

*ssm 55
studia
slavica
musicologica*

*Texte und Abhandlungen
zur osteuropäischen Musik*

Deutsche Schostakowitsch-Gesellschaft (Hrsg.)

**Schostakowitsch, Prokofjew
und andere Komponisten
Analysen und Studien**

(Schostakowitsch-Studien, Band 11)

VERLAG ERNST KUHN - BERLIN

VEK

studia slavica musicologica

Texte und Abhandlungen
zur slavischen Musik und Musikgeschichte sowie
Erträge der Musikwissenschaft Osteuropas

Band 55

Deutsche Schostakowitsch-Gesellschaft (Hrsg.)

**Schostakowitsch, Prokofjew
und andere Komponisten**

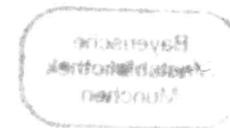
(Schostakowitsch-Studien, Bd. 11)

2014
Verlag Ernst Kuhn – Berlin

Deutsche Schostakowitsch-Gesellschaft (Hrsg.)

**Schostakowitsch, Prokofjew
und andere Komponisten**

(Schostakowitsch-Studien, Bd. 11)



2014
Verlag Ernst Kuhn - Berlin

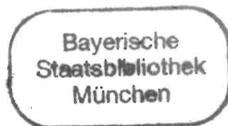
Umschlagsgestaltung von Marc Mühlbach

Bibliographische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutschen Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Dateien sind im Internet Über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by Die Deutschen Bibliothek

Die Deutschen Bibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliographie; detailed bibliographic data is available in the Internet at <http://dnb.ddb.de>.



First print 2014
© 2014 by Verlag Ernst Kuhn
eMail: kuhn@vek.de
Internet: <http://www.vek.de>
Printed in Europe

ISBN 978-3-936637-30-4

Inhaltsverzeichnis	V
Vorwort der Herausgeberin	IX

I

Schostakowitsch und andere Komponisten

a) J.S. Bach

Gottfried Eberle: BACH und DSCH – Zwei Tonsymbole im Schaffen Alfred Schnittkes. I	
Friedbert Streller: Neoklassizismus oder verordneter Traditionsbezug? Schostakowitschs Adaption Bachscher Themen und Formen	15

b) Gustav Mahler

Friedbert Streller: Verwandte Gestaltungsmodelle bei Mahler und Schostakowitsch	33
Olga Dombrowskaja: Schostakowitsch und Mahler, Aspekte des Themas im Spiegel von Archivunterlagen.....	45
Krzysztof Meyer: Beziehungen zwischen der Musik Mahlers und Schostakowitschs.....	53
Wladimir Gurewitsch: Vergleich der zyklischen Struktur der Symphonien Gustav Mahlers und Dmitri Schostakowitschs	97
Oliver Fürbeth: Schostakowitschs Zehnte Symphonie und Mahlers Fünfte	107
Gerd Rienäcker: Auf Mahlers Spuren? Notate zu den Ecksätzen der Vierten Symphonie von Dmitri Schostakowitsch	113
Gerhard Müller: „Что в имени тебе моем? Was bedeutet mein Name für dich?“ Lieder von Mahler und Schostakowitsch.....	129
Brigitte Kruse: "... wir sind die Seinen lachenden Munds" – Der Tod im Schaffen von Dmitri Schostakowitsch und Gustav Mahler	143

c) Sergej Prokofjew

Olga Dombrowskaja: Prokofjew-Materialien im Schostakowitsch-Archiv in Moskau.....	159
Levon Hakobian: Shostakovich and Prokofiev: an essay in comparative characterology.....	165
Friedbert Streller: Schostakowitsch und Prokofjew: zwei Persönlichkeiten, eine Tradition.....	173
Brigitte Kruse: Bleiben oder gehen? – Sergej Prokofjew und Dmitri Schostakowitsch – zwei Persönlichkeiten, eine Tradition.....	189
Krzysztof Meyer: <i>Kantate zum 20. Jahrestag der Oktober-Revolution</i> von Sergej Prokofjew.....	207
Gerd Rienäcker: Gedanken zu Schostakowitschs "Neunter" – und Seitenblicke zu Prokofjews "Symphonie Classique".....	217
Adelina Yefimenko: "Die Liebe zu den drei Orangen" von Sergej Prokofjew und "Die Nase" von D. Schostakowitsch – ein Vergleich.....	231

d) Benjamin Britten

Bernd Feuchtnr: „Ich blieb bei meinem Volk in seinem Leiden“, Schostakowitsch und Britten.....	255
----------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

e) Witold Lutosławski

Danuta Gwizdalanka: Witold Lutosławski.& Dmitri Schostakowitsch – zwei künstlerische Persönlichkeiten und Schicksale	267
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

II

Rezensionen

Detlev Gojowy: Schostakowitschs <i>Briefe an Iwan Sollertinski</i> und nachfolgende Gedanken zu Schostakowitsch/Volkovs <i>Zeugenaussage</i>	287
Karlheinz Schiedel: Dmitris Tanz auf dem Vulkan – Was ein neuentdecktes Schostakowitsch-Fragment mit dem Scheitern einer Utopie zu tun hat	305

III

Nachwort

Die Deutsche Schostakowitsch-Gesellschaft und ihre Symposien

Die Gesellschaft	313
Hilmar Schmalenberg: Zur Entstehung der Gesellschaft.....	315
Übersicht über die Symposien	323

VORWORT DER HERAUSGEBERIN

Das vorliegende Buch enthält Referate der Internationalen Musikwissenschaftlichen Symposien, die von der Deutschen Schostakowitsch-Gesellschaft in den Jahren 2011 und 2013 veranstaltet wurden. Die Musikforscher aus Deutschland, Russland und Polen, deren Texte hier veröffentlicht werden, haben sich bereits durch zahlreiche Publikationen zu Leben und Schaffen des großen russischen Komponisten einen Namen gemacht.

Der erste Teil des Buches widmet sich den Verbindungen von Schostakowitschs Musik mit dem Schaffen anderer Komponisten. Besprochen werden dabei Parallelen, Ähnlichkeiten und Zusammenhänge, die das Schaffen des russischen Komponisten in die jeweiligen Traditionen einordnen.

Eröffnet wird die Sammlung mit zwei Beiträgen über Johann Sebastian Bach. Es folgen Gustav Mahler, Sergej Prokofjew, Benjamin Britten und Witold Lutosławski.

Der zweite Teil des Buchs enthält zwei Rezensionen. Die erste über die bis heute unbekannt gebliebene Ausgabe der Briefe Schostakowitschs an seinen Freund Iwan Sollertinski, die zweite über die im Archiv des Glinka Museums gefundene Partitur der unvollendeten Oper „Orango“.

Im dritten Teil des Buchs finden die Leser Informationen über die Deutsche Schostakowitsch-Gesellschaft, die 1989 von Hilmar Schmalenberg gegründet wurde, sowie ein Kapitel über die von der Gesellschaft veranstalteten Symposien.

Das Verhältnis Schostakowitschs zu Gustav Mahler war von großer Hochachtung geprägt. Schostakowitsch hat zwar Beethoven verehrt, aber die Sinfonien von Gustav Mahler hätte er auf die einsame Insel mitgenommen. Welche? Krzysztof Meyer berichtet: „Als ich Schostakowitsch fragte, welche

der Sinfonien Mahlers ihm besonders nahe stehe, antwortete er mir: *"Die Erste, Zweite, Dritte, ..., Neunte und Zehnte; am meisten aber liebe ich 'Das Lied von der Erde'."* Und Meyer weiter: „Vertraut wurde Schostakowitsch mit Mahlers Musik über seinen Freund Iwan Sollertinski, den Verfasser der ersten sowjetischen Studie über die Sinfonien Mahlers.“¹ Die hier veröffentlichten Beiträge erläutern viele weitere Facetten der musikalischen Beziehung zwischen den beiden großen Sinfonikern.

Die Beziehung zwischen Prokofjew und dem fünfzehn Jahre jüngeren Schostakowitsch fiel nicht ganz so herzlich aus. Frau Dr. Kruse setzt den Finger auf den Punkt: „Bleiben oder gehen?“. Diese Frage selbst zeigt schon den Unterschied im Denken der beiden Komponisten. Levon Hakobian und Friedbert Streller geben weitere Erläuterungen zu den Persönlichkeiten dieser zwei vielleicht größten russischen Komponisten des XX. Jahrhunderts.

Sucht man ein Beispiel, wie sich zwei Komponisten anhand ihrer Partituren geistig treffen und Freunde fürs Leben werden, dann muß man sofort an Schostakowitsch und Britten denken. Der eine hat nur russisch gesprochen, der andere nur englisch, aber sie haben sich durch die Musik blendend verstanden und sind Freunde geworden. Frau Irina Antonowna Schostakowitsch bekommt noch Tränen in den Augen, wenn sie über das letzte Treffen der beiden Männer spricht. Als weiteren könnte man noch Tony Palmers Film nennen, der zum 100. Geburtstag von Benjamin Britten entstanden ist: „Britten Nocturne“.

Schostakowitsch und Lutosławski hätten nicht unterschiedlicher sein können und trotzdem gibt es viele Parallelen im Leben und in der Musik der beiden Komponisten. Die polnische Musikwissenschaftlerin, Danuta Gwizdalanka, hat dazu im fünften Teil des Kapitels, das auf die Beziehungen Schostakowitschs zu anderen Komponisten eingeht, Interessantes zusammengetragen.

1 K. Meyer, „Mahler und Schostakowitsch“, in „Gustav Mahler, Sinfonie und Wirklichkeit“, Studien zur Wertungsforschung, Band 9.

An dieser Stelle möchte ich mich herzlich bei Dr. Winfried Brandt, Geschäftsführer der Firma Brandt & Partner GmbH, Aschaffenburg, für die finanzielle Unterstützung bedanken, ohne welche die Gesellschaft dieses Buch nicht hätte realisieren können.

Ein „herzliches Dankeschön“ gilt den Autoren, die sich die große Mühe gemacht haben, ihre Beiträge zu revidieren und druckfertig zu gestalten. Ebenso danke ich dem Musikverlag Hans Sikorski GmbH & Co KG, Hamburg, für die freundliche Genehmigung zum Abdruck der Notenbeispiele.

Krzysztof Meyer danke ich herzlich für seine Anregungen und sein bedingungsloses Vertrauen. Karlheinz Schiedel war mir eine große Hilfe bei der Gliederung der Themen, ihm danke ich auch recht herzlich.

Mein besonderer Dank geht an Kirsten Anton, die mich in vielerlei Hinsicht unterstützt hat, z. B. beim Entziffern von Handschriften mit der Lupe, und an Dr. Stefan Schaub, der mich ermuntert und meine eigenen Schriften Korrektur gelesen hat.

Nicht zuletzt möchte ich mich herzlich bei Ernst Kuhn bedanken für die sehr freundliche Kommunikation und seine Bereitschaft, Kompromisse zu machen, um zu dem Ergebnis zu gelangen, das Sie jetzt in der Hand halten.

Darmstadt, im September 2014

Annette Salmon

Geschäftsführende Vizepräsidentin
der Deutschen Schostakowitsch Gesellschaft

Gottfried Eberle (Berlin):

BACH und DSCH – Zwei Tonsymbole im Schaffen Alfred Schnittkes

Seit Töne mit Buchstaben bezeichnet werden, ist grundsätzlich auch das Umgekehrte möglich: daß Buchstaben und Worte in Tönen ausgedrückt werden. Eines der frühesten und wirkungsträchtigsten Beispiele ist der Name BACH, der, in Töne umgesetzt, eine hochinteressante Klangkonstellation ergibt, die Generationen von Komponisten fasziniert und zur musikalischen Verarbeitung gereizt hat. Johann Sebastian Bach war sich selbst schon der "Musikalität" seines Namens bewußt und führt ihn am Ende seiner "Kunst der Fuge" als Kopf eines Fugenthemas ein, gleichsam als Unterschrift unter ein Werk, das er fraglos als sein opus summum betrachtete. Seither ist diese Tonfolge Ausgangspunkt zahlloser Kompositionen geworden, von Schumann, Liszt über Reger bis ins 20. Jahrhundert hinein, bis zu Alfred Schnittke.

Das musikalische Spiel mit Worten wurde aber auch auf andere Namen ausgedehnt. Schumann entdeckte, daß der Nachname der jungen Mannheimer Pianistin Meta Abegg sich ganz und gar in Töne umsetzen ließ, und schon hatte er das Thema für sein op. 1, die Abegg-Variationen für Klavier. Seine kurzfristige heimliche Verlobte Ernestine von Fricken stammte aus dem böhmischen Städtchen Asch – auch das ein "musikalischer" Name. Die vier Töne, die er abgab, wurden zum musikalischen Impuls von Schumanns "Carnaval". Mehr noch: Schumann entdeckte, daß sein Name die gleichen Buchstaben enthielt. So konnte er die Liebesbeziehung in musikalischen Beziehungen ausdrücken. Mitten im "Carnaval" erscheinen unter der geheimnisvollen Überschrift "Sphinx" einige Pfundnoten, die nichts anderes darstellen als die musikalischen Buchstaben Schumanns Namen und Ernestines Heimatort. Und sie geraten alsbald als "Lettres dansantes", als "tanzende Buchstaben" in einem Presto-Walzer in Bewegung.

Zwei Namen aufgrund ihrer Buchstabenähnlichkeit in Beziehung gesetzt – genau das geschieht bei Schnittke mit Bach und Schostakowitsch – und das ist heute mein Thema.

Schostakowitsch machte wie Bach aus seinem Namen ein musikalisches Monogramm mit den Anfangsbuchstaben seines Vor- und Zunamens: D S C H. Eine Tonfolge, die dem B A C H sehr ähnelt, in den zwei letzten Tönen sogar mit ihm übereinstimmt, ansonsten ebenso zwei Halbtonschritte enthält, zwischen denen in der Mitte das Intervall der kleinen Terz steht. Daraus wird Schnittke kompositorische Konsequenzen ziehen.

Schostakowitsch setzt sein musikalisches Monogramm am eindringlichsten in seinem durch und durch autobiographischen 8. Streichquartett ein, führt es in einer Fuge ein, die ganz aus dem Geist Bachs erfunden ist und auf ein Fugenmodell von dessen Hand verweist, das gleichfalls die Konstellation des doppelten Halbtonschritts aufweist: Es ist die cis-Moll-Fuge aus dem I. Teil des "Wohltemperierten Klaviers". Die Permutation dieser Töne ergibt Schostakowitschs Monogramm.

Daß in der einleitenden Fuge des 8. Streichquartetts von Schostakowitsch schon in Takt 8 und 9 in der Bratsche das BACH in transponierter Form auftaucht, mag bei der Ähnlichkeit der Monogramme hier unwillkürlich, zufällig und unbewußt entstanden sein. Es hat auch keine weiteren Konsequenzen.

Doch Alfred Schnittke ist sich dieser Verwandtschaft voll bewußt und macht sie geradezu zur kompositorischen Idee in seinem "Präludium in memoriam Dmitrij Schostakowitsch" für zwei Violinen. Es ist unmittelbar nach Schostakowitschs Tod 1975 geschrieben und gehört zu einer ganzen Reihe von Trauer- und Gedenkmusiken, die in den siebziger Jahren entstanden – eine merkwürdige, doch gewiß nicht zufällige Parallele zum Spätwerk Schostakowitschs, das auch fast nur noch vom Tod handelt.

Zu dieser Werkreihe Schnittkes gehört der "Kanon in memoriam Igor Strawinsky" von 1971, ebenfalls unmittelbar nach dem Tod des Komponisten entstanden und gleichfalls auf den musikalischen Buchstaben, in dessen Namen basie-

rend. Dann entsteht 1975, im gleichen Jahr wie das "Präludium in memoriam Dmitrij Schostakowitsch, auch das Requiem. Es sollte ursprünglich das Klavierquintett werden, sein Material erschien dann aber zu vokal geprägt für ein solches Instrumentalwerk. Das Klavierquintett, an dem Schnittke ungewöhnlich lange, von 1972 bis 1976, arbeitete, wurde dann ein Werk eigener Genese und Idee, das dem Andenken der 1972 verstorbenen Mutter Schnittkes, Maria Vogel, gewidmet ist. Bei seiner Umarbeitung für Orchester gibt Schnittke ihm den Titel "In memoriam". Es wird uns in unserem Zusammenhang noch ausführlicher beschäftigen.

Doch nähern wir uns zunächst dem "Präludium in memoriam Dmitrij Schostakowitsch".

Die ersten 6 Takte können als Einleitung gelten. Trauermarschartig wird das D, die Initiale von Schostakowitschs Vorname repetiert. Das erinnert etwas an Schostakowitschs "Vorwort zur Gesamtausgabe meiner Werke", wo er ebenfalls dieses D repetiert, freilich viel schneller zu den Worten "In einem Zug das ganze Blatt beschmiert". Er reduziert selbstironisch sein Schaffen auf einen einzigen Ton. Dazu kommen dann freilich bald die anderen Töne des Monogramms, gleichsam als musikalische Unterschrift unter das "Vorwort".

Und ebenso gesellen sich nun hier bei Schnittke zum D allmählich die Initialen des Zunamens: (E)S C H. Wenn das C dabei mit dem Des trillert, so kommt damit zwar einerseits ein monogrammfremder Ton ins Spiel, der jedoch andererseits das Tonmaterial zum lückenlosen Ausschnitt aus der chromatischen Skala zwischen H und Es komplettiert. Das Monogramm Schostakowitschs erscheint von vornherein eingebettet in die umfassendere Welt der Chromatik, der allgegenwärtigen Halbtonbeziehungen, die eines der bevorzugten Elemente von Schnittkes Komponieren sind.

Der letzte Ton von Schostakowitschs Monogramm, das H, erscheint erst bei Ziffer 1, wo eine Folge von Variationen einsetzt, deren Beginn sinnvollerweise in der Notenausgabe durch die fortlaufenden Ziffern bezeichnet ist. Da diese Variationen aber ziemlich getreulich an einer harmonischen Basis festhalten, ist

die Nähe zur Passacaglia gegeben, einer Form, die sowohl für Bach wie für Schostakowitsch große Bedeutung hat.

Mit dem H bei Ziffer 1 beginnt eine liebliche, fast pastorale Phrase in Parallelen der großen Sexte, der Umkehrung der kleinen Terz, die das zentrale Intervall von Schostakowitschs Monogramm ist. Durch diese Parallelführung aber entsteht ein Querstand zwischen H und B, zwischen Dur- und Mollcharakter, der konstituierend ist für das ganze Werk, ja für einen großen Teil von Schnittkes Schaffen überhaupt. Er möchte etwas, das Dur und Moll übergreift, will beides aufgehoben wissen in einer Art Über-Tongeschlecht, aufgehoben ganz im doppelten Hegelschen Sinn, suspendiert und aufbewahrt zugleich.

Mit dem B und seiner Querständigkeit zu H ist eine neue Halbtonspannung ins Spiel gekommen und zugleich der erste Buchstabe des Namens BACH, der nun ganz allmählich entfaltet wird.

Vorerst aber dominiert das DSCH, fragmentarisch erst, komplett wieder von Takt 12-14. Die chromatischen Nachbartöne B und Cis gesellen sich hinzu zu scharfen Dissonanzen. Mit Takt 16 kommt Achtelbewegung ins Spiel mit chromatischen, barockisierenden Seufzern, die einen Takt vor Ziffer 2 zum ersten Mal die Töne des Namens BACH exponieren, wenngleich noch in anderer Reihenfolge.

Die Halbtonreibungen, meist in Form von übermäßigen Oktaven, verschärfen sich im weiteren Fortgang. Durch alles hindurch tönt immer wieder das ostinate D.

Bei Ziffer 4 erscheint das kleine Hauptmotiv in Umkehrung, bei Ziffer 5 in beiden Formen, Original und Umkehrung, nun mehrstimmig homophon harmonisiert mit Akkorden, die voller Sekundreibungen sind, logische Konsequenz aus der Struktur des DSCH. Dieses schließt am Ende der Seite die Variation ab, die bei Ziffer 5 begonnen hat, und zwar auseinandergezogen über drei Oktaven im Stil Anton Weberns. Ein neuer historischer Aspekt, der durchaus nicht ohne Bezug ist zu Schostakowitsch, zumal dem frühen und späten. Das

chromatisch vermittelnde und komplettierende Des bleibt, wie zu Anfang nicht ausgespart.

Damit ist der Zeitpunkt erreicht für das klare Auftreten des Namens BACH. Der aber wird nicht von der I. Violine eingeführt, die bislang allein das Feld beherrschte, sondern von der II. Violine, die aus dem Hintergrund (oder vom „Playback“) ertönt. Die räumliche Distanz soll vielleicht die historische Ferne von Bach signalisieren. Die II. Violine begleitet ihr BACH mit chromatischem Gang und dem Orgelpunkt G. Mit Chromatik fährt auch die I. Violine fort, weiterhin auseinandergezogen zu großen Sprüngen, kleinen Nonen vor allem. An ihr BACH schließt die II. Violine nahtlos das DSCH an. Was aber sukzessiv in unmittelbare Nähe gerückt wurde, verbindet sich noch enger in der Simultaneität. Das DSCH ist kontrapunktiert mit der rückläufigen Folge, dem Krebs der Töne BACH. Das ergibt vornehmlich kleine Terzen, das beiden Monogrammen gemeinsame mittlere Intervall, am Ende aber die dissonante Konfrontation von H und B, die das ganze Stück durchwirkt.

Genau in der Mitte dieser Monogrammkombination aber reißt die I. Violine brüsk ab, es entsteht ein dynamischer Bruch, der indes seinen Sinn hat. Es öffnet sich damit endgültig der Vorhang zum Geheimnis der innersten Idee des Stücks. Die beiden Akkorde, die da scheinbar nackt und versprengt überhängen, sind ja in Wirklichkeit nicht nur abgespaltene Hälfte, sondern ein eigenes Ganzes. Sie enthalten komplett den Namen BACH, so wie die erste Hälfte komplett das DSCH umfaßt. Wie im Magischen Quadrat ergeben Horizontale und Vertikale die gleiche Summe.

Die zweistimmige Kombination von DSCH und BACH im Krebs erscheint ab Ziffer 7 rhythmisch verkürzt von ganzen Takten auf Viertel und wird zugleich zwischen den beiden Violinen im Kanon von drei Vierteln Abstand geführt, der sich bei Ziffer 8 auf zwei Viertel verkürzt. Die DSCH-BACH-Kombination alterniert mit dem BACH, das sich mit seinem eigenen Krebs begleitet. Durch diese engen Kanons mit stets dem gleichen Tonmaterial entsteht ein statisches In sich Kreisen. In jedem Augenblick ist beides gegenwärtig, BACH und DSCH.

Doch die Verknüpfung wird noch inniger. Ab Ziffer 9 wird deutlich gemacht, daß die beiden Monogramme in ihrer zweiten Hälfte miteinander identisch sind, indem sie übereinander gelagert werden. Noch erscheint dies durch Triller und das ostinate D verunklart. Immer mehr aber schält sich diese reine Idee heraus, indem die Triller bei Ziffer 11 abgeschüttelt werden, bei Ziffer 12 auch das ostinate D. Nun erscheint in unverstellter Klarheit die innere Einheit der Monogramme, die sich sowohl sukzessiv wie simultan, horizontal wie vertikal darstellt – magisches Quadrat weiterhin. In jedem Takt sind beide Monogramme versammelt, nur mit stetiger Permutation ihrer Töne. So verklingt die Musik, sich nicht mehr verändernd, in der Stille, deren Eintritt gar nicht eindeutig wahrzunehmen ist, die stumm weitertönt zum Zeichen, daß Schostakowitsch entschwinden ist, sein Werk aber weiterklingt, unvergänglich wie das Werk Johann Sebastian Bachs, den er so tief verehrte.

Im "Präludium in memoriam Dmitrij Schostakowitsch", einem relativ kurzen Stück, stellt Schnittke die Beziehung Schostakowitsch-Bach am konzentriertesten dar. Aber es ist nicht sein einziges Stück, in dem sich die beiden Komponisten begegnen. Und indem wir weitere, größere Stücke hinzunehmen, erschließt sich für die Beziehung Bach-Schostakowitsch bei Schnittke eine Fülle weiterer Aspekte, ein größerer Horizont.

Das BACH spielt bereits eine tragende Rolle in einem der ersten Stücke, mit denen Schnittke zu seinem persönlichen Konzept der Polystilistik gelangte, der 2. Violinsonate mit dem Untertitel "Quasi una sonata" aus dem Jahr 1968.

1968 – jenes geschichtsträchtige Jahr, in dem das westliche Europa von Studentenrevolten erschüttert wurde und das östliche von der Niederschlagung des "Prager Frühlings", die Indiz dafür wurde, daß das gelinde Tauwetter der Chruschtschow-Ära neuer Vereisung wich.

Musik, die unterm Stalinismus keine Chance gehabt hatte, war wieder zum Vorschein gekommen wie etwa die 4. Symphonie von Schostakowitsch, die er angesichts der rüden Prawda-Angriffe im Jahr 1936 zurückgezogen hatte. Schnittke hat 1968 in der Zeitschrift "Muzyka i sovremennost" (Musik und Gegenwart,

Moskau 1966/4, S.127-161) "Bemerkungen zur Orchesterpolyphonie in der 4. Symphonie D. Schostakowitschs" gemacht. Seine Generation informierte sich insgeheim über die aktuellen Trends der internationalen Neuen Musik. Anton Webern, das Idol der Avantgarde nach dem II. Weltkrieg, wurde in der Sowjetunion vermittelt durch seinen rumänischen Schüler Philipp Herschkowitz, der 1939 nach dem "Anschluß" Österreichs ans Deutsche Reich, von Wien nach Moskau geflohen war. Zu seinen privaten Schülern und Freunden - öffentlich durfte er kaum wirken – zählte auch Alfred Schnittke. Der arbeitete in den sechziger Jahren an einer Übersetzung der Schriften Weberns, verfaßte einen Aufsatz über Weberns Bearbeitung des sechsstimmigen Ricercars aus dem Musikalischen Opfer von Johann Sebastian Bach und schrieb, an Webern und seine Nachfolger anknüpfend, serielle Musik. Doch eben 1968 wurde er dessen müde. Er sagte: "Ungefähr 1967/68 spürte ich eine ziemliche Unzufriedenheit mit meinen Experimenten mit serieller Musik...Ich habe diese ganze serielle Mechanik als eine Flucht vor Problemen empfunden. Außerdem schien es mir, daß die serielle Musik zu wenig dimensionale Wirkung hat. Es ist sozusagen eine flache Musik, ohne räumliche Wirkung, die doch zum Beispiel bei der tonalen Musik große Bedeutung hat. Es gibt kein Nah und Fern, alles ist in einem Mikrouniversum angesiedelt."¹

Schnittke fand, daß man "Tonales und Atonales oder Tonales und Serielles" gegenüberstellen und so die Idee der Sonate neu konstituieren könne: "Vielleicht kann das Zusammenstoßen zweier Stile so empfunden werden wie das Zusammenspiel zweier Themen in der Sonatenform".

Mit diesem neuen Sonatenverständnis konzipierte Schnittke seine 2. Violinsonate mit dem relativierenden Untertitel "Quasi una Sonata". Sie wurde eines der ersten Beispiele von Schnittkes neuem Prinzip der Polystilistik, die, wie er sagte, "erlaubt, durch Stilkontraste und -verbindungen (unter denen die Collage das größte Mittel ist) alle verwendeten Stilrichtungen in gegenseitiger Wirkung zu verfremden; nicht nur tonale, sondern auch serielle Episoden erscheinen dadurch

¹ Hannelore Gerlach: *50 sowjetische Komponisten der Gegenwart*, Leipzig-Dresden 1984, S. 363.

als verfremdetes Material, das sich dem Gesamtkonzept unterordnet. Es ist eine harmonische Eklektik, in der es keine Stilhierarchie gibt, sondern alle Stile enthüllen gleichzeitig ihre Konventionalität. Und die Bedeutung dieser Werke liegt nicht in den Noten, sondern in der Spannung der Stildivergenzen und folglich zwischen den Noten."²

Wenn die 2. Violinsonate mit dem donnernd angeschlagenen g-Moll-Dreiklang beginnt, so mußte das als Schock wirken inmitten einer seriellen Welt, die den Dreiklang peinlich aussparte. Was als Rückgriff auf Konvention erscheinen mochte, war gerade Ausbruch aus der Konvention, zu der auch die serielle Musik geworden war, war Vorstoß zu neuen Ufern, zu einem neuen Stil, der darin bestand, daß er potentiell alle Stile umfaßte, von der Gregorianik bis zur neuesten Musik, aber auch alle Stilhöhen, von der hochartifizialen Musik bis zur seichtesten Pop-Musik.

Den Schock des eröffnenden g-Moll-Dreiklangs auszuhalten, läßt Schnittke erst einmal 6 Sekunden Zeit. Dann bringt die Violine einen hochdissonanten atonalen Akkord. Und damit ist schon eröffnet, was der neue Sonatengeist meint: den extremen Kontrast nicht von Themen, sondern von Stilmitteln. Und nun tut sich erst einmal das ganze Arsenal der Neuen Musik auf: Zwölftonstrukturen, Cluster, Punktuelles à la Webern oder Boulez, Aleatorisches, aber auch feste, komplexe rhythmische Strukturen mit motorischem Impuls wie bei Strawinsky oder Bartok. Und inmitten all dessen taucht nach geraumer Zeit plötzlich das BACH-Monogramm auf, eine Insel auf den ersten Blick und doch integriert in den Kontext. Denn in der Umgebung gibt es nichts als Halbtonstrukturen, wie sie das BACH prägen.

Kurze Zeit später erscheint das BACH in der rechten Hand des Klaviers tonal harmonisiert in der Tradition von Liszt und Reger. Quer dazu steht jedoch die linke Hand, die den transponierten Krebs des BACH spielt. Auch das bleibt nicht gänzlich insular. Es wird gefolgt von der Zusammenfassung der BACH-Struktur zu Zweiklängen aus kleinen Sekunden. Kurz danach findet man im Notenbild

2 Ebenda, S. 364.

auch die Tonfolge D Es C H. Aber das ist trügerisch und gewiß zufällig und soweit verteilt über die Oktaven, daß es nicht wahrnehmbar ist. Immer bewußter aber wird das BACH eingesetzt, zumeist an Knotenpunkten des Geschehens. Und interessant ist jedesmal, in welchem Kontext es steht. Auf Seite 19 wächst es aus dem g-Moll-Dreiklang heraus, scheint auf ihn bezogen, ähnlich wie hernach im "Präludium in memoriam Schostakowitsch". Es erklingt in den Spitzentönen des Violinparts. Etwas später (S. 21) ist es, zu Zweiklängen zusammengefaßt, Teil von Zwölftonfeldern, innerhalb derer die Töne nicht reihengebunden sind wie in der Regel bei der Wiener Schönberg-Schule, sondern als Tonvorrat in freien Konstellationen gruppiert – das ist eher russische Tradition (z.B. Nikolas Obuchov).

Sehr vielfältige Zitate des BACH bringen die Seiten 24-26. Zunächst kommt es in archaischen Pfundnoten daher: noch die Zeit vor Bach wird beschworen. Der letzte Ton aber wird in seiner tonalen Labilität unterstrichen, mit einem glissando erreicht, zudem in starkes Beben versetzt. Dies Offene, Schwebende bleibt dem Motiv bis hinein in die letzten Töne des Stücks.

Danach, beim Andantino S.24 scheint nun in einem Walzer à la Schostakowitsch auch dessen Monogramm aufzuklingen, unmittelbar gefolgt vom BACH wie im "Präludium in memoriam Schostakowitsch". Aber sein letzter Ton H bleibt versagt, erscheint ersetzt durch ein Des, das fast wie ein Druckfehler wirkt, aber wohl darüber belehrt, daß tatsächlich nicht DSCH beabsichtigt ist, sondern ein transponierter Krebs von BACH, der in der Folge dann ja auch in der zweiten Stimme der Geige erscheint.

Auf S.25 ist das BACH, meist transponiert, zahlreich versteckt in einem dichten chromatischen und ultrachromatischen zweistimmigen Gewebe der Violine. Dann folgen wieder Harmonisierungen von BACH, die schon bekannte und neue, und auf S.26 taucht das BACH innerhalb eines perpetuum-mobile-artigen Allegro scharf gestochen auf als Teil von Zwölftonfeldern.

Zwei weitere interessante Varianten bringt S. 28. Im zweiten und dritten Takt ist das BACH ganz schlicht harmonisiert als einfachste Kadenz der funktionalen Hauptstufen Tonika, Subdominante und Dominante. In den letzten Takten der

Seite ist sein Kopftou B perkussiv repetiert und kontrapunktiert zu den drei weiteren Tönen. So ein Motiv könnte bei Bartok stehen. Schließlich erscheinen alle vier Töne des BACH zum Akkord zusammengefaßt. Es wird in Bezug gesetzt zu allen möglichen Stilen, in sie integriert, so als wolle Schnittke – zu Recht – sagen: Bach durchwirkt die ganze Musikgeschichte. Und so behält Bach, den Reger Anfang und Ende aller Musik nannte, auch das letzte Wort... Die Violine spielt zuletzt in langen Noten allein das BACH, kontrapunktiert von seinem Krebs. Das ergibt als letztes den für das "Präludium in memoriam Schostakowitsch" so typischen g-Moll-Dur-Klang, die herbe Reibung zwischen B und H, wobei das H zudem noch in starkes Schwanken, man möchte fast sagen Schlingern gerät. Das läßt sich verschiedenartig deuten. Etwa so, daß auch Bach nicht die Harmonie, die Versöhnung der Gegensätze verheißt, oder aber, positiver ausgedrückt: daß er und seine Musik unendlich offen sind, immer neu zu entdecken und weiterzudenken. Schnittke hat darin in diesem Stück eine Menge geleistet.

Hier also wohl eine große Hommage an Bach und nur eine scheinbare kleine Konfrontation von DSCH und BACH. Ganz bewußt und deutlich aber ist sie im Klavierquintett, im zweiten Satz, einem Walzer, der mit seinem trockenen, leiernenden Ton offenkundig das Walzerwesen Schostakowitschs reflektiert. (S.8) Melodie aber ist zunächst das unablässig repetierte BACH, vielleicht zum Zeichen dessen, daß selbst die Musik Bachs im sich ewig wiederholenden Kulturbetrieb zum abgegriffenen Gedudel verkommt. Oder erlebt man umgekehrt den Walzer durch das BACH geadelt? Dadurch, daß das in sich kreisende BACH-Motto nicht nur stetig wiederholt, sondern auch im engen Kanon geführt wird, verstärkt sich der Gestus des ziellosen Insichkreisens. Dieses Stück vermag ich im Gegensatz zu Marina Nestjewa³ nicht als "Welt freundlicher Harmonie und Ruhe" zu begreifen. Es ist eher ein beklemmender Totentanz, zumal sich zum BACH bald die ersten vier Noten des "Dies irae" gesellen, der mittelalterlichen Sequenz vom Jüngsten Gericht, die seit Berlioz' Symphonie Fantastique und Liszts Totentanz gerade auch in der russischen Musik eine große Rolle spielt, zumal bei Rachmaninow.

3 Ebenda, S. 370.

Schostakowitsch zitiert sie ironisch mit einem genialen Verfremdungseffekt in einer der Romanzen aus dem "Krokodil", wo von Selbstjustiz bzw. vom Verzicht auf dieselbe die Rede ist.

In seinem Klavierquintett hat Schnittke (S.13) dem Dies Irae dadurch eine schauerliche Färbung verliehen, daß er seine Töne und deren Fortsetzung mit Vierteltontrillern versetzt und kanonisch im Abstand eines Takts und eines Halbtons führt, sodaß sich der Effekt eines herabgleitenden schmalen, dichten Clusters ergibt. Der Abstieg aus dem Dies Irae mündet logisch in die deutlich artikulierten Noten DSCH, logisch deshalb, weil die letzten Noten des Dies-Irae-Kopfs die ersten drei des DSCH ergeben. Und ebenso organisch schließt das BACH an, rührt es doch aus der gleichen Substanz. Und mit diesen Substanzgemeinschaften vermag Schnittke eine Brücke zu schlagen von der mittelalterlichen Sequenz über Bach bis Schostakowitsch. All das aber rutscht hier unaufhaltsam abwärts, scheint buchstäblich "den Bach runterzugehen". Und auch hier bringt das BACH keine Lösung, es bleibt liegen auf einem kleinen chromatischen Cluster, der seine Töne transponiert in schärfster Dissonanz zusammenfaßt.

Auch in Bach ist kein Heil in einer heillosen Welt, mag das heißen. Und so kündigt auch der Schluß der 3. Symphonie von Schnittke, die mit BACH endet, nicht vom Heil. Schnittke schließt hier dem BACH noch das Cis an, und Alexander Wustin meint:⁴

4 Musiktete. Zeitschrift für Neue Musik Heft 78, März 1999, S.35.

Für dieses "invenire", dieses Aufspüren von Zusammenhängen sei ein letztes Beispiel bei Schnittke aufgeführt, in dem noch einmal Bach und Schostakowitsch aufeinandertreffen.

Das 3. Streichquartett aus dem Jahr 1983 basiert auf einigen Zitaten, die gleich zu Anfang vorgestellt werden (S.1). Da sind zunächst zwei Kadenzformeln aus einem Stabat Mater von Orlando di Lasso, die für die diatonisch-modale Welt stehen und uns in unserem Zusammenhang nicht beschäftigen müssen. Dem folgt das Thema der Großen Fuge op. 133 für Streichquartett von Beethoven und schließlich das musikalische Monogramm DSCH. Die letzten beiden Zitate sind dicht verknüpft und gehen organisch ineinander über. Ein Grund dafür: Die letzten vier Noten des Beethoven-Themas stellen den Krebs von BACH dar. Beethoven, Bach und Schostakowitsch sind hier auf engstem Raum versammelt unter dem Gesetz von Halbtonstrukturen. Das kleine Feld lehrt uns, daß die Beethoven-Fuge ohne Bach nicht denkbar ist und Schostakowitsch nicht ohne Bach und Beethoven und natürlich Schnittke nicht ohne alle drei.

Das ist seit 1968 der Sinn von Schnittkes Komponieren: nicht irgendwie avantgardistisch vorwärtsstürmen, dem "vordersten Stand des Materials" (Adorno) hinterherhecheln, sondern die ganze Musikgeschichte in sich tragen, ihre inneren Zusammenfänge und Querverbindungen aufspüren. Längst hat Schnittke im 3. Streichquartett das bloße Aneinanderfügen musikgeschichtlicher Partikel zur Collage überwunden. Wie erwähnt, hielt er schon 1972 die Collage für die größte Form von Polystilistik. Seither ging es ihm mehr und mehr darum, im Heterogenen das Gemeinsame aufzuspüren, und deshalb wirken seine Werke bei aller Divergenz der Materialien so einheitlich. In einem solchen Kosmos kann es keinen Bruch zwischen Bach und Schostakowitsch geben, nur Brücken. Polystilistik ist bei Schnittke selbst wieder zum Stil geworden, zu einem unverwechselbaren, im höheren Sinn homogenen Stil.

Friedbert Streller (Dresden):

Neoklassizismus oder verordneter Traditionsbezug? Schostakowitschs Adaption Bachscher Themen und Formen

Als ich Anfang der 60er Jahre bei der Hochschulgruppe des Kulturbundes an der Universität Halle ankündigte, über Neoklassizismus in der zeitgenössischen Musik einen Schallplattenvortrag zu halten, neben Strawinsky, Hindemith, Respighi, Prokofjew auch der Name Schostakowitschs auftauchte, rief ein Assistent des musikwissenschaftlichen Instituts an und monierte den Namen Schostakowitsch. Ich konnte kontern mit der 9. Sinfonie, die ich damals vorzustellen beabsichtigte. Ich besann mich eines „Melos“-Artikels, in dem ein amerikanischer Journalist von einem Besuch bei Schostakowitsch berichtete, daß dieser gerade an einer neuen Sinfonie arbeite und sich inspirierend mit Sinfonien Joseph Haydns beschäftigte, von dem einige Partituren auf dem Flügel lagerten. So kam ich zu Schostakowitschs Neoklassizismus, den ich hier wiederum zu erklären beabsichtige.

So wie Prokofjews „Klassische Sinfonie“ von 1918 – wie bekannt – „eine Sinfonie im Stile Haydns“ werden sollte, und das unmittelbar nach dem Krieg und mitten zwischen den russischen Revolutionen, so strebte Schostakowitsch nach dem anderen Weltkriege eine Sinfonie an, die Heiterkeit und Freude, die Haydns Sinfonien für ihn ausstrahlten, verbreiten sollte. Sie war geboren aus den Stimmungen des Sieges, der überwundenen Leiden, Nöte und Gefahren, von deren Belastungen die Mittelsätze einiges nachklingen lassen. Insofern hatte die klassizistische Stilisierung ihre Begründung. Daß darüber hinaus auch ein Impuls erstrebt war, dem Pathos Stalinistischer Monumentalität zu entkommen und keine allgemein erwartete chorsinfonisch übersteigerte Siegesfeier zu zelebrieren, kann man nur vermuten. Haydn sollte helfen. Und der damals noch junge, knapp 14jährige Sergej Slonimski erinnert sich später: „Unbewußt nahmen wir auch den polemischen Inhalt der Neunten auf, ihren zeitgerechten Spott über jegliche lügenhafte Pose, falsche Monumentalität und Großmäuligkeit“. Klassizistisch

arbeitete Schostakowitsch also eines bestimmten Zweckes willen, das ist für unser Thema nicht unbedeutend, selbst wenn es uns aber nun mehr um die Bach-Adaptionen des Meisters gehen soll.

Schostakowitsch kannte Werke des Thomaskantors. Schon als Schüler in der Musikschule von Ignaz Gijasser spielte er 1917, also als erst Elfjähriger, alle 48 Präludien und Fugen des „Wohltemperierten Klaviers“. So jedenfalls steht es in Krzysztof Meyers Biographie.¹ Und nach der Abschlußprüfung der Klavierklasse des Petrograder Konservatoriums 1923 gab er Konzerte, in denen er neben der Beethovenschen „Waldstein-Sonate“, Chopins As-Dur-Ballade und Liszts „Venezia e Napoli“ auch das cis-Moll-Präludium samt Fuge aus dem 1. Teil des „Wohltemperierten Klaviers“ interpretierte. Aber von Bach-Adaption des gerade nach Ausdruck suchenden, angehenden Komponisten ist da nichts zu spüren. Das entsprach nicht seinen künstlerischen Absichten. Er suchte anderen Anschluß, einen an der Avantgarde.

Aufmerksam verfolgte Schostakowitsch die neuen Strömungen, die in Konzerten der ASM, der „Assoziation für zeitgenössische Musik“ vorgestellt wurden und sagte selbst noch 1935 in Moskau im „Klub der Meister der Kunst“:² „Ich begeisterte mich damals für Komponisten wie Strawinsky und Prokofjew und von den westlichen Hindemith und Krenek“, und fügte ironisch an: „also für Komponisten, über deren Werke gesagt wurde, daß dies überhaupt keine Musik sei“. Und an anderer Stelle bekennt er noch klarer:³ „Nach dem Abschluß des Konservatoriums begann ich, die moderne westliche Musik zu studieren. Das Schaffen von Hindemith, Krenek und besonders Strawinsky übte auf mich einen ungeheuren Einfluß aus, der den des ‚Mächtigen Häufleins‘ völlig verdrängte. Ich muß sagen, es war ein guter Einfluß. Mir wurden nach dem Studium die Hände gelöst, als ich ernsthaft und gründlich die Muster zu studieren begann, von denen ich am Konservatorium nur einen sehr schwachen Begriff hatte.“

1 Meyer, Krzysztof: *Schostakowitsch*, Bergisch Gladbach 1995, S. 28 und 51.

2 Ebenda, S. 91.

3 Dmitri Schostakowitsch: *Erfahrungen, Aufsätze, Erinnerungen, Reden, Diskussionsbeiträge, Interviews, Briefe*, Reclam Leipzig 1983, aus „Mein Schaffensweg“ (1935), S. 18.

Maria Judina, die sieben Jahre ältere Mitstudentin in Nikolai Nikolajews Klavierklasse machte ihn darauf aufmerksam. Boris Assafjew, der Prokofjewsche Studienkollege, der damals noch neue Musik mit Leidenschaft propagierte, ermunterte ihn, die Werke Schönbergs, Kreneks, Strawinskys oder die Franzosen von der Gruppe „Les six“ zu studieren. Und das tat er. Die „Aphorismen“ für Klavier op.12 zeigen das in der Kürze Weberns noch deutlicher als die äußerst schlagkräftige 1. Klaviersonate op.11 von 1926 im noch stärker aggressivem Stile der Klaviersonaten von Prokofjew. Ihm spielte er 1927 das Werk bei dessen erstem Besuch nach der Emigration in Leningrad vor. Und dieser charakterisierte sie so:⁴ „Seine Sonate beginnt mit einem kecken Duo, ein wenig in der Art von Bach...“ und gibt dann zu, daß Assafjew gelästert habe, „daß mir Schostakowitsch deshalb gefällt, weil der erste Teil seiner Sonate unter meinem Einfluß geschrieben worden“ sei. Von Bachscher Invention, wie Prokofjew meinte, ist allerdings wohl in der herb-expressionistischen Stimmführung wenig zu erahnen: Die 20er Jahre brachten da in Konzerten und Begegnungen (Krenek, Hindemith, Milhaud, Alban Berg, Bartók, Casella, Schreker waren selbst mit Aufführungen ihrer Werke zu Gast) starke Anregungen, aber auch streitbare Angriffe durch Vertreter einer sogenannten proletarischen Musik (APM, Assoziation proletarischer Musiker), die sich vorwiegend und umfassend für Kantaten und Lieder engagierten und das für die notwendige neue Musik hielten.

Der junge Schostakowitsch, der mit der 1. Sinfonie 1926 seine Diplomarbeit als Komponist vorlegte, originell die russische sinfonische Tradition in ein neues Klangmilieu stellend, dachte wohl kaum daran, sich von antiavantgardistischen Diskussionen beeindrucken zu lassen. Er komponierte einen ersten vollendeten Ausdruck seines Stils, der sowohl Intonationen revolutionärer Liedmotive als auch solche Tschaikowski-Glasunowscher Tradition aufzunehmen und eigenständig zu verarbeiten vermochte. Und sogar Strawinskys „Feuervogel“-Finale ist in den Schlußtakten der Sinfonie zu hören. Schon im Orchester-Scherzo Es-Dur op. 7 spürt man den Strawinsky-Sound, hier aber mehr von „Petruschka“. Eine

4 Nach Meyer, a.a.O.: S.107.

der beiden Krylow-Fabeln op. 4 von 1922 erinnert an Strawinskys „Trois Petites Chansons“ (Erinnerungen an meine Kindheit) von 1913.

Jenen Neoklassizismus aber, den Strawinsky in diesen Jahren, als Schostakowitsch heranwuchs, entwickelte, nahm dieser vorerst kaum auf. Vielleicht lebt manches davon in der grotesken Gestaltung verschiedener Stilarten bis hin zum Jazz, dem er in zwei Suiten von 1935 und 1938 nachging, aber auch in einer Transkription des Tahiti-Trott, des Foxtrotts „Tea for Two“ von 1928 oder zweier Stücke von Domenico Scarlatti für Blasorchester aus der gleichen Zeit. Das ist zwar amüsant, glänzend instrumentiert, aber keine neoklassizistische Gestaltung à la Strawinsky, wie dieser solches im Concerto für Klavier, Bläser, Pauken und Kontrabässe mit Bach-Motiven in modern-verfremdetem klanglichem Umfeld realisierte. Das Thema des „Musikalischen Opfers“ ist da, deutlich erkennbar, mehrfach collagehaft einmontiert.

Prokofjew, der bei Djagilew Strawinsky kennenlernte, hatte dazu schon 1922, am Beginn dieser Entwicklung eine distanzierte Meinung,⁵ indem er zu „Strawinskys Schaffen im Bachstil“ äußerte, das sei „Bach mit falschen Noten“ (Bachismus falschiwismami, wie es im Russischen heißt), „anders ausgedrückt, die Sucht, den Stil eines anderen für seinen eigenen auszugeben. Ich habe“ – so Prokofjew – „selbst eine ‚Klassische Sinfonie‘ geschrieben, aber nur nebenbei; in Strawinskys Schaffen war das aber das Wesentliche“. Prokofjew hat solche Zitierungen nie aufgenommen. Auch Schostakowitsch, der diese Prokofjewschen „Erinnerungen“ erst in den 40er Jahren, wenn er sie überhaupt zur Kenntnis nahm, kennenlernen konnte, würde dem insoweit zugestimmt haben, wenn sie nur Spielerei oder Jonglieren mit Bachschen Motiven waren, „Play Bach“ sagt man heute. Sobald damit mehr an Aussage verbunden war, wie etwa bei der „Psalmensinfonie“ von 1930, da schien ihm solche Verarbeitung akzeptabel und legitim. Immerhin schuf er „in den Dreißiger Jahren“ – wie Krzysztof Meyer überliefert⁶ – „eine Bearbeitung für Klavier zu vier Händen für die Schüler seiner Kompositionsklasse. Und

5 Sergej Prokofjew: *Dokumente, Briefe, Erinnerungen*, Leipzig (1965), S. 158.

6 Meyer, a.a.O.: S. 605.

Iwan Martynow verriet,⁷ „daß die ‚Psalmensinfonie‘ zu den Werken gehörte, die Schostakowitsch auswendig kannte“. Er nahm das Werk an. Die Ernsthaftigkeit und Aussagetiefe dieser Strawinskyschen Chorsinfonie mag ihn wahrhaft interessiert haben. Er greift später auf derartige Bachadaption zurück.

Vorerst wendet er sich mehr der grotesken Parodie zu, die nicht der Tiefe entbehrt wie in der Gogol-Oper „Die Nase“, in die manches vom Erlebnis des „Wozzeck“ von Alban Berg (1927 im Leningrader Operntheater aufgeführt) in sich trägt. Vielleicht nicht unbeeinflusst von Darius Milhaud, der 1926 in Leningrad weilte, wandte Schostakowitsch sich den durch eben Milhaud und Poulenc besonders gepflegten Stilisierungen auch populärer, einfacher Musik zu, nahm unterhaltungsmusikalische Elemente auf, entfaltete für sich die Ausdrucksmöglichkeiten der Satire und Komik und setzte sie auf lapidare Weise um, „von Bach bis Offenbach“ – wie ihm der Musikwissenschaftler und Freund Iwan Sollertinski geraten haben soll. Nicht nur die Filmmusiken zeigen diese Züge wie die zum Film „Das neue Babylon“ (gemeint ist Paris) mit Adaptionen von Revolutionsliedern wie „Ça ira“, „Carmagnole“ und „Marseillaise“ kontrapunktisch kombiniert mit Offenbachs „Cancan“ aus „Orpheus in der Unterwelt“, ja sogar Tschairowskis „Altes französisches Lied“ als Kaffeehaus-Pièce ist einbezogen. Auch in den Ballettrevuen „Das goldene Zeitalter“ und „Der Bolzen“ sind solche Elemente stilisiert. Man denkt da sofort an die hinreißende instrumentatorisch-geniale und ironisch gekippte Polka aus dem „Goldenen Zeitalter“.

Dieser liebenswert freche, ja provokative Ton prägte auch noch das gar nicht so weit weg von Strawinskys Neoklassizismus und doch ganz anders gestaltete 1. Klavierkonzert mit Streicherbegleitung und solistischer Trompete von 1933. Hier wird nicht nur Beethovens „Appassionata“-Thema des ersten Satzes am Anfang aufgenommen und mit burleskem Marsch konfrontiert. Im langsamen „Lento“-Satz ist ein Walzer im Geiste von Ravels beidhändigem Klavierkonzert in G entfaltet. Und im wild losbrechenden Finale adaptiert er Beethovens Thema aus dem Rondo „Die Wut über den verlorenen Groschen“ auf Strawinsky-Art in

7 *Internationales Dmitri-Schostakowitsch-Symposium Köln 1985*, Regensburg 1986, S. 480.

der Kadenz, einer Kadenz, die erst auf Wunsch des Uraufführungspianisten eingefügt wurde.⁸ „Nach Beendigung der Partitur zeigte Dmitri das Werk seinem Freund Lew Oborin. ‚Wie, ein Konzert ohne Kadenz?‘ meinte der unzufriedene Pianist nach der Durchsicht der Partitur. ‚Hör mal‘, sagte darauf Dmitri, ‚dies ist kein Konzert wie zum Beispiel von Tschaikowski oder Rachmaninow, mit Passagen über die ganze Skala des Instruments, um zu zeigen, daß du Tonleitern spielen kannst. Das ist etwas ganz anderes. ‚Aber die Enttäuschung seines Freundes war so groß, daß Dmitri dann doch nachgab: ‚Gut, ich schreibe eine Kadenz‘“.

Hier zeigt sich erstmals ein neoklassizistischer Zug mit Adaption klassischer Themen, der sich ab 5. Sinfonie auch – wie man es im „Westen“ dann nannte – als „Neoromantik“ äußert. In Wahrheit aber ist das eine Tendenz, die stärker wieder ernsthaft an klassischer Tradition orientiert ist, wobei „Klassik“ hier weit gefaßt ist, nicht musikwissenschaftlich exakt, mehr wie im „Disc-Shop“. Und damit nähern wir uns wenigstens in allgemeiner Aussage der Fragestellung des Themas: „Neoklassizismus oder verordneter Traditionsbezug?“

Noch trafen bis dato in Schostakowitschs Schaffen verschiedenartige Tendenzen der Ausdrucksgestaltung aufeinander, disparate sogar, aber immer geprägt von einer erkennbar künstlerischen Originalität.

Da war 1.) jene provokativ groteske Haltung, die die Elemente des Unterhaltungsgenres von Operette bis Jazz auf ironische Weise charakterisiert oder gar attackiert, so mißverständlich, daß man ihn als einen „Anhänger der leichten Gattung“ angriff.⁹ Und als das Ballett „Der helle Bach“ 1935 herauskam – ein Werk, das wie die Oper „Lady Macbeth von Mzensk“ Januar 1936 in der „Prawda“ ideologisch verrissen wurde – strebte er – so seine Aussage – nach einer „fröhlich, leicht, verspielt“ sein sollenden Musik, von der aber selbst Sollertinski dem Komponistenfreund vorwirft, sie sei oberflächlich und habe eine Neigung zu

8 Meyer, a.a.O: S. 215.

9 Ebenda: S. 153.

billigen Effekten.¹⁰ Und das war auch das, was Prokofjew im Zusammenhang mit dem 1. Klavierkonzert als „stilistitscheskije Pesstro“,¹¹ als „stilistische Buntheit“ kritisch kennzeichnet.

Da war 2.) jene Tendenz, moderne Klangmittel extensiv zur Wirkung zu bringen, eine Entwicklung, die von den „Aphorismen“, der 1. Klaviersonate über die 2. Sinfonie bis zur dann zurückgezogenen „Vierten“ führt, jenem kolossalem Werk, mit größter Besetzung (vierfachen Bläsern, gar 8 Hörnern, den Streichern von 20 ersten Geigen bis zu 14 Bässen, also eigentlich zwei Sinfonieorchestern) und einer wahrhaft packend expressiven Ausdruckswelt. Dabei entstand eine Sinfonie von erstaunlicher Gestaltungskraft. Nach den Angriffen auf die „Lady Macbeth“-Oper vom Januar 1936 sah sich Schostakowitsch im Mai gezwungen oder wurde er gezwungen (?), das Werk zurückzuziehen. Die Hintergründe sind bekannt (12). Aber das hier erarbeitete Gestaltungspotential nahm der Komponist in der Folge in den anderen Sinfonien in einer gleichsam „verdünnten“ Form maßvoll auf. Man kann da thematisches und instrumentatorisches Material entdecken, das in der Fünften“, „Siebenten“, „Neunten“, „Zwölften“ und noch in der „Fünfzehnten“ wieder aufgegriffen und ausgeführt wurde, allerdings in geglätteter –oder sollte man sagen – klassizistischer Form? Jedenfalls erscheint die „Fünfte“ im Blickwinkel der gewaltigen „Vierten“ wie eine Sonatine oder –genregemäßer – wie eine Sinfonietta. Nur in der „Achten“ erreichte er wieder eine ähnlich tiefgreifende Expressivität wie in der „Vierten“. Auch sie wurde offiziell gemieden, selten gespielt.

Da war 3.) auch bereits ein Ansatz jener Entwicklung, die mehr auf Traditionsbezug orientiert zu sein scheint, klare formale Gestaltung und Durchsichtigkeit erstrebt. Das Klavierkonzert mit Trompete von 1932 zeigt es im Prinzip, die 24 Préludes für Klavier von 1933 und besonders die Cellosonate von 1934 zeigen es im Ansatz. Es galt sich zu entscheiden. Und Schostakowitsch wählte – gezwun-

10 Ebenda: S. 228.

11 Chentowa, S.M.: *Molodije Gody Schostakowitscha*, Band II, Leningrad 1980, S. 143.

gen oder aus eigener Entscheidung? – den dritten Weg, der manches der anderen stilistischen Grundpositionen mehr oder minder mit einband.

Es ist üblich geworden in kurzschlüssiger Weise den Druck der institutionell dogmatisierten Kulturbestrebungen der Partei unter Stalin in den Mittelpunkt zu stellen. In der Tat – nach kurzem Aufleuchten von freierer künstlerischer Gestaltung, die nach dem Überwinden der böseartig beleidigenden, ideologisch verbrämten Attacken der Vertreter der inzwischen auf ganz Rußland ausgeweiteten Assoziation Proletarischer Musiker (RAPM) gegen die Förderer einer modern ausgerichteten zeitgenössischen Musik der ASM durch die Gründung eines für beide gemeinsamen Sowjetischen Komponistenverbandes (SSK) im Jahre 1932 eingetreten schien, gab es sehr bald einen enttäuschenden, konventionalisierenden Rückschlag. Mit dem Verkünden der Thesen eines Sozialistischen Realismus wurde mit dem Hauptprinzip der Kunst als Widerspiegelung der Wirklichkeit unter der Sicht von Parteilichkeit, Volkstümlichkeit und Traditionsbezug ein ideologisches Schwert geschmiedet. Vor allem in Bezug auf Volksverbundenheit und Verständlichkeit und dem damit verbundenen Anknüpfen an das „Erbe“, zuerst der russischen, dann der Weltkultur, wurde ständig Kritik laut und zum Teil hart zugeschlagen bis hin zum Ausschluß aus dem öffentlichen Leben.

Was da an Verfolgung und Druck vor sich ging, deren Wirkung auch Schostakowitsch betraf, sei hier nicht weiter ausgeführt. Aber was interessiert, ist der Zusammenhang mit übergreifenden musikgeschichtlichen Erscheinungen. Denn um das Jahr 1930 zeichnete sich eine allgemeine Wende in der europäischen Musik, ja Kunst überhaupt, ab, in deren Verlauf das expressionistische Konzept einer Suche nach neuen Klang- und Ausdrucksmöglichkeiten, nach neuen Kompositionstechniken sich aufhob und abgelöst wurde durch eine Musik, die das Vorhandene in eine klar erfassbare Gattungszugehörigkeit, also klar erkennbare, traditionsbestimmte Form und wieder festere tonale Zuordnung einzubringen suchte und dadurch wieder einem breiten Publikum verständlich werden sollte.

Die Provokation ist passé. Im „Westen“ spricht man dann von einer gemäßigten Moderne (um nicht den zweifelhaften, von Danuser geprägten Begriff einer

„mittleren Musik“ zu benutzen). Im „Osten“ erklärt man den „Sozialistischen Realismus“, der eben neben der ideologischen Komponente, die nie so recht faßbar war, Einfachheit, Volkstümlichkeit und Erbe-Bindung forderte. Dieser Prozeß der „Zurücknahme“ oder besser „Aufhebung“ avancierter stilistischer Positionen ist eine Erscheinung, oder ein Trend, der aber keineswegs auf das sowjetische Rußland beschränkt war, wenn auch dort – ähnlich wie im faschistisch-totalitären Deutschland mit „entarteter Kunst“ – die avantgardistischen Komponisten oder Künstler um einiges härter als in jenen anderen Ländern, in denen der Staat sich nicht befugt sah, Vorschriften zu machen und abzuverlangen, angegriffen oder gar als „Volksfeinde“ liquidiert wurden. Da richteten es ja die Verlage und der Markt. Und die Künstler reagierten darauf. Sowohl Hindemith als auch Bartók, die Franzosen um Milhaud oder Honegger sowieso, lenkten hier auf traditionsbezogene Weise selbst ein.

Geht man einmal weg von der Sicht der aus Angst erzwungenen Umkehr Schostakowitschs nach der „Lady Macbeth von Mzensk“ und der 4. Sinfonie, so steht der Leningrader Komponist aber durchaus nicht außerhalb der musikalischen Weltentwicklung, sondern mitten drin. Auch er suchte die Verständlichkeit mit Hilfe eines stärkeren Traditionsbezugs, in der „Fünften“ im Schulterschuß mit Beethoven und Tschaikowski, wenn auch auf gänzlich eigene Weise, an der Stilistik der 1. Sinfonie wieder ansetzend. Und die neoklassizistische Gestaltungsweise Strawinskys wird so auf andere Art apperzipierbar.

Wenn der Anfang der „Fünften“ als barocke Gestik nicht so recht zu beweisen ist (außer man verweist auf Glucks Overtüre zur aulidischen „Iphigenie“), so verrät die „Sechste“ von 1939 den Bachschen Impuls um so stärker. Diese vielgescholtene Sinfonie, dieser „Reiter ohne Kopf“,¹² weil ein „richtiger“ erster Satz fehlt oder der Komponist wohl diesen niederzuschreiben vergaß und mit dem „Largo“ beginnt, wird getragen von einer Thematik, die das melodische Gerüst der „Adagio“-Einleitung der 4. Orgelsonate Joh. Seb. Bachs (BWV 528) auf-

12 Siehe: Glikman, *Dmitri Schostakowitsch. Briefe an einen Freund „Chaos statt Musik“*, Berlin 1995, S. 16 ff.

nimmt. Zwar entdeckte Iwan Martynow in seiner 1942 geschriebenen Schostakowitsch-Biographie¹³ nicht dieses zitathafte Motiv, aber dafür schreibt er: „Schostakowitsch folgt J. S. Bach, wenn er eine weite Bewegung in einem einzigen melodischen Atem entwickelt, was an den gewaltigen Eingangsschor der ‚Matthäus-Passion‘ denken läßt. Wenn auch stilistisch die Musik Schostakowitschs auf einer ganz anderen Ebene liegt, so kann an der gemeinsamen Art der Melodieentwicklung nicht gezweifelt werden“. Und diesen Gedanken verfolgt er weiter und findet, daß dieses Motiv in den Umrissen „entfernt an Bachsche Melodien“ erinere, „der Sprung hinab von der Septe zum Eingangston macht es mit dem Thema der Fuge in g-Moll aus dem ersten Teil des ‚Wohltemperierten Klaviers‘ oder der Fuge in a-Moll aus dem zweiten Teil verwandt.“

Bach-Adaption also ist inbegriffen zumindest in der tragischen Gestik des 1. Satzes, während die folgenden beiden Sätze sich von allmählich lösender scherzender Fröhlichkeit im „Allegro“ zu vitalem „Presto“-Finale eines spritzigen sinfonischen Galopps steigert, zu einer zur parodistischen Grotteske abgefälschten Rossiniade. Also doch Strawinskyscher Neoklassizismus? –

Etwas von der „Psalmensinfonie“ im Sinne einer verernstenden Bach-Adaption gibt es da schon, des Aufgreifens Bachscher Thematik, um – bewußt oder unbewußt – Assoziationen des Tragisch-Ernsthafte zu erreichen. Und tatsächlich hat Strawinsky selbst 1944 im Ballett „Orpheus“ die Persönlichkeit des legendären Sängers durch deutlichen Bach-Look der ihm zugeordneten Musik akzentuiert. Und schließlich verwies auch Martynow – wie schon genannt – auf den Eingangsschor der „Matthäus-Passion“. Und sieht man das „Largo“ im Blick des 3. Satzes der „Fünften“, das doch wohl ein Niederschlag der Leiden und Ängste der Verfolgungen der Jahre 1937/38 ist, so scheint der Bach-Ton der rechte, der der „Passion“.

Schostakowitsch nimmt ihn nach dem an Beethoven und Schubert orientierten Streichquartett Nr. 1 von 1938 auch im Klavierquintett von 1940 wieder auf. Das Werk von den Interpreten seines ersten Quartetts, dem Beethovenquartett, an-

13 Martynow, I.: *Dmitrij Schostakowitsch*, Berlin 1947, S. 92 f.

geregt, entstand für diese Vereinigung und wurde von ihr und dem Komponisten am Klavier uraufgeführt. Es fand einhelligen Zuspruch. Zwar sprach Prokofjew¹⁴ bei der Beurteilung des Kollegenwerkes davon, daß es „im Quintett keine Höhenflüge“ gäbe, aber die dem Präludium (1. Satz) folgende Fuge (2. Satz) ließ ihn aufhorchen. Er meinte, daß dieser 2. Satz „der beste und interessanteste Satz des Quintetts sei...“, denn da Bach so unterschiedliche Fugen schrieb und auch andere Komponisten dazu viel beigetragen haben, schien es in den letzten Jahren fast unmöglich, eine Fuge zu schaffen, die neu und interessant sein könnte. Ich sah im Ausland Leute, die hoffnungslos probierten, um eine Fuge zu komponieren, die mehr oder weniger originell sein sollte. Das gelang nur selten. In einem gewissen Grade hat das Hindemith in seinen Sonaten erreicht. Wenn man Schostakowitsch gerecht einschätzt, so enthält dem allgemeinen Eindruck nach seine Fuge unerwartet viel Neues...“

Dies Neue ist nun eigentlich gar nicht bachisch, höchstens, daß Schostakowitsch eine bevorzugte Form des Thomaskantors die Fuge aufnahm. Hier ist sie formal sehr frei verwandt; übrigens sogar eine Doppelfuge. Anfangs ist die Form streng exponiert. Durch alle fünf Stimmen wird das Thema geführt, dann tritt zuerst als Kontrapunkt ein zweites hinzu, das dreimal in den Satz hineinklingt, der sich nun etwas freier entfaltet, motivisch gearbeitet ist. In einer Art Reprise wird das Thema dann in Engführung verdichtet, gekoppelt mit dem zweiten zum Höhepunkt geführt, um dann den Satz allmählich ausklingen zu lassen.

Das mag das von Prokofjew angemerkte Neue sein, das sich auch in der Art des Themas äußert, das weniger an Bach anschließt als an russische Melodik – („ein Typ der melodischen Linie mit der russischen Klassik verwandt“, heißt es bei Meyer,¹⁵ „der wehmütige Zauber russischer Volksmelodie“ läge nach Martynow¹⁶ in ihm). Was darüber hinaus deutlich hervortritt, ist die Nähe zu jener Motivilik der 5. Sinfonie, die beim 2. Thema und der Durchführung im 1. Satz eine

14 Chentowa, S.M.: *Schostakowitsch*, Band 1, Leningrad 1985, S. 71.

15 Meyer, a.a.O.: S. 272.

16 Martynow, a.a.O.: S.102.

wesentliche Rolle spielt. So stellt sich die innere Verbindung zu jener Sinfonie her, die den neuen Weg markiert, den zu gehen der Komponist sich nach der „Vierten“ entschlossen hatte. Nur so ist auch das Bekenntnis zur „Fünften“ als „Werden der Persönlichkeit“ wertbar. So kommen auch entsprechende Einschätzungen des Quintetts zustande:¹⁷ „ein Porträt der Epoche“, eine „uneingeschränkt zeitgenössische Stimme der Gegenwart“ (M. Schaginjan) oder „der Beginn des Strebens nach Einfachheit und thematischer Sinnfälligkeit der Faktur, nach lakonischer Aussagekraft, nach Meisterschaft und Vollendung der Form“ (M. Druskin). Und dennoch wird von den Betrachtern immer wieder Bach bemüht. Martynow¹⁸ spricht schon beim Präludium von der „strengen Schönheit“, von „majestätischer Gemessenheit des Gedankenflusses“, der „an die Musik alter Meister, vor allem an Sebastian Bach, denken“ lasse. Von „orgelähnlicher Klangfarbe“ ist die Rede. Prokofjew¹⁹ ist „wenig angetan von der Verwendung Bachscher und Vorbachscher Wendungen im ersten Satz. Das ist nicht gerade neu und, mir scheint, daß man für die Qualität der Grundfigur etwas anderes hätte finden sollen: das ist irgendwie nachlässig im Umgang: 'Bach schrieb so, das ist gut, also nehme ich diese Figur', Es wäre besser so, daß man sich das Ziel setzte, eine andere eigene Figur zu schaffen“. Und er charakterisiert im vierten Satz den „Händelschen Zugriff – eine endlos lange Melodie über dem Pizzicato des Basses – als eine zwar zu Händels Zeiten sehr gute Gestaltungsweise, aber in der ausländischen Musik der 20er/30er Jahre war das Schablone. Schostakowitsch mit seiner kolossalen Ausdrucksfähigkeit, die im Quintett so deutlich wird, könnte auf solche Modelle verzichten. Denn wenn dann irgendwann im vierten Satz der Händelsche Baß plötzlich schweigt, da beginnt die echte Musik, weil eben der wahre Schostakowitsch beginnt...“.

Das ist die Meinung Prokofjews, der Strawinskys Neoklassizismus nicht mochte und auch seine eigene „Klassische Sinfonie“ so abtat, als sei sie nur ne-

17 Chentova: *Molodije Gody...*, a.a.O.: S. 242.

18 Martynow, a.a.O.: S. 101.

19 Chentova: *Molodije Gody...*, a.a.O.: S. 243.

benher entstanden. Er schrieb damals doch immerhin,²⁰ daß er sie schuf als „wenn Haydn heute noch lebte, ... – eine Sinfonie im klassischen Stil. Als ich mich mit dem Plan näher vertraut machte, nannte ich sie in 'Klassische Sinfonie' um – erstens, weil es so einfacher war; zum anderen in der Absicht, die Philister zu ärgern, und außerdem in der heimlichen Hoffnung, letzten Endes zu gewinnen, wenn die Sinfonie sich als wirklich 'klassisch' erweist“. So nebenher also war das dann doch nicht.

Schostakowitsch wollte wohl kaum „die Philister ärgern“, aber „gewinnen“. Und so gewann er, was das Publikum betraf und was seine Musik zu neuen Ufern brachte. „Klassisch“ aber wurde das Quintett wegen seiner Aussagekraft, nicht so sehr wegen neoklassizistischer Tendenzen. Bach war dazu im Höchstenfall ein Modell, um zu Höchstem zu streben.

Und Bachsches Modell findet man in dieser Form auch in der Vorliebe des Komponisten für die Passacaglia. Zwar ist bisher nicht nachweisbar, ob hier etwa die von Bach in c-Moll für Orgel Impulse gab oder vielleicht – bei einem Pianisten mit Konservatoriums – Ausbildung fast näher liegend – mehr die von Händel aus der g-Moll-Suite. Aber da ist nicht der Baß, sondern die Harmoniefolge ostinat. Also bleibt doch Bach als Vorbild oder die Kenntnis der Ostinatoformen vorbachscher Meister, von denen er im Unterricht bei Glasunow hörte, der bekanntlich²¹ „zu den wenigen gehörte, die die Musik des Mittelalters und der Renaissance vorzüglich kannten... Dies war insofern ungewöhnlich, als in Rußland alte Musik kaum Freunde hatte“.

Schostakowitsch jedenfalls interessierte die Form der Passacaglia, nicht aus Gründen neoklassizistischer Gestaltung, sondern als Ausdrucksmittel für sinfonische Steigerungen. In der zeitgenössischen Musik sind Ostinatoformen als musikalisches Bindemittel nicht selten. Strawinskys „Berceuse“ aus dem „Feuervogel“ war dem Komponisten sicher bekannt, wie auch Prokofjews drittes aus den „Vier Klavierstücken“ op. 4 von 1912 unter der Überschrift „Verzweiflung“ mit

20 Sergej Prokofjew, a.a.O.: S.145 f.

21 Meyer, a.a.O.: S. 35.

einem chromatischen Ostinato als „ground“; um nur einige zu nennen, die Schostakowitsch kennen konnte. Aber er wandte solche Gestaltung darüber hinaus im Sinne der geschlossenen Ostinatoformen alter Musik an, eben wie Bach in Variationen über einem gleichbleibenden Baß im 3/4 Takt. Als seine erste Passacaglia ist wohl die zu nennen, die als Zwischenakt viertes zu fünftes Bild in der Oper „Lady Macbeth von Mzensk“ entstand.

Dort steht sie zwischen dem Tod des von Katerina pilzvergifteten Schwiegervaters und der zwangsläufig zu erwarteten Ermordung des Ehemanns. „Zwangsläufig“ scheint das Stichwort zu sein, zu solcher Form zu greifen; denn hier wird durch den hartnäckigen, unaufhaltsam ablaufenden, 12 Mal wiederholten Baß die schicksalhafte Situation symbolisiert. In der 7. Sinfonie, der „Leningrader“, ist die sogenannte „Invasions“-Entwicklung im 1. Satz mit der 12maligen Wiederholung des Themas (allerdings der Situation gemäß im marschartig-militanten 4/4 Takt gehalten) in ähnlich schicksalhaftem Sinne verwandt. In der „Achten“ von 1943, der einmal als „Stalingrader“ bezeichneten Sinfonie (Henri Malherbe bei der französischen Erstaufführung 1946), erscheint eine Passacaglia-Anlage. Sie ist allerdings ebenfalls im 4/4 Takt, aber auch mit 12 Wiederholungen. Nach dem aggressiv-kriegerisch aufbrechenden 3. Satz und vor dem nur schwer ins C-Dur sich lösenden Finale (Allegretto) erscheint sie als innerlich sich allmählich von schwerem Schicksal abhebenden „Largo“. Im Klaviertrio von 1944, das Schostakowitsch im Gedenken an den nach langer schwerer Krankheit verstorbenen Freund Sollertinski niederschrieb, greift er nach einem totentanzartigen Scherzo (2.Satz) im „Largo“ vor einem mehr grotesk verbitterten Finale auf die Form der Passacaglia zurück. Im 3.Satz des Violinkonzerts von 1947/48, aber erst 1955 veröffentlicht, nimmt Schostakowitsch die Passacaglia-Form mit neunmaliger Wiederholung des Ostinato erneut auf, und das nach jenem Scherzo, in dessen Zwischensatz die nach H-Dur transponierten Initialen DSCH erstmals anklingen. Noch einmal erscheint solche Wendung in der mit einer Kadenz vorbereiteten „Burleske“ des Finales.

Immer wieder tauchen solche Formen auf bis hin zur letzten Sinfonie, der „Fünfzehnten“, in deren Finale eine Passacaglia mit sieben variativen Ent-

wicklungen eingefügt ist. Die Betonung dieser Form Bachscher Musik weist auf Wesentliches seiner musikalischen Gestaltung hin, deren Sinn jeweils in der Stellung innerhalb des Werkes als einer besonderen Form von Entwicklung zu deuten wäre. Aber Vorsicht: musikalische Zitate, auch solche der Formgestaltung lassen sich vielseitig, vieldeutig interpretieren oder auch – überinterpretieren.

Das trifft allerdings nur in bedingtem Maße auf jenes Motiv zu, das Schostakowitsch in Anlehnung an Bach als BACH oder Schumann als SCHUMANN aus der deutschen Musik kannte. Und so nutzte auch er die deutsche Schreibweise seines Namens zur Tonsymbolik Dmitri SCHOSTAKOWITSCH. Zuerst – noch verborgen angelehnt, transponiert versteckt in H-Dur (Dis, E, Cis, H statt His, wie es heißen müßte) – verrät er es im Violinkonzert. In der 10. Sinfonie erklingt es im 3. Satz, einem etwas nachdenklichen „Allegretto“. Auch hier ist das Zitat wie im Violinkonzert von tänzerisch-graziöser Bewegung getragen. Es wird mehrfach innehaltend zitiert und am Schluß des Satzes gleichsam bekenntnishaft angenommen und auch mitten im Finale jubelnd einbezogen.

1960 schreibt Schostakowitsch in Dresden, genauer in der Sächsischen Schweiz, in Gohrisch, sein 8. Streichquartett, wie bekannt ein autobiographisches Werk, das von dem persönlichen Thema DSCH wesentlich getragen ist, autobiographisch auch, weil hier Themen aus verschiedenen als bedeutsam geltenden anderen Werken eingeflochten sind. In der strengen Durchgestaltung aber erinnert die Struktur an Bachs „Kunst der Fuge“, so kontrapunktisch dicht sind vor allem die drei „Largo“-Sätze des fünfteiligen Werkes gehalten.

Studien der Fugenkunst unternahm Schostakowitsch nach seinem Besuch 1950, zum 200. Todestag des Thomaskantors, in Leipzig. Angeregt durch die Erlebnisse in der Bachstadt und durch die Aufführungen des Bachfestes (im Abschlußkonzert spielte er sogar einen Solopart im Konzert für drei Klaviere und Streicher), schrieb er 1950/51 nach dem Vorbild des „Wohltemperierten Klaviers“ in gleicher Art 24 Präludien und Fugen. Die Tonarten allerdings ordnete er nicht chromatisch, sondern im Quintenzirkel, wobei jeweils die parallelen Molltonarten sofort mit einbezogen wurden. Ich muß allerdings gestehen, daß ich diesen Zyklus

zwar registriere, aber ihn nicht für ein bedeutendes Werk des Meisters halte, allzu herb und trocken laufen die kontrapunktischen Studien ab, wenn auch Schostakowitsch bei den Feierlichkeiten in Leipzig sich zu künstlerischer Ethik am Vorbild Bachs verbal überzeugend äußerte:²² „Eine hervorragende Eigenheit Bachs“ – so bekannte er – „besteht darin, daß alle seine künstlerischen Gestaltungen einer gewaltigen Gedankenarbeit unterworfen sind. Als Ergebnis entstehen aufstrebende, geschlossene musikalische Konzeptionen, in denen alles Zufällige, Empirische, Kunstvergängliche oder eng Subjektive ausgeschlossen ist... Bach verwirklicht das Prinzip der Auslese und Konzentration, um seinen Gedanken die größte Ausdrucksfähigkeit und Allgemeinbedeutung zu verleihen. Darin liegt die gewaltige ethische Verantwortung gegenüber dem Volk, seine Verantwortung vor der Geschichte, für das Schicksal des von ihm geschaffenen Werkes...“.

„Auslese“, „Konzentration“, „Ausdrucksfähigkeit“ sind also neben der „künstlerischen Verantwortung“ die erstrebten Prinzipien. Bach bleibt ein Vorbild, ein Maß für Vollendung („Ich spiele Bach täglich. Das ist mir zum wahren Bedürfnis geworden“).²³ Da traf er sich mit Hindemith, dessen Bach-Adaption als „Neo-barock“ die postexpressionistische Gestaltungsweise Anfang der 30er Jahre grundlegend prägte und durchaus auf den 11 Jahre jüngeren als Weg zur musikalischen Linearität ausstrahlte und der zur gleichen Zeit, in der Schostakowitsch in Leipzig sein Bekenntnis formulierte, in seiner Rede „Ein verpflichtendes Erbe“ 1950 in Hamburg auf Bach als „Symbol für das Edle“ orientierte; denn „es ist das Wertvollste, was wir mit Bachs Musik geerbt haben: die Schau bis ans Ende der dem Menschen möglichen Vollkommenheit; und der Erkenntnis des Weges, der dahin führt: das unentrinnbare, pflichtbewußte Erledigen des als notwendig Erkannten...“.²⁴ Für Schostakowitsch war das sicher mehr eine gesellschaftliche Aufgabe, die er in seinen Sinfonien und Streichquartetten in besonderem Maße, wenn auch nicht nur dort, als „Chronist“ und als „Mahner“ (Volkow spricht da

22 *Wissenschaftliche Bachtagung Leipzig 1950*, Leipzig (1951), S. 459., vgl. auch „Die Musikforschung“ H. 1, 2002 (Detlef Gojowy: *Das Bachfest Leipzig 1950 und Šostakovič*).

23 *Musik und Gesellschaft*, Zeitschrift, Nr. 1/1951.

24 Hindemith, Paul: *Leben und Werk in Bild und Text*, Zürich/Mainz (1968), S. 234 f.

etwas überakzentuiert vom „Gottesnarren“) verstand. Da ist Bachs Geist wirkungsstärker als in den Kontrapunktstudien der „Präludien und Fugen“.

Bemerkenswert aber wäre dennoch, daß auch hier Sprachakzente von Schostakowitschs Ausdrucksmitteln wirksam sind: eine Passacaglia gibt es als Nr.2 von 24, das erste Präludium greift den Rhythmus der Sarabande aus der barocken Suite der Bach-Zeit auf und arbeitet ihn auf eigene Weise aus. In den langsamen Sätzen der Konzertwerke für Klavier op.102 von 1957 und für Cello op.107 von 1959 ist die Grundsubstanz von Gestaltung und Ausdruck vom Rhythmus dieses alten Tanzes bestimmt, der vor allem durch Händels bekannter Sarabande aus der F-Dur-Suite populär wurde und so auch neben Bachschen Impulsen wirksam geworden sein könnte. Pastorale Stimmung, besinnliche. elysische (wenn man an das 2. Klavierkonzert denkt) breitet sich da aus. Aber der Rhythmus – in 4/4 Takt gedehnt – ist auch im passacaglia-artig gestalteten „Invasions“-Thema der „Siebenten“ zu spüren, hat dort, wenn man so will, eine Beziehung zum „Bösen“, Spaniens Herrschaft in den Niederlanden charakterisierenden Sarabandenzitat in Beethovens „Egmont“-Ouvertüre! Auch das Passacaglia-Thema im Finale der „Fünfzehnten“ ist ein originaler Sarabandenrhythmus. In der Intervall-Struktur ähnelt es dem genannten Thema der „Siebenten“.

Ist es eine „Rücknahme“, eine „Erinnerung“, eine „Mahnung“? – Ich stelle nur fest, wage aber keine inhaltliche Deutung abzuleiten, das wäre ein Vortrag für sich. Aber eines muß man – da wir ja von Strawinskys Neoklassizismus ausgingen – noch registrieren: Schostakowitsch nahm immer wieder zitathaft oder verborgen „neo-barocke“ und „klassizistische“ Motive, Themen oder gar Formen auf. Das wurde aufzudecken versucht, bezeichnenderweise oder gar bedeutungsakzentuierend in den letzten Werken, als wolle er den Traditionsbezug seines Schaffens zementieren. In der 15. Sinfonie ist das im burlesken 1. Satz, der sich so zynisch aggressivisiert, das geborgte Rossini-Thema aus der „Wilhelm Tell“-Ouvertüre. Und im Finale bezieht er sich mit der „Todesverkündigung“ aus Wagners „Walküre“ auf Ahnungen des Endes, des Abschieds und wie Tschai-kowski in seiner „Pathétique“ ruft er – hier mit dem Auftakt zum „Tristan“-Akkord als Ansatz zu einem graziös-tänzerischen „Allegretto“-Thema – nach Lie-

be, Leben (wenn man so will). Und „mahrend“ klingt hinein die Sarabandenfassung des „Invasions“-Themas der „Siebenten“. Da sind wir aber schon wieder bei einem Deutungsansatz oder drängt es zu einer „Überinterpretation“? – Und das letzte Werk: die Sonate für Bratsche und Klavier op.147 wird nach der Adaption 12töniger Thematik (1. Satz) und der Aufnahme der Anfangsszenen seiner unvollendeten Oper „Die Spieler“ (2.Satz) zu einer Beethoven-Paraphrase. Das Fugenthema aus der Klaviersonate op.110 und der Anfang der „Mondscheinsonate“ op.27 Nr. 2, in eine Art Trauermarsch verwandelt, prägen das Finale, das nach dem Zitat des 12tönigen Nocturne-Klages aus dem Violinkonzert allmählich sich motivisch verliert und auspendelt.

Neoklassizismus oder verordneter Traditionsbezug? – das war das Thema. Die Ausführungen zeigten, daß von Verordnung ideologischerseits nur bedingt die Rede sein kann. Schostakowitsch verhielt sich wie seine Kollegen im „Westen“. Er suchte in den 30er Jahren nach Klassizität. Bachs Anregungen waren nur ein Teil seiner „Klassik“-Adaption. Ein Strawinskyscher Neoklassizismus im Sinne des „Play Bach“ oder „Play classic“ war nicht einmal im Frühwerk, im 1. Klavierkonzert festzumachen. Auf dem Schostakowitsch-Symposion in Köln 1985 führte dazu Heinrich Lindlar aus:²⁵ „Das Zitatwesen entspringt bei Schostakowitsch weithin dem Prinzip Ruf- oder Beschwörungs-Zitat, bei Strawinsky dem Prinzip Stil-Zitat, bei Schostakowitsch bleibt es vielfach Werk-Akzidenz, bei Strawinsky Werk-Essenz, bei Schostakowitsch mehr Mittel zum Zweck, bei Strawinsky eher Selbstzweck. Wählen, Auswählen bleibt einer der vornehmsten Positionen des schöpferischen Menschen aller Epochen. Zitatwahl war für Schostakowitsch ein Sprachmittel der Progression, für Strawinsky ein Klangmittel der Abstraktion. Eine Frage des Stils bleibt das Zitieren in jedem Falle...“

25 Internationales Dmitri-Schostakowitsch-Symposion, a.a.O.: S. 352.

Friedbert Streller (Dresden):

Verwandte Gestaltungsmodelle bei Mahler und Schostakowitsch

"Häufig klingen die russischen Komponisten von 1960 wie ein verschandelter Mahler."
Adorno: *Mahler*

Bei der Analyse der Verwandtschaft von Mahler und Schostakowitsch wird meist auf jene zitathafte Stilisierungen etwa in dem ländlerartigen 2. Satz der „Fünften“ des russischen Meisters hingewiesen, auch Schuberts Ländlertypen, und verglichen mit dem 2. Satz von Mahlers „Erster“,¹ allerdings auch Webers „Freischütz“ (Einleitung zum Jägerchor) oder gar im Trierteil Anklänge an Benatzkys „Weißem Rössl am Wolfgangsee“, umgetextet in „Weißes Rössl am Baikalsee“. Deutend akzentuiert Adorno,² daß hier bei Mahler und damit indirekt auch bei Schostakowitsch „Idylle als falscher Schein, als geordnetes Wohlbefinden ausmusiziert“ worden sei. Mir scheint das etwas überinterpretiert, noch dazu zur Zeit der Entstehung der „Fünften“ die 1930 in Berlin herausgekommene Operette in Leningrad kaum bekannt gewesen sein dürfte, und auch Webers Oper gehört nicht zu den bevorzugten Werken in Rußland.

Aber Mahlers Sinfonien kannte Schostakowitsch wohl schon dadurch, daß in dieser Zeit eine Biographie des österreichischen Sinfonikers von Iwan Sollertinski, nämlich 1932 herausgekommen, vorlag und Schostakowitsch seit 1921 mit ihm bekannt war, 1926 die Bekanntschaft sich vertiefte vor einer Marxismus-Leninismus-Prüfung des Hochschulaspiranten und ab 1927 zur ganz persönlichen Freundschaft sich entwickelte und zu einem intensiven Gedankenaustausch auswuchs. Mit großer Hochachtung gingen sie miteinander um, der hochgebildete

1 Jacques Wildberger: *Schostakowitsch 5. Symphonie d-Moll*, München 1989, S. 24.

2 Theodor W. Adorno: *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt am Main 1971, Mahler. Eine musikalische Physiognomik, zitiert nach Wildberger, S. 25.

Musikwissenschaftler und Kulturpolitiker und der sich entfaltende Komponist. Sollertinski hielt Schostakowitsch für genial und förderte ihn als Musikschriftsteller und Essayist, als künstlerischer Leiter der Leningrader Philharmonie von 1927 bis zu seinem Tode 1944. Der Komponist widmete ihm als Requiem sein Klaviertrio e-Moll op. 67.

Mahlersche Züge zeigen sich als grundsätzliche Gestaltungsprinzipien bei Schostakowitsch aber schon vorher, vor den intensiven Gesprächen mit Sollertinski, schon in der 1. Sinfonie von 1925-1927. Wie Michail Druskin auf dem Schostakowitsch-Symposion 1985 in Köln³ darlegte, erklangen auch in jenen Jahren in ersten Aufführungen Mahlersche Sinfonien: 1922 die „Fünfte“, 1926 die „Zweite“, 1927 die „Vierte“ und die „Dritte“, 1930 die „Erste“, 1932 die „Siebte“ und die „Neunte“, das „Lied von der Erde“ ab 1929 sechsmal bis 1944. Schostakowitsch hörte als fleißiger Konzertgänger diese Werke in prägnanten Aufführungen von Klemperer, Zemlinsky, Stiedry und später Rabinowitsch.

Die feste, sogar familiäre Freundschaft mit Sollertinski – also einem leidenschaftlichen Verehrer Mahlers – trug zweifellos dazu bei, die Musik des Österreichers wahrhaft zu erleben und allmählich auch zu verinnerlichen. Allerdings äußert sich Schostakowitsch zu seiner Mahlerbegeisterung erst später, also zur Zeit seiner Spätwerke, wie der „Vierzehnten“ und „Fünfzehnten“ und bekennt sich zu Mahler,⁴ daß er ihn schätze: „Seine Symphonien... Am meisten mag ich die Erste... aber auch die Zweite... und die Dritte..., auch die Vierte ist herrlich! ... Ja, und die Fünfte. Auch die Sechste und die Siebte..., die Achte ist wunderbar... und erst die Neunte!!!... Ja, und natürlich die Zehnte. Aber wenn mir jemand sagen würde, daß mir nur noch eine Stunde zu leben geblieben sei, dann möchte ich das Ende des letzten Satzes vom Lied von der Erde hören.“

Nicht nur Krzysztof Meyer überliefert solche Hinweise, auch gegenüber Solomon Wolkow⁵ soll der Komponist sich geäußert haben: „Sollertinskis Liebe

3 Internationales Dmitri-Schostakowitsch-Symposion Köln 1985, Regensburg 1986: Michail Druskin: Die deutsche Tradition in der Sinfonik Schostakowitsch, Anm. 5, S. 303.

4 Krzysztof Meyer: *Schostakowitsch*, Bergisch Gladbach 1995, S. 551.

5 Ebenda, S. 104.

zu Mahler spricht für sich selbst. Er hat mir hier für vieles die Augen geöffnet. Das Studium der Mahlerschen Werke veränderte meinen kompositorischen Geschmack...“. Nun ja – inwiefern und ab wann ist nicht ausgeführt.

Die intensiven Begegnungen mit Sollertinski waren erst nach den drei frühen Sinfonien. Die „Erste“ von 1925 (rechnet man den Beginn der Arbeit an dem Werk) zeigt bereits typisch Mahlersche Intonationsarten sowohl in der Anlage, der „Programmatur“ (so man eine unterstellt) und dem Aufgreifen sogenannter trivialer Motive, die bereits hier dem Hörer auffällt. Denken wir an die Gassenhauer Motive der städtischen Romanzen, die in den Stummfilmmusiken Schostakowitschs jener Jahre („Das neue Babylon“ oder „Allein“) vorherrscht, auch im 1. Thema des 2. Satzes der 1. Sinfonie, das den folkloristischen Elementen des Triothemas gegenübergestellt ist und dort in stilisierter Melodik des so genannten „gedehnten Liedes“ (protjashnaja pesnja), des Bauernliedes angelegt ist. Aber das ist nicht allein Mahler, sondern auch russische Tradition bei Glinka (Kamerinskaja) oder Tschaikowski (von der 1., 2. bis zur 4. Sinfonie). Bezieht man dazu ein, daß nicht nur im 2. Satz, sondern schon im 1. Satz Intonationen von Massenedeln in der Einleitung und im 2. Thema des langsamen 3. Satzes anklingen, und so Zeitkolorit der Revolutionsjahre einbringen, sowie im Allegro non troppo Marschintonationen (1. Thema) und Walzermotive (2. Thema) aufgegriffen und als Kontraste genutzt sind, dann wird die gestalterische Verwandtheit mit Mahler zumindest damit deutlich.

Da Mahler hier noch nicht in des Komponisten Erfahrungsschatz eingegangen sein kann (zumindest findet sich kein Hinweis, daß Mahlersche Klangwelt in Schostakowitschs Jugend Eingang gefunden hätte, Druskins Angaben zeigen zwar erstmals die „Fünfte“ 1922 an, aber ob sie den jungen Komponisten beeinflussten, ist nicht dokumentiert). Auf alle Fälle ist die kompositorische Gestaltungsart bzw. die Auswahl der thematischen Gestalten ein Hinweis, daß Schostakowitsch ein verwandtes Verhältnis zur musikalischen Ausdrucksweise hatte, einen gleichen Nerv für umgangssprachliche Motive zur Präzision seines Ausdruckswillens. Nach der intensiveren Kenntnis Mahlerscher Gestaltungsart mußte er sich eben auch nicht wandeln.

So gesehen, ist auch ohne Sollertinskis Zutun ein Mahlerscher Geist in Schostakowitsch, wenn auch in der sinfonischen Großgestaltung der 1. Sinfonie Tschaikowski vorwaltet. Im dritten und vierten Satz ist die Gestaltung geprägt von einem „Schicksalsmotiv“, das die Trompeten störend, eben schicksalhaft, in den Satzverlauf einbringen; der Art von Tschaikowskis „Vierter“ nachgestaltet. Und als Prinzip sinfonischer Lösung mit der Umkehrung (Abwärtsbewegung aufwärts umgeprägt) geschieht in der Finalcoda mit der Pauke, nachdenklich im Cellosolo meditierend gefolgt und schließlich am Ende vom ganzen Orchester machtvoll aufgenommen. Diese Lösung steht anstelle von Moll-Dur (durch Nacht zum Licht) Gestaltung etwa von Tschaikowskis „Fünfter“ in Beethovenscher Tradition. Schostakowitsch fand hier eine eigene Lösung, die er noch einmal im 1. Satz seiner „Fünften“ anwandte, Verwandlung von absteigender Melancholie zu aufsteigendem Zupacken einer veränderten Haltung, einer optimistischen.

Fragt man nach der kunstideologischen Verbindung zu Mahler, so ist es der Wille verständlich zu sein, allgemeinübliche und bekannte Motive und Themen auch musikalisch aufzunehmen. Was bei dem Österreicher im Satz von 1895 gefaßt ist: „Mir heißt eben Sinfonie: mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen.“⁶ Das könnte auch für Schostakowitsch gelten, vor allem als nach dem von Stalin verordneten Operndebakel die Sinfonie ihm zum wesentlichen Ausdrucksmittel wurde. Und er studierte auf Geheiß Sollertinskis Mahlers Sinfonien bis ins Detail und realisierte nach des Freundes Anregung, „Mahler-Symphonien nach dem Gehör nachzuspielen“⁷ und bemerkt danach lapidar: „Und es klappte“. Bei dem phänomenalen Gedächtnis und Erinnerungsvermögen Schostakowitschs sind denn auch ab seiner „Vierten“ zitathafte Stilisierungen öfter anzutreffen.

So entsteht die Frage: sind die Komponisten beide auch bezüglich ihrer Musik vergleichbar und hat Schostakowitsch bei Mahler partizipiert oder kam er aus eigener Kraft, obwohl mit einem anderen biographischen Hintergrund zu einem

6 Mahler: *Erinnerungen*, Leipzig/Wien/Zürich 1923, S. 19.

7 Solomon Volkow: *Die Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch*. Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1981, S. 111.

vergleichbaren Gehalt? – Grundhaltungen sind offensichtlich ähnlich, wenn man Aussagen vergleicht. Alma Mahler weist im Vorwort der Ausgabe der Mahlerbriefe⁸ auf die Dostojewski-Frage hin: „Wie kann man glücklich sein, wenn irgendwo ein anderes Geschöpf noch leidet...“. Und Schostakowitsch, der wohl ähnlich empfand, wird bei der Grundidee zum Film „Testimony“ (USA 1989) beim Anblick eines im Februar 1905 von einem zaristischen Soldaten beim Ergreifen eines Apfels getöteten Kindes, zitiert: „Ich habe einmal geglaubt, wir Russen tun, was wir glauben und glauben an einfache Dinge. Nach der Revolution werden russische Soldaten niemals russische Kinder töten“. Das Bild des Leidens und den daraus hervorwachsenden Pro- und Kontra-Stimmungen prägen in gleicher Weise die klangsprachliche Ausrichtung tiefen Mitleidens. Bei Mahler zeigt sich schon in seiner 1. Sinfonie bei allem lebenszugewandten, hoffnungsvollen Ausgang in Natur und Leben (wenn man im Hintergrund die Wanderer-Themen aus dem 1. Lied der „Liedern eines fahrenden Gesellen“ als Thematik bedenkt) Zweifel am Durchkommen. Aber erst im 3. Satz bricht jede Art von Optimismus zusammen in der leidvollen, zuweilen sarkastisch ausbrechenden Verzweiflung, die im Finale nicht eigentlich überwindbar ist, obgleich manche Dirigenten einen nicht glaubhaft realisierbaren, sieghaften Schluß erproben (ähnlich Schostakowitschs Coda in der „Fünften“ nach gewaltsamem Dissonanzdurchbruch!!).

In der „Zweiten“ sucht er den Ausweg im Religiösen mit dem Jüngsten Gericht, dem großen Appell und der Erlösung („Auferstehen, ja Auferstehen wirst du“) mit dem Kommentar Mahlers: „ein allmächtiges Liebesgefühl durchleuchtet uns mit seligem Wissen und Sein“. Am Ende der „Dritten“ ist, nachdem der „Glockenchor“ mit dem „Wunderhorn“-Text von Liebe und himmlischen Freuden („Was mir die Engel erzählen“) vorüberzog, unter der Überschrift „Was mir die Liebe erzählt“ ein „Adagio“ als Finale, als 6. Satz, angefügt. Das darin Illusionen leben, verrät Mahler, indem er in der „Vierten“ (ursprünglich mit dem Titel gedacht: „Was mir ein Kind erzählt“) das „himmlische Leben“ als Schlaraffenland, als Märchen, als ironisch gekippte Utopie denunziert. Es ist natürlich,

8 Mahler: *Briefe*, hsg. von Alma Mahler, Leipzig 1924, S. XIV.

daß er dann die „Fünfte“ mit einem Trauermarsch beginnt als Rückkehr in die ganz andere traurige Realität des Lebens um die Jahrhundertwende von 1900.

Als Bindeglied zu Schostakowitsch im revolutionären Rußland mit nicht geringeren utopischen Vorstellungen, daß mit der Revolution „niemals mehr russische Soldaten russische Kinder töten“ würden, zeigt sich da jene Schilderung Alma Mahlers vom Wiener 1. Mai 1905 in Mahlers Begegnung mit den Demonstranten: „er war glücklich. Er war dem Arbeiterzug auf dem Ring begegnet, war eine Zeitlang sogar mitgewandert – alle hätten ihn so brüderlich angesehen – das eben wären seine Brüder! Diese Menschen seien die Zukunft!“⁹ Das ergibt Einsicht in gleiche soziale Haltung und vom Zwang zu ähnlicher Aufnahme musikalischer Mittel.

„Marsch“ ist hier nicht eigentlich militärischen Ursprungs, wie in der Mahler-Biographik zu lesen ist, weil er angeblich in der Garnisonsstadt Iglau solche, wenn auch weniger militärische im Geschäft seines Vaters hörte, lose Lieder der Soldaten und zotige über Mägde und so etwa an die „hundert und überhundert Soldaten- und Volkslieder“ auf Kommando absingen konnte.¹⁰ Für Schostakowitsch mag in den Zeiten vor und nach der Revolution von 1917 und im häuslichen Umfeld (Vater sang gern populäre Romanzen) ähnliche umgangssprachliche Musik nicht weniger bekannt gewesen sein, die er als Klavierimprovisator in Petrograder Stummfilm-Kinos anwenden, also irgendwie im Repertoire haben mußte. Vergleicht man die Motivwelt beider Komponisten in ihren ersten Sinfonien, dann ist das bei allen Unterschieden im Detail frappierend.

Kurz: Bevor Schostakowitsch Mahlers Kompositionen kennenlernte, hatte er einen ähnlichen Einstieg, was sich erst später vertiefte, als Sollertinski ihm den österreichischen Sinfoniker nahe brachte, und allmählich übernahm er auch jenen Weltschmerz, der bei Mahler von Anfang an wirksam war. Hans Heinrich Eggebrecht hat in seinen Ausführungen zur Musik Mahlers¹¹ sein „Lebensprinzip“ aus

9 Kurt Blaukopf: *Gustav Mahler oder Der Zeitgenosse der Zukunft*. München 1973, S. 206.

10 Ebenda, S. 24 f.

11 Heinrich Eggebrecht: *Die Musik Gustav Mahlers*, 2. Auflage, München 1986, S. 12/13

einem Jugendbrief von 1879 abgeleitet, in dem der Sarkasmus gegenüber „unserer Kunst und Lebensverhältnissen“ betont wird, die mir „nur Ekel vor allem, was mir heilig ist, Kunst, Liebe Religion, ins Herz schleuderte“. Im 3. Satz der 1. Sinfonie schlägt sich das nieder als „ekelhafte Heuchelei einer Begräbniszereemonie in der Zivilisationswelt“. Als Gegenposition, „das Andere“, sieht Mahler in die Natur, „Sonne nimmt das Eis von meinem Herz,... ich sehe den blauen Himmel wieder... und mein Hohnlachen löst sich in das Weinen der Liebe auf. Und ich muß sie lieben, diese Welt mit ihrem Trug und Leichtsinne“. Und Eggebrecht meint, „eine Vermählung beider Seiten der Welt“ geschieht nicht „in der Realität, sondern im Subjekt, und die Vermittlungsinstanz heißt Liebe – Liebe, die weint“.

Mag für den frühen Schostakowitsch in den Sinfonien eins bis drei solches Denken kaum bezugsfähig gewesen sein. Nach dem Debakel um die Oper „Lady Macbeth“ und der Jahre der Verfolgungen, der beginnender „Säuberungen“, denen der Komponist mehr durch Zufall entging, vielleicht auch auf Stalins Anweisung, wenn man den Ausführungen Wolkows über Stalin und Schostakowitsch¹² zu folgen bereit ist, war das anders. Da wurde ihm möglicherweise mehr und mehr bewußt oder wenigstens intuitiv merkbar, daß Mahlers nicht nur musikalische, sondern auch ideologische Haltung für ihn bedeutsam hervortrat. Wenn Sollertinski¹³ schreibt: „Mit den Schlußtaktten von Mahlers Sinfonien versickern die letzten Reste der heroischen Sinfonik... Mahler war der letzte, der in Europa – inmitten einer bourgeoisen Kultur – versucht hatte, auf dem Fundament der philosophischen Heroik eine ‚sinfonische Welt‘ zu gründen“, so konnte der Autor nicht ahnen, daß sein Freund Schostakowitsch, den er als „genial“ schätzte, genau hier ansetzen würde und – „inmitten der stalinistisch-sozialistischen Unkultur“ das Werk Mahlers fortsetzen würde und schließlich auch entdeckte, daß nur das „Was die Liebe erzählt“, die tiefempfundene Humanität, zum Impuls für schöpferische Arbeit sich lohnt. So jedenfalls wurde sein Werk empfunden und aufgenommen. Schließlich soll er – nach Wolkow¹⁴ – nach dem

12 Solomon Wolkow, a.a.O., S. 204.

13 Iwan Sollertinski: *Von Mozart bis Schostakowitsch*, Leipzig 1979, S. 186/187.

14 Solomon Wolkow, a.a.O., S. 181.

Krieg gesagt haben: „Die meisten meiner Symphonien sind Grabdenkmäler. Zu viele unserer Landsleute kamen an unbekanntem Orten um... Ich würde gern für jeden Umgekommenen ein Stück schreiben. Das ist unmöglich. Darum widme ich ihnen allen meine gesamte Musik“. Und das wurde weitgehend verstanden. Wer einmal einer Uraufführung eines Werkes von Schostakowitsch beiwohnen konnte, der weiß, wovon ich spreche.

Und „das Andere“, von dem Mahler schrieb, das Lebensvoll-Sonnige, das Eisbrechende, mit deren Bildern Schostakowitsch vor allem Finali der Sinfonien prägte, sind – wie Druskin vermerkt¹⁵ – die „lichten Coda-Finalsätze der 4., 8. 10. und 15. Sinfonie“, aber die „spielerischen Finali“ einiger Sinfonien wie z.B. der 6. und 10. sind dann immer mit einem Akzent von Groteske verbunden, „hohnlachend“ wie Mahler 1879 schrieb. Und dieses Hohnlachen fiel sarkastisch schärfer aus als bei Mahler.

Prüfen wir nach – in der 5. Sinfonie entstand ein Marschfinale mit einem Thema in der Intonation eines Marschliedes, das am Ende in Vergrößerung (statt Viertel = Halbe, statt Achtel = Viertel) zu einem Fragwürdigkeit akzentuierenden, „schrecklich“ dissonanten Akkord gedrängt wird, dann nur den Anfangstakten des Themas Raum gibt und so den triumphal-sieghaften Dur-Schluß als nicht befreiend denunziert.

Die 6. Sinfonie mit einem trauervoll elegischen Beginn (nach Mahler etwa bezeichnenbar mit: „Liebe weint“) endet in einem grotesken Presto-Finale in heiterem Rossini-Sound, der bei aller fröhlichen Leichtigkeit sarkastisch als „an der Sache vorbei“ gekennzeichnet ist.

Auch die 7. Sinfonie, die „Leningrader“, – in der von Hitlertruppen belagerten Newa-Stadt mit Herzblut geschrieben – ist nicht recht optimiert. Nach dem Blechzitat des Hauptthemas aus dem 1. Satz wird die Musik nach C-Dur gedrängt und ist trotz bombastischer Tuttiakkorde ist durch die As-Dur-Ferne des Finalthemas

15 Druskin, *Internationales Dmitri-Schostakowitsch-Symposium*. a.a.O. S. 300.

am Ende tragisch berührt, „eher herzerreißend“ (wie Krzysztof Meyer¹⁶ feststellt), wenn auch plötzlich nach C-Dur ge- aber nicht er-löst wird.

In der 8. Sinfonie, wie in der „Sechsten“ mit einem trauergeprägten Adagio am Beginn, endet nach aggressiven Mittelsätzen und einer Passacaglia von tragischem Duktus, mit einem pastoralen Allegretto-Finale in gedämpft lichtem Charakter. Ähnlich dem Schluß der 4. Sinfonie geht auch hier, dem Mahlerschen Klangbild nahe, der Satz mit gewaltigen Tuttaufschreien im dreifachen Fortissimo zu Ende, deren Kraft sich in motivischer Kleinarbeit mit der Finalthematik allmählich verliert, licht, aber tränenvoll, nach der opferreichen Schlacht um Stalingrad 1943, fast kraftlos im Pianissimo, gedämpft, „Liebe, die weint“.

Von der sowjetischen Kritik wurde hier immer wieder der fehlende sieghafte Optimismus gerügt, so auch in der 9. Sinfonie, die in Haydn'scher Luftigkeit klassizistisch anhebt, in den Mittelsätzen mehr gedämpftes Gedenken einbringt und nach tief traurigem, rezitativischem Largo im Finale ins Burleske umschlägt, grotesk bis sarkastisch, gar nicht triumphal nach dem Sieg über Hitlerdeutschland. Die Freude ist verhalten, was von Politologen der Diskussion von 1948 in der nichtrussisch-nationalen Tongebung als kosmopolitisch und formalistisch angekreidet wurde.

Erst nach 5 Jahren, 1953, legte er eine neue Sinfonie vor, die „Zehnte“. Faustisch beginnend (dem Thema von Liszts „Faustsinfonie“ nicht unähnlich), nach dem so genannten Stalin-Diktator-Porträt des teuflisch-sarkastischen „Scherzo“ und dem 3. Satz (Allegretto), das persönlich-intime DSCH-Thema nachdenklich-meditativ einbeziehend, mochte sich Schostakowitsch nicht entscheiden, ein jubelndes Finale anzuschließen; die Erfahrungen von Verfolgungen und Krieg der 1940er Jahre, der Angriffe und öffentlichen Ausschließungen nach 1948 waren zu nahe. Immer wieder klingen Motive des antidiktatorischen 2. Satzes auf, drängen die burlesk scherzanden thematischen Prägungen des Finalthemas zurück. So klingt auch hier der Mahlersche Grundton von „blauer Himmel“ – „Hohnlachen“, „Sonne“ – „Eis“ sehr zum Leidwesen der sozialistischen Kritiker auf, die etwas

16 Krzysztof Meyer, a.a.O., S. 254.

an kritischer Sichtung des Komponisten ahnen, aber nichts fassen können, nur eine breite Diskussion entfachten, die dann auch die DDR-Musikwissenschaft beeinflusste.

Selbst in den folgenden Programm- und Vokal-Sinfonien taucht die Mahler nahe Problematik wie etwa in der „Vierzehnten“ auf, in der Schostakowitsch am Ende Sätze gegenüber stellt, wie die „Antwort der Saporoger Kosaken an den türkischen Sultan“ also einem Despoten, den „Tod des Dichters“ nach Rilke samt „Beschluss“ (russisch: Sakljutschenie): „Der Tod ist groß. Wir sind die Seinen lachenden Mundes. Wenn wir uns mitten im Leben meinen, wagt er zu weinen, mitten in uns“. Mit vierfachem Fortissimo lebenswillig aufschreienden Orchester-schlägen endet der im Pianissimo begonnene Satz.

Hier klingt nun bereits ein anderer Mahler auf, der des vom Schostakowitsch höchst geschätzten Komponisten des „Liedes von der Erde“, wozu der Moskauer Komponist bekennt, daß es jene Musik sei, die er noch hören wolle, wenn ihm „nur noch eine Stunde des Lebens geblieben“ ist (vgl. 4). Und wenn Mahler 1879 sein Lebensprinzip im Gegensatz zu „unseren Kunst und Lebensverhältnissen“ sarkastisch betont, in denen „der Ekel vor allem: was mir heilig ist, Kunst, Liebe, Religion, ins Herz geschleudert“ wurde.

Leicht ist hier eine Parallele zum späten Schostakowitsch zu ziehen. Was bei Mahler (vgl. 11): Natur, Sonne, die „das Eis nimmt von meinem Herzen“ und er sähe „den blauen Himmel wieder... und mein Hohnlachen löst sich in das Weinen der Liebe auf“; denn er liebe „die Welt mit ihrem Trug und Leichtsinne“. Mag manches bei Mahler damals im Detail anders gewesen sein, aber die Welt um Schostakowitsch, nicht nur zur Zeit der Stalinschen Verfolgungen mit ihren Denunziationen und Verleumdungen, sondern auch in den Verdächtigungen in der Breschnew-Ära, waren schon irgendwie vergleichbar.

So gesehen erhält die letzte, die 15. Sinfonie ein psychogramatisches Gesicht. Der 1. Satz mit den sarkastisch gezeichneten Aufmarschparodien der „sozialistischen Feste“, in ihrer äußerst lustigen Kennzeichnung mit den Rossini-Signalen der Ouvertüre zu „Wilhelm Tell“, zeigt die eine Seite. Er habe ja – wie

er seinem Schüler Boris Tischtschenko¹⁷ gesagt haben soll – nur „eine lustige Sinfonie“ schreiben wollen. Ohne „Hohnlachen“ ging das nicht ab. Und wenn überliefert wurde,¹⁸ daß Schostakowitsch sehr viel gearbeitet habe, „bis ihm die Tränen kamen“. Selbst wenn er auch anfügt, es sei der Augen wegen geschehen, so ist doch symbolisch festhaltbar, das hier „das Hohnlachen sich in das Weinen der Liebe“ löst. Und wie anders wären dann die Wagner-Zitate des Schicksalsmotivs aus der „Walküre“ und der Auftakt des „Tristan“-Liebesmotivs zu deuten, als daß das „Eis“ eines unentrinnbaren Schicksals sich aufhebt in dem „Weinen der Liebe“, dem Leben zugewandt; denn das Tristanzitat im Thema des Finales entfaltet sich in einer tänzerisch scherzanden, lyrischen Melodie, von einer Passacaglia aktiviert und einem schicksalhaft „bösem“, eisigem Akkord gestört (Nachklang der Herzinfarkte Schostakowitschs (1966 und 1977) sich schließlich in der A-Dur umspielenden, verklärten Coda aufzuheben, himmelblau, gleichsam in eine eislösende, weinende Sonne.

¹⁷ Ebenda, S. 497.

¹⁸ Ebenda, S. 498.

Olga Dombrowskaja:

Schostakowitsch und Mahler.
Aspekte des Themas im Spiegel von Archivunterlagen

Es ist kein Geheimnis, dass die Neuheit der Standpunkte zu einer unerwarteten Erschließung eines alten Themas führen kann. In meinem kurzen Vortrag würde ich gern nicht nur diese einfache Wahrheit demonstrieren, sondern auch aufzeigen, wie ein frischer Standpunkt fähig ist, Vorstellungen über gewisse Sachen zu erneuern, die traditionsgemäß wenig bedeutend, zweitrangig und marginal erscheinen. Im Kern führt der Inhalt meines kurzen Vortrages zu der vereinfachten Formulierung: *Schostakowitsch und Mahler. Die Widerspiegelung des Themas in Archivunterlagen.*

➤ In welchem Maßstab berichten die Mahlerschen Materialien, die es in den Schostakowitsch-Fonds in verschiedenen Archiven und Museen gibt (in erster Linie – im Archiv D.D. Schostakowitschs in Moskau und in seiner Museumswohnung), all diese „Teile der Archivs- und Museumsaufbewahrung“ uns von seiner Liebe zu Mahler und seine Bewunderung?

Mahler in der Notenbibliothek Schostakowitschs.

Ihre Grundlage bildeten jene Noten, die Schostakowitsch von der Witwe Leonid Nikolajews, des Professors für Klavier (und Komposition) am Lenin-grader Konservatorium, der 1942 in der Evakuierung starb, erwarb. Er kaufte sie im wahrsten Sinne des Wortes, um die Witwe in der schweren Kriegszeit materiell zu unterstützen. Dabei sind die Noten, die Nikolajew gehörten ohne große Mühe im zentralen Bibliotheksgebäude unter dem Exlibris Nikolajew zu finden.

Schostakowitsch befasste sich ernsthaft mit der Systematisierung der Noten, wahrscheinlich im Jahre 1948, da er viele Exemplare mit dem Inhabervermerk „D. Schostakowitsch“ (mit der typischen verbundenen Schreibweise der Initialen

des Vor- und Familiennamens) versah und als Aufzeichnungsjahr hauptsächlich 1948 und 1949 notierte.

Er *erstellte* auch *eigenhändig eine Kartothek* aus echten Bibliothekskarten (ein solch besonderes Autograph existiert in seinem Moskauer Archiv!) und führte sie bis zu den Werken von Leonid Nikolajew. Noten von Mahler gibt es in dieser Kartothek nicht, auch wenn seine Werke in der Bibliothek vorhanden sind. Das zeugt zweifellos davon, dass sie erst zu Schostakowitsch kamen, als dieser schon aufgehört hatte, seine Kartothek zusammenzustellen.

Auf diese Weise sind die Noten Mahlers in der Bibliothek Schostakowitschs ein sehr interessantes Material zur Klärung einiger Details seiner Biografie. Im Konkreten könnten sie bei der Herstellung und Konkretisierung der Kontakte Schostakowitschs während seiner Reisen nach Deutschland helfen. Sie können auch dabei helfen, mit größter Genauigkeit die Arbeit Schostakowitschs an der Systematisierung der Noten zu datieren. Sie werfen aber auch nicht wenige Fragen auf. Hierbei setze ich große Hoffnungen auf die Hilfe der deutschen Kollegen. Ich bin für jeden Hinweis zu diesen Materialien unendlich dankbar, ich unterstreiche noch einmal – für *jeden* Hinweis, da manchmal ein unscheinbarer Fakt in Verbindung mit einem anderen seine informative Bedeutung zeigt.

In der Notenbibliothek Schostakowitschs gibt es fünf Notenexemplare von Mahler. Keiner von ihnen gehörte Nikolajew. So ist ersichtlich, dass Schostakowitsch einige geschenkt wurden und einige er aber möglicherweise auch selbst kaufte.

Die Partitur der Kindertotenlieder. Auf dem Titelblatt steht der Eigentumsvermerk „D. Schostakowitsch 1949“. Auf dem Vorsatzblatt existiert eine Schenkungswidmung: Dem sowjetischen Meister Dmitri Schostakowitsch als kleines Zeichen der Wertschätzung seiner Musik von einem deutschen Kollegen. Berlin, im April 1949.

Die Umstände der Schenkung dieser Partitur bleiben unklar, da es für das angegebene Datum bisher keine Erklärung gibt. Schostakowitsch war im April 1949 nicht in Berlin, Anfang April (3.-10.) befand er sich in Island und Schwe-

den, wo die sowjetische Delegation auf ihrem Weg von den USA (vom Kongress der Verteidiger des Friedens) nach Moskau halt machte. In Berlin hielt sich Schostakowitsch 3 Tage (vom 20.-22. März) auf dem Weg zum Kongress auf.

Vielleicht dachte man sich das Geschenk nach dem Treffen mit den deutschen Kollegen in diesen Tagen aus. Und man bereitete es sogar vor – in der Hoffnung, es auf dem Rückweg bei einem Treffen zu überreichen. Allerdings erfolgte der Rückflug auf einer anderen Route, nicht über Berlin. Wer die Partitur an Schostakowitsch überreichte, ist genauso noch unklar wie der Ort.

Die Partitur der 4. Sinfonie. Auf dem Titelblatt steht der Eigentumsvermerk „D. Schostakowitsch 1949“. Ein durchaus zerlesenes Bändchen (Wiener Philharmonischer Verlag No. 214) von antiquarischer Herkunft. Genauso wie die Partitur der Kindertotenlieder erhielt sie Schostakowitsch möglicherweise als Resultat seines Aufenthaltes 1949 in Berlin.

Die Partitur der 6. Sinfonie. Auf dem Titelblatt steht der Eigentumsvermerk „D. Schostakowitsch 1950“. Diese Noten stellen einen fast 10 cm dicken Band im Taschenformat dar. Seine unproportionale Stärke erklärt sich dadurch, dass es sich um eine Fotokopie der Wiener Ausgabe der Partitur handelt, die aus ziemlich dickem Fotopapier gebunden ist. Die Umstände, unter denen dieser handgemachte Band in die Bibliothek Schostakowitschs gelang, sind ein weiteres ungeklärtes Detail, was auf seine Bearbeitung wartet. Möglicherweise hat der Komponist selbst den Band von der Reise nach Berlin und Leipzig zu den Bachfeierlichkeiten im Juli 1950 mitgebracht. Das ist auch ein Beispiel für spätere Daten (nach 1948/1949) in den Eigentumsvermerken. Diese späteren Eintragungen erfolgten nicht mehr systematisch, sondern je nach Erscheinen der neuen Noten.

Die Partitur der 1. Sinfonie. Auf dem Titelblatt befindet sich diese Widmung: „Für den lieben Dmitri Dmitrijewitsch zur Erinnerung an seinen Aufenthalt in Baku von seinem treuen Schüler und Verehrer 24/III 56 Kara Karajew, Baku“. Dieses Geschenk wurde Schostakowitsch in Baku überreicht, als er Gast auf dem 1. Kongress des Komponistenverbandes Aserbaidshans war und wo ihn am 24. März Kara Karajew mit seinem Ballett „Der Weg des Donners“ bekannt machte,

welches er damals gerade geschaffen hatte. Das Geschenk Karajews ist besonders beispielhaft: nur ein Schüler und Freund, der sich viel und eng mit Schostakowitsch unterhalten hat, konnte ihm ein solch angenehmes Geschenk machen.

Der Handschriftendruck der 10. Sinfonie. Angaben über die Erscheinung des Fragments dieser Wiener Ausgabe von 1924 (1. und 2. Teil) gibt es noch nicht.

Wie Sie sehen, können sogar solche kurze Angaben zu den fünf Notenexemplaren aus der Bibliothek Schostakowitschs reichlich Nahrung zum Nachdenken und für einige Schlussfolgerungen geben. Ich hoffe, dass ich dieses Thema in naher Zukunft eingehender bearbeiten werde, und wiederhole noch einmal, dass ich für jede Unterstützung dankbar bin.

Mahler in der Fotosammlung Schostakowitschs.

An der Wand des Arbeitszimmers Schostakowitschs in seiner Wohnung in der Neshdanowstraße (jetzt wieder in die frühere Bezeichnung Brjussow-Gasse umbenannt) gibt es zwischen anderen Fotos auch ein Bild von Mahler. Der Bestand der kleinen Ausstellung über dem Klavier Schostakowitschs variierte von Zeit zu Zeit etwas (Veränderungen betrafen hauptsächlich die Plakate und Aufnahmen der Premieren – es erschienen neue, aktuelle). Das Foto von Mahler gehörte aber zu den „ständigen Größen“ dieser Exposition, die sich langsam in eine Art Bilderwand verwandelte, die aus den wertvollsten Abbildungen bestand: der Büste Beethovens, den Fotos von Schebalin, Oistrach, Mahler...

[Ich merke in Klammern an. Eine sehr große Rolle in der Rekonstruktion der Innenausstattung der verschiedenen Wohnungen Schostakowitschs spielen seine zahlreichen Fotografien und Filmaufnahmen. Dank der Fotografien konnte ich bei der Erneuerung der Innenausstattung in Schostakowitschs Wohnung in der Marat-Strasse in Leningrad behilflich sein. Auf der berühmten Aufnahme von 1931, die am ersten und einzigen Tag der Aufführung des Balletts „Der Bolzen“ gemacht wurde, richtete ich meine Aufmerksamkeit auf die Wand mit dem Porträt Schostakowitschs von Kustodijew aus dem Jahr 1919. Irina Antonowna fertigte

von dem Porträt eine Kopie an und schenkte sie Rostropowitsch und Wischnewskaja, wo sie jetzt an der Wand der Museumswohnung in der Marat-Strasse hängt].

Es gibt auch noch eine andere Quelle für die Wiederherstellung der Innenausstattung: das Gedächtnis der Menschen, die Schostakowitsch besuchten und in ihren Erinnerungen sowohl seine Worte als auch das Aussehen seiner Wohnung behalten haben. Das Foto Mahlers erwähnte 1968 der verehrte Kollege Krzysztof Meyer in seiner sehr genauen Beschreibung des Kabinetts und des Arbeitstisches Schostakowitschs.

Mahler im Tagebuch Schostakowitschs

Das Archiv von D.D. Schostakowitsch in Moskau enthält ein einmaliges Dokument, für welches es kein analoges in den biografischen und künstlerischen Materialien anderer Komponisten gibt. Das ist ein so genanntes Fünfjahrestagebuch, sieben Notizbücher für tägliche Aufzeichnungen (jede Seite ist für Notizen zu einem bestimmten Datum im Laufe von 5 Jahren vorgesehen). Schostakowitsch machte in seinem Tagebuch fast 31 Jahre lang jeden Tag (von Februar 1945 bis zum 4. August 1975) Aufzeichnungen. Deshalb ist sein Tagebuch eine unschätzbare Informationsquelle über das alltägliche Leben des Komponisten. Und nicht nur darüber.

Auch wenn die täglichen Eintragungen im Tagebuch überwiegen, existiert eine Kategorie von Eintragungen, die allgemeiner sind und ihre informelle Bedeutung auf 5 Jahre ausdehnen: manchmal nahm Schostakowitsch Eintragungen direkt oben neben irgendeinem Datum vor. So markierte er Geburts- und Todestage einiger Komponisten und Schriftsteller. Hier ist die vollständige Liste mit den Namen der Komponisten und Schriftsteller der Vergangenheit, die auf diese Art und Weise ins Tagebuch Schostakowitschs kamen: Mussorgski, Beethoven, Bach, Glinka, Puschkin, Gogol und – Gustav Mahler. Wobei Mahler der einzige ist, bei

dem er sowohl den Geburtstag am 7. Juli 1860 als auch den Todestag am 18. Mai 1911 eintrug.

Schostakowitsch schrieb in seinem Tagebuch Konzerte und Interpretationen von Werken auf, die ihn interessierten und die er besuchen wollte (und auf vielen, so angemerkten Konzerten war Schostakowitsch wirklich, was Programme dieser Konzerte beweisen, die Irina Antonowa aufbewahrt). Als Schlussfolgerung kann man sagen, dass viele Komponisten und Werke Schostakowitsch interessierten, aber keiner der Komponisten der Vergangenheit ist mit Mahler zu vergleichen. Es scheint, dass alle Aufführungen der Sinfonien Mahlers in Moskau ab 1947 im Tagebuch eingetragen sind, und Schostakowitsch auf vielen von ihnen war.

Man darf die Bedeutung dieser Schlussfolgerungen nicht unterschätzen und sich von dem Lakonismus der Eintragungen nicht täuschen lassen, da von hier aus die ungenügende Repräsentation auszugehen scheint. Der gesamte Charakter dieses Dokuments, der äußerste Geiz, die Kürze und Dichte seiner häufig abgekürzten und oft unvollendeten Notizen zeugen von einer sachlichen, praktischen und rein privaten (nur für sich) Bedeutung. Und von ihrer höchstgradigen Aussagekraft (und Repräsentation, Charakteristik).

Mahler in der pädagogischen Praxis Schostakowitschs.

Es ist ebenfalls das Tagebuch von Jewgeni Makarow erhalten geblieben (es wurde 1998 veröffentlicht), der ein Schüler von Schostakowitsch am Moskauer Konservatorium von 1943 bis 1947 war. Makarow beschrieb in seinem Tagebuch die Zusammenkünfte mit Schostakowitsch und dessen Unterricht genau.

Makarow kam in Schostakowitschs Klasse schon bald, nachdem er am Konservatorium im Januar 1943 zu unterrichten begonnen hatte. Sehr charakteristisch ist auch, dass Schostakowitsch schon beim ersten Treffen, noch nicht im Unterricht, sondern beim ersten Kennenlernen, Makarow ans Klavier setzte, um vierhändig mit Rewol Bunin die 5. Sinfonie von Mahler zu spielen.

Es verging kaum eine Unterrichtsstunde, in der nicht Komponisten der Vergangenheit als Beispiel herangezogen wurden: Mozart, Beethoven, Tschaikowski, Wagner, Verdi, Rossini, Bruckner (und unter einem kritischem Aspekt auch – Skrjabin, Liszt, Rimski-Korsakow und Dvorak). Nur Tschaikowski, Beethoven, Mozart und Mahler wurden nicht nur einmal erwähnt. Als Material für das vierhändige Spiel „außer Konkurrenz“ dienten Beethoven, Mahler und die „Psalmensinfonie“ von Strawinsky.

Überhaupt war das vierhändige Spiel ein beliebtes pädagogisches Mittel Schostakowitschs. Er nutzte das vierhändige Spiel und beschäftigte ständig seine Schüler damit, um sich sowohl mit der Musik der Vergangenheit bekanntzumachen als auch bei der Übung des Spieles vom Blatt, des Lesens der Partituren und einfach beim Klavierspielen und für die Demonstration neuer studentischer Werke. Für das Bekanntmachen der Schüler mit dem vierhändigen Spiel machte Schostakowitsch vermutlich neue Arrangements von drei Musikstücken des XX. Jahrhunderts: von der 3. „liturgischen“ Sinfonie von Honegger, der „Psalmensinfonie“ von Strawinsky und zweimal arrangierte er die 10. Sinfonie von Mahler: im Glinka-Museum für Musikkultur werden 2 Varianten des Arrangements des Beginns des 1. Teils (F. 32, Einh. 280) aufbewahrt. Sie sind nicht datiert und noch ist unklar, wann sie von Schostakowitsch geschaffen wurden. Für unser Thema ist dieses nicht das Wesentliche, sondern das unauslöschliche Interesse an der Musik Mahlers und an der 10. Sinfonie im Einzelnen. Gerade an sie erinnerte sich Schostakowitsch beim Treffen mit Krzysztof Meyer und leitete das Gespräch auf ihre Vollendung über (wovon Meyer in seinen Memoiren schreibt).

Abschließend möchte ich noch folgendes sagen.

Im Glinka-Museum für Musikkultur in Moskau befindet sich das Autograph einer kurzen Notiz Schostakowitschs, die Mahler gewidmet ist. Sie blieb unveröffentlicht und es ist bisher unbekannt, ob sie Schostakowitsch im Auftrag eines Verlages oder auf Eigeninitiative schrieb. Das ist durchaus möglich, da er zu dieser Zeit (1946) Mitglied des Redaktionskollektivs der Zeitschrift *Sovetskaja muzyka* war.

Ich denke, dass der beste Abschluss meines kurzen Vortrages, der dem Thema „Schostakowitsch und Mahler“ gewidmet ist, ein Text ist, den Schostakowitsch eigenhändig am 10. Mai 1946 verfasste:

"Es sind seit dem Tod des großen Symphonikers Gustav Mahler 35 Jahre vergangen. Das Schaffen Mahlers, das von einem humanitären Pathos geprägt ist, erklingt jetzt mit einer besonderen Kraft, in den Tagen des Triumphes des Humanismus über den finsternen Kräften des Faschismus. Hitler hat nicht zufällig verboten, Mahler zu spielen: er verstand, welch harter und unerbittlicher Gegner des Obskurantismus das Schaffen Mahlers ist. Und nicht ohne Grund schätzen fortschrittliche Musiker Mahler hoch ein. Mahler saugt in sich die besten Traditionen der Vergangenheit auf. Sein geniales Schaffen wird ewig in den Reihen der besten Errungenschaften der Musikkunst leben." D. Schostakowitsch.

Übersetzt von Daniela Santowski

Krzysztof Meyer:

Beziehungen zwischen der Musik Mahlers und Schostakowitschs

Gustav Mahler hat als Komponist die schöpferische Persönlichkeit Schostakowitschs wohl am stärksten geprägt. In dieser Hinsicht bildet bekanntlich der große russische Sinfoniker keine Ausnahme. Unter dem Einfluss, oder vielleicht besser gesagt, unter dem Eindruck der Musik Mahlers verblieben über viele Jahre Komponisten von Format wie Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern, wobei es hier keine geringe Rolle spielt, dass diese drei Komponisten Gelegenheit hatten, mit Mahler in persönlichen Kontakt zu treten. Nicht nur Mahlers Musik, sondern auch der Komponist als Mensch war, wie wir aus Berichten seiner Zeitgenossen wissen, ein Phänomen von ungewöhnlich starker Ausstrahlung auf die Mitwelt. Thomas Mann berichtet, dass er, als er den Komponisten des *Lieds von der Erde* persönlich kennenlernte, erstmals im Leben das Gefühl hatte, einen wahrhaft großen Menschen zu treffen. Vom Verhältnis Schönbergs zur Musik Mahlers zeugen seine Äußerungen beispielsweise zur *2. Sinfonie*, und Berg trat öffentlich zur Verteidigung der *Sinfonie der Tausend* hervor, über die man sich in einer der satirischen Zeitungen lustig gemacht hatte.

Schostakowitsch konnte Mahler nicht persönlich kennenlernen, und so beruhte seine Faszination ausschließlich auf dem Kontakt mit der Musik selbst. Er lernte sie relativ früh kennen, als ihn in der ersten Hälfte der dreißiger Jahre sein engster Freund, der Musikwissenschaftler Ivan Sollertinski, darauf aufmerksam machte. Bei meinem letzten Treffen mit ihm antwortete er auf die Frage, welche der Sinfonien ihm am liebsten sei, mit einem Ausruf: „Seine Sinfonien! ... Am meisten liebe ich seine *Erste* ... auch die *Zweite* ... und die *Dritte* ... Auch die *Vierte* ist großartig ... und die *Fünfte*. Auch die *Sechste* und die *Siebente* ... Die *Achte* ist wunderbar ... und erst die *Neunte* !!!... Und dann noch die *Zehnte*. Aber wenn mir jemand sagen würde, dass ich nur noch eine Stunde zu leben habe, so würde ich zum Schluß den letzten Satz des *Lieds von der Erde* hören wollen.

Die Musik Schostakowitschs vereint unterschiedliche Einflüsse aus verschiedenen Epochen und Quellen, die nicht eklektisch zusammengetragen, sondern in den Rahmen seines Werkes integriert werden. So treffen wir auf Einflüsse und Anleihen von Beethoven, Tschaikowsky, Mussorgsky, Prokofjew, Strawinsky und Hindemith, sowie einer Reihe weiterer Komponisten. Mit Sicherheit jedoch sind bei Schostakowitsch die Verbindungen zu Mahler, neben Mussorgsky und Beethoven, am stärksten. Sie betreffen manchmal sogar äußerliche, außermusikalische Elemente. Beispielsweise sehen wir Analogien in den Titeln zweier in ihrem Charakter völlig unterschiedlicher Werke: *Lied von der Erde* bei Mahler und *Lied von den Wäldern* bei Schostakowitsch.

Der Einfluss Mahlers auf Schostakowitsch zeigt sich in bedeutendem Umfang in zahlreichen Elementen. Ganz allgemein gesprochen kann man folgende Arten der Verbindung zwischen beiden Komponisten unterscheiden, in Hinsicht auf: 1) Form 2) Klangmaterial, 3) Stilistik und 4) Ästhetik.

Konstruktiv-formale Verbindungen

Ähnlichkeiten in der Behandlung der Form, und zwar sowohl einer Sinfonie in ihrer Gesamtheit als auch der Form einzelner Sätze, sind zahlreich und können leicht nach verfolgt werden. Meist ergeben sie sich daraus, dass beide Komponisten vom klassisch-romantischen Modell der viersätzigen Sinfonie ausgingen, mit der traditionellen Aufteilung in einen Satz mit Sonatenhauptsatzform, einen langsamen Satz, Scherzo und Finale. Allerdings behandeln Mahler und Schostakowitsch diesen traditionellen Zyklus auf individuelle Weise, sowohl in Bezug auf die typische Anordnung, als auch in einer beträchtlichen Umformung. Nicht ohne Bedeutung für beide Komponisten war auch der ästhetische Umbruch, der sich in der Sinfonik Beethovens vollzog und der von Karol Szymanowski einmal bildhaft als Primat des ethischen über das ästhetische Moment bezeichnet wurde. Jenes Streben, in einer sinfonischen Form mit musikalischen Mitteln mehr auszusagen als bloße Klänge, ist charakteristisch sowohl für Mahler als auch für

Schostakowitsch. Beide Komponisten verändern die klassische viersätzliche Konstruktion im jeweiligen Werk: Durch die Einführung eines außermusikalischen Programms und mit dem Wunsch, in den Werken ihre eigenen Überzeugungen, ihre philosophische Weltanschauung, ihr Verhältnis zu Leben, Tod und Liebe auszudrücken. Denn für Mahler bedeutet eine Sinfonie die Schaffung einer Welt mit sämtlichen möglichen Mitteln existierender Techniken. Daraus resultiert die untypische und sehr originelle Konstruktion seiner Sinfonien: fünfsätzig in der *Zweiten*, *Fünften* und *Siebten*, sechssätzig in der *Dritten*, zweisätzig in der *Achten*. Auch Schostakowitsch weicht oftmals vom viersätzigen Schema ab. Seine *Zweite* und *Dritte Sinfonie* sind jeweils einsätzig, die *Vierte* und *Sechste* sind dreisätzig, die *Achte*, *Zehnte* und *Dreizehnte* fünfsätzig, die *Vierzehnte* hat elf Sätze, während die Konstruktion der *Elften* und *Zwölften*, wenngleich viersätzig, schon nicht mehr viel mit der Tradition gemeinsam hat.

Die Abfolge der Tonarten innerhalb eines sinfonischen Zyklus ist bei Mahler entschieden vielfältiger als bei Schostakowitsch. Dies betrifft weniger die wechselseitigen tonalen Beziehungen zwischen den einzelnen sinfonischen Sätzen, wo die Tonarten bei beiden Komponisten teilweise bis zu 8 Positionen im Quintenzirkel voneinander entfernt sind, sondern vor allem die Grundtonart eines Werkes. Schostakowitsch behält in seinen Finalsätzen die Grundtonart des ersten Satzes bei, und die einzige Abweichung davon bildet ein Wechsel in die gleichnamige Tonart, stets von Moll nach Dur. Von diesem Prinzip gibt es nur wenige Ausnahmen: die einsätzig *3. Sinfonie* beginnt in G-Dur und schließt in Es-Dur; der Anfangsabschnitt im Finale der *11. Sinfonie* (g-Moll) beginnt in h-Moll; der letzte Satz der *14. Sinfonie* (g-Moll) hat keine deutlich bestimmte Tonart. Bei Mahler wird deutlich häufiger von der Beibehaltung der Ausgangstonart abgewichen. Die *2. Sinfonie* beginnt in c-Moll und schließt in Es-Dur, die *4.* beginnt in G-Dur und schließt in E-Dur, die *5.* beginnt in cis-Moll und endet in D-Dur, die *7.* beginnt in h-Moll und endet in C-Dur, die *9.* beginnt in D-Dur und endet in Des-Dur. Eine so häufige Abweichung vom Grundsatz der tonartlichen Einheit ist ohne Beispiel in der Geschichte der europäischen Sinfonik.

Auch bei der Frage der Verbindung zwischen den einzelnen Sätzen können wir eine große Übereinstimmung zwischen der Sinfonik Mahlers und Schostakowitschs feststellen. Dies betrifft sowohl die Mittel zur Vereinheitlichung innerhalb eines Zyklus (also eine die Sätze durchziehende gemeinsame Thematik, gemeinsame oder ähnliche Motive), wie jene Faktoren, die zu Kontrasten führen und zur Differenzierung des Charakters einzelner Sätze.

Eine gemeinsame Thematik im ganzen sinfonischen Zyklus war zu Mahlers Zeiten nichts Neues. Der Komponist benutzt dies Mittel jedoch meist so, dass er im Finale Reminiszenzen an die vorangegangenen Sätze einfügt: vor allem an den ersten Satz, wodurch seine sinfonischen Zyklen eine Bogenform erhalten. So ist es beispielsweise in der 1. *Sinfonie*, in der gegen Ende des Finales das Einleitungsthema zum ersten Satz auftritt. Ein ähnliches Phänomen beobachten wir in der 3. und 4. *Sinfonie*.

Ähnlich verfährt Schostakowitsch. Das Prinzip, Themen aus dem ersten Satz (manchmal auch aus anderen Sätzen) im Finale zu zitieren, tritt in mehreren Sinfonien auf: in der *Ersten* (Reminiszenzen von zweitem und dritten Satz), *Siebten* (Bezug zur Einleitung des ersten Satzes), *Achten* (Bezug zur Kulmination des ersten Satzes), *Zehnten* (Reminiszenzen des zweiten Satzes und der Durchführung des Themas im dritten Satz), *Vierzehnten* (wo der vorletzte Satz den ersten zitiert und der letzte Satz nur ein halbinütiger Abschnitt im Charakter einer Coda ist), sowie in der *Fünfzehnten* (Reminiszenzen an den ersten und zweiten Satz). Eine Ausnahme bilden die 11. und 12. Sinfonie, die mit Leitmotiven arbeiten. Die Finalsätze haben dabei, wie bei Mahler, auch ihr eigenes thematisches Material, unabhängig von Bezügen zu den vorangegangenen Sätzen.

Wie bereits gesagt, ist die Art der Differenzierung zwischen den sinfonischen Sätzen bei beiden Komponisten ähnlich. Die Ecksätze sind für gewöhnlich ausgehnter und weichen stärker von der traditionellen formalen Konstruktion ab, während die Mittelsätze kompakter und nach klassischen Mustern gestaltet sind. Dies betrifft vor allem die Scherzi, die fast immer eine ABA-Form oder eine daraus abgeleitete Form haben. Bei beiden Komponisten finden sich illustrative,

programmatische Elemente vor allem in den Ecksätzen, während Scherzi und langsame Sätze oft frei davon sind. Selbst wenn Mahler den zweiten Satz seiner 3. *Sinfonie* mit „Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen“ überschrieb, handelte es sich bei diesem Satz doch vor allem um ein Menuett mit drei Themen: um absolute Musik, die man nicht mit dem verbalen Thema in Verbindung bringt, das der Komponist übrigens in der Endfassung entfernte.

Von Mahler übernimmt Schostakowitsch das Prinzip, mehrere Sätze einer Sinfonie zu größeren Einheiten zusammenzufassen. Bei Mahler findet sich dies Prinzip häufiger, erstmals in der 2. *Sinfonie*. Nach dem ersten Satz bringt der Komponist eine Anmerkung an: „Hier folgt eine Pause von mindestens 5 Minuten“. Der dritte, vierte und fünfte Satz sollen ohne Unterbrechung gespielt werden. Eine noch interessantere Aufteilung des sinfonischen Zyklus nahm Mahler in der 3. *Sinfonie* vor, bei der die sechs Sätze in zwei Gruppen aufgeteilt werden. Die erste Gruppe besteht nur aus einem einzigen Satz von enormen Ausmaßen (ca 45 Min.), wonach der Komponist eine größere Pause wünscht. Die übrigen fünf Sätze bilden die zweite Gruppe, wobei der zweite und dritte Satz voneinander abgesetzt werden, während die letzten drei Sätze *attaca* aufeinanderfolgen. In der fünfsätzigen 5. *Sinfonie* gibt es drei Gruppen: zwei Sätze in der ersten Gruppe, einen in der zweiten, und wiederum zwei Sätze in der dritten Gruppe.

Bei Schostakowitsch finden wir ein ähnliches Phänomen. In der 8. *Sinfonie* folgen die drei letzten Sätze *attaca*. Ebenso werden in der 9. und 13. *Sinfonie* die letzten drei Sätze miteinander verbunden. In der 14. *Sinfonie* werden aus den Sätzen fünf Gruppen gebildet: die erste Gruppe besteht aus dem ersten Satz, die zweite aus dem zweiten bis vierten, die dritte Gruppe aus dem fünften bis siebten, die vierte Gruppe aus dem achten und neunten, und schließlich die fünfte Gruppe aus dem zehnten und elften. In der 15. *Sinfonie* werden der zweite und dritte Satz miteinander verbunden. Bemerkenswert hierbei ist, dass bei Mahler ebenso wie bei Schostakowitsch die zu einem Block zusammengefaßten Sätze im allgemeinen keine gemeinsamen Themen aufweisen. Der formale Bau der einzelnen Sätze bei Mahler und Schostakowitsch zeigt deutliche Gemeinsamkeiten. Allgemein

gesagt beruht er auf klassischen Modellen wie Sonatenhauptsatzform, dreiteilige Form, und Rondo, wobei jedoch diese Formen modifiziert und stärker ausgebaut werden. In jedem einzelnen Werk ist die Konstruktion eine andere. Eine (im beethovenschen Sinn) klassische Sonatenhauptsatzform im ersten Satz finden wir bei Mahler nur einmal (in der 4. *Sinfonie*) und auch nur einmal bei Schostakowitsch (in der 9. *Sinfonie*). In den übrigen Sinfonien zeigen die ersten Sätze eine stark modifizierte Sonatenhauptsatzform (3. *Sinfonie* Mahlers, 6. *Sinfonie* Schostakowitschs), oder sie verzichten ganz auf dies formale Modell (Mahlers 5. *Sinfonie*, Schostakowitschs 14. *Sinfonie*). Die Modifizierung der Form zeigt bei Mahler ebenso wie bei Schostakowitsch vor allem:

- 1) die Einführung einer größeren Anzahl von Themen, die in unterschiedlicher Anordnung eingeführt werden, und zwar nicht immer in der Exposition,
- 2) die Integration in eine allgemeine weitläufige Entwicklung, beispielsweise dadurch, dass im gesamten Verlauf der Exposition oder der Durchführung auf eine Kulmination hingearbeitet wird (häufiger bei Schostakowitsch),
- 3) die Einführung unterschiedlicher Tempi, Orchesterfakturen, Tonarten, Ausprägungen eines Themas im Rahmen eines Satzes in Sonatenform und eine deutliche Untergliederung des gegebenen Satzes (häufiger bei Mahler). So entstehen neue formale Konstruktionen, deren Bezug zur klassischen Form eher oberflächlich ist.

Der zweite Satz des sinfonischen Zyklus steht bei Mahler immer in raschem oder wenigstens gemäßigttem Tempo und tritt in Form eines Scherzos, Ländlers oder Menuetts auf (nach Ländler oder Menuett erscheint das Scherzo grundsätzlich als dritter Satz). Eine Ausnahme bildet lediglich der langsame Beginn des zweiten Satzes der *Sinfonie der Tausend* (deren zweisätzige Form ohnehin untypisch für Mahler ist) sowie der zweite Satz der 5. *Sinfonie*, der zwar schnell, aber weder Scherzo noch Ländler ist und den Satz *Trauermarsch* fortsetzt. Scherzi und Ländler zeigen eine ausgebaut dreiteilige Form, wobei die einzelnen Abschnitte stets im Tempo kontrastieren.

In den Sinfonien Schostakowitschs gibt es keine Ländler (wenn man nicht das Scherzo seiner besonders „mahlerischen“ 4. *Sinfonie* so bezeichnen möchte), und es gibt auch keine Menuette. Allerdings steht fast immer an zweiter Stelle des Zyklus ein Scherzo, unabhängig vom Tempo des ersten Satzes. Eine Ausnahme bilden hier die klassizistische 9. *Sinfonie* mit einer abweichenden Konstruktion, sowie die letzte, die *Fünfzehnte*. (Die 11. und 12. *Sinfonie*, die gleichsam sinfonische Dichtungen sind, weisen auch kein Scherzo auf.)

Bei Mahler befindet sich das Scherzo an dritter Stelle hinter einem Ländler oder Menuett und steht immer in einem rascheren Tempo als der vorangegangene Satz. Auch Schostakowitsch untergliedert häufiger die Sätze mit Scherzo-Charakter, wobei gleichfalls der zweite Teil rascher ist als der vorige (so in der 6, 8. und 14. *Sinfonie*). Die formale Gestalt der Scherzi ist bei Schostakowitsch jedoch eine andere als bei Mahler: die Formen der Scherzi sind immer traditionelle ABA-Formen oder Sonatenallegro. Hier beobachten wir eine im Vergleich zu Mahler eine entschieden geringere Differenzierung der Themen. Vor allem sind die Themen meist in denselben Tempi gehalten. Die Scherzi Schostakowitschs haben niemals jenen mosaikhaften Verlauf, der bei Mahler beispielsweise in den Scherzi der 4., 6. oder 9. *Sinfonie* so charakteristisch ist. Hier soll hervorgehoben werden, dass wir bei beiden Komponisten in ihren Scherzi ähnliche Ausdrucks-kategorien vorfinden: bittere Ironie, Persiflage, Groteske.

Die langsamen Sätze, die mittleren (bei beiden Komponisten sind auch die ersten Sätze einer Sinfonie oftmals langsame Sätze) sowie die Finalsätze zeigen keine so wesentlichen Gemeinsamkeiten wie die ersten Sätze oder die Scherzi.

Genannt sei bei der Besprechung der formalen Konstruktion auch die beiden Komponisten gemeinsame Neigung zum Monumentalen, und zwar sowohl in der Zeitdauer als auch bei der Zahl der Mitwirkenden. Die Dauer ihrer Sinfonien beträgt bei beiden Komponisten mindestens das Doppelte einer durchschnittlichen Sinfonie von Haydn oder Mozart. Die längste Sinfonie Mahlers, die 3. *Sinfonie*, dauert etwa 88 Minuten, wovon allein der erste Satz ganze 40 Minuten einnimmt.

Die *Sinfonie der Tausend* verlangt sieben Solostimmen, einen Kinderchor, zwei gemischte Chöre, ein Orchester aus fast 40 Blasinstrumenten, Orgel, Harmonium, fünf Harfen, Celesta, Klavier, Mandolinen, einen umfangreichen Schlagzeugapparat und etwa 50 Streicher. Mit Ausnahme der 1. und 4. *Sinfonie* (auch in der unvollendeten *Zehnten*) dauert jede Sinfonie Mahlers über eine Stunde. Bei Schostakowitsch ist es ähnlich: die längste, die *Leningrader Sinfonie* dauert etwa 75 Minuten, und die durchschnittliche Dauer der übrigen Sinfonien bewegt sich zwischen 50 und 60 Minuten. Bei der 4. *Sinfonie* werden 37 Blasinstrumente, 17 Schlagzeuginstrumente, Celesta, zwei Harfen und 84 Streicher eingesetzt. In der 13. *Sinfonie* verlangt der Komponist, dass die Partie des Chores, der mit einer Ausnahme nur Unisono singt, von einem Chor aus 100 Bässen ausgeführt wird. Zu Zeiten Mahlers waren dermaßen große Besetzungen keine Ausnahme, aber im 20. Jahrhundert nimmt Schostakowitsch damit eine Sonderstellung ein.

Verbindungen im Bereich des Materials

Ähnlichkeiten zwischen dem Schaffen Mahlers und Schostakowitschs betreffen in großem Umfang das musikalische Material selbst und seine Verwendung. Unter zahlreichen Gemeinsamkeiten finden sich besonders charakteristische Ähnlichkeiten in folgenden Bereichen:

- 1) Gestaltung von Themen und Motivik,
- 2) Instrumentierung und Orchesterfaktor.

Einige Themen bei Schostakowitsch sind so verwandt mit denen Mahlers, dass man sie als Pastiche oder Persiflage von Mahlers Themen bezeichnen könnte. Dies Phänomen zeigt sich bei Schostakowitsch nicht nur im sinfonischen Schaffen, sondern auch in anderen Gattungen: in der Kammermusik, der Vokalmusik, der Klaviermusik, sowie in Stücken für Film und Theater. Beispielsweise enthält der *Trauermarsch* einer frühen Bühnenmusik zu *Hamlet* (op. 32) ein Thema, das eine Persiflage des marschartigen Seitenthemas *F-Dur* aus dem ersten Satz von Mahlers 3. *Sinfonie* darstellt. Das Thema bei Schostakowitsch wiederholt nicht

tongetreu: weder die melodische Linie noch die motivische Konstruktion des Themas aus der 3. *Sinfonie*. Beibehalten wurden lediglich gewisse allgemeine Merkmale von Mahlers Thema: die aufsteigende melodische Linie, der punktierte Rhythmus, die Verbindung mit einer ähnlich geräuschhaften Instrumentierung (Streicher und Schlagzeug), mit Register, Tempo, Dynamik und dem grotesken Charakter. Dies genügt, um trotz des Fehlens einer Ähnlichkeit im Bereich der Motivik selbst das Thema des *Trauermarsches* als Paraphrase des Themas aus der 3. *Sinfonie* aufzufassen.

BEISPIEL 1

Gustav Mahler: *Dritte Symphonie*, erster Satz

The image shows a page of a musical score for Gustav Mahler's Third Symphony, first movement. The score is for woodwinds and strings. The top part shows three flutes (1. Kl. Fl.), three clarinets in B-flat (Kl. (B)), and three bassoons (nimmt Bkl.). Below that are the horns (1. 2. 4. Horn), trumpet (Kl. Tr.), violins (1. Vi., 2. Vi.), trombones (Br.), violas (Ve.), and cellos/double basses (Cb.). The music is in 3/4 time and features a prominent melodic line in the woodwinds, with dynamic markings like *ppp* and *tr*. The strings provide a rhythmic accompaniment. The text 'Immer wie aus weiter Ferne' is written above the flute parts, and 'Die Hälfte' is written above the string parts.

1. Hb. *sempre pp*
 immer mit Dämpfer
 1. 2. 3. Trmp. (F) *sempre pp*
 K1. Tr. *immer mit Schwammschlägel*
 Bek. (freih.) *pp*
 1. VI. *sempre pp*
 2. VI. *sempre pp*
 Br. *sempre pp*
 Vc. *tr*
 Kb. *tr*

1. Hb.
 1. 2. 3. Tromp. (F)
 K1. Tr.
 Bek.
 1. VI. *sen*
 2. VI.
 Br. *sempre ppp*
 Vc. *tr*
 Kb. *tr*

Dmitri Schostakowitsch: *Hamlet* op. 32

T-ro *ppp*
 Archi *p*

Ein ähnliches Beispiel für solche Übereinstimmungen ist das Thema des zweiten Satzes der 12. Sinfonie Schostakowitschs, das unter dem deutlichen Einfluss des Posaumenthemas im ersten Satz von Mahlers 3. Sinfonie steht:

BEISPIEL 2

Gustav Mahler: *Dritte Symphonie*, erster Satz

1.2.3. Fag.
Kfg.
1. Pos.
1.
Pk.
2.
Vo.
Kb.

Zeit lassen

molto portamento
p espressa.

immer get.
2 fach get.

1.2.3. Fag.
Kfg.
1. Pos.
2. Pk.
Vo.
Kb.

unis.
sempre pp
pizz.
arco
sempre pp

Wie im vorigen Beispiel betreffen die Ähnlichkeiten weniger die Motivik, als vielmehr andere Elemente wie: 1) einen identischen melodischen Themenbeginn (Quintschritt aufwärts),

BEISPIEL 2b

Dmitri Schostakowitsch: *Zwölfte Symphonie*, dritter Satz

Cor.
Tr-ni
Archl

Cor.
Tr-ni
T-tam
Archl

pizz.
arco

2) eine ähnliche Farbe von Thema und Begleitung (Soloposaune und Streicher-tremolo),

3) ein ähnliches Tempo,

4) das faktuelle Prinzip, ein Solothema einem Thema mit harmonisch einfacher Begleitung gegenüberzustellen (Mollakkorde).

Ähnliche Beispiele für eine Beziehung zur Thematik Mahlers gibt es bei Schostakowitsch viele, wobei stets nicht nur Elemente der Melodielinie selbst, sondern auch die begleitenden Klangschichten mit einbezogen werden.

Ein tongetreues Zitieren von Intervallik und Rhythmik tritt hingegen bei Motiven auf, die entweder aus der Verarbeitung früher erklangener Themen hervorgehen oder auch in ihrem Klangmaterial nicht mit dem Thema verbunden sind. Hierbei sind die Beispiele so zahlreich, dass sie zum Thema einer gesonderten Vorlesung werden könnten. Hier beschränke ich mich lediglich auf das besonders Evidente: einen Abschnitt der Einleitung zum ersten Satz der *1. Sinfonie* Mahlers und die Exposition des zweiten Themas des ersten Satzes der *4. Sinfonie* Schostakowitschs.

BEISPIEL 3

Gustav Mahler: *Erste Symphonie*, erster Satz

The image shows a page of a musical score for Gustav Mahler's First Symphony, first movement. The score is arranged in a vertical column of staves. At the top, it is labeled 'tempo I. Più mosso'. The instruments listed on the left are: I. Fl., I. Cl., Horn, I. Clarinet, Bassoon, I. Trumpet, II. Trumpet, I. Trombone, II. Trombone, I. Violin, II. Violin, Cello, Double Bass, and Piano. The vocal part is labeled 'Der Ruf eines Kuckuck nachmittags'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The bottom of the page is labeled 'molto rit. Tempo I. Più mosso'.

Dmitri Schostakowitsch: *Vierte Symphonie*, erster Satz

Cl. picc. solo *pp*

Cor. solo *espress.*

Arpe *a.2*

In beiden Fällen leitet sich das Klarinetten-Quartmotiv aus dem zuvor erklungenen Thema ab, das mit einem Quartintervall begann. Bei den hier vorgestellten Beispielen hat dies Motiv eigenständige Bedeutung und exponiert eine charakteristische Klangfarbe.

Ein sehr interessantes Beispiel für ein fast getreues Zitat ist der Anfang des *Präludiums cis-Moll* aus dem Zyklus der *24 Präludien* op. 34. Die erste Phrase des Themas im *Präludium* ist ein genaues Zitat des Themas des Trauermarsches aus dem ersten Satz der *5. Sinfonie*. Die Verwandtschaft wird zusätzlich unterstrichen durch die gleiche Tonart und ein ähnliches Tempo:

BEISPIEL 4

Gustav Mahler: *Fünfte Symphonie*, erster Satz

Vi. I. arco *pp*

Vi. II. arco *pp*

Br. *pp*

Vc. *zus. arco pp*

Kb. *pp* *zus. pizz*

Dmitri Schostakowitsch: op. 34, Nr. 10

Moderato non troppo *♩. 100*

p *espress.*

Schostakowitsch übernimmt von Mahler nicht nur Fragmente von Themen, sondern häufig auch ein Begleitmotiv, das beispielsweise zu einem Ostinato gehört oder einen Kontrapunkt zum Hauptthema bildet. In der *II Sinfonie* setzt Mahler zweimal (am Ende des Scherzos und zu Beginn des letzten Satzes) auf dem Hintergrund eines gehaltenen Akkordes (*C-Dur*), Ostinati in Cello und Kontrabässen, die aus in raschem Tempo hartnäckig wiederholten Tönen der I., VII., I., V., VI. und VII. Stufe bestehen (die Töne c-h-c-g-a-h), was den Effekt von Bewegung und von geräuschhaftem Klang mit vom Gehör nur schwer verfolgbaren Änderungen der Tonhöhe ergibt. Genau diesen Kunstgriff, sogar in derselben Tonart *C-Dur*, nutzt Schostakowitsch zum Schluß des vorletzten Abschnitts im dritten Satz seiner *4. Sinfonie*:

BEISPIEL 5

Gustav Mahler: *Zweite Symphonie*, fünfter Satz

1. Viol. *ppp* *gesth.*

2. Viol. *ppp* *gesth.*

Viola *ppp*

Cello *ppp*

Bass *ppp*

Dmitri Schostakowitsch: *Siebente Symphonie*, zweiter Satz

Ebenso stark sind die Übereinstimmung in der Instrumentierung und der Orchesterfaktur. Schostakowitsch übernimmt von Mahler bestimmte vorgegebene instrumentatorische und fakturale Modelle, vor allem bei der Behandlung von Holz- und Blechbläsern. Ein Beispiel hierfür ist die bei beiden Komponisten so häufige lang andauernde Beibehaltung eines orchestralen *fortissimo* in den hohen Registern der Holzbläser. Die instrumentalen Partien werden Unisono kombiniert, und das rasche Tempo mit kleinen Notenwerten ergibt den eigentümlichen Effekt eines „Schreies“. Diesen Kunstgriff führte Mahler ein, bei dem bereits in den frühen Sinfonien sehr häufig Unisoni von Flöten, Oboen und Klarinetten im

hohen Register vorkommen. Auch der Einsatz des Schlagzeugs, vor allem der Glocken, leitet sich bei Schostakowitsch direkt von Mahler her. Wie Edison Denisow in seiner Arbeit zur Instrumentierung Schostakowitschs schrieb: „die Klänge der Glocken haben in Werken Schostakowitschs eine psychologische Bedeutung, die vollständig durchdrungen und geprägt ist von deutlich mahlerischem Kolorit. Der Glockenklang ist bei Schostakowitsch ebenso wehmütig und voller Nostalgie, wie der vollkommene Klang der entfernten Glocke zu Beginn des Finales im *Lied von der Erde* G. Mahlers“¹.

Am Anfang der *Ersten Nachtmusik* aus der 7. *Sinfonie* kombiniert Mahler auf sehr originelle Weise die Partien der Holzbläser. Flöten, Oboen und Klarinetten spielen einfache Motive mit einem Zentralton *g* (hier der Grundton der Dominante, der über längere Zeit den Einsatz des Themas vorbereitet). Der hartnäckig wiederholte Ton, der sich in den nacheinander einsetzenden Instrumenten überlagert, erzielt die ungewöhnliche Wirkung eines „wachsenden“ Ostinatos mit einer Kulmination kurz vor dem Eintritt des Themas. Einen ähnlichen Kunstgriff, wenn auch nicht exakt so wie bei Mahler, verwendet Schostakowitsch am Schluß des *Trauermarsches* der 4. *Sinfonie*.

¹ Edison Denisov: *O instrumentowkie D. Šostakoviča*. In: *Dmitrij Šostakovič* [Sammelband, herausgegeben aus Anlaß des 60. Geburtstags des Komponisten]. Moskau 1967, S. 478.

BEISPIEL 7

Gustav Mahler: *Siebente Symphonie*, zweiter Satz

71 Nicht eilen! Nicht anschwellen!
Vorschläge so schnell als möglich

Fl. I
Kl. I (B)
Fg. I
Fg. II
Fg. III
Tuba
Vi. I
Vi. II

Etwas drängend

Kl. I
Fl.
Ob.
Kl. I (B)
Kl. II (B)
Fg. I
Fg. II
Fg. III
Hrn.
Tuba
Tromb.
Tromp. I
Tromp. II
Vi. I
Vi. II
Vc.
Cb.

Etwas drängend

The image displays a page of a musical score, likely for a symphony, featuring a variety of instruments. The staves are arranged vertically and include the following parts:

- Flutes:** Kl. Fl. I (III a2) and Fl. II (IV a2).
- Oboes:** Ob. I and II.
- Clarinet:** Kl. (B) I, II, and III.
- Bassoon:** Bkl. (B).
- Trumpets:** Tr. I, II, III, and IV.
- Drum:** Tr. (P).
- Percussion:** Pk. and Rute.
- Violins:** VI. I and VI. II.
- Brass:** Br. (Tuba).
- Violoncello:** Ve.
- Double Bass:** Kb.

The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *ff*, *f*, *pp*, *ppp*, *mf*, *mp*, *pp*), articulation (e.g., *acc.*, *acc.*), and performance instructions (e.g., *mit Dämpfer*, *arco am Stieg*). The notation is dense, with many notes and rests, and includes some numerical markings like "12" and "13" which likely refer to measures or specific musical elements.

Dmitri Schostakowitsch: Vierte Symphonie, dritter Satz

Musical score for the third movement of Dmitri Shostakovich's Fourth Symphony, measures 88-92. The score is arranged in five systems, each containing two staves. The instruments are: Ob. (Oboe), V.-c. (Violoncello), C.-b. (Kontrabaß), Cl. (Klarinette), and V.-o. (Viola). The score includes dynamic markings such as *p*, *mp*, *f*, and *arso.*, and articulation marks like accents and slurs. A rehearsal mark [88] is present in the second system. The notation features complex rhythmic patterns and melodic lines.

Musical score for the third movement of Dmitri Shostakovich's Fourth Symphony, measures 93-97. The score is arranged in ten systems, each containing two staves. The instruments are: Plo. (Posaune), Fl. (Flöte), Ob. (Oboe), Cl. ploo. (Klarinette in B), Cl. (Klarinette), Cl. b. (Klarinette in B), Fag. (Fagott), C-fag. (Korffagott), V.-o. (Viola), and C.-b. (Kontrabaß). The score includes dynamic markings such as *mp*, *f*, and *arso.*, and articulation marks like accents and slurs. The notation features complex rhythmic patterns and melodic lines.

Ob.
Cl. picc.
Cl.
Fag.
C-fag.
Tr-ni
Tuba
Archi

This musical score shows the beginning of a section in the 4th Symphony by Shostakovich. It features woodwinds (Oboe, Piccolo Clarinet, Clarinet, Bassoon, Contrabassoon) and strings (Trumpet, Trombone, Tuba, Violins, Violas, Cellos, Double Basses). The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth notes, while the strings provide a harmonic accompaniment. The score includes dynamic markings such as *mf* and *ff*.

Hören wir noch einmal genauer diesen Abschnitt der 4. Sinfonie. Wir bemerken, dass neben einer Reminiszenz an die *Erste Nachtmusik* der 7. Sinfonie Mahlers Schostakowitsch sich gleichzeitig auf den ersten und dritten Satz der 3. Sinfonie Mahlers bezieht. Auf dem Hintergrund eines lange verklingenden G-Dur-Akkords in Flöten und Geigen und einer Kantilene der Klarinette, setzen Celli

und Kontrabässe mit einem scharfen zweitönigen Motiv ein. Diese Reminiszenz gehört zu den wirkungsvollsten in Schostakowitschs Schaffen.

BEISPIEL 8

Gustav Mahler: *Dritte Sinfonie*, erster Satz

1.2.
3.4.
1. Kl. (B)
1. Tramp. (B)
1.2.
Pos.
3.4.
Ktb.
Gisp.
1. Hrf.
2. Hrf.
1. VI.
2. VI.
Vc.
Kb.

This musical score shows the beginning of a section in the 3rd Symphony by Mahler. It features brass (Trumpets, Trombones, Positively, Contrabass) and woodwinds (Clarinets, Flutes, Oboes, Bassoons). The brass instruments play a rhythmic pattern of eighth notes, while the woodwinds provide a harmonic accompaniment. The score includes dynamic markings such as *pp* and *ff*, and performance instructions like "nimmt P-Tromp." and "Flag".

Dmitri Schostakowitsch: *Vierte Symphonie*, dritter Satz

Ebenso eindrucksvoll wirkt die Verwandtschaft zwischen einem Teil aus dem 5. Bild des zweiten Aktes der *Lady Macbeth von Mzensk* und dem Anfang des *Adagiettos* aus der 5. *Sinfonie* Mahlers. Auffallend sind die Gestaltung der aufwärts strebenden Melodielinie, die Rolle der Harfe mit ihren ostinatoartigen harmonischen Dreiklängen, der lyrische Charakter der Musik und das gleiche Tempo. Gustav Mahler vertraute einem der ersten Interpreten dieses Werkes, dem Dirigenten Willem Mengelberg, an, das *Adagietto* der 5. *Sinfonie* sei eine Liebeserklärung an Alma. Schostakowitsch war, als er *Lady Macbeth* komponierte, sehr verliebt in Nina Warsar, die er bald nach Abschluß des Werkes heiratete. Sollte man hier den Grund für den Einsatz eines Zitates sehen?

BEISPIEL 9

Gustav Mahler: *Fünfte Symphonie*, vierter Satz

4. Adagietto

Dmitri Schostakowitsch: *Lady Macbeth*

299 Adagio $\text{♩} = 50$

Fl. o.

Cl.

Arpe

V-la

V-o

C-b.

Arpe

Archl

166

173

Gustav Mahler: *Dritte Symphonie*, sechster Satz

22 a tempo Nicht mit roher Kraft. Gesättigten, edlen Ton

1. 2. Fl.

1. 2. Cl.

1. 2. 3. 4. Horn

1. 2. 3. 4. Temp.

1. 2. 3. 4. Tromp.

1. 2. 3. 4. Perc.

1. Vl.

2. Vl.

Br.

Vc.

Cb.

zu 2

zu 2

Trompeten über das ganze Orchester hinaus

a tempo Nicht mit roher Kraft. Gesättigten, edlen Ton

Zu den stärksten Verwandtschaften zwischen der Musik beider Komponisten gehören Ähnlichkeiten der Faktur. Man erkennt sie in den unterschiedlichsten Zusammenstellungen und Modellen der Instrumentation, von der kammermusikartigen Behandlung von Instrumentengruppen bis hin zum massiven Tutti. Deutlich an Mahler erinnert der Anfang des dritten Satzes der 5. *Sinfonie* Scho-

stakowitschs, wo dieser in einem mehrstimmigen Satz nur die Streicher exponiert, und zwar genau so, wie Mahler im zweiten Thema des Finales der 9. Sinfonie. Der vorletzte Einsatz des Themas „Entblößt die Häupter“ aus der 11. Sinfonie greift auf die Orchesterfarben am Anfang des zweiten Satzes der Sinfonie der Tausend zurück. Die effektivste unter all diesen Reminiszenzen ist jedoch das Aufgreifen von Mahlers Instrumentation aus dem Schluß der III Sinfonie, wo die Partien von Pauken, Fagotten, Celli und Kontrabässen einem massiven D-Dur-Akkord des ganzen Orchesters entgegengestellt werden. Diesen im Prinzip sehr schlichten instrumental-faktuellen Einfall nutzte Schostakowitsch mit geringfügigen Änderungen in der Coda seiner 5. und auch seiner 12. Sinfonie:

BEISPIEL 10

Dmitri Schostakowitsch: Fünfte Symphonie, fünfter Satz

The musical score for Example 10, titled 'BEISPIEL 10' and 'Dmitri Schostakowitsch: Fünfte Symphonie, fünfter Satz', shows a page of orchestral music. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tr-be), Trombone (Tr-be), Tuba, Timpani (Timp.), Percussion (P-ttl), Piano (P-no), and Strings (Arch). The second system continues the parts for Piano and Strings. Measure numbers 134 and 135 are indicated at the beginning of the first and second systems, respectively. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and rests, and dynamic markings such as 'a2' and 'p'. A '348' is printed at the bottom of the page.

Stilistische Beziehungen

Stilistische Verwandtschaften zwischen der Musik Mahlers und Schostakowitschs sind in der Kompositionstechnik ebenso zu beobachten wie in ihren ästhetischen Anschauungen. Charakteristisch für die Musik beider Komponisten sind zweifellos die Vielzahl an Quellen und Vorbildern, aus denen beide ihre schöpferische Identität gewannen, und auch der Wunsch, in ihren Werken außermusikalische Inhalte zu vermitteln. Bei beiden unterliegen die Vorbilder weitreichenden Umgestaltungen, gleichsam wie durch den Filter der eigenen Persönlichkeit, und sie werden schließlich organisch in die eigene Musiksprache integriert. Es ist also weniger der Endeffekt (also die musikalische Sprache) bei Mahler und Schostakowitsch ähnlich (obwohl auch dies vorkommt), sondern vielmehr seine stilistische Gestalt als Ergebnis unterschiedlicher Quellen, Gattungen und Epochen. Beide Komponisten beziehen sich auf: 1) die Epoche der Spätklassik (vor allem auf Beethoven), 2) auf die Romantik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Mahler bezieht sich auf Wagner und Bruckner, Schostakowitsch auf Bruckner und den frühen Mahler), 3) auf Volksmusik und Gebrauchsmusik. Darüber hinaus ist für Schostakowitsch auch die russische Klassik mit Tschaikowsky (und vor allem Mussorgsky) eine Inspirationsquelle.

Diese bewußten Rückbezüge bilden nur eines der Elemente der individuellen Klangsprache von Mahler und Schostakowitsch. Zu ihrem Stil gehört natürlich vor allem das, was sie selbst beitrugen und was das Resultat ihrer Persönlichkeit und Originalität ist. Bei Mahler zeigt sich, dass das Hochindividuelle gleichzeitig das am weitesten in die Zukunft Reichende ist, während bei Schostakowitsch die Beziehungen zu anderen zeitgenössischen Strömungen nur minimal sind. Schostakowitsch grenzte sich von zeitgenössischen Tendenzen in der Musik ab und schuf eine völlig eigenständige Klangwelt, ohne Analogie in der Musik des 20. Jahrhunderts. Experimente und eine Suche nach Neuem, wie sie den Komponisten Strawinsky, Hindemith, Berg oder Milhaud gemeinsam war, unternahm Schostakowitsch nur im ersten Jahrzehnt seines Schaffens.

Die stilistische „Sammelleidenschaft“ Mahlers und Schostakowitschs ist nirgends eklektisch. Alle Quellen, aus denen sie schöpfen, durchlaufen den Filter der eigenen Persönlichkeit, und im Endergebnis klingen die Elemente fremder Musik wie ihre eigene. Ähnlich verfuhr Strawinsky, wenn auch die Anzahl der Quellen, die ihn inspirierten, entschieden höher war. Das Thema des ersten Satzes der *Eroica* Beethovens im Scherzo der ersten Sinfonie Mahlers klingt wie sein eigenes. Ähnlich bei Schostakowitsch: das der Ouvertüre zum *Wilhelm Tell* verwandte Motiv im Finale seiner 6. Sinfonie erscheint uns wie ein originales Thema des Komponisten der *Leningrader Sinfonie*. Außerdem wählen beide Komponisten in ihrem Bezug zu früheren Epochen oder fremde Musik lediglich bestimmte Elemente. So beschränkt sich beispielsweise am Anfang des *Menuetts* aus der 3. Sinfonie Mahlers die Beziehung zur Klassik lediglich auf eine einfache instrumentale Faktur (zur Solo-Oboe tritt eine Begleitung nach Art eines Alberti-Basses), während die Harmonik, die Themengestaltung und die Instrumentierung der weiteren Formabschnitte deutlich von Kategorien des romantischen Stils geprägt sind. Auch der erste Satz der 4. Sinfonie Mahlers zeigt klassische Tendenzen lediglich bei eigenen Elementen, vor allem bei der Faktur und der formalen Gestaltung: deutliche Gegenüberstellung zweier Themen von satzartiger Struktur im Verhältnis Tonika-Dominante, ein klassischer Einsatz der Reprise mit entsprechender Vorbereitung, klassische Merkmale im Charakter des Epilogs usw. Bei der Faktur bezieht sich beispielsweise die Faktur des zweiten Teils des ersten Themas direkt auf Allegretto-scherzando aus der 8. Sinfonie Beethovens. Allerdings haben bereits der groteske Charakter der dreitaktigen Einleitung, und vor allem die gesamte Durchführung schon nicht mehr viel mit der Klassik gemeinsam. Ähnlich bei Schostakowitsch: im ersten Satz der 9. Sinfonie wiederholt er ein formales Modell Haydns, während zahlreiche harmonische Elemente mit der Klassik nicht mehr verbunden sind.

Als Mahler in der Reprise und im ersten Satz der 3. Sinfonie eine nicht enden wollende Melodie für die Posaune schreibt, hat dies Thema seinen Ursprung deutlich bei Wagner, während das begleitende Tremolo der Streicher im Grund ein Stereotyp aus der Instrumentation der Romantik ist. Das individuelle Element

bildet hier die Harmonik, die weder an Wagner noch an andere Komponisten der Spätromantik erinnert und typisch für Mahler ist. Sie ist es, die bewirkt, dass dieser Abschnitt die Merkmale von Mahlers Individualstil trägt, trotz aller Anleihen bei Melodik und Instrumentation. Bei Schostakowitsch, im zweiten Satz der 15. Sinfonie, wäre der gesamte Anfang ein vollkommenes Beispiel für den Stil der Musik Bruckners, wären da nicht die thematischen Linien im Cello solo, die zwölfmäßig sind und sich vom tonalen System entfernen.

Wenn Mahler und Schostakowitsch Volksmusik oder Gebrauchsmusik zitieren (Kanon *Bruder Martin, schläfst du noch* bei Mahler; die sogenannte Revolutionsfolklore von 1905 bei Schostakowitsch), dann treten die zitierten Melodien in sehr individueller harmonischer Bearbeitung oder originellen Instrumentierungen auf, und manchmal treten ihnen auch komplexe kontrapunktische Strukturen zur Seite. Das übernommene Thema wird schließlich nur zum Vorwand für das Schaffen origineller Musik.

Im Bereich von Tonalität und Harmonik entfernt sich Mahler von Wagner, verzichtet auf die Chromatik und führt modale Elemente ein, die für die damalige Zeit neuartig und ungewöhnlich klangen, beispielsweise im Satz *Was mir die Tiere im Walde erzählen* aus der 3. Sinfonie. Als sei es eine Vorahnung des baldigen Zerfalls der Tonalität, kündigt sich bei Mahler 1904, im Scherzo seiner 6. Sinfonie, erstmals Polytonalität an: in der Überlagerung von Klängen, die zu den Tonarten *a-Moll*, *F-Dur* und *B-Dur* gehören, und anschließend *d-Moll*, *B-Dur* und *Ges-Dur*. Als Schostakowitsch sein sinfonisches Schaffen begann (1924, genau 40 Jahre nach Mahler), hatte sich der Umbruch im Bereich der Harmonik bereits vollzogen. Es gab bereits die von Schönberg kodifizierten Regeln der Dodekaphonie, und Strawinsky ebenso wie Bartok hatten bereits ihre radikalsten Werke komponiert. Schostakowitsch arbeitete daran, seine harmonische Welt herauszukristallisieren: auf der Grundlage totaler Atonalität (in der 2. Sinfonie und der Oper *Die Nase*), erweiterter Tonalität (3. und 4. Sinfonie), später jedoch, ähnlich wie Mahler, auf der Basis erweiterter Modalität (Schaffen nach 1937) sowie einer freizügig gehandhabten Zwölfmätigkeit (seit 1968).

Im Bereich der Metrorhythmik gehörte Mahler zu den ersten, die konsequent Polymetrik einsetzten: simultan (z.B. im Finale der 2. *Sinfonie*) ebenso wie sukzessiv (vgl. die Episode *Altväterlich* im Scherzo der 6. *Sinfonie*). Bei Schostakowitsch liegt der Schwerpunkt seines Interesses weniger auf dem Rhythmus, als vielmehr auf dem Metrum. Es verwendet sehr komplexe metrische und polymetrische Strukturen, die sich oft auf zusammengesetzte oder ungerade Metren stützen wie 5/4 oder 7/4.

Bei einer Besprechung stilistischer Fragen sei noch eine Eigenschaft genannt, die beiden Komponisten gemeinsam ist. Mahler wie auch Schostakowitsch bewiesen schon in ihren frühen Werken künstlerische Reife und stilistische Originalität. Die vom 28jährigen Mahler komponierte 1. *Sinfonie* ist stilistisch bereits völlig individuell. Die folgenden Sinfonien, obgleich zweifellos künstlerisch reifer, sind doch eine Fortsetzung des einmal eingeschlagenen stilistischen Weges, den Mahler bis ans Lebensende hartnäckig verfolgen wird. Schostakowitsch begann im Alter von 28 Jahren bereits die Arbeit an seiner 4. *Sinfonie*, die ähnlich wie die drei vorangegangenen Sinfonien bereits eine Mehrzahl der seinen Individualstil prägenden Merkmale aufweist. Auch die Richtung, in der sich Schostakowitschs Sinfonik entwickelte, ist bei aller Komplexität seines Schaffensweges geradlinig und unterliegt keinen wesentlichen Veränderungen.

Die stilistische Einheit des Individualstils beider Komponisten ergibt sich unter anderem auch daraus, dass sie nicht nur gern eigene Ideen und Einfälle wiederholen, sondern manchmal sogar frühere Werke zitieren. Mahler führt beispielsweise in die 1. *Sinfonie* Themen aus dem Vokalzyklus *Lieder eines fahrenden Gesellen* ein, und in die 2., 3. und 4. *Sinfonie* Themen aus dem Zyklus *Des Knaben Wunderhorn*. Schostakowitsch komponiert sein 8. *Streichquartett* mit Themen aus sieben anderen seiner Werke, im 11. *Streichquartett* erscheint eines der Seitenthemen aus seiner 12. *Sinfonie*, in der 13. *Sinfonie*, in der Filmmusik *Ein Jahr wie ein Leben* in einigen weiteren Werken. In der Bratschensonate zitiert er sogar alle 15 Sinfonien. Es gibt also auch Gemeinsamkeiten in der kompositorischen Haltung beider Komponisten, Analogien in der Art des Traditionsbezuges, in der Art der Umwandlung eigener und fremder Musik, sowie eine Gemeinschaft in

einer Art „stilistischem Sammelinteresse“. Dennoch, und dies sei hier nochmals unterstrichen, schuf jeder von ihnen, dank seiner eigenen Persönlichkeit, ein eigenständige und sehr persönliche Klangwelt.

Ästhetische Beziehungen

Die künstlerischen Überzeugungen Mahlers und Schostakowitschs waren in vielen Punkten zwangsläufig unterschiedlich, schon allein deswegen, weil beide in verschiedenen Epochen, in verschiedenen Ländern und verschiedenen politischen Systemen lebten und arbeiteten.

Mahler war in seiner Musik einerseits ein Erbe der Romantiker, andererseits ein Vertreter einer Epoche von Umbruch und Krise. Er war ein tragischer und zerrissener Komponist, ein Zeuge und Beteiligter jener Krise. Der Musik Mahlers liegt auch der Konflikt zwischen Romantik und Expressionismus zugrunde, zwischen Gefühlsbeschreibung und krasser Emotionalität. All seine Entdeckungen waren Ergebnis seines Interesses für neue emotionale Qualitäten. Sein Schaffen ist vor allem ein mächtiges Streben nach Intensivierung und Differenzierung des Ausdrucks, und die musikalische Problematik ist mit Ausdrucksformen verbunden. Seine Musik zeigt eine Überfülle an emotionalen Kategorien, die übrigens verbal in den Partituren vermerkt werden: Tragik, Trauer, Melancholie, Pathos, Naivität, innere Ruhe, Freude, Ironie und Scherz.

Die Musik Mahlers spiegelt geradezu drastisch seine komplexe Psyche wieder. Als Mensch vereint Mahler in sich Züge Wiener Lebensart, deutscher Denkweise mit jüdischem Anteil und eine slawische Neigung zum Lyrismus. Sein künstlerisches Schaffen als Komponist und Dirigent war das Ergebnis eines titanischen Arbeitswillens, begleitet von einer ständigen Neigung zu Depression, Mystizismus und religiöser Sehnsucht, verbunden mit einer Obsession mit Tragik und Tod, wie es sich so oft in seiner Musik ausdrückt. Sein Verhältnis zu Leben

und Kunst formulierte er selbst in seinen Notizen so: „Wie fremd und einsam erscheine ich mir. Mein ganzes Leben ist eine einzige große Sehnsucht.“²

Die Welt der Musik Schostakowitschs und dessen Anschauungen haben gleichfalls ihre Wurzeln in der Romantik. Schostakowitsch befand sich, ähnlich wie Mahler, an einem Scheideweg: ein Weg wandte sich der Vergangenheit zu, der zweite dem Neuen. Jener Konflikt zweier Welten äußert sich am stärksten in den Werken der ersten knapp 20 Jahre seines Schaffens, in denen zur Romantik und zum drastischen Expressionismus noch Ironie, Pastiche und Grotteske, radikale klangtechnische Mittel und strenge Polyphonie hinzutreten. Wie bei Mahler sind auch bei Schostakowitsch alle Experimente und radikale Einfälle wie beispielsweise die clusterähnlichen Flächen in der 2. *Sinfonie*, wie eines der ersten Fragmente für Schlagzeug solo in der Geschichte der europäischen Musik (die Oper *Die Nase*), wie punktualistische Abschnitte aus derselben Oper, sind all diese Experimente im Grunde genommen gewissermaßen unwillkürliche Beiprodukte einer übergeordneten Suche nach neuen emotionalen Qualitäten. Das Schaffen Schostakowitschs ist, bei auch Mahlers, ein ständiges Streben nach der Differenzierung von Emotion und Ausdruck. Der Umfang emotionaler Kategorien ist hier ähnlich groß und bewegt sich in ähnlichen Ausdrucksformen wie bei Mahler.

Die künstlerische Persönlichkeit Schostakowitschs ist gleichfalls geprägt von zahlreichen inneren Konflikten. Schostakowitsch als Mensch, als introvertierter Misanthrop, unterschied sich jedoch diametral von Mahler, der unter Einsamkeit und Absonderung litt. Zu diesen angeborenen Charaktereigenschaften kamen bei Schostakowitsch noch Abhängigkeiten von politischen und gesellschaftlichen Umbrüchen hinzu. Um Mahler herum spielten sich diverse Intrigen ab, und mehrfach erfuhr er die Bitterkeit von Haß und Unverständnis. Er lebte jedoch in einer freien Welt, und sein Kampf war ein Kampf, wie ihn fast jeder Künstler zu führen hat, vor allem, wenn er ein Vorläufer ist: ein Kampf darum, die Welt von den eigenen künstlerischen Gründen zu überzeugen.

2 B. Pocij: *Idea, dźwięk, forma*. Kraków 1972, S. 190.

Schostakowitsch kämpfte gleichfalls um die Anerkennung der eigenen Gründe aber im Vergleich zu Mahler gelang ihm das leichter. In der allgemeinen Wahrnehmung erzielte er künstlerische Unsterblichkeit lange bevor der biologisch Alterungsprozeß jenen Punkt erreichte, an dem das Leben seinem Ende entgegen geht. Sein Kampf war kein Kampf um die Anerkennung seiner künstlerischen Anschauungen, sondern ein Kampf ums Überleben, um den Schutz vor all dem was zum Alltag seiner Zeitgenossen in seinem Land gehörte: Verhaftung, Folter, Verbannung, Erschießung.

Kurz vor seinem Tod sagte Mahler: „Ich bin dreifach heimatlos, als Böhme in Österreich, als Österreicher unter Deutschen und als Jude überall“.³

Schostakowitsch fühlte sich trotz seiner polnischen Abstammung durch und durch als Russe. Er war als Komponist so tief mit Rußland verbunden, dass man sich schwer eine Entwicklung seines Talentes außerhalb der Landesgrenzen vorstellen kann. Die Inspiration seines Schaffens fand er in den Konflikten und Tragödien der ihn umgebenden Welt, und seine Werke waren ein Protest gegen Krieg, Totalitarismus, Antisemitismus, um nur die wichtigsten Themen zu nennen. Ähnlich wie bei Mahler zeigt sich auch bei Schostakowitsch eine Neigung zum Tragischen, und Pessimismus durchzieht die Mehrzahl seiner Werke. Selbst jene, deren Abschlüsse einen versöhnlichen oder sogar optimistischen Charakter haben, sind voller dramatischer Konflikte.

In seiner Vereinsamung fand Mahler jedoch einen Lichtblick im Leiden: es war der Glaube, der zahlreiche seiner Werke inspirierte, um nur die 2. und 8. *Sinfonie* zu nennen. Der Glaube bildete überhaupt eine der größten Inspirationsquellen seiner Musik. Schostakowitsch war sein ganzes Leben hindurch bekennender Atheist. Wie er einmal sagte: „In meiner 14. *Sinfonie* fanden die Menschen den Gedanken, der Tod sei allmächtig. Sie wollten, dass das Finale sie tröste und davon überzeuge, dass der Tod nur ein Anfang sei. Das ist kein Anfang, sondern wirklich das Ende. Danach wird es nichts mehr geben, nichts“.

3 Zit. n. W. P. Gradenwitz: *Mahler and Schoenberg*: London 1960, S. 266.

Diese grundsätzlich verschiedene Einstellung beider Komponisten führte bei Mahler und Schostakowitsch zu einem ähnlichen Ergebnis: zu einer tief persönlichen Musik, die sehr deutlich ihren Schwerpunkt auf Emotion und Ausdruck legt, und die sich auf eigenwillige Weise nicht in die sich zeitgleich entwickelnden Tendenzen und Strömungen einreichte.

Wladimir Gurewitsch (St. Petersburg):

Vergleich der zyklischen Struktur der Symphonien
Gustav Mahlers und Dmitri Schostakowitschs

Die Verknüpfung des Schaffens von Schostakowitsch und Mahler ist äußerst vielseitig. Auch das Programm unserer Konferenz zeugt mit seiner Bestimmtheit davon. Aber die Vielfalt des Themas bedeutet nicht, dass es grenzenlos ist: letztendlich bleibt Schostakowitsch in seinen Werken er selbst, welches Verhältnis auch immer er zu seinem großen Vorgänger hatte. Aber in all unseren Erörterungen gibt es natürlich einen gewissen Teil an Konvention, an den man sich erinnern muss.

Es gibt keinen Zweifel, dass die Verbindung von Schostakowitschs Sinfonismus zu Mahlers Sinfonismus in erster Linie einen geistigen Charakter trägt. Die Rede ist von der ideellen – philosophischen Seite der Frage, über das Wesentliche und den Sinn des Schaffens und der Rolle des Künstlers in seiner modernen Welt, und letztendlich von der Erziehungsrolle der Kunst als ganzes System der Widerspiegelung der den Menschen umgebenden Realität. Im Allgemeinen kann man als Wichtigstes konstatieren: Mahler und Schostakowitsch verbindet der Fakt, dass sie beide neue Perspektiven in der Entwicklung nicht nur des sinfonischen Charakters eröffneten, sondern in der Musikgeschichte als solche.

Das bezieht sich sowohl auf das künstlerische Weltbild, auf das musikalische Denken, die sprachliche Semantik der Musik wie auch auf ihre anderen wichtigen Seiten. Wie wahr ist die Aussage von Inna Barsowa über die Sinfonien Mahlers, die in der russischen Musikwissenschaft zur klassischen Monographie wurde – „Zeit – dieses genaueste Kriterium der Lebensfähigkeit der künstlerischen Erscheinung – sprach bisher für Mahler und tut dieses auch jetzt noch“. Worte, die man voll und ganz auch auf Schostakowitsch übertragen kann. Denn je weiter die Epoche Schostakowitschs in die Vergangenheit rückt, umso klarer wird die

Ewigkeit und die Aktualität der von ihm nach Mahler angesprochenen Probleme und die adäquate Mahlersche Genialität ihrer Lösungen.

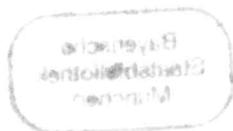
Genau wie bei Mahler bestand Schostakowitschs Hauptaufgabe in der Verkörperung der sinfonischen Struktur des umfangreichsten und bedeutendsten geistigen Inhalts, der Idee, die die ewigen Fragen des Alltags widerspiegelten. Beide Meister sprachen über den Menschen und die Welt, über Gut und Böse, über Leben und Tod, Harmonie und Chaos in dem endlosen, wenn im Grunde genommen auch hoffnungslosen und unerreichbaren Versuch zu erreichen, was ewig, herrlich ist und was das Ziel des Alltags und Ziel der künstlerischen Offenbarung ist. Die ethisch – moralische Seite dieser Herangehensweise, die Tiefe der Weltanschauung und der Bruch des Sinfoniegenres sowohl bei Mahler als auch bei Schostakowitsch vereint ihr Schaffen. Sie könnten beide mit den Worten Mahlers sagen: eine Sinfonie zu schreiben – bedeutet „mit allen Mitteln der Technik eine neue Welt zu bauen“.

Die zyklische Struktur der Sinfonien Mahlers und Schostakowitschs entstand zu verschiedenen Zeiten und spiegelte fraglos ihre individuellen Vorstellungen der sinfonischen Form wider. Vollständige Übereinstimmungen gibt es nicht und kann es auch nicht geben. Aber auf Grund ähnlicher Antriebsideen mussten die beiden Komponisten ähnliche Wege gehen. Eine vergleichende Analyse verdeutlicht dieses in vollem Umfang.

Im Strukturverhältnis behielten Mahler und Schostakowitsch zwei miteinander verbundene Linien bei. Die eine von ihnen kann man als klassische bezeichnen, die andere – als eine klassische oder spätrömantische. Das innere Gefühl der Form, das sich aus der Prozessualität des „Selbstlaufes“ des musikalischen Materiales ergab, realisierte sich im Kampf und der Verschlingung zweier Tendenzen: der Tendenz zu einer konstanten traditionellen Lösung des sinfonischen Zyklus' auf der Grundlage klassischer Prinzipien der vierteiligen abgeschlossenen Komposition, und der Tendenz zum Bruch dieser Konstanten, die Störung des gewohnten Gleichgewichtes zugunsten eines Ungleichgewichtes, zur offenen Form. Diese Ansicht zu den Sinfonien Mahlers äußerte erstmals Theodor Adorno,

der von der „Synthese der Offenheit und Vollkommenheit“ in seinen Opera schreibt. Über das gleiche schrieb in allgemeiner Form Boris Assafjew, der unterstrich, dass das Ganze entweder durch „eine strenge abgeschlossene ausgeglichene Form“ oder „als endlose Kette (offene Form)“ fixiert werden kann. Nach Wölfflin ist der Stil der geschlossenen Form in der Kunst – „hauptsächlich ein Stil der strengen Ordnung und klaren Gesetzmäßigkeit“, der Stil der offenen Form ist „im Gegensatz dazu eher von verdeckter Gesetzmäßigkeit und freier Ordnung“. Die Mahlersche Interpretation dieser zwei strukturbildenden Varianten enthält eine Reihe Varianten, wobei der Komponist von der 1. bis zur 10. Sinfonie einen gigantischen Weg auf der Suche jener Strukturen zurücklegte, die der künstlerischen Absicht entsprach, und dieses Problem jedes Mal auf seine Art löste. Ein analoges Bild lässt sich bei Schostakowitsch beobachten. Die Synchronität dieser Suche der Künstler verschiedener Epochen beweist wie wichtig für Schostakowitsch der ständige Umgang mit dem Mahlerschen Schaffens war. Ich meine z. Bsp. die Analogien in der Struktur der Ersten Sinfonien beider Komponisten (Vierteiligkeit mit versetztem Scherzo) oder absolute „Offenheit“ des Ganzen in den Vierten Sinfonien, deren Fünfteiligkeit – (bei Mahler) und Dreiteiligkeit (bei Schostakowitsch) eine Reihe von Abschnitten beinhalten, die die Form aufspalten und sie vollständig aus der klassischen Abgeschlossenheit herauslösen. Einen noch größeren Einfluss auf die Vierte von Schostakowitsch übte die Dritte von Mahler aus: es ist bekannt, dass Schostakowitsch sogar Auszüge aus diesem Werk anfertigte, um sich die neue Technologie des Aufbaus des Ganzen in jenen gigantischen Maßstäben anzueignen, die das sechsteilige Schaffen Mahlers mit sich bringt und dem die Struktur jener dem Wesen und Inhalt nach gigantischen Vierten Sinfonie äquivalent ist. Ein absichtlicher „Mahlerismus“ Schostakowitschs ist hier zweifellos.

Eine weitere konzeptionelle Idee Mahlers fand bei Schostakowitsch ihre Fortsetzung in einer offenen Form. Das ist die „Umkehrung“ des Sonaten- und Sinfoniezyklus' mit Hilfe der Einführung von Elementen der Vokal- und Chorgesang. Einfacher gesagt, Sinfonien mit poetischen Texten zu komponieren. Die einteilige Zweite und Dritte Sinfonie von Schostakowitsch ähneln rein äußerlich



überhaupt nicht der Zweiten und Dritten von Mahler. Aber die Idee der Öffnung des programmlichen Inhalts durch eine freie Verbindung verschiedenartiger Elemente sinfonischer und vokaler (Chor-) Art wurde mit ähnlichen Mitteln realisiert: durch den Kontrast von hoch und tief, einfach und kompliziert, indem die Internationalsentwicklung in sich vom Standpunkt der klassischen Form aus inkompatible Abschnitte und Episoden einschließt. In der Dilogie Schostakowitschs existiert nicht so ein Niveau an Verallgemeinerungen, auf das Mahler seine Aufmerksamkeit gerichtet hat: sie ist plakativ und im Inneren frei von der Dialektik der dramaturgischen Übereinstimmungen – was Schostakowitsch hervorragend in seinen weiteren Sinfonien umsetzt. In diesem Sinne kommt der Mahlerschen Mehrteiligkeit der vokalen und sinfonischen Werke die zyklische Struktur der Dreizehnten und Vierzehnten Sinfonie Schostakowitschs nah. Die fünfteilige Dreizehnte und die elfteilige Vierzehnte kann man als Analoge zu der sechsteiligen Dritten und dem sechsteiligen „Lied von der Erde“ (die Zuordnung des Letzteren zum sinfonischen Genre sollte jetzt nicht mehr angezweifelt werden). Die offene Form der Mahlerschen Dritten wird von der ebenfalls offenen Form von Schostakowitschs Dreizehnten unterstrichen, deren Finale überhaupt nicht als klassisch - resultierendes Ergebnis der allgemeinen Konzeption gelten kann (wie auch das Finale der Dritten Mahlers). Die Synthese der Prinzipien der sinfonischen und Liedzyklen im „Lied von der Erde“ findet ihre direkte Fortsetzung in der Vierzehnten von Schostakowitsch. Nicht zufällig befinden sich beide Werke immer noch im Zentrum der wissenschaftlichen Polemik auf Grund ihrer Genrezugehörigkeit: das Werk Mahlers bezeichnet man entweder einfach als Liederzyklus für Solisten mit Orchester (H. Redlich) oder als Liedsinfonie (D. Newlin), und das von Schostakowitsch gehört zum Genre der vokal – sinfonischen Suite.

Außerordentlich interessant ist deshalb der Vergleich der zyklischen Kompositionen dieser opera. Besonders, wenn man das Verhältnis Schostakowitschs zu dem „Lied von der Erde“ berücksichtigt (ich erinnere an die Worte, die er Krzysztof Meyer im Jahr 1974 sagte und die in seine Monografie über Schostakowitsch eingingen: „Wenn mir jemand sagen würde, dass ich nur noch eine Stunde zu

leben hätte, dann würde ich noch einmal den letzten Teil des „Liedes von der Erde“ hören wollen). Beide Themen vereint ein gemeinsames Thema: das Thema des Todes, des aus dem Leben Scheidens. Und wenn man noch auf ein fundamentaleres Niveau der Verallgemeinerungen gehen möchte, so ist es eine Konzeption, auf deren Grundlage die Triade basiert, der in ihren letzten Werken sowohl Mahler als auch Schostakowitsch Tribut zollten: Leben – Tod – Unsterblichkeit. Auch wenn die Interpretation dieses ewigen Themas unterschiedlich ist, konnte es zwischen ihnen keinen Appell und keine Assoziationen geben. Im Strukturverhältnis kann man die elf Teile der Vierzehnten mit der fünfteiligen Konstruktion gruppieren, in einigen ihrer wichtigen Elemente ist sie der sechsteiligen Struktur des „Liedes von der Erde“ synchron. So ist die Einleitung von Schostakowitschs *De Profundis* funktionell analog dem Mahlerschen „Trinklied über das Unglück des Lebens“. Die nacheinander folgenden *attacca* (für Schostakowitsch eine durchaus wesentliche Bezeichnung, die von der inneren Unzertrennlichkeit des Textes spricht) „Malaguena“, „Loreley“ und „Der Selbstmörder“ entsprechen dem Platz in der Form nach dem Mahlerschen „Der Einsame im Herbst“; ebenso die verbundenen *attacca* „Auf Wacht“, „Sehen Sie, Madame!“, „Im Kerker der Santé“ коррелируются mit dem dritten („Über die Jugend“) und dem vierten („Über die Schönheit“) Teil des „Liedes von der Erde“, und der „Antwort der Zaporosher Kosaken an den Sultan von Konstantinopel“ und der Elegie „An Delwig“ mit dem „Trunkenen im Frühling“. Die ohne Pause gehenden zwei letzten Teile der Vierzehnten („Der Tod des Dichters“ und Schlußstück) sind der Funktion und dem Inhalt nach dem Mahlerschen „Der Abschied“ äquivalent.

Ich gestatte mir, mich zu wiederholen: es ist nicht die Rede von direkten Analogien, sondern davon, dass jeder der Komponisten von seiner Vorstellung über das Thema und die Nuancen ihrer Umsetzung ausging. Aber angesichts des Verhältnisses Schostakowitschs zu dem, was Mahler machte, ist die Übereinstimmung der globalen Ideen in beiden Werken und der Dialog der zyklischen Strukturen hier durchaus zweckdienlich. Wobei ich unterstreichen möchte, dass es nicht an der Form eines bestimmten Teils liegt, sondern an der

Gesamtheit der Konstruktion, ihre Kristallisierung in einer ganzheitlichen dramaturgischen Entwicklung. Genau hier ist das Wichtigste versteckt, was in diesem Fall zwei große Schöpfer vereint: die offene Form, die nur allgemeine Prinzipien des Funktionierens des europäischen Sinfoniesystems berücksichtigt, und ständig die Stereotypen der normativen Sinfoniestruktur zerstört.

Tabelle

Mahlers Sinfonien			Schostakowitschs Sinfonien		
Nummer	Sätze Anzahl	Dauer Minuten	Nummer	Sätze Anzahl	Dauer Minuten
I	4	52	I	4	33
II	5	80	II	1	20
III	6	99	III	1	30
IV	4	55	IV	3	60
V	5	70	V	4	45
VI	4	72	VI	3	30
VII	5	80	VII	4	75
VIII	2	85	VIII	5	62
IX	4	75	IX	5	22
X (unvoll.)	5		X	4	50
			XI	4	58
			XII	4	40
			XIII	5	60
			XIV	11	48
			XV	4	43
«Das Lied v. d. Erde»	6	63			

Einige nichtuninteressante Schlussfolgerungen kann man ausgehend von dem Vergleich der zyklischen Strukturen der Sinfonien Mahlers und Schostakowitsch durch die Eintragung in eine Tabelle machen. Zweifellos ist jede Art von Berechnungen bezüglich der Musik eine mehr als relative Sache. Wenn man aber versucht, die hinter den Zahlen stehenden Fakten zu analysieren, so ist das Ergebnis durchaus interessant.

Wie aus der Tabelle hervorgeht, sind nur vier von elf Sinfonien Mahlers (einschließlich der unvollendeten Zehnten) in der vierteiligen Form geschrieben,

vier – fünfteilig, zwei – sechsteilig, eine – zweiteilig. Bei Schostakowitsch sind sieben von fünfzehn Sinfonien vierteilig, drei – fünfteilig, je zwei – ein- und dreiteilig, eine Sinfonie besteht aus elf Teilen.

Vierteilige Sinfonien könnte man als normale vom Standpunkt des traditionellen Sonaten- und Sinfoniezyklus' her bezeichnen, aber so ist es nicht. Es hat sich herausgestellt, dass Mahler nicht *eine* Standardlösung der vierteiligen Struktur hat. In der Ersten, Vierten und Sechsten Sinfonie nimmt das Scherzo den Platz nicht nach, sondern vor dem langsamen Teil ein. In der Neunten sind die typischen Merkmale des Sonaten- und Sinfoniezyklus' vollständig verlorengegangen, wie auch die für sie charakteristischen Tempoverhältnisse: die Sinfonie beginnt mit Andante, setzt sich mit Ländler fort, auf das das Rondo – Burleske folgt und mit dem finalen Adagio endet. Schostakowitsch erweist sich da schon konservativer (!) als sein großer Vorgänger: das wird im Aufbau des Zyklus sowohl in der Ersten Sinfonie, als auch in der Fünften, Siebenten und Zwölften deutlich, deren Verbindung mit der klassischen Sinfoniestruktur ohne Zweifel sind. Diese Situation lässt sich erklären: eine andere historische Epoche, die die Versuchung des Modernismus und Neoklassizismus erlebte und, was wichtig ist, ein anderer künstlerischer Kontext, in dem Schostakowitsch wirkte, führte zur Renaissance des klassischen Sonaten- und Sinfoniezyklus', natürlich durch die eigenen Vorstellungen Schostakowitschs modifiziert.

Andere Varianten der Lösung des Zyklus' ermöglichen eine größere oder kleinere Annäherung an die fundamentale Sonaten- und Sinfoniestruktur. Da einige ihrer wichtigen Parameter in einer anderen dramaturgischen Variante wiederhergestellt werden. Aber Mahler und Schostakowitsch lösen diese Varianten unterschiedlich. Lenken wir unsere Aufmerksamkeit in Bezug darauf auf die temporären Maßstäbe der Sinfonie. Die durchschnittliche Dauer einer Sinfonie bei Mahler beträgt 73 Minuten, bei Schostakowitsch – 45 Minuten. Mahler nimmt den ersten Platz unter den klassischen Komponisten in der Dauer der Sinfonien ein. Von den anderen nähert sich ihm Bruckner (64 Minuten). Schostakowitsch liegt eher bei Beethoven (38 Minuten), Brahms (41 Minuten) und Tschaikowski

(42 Minuten). Diese Zahlen unterstreichen deutlich den unterschiedlichen Charakter des Zyklusaufbaus.

Bei Mahler führte die romantische Empfindung der musikalischen Zeit als gründliche lang anhaltende Bewegung und Entwicklung des Musikstoffes zu einem neuen Verständnis der sinfonischen Struktur im Rahmen der offenen Form mit der Tendenz, die Kulmination des dramatischen Konflikts maximal bis hin zum Finale des gesamten Werkes hinauszuzögern (deswegen hat er so gigantische Code). Wenn man die Liedquellen der Thematik und der vielen Varianten seiner melodischen Verwirklichung berücksichtigt, so richtet sich die Struktur des Ganzen bei Mahler erstens auf der Basis des Strophenbaus aus, der manchmal hypertrophe Ausmaße in den Grenzen der programmatischen und Fabelentwicklung der bildhaften Dramaturgie des Zyklus' erreichte. Zweitens ist das die hauptsächliche Doppelvariantenexposition auf die Variantenwiederholung schwieriger Strophen (abc a1b1c1) im Sonatentallegro (was ständig in den ersten Teilen der Mahlerschen Sinfonien anzutreffen ist). Und letztendlich drittens, werden in die Struktur ständig neue Themen eingeführt, die einander ergänzen und eine entsprechende „Erklärung“ des Autors fordern. Infolgedessen fügte Mahler mehrfach in seine Sinfonien literarische Texte ein, ohne die es ihm unmöglich schien, die Komponenten der ganzen Form auszugleichen. Und damit hatte er Recht.

Bei Schostakowitsch sieht das schon anders aus. Seinen Strukturen fehlt völlig die romantische Redseligkeit. Sein Stil – ist der Stil klar ausgedrückter Gesetzmäßigkeiten, klarer Regeln, in dem die „offene Form“ – eine Invarianz der „geschlossenen“ Form ist. Die Kompression der musikalischen Zeit, die im XX. Jahrhundert vorkam, diktierte herrisch die Spielregeln: ein Maximum an Informationen in eine Zeiteinheit, Diversifizierung der Stilistik, es wurde keine genauere inhaltliche Erklärung im Verlauf der Entwicklung der zyklischen Formen benötigt. Wobei das Streben nach einem Kompositionsgleichgewicht überwiegt, proportional zum Ganzen, wenn der Konflikt fast immer im ersten Teil der Sinfonie entflammt, fällt die Funktion zur Lösung der Kollision meistens in das Finale des Zyklus'. Natürlich gibt es bei Schostakowitsch auch Ausnahmen (über einige von ihnen haben wir schon gesprochen): die Vierte, Neunte, Dreizehnte,

Vierzehnte Sinfonie. Und diese Ausnahmen sind der Mahlerschen offenen Form am nächsten.

Das bedeutet, dass die Verbindung zwischen Schostakowitschs Sinfonismus und dem Mahlerschen in erster Linie nicht auf der Ähnlichkeit der zyklischen Strukturen beruht. Sie beruht auf dem Wichtigsten: auf das Herangehen an das Sinfoniegenre als höchste Widerspiegelung der tiefsten und geheimsten Alltagsfragen, die vor jedem Künstler der Töne stehen.

Übersetzt von Daniela Santowski

Oliver Fürbeth:

Schostakowitschs Zehnte Symphonie und Mahlers Fünfte

Die enge kompositorische Beziehung zwischen Schostakowitsch und Mahler ist bekannt. Viele Äußerungen Schostakowitschs zeugen davon, nicht weniger die strukturelle Totalität seines symphonischen Oeuvres, oftmals bis in den Habitus einzelner musikalischer Gestalten hinein. Genauso wie bei Mahler fragt man sich bei Schostakowitsch oftmals, ob etwas unmittelbar zu verstehen ist oder seine Bedeutung vielmehr durch die Konstruktion des Ganzen erst erhält.

Die beliebte Diskussion, ob etwas, eine bestimmte Formpartie oder eine konkrete musikalische Ausdrucksgestalt, ernstgemeint sei oder vielmehr eine Parodie mit kritischstem Impuls, rührt daran. Die Zeitgenossen waren vom vorgeblichen Klassizismus von Mahlers Vierter Symphonie ebenso verunsichert wie vom Schluß der Fünften Symphonie Schostakowitschs, und die Diskussion ist bis auf den heutigen Tag nicht abgeschlossen. Schostakowitsch scheint ähnlich wie Mahler oftmals ein distanzierendes Verhältnis zu seinem musikalischen Material zu haben, eher auf die darin sedimentierte geschichtliche Dimension abzielen als auf dieses selbst. Daß, wie man über Mahler gesagt hat, daraus Musik über Musik resultiere, ist etwas, das dem kompositorischen Schaffen Schostakowitschs, insbesondere seiner Symphonik, tief eingeschrieben ist. Schostakowitschs Idee einer symphonischen Totalität, die nicht weniger ist als eine Auseinandersetzung mit der Welt, fernab von aller sogenannten absoluten Musik, setzt ihn in engste Beziehung zu Mahler, so sehr wie wohl keinen Symphoniker nach diesem, und das in einer Zeit, in der die Gattung Symphonie alle Selbstverständlichkeit verloren hatte.

Diese außerordentliche Nähe reicht bis in konkrete kompositorische Verfahrensweisen hinein. Schostakowitsch komponiert, genauso wie Mahler, ein enges Netz motivischer Beziehungen, das über das traditionelle Verständnis motivisch-

thematischer Arbeit ebenso hinausgeht wie über die seit dem 19. Jahrhundert forcierte satzübergreifende motivische Legitimation des symphonischen Ganzen.

Bei Schostakowitsch ist, wie bei Mahler, der traditionelle Themenbegriff fragwürdig, der von einer geschlossenen, streng definierten und sich exakt reproduzierenden Gestalt ausgeht. Schostakowitsch arbeitet mit bewußt kalkulierten Unschärfen der thematischen Bildungen, einem subtilen Spiel von Identität und Nichtidentität. Es entsteht der Schein des Vertrauten, wenn thematische Reprisen, gleichsam unterirdisch, zu einem anderen werden, das Geschehene in sich aufnehmend. Es ist Mahlers wie Schostakowitschs Idee, die Selbstverständlichkeit einer vorgeblichen Logizität zu brechen, indem zentrale Motive oder thematische Wendungen im Verlauf eines Symphoniesatzes verschwinden und bis dahin Peripheres unvermutet ins Zentrum tritt. Die Symphonie wird weiterhin als Totalität begriffen, aber als gebrochene. Die gestörte, unscharfe Logizität ist Selbstkritik, Versuch, etwas zu erreichen, das aller Totalität sich entzieht.

Mahlers Fünfte Symphonie entstand in den Jahren 1901/02. Keine seiner Symphonien hat Mahler häufiger Revisionen unterzogen als diese, sie vielmehr bis zum Ende seines Lebens als nicht fertig betrachtet. Die zyklische Gesamtkonzeption des Werkes zeigt, wie sehr Mahler – und später auch Schostakowitsch – an der Idee der Balance festhält, einer Idee, die eigentlich klassizistischen Ursprungs ist. Es ist die gegenüber der Gattungstradition veränderte Satzfolge, die gleichwohl traditionelle Konsequenz hat, die im Neuen das Alte, in Form eines subtilsten kompositorischen Gespürs, zeigt.

Mahler setzt an den Anfang der Fünften einen langsamen Satz, den Trauermarsch. Zusammen mit dem zweiten Satz, der mehr als nur Themen und Motive, sondern ganze strukturelle Konstellationen des ersten wiederholt, integriert sich dieser symphonische Beginn zu einem ambivalenten Formgebilde, in dem der überkommene initiale Sonatensatz gleichzeitig realisiert und durchbrochen ist; die Idee der Entfaltung eines Formtypus über die Grenze eines einzelnen Satzes hinweg. Die Symphonie geht damit ins Infinite, Exzessive, was auch die Vortragsbezeichnung des zweiten Satzes, die mehr ist als das, „mit größter Vehementz“, zum Ausdruck bringt. Es läßt sich jetzt kein langsamer Satz mehr komponieren, die Symphonie läßt sich gleichsam nicht mehr anhalten. Mahler hatte das stärkste Bewußtsein davon. Er fügte der Fünften, nach dem eigentlichen Scherzo, das als dritter Satz folgt, das berühmte Adagietto ein, das, schon die reduzierte Instrumentation des ganzen Satzes verrät es (nur Streicher und Harfe), gleichsam vom Ganzen absehen will, in den Zyklus gerade durch seine zyklische Verweigerung sich integriert. Daß es rezeptionsgeschichtlich zu einem isolierten Genrestück wurde, mag man bedauern, birgt aber die verborgenste Erfahrung zyklischer Probleme und ihrer Konsequenzen. Das abschließende Rondo-Finale, der fünfte Satz der Symphonie, scheint zunächst kaum in Gang zu kommen, so sehr ist der vorangegangene symphonische Ablauf bereits von balancierender Konsequenz geprägt, einem kaum Fortzuführenden. Das Bekkersche Finalproblem hatte Mahler wie jeder andere Symphoniker nach Beethoven, und er komponierte bereits vom ersten Takt an im Bewußtsein dieses Problems. Das unterscheidet ihn wahrscheinlich vom gesamten 19. Jahrhundert.

Schostakowitschs Zehnte Symphonie, die gut ein halbes Jahrhundert nach Mahlers Fünfter entstand, darf als ein Zentrum seiner gesamten symphonischen Produktion gelten. Äußerlich betrachtet, scheint die traditionelle Viersätzigkeit vorzuliegen, doch bei genauerem Hinsehen zeigt sich eine ähnliche zyklische Konzeption wie bei Mahler, verbunden mit ähnlichen zyklischen Konsequenzen. Der erste Satz beginnt als ein gezogenes Moderato, das jede symphonische Bewegung, das Teleologische der Gattungstradition, zu negieren scheint; eine Statik, die den späten Schostakowitsch antizipiert. Doch dieser Beginn spinnt sich zu einem monumentalen Kopfsatz aus, der die symphonische Logizität und Weite in einem Maße einholt, wie das der gesamte Beginn des Satzes nicht zu ahnen vermochte. Schostakowitsch komponiert gleichsam zwei Sätze in einem, realisiert die formale Ambivalenz der ersten beiden Sätze von Mahlers Fünfter, die Dichotomie, in einem initialen Sonatensatz, der mehr und anderes ist als jeder Sonatensatz. Daß etwas auf den Weg gebracht wird, daß aller Bewegung sich zu verweigern scheint, ist nicht mehr die althergebrachte Idee der Durchführung,

sondern das Aufreißen eines Verborgenen, das auch durch alle motivischen Beziehungen hindurch, die Schostakowitsch konstruiert, kaum sich zähmen läßt.

Der zweite Satz der Zehnten, der die Funktion eines Scherzos hat, fällt entsprechend knapp aus, entgeht der Gefahr der Duplizität, vor der alles zyklische Denken zurückscheut. Genau wie Mahler in seiner Fünften Symphonie weiß Schostakowitsch, daß er in der Zehnten keinen eigentlichen langsamen Satz mehr komponieren kann. Zu sehr und geflissentlich war der erste Satz an seinem Beginn und an seinem Ende in einem Dunkel, das kein langsamer Satz mehr einholt. Der dritte Satz der Zehnten bewegt sich in einer eigentümlichen Zwischenregion. Sein ruhiger Fluß scheint der ständigen Gefahr des Versiegens ausgesetzt zu sein, so als würde er dagegen ankämpfen, der Gravitation des ersten Satzes zu erliegen. Aber er weiß, er darf es nicht. Die langsame Einleitung vor dem Finalsatz, der wie bei Mahler ein Rondo ist, kristallisiert die hartnäckige Erinnerung an den langsamen Satz, der werkimmanent unmöglich ist.

Im dritten Satz der Fünften Symphonie Mahlers findet sich eine Formpartie, um derentwillen Mahler die ganze Symphonie komponiert haben mag. Der Satz, das Scherzo, ist mit zwei Trios komponiert, dazwischen das Da Capo, eine Formidee, die Mahler auch in anderen Symphonien erprobt und die viele Nachahmer gefunden hat. Das zweite Trio wird durch ein obligates Horn eingeführt und wesentlich durch dasselbe geprägt (Beispiel 1). Der Formteil stellt den schärfsten Kontrast innerhalb des Satzes und musiksprachlich die auffälligste Partie der gesamten Symphonie dar. Motivisch ist die Hornpartie eng verwoben in die Konstruktion des ganzen Satzes, aber ihre Klanglichkeit und ihr Idiom scheinen kaum integrierbar zu sein, gleich einem Fremdkörper, der vom Ganzen abgestoßen wird. Die Stelle ist nackt und durchsichtig, stumpf im Klang, antiromantisch im genauesten technischen Sinne des Wortes, nachdrückliche Negation allen Mischklangs, Antizipation der Musik des 20. Jahrhunderts. Das musiksprachliche Idiom aber ist frappierend und irritierend dadurch, daß es vorromantisch ist, klassizistisch in Harmonik und Metrik, einer fast schockierenden Transparenz der Kadenz. Die kaum subsumierbare Wesenlosigkeit dieses Auseinanderstrebens eines vom Komponisten auf den Punkt Gezwungenen wird im

anschließenden Formteil, der ein Streicher-Pizzicato mit Fagott und Oboe kombiniert, forciert (Takt 308 ff.). Das, was war, verbindet sich, auseinanderstrebend, mit dem, was noch nicht war. Die Fremdartigkeit von beidem und der Bruch, der es durchzieht, integriert das Vorübergehende zu einem Nicht-Integrierbaren im Ganzen. Die symphonische Totalität gibt den Blick frei auf das, was aller Totalität und allem System sich verweigert, auf das, um derentwillen die Totalität inszeniert ward.

Dem dritten Satz der Zehnten Symphonie Schostakowitschs ist die Erinnerung an ein Menuett immanent, nicht nur durch die Phrasenschlüsse, die sogenannten weiblichen Endungen, die sich gleich zu Beginn finden, sondern auch durch den großformalen Aufbau, der die Idee des kontrastiv abgesetzten Trios erkennen läßt (Beispiel 2). Die Beziehung zwischen diesem Trio und dem zweiten Trio des Scherzos aus Mahlers Fünfter Symphonie ist so eng, daß man förmlich Mahlers Vorlage mithört. Der ganze Formteil wird auch bei Schostakowitsch eingeführt und geprägt durch ein Horn-Solo. Etwas später (Takt 209) folgt ein Streicher-Pizzicato. Das sich anschließende Da Capo amalgamiert, genau wie bei Mahler, die dynamische Klimax mit der Reprise des Horn-Solos. Die außerordentliche Nähe läßt aber auch die Differenz zu Mahler erkennen. Noch deutlicher als Mahler evoziert Schostakowitsch die Sphäre eines Naturhaften, die man mit dem Horn, dessen Klang, verbindet. Gegenüber Mahler, der in der Fünften Symphonie eine Kantilene komponiert, ist es bei Schostakowitsch eher der Signal-Charakter, der dem Horn-Solo eignet. Die Natur-Sphäre tritt überdeutlich hervor durch die ostentativ hervorgekehrten Intervalle der Quarte und Quinte. Zudem evoziert der konkrete Quintrahmen d-a, um den die signalhafte Linie kreist, die leeren Saiten von Streichinstrumenten, also ein Vorartifizielles, das das Naturhafte verstärkt. Gegenüber Mahler, bei dem das Horn-Solo in das Netz motivischer Ambivalenzen hineingezogen wird, gleicht es bei Schostakowitsch, der es nahezu unverändert wiederholt und wiederholt, einer idée fixe, die in ihrer Penetranz den Charakter des Symbolischen annimmt; ein Verharrendes, das selbst der Auflösung harret. Die andersartige Verfahrensweise Schostakowitschs täuscht allerdings nicht darüber hinweg, daß er dieselbe kompositorische Idee verfolgt. Das Horn-Solo ist

in seiner Naturhaftigkeit, in der wiederum ein Archaisches steckt, das tief in die Zeiten zurückzuverweisen scheint, derselbe nicht-integrierbare Fremdkörper im symphonischen Ganzen wie bei Mahler, jenes Nicht-Integrierbare, das vom Komponisten integriert wird, um das Ganze zu rechtfertigen. Auch Schostakowitsch hat seine Zehnte Symphonie um dieser Partie willen komponiert. Das Fremdartige wird zum Rätsel. Am Ende des Satzes (Beispiel 3) offenbart sich die latente Beziehung zwischen dem initialen Thema, seinen fallenden Quartern, dem wiederkehrenden Horn-Solo und dem d-es-c-h, das zuvor grell exponiert ward, Schostakowitschs Namen. Das Trio ist als Luke in der symphonischen Totalität komponiert. Schostakowitsch verbindet am Ende des Satzes seinen Namen, sich selbst, mit diesem Unbekannten. Als verschwände er darin, schließend mit dem Akkord, den Mahler an das Ende seines „Liedes von der Erde“ setzte, das Schostakowitsch so sehr liebte. Kaum je ist er in seiner Symphonik so metaphysisch gewesen.

Gerd Rienäcker:

Auf Mahlers Spuren?

Notate zu den Ecksätzen der Vierten Symphonie von Dmitri Schostakowitsch

Als Mahler-Sinfonie figuriert das Werk in etlichen Darstellungen.¹ Vom Einfluss der Sinfonien und Lieder Gustav Mahlers spricht der Komponist,² sprechen erst recht seine Exegeten – übergreifend von Mahlers Einfluss auf das kompositorische Schaffen im Sowjetrussland bzw. in der UdSSR seit den dreißiger Jahren, untersetzt durch theoretische Debatten über sozialistisch-realistische Musik, über Symphonik bzw. Symphonismus, darin wiederum von Mahler die Rede ist.³ Worin Einflüsse bestehen, bestehen könnten, bestehen sollten, hat Ivan Sollertinski in mehreren Schriften fest gehalten; es ist zu fragen, inwieweit seine Konstatierungen für Schostakowitsch gültig sind, genauer: was davon in seinen Werken eingelöst wurde.

Allerdings, und das wird durchweg festzuhalten sein, steht Mahler, stehen seine Idiome, stehen seine kompositorischen Prinzipie nicht allein als Paten: Seit den zwanziger Jahren und bis zu den unsäglichen „Modernismus“-Verrissen gibt es andere, gleich-, zwischen-durch sogar überrangige Bezugspunkte: Die Oper

- 1 Dass die vierte Sinfonie die Mahlerischste sei, konstatiert u.a. M. Sabinina (zit. in: Edmund Steintina, *Die vierte Sinfonie von Dmitri Schostakowitsch. Ein zurückgehaltenes Bekenntnis*, Aachen 1997, S. 101 f.).
- 2 Vgl. Salomon Wolkow, *Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch. Eingeleitet von Michael Koball*, Berlin 2000, S. 111. Dass Wolkovs Interview sich, wie Laurel Fay vor Jahren nachwies, als Fälschung heraus gestellt hat, macht die einzelnen Äußerungen des Komponisten mitnichten obsolet. Mehrere Künstler verweisen darauf, dass sie in den Äußerungen Gedanken wieder finden, die der Komponist auch ihnen gegenüber artikuliert. Vgl. hierzu Gerd Rienäcker, „Solomon Wolkow – ein Anton Schindler des zwanzigsten Jahrhunderts?“, in: *Schostakowitsch-Mitteilungen* 2007.
- 3 Wichtig vor allem die Arbeiten von Iwan Sollertinskij: *Gustav Mahler*, Leningrad 1934; *Gustav Mahler und das Problem des europäischen Symphonismus*, Moskau 1932, vgl. hierzu Dorothea Redepenning, „Was wäre die sowjetische Symphonik ohne Gustav Mahler?“ Vortrag, Wien 2007.

„Wozzeck“ von Alban Berg – dass Schostakowitsch sich intensiv damit auseinander setzte, läßt nicht nur seiner ersten Oper „Die Nase“ sich entnehmen –, Kammermusik und Opern von Paul Hindemith diesseits und jenseits der Rezeption vorklassischer Musik, Ballette von Igor Strawinsky, namentlich „Der Feuervogel“ und „Petruschka“ sowie das Oratorium „Oedipus Rex“, überdies Kompositionen von Kurt Weill.⁴

Und, ist von der vierten Sinfonie die Rede, so lassen sich als Bezugspunkte nicht die zuvor komponierten Werke, ihre Idiome, ihre Maximen ausklammern: Tokkatenhafte Sätze, mehr oder minder verzerrte, ins Groteske gerückte Polka- und Galopp-Szenen sind auffindbar in den Balletten „Der Bolzen“, „Der helle Bach“, erst recht in mehreren Szenen der Opern „Die Nase“ und „Lady Macbeth“ – hier wie dort mit Bedeutungshöfen beklemmender Hektik und mit nicht minder beklemmenden Visionen von der Verwandlung der Menschen in riesige Puppen,⁵ ja, von Maschinen-Menschen behaftet. Nicht minder, und damit zusammenhängend, stehen Einflüsse des Stumm- und Tonfilms, Prinzipie des Komponierens für den Film den zuvor genannten mehr oder minder dominierend zur Seite: Auch für die späteren Sinfonien werden sie eine Rolle spielen, oft derart, dass von Filmmusiken ohne Film gesprochen werden kann.

Was den Sinfonien insgesamt, vor allen den Sinfonien 2-4, also auch der vierten Sinfonie an Impulsen zu Buche steht, erweist sich als ungewöhnlich komplex – kaum möglich, das eine vom anderen säuberlich zu trennen.

Ist vom Einfluss Mahlerscher Sinfonien und Lieder auf Schostakowitsch die Rede, so soll weitgehend offen bleiben, ob Mahler sein Denken und Schaffen

4 Inwieweit es sich um die „Dreigroschenoper“ oder um die Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ – oder um andere Werke handelt, ist offen. Immerhin weist Schostakowitsch selbst darauf hin, dass Weill für ihn eine Rolle spielt – allerdings in Bekundungen eingangs der dreißiger Jahre, darin er sich ohnehin für Errungenschaften der westeuropäischen Moderne einsetzte. Vgl. hierzu u.a. Edmund Stetina, a.a.O., S. 111.

5 Auf die Visionen beklemmender Puppenspiele hat seit Jahrzehnten Sigrid Neef aufmerksam gemacht.

eingreifend verändert⁶ oder im Wesentlichen bestätigt hat – oder ob beides sich mischt.

Wie auch immer! Aufzuspüren, wo das eine und andere statthaben könnte, wird sich verschiedener Ebenen des Komponierten, damit zusammenhängend verschiedener Grade jeweiliger Konkretion und Abstraktion zu versichern haben – also das Werk einerseits nach direkten und indirekten Zitaten und Parodien, andererseits nach der direkten und indirekten Übernahme Mahlerscher Wendungen, Fakturen, Idiome, zum dritten nach der Auf- und Übernahme satztechnischer, dramaturgischer Maximen durchforsten. Um Aufgenommenes, Beibehaltenes, Verändertes zu finden, aber auch um fest zu halten, was da anders sei, welche andere Idiome, Prinzipie etc. dazwischen kommen.

Für meine Tast-Versuche stehen mir Verlautbarungen von Krzysztof Meyer,⁷ Bernd Feuchtnr, Karen Kopp, Sigrid Neef, Michael Koball,⁸ Salomon Wolkow,⁹ vor allem von Dorothea Redepening¹⁰ vor Augen – von letzterer ein vor vier Jahren geschriebener Aufsatz, darin von Sollertinskis Auseinandersetzung mit Mahler und von möglichen Impulsen Mahlerscher Sinfonien und Lieder die Rede ist; überdies die eindringende Monographie über die vierte Sinfonie von Edmund

6 So artikuliert es der Komponist, wenn man Wolkow (a.a.O. S. 111) Glauben schenken will. In der Tat spielt Mahler für Schostakowitsch eine Rolle.

7 K. Meyer, „Mahler und Schostakowitsch“, in: *Studien für Wertungsforschung*, B. 9, Graz 1977; ders., *Dmitri Schostakowitsch*, Überarbeitete Neuausgabe, Mainz 2008; ders., „Mahler und Schostakowitsch“, Rheinsberg 2011.

8 Vgl. u.a. Bernd Feuchtnr, *Und Kunst, geknebelt von der groben Macht*, Frankfurt/M 1986; Karen Kopp, *Form und Gehalt in den Symphonien des Dmitri Schostakowitsch*, Bonn 1990; Michael Koball, *Pathos und Groteske. Die deutsche Tradition im symphonischen Schaffen von Dmitri Schostakowitsch*, Berlin 1997, Sigrid Neef, *Die Opern Dmitri Schostakowitschs*, Berlin 2010).

9 Salomon Wolkow, *Stalin und Schostakowitsch. Der Diktator und sein Künstler*, dt. Berlin 2004 – für die musikalischen Analysen nicht sehr ergiebig, wie er auch den sehr komplexen Weltbildern des Komponisten unzureichend gerecht wird. Immerhin macht er auf Bezugspunkte einiger Werke, auch der vierten Sinfonie aufmerksam.

10 Vgl. Dorothea Redepening, *Mahler und Schostakowitsch*, Hamburg 1991; dies.: *Die Musik in Russland und der Sowjetunion*, Bd. 1; II; dies.: „Was wäre die sowjetische Symphonik ohne Gustav Mahler?“

Stetina,¹¹ die sowohl den syntaktischen und semantischen Dimensionen des Werkes als auch seiner Genese, schließlich den unterschiedlichen Kontexten gewidmet ist. Auszuwerten ist fraglos die von Arnold Jacobshagen edierte Anthologie *Gustav Mahler und die musikalische Moderne*.¹²

I. In der Tat: Flüchtigem oder auch weniger flüchtigem Hören klingt vieles in der vierten Sinfonie nach Mahler.

1. Seien es einzelne für Mahler charakteristische Wendungen - namentlich solche, die von ihren Kontexten sich schroff abheben.

Zum einen sogenannte (vermeintliche?) Naturlaute – Tonfolgen und Klangfarben, die der Lautgebung bestimmter Vögel ähneln, ihnen zur Seite vokale und instrumentale, jeweils ein- und mehrtönige Signalarufe, u.a. Quartpendel am Schluss des ersten, Terzpendel und Tonrepetitionen im zweiten, dritten, vierten Abschnitt des dritten Satzes¹³ – sie klingen bisweilen nach Vogel-, ja, nach Kuckucksrufen, und des fragt sich, inwieweit die Kuckucks-Rufe der ersten Sinfonie von Mahler, namentlich ihrer Einleitung, inwieweit die Quasi-Vogelrufe im Finale der zweiten Sinfonie – kurz vor dem Einsatz des Chores –, inwieweit die Natursymbole im zweiten Satz der siebenten Sinfonie¹⁴ sowie im Lied „Abschied“ aufgerufen sind. Ihnen zur Seite dröhnende Einton-Signale der Blechbläser am Ende des zweiten Abschnittes¹⁵: Inwieweit rekurren sie auf die aus der Ferne tönenden Signale in Mahlers zweiter Sinfonie?

Ihnen zur Seite das Paukenostinato zu Beginn des dritten Satzes – inwieweit ist das Pauken-Ostinato aus dem dritten Satz von Mahlers erster Sinfonie herauf beschworen, hier wie dort als Grundlage eines *Marcia funebre* – als Kanon

11 Edmund Stetina, vgl. Anm. 1.

12 Stuttgart 2011 – insbes. der Aufsatz „Über Schostakowitsches Wahlverwandschaft mit Mahler“ von Johannes Schild, S. 167-220.

13 u.a. dritter Satz, Ziffer 167, 191, 198, 7 ff. 201.

14 Dass Schostakowitsch, so die Erinnerungen einiger Freunde, während der Komposition die Partitur der siebenten Sinfonie von Mahler studiert habe, konstatiert Salomon Wolkow in seiner Monographie *Stalin und Schostakowitsch. Der Diktator und sein Künstler*, S. 214.

15 Ziffer 189.

„Bruder Jakob“ in Mahlers Erster, einstimmig, vorgetragen vom Fagott in Mahlers Vierter?

Zum anderen charakteristische Wendungen: Inwieweit zitiert der Beginn des *Marcia funebre* im dritten Satz nicht nur den Anfang des dritten Satzes aus Mahlers erster Sinfonie, sondern Segmente des Trauermarschs im ersten Satz aus Mahlers Fünfter, mehr noch, Splitter aus dem Hauptthema des zweiten Satzes der siebenten Sinfonie von Mahler, überdies den Beginn des vierten Liedes aus dem Zyklus „Lieder eines fahrenden Gesellen“?

Zum dritten bestimmte harmonische Konfigurationen – u.a. Vorkommen des für Mahler charakteristischen Dur-Moll-Wechsels:¹⁶ Was ist davon in den Schlüssen des ersten und dritten Satzes aufgenommen?

2. Sei es, über einzelne Wendungen hinausgehend, die Rolle bestimmter Musiziersphären, namentlich der sogenannt unteren, der städtischen Folklore – diesseits und jenseits von Liedern und Tanzmusik – und des Militärs: Festzumachen an idiomatischen Wendungen, Fakturtypen, vor allem Klangfarben, die u.a. dem Beisel und der Kaserne sich zuordnen,¹⁷ bis hin zu strukturellen Prinzipien, zu denen des Ablaufs, der Architektur: Was wird davon in Schostakowitschs Vierte, in die Ecksätze und in das dazwischen liegende Scherzo aufgenommen – und in zeitgenössische Idiome, Fakturen, Klangfarben, Ablaufmodelle etc. transformiert: in die des schnellen, sich gleichsam überkugelnden ebenso wie des langsamen, ins Mechanisch-Puppenhafte gewendeten Walzers, in die der Polka, des Galopps, in zeitgenössische Schlager, deren plötzlicher Einlass irritierend sein mochte? (Dies möchte ich anhand des vielstrophigen Marsch-Galopp-Liedes innerhalb der Mittelteile des dritten Satzes¹⁸ analytisch dingfest machen.)

3. Seien es, über einzelne Wendungen, Idiome, über die Aufnahme sogenannt unterer Musiziersphären hinaus gehend, Prinzipie thematischer Arbeit, namentlich

16 Erster Satz, Ziffer 108, dritter Satz, Ziffer 249.

17 So in mehreren Sätzen der ersten Sinfonie und in Ochesterliedern von Mahler – u.a. im Lied „Revelge“.

18 Dritter Satz, Ziffer ff., vor allem 207 ff.

der für Mahler charakteristischen Ableitungs-, Variations- und Variantentechnik:¹⁹ Was hat es mit dem So und nicht anders der Themenfelder im ersten Satz der vierten, siebenten und neunten Sinfonie von Mahler auf sich – was mit dem Ineinander von mehr oder minder konstanten und variativen, ja, weit ausschweifenden Gebilden inmitten der Themen-Expositionen, erst recht inmitten der Themen-Durchführungen, in denen im einen oder anderen Fall Spuren-Verwischungen statt zu finden scheinen – auch in Schostakowitschs Vierter?

4. Seien es, über die Anlage von Themenfeldern hinausgehend, Maximen der Anlage ganzer Satzteile, ja, ganzer Sätze: Gehorcht, worauf bisherige Analysen verweisen, der erste Satz den Maximen des Sonatenhauptsatzes,²⁰ so überlagert sich die Folge Generalauftakt- Exposition mit Haupt- und Seitensätzen – Durchführung – Reprise zumindest mit der Potenzierung solcher Abfolge dergestalt, dass es mehrere, ja, viele, Quasi-Expositionen, Quasi-Durchführungen, Quasi-Reprisen gibt. Mehr noch: sonatische Dramaturgie ist dem Episodischen vermittelt, und dies wird zunehmen im Finale; wiederum haben Episoden Teil an der Themenentfaltung, -durchführung, also am Sonatischen.²¹

Dies jedoch findet in Mahlers zweiter, dritter, siebenter Sinfonie statt - in den Kopfsätzen der zweiten und dritten, im Finale der zweiten. Wiederum im ersten und letzten Satz der siebenten Sinfonie und, ungleich konzentrierter im Kopfsatz der Neunten, darin kaum einhellig zu entscheiden ist, ob es sich noch um einen Sonatenhauptsatz handelt.

5. Sei es, damit mehr oder minder zusammenhängend, das Ineinander von Sinfonie und Lied – in den einzelnen Themen, in deren Konfiguration, in der An-

19 Zur Variantentechnik bei Gustav Mahler Theodor W. Adorno, *Gustav Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt/M 1971, S. 230 ff.; darauf aufbauend: Matthias Hansen, *Das klagende Lied von Gustav Mahler*, Dissertation A, Ms. Berlin 1981; vgl hierzu auch Bernd Sponheuer, Wolfram Steinbeck (Hrsg.), *Mahler-Handbuch*, Stuttgart 2010, u.a. S. 91 ff.

20 Vgl. u.a. Karen Kopp, S. 153 ff. Auf deren eindringende thematische und Formanalysen sei nachdrücklich verwiesen.

21 Eben deshalb kann ich mich den Bestimmungen von K. Kopp, B Feuchtner nicht vorbehaltlos anschließen; eher möchte ich den ersten Satz in siebzehn Abschnitte untergliedern, um, gleichsam von unten, zu übergreifenden, durchaus variablen Form-Gliederung zu kommen.

lage einzelner Satzteile bei Mahler: Inwieweit auch bei Schostakowitsch, etwa in den eingelagerten Strophen eines Polka-Liedes im Finale der vierten Sinfonie?²²

6. Sei es, über derlei Ineinander hinaus, der Schritt ins extrem Heterogene, auffindbar in buchstäblich allen Parametern des musikalischen Satzes²³, der musikalischen Dramaturgie:²⁴

Dem Trauermarsch²⁵ folgt im Finale die Walzer-Tokkata,²⁶ darin alle zitierte „Weaner“ Walzer-Seligkeit abhanden gekommen ist, der erste Anklang einer Polka – noch eingebunden in Orgelpunkte,²⁷ hernach der langsame Walzer,²⁸ dessen herauf beschworene Melancholie alsbald ins Gegenteil schlägt diesseits und jenseits des offenkundigen Schabernacks mit Papagenos Flötenruf,²⁹ hernach das mehrstrophige Schlager-Galopp-Marsch-Lied,³⁰ kümmerlich vom Fagott, später von Soloposaunen intoniert – der jeweiligen Strophe folgt ein Refrain –, wiederum der Angang eines Walzers,³¹ hernach erneut die Polka,³² ein-mündend in wenige Takte der Reprise des zweiten Abschnittes,³³ dann in Felder allmählicher Auflösung, aber auf dem Fundament unablässig rotierender Bewegung.³⁴

Dann aber jene Paukenschläge,³⁵ die die Wiederkehr des Marcia Funebre vorbereiten, der Trauermarsch selbst,³⁶ allerdings mit rasend bewegten Ostinati

22 a.a.O.

23 Auffällig der jähe Wechsel von solistisch-kammermusikalischen Passagen und massivem Orchester-Tutti – oft auf engstem Raume –, gepaart dem Wechsel von (über)voll- und dünnstimmigem Satz.

24 Zur thematischen und Formanalyse K. Kopp, S. 170-184.; E. Stetina, S. 217–262.

25 Dritter Satz, Anfang bis Ziffer 266–Ziffer 165, vor allem 166 ff. als Überleitung.

26 Ziffer 167 ff.

27 Ziffer 191 ff.

28 Ziffer 192.

29 Ziffer 197, 3 f. Aufschlussreich die instrumentatorisch-dynamischen Verzerrungen hernach!

30 Ziffer 202 ff.

31 Ziffer 212 f.

32 Ziffer 219 ff.

33 Ziffer 233.

34 Ziffer 234-237.

35 Ziffer 237,15.

untersetzt, ihm voran-gehend dröhnende Kadenz, sekundiert von Pendelschritten zunächst in Dur, dann in Moll³⁷ – beides untersetzt vom Pauken-Ostinato. Hernach der lange Weg in den Schluss.³⁸

Inwieweit stehen die Gefüge im Finale der zweiten, im Kopfsatz der dritten und siebenten Sinfonie von Mahler Pate?

7. Seien es, in alldem, Prozeduren der Verzerrung des Aufgenommenen – durch strukturelle Demontage vormals zusammen hängender Gebilde, bis zur Schwelle blanker Collage, durch harmonische Eintrübungen, durch die Aussparung der Mitte des Tonsatzes und Klanges, durch den Einlass extremer Instrumentalfarben, durch Überlagerungen des Unterschiedlichen oder durch deren Gegenteil: Reduktion aufs Nackteste, auf Gerippe!³⁹

Bei Mahler und bei Schostakowitsch läuft all dies auf Charaktere des Grotesken hinaus – inmitten des Aufgriffs und der Handhabe sogenannt trivialer Musik, die ihre vermeintliche Unschuld alsbald zu verlieren scheint.

8. Nicht nur Erinnerungen einiger Freunde könnten auf den Belang der siebenten Sinfonie von Mahler verweisen – es sind idiomatische und dramaturgische Eigenschaften eben dieser Sinfonie, die zum Vergleich mit Schostakowitschs Vierter nachdrücklich einladen: Als ob in ihnen das Eigentliche wie in einer Nußschale enthalten sei:

Seien es die sogenannten Natursymbole: Quasi Signal-Wendungen der Bläser⁴⁰ und ihre nachmalige Verdichtung⁴¹.

36 Ziffer 243 ff.

37 Ziffer 238 – 242.

38 ab Ziffer 246.

39 Hierfür stehen jene Prozeduren ein, die sowohl dem sogenannt langsamen Walzer als auch dem Galopp im dritten Satz widerfahren. Zum Vergleich seien ähnliche Prozeduren im 2. Satz der neunten Sinfonie von Mahler kenntlich gemacht – andeutungshaft!

40 Siebente Sinfonie, erster und zweiter Satz.

41 Mehrfach im zweiten Satz der siebenten Sinfonie – vgl. hierzu Passagen des zweiten, Episoden des dritten Satzes in Schostakowitschs Vierter.

Seien es bestimmte, namentlich marziale Themen, deren einzelne Bestandteile⁴² – auch und gerade die mehrfach repetierten Drehfiguren. Ihnen zur Seite Klage-Motive⁴³ und weit ausgreifende Kantilenensätze.⁴⁴

Sei es, übergreifend, das Miteinander von jederzeit verfügbaren Motiv-Kernen und variativem, kreisendem Weiterlauf – einer von mehreren Modi der Variantentechnik.

Sei es, wiederum übergreifend, in der Anlage von Satzteilen und Sätzen,⁴⁵ die Überlagerung sonatischer Prinzipie mit episodischen Konfigurationen und mit denen des Liedes.

Sei es, wiederum übergreifend, der häufige Schritt ins Bitonale, gepaart dem von Adorno vermerkten, grell dissonierenden „Über-Dur“ und dem jähen Dur-Moll-Wechsel.

Sei es der Einsatz bestimmter Klangfarben, namentlich in den Holz- und Blechbläsern.⁴⁶

Sei es, schließlich und endlich, der zugespitzte Pendelschlag zwischen Tragischem, Komischem, Grotesken, auch der Schritt ins lärmend Über-Freudige, in Festmusik,⁴⁷ die alsbald der Leerformel sich überführt: Macht gerade dies – also nicht nur das Schweifen der Ecksätze – vielen Mahler-Exegeten schwer zu schaffen, so galt oder gilt dies auch dem dritten Satz der vierten Sinfonie von Schostakowitsch: Dass die vermeintlich lustigen, mehr und mehr grotesken Episoden in den nunmehr gigantischen Trauermarsch und ins schier endlose Moll-Pendel

42 So im Hauptthema des zweiten Satzes der Siebenten von Mahler – vgl. hierzu der Trauermarsch der Vierten von Schostakowitsch.

43 So im schattenhaften dritten Satz der Siebenten von Mahler – vgl. hierzu die Klagerufe in den Steigerungsanlagen des ersten und dritten Satzes der Vierten von Schostakowitsch.

44 Erster Satz, erstes Seitenthema der Siebenten von Mahler – in Schostakowitschs Vierter überführen sich die Kantilenen häufig der Leerform.

45 Vor allem die Ecksätze der siebenten Sinfonie von Mahler – wiederum die Ecksätze, namentlich das Finale der Vierten von Schostakowitsch.

46 u.a. der extrem hohe Einsatz der Oboen und Klarinetten, der Einsatz der Es-Klarinette.

47 So im Finale der Sinfonie, dessen Analyse etlichen Exegeten Verlegenheit bereitet.

einmünden, könnte ihnen ein schwacher Trost sein. In Wahrheit jedoch zielen die Episoden darauf – schließlich ins Verlöschen der Musik, darin das Verebben des Zyklus „Lied der Erde“ sowohl aufgenommen als auch getilgt ist!

9. Solch offenkundige Anleihen . immer noch verdanken sie sich flüchtigem Hören! – legten mir nahe, die von Theodor W Adorno⁴⁸ apostrophierten Charaktere „Vorhang“, „Durchbruch“, „Weltlauf“, „Einsturz-Zusammenbruch“, „Suspension“ „der lange Blick“ danach zu befragen, ob sie für Schostakowitschs vierte Sinfonie (und nicht nur für sie!) zutreffen. Der unendlich gedehnte Schluss der vierten Sinfonie – wahrscheinlich dem Lied-Schluss „Abschied“ verpflichtet! – könnte als „langer Blick“ dechiffriert werden; in der rasenden Walzer-Tokkata, in der späteren Marsch-Polka des Finales, nicht anders im rasenden Fugato inmitten der Durchführung des ersten Satzes⁴⁹ könnte jener „Weltlauf“ stattfinden, der, so Adorno, zwangsläufig in die Katastrophe führt: Hier wie da wäre denn auch von Katastrophen jenseits der Musik, jenseits der Künste die Rede, gleichgültig darum, was Mahler, vor allem Schostakowitsch, gar Sollertinski, mit Schostakowitsch befreundet, davon begriffen haben.

10. Es fragt sich, ob derlei Charaktere sowohl im Schaffen von Mahler als auch von Schostakowitsch auf Musik-Vorstellungen gründen, die ihrerseits durchs Zusammenspiel verschiedener Künste und Medien geprägt sind, in denen Errungenschaften epischer Literatur, namentlich des Romans,⁵⁰ Errungenschaften des Theaters – für Schostakowitsch auch des Kinofilms – gegenwärtig sind: Auf Errungenschaften einer „Musica teatralis“, die sich als „Musizieren im und als Theater“, „Musik im und als Theater“ begreifen lässt.⁵¹

Mahlers lebenslange Befassung mit der Oper,⁵² gepaart seiner emphatischen Lektüre von Romanen, Schostakowitschs Affinität zum experimentellen Theater

48 Vgl. Theodor W. Adorno, S. 151 ff., 190 ff., 287 ff.

49 Erster Satz, Ziffer 63 ff.

50 Darauf weist Th. Adorno hin – a.a.O., S. 209 ff.

51 Vgl. Gerd Rienäcker, „Musica teatralis. Zu einigen Aspekten“. Ms., Berlin 2011.

52 Vgl. hierzu Tobias Janz in: Mahler-Handbuch, S. 140 ff.

und zum Kino, legen nahe, dass es nicht mehr um eine „musica absoluta“ geht, dass denn auch sogenannte innermusikalische Prinzipien nicht mehr dominant sind – was all den Analytikern zu schaffen macht, die Mahlers und Schostakowitschs Sinfonien nach der Gültigkeit innermusikalischer Stringenz durchforsten: Sie kommen, wie auch bei der Bestimmung innermusikalischer Stringenz in Wagners Dramen, an empfindliche Grenzen, auf die in später Thomas Mann in seinem Aufsatz „Leiden und Größe Richard Wagners“ aufmerksam machte.

II. Werden solche Verwandtschaften zwischen Schostakowitsch und Mahler dergestalt aufgefädelt, so dürfen die Unterschiede nicht unter den Tisch fallen.

1. Was, flüchtigem – oder auch weniger flüchtigem – Hören zufolge, nach Mahler klingt, hat von Mahler sich entfernt, allen sogenannten spätromantischen Rekursen zum Trotz. Selbst, ja gerade den vermeintlichen Natur-Lauten in Schostakowitschs Vierter ist verlorengegangen, wofür sie in Mahlers Sinfonien eintreten mochten: Sehnsucht nach dem Einssein mit der Natur, gepaart dem Wunsch nach Transzendenz. Mehr oder minder ruhigem Kreisen, das noch den vereinzelten Segmenten sich mitteilt, steht ein seltsam gehetzter Ton gegenüber, gepaart dem Weg ins beklemmend Mechanische, Maschinelle. Wer nach der Natur Ausschau hält, ist Schraubstöcken ihres Gegenteils ausgesetzt, gejagt, gehetzt vom Getriebe der Großstadt und großen Industrie – und von deren Konsequenzen für das So und nicht Anders der Künste, ihrer Produktion, Distribution, Rezeption. Vergleiche zwischen den Natursymbolen in Mahlers erster, dritter, siebenter Sinfonie und dem Finale der Vierten von Schostakowitsch machen solch gravierendes Anders-Sein offenbar.

2. Erst recht die von Schostakowitsch aufgenommenen Gattungen, Genres sogenannter Trivialmusik sind größtenteils andere als jene, die Mahler verfügbar waren: Nicht nur national, insofern Russland und Wien weit auseinander gehen. Nicht nur dadurch, dass zwei, drei Jahrzehnte dazwischen liegen, Schostakowitsch mithin weniger auf das Weaner Lied, auf Wiener Tänze des mittleren bis ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts, umso mehr auf die Lieder und Tänze der zwanziger Jahren zurück greifen kann: Galopp, Schlager, Geschwindemarsch

haben andere Physiognomien als der Wiener Walzer, als der Wiener Beisl. Ohnehin kann Marschmusik nach 1918 der furchtbaren Erfahrungen des Massenmordes nicht entraten – was Mahler ahnen mochte, ist mehr als nur eingelöst! Erst recht haben Veränderungen der Kommunikation inmitten der Großstädte und beeinflusst durch Manifestationen der Industrie Einzug gehalten diesseits, jenseits der Veränderungen im Zeitlich-Räumlichen: Auch im Sowjetrussland der zwanziger Jahre, soweit es von Westeuropa entfernt sein konnte.

Visionen riesiger Massen-Veranstaltungen, Massen-Prozesse, Visionen des „homo mechanicus“, des Maschinen-Menschen, Visionen riesiger aufmarschierender Puppen, darin konventionelle Puppen, Puppenspiele⁵³ ins Gigantische wachsen, gehen über Mahlers Vorstellungen weit hinaus. Kein Zufall, dass selbst die aufgenommenen Tänze und Lieder des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts gezeichnet sind mit Insignien des „homo mechanicus“: Dies nun offenbart sich gerade in Augenblicken des sogenannt langsamen Walzer im Finale, mehr noch, im plötzlichen Umschlagen vom Walzer zur Polka und um-gekehrt, im jähem Wechsel der zitierten Musiziersphären – weit über die Wechsel der Musiziersphären in Mahlers erster, zweiter, dritter, siebenter Sinfonie hinaus.

Der Schritt ins extrem Heterogene – für Mahler und Schostakowitsch signifikant, hat in den zwanziger, dreißiger Jahren andere Dimensionen gewonnen, die von den gravierenden Veränderungen der Lebenswelten nicht isoliert werden können.

3. Solchen Differenzen stehen, und darauf weist Schostakowitsch selbst hin, weltanschauliche zur Seite: Mahlers pantheistische Visionen, für ihn die Quelle von Trost, Hoffnung inmitten abgründiger Verzweiflung. Mahlers lebenslange Anstrengung, angesichts seiner Visionen zu artikulieren, es werde doch alles gut werden – seine achte Sinfonie ist nicht, wie Adorno⁵⁴ ihr attestiert, von ideellem und kompositorischem Misslingen gezeichnet, sondern gehört, ebenso wie die

53 Zur Physiognomie musikalischer – ins Groteske gesetzter – Puppenspiele. Vgl. mehrere Arbeiten von Sigrid Neef in den achtziger Jahren.

54 Theodor W. Adorno, a.a.O. Korrigierend: Hermann Danuser, *Weltanschauungsmusik*, Burgdorf 2009, S. 363 ff.

sechste und neunte, zur Sache seiner kompositorisch artikulierten Welt-Sicht! - ist für Schostakowitsch nicht akzeptabel: Tod kann nicht mehr als Erlösung, nicht als Übergang in ein „anderes“ genommen werden, sondern ist Ende.

Eben deshalb weist der „lange Blick“ am Ende der vierten Sinfonie, anders als der des Liedes „Abschied“, nicht ins Anders, Bessere, weil Lichtere, sondern ins Schwarze, ins Nichts, ihm geht der ins dreifache Fortissimo gesteigerte, gleichsam schreiende Trauer-marsch voran, der allen Tänzen und Schlagern ein jähes Ende setzt, dergestalt kenntlich macht, worum es eigentlich geht.

4. Hier, in dem „Nicht-So“ wie bei Mahler, kommen, wie oben angedeutet, szenisch-musikalische Konfigurationen der frühen Ballette von Igor Strawinsky, der mechanisch-tokkatenhaften Kompositionen des frühen Paul Hindemith, der Oper „Wozzeck“ von Alban Berg zur Hilfe – inwieweit auf dem Plan gerufen, eigene Befindlichkeiten zu bestätigen? Erinnert sei nicht nur an die Wirtshaus-Szenen in Bergs „Wozzeck“, die ihrerseits Tanzszenen Mahlerscher Sinfonien aufnehmen und transformieren, nicht nur an die quasi mechanischen Tänze im zweiten Aufzug des Balletts „Petruschka“ von Strawinsky – zugeordnet dem kümmerlichen von Puppen, deren zuvor vorgezeigte Spiele auf dem Jahrmarkt sich beklemmend fortsetzen, ja, potenzieren. Erinnert sei an die maschinenhaften Tokkatensätze in Hindemiths früher Klavier- und Kammermusik, möglicherweise an Szenen aus den Operneinaktern „Hin und zurück“, und „Neues vom Tage“, erinnert möglicherweise an Passagen aus Brecht-Weills „Dreigroschenoper“ oder „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“.

Dass Schostakowitsch überdies im Finale der Vierten sowohl die Gloria-Rufe aus dem Oratorium „Oedipus rex“ als auch den Schluss des Balletts „Der Feuervogel“ von Igor Strawinskij herauf beschwört, hat Salomon Wolkow⁵⁵ rechtens angemerkt: Hier wie dort geht es um Glorie und Jubel mit finsterem Hintergrund – verweisend auf tödliche Krankheit, auf Gewalt, deren Überwindung zu feiern aller Schmerzen sich erinnert: Um abgründigen Lobpreis also!

55 Solomon Wolkow, *Stalin und Schostakowitsch*, S. 214 f. Diese Hinweise sind triftig.

Zur Hilfe kommen Errungenschaften des Stumm- und frühen Tonfilms, gepaart teils ästhetischen, teils philosophischen Konzepten, über deren So und nicht Anders ich noch nicht zureichend Auskunft geben könnte: Sie alle bündeln sich in verschiedenen Strömungen russischer und sowjetrussischer Avantgarden - auf eine Linie, auf wenige Linien lassen sie sich nicht bringen, auch in Schostakowitschs Denken und Schaffen nicht...

5. Prägend sind, schließlich und endlich, eigene Erfahrungen in Theater und Film. Ich verweise auf seine Tätigkeit als Pianist in Stummfilmen, die ihm zum einen den Einsatz ganz heterogener Idiome, ja, Verfahren der Collage abfordert, zum anderen ihn auf radikale Raum-Zeit-Veränderungen verweist. Dies wird sich auswirken auf die Montagen in der Oper „Die Nase“, auf deren idiomatische Heterogenität, auf Raum-Zeit-Organisationen, die ohne die Umbrüche der Zwanziger, ohne die Visionen und Realität der Großstadt sich nicht begreifen lassen. Und auf die Idiome der nachfolgenden Ballette, diesseits und jenseits der Aufnahme sogenannter Modetänze, diesseits und jenseits ihrer Verzerrung, Überlagerung.

Aufgenommen schließlich sind, teils durch Direkt- und Indirektzitate, teils durch analoge Gestaltungsprinzipie, Szenen aus der Oper „Lady Macbeth“, vor allem Szenen, in denen Gewalt die Menschen im Schraubstock hält⁵⁶ – inwieweit auch die Momente der unverhohlenen klagenden Schluss-Szene?

III. Auf Mahlers Spuren? Die Fragezeichen seien beibehalten und getilgt zugleich. Beibehalten angesichts ganz anderer Einflüsse, andersartiger Gestaltungsprinzipien, getilgt, insofern Schostakowitsch sich in der Tat inmitten der dreißiger Jahre mit Mahlers Orchestermusik und Liedern befasst, insofern seine vierte Sinfonie ganz andere Dimensionen gewinnt als die vorangehenden Sinfonien: Dimensionen, die auf Mahlers zweite, dritte und siebente Sinfonie verweisen - im Ausmaß und in der Anlage der Ecksätze, im Schritt ins extrem Heterogene, in der Besetzung und deren Handhabe.

⁵⁶ Vgl. die aufschlussreichen Themen-Vergleiche bei E. Stetina, S. 305 ff.; seine Folgerungen für die Semantik der vierten Sinfonie (a.a.O. S. 354 ff) möchte ich jedoch mit Fragezeichen versehen.

Und, wie Dorothea Redepenning vermerkt, in der Semantisierung verschiedener Dimensionen des musikalischen Materials, gepaart der Einsicht, es geht nicht mehr nur um Musik.⁵⁷ Offenbar hat Schostakowitsch – er arbeitete seit 1932 an seiner vierten Sinfonie, also noch bevor „Lady Macbeth“ in Stalins Auftrag verrissen wurde; das Finale jedoch, zumindest Teile davon schrieb er danach!⁵⁸ – mit dieser Sinfonie die eigentliche Antwort gegeben auf diesen für ihn gefährlichen Verriss. Diese Antwort aber ist wahrhaft beklemmend. Ob das Werk durchweg gelungen sei,⁵⁹ hat dem gegenüber sekundären Belang.

⁵⁷ Gerade darauf wird Schostakowitsch viele Male hinweisen – diesseits und jenseits der Auseinandersetzungen um den „Symphonismus“ in den dreißiger Jahren. Vgl hierzu auch Edmund Stetina, S. 296 ff.

⁵⁸ Zu höchst komplizierten Genese der Sinfonie vgl. Edmund Stetina, S. 75-124.

⁵⁹ In den späten fünfziger Jahren kritisierte Schostakowitsch eine gewisse „Gigantomanie“: Inwieweit er darin dem verordneten Urteil gehorchte, dem zufolge die vierte Sinfonie total misslungen sei, bedarf der Frage. Später allerdings votierte er für die Aufführung des Werkes – so in einem Gespräch mit Mstislav Rostropowitsch.

Gerhard Müller:

„Что в имени тебе моем? Was bedeutet mein Name für dich?“
Lieder von Mahler und Schostakowitsch

1952 war ein Jahr der Verzweiflung. Der Kalte Krieg führte zu einer Eiszeit, und die Politik in Ost und West instrumentalisierte die Künste und brachte sie gegeneinander in Stellung. „Avantgardismus/Formalismus kontra Sozialistischer Realismus“ hieß die Formel der Propaganda-Zentralen, oder, personalisiert: Schönberg contra Schostakowitsch. War Schostakowitsch zu Hause ein volksfeindlicher Formalist, so erschien er im Westen als Stalins Hofkomponist. Auf dem Weltfriedenskongreß der Kulturschaffenden 1950 in New York kam es zum Eklat. Der Komponist Nicolas Nabokov, ein russischer Emigrant, zwang ihn zu einer öffentlichen Stellungnahme gegen Schönberg, Strawinsky und Hindemith, obwohl er wußte, daß Schostakowitsch nicht frei reden konnte. Nun verschwand sein Namen auch aus dem westlichen Konzertleben. Auch in der Heimat war sein Name seit dem Februarplenum von 1948 stigmatisiert. Er drohte in einen Abgrund des Vergessens zu stürzen. In dieser Situation griff Schostakowitsch zu seinem intimen Tagebuch, seinem „Buch der Lieder“, und komponierte „Vier Monologe“ nach Versen Puschkins op. 92. Es waren vier Lieder der Verzweiflung.

Was liegt an meinem Namen dir?
Er stirbt, gleich dem betrübten Klagen...
Doch wenn einst Leid den Tag verhängt,
So nenn ihn ohne Widerstreben
Und sag: ich weiß, wer an mich denkt,
In einem Herzen darf ich leben!

Dieses eine Herz, in dem er weiterleben wollte, war die Studentin Galina Ust-wolskaja. Ein Jahr später starb Stalin. Schostakowitsch schreibt seine 10. Sin-

fonie. Darin schreit er seinen verfeimten, bespuckten Namen heraus – DSCH – Dmitri Schostakowitsch. Das war das Thema, das wird die Devise seiner Arbeit.

Das haben Gustav Mahler und Dmitri Schostakowitsch gemeinsam: Was sich in sinfonischen Werken manifestierte, wurde zuerst im Lied geboren. Gustav Mahlers Sinfonien gehen die Lieder voran. Am Beginn stehen zwei Zyklen – das „Klagende Lied“ und die „Lieder eines fahrenden Gesellen“, beides auf eigene Texte. Aus letzteren wird die erste Sinfonie. Das Thema des zweiten Gesellenliedes („Ging heut morgen übers Feld“) wird das Hauptthema des ersten Satzes, und im Trio des dritten Satzes erscheint die Weise vom Lindenbaum aus dem letzten dieser Lieder. Das Thema dieses ironischen Trauermarsches ist ebenfalls ein Lied, das französische Kinderlied „Frère Jacques“, zu deutsch „Bruder Jakob, schläfst du noch?“ Damit überschreitet die Sinfonie ihre Gattungsgrenzen und wurde zur musikalischen Novelle. Der Wanderer war der Protagonist, das Lied der Begleiter. In den folgenden drei „Wunderhorn“-Sinfonien wird das Wanderer-Bild beibehalten und transzendiert. Nun geht es nicht nur über Feld und Wald, sondern über die Grenzen des Lebens hinaus in Paradies und Hölle. Der „Wanderer“ erhält eine soziale Kontur. Er ist der Ausgeschlossene, der im irdischen Elendstal die „himmlischen Freuden“ ersehnt. Mahler komponierte seine eigene Unbehautheit. *„Ich bin dreifach heimatlos: als Böhme unter Österreichern, als Österreicher unter den Deutschen und als Jude in der ganzen Welt. Überall ist man Eindringling, nirgends ‚erwünscht‘, wird er einmal zu Alma sagen.*

Die folgenden drei Sinfonien verzichten auf direkte Lied-Assoziationen, doch nicht auf den einmal gefundenen Volksliedton. Der schlägt nun um ins Tragische. Wir vernehmen Hinrichtungsszenen und Totenmärsche in eine Höllenwelt, in der sich alles Schöne und Gute ins Gegenteil verkehrt. Die beiden letzten Instrumentalwerke, die 9. Sinfonie und die fragmentarische Zehnte, setzen das fort. Davor aber stehen zwei textgebundene Lieder-Sinfonien, die 8. Sinfonie mit ihrer grandiosen Apotheose des Weiblichen und das von einem melancholischen Glück erfüllte „Lied von der Erde“. Jedesmal strukturiert der Text das Werk.

Auch Schostakowitsch literarisiert und theatraalisiert die Sinfonie, auch er wird mehr und mehr vom Lied ausgehen. Hinter allen Sinfonien, mit Ausnahme der ersten, steht das Wort. Das teilt er mit Mahler. Aber das unterscheidet ihn von seinem Vorbild: Das Dichterwort sollte auch Zeitzeugnis sein, nicht nur Zeugnis der Innerlichkeit. Das war nicht von Anfang an so. Erst ab 1936 geht das Material seiner Lieder in den Kontext seiner Instrumentalwerke ein. Zwar benutzten auch die 2. und 3. Sinfonie Texte, aber die angehängten Hymnen auf den Oktober bzw. den 1. Mai erwachsen aber nicht aus dem thematischen Material.

Als 16-jähriger komponierte Schostakowitsch die Krylow-Fabel vom Esel und der Nachtigall, ein Gegenstück zu Mahlers „Lob des hohen Verstandes“. Bei Mahler gibt der Esel dem Kuckuck den Preis, weil er „gut Choral singt“, bei Schostakowitsch rät der Esel der Nachtigall, beim Hahn in die Lehre zu gehen. Krylow schließt mit dem komisch-verzweifelten Ausruf: „Bewahr uns Gott vor solchen Richtern“. Gott erhörte diese Bitte nicht. Als Schostakowitsch das komponierte, war er 16 und ahnte nicht, daß der Krylowsche Esel bald in gigantischer Gestalt vor ihm auftreten würde.

Als ich mir die komponierten Texte Schostakowitschs zusammenstellte, fand ich eine poetisch-politische Biographie, ein in Geheimschrift verfaßtes Tagebuch. Am Anfang steht eine seltsame erotische Phantasie, die Sechs Romanzen auf Worte japanischer Dichter op. 21 für Tenor und Klavier bzw. Orchester (1928/1932), gewidmet seiner späteren Frau Nina Wassiljewna Warsar. Sie verknüpft die beiden großen Passionen Liebe und Tod und nehmen thematisch die „Lady Macbeth von Mzensk“ voraus. Der junge Schostakowitsch sah sich vor allem als Opernkomponist, als sowjetischer Verdi. Lieder waren Nebensache. Doch als der Große Krylowsche Esel 1936 der neuen sowjetischen Nachtigall befahl, beim Hahn in die Lehre zu gehen oder besser noch ihm in den Kochtopf zu folgen, änderte sich das. Die Oper trat in den Hintergrund, und die Sinfonie wurde sein Metier. Sie ersetzte die Oper, und sie nahm selbst opernhafte Züge an.

Die Situation konnte schlimmer nicht sein. Sein Name, so sehr er auch glänzte, sollte 1936 ausgelöscht und vernichtet werden. In der Stunde der Verzweiflung

entstanden die ersten Puschkin-Vertonungen, die „Vier Romanzen nach Puschkin“ für Baß und Klavier op. 46. Dieser Zyklus war ein Affront. Das erste Gedicht war eine Antwort auf Stalins Verdammungsurteil über „Katerina Ismailowa“ in der „Prawda“ vom Januar 1936 „Chaos statt Musik“. Schostakowitsch entgegnete mit Puschkins Gedicht „Wiedergeburt“.

Ein geniales Kunstwerk strahlte
In wunderbarer Farbenpracht.
Ein grober Kunstlump kam und malte
Ein andres drüber, schauerhaft.

Doch seine dummen Kleckse fielen
Wie Schuppen ab nach ein'ger Zeit,
Von neuem sah man sich enthüllen
Des alten Bildes Herrlichkeit.

Dem ein wenig spöttischen Ton Puschkins gab Schostakowitsch eine andere, leidenschaftliche Farbe. Unwillkürlich fühlt man sich an den Monolog des verhöhnten und betrogenen Rigoletto Verdis erinnert: „Feile Sklaven, ihr habt mich verraten.“

Dieses Lied bleibt keine Nebensache, es geht in die nächste Sinfonie ein – die fünfte. Die ersten vier Töne des Liedes bilden den Beginn des Marschthemas des letzten Satzes. Was sogar noch bis heute als ein wohlfeiles Zugeständnis an die Klischees des „Sozialistischen Realismus“ verstanden und interpretiert wird, war in Wirklichkeit der „Marsch des Kunstlumpen“!

Der damals noch verborgene Sinn tritt heute deutlicher hervor. Schostakowitsch erhoffte eine Zeit, in der sein Werk unverfälscht kursiert. Auch die anderen Lieder drückten seine tragische Lage aus. Im dritten Lied mit dem Titel „Vorgefühl“ heißt es:

Wieder hüllen Wolkenmassen
Über mir den Himmel ein;
Meines Schicksals neidisch Hassen
Dräut mit kaum verschmerzter Pein
Tret' ich meinem Los entgegen
Mit verachtungstrotz'gem Mut?
Wird auch jetzt die Seele hegen
Stolz, Geduld und Jugendglut?

In Puschkins Versen spiegelt er die eigene Befindlichkeit, die Angst wie die Entschlossenheit zu widerstehen. Wohin allerdings Widerstand führen konnte, sah er bald an seinen Freunden, dem Komponisten Nikolai Shiljajew und dem Marschall Tuchatschewski, später am Schicksal Isaak Babels, Ossip Mandelstams oder Wsewolod Meyerholds. Flucht oder Dialog mit der Macht? Sie alle wurden Stalins Opfer. Schostakowitsch floh nicht, weder ins Ausland noch in die absolute Musik. Worte, Teils von ihm, teils von anderen in Umlauf gebracht, kaschierten allerdings, was die Tönen sagten: „Lenin-Sinfonie“ (die Sechste), „Leningrader Sinfonie“ (die Siebente), „Stalingrader Sinfonie“ (die Achte) – das waren solche formalen „Verhüllungen“, die den offiziellen Dogmen entgegenkamen und sie gleichzeitig unterminierten. In diesem Sinne war er in der Tat ein „Formalist“. In den Liedern sprach er offener, die durch Tradition kanonisierten Verse Puschkins, Shakespeares, Robert Burns' oder Michail Lermontows ermöglichten eine aktuelle Kritik im historischen Gewand.

1942 entstanden die „Sechs Romanzen nach Versen englischer Dichter“ für Baß und Klavier op. 62. Es war das Jahr der Leningrader Sinfonie, doch von Sowjet-Patriotismus ist hier nicht die Rede. Shakespeares Sonett 66 „Tired with all these for restful death I cry“ bezog sich unverkennbar auf die sowjetische Wirklichkeit:

Müd all dessen schrei ich nach Tod in Frieden
 Verdienst geht stumm im Bettelkleid
 dem Lumpen ist das Festtagskleid beschieden,
 und hoch in Ehren steht der falsche Eid.

Ein anderes Gedicht stammt von Walter Raleigh. Mit den Versen von Shakespeares Zeitgenossen rät Schostakowitsch er dem Sohn, sich vor drei Dingen zu hüten, dem Querholz, der Leiter und dem Strick. Ein anderes Galgenlied stammte von Robert Burns und trug den Titel „McPherson vor der Hinrichtung“. Darin verhöhnt der zum Tode verurteilte McPherson seine Richter und tanzt „unterm Galgenbaum“. Keine Zugeständnisse und keine reuevolle Unterwerfung, auch angesichts des Todes nicht.

Frohgemut und ohne Furcht
 Ging er zum Galgen hin:
 Er tanzte unterm Galgenbaum –
 Das war McPherson.

Das traf ins Zentrum des stalinistischen Verhaltenskodexes, denn die „schöpferische Selbstkritik“ gehörte zu den unausweichlichen Ritualen. In Versammlungen, die eher mittelalterlichen Femegerichten glichen, hatte der Beschuldigte zu Kreuze zu kriechen und sich zu erfundenen Fehlern und erlogenen Anschuldigungen zu bekennen - in der (oft vergeblichen) Hoffnung auf Absolution. Robert Burns' McPherson war hingegen kein reuevoller Sünder, Abweichler oder Renegat. Zweifellos trug das Lied auch karnevalistische, narrenhafte Züge. Wer dem Tod entgegentanzt, macht ihn auch lächerlich. McPherson trotzt mit Witz und Tollkühnheit „einer See von Plagen“, wie es in Hamlet heißt. Das ist auch Schostakowitsch selbst. Dieser trotzig Tänzer gleicht nicht dem religiösen „Gottesnarren“, zu dem vor allem Solomon Wolkow Schostakowitsch stilisiert hat. Für ihn glich Schostakowitsch dem „Gottesnarren“

aus Puschkins (und Mussorgskis) „Boris Godunow“, aus dessen wirren Worten angeblich Gott selbst spräche. In „Boris Godunow“, um daran zu erinnern, ist dieser „Gottesnarren“ (der „jurodiwyi“) jedoch kein göttlicher Wahrheitskündler, sondern Teil einer propagandistischen Veranstaltung, die den Tod des Zaren in ein „Gottesurteil“ umfälscht. Das war nun Schostakowitsch keinesfalls, seine künstlerische Kritik ging nicht von rückwärtsgewandten byzantinischen Positionen aus, sondern sie fußte auf einer Zukunftshoffnung, die über den Stalinismus hinausdachte.

Das McPherson-Lied ging später in die Sinfonik ein, unter anderem in das stürmische Finale der 9. Sinfonie, dessen Verwegenheit Stalin Unbehagen bereitete, ohne daß er erriet, warum. Dabei war es überdeutlich: Zuerst die Posaunen des Gerichts, dann, attacca, der verwegene Tanz, aufgebaut auf einem aufsteigenden Motiv, das eine Variante der Liedmelodie ist. In der 13. Sinfonie sekundiert sie Jewtuschenkos Verse über den unbesiegbaren politischen Witz. Jewtuschenkos Eulenspiegel mag man einsperren oder erschießen, er tanzt immer wieder seinen Henkern davon, und dazu erklingt 1962, inmitten der „Tauwetter“-Periode, immer noch McPhersons Musik.

Mit der 13. Sinfonie zerstörte Schostakowitsch das Denkmal des Staatskomponisten, das die sowjetische Kulturpolitik ihm errichtet hatte. Sie war der ostentative Bruch mit seiner bisherigen sinfonischen Konzeption. Das klassische sinfonische Schema, das bis dahin mehr oder weniger eingehalten worden war, wurde aufgegeben, an seine Stelle trat eine suitenartige Abfolge einer größeren Anzahl von Vokalsätzen. Das war nicht nur ein formaler Wandel. Schostakowitsch brach zugleich mit der Rolle, die ihm zugewiesen war. Der Bruch kam nicht abrupt. Einiges ging voraus.

Nach Stalins Tod erwartete man eine demokratische Wende. Die „Tauwetter“-Periode brach an. Die Beschlüsse von 1948, die die künstlerische Intelligenz mundtot machen sollten, wurden faktisch (aber noch nicht formell) aufgehoben. Die Rede Chrustschows auf dem XX. Parteitag der KPdSU, der Roman „Tauwetter“ von Ilja Ehrenburg, die kühnen Verse der Dichter Jewgeni Jewtuschenko und

Robert Roshdestwenski, in denen Majakowski wieder auferstand, – das alles war neu und hoffnungsvoll. Der eben noch verfemte Schostakowitsch wurde in der Rolle eines Staatskomponisten versetzt. Die beiden Revolutions-Sinfonien (Nr. 11 „Das Jahr 1905“ und Nr. 12 „1917“) schienen das zu belegen. Sie manövrierten ihn in die zwielichtige Position. Schostakowitsch hegte vielleicht die Illusion, der Komponist dieses neuen Rußland zu werden. Das erwies sich als unmöglich. Auf der „Tauwetter“ folgten die blutig niedergeschlagenen Aufstände in Polen und Ungarn. In der Innen- und Kulturpolitik kehrte das Land zu Sdanow zurück. Schostakowitsch drohte in einer anderen Namenlosigkeit zu versinken, in der der offiziellen Ehrungen und Auszeichnungen, Ämter und Positionen. War er vielleicht nur ein etwas besserer Chrennikow, aber nicht mehr er selbst? Er wird der weitberühmte Niemand, ein Rädchen und Schraubchen in der sowjetischen Propaganda-Mühle. 1952 wählte er sich dem Vergessen anheim gegeben und hoffte, daß sein verfemter Name wenigstens im Gedächtnis der Geliebten überlebte. Nun sagen sich vorige Freunde von ihm los, unter ihnen auch Galina Ustwol-skaja. Er ist wieder namenlos. Diesem erneuten Verhängnis mußte er entkommen. 1957 bricht er – zunächst kaum bemerkt mit der Statistenrolle. Es entstehen nebeneinander zwei „Liederspiele“ – die 11. Sinfonie „Das Jahr 1905“ und das „Antiformalistische Panoptikum“, auf russisch „Antiformalistischeski Rayok“.

Das war nicht gleich deutlich. Das „Panoptikum“ war völlig unaufführbar und wurde in der untersten Schublade versteckt. Die 11. Sinfonie galt sofort als ein Musterstück des „sozialistischen Realismus“. Ihr thematisches Material bestand aus russischen Revolutionsliedern. Das war doppeldeutig. Man konnte das Werk auf die historischen Ereignisse von 1905 beziehen, aber auch, wie es Schostakowitsch später selbst gegenüber Solomon Wolkow andeutete, auf den ungarischen Aufstand. Die Liedtexte, die den russischen Hörern nicht unbekannt gewesen waren, geben der Musik einen subversiven Inhalt. Das lyrische Hautthema des ersten Satzes ist ein Lagerlied aus dem 19. Jahrhundert. Darin heißt es: „Der Herbst ist schwarz wie der Verrat, schwarz wie das Tyrannengewissen. Schwärzer als die Nacht wächst vor mir aus dem Nebel eine Vision – der Kerker.“ Der zweite Satz war eine Folge von Variationen auf das berühmteste Revolutionslied

von 1905, den Trauermarsch „Unsterbliche Opfer“, dessen deutsche Übertragung von Hermann Scherchen stammt:

Unsterbliche Opfer, ihr sanket dahin,
wir stehen und trauern, voll Schmerz Herz und Sinn.
Ihr kämpftet und starbet um kommendes Recht,
wir aber, wir trauern, der Zukunft Geschlecht.

Im Finale erscheinen das Arbeiterlied „Wütet, Tyrannen, und droht uns mit Ketten und Kerker“ und die populäre die „Warschawianka“ (Feindliche Stürme durchtoben das Land“). Aus beiden Liedern baut Schostakowitsch eine dramatische Szene, die in die Klagelieder des Beginns und dem erneuerten düsteren Geläut der Sturmglocken, die zu einer neuen Revolution aufrufen – einer Revolution gegen die vergreisten Revolutionäre. Über diesen eigentümlichen Schluß wurde seinerzeit hinweginterpretiert, als ob es ihm gar nicht gäbe, und so hat man diese Sinfonie lange mißverstanden.

Der „Antiformalistischeski Rayok“ hingegen konnte gar nicht mißverstanden werden. Er verhöhnnte im Volkslied-Ton und mit Originalzitate die offizielle Kulturpolitik. Scheinbar war das eine parodistische Reflexion des Februar-Plenums von 1948, inzwischen also Geschichte. Doch es war eine aktuelle Parodie. Den Anlaß bot der neue Chef-Ideologe Dmitri Schepilow, der auf dem 2. Sowjetischen Komponistenkongress (28. März – 4. April 1957) die ideologischen Gespenster der Stalinzeit wieder aufleben ließ. Statt einer Revision der fatalen Beschlüsse von 1948 predigte Schepilow deren Bekräftigung: Volkstümlichkeit und Parteilichkeit, Neuerertum und Tradition waren die alten antimodernen Schlüsselbegriffe, Glinka, Tschaikowski, Rimski-Korssákow (mit falscher Betonung) zeitlose und verbindlichen ästhetischen Vorbilder. Schostakowitsch und sein Librettist Lew Lebedinski wählten einige unsinnige Zitate und unterlegten sie mit dem „volksverbundenen“ musikalischen Material. Der musikalisch unmögliche Satz: „Genossen, realistische Musik wird geschrieben von volksverbundenen Komponisten, während formalistische Musik von volksfeindlichen

Komponisten geschrieben wird“ wird z.B. auf die Melodie von Stalins Lieblingslied „Suliko“ aufgezogen. Zu „Glinka, Tschaikowski, Rimski-Korssákow“ fanden sie das populäre „Kalinka“.

Der Rayok war karnevalistischer Maskenzug der krummen Helden des neuen, von Chruschtschow geprägten Zeitalters, nicht des alten. Das konnte damals nicht aufgeführt werden. Die 11. und die 12. Sinfonie „Das Jahr 1917“ waren durch ihre Revolutionstitel sozusagen sankrosankt. Mit der dann folgenden 13. Sinfonie von 1962 stürzte der Komponist Freund und Feind in Verwirrung. Die provokanten Verse Jewtuschenkos und das Thema des Judenmordes von „Baby Jar“ im September 1941, das die Russen und Ukrainer von Kiew protestlos hingenommen hatten, waren offensichtliche Herausforderungen. Diese Sinfonie und die folgende 14., ebenfalls eine Lieder-Sinfonie, glichen mittelalterlichen Totentänzen. Voran gehen die in Baby Jar ermordeten Kiewer Juden, es folgt der Narr unter dem Galgen, dann die Schatten der Kriegsfrauen, die Eingekerkerten, Verbannten und Erschossenen. Zuletzt reiht sich frech ein Scharlatan in die Reihe der Opfer, der skrupellose Karrierist. Das musikalische Spektrum ist entsprechend ambivalent. Es erstreckt sich vom opernhaften Monolog über die freche Polka bis zum ironischen Karriere-Walzer.

Der Sinfonie ging 1960 die Orchesterfassung des elfteiligen Liederzyklus „Aus jüdischer Volkspoesie“ voraus. Er war zwar schon 1948 geschrieben, aber kaum aufgeführt worden. Nun wurde er quasi Vorwort der Baby-Jar-Sinfonie. An eine Aufführung war zunächst ebenfalls nicht zu denken. Schostakowitsch gab die Partitur Kurt Sanderling mit auf die Reise, als der 1960 nach 35 Jahren Exil nach Berlin zurückkehrte, und hier fand die Uraufführung statt, aber sie durfte nicht so heißen, weil das sowjetische Kulturministerium einer Schostakowitsch-Uraufführung im Ausland nie zugestimmt hätte. Der orchestrierte Zyklus „Aus jüdischer Volkspoesie“ wurde zum ersten Mal am 25. September 1962 in einem Abonnementskonzert des Berliner Sinfonieorchesters unter der Leitung von Kurt Sanderling aufgeführt. Die Solisten waren Maria Croonen (S), Annelies Burmeister (A), und Peter Schreier (T). In den Werkverzeichnissen steht immer noch ein falsches Uraufführungs-Datum – der 19. Februar 1964 in Gorki. Gennadi Roshdestwenski

dirigierte jedoch die sowjetische Erstaufführung. Nicht zu Unrecht könnte man „Aus jüdischer Volkspoesie“ und die „Michelangelo-Suite“, die beide wie die 14. Sinfonie aus elf Sätzen bestehen, in die Reihe der Sinfonien aufnehmen.

In den späten Jahre entstehen vier umfangreiche Lieder-Zyklen: neben der „Michelangelo-Suite“ die „Sieben Romanzen nach Worten von Alexander Blok“ op. 127 für Sopran, Violine, Violoncello), die „Sechs Romanzen nach Worten von Marina Zwetajewa“ op. 143 und die „Vier Gedichte des Hauptmanns Lebjadkin“ op. 146 für Baß und Klavier nach Texten aus Dostojewskis Roman „Die Dämonen“. Der Lebjadkin-Zyklus war Schostakowitschs vorletzte, schon auf dem Krankenlager entworfene Komposition. Sie wirkte durchaus befremdend und widersprach mit ihrem grotesken satirischen Pathos der intimen Sphäre des Klavierlieds. Eigentlich handelt es sich um eine Monodram; in dessen steht Zentrum der abstruse Hauptmann Lebjadkon, ein Trunkenbold und Prahlhans. In Dostojewskis Roman, dessen Kenntnis Schostakowitsch voraussetzte, verkörpert er einen „Dummkopf mit Initiative“ – der Ausdruck stammt von Konstantin Simonow. Er ist das gigantische Nichts, das alles Leben vergiftet, ein zum Ungeheuer aufgeblasenes Infusorium, eine Kakerlake als Epochenbild. Diesem Satyrspiel gingen die tragischen Romanzen auf Gedichte von Alexander Block und Marina Zwetajewa voran, Elegien des Abschieds. Alle Motive aus Schostakowitschs Künstlerleben sind hier noch einmal versammelt

Wenn wir vom Lied her auf die Sinfonik Schostakowitschs blicken, erfahren wir einiges, durchaus nicht alles, über ihren besonderen Charakter.

Erstens bemerken wir die Aufgabe der klassischen Dramaturgie. An die Stelle des „Per aspera ad astra“ tritt nach und nach das Reihungsprinzips der Liederzyklen. Als Gattungsbezeichnung erscheint die vorklassische Bezeichnung „Suite“, ohne daß es vorklassische, barocke Stilkopien gäbe.

Zweitens. Der Aufzug oder Umzug, der antike „comodos“, bestimmt die Struktur. Aus der Sinfonie wird ein „ludus cum figuris“, ein Spiel der wechselnden Gestalten. Die Sinfonie wird literarisiert und tendiert zur Inszenierung realer

Vorgänge. Aus der Sicht der avantgardistischen Ästhetik war das der musikalische Sündenfall.

Drittens. In seinen letzten Liedern versammelte Schostakowitsch noch einmal die Konfigurationen seiner Sinfonik – den Krylowschen Großen Esel, den skrupellosen Karrieristen, den geschmeidigen Opportunisten, den großen Dummkopf, aber auch den tanzende Narren, Ophelia, Anna Achmatowa, Stenka Rasin, Michelangelo, Dante. An die Stelle von Mahlers träumenden Wanderer tritt der Verbannte, der verfemte und verfolgte Künstler, an die Stelle der religiösen Verinnerlichung ein kritischer Skeptizismus. Mahlers sinfonische Konzeption erhält bei Schostakowitsch ihre realgeschichtliche Ausformung.

Seine Musik triumphierte über das Chaos der Zeiten. Sein Name ging nicht verloren. Er konnte zuletzt mit Horaz von sich sagen: „Exegi monumentum, aere perennius...“

„Ein Denkmal baut ich mir, wie Hände keins erheben,
Des Volkes Pfad zu ihm wächst niemals zu...“

heißt es in Puschkins Übersetzung. Die sieben Blok-Romanzen sind auch ein Denkmal für vier Freunde und Gefährten, die Sängerin Galina Wischnewskaja, den Cellisten Mstislaw Rostropowitsch, den Geiger David Oistrach und für sich selbst als Pianisten. Allein die Uraufführung konnte er nicht mehr spielen. An seiner Stelle saß sein Schüler Moissej Wajnberg am Flügel. Die siebente und letzte Romanze gilt dem Lob der Musik. Das war sein Vermächtnis.

Zur Nacht, wenn alle Stimmen schweigen,
wenn sich die Stadt in Dunkel hüllt,
führst du, Musik, den Sternenreigen,
von dir ist dann die Welt erfüllt.

Musik, Beherrscherin der Erde!
Trotz Tod und Qualen und trotz Leid:
Der letzte Becher, den ich leere,
sei in Demut dir geweiht!

Brigitte Kruse:

„... wir sind die Seinen lachenden Munds“
Der Tod im Schaffen von Dmitri Schostakowitsch und Gustav Mahler

„Daß ich sterben muß, habe ich schon vorher auch gewußt.“¹

„... daß ich einfach mit einem Schlage alles an Klarheit und Beruhigung verloren habe, was ich mir je errungen; und daß ich vis-à-vis de rien stand und nun am Ende des Lebens als Anfänger wieder gehen und stehen lernen muß.“²

„Wir haben über allesmögliche gesprochen. Wir haben auch darüber gesprochen, was unvermeidlich ist, darüber, was am Ende des Lebens sein wird, das heißt über den Tod. Wir fürchteten beide den Tod und wünschten ihn nicht. Wir liebten das Leben. Dennoch wußten wir, daß wir uns früher oder später vom Leben werden trennen müssen.“³

Drei Aussagen über den Tod . die ersten beiden stammen von Gustav Mahler, die dritte steht im Kondolenzbrief Dmitri Schostakowitschs an die Witwe seines unerwartet im Alter von 41 Jahren verstorbenen Freundes Iwan Iwanowitsch Sollertinski.

Die Aussagen sind sich ähnlich: Der Tod als unvermeidlich, zum Leben gehörig, akzeptiert und doch gefürchtet und mit Angst besetzt - und gleichzeitig eine unbedingte Liebe zum Leben.

In ihnen spiegelt sich eine tiefe geistige Verwandtschaft zu Gustav Mahler, die Schostakowitsch unter dem Einfluss Iwan I. Sollertinskis entwickelte.

1 Gustav Mahler Brief an Bruno Walter vom 18. Juli 1908, in: Gustav Mahler *Briefe*, Leipzig 1985, S. 386.

2 Ebd.

3 Kondolenzbrief Dmitri D. Schostakowitschs an die Witwe Sollertinskis, zitiert nach: Krzysztof Meyer *Dmitri Schostakowitsch*, Mainz 1998, S. 309.

In seiner letzten Begegnung mit Krzysztof Meyer 1974 bekennt Schostakowitsch, von der Krankheit deutlich gezeichnet, „Aber wenn mir jemand sagen würde, daß mir nur noch eine Stunde zu leben geblieben sei, dann möchte ich das Ende des letzten Satzes vom Lied von der Erde hören.“⁴ (nachdem er vorher bewundernd von allen anderen Sinfonien gesprochen hatte).

Zu diesem Zeitpunkt hatte er sein eigenes „Lied von der Erde“, die 14. Sinfonie, schon komponiert.⁵

Beide Komponisten kamen schon in frühesten Jahren mit dem Tod in Berührung. Gustav Mahler verlor beide Eltern im Jahr der 1. Sinfonie 1889 und hatte dann für seine jüngeren Geschwister zu sorgen. Schostakowitsch wurde bereits als Student im Alter von 16 Jahren (1922) mit dem Tod des Vaters konfrontiert. Die Familie geriet in bittere Not und der Sohn musste den Familienunterhalt wesentlich mit bestreiten, indem er als Stummfilmpianist arbeitete.

Das Thema des Todes durchzieht das Schaffen Gustav Mahlers und Dmitri Schostakowitschs von Jugend an, bei beiden tritt es im Spätwerk in den Vordergrund – nach einer Lebenskrise, hervorgerufen durch den Verlust naher Angehöriger und eigene lebensbedrohliche Krankheit.

Beider Schaffen weist Parallelitäten in der Gattungswahl auf. Sinfonie, Orchesterlied/Vokalsinfonie – Mahlers zentrale Gattungen – sind auch für Schostakowitsch essentiell, bei Schostakowitsch kommen mit gleichem Gewicht Kammermusik, vor allem die Streichquartette und die Oper hinzu.

Man findet kaum ein Werk, in dem das Thema des Todes nicht in irgendeiner Weise angesprochen ist. Einige Beispiele seien genannt:

4 A.a.O., S. 551

5 Vgl. Brief an Isaak D. Glikman vom 7.7.1963, in Dmitri Schostakowitsch „Chaos statt Musik?“. Briefe an einen Freund, Berlin 1995, S. 206

Bei Mahler:

Der Todeswunsch in den „Liedern eines fahrenden Gesellen“ (1883-1885), dem ein Abschied folgt und der merkwürdige pppp Schluss auf den Text „war alles wieder gut“ – die Seufzerketten in Singstimme und Bläsern behaupten das Gegenteil.

Der Abschied des zur Hinrichtung geführten Tambourgesellen aus den Wunderhornliedern, der im „Gute Nacht“ des Schlussteils schon den Gedanken des Eins-Seins mit der ewig währenden Natur im „Lied von der Erde“ vorwegzunehmen scheint

Das „Ich bin der Welt abhanden gekommen“ der Rückert-Lieder (1901-1904), in dem nicht der physische Tod, sondern die innere Abwendung vom „Weltgetümmel“ zugunsten des Anderen (um mit Eggebrecht zu sprechen)⁶, des Schönen in Natur und Kunst thematisiert sind, nach Mahlers eignen Worten sei er dies selbst.⁷

Die nach Trost suchenden „Kindertotenlieder“ (1901-1904) mit dem ergreifenden „Oft denk ich, sie sind nur ausgegangen“, das sich verwandelt in „Sie sind uns nur vorausgegangen“. Das Motiv auf den Text „Ich bin gestorben“ aus den „Rückert-Liedern“ gibt im zweiten der „Kindertotenlieder“ dann Gewissheit darüber, was tatsächlich geschehen ist und wird künftig immer in dieser Bedeutung zu hören sein.

Die Trauermärsche, Kondukte, Adagio-Sätze und die aufgebauten Gegenwelten in den Sinfonien, beginnend mit dem „Totenmarsch in Calots Manier“ der 1. Sinfonie, einem der ersten Beispiele für Mahlers „herzzerreißende, tragische Ironie“.⁸

6 Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht *Die Musik Gustav Mahlers*, München, Zürich 1986.

7 Matthias Hansen *Mahler: Lieder*, in: CD Booklet Deutsche Grammophon CD 00289 477 5329, S. 11.

8 Gustav Mahler an Bernhard Schuster, zitiert nach Constantin Floros *Gustav Mahler III Die Symphonien*, Wiesbaden 1985, S. 36.

In Gustavs Mahlers Verständnis „zieht ein Leichenbegängnis vorbei und das ganze Elend, der ganze Jammer der Welt mit ihren schneidenden Kontrasten und der gräßlichen Ironie fasst ihn an. Den Trauermarsch des Bruder Martin hat man sich von einer ganz schlechten Musikkapelle, wie sie solchen Leichenbegängnissen zu folgen pflegen, dumpf abgespielt zu denken. Dazwischen tönt die ganze Rohheit, Lustigkeit und Banalität der Welt irgend einer sich dreinmischenden böhmischen Musikantenkapelle hinein, zugleich die furchtbar schmerzliche Klage des Helden ...“⁹

Wichtige Elemente sind hier angelegt, die sich bei Schostakowitsch wieder finden: die Verwendung von Liedmaterial mit der entsprechenden Semantisierung der Instrumentalmusik, die Arbeit mit heterogenem Material unter Einbeziehung des Banalen, Trivialen, Ironie, Verzerrung, Grotteske, das Umkippen ins Gegenteil. Das Kontrabass-Solo, mit dem das „Bruder Martin“-Thema intoniert wird, hat sein Pendant in der Skordatur der Solo-Violine im Scherzo der 4. Sinfonie, die Mahler mit der Fiedel des Todes „*Freund Hein spielt zum Tanz auf*“ assoziiert.

Die „Todtenfeier“, die Apokalypse mit ihren Schreckensfanfaren und die Auferstehung in der 2. Sinfonie, das „Himmlische Leben“ als Welt nach dem Tode in der vierten, der Trauermarsch „Wie ein Kondukt“ als Kopfsatz der 5. Sinfonie in der Tradition von Berlioz und Tschaikowski, die Kopfsätze der 6. und 7. Sinfonie seien noch genannt.

Ähnlich lang und bedeutsam die Liste von Werken Schostakowitschs, die sich – schon bevor das Spätwerk einsetzt – mit dem Thema des Todes beschäftigen:

Da sind zunächst die Werke, die verstorbenen Freunden und Kollegen gewidmet sind:

9 Gustav Mahler im Gespräch mit Natalie Bauer-Lechner 1900, BL 174, zitiert nach Floros III; 37.

Das Klaviertrio op. 67 in e-Moll (1944) widmete er, einer Tradition russischer Komponisten folgend, seinem Freund Iwan Sollertinski und führte es zusammen mit Musikern des Beethoven Quartetts auf. Seinem verehrten Klavierprofessor Leonid Wladimirowitsch Nikolajew galt die Widmung der 2. Klaviersonate, seiner ersten Ehefrau war das 7. Streichquartett und dem 2. Geiger des Beethoven-Quartetts Wassili Schirinski das 11. Streichquartett gewidmet.

Einen Sonderfall stellt in gewisser Weise das 8. Streichquartett dar, das er als Tombeau für sich selbst komponierte.

„Ich dachte darüber nach, daß, sollte ich irgendwann einmal sterben, kaum jemand ein Werk schreiben wird, das meinem Andenken gewidmet ist. Deshalb habe ich beschlossen, selbst etwas Derartiges zu schreiben. Man könnte auf seinen Einband auch schreiben: ‚Gewidmet dem Andenken des Komponisten dieses Quartetts‘. Grundlegendes Thema des Quartetts sind die Noten D Es C H, d.h. meine Initialen (D. SCH.). Im Quartett sind Themen aus meinen Kompositionen und das Revolutionslied ‚Gequält von schwerer Gefangenschaft‘ verwandt.“¹⁰

Das Todesthema erscheint in Vokalzyklen, so in den „6 Romanzen nach Texten japanischer Dichter“ („Zum ersten und zum letzten Mal“, „Hoffnungslose Liebe“, „Tod“) und den „6 Romanzen nach Worten irischer Dichter“ – „McPherson vor der Hinrichtung“ (Burns), „Sonett 66“ (Shakespeare), in den Trauermärschen der 1., 4. und 11. Sinfonie, dem Passacaglia-Satz der 8. Sinfonie u.v.a.

Neue semantische Felder bei Schostakowitsch tun sich auf, die erkennbar machen, dass Schostakowitsch ein halbes Jahrhundert später als Mahler komponierte und die Erfahrungen von Revolution, Krieg, Terror, Unterdrückung und Zerstörung zu den prägenden seines Lebens und Denkens gehören.

Mord wird thematisiert und zwar nicht (nur) als individuelle, primär aus persönlichen Motiven resultierende Gewaltanwendung, sondern als sozial verortete, sich zwangsläufig aus gesellschaftlich-sozialen Situationen entwickelnde Gewalttat, erstmals deutlich in der Oper „Lady Macbeth von Mzensk“. In den

10 Brief an Isaak D. Glikman vom 19.7.1960, in: *Briefe an einen Freund* a.a.O., S. 173f.

Sinfonien begegnet Gewalt als bedrohliche, zerstörerische, alles niederwalzende Maschinerie, wie beispielhaft in der 8. und 10. Sinfonie.

Insofern gilt Mahlers Bekenntnis gegenüber Natalie Bauer-Lechner aus dem Jahr 1895, er wolle in seinen Sinfonien „... mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen“¹¹, für beide Komponisten, ebenso wie das Selbstverständnis als Mensch und Künstler, das jede leidende, gequälte, in Not lebende Kreatur ihres Mitgefühls, jede Ungerechtigkeit ihres Einspruchs und Protests sicher sein lässt. Über die Gemeinsamkeiten und Gegensätzlichkeiten in den Persönlichkeitsstrukturen hat Oleg Caetani überzeugend gesprochen.¹²

Dass Schostakowitschs lebenslange Mahler-Verehrung durch die tiefe Freundschaft und den intensiven geistigen Austausch mit Iwan Sollertinski initiiert wurde, ist im mehrfachen Sinne unbestritten. In ihren Gesprächen, gemeinsamen Partitur-Studien und Konzerterlebnissen sowie durch Sollertinskis Mahler-Buch erlangte Schostakowitsch genaueste Kenntnisse des Mahlerschen Oeuvres. Sollertinski war zudem eine Persönlichkeit, „deren Bedeutung für das kulturelle, vor allem das musikalische Leben der Sowjetunion in den dreißiger Jahren dieses Jahrhunderts gar nicht zu überschätzen ist“ (Kurt Sanderling).¹³ Mit unbändiger Energie und Leidenschaftlichkeit beteiligte er sich an den Symphonismus-Debatten der 20er und 30er Jahre. Die Symphonie als zentrale Gattung der Widerspiegelung des (revolutionären) Lebens, die Bedeutsamkeit der Programmatik (im Sinne eines inneren Programms), Dramaturgien und Finalegestaltung, die Rolle des Vokalen in der Sinfonik, Grotteske und tragische Ironie, die Auseinandersetzung mit der russischen und der westeuropäischen klassisch-romantischen Tradition und die Öffnung des Blicks für die zeitgenössische Musik eines Alban Berg, Igor Strawinsky, Arnold Schönberg, Paul Hindemith wurden in Aufsätzen,

11 Zitiert nach Constantin Floros *Gustav Mahler I. Die geistige Welt Gustav Mahlers in systematischer Darstellung*, Wiesbaden 1987, S. 151

12 Vgl. Das Referat von Oleg Caetani „Mahler und Schostakowitsch – Verschiedene Wurzeln doch gemeinsame Vorlieben und schöpferische Ziele“.

13 Erinnerungen: Kurt Sanderling (1978), in: Iwan I. Sollertinski *Von Mozart bis Schostakowitsch*, Leipzig 1979, S. 8.

Konzerteinführungen, Rezensionen erörtert. Liest man etwa Sollertinskis Ausführungen zu Tschaikowski und Mahler in dem Aufsatz „Historische Typen der symphonischen Dramaturgie“,¹⁴ dann meint man, er schreibe über Schostakowitsch, etwa in den Passagen über indirekte Lyrik und Chapliniaden: „Lyrik durch Grotteske verhüllt und über die Exzentrik vermittelt, tiefe Menschlichkeit unter der Schutzmaske der Narrheit“.¹⁵

Insofern wären die von Schostakowitsch für jede Symphonie gefundenen individuellen Lösungen zu messen an den Postulaten, Normen, Erwartungshaltungen, die durch diese Debatten und die späteren, die künstlerische Freiheit tatsächlich „knebelnden“¹⁶ Resolutionen, und Beschlüsse entstanden. Jede Modifizierung der idealtypischen „Vier-Akte-Dramaturgie“,¹⁷ wie sie seit den 20er Jahren für die sowjetische Sinfonik zunehmend Verbindlichkeit gewann, erlangt Bedeutung. Ein Mahlers morendo-Schlüsse aufgreifender pppp-Schluss des Finalsatzes in der 8. Sinfonie wird so zum beredten Ereignis und vom Konzertpublikum als solches rezipiert.

Die Todesthematik tritt im Spätwerk beider Komponisten in den Vordergrund, bei Schostakowitsch beginnend mit den „Sieben Romanzen nach Worten von A. Blok“ op. 127, in Mahlers Oeuvre weisen die 9. und 10. Sinfonie sowie das „Lied von der Erde“ Merkmale einer eigenen, als Spätwerk zu bezeichnenden Schaffensperiode auf.¹⁸

Nahezu identisch die biographische Situation: Beide Komponisten sehen sich einer individuellen Lebenskrise gegenüber, deren Auslöser Krankheit und persönliche Schicksalsschläge sind, aber auch der Verlust von Hoffnungen und Illusio-

14 A.a.O. S. 267 ff.

15 A.a.O., S. 275.

16 S. Bernd Feuchtner *Dmitri Schostakowitsch „Und Kunst geknebelt von der groben Macht“*, Kassel usw. 2002.

17 Vgl. Karen Kopp *Form und Gehalt der Symphonien des Dmitrij Schostakowitsch*, Bonn 1990, u.a. S. 64 ff.

18 Zur Problematik des Spätwerkes vgl. Constantin Floros *Gustav Mahler III*, a.a.O., S. 237 ff., Sebastian Klemm *Dmitri Schostakowitsch – Das zeitlose Spätwerk*, Berlin 2001, Krzysztof Meyer a.a.O., S. 478 ff.

nen, die Perspektiven des eigenen Wirkungsfeldes betreffend. Gustav Mahler wird den Tod seiner Tochter Maria Anna am 5. Juli 1907 nicht verwinden. Im gleichen Jahr wird seine tödliche Herzkrankheit diagnostiziert. Intrigen an der Wiener Hofoper, begleitet von einer Pressekampagne und einer wachsenden Zahl antisemitischer Angriffe, zwangen ihn letztlich zur Demissionierung als Direktor des Wiener Königlichen Hof-Operntheaters. Für Mahler war dies gleichbedeutend mit dem Scheitern seiner 10jährigen Bemühungen um eine Modernisierung und Anhebung der künstlerischen Qualität an der Wiener Hofoper. Anfang 1908 trat er seinen Vertrag als Dirigent an der Metropolitan Opera in New York an.

Schostakowitschs Leben war seit den 60er Jahren zunehmend von Krankheit gezeichnet, zwei Herzinfarkte und das Fortschreiten einer Rückenmarkserkrankung hatten immer häufiger lange Krankenhausaufenthalte ohne bleibende Heilungserfolge zu Folge. Er hatte den Tod enger Freunde zu betrauern und beobachtete mit Entsetzen und wachsender Resignation die politische Erstarrung im Laufe der Breshnew-Ära. Desillusioniert musste er sich eingestehen, dass die nach dem Tode Stalins und dem „Tauwetter“ unter Chruschtschow entstandenen Hoffnungen auf eine Liberalisierung des politischen und künstlerischen Lebens weitgehend wieder zunichte gemacht wurden und dass sie neue Abschiede brachten, Abschiede von Freunden, die als Dissidenten schikaniert und in ihrer Berufsausübung behindert und später des Landes verwiesen wurden. Galina Wischnewskaja legt in ihren Memoiren ein berührendes Zeugnis dafür ab.¹⁹

Gustav Mahlers „Lied von der Erde“ und Schostakowitschs 14. Sinfonie weisen eine besondere Nähe und vielfältige Bezüge auf. Das „Lied von der Erde“, komponiert 1907, nach Mahlers Tod 1911 durch Bruno Walter in München uraufgeführt, und die 14. Sinfonie für Sopran, Bass und Kammerorchester op. 135, 1969 durch das Moskauer Kammerorchester unter der Leitung seines Gründers Rudolf Barschai uraufgeführt und Benjamin Britten gewidmet, gehören zum Persönlichsten, das beide Komponisten geschrieben haben. Es sind Werke der inneren Konzentration, der Reduktion und der kammermusikalischen Transpa-

19 Galina Wischnewskaja *Galina. Erinnerungen einer Primadonna*, München 2008, S. 458ff.

renz. Ihnen vorausgegangen waren die monumentale 8. Sinfonie, die „Sinfonie der Tausend“, bei Mahler und Schostakowitschs 13. Sinfonie „Babi Jar“ op. 113 für Bass, Basschor und großes Orchester. Mahler komponierte sein „Lied von der Erde“ für Alt, Tenor und ein verglichen mit anderen Werken reduziertes Sinfonieorchester, in dem die Bläser im wesentlichen dreifach, die Hörner vierfach besetzt sind. Im Schlagzeug treten die „Todesinstrumente“ Celesta, Glocken und Tamtam hervor. Schostakowitsch wählte für seine 14. Sinfonie die bei Mahler nicht vertretenen Stimmlagen Sopran und Bass sowie die Streicherbesetzung des Uraufführungssorchesters (19 Streicher) zuzüglich Schlaginstrumenten und Celesta.

Beide Komponisten waren sich der besonderen Stellung des Werkes in ihrem Schaffen bewusst. Schostakowitsch kommt in seinen Briefen an Isaak Glikman immer wieder auf das Projekt zurück.

*„Ich denke viel über das Leben, den Tod und die Karriere nach. ... Ich bin von sehr vielem enttäuscht und erwarte sehr viele schreckliche Ereignisse ...“*²⁰

Am 7.7. 1963 berichtet er:

*„Nach meinem kürzlichen Aufenthalt in Kirgisien und bei meinem jetzigen in Armenien komme ich zu der Überzeugung, daß es nichts Schöneres gibt als die Erde. Ich muß ununterbrochen an Mahlers ‚Lied von der Erde‘ denken. Auch mein ‚Lied von der Erde‘ reift, aber bisher erst in unklaren Träumereien.“*²¹

Anfang 1968 besucht er eine Aufführung des „Lieds von der Erde“ in Moskau, dirigiert von Paul Kletzki²², und am 1.2.1969 heißt es aus dem Kreml-Krankenhaus in Moskau:

20 Brief an Isaak D. Glikman vom 3.2.1963, in Briefe an einen Freund a.a.O., S. 245.

21 Brief an Isaak D. Glikman vom 7.7.1963, a.a.O., S. 206.

22 Brief an Isaak D. Glikman vom 25.1.1968, a.a.O., S. 261.

„In der letzten Zeit komponiere ich viel. Einerseits ‚Ist dieser Hang eine Art Krankheit‘ und andererseits anscheinend altersbedingte Schreibwut. Ich schreibe zum Zeit ein Oratorium für Sopran, Baß und Kammerorchester (das Barschaische) nach Texten von Federico Garcia Lorca, Guillaume Apollinaire, Rainer Maria Rilke und Wilhelm Küchelbecker. Interessant, wie mir scheint, ausgedacht. Unter allen Umständen packt und unterhält mich diese Beschäftigung.“²³

Mahler arbeitete am „Lied von der Erde“ nach der Diagnose seiner Herzkrankheit 1907 in Schluderbach in Tirol und im Sommer 2008 in Toblach. Von dort berichtete er an Bruno Walter:

„Ich war sehr fleißig ... Ich weiß selbst nicht zu sagen, wie das Ganze benannt werden könnte. Mir war eine schöne Zeit beschieden und ich glaube, daß es wohl das persönlichste ist, was ich bis jetzt gemacht habe“²⁴

Bezeichnenderweise hatten beide Komponisten Schwierigkeiten mit der Gattungszuordnung. Schostakowitsch spricht zunächst von einem Oratorium, allerdings fehlt dem elfteiligen Werk der Chor. Mahler weiß nicht, wie er sein Werk „benamen“ soll und vermeidet letztlich die Bezeichnung Sinfonie, auch aus Angst vor der magischen Zahl einer 9. Sinfonie, wie Alma Mahler berichtet.²⁵ Seine Titelwahl schließt den Bogen zu den großen Orchesterliederzyklen und zielt auf den letzten Satz „Der Abschied“ – sein Persönlichstes, sein Credo. Später gab er dem Werk doch den Untertitel „Symphonie für eine Tenor- und eine Altstimme und Orchester“²⁶.

23 Brief an Isaak D. Glikman vom 1.2.1969, a.a.O., S. 271

24 Brief an Bruno Walter aus Toblach vom 13.8.1908, in: Gustav Mahler Briefe, a.a.O., S.391

25 Alma Mahler –Werfel *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe*, S. 145f.

26 Constantin Floros *Gustav Mahler III*, a.a.O., S. 240.

27 a.a.O. S, 241.

Schostakowitschs Entscheidung für die Bezeichnung „Sinfonie“ dürfte dem herausgehobenen Stellenwert der Gattung in der Sowjetunion verpflichtet sein und so die Bedeutung, die er dem Werk selbst beimaß, herausstellen.

In der Textauswahl begegnen sich beide Komponisten durch die Thematik und die Tatsache, dass sie mit Texten arbeiten, die sie in der Form von Nachdichtungen in der jeweils eigenen Muttersprache kennen lernten und vertonten.

Dem „Lied von der Erde“ liegt eine Sammlung von Nachdichtungen chinesischer Lyrik zugrunde, von Hans Bethge 1907 unter dem Titel „Die chinesische Flöte“ veröffentlichte. Aus den insgesamt 83 Gedichten wählte Mahler sieben Gedichte aus „die in ihrem Gedanken- und Stimmungsgehalt stark zueinander kontrastieren und doch ein Ganzes bilden.“²⁷

Er nahm Veränderungen der Titel sowie deutliche Eingriffe in die Gedichte in Form von sprachlichen Vertiefungen, Umstellungen, Kürzungen und Ausweitungen vor und erreichte damit plastischere Bilder, in denen die Spanne zwischen Leben, Natur, Endlichkeit und Tod dramaturgisch wirkungsvoll ausgelotet wird.

In Nr. 1 beispielsweise ist der Kontrast schon im Titel „Trinklied vom Jammer der Erde“ angelegt. Eine einfache Textumstellung in der 3. Gedichtzeile

Bethge	Mahler:
<i>Das Lied vom <u>Kummer</u> soll euch in der Seele</i>	<i>Das Lied vom <u>Kummer</u> soll <u>auflachend</u> in der</i>
<i><u>auflachend</u> klingen</i>	<i>Seele euch klingen</i>

verstärkt den Kontrast durch das direkte Aufeinanderfolgen von „Kummer“ und „auflachend“ und gibt Mahler die Möglichkeit, dies durch die unruhig auffahrende Dreiklangsbrechung auf „auflachend“ auch musikalisch in Kontrast zum Seufzermotiv des Kummers und dem in Sekund- und einem kleinen Terzschrift in der Mitte abfallenden Motiv des Liedes zu setzen.

„*Dunkel ist das Leben, ist der Tod*“^{*} steht als resümierender Refrain sowohl bei Mahler wie bei Bethge.

Genrebilder wirken auf den ersten Blick harmlos sind es aber nicht, vor allem dann nicht, wenn Mahler in den Text eingreift. So wird – um beim ersten Lied zu bleiben – aus Bethges „*Das Firmament blaut ewig und die Erde wird lange feststehen auf den alten Füßen*“ bei Mahler die auf den letzten Satz und seine Vorstellung vom tröstlichen ewigen Weiterwirken der Natur verweisende Formulierung „...*wird lange feststehn und aufblühn im Lenz*“. Mit einem veränderten Wort in der letzten Strophe bekommt der gesamte Text wiederum eine allgemeingültige Dimension. Aus „*Ein Affe ist es! Hört wie sein Heulen hinausgellt in den süßen Duft des Abends*“ wird „... *hinausgellt in den süßen Duft des Lebens*“.

Die meisten Ergänzungen und Änderungen nahm Mahler im letzten Lied „Abschied“ vor, dem zwei Gedichte der befreundeten Dichter Mong Kao Jen und Wang Wie zugrunde liegen. Die Bilder der in Ruhe und Schlaf versinkenden abendlichen Natur im ersten Gedicht werden ausgeweitet, nicht die „*arbeitsamen*“ (Bethge), sondern die „*müden*“ Menschen gehen heimwärts. Am Ende des ersten Gedichts wird nicht wie bei Bethge der ungetreue Freund angerufen, sondern in einer Zeile erscheinen die für Mahlers Sehnsucht nach – wie die immer wieder abstürzende Musik zeigt unerfüllbarem – diesseitigem Lebensglück entscheidenden Begriffe: „*O Schönheit, o ewigen Liebens – Lebenstrunkne Welt*“. Der Abschied erweist sich als der eines Freundes, dem „*auf dieser Welt das Glück nicht hold*“ war, der nach seiner „*Stätte*“ wandert und „*seiner Stunde*“ harret. Der im „Ewig“ endende Schlussteil übernimmt nur noch einige zentrale Worte der Bethge'schen Übertragung - Erde, überall, ewig – alles andere ist Mahlers Dichtung und Mahlers Credo.²⁸

Schostakowitsch wählte Gedichte mehrerer westeuropäischer Dichter in russischen Übersetzungen aus, zwei Gedichte von Federico Garcia Lorca, sechs von Guillaume Apollinaire und zwei von Rainer Maria Rilke sowie das als Nr. 9 eingefügte in russischer Originalsprache vertonte „O Delwig“ des russischen Dekabristen Wilhelm Küchelbecker.

28 Alle Textzitate nach www.mahlerarchives.net und Gustav Mahler *Das Lied von der Erde*, Taschenpartitur Universal Edition Wien/Editio Musica Budapest Z.9045

Schostakowitsch berichtet, dass er sich seit 1962, als er die „Lieder und Tänze des Todes“ von Mussorgski instrumentierte, mit dem Gedanken an die Symphonie beschäftigte²⁹. Eine Begründung für die Textauswahl gibt er nicht. Zieht man die lange Reifezeit des Projektes und die Tatsache in Betracht, dass Schostakowitsch Zeit seines Lebens ein leidenschaftlicher Leser war, so ist ein allmähliches Zustandekommen der konkreten Textauswahl zu vermuten, möglicherweise mit den Apollinaire-Gedichten als Keimzelle.

Jedes der Gedichte beleuchtet einen Aspekt des Themas Tod, das Totengedenken für die Namenlosen im „De profundis“, der Totentanz in der Taverne als Bild für die unabwendbare Allgegenwärtigkeit des Todes, das Herausgerissenwerden mitten aus dem Leben, Selbstmord, der sinnlose Tod auf dem Schlachtfeld, der Tod der Persönlichkeit durch Kerker und Tyrannei, die Suche nach der Unsterblichkeit (des Künstlers) und die Unausweichlichkeit des Todes.

Die elf kontrastreichen Sätze sind von Schostakowitsch durch Attacca-Übergänge zu fünf größeren Abschnitten mit vielfältigen inneren Bezügen zusammengefügt. Erster Satz („De Profundis“, Lorca) und zehnter Satz („Der Tod des Dichters“, Rilke) bilden sowohl musikalisch wie auch inhaltlich eine Klammer. Das zwölftönige Anfangsthema mit dem Dies-irae der katholischen Totenmesse als Kopfmotiv erscheint im zehnten Satz erneut. Steuert das Totengedenken für die Namenlosen im ersten Satz auf das durch höchste Streicherlage und vergleichsweise ausgreifende Intervalle in der Singstimme herausgehobene „*dass wir sie nicht vergessen*“³⁰ zu, so ist der zehnte Satz der Bilanz des Dichters, des Künstlers auf dem Totenbett gewidmet. Dass diese autobiographische Züge trägt, vermutet schon Krzysztof Meyer mit Verweis auf Anklänge an das „Lied von den Wäldern“³¹ zum Text (hier zitiert nach Meyer) „*Wie ist es zu verstehen, dass dieser Weg so lang war?*“. Sollte nicht auch der Schluss des Satzes „... *und seine Maske, die nun bang verstirbt, ist zart und offen wie die Innenseite von einer*

29 Dmitri Schostakowitsch *Ein Vorwort zur Uraufführung*, in: Dmitri Schostakowitsch *Erfahrungen*, Leipzig 1983, S. 176.

30 Dmitri Schostakowitsch *Symphonie Nr. 14* Taschenpartitur, Hamburg: Sikorski, S. 3 Ziffer 6.

31 Krzysztof Meyer *Dmitri Schostakowitsch*, Mainz 1998, S. 491.

Frucht, die an der Luft verdirbt“ ein Hinweis auf die Schaffenssituation des Komponisten sein? Wieviel Kraft es ihn gekostet haben mag, dass seine Kunst nicht „*an der Luft verdirbt*“, kann nur vermutet werden. Die Bewahrung der Würde, der Protest gegen Gewaltherrschaft und Tyrannei ziehen sich als Themen durch die gesamte Symphonie, etwa im zweigeteilten dritten Satz „Loreley“ (Apollinaire), in dem Macht die Oberhand über die Liebe behält und letztlich nur die Flucht in den Tod bleibt. Darauf bezieht sich das von einer unendlich schweren Trauer um alle, denen nur der Weg in den Suizid blieb, geprägte Adagio des vierten Satzes „Der Selbstmörder“ (Apollinaire). Es klagt über weite Strecken im Dialog von Solocello und Sopran und gedenkt derer in den kreuzlosen Gräbern ebenso wie das „De profundis“ der Unbekannten der 100 Kreuze gedenkt.

Zentral und durch ein Zitat des Dies-irae-Motivs mit dem ersten und zehnten Satz verbunden, widmet sich der siebte Satz „Im Kerker der Santé“ (Apollinaire) der Zerstörung und dem Tod der Persönlichkeit in Gefangenschaft und Kerker. Die Reaktion bildet die kraftvoll-derbe „Antwort der Saporosher Kosaken an den Sultan von Konstantinopel“ (Apollinaire), ein sich leidenschaftlich steigernder Protest gegen Tyrannen jeglicher Art, dem sich in „O Delwig“ (Küchelbecker) die Ideal(?)vorstellung von der Unsterblichkeit des Künstlers trotz Verfolgung anschließt.

Im „Tod des Dichters“ verwendet Schostakowitsch Bilder der Einheit von Künstler und Natur, die an Mahler erinnern. Allerdings: Diese Einheit ist im Moment des Todes des Dichters Vergangenheit. Schostakowitsch beschließt sein Werk mit einem lakonisch „Schlußstück“ (Rilke) genannten Satz, in dem Sopran und Bass sich zum ersten und einzigen Mal unisono zu der Feststellung treffen „*Der Tod ist groß, wir sind die seinen lachenden Munds, wenn wir uns mitten im Leben meinen, wagt er zu weinen mitten in uns.*“³² Die Schlußsteigerung reißt abrupt ab, brutal und hart. Schostakowitschs „Abschied“ ist alternativ- und trostlos.

32 Dmitri Schostakowitsch *14. Sinfonie*, a.a.O. S. 95 ff.

In ihrem Verhältnis zum Tod unterscheiden sich beide Komponisten. Gustav Mahler fühlt mit dem Individuum, das dem „Weltgetümmel“ ausgesetzt ist, an ihm leidet und mit ihm ringt. Der Tod gilt ihm als der Weg zum „Anderen“ zum Eins-Werden mit der ewig weiter existierenden Natur. Darin findet er Trost und Bestätigung seines Glaubens.

Schostakowitschs Denken und Schaffen ist geprägt vom Schicksal und Leiden seines Volkes. Angesichts der individuellen und kollektiven Erfahrungen seines Jahrhunderts, angesichts von Krieg, Terror und Gewalt und erscheint ihm der Tod als das Unausweichliche, das gewaltsame Ende, das Resultat von Zerstörung und Vernichtung des Individuums, menschlicher Lebensbedingungen überhaupt. Daraus resultieren unendliche Trauer, die Artikulation von fehlendem Einverständnis und Protest gegen den Tod. Für den Atheisten Schostakowitsch ist der Tod das Ende, alternativlos. Wenn etwas bleibt, dann die Hoffnung auf das Überleben seiner Kunst.

Olga Dombrowskaja:

Prokofjew-Materialien im Schostakowitsch-Archiv in Moskau

Mein kleiner Vortrag ist den Prokofjew-Materialien im Schostakowitsch-Archiv in Moskau gewidmet. Und obwohl diese Materialien mehr als bescheiden sind, sind sie in der Lage, wesentliche Seiten der Beziehung der Titanen der sowjetischen Musik zu zeigen. Sie standen nicht in einer engen, freundschaftlichen Beziehung zu einander. Dennoch lag dieser Beziehung immer eine sehr tiefe, gegenseitige Aufmerksamkeit der Kollegen zugrunde, die sich im Interesse für das Schaffen des Anderen und eine gewisse professionelle Neugier für die kompositorische Produktion begründet.

Im Schostakowitsch-Archiv befindet sich der Text eines Artikels von Dmitri Schostakowitsch über die Oper „Krieg und Frieden“ von Prokofjew. Dieser ist nicht handschriftliche, sondern eine maschinenschriftliche Kopie, die sogar die Spuren der Beteiligung eines Helfers beim Schreiben des Artikels aufweist. Schostakowitsch hat bekanntlich manchmal derartige Hilfen in Anspruch genommen. Dieser Text ist veröffentlicht worden und ist an und für sich nicht von großer Bedeutung. Mit einer Ausnahme: Er hilft bei der genauen Feststellung der Zeit, in der der Artikel geschrieben wurde. Der Artikel ist erst zwei Jahre nach dem er geschrieben wurde, veröffentlicht worden.

In unserem Archiv-Manuskript ist der Artikel weder mit einem Datum noch mit einem Titel versehen und endet mit dem Satz: „Ich bin glücklich, dass das große Werk von Sergej Prokofjew endlich das Rampenlicht des Hauptstadtheaters erblickt. Ich zweifle nicht daran, dass die ernste und tief sinnige Arbeit des Stanislawski- und Nemirowitsch-Dantschenko-Theaterkollektivs von unserem anspruchsvollen und feinhörigen Publikum anerkannt wird.“

Ich zweifle auch nicht daran, dass die Zeit kommen wird und die Oper „Krieg und Frieden“ auch auf der Bühne vom Bolschoi-Theater der Sowjetunion er-

klingen wird. Man sollte hoffen, diese Zeiten sind nicht allzufern“. Dieser Schlußsatz ermöglicht es uns, die Zeit, in der der Artikel geschrieben wurde, mit der Erstaufführung von „Krieg und Frieden“ in der vollen Fassung (in 13 Szenen) im Stanislawski- und Nemirowitsch-Dantschenko-Theater im November 1957 in Verbindung zu bringen.

Dieser Artikel ist aber nicht 1957, sondern im Jahre 1959 in einem Programmheft zur Aufführung von „Krieg und Frieden“ im Bolschoi-Theater (Uraufführung am 15. Dezember) unter dem Titel „Das klassische Werk der Gegenwart“ veröffentlicht worden. Die Schlussworte hat man für das Bolschoi-Theater umadressiert und mit dem Datum „Oktober 1959“ versehen, was, wie wir jetzt wissen, nicht dem wahren Zeitpunkt der Niederschreibung des Artikels entspricht.

Alle diese Überlegungen waren Anlass, sich der Quelle des Interesses von Schostakowitsch – der Oper „Krieg und Frieden“ von Prokofjew zuzuwenden. Dies zeigt uns am offensichtlichsten die oben erwähnte professionelle Neugier Schostakowitschs.

Schostakowitsch hat sofort nach dem er Gelegenheit hatte, die Oper „Krieg und Frieden“ kennen zu lernen, Stellung dazu bezogen.

Prokofjew hat am 23. Mai 1942 einen am 4. Mai geschriebenen Brief von Schostakowitsch aus Kuibyschew während seines Aufenthaltes in Tbilissi anlässlich der Evakuierung bekommen: „Lieber Sergej Sergejewitsch! <...> Während meines Aufenthaltes in Moskau hatte ich das Glück die Oper „Krieg und Frieden“ kennen zu lernen. Leider war das eine ziemlich flüchtige und eilige Bekanntschaft. Ich bin schwer beeindruckt. Ich möchte keine Analyse vornehmen. Ich bin der Meinung, dass die ersten vier Szenen großartig sind. Als ich sie gespielt habe, konnte ich vor Begeisterung keine Luft kriegen und habe manche Fragmente mehrmals gespielt, wodurch das vollständige Kennenlernen verhindert wurde: Es fehlte einfach die Zeit, die ganze Oper komplett zu spielen. Einen sehr starken Eindruck macht alles, was vor der Schlacht am Borodino passiert. Die Szene „Franzosen in Moskau“ hat mir weniger gefallen. Kann das aber nicht sicher behaupten, weil das Kennenlernen des Werkes flüchtig war“.

Wann und in welcher Form hat Schostakowitsch die Gelegenheit gehabt, die Oper „Krieg und Frieden“ kennen zu lernen? Was genau können wir aus diesem Brief erfahren?

Am 29. März 1942 telegraphierte Prokofjew M. B. Chraptschenko die Fertigstellung der Oper und übergab eine handschriftliche Kopie des Klavierauszugs nach Moskau an das Komitee der Künste. Bald wurde die Oper in dem Komitee von zwei Pianisten Swjatoslaw Richter und Anatoli Wedernikow aufgeführt. Anscheinend hat Schostakowitsch gerade zu diesem Zeitpunkt die Oper in der Klavierversion kennengelernt. Der chronographische Vergleich der Moskau – Reisen von Schostakowitsch ermöglicht uns mit großer Wahrscheinlichkeit festzustellen, dass die erste Bekanntschaft mit der Oper „Krieg und Frieden“ während seines dreitägigen flüchtigen Aufenthaltes in Moskau vom 16. bis zum 18. April 1942 stattfinden konnte. Er kam aus Kuibyschew wegen der Proben und der Rundfunkaufführung und Übertragung seines Quintetts nach Spanien. Nach dem er „flüchtig und eilig“ die Oper kennengelernt hatte, wurde Schostakowitsch sofort zu einem eifrigen Bewunderer dieser und schrieb seinen voller Aufregung und für ihn ungewöhnlich emotionalen Brief an Prokofjew.

Die Begeisterung für die Oper hat später die Form eines „zwanzigseitigen“ Artikels angenommen. Im Oktober 1943 hat die Zeitschrift „Prawda“ Schostakowitsch beauftragt, einen Artikel über „Krieg und Frieden“ zu schreiben. Schostakowitsch klagte im Gespräch mit Prokofjew und seiner Frau, dass der Artikel zwanzig Seiten enthielt und er nicht wisse, wie er den Artikel für die „Prawda“ kürzen solle. Der Artikel von Schostakowitsch ist in der „Prawda“ nicht veröffentlicht worden. Der Entwurf ist nicht entdeckt worden. Ist dieser Artikel geschrieben worden? Oder sind das nur ehrliche, gute Vorsätze gewesen, um einem offiziellen Auftrag Folge zu leisten? Diese Frage bleibt bis jetzt offen. Aber es kann uns keiner verbieten, mit Bezug nicht nur auf Schostakowitsch, sondern sogar auch auf Mozarts früher unbekannte Werke zu spekulieren. Vielleicht sollte man sorgfältig in den Archiven „Prawda“ nach den Spuren des „zwanzigseitigen“ Manuskriptes von Schostakowitsch suchen, um zu forschen, wo es nach der Entscheidung, es nicht zu veröffentlichen, abgeblieben sein

könnte. Denn wenn der Artikel doch zum Druck vorlag, könnte er dem Geschmack und die Bewertungen des Hauptsprachrohrs des Zentralkomitees nicht genügt haben. Besonders wenn der Artikel im selben abgehobenen Stil, wie der im Jahr davor abgeschickten Brief an Prokofjew, geschrieben wurde – denn die offizielle Meinung über die noch nicht aufgeführte Oper war durchaus nicht einheitlich und begeistert.

Die zweite, auch eine persönliche Bemerkung von mir, ist mit einem Notenmaterial des Archivs verbunden. Es handelt sich um vier Ophelia-Lieder für den Film „Hamlet“ (1964), die von einer unbekannten Hand auf einem Notenpapierblatt geschrieben wurden. Die Notenbilder auf diesem Blatt sind nicht beschriftet, nur nummeriert, und die Ophelia-Lieder sind von mir bestimmt worden. Wie die englische Forscherin Fiona Ford feststellte, hat Schostakowitsch die Melodien herangezogen, die wenigstens seit dem 18. Jahrhundert traditionsgemäß in den „Wahnsinn“-Liedern Ophelias am Londoner Drury Lane-Theater erklangen. Diese Melodien sind seit Anfang des 19. Jahrhunderts in vielen Musiksammlungen zu Shakespeare-Stücken seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts veröffentlicht worden. Zwei davon hat auch Laurence Olivier 1948 in seinem Film „Hamlet“ verwendet. Wahrscheinlich, stellt dieses Blatt aus unserem Archiv die Auszüge aus so einer Ausgabe dar, die von einem der Mitarbeiter Grigori Kosinzews extra für Schostakowitsch gemacht wurden.

Prokofjew, der seinen eigenen „Hamlet“ hat (er hat 1938 die Musik zu Sergej Radlows Inszenierung des „Hamlet“ am Leningrader Schauspielhaus komponiert), schrieb über die Lieder der verrückten Ophelia: „Ich habe teilweise volkstümliche Materialien aus der Shakespeare nahen Zeit benutzt“. Es scheint, dass es in der musikwissenschaftlichen Literatur noch nicht erwähnt wurde, dass *die Melodie von dem Valentins Tag – Lied in Prokofjews „Hamlet“ – eine Variante derselben Melodie wie in der Filmmusik von Schostakowitsch aus dem Jahre 1964 ist*. Anscheinend haben die beiden großen Shakespeare-Interpreten ihr Material aus ein und derselben Quelle geschöpft.

Seinen *ersten* „Hamlet“ hat Schostakowitsch noch Anfang 1932 für die Aufführung von Nikolaj Akimow im Wachtangow-Theater komponiert. In der Deutung der Musik von Ophelia schlug er einen besonderen Weg ein. Ganz im Geiste der Idee des Regisseurs, der Idee, die allen Jahrhunderttraditionen von Shakespeare-Aufführungen widerspricht: „die Ophelia sollte kein armes wahnsinniges Mädchen sein, wie sie sonst immer dargestellt wird, sondern eine schlecht erzogene, mäßig moralische verführerische Schöne. Das Valentinstagglied von Schostakowitsch im Schauspiel aus dem Jahre 1932 ist ein lustiges Couplet im Stil vom Café Chantant. Vierzig Jahre später bei der Arbeit an den Liedern der verrückten Ophelia für den Film von Grigorij Kosinzew wählte der Komponist, wieder gemäß der Idee des Regisseurs, die „ernste“ Deutung im dramatischen Sinne und *hielt sich sogar an die traditionelle Melodien*.

Mir liegt der Gedanke fern, den „Einfluss“ in der Ähnlichkeit des Musikmaterials in den durch fast vier Jahrzehnte voneinander getrennten Ophelia-Liedern von Schostakowitsch und Prokofjew zu sehen. Es wurde bis jetzt gar nicht bestätigt, dass Schostakowitsch sich im Jahre 1964 an seine Eindrücke von Radlows Schauspiel aus dem Jahre 1938 „erinnern“ konnte. (Obwohl er zur Zeit der Uraufführung im Mai 1938 im Leningrad war und das Schauspiel sehen konnte). Es gibt auch keine Bestätigungen dafür, dass Schostakowitsch am 25. November 1954 die Musik von Prokofjew zum Schauspiel „Hamlet“ (unter der Leitung von G. Roshdestwenski, Solisten: N. Roshdestwenskaja und G. Abramow) im Radio gehört hat. Wobei Schostakowitsch diese Musik durchaus auch aus dem Staatlichen Musikverlag erschienen Klavierauszug hätte kennenlernen (oder im Gedächtnis auffrischen) können. Mehr noch: er hätte den Klavierauszug bei Mira Alexandrowna Mendelsohn-Prokofjewa, die Schostakowitsch nach dem Tod von Sergej Sergejewitsch regelmäßig besuchte, einsehen bzw. die Musik aus dem Manuskript kennenlernen können.

Levon Hakobian:

Shostakovich and Prokofiev: an essay in comparative characterology

I would like to begin with an epigraph from the great Russian poet Osip Mandelstam: '*ne sravnivay, zhivushchiy ne sravnim*' ('don't compare, the living is incomparable'). And yet comparing great people with each other has become a common practice – especially if the objects of comparison have similar backgrounds, one of them is somewhat older and has influenced the other, who, in his turn, in the course of time could exert a certain influence on his more experienced colleague. There is, perhaps, nothing more usual for musicologists and music lovers than weighing Mozart against Haydn or, say, Ravel against Debussy. More remote comparisons can be of interest, too – remember, for instance, the game of the kind proposed by Stravinsky in his conversations with Robert Craft, first published in 1959.¹ Confronting himself with Schoenberg, Stravinsky characterizes this as merely a 'pleasant game of words'. This game, however, proved attractive enough to be cited and commented in countless writings on both Stravinsky and Schoenberg. Following Stravinsky's example, Heinrich Lindlar compiled a table in which Shostakovich and Stravinsky are set against one another according to a number of differential features.²

A similar game involving Shostakovich and Prokofiev suggests itself almost automatically. In order to realize their respective statures and roles in the history of the 20th century Russian music, it might be instructive to compare them in a relatively systematic way following Stravinsky's line:

-
- 1 I have used the Russian publication: И. Стравинский, *Диалоги* (Л.: Музыка, 1971), с. 109-111.
2 H. Lindlar, 'Musikalische Zitate. Diakritisches zu Schostakowitsch und Strawinsky', *Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 150: Bericht über das Internationale Dmitri-Schostakowitsch-Symposion, Köln 1985* (Regensburg: Gustav Bosse), S. 353-354.

<i>Prokofiev</i>	<i>Shostakovich</i>
Stylistically rather homogeneous; the diatonic groundwork of musical tissue is discernible even in the tonally most complicated instances ³	Inclined to stylistic heterogeneity even in the frames of a single score; the diatonic, chromatic, sometimes also atonal structures appear in the most unexpected, paradoxical combinations
Prevalently homophonic	Prevalently polyphonic
'Art of representation'	'Art of experience' ⁴
'Theme itself is more important than its possible consequences' ⁵	Theme is often treated principally as a pretext for detailed <i>thematische Arbeit</i> ⁶
Rather 'inductive' principle of composition: the whole is built up as a result of putting together separate 'blocks' ⁷	Rather 'deductive' principle of composition: the whole appears as a result of consistent development of some initial idea or several ideas

3 In connection with the essentially diatonic groundwork of Prokofiev's music, some theorists use the term 'pandiatonicism' implying 'the predominance of diatonic successions in the context of full 12-tone chromatic field': Ц. Когоутек, *Техника композиции в музыке XX века* (М.: Музыка, 1976), с. 96. For the exhaustive analysis of Prokofiev's harmonic language, cf.: Ю. Холопов, *Современные черты гармонии Прокофьева* (М.: Музыка, 1967). Concerning Prokofiev's idiosyncrasies in the domain of harmony, cf. also: М. Скорик, «Прокофьев и Шенберг», *Советская музыка*, 1962, № 1; М. Скорик, *Ладовая система Сергея Прокофьева* (Киев: Музична Україна, 1969).

4 Cf.: М. Арановский, *Мелодика С. Прокофьева* (Л.: Музыка, 1969), с. 110.

5 М. Арановский, *Мелодика С. Прокофьева*, с. 58.

6 Concerning the technical aspects of Shostakovich's *thematische Arbeit* cf., in particular: В. Боровский, «О двух методах тематического развития в симфониях и квартетах Шостаковича», *Дмитрий Шостакович* (М.: Советский композитор, 1967), с. 359-396.

7 Cf.: М. Сабинина, «Прокофьев», *Музыка XX века. Очерки, часть 2, 1917-1945*, книга 4 (М.: Музыка 1984), с. 25. Cf. also the characteristic advice given by Prokofiev to Khachaturian when the latter, while still a student, showed to him the sketches of a piano concerto: 'I would advise you [...] to write down separate passages, and fragments, and the most interesting "morsels"; these do not necessarily have to come in any preconceived order. Later, from these "bricks" you will build the whole', quoted after: V. Seroff, *Sergei Prokofiev. A Soviet Tragedy* (New York: Taplinger, 1979), p. 153.

Lack of special interest in German romantic and post-romantic symphonic tradition; a pronounced affinity with French culture	Veneration of Mahler; obvious affinity with the polyphonic style of Hindemith ⁸ (especially in his young years). Lack of special interest in any figure of French music
Rare references to foreign material (save the cases when some borrowed pattern is used for parody or illustrative effects); absence of esoteric musical symbols intended to communicate the otherwise incommunicable 'ideas' ⁹	Frequent references to foreign thematic material, sometimes with a purpose to communicate some extra-musical contents; presence of a specific esoteric or private symbolism (an 'Aesopian language', as it were)
Prevalently in major mode	Prevalently in minor mode (with special inclination to 'hyper-minor' effects, i. e. minor scales with additional lowered degrees) ¹⁰
Rhythms of the 'regularly accented' type	Rhythms of the 'time-measuring' type ¹¹
Unity of mood or character is sustained during a piece or movement	'Extrapolation of mood', ¹² 'Mahler Fourth trick' ¹³

8 Cf.: В. Я. Шебалин, *Литературное наследие. Воспоминания. Переписка. Статьи. Выступления* (М.: Советский композитор, 1975), с. 52.

9 True, there were attempts – rather futile, in fact – to reveal signs of 'secret dissidence' in some works composed by Prokofiev during his Soviet years. Cf., for instance: I. MacDonald, *The New Shostakovich* (London: Fourth Estate, 1990), p. 248.

10 The term 'hyper-minor' (or 'intensified minor' – *'usugublenniy minor'*) was introduced by the eminent Russian theorist Leo Mazel: Л. Мазель, «Заметки о музыкальном языке Шостаковича», *Дмитрий Шостакович* (М.: Советский композитор, 1967), с. 321 и след. As the principal version of Shostakovich's 'intensified minor', Mazel marks out the Phrygian mode with lowered 4th degree.

11 This somewhat schematic opposition was suggested by the Russian theorist Valentina Kholopova in her treatise concerning the problems of rhythm in the 20th century music: В. Холопова, *Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века* (М.: Музыка, 1971).

12 The eminent Russian-Jewish composer Mikhail Gnesin used this term to designate a characteristic device of Jewish folk music – the transference of motif's initial expressive features to a new plane due to its multiple varied repetitions. Thus, moments of joy are brought to extatic automatism, moments of sadness – to stupor, etc.: М. Гнесин, «О юморе в музыке», *М. Ф. Гнесин. Статьи, воспоминания, материалы* (М.: Советский композитор, 1961), с. 201 (from an article dated 1927). In connection with Shostakovich's Jewish vocal cycle, this phenomenon is examined in: J. Braun, 'Shostakovich's Song Cycle *From Jewish Folk Poetry*: Aspects of Style and Meaning', *Russian and Soviet Music. Essays for Boris Schwartz* (Russian Music Series, 11, Ann Arbor: UMI Research Press, 1984). In Shostakovich's art, the device of 'extrapolation of mood' occurs quite often irrespective of Jewish connotations. The most striking instance is the famous 'episode of invasion' from the first *Allegretto* of the 'Leningrad Symphony'.

To this, one might add some observations concerning both composer's everyday and social behaviour. 'Prokofiev was not given to paroxysms of joy or sorrow; he was controlled and collected – it was intellect over impulse'.¹⁴ On the other hand, Shostakovich 'always appeared extremely nervous',¹⁵ 'one could never predict his mood and his attitude'.¹⁶ Practically all the memoirists refer to Prokofiev's 'businessman-like' (or, else, 'engineer-like') comportment. Let us quote one of them: 'Sergey Taneyev's pupils were so much under the influence of their master that they even learned to speak as he did – expressing laconically what they had to say, disregarding a tone that often could have been taken as ill-mannered. Prokofiev, whose chief motto was brevity and avoidance of everything superfluous in his compositions, had also followed this percept in his conversation. But now (i. e. in 1927, during Prokofiev's first visit to the USSR – L. H.), or it so seemed to his countrymen, he had acquired from his association with American businessmen an even more pronounced businesslike tone in his speech and matter-of-fact behaviour'.¹⁷ On the other hand, everyone knew Shostakovich's nervous manner of uttering words in a chaotic, imprecise way, interspersing his speech with semantically 'empty' combinations of words and superfluous repetitions.¹⁸ Prokofiev was a good chess and bridge player; Shostakovich preferred games of chance and was a fanatical football fan. As compared with Prokofiev, Shostakovich was more liable to drinking in companies, which quality in Russia – and especially in Soviet Russia – had always been of a specific

- 13 Cf.: I. MacDonald, *The New Shostakovich*, pp. 127 ff. The question is of cases – quite widespread in Shostakovich's music – when a piece begins in a simple, innocent, sometimes playful mood, while its development involves unexpected dramatic complications.
- 14 B. Schwarz, *Music and Musical Life in Soviet Russia* (Bloomington: Indiana University Press, 1983), p. 197.
- 15 Krzysztof Meyer's recollection is quoted after: E. Wilson, *Shostakovich: a Life Remembered* (London: Faber & Faber, 1994), p. 462.
- 16 K. Meyer, *Dimitri Chostakovitch* (Paris: Fayard, 1994), p. 511.
- 17 V. Seroff, *Sergei Prokofiev. A Soviet Tragedy*, p. 140
- 18 Cf.: K. Meyer, *Dimitri Chostakovitch*, pp. 497 ff.; E. Wilson, *Shostakovich: a Life Remembered*, pp. 462–463.

'semiotical' value.¹⁹ Prokofiev showed no interest for pedagogical work, his employment as 'Consulting Professor' at the Moscow Conservatoire (from 1932 to 1937) being a kind of sinecure. On the other hand, Shostakovich was a devoted pedagogue, Professor of the conservatoires of Leningrad and Moscow, teacher of numerous outstanding pupils.

In some important respects, however, Shostakovich and Prokofiev were alike. Both were representatives of the St Petersburg school, exemplary *zapadniki*²⁰ of a rather materialistic world outlook (true, Prokofiev for some time took part in the Christian Science movement, but the degree of his involvement with it is unclear). In their young years, both were fond of *épater des bourgeois* (Prokofiev called this 'to tease the geese'). Both were known for their exceptional punctuality ('Shostakovich was extremely punctual and required the same from others; this was one of not numerous qualities that were common for him and Prokofiev').²¹ Apparently, this gentlemanly quality had to do with such features of their musical writing as intelligibility and laconism of verbal instructions, careful attitude towards diacritics indicating phrasing and metre, and rare use of *rubato*.

According to Prokofiev's somewhat oversimplified self-characteristic, there were five principal ingredients in his creative personality: classical, innovatory, 'toccata-like' (a rapid, precise motion in the spirit of Schumann's Opus 7), lyrical, and scherzo-grotesque.²² The same might be said about Shostakovich as well²³ – though in his case, all the ingredients in question tend to more intense modes of manifestation. Thus, in the case of Prokofiev, the term 'classical' refers mostly to the light and energetic facet of the 18th and early 19th century classicism. As to the

- 19 For a good analysis of the 'semiotics' of drinking in Soviet society, cf.: П. Вайль, А. Генис, *60-е. Мир советского человека* (М.: Новое литературное обозрение, 1998), с. 71 и след.
- 20 From *zapad*, 'West'. In the 19th century, this term served to designate the intellectuals professing first of all the Western spiritual values – in contrast to *pochvenniki* (from *pochva*, "[native] ground"), bearers of a rather nationalistic attitude.
- 21 Cf.: K. Meyer, *Dimitri Chostakovitch*, p. 497.
- 22 Cf.: [С. Прокофьев]. «Автобиография», С. Прокофьев. *Материалы, документы, воспоминания*, издание 2-е, дополненное (М.: Гос. муз. издательство, 1961), с. 148-149.
- 23 Needless to say, the art of both composers was not confined to these five aspects. One can easily expand the list adding, for instance, such constituent parts as 'Russian' or (especially as regards Shostakovich) 'Jewish'.

'classical' component peculiar to Shostakovich's creative nature, it reveals itself especially in austere polyphonic forms. In his 'innovative' enthusiasm, Shostakovich (the early Shostakovich, to be sure, especially in his Second Symphony 'To October' and in *The Nose*) transcends the borders of tonality and anticipates such avant-garde techniques as micropolyphony, automatic writing, music of timbres; as to Prokofiev, he had never reached such remote domains, his boldest technical achievements being polytonality, 'many-storeyed' chord complexes, extravagant orchestral *tours de force* in the *Scythian Suite*, the Second and Third Symphonies, *The Steel Bond*, the 'Cantata to the 20th Anniversary of the October Revolution'. The toccata-like ostinato patterns in Shostakovich often strike by their cruel implacability; in general, they lack the robustly jovial ('Scythian') element so characteristic of Prokofiev. More or less the same applies to both composers' scherzo-like movements. Finally, even the most elevated lyrical pages of Prokofiev seem to be lightened, as it were, in comparison with Shostakovich's 'divine prolixities'.

At a certain moment, however, Prokofiev's music began to show some Shostakovich-like traits – as if the older composer, who, by the way, had never been especially fond of the music of his colleague – fell under the latter's influence. For instance, the *Allegro ben marcato* middle section of the finale of the wartime Eighth Piano Sonata (completed in 1944), starting in a rather light mood, gradually acquires more and more sinister character – in full accordance with Shostakovich's favourite principle of 'extrapolation of mood'. Even more striking is Prokofiev's Sixth Symphony of 1945–47, especially its middle (slow) movement and its finale – the former containing explicit quotations from Wagner's *Parsifal* (it is not excluded that quoting several times the 'motif of gloom' [*Motiv der Schwermut*], Prokofiev used a kind of 'Aesopian language' to express his attitude of mind on the eve of the fateful year 1948), the latter transforming the initial joyful mood into a morbidly poignant gesture – again as in so many a work by Shostakovich...

Though in the case of great and self-contained men every such comparisons must be taken *cum grano salis*, from the bulk of characteristics presented here a certain picture emerges, which allows to draw some conclusions. In particular, it

helps to grasp why Prokofiev and Shostakovich responded so differently to the dramatic events of 1948.

'The difference in background and "status" [...] explains, to a degree, the difference in the apologies of Prokofiev and Shostakovich. Prokofiev, in his letter to the Union, pleaded guilty 'with an explanation'. Shostakovich just pleaded guilty, pure and simple. There was dignity in Prokofiev's words, humility in what Shostakovich had to say — as if to indicate that "he should have known better"'.²⁴ It must be pointed out, however, that for Prokofiev the year 1948 proved to be a kind of 'knock-out', 'apoplexy', 'loss of speech':²⁵ his production posterior to that date shows a regrettable drop in originality and richness of substance (more lively are the works inspired by the art of young and energetic Mstislav Rostropovich: the Sonata for cello and piano and the Symphony-Concerto for cello and orchestra).²⁶

On the other hand, the creative power of Shostakovich had not suffered a slightest damage; now, in retrospect, it seems obvious that his so-called 'humility' in the face of critique was simply a way of sparing the energy which he had to use for more important matters. For instance, in the dismal winter and spring of 1948 nothing could prevent him from composing the First Violin Concerto – a grandiose four-movement *sinfonia concertante* rather than a 'simple' concerto, in which the collisions between the solo part and the orchestra are readily interpretable in terms of resistance of an individual to the alien and often hostile environment. Later in the same year, Shostakovich wrote the vocal cycle *From Jewish Folk Poetry* – another 'risky' work given the orchestrated anti-Semitic campaign which had just begun by that time. Even when Shostakovich tried his

24 B. Schwarz, *Music and Musical Life in Soviet Russia*, p. 243. No doubt, Shostakovich then simply read a text specially prepared for him by some responsible Party functionary and put into his hand few seconds before he appeared at the tribune; cf. his own recollections quoted in: М. Сабина, «Мозаика прошлого», *Шостаковичу посвящается. Сборник статей к 90-летию композитора (1906—1996)* (М.: Композитор, 1997), с. 216—217.

25 The opinion of the great conductor Gennady Rozhdestvensky is quoted after: «Прокофьев: размышления, свидетельства, споры. Беседа с Геннадием Рождественским», *Советская музыка*, 1991, № 4, с. 8, 13.

26 The latter work, however, was not entirely new: Prokofiev re-used in it the material of the failed Cello Concerto of 1938.

best to conform to the norms of Zhdanovian aesthetic doctrine, he managed to show a degree of creative imagination. A good example of this is his seven-movement oratorio *Song of the Forests* for tenor and bass voices, choir, and large orchestra to ideologically impeccable, yet poetically miserable texts by second-rate poet Ye. Dolmatovsky. The work, intended to glorify Stalin's absurd idea to plant the steppes with forests, brought to the composer the Stalin prize of 1949; yet, notwithstanding the 'discrediting' circumstances of its genesis, some of its highlights – such as, for instance, the powerfully dramatic culminations in the work's third movement entitled *Recollections of the Past*, the euphonious *Adagio* of the sixth movement, *A Walk in the Future*, or the masterly developed fugue in the irregular 7/4 metre at the beginning of the Finale – are, perhaps, not among Shostakovich's weakest pages.

Evidently, as a man with 'un-Soviet' upbringing, Prokofiev could not stand the test, while Shostakovich, with his unique experience of rises and falls, proved to be strong enough not only to preserve his creative gifts intact, but also to gain a certain advantage from the ordeal. As Sir Isaiah Berlin observed in 1958 in connection with Shostakovich's appearance in Oxford, 'censorship and prison' has 'an extraordinary effect [...] on creative genius. It limits it, but deepens it'.²⁷ In the case of Shostakovich this was, indeed, so, but we can hardly say the same about Prokofiev or, for that matter, about the majority of artists who suffered oppressions under Stalin. In this respect, Shostakovich was beyond any comparison.

27 I. Berlin. 'Shostakovich at Oxford', *New York Review of Books*, 16 July 2009, pp. 22–23.

Friedbert Streller:

Schostakowitsch und Prokofjew:
zwei Persönlichkeiten, eine Tradition

In den letzten Jahrzehnten haben sich verschiedene Bilder der beiden Komponisten herausgebildet. Bisher waren sie die Großmeister der sowjetrussischen Musik. Heute vermeidet man „sowjetisch“, ohne definiert zu haben, was darunter verstanden wurde: Musik im kommunistischen Rußland mit allen damit verbundenen Vor- und Nachteilen. Es hat sich eingebürgert, Schostakowitsch interessant zu finden, weil er mehr oder minder verfremdet gegen die herrschende Parteidoktrin auftrat. Daß er dabei sehr kompromißfähig war und seinen eigenen Weg fand, bleibt unbestritten. Er gewann an der Wende zum 21. Jahrhundert an Popularität. Die Zuspitzung sozialer und emotionaler Probleme fand – so erkannte man – in den musikalischen Dramen und Tragödien der Sinfonien ihren adäquaten Ausdruck.

Prokofjews Musik setzte – so schreibt Sigrid Neef in den Prokofjew-Studien von 2007¹ – „hingegen auf andere Werte, die sich die Menschheit wie der einzelne Mensch – global wie individuell – selbst erschließen muß“. Am Beispiel des „einzelnen Menschen“ Swjatoslaw Richter weist sie das am Erlebnis des 1. Violinkonzerts nach. Der sonst Prokofjew gegenüber „zurückhaltende“ Pianist („richtiger gesagt, ich konnte aus ihm nicht klug werden“) begann sich daraufhin für den Meister zu interessieren:² „Es macht einen Eindruck, als wenn im Frühling zum ersten Mal ein Fenster geöffnet wird und zum ersten Mal von draußen unruhige Laute hereindrängen...“ Und er hält fest, daß er von diesem Augenblick an, jedes Werk von Prokofjew „mit staunender Verwunderung und manchmal sogar Neid“ aufnahm; denn es habe etwas von einem „Kinderblick“.

1 Sigrid Neef, in: *Um das Spätwerk betrogen? Prokofjews letzte Schaffensperiode* (= Prokofjew-Studien, Bd. 5), Berlin 2007, S. 2 ff.

2 *Sergej Prokofjew, Dokumente, Briefe, Erinnerungen*, Leipzig 1965, S. 434.

Soweit man neben dem Violinkonzert von 1917 das Märchen vom „Häßlichen Entlein“ sieht, dann scheint etwas Wahres anzunehmen sein. Aber zur gleichen Zeit entstanden auch solche Werke wie das skandalumwitterte 2. Klavierkonzert, die Skythische Suite oder die wahrhaft sarkastisch-aggressiven fünf „Sarkasmen“, über deren letztem Stück als Motto notiert ist: „Manchmal machen wir uns in boshafter Weise über jemand oder über etwas lustig. Aber wenn wir die Sache genau betrachten sehen wir, wie kläglich und unglücklich das von uns Verspottete ist“. Und wenn man bedenkt, daß in dieser Zeit die apokalyptische Kantate „Es sind Ihrer sieben“ skizziert wird, da scheint der „Kinderblick“ absurd, ganz andere Themen und Ausdrucksbereiche drängen sich hervor. Wie hier – so gibt es auch um 1935/36 neben dem musikalischen Märchen „Peter und der Wolf“, der klavieristischen „Kindermusik“ op.65 und dem legendären Ballett „Romeo und Julia“ op.64 Werke wie das grandiose Opus: „Kantate zum 20.Jahrstag des Oktober“.

Daß sich mit der These vom „Kinderblick“ eine versimpelte Auffassung von Prokofjews Oeuvre breit machte, zeigen auch Urteile von Schostakowitsch über Prokofjew, dem „verschlossenen Menschen“³ von dem überliefert sei, daß er zwei Lieblingswörter gehabt habe: „Das eine war ‚spaßig‘. Mit diesem Wörtchen charakterisierte er alles ringsum. Alles – Menschen, Musik, Ereignisse. Ihm erschien es auch vollkommen ausreichend, den ‚Wozzeck‘ spaßig zu finden. Das andere Wörtchen war ‚verstanden?‘. Ihn interessierte, ob das, was er, Prokofjew, gesagt hatte, verstanden worden war“. (Leider ist mir die russische Ausgabe der „Zeugenaussage“ Volkows nicht zugänglich, vielleicht wäre sonst nachzuweisen, daß der russische Begriff, der hier mit ‚spaßig‘ übersetzt ist, auch eine treffendere Übersetzung möglich macht).

Die Aussagen, die sonst von Schostakowitsch über Prokofjew vorliegen, können eine solche bösartige Charakterisierung kaum unterstreichen. Es ist da 1944⁴ „von gewaltiger Begabung“ die Rede, vom „professionellen Komponisten,

3 Zeugenaussage, *Die Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch*, hg. v. Solomon Volkow, Hamburg 1981; S. 74.

4 Dmitri Schostakowitsch: *Erfahrungen*, Leipzig 1983, S. 59.

der das gesamte Arsenal der Mittel des musikalischen Ausdrucks hervorragend beherrscht“. 1955 lobt er bei der Oper „Krieg und Frieden“: Prokofjew als „großartigen Melodiker“⁵ und erinnert sich, daß seine „allerersten Werke ungewöhnlichen Aufruhr und Enthusiasmus bei jenen Komponisten und Menschen der Musikwelt, die gerne vorwärts blicken und einiges Mißvergnügen bei den konservativen Musikern dieser Zeit“⁶ erregten. Und noch bei seiner Rede an der Totenbahre 1953 im Souterrain des Hauses der Komponisten sagte er:⁷ „Ich bin stolz darauf, daß ich das Glück hatte, in der Nähe eines so großen Musikers wie Prokofjew, zu leben und zu arbeiten“. Und unterstreicht noch später (1965):⁸ „Wie verschieden die thematischen Inhalte der Werke Prokofjews auch sind, so weisen doch alle eine ins Auge fallende individuelle Handschrift auf. Und es ist nichts Erstaunliches, daß Bezeichnungen wie Prokofjew-Melos, Prokofjew-Harmonie, Prokofjew-Kadenz, Prokofjew-Instrumentation im Musikleben aufkamen“. Immerhin hat Schostakowitsch 1958 für Musgis selbst Klavierauszug und Bearbeitung von „Krieg und Frieden“ erstellt, jenem Werk, daß er „genial“⁹ findet und immer wieder besonders lobt.¹⁰

Aber natürlich war die Beziehung zweier Persönlichkeiten wie Prokofjew und Schostakowitsch kompliziert gewesen und hatte im Laufe der Jahre Schwankungen erlebt. Der junge Schostakowitsch hatte zu dem 15 Jahre älteren Kollegen aufgeschaut.

Im schöpferischen Wettstreit jener Jahre, in denen Prokofjew nach der Emigration in Amerika und Westeuropa wieder Verbindung mit der russischen Heimat aufnahm und in denen Schostakowitsch sich zu entfalten begann und dann in den 1930er und 1940er Jahren beide bei der Entwicklung der sowjetischen Musik als kollegiale Kontrahenten gegeneinander standen und zu polemischen Stellungnah-

5 *Dmitri Schostakowitsch: Chaos statt Musik?*, hrsg. Isaak D. Glikman, Berlin 1995; 124.

6 *Erfahrungen*, a.a.O., S. 59.

7 *Zeugenaussage*, a.a.O., S. 73.

8 Prokofjew: *Dokumente*: a.a.O.; 379.

9 *Erfahrungen*, a.a.O., 154.

10 *Chaos statt Musik*, a.a.O.; 124.

men gezwungen waren, haben ihre Beziehungen belastet. Wenig drang davon nach außen; denn öffentlich wurde die Form gewahrt. Erst nach den Diskussionen von 1948 und den parteiöffentlichen Anfeindungen als „Volksfeinde“ und „Formalisten“ kamen sie sich wieder näher.

Und Prokofjew, von Alter und vor allem Krankheiten geprägt, hatte Frieden geschlossen, Konkurrenzdenken abgelegt, fand sein „Einssein mit der Welt“,¹¹ bei dem zuweilen die Naturliebe auf seinem Sommersitz Nikolina Gora bei Moskau im Mittelpunkt stand. Mstislaw Rostropowitsch, der damals wegen einiger Cello-Kompositionen von der Sonate mit Klavier op.117 bis zum Symphonischen Konzert op. 125 engen Kontakt hielt, berichtet davon,¹² daß der Komponist „mehrere Male am Tag einen Spaziergang machte, wobei er nicht abließ sich immer wieder an den Schönheiten der Natur zu erfreuen...“ Hier entstand neben Werken wie das Oratorium „Auf Friedenswacht“ op.124 (gleichsam ein Gegenstück zu Schostakowitschs „Lied von den Wäldern“) oder der Kindersuite „Winterlagerfeuer“ op.122 seine letzte, die 7. Sinfonie op. 131. Von ihr vermerkt Schostakowitsch noch 1957 unter der Überschrift „Eine Sinfonie des Lichts und der Lebensfreude“,¹³ daß sie „erneut die bedeutende melodische Begabung“ zeige und „unwillkürlich Hochachtung“ vor dem starken Willen des Künstlers auslöst, der noch in den Tagen, in dem das Leben am Erlöschen war, zu solch künstlerischer Leistung fähig war.

Immer wieder betont Schostakowitsch in seinen Äußerungen zu Prokofjew „jenes Verantwortungsgefühl, das ihn in die Lage setzte, auf ideale Weise seine Arbeit einzuteilen. Er komponierte an jedem Tage, selbst an solchen, wo ihm von den Ärzten dringend Ruhe verordnet war... Hier haben wir sowjetischen Komponisten von Prokofjew zu lernen“, an Verantwortungsgefühl und idealer Arbeitsdisziplin.

11 Sigrid Neef, a.a.O., S. 14.

12 Prokofjew: Dokumente, a.a.O., S. 451 f.

13 Erfahrungen, a.a.O., S. 128 f.

Die Beziehungen unterschieden sich eigentlich erst nach der Ablösung von jener gemeinsamen Tradition, die mit den Eckpunkten Rimski-Korsakow und Tschaikowski umrissen ist. Prokofjew hat von beiden Lagern profitiert. Tanejew und Glière aus Moskauer Sicht wirkten in den Kinderjahren. Der erwachsene Jüngling kam in Petersburg bei Rimski-Korsakow, Ljadow und Glasunow zu schöpferischen Impulsen, wenn auch oft in provozierendem Kontrast. Hinzu kamen die die Anregungen moderner Kunstströmungen: zuerst die aus spätromantischem Klangrausch herausdrängenden Modernismen von Skrjabin und Max Reger, der 1906 in Petersburg gastierte und Prokofjew faszinierte, jene Prinzipien schneller tonaler Wechsel aufzunehmen und als „tonale Verrenkungen“ zu kultivieren, die das weitere Schaffen individuell prägen, von der „Symphonie classique“ bis zu den Balletten um „Romeo und Julia“ und „Aschenbrödel“. Das half ihm aus den traditionellen Verfahren wie sie sich noch in der e-Moll-Sinfonie von 1901 oder den Orchesterstücken „Träume“ und „Herbstliches“ von 1910 als Nachklang von Skrjabin bestimmten oder ihm unter dem Einfluß von Nikolai Tscherepnin Anregungen gaben, in seiner Sinfonietta von 1909 mit mehr oder minder von Reger angeregten „tonalen Verrenkungen“ auszubrechen.

Besonderes Experimentierfeld war dabei die Klaviermusik, die aus den Skizzen seiner „pesenki“(Liedchen oder einfachen Stücken) zu Sammlungen wuchsen etwa zu vier Piecen wie in op. 3 und op. 4, von denen er 1908 bei den von Djagilew stimulierten Abenden für zeitgenössische Musik selbst vorstellte und Aufsehen in der „Szene der Moderne“ erregte; übrigens 1911 spielte er da auch Schönbergs drei Klavierstücke op. 11. Wjatscheslaw Karatygin, ein Kritiker und Mitorganisator der „Abende“, stellte denn auch fest, daß diese Musik „der genaue Gegensatz zu der Skrjabins ist und dankte dem Himmel, daß solch ein Gegensatz zum Vorschein gekommen ist“.¹⁴ Und eine Kritik bei „Slow“¹⁵ bescheinigt dem jungen Komponisten, daß er „außerordentlich originell“ sich zeige und „zum äußersten Flügel der Modernisten“ gehöre und „in seiner Kühnheit und Originalität sehr viel weiter als die zeitgenössischen Franzosen“ gehe.

14 Prokofjew: Dokumente, a.a.O., S. 376.

15 I. Nestjew: Prokofjew. Der Künstler und sein Werk, Berlin 1962, S. 43.

„Ein zweifellos großes Talent in allen Capricen einer reichen schöpferischen Phantasie“.¹⁶

Da diese Werke wie auch die 1. Klaviersonate op. 1 bei Jürgenson 1911 bis 1913 genauso wie die Tokkata und die 10 Stücke op. 12 gedruckt vorlagen, konnte dann später auch Schostakowitsch auf sie zurückgreifen. Allerdings in den Biographien ist immer nur auf das 1. Klavierkonzert Prokofjews (op. 10) verwiesen, das er wohl 1926 studierte und bei Krzysztof Meyer¹⁷ gemutmaßt wird, daß er „auch den frühen Prokofjew kannte“.

Beim ersten Kennenlernen 1927 hatte Schostakowitsch seine 1. Klaviersonate vorgestellt, und Prokofjew übermittelt,¹⁸ daß das Gefallen (nach Meinung Assafjews) daher gekommen wäre, da das Werk offensichtlich unter dem Einfluß Prokofjews entstanden war. Laut Meyer¹⁹ wäre die Verbindung zu Prokofjews 3. Sonate (bei Gutheil 1908 gedruckt) herstellbar, „aber bei weitem radikaler“. Friedbert Streller²⁰ sieht einen Ansatz bei Prokofjews Tokkata op. 11.

Für Prokofjew war der Ansatz bei jenen künstlerischen Akzentuierungen, die mit den futuristischen, bzw. symbolistischen Tendenzen der Literatur und Kunst verbunden sind. Diese Verbindung zu jenen Kreisen, die der „Mir iskusstwo“, an der Djaghilew als Impresario moderner Kunst grundlegend beteiligt war, wurde vor allem in jenem Bereich wirksam, der von theatralischen Experimenten ausgingen, die den jungen Opernkomponisten beeinflussen konnten. Vor allem Meyerholds Ideen, etwa die 1909 von seiner „Tristan“-Konzeption avantgardistisch ausgingen und 1913 in einer Aufsatzsammlung nach der Inszenierung der Wagnerschen Oper verallgemeinernd weitergeführt wurden. Im Gegensatz zu Stanislawskis realistischem Stil zielte er auf ein „stilisierendes“, ein „bedingtes Thea-

16 Eckart Kröplin: Frühe sowjetische Oper. Schostakowitsch. Prokofjew, Berlin 1985, S. 299.

17 Krzysztof Meyer: Schostakowitsch. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit, Bergisch Gladbach 1995, S. 55.

18 Sergej Prokofjew: Sowjetisches Tagebuch, Zürich/St. Gallen 1993, S. 283.

19 Krzysztof Meyer, a.a.O., S. 106.

20 *Sergej Prokofjew und seine Zeit*, Laaber 2003; S. 173.

ter“.²¹ Hier sollte Gefühlsbetonung vermieden werden. Es ging um eine neue „Darstellung“, eine modernere, die später bei Bertolt Brecht „Verfremdung“ genannt wurde. Die damit gewonnene Operativität, Mobilität, Flexibilität des Theaters versetzte den „linken“, der Revolution zugetanen Regisseur nach 1917 in die Lage, seine Konzeption sofort wie viele Künstler von Majakowski bis Chagall, Kandinsky oder Malewitsch, Alexander Blok oder Bulgakow aktuell in den Dienst der Revolution zu stellen. Die gesellschaftskritische, antiz zaristische, antibürgerliche Position wirkte auf Prokofjew. Nicht nur, daß seine Klangsprache sich provozierend verschärfte (2. Klavierkonzert oder Skythische Suite), sondern auch zu Sujets tendierte wie das der Oper nach Dostojewskis „Spieler“, für den sich inszenatorisch auch Meyerhold interessierte. Die Oper war 1917 für das Marin-skij-Theater vorbereitet. Die revolutionären Veränderungen der Bolschewiki verhinderten die Realisierung. Aber noch 1925 bezeichnete Meyerhold den Prokofjewschen „Spieler“ als „einen Grundstein für die sowjetische Opernentwicklung“.²² Und der Komponist war von diesen Vorstellungen („Das Theater ist nicht das Leben. Wir spielen Erleben“)²³ inspiriert als er 1917 durch Meyerhold auf die Gozzi-Adaption „Die Liebe zu den drei Orangen“ aufmerksam wurde. Damit beginnt jene Prokofjewsche Eigenentwicklung einer neuen Operngestaltung, die er in Varianten über den „Feurigen Engel“ (1928), „Semjon Kotko“ (1940), „Krieg und Frieden“ (1941–1953) und der „Geschichte eines wahren Menschen“ (1948) realisiert. Sie ist auch in klassizistischer Adaption bei der „Verlobung im Kloster“ (1939–1945) noch deutlich zu erkennen.

Meyerhold hat auch auf Schostakowitsch einen starken Eindruck hinterlassen, nachdem er ihn 1929 kennenlernte, als der Regisseur einen Komponisten für die Inszenierung von Majakowskis „Wanze“ suchte.

21 Bericht über das internationale Symposium „Sergej Prokofjew“ Köln 1991, Regensburg 1992, S. 271.

22 Eckart Kröplin, a.a.O., S. 95.

23 Jachontow: über das Wachtangow-Theater, aus: *Kunst und Literatur*, Zeitschrift, Berlin 1957, S. 482.

Prokofjew, der dafür vorgesehen war, mußte wegen Verpflichtungen bei Djagilew in Paris (Ballett „Der verlorene Sohn“) absagen, und Meyerhold holte sich Schostakowitsch, dessen Oper „Die Nase“ gerade erfolgreich in Leningrad uraufgeführt war. Wie Krzysztof Meyer²⁴ überliefert, meinte er: „Die Musik wird dieser noch junge, aber sehr begabte Pianist und Komponist schreiben. Ich bin von ihm fest überzeugt. Er wird noch zeigen, was er kann...“ Und der Komponist erinnert sich 1974:²⁵ daß er „starken Einfluß auf mein Schaffen“ gewann; denn „nach der Begegnung mit Meyerhold begann ich, mir noch mehr Mühe zu geben und jede meiner Kompositionen gründlicher zu durchdenken. Mich begeisterte das unablässige Streben Meyerholds sich vorwärts zu entwickeln, ständig zu suchen und jedes Mal etwas Neues zu sagen, und das steckte mich an“.

Der Regisseur äußerte sich auch „mit großem Entzücken über das Schaffen Prokofjews“, das ja bisher auch großen Einfluß auf Schostakowitsch hatte. Ein erstes Begegnen hatte ja bereits 1927 in Leningrad stattgefunden, Prokofjew hatte sich positiv zur 1. Klaviersonate Schostakowitschs geäußert. Aber auch in anderen Werken aus jener Zeit ist die Wirkung des 15 Jahre Älteren greifbar, so bei den 1920/22 entstandenen „Drei fantastischen Tänzen“ op. 5. Sie zeigen deutlich die klassizistischen Züge des Vorbildes mit jenen „tonalen Verrenkungen“ der Gavotte aus der „Symphonie classique“ wie etwa bei Nr. 3 „Allegretto“ oder dann noch nachklingen in den 24 Préludes (etwa Nr.24) von 1932/33.

Dazwischen aber liegen 1926 die „Aphorismen“ und die 2. Sinfonie, die jenen experimentellen Klangstudien nachgehen, wie sie mehr von Strawinsky und Schönberg angeregt sind oder jene Versuche widerspiegeln wie sie die Zeitgenossen Wyschnegradski, Roslawez, Golyschew, oder Obuchow und Lourié vorlegten.²⁶ Das waren Klangstudien, die wahrgenommen, aber im Prinzip ohne tieferen Einfluß blieben, da Schostakowitsch eingeschlossen war in die ästheti-

24 Krzysztof Meyer, a.a.O., S. 135.

25 Erfahrungen, a.a.O., S. 38.

26 Detlef Gojowy: *Neue sowjetische Musik der zwanziger Jahre*, Laaber 1980, S. 3 ff.

schen Diskussionen um die neue Filmkunst bei Sow-Film, später Len-Film (Leningrader Studios).

So wie Prokofjew die Opern- und auch Ballettvorstellungen unter den Anregungen von Meyerhold entwickelte, so wuchs Schostakowitsch in die Gestaltungsprinzipien des Films hinein, wurde Teil der ästhetischen Auseinandersetzungen um Bildfolge, Bildrhythmus, den daraus sich ergebenden Formstrukturen und natürlich entsprechender musikalischer Mittel, die neben sinfonischer Gestaltung auch populäre Genres wie Foxtrott, Galopp, Walzer einzubeziehen drängte. Wie ihm das bestens gelang, offenbart nicht zuletzt auch das Konzert für Klavier, Trompete und Streicher.

Um Meyerhold sammelte sich eine Schar junger Künstler, so auch Schostakowitsch, wenn er am Klavier die Szenenmusiken zur Inszenierung der Majakowskischen „Wanze“ vorstellte, die – um es nach Brecht zu formulieren – dem „Gestus des Zeigens“ dienten und mit genialem Witz eben Elemente der „Umgangsmusik“ leicht verfremdet wirksam werden ließen. Erste Versuche bei Sow-Kino begannen 1929 mit „Das neue Babylon“. Man setzte sich zusammen – wie Kosinzew sich erinnert²⁷ – „die Gedanken waren allgemein, keine Illustration der Bilder, sondern die Musik sollte ihnen eine neue Qualität geben, sich in Tempo und Rhythmus an die Bildfolge halten“. So entwickelte sich jener „Lenfilm-Stil“, der in Zusammenarbeit mit den gleichaltrigen Regisseuren Trauberg und Kosinzew im Stummfilm vom neuen Babylon sich überzeugend äußerte. Schostakowitsch fand damals selbst,²⁸ daß er bei der Musik zu diesem Film „weniger das Prinzip verbindlicher Illustration der Szene nutzte, sondern dramaturgische Hauptlinien suchte und ihnen thematisch nachging“. Solche Anlage prägte auch die Gestaltungsweise seiner 3. Sinfonie „Der 1.Mai“ aus der gleichen Zeit.

Nach der bei aller Originalität noch in der Formtradition Tschaikowski-Glasunow stehenden 1. Sinfonie von 1926 hat er damit nach der 2. Sinfonie von 1927 mit programmatischer Anlage von den Anfängen eines „Urchaos“ zur

27 S. Chentowa: *Molodye Gody Schostakowitscha*, Band 2, Leningrad 1980; 96.

28 Dmitri Schostakowitsch: *O vremeni i o sebye*, Moskwa 1980, S. 96.

Widmung an den neu ordnenden Oktober (10. Jahrestag!) nun mit der „Dritten“ neue sinfonische Prinzipien einer kinematographischen Dramaturgie erprobt, bevor das tiefgreifende Erlebnis Gustav-Mahlerscher Sinfonien ihn zu einer neuen Stufe sinfonischer Durchgestaltung führte. Hier nun fand Schostakowitsch seinen sinfonischen Stil den er nach der genialen, aber vorerst zurückgezogenen 4. Sinfonie ab der „Fünften“ in die Breite wirken lassen konnte.

Das ist eine Entwicklung, die sich nun wesentlich von Prokofjews künstlerischen Ideen unterschied. Bei Volkow²⁹ kann man dann auch lesen, wie kritisch sich Schostakowitsch geäußert haben soll: „In seinen Opern bringt Prokofjew häufig das Sujet dem Effekt zum Opfer. Sie können das im ‚Feurigen Engel‘ und in ‚Krieg und Frieden‘ feststellen. Man hört und bleibt unberührt. So empfinde ich es heute. Früher war das anders. Aber das ist lange her. Und dann drängte meine Begeisterung für Mahler selbst Strawinsky in den Hintergrund, erst recht natürlich Prokofjew... Mahler und Prokofjew sind unvereinbar“.

Damit sind die gemeinsamen Ansätze nun gänzlich aufgehoben. Die Persönlichkeiten in ihren unterschiedlichen Zügen ausgeprägt. Die höflich kollegialen Aussagen in der Öffentlichkeit vermeiden nicht gelegentliche Kontroversen.

Als Prokofjew 1927 Schostakowitschs 1. Klaviersonate kennenlernte, lobte er den jungen Pianisten und Komponisten. Schostakowitsch dagegen erwähnt diese Begegnung niemals, als ob der ältere Komponist keinen Eindruck hinterlassen hätte. Prokofjew dagegen setzte sich in Paris für den jungen Kollegen, dessen 1. Sinfonie und das „Oktett“ er inzwischen kennengelernt hatte, ein und wollte ihn – das war März 1934 – einladen, selbst dort aufzutreten. Aber Schostakowitsch, offensichtlich an einer Auslandsreise uninteressiert, reagierte trotz mehrfacher Bemühungen nicht.

Als im gleichen Jahr Prokofjew im Hause von Alexej Tolstoi wieder mit Schostakowitsch zusammentraf, spielte der Ältere als „brillanter Pianist“ die Gavotte aus der Klassischen Sinfonie. Schostakowitsch fand das „wundervoll!

29 Zeugenaussage, nach Solomon Volkow, a.a.O., S. 77.

einfach herrlich!“ und spielte sein 1. Klavierkonzert, das mit der Trompete.³⁰ Prokofjew soll sich äußerst zurückhaltend gezeigt haben: „nun was soll ich sagen? ... Nach meinem Eindruck ist dieses Werk unausgereift und formal ziemlich wirr. Was das Material angeht, scheint mir das Konzert stilistisch zu buntgemischt zu sein und nimmt sozusagen nicht allzuviel Rücksicht auf die Anforderungen des guten Geschmacks“. Laut Tolstoi lief Schostakowitsch mit dem Ruf: „Prokofjew, dieser Hundesohn und Halunke! Für mich existiert er nicht mehr!“ wütend aus dem Haus.

Ein tiefer Riß – mutmaßt Volkow, der diese Geschichte überliefert – sei zwischen den Komponisten geblieben, und tatsächlich gibt es bis in die Kriegsjahre eine Reihe ausgesprochen kritischer Einschätzungen. So erstens bei der „Alexander-Newski“-Kantate Prokofjews: „Insgesamt gefällt mir das Werk nicht. Nach meiner Ansicht verletzt es einige künstlerische Normen. Es enthält zu viel physisch laute, illustrative Musik“.³¹ Hier offenbaren sich die Unterschiede bei den Vorstellungen von Film-Musik.

Aber auch zweitens im Verhältnis zur Adaption klassischer Modelle gab es Divergenzen; schon 1925 hatte Prokofjew eindeutig sein Mißfallen zur Aufnahme klassischer Motive bei Strawinsky geäußert:³² „den Weg zur Stilisierung im Geiste Bachs... kann ich nicht gutheißen. Denn – wenn ich auch Bach liebe und glaube, daß es nicht schlecht ist, nach seinen Grundsätzen zu komponieren, so darf man doch nicht in seiner Art stilisieren“, und meint, das „überhaupt alle Werke weniger wertvoll sind, die wie ‚Pulcinella‘ oder sogar meine Klassische Sinfonie in der Art eines anderen geschrieben sind“. Das erklärt denn auch die vorsichtige Beurteilung des Schostakowitsch-Klavierkonzerts mit Beethoven-Zitaten (Appassionata und „Wut über den verlorenen Groschen“) und Jazz-Stilisierungen.

30 Krzysztof Meyer, a.a.O.; 143.

31 Volkow: *Stalin und Schostakowitsch*, a.a.O.; 297.

32 Prokofjew: *Dokumente*, a.a.O.; 171

Noch einmal bricht drittens der Unterschied auf bei der Uraufführung von Schostakowitschs Klavierquintett op. 57, das Prokofjew als „keinen großen Höhenflug“ findet, obgleich er zugibt, daß er das Werk für hervorragend hält. Die Fuge des 2. Satzes ist „der beste und interessanteste.... Dem allgemeinen Eindruck nach enthält seine Fuge unglaublich viel Neues“.³³ Aber Prokofjews starke Kritik trifft natürlicherweise die „Anwendung Bachscher Wendungen und solcher aus der Zeit von Bach im ersten Satz (gemeint ist der Stil des Präludiums, F.S.)... Dies ist nichts Neues, und man hätte – wie mir scheint – für die Grundfigur etwas anderes finden sollen; das ist nachlässig in Verwendung des Materials: ‚Bach hat so geschrieben, dann nehme ich auch die Figur‘. Es wäre viel besser, man würde sich überlegen, etwas Neues zu schaffen. Das wäre dann viel origineller“. Der Hauptangriff aber gilt dem vierten Satz, „Intermezzo“: Hier „wurde ein Händelsches Prinzip angewandt, eine ausgedehnte Kantilene vor dem Hintergrund des Pizzicato der laufenden Bässe. Aber was bei Händel wunderbar wirkt, ist bei Schostakowitsch nur ein Trick. Schostakowitsch mit seiner Phantasie könnte auf eine solche Adaption verzichten; denn, wenn der Baß endlich verstummt, beginnt erst die wunderbare Musik, es erklingt ein authentischer Schostakowitsch...“

Aufgrund solcher kritischer Einschätzungen greift nun auch Schostakowitsch zu solch ambivalenter Kritik, so 1944 in seinem Artikel „Sowjetische Musik in den Tagen des Krieges“³⁴ indem er darauf verweist, daß „Prokofjew ein professioneller Komponist“ sei, „der das gesamte Arsenal der Mittel musikalischen Ausdrucks hervorragend beherrscht“, aber daß er nach der 7. Klaviersonate und der „Meisterschaft und Wärme“ seiner Flötensonate auch „Mißerfolge in dieser Zeit“ hatte. Zum Beispiel die Suite „Das Jahr 1941“, „ein schwaches Werk... Es gibt dort die üblichen Prokofjewschen Kniffe in der Instrumentation, in der Gedankenscharfe“, aber von Prokofjew müsse man „viel verlangen und fordern“. Hier aber sei „mit einer gewissen Hastigkeit, einer nicht genügend Durchdachtheit und Durcharbeitung“ gearbeitet worden. Und wenn er die „Fruchtbarkeit Sergej

33 Chentowa: *Molodye Gody...*, a.a.O., S. 272/273.

34 Erfahrungen, a.a.O.; 60 f.

Sergejewitschs als einzigartig“ lobt, so sei aber die „Ballade vom unbekanntem Knaben“ jedoch „in der Form nicht ganz gelungen“, erfahre eine „bandförmige“ Entwicklung und „verläuft ohne bestimmte konstruktive Stützen“ usw. usf. Und postulierte: „man darf keine unfertige Produktion hinausgehen lassen...“

Das ist natürlich eigentlich ungerecht, denn in den Kriegstagen ging es um schnelle Reaktion auf die Ereignisse, gleichsam unmittelbare Stellungnahme. Aber ansonsten hielt sich Schostakowitsch in seinen Urteilen gegenüber Kollegen zurück, wenigstens in offiziellen Dokumenten.

Sein Interviewpartner Volkow hat dagegen sowohl in der „Zeugenaussage“ als auch „Stalin und Schostakowitsch“ eine ganze Reihe pejorativer Aussagen übermittelt. Hauptakzent: – Prokofjew könne nicht orchestrieren, er habe das nicht richtig gelernt.³⁵ Ich erinnere mich, als in Leipzig 1957 „Die Verlobung im Kloster“ als deutsche Erstaufführung geprobt wurde, gab es Diskussionen, der dünne und durchsichtige Klang würde nicht tragen! Es erwies sich nach der Premiere, daß gerade das beeindruckend reizvoll war. Im Moskauer Bolschoi Theater war man da anderer Meinung und ließ die Ballette „Romeo und Julia“ und „Aschenbrödel“ in Tschaikowski-Sound von den Schlagzeuger Progrebow uminstrumentieren und bei Volkow liest man:³⁶ „und ihm blieb nur übrig, die Faust in der Tasche zu ballen“. Und Schostakowitsch meint dazu überheblich: „als Orchestrirer war Prokofjew nicht eben bedeutend. Ich habe schon als junger Dachs seine Orchestrierung korrigiert, als ich sein Erstes Klavierkonzert spielte“.

Als Argumentation gegen diesen Mangel führt man dann an: daß „Prokofjew die Orchestrierung gern einem Assistenten überließ“.³⁷ Das ist eine pauschale Abqualifizierung, denn Prokofjew schrieb seine Werke auf drei Notensystemen und hielt darin genau fest, welche Instrumente wo und wie einzusetzen sind, so daß der Ersteller der Partitur (meist durch einen befreundeten Musiker, der

35 Zeugenaussage, nach Solomon Volkow, a.a.O., S. 67.

36 Zeugenaussage, nach Solomon Volkow; a.a.O., S. 75.

37 Volkow: *Stalin und Schostakowitsch*, a.a.O., S. 253.

langjährig mit den Intentionen des Komponisten vertraut war) genau erkennen konnte, was gemeint war.

Solche Schostakowitsch unterstellte Zitat geht wohl mehr auf kursierende Gerüchte zurück, denn auf authentische Aussagen. Sie sind von Volkow eingebracht worden. Schostakowitsch in seinem zurückhaltend vornehmen Charakter meinte zwar wirklich, daß „Prokofjew immer viel wirkungsvoller und interessanter war als ich“:³⁸ „Er wählte immer die effektivere Pose, damit sein klassisches Profil zur Geltung kommen konnte und noch attraktiver aussah... Er war – meint der Kollege³⁹ – in einer Glückshaut geboren. Immer bekam er, was er wollte. Meine Sorgen und Nöte hat er nie gekannt. Er hatte immer Geld und Erfolg und infolgedessen den Charakter eines verwöhnten Wunderkindes...“

Aus Unkenntnis des Prokofjewschen Lebensweges und dessen harte Kämpfe um Anerkennung in Amerika und Westeuropa, kommt er zu peinlichen Mutmaßungen über Prokofjews Rückkehr, die des leidenschaftlichen Spielers, der immer gewonnen habe. „So glaubte er alles genau kalkuliert zu haben... Und Prokofjew überlegte, daß es für ihn doch wohl vorteilhafter sei, in die Sowjetunion zurück zu kehren. Bei einem solchen Schritt würden im Westen seine Aktien nur steigen... Und in der Sowjetunion würde man ihn nicht länger als Fremden betrachten. Ergo, er, Prokofjew würde wieder gewonnenes Spiel haben“.⁴⁰

Solches Hinterzimmergeschwätz scheint einem lauterem Charakter wie dem Schostakowitschs unangemessen und erstaunlich. Vielleicht hat der kranke, alternde Schostakowitsch schwache Minuten gehabt. Daß er – wie Volkow vorgibt⁴¹ – seine Unterschrift dazu gegeben hat, erscheint schier unmöglich. Schließlich war Prokofjew je kein Konkurrent mehr, seit der amerikanischen Erstaufführung der „Leningrader Sinfonie“ (1942) hat sich das ausgeglichen.⁴² „Obwohl

38 *Zeugenaussage*, nach Solomon Volkow, a.a.O., S. 67.

39 *Zeugenaussage*, nach Solomon Volkow, a.a.O., S. 74.

40 *Zeugenaussage*, nach Solomon Volkow; a.a.O., S. 75.

41 *Zeugenaussage*, nach Solomon Volkow, a.a.O., S. 24 f.

42 Krzysztof Meyer, a.a.O., S. 288.

in der Sowjetunion noch ein anderer hervorragender Komponist lebte und komponierte – der einst in aller Welt als Neuerer anerkannte Prokofjew –, wurde dem Schöpfer der Leningrader Sinfonie von nun an der erste Rang zugesprochen“.

Am Ende ihrer Leben aber trafen sie sich auf eigene Weise. Vergleicht man die Finali der letzten Sinfonien – also Prokofjews „Siebente“ und Schostakowitschs „Fünfte“ –, so ergibt sich bei aller individueller Prägung eine überraschende Verwandtschaft:

Prokofjew greift auf Motivik des 1. Satzes zurück. Der wuchtig intonierten Kantilene des 2. Themas folgt das weiter ausgearbeitet, fantastisch traumhafte Schluß-Thema, das schon im 1. Satz mit Xylophon, Glockenspiel, Piccolo angedeutet ist. Hier nun, im Finale, wird es wieder ausgeführt und wandelt sich leise, „mp *pensieroso*“ mit den Trompeten in eine Art Trauermarsch: elegische Geste, Abschied, unterlegt mit zwischen Dur und Moll wechselnder Motivik, die schließlich in Dur „pp“ verklingt.

Schostakowitsch seinerseits kommt 20 Jahre später in seiner letzten Sinfonie zu einer ähnlichen Gestaltung. Sie endet ähnlich visionär, zeigt Verbindung zu den vorangegangenen Sätzen, löst das Klangbild eines „Infarkt“-Akkordes allmählich in Transparenz auf. Es klingen nur noch kristallen und licht die Celesta, Piccolo, Kastagnetten, Xylophon, Triangel vor dem Hintergrund des lang gehaltenen A-Dur-Akkords der Streicher und des Klangwebens vom Schlagwerk, um „morendo“ zu verwehen oder – wie der polnische Dirigent Kazimierz Kord hierzu einmal bemerkte –, es sei eine „Musik, die bis auf den Grund eingeschert, ausgebrannt ist...“ Ein Passacaglia-Thema läßt Erinnerungen an die „Leningrader Sinfonie“ konkret werden, während Prokofjew in dem anfangs meiner Ausführungen genannten Kinderblick Verklärung sucht, Anschluß an die märchenhaften Bilder der Ballette „Romeo und Julia“ (Thema des Traums der Julia, der sich schließlich als tragisch erweist) oder die märchenhaften Szenarien der Mitternacht aus „Aschenbrödel“. Finis, Ende, aber doch nicht hoffnungslos?

Brigitte Kruse:

Bleiben oder gehen? –
Sergej Prokofjew und Dmitri Schostakowitsch –
zwei Persönlichkeiten, eine Tradition

*Unglücklich das Land,
das von seinen Dichtern Heldentum erwartet.*
(Marcel Reich-Ranicki)

Paris, 12. März 1934: Sergej Prokofjew schreibt an Nikolai Mjaskowski:

„Ich konnte nicht herausfinden, ob Schostakowitsch nach Paris reisen darf (wörtlich: delivered: geliefert wird) für sein Konzert hier Ende April. Es wäre am besten, den Komponisten selbst als Solisten zu haben. Wenn das aber nicht möglich ist, dann sollten Sie die Noten schnell schicken, damit ein hiesiger Pianist die Zeit hat, es zu lernen.“¹

Weihnachten 1936 heißt es aus Paris:

„Szenkar's Konzert wird am 9. Januar stattfinden. Ihre Sechzehnte, meine Ouvertüre op. 72 und Schostak's Konzert, gespielt von einem französischen Pianisten.“²

Eine typische Konstellation: Prokofjew bemüht sich, das Werk seines jüngeren Kollegen im Ausland bekannt zu machen, Schostakowitsch aber wird nicht aktiv, „kümmert sich so wenig um seinen Ruhm“³, wie Mjaskowski ironisch feststellt.

War er nicht interessiert, konnte/wollte er nicht?

1 *Selected Letters of Sergei Prokofiev*, translated, edited and with an introduction by Harlow Robinson, Boston 1998, S. 310, Übertragung aus dem Englischen: Brigitte Kruse

2 A.a.O. S. 320

3 Zitiert nach Krzysztof Meyer *Dmitri Schostakowitsch. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Mainz 1998, S. 217

Auslandsbeziehungen, gar Auslandsreisen riefen 1934 in der Sowjetunion bereits den Argwohn der Herrschenden hervor. Aber 1934 ist auch das Jahr des großen Uraufführungserfolgs der „Lady Macbeth von Mzensk“. Möglicherweise hat die darauf folgende umfangreiche Aufführungsserie Schostakowitsch so in Anspruch genommen, dass er alles andere vernachlässigte. Zwei Jahre später schon – nach dem vernichtenden Prawda-Artikel „Chaos statt Musik“ – war der offiziell geäußerte Wunsch nach einer Auslandsreise obsolet.

Zwei unterschiedliche Lebensentwürfe zweier Komponisten, die oft in einem Atem genannt werden, stehen zur Diskussion. Die Persönlichkeiten konnten konträrer nicht sein:

Prokofjew – der weltgewandte, extrovertiert selbstbewusste, von vielen als egozentrisch und arrogant erlebte um 15 Jahre Ältere, der 18 Jahre im Ausland verbrachte, aufgewachsen im vorrevolutionären Russland als Mittelpunkt einer gesichert und im Wohlstand lebenden Gutsverwalterfamilie, allseitig gefördert und behütet.

Schostakowitsch, als eines von drei Kindern einer zur technischen Intelligenzia gehörenden Familie groß geworden in den oft von materieller Not und Hunger geprägten Jahren von Revolution und Bürgerkrieg. Nach dem frühen Tod des Vaters zum Ernährer der Familie geworden, wirkte er eher introvertiert, zurückgezogen, nach den politischen Angriffen auf ihn zunehmend verschlossen, von schwacher gesundheitlicher Konstitution.

Beide wurden früh gefördert und mit 13 Jahren an das St. Petersburger/Leningrader Konservatorium aufgenommen, wo sie sich als Pianisten auszeichneten und als Komponisten – zum Missfallen ihrer Lehrer – den Kontakt mit der musikalischen Avantgarde suchten.

Prokofjew absolvierte das St. Petersburger Konservatorium 1914 mit der Aufführung seines 1. Klavierkonzerts und dem Anton-Rubinstein-Preis für den jahrgangsbesten Pianisten.

Als er 1918 die Sowjetunion verließ, zählte er als Komponist zum äußersten Flügel der Modernisten (Karatygin)⁴ und hatte sich den Ruf eines „enfant terrible“ der russischen musikalischen Avantgarde erworben, vor allem mit der provozierend zugespitzt dissonanten Harmonik, den messerscharf kantigen Rhythmen und der schrillen Klanglichkeit seiner frühen Klavierwerke, der beiden ersten Klavierkonzerte und der „Skythischen Suite“.

Sergej Djaghilew war auf ihn aufmerksam geworden und hatte ihm einen ersten Kompositionsauftrag für das Ballett „Alla und Lolli“ gegeben. Auch wenn Djaghilew das künstlerische Ergebnis zunächst zurückwies, gewann er den Komponisten für seine Ballets russes, lud ihn nach Mailand ein (1915) und vergab einen neuen Auftrag für das Ballett „Le Chout“ (Der Narr).⁵

Im Sommer 1917 hatte Prokofjew den amerikanischen Industriellen Cyrus McCormick kennengelernt, der dem Komponisten Hilfe bei einem möglichen Amerikabesuch versprach.

Angesichts des Krieges in Europa – Prokofjew verbrachte ihn, als einziger Sohn einer Witwe vom Militärdienst verschont, die längste Zeit ohne Beeinträchtigungen im Kaukasus –, angesichts widersprüchlicher Nachrichten über Revolution und Bürgerkrieg, angesichts des Umbruchs im Musikleben und nicht zuletzt angesichts der künstlerischen Chancen, die sich für ihn außerhalb Russlands auftaten, wuchs in Prokofjew der Wunsch, für einige Zeit ins Ausland zu gehen.

„Solange in Rußland der Sinn nicht nach Musik stand, mußte in Amerika die Möglichkeit vorhanden sein, viel zu sehen und zu lernen sowie meine Werke zu zeigen“,

rekapitulierte der Komponist seine Überlegungen in der 1937-1939 geschriebenen Autobiographie.⁶

4 Vgl. Thomas Schipperges *Sergej Prokofjew*, Hamburg, 2. Auflage 2005, S. 37.

5 Vgl. Brief Sergej Djaghilews an Igor Strawinsky vom 8. März 1915, in: *Igor Strawinsky Gespräche mit Robert Craft*, Mainz 1961, S.40f.

6 *Sergej Prokofjew Dokumente, Briefe, Erinnerungen*, Leipzig 1965, S. 147.

Mit einem offiziellen Visum und dem Einverständnis des Volkskommissars für Bildungswesen Anatoli Lunatscharski – „*Sie sind Revolutionär in der Musik, und wir sind es im Leben – wir müssten zusammenarbeiten. Aber wenn Sie nach Amerika wollen, werde ich Ihnen nichts in den Weg legen.*“⁷ – trat Prokofjew am 7. Mai 1918 die Reise an „*wie ich glaubte, nur für einige Monate*“.⁸

Als Emigrant wollte er nie gesehen werden. Ob er tatsächlich nur einige Monate wegbleiben wollte, mag dahingestellt sein, dass es 18 Jahre wurden, war nicht vorhersehbar und hatte vorwiegend private und künstlerische, weniger politische Gründe.

Seine Mutter war 1920 aus Sowjetrußland über Konstantinopel nach Paris geflohen. Sie war auf seine Unterstützung angewiesen, denn ihr war die Rückkehr versperrt. Prokofjew nahm sie bei sich auf. Sie starb 1924 in Paris.

Schon 1919 hatte er in Chicago die spanische Sängerin Carolina Codina (Lina Llubera) kennengelernt, die ihm nach Europa folgte. 1923 heirateten sie. Beider Söhne Swjatoslaw und Oleg wurden in Paris geboren. Linas Mutter wurde eine wichtige Bezugsperson für die Kinder.

In Paris hatte Prokofjew Kontakt zur Religionsgemeinschaft „Christian Science“, in deren Thesen und Prinzipien er offenbar Bestätigung für seine Lebensauffassung fand.

Nicht zuletzt fand Prokofjew Gefallen an den Luxusgütern des Westens, die für ihn in Sowjetrußland nicht erreichbar gewesen wären: Automobile, modische Kleidung – noch auf seiner letzten Amerikareise 1938 hatte er eine lange Einkaufsliste Linas dabei und kaufte ein Automobil, das er in die Sowjetunion verschiffen ließ.

Ausschlaggebend für seinen langen Aufenthalt im Westen dürften letztlich die künstlerischen Gründe gewesen sein und unter diesen weniger die Erfolge des Pianisten Prokofjew, sondern sein Ziel, sich als Komponist im Westen durchzu-

7 A.a.O., S. 148

8 Ebd.

setzen. Erfolg versprach er sich zuerst durch die Zusammenarbeit mit Sergej Djaghilew. Der Einfluss des Mäzens und Impressarios ist wohl kaum zu überschätzen. Er übte eine enorme Anziehungskraft auf Komponisten, Musiker, Tänzer, Literaten und Künstler aus und prägte in der Zusammenarbeit mit Picasso, Matisse, Cocteau, Debussy, Ravel, Strawinsky den Six u.v.a. die Vorstellungen avantgardistischer Kunst im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Mit seinen Ballets russes wollte Djaghilew etwas völlig Neues schaffen. Er wollte

„*Russland Russland offenbaren, Russland der Welt offenbaren und die – neue – Welt sich selbst offenbaren.*“⁹

In diesem Kreis Erfolg zu haben, bedeutete einen anerkannten Platz in der Pariser und damit der westeuropäischen Kulturszene einzunehmen. Die Ballette, die Prokofjew im Auftrag Sergej Djaghilews für die Ballets russes komponierte¹⁰, wurden sein „Markenzeichen“ im Westen: Prokofjew als d e r – elementararchaische – bolschewistische Komponist. Mit seinem vehementen Interesse, Opern zu schaffen stieß er bei Sergej Djaghilew allerdings auf wenig Interesse und der besondere Rang Strawinskys blieb unerreichbar.

Neben Djaghilew war es vor allem der Freund, Verleger und Dirigent Sergej Kussewitzky, der Prokofjews Werke in Europa und in Amerika durchsetzte. In seinem Verlag Editions Russes de Musique/A. Gutheil erschien die Mehrzahl von Prokofjews Kompositionen vor seiner Rückkehr nach Sowjetrußland. In Paris brachte Kussewitzky das 1. Violinkonzert (1923), die „Chaldäische Beschwörung“ (1924), die 2. Sinfonie und die Oper „Der Feurige Engel“ (konzertent) zur Uraufführung.

Nicht zuletzt wuchs Prokofjew in Paris in die Rolle eines Mittlers zwischen Ost und West. Partituren wechselten zwischen Paris und Leningrad bzw. Moskau.

9 Bettina von Seyfried in www.info-netz-musik.bplaced.net

10 Neben „Alla und Lolli“ und „Le Chout“ entstanden die Ballette „Le Pas d’acier“ op. 41 („Der Tanz des Stahls“, 1925/26), „Le fils prodigue“ op. 46 („Der verlorene Sohn“, 1928/29) und „Sur les Borysteène“ („Am Dnepr“, 1930/31)

Prokofjew setzte sich für die Aufführung junger sowjetischer Komponisten im Ausland ein und empfahl die Werke seiner Pariser Kollegen in die Heimat. Eine Rolle, die er gern übernahm – auch um sich von Strawinsky in Paris abzusetzen?

Warum kehrte Prokofjew trotz seiner gefestigten Position in Westeuropa in die Sowjetunion zurück? Folgte er der „Hurengöttin Erfolg“, wie Strawinsky spitzzünftig behauptete¹¹ und letztlich auch sein Freund Mstislaw Rostropowitsch vermutete,¹² spekulierte er darauf, dass seine Aktien im Westen bei einer Rückkehr in die Sowjetunion steigen und der „verlorene Sohn“ dort mit Glanz und ohne Vorbehalte wieder aufgenommen würde, oder floh er gar vor Spielschulden, wie Volkov unterstellt¹³?

Sieht man von letzterem ab, so dürfte das nur ein, wenn auch nicht unwesentlicher Teil seiner Gründe sein.

Prokofjew hatte auf seinen Reisen nach Sowjetrußland das Publikum (wieder) gefunden, das er brauchte und das ihn auf Händen trug, enthusiastisch, und kenntnisreich – vor seinen Konzerten bekam er plötzlich wieder Lampenfieber, das er in Amerika überwunden glaubte, denn in Moskau aufzutreten „*wo man mich so erwartet und, was das Schrecklichste ist, wo man mein Konzert kennt, ich also nicht schwindeln kann – das ist schließlich kein Pappentitel.*“¹⁴

Seine Hoffnungen, die er als Komponist mit seinem Aufenthalt im Westen verband, hatten sich nur teilweise erfüllt.

Das amerikanische Publikum interessierte an Prokofjew vor allem der Pianist mit Fingern, Handgelenken, Armmuskeln aus Stahl¹⁵. So stellte man sich einen

11 *Igor Strawinsky Gespräche mit Robert Craft*, a.a.O., S. 40

12 „Ob seine Musik gefiel oder nicht – er war der König und das hat er begriffen, und deswegen ist er heimgekehrt.“, „Zum anderen muß man wissen, daß Prokofjew schrecklich eitel war und sich nur für seine eigenen Werke interessierte. Er wußte, seine Komponistenkarriere würde in seiner Heimat glanzvoller sein als im Ausland. Davon war er überzeugt.“, in: Mstislaw und Galina Rostropowitsch *Die Musik und unser Leben*, München, Zürich 1987, S. 65 und S. 96 f.

13 *Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch*, herausgegeben von Solomon Volkov, Berlin 2003, S. 103.

14 Sergej Prokofjew *Sowjetisches Tagebuch 1927*, London 1991, S. 176.

15 Vgl. Schipperges a.a.O. S. 51

Repräsentanten des revolutionären Russlands vor. Mit seinen Konzerttourneen sicherte er sein materielles Auskommen. Von seinen Opern gelangte lediglich „Die Liebe zu den drei Orangen“ zur – verspäteten - Uraufführung in Chicago. „Der Spieler“ wurde erst 10 Jahre nach seiner Fertigstellung in Brüssel uraufgeführt (1929), den „Feurigen Engel“ (1927) sollte er nie auf der Bühne erleben. Diese Erfahrungen setzten sich allerdings in der Sowjetunion fort.

Prokofjew wurde mit der kommerziellen Ausrichtung und der Oberflächlichkeit des amerikanischen Musiklebens nicht warm.

Mit seinem jüngeren Freund Vladimir Dukelsky, den er in Paris intensiv gefördert hatte und der nun in Amerika unter dem Namen Vernon Duke ein erfolgreicher Songwriter für Hollywood war, ging er streng ins Gericht. Der „Ersten Musik“, die dieser weiter komponierte (und die Prokofjew weiter protegierte) warf er vor, dass sie trocken gerate, weil er hier die „Operettenhaftigkeit“ zu vermeiden suche, die ihm in Fleisch und Blut übergegangen sei. Und er nennt als berühmtestes abschreckendes Beispiel eines russischen Komponisten, der sich selbst verloren habe, Sergej Rachmaninow. Er sei ein Komponist von zuckersüßen Liedern für das breite Publikum geworden.¹⁶

So wollte er selbst nicht werden. Seine „neue Einfachheit“, die er in der „Liebe zu den drei Orangen“ für das amerikanische Publikum erprobte, sollte eine andere sein. Ein lukratives Angebot, für Hollywood zu komponieren, das Duke ihm während eines ihrer letzten Treffen in Amerika übergab, lehnte er ab.

Auch zu den russischen Emigrantenzirkeln hatte Prokofjew ein gebrochenes Verhältnis. Das beruhte zunehmend auf Gegenseitigkeit. Viele Emigranten konnten Prokofjews Wiederannäherung an die Sowjetunion nicht verstehen, er konnte ihre grundsätzliche Ablehnung nicht nachvollziehen. Aber er vermisste auch eine jugendliche Frische im Komponieren „*all dieser Markevichs und Nabokovs in ihrem Pariser Existenzkampf.*“¹⁷ Befürchtete er diese Gefahr auch bei sich selbst?

16 Vgl. *Selected Letters of Sergej Prokofjev*, a.a.O., S. 146.

17 A.a.O., S. 148.

Nicht zuletzt verlor Paris als künstlerischer Mittelpunkt für Prokofjew an Anziehungskraft. Sergej Djaghilew starb 1929, wenige Monate nach der Premiere von Prokofjews Ballett „Der Verlorene Sohn“ in der Choreographie von George Balanchine. Die Compagnie wurde noch im gleichen Jahr aufgelöst.

Sergej Kussewitzky, der Prokofjew mit der Aufführung der „Skythischen Suite“ 1921 mit einem Schlag in Paris bekannt gemacht hatte, ging 1924 in die USA, um die Position des Chefdirigenten des Boston Symphony Orchestra anzunehmen. Er blieb einer der wichtigsten Dirigenten von Prokofjews Werken.

Zudem war es die Konkurrenz Strawinskys, die Prokofjew empfunden haben muss. Sowohl in der Aufmerksamkeit Djaghilews wie auch innerhalb der Pariser Künstlerszene konnte er – trotz der Radikalität von „Skythischer Suite“, 2. Sinfonie und „Pas d’acier“ – mit Strawinskys Geltung nicht gleichziehen. (Strawinskys Neoklassizismus blieb ihm fremd, seine oft harschen Kritiken vor allem in den Briefen an Mjaskowski sagen mehr über seine Ästhetik als über Strawinskys Werk. Und trotzdem schickt er alle erreichbaren Partituren Strawinskys an seine Freunde nach Moskau und Leningrad).

Nicht zuletzt fehlte der lebendige Austausch mit den Freunden. Der umfangreiche Briefwechsel mit Mjaskowski und Assafjew belegt, dass Prokofjew diesen Austausch nicht entbehren konnte. Ihn lockte die Zusammenarbeit mit den herausragenden jungen Instrumentalisten wie David Oistrach, Emil Gilels und Swjatoslaw Richter, dem Beethoven-Quartett, den Opernensembles in Moskau und Leningrad und vor allem die Zusammenarbeit mit Wsewolod Meyerhold und Sergej Eisenstein.

„Nach Paris übersiedeln, heißt noch nicht, Pariser zu werden,“¹⁸ heißt es in seiner Autobiographie. Ganz ist er es wohl nie geworden.

Prokofjew ging sehenden Auges in die Sowjetunion zurück. Er war bestens informiert, hatte sich auf insgesamt fünf umfangreichen Reisen selbst ein Bild machen können.

18 Sergej Prokofjew *Autobiographie*, in: *Dokumente und Erinnerungen*, a.a.O., S. 159

Seine Unsicherheit notierte er während der ersten Reise unmittelbar vor Grenzübertritt am 18. Januar 1927 im Sowjetischen Tagebuch:

*„Die Gedanken rotierten: Sollte ich nicht auf alles pfeifen und hierbleiben [in Riga]? Unsicher, ob du von da wieder zurückkommst oder sie dich überhaupt wieder weglassen ... Doch die feigen Gedanken wurden beiseite geschoben, und wir erschienen auf dem Bahnhof.“*¹⁹

Er war sich dessen bewusst, dass den Gästen aus dem Ausland die bestmögliche Seite Sowjetrusslands gezeigt wurde. Er erlebte, dass dem Ehepaar Prokofjew ein ständiger Begleiter, der Dramaturg des PERSIMFANS und aktive Kommunist Zukker, zur Seite gestellt wurde,²⁰ erfuhr von Abhörgeräuschen im Telefon, wurde von einigen Bekannten davor gewarnt, endgültig zurückzukehren²¹. Anatoli Lunatscharski warb unmissverständlich um seine Rückkehr²². Prokofjew kannte aber auch die Vorbehalte gegenüber Ausländern und Russen, die im Ausland lebten. Die Tatsache, dass er legal mit sowjetischem Pass ausgereist war, musste mehrfach gegen Anfeindungen ins Feld geführt werden²³.

1929 erlebte er die harten Angriffe der RAPM auf sein Ballett „Der Tanz des Stahls“ hautnah mit. Sie führten letztlich zur Absetzung der geplanten Aufführung am Bolschoi Theater in Moskau, obwohl sich Meyerhold, Lunatscharski und Assafjew wegen der „kolossalen agitatorischen Bedeutung“ des Balletts, Prokofjews Bedeutung für die moderne russische Musik und als „*unser musikalischer Vorposten*“ im Westen vehement für das Werk eingesetzt hatten.²⁴ Sein Ballett „Romeo und Julia“ wurde zurückgewiesen und erst 1940 am Kirow-Theater

19 Sergej Prokofjew Sowjetisches Tagebuch 1927, S. 145

20 A.a.O., S. 148.

21 A.a.O., S. 209, 234, 238.

22 A.a.O.; S. 167.

23 Z.B. bei den Vertragsverhandlungen wegen der Verlagsrechte im Mussektor durch Mjaskowski, A.a.O., S. 266, vgl. auch der Angriff in *Schisn iskusswa* 1927, a.a.O., S. 320.

24 Vgl. Schipperges a.a.O. S. 80.

Leningrad gespielt, obwohl er hier und in den folgenden Kompositionen den Forderungen nach einer „Neuen Einfachheit“ gerecht zu werden suchte.

Der Selbstmord Majakowskis gab ihm so zu denken, dass er eine geplante Reise in die Sowjetunion zunächst absagte und in Paris eine feste Wohnung suchte.²⁵

Er kannte den Prawda-Artikel „Chaos statt Musik“ vom 28. Januar 1936 und die Folgen für Dmitri Schostakowitsch und die anderen Komponisten.

Er wusste um willkürliche Verhaftungen, versuchte vergeblich etwas über seinen verhafteten Cousin und Jugendfreund Alexander Rajewski in Erfahrung zu bringen und lernte, wie vorsichtig man in solchem Falle vorzugehen hatte.²⁶

Und er musste wissen, dass er seine „ausländische Familie“ unter Umständen gefährden würde.

Und doch war er entschlossen zurückzugehen. In einem Gespräch mit dem Dirigenten Serge Moureux bekundete er seine feste Absicht zur Rückkehr:

„Es ist so, die Luft der Fremde bekommt meiner Inspiration nicht, weil ich Russe bin (...) ich muß zurück. Ich muß mich wieder in die Atmosphäre meines Heimatbodens einleben. Ich muß wieder wirkliche Winter sehen und den Frühling, der ausbricht von einem Augenblick zum andern. Ich muß die russische Sprache in meinem Ohr widerhallen hören, ich muß mit den Leuten reden, die von meinem eigenen Fleisch und Blut sind, damit sie mir etwas zurückgeben, was mir hier fehlt: ihre Lieder, meine Lieder. Hier werde ich entnervt. Ich bin in der Gefahr, an Akademismus zugrunde zu gehen. Ja mein Freund, ich gehe zurück.“²⁷

Im Mai 1936, zum Zeitpunkt der fürchterlichsten stalinistischen „Säuberungen“, als „jedermann Grund (hatte), sich vor seinen eigenen Gedanken, darüber

25 A.a.O.

26 Vgl. Maria Biesold: „Sergej Prokofjew. Komponist im Schatten Stalins“, Weinheim, Berlin 1996, S. 104 f.

27 Serge Moureux: *Mit den Augen des Freundes gesehen*, in: *Musik der Zeit* 1953, zitiert nach Schipperges, a.a.O., S. 82 f.

hinaus aber auch vor jenen zu fürchten, die er für seine Freunde hielt“²⁸ (Ervin Sinkó) siedelte Prokofjew mit seiner Familie in die Sowjetunion über. Was folgte, ist bekannt: Die mit der Gründung eines einheitlichen Komponistenverbandes verbundenen Hoffnungen auf ein Ende der zerstörerischen Auseinandersetzungen zwischen den verschiedenen Lagern der sowjetischen Komponisten erfüllte sich nicht. Die Freizügigkeit, die Prokofjew als „Wanderer zwischen den Welten“ zugebilligt worden war, wurde nach und nach beschnitten. 1938 fand seine letzte Auslandstournee statt.

Prokofjew unternahm alles, sich mit seinen Werken in das sowjetische Musikleben einzubringen. Den Anforderungen eines neuen Publikums nachzukommen ohne Preisgabe des künstlerischen Qualitätsanspruchs, ohne den internationalen Stand aktuellen Komponierens aus dem Blick zu verlieren, war ihm Anliegen und Herausforderung.

„Vor allem aber muss große Musik geschrieben werden, das heißt solche, in der sowohl die Idee als auch die technische Gestaltung der Größe unserer Epoche angemessen sind. Eine derartige Musik soll vor allem uns selbst auf den Wegen einer weiteren Entwicklung der musikalischen Formen vorwärtsbringen und auch dem Auslande unser wahres Gesicht zeigen. Leider besteht dabei für unsere heutigen sowjetischen Komponisten die nicht geringe Gefahr, sich ins Provinzielle zu verlieren.

Wenn aber der Komponist sich großer Musik zuwendet, so hat er zu bedenken, daß in der Sowjetunion Millionen von Menschen von der Musik erfaßt werden, die ihr früher fern oder mit ihr nur in schwacher Berührung standen. Diese neuen Kader muß sich der zeitgenössische sowjetische Komponist angelegen sein lassen.“ Satztechnik und Melodik sollten einfach, klar und verständlich sein. *„Die Einfachheit darf nicht die alte Einfachheit, sondern muß eine neue sein.“²⁹*

Die ohne offiziellen Kompositionsauftrag komponierte „Kantate zum 20. Jahrestag der Oktoberrevolution“ für Sinfonieorchester, Militärorchester, Akkordeonorchester, Geräuschgruppe und 2 Chöre auf Texte von Marx, Lenin und Stalin aus

28 Ervin Sinkó: *Roman eines Romans/Moskauer Tagebuch*, zitiert nach Schipperges, a.a.O., S. 55.

29 "Sergej Prokofjew Wege der sowjetischen Musik", in: Sergej Prokofjew „Dokumente, Briefe, Erinnerungen, hrsg. von S.I. Schlifstein, Leipzig 1965, S. 199f.

dem Jahr 1937 hört sich an wie eine Bilanz von Prokofjews bisherigem Schaffen. Er schien zeigen zu wollen, was er für die alte und neue Heimat zu leisten in der Lage ist. Allerdings war dies gar nicht erwünscht. Das Werk wurde zu seinen Lebzeiten nicht aufgeführt und erklang in Moskau erstmals 1966 in der ursprünglichen Fassung.

Das musikalische Märchen „Peter und der Wolf“ op. 67 wurde schnell ein Welterfolg. Die Initiatorin und Mitautorin dieses Stückes, die Intendantin des Moskauer Zentralen Kindertheaters Natalia Saz, jedoch verschwand als geschiedene Ehefrau des zum Tode verurteilten Generals (und engen Freundes Schostakowitschs) Michail Tuchatschewski auf Jahre im Gefängnis. Auch Prokofjew wagte nicht, ihren Namen im Zusammenhang mit „Peter und der Wolf“ zu erwähnen. Erst nach Stalins Tod durfte sie an ihre Moskauer Wirkungsstätte zurückkehren.

Das Ballett „Romeo und Julia“ op. 64 kam wegen der neuartigen Anforderungen an die Tänzer zunächst 1936 weder in Moskau noch in Leningrad zur szenischen Uraufführung. Ende 1938 wurde das Ballett von Ivo Psota in Brno zur kaum beachteten Uraufführung gebracht, den Durchbruch brachte die Leningrader Premiere 1940 in der Choreographie von Leonid Lawrowski mit Galina Uljanowa als Julia. Die konzertant aufgeführten Ballettsuiten hatten sofort begeisterte Aufnahme gefunden.

Die Verurteilung von Schostakowitschs Oper „Lady Macbeth von Mzensk“ und die darauf folgenden Diskussionen um Normen, Ge- und Verbote des sozialistischen Realismus bedeuteten auch für Prokofjews künstlerische Pläne tiefe Einschnitte, geplante Projekte mit Wsewolod Meyerhold waren nicht mehr realisierbar, eines seiner Hauptwerke, die Oper „Krieg und Frieden“, sollte er zu Lebzeiten nie vollständig auf der Bühne erleben, die erfolgreich begonnene Zusammenarbeit mit Sergej Eisenstein stieß zunehmend auf Hindernisse, so dass das Filmprojekt „Iwan der Schreckliche“ nicht mehr zu Ende gebracht werden konnte, um nur einige Beispiele zu nennen. Persönlichen Verfolgungen war der Rückkehrer zu diesem Zeitpunkt nicht ausgesetzt, auch wenn nächtliche Verhaf-

tungen, die Verfolgung engster künstlerischer Partner und die damit verbundenen Ängste nicht spurlos an ihm vorüber gegangen sein dürften.

Anders 1948. Jetzt erschien auch Prokofjews Name gleich neben dem Schostakowitschs an prominenter Stelle in der Reihe der *„Komponisten, die die formalistische, volksfremde Richtung weiter aufrechterhalten“*.³⁰ Seine Werke gerieten unter Verdikt der Shdanowschen Kulturpolitik, wurden zeitweise nicht mehr aufgeführt, so dass Prokofjew keine Einnahmen mehr hatte.

In diese Zeit fällt auch Prokofjews Scheidung von seiner ersten Ehefrau Lina und die Heirat mit Mira Mendelson, mit der er seit fast 10 Jahren zusammenlebte. Für Lina hatte dies verheerende Konsequenzen, denn nachdem sie den Schutz des berühmten Namens verloren hatte, folgte bald darauf ihre Verhaftung und die mehrjährige Internierung als spanische Bürgerin und „Spionin“. Die Scheidung als Abkehr Prokofjews von der „ausländischen Familie“ zu werten, wäre allerdings kurzschlüssig. Nicht nur dass Prokofjew seine beiden Söhne Swjatoslaw und Oleg nach Linas Verhaftung zeitweise bei sich aufnahm, spricht dagegen, auch die Verbindung zu Mira war in einer Zeit offen zutage tretenden Antisemitismus nicht ohne Risiken.

Die Ballung der Probleme und Erschütterungen hatte Folgen für Prokofjews sowieso schon angeschlagene Gesundheit. Ein gesundheitlicher Zusammenbruch, monatelange Krankenhausaufenthalte und zeitweise strenge Reglementierungen der Arbeitszeit bis zu Arbeitsverboten durch die Ärzte waren die Folge. Doch entstanden auch unter diesen Bedingungen bedeutende Werke wie die 7. Sinfonie, das „Märchen von der Steinernen Blume“, das Sinfonische Konzert op. 125 und das Concertino für Violoncello und Orchester op. 112. Prokofjew hatte sich verändert. Sein Sohn Swjatoslaw Prokofjew erinnert sich:

30 Über die Oper „Die große Freundschaft“ von W. Muradeli. Beschluss des ZK der KPdSU (B) vom 10.02.1948, zitiert nach Karl Laux „Die Musik in Rußland und in der Sowjetunion“, Berlin 1958, S. 408

„Wie ich ihn im Gedächtnis behalten habe? Meine Vorstellungen über meinen Vater sind sehr kontrastreich. In meinen Kindheitserinnerungen ist er energisch und arbeitsam, erfinderisch und lebensfroh, lebendig und fröhlich. In meinen Erinnerungen an die letzten Lebensjahre Vaters, und er war immerhin noch kein alter Mann und sollte in der Blüte seiner Kräfte stehen, hatte er zwar seinen Humor und seine Arbeitsliebe nicht verloren, aber es war deutlich eine Art bedrückter Zustand, ein heimlicher Kummer sowie Erschöpfung zu beobachten, die meiner Meinung nach das Durchlebte widerspiegeln. In musikalischer Hinsicht schien er mir in großem Gleichklang mit diesen Eindrücken des sich auflösenden, vergehenden Finales der Siebten Symphonie zu stehen, die eben zu dieser Zeit geschrieben wurde. Es wurde vorgeschlagen, die Symphonie „die Jugendliche“ zu nennen, in ihrem Finale jedoch höre ich die traurige Nachdenklichkeit und Vorahnung des Todes.“³¹

Anders als für Sergej Prokofjew stand für Dmitri Schostakowitsch ein Leben im Ausland nicht zur Diskussion. Selbst Auslandsaufenthalte scheinen für ihn eher ein notwendiges Übel gewesen zu sein.

1927, mit 21 Jahren, nimmt Schostakowitsch am Internationalen Chopin Wettbewerb in Warschau teil. Dies ist sein erster Auslandsaufenthalt. Anschließend spielt er in Berlin, wo Bruno Walter die Erstaufführung seiner ersten Sinfonie vorbereitet.

Es ist eine Zeit enormer schöpferischer Produktivität für Schostakowitsch. Seine Oper „Die Nase“ entsteht und gerät ins Kreuzfeuer der Auseinandersetzungen zwischen ASM und RAPM/PROKOLL. Wie Prokofjews „Stählerner Schritt“ wird sie vom Spielplan des Kleinen Operntheaters Leningrad abgesetzt. „Einflüsse Prokofjews“ ist einer der Vorwürfe gegen die Oper. Schostakowitsch hat Aufführungen im In- und Ausland, das Leningrader Musikfestival 1934 widmet seinen Werken einen umfangreichen Schwerpunkt. Er trifft Artur Honegger in Leningrad, lernt die Werke der Six, Křenek, Alban Bergs kennen, wird aber vor Ende des 2. Weltkrieges Sowjetrußland nicht mehr verlassen.

31 „Über meine Eltern“, Interview von Natalia Savkina mit Swjatoslaw Prokofjew, in: „Sergej Prokofjew 11. April 1891-5. März 1953. Beiträge, Dokumente, Interpretationen, Internationales Musikfestival Sergej Prokofjew und die zeitgenössische Musik aus der Sowjetunion“, Duisburg 1990, S. 101.

1934 wird die „Lady Macbeth von Mzensk“ mit triumphalem Erfolg uraufgeführt und tritt bald einen Siegeszug über die Bühnen der Welt, vor allem Amerikas an – ohne Beisein des Komponisten und das heißt auch, ohne dass er die Aufführungen hätte musikalisch begleiten können – für Prokofjew zu dem Zeitpunkt noch eine Selbstverständlichkeit.

Mit dem redaktionellen Prawda-Artikel „Chaos statt Musik“ ändert sich Schostakowitschs Situation von einem Tag auf den anderen. Nach 83 Aufführungen in Leningrad und 97 in Moskau wird die Oper sofort von allen Bühnen abgesetzt. Dem Verdikt fallen auch die satirischen Ballette Schostakowitschs zum Opfer, seine 4. Sinfonie zieht er zurück. Über Schostakowitsch, der zudem noch „Volksfeinde“ wie den hingerichteten Armeegeneral Tuchatschewski und den Komponisten Shiljajew zu seinen engsten Freunden zählt, bricht eine Flut von Stellungnahmen, Verrissen, Konferenzen und Resolutionen herein, in denen er als der Repräsentant der „linken Entartung“ in der Musik gebrandmarkt wird. Diese Zeit, in der er jeden Tag mit seiner Verhaftung und Hinrichtung rechnet, prägt ihn für sein Leben.

Es beginnt eine Politik von „Zuckerbrot und Peitsche“ gegenüber dem Komponisten. Seine 5. Sinfonie wird als Musterbeispiel des sozialistischen Realismus propagiert und bringt ihm 1941 den Stalinpreis ein. 1939 wird er zum ordentlichen Professor am Leningrader Konservatorium berufen. Die 5. und vor allem die 7. Sinfonie steigern seinen internationalen Ruhm, seine früheren Werke jedoch verschwinden für Jahrzehnte von den Programmen.

Der Komponist der „Leningrader Sinfonie“, dessen Zustimmung zur Parteikritik gezeigt werden soll, ist dann auch gemeint, wenn er nach Kriegsende in offizielle Delegationen berufen und zu Auslandskongressen delegiert wird: 1947 zum Prager Internationalen Kongress der Komponisten, Kritiker und Musikwissenschaftler, 1949 zur New Yorker „Friedenskonferenz internationaler Wissenschaftler und Künstler“, 1950 und 1952 zur Bach- bzw. Beethoven-Ehrung in der DDR, 1954 zur Tagung des Weltfriedensrates in Berlin (DDR). 1959

nimmt er am Warschauer Herbst teil und reist mit einer offiziellen Delegation in die USA.

Die Berichte von Schostakowitschs Auftreten auf solchen offiziellen Veranstaltungen in der Zeit des Kalten Krieges ähneln sich. Flankiert von Kulturfunktionären, hat er kaum Möglichkeiten zu persönlichen Begegnungen und Gesprächen, zumal er auch kaum Fremdsprachen beherrscht. Er verliert Erklärungen, die er nicht geschrieben hat und die sein Gegenüber brüskieren müssen, gibt auf Provokationen die Antworten, die ihm zugeflüstert werden. Jeder kann das sehen. Ist dies Schostakowitschs Weg, den „Wahrheitsgehalt“ dieser Verlautbarungen zu zeigen?

Ein Jahr nach den 1948er Beschlüssen und zu einer Zeit, als Schostakowitsch aller Ämter enthoben ist und kaum aufgeführt wird, erklärt sich Schostakowitsch - erst nach persönlicher Intervention Stalins – bereit, Mitglied einer siebenköpfigen sowjetischen Delegation auf dem Panamerikanischen Kongress für Kultur und Friedenssicherung im März 1949 in New York zu werden.

Der Komponist Nicolas Nabokov berichtet über Schostakowitschs Auftreten auf dem Kongress: Nachdem Schostakowitsch die Zuhörer auf Russisch begrüßt hat, wird sein Referat in englischer Sprache (die Schostakowitsch nicht beherrscht) verlesen. In der anschließenden Diskussion stellt Nabokov seine Fragen, provokativ, mit dem Ziel zu zeigen, unter welchem Druck Schostakowitsch steht, wie unfrei er agiert:

„Als Schostakowitsch als letzter Redner gesprochen hatte, konnte ich meine Frage stellen: ‚An dem und dem Datum in der und der Nummer der ‚Prawda‘ erschien ein nicht gezeichneter Artikel, der wie ein Leitartikel aufgemacht war. Er betraf die Musik der Komponisten Paul Hindemith, Arnold Schönberg und Igor Strawinsky. In diesem Artikel wurden alle drei als Obskuranten, dekadente bourgeoise Formalisten und Lakaien des imperialistischen Kapitalismus gebrandmarkt. Aus diesem Grunde sollte die Aufführung ihrer Musik in der Sowjetunion verboten werden. Stimmt Schostakowitsch persönlich dieser offiziellen in der ‚Prawda‘ gedruckten Ansicht zu?‘

In die Gesichter der Russen trat Verwirrung. Der neben Downes Sitzende murmelte hörbar ‚Provokatsia‘.

Der KGB-Übersetzer flüsterte Schostakowitsch etwas ins Ohr. Dieser stand auf, man gab ihm ein Mikrophon, und zu Boden starrend sagte er russisch: ‚Ich stimme der in der ‚Prawda‘ gemachten Äußerung voll zu ...‘³²

Ähnliches vollzieht sich anlässlich Schostakowitschs Besuches beim Warschauer Herbst im Jahr 1958. Während eines Interviews vor Ort beim Warschauer Herbst lobt er die Idee dieses Festivals für zeitgenössische Musik und die Möglichkeit internationaler Begegnungen und er hebt die Unvergänglichkeit der Musik der klassischen Moderne heraus. Dass er mit der Musik der Avantgarde (Boulez) wenig anfangen kann, wird erkennbar, bleibt aber im Hintergrund.

Ganz anders, als scharfer Angriff auf die Avantgarde, der der offiziellen kulturpolitischen Linie folgt, liest sich dann Schostakowitschs offizieller Artikel in der Zeitschrift „Sovetskaja Muzyka“:

„Der engstirnige Dogmatismus dieses künstlich geschaffenen Systems fesselt die schöpferische Phantasie des Komponisten und beraubt sie ihrer Individualität....“³³

Seit Ende der 50er Jahre hat Schostakowitsch die Möglichkeit, zu Proben und Aufführungen seiner Werke ins Ausland zu fahren. Er tut dies, solange es seine Gesundheit zulässt. 1962 wird das Edinburgh Festival seinem Oeuvre gewidmet. Wie wichtig ihm dies ist, erfahren seine Freunde aus dem aufgeregt nervösen Bericht nach seiner Rückkehr, den Krzysztof Meyer aus eigenem Erleben wiedergibt.³⁴

Es folgen Einladungen und Ehrungen, u.a. nach London, Berlin, Helsinki, Kopenhagen, Irland, den USA. Genug Gelegenheiten, im Ausland zu bleiben. Schostakowitsch kehrt immer zurück.

32 Meyer S. 144.

33 Meyer, S. 405.

34 Vgl. Meyer a.a.O. S. 470.

Zusammenfassung:

Zwei Komponisten, die jeder auf seine Weise, in erster Linie ihrem Werk verpflichtet waren.

Prokofjew, der ins Ausland ging, als er meinte, in der revolutionären Umbruchphase nicht die adäquaten Bedingungen für sein Schaffen zu finden. Er kam zurück, als er sie im Ausland nicht (mehr) fand, jedoch zu einem Zeitpunkt, wo er sie in der Sowjetunion auch nicht mehr finden konnte.

Er lavierte zwischen selbstbewusstem Abstecken ästhetischer Ansprüche, Anpassung und Rückzug und zahlte letztlich mit seiner Gesundheit.

Schostakowitsch, dessen intensives Schaffen in der liberalen Atmosphäre der von Lunatscharski geprägten kulturpolitischen Situation der 20er Jahre begann, der sich als Persönlichkeit und durch die familiären Verhältnisse an die Heimat gebunden fühlte. Er geriet zweimal ins Zentrum der stalinistischen kulturpolitischen Restriktionen, wurde zweimal als Volksfeind verurteilt und an den Rand der Existenz getrieben.

Er reagierte mit Rückzug und einer Doppelstrategie von Anpassung und Verweigerung, indem er sich als offizieller Repräsentant des sowjetischen Musiklebens in Ämter und Würden wählen und berufen ließ, einige den Normen der Realismusdebatten nachkommende Werke schrieb, sich aber zu keiner Zeit beirren ließ, das zu komponieren, was er komponieren wollte, das mit seiner Musik zu sagen, was er sagen wollte.

Nach dem 2. Weltkrieg war er oft mit offiziellen Delegationen auf Kongressen und Musikfestivals unterwegs. Die Möglichkeit im Westen zu bleiben, stand für ihn zu keinem Zeitpunkt zur Debatte.

Krzysztof Meyer:

*Kantate zum 20. Jahrestag
der Oktober-Revolution* von Sergej Prokofjew

Politische Implikationen von Kompositionen der Klassiker des 20. Jahrhunderts bilden eindeutig ein problematisches Erbe der vergangenen Epoche. Indem man nämlich nach uneingeschränkter Freiheit für Künstler ruft, will man die Meister der Symphonie und der Oper gleichzeitig als ebenso beeindruckende Hüter künstlerischer Unabhängigkeit betrachten.

Gleichzeitig reagieren wir aber manchmal so, als würden wir in den oft grotesken Freiheiten, die sich die großen Unabhängigen nicht selten aus nur sehr niedrigen Beweggründen nahmen, etwas pervers Anziehendes entdecken. Niemand würde sich den Kopf darüber zerbrechen, warum denn Händel seine Gelegenheitswerke auf so großartige Weise komponierte, wie zum Beispiel die immerhin durch einen politischen Anlass motivierte *Feuerwerksmusik*. Allerdings weckt schon Brahms *Triumphlied*, das anlässlich der Eroberung von Paris durch die preußische Armee komponiert wurde, sehr wohl gemischte Gefühle. Dagegen werden bei Dmitri Schostakowitschs *Das Lied von den Wäldern* oder Prokofjews *Kantate zum 20. Jahrestag der Oktoberrevolution* wohl viele einen gewissen Unbehagen empfinden: und zwar sowohl dann, wenn die Werke das von den Komponisten gewohnte meisterhafte Niveau nicht erreichen (was eher bei Schostakowitsch zutreffen würde), als auch dann, wenn diese – man möchte fast sagen: auf unanständige Weise – dieses Niveau sehr wohl einhalten (wie es bei Prokofjew der Fall ist).

Prokofjew schrieb die *Kantate zum 20. Jahrestag der Oktoberrevolution* in den Jahren 1936 bis 1937. Ähnliche Werke verfassten zu dieser Zeit nur zweitrangige, heute schon längst in Vergessenheit geratene Komponisten. Die Ära ähnlich politisierter Werke von *Dmitri Schostakowitsch* und *Aram Chatschaturjan* sollte

erst kommen. Prokofjew begann die Arbeit an der Jahrestagskantate aus Eigeninitiative. Er bekam dafür weder eine Bestellung, noch wurde er von jemanden dazu beauftragt. Was waren denn seine Beweggründe? Eine Antwort auf diese Frage liefert uns die Biografie des Komponisten.

„1962 habe ich mit einem Freund von Prokofjew, dem hervorragenden Kritiker Pierre Souvtchinsky, gesprochen“, erinnert sich der polnische Komponist Stefan Kisielewski. „Er sagte mir, daß Prokofjew geradezu von dem Wunsch besessen war, daß seine Musik populär und allgemeinverständlich sei, daß er Melodien schreiben wollte, die dann auf der Straße jeder Zeitungsträger pfeifen konnte.“¹

Paris, wohin Prokofjew 1923 kam, schien der perfekte Ort für eine solche Karriere zu sein. Allerdings war die Ansammlung talentierter Kandidaten für den Erfolg wie immer besonders dicht an der Seine, wie sich nach Jahren Antoni Szalowski erinnerte: „Hier saßen alle Größten: Strawinsky, Prokofjew, Ravel, Roussel, Dukas. Später soll Strawinsky Prokofjew hinausgeekelt haben. Ich kann mich gut daran erinnern, wie sich die beiden nicht ausstehen konnten.“²

Währenddessen begann die russische Regierung am Ende der 20er Jahre, die namhafteren Emigranten ins Land zurückzulocken. Es gelang, Maxim Gorki zur Rückkehr zu überreden, und auch Prokofjew wurde erfolgreich dazu bewogen. Zuerst wurde er zu einer Konzertreihe eingeladen. Er ließ nicht lange mit sich verhandeln und 1927 besuchte nach zehn Jahren seine Heimat. Da ihm noch in ganz Russland sein legendärer Ruf als Urheber der Oper *Die Liebe zu den drei Orangen* vorauseilte, wurde diese Reise zu einem großen Triumphzug. Allein in Moskau veranstaltete man für Prokofjew elf Konzerte. Als Pianist spielte er seine Werke auch in Leningrad, Kiew, Charkow und Odessa. Seine alten Freunde erwarteten ihn: der Komponist Nikolai Mjaskowski und der Musikwissenschaftler Boris Assafjew, dem er seinerzeit seine berühmte *Klassische Symphonie* gewidmet hatte. Es bildete sich auch eine Reihe neuer Anhänger. Prokofjew ließ sich

1 S. Kisielewski, *Tajemnica Prokofiewa* (Prokofjews Geheimnis), „Ruch Muzyczny“ 1984 Nr. 5, S. 24-25.

2 *Ostatnia rozmowa z Antonim Szalowskim* (Das letzte Gespräch mit Antoni Szalowski) (T. Kaczyński) „Ruch Muzyczny“ 1973, Nr. 10, S. 4.

daher schnell zu einer zweiten Reise überreden, die von ähnlich großen Erfolgen gekrönt war. Da er sich im Westen nicht geschätzt fühlte und die Möglichkeit einer großen Karriere im eigenen Land witterte, entschloss er sich in die Sowjetunion zurückzukehren. Im April 1933 ließ er sich mit seiner Familie in Moskau nieder. Strawinsky legte diesen Schritt als Zeugnis infantiler politischer Naivität aus, und wie die Zeit zeigen sollte: Er hatte Recht.

Anfangs verlief alles nach Prokofjews Erwartungen: Er genoss eine besondere Anerkennung und durfte bis 1938 sogar ungestört Auslandsreisen unternehmen. Aber auf dem Firmament des russischen Musiklebens erschien plötzlich der Stern von Schostakowitsch. Seine Berühmtheit begann mit dem sensationellen Erfolg der *Ersten Symphonie*, die nach der Uraufführung beim Diplomkonzert auf der ganzen Welt in aller Munde war und einen fixen Platz im Repertoire vieler Dirigenten fand. Die Autoritäten beschlossenen schnell, das neue Talent für sich zu gewinnen: Man bestellte bei ihm Propagandawerke wie zum Beispiel eine Symphonie anlässlich des zehnten Jahrestags der Revolution oder Balletwerke mit Libretti, die das neue politische System besangen. Und Schostakowitsch, der ähnlich wie Prokofjew, um jeden Preis nach oben wollte, nahm diese Bestellungen entgegen. Es schaute also danach aus, daß Prokofjew, der soeben dem Schatten Strawinskys entflohen war, bald von Schostakowitschs Schatten verdeckt sein würde.

Aber auch andere, viel entscheidender Angelegenheiten als der Wettkampf um den ersten Platz unter den Komponisten wurden immer dringlicher. Im Sommer 1934, beim 1. Sowjetischen Schriftstellerkongress, stellte Maxim Gorki die Doktrin des sozialistischen Realismus vor, und bald darauf wurde diese auch auf andere Kunstgattungen angewendet. Mit dem Attentat auf den Ersten Sekretär der Leningrader Parteiorganisation, Sergej Kirow, im Dezember 1934 begannen ein Terror in bisher unbekanntem Ausmaß und Verfolgungen, durch die Millionen von Menschen das Leben verloren. Im künstlerischen Milieu wurden vor allem Dichter und Schriftsteller verfolgt, aber auch unter Musikern gab es Opfer. In Haft genommen und aller Wahrscheinlichkeit nach hingerichtet wurde der Direktor des Moskauer Konservatoriums, Bolesław Przybyszewski, der Sohn des

polnischen Schriftstellers Stanisław Przybyszewski. Ums Leben kam auch der Komponist Nikolai Shilajew. Verhaftet und abtransportiert wurden die Komponisten Nikolai Popov und Alexander Mossolow, die Pianistin Maria Grinberg und ein wenig später der große Klavierpädagoge Harry Neuhaus sowie viele, viele andere. Zur selben Zeit fand auch die erste Hetzjagd auf Schostakowitsch statt, die durch die Oper *Lady Macbeth von Mzensk* verursacht wurde: Der bisher sehr bevorzugte Komponist wurde zum „Volksfeind“ erklärt, was zur damaligen Zeit oft den ersten Schritt Richtung Todesurteil bedeutete.

Prokofjews Musik wurde indessen weiter gespielt und gedruckt, jedoch auch über ihm häuften sich dunkle Wolken. Er lebte also in ständiger Angst, die nicht geringer war als jene von Schostakowitsch, obwohl er dafür durchaus andere Gründe hatte. Jeder Ausländer beziehungsweise sowjetische Staatsbürger, der sich schon einmal im Westen aufgehalten hatte, war von vornherein verdächtig. Prokofjew hatte einen ausländischen Pass, und seine Frau Lina Llubera war nach wie vor spanische Staatsbürgerin, was Prokofjew mitunter deutlich vorgehalten wurde. Als ob das nicht genug gewesen wäre, lieferte der Komponist selbst dem Regime Argumente für eine mögliche Erpressung. Während einer Autofahrt überfuhr er ein junges Mädchen. Die ganze Angelegenheit wurde zwar unter den Teppich gekehrt, jedoch konnte dieser Unfall jederzeit publik gemacht werden, was nur allzu vorhersehbare Konsequenzen nach sich ziehen hätte können. Und im Bereich der Kunst selbst sehr kompromittierend wäre sicherlich die Enthüllung der Tatsache gewesen, daß er nicht immer Lust hatte, die eigenen Werke persönlich zu Ende zu schreiben. Zum Beispiel wirkte bei einigen Partituren Prokofjews (unter anderem bei der doch so wunderbaren Instrumentierung von *Romeo und Julia*) der Schlagzeuger des Moskauer Bolschoi-Theaters Boris Pogriebow mit. Zwar nutzten auch andere Komponisten auf ähnliche Weise seine dessen, jedoch hätte das Bekanntwerden eines solchen „Mitwirkenden“ keine Vermehrung des Ruhms bedeutet.

Aus Gründen, die heute nicht mehr eindeutig festzustellen sind (aus Angst, aus Vorsicht, aus Hoffnung auf Anerkennung?) fing Prokofjew an, Werke zu schreiben, die ihm die Zustimmung des Regimes sichern konnten. 1935 nahm er an

einem Wettbewerb für Massenslieder teil. Er bekam jedoch lediglich nur den zweiten Preis und eine Auszeichnung. Ein Jahr später begann er an der monumentalen *Kantate zum 20. Jahrestag der Oktoberrevolution* nach Worten von Marx, Lenin und Stalin zu arbeiten. Nachdem er diese vervollständigt hatte, schrieb er folgende Eigenwerbung in“, der offiziellen Parteizeitung „Prawda“:

„In diesem Jahr arbeitete ich vor allem an der umfangreichen Kantate anlässlich des 20. Jahrestages der Oktoberrevolution. Die Hauptthemen des Werkes sind: die Große Sozialistische Oktoberrevolution, der Sieg, die Industrialisierung des Landes und die Verfassung. Die komplexen Ereignisse, denen sie gewidmet wurde, erfordern eine entsprechend komplexe Musiksprache. Ich hoffe, daß meine mich ständig begleitender Schaffenseifer und auch die Aufrichtigkeit meiner Musik auf großes Verständnis treffen werden.“³

Doch leider war er wieder einmal auf dem Holzweg. Wie schon Schostakowitsch zu sagen pflegte: Es genügte nicht, daß man selbst die sowjetische Macht liebte, vor allem mußte sie einen lieben. Die Kantate wurde offiziell kritisiert und durfte nicht aufgeführt werden. Zum Vorbild wurde die im selben – 1937 – Jahr geschaffene *5. Symphonie* von Schostakowitsch ausgerufen. Dieser sollte auch, zusammen mit Aram Chatschaturjan und Juri Schaporin, vier Jahre später die höchste sowjetische Auszeichnung, den Stalinpreis, verliehen bekommen. Prokofjew mußte darauf noch einige Jahre warten.

³ Wie ich bereits erwähnte, wurde die Symphonie anlässlich des 10. Jahrestages der Oktoberrevolution bei Schostakowitsch bestellt. Zum 15. Jahrestag der Revolution – wie wir der Zeitung „Sovetskoje Iskusstvo“ vom 15.2.1932 entnehmen können – informierte der Komponist der Oper *Die Nase* über seine Arbeit an einer symphonischen Dichtung für Chor, Orchester und Solisten *Von Karl Marx bis in unsere Tage*. Das Leitthema sollte an folgende Wörter anlehnen: „Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert, es kommt darauf an, sie zu verändern.“ Als Material für diese Dichtung, die einen ganzen symphonischen Abend füllen sollte, sollten „Teile aus Marx-Biografie sowie aus der Geschichte der Arbeiterbewegung im Westen und in Russland bis hin zu der Oktoberrevolution“ verwendet werden. Diese Information diente jedoch nur der Irreführung der Regierung: Zu dieser Zeit – wie es sich später herausstellte – arbeitete Schostakowitsch an *Lady Macbeth*, einer Oper nach einem Libretto von Leskov. Nach der Hetzjagd auf Schostakowitsch 1936 plante Prokofjew eine Oper nach Leskovs Libretto zu schreiben; dieses Projekt hat er jedoch nie realisiert.

Die Kantate von mindestens 45 Minuten Aufführungsdauer ist in zehn Chor- und Orchestersätze geteilt:

- I. *Präludium* (mit einem Motto, das den Anfang des Kommunistischen Manifests zitiert) [Moderato - Allegro]
- II. *Die Philosophen* (Text: K. Marx, *11. Feuerbach- These*) [Andante assai]
- III. *Interludium* [Allegro – Andante – Adagio]
- IV. „Eine kleine, festgefügte Gruppe“ (Text: W. I. Lenin) [Allegretto]
- V. *Interludium* [Tempestoso]
- VI. *Revolution* (Text: W. I. Lenin, Ausschnitte aus Artikeln und Reden gehalten im Oktober 1917) [Andante non troppo – Più mosso – Allegro moderato – Precipitato – Adagio molto]
- VII. *Sieg* (Text: W. I. Lenin, Ausschnitte aus Artikeln und Reden gehalten im Oktober 1917) [Andante]
- VIII. *Der Schwur* (Text: J. W. Stalin, an Lenins Sarg 1924) [Andante pesante] *Symphonie* [Allegro energico – Meno mosso]
- IX. *Die Verfassung* (Text: J. W. Stalin, aus einer 1936 gehaltenen Rede) [Andante assai – Andante molto]

In dem bereits zitierten Text in der „Prawda“ betonte Prokofjew, daß er „mit großem Eifer“ an der Kantate arbeitete. Bereits das instrumentale Präludium lässt diesen Worten Glauben schenken. Auch so ein großes Talent wie Prokofjew wäre ohne echte Begeisterung nicht imstande gewesen, so eine Musik zu komponieren. Sie steht nicht im geringsten seinen besten, einige Jahre zuvor in Frankreich geschriebenen Werken nach, wie zum Beispiel der Oper *Der feurige Engel* oder der *2. Symphonie*.

Wenn man sich jedoch nur die ersten Minuten der Kantate anhört, kann man leicht nachvollziehen, warum die damaligen Entscheidungsträger die Begeisterung des Komponisten nicht teilten. Obwohl der Komponist das Zitat aus dem Kommunistischen Manifest: „Ein Gespenst geht um in Europa – das Gespenst des Kommunismus“ als Motto fürs *Präludium* festlegte, entsprach die futuristische Musik, die es veranschaulichten sollte, in keiner Weise den Vorstellungen über Kunst und Musik in einem ideologisch führenden Staat: EINFACH – MELODISCH – OPTIMISTISCH.

Nach dem aggressiven *Präludium* singt der Chor den berühmten Ausschnitt aus Marx' Feuerbachthesen, der dazu aufruft, die Welt nicht nur zu interpretieren – wie es eben bislang die Philosophen taten –, sondern sie zu verändern. Der Text wird von einer außergewöhnlichen Musik begleitet, die sich in eine grandiose, geradezu epische Phrase im typischen Prokofjewschen hellen C-Dur entwickelt. Visuellen Typen könnte eine Assoziation mit den schwungvollen und gleichzeitig geradlinigen architektonischen Visionen von Kasimir Malewitsch in den Sinn kommen. Zuhörer, die den Text nicht aufnehmen, haben eine Möglichkeit zu beeindruckenden ästhetischen Erlebnissen, wobei es ab und zu schwierig sein wird, sich gegen Assoziationen an die Musik von *Peter und der Wolf* zu wehren, einem Werk, das immerhin nur ein Jahr älter ist als die *Kantate*. Zuhörer, die den Text wiedererkennen und sich an deren Kontext in der Vergangenheit erinnern können, werden auch ungewöhnliche Erlebnisse empfinden – allerdings aus anderen Gründen.

Die übrigen Chorsätze lassen den Eindruck entstehen, als ob Prokofjew eine Musik hätte komponieren wollen, die möglichst genau Lenins zitierten Worten über dem im Kampf vereinten Kollektiv entspricht. Dabei entsprach seine Vorstellung über „sozialistische“ Musik nicht im geringsten den Forderungen der Propagandaspezialisten. Das Werk lässt zwar nicht die geringsten Zweifel an seinem russischen Charakter, jedoch ist alles in diesem Stück viel zu ausgesucht – einschließlich der Harmonik –, als daß zumindest ein Teil davon je ein Massenlied werden konnte. Die einzige Gemeinsamkeit, die Prokofjews *Kantate* mit dem Sozialistischen Realismus aufwies war die gigantische Besetzung, oder – wenn man sich der damaligen Sprache bedienen würde – der Einsatz eines enormen Kollektivs. Prokofjew hatte schon immer – genau wie die sowjetischen Mächtigen auch – eine große Vorliebe für Monumentalismus. So benötigt man für die Aufführung der Kantate zumindest 500 Personen, weil sie für einen riesen Chor, ein Symphonieorchester, verstärkt um ein zusätzliches Ensemble mit Blas- und Perkussionsinstrumenten, und ein Bajanorchester geschrieben wurde. Darüber hinaus waren noch Sturmglocken und Sirenen notwendig wie auch ein

Sprecher, der die Stimme Lenins nachzuahmen hat. (Neben dem Revolutionsanführer kommen selbstverständlich keine Solisten mehr vor.)

Der Schwur, ähnlich wie andere Choralsätze, klingt wie eine Massenszene aus einer Oper. Die meisten vokal-instrumentalen Episoden in der *Kantate* erinnern übrigens an Opersuiten oder Filmmusik und geben hin und wieder phänomenal die spezifische Stimmung der Filmregie der 30er Jahre wieder. Wer zum Beispiel *Alexander Newski* oder den späteren *Ivan den Schrecklichen* von Eisenstein mit Musik von Prokofjew gesehen und gehört hat, stößt leicht auf Parallelen. Am besten veranschaulicht das der zentrale Teil der *Kantate* – ein mehr als 10 Minuten langes Bild der Revolution, das Prokofjew in Anlehnung an Ausschnitte aus Artikeln und von Lenin gehaltenen Reden im Oktober 1917 schuf.

In diesem Werk – wenn wir es aus dem Blickwinkel der kommunistischen Propaganda anschauen – ist eigentlich alles „nicht richtig“. *Der Sieg* gleicht –anstatt triumphaler Fanfaren – eher einer Verherrlichung der Ruhe nach der glücklich zu Ende geführten Revolution. Den *Schwur* – und es geht hier um den von Stalin an Lenins Grab abgelegten Schwur, der, wie man sich leicht denken kann, die Weiterführung von Lenins Werks versprach – könnte man als Versuch interpretieren, das „Credo des Kommunisten“ zu vertonen. Aber anstatt vom suggestiven, den „einfachen, sowjetischen Menschen“ mitreißenden Pathos, stößt man wieder einmal erstaunt auf komplexe und kunstvolle Musik. Umfangreiche Anfangsfragmente strahlen eine beinahe religiöse Spannung aus. Selbstverständlich kann es für Zuhörer in der „freien Welt“ sehr verlockend sein, dem Gedanken nachzuhängen, daß sich der geniale Komponist nicht versklaven ließ und seinem so zweideutigen Werk einen Doppelsinn verlieh. Es verwundert daher nicht, dass für viele Interpreten im Westen die *Kantate* ein Paradebeispiel für eine ausgesuchte Politsatire darstellt. Aber was, wenn er an solche Doppelsinnigkeit nicht einmal gedacht haben sollte?

Wenn ich diese ungewöhnliche Musik höre – vermutlich eine der interessantesten Partituren Prokofjews –, muss ich unwillkürlich an die Aussage eines der größten Kenner des russischen Musikmilieus, Swjatoslaw Richter denken. Er

sagte einmal zu mir: „*Prokofjew war ein sehr interessanter Mensch, gleichzeitig aber sehr gefährlich und skrupellos. Er schrieb für jede Gelegenheit. Als ob er zeigen wollte: Wenn man komponieren muß, mache ich es, dazu auch genial, weil ich es einfach kann.*“

In den Augen der sowjetischen Macht hingegen konnten dem Werk nicht einmal Textauschnitte aus den Klassikern der Revolution helfen. Die *Kantate zum 20. Jahrestag der Oktoberrevolution* wurde zu einer jahrelangen Nichtexistenz verurteilt. Sogar noch 1957, während der *Chruschtschowschen Tauwetter*-Periode, beschrieb sie Israil Nestjew, der Biograph des Komponisten, als „nichts mehr als nur ein unglückliches Experiment.“ Dank unentwegter Bemühungen einiger Enthusiasten der Musik von Prokofjew, allerdings erst 13 Jahre nach seinem Tod, kam es zur im Mai 1966 zu einer Erstaufführung der *Kantate*. Auf Befehl der Parteizensur wurden die zwei letzten, zu Texten von Stalin komponierten Sätze gestrichen, was allerdings erst nach der Generalprobe geschah. Der Dirigent Kirill Kondraschin, der um jeden Preis noch die so um das Finale beraubte Dramaturgie des Werkes retten wollte, entschloß sich kurzerhand, den Chor des *Philosophen* zu wiederholen. Erst 28 Jahre später durfte das Werk 1992 dank Neeme Järvi, zum ersten Mal in der Londoner Royal Festival Hall in voller Länge ertönen. Järvi machte auch die erste Plattenaufnahme, mit dem Gastauftritt von Gennadij Roshdestwenski – diesmal ohne Taktstock, dafür mit einem Megaphon, durch welches er Lenins Appell an die Revolutionäre rezitierte.

Gerd Rienäcker:
Gedanken zu Schostakowitschs "Neunter" –
und Seitenblicke zu Prokofjews "Symphonie classique"

Angekündigt war ein Vergleich, freilich mit dem Fokus auf das Werk von Schostakowitsch. Der Bezugnahme beider Werke auf Joseph Haydn war ein nachfolgendes Referat von Günter Wolter anberaamt: Es fällt leider aus, und so bin ich mit dem Vergleich und der Bezugnahme allein – beidem gilt, in gebotener Kürze, der erste Teil meiner Ausführungen; im zweiten Teil ist von Besonderheiten in den Ecksätzen der Neunten die Rede – im Zeichen der Karikatur, möglicherweise der Groteske?

I. Fast drei Jahrzehnte liegen zwischen beiden Werken – Jahrzehnte des Geschehens in Russland, Sowjetrussland, der Sowjetunion im Zeichen verheerender Kriege und komplikativer Revolutionen,¹ erst recht ihrer Folgen; Jahrzehnte des Geschehens auch im sogenannten Westeuropa. Prokofjew schrieb die „Symphonie classique“ vor der Oktoberrevolution, wohl aber im Erahnen gewaltiger Umbrüche und im Erleben künstlerischer Avantgardismen.² Schostakowitsch komponierte seine „Neunte“ unmittelbar nach dem Ende des zweiten Weltkrieges, der sein Land aufs Heftigste betroffen hatte – und zwei bis eineinhalb Jahrzehnte

¹ Dass, wie Theodor W. Adorno gleich zu Beginn seiner Buches *Negative Dialektik* (1966) harsch konstatierte, die Veränderung der Welt sei misslungen, kommt mir, dies zu bestätigen, immer noch hart an – glaubte ich über lange Zeit daran, dass es zwar erhebliche Gebrechen gab, die Oktoberrevolution dennoch zum Siege führte oder führen könnte. Dieser Glaube hat sich durch kritische Befassung nicht nur mit Stalin, sondern mit Lenin, erledigt. Vgl. hierzu bereits das Buch *Das Ende der Illusion* von F. Furet, (dt. München 1995), neuerdings das Buch *Lenin: Vorgänger Stalins?* von Wolfgang Ruge, Berlin 2010.

² Vgl. hierzu Friedbert Streller, *Sergej Prokofjew und seine Zeit*, Laaber 2003. Streller hat den russischen Avantgarden ein eigenes, ausführliches Kapitel gewidmet. (a.a.O. S. 91-124).

nach seiner Teilhabe an künstlerischen Avantgarden, diesseits und jenseits der Musik, des Theaters, des Films.³

Beide jedoch sind, wie es scheint, im Schaffen von Prokofjew und Schostakowitsch, Ausnahme-Werke⁴, solche, die zumindest auf dem ersten Blick Abstandnahmen von all den Umbrüchen – der zweite Blick lehrt anderes!

1. Beide beziehen sich – nach eingehender Befassung mit Werken von Haydn und Mozart – auf Regulative und, so partiell immer, musikalische Topoi der Wiener Klassik – genauer: auf Regulative und Topoi, die längst von Haydns, Mozarts Kompositionen sich abziehen ließen: Auf Reduktionen, die späteren Lehrwerken, kaum jedoch zeitgenössischen Kompositionstheorien zu entnehmen waren⁵ – bezogen auf den sogenannten Sonatenhauptsatz, auf dessen lehrbuchhafte Abstraktionen der Themensetzung und Themenverarbeitung, bezogen auf tonalharmonische Gefüge, Fakturtypen etc. Unverblümt wies Prokofjew auf Haydn – er wolle nicht nur ohne Klavier, sondern so komponieren, wie jener heute komponiert hätte – als ob er, ob irgend einer wüsste, wie Haydn, Mozart heute komponieren würde! Schostakowitsch hielt – aus Gründen, die später zu erörtern sind – sich bedeckt; indessen ist bekannt, dass auch er sich mit Haydn, Mozart, Beethoven befasste.

Beiden Werken gemeinsam ist mithin der bewusste Rekurs auf weit Zurückliegendes, sogenannt Antikisierendes⁶ – auf Konfigurationen noch vor der

3 Vgl. hierzu Krzysztof Meyer, *Schostakowitsch. Sein Leben, sein Werk seine Zeit*, dt. Bergisch-Gladbach 1995. Zu den Avantgarden S. 69-90, zur Entstehung der neunten Sinfonie S. 313 ff.

4 Allerdings nicht unvorbereitet: Prokofjew komponierte Jahre zuvor seine Sinfonietta, Schostakowitsch in den Jahren 1923-25 seine erste Sinfonie, im Jahre 1933 sein Konzert für Klavier, Trompete, Streicher – in diesen Werken geht es um Transparenz des musikalischen Satzes, teilweise auch um Rekurse auf Vokabeln und Faktur den des Barocks und der Frühklassik.

5 Man vergleiche die Setzungen des Sonatensatzes durch Christoph Heinrich Koch, dem Zeitgenossen von Haydn und Mozart, mit denen von Adolf Bernhard Marx inmitten des neunzehnten Jahrhunderts, die mehr oder minder den Beethovenschen Modellen zugeeignet waren – um auch sie grob zu vereinfachen. Hierzu mehr oder weniger ironisch resumierend: Charles Rosen, *The Classical Style*, 2. Auflage London, New York 1996.

6 Eben dies ist Phänomenen des Klassizismus eingeschrieben. Vgl. MGG, zweite Auflage.

Schwelle Beethovenscher Sinfonien, auf Abläufe, die denen der „Eroica“, der „Fünften“ noch ferne sind oder zu sein scheinen.

2. Solchem Rekurs jedoch stehen zusätzliche Reduktionen zur Seite: Vereinfachungen der Harmonik, Tonalität, überdies, vorab im Werk von Schostakowitsch, Ausdünnungen des Satzes, die der Zuspitzung des Übrig-Gebliebenen bis hin zu deren Verzeichnung, Karikatur zuarbeiten⁷ – darüber später. Aber auch Prokofjews *Symphonie classique* ist, ungeachtet der Dichte ihrer musikalischen Gewebe, von Ausdünnungen, Zuspitzungen, Verzeichnungen nicht frei: Dass er nicht nur wie Haydn schreiben, sondern „die Philister ärgern“ möchte, hat er bekannt – fragt sich, wer damit gemeint sei.

Auffällig ist in den Kopfsätzen beider Werke die Reduktion des sogenannten Seitenthemas⁸ zur kargen, mehr oder minder formelhaften Setzung und Bekräftigung der jeweils ersten und fünften Stufe, ihrer Rahmentöne – als ob die Themenschrumpfung im „Musikalischen Spaß“ von W. A. Mozart oder im „Allegretto Scherzando“ der achten von Beethoven Pate gestanden hätten!

Auffällig ist, auch jenseits des erwähnten Seitenthemas, das explizit Gemeinplätze mehrerer thematischen Gebilde, in Schostakowitschs *Neunter* das zunehmend Un-Stimmige ihrer Beziehung zum jeweiligen Bassfundament, offenkundig dessen inszenierte (?) Simplizität, Formelhaftigkeit, Rückzug ins jederzeit Abrufbare noch zu Beginn des zweiten Satzes. – Geht Prokofjew da subtiler zu Werke?

3. Für beide Werke gilt, dass Kompositionen der Klassik mitsamt den von ihnen später abgezogenen Regulativen, bis ins Lehrbuchhafte hinein, als Bezugspunkte nicht alleine stehen:

7 Zum Begriff der Karikatur und Parodie vgl. Cornelia Hellhammer, *Verzerrte Musik?* Magisterarbeit Berlin 2013.

8 Vgl. Prokofjews *Symphonie classique*, erster Satz, Ziffer 6; Schostakowitsch, 9. Sinfonie, erster Satz, Takte 44 ff.

Für Schostakowitsch, für einen Großteil seiner Instrumentalwerke überhaupt, spielen, im Gefolge der Begegnung mit Theater und Film,⁹ sogenannte außermusikalische Figurinen, Aktionsmuster eine Rolle – etwa die des Zirkus¹⁰ mitsamt der ihm innewohnenden Dressur-Akte und der Vergegenwärtigung des Clowns,¹¹ der den gefährlichen Aktionen der Seil-Akrobatik oder Bändigung gefährlicher Tiere ironisch kommentierend, sie ins Lächerliche ziehend zur Seite steht, Aktionen des Clowns ohnehin und der Puppe bzw. zur Puppe degradierten Menschen,¹² etwa Aktionen, die der Mechanisierung, Maschinisierung, auch Militarisierung jeglicher Abläufe zu gehorchen scheinen.¹³ Ihnen zur Seite musikalische Gattungen und Idiome, die jenseits des sogenannt Gehobenen angesiedelt sind - jene der Operette, Revue, des Schlagers und gebrochener Folklore. Gattungen, Idiome, die dem sogenannt Gehobenen Distanz verleihen möchten – für den ersten, dritten, fünften Satz der Neunten haben sie erheblichen Belang.

Inwieweit nun haben intervallische Spreizungen im dritten Satz der Symphonie classique,¹⁴ hat der behände Pendelschlag zwischen D, C, Gis bzw. As auch mit Bewegungen des Clowns oder verpuppeter Menschen zu tun, jenseits herauf beschworener quasi barocker Gavotte?

4. Solche Vergleiche - ihnen wäre genauer nachzugehen! - beziehen allerdings sich zuvor-derst auf die Ecksätze, also nicht auf den sogenannt langsamen (in Schostakowitschs Neunter zweiten und vierten) Satz: Hier nämlich gehen beider

9 Nicht zuletzt des Stummfilms, dem der junge Schostakowitsch als Klavierspieler zur Seite stand, von dem er schnelles Reagieren, gestische Prägnanz und jähren Wechsel auch der musikalischen Gestalten, Idiome zu lernen hatte.

10 „Zirkus, Zirkus“ rief Schostakowitsch dem Dirigenten J. Mrawinskij zu, als dieser das Finale der Neunten probte.

11 Dies hat denn auch Marian Kowal in seinem Artikel „Der Schaffensweg des Dmitri Schostakowitsch (in: *Volksfeind Dmitri Schostakowitsch – Eine Dokumentation der öffentlichen Angriffe gegen den Komponisten in der ehemaligen Sowjetunion*“, hrsg. von Ernst Kuhn, Berlin 1977) kritisch vermerkt und dem Niedergang des Komponisten zugeordnet (insbes. S. 186 ff).

12 Darauf hat seit langem Sigrid Neef hingewiesen – vor allem anhand des Opernfragments „Die Spieler“

13 Vgl. hierzu Filme, in denen Chaplin die Hauptrolle spielt.

14 Symphonie classique, dritter Satz, Takte 2 ff.

Wege weit auseinander: Den melancholischen, unentwegt unterbrochenen Bläser-Gesängen des zweiten Satzes der Neunten, erst recht dem rasenden Scherzo danach, seinem plötzlichen Verebben, schließlich dem beklemmend tragischen Zwiegespräch zwischen Blechbläsern und Fagott, das dem Finale voran geht, stehen gänzlich andere Mittelsätze der Symphonie von Prokofjew entgegen: Sätze, die, ebenso wie das Davor und Danach, dem Aufruf des musikalischen „ancien Régime“ zu Willen sind – ungeachtet der Spreizungen und Ausweichungen in der Gavotte!

5. Übergreifend kommen Unterschiede in der Besetzung hinzu: Prokofjew bezieht sich ausdrücklich auf das – namentlich im Finale hoch virtuos gehandhabte! - Instrumentarium der Londoner Symphonien von Joseph Haydn – je zwei Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner, Trompeten, Pauken, Streicher¹⁵ –; Schostakowitsch hingegen verzichtet mitnichten auf drei Posaunen und Tuba, und den Pauken gesellen sich Große und Kleine Trommel, Tamburin, Becken. Derlei Instrumentarium wird zwar sparsamer eingesetzt als in den vorangehenden Symphonien – reduziert aufs Notwendigste (?) – gerade deshalb fällt es schwerer ins Gewicht: Beispielsweise wenn im ersten Satz ein einziger Fortissimo-Schlag der Großen und Kleinen Trommel¹⁶ das Geschehen der Durchführung unterbricht, abblockt und zur hurtigen Einkehr aufruft, oder wenn dem ausgedünnten, zu Formeln geschrumpften Seitenthema Trompeten, Posaunen und Tuba im Piano, dennoch schwer-, ja übergewichtig zur Seite stehen, wenn, schließlich und endlich, der Stretta des Finales¹⁷ Beckenschläge – wiederum piano – grundierend zur Hilfe kommen.

6. Spätesten solch Unterschiede bringen, wie mir scheint, das Etikett „Symphonie classique“ – wenn es dem Werk je angeheftet werden sollte – zu Fall: Statt Haydn, Mozart, Beethoven rücken Strawinsky (namentlich seine

15 Die dramaturgischen Gefüge der Ecksätze hingegen beziehen sich, wenn überhaupt, auf Haydns frühe und mittlere Symphonien und Streichquartette – dies zeigt sich vor allem in der Anlage des Mittelteils.

16 Schostakowitsch, 9. Sinfonie, erster Satz, Takt 147.

17 a.a.O., Takte 336 ff.

„Symphonie en ut“) und Hindemith, auch Darius Milhaud ins Blickfeld – und mit ihnen Konfigurationen der sogenannten Neuen Sachlichkeit der zwanziger Jahre, versetzt durch die des Zirkus, der Operette, Estrade, kurzzeitig auch des Militärs. Aufgenommen sind zugleich Klang-Konfigurationen eigener Sinfonien, namentlich der Ersten, Fünfte, Siebenten, Achten – im Trommel-Rhythmus, im spitzen, entsinnlichten Klang des zur Formel schrumpften Seitenthemas kommen Schatten des sogenannten Invasions-Themas der Leningrader herauf, in der Becken-grundierten Stretta des Finales Schatten der Zirkusmusik aus dem dritten Satz der Achten. Das Heraufbeschworene, es ist, bleibt ungetilgt, weil all das, wofür es außermusikalisch einsteht, ungetilgt bleibt.

10. Höchst unterschiedlich sind nämlich die Kontexte: Das bezieht sich bereits auf Gegebenheiten im Bereich der Künste: War Prokofjew, inmitten der Ankündigungen revolutionärer Umbrüche, ganz unterschiedlichen Strömungen der Avantgarde ungehemmt ausgesetzt, an denen er mit Kompositionen, etwa der Skythischen Suite und der drei Klavierkonzerte, spätestens seit 1912 Anteil hatte, so war – oder schien? – derlei für Schostakowitsch längst vergangen, und dies nicht nur durch die harschen Eingriffe Stalinistischer Kultur- und Kunstpolitik mitsamt ihren lebens-gefährlichen Konsequenzen: Schon vor den Repressionen, bereits in der gigantischen vierten Symphonie,¹⁸ hatte Schostakowitsch sein kompositorisches Material rigoros vereinfacht, und dies ausgerechnet bei gleichzeitiger Zuspitzung bis hin zur Karikatur – vor allem jenseits aller Anbiederung! Nicht anders übrigens Prokofjew vor seiner Rückkehr in die Sowjetunion¹⁹ – zunehmend wünschte er sich, dass seine Melodien auf den Gassen gepfiffen würden.

18 Sie, nicht, wie lange angenommen, die Fünfte, war Schostakowitschs Antwort auf den Verriss der Oper „Lady Macbeth“; für sie mochte sein trotziger Satz gelten, dass er, wenn man ihm die Hände abhacke, den Stift mit den Zähnen führen werde! Freilich blieb sie auf Weisung der Kulturpolitiker unaufgeführt, Jahrzehnte lang hatte der Komponist sich von ihr zu distanzieren – um Jahrzehnte später den scheidenden Freund Mstislav Rostropowitsch zu bitten, bei der Einspielung aller Sinfonien mit der Vierten zu beginnen.

19 Namentlich im Ballett „Der Verlorene Sohn“ und in der vierten Sinfonie.

Unvergleichbar sind erst recht die politischen Kontexte: Was immer der späte und zunehmend desolate Zarismus, das zunehmend Verworrene der Verhältnisse inmitten des Weltkrieges an Komplikationen hervor brachte, schien die Avantgarden und die Freiheit, damit umzugehen, nicht oder kaum zu berühren: Ohnehin war das Schicksal der Künste ins Gleichgültige gerückt, waren die Avantgarden kleineren, abgehobenen Interessenten-Gruppen zugesellt, was nicht gegen sie spricht. Schostakowitsch hingegen war eingebunden in Umwälzungen des gesamten Lebens, also auch der Kunstverhältnisse. Und er hatte, spätestens seit 1936, mit Reglementierungen des Kunstlebens, der Kunstpolitik unmittelbar zu tun; Mit Regulativen, die bis ins innere Gefüge griffen – Man lese Andrej Shdanows Auslassungen über sogenannt realistische und sogenannt formalistische Musik im Jahre 1948,²⁰ lese, mehr als zehn Jahre früher, den Verriss der Oper „Lady Macbeth“, der alle geplanten Aufführungen rigoros abblockte und Schostakowitsch dazu veranlasste, Nacht für Nacht auf seine Verhaftung zu warten. Dies alles nötigte ihn zu teils wirklicher, teils vermeintlicher Ein- und Unterordnung, zu Masken-spielen, die auch ihn zunehmend zerstörten, zu permanentem Rollenwechsel ohnehin. Dass er – auch davon muss die Rede sein – der Leningrader Sinfonie, namentlich ihren Ecksätzen,²¹ eine völlig andere, durchweg tragische, ja, nachtschwarze, weil aller erwarteten Optimismen beraubte achte

20 Vor allem sein ungewöhnlich ausführliches Schlusswort auf der vom ZK der KPdSU einberufenen Zusammenkunft der Musiker im Jahre 1948 (Wieder abgedruckt in der Anthologie „Volksfeind Dmitri Schostakowitsch“, S. 86 ff.) Sie mündete in unverblümte, nachgerade beleidigende Anklagen der anwesenden Musiker und Musikwissenschaftler. Schostakowitsch avancierte zum „Führer“ der formalistischen Strömungen, ihm zur Seite Prokofjew, Chatschaturjan, Schebalin. Inwieweit Marian Kowals verreißender Aufsatz über Schostakowitschs künstlerischen Werdegang „von oben“ gelenkt worden ist – oder seiner Herkunft aus der RAPM, ihrer apriorischen Aversion gegen „westlichen“ Formalismus gehorchte –, muss offen bleiben. Die Texte von Shdanow und Kowal sind, wie alle anderen öffentlich gegen Schostakowitsch gerichteten, einschließlich fiktiver, von „oben“ gelenkter Leserbriefe, abgedruckt in der Anthologie „Volksfeind Dmitri Schostakowitsch“, S. 86 ff., 126 ff.

21 Die beiden Mittelsätze heben davon sich ab. Im Mittelteil des zweiten Satzes kommen Momente der Groteske, Anklänge an Zirkusspiele zur Geltung – inwieweit erinnert dies an den zweiten und dritten Satz der sechsten Sinfonie?

Sinfonie²² folgen ließ,²³ mehr noch, Erwartungen auf eine triumphale Neunte mit Chor und Orchester öffentlich schürte, um sie unverhofft zu kippen,²⁴ war Mutes genug, und es hat denn auch üble Folgen gehabt: Erst recht, wenn statt des Erwarteten eine überraschend kurze, mit sogenannten klassischen Idiomen und denen der Neuen Sachlichkeit, überdies mit denen der Unterhaltungsmusik spielende Sinfonie²⁵ zu hören war, was nicht nur Stalin und die ihm zugeordneten Kultur- und Musikpolitiker beleidigte, erschreckte – vgl. hierzu weiter unten.

II. Hier also, in der Visitation idiomatischer Eigenarten beider Komponisten, ist Vergleich, vorab das Festhalten von Gemeinsamkeiten nicht mehr möglich. Wenn ich im Folgenden mich einigen Merkmalen der Neunten zuwende, in denen, so meine ich, Momente der Karikatur auffindbar sind, so nicht in Abwertung des anderen Werkes – mit ihm, auch mit seinen Tiefen-Schichten wird man sich weiter befassen müssen, denn um ein bloßes Nebenher, um mehr oder minder Belangloses handelt es sich auch bei ihm nicht.

1. Vergewenwärtigen wir uns, was es mit der Ausdünnung, Maskierung musikalischer Gestalten auf sich hat.

1.1. Schon die ersten Takte, die Exposition des Hauptsatzes, lassen aufhorchen.

Bemerkenswert ist der Verzicht auf Einleitendes, selbst auf initiale Akkorde, statt dessen das sofortige „Medias in res“, gepaart dem offenkundigen *leggiero* und *piano*, fernab gewohnter Nachdrücklichkeit des Beginns.

- 22 Die Gelöstheit des Schlusses gehorcht der Erschöpfung nach all dem Erlittenen, nicht dem Blick in irgendein besseres Morgen!
- 23 Sie wurde denn auch kritisch aufgenommen, ja, im Jahre 1948 nachträglich dem Formalismus zugeordnet, über mehrere Jahre nicht aufgeführt. Noch die Moskauer (oder Leningrader?) Wieder-Aufführung durch Constantin Silvestri im Jahre 1959 wurde, wie selbst in Radio erlebbar, mit halbem Befremden aufgenommen.
- 24 Schostakowitsch war, so berichten es Zeitgenossen, in sich gekehrt, wortkarg, je, gereizt. Bei den Proben zur Uraufführung soll er gemurmelt haben „Sie wird nicht gefallen, sie wird nicht gefallen.“
- 25 Sie währt knapp 25 Minuten – nicht 70 Minuten wie die Leningrader, über 60 Minuten wie die Achte!

Bemerkenswert auch die spärliche Grundierung: Es-Dur, gerade mal angedeutet, Sekundklang auf Es, danach der plötzliche Absprung ins Unisono auf C, hernach das Ausweichen auf E, offenbar die für Schostakowitsch typische phrygische Sekunde, die auf jeder Stufe stattfinden kann – auch dies per Andeutung.

1.2. Vergewenwärtigen wir uns Eigenarten der Reprise²⁶ – beispielsweise der mehrfach verfrühte Einsatz jener Quarte, die den Seitensatz einzuleiten hat, während das Geschehen noch am ersten Thema haftet. Wer dächte nicht an den verfrühten Einsatz des Hauptthemas noch vor der Reprise im ersten Satz der „Eroica“?

1.3. Werfen wir einen Blick auf jene Passagen der Durchführung, die dem jähen Schlag der Großen und Kleinen Trommel vorangehen:²⁷ Das zweistimmige Vorkommen des zweiten Motivs, sekundiert von einer gegenläufigen Stimme – beides im schrillen Klang des Blechs; da gibt es kurzzeitige Entwicklungen hernach, die dem Seitensatz sich zuordnen, darin er alle Simplizität zu verlieren scheint, Zuspitzungen auf wenige Drehungen, bis der Trommelschlag das Ganze abblockt. Aber auch ihm antworten schrille, niederfahrende Gebärden des Blechs; ihnen kadenzierende Wendungen der Holzbläser – sie münden unmittelbar in die Reprise.

Hier, inmitten der Durchführung, werden fast alle Momente dramatischer Verwicklung aufgerufen, wie wir sie aus der fünften und achten Sinfonie kennen: Freilich reduziert auf wenige Takte und, wie es der Trommelschlag lehrt, jederzeit rückrufbar.

Entwicklung überhaupt, auch die durch jähen Sequenzwandel fiktiver Film-dramaturgie geprägte, wird gekippt ins Abrufbare.

26 Schostakowitsch, 9. Sinfonie, erster Satz, Takte 165 ff.

27 a.a.O., Takte 134-146.

2. Parodie und Karikatur – dies hat Cornelia Hellhammer heraus gearbeitet²⁸ – haben ihr Gemeinsames in der Bezugnahme auf Vorhandenes: Auf Werke, Werkabschnitte, die aufgenommen, mehr oder minder verändert werden. Mit der „komisierenden Parodie“²⁹ teilt die Karikatur den mehr oder minder kritischen Blick aufs Vorhandene, die Absicht, es ins Lächerliche zu ziehen bzw. dem Gelächter aus zu liefern. Von der Parodie, auch der „komisierenden“ jedoch hebt die Karikatur sich darin ab, dass sie das Vorhandene aus-dünnt, reduziert, dass sie das Reduzierte, Ausgedünnte zuspitzt. Hier, in der Ausdünnung, Zuspitzung kommen, mitsamt der Abstraktion im eigentlichen Sinne, Maskierungen zur Geltung: Sie dienen der Verfremdung, indem sie dem Vorhandenen das (allzu) Vertraute, Gewohnte nehmen, es merk-würdig machen, damit Erstaunen, Einspruch, eben auch erkennendes Gelächter möglich wird.

Die Ausdünnung, Zuspitzung, Verfremdung kann sich auf ganz unterschiedliche Merkmale beziehen: Auf Merkmale der Faktur, Klangfarbe, Harmonik, auf Merkmale der Themen-gestaltung und Themenverarbeitung, auf Merkmale des Ablaufs, der ihm innewohnenden Prozesse³⁰: All dies wird verändert; der Satz verliert das ihm verordnete Gleichgewicht der tragenden Register – die Mitte geht verloren, oft bleiben Außenstimmen übrig, sie werden ins Extrem getrieben –; vertrauten harmonischen Wendungen werden dissonierende Zusatztöne beige stellt, es sei denn, es gibt übergreifend Ausweichungen, Abbiegungen. Dem Instrumentarium geht jegliches Klang-Gleichgewicht verloren zugunsten des Gegenteils; Satz-Abläufe werden gekappt, umgebogen, laufen

28 Vgl. Anm. 6. Ausführlicher und auf Schostakowitsch bezogen: Esti Sheinberg, Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakowich, Ashgatr, Aldeshot, Burlington USA 1997, 2000.

29 Hellhammer, (S.) spricht von „Parodien im Sinne des komisierenden Verfahrens“

30 Ausgeklammert werden hier sogenannte außermusikalische Bezugnahmen – es geht, in beiden Werken, um nicht programmatische Instrumentalmusik.

insgesamt ins Leere, oder sie entpuppen sich als jederzeit abrufbar, ihre Segmente lassen ganz unterschiedlich sich verschrauben, montieren.³¹

Und so weiter – signifikant in ganz unterschiedlichen Konstellationen aller Sätze der Neunten – auch des melancholischen zweiten, zumindest seines dünnstimmigen An-fangs und dessen Wiederkehr:³² Vorausgesetzt, die jeweiligen Vorlagen und ihre Regulative sind nicht nur dem Komponisten, sondern wenigstens einigen Interpreten und Zuhörern mehr oder minder vertraut – wie sonst könnten Eingriffe bis hin zur Karikatur als solche wahrgenommen werden!?

Wer gegen Schostakowitschs Neunte, gegen den Verlust musikalischer Organik, gegen demontierte Themen, Themen-Entwicklung, gegen die Ausdünnung des Satzes, gegen harlekinische Züge, Maskierungen, Verzeichnungen etc. 1948 zu Felde zog, schien mit einigen Vorlagen – oder mit Abziehbildern von ihnen! – einigermaßen vertraut, oder glaubte wenigstens, es zu sein.³³ Also ahnte er, wo jene Ausdünnungen, Zuspitzungen, Verfremdungen ansetzten, was da dem Gelächter ausgeliefert werden sollte: Dieses nun, mitsamt den Ausdünnungen, Zuspitzungen, Verzeichnungen, Verfremdungen, schürte die Angst, den Argwohn, es ginge nicht nur um Musik, ja, es könnte ein Gutteil der von ihnen vehement verteidigten Gesellschaft durch Ausdünnung, Zuspitzung einiger Merkmale, durch Verzeichnung, durch Maskenspiele demontiert, beschädigt, genauer: als apriorisch Beschädigte kenntlich gemacht werden: Was so wohlgeordnet schien, hatte doppelten, dreifachen Boden, also Nachtseiten, die es, wenn überhaupt wahrgenommen, schleunig zu verdrängen galt. Offenbar ging es den Politikern und ihren Fürsprechern in Sachen der Künste wie jenen aufgeklärten Bür-

31 Ganz ähnliche Merkmale hat Fritz Hennenberg im Schaffen von Paul Dessau ausfindig gemacht und sie als Merkmale musikalischer Verfremdung signiert. Vgl F. Hennenberg, Brecht. Dessau. Musikalische Arbeiten, Berlin 1963

32 auffällig nicht nur die Reduktion auf zwei Stimmen, sondern die Formalisierung der Bass-Schritte, ihre Fast-Gleichgültigkeit gegenüber der immer wieder verebbenden Kantilene der Klarinette.

33 Bekannt ist Stalins Affinität zu Mussorgsky, Tschairowsky, Rachmaninow, auch Mozart – was immer er von ihnen verstand!. Einige der auf ihn mehr oder minder sich berufenden Kritiker (darunter Israil Nestjew und Boris Jarustowski) waren, gestandene Musikwissenschaftler, Musiker, Komponisten.

gern des mittleren bis späten achtzehnten Jahrhunderts, denen, so Wolfgang Promies, der Narr mitsamt gespenstischen Nachtgesichten ihrer Tagewerke entlarvend begegnete.³⁴ Daraus resultiert die Heftigkeit ihres Einspruchs, gepaart der Bereitschaft, ihn nicht nur durch Drohung, sondern durch blanke Repression zu unterstützen³⁵ – daher nicht zuletzt jene frontale, mit Unterstellungen versehene Anklage-Rede in Shdanows Schlusswort,³⁶ inwieweit Marian Kowals Text³⁷ gleicher Intention gehorchte, will ich offen lassen, für Schostakowitsch lief er aufs Gleiche hinaus.

III. Fragen wir nach möglichen Bedeutungen – jenseits vordergründiger Programmatik, auf die der Komponist verzichtete.

Dass Konflikt-Gefüge, in anderen Werken programmatisch gestützt, hier ganz ins Innermusikalische genommen, darin abstrahiert werden, ist gelegentlich festgehalten worden – als Manko? Und was ist denn innermusikalisch, wenn, bei Schostakowitsch wie bei Strawinskij, überkonkrete, nachgerade choreographisch inszenierte Gesten komponiert sind!³⁸

Marian Kowal, in seinem gefährlichen Verriss, hat da weiter gesehen, und man kann getrost einige seiner beabsichtigt denunziativen Beobachtungen ins Bessere kehren, d.h. vom Kopf auf die Füße stellen, weil sie nicht nur auf Mischungen der Gattungen, Sphären, Idiome, sondern auf tatsächliche Vorgänge, Vorgangsfiguren verweisen, die Kowal, und nicht nur er, aus der Wirklichkeit ausgeblendet sehen möchte: Auf Vorgänge jenseits aller gewünschten, jenseits aller tatsächlichen He-

34 Wolfgang Promies, *Der Bürger und der Narr*, Frankfurt/M 1987; vgl. auch Rudolf Münz, *Das „andere Theater“ – Studien zu einem teatro dell'arte der Lessing-Zeit*, Berlin 1979. Aufs fast Gleiche laufen Studien von Foucault hinaus, u.a. sein Buch *Wahnsinn und Gesellschaft* (1961, dt. Frankfurt/M 1969)

35 Dies in ungueter Nachfolge vieler Rezensenten expressionistischer Bilder in den ersten Jahrzehnten – bis hin zu deren Brandmarkung als „entartete Kunst“ im Nationalsozialismus.

36 A. Shdanow, „Fragen der sowjetischen Musikkultur“, in: „*Volksfeind Dmitri Schostakowitsch*“, S. 86 ff., insbes. S. 92 ff.

37 Marian Kowal, „Der Schaffensweg des Dmitri Schostakowitsch“, a.a.O., S. 126 ff.

38 Hierzu Strawinsky, der vordergründige Programmatik, Bebilderungen doch ablehnt: Eine Musik, die nicht singt und tanzt, interessiere ihn nicht.

roik – möglicherweise auf solche, die schon Majakowskij verzweifelt geißelte – sie gehörten nicht der bloßen Vergangenheit!, sondern waren allgegenwärtig.³⁹

Fragen wir, immer noch, ob Verzerrung, Karikatur, vermeintlich Inhumanes nicht angetreten sei, tatsächlich Inhumanes zu entlarven – dies bin ich immer noch Heiner Müller schuldig.

Fragen wir also vor allem danach, wofür Ausdünnungen, Zuspitzungen, Grotesken, Maskierungen eintreten – und ob sie dem Kriegs-, erst recht Nachkriegs-Geschehen so ganz abwesend sind. Und nehmen wir Beobachtungen auf, die vor Jahrzehnten Wolfgang Osthoff machte.⁴⁰

Fragen wir, schließlich und endlich, nach mehreren, ganz unterschiedlichen Bezugspunkten der Sinfonie – also auch nach verschiedenen Abstoßungen: Sie nämlich gelten nicht nur den Erwartungen Stalins und seiner Gefolgsleute, nicht nur all den Musikanschauungen, in denen Realismus, bei genauerem Hinsehen, zu Schanden kam – diesseits und jenseits unsäglicher, nicht nur von Shdanow ins Feld geführten Polarisierungen.⁴¹ Sie gelten auch traditionellen Erwartungen an eine „Neunte“ seit Beethoven, die jedem Komponisten zum Alptraum werden könnten: Vom erwarteten Ausbruch aus dem bloß Instrumentalen, wie Beethoven es versuchte, durfte hier nicht die Rede sein – eher vom Gegenteil. Auch darin liegt die Rigorosität der neunten Sinfonie von Dmitri Schostakowitsch!

(Entwurf 21.- 24. 9. 2013, überarbeitet 28. 9. 2013; 12. 10. 2013)

39 Von Bürokraten, Kriechern ist, inmitten der zwanziger und frühen dreißiger Jahre, in einem bitteren Zwiegespräch mit einem Lenin-Bild die Rede.

40 In einem Aufsatz, der sich mit Kompositionen u.a. von Strawinsky und Schostakowitsch befasst, abgedruckt in *Acta Musicologica* 1988

41 Zu recht geißelte, ein Halbjahrhundert später, Günter Mayer sie als „sozialistischen Illusionismus“, um ihm wirklich realistisches Verhalten gegenüber zu stellen. Vgl. seine bitteren Analysen im *Historisch-Kritischen Wörterbuch des Marxismus*, Stichwort „Formalismus“.

Adelina Yefimenko:

"Die Liebe zu den drei Orangen" von Sergej Prokofjew
und "Die Nase" von D. Schostakowitsch – ein Vergleich

**Vergleiche zwischen den beiden Komponisten in der russischen Musikwissenschaft
und in der gegenwärtige Werkrezeption**

In der russischen Musikwissenschaft gibt es geradezu eine Tradition von Vergleichen der beiden Komponistenpersönlichkeiten Sergej Prokofjew und Dmitri Schostakowitsch als 'Doppelporträt'. Die Musikwissenschaftlerin Tamara Levaja hat sogar vorgeschlagen, diesen Vergleich speziell zu untersuchen. Sie systematisiert verschiedene Reflexionen auf das 'Doppelporträt' unter der Berücksichtigung typologischer, stilistischer, genealogischer und psychologischer Aspekte.¹ In der „Skizzen zum Doppelporträt“ *Schostakowitschs / Prokofjews* weist sie auch auf die sowjetische Tradition hin.

Im vorliegenden Referat gab die Idee des 'Doppelporträts' *Schostakowitsch / Prokofjew* einen anderen Impuls, nämlich ihre Wirkung in der gegenwärtigen westeuropäischen Werkrezeption zu untersuchen. In folgenden Abhandlungen geht es um einen Vergleich zweier Werke, die auf den ersten Blick so unterschiedlich sind, dass sie in das Konzept des 'Doppelporträts' nicht passen: die Opern „Die Liebe zu den drei Orangen“ und „Die Nase“. Es handelt sich aber nicht nur um die originären Fassungen, sondern auch um radikale gegenwärtige

¹ Gleichzeitig verweist Tamara Levaja auf die verbreitete Meinung, dass trotz der vielen Merkmale, die dieses sogenannte 'Doppelporträt' beschreiben, das Gesamtwerk von Schostakowitsch und Prokofjew im Kern so unterschiedlich ist, dass die Perspektive, sie als „zwei Welten, die sich nicht überqueren können“, zu erforschen, aktuell bleibt. (Levaja, Tamara. Schostakowitsch und Prokofjew: Skizzen zum Doppelporträt. In: *Muzykal'naja akademija*, Heft 3/2006, Moskau, S. 59.).

Beispiele der Regie-Oper. Dabei wirken als Prokofjews Interpreten Immo Karamann, Timo Dentler, Okarina Peter (Regie, Bühnenbild) und Anthony Bramall (Dirigent),² als Schostakowitschs Interpreten – Peter Mussbach, Jörg Immendorff (Regie und Bühnenbild) und Kent Nagano (Dirigent).³

Die Analyse der beiden Aufführungen (siehe unten die Aufführungsrezensionen) im Dilemma *Regisseur – Komponist* ergab nicht nur gewisse Divergenzen der Regie mit beiden kompositorischen Originalen, sondern auch latente Parallelen im Sinne des komparativen 'Doppelporträts'. Mit anderen Worten, die „nicht überlagerbaren Welten“ werden doch durch die von konkreten sozialen, politischen und ästhetischen Einflüssen freie schöpferische Fantasie der modernen Regie „überlagert“.

Die gegenwärtige Interpretation der Gattung Oper bildete die multiplexe Mitautorschaft *Komponist / Regisseur / Bühnenbild* u.a. Seit dem Ende des 20. Jhs. lösten sich die Grenzen der ausgeglichen historischen Wahrnehmung der klassischen Gattung durch die Regie auf, die unerschöpfliche Möglichkeiten der Lösung des Dilemmas *Tradition / Innovation* zugunsten der letzteren entwickelte.

Abgesehen von der wesentlichen Verfremdung der originären Werke (Prokofjews „Die Liebe zu den drei Orangen“ und der Schostakowitschs „Nase“) in den Regiefassungen (Karamann / Dentler sowie Mussbach / Immendorff) ist es sinnvoll, zunächst die Primärquellen zu vergleichen⁴.

2 Die Premiere fand am Theater *Am Gärtnerplatz* (München, 2011) statt.

3 Die Premiere fand am Theater *Unter den Linden* (Berlin, 2002) statt.

4 Hier ist es sinnvoll zu erwähnen, dass Tatjana Safonova und Leo Akopjan die wichtigen Vergleichsvoraussetzungen in der Schaffensphänomenologie suchen, zum Beispiel, in den vorhandenen Spaltungen zwischen den *offenen* und *latenten* Daseinsformen der beiden Komponisten. Eine unsichtbare Grenze, die sich zwischen dem sozialen Leben und der authentischen Welt hinterzieht, meint Tatjana Safonova, bildet „das echte Wesen“ und die Metaphysik des Prokofjews Gesamtwerks. Als *Schostakowitschs* Wesentliches betont Leo Akopjan „das Phänomen des spontanen Gnostizismus“, das die innere und äußerliche Welt des Künstlers, abgesehen von seiner „Unfähigkeit, die beide Welten zu einem Ganzen zu vereinigen“, spaltet. (Safonova, Tatjana. Das Werk Prokofjews: die Analyse des metaphysischen Bestandteiles: Dissertationsautoreferat des Kandidatin der Musikwissenschaft: 17.00.09. - Saratow, 2009. –

Die Unterschiede zwischen den Werken sollen individuell betrachtet werden. Bekanntlich versuchte ein Teil von Komponisten – nach Boris Assafjew – „in der *opera buffa* der Enttäuschung durch die düsteren Unruhen des 20. Jahrhunderts zu widerstehen“,⁵ andere stellten dem das Ziel „die Gesellschaft mittels Lachens zu verbessern“⁶ gegenüber. Während der Arbeit an den Opern befanden sich die beiden Komponisten unter dem Einfluss des bedeutenden Theaterregisseurs des 20. Jahrhunderts Wsewolod Meyerhold. Nicht zufällig verbindet Prokofjew mittels der neuen Parodie-Masken (nicht vorhanden in der Komödie von Carlo Gozzi) das Opersujet mit den aktuellen Meyerholdschen Diskussionen über das moderne Theater. Aus diesem Grund stellt „Die Liebe zu den drei Orangen“ einerseits die kulturtragende Renaissance-Karneval-Weltanschauung dar, andererseits gleicht die soziale Groteske Nikolaj Gogol (Autor der Erzählung „Die Nase“, Vorbild für Schostakowitschs Oper). Als Lachobjekt wird das 'Gewöhnliche', das 'Spießige' gezeigt, während das Allegorische des Märchens das 'Erhabene' schafft. In der „Nase“ von Schostakowitsch ist das 'Gewöhnliche' nicht nur karikaturhaft, sondern auch phantasmagorisch und absurd dargestellt. Die Gestalt des Spießertums, betrachtet unter der der geheimnisvollen Einwirkung „der Petersburger-Raum-Metaphysik“,⁷ transformiert sich ins Gemenge „der eschatologischen Abgründe mit den Leerlachen“.⁸ Insofern korrespondieren in beiden Opern die gegenüberstehenden Pole: ein Pol saturiert durch die lachende mediterrane Atmosphäre der Maskenkomödie, der andere Pol trägt die expressionistische Züge des 'phantastischen Realismus' von Gogols Humor über das russische „Spießertum-Syndrom“⁹ (I. Ryschkin). Unter den Blinkwinkeln des „Mythos

S. 9.; Akopjan, Leo. *Dmitri Schostakowitsch: Versuch einer Phänomenologie seines Schaffens* – St. Petersburg: 2004. – S. 96.)

5 Asafjew, Boris. In: Die Zeitung „Der Rote Oktober“, 1925, 20 Januar.

6 Belinski, Vissarion. Über Drama und Theater, Moskau- Leningrad, 1948. – S. 57.

7 Akopjan, Leo. *Dmitri Schostakowitsch: Versuch einer Phänomenologie seines Schaffens*. – St. Petersburg: 2004. – S. 14.

8 A.a.O.

9 Ryschkin, I. „Die Nase“ von Schostakowitsch und die Erzählung von Gogol. In: Schostakowitsch: Das Problem des Stils, Moskau: 2003. - S. 53-75.

Stadt“ enthalten beide Opern die archetypische „Hypertrophie der Theatralik“.¹⁰ Ähnlichkeiten bilden sich nachfolgend durch die musikalischen Ausdrucksmittel. Teilweise stimmt sogar die Orchesterbesetzung überein. In vorherrschenden Blas- und Schlagzeug-Gruppen wird eine Art „der Spielersetzung des metaphorischen Raumes einer Kaserne oder eines imaginären Zirkusplatzes“¹¹ nachgebildet. Darstellerisch klingen harmonische Schärpen im Tanz-(Hopak) wie Marschparodien, festliche Energie (bei Prokofjew) und Aggressionskraft (bei Schostakowitsch). Der russische Musikwissenschaftler I. Ryschkin nannte Schostakowitschs berühmtes Schlagzeugzwischenstück eine „Teufelei-Marsch-Parade“ und „höllische Show“. Die Handlung beider Opern ist wirkt stärker orchestral als vokal besetzt.

Die Parodie-Komponenten bei Prokofjew und Schostakowitsch sind mit dem Absurden Theater nach Art von Gogols "phantastischem Realismus" (Vorläufer des Surrealismus und des Absurden) verbunden. Die Darstellung des "Gewöhnlichen" im ungewöhnlichen Licht und „das ernsthafte Spiel, das in Wirklichkeit nicht ernsthaft ist“,¹² nehmen eine zentrale Rolle der Operndramaturgie ein. „Die Liebe zu den drei Orangen“ präsentiert die Zwiespältigkeit des Prokofjewschen Optimismus durch das Auslachen des Erhabenen sowie Emotionalen zugunsten einer Hyperbolisierung des Bizarren. „Die Nase“ ist ein überzeugendes Beispiel für Schostakowitschs Spiel „mit den negativen Wertezeichen, das zur zerstörerischen Groteske führt“¹³. Leo Akopjan definiert dies als bestimmendes Merkmal der Absurden Oper¹⁴. Wobei Prokofjew die Merkmale des Absurden Theaters nicht auf die ganze Oper verbreitet. Der Komponist neigt zur

10 Tarakanova E. „Die Nase“ Schostakowitschs und die avantgardistische Kunstrichtungen am Anfang des 20. Jahrhunderts. In: *Widmung an Schostakowitsch: Sammlung von wissenschaftlichen Aufsätzen zum 90. Geburtstag des Komponisten*, Moskau: 1997, S. 143-149.

11 A.a.O., S. 145.

12 Grigorjewa G. Das Komische in der Oper „Die Liebe zu den drei Orangen“ – eine musiktheoretische Fragestellung. – Moskau 1963, S. 122.

13 Akopjan, Leo. *Dmitri Schostakowitsch: Versuch einer Phänomenologie seines Schaffens* – St. Petersburg 2004, S. 95.

14 A.a.O.

ästhetischen Ironie, die auf exzentrische Weise (z.B. die Geschichte des verliebter Prinzen) die Kategorie des Schönen manifestiert. Prokofjews Ironie wirkt in der Operndramaturgie folgendermaßen: Des Prinzen Verliebtheit in die drei Oranger lokalisiert sich auf eine Prinzessin, bizarres Geschehen wandelt sich zum gewöhnlichen, normalen Verlauf. Wobei die exzentrische Gestalt des Prinzen mit seiner Liebe zu den drei Orangen (an Stelle der Prinzessin) nicht die gefühlsmäßige, sondern die kunstorientierte ästhetische Potenzialität der Suche nach der Schönheit im Bizarren und Außergewöhnlichen öffnet, die gleichsam die Gefahr des Unechten (bzw. nicht wahrhaftigen, nicht findenden) verbirgt. Bei Schostakowitsch ist es das "Gewöhnliche", das dem Begriff des Spießertums gleicht, obwohl von Anfang mit absurdem, permanent bizarrem Geschehen verbunden, kehrt es letztendlich in der Kreis des 'normalen' Verlaufs zurück.

Dabei verdoppelt sich der Parodie-Effekt („in Bezug auf das Leben und auf das Theater, das das Leben darstellt“),¹⁵ der jedoch die unterschiedliche Ausführung in den Opern fand. Bei Prokofjew wirkt der Faktor des Karnevalesken, bei Schostakowitsch – die Selbstidentifizierung durch das andere Wesen.

Außerdem offenbaren sich verschiedene Parodie-Erscheinungsformen wie die Inversion der Groteske in der Lebensfreude, das Gewöhnlichen im Grenzenlosen, das Bewussten im Unterbewussten durch die Auseinandersetzung des Menschen mit dem Tod. In der „Liebe zu den drei Orangen“ ist der Tod implizit dargestellt und lässt sich unter den Blinkwinkel der Prokofjewschen Ironie betrachten. Der Todesfall von zwei Prinzessinnen wird nicht emotional erlebt, sondern dient als Hintergrund zur ironischen Situation bzw. der Rehabilitierung der Märchenprinzen-Gestalt, die wenigstens eine von den drei Prinzessinnen zu retten vermag. Bei Schostakowitsch grenzt das Todesthema an das Phänomen „des Petersburger Textes“ (L. Akopjan). Vitales, ambivalentes Lachen des Todes stellt das Spießertum bloß als absurde Existenz, als sinnloses, todesgleiches Milieu.

15 Grigorjewa, G. Das Komische in der Oper „Die Liebe zu den drei Orangen“ – eine musiktheoretische Fragestellung, Moskau 1963, S. 122.

Die Erfahrung 'an der Grenze des Daseins' führt beide Komponisten zur Suche nach der Transzendenz im Realen, des Bizarren im Alltäglichen, um die Kausalität der Dinge zu überwinden und das latent irrationale Wesen des Lebens zu begreifen.

In diesem Zusammenhang läßt sich die absurde Ästhetik in beiden Opern feststellen. Iwan Sollertinski nannte „Die Nase“ die „oberste Spitze des Eisbergs des Absurden“ und „scharfsinnigste Bloßstellung des Spießertums“.¹⁶ L. Akopjan (unser Zeitgenosse) untersuchte die Verbindung zwischen dem Musik-Konzept der „Nase“ und der absurden Ästhetik der literarischen Gruppe der *Oberiuten*. Seine Schlussfolgerung lautet: „Die Nase“ ist Gogol und die durch den Spiegel reflektierte existenzielle Erfahrung, die Schostakowitsch mit *Oberiuten* verbindet. Aus dieser Sicht antizipiert Gogol die Absurde Literatur des 20. Jahrhunderts“.¹⁷ Die absurde Ästhetik betrifft nicht nur das äußerliche Sujet über den Nasenverlust, sondern auch die raffinierte Idee, eine absurde Existenz als 'normal' zu empfinden, so wie sich (nach D. Gojowy) ein philosophisches Phänomen als äußerlich überzeugende, aber eigentlich nicht logische Realität erklärt.¹⁸

In beiden Opern verwirklichten die Komponisten individuell die absurde Ästhetik auch durch die immanent-musikalische Vertonung des Lachens als existenzielle Daseinsform. Dabei wurde das Lachen der Prokofjewschen Oper durch Exzentrik der Nichtübereinstimmungen rezipiert (z. B. das unpassende

16 Zit. nach: Demtschenko, A. „Die Nase“ als Repräsentant der russischen Avantgarde anfangs des 20. Jahrhunderts. In: Widmung an D. D. Schostakowitsch zum 100-Geburtstag des Komponisten, Moskau 2007, S. 335-348. – Hier: S. 345.

17 Akopjan, Leo: a.a.O., S. 81. Der Lach-Aspekt der Karnevalistik im Frühwerk Schostakowitschs verbindet ihn im großen und ganzen mit der Weltanschauung der literarischen Gruppe *Obeuriten*. (Levaja, Tamara: *Charms und Schostakowitsch: Eine Zusammenarbeit, die nicht stattfand*. In: *Daniil Charms: Sammlung von Dokumenten, Untersuchungen, Essays, Erinnerungen. Ausstellungskataloge. Bibliographie*, St. Petersburg 1995, S. 94).

18 Diesem Begriff wendet sich Leo Akopjan bei der Betrachtung der Oper „Die Nase“ erneut zu, um zu zeigen, dass die unglaublichen Abenteuer des Major Kowaljows und die seltsame Identifizierung der Nase mit einem Beamten von den Spießbürgern als gewöhnliches Geschehen wahrgenommen werden und dass das Absurdum, die Dummheit und Sinnlosigkeit des Lebens in solchem Milieu u.a. Schostakowitsch *par exzellent* vertont wurde.

Lachen des Prinzen über die unlustige alte Hexe Fata Morgana, die bassstimmige Bedrohungen der Köchin sowie ihre unlogische Faszination von Truffaldinos Bändchen usw.). Das Lachen der „Nase“ wird durch die absurden Handlungen des Majors Kowaljow „im Zustand einer emotionalen Kraftlosigkeit“ präsent (z. B. die Polizeianklage, die Zeitungs-Verlustanzeige, das Treffen mit dem Nase-Beamten in der Kathedrale u.a.). Dabei wird das Absurde als normal wahrgenommen bzw. als einfache „Betrügerei, Gaunerei, Intrige, Polizeiwillkür, Hochmut der Abgeordneten, also fast wie im alltäglichen Leben“.¹⁹

Die Absurdität der Handlung wird in der musikalischen Semantik reflektiert. Prokofjew vertont das Schlüsselmotiv des vitalen Lachens durch den 'diabolischen' Tritonus. Nach einer Beobachtung von Svetlana Lastschenko verwandelt das charaktervolle Tritonus-Motiv das gedankenlose Lachen in sein Gegenteil.²⁰ In der Farfarello-Partie ist das Motiv des Lachens im Vektor der Schreckens- und Angstmotivik präsent (im berühmten Schreckensensemble der Beschwörung Zauberers Tschélio).²¹ Das Schostakowitschsche Lachen erscheint in der Musik ambivalent, nach dem Prinzip der polaren Divergenzen (die Plebejer singen das intellektuell-polyphone Bass-Oktett im Doppelkanon, die Menschenmasse intoniert eine absteigende verminderte Septime, beginnend vom kurzen Ausruf bis zum „gemeinsamen Lachanfall“.²²

Die unvereinbare Handlung, Umgebung und Charaktere weisen indirekt auf die Personenambivalenz (tragisch/komisch) hin. Die stetigen Nichtübereinstimmungen rufen nicht nur das Lachen, sondern auch das Leiden aus, das aus der gleichen Quelle der Diskrepanz zwischen der äußerlichen und der innerlichen Welt schöpft. Der Prinz ist äußerlich ein Hypochonder, innerlich – eine sensible

19 Zhitomirski, Dimitri. *Schostakowitsch*. In: *Muzykal'naja akademija*, Heft 3/1993, S.15-30. – Hier S. 20-21.

20 Lastschenko, Svetlana. „Die Liebe zu den drei Orangen“ – die Lach-Welt in der Oper Prokofjews. In: *Vier Hundert Jahren der Oper: die Opernschulen 19.-20. Jahrhundert*: Wissenschaftliche Aufsatzsammlung, Kiew 2000, Nr. 13, S. 167.

21 A.a.O.

22 Lastschenko, Svetlana: Zusammenkommendes in der „Nase“: über Sinn-Labyrinth des Lachens in der Oper Schostakowitschs. In: *Muzykal'naja akademija*, Heft 4/2006, S. 57.

Persönlichkeit. Sein Leiden entsteht durch das Unbestimmte seiner Liebessehnsucht. Das Leiden des Majors verursacht einen Widerspruch zwischen der äußerlichen Respektperson und der inneren Banalität. Die Suche nach der Nase hat für ihn nur ein Ziel, diese Unbequemlichkeit zu überwinden. Beide Personen sind ursprünglich 'defekt' und dekadent durch den Mangel an lebenswichtigen Funktionen: Dem Prinzen fehlt das Lachen, dem Major Kowaljow – die Nase. Die Konfliktlösung der beiden Opern erfolgt durch die Wiederherstellung der offensichtlichen Nichtübereinstimmungen. Dabei fokussieren ähnlicherweise die absurden Wechselwirkungen der Welten Kowaljows und beim Prinzen die irrationalen Erscheinungen des Unterbewussten. In diesem Sinne trifft die archaische Einheit 'Lachen – Tod' auf beide Opern zu.

Bei Prokofjew besteht diese Einheit in der „lachender Prophezeiung“²³ der alten Hexe Fata Morgana. Dieses bedeutende Moment enthält eine Auslegung des Lachens als Fluch und Befreiung gleichzeitig. Bei Schostakowitsch verstärkt sich der Fall des Naseverlustes durch den gleichzeitigen Verlust des Lachens, so dass nur „die Nasenrückkehr die Vollwertigkeit der Lachens-Potenzialität der Welt wiederherstellt“.²⁴

Bei der Konfliktlösung werden jedoch verschiedene Ideale angestrebt. Das Ideal des Prinzen zielt zum Erhabenen, das Prokofjew mit leichter Ironie betont. Die wichtigste Schlussfolgerung des Märchens bleibt aber – die Selbsterkenntnis sowie Entwicklung der Persönlichkeit durch die Liebe. Major Kowaljow ist als eine bewegungslose Gestalt dargestellt, die keine Ideale außer banaler Realität kennt. Durch sein oberflächliches beschränktes Bewusstsein ist ihm weder existenzielle Angst noch Lebensfreude bewusst. Das Einzige, das ihn besorgt, ist die gesellschaftliche Meinung über sein Aussehen. Aus diesen Grund ist folgende logische Apologie des Absurden in der „Nase“ nachzuvollziehen: „Das das

23 Laschtschenko, Svetlana. „Die Liebe zu den drei Orangen“ – die Lach-Welt in der Oper Prokofjews. In: *Vier Hundert Jahren der Oper: die Opernschulen 19.-20. Jahrhundert*: Wissenschaftliche Aufsatzsammlung, Kiew 2000, Nr. 13, S. 167..

24 Lastschenko, Svetlana. Zusammenkommendes in der „Nase“: über Sinn-Labyrinth des Lachens in der Oper Schostakowitschs. In: *Muzykal'naja akademija*, Heft 4/2006, S. 62.

Gesicht des Majors entstellende (verunstaltende) Verschwinden der Nase verursacht die Gleichartigkeit (Übereinstimmung) seines Scheins und Seins. Mit der Rückkehr der Nase erhält der Major seine vorherige Respektabilität zurück, damit aber auch den ursprünglichen Widerspruch zwischen akzeptablem Äußeren und banalem Inneren.²⁵ Dabei werden die latenten Hintergründe des Irrationalen und des Unterbewussten im Zerrbild der 'verkehrten' Welt mit dem 'Alltäglichen- und Unglaublichen-Gemenge' offenbart.

Der Vergleich der primären Opern-Quellen deckt vielen Parallelen auf, und zwar trotz der existierenden festen Meinung, dass „Die Liebe zu den drei Orangen“ und „Die Nase“ nichts außer der grotesken und exzentrischen Manier miteinander verbindet.²⁶

Trotz der wesentlichen Unterschiede bieten beide Opern eine ganze Reihe von Gemeinsamkeiten, die bei der Werkrezeption einen Weg für die Aktualisierungen und die Umdeutung öffnen halten. Paradoxiertweise wurde sogar in der modernen Regie eine Sinnkreuzung beider Opern geschaffen, bzw. in Regie von Karaman und Dentler („Die Liebe zu den drei Orangen“) und von Mussbach und Immendorff („Die Nase“).

„Die Liebe zu den drei Orangen“ im Theater am Gärtnerplatz“

Den Anstoß zur Komposition der komischen Oper „Die Liebe zu den drei Orangen“ erhielt Sergei Prokofjew durch einen Auftrag der *Chicago Opera*. Wie Israil Nestjew behauptet, war das Vorhaben, beeinflusst von russischer Theaterbewegung der vorrevolutionären Epoche, für Prokofjew am wenigsten mit der amerikanischen Kultur verbunden. Der Komponist interessierte sich nur für die

25 Ryschkin, I. „Die Nase“ von Schostakowitsch und die Erzählung von Gogol. In: Schostakowitsch: Das Problem des Stils, Moskau: 2003., S. 67.

26 Grigorjewa, G. Das Komische in der Oper „Die Liebe zu den drei Orangen“ – eine musiktheoretische Fragestellung, Moskau 1963, S. 139.

aktuelle Polemik zwischen dem alten Theaterkanon und dem Theater der Moderne, das eine unrealistische, reintheatralische Bühnenatmosphäre anstrebte.²⁷ Die gegenwärtigen Aufführungen präsentierten mittlerweile andere Ansichten und Ergebnisse.

Die Meinung des russischen Musikwissenschaftlers Nestjew konnte den deutschen Regisseur Immo Karaman nicht beeinflussen, sogar wenn das Buch über Prokofjew ihm bekannt gewesen wäre. Seine neue Interpretation behauptet genau das Gegenteil. Den Kern der Prokofjewschen Oper fand der Regisseur in der Uraufführungsgeschichte an *Chicago Opera*. Das Theater und seine Atmosphäre, die in Amerika der 20er Jahre bzw. bei der Uraufführung „Der Liebe zu den drei Orangen“ (30.12.1921) herrschte, wurden in der Inszenierung wiederbelebt. Das alte Märchen erhielt eine neue Fassung mit der sozialen Groteske der amerikanischen Dekadenz. Selbstverständlich konnte diese Idee dem jungen Emigranten Prokofjew damals nicht einfallen.

Die Münchner Premiere „Der Liebe zu den Drei Orangen“ (6.05.2011) widmete das Theater *Am Gärtnerplatz* Prokofjews 120. Geburtstag. Die Oper wurde in einer deutschen Übersetzung von Jürgen Beythien und Eberhard Sprink aufgeführt.

Immo Karaman betrachtete das Prokofjewsche Märchen und die lustigen Kollisionen der Commedia dell'Arte als äußerliches Grundschema des Sujets.. Das Aufführungsergebnis präsentierte ein originelles Beispiel des Zusammenwirkens von *Regisseur – Komponist – Bühnenbild* mit der beabsichtigt unaufgelösten Dissonanz. Hingegen erleben in der neuen Geschichte die märchenhaften Personen irreversible Metamorphosen unter der Wirkung einer nicht lebenslustigen, sondern oberflächlichen und spießigen Realität. An die Stelle der leichten Prokofjewschen Ironie über die treuherzige Welt sowie über erhabene jugendliche Träume tritt eine unglückliche Verwandlung des melancholischen Märchen-

27 Nestjew, Israil. Die Märchensujets im Werk Prokofjews („Die Liebe zu den drei Orangen“, „Aschenputtel“. In: *Der offene Text: Elektronische Periodik*. URL: <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/prokofiev/?id=3667>: von 01.01.2000; Nestjew, Israil: *Das Leben Sergej Prokofjews*, Moskau 1973.

prinzen zum Jedermann, der von Depressionen übermannt ist und sowohl das Lachen, als auch den Lebenswillen verliert.

Zu den ausdrucksvollen Regie-Ideen zählen die Erstarrungseffekte, bzw. die betäubten und leblosen Blicke ins Nichts, die als Reflexion des Absurden wirken. Die Gattungs-Parabeln der Commedia dell'Arte sind in der Inszenierung als „apokalyptische Clownerie“, „Karneval auf amerikanische Art“ sowie als Groteske auf die Show-, Comics-, Werbungs- und „Syndrom des Spießertums“-Welt der neuen Zeit gerichtet.

Die szenische Darstellung der Chicagoer Gesellschaft der 20er Jahre schuf eine Wandlung der Opernsujets, die Prokofjews Komödie durch die Re-pro-Parodie (Revuetheater, Music Hall, Kino- und Fotomontagetechnik) ersetzt. Als Hauptperson wirkt nicht mehr der Prinz, sondern sein Milieu, das nach oberflächiger Unterhaltung strebt und sich beharrlich im Zentrum der Bühne positioniert, wo das Gebäude, ähnlich dem 'Theater im Theater' konzentriert ist. Äußerlich sieht dies wie ein durchgesägter massiver Raum aus. In der Aufführung spielt dieses multifunktionales Objekt unterschiedliche Rollen: die des Hollywoodfilmortes, der Theaterszene, des Dekors eines modischen Salons, sowie eines Rahmes für das Gruppenfoto.

Die Spannung, Unruhe und das Chaos bewirken die Gesellschaftsstimmung, lassen keinen Platz für die lustige oder ironische Wahrnehmung der Oper Prokofjews. Der Schleier der Zigaretten-, Alkohol-, Erotik-, Homosexualität- und Nihilismus-Räusche saturiert die szenische Dramaturgie. Die Alte Fata Morgana (Rita Kapfhammer) wurde zum alterlosen Filmstar travestiert, die Köchin (Holger Ohlmann) – zum Recken-Transvestit (Cornel Frey), der von Truffaldino selbst mehr als von seinem Bändchen bezaubert scheint. Die dynamische Aggression des Erotik-Ballettes mit halbnackten Kellner(innen) (Choreographie von Fabian Posca) entzieht dem Prinzen endgültig das Lachen. Der berühmte Marsch Prokofjews, der zum Schluss einen Charleston der Transvestiten-Hexen begleitet, wird zum Höhepunkt der Szenerie-Groteske.

Auch der Klangcharakter des Prokofjews Orchester wurde von der Szenerie stark beeinflusst. Die Geste des Dirigenten Anthony Bramall richtete die Klangregie zur Steigerung der dynamischen Aggression und rhythmischen Härte, die an Stravinsky (*Le sacre du printemps*) und an Schostakowitsch (*Die Nase*) erinnerte, wofür die Kritik das Orchester mit dem Wortspiel Al-secco - Prosecco charakterisierte. Dabei reagierte der Dirigent nun adäquat auf die Bühnenregie bzw. auf ihre Idee der Befreiung von Instinkten und Unterbewusstsein. Der Orchesterklang entzifferte indirekt die Groteske der 'verkehrten Welt'. Der Optimismus ausdrucksvoller Artikulationsfähigkeit in Prokofjewscher Intonation wäre in dieser Regieoper definitiv fremdartig.

Der Prinz, dargestellt von Tilmann Unger, verhielt sich zum Geschehen abweisend. Ihm verlieh der Regisseur die Rolle eines Beobachters und Außenseiters. Seine klagende Rückhaltung fühlte der Sänger durch gedämpfte Stimmfülle aus. Der Prinz fügte sich in keine Gruppierung ein und blieb bis zum Schluss ein einsames tragisches Subjekt, ohne das ambivalente Wesen des Prokofjewschen Lachens kennen zu lernen.

An Stelle der italienischen Masken Commedia dell'Arte handeln die nach der letzten Mode des 20er Jahren Film- und Musik Halls Stars bekleideten. Dabei sehen alle Personen ähnlich aus. Die bittere Ironie des Prinzen in der Szene seines Lachens über die Fata Morgana wirkt als düstere Zukunftsvorahnung, da das ungewöhnliche Aussehen der Fata Morgana als altlose Star-Diva die Prinzessin Ninetta-Gestalt (Sibylla Duffe) schon vorahnend läßt. Die Ninetta – nicht mehr außergewöhnliches Märchenwesen aus der dritten Orange – handelt im Hintergrund der anderen, ihr äußerlich gleichenden Prinzessinnen Linetta und Nicoletta. Sogar die Smeraldina wird als ein gleichwertiger 'sterblicher' Musik-Hall-Star wahrgenommen.

In der Schluss-Szene sammeln sich rasch alle Teilnehmer der grandiosen Performanz für das Hochzeitfoto. Die Parodie-Situation, folgend im dramaturgisch gelösten 'Standbild', entsteht mit der Generalpause des Orchesters als adäquate Vertonung des posierenden Blicks, betont nicht in den Saal schauend, sondern

ins Nichts wie in ein Kameraobjektiv – eine Illusion der Verschmelzung des Augenblicks mit Ewigkeit. Die permanenten Handlungsunterbrechungen führen damit zum Verstehen der Sinnlosigkeit des Geschehens. Das Bühnenbild von Timo Dentler (assoziiert mit den expressionistischen Bildern von Otto Dix mit seiner emotionalen Spannung deformierter Figuren, Gesichter und Allegorien des sozialen Lasters als Ausdruck der moralischen Gesellschaftskrise zwischen den zwei Weltkriegen) apostrophiert ausdrucksvoll die Erwartung der künftigen Katastrophe.

Das Opernfinale inszeniert der Regisseur als banales amerikanisches Happy-End, dabei läßt er den Prinzen das Geschehen trotz seiner Rolle als Bräutigam gleichgültig beobachten. Die Idee des Regisseurs, die Prinzen-Gestalt als Außenseiter darzustellen, ist nicht zu unterschätzen. Der Prinz aus dem Märchen Prokofjews ist definitiv ein dem amerikanischen Milieu fremdes Wesen.

Das Spektakel rief einen zwiespältigen Eindruck hervor, genau wie die Nostalgie nach dem verlorenen Lachen aus dem Märchen Prokofjews. Durch die Regie wurde der Prinz zwangsläufig in die Realität der kommerziellen Welt quasi dem amerikanischen Traum des 20. Jahrhunderts versetzt, deren Doppelmoral nicht erfassend. Dabei wandelte er sich von einer außergewöhnlichen Persönlichkeit zum gleichgültigen Jedermann, anscheinend zum Zweck des Selbstschutzes.

Zusammenfassung.

Die Oper Prokofjews und ihre Chicagoer Premiere unterstützte das Regievorhaben als primären Anstoß und Anlass für die neue tragische und sozialgroteske Geschichte. Die Interpretation „Der Liebe zu den drei Orangen“ legte durch den Kontrast bezüglich des Originals eine Art des „polemischen Typus“ der Gattung Opern-Parodie (Olga Solomonowa)²⁸ fest. „Die Absorption des Sinnes“ in Prokofjews Werk bis zur „Erfindung des Kontra-Sinnes“, um dadurch die andere Realität anzuregen, hat letztendlich den negativen Sinn entstehen lassen.

²⁸ Solomonowa, Olga. *Wenn das Gesicht lacht, lacht noch nicht der Verstand: Lachspiegel der russische Musikklassik*, Kiew 2006, S. 200-201.

Abschließend sind hierzu folgende bemerkenswerte Aufführungsergebnisse zu erwähnen:

- im Kontext der Music Halls als „apokalyptische Clownerie“ ist das Bühnenobjekt „des Theaters im Theater“ aus der Sicht des Weltzwiespaltes betrachtet. Die Bühne wird zum Reprö-Zeichen, gleichfalls als historischer Rückblick auf die Theater-Tradition Wsewolod Meyerholds und Bertolt Brechts.
- Der Regisseur erreichte die 'extrovertierte'²⁹ und verdoppelte Parodie-Reflexion. Die Prokofjewsche Theatralik, zudem ihre Parodie der italienischen Commedia dell'Arte wurde vom zeitgenössischen Künstler als sozial-historische Gesellschaftsparodie, bzw. in der Retrospektive des amerikanischen Music-Hall-Milieus der 20er Jahre betrachtet. Das Objekt 'des Theaters im Theater' fokussiert den Blick der Zuschauer auf die wesentliche Perspektive, die den Weg von Historien- sowie Gattungsmerkmalen auf dem Augenblick des Theaterhaften, Schauspielerischen konzentriert, die ständig auf der Grenze des 'Erhabenen' und 'Hässlichen', des 'Realen' und 'Illusorischen', des Daseins und Nichtseins balanciert.

„Die Nase“ am Theater Unter den Linden

Leo Akopjan nannte „Die Nase“ eine der geheimnisvollsten Opern der ganzen Musikgeschichte, die „im gleichen Maße *komische* sowie *kosmische* Seite der Dinge“³⁰ widerspiegelt. Die Aufführung der „Nase“ (Regie: Peter Mussbach, Bühnenbild: Jörg Immendorff) am Berliner Theater *Unter den Linden* (2002) hat

29 Solomonowa unterscheidet „extravertierte Werke, die dem Ziel des maximal adäquaten Verständnisses der Parodie-Spezifik dient, und introvertierte Parodien – Simulakren und Mystifikationen, die den Zuhörer tauschen, da sie vielfältige Information enthalten, die nur für Auserwählte oder für Interessierte an der Interpretation des wahren Absichten des Textes verständlich ist“. (Solomonowa, Olga. Wenn das Gesicht lacht, lacht noch nicht der Verstand: Lachspiegel der russische Musikklassik, Kiew 2006, S. 171).

30 Akopjan, Leo. Die Analyse der Tiefenstruktur des Musiktextes. – Moskau 1995, S. 78.

diese Äußerung bestätigt. Jörg Immendorff, der bedeutende Aktionskünstler, Nachfolger Joseph Beuys', warf einen Blick auf das Kosmische. Im Bühnenbild befreite er dabei Schostakowitschs Oper von geographischen und sozialen Kontexten (St. Petersburg, die Epoche Nikolais I.). Sowohl die historischen, als auch national-mentalen Hintergründe der „Nase“ verlieren in der neuen Aufführung ihre Aktualität. Die Gattungsmerkmale der Parodie-Oper werden beibehalten, mit anderen Worten, der Parodie-Modus der „Nase“ wird vergegenwärtigt. Dabei weist die ukrainische Musikwissenschaftlerin Olga Solomonowa auf 'Mentalität' und 'Historismus' als Grundlage für die Parodie, dient die „die Bezugnahme der gesellschaftlichen Verbindungen mit Zeitgenossen fordert.“³¹ Tatsächlich stellt die Regie versus Schostakowitschs Oper „Die Nase“ ein Experiment dar, inwieweit der in seiner Zeit aktuelle Inhalt seinen Sinn in die neue Realität unter den anderen gegenwärtigen national-mentalen Bedingungen zu transferieren vermag.

Ohne die Verbindungen mit dem „Petersburger Text“ Schostakowitschs Opern erneuern zu wollen, stattet der Regisseur den Bühnenraum mit den Masken bekannter politischer Führer, Finanzeliten, Kunstvertreter aus dem Kölner-Düsseldorfer Milieu aus, die Polizisten versteckt er unter den Masken der Fußballspieler u.a.

So entsteht der bunte Hintergrund lokaler Prominenz, in die Immendorff die Nase-Gestalt als Kunst-Allegorie plakativ (dekorationsaufschriftenweise *Nase = Kunst* und *Welt Nase*) integriert. Die Forscher des Werkes Immendorffs betonen sein persönliches Aktionskunst-Konzept, das durch die Handlungs- sowie Wortsynthese fasziniert. Dazu unterstreicht sein geschriebenes Wort die Kunstideen optisch. Die Schrift tritt somit als Integralbestand des Bühnenbildes auf.

In der Inszenierung korrespondiert die visuelle Sinn-Wort-Rhetorik indirekt mit dem Deklamations-Stil von Schostakowitschs Partiturlang. Ansonsten begleitet die Inszenierung von Mussbach/Immendorff jedoch nicht die aufeinanderfolgende Rezitationsweise in Schostakowitschs Werk. Die Gestalt *Nase = Kunst* wird in der Regie ästhetisch als statisches und selbstausreichendes

31 A.a.O.

Betrachtungsobjekt artikuliert. Dabei erinnert Immendorfs Methode mehr an die Prokofjewsche Disposition *Thema als Ganzheit* anstatt an ihre Detaillierung, bzw. prozessuelle Durchführung.

Die Vielfalt der Nase-Gestalt präsentiert die Regie-Gruppe in der Tradition der Commedia dell'Arte. Vor allem ist ihre visuelle Deutung fantasievoll. Die Nase transformiert sich, tauscht ihre Masken, formt sich gelegentlich ins Gegenteil. *Nase = Kunst* ist sowohl ein goldenes Wertobjekt als auch etwas Wertloses, versteckt im Mühlpaket. *Die Nase* als Ersatz der Kunst wurde durch den surrealistisch kreierte Schmuck gestaltet, der von anderen Organen – Augen und Ohren – verziert wird. Gleichzeitig stellt *Nase = Bienennest* das Logo des Künstlers (von Immendorff, Imme-Biene) dar. Nicht zufällig wählt Immendorff auch für die symbolhafte Darstellung *Nase = Kunst* die goldene Farbe und die der Ikonenmalerei eigene Flächentechnik für die Szene in der Kathedrale aus.

Die Synästhetik der menschlichen Sensibilität wuchert in der Fantasie des Künstlers bis zur universellen Dimension. Die semantische Mehrdeutigkeit der Nase, im Unterschied zu den Augen und Ohren, zugewandt auf die sichtbaren sowie hörbaren Dinge, ist durch seine Empfänglichkeit für das Unsichtbare und Unhörbare wie Luft, Geruch, Atmosphäre legitimiert. So etabliert sich die *Nase = Kunst* als Organ der kosmischen Atmung. In den Skizzen zu Immendorfs Dekorationen³² verbreitet sich die Nasenfunktion sogar bis zur Allegorie der *planetaren Atmung*. Die Darstellung von riesenhaften Planeten-Nasen dient als Symbol der metaphysischen Gestalt *Nase des Weltalls*, die das öffentliche Leben der Gesellschaft steuert. Aus dieser Sicht erscheint die Nase-Travestie in den hohen Beamten folgerichtig. Zusammengefasst bedarf Immendorfs Interpretation von Nikolaj Gogols Sujets folgender Klärung: Die unbewusste Funktion der Nase als lebenswichtiges Atmungsorgan wird nur durch deren Verlust als Gefahr für das Universum begriffen, dessen Existenz nur durch das Atmen der *Nase = Kunst* möglich ist.

32 Die Skizzen sowie detaillierte Beschreibung der Inszenierung in: Sigfried Gohr. Dmitri Schostakowitsch: Nos - Die Nase. Oper in drei Akten. Mit Bildern von Jörg Immendorff. – Köln 2002.

Die Allegorie *Nase = Kunst* integriert sich theatralisch in der Opernhandlung, wird jedoch weder von 'phantastischen Realismus' Gogols noch von Schostakowitschs Tragik-Komik-Sinn-Gestaltung involviert (beeinflusst). Ihre Vielgestaltigkeit stellt in der Aufführung das Gleichgewicht des kosmischen sowie des ästhetischen Phänomens dar, um die metaphysische Kraft der Schöpfung zu symbolisieren.

Diese künstlerische Idee Immendorfs korrespondiert mit der Prokofjewschen Theatralik und ihrer ästhetischen Dynamik und Experimentierlust. Die Aufführung von Schostakowitschs „Nase“ von Mussbach/Immendorff mit ihrer karnevalistischen Weltanschauung läßt einen unmittelbaren Vergleich mit der „Liebe zu den drei Orangen“ zu. Die Verschmelzung von Realität und Märchen, Leben und Tod, Liebe und Lust, Teufelei und Göttlichkeit sind ästhetisch artikuliert, ohne daraus ethische Einschätzungen ziehen zu wollen. Die Wertschätzung verschiebt sich vom *Was* auf das *Wie*. In der Ästhetik des Absurden Theaters erfolgt „die surreale Darstellung und Gegenüberstellung verschiedener Welten außer der moralischen Einschätzung wie in der Kunst. Hier entsteht keine Konfrontation nach dem Prinzip 'schlecht – gut', 'falsch – wahrhaft'. Es geschieht eine Vereinigung verschiedener Substationen, existent in verschiedenen Dimensionen, deren Kontakte einer Illusion gleichen.“³³

In diesem Zusammenhang ist es sinnvoll zu erwähnen, dass Prokofjews Ästhetizismus und seine Experimentieren mit musikalisch illustrativen Klangeffekten Schostakowitsch fremd waren. Prokofjews latentes Missverständnis des Werks Schostakowitschs ist auch mittlerweile wissenschaftlich belegt.³⁴ Bekanntlich richtete sich angeblich Prokofjews Ablehnung gegen „den labilen Ge-

33 Tarakanova E. „Die Nase“ Schostakowitschs und die avantgardistische Kunstrichtungen am Anfang des 20. Jahrhunderts. In: *Widmung an Schostakowitsch: Sammlung von wissenschaftlichen Aufsätzen zum 90. Geburtstag des Komponisten*, Moskau 1997, S. 148.

34 Vgl.: Levaja, Tamara. Schostakowitsch und Prokofjew: Skizzen zum Doppelporträt. In: *Muzikal'naja akademija*, Heft 3/2006 (Moskau), S. 62.

schmack“ und „die musikalische Grobheit der Groteske“³⁵ in Schostakowitschs Musik.

Aktuelle Parallelen bildet hierzu die neue Regie der „Nase“, die aus der Ausführung die Aspekte entnimmt, die sozial und grotesk wirken. Statt dessen wird eine Theaterästhetik manifest, die sich der „spezifisch Prokofjewschen Hermetik“³⁶ nähert. Durch mangelndes Interesse des Regisseurs an Schostakowitschs markanten „Straßen- und Armenmilieukontakten“³⁷ ist die Handlung von der anderen Gesellschaft, bzw. von der kulturellen und politischen Elite geprägt.

Von Anfang an korrespondieren in der Handlung verbale sowie visuelle Objekte nach dem Theaterprinzip des Absurden. Das Symbol *Welt Nase* begleitet die Prolog-Szene mit Barbier Ivan Jakowlewitsch (in der Todesgestalt) und Major Kowaljow (Sten Byriel /Tomas Möwes). Im Sujet sind neue Details eingeführt, die die Nichtübereinstimmung lokaler Handlung mit dem Konflikt zwischen Leben und Tod verstärken, bis die karnevalistisch, farbenreich gestaltete Bühne die Inferno-Semantik verdrängt.

Die Handlungs- Sequenzen um die personifizierte Hauptgestalt (*Nase = Kunst*) führen den Zuschauer zu der paradoxen Idee, dass Kowaljows Naseverlust für die ganze Stadt³⁸ eine Tragödie des kulturellen Potenzverlustes bedeutet. Das Feigenblättchen, mit dem Kowaljow sich zudeckt, dient der zusätzlichen Andeutung dieser ambivalenten Situation.

Die Dialog-Szene Kowaljows mit der Nase (Alexander Kravets) soll in der Kasaner Kathedrale stattfinden. Anstelle dessen bringt der Regisseur die Szene im surrealistischen Raum unter, assoziierend mit dem Atelier des Künstlers. Dabei erscheint die Nase, anstatt den hohen Beamten spielen zu wollen, als massiv vergoldete Skulptur. Das Bühnenzentrum illustriert eine andere Welt mit der Figur im schwarzen Frack. Kunsthistoriker Sigfried Gohr, Autor der Kommentare

35 A.a.O.

36 Levaja, Tamara. A.a.O. - S. 61.

37 A.a.O.

38 Die Handlung wird ins Köln verlegt und in die festlichen Strömung des Straßenlebens getaucht.

zur Berliner Premiere der „Nase“, definierte die Figur als freien Künstler. Wo möglich ist es Immendorff selbst, der Künstler, der seine eigene Identität von außen betrachtet.

Einen wichtigen Bestandteil der Inszenierung bildet die, der oberflächlichen Karnevals Atmosphäre gegenüberstehende, goldene Symbolik der orthodoxen Kathedrale als sakrales Zeichen, gleichfalls – die Farbe der Kunst. Im szenischen Verlauf der Reliefs und Wechselwirkungen im Hintergrund wird der innere Konflikt der künstlerischen Persönlichkeit beleuchtet. In diesem Sinne bildet das Intermedium zur achten Szene den Höhepunkt der Personenregie. Auf der Bühne, die eher einem Markt ähnelt, wachsen die Barrikaden. Die Antagonismen beginnen mit äußerlichen Gegenüberstellungen: Die farbige Barrikade präsentiert die Kunstwelt, die graue – das Spießertum,³⁹ wobei deren Kampf auf den Barrikaden als grandiose Maskenshow inszeniert wird. Hier erscheinen bekannte Personen aus Politik, Kunst und Show wie Museumsdirektor Peter-Klaus Schuster, Kunstsammler Hans Grote, Talkshow-Master Thomas Gottschalk, Verona Feldbusch und sogar Joseph Beuys in propria persona. Auf diese Weise verbindet ein großer Bedeutungsbogen den dritten Akt mit dem ersten. Vom Prolog bis zum Epilog erfüllt die Inszenierung eine aufeinanderfolgende Logik des Karnevals.

Der Epilog schließt die Karnevalreihe an der kölnischen Promenade: Vorbei an dem zufriedenen Major Kowaljow, mit seiner Nase am richtigen Platz, spazieren Vertreter der internationalen Politik-Elite: Kofi Annan – der ehemalige Generalsekretär der UNO, Ariel Scharon – der ehemalige Ministerpräsident Israels, Jassir Arafat – der ehemalige Palästinenserführer etc. In dieser 'ernsthaften' Umgebung um Major Kowaljow erscheint schließlich die Doppelsinnigkeit der Regie als soziale Parodie auf die oberflächliche Kunstpopularisierung und Produktion

39 Sigfried Gohr beschreibt präzise den Inhalt beider Barrikaden: Auf der Barrikade der Kunstwelt stapeln sich in einem Haufen Bilder, Bücher, Pinsel, Farben, Leinwände, und sogar ein umgewandter Konzertflügel, die graue Barrikade hat alles, was es im alltäglichen Gebrauch gibt: Regenschirme, Matratze, Weinglas, Surfbrett, Kleidung, T-Shirts, Schuhe, Fernseher, Garten-zwerg, Aquarium usw. (Sigfried Gohr. Dmitri Schostakowitsch: Nos - Die Nase. Oper in drei Akten. Mit Bildern von Jörg Immendorff. – Köln 2002).

(Kunst = Ware) in der gegenwärtigen politikabhängigen Lebenssituation der Künstler.

Um die Illusion einer Vereinigung des Unvereinbaren zu erreichen, zielt der Regisseur auf die Vorstellung des politisch-kulturellen Karnevals als Inversion der Menschen, die „die verkehrte Handlung der Welt“⁴⁰ reflektieren. Travestien, Masken, ein Kaleidoskop von Kostümen und Waren bilden zusammen eine Art des Spießertums, gemischt aus Prominenten und Volk, die mit der gleichen Massenshow Atmosphäre 'atmen'. Immendorff diente hier diese Kunstannahme als visuelle Handlungs-Übersetzung in die Bühnenbilder mit dem deutlich hervorgehobenen Parodie-Stil. All diese Besonderheiten betonten zusätzlich eine eigene Fähigkeit karnevalistischer Weltanschauung, sich in den verschiedenen (historischen, künstlerischen, sozialen) Kontexten zu tradieren. Dabei transferiert Immendorff die ironische Neigung Prokofjews zu den Personen der Commedia dell'Arte zum Vektor der gegenwärtigen sozialen Kritik, die die Pathos-Idee über die kosmische Rolle der Kunst verleugnet.

Die von Immendorff erfundene Gestalt *Nase = Kunst* wird zur Performance, Objekt der Aktionskunst und Demonstration des Widerstandes zwischen dem 'hohen' und 'niedrigen', 'einmaligen' und 'alltäglichen', 'talentierten' und 'mittelmäßigen', 'verfälschten' und 'originalen' Schaffen. Der Künstler-Ästhet kritisiert nicht nur das Spießertum im Allgemeinen, sondern seine Wirkung auf die moderne Kunstexistenz, die immer mehr zu Nebenbedeutungen und Ersatzerscheinungen neigt, um sich als wichtigstes Organ (*die Nasen*) der gegenwärtigen Gesellschaft zu etablieren.

Zusammenfassung

In der Berliner Aufführung der „Nase“ wurden zwei Parodie-Konstanten deutlich. Die Wechselwirkung zwischen dem originären Werk und seiner Regie-

40 Vgl.: Michail Bachtin. *Die Poetik Dostojewskis*, Moskau 1979; Schajmuchametowa, Elena. Musik in der System der karnevalistischen Kultur: Dissertationsautoreferat der Kandidatin der Musikwissenschaft: 17.00.09. - Moskau, 2002. - 24 S.

Interpretation schafft eine zwiespältige Wahrnehmung wie im absurden Theater mit den Nichtübereinstimmungen der *dramaturgischen* und *szenischen* Handlung. Wie Leo Akopjan treffend erklärt, „wirkt, während das dramaturgische Sujet sich hinter dem Rücken der Handlung versteckt, an seiner Seite das spontan entstehende szenische Sujet.“⁴¹ Das unangemessene Verhältnis des *dramaturgischen* und *szenischen* Handlungsplans führt zu unkoordinierten bzw. absurden Wechselwirkungen zwischen den musikalischen, verbalen und visuellen Komponenten der Oper.

Der Kern der Bedeutung der neuen Interpretation von Schostakowitschs „Die Nase“ lässt sich über die Karnevalslogik verstehen, deren Wertesystem auf der Theaterkunst als Darstellung, Performanz, Präsentation basiert. Die Kunst wird hier als wirksames Konglomerat ihrer nationalen, sozialen, politischen und kulturellen Identität manifestiert.

In der Regie fügen Mussbach / Immendorff aktuelle gegenwärtige Kontexte ein. Das vielschichtige moderne Milieu aus berühmten Zeitgenossen wie auch die ambivalenten Symbole und Allegorie decken durch deren zwiespältigen Konnotationen den Inhalt des originären Werks völlig ab. Insofern implizieren die Personen- und Handlungs-Travestien eine Reihe der paradoxen Assoziationen betreffend metaphysischer, historischer und gegenwärtiger Probleme. Die verbalen Symbole *Nase = Kunst* und *Weltnase* spielen als ästhetischer Modus der Parodie-Oper eine Balance-Rolle zwischen den ästhetisch-kulturellen, künstlerischen, sozial-politischen Regelungen und den aktuellen Weltkonflikten von Demokratie und Extremismus, Karneval und Alltäglichkeit, Leben und Tod.

Dabei präsentiert die irrationale Handlung die absurde Logik im Sinne der „introvertierten Parodie“⁴², deren ungreifbarer Sinn die Information für die Initiierte

41 Die Nichtübereinstimmungen, die im theoretischen Manifest der Obeuriten als die typische Annahme des absurden Theaters festzustellen sind, betont Akopjan bei der Analyse der „Nase“ Schostakowitschs: „das dramatische Sujet ist gleichsam von den nebensächlichen offenbar absurden Momenten stets überlagert“. (In: Akopjan, Leo. *Dmitri Schostakowitsch: Versuch einer Phänomenologie seines Schaffens*. - St. Petersburg: 2004. - S. 86).

42 Solomonowa, Olga: Wenn das Gesicht lacht, lacht noch nicht der Verstand: Lachspiegel der russische Musikklassik, Kiew 2006, S. 171.

behält und ein 'offenes Kunstwerk' schafft, das nach Umberto Eco „in seiner Unklarheit mit dem Leben konkurriert.“⁴³

Die erfindungsvolle Interpretation der Oper Schostakowitschs im Stil der ästhetischen Polemik über die soziale Rolle der Kunst bringt die Regie von Mussbach und Immendorff den Traditionen des Meyerhold'schen / Brecht'schen Theaters nahe. Diese wirksame Theatertradition der Verfremdung, die durch eine kontinuierliche Distanzierung des Publikums dieses um so intensiver teilnehmen lässt, hat sich wohl als einziger Faktor erwiesen, der dieses Personen-Regie-Artefakt mit dem Originalwerk der „Nase“ Schostakowitschs verbindet.

Resümee.

In den vorliegenden Abhandlungen wurden zwei kontrastreiche Interpretationen der Oper Prokofjews „Die Liebe zu den drei Orangen“ und Schostakowitschs „Die Nase“ untersucht. Als Erstes wurde in originären Fassungen verschiedene Realisierungsweisen der Gattung *Komische Oper* festgestellt. Dabei zeigte die inhaltliche Parallele, die auf die Ästhetik des absurden Theater hinweist, eine Reihe von Ähnlichkeiten. Bei der Analyse der Münchner und Berliner Aufführungen (von Karaman / Dentler und Mussbach / Immendorff) wurden Querbezüge zwischen beiden Opern festgestellt. Durch die Wirkung der 'Paradoxie-Elemente' fügten sich die unterschiedlichen Texte mit ihren Inversionen von 'Hohem' zum 'Niedrigen' zusammen. Dabei experimentieren die Regisseure individuell mit der „transformierten Wiedergabe“⁴⁴ bei beiden Aufführungen. In der Regie-Version der Karaman / Dentler wird das 'Hohe' zum 'Niedrigen' transformiert, bei Mussbach / Immendorff im Gegenteil – das 'Niedrige' zum

43 Eco, Umberto. Sechs Spaziergängen in den literarischen Wäldern. – St. Petersburg 2003, S. 20.

44 Solomonowa, Olga: a.a.O.

'Hohen'. In der Regie handelt es in beiden Fällen um die Nebeneinanderstellung bis zur Konfrontierung zu den primären Quellen des kompositorischen Originals.

Bekanntlich unterscheiden Wissenschaftler die Parodie mit *positivem* und *negativem* Sinn nach der ästhetischen Bezugnahme⁴⁵ zum Parodie-Objekt. Wenn in der szenischen Dramaturgie der „Nase“ die semantische Inversion der 'niedrigen' kulturellen Konstanten auf die 'hohen' erfolgt, heißt das, dass der Parodie-Charakter, verstärkt von der Karnevalsemantik und "Parodie-Konnotationen der gegenwärtigen Zeit"⁴⁶ als *positiv* festzustellen ist.

In der Inszenierung der „Nase“ durch Mussbach / Immendorff werden die Masken „des Spießertums“ mit der Masken „der Prominenz“ erneuert. Darin entsteht unerwartet eine Querverwandtschaft mit dem 'Lachmodus' der Prokofjewschen Oper „Die Liebe zu den drei Orangen“ durch die Parodie des 'hohen' prominenten Status des königlichen Hofes und der Gestalten der Prinzen und Prinzessinnen. Wenn in der Dramaturgie der „Liebe zu den drei Orangen“ die Sinninversion von der 'hohen' kulturellen Konstante auf die 'niedrige' geschieht, heißt das, dass der Parodie-Charakter als *negativ* festzustellen ist. Der 'Lachmodus' in der Oper ist mit der Groteske saturiert. Die Niederlage der Prominenz-Masken hat das Ziel, ihr Spießertum zu explizieren und dem Zuschauer vor die Augen zu führen.

Beiden Aufführungen gelang es, die Parodie-Prinzipien bzw. die „transformierte Wiedergabe“ als semantische Inversion (hinzu als „verkehrte Handlung“ / Michail Bachtin und als „rückgängiger Sinn“ / Roland Barthes) zu fixieren und zu entfalten. Insofern liegt hier eine Verfremdung der originären Quellen vor.

Die Regie hat den primären Werkstext über das Spiel gesetzt, das als „semantische Diversion“ zu definieren wäre (nach Olga Solomonowa), da sie zur Destruktion des ursprünglichen Bedeutungsfeldes der Oper führt, mit dem Ziel, den

45 „Der Charakter der ästhetischen Bezugnahme zum Parodie-Objekt“ dient in der Parodie-Theorie von Solomonowa als funktionsdifferenziertes Parameter des Parodie-Stils. (Solomonowa, Olga: a.a.O., S. 170).

46 Solomonowa, Olga: a.a.O., S. 170.

neuen Sinn durchzusetzen. Dabei bewirkt die sogenannte Mitautorschaft in der Regie-Oper (*Komponist - Regisseur – Bühnenbildner - Szenarist* u.a.) eine Konversion der „simultan koexistierenden Texte.“⁴⁷

47 Solomonowa, Olga: a.a.O, S. 158.

Bernd Feuchtner:

„Ich blieb bei meinem Volk in seinem Leiden“,
Schostakowitsch und Britten

Im 20. Jahrhundert waren die Künstler meist polyglott. Im 19. Jahrhundert waren viele noch damit beschäftigt, Nationalstile auszubilden, aber mit der gemütlichen Heimat hatte es spätestens mit dem 1. Weltkrieg ein Ende. Entweder mussten sie ihre Wahlheimat verlassen wie Kandinsky, der aus Bayern nach Russland zurückkehren musste, oder sie verloren ihre Heimat wie Strawinsky, Prokofjew, Rachmaninow und viele andere durch die russische Revolution. Der Tscheche Martinů wurde in Paris zum Surrealisten, wohin auch Gertrude Stein und Virgil Thomson aus den USA gekommen waren. Die Kunst verlor ihre Erdung und schwang sich in abstrakte Höhen auf. Doch zwei große Komponisten des 20. Jahrhunderts kann man sich außerhalb ihres Landes nicht vorstellen: Benjamin Britten und Dimitri Schostakowitsch. Sie waren befreundet, widmeten sich gegenseitig Werke und besuchten sich – doch war diese Verwurzelung in ihrer Heimat wirklich eine Gemeinsamkeit oder trennte sie die beiden Künstler nicht eher?

„I am native rooted here ... by familiar fields, marsh and sand, ordinary streets, prevailing wind,“ singt Peter Grimes in der gleichnamigen Oper von Benjamin Britten. Die Oper beruht auf der Erzählung „The Borough“ von George Crabbe, die der dichtende Pastor im Jahr 1809 in Aldeburgh beendete. Britten las Crabbes Erzählung in Amerika, wohin er 1939 mit seinem neuen Freund Peter Pears gegangen war, und fand darin den Gegenstand für seine erste Oper, die ihn so gleich weltberühmt machen sollte. 1941 überfiel ihn in Kalifornien das Heimweh, als er einen Artikel von E. M. Forster über Crabbes Erzählung las: „I realized two things: that I must write an opera, and where I belonged.“

Benjamin Britten war am 22. November in Lowestoft geboren worden, einem Seebad in Suffolk, in dem östlichsten Ort Englands. Er wuchs aber nicht im alten Ortskern auf, wo das alte Lowestoft-Porzellan hergestellt wurde, sondern im südlichen Stadtteil Kirkley. Sein Vater war Zahnarzt und hatte ein neues Reihenhäuser, von dem aus der junge Britten nur eine Straße und die Strandpromenade überqueren musste, um sich ins Meer zu stürzen oder auf dem weißen Sand zu spielen. Die Morgensonne scheint auf die See – und ihre schimmernde Reflexion lässt sogleich die *Sea Interludes* aus „Peter Grimes“ assoziieren. Der Vater war Mitglied im Yachtclub, so dass Benjamin von Anfang an mit dem Meer eng vertraut wurde. Er sah die Fischer ein- und ausfahren, ging in den kleinen Läden einkaufen, wohnte dem Gottesdienst in der heute abgerissenen Kirche bei und war Teil des Kleinstadtlebens. Das erste Geräusch, an das er sich erinnern konnte, war die Explosion einer Bombe, die ein deutscher Zeppelin in der Nachbarschaft abgeworfen hatte.

Mit acht bekam er von der Mutter den ersten Musikunterricht, mit 14 begeisterte er sich in Norwich für die Musik von Frank Bridge und nahm Unterricht bei diesem Komponisten, mit 17 kam er durch ein Stipendium am Royal College of Music nach London. Ab 1935 kamen die ersten Kompositionsaufträge vom Film – das war ja auch für den zehn Jahre älteren Schostakowitsch die erste Einnahmequelle gewesen. 1937 kehrte Britten aufs Land zurück, kaufte eine alte Mühle in Snape bei Aldeburgh und lebte dort mit Peter Pears. Beide waren Pazifisten und beobachteten die sich zuspitzende Lage in Europa mit Sorge. Und als homosexuelles Paar machte ihnen die konservative englische Gesellschaft das Leben ebenfalls zur Hölle. Im Mai 1939 emigrierten sie zuerst nach Kanada, dann nach New York, auch um neue musikalische Erfahrungen zu machen. Doch am Ende stand nach drei Jahren die Erkenntnis, dass Amerika niemals ihre Heimat werden würde. Britten und Pears kehrten zurück und ließen sich als Kriegsdienstverweigerer eintragen.

Dass „Peter Grimes“ sogleich in durchschlagender Erfolg war, lag zum einen daran, dass dies die erste englische Oper war, deren Qualität außer Frage stand (Purcell war lange her und nicht im Repertoire, und Delius auch schon wieder

vergessen), an dem hohen Grad an Verfeinerung, den der junge Komponist erreicht hatte: „Musik bedeutet für mich Klarstellung; ich versuche zu klären, zu verfeinern, zu sensibilisieren. Strawinsky hat einmal gesagt, dass man beständig an seiner Technik arbeiten muss. Was aber bedeutet Technik? Schönbergs Technik ist oftmals eine riesige Durchführung. Meine Technik besteht darin, alles Überflüssige zu beseitigen, um eine vollkommene Klarheit des Ausdrucks zu erreichen, das ist mein Ziel.“

Der Erfolg resultierte aber auch aus der genuin englischen Handlung. Britten modifizierte Crabbes Sicht auf den Fischer Grimes, indem er die Gesellschaft in den Mittelpunkt stellte, die den – anfechtbaren – Außenseiter Grimes in den Tod treibt. In den komponierten Stürmen des Meeres spiegelt sich der Lebenskampf der Menschen an der Küste. Jahre später räumte Britten ein, dass der Gegensatz Individuum-Masse „ironische Zwischentöne zu unserer eigenen Situation hatte. Wir konnten nicht sagen, dass wir körperlich litten, aber natürlich spürten wir eine ungeheure Anspannung“ – unter anderem, weil er noch 1953 von der Polizei wegen seines Schwulseins verhöört worden war und befürchten musste, Peter Pears würde eine Schein-Heirat eingehen müssen, um Denunziationen vorzubeugen. Er kritisierte heuchlerische Lebensbedingungen, die er kannte, und wiederholte das auf komödiantische Weise in „Albert Herring“.

Doch Britten kritisierte nicht nur, er wollte auch aktiver Teil der Gesellschaft sein. Im Sommer 1947 kaufte er das Crag-Hpuse an der Strandpromenade von Aldeburgh, in dem er und Pears zehn Jahre lebten, und gründete im folgenden Jahr mit Freunden das Aldeburgh Festival. Als ihm im Oktober 1962 in der Moot-Hall aus der Tudorzeit (in der auch die Eröffnungsszene von „Peter Grimes“ spielt) der „Freedom of Aldeburgh“ verliehen wurde, sagte Britten, er sei stolz, diese Auszeichnung zu erhalten „als einer von Ihnen, als nützlicher Teil der Gemeinde – und dies ist das höchste mögliche Kompliment für einen Künstler. Wie Sie sehen, glaube ich daran, dass ein Künstler Teil seiner Gemeinschaft sein, für sie und mit ihr arbeiten und von ihr genutzt werden sollte.“ Das sagte ein Künstler, der die Mechanismen der Gesellschaft gut kannte.

Das war kein erpresstes Lippenbekenntnis, sondern Brittens volle Überzeugung. Sonst hätte er nicht Stücke wie „St Nicholas“ (1948) und sieben weitere für die Aufführung in der Kirche von Aldeburgh geschrieben – 1965 brachte Mstislav Rostropowitsch dort beispielsweise Brittens erste Cellosonate zur Uraufführung. Auf „St Nicholas“ folgten noch „Noahs Flut“ und die drei Kirchenparabeln, die allesamt zur Aufführung in der Kirche gedacht sind, teilweise sogar unter Beteiligung von Laien. Britten und Pears ruhen nebeneinander auf dem Friedhof von Aldeburgh unter den üblichen einfachen, hohen Grabsteinen, gestaltet von dem Künstler Reynold Stone. Ein Begräbnis in der Westminster Abbey hatte er klar abgelehnt. Dem Gedenkgottesdienst dort wohnten sowohl die Königin als auch Queen Mom bei.

Im Jahr 1957 musste Britten das Crag-House verlassen, weil sein wachsender Ruhm dazu führte, dass sich die Neugierigen an seinen Fenstern die Nase platt drückten. Er tauschte mit seiner Freundin Mary Potter das Red House dafür ein, unter der Bedingung, dass sie weiterhin dort Tennis spielen und Britten und Pears weiterhin bei ihr baden gehen durften – dann das Naturerlebnis, sei es beim Schwimmen oder beim Spazierengehen in der Marsch zwischen Aldeburgh und Thorpness. Im Jahr 1970 empfingen Britten und Pears im Red House die Queen und Prinz Philip zum Lunch, bevor sie das Aldeburgh Festival und den neuen, rustikalen Konzertsaal in Snape eröffnete. Mit diesem privaten Besuch der Königin im Haus eines homosexuellen Paares war Britten in der Gesellschaft angekommen, deren Teil er immer hatte sein wollen und immer war. Im Juni 1976, wenige Monate vor seinem Tod, wurde Britten zum Lord erhoben (Baron Britten of Aldeburgh), und zu seinem Tod kondolierte die Königin Peter Pears. Heute können Besucher sogar vor dem „Ehebett“ von Britten und Pears stehen – und daran denken, dass 1967 dessen Verkäufer noch einigermaßen geschockt war.

In der Bibliothek in einem Anbau des Red House, die auch für Studien, Proben und Diskussionen genutzt wurde, steht ein langer Esstisch mit Sitzbänken, gebaut 1952 von Ralph Saltiel aus Norfolk. Hier saß 1972 Dimitri Schostakowitsch und studierte zwei Stunden lang die noch unvollendete Partitur von „Death in Venice“. Britten zeigte sonst niemals unfertige Werke anderen Leuten, aber für

diesen Besuch aus Russland machte er eine Ausnahme. Britten selbst ging in dieser Zeit nervös in seinem Garten umher ... Britten hatte Schostakowitsch in Moskau durch Rostropowitsch kennengelernt, für den er sowohl seine Cello-Symphonie als auch seinen beiden Cellosuite und die Cellosonate schrieb. Die beiden Komponisten schätzten sich allerdings bereits durch ihre Werke. „Es sollte mehr Brittens geben“, hatte Schostakowitsch gesagt, und er widmete dem britischen Kollegen seine Vierzehnte Symphonie, die Britten dann 1970 beim Aldeburgh Festival aufführte. Er selbst widmete Schostakowitsch seine Kirchenparabel „Der verlorene Sohn“. Rostropowitsch berichtete, dass Schostakowitsch ihm gegenüber Brittens „War Requiem“ als das größte Werk des 20. Jahrhunderts bezeichnet habe.

Das „War Requiem“, das der Toten beider Weltkriege über die Grenzen hinweg gedenkt, und die „Sinfonia da Requiem“ von 1940 zeigen Britten als einen Künstler, der genau beobachtete, was in der Welt vor sich ging. Er wusste, dass er mit seiner Kunst die Welt nicht verändern konnte, aber er wollte als Teil der Gesellschaft an deren ständigen Verbesserung mitarbeiten – Kunst ist Kommunikation. Dass er so viele Liederzyklen und andere Vokalmusik schrieb, lag nicht nur an seiner Freundschaft mit dem Tenor Peter Pears, sondern auch daran, dass treffende Worte für ihn wichtig waren. Nachdem er 1945 mit Yehudi Menuhin bei einer Reise durch Deutschland das Konzentrationslager der Nazis in Bergen-Belsen besucht hatte, schrieb er die „Holy Sonnets of John Donne“. Der Besuch in Bergen-Belsen verstörte den Komponisten zutiefst und löste heftige Fieberattacken aus. Er konnte bis zum Ende seines Lebens nicht über diese Erfahrung sprechen und sagte zu Peter Pears, alles was er danach geschrieben habe, stehe unter diesen Eindrücken. Am 6. August, dem Tag, an dem die Atombombe auf Hiroshima abgeworfen wurde, entstand das zweite Lied „Batter my heart“ (Oppenheimer, der Vater der Atombombe, liebte dieses Gedicht leidenschaftlich, und so komponierte auch John Adams es in seiner Oper „Doctor Atomic“). Viele Liederzyklen, aber auch eine Großzahl seiner übrigen Werke, gelten der bedrohten Unschuld. Reine Instrumentalmusik lag nicht im Zentrum seines

Interesses. Er wollte sprechen innerhalb seiner Gemeinschaft, und seine Landschaft war Teil von deren Leben.

Benjamin Britten hing so an seiner Suffolk-Landschaft, wie die Schwestern Brontë im 19. Jahrhundert an den Hügeln von Yorkshire gegangen hatten. In Charlotte Brontës Roman „Jane Eyre“ beschreibt die Titelheldin zwei Schwestern, die in den Yorkshire Dales aufgewachsen sind und denen die Landschaft zu einem Teil ihrer Persönlichkeit geworden ist:

Sie hingen mit inniger Liebe an der rotblühenden Heide, in deren Mitte ihr Wohnsitz lag – an dem tiefen Thal, in welches der steinige Reitweg, der sich an ihrem Tor vorüberzog, hinunterführte und sich zuerst zwischen Farnkraut bewachsenen Hügeln und dann zwischen den wildesten kleinen Weideplätzen hindurchschlängelte, welche je ein weites Heideland begrenzt oder einer Herde grauer Moorlandschaft mit ihren kleinen Lämmern das Leben gefristet haben. Sie hingen mit vollständig enthusiastischer Liebe an dieser Landschaft, wie ich sagte. Und ich konnte das Gefühl verstehen und seine Wahrheit und Macht vermochte ich zu teilen. Ich empfand den fesselnden Zauber des Ortes. Ich empfand die Heiligkeit seiner Einsamkeit; mein Auge ergötzte sich an diesen Umrissen von Berg und Tal – an der wilden Färbung, welche Moos und Heiderosen und blumenbestreute Wiesen und prächtige Farnkräuter und Granitfelsenklippen den Hügeln und der Ebene verliehen. All diese Einzelheiten waren für mich, was sie für sie waren – ebenso viele reine und süße Quellen der Freude. Der scharfe Wind und die leichte Brise; die rauhen und die halcyonischen Tage, die Stunde des Sonnenaufgangs und des Sonnenuntergangs; das Mondlicht und die wolkige Nacht – alles dies übte in diesen Regionen dieselbe Anziehungskraft auf mich aus, wie auf sie – nahm mich mit demselben Zauber gefangen, der sie längst umstrickt hatte.

Eine analoge Beschreibung der Landschaft der englischen Ostküste würde vieles am ästhetischen Empfinden von Benjamin Britten veranschaulichen. Anders der Bruder dieser beiden Schwestern. Er ist calvinistischer Pfarrer und ringt mit den Dogmen seiner Religion, mit seinen Aufgaben und seinen Plänen. Er analysiert die Gesellschaft seiner Heimat und bedenkt die Lage der Welt. Die Landschaft dient ihm nur dazu, wandernd zu denken und seinem Leben ein Gerüst zu bauen:

Außerdem glaube ich nicht, daß die Natur ihm so viele Quellen der Wonne und des Entzückens bot, wie seinen Schwestern. Nur einmal, nur ein einziges Mal sprach er in meiner Gegenwart über den wunderbaren Reiz, welchen diese rauhen, schroffen Hügel auf ihn ausübten, und über die angeborene Liebe für das düstere Dach und die bemoosten Mauern, die er sein Heim nannte. Aber in seinen Worten lag mehr herbe Trauer, als sich mit dem Gefühl vertrug, dem er Ausdruck verlieh. Auch schien es mir stets, als durchstreife er Heide und Moor nicht um ihrer beruhigenden, tröstenden Stille und Einsamkeit willen – als suche er sie nicht auf um der tausend friedlichen Freuden halber, die sie ihm doch hätten gewähren können.

Dmitri Schostakowitsch würde man wohl eher mit diesem zweiten Romanhelden vergleichen – für Naturschwärmereien ist er nicht bekannt. Er ist auch nicht auf dem Land aufgewachsen, sondern in der Stadt. Und St. Petersburg ist eine große Stadt. Seine Kindheitserlebnisse fallen in die Zeit zwischen den beiden Revolutionen. 1903 geboren, war er fünf, als seine Eltern mit der bürgerlichen Revolution sympathisierten, und elf, als er 1917 bei den Ereignissen der Oktoberrevolution mit ansehen musste, wie neben ihm ein Junge starb. Er sah die Welt früh mit politischen Augen. Man redete über Politik, nicht über das Baden in der Newa oder Ferien auf dem Lande. Und wenn man über Seeleute sprach, dann über die Matrosen von Kronstadt oder die vom Panzerkreuzer Potemkin oder von der Aurora. Wenn Romantik, dann Revolutionsromantik.

Gemeinsam hatte er mit Britten die frühe Begabung für die Musik. Beide waren erstklassige Pianisten, doch während Britten auch ein großer Interpret fremder Musik wurde, beschränkte Schostakowitsch sich darauf, seine eigene Musik zu spielen. Auch Schostakowitsch brannte darauf, in der Gesellschaft seine Rolle zu spielen. Doch die Umstände brachten es mit sich, dass er zunächst nach Anerkennung in den Kreisen der Künstler-Avantgarde strebte – und dass er es schaffte, von Majakowski, Rodtschenko und Meyerhold als Ebenbürtiger akzeptiert zu werden, war ein wichtiger erster Schritt, der ihm zugleich die Maßstäbe der Künstler-Avantgarde vermittelte. Diesen Maßstäben zu folgen bedeutete, für die Revolution zu sein – die Künstler-Avantgarde begriff sich als Speerspitze der

Revolution und damit als gesellschaftlich relevant und aktiv. Und der junge Schostakowitsch genöß es, gesellschaftlich relevant und aktiv zu sein!

Durch den Prawda-Artikel „Chaos statt Musik“ vom Januar 1936 musste er lernen, dass er einer Illusion aufgesessen war. Das Regime brauchte keine Ratgeber und schon gar keine Kritiker, es wollte die Kunst ebenso totalitär beherrschen wie die Gesellschaft. Nicht nur wer sich nicht anpassen wollte oder konnte, wurde umgebracht, das konnte auch aus reiner Willkür geschehen. Jedes Individuum steht in Opposition zu den Zwängen, die die Gesellschaft ihm auferlegt, doch die bürgerliche Revolution hatte diesen Konflikt mit Regeln versehen; sie waren nun aufgehoben und es herrschte wieder die gleiche Rechtlosigkeit wie bei den Untertanen im Feudalismus. Auch Ausreisen war nicht möglich, außerdem hatte der junge Komponist ja Familie. Der Nationalsozialismus in Deutschland wurde als Endstadium des Kapitalismus dem Volk als Feindbild entgegen gehalten, unter dem es sich zusammenschließen sollte; nach dem deutschen Überfall auf die Sowjetunion 1942 galt es erst einmal das Überleben zu organisieren. Der wirkliche Feind war die größere Bedrohung als das Regime.

Auf diese Illusion fiel Schostakowitsch nicht mehr herein. Er hatte sich 1936 die Maske des Klassizismus zugelegt, die er mit der Fünften Symphonie als „Antwort eines Sowjetkünstlers auf gerechtfertigte Kritik“ ankündigte. 1942 schrieb er die „Sechs englischen Lieder“: zwar hatte er nach dem Fiasko der „Lady Macbeth von Mzensk“ Abstand genommen zur Vokalmusik, weil Texte belastend gewertet werden konnten, doch die Zustände im fernen England vergangener Jahrhunderte waren weniger angreifbar. Sich, das letzte Lied „Königlicher Feldzug“ konnte als Spottlied auf Hitler verstanden werden. Doch was konnte eine schwerere Anklage gegen das Regime und seine Schranken sein als Shakespeares Sonett Nr. 66 – „Und Kunst geknebelt von der groben Macht“? Und „Macphersons Abschied“ von Robert Burns war das muntere Lied eines Rebellen auf dem Weg zu seiner Hinrichtung, dessen Galgenhumor bestens dem Sarkasmus von Schostakowitsch entsprach. Und als er 1945 diesen Galgenhumor zum Finalthema seiner Neunten Symphonie machte, war klar, dass er immer noch um sein Leben fürchtete.

Dank der Maske des Klassizismus konnten die Bürokraten und Scharfrichter das nicht entdecken. Doch wer widerständig fühlte, wer musikalische Bildung hatte, der hörte aus der Musik den widerständigen Impuls heraus. Das machte den Komponisten zu einer Leitfigur, was dem Regime wiederum nicht verborgen bleiben konnte. Schostakowitsch widerstand auch dem Druck zum Parteieintritt bis 1960, als er daran förmlich zerbrach. Aber auch da komponierte er zwar ein Selbstbekenntnis und Schlüsselwerk, das in Gohrisch entstandene Achte Streichquartett, doch er versteckte es hinter der Widmung „Den Opfern von Faschismus und Krieg“ – die Mär, das Stück handelte nicht vom Komponisten, sondern von Dresden, hielt sich lange. Im Ausland länger als in der Sowjetunion, wo die Musikliebhaber früh den wahren Sachverhalt erkannten, wie mir Rudolf Barschai versicherte, der das Achte Streichquartett zur Kammersymphonie umarbeitete, der Form, unter der es in der ganzen Welt berühmt wurde.

Schostakowitsch hatte zuerst zur Elite der Kunstavantgarde gehört, dann war er Teil einer inneren Emigration geworden, gehörte also wieder zu einer gesellschaftlichen Gruppe. Auch sein Widerstand war nicht individuell, sondern politisch und gemeinschaftlich. Die Umstände des Totalitarismus brachten es mit sich, dass man sich nicht organisieren konnte und auch nicht darüber sprechen durfte, da überall mit Bespitzelung und Denunziation gerechnet werden musste. Umso mehr galt daher die nonverbale Kommunikation, die über die Werke Schostakowitschs möglich war, die einen Code verwendeten, der nicht so einfach zu knacken war. Die Musiksprache dieses Künstlers hatte sich im Stalinismus in eine völlig neue Richtung entwickelt, die in engster Verbindung mit seiner Heimat stand und auch nur dort verstanden wurde.

So wird auch verständlich, warum der weltberühmte Komponist nicht im Ausland blieb, wenn er die Gelegenheit dazu hatte. Zunächst war ihm der Kapitalismus keine Alternative – er verachtete den Westen, was er bei seiner New-York-Reise 1945, die er auf ausdrücklichen Wunsch Stalins unternahm, dadurch zum Ausdruck brachte, dass er dem Publikum in Madison Square Garden ausgerechnet das Scherzo aus seiner Fünften Symphonie vorspielte, die Karikatur der „gesunden Lebensfreude“. Er reiste nach England, wo er 1958 in Oxford mit dem

Ehrendoktor ausgezeichnet wurde, aber er kehrte nach Russland zurück – jetzt war Stalin tot und die „Tauwetter“-Periode gab Hoffnung, man könnte aus den moralischen Prinzipien des Sozialismus doch noch gesellschaftliche Verpflichtungen ableiten wie etwa aus denen des Christentums. 1972 reiste er noch einmal nach England, vor allem aus Anlass der Erstaufführung seiner Fünfzehnten Symphonie in der Royal Festival Hall – im Rahmen dieser Reise fand nicht nur die Begegnung mit Britten im Red House statt, sondern der gesundheitlich schon schwer angeschlagene Komponist unterzog sich auch der Mühe einer Reise nach York, wo das junge Fitzwilliam Quartett zum ersten Mal in England sein Dreizehntes Streichquartett spielte. Er hatte den jungen Musikern auf ihren Brief geantwortet und spontan zugesagt, in der Lyons Concert Hall der Universität von York dabei zu sein. Ja, er kam sogar schon zu einer Probe, gab ihnen Hinweise zur Spieltechnik und verbrachte den Tag mit ihnen. Unter guten Musikern fühlte er sich wohl, überall auf der Welt, denn sie sprachen seine Sprache.

Das Motto des „Requiem“ von Anna Achmatowa hatte er auch zum Motto seines eigenen Lebens und Arbeitens gemacht:

Ich ließ mich nicht von meiner Heimat scheiden,
Floh in die Fremde nicht vor der Gefahr.
Ich blieb bei meinem Volk in seinem Leiden,
Blieb, wo mein Volk zu seinem Unglück war.

Britten war aus England geflohen, weil die Gesellschaft ihn durch Vorurteil zum Außenseiter machte. Sein Konflikt mit der Gesellschaft war vorwiegend persönlicher Natur, während Schostakowitschs Konflikt politischer Natur war – als Avantgardist nahm er absichtsvoll eine politische Position ein und der Stalinismus zwang ihn in eine andere politische Position. Britten versuchte niemals, sich als Mitglied einer Minderheit zu definieren und sich politisch für deren Rechte einzusetzen; er wollte so akzeptiert werden wie er war, es gab für ihn keine Welt der Schwulen und eine Bewegung der Schwulen schon gar nicht.

Auch Britten hatte eine fragile Gesundheit und war sensibel für das Leid anderer Menschen – und es war wohl auch das Gefühl, selbst gefährdet zu sein, eine allzu starke Neigung zu Knaben zu haben (der er aber niemals nachgab), die die Gefährdung des Zarten, Schutzbedürftigen, Unschuldigen zu einem der Leitthemen seiner Musik werden ließ. Das war zwar sein ureigenes Thema, doch berührte es sich selbstverständlich mit den Empfindungen vieler Menschen. Das Fehlen des Auftrumpfenden in Britten's Musik macht sie menschlich und sympathisch.

Doch auch Schostakowitschs Musik ist nicht nur politisch. Er war zwar selbst kein Außenseiter, doch er spürte starke Sympathie für verfolgte Minderheiten wie die Juden. Der zentrale Satz in seiner Dreizehnten Symphonie lautete mit Jewtuschenkos Worten: „Für Judenfeinde bin ich wie ein Jude“. Und in seinem Zweiten Klaviertrio ist es das jüdische Thema, das die Angst des Verfolgten zum Ausdruck bringt; er zitiert es im Achten Streichquartett wieder, wo es genau die gleiche Funktion hat. Der Verfolgte ist ganz allein, der Suchscheinwerfer ist auf ihn gerichtet, er kann sich nirgendwo verstecken. 1936 hätte Schostakowitsch gewünscht, sich als Tuttistreicher im Orchester verstecken zu können, doch er stand im Lichtkegel und man forderte von ihm: „Juble!“ Und er lieferte den erpressten Jubel im Finale der Fünften Symphonie, der die Einsamkeit des Verfolgten tragischer ausdrückt als jede andere Musik. Die „Lieder aus der jüdischen Volkspoesie“, das Erste Violinkonzert – diese und etliche weitere Kompositionen mussten im Stalinismus in der Schublade bleiben, weil der Antisemitismus auch in Russland ein beliebtes Herrschaftsinstrument war. Das Lachen durch Tränen, wie es in der jüdischen Musik zum Ausdruck kommt, machte Schostakowitsch sich zu eigen.

Die Erfahrung, dass die Einsamkeit des Individuums seine existentielle Grundbedingung ist, wurde für beide Komponisten prägend. Es gibt keine Freiheit außer der, die das Individuum sich dank Begabung und Umständen erkämpfen kann, doch auch die sind ihm vorgegeben. Es gibt keine absolute Freiheit, das Subjekt ist nicht souverän. Freiheitsgrade kann es nur erringen aus der gegebenen Unfreiheit. Es muss die Welt so nehmen, wie sie ist, obwohl es sie nicht einmal vollständig wahrzunehmen imstande ist. Es kann seine Befindlichkeit in der Welt in

der Regel nicht einmal anders formulieren, als auf die allgemein übliche Weise. Die Musik ist eine zusätzliche Sprache, die auch Dinge aussprechen kann, die verbal nicht geäußert werden können. Sowohl Benjamin Britten als auch Dimitri Schostakowitsch haben hier als Künstler Sprachnischen gefunden, aus denen sie eine neue Klangwelt – und damit Erlebniswelt – bilden konnten, die vielen Menschen verständlich war, ohne explizit zu sein. Deshalb konnte ihre Musik populär werden, ohne populistisch zu sein, denn sie wirkt auch ohne das Verständnis dessen, was unter dem doppelten Boden ist. Denn einsam ist auch der Hörer, und seine Sinne wählen aus dem Gehörten das aus, was zu ihm passt. Alle gemeinsam – die Komponisten wie ihre Hörer – sind Teilchen der modernen Gesellschaft und müssen als Individuum funktionieren – die Musik von Britten und Schostakowitsch hilft ihnen offenbar bei ihrer Positionsbestimmung auf dem Weg zu etwas mehr Freiheit.

Danuta Gwizdalanka:

Witold Lutosławski.& Dmitri Schostakowitsch –
zwei künstlerische Persönlichkeiten und Schicksale

In diesem Artikel werden die Schicksale und Werke zweier Komponisten, die fast zur gleichen Zeit und in dem scheinbar gleichen Teil Europas geboren wurden verglichen. Deren Lebensläufe verliefen jedoch komplett unterschiedlich, und auch ihr Schaffen gestaltete sich komplett anders. Bei der Besprechung der Probleme, konzentriere ich mich mehr auf das Leben und die Musik von Witold Lutosławski, in der Annahme, dass der Leser bereits über Wissen über das Schicksal und Werk von Dmitri Schostakowitsch verfügt. Die Form des Textes ist dem *Spezifikum des Themas* untergeordnet, so dass die biographischen Themen im fließenden Text beschrieben werden und die Musik wird in der Tabelle verglichen.

Herkunft

Familie

Dmitri Schostakowitsch und Witold Lutosławski sind beide in dem Teil Europas geboren, den man sowohl geographisch wie auch kulturell als Osteuropa bezeichnet. Im Fall Lutosławskis, der im Warschau geboren wurde, könnte man eventuell noch von Mitteleuropa reden. Die Entfernung zwischen Warschau und Sankt Petersburg beträgt 1000 Km. Bis zum Jahr 1918 befanden sich beide Städte innerhalb der Grenzen desselben Landes – und zwar Russlands. Sankt Petersburg lag – sowohl kulturell wie auch geographisch – am weitesten westlich in Russland, auch Warschau lag an der westlichen Grenze des Landes. Die Geburtsdaten beider Komponisten liegen auch nicht weit auseinander. Zwischen September

1906 und Januar 1913 liegen nur sechseinhalb Jahre, was es erlaubt beide Männer der gleichen Generation zuzuordnen.

Beide stammen aus intellektuellen Häusern. Lutosławski entstammte einer Gutsbesitzerfamilie, welche der Erste Weltkrieg und die bolschewistische Revolution in den Ruin getrieben haben. Beide verloren in der Kindheit ihre Väter. Schostakowitsch wurde mit 16 Halbweise, Lutosławski mit 5 Jahren schon viel früher. Die Umstände des Todes seines Vaters waren außergewöhnlich tragisch. Während des Ersten Weltkrieges flüchtete die Familie nach Moskau, wo sein Vater Jozef im April 1918 von Bolschewiki festgenommen und bald darauf erschossen wurde.

Beide wuchsen also in vaterlosen Familien auf, und beide Mütter kämpften mit ersten finanziellen Problemen. Maria Lutoslawska, von Beruf Ärztin, studierte in Zürich (ein beliebter Studienort bei den ehrgeizigen Zar-Untertaninnen, die kein Recht auf akademische Ausbildung in Russland hatten). Ihr medizinisches Praktikum absolvierte sie in London. Nachdem sie verwitwet war, kehrte sie mit den drei heranwachsenden Söhnen nach Warschau zurück, wo sie im Jahr 1918 in einem Krankenhaus gearbeitet hat. Zu einer zusätzlichen, wesentlichen Erwerbsquelle wurden für sie Übersetzungen aus dem Englischen und Spanischen.

Die dramatische finanzielle Situation im Hause Schostakowitsch war Ergebnis der Krise in Russland nach der Revolution. Seine Ausbildung ermöglichte ein Stipendium des Konservatoriums, das ihm auf Antrag von Alexander Glasunow gewährt wurde. Jedoch musste er schon als Junge einer Arbeit als Klavierspieler in Stummfilmkinos nachgehen. Die materielle Lage der Familie Lutosławski gestaltete sich nicht so ganz dramatisch, aber die Auswirkungen der großen Wirtschaftskrise der 20er und 30er Jahre bewirkten, dass der Junge gezwungen war, auf seinen Klavierunterricht zu verzichten, und es fehlte danach nicht viel, dass er auch Lebewohl zu seinem Kompositionsprofessor Witold Maliszewski gesagt hätte. Dieser jedoch erklärte sich bereit, ihn weiterhin und umsonst zu unterrichten. Als er auf den „moralischen“ Widerstand des ehrgeizigen Jungen stieß, schlug er vor, „die Schulden aufzunehmen“, die Lutosławski an die nächste

Generation zurückzahlen sollte. (Lutosławski nahm sich dieser Aufgabe mit großem Ernst an, und als erwachsener Mann half er vielen jungen Musikern, indem er ihnen Auslandsstipendien stiftete. In den 70er und 80er Jahren war, aufgrund des Währungskurses, Studien im Westen Stipendium für die meisten jungen Polen finanziell unerreichbar).

Musikalische Wurzeln

Sowohl Schostakowitsch als auch Lutosławski wuchsen mit einem ähnlichen Repertoire, den europäischen Klassikern und Romantikern auf. Für beide war Prokofjew sehr wichtig. Für Lutosławski in solchem Grade, dass er bei seiner Diplomprüfung 1930 das Klavierkonzert von Prokofjew vorgespielt hat – damals eine sehr unkonventionelle Wahl.

Beide waren „Enkel“ von Nikolai Rimski-Korsakow, bei dem sowohl Schostakowitschs Lehrer Maximilian Ossejewicz Steinberg als auch Witold Maliszewski, Lutoslawkis Pädagoge, gelernt hatten. Maliszewski (1873-1939) hatte in Sankt Petersburg Mathematik und anschließend Medizin studiert, und als Musiker Komposition bei Rimski-Korsakow und Glasunow. Er war einige Jahre lang als Direktor des Konservatoriums in Odessa und als Dirigent tätig. 1912 kehrte er nach Warschau zurück. Er wurde vor allem als Sinfoniker geschätzt. Besonders hervorzuheben waren seine hervorragende Beherrschung der Form und die glänzende Instrumentierung, jene Eigenschaften, die Jahre später als Qualitäten der Musik seines begabtesten Schülers angesehen werden sollten.

Die Auswirkungen dieses Petersburger Erbes von Maliszewski kann man manchmal bei der Instrumentation der frühen Werke von Lutosławski hören, z.B. im zweiten Teil der I. Symphonie. Zur Ergänzung muss man zufügen, dass Lutosławski die Instrumentation im Konservatorium unter der Leitung von Eugeniusz Morawski erlernte, der wiederum im Paris studiert hat. Die polnische Komponisten-Jugend stand damals unter dem Einfluß von Karol Szymanowski,

dessen Orchestrierung sich ursprünglich aus der Tradition von Richard Strauss entwickelt hat. Später verband sich diese mit dem französischen Impressionismus.

Beide waren, allgemein gemeint, konsequente Erben der erzählerischen Dramaturgie der ausgebauten, symphonischen Formen, die sich bei den Klassikern entwickelt hat. Schostakowitsch hat nie darüber gesprochen, aber man hört das in seiner Musik. Lutosławski dagegen gehörte zu Gruppe von Künstlern, die sich darüber einig waren, dass man die eigene Kunst, deren Quellen, Ziele und Werkstatt erklären sollte. Eine solche Einstellung war in der westlichen Moderne üblich. Wir wissen, dass der Unterricht der Form, der im Warschauer Konservatorium von Maliszewski geführt wurde, auf der klassischen Tradition basierte. Als Beispiel und Vorbild wurde den Studenten Beethoven vorgeführt.

"Den Wiener Klassikern allerdings verdanke ich eine Menge. Haydn, Mozart und Beethoven haben mir das Grundwissen von den klassischen Formen und der Großform überhaupt beigebracht. In mir lebt ein sehr starkes Verlangen nach einer geschlossenen Großform und die Idee hat niemand zu solcher Perfektion gebracht wie die Wiener Klassiker."¹

Maliszewski unterrichtete dieses Fach auf eine Art und Weise, die von den in Polen damals populären und aus der deutschen Musiktheorie entstandenen Methoden abwich. Er wies darauf hin, dass ein musikalisches Werk mit unterschiedlichen Mitteln auf den Zuhörer einwirken sollte, die den Bedürfnissen einer wechselnden Dramatik angepaßt wären. Zum Beispiel: eine Musik zwischen Momenten von besonderer Bedeutung werde auf spezielle Art komponiert, und wieder ganz anders eine das Werk beschließende.

Klavier

Beide waren professionelle Pianisten, was damals für einen Komponisten üblich war. Schostakowitsch erreichte eine dermaßen hohe Virtuosität, dass nur eine Krankheit die Einnahme eines höheren Platzes, wenn nicht vielleicht den Sieg, im

¹ Tadeusz Kaczyński *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim* [Gespräche mit Witold Lutosławski] Kraków 1972, S. 30.

Ersten Chopin-Wettbewerb des Jahres 1927 verhinderte. Als Pianist konnte er hervorragend *a vista* spielen. Lutosławski dagegen war ein sehr guter Pianist, aber bestimmt kein Virtuose. Er war weder gut im Lesen vom Blatt, noch konnte er improvisieren. Dafür konnte er ziemlich gut Geige spielen, da er ein paar Jahre Unterricht dafür genossen hatte.

Eindeutig unterschiedlich waren beider Erfahrungen im Dirigieren. Schostakowitsch dirigierte als Student ein einziges Mal die 1. Symphonie von Beethoven. Als Erwachsener nahm er sich einmal vor, während eines Festivals seiner eigenen Musik in Gorki (1964) zu dirigieren. Obwohl das Orchester dafür vorher ausgezeichnet vorbereitet wurde, empfand er dieses Erlebnis keineswegs als angenehm. Die Aufführung hatte unter seiner Leitung auch keinen Erfolg.

Ganz anders im Falle Lutosławskis. Wie auch andere Schüler, lernte er das Dirigieren im Konservatorium in der Klasse von Walerian Bierdiajew. Das ermöglichte ihm das Dirigieren eigener Musik, für Film und Radio, schon ab der Hälfte der 30er Jahre. Im Jahr 1953 erschien die erste Schallplatte mit Aufnahmen seiner Musik unter eigener Führung und das – erstaunlicherweise, wenn man die Ost-West Verhältnisse berücksichtigt – in einem New Yorker Label, der damals in seinem Katalog auch Werke, die hinter dem Eisernen Vorhang entstanden sind, führte. In den folgenden Jahren überlegte er ernsthaft, professionell zu dirigieren, auch fremde Musik. Er musste gute Voraussetzungen dafür gehabt haben, da ihm der Dirigent Grzegorz Fitelberg sein Radio-Orchester anvertraute. Mit diesem Orchester nahm er die „Oxford Symphonie“ von Haydn auf. Diese Pläne hat er aber bald verworfen und bis zum Ende seines Lebens dirigierte er ausschließlich seine eigenen Werke. In den 30 Jahren seit seinem Auftritt als Dirigent in Zagreb im Jahre 1963 bis zu seinem letzten Konzert im Herbst 1993 in Montreal, trat er mehrere Dutzend Male mit den besten Orchestern Europas und Amerikas auf. In den beiden deutschen Staaten dirigierte er mehr als 60 Konzerte. Er hinterließ auch Aufnahmen seines gesamten Schaffens.

Am Anfang war Scherzo

Zufälligerweise tragen die ersten Werke beider Komponisten den Titel Scherzo. Sein Scherzo fis-moll komponierte Schostakowitsch mit 13 Jahren. Die Partitur davon ist erhalten. Lutosławski debütierte mit seinem Scherzo ein wenig später, als 17-jähriger, und die Noten sind verschollen. Die Entstehungsumstände waren sehr untypisch, da es für das sehr populäre Warschauer Revuetheater *Qui pro Quo* komponiert wurde. Die Ballett Truppe führte eine Polin, Tacjana Wysocka, geboren und aufgewachsen in Sankt Petersburg, die Ehefrau des Musiklehrers aus dem Gymnasium von Lutosławski. Für eine ihrer Aufführungen dachte sie sich einen ungewöhnlichen choreographischen Entwurf mit dem Titel *Blanc sur noir* aus. Dafür suchte sie nach einer originellen Musik. „Weißt du was' hatte mir mein Mann einmal geraten – erinnert sich Wysocka – 'wir haben da bei uns im Gymnasium ein großes komponistisches Talent, den kleinen Lutosławski, ich werde ihn mal fragen, vielleicht findet er etwas für dich.' Einige Tage später brachte er mir eine Art Scherzo, das von unserem Orchester mit großem Erfolg aufgeführt wurde. Aber ich erinnere mich nicht mehr, ob der Komponist selbst die Uraufführung seines Werkes anhören konnte, denn die Anwesenheit von Gymnasialschülern war im *Qui pro Quo* nicht gestattet.“

Diese Ähnlichkeit der ersten Titel kann man jedoch nur als ein Zufall ansehen. Das gesamte spätere Schaffen beider Komponisten unterschied sich in jeder Hinsicht. Diese Differenzen waren das Ergebnis unterschiedlicher Persönlichkeiten, und dem kulturellen und politischen Umfeld in den sie aufgewachsen sind, wie auch die Dispositionen zur Musik und die unterschiedliche Art der Begabung.

Künstlerische Persönlichkeiten Entwicklungsgeschwindigkeit von Begabung

Schostakowitsch ist schnell reif geworden. Lutosławski erlangte diese Reife langsam. Schostakowitsch hatte sein erfolgreiches Debüt als Absolvent des Petrograder Konservatoriums mit 19 Jahren. In diesem Alter, also auch mit 19 Jah-

ren, begann Lutosławski erst sein formales Studium im Warschauer Konservatorium. Er hatte auch viel später sein Orchesterdebüt. Seine *Symphonischen Variationen* wurden 1939 uraufgeführt und er war damals 26 Jahre alt. Sein Werk wurde zwar durchaus bemerkt und sogar sehr gut benotet, aber auf keinen Fall war das ein mit jener Aufmerksamkeit vergleichbarer Erfolg, welchen die *1. Symphonie* von Schostakowitsch erweckt hat.

Arbeitsweise

Beide Komponisten haben ihre Partituren sehr präzise geschrieben, hier aber endet schon die Ähnlichkeit zwischen den jeweiligen Arbeitsmethoden. Die Partituren von Schostakowitsch entstanden im hohen, sogar manchmal blitzhaften Tempo. Um ein Beispiel zu nennen: die *8. Symphonie* wurde in 40 Tagen geschrieben, für das *8. Streichquartett* brauchte er nur drei Tage.

Die Werke Lutosławskis entstanden sehr langsam, manchmal über mehrere Jahre, einige wurden von ihm sogar „disqualifiziert“ als solche, die seine Erwartungen nicht erfüllt hatten. Die *1. Symphonie* entstand so zwischen 1942 und 1947, das 20-minütige *Konzert für Orchester* und die *4. Symphonie* über 4 Jahre, und die *2. Symphonie* zwischen 1965 und 1967. Anders als Schostakowitsch pflegte er zu seinen angefangenen und verworfenen Werken zurückzukehren. Ein Beispiel davon ist die *3. Symphonie*. Die ersten Skizzen dafür entstanden 1970, erst eine Dekade später hat der Komponist die richtige Arbeit damit angefangen. Sie dauerte von 1981 bis 1983. Das Ergebnis davon ist eine ziemlich geringe Zahl seiner Werke.²

2 4 Sinfonien (1947, 1967, 1983, 1992), und in den 30 Jahre: *Sinfonische Variationen* und später: 50. Jahre: *Konzert für Orchester*, *Tänzerische Präludien*, *Trauermusik* 60. Jahre: *Jeux vénitiens*, *Livre pour orchestre* und: *Trois poèmes d'Henri Michaux* für Chor und Orchester, *Streichquartett* und *Paroles tissées* für Tenor und Kammerorchester 70. Jahre: *Konzert für Violoncello*, *Präludien und Fuge*, *Mi-parti*, *Novelette*, *Doppelkonzert für Oboe, Harfe und Streichorchester*, *Les espaces du sommeil* für Bariton und Orchester - jedes Stück ungefähr 15 Minuten. 80. Jahre: *Chain I* für Kammerensemble, *Partita* für Violine und Klavier und dann Orchester, *Chain II*. *Dialog für Violine und Orchester*, *Chain III* für Orchester, *Konzert für Klavier und Orchester* und

In dieser Situation verschafften Lutosławski seine Langlebigkeit und gute Konstitution, einen gewissen „Chancen-Ausgleich“. Er lebte 81 Jahre und erfreute sich bester Gesundheit. Schostakowitsch lebte 12 Jahre weniger, er wurde 69 Jahre alt und die letzte Zeit seines Lebens wurde von verschiedenen Krankheiten überschattet.

Musik

Gattungen	Schostakowitsch	Lutosławski
Sinfonik	Ausgeprägte Neigung zu monumentalen Formen und Sinfonien. Seine wichtigsten Werke sind 15 Sinfonien, darunter Sinfonien mit Solisten und Chor. Eindeutig marginal sind andere Orchesterstücke.	Deklariertes Gegner der monumentalen und dramatischen Musik. Nur 4 seiner Werke gab er den Titel Symphonie. In seinem Gesamtwerk gibt es überwiegend Stücke die nicht länger als 15 bis 20 Minuten dauern (<i>Trauermusik, Jeux vénitiens, Livre pour orchestre, Präludien und Fuge, Mi-parti, Novelette, Chain I und Chain III</i>). Darin ist das Konzert für Orchester mit seinen 30 Minuten Dauer das längste. Einziges Werk für Chor und Orchester sind <i>Trois poèmes d'Henri Michaux</i> .
Kammermusik	Kammermusik erschien in seinem Schaffen ziemlich spät, wurde aber genauso wichtig wie seine Sinfonien. Besonders wichtig sind seine 15 <i>Streichquartette</i>	Kammermusik stand nur am Rande seines Schaffens. Die wichtigsten in dieser Gruppe sind Werke aus seinen reifen Jahren: <i>Streichquartett und Partita</i> für Violine und Klavier.
Vokal-Musik	Zahlreiche Vokalwerke mit unterschiedlichem Ausdruck – von Satire bis dramatischen, sogar tragischen Stücken.	Mit Ausnahme der Kinderlieder, hat er nur wenig vokale Musik geschrieben. ³ Darin gibt es sowohl Humor als auch Lyrik, jedoch keine Dramatik. Die Auswahl von Texten (meistens war es surrealistische Poesie) bewirkt, dass diese Musik eher Bilder und Stimmungen und keine Emotionen wiedergibt.

Chantefleurs et chantefables für Sopran und Orchester (1989-1990) und außerdem auch Miniaturen.

3 *Pięć pieśni* [Fünf Lieder] für Sopran und Klavier/Orchester, *Paroles tissées* für Tenor und Kammerorchester, *Les espaces du sommeil* für Bariton und Orchester, *Chantefleurs et chantefables* für Sopran und Orchester.

	Alle Vokalwerke komponierte er für russische oder ins Russisch übersetzte Texte.	Mit Ausnahme des ersten Zyklus, der zur Poesie von Kazimiera Illakowicz geschrieben wurde, komponierte er meistens zur originalen, französischen Lyrik von Chabrun und Desnos. Hilfreich war dabei seine hervorragende Kenntnis dieser Sprache. Die Entscheidung für die Wahl der französischen Poesie war durch den hohen Schwierigkeitsgrad der Übersetzung der Gedichte von Illakowicz vom Polnischen in andere Sprachen beeinflusst.
Oper	Die Oper war für Schostakowitsch sehr wichtig und das von Anfang an. Er hätte bestimmt mehr davon geschrieben, wäre nicht die Hetzjagd gegen <i>Lady Macbeth</i> im Jahr 1936 gewesen. Beim Komponieren schreckte er nicht vor szenischen Realismus und sogar Naturalismus zurück. Er bedient sich der Libretti mit eindeutigem sozialem Ausdruck.	Deklariertes Gegner der Oper des 19. Jahrhunderts. Anerkannt hat er lediglich eine dermaßen unrealistische Oper wie <i>Das Kind und der Zauberspek</i> von Ravel. „Wenn ein Sessel singt, so ist das nicht weniger komisch oder befremdlich, als wenn er reden würde. Wenn Sharpless zum Kind von Madame Butterfly singt 'wunderschöne, goldene Haare...', ist er für mich albern (...) Weil Gesang anstelle der Sprache ein unrealistisches Geschrei ist.“ ⁴ Es gab Zeiten wo er das Komponieren einer Oper ernsthaft überlegt hat, aber er hat nur dem Realismus ferne Libretti berücksichtigt (u.a. <i>La conférence des oiseaux</i> von Jean Claude Carrière).
Ballett	Er komponierte 3 Ballette, betrachtete dies aber als einen Brotjob.	Er hat nie ein Ballett komponiert und erlaubte fast nie, seine Musik in einer Choreographie zu nutzen. Er meinte, seine Musik soll nicht als Hintergrund dienen. Zugelassen hat er das nur bei seinen frühen, volksmusikorientierten Werken, die er gar nicht schätzte.

4 Janusz Cegieła *Szkice do autoportretu polskiej muzyki współczesnej* [Skizzen zu einem Autoporträt der polnischen zeitgenössischen Musik], Kraków 1976, S. 15-16.

Ausdruck und „Bedeutung“

Schostakowitsch	Lutosławski
„art of experience“	„art of representation“
Heterogenität, starke Kontraste, manchmal paradoxe Zusammensetzungen	Homogenität, Kontraste nur im Rahmen der gleichen Stilistik
einfache Hermeneutik – zahlreiche Zitate und eindeutige außermusikalische Referenzen.	schwierige Hermeneutik – so gut wie keine Zitate, Meiden einer Musik die außermusikalische Assoziationen wecken könnte. Er deklarierte zwar Einspruch gegen die Programmmusik, jedoch in seinen vokalen Stücken gibt es einige illustrative Effekte.

Nur einmal ist Lutosławski von seiner eigenen Regel abgewichen, dass Musik keine Verbindungen mit der außermusikalischen Welt haben sollte: um Mstislaw Rostropowitsch das „Verstehen“ seines *Cello Konzerts* einfacher zu machen, verglich er dessen Dramaturgie mit einem Konflikt zwischen dem Individuum und der Masse. Es war eine Konzession zugunsten dieses ausgezeichneten Cellisten, der auf diese Weise die Musik gedeutet und umgesetzt hat (was man z.B. aus den Erzählungen seiner Studenten weiß). Für Lutosławski war das eine Ausnahmesituation die er später bereut hat, denn sie führte oft zu absurd realistischen Interpretationen, als die Hörer in seiner Musik den Angriff der Spezialeinheit der Miliz auf Demonstranten gehört zu haben meinte.

Lutosławskis Vorstellung der Form wuchs aus der klassischen Tradition heraus. Er lehnte jedoch das ab, was seit der Zeit der „*Jupiter*“-*Symphonie*“ und der späten Symphonik von Beethoven zur Norm geworden ist, die auch von Schostakowitsch respektiert wurde. Er meinte nämlich, dass ein symphonisches Werk mit zwei vordergründigen Teilen – dem ersten und letzten – expressiv überladen ist. Seiner Meinung nach reicht ein Höhepunkt. Viele Jahre lang nutze er diese Form, deren Quelle er folgendermaßen beschrieb:

„Ich suche nach einer eigenen Gestaltungsart für große sinfonische Formen und fand sie in einer spezifischen Zweigliedrigkeit des Stücks (unabhängig von der formalen Gliederung). Der erste Teil bereitet vor, er ist eine Einführung. Seine Aufgabe ist es, Aufmerksamkeit, Interesse zu erzeugen. Metaphorisch ausgedrückt: den Appetit für etwas Kompakteres anzuregen. Dieser Teil darf sogar ungehalten machen, darüber, dass alle dort vorgestellten Ideen niemals zu Ende gedacht werden, die geweckte Erwartung niemals voll befriedigt wird. Dies geschieht absichtlich, um eine Art Unterdruck zu erzeugen, der ausgefüllt zu werden verlangt. Sehr typisch für die Ausgestaltung des Anfangsteils ist seine Zerstückelung in kurze Abschnitte, sie ihrerseits von Pausen getrennt werden, so dass das Motiv kein fortlaufendes Ganzes ergibt, damit das Gefühl entsteht, dass geweckte Erwartungen nicht erfüllt werden. Erst dann folgt der Hauptteil, der ganz im Gegenteil, reichhaltig in der Bedeutung und konsequent in der Entwicklung zu sein hat.“⁵

Stil	Schostakowitsch	Lutosławski
Zentrale Idee	Thematische Idee (hauptsächlich melodisch), bearbeitet durch Motiv oder Variation	Eine Schlüsselidee, die nicht zwangsläufig als Melodie- oder Motiv-Thema fungiert.
Harmonik	Eigenartig, originell, aber basierend auf traditioneller Tonalität oder Modalität, überwiegend in Moll, mit zusätzlich gesenkten Stufen, im Vergleich zu Lutosławski ist die Melodie der Harmonie unterworfen.	Harmonie und Klangfarbe als Basis – gestützt auf einem eigenem harmonischen System. Am Anfang 12-Ton-Akkorde, dann auch weniger, 8-Ton-Akkorde, häufige symmetrische Konstruktionen von Zusammenklängen.
Melodie	großes melodisches Talent – bewirkte, dass er in der Lage war sogar einige „Schlager“ zu komponieren.	Melodie ist der Harmonie unterworfen. Der Melodie widmete er mehr Achtung in seinen späteren Werken, so gibt es zwar in der III. und IV. Symphonie Kantilenen, jedoch weit entfernt von der Tradition. Im Rahmen eines Brotjobs komponierte er auch Massenlieder und -Tanzmusik (die letztere unter dem Pseudonym Derwid) aber nur zwei davon wurden populär.
Rhythmik	traditionell, mit klarem Puls; charakteristische Formeln, wie Galopp, Toccata-artig.	Ohne traditionellen Puls oder sogar ganz ohne und manchmal klingt wie „glitzerndes Klangmagma“
Satz	Überwiegend Polyphonie	Überwiegend Homophonie

⁵ Irina Nikolska *Muzyka to nie tylko dźwięki – Rozmowy z Witoldem Lutosławskim* [Musik bedeutet nicht nur Klänge] Kraków 2003, s. 104–106.

Rätselhafte Konvergenz

In Lutosławski's *Konzert für Orchester* (1954), im Höhepunkt der *Passacaglia* (3. Satz), erscheint ein charakteristischer Orchestersatz. Sie beruht auf der Gegenüberstellung des Themas und eines mehrfach vom gesamten Orchester wiederholten Akkords; die Entwicklung des Werks erfährt eine gewisse Zurücknahme, das Einsetzen der nächsten Episode wird vorbereitet (*poco agitato*)

Beispiel 1

Lutosławski: *Konzert für Orchester*

54

PWM - 4710

Vergleichbar geht Schostakowitsch im dritten Satz der *10. Symphonie* vor, wo er die Entwicklung des Werkes anhält, und den Orchesterakkorden das deutliche Motiv D-Es-C-H gegenüberstellt.

Beispiel 2

Schostakowitsch: *10. Symphonie*, dritter Satz

132 Più mosso d. = 80

133 Più mosso d. = 80

Archl

Dasselbe Motiv D-Es-C-H (in einer Transposition) ist auch eine der wesentlichen Intervallstrukturen in der *Toccata* vom Lutoslawskis Konzert.

Beispiel 3

Lutoslawski: *Konzert für Orchester, Toccata*

Das Rätselhafte dieser Analogie beruht auf der Tatsache, dass weder Lutoslawski die *10. Symphonie*, noch Schostakowitsch das *Konzert für Orchester* kennen konnten, da beide Werke gleichzeitig entstanden sind.

In der Welt der Musik des 20. Jahrhunderts

Zu Claude Debussy und Gustav Mahler – den beiden Schlüsselfiguren der Jahrhundertwende – hatten sie eine komplett andere Meinung. Schostakowitsch faszinierte die Musik von Mahler so sehr, dass er im Jahre 1964 sogar ein Artikel über diesen Genie schrieb. Lutoslawski haßte Mahlers Musik und beschrieb sie

abfällig als „Limonade“. Ganz anders bei Debussy: In diesem Fall nutze Schostakowitsch beleidigende Vergleiche zu einer Konditorei: „Zucker im Munde, weiter nichts“. Für Lutosławski war Debussy eine der Schlüsselfiguren in der Musik des 20. Jahrhunderts.

Die Zwölftontechnik (Dodekaphonie) betrachteten beide mit Distanz und gaben dieser Form keine Zukunft.

Schostakowitsch:

„Ich bin fest davon überzeugt, dass es in der Musik, wie auf jedem anderen Gebiet menschlicher Tätigkeit, immer notwendig ist, neue Wege zu suchen. Aber mir scheint, dass diejenigen sich sehr irren, die diese neuen Wege in der Dodekaphonie sehen. Der engstirnige Dogmatismus dieses künstlich geschaffenen Systems fesselt die schöpferische Phantasie der Komponisten aufs stärkste und beraubt sie ihrer Individualität. Es ist ja kein Zufall, dass es in der gesamten Oeuvre des Schöpfers des Zwölfsystems, Arnold Schönberg, kein einziges Werk gibt, das breite Anerkennung gefunden hätte. Dasselbe kann man auch von seinem Nachfolger Anton Webern sagen.“⁶

Lutosławski:

„Grundsätzlich fremd ist mir bei Schönberg der Vorrang des Systems über die Hörkontrolle. Letztere ist in seiner Musik natürlich auch präsent, denn immerhin war Schönberg ein außergewöhnlicher Musiker. Jedoch nimmt das System in seiner Kunst geradezu eine universelle Bedeutung an und es bestimmt die Komposition nicht nur eines Werkes, sondern einer ganzen Reihe von Werken. So etwas kommt in meinem Schaffen niemals vor. Für jedes Werk arbeite ich stets wieder die neuen Elemente jenes Systems aus, das meiner musikalischen Vorstellung am besten entspricht.“⁷

Vor diesem Hintergrund ist es interessant zu beobachten, wie ähnlich ihre Meinung über den „Wozzeck“ war:

Schostakowitsch:

„Die modernistische Kunst hat sich keine Sympathien der Hörer zu erwerben vermocht, weder bei uns noch im Ausland, obwohl dort eine beharrliche Propagierung der modernistischen Ideen erfolgt. Um so bedauerlicher ist es, dass gelegentlich begabte

6 Shirokiye massy verno nastoyashtchey muzike [Die breiten Massen sind der wahren Musik treu], *Sovetskaya Kultura*, 14. XI. 1959.

7 Bálint András Varga *Gespräche mit Witold Lutosławski*, Leipzig 1976, S. 185.

Komponisten und aufrichtige Künstler unter den Einfluß des Modernismus geraten. Ein solcher war z.B. Alban Berg, den ich persönlich kannte und an dessen Aufrichtigkeit ich keinerlei Zweifel hege. Einen sehr starken Eindruck machte auf mich seinerseits seine Oper „Wozzeck“, die in den zwanziger Jahren in Leningrad auf der Bühne des Marientheaters gespielt wurde. Alban Berg jagte nicht der Mode nach, aber der tödende Einfluß der modernistischen Ideen fesselte sein großes Talent und hinderte ihn an der vollen Entfaltung seiner Potenzen.“⁸

Lutosławski:

„Berg war ohne jeden Zweifel ein Genie, aber eine seltsame Persönlichkeit. Seine musikalische Sprache ist nicht überzeugend und reizt mich überhaupt nicht. Es ist ein Gemisch aus freier Atonalität und strenger Dodekaphonie sowie Überbleibsel der traditionellen, tonalen Musik. Alles in allem spricht Berg eine spätromantische, deutsche Klangsprache, die mir einfach zu fremd ist. Und doch gerate ich, höre ich den „Wozzeck“, stets wieder unter seinem machtvollen Einfluß. Er wird wirksam – der Sprache zum Trotz.“⁹

Die Klanginnovationen interessierten Schostakowitsch viel mehr, dessen Jugend in den Zeiten der Ersten Avantgarde verlief. Lutosławski wuchs in einer Umgebung auf, die von den Werken von Szymanowski und Bartók wie auch des Pariser Neoklassizismus beeinflusst war. Der Zweiten Avantgarde schloß er sich als reifer Künstler an. Er deklarierte zwar die Notwendigkeit der neuen Instrumente, die der zeitgenössischen, musikalischen Vorstellung entsprechen, hatte vor, sich die elektronische Musik anzunehmen,¹⁰ blieb jedoch dem traditionellen Orchester treu.

Schostakowitschs Abwendung von der Avantgarde, Mitte der 30er Jahre wurde durch politische Gründe beschleunigt und gefestigt. Wiederum ähnliche Gründe verursachten, dass Lutosławski Anfang der 60er Jahre der Avantgarde beigetreten ist. Auf diesem Weg äußerte sich die Reaktion auf die Propagierung des Sozialistischen Realismus in Polen. Als erfolgreicher Komponist der neuen Musik, Erfinder der kontrollierten Aleatorik, schätzte er die Lage des Komponisten in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts sehr kritisch ein. „Vergleichen wir das Kom-

8 Shirokiye massy verno nastoyashtchey muzike [Die breiten Massen sind der wahren Musik treu], *Sovetskaya Kultura*, 14. XI. 1959.

9 Bálint András Varga: *Gespräche mit Witold Lutosławski*, Leipzig 1976, S. 185.

10 Witold Lutosławski: *Nowy utwór na orkiestrę symfoniczną* [Neues Werk für Sinfonieorchester], in: «Res facta», Michał Bristiger (hrsg.), B. 4, Kraków 1970, S. 6-13.

ponieren mit dem Hausbau, dann ist der Komponist unserer Zeit nicht nur Architekt seines Gebäudes, sondern zugleich auch der Bauleiter und der Maurer, ja er muß sogar die Sandkörner aufsammeln, aus denen er die Ziegelsteine herstellt.“¹¹

In Lutosławskis Jugend verwarfen die avanciertesten Komponisten Harmonie und Melodie als Fundamente der klassischen Musik. Der reife Lutosławski versuchte, diese zu rehabilitieren. Rasch gelang es ihm, eigene „Harmoniebausteine“ zu erschaffen. Als nächstes machte er sich daran, „die Melodie wiederherzustellen“. Das war eine Einstellung, die ihn von der damaligen „polnischen Schule“ unterschied. Die Komponisten (Krzysztof Penderecki, Henryk M. Gorecki) suchten damals – wie auch Schostakowitsch 40 Jahre früher – nach neuen musikalischen Mitteln. Die für ihre Musik typischen Cluster – früher oft in den jugendlichen Werken von Schostakowitsch zu hören – waren Lutosławski fremd.

Lebensbedingungen

Ohne sich in die Details zu vertiefen, vergleiche ich ein paar Punkte die über den Charakter oder persönliche Lebensbedingungen hinausragen. Die Tatsache berücksichtigend, dass beide Künstler auf der Ostseite des Eisernen Vorhangs gelebt haben, muß man betonen, dass keiner von beiden emigrieren wollte. Jedoch hatte die Verschiedenheit der Situationen in der UdSSR und in Polen Einfluß darauf, dass die Lebensläufe der beiden in vielen Aspekten komplett unterschiedlich verliefen.

Der Lebensstandard des „führenden sowjetischen Künstlers“ war viel höher als der des „führenden polnischen Künstlers“. Man konnte es vor allem an der Größe der Wohnungen erkennen. In der Sowjetunion wurden von dem Staat große Wohnungen vergeben, dazu noch ländliche „Datschas“. Lutosławski lebte viele Jahre in einer kleinen Wohnung, wo die Arbeitsbedingungen nicht komfortabel waren.

¹¹ Bohdan Pilariski: *Moja muzyka jest gra* [Meine Musik ist Spiel – Gespräch mit W. Lutosławski], *Współczesność*, 1961, Nr. 20.

Rostropowitsch war sehr überrascht, als er bei einem Besuch bei Lutosławski im Jahr 1966 gezwungen war, sitzend auf dem Bett des Gastgebers zu spielen und dabei mit seinem Bogen ständig an das Bücherregal stoßen zu müssen.

Ende der 60er Jahre verbesserte sich die Lebenssituation von Lutosławski deutlich, er kaufte ein Haus in einer guten, ruhigen Gegend. Dies war nur möglich, weil die polnischen Künstler ihr Geld im Ausland verdienen und beliebig ausgeben durften. Er hat schon damals sehr hohe Gagen für bestellte Werke bekommen, und er empfing auch mehrere Preise. In vielen Bereichen erfreuten sich polnische Künstler über mehr Freiheit, nicht nur die Kunst betreffend, sondern auch Auslandsreisen und das Verfügen des dort verdienten Geldes. Diesen Unterschied verdeutlicht beispielsweise die Geschichte des Leonie-Sonnig-Preises, den beide bekommen haben: Lutosławski im Jahre 1967, Schostakowitsch im Jahre 1973. Lutosławski durfte das Geld behalten, Schostakowitsch durfte zwar nach Kopenhagen fahren um den Preis in einem festlichen Akt in Empfang entgegen zu nehmen, musste aber anschließend die gesamte Summe dem Staat bereitstellen.

Schostakowitsch verbrachte fast sein gesamtes Leben in Russland. Die seltenen Reisen ins Ausland machte er immer unter Kontrolle und mit finanziellen Einschränkungen seitens des Staates. Lutosławski lebte – nach der kurzen Einschränkungperiode von 1948 bis in die Hälfte der 50er Jahre – im Vergleich zu den russischen und DDR-Bürgern wie ein Weltbürger. Er reiste viel, beruflich und privat, und das ohne Schwierigkeiten. Regulär besuchte er seinen Stiefsohn, einen in Exil lebenden Architekten in Oslo. In Norwegen besaß er zwei Häuser: in Oslo, in der Nähe seiner Familie, und ein Sommerhaus an einem Fjord, etwa 80 km von Oslo entfernt. Ähnlich wie viele andere polnische Komponisten hatte er einen westlichen Verleger (ab 1966), den er selbst ausgesucht hatte (zuerst war es *Wilhelm Hansen Musikverlag* in Kopenhagen, später *Chester* in London). Er hatte eine Erlaubnis für ein Bankkonto im Westen und durfte einen Teil seiner Einnahmen auch dort behalten.

Der beste Kommentar für all diese Unterschiede sind Fotos beider Künstler: die aus der Jugend und die aus den späteren Jahren.

DDS – in der Jugend ziemlich künstlerartig, später ein Nervenknäuel

WL – in der Jugend angespannt, nervös, später locker

Detlev Gojowy:

Schostakowitschs *Briefe an Iwan Sollertinski*¹
und nachfolgende Gedanken zu Schostakowitsch/Volkovs *Zeugenaussage*

Die lebenslange Freundschaft des Komponisten mit dem vier Jahre älteren, 21 Sprachen beherrschenden genialen Philologen, Musikwissenschaftler und Dramaturgen der Leningrader Philharmonie hatte 1921 am Konservatorium begonnen und sich zu außerordentlichem Vertrauen, bis zur Beichte von Liebesaffären und Familienproblemen gefestigt – musikgeschichtlich aktenkundig ist, dass Sollertinskij als Verfasser der ersten sowjetischen Gustav-Mahler-Monographie 1932 dem jungen Freund die so wichtige und prägende Kenntnis von dessen Werk vermittelte.

Sein Sohn Dmitrij Ivanovič Sollertinskij hat mit Unterstützung von Schostakowitschs Witwe Irina Antonovna und seinem Sohn Maxim 172 Briefe des Komponisten von 1927 bis 1943 mit ausführlichen Kommentierungen als einmalige Zeugnisse erster Hand von Vorgängen dokumentiert, die bislang nur aus zweiter oder dritter bekannt waren – zu lesen unter Einrechnung der von den Korrespondenten durchaus gegenwärtig gedachten Zensur, die z.B. den Bericht über eine von Stalin präsierte Sitzung im November 1935 nur in Hurratönen zu notieren geraten scheinen ließ, die auch heutigen russischen Herausgebern durchaus als maskiert gelten.

Die Blutspur des *Stalinterrors* (Kovackaja, S.13), über den Schostakowitsch in seiner *Zeugenaussage* (*Svidetel'stvo / Testimony*) Solomon Volkov berichtete, welche nicht nur laut NKWD-Verordnung eine Fälschung sein musste, sondern gelegentlich auch in Erwägungen westlicher Autoren der Autorisation entbehrte,

¹ D. D. Šostakovič: *Pis'ma k I. Sollertinskomu* (D. D. Schostakowitsch: Briefe an I. Sollertinski), Hrsg. Dmitrij Ivanovič Sollertinskij, Vorwort: L. G. Kovackaja. Sankt Peterburg 2006, 276 Seiten, Illustrationen.

zieht sich in Einzelheiten und biografischen Fußnoten durch die 172 Dokumente — wenn Schostakowitsch seine Siebente, "Leningrader" Sinfonie, wie er Volkov erklärte, ausdrücklich auch Opfern dieses Terrors widmete, von dem kaum eine Leningrader Familie verschont blieb, findet man hier (über die bekannten Beispiele Vsevolod Meyerhold und seiner Frau Sinaida Reich, seine Freunde Marschall Tuchačevskij und Nikolaj Zilljaev hinaus) auf Schritt und Tritt Weggenossen wie Michail Vladimirovič Quadri (Kvadri), Förderer des jungen Komponisten, dem jener seine *Krylov-Fabeln* und zunächst seine 1. Sinfonie widmete — er wurde am 31. Oktober 1928 unter Beschuldigung der Teilnahme an konterrevolutionärer Organisation verhaftet, am 12. Juli 1929 erschossen, 1991 rehabilitiert.

Aus seinem Freundeskreis trafen die gängigen „Säuberungen“, bei denen unter Gefahr des Arbeitsplatzverlusts linientreue Gesinnung nachzuweisen war, 1929 den Komponisten Levon Tadevosovič Atovmjan (1901-1963), der später die Sutenbearbeitungen von Schostakowitschs Bühnen- und Filmmusiken besorgen wird, oder den Literaturredakteur Vjačeslav Dombrovskij (1937 erschossen, 1950 rehabilitiert) und Schostakowitschs eigene Familie blieb nicht verschont:

Die Mutter seiner Frau, die Astronomin Sofija Michailovna Varsar, wurde am 25. Juni 1937 unter Vorwurf der Zugehörigkeit zu einer faschistisch-terroristischen Organisation verhaftet, wieder freigelassen, erneut verhaftet und in ein NKWD-Lager in Karaganda verbracht, aus dem sie erst 1940 freikam – das Verfahren erst 1957 eingestellt. Der Mann seiner Schwester Maria, der Physiker Vsevolod Konstantinovič Frederiks (1885-1944), Mitbegründer der Theorie flüssiger Kristalle – am 26. Oktober 1936 als faschistischer Terrorist verhaftet, 1937 zu zehn Jahren verurteilt (seine Frau Maria verbannt, die zur Empörung der Mutter sich von ihrem Mann loszusagen keinen Ausweg sah), 1944 in der Haft verstorben, 1956 rehabilitiert.

Schostakowitsch sah für sich selbst — nach den damaligen Bekundungen — noch keine Gefahr, war er doch im Sommer 1935 noch als Vorzeigekomponist zusammen mit Lev Oborin und David Oistrach auf Türkei-tournee entsandt

worden, wo übrigens ein Treffen mit Paul Hindemith stattfand, der sich von den ersten Schrecken des Dritten Reiches erholte.

Auf den diffamierenden Pravda-Artikel *Chaos statt Musik*, dem Schostakowitsch auf einer Konzertreise nach Archangelsk in die Hand bekam, telegraphierte er am 30. Januar noch von dort aus an den F-reund: *Unternimm nichts bis zu meiner Rückkunft am 5. (Februar)...* Einem Brief vom 29. Februar zufolge saß er dann unablässig zu Hause und wartete auf einen Anruf. Er hatte in einem Brief um eine Audienz bei Stalin nachgesucht und hoffnungsvoll auf eine Aufforderung aus dem Kreml gewartet, über deren Ergebnisse hier nichts zu erfahren ist. Aus dritter Hand und gerüchtweise gab hierzu der ungarische Exilautor Ervin Sinkó aus seinem Tagebuch vom 9. Februar die folgende Version: „*Seitdem jener Artikel in der „Pravda“ veröffentlicht wurde, ist es taktlos, Schostakowitschs Namen überhaupt zu erwähnen*“, und vom 17. Februar: „*Babel erzählt, dass Schostakowitsch Selbstmord begehen wollte. Stalin bestellte ihn jedoch zu sich und tröstete ihn mit den Worten, er müsse das, was die Zeitungen schreiben, nicht so schwer nehmen – er solle verreisen und versuchen, Volkslieder zu studieren*“²

Im zitierten Brief vom 29. Februar schreibt Schostakowitsch weiter: „*Ich sehe fast niemanden. Ab und zu kommt Schebalin vorbei. In „Sovetskoe iskusstvo“ heißt es zur Diskussion im „Haus des Kinos“: „Die Diskussion wird am 3. März fortgesetzt. Angemeldet haben sich Eisenstein, Alexandrow und Schostakowitsch.“ Für mich ist diese Ankündigung unklar. Jedenfalls bin ich noch nie im Leben im „Haus des Kinos“ gewesen, folglich kann von einem „Anmelden“ keine Rede sein. In der Person des Verdienten Kunstschaffenden Prof. Golowanow habe ich den größten Feind gefunden... Die Sache war wie folgt: Zufällig geriet ich in eine laufende Probe zum „Stillen Don“. Nach der Probe berieten das Komitee für Kunstangelegenheiten, die Intendanz und andere darüber. Ich war auch dabei. Mit einer Kritik, und einer harten, trat der Verdiente Kunstschaffende Prof. Golowanow hervor. Er steigerte sich buchstäblich in einen hysterischen Anfall. Ich*

² Roman eines Romans. Moskauer Tagebuch. Köln: Wissenschaft und Politik 1969, S. 126, 298-300.

habe das Ende dieses Anfalls nicht abgewartet und bin gegangen. Das war das einzige „Ereignis“ während meines Aufenthalts in Moskau. Und jetzt sitze ich hauptsächlich zu Hause. Und warte. „„“

Die Rede ist dann aber am 10. September 1936 von glücklichen Arbeitswochen in Odessa, zu dem ihm seine Freunde aus der Filmbranche – Lev Trauberg, Grigorij Kozincev – verhalfen, die ihn schon damals wie später als gesperrten Sinfoniker (die „staatsgefährdende“ IV. Sinfonie hatte er ja zurückziehen müssen) mit Aufträgen über Wasser hielten. Wir erfahren später, dass er sich in der Kujbyschewer Evakuierung weiterhin mit ihr beschäftigte.

Schostakowitsch war ein Spötter nicht nur in Tönen, sondern auch in literarischen Ambitionen auf Spuren von Valerian Bogdanov-Berezovskij, dem er 1923 Stücke für Cello und Klavier widmete, und es sind lustvolle Beschreibungen, die er den skurrilen Seiten seiner Mitwelt zollt, etwa wie ein Ballettveteran seinen nach 27 Jahren wieder erigierten Penis von Kollegen bestaunen lässt, der Aufzeichnung wenig intelligenter Dialoge im Hause Meyerhold, oder wie dort ein Knabe aus Furcht in die Hosen macht und versorgt wird – wie später in der *Zeugenaussage* furchtsame Gemüter von Stalins Entourage. Bei solchen „Erzählchen“ hier wie dort fällt eine Annahme immer schwerer, sie könnten mehr als einen Autor gehabt haben.

Während bis zum Kriegsausbruch die brieflichen Mitteilungen sporadischen Charakters bleiben – vorübergehende räumliche Trennung wegen Abwesenheit Schostakowitschs von Leningrad durch Gastspiele, Kuren, Ferienaufenthalte usw. – gerät mit der Evakuierung beider Partner in unterschiedliche Regionen: Sollertinskis mit der Leningrader Philharmonie nach Novosibirsk, Schostakowitschs mit anderen Prominenten (wie Lev Oborin, Samuil Samosud, Semjon Schlifstein oder auch Sergej Prokofjev) nach Kujbyschew – ihr Kontakt fortan überwiegend brieflich und darin kontinuierlich, werden die Mitteilungen Schostakowitschs fast zum lückenlosen biografischen Selbstzeugnis. Manchmal sind Briefumschläge und Karten in Kujbyschew schwierig zu bekommen.

Wir erfahren, dass Schostakowitsch zunächst zusammen mit Lenfilm-Künstlern

nach Alma Ata evakuiert werden sollte, doch am selben Tag wurde Leningrad von der Deutschen Wehrmacht vom Landzugang abgeschnitten, und es blieb auf lange Zeit nur der Luftweg. Der Flug – gemeinsam mit Ehefrau Nina und den Kindern Galina und Maxim – verlief problemlos („nalegke“); Schostakowitsch nahm die Partitur der *Lady Macbeth*, die *VII. Sinfonie* und die *Sinfonia* Strawinskys in Partitur und seiner eigenen Bearbeitung mit.

In Kujbyschew wird ad hoc ein (neuer) Sowjetischer Komponistenverband gegründet, Schostakowitsch zum Vorsitzenden gewählt, stellvertretend der Musikwissenschaftler David Rabinovič, Aleksej Ogolevec zum Sekretär, Schlifstein und Sergej Cerneckij zu Leitungsmitgliedern, und in eine Revisionskommission Jakov Semenovič Soloducho, V. V. Nebol'skij und (der Jazzmusiker) Aleksandr Cfasman. Die vierköpfige Familie ist anfangs in einem Zimmer untergebracht, später in zwei, und die örtliche Musikschule stellt ein Klavier zur Verfügung – Lev Oborin wird willkommener Partner im Vierhändigspiel. Später gibt es eine größere Wohnung, in der aber seit Frühjahr 1942 nach und nach auch die versprengten Mitglieder der Familien Schostakowitsch und Varsar willkommene Zuflucht finden, darunter auch die Familie des inhaftierten Frederiks, so dass der Haushalt bald über zehn Personen anwächst, und sollte man sie nicht weiteren Freunden anbieten? So wird auch hier wieder der Platz zum Arbeiten zu eng, und Schostakowitsch erwägt eine eigene Übersiedelung ohne Familienanhang nach Novosibirsk, wo Sollertinski und die Leningrader Philharmonie untergebracht sind. Der Plan kommt nicht zu Ausführung, aber als in Moskau unter Leitung seines Freundes Wissarion Schebalin (Visarion Šebalin) das Konservatorium seine Arbeit wieder aufnimmt, wird es wie eine Flucht, hier mit beiden Händen zuzugreifen und sich um eine Professur und die schwierigere Zuzugsgenehmigung zu bemühen – eine Wohnung in der Ulica Kirova ist nur unmöbliert zu bekommen, und die Möbel aus Leningrad zu holen noch immer unmöglich. Er bemüht sich auch, für Sollertinski einen Lehrauftrag zu vermitteln – wozu es wegen dessen Todes nicht mehr kommen wird.

In Kujbyschew sind die Sätze der *VII. Sinfonie* nach und nach fertig geworden, und sie wird am 3. März 1942 dort unter Leitung von Samuil Samosud uraufgeführt, mit einer Pause zwischen den Sätzen! – Schostakowitsch ist mit den ersten dreien

zufrieden, weniger mit dem vierten. Aufführungen in Russland schließen sich an, und Schostakowitsch, der immer gern gereist ist, fährt zu Aufführungen nach Moskau und betreibt mit allen Kräften seine Übersiedlung dorthin.

Von westlichen Aufführungen der *VII. Sinfonie*, die seinen Ruhm alsbald über den Erdball tragen, oder auch nur Anstalten dazu hat er den Briefzeugnissen nach noch keine Kenntnis, und auch das Stichwort „Leningrader Sinfonie“ taucht hier noch nicht auf, scheint demnach späterer Definition.

Zusammen mit *Zeugenaussage* und anderen Selbstzeugnissen und Briefen an seinen Schützling Edison Denisov, seinen Freund Isaak Glikman sowie den von Michail ArdoV aufgezeichneten Erinnerungen seiner Kinder Galina und Maxim bieten diese sorgsam edierten Briefe einen wichtigen Baustein der Autobiografie eines Komponisten, dessen Dasein sich schließlich nicht darin erschöpfte, entweder Staatskomponist oder Innerer Emigrant zu sein. Sie geben allerdings Anlass, erneut auf die Diskussion um die Authentizität der von Schostakowitsch Solomon Volkov mitgeteilten Erinnerungen zurückzukommen, die immer noch ohne zureichende Gründe bezweifelt oder gar bestritten wird.

Werfen wir dazu einen Blick zurück auf die sowjetoffizielle Einschätzung dieses 1979 auf deutsch beim Knaus Verlag Hamburg erschienenen Dokuments, in Übersetzung von Heddy Pross-Werth nach dem russischen Original.³ Man erinnert sich: Vor 28 Jahren hatte es als „Fälschung“ zu gelten, als „kräftig stinkendes“ antisowjetisches Produkt, so dereinst im Originalton „Sovetskaja Muzyka“.

Dieser Auffassung schloss sich in bemerkenswerter Differenzierung auch der IMS „John“ an, einer der in Sachen Musikwissenschaft kompetentesten Zuträger des DDR-Staatssicherheitsdienstes und Beobachter seiner Kollegen, als Heinz Alfred Brockhaus selber dereinst Verfasser einer Schostakowitsch-Monographie.⁴ Lars Klingberg zitiert aus dessen Berichten vom 13. Mai und 10. Juni 1985 an seinen Führungsoffizier Volker Wernitz:⁵ „...Nach gründlicher Prüfung des vorliegenden

3 Persönliche Auskunft der Übersetzerin, dereinst Kollegin bei Radio Bremen.

4 *Dmitri Schostakowitsch*. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel 1962.

5 *IMS „John“ und Schostakowitsch. Zur Stasi-Karriere von Heinz Alfred Brockhaus.*

Textes der deutschen Übersetzung ergibt sich, dass Wolkow Material verwendet hat, das tatsächlich aus Gesprächen mit Schostakowitsch stammen kann, dass er dieses Material aber erweitert, mit eigenen Aussagen vermischt und so letzten Endes eines Fälschung veröffentlicht hat. Diese Memoiren sind die bisher krasseste Erscheinung antisowjetischer Hetze, die auf dem Gebiet der Musik erschienen ist, sie schaden dem Ansehen der sowjetischen Musik, sie schaden dem Ansehen Dmitri Schostakowitschs, sie haben voraussichtlich einen sehr negativen Einfluss auf alle Diskussionen über die sowjetische Musikgeschichte, über das Leben und das Werk Schostakowitschs — wie dies erste Reaktionen in der DDR bereits beweisen...“

Im folgenden Bericht benennt Brockhaus solche Reaktionen:

„In den Akademie-Mitteilungen (Ak. der Künste) Nr: 2/1980 weist die Autorin Hannelore Gerlach in einem Bericht über den VI. Kongress des Sowjetischen Komponistenverbandes darauf hin, Gen. Chrennikov habe das Buch erwähnt und als „niederträchtige Fälschung“ bezeichnet. Die Formulierung der Gerlach lässt vermuten, dass sie selbst anders denkt.“

Prof. Kurt Sanderling hat für die Eterna-Produktion der Deutschen Schallplatte VEB die 15. Sinfonie neu eingespielt. Er verlangte vom Gen. Schäfer (2. Direktor), dass die Einführung von Brockhaus gesperrt werden müsse, da ihm bekannt sei, dass die 15. Sinfonie einen ganz anderen, viel gewichtigeren Sinn habe, als Brockhaus es darstelle.“⁶

Und gänzlich möchte auch der IMS „John“ die Echtheit von Volkovs Aufzeichnungen nicht ausschließen: *„Es ist bekannt, dass Schostakowitsch ein enges freundschaftliches Verhältnis zu vielen jüdischen Künstlern und Wissenschaftlern hatte. Es wäre denkbar, dass sich auf diesem Wege zionistisch-antisowjetische Kreise ihm genähert und seine Meinungen im antisowjetischen Sinne beeinflusst haben.“⁷*

Soweit aus den Mitteilungen Heinz Alfred Brockhaus' an den Stasi-Führungsoffizier Wernitz. Das bürgerrechtliche Engagement Schostakowitschs, der selbst

Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa, Heft 7. Chemnitz 2000, S. 82-116, 110 f.

6 Klingberg a.a.O. S.114f. Dort in Fußnoten näheres zum komplizierteren Sachverhalt.

7 A.a.O. S.114.

nicht Jude war, für die jüdischen Mitbürger steht allerdings außer Zweifel. Man denke an seinen Einsatz für die nachgelassene Oper *Rothschild Geige* seines gefallenen jüdischen Schülers Benjamin Fleischmann, für den inhaftierten Kollegen Mieczyslaw Wainberg oder an seine eigene Vertonung von Jewgeni Jewtuschenkos Poem, „Babi Jar“, das russische Gleichgültigkeit gegen die deutschen Massenerschießungen von Juden bei Kiew und russischen Antisemitismus anklagt und dessen Text schließlich in der Sowjetunion entschärfend abgeändert werden musste, so dass jene 13. Sinfonie in Ost und West schließlich in unterschiedlichen Textversionen erklang.

Edison Denisov überlieferte in seinen Aufzeichnungen im Zusammenhang seiner Begegnungen mit Schostakowitsch: *Am 3. März (1954) war ich bei Dmitrij Dmitrijewitsch. Er war sehr traurig, da er von der Kampagne gegen seine „Jüdischen Lieder“ erfahren hatte. Es gab zwei anonyme Briefe – sehr grobe und vulgäre („Sie haben sich an die Juden verkauft!“). Er sagte zwar, dass er anonyme Briefe niemals lese, aber er hatte sie doch gelesen, denn sie waren kurz und mit der Maschine geschrieben.“*

Er sagt: „Immerzu versuche ich, mir eine philosophische Einstellung gegenüber solchen Ausfällen anzugewöhnen, und ich hätte nicht gedacht, dass ich mich darüber so ärgern könnte.“ Er sagte, dass er immer den Antisemitismus gehasst habe. Er erinnert sich an einen entsprechenden Erlass Lenins (der inzwischen vergessen sei)...“⁸

In seinem Widerstand gegen Antisemitismus stand Schostakowitsch allerdings in den besten Traditionen des liberalen russischen Bürgertums, wie sie nicht zuletzt sein Mentor und hochgeachtetes Vorbild Alexander Glasunow vorgelebt hatte, der es als Direktor des Petersburger Konservatoriums noch zu Zarenzeiten fertiggebracht hatte, diese Lehranstalt von den sonst im russischen Schul- und Hochschulwesen verbindlichen „Prozentnormen“ zu befreien, die sonst überall den Anteil jüdischer Studierender rigoros begrenzten und somit viele junge

⁸ Detlev Gojowy (Hrsg.): *Dimitri Schostakowitsch: Briefe an Edison Denisow*. In: *Musik des Ostens* 10/1986, S. 181-206, 203 f.

jüdische Intellektuelle zur Emigration trieben. Von dieser „nullten Emigration“ profitierte insbesondere das amerikanische Geistesleben — in der Musik wäre da auf die Herkunft der Familien von George Gershwin und Leo Ornstein verwiesen, und noch vor der 1917er Revolution nach Deutschland kam Jefim Golyscheff.

Abgesehen davon bekannte Schostakowitsch – auch in *Zeugenaussage* – seine Vorliebe für die Ausdrucksfülle der jiddischen Volksmusik, wofür es manche Spuren in seinen Werken zu verfolgen gibt. Eben davon wollte die sowjetische Schostakowitsch-Forschung zunächst wenig wissen, und so blieb das Thema, trotz aktueller Erforschung durch Joachim Braun über *Das Jüdische im Werk Dmitri Schostakowitschs*,⁹ beim ersten Internationalen Schostakowitsch-Kongress 1985 in Köln, geflissentlich ausgespart, indem die sowjetische Veranstalterseite zur Bedingung stellte, westlicherseits nur Teilnehmer aus Europa einzuladen, im Klartext bitte natürlich nicht Solomon Volkov, inzwischen New York, auch nicht Joachim Braun, aus Litauen inzwischen in Israel eingebürgert und obschon in Hamburg lehrend, und auch nicht Boris Schwarz, New York, der mit unliebsamen Forschungen zur sowjetischen Musikgeschichte aufgefallen war – Emigrant, wenngleich nicht aus dem Sowjetreich, sondern vor Hitler. Tut nichts, die Juden blieben verbannt, und dies wurde von der deutschen Veranstalterseite auch akzeptiert, während die sowjetische Seite den „antifaschistischen“ Ansatz der von Duisburg initiierten Veranstaltung lobte.

Wen also lud man nun wenigstens aus Europa ein? Zu meinen Aufgaben gehörte es, an Hand der internationalen Musikbibliographie RILM diejenigen Autoren zu ermitteln, die in letzter Zeit mit Arbeiten zu Schostakowitsch hervorgetreten waren. Aus der DDR waren dies Christoph Hellmundt in Leipzig mit einer Sammlung biografischer Dokumente und Ekkehard Ochs in Greifswald mit Analysen zu Streichquartetten – beide Autoren wurden dementsprechend im Herbst 1984 zu jenem Kongress nach Köln eingeladen.

Auf einem Weihnachtsbesuch in der DDR war zu erfahren, dass diese Einladung

⁹ *Studien zur Musik des XX. Jh. In Ost- und Ostmitteleuropa, Osteuropaforschung* Bd. 29, Berlin:1990, S. 103-125.

als „Provokation“ bewertet wurde, und hier begegnete man nun wieder dem IMS „John“, der – wie eine Kollegin berichtete, Ekkehard Ochs als Vorgesetzter belehrt habe, dieser Kongress sei ein derart nichtswürdiges Vorhaben, dass sich Wissenschaftler der DDR nicht daran beteiligten. Und dafür, dass er auf die Kölner Einladung überhaupt geantwortet hatte, bekam er außerdem ein Disziplinarverfahren angehängt! Die beiden eingeladenen Autoren würden also nicht kommen dürfen – umso überraschender kam aus Köln die Nachricht, Herr Brockhaus nun selber habe sich zu besagtem nichtswürdigen Kongress angemeldet, wie eine Art „Professor Unrat“, der seine Schüler aus einem anrühigen Etablissement fernhalten will, um dabei selber hineinzugeraten. Da man in Köln aber Humor hat und westliche Toleranz übt, war man so feinfühlig, den Verhinderer seiner Kollegen dennoch aus der Referentenliste nicht auszuschließen, und so konnte er über Köln ausführlich an seinen Oberleutnant Wernitz berichten und beklagen, dass von vier Rednern, die den meisten Beifall erhielten – darunter Krzysztof Meyer aus Krakau und Janos Maróthy aus Budapest – „ein Schostakowitsch-Bild vermittelt wurde, das von dem in der SU oder in der DDR vermittelten abwich. Gojowy bezog sich ausdrücklich auf Ekkehard Ochs, Greifswald, und Christoph Hellmundt, Leipzig, und behauptete, dass die DDR „diesen beiden wichtigen Kollegen die Einreise in die BRD verboten hätte.“¹⁰

Um seine Legende einer „antisowjetischen Fälschung“ der Schostakowitsch-Erinnerungen zu bewerten, sei ein Vergleich angestellt, eine historische Parallele. Die Gespräche Schostakowitschs mit Volkov, die er erst nach seinem Tode publiziert wissen wollte, was unter den Bedingungen des fortdauernden Sowjetregimes nur allzu verständlich war, müssen in Schostakowitsch letzten Lebensjahren aufgezeichnet worden sei, also Anfang der 70er Jahre – das Widmungsfoto an Solomon Volkov ist „16. November 1974“ datiert. Das wäre ein Abstand von ca. 45 Jahren von den berichteten Ereignissen des Stalinterrors der 30er Jahre, seinen Repressionen, willkürlichen Verhaftungen und Verurteilungen.

Etwa im selben Abstand von der Terrorphase der Französischen Revolution, 1835, verfasste Georg Büchner sein erstes Drama „Dantons Tod“ mit der

10 Klingberg a.a.O. S. 102 ff.

schonungslosen Darstellung, wie die Revolution, im Zeichen von „Freiheit, Brüderlichkeit und Gleichheit“ begonnen, in die Hände von gewissenlosen Fanatikern gefallen, beginnt, „ihre eigenen Kinder zu fressen“ und ihre eigenen Führer unter die Guillotine zu schicken. Wäre „Dantons Tod“ mithin ein antifranzösisches Pamphlet?

Man würde solchen Gedanken als absurd zurückweisen, weiß man doch, dass Büchner, Mitbegründer übrigens der Gesellschaft für Menschenrechte, eben in Frankreich Zuflucht fand, als ihn die Behörden seiner Heimat wegen seiner Revolutionsschrift „Der hessische Landbote“ verhaften wollten, und dort in Straßburg nicht nur sein Medizinstudium fortsetzte, sondern auch eine elsässische Braut fand, mit der er französisch korrespondierte. Und er war alles andere als ein Royalist, auch wenn der Schluss von „Dantons Tod“ darin besteht, dass die Figur Lucile, verzweifelte Partnerin des verhafteten George Desmoulins, ausruft: „Es lebe der König!“, und darauf selbst festgenommen wird.

Ebensowenig kann man Schostakowitsch, an dessen russischem Patriotismus kein Zweifel angebracht ist, unter die „Dissidenten“ und aktiven Regimegegner rechnen – im Gegenteil sah er seine Verantwortung in aufrechter Wahrnehmung von Rechten. Über die aufgedrungene Parteimitgliedschaft war er unglücklich, aber als Vorsitzender des Russischen Komponistenverbandes sah er sich von Bittstellern umgeben und konnte sich für inhaftierte Kollegen, auch für angefeindete junge Komponisten einsetzen und tat dies wiederum in den besten Traditionen der russischen liberalen Intelligenz. Über den verbrecherischen Charakter des Stalinischen Sowjetsystems gab er sich nach all seinen Erfahrungen gleichwohl keinen Illusionen hin, wie dies sein Sohn Maxim bezeugte,¹¹ im Unterschied etwa zu seinem Schicksalskollegen Prokofjew, der dies bis zum bitteren Ende versuchte.

Für diese Diskrepanz und das Lavieren zwischen dem einen und dem anderen wird man womöglich in der früheren DDR oder einem anderen postkommunistischen Land mehr intuitives Verständnis aufbringen als im demokratieverwöhnten Westen, dem speziellere Diktaturerfahrungen fehlen. Ein solches La-

11 Michail Arđov: *Sostakovič v vospominanijach syna Maksima, dočeri Galiny i protoiereja Michaila Arđova*. Moskva 2003, S. 46, vgl. *Info Schostakowitsch-Gesellschaft*, Heft 31/2004, S.7.

vieren war es schließlich auch, die Erinnerungen *Zeugenaussage* einerseits festzuhalten und sie andererseits für eine Veröffentlichung zu Lebzeiten zu sperren – ähnlich wie ja auch die *Antiformalistische Schaubude* (*Antiformalističeskij Raek*) erst lange nach seinem Ableben an die Öffentlichkeit gelangen konnte. Zwischen der Aussage des einen und des anderen Werkes gibt es keine tendenzielle Divergenz.

Als ein „Werk“ im literarischen Sinne wäre unsres Erachtens auch „Zeugenaussage“ zu betrachten, auch wenn ihr Text von anderer Hand aufgezeichnet wurde, und wäre es selbst dann, wenn Volkov, wie gelegentlich gemutmaßt, auf vorliegende, Texte Schostakowitschs mit seiner Billigung zurückgegriffen hätte. Bezeichnenderweise beeilte sich der Sowjetische Komponistenverband alsbald nach Erscheinen der *Zeugenaussage*, eine vollständige Sammlung von Schostakowitschs offiziell zu Lebzeiten veröffentlichten Texten sozusagen als Gegendokument zu veröffentlichen: *Schostakowitsch über die Zeit und sich selbst*.¹²

In der Tat trifft man dort auf viele Texte, die sich teilweise im Wortlaut in *Zeugenaussage* wiederfinden, teils in anderem Wortlaut und Zusammenhang. Nun wird man von offiziell im Sowjetreich veröffentlichten Texten nicht unbedingt unterstellen können, dass sie ohne Zensur und Selbstzensur, ohne Redaktion auf Botmäßigkeit erscheinen konnten, also im offiziellen Druck eine authentischere Fassung dieses oder jenes Textes im Unterschied zur *Zeugenaussage* vorzufinden. Im Gegenteil deutet sich eher die aufregende Möglichkeit an, bei Volkov eine privat von Schostakowitsch überlassene authentischere schriftliche Textfassung in der Hand zu halten. Doch ein 1983 mit Volkov in New York geführtes Gespräch zerstörte diese Vermutung. Seine Erklärung zur Entstehung: Schostakowitsch habe, mit einer Art fotografischem Gedächtnis ausgerüstet, viele Geschichten und Begebenheiten immer wieder im selben Wortlaut erzählt. Schriftliches Material habe ihm nicht vorgelegen. Er habe nur skizziert, stenografisch, was aus dem Mund des Meisters kam – von einem Tonband wollte er nichts wissen –, den Text

12 M. Jakovlev, S. Pribegina (Hg.); *D. Sostakovie o vremeni i o sebe 1926-1975*, Moskva 1980.

dann niedergeschrieben und zur Prüfung vorgelegt. Dass und wo er mit anderswo Gedrucktem übereinstimme, sei dabei nicht klar gewesen.

Diese Version: „fotografisches Gedächtnis, Erzählen derselben Geschichte in denselben Worten“ vermag ohne weiteres, Konvergenzen mit gedruckten Texten zu erklären, ohne deren Vorlage zu beweisen, wie denn andererseits auch Divergenzen zu vorliegendem Gedruckten sich aus der Art der Entstehung von *Zeugenaussage* erklären. Weder aus den Konvergenzen noch aus den Divergenzen lässt sich ein begründeter Zweifel an der von Volkov gegebenen Erklärung folgern. Auch für ein unterstelltes Verfahren, zwischen authentischen, von Schostakowitsch signierten Text seien „fremde Seiten geschoben“ worden, sprechen (abgesehen von der Frage nach dem Sinn solchen Verfahrens) keine bisher namhaft gemachten Anhaltspunkte. Umgekehrt erfuhren In *Zeugenaussage* berichtete Ereignisse unvorhergesehene Bestätigung von anderer Seite. So veröffentlichte die berufene Biographin Schostakowitschs Sofia Chentova, uns als Ehrenmitglied der Schostakowitsch-Gesellschaft vertraut, in der Zeitschrift *Muzykal'naja žizn'* (*Musikleben*) Ende 1988¹³ ein Interview mit Aram Chačaturjan, das sie elf Jahre zuvor, 1977, auf Tonband aufgenommen hatte. Chatschaturjan berichtet dort dieselben Vorgänge um Stalins Auftrag zur Neuschöpfung einer sowjetischen Nationalhymne, wie Schostakowitsch sie in *Zeugenaussage* Solomon Volkov dargelegt hatte. Beide Komponisten waren darein verwickelt – entweder mussten also beide Darstellungen „Fälschungen“ sein oder keine von beiden.

Wer Ohren hatte zu hören, konnte beim erwähnten Schostakowitsch-Kongress 1985 selbst feststellen, dass der Vorwurf „Fälschung“ von seinen Verfechtern selbst nicht ernst genommen wurde. Seitens der Kölner Veranstalter war der sowjetischen Teilnehmerseite ausdrücklich anheimgestellt, ihn auf jenem bestgeeigneten ersten internationalen Schostakowitsch-Forum näher zu belegen. Dies aber geschah nicht – es wurde vielmehr offenbar bewusst vermieden. Zitierungen des inkriminierten Buches begegneten keinerlei Einwänden, sondern diszipliniertem Schweigen der sowjetischen Teilnehmer, und jede Diskussion

13 Nr. 24/1988, S. 10 ff. *Chačaturjan i Sostakovič*.

unterblieb. Es handelte sich also um eine Direktive, keine Theorie, und im Sinne dieser Direktive war die sowjetische Herausgeberseite anschließend bestrebt, alle Zitierungen von Volkov als „nicht wissenschaftlich“ aus dem entstehenden Kongressbericht zu tilgen, was in einigen Fällen auch gelang, so dass daraus bei Unbeteiligten der fälschliche Eindruck entstehen konnte, das Buch wäre auf dem Kölner Kongress tatsächlich unerwähnt geblieben.¹⁴

Zum Argument „unwissenschaftlich“ wäre natürlich zu erinnern, dass auch Schostakowitschs Briefe an Sollertinskij, Denisov oder Glikman von sich aus ebenso wenig „wissenschaftlich“ sind wie die Erinnerungen von Galina und Maxim Schostakowitsch, Michail Ardov oder Sofia Chentova als solche. *Zeugenaussage* sind ein Stück festgehaltener Erinnerungen in freier Auswahl und literarischer Form unter bestimmten Zeitumständen. Eine wissenschaftliche Gültigkeit entsteht aus der Bemühung des Herausgebers, Quellenentstehung und Zusammenhänge nach allem verfügbaren Wissen zu belegen. *Zeugenaussage* sind nicht eine wissenschaftlich systematisch geordnete und belegte, um Vollständigkeit bemühte Autobiographie. Sie konnte und wollte es schon aus dem Grunde nicht sein, da ja eine solche „wissenschaftliche Biographie“ aus der Feder von Sofja Chentova zur selben Zeit in Arbeit war, die die Autorin in engem Kontakt mit dem Komponisten verfasste und deren erster Band noch zu seinen Lebzeiten erschien. Das konnte Schostakowitsch nicht unbewusst sein! Schon daher ist von dem, was Schostakowitsch seinem langjährigen jungen Bewunderer diktierte, nichts in der Art vom Nikolaj Rimski-Korsakows *Chronik meines musikalischen Lebens* zu erwarten; ihr Thema ist von vornherein ein anderes: Erinnerungen an wichtige Leitfiguren, Weggenossen und erlebte Situationen. Zu Missverständnissen Anlass geben konnte allerdings der Untertitel „Die Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch“, insofern ein russischer Plural "Memuary" oder „Vospominanija“ nicht zwangsläufig die bestimmte und andere ausschließende Bedeutung „Die Memoiren“ haben muss, sondern einfach nur „Memoiren“, „Erinnerungen“ bedeuten kann, die andere nicht ausschlie-

14 Hierzu vom Verfasser: *Sinowi Borissowitsch im Keller entdeckt. Sowjetische Musikwissenschaft in der Perestrojka. Das Orchester* 11/1991, S. 1242

ßen – was der Sache näher kommt.

Im Grunde sehr exakt ist ihr Ansatz „pars pro toto“ im Text jenes Widmungsfotos in der ungelenten, angegriffenen Handschrift aus Schostakowitschs späten Jahren wiedergegeben, als er sich bereits ohne fremde Hilfe nicht mehr den Mantel knöpfen konnte: „*Dorogomu Solomonu Mojseeviču Volkovu na pamjat“ D. Šostakovič' 16.XI.1974. Na pamjat' o razgovorach o Glazunove, Zoščenko, Mejerchol'de D Š" = „Dem lieben Solomon Volkov zur Erinnerung. D. Schostakowitsch 16. 11. 1974. Zur Erinnerung an die Gespräche über Glasunow, Soschtschenko, Meyerhold D SCH“.* Genau dieser Ansatz wurde ein Schwerpunkt der dann mündlich festgehaltenen Erinnerungen, deren Veröffentlichung im Jahre 1974 unter Sowjetbedingungen noch ebensowenig möglich war wie es eine Aufführung der „*Antiformalistischen Schaubude*“ gewesen wäre, oder wie es Schostakowitschs betrauter Biografin Sofja Chentova bei aller systematischen Vollständigkeit und Gewissenhaftigkeit ihrer Notierungen z.B. nicht möglich war, den Namen Nikita Chruschtschow in ihren vier Bänden auch nur zu erwähnen, denn inzwischen lebte man in der Breschnewschen „Zeit der Erstarrung“, die manche Kritiken des Chruschtschowschen „Taufwetters“ nicht mehr an die große Glocke zu hängen gewillt war. So lesen wir zu Begegnungen Schostakowitsch mit dem ihm befreundeten Komponisten Nikolaj Šiljajew (Žiljaev) zuletzt nur: „...das war ihre letzte Begegnung“. Was dann mit Žiljajew geschah – „ungesetzlich reprimiert, postum rehabilitiert“,¹⁵ musste der sowjetische Leser schon selber wissen, während ein anderer vielleicht nie an dieses Wissen gelangte, dem inzwischen wieder – so im Stasibericht des IMS „John“ – der Stempel „antisowjetisch“ aufgeprägt war. Jedenfalls hängte man es nicht an die große Glocke.

Schostakowitschs *Zeugenaussage* barg zu ihrer Zeit zu viele unerwünschte Erinnerungen, deren Träger zu sein seinerseits gefährlich war – Solomon Volkov musste es nach Publizierung des Vermächtnisses erfahren und erfährt es – im Bestreiten der Authentizität des von ihm Überlieferten – teilweise bis heute. Es sei in Erinnerung gehalten, dass „antisowjetisch“ an *Zeugenaussage* schließlich nicht so sehr ihre Darstellungsweise als die Inhalte des Berichteten waren, jene unter der

15 *Enciklopedičeskij Muzykal'nyj Slovar*, Moskva 1966.

Kommunistenherrschaft alltäglichen Menschenrechtsverletzungen, im Russischen gewohnheitsmäßig fast wertfrei als „Repressionen“ bezeichnet, die nach der Chruschtschowschen Abrechnung mit der Stalindiktatur Gegenstand unzähliger Rehabilitationsverfahren vor russischen Gerichten wurden und über deren Ausmaß und Vehemenz im Westen wenig Vorstellungen bestehen, obschon auch deutsche Opfer – in der Sowjetischen Besatzungszone verhaftete Demokraten bei den zu 25 Jahren Verurteilten und später Rehabilitierten — darunter waren wie der Schriftsteller Horst Bienek. Teilweise erfolgte ihre Freilassung erst mit der der letzten Kriegsgefangenen 1955 auf Bundeskanzler Adenauers Moskauer Intervention. An Dokumentationen wären hier zu nennen Annerose Matz-Donath: *Die Spur der roten Sphinx. Deutsche Frauen vor sowjetischen Militärtribunalen*,¹⁶ Günter Buchstab: *Verfolgt und entrechtet. Die Ausschaltung Christlicher Demokraten unter sowjetischer Besatzung und SED-Herrschaft 1945-1961*¹⁷ und Brigitte Kaff: *„Gefährliche politische Gegner“. Widerstand und Verfolgung in der sowjetischen Zone/DDR...*¹⁸

Umso umfassender wütete der NKWD-Terror in den 30er und 40er Jahren gegen das eigene sowjetische Volk. Verhaftet zu werden, reichte eine beliebige Denunziation, reichte eine bürgerliche oder gar adlige Herkunft, reichte deutsche oder polnische Herkunft oder Verwandtschaft, reichten berufliche Kontakte zu westlichen Kollegen, reichte die Ansichtskarte eines sowjetischen Matrosen aus einem westlichen Hafen, reichte der Besitz fremdsprachlicher Bücher gleich welchen Inhalts. Zehn Jahre bekamen die Initiatoren einer Aufführung geistlicher Werke Peter Tschaikowskys zur Zeit der rumänischen Besatzung Odessas, indem sie als antisowjetischer Akt gerechnet wurde. Um im Terrorwahn der 30er Jahre erschossen zu werden als Spion, reichte ein gewisses Entlarvungs-Soll der Örtlichen NKWD-Einheit und unter Foltern erzwungene „Geständnisse“ wie im Falle von Theophil Richter, des Organisten der deutschen Kirche zu Odessa und Vaters des Pianisten Swjatoslaw Richter. Sein Urteil wurde später wegen Fehlen eines

16 Schnellbach 2000.

17 St. Augustin-Düsseldorf 1998.

18 Düsseldorf 1995.

Straftatbestandes kassiert, über seinen Tod jedoch verbreitet, er sei beim „heldenhaften Kampf gegen den Faschismus gefallen“. Dies alles und unendlich mehr findet sich aus Tagebüchern eines Odessaer Musikdozenten und mit Aktenzeichen der Revisionsurteile dokumentiert in der inzwischen fünfbändigen Reihe *„Rekviem XX veka/ Requiem des XX. Jahrhunderts“* der Gesellschaft „Odessaer Memorial“, erarbeitet von dem Musiker, Absolventen des Odessaer Konservatoriums, dann Atomphysiker im Ruhestand: Vladimir Smirnov.¹⁹ Gerade von Musikern und Musikwissenschaftlern war diese Zeit der Zwangsherrschaft Thema schonungsloser, ehrenvoller Aufarbeitung so im Züricher Referat 2002 von Irina Barsowa: *„Zwischen gesellschaftlichem Auftrag“* und *„Musik der großen Leiden-schaften“: Die Jahre 1934-1937 im Leben Schostakowitschs*,²⁰ die sich dabei vielfach auf das Zeitzeugnis von Ljubov Schaporina²¹ stützt, die Tagebücher der Frau des Komponisten Jurij Schaporin, einst Vorsitzenden des Russischen Komponistenverbandes.

Es besteht nach alledem wenig Anlass, an dem ungetrübten Vertrauensverhältnis zwischen Schostakowitsch und seinem langjährigen Freund Solomon Volkov zu zweifeln, zu dessen Monographie über Junge Leningrader Komponisten²² 1971 Schostakowitsch selbst ein Begleitwort schrieb.²³ Es gibt auch keinen vernünftigen Anlass anzunehmen, dass Volkov in *Zeugenaussage* irgend etwas anderes überlieferte als die ureigenen Äußerungen Schostakowitschs, dessen Erinnerung es freilich an Demut und Botmäßigkeit gegenüber Partei und Regierung fehlen ließ.

19 Mir liegen vor: die Bände I, Odessa 2001, II, Odessa 2003, und III, Odessa 2005 (jeweils Verlag Astroprint).

20 Kassel u.a.: Bärenreiter 2005, in: *Zwischen Bekenntnis und Verweigerung. Schostakowitsch und die Sinfonie im 20. Jahrhundert*, S. 61-70.

21 Ljubov Jakovlevna Šaporina: *Dnevnik*, Russische Nationalbibliothek RNB, Fond 1086.

22 *Molodye kompozitory Leningrada*. Leningrad 1971.

23 *Dostojnaja smena* (Ein würdiger Wechsel), S. 17 ff.

Karlheinz Schiedel:

Dmitris Tanz auf dem Vulkan –
Was ein neuentdecktes Schostakowitsch-Fragment
mit dem Scheitern einer Utopie zu tun hat

*„Und wenn sie mir beide Hände abhacken,
werde ich mit Zähnen eine Feder halten
und weiter Musik schreiben.“*

Schostakowitsch 1936 in einem Brief
an seinen Freund Isaak Glikman

Welch entsetzlicher Plot für eine Oper! Da schwängert ein skrupelloser französischer Biologe eine Schimpansin mit seinem Sperma, die daraufhin einen Hybriden – halb Mensch, halb Affen – zur Welt bringt. Der Mischling – Orango genannt – entwickelt sich prächtig, ist nicht nur erstaunlich intelligent, sondern auch patriotisch, kämpft im Ersten Weltkrieg heldenhaft an vorderster Front, wird später ein gefeierter Journalist, steigt zum Zeitungs-Tycoon auf und verdient ein Vermögen an der Börse. Er besucht die UdSSR, beginnt Kommunismus und Arbeiterklasse mit brennendem Hass zu überziehen, heiratet nach Paris zurückgekehrt eine verführerische russische Emigrantin – und zack, schon wendet sich das Schicksal: Er wird zusehends affenähnlicher, vergewaltigt seine Halbschwester, verliert während der Weltwirtschaftskrise sein gesamtes Hab und Gut, landet in den Klauen eines Zirkusmanagers, der ihn schließlich in Moskau als Varieté-Attraktion präsentiert.

Was hier wie eine kafkaeske sowjetrussische Doktor-Frankenstein-Persiflage daherkommt, wäre 1932 ums Haar der offizielle Beitrag des altehrwürdigen Moskauer Bolschoi-Theaters zur Feier des 15. Jahrestags der bolschewistischen Okto-

berrevolution geworden. Alexej Tolstoi – ein entfernter Verwandter des großen russischen Romanciers und selbst Schöpfer vielgelesener historischer Romane – hatte gemeinsam mit seinem Assistenten Alexander Starchakow das Libretto geschrieben, die Musik sollte der junge Dmitri Schostakowitsch beisteuern. Der vielbeschäftigte Komponist macht sich begeistert ans Werk, lässt für einige Zeit die Arbeit an seiner Oper „Lady Macbeth von Mzensk“ ruhen und skizziert in Windeseile die Musik für den vierzigminütigen Orango-Prolog. Doch dann ist Schluss. Urplötzlich. Warum aus dem ambitionierten Projekt nichts wurde, ist unbekannt. Ob den Bolschoi-Verantwortlichen die Sache zu heiß wurde, ob der Verbannungstod des russischen Biologen Iwanow im fernen Alma-Ata etwas damit zu tun hat, wer weiß. Fakt ist, dass sich hier Fiktion und Wirklichkeit auf geradezu groteske Weise vermischen. Eben jener Ilja Iwanowitsch Iwanow hatte nämlich Ende der zwanziger Jahre tatsächlich versucht, Schimpansen mit Menschen zu kreuzen. Zeitweise sogar mit Unterstützung des renommierten Institut Pasteur in Paris. Erst ein Drohbrief des Ku-Klux-Klan veranlasste die verschreckten französischen Forscher, die skurrile evolutionsbiologische Zusammenarbeit mit den sowjetischen Kollegen zu beenden. Iwanows Experimente misslangen, der glücklose Wissenschaftler fiel bei Stalin in Ungnade, wurde nach Kasachstan in die Verbannung geschickt, wo er wenig später starb.

Auch die Affenmenschen-Oper war gestorben. Schostakowitsch wandte sich wieder anderen Projekten zu. Ein 16-seitiger Klavierauszug des Orango-Prologs geriet bald in Vergessenheit und wurde erst im Jahr 2004 von der Musikwissenschaftlerin Olga Digonskaja in den Archiven des Moskauer Glinka-Museums wiederentdeckt. Anfang Dezember 2011 erlebte das von dem britischen Komponisten Gerard McBurney orchestrierte Schostakowitsch-Fragment in der Walt-Disney-Concert-Hall durch die Los Angeles Philharmonic unter Esa-Pekka Salonen seine vielbeachtete Weltaufführung. Jetzt endlich liegt die Orango-Musik auf CD vor, zusammen mit einer Neueinspielung der schicksalsschweren 4. Sinfonie des großen Russen.

Obwohl zwischen der Entstehung beider Werke nicht einmal vier Jahre liegen, könnten sie unterschiedlicher kaum sein. Und das gilt für die musikalische Faktur

ebenso wie für den inhaltlichen Gehalt der Komposition. Hier dieses jugendlich-übermütige Changieren zwischen Avantgarde und Unterhaltungsmusik, dort jener – wie es Schostakowitsch-Biograph Krzysztof Meyer einmal formulierte – nur schwer in Worte zu fassende tragische Ton, der künftig so viele Werke des gemäßregelten Komponisten durchwehen wird. Und erstmals – am Ende des zweiten Satzes – dieses staubtrockene Schlagwerkgeklapper, das im Spätwerk von Schostakowitsch für Todesnähe und Nichts-Sehnsucht stehen wird. Trotz dieser essentiellen Unterschiede macht die Gegenüberstellung beider Werke Sinn, führt sie doch nicht nur an die historische Bruchstelle in der Entwicklung der jungen Sowjetunion heran, sondern gibt dem Scheitern einer humanistisch-kommunistischen Utopie tönenden Ausdruck. Eine Utopie, die den Menschen einst das Paradies auf Erden verhieß und sich dann in die autokratisch-tyrannische Fratze einer massenmörderischen Diktatur verwandelte.

1932, im Jahr der Entstehung des Orango-Fragments, ist das alles noch düstere Zukunftsmusik. Die Verwerfungen der Oktoberrevolution, das Grauen von Bürgerkrieg und Zwangskollektivierung sind vergessen oder doch zumindest verdrängt. Allenthalben herrscht Aufbruchsstimmung, Optimismus, ein nachgerade fast kindlich-naiv anmutender Fortschrittsglaube. Auch viele westliche Intellektuelle und Kunstschaffende sind fasziniert von dem, was sich da im einstigen Zarenreich abspielt, halten die junge Sowjetunion für das politisch wie künstlerisch aufregendste Land dieser Tage. In den Lichtspielhäusern sorgen Filme von Sergei Eisenstein und Wsewolod Pudowkin für Furore oder die Arbeiten des Regisseur-Duos Kosinzew/Trauberg, die mit dem quirligen Künstlerkollektiv FEKS (Fabrik des exzentrischen Schauspielers) kooperieren. Wsewolod Meyerhold bastelt an einer radikal antirealistischen Bühnenkunst, seine Methode der Biomechanik übt großen Einfluss auf die Theaterästhetik Bertolt Brechts aus. In der Malerei halten Suprematismus und Konstruktivismus Einzug, während Symbolismus und Futurismus das literarische Gesicht des neuen Russland prägen. Es ist ein kreativ-eruptiver Tanz auf dem Vulkan, den Stalins Kulturbürokraten zwar schon kritisch beäugen, dessen Protagonisten sich aber – noch – einigermaßen unbehelligt, ungegänglich fühlen können. Doch die Zeichen mehren sich, dass die

Zügel angezogen werden und sich die politische, gesellschaftliche und kulturelle Situation grundlegend verschlechtert.

Inmitten dieses brodelnden, dem Abgrund entgegentaumelnden Kunstbetriebs: Schostakowitsch, dessen Stern 1926 mit der Uraufführung seiner 1. Sinfonie kometenhaft aufgegangen war und der sich seither zum vielbeachteten Enfant terrible der sowjetrussischen Musikszene gemausert hat. Unvergessen der Skandal um seinen genialischen Opernerstling „Die Nase“ nach der Novelle von Nikolai Gogol, einer schräktönend-beißenden Generalabrechnung mit Bürokratismus und Spießertum, den ein zeitgenössischer Kritiker für die „Handgranate eines Anarchisten“ hält. Oder seine experimentierfreudigen Sinfonien Nr. 2 und 3, deren den kommunistischen Götterhimmel verherrlichenden Schlussapothosen so gar nicht zu den vorangehenden neutönerischen Kunstfertigkeiten passen wollen.

Schostakowitsch komponiert in dieser Zeit wie ein Besessener: für die Ballett- und Musicalbühne, fürs Theater, für den Film – reine „Gebrauchsmusik“ wie er es selbst halb unzufrieden, halb rechtfertigend nennt. Musik mal satirisch-spitz, fast schon überdreht, mal walzerselig-polkafröhlich, jene „neue Einfachheit“ erahnbar machend, die schon bald als offizielle Kunstdoktrin dekretiert werden wird, dann wieder polyphon-vertrakt, die Grenzen der Tonalität auslotend – ein „stilistischer Flickenteppich“, wie später der Komponistenkollege und -konkurrent Serge Prokofjew mit spöttelndem Unterton urteilt. Die Kritik des Musikwissenschaftlers Iwan Sollertinski wiegt allerdings bedeutend schwerer, der in der Musik seines Freundes einen zunehmenden Hang zum Schematismus bemängelt. Und damit auf die häufig geübte Praxis anspielt, ganze Nummern oder Abschnitte von einer Komposition auf die andere eins zu eins zu übertragen. Auch die Orango-Musik ist nicht frei von diesem – positiv ausgedrückt – ziemlich ökonomischen Hantieren mit dem musikalischen Material. Schostakowitsch-Kenner werden leicht ganze Passagen aus dem Bolzen-Ballett (beispielsweise die reichlich respektlose Tschaikowski-Verballhornung in der Ouvertüre) oder aus der Musikrevue „Der bedingt Ermordete“ wiedererkennen. Schostakowitsch muss gespürt haben, dass er sich in einer schöpferischen Sackgasse befindet und wendet sich mit der Arbeit an seiner großen Oper „Lady Macbeth von Mzensk“ endlich wieder ernsthafteren

Dingen zu. Welch böse Ironie des Schicksals, dass ihm ausgerechnet dieser künstlerische Befreiungsschlag fast das Genick brechen wird.

Zunächst scheint alles gut zu gehen. Als die „Lady Macbeth“ Ende Januar 1934 nahezu zeitgleich in Leningrad und in Moskau uraufgeführt wird, ist der Erfolg sensationell. Das Publikum überschüttet die Ausführenden und den Komponisten mit Ovationen, die Kritik ist völlig aus dem Häuschen. Schon bald wird offiziell verkündet: „Die Geschichte der sowjetischen Oper hat mit der Premiere von Lady Macbeth begonnen“. Mehr als zwei Jahre lang hält sich das Stück ununterbrochen auf den Spielplänen, ausländische Bühnen reißen sich um Aufführungsrechte. Dem damaligen Zürcher Stadttheater kommt das Verdienst zu, den Geniestreich des jungen Russen, als eines der ersten Häuser außerhalb seines Heimatlandes inszeniert zu haben. Doch was für einen Stellenwert, was für eine Bedeutung hat schon der grandiose Erfolg des fiktiven Dramas um eine frustrierende, sexuell unterdrückte Kaufmannsfrau im Zarenreich des 19. Jahrhunderts angesichts der realen Tragödie des russischen Volkes, die sich mittlerweile auf der Bühne einer gnadenlosen Wirklichkeit vollzieht?

Nach der höchstwahrscheinlich von ihm selbst angeordneten Ermordung des populären Leningrader Revolutionsführers Sergej Kirow am 1. Dezember 1934 entfesselt Stalin im Kampf um die absolute Macht einen Terror ungeahnten Ausmaßes. Allein in Leningrad werden innerhalb weniger Wochen 30000 bis 40000 Menschen verhaftet. Doch das ist nur der Anfang: In den nachfolgenden Jahren der „stalinistischen Säuberungen“ (was für ein zynischer Euphemismus!) werden Millionen unschuldiger Menschen umgebracht. Auch vor der rührigen Kunstszene, vor der verhassten Intelligenzija macht der Furor des kommunistischen Diktators nicht Halt. Reputation zählt wenig. Ein einst so gefeierter Dichter wie Ossip Mandelstam steht genauso auf den Todeslisten wie der große Wsewolod Meyerhold. Andere haben mehr Glück: Alexej Tolstoi, der Orango-Librettist, macht Karriere an der Spitze des sowjetischen Schriftstellerverbandes, sein Adlatus Starchakow hingegen wird erschossen. Der rote Tyrann liebt es, Katz und Maus zu spielen. Auch Schostakowitsch findet sich bald in seinen Fängen wieder.

Am 26. Januar 1936 besucht Stalin zusammen mit Molotow und anderen Kreml-Größen eine Aufführung der „Lady Macbeth“ im Bolschoi. Die noch immer hoch bejubelte Oper missfällt ihm, schon vor dem letzten Akt verlässt er mit seiner Entourage das Theater. Drei Tage später veröffentlicht das Parteiorgan „Prawda“ den vermutlich von Stalin selbst verfassten oder diktierten Artikel „Chaos statt Musik“ mit wütenden Angriffen auf den Komponisten und sein Werk. Von „disharmonischen, chaotischen Tönen“ ist da die Rede, von „Krachen, Knirschen und Gekreisch“, von „Kakophonie“ und „linker Kunst“, „linkem Chaos“, von „kleinbürgerlichen und unfruchtbaren formalistischen Versuchen“, „vulgärem Naturalismus“, alles sei „grob, primitiv und trivial“, diese „degenerierte, grelle und neurasthenische Musik (schmeichele) dem Geschmack der bürgerlichen Hörschaft“ und so weiter, und so fort. Die Schimpfkanonade gipfelt schließlich in einer unverhohlenen Drohung: „Dieses Spiel kann aber böse enden“.

Schostakowitsch ist erledigt. Die „Lady Macbeth“ verschwindet für Jahrzehnte von den sowjetischen Bühnen, Kritiker, die das Werk zuvor in höchsten Tönen gelobt haben, tun jetzt öffentlich Abbitte und beteiligen sich an dem einsetzenden Kesseltreiben gegen den Komponisten. Selbst enge Freunde wenden sich von ihm ab. Alles wartet förmlich auf das angedrohte „böse Ende“. Schostakowitsch selbst rechnet fest mit seiner bevorstehenden Verhaftung, schläft monatelang nur vollständig bekleidet, will seinen Häschern wenigstens mit einem Rest menschlicher Würde entgentreten. Bewundernswert, dass er in dieser Atmosphäre völliger Verzweiflung und Todesangst noch Kraft zum Komponieren seiner 4. Sinfonie findet. Obwohl die Proben zur Uraufführung des in jeder Hinsicht gigantischen Werkes bereits vorangeschritten waren, wird es auf Druck von Stalins Kulturschergen zurückgezogen und verschwindet in den Archiven. Erst 25 Jahre später, am 30. Dezember 1961, wird die gleichsam aus der Zeit gefallene Jahrhundert-sinfonie in Moskau zum ersten Mal vor einem ergriffenen Publikum gespielt.

Schostakowitsch hat die Vierte einmal als sein „kompositorisches Credo“ bezeichnet. In der Tat hat Vieles in dem mehr als einstündigen Werk bekenntnis-haften Charakter. Die Musik kann aber genauso gut als Ton gewordenes Zeugnis

der dramatischen und schicksalhaften Geschehnisse und Entwicklungen in den Jahren der frühen Sowjetunion verstanden werden. Und als Mahnmal für die millionenfachen Opfer der stalinistischen Barbarei. Der gewaltige erste Satz mit seiner riesenhaften, 476 Takte umfassenden Exposition, seiner vorwärtsdrängenden Flut musikalischer Ideen, dem furiosen Presto fugato der Streicher, das in einem fast schon clusterhaften Brausen des gesamten Orchesters kulminiert, all das atmet förmlich den revolutionären Geist dieser Zeit mit all ihren Hoffnungen, Wirnissen und Schrecken. Der zweite Satz verspricht einen kurzen Moment des Innehaltens. Doch die Ruhe ist trügerisch, der Frieden brüchig. Der dritte Satz führt nach einem mahlerhaften Trauermarsch noch einmal in die Welt der Orango-Musik, mäandert zwischen leichtfüßigen Walzern und ausgelassenen Galopps ehe die musikalische Entwicklung abrupt abbricht.

Was dann mit einer krachenden Abfolge von Paukenschlägen hereinbricht ist alles, nur keine hochjubelnde Apotheose mehr, eher ein Blitze schlagendes, tobendes Donnerwetter olympisch-apokalyptischen Ausmaßes, ein herrisch-lautes Dazwischenfahren, keinen Widerspruch duldend, alles niedertrampelnd – Musik von beklemmender, verstörender Brutalität. Was bleibt, ist ein atemlos-pulsierendes, den flachen Herzschlag der völlig verängstigten Kreatur imaginierendes Verklingen, eine tiefschwarze Szenerie der Verwüstung und Trostlosigkeit, das ferne Grollen auf- und abziehenden Unheils, das fragende, unbeantwortbare und endlich im hellstmöglichen Ton verstummende Geläute der Celesta...

Eine musikalische Antizipation kommender Katastrophen, die die Menschen auch heute noch erreicht und zutiefst betroffen macht.

– Literatur: „Volksfeind Dmitri Schostakowitsch“ Eine Dokumentation der öffentlichen Angriffe gegen den Komponisten in der ehemaligen Sowjetunion. Verlag Ernst Kuhn, Berlin 1997

– CD: Schostakowitsch, *Orango, Prologue* (World Premiere Recording), *Symphonie Nr. 4*, Los Angeles Philharmonic, Esa-Pekka Salonen, Deutsche Grammophon (Universal)

Die Deutsche Schostakowitsch-Gesellschaft

Die Deutsche Schostakowitsch Gesellschaft ist ein gemeinnütziger Verein, der sich mit der Pflege und Verbreitung des künstlerischen Werkes von Dmitri Schostakowitsch beschäftigt.

Sie vereint Musikspezialisten und viele Freunde aller Richtungen, die die Zuneigung zu Schostakowitsch und seiner Musikwelt zusammengefügt hat.

Werden Sie auch Mitglied! Sie sind herzlich willkommen!

Weitere Informationen über Schostakowitsch und die Gesellschaft finden Sie unter:

www.Schostakowitsch.de

Anschrift: Deutsche Schostakowitsch Gesellschaft e.V.
Postfach 10 14 43
64214 Darmstadt

Vorstand: Präsident: Krzysztof Meyer
VP-Geschäftsführerin: Annette Salmon
VP-Symposiums Leiter: Gottfried Eberle
Schriftführerin: Gisela Hackstein
Beisitzer: Karlheinz Schiedel
Ehrenpräsident: Hilmar Schmalenberg

Bankverbindung: Volksbank Südhessen
IBAN DE22 508 900 000 005 849 101
SWIFT-BIC GENO DE F1 VBF

Vereinsregister: VR 14485 Berlin-Charlottenburg

Hilmar Schmalenberg:

Zur Entstehung der Schostakowitsch-Gesellschaft in Deutschland

Persönliche Erinnerungen des Primarius des Schmalenberg-Quartetts Berlin
und späteren Vorsitzenden der Schostakowitsch-Gesellschaft

1979-1989

1979 erscheinen die Memoiren von Solomon Volkow. Ein Exemplar einer Taschenbuchausgabe bringt unser damaliger Quartettcellist Hans Hesse nach einer Konzertreise des Berliner(Ost) Sinfonie-Orchester illegal nach Hause mit.

Bei der Beschäftigung mit den Schostakowitsch-Streichquartetten ahnten wir, dass es eine Besonderheit mit seinen Inhalten hatte.

Je tiefer wir in die Materie dieser Musik eindringen; um so mehr tat sich ein Widerspruch auf zu den an der Hochschule verkündeten Positionen und entsprechenden Darstellungen in Büchern und Zeitschriften der DDR.

Nun begannen wir im privaten Rahmen von „Hausabenden“ das Erlebnis Musik von Schostakowitsch unseren Freunden und Gästen „mitzuteilen“.

Diese Hausabende fanden im Jahr zwei bis dreimal statt, erweiterten sich nach und nach und bezogen die Nachbarkünste Literatur, Malerei, Tanz und Chanson, in seinen Abläufen mit ein.

Für alle Beteiligten dieser Abende waren die „Mitternachtsgespräche“, ein in diesen Privaträumen zustande gekommener Gedankenaustausch, ein in seiner radikalen Offenheit außergewöhnliches Erlebnis. Die DDR in ihrer politischen Gestalt nahm gleichfalls an diesen „Hausabenden“ teil, sie erlebte ungefiltert diesen geistig-politischen und künstlerischen Prozeß der Aufklärung. Der Kreis unserer Mitstreiter, „unserer Freunde“ und unserer tatsächlichen Freunde wuchs zu einem Kreis bis zu 60 Personen an.

Niemals kam mir in jener Zeit ein Gedanke, wer in dieser Runde zu den „Berufs-Freunden“ gehörte. Auch ein mir vertrauter enger Freund und geschätzter Musiker, entblätterte sich für mich erst nach der Wende als IM (immerhin wurden über mich drei stattliche Stasi-Ordner angelegt).

Dennoch!

Aus den Erlebnissen der Musik Schostakowitschs und den Zeugnissen der „Memoiren“, nahmen wir längere Zeit höchst engagiert an den „Friedenskreis“-Initiativen in Berlin-Pankow (die besonders durch das Pfarrerehepaar Misselwitz und der späteren Bundestagsabgeordneten Vera Lengsfeld geleitet wurden) teil.

Mein Engagement ging so weit, dass ich für den „Friedenskreis“ Pankow die Kurzstreckenraketen SS 20 im Harz auf der Ostseite zählte (diese waren bei Spaziergängen an den Erdaufschüttungen leicht zu erkennen) und bei den Friedenskreistreffen darüber berichtete.

Als Musiker und hier besonders als Streichquartett trugen wir auch die Musik Schostakowitschs in die Räume der Kirche, die eine künstlerisch zentrale Stellung in den Programmen des „Friedenskreises“ eingenommen hatten. Ein Höhepunkt dieser Zeit war eine Konzertveranstaltung, die Pfarrer Rainer Eppelmann in Ostberlin leitete; das Publikum war hier wie überall außerordentlich zahlreich versammelt.

Zunehmend mehr verlagerte sich unser Kammermusikinteresse auf die Musik Schostakowitschs, was in den Programmen sein Ausdruck fand.

So fand im Jahre 1988 ein Kammerkonzert mit unserem Quartett und einigen Gesangssolisten im Schloß Friedrichsfelde zu Berlin statt. Ein sehr schönes Barock-Schloß, das eineinhalb Jahrzehnte schon eine ständige Spielstätte von uns war. Auf dem Programm standen als DDR-Erstaufführungen auch Werke von Schostakowitsch. So das 14. Streichquartett op. 142 und das „Vorwort zur Gesamtausgabe“ op. 123. Letzteres sollte in deutscher Sprache aufgeführt werden. Der Veranstalter, der zuvor die deutsche Textversion verlangte, konnte seine Unsicherheit nicht verbergen. Eine Aufführung genehmigte er nur in russischer

Sprache. Beim Vortrag dieses Werkes brach das Publikum, des Russischen mächtig, dennoch in helles Gelächter aus.

Höhepunkt unseres künstlerischen Schaffens war das Projekt, alle 15 Streichquartette von Schostakowitsch zyklisch aufzuführen. Zum Hauptaufführungsort wurde das „Haus der sowjetischen Kultur und Wissenschaften“ in der Friedrichstraße in Berlin. Wir verwirklichteten dieses Projekt in sechs Konzerten von der zweiten Hälfte 1988 bis zur ersten Hälfte 1989.

Die Wende 1989 und danach

Der Tag der Maueröffnung wurde für unser Streichquartett ein ganz besonderes Ereignis. Sie überraschte uns bei einer unserer regelmäßigen Quartettproben unverhofft.

Nichts, was in diesem Zusammenhang an lakonischen Mitteilungen zu diesem Ereignis an unsere Ohren drang, vermochte in klare Gedanken gefaßt werden. Wir beendeten die Probe, um uns sofort den Meldungen der geöffneten Grenze in Berlin per Augenschein zu überzeugen.

Auf der Straße war ein Strom von Menschen und Autos, die sich alle auf den Grenzübergang zubewegten. Die hier beginnenden Ereignisse rissen alle Menschen in nur eine einzige Richtung. Wie ein gewaltiger Strom wurden die Menschen erfaßt, ohne dass sich einer entziehen konnte.

Im Dezember 1989 fand ein nächster „Hausabend“ statt, der, um es vorweg zu nehmen, sich zum Gründungsakt der Deutschen Schostakowitsch-Gesellschaft gestalten sollte.

Die Hausabende wuchsen in den Teilnehmern und Besuchern stetig und sichtbar an. Es erreichte uns u.a. die Anfrage von ca. 10 Professoren der Freien Universität, am Hausabend als Gäste teilnehmen zu dürfen, die sich auf Tagesexkursion innerhalb der Berliner Mauer befanden. An der Spitze dieser Pro-

fessorengruppe stand der heutige Rektor der Freien Universität, Prof. Dr. Dieter Lenzen. Er wurde später Mitglied der SchoG.

Von Beginn an verstanden alle Schostakowitsch-Freunde einen Zusammenschluss als einen deutsch-deutschen, waren doch die Teilnehmer schon in der Vorphase nach und nach aus beiden Teilen Berlins zueinander gekommen.

Nach der Gründung, die in der Klaustaler Straße 2 stattgefunden hat, ist eine erste Anmeldung dieser Gründung an das Kulturministerium der DDR ergangen, die auch in sehr kurzer Zeit diese Gründung amtlich bestätigte und den Gründern ihre Gratulation aussprach. Ein Glückwunschsreiben traf nach kurzer Zeit auch vom Botschafter der damaligen UdSSR in Berlin ein.

Mit den Turbulenzen der Wiedervereinigung, insbesondere auf dem Gebiet des Vereinsrechts, wurde die Anmeldung aus der ehemaligen DDR für ungültig erklärt, und ein neuer Anmeldevorgang verlangt, um es dem gesamtdeutschen Recht anzupassen. Dieser Vorgang war unverhältnismäßig lang. Unsere Gesellschaft datiert daher ihre Gründung in die Zeit der Wende.

Die Schostakowitsch - Gesellschaft nahm sofort ihre wissenschaftliche Arbeit auf, in Form der Durchführung von dreizehn Symposien, die ab 1992 im jährlichen Rhythmus, später alle zwei Jahre, durchgeführt wurden. Besonderes Augenmerk war die Gewinnung von hochkarätigen in- und ausländischen Musikwissenschaftlern, die sich nachweislich in den Jahren mit Schostakowitsch auseinandergesetzt haben.

Eine glückliche Verbindung zeigte sich in der Begegnung mit der jungen Musikakademie in Rheinsberg. Von Anfang an gab es Übereinstimmungen in den Zielstellungen zwischen der Musikakademie und der Deutschen Schostakowitsch Gesellschaft.

Die Leiterin der Akademie, Frau Dr. Liedtke, unterstützt durch ihre Mitarbeiter, waren in allen Jahren zuverlässige Partner der Gesellschaft.

Als kurz nach Beginn unserer Zusammenarbeit die Landesregierung in Potsdam die Unterstützung der Gesellschaft durch die Musikakademie mit dem

Hinweis kommentierte, dass die Schostakowitsch-Gesellschaft doch kein brandenburgisch gebundener Verein und demzufolge doch nicht zu fördern sei, wurde ungeachtet dessen die Zusammenarbeit fortgesetzt und dies bis heute.

Aus Anlaß des 100. Geburtstags des Komponisten wurde ein „Internationaler Schostakowitsch-Wettbewerb“ für Violine, Klavier und Streichquartett initiiert und 2006 in Rheinsberg erfolgreich ausgerichtet.

Ein erkennbares Zeichen schuf sich die SchoG in ihrer Arbeitsweise. Es war ihr wichtig, begründet durch die Art ihrer Entstehung, eine Gemeinschaft zu sein, die in ihrem Selbstverständnis von Beginn an auf eine gesamtdeutsche Vereinigung ausgerichtet war, die einen breiten Konsens von Menschen unter dem Schirm „Schostakowitsch“ versammelte. Musiker und Musikwissenschaftler, bildende Künstler, sowie Menschen aus unterschiedlichsten Berufsgebieten, machten und machen das bunte Erscheinungsbild der Gesellschaft aus, was zu einem differenzierten Vereinsleben mit manchmal nicht geringer Kraft, geführt hat.

Ein weiteres Zeichen der deutschen Gesellschaft war ihre Verbindung ins Ausland.

Deshalb sei es mir erlaubt, der großen St. Petersburger Musikwissenschaftlerin, Sofia M. Chentowa, ein ehrendes Gedenken auszusprechen. Sie war von Beginn ihrer Mitgliedschaft in der Deutschen Schostakowitsch-Gesellschaft eine unermüdliche Inspiratorin. Das diesjährige Symposium geht in seinem Titel „Der unterhaltende Schostakowitsch“ auf eine Idee von ihr zurück.

Unsere Gesellschaft würdigte sie mit der Verleihung der Ehrenmitgliedschaft.

In den zurückliegenden Jahren hat die SchoG mit höchst verschiedenster Thematik und dem heute zu Ende gegangenen, 14 Symposien veranstaltet.

Die Symposiumsthemen, manchmal brisant, zogen zuweilen aus größeren Entfernungen Interessierte an.

Die SchoG empfand es an der Zeit, mit dem Autor der „Memoiren“ einen direkten Kontakt herzustellen und ihn zum Symposium nach Rheinsberg einzuladen. Unsere Erwartungen waren sehr groß und eine gewisse Nervosität erfasste

uns. Es war allgemein bekannt, dass Solomon Wolkow als nicht ganz "handbar" galt und vor allem für unsere russischen Freunde unverändert als eine umstrittene Person galt.

Wir waren gewillt, diese Begegnung trotz mancher Bedenken stattfinden zu lassen.

Doch das Schicksal hatte offensichtlich die Hand dazwischen gehabt. Eine Begegnung kam nicht zustande, der Autor erklärte am Abend vor seinem geplanten Eintreffen, doch nicht nach Rheinsberg kommen zu wollen.

Über diese Wende waren die meisten Symposiumsteilnehmer sehr enttäuscht. Auch weit angereiste Korrespondenten (Süddeutsche-Zeitung München) waren am Kommen des weltberühmten Autors interessiert und verhehlten nicht ihre Enttäuschung. Einige meinten, sie hätten mit einer Absage gerechnet.

Das Symposium mit den „Memoiren“ im Mittelpunkt, nahm dennoch einen außerordentlich interessanten und produktiven Verlauf. Es zeichnete sich durch sein hohes Niveau aus.

Zur Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ in Berlin bahnte 1998/99 die SchoG eine Zusammenarbeit in Gestalt einer 15-teiligen Vortragsreihe über Schostakowitsch an.

Alle Symposien wurden je nach Thematik musikalisch und künstlerisch durch Konzerte begleitet, was eine weitere Besonderheit dieser Gesellschaft ausmachte. Zusammenarbeit mit Gastensembles, wie dem Philharmonischen Kammerchor aus Nowosibirsk, dem Donderer-Quartett aus Berlin, dem Ukrainischen Streichquartett aus Kiew, waren das Schaffrath-Kammerorchester Berlin und das Schmalenberg-Quartett die künstlerischen Partner dieser Ereignisse. Von den Gesangssolisten seien hier stellvertretend genannt die Sopranistin Hannah-Ulrike Seidel, der Bassist Elmar Andree und die Mezzosopranistin Martina Olbrich.

1992 formierte sich als musikalische Instanz der Schostakowitsch-Gesellschaft das ENSEMBLE DSCH mit Musikern aus Reihen der Gesellschaft.

Eine neue Betonung, die Musik Schostakowitschs der Jugend zu vermitteln, gipfelte in der Initiierung durch die Schostakowitsch-Gesellschaft zur Namensverleihung an eine Berliner Musikschule. Seit 1995 trägt die Musikschule Berlin Hohenschönhausen, heute Lichtenberg, den Namen Dmitri Schostakowitsch.

Ein Fördersystem in Gestalt der „DSCH-Tage“ war der Rahmen für Schüler, sich mit dem Leben, dem Werk und Interpretationen im Geiste des Komponisten intensiv zu beschäftigen. Eine Erweiterung dieses Bildungsprozesses war durch die Kontaktnahme mit Musikschulpartnern im Ausland entstanden. Austausch und jahrelange Verbindung wurde mit Dozenten und Schülern aus Rußland und der Ukraine gepflegt. Manche Freundschaften über weite Entfernungen sind dabei entstanden.

Wenn wir heute im Abstand auf die Gründungszeit unserer Gesellschaft zurückblicken, dann wird man unschwer einen an Ereignissen reichen Weg erkennen können. Richtet man jedoch den Blick noch ein wenig weiter zurück, also in jene Zeit, als an die Existenz einer Gesellschaft noch kein Gedanke aufgekomen war, oder wie im Osten Deutschlands gar nicht aufkommen konnte, dann wird der bisher zurückgelegte Weg noch bemerkenswerter.

Dieser Weg konnte skizziert werden, - was aber kommt danach!? Sind wir nach zwanzig Jahren mit der Thematik Schostakowitsch am Ende? Ich meine „Nein“!

Im Jahre 2008 fand eine weitreichende Umgestaltung unserer Gesellschaft statt, die sich in der Schaffung einer repräsentativen Spitze ausdrückte. Die deutsche Schostakowitsch-Gesellschaft schätzt sich glücklich, Prof. Krzysztof Meyer dafür gewonnen zu haben.

Die Musikgeschichtswelt hat die großen Linien des Komponisten D. Schostakowitsch nachgezeichnet.

Eine erstaunliche Fülle an Informationen gilt als gesichert. Viel Ballast konnte, manchmal auch unter Schmerzen, abgeworfen werden.

Aber über allem – das Wichtigste, ist seine Musik.

Sie lebt, wird weltweit gepflegt und ist zu hören. Sie wird von Menschen gehört, die nur den Walzer Nr. 2 kennen. Die 5. Sinfonie, oder die Michelangelo-Lieder, oder das 8. Streichquartett lieben die Menschen weltweit, und sie tragen den Namen des Komponisten in die nächsten Zeiten.

Wie aber wird die Nachwelt seine Zeit benennen?

Schönow, den 10. August 2009

Hilmar Schmalenberg

Übersicht über die Symposien

Mit den internationalen musikwissenschaftlichen Symposien erfüllt die Schostakowitsch-Gesellschaft eines ihrer Ziele, und zwar die Forschung, um das Werk und Leben Schostakowitschs zu erläutern.

Seit der Gründung der Gesellschaft fanden 16 Symposien statt:

1. Symposium „Legende und Wahrheit – Dmitri Schostakowitsch“
14.-18. Oktober 1992, Musikakademie Rheinsberg

Prof. Dr. Sofia M. Chentowa (St.Petersburg): *Wahrheit und Legende – Dmitri Schostakowitsch*

Dr. Detlef Gojowy (Unkel am Rhein): *Zur frühen russischen Avantgarde*

Dr. Gottfried Eberle (Berlin): *Schostakowitsch als Satiriker*

UMD Eckehard Ochs (Greifswald): *Die Streichquartette Dmitri Schostakowitschs im Spiegel sowjetischer Musikpublizistik*

Günter Wolter (Hamburg): *Revolutionäres Pathos oder kritische Reflexionen*

2. Symposium „Schostakowitsch und die zweite Generation“
11.-14. November 1993, Musikakademie Rheinsberg

Prof. Dr. Sofia M. Chentowa (St.Petersburg): *Bach und Schostakowitsch*

Dr. Detlef Gojowy (Unkel am Rhein): *Schostakowitsch und die Avantgarde*

Dr. Bernd Feuchtner (Berlin): *Rudolf Barschai*

Dr. Ulrike Liedtke (Rheinsberg): *Deutsche Nachfahren von Schostakowitsch*

3. Symposium „Für Judenfeinde bin ich wie ein Jude“. Dmitri Schostakowitsch und das jüdische Element. 11.-13. November 1994, Musikakademie Rheinsberg

Prof. Dr. Joseph Dorfman (Tel Aviv): *Klaviertrio Nr. 2 op.67 - Dmitri Schostakowitsch und das jüdische Element.*

Dr. Marina Lobanowa (Hamburg/Moskau): *Schostakowitsch erstes Bereuen – von der Nase bis zum 'Wirrwarrr statt Musik'*

Günter Wolter (Hamburg): *Schostakowitsch und Mahler*

4. Symposium „Die Streichquartette Dmitri Schostakowitschs“

6.-19. November 1995, Musikakademie Rheinsberg
Ausstellung mit Bildern des Malers und Freundes Schostakowitschs, Gabriel Glikman

Prof. Dr. Sofia M. Chentowa (St.Petersburg): *Das Klavierquintett g-Moll op. 57*

Dr. Dorothea Redepenning (Marburg): *Schostakowitschs Auseinandersetzung mit der Reihentechnik am Beispiel des 13. Streichquartetts*

Dr. Detlef Gojowy (Unkel am Rhein): *Absurde Szenenfolgen für zwei Violinen, Viola und Violoncello*

Dr. Gottfried Eberle (Berlin): *Das 15. Streichquartett*

Dr. Manuel Gervink (Frankfurt a.M.): *Überlegungen zur Genese der musikalischen Sprachmittel in Schostakowitschs frühen Streichquartetten*

UMD Eckehard Ochs (Greifswald): *Über die Streichquartette Schostakowitschs*

Hilmar Schmalenberg (Berlin): *Die Streichquartette – das Tagebuch Dmitri Schostakowitschs*

5. Symposium „Zeugenaussage – Die Memoiren des Dmitri Schostakowitschs, aufgezeichnet und herausgegeben von Solomon Volkow“

8.-10. November 1996, Musikakademie Rheinsberg

Prof. Dr. Sofia M. Chentowa (St.Petersburg): *Fragen zu „Zeugenaussage“*

Prof. Dr. Joseph Dorfman (Tel Aviv): *Mythologie und Realität*

Prof. Krzysztof Meyer (Köln): *Schostakowitschs Oper „Der Spieler“ und meine Komplettierung des Fragments*

Gabriel Glikman (München): *Schostakowitsch, wie ich ihn kannte*

Dr. Friedbert Streller (Dresden): *Schostakowitsch – ein Dissident oder Opportunist?*

Reimar Westendorf (Berlin): *Schostakowitschs Briefe an Isaak D. Glikman*

Michael Koball (Gelsenkirchen): *Pathos und Grotteske – Dmitri Schostakowitsch und das „Symphonische Ich“*

6. Symposium „Schostakowitsch und Deutschland, Teil I“

9.-11. Oktober 1997, Landesmusikakademie Berlin

Prof. Inna Barsowa (Moskau): *Die Rezeption der deutsch-österreichischen Avantgarde in Rußland*

Dr. Jelena Poldjaewa (Moskau): *Zur historischen Kategorisierung und ästhetischen Bewertung des Schaffens von Schostakowitsch aus dem Blickwinkel der Avantgarde der 50er Jahre*

Dr. Detlef Gojowy (Unkel am Rhein): *Das Schostakowitsch-Bild im wissenschaftlichen Schrifttum der DDR*

Dr. Gottfried Eberle (Berlin): *Die Rezeption von Schostakowitsch bei der deutsch-österreichischen Avantgarde*

Dr. Manuel Gervink (Köln): *Schostakowitsch aus der Sicht der deutsch-österreichischen Moderne*

Dr. Kadja Grönke (Oldenburg): *Können Sie sich eine Sinfonie vorstellen, die von Anfang bis Ende durchgesungen wird? – Gattungsgeschichtliche Voraussetzungen zu Schostakowitschs 14. Sinfonie*

Hilmar Schmalenberg (Berlin): *Ein Profil der Aufführungen von Werken Schostakowitschs in der DDR- Teil I*

Jürgen Köchel (Hamburg): *Schostakowitsch aus verlegerischer Sicht*

Günter Wolter (Hamburg): *Die Kunst ist der Zerstörer des Schweigens. Schostakowitschs Schaffen als moralische Instanz der Zeitgeschichte*

7. Symposium „Schostakowitsch und Deutschland, Teil II

29.-31. Oktober 1998, Meistersaal Berlin

Dr. Jelena Poldjajewa (Moskau): *Beethoven im Werk Schostakowitschs*

Dr. Bernd Feuchtner (Berlin): *Moskau- Tscherjomuschki*

Dr. Lars Klingberg (Berlin): *IMS „John“ und Schostakowitsch. Zur Stasi-Karriere von Heinz Alfred Brockhaus*

Dr. Andreas Wehrmeyer (Berlin): *Schostakowitsch- ein klassizistischer Komponist?*

Hilmar Schmalenberg (Berlin): *Ein Aufführungsprofil der Werke Schostakowitschs in der DDR- Teil II*

Jürgen Köchel (Hamburg): *Schostakowitsch aus verlegerischer Sicht.*

8. Symposium „Schostakowitsch und seine Dichter“

8.-9. Oktober 1999, Musikakademie Rheinsberg

Dr. Detlef Gojowy (Unkel am Rhein): *Guillaume Apollinaire*

Dr. Gottfried Eberle (Berlin): *Schostakowitsch und seine Dichter*

Sebastian Klemm (Freiburg i. Br.): *Endlichkeit, Ewigkeit und vier Jahrhunderte. Geschichte-Untersuchungen zum Verhältnis von Musik und Text in Schostakowitschs Suite nach Worten von Michelangelo, op. 145*

9. Symposium „Bach und Schostakowitsch“

1.-3. September 2000, Musikakademie Rheinsberg

Prof. Dr. Sofia M. Chentowa (St.Petersburg): *Themen und Thesen des Symposiums aus der Sicht der Biographin Schostakowitschs*Dr. Detlef Gojowy (Unkel am Rhein): *B A C H, Neobarock und Neoklassizismus in der russischen Musik*Prof. Dr. Elena Markowa (Odessa): *Das 'Baukastenprinzip' im Zusammenhang von Wort und Musik bei Schostakowitsch*Prof. Dr. Valentina Silantëva (Odessa): *Die Tschechowsche Intonation in der Musik Schostakowitschs*Corinna Schreieck (Mannheim): *Der Abschied bei Schostakowitsch und Mahler*Prof. Dr. Dorothea Redepenning (Heidelberg): *Zu Schostakowitschs Präludien und Fugen*Prof. Dr. Tamara Levaja (Nishni Nowgorod): *Neobarock und Absurdes (nochmals zur Oper „Die Nase“)*Dr. Streller, Friedbert (Dresden): *Neoklassizismus oder verordneter Traditionsbezug? Schostakowitschs Adaption Bachscher Themen und Formen*Dr. Sebastian Klemm (Freiburg i. Br.): *Parodieverfahren bei J.S. Bach - Selbstzitate bei Schostakowitsch*Dr. Gottfried Eberle (Berlin): *Bach und DSCH: Strukturen in Alfred Schnittkes „Präludien im memoriam Dmitri Schostakowitsch“*Prof. Dr. Eckardt Kröplin (Dresden): *Bach-Rezeption in der russischen Musik des 20. Jh***10. Symposium „Schostakowitsch Interpretation“**

2001, Musikakademie Rheinsberg

11. Symposium „Dmitri Schostakowitsch – Das Spätwerk und sein zeitgeschichtlicher Kontext“

29.10.-1.11.2003, Hochschule für Musik und Theater Dresden

Prof. Dr. Manuel Gervink (Dresden): *Schostakowitschs Spätwerk und die Aura der Erhabenen*Dr. Detlef Gojowy (Unkel am Rhein/Dresden): *Frecher, präziser und konkreter Prinzipien der Melodik und des harmonischen Denkens im Früh- bis Spätwerk von Schostakowitsch*Dr. Gottfried Eberle (Berlin): *„Kurz bemessen ist die Zeit“ – Musikalische Semantik und Symbolik in Schostakowitschs Michelangelo-Suite*PD Dr. Bettina Schlüter (Bonn): *„Mythos“ und „Spätwerk“ im Kontext narrativer und ästhetischer Strategien von systematischer Warte*Dr. Sigrid Neef (Beverungen-Herstelle): *Schostakowitschs Werke zerstören den Mythos Spätwerk und konstituieren ihn auf eine besondere Weise neu*Prof. Svetlana Savenko (Moskau): *Das Wort in den Spätwerken Dmitri Schostakowitschs*Prof. Dr. Erik Fischer (Bonn): *Reflexionen eines „gefangenen Genies“, Bemerkungen zum op. 123*Dr. Jörn Peter Hickel (Dresden): *Zwischen Vitalität und Verrätselung, Perspektiven der Blok-Vertonungen op. 127 – mit Seitenblick auf Werke anderer Komponisten*Prof. Dr. Gesine Schröder (Leipzig): *Treue-Mühe-Zeit. Schostakowitschs Männerchorballaden op. 136 und die harmonische Lichtmaschine*PD Dr. Kadja Grönke (Oldenburg): *Zur Diastase von Wort und Musik in Schostakowitschs Zwölfter und Dreizehnter Sinfonie*Dr. Andreas Wehrmeyer (Berlin): *Je weniger Subjekte mehr leben, desto jäh und schreckhafter der Tod“ – Gedanken zur Vierzehnten Sinfonie*Dr. Michael Koball (Gelsenkirchen): *Konzepte des Abschieds: Schostakowitschs Vierzehnte und Fünfzehnte Sinfonie*Dr. Friedbert Streller (Dresden): *Zwischen klanglichen Experimenten und künstlerischer Praktikabilität.. Schostakowitsch und die modernen Strömungen der 20er Jahre*Prof. Dr. Thomas Schipperges (Leipzig): *„Wie Botschaften einer fremden Kultur“. Schostakowitsch im Blickfeld der westlichen Avantgarde*Dr. Natalja Vlassova (Moskau): *Die Schostakowitsch-Rezeption im Spiegel der Kritiken in der Zeitschrift „Sovetskaja Muzyka“*Dr. Wolf Kalipp (Soest): *Schostakowitschs Persönlichkeit und Schaffen unter didaktischem Aspekt*Günter Wolter (Hamburg): *Musikalische Topoi in Schostakowitschs Werk*Wolfgang Mende M.A. (Dresden): *Schostakowitschs späte Reflexion des Frühwerks*Prof. Dr. Stefan Weise (Hannover): *Von Hamlet zu King Lear: Spätstil in der Filmmusik?*Prof. Dr. Levon Hakopian (Moskau): *Symbolism of twelve-tone rows in Schostakowitschs late music*Dr. Melanie Unseld (Hamburg): *Schostakowitsch im „biographischem Käfig“, Überlegungen zu den Memoiren*

Prof. Dr. Tamara Levaja (Nishnyj Nowgorod): *Schostakowitsch und Bachtin – einige Parallelen*

12. Symposium „Dmitri Schostakowitsch – Filmmusik“

13.-16. Oktober 2005, Musikakademie Rheinsberg

Dr. Gottfried Eberle (Berlin): „*Lauf der Zeit-Ruf des Todes*“ *Schostakowitschs Musik zu Kosinzews Film „King Lear“*

Olga Digonskaja (Moskau): *Die Filmmusiken Schostakowitschs unbekanntes Autographe*

Olga Dombrowskaja (Moskau): *Über Schostakowitschs Musik zu Filmen Korsinzew*

Dr. Detlef Gojowy (Unkel am Rhein/ Dresden): *Filmmusik als Nische zum Überleben*

Prof. Dr. Wladimir Gurewitsch (St. Petersburg): *Mit Musik und ohne Musik- die Verhältnisse zwischen Gesamtzeit und Musik in Filmen mit der Musik Schostakowitschs*

Prof. Krzysztof Meyer (Krakau/Köln): *Dmitri Schostakowitsch und der Film*

UMD Ekkehard Ochs (Greifswald): *Die Musik Schostakowitschs zum Film „Allein“*

Prof. Dr. Dorothea Redepenning (Heidelberg): *Die Musik Schostakowitschs zum Film „Der Fall von Berlin“*

Dr. Friedbert Streller (Dresden): *Schostakowitsch und die Anfänge sowjetischer Filmkunst*

Konrad Vogelsang (Langballing): *Die Bedeutung der Filmmusik für den künstlerischen Schaffensprozeß Schostakowitschs*

13. Symposium „Dmitri Schostakowitsch und das Lied“

18.-20. Oktober 2007, Musikakademie Rheinsberg

Dr. Detlef Gojowy (Unkel am Rhein/ Dresden): *Briefe Schostakowitschs an Iwan Sollertinski und ihre Aufschlüsse zu Leben und Werk/ Eine neue Publikation und ihre Konsequenzen hinsichtlich der „Zeugenaussagen“*

Ekkehard Ochs (Greifswald): *Worte erreichen den Menschen besser als Musik. Zur Dimension des Vokalschaffens im Gesamtwerk Schostakowitschs*

Dr. Gerhard Müller (Berlin): *Das janusköpfige Volk. Bemerkungen zum Begriff des Volkstümlichen in Schostakowitschs Vokal- und Instrumentalmusik*

Prof. Dr. Wladimir Gurewitsch (St. Petersburg): *Die Besonderheiten des Klaviersatzes in der Vokalmusik Schostakowitschs*

Michail Utkin (Moskau): *Die Suite „Sieben Gedichte von Alexander Blok“ als Synthese von Musik und Poesie*

Dr. Gottfried Eberle (Berlin): *Frühe Transparenz – Schostakowitschs Lieder nach japanischen Dichtern*

Olga Dombrowskaja (Moskau): *Zur vokalen Filmmusik Schostakowitschs. Zur Frage der Vielfalt im Schaffen des Komponisten*

Prof. Dr. Gerd Rienäcker (Mühlenbeck): *Glockensymbole in Schostakowitschs Spätwerk (13., 14. Sinfonie, späte Liedzyklen)*

Dr. Friedbert Streller (Dresden): *Schostakowitschs späte Hinwendung zum Lied*

14. Symposium „Der unterhaltende Schostakowitsch“

18.-19. September 2009, Musikakademie Rheinsberg

Prof. Dr. Albrecht Riethmüller (Berlin): *Schostakowitschs Konzept der leichten Muse*

Olga Dombrowskaja (Moskau): *Schostakowitschs Johann-Strauss-Bearbeitungen*

Prof. Dr. Gerd Rienäcker (Mühlenbeck): *Grotesken: Das Finale der „Nase“*

Prof. Dr. Wladimir Gurewitsch (St. Petersburg): *Schostakowitsch und die Musik des sowjetischen Alltags*

Dr. Gottfried Eberle (Berlin): *Späte Satire. Die Romanzen nach Texten der Zeitschrift „Krokodil“ op. 121 und das „Vorwort zur vollständigen Ausgabe meiner Werke“*

15. Symposium „Schostakowitsch und Mahler“

14.-16. Oktober 2011, Musikakademie Rheinsberg

Prof. Krzysztof Meyer (Krakau): *Mahler und Schostakowitsch*

Prof. Dr. Albrecht Riethmüller (Berlin): *Der Weg zur Liedersymphonie*

Olga Dombrowskaja (Moskau): *Die Bearbeitung Mahlers 10. Symphonie aus dem DSCH-Archiv*

Olga Dombrowskaja (Moskau): *Die Besonderheiten der Mahlerschen Orchestrierung und ihre Fortsetzung im Schaffen Schostakowitschs*

Dr. Johannes Volker Schmidt: *Der „Begründer der neuen Symphonie, wie ich sie verstehe“ – Hans Rott und sein Einfluß auf die Werke Mahlers*

Prof. Dr. Gerd Rienäcker (Mühlenbeck): *Auf den Spuren von Gustav Mahler. Notate zu den Ecksätzen der vierten Symphonie von Dmitri Schostakowitsch.*

Dr. Friedbert Streller (Dresden): *Ähnliche Gestaltungsmodelle bei Mahler und Schostakowitsch*

Dr. Brigitte Kruse: *Der Tod bei Mahler und Schostakowitsch*

Prof. Dr. Wladimir Gurewitsch (St. Petersburg): *Vergleich der zyklischen Struktur der Symphonien Gustav Mahlers und Dmitri Schostakowitschs*

Dr. Gerhard Müller (Berlin): „*Что в имени тебе моем? Was bedeutet mein Name für dich?*“ – Lieder von Mahler und Schostakowitsch.

Dr. Oliver Fürbeth: *Mahlers 5. Symphonie und Schostakowitschs 10. Symphonie im Vergleich*

Oleg Caetani: *Mahler und Schostakowitsch – Verschiedene Wurzel doch gemeinsamer Vorlieben und schöpferische Ziele*

16. Symposium „Schostakowitsch und Prokofjew & Britten“

26.-27. September 2013, Königstein (Sachsen)

Dr. Friedbert Streller (Dresden): *Schostakowitsch und Prokofjew, zwei Persönlichkeiten, eine Tradition*

Prof. Dr. Levon Hakobian (Moskau): *Shostakovich and Prokofiev: an essay in comparative characterology*

Prof. Dr. Adelina Yefimenko (Luzk): *Schostakowitsch „Die Nase“ – Prokofjew „Die Liebe zu den drei Orangen“, ein Vergleich*

Prof. Krzysztof Meyer (Krakau): *Prokofjews Kantate zum 20. Jahrestag der Oktober Revolution – Schostakowitschs 2. Symphonie*

Olga Dombrowskaja (Moskau): *Prokofjew im Schostakowitsch Archiv*

Dr. Brigitte Kruse (Rheinsberg): *Schostakowitsch und Prokofjew, bleiben oder gehen?*

Dr. Danuta Gwizdalanka (Posnan): *Schostakowitsch und Lutoslawski*

Prof. Dr. Gerd Rienäcker (Mühlenbeck): *Schostakowitschs Neunte und Prokofjews Symphonie classique, ein Vergleich.*

Dr. Bernd Feuchtnr (Karlsruhe): *Schostakowitsch und Britten*

Verlag Ernst Kuhn - Berlin
Bücher und CD-ROM zur Musik und Zeitgeschichte
Musikantiquariat im Internet www.vek.de (Bücher, Noten, Partituren)
Postfach 080147, D-10001 Berlin, Deutschland
 Tel.: 030-44 34 22 30, Fax: 030-442-4732,
 eMail: kuhn@vek.de, Internet: www.vek.de

Gesamtverzeichnis der lieferbaren Verlagstitel

[Stand: Oktober 2014]

Euro-Preise nur gültig für Deutschland und Österreich. Auslandspreise für alle weiteren Länder in SFr. im Internet: www.vek.de
 Bei Lieferschwierigkeiten des Buchhandels Bestellungen bitte über Amazon.de oder direkt an den Verlag!

Allgemeine Musikwissenschaft

TITEL	ISBN-Nr.	EURO
Autorenhandbuch Musik		
Wissenschaftler und Autoren auf den Gebieten der Musikwissenschaft, Musikkritik und musikalischen Publizistik in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Kontaktadressen, Forschungsgebiete, Arbeitsfelder, Veröffentlichungen und sonstige Aktivitäten. Ein Handbuch zur Förderung der fachlichen und interdisziplinären Zusammenarbeit		
Ausgabe 2013/2014, im Internet: kostenloses Download!		0,00
Schriftenreihe "musicologica berlinensia"		
[Texte und Abhandlungen zur historischen, systematischen und vergleichenden Musikwissenschaft]		
Bd. 1: K. Leven-Keesen, <i>Robert Schumanns "Szenen aus Goethes Faust" (WoO 3). Studien zu Frühfassungen anhand des Autographs Wiede</i> , 380 S., kart.	978-3-928864-46-6	49,95
Bd. 2: H. Lehr: <i>"Musik für..." Untersuchungen zum Werk Rudi Stephans</i> , 256 S., kart.	978-3-928864-47-3	44,95
Bd. 4: S. Vogt-Schneider: <i>"Staatsoper unter den Linden" oder "Deutsche Staatsoper"?: Auseinandersetzungen um Kulturpolitik und Spielbetrieb in den Jahren zwischen 1945 und 1955. Mit Dokumenten und Materialien jener Zeit aus dem Archiv der Staatsoper unter den Linden</i> , 323 S., kart.	978-3-928864-57-2	44,95
Bd. 5 D. Pesta: <i>Johannes Kuhlos Einfluß auf die Entwicklung der evangelischen Posaunenarbeit</i> , XIV + 132 S. kart.	978-3-928864-61-9	25,95
Bd. 6 M. Polth: <i>Zur kompositorischen Relevanz der Zwölftontechnik. Studie zu Arnold Schonbergs Drittem Streichquartett</i> , 150 S., kart.	978-3-928864-62-6	30,95

Schriftenreihe "musicologica berolinensia"
 [Fortsetzung]

Bd. 7	Markus Gärtner, <i>Die Harmonik in den Mazurken Alexander Skrjabin unter besonderer Berücksichtigung der Zwischendominantisierung</i>	978-3-928864-76-9	25,95
Bd. 8	M. Büttner und D. Pesta (Hrsg.), <i>Mit Drommeten und Pauken, Hörnern und Posaunen. Festschrift für Werner Benz zum 65. Geburtstag</i> , 338 S., kart.	978-3-928864-82-3	49,95
Bd. 9	Bernd Schabbing (Hrsg.), <i>Gustav Mahler als Konzert- und Operndirigent in Hamburg</i> , 371 S., kart.	978-3-928864-86-6	49,95
Bd. 11	Martin Münch, <i>Die Klaviersonaten und späten Préludes Alexander Skrjabin. Wechselbeziehungen zwischen Harmonik und Melodik</i> , XXII + 295 S., kart.	978-3-928864-97-8	59,95
Bd. 12	Alexander Rovenko, <i>Grundlagen der Engführungskontrapunktik</i> , XXIV + 242 S., kart.	978-3-928864-98-5	49,95
Bd. 13	Matthias Tischer (Hg.), <i>Musik in der DDR. Beiträge zu den Musikverhältnissen eines verschwundenen Staates VIII</i> + 405 S., kart.	978-3-936637-05-2	59,95
Bd. 14	Matthias Falke, <i>Die Symphonie zwischen Schumann und Brahms: Studien zu Max Bruch und Robert Volkmann</i> . 343 S., kart.	978-3-936637-09-0	49,95

Schriftenreihe "stimmen aus russland"
 [Eine Reihe mit Quellentexten zur russischen Geistesgeschichte]

Bd. 1	Fjodor Tjutschew, <i>Russland und der Westen - Politische Aufsätze</i> , 112 S., kart.	978-3-928864-02-2	15,95
Bd. 2	Wladimir Korolenko: <i>"Ohne Freiheit keine Gerechtigkeit" - Die Briefe an den Volkskommissar Lunatscharski</i> , 160 S., kart.	978-3-928864-05-3	15,95

Schriftenreihe "Opyt" [russ.: Erfahrungen]
 [Eine Reihe mit Dokumenten und Erlebnisberichten zu Musik und Musikleben in der ehemaligen Sowjetunion]

Bd. 1	Daniel Shitomirski: <i>"Blindheit als Schutz vor der Wahrheit". Aufzeichnungen eines Beteiligten zu Musik und Musikleben in der ehemaligen Sowjetunion</i> , 356 S.	978-3-928864-18-3	30,95
Bd. 2	<i>"Ideologisch entartete Elemente" - Dokumente zur Ausbürgerung von Galina Wischnewskaja und Mstislaw Rostropowitsch aus der ehem. UdSSR</i> , 132 S., kart.	978-3-928864-25-1	19,95
Bd. 3	<i>"Volksfeind Dmitri Schostakowitsch". Eine Dokumentation der öffentlichen Angriffe gegen den Komponisten in der ehemaligen Sowjetunion</i> , 287 S., kart.	978-3-928864-26-8	37,95

Bücher zur Musik in Rußland und Osteuropa

Einzelveröffentlichungen außerhalb von Schriftenreihen

Peter Tschaikowsky, <i>Die Tagebücher</i> , 386 S., geb., Fadenheftung	3-928864-00-8	29,95
Marc Mühlbach, <i>Russische Musikgeschichte im Überblick. Ein Handbuch</i> , kart., 617 S.,	978-3-928864-94-7	44,95

Schriftenreihe "musik konkret"
 [Eine Reihe mit Quellentexten zur russischen Musik des 19. und 20. Jahrhunderts]

Bd. 1: Nikolai Kaschkin, <i>Meine Erinnerungen an Peter Tschaikowsky</i> , 213 S., kart.	978-3-928864-01-5	24,95
Bd. 2: Alexander Borodin - <i>Sein Leben, seine Musik, seine Schriften</i> , 477 S., kart.	978-3-928864-03-9	39,95
Bd. 4: W. Stassow: <i>"Meine Freunde Borodin und Mussorgsky" - Die Biographien</i>	978-3-928864-06-0	24,95
Bd. 5: Hermann Laroche: <i>"P. Tschaikowsky" - Aufsätze und Erinnerungen</i> , 320 S.	978-3-928864-07-7	29,95
Bd. 6: M. Ippolitow-Iwanow: <i>"Meine Erinnerungen an 50 Jahre russischer Musik"</i> , 288 S.	978-3-928864-08-4	27,95
Bd. 7: <i>"Tschaikowsky aus der Nähe" - Kritische Würdigungen und Erinnerungen von Zeitgenossen</i> , XVI + 301 S., kart.	978-3-928864-09-1	29,95
Bd. 8: Modest Mussorgsky - <i>Zugänge zu Leben und Werk</i> , 624 S., kart.	978-3-928864-11-4	49,95
Bd. 9: Boris Assafjew: <i>Die Musik in Rußland (von 1800 bis 1917)</i> , 583 S., kart.	978-3-928864-12-1	49,95
Bd. 10: Peter Tschaikowsky: <i>Musikalische Essays und Erinnerungen</i> , LXII + 432 S.	978-3-928864-13-8	49,95
Bd. 11: Anton Arensky - <i>Komponist im Schatten Tschaikowskys</i> , XIII + 324 S., kart.	978-3-928864-14-5	44,95
Bd. 12: Nikolai Rimsky-Korsakow - <i>Zugänge zu Leben und Werk</i> , XXIX + 437 S.	978-3-928864-15-2	49,95
Bd. 13: Rachmaninow aus der Nähe. <i>Erinnerungen und kritische Würdigungen von Zeitgenossen</i> , XII + 313 S.	978-3-928864-20-6	44,95
Bd. 14: Leonid Sabanejew: <i>Erinnerungen an Skrjabin</i> , XXIV + 428 S., kart.	978-3-928864-21-3	59,95
Bd. 15: Anatoli Ljadow - <i>Zugänge zu Leben und Werk</i> , XI + 285 S., kart.	978-3-928864-64-0	49,95
Bd. 16: Rachmaninow - <i>Zugänge zu Leben und Werk</i> , XII + 466 S., kart..	978-3-936637-00-7	59,95
Bd. 17: Leonid Sabanejew: <i>Alexander Skrjabin - Werk und Gedankenwelt</i> , X + 293 S.	978-3-936637-06-9	59,95
Bd. 18: Sigrid Neef: <i>Die Opern Nikolai Rimsky-Korsakows</i> , XLI + 412 S.	978-3-936637-13-7	59,95
Bd. 19: Boris Assafjew: <i>Das Buch über Strawinsky - Werkbetrachtungen und Analysen</i> , XXVII + 367 S.	978-3-936637-25-0	59,95
Bd. 20: Svetlana Savenko: <i>Igor Strawinsky - Physiognomie eines Komponisten</i> , 347 S.	978-3-936637-26-7	59,95

studia slavica musicologica
 [Texte und Abhandlungen zur slawischen Musik und Musikgeschichte sowie Erträge der Musikwissenschaft Osteuropas]

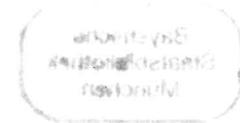
Bd. 1: Sergej Taneew [Tanejew], <i>Die Lehre vom Kanon</i> , XIX + 198 S., kart.	978-3-928864-16-8	29,95
Bd. 2: U. Morgenstern: <i>Volksmusikinstrumente und instrumentale Volksmusik in Rußland</i> ; 256 S., kart.	978-3-928864-19-9	35,95
Bd. 3: A. Wehrmeyer (Hrsg.), <i>Sergej Taneew [Tanejew] - Musiklehrter und Komponist</i> , XVIII + 389 S., kart.	978-3-928864-22-0*	49,95

studia slavica musicologica [Fortsetzung]

Bd. 4:	Sergej Taneev [Tanejew]: <i>Kleinere musiktheoretische Schriften und Fragmente</i> , hg. v. A. Wehrmeyer, XVI + 209 S.	978-3-928864-23-7	44,95
Bd. 6:	A. Gaub / M. Unseld: <i>"Ein Fürst, zwei Prinzessinnen und vier Spieler." Anmerkungen zum Werk Aleksandr Borodins</i> . 176 S., kart.	978-3-928864-27-5	29,95
Bd. 9:	Michael John: <i>Auf dem Weg zu einer neuen Geistigkeit? Requiemvertonungen in der Sowjetunion (1963-1988)</i> . 180 S., kart.	978-3-928864-48-0	29,95
Bd. 11:	Inge Kreuz: <i>Die Antiphonen der Passion aus Neumenhandschriften der Altgläubigen und einem russischen Frühdruck</i> , 528 S., kart.	978-3-928864-51-0	70,95
Bd. 12:	Albrecht Gaub: <i>Die kollektive Ballettoper "Mlada". Ein Werk von Kjuji, Musorgskij, Rimskij-Korsakov, Borodin und Minkus</i> , 621 S., kart.	978-3-928864-53-4	75,95
Bd. 13:	<i>Schostakowitsch in Deutschland (= Schostakowitsch-Studien, Bd. 1)</i> , 262 S.	978-3-928864-55-8	44,95
Bd. 14:	Antonin V. Preobrashenski: <i>Die Kirchenmusik in Rußland</i> , 206 S., kart.	978-3-928864-59-6*	44,95
Bd. 15:	<i>Jüdische Musik in Sowjetrußland. Die "Jüdische Nationale Schule" der zwanziger Jahre</i> , X + 383 S., hg. v. Jascha Nemtsov et al., kart.	978-3-928864-65-7*	49,95
Bd. 16:	Nikolai Rimsky-Korsakov: <i>Kleinere musiktheoretische Schriften und Fragmente</i> , VIII + 314 S., kart.	978-3-928864-67-1	59,95
Bd. 18:	<i>Dmitri Schostakowitsch und das jüdische musikalische Erbe (= Schostakowitsch-Studien, Bd. 3)</i> , X + 354 S., kart.	978-3-928864-75-6	49,95
Bd. 19:	O. Gladkova, Galina Ustvol'skaja - <i>Musik als magische Kraft</i> , XIV + 157 S. [mit ausführlichem Werkverzeichnis und Diskographie], kart.	978-3-928864-77-0	29,95
Bd. 20:	S. Klemm, <i>Dmitri Schostakowitsch - Das zeitlose Spätwerk (= Schostakowitsch-Studien, Bd. 4)</i> , 343 S., kart.	978-3-928864-78-7	44,95
Bd. 21:	V. Zenova [Tsenova], <i>Zahlenmystik in der Musik von Sofia Gubaidulina</i> , XIV + 268 S., [mit ausführlichem Verz. der Musikwerke Sofia Gubaidulinas]	978-3-928864-79-4	39,95
Bd. 22:	<i>Schostakowitschs Streichquartette - Ein internationales Symposium (= Schostakowitsch-Studien, Bd. 5)</i> , 306 S.	978-3-928864-80-0	49,95
Bd. 23:	A. Täuschel, <i>Anton Rubinstein als Opernkomponist</i> , 310 S., kart.,	978-3-928864-81-7	49,95
Bd. 24:	K. Sponzel, <i>Altes Erbe in neuen Formen - Das kirchenmusikalische Werk Aleksandr Kastal'skij (1856-1926)</i> , 550 S.	978-3-928864-83-1	69,95
Bd. 25:	V. Tsenova (ed.), <i>"Ex oriente..." Ten composers from the former USSR</i> , VIII + 271 S., (in englischer Sprache)	978-3-928864-84-8	49,95
Bd. 26:	M. Lobanova u. a. (Hrsg.): <i>Ein unbekanntes Genie: Der Symphoniker Alexander Lokschin</i> , kart., 236 S.	978-3-928864-85-5	44,95
Bd. 27:	<i>"Samuel" Goldenberg und "Schmyle". Jüdisches und Antisemitisches in der russischen Musikkultur</i> , hg. v. Jascha Nemtsov et al., X + 302 S., kart.	978-3-928864-87-9	49,95
Bd. 28:	Y. Kholopov, V. Tsenova: <i>Edison Denisov - the Russian Voice in European New Music</i> , paperback, 400 pp.	978-3-928864-89-3	59,95
Bd. 29:	M. Lobanova: <i>György Ligeti: Style, Ideas, Poetics</i> , paperback, 450 pp.	978-3-928864-90-9	74,95
Bd. 30:	V. Tsenova (ed.), <i>"Ex oriente...-II". Nine composers from the former USSR</i> , (A. Volkonsky, S. Slonimsky, A. Karamanov, V. Silvestrov, N. Karetnikov, R. Ledenyov, F. Karaev, V. Ekimovsky, V. Tarnopolsky), VIII + 242 S.	978-3-928864-91-6	49,95
Bd. 31:	V. Tsenova (ed.), <i>"Ex oriente...-III". Eight composers from the former USSR</i> , (Philip Gershkovich, Boris Tishchenko, Leonid Grabovsky, Alexander Knaifel, Vladislav Shoot, Alexander Vustin, Alexander Raskatov, Sergei Pavlenko), VIII + 205 S., (english)	978-3-928864-92-3	49,95
Bd. 32:	<i>Schostakowitsch und die Folgen: Russische Musik zwischen Anpassung und Protest (= Schostakowitsch-Studien, Bd. 6)</i> , XI + 385 S., kart.	978-3-928864-93-0	59,95

studia slavica musicologica [Fortsetzung]

Bd. 33:	Yulia Kreinin, <i>The Music of Mark Kopytman: Echoes of Imaginary Lines</i> , 313 S. (english)	978-3-928864-96-1	59,95
Bd. 35:	<i>Sergej Prokofjew in der Sowjetunion. Verstrickungen - Mißverständnisse - Katastrophen. Ein internationales Symposium = Prokofjew-Studien, Bd. 1</i> , VIII + 257 S., (Beiträge in deutsch, englisch und französisch)	978-3-936637-01-4	49,95
Bd. 36:	Ruth Goedicke, <i>Sergej Prokofjews viersätzig Klaversonaten - Studien zu Form und Gehalt = Prokofjew-Studien, Bd. 2</i> , 323 S., kart.	978-3-936637-02-1	59,95
Bd. 37:	<i>Schräg zur Linie des Sozialistischen Realismus? Prokofjews spätere Sonaten und Orchester- und Bühnenwerke. Ein internationales Symposium = Prokofjew-Studien, Bd. 3</i> , 289 S., kart. (deutsch, englisch und französisch)	978-3-936637-03-8	59,95
Bd. 38:	Mira Mendelson-Prokofjewa, <i>Die Wahrheit über Prokofjew. Das Drama der letzten Jahre - Ein Erinnerungstagebuch = Prokofjew-Studien, Bd. 4</i> , XVIII + 283 S., kart.	978-3-936637-07-6	59,95
Bd. 39:	<i>Um das Spätwerk betrogen? Prokofjews letzte Schaffensperiode = Prokofjew-Studien, Bd. 5</i> , 304 S., kart.	978-3-936637-08-3	59,95
Bd. 40:	Simon Bokman, <i>Variations on the Theme Galina Ustvol'skaya</i> , (english), VI + 172 pp.	978-3-936637-11-3	39,95
Bd. 41:	Alexander Alexejew / Wiktor Delson, <i>Einführung in die Klaviermusik von Alexander Skrjabin = Skrjabin Studien, Bd. 1</i> , XI + 238 S., kart.	978-3-936637-12-0	49,95
Bd. 42:	Ernst Kuhn (Hrsg.), <i>Einführung in die Klaviermusik von Nikolai Medtner</i> , 205 S., kart.	978-3-936637-14-4	49,95
Bd. 43:	Alexander Alexejew / Wiktor Delson, <i>Einführung in die Klaviermusik von Sergej Prokofjew = Prokofjew-Studien, Bd. 6</i> , X + 391 S., kart.	978-3-936637-15-1	59,95
Bd. 44:	Alexander Alexejew / Wiktor Delson, <i>Einführung in die Klaviermusik von Dmitri Schostakowitsch = Schostakowitsch Studien, Bd. 7</i> , ca. 220 S., kart., (in Vorb. für 2015)	978-3-936637-16-8	ca. 49,95
Bd. 45:	Sigrid Neef, <i>Die Opern Sergej Prokofjews = Prokofjew-Studien, Bd. 7</i> , XVIII + 320 S., kart.	978-3-936637-17-5	59,95
Bd. 47:	Sigrid Neef, <i>Die Opern Dmitri Schostakowitschs (= Schostakowitsch-Studien, Bd. 8)</i> , XXXVII + 395 S., kart.	978-3-936637-20-5	59,95
Bd. 48:	Boris de Schloezer, <i>Alexander Skrjabin auf seinem Weg zum Mysterium (= Skrjabin-Studien, Bd. 2)</i> , XVI + 318 S., kart.	978-3-936637-21-2	59,95
Bd. 49:	Anna Zassimova, <i>Georges Catoire - seine Musik, sein Leben, seine Ausstrahlung</i> , X + 412 S., kart.	978-3-936637-22-9	59,95
Bd. 50:	Rüdiger Haußmann, <i>Dmitri Schostakowitschs Oper "Lady Macbeth von Mzensk" (Katerina Ismailowa) und ihre Inszenierungen, (= Schostakowitsch-Studien, Bd. 9)</i> , XII + 285 S., kart.	978-3-936637-23-6	59,95
Bd. 51:	Anja Städtler, <i>Der Zyklus "Passion und Auferstehung Jesu Christi nach Johannes" von Sofia Gubaidulina. Werk und kultureller Kontext</i> , kart., 387 S.	978-3-936637-24-3	59,95
Bd. 52:	Waleri Smirnow, <i>Igor Strawinskys früher Aufstieg zum Ruhm - Hintergründe und Analysen (= Strawinsky-Studien, Bd. 1)</i> , XII + 295 S., kart.	978-3-936637-27-4	59,95
Bd. 53:	Irina Werschchina, <i>Die frühen Ballette Igor Strawinskys (= Strawinsky-Studien, Bd. 2)</i> , ca. 320 S., kart. (in Vorb.)	978-3-936637-28-1	ca. 59,95
Bd. 54:	Deutsche Schostakowitsch-Gesellschaft (Hrsg.), <i>Schostakowitsch-Aspekte. Analysen und Studien (= Schostakowitsch-Studien, Bd. 10)</i> , 389 S., kart.	978-3-936637-29-8	59,95
Bd. 55:	Deutsche Schostakowitsch-Gesellschaft (Hrsg.), <i>Schostakowitsch, Prokofjew und andere Komponisten (= Schostakowitsch-Studien, Bd. 11)</i> , 330 S., kart.	978-3-936637-30-4	59,95



Daniel Shitomirski -
»Blindheit als Schutz vor der Wahrheit«

Aufzeichnungen eines Beteiligten zu Musik und Musikleben
in der ehemaligen Sowjetunion

Herausgegeben von Ernst Kuhn, Übersetzung aus dem Russischen, mit einem Vorwort von Oksana Leontjewa und einem Verzeichnis sämtlicher wissenschaftlicher Arbeiten Daniel Shitomirskis.

(*Opyt*; Bd. 1), **lieferbar**, 352 S., kart., Preis 30,95 EUR (D), 31, 70 EUR (A), 59,80 CHF, ISBN 3-928864-18-1

Der Musikwissenschaftler Daniel Shitomirski (1906-1992) gehörte zum engeren Kreis um Dmitri Schostakowitsch. Das vorliegende Buch erhellt Hintergründe sowjetischer Musikentwicklung, die Außenstehenden bislang verschlossen geblieben sind.

Erste Pressestimmen:

„Mit diesem Buch startet der junge Verlag Ernst Kuhn, der sich ganz auf russische Kultur spezialisiert, eine neue Reihe *Opyt* („Erfahrungen“), die sich mit Dokumenten zur Ausbürgerung Rostropowitschs fortsetzen soll. Das Besondere der Aufzeichnungen des Musikwissenschaftlers Shitomirski liegt darin, daß sie nie zur Veröffentlichung bestimmt waren, sondern zur privaten Selbstvergewisserung. Es wird keine Rücksicht auf Sprachregelungen und persönliche Empfindlichkeiten genommen, so entsteht ein Einblick in politische und psychologische Strukturen des Sowjetstaats. Diese Notizen dürfen insofern die Aufmerksamkeit aller Kreise beanspruchen, die an sowjetischer Geschichte interessiert sind..“

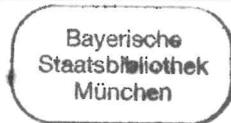
... Der Band enthält ferner Notizen über Schostakowitsch, der weder als Staatskomponist noch als Dissident erscheint, sondern als Mann mit Doppelleben, der sich willfährig offiziellen Forderungen beugt, sich von Shitomirski angepaßte Reden schreiben läßt, den Widerstand in die Musik verlegt. Im Anhang: eine Rede Shitomirskis, der 1992 starb, gehalten 1968, in der er – gegen „Opportunismus und Konjunkturrittertum“ – für „persönliche Verantwortung“ plädiert. Erkenntnis, Selbsterkenntnis: ein Buch, das Achtung auch dort verdient, wo man den Urteilen nicht folgen mag.

Der Tagesspiegel (Berlin)

„Der Leser wird von der ersten Seite an mit einem ungeheuren Informationsreichtum konfrontiert, der sich keineswegs nur auf Musikalisches beschränkt. So gehört das Buch ebenso in die Hand des Politologen (besonders des Totalitarismusforschers) wie des Literaturwissenschaftlers und – natürlich! – des musikinteressierten Lesers.“

Süddeutsche Zeitung (München)

VERLAG ERNST KUHN - POSTFACH 080147 - D-10001 BERLIN - www.vek.de



Im 11. Band der Schostakowitsch-Studien legt die Deutsche Schostakowitsch-Gesellschaft Arbeiten vor, die zum Thema der persönlichen und musikalischen Beziehungen zwischen Schostakowitsch und anderen Komponisten im Rahmen ihrer zweijährlichen internationalen musikwissenschaftlichen Symposien vorgebracht wurden.

Thema des Jahres 2011 war Gustav Mahler, dessen Musik Schostakowitsch durch seinen Freund Iwan Sollertinski kennenlernte. Im Jahre 2013 ging es um die Beziehung zu Prokofjew, Britten und Lutosławski. Der Band enthält außerdem noch zwei Referate zum Thema „Schostakowitsch und Bach“ von Dr. Gottfried Eberle (Berlin) und Dr. Friedbert Streller (Dresden) sowie zwei wichtige Rezensionen aus der Feder von Detlef Gojowy (†) und Karlheinz Schiedel (Freiburg).

Die Beiträge stammen von international renommierten Musikwissenschaftlern wie Dr. Olga Dombrowskaja (Moskau), Dr. Gottfried Eberle, Dr. Bernd Feuchtnner (Karlsruhe), Dr. Oliver Fürbeth (Frankfurt am Main), Prof. Dr. Wladimir Gurewitsch (St. Petersburg), Dr. Danuta Gwizdalanka (Poznan), Prof. Dr. Levon Hakobian (Moskau), Dr. Brigitte Kruse (Rheinsberg), Prof. Krzysztof Meyer (Kraukau), Dr. Gerhard Müller (Berlin), Prof. Dr. Gerd Rienäcker (Berlin), Dr. Friedbert Streller und Prof. Dr. Adelina Yefimenko (Luzk).

Abschließend stellt Hilmar Schmalenberg, der Gründer und Ehrenpräsident der Deutschen Schostakowitsch-Gesellschaft, die Organisation selbst vor. Eine Übersicht der bisher durchgeführten Symposien rundet den Band ab.

Interessierte sind herzlich eingeladen, mit der Deutschen Schostakowitsch-Gesellschaft in Kontakt zu treten. Informationen finden Sie unter www.Schostakowitsch.de