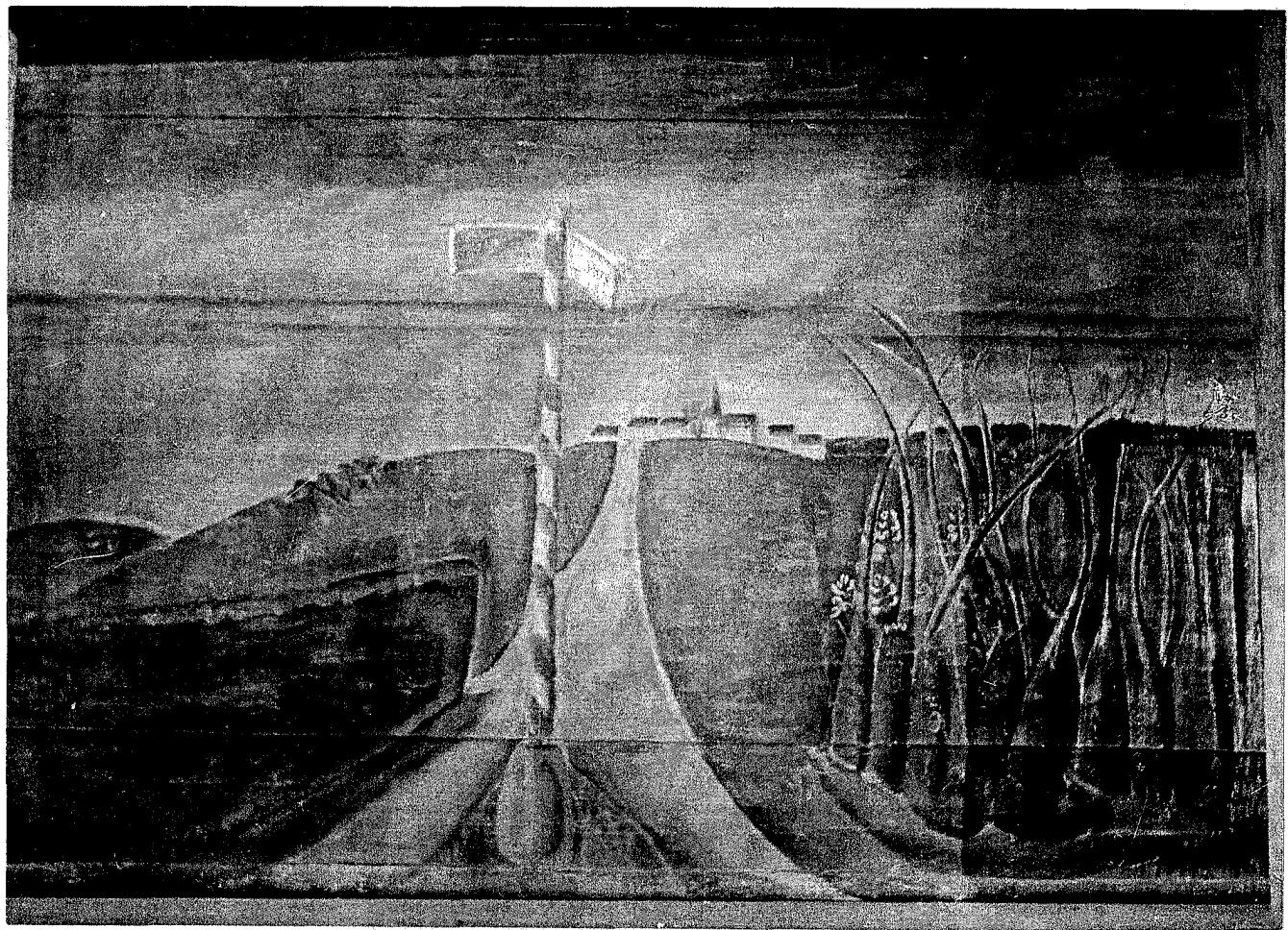
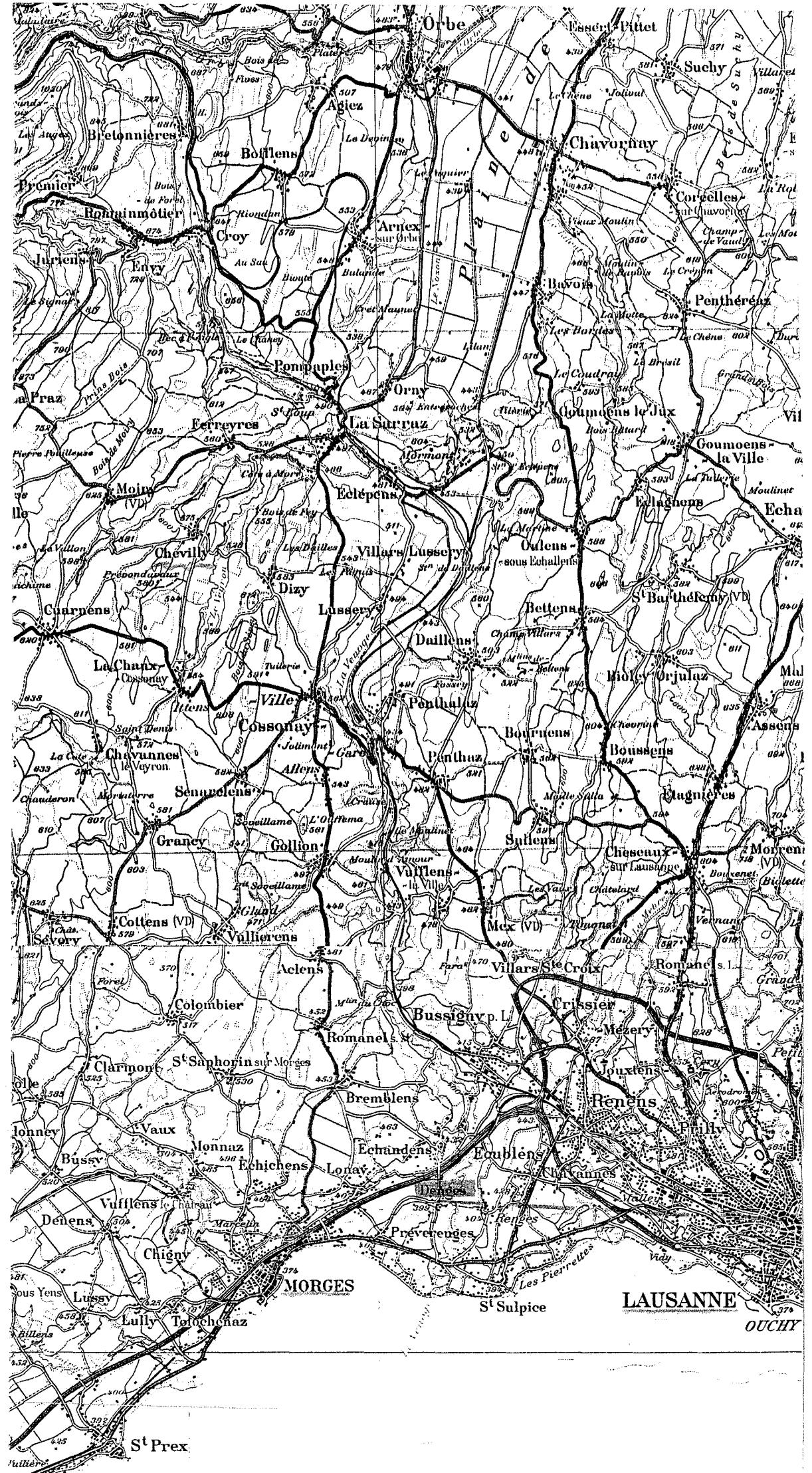


ABB. 22:

G. FARAVEL (?), REPLIKAT DES PROSPEKTS ZUR SZENE II. \*\*373



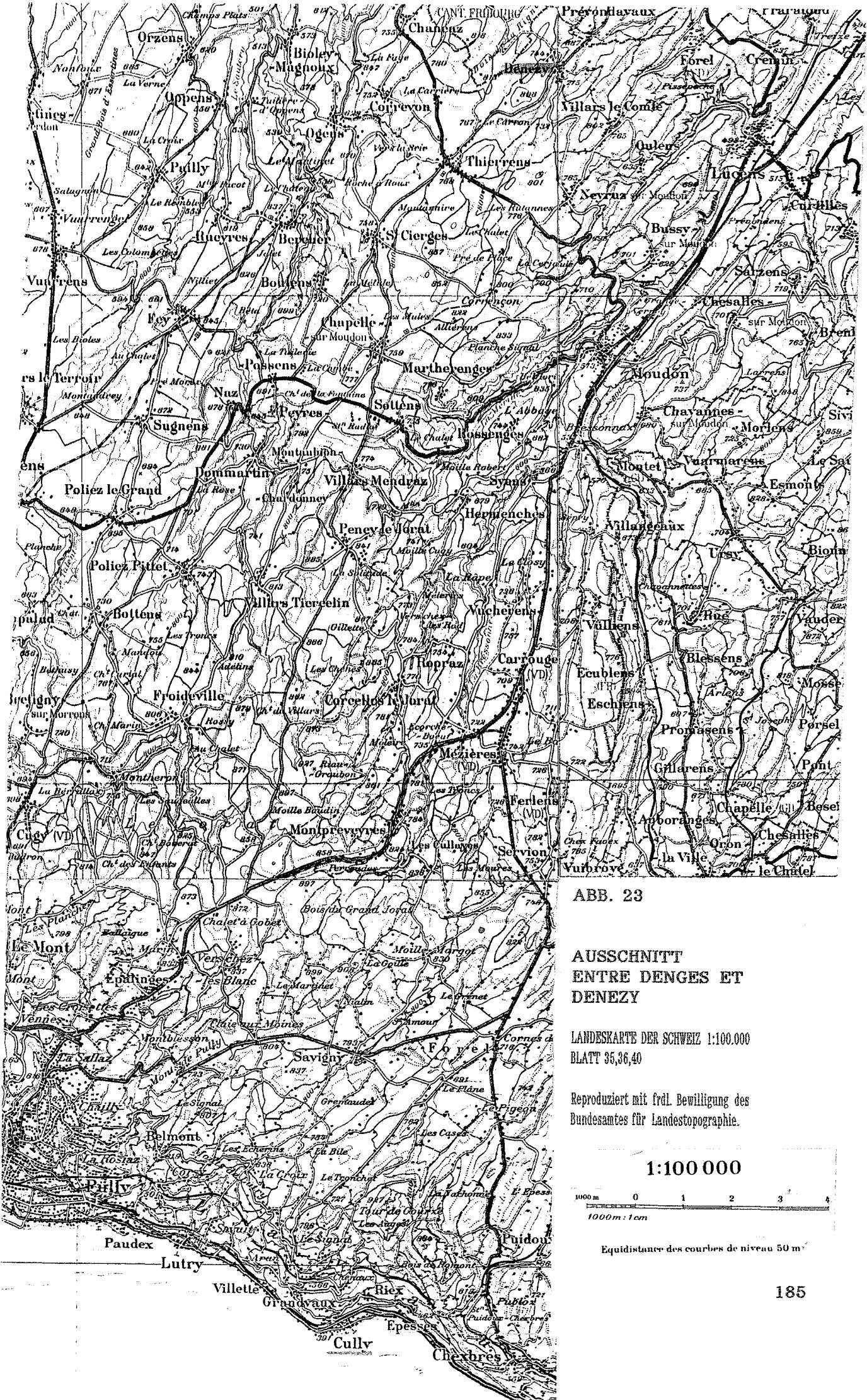


ABB. 23

## AUSSCHNITT ENTRE DENGES ET DENEZY

LANDESKARTE DER SCHWEIZ 1:100.000  
BLATT 35,36,40

Reproduziert mit frdl. Bewilligung des  
Bundesamtes für Landestopographie.

1:100 000

1000m:1cm

### Equidistant

185

## Königsszene und Marche Royale

«Tempus carminum passatum», sagt der König ahnungsvoll voraus und will abdanken<sup>\*\*106,55f.</sup> Den entschiedensten Eingriff in die Substanz des ersten Librettoentwurfs<sup>\*\*102</sup> bedeutete die Streichung seiner Figur und damit der Szenen der *princesse malade* zur Gänze bzw. der der *princesse guérie* zur Hälfte, die zwischen Juni (\*\*107) und dem 19. Juli (\*\*108) erfolgte (Zum Abdruck der Szenen vgl. Anhang III). Bereits in \*\*107,35 findet sich der Zusatz «changer complètement». Zunächst war Ramuz dem Märchen auch insofern treu geblieben, als die vier Protagonisten Soldat, Teufel, König, Prinzessin szenisch übernommen und nicht ergänzt wurden, von der Randfigur des bald durch ein Telephon ersetzen *commis* abgesehen. Kostenüberlegungen für den zusätzlichen Schauspieler dürften keine Rolle gespielt haben, auch wenn man sich vor Augen hält, wie teuer das von Strawinsky zum Entsetzen Ramuz' geforderte Ensemble zu stehen kam, wenn professionelle Musiker aus Genf und Zürich angefordert werden mußten, um die Partitur zu bewältigen. Es dürften ausschließlich dramaturgische Überlegungen gewesen sein. Der Zeitpunkt (Strawinsky komponierte eben die Einzelstücke, nachdem die Klangsprache grundsätzlich feststand; vgl. die Datierungen in Kapitel III) und die resultierende Dominanz der Musik gegenüber Text und Szene deuten auf Strawinsky als Urheber, was wiederum eine Interpretation der *scène devant le rideau* von seiner Warte aus nahelegt (vgl. unten).

Die *scènes de la princesse* liefen der *scène du livre déchiré* parallel: ist hier der *soldat-marchand* ebenso beneidet wie unglücklich mit seinem inhaltslosen Leben, ist dort der König der Repräsentation überdrüssig; wird diese von der *lecture I,4* mit der Erzählung vom Kaufmannsglück rund um die Welt unterbrochen, um anschließend in der gleichen schäbigen Kammer weiterzuspielen, die der Krösus in seinem Kaufhaus behaust, werden jene von den *lectures II,2* und *II,3* sowie von der *scène des deux violonistes* unterbrochen, um erst in den Tänzen die *chambre de la princesse* im fast vergessenen Glanz erstrahlen zu lassen, während am Ende der *scène du livre déchiré* zur Belustigung des Teufels die Geige keinen Ton herausbringt und das Grau des Dekors mit seinem Panzerschrank vorherrschend bleibt.

Die neue Anordnung spielt im ersten Teil die Schlußszene durch (die Schauplätze sind also *Am Bach, Vor dem Dorf, Büro*) und erzählt im zweiten nur noch vom Auftritt des Soldaten vor dem König (die Schauplätze sind also *Hinterzimmer im Palast, Boudoir der Prinzessin, Vor dem Dorf*; die *scène devant le rideau* benötigt kein Bühnenbild); einerseits wird damit aufsteigende Kontinuität in der Abfolge der Plätze bis hin zur *chambre de la princesse* mit ihrem Glanz und ihrem Geigenglück erzeugt, wird also die Pause ausstattungsmäßig überspielt, andererseits wird die Funktionsverschiebung des Dorfes für den Soldaten in seiner neuen Situation (bedrohlich statt schützend) durch den jähnen Bruch von der *chambre* zur *frontière* ebenso wie durch die Folgendivergenz Natur-Dorf-Zivilisation gegenüber Zivilisation-Palast-Dorf deutlich – Gesamtdramaturgie und die der Einzelteile stoßen konstruktiv gegeneinander.

«Parlatisne linguam latinam?», fragt der König den Soldat. Hinter der Parodie, die solch ein Satz gegenüber einem einfachen Soldaten (zumal wenn er sich als Arzt, folglich lateinisch vorgebildet, ausgibt) darstellt, verbirgt sich in der längst vergangenen Sprache eine Parallele zur Frage des Teufels im Märchen. "Erkennst Du das Dorf?", hatte dieser gefragt, was rudimentär im «Es-tu content?» des ersten Teils anklingt, und damit den Mythos vom *psychopompos* zitiert, vom Seelenführer. Der König kommt wie so mancher Bildungsbeflissener über die ersten Zeilen von Horaz' *carmen III.7* nicht hinaus und ergötzt sich lieber an dessen metrischer Fügung. Gleichwohl schlägt er mit ihm das Motto seines Standes an, der nun denjenigen, die der Soldat vertritt, weicht: «Nos ubi decidimus (...) Pulvis et umbra sumus. (...) Non, Torquate, genus (...) non te / Restituet» – "Sind wir hinab (...) Bleiben wir Schatten und Staub. (...) Dein Adel, Torquate, rettet dich nicht". In dem er das «Diffugere nives!» – "Wichen nun Winter und Schnee, da schon die Halme den Feldern / Kehren und Wäldern ihr Haar" – «...des chevelures aux arbres» rezitiert (1918 immerhin als Parodie auf "Winterstürme wichen dem Wonnemond" zu verstehen) als Kommentar zur Genesung seiner Tochter, zieht er die Verbindung zum Mythos von Persephone im Hades, ohne die die Natur nicht zur Frühjahrsblüte kommt. Das förmliche Insistieren von Ramuz auf dem Motiv der

*fleurs* in den Vorstufen erklärt sich hier. Doch wenn jetzt «le lys s'y marie pourtant à la rose – rosae inter lilia», wie der König sagt, weist sowohl die Symbolik der Blumen wie der Schluß des *carmen III.7* auf das Ende der *Histoire*: «Infernus neque enim tenebris Diana pudicum / Liberat Hippolytum, / Nec Lethaea valet Theseus abrum- pere caro / Vincula Piritho» – "[Nichts rettet Dich] Weil aus der höllischen Nacht Diana selber den keuschen / Nicht den Hippolytus zog / Und dem Peirithous nicht die lethischen drunten, dem Freunde, / Theseus die Fesseln zerbrach" (Schröder). Indem all diese Konnotationen zugunsten einer in sich schlüssigen Dramaturgie aufgegeben wurden, überschritt die *Histoire* den Bannkreis des literarischen Symbolismus, in dem die ersten Librettoentwürfe tendenziell noch anzusiedeln sind, und wurde theaterwirksam. (Wenn denn theaterwirksam ein spontan einleuchtendes Erleben in dem Maße bedeutet, daß bis heute ein Nachdenken über die *Histoire* nicht erforderlich schien). Im gleich zweimaligen Erklingen der *marche royale* sind die mythologischen Verweise auf den tönenden Beweis der Überlebtheit der Palaststrukturen reduziert. Die das Stück beherrschende Trompete wurde noch kurz vor der Uraufführung in ein *Cornet à pistons* dezidiert proletarischer Herkunft eingetauscht: die Usurpatoren ziehen sich den Hermelin der Überwundenen über, nur mehr als Echo tauchen diese auf.

Der König hätte kaum gestrichen werden können, wäre die *Histoire* als *opera buffa* konzipiert worden. Der liebenswert vertrottelte Alte, dem die Sorge um sein Kind und Brocken seines geliebten Horaz ständig durcheinander geraten, verlangt geradezu nach einer *basso comico*-Partie. Dies umso mehr, als in den Entwürfen seine einzige Funktion darin besteht, geschwätzig («decrescentia ripes», wie er selbst zitiert) die Kontrastfolie zur Stummheit der Prinzessin zu liefern. Für den Ablauf des Stückes bleibt sein Auftreten belanglos, was zwar als Kritik am Royalismus oder allgemeiner gesprochen an der Nomenklatura interpretiert werden könnte, aber in seiner Harmlosigkeit letztlich auf eben jene Affirmation bestehender gesellschaftlicher Zustände hinausliefe, die die Autoren gerade nicht im Sinn hatten. Als Parodie von *seria* oder Musikdrama hätte der König singen müssen. Dies wiederum würde bedeuten, daß der Soldat nicht

mehr mittwegen zwischen Teufel und Prinzessin steht (mit dem einen kommuniziert er sprechend, während das Lehren der Geige lückenhaft bleibt, mit der anderen verständigt er sich mittels Tanz und Spiel), sondern in einem Quartett unterschiedlicher Mediendefizienz eine von vier Rollen übernähme. Vor allem: der König hat mit dem Märchen von der Geige, zu dem sich die *Histoire* immer stärker entwickeln sollte, nichts gemein, er kann den Virtuosen bezahlen, aber er bestellt ihn um der Prinzessin willen. Vom Symbol der Geige her betrachtet, ist er ärmer als der Teufel, der das Spielen zumindest lernen möchte. Da im Stück nicht gesungen wird, ist die Macht der Geige konkurrenzlos. Aus genau diesem Grund und nicht aus dem Bestreben heraus, die Gattung Musiktheater zu initiieren, ist das «tempus carminum passatum», findet Oper in der *Histoire* nicht statt.

### **Der Preis des Brotes**

Das Brot, mit dem die Autoren der *Histoire* ihre Familien ernährten, mußten sie seit dem 1.10.1917 auf Karten beziehend, das Fett seit dem 1.3.1918, den Käse seit dem 1.6., die Milch seit dem 1.7.; am Tage der Uraufführung beschloß der Schweizerische Bundestag, auch das Petrol zugunsten industrieller Nutzung zu rationieren. Durch den Frieden von Brest-Litowsk sah sich Strawinsky seiner Revenuen aus den väterlichen Fabriken von zuvor rund Fr. 50.000.– p.a. beraubt, Ramuz lebte als freier Schriftsteller von gelegentlichen Honoraren. Nach der Verfügung des Schweizerischen Militärdepartements vom 18.3.1918 standen jedem von ihnen 225 g Brot pro Tag und 350 g Mehl pro Monat zu, Anspruch auf die Zusatzration für Schwerarbeiter von 100 g pro Tag bzw. für Minderbemittelte von 50 g pro Tag hatten sie nicht, lediglich für ihre Kinder unter 7 Jahren erhielten sie eine Zusatzbrotkarte.

Die Bauern, die den Eintrittspreis für die *Histoire* in Naturalien entrichten sollten, wurden als Nutznießer des Notstandes (im Juni 1918 wurden im ganzen Land 692.000 sog. Notstandsberechtigte registriert) angesehen und waren einer entsprechend starken bauernfeindlichen Strömung ausgesetzt. Die Rohstoffversorgung der

Industrie war zufriedenstellend, die Versorgung der Bevölkerung gefährdet. Der Index der Lebenshaltungskosten stieg in den Kriegsjahren von 100% (1914) auf 119% (1915), 139% (1916), 180% (1917) und schließlich 229% (1918), während die Löhne bei Kriegsausbruch um durchschnittlich 6% reduziert wurden und nach 3 Kriegsjahren bei etwa 70% des Reallohnes von 1914 lagen, gleichzeitig Dividenden von mitunter 25% ausgezahlt wurden. Im Ergebnis verschärften sich nicht nur die sozialen Spannungen, "durchaus bürgerlich empfindende Schichten begannen sich mit der Arbeiterschaft solidarisch zu fühlen" (Gautschi<sup>\*351,22</sup>). Vladimir Iljitsch Uljanow hatte dazu in seinem Beitrag *Der 1. Mai und die Arbeiterbewegung in Rußland* festgestellt (für die Tageszeitung der Sozialdemokraten, das *Berner Tagblatt*; beredterweise hatte ihn die Anregung des Redakteurs R. Grimm zu spät erreicht, um den Beitrag noch zum 1.5.1914 von Krakau nach Bern zu expedieren): "Die schweizerischen Arbeiter genießen seit langem eine ziemlich vollständige politische Freiheit, und es fällt ihnen schwer sich vorzustellen, bis zu welchem Grade die Arbeiter Rußlands machtlos sind"<sup>\*353</sup>. Das ist eine höfliche Umschreibung für politische Lethargie, wie sie Lenin in seinen rund 6,5 Schweizer Jahren zu Genüge hatte kennenzulernen, gleichzeitig in ihr sich jedoch publizistisch entfalten können: "Die neutrale Schweiz ist von den anrüchigsten internationalen Charakteren für die Ablage ihres geistigen Unrates benutzt worden" (Hans Oesch, *Schweizer Not*, 1918<sup>\*354,12</sup>). "Abgedrängt vom großen, zukunftsstarken, geschichtlichen Geschehen ist die Schweiz in den letzten Jahrzehnten vor Ausbruch des Weltkrieges in einen Zustand politischer Gleichgültigkeit und Unfruchtbarkeit verfallen. (...) Das Politisieren war einem ein angenehmer Ersatz für die mangelnde eigene Betätigung. (...) Man beschäftigte sich mit allem, was in der Welt vorging. Aber man dachte mit keinem Gedanken daran, sich mit der Zukunft des eigenen Landes zu beschäftigen. (...) Da brach der Krieg aus (...) Auf den Jahrzehntelangen Schlaf folgte ein furchtbares Erwachen; auf die Zeiten der Schützenfestromantik eine fürchterliche Ernüchterung"<sup>ib,1f</sup>.

Die Ernüchterung machte auch vor den Parteiprogrammen nicht halt. 1904 hatten die Schweizer Sozialdemokraten ein Programm verab-

schiedet, dessen Besonderheit darin bestand, daß es " marxistische Ideologie mit den typisch schweizerischen politischen und strukturellen Gegebenheiten zu verbinden trachtete, und die Autoren sich grundsätzlich von der Theorie distanzierten, mit Hilfe einer revolutionären Erhebung das Proletariat zur Herrschaft zu bringen, jedoch den internationalen Klassenkampf als Mittel befürworteten"\*\*351,22. Auf der Zimmerwalder Konferenz vom 5.-8.9.1918, die sich gegen eine Burgfriedenspolitik stellte, kam es zur Abspaltung der sog. Zimmerwalder Linken, die die Umwandlung des Krieges in den Bürgerkrieg proklamierte. Ihre revolutionären Kampfschriften waren in der ganzen Schweiz zu finden. Zentrum der organisierten Bewegungen bildete das Oltener Aktionskomitee, dessen 31. und letzte Sitzung am 29.9.1918 stattfand, doch daneben gab es zahlreiche Strömungen, die offen eine Diktatur des Proletariats, das heißt eines ZKs, forderten. Dies wäre auch beinahe installiert worden. Beim Marsch auf Bern im Herbst 1918, auf die Zuverlässigkeit der Landwehr konnte nicht gesetzt werden und die Ausrufung der Schweiz zur Räterepublik erschien bereits absehbar, verhinderte jedoch der zur Unterstützung der Werktätigen organisierte Eisenbahnerstreik im Verein mit der spanischen Grippe die Veränderung des *status quo*. Dieses Finale der revolutionären Bestrebungen war im Frühjahr und Sommer 1918 mit ihren starken Spannungen und Solidarisierungen quer durch die gesellschaftlichen Gruppierungen hindurch nicht absehbar. Auf welcher politischen Grundlage die *Histoire* baut, und wie nah der Soldat des Stücks dem Publikum stehen sollte, geht zweifelsfrei aus den ersten Zeilen der *première ébauche* hervor:

L'histoire se passe dans un temps qu'on se battait  
et les hommes,  
au lieu de lever seulement la hache ou la pioche  
contre le tronc de l'arbre ou la terre de leur champ,  
c'est les uns contre les autres qu'ils levaient ces autres  
outils,  
qui étaient des fusils, des sabres, des baionnettes,  
et ils avaient tourné les uns contre les autres leurs  
machines à faire du bruit et à faire sauter en l'air  
les maisons.

Strawinsky hat diesen politischen Hintergrund ausdrücklich festgehalten: "Our soldier, in 1918, was very definitely understood to be

the victim of the then world conflict, despite the neutrality of the play in other respects. *L'Histoire du Soldat* remains my one stage work with a contemporary reference" \*206,91. Dementsprechend inszenierte Dario Fo 1978 an der Mailänder Scala unter ohrenzerfetzendem Kanonendonner und mit Giftgasmasken. (Die Behauptung freilich, es handele sich um «azione scenice di Dario Fo con musiche di Igor Strawinsky» \*154 unterschlägt völlig zu Unrecht den Beitrag Ramuz' nicht nur an der *Histoire* insgesamt, sondern ebensowohl an ihrer politischen Dimension). Strawinskys eindeutige Stellungnahme überrascht, wenn man sie mit den *Chroniques de ma vie*\*209,83 vergleicht, in dem Gedanke und Entstehung der *Histoire* einzig auf die prekäre Lage bei Kriegsende zurückgeführt werden: "Meine finanzielle Lage war äußerst schwierig geworden. Die kommunistische Revolution hatte in Rußland den Sieg erfochten und dadurch wurde ich jener letzten Einnahmen beraubt, die von Zeit zu Zeit noch aus meinem Vaterland an mich gelangten. Ich stand also, mitten im Krieg und in einem fremden Land, dem Nichts gegenüber." Nun sind diese Zeilen nicht nur im Abstand fast zweier Jahrzehnte geschrieben, Strawinsky hatte sich längst im Westen akklimatisiert und dessen Sprachregelungen übernommen. Während seines Jurastudiums hatte er sich dagegen 1905 mitten im Kreis der aufrührerischen Studenten befunden, die sich seinen Lehrer Rimsky-Korsakow wider dessen Willen zum Leiter wählten; die Nacht im Gefängnis, die Igor Feodorowitsch sein sozialistisches Engagement eingebracht hatte, wird in den *Chroniques* als unvergeßlich beschrieben. Wie stark Strawinsky noch zur Entstehungszeit der *Histoire* trotz aller persönlichen Einbußen auf den Seiten der *bolschewiki* stand, hieß Ramuz in den *Souvenirs* fest, in denen er von langen Spaziergängen an der Rhonemündung unter Gesprächen über endlich gerechte Verteilungsmöglichkeiten berichtet. Wenn aber ein Ausländer sich 1934 um einen Stuhl am Institut de France bewirbt, und für eben diesen Zweck ist das *curriculum vitae* – «chroniques de ma vie» – ja verfaßt bzw. verfaßt worden, tut er gut daran, etwaige revolutionäre Gesinnungen (insbesondere, wenn sie sich, wie zu vermuten, in der Tat längst verflüchtigt haben) stillschweigend zu übergehen und den flüchtigen Leser lieber auf materielle Notlagen zu verweisen. Derlei Rücksichten brauchte der greise Strawinsky 1962, dem Jahr, als der Achzigjährige

der Einladung Chrustchovs Folge leistete und nach 44 Jahren wieder russischen Boden betrat, in den **Expositions** nicht mehr zu nehmen. Der Soldat erscheint wieder als das, was er einmal war, als "victim of the then world conflict". (Zu Ramuz'politischer Haltung vergleiche Kapitel III).

### Der Mehrwert des Geigens

Angenommen, der Teufel der *Histoire* vertrate den Kapitalismus, der Soldat das Proletariat und die Prinzessin das saturierte Bürgertum in seinem selbstentfremdeten Dornrösenschlaf, wäre das Stück dann nicht eine Schlüsselgeschichte für eben jene Revolution, deren fernes Grollen in der Schweiz von 1918 so deutlich vernehmbar erklang, und deren Hauptakteur den Bahnhof Zürich am 9.4.1917 um 15.20 h im Schnellzug 263 verlassen hatte, von den anderen Passagieren durch einen Kreidestrich (die Plombierung ist Legende) getrennt, verlassen mit der impliziten Aufforderung: "Die schweizerischen Arbeiter führen ihren Klassenkampf schon jetzt breit angelegt und frei, indem sie die Kräfte zum Sturz der Bourgeoisie sammeln"\*\*353?

Dies angenommen, und die Biographie der Autoren spricht dezidiert für eine solche Überlegung, repräsentierte die Geige den Mehrwert menschlichen Tuns. Der Soldat des Anfangs ist der noch nicht sich und seinem Tun entfremdete Mensch der vorkapitalistischen Produktionsform, er kann den Mehrwert, den er schafft, in der *marche du soldat* für sich genießen oder auch, wie er hofft, im Dorf mit anderen teilen. Der Teufel spannt ihn in sein System ein, das heißt die Kultur des Lesens, Schreibens, Sich Bereicherns. Die Geige gibt der Soldat zunächst freiwillig auf. (Der Sack geht aufs Kommando des Teufels hin verloren). Als sich der Soldat aus der monetären Wirtschaftsform des Teufels löst, schwinden diesem die Kräfte: man lese die *Scène du jeux des cartes* aufmerksam, der Alkohol kommt erst ganz am Ende ins Spiel. Auf die Erklärung des Soldaten «Je n'ai plus rien» rafft der Teufel alles Geld auf dem Tisch an sich: «Voilà

des sommes qui tombent à point. *Il regarde le soldat sous le nez et se met à rire. Puis il prend le violon et se lève, quoique avec une peine visible. Declamant etc. (...) tout en titubant de plus en plus* (V 564ff). Der Entzug des Geldes aus dem Kreislauf, indem er alles an sich gebracht hat, bedeutet gleichzeitig seinen Sturz: das Geld ist wertlos geworden. (Vgl. im Gegenzug den Tod in Brechts Salzburger Totentanz, dem *nota bene* das frühe Fragment *Der Pestkaufmann* zugrundeliegt: "Denn nix vertreibt mich aus meinem Feld / so grausam wie dies verdampte Geld"\*)<sup>204a,3,2995</sup>). Deshalb befindet er sich auch im Irrtum, wenn er den Soldaten verhöhnt: «Il ne te reste que mon violon. / Tu n'auras pas la fille (...) / plus rien à manger, / reste mon violon pour te consoler» (V 567ff). Indem er den Soldaten nicht mehr unter seiner Wirtschaftskontrolle hat, ist der Mehrwert frei verfügbar (was er nach dem Zerreißen des Buches noch nicht war), der Soldat kann die Geige wieder an sich bringen. Der Teufel hatte das Verhältnis von Produktionsmittel und Abschöpfung im Prinzip selbst erkannt gehabt: «Et voyez-vous, cher ami, on n'a pas oublié, / non, on n'a pas oublié qu'il n'y a pas que le talent, / qu'il y a encore l'instrument... / et que c'est à vous qu'on le doit / on vous remercie encore une fois» (V 512ff). Ins Materialistische übersetzt: der Mehrwert muß erst produziert werden und dazu bedarf es eines funktionierenden Kreislaufs. Der Teufel durchbricht ihn freiwillig, freilich vom Soldaten durch seine Spielleidenschaft angestachelt, alles gewinnend, verliert er sein Spiel. In Pushkins Novelle blinzelte die Pique-Dame in Hermanns Hand ihm höhnisch zu, als das vorausgesagte As zugunsten Tshekaliniskis fällt; hier hätte der Teufel mit seinem Pique-As Anlaß, die Herz-Königin in der Hand des Soldaten näher zu betrachten.

Der Soldat, der zum Proletarier erst wurde, als ihm der Teufel die Geige entführte, vereinigt sich mit der Prinzessin, die ihre unproduktive Attitude aufgibt: «Le bonheur était avec eux» (V 641). Dieses Glück, in dem der Mehrwert von denen genossen wird, die ihn produzieren, ist für den Moment nur eine Insel: «Ça va bien pour le moment», droht ihnen der von dieser Insel extirpierte Teufel in seinem *couplet à la Hoffmann*, «mais le royaume n'est pas tant grand; / qui les limites franchira / en mon pouvoir retombera. //

Ne poussez pas plus loin qu'il est permis, / sans quoi Madame sera  
forcé de se remettre au lit, / et, quant au prince, son époux, / qu'il  
sache qu'à présent ma patience est à bout... // On le mènera droit  
en bas, / où, tout vivant, il rôtirra » (V 631ff). In der Tat funk-  
tioniert der Kommunismus nur *per se*, solange er nicht in direkte  
Konkurrenz treten muß, zwischen den imperialistischen und den  
anti-imperialistischen Helfern der Contras und der Sandinisten  
besteht wenig Unterschied aus der Perspektive derer, die das Quar-  
tier stellen und die Repressalien zu erdulden haben. Als der Soldat  
die Bindung seines und der Prinzessin Glück an diese Exterritoriali-  
tät verkennt und seine alten Bedingungen – «Et peut-être que je  
retrouverai mon sac et mes affaires qui / sont dedans; peut-être  
que ma mère viendra demeurer avec / nous» (V 682ff) – mit den  
neuen zu versöhnen trachtet, fällt er der Macht des überwunden  
Geglaubten anheim und die Geige an den Teufel zurück. Ohne ihn,  
so steht zu vermuten, wird Emmeline wieder in ihren Dornröschen-  
schlaf zurückfallen.

Soweit die Überlegungen für eine erste Interpretation. Mit wenigen  
szenischen Zeichen ließe sie sich auf der Bühne präsent machen.  
Siedelte man die Geschichte im vorrevolutionären (1. Teil) und im  
Rußland der Oktoberrevolution (2. Teil) an, so würde der Soldat  
seiner zaristischen Uniform historisch getreu einfach die Abzeichen  
abreißen (in der Tat bemerkt der Teufel V 518ff: «Mais, cher con-  
frère, qu'est-ce que je vois? / Soldat de nouveau, simple soldat! /  
pas même un pauvre petit galon de caporal sur la manche, / qu'est-  
ce qu'on pense?») und die Prinzessin aus ihrer Luxuswäsche nicht im  
*costume de ballerina* erstehen, sondern im einfachen Hausarbeits-  
kleid. Dies Muster ließe sich praktisch überall dorthin übertragen,  
wo im Bewußtsein des jeweiligen Publikums Revolutionen stattfanden  
oder scheiterten.

Eine solche Interpretation böte den Vorzug, einen gewissen Wider-  
spruch zwischen Libretto und Musikstücken aufzulösen: das *petit  
concert*, bei dem der Soldat doch nichts als seine Geige erringt, ist  
musikalisch bei weitem ausgeformter als die *trois danses*, in denen  
sich Soldat und Prinzessin zum szenischen Höhepunkt finden. Musi-  
kalisch ist die Vereinigung von Soldat und Geige das Ziel und die

Prinzessin, zu deren Genesung sich die Geige natürlich einsetzen läßt, nur eine Beigabe, die *trois danses* eine Zwischenstation, in der sich die Trommeln der Schlußkatastrophe schon ankündigen. Im Märchen taucht die Geige im zweiten Teil ja nur noch als neugekauftes (es handelt sich wohlgemerkt um ein ganz anderes, an das erste willkürlich angeschlossene Märchen) Requisit auf, auf dem der Soldat der Prinzessin ein wenig aufspielt (was obszön gemeint sein dürfte); die Heilung vollzieht sich durch die Überwindung des Teufels im Schraubstock, aus dem er sich unter besagter Drohung (der Bannkreis beträgt hier 30 Werst) und fluchend losreißt; die Wiedererlangung der eigenen Geige und die Verkettung der Krankheit der Prinzessin mit der Geschichte des Geigenraubes ist Zutat der Autoren der *Histoire*. An dieser Stelle greifen die Musikstücke mit ihrer unterschiedlichen Wertigkeit ein und negieren die Inhalte des zweiten Märchens vollkommen: der Königshof, als *marche royale* wahrzunehmen, ist obsolet geworden statt den großen Traum vom Glück darzustellen, das *petit concert* hat kein Vorbild, die *trois danses* sind diesem deutlich nachgeordnet, die *marche triomphale du diable* verkehrt, wie im Kapitel I nachgewiesen, das euphemisierte Saufgelage und die erotische Übertölpelung des Teufels in ihr tragisches Gegenteil. Wenn die *Histoire* eine Auseinandersetzung zwischen diabolischem Kapitalisten und pfiffigem Proletarier um den Besitz des von letzterem gewonnenen Mehrwertes darstellt, dann ist diese musikalische Wertigkeit stimmig und der Hochzeitschoral zu recht verbogen.

#### Raconte-moi de toi

Dieser Hochzeits-Choral auf Grundlage des Bachschen "Ein feste Burg..." (in der Tanglewood-Interpretation Leonard Bernsteins von 1947, aber nur da, hört man tatsächlich ein schnaufendes Harmonium, das schon viele Generationen an Frömmigkeit hinter sich gebracht haben muß) ist nicht einfach nur Karikatur, auch wenn er gewissermaßen einen Schlußstrich unter die Verwendung der Klänge als Zeichen einer bestimmten, stets historisch gebundenen (*Les Huguenottes*) und zur leeren Tradition gewordenen Religiosität zieht.

"Die imaginierte Kapelle hat für Höhepunkte jeder Art einen Choral als passende oder unpassende Musik im Repertoire und versucht, ihn mit den beschränkten Mitteln so gut als möglich zu realisieren. Wie im Zerrspiegel erscheint so die in der Musik des 19. Jahrhunderts oft zu beobachtende Anwendung von Chorälen oder Choralfloskeln an Höhepunkten, in einer Musik also, der der Choral nicht mehr Realität, sondern ein mit erhebenden Gefühlen befrachteter Gestus war" (Traub\*<sup>152,41</sup>).

Aus den publizierten Fassungen lässt sich weder die fragile Aufeinanderbezogenheit von Musik und Text noch die Thematik der Stelle genau genug entnehmen, letztere wird immerhin fragmentarisch deutlich in «tout là-bas chez ma mère (...) j'ai oublié le chemin»<sup>\*\*123,v513ff</sup> und im alttestamentarischen Wortgebrauch «peut-être que ma mère me reconnaîtra, cette fois»<sup>1b,v537</sup>. In der Fassung der Uraufführung fungiert der *grand choral* als Medium einer Anamnese. Der *lecteur* gibt den Dialog der Prinzessin, die man sich geradezu am Kopfende der Couch in der Berggasse 19 vorstellen kann, mit dem sich zu erinnern versuchenden Soldaten wieder. Stück um Stück räumt die immer wieder in das Verstummen des Soldaten einfallende Musik seine Blockaden beiseite, Stufe um Stufe steigt er tiefer in seine Vergangenheit. Die Prinzessin bittet: «<Raconte-moi de toi> ne sachant rien encore de lui. / Et il essaya, il disait: <J'étais soldat,...> mais il avait déjà fini. / *Musique*. / Elle disait: <Ça ne fait rien, cherche toujours, tu trouveras>. / Il disait: "Ah! oui, je me rappelle à présent: J'ai été soldat, j'ai été marchand..." / *Musique* / Elle disait: <Va toujours!...> Et il répondait s'appliquant, mais allant déjà plus facilement: <Je ne savais pas qui c'était, il avait des lunettes jaunes (...) / *Musique* / Elle disait: <Et puis après?> / - Non pas après, qu'il disait, mais avant, parce que tout revient à présent. Je jouais à ma mère du violon (...)» (Vergleiche den Abdruck der vollständigen 4ème et dernière lecture im Anhang). Der Soldat des Stückes steigt mit Hilfe des *grand choral* in seine Kindheit zurück.

Für die Frage, warum Strawinsky ausgerechnet "Ein feste Burg..." wählte, kommt über die erwähnte vielfältige Verwendung in der Opernliteratur hinaus ein biographischer Umstand in Betracht, der

einen präzisen Bezug zu seiner eigenen Kindheit herstellt und das Moment an echter Trauer erklären hilft, die jenseits aller Parodie im *grand choral* mitschwingt. "Ach, ich ahnte nicht, welch schwerer Schlag mich wenige Tage nach meiner Rückkehr treffen und schmerzlich verwunden sollte", berichtet Strawinsky in den *Chroniques*<sup>201b82</sup>. "Eine alte Freundin meiner Eltern war vor meiner Geburt in den Kreis unserer Familie getreten, sie hatte mich von frühester Kindheit an erzogen, ich war ihr sehr zugetan und liebte sie wie eine zweite Mutter."<sup>1</sup> Als sie überraschend im Frühjahr 1917 verstarb, "vergingen mehrere Wochen der Trauer, bevor ich meine Arbeit wieder aufnehmen konnte. Erst ein Wechsel der Umgebung ließ mich mein inneres Gleichgewicht wiederfinden. (...) Aber kaum hatte ich wieder mit meiner Tätigkeit begonnen, als mich ein neuer Schlag treffen sollte. Ein Telegramm aus Rußland brachte mir die Nachricht, daß mein Bruder, der an der Front in Rumänien stand, ein Opfer des Flecktyphus geworden sei. (...) Die Monate gegen Ende des Jahres 1917 gehören zu den schwersten, die ich durchgemacht habe. Ich war völlig niedergeschlagen durch den doppelten Kummer, den ich erlitten hatte. Zugleich aber war auch meine materielle Lage äußerst schwierig geworden. (...) Unter allen Umständen mußte ich versuchen, meiner Familie eine erträgliche Existenz zu verschaffen. (...) Ramuz und ich kamen schließlich auf die Idee, mit möglichst geringen Mitteln eine Art Wanderbühne zu gründen, die man leicht von Ort zu Ort schaffen und auch in ganz kleinen Lokalen vorführen kann" – eben die *Histoire*, die Strawinsky mithin in unmittelbare biographische Nähe zum Tod seiner Njanja stellt. Bertha Essert war deutschen Ursprungs, "es gab nichts, womit sie nicht einst ihn [Igor Strawinsky] und seine Brüder verwöhnt hätte und nun uns Kinder Igors verwöhnte. Doch was ist eigentlich genau eine Njanja? (...) Es gab keine halbwegs begüterte russische Familie, die nicht ihre Njanja gehabt hätte, ein unentbehrliches Wesen für das Wohl der Familie, eine Art Großmutterersatz, (...) die gewissermaßen die russische Familie abrundete. (...) [Als sie starb,] kam ein lutherischer Pfarrer in langem schwarzen Umhang, und die traurige Ehrerbietung, die ihm mein Vater machte, beeindruckte mich... Es war das erste Mal, daß ich mich der geheimnisvollen Wirklichkeit des Todes gegenüberseh" (Théodore Strawinsky<sup>209c, vorwort</sup>). Bei Gelegenheit der Beerdigung

Berthas, die ihm auch Deutsch beigebracht hatte, könnte Strawinsky den Luther-Choral gehört haben; jedenfalls fügt er sich in diesen Zusammenhang unter der hier behaupteten Voraussetzung ein, daß er im Kontext der *Histoire* nicht nur karikativen Wert besitzt, ähnlich der Bedeutung der *4ème et dernière lecture* für Ramuz.

Ramuz' OEuvre ist reich an Verschlüsselungen traumatischer Erfahrungen. Man kann nur bedauern, daß eine zureichende Auseinandersetzung von analytischer Seite her sowohl mit der *vita* wie dem Werk noch nicht stattgefunden hat. Der Soldat der *Histoire* läßt sich als klassische Ausprägung des Ödipuskomplexes begreifen:

- Non pas après qu'il disait, mais avant,  
parce que tout revient à présent.  
Je jouais à ma mère du violon et elle aimait.  
Il faut que tu saches, comment c'est...  
C'est dans la cuisine qu'elle se tenait.  
Et il y avait un feu qui brûlait,  
elle levait ses jupes pour se chauffer les jambes pendant que je jouais  
On a des tasses bleues où des châteaux sont peints...  
C'est des dahlias qui viennent le mieux dans le jardin,  
parce qu'ils aiment les fortes terres...  
Contre le mur de la remise aux outils, il y a un lierre...  
On avait une vieille chatte qui s'appelait orisette, pour  
entrer  
dans la maison on doit passer par la cuisine:  
Emmeline?... Emmeline!...  
Emmeline! si on allait! (V 658ff).

Die Stelle liest sich unzweideutig, wenn man «jouer du violon» als "geschlechtlich verkehren" auffaßt wie in der russischen Umgangssprache oder das für das deutsche Mittelalter häufig belegte "fideln" für "huren" ("nu welcher *fidel*t mir neur auf *meinem saittenspiel*!", fordert eine "fraue" bei Oswald von Wolkenstein<sup>\*838,190</sup>, "du fidelst auf fremden Geigen / und dein geig doheim ist wol beseit", heißt es in einem Fastnachtsspiel<sup>Grimm,Geige,2573</sup>; Geige auch für Vulva, wobei dann meist ein "fidelpogen" für das männliche Organ steht: "ich halte mich zur schmeichelei / und werd es künftig nicht mehr sagen, dasz Phillis das verliebte kind / und die verbuhlte Dorimene zwei ausgespielte geigen sind", Stoppe<sup>ib</sup>; luxemburgisch "gei" in diesem Sinne<sup>ib</sup>; Grimm: "Wie das Witzbild im allgemeinen bewusztsein war, sieht man daran, dasz es selbst von amtswegen verwendet

wurde zur ehrenstrafe für gefallene mädchen, denen eine alte geige angehängt wurde, u.b. im Bregenzerwalde noch in diesem Jahrhundert"<sup>1b.;</sup>). So auch Leopold Mozart an Johann Jakob Lotter, Augsburg, 27.Okt. 1755:"...Sonst sehete ich mich gezwungen, wenn diese kleine Strafpredigt [sic!] nicht verfängt, mich mit Ernste an dero Redliche und Liebste Frau zu wenden, und gleichwol das Tägliche und Nächtliche Geig Exercitium zu verbitten." Für den französischen Sprachkreis ergibt sich die Schwierigkeit, daß die Lexikographie einen erotischen Nebensinn von «jouer du violon» nicht verzeichnet, wohl aber für «jouer de la flute à q.un». Hält man sich aber zum einen vor Augen, daß das Waadtland historisch vielfältigen Einflüssen der deutschsprachigen Kultur ausgesetzt war, die zu zahllosen Germanismen auch sprachlicher Art geführt haben, wozu auch dieser Nebensinn gehört haben kann; und ist man sich bewußt, daß die Geschichte mit der Geige vorgegeben war, daß also sie (statt zum Beispiel einer Flöte) das einzige Objekt war, das besetzbar war; ist schließlich eine andere Interpretation der Stelle «Et il y avait un feu qui brûlait, / elle levait ses jupes pour se chauffer les jambes pendant que je / jouais» als die einer ödipalen Mutterfixierung kaum möglich; so erscheint die dichterische Freiheit, einen sprachlich vorgegebenen Ausdruck neu zu konnotieren, hinreichend plausibilisiert. Kurze Zeit später, 1924, die *Histoire* wurde in Paris erstaufgeführt, fabrizierte Man Ray den abgebildeten *Violon d'Ingres* in der klassischen Variante des Frauenkörpers als Geige, die von Ramuz ins Allgemeine einer Metapher für Sexualität gewendet wird.

Unter einem solchen Vorzeichen betrachtet, liest sich die "Geschichte des Soldaten" als Initiations- oder Prüfungsritus des Protagonisten. Der Teufel ist nicht sein Gegenspieler, sondern sein Mentor oder Zeremonienmeister. Er raubt ihm das Instrument seiner ödipal besetzten kindlichen Sexualität, als die die Geige des Anfangs zu verstehen ist, und schickt ihn ganz buchstäblich in die Wüste der Zivilisation, in der er sich bewähren und aus deren Einsamkeit er aufbrechen muß. In der *scène du jeux des cartes* erweist er sich als der Prüfungssituation gewachsen (der Alkohol kommt, wie gesagt, erst nach dem glücklichen Verlust des Geldes als Konzession an die



ABB. 24: MAN RAY, LE VIOLON D'INGRES, 1924

burleske Situation eines fahrenden Theaters hinzu) und erobert sich damit eine Geige, sprich eine eigene Sexualität, die die Befangenheit der *marche du soldat*-Klänge im *petit concert* weit hinter sich läßt. Das szenische Pendant (also von der Warte des Librettos und des Zuschauers aus betrachtet, nicht der von Partitur und Zuhörer) zur Kartenszene im düsteren Kämmerlein ist die strahlende Tanzszene, in der die Sexualität zum erstenmal ausgelebt und erfahren und die *tristesse* des ersten Teils vollständig überwunden wird. Das Experiment der Anamnese aber mißglückt, das den Soldaten vollständig sich selbst wiedergeben sollte, also unter dem verarbeiteten Einschluß seiner Kindheitserfahrungen. Die Erinnerung an die Mutter wird übermächtig (Symbol des Sackes, in dem sich neben der Geige das Portrait seiner *bonne amie* und sonstige Accessoires befanden): «Et peut-être que je retrouverai mon sac et mes affaires qui / sont dedans; peut-être que ma mère viendra demeurer avec / nous; / et, comme ça, on aura tout...» (V 682ff). Der fragile Bereich der Selbstständigkeit, den das *royaume ne pas tant grand* symbolisiert, wird verlassen. An der Grenze holt der Teufel den Soldaten, der die Prüfung nicht bestanden hat. «Ils furent vite à la frontière. / Elle était resté en arrière», denn die Entscheidung des Soldaten gegen sie ist gefallen. Im antiken Sinne des *drán*, des Sich-Entscheidens in einer auswegslosen Situation, ist das Ende der *Histoire du Soldat* einer solchen Interpretation zufolge im doppelten Sinne tragisch: der Soldat nimmt die ihm durch die Anamnese der Prinzessin gebotene Chance einer Versöhnung beider Welten nicht an, dadurch bleibt er im dualen Konflikt stecken.

### **Der Teufel als Spielleiter**

Ein König bedarf, sonst wäre er einfach ein Mensch, eines Publikums. Dementsprechend adressiert sich der König in seinem Selbstgespräch mit der verstummten Tochter stets an die «Seigneurs et Messieurs des deux chambres», was die Zuschauer auf sich beziehen können. Als er aber den Soldaten nach geglückter Heilung erwartet und «pompeux» tönt: «Je suis d'autant plus heureux de pouvoir

reconnaître publiquement ses mérites que l'armée dont il fait partie a toujours été le premier objet de ma royale sollicitude...»<sup>106,56</sup>, applaudiert das Orchester. Dieser Einfall der Autoren ist umso glücklicher, als die auf der Bühne sitzenden Musiker in Frack und Seide gewandet sind, also durchaus als Kollegium würdiger Räte fungieren können. Sofern er auf Strawinsky zurückgeht oder doch von ihm approbiert wurde, ist er die einzige Stelle in seinem OEuvre, die die Struktur des Instrumentalen Theaters der 60er Jahre vorwegnimmt: wer spielt, spielt mit. Die strikte Trennung der Medien wird aufgehoben. Indem die Figur des Königs eine ihrer Position angemessene Rolle zugewiesen erhält, die von ihrer dramaturgischen Funktion innerhalb des Stückes nicht im mindesten gedeckt wird, erfährt sie eine unangemessene Aufwertung. Die hier jedoch nicht weiter zu diskutiert werden braucht, da die Königszenen bereits vor der Uraufführung entfielen.

Sie entfielen nicht ersatzlos. An ihre Stelle tritt die *scène devant le rideau*, in der die Verse 436ff («Comment est-ce que...») ungleich mehr intriguieren als der Applaus des Orchesters.

*Pendant que la marche [royale] joue, le diable entre à droite sur l'avant-scène.  
Il vient se placer devant le rideau.  
Pardessus, drapeau melon (...) Il a sous le bras le violon dans sa boîte. Il regarde par le trou de rideau.*

*LE DIABLE, se tournant vers le public*  
Je suis arrivé cette après-midi,  
il n'est arrivé que ce soir:  
trop tard.

*Il regarde de nouveau par le trou du rideau.*  
(...) *Même jeu.*  
(...) *Fin de la marche. Au lecteur.*

Comment est-ce que ça allait déjà?

*LE LECTEUR, lisant*

«La calèche monte en l'air  
elle va comme l'éclair...»

LE DIABLE

*Reprise de la marche royale.  
le diable sort.*

Der Teufel tut, in aufsteigender Reihenfolge, dreierlei. Er erklärt dem Publikum, man möchte fast sagen herablassend und die Dummheit seines Gegenspielers entschuldigend: «Le pauvre garçon n'a pas compris / que c'est à cause de moi que la fille est au lit». Dies ist ein ganz normales *off the record*-Sprechen: die Guckkastenbühne wird scheinbar durchbrochen, scheinbar: denn indem das Publikum ins Einverständnis gezogen wird, bleibt die Fiktion der Bühnenhandlung bestehen und genau umgekehrt wird das Publikum in diese Fiktion miteinbezogen. Zweitens aber geht der Teufel an den Vorhang der *petite scène* und guckt durch ein Loch hindurch, den Klängen der *marche royale* nach zu schließen, auf eine königliche Lustbarkeit, als deren Höhepunkt er demnächst – er erscheint bereits im Virtuosenfrack – seine Piecen vortragen wird. Indem er den Vorhang genauso respektiert wie ihn das Publikum respektieren muß, das ja kein Guckloch zur Verfügung hat, greift er eine bereits seltener Tradition auf, die an ein bewußtes Spielen mit der Illusionsbühne geknüpft ist: «prospiciens per velum quasi per fenestram»\*<sup>839,124</sup> heißt es in einer Anweisung von 1586 für ein Terenzbühnen-Stück. Dies ist eine Interaktion zwischen dem Theater und seinem Theater im Theater, nicht bloßem Theater auf dem Theater. Auch diese bleibt noch innerhalb der Fiktion, es verdoppelt sie bloß. Zum dritten aber adressiert er sich an den nämlichen *lecteur*, der oben ausführlich als das Zentrum der *Histoire* vorgestellt wurde, von dem das Geschehen immer wieder ausgehe, Erzählung, Musik und Szenen. Er läßt sich vom *lecteur* eine Passage vorlesen, eine Passage

aus dem ersten Teil, die das Publikum bereits vor einer Stunde erlebt hat, und zwar genau jene Frage, auf deren mythische Bedeutsamkeit hier schon wiederholt hingewiesen wurde: «Et moi: <Es-tu content?>», ergänzt er. Indem er sich selber zitiert, wie er im Buch steht, verdoppelt er sich; es gibt einen Teufel, der auf der Bühne steht, und einen, der jetzt mit dem *lecteur* spricht. Es gibt noch einen dritten, den des Buches, freilich von obsoleter Fiktionalität. Und man könnte vermuten, hinter dem Teufel, der jetzt spricht, gäbe es noch einen Überteufel. Kurz gesagt: "des Pudels Kern", wie er im *Faust* heißt, wo er in allen möglichen Fiktionen herumgaukelt ohne sie je zu verlassen, differenziert nicht zwischen Fiktion und deren Ebenen einerseits und zwischen Fiktion bzw. Fiktionen und dem, was als Realität, zum Beispiel der Zuschauer, apostrophiert zu werden pflegt, andererseits. Für den Teufel der *Histoire* existiert diese für die abendländische Kunst kardinale Unterscheidung nicht.

Man muß freilich fragen, ob er auch die Zeit zu negieren vermag, jene Zeit, die die seiner Westentaschenuhr, die des *lecteur* und die des Publikums ist, oder ob er nur zwischen dieser "Realität" und den diversinen Fiktionen zu springen vermag. Könnte er's (das wäre der oben gestreifte "Überteufel"), wäre er tatsächlich der *diabolus ex machina*, zu dem ihn hier der Spielwitz der Autoren und ihre Lust an der Parodierung ältester Theaterstrukturen erhebt. Tyche, die Personifizierung des Zufalls, an dem menschliche Schicksale zur Belustigung der Mitmenschen zu stolpern pflegen, taucht häufig in den Vorspielen der attischen Neuen Komödie auf und klärt die Zuschauer vorab über das Geschehen auf, so daß die soziale Funktion der *Nea* geradezu in der Vermittlung des Waltens der Gottheit über allem Geschehen gesehen werden kann<sup>cf. vogg\*840</sup>. In der *Histoire* ist Ähnliches zumindest vom Text her nicht zu widerlegen.

Aber es geht um anderes, um den Teufel der *Histoire* als Inkarnation des romantischen Virtuosen, die im Umkehrschluß sämtlich vom Teufel besessen erscheinen. In einem Vermerk auf den Skizzen ist ausdrücklich vom Paganini-Portrait Delacroiz' die Rede, das als Vorbild für die Erscheinung des Teufels vor dem Vorhang gelten kann, nachdem es zunächst geheißen hatte: «diable en domino / devant le

rideau»<sup>\*\*108,34v</sup>. In einer Vorfassung<sup>\*\*104,50</sup> lässt Ramuz zunächst Raum frei, wenn der Teufel fragt: «Ne voulez-vous voir mon programme? / Lisant à autre voix / 1) ... 2) ... 3) ... 4) ... / Et naturellement, pour finir, les trilles du diable de Tartini. Magnifique, N'est-ce pas?». In der Redaktion mit Strawinsky entstanden dann folgende Vorschläge, die wohl nie gespielt werden sollten, sondern als fiktives Programm der Soirée die Bewunderung des Soldaten erringen sollten: «1) Elévation Goldberg / 2) Fantaisie [pathétique] sur deux cordes / 3) Etat d'âme Martini Stabat Mater / 4) Magnificat Saint Saens». Für einen Teufel zumindest ein erstaunlich religiös geprägtes Programm; hierauf passen die oben zitierten Bemerkungen von Traub<sup>\*152,41</sup> zum *choral*: "...nicht mehr Realität, sondern ein mit erhebenden Gefühlen befrachteter Gestus". Die Ersetzung des Religiösen durch das Kunstpathos ist das eine Moment, die Aufspaltung des *choral* in einen *petit* und einen *grand choral* durch das dazwischengeschobene *couplet du diable* ist deutlicher Reflex. Die Behauptung des Teufels V 504f (sie bezieht sich auf das scheinbar zufällige Zusammentreffen mit dem Soldaten: «Rencontre unique!») stellt die kirchlich-künstlerische Traditionslinie in aller Deutlichkeit her: «Musique! Musique! Musique! Musique! / il n'y a décidément que toi pour ramener les égarés».

Das wichtigere Moment aber sind die beiden Fragen, was heißt es, Virtuose zu sein, wie reagiert das Publikum? «Consolation de la musique, consolation, consolation! / il ne te reste que mon violon / (...) reste mon violon pour te consoler» (V 566ff, zum Soldaten). Als der Teufel zu schwanken beginnt, wird er noch deutlicher: «Musique! musique! musique! / quinquina des neurasthéniques, / morphine des désespérés» (V 571ff). Selbst einem Teufel «il a fallu cinq ans pour arriver» bei «cet étonnant degré de virtuosité», kein Wunder, daß «mon rôle dans le monde me vaut trop de rancunes: on a besoin parfois d'une petite compensation...» (V 450f).

Diese *petite compensation* bildet das Zentrum der dritten der hier vorgetragenen Überlegungen für eine Interpretation der *Histoire du soldat*. «On va donc se servir de son propre instrument: / il se supprimera lui-même!... (...) Tout le monde attribuera cette guérison / à mon talent sur son violon, / ensuite j'emmène le garçon» (V

443f, 454f). Beide Möglichkeiten sind offen: entweder plant der Teufel, die Heilung selbst durchzuführen und die Vereinigung von Soldat und Prinzessin ist ein Betriebsunfall (so muß es dem Zuschauer erscheinen), oder aber die Selbstunterdrückung des Soldaten durch eben diese Vereinigung ist Teil des größeren Projektes, das des ausdrücklichen Sündenfalls des Soldaten bedarf, zu dem es erst durch die Anamnese der Prinzessin kommt, und Kartenspiel und Teufelstanz sind Maskerade (woran nach dem «Neuf heures et demi. / Allons-y!» kein Zweifel bestehen kann, ohne dies wäre der Auftritt des Teufels als *bête* nicht unbedingt zwingend). Durch diese Doppeldeutigkeit wird zugleich der Verweis auf die barocken Spielführer und die antiken *dei ex machina* ironisiert: durch die Macht des Spiels erscheint der Teufel zunächst wieder in die Fiktion eingebunden, wie es das 19. Jahrhundert vorschrieb, am Ende aber stellt sich alles wieder als raffiniertes Spiel des *diabolus ex machina* heraus.

Damit ist der Weg des Teufels zu Ende, im *Rake's progress* wird er ihn weitergehen. Die *1ère ébauche* der *Histoire* hatte auf einem Wesen insistiert, das die spezifisch menschliche Kunst des Musizierens bei aller Mühe nicht erlernen konnte: «Il passa deux jours chez le vieux (...) il montra au vieux à jouer du violon, / et l'autre s'exerçait sur le violon, / et il jouait à la fois beaucoup mieux et beaucoup moins / bien que le soldat, / mais jamais, malgré toute la peine qu'il se donnait, / de la même façon que lui, à quoi justement il aurait voulu / arriver, c'est comme ça.»\*\*<sup>102,12</sup>. Dies ist ein ganz aus den Märchen gezogener Teufelstypus. Hier aber steht am Ende ein Teufel, der es gar nicht mehr nötig hat, selber zu spielen: er läßt spielen. Denn von wem sollte das Stück anders geschrieben sein als von ihm?



## **ANHANG**



# ANHANG 1

SEITEN- UND ZEILENGETREUE TRANSKRIPTION DES  
WIDMUNGSEXEMPLARES FÜR WERNER REINHART  
\*\*111 (URAUFFÜHRUNGSFASSUNG)  
RYCHENBERG-STIFTUNG, WINTERTHUR

( Dep. RS 78 )

## Histoire du soldat

à M. Werner Reinhart  
hommage très dévoué et très reconnaissant

C.F. Ramuz



Histoire du soldat

=====

lue, jouée, dansée et en deux parties  
par

C.F.Ramuz et Igor Strawinsky

petit théâtre et costumes

de

René Auberjonois

représenté pour la première fois au Grand Théâtre de Lausanne  
le 28 septembre 1918

-----

Petite scène démontable, avec podium  
et deux tambours  
sur un des tambours est assis  
le Lecteur  
devant une petite table;  
sur l'autre sont groupés les instrumentistes

-----

un violon, une contrebasse, une clarinette, un basson,  
un cornet à pistons, un trombone.

Batterie:

grosse caisse, 3 caisses claires, tambour de basque  
cymbales, triangle:

-----

Personnages:

le soldat - le diable

la fille du roi

-

le lecteur

-



1)

Histoire du soldat  
=====

première partie  
=====

Introduction de musique

Première lecture

-----

Entre Denges et Denezy  
un soldat qui rentre chez lui

Quinze jours de congé qu'il a,  
marche depuis longtemps déjà.

5       A marché, a beaucoup marché,  
          s'impatiente d'arriver,  
          parce qu'il a beaucoup marché,  
          mais un ruisseau s'est présenté  
          (la Sorge qu'on appelle, et pas très loin de là se trouve une mai-  
10      son,  
          une eau comme point d'eau du tout, tellement bien on voit le fond  
          dans le noir de l'ombre du pont  
          et le noir de l'ombre que les vernes font,)

Fin de la musique

15      et il s'est assis,  
          trempe son biscuit,  
          a posé son sac à côté de lui

2)

et puis  
c'est son sac qu'il a pris.

Il l'a ouvert, il a tiré de son sac un tas de choses,

20 un tas de choses comme les soldats ont, c'est la fortune des soldats:

une bouteille plate, des cartouches,  
un mouchoir pas très propre, un petit miroir fendu,  
encore des cartouches,  
des choses brillantes enveloppées dans du papier de soie qui sont  
25 des boutons d'uniforme pris à un Turc;

et après est venu le coin où le tout à fait précieux est logé:  
une medaille de son patron,  
des cheveux de sa bonne amie dans un médaillon,  
enfin un petit violon.

30 il le tient; il l'a retourné,  
caresse ce petit bois rouge, ce poli qu'il a, ce lustré,

avec des veines tellement bien tracées  
qu'on dirait que c'est des portées,

passee la main sur sa rondeur, son plat ...

La musique commence

## Scène au bord du ruisseau

La musique continue après le lever du rideau. Le diable entre. On voit le soldat qui joue du violon. Le diable s'approche de lui par derrière. C'est un petit vieillard propret \*. Il porte un livre sous le bras gauche, il tient dans la main droite un cabas de tapisserie.

Le diable

=====

35      Donnez-moi votre violon.

Le soldat, tout en jouant

=====

Non.

Le diable

=====

Vendez-le moi.

Le soldat

=====

J'ai dit non, c'est non.

Le diable, prenant dans la main droite le livre  
qu'il a sous le bras

Changez-le moi contre ce livre.

Le soldat

=====

40      Je sais pas lire.

Le diable, venant se placer devant lui.

=====

Ecoutez, soldat, c'est un livre, je vais vous dire,

-----

\* La rapide succession des scènes où le diable figure sous les esprits les plus diverses ne laissant pas le temps de le grimer, il porte un masque.

4)

qu'on peut lire sans savoir lire;  
il se lit tout seul, il se lit pour vous....

Le soldat cesse de jouer

45 Et on est avec lui dans le même rapport  
que comme qui dirait avec un coffre-fort;  
on tend le main, on tire dehors....

50 Toute question au livre posée  
est une somme trouvée.  
Dix mille francs, dix mille francs seulement par question, mettons,  
c'est de quoi acheter déjà quelques violons...

Le soldat, l'interrompant  
=====

Montrez voir ca!

Le diable lui tend le livre. Le soldat  
se met à lire, bougeant les lèvres et suivant les lignes du doigt.

Le soldat  
=====

Je lis, mais je ne comprend pas.

Le diable  
=====

Ne vous inquiétez pas, ça viendra.

Le soldat  
=====

55 Et puis encore, si ce livre vaut tant d'argent,  
moi, mon violon, je l'ai eu pour dix francs.

Le diable  
=====

Raison de plus.

Le soldat, après un instant d'hésitation  
Eh bien,...c'est entendu!

Il tend le violon au diable qui le lui prend et se met à jouer dessus. Le soldat recommence à lire.

Le diable, cessant de jouer; brusque changement de ton.

Dis donc, soldat, tu vas venir chez moi.

Touchant le violon de l'archet

Tu me montreras, ça ne marche pas!

Le soldat  
=====

60 Jamais de la vie.

Le diable, insinuant.  
=====

Deux où trois jours seulement!...

Le soldat  
=====

Deux où trois jours? Comme vous y allez!  
Moi qui n'ai que quinze jours de congé!

Le diable  
=====

65 Je te prendrai dans ma voiture,  
ça fera un jour d'économisé!

Le soldat  
=====

Où est-elle, votre voiture?  
j'aime mieux celle de mes deux pieds.

Il a tiré son sac à lui et se remit, tout en lisant, à tremper son biscuit dans le ruisseau.

Le diable  
=====

Tu me fais pitié, soldat!  
Qu'est-ce que tu manges là?

6)

Le soldat  
=====

70 Du biscuit.

Le diable  
=====

C'est dur, hein?

Le soldat  
=====

Diablement.

Le diable, allant à son cabas.  
=====

Si tu te servais plutôt chez moi?

Le soldat  
=====

C'est pas de refus, quant à ça.

Le diable  
=====

75 Eh bien, vas-y, ne te gène pas, mon garçon.  
Qu'est-ce que tu veux? un rond de saucisson,  
une tranche de veau à la gelée avec des cornichons?  
Un morceau de pain, de vrai pain?  
Il y a du choix; mange, ça fait du bien.

Le soldat  
=====

80 Merci bien.

Le diable  
=====

De rien.

Le soldat s'est servi et mange.

Le diable, examinant le violon  
=====

Seulement, ces jeunes gens,  
ça n'est décidément pas très intelligent.  
Ca aime bien le bon, pourquoi pas le meilleur?  
85 Chez moi, vois-tu, on a ce qu'on n'a pas ailleurs....

Pourquoi te faire de souci?  
La poule pond son oeuf le dimanche sans s'occuper de lundi...  
Deux ou trois jours, deux ou trois jours seulement, je te dis

Le soldat

=====

Ma mère m'attend.

Le diable

=====

90      Elle a l'habitude.

Le soldat

=====

Ma fiancée s'impatiente à cause de moi.

Le diable

=====

Mal arrangé comme tu es là!  
mon pauvre garçon, ne crois pas ça.  
Tu ne les connais pas encore, ces filles:  
95      à quoi ça s'intéressent, ce n'est qu'à la coquille.

Il verse à boire au soldat

Le soldat

=====

Est-ce qu'on aura, chez vous, du si bon vin?

Le diable

=====

De l'autrement plus vieux, de l'autrement plus fin.

Le soldat

=====

Est-ce qu'on aura chez vous de quoi fumer?

Le diable

=====

Des cigares de la Havane avec des bagues en papier doré.

8)

Le soldat  
=====

100 Et est-ce vrai que vous me ramènerez en voiture?

Le diable  
=====

Une calèche à chevaux,  
tout ce qu'on peut voir de plus beau....

Le soldat s'est levé et remet dans son  
sac les objets qu'il en a sortis. Le diable re-  
commence à jouer sur le violon.

Rideau

eme  
2 lecutre

105 Il passe deux jours chez le vieux, lui montra, comme convenu,  
en échange de quoi mangea tant qu'il voulut, et but,  
et il fut, en effet, soigné  
comme il n'avait jamais été.

Il se regarda dans la glace, jamais il n'avait été si joli,  
il se voyait dans cette glace tout rose et blanc, tout rajeuni,  
le vieux entra, le vieux lui dit:  
110 " Tu es prêt? " c'était le matin du troisième jour.

Il monta dans la voiture avec le vieux: "Es-tu content?" "Oh! oui,  
je suis bien content." "Eh bien, dit le vieux, allons-y!"  
Et aussitôt la voiture partit.

115 Une calèche à deux chevaux,  
tout ce qu'on peut voir du plus beau.

Elle était toute vernie en noir,  
elle luisait comme un miroir.

120 Et on pouvait se mirer dedans,  
avec les ardillons des courroies en argent,  
les boucles des harnais et les poignées de portière en argent,  
tout qui est noir, noir et argent:

"Es-tu content?" "Oh! oui, je suis bien content."

La voiture monte en l'air,  
elle va comme l'éclair.

125 Voilà les fils du télégraphe:  
c'est par dessus eux qu'elle passe.

"Tiens-toi seulement à moi, si tu as peur!..."  
La machine va à toute vapeur,

130 Et alors quelque chose siffle, c'est la haute branche d'un pommier,  
peut-être, ou bien la pointe d'un clocher au-dessous de nous; puis  
c'est comme si on tombait de haut en bas rapidement,  
tandis que l'étoile filante à l'horizon en fait autant,

plus rien,

135 entre Denges et Denezy,  
un soldat qui rentre chez lui,

quinze jours de congé qu'il a,  
marche depuis longtemps déjà,

140 bravo! ça y est, on est chez nous, c'est nous qu'on vient, bonjour,  
Madame Chapuis!  
elle ne répond pas, bonjour! comment ça va-t-il?

elle ne répond toujours pas, qu'est-ce qu'il y a? eh! Louis  
(il passe là-bas sur son char à échelles, qui va chercher de  
l'herbe pour ses vaches, c'est un vieil ami,)

145 eh! Louis, il n'a pas entendu, qu'est-ce qu'il a?  
je regarde si tout est là, tout est là,  
l'église avec son cadran bleu, le four, la maison de Commune,

la remise de la pompe à incendie avec "pompe à incendie" écrit sur la porte, l'école aussi plus loin avec sa cloche qui se voit, mais alors, qu'est-ce qu'il y a?

150 je suis Joseph, le soldat,

Joseph, Joseph qui viens de loin, Joseph, vous savez, le soldat, est-ce que vous ne me reconnaissiez pas?

155 Il voit que non, bien au contraire, on se détourne, on le fuit, le chien de la laiterie, qui le connaissait pourtant bien, s'est mis à aboyer terriblement contre lui,

on doit le prendre pour un de ces rôdeurs dont on n'a déjà vu que trop dans le pays,  
gare à nos filles!

et, arrivant enfin à la maison,

160 sa mère a levé les bras et s'est en fermée à clef dans sa cuisine...

il a été ensuite chez sa fiancée,  
elle est mariée,  
elle a deux enfants,  
alors il comprend:

165 "Ah brigand, bougre de brigand!  
Je sais qui tu es, à présent!  
Ca n'est pas trois jours, c'est trois ans."

"Je l'ai écouté bêtement!"

170 "Ah brigand, bougre de brigand! mais c'est que j'ai été trop bête,  
j'avais bien faim, j'étais bien fatigué, ça n'explique pourtant pas

pourquoi je l'écouté, ce vieux; est-ce qu'on fait attention à ce que  
les gens qu'on ne connaît pas vous disent? On leur répond: Je ne  
vous connais pas." au lieu de quoi je l'ai écouté; j'aurais dû me  
méfier de lui, au lieu de quoi, bêtement, je l'ai écouté et plus  
bêtement encore je lui ai donné mon violon; ah! bête que je suis, malheureux  
que je suis! bête et malheureux que je suis. Et à présent, qu'est-ce que  
je vais faire? Qu'est-ce je vais faire? Qu'est-ce que je fais vaire?...

La musique commence.

Il était sorti du village, là sont des vergers et des prés, il y a aussi  
des plantages, une vache se frotte à un petit arbre qui a encore son tuteur,  
le lien d'osier va casser, la petite fille fait claquer son fouet, la vache  
se sauve, la petite fille se remet à mordre dans une pomme qu'elle tient...

Scène du sac

=====

La musique continue à se faire entendre. La scène reste vide un instant. On voit au loin le clocher du village. Arrive le diable en marchand de bestiaux. La musique se tait aussitôt. Il traverse la scène en regardant de tous côtés, il revient sur ses pas, il sort. La musique re-commence.

Le soldat arrive et s'arrête, soulevant son sac des deux mains, la tête penchée en avant. La musique joue toujours.

Le diable se montre tout à coup. Fin de la musique.

Le diable

=====

Alors, alors monsieur le fantassin,  
ça ne va pas tellement bien?

Le soldat, faisant un pas

=====

185 Bougre de brigand, sale voleur, Satan!  
Tâche de ficher le camp!

Le diable

=====

Heureusement qu'on t'a suivi!

Le soldat

=====

, prenant un pistolet qui est posé dans sa ceinture.

Tu as compris?.... Tu as compris?....

Le diable

=====

Pourquoi est-ce qu'on n'est pas content?  
est-ce qu'on s'ennuie de sa mamam?...

Le soldat lâche sur lui son coup de pistolet à bout portant. Le diable tire un étui à cigarettes de sa poche et allume un cigare. Le soldat se détourne.

Le diable

=====

190 Un vieux truc, mon pauvre ami!  
Le vieux truc n'a pas réussi.

Il tire un bouffée de son cigare.

Parlons sérieusement,  
qu'est-ce que tu vas faire à présent?

Le soldat

=====

Je vais rentrer au régiment.

Le diable

=====

195 On t'attachera à un pieu,  
avec un bandeau sur les yeux.

Le soldat

=====

Je saurai toujours retourner la terre.

Le diable

=====

Et l'autorité militaire?

Le soldat

=====

Je vais aller,... je vais aller ...

Le diable

=====

200 Si ça te donne de quoi manger!

Silence, un temps.

Tu vois, je te l'avais bien dit:  
heureusement qu'on t'a suivi!

Il s'approche du soldat, il sort un poignée  
d'or de sa poche.

Regarde, on a, nous autres, de l'or tant qu'on en veut!  
On fait en ce moment le commerce des boeufs.  
205 Que dirais-tu d'en faire autant?  
Rien qu'un signe que c'est oui, et te voilà gradé marchand.

Le soldat le regarde.

Marchand, bien entendu, de ce que tu voudras,  
marchand de blanc, marchand de draps...  
Le boeuf, c'est encore du tout gros commerce,  
210 et on ne cherche qu'à te plaire...

Plus vite.

Pense à toutes les belles choses que tu auras,  
des femmes, des chevaux, des maisons, des chiens, des tableaux,  
des tas de choses pour faire beau...

Il pose la main sur l'épaule du soldat,  
qui se laisse faire.

Alors, à quoi bon cet air malheureux?  
215 Laisse-te faire, mon pauvre vieux...  
Ote-moi ça!

Il lui ôte son bonnet de police et le  
glisse dans la poche du soldat.

Et ça aussi, ôte-le moi!

Il lui ôte son sac qu'il jette à terre.

C'est ça!... Et, à présent, mets ça.

Il lui met son chapeau sur la tête.

Et ça encore ... C'est ça.... C'est ça...

Il a ôté sa blouse qu'il fait mettre au soldat. Dans une des poches de son veston, on voit le violon; il tire de l'autre une casquette dont il se coiffe. Puis il considère le soldat.

220 Ca y est, mon ami! Tu n'as plus qu'à me suivre.  
Seulement n'oublie pas le livre.  
Où l'as-tu mis?

Le soldat  
=====

Dans mes affaires.

Le diable  
=====

225 Prends-le. C'est mon remplacement.  
Tu n'auras qu'à l'ouvrir pour me trouver dedans.

Le soldat ouvre son sac, en tire le livre et le met sous son bras. Tout à coup il semble hésiter.

Le soldat, se tournant vers le diable.  
=====

Et les autres choses, qui sont dans le sac, est-ce que je ne pourrai pas les prendre?

Le diable, lui passant la main sous  
===== le bras et l'emmenant

Laisse-les; c'est entre nous deux, à présent; on est comme qui dirait une paire de jambes.

eme  
3 lecture  
-----

230 Dans le commerce de nouveautés d'abord, tous les commerces par la suite,  
l'histoire est, à présent, que le soldat devient très riche.

Mesdames, Mesdames, comparez!...

235 Grand choix en toutes teintes, noir, bleu-marin, bleu-moyen, bleu Joffre, bleu pastel, bleu-ciel, beige, sable, teinte mastic, gris noir gris gris, gris moyen, violine, taupe, nègre, brun, kaki, étoffes grisailles, 140, 130, 120, 110 de large, étoffes fantaisies, Mesdames, crêpe de Chine, satin duchesse....

prix d'avant-guerre, Mesdames, comparez!...

240 qu'est-ce que c'est que cette espèce d'ouvrier charpentier qui regarde derrière les vitrines et puis se décide d'entrer?

dit qu'il voudrait un pantalon (¹ avec une poche devant pour le mètre, "allez me chercher le patron!..."

"alors, ça va bien mon garçon?... Bon, continuons!..."

245 S'en va, mais lui aussi bientôt il lui fallait s'en aller; il tenait plus en place, il avait besoin de marcher, comme c'est nu, comme c'est nu, cette banlieu à traverser, seulement je vais pouvoir être tranquille,

illusion, illusion!

250 l'autre, à présent, qui sort de derrière un buisson, cette petite fille en train de cueillir des framboises dans un sillon:

=====

(¹ Klammer original, ohne Gegenklammer

"ça va toujours bien, les affaires?..."

Et il lui fallait s'arrêter:  
"Très bien!" ah! prisonnier, prisonnier,  
prisonnier de tous les côtes!

- 255 et on voudrait tant pouvoir s'échapper,  
seulement il faudrait en effet pouvoir, au lieu de quoi il ne pou-  
vait pas,
- 260 au lieu de quoi j'ai tout ce que je veux en fait de choses utiles  
et inutiles, tout l'argent que je veux, toutes les satisfactions d'ar-  
gent, tous les gains,  
et c'est comme si je n'avais rien.
- 265 Ses bâteaux allèrent sur les mers et partout dans les ports on ache-  
tait et on vendait pour lui,  
l'initiale de son nom, ce J ,  
étaient peinte en rouge sur les coffres de riz,  
sur les balles de tabac,  
sur le devant des tonneaux de tafia;  
la passerelle plie sous les poids des hommes nus, le coude en dehors,  
ça craque, ça grince, ça sent fort;
- 270 lui était assis à son téléphone et envoyait des télégrammes sans  
se déranger,
- l'autre bout du monde était devant lui et toutes les mers, on est  
enfermé,
- 275 ah! sortir! sortir de nouveau! mais l'Autre toujours qui est là,  
c'est un bûcheron cette fois,  
parce qu'on est dans les bois:

"Eh bien! ça va bien les affaires? (s'appuyant sur le manche, de sa grande hâche), pourquoi as-tu l'air de t'ennuyer?..."

280 Mon pauvre ami, lis dans le livre. Quand tu sauras lire dans le livre, tu n'auras plus besoin de moi."

285 Il se mit à lire tout qu'il put  
Il se donna toute la peine qu'il fallut.  
Il sut enfin lire tout à fait bien. Il vit que l'Autre avait dit vrai.  
On était avec le livre dans le même rapport  
que comme dirait avec un coffre-fort,  
on n'aurait qu'à tendre la main et tirer dehors.  
La moindre question au livre posée  
étaient une somme trouvée.  
Il vous dévoilait l'avenir par ses réponses à vos questions;  
290 il se réimprimait chaque fois pour y répondre, il vous disait: "Fais  
attention,  
voilà comment tu dois t'y prendre pour y réussir, voilà comment tu  
feras..."  
seulement il y avait des questions auxquelles le livre ne répondait pas.

295 Je te demande, moi: "Comment faire pour être heureux!"

Personne ne m'aime, je te demande, moi: "Comment faire pour qu'on m'aime?"

Voilà Pâques qui revient, une grande joie est dans l'air,  
c'est plein de cloches, comment faire?

300 On voit au mur M.Ruchonnet, M.Ruffy,  
Le general Dufour aussi:

dans un café de chez nous être assis,  
être assis avec des amis,

305 jamais plus! Jamais plus! comment faire?  
Le livre fait exprès de se taire;  
On serait bien, on serait au frais,  
le livre me dit tout, sauf ce que j'aimerais;

310 et, pour le reste, il me dit tout,  
et cependant même le vin de mon pays n'a plus de goût,  
ni l'omelette au lard, ni les saucisses aux chou,

rien, rien, plus jamais rien, on m'envie, je m'ennuie

ils m'envient, je suis énormément riche, je m'ennuie, ils m'envient,  
je voudrais mourir, je téléphone, je télégraphie;  
il prenait le livre: "Il ne vient plus."

Rideau

315 il retournait le livre: "Il est là quand même!"

Scène du livre déchiré

Le soldat est assis à une table, avec le livre. Il est en train de lire dans le livre. Il le retourne, puis le repousse loin de lui.

Le soldat

Si tu pouvais me dire à quoi ça sert, tout ça!

Il regarde fixement le livre, comme s'il l'écoutait parler.

Hein?... Oh. je sais bien, tu as raison...

Retenant le livre.

Je ne peux plus me passer de toi!

Il se remet à lire dans le livre; puis tout à coup, le jette à terre.  
Il s'accoude sur la table, la tête dans ses mains.  
On heurte.

Le diable, ne montrant d'abord que la tête.

320 Monsieur!... Monsieur!... Monsieur!...  
Est-ce qu'on ose?... Tant pis, j'entre...

Entre à petits pas rapides le diable en vieille femme. Il a au bras un grand carton ovale de modiste qu'il dépose près de la porte.

Mais vous avez perdu quelque chose, Monsieur, permettez que

je vous le rende!...

Il s'avance précipitamment jusqu'à la table, ramasse le livre et le tend au soldat.

Le soldat, jetant le livre sur la table, et s'accou-  
===== dant de nouveau.

Qu'est-ce que vous voulez?

Le diable  
=====

Mon bon Monsieur, si vous saviez!...

Il se cache la figure dans ses mains.

325 Je n'ai pas toujours été dans l'état où vous me voyez.  
J'ai été belle, Monsieur, j'ai été riche, j'ai été fêtée.  
Les poètes ont chanté mon corps de façon detaillée.  
On s'est fait sauter la cervelle pour l'amour de moi,  
j'ai tenu l'empereur de toutes les Allemagnes dans mes bras.

Se tournant brusquement vers le sol-  
dat. Un temps.

330 Le prince-héritier son fils, deux grand-duc...

Le soldat ne bouge toujours pas.

Le diable, le considérant, puis tournant autour  
===== de lui.

On est gentil tout plein, Monsieur,  
bien que peut-être pas très curieux,  
mais enfin on fait comme on peut...  
Alors, je vais vous dire, j'ai mon petit commerce.  
335 Voilà déjà longtemps, Monsieur, que je me berce  
dans l'espoir de vous compter au nombre de mes clients.  
Je suis comme vous: j'achète, je vends...

Le soldat, l'interrompant

=====

Je n'ai besoin de rien.

Le diable

=====

340 En êtes-vous bien sûr, Monsieur le commerçant,  
vendant, précisément, pour ce qui est de moi,  
des choses que vous n'avez pas...

Il montre son carton.

345 des choses qui ne sont pas à vendre,  
des choses qui peut-être vous manquent,  
propres par cela même à vous intéresser,  
des raretés, des curiosités...

Allant à son carton qu'il ouvre.

C'est ainsi que, si Monsieur voulait bien,  
j'aurais pour lui dans cet écrin...

Le diable présente l'écrin au soldat  
qui fait un geste de refus. Le diable  
feuillant de nouveau dans son carton,  
puis s'approchant du soldat.

Alors un magnifique tableau d'Académie  
qui représente au naturel Venus endormie...

A l'oreille du soldat, plus bas et plus  
vite.

350 Je n'ai jamais vu de gorge si belle qu'à une jeune Hongroise qui  
est comme moi dans le malheur... cette personne a quatorze ans...  
Si monsieur veut bien se rendre compte...  
=

Le soldat prend le diable par le poignet  
et le secoue.

Le diable, poussant des cris.

=====

Monsieur, Monsieur!... Ce n'est pas tout,  
je ne suis pas encore au bout...

Il se débat, le soldat le lâche. Se pen-  
chant de nouveau sur son carton.

355    Un objet que vous connaissez, un objet que vous n'avez plus,  
cher Monsieur, un objet perdu,  
un objet à votre intention...  
Vous n'allez pas me faire l'affront  
de dire non...

Il sort de son carton un objet recouvert  
d'une étoffe noire, le présente des deux  
mains au soldat en reculant, s'incline,  
puis brusquement il découvre.

360    Un joli petit violon!...

Le soldat, se levant.

=====

Donnez!

Le diable, reculant d'un pas.

=====

Combien?

Le soldat

=====

Donnez, je vous dis!

Le diable

=====

Cher Monsieur,... voici...

Il lui fait une révérence jusqu'à  
terre et lui tend le violon. Il recule alors  
rapidement jusqu'au fond de la scène.

Le soldat veut jouer; le violon ne rend aucun son. Le soldat, de toutes ses forces, jette l'instrument à la tête du diable, mais celui-ci s'est vivement baissé et a disparu.

Musique.

Le soldat revient à sa table. Le soldat se tient devant la table et considère le livre. Il prend le livre, il le déchire en deux, avec peine, sur son genou. Il tire sur les feuilles qui résistent, il les éparpille en mille morceaux tout autour de lui.

La musique continue jusqu'au baisser du

Rideau

Entr'acte

=====

26)

((leer))

Seconde Partie

Introduction de musique

ere  
1 lecture

- 365 Entre Denges et Denezy,  
un soldat qui va devant lui.  
  
Va droit devant lui, comme ça,  
marche depuis longtemps déjà,  
arrive au ruisseau, a passé le pont,  
  
370 peut-être qu'il rentre à la maison:  
le coq en l'air a dit que non.

Fin de la musique

- Il a bien plutôt l'air de ne pas savoir où il va,  
il ne couche jamais deux nuits de suite dans le même endroit,  
et le coq, qui le voit venir de loin et le surveille,  
375 claque des ailes,  
tout en fer, en haut de son toit:  
"Tu le vois? est-ce que tu le vois?..."  
  
Et puis:  
"Fini!...  
380 Fini pour le moment le cas du militaire,  
il a été boire un verre."

La route fait mal tant c'est blanc,  
il fait meilleur être dedans.

385 On voit Joseph qui est assis,  
il a commandé trois décis.

A remplir son verre, l'a vidé,  
puis il s'est mis à regarder.

390 Regarde à travers les petits carreaux,  
par l'intervalle qu'il y a entre les rideaux,  
les rideaux blancs tenus relevés par des embrasses rouges,  
les rideaux blancs, les jolis rideaux blancs, regarde les feuilles qui bougent,  
regarde, regarde encore, n'arrête pas de regarder,

395 c'est tout ce monde autour du four  
et tout ce monde autour du four,  
c'est parce qu'on a battu le tambour,

400 et on a battu le tambour à cause de la fille du roi qui est tou-  
jour plus malade, ne mange pas, ne parle pas, ne dort pas, -  
toutes les maladies qu'elle a, -  
et le roi a fait dire au son de tambour, comme ça,  
qu'il donnera la fille du roi  
à celui qui la guérira;  
un homme entra.

405 L'homme qui était entré, tira un tabouret de dessous la table et  
il prit place à côté de Joseph: "On vous salue, collègue, parce  
que j'ai été soldat, moi aussi."

- "Et on ne veut pas te déranger,  
mais voilà qu'on s'est demandé  
si ça te dirait quelque chose ou non, c'est de quoi on vient te parler,  
c'est rapport à la fille du roi,  
et le roi l'a promise à celui qui la guérira..."
- 410
- "Alors, tu sais, collègue soldat,  
un medecin, c'est ce qu'on veut, c'est qui on veut, c'est toi ou moi,  
des tas qui sont déjà venus, des tas:  
pourquoi n'essaierais-tu pas?..."
- 415 "J'essaierais bien, moi, si je n'étais déjà marié: toi, tu es libre.  
Et, vois-tu, quand je t'ai vu, tout de suite, j'ai pensé à toi, parce  
qu'on est collègues et entre collègues..."
- "Pourquoi pas?" Il donne un coup de poing sur la table.
- "Pourquoi pas, après tout?..." il se lève, il s'en va.
- 420 à l'entrée des jardins du roi,  
les gardes lui demandent où il va.  
"Je suis médecin, je vais chez le roi."

Eclate la marche royale.

Scène devant le rideau

Pendant que la marche joue, le diable entre à droite sur l'avant-scène. Il vient se placer devant le rideau. Pardessus, drapéau melon. Son col relevé et l'aile du chapeau cachent en partie son masque. Il a sous le bras le violon dans sa boîte. Il regarde par le trou de rideau.

Le diable, se tournant vers le public

425 Je suis arrivé cette après-midi,  
il n'est arrivé que ce soir:  
trop tard.

Il regarde de nouveau par le trou du rideau.

430 Le pauvre garçon n'a pas compris  
que c'est à cause de moi que la fille est au lit:  
on était ici avant d'être ici;  
la guérir sans plus nous serait facile,  
mais elle a beau être gentille,  
on n'est venu pour la fille...

Même jeu.

435 C'est lui qu'on est venu chercher:  
pincé!  
On n'a qu'à lui souffler la fille sous le nez,  
et puis on fera rateller...

Fin de la marche. Au lecteur.

Comment est-ce que ça allait déjà?

=

Le lecteur, lisant  
=====

"La calèche monte en l'air,  
elle va comme l'éclair..."

Le diable  
=====

Parfaitemt!

440 Et moi: "Es-tu content?"

Imitant la voix du garçon

"Oh oui, je suis bien content!..."

Il se promène de long en au large.

Mais procéder élégamment!

Montrant le violon.

On va donc se servir de son propre instrument:

il se supprimera lui-même!...

445 La solution mérite de retenir l'attention, sans compter les bénéfices du métier

dont on entend bien ne pas être privé:

argent, applaudissements, sourires des dames, fleurs, couronnes, dé-  
corations...

450 Mon rôle dans le monde me vaut trop de rancunes: on a besoin par-  
fois d'une petite compensation...

On fera valoir volontiers cet étonnant degré de virtuosité  
où il nous a fallu cinq ans pour arriver...

455 Tout le monde attribuera cette guérison  
à mon talent sur son violon,  
ensuite j'emmène le garçon...

Tenant sa montre.

32)

Neuf heures et demi.  
Allons-y!

Reprise de la marche royale.  
le diable sort.

eme  
2      lecture  
-----

460      On a fait marcher la musique, le roi m'a bien reçu, me voilà mé-  
              decin du roi:  
              ça ne marche pas mal, ou quoi?

Il m'a dit: "Vous viendrez demain;" est-ce que ce sera le bonheur?  
Le lecteur\* fait le geste de se tirer les cartes.

Sept de coeur.... dix de coeur...  
Le lecteur, comme s'il réfléchissait.  
Alors pourquoi est-ce qu'on a peur?  
Il hoche la tête.

465      Tous ces médecins qui sont venus pour rien,  
              des centaines de médecins,  
              et elle qui se cache sous ses draps quand on vient,  
              et moi pas plus malin que les autres, même pas si malin!...  
              Tu t'es lancé dans une vilaine affaire, seulement on dit qu'elle  
              est belle, a-  
470      lors, quand même, pensez-y,  
              pensez-y, Joseph, si ça réussit,  
              une femme à toi, dans ton lit,  
              une femme à toi, rien qu'à toi, et jamais encore ou bien c'est si  
              loin...

On entend au loin le violon du diable.

475      Hein?...

---

\* Le lecteur joue de plus en plus jusqu'à la fin de la lecture,  
qui finit par passer tout naturellement sur la scène.

Ecoutant

Lui!... Que si!... Que non!...  
Si! c'est bien lui!

Donnant un coup de poing sur  
la table.

480 Ah! Satan, tu m'a de nouveau suivi!  
Voleur de violon, je vois ça,  
c'est la fille, cette fois!

Rideau

Je vois tout, à présent, je vois:  
mon violon, c'est lui qui l'a;  
Si j'avais eu ce remède-là,  
j'aurais guéri la fille au roi...

Un temps.

485 Tant pis!

Scène du jeu de cartes

Au moment où le rideau se lève, on voit le soldat assis en bras de chemise à une petite table. Sur la table une chopine de vin blanc, un verre, un jeu de cartes.  
Le soldat est accoudé et ne bouge pas.

La chambre est une petite chambre aux murs passés à la chaux. A un clou sont pendus la tunique, la sacoche et la canne du soldat.

Le soldat, se redressant.

Non pas, tant pis, Joseph, tiens-toi!  
 C'est le grand moment qui est là!

On entend de nouveau le violon.

C'est pas juste, tout ça, je joue quand même mieux que lui.

En colère.

490 Est-ce qu'on n'entend pas qu'il joue faux? ah! comment est-ce qu'il s'y prend  
 pour tromper tout le temps les gens!

Buvant.

C'est le malheur, Joseph, c'est le malheur! Elles t'ont menti terriblement!

Retenant ses cartes.

Qu'est-ce qu'elles vont dire, à présent?

495      Sept de coeur... Dix de coeur... valet de coeur!..  
Elles disent comme avant!

Criant.

Alors viens seulement, Satan!  
viens seulement, tu ne me fais plus peur,  
on les a pour soi comme avant...

Un temps

500      ça n'est quand même pas suffisant!

Voix du diable, dans la coulisse.  
=====

Musique, musique, musique!... et quand même c'est raté.

Entre le diable, il est en habit de soirée.  
Masque imberbe, mèche sur le front. Dans  
une main il tient le violon du soldat, l'ar-  
chet dans l'autre.

Le diable, s'arrêtant brusquement.  
=====

505      Vous! et serait-ce vous qui m'avez appelé?  
Rencontre unique! rencontre unique!  
Musique! musique! musique! musique!  
il n'y a décidément que toi pour ramener les égarés.

Il s'approche du soldat.

Le concert a été magnifique,  
tonnerre d'applaudissements,  
le roi lui même était présent,  
rien qu'une ... malheureusement!...

Il s'approche tout à fait.

510 Je ne sais pas ce qui s'est passé.  
Ca ne fait rien d'ailleurs, on va recommencer...  
Et, voyez-vous, cher ami, on n'a pas oublié,  
non, on n'a pas oublié qu'il n'y a pas que le talent,  
qu'il y a encore l'instrument...

Il présente le violon au soldat.

515 et aussi à vous qu'on le doit.  
On vous remercie encore une fois.

Le soldat, sourdement.

=====

Parlez seulement!

Le diable, allant à la veste qui pend au mur.

=====

520 Mais, cher confrère, qu'est-ce je vois?  
Soldat de nouveau, simple soldat!  
pas même un pauvre petit galon de caporal sur la manche,  
qu'est-ce qu'on pense?

Le soldat boit.

Tu vois, ça ne va pas, on boit  
on boit, on se dit: "Ca ira,"  
ça ne va pas, on reboit:  
525 C'est sûrement à cause de ce livre...  
Le livre, vous savez, le livre...  
Et est-ce vrai que vous ne l'avez plus,  
le livre, que vous l'avez perdu?....

Le soldat, d'une voix forte.

=====

Non, c'est moi qui l'ai jeté loin.

Le diable

=====

530 Alors, je ne m'étonne plus de rien.

Il joue quelques notes sur le violon  
d'un air détaché.

Et n'as probablement plus un sou en poche... Je m'explique pour-  
quoi tu es là.

Le soldat, se levant.

=====

Moi!

Il sort de sa poche de l'or, de l'argent,  
des billets, une bourse et jette le tout  
sur la table.

535 Et venez seulement, si vous s'avez pas peur,  
parce que j'ai tiré les cartes et il n'est sorti que du coeur!

Le diable

=====

Si le coeur est avec toi, je te préviens que tu perdras.

Le soldat, s'assevant.

=====

Eh bien, on perdra; après tout,  
c'est de l'argent qui est à vous!

Le diable, s'approchant de la table, avec la chaise

=====

540 Facile à dire, mais attention!  
plus de livre, plus de violon,  
restaient les petits sous, les petits sous s'en vont...  
Qu'est-ce que tu vas faire, quand ils seront partis?  
Enfin, comme tu voudras, mon ami.

Il s'assied et pose le violon sur ses  
genoux.

Le soldat, battant les cartes, et les distribuant  
===== en deux paquets.

Le vôtre, le mien... c'est combien?

Le diable  
=====

545 Cinquante centimes le point.

Le soldat  
=====

Deux francs, pas un centime de moins!

Le diable  
=====

Eh bien, deux francs, mon vieux, si tu y tiens.

Chacun retourne sa carte.

Le diable  
=====

550 C'est moi, je te le disais bien!  
Et dis-toi bien que c'est la fin:  
Ensuite, tu n'auras plus rien,  
plus rien que la faim, f...a...i...m... faim...

Ils jouent. Le diable gagne.

Tu vois.. Jamais plus, jamais plus!...  
Tu iras pieds nus, tu iras tout nu.

Il gagne.

Tu vois...

Le soldat  
=====

555 Cent sous!

Le diable  
=====

Tu es fou!

Il gagne.

Gagné encore!

Le soldat, criant

=====

Cinquante francs.

Le diable

=====

Gagné mon vieux... va doucement.

Le soldat

=====

560 Tout mon argent.

Le diable, éclatant de rire.

=====

As de pique, as de pique, et toi?

Le soldat

=====

Reine de cœur.

Le diable

=====

C'est encore moi!

Le soldat

=====

Je n'ai plus rien.

Le diable, ramassant l'argent qui est sur la  
===== table.

565 Voilà des sommes qui tombent à point.

Il regarde le soldat sous le nez et se  
met à rire. Puis il prend le violon et  
se lève, quoique avec une peine visible.  
Déclamant.

Consolation de la musique, consolation, consolation!  
il ne te reste que mon violon.

Tu n'auras pas la fille,... tu n'auras pas la fille, tu n'auras

570 plus rien à manger,  
reste mon violon pour te consoler.

Il parle de plus en plus difficilement et titube.

575 Musique! musique! musique! musique!  
quinquina des neurasthéniques,  
morphine des désepérés  
les affaires rassasiés...  
alors je vais te jouer...

Il se met en position de jouer; tout en titubant de plus en plus.

On va te donner un petit concert...  
un de tes airs, ... un... de tes airs...  
tu sais, tu aimais bien... autrefois...  
at..attention... tu aimais... ça...

Il veut jouer, l'archet ne lui obéit plus.  
Il penche fortement à droite et à gauche.

Le soldat, se levant.  
=====

580 Buvez! ca vous remettra.

Le diable, mettant le violon sous son bras et  
===== le protégeant de la main, tout en reculant.

Jeune homme... jeune homme... n'essayez pas.

Le soldat  
=====

Je vous dis de boire. Tenez!

Il force le diable à boire. Remplissant le verre.

Et moi, je bois à votre santé...  
Encore un!

Le diable, chancelant de plus en plus.  
=====

Vous a...a... busez!

Le soldat  
=====

585 On est léger, on est léger!  
Il me semble qu'il va tomber.

Le diable tombe assis sur la chaise,  
puis, penchant de côté, s'affaisse tout à  
fait, la tête sur la table.

Le soldat  
=====

Hé! hé! ...

Tendant la main vers le violon.

Hé! ... peut-on essayer?

Mouvement convulsif du diable qui serre  
Le violon contre lui.

Tu n'en a pas encore assez?

Il lui vide le verre dans la bouche à plu-  
sieurs reprises.

590 Tiens, mon vieux!... Tiens, tiens, tiens!...

Considérant le diable qui ne bouge plus.

A présent, je reprends mon bien.

Il s'empare du violon et de l'archet et  
revenant vite à sa table, se met à

jouer.  
Musique.

Rideau

Et ensuite petit concert. Et pendant le petit concert:

eme  
3      lecture    (à tue-tête)  
-----

Mademoiselle, à présent on peut dire  
qu'on est sûr de vous guérir.

595      Le remède, à présent, on l'a  
et, avant, on ne l'avait pas.

On n'osait pas, avant, venir vers vous,  
à présent on ose tout.

On n'a joué qu'un petit peu,  
n'est-ce pas que vous allez mieux?

Fin de la musique.  
Le rideau se lève.

600      Alors voilà qu'on va venir  
et on finira de vous guérir.

Voix du soldat, dans la coulisse.  
=====

On n'a pas pu attendre à demain,  
Mademoiselle, c'est nous qu'on vient...  
Mademoiselle, le médecin.

Scène de la fille du roi guérie

Une chambre pleine de lumières. Au lever du rideau, on voit la fille du roi à demi-couchée sur une chaise longue et qui est en train de mettre un collier devant un miroir.

Voix du soldat. Elle se cache sous son châle.

Le soldat entre et s'avance jusqu'à être en face d'elle. Silence. Elle le regarde à la dérobée, puis se cache de nouveau. Quelque chose fait saillie sous la vareuse du soldat, du côté gauche: il tient la main posée dessus. Il tire la chose: on voit que c'est le violon. Il va se placer tout à fait sur le côté et sur le devant de la scène. Il se présente de trois quarts. Il commence à jouer.

Le violon de l'orchestre en même temps se lève. Musique.

Prélude, petits airs. La princess est toujours tournée du côté du mur.

La musique continue; la princesse se tourne de nouveau vers le soldat, et le regarde. Elle s'assied. Elle laisse glisser ses jambes à terre et commence à sou-

rire. Elle se lève, elle laisse tomber son châle et apparaît en costume de ballerina.

La princesse danse. Tango, valse, ragtime. Et, quand elle a fini, le soldat fait un ou deux pas à sa rencontre et elle tombe dans ses bras.

Affreux hurlements dans la coulisse. Apparaît le diable en diable, c'est à dire une sorte de bête noir à poil frisé et avec une queue et des cornes. Il traverse la scène à quatre pattes, tout en hurlant, et vient se rouler aux pieds du soldat, derrière lequel la princesse s'est réfugiée.

Le diable, hurlant

=====

605 Prince! prince! prince! j'en'ai jamais pu supporter ça...! Ces embrassements, ces baisers à deux, ces attouchements charnels, ces transports voluptueux...

Hurlant de toutes ses forces.

Aie! aie! aie!

Le soldat, s'avancant, l'archet levé.

=====

File!

Le diable

=====

610 Ca va mieux! vous voilà séparés: je suis très sensible à la différence. D'ailleurs, je venais simplement vous apporter mes compliments, ainsi qu'à Madame la Princesse,

46)

615 et vous excuserez un instant de faiblesse,  
mais c'est notre humaine nature, si imparfaite, qui veut ça.

Le soldat  
=====

Files-tu?

Le diable  
=====

Monsieur le soldat, votre violon!.. Un tout, tout, tout petit  
moment...

Le soldat  
=====

Files-tu, oui ou non?

Le diable se met à reculer sur les genoux  
et fait à reculons la tour de la scène,  
pendant les repliques suivantes, le sol-  
dat le serrant de près, la princesse se  
cachant derrière le soldat.

Le diable  
=====

620 S'il vous plaît, votre violon...

Le soldat, lui envoyant un coup d'archet.  
=====

Attrape!

Le diable  
=====

Blanc-bec! imbécile! Et sa petite dinde, par dessus le marché!  
Regardez-moi cette démarche!  
Saura-t-elle seulement jamais tenir ton ménage?  
625 C'est que je la connais, vois-tu, depuis longtemps.

Suppliant.

Monsieur le soldat, soyez bon!  
S'il vous plaît, votre violon!

Tout en parlant, il fait un saut de côté et brusquement se jette sur la princesse. Mais le soldat l'a devancé et est venu se placer entre la princesse et lui. Il se met à jouer sur son violon.

Musique. Le diable est entraîné. Il faut que le jeu du diable fasse sentir la nécessité où il est est d'obéir à la musique, malgré lui. Contorsions absurdes. Il se retient les jambes avec les mains.

Le diable tourne sur lui-même. La princesse s'est mise à danser aussi. Arrêt brusque. Le diable tombe à terre.

Le soldat, à la princesse.

=====

Est-ce que vous avez toujours peur, Mademoiselle?

Elle fait signe que non. Le soldat la prend par la main et l'amène près du diable. Il pousse le diable du pied. Elle le prend par les cornes, elle le tire par sa barbiche.

Le soldat

=====

Alors, Mademoiselle, voulez-vous m'aider?

635 parce qu'on va s'en débarasser.

Ils le traînent dans la coulisse, puis ils reviennent au milieu de la scène et tombent de nouveau dans les bras l'un de l'autre.

Musique: Choral.

Le diable, se montrant tout à coup sur l'avant-scène et battant la mesure avec sa patte;  
(arrêt dans le choral.)

Ca va bien pour le moment,  
mais le Royaume n'est pas tant grand;  
qui les limites franchira  
en mon pouvoir retombe(rr)<sup>1</sup>ra

Le soldat et la princesse se tournent vers le diable et retombent dans les bras l'un de l'autre.

635 Ne poussez pas plus loin qu'il est permis,  
sans quoi Madame sera forcée de se remettre au lit,  
et, quant au Prince, son époux,  
qu'il sache qu'à présent ma patience est à bout...

Même jeu.

640 On le mènera droit en bas  
où, tout vivant, il rôti(rr)<sup>1</sup>ra

Le diable disparaît. Le soldat et la princesse se tiennent toujours embrassés.  
Reprise du choral.

Rideau.

---

(rr)<sup>1</sup> laut Partititur

4<sup>eme</sup> et dernière lecture

La musique continue pendant le baisser  
du rideau et jusqu'au commencement de  
la lecture.

Ils furent mari et femme; le bonheur était avec eux.

Musique.

Un jour, elle lui dit: "Raconte-moi de toi," ne sachant rien encore de lui.

645 Et il essaya, il disait: "J'ai été soldat, ..." mais il avait déjà fini.

Musique.

Elle disait: "Ca ne fait rien, cherche toujours, tu trouveras."  
Il disait: "Ah! oui, je me rappelle à présent: J'ai été soldat,  
j'ai été marchand..."

Musique.

650 Elle disait: "Va toujours!..." Et il répondait s'appliquant, mais allant déjà plus facilement: "Je ne savais pas qui c'était, il avait des lunettes jaunes, je me suis laissé emmener chez lui, ma bonne amie s'est mariée,... ma mère ne m'a pas reconnu, j'ai été triste; il est venu, il m'a fait ôter mon sac, il m'a fait mettre sa blouse, on est parti ensemble, je suis devenu très riche, j'ai été bien malheureux..."  
655 - Et puis après?  
- Après, je n'y ai plus tenu, de nouveau je n'ai plus rien eu, et puis le tambour a battu.

Musique. Fin du choral.

Elle disait: "Et puis après?"

- 660 - Non pas après, qu'il disait, mais avant,  
parce que tout revient à présent.  
Je jouais à ma mère du violon et elle aimait.  
Il faut que tu saches, comment c'est...  
C'est dans la cuisine qu'elle se tenait.  
Et il y avait un feu qui brûlait,  
665 elle levait ses jupes pour se chauffer les jambes pendant que je  
jouais...  
On a des tasses bleues où des châteaux sont peints...  
C'est les dahlias qui viennent le mieux dans le jardin,  
parce qu'ils aiment les fortes terres...  
670 Contre le mur de la remise aux outils, il y a un lierre...  
On avait une vieille chatte qué s'appelait Grisette, pour entrer  
dans la maison on doit passer par la cuisine:  
Emmeline?... Emmeline!...  
Emmeline! si on allait!
- 675 - Papa ne sera pas content.  
- On ne sera pas loin longtemps,  
le royaume n'est pas tant grand.  
- Oh! je veux bien, moi, si tu veux, et j'aime aussi, puisque tu  
aimes. On ira, tu me montreras,  
680 et puis en suite on reviendra.  
Tu me montreras, n'est-ce pas?  
- Et peut-être que je retrouverai mon sac et mes affaires qui  
sont dedans; peut-être que ma mère viendra demeurer avec  
nous;

51)

685 et, comme ça, on aura tout...

Ils partirent.

Comme le royaume n'était pas tant grand, ils furent vite à la frontière.

Elle était restée en arrière.

On appelle derrière le rideau baissé:  
"Emmeline!"  
Le rideau se lève.

Scène des limites franchies.

C'est le même décor qu'au deuxième tableau, grand le diable déjà emmène le soldat. Le poteau-indicateur, qui est au milieu de la toile de fond, représente la borne frontière. Le soldat paraît. A peine entré en scène, il s'arrête et se retourne.

Le soldat

=====

690 Emmeline, on voit le clocher,  
Emmeline, est-ce que vous venez?

Il s'avance et arrive sans y prendre garde à hauteur du poteau.  
Le diable bondit hors de la coulisse. Musique.  
Le diable a un magnifique costume rouge.  
Il tourne autour du soldat, mimant, tout en jouant, une danse triomphale. Le soldat a baissé la tête, résigné. De temps en temps, le diable lui donne un coup d'épaule, le poussant ainsi hors de scène.  
On entend la voix de la princesse au loin: "Joseph!"  
Le soldat s'arrête; insistance terrible du violon. On appelle de nouveau, plus fort; Même jeu.

Le diable et le soldat sortent de scène.  
Tambours. Rideau.  
On appelle encore derrière le rideau baissé.  
Fin de la musique.

Fin de la pièce.  
---



## **ANHANG 2**

**VERZEICHNIS DER IM ARCHIV DER FONDATION RAMUZ, PULLY,  
ÜBERLIEFERTEN VARIANTEN UND EINZELENTWÜRFE  
ZUR HISTOIRE DU SOLDAT \*\*101 - \*\*110**

**UNTER BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG DER  
SZENEN UND LECTURE-DISPOSITIONEN  
RESPEKTIVE -BENNENUNGEN**

**SOWIE AUFSCHLÜSSELUNG DER DORT EINGEARBEITETEN  
HINWEISE AUF MUSIKALISCHE ELEMENTE**

\*\*101

PREMIERE ESQUISSE

28 FEVRIER 1918

VGL. ABDRUCK IM TEXT pp 45 - 46

**\*\* 102**

**Première ébauche**

**3 - 15 mars 1918**

**Manuskript**

**90 Seiten**

- 1 Le soldat, le diable et le violon
- 1 1ère partie
- 1 (lecture 1; der Begriff erstmalig p60)
- 5 Scène au bord du ruisseau (Teufel, Soldat)
- 11 musique (der Teufel spielt auf der Geige)
- 12 2 (lecture 2)
- 12 <Ode à la Troika>
- 13 musique, 2 x (Flug in Kutsche)
- 20 Scène hors du village (Teufel, Soldat)
- 20 <Chanson triste>
- 20 <betr. Libretto: faire allusion au violon>
- 29 <Chanson triste>
- 30 bruit du violon
- 29 <Chanson triste>
- 30 D'abord commerces des choses visibles, puis des invisibles  
(lecture 3)
- 37 Scène des sacs d'argent (commis, Soldat, 43 alte Frau)
- 37 <pas de commis / abstraction de l'argent>
- 41 Musique. Ici le texte est lu. Pendant que le soldat écrit.
- 48 Die Alte spielt auf der Geige
- 48 <lecture> (lecture 4)
- 50 fin de la 1ère partie
- 51 2ème partie
- 51 (lecture 1')
- 52 Scène du roi et de la princesse (König, Prinzessin <stumme Rolle>, 54 Soldat)
- 54 II (der König) va chercher la boîte à musique, l'apporte près du lit, la monte. Musique. Le roi se met à danser, (...) tristement. Il est ridicule et touchant.
- 59 musique ici
- 60 Lecture (lecture 2')
- 60 Scène des deux violonistes (Soldat, 61 Teufel)
- 61 musique du diable dans la coulisse (vor seinem Auftritt)
- 67 <musique / peut-être ici des petits airs du commencement>
- 69 II (der Soldat) joue ses petits airs. Musique. Rideau. Les airs continuent pendant <avant> la lecture ci-dessous:
- 69 lecture (lecture 3')
- 69 <betr. Libretto: un peu plus long à cause du décor>
- 69 Scène de la chambre aux miroirs et des bougies allumées  
(Prinzessin, König, 72 Soldat)

76 II (der Soldat) commence à jouer. Petit air. (...) Air de danse. (...) 1ère, 2ème, 3ème danses

80 Mais le soldat fait sonner avec le doigt une des cordes de son violon <pizzicato touche les cordes à vides en pizzicato>. (...) Le soldat recommence à jouer, et le diable danse.

83 lecture (lecture 4)

83 petite musique (10 x in die lecture eingeschoben)

89 Rideau (Szene 4.)

89 Il (le diable) tient le violon du soldat dont il joue bruyamment tout en dansant une danse de triomphe.

90 Maintenant c'est une espèce de marche triomphale qu'il joue.

90 musique

**\*\* 103**

**Deuxième ébauche**

**16 - 24 mars 1918**

**Tour du Rameaux, par le plus beau soleil**

**Manuskript**

**80 Seiten**

1 Le Soldat, le violon et le diable  
1 1ère partie  
1 Musique  
1 Récit (lecture 1) <petite préface>  
3 musique  
4 la musique continue pendant que le rideau se lève.  
4 Scène au bord du ruisseau (Soldat; Teufel)  
4 Soldat spielt Geige  
10 Teufel spielt Geige  
11 Récit (lecture 2)  
16 musique <chanson triste>  
17 Scène hors du village (Teufel, Soldat)  
17 <la musique continue pendant que le rideau se lève>  
24 La musique du commencement de la scène reprend.  
25 Récit (lecture 3)  
30 Scène dans le cabinet de travail (Soldat, 33 Teufel)  
33 Ici le texte est lu, comme si le soldat écrivait sous dictée: Texte  
38 Musique du violon dans la coulisse.  
39 Récit  
40 Fin de la 1ère partie  
40 <Entr'acte>  
41 Seconde partie  
41 Récit (lecture 1.)  
42 Scène du roi et de la princesse malade (Prinzessin <stumme Rolle>, König, 44 Soldat  
44 boîte à musique wie oben.  
50 Musique  
51 Récit (lecture 2.)  
52 Scène des deux violonistes (Soldat, Teufel)  
52 musique du diable dans la coulisse  
58 musique  
59 Récit (lecture 3.). La musique continue pendant la lecture ci-dessous. (...) De derrière le rideau baissé, on entend la boîte à musique).  
52 <Musique. Nécessaire ici à cause des décors>  
60 Scène de la chambre aux miroirs (König, Prinzessin <stumme Rolle; 62 Elle lui parle à l'oreille>, 63 Soldat)  
67 Il (der Soldat) commence à jouer ses petits airs du commencement de la pièce. (...) Première danse. Deuxième danse. Troisième danse.

71 Le soldat touche à vide les cordes wie oben  
73 <La musique commence>  
74 <Fin de la musique>  
74 Lecture (Lecture 4.)  
74 petite musique 9 x <musique 5 x, petite musique 4 x> einge-  
schoben  
79 Le rideau se lève. (...) La scène, <Szene 4: Soldat, Teufel>  
reste vide un instant, la lecture continue.  
79 Danse trimphale  
80 Musique  
80 Fin.

**\*\*104**

**Troisième version**

**12 avril - 18 avril 1918**

**le printemps qui vient**

**repris 19 avril - 27. - 30. -**

**repris 27 avril 2 mai 18**

**Manuskript**

**73 Seiten**

0 proportions / 1 lecture 3 / 2 scène 6 // lect 5 / scène 6 //  
lect 5 / ... 7 // (4)  
1 Le soldat, le violon, le diable  
1 1ère partie  
1 <musique>  
1 Lecture  
1 <pas trop réguliers; bezieht sich auf Eingangsverse>  
3 La musique commence. (...) La musique continue pendant que le rideau se lève.  
4 Scène au bord du ruisseau. (Soldat, Teufel)  
4 On voit le soldat qui joue du violon  
6 Le diable prend le violon et se met à jouer dessus.  
9 Le diable recommence à jouer sur le violon.  
10 Lecture (lecture 2)  
15 La musique commence. Arrêt dans la lecture.  
16 Scène hors du village (Teufel, Soldat)  
21 La musique du début de la scène recommence.  
22 Lecture (lecture 3)  
27 Scène dans le cabinet de travail (Soldat)  
29 Lecture  
31 Suite de la scène dans le cabinet de travail (Soldat, Teufel als alte Frau)  
35 Musique du violon du diable dans la coulisse  
35 Fin de la 1ère partie  
36 Deuxième partie  
36 Lecture (lecture 1')  
38 Eclate la marche royale, qui continue à jouer tandis que le rideau se lève et pendant une partie de la scène suivante.  
39 Scène du roi et de la princesse malade <Scène de la princesse malade> (König [39 au public: "Messieurs de deux chambres"], Prinzessin [stumme Rolle], 41 Soldat)  
41 Fin soudain de la marche royale. / Voix éclatante du soldat, dans la coulisse.  
47 Lecture (lecture 2')  
49 Scène des deux violonistes (Soldat, Teufel)  
49 Musique du diable (cadenza) dans la coulisse.  
54 Le soldat se met à jouer les petits airs du premier tableau.  
Rideau. Petit Concert: suite des airs du violon.

- 55 Lecture (lecture 3', Programm des Petit Concert: siehe unten)
- 57 bis Scène de la chambre aux miroirs <Scène de la princesse guérie> (König [57 bis mit Horaz], Prinzessin, 61 Soldat).
- 63 Prélude aux petites danses <aux airs de danse>. (...) Les airs de danse.
- 66 Le soldat touche à vide les cordes wie oben.
- 67 (Wortlaut des späteren couplet ohne Angabe Musik. Erst anschließend:) La musique commence.
- 68 Lecture. (lecture 4') La musique continue pendant que le rideau se baisse et jusqu'au commencement de la lecture, qui l'interrompt en quelque sorte. (...) Suite de la musique 6 x
- 72 Scène des limites franchies. (Soldat, Teufel)
- 72 Teufel mit Triumphmarsch wie oben
- 73 Musique
- 73 Fin

**\*\*105**

**4ème version**

**2 mai - 8 mai 18**

**repris 9 - 12 mai 18**

**Manuskript**

**71 Seiten**

- 0 Le soldat, le violon, le diable // histoire / lue, jouée, mimée et dansée  
1 1ère partie  
1 Lecture (lecture 1)  
1 (ungefährer Wortlaut der späteren Eingangszeilen: ohne Angabe Musik)  
3 La musique commence (...) La musique continue etc. wie oben  
4 Scène au bord du ruisseau (Soldat, Teufel)  
9 Le diable recommence etc. wie oben  
10 Lecture (lecture 2)  
14 La musique commence. Arrêt dans la lecture.  
15 Scène du sac et du shako (Teufel, Soldat).  
15 La musique continue etc. (...) Arrive le diable (...). La musique recommence à se faire entendre. (...) Le diable se montre tout à coup. Fin de la musique.  
20 La musique du début de la scène recommence.  
21 Lecture (lecture 3)  
26 Scène du livre déchiré (Soldat)  
27 musique. il écrit =  
28 Lecture  
28 La musique cesse.  
29 Suite de la scène (Soldat, Teufel)  
33 Musique du violon du diable dans la coulisse etc.  
33 Entr'acte  
34 Deuxième partie  
34 Lecture (lecture 1')  
36 Eclate la marche royale qui joue etc. wie oben  
37 Scène de la princesse malade (König, Prinzessin <stumm>, 39 Soldat)  
39 Fin soudaine de la marche royale  
42 Eclate la marche royale.  
43 Lecture (lecture 2')  
45 Scène des deux violonistes (Soldat, Teufel)  
51 Der Soldat spielt die airs du premier tableau. (...) Ensuite petit concert: suite des airs du violon.  
52 Lecture (qui fait suite au petit concert) (lecture 3')  
55 Scène de la princesse guérie (König, Prinzessin <stumme Rolle>, 58 Soldat)  
57 L'orchestre applaudit. Il (der König) s'incline.

- 61 Der Soldat spielt: prélude, petits airs. (...) Suite du  
petit ballet
- 64 Erzwungener Tanz des Teufels wie oben
- 65 La musique commence. Elle continue etc. wie oben
- 66 Lecture (lecture 4'), dazwischen 4 x Musique.
- 70 Scène des limites franchies (Soldat, Teufel)
- 70 Bruit du violon du diable etc. wie oben
- 71 Musique.

**\*\*106**

Typoskript von fremder Hand (dies erhellt aus Schreibfehler  
"lingeram" für "linguam" p38)

Kopie mit Zusätzen von der Hand Ansermets auf Titelblatt

Einzelkorrekturen von der Hand Ramuz'

Vermutlich Ende Mai, jedenfalls vor Mitte Juli

**69 Seiten**

- 0 Le soldat, le violon, le diable
- 0 <Zusatz Ramuz: Histoire lue, jouée, mimée et dansée /  
C.F. Ramuz pour le texte / Igor Stravinsky pour la musique>
- 0 <Zusatz Ansermet: Décors et Costumes de René Auberjonois;  
9 Zeilen weitere Bemerkungen, nicht entzifferbar>
- 0 <nachträgliche Datierung durch Ansermet: Septembre 1918;  
dies kann sich nicht auf das Redaktionsdatum beziehen>
- 1 Le soldat, le violon, le diable
- 1 <Introduction de musique>
- 1 Lecture (lecture 1)
- 3 La musique commence etc. wie oben
- 4 Scène au bord du ruisseau (Soldat, Teufel)
- 8 Der Teufel spielt etc. wie oben
- 9 Lecture (lecture 2)
- 13 La musique commence. Arrêt etc. wie oben
- 14 Scène du sac et du shako (Soldat, Teufel)
- 19 La musique du début de la scène recommence.
- 20 Lecture (lecture 3)
- 25 Scène du livre déchiré (Soldat)
- 27 Lecture (lecture 4)
- 28 Suite de la scène (Soldat, Teufel)
- 31 Musique du violon du diable dans la coulisse etc. wie oben
- 32 Entr'acte
- 33 Deuxième partie
- 33 <Introduction de musique>
- 33 Lecture (lecture 1.)
- 35 Eclate la marche royale qui joue pendant une partie de la  
scène suivante.
- 36 Scène de la princesse malade (König, Prinzessin <stumm>, 38  
Soldat) [vgl. Abdruck in Anhang III.]
- 40 Eclate la marche royale
- 41 Lecture (lecture 2.)
- 42 Scène des deux violonistes (Soldat, Teufel)
- 51 Der Soldat spielt die airs du premier tableau wie oben
- 52 Ensuite petit concert: suite des airs du violon.
- 53 Lecture (qui fait suite au petit concert) (lecture 3.)
- 55 Scène de la princesse guérie (König, Prinzessin, 57 Soldat)  
[vgl. Abdruck in Anhang III.]
- 60 Tänze der Prinzessin wie oben
- 62 Tanz des Teufels wie oben

- 64 Nach dem später so genannten Couplet: La musique commence  
etc. wie oben
- 65 Lecture (lecture 4'), dazu 4 x musique
- 68 Scène des limites franchies (Soldat, Teufel)
- 68 Triumphmarsch wie oben

**\*\*107**

**Redigiertes Typoscript**

**ohne Datierung**

**Zahlreiche Überklebungen etc. auf Grundlage einer geringfügig besseren Kopie des Typoskriptes im Vergleich zu dem Exemplar für Ansermet: wohl Arbeitsexemplar für Ramuz; Original der Abschrift anscheinend verloren**

**70 Seiten (p71 fehlt)**

**Hier nur Abweichungen zu Typoskript verzeichnet**

- 0 <Le soldat, le violon, le diable / Histoire lue, jouée, mimée et dansée / C.F. Ramuz pour le texte / Igor Stravinsky pour la musique>
- 0 <<Histoire du Soldat / lue, jouée, mimée et dansée / C.F. Ramuz etc. >>
- 1 <Introduction de musique / Fin de la musique nach den ersten 7 Versen der lecture>
- 36 Scène de la princesse malade: Le roi, aux musiciens: "Messieurs de la musique [sic!], simplifions le cérémonial..." etc. wie oben. Korrigiert in: "Chut!...", dazu Vermerk p35v: En changer complètement - König jedoch auch hier noch nicht gestrichen.
- 45 Drei Dreiklänge von ungeübter Hand, vermutlich Ramuz (Cis-Dur mit enharmonischer Verwechslung eis zu f, C-Dur, E-Dur; ersterer ohne Schlüssel notiert).  
(Vgl. Faksimile ).

**\*\*108**

Erstschrift nicht datiert  
reprise 19 juillet 18  
(pp2,12), 20 juillet (p34)  
reprise fin juillet - 5 août 18 (p59)  
teils Typoskriptdurchschlag,  
teils Manuskript

**59 Seiten in der Neufassung**

1 Histoire du Soldat Manuskript  
1 1ère partie  
1 Introduction de musique  
1 Lecture (lecture 1)  
1 fin de la musique (nach 7 Zeilen der lecture)  
3 Scène au bord du ruisseau (Soldat, Teufel) Typoskript  
7 Le diable recommence etc. wie oben  
8 2ème lecture Manuskript  
12 la musique commence  
13 Scène du sac (Soldat, Teufel) Typoskript  
13 La musique continue etc. wie oben  
19 3ème lecture Manuskript  
24 Scène du livre déchiré (Soldat, Teufel) Typoskript  
30 musique, während der der Soldat das Buch zerreißt.  
31 Entr'acte  
32 2ème partie Manuskript  
32 Introduction de musique  
32 1ère lecture (lecture 1.)  
32 (keine musikalische Indikation)  
34 éclate la marche royale  
34v <Scène vide Soldat entre (...) / diable en domino devant le rideau / Soldat assis à la table;  
35 Marche Royale  
35 Scène du diable devant le rideau (Teufel, 36 Lecteur)  
36 Reprise de la marche Royale  
37 Scène de deux violonistes (Soldat, 40 Teufel)  
41 Typoskript  
46 Soldat spielt wie oben  
47 Ensuite petit concert: suite des airs du violon  
48 Lecture (chanson du violon) (lecture 2.) Manuskript  
49 Scène de la fille du roi guérie (Prinzessin, Soldat)  
50 Typoskript  
50 Tänze wie oben  
55 Lecture (lecture 3.) Manuskript  
55 la musique continue etc. wie oben  
58 Scène des limites franchies (Soldat, Teufel) Typoskript  
58 Triumphmarsch wie oben  
59 <Fin>

**\*\*109**

**Konvolut I**

**Redaktion von Einzelblättern,  
von Ramuz gebündelt, von mir vorläufig geordnet (MV)**

KONTEXT A: LECTURE 1

A.1. Paginierung: 1

Datierung: -

A.2. P: 2

D: -

KONTEXT B: LECTURE 3

B.1. P: 13-15

D: revisé 12. + 22.4.18

B.2. P: 10

D: -

KONTEXT C: LECTURE 4

C.1. P: 22a - 30a (p28a auch Scène Cabinet de Trav.)

D: 19. + 23.4.18

C.2. P: 22b - 27b

D: 13.4.18

C.3. P: 22c - 26c

D: -

C.4. P: 23d

D: -

KONTEXT D: LECTURE 5

D.1. P: 36 - 37

D: 15.4.18

KONTEXT E: LECTURE 1

E.1. P: 38a - 42a (noch: Beginn der 2ème partie an der frontière.

Enthält auch 39a: Scène du roi et de la princesse)

D: -

E.2. P: 36b - 38bv (bereits: Beginn der 2ème partie mit il étoit  
partie)

D: revisé 19.4.18

E.3. P: 1 (enthält Überlegungen zur Reihenfolge: "ou bien" etc.)

D: -

KONTEXT F: SCENE DEVANT LE ROI

F.1. P: 57 - 61 (p61 Typoskript)

D: -

KONTEXT G: SCENE DU DIABLE SEUL

G.1. P: 1 - 3

D: -

KONTEXT H: SCENE DES DEUX VIOOLONISTES

- H.1. P: 1a - 3av  
D: -  
H.2. P: 46b - 48b (cf. I.4.)  
D: -  
H.3. P: 45c - 51c  
D: -  
H.4. P: 49 d  
D: -

KONTEXT I: LECTURE 2: SPÄTER CHANSON DU VIOOLON

- I.1. P: 57 - 58  
D: -  
I.2. P: 54 - 56  
D: -  
I.3. P: 47a - 49a  
D:  
I.4. P: 57 - 58  
D: 24.7.18 [von Ramuz hier eingeordnet]  
I.5. P: 1c  
D: -  
I.6. P: 43d - 44d  
D: -  
I.7. P: 54  
D: -

KONTEXT K: SCENE DANS LA CHAMBRE AUX MIROIRS

- K.1. P: 59 - 60v (cf. I1)  
D: -

KONTEXT L: SCENE DE LA PRINCESSE GUERIE

- L.1. P: 3  
D: -

**\*\*110**

**Konvolut II**

**Redaktion von Einzelblättern,  
von Ramuz gebündelt, von mir vorläufig geordnet (MV)**

KONTEXT M: LECTURE 1

M.1. P: 7

D: -

KONTEXT N: LECTURE 2, (Ersetzt Szene mit König)

N.1. P: 1 - 4

D: -

N.2. P: 30

D: -

N.3. P: 31 - 34

D: -

KONTEXT O. SCENE DU DIABLE SEUL

O.1. P: 5 - 5

D: -

O.2. P: 15, 13, 12, 14

D: 20.7.

O.3. P: 8 - 11

D: -

O.4. P: 26 - 29

D: -

O.5. P: 35

D: -

O.6. P: 36 - 41

D: -

KONTEXT P: LECTURE 3,

P.1. P: 16 - 19

D: -

P.2. P: 42 - 45

D: 24.7.

KONTEXT Q: SCENE DES DEUX VIOLONISTES

Q.1. P: 20 - 21

D: -

KONTEXT R: LECTURE 4: CHANSON DU VIOLON

R.1. P: 22 - 23

D: 18.7.

R.2. P: 24 - 25

D: -

KONTEXT S: LECTURE 4,

S.1. P: 47, 48, 46

D: -



## ANHANG 3

### TRANSKRIPTION AUSGEWÄHLTER PASSAGEN AUS DEN ENTWÜRFEN ZUR HISTOIRE DU SOLDAT

#### LECTURE 1

III.1. 1ère ébauche pp1-5

#### LECTURE 4

III.2. 1ère ébauche pp30-37

#### KÖNIGSSZENEN

III.3.1. Typoskript pp36-40

III.3.2. Typoskript pp55-60

#### PROGRAMM DES PETIT CONCERT

III.4.1. Première ébauche p69

III.4.2. Deuxième ébauche p59

III.4.3. Konvolut I pp54-56

III.4.4. Konvolut I pp57a-58a

III.4.5. Konvolut I pp49, 49a, 50

III.4.6. Troisième version pp55-58

III.4.7. Typoskript pp53-54

III.4.8. Konvolut II pp22-23

III.4.9. Konvolut II pp24-25

III.4.10. Konvolut II pp57-58

III.4.11. Konvolut II p 53

III.4.12. Spielfassung p43

### III. 1. LECTURE 1

PREMIERE EBAUCHE \*\* 102  
pp1 - 5  
Erstschrift, 3. - 15.3.1918

1ere ébauche  
=====

#### Le soldat, le diable et le violon

##### 1ere partie

L'histoire se passe dans un temps qu'on se battait  
et les hommes,  
au lieu de lever seulement la hache ou la pioche  
contre le tronc de l'arbre ou la terre de leur champ,  
5 c'est les uns contre les autres qu'ils levaient ces autres outils,  
qui étaient des fusils, des sabres, des baïonnettes,  
et ils avaient tourné les uns contre les autres leurs  
machines à faire du bruit et à faire sauter en l'air  
les maisons.  
10 Il eut quinze jour de congé, parce qu'il s'était bien battu;  
il partit pour dire bonjour à sa mère qu'il aimait bien  
et à sa bonne amie qu'il aimait bien aussi, quoique pas tout  
à fait de la même manière;  
15 il marchait depuis le matin dans une grande plaine  
sans village; il se réjouissait d'arriver,  
mais le chemin était un très long chemin.  
Si loin qu'on pouvait voir autour de soi,  
nul du vivant n'était en vue  
et il faisait très chaud parce qu'on était en été.  
20 Le soldat commença d'avoir soif:  
ayant vidé depuis longtemps le peu de vin qui restait dans  
sa gourde.  
Et comme la soif le tourmentait de plus en plus,  
il se mit à chercher des yeux s'il n'apercevrait pas un puits,  
25 une source, une simple mare,  
où il pourrait se désaltérer, tout en trempant son biscuit,  
parce que le biscuit du soldat  
est dur comme du / le caillou  
et on se casse les dents dessus.

30 Il se passa une chose étonnante, c'est qu'il ne vit rien,  
et puis il vit quelque chose là où il n'avait rien vu d'abord.  
Juste à l'endroit le plus sablonneux et aride de la plaine, non  
loin de lui,  
dans une place où ne poussaient que quelques plantes à piquants  
35 et des orties, -  
la terre venait de se soulever, était devenue d'un beau vert,  
comme le velours d'un fauteuil,  
et faisait une bosse là, l'air de vous dire: "Asseyez-vous"  
40 tandis que venait de derrière un joli petit bruit clair  
comme & quand le cheval secoue sa grelottière  
où la chèvre qui saute en l'air fait aller sa sonnette à petits coups  
Il n'eut qu'à prendre place,  
après avoir ôté son sac, qui était lourd, de dessus son dos,  
et s'être ensuite mis à plat ventre pour boire,  
45 boire tant qu'il put, le nez, la bouche et le menton dans l'eau,  
mais c'était une très bonne eau, très fraîche  
en sorte que la soif lui eut vite passé.  
Il s'assit sur la bosse, maintenant il avait faim.  
Il ouvrit son sac, il en tira ses biscuits,  
50 il se mit à manger. Il se tenait comme ça sur la bosse  
et, appuyé sur un / le coude, se penchait en avant,  
de l'autre main il trempait son biscuit.  
Et il mangea, (et) puis il n'eut plus faim;  
55 il but encore, pour son dessert, puis n'eut plus soif;  
et ne pensa plus qu'à se reposer,  
avant de se remettre en route.

Seulement, quand on en fait rien, on s'ennuie.  
C'est ainsi / pourquoi il avait rouvert son sac et prenait  
l'une après l'autre les choses qui étaient dedans, -  
60 des tas de choses,  
des tas de choses comme les soldats ont:  
des cartouches,  
une paire de souliers troués,  
une chemise et un mouchoir de poche sales,  
65 un petit miroir rond,  
un rasoir,  
encore des choses brillantes dans un morceau de journal (qui  
étaient des choses brillantes [uniforme] qu'il avait prises à un Turc  
qu'il avait tué) -  
70 et après tout cela / après quoi vint le coin secret, où les objets  
les plus / précieux étaient logés, c'est-à-dire une croix d'argent  
que sa mère lui avait donné,  
le portrait de sa bonne amie (elle s'appelait Emmeline et avait  
le teint pâle avec des sourcils noirs)  
puis un petit violon dans une poche en toile.

75 Il regarda la croix / retournait la croix entre ses doigts, il regardait  
le portrait: ah! comme / il était pressé de devoir repartir  
il aurait déjà voulu être chez lui,  
mais comme l'étape était longue encore, et qu'il ne pourrait pas  
la fournir d'une traite s'il ne se reposait pas tout à fait, -  
80 pour être quand même par le coeur près de celles qu'il savait  
bien, et comme pour les revoir d'avance,  
il prit son violon et jouait des air dessus.  
Des petits airs, comme elles aimait,  
quand elles veillaient avec lui, près du foyer, dans la cuisine  
85 - et la vieille écoutait, les mains croissées dans le  
creux de sa  
jupe, mais la jeune  
(à cause le la jeunesse en elle, qu'elle ne pouvait contenir),  
des fois se mettait à danser.

### III. 2. LECTURE 4

PREMIERE EBAUCHE \*\* 102

pp30 - 37

Erstschrift, 3. - 15.3.1918

#### D'abord commerce des choses visibles, puis des invisibles

Il devient marchand, et en peu des temps très riche,  
parce que toutes les affaires qu'il entreprenait réussissaient.  
Il s'était établi dans une grande ville du pays,  
et avait gagné en deux ans plus d'un million.

5 Il y en a qui laissent dormir leur argent pour mieux  
pouvoir dormir dessus; lui ne dormait pas, son argent  
non plus.  
Il acheta tout un côté d'une rue qu'il fit démolir, c'est -  
à-dire une bonne douzaine de maisons,  
10 (c'étaient des vieilles petites maisons basses à toits de tuiles  
par voyantes, comme des vieilles du bon monde, qui se sont  
employées toute leur vie à faire le bien sans le dire)  
et il les remplaça par une unique, immense bâtie  
en fer et en verre,  
15 haute plus de deux fois qu'elles / d'au moins deux fois  
avec un couronnement tout doré  
qui représentait une couronne royale  
parce que le goût qu'on a pour l'or finit toujours par se montrer  
et éclate au dehors depuis dedans la bourse,  
20 et déteint sur les mains comme il a déteint sur le cœur.

Dans les caves étaient les machines  
D'elles partait la vie et la vie montait vers en haut.  
D'elles partait la force et la force montait vers en haut  
sous forme de lumière,  
25 sous forme de chaleur,  
et aussi ces espèces de cabines montées sur un support d'acier  
supportées par une colonne d'acier  
laquelle s'allongeait verticalement quand on pesait sur un bouton;  
de sorte qu'un tout petit geste suffisait pour déterminer la mise  
30 en mouvement de toute / l'énorme masse /  
et y mettre fin,  
Tant elle était apprivoisée  
comme si le lion / l'éléphant obéissait au petit roman du  
petit enfant  
ou la tempête qu'on déchaine rentrait à un signe du doigt dans  
35 ses grottes.

En bas était la force qu'on commandait d'en haut  
et où la faisait ascendre vers soi quand on voulait, comme on  
voulait,  
une force mise en paquets dans des petites boîtes plates,  
40 comme des livres sur les rayons d'une bibliothèque,  
ou condensée dans des bouteilles en fer,  
d'où on faisait sortir la quantité qu'on voulait  
Juste la quantité qu'on voulait, quand on voulait,  
une douceur, avec élégance et ménagements  
45 une force en velours et enveloppée de fourrures  
et bien qu'elle fût terrible elle ne faisait pas peur.  
Et docilement, en bonne servante, sans brusqueries  
tout velours et fourrures, dorages et enveloppments,  
élévait vers d'en bas vers en haut,  
50 des ascenseurs pleins de dames pareillement élégantes et sourriantes  
avec des portes qui glissaient sans trait,  
[avec] des glaces reluisantes, des revêtements d'acajou  
et une base de tapis.

Ca vous poussait vers en haut les acheteurs et les acheteuses  
55 ça les ramenait vers en bas leurs achats faits -  
ça allait et glissait tout le temps sans un bruit dans la cage  
parfaitement huilée  
et à chaque étage l'œil découvrait tout un champ immense  
d'objets à vendre, offerts au désir  
60 adroitemment mis en valeur par catégorie et espèces  
sous la lumière grise / blanche du jour  
ou l'électrique rose et jaune le soir;  
du champs de deux hectares d'objets de lingerie  
comme ceux de pavots pour l'huile quand ils se mettent  
65 à fleurir  
deux hectares plus haut de rubans et colifichets  
plumes aigrettes fleurs à chapeau (ici c'est presque tout à fait  
la fleur)  
comme un demesuré jardin de jardinier - hauteur  
70 deux hectares encore plus haut / au-dessus de vêtements de deuil  
comme si la nuit était tombée;  
et ainsi de suite;  
et partout le peuple des cultivateurs-vendeurs empressés,  
75 leurs / gestes comme quand on cueille et on tend  
comme quand on ratelle ou quand on fauche  
ou bien l'auneur de draps semble en train de semer.

Et un bruit comme sur les champs quand il y a du vent  
plusieurs vents  
et, les airs, ils causent en eux, luttent ensemble de valeur  
80 s'irritent, grandissent, retombent  
et tout à coup le soleil dessus au ciel se met à tourner très vite  
comme le grand ventilateur.

85 Et lui il était tout en haut, sous le toit, dans une très petite chambre. Parce qu'il n'y a pas besoin de place, parce qu'il n'y a pas besoin d'outils: tout se passe dans la cervelle.

90 Il pesait, lui aussi, sur un bouton, et l'argent montait vers lui, et par le moyen des boutons il commandait à tout l'ensemble, choses et gens, d'une pression.

95 Pas même les cinq doigts de sa main; le petit doigt, y eut suffi. Rien qu'on coffre-fort, ses livres de comptes, lui devant sa table, le jeu des boutons et les commandes arrivaient, les ordres d'acheter partaient: alors tous le mois on dressait les comptes. Et chaque mois le total des dépenses l'emportait un peu plus sur celui des recettes.

100 100 jusqu'à être le double de ce total puis le triple, puis plus encore - et cet argent nouveau venu était aussitôt utilisé pour en faire venir davantage encore comme ou se sert de l'oiseau pris au piège pour attirer par ces cris ceux qui sont encore en liberté.

110 Il n'avait qu'à lire dans le livre. C'était un livre que se refaisait et se recomposait continuellement en sorte que ni le passé ni le présent n'y trouvait place et seules les choses futures y étaient écrites [annoncées] Avant que l'évenement se produisît, il s'y marquait par une transposition de lettres et un arrangement nouveau des mots entre eux; il s'y marquait et déjà les mots étaient derangés pour un arrangement encore différent; 115 comme dans ces tubes où [ergänze: on] met des morceaux de verre de toute couleur, mais il faut les faire bouger, soi-même et les déplacer tandis que dans le livre les mots bougaient tout seuls Il n'avait qu'à lire et regarder dans le livre pour savoir tout ce qui allait se passer, 120 et étant l'unique en son genre de savoir, il pouvait tout se permettre et il ne faisait rien qu'à coup sûr. Seulement il ne vivait plus que dans le futur (sans d'ailleurs sans [lies: s'en] douter) sans cesse précipité en avant et en avance ainsi de plusieurs jours 125 d'un espace de temps, sur les autres hommes,

130 sans pouvoir jamais regarder en arrière à cause que cela l'eût distrait et que pendant ce temps les mots pouvaient changer sans pouvoir même regarder autour de lui ou du moins ce qu'il y avait autour de lui / n'était pas la même chose qu'il y avait autour des autres hommes.

135 Il eut tout ce qu'il voulut,  
d'entre les choses qu'on peut avoir avec de l'argent -  
c'est-à-dire quand même beaucoup de choses  
et une quantité de plaisirs comme peu en ont  
Tout ce qui s'achète et s'échange  
des chevaux, des maisons de champagne, des femmes,  
Tout ce que le diable lui avait promis et plus encore  
des tableaux, des tapis, des bons vins, des mets rares,  
140 mais il se lassait vite de ces choses, peut-être parce qu'il les avait sans  
peine.

145 Sans cesse / Tout le temps il lui en fallait des nouvelles /  
et là non plus il ne pouvait jamais s'arrêter  
courant de l'avant

vers des choses de plus en plus rares et de plus en plus chères  
et à leur tour s'en dégoûtait  
Finalement il ne trouva plus rien qui le satisfît  
et un immense dégoût de tout lui venait sans qu'il pût  
comprendre.

150 Il tachait bien de réflechir, il n'en avait pas le temps.  
A peine l'instant venu, que l'instant lui était repris  
par le changement qu'y apportait l'instant à venir qu'il  
voyait -

155 il était comme un homme qui n'aurait soif que d'une  
espèce d'eau qu'il ne trouvait nulle part à boire,  
tandis que les plus précieuses liqueurs et les vins le plus  
recherchés seraient en surabondance sous sa main.

Un grand vide, seulement, pour finir,  
une affreuse solitude,  
160 une terrible fatigue  
et il fallait qu'il allât quand même  
d'ailleurs tout le monde l'enviait.

### III.3. KÖNIGSSZENEN

#### III.3.1. TYPOSKRIFT \*\*106

Nicht datiert; etwa Ende Mai 1918

pp36-40

Scène de la Princesse malade

[p35: (...) "je suis médecin, je vais chez le roi."]

#### SCENE DE LA PRINCESSE MALADE

On voit la chambre de la princesse. La princesse en robe de nuit est couchée sur un lit bas contre le mur du fond. Le roi se tient sur le devant de la scène.

LE ROI, au public.

Seigneurs et messieurs des deux Chambres, simplifions le cérémonial. Son Altesse royale va de plus en plus mal: ...

Mettant dans sa poche le livre ou'il tient à la main.

Je renonce à lire mon Horace: tempus carminum passatum.

Se tournant vers la princesse.

Princesse: ...

Il prend une tasse sur le guéridon.

Votre tisane ... Il s'approche d'elle, elle se détourne. Au public.

Seigneurs et messieurs des deux Chambres, nous vous prenons à témoins ... Le sentiment que nous avons de notre haute responsabilité ... joint au souci ... au souci de sauvegarder les prérogatives royales ... et du désir ... bien légitime ... d'assurer, d'assurer l'avenir de notre maison ...

A la princesse.

Emmeline, vous n'avez même pas daigné regarder ces fleurs que j'ai fait cueillir à votre intention. Le lys s'y marie pourtant à la rose, rosae inter lilia ...

Il lui présente le bouquet; elle se détourne.

LE ROI, piqué.

Tant pis pour vous: ...

Au public.

Seigneurs et messieurs des deux Chambres, nous avons le regret de vous faire observer que son Altesse Royale ... Et ce n'est pas

d'aujourd'hui que nous en souffrons sans le dire dans notre coeur de père et de souverain ...

Avec attendrissement.

Elle grimpait aux arbres comme un chat, je la grondais, elle me disait: "Papa, fais comme moi."

Il tire de sa poche un grand mouchoir de soie à carreaux.

J'ai essayé, je n'ai pas pu.

A la princesse.

Didine, je vous en prie, écoutez-moi. Un grand violoniste donnera ce soir un concert au palais. C'est une gâterie qui me coûte un millier de francs. Vous voyez si on vous aime ... Didine, j'espère bien que vous viendrez l'entendre.

Elle secoue la tête et se détourne.

LE ROI

C'est extraordinaire!

Au public.

Seigneurs et Messieurs des deux chambres, notre décision est prise ... Conformément à l'article troisième de notre charte et aux usages séculaires en vigueur dans nos états, nous avons le regret de déposer entre vos mains le poids d'une couronne devenue trop lourde pour nos cheveux blancs ... et puis c'est que j'en ai assez ... Et tous ces médecins sont des ânes: ...

Fin soudaine de la marche royale.

VOIX éclatante et émue du soldat dans la coulisse.

Majesté, ... c'est pour vous servir ... le médecin de votre Majesté.

LE ROI

Un médecin: Princesse, nous sommes sauvés!

La princesse se cache sous le draps.

Le roi rajuste son cordon, s'assure que sa plaque est en place, se redresse avec dignité et attend.

LE SOLDAT, faisant un pas sur la scène et prenant la position militaire.

Je suis .. pour vous servir ... le médecin de votre Majesté.

LE ROI

Bien, Monsieur, je vous remercie. Veuillez vous approcher.

LE SOLDAT, immobile.

Je suis aux ordres de votre Majesté.

LE ROI

Monsieur, je confie à vos soins son Altesse royale, ma fille. Veuillez, je vous le répète, vous approcher.

LE SOLDAT

Je suis aux ordres de votre Majesté.

LE ROI, vivement.

On ne s'en douterait pas, Monsieur. Je vous donne l'ordre de vous approcher.

LE SOLDAT

Majesté, je suis à vos ordres.

LE ROI

Peut-être ne comprend-il que le latin? Parlatisne lingeram [sic] latinam?

LE SOLDAT, toujours immobile.

A vos ordres, Majesté.

Il rectifie la position.

LE ROI, se précipitant vers la princesse.

Didine, qu'est-ce qu'il faut faire? Je vous en supplie, aidez-moi.  
Au soldat, d'un ton de commandement.

Vous, venez ici:

Le soldat fait deux ou trois pas et reprend la position.

Il a compris, il y a progressé ...

A la princesse.

Et maintenant, à votre tour, princesse ... Un peu de bonne volonté.  
Laissez-vous tâter le pouls. Monsieur attend.

La princesse s'enfonce de plus en plus profondément sous le drap.

Votre main, princesse, le bout de vos doigts ...

Rien ne bouge plus dans le lit. Le soldat garde la position. Le roi se met à pleurer.

La drap s'écarte. Sort un bras nu.

Le soldat s'[étant?] reculé.

LE ROI

Merci, princesse, je savais bien ...

Au soldat

Monsieur ...

Le soldat recule de nouveau.

Allons, bon: Où'est-ce qu'il lui prend? Et d'abord êtes-vous seulement médecin, vous? Qu'est-ce que c'est que cet uniforme? Et qu'est -ce que c'est que ça, un médecin en uniforme?

Le soldat recule encore d'un pas.

Silence.

Répondrez-vous?

Nouveau silence.

La princesse, intriguée, rejette le drap qui la recouvre. Elle est maintenant au pied du lit. Elle regarde avec curiosité le soldat qui la regarde, et recule de nouveau.

LE SOLDAT, s'arrêtant tout à coup.

Majesté, si je la guéris, est-ce que je l'aurai pour de vrai?

LE ROI

Monsieur, je ne sais pas bien ...

LE SOLDAT

Majesté, si je la guéris, si je la guéris, je veux dire, est-ce qu'on sera ensemble comme mari et femme?

LE ROI, avec dignité.

Les rois, Monsieur, n'ont qu'une parole:

LE SOLDAT

Alors je la guérirai, Majesté: ... Parce que je suis fort en astres ... Faites-moi seulement donner une chambre pas trop loin d'elle. Et demain je reviendrai ...

Il s'incline et sort. La princesse se recache brusquement sous le drap.

LE ROI, levant la main.

Seigneurs et Messieurs des deux Chambres, nous remettons notre décision à après-demain.

Eclate la marche royale.

RIDEAU

III.3.2. TYPOSKRIFT \*\*106

Nicht datiert; etwa Ende Mai 1918

pp55-60

Scène de la princesse guérie

SCENE DE LA PRINCESSE GUÉRIE

On voit une chambre tout ornée de miroirs et où une quantité de bougies sont allumées. La princesse qui s'est fait belle est à demi couchée sur une chaise longue contre le mur du fond. Il y a une certaine symétrie entre la disposition de la scène et celle de la scène précédente. Le roi se promène de long en large, un bicorné sur la tête, son Horace à la main.

LE ROI, lisant à haute voix.

Diffugere nives, redeunt jam gramina campis  
arborisbusque comme ...

Levant le doigt admirativement.

... des chevelures aux arbres!

Se tournant vers la princesse.

Didine, Didine de mon cœur, faites un sourire à votre papa.

La princesse lui sourit. Il salue avec son bicorné.

Merci.

Recommençant sa promenade.

Mutat terra vices et decrescentia ...

S'interrompant.

Il est certain qu'elle va beaucoup mieux, j'ose même dire qu'elle est presque guérie. Princesse, je vous prie, faites un sourire à ces messieurs et dames ...

Il se tourne à demi vers la princesse qui sourit et salue.

Là: ... Merci, princesse. Messieurs et dames ...

Il salue à son tour avec son bicorné, puis reprend sa promenade.

Mutat terra vices et decrescentia ripas ...

Il est certain qu'elle est presque guérie. Cette association de l'hexamètre et du trimètre dactilique est du plus heureux effet ...

Mutat, longue, longue, terra vi ..., longue, brève, brève ...

Il lève un doigt.

Superbe! ... Emmeline, encore une fois! ...

La petite princesse lui sourit de nouveau, puis levant les bras, rajuste sa coiffure en se regardant dans un des miroirs.

LE ROI, la considérant.

Délicieux! parfait! Toutefois, chère enfant, prenons garde: pas d'imprudences! Nous n'en sommes encore qu'aux commencements. C'est ainsi, par exemple, que nous ne parlons pas encore ...

Il a repris sa promenade.

Attendons de savoir ce que ce nouveau médecin pense de nous.

Signes de mécontentement de la princesse que le roi n'aperçoit pas. Il tire sa montre.

Je l'attends d'un instant à l'autre. C'est un grand, un très grand savant ...

Il s'arrête. Pompeux.

et je suis d'autant plus heureux de pouvoir reconnaître publiquement ses mérites que l'armée dont il fait partie a toujours été le premier objet de ma royale sollicitude ...

L'orchestre applaudit. Il s'incline.

Il se tourne vers la princesse.

Princesse: ...

Elle continue de bouder.

Princesse, qu'avez-vous?

Elle lui fait signe de s'approcher.

Elle lui parle à l'oreille.

LE ROI, au public.

Elle a parlé:

A la princesse.

Princesse, vous êtes un enfant gâté: Comme s'il n'eût pas été plus simple de venir l'entendre hier soir! ... N'importe, je le ferai chercher. C'est un grand, très grand violoniste. Princesse, êtes-vous contente? ...

Elle sourit, Il ôte son bicorné. Au public.

Elle est tout à fait guérie, elle a parlé, elle est tout à fait guérie ...

VOIX DU SOLDAT, dans la coulisse.

Le médecin de votre Majesté.

Il entre.

LE ROI, allant à sa rencontre.

Monsieur le médecin militaire, vous êtes un très grand savant. Son Altesse Royale est tout à fait guérie.

LE SOLDAT

Alors, Majesté, la fille est à moi.

LE ROI, interloqué.

Monsieur ... certainement. Mais, si vous le voulez bien, nous procéderons d'abord aux constatations.

La princesse, pendant qu'ils parlent, s'est tournée du côté du mur sans que le roi l'ait remarqué.

Le roi s'approche de la princesse en compagnie du soldat.

Didine, c'est la médecine ...

La princesse ne bouge pas.

Elle est retombée malade!

Se tournant vers le soldat.

Vous vous moquez de moi!

A la princesse.

Didine: s'il vous plaît ...

Au soldat.

Allez-vous-en, Monsieur: Vous n'êtes qu'un âne comme les autres.

LE SOLDAT, avec calme.

Si j'ai un conseil à vous donner,  
Majesté, c'est de vous en aller.  
Vous risquez de nous gêner.

LE ROI, avec dignité.

Monsieur, je suis ici chez moi; j'y reste.

LE SOLDAT

Si votre Majesté s'en va,  
la princesse guérira.

Posant la main sur son cœur.

J'ai là tout ce qu'il faut pour ça ...

LE ROI

Monsieur, vous êtes un insolent ...

LE SOLDAT

En ce cas-là, Monsieur le roi,  
la fille ne guérira pas.

LE ROI, effrayé.

Est-ce vrai, Monsieur? alors je m'en vais ... Mais est-ce qu'elle guérira vraiment, si je m'en vais? ... Alors je m'en vais, je m'en vais ...

Il commence à sortir à reculons.

LE SOLDAT, le suivant.

Sa Majesté fera en sorte  
de ne pas écouter aux portes ...

LE SOLDAT, l'obligeant à sortir.

Majesté, plus vite que ça:

Le roi sort. Le soldat revient sur ses pas et s'avance jusqu'à hauteur du lit. Il pose de nouveau la main sur son cœur. Silence. A ce moment, la princesse, qui n'a pas encore bougé, se tourne vers lui et le regarde, mais se détourne presque aussitôt. Quelque chose fait bosse sous la tunique du soldat, à la place du cœur, et il tient toujours la main posée dessus. Il s'incline. Il tire la chose, on voit que c'est le violon. Il va se placer tout à fait sur le côté et sur le devant de la scène. Il se présente de trois quarts. Il commence à jouer. Prélude, petits airs. La princesse est toujours tournée du côté du mur. A la troisième ou quatrième mesure, elle se tourne de nouveau vers le soldat et le regarde. Elle s'assied. Elle laisse glisser ses jambes à terre et commence à sourire. Le soldat attaque un air de danse. Elle se lève, elle laisse tomber sa robe et apparaît en costume de ballerine.

La princesse danse.

[ETCETERA WIE IN \*\*111, SIEHE ANHANG I.]

### III.4. PROGRAMM DES PETIT CONCERT

#### III.4.1.

Première ébauche \*\*102

p69

Erstsicht, 3. - 15.3.1918

Les airs continuent pendant la lecture ci-dessous:

#### Lecture

=====

La petite princesse qui ne dormait pas entendit la musique  
du violon. Le lendemain, elle allait beaucoup mieux.  
Elle demanda à changer de chambre, et alla s'installer dans  
un boudoir tout orné de miroirs où elle n'était pas retournée  
depuis qu'elle était tombé malade.

5 Elle s'est fait belle

<un peu plus long  
à cause des décors>

III.4.2.

Deuxième ébauche \*\*103

p59 (Auszüge)

Erstsicht, 16. - 29.3.1918

Récit

=====

(La musique continue pendant la lecture ci-dessous)

1 La petite princesse ...  
... admirant les fleurs qu'elle n'avait même pas voulu regarder

15 la veille;  
et elle fait marcher la boîte à musique

(De derrière le rideau baissé, on entend la boîte à musique)

<Musique (nécessaire ici, à cause du chang[ement] de décor)>

III.4.3.  
KONVOLUT I \*\*109  
Nicht datiert; etwa Ende März 1918  
pp54-56,  
Erstsicht / Lecture 3

Lecture  
=====

<Ici traduire les petits airs  
et ce qu'ils disent en mots>

Les petits airs continuent pendant la lecture ci-dessous.

La petite princesse entend le violon et ne sait pas qui joue,  
mais ça lui chante dans le cœur.

5 Le concert a eu lieu avec le violoniste; depuis longtemps le concert  
est fini, tout le monde a été se coucher; c'est quand tout dort  
dans le palais, sauf le violon qui joue et elle qui écoute; alors  
elle ne sait pas pourquoi, mais il se trouve qu'elle va mieux.

Et elle le sent, et se dit: "Pourquoi" et se dit: "Qui est-ce?" y  
[...?]  
elle a été ouvrir la fenêtre; elle voit que le matin vient.  
Mon dieu comme le temps a passé!

10 Les oiseaux se sont mis à chanter dans le jardin; il y avait bien  
longtemps que les oiseaux ne chantaient plus et voilà qu'ils chan-  
tent; le violon et les oiseaux entrent ensemble, on ne distingue[ra?] plus ce qui appartient aux oiseaux, [et] ce qui appartient aux [sic]  
violin  
15 si ce sont les oiseaux qui jouent ou si c'est le violon qui chante;  
et lui se demande: "Est-ce qu'elle entend?"

Elle ne parlait pas encore, mais elle n'eut pas besoin de parler  
il y a seulement besoin qu'on la regarde.

Le vieux roi fut bien content.

Dès que le violon c'était tu, elle s'était endormie.

20 Et, quand elle se fut réveillée, elle mangea avec plaisir, puis elle  
se [fait/fut?] apporter toutes ses bagues, tous ses colliers, toutes ses robes.  
Il y en a qui seront sauvés.

25 Longtemps elle s'amusa à les essayer, ses parures,  
puis se para et se fit belle, s'étant habillée avec grand soin et  
parée comme pour un bal; alors on s'étonnait, mais le vieux  
roi disait: Laissez la faire, et tout le temps il venait frapper  
quand même chaque fois la princesse le renvoyer <lies:renvoyait>.

On va voir qu'en effet elle s'est fait belle, on va qu'elle a changé  
de chambre.

30 C'est une chambre qu'on appelle la chambre aux miroirs, et  
avant sa maladie elle aimait beaucoup à s'y tenir, mais elle  
n'y était pas retournée depuis qu'elle était tombée malade.

35 Cela aussi voulait donc dire qu'elle n'était plus malade, [et]  
n'est-ce pas la meilleure preuve qu'on n'est plus malade c'est qu'  
36 reprene; le roi courut faire préparer la chambre  
et se frottait tellement fort les mains que sa plaque se décroche

40 Il n'eut qu'à la remettre en place, ce qu'il fit: elle aimait cette  
chambre aux miroirs parce qu'elle y était toujours en compagnie  
et même quand elle y était seule; mais il y avait son image, douze  
et quinze fois, comme douze ou quinze autres petites filles, avec  
qui on pouvait causer.

45 Et elle est venue là, donc elle est venue là:  
elle a fait tirer les rideaux, elle a fait allumer, pour faire  
plus beau, toutes les bougies; elle fait marcher sa boîte  
à musique -

derrière le rideau baissé, musique de la boîte à  
musique.

III.4.4.

KONVOLUT I \*\*109

Nicht datiert; etwa Anfang April 1918

pp57a-58a,

Erstsicht / Lecture 3,

Lecture

=====

<Raccourcir si possible>

La musique des petits airs continue pendant la lecture ci-dessous.

La petite princesse a entendu jouer le soldat, et sans savoir qui c'est qui a joué, tout de suite il se trouve qu'elle va mieux.

C'est quand le matin vient et elle elle ne dort pas:  
le soldat jouait / joue en se disant: j'espère bien qu'elle ne  
5 dort pas.

Depuis longtemps le concert est fini, c'est quand le matin vient et les petits airs du soldat entrent par la fenêtre qu'elle a été ouvert en même temps que le chant des oiseaux qui recommencent à chan-  
ter.

10 Parce qu'il y a longtemps qu'['] i[ls] ne chantaient plus, et ils chantent;  
et elle qui est seule dans la chambre, elle écoute les petits airs, elle se demande qui joue.  
chantent

Fin de la musique

Il y avait bien longtemps que les oiseaux n'avaient pas chanté, et il y avait bien longtemps qu'il n'avait pas fait un si beau soleil.  
15 Elle ne parlait pas encore, mais on voyait tout de suite qu'elle allait mieux. Le vieux roi se mit à sauter sur un pied tellement il était content. Les dames du palais furent moins contentes parce qu'elles comprenaient que le bon temps allait finir. Quant à la petite princesse, elle s'était fait apporter toutes ses bagues, tous ses colliers, toutes ses robes,  
20 et avait passé plusieurs heures à les essayer, et à se parer, puis elle fait comprendre qu'elle aimeraît changer de chambre.

La preuve qu'on recommence à vivre, c'est qu'on prend plaisir aux choses; il semble que tout soit neuf.

et on veut que tout soit neuf.  
25 elle va s'installer aussitôt dans une chambre tout ornée de miroirs  
où elle aimait beaucoup  
à se tenir avant sa maladie, mais où elle n'était pas retournée  
depuis;  
on appelait cette chambre la chambre aux miroirs -  
30 et elle aimait à s'y tenir parce qu'il y avait quinze petits filles  
comme elle et même quand elle était seule, elle y était en société.

Elle a fait fermer les rideaux; elle a fait allumer, pour faire  
plus beau, toutes les bougies.

Il y a des fleurs, des bougies, des miroirs; elle fait marcher  
35 la boîte à musique.

Derrière le rideau baissé, on entend la boîte à musique.

III.4.5.

KONVOLUT I \*\*109

pp49, 49a, 50

Erstsicht, nicht datiert, nicht bezeichnet

Il joue sur son violon, elle écoute -

Petits airs

Il faudra faire ensorte  
que ma bonne amie soit belle  
toutes ces demoiselles  
qui attendent à la porte.

5

<...> Père Wertheim combien vends-tu ça  
tu n'es pas beau à voir avec des boucles d'oreilles  
mais j'aurais besoin de bretelles  
et il n'y a que toi qui en as.

10 Il joue dans sa chambre près du diable saoulé et elle elle  
écoute depuis sa chambre.  
Et puis une cravate, parce que tu sais, celle d'avant,  
n'a pas duré tellement longtemps  
alors fais-mois un rabais, cette violette à carreaux blancs.  
est-ce qu'elle est à mécanique ou non?

15

Et puis il me faudrait aussi un bouton,  
je mettrai ma chemise à plastron  
je mettrai mon beau pantalon  
mon gilet neuf et le veston  
qui va avec et c'est le bon  
20 c'est un joli veston marron,  
je leur jouerais des choses sur mon violon  
c'est bien joli qu'elles diront  
et moi combien pour l'occasion  
ah! trente filles sur un bâton  
25 et puis les filles danseront

Il semble à la fille du roi que c'est sous sa fenêtre à présent  
qu'on joue sous sa fenêtre; et puis les filles danseront.

Il faudra qu'elle me voie à chaval une fois,  
et elle verra comme je me tiens droit.

30

Il pense est-ce qu'elle entend, et joue sur son violon; elle se  
de-  
mande qui est-ce qui joue?

35 Mais l'affaire, c'est de se raser,  
on ne l'est jamais d'assez près.  
C'est tellement petit, ces miroirs  
qu'à peine si on peut s'y voir.

40 Un instant d'inattention,  
on se coupe le menton;  
elles se moquent de vous  
eh bien eh bien c'est du joli  
tu aurais pu te couper le cou.

Quel âge as-tu qu'elles vous disent  
et as-tu seulement du poil, ou bien si c'est pour faire  
semblant, apprenti

Elle demanda à changer de chambre; elle fit fermer les  
rideaux; elle fit allumer toutes les bougies pour faire beau

45 Encore faudrait-il être sûr  
qu'elles ne regardent pas par le trou de la serrure

III.4.6. TROISIEME VERSION \*\*104  
pp55-58  
Zweitschicht, 26.4., 1.5.1918  
Lecture 3.

Lecture

Il joue, elle écoute

5 Dimanche matin,  
on tire le vin  
dans le pot d'étain;  
ceux à lait sont en faience, -  
blanche, -  
dimanche.

il joue.

10 Père Wertheim, combien vendez-vous ça.  
Il faut bien dire que vous n'êtes pas beau à voir avec vos boucles  
d'oreilles,  
mais j'aurais besoin d'une paire de bretelles  
Et puis aussi une cravate, parce que, vous savez, celle d'avant,  
15 elle n'a pas duré longtemps,  
alors faites-moi un rabais, combien la violette à pois blancs?  
et est-ce qu'elle est à mécanique?

Il joue à côté du diable tombé par terre et, elle, elle  
écoute depuis dans son lit.

20 Je mettrai ma chemise à plastron,  
je mettrai mon beau pantalon,  
je mettrai mon veston marron.  
et puis je leur jouerai des choses sur mon violon,  
toutes ces filles qui écouteront  
"Tu as le coup", qu'elles diront ... Il joue.

25 Mais le grande affaire, c'est de se raser,  
on ne l'est jamais d'assez près.  
Ils sont tellement petits, ces miroirs,  
qu'on a de la peine à se voir,  
Un instant d'inattention,  
30 on se fait tomber le menton ... Elle écoute.

Elles se moquent de vous.  
"Eh bien, eh bien, c'est du joli,  
tu aurais pu te couper le cou."  
"Quel âge?" qu'elles vous disent aussi.

35 "Et as-tu seulement du poil, ou bien si c'est pour faire semblant,  
apprenti ..." Il joue.

Et elle, elle écoute ... Alors qu'est-ce que c'est que ce bonheur qui entre?  
il me semble que c'est dans moi que ça chante.  
Est-ce qu'aujourd'hui c'est dimanche?

40 Je mettrai ma belle robe et mes colliers,  
je <ferais> dire au cuisinier  
qu'il me prépare un bon dîner.

Je m'appelle Joseph.

Je m'appelle Emmeline.

45 C'est du tout malin que ces filles.  
Et comment faire pour être sûr  
qu'elles ne regardent pas par le trou de la serrure?

III.4.7.  
TYPOSKRIPT \*\*106  
Nicht datiert; etwa Ende Mai 1918  
pp53-54  
Lecture 3.

Lecture

(qui fait suite au petit concert)

Dimanche matin,  
on va tirer le vin;  
on le tire dans le pot d'étain ...

5 Monsieur Wertheim, combien vendez-vous ça?  
Il faut bien dire que vous n'êtes pas beau à voir avec vos boucles  
d'oreilles,  
mais j'aurais besoin d'une paire de bretelles ...  
Et puis, aussi, une cravate, parce que, vous savez, celle d'avant,  
elle n'a pas duré longtemps,  
alors faites-moi un rabais, combien la violette à pois blancs?  
10 et est-ce qu'elle est à mécanique? ...

15 Je mettrai ma chemise à plastron,  
mon beau pantalon, mon veston,  
et puis je leur jouerai des choses sur mon violon,  
toutes ces filles qui m'écoutent,  
toutes ces filles qui font le rond:  
"Tu as le coup!" qu'elles diront ...

20 Mais la grande affaire est l'affaire de se raser.  
Ils sont tellement petits, ces miroirs,  
qu'il n'y a pas place pour s'y voir.  
Un instant d'inattention,  
et c'est tant pis pour ton menton ...

25 Elles se moquent de vous:  
"Eh bien, eh bien: c'est du joli:  
tu aurais pu te couper le cou!"  
"Quel âge? qu'elles vous disent aussi,  
et as-tu seulement du poil ou bien si tu fais semblant, apprenti?..."

Il y a le garçon qui joue, et, elle, elle écoute, ce quelqu'un  
qu'elle ne sait pas; alors qu'est-ce que c'est que ce petit bon-  
heur qui entre?

30 et pourquoi est-on si contente?

Ca y est, je mettrai ma belle robe et mes colliers,  
je ferai dire au cuisinier  
qu'il me prépare un bon dîner.

35 Et on entend le violon qui dit: "Je m'appelle Joseph," mais elle  
ne sait pas qui c'est, ce Joseph.

Et il y a encore le violon, un moment, qui se raconte pour le  
plaisir des choses:

40 C'est joli, c'est joli, quand le neige s'en va,  
et il revient des feuilles au bois,  
il repousse des cheveux aux branches;  
le dimanche, c'est deux fois dimanche;  
quand c'est dimanche, ça l'est deux fois.

-----

III.4.8.

KONVOLUT II, \*\* 110, pp22,23  
Erstsicht, datiert 18 juillet 1918

Chanson du violon

Chez nous le dimanche matin  
mon garçon va tirer le vin,  
c'est ma mère qui m'appelle.

5 Monsieur Wertheim combien les bretelles,  
et on aurait besoin aussi d'une cravate pour se faire beau,  
parce que, vous savez, celle d'avant,  
elle n'a pas duré longtemps - <alors faites-moi un rabais,>  
Mademoiselle, est-ce que tu entends?

10 C'étaient des autres dans le temps,  
et on aimait avoir bonne façon  
on leur jouait sur son violon  
toutes ces filles et un garçon  
o ---- qui font le rond  
elles venaient, on leur jouait  
15 tu as le coup qu'elles disaient:  
Mademoiselle, entendez vous?

20 La grande affaire pourtant était l'affaire de se raser,  
c'est le diable avec ces miroirs tout de rien qu'on a et encore  
tout cabossés,  
on se balafré de partout

25 Eh bien eh bien c'est du joli,  
tu aurais pu te couper le cou  
Mademoiselle, entendez-vous  
quel âge qu'elles vous disent aussi  
et as-tu vraiment du poil ou bien si tu fais semblant,  
apprenti  
Mademoiselle, voulez-vous?  
Oui ou non? Et si ça va mieux?  
on a joué un petit peu?  
30 faut-il encore, faut-il pas?  
C'est que le remède à présent on l'a?

Comme la fraîcheur du matin qui vient  
ou une douce petite pluie [Korrigiert aus: fill...] qui fait du  
bien  
et les fleurs en avaient besoin.

35       On verra, on verra demain,  
parce quand les fleurs sont contentes  
c'est en se faisant belles qu'elles vous recompensent. <bei  
Überarbeitung am Rande besonders angestrichen>.  
  
Est-ce que vous êtes toujours au lit  
les filles qui sont heureuses aiment ce qui est joli

40       Vous ne savez pas qui je suis,  
mais on verra tout de suite si on s'est fait belle  
Mademoiselle  
quand on viendra

45       On dira est-ce, oui ou non?  
sur son violon. Mademoiselle la guérison  
c'est pas moi, c'est mon violon.  
Est-on guérie, [...] on de moi

50       S'il fait jouer, une des lumières?, cette robe que vous aurez  
mise,  
j'aime les colliers, j'aime les colliers  
je vous joue pour guérir, dimanche, dimanche matin  
  
Mon garçon, prends le pot d'étain  
va tirer le vin.

18 juillet 1918

Chanson du violon

Chez nous, le dimanche matin  
ma mère me disait: "Mon garçon, va tirer le vin..."

On se faisait beau, on était content;  
Mademoiselle, est-ce qu'on entend?

5 C'est pour vous qu'on joue à présent,  
c'étaient des autres dans le temps.

C'étaient des autres demoiselles,  
on se faisait beau, on était content;  
elles aussi, elles se faisaient belles.

10 On leur jouait sur son violon,  
les demoiselles faisaient le rond;

elles disaient: "Tu as le coup,"  
Mademoiselle, entendez-vous?

15 La grande affaire était l'affaire de se raser,  
c'est le diable avec ces miroirs de rien qu'on a et tout  
cabossé,  
on se balafrait de partout.  
"Eh bien, eh bien, c'est du joli! tu aurais pu te couper le  
cou! ..." 20 Mademoiselle entendez-vous?

On a joué un petit peu,  
Mademoiselle est-ce que ça va mieux?

Le remède a-t-il fait du bien,  
Comme quand une petit pluie vient  
et les fleurs en avaient besoin.

25 Les fleurs, quand elles sont contentes,  
elles s'habillent en dimanche.

Les filles, qui sont heureuses ne restent pas au lit,  
les filles qui sont heureuses aiment ce qui est joli.

Faut-il encore, faut-il pas,  
avec ce violon qu'on a?

30      Et vous ne savez pas qui je suis  
mais vous saurez quand on viendra.

On dira est-ce, oui ou non:  
Mademoiselle la guérison;  
c'est pas moi, c'est mon violon.

35      Et on verra quand on viendra,  
on verra ce qu'on répondra ...

Chez nous, le dimanche matin,  
ma mère me disait: "Mon garçon va tirer le vin ..."

40      Mettez votre belle robe, Mademoiselle, mettez vos colliers, ...  
je viens, c'est moi qui viens,  
je suis déjà dans l'escalier ...

III.4.10.

KONVOLUT I \*\*109, pp57,58

Erstsicht, datiert 24 juillet 1918

<très vite avec balancement>

Chanson du violon

Chez nous, c'est tellement vieux, dimanche,  
elles mettaient des robes blanches.

On se faisait beau, on était content:  
C'étaient des autres dans le temps.

5 On leur jouait sur son violon,  
"Mesdemoiselles, faites le rond."

On se tenait dans le milieu,  
on leur jouait un petit peu,

10 elles disaient: "Tu as le coup!"  
Mademoiselle, entendez-vous.

On leur jouait un petit peu,  
Mademoiselle, est-ce que ça va mieux?

Faut-il encore, faut-il pas?  
avec ce violon qu'on a.

15 C'est le même que dans le temps,  
on se faisait beau, on était content;

les demoiselles, le dimanche,  
chez nous mettent des robes blanches;

20 votre robe, la mettrez-vous,  
Mademoiselle, comme chez nous?

On dira: "Est-ce que c'est oui?"  
vous ne savez pas qui je suis.

"Mademoiselle, est-ce que c'est non?"  
c'est pas moi, c'est mon violon.

25 Mais vous saurez quand on viendra,  
on verra ce qu'on répondra.  
  
On saura, comme vous saurez,  
et quelle robe vous aurez.  
  
30 Chez nous dans le temps, le dimanche,  
elles mettaient des robes blanches.  
  
Mademoiselle, faites-vous belle  
dépêchez-vous, Mademoiselle.  
  
Mettez votre robe, mettez vos colliers  
on est déjà dans l'escalier.

repris 24 juillet 1918

Chanson du violon

Mademoiselle, à présent, on peut dire  
qu'on est sûr de vous guérir.

On n'a joué qu'un petit peu,  
est-ce que vous n'allez pas déjà mieux?

A présent, le remède, on l'a,  
et avant on ne l'avait pas.

On n'osait pas venir vers vous  
à présent, on osera tout.

Vous ne savez pas qui je suis, tant pis,  
c'est mon violon qui guérit.

Je joue dessus, vous écoutez  
et voilà vous guérissez.

Alors voilà je vais venir  
je suis sûr de vous guérir

Vite, vite Mademoiselle,  
Mademoiselle, faites-vous belle,

Mettez votre robe, mettez vos colliers  
je suis déjà dans l'escalier.

III.4.12.

Spielfassung für den 28.9.1918

\*\*111, p43

Vgl. Anhang I, p 257

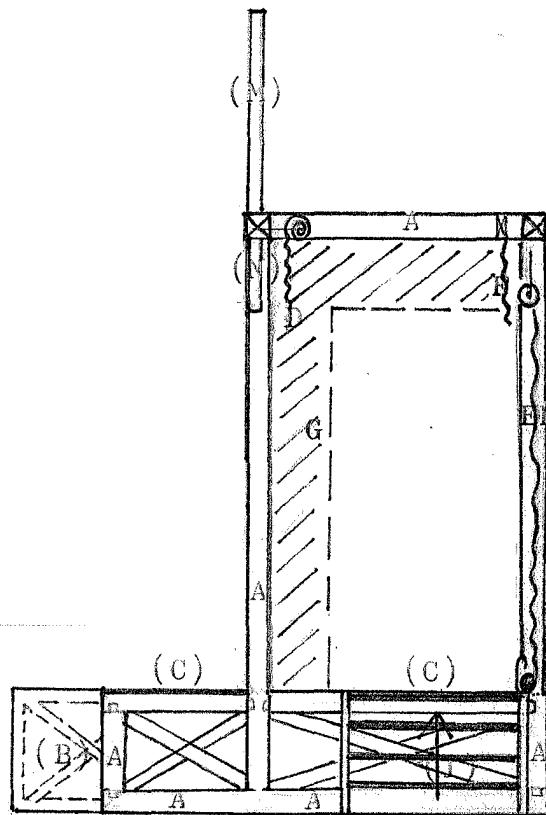
Troisième lecture, "à tue-tête"

## ANHANG 4

## HYPOTHETISCHE REKONSTRUKTION DER PETITE SCÈNE

In dem von Komarek, dem Sekretär Reinharts, 1923 erstellten Verzeichnis (\*\*351) heißt es zum Rahmen: "5 Teile a/ Holzrahmen". Das "a/" als 'als' genommen ergäbe einen bereits unter dem Gewicht der Vorhangwalze von ca. 40 kg umkipgenden Rahmen; das "a/" als 'auf' oder 'an' genommen bezeichnete Dekorationsstücke, doch sagte es dann nichts über den Rahmen aus. Da bei der Brünner Aufführung von 1926 der Erstellungsplan der Bühne verloren ging<sup>\*137, 44</sup>, muß eine mögliche Konstruktionsform für Podium und Rahmen gesucht werden, die zum einen erlaubt, die Bilder der teils sehr widersprüchlichen Zeichnungen zu decken, und die zum anderen den Forderung nach leichter Zerlegbarkeit, Transportabilität und ausreichender Verwindungssteifheit nachkommt. Nach Maßgabe der Plausibilität ergibt sich folgendes Bild (alle Maße in Zentimeter; Breite x Höhe x Tiefe, soweit nicht anders angegeben):

Abb. 27:  
Rekonstruktion der Bühne, Mitte  
(zusätzlich eingezeichnet B.I)



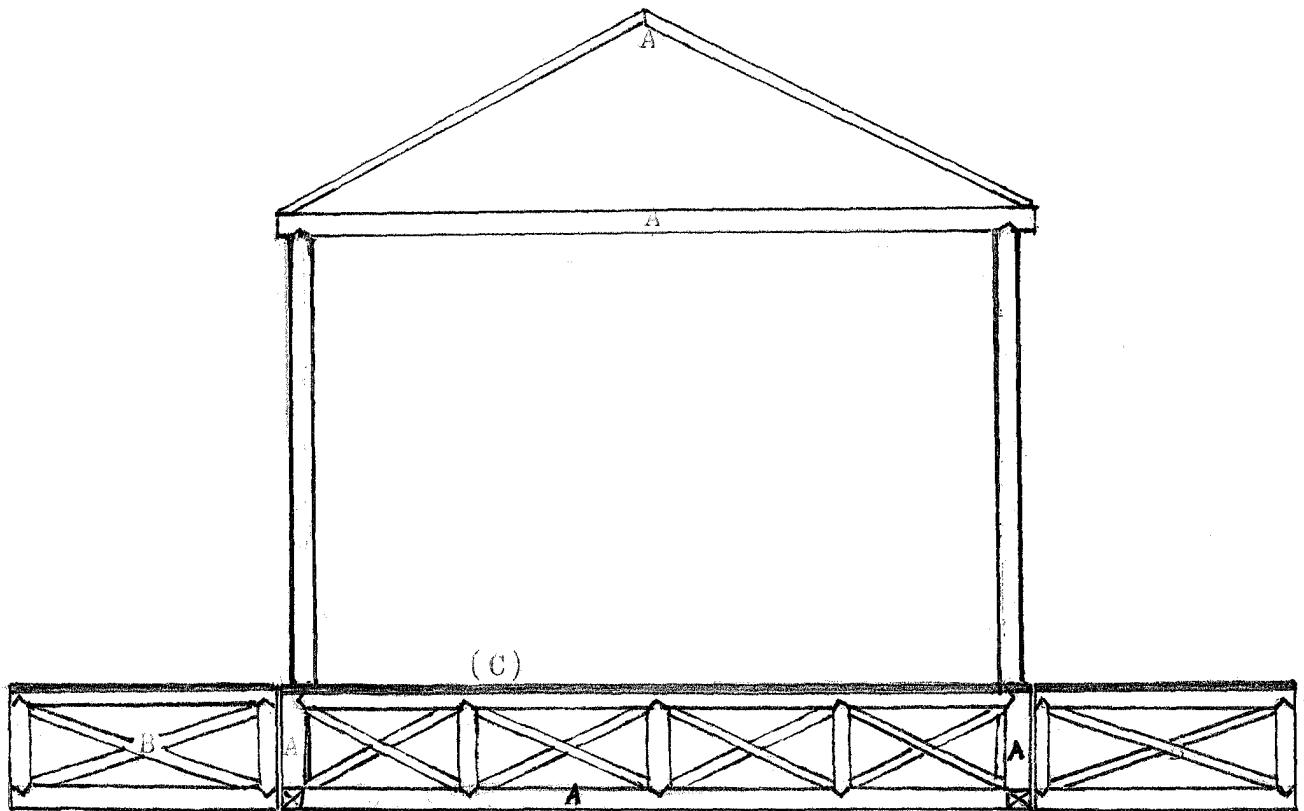


Abb. 28 :  
Rekonstruktion der Bühne, Aufriß frontal, Höhe Vorderkante und Höhe Vorhang.

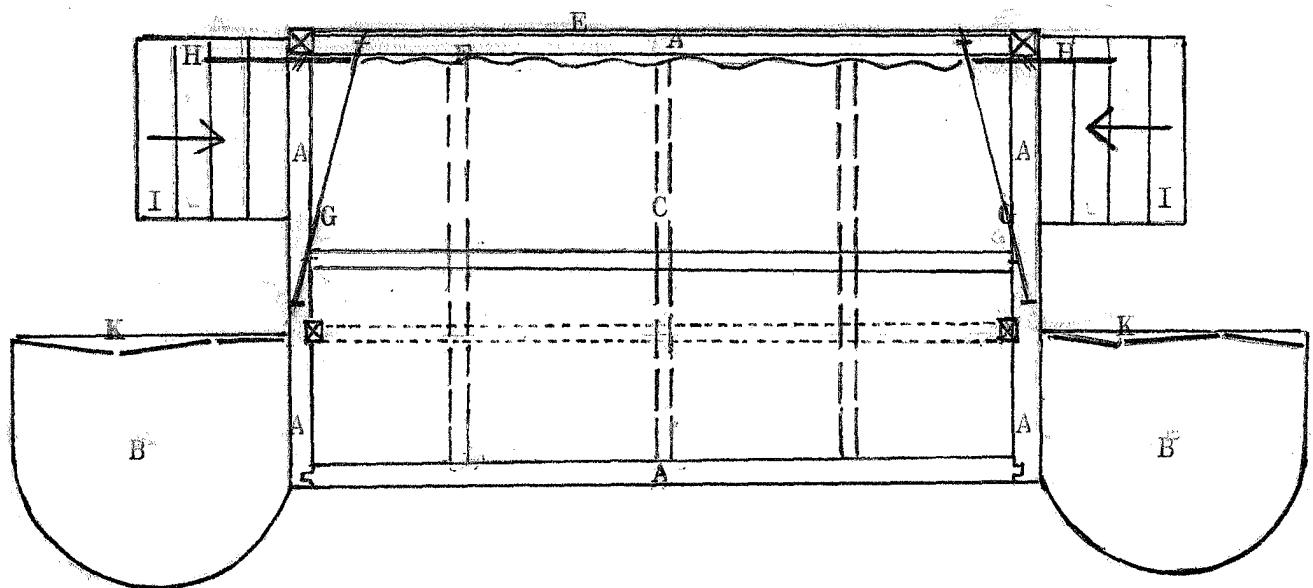


Abb. 29:  
Rekonstruktion der Bühne, Aufriß am Grund (zusätzlich eingezeichnet B bis K)

**A. Rahmen:**

Schraub- und Steckkonstruktion  
aus Vierkanthölzern (Fichte, 10 x 10)  
Grundfläche 500 x 300,  
Bühne hinter Vorhang 500 x 200  
Höhe über alles 540

Versteifung und Spielflächenunterlage durch 3 Längsverstrebungen  
(Tiefe 280), Kreuzlatten außen bis Höhe Spielfläche (80) und  
Balkenumlauf einschließlich Architrav (Unterkante über Boden 380).  
Höhe des Dreieckaufsatzes über Oberkante Architrav 130.

Benötigte Hölzer:

- a) Breite: 3 à 500; 4 à 480
- b) Tiefe: 2 à 290; 5 à 280; 2 à 180
- c) Höhe: 4 à 380; 8 à 60
- d) Aufsatz: 2 à 5x2, 4 x 280.

**B. Tambours (2x):**

80 x 180 x [160]  
entsprechend 2 geschweiften Brettern 4 x [90] x 180,  
und 2 Bohlen à 4 x 70 x 180;  
dazu Gerüste (2x) wie oben.

**C. Spielfläche:**

Höhe über Boden 80;  
Fläche 300 x 500,  
davon Proszenium 100 x 500;  
Höhe bis Vorhangkante (aufgezogen) 250,  
Weite unter Vorhang 470.  
entsprechend 20 Bohlen à 2,5 x 50 x 250  
darüber Bodenbelag.

**D. Vorhang:**

Walze in 10 cm Abstand hinter Architrav, 10 cm unter Querhölzern,  
mit L-Winkel (2x) ebendort außen befestigt.

Walzenweite 500 inkl. Zug

Leinwand 320 x 490, davon bemalt 260 x 490.

**E. Prospekte:**

a) Bild V:

fest montiert auf Sperrholz 470 x 300 x 1,5

b) Bild I-IV:

Leinwand (4x) à 400 x 280, davon bemalt 400 x 260,  
dazu Aufhängung (2x) an oberem Längsbalken und Zug.

**F. Soffitte:**

50 x 400, Leinwand bemalt,  
in 20 cm Abstand vor festem Prospekt (E:a).

**G. Kulisse:**

zwei graue Wände 180 x 300 als seitlicher Abschluß der Bühne,  
mit Türöffnungen 90 x 200.

**H. Hintersetzer dazu (2x):**

grau 100 x 300.

**I. Treppe (2):**

vierstufig 100 x 80.

**K. Wandschirme (2):**

dreiflügelig, schwarz à 190 x 80.

**L. Leinwandbespannung unter Architrav:**

Größe 50 x 470

bemalt: dicke Wellenstriche rot und blau;

Grund: blaß, blau-weiß;

Kante: breiter, roter Strich.

**M. Leinwandbespannung Aufsatz:**

Größe 500 x 130;

bemalt; Grund blaß, blau-weiß; in der Mitte Sonne blau,

Ausführung als Kreisbogen mit Innenpunkt, sieben Strahlen senkrecht ab Kreis;

aufgemalt Bänder, 'nach hinten hängend', 'wieder nach vorne kommend', 'in Quasten auslaufend'.

**N. Maske über Aufsatz:**

Ziegenbockschädel; Größe: Natur, leicht schräg nach links.

**O. Wimpel (2):**

neben Maske; Größe dieser entsprechend;

Motiv rechts: rot-weiß; Motiv links: nicht erkennbar.

P. Drapierung der Frontsäulen und des Architraves

mit rotem Band, Dicke ca. 5 cm, Abstand ca 30 cm; gemalt [?]

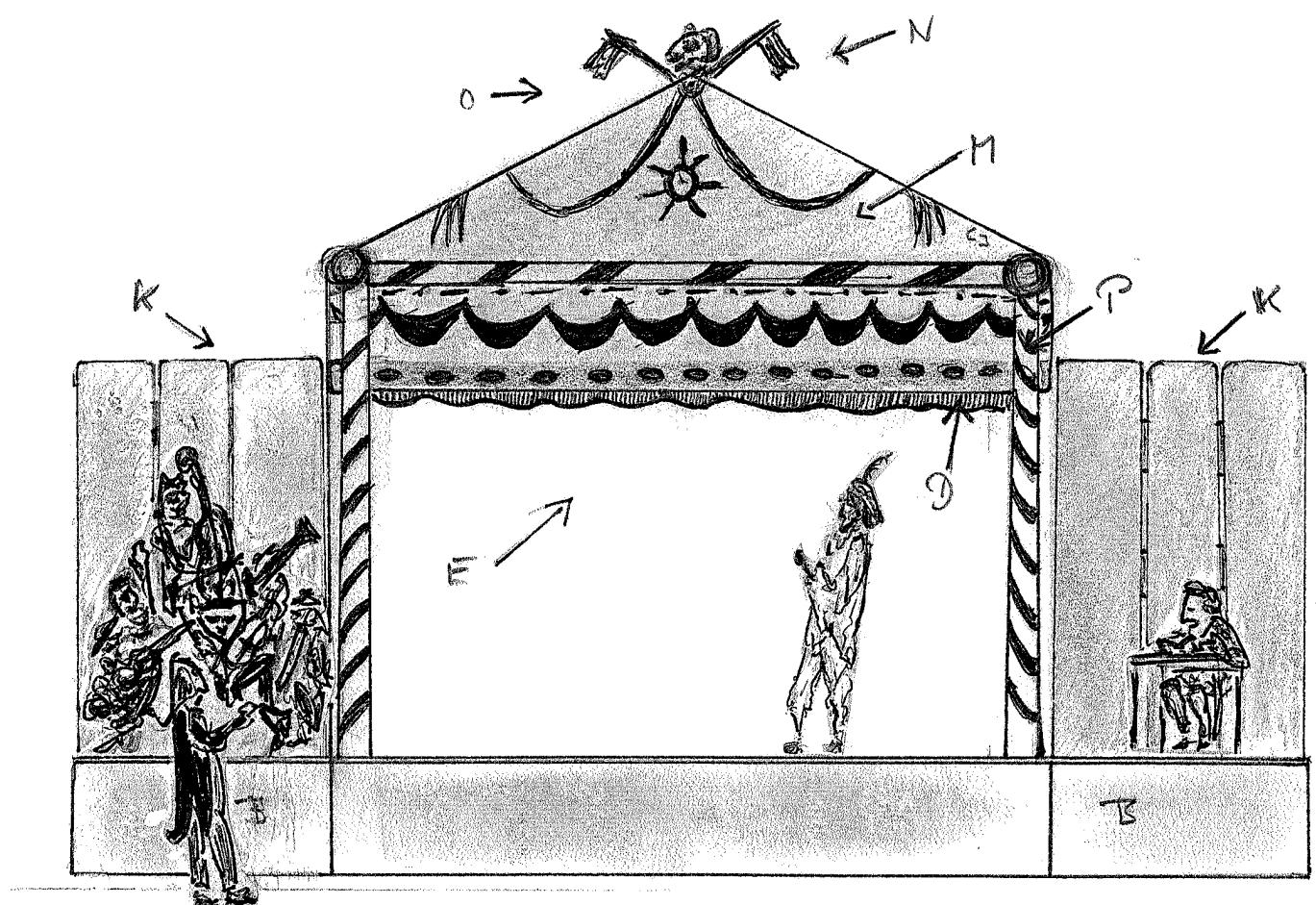


Abb. 30: Wie die Aufführung auf der Petite Scène ausgesehen haben könnte.

## Anhang 5

### Der Rock des Soldaten

Die Annahme, daß der Soldat gleich Ramuz den Rang eines Korporals einnimmt, wird durch einen Brief G. Bridels an den als Soldaten vorgesehenen Steven Paul Robert gestützt: "Le soldat porte le costume qu'on represente sur les paquets de caporal vaudois" (cit \*125 p105). Der Unterschied zwischen den Uniformen von Gefreiten und Korporal ist der in V.520 erwähnte zwischen einfacher resp. doppelter wollener Borde mit Zwischenstoß an den Unterärmeln (vgl. unten Art. 52 RglBklA). Da auf Urlaub, hat der Soldat der Histoire keine Verwendung für seine Feldmütze, sondern bedient sich des schmuckeren Käppis (auch Schweizer Schiffchen genannt).

"AM 28. Oktober 1914 beschloß der Bundesrat, daß künftig für die Anfertigung von Militäruniformen nur noch feldgraues Tuch verwendet werden dürfe. Mit der Umkleidung auf das Feldgrau wurde für den Auszug Mitte Juni 1915 begonnen; sie war 1916 beendet. Für die Landwehr dauerte die Umrüstung bis Ende des Krieges, während der Landsturm nicht umgekleidet wurde. Der Wandel vom bunten Tuch der Vorkriegszeit zum Feldgrau der Kriegsjahre bedeutete nicht nur einen äußerem Farbwechsel, mit welchem dem Imperativ der aufgelösten Kampfformationen Rechnung getragen wurde. Darin kam symbolhaft auch ein innerer Wandel zum Ausdruck: ein uniformer grauer Alltag, erfüllt von harter soldatischer Arbeit. Der farbenfreudigen Volksstimmung der ersten Aktivzeit folgte auch innerlich die graue Feldfarbe der düsteren Kriegsjahre" (Kurz\*819,122f).

Wäre für die Montur des Soldaten Ramuz' Erinnerung an seine eigene Aktivdienstzeit Anfang 1915 ausschlaggebend, trüge jener demzufolge Blau; richtete sie sich nach dem vorherrschenden Straßenbild Mitte

1918, trüge er Feldgrau. Aus den leichthin aquarellierten Skizzen Auberjonois' (\*\*322-4) ist die Farbe nicht unbedingt zu entnehmen, da dort nicht der hier debattierte Waffenrock erscheint, sondern – diese allerdings in Blau – die Beinkleider, die doch nach Art.11 RglBklA ohne besondere Farblichkeit aus dunkel meliertem Stoff geschnitten sind, sowie die Bluse, die, mit Ausnahme der Kavallerie, allgemein blau war, jedoch bei Auberjonois auch als dunkelbraune auftaucht, was in der Eidgenössischen Armee ein Ding der Unmöglichkeit war. Aus dem Vorherrschen des blauen Farbtons in der in den Skizzen geäußerten Phantasie Auberjonois' ist indes zu schließen, daß der Waffenrock blau gemeint war. Damit ist der Soldat der Uraufführung vom grauen Armeealltag des Kriegsendes bereits sichtbarlich distanziert, sei es, weil er vom Zuschauer dem Train der nicht umgerüstet habenden frontfernen Landwehr zugerechnet wurde, sei es, weil er dem zivilistischen Bereich einer Zigarettenmarke (*Caporal Bleu* ist die gängigere Bezeichnung für *Caporal Vaudois*) zu entstammen schien, sei es, weil seine Gewandung nostalgische Erinnerung an die "farbenfreudige Volksstimmung" (Kurz) *anno* Vierzehn weckte.

Das Modell der Pistole, mit dem er V 186 f Luftlöcher in den Teufel schießt, ließ sich nicht ermitteln; zum Schnitt der Montur und Farbe, Dicke und Durchmesser der Knöpfe vergleiche im Folgenden das...

# Reglement

über die

## Bekleidung und Ausrüstung

der

### **schweizerischen Armee.**

(Vom 11. Januar 1898.)

Der schweizerische Bundesrat,  
gestützt auf die Art. 144 ff und 261 der Militär-  
organisation vom 13. Wintermonat 1874,

beschliesst:

#### I. Bekleidung.

( \* \* \* \* )

#### 2. Kopfbedeckung.

Art. 4.

*Das Käppi. Für alle Truppen mit Ausnahme der Kavallerie und der Radfahrer:* Als halbfeinem, schwarzem Haarfilz (sogen. Mameluk), entsprechend Muster. Vorder- und Hinterschirm, ebenso der ovale Deckel aus kernigem, gepresstem, halbmatt lackiertem Rindleder, mit geschmeidigem Kopfrand; lackiertem Kinnleder, mit Schnalle auf der linken Seite und Pomponschlaufe aus kernigem Lackleder; Schweissband aus schwarzem Schafleder, mit Zacken; Zacken mit Oesen versehen zum Durchziehen einer Schnur. Filzteil beidseitig mit grossen Luftlöchern. Form und Dimensionen des Käppi nach Zeichnung vom 21. Februar 1888.

( \* \* \* \* )

Art. 6.

*Die Feldmütze. Für Offiziere, Hilfsinstructoren und Stabssekretäre mit Adjutantunteroffiziersgrad und für Offizierbildungsschüler:* Schirmmütze aus derselben Art Tuch wie der Waffenrock, mit Vorstössen über dem Kopfrand, am oberen Rand, vornen, hinten und seitlich; mit Schweissleder und Futter; Lederschirm nach Form des vorderen Käppischirmes, geschweift, schräg nach vorn geneigt, nicht über 5—6 cm breit; Kinnriemen aus lackiertem Kalbleder, mit kleinen Knöpfen und Schnalle, entsprechend den Knöpfen am Waffenrock.

Höhe der Mütze 10 bis 12 cm, Kopfrand von 4—5 cm Höhe inbegriffen; Kinnriemen 16 mm breit.

— Für *Unteroffiziere und Soldaten:* Schirmmütze mit Nackenschutz, aus Waffenrocktuch; Schützen ausnahmsweise dunkelblau; Schirm aus weichem Lackleder so beschaffen, dass er, ohne Schaden zu nehmen, gefaltet werden kann; Deckelnah mit Vorstoss; Nackenschutz in Form eines ringsumgehenden doppelten Aufschlages, vornen mit 2 mittelgrossen Knöpfen schliessbar; Kopfrand mit Leinwand gefüttert.

*Einteilungskarde* aus Blech, rund, 30 mm im Durchmesser, erhaben gepresst; innere Füllung von 22 mm Durchmesser, in den Farben des Pompons emailliert; mittelst Blechstollen und ledernem Vorstecker dicht unter dem Vorstoss befestigt.

#### 3. Waffenrock.

Art. 7.

*Für alle Truppen mit Ausnahme der Radfahrer:* Rock mit Stehkragen, in Taille geschnitten; 2 Reihen von je 5 grossen Knöpfen, oben 18, unten 14 cm von einander abstehend; in der Länge bei normaler Armlänge bis zur Mitte der geschlossenen Faust des freihängenden Armes, für die berittenen Truppen bis zur Handwurzel reichend; Seitennaht mit 3—4 cm breitem Einschlag; Ärmel mit festgehefteten Rollaufschlägen aus Waffenrocktuch; eine innere Brusttasche, eine innere Schosstasche vornen links und zwei hintere Schosstaschen. Je zwei Knöpfe an den hinteren Faltenleisten, seitlich 2—3 cm über der Höhe der untern Knöpfe metallene Gurthalterhaken, Vorderteil, Schosse, Achsellappen, Ärmel-Aufschläge und Faltenleisten mit Vorstoss. Stehkragen 3½—5 cm hoch, mit oder ohne Besatz (Genie mit schwarzer,

an der geschweiften Seite rot eingefasster Patte und rotem Vorstoss am oberen Rand, Armeetrain mit Doppellitze), mit zwei Haften geschlossen. Leibteil und Schosse mit Baumwollstoff gefüttert. Achselklappen mit Nummern (ausgenommen Kavallerie), für Gewehrtragende Schlaufen zum Einrollen der Achselklappen.

( \* \* \* )

#### 4. Kaput, Mantel und Mantelkragen.

Art. 9.

- a) *Kaput für Fusstruppen:* für alle Truppen-gattungen aus blau meliertem Tuch, mit Umlegkragen, Schosse bei umgeschnalltem Leibgurt 30—36 cm vom Boden abstehend, mit Knopfloch in der untern vordern Ecke; zwei Reihen von je fünf blanken grossen Knöpfen, zwei äussere seitliche Taschen in der Naht mit Leisten und zwei innere Brusttaschen aus Futter; Achselklappen mit Nummern; mit zweiteiligem Rückenzug zum Knöpfen, Rückenteil mit Schrittschlitz, Leibteil bis zur Taille mit grauem Baumwollfutter gefüttert, Kragenpatten von der Farbe der Vorstosse (Genie schwarz).

( \* \* \* )

#### 5. Bluse.

Art. 11.

- a) *Für Infanterie (Füsiliere und Schützen):* mit Stehkragen, aus dunkelblau meliertem Tuch, halbweit geschnitten, Rückenlänge stark 1½, Tailenlänge, mit Steinnussknöpfen, ohne bunte Garnitur; zwei äussere Brusttaschen und zwei Schosstaschen mit Klappen, mit Rückenzug zum Knöpfen, mit Achselklappen und Achselschlaufen; auf dem linken Brustteil 2 Beinknöpfe zum Anknöpfen der Patronenschlaufen; seitlich in Tailenhöhe metallene Gurthalterhaken; Ärmel ohne Aufschläge.
- b) *Für die übrigen Truppen mit Ausnahme der Radfahrer:* Stehkragen mit Patten von der Farbe der Vorstosse (Genie schwarz, Armeetrain Doppellitze statt Patte), Achselklappen mit Nummern und Achselschlaufen; im übrigen wie die Bluse für die Infanterie; die Bluse für Kavallerie aus dunkelgrün meliertem Tuch, ohne Achselschlaufen.

#### 6. Beinkleider.

Art. 12.

( \* \* \* )

- c) *Beinkleider für berittene Artillerie-Unteroffiziere, Trompeter, Ordnonnzen und für die Trainsoldaten.*

a. *Mit Lederbesatz.* Aus dunkel meliertem Reithosenstoff, halbweit, äussere Naht zwischen Tasche und Lederbesatz mit Vorstoss, Lederbesatz und Stege kalb-ledern; bis zum Lederbesatz hinunter mit

ungebleichtem Baumwollstoff gefüttert. (Bei Reparaturen sind die den Sattel berührenden Teile mit Tuchbesatz zu versetzen.)

#### 7. Fussbekleidung.

Art. 14.

- a) *Für alle Fusstruppen:* 2 Paar Schuhe, wovon 1 Paar doppelsohlige Marschierschuhe mit breitem, flachem Absatz von 2½ cm Höhe; Schaft 17 cm hoch, mit Lacet-Schnürung und mit äusserer Kappe; Sohle mit gerippten Nägeln, Absatz mit Stahlschwillen beschlagen; im übrigen entsprechend Ordonnanz 1892. Als zweites Paar: ein leichteres, nicht voluminoses Paar Schuhe mit Ledersohlen, als Quartierschuhe dienlich, jedoch ausreichend solid, um vorübergehend auch auf Märschen auf der Landstrasse getragen werden zu können.
- c) *Für den Train:* 2 Paar starke Schnürschuhe, wovon eines entsprechend Ordonnanz 1892.

( \* \* \* )

#### 8. Verschiedenes.

Art. 16.

*Vorstosse* an allen Kleidungsstücken der Mannschaft 3 mm, an denen der Offiziere 4 mm breit.

Art. 17.

*Uniformknöpfe* entsprechend den Vorschriften vom 14. Juli 1875:

Grosse Knöpfe: Durchmesser 21 mm.

Mittlere Knöpfe: Durchmesser 15 mm.

Kleine Knöpfe: Durchmesser 10 mm.

Höhe der Wölbung ½—¾ des Durchmessers.

Für Mannschaft und subalterne Offiziere, mit Ausnahme der Artillerie und des Genie, glatt, für Stabsoffiziere mit eidg. Kreuz.

*Knopflöcher* an den Brustteilen der Waffenröcke, der Kapüte und Mäntel mit Tuch garniert (Holzknopflöcher).

Art. 18.

*Handschuhe.* a) *Für Offiziere:* weisser Lederhandschuh oder weisser gewobener Handschuh.

b) *Für Unteroffiziere und Soldaten* zum Dienst nach Bedarf: schwarz, aus starkem baumwollenem Tricotgewebe mit Gummibandzug.

Art. 19.

*Gamaschen.* a) *Für Fusstruppen:* aus dunkel meliertem Hosenstoff, 25 cm hoch, mit Steg-Kettchen; das Fussteil mit Taschendrill gefüttert; Verschluss mittelst zweireihig angebrachter Beinknöpfe.

Die Gamaschen werden in Depots aufbewahrt und nur bei gegebenem Anlasse an die Truppe verteilt.

## II. Unterscheidungszeichen der einzelnen Truppengattungen.

( . . . . )

### 3. Artillerie und Armeetrain.

Art. 23.

( . . . . )

b) Armeetrain (Linientrain und Trainabteilungen).  
Käppi: Pompon, Kokarde, specielle Abzeichen;  
Nummerjenachder Zuteilung (Tabelle Art. 64).

Waffenrock: dunkelblau, Kragen aus Waffenrocktuch, statt Besatz vorn beidseitig 6 cm lange gelbe Doppellitze, 2 cm breit mit rotem Vor- und Zwischenstoss.

Mantel und Bluse: statt Kragenpatten Doppel-litze, wie am Waffenrock.

Beinkleider: 1 Paar Reithosen mit Leder-besatz, 1 Paar mit Tuchbesatz.

Vorstösse: scharlachrot.

Gradabzeichen: golden oder gelb.

Knöpfe: gelb, glatt.

( . . . . )

### 4. Gradabzeichen der Unteroffiziere und Gefreiten.

Art. 52.

Korporal: eine doppelte wollene Borte mit Zwischenstoss an den Unterärmeln.

Gefreiter: eine einfache Borte.

Die Gold- oder Silberborden entsprechen dem Metall der Knöpfe; die wollenen sind für die Infanterie, Kavallerie, Sanität und Verwaltung weiss, für Schützen, Artillerie, Genie und Rad-fahrer gelb. Sämtliche Borden der Unteroffiziere und Gefreiten haben gleiche Vorstösse wie die Uniform.

Die metallenen Gradabzeichen am Unterärmel bilden die Form eines Winkels  $\wedge$  (Chevron), die wollenen Gradabzeichen und die am Oberärmel getragenen metallenen sind gerade und werden schräg quer über den Ärmel genäht.

Art. 53.

### Besondere Bestimmungen betreffend die Borden.

#### B. Wollene Borden.

Schuss und Zettel aus Wolle, Breite der ein-fachen Borte 22 mm, zackiges Bild, wenigstens 5 Bilder von 3 cm Länge.

Doppel-Borde mit 2 mm breitem Zwischen-stoss und 3 mm breiten Vorstössen, an einem Stück gewoben.

Einfache Borte mit 3 mm breiten Vorstössen, an einem Stück gewoben.

( . . . . )

Art. 64.

Tabelle der Einteilungsabzeichen  
des Linien-Trains, der Trainabteilungen und der Ordonnanzen.

R

| Einteilung<br>bei<br>Stab oder Truppeneinheit             | Pompon und<br>Kokarde<br>der<br>Feldmütze | Kokarde  | Spezielle<br>Abzeichen | Käppi-Nummer<br>(gelb)        | Ziffer<br>(arabisch<br>oder<br>römisch) | Achselklappen       |            |
|-----------------------------------------------------------|-------------------------------------------|----------|------------------------|-------------------------------|-----------------------------------------|---------------------|------------|
|                                                           |                                           |          |                        |                               |                                         | Farbe der<br>Nummer | Grundfarbe |
| Armeestab . . . . .                                       | Karmoisin                                 | Eidgen.  | Keine                  | Kreuz (weiss)<br>der Kompanie | —                                       | —                   | —          |
| Guiden-Kompanie . . . .                                   | Weiss                                     | "        | "                      | "                             | Arabisch                                | Weiss               | Karmoisin  |
| Eisenbahn-Bataillon . . .                                 | Schwarz                                   | "        | Schaufel und Pickel    | "                             | "                                       | "                   | Blau       |
| Stab des Armeekorps . .                                   | Karmoisin                                 | Eidgen.  | Keine                  | des Armeekorps                | Römisch                                 | Gelb                | Schwarz    |
| Stab der Kavallerie-Brigade                               | "                                         | "        | "                      | der Brigade                   | "                                       | "                   | "          |
| Kavallerie-Schwadron . .                                  | "                                         | Kantonal | "                      | der Schwadron                 | Arabisch                                | Schwarz             | Karmoisin  |
| Stab der Korps-Artillerie .                               | Scharlach                                 | Eidgen.  | Kanonen                | des Armeekorps                | Römisch                                 | Gelb                | Schwarz    |
| Stab des Korps-Parkes . .                                 | "                                         | "        | "                      | "                             | "                                       | "                   | "          |
| Kriegsbrückentrain . . .                                  | Schwarz                                   | "        | Anker, Ruder, etc.     | der Kriegsbrücke-Abtlg.       | Arabisch                                | Schwarz             | Blau       |
| Telegraphen-Kompanie . .                                  | "                                         | "        | Blitze                 | der Kompanie                  | "                                       | "                   | "          |
| Verpflegstrain-Abteilung .                                | Grün                                      | "        | Keine                  | der Verpflegstrain-Abtlg.     | Römisch                                 | Grün                | Schwarz    |
| Stab der Korps-Verpf.-Anstalt                             | "                                         | "        | "                      | des Armeekorps                | "                                       | Gelb                | "          |
| Stab d. Div. {I., III., VI., IV.,<br>II.; V., VII., VIII. | Karmoisin-weiss<br>Weiss-karmoisin        | Eidgen.  | Keine                  | der Division                  | Römisch                                 | Gelb                | Schwarz    |
| Stab der Infanterie-Brigade                               | Weiss                                     | "        | "                      | der Brigade                   | "                                       | "                   | "          |
| Stab des Infanterie-Regiments                             | "                                         | "        | "                      | des Regiments                 | Arabisch                                | "                   | "          |
| Füsilier-Bataillon . . .                                  | "                                         | des Bat. | "                      | des Bataillons                | "                                       | des Bat.            | des Bat.   |
| Schützen-Bataillon . . .                                  | "                                         | "        | Stutzer                | "                             | "                                       | "                   | "          |
| Guiden-Kompanie . . . .                                   | "                                         | Eidgen.  | Keine                  | der Kompanie                  | "                                       | Weiss               | Karmoisin  |
| Stab der Divisions-Artillerie                             | Scharlach                                 | "        | Kanonen                | der Division                  | Römisch                                 | Gelb                | Schwarz    |
| Genie-Halbbataillon . . .                                 | Schwarz                                   | "        | Äxte                   | des Halb-Bat.                 | Arabisch                                | Schwarz             | Blau       |
| <b>Landwehr.</b>                                          |                                           |          |                        |                               |                                         |                     |            |
| Landwehr-Sappeur-Komp. .                                  | Schwarz                                   | Eidgen.  | Äxte                   | der Kompanie                  | Arabisch                                | Schwarz             | Blau       |
| Landwehr-Kriegsbrückentrain                               | "                                         | "        | Anker, Ruder etc.      | der Kriegsbrücke-Abtlg.       | "                                       | "                   | "          |
| Sanitäts-Trainkompanie . .                                | Blau                                      | "        | Keine                  | der Kompanie                  | Römisch                                 | Blau                | Schwarz    |
| Landw.-Train-Abtlg., ungerade                             | "                                         | "        | "                      | " "                           | Arabisch                                | "                   | "          |
| ," , " gerade                                             | Grün                                      | "        | "                      | " "                           | "                                       | Grün                | "          |

**Bundesratsbeschluss**  
betreffend  
**militärische Bekleidung und Gradabzeichen**  
(Vom 28. Oktober 1914.)

Der schweizerische Bundesrat,  
gestützt auf Art. 3 des Bundesbeschlusses vom 3. August  
1914 betreffend Massnahmen zum Schutze des Landes und zur  
Aufrechthaltung der Neutralität;

auf den Antrag seines Militärdepartements,

beschliesst:

1. Zur Anfertigung von Militärkleidern sollen nur mehr feldgraue Tücher in der Farbe entsprechend dem vorgelegten Normalmuster verwendet werden.
2. Die nachstehend angeführten Bekleidungsgegenstände werden entsprechend den vorgelegten Mustern als Ordonnanz erklärt:
  - a. **Oberkleid:** Waffenrock, ähnlich dem jetzigen Radfahrerrock, mit einreihiger Metallknöpfung (6 Knöpfe), jedoch mit Stehkragen, äussern Brusttaschen mit Falten, Vorstösse in der Farbe der Aufschläge.
  - b. **Beinkleider:** Fusstruppenhose mit Stulpen, zum Enger- und Weiterknöpfen, mit zwei vordern Taschen, Passepoils in der Farbe der Aufschläge.  
Die Offiziere tragen Beinkleider nach bisherigem Schnitt.
  - c. Das jetzige Käppi wird vorderhand beibehalten.  
Die Radfahrer tragen statt des Käppi eine feldgraue Mütze in der jetzigen Form.
3. **Mütze**, gleichzeitig als Ohrenkappe dienlich, ohne Schirm, mit zwei Knöpfen, Passepoilierung entsprechend den Aufschlägen.  
Die Offiziere tragen feldgraue Mützen in der bisherigen Form; der untere Rand (Kopfband) in der Farbe der Aufschläge.



## ANHANG 6

### REVISIONEN

Die Uraufführung der *Histoire du soldat* am 28.9.1918 stellte, wie schon mehrfach erwähnt, die einzige Aufführung in ihrer originalen Gestalt dar. Die angesetzte Tournee, nicht mehr durch die Dörfer, sondern vor städtischem Publikum (Winterthur, 28.10.; Zürich, 30.10.; Basel; Genf; vgl. auch \*\*354), fiel der Spanischen Grippe zum Opfer, die Aufführungen durch Hébertot in Paris (Februar 1920) kamen nicht zustande. Die Zweitaufführung fand in der *freien Übertragung* der Brüder Reinhart\*\*141 am 20. Juni 1923 in Frankfurt statt. Die Zweitinszenierung in französischer Sprache und mit den Originaldekorationen, die am 24/25/27. April 1924 im *Théâtre des Champs-Elysées*, Paris erfolgte, verwendete bereits die Anfang des Jahres zusammen mit der Partitur gedruckte Chester-Fassung. Deren Partitur liegt seitdem sämtlichen weiteren Aufführungen zugrunde, während als Text meist eine je eigene Kompilation aus den 1920, 1924, 1929, 1941, 1944, (1957 posthum) separat veröffentlichten Fassungen\*\*123ff Verwendung findet. Die Revisionen, die sich im großen und ganzen als Zurücknahme von formalen, thematischen und ästhetischen Charakteristika auf Kosten unter anderem der Ensemblewirkung beschreiben lassen, sind teils durch die Überarbeitungsgewohnheiten der Autoren, teils inhaltlich, teils durch die Entfremdung der Autoren auch *in aesticis* bedingt.

## Revisionsgeschichte

Nach der in täglichem Austausch der Autoren zustandegekommenen Uraufführung trennen sich die Wege. Auberjonois verliert nach Auskunft seines Sohnes bald das weitere Interesse an der *Histoire* cf.\*305,87, und Ramuz schreibt «fin 18 – février 19»\*312,102 *Les signes parmi nous*. Strawinsky dagegen erstellt, nachdem er unter anderem für Werner Reinhart die *Drei Stücke für Klarinette solo* komponiert hat, eine Trioversion der *Histoire*-Musik für Klarinette, Violine und Klavier (*marche du diable* vollendet am 25.11.1918, die *trois danses* Ende Januar 1919).

Inwieweit eine solche Umarbeitung, die die Interdependenz der beteiligten Medien aufhebt, von vornherein geplant war, ist fragwürdig. Der einzige Kommentar dazu findet sich in den *Souvenirs sur Igor Strawinsky*\*306,88, denen zufolge jener schon anfangs «concevrait sa musique comme pouvant être jouée complètement indépendante du texte et constituer une 'suite', ce qui lui permettrait d'être exécutée au concert.» Demgegenüber ist im Briefwechsel von 1918 von einer angestrebten Independenz der Musik nicht die Rede, vielmehr sollen sich, laut den *Chroniques*, die drei Elemente "bald einander das Wort abwechselnd überlassen[d], bald sich gegenseitig zu einem Ensemble vereinigen[d]"\*\*209,76 wechselseitig bedingen. Angesichts der im Folgenden geschilderten Revisions- und Beziehungsgeschichte lässt sich vermuten, daß die späte Sichtweise Ramuz' (1928) der Enttäuschung über dieselbe entsprang, nicht aber für die Entstehungszeit selbst gelten kann. Dafür spricht auch, daß, solange die Tournee nicht gescheitert war und also die dringendst benötigten Subsidien durch sie erlangt werden zu können schienen, keine Notwendigkeit einer Umarbeitung bestand. Die exzessive Revisionspraxis des Komponisten ist zudem späteren Datums als die unmittelbare Entstehungszeit der *Histoire* und eng mit seinem Verständnis des sog. Neoklassizismus, d.h. des bewußten Wiedereinbindens in überkommene Wert- und Werkvorstellungen, verknüpft (vgl. auch oben pp 93 – 95).

Zu Beginn des Frühjahrs 1919 traf sich Strawinsky in Paris mit Diaghilev, der mit seiner Truppe ein Jahr in Spanien festgehalten worden war, und schlug ihm eine Inszenierung der *Histoire* als Ballet vor. Doch er hatte nicht mit dem Impresario gerechnet, dessen «charactère entier (...) n'admettrait pas que l'on travaillât pour d'autres que lui» (Siohan<sup>\*234,88</sup>), und der sich bis an sein Lebensende weigerte, die *Histoire* auch nur anzusehen; stattdessen schlug er ihm ein "Ballet nach Pergolesi" vor, die nachmalige *Pulcinella*.

«Nous avons un très bel été. Nous avons en somme une très bonne vie. L'argent manque un peu», schreibt Ramuz, der sich gerade mit einer zu gründenden *Revue* von seinen Geldsorgen zu erlösen hofft, am 5.6.1919 an E. Ansermet<sup>\*305,60f</sup>. Im gleichen Brief heißt es:

«Et c'est seulement la semaine dernière que j'ai pu remettre au *Soldat* à quoi je songe depuis longtemps. Discussions à ce sujet avec Strawinsky: je crois (pour le moment) l'avoir ébranlé (...). Car il faudrait qu'il refasse une musique (j'entends qu'il y en aurait deux: devinez.) Pour moi je crois que j'y vois clair: ce sera à la fois presque la même chose et tout autre chose - et si ça réussit, alors oui, ça me ferait plaisir qu'elle fût représentée à Paris, mais pas autrement. Il se passe partout des tas de choses très amusantes, mais quelle horreur que la fausse invention. Nous sommes entourés de faux révolutionnaires: alors je m'applique sagement depuis quelque temps à être au-dessous de moi-même - à ne rien lâcher en tout cas dont je ne puisse strictement rendre compte. (...) Mais comment trouverons-nous ce théâtre d'Art (c'est un vilain nom) les trois danseurs qu'il me faudra. Toute la fin du *Soldat* deviendra très drôle tout en étant, je crois, plus claire. *Il faut fuir la fantaisie et trouver l'inattendu*. Nous avons un très bel été [etc., siehe oben]. Ecrivez à l'occasion à S[trawinsky] au sujet du *Soldat*: J'ai à le convertir aux changements, je suis sûr d'avoir raison.»<sup>l.c.</sup>

Interessant an diesem Brief Ramuz' ist die untergründige Vermengung seiner (durchaus jungen) Revolutionsängste mit der Notwendigkeit einer Revision der *Histoire*: zwischen dem «à la fois presque la même chose et tout autre chose» und dem «toute la fin du *Soldat* deviendra très drôle» ein unwillkürliches Abschwenken auf die «faux révolutionnaires», vor denen es seine Äußerungen in Acht zu nehmen gilt - zu denen auch eine unrevidierte *Histoire* gehört («mais pas autrement!»). Zu den wichtigsten Ergebnissen der Umarbeitung gehört

denn auch die Chiffrierung ihres etwaigen politischen *contenu*. In jedem Fall handelt es sich nicht um eine «certaine dissatisfaction (...) quant aux rapports qui s'étaient établis entre leur mode d'expression respectifs» (Jacquot\*<sup>125,123</sup>) – also um eine Modifikation aus Gründen der Ästhetik –, vielmehr ist diese die Folge thema- und genrebezogener Änderungsvorstellungen, die sich in einer «nouvelle rédaction fin mai – juin 19»\*\*<sup>121</sup> manifestieren. Sie revidiert Szenenfolge, Funktion des *lecteur* und Thema so radikal, daß später Strawinsky sagen konnte, keines der veröffentlichten Libretti (die alle auf dieser *nouvelle rédaction* basieren) sei zuverlässig cf. White, 1947, \*240a, 97. Der *Soldat*, *nouvelle rédaction* wird von Ramuz am «25–29 octobre 1919»\*\*<sup>122</sup> noch einmal umgearbeitet, kurz bevor Strawinsky «avec l'amical concours de M. Werner Reinhart [dans] quelques concerts à Genève (17.12.), Lausanne (8.11.) et Zurich (20.11.)» (Chroniques\*<sup>209,83</sup>) die Trioversion uraufführt.

Im Februar 1920 – Ramuz beschäftigt sich mit der Idee, «constituer hors de France un petit centre *indépendant* où les hommes, les choses et les idées que nous aimons seraient défendus»\*<sup>306,69</sup> – diskutieren Strawinsky und Ramuz eine «seconde version, dite choréographique»<sup>1c,71</sup>, die möglicherweise von Picasso hätte ausgestattet werden sollen (ein Beleg für dieses *on dit* liegt freilich nicht vor). Ramuz will sein Einverständnis und den Titel *Histoire du soldat* – «titre qui est de moi, comme vous vous en souvenez et dont j'étais assez content, parce qu'il indiquait nettement le *ton* (qu'il me semblerait intéressant de conserver»<sup>1b</sup>. – nur geben im Falle «où je collaborerais réellement et effectivement à la mise au point»<sup>1b</sup>. Doch das Projekt zerschlägt sich.

Statt dieser Ballettversion entwickelt Strawinsky eine Konzertversion, die sogenannte *Suite de l'Histoire du soldat*, uraufgeführt am 20. Juli 1920, Wigmore Hall, London, unter Ernest Ansermet. "Most of the revisions [sc. der späteren Bühnenpartitur] were made in late June and early July 1920 in preparation for the London performance" (Craft\*<sup>123,321</sup>). Die Suite, in gleicher Besetzung, jedoch forcierte Dynamik und modifiziertem Duktus, basiert auf:

1. Marche du soldat.
2. Le violon du diable  
(entspricht: petits airs au bord du ruisseau).
3. Marche royale.
4. Petit concert.
5. Trois danses: tango, valse, ragtime.
6. [Grand] Choral.
7. Marche triomphale du diable.

Ausgelassen sind:

- a. Musique de la 2<sup>ème</sup> scène [Pastorale].
- b. Musique de la 3<sup>ème</sup> scène.
- c. Marche du soldat II.
- d. Petit choral.
- e. Couplet du diable.

Während Strawinsky die Partitur revidiert, wird die im Oktober zuvor umgearbeitete Fassung des Librettos als «8<sup>ème</sup> cahier de la VII<sup>ème</sup> série [lies: V<sup>ème</sup> (*Catalogue*<sup>\*312,90</sup>); lies: IV<sup>ème</sup> (*Bibliographie*<sup>\*311,49</sup>)]» publiziert<sup>\*\*123</sup> (Vgl. Abbildung 31). Autorenangabe und Falschbenennung der Instrumente (Flöte und Trompete) fordern den Zorn Strawinskys heraus:

«Mon rôle dans L'Histoire du soldat ne se bornait pas à composer de la musique pour une pièce déjà toute faite; et cependant à lire cette page on en déduirait qu'on pourrait jouer le *Soldat* avec une autre musique comme on pourrait le jouer (ce qui va sans dire [sic!] avec d'autres décors). Est-ce cela votre pensée, Ramuz? (...) Il faut évoquer chez le lecteur l'esprit de l'intime collaboration entre *vous* et *moi* et notre *Soldat*,<sup>\*cit</sup>  
<sup>\*181,41</sup>.

Diese "andere Musik" hatte Ramuz, wie zitiert, ein Jahr zuvor tatsächlich vorgeschwobt, wenn auch von Strawinskys eigener Hand. Auf die Ankündigung Strawinskys im gleichen Brief, Chester wolle Partitur und Libretto publizieren, geht er nunmehr ohne Revisionsvorschläge und Konditionen ein: «Quant à la publication des parties du texte qui peuvent vous être utiles, disposez-en tout à fait comme vous l'entendez et en toute liberté; vous n'avez qu'à les prélever dans l'exemplaire *ordinaire* que je vous envois par le même courrier.»<sup>\*306,76</sup>. Zuvor allerdings stellt er fest:

«Croyez bien qu'il n'a jamais été dans ma pensée de nier la part que vous avez prise dans l'élaboration du Soldat, mais considérez d'autre part la situation où vous m'avez mis, lors de votre départ pour Paris, et quand vous m'avez annoncé que vous repreniez en quelque sorte votre musique pour l'utiliser autrement. Il y a quelque contradiction à vouloir considérer notre édition comme oeuvre définitive, tout en s'occupant à en mettre sur pied une autre, ainsi que c'était le cas. Insister sur votre collaboration était en quelque mesure vous séquestrer (pour le public) et vous me connaissez trop bien pour savoir que j'étais et je suis 100 lieues de le faire».

Im Oktober 1921 bemüht sich Ansermet um eine Aufführung der *Hi-stoire* in Paris, die im folgenden Februar in Hébertot's *Théâtre des Champs Elysées* stattfinden soll<sup>\*306,87.cf.\*137,29f</sup>, doch ebenso wie ein Berliner Inszenierungsplan Hermann Scherchens Januar 1923 nicht zustande kommt. Anlässlich des letzteren wird erstmals eine Übersetzung ins Deutsche diskutiert; sie wird dann im April und Mai von Werner Reinhart und seinem Bruder Hans (nicht, wie als Autorenbezeichnung angegeben, von diesem allein; cf. Sulzer<sup>\*137,30f</sup>), als *freie Nachdichtung*<sup>\*\*141</sup> ausgeführt und der deutschen Erstaufführung am 20. Juni 1923 bei der Frankfurter Kammermusikwoche für Neue Musik (unter Hermann Scherchen, mit Paul Hindemith an der Geige und in den Dekorationen Auberjonois') zugrundegelegt. Strawinsky fügt anlässlich der Weimarer Wiederholung dieser Inszenierung am 19. August "a very important change into the copy of the *Triumphal March*" (an Kling, 1.9.1923; nach Craft<sup>\*123,321</sup>) ein und revidiert dann anhand des durch verschiedene Hände gegangenen Aufführungsexemplares<sup>\*\*212</sup> sukzessive die ganze Partitur mit Ausnahme der *petits airs*.

Grundsätzlich festzuhalten bei dieser Revision sind: Verlängerung (*marche triomphale* von 71 auf 112 Takte); Verstärkung der *Autonomie* (cf. den Teufelsgang) vor dem Hintergrund der Abschwächung der Rolle des *lecteur* im Libretto; Aufhebung des grundsätzlichen *co-perto* im Blech (durch das dessen etwa aus Strawinskys späten Ein-

Abb. 31: Titel und Frontispiz der Erstausgabe des Librettos \*\*123

C. F. RAMUZ

**HISTOIRE  
DU SOLDAT**

lue, jouée et dansée

## EN DEUX PARTIES



**Editions des Cahiers Vaudois  
Rue de Bourg, 19  
LAUSANNE**

**Rue de Bourg, 19**

## LAUSANNE

[1920]

8<sup>me</sup> CAHIER DE LA VII<sup>me</sup> SÉRIE

Représentée en septembre 1918  
avec la musique d'IGOR STRAWINSKY  
et  
les décors de RENÉ AUBERJONOIS

*Une petite scène mobile montée sur tréteaux. De chaque côté, un tambour. Sur un des tambours est assis le lecteur devant une petite table avec une chopine de vin blanc et un verre; l'orchestre s'installe sur l'autre.*

#### COMPOSITION DE L'ORCHESTRE :

1 violon, 1 contrebasse

1 flute, 1 basson.

1 cornet à piston, 1 trompette

1 musicien de batterie (grosse caisse, caisse claire, tambours, cymbales, triangles).

**PERSONNAGES:**

LE LECTEUR

LE SOLDAT

LE DIABLE

*PERSONNAGES MUETS:*

LA PRINCESSE

## DEUX DANSEUSES

spielungen [Diskographie ss10] vertraute Dominanz in der *version originale* relativiert wurde).

Die Überarbeitung geht dann ein in die seit Mitte 1923 geplante *édition intégrale* Chesters\*\*124/221/224 – «à cette occasion j'ai repris [den Text] et recrit en partie» (Ramuz\*306,106): auch Ramuz revidiert den Text –, die im Laufe des Winters gestochen wird. Nach Strawinskys eigener Feststellung weist sie zahlreiche Mängel auf, zumal in den "engraved parts which in many places do not conform to the engraved scores"cit.\*123,326. Die im gleichen Jahr erschienene Taschenpartitur wird 1925 von Philharmonia übernommen<sup>cf. Note zu\*\*223</sup>. Die russische Edition (Leningrad 1979\*\*226) druckt den Notentext unkorrigiert nach; lediglich die Schlagzeugstimme erscheint, wie von Strawinsky gewünscht, auf vier Linien statt auf fünf.

Auf der Grundlage des *Cahier Vaudois*-Textes\*\*123 revidiert bzw. redigiert Ramuz das Libretto zu wiederholten Anlässen. Für Pitoeffs Pariser Aufführung von 1924 strich er ein Chester-Exemplar an (heute Biblioteca Bodmeriana\*\*125); anlässlich der Separateditionen von 1929 (Grasset\*\*131) und 1944 (Mermod\*\*132) und 1957 (posthum, mit Varianten\*\*134) und nicht zuletzt für die seit 1934 alle drei bis vier Jahre stattfinden Aufführungen im Vaud, dem "die Histoire du soldat förmlich zu einem Nationalheiligtum geworden ist" (Holliger<sup>cit</sup>\*811).

### Partiturmodifikationen

Da aus copyrechtlichen Gründen eine Publikation der Originalpartitur \*\*204 bedauerlicherweise nicht möglich war, werden die von Robert Craft in seinem Aufsatz *Histoire du soldat – The Musical Revisions, the Sketches, the Evolution of the Libretto* (Musical Quarterly 1980/3, pp321–338) erhobenen Fakten hier der Vollständigkeit halber resumiert. Die Taktangaben folgen der (eigenhändigen) Bezifferung der Taschenpartitur\*\*223.

## 2.1. MARCHE DU SOLDAT

Neugeschrieben Violin- und Fagottpart TT 71- 83.

## 2.2. MUSIQUE DE LA 2EME SCENE

Die Pause (Fermate) T 14 auf 15 ausdrücklich verboten; Vorhang auf bei Kornettsolo T 19. Beim Auftritt des Teufels (nach der Klarinettenseptole) T 29 vollständiges Schweigen der Musik (leerer Takt mit Fermate), das anhält, bis der Teufel die Szene überquert hat und abgegangen ist.

## 2.3. MARCHE DU SOLDAT

Der Posaunenpart bei T 47 entweder von Kornett *oder* der Posaune zu spielen.

## 2.4. MARCHE ROYALE

Der Posaunenpart bei T 31 ursprünglich Klarinette, deren Part in der Violine (Pizzicato der Geige später); in der ausgedruckten Posaunenstimme fehlen die Erniedrigungszeichen; der Fagotriller bei T 42 originalerweise Sechzehntelseptole; der Septol-Sextolgang der Klarinette TT 51 f wurde vom Kornett gespielt, das Motiv der Posaune T 57 eine Oktave höher vom Kornett; die Melodieführung von TT 37 - 80 lag bei der Klarinette, Zusammenspiel und Fügung von Vl, Cl, Ct waren anders gestaltet. Die *Marche royale* war ursprünglich sehr viel kürzer.

## 2.5. PETIT CONCERT

Zwischen TT 68 und 71 andere Takteinteilung; der Posaunenpart von # 21 um Kornettstimme T 100 verlängert; Posaune TT 124 f ergänzt; die Takte 126 - 135 vollständig aus dem *trio* von 1919 ergänzt.

## 2.6. TROIS DANSES

Tango ursprünglich *prélude* genannt; erster Ton Walzer (T 1,1) von Baßtrommel ausgeführt; Schlußtakt *ragtime* Fagott Solo (weder Posaune noch Kontrabaß).

## 2.7. DANSE DU DIABLE

Melodiephrase T 12 f nur Holz (ohne Kornett).

## 2.8. MARCHE TRIOMPHALE DU DIABLE

TT 1 ff das Fagott ohne die tiefen Achtel auf C etc., wie Klarinette und Kornett intermittierend. TT 8 ff synkopierende aufsteigende Achtelfolge, Posaune nicht original, desgleichen ihre Viertel auf d<sup>1</sup>; die TT 19 – 57 wurden 1920 ergänzt, mit einem Vermerk beim letzten: «l'appel à l'enfer» (der Schlagzeugpart dieser Partie wurde vom Schlagzeuger der Weimarer Aufführung seinerseits umgeschrieben und so in die Druckfassung aufgenommen. Laut Craft "contains the percussion many errors and it lacks important markings found in the sketches"); TT 80 f Kornett 1920 als Posaune, 1918 nur Fagott bzw. Klarinette; die *off-beats* des Kontrabasses TT 81 – 84 ergänzt; das *pp*-Echo TT 96 ff, das den Reduktionsprozeß noch einmal aufhält, wurde für Weimar ergänzt.

## ANHANG 7

### VERZEICHNIS AUSGEWÄHLTER AUFFÜHRUNGEN

UA: 28.9.1918, Théâtre Municipal, Lausanne  
Regie: Igor Strawinsky und C.F. Ramuz  
Bühnenbild und Kostüme: R. Auberjonois  
Musikalische Leitung: E. Ansermet  
Lecteur: Elie Gagnebin  
Soldat: Gabriel Rosset  
Teufel I, Sprechrolle: Jean Villard  
Teufel II, Tanzrolle: George Pitoëff  
Prinzessin: Ludmilla Pitoëff

20.6.1923, Frankfurter Kammermusikfestival

R: ?  
B: Auberjonois  
M: Hermann Scherchen (Violine: Paul Hindemith)  
L: Carl Ebert  
T: Hermann Schramm  
P: Ilse Petersen

Dezember 1923, Schauspielhaus, Leipzig

M: Scherchen  
B: Auberjonois

13.1.1924, Volksbühne, Theater am Bülowplatz, Berlin

M: Hermann Scherchen  
L: Carl Ebert  
B: Auberjonois

24.4.1924, Théâtre des Champs-Elysées, Paris

B: René Auberjonois  
R: George Pitoëff  
M: Ernest Ansermet  
L: George Pitoëff  
P: Ludmilla Pitoëff

16.4.1925, Teatro d'Arte di Roma (KL: Luigi Pirandello)

R: Alfredo Casella  
M: H. Scherchen  
Zuschauer: Benito Mussolini

22.10.1925, Kammerspiele München

R: Przybran

M: Hermann Scherchen

1925, Staatsoper Hamburg

R: Leopold Sachse

B: Johannes Schröder

Ende 1925, Wien

M: Hermann Scherchen

Januar 1926, Opernhaus Brünn

R: Ota Sitek

1927, Münster

R: Kurt Joos

B: Hein Heckroth

1929, Opernhaus, Berlin

R: Carl Ebert

B: Karl Appen

1929, League of Composers, New York

R: Michio Ito

B: Donald Önslager

1930, Opernhaus, Köln

R: Lasar Galpern

B: Hans Strohbach

1930, Essen

R: Ruth Page

B: Nicholas Remisoff

26.8.1933, Straßburg

M: H. Scherchen

15.11.1934, Théâtre du Pauvre Matelot, Genève

B: Auberjonois

M: H. Scherchen

L: Jean Cocteau

S: H. Cuenod

1940, Teatro dell'Opera, Roma

R: Aurel Miloss

B: Renato Guttuso

1944, Stadttheater, Zürich

R: Hans Macke

März-April 1945, Théâtres Municipaux, Lausanne/Genève  
R: Alfred Roulet  
B: Auberjonois/Faravel  
M: Ansermet  
L: Elie Gagnebin  
S: Michel Simon  
T: Henneberger  
P: Alexandra Sava

Mai 1946, Théâtre des Champs-Elysées, Paris  
wie oben außer T: Jean Valois

1946, Kopenhagen  
Kostüme: Richard Mortensen

1948, University of California, Los Angeles  
R: Antonia Cohos  
B: Howard Warshaw

1948, Großer Konzerthaussaal, Wien  
B: Fritz Wotruba

1948, Teatro Colon, Buenos Aires  
R: Marguerite Wallman  
B: Hector Basaldua

1954, Festival of the Art Council of Great Britain, Edinburgh  
R: Robert Heplmann  
B: Alfred Mahlau  
Kostüme: Ita Maximova

1955, Phoenix Theatre, New York  
R: Edward Caton  
B: Stanley Simsons

1955, Staatsoper, Hamburg  
R: Günther Rennert  
B: Leo Herz

1956, Ballets Chiriaeff, Montreal  
R: Ludmilla Chiriaeff  
B: Alexis Chiriaeff  
Kostüme: Claudette Picard

Juni 1956, Théâtre du Vieux Colombiers, Paris  
R: Bernard Jenny  
S: Alain Mac Moy  
T: Jacques Galipeau  
P: Sylvia Adassa

1958, Western Theatre Ballet, London  
R: Elizabeth West  
B: Amnena Stubbs

1959, WDR, Köln  
R: Liese Furtwängler  
B: Hein Heckroth

1961, Stadttheater, Zürich  
R: Michel de Lutry  
B: Hans Erni

1962, Théâtre de l'Odéon, Paris

1964, Théâtre Mouffetard, Paris  
R: Pierre Peyrou  
M: Victor Martin

Juni 1967, Théâtre de France-Odéon, Paris  
Compagnie du Grenier de Toulouse  
L: Maurice Sarrazin  
S: Jean Faravel  
T: Jean Bousquet

1969, Théâtre de France, Paris  
B: Francois Ganeau  
M: Louis Auriaccombe  
Besetzung wie oben

Juni 1971, Cartoucherie de Vincennes, Vincennes  
Compagnie du Théâtre de la Tempête  
S: Alain Roland  
T: Jean Babilée  
P: Isabelle Babilée

26.2.1976, Théâtre Municipal, Le Mans  
R: Pierre Richy  
B: Pierre Ancelin  
Masken: Gisèle George-Miames  
M: André Girard  
L: Jen-Louis Barrault  
S: Amidou  
T I: Robert Etcheverry  
T II: Jean Guizerix  
P: Wilfriede Piollet  
sowie die Compagnie de mimes des 'Funambules'

1976, Montepulciano  
R: Hans-Werner Henze

1978, Scala, Milano  
R: Dario Fo

1983, Colmar  
R: Rolf Liebermann

## ANHANG 8

### Phonographie

Annähernd vollständig für CH/D/F/GB/NL/USA; RAI Roma  
unbeantwortet

a = musikalischer Leiter; Choreograph; Regisseur  
b = Vorleser; Teufel; Soldat; Prinzessin. Sprache  
c = musikalisches Ensemble (vl, cb, cl, fg, ct [tp],  
tb, bt)  
d = Aufnahmeort und -datum (dl = depot legal)  
e = Label bzw. Archivnummer

DG: Deutsche Grammophon; BR: Bayerischer Rundfunk; SWF:  
Südwestfunk; DRA: Deutsches Rundfunkarchiv; HR:  
Hessischer Rundfunk; CBS: Columbia Broadcasting System;  
WDR: Westdeutscher Rundfunk; PHI: Philipps; RIAS:  
Alliierter Rundfunk Berlin; DDR: Deutsche Demokratische  
Republik, Fernsehen der; ERA: Erato; MMO: Music Minus  
One; SDR: Süddeutscher Rundfunk; HUN: Hungaroton; SR:  
Saarländischer Rundfunk; RCA: Radio Corporation of  
America; ARI: Ariola.

#### 1. Fernsehproduktionen, verfilmte Bühnenfassungen

- tv 1 a. Mathieu Lange; Rudi Geske; Frank Lothar  
b. Paul Edwin Roth; Walter Bluhm; Rudi Geske,  
Giselle Vesco.  
In deutscher Sprache (dt).  
c. Horvath, Schade, Collani, Kluska, Maeder,  
Endeward, Bender  
d. Köln 9.3.1954  
e. WDR
- tv 2 a. Paul Sacher; Gise Furtwängler; Wilhelm  
Semmelroth  
b. Matthias Wiemann; Rudolf Geske; Siegfried  
Wischniewski;  
Jürgen Feindt; Christine Moosmann (dt.)  
c. Krachmalnik, Heister, Hertwig, Mauruschat,

Neugebauer,  
Walther, Rockstroh  
d. Köln, 24.4.59, WDR (schwarz-weiß, 58')  
e. WDR 822/1

- tv 3 a. Wolf-Dieter Hauschild; - ; Peter Ehrlich  
b. Manfred Karge; Günter Junghans; Harald  
Engelmann; Ines Dalchau (dt)  
c. Solisten des Sinfonieorchesters des SWF, ~~Baden-Baden~~  
Baden-Baden  
d. Berlin, ca. 1975 (Farbe, 68'22)  
e. SWF PN 204 522

- tv 4 a. - ; - ; Werner Düggelin  
d. gesendet deutsche Schweiz 1.7.77  
e. SRG Basel

## 2. Gesamtaufnahmen auf Schallplatte oder Band

- i 1 a. Fernand Oubrados  
b. Jean Marchat, Marcel Herrand, Michel Auclair  
(frz.)  
c. n.n.  
d. 1953/1963  
e. PATHE 33 DTX 124/PATHE DTX 30008
- i 2 a. Hans Rosbaud  
b. Kürten, Golisch, Georg  
c. Stanske, Glüske, Fackler, Müller, Heinl  
Blättermann, Seiler  
d. Baden-Baden, 4./5.5.52  
e. SWF M 4701/ I-IV 56.11157  
(Funkbearbeitung von Walter Hartle; 25'10)
- i 3 a. Igor Markevitsch  
b. Cocteau, Ustinov, Fertey, Tonietti; (frz.)  
c. Parikian, Flut, Delécluse, Helaerts, André,  
Schnorkh,  
Peschier  
d. (ca. 1963)  
e. Philips 6580 136 (D)/ 6500 321 (F)
- i 4 a. Leopold Stokowski  
b. Madeleine Milhaud, Jean-Pierre Aumont, Martial  
Singher; (frz.)  
c. n.n.  
d. 1966  
e. FES/FC 442, FCK 4024
- i 5 a. Charles Dutoit  
b. Carrat, Simon Francois Berthet; (frz.)  
c. Nicolas Chumachenko (vl) et alt.

d. Lausanne, 2./3.6.1970  
e. ERA STU 70620 (F) 70785  
EMI-ERATO (D) 1 C 065-30861

i 6 a. (ohne Dirigenten)  
b. Gabriel Gattand, Philippe Clay, François Perrier; (frz.)  
c. Boston Symphony Chamber Players  
d. Boston 1972  
e. DG 2530.590

i 7 a. -  
b. Gobert, Striebeck, Meisel; (dt.)  
c. Boston Symph. Chamber Players  
d. ca. 1976  
e. DG 2530.489

i 8 a. Pierre Boulez  
b. Roger Planchon, Anoine Vitez, Patrice Chérau; (frz.)  
c. Gazeau, Stochl, Damiens, Lamothe, Gaudon, Naulais, Cerutti  
d. Paris, IRCAM, 1980 (anlässlich des Festival 'Igor Stravinsky')  
e. ERATO STU 71 426

### 3. Suite in der Fassung für Septett

ss 1 a. Igor Strawinsky  
c. Darrieux, Broussagol, Godeau, Dherin, Foveau, Delbos, J.P. Morel  
d. 6./7.u.9. Mai 1932  
e. COLUMBIA (US) 68.123/125 - D (M 184)  
(US) 72.291/93 - DC (MM 184)  
(GB) LX 107/109 u. LX 197/199  
(F/GB) LFX 263/265  
(I) GQX 10.672/74  
(D) LWX 25/27

ss 2 a. Leonard Bernstein  
c. Burgin (vl.); members Boston Symph. Orch.  
d. Lenox, Mass., 11.8.1947  
e. 78/30: S-RCA-Vi (US) 12-0131/38 / 12-0141/45  
33/30: RCA (US) LM 1018, (I) A-12-R 0091,  
(GB) SMA 7014  
(umgekehrte Satzfolge)

ss 3 a. Igor Strawinsky  
c. A. Schneider, J. Levine, D. Oppenheim, L. Glickmen,  
R. Magel, E. Price, A. Howard  
d. Nyc, 27.1.1954

- e. COLUMBIA ML 4964 (US)  
PHILIPS ABL 3065 (GB)  
A 01193 L (NL)
- ss 4 a. Mario Rossi  
c. Jean Tomasow, Orch. d. Oper Wien (Rühn, Prinz,  
Öhlberger,  
Spindler, Wurzler, Jonel)  
d. Wien, 15.7.1954  
e. Amadeo AVRS 6018 (A), Nixa PVC 7009 (GB),  
Vanguard VRS 452 (US)
- ss 5 a. Igor Stravinsky  
c. Robert Manuel, Jean Davy, Francois Vibert,  
Jacques Toja,  
France Descaut, Paul Barre (= Ensemble  
Instrumental Columbia)  
d. 1956  
e. Philips A 01210 L
- ss 6 a. Ernest Ansermet  
c. M. Schwalbé, Fryba, Hoogstoel, Heloerts,  
Longinotti, Aubapan, Peschier (= Mitglieder  
des Orchestre de la Suisse Romande)  
d. Genf, 6.11.1956  
e. DECCA (GB) LXT 5321/22 u. 50 D 247  
(D) SMD 1236 u 6.41571 AN  
LONDON (US) A 4222, DECCA 6.35 456 FK
- ss 7 a. Lorin Maazel  
c. Lorin Maazel (vl) u. Mitglieder des RSO Berlin  
d. Berlin, 27.3.1959  
e. RIAS 200-164/II
- ss 8 a. Paul Sacher  
c. Krachmalnik, Heiste, Härtwig, Mauruschat,  
Neugebauer,  
Walther, Rockstroh  
d. Köln, 29.3.-2.4.1959 (cf. tv 2)  
e. WDR I-46 837-59/1 (27'15)
- ss 9 a. Lorin Maazel  
c. L. Maazel u. Mitglieder des Symphonie-  
orchesters des BR (Roul, Häger, Goll,  
Kolbingst, Benzinger, Laberer, Scheßl)  
d. München, 8.5.1959 (27'15)  
e. BR 59/11 122
- ss 10 a. Igor Strawinsky  
c. I. Baker, R. Kellery, R. d'Antonio, Don  
Christlieb, Ch. Brady, R. Marsteller, W. Kraft  
d. Hollywood, 10./13.2.1961  
e. CBS ML 5672, MS 6272, MS 7093, ML 6493 (US),  
BRG/SBRG 72007 (GB), J 054 (D)  
5-col (US) D 55775, CBS (INT) 79 346 A

- ss 11 a. Bruno Maderna  
 c. Intern. Kranichsteiner Musikensemble  
 d. Darmstadt, 11.7.1962 (27'30)  
 e. HR 5-238
- ss 12 a. Litor Pesek  
 c. Kammerharmonie Prag  
 d. Prag, 1964  
 e. Ariola XH 28 584 K  
 Supraphon (CS) SUA 10 623 u. SUAST 50623 bzw.  
 50968,  
 Supr./Eurodisc (D) 80556 KK u. 28584 XHK  
 Eterno (DDR) 826 042
- ss 13 Auszüge aus der Gesamtaufnahme unter L. Stokowski  
 (= i 4)  
 e. 2-Vang (US) USD 701/08, Festival (F) FC 420
- ss 14 a. Pierre Stoll  
 c. Crépel, Vienne, Allain, Tellier, Schweicken,  
 Diebschlag,  
 Droeller (=Ensemble Contact, Strasbourg)  
 d. Baden-Baden, 17.11.1967  
 e. SWF 570-3239 (23'20)
- ss 15 a. Juan Guinjoan  
 c. Victor, Sala, Panella, Franquett, Foriscot,  
 Badia, Armengol  
 d. Barcelona, 1968/69  
 e. Ensayo (E) ENY 20, Christophorus (D) SCGLX 73  
 739, MHS (US) MHS 1365
- ss 16 a. Elgar Howarth  
 c. Nash Ensemble  
 d. 30./31.1.1974  
 e. Classics for all, CFP 40098 (GB),  
 Sine qua non (US) SA 2011
- ss 17 a. Charles Dutoit  
 c. Nicolas Chumachenko (vl) et alt.  
 d. 1974 (dl)  
 e. ERA/STU 70 785 (185 153?) (cf. i 5)
- ss 18 a. Anthony Korff  
 c. Pouvron, Rubin, Yanins, Searing, Kocher,  
 Meloney, Preiss  
 d. Mai/Juni 1975 (26'00)  
 e. MMO (US) 72/78 (= Music Minus One)
- ss 19 a. David Atherton  
 c. The London Sinfonietta  
 d. Liederhalle Stuttgart, 26.11.1975  
 e. SDR S 97 943 (25'00)

- ss 20 a. Hiroshi Wakasugu  
 c. Mitglieder des Kölner RSO  
 d. Köln, 12.3.1977  
 e. WDR 3022.871.0 bzw. 3028.291.0 (Dolby) (28'20)
- ss 21 a. Gennadij Roshdestwenskij  
 c. Solisten des Staatlichen Rundfunkorchesters  
 der UdSSR  
 d. n.d.  
 e. Ariola (D) Z 80 042 K; Melodja (SU) 613  
 797/98;  
 Mel./Eurodisc (D) 73 583 KK; Mel./Angel (US)  
 R/SR 40 005, Mel./Eurodisc (D) 80 042 ZK
- ss 22 a. Paul Hoffert  
 c. n.n.  
 d. Toronto, n.d.  
 e. Ultra fin (CND) UC DD 12 (20'39)
- ss 23 a. Robert Mandell  
 c. Ensemble ars nova, Berlin (Janitz, Drucker,  
 Segal, Pandorf, Thompson, Lang)  
 d. n.d. (29'45)  
 e. Westminster (US) LAB 7048 u. XWN 140 141;  
 Heliodor (D) 479 060; Westminster (D) PWN 336
- ss 24 a. Thomas Walker  
 c. Ny Con Orch.  
 d. n.d.  
 e. Peerless Cl (US) PC 64
- ss 25 a. John Carewe  
 c. London Symph. Orch. (Maguire, Knussen, de  
 Peyer, Wate House, Clift, Wick, Donaldson)  
 d. n.d.  
 e. Everest (US) LPBR 6017; SDBR 3017; MY 4159

#### 4. Suite in der Fassung für Trio (Violine, Klarinette, Klavier)

- st 1 c. Colbentsen, Diener, Heider  
 d. 20.4.1972  
 d. SR KM 4417/01
- st 2 c. Oliver Colbentson, Hans Deinzer, Werner Heider  
 d. 11.10.1973  
 e. BR Nürnberg 1272 01/Ün 21 220/1 (13'45)
- st 3 c. Johannes Prelle, Hans-Dietrich Klaus, Werner  
 Genuit  
 d. 27.6.1977  
 e. D.R.A. 3023 528 0 (14'35)

st 4 c. Ida Kavafian, Richard Stoltzman, Peter Serkin  
d. 1977  
e. RCA RL 12 449

st 5 c. Gidon Kremer, Karl Leister, Aloys Kontarsky  
d. Berlin, Dez. 79  
e. Ariola/Eurodisc 201.134-405 (LC: 0202)

## 5. Bearbeitungen

b 1 Walzer bearbeitet für Klavier  
c. Anneliese Schlier-Tiessen, Klavier  
d. Berlin, 286.55  
e. SFB 10/583 (0'58)

b 2 Großer Choral bearbeitet für Orgel  
c. Oskar Gottlieb Blarr, Orgel  
d. Neanderkirche Düsseldorf, 4.5.78 (Rieger-  
Orgel)  
e. Schwann VMS 2047 (LC: 1083) (2'24)

b 3 Tanz des Teufels, bearbeitet von Engelmann für  
Schlagzeugensemble  
a. Warren Benson  
c. Ithaca Percussion Ensemble  
d. n.d.  
e. Golden Crest (US) 4016; MY 5160



## ANHANG 9

### VERZEICHNIS DER QUELLEN

#### 1. Libretto

- \*\* 101 *esquisse*, 3pp, 28.2.1918, Aut (Autograph); FoRz (Fondation Ramuz, Pully bei Lausanne).
- \*\* 102 *première ébauche*, 90pp, 3-15.3.1918, Aut; FoRz.
- \*\* 103 *deuxième ébauche*, 80 pp, 16-24.3. 1918; überarbeitet und in Teilen neugeschrieben 12.-18.4.1918; Aut; FoRz.
- \*\* 104 *troisième version*, 79pp, 12-18.4.1918; überarbeitet und in Teilen neugeschrieben 19.4.-2.5.1918; Aut; FoRz.
- \*\* 105 Typoskript von fremder Hand, 69pp, Ende Mai 1918; FoRz.
- \*\* 106 dito, zahlreiche Überarbeitungen von der Hand Ramuz'; FoRz.
- \*\* 107 *quatrième version*, 71pp, 2-8.5. 1918; überarbeitet 9-12.5.1918; Aut; FoRz.
- \*\* 106 *cinqième version*, 59pp, Juli-August 1918; überarbeit Ende Juli-5. August; Aut; FoRz.
- \*\* 107 Überarbeitungen einzelner Szenen und Lektionen anhand der Fassungen \*\*104/05/06; gebündelter Aut; FoRz.
- \*\* 111 Spielfassung für 28.9.1918; Widmungsexemplar für Werner Reinhart. 52pp, Aut; Rychenbergstiftung Winterthur.
- \*\* 112 Spielfassung, Exemplar Gagnebin; Korrekturen durch Ramuz, handschriftlich (Grundlage ist \*\*106); Anmerkungen durch Gagnebin, handschriftlich. Masch (Maschinenhandschrift); Bibliothèque Cantonale, Lausanne.
- \*\* 113 Spielfassung, Exemplar Villard; Anmerkungen von Villard. Masch; Bibliothek des Centre Leon Chancerel, Paris.

- \*\* 121 Neufassung, 47pp, Ende Mai-Juni 1919, Aut; FoRz.
- \*\* 122 Neufassung, 43pp, 25.-29.10.1919, Aut; FoRz.
- \*\* 123 Druckfassung, 8<sup>e</sup> cahier de la VII<sup>e</sup> (lies VI<sup>e</sup>) série der *Cahiers Vaudoises*, Lausanne, 1920. 50pp.
- \*\* 124 Druckfassung, überarbeitet, Textbeilage zur sog. *Edition intégrale*, Chester, London, 1924. 32pp.
- \*\* 125 idem. Striche durch Ramuz für die Pitoeff-Inszenierung Paris 1924; Bibliotheca Bodmeriana, Cologny-Genève.
- \*\* 131 Leicht überarbeitete Fassung. Beilage zu *Salutation Paysanne*. Ed. Bernard Grasset, Paris, 1929.
- \*\* 132 Überarbeitete Fassung. In: *Oeuvres complètes*, Bd. 9; Editions Mermod, Lausanne, 1941.
- \*\* 133 Kaum überarbeitete Fassung (= \*\*132). 68pp. Editions Mermod, Lausanne, 1944.
- \*\* 134 Leicht überarbeitete Fassung \*\*131. Mit Varianten. In: *Collection C.F. Ramuz*, Bd. 34. Ed. Rencontre-Mermod, 1957.
- \*\* 135 Fassung \*\*132. Illustriert mit Originallithographien von Hans Erni. 108pp. Ed. Gonin, Lausanne, 1960.
- \*\* 136 Fassung \*\*132. Gleich \*\*141. Tschudy-Verlag. St. Gallen, 1961.
- \*\* 137 Fassung \*\*132. In: *Oeuvres complètes*, Bd. 8. Ed. Rencontre, Lausanne, 1967.
- \*\* 138 Fassung \*\*123. Gleich \*\*144. Erker-Verlag, St. Gallen, 1979.
- \*\* 141 Hans (und Werner) Reinhart: Freie Nachdichtung (in deutscher Sprache). Verlag des Lesezirkel Hottingen, Zürich, 1924.
- \*\* 142 Hans Rudolf Hilty und Erich Holliger: Übertragung (in's Deutsche). Mit einigen Dokumenten und 6 Abbildungen. 72pp. Tschudy-Verlag, St. Gallen, 1961.
- \*\* 143 Gleich \*\*141. Mit Holzschnitten von Franz Masereel. Europa Verlag (Oprecht Verlag), Zürich, 1951.
- \*\* 144 Gleich \*\*138. Gleich \*\*141. Mit Zeichnungen und Aquarellen von Fritz Wotruba für die Aufführung im Großen Konzerthaussaal, Wien 1948. Erker-Verlag, St. Gallen, 1979. 84pp.

- \*\* 151 Rosa Newmarch: übertragung (in's Englische). In:  
Klavierauszug der Histoire du soldat. Edition Chester,  
London, 1924. 32pp.
- \*\* 152 Michael Flanders und Kitty Black: übertragung (in's  
Englische). Edwin F. Kalmus, New York, n.d.
- \*\* 161 NN: *De Geschiednis van den Soldat. Gelezen, gespeeld,  
gedanst. In twe delen* (Übertragung in die nieder-  
ländische Sprache) In: GIDS, Jg 90/4, Amsterdam,  
1926.

## 2. Partitur

- \*\* 201 Partiturskizze, Bleistift, russ.-frz. Titel: "Soldasch  
skripka i dijawol/ Le soldat, le Violon et le Diable".  
Auf dem letzten Blatt Porträtskizze «René Auberjonois  
dessiné par I. Straw. 1917». Rychenbergstiftung,  
Winterthur.
- \*\* 202 Konvolut von Bleistiftskizzen, datiert 1.5.1918,  
16pp. Bleistift. · Skizzen in Notenbuch, Bleistift und  
Tinte. Enthält 3 Entwürfe von Auberjonois. 14pp. ·  
Einzelkonv. zum *petit concert*, abgeschl. 10.8.1918 ·  
Einzelkonv. zur *marche triomphale*, abg. 26.8.1918.  
Einzelkonv. zum *couplet du diable*, abg. September.  
Einzelkonv. zum *petit choral*, abgeschl. September.  
Autographe Strawinsky-Nachlaß, jetzt Paul Sacher  
Stiftung, Basel.
- \*\* 203 Taschenbuch Strawinskys. Ebenda.
- \*\* 204 Widmungsexemplar für Werner Reinhart (Spielfassung  
28.9.1918). Enthält Klavierauszug. 6.4.-20.9.1918.  
Tinte. Bleistifteintragungen durch Hans Reinhart,  
Hermann Scherchen und Ernest Ansermet. 216pp. Aut.  
Rychenbergstiftung, Winterthur.
- \*\* 205 Klavierauszug der *Drei Tänze*, Exemplar Ludmilla Pi-  
toëff. Bleistiftmanuskript. Früher Kollektion Dr. A.  
Wilhelm, Basel.
- \*\* 206/211 Dirigierpartitur (Spielvorlage für 28.9.1918 und  
20.7.1920 London, konzertant). Abschrift Katharina  
Strawinsky, zahlreiche Korrekturen durch Igor Straw.,  
Anmerkungen durch Ernest Ansermet. Verbleib unklar.
- \*\* 212 Aufführungsexemplar Frankfurt, Weimar etc. 1923/24.  
Zahlreiche Korrekturen von fremder Hand. Text stark  
überarbeitet. Verbleib unklar.
- \*\* 221 Sog. «Oeuvre intégrale», i.e. gedruckte Studien-  
partitur zzgl. \*\*124. J&W Chester, London, 1924.

- \*\* 222 Klavierauszug, Druckfassung. Durch den Komponisten.  
Mit Textfassung \*\*124 (französisch), \*\*141 (englisch),  
\*\*141 (deutsch). J&W Chester, London, 1924.
- \*\* 223 Taschenpartitur. Mit Textfragmenten (dreisprachig).  
Deutsches Textbuch separat. Philharmonia, Wien, 1925  
(1926 Vertrieb von Schott übernommen, später wieder  
Philharmonia, jetzt Chester).
- \*\* 224 Dirigierpartitur mit Stimmen. J&W Chester, London.
- \*\* 225 Partitur. International Music Co., 196?,  
(LC M60-2700).
- \*\* 226 Studienpartitur. Gleich \*\*221, nur Schreibweise  
Schlagzeug wie von Straw. gewünscht auf vier Linien.  
Enthält Übersetzung (in's Russische). Leningrad, 1974.
- \*\* 231 Trioversion für Klavier, Klarinette und Geige. 1918.  
(Petite Suite). Aut. Bleistift. datiert 1918. Stra-  
winsky-Nachlaß, Paul-Sacher-Stiftung, Basel.
- \*\* 232 Trioversion für Klavier, Klarinette und Geige.  
Widmungsexemplar für Werner Reinhart. «Igor  
Strawinsky manuscript Novembre 1919 Morges».  
Aut. Tinte. Rychenbergstiftung, Winterthur.
- \*\* 233 Trioversion für Klavier, Klarinette und Geige.  
Stimmen. J&W Chester, London, 1920.
- \*\* 234 idem. International Music Co., 196? (LC M60-2862).
- \*\* 241 Suite für Septett. Stimmen. J&W Chester, London. 1922.

### 3. Materialien zur Bühne etc.

(Vergl. mit zahlreichen Angaben und weiteren Abbildungs-  
nachweisen jetzt auch Hugo Wagner in \*139; dort  
insbes. Transcription der Carnet I-III (\*\*302,302,304)).

- \*\* 301 Fragment des Prospekts zur Szene *chambre de la princesse*. Kopie von Faravel 1945 unter Aufsicht von Auberjonois oder Überarbeitung von dessen Original.  
H 2,195 m x B 0,985 m. Auf Holz. Erhaltungszustand schlecht. Kollektion Francis Zanlenghi, Apples  
(Abgebildet in \*213 n149).
- \*\* 302,302,304 Drei Skizzenhefte von René Auberjonois.  
(«Carnet I, II, III»). Insgesamt 28 Blätter.  
Paul-Sacher-Stiftung, Basel.

- \*\* 311 Entwurf der *petite scène* von Auberjonois. Aquarellierte Zeichnung, beziffert von Fernand Auberjonois. 0,230 x 0,270 m. Privatbesitz, früher Galerie Valloton, Lausanne (Abgebildet in \*213 n145; \*125 p108).
- \*\* 312 Zeichnung der *petite scène* auf einer Bühne à l'italienne von Auberjonois. Zuschauer und Logen von Pitoeff hinzugefügt. Fonds Pitoeff, Bibliothèque National, Paris (Abgebildet in \*125 p108).
- \*\* 313 Gemälde von Auberjonois. Dargestellt sind Strawinsky, Ramuz, Aub. im stilisierten Rahmen der *petite scène*. Öl auf Leinwand, 0,43 x 0,59 m. Sammlung Jacques L'Huilier, Genève (Abg. in \*212 p33; \*213 n144; \*231 p95).
- \*\* 314 Kindliche Impression der Uraufführung, *petite scène* und zweiter Prospekt, von Soulima Strawinsky. Bibliothèque Cantonale, Lausanne (Abg. in \*125 p109).
- \*\* 315 Kindliche Impression der Uraufführung, *petite scène*, Lecteur, Musiker, Vorhang, von Théodore Strawinsky (Abg. in \*801; \*137 p 25).
- \*\* 321-324 Vier Aquarelle von Auberjonois. Blattgrößen jeweils 0,202 x 0,262 m. Theatersammlung der Schweiz, Bern (Abg. in \*213 nn150-152 (3); \*125 p110 (3; falsch bezeichnet)).
- \*\* 321 Entwurf zum Prospekt der zweiten und letzten Szene.
- \*\* 322 Entwurf zum *reveil de la princesse* (2. Fassung).
- \*\* 323 Entwurf zur Stellung von Prinzessin und Soldat beim *choral*.
- \*\* 324 Entwurf zum Hinausschleifen des besiegt Teufels.
- \*\* 325-338 Vierzehn teils aquarellierte Bleistiftzeichnungen von Auberjonois. 1918 und 1923. Größen ca. 9,196 x 0,26 m. Rychenbergstiftung, Winterthur.
- \*\* 325 *première idée du reveil de la princesse abandonnée* (Abg. in \*125 p110).
- \*\* 326 *la robe de la princesse vue à dos*.
- \*\* 327 *le diable en bête faux!* (Abg. in \*125 pa120).
- \*\* 328 *la robe de la princesse von vorne*.
- \*\* 329 *le diable en bête juste!* (Abg. in \*125 p120).
- \*\* 330 *le diable en violiniste Masque no3*

- \*\* 331 *projet pour le rideau der petite scène* (Abg. in \*213 n147).
- \*\* 332 Der Teufel im Fritellino-Kostüm (Abg. in \*125 p122).
- \*\* 333 *idem* (l.c.).
- \*\* 334 Studie zur Prinzessin.
- \*\*339-342 Vier Bleistiftzeichnungen von Auberjonois.  
Blattgrößen ca. 0,1 x 0,15 m. 1918. Rychenbergstiftung Winterthur.
- \*\* 339 Die Prinzessin in Haltung und Gewandung einer russischen Bäuerin.
- \*\* 340 Der Soldat, schießend, in "unendlicher Spiegelung" (inspiriert an V 189 sq).
- \*\* 341 Der Teufel als Viehhändler.
- \*\* 342 Der Teufel als Kupplerin vom Lande.
- \*\* 343 Bleistiftzeichnung des Soldaten in Montur mit Geige, 1918, von René Auberjonois. Mit Widmung «à Werner Reinhart un souvenir de sa précieuse collaboration au Soldat». Rychenbergstiftung, Winterthur. (Abg. \*137 p23f).
- \*\* 350 Verzeichnis der bei der Uraufführung verwendeten Kostüme. Transkription bei H. Wagner \*139. FoRz.
- \*\* 351 Verzeichnis der nach Frankfurt geschickten Dekorationen etc. von Komarek, 1923. Zwei Blätter ca. DIN A 4, Maschinenschriftlich (Französische Typen). Rychenbergstiftung, Winterthur.
- \*\* 352 Verzeichnis der Möbel und Requisiten für die Uraufführung von Komarek. dito. Rychenbergstiftung Winterthur.
- \*\* 353 Plakat der Uraufführung am 28.9.1918. (Abg. in \*215).
- \*\* 354 Entwurf zum Plakat der Uraufführung von Ramuz. Aut. 2pp Coll. Privé (Gezeigt bei der Ausstellung C.F. Ramuz, Lausanne 1978).
- \*\* 355 Pressecommuniqué von Ramuz, September 1918. Eigenhändige Korrekturen. Aut. 1p. Kopie in der Schweizerischen Theatersammlung, Bern (Original 1962 an die Tribune de Genève gesandt).
- \*\* 356 Aufsatz über die Entstehungsbedingungen der *Histoire du soldat* von Ramuz. Entspricht der Passage in den Sou-

venirs sur Igor Strawinsky, datiert vermutlich 1924 für die Züricher Aufführung. Kopie in der Theatersammlung der Schweiz, Bern.

- \*\* 357 *La voix du Ramuz, première lecture des zweiten Teils.*  
In: *Les Quatre Jeunesse d'Ernest Ansermet -radio-diffusion der Radio-Television Suisse Romande.*  
11.11.63 (MS 63/411).
- \*\* 358 *Hommage à Igor Strawinsky.* Dargestellt sind Straw., Ramuz, Ansermet, Ludmilla Pitoëff, Auberjonois. Von René Auberjonois, Öl auf Leinwand. Photo Bibliothèque Nationale, Paris (Abg. \*234 p83; \*213 n127; \*304,360sq).
- \*\* 359 *Esquisse pour l'Hommage à Mme Pitoëff*, von René Auberjonois. Personen wie \*\*358 sowie Georges Pitoëff. Sammlung Reinhart, Winterthur (Abg. \*137 p23f).
- \*\* 360 *Hommage à Mme Pitoëff*, von René Auberjonois. Wie \*\*358, jedoch seitenverkehrt. Öl auf Leinwand, 0,57 x 0,59m. Kunstmuseum, Basel/ Sammlung F. Kapeller, Frauenfeld.
- \*\* 361 Zwei Masken der Aufführung von 1934. Photographien. Bibliothèque Cantonale, Lausanne (Abg. \*312 p91).
- \*\* 362/3. Zwei Zeichnungen von Auberjonois. 1945. Größen 0,21 x 0,297 m. Bleistift, mit Anmerkungen. Kollektion Fernand Auberjonois, London (Abg. in \*213 n153).
- \*\* 362 Der Teufel als Schmetterlingssammler (Entspricht \*\*386).
- \*\* 363 Der Teufel als revendeuse (Entspricht \*\*389).
- \*\* 364 Skizze zur Haltung des Soldaten zu Beginn, von Auberjonois. 1945. Kollektion Steven-Paul Robert (Abg. in \*125 p114).
- \*\* 371-398 Neunundzwanzig Photographien der Aufführung von 1945, Genf. Archiv Freddy Bertrand, Genève (Teilweise abgedruckt in \*125 p112-8,121).
- \*\* 371 Vorhang der *petite scène*.
- \*\* 372 Prospekt zur (1.) Szene am Bach.
- \*\* 372 Prospekt zur (2.) Szene vor dem Dorf.
- \*\* 373 Prospekt zur (3.) Szene im Büro.
- \*\* 374 Prospekt zur (5.) Szene des Kartenspiels.
- \*\* 375 Prospekt zur (6.) Szene im Zimmer der Prinzessin.

\*\* 376 Szene zu Beginn: der Soldat geigespielend (==\*343).  
\*\* 377 Szene im 1. Bild: der Teufel zieht die Geige.  
\*\* 378 Szene im 3. Bild: der Teufel übergibt die Geige.  
\*\* 379 Szene im 3. Bild: desgleichen.  
\*\* 380 Szene im 5. Bild: der Teufel kommt und parliert.  
\*\* 381 Szene im 5. Bild: der Teufel trinkt.  
\*\* 382 Szene im 6. Bild: die Prinzessin tanzt.  
\*\* 383 Szene im 6. Bild: der Teufel *en bête*.  
\*\* 384 Szene im letzten Bild: der Teufel spielt auf.  
\*\* 385 Szene am Ende: der Teufel führt den Soldaten ab.  
\*\* 386 Der Teufel als Schmetterlingssammler.  
\*\* 387 Dito, Porträt der Maske.  
\*\* 388 Der Teufel als Viehhändler, Porträt.  
\*\* 389 Der Teufel als *revendeuse*.  
\*\* 390 Dito, Porträt.  
\*\* 391 Der Teufel *en bête*.  
\*\* 392 Dito, kauernd.  
\*\* 393 Dito, zzgl. Prinzessin.  
\*\* 394 Prinzessin und Teufel *en habite de soirée*.  
\*\* 395 Dito, zzgl. Soldat in Montur.  
\*\* 396 Ansermet vor dem Orchester, *petite scène, lecteur*.  
\*\* 397 Ansermet und Ende des 6. Bildes.  
\*\* 398 Ansermet und Schlußbild.

#### 4. Zeugnisse

\*\* 401 Igor Strawinsky in: *Chroniques de ma vie* \*201,  
passim in \*203-\*208, auch \*215, sowie \*209b, III.

- \*\* 402 C.F. Ramuz in *Souvenirs sur Igor Strawinsky* \*306  
Briefwechsel in *Lettres I* \*304, \*213 (NB: An-  
ordnung der Briefe in \*304 teilweise unkorrekt).  
Die größte Auswahl bei Craft \*209b, III, mit Anm.
- \*\* 411 Ernest Ansermet: *La naissance de l'Histoire du soldat* in \*304 (engl. CHESTERIAN No 10, Oct. 1920;  
dt. *Neue Zürcher Zeitung*, 11.10.1961).
- \*\* 412 Ludmilla Pitoëff: *Souvenirs intimes, LE QUARTIER LATIN*, Montreal, 23.3.1945 (teilweise abgedruckt in \*215 p167).
- \*\* 413 Jean Villard (Gilles): *Souvenirs du diable* im Sonderheft *Hommage à C.F. Ramuz. SUISSE CONTEMPORAIN*, Lausanne, November 1947.
- \*\* 421 René Morax im Aprilheft 1924 des Lesezirkels Hottingen, Zürich.
- \*\* 422 Werner Reinhart in \*137, passim.
- \*\* 431 Georges Rigassi, *Gazette de Lausanne*, 9.9.1918.
- \*\* 432 Eduard Conte, *Gazette de Lausanne*, 29.9.1918.
- \*\* 433 Gustave Doret, *Journal de Genève*, 4.10.1918.



## ANHANG 10

### LITERATURVERZEICHNIS

#### 1. Histoire du Soldat – Kritiken (101ff), Aufsätze (121ff), Einzeldarstellungen (151ff)

- \*101 Adorno, Theodor Wiesengrund: *Sieben Kammerkonzerte in Frankfurt/M.* In: *Zeitschrift für Musik*, Jg. 90. 1923 (nachgedruckt in \*152).
- \*102 Bekker, Paul: "Neue Musik" in Frankfurt. *Kammermusikwoche vom 17. bis 24. Juni.* In: *Musikblätter des Anbruch*. 1923/5 (nachgedruckt in \*152).
- \*103 Downes, Olin: *Stravinsky's Poem wins at Premiere. "L'Histoire du Soldat" given by the first time in America by League of Composers.* In: *New York Times*, 26.9.1922.
- \*104 Meadmore, W.S.: *Stravinsky's The Soldier's Tale.* In: *Musical Standard*, Vol. 30, no. 518. London, 30.7.1927.
- \*105 Pringsheim, Heinz: *Strawinskys "Geschichte vom Soldaten" auf der Berliner Volksbühne.* In: *Allgemeine Musikzeitung*, 1924/51.
- \*106 Parrot, Jacques: *L'Histoire du soldat d'Igor Strawinsky.* In: *L'Atelier*, Paris, 23.4.1946.
- \*107 Rebalet, Lucien: *Histoire du soldat*, In: *Action Française*, Paris, 12.2.1934.
- \*108 "S": *Die 'Geschichte vom Soldaten'.* In: *Zeitschrift für Musik*, Jg. 91. 1924.
- \*109 Schnoor, Hans: *Strawinskys Geschichte vom Soldaten.* In: *Der Auftakt*, Jg. 4/10. Prag, 1924.

- \*110 Sonnenfeld, Irwin: *Juillard Goes Modern with a Vengeance*. In: *The Musician*, Jg. 53/6. Philadelphia, 1948.
- \*111 Tornblom, Folke H.: *Stravinskijs Histoiren om en Soldat*. In: *Musik-Varlden*, Jg. 1/4. Stockholm, 1945.
- \*112 Turner, J.W.: *Stravinsky in London and Paris*. In: *The New Statesman*, Vol. 15 (381). London, 31.7.1920.
- \*113 Turner, J.W.: *Stravinsky's Soldier*. In: *The New Statesman*. Vol. 29 (742). London, 16.7.1927.
- \*114 Vuillemin, Louis: *Il y a des juges à Berlin!...* In: *Chanteclair*, Paris 27.10.1918.
- \*121 Auberjonois, Fernand: *The Swiss Years of Igor Strawinsky, 1914-1920*. In: *Adam*, Ns. 379, 384. London, 1973/74.
- \*122 Collaer, Paul: *L'Histoire du soldat*. In: *Arts et lettres d'aujourd'hui*, no 17. Paris 1927.
- \*123 Craft, Robert: *Histoire du soldat - the musical revisions, the sketches, the evolution on the libretto*. In: *Musical Quarterly*, Jg. 66/3, Juli 1980.
- \*124 Daniani, G.: *L'Histoire du soldat inconnu* (Ü: E. Armand). 1927.
- \*124a Duplain, Georges: *Le gai combat des Cahiers Vaudois*. Editions 24 Heures, Lausanne, 1985
- \*125 Jacquot, Jean: *Histoire du soldat - La genèse du texte et la représentation de 1918. Etude suivie d'un essai sur la fonction dramatique de la musique*. In: *Les voies de la création théâtrale*, Jg. 6. Paris (Editions du CNRS), 1978.
- \*126 Louzoun, Myriam: *La voix et la gestuelle d'une forme narrative complexe: l'Histoire du soldat* (in der Aufführung von Tours, 1975). In: *Les Voies de la Création théâtrale*, Jg. 6. Paris (Editions du CNRS), 1978.
- \*127 Mantelli, Alberto: *Intorno alla "Storia del soldato"*. In: *La Rassegna Musicale*, Jg. 21. Roma, 1952.
- \*128 Mila, Massimo: *L'Histoire du soldat, di Stravinsky et Ramuz*. In: *Nuova Antologia*, Jg. 70/2. Roma, 1935.
- \*129 Meylan, Pierre: *L'Histoire du soldat*. In: P.M.: *Une amitié célèbre, Igor Strawinsky - C.F. Ramuz*. Lausanne, 1961.
- \*130 Reinhart, K: *Konzertsuite aus Histoire. Musik und Bildung*, 1971.

- \*131 Ryngaert, Jean-Pierre: *Remarques sur la mise en scène de l'Histoire du soldat* (in der Aufführung von Tours, 1975). *Les Voies de la création théâtrale*, Jg. 6., Paris, 1978.
- \*132 Sacheverell, Sitwell: *Stravinsky's Histoire du soldat*. In: *Radio Times*, London, 8.7.1927.
- \*133 Schreiber, Ferdinand: *Technische Musik - Glossen zu Strawinskys Geschichte vom Soldaten*. In: *Signale*, 1926/15.
- \*134 Semonoff, Mara: *L'Histoire du soldat, texte de Ramuz, musique de Strawinsky*. In: *Revue musicale de France*, Paris, 1946/5.
- \*135 Strawinsky, Théodore: *Sieg des Geistes über das Temperament, Igor Strawinskys Geschichte vom Soldaten*. In: *Melos*, Jg. 19/6, 1952.
- \*136 Stuckenschmidt, Hans-Heinz: *Die Musik von Igor Strawinskys Geschichte vom Soldaten*. In: *Festspiele der Bayerischen Staatsoper*, München 1977.
- \*137 Sulzer, Peter. In: *Zehn Komponisten um Werner Reinhart. Ein Ausschnitt aus der Wirkungsgeschichte des Musikkollegiums Winterthur*. Band I. 301. *Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur*, Winterthur, 1981.
- \*138 Vaccaro, Jean-Michel: *La musique dans l'Histoire du soldat*. In: *Les voies de la création théâtrale*, Jg. 6. Paris (Editions du CNRS), 1978.
- \*139. Wagner, Hugo: *Igor Strawinsky und René Auberjonois*. In: *Strawinsky. Sein Nachlaß. Sein Bild*. Kunstmuseum Basel in Zusammenarbeit mit der Paul Sacher-Stiftung Basel, 1984, pp 307 - 374.
- \*151 Pagin, Vera: *Geschichte und Geschichten der Geschichte vom Soldaten/ Histoire et Histoires de l'Histoire du soldat* (zweisprachig), 52pp. Nyon (Publications G.V. Service), 1980.
- \*152 Traub, Andreas: *Strawinsky - L'Histoire du soldat*. 62pp. (Meisterwerke der Musik, Heft 22). München (Fink-Schöningh, Paderborn), 1981 (i.e. 1982).
- \*153 Trapp, Michael: *Studien zu Strawinskys "Geschichte vom Soldaten" (1918). Zur Idee und Wirkung des Musiktheaters der 1920er Jahre*. (Diss. Mus. Köln; Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 96). Regensburg, 1978.
- \*154 Volli, Ugo (Hg.): *La storia di un soldato di Dario Fo (azione scenica di Dario Fo con musiche di Igor Strawinsky*, Teatro alla Scala, 1978). Milano, 1979.

\*155 Zimmermann, Ute: *Strawinskys Geschichte vom Soldaten. Bedeutung des Werkes für die Entwicklung der Oper.* (Hausarbeit Staatsexamen Schulmusik). Köln, 1964 (ungedruckt. 106pp).

2. Strawinsky - Eigene Schriften (201ff), Kataloge, Dokumentaria (210ff), Monographien (220ff), Aufsatzsammlungen (250ff), Einzeldarstellungen (270ff).

\*201 Strawinsky, Igor: *Chroniques de ma vie* (2 vol.). Koautor: Walter Nuwel. Paris, 1935/6 (Paris, 1971).

(engl. als *Chronicle of My Life*, Ü: NN. London, 1936; sowie *An Autobiographie*. New York, 1936.)

(deutsch als *Erinnerungen*, Ü: Richard Tüngel. Zürich-Berlin, 1937. Siehe auch \*209)

\*202 Strawinsky, Igor: *Poétique Musicale, sous formes de six leçons*. Koautoren Roland Manuel, Pierre Souvtchinskij, Jean Cocteau, Cambridge (Harvard University Press), 1942.

(engl. als *Poetics of Music*, Cambridge 1947.)

(dt. als *Musikalische Poetik*. Ü: Heinrich Strobel. Mainz, 1949. Sieh auch \*209)

\*203 *Conversations with Igor Strawinsky*. Koautor und Herausgeber: Robert Craft. New York, 1959; London, 1959 (Enthält *Answers to 35 Questions*).

\*204 Strawinsky, Igor.: *Memories and Commentaries*. Koautor und Herausgeber: Robert Craft. New York, 1960; London 1960.

(\*203/204 auch als *Stravinsky in Conversation with Robert Craft*. London, 1962.)

(idem als *Gespräche mit Robert Craft*. Hg: Hürlimann. Zürich, 1961.)

(idem in vermehrter Ausgabe als *Erinnerungen und Gespräche*. Ü: D. und U. Starke. Frankfurt/M, 1972).

\*205. Strawinsky, Igor: *Expositions and Developments*. Koautor und Herausgeber: Robert Craft. New York, 1962; London, 1962.

- \*206 Strawinsky, Igor: *Dialogues and a Diary*. Koautor: Robert Craft.  
New York, 1966.
- \*207 Strawinsky, Igor: *Themes and Episodes*. Koautor: Robert Craft.  
New York, 1966.
- \*208 Strawinsky, Igor: *Retrospectives and Conclusions*. Koautor  
Robert Craft. New York, 1969.  
(brit. Ausgabe als *Themes and Conclusions*; enthält die  
Strawinsky-Beiträge zu \*207/08 in veränderter Form. London,  
1972.)
- \*209 Strawinsky, Igor: *Leben und Werk*. (Enthält \*201, \*202 und  
*Antworten auf 35 Fragen* aus \*203). Hg: Heinrich Strobel.  
Zürich sowie Mainz, 1957.  
Jetzt auch als Strawinsky, Igor: *Schriften und Gespräche I: Erinnerungen (Chroniques de ma vie), Musikalische Poetik (Poétique musicale)*. Mit einer Einleitung von Wolfgang Burde. Schott, Mainz, und Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darstadt, 1983.
- \*209a Lindlar, Heinrich: *Igor Strawinsky. Aufsätze, Kritiken, Erinnerungen. Ausgewählt und herausgegeben von H.L. Frankfurt*, 1982.
- \*209b Craft, Robert: *Selected Correspondence*. Besonders Band III. London, 1985
- \*210 *Igor Strawinsky: A Complete Catalogue of His Published Works*. Bonn (Boosey & Hawkes), 1962.
- \*210a Clifford, Caesar: *A complete catalogue*. San Francisco, 1981
- \*211 *Stravinsky in the Theatre: a catalogue of costume designs for stage productions of his works, 1910-1962*. Enthält Strawinsky-Bibliographie von P.D. Magriel. New York (The New York Public Library), 1963.
- \*212 *Stravinsky and the Dance: a survey of ballet productions 1910-1962*. New York (The Dance Collection of the New York Public Library), 1962.
- \*213 *Visages d'Igor Strawinsky*. Konservator: Serge Nikitine. Le Mans (Musée du Mans), 1976.
- \*214 *Igor Strawinsky - la carrière européenne*. Paris (Musée d'art moderne), 1980.
- \*215 Vera Strawinsky und Robert Craft: *Strawinsky in Pictures and Documents*. New York, 1978; London, 1979.

- \*216 Strawinsky, Théodore: *Cathérine & Igor Strawinsky, A Family Album*. London, 1973.
- \*217 Craft, Robert (Hg.): *Igor Strawinsky and Jekaterina Gabrieowna Nossjenko, Letters*. New York, 1982.
- \*217a Craft, Robert und McCaffrey, Rita (Hg.): *Igor und Vera Strawinsky. Ein Fotoalbum 1921 - 1971. Texte aus Interviews mit Strawinsky 1912 - 1963, Fotos und Faksimiles*. Herrsching, o.J. (Thames & Hudson, London, 1982)
- \*218 Halbreich, Harry: *Strawinsky - Discographie critique*. Paris '78.
- \*219 Scharlau, Ulf: *Strawinsky - Phonographie*, Frankfurt/M, 1971.
- \*220 Paulussen, Diethelm: *Vollständiges Verzeichnis der Einspielungen und Aufnahmen*. Frankfurt (Dt. Rundfunkarchiv). Nicht publiziert.
- \*220a *Strawinsky. Sein Nachlaß. Sein Bild*. Kunstmuseum Basel in Zusammenarbeit mit der Paul Sacher-Stiftung Basel, 1984.
- \*221 Casella, Alfredo: *Igor Strawinsky*. Roma, 1926.
- \*222 Collaer, Paul: *Igor Strawinsky*. Bruxelles, 1930.
- \*223 Dömling, Wolfgang: *Igor Strawinsky in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek, 1982.
- \*223a Dömling, Wolfgang und Hirsbrunner, Theo: *Über Strawinsky*. Laaber, 1985
- \*224 Druskin, Michail: *Igor Strawinskij*, Moskwa-Leningrad, 1974 (Leipzig, 1976).
- \*224a Engelhardt, Jürgen: *Gestus & Verfremdung. Studien zum Musiktheater bei Strawinsky und Brecht/ Weill*. München, 1984.
- \*225 Fleischer, Herbert: *Strawinsky*. Berlin, 1931.
- \*226 Jarustowski, Boris: *Igor Strawinsky*, Moskwa, 1964 (Berlin, 1966).
- \*227 Hirsbrunner, Theo: *Igor Strawinsky in Paris 1910-1939*. Regensburg, 1982.
- \*228 Keller, Hans: *Stravinsky seen and heard*. London, 1982.
- \*229 Kirchmeyer, Helmut: *Igor Strawinsky: Zeitgeschichte im Persönlichkeitsbild. Grundlagen und Voraussetzungen der modernen Konstruktionstechnik*. Regensburg, 1958.

- \*230 Nabukov, Nicolas: *Igor Strawinsky*. Berlin, 1964.
- \*231 Sauget, H. et alt: *Stravinsky* (Collection Genies et Réalités). Paris, 1968.
- \*232 Schaeffner, André: *Strawinsky*. Paris, 1931.
- \*233 de Schloezer, Boris: *Igor Strawinsky*. Paris, 1929.
- \*234 Siohan, Robert: *Strawinsky*. Paris, 1959 (Reinbek, 1960; London, 1966).
- \*235 Strobel, Heinrich: *Igor Strawinsky*. Zürich/Freiburg, 1956.
- \*236 Stuckenschmidt, Hans Heinz: *Strawinsky und sein Jahrhundert*. Berlin (Akademie der Künste, Dahlem), 1967.
- \*237 Tansman, Alexandre: *Igor Strawinsky*. Paris, 1948.
- \*238 Tintori, Gianpiero: *Igor Strawinsky*. Paris, 1966.
- \*239 Vlad, Roman: *Strawinski*. Roma, 1958.
- \*240 White, Walter Eric: *Stravinsky, a critical survey*. London, 1947; New York 1948 (Hamburg, o.J., 1950?; Ü: Gottfried von Eimen).
- \*241 White, Walter Eric: *Stravinsky, The Composer and his Works*. Los Angeles, 1966; \*1979 (verbessert).
- \*242 Toorn, Peter C. van den, *The Music of Igor Stravinsky*, New Haven and London, 1983.
- \*243 Burde, Wolfgang: *Strawinsky*. Mainz, 1982.
- \*251 *Feuilles Musicales*. *Strawinsky-Sondernummer*. Lausanne, 1962.
- \*252 *Musical Quarterly*. *Strawinsky-Sondernummer*. Jg 48. New York, 1962.
- \*253 *Musik der Zeit*. *Strawinsky-Sondernummer*. Bonn, 1952.
- \*254 *opus strawinsky*. *Magazin der 30. Berliner Festwochen*. Berlin, 1980.
- \*255 *Rassegna Musicale*. *Strawinsky-Sondernummer*. Jg. 22. Roma, 1952.
- \*256 *La Revue Musicale*. *Strawinsky-Sondernummer I*. Jg. 5. Paris 1923.
- \*257 *La Revue Musicale*. *Strawinsky-Sondernummer II*. Jg. 21.

- \*258 *Stravinsky in the Theatre*. Hg.: Minna Lederman, Sonderheft des Dance-Index, Vol. 6. New York, 1945 (21978).
- \*259 *Strawinsky-Fest Basel*. Tonkünstlerverein. Basel, 1968.
- \*260 *Tempo*. Strawinsky-Sondernummer I. London, 1948.
- \*261 *Tempo*. Strawinsky-Sondernummer II. London, 1962.
- \*262 WDR: *Igor Strawinsky. Eine Sendereihe zum 80. Geburtstag*. Hg.: O. Tomek. Köln (1962) 1963.
- \*263 *Mitteilungsblatt der Paul Sacher-Stiftung Basel*, 1/1988.
- \*271 Adorno, Theodor W.: *Philosophie der Neuen Musik* (1949). In: *Gesammelte Schriften*, Bd. 12. Frankfurt/M., 1975.
- \*272 Adorno, Theodor W.: *Strawinsky, ein dialektisches Bild*. In: *Quasi una fantasia. Gesammelte Schriften*, Bd. 16. Frankfurt/M., 1976 (Dazu: Huber, *Melos* 38; 1971).
- \*273 Berger, G.: *Igor Strawinsky* (Beiträge zur Schulmusik Bd. 17). Wolfenbüttel, 1967.
- \*274 Boretz, Benjamin und Edward T. Cone (Hg.): *Perspektives on Schoenberg and Strawinsky*. Princeton, 1969.
- \*275 Boulez, Pierre: *Strawinsky demeure*. Paris 1966 (dt. als *Strawinsky bleibt* in: *Anhaltspunkte*. Ü: Josef Häusler. Stuttgart und Zürich, 1975).
- \*276 Cholopova, V: *Russische Quellen der Rhythmik Strawinkys*. In: *Die Musikforschung*. Jg. 27, Kassel 1974.
- \*276a Curjel, Hans: *Strawinsky und die Maler*. In: *Synthesen. Verschiedene Schriften zum Verständnis der Neuen Musik*. Hamburg 1966.
- \*277 Dahlhaus, Carl: *Igor Strawinskij's episches Theater*. In: *Beiträge zur Musikwissenschaft*. Berlin (Ost), 23/1981.
- \*278 Dömling, Wolfgang: *Stilisierung und Spiel. Über Igor Strawinsky Bühnenwerke und ihren Zusammenhang mit dem Theaterkonzept W.E. Meyerholds*. In: *Maske und Kothurn*, Jg. 28/1. 1982.
- \*279 Eberlein, Dorothee: *Russische Musikanschauung um 1900 von neun russischen Komponisten. Dargestellt aus Briefen, Selbstzeugnissen, Erinnerungen*. Regensburg, 1978.
- \*280 Engelhardt, J. und D. Stern: *Verfremdung und Parodie bei Strawinsky*. In: *Melos/Neue Zeitschrift für Musik*, Mainz 1977.

- \*281 Forte, Allen: *The harmonic organisation of The Rite of Spring*. New Haven and London, 1978.
- \*282 Handschin, Jacques: *Was Strawinsky kann und was er nicht kann*. In: *Gedenkschrift Jacques Handschin*. Bern, 1957.
- \*283 Hunkemöller, Jürgen: *Igor Strawinskys Jazz-Porträt*. In: *Archiv für Musikwissenschaft*, Jg. 29, 1972.
- \*284 Kirchmeyer, Helmut: *Strawinskys russische Ballette (Feuer vogel, Petrushka, Sacre du Printemps)*. Stuttgart, 1974.
- \*285 Lindlar, Heinrich: *Lübbes Strawinsky Lexikon*. Bergisch Gladbach, 1982.
- \*286 Lindlar, Heinrich: *Strawinskys sakraler Gesang*. Regensburg, 1957.
- \*287 Nichols, Roger: *Strawinsky*. London (The Open University Milton Keynes), 1978.
- \*288 Schubert, Reinhold: *Strawinsky und das musikalische Theater*. In: \*262.
- \*289 Stephan, Rudolph: *Aus Igor Strawinskys Spielzeugschachtel*. In: *Zwischen Tradition und Fortschritt - über das musikalische Geschichtsbewußtsein*. Mainz, 1973.
- \*290 Waeltner, Ernst Ludwig: *Strawinskys musikgeschichtliche Vorstellungen*. In: Rudolph Stephan (Hg.): \*289.

3. Ramuz – Eigene Schriften (301 ff), Kataloge etc. (311 ff), Monographien (321 ff), Schweiz (340 ff)

- \*301 Ramuz, Charles-Ferdinand: *OEuvres Complètes*. Lausanne (Mermod), 1940-44.
- \*302 *Collection Charles-Ferdinand Ramuz*. Lausanne (Rencontre-Mermod), 1951-58.
- \*303 Ramuz, Charles-Ferdinand: *OEuvres Complètes*, 20 vol., Lausanne (Rencontre), 1967-68.
- \*304 Ramuz, Charles-Ferdinand: *Lettres I, 1900-1918*. Genève, 1956.

- \*305 Ramuz, Charles-Ferdinand: *Lettres II, 1919-1947*. Genève, 1958.
- \*306 Ramuz, Charles-Ferdinand: *Souvenirs sur Igor Strawinsky*. Lausanne, 1929 (hier zitiert nach der Ausgabe von Pierre-Paul Clément [Hg.], Lausanne, 1978).
- \*307 Ramuz, Charles-Ferdinand: *René Auberjonois*. Lausanne, 1943.
- \*308 Ramuz, Charles-Ferdinand: *Werke*. 6 vol. Hg.: Werner Günther. Frauenfeld und Stuttgart, 1972-76.
- \*309 Ramuz, Charles-Ferdinand: *A propos de tout*. Présentation de Gérald Froidevaux. Genf, 1986.
- \*310 Ramuz, Charles-Ferdinand: *Le cirque*. Notes de Jean-Louis Pierre. Aigre, 1985.
- \*311 Bringholz/ Verdan: *Bibliographie de l'OEuvre de C.-F. Ramuz*. Neufchâtel, 1975.
- \*312 C.-F. Ramuz, 1878-1947. *Salon des Antiquaires*, Lausanne. Lausanne (Bibliothèque Cantonale), 1978.
- \*313 C.F. Ramuz (oeuvres - critique). *Les carnets bibliographiques de la revue des lettres modernes*. Paris, 1983 (NN) und 1986 (Gérard Pouloquin).
- \*321 Belser, Nikolaus: *Wege und Wegmetaphern bei Charles-Ferdinand Ramuz*. (Diss.) Zürich, 1974.
- \*322 Charpillard, Gaston: *Ramuz ou l'alchimiste*. Yverdon, 1958.
- \*323 Cingria, Hélène: *Ramuz notre parrain*. Biel, 1956.
- \*324 Dentan, Michel: *C.-F. Ramuz, l'espace de la création*. Neufchâtel, 1974.
- \*324a Froidevaux, Gérald: *L'Art et la Vie. L'Esthétique de C.F. Ramuz entre le Symbolisme et les avant-gardes*. (Diss. Basel), Lausanne, 1982.
- \*325 Guisan, Gilbert: *C.-F. Ramuz ou le génie de la patience*. Genève, 1958.
- \*326 Guisan, Gilbert: *C.-F. Ramuz*. Paris (Poètes d'aujourd'hui), 1968.
- \*327 Kohler, Pierre: *L'art de Ramuz*. Genève, 1929.
- \*328 Meylan, Pierre: *Les écrivains et la musique*. 2 vol. Lausanne, 1952.
- \*329 Meylan, Pierre: *Une amitié célèbre: C.-F. Ramuz - I. Stravinsky*. Lausanne, 1961.

- \*330 *Pour ou contre Ramuz*. Hg.: A. Bailly. Paris, 1926.
- \*331 Tissot, André: *L'expérience poétique de C.-F. Ramuz*. La Chaux de Fonds, 1947.
- \*332 Wack, R.: *Opinions sur Ramuz*. Lausanne, 1929.
- \*333 Wagner, Walter: *Die Darstellung der Wirklichkeit bei C.-F. Ramuz*. (Diss.) München, 1963.
- \*334 Desponds, Françoise: *Auberjonois, Ramuz, Alexandre Cingria et le monde forain*. In: *Lettres romandes*. Lausanne, 1981, pp 193 - 205.
- \*341 Lang, Paul: *Das Schweizer Drama 1914-1944*. XIV. Jahrbuch der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur. Bern, 1944.
- \*342 Linder, Heinz Peter: *Die Schweizer Gegenwart im modernen Roman der deutschen Schweiz*. Bern, 1957.
- \*343 Lengborn, Thurbjörn: *Schriftsteller und Gesellschaft in der deutschsprachigen Schweiz: Zolliger, Frisch, Dürenmatt*. Frankfurt/M., 1972.
- \*351 Gautschi, Willi: *Der Landesstreik 1918*. Zürich, Einsiedeln, Köln, 1968.
- \*351a Gautschi, Willi: *Dokomente zum Schweizerischen Landesstreik*. Zürich etc., 1971
- \*351a Gautschi, Willi: *Lenin als Emigrant in der Schweiz*. Zürich etc., 1973.
- \*352 Gruner, E.: *Die Parteien in der Schweiz*. Bern, 1969.
- \*353 Haas, Leonhard: *Grimm und Lenins Mai-Aufruf von 1914 an die Schweizer Arbeiter*. In: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte*, Bd. 24, Heft 3, 1974, pp 401 - 412. Vgl. auch SZG 16/1966, pp 404 - 414.
- \*354 Oehler, Dr. Hans: *Schweizer Not*. Basel, 1918.

4. Auberjonois – Kataloge (401 ff), Monographien  
(431 ff), Aufsätze (441 ff)

- \*401 René Auberjonois: *Traversée du Desert*. In: *Cahiers Vaudoises*, Lausanne, 1914/ Nr. 6.
- \*411 René Auberjonois. *150 Handzeichnungen und Skizzen zu Gemälden*. Galerie Aktuarius. Zürich, 1941.
- \*412 René Auberjonois. *Zeichnungen*. Hg.: Georg Schmidt. Kunstmuseum Basel. Basel, 1954.
- \*413 René Auberjonois. Hg.: Hermann Haller. Berlin u.a. Berlin, 1956.
- \*414 René Auberjonois. *Peintures, Dessins*. Galerie Bernador. Genève, 1958.
- \*415 René Auberjonois. *Retrospective 1872-1957*. Lausanne, 1958.
- \*416 René Auberjonois. *1872-1957*. Kunsthaus Zürich. 1958.
- \*417 René Auberjonois. Hg.: Werner Schmalenbach. Kestnergesellschaft, Hannover. Hannover, 1959.
- \*418 René Auberjonois. *Kunstverein (Kunsthalle)*. Basel, 1961.
- \*419 René Auberjonois. *Galerie Beyeler*, Basel. Basel, 1964.
- \*420 René Auberjonois. *Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum u.a.* Innsbruck, 1966.
- \*421 René Auberjonois. *Zum 100. Geburtstag*. Kunstmuseum Basel. Basel, 1972.
- \*423 René Auberjonois. *Ausstellung*. Bündner Kunstmuseum, Chur. Chur, 1975.
- \*424 René Auberjonois. *Peintre vaudois, 1872-1957*. Musée d'art moderne de la ville de Paris. Paris, 1977.
- \*425 René Auberjonois. *1872-1957*. Kunsthalle Mannheim. Mannheim, 1977.
- \*426 René Auberjonois. *1872-1957*. Sammlung Reinhart, Winterthur. Winterthur, 1977.
- \*427 René Auberjonois. *Peintre vaudois, 1872-1957*. Lausanne, 1978.
- \*431 René Auberjonois. *Dessins, Textes, Photographies*. Hg.: Fernand Auberjonois. Lausanne, 1958.

- \*432 Charles-Ferdinand Ramuz: *René Auberjonois*. Lausanne, 1943.
- \*433 Arnold Kohler: *René Auberjonois*. Genf (Ex Libris: dt./ Ed. Rencontres: frz.), 1970.
- \*441 Budry, Paul: *René Auberjonois, Dessins*. Lausanne, 1932.
- \*442 Grober, Hans: *René Auberjonois*. Basel, 1925.
- \*443 Huggler, M.: *René Auberjonois*. In: *Werk*, no. 18. 1958.
- \*445 Jedlicka, G.: *Begegnung mit René Auberjonois*. In: *Begegnungen mit Künstlern der Gegenwart*. Erlenbach, 1943.
- \*446 Jedlicka, G.: *Zur Schweizerischen Malerei der Gegenwart*. Erlenbach, 1947.
- \*447 Maganel, E.: *Peintres au pays de Vaud*. Lausanne, 1946.
- \*448 Solier, R. de: *René Auberjonois*. In: *Cahiers de la Pleiade*, no. 12. Paris, 1951.

## 5. Theater

- \*501 Appia, Adolphe: *Mise en scène du drame wagnerienne*. 1895.
- \*502 Appia, Adolphe: *La musique et la mise en scène* (dt: *Musik und Inszenierung*. München 1899. Bern 1963).
- \*503 Behar, Henri: *Etude sur le théâtre DADA et surreliste*. Paris, 1957.
- \*504 Brecht, Bertolt: *Schriften zum Theater. 2: 1918-1933*. Frankfurt/M, 1963.
- \*504a Brecht, Bertolt: *Salzburger Totentanz*. In: *Gesammelte Werke. Stücke 3*. Frankfurt/M, 1967.
- \*505 Cocteau, Jean: *Le Coq et L'Arlequin. Notes autour de la musique 1918*. Vorwort von Georges Auric. Paris, 1978.
- \*505a, Cocteau, Jean: *Le Rappel à l'ordre*. Paris, 1926.
- \*506 Evreinoff, N.: *Histoire du théâtre russe*. Paris, 1947.

- \*507 Grimm, Reinhold (Hg.): *Episches Theater (Symposion)*.  
Köln-Berlin, 1966.
- \*508 Jomaron, Jacqueline: *George Pitoeff, metteur en scène*.  
(Diss. Paris III) Paris, 1980.
- \*509 Jomaron, Jacqueline: *Mise en scène des années 1914-1940*.  
2 vol. Bruxelles, 1981.
- \*510 Kesting, Marianne: *Das epische Theater. Zur Struktur des modernen Dramas*. Stuttgart, 1981.
- \*511 Lenormand, H.R.: *Les Pitoeff, souvenirs*. Paris, 1941.
- \*512 Lenormand, H.R.: *Georges Pitoeff metteur en scène*.  
Vers l'unite, Paris, 1922/1.
- \*513 Mejerchold/Tairov/Wachtangov: *Theateroktober*. Dt: Leipzig, 1967.
- \*514 Meyerhold, W.E.: *Schriften, Aufsätze, Briefe, Reden, Gespräche*. Hg.: Fewralski, Ü.: Schilow. 2 vol. Berlin, 1979.
- \*515 Pitoeff, George: *Notre théâtre*. Hg.: Jean Rigeult. Paris, 1949.
- \*516 Robert, J.C.: *Fêtes et spectacles en ancienne Russie*.  
Paris, 1980.
- \*517 Robichez: *Le symbolisme au théâtre - Lugné-Poe et les débuts de l'Oeuvre*. Paris, 1957.
- \*518 Rolland, Romain: *Le théâtre du peuple*. Paris, 1905.
- \*519 Stadler, Edmund (Hg.): *Das Schweizerische Bühnenbild von Appia bis heute. Ausstellung der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur*. Talwil-Zürich, 1951.
- \*520 Tairoff, A.: *Das entfesselte Theater. Aufzeichnungen eines Regisseurs*. Potsdam, 1923.
- \*521 Tietze, Rosemarie: *Vsevolod Meyerhold. Theaterarbeit 1917-1930*. München, 1947.
- \*522 Tolstoj, Lew: *Was ist Kunst?* Dt: Jena, 1911.
- \*523 Genet, Jean: *Le Funambule*. In: *Oeuvres Complètes*. Paris, 1979.
- \*531 Anderson, M.D.: *Drama and imagery in english medieval churches*. Cambridge, 1962.
- \*532 Habicht, Werner: *Studien zur Dramenform vor Shakespeare. Moralität, Interlude, Romanesches Drama*. Heidelberg, 1968.

- \*533 Pfister, Manfred: *Studien zum Wandel der Perspektivenstruktur in elisabethanischen und jakobäischen Komödien*. München, 1974.
- \*534 Rudwin, M.J.: *Der Teufel in den geistlichen Spielen des Mittelalters und der Reformationszeit. (Hesperia VI)* Göttingen, 1915.
- \*535 Spivack, Bernard: *Shakespeare and the allegory of evil*. New York, 1958.
- \*536 Wickham, G.: *Early english stage*. 2 vol. London 1959/63.

## 6. Musik

- \*601 Abraham, Gerold: *Volkslied-Elemente*. In: *Über russische Musik*. Basel, 1947.
- \*602 Ansermet: *Les fondements de musique dans la conscience humaine*. Neufchâtel, 1961 (dt: *Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewußtsein*. München, 1965).
- \*603 Apfel, Ernst und Dahlhaus, Carl: *Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik*. München, 1974.
- \*604 Bartok, Bela: *Bauernmusik*. In: *Musikblätter des Anbruch*. Jg. 2/11.
- \*605 Bockholdt, Rudolf: *Berlioz-Studien*. Tutzing, 1979.
- \*606 Burdet, Jacques: *La musique dans le canton de Vaud au XIX<sup>e</sup> siècle*. Lausanne, 1977.
- \*607 Busoni, Ferrucio: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. (1907) Frankfurt/M., 1974.
- \*608 Cogan, Robert und Pozzi Escot: *Sonic design. The nature of sound and music*. New Haven, 1978.
- \*609 Eberlein, Dorothee: *Russische Musikanschauung um 1900/ von 9 russischen Komponisten/ dargestellt aus Briefen, Selbstzeugnissen, Erinnerungen und Kritiken. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jhs.)* Regensburg, 1978. (= \*279).

- \*610 Gerhartz, Leo Karl: *Die Auseinandersetzung des jungen Giuseppe Verdi mit dem literarischen Drama*. Berlin, 1968.
- \*611 Gojovy, Detlev: *Moderne Musik in der Sowjetunion, ca. 1917-1930*. Göttingen, 1965.
- \*612 Honegger, Arthur: *Nachklang*. Zürich, 1964.
- \*613 Lissa, Zofia: *Geschichtliche Vorformen der Zwölftonmusik*. *Acta Musicologica* 19/5.
- \*614 Metzger, Heinz-Klaus: *Musik wozu?* (Hg.: Rainer Riehn). Frankfurt/M, 1980.
- \*615 *Musique russe*. 2 vol. Paris (Ed. presse univ. de France), 1953.
- \*616 Pauli, Hans-Jörg: *Filmmusik, Stummfilm*. Stuttgart, 1981.
- \*617 Scherchen, H.: *Lehrbuch des Dirigierens*. Mainz 1915.
- \*618 Schnoor, Hans: *Harmonie und Chaos*. München, 1962.
- \*619 Schünemann: *Geschichte des Dirigierens*. Leipzig 1913  
(Reprint Hildesheim 1965).
- \*620 Tarasti, Eero: *Myth and Music. A Semiology*. Helsinki, 1978.
- \*621 Unger, Hans-Heinrich: *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*. Würzburg, 1941.
- \*622 Vill, Susanne Strasser-: *Vermittlungsformen verbalisierter und musikalischer Inhalte in der Musik Gustav Mahlers*. (Frankf. Beitr. z. Mus.wis. Bd. 6) Trutzing, 1974.
- \*623 Wehmeyer, Grete: *Erika Satie*. Regensburg, 1974.
- \*624 Wörner, Karl H.: *Die Musik in der Geistesgeschichte. Studien zur Situation der Jahre um 1910*. Bonn, 1970.
- \*625 Boulez, Pierre: *Points de Repère. Textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez*. Paris, 1985.
- \*626 Hans-Klaus Jungheinrich. Plattentext zu Schönberg: *Pierot Lunaire* (Boulez). CBS 76720 K, 1978.

## 7. Märchen

- \*701 *Alexandr N. Afanas'ev: Narodnie Russkie Skaszki* (Russische Volksmärchen). 8 Lfg. Moskva, 1855-63.
- \*702 Dito. Hg.: Grzinskij. 2 vol. Moskva, 1897.
- \*703 Dito. Hg.: Azadovskogo, Andreeava, Sokolova (Akademieausgabe). Moskva, Leningrad 1936-40.
- \*704 Dito. Hg.: Propp. Moskva, 1957.
- \*705 Afansa'ev, *Alexandr N.: Russkie Skazkie*. Genf, 1872.  
(Dito. Faksimiliert. Hg.: Marie-Louise Tenèze. Paris, 1975.)
- \*706 Afanas'ev, *Alexandr N.: Narodniya russkiya legendui*.  
Moskva, 1859.
- \*711 Karlinger, Felix und Bohdan Mykytiuk (Hg.): *Legendenmärchen aus Europa*. Düsseldorf, 1967.
- \*712 Meyer, Anna (Ü): *Russische Volksmärchen. Gesammelt von A.N. Afanasjew*. Wien, 1906.
- \*713 Mykytiuk, Bohdan (Hg.): *Ukrainische Märchen*.  
Düsseldorf, 1979.
- \*714 NN (Hg.): *Afanasjew, Contes russes*. Paris, 1982.
- \*715 Olesch, Reinhard (Hg.): *Russische Volksmärchen*. Düsseldorf, 1959.
- \*716 Polet, R.: *Afanasjew, Contes populaires russes*. Breslau, 1904.
- \*717 Ralston, W.R.S.: *Russian Folktales*. New York, 1880.
- \*718 Afanassiev: *Contes russes*. Traduits par Edina Bózoki.  
Préface de Marie-Louise Tenèze. Paris, 1978.
- \*721 AT. Aarne/Thompson: *The types of the folktale. A classification and bibliography*. Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen (FFC 3, Helsinki 1910ff) translated and enlarged. Folklore Fellows Communicatins FFC 184. 2, rev.ed. Helsinki, 1961.
- \*722 ANDR. Andreev, N.P.: *Ukazatel' skazocnyh sjuzetov po sisteme Aarne* (Register der Märchensujets nach dem Aarne-System). Leningrad, 1929.
- \*723 BBKN. *Sravnitel'nyj ukazatel' sjuzetov. Vostocnoslavjanska skazka*. Sostav: Barag, Berezovskij,

- Kabaznikov, Novikov. (Vergleichende Sujet-Register. Das westslawische Märchen) Leningrad, 1979.
- \*724 BP. J. Bolte und Georg Polivka: *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm.* 5 vol. Leipzig, 1913-32.
- \*725 K. Krzyzanowski, Julian: *Polska bajka ludowa w ukladzie systematycznym* (Systematisches Verzeichnis der polnischen Märchentypen). 2 vol. Wyd.2.roszerzine. Wrocław, Warszawa, Krakow 1962/63.
- \*726 KHM. *Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm.* Berlin und Cassel, 1812 und 1815 (cit: München, 1949).
- \*727 MOT. Thompson, St.: *Motif-Index of Folk-literature.* 6 vol. Kopenhagen, 1955-58.
- \*731 Afanas'ev, Alexandr N.: *Poeticheskiya voezryeniya slawyon na prirodu* (Poetische Naturanschauungen der Slawen). 3 vol. Moskva, 1865-68 (The Hague, 1979; dt. München, 1987).
- \*732 Garçon, Michel: *Le Diable. Etude historique, critique et medicale.* Paris, 1926.
- \*733 Grashoff, Helmuth (Hg.): *Altrussische Dichtung aus dem 11.-18. Jahrhundert.* Leipzig, 1977.
- \*734 Grimm, Ferdinand Philipp: *Deutsche Sagen.* Hg.: Gerd Hoffmann, Heinz Rölleke. Düsseldorf, 1979.
- \*735 Höttges, Volker: *Typenverzeichnis der deutschen Riesen und riesischen Teufelssagen.* Lüneburg, 1937.
- \*736 Mirtschuk, Iwan: *Das Dämonische bei den Russen und den Ukrainern.* (Abhandlungen des Instituts für slawistische Forschungen 8). Augsburg, 1950.
- \*738 Robert: *Fêtes et spectacles en ancienn Russie.* Paris, 1980.
- \*739 Propp, Vladimir: *Morfologia skazki.* Moskva, 1928
- \*739a Propp, Vladimir: *Morphologie des Märchens.* Frankfurt/M., 1975).
- \*739b Propp, Vladimir: *Le radici storichi dei racconti di fate.* Torino, 1949.
- \*741 Schneider, Reinholt: *Dämonen und Verklärung.* Wien, 1947.
- \*742 Schöne, Albrecht: *Götterzeichen, Liebeszeichen, Satanskult. Neuer Einblick in alte Goethetexte.* München, 1982.
- \*743 Wyss, Ulrich: *Die wilden Philologen.* München, 1980.

## 8. Citata varia; Nachträge

- \*801 Candolle, Roger de: *Histoire du Théâtre de Genève*. Lausanne, 1971.
- \*802 Freud, Sigmund: *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* (1925). Studienausgabe IX. Frankfurt/M, 1971.
- \*803 Kubin, Alfred: *Die andere Seite* (1908). München, 1975.
- \*804 Loredano: *Adam Weiβhaupt*. München, 1978.
- \*805 Martin, James G.: *Rhythmic (Hierarchical) versus Serial Structure in Speech and Other Behavior*. In: *Psychological Review*. Vol. 79/6. 1972.
- \*806 Regn, Gerhard: *Konflikt der Interpretation. Sinnrätsel und Suggestion in der Lyrik Mallarmés*. München, 1978.
- \*807 Reinhart, Hans: *Das Dramatische Werk*. St. Gallen, 1953.
- \*808 Röhrich (Hg.): *Enzyklopädie des Märchens*. 1976ff.
- \*809 Rimscha, *Geschichte Rußlands*. Darmstadt, 1959.
- \*810 Skasa, Michael: *Die Nirrerländer*. In: *Theater heute*, 1982/2.
- \*811 Holliger, Erich: *Zur Geschichte vom Soldaten*. In: *Programmheft der Städtischen Bühnen Heidelberg*. 1959/60, Nr. 22.
- \*812 Gavoty, Bernard: *Ernest Ansermet*. Genf/ Frankfurt/M, 1961.
- \*813 Levi, Carlo: *Cristo se è fermato a Eboli* (1945). Torino, 12.1975.
- \*814 Berchtold, Alfred: *La Suisse Romande au cap du XX. siècle. Portrait littéraire et morale*. Lausanne, 1963.
- \*817 Metzger, Heinz-Klaus und Rainer Riehn (Hg.): *Jacques Offenbach. Musikkonzepte* 13. München, 1980.
- \*819 Kurz, Hans-Rudolph: *Dokumente der Grenzbesetzung 1914-1918*. Frauenfeld-Stuttgart, 1970.
- \*820 Lorenzen, Johannes: *Max Reger als Bearbeiter Bachs*. (Schriften Reger-Institut Bonn Bd. 2). Wiesbaden, 1982.
- \*821 Bloch, Ernst: *Zur Philosophie der Musik*. Frankfurt/M, 1974.

- \*824 *Laterna Magica/scéna národního divadla: kouzeln'y (Zauberhafter Zirkus; Programm der Saison 1977/78).* (Supraphon E 3860). Praha, 1977.
- \*825 Wagner, Richard: *Gesammelte Schriften und Dichtungen* Leipzig, 1907.
- \*828 Chamfort, Nicolas: *Ein Wald voller Diebe. Maximen, Charaktere, Andekdoten.* Nördlingen, 1987.
- \*831 Paul, Jean: *Flegeljahre.* In: *Ausgewählte Romane und Erzählungen, Band 1.* Hambrug, 1928.
- \*832 Barthes, Roland: *Fragments d'un discours amoureux.* Paris, 1977.
- \*\*833 Adorno, Theodor W.: *Aesthetische Theorie.* Herausgegeben von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Franfkurt, 1981.
- \*834 Banville, Théodore de: *Odes Funambulesques. Suivies d'un commentaire.* In: *OEuvres, Paris, 1890 - 1909* (Genf, 1972)
- \*835 Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra.* In: *Werke II.* Herausgegeben von Karl Schlechta. Frankfurt etc., 1976.
- \*841 Heidegger, Martin: *Über Igor Strawinsky.* In: *Strawinsky unter uns* (Hg. Heinrich Strobel), *Melos*, Mainz 6/29, 1962, p 182.