ssm 20
studia
slavica
musicologica

Texte und Abhandlungen
zur osteuropäischen Musik



Sebastian Klemm

Dmitri Schostakowitsch - Das zeitlose Spätwerk

(Schostakowitsch-Studien, Band 4)

VERLAG ERNST KUHN - BERLIN

Umschlagsgestaltung von Marc Mühlbach

21
KJSS 3742

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Klemm, Sebastian:
Dmitri Schostakowitsch - das zeitlose Spätwerk / Sebastian Klemm. -
1.Aufl. - Berlin : Kuhn, 2001
(Schostakowitsch-Studien ; Bd. 4) (Studia slavica musicologica ; Bd. 20)
Zugl.: Freiburg (Breisgau), Univ., veränd. Diss., 2000
ISBN 3-928864-78-5

UNIVERSITÄTS
BIBLIOTHEK
WUPPERTAL

Erste Auflage 2001
© Verlag Ernst Kuhn - Berlin, Postschließfach 08 01 47, D-10001 Berlin
eMail: verlag-ernst-kuhn@vek.de
Internet: http://www.vek.de
Alle Rechte vorbehalten.
Printed in Europe
ISBN 3-928864-78-5
2001/14261

Meinen Eltern
in Dankbarkeit und Verehrung

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung x

Einleitung: Zeitbezüge

Šostakovičs Spätwerk im Umriß 1
Biographische und historische Voraussetzungen 7
Spätwerk und Œuvre. Eine epilogische Vorausnahme 14

Analyse-Komplex I:

Statik der Zeit. Untersuchungen zur Tondauernorganisation im 15. Streichquartett op. 144

Vorbetrachtungen

Schichten musikalischer Zeitgestaltung 16
Das 15. Streichquartett im Kontext der Gattung 19

Analyse

Tempodramaturgie und äußere Anlage 25
Die formbildende Rolle des Notenwertes 31
Rhythmisch-metrische Strukturen 39

Zusammenfassung

Statik – Dramatik – Programm 62

Analyse-Komplex II:

Verspätete Rezeption der Zweiten Wiener Schule? Zwölftönige Strukturen in der 14. Sinfonie op. 135

Vorbetrachtungen

Zum Phänomen der Zwölftönigkeit im Spätwerk Šostakovičs 69
Gesellschaftspolitischer Hintergrund und offizielle theoretische Position Šostakovičs 72
Historische Abgrenzung der Terminologie und analytische Methode 75
Textliche und formale Besonderheiten der 14. Sinfonie 78

Analyse

Eine dur-moll-tonale Zwölftönereihe als Leitmotiv. *De Profundis* und *Der Tod des Dichters* 85

Additive Zwölftonreihen. *Malagueña* 90
Permanente Rotation der zwölf chromatischen Halbtöne. *Lorelei* 94
Zwölftoncluster. *Die Selbstmörderin* 101
Die unveränderliche Reihe mit Signalfunktion. *Auf Wacht* 105
Nichtthematische Zwölftonreihen. *Sehen Sie, Madame!* 109
Quasi-serielle Strukturen. *Im Gefängnis der Santé* 111
Elftönige Reihen als bewußte Verweigerung eines Dogmas. *Antwort der Zaporoger Kosaken an den Sultan von Konstantinopel* 117
Alterationschromatik und Atonalität als unmittelbare historische Vorstufen der Zwölftönigkeit. *An Delvig* und *Schlußstück* 120

Zusammenfassung

Technisches Prinzip und musikgeschichtlicher Standort zwölftöniger Verfahren bei Šostakovič 123

Analyse-Komplex III:

Komponierte Vergangenheit als Gegenwart. Zitierende Verfahren in der 15. Sinfonie op. 141 und der Sonate für Bratsche und Klavier op. 147

Vorbetrachtungen

Ebenen des Zitierens bei Šostakovič 129

Analyse 1

Aspekte einer syntaktischen Zitatanalyse (15. Sinfonie op. 141) 133
Extrempole im Umgang mit zitierbarem Material. Wilhem-Tell-Thema und B-A-C-H-Motiv 134
Versteckte Zitate. Auf der Suche nach Beethoven und Wagner 139
Die Technik der Zitatverknappung. Selbstzitate 146

Analyse 2

Aspekte einer semantischen Zitatanalyse (Bratschensonate op. 147) 151
Kompositorische Bekenntnisse. Allusionen an Berg 154
Stimmen des Todes. Selbstzitate und Beethovens *Mondscheinsonate* 159
Auferstandene Vergangenheit. Die Materialübertragung aus dem Opernfragment *Die Spieler* 169

Zusammenfassung

Die Ästhetik des Heterogenen als kompositorisches Prinzip 179

Analyse-Komplex IV:

Zeitsprünge. Untersuchungen zum Verhältnis von Musik und Text in der *Suite nach Worten von Michelangelo* op. 145

Vorbetrachtungen

Die Bedeutsamkeit des Wortes im Spätwerk 182
Entstehungsumstände und Titelfrage der Michelangelo-Suite 185
Michelangelo – der Dichter 187
Schöpferische Identifikation und autobiographische Konfession. Zur Beziehung zwischen lyrischem und musikalischem Ich 191
Die *Michelangelo-Suite* – ein Werk des politischen Protests? 195
Praktische Probleme der analytischen Darstellung:
Die beiden Fassungen des Werkes 198
Textübersetzung 200

Analyse

Ein altes Sprichwort in neuem Licht. *Wahrheit* 203
Ein Zyklus im Zyklus. *Morgen*, *Liebe*, *Trennung* 218
Türkisches Intermezzo. *Zorn* 238
Divina Commedia und Tragedia umana. *Dante* und *Dem Verbannten* 251
Künstler und Gott. Zur Frage der Religion bei Šostakovič. *Schaffen* 268
Nachtgedanken und Tagespolitik. *Nacht* 289
Versöhnung der Gegenpole. *Tod* und *Unsterblichkeit* 301

Zusammenfassung

Die Michelangelo-Suite als zyklische Konstruktion 318
Šostakovičs Michelangelo-Vertonungen im Kontext ihrer Vorgänger 320
Šostakovič und Michelangelo. Zeit-Lose im Spiegel 325

Schlußgedanken

Das zeitlose Spätwerk. (De)-Konstruktion eines Attributs 328

Anhang 333

Literaturverzeichnis 335

Vorbemerkung

Die Schreibweise russischer Namen und Begriffe folgt in der vorliegenden Arbeit den Regeln der wissenschaftlichen Bibliothekstranskription. Lediglich für Cover, Titelseite und Buchtitelei wurde auf ausdrücklichen Wunsch des Verlages vereinheitlichend die populäre Dudenumschrift beibehalten. Da die letztgenannte Form der Transkription slavischer Namen in weiten Teilen der zitierten deutschsprachigen Sekundärliteratur bevorzugt wird, kann ein Name gegebenenfalls auf ein und derselben Seite in je verschiedener Orthographie auftreten: so z.B. als Dmitrij Šostakovič [wissenschaftliche Bibliothekstranskription], als Dmitri (oder Dimitri) Schostakowitsch [Dudentranskription], schließlich auch als Dmitri (oder Dmitry) Shostakovich [englische Transkription]. In der Frage fremdsprachiger Zitate schien – nicht zuletzt im Hinblick auf einen breiteren Leserkreis – folgendes Vorgehen am zweckmäßigsten: Während Zitaten aus der russischen Sekundärliteratur in der Regel meine eigene Übersetzung ins Deutsche beigefügt ist, wird auf eine solche Assistenz im Falle englischsprachiger Zitate verzichtet. Grundlage für meine analytische Arbeit am Notentext war die 1979 bis 1987 erschienene 42bändige Gesamtausgabe der Werke Dmitrij Šostakovičs (Sobranie sočinenij v 42 tomach, Moskau: Muzyka, 1979-1987). Die Fußnotenzählung und die Zählung der Notenbeispiele erfolgt für jeden der vier Analyse-Komplexe sowie für Einleitung und Schlußwort separat. Die selten vorkommenden Rück- bzw. Vorausverweise auf Fußnoten oder Notenbeispiele beziehen sich deshalb stets auf die Fußnoten bzw. Notenbeispiele innerhalb des betreffenden Komplexes.

Die vorliegende Arbeit wurde im August des Jahres 2000, dem Jahr der 25. Wiederkehr des Todestages von Šostakovič, am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg eingereicht. Sie hätte nicht entstehen können, wenn mir nicht von mehreren Seiten Unterstützung zuteil geworden wäre. Mein Dank gilt zunächst meinem Doktorvater Prof. Dr. Konrad Küster, dessen geduldige Anteilnahme meine Arbeit durch die Jahre ihres Entstehens mit tatkräftig-kritischem Ratschlag begleitet hat, sowie Prof. Krzysztof Meyer, der sich kurzfristig bereit erklärte, seine eminente Autorität in Sachen Šostakovič als Ko-Referent in die Waagschale zu werfen; in ihrer Ausgewogenheit des politischen, menschlichen und musikalischen Urteils zu Šostakovič sind die umfangreichen biographischen Studien des letzteren mir von jeher Verpflichtung und Ansporn gewesen. Später Dank gebührt auch meinem Lehrer aus Leipziger Zeiten, Dr. Christoph Sramek, der einst mit der nur ihm eigenen pädagogischen Leidenschaft die Beschäftigung mit dem Werk Šostakovičs initiierte. Für eine

Reihe von wichtigen Hinweisen möchte ich ferner Frau Prof. Dr. Sof'ja Chentova (Sankt Petersburg) sowie den Herren Derek C. Hulme (Muir of Ord), Emmanuel Utwiller (Paris) und Frans Lemaire (Zomergem) danken. Die Graduiertenförderung des Landes Baden-Württemberg unterstützte meine Studien durch ein zweijähriges Stipendium und ermöglichte durch einen Druckkostenzuschuß außerdem die Veröffentlichung der Arbeit in der vorliegenden Form. Schließlich und endlich sei an dieser Stelle aber auch jener Frau mein herzlicher Dank ausgesprochen, die – unverzagt durch meine häufige, durchaus im doppelten Wortsinne zu verstehende Abwesenheit während der langen Zeit der Recherche und des Schreibens – im Moment der Veröffentlichung dieses Buches für immer an meine Seite tritt.

Sebastian Klemm
Freiburg im Breisgau, April 2001

Kunst ist, immerfort, mit zwei Dingen befaßt:
Unablässig sinnt sie über den Tod,
und unablässig schafft sie eben hierdurch Leben.

(Boris Pasternak, Doktor Živago, 1957)

Einleitung

Zeitbezüge

Šostakovičs Spätwerk im Umriß

Der Versuch der Gliederung eines abgeschlossen vorliegenden kompositorischen Lebenswerkes, wie er aus einer das gesamte Schaffen eines Meisters überblickenden Perspektive mit dem Anspruch wissenschaftlicher Systematisierug erfolgt, sieht sich nicht selten gravierenden Problemen gegenüber, wenn es darum geht, jene Werke einzuordnen, die sich aufgrund bestimmter Merkmale als noch zugehörig zu einem vorangegangenen Schaffensabschnitt erweisen, zugleich jedoch in sich bereits die wesentlichen Kennzeichen der folgenden Periode tragen. Weil die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit einem Sachverhalt stets an Verallgemeinerung und Abstraktion gebunden ist, wird zwangsläufig oft als neu bezeichnet, was eigentlich organisch allem Vorangegangenen verbunden ist, und als einzigartig, was eigentlich nichts anderes ist als eine Weiterführung, Variation, Entwicklung eines schon Bestehenden. Doch selten nur läßt sich die allmähliche – quantitative – Änderung von Stilmerkmalen hin zu einer neuen Qualität an ein einziges Werk und nur eine Jahreszahl binden. Deshalb muß auch der Versuch, das Wesen und das Wesentliche eines "Spätwerks" von Šostakovič zu definieren und es abzugrenzen gegenüber einer "mittleren" Periode, als eine Hilfskonstruktion verstanden werden, deren Bemühen um allgemeingültige Aussagen mit einer "Gleichschaltung" womöglich abweichender Details verbunden ist. Denn nur um den Preis der Vernachlässigung von Ausnahmen, die der als übergeordnet erkannten Tendenz zuwiderstehen, können größere Zusammenhänge sichtbar gemacht werden.

Seinen Sinn erhält der Spätwerksbegriff erst aus der Gegenüberstellung von Werken eines Komponisten, die in verschiedenen Zeitperioden seines Schaffens entstanden sind, denn bestimmte Eigenschaften können nur dann als spätwerkstypisch definiert werden, wenn sie in Relation zu einer früheren Norm betrachtet werden. Eine Untersuchung des Spätwerks von Šostakovič impliziert deshalb immer den – häufig indirekten – Vergleich mit Kompositionen des "mittleren" und "frühen" Šostakovič. Dabei ist der Terminus "Spätwerk" von vornherein mehr als eine wertneutrale Kategorie der biographisch orientierten Gliederung eines Œuvres, schließt er doch notwendig außerdem bestimmte gesellschaftliche und musikhistorische Konnotationen ein, die den Spätwerksbegriff vor allem zu einer "Kategorie der inneren, nicht

der äußeren Chronologie"[1] machen. In Bezug auf diese "inneren" Kriterien – die sich freilich "von außen" her bestimmen: dem jeweils aktuellen Standard des Komponierens und dem vorherrschenden Musikgeschmack der Zeit – haben selbstverständlich Werke wie Bachs *Kunst der Fuge*, Beethovens späte Streichquartette oder die letzten Klavierkompositionen Liszts in ihrer Verweigerung aller modischen Kompromisse und ihrer Konzentration auf subjektive kompositorische Erfahrung und Lebensweisheit maßstabbildend gewirkt: Was zum Inbegriff des Wesens eines musikalischen Spätwerks wurde, mußte zwangsläufig den Begriff des musikalischen Spätwerks beeinflussen.

Die Urteile darüber, was dem Spätwerk Šostakovičs zuzurechnen sei und worin das Auffällige, Besondere desselben bestehe, stimmen weitgehend überein. Stellvertretend sei hier zunächst Boris Schwarz zitiert, der das Spätwerk wie folgt einordnet:

> "The third and last period can be said to extend from op. 127 (the seven Blok songs) to op. 147 (the Viola Sonata). (...) There is no noticeable slowing down of Shostakovich's creative power. Only some of the early flamboyance seems to be gone; there is also a preoccupation with sombre thoughts, a premonition of death; and a lugubrious mood suffuses entire works ..."[2]

Ebenso befindet auch Krzysztof Meyer, daß "ganz neue Charaktereigenschaften" zum erstenmal in den *Gedichten nach Blok* auftreten, und er fährt fort:

> "Schostakowitsch hat eine Musik geschaffen, die reflektierende, introvertierte, stark kammermusikalische und auf das Wesentliche konzentrierte Züge trägt – eine Musik, die er anscheinend hauptsächlich für sich selbst geschrieben hat. Erstmals finden wir hier einen Ton, wie er in Werken reifer, am Lebensende stehender Komponisten zu finden ist."[3]

Von Šostakovič selbst ist ein ungeheuer aufschlußreiches Zeugnis überliefert, das in einem erschütternden Grad von kompositorischer Selbstkritik "Reflexion" und "Introversion" auch als die hervorstechenden Gemütszustände des Komponisten in jenen Jahren beschreibt und zugleich den nahenden Tod als wesentlichen Schaffensfaktor benennt.

> "Ich denke viel über das Leben, den Tod und die Karriere nach. (...) Ich bin enttäuscht von mir selbst. Genauer gesagt davon, daß ich ein sehr grauer, mittelmäßiger Komponist bin. Ich blicke von der Höhe meiner 60 Jahre auf den 'zurückgelegten Weg' und sage, daß zweimal Reklame für mich gemacht worden ist (für die *Lady Macbeth von Mzensk* und die 13. Sinfonie). Eine Reklame, die sehr kräftig gewirkt hat. Allerdings, als sich alles wieder beruhigt hatte und an seinen Platz gerückt war, stellte sich heraus, daß sowohl die *Lady Macbeth* als auch die 13. Sinfonie Luft sind ... (...) Da mir noch 10 Jahre zu leben bleiben, wird sich dieser schreckliche Gedanke durch all diese Jahre schleppen ... Nein! Ich wollte nicht an meiner Stelle sein. Allerdings, das Komponieren von Musik – ein krankhafter Hang – verfolgt mich. Heute habe ich 7 Romanzen nach Worten von A. Blok beendet."[4]

Ausgehend von den Werken selbst und ihrer inneren musikalischen Beschaffenheit, soll auch in dieser Arbeit der Beginn des "Spätwerks" Šostakovičs mit den Anfang des Jahres 1967 vollendeten *Gedichten nach Blok* angesetzt werden. Als Spätwerk werden demnach die Schöpfungen der letzten knapp neun Lebensjahre Šostakovičs verstanden.[5] Dabei läßt sich freilich in chronologischer und musikalischer Hinsicht eine weitere Untergliederung vornehmen. Nach der im Juli 1971 abgeschlossenen Arbeit an der 15. Sinfonie op. 141 durchlebte Šostakovič eine fast zwei Jahre andauernde schöpferische Krise, in welcher er nichts komponierte – ein Umstand, der ihn selbst zutiefst beunruhigte.[6] Die dann innerhalb von reichlich zwei Jahren verfaßten letzten sechs Opera, beginnend mit dem 14. Streichquartett op. 142 und endend mit der Sonate für Bratsche und Klavier op. 147, sind noch asketischer und strenger als die Spätwerkskompositionen der "ersten Periode". Das musikalische Material tritt hier gleichsam ohne Hülle auf, als nackte, auf sich selbst reduzierte Struktur.

Daß es auch innerhalb dessen, was als Korpus des Spätwerks von Šostakovič chronologisch zusammengehört, Ausnahmen gibt, die den bestimmenden musikalischen Tendenzen dieser Schaffensperiode nicht zu entsprechen scheinen, ist nur natürlich. Die Grenzen musikalischer Realitäten verlaufen nie so säuberlich, wie dies die gliedernde Zusammenfassung, in ihrem Bestreben zu systematisieren, glauben macht. Einerseits lassen sich in den Kompositionen, die der eigentlichen "Spätphase" unmittelbar vorangehen, partiell bereits Anzeichen des Spätstils erkennen. Dies betrifft insbesondere die beiden Hauptwerke des Jahres 1966, das 11. Streichquartett op. 122 und das

1 Dahlhaus, Analyse und Werturteil, S. 81.
2 Schwarz, Shostakovich, S. 270.
3 Meyer, Schostakowitsch [1995], S. 480.

4 Glikman/Šostakovič, Briefe an einen Freund, S. 245f. (Brief vom 3. 2. 1967).
5 Für einen Gesamtüberblick über alle vollendeten Kompositionen dieses Zeitraums vgl. die tabellarische Übersicht im Anhang dieser Arbeit.
6 Wiederum sind es die Briefe an Glikman (a.a.O., S. 311 und 313), die am aufschlußreichsten die Situation beschreiben: Šostakovič offenbart, eine so lange Unterbrechung habe es nie zuvor bei ihm gegeben und nennt sein kompositorisches Schweigen einen "schrecklichen Umstand".

2. Cellokonzert op. 126.[7] Andererseits aber lassen sich in dem, was rein chronologisch dem Spätwerk zugehört, vereinzelt auch "Rückfalle" in einen gänzlich spätwerksuntypischen pathetischen Stil verzeichnen, wenn auch ausschließlich in den wenigen Fällen offizieller Auftragswerke (*Trauer- und Triumphpräludium* op. 130, Sinfonisches Poem *Oktober* op. 131, Balladenzyklus *Treue* op. 136). Schließlich sei noch auf jene Fälle hingewiesen, in denen spätwerkstypische musikalische Eigenschaften sich mischen mit Charakteristika früherer Schaffensphasen: Das 12. Streichquartett op. 133 etwa, einer der Gipfelpunkte in Šostakovičs gesamter kompositorischer Hinterlassenschaft, ist streckenweise noch einmal von einer durchaus äußerlichen Brillanz und Klangsinnlichkeit, "flamboyant" – um auf die Terminologie von Schwarz zurückzugreifen – wie nur irgendein Werk Šostakovičs. So existieren also auch im Spätwerk Šostakovičs Überschneidungen, Widersprüche, Unregelmäßigkeiten. Gerade auf deren Hintergrund aber zeichnen sich umso deutlicher die einigenden Merkmale eines spezifischen Spätstils ab, dazu berechtigend, das späte Schaffen Šostakovičs als zusammengehörige Einheit zu verstehen und zu behandeln.

Worin aber bestehen, jenseits aller metaphorisch-assoziativen Umschreibungen, die konkreten musikalischen Besonderheiten, welche das Spätschaffen Šostakovičs in seinen Hauptwerken als "innere" Einheit kennzeichnen? Vier wesentliche Merkmale des Spätstils möchte die vorliegende Arbeit ins Zentrum der Betrachtung rücken:

- Reduktion und Konzentration der kompositorischen Mittel;
- Einbeziehung zwölftöniger Strukturen;
- exzessiver Gebrauch musikalischer Rückverweise auf die Vergangenheit durch verschiedene Verfahren des Zitierens;
- Vertonung vor allem von Texten, die sich zeitlos gültigen, existentiellen Themen widmen.

In ihrer Summe (wenngleich nicht summiert in jedem einzelnen Werk auftretend!) bilden diese vier Mermale die Eckpunkte im Gebäude jener Eigenschaften, die das Spätwerk Šostakovičs prägen und ihm seine

[7] Es ist denn auch durchaus berechtigt, daß etwa Levaja (Tajna velikogo iskusstvo, S. 292f.) das 11. Streichquartett indirekt in den Korpus des Spätwerks einbezieht, indem sie die letzten fünf Streichquartette als einen Zyklus versteht, dessen Einheit durch "verwandte stilistische Methoden" ["родственными стилистическими приемами"] gekennzeichnet sei. Ähnlich argumentiert auch Roseberry (Ideology, Style, Content, and Thematic Process, S. 470), wenn er die gehaltliche Einheit der Streichquartette Nr. 11 bis Nr. 15 hervorhebt und die Folge der letzten Streichquartette versteht als "a cycle in which the theme of death and memorial gradually emerges as the central pre-occupation".

charakteristischen Züge verleihen. Die wissenschaftliche Analyse und Darstellung eines derartig umfangreichen Werkganzen, wie es das Spätschaffen Šostakovičs darstellt, fordert freilich Beschränkung. So verlockend es erscheint, Šostakovičs Spätwerk vollständig, also unter Berücksichtigung aller in dem entsprechenden Zeitraum entstandenen Werke, zu untersuchen, so wäre ein solches Unterfangen angesichts des immensen Umfangs des relevanten Werkkomplexes doch zum Scheitern verurteilt. Die vorliegende Arbeit wird sich deshalb in der Detailanalyse auf insgesamt fünf zentrale Werke des Spätschaffens beschränken, die jeweils für sich beanspruchen können, die genannten Wesensmerkmale in gleichsam kondensierter Form zu enthalten:

- 15. Streichquartett: In extremer Weise finden sich in diesem Werk Reduktion und Konzentration der kompositorischen Mittel ausgeprägt; exemplarisch wird dies in der Beschränkung auf sehr einfache rhythmisch-metrische Strukturen deutlich, deren Plastizität von der absoluten Dominanz langsamer Tempi unterstützt wird.
- 14. Sinfonie: Zwölftönige Elemente werden hier in großem Umfang und mit der am weitesten reichenden Konsequenz verarbeitet; exemplarisch lassen sich deshalb anhand dieses Werkes die Besonderheiten zwölftönigen Komponierens als eines Spezifikums des Spätstils von Šostakovič beschreiben.
- 15. Sinfonie und Sonate für Bratsche und Klavier: In einer für Šostakovič nahezu vergleichslosen Dichte zeigen sich beide Werke von Rückgriffen auf bestehendes musikalisches Material bestimmt. Die verschiedenen Ebenen des Zitierens, welches als Moment kompositorischer Rückbesinnung das gesamte Spätwerk in auffälliger Weise durchzieht, sollen deshalb anhand dieser beiden Werke aus einer je unterschiedlichen Perspektive – einer vorrangig syntaktischen und einer vorrangig semantischen – beispielhaft erläutert werden.
- Suite nach Worten von Michelangelo: In einem gewaltigen thematischen Bogen werden in diesem vielleicht bekenntnisoffensten Werk Šostakovičs überhaupt die zeitlosen Fragen der menschlichen Existenz bearbeitet; sowohl in der Breite des Spektrums der Themen als auch hinsichtlich des philosopischen Anspruchs setzt die Michelangelo-Suite Maßstäbe, an denen sich alle anderen späten Textvertonungen Šostakovičs messen lassen.

Die Beschränkung auf diese fünf Gipfelpunkte innerhalb des Spätwerks geschieht freilich nicht nur aus formalen, sondern auch aus inhaltlichen Gründen: Wollte man die gesamte Produktion unter Einbe-

ziehung aller Kompromisse, "Mittelwege" und Übergangserscheinungen bearbeiten, dann ergäben sich als Substrat letztendlich doch wieder jene Extreme, wie sie diese als Exponenten innerhalb des Werkganzen verstandenen Kompositionen bestimmen, sofern man sich nicht mit einer bloßen Beschreibung begnügt, die lexikonartig Werk für Werk abhakt. Das Spezifische und Besondere des Spätstils tritt, wenn jeweils extreme Ausprägungen bestimmter Charakteristika zum Gegenstand der Untersuchung werden, in umso schärferen Konturen hervor. Letztlich gleicht diese Auswahlmethode damit jenem in der Geschichtsschreibung angewandten Verfahren, das an wenigen herausragenden Persönlichkeiten und Ereignissen die Natur ganzer Epochen wesenhaft verköpert sieht und sich die Vernachlässigung von Zwischenstufen gerade deshalb erlauben kann, weil sie deren stets eingedenk bleibt und sie in den als exemplarisch erkannten Erscheinungen aufgehen weiß.

Gemeinsam ist den obengenannten vier hervorstechenden Zügen das Moment einer auf verschiedenen Ebenen angesiedelten Zeitlosigkeit, die als übergreifendes Konzept das gesamte Spätwerk prägt. Ausgehend von den historischen Polen von Zeit-Bezug und Zeit-Enthobenheit, soll der Begriff der Zeitlosigkeit in der vorliegenden Arbeit auf eine mehrdimensionale, metaphorische Weise verstanden werden:

- als "Zeit-Losigkeit" im übertragenen, auf konkrete musikalische Abläufe bezogenen Sinne, wie sie sich in der Statik rhythmischer Modelle und der generellen Verlangsamung musikalischer Abläufe bis hin zu deren zeitlicher "Erstarrung" spiegelt (15. Streichquartett);
- als ein "Außerhalb-der-Zeit-stehen" in musikhistorisch-ästhetischer sowie in politisch-gesellschaftlicher Hinsicht, wie es sich paradigmatisch in der verspäteten Übernahme einer melodischen Zwölftönigkeit offenbart, die einerseits – gemessen am aktuellen Stand des Komponierens der Zeit und dem Kriterium des musikhistorischen Materialstands – längst "veraltet" scheint, und andererseits – gemessen an den Erwartungen und Maßstäben der konkreten politisch-sozialen Wirklichkeit Šostakovičs – ebenso auch außerhalb der gesellschaftlich-historischen Zeitforderungen steht, mithin vom Mal einer doppelten Unzeitgemäßheit gezeichnet ist (14. Sinfonie);[8]

[8] "Unzeitgemäß" in einem generellen Sinne sind – wiederum gemessen am inzwischen selbst überholten einstigen Anspruch einer einstigen Avantgarde – durchweg auch alle Werkbezeichnungen Šostakovičs. Der Anspruch der Avantgarde der 1950er und 1960er Jahre auf Einzigartigkeit, wie er hinter dem Streben nach neuen Klängen und Ausdrucksformen sich verbarg, manifestierte sich bereits im Titel: *Kreuzspiel* (Stockhausen), *Le marteau sans maitre* (Boulez), *31'57.9864* (Cage) sind gerade ihrer Unwiederholbarkeit wegen typische Werkbezeichnungen.

- als "Zeitverschmelzung", das heißt als bewußte Aufhebung der linearen musikhistorischen und biographischen Zeit durch verschiedene Verfahren des Rückgriffs auf eigene und fremde kompositorische "Vergangenheiten" (15. Sinfonie, Sonate für Bratsche und Klavier);
- schließlich als philosophischer Anspruch, wie er aus der kompositorischen Auseinandersetzung mit "ewigen", vom aktuellen Zeitbezug gelösten und in ihrer Abstraktheit übertragbaren Themenfeldern in den von Šostakovič zur Vertonung ausgewählten Texten erwächst (Suite nach Worten von Michelangelo).

Prinzipielle Voraussetzung für alle Analysen dieser Arbeit ist die Überzeugung des Verfassers von der "Detailwürdigkeit" der gewählten Werke. Damit ist gemeint, das noch dem kleinsten, unscheinbarsten musikalischen Detail verborgene Bewußtheit und inhaltlich-konstruktive Bedeutung innewohnen, die aufzuspüren vornehmste Aufgabe der analytischen Auseinandersetzung ist. Da dies ein Merkmal eines jeglichen musikalischen Meisterwerks ist, entsteht aus der Dichte der offengelegten Bezüge heraus indirekt auch ein qualitatives Urteil.

Biographische und historische Voraussetzungen des Spätwerks

Bei aller Problematik, die eine Annäherung an das Schaffen eines Komponisten über seine Biographie mit sich bringt, steht doch außer Frage, daß persönliche Umstände die Werke der letzten Lebensjahre Šostakovičs entscheidend geprägt haben und in einem unmittelbaren Zusammenhang mit deren Gehalt stehen. Im Vergleich zu früheren Schaffensphasen ist hierbei eine Einflußverschiebung innerhalb biographischer Einwirkungsmechanismen auszumachen. Objektive, gesellschaftspolitische Einflüsse verlieren immer mehr an Gewicht; subjektive, private Befindlichkeiten erhalten dagegen einen höheren Stellenwert. Die persönliche Situation Šostakovičs stellt damit ein wichti-

Dem steht Šostakovičs auch im Spätwerk gewahrter Bezug auf die Gattungs- und Formentradition gegenüber: Sinfonie, Streichquartett, Instrumentalsonate und Liedzyklus bilden auch im Spätwerk nach wie vor das Zentrum der schöpferischen Tätigkeit des Komponisten. Dabei bleibt freilich anzumerken, daß Šostakovič nie und nirgends, noch nicht einmal in der vermeintlich "klassizistischen" 9. Sinfonie oder in den Präludien und Fugen op. 87, einem Prinzip des "Neoismus" huldigt. Šostakovič komponiert in steter Auseinandersetzung m i t der Tradition und a u s ihr heraus, sie fort- und zuweilen (im Falle der Sinfonie) an ihre Grenzen führend, niemals aber i n einer Tradition. (Vgl. hierzu auch Küster, Schostakowitsch - Symphonie Nr. 9 Es-Dur sowie Ivashkin, Shostakovich and Schnittke - The erosion of symphonic syntax.)

ges (wenn auch keineswegs das einzige) Bezugssystem zum Verständnis des Spätwerks dar.

Am 28. Mai 1966 erleidet Šostakovič nach einem seinem Schaffen gewidmeten Konzert, das zugleich sein letztes Auftreten als Pianist sein sollte und in dessen Verlauf unter anderem das selbstironische *Vorwort zur Gesamtausgabe meiner Werke und kurze Betrachtung aus Anlaß dieses Vorworts* und das 11. Streichquartett uraufgeführt wurden, den ersten Herzinfarkt. Beide Werke erlangen damit im nachhinein gleichsam symbolische Bedeutung. Das kurze, musikalisch eher leichtgewichtige *Vorwort zur Gesamtausgabe*, dessen Text Šostakovič unter Verwendung einiger Verse von Puškin selbst schrieb,[9] verhöhnt zwar vordergründig in erster Linie den – einem Komponisten, dessen Werk für eine (staatlich subventionierte) Gesamtausgabe vorgesehen ist, zweifellos zukommenden – selbstgefälligen Anspruch, gesellschaftlich Bedeutsames geleistet zu haben. Nichtsdestotrotz eignet dem Text noch in seiner beißenden Satire und doppelbödigen Selbstironie ein zusammenfassendes, rückblickendes Moment: Gesamtausgaben ordnen in der Regel ein abgeschlossenes Lebenswerk. Das 11. Streichquartett hingegen ist von durchgehendem Ernst, selbst noch in jenen Sätzen, deren Titel (*Scherzo, Humoreske*) eine gelöstere Stimmung erwarten lassen. Der Komponist widmete dieses Werk dem Andenken des 1965 verstorbenen Vasilij Širinskij, dem zweiten Geiger des Šostakovič durch viele Jahre eng verbundenen Beethoven-Quartetts. Durch die Ereignisse wandelt sich das 11. Streichquartett für Šostakovič gleichsam zum Vorboten des eigenen Todes, und die nach dem Vorfall entstehenden Werke, die im Verständnis dieser Arbeit durch gemeinsame musikalisch-gehaltliche Charakteristika geeint sind und als

[9] Der Text des Werkes ist so ungewöhnlich, daß er hier vollständig wiedergegeben sei: "Ich beschmiere in einem Zug das Blatt. Lausche mit gewohntem Ohr dem Pfeifen. Dann quäle ich der ganzen Welt das Gehör. Dann werde ich gedruckt. Und sofort der Skandal. Ein solches Vorwort könnte man nicht nur zur Gesamtausgabe meiner Werke schreiben, sondern auch zur Gesamtausgabe vieler, sehr, sehr vieler anderer Komponisten, sowohl sowjetischer als auch ausländischer – und hier auch die Unterschrift: Dmitrij Šostakovič. Volkskünstler der UdSSR. Auch sehr viele andere ehrenvolle Titel. Erster Sekretär des Komponistenverbandes der RSFSR. Einfach Sekretär des Komponistenverbandes der UdSSR. Und noch sehr viele andere überaus verantwortungsvolle Funktionen und Ämter." ["Мараю я единым духом лист. Внимаю я привычным ухом свист. Потом всему терзаю свету слух. Потом печатаюсь. И в лету бух! – Такое предисловие можно былоб написать не только к полному собранию моих сочинений, но и к полному собранью сочинений многих, очень, очень многих композиторов, как и советских, так и зарубежных – а вот подпись: Дмитрий Шостакович. Народный артист Эс. Эс. Эс. Эр. Очень много и других почетных званий. Первый секретарь Союза композиторов Эр. Эс. Эф. Эс. Эр. Просто секретарь Союза композиторов Эс. Эс. Эс. Эр. А так же очень много других весьма ответственных надрузок и должностей."] Daß dieses Lied tatsächlich auch Eingang in die sowjetische Gesamtausgabe (Bd. 33, S. 62-68) fand, kann nur verwundern.

"Spätwerk" zusammengefaßt werden, bestätigen diese Verbindung. Der Komponist, dem bereits einige Jahre vorher die Diagnose einer unheilbaren Rückenmarkserkrankung gestellt worden war[10], ist nach dem betreffenden Konzert immer häufiger zu längeren, teilweise mehrmonatigen Krankenhausaufenthalten gezwungen. Viele der in den letzten Lebensjahren entstehenden Kompositionen werden während derartiger Krankenhaus- oder Sanatoriumsaufenthalte konzipiert, werden also aus der täglichen Konfrontation mit der Vergänglichkeit und dem Verfall der menschlichen Physis heraus geboren:

> "Wenn deine Beine nicht gehen können, dann gehen sie eben nicht. Und wenn deine Hände sich nicht bewegen, heißt das, sie sind gelähmt. Aber trotzdem kann man seine Arbeit fortsetzen. Man muß nur trainieren und man muß sich Hilfsmittel ausdenken, die einem die Arbeit ermöglichen. (...) Das ist jetzt mein Thema, mein lebenswichtiges Thema. Man muß an der Arbeit bleiben, gleichgültig, unter welchen Bedingungen. Manchmal rettet die Arbeit einem das Leben."[11]

[10] Medizinisch genauer beschrieben bei Lange-Eichbaum (Genie, Irrsinn und Ruhm - Schostakowitsch, S. 150) als "progredientes chronisches Rückenmarkssyndrom bei spastischen, armbetonten, beiderseitigen Paresen mit vorliegender Schädigung der Pyramidenseitenstränge, durch den fortschreitenden zentralen Rückenmarkprozeß absteigende Lähmungen".

[11] Volkov/Šostakovič, Zeugenaussage, S. 52. Noch immer ist die Diskussion um die Authentizität der von Solomon Volkov 1979, vier Jahre nach Šostakovičs Tod, herausgegebenen Memoiren nicht abgeschlossen. Der Verfasser möchte den vielfältigen Spekulationen und Revisionen, Anschuldigungen und Entschuldigungen, die sich an dieses Buch knüpfen und zusammengefaßt mittlerweile wohl mehrere Bände ergeben, keine neuen hinzufügen. Die gründlichen, mehrere hundert Seiten umfassenden Studien, die Ho und Feofanov jüngst vorgelegt haben (Shostakovich's 'Testimony' - Reply to an unjust criticism), lassen die Waage im Moment zweifellos eher zugunsten der Echtheit der Memoiren ausschlagen. Daß die *Zeugenaussage* sachlich authentisch ist und – wie selbst ein so nüchterner Geist wie Žitomirskij bemerkt – von "keinem ernsthaften Šostakovič-Forscher außer acht gelassen werden sollte" (vgl. hierzu Ho/Feofanov, a.a.O., S. 38) – steht ohnehin nicht länger in Frage und wird, mehr als von allen Gutachtern und Gedächtnispsychologen, vorgeblichen und tatsächlichen Vertrauten Šostakovičs, von dessen musikalischem Werk selbst bestätigt. Im Sinne eines emphatischen Wahrheitsbegriffes freilich dürfte weder aus der *Zeugenaussage* zitiert werden noch aus den vielen "offiziellen" Äußerungen Šostakovičs. Daß letztere vielfach nicht von Šostakovič selbst verfaßt wurden, sondern lediglich seine Unterschrift erhielten bzw. von ihm referiert wurden, wird gleichlautend von mehreren Seiten bestätigt (vgl. hierzu u.a. Schwarz, Musik und Musikleben in der Sowjetunion, S. 551 und S. 1011; Žitomirskij, Blindheit als Schutz vor der Wahrheit, S. 229ff.; Glikman/Šostakovič, Briefe an einen Freund, S. 150, 161, 171 und 293; Denisov, in Wilson: Shostakovich - A life remembered, S. 432). Wenn diese Arbeit dennoch sowohl aus der *Zeugenaussage* als auch aus den offiziellen Texten zitiert, so deshalb, weil das Wesentliche bestimmter musikalischer und gehaltlicher Sachverhalte oftmals am treffendsten, anschaulichsten und klarsten in diesen Šostakovič "zugeschriebenen" Texten zum Ausdruck kommt. In diesem Sinne werden alle

Daß sich die gegebenen äußeren Umstände nicht nur auf den intendierten Gehalt ausgewirkt haben, sondern auch direkt den rein technischen Prozeß des Komponierens berührt haben, ist naheliegend. Auch wenn Šostakovič beim Komponieren nicht auf das Klavier als Hilfsmittel angewiesen war,[12] so ist es doch wahrscheinlich, daß der lineare, völlig antivirtuose, an mehreren Stellen mit nur einer Hand zu bewältigende Klaviersatz der Liederzyklen nach Blok und Cvetaeva sowie der Michelangelo-Suite und auch der Bratschensonate auf die zunehmende Lähmung beider Hände zurückzuführen ist. Šostakovič hat, sich darin durchaus von manchen Zeitgenossen unterscheidend, immer im Bewußtsein des Spielbaren, Realisierbaren komponiert. Beim Klavier als seinem ureigensten Instrument hieß das: das für ihn Ausführbare. Hierin gleicht er allen großen Pianisten-Komponisten der Musikgeschichte. Es ließe sich sogar noch weiter gehen, wenn man die Ökonomie der Mittel und die Konzentration auf das Wesentliche, wie sie nahezu alle nach 1966 entstandenen Werke kennzeichnen, als gleichermaßen vom Willen nach äußerster Klarheit und Präzision der musikalischen Aussage wie von der physisch bestimmten Notwendigkeit minimaler Anstrengung beim Schreiben bedingt sieht.[13]

Šostakovič glaubte zunächst fest an eine Genesung, auch wenn verschiedene Therapien keine längerfristige Besserung brachten. Bis in die letzten Lebensjahre hinein bewältigt er zwischen den unumgänglichen Krankenhausaufenthalten ein umfangreiches Reiseprogramm, das ihn noch nach Großbritannien und Irland, in die DDR und nach Westberlin, nach Dänemark und in die USA führt. Während des USA-Aufenthalts im Juni 1973 bestätigen amerikanische Spezialisten, daß eine Hoffnung auf Genesung nicht länger bestehe und die verbleibende Lebensspanne kurz bemessen sei. Paradoxerweise scheint die unerbittliche Gewißheit des bevorstehenden Todes Pessimismus, Angst und

derartigen Zitate nicht als definitiv verbindliche Äußerungen eines Autors zu seinem Werk verstanden, sondern als eine spezielle Form von Sekundärliteratur, als "Fußnoten" zum eigentlichen musikalischen Werk, dasselbe wohl erhellend, aber in keinem Moment ersetzend.

[12] Vgl. hierzu u.a. das am 15. 6. 1973 von Royal S. Brown in Chicago geführte Interview (Šostakovič, Govorit Dmitrij Šostakovič, Schallplatte 3): Brown: "Komponieren Sie am Klavier oder am Schreibtisch?" – Šostakovič: "Ich kann ohne Klavier komponieren; eigentlich bevorzuge ich das sogar. Ich versuche, sozusagen, Musik mit meinem Kopf und nicht mit meinen Händen zu schreiben."

[13] Vgl. hierzu (Ian) MacDonald, The New Shostakovich, S. 232: "Chief among the characteristics of this late style is a stark sparseness of line, harmony, rhythm, and colour which has been plausibly ascribed to the increasingly sick Shostakovich's disinclination to tire himself out with scribbling too many notes. (...) Clearly, before any lesser consideration, Shostakovich wrote more simply not because he had a progressive neural disorder but because simplicity was what he was aiming for as an artist."

Beklemmung zum Teil besiegt zu haben. Die allerletzten Werke geben sich gelöster und freier als etwa die aus der ersten Phase des Spätschaffens stammende 14. Sinfonie und das 13. Streichquartett:

> "Angst vor dem Tod ist vielleicht das stärkste Gefühl, das ein Mensch haben kann. Ich denke manchmal, daß es ein tieferes, intensiveres Gefühl wohl nicht gibt. Die Ironie liegt darin, daß gerade unter dem Druck der Todesangst Menschen große Gedichte, Prosa, Musik schaffen ... Man darf es nicht dahin kommen lassen, daß einen die Todesfurcht unverhofft packt. Man muß sich an sie gewöhnen. Ein Weg, sich mit ihr vertraut zu machen, ist, über sie zu schreiben."[14]

Šostakovič, der verehrte und verachtete, gefürchtete und verfolgte, verkannte und erhörte "Chronist seiner Epoche"[15] gibt sich in seinen letzten Werken mehr und mehr als das zu erkennen, was er immer auch schon war: Chronist seines eigenen Lebens. Nur im subjektiven Erfahren vermag sich eine wie auch immer geartete objektive Wirklichkeit zu spiegeln.

Wie aber stand es um die objektive gesellschaftliche Wirklichkeit, unter deren Bedingungen Šostakovič seine späten Werke schuf und die ihrerseits mit Bezug auf Šostakovič verkündete:

> "Der Zusammenprall zweier Welten, der in Qual und Kampf errungene Sieg des Neuen, die Verteidigung des Menschen gegen faschistische Barbarei, Gemeinheit und Grausamkeit – all das, was wir in unseren Tagen mit dem Wort Humanismus bezeichnen –, bildete und bildet nach wie vor das Thema und den Inhalt ausnahmslos aller Werke des Komponisten."[16]

Zeitlich fällt die Spätzeit des Schaffens von Šostakovič zusammen mit der Konsolidierung und dem Höhepunkt der politischen Ära Brežnevs, die gekennzeichnet ist vom Bestreben nach innerer und äußerer Stabilität und Stärke. Außenpolitisch zeichnet sich infolgedessen, insbesondere nach dem Truppeneinmarsch in die ČSSR im Herbst 1968, eine Verhärtung der Fronten und eine neuerliche "Eiszeit" im Verhältnis zum Westen ab. Innenpolitisch läßt sich eine wachsende Schärfe im Umgang mit allen oppositionellen Kräften beobachten. Die Prozesse gegen die Schriftsteller Jurij Galanskov und Aleksandr Ginzburg 1968, die Gründung des Komitees für Menschenrechte u.a. durch Andrej Sacharov 1970, schließlich die Ausweisung Aleksandr Solženicyns 1974 – dies sind nur einige wenige der aufsehenerregenden innenpolitischen

[14] Volkov/Šostakovič, Zeugenaussage, S. 200f.

[15] Schaporin, in: Chrennikov u.a., Begegnungen mit Schostakowitsch, S. 668.

[16] Nedel'ja [Sowjetische Wochenzeitschrift] Nr. 6 (1973), hier zit. nach Luk'janova, Schostakowitsch, S. 177.

Ereignisse, die in die Zeit fallen, in der Šostakovič seine späten Werke schrieb. Letzten Endes eine Folge des unter Chruščëv eingeleiteten "Tauwetters", bezeugen diese Geschehnisse einen in der Sowjetunion nie vorher dagewesenen Stand des Dissidententums.

Šostakovič allerdings wird offiziell nicht zum Dissidenten. Die Affäre um die 1962 uraufgeführte 13. Sinfonie nach Texten von Evgenij Evtušenko bleibt Šostakovičs letzter großer Zusammenstoß mit der politischen Macht. Nach außen hin erfüllt Šostakovič in seinen letzten Lebensjahren die Rolle eines loyalen Sowjetbürgers, der den ihm auferlegten Repräsentationsaufgaben pflichtbewußt nachkommt: durch seine Anwesenheit auf Kongressen der Komponistenverbände und auf Parteitagen[17]; durch Referate selbst auf eher zweitrangigen Tagungen[18]; nicht zuletzt durch seine Bereitschaft, sich wiederholt zum Delegierten des Obersten Sowjets wählen zu lassen[19] – dies alles ungeachtet seines stark angeschlagenen Gesundheitszustands. (Oder gerade wegen ihm?)

Betrachtet man freilich die Werke der letzten Jahre Šostakovičs, das einzig wirklich maßgebliche Kriterium, so wird sehr schnell klar, daß Šostakovič keineswegs die Funktion eines Staatskomponisten erfüllt. Zwar umfaßt der Katalog der späten Werke, wie oben bereits angedeutet, einige wenige auch nach 1967 entstandene "Auftragswerke": das *Trauer- und Triumphpräludium zum Gedenken an die Helden der Schlacht von Stalingrad* op. 130 und den *Marsch der sowjetischen Miliz* op. 139, das Sinfonische Poem *Oktober* op. 131 und den Balladenzyklus für Männerchor *Treue* op. 136. Wenn die beiden erstgenannten Werke freilich jeweils so kurz sind, daß mit gutem Recht angenommen werden kann, daß es sich hier um die Arbeit eines einzigen Tages handelt – der Polizeimarsch wurde dennoch mit dem "1. Preis des Innenministeriums und des Vorstands des Schriftstellerverbandes" ausgezeichnet[20] –, so stehen die anderen beiden, umfänglicheren Werke so weit qualitativ unter dem Standard Šostakovičs, daß bereits dadurch ihr "Pflichtcharakter" offenbar wird: *Oktober* entstand als Auftragswerk zum 50. Jahrestag der Oktoberrevolution; *Treue*, prämiiert mit dem

[17] Eröffnungsreferate auf dem 2. Komponistenkongreß der RSFSR (Mai 1968) sowie dem 4. und 5. Allunionskongreß der Komponisten (Dez. 1968 resp. April 1974), Teilnahme am 3. Komponistenkongreß der RSFSR (November 1973) und am 24. Parteitag der KPdSU (März/April 1971); vgl. hierzu und im folgenden: Chentova, Šostakovič - Žizn' i tvorčestvo, 2. Bd., S. 618ff.

[18] So z.B. auf dem Allunionsseminar der Musikredakteure des Rundfunks und Fernsehens im Jan. 1970.

[19] Gewählter Deputierter des Obersten Sowjets für den Gorkijer Wahlkreis (1970); Gewählter Deputierter des Obersten Sowjets für den Jadrinsker Wahlkreis der Tschuwaschischen ASSR (1974)

[20] Meyer, Schostakowitsch [1995], S. 581.

Staatspreis der RSFSR, wurde zum Anlaß des 100. Geburtstag von Lenin verfaßt. Ernsthafte Zweifel sind jedenfalls angebracht, daß Šostakovič tatsächlich, wie er angibt, in das letztere Werk "viel Mühe und Zeit" investiert hat und daß er "stolz und glücklich [war], dieses Werk geschrieben zu haben".[21] Die im Zusammenhang mit dem Balladenzyklus gemachte Ankündigung, sich auch in Zukunft dem musikalischen Porträt Lenins zu widmen,[22] hat er zumindest nicht erfüllt. Ob Werke wie *Treue* und *Oktober* tatsächlich überhaupt in den letzten Lebensjahren entstanden oder nicht nur eine Zusammenstellung dispositionsbereiten Materials aus früheren Jahren sind (*Oktober* greift ausführlich auf die in den 1930er Jahren entstandene Musik zu dem Film *Voločaever Tage* zurück), bleibt offen. Es ist jedenfalls zu vermuten, daß Šostakovič, der manche Werke – etwa die 4. Sinfonie op. 43 oder das 1. Violinkonzert op. 77 – über Jahre und Jahrzehnte im Schreibtisch aufzubewahren gezwungen war, umgekehrt auch über einen umfangreichen Bestand von "Fertigteilen" verfügte, die je nach Bedarf eingesetzt werden konnten.

Mehr noch als für frühere Schaffensphasen verdeutlichen die inhaltlich und stilistisch vom "eigentlichen" Spätwerk abweichenden Opera die Zweigleisigkeit von Šostakovičs Schöpfertum. Dabei zeigt sich freilich, daß Šostakovič sich in den letzten Jahren nur noch sehr eingeschränkt der Produktion von politische Loyalität bekundender Gebrauchsmusik verpflichtet fühlte. Daß Šostakovič, ungeachtet aller offiziellen Funktionen, in seinen letzten Lebensjahren in Wahrheit eine "Dissidenz des Schaffens" betreibt, die mit dem Begriff der inneren Emigration nur ungenügend umrissen wäre, zeigt die überwältigende Mehrheit des Spätwerks. Denn von vornherein läßt sich die Existenz eines Spätwerkes im Bachschen, Beethovenschen oder Lisztschen Sinne nicht mit einer Ideologie vereinbaren, in der *per definitionem* das Kollektiv im Mittelpunkt steht und alle "Erscheinungen des Individualismus und Egoismus"[23] unnachgiebig angeprangert werden. Wenn sich nun Šostakovič in seinem Spätwerk immer wieder mit dem Problem des Todes und mit existentiellen Fragen des Seins auseinandersetzt, so tut er dies als Subjekt in einer auf Objekte fixierten Gesellschaft: Šostakovičs Spätwerk ist politisch, weil es völlig unpolitisch ist. Noch in der Abkehr vom gesellschaftlichen Zeitgeschehen manifestiert sich seine indirekte politische Aktualität.

[21] Šostakovič, Sobranie sočinenij, Bd. 34, redaktionelle Einleitung, o. S.

[22] ebd.

[23] Programm der KPdSU, angenommen vom 22. Parteitag 1961, hier zit. nach: Lieber, Der Sowjetkommunismus – Dokumente, Bd. 2, S. 423.

"Die Reife der Spätwerke bedeutender Künstler gleicht nicht der von Früchten. Sie sind gemeinhin nicht rund, sondern durchfurcht, gar zerrissen; sie pflegen der Süße zu entraten und weigern sich herb, stachlig dem bloßen Schmecken."[24] Was Adorno hier im poetisch überformten Gleichnis exponiert, Beethoven im Blick habend, läßt sich nicht weniger überzeugend auch auf Šostakovič übertragen. Wenn Šostakovič mittlerweile zu den weltweit am häufigsten aufgeführten Komponisten des 20. Jahrhunderts gehört,[25] so haben an diesem Ruhm die späten Werke zweifelsohne einen eher geringen Anteil: Zu kompliziert in ihrer äußerlichen Einfachheit sind sie, zu sehr dem "bloßen Schmecken" abhold, als daß sie zu einer in Verkaufszahlen zu messenden Popularität gelangen könnten.

Aufführungshäufigkeit und Beliebtheitsstatistiken sagen freilich ohnehin wenig über ein Werk und noch weniger über seine schöpferische Qualität aus; vielmehr verraten sie etwas über den vorherrschenden Zeitgeist, über Hoffnungen und Traumata einer Generation zu einem bestimmten geschichtlichen Zeitpunkt. Im Falle Šostakovičs kommt, betrachtet man sein Werk unter dem Aspekt der Präsenz im Konzertleben, noch die rezeptionsästhetisch bedeutsame Tatsache hinzu, daß sein Werk lange Zeit zwischen den politischen und künstlerischen Fronten stand: Wenn von sowjetischer Seite von Šostakovič Einfachheit und Verständlichkeit angemahnt wurde, so warf ihm die westliche Kritik "Themen von unglaublicher Trivialität"[26] vor; wenn

[24] Adorno, Spätstil Beethovens, S. 13.

[25] Die statistischen Studien des belgischen Journalisten und Musikschriftstellers Frans Lemaire zur Präsenz von Komponisten des 20. Jahrhunderts in Konzerten und Tonträgerkatalogen bestätigen dies – ungeachtet aller prinzipiellen Vorbehalte, die einem solchen quantitativen Verfahren gegenüber angebracht sind – eindrucksvoll (Briefliche Mitteilung an den Verfasser vom 2. 11. 1999). So nimmt Šostakovič etwa im Zeitraum der Konzertsaison 1991/92 bis zur Konzertsaison 1996/97 in den deutschsprachigen Ländern, wie die Auswertung von mehr als 40000 Konzerten ergeben hat, den ersten Rang vor Ravel, Mahler, Bartók und Stravinsky ein, eine Position, die Šostakovič auch im folgenden Fünfjahresraum beibehält (Konzertsaison 1996/97 bis 1999/2000). Ebenso sieht die jährliche Auswertung deutscher und französischer CD-Kataloge Šostakovič in den letzten Jahren stets unter den ersten fünf Komponisten des 20. Jahrhunderts, bezogen auf die Zahl der verfügbaren Einspielungen. In Großbritannien und den USA dürfte sich, auch wenn diese von Lemaires Studien nicht abgedeckt werden, die Situation nur wenig anders darstellen, setzte hier doch aus musikhistorischen und allgemeinen kulturellen Gründen eine breite Renaissance Šostakovičs bereits einige Jahre eher als im "kontinentalen" Westeuropa ein.

[26] Rostand, Der Fall Schostakowitsch, S. 369. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Adornos richtungsweisendes Verdikt (Philosophie der neuen Musik, S. 16), wonach die Musik von Šostakovič gekennzeichnet sei durch "Geschmack am Ungeschmack, Simplizität aus Unbildung, Unreife, die sich abgeklärt dünkt, und Mangel an technischer Verfügung". Obgleich bereits in der zweiten Hälfte der 1940er Jahre formuliert, übte diese Kritik doch einen jahrzehntelangen Einfluß auf die Bewertung von Šostakovič aus. Dieser Einfluß spiegelt sich noch 1967 in der aus der emphatischen Position "Neuer Musik" heraus zu verstehenden Anklage Nonos wider (hier zit. nach Metzger, Was heißt Fortschritt?, S. 3): "Ich meine, daß Musik wie die von Schostakowitsch keine Zukunft hat und damit keine Funktion, weil sie technisch so armselig ist und am Potential der heutigen Möglichkeiten vorbeigeht. Das ist sozialistischer Realismus im üblen Sinn – alte Formen, die man mit neuem Inhalt zu füllen versucht ..."

man in der Sowjetunion forderte, an die Tradition – d.h. vor allem an Beethoven, Glinka, Čajkovskij und die Komponisten des "Mächtigen Häufleins" – anzuknüpfen, so traf ihn aus dem Westen der Vorwurf, den Anschluß an die Avantgarde verpaßt zu haben; wenn schließlich die sowjetische Obrigkeit nicht nur unbedingte Loyalität erwartete, sondern auch die musikalische Verherrlichung des neuen Gesellschaftssystems, so stürzte sich der Westen begierig auf jedes Anzeichen möglichen Dissidententums und versteckter Kritik am Sowjetstaat und machte die moralische Integrität Šostakovičs und damit indirekt auch den künstlerischen Wert seines Werkes davon abhängig. Für die inzwischen sowohl ästhetisch als auch politisch neutralisierte Situation, der sich das Werk Šostakovičs heute gegenübersieht, sind die geschichtlichen Zeitläufte: die veränderte politische Weltsituation und die Krisis dessen, was einst sich hochmütig als "Avantgarde" verstehen konnte –, zu einem großen Teil mitverantwortlich.

Welche Rolle in dem neuzubewertenden Schaffen Šostakovičs dem nach innen gewandten, weltfernen Spätwerk einst aus einem gebührenden geschichtlichen Abstand zugewiesen werden wird, bleibt vorerst ungewiß – gewiß aber ist, daß Šostakovičs spätes Schaffen, die "Chronologie der Zeit" gleichsam umkehrend, auf das Gesamtwerk in einer kaum zu unterschätzenden Weise ausstrahlt: auf das kühne Neuerertum des jungen Šostakovič ebenso wie auf das, was MacDonald, vielleicht zu Unrecht, Šostakovičs "main sequence"[27] nennt. Dem gewaltigen Œuvre Šostakovičs wird so aus der "durchfurchten, zerrissenen, bitteren Reife" des Spätwerks und seiner Suche nach zeitlos gültigen künstlerischen Aussagen recht eigentlich erst jene Abrundung und geheimnisvolle innere Stimmigkeit zuteil, die das Attribut des Klassischen rechtfertigt.

[27] (Ian) MacDonald, The New Shostakovich, S. 235.

Analyse-Komplex I

Statik der Zeit. Untersuchungen zur Tondauernorganisation im 15. Streichquartett op. 144

Vorbetrachtungen

Schichten musikalischer Zeitgestaltung

Jede Komposition ist gegliederte Zeit: An der Ausprägung der Spezifik eines musikalischen Werkes ist die Art und Weise der zeitlichen Strukturierung nicht minder beteiligt als Harmonik und Melodik. Doch obwohl insbesondere die gewaltigen Umwälzungen, die das harmonische System im 20. Jahrhundert nach Überwindung der Dur-Moll-Tonalität erfahren hat, undenkbar sind ohne die ihnen entsprechenden rhythmisch-metrischen Neuordnungen, nimmt die Anzahl derjenigen Analysen, die sich primär der Untersuchung der kompositorischen Gestaltung von Zeit widmen, nur einen bescheidenen Raum ein im Vergleich zu der ungleich größeren Zahl der Studien, die sich mit melodischen und harmonischen Fragen auseinandersetzen. Die dominierende Stellung harmonischer Fragen hat sich inhaltlich nicht zuletzt auch auf die Diskussion um das ausgewirkt, was gemeinhin unter die Bezeichnung "Neue Musik" subsumiert wird: Mit gutem Recht hält Dahlhaus der Debatte eine zu einseitige Fokussierung auf das Problem der Atonalität bei gleichzeitiger Vernachlässigung rhythmisch-metrischer Fragen vor.[1]

Die Šostakovič betreffende Sekundärliteratur teilt zwar nicht die Emphase, die sich an den Begriff "Neue Musik" knüpft, wohl aber die Vernachlässigung des benannten analytischen Teilgebietes. Auch in der Šostakovič-Forschung kommt den Untersuchungen zur zeitlichen Organisation des Kunstwerkes und zu rhythmisch-metrischen Problemen im engeren Sinne nur die Position eines Stiefkinds zu. Eine Ausnahme bildet lediglich die umfangreiche Studie, die Valentina Cholopova bereits Anfang der sechziger Jahre dem Problemkreis rhythmischer Erscheinungen im Schaffen Šostakovičs gewidmet hat.[2] Dieser

[1] Dahlhaus, Probleme des Rhythmus in der Neuen Musik, S. 97.
[2] Cholopova, Neskol'ko nabljudenij nad ritmikoj Šostakoviča, in: Berger, L. (Hrsg.), Čerty stilja Šostakoviča, S. 283-308.

Aufsatz verdient im Zusammenhang mit der hier geplanten Analyse der Zeitorganisation des 15. Streichquartetts an gegebener Stelle eine eingehendere Erörterung, ungeachtet der Tatsache, daß Cholopovas Analyseergebnisse und die von ihr geprägten Termini sich in erster Linie auf die Kompositionen der 1940er und 1950er Jahre beziehen und für das Spätwerk nur eingeschränkt Gültigkeit beanspruchen können.

Für die Bestimmung des Spätstils von Šostakovič ist eine Spezialuntersuchung der kompositorischen Zeitstrukturen unabdingbar, denn das auf mehreren Ebenen wirksame Prinzip der äußersten Reduktion der Mittel, wie es für die meisten Kompositionen des Spätwerks charakteristisch ist, widerspiegelt sich beispielhaft auf rhythmisch-metrischer Ebene. Von besonderer Bedeutung ist auch die Kategorie des Tempos. Das überproportional häufige Auftreten langsamer Sätze im Spätwerk erweist sich als charakteristische, den Spätstil in ureigenster Weise bestimmende Tendenz, die damit einhergeht, daß das inhaltliche und dramaturgische Schwergewicht vorrangig den langsamen Sätzen einer Komposition zufällt. Umgekehrt ist zwangsläufig festzustellen, daß schnelle und mittelschnelle Sätze nur noch einen geringen Anteil einnehmen oder – wie in dem Ausnahmefall des 15. Streichquartetts – ganz fehlen. Das letztgenannte Werk verkörpert eine Extremposition nicht nur hinsichtlich der hier zu beobachtenden Dominanz des Langsamen, sondern auch in seiner weitgehenden Beschränkung auf einfache rhythmisch-metrische Strukturen. Es bietet sich deshalb vor allen anderen Kompositionen des Spätwerks für eine Detailanalyse unter der speziellen Perspektive der musikalischen Zeitorganisation an, d.h. für eine Untersuchung der Wechselwirkungen der verschiedenen Zeitebenen (Tempo, Rhythmus, Metrum) mit den übrigen kompositorischen Parametern (Harmonik, Melodik, Klangfarbe, Dynamik, Form).

Musik ist der Prototyp einer Zeitkunst, und Zeit das "Einheit stiftende Prinzip"[3] der Musik: Als von Zeitelementen konstituiert erweist sich nicht nur die Struktur jeglicher Musik, sondern letztlich auch ihr Gehalt. Die Ebene der Tondauernorganisation mit ihren Faktoren Tempo, Rhythmus und Metrum ist dabei zwar am offenkundigsten und "anschaulichsten" dem Wirken von Zeitkräften ausgesetzt, nimmt dabei aber letztlich nur einen Teilbereich innerhalb eines übergreifenden, schichtartigen Systems von musikbezogenen Zeitlichkeiten ein, denn auch die physikalischen, physiologischen, psychologischen und historischen Ebenen der Musik beinhalten zeitliche Merkmale.[4] Wenn sich

[3] Klugmann, Die Kategorie der Zeit in der Musik, S. 12.
[4] Klugmann, a.a.O., S. 28ff.

der Einfluß der Zeit auf Musik schon auf der untersten, gleichsam "vormusikalischen" Stufe nachweisen läßt, insofern alle Parameter einer Schwingung (Frequenz, Amplitude, Phase, Dauer, Ausgleichsvorgänge) zeitlich konstituiert sind, so ist andererseits selbst in der obersten, der historischen Ebene von Musik, noch das Wirken zeitlicher Momente bestimmend, denn Zeitlichkeit ist "die Bedingung der Möglichkeit von Geschichtlichkeit als einer zeitlichen Seinsart des Daseins selbst"[5].

Die verschiedenen Schichten musikalischer Zeitlichkeit sind nun nicht allein dadurch gekennzeichnet, daß sich die oberen (geistigen) Ebenen in Abhängigkeit von den unteren (materiellen) befinden, sondern auch durch ein je unterschiedliches Maß an Objektivität und Subjektivität. An kaum einer anderen Stelle läßt sich der Übergang der exakten Naturwissenschaft ins "geisteswissenschaftliche Ungefähr" so genau verfolgen wie im Nebeneinander verschiedener musikalisch relevanter Zeitebenen. Während sich die Eigenschaften von Schwingungen mathematisch und physikalisch exakt, also objektiv bestimmen lassen, so durchdringen sich im Gegensatz dazu im (ebenfalls zeitbedingten) musikhistorischen Urteil Subjektives und Objektives in einer Weise, die das Ergebnis kaum anders als subjektiv bezeichnen läßt.

Innerhalb der vorgenannten Pole nimmt die Analyse der Tondauernorganisation einer Komposition eine Mittelstellung ein. Wären Rhythmus, Metrum und Tempo nichts anderes als eine "Mathematik der Zeiteinteilungen" (Nicolai Hartmann)[6], so ließe sich tatsächlich eine exakte, weitgehend objektive analytische Darstellung verwirklichen, können doch rhythmische, metrische und Tempoverhältnisse problemloser in Zahlen und Formeln wiedergeben werden als harmonische, melodische oder formale Verhältnisse. In dem Moment aber, in welchem die Analyse sich nicht auf die Katalogisierung von metrischen und rhythmischen Formen und Tempozuständen beschränkt, sondern die Zeitebene der Tondauernorganisation auf dem Hintergrund einer historischen (und damit ästhetischen) Zeitebene untersucht, neigt sich das analytische Resultat zwangsläufig zum Subjektiven: "Geschichte ist keine Wissenschaft im strengen Sinne. Geschichte ist immer 'Sinngebung des Sinnlosen'. Wir kennen niemals alle Fakta, und sind immer in Gefahr, die wenigen, die wir wirklich kennen, falsch zu interpretieren."[7] Dieses Risiko aber einzugehen ist notwendig, ja unvermeidbar – bei Šostakovič gewiß mehr noch als bei manchem seiner Zeitgenossen. Denn ebenso, wie Šostakovičs Werke als Ganzes sich nicht in der strukturellen Schönheit "tönend bewegter Formen" im

[5] Heidegger, Sein und Zeit, S. 27.
[6] Zit. nach Klugmann, Die Kategorie der Zeit in der Musik, S. 25.
[7] Einstein, Größe in der Musik, S. 95.

Sinne Hanslicks erschöpfen, so weisen auch die Details bestimmter rhythmisch-metrischer Muster über ihre bloße Struktur hinaus, weil ihnen außerdem eine historische Konnotation eigen ist. Im 15. Streichquartett Šostakovičs treten solche zurückverweisenden Strukturen in verschiedener Form auf: als allgemeine rhythmisch-metrische Intonation (z.B. in Form der Walzerabschnitte der *Serenade*, T. 35-86 und T. 108-118); als rhythmisch-metrisches Symbol mit einem konkreten musikhistorischen Hintergrund (z.B. durch den Bezug auf die *Chaconne* d-Moll aus Bachs 2. Partita für Violine solo im *Intermezzo*, T. 7-9); schließlich als rhythmisch-metrische Formeln, die auf eigene frühere Werke verweisen (z.B. in Form der rhythmischen Muster der Achtelschläge in der *Serenade*, T. 13ff.). Damit aber ist auch eine Untersuchung, in deren Zentrum Fragen des Rhythmus, Metrums, Tempos dieses Werkes stehen, gehalten, je und je sich von der Zeitlichkeitsebene der Tondauernorganisation zu lösen und den Blick auf die Ebene der geschichtlichen Zeitlichkeit zu lenken.

Das 15. Streichquartett im Kontext der Gattung

Wenn innerhalb des Zusammenhangs der vorliegenden Arbeit das 15. Streichquartett als exemplarisch für bestimmte spätwerkstypische Tendenzen der Tondauernorganisation ausgewählt wird für die analytische Detailuntersuchung, so geschieht dies im Rahmen eines Konzeptes, welches die Zugehörigkeit des betreffenden Opus zur Einheit des Spätwerkes betont. Die Gliederungskategorie "Spätwerk" wird jedoch überlagert durch andere Systematisierungsmöglichkeiten, deren wichtigste wohl die Gattungszugehörigkeit darstellt. Um die einzigartige Sonderstellung des letzten Streichquartetts zu erhellen, macht es sich erforderlich, eingangs einen kurzen Überblick über das Schaffen Šostakovičs in jener Gattung zu geben, die in den letzten Jahren des Komponisten nach Umfang und Gewicht eine so bedeutende Stellung einnehmen sollte.[8]

[8] Wilson (Shostakovich - A Life Remembered, S. 437) geht sogar so weit, die Streichquartette als "the most remarkable output of Shostakovich's last years" zu bezeichnen. Angesichts der Bedeutung der beiden letzten Sinfonien und der späten Gesangszyklen ist Wilsons Einschätzung zwar durchaus anfechtbar, zweifellos aber auch durch eine Vielzahl von Argumenten hinreichend zu begründen. Als weitaus problematischer erweist sich dagegen eine Hypothese Smiths (Recurring Motives and Themes as a Means to Unity, S. 456f.): Šostakovičs Rang in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts wird gewiß verkannt, wenn er lediglich als "important creative talent of the mid-twentieth century" bezeichnet wird, dessen historische Bedeutung sich künftig in erster Linie aus seinem Streichquartettschaffen ergebe.

Das gesamte Streichquartettschaffen Dmitrij Šostakovičs ist gekennzeichnet von der Suche nach jeweils neuen Lösungen im Bereich der architektonischen Disposition. Die Konsequenz, mit welcher Šostakovič in den Streichquartetten einmal verwirklichte formale Modelle in den folgenden Werken meidet und nach originären Lösungen sucht, verweist nicht zuletzt auf die exklusive, häufig durch das Postulat der Originalität geprägte Tradition des Streichquartetts als einer Gattung, die seit Haydns epochemachenden Beiträgen auf diesem Gebiet bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts zur "anspruchsvollsten Gattung der Kammermusik, der Instrumentalmusik (neben der Symphonie), ja der Komposition überhaupt (auf dem Weg über den Satz zu vier obligaten und virtuell gleichberechtigten Stimmen)"[9] erhoben wurde.

Umfang und Qualität der Streichquartettproduktion Šostakovičs verweisen zum einen auf den hohen Stellenwert, den die Gattung innerhalb des Gesamtœuvres von Šostakovič einnimmt; zum anderen qualifizieren sie Šostakovič als bewußten Fortsetzer klassischer und romantischer Traditionen in einer Zeit, in der die revolutionäre Umgestaltung aller kompositorischen Parameter über die evolutionäre Erweiterung derselben ein klares Übergewicht erhalten hatte und traditionelle Formen wie Sinfonie und Streichquartett obsolet erscheinen ließ. Wenn für die Kunstmusik des 20. Jahrhunderts zu konstatieren ist, daß das Streichquartett in ihr seine Sonderstellung verliert und nur noch eine kammermusikalische Besetzung neben anderen darstellt, so bildet Šostakovič, ebenso wie Bartók und Schönberg, eine gewichtige Ausnahme. Zwar ist das Streichquartett keineswegs völlig aus den Katalogen der bedeutenden Vertreter der musikalischen Avantgarde verschwunden. Die Gattungsbeiträge Lutosławskis (1964), Pendereckis (1960 und 1968/70), Ligetis (2. Streichquartett, 1968) oder Nonos (*Fragmente - Stille. An Diotima*, 1979/80) – alle etwa im zeitlichen Umfeld der späten Streichquartette Šostakovičs entstanden – nehmen vielmehr durchaus markante Positionen im Schaffen der jeweiligen Komponisten und in der Musikgeschichte nach dem 2. Weltkrieg ein. Verschwunden aber ist in den genannten Werken das Moment der motivisch-thematischen Arbeit, denn wo keine Motive und Themen im romantisch-klassischen Sinne mehr existieren, kann auch keine Verarbeitung derselben im erwähnten Sinne erfolgen; verschwunden ist auch, infolge der Verwendung avancierten musikalischen Materials und als logische Konsequenz desselben, der Formkanon, über welchen sich die Gattung als Gattung definierte. Klangliche Neuerungen unter Beibehaltung des festgelegten Streicherensembles dominieren. Die klangfarblichen Möglichkeiten der B e s e t z u n g

[9] Finscher, Streichquartett, Sp. 1925.

des Streichquartett haben die strukturellen Verbindlichkeiten des Streichquartetts als G a t t u n g verdrängt.

Im Gegensatz dazu beruht das Gattungsverständnis Šostakovičs im wesentlichen auf der Ästhetik des klassischen Streichquartetts.[10] Selbst wenn Šostakovič die Norm der Gattung in einigen Punkten unterläuft, beispielsweise durch ausgedehnte Ostinati und Orgelpunktschichten sowie durch das häufig anzutreffende Primat einer Hauptstimme: wenn also die der Gattungsnorm entsprechende gleichberechtigte Beteiligung aller vier Stimmen über verhältnismäßig weite Strekken außer acht bleibt, so kann die feste Verankerung Šostakovičs in der Tradition doch zu keinem Zeitpunkt in Frage gestellt werden. Noch in der spezifischen Instrumentalschreibweise läßt sich Šostakovičs Bindung an klassische und romantische Vorgänger deutlich erkennen. Radikale Neuerungen, wie sie nach dem 2. Weltkrieg die spieltechnischen Grundlagen der Streichinstrumente revolutionierten, finden in Šostakovičs Streichquartettschaffen keinen Eingang. Vierteltöne, unbestimmte Tonhöhen, Tonproduktion zwischen Steg und Saitenhalter, Drehen der Wirbel während des Spiels oder Schlageffekte mit Hand und Fingernägeln fehlen ebenso wie spezielle Glissando-Effekte. Einzig im 13. Streichquartett werden, sparsam und in ihrer Wirkung genau dosiert, Klopfgeräusche eingesetzt.[11] Die Grenze zum Geräuschklang wird dabei freilich nirgends überschritten. Völlig fremd sind Šostakovič alle aleatorischen Elemente, desgleichen jegliche Formen der sogenannten graphischen Notation. Die häufig in den Werken einer wie auch immer gearteten musikalischen Avantgarde zu beobachtende verbale Überfrachtung des Notentextes (etwa in Ligetis 2. Streichquartett) ist in den Streichquartetten Šostakovičs nirgends anzutreffen. Vielmehr beschränken sich alle verbalen Anweisungen im wesentlichen auf das schon in der klassischen und romantischen Musik gebräuchliche (italienische) Vokabular.

Die Bewertung des Quartettkomponisten Šostakovič hat sich in den letzten Jahren gewandelt. Kritisiert zum Beispiel Otto Deri noch 1968 in seiner großangelegten Arbeit *Exploring Twentieth-Century Music* die Quartett-Technik Šostakovičs als "rather elementary" und die Streichquartette 1 - 8 als "fail[ing] to achieve the feeling of a foursome"[12], so erkennen die 2. Auflage der repräsentativen *MGG* (Sachteil, Bd. 8, 1998) und bereits die 1980er Ausgabe des *New Grove* die heraus-

[10] Vgl. Grönke, Studien zu den Streichquartetten 1 bis 8, S. 340.

[11] Die Anweisung *Mit dem Holz des Bogens auf den Korpus schlagen* tritt erstmals bei Ziffer 22 in der Bratschenstimme auf. Später übernehmen – nacheinander – auch 2. Violine und Violoncello diese Technik.

[12] Deri, a.a.O., S. 448.

ragende Position Šostakovičs auf dem Gebiet des Streichquartetts im 20. Jahrhundert an. In der letzteren dieser beiden Standardreferenzen werden die Streichquartette Šostakovičs als "one of the most important contributions to the form [string quartet, d. Verf.] of the 20th century"[13] gewürdigt, und in dem entsprechenden Artikel der *MGG* wertet Ludwig Finscher Šostakovič als "dritten großen Quartettkomponisten der Epoche", wenn auch mit geringfügigen Einschränkungen:

> "Wie fast alles bei Šostakovič, so sind auch die Quartette nicht makellos, aber als Ganzes sind sie in ihrem inneren Reichtum und ihrer tiefen Menschlichkeit im 20. Jahrhundert einzigartig."[14]

Wenn Šostakovič bei Finscher neben Schönberg und Bartók als dritter großer Quartettkomponist der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bezeichnet wird, so verweist diese Eingliederung indirekt auf das Problem der musikhistorischen Zuordnung. Nimmt man den Schnittpunkt 1950 wörtlich, so hatte Šostakovič zu diesem Zeitpunkt erst drei von insgesamt fünfzehn Quartetten vollendet. Mehr als die Hälfte aller Quartette (Nr. 7 bis Nr. 15) entstand erst in den sechziger und siebziger Jahren. Bartóks Streichquartettschaffen endet dagegen im Jahre 1939 (6. Streichquartett), dasjenige Schönbergs sogar schon 1936 (4. Streichquartett). Musikalisch ist die Eingliederung Šostakovičs in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts und die Gruppierung mit Bartók und Schönberg zweifellos sinnvoll. In Hinsicht auf die Entstehungsdaten der Werke aber gehört ein Großteil des Streichquartettschaffens von Šostakovič einer späteren Epoche an: einer Epoche, die gattungsgeschichtlich von den bereits genannten Beiträgen Lutosławskis, Pendereckis, Ligetis, Nonos geprägt wird. Deren Nachbarschaft läßt – bei allen grundlegenden Verschiedenheiten, durch welche sich die Vertreter der Nachkriegsavantgarde untereinander absetzen – die Streichquartette Šostakovičs hinsichtlich des verwendeten musikalischen Materials als wenig zeitgemäß erscheinen. Betrachtet man Šostakovičs Streichquartettschaffen auf dem Hintergrund der Entwicklungen, die das Genre parallel zu Šostakovič im "Westen", Polen eingeschlossen, genommen hat, so wirft dies zwangsläufig die Frage nach dem Verhältnis von Tradition und Neuerertum, von Epigonalität und Originalität, schematischer Verbindlichkeit und Einzigartigkeit in den 15 Quartetten von Šostakovič auf. Dabei ist es unzureichend und verfälschend, zum Maßstab für Originalität lediglich die Verwendung ungewöhnlicher Instrumentaltechniken oder rhythmischer und harmonisch-melodischer Strukturen zu machen, die "auf der Höhe der Zeit

[13] Tilmouth, String Quartet, S. 284.
[14] Finscher, Streichquartett, Sp. 1967.

stehen". Die Aneinanderreihung neuartiger Elemente führt allein nicht zu einem Kunstwerk, das für sich in Anspruch nehmen könnte, einzigartig als Ganzes zu sein. Umgekehrt schließt der teilweise Einsatz von musikalischen Mitteln, die bereits erprobt sind und des Reizes des nie vorher Gehörten entbehren, nicht aus, daß die Neu-Kombination und die Erweiterung der Mittel von innen heraus in einem völlig eigenständigen Werk resultieren können. Auch bei Šostakovič kann nur von Fall zu Fall und mithin für jedes Werk neu entschieden werden, wie groß das Maß der Kühnheit ist und wie weit ein Werk in neue Bereiche vorstößt.

Die Sonderstellung, die dem 15. Streichquartett es-Moll op.144[15] sowohl innerhalb des Streichquartettschaffens wie auch hinsichtlich des Gesamtœuvres von Šostakovič zukommt, beruht auf mehreren Voraussetzungen. So ist zum einen dieses ein Jahr vor dem Tod des Komponisten entstandene Werk das letzte seiner Gattung im Werkkatalog Dmitrij Šostakovičs und besitzt bereits aufgrund dieser Finalposition ein besonderes Gewicht – unabhängig davon, ob der Autor das 15. Streichquartett selbst als "letztes Wort" der Gattung Streichquartett intendierte oder ob dem Werk diese Position erst gleichsam von außen durch den alle weiteren schöpferischen Pläne zerstörenden Tod Šostakovičs zufiel.[16] Zum anderen sind es innermusikalische Merk-

[15] Die Arbeit am 15. Streichquartett war spätestens Anfang Juni 1974, wahrscheinlich bereits im Mai 1974 im wesentlichen abgeschlossen. Dies legt zumindest eine Information Glikmans (Briefe an einen Freund, S. 324) nahe, wonach Šostakovič am 3. 6. 1974 davon sprach, daß das neue Quartett beendet sei. Das Autograph gibt dagegen den 17. 10. 1974 als Datum der Vollendung an und trägt damit wohl den Korrekturen Rechnung, die Šostakovič, wie auch bei früheren Quartetten, im Laufe der Probenarbeit mit den Interpreten vornahm.

[16] Šostakovič plante ursprünglich, einen Zyklus von 24 Streichquartetten in allen Dur- und Molltonarten zu schreiben. Vgl. hierzu die folgende Anekdote des Geigers Dmitrij Cyganov, Mitglied des Šostakovič über Jahrzehnte verbundenen Beethoven–Quartetts und Widmungsträger des 12. Streichquartetts Des-Dur op. 133 (zit. nach Chentova, Šostakovič - Žizn' i tvorčestvo, 2. Bd., S. 508f.): "Во время репетиции я сказал: 'Дмитрий Дмитриевич, фирма 'Мелодия' попросила нас записать твой последний квартет.' – 'Как последний? ... Вот когда напишу все квартеты, тогда и будет последний.' – 'Сколько же ты собираешься написать?' – Шостакович ответил: 'Двадцать четыре. Разве ты не заметил, что тональности не повторяются? Я напишу все двадцать четыре квартета. Хочу, чтобы это был законченный цикл.'" ["Während der Probe sagte ich: 'Dmitrij Dmitrijewitsch, die Firma 'Melodija' hat uns vorgeschlagen, dein letztes Quartett einzuspielen.' – 'Was heißt hier das letzte? ... Erst wenn ich alle Quartette geschrieben habe, wird es ein letztes geben.' – 'Und wieviele planst du zu schreiben?' – Šostakovič antwortete: 'Vierundzwanzig. Hast du denn nicht bemerkt, daß sich die Tonarten nicht wiederholen? Ich werde alle 24 Quartette schreiben. Ich möchte, daß es ein geschlossener Zyklus wird."] Dieses Gespräch fand allerdings bereits während der Proben zur Uraufführung des 7. Streichquartetts, im Jahre 1960, statt. Spätere Äußerungen des Komponisten (vgl. u.a.

male, insbesondere die einzigartige architektonische Gesamtdisposition, die die Außergewöhnlichkeit dieser Komposition nachdrücklich unterstreichen und zu Charakterisierungen des Werkes als "Gipfel künstlerisch-schöpferischer Offenbarung"[17] und zugleich als "tragischste und pessimistischste Musik, die Schostakowitsch je geschaffen hat"[18], berechtigen.

Daß die unterschiedlichen werkspezifischen Problemstellungen der einzelnen Quartette zu jeweils individuellen Lösungen im Bereich der Formdramaturgie führen, ist nach dem 1. Streichquartett von 1938, das in scheinbar ungetrübt-naiver Weise das Normvorbild eines Gattungsmodells exponiert,[19] ein Merkmal aller Streichquartette Šostakovičs. Bereits ein Überblick über Satzzahlen und Satzverknüpfungsprinzipien – ein Überblick also auf einer zunächst nur schematischen Ebene, der über innere Konstruktionsprinzipien und Bedingtheiten noch nichts auszusagen vermag – verdeutlicht die erstaunliche Breite der eingesetzten Modelle. So wiederholt kein einziges Quartett eine schon in einem früheren Werk eingesetzte Satzkombination, und die Streichquartette Nr. 9 bis Nr. 15 machen diesen Gedanken weitergehend zum Prinzip, indem von der Ein- bis zur Siebensätzigkeit alle dazwischenliegenden Möglichkeiten der Satzanzahl mit zyklischer Folgerichtigkeit ausgeschöpft werden. Die im 15. Streichquartett begegnende Folge von sechs *attacca* miteinander verknüpften Adagiosätzen bereichert das Quartettœuvre Šostakovičs jedoch nicht allein in quantitativer Hisicht um eine weitere, bisher nicht verwirklichte Satzkombi-

Cyganov, Polveka vmeste, S. 31) zeigen, daß ihm bewußt war, das ursprüngliche Vorhaben werde sich nicht mehr verwirklichen lassen.

[17] Luk'janova, Schostakowitsch, S. 186.

[18] Meyer, Schostakowitsch [1980], S. 221.

[19] Die mustergültige Folge aus Sonatenhauptsatz (C-Dur), Scherzo (E-Dur), Variationensatz über ein langsames lyrisches Thema (a-Moll) und Sonatenhauptsatz-Finale (C-Dur) des 1. Streichquartetts hinterläßt weit mehr als die 14 Jahre früher als Abschlußarbeit im Konservatorium entstandene 1. Sinfonie des Achtzehnjährigen den Eindruck einer Studienarbeit, und Šostakovics eigener Hinweis, wonach die Arbeit am Werk zunächst "ohne irgendwelche besonderen Gedanken oder Gefühle ..., als eine Art Übung" (zit. nach Meyer, Schostakowitsch [1995], S. 263) begann, unterstützt eine solche Einschätzung. Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang ferner eine briefliche Mitteilung an Sollertinskij – eines der seltenen Beispiele für eine Information des Autors zu konkreten kompositorischen Entscheidungen –, die besagt, daß ursprünglich der Finalsatz als Eröffnungssatz konzipiert und umgekehrt der erste Satz des Quartetts als Finale geplant war (vgl. hierzu Meyer, a.a.O., S. 264). Ein derartiger Prozeß der Vertauschung zweier Sätze, noch dazu von Eröffnungs- und Finalsatz, ist in späteren Streichquartetten kaum mehr denkbar. Die Beliebigkeit in der Reihung von Einzelsätzen wird in dem Moment unmöglich, in dem ein Quartett sich als organische Einheit darstellt, deren Zielpunkte dramaturgisch zwingend aus der musikalischen Ausgangskonstellation folgen.

nation; vielmehr eröffnet die Beschränkung auf ein einziges, nur geringfügig modifiziertes Zeitmaß über eine Dauer von fast 40 Minuten auch in qualitativer Hinsicht eine völlig neue Ebene und macht das Werk in seiner diesbezüglichen Kompromißlosigkeit vergleichslos im Schaffenskatalog Dmitrij Šostakovičs: Die für das gesamte Spätwerk charakteristische Tendenz zur musikalischen "Erstarrung" der Zeit durch langsame Tempi und die Beschränkung auf einfachste rhythmisch-metrische Muster findet sich im letzten Werk, das der Komponist in der Gattung des Streichquartetts hinterließ, in beispielhafter, weder vorher noch nachher von Šostakovič wieder erreichter Konsequenz ausgeprägt.

Analyse

Tempodramaturgie und äußere Anlage

Das 15. Streichquartett ist das einzige zyklische Werk Šostakovičs überhaupt, in welchem Sätze schnellen oder mittleren Tempos gänzlich fehlen. Aus der hieraus dominierenden Stellung langsamer Sätze über einen Zeitraum von fast 40 Minuten erwächst eine völlig neuartige Konzeption des Zeitverlaufs. Die Konsequenzen, die sich für die Großform aus diesem Grenzfall kompositorischer Formenbildung ergeben, sollen in diesem Kapitel beleuchtet werden.

Die den einzelnen Sätzen des Quartetts voranstehenden Titel verweisen auf die Sphäre des Charakterstücks: *Elegie*, *Serenade*, *Intermezzo*, *Nocturne*, *Trauermarsch*, *Epilog*. Der Verschiedenheit, welche die genannten Titel assoziieren, steht die Konstanz der Tempobezeichnungen gegenüber. Allen sechs Sätzen des Streichquartetts ist die Vorschrift *Adagio* gemeinsam. Lediglich der fünfte Satz *Trauermarsch* stellt eine gewisse Ausnahme insofern dar, als hier die Tempobezeichnung *Adagio molto* lautet. Die Metronomangaben der einzelnen Sätze lassen eine in ihrer Unveränderlichkeit geradezu starre Beziehung zwischen Tempobezeichnung und Metronomzahl erkennen. *Adagio* ist stets an die Metronomvorgabe ♩ = 80 gebunden; *Adagio molto* steht immer im Zusammenhang mit der Vorgabe ♩ = 60. Die Uniformierung des Tempos wird zudem verstärkt dadurch, daß alle Sätze – mit Ausnahme des abschließenden *Epilogs*, in dem sich die beiden Arten des Adagios mehrfach abwechseln – das zu Beginn des jeweiligen Satzes festgelegte Tempo ohne Modifikationen beibehalten. Die absolute Dominanz des einmal gewählten Zeitmaßes widerspiegelt sich jedoch nicht nur in der Tatsache, daß innerhalb eines Satzes keinerlei Tempoänderungen auftreten, sondern auch darin, daß die Partitur keiner-

lei notierte *ritardandi* oder *accelerandi* außerhalb derjenigen aufweist, die von *Adagio* zu *Adagio molto* (also von ♩ = 80 zu ♩ = 60) überleiten. Derartige Überleitungsritardandi stehen beim Übergang des *Nocturne* in den *Trauermarsch* sowie in dem mehrfach zwischen *Adagio* und *Adagio molto* pendelnden letzten Satz *Epilog*, in dem die Vorschrift *ritardando* allerdings nicht konsequent bei jedem Wechsel von ♩ = 80 zu ♩ = 60 auftritt. (Sie fehlt beim Übergang von T. 76 zu T. 77 sowie beim Übergang von T. 84 zu T. 85. In beiden Fällen dürften die Gründe wohl in der synchron in den drei oberen Streichern auftretenden 32tel-Bewegung zu suchen sein, deren Charakter einer Verlangsamung entgegensteht.) Auffällig ist ferner, daß Šostakovič die stufenlose Tempoangleichung zwischen "schnellerem" und "langsamerem" *Adagio* jeweils nur in einer Richtung vornimmt: als *ritardando* von *Adagio* zu *Adagio molto*. Eine stufenlose Beschleunigung mittels der Vorschrift *accelerando* fehlt hingegen.

Šostakovič hat in der Regel alle Werke mit sehr genauen Tempoanweisungen versehen, die sich nicht nur auf verbale Angaben beschränken, sondern jeweils eine Metronomzahl hinzufügen. Das beabsichtigte Maß der Geschwindigkeit – und somit die Dauer des einzelnen Tons – wird also nicht allein dem auf historisch gewachsener Übereinkunft beruhenden Verständnis für den Charakter eines bestimmten Tempos überlassen, sondern bemüht eine zusätzliche, numerisch verifizierbare Tempovorschrift. Diese Genauigkeit der Bezeichnung erleichtert den Vergleich mit früheren Werken. Überblickt man alle langsamen Sätze der 15 vollendeten Streichquartette Šostakovičs, so fällt zunächst auf, daß die Bezeichnung *Adagio* bei weitem am häufigsten gewählt wurde. Adagiosätze sind in immerhin acht Quartetten zu finden, während andere langsame Satzbezeichnungen (*Andantino*, *Andante*, *Lento*, *Largo*) deutlich seltener auftreten. Dabei bewegen sich die im Zusammenhang mit Adagiosätzen angegebenen Metronomzahlen zwischen ♩ = 66 und ♩ = 84. (Ausnahmen bilden die beiden Adagiosätze des 9. Streichquartetts, die nicht in Vierteln, sondern in Halben metronomisiert sind, und ♩ = 80 bzw. ♩ = 88 vorschreiben.) Es läßt sich daraus folgern, daß das von Meyer als "Apotheose des Adagios"[20] bezeichnete 15. Streichquartett zurückgreift auf ein Zeitmaß, dessen Eigenheiten, Bedingungen und Wirkungen Šostakovič bereits in einer Vielzahl früherer Werke erprobte. Noch jenseits aller konkreten Zeitstrukturen verweist deshalb die sechsfache Adagiofolge auf die Vorgänger des letzten Streichquartetts.

[20] Meyer, 'Musik in der Musik' im Schaffen Dmitri Schostakowitschs am Beispiel des 15. Streichquartetts, S. 131.

Die numerisch exakte Tempobestimmung kann – wie im Falle Šostakovičs – "traditionell" mit Hilfe einer Metronomangabe erfolgen; sie kann aber auch – wie in vielen Partituren von Vertretern einer durchaus sehr unterschiedliche Ziele verfolgenden Avantgarde – "moderner" über eine Zeitangabe in Minuten und Sekunden erfolgen, die für einen formalen Abschnitt ebenso gelten kann wie für einen ganzen Satz.[21] Zwar scheinen sich die beiden Methoden des Zeitmessens, die indirekte der Metronomisierung und die direkte der Zeitvorgabe, zunächst nur äußerlich zu unterscheiden; in Wirklichkeit sind damit aber weitreichende Implikationen verbunden, denn bereits aus der äußeren Gestalt der interpretatorischen Vorgaben lassen sich inhaltliche Schlüsse in Bezug auf die Beschaffenheit der kompositorischen Struktur eines Werkes ziehen. Wenn Šostakovič alle Angaben, die Tondauer betreffend, mit Hilfe von Metronomangaben realisiert, so bleibt er damit nicht allein der Tradition musikalischer Notation treu, sondern die sinnvolle Metronomisierbarkeit verweist zugleich auf eine rhythmisch-metrische Struktur, deren Kennzeichen eine gewisse Konstanz der bezugsbildenden Schlagzeiten ist. Eine sekundengenaue Zeitangabe setzt demgegenüber ein Ideal der Interpretation voraus, das ebenso wie die klangliche Umsetzung komplexer serieller Partituren nur als "Ungefähr" realisiert werden kann und sich gerade ob der Diskrepanz zwischen notierter Detailfülle und zwangsläufiger interpretatorischer Ungenauigkeit der Fragwürdigkeit aussetzt. Kaum minder merkwürdig ist auch der Widerspruch, der sich in aleatorischen Werken zwischen sekundengenau vorgegebener Zeit und umfangreichen aleatorischen Strecken ergibt. Nicht an dieser Stelle kann freilich entschieden werden, inwieweit die genannten Konsequenzen der seriellen und aleatorischen Musik gerade ob ihrer logischen Absurdität die Widersprüche der real existierenden Welt womöglich getreuer widerspiegeln, als eine Musik, die sich noch im Einklang von Notentext und interpretatorisch Realisierbarem befindet.

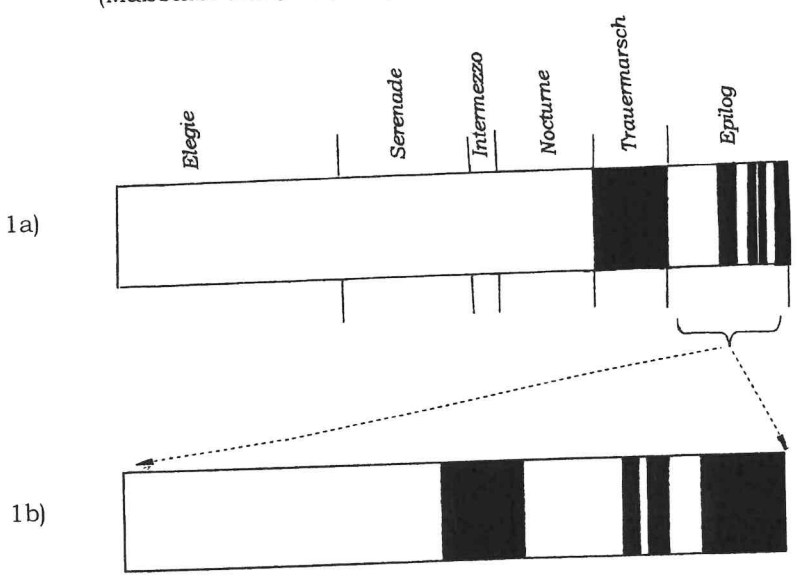
In der Dramaturgie einer Komposition spielt das Abfolgemuster verschiedener Tempi eine kaum zu unterschätzende Rolle. Da die wechselnden Zustände von Spannung und Entspannung, die sich aus dem Zusammenwirken aller musikalischen Parameter ergeben, wesentlich von der Aufeinanderfolge verschiedener Tempoqualitäten bestimmt werden, liegt eine gesonderte Untersuchung derselben nahe. Im 15. Streichquartett tritt, bezogen auf den Gesamtverlauf des Tempos, im letzten Viertelabschnitt eine Verlangsamung ein. Die Sätze 1-4 (jeweils *Adagio*, ♩ = 80) stehen dem sehr langsamen fünften Satz (*Adagio*

[21] Bereits Bartók gibt im *Mikrokosmos* jeweils am Ende eines Stückes die Zeit in Minuten und Sekunden an.

molto, ♩ = 60) und dem zwischen beiden Tempi pendelnden Finalsatz gegenüber. Dabei findet innerhalb des letzteren quasi eine Verlangsamung "in nuce" statt. Der stete Wechsel zwischen den beiden Adagioqualitäten führt hier zu einer leicht verzerrten Bogenform in der Abfolge der Tempozustände: *Adagio* (T. 1-46), *Adagio molto* (T. 47-58), *Adagio* (T. 59-73), *Adagio molto* (T. 74/75), *Adagio* (T. 76), *Adagio molto* (T. 77-79), *Adagio* (T. 80-84), *Adagio molto* (T. 85 - T. 97, Satzende). Kennzeichnend ist, daß die zunächst umfangreicheren Abschnitte im Tempo *Adagio* im Verhältnis zum jeweils folgenden Abschnitt im Tempo *Adagio molto* immer kürzer werden, während die Abschnitte im *Adagio molto* entsprechend einen größeren Raum einnehmen. Damit weist das 15. Streichquartett ein auf zwei Formebenen wirkendes *ritardando* auf: Der in die äußere Satzanlage des Werkes eingearbeiteten Verlangsamung entspricht die "innere" Verlangsamung des letzten Satzes. Die folgenden Graphiken unternehmen den Versuch, beide Verlangsamungsebenen zu veranschaulichen.

Abb.1a, Gesamtüberblick zur Tempoverteilung im 15. Streichquartett
(Maßstab: 100 ♩ ≈ 0,35cm)

Abb. 1b, Überblick zur Tempoabfolge im 6. Satz *Epilog*
(Maßstab: 100 ♩ ≈ 2,1cm)



□ = *Adagio* (♩ = 80)
■ = *Adagio molto* (♩ = 60)

Zur Erläuterung der Graphiken (Abb. 1a/b, vorangehende Seite): Um möglichst genaue Zahlenverhältnisse zu gewinnen, wurde der Berechnung nicht die jeweilige Anzahl der Takte zugrunde gelegt, sondern die jeweilige Anzahl der Schlagzeiteinheiten (Viertelnoten). Der Bezug auf die Taktanzahl würde das Ergebnis – wenn auch nur geringfügig – verfälschen, da die einzelnen Sätze hinsichtlich der vorhandenen Taktarten auf unterschiedliche Weise zusammengesetzt sind. So wäre beispielsweise ein 3/4-Takt graphisch einem 3/2-Takt gleichgestellt, obwohl doch letzterer (vorausgesetzt, es besteht ein gemeinsames Bezugsmaß, wie es im vorliegenden Fall die Viertelnote ist) die doppelte Anzahl von Grundschlägen aufweist. Weiße Flächen stellen Tempoqualität 1 (♩ = 80) dar; schwarz schraffierte Flächen kennzeichnen Tempoqualität 2 (♩ = 60). Die einzelnen Satzgrenzen werden in Abb. 1a jeweils durch dünne Linien markiert.

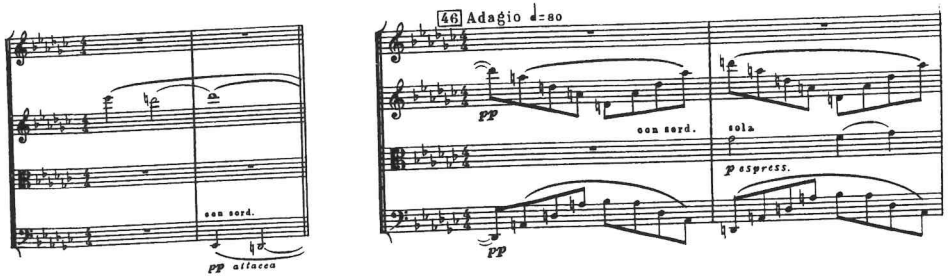
Auch das vorliegende Schema gibt allerdings von der absoluten, für den realen Höreindruck entscheidenden Dauer nur einen verzerrten Eindruck. Zwar ist es problemlos möglich, die von Šostakovič vorgegebenen Metronomangaben unter Verwendung von Taktart und Taktanzahl umzurechnen in eine sekundengenaue Zeitangabe für einzelne Abschnitte, Sätze oder das gesamte Werk; da die wenigen Angaben für ein *ritardando* vernachlässigt werden können, existieren kaum unwägbare Größen. Doch wäre eine derartige Berechnung gleichwohl ein untaugliches analytisches Erkenntnismittel und von den Intentionen des Komponisten wohl ebenso weit entfernt, wie es für das vorliegende Streichquartett eine Interpretation unter Zuhilfenahme mechanisch oder elektronisch gemessener Zeit wäre. Aus diesem Grunde wurde davon abgesehen, die Graphik einer "Idealzeit" zu erstellen.

Die Absicht der Gestaltung eines expressiven Extrems äußert sich nicht zuletzt auch darin, daß alle sechs Sätze *attacca* ineinander übergehen. Damit fallen die Ruhe- und Reflexionspunkte an den Satzübergängen weg, weil der Spannungsbogen vom ersten bis zum letzten Takt des Werkes reicht, also über eine Dauer von immerhin fast 40 Minuten. Nicht zufällig entlädt sich die auf diese Weise angestaute Spannung zweimal jeweils zu Beginn eines Satzes: in den mit der Lautstärkevorgabe *forte* gekennzeichneten 32tel-Ausbrüchen am Anfang des *Intermezzos* und des *Epilog*s. Mehrheitlich erfolgen die *attacca*-Übergänge im 15. Streichquartett mittels übergebundener Noten in einer oder zwei Stimmen.[22] Dies ist ein Verfahren, das Šostakovič auch in früheren Quartetten mehrfach praktizierte. Cahn umschreibt es – und diese Definition kann auch für die entsprechenden Fälle im vorliegenden Quartett Gültigkeit beanspruchen – als "Vermittlung eines Wechsels der Affekte durch ein gemeinsames Element, das den Stimmungsumschlag nur desto drastischer fühlbar werden läßt".[23] Das folgende Notenbeispiel (Abb. 2, folgende Seite) zeigt einen solchen mittels übergebundener Noten praktizierten *attacca*-Übergang.

[22] Überbindung einer Note in einer Stimme: *Elegie* - *Serenade*, *Serenade* - *Intermezzo*; Überbindung einer Note in zwei Stimmen: *Intermezzo* - *Nocturne*.
[23] Cahn, Traditionszusammenhänge in Schostakowitschs Streichquartetten, S. 404.

Abb. 2, *attacca*-Übergang zwischen drittem und viertem Satz

(*Intermezzo*, T. 26/27) (*Nocturne*, T. 1/2)



Eine weitere Gruppe bilden diejenigen *attacca*-Übergänge, bei denen zwischen den Sätzen ganztaktige Pausen stehen, entweder am Ende des Ausgangssatzes (*Trauermarsch - Epilog*) oder zu Beginn des Folgesatzes (*Nocturne - Trauermarsch*). Diese Art des *attacca*-Übergangs bewahrt rudimentär die Pausen der sonst zwischen den Sätzen üblichen Unterbrechung. Es liegt deshalb nahe, hier in Abgrenzung von der direkten Überbindung zwischen zwei Sätzen von einem *attacca*-Übergang "zweiten Grades" zu sprechen.

Als Vorläufer solcherart zergliederter Einsätzigkeit lassen sich die späten Streichquartette Beethovens, insbesondere dasjenige in cis-Moll op. 131, bemühen.[24] Da Šostakovič das künstlerische Mittel der Verbindung aller Sätze mit Hilfe von *attacca*-Übergängen aber in den Streichquartetten häufig einsetzt – in früheren Jahren werden bereits die Streichquarette Nr. 5, Nr. 7, Nr. 8, Nr. 10 und Nr. 11 diesem Verfahren unterzogen –, kann kaum ein einzelnes Werk als alleiniges Vorbild gelten. Zu verschieden sind die genannten Werke in Anlage, innerer Struktur und Charakter.[25] Hinter dem Kunstgriff der *attacca*-

[24] Vgl. hierzu u.a. Cahn, Traditionszusammenhänge in Schostakowitschs Streichquartetten, S. 402, sowie Roseberry, Ideology, Style, Content, and Thematic Process, S. 506.

[25] Auch das einsätzige 13. Streichquartett muß in diesem Zusammenhang erwähnt werden. Der Adagiosatz dieses Werkes ist in sich dreifach gegliedert: *Adagio - Doppio movimento - Tempo primo*. Es handelt sich dabei um eine Bogenform nach folgendem Schema: *I* - *II* [10 - 20] - *III* [21 - 44] - *II/a* [45 - 51] - *I/a* [52 - Schluß], wobei *I* bzw. *I/a* den Adagioabschnitten entspricht. Da das einleitende und das beschließende *Adagio* aufgrund ihres Umfanges und ihres motivisch-thematischen Gewichts keinesfalls lediglich als langsame Einleitung bzw. langsame Coda verstanden werden können und umgekehrt der im exakt doppelten Tempo auszuführende Mittelteil in seiner Funktion nicht beschränkt ist auf den Status einer Episode, vielmehr einer ausgedehnten Durchführung mit eigenem thematischen Material entspricht, entsteht eine reale Dreiteiligkeit.

Verknüpfung steht ohne Zweifel die Absicht, höchstmögliche zyklische Geschlossenheit zu erzielen. Ein Vergleich der Streichquartette Šostakovičs untereinander zeigt, daß der Grad der zyklischen Durchkomposition in den Werken, die eine Aneinanderbindung aller Sätze aufweisen, höher ist als in jenen ohne unmittelbaren Übergang zwischen den einzelnen Sätzen: Erinnert sei in diesem Zusammenhang vor allem an die durchgehend von *attacca*-Übergängen geprägten Streichquartette Nr. 5 und Nr. 8, die beide einen außergewöhnlich hohen Grad zyklischer Geschlossenheit aufweisen.

Das 15. Streichquartett weist in motivisch-thematischer Hinsicht zweifellos eine geringere Geschlossenheit auf als manche der früheren Werke, ungeachtet der Tatsache, daß im *Epilog* thematisches Material aus allen vorangegangenen Sätze erneut aufgegriffen wird.[26] Die Gründe sind in erster Linie in den statischen Elementen der Zeitorganisation zu suchen, die das Werk so auffallend prägen. Die geradezu monotone Konstanz des Tempos, das Fehlen von *ritardandi* und *accelerandi*, der durchgehend dominierende 4/4-Takt, zusätzlich der stete Bezug auf es-Moll: All diese Momente der dem Werk innewohnenden Statik erhalten das notwendige Gegengewicht erst durch die Disparatheit des thematischen Materials. Der Grad motivisch-thematischer Einheit aber wird gemeinhin in erster Linie am melodischen Material gemessen, so daß sich nach den Maßstäben traditioneller Analyse die sechs Sätze des 15. Streichquartetts eher als Reihung denn als zyklische Einheit darstellen. Die *attacca*-Verknüpfung aller Sätze fungiert deshalb nicht zuletzt auch als Instrument der formalen Einheitsstiftung von inhaltlich Disparatem.

Die formbildende Rolle des Notenwertes

Obwohl Šostakovičs 15. Streichquartett ausschließlich aus langsamen Sätzen besteht, denen nur zwei geringfügig voneinander verschiedene Tempoanweisungen zugrunde liegen, so treten im Verlauf des Werkes dennoch deutliche Kontraste in der musikalischen Fließgeschwindigkeit auf, also in der Geschwindigkeit, mit welcher akustische Impulse aufeinanderfolgen. Dies soll im folgenden näher erläutert werden. Bei konstantem Tempo stehen Notenwerte (d.h. Halbe, Viertel, Achtel etc.) in einem direkten, unveränderlichen Verhältnis zur tatsächlichen Zeit-

[26] Roseberry (A debt repaid? Some observations on Shostakovich and his late-period recognition of Britten, S. 243) hat ohne Zweifel den geringen Grad der motivisch-thematischen Durchkomposition im Auge, wenn er das Werk lapidar bezeichnet als "a suite-like assembly of instrumental 'scenes' shaped into a larger coherence".

dauer eines Tons. Im Klartext: Bei einer Metronomvorschrift von ♩ = 60 besäße jede Viertelnote idealiter die Dauer genau einer Sekunde, und eine Sequenz von Viertelnoten verliefe dann mit einer musikalischen Fließgeschwindigkeit, in welcher die einzelnen akustischen Impulse im Abstand je einer Sekunde aufeinander folgten. Bei unveränderter Metronomvorgabe, also gleichbleibendem Tempo, erfolgen Änderungen der musikalischen Fließgeschwindigkeit – selbstverständlich – mit Hilfe verschiedener Notenwerte. In der erklärend als Beispiel genannten Sequenz von Viertelnoten kann deshalb, ohne Änderung des Tempos, eine Verdoppelung der Fließgeschwindigkeit durch den Einsatz von Achteln, eine Halbierung durch den Einsatz von Halben erfolgen. Dabei darf das "Material" der verschiedenen Notenwerte bzw. Tondauern, welches einem Komponisten zur Verfügung steht, nicht verwechselt werden mit rhythmischen Erscheinungen. Diese sind, als konkrete Abfolge längerer und kürzerer oder gleichlanger Notenwerte, bereits strukturiert; jenes ist dagegen noch amorph, ohne Struktur, nur einen Vorrat verschiedener Wertigkeiten bildend.

In Šostakovičs 15. Streichquartett erfolgt nun, ungeachtet des weitgehend konstanten Tempos, von Satz zu Satz eine Änderung der Fließgeschwindigkeit, die darauf beruht, daß jeder der sechs Sätze bestimmte Notenwerte favorisiert und somit einen jeweils spezifischen Tondauernvorrat benutzt. Für die Großform hat dies folgende Konsequenz: Die einzelnen Sätze heben sich am Satzanfang trotz der *attacca*-Übergänge und der weitgehenden Konstanz von Tempo und Metrum deutlich voneinander ab, so daß sich bereits auf einer dem Rhythmus vorgelagerten Ebene ein Prozeß der Formbildung deutlich erkennen läßt. Zwar spielen hierbei selbstverständlich auch dynamische und klangfarbliche Elemente und die satzbezogene Struktur rhythmischer Motive eine nicht zu unterschätzende Rolle – daß sich aber die einzelnen Sätze eines Werkes konsequent schon im Materialvorrat der Tondauernebene unterscheiden, ist zweifellos ein bemerkenswerter Sonderfall bei Šostakovič.

Im vorliegenden Kapitel soll nicht nur zwischen rhythmisch-metrischem Material einerseits und der vorgelagerten Ebene des Tondauernmaterials unterschieden werden, sondern darüber hinaus auch innerhalb des Materials der Tondauern zwischen "realer" und "aktiver" Tondauer. Unter aktiver Tondauer wird dabei die klingende Dauer eines Tones bis zum Eintreten des nächsten akustischen Impulses, der auch in einer anderen Stimme erfolgen kann, verstanden. Dieser aktiven Dauer steht die reale Dauer, d.h. die der Notation entsprechende tatsächliche Dauer gegenüber. Der Unterschied zwischen diesen beiden Dauernarten wird besonders in mehrstimmiger Musik (zu der das Streichquartett ja per definitionem gehört) deutlich. Die

Überlagerung der Stimmen führt hier häufig dazu, daß die tatsächlichen Notenwerte nur in einem "passiven" Sinne wahrgenommen werden können, da akustische Impulse anderer Stimmen bereits vor Ablauf des vollständigen Notenwertes einsetzen. Entscheidend für die Geschwindigkeit der Bewegung sind im mehrstimmigen Gewebe also nicht allein die realen Notenwerte bzw. Tondauern, sondern die Abstände, in welchen die einzelnen akustischen Impulse aufeinander folgen. Im 15. Streichquartett von Šostakovič ist der Wirkungskreis echter Mehrstimmigkeit freilich vor allem auf den ersten Satz *Elegie* beschränkt, während mit Bezug auf *Serenade*, *Nocturne* und *Epilog* nur von einer deutlich eingeschränkten Mehrstimmigkeit gesprochen werden kann. *Intermezzo* und *Trauermarsch* schließlich bieten nur Rudimente eines vierstimmigen Satzes, weshalb die Notenwerte direkt, d.h. ohne den "Umweg" über komplementärrhythmische Zwischenstufen der Betrachtung, den Stand des Tondauernmaterials widerspiegeln.

Erster Satz: *Elegie*

Das Dauernmaterial des ersten Satzes besteht überwiegend aus Vierteln und Halben. Längere Notenwerte (Ganze, punktierte Ganze) wirken durch die allgegenwärtige Komplementärrhythmik zumeist nur "passiv", d.h. sie werden von den kleineren Einheiten der Viertel und Halben, die sich aus dem Übereinander der vier Stimmen ergeben, akustisch geteilt. Eine Ausnahme bilden nur die einstimmigen ersten sieben Takte, in denen auch längere Werte in dem beschriebenen aktiven Sinne auftreten. Der kleinste aktive Notenwert der *Elegie* ist die Viertelnote. Zwar enthält das Schriftbild auch einige wenige Achtelnoten; diese initiieren jedoch keine aktive Bewegung, sondern haben nur phrasierende Bedeutung, wie die folgenden Beispiele (3a/b) zeigen.

Abb. 3a, *Elegie*, T. 43/44

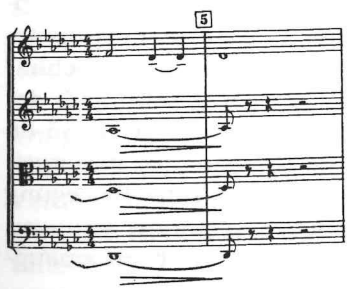
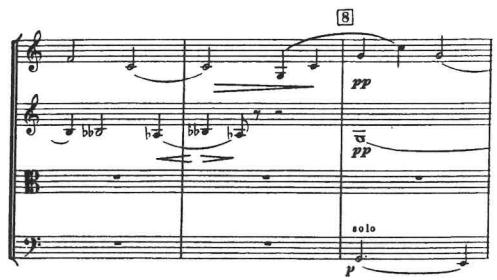


Abb. 3b, *Elegie*, T. 67-69



Die in T. 43/44 (Abb. 3a: Cello, Bratsche, zweite Violine) auftretenden Achtelnoten sind an die vorangehenden Ganzen angebunden und entwickeln deshalb keinen eigenen akustischen Impuls. Demgegenüber

steht die beispielsweise in T. 68 (Abb. 3b: zweite Violine, *as*) auftretende Achtel zwar einzeln, sie hat jedoch lediglich phrasierende und artikulatorische Bedeutung. Diese Achtel tritt im Kontext der Bewegung mit der Dauer einer Viertel in Erscheinung, da für die Folge der akustischen Impulse nicht die absolute Zeitdauer der Notenwerte entscheidend ist, sondern deren relative in Bezug auf die jeweils folgende Note. Um von einem aktiven Achtelzeitmaß sprechen zu können, müßte deshalb nach einer Achtelnote unmittelbar mindestens eine weitere Note (nicht notwendig eine Achtel!) folgen. Dieser Fall tritt aber im gesamten ersten Satz nicht ein einziges Mal auf. Das stete Gleichmaß der Bewegung, die sich weitestgehend auf nur zwei aktive Tondauern, Halbe und Viertel, beschränkt, verleiht der *Elegie* statische Züge.[27]

Zweiter Satz: *Serenade*

Hier treten erstmals aktive Achteldauern auf (T. 13ff.). In Anbetracht des großen Zeitumfangs des vorangehenden ersten Satzes kommt dem Auftreten der Achtelzeitwerte eine einschneidende Bedeutung zu, wirken sie doch als ein erster Ausbruch, indem sie der Statik der in Vierteln und Halben erfolgenden Bewegung der *Elegie* die Dynamik des kürzeren Zeitwertes entgegensetzen. Zweifellos wird der dynamische Charakter dieser Takte durch das vorgeschriebene *fortissimo* und die markante rhythmische Struktur noch verstärkt – im vorliegenden Zusammenhang ist aber vor allem bedeutsam, daß bereits die bloße Achteldauer durch ihren Bezug auf die über einen ausgedehnten Zeitraum vorangehenden längeren Notenwerte eine dynamisierende, vorwärtsdrängende Wirkung entfaltet.

Neben der Achteldauer ist es vor allem die Dauer der Ganzen, die die *Serenade* in mehreren Abschnitten prägt. Die von ganzen Notenwerten geprägten Formteile (T. 1-12, 19-26, 90-100) gehören auch in harmonischer und dynamischer Beziehung zu den markantesten Abschnitten des gesamten Streichquartetts, weshalb sie zu einem späteren Zeitpunkt noch gesondert und in größerer Ausführlichkeit behandelt werden sollen. Zu erwähnen ist drittens das Dauernmaß der Viertelnote, das insbesondere die walzerartigen Abschnitte T. 35-85 und T. 108-118 beherrscht. Zusammenfassend läßt sich für den zweiten Satz also konstatieren, daß die Fließgeschwindigkeit der Bewegung im wesentlichen von drei verschiedenen Tondauern bestimmt wird: von Achteln, Vierteln und Ganzen. Dabei ist anzumerken, daß im erzeug-

[27] Der Begriff des Statischen in der Musik wird innerhalb dieses Analyse-Komplexes zu einem späteren Zeitpunkt noch ausführlicher behandelt werden. Als frühe Vorläufer in Šostakovičs Schaffen können einige der Fugen aus den 24 Präludien und Fugen op. 87 gelten, namentlich diejenige in b-Moll.

ten musikalischen Effekt die Vierteldauern des zweiten Satzes sich aufgrund ihrer metrischen Eigenschaften (walzerartiger 3/4-Takt) und aufgrund der veränderten satztechnischen Gegebenheiten von der den ersten Satz beherrschenden Dauer der Viertel deutlich unterscheiden – ungeachtet der zeitlich-mathematischen Identität. An diesem Punkt werden denn auch die Begrenzungen deutlich, die die abstrahierende Betrachtung bloßer Dauernverhältnisse zwangsläufig mit sich bringt.

Dritter Satz: *Intermezzo*

Der dritte ist der kürzeste Satz des Werkes. Hinsichtlich des Tondauernmaterials sind zwei Ebenen gegeneinander abgrenzen. Zu Beginn des Satzes tritt erstmalig im ganzen Streichquartett eine schnelle Bewegung (32tel) in Erscheinung, die später erst im Finalsatz erneut aufgegriffen wird. Die vorherrschende Präsenz des Langsamen im 15. Streichquartett führt dazu, daß die wenigen Abschnitte, die eine schnelle Bewegung enthalten, zu einem besonderen Ereignis werden und trotz ihrer vergleichsweise geringen zeitlichen Ausdehnung die Gesamtdramaturgie nachhaltig beeinflussen. Die 32tel-Abschnitte im *Intermezzo* wirken in ihrer Umgebung als eruptive Ausbrüche, die die angestaute Spannung für einen Moment auflösen. Zugleich lassen sie sich als Rudimente der fehlenden schnellen Sätze verstehen. Als Gegenpol zu den rasenden 32tel-Passagen fungieren punktierte Werte (punktierte Viertel mit Achtel, punktierte 16tel mit 32tel). Sie bremsen den Schwung der 32tel ab (z.B. T. 11), wobei deren Aufruhr in der die Gleichförmigkeit der Bewegung unterbrechenden Punktierung noch nachzittert. Eine detailliertere Untersuchung zu den dramaturgischen Folgen des Auftretens von Punktierungen und Synkopen fällt freilich in den Aufgabenbereich des Rhythmus und Metrum gewidmeten Kapitels.

Vierter Satz: *Nocturne*

Das *Nocturne* wird in seinen Außenteilen von einer Bewegung in statisch-gleichförmigen Achteln bestimmt. Diese Achtel-Figurationen bilden den harmonischen Hintergrund für die zunächst in der Bratsche (T. 1-33), später im Cello vorgetragene Melodie (T. 51 - Satzende) und knüpfen damit unverkennbar an genretypische Begleitmodelle an. Die Starrheit der Achtelbewegung jedoch, die sich nicht zuletzt infolge der Verdopplung der Begleitung durch eine Stimme in Gegenbewegung ergibt, ist solcherart, daß sie sich zu dem geschmeidigen Arpeggiengrund, wie er für die gleichnamigen Genrestücke diverser Komponisten typisch ist, geradezu als Parodie verhält. Ab T. 22 gerät die gleichförmige Achtelbewegung ins Stocken durch die verstärkte Einbeziehung längerer Dauernwerte: zunächst von Vierteln, später (ab T. 41) auch von Halben und punktierten Halben, schließlich – und im vorlie-

steht die beispielsweise in T. 68 (Abb. 3b: zweite Violine, *as*) auftretende Achtel zwar einzeln, sie hat jedoch lediglich phrasierende und artikulatorische Bedeutung. Diese Achtel tritt im Kontext der Bewegung mit der Dauer einer Viertel in Erscheinung, da für die Folge der akustischen Impulse nicht die absolute Zeitdauer der Notenwerte entscheidend ist, sondern deren relative in Bezug auf die jeweils folgende Note. Um von einem aktiven Achtelzeitmaß sprechen zu können, müßte deshalb nach einer Achtelnote unmittelbar mindestens eine weitere Note (nicht notwendig eine Achtel!) folgen. Dieser Fall tritt aber im gesamten ersten Satz nicht ein einziges Mal auf. Das stete Gleichmaß der Bewegung, die sich weitestgehend auf nur zwei aktive Tondauern, Halbe und Viertel, beschränkt, verleiht der *Elegie* statische Züge.[27]

Zweiter Satz: *Serenade*

Hier treten erstmals aktive Achteldauern auf (T. 13ff.). In Anbetracht des großen Zeitumfangs des vorangehenden ersten Satzes kommt dem Auftreten der Achtelzeitwerte eine einschneidende Bedeutung zu, wirken sie doch als ein erster Ausbruch, indem sie der Statik der in Vierteln und Halben erfolgenden Bewegung der *Elegie* die Dynamik des kürzeren Zeitwertes entgegensetzen. Zweifellos wird der dynamische Charakter dieser Takte durch das vorgeschriebene *fortissimo* und die markante rhythmische Struktur noch verstärkt – im vorliegenden Zusammenhang ist aber vor allem bedeutsam, daß bereits die bloße Achteldauer durch ihren Bezug auf die über einen ausgedehnten Zeitraum vorangehenden längeren Notenwerte eine dynamisierende, vorwärtsdrängende Wirkung entfaltet.

Neben der Achteldauer ist es vor allem die Dauer der Ganzen, die die *Serenade* in mehreren Abschnitten prägt. Die von ganzen Notenwerten geprägten Formteile (T. 1-12, 19-26, 90-100) gehören auch in harmonischer und dynamischer Beziehung zu den markantesten Abschnitten des gesamten Streichquartetts, weshalb sie zu einem späteren Zeitpunkt noch gesondert und in größerer Ausführlichkeit behandelt werden sollen. Zu erwähnen ist drittens das Dauernmaß der Viertelnote, das insbesondere die walzerartigen Abschnitte T. 35-85 und T. 108-118 beherrscht. Zusammenfassend läßt sich für den zweiten Satz also konstatieren, daß die Fließgeschwindigkeit der Bewegung im wesentlichen von drei verschiedenen Tondauern bestimmt wird: von Achteln, Vierteln und Ganzen. Dabei ist anzumerken, daß im erzeug-

[27] Der Begriff des Statischen in der Musik wird innerhalb dieses Analyse-Komplexes zu einem späteren Zeitpunkt noch ausführlicher behandelt werden. Als frühe Vorläufer in Šostakovičs Schaffen können einige der Fugen aus den 24 Präludien und Fugen op. 87 gelten, namentlich diejenige in b-Moll.

ten musikalischen Effekt die Vierteldauern des zweiten Satzes sich aufgrund ihrer metrischen Eigenschaften (walzerartiger 3/4-Takt) und aufgrund der veränderten satztechnischen Gegebenheiten von der den ersten Satz beherrschenden Dauer der Viertel deutlich unterscheiden – ungeachtet der zeitlich-mathematischen Identität. An diesem Punkt werden denn auch die Begrenzungen deutlich, die die abstrahierende Betrachtung bloßer Dauernverhältnisse zwangsläufig mit sich bringt.

Dritter Satz: *Intermezzo*

Der dritte ist der kürzeste Satz des Werkes. Hinsichtlich des Tondauernmaterials sind zwei Ebenen gegeneinander abgrenzen. Zu Beginn des Satzes tritt erstmalig im ganzen Streichquartett eine schnelle Bewegung (32tel) in Erscheinung, die später erst im Finalsatz erneut aufgegriffen wird. Die vorherrschende Präsenz des Langsamen im 15. Streichquartett führt dazu, daß die wenigen Abschnitte, die eine schnelle Bewegung enthalten, zu einem besonderen Ereignis werden und trotz ihrer vergleichsweise geringen zeitlichen Ausdehnung die Gesamtdramaturgie nachhaltig beeinflussen. Die 32tel-Abschnitte im *Intermezzo* wirken in ihrer Umgebung als eruptive Ausbrüche, die die angestaute Spannung für einen Moment auflösen. Zugleich lassen sie sich als Rudimente der fehlenden schnellen Sätze verstehen. Als Gegenpol zu den rasenden 32tel-Passagen fungieren punktierte Werte (punktierte Viertel mit Achtel, punktierte 16tel mit 32tel). Sie bremsen den Schwung der 32tel ab (z.B. T. 11), wobei deren Aufruhr in der die Gleichförmigkeit der Bewegung unterbrechenden Punktierung noch nachzittert. Eine detailliertere Untersuchung zu den dramaturgischen Folgen des Auftretens von Punktierungen und Synkopen fällt freilich in den Aufgabenbereich des Rhythmus und Metrum gewidmeten Kapitels.

Vierter Satz: *Nocturne*

Das *Nocturne* wird in seinen Außenteilen von einer Bewegung in statisch-gleichförmigen Achteln bestimmt. Diese Achtel-Figurationen bilden den harmonischen Hintergrund für die zunächst in der Bratsche (T. 1-33), später im Cello vorgetragene Melodie (T. 51 - Satzende) und knüpfen damit unverkennbar an genretypische Begleitmodelle an. Die Starrheit der Achtelbewegung jedoch, die sich nicht zuletzt infolge der Verdopplung der Begleitung durch eine Stimme in Gegenbewegung ergibt, ist solcherart, daß sie sich zu dem geschmeidigen Arpeggienuntergrund, wie er für die gleichnamigen Genrestücke diverser Komponisten typisch ist, geradezu als Parodie verhält. Ab T. 22 gerät die gleichförmige Achtelbewegung ins Stocken durch die verstärkte Einbeziehung längerer Dauernwerte: zunächst von Vierteln, später (ab T. 41) auch von Halben und punktierten Halben, schließlich – und im vorlie-

genden Quartet einmalig – sogar von Vierteltriolen (T. 48). Die ursprüngliche uniforme Achtelbewegung wird in T. 51 wieder aufgenommen und zum Schluß des Satzes (ab T. 69) erneut unterbrochen, diesmal durch Antizipation der den folgenden fünften Satz prägenden Punktierungsmotive. Das im *Nocturne* eingesetzte Tondauernmaterial ist damit direkt an der formalen Gliederung des Satzes beteiligt. Während Teil A (T. 1-21) und die Reprise A' (T. 51-68) von einer ununterbrochenen, gleichförmigen Achtelbewegung bestimmt werden, trägt der Mittelteil B (T. 22-50) infolge der Ausdünnung des motivischen Materials des A-Teils Züge einer Durchführunge; größere aktive Dauernwerte führen hier zu verminderter Bewegungsdichte. Abschnitt C (T. 69-Satzende) fungiert als Überleitung in den *Trauermarsch* und ist zugleich Coda des *Nocturne*.

Fünfter Satz: *Trauermarsch*

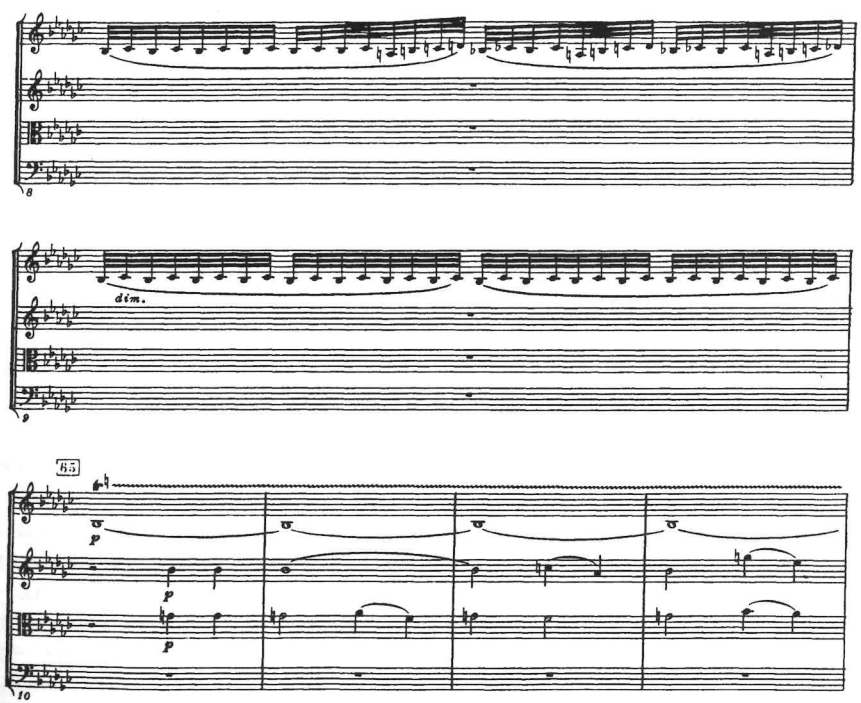
Der vorletzte Satz bezieht, wie der vorangehende, genretypische Elemente ein. Hier ist es vor allem das als Auftaktviertel in Erscheinung tretende rhythmische Motiv der punktierten Achtel mit anschließender Sechzehntel, welches dem Satz das charakteristische Gepräge verleiht. In den Kreis der "aktiven" Tondauern treten damit zwei weitere ein. (Wie erwähnt, wurden punktierte Achtel und Sechzehntel allerdings vorausnehmend schon in der Coda des *Nocturne* eingeführt.) Da im *Trauermarsch* erstmalig die Tempovorschrift *Adagio molto* mit der Metronomvorgabe ♩ = 60 (statt ♩ = 80) gilt, erhält eine punktierte Achtelnote hier theoretisch exakt die gleiche absolute Dauer, die in den vorangehenden Sätzen einer Viertelnote zukam. Wenn der *Trauermarsch* in rhythmisch-metrischer Hinsicht auch von dem erwähnten Punktierungsmotiv dominiert wird, so kann dagegen bezüglich des verwendeten Dauernmaterials nicht von der Vorherrschaft nur eines einzigen aktiven Wertes gesprochen werden. Vielmehr besitzt der *Trauermarsch* keine konstante Fließgeschwindigkeit, auch nicht abschnittsweise. Die Dauernwerte wechseln ständig und umfassen mit Ausnahme der sehr großen (Ganze, punktierte Ganze) und sehr kleinen (32tel) alle bisher aufgetretenen Werte. Der stetige Wechsel erzeugt im Gegensatz zum Gleichmaß der Achtelbewegung des *Nocturne* eine vorwärtsgerichtete Dynamik. Dramaturgisch setzt der fünfte Satz somit der im vorangehenden Satz aufgebauten Statik den Kontrast verschiedener, häufig wechselnder Tondauern ausgleichend entgegen.

Sechster Satz: *Epilog*

Der Finalsatz des 15. Streichquartetts – der einzige, in dem sich beide Adagio-Tempi einander unmittelbar gegenüberstehen – bezieht motivische Elemente aus allen vorangegangenen Sätzen ein. Folgerichtig ist

das Tondauernreservoir deshalb insgesamt umfangreicher. Alle bestimmenden Tondauernqualitäten der ersten fünf Sätze tauchen hier erneut auf, allerdings zumeist nur über kurze Zeiträume und deshalb ohne die "flächige" Wirkung, die ihnen in den einzelnen Sätzen zuvor zu eigen war. Eine Vorrangstellung übernimmt die Dauernqualität der 32tel. Mehrere 32tel-dominierte Abschnitte, immer im "schnelleren" der beiden Adagio-Tempi (♩ = 80), verteilen sich über den ganzen Satz und nehmen eine wichtige formbildende Rolle ein. Ihrer Herkunft nach selbst zurückverweisend auf das *Intermezzo*, wirken sie zugleich gliedernd, indem sie – mit Ausnahme des ersten entsprechenden Abschnitts (T. 1-9) – die thematischen Reminiszenzen an die vorangegangenen Sätze jeweils unterbrechen (vgl. T. 23ff., 59ff., 75f., 79f. und 82ff.). Dabei übernehmen die 32tel weniger die Funktion eines "Zwischenspiels" als vielmehr diejenige eines Störfaktors. Abrupt beenden sie alle Ansätze, die sich in Richtung einer gleichmäßigen Fließgeschwindigkeit zu entwickeln schienen. Bemerkenswert ist jedoch nicht allein das gewaltsame Einsetzen der 32tel, sondern umgekehrt auch ihr "zurücknehmender" Übergang in größere Dauernwerte (vgl. Abb. 4).

Abb. 4, *Epilog*, T. 8-13



Die schnelle 32tel-Pendelbewegung *b'-ces'* der solo spielenden ersten Violine zu Beginn von T. 8, die in der zweiten Hälfte des Taktes zunächst noch durch Skalenausschnitte verunklart wird, etabliert sich endgültig im folgenden Takt und leitet nahtlos über in die in T. 10 einsetzende Trillerfigur *b'-c'* der ersten Violine (vgl. Abb. 4, vorangehende Seite). Im Triller wird die Geschwindigkeit schließlich nochmals gesteigert, eine exakte Note-für-Note-Notation erwiese sich als unpraktikabel. Zugleich aber erfolgt ein dialektischer Umschlag. Was physikalisch die schnellste Bewegung des gesamten Werkes darstellt, erscheint im realen akustischen Ergebnis als stehende Klangfäche. Rasende Geschwindigkeit schlägt um in Statik. Die aktive Bewegung geht währenddessen über auf die sich in Vierteln und Halben bewegenden Stimmen der zweiten Violine und der Bratsche. Šostakovič praktiziert diese Art eines sich verwandelnden Trillers mehrfach im *Epilog*, wenn auch nicht konsequent bei jedem entsprechendem Übergang. (Gerade diese "Inkonsequenz" aber erweist sich als kalkuliertes Mittel dramaturgischer Planung, nutzen sich doch alle auffallenden künstlerischen Mittel bei exzessivem Gebrauch ab und büßen einen Teil ihrer urspünglichen Kraft ein.) Die zentrale Bedeutung der schnellen Pendelbewegung wird dann vom Schluß des Satzes bestätigt: Der flackerndverlöschende, ab T. 89 einsetzende Triller *ges-ases* der Bratsche fügt sich schließlich in den letzten drei Takten ein in das terzlose Gerüst liegender Töne *Es-b-es'* im Cello und in den beiden Violinen, den Molldreiklang zugleich vervollständigend und verunklarend und dem Verklingen einen letzten Hauch von Bewegung beimengend.

Der stetige Tempowechsel, die Vielfalt der eingesetzten Dauernqualitäten und die gewaltsamen Unterbrechungen einer sich in den Zwischenteilen kurzzeitig durchsetzenden gleichmäßigen Fließgeschwindigkeit bedingen eine Zerklüftung dieses letzten Streichquartettsatzes, die innerhalb von Šostakovičs Quartettœuvre ihresgleichen sucht. Die monotone Statik der *Elegie* erhält im Finalsatz einen Gegenpol und ist ihr doch zugleich ihrem innersten Wesen nach verwandt: Letztlich steht die sich aus der Summe der Abbrüche und Neubeginne ergebende Richtungslosigkeit des *Epilogs* dem Prinzip einer zielorientierten Dynamik der Entwicklung ebenso unvereinbar gegenüber wie die aus einem Zuviel an Gleichmaß erwachsende Statik des Eröffnungssatzes.

Eine tabellarische Zusammenfassung (Abb. 5, folgende Seite) soll abschließend noch einmal in gedrängter Form die Ergebnisse der vorangegangenen Untersuchungen darstellen. Die für die einzelnen Sätze als prägend angegebenen a k t i v e n Tondauernqualitäten verstehen sich als die tendenziell bestimmenden des jeweiligen Satzes. Dies schließt selbstverständlich das Auftreten anderer Notenwerte in einem

Satz nicht kategorisch aus; nur erweisen sich diese im jeweiligen Satzzusammenhang als sekundär und können deshalb bei einer auf Abstraktion gerichteten Darstellung der vorherrschenden Tendenz vernachlässigt werden. Nochmals sei betont, daß entscheidend für die Bestimmung der dominierenden Dauernqualität eines Satzes nicht die im Notentext tatsächlich erscheinenden Notenwerte sind, sondern das Nacheinander der einzelnen akustischen Impulse im mehrstimmigen Übereinander der Stimmen. Dieses allein bedingt das Maß der resultierenden Fließgeschwindigkeit und damit den realen Höreindruck.

Abb. 5, Satzdominierende aktive Dauernqualitäten (Notenwerte) im 15. Streichquartett

Satz	Dominierende aktive Dauernqualitäten (Vorherrschende Fließgeschwindigkeit)
I. Elegie	𝅗𝅥 𝅗𝅥
II. Serenade	♪ 𝅗𝅥 𝅝
III. Intermezzo	𝅘𝅥𝅯
IV. Nocturne	♪
V. Trauermarsch	♪ ♪ ♪. 𝅗𝅥 𝅗𝅥. 𝅗𝅥 𝅗𝅥.
VI. Epilog	𝅘𝅥𝅯 ♪ ♪ ♪. 𝅗𝅥 𝅗𝅥. 𝅗𝅥 𝅗𝅥. 𝅝

Rhythmisch-metrische Strukturen

Rhythmus und Metrum sind ohne Zweifel diejenigen Begriffe, die im Zentrum der systematischen Forschung zu Fragen der zeitlichen Organisation von Musik stehen. Die verschlungenen, einander teils bedingenden, teils zuwiderlaufenden Wege nachzuzeichnen, die sich in der modernen Musikwissenschaft im Zusammenhang mit den Begriffen der Rhythmik und Metrik vor allem an die Namen Hauptmann, Westphal, Riemann, Becking knüpfen,[28] sprengte gewiß den Rahmen

[28] Vgl. hierzu Henneberg, Theorien zur Rhythmik und Metrik.

dieser Arbeit, deren Ziel nicht in der Gegenüberstellung systematischer Konzeptionen, sondern in der möglichst genauen analytischen Bestimmung eines eng umgrenzten Werkkorpus besteht. Da ein vollständiger systematischer Ansatz, der sich erschöpfend auch für eine Untersuchung rhythmisch-metrischer Strukturen im Spätwerk Šostakovičs eignete, nicht existiert, machen die gestellten Aufgaben und Ziele eigene Wege der Analyse unumgänglich. Daß indirekt freilich in Vokabular und Methode dennoch mehr als Spuren bereits existierender systematischer Konzeptionen auch in der vorliegenden Studie aufscheinen werden, ist der Natur der musikalischen Analyse geschuldet, die sich, reflektiert oder unreflektiert, immer auch auf bestehende Ansätze stützen wird.

In Šostakovičs 15. Streichquartett fällt, hat man das ganze Werk im Blick, in metrischer Hinsicht die deutliche Bevorzugung einer einzigen Taktart auf. In allen sechs Sätzen erweist sich der 4/4-Takt als metrische Bezugsgröße. Zwar treten im Verlauf eines Satzes immer mehrere, mindestens zwei verschiedene Taktarten auf; der 4/4-Takt bleibt jedoch quantitativ dominierend und läßt andere Taktarten in erster Linie als Modifikationen des "Hauptmetrums" in Erscheinung treten. Lediglich im zweiten Satz tritt eine andere Taktart (3/4-Takt: T. 35-89 und T. 108-118) über einen längeren Zeitraum autonom in Erscheinung. Ausdruck der Vorherrschaft des 4/4-Taktes ist ferner auch, daß durchweg alle Sätze in dieser Taktart beginnen. Der Anteil, den die einzelnen Taktarten in den jeweiligen Sätzen haben, wird in der folgenden tabellarischen Übersicht (Abb. 6) veranschaulicht.

Abb. 6, Taktarten im 15. Streichquartett

Taktart / Satz	3/2	5/4	4/4	3/4	2/4	5/8
I	34*	–	176	–	–	–
II	–	5	46	76	1	–
III	1	–	17	8	–	1
IV	4	3	67	4	–	–
V	4	1	58	–	–	–
VI	5	4	85	3	–	–

* Die Zahlen in den Tabellenspalten geben die Anzahl der Takte an, die von dem jeweiligen Metrum innerhalb eines Satzes regiert werden.

Aus der Übersicht geht die führende Rolle des 4/4-Taktes deutlich hervor. Nennenswerten Raum nehmen nur noch die Abschnitte im 3/2-Takt im ersten Satz sowie die Walzerintonationen im 3/4-Takt im

zweiten Satz ein. Jedoch muß die Funktion dieser zwei Ausweichtaktarten in beiden Sätzen klar unterschieden werden. Während der 3/4-Takt im zweiten Satz – hinsichtlich seiner Ausdehnung sogar diejenige des 4/4-Taktes übertreffend – größere Abschnitte ununterbrochen beherrscht und dadurch klar eine formbildende Funktion übernimmt, fungieren die 3/2-Takte im ersten Satz lediglich als Erweiterungen des 4/4-Taktes und als "Störfaktoren", deren Aufgabe offenkundig darin besteht, die Periodizität metrischer Strukturen zu durchbrechen. Größere zusammenhängende Abschnitte im 3/2-Takt treten nicht auf. Gleiches gilt für die übrigen, im Verlauf des Streichquartetts auftauchenden Taktarten; als Einschübe unterbrechen sie das vorherrschende Metrum für einige Momente und wirken auf diese Weise der Gleichförmigkeit metrischer Muster entgegen.

Die stärkste Gegenkraft zur metrischen Gleichförmigkeit erwächst jedoch aus der Spezifik der rhythmischen Strukturen der einzelnen Sätze bzw. Satzabschnitte. Jeder Satz – und dies steht in engem Zusammenhang mit der bereits erörterten Frage des spezifischen Tondauernvorrats der sechs Sätze – ist von einer bestimmten charakteristischen rhythmischen Motivik geprägt. Ungeachtet der Beständigkeit des Tempos und der weitgehenden Konstanz des Metrums führt dies dazu, daß sich die einzelnen Sätze des 15. Streichquartetts (mit Ausnahme des Finalsatzes, dessen Beginn denjenigen des *Intermezzos* rekapituliert) bereits zu Beginn in rhythmischer Hinsicht unverwechselbar voneinander abheben. Dabei sind allerdings die jeweiligen satzspezifischen rhythmischen Motive innerhalb eines größeren Satzabschnitts oder gar innerhalb eines ganzen Satzes meist auf eine solche Weise allgegenwärtig, daß sie auf einer anderen Ebene bereits wieder zum Mittel der Vereinheitlichung werden. Die Rhythmik übt demnach eine zugleich kontrastierende und synthetisierende Funktion aus.

Die rhythmischen Motive des 15. Streichquartetts sind in auffälliger Weise abhängig von der Taktgliederung und den sich aus ihr ergebenden natürlichen Schwerpunkten. Es erweist sich in diesem Zusammenhang als unumgänglich, sich nochmals die Begriffsinhalte zu vergegenwärtigen, die an die musikalischen Termini des Taktes, des Metrums und des Rhythmus geknüpft sind. Die Definition soll an dieser Stelle zwei Komponisten überlassen werden, deren Verbindung zu Šostakovič sich nicht zuletzt über gemeinsame künstlerische Konzeptionen in rhythmisch-metrischen Fragen herstellt. Stravinskij schreibt:

> "Das Metrum löst die Frage, in wieviel gleiche Teile die musikalische Einheit zerfällt, die wir Takt nennen, und der Rhythmus löst die Frage, wie diese gleichen Teile in einem gegebenen Takt gruppiert werden."[29]

[29] Stravinskij, Musikalische Poetik, S. 190.

Stravinskijs Definition knüpft den Begriff des Metrums sehr eng an denjenigen des Taktes und reduziert die metrische Dimension quasi auf das, was im Nenner der Taktartvorzeichnung steht. Eine umfassendere Definition des Metrums legt dagegen Hindemith vor:

> "Unter Metrum wollen wir alle Arten zeitlicher Einheiten – Taktschläge, Töne, Motive – verstehen, die untereinander längengleich sind und häufig und in steter Aufeinanderfolge wiederholt werden. (...) Rhythmus hingegen zeigt sich in jeder Folge zeitlicher Einheiten, die in ihren Gliedern ohne gleichmäßigen Ablauf ist und nicht metrisch verstanden wird, obwohl das Metrum ihr beigegeben werden kann und in den meisten Fällen sogar beigegeben ist."[30]

Hindemiths Begriffsbestimmung erweitert das Feld jener Erscheinungen, die als metrische gelten können insofern, als hier Metrum weniger eng an die Einheit des Taktes geknüpft ist, sondern sich auch auf andere musikalische Einheiten bezieht, sofern die Bedingung der Gleichmäßigkeit in der Aufeinanderfolge gewährleistet ist. Das heißt, eine regelmäßig wiederkehrende Betonung (die eine Folgeerscheinung sowohl der Taktgliederung wie auch von Motivreihungen ist) läßt Einheiten entstehen, die als metrische verstanden werden können, und zwar unabhängig von der Taktart. Taktmaß und "metrisches Maß" können also asynchron verlaufen. Erst die erweiterte Definition Hindemiths macht eine Besonderheit im 15. Streichquartett von Šostakovič deutlich: Rhythmisch-motivische Figuren sind hier mit einer solchen Ausschließlichkeit an die Taktgliederung und die sich daraus ergebenden Taktschwerpunkte gebunden, daß sich der Eindruck des Starren, Mechanischen ergibt. Der Takt ist nicht bloß ein optisches Gliederungsmittel wie häufig in rhythmisch "emanzipierter" Musik, sondern er fungiert tatsächlich noch als Bezugsschema für wechselnde rhythmische Gestalten. Damit bleibt Šostakovič einem taktrhythmischen System treu, wie es bereits mehrere Jahrhunderte in der Kunstmusik des Abendlandes in Gebrauch ist.[31] Eine Gegensteuerung erfolgt lediglich über die Einschübe abweichender Taktarten. Im folgenden sollen nun die rhythmisch-metrischen Charakteristika der einzelnen Sätze des 15. Streichquartetts einer detaillierten Untersuchung unterzogen werden. Dabei sollen Funktion und Wirkung rhythmisch-

[30] Hindemith, Komponist in seiner Welt, S. 99.

[31] Dahlhaus (Probleme des Rhythmus in der Neuen Musik, S. 98) betont den Zusammenhang, den die Praxis der rhythmisch-metrischen Notation mit den dahinterstehenden Wesensmerkmalen solcherart festgehaltener Musik hat. Unsere Notation sei kein "neutraler Vorrat an Zeichen", sondern vielmehr "Ausdruck und Äquivalent der im 17. Jahrhundert entstandenen Taktrhythmik."

metrischer Parameter nicht isoliert, sondern in ihrem Zusammenwirken mit formalen, melodischen, harmonischen und dynamischen Aspekten betrachtet werden.

Erster Satz: *Elegie*

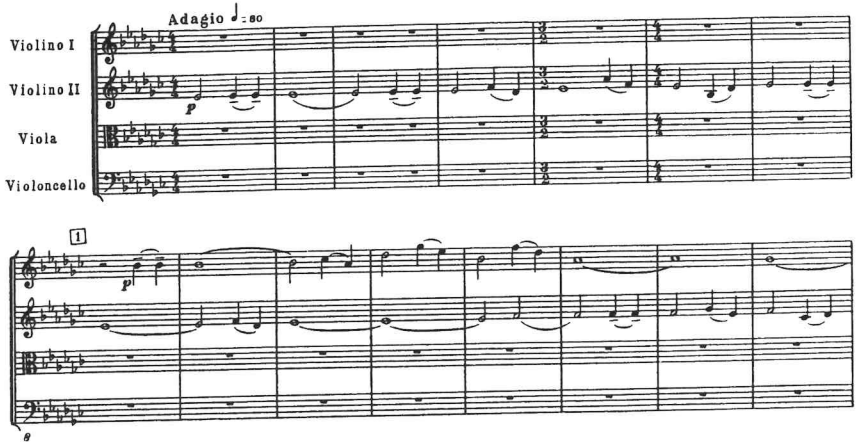
Die beiden Themenfelder der *Elegie* – und dieser Terminus versteht sich hier als durchaus neutral in dem Sinne, daß damit nicht das dualistische Prinzip des Sonatenhauptsatzes impliziert wird – basieren auf den gleichen Dauernwerten. Die außerordentliche Homogenität des in diesem Satz zur Verwendung kommenden Tondauernmaterials (das sich weitestgehend auf die aktiven Tondauern von Vierteln und Halben beschränkt) macht prägnante rhythmische Kontraste von vornherein kaum möglich. Die in den unterschiedlichen rhythmischen Mustern beider Themenbereiche gleichwohl verborgenen Kontraste werden jedoch auf quasi "sekundäre" Weise verstärkt durch den jeweiligen melodischen Gestus und die jeweilige spezifische harmonische Umgebung. Im Resultat entsteht eine, wenngleich nur geringfügige, Kontrastverstärkung der den rhythmischen Motiven inhärenten expressiven Merkmale. Zunächst soll das rhythmische Material des ersten thematischen Bereichs (*I/a*)[32] untersucht werden. Auffälligster rhythmischer Baustein dieses Abschnitts ist ein bemerkenswert schlichtes Motiv, bestehend aus einer Halben, die von zwei Vierteln gefolgt wird und dann den Ruhepunkt einer weiteren Länge – Halbe oder Ganze oder punktierte Ganze – ansteuert (vgl. Abb. 7, folgende Seite). Die offensichtliche Schlichtheit dieser (womöglich nicht von ungefähr an den Beginn von Schuberts Streichquartett *Der Tod und das Mädchen* gemahnenden)[33] Daktylus-Figur täuscht leicht über ihre konstruktiven Finessen hinweg. Denn der Ruhepunkt der abschließenden Länge wird zugleich zum Ausgangspunkt für die nächste daktylische Figur umgedeutet. Diese Doppelbelegung einer rhythmisch-metrischen Einheit (man könnte in Analogie zu dem Begriff der enharmonischen Ver-

[32] Die Kennzeichnung des motivischen Materials der einzelnen Sätze erfolgt aus Gründen der Übersichtlichkeit nicht von Satz zu Satz getrennt, sondern durchgehend. Motivebenen werden jeweils gekennzeichnet durch eine römische Ziffer, die auf den entsprechenden Satz verweist, und durch einen kleinen Buchstaben, der durch seine alphabetische Position den relativen Punkt des Auftretens des Materials innerhalb eines Satzes angibt. Ia meint somit das motivische Material des ersten ["a"] Themenbereichs des ersten ["I"] Satzes. Diese Art der Kennzeichnung ermöglicht z.B. eine präzise formale Bezeichnung der einzelnen thematischen Reminiszenzen im letzten Satz *Epilog*.

[33] Vgl. in diesem Zusammenhang die Beobachtung Dürrs (Sprache und Musik, S. 26), wonach bei Schubert "ein daktylischer Schreitrhythmus (- x x - - oder - x x - x x) seit der Komposition der Lieder *Der Wanderer*, D 489, und *Der Tod und das Mädchen*, D 531, eine Grenzüberschreitung, den Weg in den Tod" bezeichne.

wandlung von einer enrhythmischen Verwandlung sprechen) sowie die Tatsache, daß die angesteuerte Schlußlänge des Motivs in der Dauer variiert (T. 2f.: 𝅗𝅥., T. 4: 𝅗𝅥 , T. 5: 𝅝), entziehen dem Rhythmus die Regelmäßigkeit des Vorhersagbaren.

Abb. 7, *Elegie*, T. 1-15



Hinzu kommen geringfügige metrische Modifikationen. Unterzieht man beispielsweise den ersten Einschub eines 3/2-Takts (T. 5) einer genaueren Analyse, so erweist sich auf einer ersten Ebene die Änderung der Taktart als notwendig, um das metrische Gefälle, das zwischen "kinetischen" Werten (Viertel) und "statischen" Werten (Halbe und Vielfache von Halben) besteht, aufrechtzuerhalten. Eine Beibehaltung des 4/4-Taktes wiese den beiden Vierteln die metrisch starke Position auf der Takteins zu. Das Resultat wäre ein wenn nicht aggressiverer, so doch bestimmterer Charakter. Eine gewisse passive "Schicksalsergebenheit" der *Elegie* beruht aber gerade darauf, daß die beiden nachschlagenden Viertelnoten immer auf der metrisch schwachen Position der Taktdrei auftreten. Andererseits ist die zusätzliche Halbe, die den Ton *es'* in T. 5 auf die Dauer einer Ganzen verlängert, in ihrer Wirkung genau kalkuliert. Sie fungiert als Erweiterung der Schluß- bzw. Anfangslänge des Daktylusmotivs. Indem Šostakovič die Halbe *es'* durch eine Ganze ersetzt, durchbricht er das Schema des permanenten Wechsels einer Halben mit zwei Vierteln, das ansonsten von T. 4 bis T. 19 ununterbrochen präsent wäre. Die das Gleichmaß störende Ganze verdeutlicht somit von Anbeginn an, daß Šostakovič einer im Entstehen begriffenen meditativen Monotonie unmerklich, aber gezielt entgegensteuert. Dabei bleibt jedoch der repetitive Grundcharakter unangetastet. Für die satzeröffnende Stimme der zweiten Violine lassen sich in T. 1-10 folgende repetitive Elemente nachweisen:

- Jede Takteins ist mit dem Ton *es'* in der relativen rhythmischen Qualität einer Länge (Halbe, Ganze oder punktierte Ganze) belegt.
- Die rhythmische Struktur 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅘𝅥 | 𝅗𝅥 ist in sieben von zehn Takten präsent, teilweise verschleiert durch Überbindungen (vgl. Abb. 8a).
- Das Kreisen der melodischen Linie um den Zentralton *es'* weist symmetrische Strukturen und damit repetitive Momente auf (vgl. Abb. 8b).
- Der Ton *es'* wirkt ununterbrochen und uneingeschränkt als harmonischer Zentralton; wenn ab T. 8 die erste Violine imitierend auf *b'* einsetzt, bleibt dennoch die Funktion des Zentraltons *es'* unangetastet, da *es'* als der tiefere Ton harmonisch dominierend ist.

Abb. 8a,
Elegie, T. 1-10 (Zweite Violine),
Ostinate rhythmische Strukturen

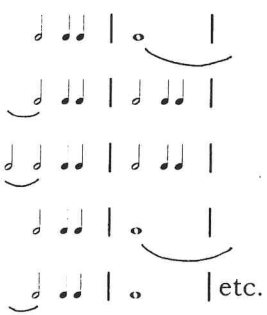
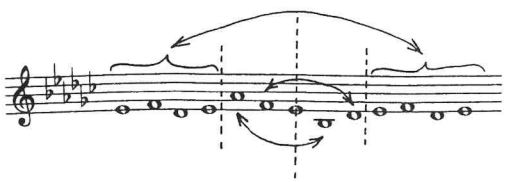
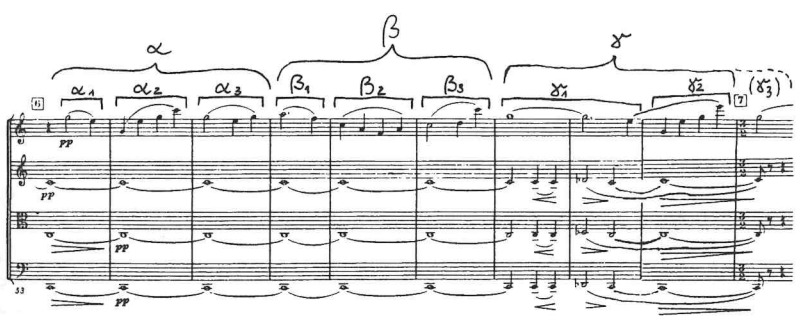


Abb. 8b,
Elegie, T. 1-10 (Zweite Violine)
Symmetrie der melodischen Kontur



Ähnliche repetitive Strukturen finden sich auch im Bereich des "zweiten Themas" (motivisches Material *I/b*), dessen Beginn das folgende Notenbeispiel widergibt.

Abb. 9, *Elegie*, Thematischer Bereich *I/b*, T. 53-61



Bemerkenswert ist hier zunächst die Gliederung des Neuntakters in drei jeweils dreitaktige Phrasen (α, β, γ), deren jede nochmals in einzelne Motivbausteine untergliedert werden kann: der Abschnitt α in α_1, α_2 und α_3; der Abschnitt β in β_1, β_2 und β_3; der Abschnitt γ in γ_1 und γ_2 (vgl. Abb. 9, vorangehende Seite). Es zeigt sich ferner, daß α und β rhythmisch nahezu identisch sind. Lediglich die Synkope von α_1 ist in β_1 durch einen volltaktigen Beginn ersetzt. Auch die Phrase γ läßt sich unschwer auf die beiden vorangehenden Phrasen zurückführen; die γ_1 eröffnende Dauer (g') wird dabei so stark augmentiert, daß der (erwartete) Bestandteil " γ_3" vollständig bereits der nächsten Phrase zugeschlagen wird, auch wenn das g'' der Ersten Violine in T. 62 gleichzeitig melodischer Schlußpunkt von Phrase γ zu sein scheint. Das dahinterstehende Prinzip ähnelt dem für Themenbereich *I/a* (T. 5) beschriebenen insofern, als in beiden Fällen einzelne metrische Positionen eine Addition von Zeitwerten erfahren, die dazu führt, daß jeglicher rhythmisch-metrische Schematismus durchbrochen wird. Melodisch beschreiben die Dreiklangsbrechungen der einzelnen Phrasen in Themenbereich *I/b* eine Kurve aus Absinken, Aufsteigen und Rückkehr an den Ausgangspunkt. Auch hierin lassen sich Parallelen zur Motivik des ersten Themenbereichs der *Elegie* ziehen, erscheinen dort doch lediglich die Positionen der aufsteigenden und absteigenden Bewegung vertauscht; gemeinsam ist beiden Themenbereichen das melodische Prinzip der Rückkehr an den Ausgangspunkt.[34] Schließlich sei noch auf den Aspekt der Harmonik im zweiten Themenbereich verwiesen, läßt sich doch auch in T. 53-61 eine tonal orientierte, von einer Bewegung des Absinkens und Aufsteigens geprägte Kurve erkennen. Harmonischer Ausgangspunkt ist "C-Dur" in T. 53-55 (α); bei β sinkt das harmonische Geschehen in die Unterquinte ab ("F-Dur" auf Orgelpunkt *"C"*); γ schließlich kehrt zurück zu "C-Dur".[35] Repetitive Elemente prägen somit auch den zweiten Themenbereich in sowohl rhythmischer als auch melodischer und harmonischer Hinsicht.

[34] Roseberry (Ideology, Style, Content, and Thematic Process, S. 472) weist auf die auffällige Ähnlichkeit der Eröffnungsthemen der letzten fünf Streichquartette hin, deren jedes geprägt sei durch "pivotal, arch-like charakter and shape". Und er fügt eine Auslegung hinzu, deren Transzendenz sicher nicht unanfechtbar ist, die jedoch gerade ob der Kühnheit der Übertragung zu überzeugen vermag: "Does this not suggest, if not a motto theme, a motto shape common to the quartets? And if we wish to interpret the arch shape, does it not suggest the natural process of birth, growth and death?"

[35] Es sei ausdrücklich betont, daß man in der *Elegie* prinzipiell nicht von einer Dur-Moll-Tonalität sprechen kann, weshalb die Tonartbezeichnungen hier auch mit Anführungsstrichen versehen wurden. Werden einzelne Abschnitte jedoch isoliert betracht, wie z.B. die das thematische Material des zweiten Themenbereichs einführenden T. 53-61, so treten einem die harmonischen Strukturen als scheinbar tonale entgegen.

Exkurs: Einige Autoren versuchen, die *Elegie* im Sinne eines Sonatenhauptsatzes zu deuten,[36] und in der Tat lassen sich durchaus mehrere Argumente anführen, die eine derartige Auslegung rechtfertigen. Übernimmt man, um die Anwendung des Konzepts auf den ersten Satz von Šostakovičs 15. Streichquartett kritisch hinterfragen zu können, hypothetisch Terminologie und Gliederungsprinzipien des Sonatenhauptsatzes, dann ergibt sich folgendes Bild. Mit den Themenfeldern *I/a* und *I/b* stehen sich tatsächlich zwei harmonisch und melodisch deutlich voneinander abgesetzte Einheiten gegenüber. Die Exposition der ersten thematischen Gestalt (T. 1-52) kommt bis zu dem überleitenden *c'* in T. 49 ohne ein einziges Versetzungszeichen im Notentext aus. Ein stark modaler, mollähnlicher Charakter überwiegt.[37] Mit Blick auf die diastematischen Eigenschaften bleibt zu konstatieren, daß dieser Abschnitt der Exposition vorrangig von kleinen Intervallen, insbesondere Tonschritten, geprägt wird. Dem steht der melodische Gestus der zweiten thematischen Einheit der Exposition (T. 53-99) gegenüber, in welchem große Intervalle dominieren. Bereits in den ersten drei Takten (T. 53-55) wird ein Tonumfang von anderthalb Oktaven durchschritten. Eine weitausschwingende melodische Linie ist das Resultat. In harmonischer Hinsicht tendiert der Abschnitt zum Dur, auch wenn wiederum der modale Charakter überwiegt. Ein "wirkliches" Dur ist dies ebensowenig, wie der erste Abschnitt als in es-Moll stehend bezeichnet werden kann. Das entscheidende Charakteristikum der Dur-Moll-Tonalität, die dominantische Bestätigung der Tonika, fehlt in beiden Fällen. Nach einer kurzen, konfliktarmen Durchführung (T. 100-128), deren Transformation des ersten Themas die auffällige Verwandtschaft mit einem zentralen motivischen Gedanken des 1966 entstandenen 11. Streichquartetts offenbart,[38] folgt eine Reprise beider Themenbereiche. Das erste Thema (T. 129-155) sinkt um einen Halbtonschritt nach unten (*d'* statt *es'* als Zentralton); der zweite thematische Gedanke (T. 156-186) wird vom "C-Dur" der Exposition nach "es-Moll" versetzt. In der Coda (T. 187-Satzende) wird *Es* als Zentralton dann nochmals eindrucksvoll bestätigt.

[36] Fay, The last quartets of Dmitri Shostakovich, S. 55ff., sowie Longman, Expression and Structure, S. 399f.

[37] De la Motte (Kontrapunkt, S. 314) stellt bezüglich der Tonalität dieses ersten Abschnitts fest: "48 Takte lang genügen sieben Töne. Aber ich glaube nicht, daß es sich dabei noch um das alte es-moll handelt. Zitierte Tonsatzmittel früherer Epochen assoziieren stets eine bestimmte Musiksprache. Die Polyphonie des frühen Hindemith assoziiert Bach und Reger, Strawinskys Durzitate meinen die Sprache Haydns oder Rossinis. Schostakowitschs *Elegie* aber ruft keine frühere in Moll komponierte Musik herbei; dieses Siebentonmaterial, klanggleich mit es-moll, bringt eine neue assoziationsfreie Musik hervor."

[38] Vgl. Streichquartett Nr.11 op. 122, *Introduktion*, Cello ab [1] ff.

Soweit also zu einem möglichen Versuch der Gliederung des Satzes als Sonatenhauptsatz. Alle formalen Gegebenheiten scheinen den Geboten und Schemata der Norm zu genügen. Und dennoch lassen sich gewichtige Gründe gegen eine Deutung dieses Satzes als Sonatenhauptsatz anführen. Am deutlichsten steht dem Konzept eines Sonatenhauptsatzes die rhythmisch-metrische Qualität entgegen. Zwar unterscheidet sich tatsächlich die rhythmische Struktur der zweiten thematischen Einheit von derjenigen der ersten; es ist dies aber eine so geringfügige Differenz, daß sie als ernsthafter Kontrast nicht ins Gewicht fällt. Viel schwerwiegender ist die Konstanz der Fließgeschwindigkeit und der daraus resultierende unveränderte Gestus der Bewegung. Auf die beiden Themenbereichen gemeinsame repetitive Struktur ist bereits ausführlich hingewiesen worden. Da auch dynamisch kein Unterschied gefordert wird – der gesamte Satz bewegt sich fast ausschließlich im *piano* und *pianissimo* –, bietet das zweite Thema im Verhältnis zum ersten wohl eine geringfügige Aufhellung; von einem dialektischen Kontrast kann jedoch keine Rede sein. Hierzu fehlt das notwendige thematische Konfliktpotential. Zudem führt die weitgehend polyphone Struktur der *Elegie* zu einer Verarbeitung des thematischen Materials beider Themenbereiche bereits innerhalb der Exposition (z.B. als Fugato im ersten Themenbereich), so daß eine Verarbeitung innerhalb der Durchführung überflüssig wird. In gewisser Hinsicht weist die thematische Verarbeitung der kaum sehr scharf konturierten Themen also eher auf barocke denn auf klassische Modelle hin. Diese Beobachtung findet eine weitere Bestätigung, zieht man die suitenhafte Reihung der sechs Sätze des 15. Streichquartetts in Betracht. Die hier aufgeführten Argumente lassen deshalb eine Deutung des Satzes auf dem Hintergrund der Sonatenhauptsatzform kaum als überzeugend und noch weniger als zwingend erscheinen.

Zweiter Satz: *Serenade*

Fehlen dem ersten Satz des 15. Streichquartetts deutliche Kontraste innerhalb der Fließgeschwindigkeit sowie auf rhythmisch-metrischer Ebene, so finden sich dieselben desto ausgeprägter in der folgenden *Serenade*. Dabei ist der Wechsel rhythmisch-metrischer Strukturen in diesem Satz so eng an den Wechsel melodischer, harmonischer und dynamischer Parameter geknüpft, daß sich die einzelnen Abschnitte wie Blöcke voneinander abheben. Drei motivisch-thematische Schichten denkbar gegensätzlicher Intonation lassen sich in der *Serenade* unterscheiden. Die erste dieser Schichten (motivisches Material *II/a*) besteht aus einer linearen Zwölftonreihe, deren Töne jeweils die Dauer eines vollständigen 4/4-Taktes einnehmen (T. 1-12). Die Statik der Bewegung erhält jedoch nicht allein durch die in der Zwölftonreihe

verkörperte melodische Vielfalt einen Gegenpol, sondern außerdem auch durch die dynamischen Extreme, die sich hier auf engstem Raum verwirklichen. Jeder Ton der Zwölftonreihe, d.h. jede einzelne Ganze, durchläuft in einem gewaltigen Crescendo den Weg vom *ppp* bis zum *sffff*. Hervorzuheben ist die Technik der Überlagerung der dynamischen Extreme: der jeweils nächste Ton der Reihe setzt gleichzeitig mit dem *sffff*-Endpunkt des vorangehenden Tons ein, weshalb sein Einsatz praktisch unhörbar bleibt. Im weitesten Sinne ist also auch hier eine Überlagerung von Anfangs- und Endpunkten festzustellen (vgl. die Ausführungen zur rhythmischen-metrischen Überlagerung in T. 5 der *Elegie* sowie zur melodischen und harmonischen Bogenform des Themenbereichs *I/b* der *Elegie*). Die zweimalige Reprise dieses wohl spektakulärsten Abschnittes des Streichquartetts (T. 19-26 und T. 90-100) ist insofern als melodische Variante aufzufassen, als nicht mehr das vollständige Zwölftonspektrum in Erscheinung tritt. In beiden Fällen wiederholt sich jedoch kein Ton der Reihe. Alle übrigen Parameter bleiben unverändert.

Die Wucht der Achtelschläge, die in T. 13 einsetzen und den Beginn der zweiten Schicht markieren (motivisches Material *II/b*, Abb. 10a), kommt einem Ausbruch lange gebändigter Energien gleich. Eine analoge Stelle findet sich bereits im 4. Satz *Largo* des 8. Streichquartetts op. 110 (Abb. 10b).

Abb. 10a,
15. Streichquartett,
Serenade, T. 11-14

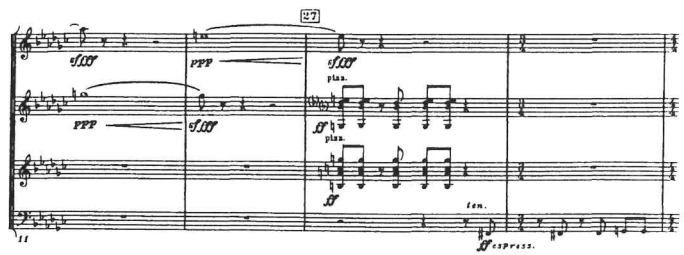
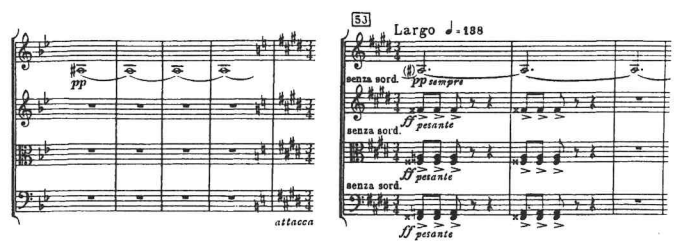


Abb. 10b,
8. Streichquartett,
Übergang des dritten
in den vierten Satz



Beide Stellen unterscheiden sich allerdings in einem nicht unwesentlichen rhythmisch-metrischen Detail. Die Klopffigur im 8. Streichquartett tritt anapästisch auf und erhält eine gewisse Starrheit durch ihre vollständige Einbindung ins taktmetrische Ordnungsgefüge. Demge-

genüber verweigern die Akkordschläge der *Serenade* eine metrische "Auflösung" und führen zu einer in der Hauptsache von Synkopen geprägten Struktur, die der Gleichmäßigkeit der im Abstand einer Ganzen folgenden *sffff*-Akzente der ersten Schicht konträr gegenübersteht. Da Šostakovič noch dazu innerhalb der sechs Takte dieses Abschnitts (T. 13-18) die Taktart viermal ändert (4/4 → 3/4 → 4/4 → 5/4), entsteht keine periodische Betonungsordnung und demzufolge auch kein maßgebendes metrisches Ordnungsgefüge.

Die dritte motivisch-thematische Schicht (*II/c*, T. 35-85, 108-118) wird nicht nur in formaler Hinsicht zum Zentrum des Satzes. Hier vollzieht sich auch der Brückenschlag zum Titel. Die Walzerintonationen dieses Abschnitts kommen der Idee eines unterhaltsamen Ständchens, wie es sich an den etymologischen Ursprung der Bezeichnung Serenade knüpft, durchaus nahe, nehmen sich jedoch in dieser musikalischen Umgebung fast schon grotesk und geisterhaft aus.[39] Beachtenswürdig ist die Art und Weise der taktrhythmischen Umsetzung der Intonation "Walzer". Eine vollständige Walzerbegleitung existiert nicht, statt dessen werden Teile der Melodie benutzt, um die durchgehende Dreierreihung von Vierteln zu vervollständigen: Zunächst muß den "metrischen Forderungen" der dritten Zählzeit des Taktes mit Hilfe der Melodie entsprochen werden (T. 37-40), später denjenigen der Takteins (T. 41-44). In dieser Unvollständigkeit des Begleitmodells spiegelt sich nicht zuletzt das Fragmentarische der Melodie, die Richtungslosigkeit der Harmonik. Angefügt sei noch, daß der hier diskutierte Abschnitt außer dem offenkundigen Bezug zum Genre des Walzers auch versteckte Verweise auf eigene frühere Werke in sich birgt. Im 2. Streichquartett op. 68 aus dem Jahre 1944 findet sich der Titel *Walzer* als Überschrift über dem dritten Satz, und der zweiteilige Finalsatz des 7. Streichquartetts (1960) endet mit einem umfangreichen Abschnitt, der sich als eine Art "Geschwindwalzer" darstellt (41 bis Werkende). Diesen letztgenannten Typus des gehetzten, unruhigen, alles Wienerisch Schwingende weit hinter sich lassenden Walzers verkörpert auch der dritte Satz (*Allegretto*) des bereits zum Vergleich bemühten 8. Streichquartetts. Als konkreter Anknüpfungspunkt kommen schließlich auch Teile aus dem Eröffnungssatz des 12. Streichquartetts (1968) in Frage, denn hier werden

[39] Tatsächlich wurde die Musik des 15. Streichquartetts, die abgesehen von diesem Walzerabschnitt – der das Genre freilich eher assoziiert, als daß er selber Verkörperung eines Walzers wäre – kaum tänzerische Elemente enthält, auch als Grundlage eines Balletts des Titels *To Comfort Ghosts* verwendet (Choreographie: Dan Wagoner, Dan Wagoner & Dancers, Joyce Theatre, Manhattan, Uraufführung: 3. 5. 1988); vgl. hierzu Hulme, Shostakovich - A Catalogue, Bibliography, and Discography, S. 333.

UNIVERSITÄTS BIBLIOTHEK WUPPERTAL

melodische und rhythmische Strukturen des späteren Werkes detailgenau vorausgenommen.[40]

Bezeichnet man die einzelnen motivischen Schichten der *Serenade*, wie angegeben, mit *II/a*, *II/b* und *II/c*, ergibt sich das folgende Formschema: *II/a - II/b - II/a - II/b - II/c - II/b - II/a - II/b - II/c - II/b.* Obgleich die einzelnen Schichten durch den jeweils gleichzeitigen Wechsel mehrerer musikalischer Parameter zueinander in einem deutlichen Kontrastverhältnis stehen, werden die Nahtstellen der Übergänge mit großem Raffinement behandelt. Abrupte Übergänge werden vermieden, indem als Mittel der Überleitung gemeinsame Elemente fungieren. Dabei nimmt die rhythmisch-metrische Ebene eine hervorragende Position ein. Exemplarisch wird dies in T. 27-37 deutlich: der Übergang der zweiten in die dritte thematische Schicht vollzieht sich über eine graduelle Verwandlung der aggressiven, von Synkopen geprägten Achtel in das fließende Gleichmaß des Walzer-Dreivierteltakts. Eine ähnliche Mutation mit umgekehrter Zielrichtung läßt sich später beim Übergang von *II/c* zurück zu *II/b* (T. 80-89) verfolgen. Daß Šostakovič auf organische Übergänge zwischen formalen Einheiten einer Komposition großen Wert legte, ist aus einer im entsprechenden Zusammenhang erfolgten kritischen Äußerung zu Stravinskij zu ersehen. So bemängelt Šostakovič die Konstruktion der *Symphonie de psaumes* als "grob gezimmert", und bezüglich der *Symphony in Three Movements* beanstandet er: "Die Konstruktion ragt wie ein Baugerüst heraus. Keine natürlichen, fließenden Übergänge. Das irritiert mich".[41]

Dritter Satz: *Intermezzo*

Die metrische Ungewißheit, die mit den Synkopenabschnitten der *Serenade* verbunden ist, erfährt eine Fortsetzung und Steigerung in den das *Intermezzo* eröffnenden 32tel-Läufen (thematisches Material *III/a*). Diese dahinjagenden Passagen tragen in ihrer plötzlichen Gewaltsamkeit und dadurch, daß sie auf ein solistisch herausgehobenes Instrument – die erste Violine – reduziert sind, Anzeichen eines *quasi improvisato* ohne feste Takteinteilung.[42] Da der Orgelpunkt *Es* im Violoncello während der Ausbrüche der Solovioline von Takt zu Takt

[40] Vgl. 12. Streichquartett op. 133, 1. Satz, 4 - 7 sowie 11 +1 - 12.

[41] Volkov/Šostakovič, Zeugenaussage, S. 63. Diese kritischen Anmerkungen schmälern jedoch keineswegs Šostakovičs außerordentliche Wertschätzung des Älteren. Nur wenige Sätze später gesteht Šostakovič: "Stravinskij halte ich für den einzig wirklich großen Komponisten unseres Jahrhunderts."

[42] Solche plötzlich auftretenden "solistischen" 32tel-Passagen der (ersten) Violine hat Šostakovič in ähnlicher Weise bereits in der 10 Jahre vor dem 15. Streichquartett entstandenen *Filmmusik zu Hamlet* op. 116, in Szene 26 mit dem Titel *Сумасшествие Офелии* [*Ophelias Wahnsinn*], eingesetzt.

übergebunden wird, kann das Gefühl eines metrischen Schwerpunktes nicht entstehen.

In T. 7-9 erfolgt die erste Unterbrechung der 32tel-Passagen; die hier zutage tretenden rhythmischen Strukturen erweisen sich dabei zunächst als abgeleitet von dem Synkopenmotiv der *Serenade*. Dies bleibt jedoch nicht der einzige Bezugspunkt. Verschiedentlich haben Kommentatoren diese Stelle als Zitat gedeutet. So verstehen sowohl Meyer als auch Fay diese Takte als Anspielung auf das Eröffnungsmotivs der *Chaconne* aus der 2. Partita für Violine solo d-Moll BWV 1004 von Johann Sebastian Bach,[43] und in der Tat ist die rhythmisch-metrische Struktur der beiden Motive identisch (vgl. Abb. 11a/b). Dies allein verleiht freilich noch nicht die Berechtigung, von einem Zitat zu sprechen, ist doch in rhythmisch-metrischer Hinsicht auch Bachs Werk nichts anderes als ein Rückgriff auf ein standardisiertes Modell. Erst der harmonisch-melodische Vergleich legt offen, daß es sich tatsächlich um eine verfremdende Bezugnahme auf das berühmte Chaconne-Thema handelt.

Abb. 11a,
D. Šostakovič, 15. Streichquartett,
Intermezzo, T. 7-9

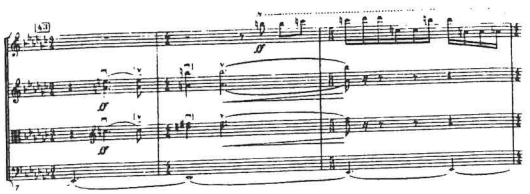
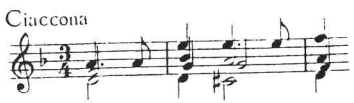


Abb. 11b, J. S. Bach
J. S. Bach, Partita Nr. 2
Chaconne, T. 1/2



Während Bach jedoch, von einem d-Moll-Akkord in Grundstellung ausgehend, in die Moll-Subdominante mit großer Sexte fortschreitet, folgt – setzt man tonale Zusammenhänge voraus – bei Šostakovič dem Ausgangspunkt a-Moll eine Dur-Subdominante mit hinzugefügter großer Sexte. Bach löst den Subdominantakkord, indem er ihn als Vorhalt umdeutet, im nächsten Viertel in die Dominante A-Dur auf; Šostakovič behält in der gleichen Position D-Dur, die Subdominante, bei. Hinzuweisen ist ferner auf eine klangliche Differenz, die sich als Folge der Instrumentierung ergibt. Bei Šostakovič ist der viertönige Subdominantakkord aus zwei mal zwei Intervallen zusammengesetzt. Die zweite Violine produziert das Rahmenintervall der großen None, die

[43] Meyer, 'Musik in der Musik' im Schaffen Dmitri Schostakowitschs am Beispiel des 15. Streichquartetts, S. 130, sowie Fay, The last quartets of Dmitri Shostakovich, S. 59.

fehlende Terz und die Quinte werden von der Bratsche ausgefüllt. Dadurch aber erhält das dissonante Intervall der None eine größere Eigenständigkeit und damit mehr Gewicht als im "gleichen" Akkord bei Bach. Schließlich sei noch auf die untergründige Dissonanz des Orgelpunkts *Es* hingewiesen, welche im Šostakovič-Beispiel die Relation der funktionalen Beziehungen der Akkorde der Oberstimmen relativiert.

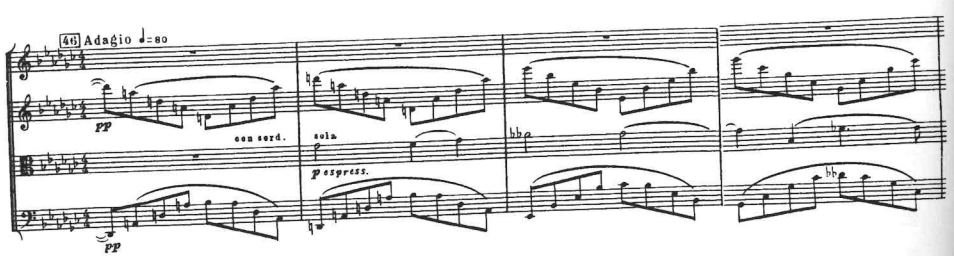
So blitzt also nur für einen flüchtigen Moment die Geschichtlichkeit des motivischen Materials auf. Ein stilistischer Bruch entsteht nicht, da sich die betreffenden Takte völlig organisch einfügen. Dabei vermag die harmonische Analyse im übrigen noch eine weitere Querverbindung ans Licht zu bringen, denn die beschriebene Akkordfortschreitung findet sich bereits – in den gleichen Tonarten und einer identischen metrischen Konstellation – im Eröffnungssatz von Šostakovičs 5. Sinfonie (bei 43). Auf dieses für den Komponisten so schicksalsträchtige Werk verweisen denn außerdem auch T. 21-27, in denen die Motivik des Oboensolos aus dem 3. Satz *Largo* der 5. Sinfonie (84) aufgegriffen wird. Da diese Takte rhythmisch-metrisch eindeutig aus T. 7-9 abgeleitet sind, entsteht hier ein theoretischer Zusammenhang zwischen dem Chaconne-Motiv Bachs und dem Oboensolo aus der 5. Sinfonie, der kaum in der Absicht Šostakovičs zur Zeit der Entstehung der 5. Sinfonie gelegen haben dürfte. Jedenfalls erweisen sich damit die Takte 7-9 als Brennpunkt und zeitüberschreitendes Bindeglied. Sie weisen zum einen zurück: auf die thematische Schicht *II/b* der *Serenade* (die ihrerseits wieder auf frühere Werke Šostakovičs verweist) und auf das Eröffnungsmotiv der *Chaconne* Bachs (das als rhythmisches Modell seinerseits auf eine Vielzahl von Vorbildern zurückgreift). Zum anderen weisen sie voraus: auf die Finaltakte des *Intermezzos* (die melodisch ihrerseits einen weiteren Bezugspunkt, das Oboensolo aus der 5. Sinfonie, suggerieren). Diese Vielfalt der Verflechtungen nimmt dem *Intermezzo* jeglichen Anschein eines leichtgewichtigen "Zwischenspiels", sondern macht es vielmehr zu einem bedeutungsschwangeren "Spiel" voller Andeutungen und Assoziationen. Gerade die Vielzahl der möglichen Bedeutungszusammenhänge läßt die musikalische Analyse letztlich bis zu einem gewissen Grade im Halbdunkel des Spekulativen verbleiben.[44]

[44] Hintergründe, Konsequenzen und Probleme musikalischen Zitierens werden ausführlicher im folgenden Analyse-Komplex III erörtert (Komponierte Vergangenheit als Gegenwart. Zitierende Verfahren in der 15. Sinfonie und der Sonate für Bratsche und Klavier). Hier sei nur angemerkt, daß die Übernahme rhythmisch-metrischer Modelle allein kaum ein hinreichendes Indiz für das Vorliegen eines Zitats ist. Denn die relativ begrenzte Anzahl rhythmisch-metrischer Motive im klassischen Rhythmus, dessen Grenzen Šostakovič kaum je verläßt, führen auch zu einer Vielzahl von lediglich theoretischen Korrespondenzen. Solche irrelevan-

Vierter Satz: *Nocturne*

Im *Nocturne*, in dem bereits bekannte rhythmische Keimzellen modifiziert und mit neuem Material verschmolzen werden, läßt sich die motivische Arbeit am Rhythmus weiterverfolgen. So greifen die ersten vier Takte der Melodielinie der Bratsche (T. 2-5) rhythmische Elemente der *Elegie* (Daktylusmotiv) und rhythmisch-melodische des *Intermezzos*[45] auf und generieren daraus eine neues, satzbestimmendes Motivmaterial (*IV*). Dabei führt die Verfremdung der nocturnetypischen Arpeggien durch "Verdopplung" in Gegenbewegung (Zweite Violine und Cello) zu einer mechanischen Starrheit, die die genreübliche Beziehung zwischen kantabler Melodie und geschmeidiger, harmoniegesättigter Begleitung verweigert. Ein entlarvendes Pendant hierzu findet sich weiter in einem auf den ersten Blick unwesentlichen harmonisch-instrumentatorischen Detail. Die terzlose Begleitfigur des ersten Taktes des *Nocturne* wird im zweiten Takt vervollständigt durch das auf *ges'* einsetzende Thema der Bratsche. Scheinbar wird damit der Quintklang durch die eingefügte Terz zum Durdreiklang aufgefüllt. Bei exakter Intonation der Streichinstrumente entsteht jedoch eine Mikrodissonanz, denn das *ges'* der Bratsche (das bereits hier hinweist auf die Mollterz des im folgenden Takt verwirklichten es-Moll-Dreiklangs) ist geringfügig tiefer als es ein *fis'* im D-Dur-Dreiklang wäre. So ist, was an der Oberfläche als Durdreiklang erscheint, in Wirklichkeit die Übereinanderschichtung zweier weit entfernter Tonarten. Es entsteht das Paradox des bitonalen Dreiklangs. In diesem "Anders-sein-als-es-scheint" treffen sich Melodie, Harmonie und Gestik der Bewegung.

Abb. 12, *Nocturne*, T. 1-4



ten Korrespondenzen, die allein durch die Ausblendung der melodischen und harmonischen Ebene entstehen, machen zugleich die Grenze der Möglichkeiten einer rhythmisch-metrisch zentrierten Analyse deutlich.

45 Vgl. *Intermezzo*, Cello, T. 15-18: Aufwärtssprung in einen Vorhalt, der sich, selbst den Wert einer punktierten Viertelnote innehabend, im fallenden Halbton der anschließenden Achtel auflöst und den Auflösungston auf der metrisch schweren Position der Takteins des nächsten Taktes bestätigt.

Fünfter Satz: *Trauermarsch*

Trauermärsche waren ein fester Bestandteil des gesellschaftlichen Lebens der sowjetischen Öffentlichkeit. Prägnantestes Beispiel hierfür sind die Beerdigungszeremonien für hochrangige Regierungsmitglieder, deren musikalischer Teil geradezu stereotyp auf den *Trauermarsch* aus Chopins 2. Klaviersonate b-Moll op. 35 (in einer Bearbeitung für Militärorchester) zurückgriff.[46] Die schwere Gleichförmigkeit der rhythmischen Bewegung, die bewußt das dumpfe, langsame Schreiten der Massen assoziiert (und, im Falle der praktischen Verwendung, koordiniert), macht den Trauermarsch zu einem Paradebeispiel funktionaler Musik. Umso erstaunlicher mutet die Einbindung eines Trauermarsches in ein Streichquartett an, vertritt doch die Norm der Gattung nicht zuletzt den Anspruch unbedingter künstlerischer Autonomie, vielleicht mehr noch als Sinfonie oder Klaviersonate.[47] Zieht man zudem jene kompakte Gleichförmigkeit des musikalischen Satzes in Betracht, die mit einem Trauermarsch in der Regel einherzugehen pflegt, so wird vollends der Konflikt offenbar, der zwischen dem Anspruch der Gattung Streichquartett besteht und den Bedingungen, denen das Genre Trauermarsch unterliegt. Das künstlerische Gelingen der Einbindung eines Trauermarsches in das 15. Streichquartett ist somit insbesondere daran zu messen, inwieweit es Šostakovič gelingt, diesen Konflikt aufzuheben. Zum Vergleich soll dabei ein Werk herangezogen werden, das als genretypisches Beispiel eines gleichermaßen "sowjetischen" wie funktionsorientierten Trauermarsches gelten kann: das *Trauer- und Triumphpräludium zum Gedenken an die Helden der Schlacht von Stalingrad* op. 130.[48]

46 Auch das Beerdigungszeremoniell für Šostakovič kam, wie Meyer (Schostakowitsch [1995], S. 525) berichtet, nicht ohne die nämliche Bearbeitung aus.

47 Die berühmten Beethovenschen Trauermarsch-Vorbilder in der Klaviersonate As-Dur op. 26 und in der *Eroica* unterliegen deshalb, ungeachtet der außerordentlichen historischen Kühnheit ihrer Einbindung in die Sonatenform, geringeren Widersprüchen.

48 Zum Entstehungsanlaß des 1967, also in unmittelbarer zeitlicher Nähe zum "Spätwerk" entstandenen Stückes, das als Auftragswerk auch musikalisch alle Züge eines Gelegenheitswerkes trägt, schreibt der Komponist (Šostakovič, Sobranie sočinenij, Bd. 11, Vorwort, o. S.): "Vor einiger Zeit erhielt ich einen Brief aus Volgograd [Stalingrad wurde infolge der Entstalinisierung 1961 zurückbenannt in den ursprünglichen Namen Volgograd, d. Verf.], in dem ich gebeten wurde, eine Gedenkmusik für die Gefallenen zu komponieren [...] So schuf ich das kurze Trauer- und Triumphpräludium zum Gedenken an die Helden der Schlacht von Stalingrad. Ich werde glücklich sein, wenn es am Tage der Einweihung des Monuments auf dem Mamaev-Hügel erklingt." ["Недавно я получил письмо из Волгограда с просьбой написать музыку памяти погибших [...] Я сочинил небольшую Траурно-триумфальную прелюдию памяти героев Сталинградской битвы. Буду счастлив, если она прозвучит в день открытия монумента на Мамаевом кургане."]

Abb. 13a, 15. Streichquartett, *Trauermarsch*, T. 1-8

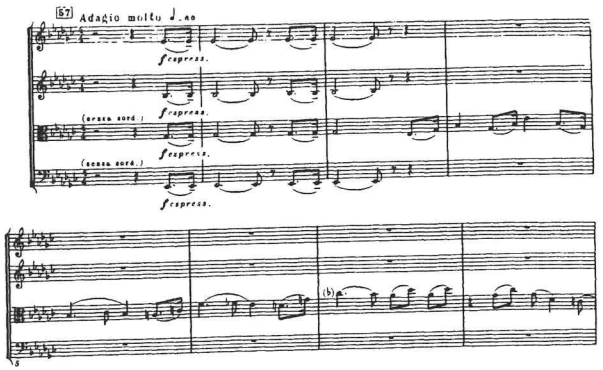
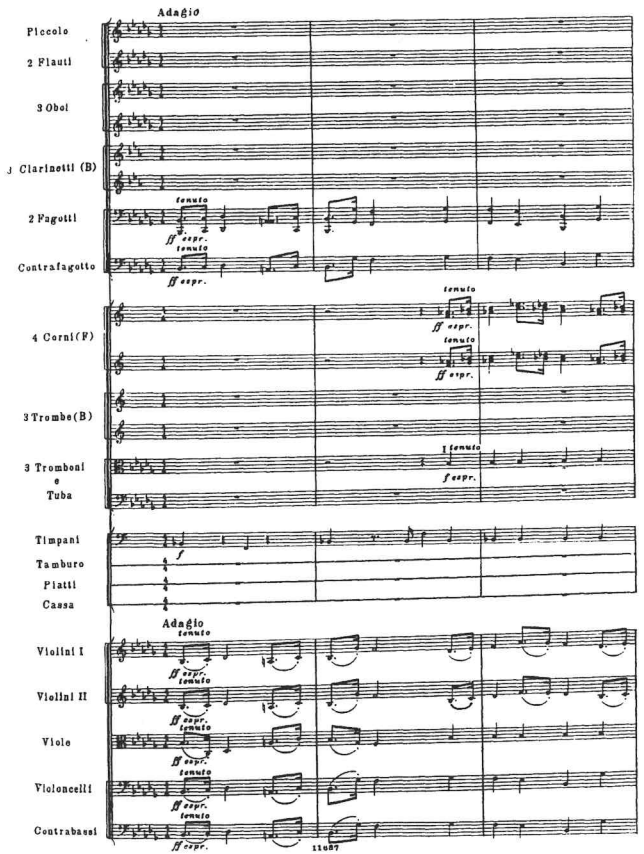


Abb. 13b, *Trauer- und Triumphpräludium* op. 130, T. 1-3



Das nur zweiminütige *Trauer- und Triumphpräludium* vermeidet zwar im Titel die Bezeichnung "Trauermarsch", sein musikalisches Material aber verweist desto deutlicher auf das beabsichtigte Genremuster. Dieses bedient Šostakovič hier noch weit deutlicher als in früheren Werken – denn tatsächlich ziehen sich Trauermarschintonationen durch das gesamte Schaffen Šostakovičs, in welchem sie sowohl als kontrastierende Einschübe (z.B. 12. Streichquartett 46 - 50 , 59 - 60) wie als satzbestimmendes thematisches Material (z.B. Sinfonie Nr. 11, 3. Satz *Ewiges Gedenken*) mit verblüffender Regelmäßigkeit vertreten sind.

Der wohl auffälligste Unterschied zwischen dem *Trauermarsch* des 15. Streichquartetts und dem *Trauer- und Triumphpräludium* besteht nun darin – und bereits die Gegenüberstellung der eröffnenden Takte (vgl. Abb. 13a/b, vorangehende Seite) vermag im Kern die wesentlichen Abweichungen zu verdeutlichen –, daß in letzterem die marschartige Viertelbewegung an keiner einzigen Stelle unterbrochen wird, während der 4/4-Marschrhythmus den betreffenden Satz des Streichquartetts häufig nur indirekt regiert: So steht etwa in T. 2f. eine aktiv klingende Dreiviertelnote am Taktanfang, und in T. 8 markiert eine Pause die Position der Takteins. Dagegen werden im *Trauer- und Triumphpräludium* diejenigen Notenwerte, die den gleichmäßigen Viertelgrundschlag aufheben, komplementärrhythmisch ergänzt. Das läßt sich exemplarisch in den ersten beiden Takten verfolgen, in denen die Halben der Melodiestimme von Paukenschlägen kontrapunktiert werden, die die Regelmäßigkeit des 4/4-Pulses wiederherstellen. Aktive Synkopen, also Synkopen, die nicht komplementärrhythmisch aufgehoben werden, treten im *Trauer- und Triumphpräludium* nicht auf. Dies ist nicht notwendig ein Indiz für die Armut rhythmisch-metrischer Phantasie, sondern vielmehr der Zweckfunktion des Werkes geschuldet, riefe doch der Einsatz von Synkopen in diesem Umfeld unweigerlich die Assoziation eines aus dem Gleichschritt ausbrechenden Elements herauf. Gleichschritt aber stellt gewissermaßen die *conditio sine qua non* eines Marsches dar. Der metrische Eigensinn der Synkopen im *Trauermarsch* des Streichquartetts (T. 8, 17, 31ff.) deutet deshalb bereits auf den Widerspruch zu der im Genre musikalisch verkörperten Idee eines kollektiven Trauerns hin. Vollends tritt diese Antinomie im Streichquartettsatz zutage, denn der überwiegende Teil des *Trauermarsches* ist solistischen Passagen vorbehalten. Mit Ausnahme der zweiten Violine übernehmen alle Instrumente längere, quasi rezitativische Soloabschnitte. Roseberry bezeichnet die dazwischenliegenden Abschnitte "gemeinsamen", d.h. vierstimmigen Agierens als "ritornello-like"[49], was in gewisser Weise den Kern der Sache trifft, handelt es sich doch in

[49] Roseberry, Ideology, Style, Content, and Thematic Process, S. 504.

jenen unirhythmischen Passagen um eine "Rückkehr" auch zu der auf ein Kollektiv Bezug nehmenden Ausgangs-Idee des Trauermarsches.

Nicht zuletzt fällt die gegensätzliche Gesamtdramaturgie der beiden verglichenen Werke ins Auge. Das Trauer- und Triumphpräludium beginnt in düster-trotzigem b-Moll und schwingt sich, darin ganz einer ungebrochenen "Per-aspera-ad-astra-Strategie" gehorchend, zum Orchestertutti eines strahlenden B-Dur auf, während der *Trauermarsch* des Streichquartetts, dessen dramatische Klimax in T. 33-37 erfolgt, gegen Ende ins das tonal alles andere als bestimmte *pianissimo* des allein spielenden Cellos zurücksinkt. Im Trauer- und Triumphpräludium, das Meyer zu den "toten Positionen" in des sowjetischen Meisters Werkverzeichnis zählt,[50] gehorcht Šostakovič uneingeschränkt allen Vorgaben des Genretypischen. Der fünfte Satz des letzten Streichquartetts aber tritt konsequent aus dem Geleise des für das Genre des Trauermarsches Verbindlichen, und es ist ebendieses Verweigern, das den Anspruch der Norm des Streichquartetts versöhnt.

Sechster Satz: *Epilog*

Der letzte Satz *Epilog* verarbeitet kein im eigentlichen Sinne neues rhythmisch-metrisches Material mehr, vielmehr wird dasjenige der vorangegangenen Sätze hier in gedrängter Form einander gegenübergestellt. Die Konzentration nahezu des gesamten rhythmischen Materials der ersten fünf Sätze auf dem vergleichsweise engen Raum eines einzigen Satzes bringt dabei natürlich wiederum ganz eigenständige Charaktere hervor. Als exemplarisch kann die Wiederaufnahme des auf den *Trauermarsch* verweisenden Punktierungsmotivs in T. 47-58 gelten. Abgesehen von den Veränderungen in Dynamik und Besetzung sind es die formalen Rahmenbedingungen, die dem Punktierungsmotiv eine andere expressive Wirkung verleihen als im fünften Satz. Wenn dieses Motiv im *Trauermarsch* über einen Zeitraum von immerhin 63 Takten regelmäßig in Erscheinung tritt, so ist es im *Epilog* seiner früheren Permanenz beraubt und kehrt für wenige Takte gleichsam nur noch "als Schatten seiner selbst" zurück. Außerdem verändert natürlich auch die Neu-Kombination des Umfelds die dramaturgische Wirkung des Punktierungsmotivs. So verwandelt sich, was sich im Detail als schon bekannt erweist, aus der Perpektive des auf größere Zusammenhänge gerichteten Blicks als neu.

Am treffendsten lassen sich die kurzen Rückblenden wohl mit dem Begriff der Reminiszenz umschreiben. Dabei ist bemerkenswert, daß es sich in keinem einzigen Fall um exakte Wiederholungen handelt: Veränderte Tonarten bzw. Modi, Hinzufügung eines vorher nicht existenten Hintergrunds durch Triller, Umbau in Stimmenverteilung und Besetzung sowie Änderungen in der Dynamik führen dazu, daß die bereits bekannten Motive in einem neuen Licht erscheinen. Konstant bleiben, gewissermaßen als "Rahmenbedingungen" des Wiedererkennens, lediglich die rhythmisch-metrische Struktur und die melodische Kontur der einzelnen Motive. Die Herkunft des im *Epilog* erinnerten motivischen Materials veranschaulicht, unter Vernachlässigung des zeitlichen Umfangs der einzelnen Teile, das nachfolgende Formschema: *III/a - I/a - III/a - II/b - I/b - V - III/a - IV - V - III/a - V - III/a - V - I/a.*[51]

Als Sonderfall müssen dabei allerdings die insgesamt siebenmal auftretenden 32tel-Passagen (*III/a*) angesprochen werden, da sie sich von ihrem Ursprung weiter als die übrigen Reminiszenzen entfernen. Verweisen die ersten beiden 32tel-Abschnitte im *Epilog* (T. 1-9 und 23-30) nicht zuletzt dadurch, daß sie weitgehend solistisch vorgetragen werden, noch deutlich auf ihre Wurzeln im *Intermezzo*, so vollzieht sich in den folgenden 32tel-Abschnitten (T. 59-66, 76, 80-84) eine tiefgreifende Transformation des Charakters dieser Passagen. Bei ihrem ersten Auftreten im *Intermezzo* und in den ersten beiden entsprechenden Abschnitten im *Epilog* werden die 32tel-Passagen jeweils von einem Soloinstrument (erste Violine bzw. Cello) im *fortissimo* dargeboten. Dies vermittelt nicht allein den Effekt eines gewaltsamen Ausbruchs, sondern auch den einer gewissen Bravour. Im letzten Satz erscheinen die 32tel-Einschübe jedoch ab T. 60 – abgesehen von dem weitausholenden *crescendo / diminuendo* in T. 63f. – nur noch in einem gespenstischen *pianissimo* in einer Übereinanderschichtung aller vier Instrumente. Zwar bleibt die rhythmische Struktur unangetastet und jede einzelne Stimme läßt sich motivisch klar aus den Skalen- und Pendelfiguren des Originals im *Intermezzo* herleiten. Dennoch nehmen die 32tel-Passagen hier eine neue Qualität im Verhältnis zu ihrem Ursprung im Intermezzo an. Dies hebt sie auf eine andere formale Ebene als die übrigen Reminiszenzen und unterstützt dadurch ihre Funktion als gliedernde Elemente.

Daß der Schlußsatz des 15. Streichquartetts anstelle des musikalisch gebräuchlicheren Titels "Finale" mit "Epilog" überschrieben ist, entspringt nicht einer vermeintlichen Willkür oder Beliebigkeit im Umgang mit dem Wort. Der Satz entspricht dem Wortsinn des Titels sehr genau darin, daß er tatsächlich die Funktion eines Nachworts, eines Nachspiels einnimmt – und zwar eines solchen, das zur eigentlichen Handlung bereits nicht mehr so recht gehört. Es sei an dieser Stelle

[50] Meyer, Schostakowitsch [1995], S. 484.

[51] Zur schnelleren Orientierung hier eine Konkordanz zum Ursprung des im *Epilog* verwendeten thematischen Materials: *I/a – Elegie*, T. 1ff.; *I/b – Elegie*, T. 53ff.; *II/b – Serenade*, T. 13ff.; *III/a – Intermezzo*, T. 1ff.; *IV – Nocturne*, T. 2ff.; *V – Trauermarsch*, T. 1ff.

der Hinweis auf das Genre des Romans erlaubt, in welchem dem Epilog als einem verbreiteten künstlerischen Mittel der literarischen Formung die Funktion einer gedrängten Zusammenfassung zukünftigen Geschehens obliegt. Diese Projektion der Zukunft bezieht ihre emotionale und formale Gewalt aus der Tatsache, daß Ergebnisse, Entwicklungsendpunkte, Entscheidungen dargestellt werden – und zwar dargestellt werden auf vergleichsweise engem Raum, ohne Abschweifungen, ohne Dramatik, nicht selten abgeklärt und mit bemühter Sachlichkeit. Der Bezug zu den Kämpfen, den Leidenschaften, den Verwicklungen, mit einem Wort dem literarischen Material der vorangegangenen Kapitel wird aufrechterhalten dadurch, daß es ebendieses Material ist, welches hier von neuem als Gesamtheit assoziiert wird und dessen Tendenzen ein- und aufgelöst werden. In einem solchen Sinne versteht sich auch der *Epilog* des 15. Streichquartetts als Nachwort. Er faßt zusammen, ohne zu synthetisieren; er erinnert, ohne zu wiederholen; er läßt die zentralen Motive der vorangegangenen fünf Sätze noch einmal erstehen, ohne sich erneut auf eine intensive Arbeit mit dem bereits bekannten Material einzulassen.

Nur wenn man die in den letzten Lebensjahren Šostakovičs entstandenen Werke in Bezug setzt zu ihren unmittelbaren und mittelbaren Vorgängern, kann das Neuartige ihrer Syntax angemessen gewürdigt werden. So bietet sich als Abschluß dieses dem Rhythmus und dem Metrum im 15. Streichquartett gewidmeten Kapitels ein vergleichender Rückblick auf generelle rhythmisch-metrische Charakteristika der Werke der mittleren Schaffenphase Šostakovičs an. Dabei soll auf eine Studie Valentina Cholopovas zurückgegriffen werden, die sich anhand zentraler Kompositionen der dreißiger bis fünfziger Jahre der Frage der allgemeinen Merkmale der Rhythmik Šostakovičs zuwendet.

Als Kennzeichen der Rhythmik Šostakovičs nennt Cholopova zuvorderst das Streben nach ununterbrochener Veränderung der rhythmischen Figuren [стремление к непрерывной изменяемости] sowie die offensichtliche Absicht, periodische Strukturen zu vermeiden [стремление к нерасчлененности на периодические построения и обновлению ритмических рисунков].[52] Ein weiteres Kennzeichen von Šostakovičs Stil stellt nach Cholopova die Einheit der polyphonen Bewegung im ganzen bei gleichzeitiger rhythmischer Freiheit und ständiger rhythmischer Veränderung der einzelnen Stimmen dar [единство движения в многоголосии в целом одновременно с метрической свободой и ритмической изменчивостью отдельных голосов].[53] Ferner weist die Forscherin darauf hin, daß die

[52] Cholopova, Neskol'ko nabljudenij nad ritmikoj Šostakoviča, S. 301.
[53] Cholopova, a.a.O., S. 307.

rhythmische Gestalt der Melodie bei Šostakovič in erster Linie abhängig ist von den Beziehungen zwischen den Tondauern, während sie im Gegensatz dazu bei Komponisten wie Prokof'ev, Stravinskij und Bartók von den Beziehungen der Akzente bestimmt werde.[54] Die Beispiele, aus denen Cholopova ihre Verallgemeinerungen bezieht, umfassen neben den Sinfonien Nr. 5 bis Nr. 11 (1937 bis 1957) und den Streichquartetten Nr. 2 und Nr. 3 (1944 und 1946) das Klavierquintett (1940) und das 2. Klaviertrio (1944) sowie das 1. Violinkonzert (1948), schließlich mehrere Klavierwerke: die Präludien op. 34 (1933), die 2. Sonate (1942) und die Präludien und Fugen op. 87 (1950/51). Damit beschränkt sich die Autorin fast ausschließlich auf Werke der "mittleren" Schaffensperiode Šostakovičs, auf jene Phase der schöpferischen Entwicklung also, die im populären Verständnis auch heute häufig noch als der "eigentliche" Šostakovič gilt. Angesichts der Tatsache, daß der Aufsatz Cholopovas bereits 1962 erschien, ist das Fehlen von Werken eines jüngeren Entstehungsdatums verständlich, und die Ausklammerung von Werken der frühen Phase (abgesehen von einer eher beiläufigen Behandlung des Präludiums As-Dur aus op. 34) erklärt sich aus der kritischen Skepsis, die die sowjetische Musikwissenschaft bis weit in die siebziger Jahre hinein den experimentellen Bestrebungen des jungen Šostakovič entgegenbrachte.

Ein Vergleich rhythmisch-metrischer Eigenschaften zwischen Werken der mittleren Schaffensphase und dem Spätwerk Šostakovičs offenbart sowohl Gemeinsamkeiten als auch wesentliche Unterschiede. Kennzeichnend für den Wandel ist vor allem die Vereinfachung rhythmischer Strukturen, die exemplarisch am Beispiel des 15. Streichquartetts erörtert wurde, jedoch Gültigkeit für nahezu alle Werke der Spätphase beanspruchen kann, wobei die rhythmische Vereinfachung selbstverständlich in enger Beziehung zu der Reduktion der übrigen Mittel des musikalischen Ausdrucks steht. In einer schönen Sentenz hat Wolfgang Rihm die Architektur im Spätwerk Šostakovičs einmal als "kahl und ausgebeint" und seine Sprache als "lakonisch, niemals dürr, dafür wesentlich" bezeichnet und hinzugefügt: "Es gibt kaum ökonomischer komponierte Musik in unserer Zeit als die Schostakowitschs." [55] Diese Attribute treffen präzise auch auf den speziellen rhythmisch-metrischen Charakter der Mehrzahl der späten Werke zu. Die Konzentration auf nur wenige rhythmische Formeln, die im 15. Streichquartett jeweils satzbestimmende Bedeutung erlangen, verleiht den Gestalten eine bohrende Insistenz, die keinesfalls mit Monotonie gleichzusetzen ist. Zugleich verfolgt Šostakovič aber im Spätwerk

[54] Cholopova, a.a.O., S. 307.
[55] Rihm, Festvortrag, S. 15.

auch eine Abkehr von rhythmisch-metrischen Extremen. Reine Ostinatoformen, die als Gegenpol zu der von Cholopova attestierten Tendenz zur ununterbrochenen Erneuerung rhythmischer Figuren ja auch bei Šostakovič existieren – erinnert sei an die "Invasionsepisode" des Kopfsatzes der 7. Sinfonie (1941) – sind im Spätwerk ebenso undenkbar wie die hochkomplizierten rhythmisch-metrischen Verwirrungen der Des-Dur-Fuge aus op. 87. Statt dessen treten quasi-ostinate Bildungen auf (z.B. Daktylusmotiv in der *Elegie*). Die nach wie vor auch im Spätwerk zu beobachtenden Verfahren zur Vermeidung periodischer Figuren werden verfeinert und wirken häufig nur unter der rhythmisch-metrischen "Oberfläche" (z.B. Durchbrechen des Marschrhythmus im *Trauermarsch* durch Pausen, Synkopen, Überbindungen). Daß die Taktgliederung im Spätwerk das entscheidende Bezugsschema für rhythmische Gestalten bleibt, kann allerdings nicht als spätwerkstypische Besonderheit gelten, findet sich doch dieses metrische Wesensmerkmal über das Gesamtschaffen Šostakovičs verteilt und ist selbst in den in der experimentellen Phase der 1920er Jahre entstandenen Werken anzutreffen, sogar dort noch, wo diese harmonisch und formal an der äußersten Grenze des zum Entstehungszeitpunkt musikgeschichtlich Möglichen standen.

Z u s a m m e n f a s s u n g

Statik – Dramatik – Programm

Analyse ist ihrem Wortsinn nach dem Zergliedern, dem Sezieren, der Bestimmung der Einzelbestandteile verpflichtet. Die Übertragung des physikalisch geprägten Begriffes der Statik auf musikalisches Gebiet ist von vornherein nur eingeschränkt analytisch tauglich, artikuliert er doch nicht einzelne Momente des musikalischen Ganzen, sondern eine Summe des sich aus dem Zusammenwirken mehrerer musikalischer Parameter ergebenden Eindrucks. Problematisch ist der Begriff des Statischen im Zusammenhang mit Musik allemal. Eine eindeutige Zuordnung zu einer musikalischen Erscheinung ist kaum möglich, da keine musikalische Erscheinung rein statisch ist. Völliger Stillstand der Bewegung kann im strengen Sinne musikalisch auch gar nicht existieren, denn Musik kann niemals stehenbleiben. Selbst ein minutenlanges *tacet* ist nicht statisch im genauen Wortsinn, da die Zeit als bestimmendes Konstituens aller Musik unaufhörlich in Bewegung ist. Ebenso gibt es keinen musikalischen Zustand, der durch die völlige Abwesenheit aller wirkenden Kräfte gekennzeichnet wäre, denn bereits das Erklingen eines einzigen Tones setzt Kräfte frei und erzeugt damit

einen Zustand von Spannung. So haftet dem Begriff des Statischen, wenn er übertragen wird auf musikalische Phänomene, von vornherein die schemenhafte Ungenauigkeit einer metaphorischen Umschreibung an. Die vorliegende Studie bekennt sich zwangsläufig von vornherein zu ebendieser metaphorisch bedingten Unschärfe des Statikbegriffes. Als statisch im weiter gefaßten Sinne wird eine Zeitgliederung des sich Wiederholenden, des Richtungslosen, des "auf der Stelle Tretenden" verstanden. Das Gegenüber des Statischen, dessen wesentliches Merkmal in der Gerichtetheit des Zeitverlaufs besteht, kann mehrere Namen tragen: Dynamik, Kinetik, Spannung. Am umfassendsten aber dürfte wohl der Begriff der Dramatik sein, setzt er doch den stetigen Wechsel von Spannung und Entspannung ebenso voraus wie Abwechslungsreichtum und Zielgerichtetheit. Da jede Komposition sowohl statische als auch dramatische Elemente enthält, gilt es, den Wirkungsbereich und Intensitätsgrad beider Pole abzuwägen.

Im folgenden sollen jene Facetten des Statischen im 15. Streichquartett, welche die Analyse der vorangegangenen Kapitel bereits verstreut aufzuzeigen suchte, zusammengefaßt werden. Zunächst noch einmal ein tabellarischer Überblick zu den wesentlichen "Daten" der Tondauernorganisation des 15. Streichquartetts:

Abb. 14, Faktoren der Tondauernorganisation im 15. Streichquartett

	Titel	Tempo	Metronom	Tempowechsel	Takt	Anzahl der Schlagzeiten (in ♩)
I	Elegie	Adagio	♩ = 80	k e i n	**4/4** 3/2	908
II	Serenade	Adagio	♩ = 80	k e i n	**4/4** **3/4** 2/4 5/4	439
III	Intermezzo	Adagio	♩ = 80	k e i n	**4/4** 3/4 5/8 3/2	100,5
IV	Nocturne	Adagio	♩ = 80	k e i n	**4/4** 3/2 5/4 3/4	319
V	Trauer-marsch	Adagio molto	♩ = 60	k e i n	**4/4** 3/2 5/4	261
VI	Epilog	Adagio – Adagio molto	♩ = 80 und ♩ = 60	ab T. 47 mehrfacher Wechsel von Adagio und Adagio molto	**4/4** 3/2 5/4 3/4	399

*Die jeweils dominierenden Taktarten sind schraffiert unterlegt.

Mit Blick auf das Werkganze lassen sich die folgenden, eine statische Wirkung ausübenden Merkmale feststellen:
- Aneinanderreihung von sechs Adagiosätzen, die mittels der Vorschrift *attacca* jeweils direkt ineinander übergehen;
- Beschränkung auf nur zwei Tempoqualitäten (𝅗𝅥 = 80 und ♩ = 60);
- 4/4-Takt als durchweg dominierendes Metrum;
- Beschränkung auf wenige, sehr einfache rhythmische Gestalten, die jeweils einen Satz prägen.

Außerhalb der konkreten musikalischen Zeitorganisation sind es vor allem die nachstehenden Kennzeichen, die direkt oder indirekt den Eindruck des Statischen unterstützen:
- Der Ton *"Es"* ist in jedem Satz (mit Ausnahme des vierten Satzes *Nocturne*) Zentralton.[56]
- Die melodische Motivik ist von repetitiven Elementen, z. B. Pendelfiguren, geprägt.
- Häufig existieren über längere Abschnitte enge dynamische Grenzen.
- Bestimmte Besonderheiten treten stereotyp auf, so endet z. B. jeder der sechs Sätze im *pianissimo* und mit fallenden Intervallen oder Tonrepetitionen.
- Im formalen Bereich ist das Prinzip der Reihung vorherrschend.

Zum Reihungsprinzip noch die folgenden Anmerkungen: Sowohl einzelne Abschnitte als auch ganze Sätze sind im 15. Streichquartett kontrastartig aufeinander bezogen. Dieser Form der Reihung wohnt indirekt ein statisches Moment inne, steht sie doch im Gegensatz zu einer zielorientierten, dynamischen Verarbeitung kontrastierender Themen, wie sie etwa in der – im 15. Streichquartett nicht in Erscheinung tretenden[57] – Sonatenhauptsatzform erfolgt: "This very escape from the sonata aesthetic", konstatiert Roseberry, "effects a loosening of the temporal dimension of 'becoming', a feeling of a journey into eternity."[58] Am deutlichsten läßt sich diese konkrete musikalische "Zeitlosigkeit" in der Elegie beobachten, die wohl konsequenter als alle anderen Werke Šostakovičs eine statische Zeitkonzeption verfolgt. Den naheliegenden Vergleich zu jenen Kompositionen, die unter dem stilistischen Schlagwort *minimal music* zusammengefaßt werden, bemüht

[56] Alle Sätze tragen die Vorzeichen von es-Moll. Selbst wenn verschiedene harmonische Modelle einander abwechseln (modale Harmonik, Dur-Moll-Beziehungen, melodische Zwölftonabschnitte, freitonale Abschnitte), wirkt *Es* immer als Gravitationszentrum.

[57] Vgl. hierzu auch die Ausführungen auf S. 47f. dieser Arbeit über das in der *Elegie* vermeintlich angewandte Prinzip des Sonatenhauptsatzes.

[58] Roseberry, Ideology, Style, Content, and Thematic Process, S. 505.

denn auch folgerichtig Gojowy, wenn er das 15. Streichquartett als "gedehnte Minimal Music in leittonlosen diatonischen Flächen"[59] bezeichnet. Dabei bleibt freilich relativierend anzumerken, daß ungeachtet einiger Berührungspunkte doch grundsätzliche Unterschiede zwischen den in Šostakovičs letztem Streichquartett zum Einsatz kommenden Techniken der Zeitgestaltung und den ungefähr zeitgleich in den USA entstandenen minimalistischen Verfahren bestehen. Verfolgen die letzteren infolge der ständigen Wiederholung weniger rhythmisch-melodischer Formeln bei nur geringfügiger Veränderung und allmählicher Phasenverschiebungen der einzelnen *patterns* im Endeffekt die Entstehung eines Klangkontinuums mit meditativem Charakter, so bleibt demgegenüber selbst die *Elegie* des 15. Streichquartetts auch dort noch dramatisch, wo äußerlich alle Merkmale des Statischen zu bestehen scheinen. Die Grenze zum Meditativen wird nie überschritten. Das Gefälle im Grad des Statischen, das zwischen den einzelnen Sätzen besteht, tut ein übriges, statische Abschnitte gleichsam aufzuheben in einem Wechsel von Zuständen der Spannung und Entspannung. Letztlich wohnt deshalb auch dem 15. Streichquartett neben dem unüberhörbaren Anteil des Statischen eine gerade aus der Ökonomie der Mittel erwachsende Gewalt des Dramatischen inne.

Die Abneigung, die Šostakovič gegen die verbale Erläuterung kompositionstheoretischer Probleme hatte, äußert sich auch in der Nicht-Existenz etwaiger Reflexionen zum Wesen und den abstrakten Qualitäten der musikalischer Zeitorganisation. Der im Todesjahr des Komponisten erschienene Aufsatz *Musik und Zeit*,[60] dessen Titel auf eine theoretische Annäherung auch an Fragen der musikalischen Zeitorganisation hindeuten könnte, beschäftigt sich ausschließlich mit der Dimension des historischen Zeitbegriffs im Sinne einer soziologischen Analyse; für eine syntaktische, musikimmanente Analyse unter dem Aspekt auftretender innermusikalischer Zeitstrukturen bietet er, wie auch alle anderen Veröffentlichungen Šostakovičs, keine Anhaltspunkte. Für das 15. Streichquartett aber ist an anderer Stelle ein ungemein aufschlußreiches Zeugnis des Komponisten überliefert. Während einer Probe des ersten Satzes des Werkes mit dem *Beethoven-Quartett* liefert der Komponist das folgende, von dem Bratschisten

[59] Gojowy, Absurde Szenenfolgen, S. 89.

[60] In: Hellmundt/Meyer/Šostakovič, Erfahrungen, S. 185-198. Es kann allerdings mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit angenommen werden, daß Šostakovič ohnehin nicht der Autor dieses Aufsatzes ist. Der todkranke Komponist dürfte für diesen Aufsatz kaum mehr als seine Unterschrift geliefert haben. Abgesehen vom Inhalt des Textes sprechen auch stilistische Merkmale gegen eine Autorschaft Šostakovičs.

Fëdor Družinin erinnerte Bild als unterstützende Interpretationsvorstellung: "Play it so that flies drop dead in mid-air, and the audience start leaving the hall from sheer boredom."[61] Diese Bemerkung mag in sich jene Übertreibung tragen, die die Arbeit an der musikalischen Interpretation zuweilen zur Verdeutlichung des eigenen Standpunkts erfordert, und sie mag aufgrund dieser Übersteigerung leicht als Anekdote abgetan werden – bei genauerer Reflexion aber vermag sie wesentliche Anhaltspunkte zu geben. Wenn ausgerechnet Šostakovič, der gewiß dem Publikum gegenüber niemals jene Arroganz besaß, wie sie zuweilen in den Avantgardekreisen des Westens modern war, und der wie kaum ein anderer die Fähigkeit der musikalischen Massensuggestion besaß (und sie nicht selten einsetzte), die künstlerische Absicht äußert – sei es auch nur als Bild der Übertreibung – ein Publikum so zu langweilen, daß es den Saal verläßt, dann ermöglicht diese Bemerkung zwei Hypothesen. Erstens, daß Šostakovič den Eindruck des Statischen kompositorisch in einer solchen Weise beabsichtigte, daß er ihn auch in der Interpretation auf extreme Weise verwirklicht wissen wollte, und zweitens, daß er das 15. Streichquartett mehr als andere Werke "für sich selbst" schrieb. Die zweite Hypothese führt direkt zu der Frage nach einem versteckten Programm des Werkes.

Anders als die unmittelbar vorangehenden Streichquartette trägt das 15. Streichquartett keine Widmung. Fays Hypothese, wonach das Werk auf versteckte Weise dem Geiger David Ojstrach gewidmet sei, kann nicht überzeugen.[62] Ojstrach starb überraschend während einer Konzertreise in Amsterdam am 24. 10. 1974 – zu einem Zeitpunkt also, als die Arbeit am 15. Streichquartett bereits definitiv abgeschlossen war. Šostakovič hat demnach das Quartett keinesfalls als Gedächtniswerk für Ojstrach konzipiert. Andererseits gibt es auch keinen ersichtlichen Grund, der eine Erklärung dafür bieten könnte, weshalb Šostakovič eine nachträgliche offizielle, also schriftliche Dedikation an Ojstrach unterdrückt haben sollte. Da die Partitur zum Druck erst am 11. 4. 1975 eingereicht wurde, wäre eine Widmung *In memoriam*, wie Šostakovič sie bei mehreren Streichquartetten vornahm,[63] noch mühelos möglich gewesen. Berücksichtigt man den zusammenfassenden, rückblickend-resignativen Charakter des Werkes, so erweist es sich als wahrscheinlicher, daß Šostakovič das Quartett "für sich selbst" geschrieben hat. Diese Hypothese wird unterstützt, zieht man in Betracht, daß Šostakovič insgeheim bereits das 8. Streichquartett als "autobiographisches Quartett"[64] konzipierte, auch wenn die öffentliche Dedikation *Den Opfern von Faschismus und Krieg*, die dieses Quartett trägt, zunächst auf andere Absichten zu deuten scheint. An Glikman, den vertrauten Freund, schreibt Šostakovič jedenfalls bezüglich des 8. Streichquartetts:

> "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."[65]

Im 15. Streichquartett nun wird die Funktion, die im 8. Streichquartett das D-Es-C-H-Motiv als struktuerell-ideelles Gerüst übernimmt, auf andere Weise ausgefüllt. In diesem Zusammenhang gelingt Meyer der detaillierte Nachweis, daß in diesem Werk mehrere kompositorische Elemente auftreten, die als typisch für die musikalische Sprache Šostakovičs gelten können und mithin dem Werk einen zusammenfassenden Gestus verleihen. Meyer spricht vom "Einsatz charakteristischer lexikalischer Wendungen" und versteht das betreffende Quartett als eine "Anthologie von Mitteln ..., deren sich der Komponist in der Mehrzahl seiner Werke bediente".[66] Bei den so charakterisierten kompositorischen Elementen handelt es sich demnach nicht um motivisch-thematische Zitate, wie sie in einer Vielzahl von Werken von Šostakovič anzutreffen sind, sondern um präthematische, d.h. allgemeine rhythmische, metrische, melodische, harmonische und klangliche Strukturen. Das gehäufte Auftreten derartiger typischer Elemente läßt das 15. Streichquartett als bewußte Rückschau und Synthese erscheinen.

Wenn Danuser in einer beiläufigen Bemerkung im Zusammenhang mit Hanns Eisler das 15. Streichquartett Šostakovičs als "melancholische Antwort eines um Loyalität bemühten Komponisten auf die (im Zeichen des Sozialistischen Realismus verordnete) Pflicht zu einer affirmativen Ästhetik"[67] deutet, so ist dies zwar insofern zutreffend, als das 15. Streichquartett tatsächlich in keiner Weise den Anforderungen

---

61 Zit. nach Wilson, Shostakovich - A Life remembered, S. 470.

62 Fay, The last quartets of Dmitri Shostakovich, S. 53.

63 Personenbezogen konkrete Widmungen *In memoriam* tragen das der ersten Frau des Komponisten, Nina Šostakovič, gewidmete 7. Streichquartett und das dem zweiten Geiger des *Beethoven-Quartetts*, Vasilij Širinskij, gewidmete 11. Streichquartett.

64 Vgl. hierzu Volkov/Šostakovič, Zeugenaussage, S. 176.

65 Glikman/Šostakovič, Briefe an eine Freund, S. 173f. (Brief vom 19. 7. 1960).

66 Meyer, 'Musik in der Musik' im Schaffen Dmitrij Schostakowitschs am Beispiel des 15. Streichquartetts, S. 123.

67 Danuser, Die Musik des 20. Jahrhunderts, S. 289.

der genannten Doktrin entspricht, es verfehlt aber diese Interpretation die Problematik des Sachverhalts. Denn eine solcherart politisierende Deutung verkennt die Wurzeln des aus existentialistischen Fragestellungen angetriebenen Spätschaffens. Zweifellos ist es sinnvoll, etwa die Sinfonien Nr. 4 bis Nr. 12 hinsichtlich ihrer Position zum Konzept des Sozialistischen Realismus und der damit verbundenen affirmativen Ästhetik zu hinterfragen; dieser Ansatz greift aber, angewandt auf das Spätschaffen, zu kurz. Das 15. Streichquartett kann keine Antwort auf den Druck ästhetischer, affirmativer (und damit politischer) Pflichten sein, weil es von vornherein nicht in diese Richtung fragt.

Die biographisch-schaffenspsychologische Finalposition, die dem 15. Streichquartett im Urteil der das Gesamtschaffen überblickenden Nachwelt zugewiesen wird,[68] bedarf freilich auch der Relativierung. Wie aus einem Bericht Cyganovs hervorgeht, hat Šostakovič die Arbeit an einem weiteren, dem sechzehnten, Quartett, zumindest ernsthaft erwogen.[69] Auf die Tatsache, daß ursprünglich ein Zyklus von 24 Streichquartetten geplant war, wurde bereits an anderer Stelle hingewiesen. Ferner ist davon auszugehen, daß seit etwa 1969 j e d e m vollendeten Werk Šostakovičs potentiell die Funktion eines "letzten Werkes" mit allen daran sich knüpfenden Implikationen zukam. Glikman erinnert sich an ein Gespräch mit Šostakovič, bei dem dieser bereits 1968 die folgende Befürchtung äußerte: "Vielleicht ist das lächerlich, aber ich glaube immer, daß ich nicht genügend Zeit habe, mein laufendes Opus zu Ende zu schreiben. Plötzlich sterbe ich, und die Sache bleibt unvollendet."[70] Es ist wohl nicht zuletzt diese auf den späten Werken lastende Hypothek, die für den spezifischen Spätwerksgestus nahezu aller vollendeten Werke seit der 14. Sinfonie verantwortlich ist und deshalb auch das 15. Streichquartett zu lediglich e i n e m Baustein in einem größeren Komplex von strukturell und emotionell zusammenhängenden Kompositionen macht.

---

[68] Vgl. hierzu beispielsweise die gleichermaßen musikalische Struktur und ästhetisch-biographische Position des 15. Streichquartetts betreffende Anmerkung Ivashkins (Shostakovich and Schnittke, S. 261), wonach das gesamte Werk zur "Coda" werde.

[69] Cyganov, Polveka vmeste, S. 31. Der Geiger teilt die Bemerkung Šostakovičs im Zusammenhang mit einem nicht exakt datierten Treffen anläßlich der Übertragung der während der gemeinsamen Proben für die Aufführung des 15. Streichquartetts vereinbarten interpretatorischen Details in die Partitur der Druckvorlage mit. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat das erwähnte Treffen im Zeitraum zwischen der Moskauer Erstaufführung des 15. Streichquartetts am 11. 1. 1975 und der Übergabe des Werkes zum Druck am 11. 4. 1975 (vgl. hierzu Fay, The last quartets of Shostakovich, S. 11) stattgefunden.

[70] Glikman/Šostakovič, Briefe an einen Freund, S. 263. (Wörtliche Wiedergabe eines von Šostakovič am 9. 3. 1968 mündlich gegenüber Glikman geäußerten Gedankens.)

VERSPÄTETE REZEPTION DER ZWEITEN WIENER SCHULE? ZWÖLFTÖNIGE STRUKTUREN IN DER 14. SINFONIE OP. 135

V o r b e t r a c h t u n g e n

Zum Phänomen der Zwölftönigkeit im Spätwerk Šostakovičs

Shostakovich discovers Schönberg – so lautete der reichlich plakative Titel eines von dem österreichisch-britischen Musikkritiker Hans Keller verfaßten Aufsatzes, der am 8. Oktober 1970 in der von der BBC herausgegebenen Wochenzeitschrift *The Listener* erschien und in dem wohl zum erstenmal auf die Existenz von Zwölftonreihen in einem Werk Dmitrij Šostakovičs hingewiesen wurde. Angesichts der Tatsache, daß Šostakovič selbst sich in mehreren offiziellen Verlautbarungen kritisch bis ablehnend zur Zwölftonmusik geäußert hatte und im Jahre 1970 im Westen noch überwiegend, wenn nicht ausschließlich, als führender Repräsentant des sowjetischen Kulturlebens und exemplarischer Vertreter des Prinzips des Sozialistischen Realismus in der Musik gehandelt wurde, ist Kellers Entdeckung rückblickend durchaus revolutionär zu nennen. Daß sich Keller der Reichweite seiner Forschungsergebnisse in jeder Hinsicht bewußt war, kommt in seinem Aufsatz denn auch unverhohlen zum Ausdruck.

> " ... sensations do not tend to disclose themselves with a bang, even though they often happen with a bang; by the time people find out about them, the bang has gone. Take Columbus. There'd have been nothing wrong with a special edition of the American 'News of the World': We have been discovered! (...) A discovery, in short, is the sensation par excellence – if, that is, you discover it. Shostakovich's Twelfth String Quartet – his most recent finished and perhaps his greatest – has been heard, written and talked about, but considering most of what has been said, people might just as well have heard another Shostakovich quartet ... (...) The quartet's two major sensations have meanwhile gone unnoticed. They are psychologically interrelated: on the one hand, Shostakovich intermittently adopts Schoenbergian dodecaphony, and on the other, he has modelled the work on Schoenberg's pre-dodecaphonic and pre-atonal First Chamber Symphony. (...) With admiration and respect, I challenge one of the two or three musical geniuses alive to read the article, read my

forthcoming analysis in 'Tempo', and tell me whether I am right or wrong."[1]

Es bleibe dahingestellt, inwiefern "musical genius" vonnöten war, um die korrekten Ergebnisse Kellers zu bestätigen (und ob "musical genius" unabdingbare Voraussetzung war, um zu ihnen überhaupt erst gelangen zu können). Tatsache aber ist, daß eine in ihrer Dichte und Konsequenz unterschiedliche Verwendung zwölftönigen Materials für eine ganze Anzahl von nach 1966 entstandenen Werken Šostakovičs konstatiert werden kann. Unter diesen ist das von Keller besprochene 12. Streichquartett von 1968 nicht das erste Werk, das Zwölftonreihen aufweist. Bereits in *Tajnye znaki* [*Geheimnisvolle Zeichen*], dem sechsten Lied der ein Jahr vorher entstandenen *Sieben Gedichte nach Blok*, erscheint eine zwölftönige Folge mehrfach in den beiden Instrumentalparts.[2] Auch im Adagio-Mittelsatz des nur wenige Monate nach dem Blok-Zyklus entstandenen 2. Violinkonzerts finden sich zwölftönige Gedanken. Freilich sind es erst die drei zentralen Werke der folgenden beiden Jahre – das 12. Streichquartett, die Sonate für Violine und Klavier sowie die 14. Sinfonie – welche zwölftönige Strukturen als zentrale Elemente der Themenbildung etablieren und somit überhaupt erst erlauben, die peripheren zwölftönigen Gedanken der Blok-Suite und des 2. Violinkonzerts im Rückblick als absichtsvoll zwölftönig zu bezeichnen. Zusammen mit dem später folgenden 13. Streichquartett (1970), der 15. Sinfonie (1971) und der Sonate für Bratsche und Klavier (1975) können sie als Schlüsselwerke für die Handhabung von Zwölftonreihen bei Šostakovič gelten. Da jedoch, von wenigen Auftrags- und Gelegenheitskompositionen abgesehen, im Prinzip alle der im letzten Schaffensjahrzehnt des Komponisten entstandenen Werke (selbst die *Filmmusik zu King Lear* op. 137!) zumindest ansatzweise zwölftönige Elemente aufweisen, kann die Auseinandersetzung mit zwölftönigem Material als übergreifendes Stilmerkmal des gesamten Spätwerks gelten. Eine Ausnahme unter den späten "Hauptwerken" bildet einzig das 14. Streichquartett, das sich jedoch indirekt insofern auf den Gedanken der Zwölftönigkeit bezieht, als hier, etwa durch zehn- und elftöniges melodisches Material, Zwölftönigkeit geradezu absichtsvoll vermieden scheint.[3]

Innerhalb dessen, was unter dem Terminus "Zwölftontechnik" einen musikhistorischen Platz zugewiesen bekommen hat, bildet Šostakovičs System zwölftönigen Komponierens ohne Zweifel einen Grenzfall. Mit Schönbergs "Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen", die ihre logische Konsequenz in der "ständigen und ausschließlichen Verwendung einer Reihe" findet,[4] hat Šostakovičs Technik wenig gemein, bilden doch hier Zwölftonreihen nur e i n kompositorisches Mittel unter mehreren anderen. Zwölftonreihen treten bei Šostakovič immer als das Besondere, Andersartige innerhalb eines tonalen oder freitonalen Umfeldes auf. Das heißt vor allem, daß sie ihren Sinn niemals aus sich selbst heraus erhalten, sondern immer erst aus der Wechselbeziehung, die sie mit ihrem nichtdodekaphonen Umfeld eingehen. In diesem Zusammenhang springt unweigerlich die historische "Verspätung" ins Auge, mit welcher Šostakovič sich dem Prinzip zwölftönigen Komponierens zuwendet. Da die Musikgeschichtsschreibung zu einem nicht unwesentlichen Teil sich als Geschichte von "Erstmaligkeiten" versteht, muß einem wie auch immer sich gebärdenden Fortschrittsdenken jeder Versuch, Ende der 1960er Jahre eine nicht-serielle, nicht-aleatorische und selbst im Vergleich zu Schönberg, Berg und Webern gewissermaßen "abgeschwächte" Zwölftönigkeit zu benutzen, hoffnungslos unzeitgemäß anmuten. Aus diesen beiden ineinander verzahnten Aspekten – der Frage nach dem kompositorischen Wie und damit nach der kompositorischen Einzigartigkeit einerseits sowie der Frage nach dem historischen Weshalb andererseits – ergibt sich das gedankliche Spannungsfeld, das im Hintergrund der folgenden Untersuchung steht.

Zunächst noch einmal zurück zu dem eingangs zitierten Hans Keller: Wenn dieser die Aufdeckung zwölftöniger Prinzipien in einem Werk Šostakovičs indirekt der Entdeckung Amerikas vergleicht, so scheint dies auf den ersten Blick nur eine unter mehreren anderen journalistisch-provokanten Übertreibungen zu sein. Inwieweit Šostakovič und seine Methode zwölftönigen Komponierens musikgeschichtlich tragende (im Sinne des Gleichnisses Kellers: eine dem Einfluß Amerikas auf die gesamte Zivilisation entsprechende) Bedeutung zu erlangen imstande ist, wird wesentlich abhängen von der Position, die dem Gesamtwerk des sowjetischen Meisters innerhalb der Musikgeschichte schließlich eingeräumt wird. Eine solche Position zu bestimmen, fällt freilich erst der Geschichtsschreibung der kommenden Jahrzehnte zu (auch wenn in dieser Arbeit der Versuch einer geschichtlichen Wertung zwangsläufig nicht vermieden werden kann und nicht vermieden werden soll). Schon jetzt, aus einer durch Nähe noch historisch beschränkten Perspektive heraus, läßt sich jedoch feststellen, daß die Arbeit mit zwölftönigem Material innerhalb der Grenzen des Œuvres

---

1 Keller, Shostakovich discovers Schoenberg, S. 494.

2 Cello: T. 1-3; Violine: T. 24-27; kanonisch versetzt in beiden Instrumenten: T. 82-86.

3 Vgl. hierzu auch Longmans Beobachtung (Expression and Structure, S. 392): "The Fourteenth Quartet seems studiously to avoid twelve-note material."

4 Schönberg, Komposition mit zwölf Tönen, S. 151.

Šostakovičs tatsächlich einen neuen "Kontinent" bildet. Wie das einst entdeckte Amerika die Geschichte der Menschheit entscheidend prägen sollte, so hat jene Methode der Zwölftontechnik, die Šostakovič wenige Jahre vor seinem Tod für sich "entdeckte", seiner Tonsprache ihren Stempel aufgedrückt und sie tiefgreifend verändert.

Gesellschaftspolitischer Hintergrund und offizielle theoretische Position Šostakovičs

Es war kein Geringerer als Arnold Schönberg, der den Endzweck der Zwölftontechnik in Beziehung zu einem nicht zuletzt rezeptiven Kriterium setzte: "Die Komposition mit zwölf Tönen hat kein anderes Ziel als Faßlichkeit."[5] Unmittelbar nachdem er dieses Ziel formuliert hat, kommt Schönberg auf "gewisse Ereignisse in der jünsten Musikgeschichte" zu sprechen – gemeint sind Hörerproteste während Aufführungen seiner Werke – und räumt ein, daß es zwölftönigen Werken bisher "trotz des neuen Organisationsmittels" nicht gelungen sei, "Verständnis zu erringen".[6] Der betreffende Aufsatz wurde von Schönberg im Jahre 1934 entworfen: Doch obgleich sich zwölftönige und serielle Werke nach dem 2. Weltkrieg in Westeuropa und den USA der besonderen Protektion seitens einiger Kulturverantwortlicher erfreuen konnten und die wissenschaftlich-intellektuelle Auseinandersetzung mit der Zwölftonmusik zu musikphilosophischen Gipfelleistungen wie Adornos *Philosophie der neuen Musik* führte, steht das "Verständnis" der breiten Zuhörerschaft bis heute – weit über ein halbes Jahrhundert nach Schönbergs Aufsatz – aus. Das Dilemma der Dodekaphonisten steht letztlich symbolisch für das, was die sowjetische Šostakovič-Forscherin Sabinina bezeichnete als die "Bedingungen der 'Schere': die sich vertiefende Kluft zwischen der Produktion von Massenware und der ernsten, hohen Tonkunst"[7]. Die gestörte Rezeption von Zwölftonmusik widerspiegelt somit eines der Grundprobleme der Kunst des 20. Jahrhunderts – das Verhältnis von Kunstwerk und Adressat.

Wenn nach dem 2. Weltkrieg die Zwölftontechnik in Westeuropa und Amerika einen (zumindest intellektuellen) Siegeszug antrat, der sie vorübergehend zum dominierenden Idiom werden ließ, so waren dodekaphone Kompositionstechniken dagegen innerhalb der Sowjetunion nach wie vor scharfen ästhetischen (und damit politischen) Angriffen ausgesetzt. Obwohl 1934, also immerhin zwei Jahre nach Proklamation der Doktrin des sozialistischen Realismus, die erste sowjetische Schönberg-Monographie in einer Auflage von 3300 Exemplaren erscheinen konnte[8] – der Autor war Šostakovičs Freund Sollertinskij – blieb die Technik zwölftönigen Komponierens für sowjetische Komponisten bis ins Jahr 1958, als einige der Beschlüsse der Formalismus-Resolutionen von 1946-1948 (u.a. das Verbot für die Aufführung von Werken Schönbergs und Weberns) aufgehoben wurden, offiziell mit einem Tabu belegt, und auch wenn die als erste sowjetische dodekaphone Komposition in die Annalen der Musikgeschichte eingegangene *Musica stricta* von Andrej Volkonskij bereits von 1956 datiert, so sollte es doch noch bis weit in die 1960er Jahre dauern, bis zwölftönige und serielle Kompositionstechniken offiziell zumindest toleriert wurden.[9]

Aufschlußreich sind in diesem Zusammenhang die entsprechenden Artikel in sowjetischen Lexika. Fehlt das Stichwort додекафония in der 51bändigen 2. Ausgabe der *Bolšaja Sovetskaja Ėnciklopedija* (erschienen 1950 bis 1958) noch völlig, so wird 1963 "Dodekaphonie" im *Ėnciklopedičeskij Slovar'* als "eine der Richtungen der formalistischen Musik" ["одно из направлений формалистической музыки"][10] definiert, wobei "Formalismus" in der gleichen Publikation eine Erläuterung findet als künstlerische Methode, die durch "äußersten Individualismus und Subjektivismus" sowie durch den "Kult um die Form 'um ihrer selbst willen'" charakterisiert werde und zur "Ideenlosigkeit in der Kunst" sowie zum "Zerfall der Form" führe ["художест(венный) метод, для которого характерный ... крайний индивидуализм и субъективизм, культ формы 'так таковой' (...). Приводит к безыдейности в иск(усстве)е ... и распаду формы."].[11] Dies, wohlgemerkt, nachdem bereits einige Jahre vorher die in den Beschlüssen von 1948 des Formalismus bezichtigten Komponisten, unter ihnen an vorderster Stelle Šostakovič, offiziell rehabilitiert worden waren. Doch selbst Partei- und Staatschef Chruščëv hielt es 1963 für geboten, sich öffentlich und somit politisch verbindlich zur Zwölftontechnik zu äußern – allerdings ohne übermäßige Sachkenntnis:

> "Eine Musik, die keine Melodie hat, ruft nichts hervor außer Gereiztheit. (...) Wie sich erweist, gibt es unter den Geistesschaffenden junge Menschen, die zu beweisen suchen, die Melodie hätte in der Musik ihre Da-

5 Schönberg, Komposition mit zwölf Tönen, S. 147.
6 Ebd.
7 Sabinina, Šostakovič – Simfonist, S. 27.
8 Prieberg, Musik in der Sowjetunion, S. 339f.
9 Noch 1961 wurde z. B. Nikolaj Karetnikov, einem der Wegbereiter der Dodekaphie und des Serialismus in der UdSSR, nach der Aufführung seines Balletts *Vanina Vanini* die offizielle Lehrtätigkeit untersagt und seine Musik mit Aufführungsverbot belegt. Daß sich die Situation ab Mitte der 1960er Jahre etwas entspannte, zeigt sich daran, daß dann auch so wohletablierte Komponisten wie Rodion Ščedrin und Kara Karaev dodekaphone Kompositionstechniken einsetzen. Vgl. hierzu Schwarz, Musik und Musikleben in der Sowjetunion, S. 726ff.
10 Ėnciklopedičeskij Slovar' v dvux tomax, Bd. 1, A - Maskaron, Moskau, Sovetskaja Ėnciklopedija, 1963, S. 342.
11 A.a.O., Bd. 2, Maskat - Jaja, Moskau, Sovetskaja Ėnciklopedija, 1964, S. 587.

seinsberechtigung verloren; sie werde von einer 'neuen' Musik abgelöst, der 'Dodekaphonie', einer Musik der Geräusche. Für einen normalen Menschen ist es schwer zu verstehen, was sich hinter dem Wort 'Dodekaphonie' verbirgt; aber wahrscheinlich das gleiche, das hinter dem Wort 'Kakophonie' steckt. Und eben diese 'Kakophonie' werden wir in der Musik hinwegfegen, und zwar restlos."[12]

Erst 1972, als die große Zeit der Zwölftontechnik im Westen längst vorüber ist, definiert die nunmehr 3. Auflage der *Bolšaja Sovetskaja Ėnciklopedija* das Stichwort "Dodekaphonie" wertfrei als "einen der Wege zum modernen Avantgardismus" ["один из путей к современному авангтардизму"] und beschreibt neutral die technischen Besonderheiten dieser Kompositionsmethode.[13]

Und Šostakovič? Der bedeutendste sowjetische Komponist hat sich mehrfach offiziell zur Zwölftontechnik geäußert – in verschiedenen Graden der Ablehnung. 1959 antwortet er, zu Gast beim III. Festival neuer Musik "Warschauer Herbst", auf die Frage eines Interviewers, ob die dodekaphonische Musik einen Sinn und eine Zukunft habe, folgendermaßen:

> "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 aufs stärkste und beraubt sie ihrer Individualität. Es ist ja kein Zufall, daß es in der gesamten Hinterlassenschaft des Schöpfers des Zwölftonsystems, Arnold Schönbergs, kein einziges Werk gibt, das breite Anerkennung gefunden hätte. Dasselbe kann man auch von seinem Nachfolger Anton Webern sagen. (...) Ich möchte betonen, daß die Ausdrucksmöglichkeiten der Zwölftonmusik äußerst gering sind. Bestenfalls ist sie in der Lage, Zustände der Niedergeschlagenheit, der völligen Erschöpfung oder der Todesangst auszudrücken, das heißt Stimmungen, die der Gemütsverfassung des normalen Menschen, und um so mehr derjenigen des Menschen der neuen, sozialistischen Gesellschaft, entgegengesetzt sind."[14]

Die extrem ablehnende Position, die Šostakovič hier vertritt – der Hinweis auf den "neuen sozialistischen Menschen" erscheint allerdings etwas zu plakativ, um nicht einen Funken Ironie aufscheinen zu lassen und das Bestreben, das "offizielle" Moment der Aussage zu unterstreichen! – ist beileibe kein Einzelfall. Noch weniger rational geben

[12] Zit. nach Schwarz, Musik und Musikleben in der Sowjetunion, S. 684.
[13] Bolšaja Sovetskaja Ėnciklopedija, 3. Auflage (1970-1978), Band 8, Debitor-Evkalipt, Moskau: Sovetskaja Ėnciklopedija, 1972, Sp. 1149.
[14] Zit. nach Hellmundt/Meyer/Šostakovič, Erfahrungen, S. 141f.

sich etwa die Formulierungen, mit denen Kabalevskij und Chačaturjan, neben Šostakovič die bekanntesten lebenden Komponisten der Sowjetunion in den 1960er Jahren, während des 3. Allunionskongresses der Komponisten im März 1962 ihrer Abneigung gegen die Zwölftonmusik Ausdruck verleihen. Kabalevskij äußert, mit unverhohlenem Selbstbewußtsein hinsichtlich der eigenen Begabung:

> "Was die Dodekaphonie betrifft, so habe ich folgende Meinung: wenn ein Mensch begabt ist, wird er sie überhaupt vermeiden, und wenn er sich für sie zu interessieren beginnt, dann wird er sie ganz bestimmt ablehnen, wie es alle begabten Komponisten in der Welt getan haben."[15]

Chačaturjan zieht sich hinter nichtssagende Schlagworte zurück:

> "Schlecht ist es, wenn sich der Komponist auf der Suche nach einer individuellen Sprache den abgedroschenen Schemata der Dodekaphonie oder der serienmäßigen Antimusik zuwendet."[16]

Es wird nur schwer möglich sein, endgültig zu entscheiden, inwiefern hier tatsächliche, ureigenste musikalische Überzeugungen vorliegen oder inwiefern opportunistische Staatsräson die Wortwahl diktiert. Was Šostakovič betrifft, so spricht die große Zahl von zwölftönig geprägten Kompositionen der letzten Lebensjahre dafür, daß er sein Verhältnis zur Zwölftonmusik später zumindest teilweise revidiert hat. Treffender jedenfalls als die wenig differenzierte Äußerung des oben ausschnittsweise zitierten Warschauer Interviews dürfte wohl die folgende private Bemerkung Šostakovičs seine Einstellung zur Zwölftontechnik Schönbergscher Prägung umreißen. Der junge Ėdison Denisov überliefert seinen Mentor mit folgenden schlichten, auf Schönberg bezogenen Worten: "Wissen Sie: ich liebe diesen Komponisten nicht ..."[17]

Historische Abgrenzung der Terminologie und analytische Methode

Untersucht man das Spätwerk Šostakovičs nach harmonischen und melodischen Gesichtspunkten, so stellt sich zunächst die Frage, inwiefern der Begriff der Z w ö l f t o n r e i h e hier überhaupt terminolo-

[15] Zit. nach Schwarz, Musik und Musikleben in der Sowjetunion, S. 566.
[16] Zit. nach Schwarz, a.a.O., S. 565.
[17] Denisov, Tagebucheintrag vom 21. 4. 1958, hier zit. nach: Gojowy, Schostakowitsch - Briefe an Denissow, S. 206. Im Gegensatz zu Schönberg, dies bleibt in diesem Zusammenhang anzumerken, brachte Šostakovič aber Alban Berg Zeit seines Lebens eine hohe Wertschätzung entgegen; vgl. hierzu u.a. Volkov/Šostakovič, Zeugenaussage, S. 71.

gische Berechtigung besitzt. Was ist eine Zwölftonreihe? Carl Dahlhaus beantwortet diese Frage ganz im Sinne des Systems der Zwölftontechnik: "Eine Reihe ist ... eine die zwölf Tonqualitäten der chromatischen Skala umfassende Anordnung von Intervallklassen, die das Bezugssystem einer Komposition darstellt."[18] Zentraler Begriff in Dahlhaus' Definition ist das Wort "Bezugssystem". Gemeint ist damit eine Beziehung zwischen Reihe und Komposition, die voraussetzt, daß jeder Ton eines Stückes durch eine (und nur eine!) Reihe determiniert ist, ohne daß "freie" Töne existieren. In diesem strengen Sinne wäre – um die Ergebnisse der Analysekapitel vorwegzunehmen – keine einzige der bei Šostakovič anzutreffenden Reihen eine "Zwölftonreihe". Allein die Abkopplung des Terminus der Zwölftonreihe von dem der Zwölftontechnik berechtigt, überhaupt von Zwölftonreihen bei Šostakovič zu sprechen. Zwölftontechnik verweist als Begriff immer auf Schönberg und seine Nachfolger. Zwölftonreihe aber kann jenseits von Schönberg als neutraler Begriff für eine (um erneut Dahlhaus zu bemühen) "die zwölf Tonqualitäten der chromatischen Skala umfassende Anordnung von Intervallklassen" verstanden werden. Mit der gleichen Berechtigung, mit der ein C-Dur-Akkord bei Bach ebenso wie ein C-Dur-Akkord bei Wagner unabhängig von seiner je verschiedenen harmonischen Funktionalität allein aufgrund seiner inneren Struktur als "C-Dur" bezeichnet wird, kann eine Zwölftonreihe, wenn sie das Prinzip der Nichtwiederholung einhält, lediglich aufgrund ihrer Oberflächenstruktur als eine "Reihe von zwölf Tönen" und mithin als "Zwölftonreihe" bezeichnet werden. In diesem Sinne wird der Begriff denn auch in der gesamten russisch-, englisch- und deutschsprachigen Literatur zu Šostakovič verwendet, und die vorliegende Arbeit übernimmt den Begriff der selbstverständlichen, "unhistorischen" Zwölftonreihe.

Die folgenden Untersuchungen des Phänomens zwölftöniger Strukturen im Werk Dmitrij Šostakovičs konzentrieren sich auf eine der wichtigsten Kompositionen des Spätschaffens: die 14. Sinfonie. Denn dieser vorletzte Beitrag Šostakovičs zur Sinfonie weist alle für Šostakovič relevanten Techniken der Arbeit mit zwölftönigem Material auf, so daß aus der Analyse dieses Werkes eine für das gesamte Spätschaffen gültige Grammatik der spezifischen Zwölftontechnik Šostakovičs systematisiert werden kann. Wenn ein Werk wie die 14. Sinfonie vorrangig unter dem Aspekt der Verwendung zwölftönig strukturierten Materials untersucht wird, so scheint dieser in absichtsvoller Einseitigkeit pointierte Ansatz freilich von vornherein gewisse Gefahren zu bergen. Wie kann der innermusikalische Sinn eines derart vielschichtigen Werkes und wie sein über die Musik hinausweisender Gehalt überzeugend dargestellt werden, wenn sich die Untersuchungen auf eine einzige Konstituente des Gesamtgefüges konzentrieren – eine Konstituente zumal, die bei Šostakovič ihren syntaktischen Sinn ebenso wie ihre gehaltliche Bedeutung erst aus der Gegenüberstellung, dem Wechselspiel, der Konfrontation mit anderen, das heißt in diesem Fall: nichtdodekaphonen, Konstituenten erhält?

Die Ausgangsthese der vorliegenden Studie besteht darin zu behaupten, daß es möglich und sinnvoll ist, ein Werk wie die 14. Sinfonie unter einem analytischen "Zwölftönigkeitsfilter" zu betrachten und aus dieser beschränkten Betrachtungsperspektive gleichwohl übergreifende Gesetzmäßigkeiten syntaktischer und semantischer Art offenzulegen. Das Phänomen partieller Zwölftönigkeit wird somit verstanden als ein innerhalb einer Formtotalität befindliches Funktionselement, das in sich den Kern einer möglichen Verallgemeinerung trägt – das also in seiner Begrenzheit dennoch ein Abbild des Ganzen zu sein vermag. Daß die analytische Arbeit dabei zuweilen über die Betrachtung des im engeren und weiteren Sinne Zwölftönigen hinausgehen muß, um Relationen zwischen zwölftönigen und nicht-zwölftönigen Strukturen herzustellen, versteht sich von selbst und tut der bemühten Konsequenz, ja "Einseitigkeit" des analytischen Zugangs keinen Abbruch. In diesem Sinne ist auch der Versuch zu verstehen, das Moment der Zwölftönigkeit dadurch in eine Perspektive zu setzen, daß in einem einleitenden Kapitel einige der Spezifika der 14. Sinfonie, namentlich ihre formalen Besonderheiten, umrissen werden.

Die Methode, mit welcher die folgende Studie die verschiedenen Ansätze kompositorischer Arbeit mit Zwölftonreihen in der 14. Sinfonie klassifizieren wird – immer unter dem übergeordneten Gesichtspunkt der bewußten Unzeitgemäßheit des zwölftönigen Verfahrens in der gegebenen (musik)geschichtlichen Situation –, besteht darin, daß jedem Satz des Werkes ein bestimmtes "Zwölftonprinzip" zugeordnet wird, welches gleichermaßen die innere Konstruktion von Reihen wie auch die Art ihrer Verarbeitung im Satzganzen berücksichtigt. Natürlich könnten einigen Sätzen auch mehrere solcher "Zwölftonprinzipe" zugrundegelegt werden. In diesen Fällen wird das jeweils am deutlichsten hervortretende, den Satz am stärksten prägende Verarbeitungsprinzip der Detailanalyse unterzogen. Voraussetzung für ein solches methodisches Verfahren ist die Hypothese, daß es das jeweilige spezifische Konzept von Zwölftönigkeit ist, welches einen Satz in seiner Eigentümlichkeit bestimmt.

[18] Dahlhaus, Was ist eine Zwölftonreihe?, S. 197.

Idealtypisch wird die musikalische Analyse unter dem Aspekt der genannten Fragestellungen eine Stufenleiter von Untersuchungsebenen durchlaufen. Der erste Schritt der Zwölftonanalyse auf syntaktischer Ebene besteht selbstverständlich darin, festzustellen, wie viele Reihen in welchen Sätzen in welcher Form auftreten (Vollständigkeit, Umkehr- und Spiegelformen). Eine solche, zunächst rein quantitative Analyse wäre am ehesten einer graphischen Kenntlichmachung ausgewählter Phänomene innerhalb eines vorliegenden Werkganzen vergleichbar, etwa der Rotstiftumrandung aller verminderten Septakkorde in einer Klaviersonate Beethovens. Aus dieser Vorstufe der eigentlichen Untersuchung läßt sich freilich noch keine qualitative Aussage ableiten, es sei denn, man verstünde die quantitative Ausdehnung zwölftönig dominierter Abschnitte in ihrem prozentualen Verhältnis zu reihenfreien Teilen bereits als qualitativ. Eine zweite Analysestufe bezieht die einmal lokalisierten Reihen in Abstraktion von ihrem Umfeld, ihrer Funktion und Wirkung quasi "auf sich selbst", d.h. untersucht und vergleicht die Reihen hinsichtlich typischer Motivbildungen, vorherrschender Intervalle und auffälliger rhythmischer Schemata. Erst die dritte Stufe der syntaktischen Analyse wendet sich schließlich der Frage der konkreten kompositorischen Funktion von Zwölftonreihen im Satz- und Werkganzen zu, indem formbildende Rolle und dramaturgische Bestimmung des jeweils eingesetzten zwölftönigen Materials ausgewertet werden. Was allerdings die D a r s t e l l u n g der Analyseergebnisse betrifft, so werden die vorher benannten einzelnen Stufen aus Gründen der Übersichtlichkeit jeweils zusammengefaßt. Da sich ferner jeglicher Versuch einer gehaltlichen Deutung zuallererst am innermusikalischen Sinn eines Werkes orientieren muß, wird der engen Beziehung zwischen syntaktischer und semantischer Ebene auch formal insofern Ausdruck verliehen, als beide Dimensionen jeweils innerhalb eines Kapitels behandelt werden.

Textliche und formale Besonderheiten der 14. Sinfonie

Wenn Malcolm MacDonald die 14. Sinfonie als "the archetypal work of the last period" bezeichnet und in ihr eine ebenso faszinierende wie bedauerliche "death-obsession" feststellt[19], dann wird diese Bewertung nicht nur durch das zur Debatte stehende Werk selbst bekräftigt, das alle wesentlichen Merkmale des Spätwerkes Šostakovičs in verdichteter Form in sich vereint und in der Auswahl seiner Texte den Tod als zentrales, ja einziges Thema erkennen läßt, sondern erfährt eine zu-

[19] (Malcolm) MacDonald, Words and music in late Shostakovich, S. 137f.

sätzliche Bestätigung außerdem durch mehrere Kommentare in der *Zeugenaussage*:

> "Für unsere Kunst ist der Tod kein Thema. Und über den Tod zu schreiben ist, als schneuze sich jemand in anständiger Gesellschaft in den Rockärmel. Aus dieser Einstellung entstanden Untertiel wie 'Eine optimistische Tragödie'. Kompletter Unsinn. Eine Tragödie ist eine Tragödie. Optimismus kann es in ihr nicht geben. (...) Ich habe eine Reihe von Werken geschrieben, die meine Auffassung in dieser Frage spiegeln. Optimistisch sind diese Arbeiten nicht. Für die wichtigste halte ich hier meine Vierzehnte Sinfonie. Zu ihr habe ich eine besondere Beziehung. (...) Jetzt kritisieren mich Leute, die sich darauf berufen, meine Freunde zu sein. (...) Sie hören aus meiner Vierzehnten den Gedanken heraus: Der Tod ist allmächtig. Und sie hätten gern ein tröstliches Finale. Sozusagen: Tod – das ist bloß der Anfang. Aber der Tod ist kein Anfang, er ist das absolute Ende. Es wird nichts weiter geben. Nichts."[20]

Soweit der inoffizielle Standpunkt des Komponisten. Was im Gegensatz dazu die offiziellen Äußerungen Šostakovičs betrifft, so sind diese von dem vorsichtigen Bemühen getragen, der Etikette der "anständigen Gesellschaft" zu genügen. Dies heißt unter den gegebenen Umständen, der Sinfonie ein fiktives aktuell-aktivierendes Programm zu unterlegen, welches das problematische – politisch wenig zeitgemäße, weil individualistische und existentialistische – Thema des Todes kaschiert. In einem in der *Pravda* veröffentlichten "Vorwort zur Uraufführung" heißt es dementsprechend:

> "Mein Wunsch ist es, daß der Hörer beim Nachsinnen über meine Sinfonie ... daran denkt (...), daß er verpflichtet ist, ehrlich und nutzbringend zu leben, zum Ruhme seines Volkes, seines Vaterlandes, zum Ruhme der besten fortschrittlichen Ideen, die unsere sozialistische Gesellschaft voranbringen. Das waren meine Gedanken, als ich an dem neuen Werk arbeitete. (...) Ich möchte, daß die Hörer nach der Aufführung der Sinfonie mit dem Gedanken nach Hause gehen: Das Leben ist schön!"[21]

Aus dem Wissen um das begangene Sakrileg heraus, versucht Šostakovič mit Hilfe einer komplizierten Dialektik hier scheinbar den Nachweis zu führen, daß die Beschäftigung mit dem Tod letztlich lebensbejahend ist. Und im Gegensatz zu der vernichtenden Kritik, die Šostakovič in den 1930er und 1940er Jahren über sich ergehen lassen mußte – die Dialektik, nach welcher die Darstellung des "Häßlichen", sprich: ungenügend Tonalen, doch letzten Endes den Sinn für das "Schöne", sprich: musikalisch Traditionelle, stärken müßte, konnte

[20] Volkov/Šostakovič, a.a.O., S. 200f.
[21] Hellmundt/Meyer/Šostakovič, Erfahrungen, S. 176f.

sich damals nicht durchsetzen! – im Gegensatz zu dieser Jahrzehnte zurückliegenden Kritik, folgen östliche Rezensenten dieses Mal Šostakovič auf dem von ihm vorgegebenen (Ab)weg. Stellvertretend sei hier nur der DDR-Musikwissenschaftler Walter Siegmund-Schulze zitiert, der mit dem "Optimismus" seiner Deutung selbst sowjetische Kollegen weit hinter sich läßt:

> "Wenn es der alternde Schostakowitsch wagt, in seiner 14. Sinfonie das Todesproblem in elf ariosen Gesängen materialistisch-kämpferisch zu gestalten, als Gegenbild gegen die feudalbürgerliche Tradition des kirchlichen Requiem, und zu einer überzeugenden, erschütternden, aktivierenden Lösung kommt, so ist das Klassenkampf in der Musik."[22]

Nicht nur inhaltlich aber fordert die Sinfonie widersprüchliche Interpretationen geradezu heraus; auch in formaler Hinsicht ist das Werk so ungewöhnlich, daß herkömmliche Definitionen der Gattung Sinfonie bis an die Grenzen strapaziert werden.

Die 14. Sinfonie besteht aus elf Sätzen, denen jeweils ein Gedicht zugrunde liegt. Die vier Autoren der Gedichte – Federico García Lorca (1899-1936), Guillaume Apollinaire (1880-1918), Vil'gelm Kjuchel'beker (1797-1846)[23] und Rainer Maria Rilke (1875-1926) – gehören nicht nur unterschiedlichen Nationalitäten an, sondern verkörpern auch verschiedene historische Epochen und Stilrichtungen. Nur zwei der elf Gedichte stehen in der literarischen Quelle direkt nebeneinander und bilden somit von vornherein einen vom Dichter intendierten Kausalzusammenhang[24]; die übrigen inhaltlichen Bezüge und Folgerichtigkeiten werden durch die Musik geschaffen. Gemeinsam ist allen Gedichten die Auseinandersetzung mit der Thematik des Todes, die im Spiegel jeweils verschiedener, untergeordneter Themenkreise erfolgt. Deren Charakteristikum besteht in ihrem zeitlosen, allgemeinmenschlichen Anspruch: Liebe, Trennung, Gefangenschaft, Krieg, Widerstand gegen Unterdrückung, Vergänglichkeit. Die jeweiligen Erzählstandpunkte wechseln; Dialogformen und auktoriale Erzählweise treten

[22] Zit. nach Wolter, Schostakowitsch - Eine sowjetische Tragödie, S. 129. Zu ähnlichen Äußerungen in der sowjetischen Literatur vgl. u.a: Martynov, Četyrnadcataja simfonija Šostakoviča, S. 45; Sabinina, Šostakovič - Simfonist, S. 401f.; Ordžonikidze, Über die 14. Sinfonie, S. 150.

[23] Der heute im Schatten Puškins stehende russische Dichter, Literaturkritiker und Literaturtheoretiker Vil'gelm Kjuchel'beker (Wilhelm Küchelbecker) hatte deutsche Vorfahren. Wegen seiner aktiven Teilnahme am Dekabristenaufstand wurde er nach Sibirien verbannt, wo er die letzten beiden Jahrzehnte seines Lebens verbrachte.

[24] Es handelt sich um Apollinaires Gedichte *Auf Wacht* und *Sehen Sie, Madame!*, die im französischen Original die Titel *Les Attentives I* bzw. *Les Attentives II* tragen.

ebenso auf wie Meditationen und rhetorische Deklamationen eines lyrischen Ichs. Die ungewöhnliche Besetzung, die aus einem 19 Instrumente umfassenden Streichorchester, einer umfangreichen, sehr differenzierten Schlagzeuggruppe sowie zwei Gesangssolisten (Sopran, Baß) besteht, verrät kammermusikalisches Denken. Sie wird für jeden Satz neu zusammengestellt; das vollständige zur Verfügung stehende Instrumentarium wird in keinem einzigen Satz verwendet.

Von großer Mannigfaltigkeit sind die eingesetzten harmonischen Modelle, die eine klare Dur-Moll-Harmonik (*An Del'vig*, 117 - 123) ebenso einschließen wie freitonale (*De Profundis*, 0 - 8), atonale (*Schlußstück*, 135 - 137) und quasi-serielle Organisationsformen (*Im Gefängnis der Santé*, 91 - 96). Schließlich manifestiert sich die in der Sinfonie geradezu Programm gewordene Multidimensionalität nicht zuletzt auch in den gänzlich verschiedenen Verarbeitungsstrategien von Zwölftonreihen. So wie im Detail die Zielgerichtetheit tonaler Strukturen immer wieder von Zwölftonreihen unterbrochen wird und an ihre Stelle eine vorübergehende harmonische Orientierungslosigkeit tritt, so ist die unterschiedliche Handhabung zwölftönigen Materials im Gesamtmaßstab des Werkes wesentlich beteiligt an dem Eindruck der Collagehaftigkeit, den die 14. Sinfonie hinterläßt. Das melodische Material insbesondere der Gesangsstimmen erweist sich allerdings im Gegensatz dazu als frappierend homogen. Kaum ein Werk Šostakovičs weist eine größere Disparatheit harmonischer Strukturen bei gleichzeitiger Einheitlichkeit der melodischen Substanz auf.

Zieht man die Eigenheiten des von Šostakovič in der 14. Sinfonie verwirklichten Konzepts in Betracht (Satzanzahl, Satzverknüpfung, Besetzung, Stilvielfalt in Text und Musik), so nimmt es nicht wunder, daß das Werk hinsichtlich seines sinfonischen Anspruchs kritisiert wurde. Ringger beispielsweise stellt fest, die 14. Sinfonie sei "asinfonisch bis in kleinste Strukturen". Er fährt fort:

> "Trotz aller Überzeugungskraft in den Einzelheiten bleibt aber die Frage, warum Šostakovič diese Partitur in seinem Gesamtwerk bei den Sinfonien eingereiht hat. Noch deutlicher als bei der 13. Sinfonie fällt hier eine additive Reihung auf. An Maßstäben abendländischer Sinfonieformung ... mit der je verpflichtenden Verkettung der einzelnen Glieder und Teile kann sich diese Sinfonie nicht orientieren."[25]

Etwas hilflos, ungeachtet aller guten Absichten, wirkt demgegenüber die Position Longmans, der sich, wenn es darum geht, Šostakovičs Genrebezeichnung zu rechtfertigen, nicht scheut, mit äußerst vagen, dehnbaren Begriffskategorien zu argumentieren:

[25] Ringger, Die letzten drei Sinfonien von Schostakowitsch, S. 154.

"The most reasonable (and now conventional) response to the question of whether this composition is actually a symphony is to regard it as a work in which the poetic subject is treated with 'symphonic weight'."[26]

Šostakovič selbst beruft sich auf Gustav Mahlers Sinfonien Nr. 3 und Nr. 4 als vokalsinfonische Vorgänger seiner 14. Sinfonie.[27] Außerdem spielt er, jedoch ohne detailliertere Angaben, auf eine übergeordnete Viersätzigkeit an, welche die elf Teile der Sinfonie vereine.[28] Freilich bleibt zu hinterfragen, ob Šostakovič hier nicht bewußt gerade die Norm der Viersätzigkeit (die um 1970 ihre Funktion als Normbedingung der Sinfonie längst eingebüßt hatte – nicht zuletzt durch Šostakovič selbst) gleichsam als Alibi anführt, um dadurch andere, wesentlichere "Normabweichungen" zu legitimieren. Nimmt man Šostakovičs eher beiläufigen Hinweis freilich ernst, dann ergeben sich mehrere Möglichkeiten, die 14. Sinfonie vor dem Raster einer verborgenen Viersätzigkeit zu interpretieren und sie mit Hilfe derselben zumindest teilweise in den Schoß einer sinfonischen Tradition zurückzuführen, der sie sich so offensichtlich zu verweigern scheint.

Eine erste Möglichkeit der Gliederung in vier Sätze bestünde darin, die Texte unter dem Kriterium ihrer Zugehörigkeit zu den vier Autoren zu Sätzen zusammenzufassen. Dies ist theoretisch möglich, weil die insgesamt elf Texte so angeordnet sind, daß die Texte eines Autors immer unmittelbar aufeinander folgen. Allerdings überzeugt das resultierende Schema weder in musikalisch-syntaktischer noch in textbezogen-semantischer Hinsicht. Der auf diese Weise entstehende zweite Satz (Apollinaire) wäre im Vergleich zu den übrigen drei Sätzen deutlich überproportioniert. Zugleich entbehrte der dann aus zwei Gedichten García Lorcas zusammengesetzte erste Satz eines zwingenden Zusammenhangs innerer Einheit und besäße, abgesehen davon, auch nicht annähernd das Gewicht eines Eröffnungsatzes. Dieses aber kal-

[26] Longman, Expression and Structure, S. 374. Ähnlich argumentiert auch Sabinina (Šostakovič - Simfonist, S. 442), wenn sie meint: "Lohnt es sich, darüber zu diskutieren, inwiefern diese Bezeichnung [i.e. 'Sinfonie', d. Verf.] gerechtfertigt ist? Immerhin wurde sie von einem der größten Sinfoniker unseres Jahrhunderts gegeben, der sehr genau wußte, daß vor uns eine gewisse, auch schon real existierende, Tendenz zur Erweiterung des Genres Sinfonie liegt." ["Стоит ли дискутировать о том, насколько уместно это название? Раз это сделал один из величайших симфонистов нашего столетия, разумнее признать, что перед нами некое уже реально существующее, возможное направление развития симфонии."]

[27] Radio-Interview in Chicago vom 15. 6 1973 (Govorit Dmitrij Šostakovič, Schallplatte 3).

[28] Šostakovič, Vorwort zur Uraufführung der 14. Sinfonie, hier zit. nach Hellmundt/Meyer/Šostakovič, Erfahrungen, S. 177: "Ausgewählt habe ich elf Gedichte. Die Musik vereinigt sie zu vier Sätzen der Sinfonie."

kuliert Šostakovič (und durchaus nicht nur in den Sinfonien!) immer sehr genau.

Eine zweite Variante ergäbe sich, faßte man all jene Sätze jeweils zusammen, die durch *attacca*-Vorschriften miteinander verbunden sind (I; II - IV; V - VII; VIII - IX; X - XI). Auf diese Weise käme der ersten Gedichtvertonung *De Profundis* die Position einer langsamen Einleitung zum ersten Satz bzw. zu der gesamten Sinfonie zu. Dies entspräche sogar sehr genau der leitmotivischen Funktion, die das thematische Material dieses Satzes besitzt und die durch seine nur geringfügig variierte, an eine Reprise gemahnende Wiederkehr im zehnten Satz *Der Tod des Dichters* zementiert wird. Auch dieser hypothetische Satzplan muß jedoch, bei aller Überzeugungskraft, die er auch hinsichtlich der Verbindung der einzelnen Texte besitzt, mit Blick auf das formale Gleichgewicht als fragwürdig erscheinen, hätte er doch eine extreme "Kopflastigkeit" der Proportionen zur Folge.

Eine weitere Möglichkeit der Satzaufteilung stellen die Herausgeber der sowjetischen Gesamtausgabe vor, wenn sie die Sätze I - IV, V - VI, VII - VIII sowie IX - XI jeweils als zusammengehörig im Sinne eines Sinfoniesatzes beschreiben.[29] Wenn auch damit das Proportionenproblem einigermaßen überzeugend gelöst scheint und eine im Rahmen der Tradition verankerte Satzfolge sich ergäbe (1. Umfangreicher schneller Satz mit langsamer Einleitung und ausgedehnter langsamer Coda, 2. Scherzo, 3. Langsamer Satz mit Überleitung zum letzten Satz, 4. Langsames Finale), so ist es doch in diesem Falle das in den einzelnen Gedichtvertonungen eingesetzte musikalische Material selbst, welches sich einer derartigen Zusammenstellung widersetzt. *Die Antwort der Zaporoger Kosaken* und *An Del'vig* sind, um nur das auffälligste Beispiel herauszugreifen, sowohl textstilistisch als auch bezüglich der musikalischen Stilebenen einander diametral entgegengesetzt, so daß es nur wenig überzeugend ist, hier eine Satzeinheit anzunehmen.

Zweifellos ließen sich den zur Diskussion gestellten Schemata mühelos weitere Hypothesen bezüglich einer latenten Viersätzigkeit hinzufügen. Wenn hier davon abgesehen wird, so deshalb, weil die bereits angeführten Versuche einer Viersatzgliederung deutlich machen, daß sich Šostakovičs 14. Sinfonie allen derartigen "Rettungsversuchen" mehr oder weniger entzieht. Denn letztlich scheint das Auseinanderstrebende dieses Werkes – die Vielfalt der Stile in Text und Musik, die Ungleichgewichtigkeit der einzelnen Sätze, die Richtungslosigkeit des "roten Fadens" der inhaltlichen Entwicklung – übermächtig zu sein gegenüber jenen Kräften, die das Werk zusammenzwingen: dem in jedem Text direkt oder indirekt gegebenen Bezug zum Thema Tod und

[29] Šostakovič, Sobranie sočinenij, Bd. 8., Redaktionelle Einführung, o. S.

der Einheitlichkeit des linearen motivischen Materials, das sich in vielen Fällen als abgeleitet vom Dies-Irae-Thema des ersten Satzes erweist. Auch Šostakovičs 14. Sinfonie reiht sich demnach prinzipiell ein in die lange Kette von Werken, deren Tendenz ausgerichtet ist auf die Zersplitterung traditioneller Gattungsschemata – eine Tendenz, wie sie Dahlhaus als charakteristisches Kennzeichen der Musikentwicklung im 20. Jahrhundert beobachtet:

> "Der Zerfall der musikalischen Gattungen im 20. Jahrhundert ist das Resultat einer durch die Idee des individuellen, in sich geschlossenen Werkes bestimmten Entwicklung, in deren Verlauf die für eine Gattung konstitutiven Merkmale, der Text, die Funktion, der Besetzungstypus und das Formmodell, allmählich an Bedeutung verloren."[30]

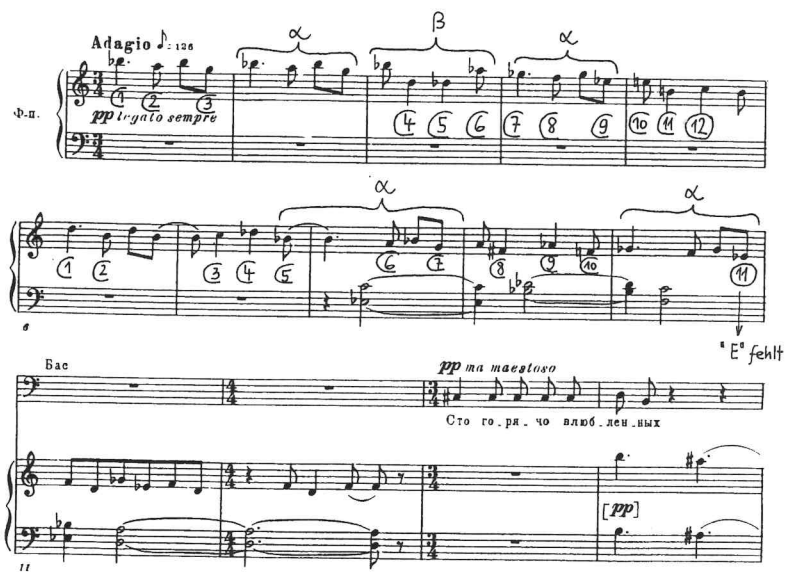
Daß sich Šostakovič der Problematik und Kühnheit des Titels in vollem Umfange bewußt war, beweist seine Korrespondenz mit Glikman. Während er in einem Brief vom 1. 2. 1969 noch von der Arbeit an einem "Oratorium für Sopran, Baß und Kammerorchester nach Texten von Federico García Lorca, Guillaume Apollinaire, Rainer Maria Rilke und Wilhelm Küchelbeker"[31] sprach, deutet ein reichlich zwei Wochen später, am 17. 2. 1969, verfaßter Brief bereits auf einen Konflikt in Bezug auf die Auswahl des Titels. Hier merkt Šostakovič zu dem entstehenden Opus an: "Es geht vermutlich auch nicht, es als Symphonie zu bezeichnen. Ich befinde mich erstmals in Verlegenheit, wie ich meine Komposition bezeichnen soll."[32] Einen weiteren Monat danach ist, wie ein Brief an Glikman vom 19. 3. 1969 zeigt, nicht nur die Entscheidung für den Titel "Sinfonie" gefallen, sondern Šostakovič bezeichnet das fertigstellte Werk – nicht ohne freilich sofort zu relativieren – als wichtigstes Werk eines ganzen Schaffensabschnitts: "Die 14. Symphonie (so habe ich beschlossen, dieses Opus zu nennen) war, wie ich glaube, für mich eine Komposition in Etappen. Alles, was ich in den vielen letzten Jahren schrieb, war eine Vorbereitung auf diese Komposition. Es ist übrigens möglich, daß ich mich irre."[33]

30 Dahlhaus, Die Neue Musik und das Problem der musikalischen Gattungen, S. 77.
31 Glikman/Šostakovič, Briefe an einen Freund, S. 271.
32 Glikman/Šostakovič, a.a.O., S. 272.
33 Glikman/Šostakovič, a.a.O., S. 274.

Eine dur-moll-tonale Zwölftönereihe als Leitmotiv. *De Profundis* und *Der Tod des Dichters*

Šostakovičs 14. Sinfonie nimmt ihren Anfang mit einer einstimmigen, weitausschwingend-niedersinkenden Melodiephrase, deren Beginn alle zwölf Töne der chromatischen Skala enthält (Abb. 1). Die motivische Substanz dieses Leitthemas durchdringt in variierter Form alle Sätze der Sinfonie und sorgt dadurch für eine unterschwellige Einheit des thematischen Materials selbst dort noch, wo verschiedene stilistische Ebenen aufeinanderstoßen.

Abb. 1, *De Profundis*, T. 1-14 (Klavierauszug)[34]



Betrachtet man die melodische Entwicklung der ersten zwölf Takte in formaler Hinsicht, so läßt sich eine Art Fortspinnungstypus der Themenbildung konstatieren: Der markante Themenkopf (T. 1-3), bestehend aus zwei Viertonmotiven (*α*; *β*), erfährt eine verkürzte Sequenzierung (T. 4f.) und wird im zweiten, "fortspinnenden" Teil der Melodiephrase (T. 6-12) frei variiert. Dieser zweite Teil der Phrase enthält

34 Diejenigen Notenbeispiele dieses Analyse-Komplexes, die (aus Platzgründen und um der Übersichtlichkeit von Strukturen willen) Ausschnitte der 14. Sinfonie im Klavierauszug wiedergeben, greifen auf den in Bd. 9 der Gesamtausgabe aufgenommenen Klavierauszug Šostakovičs zurück.

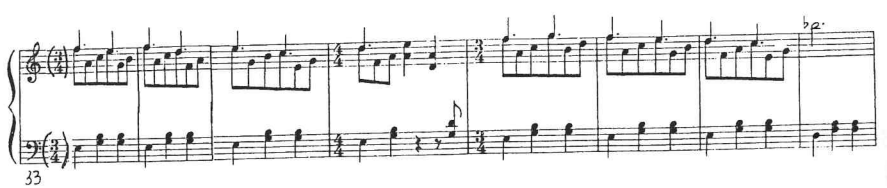
nochmals elf Töne der chromatischen Skala, wenn auch mit häufigen Tonwiederholugen, so daß die absinkende melodische Linie der Violinen das chromatische Total zweimal nahezu vollständig durchläuft. Melodisch beherrschend ist das in Abb. 1 mit *a* bezeichnete Motiv, das nach der Herkunft von der mittelalterlichen Sequenz *Dies irae, dies illa* (Abb. 2) innerhalb dieses Analyse-Komplexes künftig als Dies-Irae-Motiv bezeichnet werden soll.

Abb. 2: Dies irae, Erster Versikel der Sequenz



Wenn Šostakovič das Dies-Irae-Motiv in der 14. Sinfonie verarbeitet, so wird damit jedoch nicht nur die betreffende mittelalterliche Sequenz assoziiert, sondern zugleich wird eine ganze Traditionslinie der abendländischen Musik heraufbeschworen, haben sich Komponisten doch immer wieder dieses Motivs aufgrund seiner Prägnanz und seiner denotativen Eigenschaften bedient.[35] Auch Šostakovič hat bereits früher das Dies-Irae-Motiv benutzt: Das siebente Stück der von dem gerade Zwanzigjährigen geschriebenen *Aphorismen* op. 13 trägt den bezeichnenden Titel *Пляска смерти* [*Totentanz*] und zitiert in seinem B-Teil ausführlich aus der Sequenz (Abb. 3) – im Gegensatz zur 14. Sinfonie, die sich auf das erste Viertonmotiv beschränkt, das ohne seinen musikgeschichtlichen Hintergrund nahezu amorphes Material wäre.

Abb. 3, *Totentanz* op. 13/7, T. 33-40



[35] Unter den vielen Komponisten, die das Dies-Irae-Motiv verarbeitet haben, ist auch Modest Musorgskij. So taucht das Vierton-Motiv des Sequenzanfangs an prominenter Stelle in der Klavierbegleitung des Liedes *Trepak* aus den *Liedern und Tänzen des Todes* auf. Dies ist insofern bemerkenswert, als Šostakovič mehrfach darauf hingewiesen hat, daß die Arbeit an der Instrumentierung der *Lieder und Tänze des Todes* eine unmittelbare Anregung für seine 14. Sinfonie war. Vgl. hierzu u.a.: Hellmundt/Meyer/Šostakovič, Erfahrungen, S. 176, sowie Šostakovič, Radio-Interview in Chicago vom 15. 6 1973 (Govorit Dmitrij Šostakovič, Schallplatte 3).

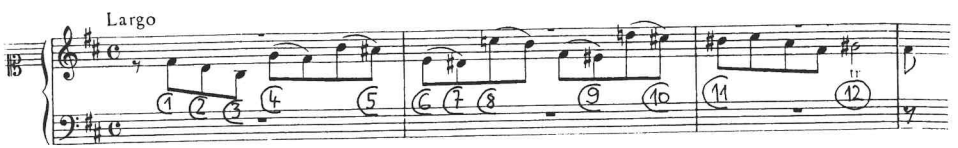
Allein innerhalb der ersten zwölf Takte von *De Profundis* tritt das viertönige Dies-Irae-Motiv fünfmal intervallisch genau auf (T. 1, 2, 4, 8, 10); ferner können als Variationen des Motivs die Melodie-Einheiten in T. 6, 7, 9, 11 und 12 gelten (vgl. Abb. 1). Charakteristische Merkmale des Dies-Irae-Motivs sind seine abwärts gerichtete Pendelbewegung und die Implikation eines Molldreiklangs. Die deutlich tonale Ausrichtung des Leitthemas ist letztlich vor allem auf die Mollassoziation des Dies-Irae-Motivs zurückzuführen. Die im gesamten Leitthema allgegenwärtigen kleinen Terzen finden Eingang auch in die Partie des Baßsolisten, dessen psalmodierende Repetitionen mit hartnäckiger Regelmäßigkeit über eine fallende kleine Terz (oder – als Variante – eine fallende reine Quarte) abphrasiert werden (vgl. T. 14, 17, 19 etc.). Dabei findet sich die dem viertönigen Dies-Irae-Motiv inhärente Geste des Sinkens in modifizierter Form wieder in dem *glissando* der Kontrabässe in T. 72, das den Schlußakkord einführt. Außerdem kann bereits die gesamte Melodiephrase des Anfangs (T. 1-12) in sich als Geste des Sinkens verstanden werden.

In dem 74 Takte umfassenden ersten Satz der Sinfonie tritt das Dies-Irae-Motiv in genauer intervallischer Entsprechung, einschließlich der rhythmischen Augmentation in den Violinen T. 14-16, insgesamt nicht weniger als 26mal auf. Die den Satz eröffnende Zwölftonfolge findet sich dagegen vollständig nur noch ein einziges weiteres Mal (T. 45-49). Šostakovič arbeitet demnach in erster Linie mit den Materialbausteinen des Themenkomplexes, nicht mit der Reihe als melodischer Ganzheit. Auch kann die beschriebene Zwölftonfolge, selbst bei einer von den Tonwiederholungen abstrahierenden Betrachtung der Reihe an sich, kaum als "zwölftönig" bezeichnet werden, da ihre melodischen Beziehungen zu harmonisch tonalen Elementen sehr stark im Vordergrund stehen: Deutliche tonale Schwerpunkte sind in den ersten sechs Takten etwa *"G"*, *"Es"* und *"H"*.[36] Die melodische Figur in T. 3 läßt sich als modulierend bezeichnen. Modulation aber als ein Wegführen von oder ein Hinführen zu einem Zentrum ist immer auch Indiz für Tonalität. Der prägende harmonische Vorgang der mediantischen Mollrückung, wie er im Thema vorgegeben ist (g-Moll/es-Moll), bleibt während des ganzen ersten Satzes bestimmend. Davon zeugt nicht zuletzt die Tatsache, daß das flüchtige g-Moll des Anfangs schließlich durch den leeren Quintklang *"G"-"D"* des letzten Taktes be-

[36] Tonbezeichnungen, die in Hinsicht auf ihre harmonische Tonqualität und nicht in Hinsicht auf die exakte Tonhöhe genannt werden, erscheinen in dieser Arbeit prinzipiell in Großbuchstaben und Anführungsstrichen, um eine Verwechslung mit den Tonhöhenbezeichnungen der *Großen Oktave* zu vermeiden.

stätigt wird.[37] Die rudimentäre Zwölftönigkeit des ersten Satzes dient damit der chromatischen Erweiterung der Tonalität, ohne dieselbe wirklich in Frage zu stellen. Der geringe "Atonalitätsgrad" des – um es neutral zu formulieren – alle zwölf Töne der chromatischen Leiter enthaltenden Themenkomplexes der Takte 1-5 läßt dabei durchaus einen Vergleich mit jener Art von Zwölftonreihen zu, wie sie sich schon bei Bach finden[38]:

Abb. 4, J. S. Bach, Wohltemperiertes Klavier I, Fuge h-Moll, T. 1-4 (Dux)



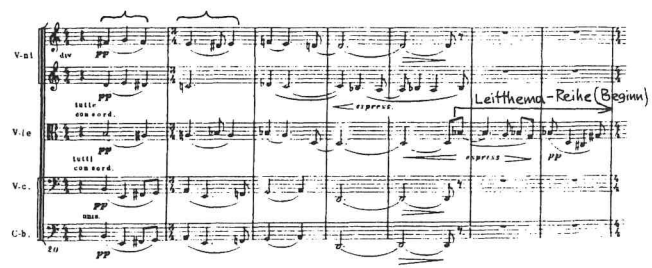
Was die Strategien motivisch-thematischer Arbeit betrifft, denen Šostakovič sein Material unterzieht (z.B. Motivabspaltung, Vergrößerung, Transposition, Sequenz), so kann man diese zwar durchaus entsprechenden Verfahrensweisen bei Schönberg vergleichen. Allerdings ist es gerade das Prinzip der motivisch-thematischen Arbeit, das auch die radikal zwölftönig organisierten Werke Schönbergs mit der Tradition verbindet, und insofern dürften alle derartigen Techniken bei Šostakovič weit eher als mit Schönberg mit solchen Repräsentanten der klassisch-romantischen Tradition motivischer Arbeit wie Beethoven, Brahms oder Mahler in Verbindung zu bringen sein.

Der reprisenartige zehnte Satz *Der Tod des Dichters* beginnt mit der gleichen Reihe, die den ersten Satz eröffnete, klangfarblich-dynamisch ins Extrem gesteigert dadurch, daß die Reihe eine Oktave höher als im ersten Satz beginnt (mit b^4!) und das *pianissimo* der Violinen zusätzlich durch Dämpfer ausgedünnt wird. Auch in diesem Satz arbeitet Šostakovič nahezu ausschließlich mit Bestandteilen der Leitthema-Reihe. Im Vergleich zum ersten Satz lassen sich eine Reihe von qualitativen Änderungen feststellen.

1) Das Dies-Irae-Motiv ist nicht mehr nur auf das Orchester beschränkt, sondern erscheint auch in der Singstimme (T. 8, 9, 11, 12/13). Zudem tritt im Vokalpart – der in diesem Satz dem Sopran statt wie im Eröffnungssatz dem Baß übertragen ist – in T. 30-37 eine neue, vollständige Zwölftonreihe auf, deren intervallische Eigenschaften sie entfernt verwandt mit der Leitthema-Reihe erscheinen lassen. Insgesamt verfügt die Singstimme über ein weit differenzierteres Repertoire an melodischen Figuren als im ersten Satz, der von syllabischen Tonrepetitionen beherrscht wird.

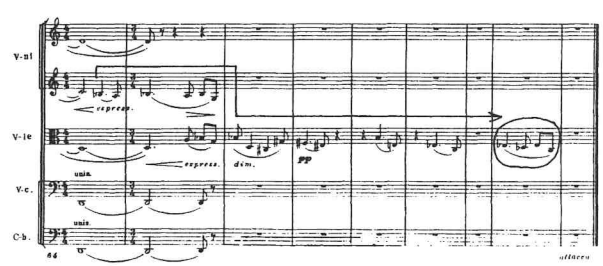
2) Eine jeweils vier Takte umfassende choralähnliche Episode der Streicher unterbricht die Linearität durch polyphone Akkordik. Damit wird zugleich das im ersten Satz verfolgte Prinzip der Monothematik verlassen. Hingegen läßt sich über das Pendelmotiv der kleinen Sekunde die Verwandtschaft mit der Leitthema-Reihe auch im Choral nachweisen (Abb. 5, Violinen I, T. 20-22). Wenn sich dann außerdem das viertönige Dies-Irae-Kopfmotiv als Anfang und markantester Bestandteil des Leitthemas jeweils aus dem Streicherchoral "herausschält", so unterstreicht dies nachhaltig die in den Gegensätzen verborgene Einheit (Abb. 5, T. 24f.; außerdem in T. 49f., T. 64f.).

Abb. 5,
Der Tod des Dichters,
"Streicherchoral",
T. 20-26 (Partitur)



3) In den letzten acht Takten erklingt, in ihrer zweiten Hälfte leicht variiert und von Pausen durchbrochen, nochmals die Leitthema-Reihe. Der zehnte Satz endet mit dem verfremdeten Dies-Irae-Motiv, das in dieser Form – mit großer statt kleiner Sekunde als Wechselnote – zum ersten und einzigen Mal in der Sinfonie erscheint (Abb. 6, T. 71).

Abb. 6,
Der Tod des Dichters,
Schluß, T. 64-72
(Partitur)



[37] Es bleibt aber problematisch, der Sinfonie deshalb die Tonart g-Moll im Titel zuzuweisen, wie dies verschiedentlich, u.a. auch in der sowjetischen Gesamtausgabe, praktiziert wird.

[38] Es war Arnold Schönberg, der auf dieses Beispiel hinwies und im Zusammenhang damit scherzhaft von Bach als dem "ersten Zwölftonkomponisten" sprach. Vgl. hierzu Freitag, Schönberg, S. 102.

Zieht man den nahezu identischen Umfang (72 resp. 74 Takte) und die gemeinsame thematische Basis beider Sätze in Betracht, so kann der zehnte Satz als Reprise des ersten verstanden werden. Die Leitthema-Reihe mit ihrem Dies-Irae-Kopfmotiv fungiert in beiden Sätzen als Hauptthema und besitzt dadurch formbildendes Gewicht für die gesamte Sinfonie. Allerdings ist die damit einhergehende zyklische Abrundung keinesfalls zu vergleichen mit "sinfonischer" Geschlossenheit, weshalb der durch seine Funktion im Sonatenhauptsatz vorgeprägte Terminus der Reprise auch nicht ohne Einschränkungen geeignet ist, die Beziehung zwischen dem ersten und dem zehnten Satz der 14. Sinfonie zu umschreiben. Viel eher ist es eine ausgedehnte thematische Reminiszenz, die dem im ersten Satz thematisierten kollektiven Tod ("Einhundert heiß Verliebte schlafen für immer tief unter der trokkenen Erde...") den Tod eines Subjekts im zehnten Satz gegenüberstellt ("Er lag, sein aufgestelltes Antlitz war bleich und verweigernd in den steilen Kissen ...").[39] In diesem Sinne ist der zehnte Satz auch Antithese zum ersten.

Additive Zwölftonreihen. *Malagueña*

In Herbert Eimerts *Lehrbuch der Zwölftontechnik* heißt es in einem Kapitel zu allgemeinen Richtlinien der melodischen Gestalt einer Zwölftonreihe unter anderem: "Mehr als zwei gleich große Intervalle dürfen nicht hintereinander folgen. Intervallzirkel und Ansätze dazu sind also zu vermeiden."[40] Dieses Verbot ist einleuchtend, denn das musikalische Eigengewicht eines Tones, seine Selbständigkeit, seine Gleichwertigkeit gegenüber den anderen Tönen der Reihe gehen bei einer Verletzung dieses Prinzips verloren. Insofern erweisen sich auch die

[39] Im Falle der Gedichte García Lorcas, Apollinaires und Rilkes benutzte Šostakovič als Textvorlage nicht die Originalfassungen der Gedichte, sondern Übertragungen ins Russische. Diese wurden von verschiedenen Übersetzern verfaßt – mit je unterschiedlichen Graden poetischer Freiheit im Verhältnis zum spanischen, französischen bzw. deutschen Original. In einigen Fällen nahm Šostakovič weitere Änderungen am russischen Text vor bzw. stellte – wie im Falle des siebenten Satzes *Im Gefängnis der Santé* – Ausschnitte aus mehreren Gedichten zusammen. (Vgl. hierzu: Šostakovič, Sobranie sočinenij, Bd. 8, Revisionsbericht, o. S., sowie Glikman/Šostakovič, Briefe an einen Freund, S. 273-276). In der vorliegenden Arbeit werden – unabhängig davon, wie weit sich die russische Übertragung vom jeweiligen westeuropäischen Original entfernt – alle Textauszüge in vom Verfasser angefertigten Interlinearübersetzungen aus dem für die Vertonung allein relevanten Russischen gebracht. Eine Ausnahme wird lediglich in Bezug auf die Rilke-Gedichte des zehnten und elften Satzes gemacht; in diesen beiden Fällen wird selbstverständlich der Text des Rilkeschen Originals wiedergegeben.

[40] Eimert, a.a.O., S. 33f.

beiden Zwölftonreihen, die in *Malagueña* mehrfach, quasi als Ritornell, auftreten, als "unechte", weil Intervalle addierende Reihen (Abb. 7a/b).

Abb. 7a,
Malagueña,
"Reihe 1",
T. 1/2 (Partitur)

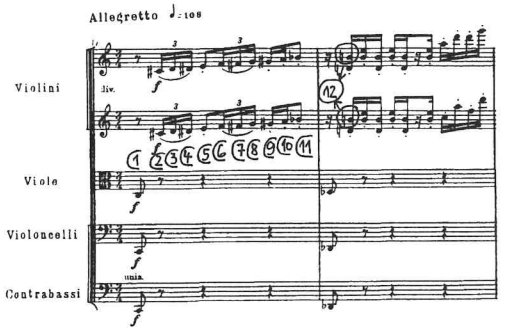
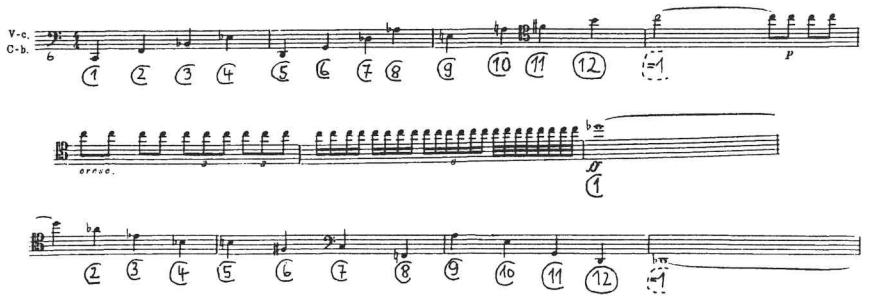


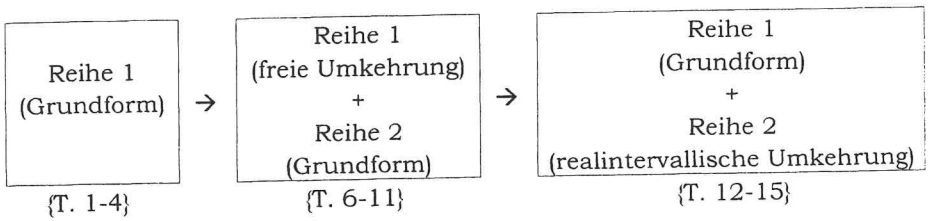
Abb. 7b, *Malagueña*, T. 6-16, "Reihe 2" einschließlich ihrer Umkehrung (Partiturausschnitt: Celli, Kontrabässe)



Die erste der beiden abgebildeten Reihen ist eigentlich nichts anderes als eine markant rhythmisierte chromatische Tonleiter. Von einer Gleichwertigkeit der auftretenden zwölf Töne kann keine Rede sein, schließlich wirkt das *"C"* der tiefen Streicher (T. 1: Takteins) als unzweideutiger harmonischer Bezugspunkt. Rhythmisch-metrisch bedingte Nebenschwerpunkte sind ferner *"E"* (zweites Viertel) und *"Gis"* (drittes Viertel). Die verbleibenden Töne besitzen demgegenüber nur das Gewicht von Durchgangsnoten. Der zwölfte Ton *"H"* (T. 2, zweites 16tel) gehört bereits einer anderen Melodiephrase an und tritt zudem erst auf, nachdem *"Cis"* (bzw. *"Des"*) ein zweites Mal (T. 2: Takteins) erklungen ist. Innerhalb des zweitaktigen Themas bildet die chromatische Leiter eine Art Vordersatz (T. 1), der zur Quarten-"Rakete" des Nachsatzes (T. 2) im Verhältnis von Vorhalt und Auflösung, Spannung und Entspannung steht. Als motivisch aus diesem zweitaktigen Thema hervorgegangen erweisen sich die melodischen Linien der Violinen in

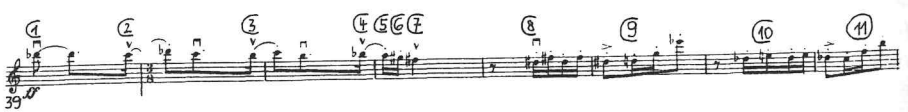
T. 6-13. Dabei treten die intervallischen Eigenschaften der chromatischen Leiter zurück hinter das sich in den Vordergrund drängende rhythmische Potential. Die aufwärts gerichtete Bewegung wird in freier Weise, ohne Beibehaltung der Zwölftönigkeit, umgekehrt. Als Kontrapunkt zur Linie der Violinen tritt in Kontrabässen, Celli und Bratschen eine vor allem von übereinandergeschichteten Quarten geprägte zweite Zwölftonreihe mit ihrer Umkehrung auf (Abb. 7b). Die exakt intervallgetreue Umkehrung nimmt den in *Malagueña* auftretenden Zwölftonstrukturen jeglichen Anflug von Zufälligkeit. Die kontrapunktische Wechselbeziehung zwischen den beiden Reihen als thematische Einheiten soll das folgende Schema veranschaulichen.

Abb. 8, Kontrapunktische Schichtung von Zwölftonreihen in *Malagueña*



Dem zweiten Satz liegt eine klar überschaubare A - B - A' - B' - Form zugrunde. Der A-Teil wird thematisch von den beiden dargestellten Zwölftonreihen bestimmt, die ausschließlich im Orchester auftreten. Die Partie der Sopransolistin ist auf gelegentliche Quarteinwürfe beschränkt, die gleichermaßen auf die Quarten-"Rakete" (Abb. 7a, erstes und zweites Viertel) wie auf die zweite, in Quarten strukturierte Zwölftonreihe und ihre Umkehrung (Abb. 7b) Bezug nehmen. Der B-Teil von Malagueña steht im Zeichen einer elftönigen, metrisch äußerst delikaten Reihe, die über schwirrenden leeren Quinten – "simulating Flamenco-guitar technique"[41] – erklingt:

Abb. 9, *Malagueña*, T. 39-46, "Elftonreihe" (Partiturausschnitt: Violine solo)



Die Verwandtschaft zu Reihe 1 liegt auf der Hand: Die aus absteigenden Halbtonschritten bestehende erste Hälfte der Elftonreihe (Abb. 9, T. 39-42) ist unschwer als motivische Ableitung der den Satz eröffnenden chromatischen Zwölftonfolge (Abb. 7a, T. 1) erkennbar. Die pendelnden Terzen stellen ihrerseits eine Variante der Quarten-"Rakete" (Abb. 7a, T. 2) dar. Auch das die "solistische" Elftonreihe "begleitende" Tonmaterial verweist auf den ersten Teil des Satzes: Die Quartschritte in Celli und Kontrabässen (T. 40-46, 52-56), die jeweils die Eins des Taktes markieren und dadurch der rhythmischen Vertracktheit der Elftonreihe ein metrisch stabiles Gerüst entgegenstellen, sind nichts anderes als Rudimente der Quartenschichtung von Reihe 2 (Abb. 7b).

Die vorangegangenen Untersuchungen zeigen, daß das gesamte musikalische Material des Satzes von den beiden eingangs exponierten zwölftönigen Reihen determiniert wird. Diese treten einerseits als "Originalgestalt" auf, andererseits bilden sie ein Reservoir von Motivbausteinen. Ein Produkt dieser motivischen Arbeit ist die elftönige Reihe des B-Teiles, die sich überdies durch die halbtönigen Wechsler-Figuren ihres Beginns (Abb. 9, T. 39-41: des^3-c^3-des^3 sowie c^3-h^2-c^3) als entfernt verwandt mit dem Dies-Irae-Motiv erweist. Während aber in *De Profundis* die bestimmende kleine Terz dem Satz eher mollähnliche Züge verleiht, wird *Malagueña* von einer Dur-Moll-neutralen Quartenharmonik bestimmt, die sich überwiegend auf *"C"* als Zentrum bezieht. In seiner nahezu derben Sinnlichkeit bildet *Malagueña* einen denkbar starken Kontrast zur feierlichen Würde des ersten Satzes (*pp ma maestoso* lautet dort, gewissermaßen als contradictio in adjecto, die Vorschrift für den Baßsolisten). Dabei verfährt Šostakovič im zweiten Satz durchaus illustrativ. Auf die Assoziation von Flamenco-Gitarren wurde bereits hingewiesen; ebenso muß aber auch die Arbeit mit Umkehrformen genannt werden. Sowohl das traditionelle satztechnische Prinzip der Umkehrung melodischer Strukturen unter Berücksichtigung der harmonischen Gegebenheiten als auch das vor allem von der Dodekaphonie geprägte Prinzip der exakten Intervallumkehrung können in *Malagueña* ganz konkret, in quasi geometrischer Abstraktion, mit den entsprechenden Textpassagen in Beziehung gebracht werden: "Der Tod geht aus und ein, geht ein und aus in der Taverne ...". Der Satz ist dabei nicht notwendig eine musikalische Verkörperung des Abstoßenden, Häßlichen, wie es Ordžonikidze suggeriert, wenn er die aufsteigende chromatische Zwölftonreihe des Anfangs als "schadenfroh, voll beißender Ironie und wütender Raserei"[42] charakterisiert. Vielmehr scheint es die Idee des Todes als einer irdisch-alltäglichen, greifbaren Erscheinung jenseits aller philosophischen, religiösen und metaphysischen Dimensionen zu sein, die in *Malagueña* eine musikalische Entsprechung findet. Der Vergleich mit mittelalterlichen bildlichen Darstellungen des Todes als "Sensenmann" liegt durchaus nahe.

[41] Longman, Expression and Structure, S. 359.

[42] Ordžonikidze, Über die 14. Sinfonie, S. 132.

Permanente Rotation der zwölf chromatischen Halbtöne. *Lorelei*

Die tragische Legende der Lorelei inspirierte Šostakovič zu dem mit 332 Takten umfangreichsten, formal komplexesten Satz der 14. Sinfonie. Es ist deshalb unumgänglich, der Diskussion des angewandten Zwölftonprinzips eine Übersicht zur formalen Gliederung des Satzes voranzustellen.

Abb. 10: *Lorelei*, Formale Struktur nach tonaler Tendenz und Textperspektive

Tonale Tendenz (nach Themenkomplexen)	Formabschnitt (nach Partiturleitzahlen)*	Textperspektive (nach sprechender Person)
atonal/zwölftönig (I)	20 - 21 22	Erzähler Bischof
freitonal/zwölftönig (II)	23 - 24	Lorelei
atonal/zwölftönig (I)	25	Bischof
frei tonal/zwölftönig (II)	26	Lorelei
atonal/zwölftönig (I)	27 - 28	—— (instrumental)
frei tonal/zwölftönig (II)	29 - 33	Lorelei
atonal/zwölftönig (I) + frei tonal/zwölftönig (II)	34	Erzähler/Bischof
frei tonal (III)	35 - 36	—— (instrumental)
atonal/zwölftönig (I) + frei tonal (III)	37 - 39	Erzähler
tonal/orn. zwölftönig (IV)	40 - 44	Lorelei
atonal/zwölftönig (I)	44 - 45	Erzähler
atonal/zwölftönig (I) + frei tonal (III)	46 minus 3 Takte	—— (instrumental)
frei tonal/zwölftönig (II) + tonal/orn. zwölftönig (IV)	47 plus 2 Takte - 48	Lorelei
tonal	49 - 50 plus 6 Takte	Erzähler
zwölftönig	ab T. 325	—— (instrumental solo)

* Um eine schnellere Orientierung zu ermöglichen, werden Partiturleitzahlen anstelle von Taktzahlen angegeben. Eine Partiturleitzahl wird dabei jeweils als Bezeichnung eines Abschnitts, nicht eines Punktes verstanden. 20 - 21 heißt demnach: Abschnitt 20 und Abschnitt 21, also vom Auftreten der Ziffer 20 bis zu dem Takt unmittelbar vor Ziffer 22.

Wenn in der umseitigen Übersicht von Themenkomplexen die Rede ist, so weist dies bereits deutlich auf eine wichtige Besonderheit des dritten Satzes hin: An die Stelle des deutlich konturierten Themas, das – wie beispielsweise im ersten und zweiten Satz – als Ausgangs- und Bezugspunkt für motivische Arbeit fungiert, treten im dritten Satz thematische Komplexe. Diese sind durch bestimmte intervallisch-melodische, rhythmisch-metrische, klangfarbliche und artikulatorische Eigenschaften jeweils als Einheiten zu erkennen. Hinsichtlich ihrer tonalen Tendenz sind die einzelnen Themenkomplexe jeweils von den folgenden Eigenschaften geprägt:

Themenkomplex I – atonal bei überwiegend zwölftönig organisiertem Melos
Themenkomplex II – frei tonal bei überwiegend zwölftönig organisiertem Melos
Themenkomplex III – frei tonal
Themenkomplex IV – tonal unter Einbeziehung ornamentaler Zwölftonreihen

Das Prinzip der permanenten Rotation von Zwölftonreihen findet seine konsequenteste Ausprägung in den Themenkomplexen I und II (vgl. Abb. 10). Unter permanenter Rotation sei dabei hier ein Verfahren verstanden, bei dem sich eigenständige melodische Zwölfton-Einheiten nahtlos aneinanderreihen, wobei die ständige Präsenz des vollständigen chromatischen Totals innerhalb weniger Takte eine Art chromatisches Zwölftonkontinuum zur Folge hat. Mit letzter Konsequenz ist dieses Prinzip im Zwölftonkanon in T. 263-272 erfüllt. Hier tritt auch der bei Šostakovič sehr seltene Fall einer vertikal-harmonischen Zwölftönigkeit ein, sind doch alle fünf sich überlagernden Stimmen jeweils in sich zwölftönig. In den übrigen Abschnitten erfolgt, sofern zwölftönige Strukturen auftreten, lediglich eine Näherung an die Methode der permanenten Rotation. Dennoch erweist sich dieses Prinzip als Kerngedanke der zwölftönigen Konstruktion im dritten Satz, denn der konsequent das Verfahren der permanenten Rotation anwendende Zwölftonkanon stellt nichts anderes als die letzte, zwingende Konsequenz der vorangegangenen Satzabschnitte dar, indem er deren Material zu einer ungeheuren chromatischen Verdichtung führt.

An zwei ausgewählten Ausschnitten soll nun exemplarisch das Rotationsprinzip des dritten Satzes dargestellt werden, wie es zum einen als "unvollständige", zum anderen als "vollständige" Rotation in Erscheinung tritt. Zunächst soll die unvollständige Rotation am Beispiel der ersten 44 Takte von *Lorelei* untersucht werden (Abb. 11, folgende Seite). Von den in Abb. 11 bezeichneten Reihen gehören A, B und C (als Reihen der Vokalparts) sowie V und W (als instrumental auftretende Reihen) in den Bereich von Themenkomplex I; die vokalen Reihen D und E sowie die instrumentale Reihe X gehören aufgrund der

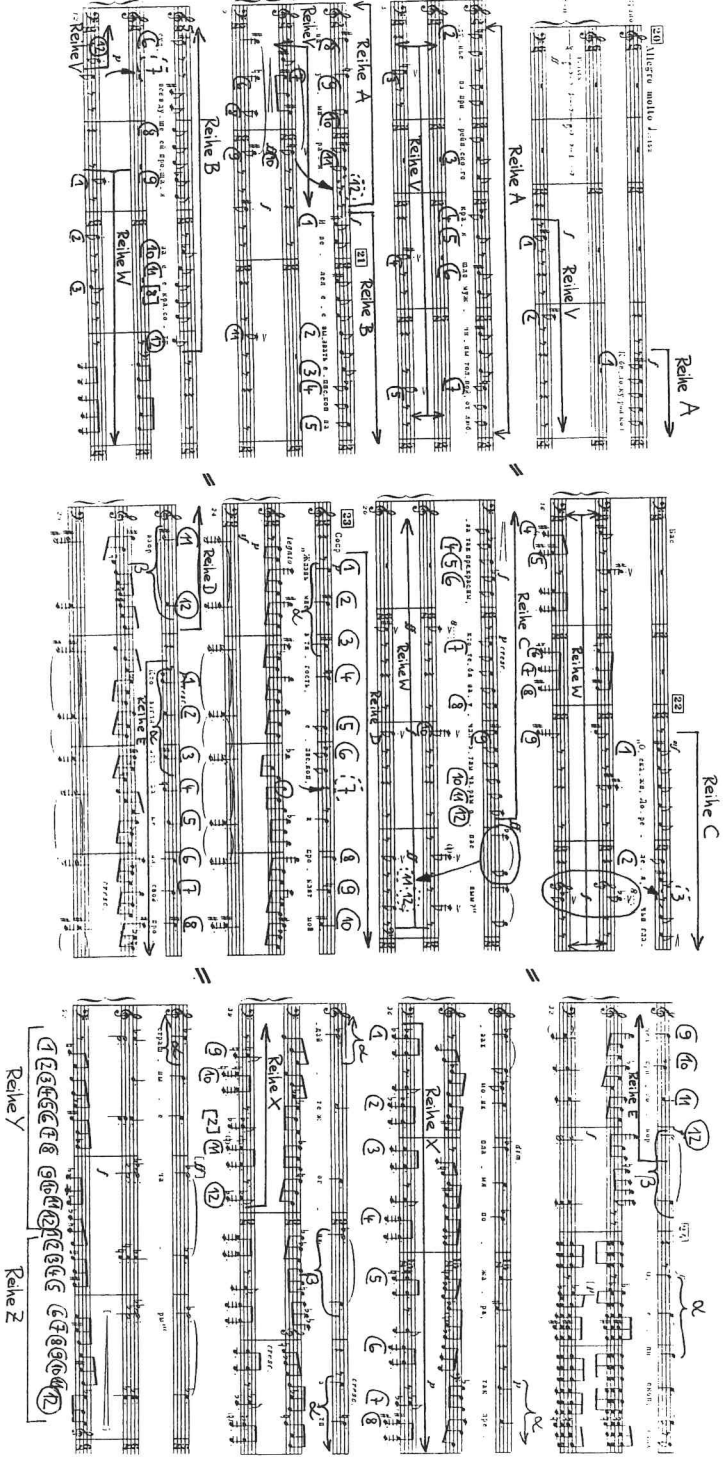


Abb. 11, *Lorelei*, T. 1-44, "Unvollständige Rotation" von Zwölftonreihen (Klavierauszug)

ihnen eigenen latenten harmonischen Eigenschaften zu Themenkomplex II. Ein wesentliches Merkmal der einzelnen Themenkomplexe besteht darin, daß die aufeinanderfolgenden Zwölftonreihen sich durchweg als voneinander unabhängig erweisen. Dabei bleibt in diesem Zusammenhang zu betonen, daß der Begriff der "unabhängigen" Reihe hier im zwölftontechnischen Sinn verstanden wird, das heißt, daß keine der Reihen durch Transposition, Umkehrung, Krebs oder eine Kombination dieser Operationen in eine der anderen Reihen verwandelt werden kann. Die zwölf Töne der chromatischen Leiter werden also in immer neuen Kombinationen aneinandergereiht; das chromatische Material "rotiert". Dies schließt nicht aus, daß trotzdem motivisch-thematische Beziehungen im traditionellen Sinne des Begriffs bestehen. So lassen sich die Reihen A, B und C ein und demselben Themenkomplex (I) eben deshalb zuordnen, weil sie alle drei von dem gleichen rhythmischen Schema geprägt sind; außerdem besitzen sie gemeinsame intervallische Eigenschaften, da in allen drei Reihen nahezu ausschließlich die Intervalle des Dies-Irae-Motivs, kleine Sekunden und kleine Terzen, auftreten. Deutliche motivische Verwandtschaften untereinander weisen auch die dem Themenkomplex II zugehörenden Reihen D und E auf. Beide beginnen mit den ersten drei Tönen einer Molltonleiter (in Abb. 11 gekennzeichnet als *α*) und enden mit einer kleinen Sekunde (in Abb. 11 gekennzeichnet als *β*), wobei letztere als Vorhalt im rhythmischen Verhältnis von 2 : 1 wirkt. Sowohl *a* als auch *β* sind, wie ihre intervallischen Eigenschaften beweisen, direkt aus dem Dies-Irae-Motiv abgeleitet.

Worin besteht nun die "Unvollständigkeit" des Rotationsprinzips in diesem Abschnitt? Die vokalen Reihen A, B, C und D werden jeweils von instrumentalen Reihen (V, W) kontrapunktiert (vgl. Abb. 11) – die "Unvollständigkeit" der Zwölftonverfahrens und damit zugleich des Prinzips der Rotation von Zwölftönreihen beruht darauf, daß bestimmte vokale Reihen nur dann vollständig zwölftönig sind, wenn die fehlenden Töne aus dem Orchesterkontrapunkt heraus "ergänzt" werden. Dieser ist seinerseits ebenfalls auf "Ergänzungen" aus der Singstimme angewiesen, um auf alle zwölf Töne der chromatischen Skala zu kommen – man vergleiche beispielsweise die in der instrumentalen Reihe W fehlenden Töne *d* und *es*, die dafür in der vokalen Reihe C überzählig sind.[43]

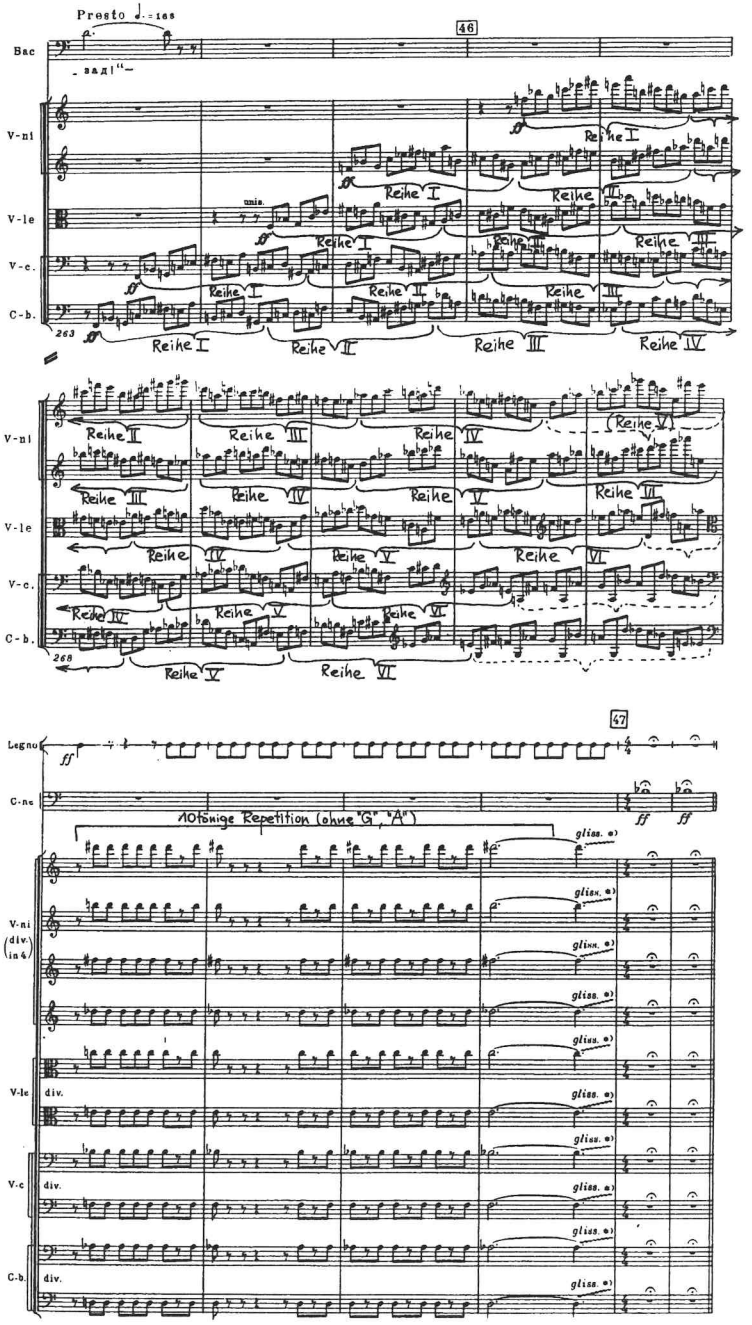
[43] Die Verzahnungen vokaler und instrumentaler Reihen sind in Abb. 11 durch Umrandungen der entsprechenden Töne hervorgehoben. Ein weiteres Moment von "Unvollständigkeit" im Sinne einer subjektiven Ausweitung der Regel könnte im übrigen darin zu sehen sein, daß innerhalb einer Reihe mehrfach Wiederholungen eines bereits verwendeten Tons auftreten. Diese Wiederholungen sind aber weitgehend als Wechsel- oder Durchgangsnoten legitimiert.

Eine Steigerung der materialimmanenten Stringenz läßt sich in T. 263-272 beobachten, in welchen das Prinzip der vollständigen Rotation in Form eines furiosen Zwölftonkanons ausgebildet ist (Abb. 12, folgende Seite). Wiederum sind die aufeinanderfolgenden Zwölftonreihen – hier sind es sechs an der Zahl – im dodekaphonen Sinne unabhängig voneinander, lassen sich also weder aufeinander noch auf irgendeine andere Reihe des dritten Satzes durch Transposition, Umkehrung oder Krebs zurückführen, auch wenn erneut eine motivische Verwandtschaft im traditionellen Sinne (rhythmisch und in Bezug auf die intervallische Konstruktion) mit dem Material der Themenkomplexe I und III besteht. Der unregelmäßige Abstand der Stimmeneinsätze im Zwölftonkanon – drei, acht, fünf und schließlich zwölf Achtel umfassend – verschleiert dabei das auf den Themenkomplex I verweisende Charakteristikum des doppelten Achtelauftaktes und läßt ein Kontinuum aus sehr kleinen rhythmischen Einheiten entstehen. Die Aufeinanderfolge und Konstruktion der Reihen ist so geregelt, daß bei den Zusammenklängen keine Tonverdoppelungen entstehen. Eine Ausnahme in dieser Hinsicht bilden nur die letzten beiden Takte des Kanons (T. 271f.), in welchen Tonverdoppelungen sowohl vertikal als auch horizontal, d.h. innerhalb einer Reihe auftreten. Die hier mehrfach existenten Töne *"G"* (in den Kontrabässen) und *"A"* (in den Celli) fehlen dafür allerdings in dem unmittelbar folgenden zehntönigen Akkord, der in T. 273-276 insgesamt 17mal wiederholt wird. Der solcherart erzielte dramatische Höhepunkt wird zugleich als tonaler Umschlagspunkt eingesetzt. Der äußersten Dissonanz des 17fach wiederholten Zehnklangs wird die "vollkommene" Konsonanz eines Quintklanges auf "*Es*" entgegengesetzt.

Wenn Longman aus dem Es-Dur dieser Passage – die Dur-Terz tritt rückwirkend erst in T. 285 ein – und dem damit verbundenen Text ("Aus der Biegung des Rheins schwimmt ein Schifflein hervor ...") eine bewußte Anspielung auf Wagners *Rheingold-Vorspiel* ableitet,[44] so mag dies zunächst wie eine Überinterpretation anmuten. Doch der Loreley-Satz, der einzige Satz der 14. Sinfonie, in dem sich eine dramatische Handlung entfaltet, ist insgesamt so reich an assoziativen Details, daß sich Longmans Deutung als durchaus plausibel erweist. Šostakovičs in Dutzenden Filmmusiken (und den Sinfonien Nr. 11 und Nr. 12!) erprobte Fähigkeit, ein Szenario packend "in Musik zu setzen", kommt auch in der 14. Sinfonie an vielen Stellen zur Geltung. So stehen die konstruktivistischen Züge, die im Zwölftonkanon eine Art kalkuliertes Chaos erzeugen, in einer unmittelbaren Wechselbeziehung zum Text. Im Zwölftonkanon wird quasi graphisch weitergeführt, was Wortgewalt

[44] Longman, Expression and Structure, S. 362.

Abb. 12, *Lorelei*, T. 263-278, "Vollständige Rotation" als "Zwölftonkanon"



nur weniger überzeugend darzustellen in der Lage ist: die plötzliche Flucht Loreleis auf den Felsen, der zum Ausgangspunkt ihres Todes werden wird. Neben dieser "filmgerechten" Umsetzung von Loreleis Flucht sind auch die folgenden Stellen als Beispiele für eine bewußt mit graphischen Assoziationen oder metaphorischen Entsprechungen arbeitende Textbehandlung im dritten Satz zu nennen:

- Der Aufstieg auf den Felsen innerhalb des Ritts wird mit einer sukzessiven Quartenschichtung gleichsam "illustriert" (T. 181-190).
- Die spiegelnden, rastlosen Wellen des Rheins werden, als naturhafte und zugleich metaphorische Erscheinung, im Zusammenhang mit den entsprechenden Textstellen durch ornamentale Zwölftonreihen in wellenartigen Bewegungen und durch die silberhelle Klangfarbe der Celesta assoziiert (T. 235-251, T. 294-298).
- Die Transformation eines hell-glitzernd Anziehenden in ein dunkel-beängstigendes Verderbenbringendes wird musikalisch nachvollzogen dadurch, daß die Zwölftonreihen der Celesta aus T. 294-298 unmittelbar vor der Textstelle, die den Tod Loreleis durch den Sprung in den Rhein beschreibt, in intervallgetreuer Transposition im tiefen Register der Kontrabässe wiedererscheinen (T. 306-308).
- Die rasende Leidenschaft des Bischofs spiegelt sich musikalisch wider in Zwölftonreihen, die – im vorgegebenen Tempo und bei syllabischer Verteilung des Textes – an die Grenzen des gesangstechnisch Möglichen gehen und die Worte des Bischofs in ein abgehacktes, kaum verständliches Stammeln verwandeln (T. 18-23, 45-51, 137-153).
- Zwölftönige, chromatisch gesättigte Melodielinien und häufige Sekundvorhalte werden zur Vertonung jener Textpassagen herangezogen, die vom unheilbaren Schmerz der verlassenen Lorelei erzählen (T. 24-62, 95-136).[45]

Die ausgewählten Beispiele lassen keinen Zweifel daran, daß gerade zwölftönigen Strukturen als Elementen einer im weitesten Sinne "bildhaften" Darstellung eine führende Rolle in *Lorelei* zukommt. Das Prinzip der permanenten Rotation von Zwölftonreihen erweist sich dabei als wichtiges dramaturgisches Funktionselement. Denn der harmonischen Richtungslosigkeit, erzielt durch die Aneinanderreihung immer neuer Zwölftonreihen in direkter Aufeinanderfolge, fällt eine entscheidende Aufgabe bei der kompositorischen Umsetzung des Textes zu: Sie

[45] Für Ordžonikidze (Über die 14. Sinfonie, S. 134) manifestiert sich in den leidenschaftlichen Ausbrüchen des Bischofs und den Klagen der Lorelei die Dualität zweier kontrastierender "Gestaltsphären" im Sinne des vereinfachten Schemas des klassischen Sonatenhauptsatzes. Er bezeichnet deshalb den dritten Satz als "frei gestaltetes Sonaten-Allegro".

wird zum unmittelbaren musikalischen Ausdrucksträger des emotionalen, aus dämonischen Leidenschaften und tragisch-leidvollen Erfahrungen erwachsenen Entwurzeltseins der Hauptthelden der Lorelei-Sage, wie es die konfliktgeladenen Dialoge und lyrischen Monologe des Apollinaireschen Gedichts schildern.

Zwölftoncluster. *Die Selbstmörderin*

Zwischen dem dritten und dem vierten Satz bestehen vielfältige thematische Beziehungen. Die enge Verknüpfung der beiden *attacca* ineinander übergehenden Nachbarsätze zeigt sich dabei nicht nur auf motivisch-thematischer Ebene, sondern auch in bestimmten dramaturgischen und formalen Korrespondenzen. Nahtlos verbunden werden *Lorelei* und *Die Selbstmörderin*[46] durch die den dritten Satz beschließende Zwölftonreihe des Solocellos (T. 327-332, Abb. 13), die ohne Unterbrechung in jene Cellolinie mündet, die im vierten Satz den Kontrapunkt zur Sopranstimme in einer linearen, ganz aus dem Dies-Irae-Motiv abgeleiteten Zweistimmigkeit bildet.

Abb. 13, *Lorelei*, Satzende, Zwölftonreihe mit thematisch antizipierender Überleitungsfunktion (Partiturausschnitt: Solocello)

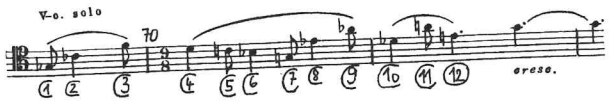


Die aus den letzten Takten von *Lorelei* stammende Reihe entpuppt sich dann im Verlauf des vierten Satzes als motivisch-thematischer Prototyp für mehrere motivisch eng miteinander verwandte Zwölftonreihen des Solocellos (Abb. 14 a/b, folgende Seite).

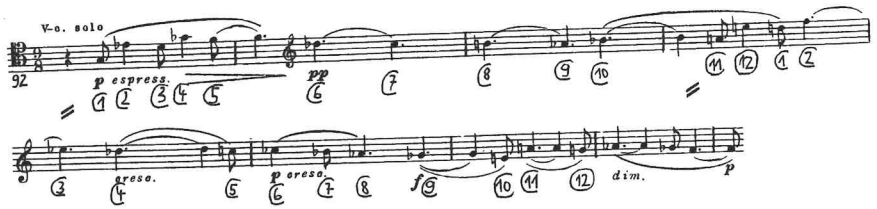
[46] Angesichts der musikalisch eindeutigen Bezugnahme auf das Schicksal der Lorelei, wie es im dritten Satz der Sinfonie geschildert wird, ist der in der deutschsprachigen Fassung der 14. Sinfonie (Sikorski Nr. 2174) gewählteTitel *Der Selbstmörder* [Hervorh. S.K.] wenig überzeugend. Zwar lautet der Titel des Apollinaireschen Originals *Le Suicidé* und bezieht sich somit auf ein männliches Subjekt; die russische Übersetzung aber, auf deren Grundlage Šostakovič die Sinfonie konzipierte, übersetzt "suicidé" mit "самоубийца". Dieses Substantiv wird im Russischen gleichermaßen für beide Geschlechter benutzt. Eine dem deutschen oder französischen analoge weibliche Form (Selbstmörderin, suicidée) existiert nicht. Daß jedoch Šostakovič das lyrische Ich des vierten Satzes als ein weibliches versteht, wird nicht nur durch die enge motivische Verwandtschaft mit *Lorelei* unterstrichen, sondern auch durch die Wahl des Soprans.

Abb. 14a/b, *Die Selbstmörderin*, Zwölftonreihen des Solocellos (Partiturausschnitte)

a) T. 70f.



b) T. 92-98



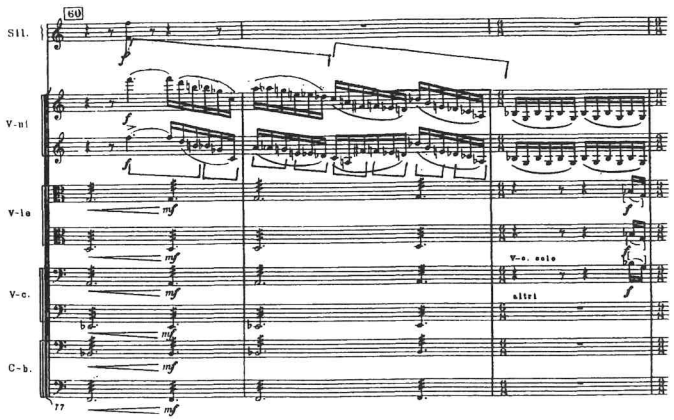
Der zweifelsohne auffälligste Anknüpfungspunkt aber offenbart sich, vergleicht man die Episode des Zwölftonkanons in *Lorelei* (T. 263-278) mit der Zwölfton-Cluster-Episode in *Die Selbstmörderin* (T. 86-91). Die offenkundigen formalen und dramaturgischen Gemeinsamkeiten beider Kulminationspunkte sollen – nach einigen generellen Beobachtungen zum Grad der Zwölftönigkeit des vierten Satzes – Hauptgegenstand der Untersuchungen dieses Kapitels sein.

Sabinina beschreibt *Die Selbstmörderin* im Hinblick auf die formale Konstruktion des Satzes als fünfteilige Rondoform. Sie schematisiert die sich eng an die Gliederung der Textvorlage anlehnende Komposition wie folgt: R_1 - A - B - R_2 - C - D - E - R_3.[47] Dabei entspricht das Kürzel "R" jeweils den Refrainabschnitten des Gedichts. Folgt man dieser plausiblen Gliederung, so bleibt zu konstatieren, daß es jeweils die Refrainteile sind, die in einem von modalen Rückungen dominierten Moll stehen (dominantische Beziehungen treten kaum auf!), während in den Zwischenteilen zwölftöniges Material eingeführt wird. Drei Typen von Zwölftonreihen lassen sich unterscheiden:

- die auf *Lorelei* zurückzuführenden Reihen des Solocellos (vgl. hierzu Abb. 13 sowie 14a/b);
- die abwärtsstrebenden, aus Skalen- und Dreiklangselementen konstruierten Zwölftonreihen der Violinen über dem Untergrund dumpf tremolierender Quartakkorde (Abb. 15, folgende Seite);
- die alle Streichinstrumente einbeziehenden, chromatisch aufsteigenden Zwölftoncluster in T. 89 (Abb. 16, folgende Seite).

[47] Sabinina, Šostakovič - Simfonist, S. 420f.

Abb. 15, *Die Selbstmörderin*, T. 77-79, Skalen- und Dreiklangsbezüge in Zwölftonreihen (Partitur)



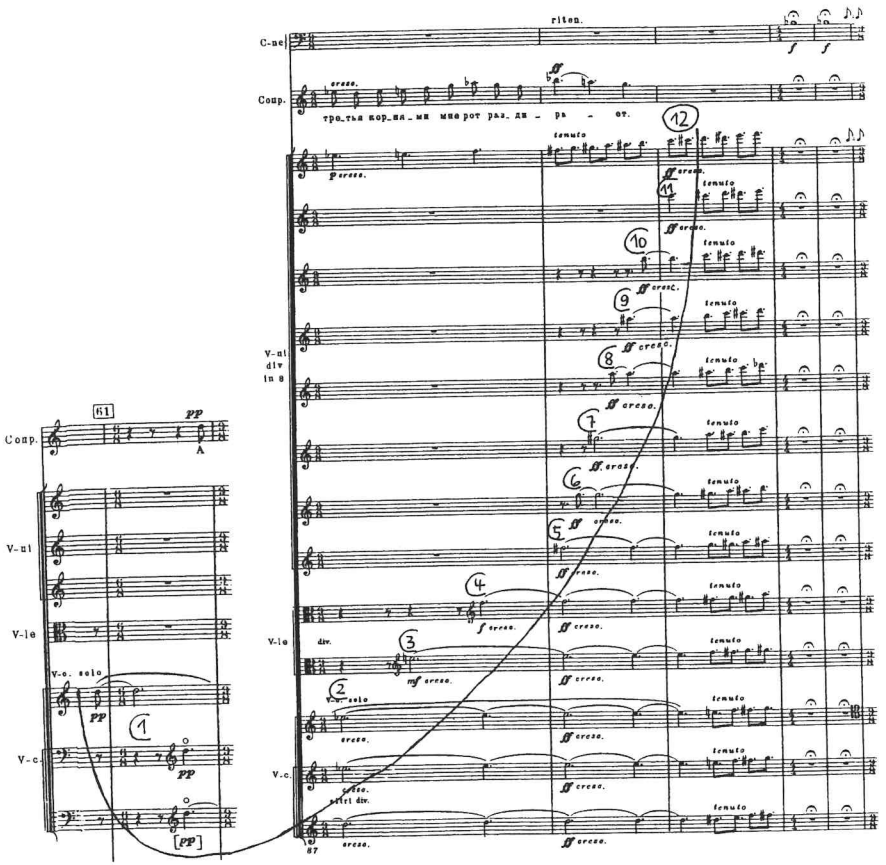
Was die Konstruktion und die Anwendung von Zwölftonreihen betrifft, so sind die einstimmige, unbegleitete Reihe einerseits und andererseits der alle zwölf Töne gleichzeitig in der Vertikale enthaltende Zwölftoncluster zwei einander diametral gegenüberstehende Extremfälle. Ist der erstgenannte Typus in Šostakovičs nahezu ausschließlich melodisch orientiertem Zwölftonsystem recht häufig anzutreffen,[48] so nehmen dagegen die alle zwölf Töne der chromatischen Skala enthaltenden Cluster in *Die Selbstmörderin* eine Sonderstellung nicht nur in der 14. Sinfonie, sondern im gesamten Œuvre Šostakovičs ein. Vieltönige, statische Dissonanzen als Ausdruck höchster Dramatik[49] finden sich zwar allein in der 14. Sinfonie mehrfach – man vergleiche diesbezüglich etwa den Zehnklang als Kulminationspunkt des Zwölftonkanons in *Lorelei* (T. 273-276) oder die aus Halbtönen geschichtete Klangfläche der zehnfach geteilten Violinen im achten Satz *Die Antwort der Zaporoger Kosaken an den Sultan von Konstantinopel* (T. 74-Satzende). Daß aber konsequent alle zwölf Töne ohne Verdoppelungen verwendet werden, bleibt bei Šostakovič eine spektakuläre Ausnahme. Die Cluster-

[48] Neben den Reihen des Solocellos im dritten und vierten Satz sei hier erinnert an die von den Violinen vorgetragene Leitthema-Reihe, die den ersten Satz einleitet. Das markanteste Beispiel für eine einstimmig, unbegleitete Reihe stellt innerhalb der 14. Sinfonie die dem Xylophon übertragene signalartige Reihe des fünften Satzes *Auf Wacht* dar (vgl. hierzu das folgende Kapitel *Die unveränderliche Reihe mit Signalfunktion*).

[49] Roseberry (Ideology, Style, Content, and Thematic Process, S. 351) weist auf "multiple note harmonic dissonance as a life-destroying, chaotic symbol" bereits in Zusammenhang mit der 4. Sinfonie Šostakovičs hin und bemüht die zehnfache Terzschichtung – "a shocking multiple dissonance" – im ersten Satz der 10. Sinfonie Mahlers als Vorbild.

Episode in T. 86-91 (vgl. Abb. 16) verdient deshalb eine eingehendere Untersuchung.

Abb. 16, *Die Selbstmörderin*, T. 86-91, "Zwölfton-Cluster-Episode" (Partitur)



Nach einer treppenartigen Aufschichtung, bei der jeweils ein neuer Ton der chromatischen Skala addiert wird, während die bereits erklungenen Töne ausgehalten werden, wird vollständige Zwölftönigkeit (hier zugleich Zwölfstimmigkeit) zum erstenmal auf dem zweiten punktierten Achtel in T. 89 erzielt. Der den Oktavraum zwischen d^2 und d^3 einnehmende Cluster wird dann vierfach um jeweils einen Halbtonschritt nach oben verschoben, so daß der vollständig zwölftönige Cluster insgesamt fünfmal auftritt. Das zweimalige *"B"* der Glocke danach ist eine deutliche Reminiszenz an jene beiden Glockenschläge (ebenfalls *"B"*), die in *Lorelei* die hektische Aktivität des Zwölftonkanons beenden und quasi dominantisch in das Es-Dur des letzten Satzabschnitts überlei-

ten (*Lorelei*, T. 277f.). Es bleibt jedoch das "einsame", in sich ruhende *"B"* der Glocke, das jeweils den Ausbruch der Dissonanzen stoppt und zur Coda führt, beileibe nicht die einzige Entsprechung zwischen der Zwölftonkanon-Episode in *Lorelei* und der Zwölftoncluster-Episode in der *Selbstmörderin*. Vielmehr macht eine Reihe von weiteren Parallelen deutlich, daß der Rückbezug sehr genau kalkuliert ist:

- Beide Episoden sind jeweils dramatischer Höhepunkt des Satzes.
- Proportional auf das jeweilige Satzganze bezogen, besitzen beide in etwa den gleichen Umfang und treten in ähnlichen Positionen auf: Der Zwölftonkanon-Abschnitt umfaßt 16 Takte bei einer Gesamttaktzahl des dritten Satzes von 332 Takten und beginnt in T. 263; die Episode des Zwölfton-Clusters umfaßt 6 Takte bei einer Gesamttaktzahl des vierten Satzes von 120 Takten und beginnt in T. 86.
- Beide Abschnitte können als graphische Umsetzungen des Textes verstanden werden. So wie der Zwölftonkanon die plötzliche Flucht Loreleis aus dem Gewahrsam der Ritter und vor der Gewalt des Bischofs bildlich musikalisiert, so kann auch der allmähliche Aufbau des Zwölfton-Clusters bei gleichzeitiger stetiger Zunahme des Dissonanzgrades mit dem dieser Stelle zugrunde liegenden Text in einen graphischen Zusammenhang gebracht werden: "Die dritte Lilie aber zerreißt mir den Mund." Das schon dem Text Apollinaires innewohnende *crescendo* der Qualen des Selbstmörders wird von Šostakovič mit musikalischen Mitteln potenziert. Der Episode des Zwölfton-Clusters kommt die Funktion der letzten und furchtbarsten Steigerung zu.

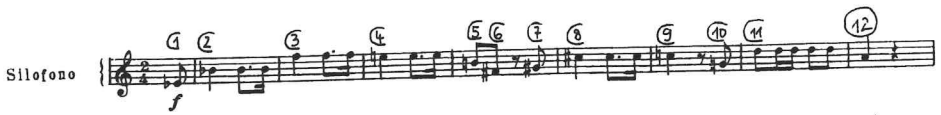
Auch im vierten Satz übernehmen Zwölftonreihen also eine entscheidende formbildende Funktion, und zwar nicht allein bei der Gliederung des Satzes, sondern auch dadurch, daß über das textlich Vorgegebene hinaus Verbindungspunkte zum vorangehenden dritten Satz geschaffen werden. Der Monolog der Selbstmörderin enthüllt sich somit aufgrund seiner musikalischen Merkmale letztlich als ein weiterer Monolog der in den Fluten des Rheins zu Tode gekommenen Lorelei. Indem *Die Selbstmörderin* die Geschichte der Lorelei indirekt fortspinnt, verwandelt er zugleich die historische Gestalt der deutschen Volkslegende in ein Symbol für all jene, die freiwillig aus dem Leben zu scheiden gezwungen waren.

Die unveränderliche Reihe mit Signalfunktion. *Auf Wacht*

Prägendes Merkmal des fünften Satzes ist eine achttaktige, markant rhythmisierte Zwölftonreihe, die im Laufe des Satzes viermal in unveränderter Form auftritt. Sie wird jeweils dem Xylophon übertragen; alle

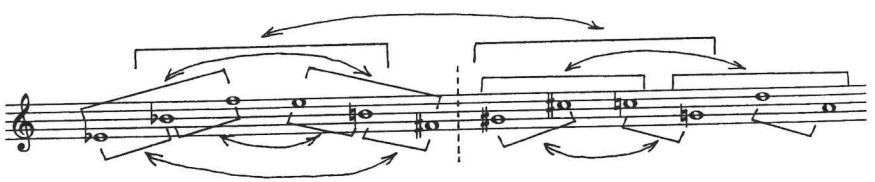
anderen Orchesterinstrumente und die Singstimme pausieren, während die Reihe erklingt.

Abb. 17, *Auf Wacht*, T. 1-8, Zwölftönige "Signalreihe" (Xylophon solo)



In formaler Hinsicht kommt dieser Zwölftonreihe die Funktion eines Ritornells in einem Satzganzen zu, das wie folgt schematisiert werden kann: R - A - R - B - R - C - R - A'. Die Reihe selbst weist eine Form von bemerkenswerter Einfachheit auf. Es ist eine achttaktige Periode, bestehend aus einem Vorder- und einem Nachsatz zu je vier Takten. Da auch Vorder- und Nachsatz jeweils zweiteilig sind, ergibt sich eine Struktur von (2 + 2) + (2 + 2) Takten. Das Prinzip der Wiederholung eines schon Bekannten ist in der hier gegebenen achttaktigen Periode indirekt dadurch existent, daß sich beide Halbsätze metrisch und melodisch aufeinander beziehen. Die musikalische "Antwort" – um begrifflich in den vereinfachten Kategorien der Formenlehre zu argumentieren – erinnert zugleich an die vorangegangene "Frage", indem sie sich auf diese bezieht. Das folgende Intervallschema (Abb. 18) soll das innerhalb der Reihe auf melodischer Ebene wirksame Wiederholungsprinzip verdeutlichen.

Abb. 18, Intervallische Symmetrien der zwölftönigen "Signalreihe" (T. 1-8)



Auch die intervallische Beschaffenheit der Reihe gehorcht dem Wiederholungsprinzip insofern, als fast ausnahmslos Quinten und Quarten auftreten. So stark wird die Reihe von den sich zueinander jeweils komplementär verhaltenden Intervallen der Quinte und Quarte beherrscht, daß beispielsweise der Sekundschritt *fis'* - *gis'* in T. 4 weniger als eine Sekundfortschreitung denn vielmehr als Verschiebung der Quarte h^1-fis^1 zur folgenden Quarte gis^1-cis^2 gehört wird. Die Vorherrschaft der Intervalle von Quinte und Quarte kann in tonaler Hinsicht in Form zweier Extreme beschrieben werden: Was die Oberflächenstruktur betrifft, so führt die fortgesetzte Verwendung beider Intervalle zu völliger tonaler Neutralität. Mit Blick auf eine harmonische Tiefenstruktur ließe sich die Reihe als ein *tour de force* durch den Quinten- und Quartenzirkel beschreiben, bei dem eine ständige Änderung der "Bewegungsrichtung" innerhalb des Zirkels erfolgt.

Bemerkenswert ist, das auch das rhythmische Geschehen auf dem Prinzip der Wiederholung basiert. Versteht man die Signalreihe als aus acht eintaktigen rhythmischen Segmenten zusammengesetzt, so ergibt sich die folgende schematisierte Form: α | α | α | β | α | β' | γ | δ . Das rhythmische Segment α (♩ ♪. 𝅘𝅥𝅯) erweist sich dabei als bestimmend für die gesamte Zwölftonreihe und tritt in variierter Form erneut in Satzabschnitt C (T. 99-108) auf. Damit läßt sich für die betreffende Zwölftonreihe das Prinzip der Wiederholung auf mehreren Ebenen konstatieren: 1) Die Reihe als Ganzheit erfährt mehrere Wiederholungen innerhalb des Satzes. 2) Die Reihe weist in sich häufige Intervallwiederholungen auf. 3) Die Reihe weist in sich häufige Wiederholungen ein und desselben rhythmischen Segments auf. 4) Die Reihe ist als achttaktige Periode konstruiert; es existieren melodische Symmetrien.

"Die Reihe", so hatte Adorno in der *Philosophie der neuen Musik* festgestellt, "... rationalisiert, was jedem gewissenhaften Komponisten vertraut ist: die Empfindlichkeit gegen die zu frühe Wiederkehr des gleichen Tons, es sei denn, er werde unmittelbar repetiert."[50] Das heißt: Eine Zwölftonreihe basiert ihrem Wesen nach darauf, die zu frühe W i e d e r h o l u n g eines bereits Bekannten zu vermeiden. In der den fünften Satz eröffnenden Zwölftonreihe vereint Šostakovič zwei Gegenpole. Zum einen ist ihr als einer Zwölftonreihe das Prinzip der Nicht-Wiederholung in Form der melodischen "Empfindlichkeit gegen die zu frühe Wiederkehr des gleichen Tons" einbeschrieben; im Gegensatz dazu aber beherrscht das Prinzip der Wiederholung die Ebenen von Metrum, Rhythmus, Motivik und Intervallstruktur der Reihe. Das Resultat ist eine Zwölftonreihe "zum Nachpfeifen".

Zu der generellen Bedeutung, welche im weitesten Sinne ostinate Formen und Strukturen für Šostakovič besitzen, führt Roseberry aus:

> "It would seem ... that a consistent feature of Shostakovich's image manipulations is his love of unvaried repetition – his reference to an 'object' that lies ... outside the subjective reality of the piece itself. One is tempted to identify this in Kantian terms as 'the thing in itself' – the 'unknowable' data of consciousness."[51]

[50] Adorno, a.a.O., S. 65.

[51] Roseberry, Ideology, Style, Content, and Thematic Process, S. 378. Vgl. in diesem Zusammenhang auch den – freilich mehr als rudimentären – Versuch Kellers (Shostakovich's Twelfth Quartet, S. 8), Repetition als gleichsam nationales Wesensmerkmal zu kennzeichnen: "Russian creativeness has always been what we describe as repetitive. (...) The Russian love of repetition, the ability to make

Das in Šostakovičs Œuvre wohl markanteste Beispiel für das Prinzip der unveränderten Repetition ist das "Invasionsthema" aus dem Mittelteil des Kopfsatzes der 7. Sinfonie, das elfmal, harmonisch und melodisch unverändert, aneinandergereiht wird, effektvoll gesteigert einzig durch die "Akkumulation von 'Masse'"[52], das heißt über eine Verdichtung der Besetzung und eine allmählich zunehmende Lautstärke. Es ist sicher kaum Zufall, daß die zentrale Zwölftonreihe in *Auf Wacht* unüberhörbare Bezüge zum Beginn ebendieses "Invasionsthemas" aus der 7. Sinfonie (Abb. 19) aufweist.

Abb. 19, Sinfonie Nr. 7, 1. Satz, T. 171ff., Beginn des "Invasionsthemas", (Schematisierter Partiturausschnitt: Flöte)



Die intervallische und rhythmische Ähnlichkeit mit dem "Invasionsthema" unterstreicht den Signalcharakter der eröffnenden Zwölftonreihe von *Auf Wacht*, indem sie die Assoziation zu den Begriffsfeldern "Militär", "Krieg", "Gewalt" und "Tod", die bereits durch innermusikalische Merkmale der Reihe hervorgerufen wird, durch eine äußere Korrespondenz bestätigt. So sind es vor allem der durch die klare (2 + 2)-Gliederung erzielte Marschrhythmus und das Fanfarenhafte der Melodik (Quarte!), die die Textaussage ("Bis zum Einbruch der Nacht wird er im Schützengraben sterben, mein kleiner Soldat ...") gewissermaßen vorausnehmen. Eine wesentliche Rolle spielt dabei das Prinzip der Verfremdung. Die Reihe signalisiert etwas, aber sie ist keine Abbildung. So ist es eben keine Fanfare, sondern eine Xylophon, das "zum Kampf ruft"; es ist keine "Kriegstrommel", die den Marschrhythmus der Reihe fortführt (z.B. in T. 10-15), sondern ein Tom-Tom; und nur scheinbar ist die Melodik militärhaft schlicht – in Wahrheit steht eine Zwölftonreihe dahinter. "Munterkeit" und "Frische" der Reihe täuschen, wenn sie lediglich in ihrer Oberflächenstruktur wahrgenommen werden, darüber hinweg, daß es um nichts Geringeres als den Tod eines Menschen geht; über die als Folge der eingesetzten Mittel der Verfremdung entstehende Tiefenstruktur der Reihe aber wird verwiesen auf die Absurdität des Geschehens. Das muntere Liedchen zum Mitpfeifen gerät auf diese Weise erschütternder, als es ein düsterer Trauermarsch hätte sein können.

repetition meaningful, must be very deep-seated in the group character, extending as it does far beyond musical thought."

52 Kopp, Form und Gehalt der Symphonien des Dmitrij Schostakowitsch, S. 232.

Es sei nicht versäumt, darauf hinzuweisen, daß es in *Auf Wacht* weitere Zwölftonreihen gibt. In T. 35f. wird von den Streichern *unisono* eine Reihe vorgetragen, die in formaler Hinsicht als Überleitung fungiert und keine weiteren Auswirkungen besitzt. Die Singstimme ist von T. 59-79 durchgehend zwölftönig strukturiert. Drei Zwölftonreihen folgen hier ohne Unterbrechung aufeinander, wobei die zweite (T. 66-72) intervallisch identisch ist mit der ersten Zwölftonreihe (T. 59-64), rhythmisch jedoch dieselbe variiert.[53] Zwei weitere Zwölftonreihen, wiederum direkt aufeinanderfolgend, finden sich in den Bratschen in T. 113-119. Sie münden unmittelbar in ein lang hingezogenes *decrescendo* aus allmählich abfallenden, Ermattung suggerierenden Pendelfiguren, die – ebenso wie die allgegenwärtigen halbtönigen Pendelfiguren des Soprans – auf das Dies-Irae-Motiv zurückverweisen.

Nichtthematische Zwölftonreihen. *Sehen Sie, Madame!*

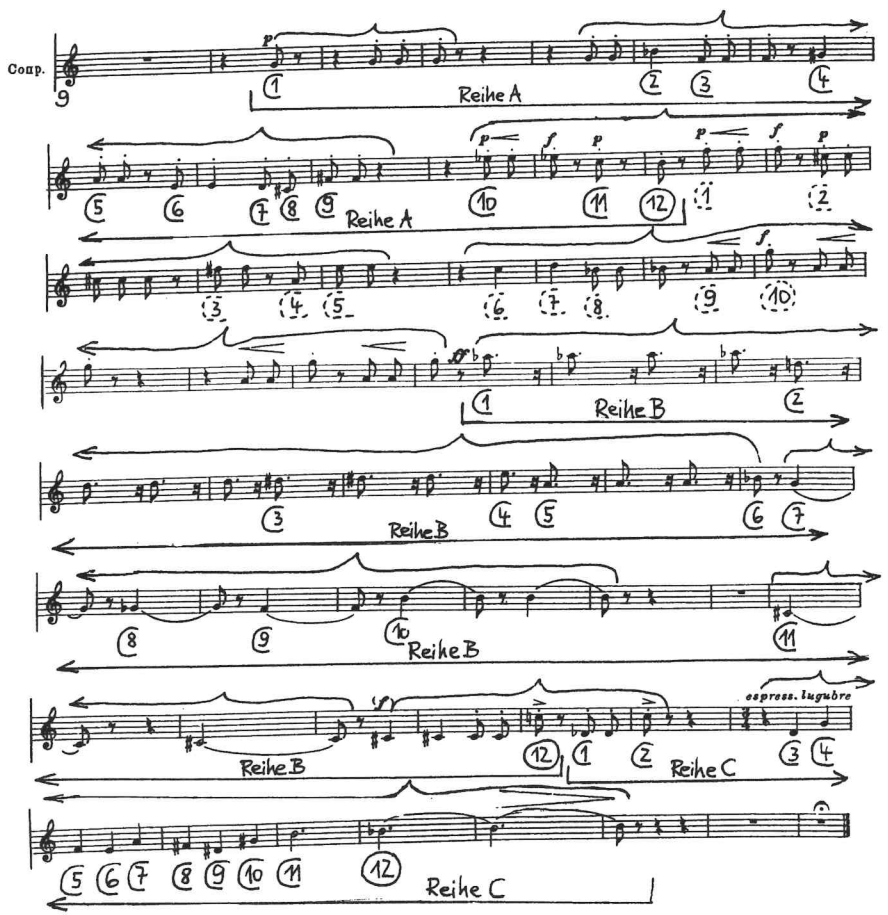
Unter nichtthematischen Zwölftonreihen werden hier solche Reihen verstanden, die nicht als in sich deutlich abgeschlossene Gedanken im Sinne eines Themenkomplexes, Themas oder Motivs auftreten. Wenn in den ersten fünf Sätzen der Sinfonie nur solche Reihe auftreten, die entweder selbst Thema sind oder einen in sich geschlossenen Abschnitt innerhalb eines umfangreicheren Themenkomplexes bilden, so stellen die im sechsten Satz verwendeten Reihen eine Art Rohmaterial dar, in welches motivische Einheiten gewissermaßen "eingemeißelt" werden, und zwar unabhängig vom Anfang und vom Ende der Reihe. Die fehlende Deckungsgleichheit von Zwölftonreihe und motivischem Gedanke hat zur Folge, daß zwei sich gegenseitig überlappende melodische Ebenen existieren: einerseits die textbedingten motivischen Einheiten und andererseits die Einheiten vollständiger Zwölftonreihen.

Auffallend ist im sechsten Satz zunächst, daß das Prinzip der Zwölftönigkeit, im Gegensatz zu allen anderen Sätzen, ausschließlich von der Singstimme umgesetzt wird. (Eine Ausnahme hierin bilden nur T. 12-19, in denen das Streichorchester *unisono* die Reihe des Vokalparts mitspielt.) Dabei ist die Singstimme fast im ganzen Satz konsequent zwölftönig organisiert. Sie besteht aus drei voneinander im dodekaphonen Sinn unabhängigen Reihen, im folgenden Notenbeispiel

53 Die in diesem Abschnitt eingesetzten zwölftönigen Modelle bezieht Longman (Expression and Structure, S. 366), in vielleicht allzu kühn programmatischer Sinnbildlichkeit, unmittelbar auf die Implikationen, die der vertonte Text nahelegt: "Here, the sister beautifies herself in preparation for incest, a situation which only arises because of her brother's impending death. Thus, death also brings corruption (of a different kind) to her."

(Abb. 20) als A, B und C bezeichnet. Zwischen Reihe A und Reihe B befindet sich ein kürzerer (im Beispiel durch Strichlinien markierter) nicht-zwölftöniger Abschnitt, der die Beziehung zwischen motivisch-thematischer Ebene und Zwölftonebene zusätzlich verunklart. Das Notenbeispiel gibt den gesamten Notentext der Singstimme wieder und versucht, mit Hilfe von Klammern die voneinander unabhängigen Einheiten der motivisch-thematischen Ebene einerseits sowie der Zwölftonebene andererseits zu kennzeichnen. Melodische Einheiten werden durch geschweifte Klammern oberhalb des Notentextes hervorgehoben; eckige Klammern unterhalb des Notentextes kennzeichnen die zwölftonbezogene Ebene.

Abb. 20, *Sehen Sie, Madame!*, Überlappung von thematischer und Zwölftonebene, (Partiturausschnitt: Vollständige Sopranstimme, ohne Text)



Was die formale Anlage des sechsten Satzes betrifft, so ist Longman, der den Satz als "virtually without structure – simply an extemporization"[54] bezeichnet, weitgehend beizupflichten. Besitzen in dem vorangehenden *Auf Wacht* Zwölftonreihen eine ganz klare, gliedernde Funktion, so ist hier das Gegenteil der Fall. Die untergründige Struktur der verschiedenen Zwölftonreihen wirkt nicht formbildend. Einzige thematische Konstante ist der den ganzen Satz durchdringende Anapäst-Rhythmus. Textinhaltlich stellt der sechste Satz eine Fortführung von *Auf Wacht* dar[55]: "Und ich lache, lache, lache um die Liebe, die der Tod genommen." Das Moment der Verfremdung ist hier noch deutlicher, schärfer. Lachen steht anstelle von Weinen – ein Lachen, das buchstäblich "im Halse erstickt", indem der Sopran in immer tiefere, unsanglichere Regionen getrieben wird.[56]

Quasi-serielle Strukturen. *Im Gefängnis der Santé*

Wenn Šostakovič in der *Zeugenaussage* betont, in seiner 14. Sinfonie protestiere er "nicht gegen den Tod, sondern gegen die Henker, die an Menschen die Todesstrafe vollziehen"[57], so verweist dieses Bekenntnis wohl indirekt auch auf die kompositorisch-inhaltlichen Absichten, die sich mit dem siebenten Satz der 14. Sinfonie verbinden. Auf diesen Satz nimmt Šostakovič denn auch namentlich Bezug:

> "Ich dachte über die Gefängniszellen nach, die entsetzlichen Löcher, in denen Menschen lebendig begraben wurden. Sie warteten beständig darauf, geholt zu werden, horchten auf jedes Geräusch. Furchtbar ist das. Man kann vor Angst verrückt weren. Viele, die die dauernde Spannung nicht aushielten, verloren den Verstand. Ich kenne solche Fälle. Warten auf die Exekution ist eines der Themen, die mich mein Leben hindurch gemartert haben."[58]

Das textbedingte Ausdrucksziel von *Im Gefängnis der Santé* steht in unmittelbarer Beziehung zu den eingesetzten Zwölftönigkeitsmodellen. Dabei gebührt diesem Satz ein ganz besonderes Interesse, findet sich

---

[54] Longman, Expression an Structure, S. 366.

[55] Der Zusammenhang ist in diesem Fall von Anfang an auch dadurch unterschwellig vorhanden, daß beide Gedichte schon bei Apollinaire unmittelbar aufeinander folgen und dies auch durch ihre Titel (*Les Attentives I* resp. *Les Attentives II*) unterstreichen.

[56] Der russische Text ist hier aufgrund der teilweise onomatopoetischen Eigenschaften des russischen Äquivalents zu "ich lache" ("хохочу") wesentlich eindrucksvoller als die Übersetzung.

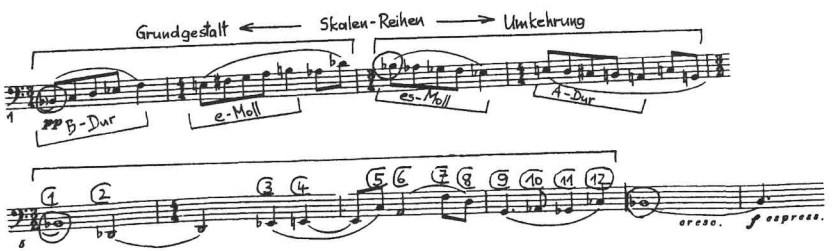
[57] Volkov/Šostakovič, a.a.O., S. 202.

[58] Ebd.

doch in seinem Mittelteil der dichteste, umfangreichste Zwölftonabschnitt der 14. Sinfonie, ja des gesamten Schaffens Šostakovics.

Gegliedert ist der siebente Satz in drei große Abschnitte, die sich gattungsneutral durchaus überzeugend mit den Termini des traditionellen Vokabulars beschreiben lassen und sich wie folgt umgrenzen lassen: Exposition 87 - 90, Durchführung 91 - 98, Reprise/Coda 105 - 107. Von zentraler Bedeutung für den gesamten Satz ist die quasi-serielle Durchführung in Form eines Zwölftonfugatos. Der detaillierten Untersuchung dieses bemerkenswerten Abschnitts sollen jedoch zunächst einige Beobachtungen zu den Methoden zwölftöniger Arbeit in der Exposition und der Reprise vorausgehen. Als Hauptthema fungiert in der Exposition eine aus Skalenbestandteilen konstruierte Zwölftonreihe und ihre unmittelbar folgende Umkehrung (Abb. 21).

Abb. 21, *Im Gefängnis der Santé*, T. 1-9, Zwölftonreihen um einen Zentralton (Partiturausschnitt: Celli, Kontrabässe)



Die Skalenausschnitte dieser in den tiefen Streichern auftretenden Reihe knüpfen deutlich an die Skalenausschnitte des vorangehenden Satzes an (*Sehen Sie, Madame!*, Xylophon, T. 32f. u. 36f. sowie Kontrabässe und Bratschen, T. 40-45). Von einer "Zwölftontonalität", das heißt von einer Gleichwertigkeit aller Töne des chromatischen Totals, ist die Reihe allerdings weit entfernt. Zentralton ist *"B"*. Innerhalb der Reihe finden mehrere Modulationen statt, die sich jedoch alle über ihre Beziehung zur Achsenfunktion von *"B"* definieren lassen (vgl. Umrahmungen in Abb. 21). Die Grundgestalt der Reihe kombiniert dabei die zueinander im polaren Verhältnis stehenden Tonarten B-Dur und e-Moll; in der Umkehrung sind es es-Moll und A-Dur. Der Ton *"B"* ist nicht nur Anfangston der Grundreihe und ihrer zugehörigen Umkehrung, sondern bildet auch den Ausgangspunkt für die sich in T. 5 anschließende dritte Reihe, welche in T. 9 ebenfalls zu *"B"* zurückführt. In den folgenden Takten benutzt Šostakovič die Elemente der Skalenreihe dann als Ausgangspunkt für motivische Arbeit, bis die Reihe erneut, einschließlich ihrer Umkehrung, vollständig in T. 25-28 erscheint. In der Reprise wird sie – allerdings ohne ihre Umkehrung –

auch von der Singstimme übernommen (T. 84-86).[59] Es liegt nahe, auch in diesem Satz die figurativen und harmonischen Eigenschaften der Skalen-Reihe in graphischer Analogie auf den vertonten Text zu beziehen. Wildberger meint in diesem Zusammenhang:

> "Sie [i.e. die Skalen-Zwölftonreihe, d. Verf.] versinnbildlicht in suggestiver Weise das trost- und ausweglose Kreisen des Gefangenen, der immer wieder zum Ausgangspunkt – hier 'B' – zurückkehrt. Erst in T. 84 wird der entsprechende Text gesungen: 'In einem Graben wie ein Bär geh' ich im Kreis, im Kreis umher.'"[60]

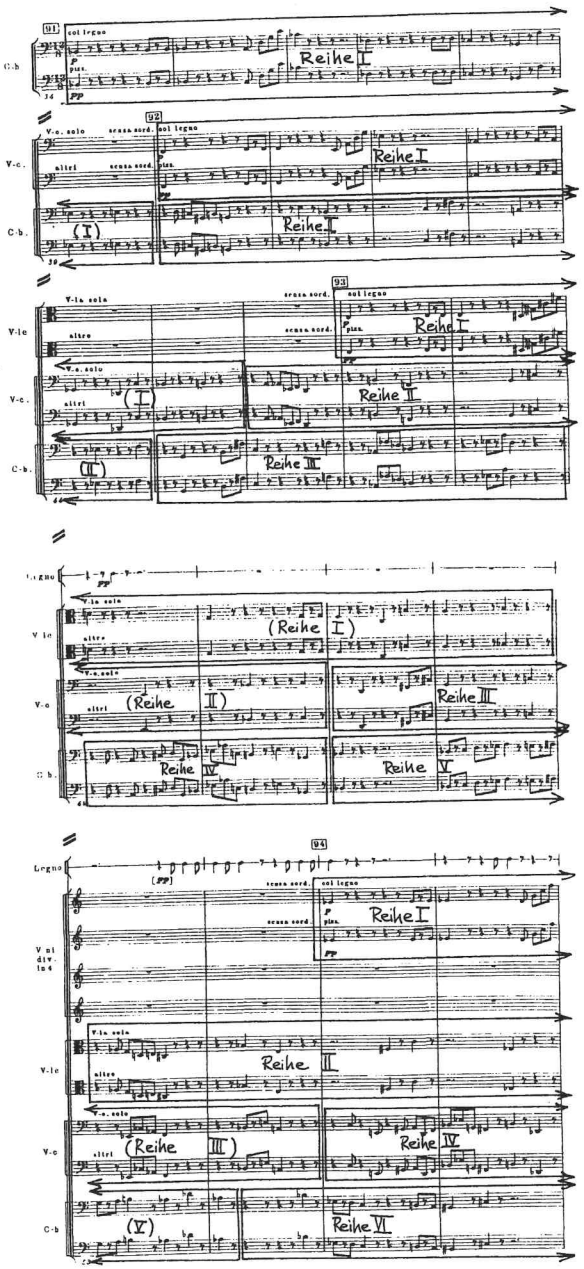
Der Durchführungsabschnitt, der nach den Worten "Hier wölbt sich über mir das Grab, hier sterbe ich für alle" in T. 34 einsetzt (Abb. 22, folgende Seite) und den Höhepunkt zwölftöniger Konstruktion bei Šostakovič markiert, suggeriert dann mit musikalischen Mitteln Emotionen der Angst, des Grauens, der Qual. Šostakovič arbeitet hier mit psychologisch-ausdruckshaften Analogien, die einen Großteil ihrer Wirkung der zwölftönigen Organisation des Tonmaterials – gepaart mit einer Extremkonstellation der übrigen musikalischen Parameter – verdanken. Schon die dynamisch-klangfarbliche Gestaltung ist außergewöhnlich. Der gesamte Abschnitt der Durchführung – 35 Takte in einem langsamen 12/8-Takt – geht nirgends über ein *piano* hinaus. Die Mischung aus *col legno* und *pizzicato* gespielten Streichinstrumenten produziert einen erstickten, geräuschähnlichen Klang. Die Singstimme schweigt völlig. Einziges "Fremdgeräusch" sind die gelegentlichen (im Finalsatz der Sinfonie erneut aufgegriffenen) Einwürfe des Holzblocks. Obwohl die Dichte des musikalischen Gewebes stetig dadurch zunimmt, daß auf immer engerem Raum immer mehr Töne erklingen, erfolgt keine dynamische Steigerung. Ausbrüche existieren ebensowenig wie Zusammenbrüche. Es gibt weder *crescendo* noch *decrescendo*, weder *accelerando* noch *ritardando*. Alles läuft in steriler Präzision ab. Ähnlich wie in der Episode des Zwölftonkanons in *Lorelei*, so beginnt auch hier die tiefste Stimme mit einer Zwölftonreihe, die dann nacheinander von den übrigen vier Streicherstimmen übernommen wird. Nach Ablauf einer Zwölftonreihe in einer Stimme folgt unmittelbar die nächste Reihe. Auf diese Weise treten im Baß nacheinander insgesamt sechs vollständige, voneinander unabhängige Zwölftonreihen auf.

---

[59] Eine weitere, sowohl in der Exposition als auch in der Reprise auftretende Zwölftonreihe wird in T. 30-33 vom Solokontrabaß eingeführt und mündet unmittelbar in den Durchführungsabschnitt des Zwölftonfugatos. Um einen Halbtonschritt transponiert, erscheint sie erneut in der Funktion einer Überleitung in den Bratschen T. 120-123, beim Übergang von der Reprise zur Coda.

[60] Wildberger, Ausdruck lähmender Angst - Über die Bedeutung von Zwölftonreihen, S. 10.

Abb. 22, Im Gefängnis der Santé, T. 34-56, Beginn des "Zwölftonfugatos" (Partitur)



Ab T. 58 erscheinen in der am weitesten fortgeschrittenen Stimme, also der Baßstimme, Zehn- und Elftonfelder. Die höchste Stimme, einsetzend mit einem "Rückstand" von 21 Takten, durchläuft lediglich vier der sechs vom Baß vorgegebenen Zwölftonreihen vollständig, die fünfte nur noch bis zum neunten Ton (Violinen I, T. 66-68). Im Gegensatz zum Zwölftonkanon in *Lorelei* sind die in jeweils verschiedenen Abständen einsetzenden Reihen rhythmisch komplementär und von unterschiedlicher Länge: Reihe I - 6 Takte; Reihe II - 5 Takte; Reihe III - 4 Takte; Reihe IV - 2 Takte; Reihe V - 3 Takte; Reihe VI - 3 Takte. Der gewichtigste Unterschied zum Zwölftonkanon des dritten Satzes aber besteht darin, daß die Stimmen nicht in der Prime einsetzen. (Aus diesem Grunde wurde – in bewußter Abgrenzung zu der entsprechenden kanonischen Episode in *Lorelei* – hier der Terminus des Fugatos bevorzugt.[61]) Das Muster der Intervalleinsätze der verschiedenen Reihen wird dabei in verschiedenen Stimmen durchgehend beibehalten. Das heißt: Innerhalb einer Stimme ist der erste Ton der Reihe I vom ersten Ton der Reihe II immer eine große Terz entfernt; Reihe III setzt stets im Abstand einer reinen Quarte im Verhältnis zum Anfangston der Reihe II ein; der Anfangston von Reihe IV steht zum Anfangston von Reihe V immer im Quintverhältnis etc. Mit anderen Worten: Die Reihentranspositionen in den einzelnen Stimmen ändern nichts an der Gültigkeit des einmal gewählten intervallischen Sequenzmusters. In der folgenden Übersicht ist diese Wechselbeziehung zwischen Stimmeinsätzen und Zwölftonreihen tabellarisch dargestellt. Um das Intervallschema, in welchem die Stimmen einsetzen, zu verdeutlichen, ist jeweils der erste Ton der Zwölftonreihe angegeben.

Abb. 23, Abfolge der Zwölftonreihen unter Berücksichtigung ihrer Verteilung auf die einzelnen Stimmen (Zwölftonfugato, T. 34-69)

	Stimme 1 (Kontrabässe)	Stimme 2 (Celli)	Stimme 3 (Bratschen)	Stimme 4 (Violinen II)	Stimme 5 (Violinen I)
Reihe I	1B	F	e	es^1	h^1
Reihe II	D	A	as	g^1	es^2
Reihe III	1G	D	des	c^1	-
Reihe IV	F	c	h	-	-
Reihe V	1B	F	e	-	-
Reihe VI	B	f	-	-	-

[61] Vgl. in diesem Zusammenhang die terminologischen Differenzierungen bei verschiedenen Autoren. Sabinina (Šostakovič - Simfonist, S. 429) benutzt den Begriff "kanonisches Fugato"; Longman (Expression and Structure, S. 369) bezeichnet den Abschnitt als "strenges Fugato"; Meyer (Schostakowitsch [1995], S. 490) schließlich spricht von einer "ungewöhnlichen Fuge".

Ergänzend sei noch auf einige motivische Verwandtschaften zwischen verschiedenen Reihen hingewiesen. So erweist sich Reihe V des Zwölftonfugatos als identisch mit der Grundgestalt der Skalenreihe vom Beginn des Satzes (vgl. Abb. 22, Kontrabässe: T. 51ff. mit Abb. 21, T. 1f.). Reihe VI wiederum zeigt eine entfernte motivische Verwandtschaft mit der Umkehrung der Grundgestalt der Skalenreihe (vgl. Abb. 22, Kontrabässe: T. 54ff. mit Abb. 21, T. 3f.). Umgekehrt wirkt auch motivisches Material aus den übrigen Reihen der Durchführungsepisode noch in mehreren nicht-zwölftönigen Reminiszenzen in der Reprise und der Coda nach (vgl. Violinen, Bratschen: T. 84-90; Bässe, Celli, Bratschen: T. 100-103 und 135-140).

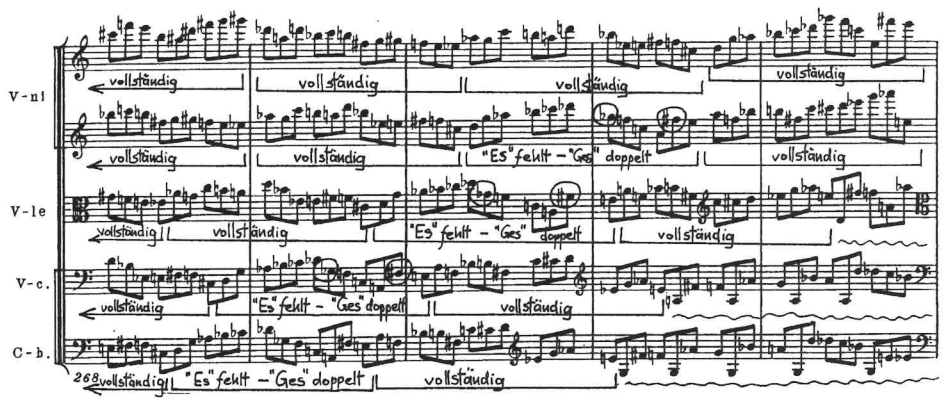
Wenn in der Überschrift zu diesem Kapitel das von Šostakovič in der Durchführung dieses Satzes verwirklichte Zwölftönigkeitsprinzip als ein quasi-serielles klassifiziert wurde, so nimmt dies – in bewußter Analogie zu dem musikhistorisch festgeschriebenen Begriff der seriellen Musik – auf eine "technische" Fertigungsmethode Bezug, die im Zwölftonkanon über die zwölftönige Tonhöhenorganisation hinaus auch andere kompositorische Parameter umfaßt:

- Dynamisch sind zwei unveränderliche Lautstärkegrade (*piano* und *pianissimo*) in Abhängigkeit vom Modus der Klangerzeugung (*pizzicato* resp. *col legno*) festgelegt.
- Die klangfarbliche Palette ist in acht Modi aufgefächert – vier Instrumentengruppen werden jeweils zweigeteilt in Solo- und Tutti-Instrumente, wobei die Art der Klangerzeugung (Solo-Instrumente werden *col legno*, Tutti-Instrumente werden *pizzicato* gespielt) die Klangfarbenunterschiede zusätzlich unterstreicht.
- Der Rhythmus ist insofern als "Serie" organisiert, als das beim ersten Auftreten einer Reihe festgelegte Zahlen- und Proportionsverhältnis rhythmischer Einheiten für alle weiteren Transpositionen der jeweiligen Reihe unverändert beibehalten wird.

Dabei bleibt abschließend freilich festzuhalten, daß auch im Zwölftonfugato, das einen aus dem gesamten Schaffen Šostakovičs herausragenden Gipfelpunkt der konstruktiven Durchorganisation des Tonmaterials darstellt, alle Reihen noch immer als thematische Einheiten, d.h. als in sich geschlossene Bausteine, verstanden werden, nicht aber die Funktion eines allgegenwärtigen Bezugssystems, einer alles durchdringenden Struktur übernehmen. Damit aber fehlt die Grundvoraussetzung für eine "echte" Serialistik, und die von Šostakovič verwirklichte rhythmische, dynamische und klangfarbliche Beschränkung scheint eher dem Prinzip statischer Ostinatohaftigkeit verwandt denn einer tatsächlichen Reihenordnung aller Parameter.

Zwölftönige Strukturen stehen bei Šostakovič häufig in unmittelbarer Nachbarschaft zu elf- oder zehntönigen Bildungen. Mit seiner "Beschränkung" auf elftönige Strukturen ist der achte Satz der 14. Sinfonie deshalb ein exemplarisches Modell für eine ganze Reihe von Fällen, in denen Šostakovič einer konsequenten Zwölftönigkeit bewußt auszuweichen scheint. Denn selbst in Abschnitten konsequentester Zwölftönigkeit, wie dem Zwölftonkanon des dritten und dem Zwölftonfugato des siebenten Satzes, finden sich Ausnahmen, die ohne ersichtliche Notwendigkeit das System einer in sich bis ins letzte Detail stimmigen Zwölftönigkeit durchbrechen. Daß etwa im Falle des Zwölftonkanons in *Lorelei* die fünfte Reihe nur elf Töne der chromatischen Skala aufweist und dafür einen Ton wiederholt (vgl. Abb. 24), kann nur aus der Absicht heraus erklärt werden, eine festgelegte Norm doch zu unterlaufen – und sei es auf kaum merkliche Weise.[62]

Abb. 24, Inkonsequenz des Zwölftonverfahrens, "Zwölftonkanon" in *Lorelei*, T. 268-271 (Partitur)



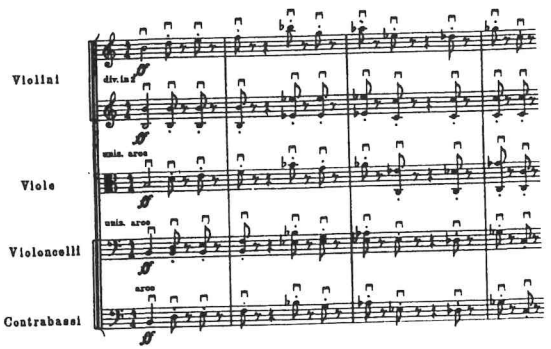
Die Resultate zwölftonbedingter harmonischer Dissonanz besitzen ob ihrer mathematischen Konsequenz eine Art konstruktiver "Harmonie". Es ist genau diese innermathematische Schönheit und Stimmigkeit, die Schönberg beschwört, wenn er das Prinzip seiner Zwölftontechnik

[62] In der einschlägigen Sekundärliteratur findet sich keinerlei Hinweis auf die Inkonsequenz des Zwölftonverfahrens im Zwölftonkanon von *Lorelei* – möglicherweise aus denselben methodischen Gründen, aus denen heraus die Nichterfüllung der Zwölfton-Norm auch im entsprechenden Kapitel dieser Studie [*Permanente Rotation von Zwölftonreihen*] unerwähnt bleibt.

unter das Motto "Es werde Einheit!"[63] stellt. Wenn nun Šostakovič in einer Geste der bewußten Verweigerung den mathematischen Forderungen des Materials nicht entspricht, so wird die akustische "Dissonanzhaftigkeit", die etwa dem Zwölftonkanon in seiner "99-Prozent-Zwölftönigkeit" eigen ist, überlagert zugleich von einer strukturell-mathematischen "Disharmonie", die freilich ebenso ein Produkt genauester Kalkulation sein dürfte.

Die elftönige Reihe, die das Hauptthema des achten Satzes *Die Antwort der Zaporoger Kosaken* darstellt (Abb. 25), ist aufgrund ihrer melodisch tonalen Bezüge und ihrer Harmonisierung zwar kaum als "unvollständige" Zwölftonreihe aufzufassen. Dennoch ist sie unweigerlich einem Zwölftönigkeitsmaßstab unterworfen, weil sie sich an dem insgesamt deutlich zwölftönig geprägten Umfeld der vorangegangenen Sätze messen lassen muß.

Abb. 25,
Antwort der Zaporoger Kosaken, T. 1-4,
Eröffnende Elftonreihe
(Partitur)



Noch klarer tritt das Prinzip der Elftönigkeit hervor in dem ab T. 73 sich aufbauenden Cluster aus halbtönigen Trillern in den zehnfach (!) geteilten Violinen (Abb. 26, folgende Seite). Diese Episode weist außerdem zurück auf den Clusterabschnitt des vierten Satzes (*Die Selbstmörderin*, T. 86-89).[64] Da die halbtönige Pendelfigur in dem vorausgesetzten Tempo nicht als Nacheinander von Tönen erscheint, sondern als Dissonanz einer kleinen Sekunde, wird als Folge der sukzessiven Auffächerung der Stimmen erstmals in T. 79 – einen Takt vor dem Wiedereintritt der elftönigen Eröffnungsreihe in den tiefen Streichern – ein elftöniger, flirrender Cluster erzielt. Dieser wird bis zum Satzende mehrfach stufenweise nach oben verschoben, ohne daß sich die intervallischen Verhältnisse zwischen den Stimmen selbst ändern.

[63] Schönberg, Komposition mit zwölf Tönen, S. 176.

[64] Im Unterschied zur Clusterepisode des vierten Satzes (T. 86-89) erfolgt der stufenweise Aufbau des Clusters in *Die Antwort der Zaporoger Kosaken* nicht von unten nach oben, sondern von oben nach unten.

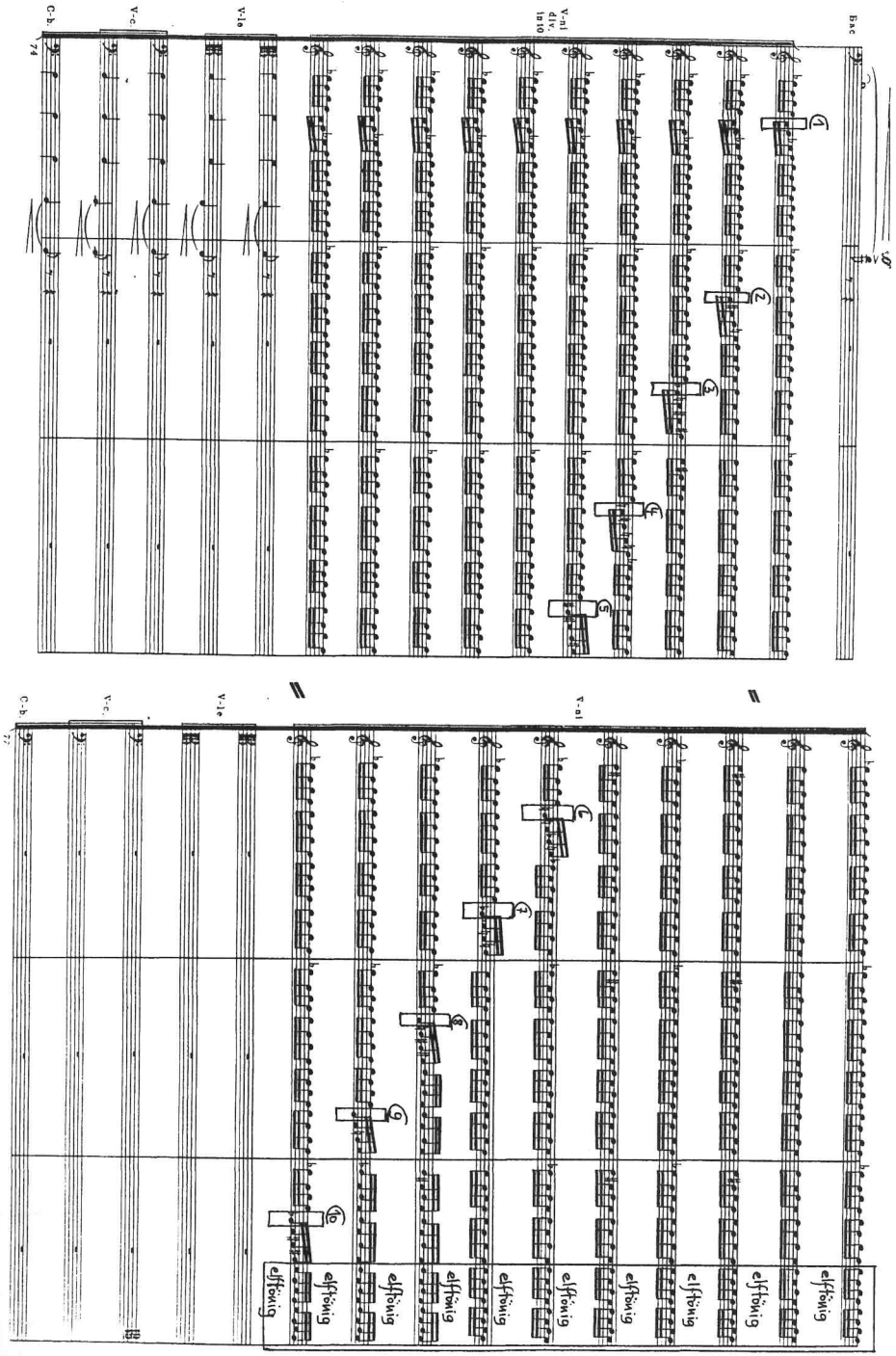


Abb. 26, *Die Antwort der Zaporoger Kosaken*, T. 74-79, Stufenweise erreichter vibrierender Elftoncluster (Partitur)

Es ist wohl kein Zufall, daß gerade *Die Antwort der Zaporoger Kosaken* als allererster Satz der 14. Sinfonie ganz ohne Zwölftonreihen auskommt und dafür ostentativ zwei elftönige Strukturen miteinander kombiniert (T. 80-83): die lineare Elftonreihe vom Beginn des Satzes und das flächige Elftonfeld des vibrierenden Clusters. Zieht man den Text des diesem Satz zugrundeliegenden Gedichts Apollinaires in Betracht, der aus einer Folge gröbster Flüche und Schimpfwörter besteht, mit denen Untergebene (Kosaken) einem Tyrannen (Sultan) Widerpart bieten, dann enthüllt sich der metaphorische Sinn der Methode: Das wesentlich auf intellektueller Reflexion beruhende System der zwölftönigen Themenorganisation wird in diesem Satz ausgesetzt, um einem vom Text nahegelegten "primitiveren", intellektuell ungebändigten Ausdruck Raum zu geben. Noch die Negation des Zwölftönigkeitsprinzips aber weist auf das nämliche Prinzip selbst hin, wenn sich die Verweigerung in einem im wesentlichen zwölftönigen Kontext, wie er in der 14. Sinfonie gegeben ist, vollzieht.

Alterationschromatik und Atonalität als unmittelbare historische Vorstufen der Zwölftönigkeit. *An Del'vig* und *Schlußstück*

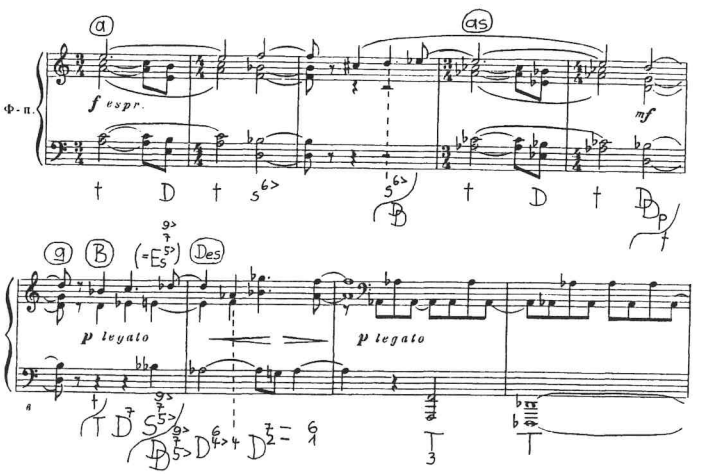
Der neunte und der elfte Satz weisen keine zwölftönig organisierten Gestalten mehr auf. Sie führen damit eine Tendenz zu Ende, die sich bereits in den Elftonstrukturen des achten Satzes ankündigt und einzig durch den reprisenähnlichen Eintritt der Leitthema-Reihe aus *De Profundis* im zehnten Satz[65] unterbrochen wird. Nachdem im Zwölftonfugato des siebenten Satzes der Gipfelpunkt zwölftöniger Konsequenz erreicht ist, schwindet im letzten Drittel der Sinfonie die Bedeutung zwölftöniger Strukturen. Dabei ist besonders augenfällig, daß es gerade das einzige Gedicht eines russischen Dichters in der 14. Sinfonie ist, welches die in harmonischer Hinsicht am weitesten rückwärtsgewandte Behandlung erfährt. In ihrer Orientierung an spätromantischen harmonischen Modellen führt die Vertonung des Kjuchel'bekerschen *An Del'vig* einen deutlichen stilistischen Bruch innerhalb der Sinfonie herbei, der allerdings bis zu einem gewissen Grade durch die literarische Vorlage, eine romantische Ode, begründet ist. Da der 1846 gestorbene Kjuchel'beker außerdem im Vergleich zu den übrigen in der Sinfonie berücksichtigten Dichtern einer früheren Generation angehört, ist Šostakovičs romantisierende Vertonung letztlich ein weiteres

[65] Zum zehnten Satz *Der Tod des Dichters* siehe das Kapitel *Eine Dur-Moll-tonale Zwölftönereihe als Leitmotiv.*

Indiz für die unbedingte Textbezogenheit der expressiven Absichten, wenn auch auf einer anderen Ebene als bei den linear-graphischen oder emotional-metaphorischen Analogien zum Text, wie sie in einigen der vorangegangenen Sätze auftreten. Ordžonikidze betont in diesem Zusammenhang die "Verbindungen zu den Elementen des ariosen Liedes der russischen lyrischen Oper" und die "maximale historische Treue" des Tonfalls; der neunte Satz sei "jener Moment des Zyklus, in dem die positiven Faktoren der Sinfonie"[66] konzentriert sind. Tatsächlich ist es der einzige Satz, in dem nicht vom Tod die Rede ist und in dem statt dessen das Wort "Unsterblichkeit" eine wichtige Rolle spielt.

Die Emanzipation immer entfernterer Dissonanzen und der damit einhergehende Prozeß der allmählichen Auflösung der Dur-Moll-Tonalität, wie er sich bereits bei Wagner ankündigt, waren unabdingbare historische Voraussetzungen für die Entstehung der Zwölftonmusik.[67] Die enge Beziehung, die zwischen der alterations- und vorhaltsgesättigten Chromatik der Spätromantiker und ihrem (über die "Zwischenstation" der freien Atonalität erfolgenden) Umschlag in die neue Qualität zwölftönig organisierter Musik besteht, wird bei Šostakovič gleichsam innerhalb eines einzigen Werkes nachvollzogen, wenn in der 14. Sinfonie der strengen Zwölftönigkeit des Zwölftonfugatos des siebenten Satzes und der freien, von elftönigen Strukturen geprägten Atonalität des achten Satzes der Dur-Moll-bezogene Chromatizismus von *An Del'vig* gegenübergestellt wird.

Abb. 27, *An Del'vig*, T. 1-9, Chromatische und enharmonische Modulation (Klavierauszug)



[66] Ordžonikidze, Über die 14. Sinfonie, S. 146.
[67] Vgl. hierzu u.a. Schönberg, Komposition mit zwölf Tönen, S. 148.

Die Fremdartigkeit und "Schönheit" dieser Takte, deren Modulationskette keimhaft die gesamte harmonische Spezifik des Satzes widerspiegelt, wird dabei noch gesteigert durch die Art ihrer Einführung. Denn es sind die zur äußersten Dissonanzhaftigkeit getriebenen flirrenden Elftoncluster aus *Die Antwort der Zaporoger Kosaken*, die – nur durch eine eintaktige Generalpause getrennt – in einem *attacca*-Übergang sich in den überraschenden, unendlich "reinen" a-Moll-Akkord auflösen, mit welchem der neunte Satz anhebt. Eine Reminiszenz an das 19. Jahrhundert, offenbaren die eröffnenden modulationsgesättigten Takte des neunten Satzes vor dem Hintergrund der harmonischen Kompromißlosigkeit des vorangegangenen Satzes zugleich die ganze Brüchigkeit und Unwirklichkeit des harmonischen Friedens von *An Del'vig*. Dessen endgültige Aufhebung aber bleibt dem letzten Satz überlassen.

Mit nur 24 Takten ist das *Schlußstück* der kürzeste Satz der 14. Sinfonie. Allerdings hat die Vertonung des Rilke-Epigramms weniger die Funktion eines eigenständigen, nebengeordneten Satzes, sondern ist vielmehr als ein Epilog angelegt, in welchem sich die gesamte Sinfonie "in nuce" spiegelt. Dabei erweist sich die freie Atonalität dieses Finalsatzes alles in allem als dissonanter und "moderner" als viele der zwölftönigen Abschnitte in den vorangegangenen Sätzen. Wenn im *Schlußstück* auch keine vollständigen Zwölftonreihen mehr auftauchen, so finden sich doch mehrere Reminiszenzen an Zwölftonreihen oder zwölftönig bestimmte Abschnitte aus anderen Sätzen der Sinfonie. So erscheint das Motiv des halbtönig nach unten ausschwingenden Wechslers aus dem Dies-Irae-Abschnitt der Leitthema-Reihe, das in allen Sätzen der Sinfonie präsent ist, auch im *Schlußstück*: zunächst in den Violinen (T. 1-4); dann (T. 4-6), unter Umkehrung seiner Bewegungsrichtung, auch in der Partie der beiden Gesangsstimmen, die sich im letzten Satz zum ersten und einzigen Mal in der Sinfonie verbinden; schließlich, in dynamischer Verzerrung (*fortississimo*), in den *unisono* agierenden Violinen, Celli und Kontrabässen unmittelbar vor dem Ende der Sinfonie (T. 19-22).

Eine weitere Parallele führt zurück zur Durchführungsepisode des siebenten Satzes. Nicht nur die rhythmische Motivik in T. 1-9 des Finalsatzes verweist unmißverständlich auf die Reihen des Zwölftonfugatos, sondern auch die Mischung aus *pizzicato* und *col legno* in der Spielweise der Streicher und das Klopfmotiv des Holzblocks (das von einem gespenstischen Ticken zu einem alles überdröhnenden, an die Hammerschläge aus Mahlers *6. Sinfonie* gemahnenden Pochen mutiert) nehmen deutlich Bezug auf diesen zentralen Abschnitt der Sinfonie. Hingewiesen sei ferner auf die große Linie des Aufschwunges, den

die synchron verlaufenden, gleichsam aneinander geketteten Gesangsstimmen von T. 10 an nehmen. Hier treten klare motivische Verwandtschaften zu den Zwölftonreihen von Themenkomplex II des Loreley-Satzes auf. Schließlich sei die Aufmerksamkeit noch auf das rhythmische Muster der allmählichen Beschleunigung gerichtet, die der die Sinfonie beendende achttönige Akkord erfährt und die ihrerseits zurückweist auf ähnliche Repetitionsfiguren im zweiten Satz (vgl. *Malagueña*, T. 10f., 21f., 27f., 37-39 etc.). Wenn es dort an den entsprechenden Stellen heißt "Der Tod geht aus und ein, geht ein und aus in der Taverne ...", so wird die textgegebene Konkretheit des zweiten Satzes im *Schlußstück* verallgemeinert: "Der Tod ist groß, wir sind die Seinen lachenden Munds. Wenn wir uns mitten im Leben meinen, wagt er zu weinen mitten in uns." Die vierzigmalige Wiederholung ein und desselben geräuschhaft-dumpfen Akkordes am Ende der Sinfonie – harmonisch in keiner erkennbaren Beziehung zum bisherigen Geschehen stehend, *pianissimo* beginnend und sich bei gleichzeitiger stetiger Beschleunigung zum *fortississimo* steigernd, mündend ins Nichts einer widerhallenden Stille – aber läßt das Werk nicht zu einem wirklichen Ende finden, sondern läßt es einfach irgendwo unvermittelt aufhören.

Zusammenfassung

Technisches Prinzip und musikgeschichtlicher Standort zwölftöniger Verfahren bei Šostakovič

Die 14. Sinfonie, eines der überragenden Meisterwerke Šostakovičs, bildet die Wesensmerkmale der für Šostakovič typischen Methoden der Arbeit mit zwölftönigen Reihen in umfassender und exemplarischer Weise aus. Aus der Analyse dieses Werkes läßt sich deshalb eine Art "Grammatik" der spezifischen Zwölftonsprache Šostakovičs ableiten, die auch Gültigkeit für andere zwölftönig organisierte Werke Šostakovičs besitzt. Denn wenn Šostakovič Zwölftonreihen in voneinander nach Gattung, Form und Umfang so verschiedenen Werken wie der Violinsonate, dem 13. Streichquartett oder eben der 14. Sinfonie verwendet, so bleiben ungeachtet der verschiedenen jeweiligen musikalischen "Sachverhalte" und ungeachtet der sich jeweils unterscheidenden musikalischen "Wortwahl" die "grammatischen" Gesetzmäßigkeiten zwölftönigen Komponierens über die Werkgrenzen hinweg unverändert. Die wichtigsten Charakteristika dieser allgemeinen, in den vorangegangenen Kapiteln am Beispiel der 14. Sinfonie erarbeiteten Grundlagen der zwölftönigen Komposition bei Šostakovič sollen hier abschließend noch einmal zusammengefaßt werden:

- Zwölftonreihen bilden bei Šostakovič entweder einen deutlichen Kontrast zu einer zentralisierten Tonalität oder werden der erweiterten Tonalität organisch so integriert, daß sie mit dieser verschmelzen. Mit Bezug auf Schönbergs Begriff der "Faßlichkeit" ist zu konstatieren, daß es gerade der von Šostakovič häufig eingesetzte Kontrast zwischen zwölftönigen und tonalen Strukturen ist, der dem Auftreten einer Reihe den Status des "Besonderen" in einem reihenfreien Umfeld verleiht und somit die Unterscheidung von Formmerkmalen einer Komposition unterstützt.
- Zwölftonreihen treten bei Šostakovič nie als mathematisch-allgegenwärtige, jeden Ton eines Stückes determinierende Strukturen auf. Wie entscheidend sie eine Komposition auch prägen mögen – zwölftönige Reihen sind jeweils nur ein Teil in einem Werk- oder Satzganzen, das immer auch reihenfreie Strukturen enthält. Häufig treten innerhalb eines Abschnitts auch mehrere, voneinander unabhängige Reihen auf. Schönbergs Prinzip von der "absoluten und einheitlichen Wahrnehmung des musikalischen Raumes"[68] bleibt für Šostakovič ohne Bedeutung.
- Eng mit dem vorangehenden Punkt verbunden ist auch die Tatsache, daß Zwölftonreihen bei Šostakovič nahezu ausschließlich in ihrer Grundgestalt auftreten. Umkehrungen, die unmittelbar auf die Grundgestalt folgen und mit dieser eine thematische Einheit bilden, sind gelegentlich (etwa in der eröffnenden Skalenreihe von *Im Gefängnis der Santé*) zu finden; sie bleiben jedoch eine Ausnahme. Krebsformen oder Krebsumkehrungen existieren nicht.
- Zwölftonreihen treten nur linear-melodisch, nicht aber in Form reihengebundener Akkordfolgen auf. Die "Zwölftonharmonik", die sich in einem Kanon oder einem Fugato aus in sich je zwölftönig organisierten Stimmen zu ergeben scheint, ist insofern eine "unechte", weil sie ausschließlich linear bedingt ist. Šostakovičs Zwölftondenken ist somit, im Gegensatz zu demjenigen Schönbergs und seiner Schüler, eindimensional ausgerichtet.
- Zwölftonreihen treten in verschiedenen Wirkungs- und Wichtigkeitsgraden auf. Sie können einerseits in rein ornamentaler Funktion und gänzlich ohne motivische Auswirkungen erscheinen, andererseits können sie auch zum Ausgangspunkt für dichteste motivisch-thematische Arbeit werden.
- Der vergleichsweise komplizierten intervallisch-melodischen Struktur einer Zwölftonreihe steuert Šostakovič immer durch "plastische", vergleichsweise einfache rhythmische Bildungen entgegen. Šostakovič überträgt damit ein typisches Merkmal seines Stils unverändert auf

[68] Schönberg, Komposition mit zwölf Tönen, S. 158.

den Umgang mit Zwölftonreihen. Damit wird noch einmal der fundamentale Unterschied zur Schönberg-Schule, die Komplexität für alle musikalischen Parameter anstrebt, unterstrichen.[69]
- Zwölftonreihen stehen in Kompositionen, denen ein Text zugrundeliegt, häufig im Dienste eines aus dem Text hervorgehenden expressiven Ziels, indem bestimmte graphisch-lineare oder ausdruckshaft-emotionale Analogien bemüht werden. In diesem Zusammenhang sei noch einmal auf die bereits eingangs zitierte Behauptung Šostakovičs zurückgegriffen, wonach die Ausdrucksmöglichkeiten der Zwölftonmusik lediglich geeignet seien, "Zustände der Niedergeschlagenheit, der völligen Erschöpfung oder der Todesangst"[70] wiederzugeben. Diese theoretische Behauptung des Komponisten wird zwar von ihm selbst in der Praxis überzeugend durch das breite Ausdrucksspektrum, das Zwölftonreihen in einem Werk wie der 14. Sinfonie besitzen, widerlegt. Andererseits läßt sich aber tatsächlich die folgende Tendenz hinsichtlich der semantischen Funktion von Zwölftonreihen im Spätwerk feststellen: Je dominierender das Prinzip der jeweils eingesetzten Zwölftönigkeit für ein Werk oder einen Satz in seiner Ganzheit ist, desto "negativer" scheint der Gehalt des betreffenden Werkes oder Satzes zu sein. In der Schlichtheit dieser Proportion verbirgt sich gewiß ein Teil des Geheimnisses, welches hinter der unmittelbaren, gewaltigen Wirkungskraft der 14. Sinfonie liegt.

Wenn die hier zusammengefaßten Merkmale als Gesetzmäßigkeiten einer Šostakovič-typischen Zwölftonmethode eine allgemeine, werkübergreifende Gültigkeit auch über die 14. Sinfonie hinaus beanspruchen können, so ist Šostakovičs vorletzte Sinfonie freilich darin einzig, daß sie das jeweils benutzte Prinzip der Zwölftönigkeit von Satz zu Satz variiert und so ein Kaleidoskop verschiedener Möglichkeiten der Arbeit mit zwölftönigem Material innerhalb der oben definierten Grenzen ausbreitet. Dies ist insofern bemerkenswert, weil die 14. Sinfonie damit zu einem Variationswerk auf zwei Ebenen wird. In textbezogen inhaltlicher Hinsicht ist es das Thema Tod, welches unter ganz verschiedenen Perspektiven beleuchtet wird und doch als Urthema alle Varianten durchdringt; in kompositionstechnischer Hinsicht ist es die Idee der Zwölftönigkeit, die – zum Teil noch in ihrer Negation – für eine untergründige Einheit sorgt, während sich Šostakovič gleichzeitig von Satz zu Satz einem neuen Anspruch in "zwölftontechnischer" Hinsicht stellt und so den Variationsgedanken des textlichen Leitmotivs auch auf das kompositionstechnische Zwölftönigkeitsprinzip überträgt.

[69] Vgl. hierzu auch Eimert, Lehrbuch der Zwölftontechnik, S. 35: "Die Alltonmusik legt die Idee des Allrhythmischen nahe."
[70] Hellmundt/Meyer/Šostakovič, Erfahrungen, S. 142.

Der Vorwurf des Eklektizismus hat Šostakovič häufig getroffen, und es wäre eine eigene Studie wert, daß Gesamtwerk Šostakovičs grundlegend unter der Perspektive der zutage tretenden Strategien der Aneignung von Elementen der Tradition zu untersuchen. Was das Prinzip zwölftönigen Komponierens betrifft, das Šostakovič mit hinreichender historischer "Verspätung" in das Reservoir seiner kompositorischen Ausdrucksmittel aufnimmt, so transformiert Šostakovič die auf die Zweite Wiener Schule zurückführende "Methode, mit zwölf Tönen zu komponieren", so grundlegend den eigenen Ausdrucksabsichten und der eigenen stilistischen Position entsprechend, daß sich für einen vermeintlichen Eklektizismus wenig Anhaltpunkte finden lassen.[71] Wenn Sabinina die "enorme Vielgestaltigkeit der konstitutiven Elemente bei ihrer ungewöhnlich intensiven Synthese" als "individuell einmaliges Stilmerkmal" Šostakovičs hervorhebt,[72] dann gehört Šostakovičs spezifische Zwölftonmethode zweifellos an prominenter Stelle zu jenen "synthetisierten Bestandselementen". Deshalb können die Eigenschaften zwölftönig organisierter Musik bei Šostakovič auch nicht an den Normen der Zweiten Wiener Schule und ihrer direkten Nachfolger gemessen werden. Šostakovič schreibt nie und nirgends im Stil einer rudimentären Zwölftontechnik Schönbergscher Prägung, sondern er führt die bei ihm unbewußt schon immer vorhandene Tendenz, bei der Melodie- und Themenbildung möglichst viele der zwölf Töne auf engem Raum zu verwenden,[73] mit Hilfe von Zwölftonreihen zu einer neuen Qualität.

[71] Am ehesten lassen sich Ähnlichkeiten zu der vor allem mit dem Namen Alban Bergs verbundenen Methode einer tonal orientierten Zwölftönigkeit feststellen. Im dritten Satz der in weiten Teilen zwölftönig geprägten Violinsonate op. 134, einem Schwesterwerk der 14. Sinfonie, erweist Šostakovič denn Berg auch eine besondere Reverenz, indem er die berühmte Terzenreihe aus Bergs Violinkonzert zitiert (vgl. Šostakovič, Violinsonate, 80). Hinsichtlich weiterer Beziehungen zu Berg vgl. auch das Kapitel *Kompositorische Bekenntnisse - Allusionen an Berg* im Analyse-Komplex III dieser Arbeit.

[72] Sabinina, Šostakovič - Simfonist, S. 23. Cholopov (Die musikalische Sprache Schostakowitschs, S. 503) liefert ein Sabininas These stützendes Resümee, wenn er die harmonischen Stilmerkmale Šostakovičs wie folgt zusammenfaßt: "In der harmonischen Denkweise Šostakovičs verbinden sich so weit voneinander entfernte Gesetzmäßigkeiten wie elementare tonal-funktionale Zusammenhänge von Terzakkorden, Verhältnisse in der äußerst erweiterten (chromatischen) Tonalität, in der sogenannten 'freien Atonalität' und in der polyphonen Harmonik, horizontale Zusammenhänge von Tönen (nicht aber Gleichklängen) in modalen Tonreihen, hemitonische (halbtönige) Tonreihen der quasi-seriellen Art und sonore Harmonie."

[73] Zwölftönige Ansätze finden sich bereits in einigen Werken des jungen Šostakovič, so in der 1. Klaviersonate (1926) und der Oper *Die Nase* (1928). Vgl. hierzu u.a. Cholopov, a.a.O., S. 507.

Auch wenn der Zeitpunkt, an dem Šostakovič beginnt, zwölftönige Strukturen in größerem Umfang in sein Schaffen einzubeziehen, mehr oder weniger zusammenfällt mit einer innerhalb des sowjetischen Musiklebens zu beobachtenden Liberalisierung, in deren Folge dodekaphone und serielle Techniken vorsichtig zu einem tolerierbaren musikalischen Ausdrucksmittel aufgebaut werden, so besitzt doch der äußere Fakt der endlich gegebenen politisch-gesellschaftlichen Rahmenbedingungen zur Verwendung auch avancierterer musikalischer Kompositionstechniken im Falle Šostakovičs wohl kaum die Funktion eines Auslösers. Šostakovič holt, wenn er zwölftonige Strukturen in seine Sprache integriert, nicht etwas nach, was ihm bisher zwangsläufig aus äußeren Gründen verwehrt war, und er versucht nicht, mit Hilfe zwölftöniger melodischer Bildungen den Anschluß an eine ihm längst entfremdete Avantgarde und ihre Techniken zu finden. Šostakovič bezieht Zwölftonreihen also nicht aufgrund ihres kompositionstechnischen "Status", nicht als Ausduck von Modernität ein. "Die planmäßige Auffüllung des Zwölftonraumes", so Gojowy teffend, "geschah bei ihm mehr intuitiv als rituell"[74]: nämlich einerseits als Fortsetzung einer bei Šostakovič seit je zu beobachtenden Tendenz zu melodischer Konstruktion unter Einbeziehung möglichst vieler Töne des Zwölftonspektrums und andererseits als natürliche Folge der besonderen thematischen Ausrichtung des Spätwerks.

Weit mehr als die zeitliche Parallelität zur sukzessiven Emanzipation dodekaphoner und serieller Techniken im sowjetischen Musikleben, fällt deshalb das in mehrerlei Hinsicht Unzeitgemäße der Zwölftonmethode Šostakovičs ins Auge. Unzeitgemäß ist Šostakovičs spezifisches Zwölftondenken zum einen in einem ästhetisch-technischen Sinne, bezogen auf den Materialstand der westeuropäisch (und polnisch!) geprägten Avantgarde, und dies umso mehr, als die "Inkonsequenz" der Zwölftonmethode Šostakovičs mit der Tatsache zusammenfällt, daß Ende der 1960er Jahre selbst ein konsequentes Zwölftondenken, so es sich lediglich auf den Parameter der Tonhöhe beschränkt, in den Augen einer seriellen, aleatorischen und elektronischen Avantgarde längst "veraltet" ist: "Schönberg est mort!", rief Boulez schon 1951.[75]

Unzeitgemäß ist Šostakovičs Verwendung von Zwölftonreihen aber auch in Hinsicht auf die Entwicklungen des Komponierens in der So-

[74] Gojowy, Schostakowitsch, S. 103.

[75] Vergleiche den gleichnamigen Aufsatz (Boulez, Anhaltspunkte, S. 288-296), in welchem das "Scheitern" von Schönbergs Reihenmusik darauf zurückgeführt wird, daß "die Reihenwelt ... von vornherein nur einseitig erforscht [wurde]: es fehlte die rhythmische Ebene, es fehlte das, was ins Gebiet des eigentlichen Klangs gehört: die Lautstärke und die Spielarten." (S. 294).

wjetunion, die seit den 1960er Jahren mehr und mehr von jüngeren Komponisten wie Sergej Slonimskij, Ėdison Denisov, Andrej Volkonskij, Valentij Sil'vestrov oder Arvo Pärt bestimmt wurden – einer Generation, die sich weit radikaler und konsequenter neuen und neuesten Techniken öffnete. Der "hypnotische Einfluß der Persönlichkeit Šostakovičs" auf jüngere sowjetische Komponisten, wie ihn Šnitke um diese Zeit konstatiert[76], steht zwar auch dann noch außer Frage; umgekehrt aber ist auch Volkovs Aussage symptomatisch, wonach der späte Šostakovič in kompositionstechnischer Hinsicht auf die junge sowjetische Komponistengeneration nur noch wenig Einfluß ausübte.[77] Drittens schließlich steht Šostakovičs Zwölftontechnik auch in gesellschaftlicher Hinsicht noch immer weit außerhalb dessen, was von einem "Staatskomponisten" erwartet wird: Selbst wenn zwölftönige Verfahren Ende der 1960er Jahre inzwischen offiziell geduldet sind, so werden sie doch kaum als geeignete Möglichkeit der Darstellung des sozialistischen Aufbaus, als zweckmäßiges Ausdrucksmittel einer "Kunst als Eigentum des arbeitenden Volkes" empfunden – diesen noch von Lenin geprägten Slogan setzte Chrennikov beim 4. Allunionskongreß sowjetischer Komponisten 1968 immerhin gezielt einer "Ästhetik der extrem linken modernen Musikrichtungen" entgegen.[78]

So haftet einem Werk wie der 14. Sinfonie ein beträchtlicher Grad von Einsamkeit und Kühnheit an, der nicht allein auf der behandelten Thematik des Todes beruht, sondern ebenso darauf, daß dieses Werk kompositionstechnisch zwischen den Zeiten steht – fern von allen gesellschaftlichen Erwartungen und Forderungen, denen Šostakovič noch immer ausgesetzt ist, fern aber auch, ungeachtet der eingesetzten zwölftönigen Strukturen, von allen Richtungen und Strömungen der zeitgenössischen Musikentwicklung.

[76] Šnitke, Krugi vlijanija, S. 225: "Можно назвать десятки композиторов, чья индивидуальность формировалась под гипнотическим действием личности Шостаковича ..."

[77] Volkov (A man has burned-up here, S. 329) erinnert sich: "Even Edison Denisov ... admits that he did not like many things in Dmitry Dmitriyevich's behaviour and music. But it wasn't just many things – he didn't like anything and he wasn't the only one. (...) Twenty years ago [das Interview wurde 1992 geführt, d. Verf.] the elitist avant-garde musicians held Shostakovich of no account. I heard so many contemptuous, disparaging words from young composers about Dmitry Dmitriyevich ... The only exception was B. Tishchenko ...". Volkovs leidenschaftliche Beteuerungen werden wesentlich nüchterner, doch inhaltlich unverändert auch von Žitomirskij, einem der – musikalisch konservativen – Doyens der sowjetischen Musikwissenschaft, bestätigt (Blindheit als Schutz vor der Wahrheit, S. 220f.).

[78] Vgl. hierzu Schwarz, Musik und Musikleben in der Sowjetunion, S. 790.

KOMPONIERTE VERGANGENHEIT ALS GEGENWART. ZITIERENDE VERFAHREN IN DER 15. SINFONIE OP. 141 UND DER SONATE FÜR BRATSCHE UND KLAVIER OP. 147

Vorbetrachtungen

Ebenen des Zitierens bei Šostakovič

Die Einarbeitung von bestehendem, vorgeformtem musikalischen Material in einen neuen musikalischen Kontext ist eines der wesentlichen Stilmerkmale Šostakovičs. Wenn es sich aber dabei auch um ein prinzipielles kompositionstechnisches Charakteristikum handelt, das kennzeichnend nicht allein für das Spätwerk, sondern für das Gesamtœuvre Šostakovičs ist, so bleibt dennoch zu konstatieren, daß die Beschäftigung mit musikalischen "Vergangenheiten" und der kompositorisch sublimierte Blick zurück auf die zu Musik geronnene (eigene) Geschichte erst in den späten Werken jene Qualität der bewußten "Zeitverschmelzung" annimmt, deren motivisch-thematische Überwindung von Zeitgrenzen die dahinterstehende zeitlose Absicht offenbart. Mindestens vier Ebenen der Verwendung vorgefertigten Materials lassen sich generell bei Šostakovič voneinander unterscheiden:

I) Gebrauch von Zitaten aus eigenen und fremden Werken;
II) Wiederverarbeitung bzw. Übertragung größerer Abschnitte aus bestehenden eigenen Kompositionen und Fragmenten;
III) präthematischer Wieder-Gebrauch bestimmter rhythmischer, metrischer, melodischer und harmonischer Wendungen, die charakteristisch für mehrere Kompositionen Šostakovičs sind;
IV) assimilierende Verarbeitung von Einflüssen bestimmter Stile, Komponisten oder einzelner Werke.

Zunächst ist zu trennen zwischen dem musikalischen Zitat[1] im engeren und eigentlichen Sinne { I }, d.h. zwischen einem noematisch ein-

[1] Die systematische musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Phänomen des musikalischen Zitats begann vergleichsweise spät. Symptomatisch in dieser Hinsicht ist, daß sowohl *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1. Ausgabe, London, 1980) als auch *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (1. Ausgabe, Kassel und Basel, 1949-1973) noch ohne entsprechende Stichwörter auskommen. Von kleineren Übersichts- und Beispieltexten abgesehen, gebührt

gesetzten, aus einem anderen (eigenen oder fremden) Werk entnommenen Material, das sich durch Prägnanz im Detail und Geschlossenheit von dem neuen musikalischen Phänotext absetzt und aufgrund dieser Differenz absichtsvoll bedeutungsgeladen erscheint, und andererseits zwischen der dem Personalstil assimilierten Verarbeitung stilistisch-thematischer Anleihen aus fremden Werken { IV }. Beide Ebenen des Zurückgreifens unterscheiden sich nicht nur durch die relative "Wörtlichkeit" des Zitats einerseits und die Vagheit, das Diffuse Ungefähre der kreativen Nachbildung in Bezug auf das Modell andererseits, sondern auch dadurch, daß das Zitat bewußt "als spezifische Ganzheit aus dem Ablauf hervorgehoben wird"[2], während allgemeine stilistische und motivisch-thematische Rückbezüge in den Strukturen des neuen Werkes aufgehoben werden und eher unbeabsichtigt auf eventuelle Vorbilder verweisen. Für eine Betrachtung unter dem Gesichtspunkt der bewußten Zeitverschmelzung spielt die stilistische Assimilation deshalb nur am Rande eine Rolle.

Weiter müssen bei Šostakovič musikalische Zitate auch gegenüber charakteristischen harmonischen, melodischen oder rhythmisch-metrischen Formeln { III } abgegrenzt werden, die insbesondere im Spätwerk häufig anzutreffen sind. Derartige Wendungen, etwa die das gesamte Spätwerk durchziehenden Quart- und Sekundpendelfiguren, sind zwar ebenso von dem Moment des (bewußten) Rückbezugs auf die Vergangenheit gekennzeichnet, unterscheiden sich aber vom Zitat, weil ihnen die Geschlossenheit einer thematischen Einheit fehlt. Šostakovič verwendet sie in der Art von Bausteinen, die in jeweils anderen Zusammenhängen andere Formen zeitigen.

Schließlich ist das musikalische Zitat auch abzugrenzen von der Neu- bzw. Wiederbearbeitung von Material { II }, das ursprünglich für eine andere Komposition gedacht war. Eine solche Materialübertragung liegt im zweiten Satz der Bratschensonate vor, der auf größere Abschnitte aus Šostakovičs unvollendet gebliebener Oper *Die Spieler* op. 63 (1941/42) zurückgreift. Nicht allein durch seinen Umfang unterscheidet sich ein solcherart wiederaufgegriffenes Antefaktum vom Zitat, sondern vor allem dadurch, daß hier das "Zitierte" selbst zur Ba-

Zofia Lissa das Verdienst, in der Studie *Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats* (in: Die Musikforschung 19 [1966]) als erste den Versuch einer umfänglicheren Systematisierung des Problemkreises unternommen zu haben. Der vorliegende Analysekomplex rekurriert terminologisch vor allem auf die genannte Arbeit Lissas; außerdem auf Tibor Kneifs Studie *Zur Semantik des musikalischen Zitats* (in: NZfM 134 [1973]), Clemens Kühns Abhandlung *Das Zitat in der Musik der Gegenwart - mit Ausblicken auf bildende Kunst und Literatur* (Hamburg, 1972) sowie auf den von Gernot Gruber verfaßten Artikel *Zitat* in der 2. Ausgabe der *MGG* (Kassel, Stuttgart et al., 1998).

2 Lissa, Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats, S. 366.

sis des Werkes wird. Die für den Effekt des Zitats so wesentliche unmittelbare Wechselwirkung zwischen einem musikalischen "Phänotext" und dem als Zitat eingefügten "Intext" entfällt. Sofern sich der Ursprung des Materials zurückverfolgen läßt, entsteht freilich dennoch eine aussagekräftige Differenz zwischen "neuem" und "altem" Material; der ursprüngliche Kontext des "alten" Materials kann als Hinweis auf den musikalischen und gehaltlichen Sinn der aktuellen Komposition ausgewertet werden. Dabei bleibt freilich einzuschränken, daß nicht immer die ursprüngliche Bestimmung wiederverwendeten musikalischen Materials in so glücklicher Weise zurückverfolgt werden kann, wie dies im Falle des Mittelsatzes der Bratschensonate und seiner Urform in der Oper *Die Spieler* möglich ist. In vielen Fällen wird statt dessen wohl für immer im Dunkeln bleiben, ob ein bestimmtes Material seinem Ursprung nach nicht möglicherweise einem ganz anderen schöpferischen Plan zugehörte. Eine eindeutige Unterscheidung zwischen "neuem" und "altem" Material – in dieser dualistischen Gegenüberstellung ohnehin eine grobe Vereinfachung, da prinzipiell von mehreren Zwischenstufen auszugehen ist – ließe sich allein dann mit Gewißheit treffen, wenn noch das letzte Detail des schöpferischen Entstehungsprozesses, ja wenn die Mechanismen des Schöpferischen selbst offenlägen. Dies aber bleibt bloße Utopie – insbesondere bei Šostakovič, von dessen Werken nur wenige Skizzen erhalten sind, weil der Autor in der Regel alle Skizzen nach Vollendung einer Komposition vernichtete.[3]

Wie eingangs bemerkt, beschränkt sich die Technik musikalischen Zitierens bei Šostakovič keineswegs nur auf das Spätwerk, sondern durchzieht alle Schaffensphasen wie ein roter Faden. Die Beispiele, die sich in diesem Zusammenhang anführen lassen, reichen vom modifizierenden Rückgriff des 19jährigen Šostakovič auf ein Thema seines einsätzigen 1. Klaviertrios im Eröffnungssatz der 1. Sinfonie bis zu dem Dies-Irae-Zitat im *Totentanz* der experimentellen *Aphorismen* für Klavier; von der ganz aus dem Geist virtuoser, kadenzorientierter Spielfreude geborenen Allusion an Beethovens *Wut über den verlorenen Groschen* in der Kadenz des Finales des 1. Klavierkonzerts bis zu der bedeutungsschweren Verwandlung der Puškin-Romanze *Vosroždenie* [*Wiedergeburt*] aus op. 46 im Finale der 5. Sinfonie[4]; von dem als Lieblingslied Stalins geltenden georgischen Volkslied *Suliko*, das Šostakovič

3 Meyer, Schostakowitsch (1995), S. 192.

4 Vgl. hierzu Taruskin, Public lies and unspeakable truth interpreting Shostakovich's Fifth Symphony, S. 43ff., sowie Wilson, Shostakovich - A life remembered, S. 127.

in seinem 1. Cellokonzert verarbeitet,[5] bis hin zu dem revolutionären Liedgut, das in die 11. Sinfonie eingeflossen ist; schließlich von dem an Collagepraktiken erinnernden Zitatreigen aus Wagner, Rossini und eigenen Werken in der 15. Sinfonie bis hin zu dem zugleich Selbst- und Fremdzitat darstellenden Ustvol'skaja-Zitat der späten *Suite nach Worten von Michelangelo* und der paraphrasierten Wiederkehr von Beethovens *Mondscheinsonate* im *Adagio* der Sonate für Bratsche und Klavier, dem letzten vollendeten Werk.

Unter allen auf vorgefertigtes Material zurückgreifenden Werken – und die vorangehende Aufzählung kann hier nur einen kleinen Ausschnitt abdecken – ragt jedoch ein Werk hervor: das im Jahre 1960 entstandene 8. Streichquartett op. 110, dessen Dichte und Vielfalt der Zitate in keinem anderen Werk des "frühen" und "mittleren" Šostakovič erreicht wird. Der Komponist selbst benennt die Quellen der in das Werk eingeflossenen Zitate mit ausführlicher Genauigkeit:

> "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' [dieses Lied findet sich auch verarbeitet im dritten Satz der drei Jahre vorher entstandenen 11. Sinfonie, d. Verf.] verwandt. Folgende meiner Themen: aus der 1. Symphonie, der 8. Symphonie, aus dem Trio [= 2. Klaviertrio op. 67, d. Verf.], dem Cellokonzert [= 1. Cellokonzert op. 107, d. Verf.], aus der Lady Macbeth. Andeutungsweise sind Wagner (Trauermarsch aus der "Götterdämmerung") und Tschaikowski (zweites Thema des ersten Satzes der 6. Symphonie) verwandt. Ach ja: ich habe noch meine 10. Sinfonie vergessen. Ein netter Mischmasch."[6]

Obwohl seiner Entstehungszeit nach nicht jenem Kreis zuzurechnen, der in dieser Arbeit als Spätwerk im engeren Sinne verstanden wird, ist das 8. Streichquartett dennoch dem Spätwerk auf das engste verbunden. Die zur Verfügung stehenden Informationen lassen keinerlei Zweifel daran, daß dieses Werk – ebenso wie die Hauptwerke im Spätschaffen – als Geste des Abschieds und mithin als "letztes" Werk konzipiert wurde und daß die in diesem Werk verborgenen Zitate vor allem Chiffren der resümierenden Erinnerung darstellen.[7] In diesem zeitenverbindenden Sinne nimmt das 8. Streichquartett hinsichtlich seiner Behandlung vorgefertigten Materials voraus, was sich dann im Spätwerk als zwar beileibe nicht einzige, doch als zweifellos wichtigste Funktion des Zitierens erweist.

In den folgenden beiden Einzelstudien zum Phänomen des Rückgriffs auf vorgefertigtes musikalisches Material im Spätwerk sollen vorrangig die ersten beiden der oben genannten Techniken untersucht werden: die Verwendung von Eigen- und Fremdzitaten sowie die Übertragung größerer Abschnitte aus einer bestehenden eigenen Komposition bzw. einem Fragment in ein neues Werk. Dabei werden – immer unter dem übergeordneten Gesichtspunkt der durch die Rückgriffe erzielten Verschmelzung kompositorischer Gegenwart mit kompositorischer Vergangenheit – zwei Aspekte des Zitierens jeweils separat betrachtet. Am Beispiel der 15. Sinfonie, die eine Ausnahmestellung hinsichtlich der Fülle und Auffälligkeit der Zitate einnimmt, sollen syntaktische Fragen des Zitierens behandelt werden, und am Beispiel der Sonate für Bratsche und Klavier, der als letztem vollendeten Werk Šostakovičs nicht zuletzt durch ihre ausgedehnten Rückgriffe der Status eines kompositorischen und gehaltlichen Vermächtnisses zukommt, stehen semantische Fragen zur Debatte.

Aspekte einer syntaktischen Zitatanalyse

Die 15. Sinfonie op. 141

Die Übergänge zwischen verschiedenen Formen musikalischen Zitierens verlaufen fließend. Dies betrifft nicht nur die Abgrenzung von partiellen gegenüber vollständigen, von verborgenen gegenüber offenen, von genauen gegenüber ungenauen, umgeformten oder deformierten Zitaten. Selbst der Gebrauch des Begriffes "Zitat" in Abgrenzung zu den verwandten Termini "Allusion", "Reminiszenz" oder "Variante" erfolgt bei verschiedenen Autoren auf der Grundlage verschiedener Maßstäbe. Da längst nicht alles, was zitiert wird, auch unter den

[5] Auf diese musikalische Camouflage weist der Widmungsträger und Solist der Uraufführung des Werkes, Mstislav Rostropovič, hin (Wilson, a.a.O., S. 323) – nicht ohne einzuräumen, daß ihm die Ähnlichkeit erst durch einen entsprechenden Hinweis Šostakovičs ins Bewußtsein trat. Šostakovič hat das betreffende Lied, ursprünglich ein schlichtes Liebeslied, außerdem auch in der satirischen Kantate *Antiformalistischer Rayok* persifliert. Für eine Gegenüberstellung des Notentextes beider Beispiele siehe Wilson, a.a.O., S. 477ff.

[6] Glikman/Šostakovič, Briefe an einen Freund, S. 173f. (Brief Šostakovičs vom 19. 7. 1960). Šostakovičs Aufzählung der Selbstzitate ist nicht ganz vollständig. Außer den genannten Werken zitiert das 8. Streichquartett auch aus der 5. Sinfonie: Vgl. Sinfonie Nr. 5, 1. Satz, Erste Violine, T. 6f. mit Streichquartett Nr. 8, 1. Satz, Erste Violine, T. 55-65, 71-77.

[7] Vgl. hierzu Lebedinskij (Code, Quotation and Collage, S. 477): "There is no doubt that Shostakovich meant his Eighth Quartet to be not only an autobiographical work but also his final one." Zu den Umständen der Entstehung des 8. Streichquartetts und dem möglicherweise geplanten Selbstmord Šostakovičs vgl. außerdem die Äußerungen Lebedinskijs, der zur Zeit der Entstehung des Quartetts zum engeren Freundeskreis Šostakovičs zählte, in Wilson, a.a.O., S. 340f., sowie den oben bereits ausschnittsweise zitierten Brief Šostakovičs an Glikman vom 19. 7. 1960.

terminus technicus des Zitates sich subsumieren läßt, stellt etwa Lissa die Bedingung auf, daß das musikalische Zitat, um als solches zu funktionieren, "in seiner klanglichen Struktur insofern charakteristisch bzw. als Fragment des Antefactums so allgemein bekannt sein muß, daß es als spezifische Ganzheit aus dem Ablauf hervorgehoben wird."[8] Das Kriterium allgemeiner Bekanntheit freilich verlagert die Entscheidung, wann von einem Zitat zu sprechen sei und wann nicht, zu einem nicht unwesentlichen Teil ins Historische und ins Subjektive: Die begriffliche – und somit musikanalytische – Entscheidung erscheint als abhängig sowohl vom musikgeschichtlichen Zeitgeist als auch vom Bildungsstand und der musikalischen Erfahrung des Apperzipierenden.[9]

Daß diese begrifflich-analytische Problematik, die ihrem Wesen nach auf die Unschärfe der Grenzen zwischen verschiedenen Erscheinungsformen musikalischer Antefakta und die generelle Problematik der Klassifikation musikalischer Rückgriffe verweist, also auf die Schwierigkeit, eindeutig Eigenes und Fremdes, Originäres und Derivatives im Notentext zu trennen, in vollem Umfange sich auch auf Šostakovič erstreckt, demonstrieren die folgenden Beispiele aus der 15. Sinfonie. Dabei soll in diesem Kapitel nicht die auf Semantisierung gerichtete Absicht des Komponisten im Vordergrund der Untersuchung stehen, sondern die spezifische Technik des Zitierens, die Šostakovič in seiner letzten Sinfonie anwendet. Es geht demnach weniger um eine gehaltliche Deutung von Zitaten, sondern vielmehr um die Darstellung des durch Verwendung zitathaften Tonmaterials erzeugten Abhängigkeitsverhältnisses von zitiertem und zitierendem Werk auf einer syntaktisch-philologischen Ebene und um eine Diskussion des Zitatbegriffes vor dem Hintergrund konkreter Beispiele aus der 15. Sinfonie.

Extrempole im Umgang mit zitierbarem Material. Wilhelm-Tell-Thema und B-A-C-H-Motiv

In beispielhafter Prägnanz erweist sich als "spezifische Ganzheit, die aus dem Ablauf hervorgehoben wird", das überraschende Zitat aus Rossinis *Ouvertüre zu Wilhelm Tell*, das im ersten Satz der 15. Sinfonie nicht weniger als fünfmal auftritt (T. 111ff., 131ff., 241ff., 359ff. und 464ff.). Daß dieses Zitat einen so auffälligen Kontrast zu seiner Umgebung bildet, hat mehrere Ursachen. Zum einen heben die spezifischen rhythmischen und melodischen Merkmale das Zitat von seinem Kontext ab. Der anapästische Marschrhythmus des Rossini-Themas läßt sich zwar motivisch auf das erste Thema des Satzes zurückbeziehen (vgl. Flöte, T. 3f., 5f.), stellt sich aber bei jedem Auftreten wie ein Einbruch des Trivialen in eine Umgebung dar, die wesentlich komplexer strukturiert ist. Unterstützt wird dieser Effekt vor allem dadurch, daß das ungebrochene, optimistisch-banale Dur des Rossini-Viertakters in scharfem Gegensatz zu der freitonalen Melodik steht, die dem Zitat jeweils unmittelbar vorangeht bzw. folgt.

Auch die Häufigkeit, mit welcher ein Zitat im Verlaufe eines Werkes erscheint, spielt eine gewisse Rolle im Verhältnis zwischen Phänotext und zitiertem Material. Wenn das Wilhelm-Tell-Thema im Kopfsatz der 15. Sinfonie insgesamt fünfmal auftritt, jeweils in der gleichen Tonart und beschränkt auf den gleichen viertaktigen Ausschnitt des Originals, viermal dazu in identischer Orchestrierung, so wird es dadurch zu einem essentiellen formalen Bestandteil. Der durch die häufige Wiederholung erzielte "Wiedererkennungseffekt" wird zudem unterstützt durch ein weiteres Charakteristikum des Themas: seine immense Popularität. Dieses Kriterium gehört zwar einer jenseits syntaktischer und semantischer Beziehungen stehenden pragmatischen Ebene an, ist jedoch von nicht zu unterschätzender Bedeutung für die Bewertung des Verhältnisses von Phänotext und Zitat. Denn der weite Bekanntheitsgrad der Rossini-Ouvertüre unterstützt die von den oben benannten rein musikimmanenten Merkmalen ohnehin erzeugte Auffälligkeit des Zitats in seiner musikalischen Umgebung und führt, im Verein mit der häufigen Wiederkehr des Zitats, zu einem "doppelten" Wiedererkennungseffekt. Die geringfügigen Veränderungen, die Šostakovič der Melodie an zwei Stellen im Verhältnis zum Original angedeihen läßt (siehe Ausrufezeichen über der Melodiestimme in Abb. 1a/b, folgende Seite) dürften in diesem Zusammenhang kaum ins Gewicht fallen. Sie scheinen Indiz dafür, daß Šostakovič ein identisches Zitieren sorgfältig vermeidet, dennoch aber den Eindruck des genauen Zitats zu erwecken bestrebt ist. Dabei fällt der auffällig veränderten Orchestrierung Šostakovičs – die ersten vier Male tritt das Motiv in einem reinen Blechbläsersatz (Tuba, Posaune, Trompete) in Erscheinung, während es bei Rossini einem gemischten Streicher-Bläser-Orchester übertragen ist – die Funktion einer gewissen Doppelbödigkeit des Zitathaften zu. Dies wird insbesondere dann deutlich, wenn man sich die Wirkungsgeschichte der Rossinischen *Ouvertüre zu Wilhelm Tell* vergegenwärtigt. Diese war lange Zeit eines der Paradestücke

[8] Lissa, Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats, S. 366.

[9] Noch radikaler formuliert dies Kneif (Zur Semantik des musikalischen Zitats, S. 3), wenn er betont: "Für den Zitatcharakter ist die Beziehung zwischen Komponist und Hörer entscheidend, nicht die Beziehung des Komponisten zum vorgefundenen musikalischen Material."

im Repertoire der Garten-Blasorchester,[10] so daß das Werk im allgemeinen rezeptiven Bewußtsein – und vielleicht auch im speziellen Šostakovičs – wohl mehr mit der "Freiluft-Amüsements-Vergangenheit" der einschlägigen Blasorchester-Transkriptionen verbunden ist, als mit dem Rossinischen, von Streichern dominierten Original.

Abb. 1a, Šostakovič, 15. Sinfonie, 1. Satz, T. 111-114, Rossini-Zitat (Partitur)

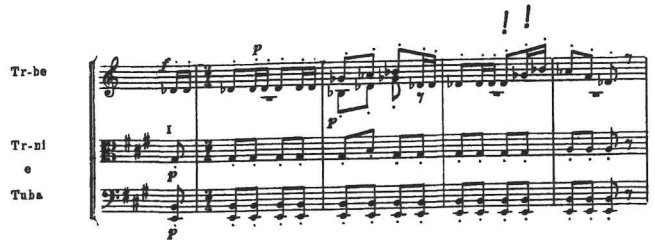
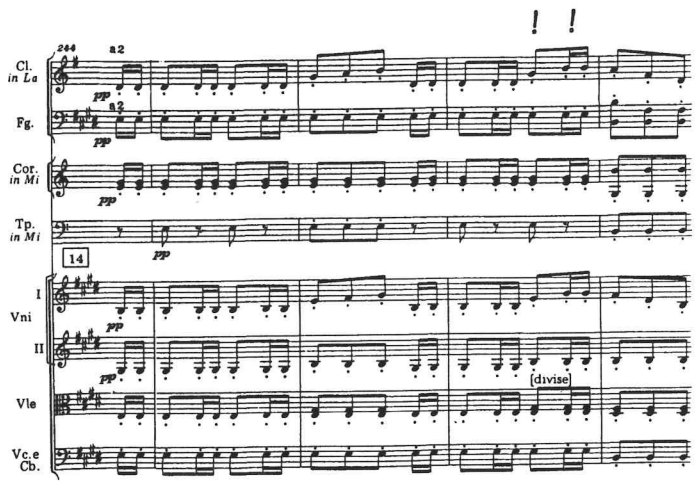


Abb. 1b, Rossini, Ouvertüre zu Wilhelm Tell, T. 244-247 (Partitur)



Schließlich ist als relatives Kriterium für den Grad der Zitathaftigkeit einer Wendung auch das Vorhandensein einer verbalen Stellungnahme des Komponisten einzubeziehen. Zwar sind bei Šostakovič im Notentext nirgends genaue Quellenangaben der Art zu finden, wie sie beispielsweise von Alban Berg in der *Lyrischen Suite* und im Violinkonzert praktiziert werden.[11] Doch in mehreren Fällen geht Šostakovič in

[10] Vgl. hierzu Aranovskij, Die 15. Sinfonie von Schostakowitsch und einige Besonderheiten im künstlerischen Denken des Komponisten, S. 14.

[11] Berg, *Lyrische Suite*, 4. Satz: T. 32f. ist in der Partitur als Zitat aus der *Lyrischen Symphonie* von Zemlinsky kenntlich gemacht. Auch im Violinkonzert gibt Berg Zitatquellen genau an, so im 1. Satz, T. 213, indirekt durch den Hinweis "Diese

Briefen oder Gesprächen auf verwendete Zitate in seinen eigenen Werken ein – in der Regel, indem er den Namen des Komponisten nennt, aus dessen Opus er zitiert, manchmal aber auch ausführlicher und genauer, indem er das zitierte Werk selbst angibt.[12] Auch im Falle des Rossini-Zitats in der 15. Sinfonie existieren mehrere verbale Hinweise des Autors. In einem Brief an Krzysztof Meyer ist die Rede von "genauen Zitaten aus Rossini, Wagner und Beethoven",[13] und Maksim Šostakovič, der die Uraufführung der Sinfonie leitete, erinnert sich an die erste Orchesterprobe und seines Vaters ausdrücklichen Wunsch, den Musikern des Orchesters nichts von dem "Zitat aus *Wilhelm Tell*" zu sagen, da er ihre Gesichter beim ersten Zusammentreffen mit dieser Passage sehen wolle.[14]

Stellt man dem Wilhelm-Tell-Zitat im ersten Satz das im letzten Satz verwendete B-A-C-H-Motiv gegenüber, dann zeigt sich exemplarisch, wie groß die Unterschiede in der Behandlung antefaktischen Tonmaterials in der 15. Sinfonie sind. Gemeint sind dabei weniger die von vornherein gegebenen Differenzen der musikalischen Gestalt beider Themen als solcher, sondern vielmehr die Art und Weise ihrer jeweiligen kompositorisch-systematischen Verarbeitung durch Šostakovič. Zunächst: Im Unterschied zum Wilhelm-Tell-Zitat existiert im Falle des B-A-C-H-Motivs keinerlei verbale Bestätigung des Komponisten. Ein Hinweis Šostakovičs wäre allerdings gerade hier von großer Bedeutung, tritt das Motiv doch eher beiläufig, quasi "im Vorübergehen" auf. Ob hier eine bewußte Anspielung vorliegt, ist im Gegensatz zu dem auch ohne Bekräftigung des Komponisten offensichtlichen Wilhelm-Tell-Zitat[15] keineswegs ausgemacht (wenn auch hypothetische Voraussetzung für die folgende Untersuchung). Das B-A-C-H-Motiv

hier unmerklich einsetzende Kärntner Volksweise allmählich immer mehr hervortreten" [sic]; wenn im 2. Satz, T. 136ff., zum erstenmal das Zitat des Bach-Chorals *Es ist genug!* aus der Kantate *O Ewigkeit, du Donnerwort* erscheint, dann gibt Berg nicht nur die Quelle genau an, sondern unterlegt der Violinstimme in Klammern sogar den Text des Bach-Chorals.

[12] Eine solch exakte Quellenangabe findet sich beispielsweise in dem oben zitierten Brief an Glikman vom 19. 7. 1960, in welchem Šostakovič über die im 8. Streichquartett verwendeten Zitate berichtet (... "Tschaikowski, zweites Thema des ersten Satzes der 6. Symphonie"...).

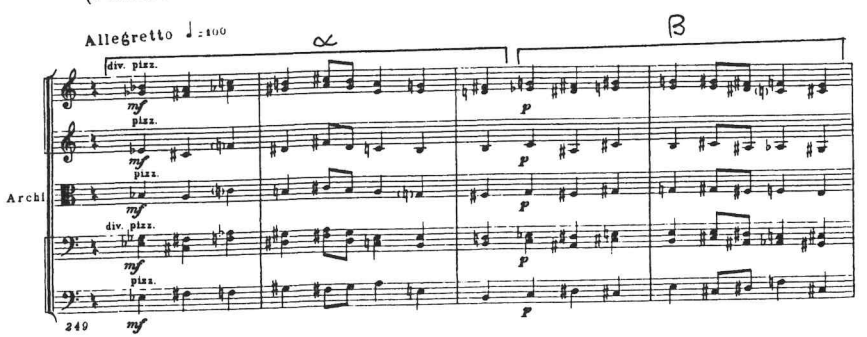
[13] Hellmundt/Meyer/Šostakovič, Erfahrungen, S. 251.

[14] Maksim Šostakovič, Six lectures on the Shostakovich symphonies, S. 416.

[15] Vergleicht man die Äußerungen Šostakovičs zur musikalischen Konzeption seiner Werke, so bleibt allerdings häufig festzustellen, daß Šostakovič, wenn er über seine Werke spricht, mit Vorliebe – und wohl nicht ohne feine Ironie – das sagt, was ohnehin offenbar ist, so als scheue er sich, tiefere Einblicke in kompositorische Zusammenhänge zu geben. Diese Eigentümlichkeit betrifft wohlgemerkt nicht allein offizielle Erklärungen, sondern ebenso auch die an Freunde und Vertraute adressierten Mitteilungen zu eigenen Werke.

findet sich an zwei Stellen im letzten Satz der 15. Sinfonie (T. 60ff. und T. 249ff.), wobei es sich nur beim zweiten Auftreten um eine buchstabengetreue Musikalisierung des großen Namens handelt. In T. 60ff. liegt dagegen, die enharmonische Verwechslung von *'Fis'* zu *'Ges'* vorausgesetzt, lediglich eine exakte Transposition der intervallischen Verhältnisse vor (*"E" - "Es" - "Fis" - "F"*).[16] In beiden Fällen, d.h. in T. 60ff. ebenso wie in T. 249ff., bildet das B-A-C-H-Motiv jeweils den Kopf einer viertaktigen Phrase, die in zwei Abschnitte (*α, β*) gegliedert ist. Der zweite Abschnitt (*β*) erweist sich als sequenzierte Wiederholung des ersten; das Kopfmotiv büßt freilich hier seine intervallische Charakteristik ein. (Vgl. im folgenden Notenbeispiel die Stimmen von Erster Violine und Bratsche T. 251, 2. Viertel bis T. 252, 1. Viertel; dort heißt es *"G" - "Fis" - "Gis" - "G"* statt *"G" - "Fis" - "A" - "Gis"*, wie es in Analogie zu *"B" - "A" - "C" - "H"* heißen müßte).

Abb. 2, Sinfonie Nr. 15, Finale, T. 249-252, B-A-C-H-Motiv
(Partiturausschnitt: Streicher)



Die im Notenbeispiel widergegebene viertaktige Phrase wird innerhalb ihrer Umgebung zum auffälligen Kontrastfeld, nicht zuletzt aufgrund des hier vollzogenen Wechsels in Instrumentation und Artikulation: Das von einem dumpfen Paukentriller ahnungsvoll untermalte *pianissimo legato* der tiefen Streicher des vorangehenden Abschnitts (T. 236-

16 Prinzipiell ist die Frage einer genauen Übereinstimmung der Tonart bzw. der Tonhöhen für die Bestimmung der spezifischen Zitathaftigkeit eines Themas nur von sekundärer Bedeutung. So erscheint das Wilhelm-Tell-Zitat in der 15. Sinfonie zwar in der gleichen Tonart wie im Rossinischen Original; von seiner Zitathaftigkeit verlöre es allerdings wenig, wenn es in einer anderen Tonart als bei Rossini erschiene. Anders stellt sich dagegen der Sachverhalt beim B-A-C-H-Motiv dar. Da der Ursprung des Motivs im tiefgründigen Spiel mit Tonbuchstaben liegt, ist hier eine tonhöhengenaue Übereinstimmung, wenn nicht notwendige Voraussetzung, so doch wichtige Instanz für den Grad der Bewußtheit eines Zitats. Dies umso mehr, wenn – wie im Falle des Bach-Motivs – die bloße Intervallfolge in einem Kontext "chromatischer Tonalität" durchaus selbstverständlich und naheliegend ist.

248) weicht im B-A-C-H-Motiv einem trockenen *pizzicato* des gesamten Streicherkörpers und geht danach (ab T. 253) in ein zartes *legato*, diesmal der zweigeteilten Fagotte, über. Der Hervorhebungseffekt ist dabei durchaus vergleichbar jenem Kontrasteffekt, mit welchem das Wilhelm-Tell-Thema in Erscheinung tritt. Was allerdings die Stellung des B-A-C-H-Kopfmotivs selbst angeht, jenen Teil der Phrase also, der aufgrund seines Zitatcharakters im Zentrum des Interesses steht, so besteht ein wesentlicher Unterschied zum Rossini-Zitat. Denn wenn dieses sich mustergültig als geschlossene Einheit von seinem Kontext abhebt, so ist jenes aufgrund seiner Funktion als Phrasenanfang nur Teil eines übergeordneten Abschnittsganzen und vermag aufgrund dessen in keiner Weise das Kriterium "spezifischer Ganzheit" zu erfüllen. Gerade deshalb ist denn auch zu hinterfragen, ob der Begriff des Zitats im Falle des B-A-C-H-Motivs überhaupt angebracht ist, tritt doch dasselbe nur als gleichsam symbolisches Kürzel, eingebettet in einen größeren Zusammenhang, in Erscheinung. Das Akzidentielle dieser sich allein auf die melodische Ebene beschränkenden Allusion wird zusätzlich bestärkt durch den harmonischen Verfremdungseffekt, den das Motiv erfährt: Das B-A-C-H-Motiv bildet die Oberstimme zu einer ausschließlich auf Mollakkorde beschränkten Progression, die – harmonisch ganz und gar "unbachisch" – an die düsteren, choralartigen Mollsequenzen gemahnt, die ähnlich auch in der 14. Sinfonie (*Der Tod des Dichters*) und der Michelangelo-Suite (*Nacht*) auftreten.

Mit der Gegenüberstellung von Wilhelm-Tell-Zitat und B-A-C-H-Motiv sind zwei Extrempole der Prinzipien musikalischen Zitierens in der 15. Sinfonie benannt. Beide Beispiele verweisen übrigens nicht zuletzt auch auf die immense Bedeutung, die dem Rezipienten in der Bestimmung des Status von zitathaftem Tonmaterial zukommt. Denn während das Wilhelm-Tell-Zitat in seiner objektiven Zitatqualität quasi obligatorisch als Zitat anzusprechen ist, assimiliert sich das B-A-C-H-Motiv seinem Umfeld in einer Weise, die es zu einem nur flüchtigen Moment zurückweisender Bedeutung macht, dessen Existenz nicht allein von der Aufmerksamkeit des Hörers abhängt, sondern auch von seinem Willen, es überhaupt als Zeichen anzuerkennen.

Versteckte Zitate. Auf der Suche nach Beethoven und Wagner

Das Vorhandensein verbaler Hinweise des Komponisten auf verwendete Antefakta wurde bereits als relatives Kriterium für den Grad der Zitathaftigkeit eines Rückgriffs benannt. In der Regel wird solch ein klärender Hinweis die Absicht des Komponisten unterstreichen und mögliche Ungewißheiten beseitigen. Gerade bei Šostakovič tritt aber

auch das Gegenteil ein: daß nämlich die verbale Angabe einer Quelle in Form eines Komponistennamens zu zusätzlicher Verwirrung statt zu Klarheit führt. Auch für diesen Fall kann die 15. Sinfonie exemplarisch in Anspruch genommen werden.

An Krzysztof Meyer schreibt Šostakovič, als er die Fertigstellung dieses Werkes mitteilt, unter anderem von "genauen Zitaten" aus Werken Beethovens; der Empfänger allerdings räumt ein, diese Zitate seien "nirgends zu finden".[17] Im Gegensatz dazu bestätigen andere Autoren Beethoven als Quelle für Zitate in Šostakovičs 15. Sinfonie, führen aber erstaunlicherweise jeweils verschiedene Werke Beethovens ins Feld. Außerdem sind die betreffenden Angaben so allgemein gehalten, daß eine Verifizierung sich als schwierig erweist, denn weder die betreffenden Stellen bei Šostakovič noch die in Frage kommenden Referenzstellen der vermeintlichen Zitatquelle sind genau bezeichnet. So erwähnt Glikman – neben Rossinis *Wilhelm Tell* und Wagners *Ring des Nibelungen* – Beethovens 6. Sinfonie als dritte Zitatquelle für Šostakovičs 15. Sinfonie. Nähere Angaben fehlen. Offen bleibt vor allem, ob der betreffende Hinweis von Glikman selbst stammt oder ob er auf Šostakovič zurückgeht. Da die Information Glikmans allerdings in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Bericht über ein Gespräch zwischen dem Autor und Šostakovič erscheint, bei dem "die interessante Frage der Berechtigung von Zitaten" im Zusammenhang mit der 15. Sinfonie erörtert wurde, wird zumindest suggeriert, daß Šostakovič der Urheber des verbalen Hinweises auf die 6. Sinfonie Beethovens ist.[18] Problematisch ist dabei allerdings, daß sich "genaue Zitate" aus dem betreffenden Werk Beethovens nicht wirklich finden lassen – jedenfalls nicht, wenn man jenen Genauigkeitsmaßstab zugrunde legt, dem die Rossini- und die (noch näher zu betrachtenden) Wagner-Zitate entsprechen. Diesen Maßstab aber anzulegen, liegt aus folgendem Grund nahe. In dem obenerwähnten Brief an Meyer nennt Šostakovič nur drei Namen: Rossini, Wagner und Beethoven. Das sind die gleichen Namen, die auch Glikman, unter Hinzufügung jeweils eines Werkes, nennt. Anderes, in die 15. Sinfonie eingegangenes, zitathaftes Material (z.B. das B-A-C-H-Motiv oder Anklänge an die eigene 7. Sinfonie im Passacaglia-Abschnitt des Finalsatzes) bleibt dagegen unerwähnt. Das Prinzip scheint klar sein: Šostakovič nennt Quellen nur für jene Rückgriffe, die tatsächlich in ihrer melodischen und harmonischen Gestalt als "spezifische Ganzheit" aus dem musikalischen Phänotext herausragen und die Charakteristik des Originals beibehalten, die also vollgültige Zitate in einem der Definition Lissas entsprechenden Sinne des Wortes sind.

[17] Meyer, Schostakowitsch [1995], S. 501.

[18] Glikman/Šostakovič, Briefe an einen Freund, S. 299 (Erinnerung Glikmans an ein Gespräch mit dem Komponisten am 18. 7. 1971).

Was dagegen lediglich in der Art einer Paraphrasierung, einer Reminiszenz oder einer Allusion in den musikalischen Text eingeht, wird von Šostakovič nicht als "Zitat" aufgelistet. Gerade aus der vollständigen Zitathaftigkeit der Rossini- und der Wagner-Zitate in der 15. Sinfonie aber erwächst die Frage: Wo ist das angekündigte Beethoven-Zitat?

Karbusicky beantwortet diese Frage, indem er auf Beethovens Streichquartett F-Dur op. 135 verweist und ebenso ungenau wie vage formuliert: "... das großartige Adagio stellt die Beethovensche Frage 'Muß es sein?'"[19]. Karbusickys Bemerkung bezieht sich zweifellos auf das Eingangsmotiv des letzten Satzes der 15. Sinfonie (die zwei mit *Adagio* überschriebene Sätze besitzt). Eine genauere Untersuchung zeigt jedoch, daß das gemeinte "Frage"-Motiv Šostakovičs (Abb. 3a) und Beethovens 'Muß-es-sein?-Motiv' (Abb. 3b) zwar hinsichtlich ihrer rhythmisch-metrischen Impulse und ihrer Bewegungsrichtung eine gewisse Ähnlichkeit aufweisen, daß aber keinesfalls eine genaue intervallische Übereinstimmung besteht (und auch im Verlauf des Werkes nicht erzielt wird).

Abb. 3a, Šostakovič, 15. Sinfonie, Finale, T. 1-3 (Partitur),

Schema:



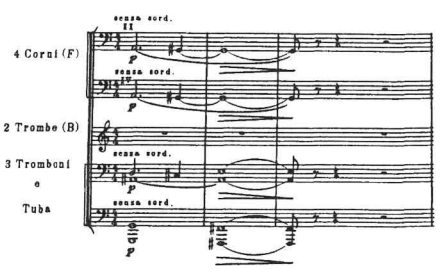
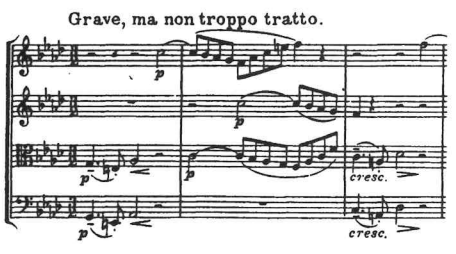


Abb. 3b, Beethoven, Quartett op. 135, 4. Satz, T. 1-3 (Partitur)

Schema:





Soll der Begriff des Zitats aber durch eine Ausweitung sich nicht völlig ins Bedeutungslose verlieren, dann kann bei einem lediglich drei Töne umfassenden Motiv nicht auf genaue intervallische Korrespondenz verzichtet werden. Die Ähnlichkeit der äußeren Gestalt, das heißt hier: der melodischen Bewegungsrichtung, ist allein kein hinreichendes Kriterium für die Zitathaftigkeit einer Wendung, zumal dann nicht, wenn wie im vorliegenden Fall, der durch die Melodik implizierte harmonische Sinn beider Motive entgegengesetzt ist. Noch fraglicher wird die Zuordnung dieses Motivs zu Beethovens letztem Streichquartett,

[19] Karbusicky, 'Simfonizm', 'Tematizm' und 'Vokalnost'', S. 174.

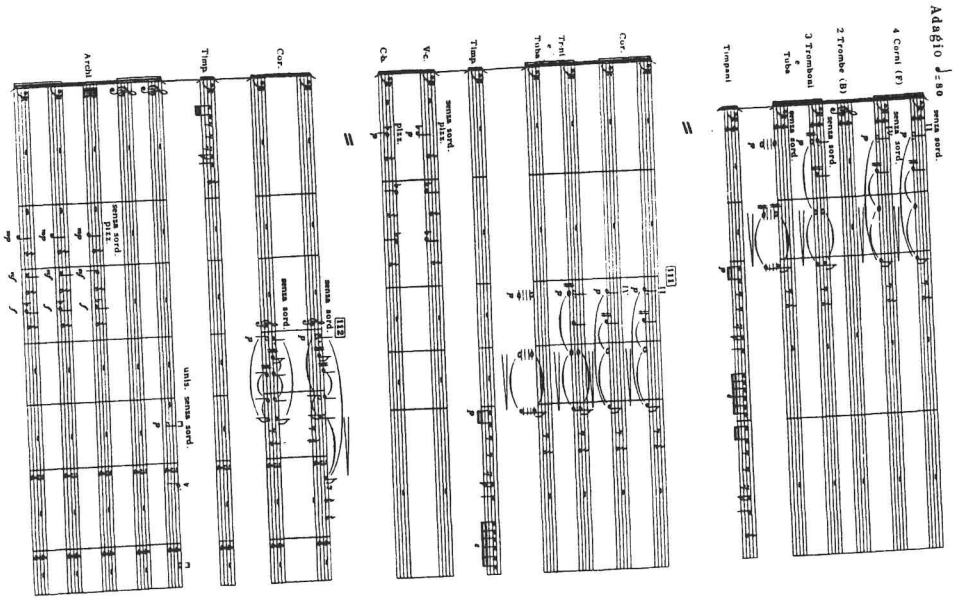


Abb. 4a, Šostakovič, 15. Sinfonie, Finale, T. 1-16 (Partitur)

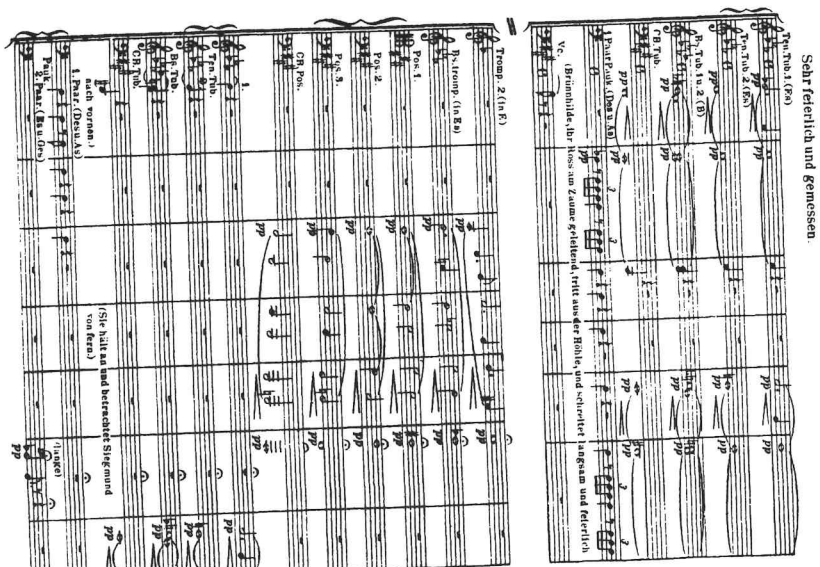


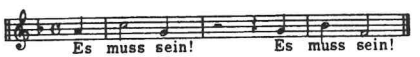
Abb. 4b, Wagner, Die Walküre, 2. Akt, 4. Szene, Todverkündigung, Beginn (Partitur)

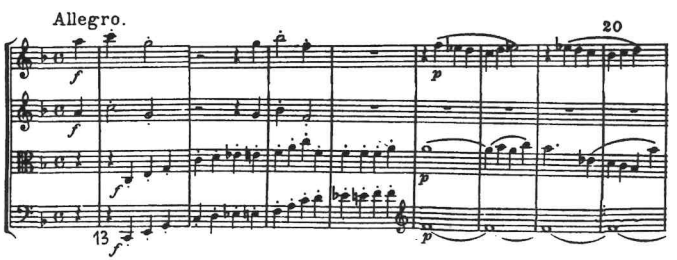
zieht man in Betracht, daß das Motiv bei Šostakovič durch seine harmonische Ebene und die Instrumentation bereits eindeutig als Zitat eines anderen Werkes ausgewiesen ist: als Zitat des Schicksalsmotives aus Wagners *Ring des Nibelungen,* den Šostakovič, laut Aussage seines Sohnes Maksim in einem Interview der BBC,[20] auswendig beherrschte. Die Eröffnung des Finalsatzes bei Šostakovič korrespondiert so genau mit der Einleitung zur Todverkündigungsszene in der *Walküre* (vgl. Abb. 4a/b, vorangehende Seite), daß auch für die noch folgenden, zum Teil isolierten Auftritte des Motivs im Finale der 15. Sinfonie kein Zweifel an dem beabsichtigten Bezugspunkt besteht.[21]

Daß auch Maksim Šostakovič, der als Dirigent der Uraufführung der 15. Sinfonie mit seinem Vater einen engen Austausch über das Werk gepflegt haben dürfte, Beethovens Streichquartett F-Dur op. 135 als Zitatquelle für den Finalsatz der 15. Sinfonie nennt,[22] bringt keinesfalls Klarheit in das Rätsel um Beethoven. Da sich Maksim freilich nicht konkret auf das 'Muß-es-sein?-Motiv' bezieht, sondern Beethovens Streichquartett pauschal nennt, bietet sich als Erklärung immerhin an, daß das im Finale der 15. Sinfonie mehrfach innerhalb einer größeren Phrase auftretende Motiv des zweifachen Quartfalls im Sekundabstand gemeint ist (erstmals T. 25f., als Umkehrung T. 76f.), welches tatsächlich mit Beethovens zweifacher 'Es-muß-sein'-Sequenz korrespondiert (vgl. Abb. 5a und Abb. 5b, folgende Seite).

Abb. 5a, Beethoven, Streichquartett F-Dur op. 135, 4. Satz, T. 13-20 ("Es muß sein!")

Schema:



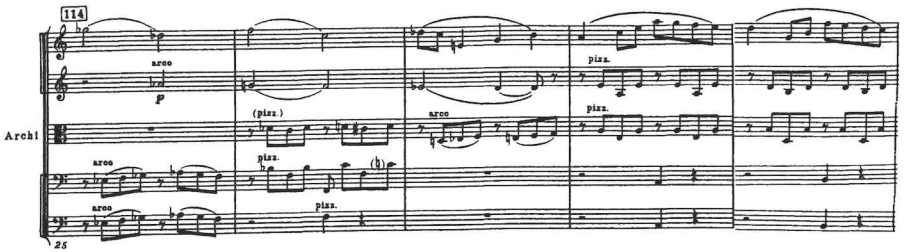


[20] Vgl. hierzu Koball, Pathos und Groteske, S. 240.

[21] Die Worte, die Brünnhilde in dieser Szene im folgenden an Siegmund richtet, wirken in verdeckter Symbolhaftigkeit auch auf Šostakovičs (wortloses) Zitat zurück: "Sieh auf mich: ich bin's, der bald du folgst. (...) Nur Todgeweihten taugt mein Anblick; wer mich erschaut, der scheidet vom Lebenslicht."

[22] Maksim Šostakovič, Six lectures on the Shostakovich symphonies, S. 416: "In the fourth movement there are also quotations from Beethoven's Sixteenth String Quartet ('Muss es sein?') ..."

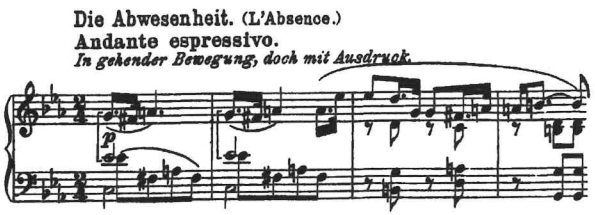
Abb. 5b, Šostakovič, 15. Sinfonie, Finale, T. 25-29 (Partitur)



Doch schon die abweichende kontrapunktische Ergänzung, die das betreffende Motiv bei Šostakovič erfährt, macht es mehr als fraglich, diese Korrespondenz in den Kreis der "genauen Zitate" einzureihen, es sei denn, man ist gewillt, die kontrapunktische Gegenstimme bei Šostakovič (Abb. 5b, Celli, Kontrabässe: T. 25) als Umkehrung der Motivfortführung Beethovens (Abb. 5a, Erste Violine: T. 17-20) zu betrachten, was einer Zusammenfaltung der Horizontale des Beethoven-Themas in die Gleichzeitigkeit gleichkäme.

Eine dritte Erklärungsmöglichkeit liefert schließlich Aranovskij, wenn er darauf hinweist, daß das von Šostakovič zitierte Schicksals-Leitmotiv aus Wagners *Ring des Nibelungen* kein Unikat darstelle, sondern vielmehr eine "überaus charakteristische romantische Intonation der Sehnsucht, der Vorahnung, der Trauer um Verlorenes, Unerreichbares", und als möglichen Prototyp für dieses Motiv das Eröffnungsthema des langsamen Mittelsatzes aus Beethovens Klaviersonate Es-Dur op. 81a *Les adieux* (Abb. 6, vgl. mit Abb. 3a/4a) anführt[23]:

Abb. 6, Beethoven, Klaviersonate Es-Dur op. 81a *Les adieux*, 2. Satz, T. 1-4



Was aber bedeutet dies mit Blick auf die Zitathaftigkeit der Passage bei Šostakovič? Gewiß ist es von allgemeinem musikhistorischen und von speziellem motivgeschichtlichen Interesse, wie Šostakovič auf diese Weise gleichsam "Beethovens Geist aus Wagners Händen" empfängt; die Suche aber nach dem erwähnten genauen Beethoven-Zitat bleibt

[23] Aranovskij, Die 15. Sinfonie von Schostakowitsch und einige Besonderheiten im künstlerischen Denken des Komponisten, S. 13.

nach wie vor ohne ein wirklich überzeugendes Ergebnis. Denn wenn man – durch Abstraktion von der harmonischen Ebene, die das Motiv bei Šostakovič eindeutig als Wagner-Zitat enthüllt – überhaupt die historische Schicht dieses Drei-Ton-Motivs einzubeziehen gewillt ist, so ist nicht ersichtlich, weshalb die Rekonstruktion des Motivs nur bis Beethoven reichen sollte. Da es sich um einen elementaren, archetypischen melodischen Baustein handelt, lassen sich die musikgeschichtlichen Spuren desselben weit über Beethoven hinaus zurückverfolgen. Ein musikalisches Zitat aber setzt, um überhaupt als Zitat wahrgenommen zu werden, die Bindung an ein konkretes Werk voraus, nicht nur die Ähnlichkeit mit einer Menge von intonationsverwandten melodischen Gesten, die sich in mehreren Stationen der Musikgeschichte wiederfinden lassen. Auch die Hilfskonstruktion eines "potenzierten" Beethoven-Wagner-Zitates kann deshalb nur eine unbefriedigende Antwort auf die Frage nach dem genauen Zitat eines Werkes von Beethoven in Šostakovičs 15. Sinfonie sein.

Endlich sei der Blick noch auf eine weitere rätselhaft-abgründige Wendung im Finale der 15. Sinfonie gerichtet. Im unmittelbaren Anschluß an das "Todverkündigungs"-Zitat nämlich scheint Šostakovič auf eine zweite Wagner-Oper anzuspielen – auf *Tristan und Isolde*.

Abb. 7a, Šostakovič, Sinfonie Nr. 15, Finale, T. 17-26
(Partiturauszug: Erste Violine)

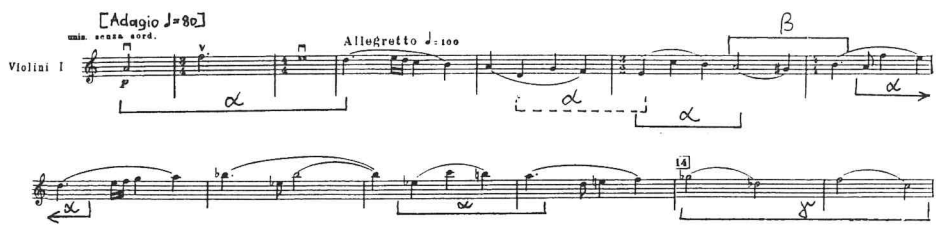
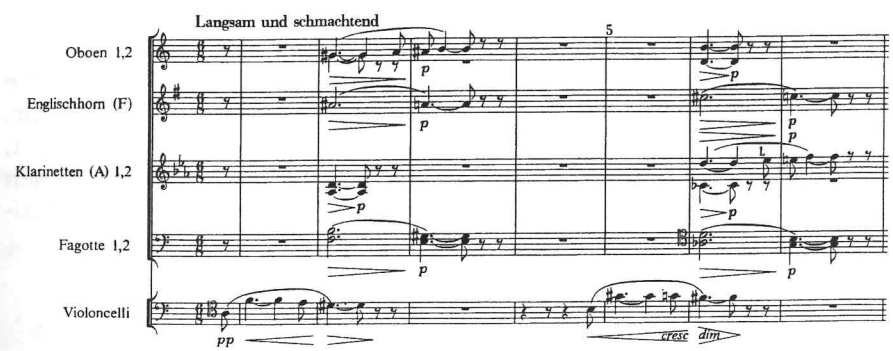


Abb. 7b, Wagner, Tristan und Isolde, Einleitung, T. 1-7 (Partitur)



Genaugenommen gilt auch hier, daß es sich bei dem dreitönigen Eröffnungsmotiv um eine Gestalt handelt, deren charakteristische Intervallfolge in der Musikgeschichte sehr viel weiter als bis Wagner zurückverfolgt werden kann. Paisov führt beispielsweise aus, daß das betreffende Motiv auch auf Glinkas Elegie *Ne iskušaj* [*Versuche nicht*] zurückweist (die allerdings – anders als Beethovens *Les adieux* im obigen Beispiel – von vornherein kaum als Anregung für Wagner in Betracht kommen dürfte).[24] Wenn sich bei Šostakovič dennoch die Assoziation zu Wagners *Tristan und Isolde* in den Vordergrund drängt, so ist dies einerseits dem musikalischen (und gehaltlichen) Kontext, andererseits aber zweifellos auch der Ausnahmestellung geschuldet, die dieses Werk und insbesondere sein Beginn einnehmen – laut Noé ist Wagners *Tristan und Isolde* das am häufigsten zitierte Werk der Musikgeschichte[25]. Bei Šostakovič besteht nun die eigentliche Pointe der Anspielung darin, daß die melodische Linie, eingeleitet durch den Sprung in den Vorhalt der kleinen Sexte und die vorübergehende Auflösung in die Quinte, nicht erwartungsgemäß in den Tristan-Akkord mündet (was aus der flüchtigen Allusion erst ein vollgültiges Zitat machen würde!), sondern statt dessen sich in ein schlichtes, gänzlich ungetrübtes Moll auflöst. Die große Geste der sich aufschwingenden Sexte erhält somit rückwirkend den Anflug einer leicht melancholischen Karikatur. Die weitgespannte Melodielinie, die sich im Anschluß an diesen Eingang entfaltet, ist ein Meisterwerk konstruktiver Dichte. In ihre wehmütige, dabei volksliedhaft schlichte, fremd-vertraute Oberfläche ist nicht allein der tristanhafte Sextaufschwung mit anschließender fallender Sekundbewegung mehrfach eingearbeitet (vgl. Abb. 7a, Klammer *α*, vorangehende Seite), sondern außerdem auch das Schicksalsmotiv (*β*) und – wenn man es als solche erkennen möchte – die Anspielung auf den zweifachen Quartfall des 'Es-Muß-sein'-Motivs aus Beethovens letztem Streichquartett (*γ*).

Die Technik der Zitatverknappung. Selbstzitate in Šostakovičs letzter Sinfonie

Eine weitere Ebene des musikalischen Zitierens in der 15. Sinfonie wird durch eine Reihe von Rückverweisen auf eigene Werke erkennbar. Zwar vermeidet Šostakovič, im Gegensatz etwa zum 8. Streichquartett, genaue Themenzitate aus eigenen Werken. Doch die mit musikalischen Mitteln erzeugten Anspielungen, die sich nicht nur auf markante Motive und Themen, sondern auch auf charakteristische formale Modelle und typische Konstellationen in der Orchestrierung beziehen, sind gewiß kaum zufällig. Ihrer äußeren Erscheinung nach nicht als Zitate zu bezeichnen, erfüllen sie doch eine vergleichbare Funktion wie diese: Sie erzeugen eine bewußte Assoziation zur eigenen kompositorischen (und biographischen) Vergangenheit und fügen dem Notentext dadurch ein Moment perpektivischer Abstufung hinzu. Da die Rückgriffe sich nicht mehr allein auf Kategorien des Motivischen beschränken, werden zugleich die Prinzipien der kompositorischen Arbeit mit antefaktischem Material um eine weitere Spielart bereichert. Das folgende Beispiel aus dem Finale soll dies demonstrieren.[26]

Der letzte Satz der 15. Sinfonie ist hinsichtlich seiner spannungsdramaturgischen Linie dreigeteilt. Im mittleren Abschnitt, beginnend in T. 105, setzt Šostakovič ein vielfach bewährtes Modell der Steigerung ein: den Passacaglia-Baß. In acht Themendurchgängen erfolgt eine gewaltige Akkumulation von Masse, die sich nach Ablauf der achten Serie in einem neuntönigen, clusterartigen Tutti-Akkord im *sffff* entlädt (T. 232-235). Damit gerät der Passacaglia-Abschnitt zum hochdramatischen Zentrum des ganzen Satzes, um das sich die Außenteile, bildlich gesprochen, als gewaltige Ein- bzw. Ausschwingvorgänge gruppieren.

Die Passacaglia gehört zu jenen Modellen, denen Šostakovič von jeher eine ganz besondere Vorliebe entgegenbrachte. Dies beweist die Tatsache, daß sie essentieller Bestandteil in mehreren "Hauptwerken" des Komponisten ist, von der Oper *Lady Macbeth von Mzensk* (Orchesterzwischenspiel zwischen viertem und fünftem Bild [Urfassung von 1932]) über die 8. Sinfonie (4. Satz), das 2. Klaviertrio (3. Satz) bis hin zum 1. Violinkonzert (3. Satz).[27] Ein Rückgriff auf das Passacaglia-

[24] Paisov, Pjatnadcataja simfonija Šostakoviča, S. 28.
[25] Noé, Das musikalische Zitat, S. 137.

[26] Die Beschränkung auf nur ein Beispiel erfolgt aus systematischen Gründen, da sich das Prinzip des Selbstbezugs hinsichtlich des erzielten Grades der Zitathaftigkeit in verschiedenen Fällen im wesentlichen gleicht. Als besonders markante Rückgriffe seien hier außerdem überblickshaft erwähnt: die Korrespondenz der Schlagzeugepisode in der Coda des Finalsatzes der 15. Sinfonie (ab 149) zu der Schlagzeugepisode im zweiten Satz der 4. Sinfonie (150 bis Satzende) sowie einige auffällige Bezüge in der Motivik des zweiten Satzes der 15. Sinfonie zum ersten Satz der 6. Sinfonie (vgl. etwa 15. Sinfonie: Flöte nach 62 und 6. Sinfonie: Englischhorn nach 14). Das Sextenmotiv der Flöten nach 62 assoziiert dabei zugleich den Beginn des Finalsatzes der 13. Sinfonie, und zwar nicht aufgrund melodischer Analogien, sondern allein aufgrund der gemeinsamen instrumentatorisch-harmonischen Sonderlichkeit eines weitgehend in parallelen Sexten (!) gehaltenen Themas, das jeweils solistisch von den Flöten vorgetragen wird.

[27] Da es hier vorrangig um die Frage formaler Entsprechungen im weiteren und engeren Sinne geht, kann die gehaltliche Bedeutsamkeit des Passacaglia-Modells für Šostakovič nicht erörtert werden. Die suggestive, ja monomanische Insistenz, die der Wiederholung des Gleichen zu eigen ist, dürfte aber für Šostakovič nicht

Modell im letzten Satz der letzten Sinfonie besitzt deshalb von vornherein einen bedeutungsschwangeren Bezug zur Vergangenheit, weil bereits die bloße Gestalt der Passacaglia zum Auslöser für Assoziationen an frühere Werke gerät und somit funktionell einem Zitat gleicht. Es bleibt jedoch nicht bei der Korrespondenz der Kompositionsmodelle. Denn das Passacaglia-Thema der 15. Sinfonie weist zugleich einen unverkennbaren direkten melodischen Bezug zum berühmtesten Ostinato-Thema Šostakovičs überhaupt auf: dem Thema der sogenannten "Invasionsepisode" aus dem ersten Satz der 7. Sinfonie.

Abb. 8a, Šostakovič, 15. Sinfonie, Finale, Passacaglia-Baß
(Schematische Darstellung)

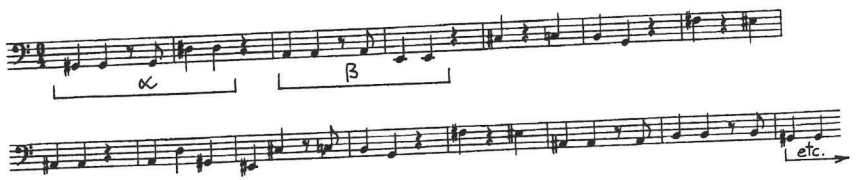
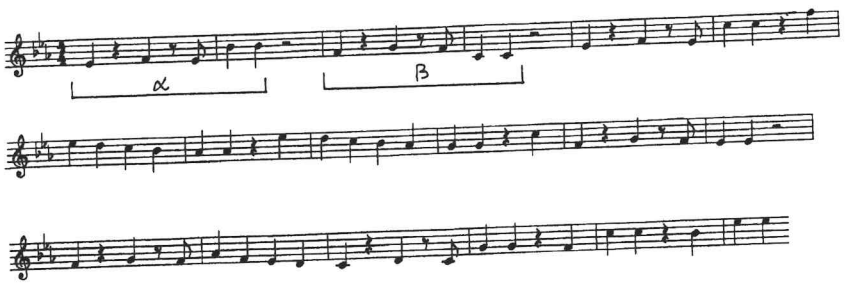


Abb. 8b, Šostakovič, 7. Sinfonie, 1. Satz, "Invasionsthema"
(Schematische Darstellung)



Vergleicht man zunächst die ersten vier Takte beider Beispiele, so zeigt sich eine erstaunliche, alles Zufällige übersteigende Übereinstimmung. In einer motivischen Frage-Antwort-Zweiteilung (a + β) wird jeweils zunächst die Oberquinte angesprungen, dann erfolgt nach dem gleichen rhythmischen Schema ein Sprung in die Unterquarte. Motiv a und

zuletzt aufgrund des in ihr vorgegebenen kompositorischen Zwanges und des dadurch verkörperten Moments des Unentrinnbaren und des Unabänderlichen eine besondere Faszination besessen haben. Denn das Reglement der Form weist, nicht zuletzt ob seiner geschichtlichen Verankerung im anti-individualistischen Denken des 17. und 18. Jahrhunderts, über die musikalische Form hinaus auf größere Zusammenhänge, die das Verhältnis von Individuum und absolutistischer (moderner: diktatorischer) politischer Herrschaft betreffen.

Motiv β stehen dabei jeweils im Abstand einer Quarte, wobei es sich im Falle des Invasionsthemas um eine reine Quarte handelt, im Passacaglia-Thema der 15. Sinfonie dagegen um eine übermäßige. (Diese geringfügige Differenz deutet keimhaft bereits auf die unterschiedlichen Tonalitätsgrade beider Themen. Während das Invasionsthema eine bewußt banale, gänzlich ungetrübte Durtonalität aufweist, ist das Passacaglia-Thema aus zwei elftönigen Reihen zusammengesetzt, die eine wesentlich kompliziertere Harmonik nach sich ziehen.) Vernachlässigt man die Wechselnoten *"F"* bzw. *"G"* in den Motivabschnitten des Invasionsthemas, so stimmen beide Themenköpfe exakt überein. Die Unterschiede zwischen dreizeitigem Rhythmus einerseits und vierzeitigem Rhythmus andererseits fallen kaum ins Gewicht, denn das entscheidende rhythmisch-metrische Merkmal – der in beiden Fällen vorhandene Impuls der Punktierung, der auf die zweimalige Tonrepetition der unmittelbar folgenden Takteins zielt – ist in beiden Fällen vorhanden und wird sich jeweils als ein prägendes Merkmal im weiteren Verlauf beider Themen erweisen.

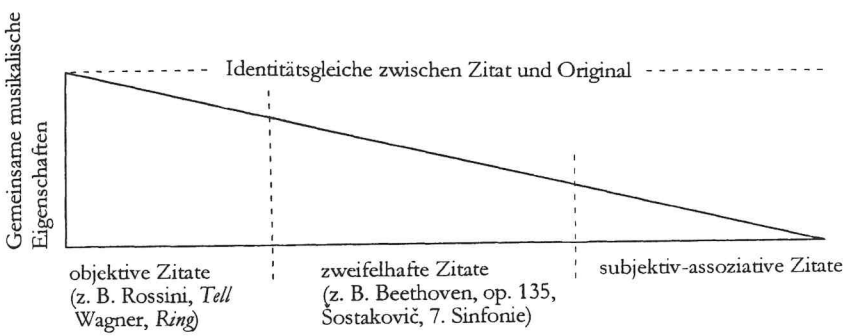
Die weitgehende Übereinstimmung der Motivköpfe der beiden Themen genügt freilich nicht, um von einem Zitat zu sprechen, und noch weniger ließe sich die Anwendung dieses Terminus rechtfertigen durch den Verweis auf bauliche Ähnlichkeiten in der Struktur beider Themen oder die Beobachtung, daß beide Themen, wie sich in ihren jeweiligen Durchführungen zeigt, ein analoges Entwicklungspotential zu einer dramatischen Steigerung großen Maßstabs besitzen. Funktional aber erzielt Šostakovič den gleichen Effekt. Wenn das Zitat durch die im wesentlichen wörtliche Wiedergabe eines Werkausschnitts das Werk, aus dem der Ausschnitt stammt, nach dem Prinzip *pars pro toto* repräsentiert, das heißt über die Wiedergabe eines Ausschnitts eines bereits bestehenden Werkes dasselbe als Ganzes assoziiert,[28] so reduziert Šostakovič im vorliegenden Beispiel den Prozeß der Auswahl um mehrere Stufen, ohne jedoch die Hinweisfunktion auf das im Hintergrund stehende antefaktische Werkganze aufzuheben. Das Invasionsthema wird nicht als Thema, als "spezifische Ganzheit" zitiert, sondern "zitiert" werden nur seine spezifischen rhythmischen und intervallischen Eigenschaften. Diese genügen aber, um die 7. Sinfonie als Bezugspunkt zu assoziieren. Damit verfährt Šostakovič umgekehrt wie beim Wilhelm-Tell-Thema, von dem nicht nur die Melodie, sondern zugleich die komplette harmonische Aussetzung – quasi als "Überschuß" an Wiedererkennungsmerkmalen – übernommen werden.

Es erscheint im übrigen durchaus als möglich, wenn nicht als wahrscheinlich, daß Šostakovič die Technik der Zitatverknappung

[28] Vgl. hierzu Lissa, Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats, S. 366.

weitergetrieben hat als bisher bekannt, daß also, mit anderen Worten, eine Partitur wie die 15. Sinfonie eine Reihe von rückverweisenden Codes enthält, die als solche vom Rezipienten, gleich welcher Art, gar nicht wahrgenommen werden, weil sie zu unspezifisch sind. Im theoretischen Extremfall könnte ein einziger Ton, von einem bestimmten Instrument mit einer bestimmten Artikulation in einer bestimmten Umgebung erzeugt, eine bedeutungsgeladene Assoziation zu einem früheren Werk enthalten, eine in die Vergangenheit weisende Chiffre sein. Die verbindenden Informationen, die solche "Mikrozitate" in ihrer Zitathaftigkeit dechiffrieren könnten, aber sind wohl in den meisten Fällen an das Bewußtsein des komponierenden Subjekts gebunden und werden von diesem mit ins Grab genommen. Die folgende Abbildung versucht, die Rahmenbedingungen und Probleme der Zuordnung von Zitaten noch einmal verallgemeinernd zu schematisieren.

Abb. 9, Identifikationsgrade von Zitaten (Schematisch dargestellt am Beispiel der 15. Sinfonie)



Abschließend eine weitere Beobachtung zum Phänomen der Selbstzitate in der 15. Sinfonie. In der Coda des Finalsatzes läßt Šostakovič noch einmal einige markante Erscheinungen der vorangegangenen drei Sätze Revue passieren: das Eröffnungsmotiv des ersten Satzes (Fl., T. 3-6) taucht noch einmal auf, diesmal je der Celesta und der Piccoloflöte übertragen (T. 340f. resp. T. 349f.); erneut tritt der Wechsel der Bläser-"Schreckensakkorde"[29] des zweiten Satzes in Erscheinung (vgl. u.a. 2. Satz, T. 121f. und 4. Satz, T. 329f.); die geheimnisvolle rhythmisierte Klangfläche der Schlagzeugtrias von Kastagnetten, Kleiner Trommel und Legno schließlich, die im dritten Satz bereits flüchtig in Erscheinung trat (T. 230 bis Satzende), wird – unter ergänzender Hinzufügung von Pauke und Triangel – zum bestimmenden Moment der

[29] Kopp, Form und Gehalt der Symphonien des Dmitrij Schostakowitsch, S. 396.

gesamten Coda im Finalsatz (T. 342 bis Satzende) ausgeweitet. Üblicherweise wären diese Erscheinungen als Elemente der Zyklusbildung zu kategorisieren, wie ja auch in einem diesbezüglich einheitsstiftenden Sinn ohne Zweifel ein Teil ihrer Funktion verborgen liegt. In einer Umgebung jedoch, die von der konsequenten, bewußt zeitenübergreifenden Verwendung zitathaften Materials geprägt ist, nehmen auch die zyklusbildenden Elemente finaler Motivkombinatorik etwas Zitathaftes an, so daß sich zyklusbildendes und zitierendes Moment in einer Weise vermischen, die es kaum erlaubt, eine einseitige terminologische Entscheidung zu treffen. Vielmehr erweist sich, daß jedes Zitat kraft seiner Eigenschaft, ein musikalisches Antefaktum in die musikalische Gegenwart zu transferieren, also zeitlich Auseinanderliegendes zu verbinden, im allgemeinsten Sinne zyklisch wirkt, während umgekehrt alle Methoden der Zyklusbildung angewiesen sind auf die im weitesten Sinne zitierenden Mittel von Wiederholung und Abwandlung.

Aspekte einer semantischen Zitatanalyse

Die Sonate für Bratsche und Klavier op. 147

"Die Komponisten, die mit Antefacta arbeiten," formuliert Lissa, "tun dies, weil sie damit rechnen, daß der Hörer imstande ist, in dieser diachronistischen Struktur die übereinander geschichteten Erscheinungen zu erfassen, die Absicht des Künstlers zu begreifen und das Verhältnis beider Faktoren des Werkes zueinander aufzunehmen."[30] In idealtypischer Weise setzt diese Definition voraus, daß die Absicht eines Komponisten bei der Verwendung von Zitaten mit der Bedeutung derselben für das neue Werk zusammenfalle. Nun wäre zunächst zu hinterfragen, ob sich die Bedeutung einer Komposition tatsächlich nur auf das beschränkt, was Lissa "Absicht des Künstlers" nennt, oder ob diese künstlerische Intention nicht prinzipiell nur einen Bruchteil des Gehalts eines Werkes umfaßt, weil der Gehalt eines Werkes über das vom Komponisten Intendierte hinausweist.[31] Unabhängig von dieser generellen systematischen Fragestellung aber ist es gerade die mit analytischen Methoden nur schwer vollständig zu beherrschende Größe der "Absicht des Künstlers", die für die grundsätzliche Problematik

[30] Lissa, Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats, S. 364.

[31] Vgl. als Gegenpol etwa Adorno, Berg – Der Meister des kleinsten Übergangs, S. 45: "In der Kunst kommt alles auf das Produkt an, dessen Organ der Künstler ist; was ihm selbst vorschwebte, läßt sich kaum je zwingend rekonstruieren, ist aber auch weithin irrelevant."

einer semantisch orientierten Zitatanalyse auch im speziellen Falle von Šostakovič verantwortlich ist. Dieser Problematik gegenüber ist die Lokalisierung von zitathaftem Material und die Rückführung desselben auf eine Quelle, so schwierig sich beides zuweilen auch bei Šostakovič gestalten mag, noch ein verhältnismäßig klar umrissenes Ziel, denn in letzter Instanz entscheiden hier die musikalischen Fakten des Vergleichs. Solcherart Fakten aber sind im Falle einer semantischen Analyse nur unvollständig gegeben: durch das motivische, formale und dramaturgische Verhältnis des Zitats zu seinem Umfeld im zitierenden Werk; durch die Rückkopplung des Zitats an seinen Prototext und dessen (freilich ebenfalls unvollständige und womöglich selbst umstrittene) Semantisierung; drittens schließlich durch Hinweise und Erklärungen des Komponisten. Auf letztere Hilfestellung aber kann gerade bei Šostakovič kaum gerechnet werden. Denn wenn Šostakovič auch immer wieder relativ eindeutig die Existenz eines außerhalb musikalischer Zusammenhänge existierenden Bedeutungsgehalts von Musik bejaht, so ist er doch andererseits äußerst zurückhaltend mit Hinweisen zum Bedeutungsgehalt seiner eigenen Werke.[32]

Ein Beispiel soll dies pointieren: Was besagt es hinsichtlich der Absicht Šostakovičs, und was besagt es für den Gehalt eines Werkes wie der Bratschensonate, daß Šostakovič hier im letzten Satz, in der Art einer Paraphrase, auf den Kopfsatz von Beethovens *Mondscheinsonate* zurückgreift? Allein die Frage nach der Motivation des Komponisten für diesen Rückgriff läßt viele Antworten zu – von der Möglichkeit einer rein motivischen Assoziation über die Wahrscheinlichkeit einer ganz persönlichen Beziehung Šostakovičs zu ebendiesem Werk Beethovens bis hin zu der (vorzugsweise anzutreffenden) Erklärung, daß Šostakovič eine letzte, das konkrete Beispiel der *Mondscheinsonate* übergreifende Hommage an Beethoven beabsichtigte. Die einzige Antwort aber, die aufgrund der musikalischen Fakten mit unverbrüchlicher Sicherheit gegeben werden kann, ist die, daß Šostakovič die *Mondscheinsonate* bewußt zitieren wollte. Diese Feststellung mag den Anschein einer Platitüde haben, doch ist sie keineswegs selbstverständlich – dies zeigen die vorangehenden Erörterungen zur Lokalisierung von Zitaten in der 15. Sinfonie.[33] Alles aber, was über die einleitende Feststellung

[32] Von dieser Zurückhaltung in Bezug auf die Erläuterung eigener Werke, berichten übereinstimmend mehrere Musiker, die das Privileg hatten, zusammen mit Šostakovič zu arbeiteten. Hier sei stellvertretend der Pianist und Dirigent Maksim Šostakovič zitiert, der die diesbezüglichen Überzeugungen seines Vaters so zusammenfaßt (Robinson, Shostakovich Symposium, S. 389): "He really thought you only needed four words when you were giving criticisms about music: 'faster, slower, louder, softer'."

[33] Auch die Bratschensonate birgt neben unmißverständlichen und eindeutigen Zitaten eine ganze Reihe von Allusionen an eigene und fremde Werke, die man

des evidenten Bezugs zu Beethovens berühmter Sonate hinausgeht, wird einer minutiösen Analyse abzuringen sein, die immer am Rande des Hypothetischen balanciert. Nichts ist in diesem Zusammenhang aussagekräftiger als die von Glikman überlieferte, gewiß auch auf andere Werke übertragbare Äußerung Šostakovičs zum Sinn der Zitate in der 15. Sinfonie: "Ich weiß selbst nicht, wozu diese Zitate da sind, aber ich war n i c h t imstande, diese Zitate n i c h t zu verwenden, ich war n i c h t imstande dazu [alle Hervorh. im Original]."[34]

Die *Sonate für Bratsche und Klavier* op. 147 ist Šostakovičs letztes vollendetes Werk. Verfolgt man die Entstehungsstationen des Werkes, so steht im Hintergrund als Bezugspunkt unwillkürlich immer das Todesdatum des Komponisten: der 9. August 1975. Šostakovič begann die Arbeit an der Bratschensonate Ende April 1975. Wie häufig bei Šostakovič, erfolgt der Prozeß der Niederschrift mit verblüffender Geschwindigkeit. Während die ersten beiden Sätze im Juni innerhalb von zehn Tagen aufgezeichnet werden, schreibt Šostakovič das 21 Manuskriptseiten umfassende Finale in der unglaublich kurzen Zeit von nur zwei Tagen nieder und vermerkt im Autograph als Datum der Fertigstellung den 5. Juli 1975. Danach folgen noch zwei Korrekturgänge. Die Korrektur der Abschrift liegt am 19. Juli vor; die Korrektur der Druckvorlage beendet Šostakovič am 4. August 1975, weniger als eine Woche vor seinem Tod. Šostakovič selbst hat die Bratschensonate nicht mehr gehört. Die Uraufführung erfolgte reichlich zwei Wochen nach seinem Tode am 25. September 1975 in der Moskauer Wohnung Šostakovičs vor ausgewählten Bekannten und Freunden - an dem Tag, der Šostakovičs 69. Geburtstag gewesen wäre.[35]

am ehesten als "Vielleicht-Zitate" bezeichnen könnte. Verschiedene Autoren zählen hier mit verschiedenen Graden der Plausibilität jeweils verschiedene Bezugswerke auf. Die folgende, bei weitem noch nicht vollständige Aufzählung (Lake, Travels through time and texture, o. S.), weist ganz nebenbei auf den Schwachpunkt derartiger Zuschreibungen, die subjektive analytische Disposition des Betrachters, hin: "Other musical allusions [neben den eindeutig verifizierbaren; d. Verf.] multiply proportionately with one's imagination, and claims have been made for references to Shostakovich's 9th Symphony, Tchaikovsky's 4th, Beethoven's 5th Symphony and Piano Sonata Opus 110, Mahler, late Brahms, Schoenberg ..., Stravinsky, and 15th century Flemish music."

[34] Glikman/Šostakovič, Briefe an einen Freund, S. 299 (Šostakovič im Gespräch mit Glikman am 18. 7. 1971).

[35] Alle hier genannten Daten rekurrieren auf die Angaben Chentovas (Šostakovič - Žizn' i tvorčestvo, 2. Bd., S. 574 ff.). Anzumerken ist freilich, daß diesen Daten nur eine relative Bedeutung zukommt. Was die tatsächliche Zeit der kompositorischen Auseinandersetzung mit dem Werk betrifft, so sei daran erinnert, daß Šostakovič verschiedentlich darauf hingewiesen hat, sein Arbeitsprinzip beruhe darauf, eine Komposition lange Zeit im Geiste zu bewegen und sie dann in sehr kurzer Zeit niederzuschreiben: Vgl. hierzu u.a. Engelmann, Thinking slow, writing quick - an interview with Shostakovich.

Die Faktizität der Daten schlägt im Falle der Bratschensonate unmittelbar in einen quasi "von außen" an das Werk herangetragenen Vermächtnisanspruch um, der nicht ohne Auswirkungen auf die musikanalytische und biographische Bewertung bleiben konnte. So ist die Bratschensonate ins kollektive rezeptive Bewußtsein in erster Linie als "Shostakovich's swansong"[36], als Geste eines zugleich versöhnlichen und resümierenden Schaffensfinales eingegangen, eines Finales freilich auch, welches mit unbestreitbarer kompositorischer Meisterschaft zum letzten Mal die erstaunliche Fähigkeit Šostakovičs erweist, noch im Angesicht des Todes, unter der Last schwerster Krankheit, schöpferisch allerhöchsten Maßstäben zu genügen. Zwar fällt das biographische Faktum eines tatsächlich letzten Werkes nicht notwendig – und bei Šostakovič keineswegs – zusammen mit der Exklusivität der schöpferischen Imagination für ein letztes Werk. Denn einerseits entstanden mehrere andere der späten Werke Šostakovičs ebenfalls aus dem Geist eines "letzten" Werkes heraus: die 14. Sinfonie ebenso wie das 15. Streichquartett oder die Michelangelo-Suite –, und andererseits endeten Šostakovičs schöpferische Pläne keineswegs mit der Bratschensonate: Dies beweist etwa der in den Memoiren ausführlich kommentierte Plan zu einer Oper nach Čechovs "Schwarzem Mönch"[37]. Aber auch wenn der Mythos vom letzten Werk in manchen seiner Implikationen bis zu einem gewissen Grade ein aus den äußeren Umständen abgeleitetes Konstrukt der Nachwelt ist, so kann er doch nicht ignoriert werden, weil er, der Bratschensonate den herausragenden Stellenwert eines künstlerischen Vermächtnisses zusprechend, inzwischen längst zu einem objektiven Teil des Werkes selbst geworden ist. Unter diesem Gesichtspunkt sind die im Werk zu beobachtenden Rückgriffe von besonderem Gewicht: Semantische "Fingerabdrücke", verborgene Wegweiser ins Un- und Unterbewußte des schöpferischen Prozesses, führen sie, sei es als genaues Zitat, als Allusion oder Materialübertragung, näher als wohl jedes andere musikalische Merkmal an die Frage des Gehalts von Šostakovičs letztem Werk heran.

Kompositorische Bekenntnisse. Allusionen an Berg

Schon der Beginn der Bratschensonate läßt sich als zitathaft beschreiben. Das unbegleitete Zupfen der leeren Saiten der Bratsche (T. 1-4), für sich betrachtet kaum von thematischer Prägnanz, evoziert unweigerlich ein berühmtes Vorgängerwerk: das Violinkonzert Alban Bergs.

36 Wilson, Shostakovich - A life remembered, S. 469.
37 Siehe Volkov/Šostakovič, Zeugenaussage, S. 242.

Dessen Introduktion räumt ebenfalls der auf den leeren Saiten des Soloinstruments erzeugten Quintschichtung eine prominente Position ein. Das Rückgriffsverfahren gleicht der im Finale der 15. Sinfonie eingesetzten Methode: Dort erweist sich eine Motiv, dessen intervallische Charakteristik des Aufschwungs in die kleine Sexte mit anschließendem Sekundfall scheinbar amorph ist, durch seine geschichtliche Vorprägung als "tristanhaft". Bemerkenswert ist in beiden Fällen, wie Šostakovič den Rückgriff jeweils so stark verfremdet, daß er nicht als Zitat erscheint, sondern als bloße Bezugnahme, wie er also eine geschichtliche Kategorie in den Notentext einfließen läßt: Denn beide Bezüge, Tristanseufzer wie Quintenschichtung der leeren Saiten, wären nicht als Rückgriffe erkennbar, wenn die jeweiligen Quellen nicht eine so außerordentliche Bedeutung in der Musikgeschichte der vergangenen hundert Jahre gespielt hätten, daß bereits eine zaghafte Andeutung genügt, eine Verbindung herzustellen.

Vergleicht man den Beginn von Šostakovičs Bratschensonate mit dem Beginn des Violinkonzerts von Berg, so stehen den auffälligen Gemeinsamkeiten eine ganze Reihe von Unterschieden gegenüber.

Abb. 10a, Šostakovič, Sonate für Bratsche und Klavier, 1. Satz, T. 1-9

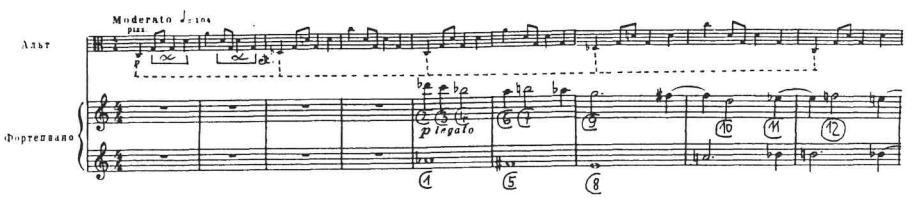
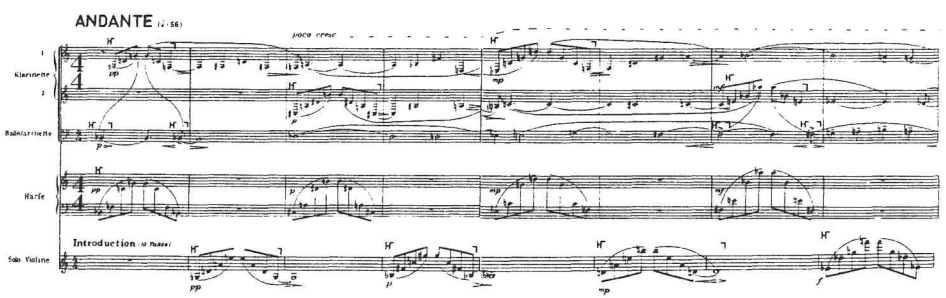


Abb. 10b, Berg, Violinkonzert, 1. Satz, T. 1-8 (Partitur)



Diese Unterschiede betreffen nicht nur den sofort offensichtlichen Gegensatz zwischen der von Anbeginn vorhandenen polyphonen Vielschichtigkeit Bergs und der Einschichtigkeit des Anhebens bei Šostakovič, und sie erschöpfen sich nicht mit dem Hinweis auf die größere

Intervallvielfalt bei Berg, der die Struktur der Quintenschichtung nur die ersten beiden Takte lang strikt durchhält. Nicht weniger wesentlich ist, daß bei Berg die rhythmischen Impulse im Abstand gleichmäßig fließender Achtel erfolgen, während Šostakovič die Bewegung durch den Wechsel von Viertel- und Achtelnoten rhythmisch konturiert. Diese rhythmische Struktur ist zwar denkbar schlicht; dennoch wird dadurch die Bewegung in eine Richtung gedrängt, so daß sie nicht mehr in erster Linie als bloße Klangfläche erscheint. Auch die Umkehrung des Verhältnisses von solistischem Streichinstrument und Orchester bzw. Klavier ist auffällig: Bei Berg verschmelzen Soloinstrument und Orchester in der Introduktion in eins; bei Šostakovič übernimmt hingegen die "solistische" Bratsche eine einstimmende, vorbereitende Aufgabe, während das "Begleitinstrument" Klavier in T. 5 im Diskant mit einer zwölftönigen Reihe als erster thematischer Gestalt einsetzt. Daß Šostakovič aber nicht schlicht Berg zitiert oder eine bewährte Dramaturgie kopiert, sondern sich selbst so in dieser Allusion an Berg spiegelt, daß das Ergebnis mehr Šostakovič als Berg ist, wird deutlicher noch als an den vorangehend aufgezählten Unterschieden an dem folgenden Detail offenbar: Berg schichtet die Quinten einfach in der Reihenfolge ihres Auf- bzw. Abstiegs übereinander, Šostakovič dagegen fügt eine Wechselfigur jeweils zwischen *g*- und d^1-Saite ein (in Abb. 10a, vorangehende Seite, gekennzeichnt als *a*). Damit wird zum einen die Gleichberechtigung der Töne der leeren Saiten aufgehoben, weil manche Töne häufiger als andere erklingen – ein Verfahren, das Šostakovič ganz ähnlich auch häufig in Zwölftonreihen einsetzt. Zum anderen aber, und dies ist das Wesentliche, bringt Šostakovič dadurch bereits an dieser Stelle ein geschichtliches, jenseits der Musik selbst stehendes Moment ein. Denn Pendelfiguren sind, vorzugsweise im Spätwerk, ein Signum Šostakovičs, eine gleichsam archetypische Gestalt in seinem Repertoire motivischer Formeln. Mit Hilfe dieser geringfügigen Modifikation im Vergleich zur bloßen Übereinanderschichtung von Quinten wird dem unscheinbaren Beginn endgültig der persönliche kompositorische Stempel Šostakovičs aufgedrückt. Die eminente Bedeutung, die Pendelfiguren auf allen Ebenen dann im Verlauf des ersten Satzes der Bratschensonate einnehmen – sowohl im Bratschenpart als auch im Klavier, im thematischen Material und in den Begleitfigurationen – bestätigt die konstruktive Absicht und Weitsicht des Beginns.[38] Freilich bleibt in diesem Zusammenhang noch anzu-

[38] So findet sich beispielsweise eine rhythmisch augmentierte Verdoppelung einer Pendelfigur in den Basisnoten der Quintenschichtung, die zweimal zwischen *c* und *des* wechseln (vgl. Strichlinienmarkierung in Abb. 10a, Bratsche, erstes Viertel T. 1, 3, 5, 7, 9). Im Klavier wird die Pendelbewegung von der Bratsche ostentativ bereits ab T. 10 übernommen. [Die letzte Viertelnote in T. 12 ist in der

merken, daß "Begleitfiguren" im eigentlichen Sinne im ersten Satz nicht auftreten, wie auch die Funktion des Klaviers kaum als begleitend bezeichnend werden kann. Von einer durchgreifenden Rationalität der strukturellen Organisation geprägt, findet sich im gesamten ersten Satz schlechterdings nicht eine einzige Note, die nicht im Sinne einer motivisch-thematischen Ableitung zu erklären wäre. Kaum ein anderes Werk Šostakovičs steht so deutlich in der "deutschen", von Haydn, Beethoven, Brahms und Schönberg geprägten Tradition motivisch-thematischer Arbeit wie die Bratschensonate. Auch dies weist zurück auf Berg, ebenso wie die Zwölftonreihe, mit welcher das Klavier in T. 5 einsetzt.

Gewissermaßen eine Rückbestätigung des Berg-Bezugs der Eröffnungstakte findet sich dann im letzten Satz, nur wenige Takte vor dem Schluß der Sonate. Zweimal tritt dort im Klavier eine Zwölftonreihe auf (T. 159 und T. 166); vom Pedal zu einer fünfeinhalb Oktaven umfassenden Klangfläche zusammengehalten, verweist sie unverkennbar auf die berühmte dreiklangsbezogene Reihe des Bergschen Violinkonzerts.

Abb. 11a, Šostakovič, Sonate für Bratsche und Klavier, Finale, T. 158/159
Zwölftonreihe mit Dreiklangsbezügen

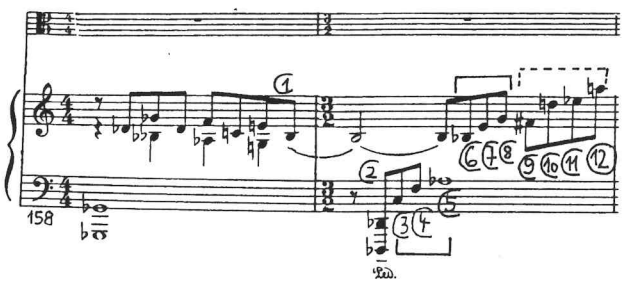
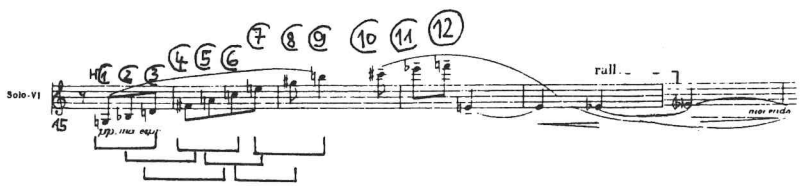


Abb. 11b, Berg, Violinkonzert, 1. Satz, T. 15-18
Dreiklangsbezüge der thematisch zentralen Zwölftonreihe
(Partiturausschnitt: Solovioline)



sowjetischen Gesamtausgabe offensichtlich einem Druckfehler zum Opfer gefallen: Sowohl die Analogie zu T. 10 als auch die Logik der Pendelbewegung legt hier in der Oberstimme fis² nahe, nicht g².]

Wiederum handelt es sich keineswegs um ein genaues Zitat[39], sondern vielmehr um eine strukturelle Bezugnahme, denn die Klavierreihe Šostakovičs ist nach ebenjenem Prinzip einer in der Zwölftönigkeit verborgenen Tonalität konstruiert, wie sie für das Violinkonzert Bergs charakteristisch ist (vgl. Dreiklangsmarkierungen Abb. 11a/b, vorangehende Seite).

Die in die Bratschensonate in der Art eines werküberspannenden Rahmens eingefügten Anspielungen auf Bergs Violinkonzert besitzen einerseits den Status einer Hommage an Berg, dessen spezifischen Zugang zur Zwölftönigkeit Šostakovič unter allen Formen dodekaphoner Kalkulation gewiß für den überzeugendsten gehalten hat. Zugleich fungieren sie aber auch als symbolhafter Rückblick auf die wohl entscheidendste Wandlung in der kompositorischen Entwicklung Šostakovičs. Denn die Liebe zu Berg entstand bei Šostakovič gleichzeitig mit jener zu Mahler[40] und ist somit kennzeichnend für jenen fundamentalen Paradigmenwechsel in der musikalischen Sprache Šostakovičs, wie er sich in Werken wie der 4. Sinfonie und *Lady Macbeth von Mzensk* ankündigt – eines Paradigmenwechsels, den allein mit dem Hinweis auf politische Zwänge erklären zu wollen zu kurz greift. "Mahler und Prokofjew sind unvereinbar"[41], bekennt Šostakovič in der Zeugenaussage, und so knapp diese Formulierung auch ausfällt, so verbirgt sich doch dahinter ein Urteil von ungeheurer Tragweite. Die (von Šostakovič nie zurückgenommene) Entscheidung für Mahler und Berg war eine Entscheidung für ein Komponieren an der äußersten Grenze des Ausdrucks, das seine Berechtigung zuallererst aus seinen expressiven Zielen ableitet und nicht aus dem Willen zum technischen Experiment. Der Verweis auf Berg im letzten Werk ist somit auch ein erneutes Bekenntnis zu einer Jahrzehnte zurückliegenden Richtungswahl.

Eine weitere semantische Ebene der Allusionen an Bergs Violinkonzert liegt im Gehalt des Bergschen Werkes selbst verborgen. Diesen näher zu erörtern, ist hier nicht der Platz. Berg selbst hat, unabhängig von einigen unmißverständlichen brieflichen Äußerungen, die gehaltliche Rezeption bereits durch jene verbalen Elemente, die ins Werk selbst eingeflossen sind – durch die Widmung "Dem Andenken eines Engels" und durch das musikalische (und textliche) Zitat des Bach-Chorals *Es ist genug!* – in eine Bahn gelenkt, der gewiß auch Šostakovič gefolgt ist: Daß Bergs Violinkonzert aus der Auseinandersetzung mit dem existentiellen Ereignis des Todes heraus entstand, gilt als ausgemacht. Wenn nun Šostakovič den Beginn des Bergschen Violinkonzertes assoziiert, so zitiert er nicht nur die musikalische Erscheinung einer tonalen Reihe oder einer auf den leeren Saiten eines Streichinstruments produzierten Quintenschichtung, sondern er zitiert den Prototext des Quellenwerkes unwillkürlich (doch kaum unbeabsichtigt!) als Ganzheit. Bereits der allererste Anfang der Bratschensonate Šostakovičs weist deshalb, unaufdringlich und in quasi intellektueller Verkleidung, auch auf die Thematik des Todes hin, und mehrere andere Zitate und Rückgriffe bestätigen diese Ausrichtung im Verlauf der Sonate.

[39] Ein solches findet sich – nahezu – in der Sonate für Violine und Klavier op. 134 bei 80. In der Bratschensonate, deren Satzabfolge (Moderato – Allegretto – Adagio) eine für Šostakovič erstaunliche Ähnlichkeit zur Satzdramaturgie der Violinsonate (Andante - Allegretto - Largo/Andante) aufweist, treten die beiden Reihen im Klavier einen Takt vor 79 resp. einen Takt vor 80 auf. Diese bemerkenswerte Korrespondenz wird hier allerdings nur im Hinblick auf die Ähnlichkeit der formalen Proportionen beider Werke hervorgehoben; eine zahlensymbolische Deutung von Werken Šostakovičs, wie sie in höchst phantasievoller Weise Strachan in seinem Aufsatz *Shostakovich and Numbers* (DSCH-Journal 12, S. 54-65) vorschlägt, hält der Verfasser prinzipiell für wenig überzeugend.

[40] Vgl. hierzu Volkov/Šostakovič, Zeugenaussage, S. 71.

[41] Volkov/Šostakovič, a.a.O., S. 67.

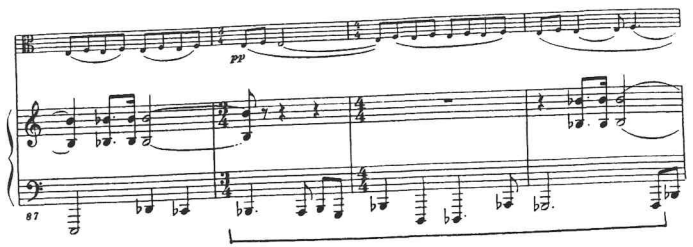
Stimmen des Todes.
Selbstzitate und Beethovens *Mondscheinsonate*

Daß die Bratschensonate ein Werk ist, welches aus seiner unmittelbaren zeitlichen Nachbarschaft zum Tod heraus auch eine inhaltliche Beziehung zum Tod aufbaut, kann kaum bestritten werden und wurde früh schon selbst von sowjetischer Seite, wenn auch zumeist in blumigen Umschreibungen, eingeräumt.[42] Das vorliegende Kapitel nun möchte den Versuch unternehmen, die der Bratschensonate inhärente Todesthematik nicht nur aus den Entstehungsdaten des Werkes und einigen allgemeinen musikalischen Eindrücken abzuleiten, sondern diesen Bezug vielmehr anhand konkreter musikalischer Details nachzuweisen. Dies soll in erster Linie mit Hilfe einer Analyse jener Zitate und Rückgriffe geschehen, deren Prototext auf die eine oder andere Weise einen klaren Bezug zum Topos des Todes erkennen läßt.

Erstaunlicherweise keine Beachtung hat bisher das partielle Zitat der Leitmotiv-Reihe aus der 14. Sinfonie gefunden, das im dritten Satz der Bratschensonate kurz vor der Solo-Kadenz der Bratsche in den tiefen, melodisch nur schwer aushörbaren Baßregionen des Klaviers erscheint: für einen flüchtigen, doch nur allzu bedeutungsgeladenen Moment (vgl. Abb. 12, folgende Seite).

[42] Vgl. hierzu z.B. Šantyr', Poslednee slovo mastera. In diesem Aufsatz wird zwar das Stichwort des Todes nicht ein einziges Mal bemüht; die eingesetzte poetische Metaphorik aber weist darauf denkbar deutlich hin.

Abb. 12, Šostakovič, Sonate für Bratsche und Klavier, Finale, T. 87-90
Teil-Zitat der leitmotivischen Zwölftönereihe aus der 14. Sinfonie, *De Profundis*, T. 1-5



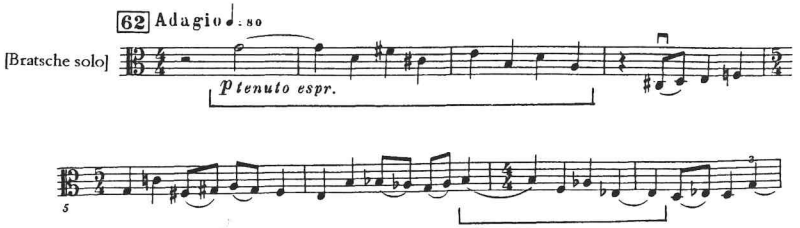
Der vom Text abgeleitete Bezugsrahmen, in welchem die Leitmotiv-Reihe in der 14. Sinfonie erscheint, ist präzise und unmißverständlich mit dem Todesthema verknüpft. Im ersten und zehnten Satz der 14. Sinfonie auftretend, steht die betreffende Reihe jeweils in einem unmittelbaren Zusammenhang zur Kernaussage des Worttextes beider Sätze. In *De Profundis* heißt es: "Einhundert heiß Verliebte schlafen für immer tief unter der trockenen Erde ... Dort stehen einhundert Kreuze, daß wir sie nicht vergessen", und im zehnten Satz *Der Tod des Dichters* finden sich im Zusammenhang mit der Leitthema-Reihe die folgenden Rilke-Worte (in geheimnisvoller Weise die Macht jener Photographien vorwegnehmend, die den aufgebahrten Šostakovič bei seiner Beerdigung auf dem Moskauer Novodeviči-Friedhof zeigen)[43]: "Er lag. Sein aufgestelltes Antlitz war bleich und verweigernd in den steilen Kissen, seitdem die Welt und dieses Von-ihr-Wissen von seinen Sinnen abgerissen, zurückfiel an das teilnahmslose Jahr." Die hier zitierten Textausschnitte befinden sich dabei jeweils in unmittelbarer Nachbarschaft zu der Leitthema-Reihe bzw. werden unter Verwendung der Reihe vertont, so daß eine semantische Übertragung der Textinhalte naheliegt. Die Bratschensonate aber trägt, wenn sie die Leitthema-Reihe zitiert, die Assoziation des Worttextes, welcher im Original mit dem Gehalt der Leitthema-Reihe verschmilzt, unweigerlich in sich.

Nicht minder bedeutsam ist auch die motivisch recht unscheinbare Episode. Das Finale der Bratschensonate beginnt mit einem ausgedehnten Monolog des Soloinstruments, der von schrittweise absteigenden Quarten[44] eingeleitet wird:

[43] Siehe Ho/Feofanov, Shostakovich's 'Testimony' - Reply to an unjust criticism, S. 309f., Exhibit Nr. 10, 11, 12 und Volkov/Šostakovič, Zeugenaussage, letzte Photographie vor S. 161.

[44] Eine Antizipation dieser Figur findet sich bereits im zweiten Satz in T. 193-200.

Abb. 13a, Šostakovič, Sonate für Bratsche und Klavier, Finale, T. 1-8
Quartenthema



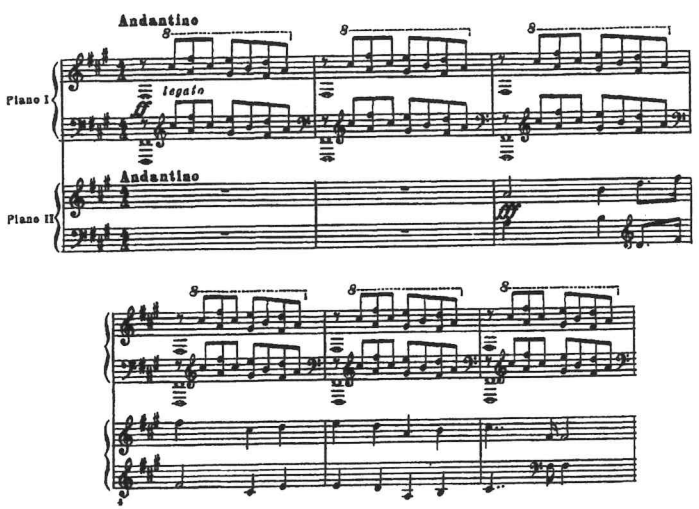
Was vorderhand an eine kadenzartige Einleitung gemahnt und den Eindruck einer unthematischen, rein spielerischen Figuration erweckt, nimmt gleichwohl im Verlauf des letzten Satzes immer stärker thematische Bedeutung an. Wenn die Quartenfigur dann tatsächlich auch in dem kadenzartigen, langen Zwischenspiel der unbegleiteten Bratsche (T. 93-114) wiederkehrt, dann besitzt sie bereits das Gewicht eines Themas. So ist es nur folgerichtig, daß diesem zunächst eher nebensächlich scheinenden Quartenthema schließlich die wichtige formale Funktion zufällt, die Bratschensonate zu Ende zu führen (T. 178ff.).

Nun ist das betreffende Quartenthema zweifellos in mehrfacher Hinsicht außergewöhnlich. Wenn Šostakovič zuweilen der Vorwurf gemacht wurde, seine melodische Erfindung gehöre nicht zu seinen stärksten Seiten,[45] so ist das melodisch gewiß schlichte Quartenthema ein Paradebeispiel dafür, daß Šostakovič – wie Beethoven und Brahms, die mit den gleichen Vorwürfen konfrontiert wurden – aus einer wenig

[45] Vgl. hierzu etwa die Erinnerungen Denisovs an den Unterricht bei Šebalin (Wilson, Shostakovich - A life remembered, S. 300): "We studied many of Shostakovich's works in class, and Shebalin always gave a judicious advice. He didn't point to Shostakovich's melodic language, as he felt that this was one of the weaker aspect of 'Mitya's' [Koseform von Dmitrij, d. Verf.] composition, and indeed he told us that writing melodies was an agonizing effort for him [i.e. Šostakovič, d. Verf.]. (...) He taught us to admire Shostakovich's wonderful ability to construct large forms and his unique skills of orchestration, and urged us to learn from these particular qualities." Šebalins kritisches Urteil ist – im Gegensatz zu der Kritik vieler anderer sowjetischer Kollegen und Musikwissenschaftler – durchaus ernst zu nehmen. Hier spricht gewiß nicht der Neid eines Kollegen, der ohne den übermächtigen Einfluß Šostakovičs möglicherweise selbst dessen Position im sowjetischen Kulturleben hätte einnehmen können, sondern die kompositionsanalytische Einsicht eines Freundes, der auch in schwierigen Zeiten Šostakovič die Treue hielt. In ähnlicher Weise hat übrigens auch Stravinskij (Musikalische Poetik, S. 198) Bezug genommen auf Beethoven, wenn er fragt: "Wenn die Melodie allein die Musik ausmachen würde, welche Kräfte hätten wir dann in Beethovens ungeheurem Werk zu bewundern, Kräfte, unter denen die Melodie gewiß die schwächlichste ist?"

aussagekräftigen melodischen Floskel dank seiner außergewöhnlichen konstruktiven Fähigkeiten eine Gebilde zu schaffen versteht, welches höchste thematische Priorität erlangt. Nicht diese Seite des Motivs aber soll hier im Mittelpunkt der Betrachtung stehen, sondern seine Vergangenheit: Denn das Quartenthema spannt den Bogen bis weit zurück in die Anfänge der Karriere des jungen Šostakovič, findet es sich doch bereits in der Suite für zwei Klaviere op. 6 aus dem Jahre 1922, einem breitangelegten, viersätzigen Werk, das sich überwiegend, wenn auch nicht ohne einige in die Zukunft weisende Ausnahmen, spätromantischer Klangpracht verpflichtet zeigt. Daß das quartengeprägte "Glockenthema", mit dem bereits der erste Satz unmittelbar einsetzt, seinerseits auf die typische "russische" Glockenmotivik Musorgskijs, Rachmaninovs oder Ljapunovs zurückweist, ist dabei im vorliegenden Zusammenhang nur von untergeordneter Bedeutung. Denn daß der erst 16jährige Šostakovič unter dem Einfluß einiger übermächtiger nationaler Vorbilder stand, ist allzu selbstverständlich und hat wenig mit dem Phänomen des Zitats im engeren Sinne zu tun.

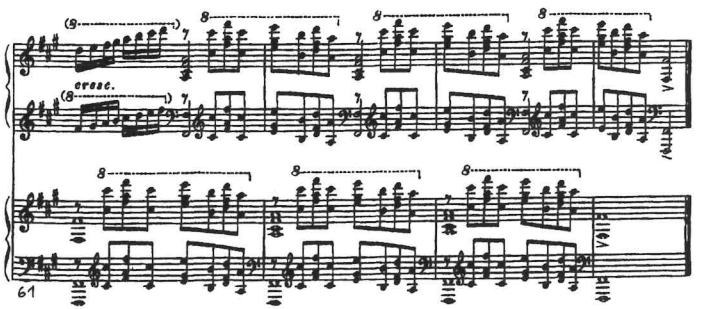
Abb. 13b, Šostakovič, Suite für zwei Klaviere op. 6, *Präludium*, T. 1-6
"Glockenthema"



Zunächst nur eine präludienartige Begleitformel, vor deren Hintergrund sich das eigentliche Thema ab T. 3 im Klavier II abhebt, zeigt sich doch bald, daß Šostakovič die Quartenmotivik – ganz ähnlich wie in dem über 50 Jahre später entstandenen Finalsatz der Bratschensonate – zu einem der thematischen Zentren ausbaut. Die ostinatohafte Konsequenz, mit der das Quartenthema den gesamten ersten

Satz bis auf einige Abschnitte des g-Moll-Seitenthemas durchzieht, mag noch ganz einem präludientypischen, auf Monothematik zielenden Gestaltungsprinzip geschuldet sein. Die Reminiszenz freilich, die das Quartenthema dann im dritten Satz *Nocturne* (T. 42-51) erfährt, vor allem jedoch seine pathetische, durch kontrapunktische Imitation überhöhte Wiederkehr in der Coda des *Finales* (Abb. 13c), machen das Thema schließlich zum bestimmenden, zyklische Einheit beschwörenden Gedanken der gesamten Suite.

Abb. 13c, Šostakovič, Suite für zwei Klaviere op. 6, *Finale*, T. 61-Ende
Kontrapunktische Verdichtung des "Glockenthemas"



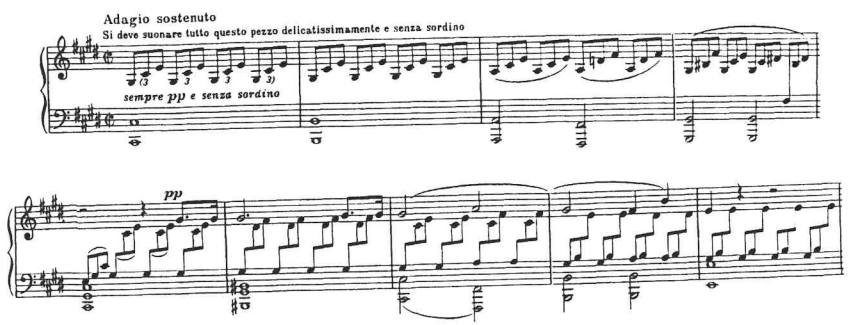
Die finale Apotheose des Quartenthemas wiederholt sich in der Bratschensonate mit einem bedeutsamen Unterschied. Während das Quartenthema in der Suite für zwei Klaviere in der Coda des Schlußsatzes wie auch zu Beginn des *Präludiums* ganz aus dem Geiste eines klangprächtigen, gleichwohl pathetisch-tragischen fis-Moll heraus erscheint, besitzt es in der Bratschensonate von vornherein nicht jene epische Klangfülle des Jugendwerks; doch vollends transformiert erscheint die Glockenwucht des Klavieroriginals dann in dem luziden, durchsichtigen *pianissimo* des C-Dur-Schlusses der Bratschensonate. Wenn die frühe Suite des 16jährigen quasi mit einem Ausrufezeichen endet, so sind es – um das Gleichnis fortzuführen – drei Punkte, die das Verlöschen des letzten Werkes Dmitrij Šostakovičs markieren.

Der Rückgriff auf das Glockenthema ist semantisch aber nicht nur bedeutsam, weil Šostakovič dadurch eine Brücke zu seinen kompositorischen Anfängen schlägt und somit den Gedanken des zeitenüberschreitenden Zyklischen über die Grenzen eines einzelnen Werks oder einer Gattung hinaus auf sein Schaffen als Ganzheit überträgt, sondern auch, weil die Entstehungsumstände der Klaviersuite unmißverständlich auf die Todesthematik verweisen. Šostakovič widmete dieses Werk seinem Vater; dessen früher Tod war für den jungen Komponi-

sten ein zweifelsohne traumatisches Erlebnis.[46] Entstanden unmittelbar nach dem Tod des Vaters, ist die Suite für zwei Klaviere, vor allem in ihren Ecksätzen, ein frühes Beispiel für die im Schöpferischen sublimierte Auseinandersetzung mit dem Tode, wie sie dann in Šostakovičs Spätwerk wieder und wieder anzutreffen ist, jetzt zusätzlich unterstrichen durch die Auswahl der zur Vertonung gewählten Texte und durch Äußerungen in Briefen und der *Zeugenaussage*. Damit erschöpft sich der Rückgriff auf das Quartenthema weder in seiner musikalisch-syntaktischen noch in seiner schaffensgeschichtlichen Bedeutung, sondern erweist sich letztlich auch als ein Zitat von Gehaltsmomenten.

Als drittes Beispiel für eine semantische Übertragung des Todestopos ist schließlich jener Rückgriff zu benennen, der wie kein anderer zum rezeptiven Attribut der Bratschensonate geworden ist: der teils zitierende, teils paraphrasierende Bezug auf den ersten Satz aus Beethovens Sonate op. 27/2 cis-Moll. Ehe die semantische Seite dieses Rückgriffs erörtert werden soll, ist freilich das musikalische Verhältnis zwischen Quelle und Zitat zu untersuchen, um festzustellen, inwieweit der Begriff des Zitats hier überhaupt angebracht ist. Weit aufschlußreicher als das, was Šostakovič von Beethoven zitiert, erweist sich dabei das, was er n i c h t zitiert. Im Beethovenschen Original sind drei Schichten zu unterscheiden: die oktavierten Bässe als harmonisches Fundament; die in Achteltriolen gebrochenen Triolen der Mittelstimme; schließlich die von auftaktigen Punktierungen geprägte fragmentarische Melodielinie im Diskant.

Abb. 14a, Beethoven, Sonate op. 27/2 cis-Moll (*Mondscheinsonate*), 1. Satz, T. 1-9

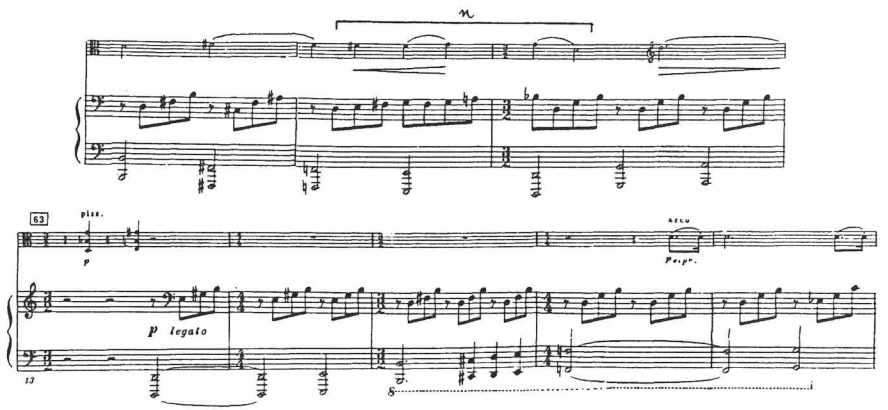


Šostakovič behält diese unverwechselbare Dreiteilung der Ebenen bei. Die vielfältigen Abweichungen im Detail aber lassen es fragwürdig erscheinen, von einem Zitat zu sprechen, und legen statt dessen nahe,

[46] Chentova, Molodye gody Šostakoviča, S. 119.

den Rückgriff auf die *Mondscheinsonate* vielmehr als freie Motivparaphrase zu verstehen. Denn Šostakovič übernimmt von Beethoven zwar die charakteristische, dreitönige Brechung von Dur- und Mollakkorden in der Mittelstimme und ebenso das dreitönige, markante Punktierungsmotiv im Diskant, doch diese beiden thematischen Bausteine werden in der Bratschensonate einer harmonischen Linie unterworfen, der die kadenzielle Abrundung Beethovens völlig mangelt und die statt dessen, stetig in neue Regionen modulierend, eine harmonische Ziellosigkeit ausstrahlt.

Abb. 14b, Šostakovič, Sonate für Bratsche und Klavier, Finale, T. 13-20



Die Fortspinnung des Punktierungsmotivs (vgl. Abb. 14b, T. 19f., Klammer *n*) entfernt sich sogar völlig von Beethoven – doch ist es gerade dieser "zitatfremde" Motivsplitter *n*, welcher in der zweiten Satzhälfte bis unmittelbar hinein in die allerletzten Takte eine herausragende Stellung einnimmt (Klavier, T. 115ff., 186ff.; Bratsche, T. 160ff.). Auch in rhythmischer Hinsicht zeigt sich ein wesentlicher Unterschied zu Beethoven. Wenn Šostakovič den gleichmäßigen Fluß der Triolenachtel der Mittelstimme, wie er im Beethovenschen Original vorhanden, dadurch variiert, daß er die dreiteilige Akkordbrechung durch eine Achtelpause am Anfang in eine vierteilige verwandelt, so führt diese scheinbar geringfügige Änderung zu einer untergründigen Rastlosigkeit und leisen Unruhe, die das *Adagio sostenuto* der *Mondscheinsonate* nicht kennt.

Daß es Šostakovič nicht um ein Zitat einer eng umrissenen thematischen Einheit zu tun ist, sondern um ein Quasi-Improvisato-Phantasieren mit Perspektive auf den gesamten Beethoven-Satz, wird spätestens ab T. 52 deutlich. Dort bezieht sich Šostakovič auf einige durchführungsartige Takte in der Mitte des Beethovenschen *Adagio sostenuto*, in denen das Punktierungsmotiv des Diskants aussetzt und weiträumige Arpeggien die ganze Klaviatur durchmessen (*Mondscheinsonate*, 1. Satz, T. 32-37). Šostakovič verzichtet, selbstverständlich, auf die spezifische Harmonik Beethovens, die an dieser Stelle vor allem von verminderten Septakkorden geprägt ist, und beschränkt sich statt dessen auf arpeggierte Dur- und Mollakkorde – die klangliche Geste aber ist unmißverständlich Beethoven abgelauscht. Auch im weiteren Verlauf des Satzes nähert und entfernt sich Šostakovič von der Beethovenschen Vorlage in der Art einer freien Paraphrase, ohne doch auch nur für einen einzigen Takt Beethoven vollständig zu zitieren. Durchführungsartig verselbständigen sich die drei thematischen Ebenen des Originals mehr und mehr und werden mit anderen motivischen (in sich selbst zitathaften) Elementen des Satzes kombiniert, das Punktierungsmotiv beispielsweise in T. 85-90 mit dem Zitat der Leitthema-Reihe aus der 14. Sinfonie. Eine Reprise, in welcher alle drei Ebenen erneut kombiniert erscheinen, erfolgt in T. 133-149. Danach werden die auf die *Mondscheinsonate* zurückführenden thematischen Elemente schrittweise von dem gewissermaßen als "Gegenthema" fungierenden Selbstzitat des Quartenthemas verdrängt.

Inwiefern ist nun auch der Rückgriff auf die *Mondscheinsonate* in die Gruppe musikalischer Todesassoziationen einzureihen? Immerhin wird insbesondere der in Rede stehende erste Satz dieses Werkes, nicht zuletzt dank Rellstabs werbewirksamer Titelprägung, seit nunmehr zwei Jahrhunderten vorwiegend als Inbegriff romantischer Stimmungsschilderung rezipiert. Das Wenige, was Šostakovič über den letzten Satz der Bratschensonate mitteilt, wenn er Fëdor Družinin, dem Solisten der Uraufführung, mitteilt, das Finale sei ein "Adagio zum Gedächtnis von Beethoven" und die Musik sei "licht und klar"[47], ließe sich problemlos auch mit der erwähnten populären Rezeption in Einklang bringen. Zweifelsohne besitzt eine Schicht des Rückgriffs denn auch die Funktion einer Hommage an das Vorbild Beethoven.[48]

[47] Vgl. hierzu Wilson, Shostakovich - A life remembered, S. 470.

[48] Einer solchen Funktion entsprechen andere Beethoven-Zitate in früheren Werken nur indirekt. Dies zeigt der Vergleich mit dem Zitat von Beethovens *Wut über den verlorenen Groschen* im Finale des 1. Klavierkonzerts (1933) ebenso wie der Vergleich mit dem Zitat der ersten Takte aus Beethovens *Kreutzer-Sonate* in Šostakovičs gleichnamigem Lied nach einem Text von Saša Černyj [alias Aleksandr Glikberg] in der letzten Nummer der *Satiren* op. 109 (1960). In beiden Fällen erfolgen die Zitate in einem eher humoristischen, "leichtgewichtigen" Sinn.

Richtet man jedoch den Blick auf die motivische Charakteristik der aus der *Mondscheinsonate* übernommenen Elemente, so erweist sich das besonders signifikante auftaktige Punktierungsmotiv als eine für Šostakovič typische Trauermarschfigur, die nicht nur auf den seiner Entstehungszeit nach benachbarten fünften Satz *Trauermarsch* des 15. Streichquartetts verweist, sondern sich bereits in einer der frühesten erhaltenen Kompositionen Šostakovičs, dem *Trauermarsch für die Opfer der Revolution*[49] aus der Feder des Elfjährigen, nachweisen läßt. Diese Beispiele sind freilich nur als Eckpunkte des Schaffens herausgegriffen. Abgesehen davon, daß das Motiv auch in weiteren Werken Šostakovičs mit vergleichbarer gehaltlicher Ausrichtung auftritt, kann es mit Fug und Recht als ein allgemeines rhythmisches Musiksymbol bezeichnet werden.[50] Dies im Blick, fällt es nicht schwer, auch das korrespondierende Diskantmotiv bei Beethoven in die entsprechende Tradition einzureihen, umso weniger, als Beethoven selbst seinem Gefährten Karl Holz anvertraute, "er habe das Adagio in einem schwarz ausgeschlagenen Zimmer bei der Leiche eines Freundes improvisiert"[51]. Vor diesem Hintergrund ist denn auch die auffällige Ähnlichkeit der triolischen Akkordbrechungen im Kopfsatz der *Mondscheinsonate* mit der Sterbeszene des Komturs in Mozarts *Don Giovanni* (Andante, Schluß der 1. Szene des 1. Aktes) zu sehen.[52] Letztlich ist also davon auszugehen, daß bereits der Beethovenschen Quelle, auf die sich Šostakovič bezieht, der Bezug zum Tod in zumindest einer Schicht ihrer semantischen Ausrichtung inhärent ist. Der Rückgriff Šostakovičs überträgt diese Schicht in die Bratschensonate. Es versteht sich dabei von selbst, daß sich der Gehalt des Beethoven-"Zitats" nicht in seiner Beziehung zur Todesthematik erschöpft. Diese bildet nur ein gehaltliches Moment, wenn auch das wohl wesentlichste.[53]

[49] Dieses 16taktige Stück in h-Moll wurde erst 1984 wiederaufgefunden. Es fehlt in der sowjetischen Gesamtausgabe. Deutscher Erstabdruck in: Koball, Pathos und Groteske, S. 25.

[50] Vgl. hierzu Riedlbauer, Welchem Rhythmus folgt der Tod?, S. 235: In dieser Studie gelangt der Autor zu dem Schluß, daß die betreffende rhythmische Drei-Ton-Figur "in einem bestimmten inhaltlichen und musikalischen Kontext als Bedeutungsträger außermusikalischer Inhalte und damit als Tonsymbol ein historisches Kontinuum über Epochen und Ländergrenzen hinweg darstellt ..." und zu einem "rhythmischen Todes-Topos" wird.

[51] Briefliche Mitteilung von Karl Holz an Wilhelm von Lenz, der darüber in seinem Buch *Die großen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft*, Berlin 1872, S. 56 berichtet, hier zit. nach Peter Hauschild (Hrsg.), Beethoven: Klaviersonate op. 27/2, Wiener Urtext Edition, UT 50114, S. 3.

[52] Der erste Hinweis auf diese Beziehung (vgl. hierzu Hauschild, a.a.O., S. 4n) stammt von Edward J. Dent, Mozarts Opern, Berlin 1922, S. 141.

[53] Hier steht die Überzeugung des Verfassers dieser Arbeit in deutlichem Gegensatz zu den Erklärungen anderer Autoren. Ian MacDonald (The New Shostakovich,

Abschließend sei jedoch noch ein weiterer Aspekt des Rückgriffs auf die *Mondscheinsonate* in den Blickpunkt der Betrachtung gerückt. Šostakovič hatte, wie er selbst in der *Zeugenaussage* bestätigt,[54] Beethovens op. 27/2 in seinem Repertoire: Mehrfach stand dieses Werk, wie auch andere Beethoven-Sonaten, auf dem Programm der Konzerte jener frühen Jahre, in denen Šostakovič noch schwankte, ob er sich für die Laufbahn eines Pianisten oder eines Komponisten entscheiden solle. Damit erweist sich der Rückgriff auf die *Mondscheinsonate* im letzten Werk Šostakovičs als assoziativ mit Ereignissen, Stimmungen, Gefühlen jener längst vergangenen Jugendzeit in den 1920er Jahren verknüpft. Die *Mondscheinsonate* wird zum Bindeglied, das via Beethoven eine Rückholung der eigenen Vergangenheit in die Gegenwart ermöglicht, eine zugleich abgeklärte und wehmütige Verknüpfung des Einst und Jetzt. Meyer bestätigt indirekt die Möglichkeit und Berechtigung einer solchen analytischen Synthese, wenn er von einem Treffen mit Šostakovič im April 1974 berichtet:

> "Während dieser letzten Begegnung kreiste das Gespräch hauptsächlich um Vergangenes. Schostakowitsch spielte mir sogar das Thema seiner Kontrapunktprüfung vor, das ihm Alexandr Glasunow gestellt hatte. (...) Es war offensichtlich, daß er hauptsächlich in seinen Erinnerungen lebte."[55]

Den möglicherweise weitergehenden subjektiv-privaten Assoziationsgehalt der aufgegriffenen Mondscheinsonaten-Motivik genauer zurückzuverfolgen und zu konkretisieren aber ist ein nahezu unmögliches Unterfangen, weil sich die "Verknüpfung" auf ein Detail beziehen kann, dessen Spuren längst verwischt sind. Die Aussicht auf eine Decodierung der Zeichen wäre in diesem Falle mit Šostakovič gestorben.

S. 237) etwa versteht – wenig überraschend – den Rückgriff auf Beethovens *Mondscheinsonate* als Ausdruck des (politischen) Protests und bemüht hierfür die Rezeptionsgeschichte von Beethovens op. 27/2: "Actually funereal in character, this movement [Adagio sostenuto, der Verf.] had nothing to do with moonlight, the title having been coined by the poet Heinrich Rellstab and imposed on Beethoven by his publisher, a process so familiar to Shostakovich that this ... is probably why he chose it. His last finale, it seems to be the composers's departing hint that his music has ben misrepresented and is often not what it seems."

[54] Volkov/Šostakovič, Zeugenaussage, S. 80.

[55] Meyer, Schostakowitsch [1995], S. 552.

Auferstandene Vergangenheit.
Die Materialübertragung aus dem Opernfragment *Die Spieler*

Alle bisher diskutierten Rückgriffe auf vorgeformtes musikalisches Material finden sich in den beiden Ecksätzen der Bratschensonate. Der scherzoartige mittlere Satz dagegen nimmt eine Sonderstellung insofern ein, als Šostakovič hier in großem Umfang Abschnitte aus seiner unvollendet gebliebenen Oper *Die Spieler* wiederverwendet, eine solche Materialübertragung aber von vornherein anderen Normen unterliegt als die zitathaften Bezugnahmen der Ecksätze. Zwar ist sowohl einem Zitat als auch der Technik der Materialübertragung das Moment des Zurückgreifens auf ein bereits bestehendes musikalisches Ganzes gemeinsam. Doch aufgrund ihrer Vollständigkeit und ihres Umfanges fehlt der im zweiten Satz der Bratschensonate vorliegenden Materialübertragung nicht nur die für Zitate so kennzeichnende unmittelbare Wechselwirkung mit dem "neuen" Text, die hier nur eingeschränkt und in größeren Relationen (z.B. von Satz zu Satz) aufgebaut werden kann; ein wesentlicher Unterschied liegt vor allem im unterschiedlichen Grad des jeweiligen Verweischarakters.

Die Zitate und Allusionen der Bratschensonate nehmen bewußt Bezug auf außerhalb des neuen Zusammenhangs existierende "Werkganzheiten", auf rezipierbare Opera. Wenn Šostakovič aber komplette Abschnitte aus seinem Opernfragment *Die Spieler* nahezu unverändert in der Bratschensonate wiederverwendet, so steht nicht der semantisch inspirierte Bezug zur Quelle und der absichtsvoll bedeutsame Hinweis auf ein anderes Werk sowie dessen Gehalt im Vordergrund, denn ein zitierbares Werkganzes existiert ja überhaupt nicht; es ist im Gegenteil sogar davon auszugehen, daß Šostakovič, wenn er *Die Spieler* vollendet hätte, niemals in so ausführlicher Weise auf das Material dieser Oper zurückgegriffen hätte.[56] Wenn es aber kein "herbeizitierender" Bezug ist, der die Bratschensonate mit dem über 30 Jahre früher entstandenen Opernfragment verbindet, so heißt dies für die semantisch orientierte Analyse, daß der Kontext des ursprünglichen, wesentlich textbedingten Zusammenhangs nicht einfach auf das neue Werk übertragen werden kann, so verlockend und naheliegend es auch erscheinen mag, die von der Oper vorgezeichnete Programmatik einfach auf den Instrumentalsatz zu projizieren. Vielmehr müssen andere Be-

[56] Daß *Die Spieler* inzwischen durch Krzysztof Meyers Vervollständigung (Uraufführung: Wuppertal, 1983) in den Kreis der rezipierbaren Werke Šostakovičs, also in den Kreis der "Werkganzheiten", eingetreten ist, ändert nichts hieran, denn maßgeblich für die Betrachtung der Bratschensonate ist das kompositorische Bewußtsein Šostakovičs, welches sich auf *Die Spieler* als Fragment, als ungenutzte Schatzgrube bereits "behauener" Bausteine bezieht.

züge existieren, aufgrund derer ein einem bestimmtem Zusammenhang zugedachtes, bereits bearbeitetes musikalisches Material sich für einen neuen Zusammenhang als so geeignet erweist, daß eine Übertragung möglich ist – ob bruchlos, wird im Falle der Bratschensonate noch zu hinterfragen sein.

Warum aber ist überhaupt davon auszugehen, daß es nicht ausschließlich arbeitsökonomische Gründe waren, die Šostakovič bewogen, das ursprünglich für einen anderen Zusammenhang intendierte Material auszugraben?[57] Immerhin wäre eine solche "effiziente" Neuverwertung von zuhandenem Material ohne tiefgründige Verweisabsicht weder in der Musikgeschichte noch im Schaffen Šostakovičs ein Einzelfall. In das Ballett *Der helle Bach* op. 39 (1934/35) beispielsweise übernimmt Šostakovič mehrere Abschnitte aus den beiden vorangehenden Balletten *Das goldene Zeitalter* op. 22 (1929/30) und *Der Bolzen* op. 27 (1930/31) sowie aus der gleichzeitig entstandenen Jazzsuite Nr. 1 (1934, o. op.); einige Nummern des *Hellen Bachs* werden später als Transkriptionen für das Klavierheft *Puppentänze* (1951, o. op.) erneut verwertet. Dieses Beispiel ist nicht zuletzt deshalb bemerkenswert, weil alle drei Ballette Šostakovičs mit einer eigenen Opuszahl versehen sind und innerhalb weniger Jahre auf der selben Bühne uraufgeführt wurden.[58]

Wenn aber in diesem Fall die Erklärung darin liegt, daß Gebrauchsmusik im Verständnis Šostakovičs weit weniger dem Maßstab des Einzigartigen, Originären zu entsprechen braucht, so trifft für die Bratschensonate das Gegenteil zu. In Ballett- und Filmmusiken erweist sich Šostakovič von einer barocken Unbeschwertheit im Umgang mit bereits anderweitig verwendetem Material. Mit der absichtsvoll bedeutungsgeladenen Praxis des Zitierens, welche in Werken wie dem 8. Streichquartett und der 15. Sinfonie einen musikalischen Rückgriff zur Verkörperung einer Idee mit einer konkreten semantischen und dramaturgischen Funktion macht, hat diese Art des Parodieverfahrens wenig zu tun. Doch so sorglos Šostakovič mit dem Kriterium des schöpferisch Originalen auch in Auftragswerken und Gebrauchsmusik

[57] Laut Chentova (Šostakovič - Žizn' i tvorčestvo, 2. Bd., S. 576) erbat Šostakovič für die Arbeit an der Bratschensonate eigens das Autograph des Opernfragments zurück, das er seiner Schülerin Galina Ustvol'skaja geschenkt hatte.

[58] Alle drei Ballette wurden in Leningrad am Akademischen Theater für Oper und Ballett uraufgeführt: *Das goldene Zeitalter* im Jahre 1930, *Der Bolzen* im Jahre 1931, *Der helle Bach* schließlich im Jahre 1935. Daß Šostakovič in letzterem Ballett Abschnitte aus dem *Bolzen* wiederverwendet, wurde dem Komponisten übrigens auch in dem redaktionellen Artikel "Baletnaja fal'š'" ["Ballettbetrug"] vorgeworfen, der am 6. 2. 1936 in der *Pravda* erschien – eine Woche nach der mittlerweile notorisch berüchtigten "Warnung" des Artikels "Sumbur vmesto muzyki" ["Chaos statt Musik"].

umgeht, so beharrlich verfolgt er andererseits den Anspruch künstlerischer Einzigartigkeit in Sinfonien und Opern, Kammer- und Klaviermusik, Instrumentalkonzerten und (Kunst-)Liedern: "In jeder deiner Arbeiten mußt du dich um etwas Neues bemühen, damit jedes neue Werk überrascht. In jedem neuen Werk mußt du dir eine eine neue technische Aufgabe stellen."[59] So formuliert der Komponist, in Anlehnung an die Prinzipien des Theaterregisseurs Meyerhold, sein schöpferisches Credo. Wenn nun Šostakovič in der Bratschensonate – einem Werk, in dessen beiden Ecksätzen sich Zitattechnik und motivisch-thematische Arbeit in einer Weise verbinden, die nicht eine Note undeterminiert läßt und den allerhöchsten konstruktiven Anspruch nahelegt – in großzügiger Weise ganze Abschnitte aus einer jahrzehntealten Komposition in den Mittelsatz unverändert einarbeitet, so kann dies nicht allein mit dem Hinweis auf arbeitsökonomische Erwägungen begründet werden, und es greift ebenfalls zu kurz, dahinter lediglich die Absicht zu vermuten, Šostakovič habe damit eine sonst möglicherweise dem Vergessen anheim fallende Musik zu "retten" versucht. Vielmehr muß es mit diesem Rückgriff eine weitere Bewandtnis haben, die im musikalischen Material selbst und in seiner dramaturgischen Funktion zu suchen sein wird.

Mit der Arbeit an der Oper *Die Spieler* nach der gleichnamigen Komödie von Nikolaj Gogol' begann Šostakovič unmittelbar nach Abschluß der 7. Sinfonie, in den letzten Tagen des Jahres 1941, mitten im Krieg. In der *Zeugenaussage* kommt Šostakovič ausführlich auf dieses Werk zu sprechen und nennt im wesentlichen zwei Gründe für das Scheitern des Projekts, das ihn nahezu ein Jahr lang beschäftigte. Zum ersten macht er des geplanten Werkes "unerhörten Umfang" verantwortlich, der daraus resultierte, daß Šostakovič beabsichtigte, auf ein Libretto zu verzichten und "kein einziges Wort von Gogol auszulassen", also den Dramentext komplett vertonen wollte; zum zweiten verweist er auf den Tatbestand, daß das weder heroische noch patriotische Sujet der *Spieler* trotz des Klassikerstatus von Gogol' kaum eine Chance für eine Inszenierung hatte:

> "Man kann doch keine Oper über Kartenspieler schreiben. Wo bleibt da die Moral? Kartenspieler sind doch finstere Gesellen, die einander nach Kräften betrügen. Niemand würde begreifen, daß Humor an und für sich eine große Sache ist und keinerlei zusätzliche Moral braucht. Humor ist ein göttliches Phänomen. Doch wem hätte ich das erklären können?"[60]

[59] Volkov/Šostakovič, Zeugenaussage, S. 107.

[60] Volkov/Šostakovič, a.a.O., S. 242.

Es bleibe dahingestellt, ob sich die Gründe für den Abbruch an der Arbeit nach annähernd zweitausend Takten wirklich nur in diesen beiden Ursachen erschöpfen. Tatsache ist, daß die Wahl des Sujets im Hinblick auf die Kriegssituation geradezu rätselhaft deplaciert erscheint und daß andererseits die voraussichtliche Länge der Oper sich wohl kaum problemlos der völlig unepischen, farcenhaften Handlung verbunden hätte. Der Text von Gogol' – zu den weniger erfolgreichen und eher unbekannten Texten des Meisters zählend[61] – behandelt das Thema des betrogenen Betrügers und kommt ohne eine einzige positive Gestalt aus. Selbst die "obligatorische" Liebeshandlung wird dadurch pervertiert, daß die einzige auftretende weibliche "Figur" ein mit besonderer Meisterschaft gezinktes, zärtlich auf den Namen Adelaida Ivanovna getauftes Kartenspiel ist. Bevor Icharev, Besitzer des nämlichen Kartenspiels und seines Zeichens erfolgreicher Falschspieler, selbst betrogen wird, lautet die Quintessenz seiner Lebensphilosophie:

> "Man braucht Schlauheit in dieser Welt. (...) Als Dummkopf dahinleben kann jeder, aber gekonnt, mit Raffinesse leben, die anderen übers Ohr hauen und sich selber nicht übers Ohr hauen lassen, das ist die wahre Aufgabe, das eigentliche Ziel!"[62]

Nachdem er selbst überraschend Opfer des Gaunertrios Utešitel'nyj, Švochnëv und Krugel' geworden ist, bekennt er kläglich (und dies sind die letzten Worte des Dramas):

> "Die Welt besteht nun einmal aus lauter Betrug! Glück hat nur der, der dumm ist wie Bohnenstroh, nicht das geringste begreift, sich keinerlei Gedanken macht, die Daumen dreht und allenfalls einen Boston riskiert, um Groscheneinsätze und mit abgegriffenen Karten."[63]

Daß sich Elemente der Vertonung einer solchen Handlung mit dem tiefen Ernst, der lichten Würde, dem requiemhaften Gewicht der beiden Ecksätze der Bratschensonate verbinden sollen, erscheint zunächst schwer vorstellbar, und doch hat die – nach des Autors eigenen

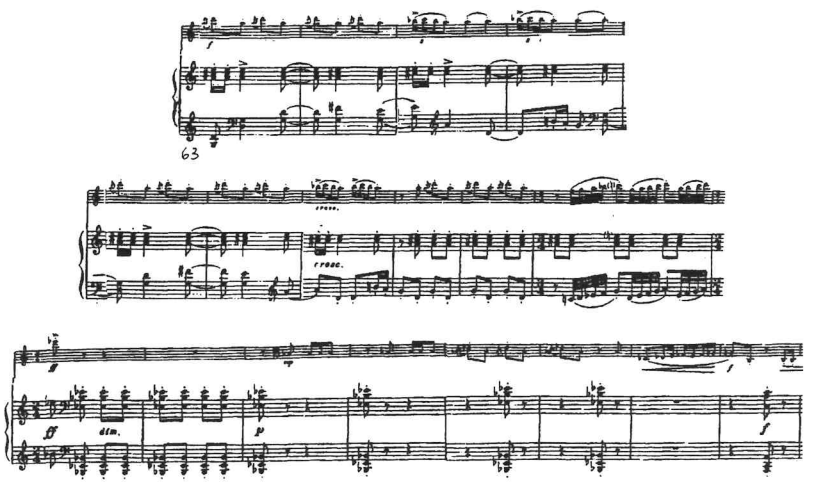
[61] Vgl. u.a. Mirsikij, Geschichte der russischen Literatur, S. 152: "Das letzte Stück, *Die Spieler*, reicht dagegen nicht an die beiden großen Komödien [i.e. *Der Revisor*, *Die Heirat* - d. Verf.] heran. Eine Reihe wenig witziger Betrüger macht das Stück unerquicklich, und obgleich es sehr bühnenwirksam ist, fehlt ihm in seiner Trokkenheit der Reichtum des wahren Gogol."

[62] Zit. nach Gogol', Die Spieler, S. 294. Dieser Monolog Icharevs findet sich in der 23. Szene des insgesamt 25 Szenen umfassenden Stückes. Von Šostakovič wurde diese zentrale Textstelle freilich nicht mehr vertont, da das Opernfragment bereits im Laufe der 8. Szene abbricht.

[63] Gogol', a.a.O., S. 299.

Worten – "etwas irreale Oper"[64] in ausführlicher Weise Eingang in das letzte Werk Šostakovičs gefunden. Dies zeigt sich nicht allein darin, daß das gesamte thematische Material des Mittelsatzes der Bratschensonate – mit Ausnahme einer kurzen Antizipation des quartengeprägten "Glockenthemas" in T. 193-200 – aus der Oper stammt. Noch auffälliger ist die nahezu "wörtliche" Übereinstimmung des ersten Abschnitts des Sonatensatzes (T. 1-75) mit dem Orchestervorspiel der Oper und die Tatsache, daß auch in den folgenden, freier mit der Vorlage umgehenden Abschnitten häufig ganze Sequenzen einfach nur transkribiert werden. Am eigenständigsten geht der reprisenhafte letzte Abschnitt mit der Vorlage des Opernfragments um. Hier fehlt eine direkte Entsprechung, und Šostakovič nutzt die Wiederkehr des bereits bekannten thematischen Materials für einige Modifikationen. Wirklich neu komponiert, wenngleich unter enger motivischer Anlehnung, hat Šostakovič aber wohl nur die Coda ab T. 302. Zwei Notenbeispiele – jeweils den Übergang des A-Teils (Vorspiel) in den B-Teil (Erste Szene) wiedergebend – sollen im folgenden die weitgehende Kongruenz zwischen Opernvorlage und Bratschensonate demonstrieren: Abb. 15 (unten) zeigt den betreffenden Ausschnitt, wie er in der Bratschensonate erscheint; Abb. 17 (S. 176) zeigt das entsprechenden Gegenstück in der Oper. Zwischen diese beiden Notenbeispiele ist eine tabellarische Gesamtübersicht der formalen und thematischen Entsprechungen zwischen dem zweiten Satz der Bratschensonate und dem Beginn der Oper *Die Spieler* eingefügt (Abb. 16, S. 174f.).

Abb. 15, Šostakovič, Sonate für Bratsche und Klavier, 2. Satz, T. 63-80



[64] Šostakovič in einem Brief an Vissarion Šebalin vom 11. 1. 1942, hier zit. nach Hellmundt/ Meyer/Šostakovič, Erfahrungen, S. 209.

Abb. 16, Übersicht zum Materialbezug zwischen Bratschensonate (2. Satz) und Opernfragment *Die Spieler*

Formglied: Bratschensonate, 2. Satz	Taktzahlen: Bratschensonate, 2. Satz	Vergleichende Anmerkungen (aus der Perspektive der Bratschensonate)	Taktzahlen: Die Spieler	Formal-textbezogene Gliederung (Die Spieler)
Teil A	T. 1-75	- exakte Transkription, nur minimale Veränderungen - T. 1/2 und T. 61 der Oper fehlen	T. 1-78	Orchestervorspiel
Teil B	T. 75-123	- freie thematische Entsprechung bis T. 143 der Oper - meist paralleler Ablauf - Hinzufügung virtuoser Elemente (Quartengänge T. 111 und T. 115) - thematisches Material ab T. 145 der Oper findet keinen Eingang	T. 78-201	Szene 1 (Icharev horcht den Diener des Gasthofs nach anderen Gästen aus und versucht, ihn vorbereitend zu bestechen)
—	—	—	T. 201-288	Szene 2 (Icharev, allein, erfreut sich am Anblick seiner gezinkten Kartenspiele)
—	—	—	T. 288-300	Szene 3 (Icharev macht sich auf den Weg, den anderen Gästen einen Besuch abzustatten)
Teil C	T. 124-156	- freie thematische Entsprechung in meist parallelem Ablauf - thematisches Material ab T. 320 der Oper findet keinen Eingang in die Bratschensonate	T. 301-349	Szene 4 (einfältiges Gespräch des Gasthofdieners mit Gavrjuška, dem Diener Icharevs, über Herkunft und Hofhaltung)

—	—	—	T. 350-480	Szene 5 (Mitglieder des Gaunertrios horchen Gavrjuška nach Icharev aus und versuchen, ihn vorbereitend zu bestechen)
Teil D (thematischer Bezug zu Material aus Teil A)	T. 157-222	- freie thematische Entsprechung in meist parallelem Ablauf - Komik des Originals (Baß, Tuba, Baßbalalaika) geht verloren - Vorschriften zum Tempowechsel zwischen *Adagio* und *Allegro* fehlen - neu: virtuose 32tel-Läufe in der Bratsche (T. 169, T. 192) und das als kurze Kadenz fungierende, den letzten Satz antizipierende, zitathafte Quartenthema	T. 481-586	Szene 6 (Gavrjuška, allein, räsoniert zufrieden über das "feldmarschmäßige" Leben bei seinem Herrn)
E n d e d e r d i r e k t e n P a r a l l e l b e z i e h u n g e n				
Teil E (freie Reprise mit motivischen Elementen aus allen vorangegangenen Abschnitten sowie Coda)	T. 223-335		T. 586-757	Szene 7 (Icharev gibt dem Gasthofdiener gezinkte Karten)
			T. 758-1951 [im Klavierauszug bis T. 1958]	Szene 8 [unvollendet] (scheinbare Verbrüderung zwischen Icharev und dem Gaunertrio)

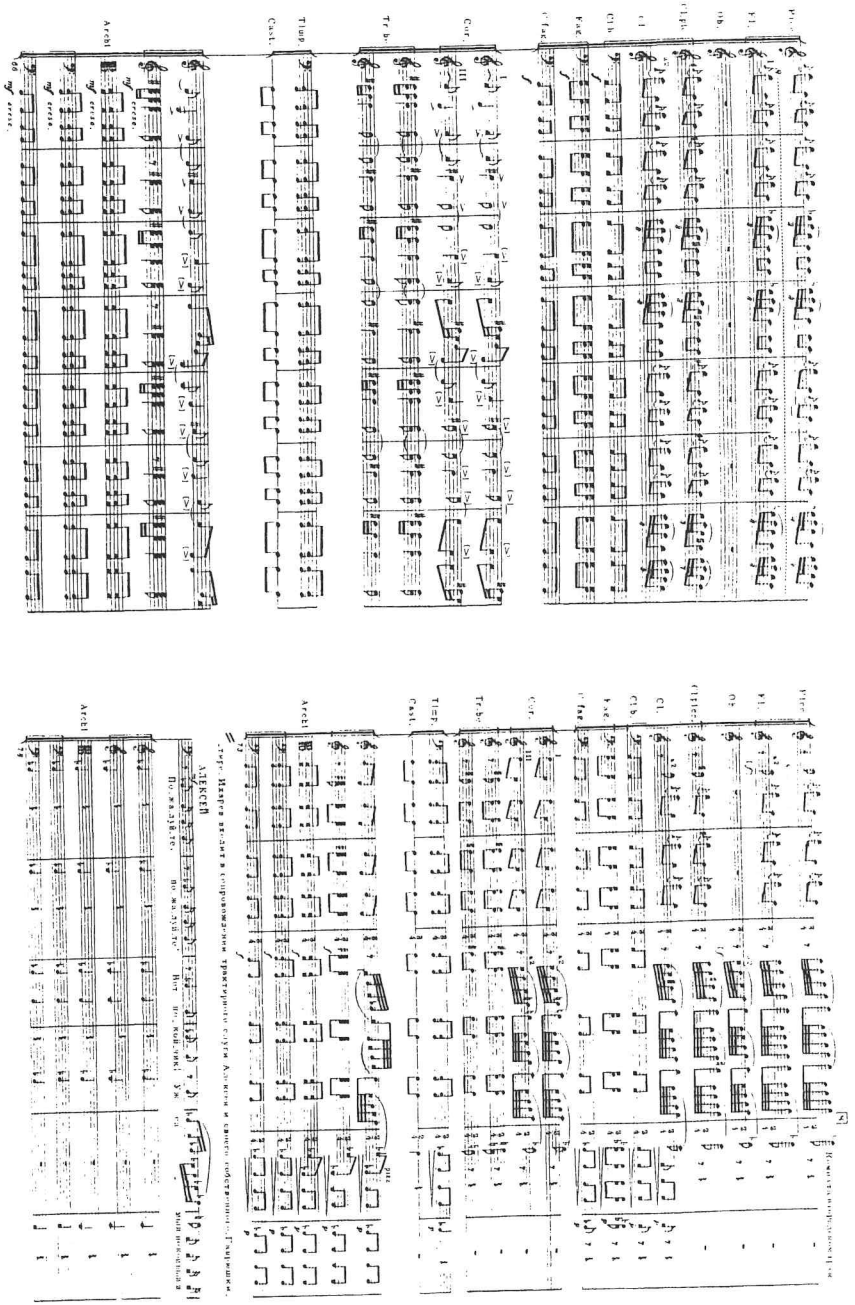


Abb. 17, Šostakovič, Opernfragment *Die Spieler*, Orchestervorspiel, T. 66-83 (Partitur)
Übergang des Orchestervorspiels in die Erste Szene

Bemerkenswert ist nicht allein, mit welch akribischer "Texttreue" Šostakovič Material übernimmt, sondern auch, daß die Abfolge der in großem Umfang "kopierten" Stellen der vom Opernfragment vorgegebenen formalen Struktur folgt – abgesehen von der Reprise in Teil E (vgl. Abb. 16, S. 176f.). Dabei nutzt Šostakovič freilich "nur" das erste Viertel des bestehenden Notentextes der Oper, und er reduziert und verdichtet dieses Material weiter, indem er jene Abschnitte eliminiert, die den Sonatensatz motivisch überfrachten könnten oder eine thematische Redundanz besitzen, welche zwar berechtigt in der Oper ist, in einem Sonatensatz aber nicht unproblematisch wäre. Die in der Vorlage bestehende Reihe der Abfolge der thematischen Gestalten bleibt jedoch, ungeachtet des eingesetzten "Ausschneideprinzips", intakt.

Stilistisch kann eine gewisse Spaltung zwischen dem Mittelsatz und den über drei Jahrzehnte später entstandenen Ecksätzen zwangsläufig nicht ausbleiben. Der Bruch betrifft nicht nur den Tonalitätsgrad des Mittelsatzes – die hier anzutreffenden, auf eine Dur- oder Molltonika bezogenen Felder wären in den Ecksätzen in dieser Ausdehnung nicht vorstellbar – sondern auch satztechnische Fragen. Die relativ stereotypen Begleitformeln des Klaviers – Johnson spricht wenig respektvoll von "oom-pah accompaniment"[65] – sind zwar in ihrer ostinatohaften Insistenz generell charakteristisch für schnelle Sätze bei Šostakovič, bilden aber dennoch im Spätwerk in dieser Form eine Ausnahme. Ähnlich simpel schreibt Šostakovič in den letzten Jahren nur dann, wenn eine eindeutig satirische Absicht vorliegt, wie zum Beispiel in den *Gedichten des Kapitäns Lebjadkin* op. 146. Daß in den *Spielern* Satire zweifellos beabsichtigt war, hilft jedoch nur begrenzt, die Funktion analoger Elemente innerhalb der Bratschensonate zu bestimmen.

Das doppelbödige Verhältnis, das sich in dem Opernfragment zu dem Text von Gogol' herstellt, kann sich im Falle des zweiten Satzes der Bratschensonate nur auf die Außensätze des Werkes beziehen. Deren Gewichtigkeit – eine Gewichtigkeit nicht nur des musikalischen Ausdrucks, sondern auch der kompositorischen Verfahren – wird durch den Mittelsatz zwar nicht karikiert, aber relativiert. Erst die gleichsam selbstspöttische Auflockerung, die der zweite Satz mit sich bringt, ermöglicht nach den Abgründen des ersten Satzes die stille Pathetik des dritten. Damit läßt sich auch in der Bratschensonate jener dramaturgische Kunstgriff erkennen, den Sollertinskij im Zusammenhang mit der 6. Sinfonie Šostakovičs als "Gegenüberstellung von philosophisch vertiefter 'direkter' Lyrik ... und 'indirekter' Lyrik [d.h. für Sollertinskij: 'exzentrischer' Lyrik]"[66] beschrieben hat. Untersucht

65 Johnson, The Shostakovich Viola Sonata, S. 16.
66 Sollertinskij, Historische Typen der sinfonischen Dramaturgie, S. 276.

man nun unter diesem Gesichtspunkt den Mittelsatz der Bratschensonate hinsichtlich seiner motivischen Verwandtschaft mit den Ecksätzen, so lassen sich mehrere Anknüpfungspunkte erkennen. Zwei der Themen des A-Teils beruhen wesentlich auf einer Motivik aus Quartschichtungen, die deutlich an die übereinander gelagerten Quinten der leeren Saiten des Beginns des ersten Satzes (Abb. 10a, S. 155) erinnert und zugleich direkt auf das Quartenthema des dritten Satzes verweist. Letzteres tritt denn auch kaum zufällig schon in der knappen Kadenz des zweiten Satzes auf (T. 193-200), dadurch die thematische Entwicklung des Finales vorwegnehmend. Quarten- und Quintenstrukturen erweisen sich damit als hervorstechendes Merkmal der Themenbildung in allen drei Sätzen der Bratschensonate.

Abb. 18a, Šostakovič, Sonate für Bratsche und Klavier, 2. Satz, T. 3-5
Quartenstruktur der Themenbildung

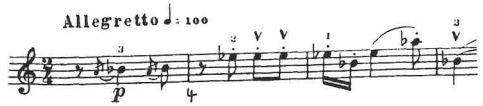
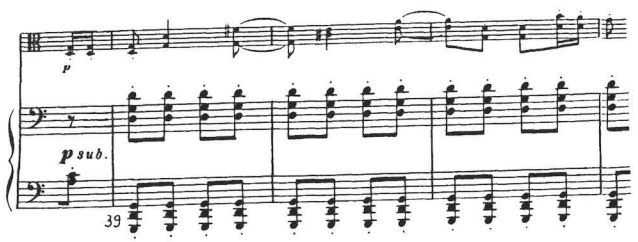
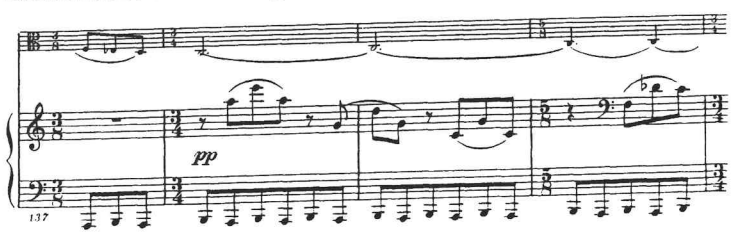


Abb. 18b, Šostakovič, Sonate für Bratsche und Klavier, 2. Satz, T. 39-41
Harmonische und melodische Quart-Quint-Strukturen



Der Rückbezug zu den leeren Quinten des Anfangs tritt ein weiteres Mal dann im C-Teil zutage, wenn sich die herabschwebenden Quinten-Wechselfiguren des Klavier-Diskants mit den ostinaten Sekund-Pendeln des Basses verbinden (Abb. 18c).

Abb. 18c, Šostakovič, Sonate für Bratsche und Klavier, 2. Satz, T. 137-140
Motivischer Rückbezug zur Quintenschichtung der Einleitung



Die engen motivischen Verbindungen legitimieren die stilistischen und expressiven Differenzen, indem sie ein unterschwelliges vereinheitlichendes Band zwischen den Sätzen knüpfen. Ja, es ist nicht auszuschließen, daß es sogar ebendiese motivischen Bezugspunkte waren, die Šostakovičs Augenmerk vom ersten Satz der Bratschensonate assoziativ zurück auf das unvollendete Opernprojekt lenkten und dessen jahrzehntealtes Material als geeignetes "exzentrisches" Kontrastmittel in den Blickpunkt der kompositorischen Überlegungen brachten. Letztlich erweist sich der Rückgriff auf die Oper *Die Spieler* im zweiten Satz der Bratschensonate damit als eine weitere Facette innerhalb jenes das Spätwerk so konsequent durchdringenden Prinzips der Vergegenwärtigung kompositorischer Vergangenheit durch die Kombination antefaktischer Elemente mit neukomponiertem Material.

Doch abschließend noch einmal zurück zur Coda des zweiten Satzes (T. 302ff.), dem einzigen Abschnitt, der sich von der Opernvorlage löst. Motivische Elemente aus allen vorangegangenen Abschnitten auf engstem Raum komprimierend und kombinierend, vermag dieser Schluß ungeachtet seiner Kürze den ganzen Satz in ein neues, überraschendes Licht zu tauchen, ihn anzugleichen an die Ausdruckssituation und den Rang der beiden Ecksätze. Die zerbrechliche, von Pausen zerrissene *piano*-Traurigkeit dieser Coda, hervorgehend aus einer wehmütigen, volksliedartigen Intonation (T. 288-301), die zum erstenmal schon in Teil A (T. 49-57) ins Geschehen eingriff, transformiert gleichsam rückwirkend alles Derbe, Satirische, Komische und Groteske des zweiten Satzes. Šostakovič führt hier einmal mehr mustergültig vor, wie ein ganzer Satz mit Hilfe weniger Takte umgewertet werden kann. Alle noch verbliebenen Verbindungen zum Opernoriginal und seinem Text werden durch diese Schlußtakte ausradiert. Die Gegenwart hat sich der Vergangenheit bemächtigt.

Zusammenfassung

Die Ästhetik des Heterogenen als kompositorisches Prinzip

Die Beispiele des in der 15. Sinfonie und der Bratschensonate zum Einsatz kommenden antefaktischen Materials verdeutlichen, daß sich bei Šostakovič verschiedene qualitative Ebenen des Zitierens vermischen. Gestalten, die ob ihrer relativen Genauigkeit und spezifischen Ganzheit unter den Terminus des "Zitats" fallen, stehen einerseits der weitgehend unveränderten Materialübertragung größerer Abschnitte, andererseits bestimmten Formen eines selektiven, rudimentären Rückgriffs gegenüber, für die eher der Begriff der Reminiszenz oder

Allusion zutrifft. Während "Zitate" sich eindeutig einer Quelle zuordnen lassen und somit auch eine spätere semantische Analyse in eine Richtung lenken, beruht der Reiz von "Allusion" und "Reminiszenz" darauf, daß sich der Kreis der möglichen Quellen nicht auf einen einzigen Ausgangspunkt beschränkt. Die Mehrdeutigkeit möglicher Zuordnungen zieht zwangsläufig auch eine Mehrdeutigkeit der eventuell mit dem Rückgriff verbundenen semantischen Absichten nach sich. Je kleiner dabei die Anzahl der übereinstimmenden Parameter eines Motivs (Melos, Harmonik, Rhythmus, Klangfarbe bzw. Instrumentierung) und je kürzer die betreffende motivische Einheit, desto unbestimmter ist die Quelle. Dabei balanciert insbesondere Šostakovičs 15. Sinfonie, namentlich im Finale, häufig auf einer Grenze, die sowohl ins Reich der bewußt reflektierten Anspielungen weist, als auch die Möglichkeit zufälliger Übereinstimmungen vor allem der rhythmischen und melodischen Konstellation nicht ausschließt.

"Es gibt keine Musik, die nur aus sich selber besteht. Musik ist nicht *aqua destillata*. Sie kann auch stilistisch nicht kristallrein sein. Jede beliebige Musik ähnelt in gewisser Weise anderer Musik."[67] In ihrem Spiel mit verschiedenen Ebenen des Zitierens muten die 15. Sinfonie und die Bratschensonate wie eine exemplarische Bestätigung dieses Gedankens *in praxi* an. Dabei liegt das Außergewöhnliche nicht darin, d a ß zitiert wird, ja noch nicht einmal darin, daß manche Rückgriffe durch ihren denkbar auffälligen Kontrast zum Phänotext die Stileinheitlichkeit in Frage stellen. Bemerkenswert ist vielmehr, daß das gewaltige Panorama der verwendeten Rückgriffe das Kriterium motivischer Originalität überhaupt in Frage zu stellen scheint. Die ungeheure musikalische Vergangenheit, die dem Gedächtnis Šostakovičs vererbt ist, bricht sich zitierend in einer solchen Fülle von zurück- oder querverweisenden Zitaten und Anspielungen Bahn, daß als Resultat teilweise – so etwa im letzten Satz der 15. Sinfonie – eine durchgängige Zitathaftigkeit des musikalischen Materials entsteht. Die lange Reihe der Rückgriffe, die vom deutlichsten Zitat bis zur vagesten Andeutung reicht, verursacht dabei nicht selten eine thematisch-formale Zerbrechlichkeit, die nicht allein aus der Uneinheitlichkeit der Zitatebenen und der partiellen Rätselhaftigkeit der Bezüge resultiert, sondern auch aus der kompositorischen Tendenz, die Basis eines originären Bezugstextes durch die Allgegenwart von zitierten Gestalten überhaupt aufzuheben. Dort, wo antefaktisches Material alle Stufen der thematischen Entwicklung durchdringt, das Zitat quasi zum Normalfall wird, verliert die Vorstellung, es existiere ein originärer musikalischer Basistext, ihren Sinn. Statt dessen zeigt sich ein Nebeneinander verschiedener musikgeschichtlicher Momente, eine Gleichzeitigkeit des Polychronen, die originär nur in Bezug auf das neu entstandene Ganze ist, nicht aber im motivischen Detail. Die Linearität musikgeschichtlicher Zeit wird aufgehoben. Komponierte Vergangenheit wird zur kompositorischen Gegenwart. Die so erzielte Kreuzung der Zeitebenen kennzeichnet Alfred Šnitke in betreff ihres geschichtlichen Wesens mit folgenden Worten:

> "Šostakovič befindet sich sein ganzes Leben lang unter dem Einfluß von Šostakovič. Ich habe dabei nicht den vorwärtsgerichteten, verbindenden Faden der Kontinuität im Blick, der seine Werke zu einem einzigen Schaffensweg verbindet, sondern die für den Komponisten typischen Wiederholungen, Selbstzitate, die Rückwendung zu Gestalten und zum Material früherer Werke, ihre neue, veränderte Entwicklung. (...) Wenn bei Šostakovič Gestalten aus der eigenen musikalischen Vergangenheit auf Collagen von Gestalten aus der Musikgeschichte treffen, entsteht der erstaunliche Effekt einer Objektivierung, einer Vermischung des Individuellen mit dem Allgemeinen, und auf diese Weise wird die wichtigste Lebensaufgabe eines Künstlers gelöst – Einfluß auf die Welt auszuüben durch Verschmelzung mit der Welt."[68]

In mancherlei Hinsicht scheint sich dieses Konzept mit jener Ästhetik des Heterogenen zu berühren, wie sie sich – über Mahler und Ives – seit den 1960er Jahren zum "ästhetischen Emblem postmoderner Pluralität"[69] entwickelte. Der fundamentale Unterschied aber, der Šostakovičs Technik der Rückgriffe trennt von jenen Verfahren des Zitats und der Collage, wie sie – auf je ganz subjektive Weise – etwa von seinen westeuropäischen Zeitgenossen Bernd Alois Zimmermann, Luciano Berio oder Mauricio Kagel entwickelt wurden, besteht darin, daß Šostakovič sich postmoderner Pluralität nicht aus dem Geist der Avantgarde nähert, sondern aus einem noch immer motivisch-thematischer Arbeit verpflichteten Geist der Tradition.

---

[67] Volkov/Šostakovič, S. 192. Šostakovič bezieht sich mit diesem Gedanken auf einen anderen, namentlich nicht genannten Musiker, dessen Überzeugung er in diesem Falle teile.

[68] Šnitke, Krugi vlijanija, S. 226. ["...Шостакович всю жизнь находится под влиянием Шостаковича. Я имею в виду не поступенную нить преемственности, связывающую его произведения в единый творческий путь, но столь типичные для композитора репризы, автоцитаты, возвращения к образам и материалу давних сочинений, их новое, переомысленное развитие. (...) Когда же у Шостаковича образы личного музыкального прошлого встречаются в коллажах с образами из истории музыки, возникает поразительный эффект объективизации, приобщения индивидуального ко всеобщему, и этим решается величайшая жизненная задача художника – влияние на мир через слияние миром."]

[69] Danuser, Musikalische Zitat- und Collageverfahren, S. 405.

Analyse-Komplex IV

Zeitsprünge.
Untersuchungen zum Verhältnis von Musik und Text in der Suite nach Worten von Michelangelo op. 145

Vorbetrachtungen

Die Bedeutsamkeit des Wortes in Šostakovičs Spätwerk

Die Auseinandersetzung mit der Problematik des Verhältnisses von Musik und Sprache im musikalischen Kunstwerk beherrscht einen nicht unbedeutenden Teil der theoretischen Debatten der modernen Musikwissenschaft und kann mit Fug und Recht als eines der vornehmsten Gebiete musikwissenschaftlicher Grundlagenforschung gelten. Eine allgemeingültige Formel, die die komplizierte Wechselbeziehung, die beide Künste im Vokalwerk eingehen, ein für allemal festschriebe, existiert nicht. Vielmehr ist das Verhältnis von einer ganzen Reihe von Faktoren abhängig, die musikalische Gattung, Textart, Besetzung und Aufführungsrahmen ebenso betreffen wie die historischen Bedingungen, unter denen ein bestimmtes Werk entstand; denn der Status der Sprache im musikalischen Kunstwerk ist, wie ein Blick auf die Geschichte der einzelnen musikalischen Gattungen erweist, in stetem Wandel begriffen.[1]

Auch ein Überblick über das Vokalwerk Šostakovičs von den Anfängen bis zu den letzten Kompositionen läßt – unabhängig von Gattung und Besetzung – eine Veränderung im Umgang mit Texten klar erkennen. Die späten Vokalwerke, beginnend mit den *Sieben Gedichten nach Blok* und über die 14. Sinfonie und die *Sechs Gedichte nach Cvetaeva* bis zur Michelangelo-Suite und den *Vier Liedern des Kapitäns Lebjadkin* (nach Dostoevskij) reichend, sind von einer vorher in solcher Konsequenz kaum anzutreffenden Reduktion und Konzentration der musikalischen Mittel geprägt, die häufig mit einer Ausdünnung (doch nicht Vereinfachung!) der musikalischen Sprache und einer Hinwendung zum Deklamatorischen im Vokalpart einhergeht.

[1] Vgl. hierzu etwa die unterschiedlichen Stufen des Verhältnisses von Sprache und Musik in der Messe, wie sie exemplarisch von Georgiades, Musik und Sprache - Das Werden der abendländischen Musik, vorgeführt werden.

Dies hat zur Folge, daß der Text in den Vordergrund rückt und die Musik in eine dienende, ganz auf die Verdeutlichung des Textes sich beschränkende Funktion zurückgedrängt scheint. Textinhaltlich ist den späten Liederzyklen eine Konzentration auf verallgemeinerungsfähige, überzeitliche Themen gemein, die vordergründig jeden aktuellen politisch-gesellschaftlichen Bezug vermeiden und sich statt dessen den "ewigen" Fragen nach dem Sinn des Lebens und der Kunst, nach Wahrheit und Gerechtigkeit, nach Liebe und Freundschaft zuwenden – und dies alles unter dem Aspekt des "nicht mehr fernen Todes" (wie es in *Trennung*, dem vierten Satz der Michelangelo-Suite heißt). Eine Ausnahme bilden in dieser Hinsicht lediglich die *Lieder des Kapitäns Lebjadkin* op. 146, die ganz in der bis zu den *Zwei Fabeln nach Krylov* op. 4 des sechzehnjährigen Šostakovič zurückreichenden Tradition der musikalischen Satire stehen. Zwar steht auch dieser letzte vokale Zyklus Šostakovičs im Bannkreis menschlich existentieller Themen, allerdings unter einem umgekehrten, negativen Vorzeichen. In der satirisch verzerrten "Antiwelt"[2] dieser vier Lieder nach Texten aus Dostoevskijs Roman *Besy* [*Die Dämonen*] verwandelt sich die ursprüngliche Erhabenheit und Würde der Themen in eine nurmehr der Lächerlichkeit preisgegebene Karikatur, die Šostakovič nicht von ungefähr von einem "sehr unheilvollen Werk"[3] sprechen ließ.

Der größte Radius in der Wahl der behandelten Themenfelder und die umfassendste Darstellung der den Künstler bedrängenden Fragen findet sich zweifellos in der *Suite nach Worten von Michelangelo* op. 145. Hier werden die Etappen der seelischen Biographie eines ganzen Lebens in verallgemeinerter Form ausgebreitet, so daß dieses Opus, "the greatest of all Shostakovich's song cycles"[4], in textinhaltlicher Hinsicht als Summe des späten Liedschaffens gelten kann – ein Anspruch, der auch dadurch unterstrichen wird, daß dieses Werk, abgesehen von den in ihrer Andersartigkeit bereits gekennzeichneten, ein Jahr später entstandenen Dostoevskij-Vertonungen, das letzte textgebundene Werk Šostakovičs ist. Aus dem in der Michelangelo-Suite vordergründig vollzogenen Rückzug in das Persönliche erwächst dabei in beispielhafter Weise der Anspruch des Überpersönlichen, zeitlos Gültigen, der Signum und Programm des gesamten Spätwerks ist.

Im Spätwerk vertraut Šostakovič mehr und mehr der Kraft des Dichterwortes als einer selbständigen Ausdrucksebene eines Werkes. Die folgenden Erklärungen Šostakovičs verdeutlichen, wie sehr die

[2] Levaja, Tajna velikogo iskusstva, S. 327.
[3] Glikman/Šostakovič, Briefe an einen Freund, S. 326 (Brief vom 23. 8. 1974).
[4] Wilson, Shostakovich, A life remembered, S. 452.

Hilfe des inhaltlich präzisierenden Wortes zum unverzichtbaren kompositorischen Faktor wird.

> "In den letzten Jahren konnte ich mich davon überzeugen, daß Worte den Menschen besser erreichen als Musik. Leider ist das so. Wenn ich Musik und Wort verbinde, wird es schwerer, meine Intentionen falsch zu verstehen. (...) Worte sind ein gewisser Schutz vor absoluter Stupidität. Worte kann jeder Dummkopf verstehen. Eine absolute Garantie bieten sie zwar nicht, doch macht der Text die Musik leichter verständlich. (...) Die Zuhörer können Musik nicht bis ins letzte verstehen, mit Worten geht es eher."[5]

Zum einen veranschaulichen diese Passagen, von welch eminenter Wichtigkeit für Šostakovič ein "richtiges" Verstehen seiner Werke ist, zum anderen sind sie Indiz für die Intensität der Wechselbeziehung zwischen Text und Musik. Dies sanktioniert eine analytische Herangehensweise, die vom Text ausgehend nach musikalischen Analogien sucht und auf diese Weise die Spezifik einer Textvertonung offenzulegen bestrebt ist. Dabei bleibt von vornherein klarzustellen, daß Sinn und Gehalt einer Textkomposition nie und nirgends mit dem Text schlicht zusammenfallen. Die allerorten anzutreffende, in unzulässiger Weise vereinfachende musikwissenschaftliche Praxis, wonach ein Zitat des einer Komposition zugrunde liegenden Worttextes stellvertretend für den "Gehalt" des Werkes und für das, "was der Komponist uns sagen wollte", angeführt wird,[6] erweist sich – für Šostakovič ebenso wie für alle Kompositionen, die über eine bloße Textrezitation hinausgehen – als untauglich, denn sie ignoriert, was bei alleroberflächlichster Reflexion bereits zu erkennen ist: daß ein und derselbe Text auf mannigfache Weise vertont werden kann und daß mit jeder neuen Vertonung sich auch der Gehalt des Verschmelzungsproduktes aus Text und Musik zwangsläufig ändert. Allein die detaillierte Untersuchung dessen, w i e musikalisch auf einen Text reagiert wird, d. h. wie die formalen und inhaltlichen Besonderheiten eines Textes umgesetzt oder ignoriert werden, kann brauchbare Ergebnisse zeitigen.

Da die Wechselbeziehung zwischen Text und Musik auf eine komplizierte, keinesfalls eindimensionale Weise erfolgt, greift die Vorstellung, daß der in einem ersten Schritt gewählte Text in einem zweiten passend vertont wird, auch im Falle von Šostakovičs Michelangelo-Suite zu kurz, selbst wenn allem äußeren Anschein nach dem Text

[5] Volkov/Šostakovič, Zeugenaussage, S. 203f.

[6] Für eine solche Herangehensweise vgl. u.a. Kopp, Form und Gehalt der Symphonien des Dmitrij Schostakowitsch, S. 383: "Die Symphonien Nr. 13 und 14 werden hier nicht analysiert, da ihr Gehalt aus dem Text hervorgeht [...]".

hier das zeitliche Primat zukommt. Es stellen schließlich bereits die Wahl eines bestimmten Dichters und die Auslese der Gedichte kompositorische Entscheidungen dar, die im Hinblick auf ein ganz bestimmtes, möglicherweise in Ansätzen bereits vorgefertigtes musikalisches Material fallen. Jede literarische Auswahl wird sich deshalb zu einem wesentlichen Teil von der Frage leiten lassen, inwieweit ein Text dem musikalischen Potential und dem ästhetisch-moralischen Ideal eines Komponisten gerecht werden kann. Wenn Šostakovič gerade auf Michelangelo zurückgreift, so ist dies schaffenspsychologisch nur so zu erklären, daß er in dessen Gedichten am klarsten und überzeugendsten das ausgedrückt vorfindet, was er selbst als Komponist ohnehin auszudrücken beabsichtigt: "Wenn ich Musik und Wort verbinde, wird es schwerer, meine Intentionen falsch zu verstehen." Die Frage des Primats von Text oder Musik bleibt demnach – auch und gerade im vorliegenden Fall, wie Šostakovičs Äußerung indirekt bezeugt – bis zu einem gewissen Grade verschleiert, selbst wenn die Fakten der konkreten Michelangelo-Beschäftigung Šostakovičs hier einiges erhellen können und unmittelbar an die zentrale Frage nach dem musikalisch-weltanschaulichen Gehalt des Werkes heranführen.

Entstehungsumstände und Titelfrage

Die Šostakovič-Forschung befindet sich in einer günstigen Position: Zumindest ein Teil der Quellen, die Šostakovičs Beschäftigung mit Michelangelo begleitet haben, ist bekannt. Die russischen Übertragungen der in der Suite verwendeten Gedichte fand Šostakovič in dem 1964 im Moskauer Verlag *Iskusstvo* erschienenen, von Viktor N. Graščenkov herausgegebenen Sammelband *Mikelandželo. Žizn'. Tvorčestvo.* [*Michelangelo. Leben. Werk.*].[7] Laut Chentova hat der Komponist das Buch sehr aufmerksam studiert, und man darf diese umfangreiche, sehr gut ausgestattete Edition wohl als Hauptquelle der Michelangelo-Beschäftigung Šostakovičs betrachten.[8] Es handelt sich dabei um einen überaus prächtigen Band, der keinen Vergleich mit westeuropäischen Publikationen zum Thema zu scheuen braucht. Selbst das Papier ist von einer für sowjetische Verhältnisse ungewohnt guten Qualität. Der Band ist aufs reichste bebildert und enthält Schwarz-Weiß-Photographien aller bedeutenden bildschöpferischen und architektonischen Werke Michelangelos. Was die Primärquellen betrifft, so finden sich neben einer Auswahl von über 100 Gedichten außerdem zahlrei-

[7] Vgl. hierzu Glikman/Šostakovič, Briefe an einen Freund, S. 325f. (Brief vom 23. 8. 1974).

[8] Chentova, Šostakovič - Žizn' i tvorčestvo, 2. Bd, S. 564.

che Briefe Michelangelos sowie Auszüge aus wichtigen Dokumenten der Biographieschreibung aus der Feder der Zeitgenossen des Künstlers. Hinsichtlich der Sekundärquellen ist an vorderster Stelle die das Buch eröffnende umfangreiche Monographie des sowjetischen Kunsthistorikers Viktor N. Lazarev zu nennen. Im vorliegenden Zusammenhang ist von besonderer Bedeutung, daß die ausgewählten Gedichte Michelangelos von einem gut informierten, einführenden Essay des Übersetzers Abram Ėfros begleitet werden. Außerdem finden sich im Anhang zu jedem einzelnen Gedicht einige kurze historisch-biographische Anmerkungen, so daß davon auszugehen ist, daß Šostakovič über den Hintergrund der von ihm gewählten Gedichte unterrichtet war. Dies nun wirft sofort die Frage auf – und es ist dies eine der entscheidensten Fragen im Zusammenhang mit diesem Werk! –, ob es sich bei der Michelangelo-Suite um eine "Weltanschauungsmusik" im Beethovenisch-Mahlerschen Sinne handelt oder um eine historisierend-distanzierte Auseinandersetzung ohne subjektiv-bekenntnishafte Gleichnisfunktion hinsichtlich Šostakovičs eigener Lage.

Richtet man den Blick zunächst auf einige äußere Umstände der Entstehung des Werkes, so könnte man durchaus folgern, das Werk sei in einem historisch-betrachtenden Sinne zu verstehen: gewissermaßen als historischer Roman in Tönen, dessen Gegenstand Michelangelo ist. Den Anstoß, so berichtet Chentova, hätten die Erzählungen sowjetischer Musiker gegeben, die Šostakovič von den Vorbereitungen zur Feier des 500. Geburtstages des großen Renaissancekünstlers in Italien berichteten; diese Erzählungen seien es gewesen, die in Šostakovič den Plan reifen ließen, ein eigenes Werk für das anstehende Jubiläum beizusteuern.[9] Zugunsten einer solchen historisierend-distanzierten Lesart spräche vordergründig manches Detail der Entstehungsgeschichte des Werkes. So berichtet Evgenij Nesterenko, der Sänger der Uraufführung der Michelangelo-Suite, von den Schwierigkeiten, welche Šostakovič die Wahl eines Titels für das Werk bereitete:

> "Der Komponist wollte das Werk nicht Vokalzyklus nennen, er mochte diese Bezeichnung überhaupt nicht. Auch die Bezeichnung 'Suite' befriedigte Dmitri Dmitrievič nicht, er sprach davon, daß Andrej Voznesenskij den Titel 'Michelangelo-Memorial' vorgeschlagen habe, und er dachte darüber nach, ob er nicht diesen Titel verwenden sollte ..."[10]

9 Chentova, a.a.O., S. 563.

10 Nesterenko, E.: Poslednie vstreči. In: Groševa, E. und Grigor'eva, A. (Hgg.), Muzyka Rossii. Band 2. Moskau 1978. S. 331. ["Называть произведение вокальным циклом композитор не хотел - он вообще не любил этот термин. Названием 'сюита' Дмитрий Дмитриевич тоже не был удовлетворен, говорил, что А. А. Вознесенский предлагал название 'Мемориал Микеланджело', и раздумывал, не использовать ли его ..."] Gija Kančelis ein Jahr später, also 1975, aus Anlaß des 500. Geburtstages Michelangelos entstandene (rein instrumentale) Sinfonie Nr. 4 trägt übrigens den nämlichen Untertitel *In memoriam Michelangelo.*

11 Wilson, Shostakovich - A life remembered, S. 454.

12 Glikman/Šostakovič, Briefe an einen Freund, S. 173f. (Brief vom 19. 7. 1960).

Letztendlich hat sich Šostakovič gegen den Titel "Memorial" entschieden – gegen einen Titel also, der den historisierenden Anspruch für das ganze Werk quasi "von oben" zementiert hätte. Was den Komponisten bewog, sich schließlich doch für den bescheideneren Titel "Suite" zu entscheiden und damit für eine Bezeichnung, die – wie schon Evgenij Šenderovič, der Klavierbegleiter der Uraufführung, gegenüber dem Komponisten bemerkte – der Vollkommenheit der Form und dem Prinzip der Monothematik eigentlich wenig entspricht,[11] darüber kann man nur mutmaßen. Doch vielleicht verbirgt sich bereits an dieser Stelle ein erster Hinweis auf eine versteckte künstlerische Absicht. Denn neben der Abneigung gegen einen möglicherweise zu prätentiösen Titel, könnten gewiß auch Überlegungen, das innerste Wesen des Werkes betreffend, ausschlaggebend für Šostakovičs Entscheidung gewesen sein. Hätte der Titel Michelangelo-Memorial möglicherweise zu sehr die Absicht verschleiert, daß es sich bei dem Werk auch – und eigentlich – um ein Šostakovič-Memorial handeln sollte? Immerhin hat Šostakovič, wie freilich erst im Nachhinein durch Veröffentlichung des Briefwechsels mit Glikman bekannt wurde, eine so bedeutende Komposition wie das Streichquartett Nr. 8 c-Moll op. 110 als autobiographisches Gedächtniswerk konzipiert.[12] Indem Šostakovič sich für den unbestimmten Titel *Suite nach Gedichten von Michelangelo* entscheidet, läßt er die Frage des historischen Charakters zunächst offen: Michelangelo, so viel sagt der Titel in all seiner Unbestimmtheit aus, hat die Textvorlage geliefert. Aber handeln Michelangelos Gedichte in Šostakovičs Vertonung auch von Michelangelo?

Michelangelo – der Dichter

An dieser Stelle macht es sich zunächst erforderlich, unabhängig von Šostakovičs Vertonung einen Blick auf den Dichter Michelangelo und die hervorstechenden Merkmale seines poetischen Schaffens zu werfen. So unumstritten Größe und Position Michelangelos als Bildhauer, Maler und Architekt sind, so widersprüchlich ist bis heute die Bewertung des lyrischen Dichters Michelangelo geblieben. Kernpunkt der kritischen Auseinandersetzung ist die Frage nach der dichterischen Eigenständigkeit und der literarischen Qualität der Texte. Saslow faßt mit der folgenden Frage die Problematik in unverblümter Direktheit zusammen:

che Briefe Michelangelos sowie Auszüge aus wichtigen Dokumenten der Biographieschreibung aus der Feder der Zeitgenossen des Künstlers. Hinsichtlich der Sekundärquellen ist an vorderster Stelle die das Buch eröffnende umfangreiche Monographie des sowjetischen Kunsthistorikers Viktor N. Lazarev zu nennen. Im vorliegenden Zusammenhang ist von besonderer Bedeutung, daß die ausgewählten Gedichte Michelangelos von einem gut informierten, einführenden Essay des Übersetzers Abram Ėfros begleitet werden. Außerdem finden sich im Anhang zu jedem einzelnen Gedicht einige kurze historisch-biographische Anmerkungen, so daß davon auszugehen ist, daß Šostakovič über den Hintergrund der von ihm gewählten Gedichte unterrichtet war. Dies nun wirft sofort die Frage auf – und es ist dies eine der entscheidensten Fragen im Zusammenhang mit diesem Werk! –, ob es sich bei der Michelangelo-Suite um eine "Weltanschauungsmusik" im Beethovenisch-Mahlerschen Sinne handelt oder um eine historisierend-distanzierte Auseinandersetzung ohne subjektiv-bekenntnishafte Gleichnisfunktion hinsichtlich Šostakovičs eigener Lage.

Richtet man den Blick zunächst auf einige äußere Umstände der Entstehung des Werkes, so könnte man durchaus folgern, das Werk sei in einem historisch-betrachtenden Sinne zu verstehen: gewissermaßen als historischer Roman in Tönen, dessen Gegenstand Michelangelo ist. Den Anstoß, so berichtet Chentova, hätten die Erzählungen sowjetischer Musiker gegeben, die Šostakovič von den Vorbereitungen zur Feier des 500. Geburtstages des großen Renaissancekünstlers in Italien berichteten; diese Erzählungen seien es gewesen, die in Šostakovič den Plan reifen ließen, ein eigenes Werk für das anstehende Jubiläum beizusteuern.[9] Zugunsten einer solchen historisierend-distanzierten Lesart spräche vordergründig manches Detail der Entstehungsgeschichte des Werkes. So berichtet Evgenij Nesterenko, der Sänger der Uraufführung der Michelangelo-Suite, von den Schwierigkeiten, welche Šostakovič die Wahl eines Titels für das Werk bereitete:

> "Der Komponist wollte das Werk nicht Vokalzyklus nennen, er mochte diese Bezeichnung überhaupt nicht. Auch die Bezeichnung 'Suite' befriedigte Dmitri Dmitrievič nicht, er sprach davon, daß Andrej Voznesenskij den Titel 'Michelangelo-Memorial' vorgeschlagen habe, und er dachte darüber nach, ob er nicht diesen Titel verwenden sollte ..."[10]

9 Chentova, a.a.O., S. 563.

10 Nesterenko, E.: Poslednie vstreči. In: Groševa, E. und Grigor'eva, A. (Hgg.), Muzyka Rossii. Band 2. Moskau 1978. S. 331. ["Называть произведение вокальным циклом композитор не хотел - он вообще не любил этот термин. Названием 'сюита' Дмитрий Дмитриевич тоже не был удовлетворен, говорил, что А. А. Вознесенский предлагал название 'Мемориал Микеланджело', и раздумывал, не использовать ли его ..."] Gija Kančelis ein Jahr später, also 1975, aus Anlaß des 500. Geburtstages Michelangelos entstandene (rein instrumentale) Sinfonie Nr. 4 trägt übrigens den nämlichen Untertitel *In memoriam Michelangelo.*

Letztendlich hat sich Šostakovič gegen den Titel "Memorial" entschieden – gegen einen Titel also, der den historisierenden Anspruch für das ganze Werk quasi "von oben" zementiert hätte. Was den Komponisten bewog, sich schließlich doch für den bescheideneren Titel "Suite" zu entscheiden und damit für eine Bezeichnung, die – wie schon Evgenij Šenderovič, der Klavierbegleiter der Uraufführung, gegenüber dem Komponisten bemerkte – der Vollkommenheit der Form und dem Prinzip der Monothematik eigentlich wenig entspricht,[11] darüber kann man nur mutmaßen. Doch vielleicht verbirgt sich bereits an dieser Stelle ein erster Hinweis auf eine versteckte künstlerische Absicht. Denn neben der Abneigung gegen einen möglicherweise zu prätentiösen Titel, könnten gewiß auch Überlegungen, das innerste Wesen des Werkes betreffend, ausschlaggebend für Šostakovičs Entscheidung gewesen sein. Hätte der Titel Michelangelo-Memorial möglicherweise zu sehr die Absicht verschleiert, daß es sich bei dem Werk auch – und eigentlich – um ein Šostakovič-Memorial handeln sollte? Immerhin hat Šostakovič, wie freilich erst im Nachhinein durch Veröffentlichung des Briefwechsels mit Glikman bekannt wurde, eine so bedeutende Komposition wie das Streichquartett Nr. 8 c-Moll op. 110 als autobiographisches Gedächtniswerk konzipiert.[12] Indem Šostakovič sich für den unbestimmten Titel *Suite nach Gedichten von Michelangelo* entscheidet, läßt er die Frage des historischen Charakters zunächst offen: Michelangelo, so viel sagt der Titel in all seiner Unbestimmtheit aus, hat die Textvorlage geliefert. Aber handeln Michelangelos Gedichte in Šostakovičs Vertonung auch von Michelangelo?

Michelangelo – der Dichter

An dieser Stelle macht es sich zunächst erforderlich, unabhängig von Šostakovičs Vertonung einen Blick auf den Dichter Michelangelo und die hervorstechenden Merkmale seines poetischen Schaffens zu werfen. So unumstritten Größe und Position Michelangelos als Bildhauer, Maler und Architekt sind, so widersprüchlich ist bis heute die Bewertung des lyrischen Dichters Michelangelo geblieben. Kernpunkt der kritischen Auseinandersetzung ist die Frage nach der dichterischen Eigenständigkeit und der literarischen Qualität der Texte. Saslow faßt mit der folgenden Frage die Problematik in unverblümter Direktheit zusammen:

11 Wilson, Shostakovich - A life remembered, S. 454.

12 Glikman/Šostakovič, Briefe an einen Freund, S. 173f. (Brief vom 19. 7. 1960).

"Is the poetry on a par with Michelangelo's visual art, valuable in its own right in quality and the artist's commitment, or is it rather of interest as the virtually unmediated personal confession of an amateur who is worth our attention primarily because of his other achievements?"[13]

Die kritische Auseinandersetzung mit Michelangelos literarischer Hinterlassenschaft weist erhebliche Divergenzen auf. Dies beginnt bei der Bewertung des sprachlich-formalen Niveaus. Die moderne Sprachwissenschaft stellt zuweilen eine gewisse Dunkelheit, ja Willkür der Gedankengänge als Resultat großer syntaktischer Freiheiten fest. Während die einen in der kühnen sprachlichen Expressivität und der aufgetürmten Künstlichkeit mancher Wendungen einen spezifisch michelangelesken Stil und ein weit in die Zukunft reichendes Experiment sehen und die Besonderheiten dieses Stils zurückführen auf die Forderungen, die das gedankliche Material stellt, führen andere auch eine vergleichsweise bescheidenere literarische Begabung Michelangelos oder sogar Mängel der sprachlichen Beherrschung in Feld.[14] Ein gewisses Unbehagen an der zuweilen auftretenden Rauheit und Ungeschliffenheit der auch vor der Verwendung vulgärer Ausdrücke nicht zurückschreckenden Sprache Michelangelos läßt sich übrigens sehr weit zurückverfolgen. Die erste umfangreiche Ausgabe der Gedichte Michelangelos, die ein halbes Jahrhundert nach dem Tod des Autors durch einen Großneffen des Künstlers erfolgte, weist abgesehen von weitreichenden inhaltlichen Eingriffen auch eine Vielzahl von eigenmächtigen stilistischen Änderungen durch den Herausgeber auf. Diese Eingriffe sind so gravierend, daß die modernere, urtextorientierte Literaturwissenschaft nicht umhin kommt, in diesem Zusammenhang von "einem der schamlosesten literarischen Unterschleife"[15] zu sprechen. Auf inhaltlicher Ebene läßt sich solch ein Eingriff durch die Absicht erklären, unliebsame, problematische Inhalte zu kaschieren; auf sprachlich-formaler Ebene sind die Eingriffe motiviert von dem Willen, stilistisch zu glätten und Extreme zu vermeiden. In dieser verstümmelten Form wurde das dichterische Werk Michelangelos bis weit ins 19. Jahrhundert hinein rezipiert.

[13] Saslow, The poetry of Michelangelo, S. 2.

[14] So meint etwa Saslow (a.a.O., S. 39): "In comparison to Michelangelo's artistic genius, his literary talent was genuine but modest" und macht außerdem geltend, des Künstlers Sprache sei manchmal "ungrammatical to the point of obscurity". Im Gegensatz dazu betont Engelhard (Michelangelo - Sämtliche Gedichte, S. 375f.): "Seine [i.e. Michelangelos] Verstöße gegen die geltenden Formen und Formgesetze waren nicht Ausdruck einer Unfähigkeit, sondern die Folge eines völlig anders gerichteten Ausdruckswillens."

[15] Witte, Zu Michelangelo Buonarotti's Gedichten, S. 22.

Man ahnt bereits, was die Gedichte dann im Detail bestätigen werden: Šostakovič hat es sich nicht leicht gemacht, als er Michelangelo wählte, denn es handelt sich durchaus nicht um Texte eines unangefochtenen Klassikers. Wenn auch die Šostakovič als Textgrundlage dienende russische Übertragung von Abram Ėfros zwangsläufig manche Schroffheit glättet, manche Undeutlichkeit klärt, so sind doch allerorten noch die Male zu spüren, die der Kampf mit dem geistigen Material, das Ringen um die letzten, höchsten Fragen des Seins in den Gedichten hinterlassen haben. Es ist die Einschätzung eines Zeitgenossen Michelangelos, des Dichters Francesco Berni (1498-1535), welche in wohl unüberbietbarer Prägnanz und Kürze das Wesentliche des lyrischen Schaffens Michelangelos umreißt: "Ihr sagt nur Worte, aber er sagt Dinge."[16]

Die literarische Produktion Michelangelos, die sich nach heutigen Kenntnissen auf etwa dreihundert Gedichte, insbesondere Sonette und Madrigale, beläuft, hat den Künstler nahezu sein ganzes Leben lang begleitet. Die frühesten erhaltenen Gedichte stammen von dem etwa Achtundzwanzigjährigen. Die letzten überlieferten Verse datieren von ca. 1560. Michelangelo war zu diesem Zeitpunkt 85 Jahre alt; vier Jahre später starb er. (Beiläufig sei hier angemerkt, daß die Auswahl, die Šostakovič für seine Suite trifft, sich nicht nur hinsichtlich der Themen als ein Querschnitt durch die für Michelangelo wichtigsten und häufigsten Themenfelder innerhalb des poetischen Werkes erweist, sondern daß auch die wichtigsten Lebensphasen des Renaissance-Künstlers bedacht werden: Šostakovič vertont Texte sowohl des frühen wie auch des mittleren und späten Michelangelo.)

Der *homo universale* Michelangelo hat zuweilen selbst sein mangelndes Talent als Dichter beklagt und seine poetischen Schöpfungen als "Nichtigkeiten" herabgesetzt,[17] doch läßt eine ganze Reihe von Faktoren glaubhaft darauf schließen, daß er seinem Schaffen auf diesem Gebiet durchaus einiges Gewicht zuerkannte. So weist bereits die Tatsache, daß zahlreiche Gedichte wiederholten Umarbeitungen und Revisionen unterzogen wurden – bis zu dreizehn verschiedene Fassungen lassen sich für ein Gedicht nachweisen[18] – auf den hohen künstlerischen Anspruch hin, dem sich Michelangelo auch in seinen Gedich-

[16] ["Ei dice cose, et uoi dite parole"]. Deutsche Übersetzung hier zit. nach Engelhard, Michelangelo - Sämtliche Gedichte, S. 376.

[17] "Und als ... ich unter meinen Papieren kramte, da fiel mir eine große Anzahl jener Nichtigkeiten in die Hände, die ich Euch ehedem zu übersenden pflegte. Davon gebe ich Euch vier mit, die ich vielleicht schon früher Euch übersandt habe. Ihr werdet mit Recht bemerken, daß ich alt und ein Narr sei." Zit. nach Frey, Die Briefe des Michelagniolo, S. 152 (Brief von April-Juni 1547 an Giovan Francesco Fattucci).

[18] Frey, Die Dichtungen des Michelagniolo, S. XXVI.

ten unterwarf. Außerdem verfolgte Michelangelo in den 1540er Jahren immerhin den Plan, unter Mithilfe einiger Freunde eine Sammlung von mehr als hundert seiner Gedichte zu veröffentlichen; dieses Vorhaben wurde dann allerdings unvollendet abgebrochen.[19] Schließlich und vor allem spricht die im folgenden noch genauer zu betrachtende thematische Substanz der Gedichte für die unbedingte Ernsthaftigkeit des Dichtens, die zweifellos weit über das von dem Michelangelo-Schüler und Biograph Condivi überlieferte "Vergnügen"[20] hinausgeht, sondern vielmehr einem inneren Zwang nach reflektierender Bewältigung aller die Seele des Künstlers bewegenden Dinge entspringt. Vielen Gedichten eignet der Zug zum Bekenntnishaften, denn das gewaltige expressive Potential der Gedichte rührt seinem Ursprung nach wesentlich von einer literarisch nur sublimierten Selbstbessenheit her – einer Selbstbesessenheit, die nicht zuletzt ein Ausdruck des neuen, ichzentrierten Bewußtseins ist, wie es die Renaissance ausbildete. In diesem Sinne ist das literarische Schaffen Michelangelos zugleich eine umfangreiche, kaum zu überschätzende Quelle biographischer und autobiographischer Dokumentation, die in ihrer Genauigkeit und ihrem Umfang als einzigartig für ihre Zeit gelten muß. Saslow bezeichnet gar das gesamte Schaffen Michelangelos, sowohl das dichterische als auch das bildschöpferische, als "Selbstporträt".[21]

Ein solcher Ich-Bezug läßt sich natürlich nicht in jedem einzelnen Fall problemlos nachweisen, schon gar nicht im bildhauerischen und malerischen Werk. Die Ausrichtung der thematischen Schwerpunkte der Gedichte legt jedoch tatsächlich eine starke Identifikation des schaffenden Subjekts mit dem literarisch überformten weltanschauli-

[19] Zu Lebzeiten Michelangelos wurden letztendlich nur elf seiner Gedichte gedruckt. Allerdings zirkulierten mehrere Abschriften seiner Gedichte. Vgl. hierzu Rauhut, Michelangelo - Hundert Gedichte, S. 320 u. 371.

[20] In dem von Ascanio Condivi, einem Schüler Michelangelos, verfaßten *Leben des Michelangelo Buonarotti* heißt es an der betreffenden Stelle (hier zit. nach Hinderberger, Michelangelo - Lebensberichte, Gedichte, Briefe, S. 35): "Daraufhin schuf er in dieser Kunst [gemeint ist die Malerei] eine Zeitlang fast nichts, da er sich dem Lesen der Dichter und Redner hingab und zu seinem Vergnügen Sonette schrieb, bis er, als Papst Alexander VI. starb, von Papst Julius II. nach Rom berufen wurde ..." Michelangelos Anteil an dieser Biographie ist aller Wahrscheinlichkeit nach sehr groß; Frey zufolge (Die Dichtungen des Michelagniolo, S. XXIII) hat Michelangelo "ihre Abfassung überwacht, stellenweise geradezu diktiert".

[21] Saslow, The poetry of Michelangelo, S. 5: "His theoretical statements leave no doubt that all of Michelangelo's art, whether written or visual, is in some sense a self-portrait." Ähnliche Überzeugungen äußert auch Frey (Die Dichtungen des Michelagniolo, S. X), wenn er Michelangelos Gedichte als "biographisch-psychologisches Material vornehmster Art" verstehen möchte. Einzelne Forscher vertreten allerdings diesbezüglich auch eine gegenteilige Meinung, so etwa Girardi (Rauhut, a.a.O., S. 322), der in den Gedichten "im wesentlichen das Ergebnis des Nachdenkens und der literarischen Imagination" sieht.

chen Substrat der Gedichte nahe. Im wesentlichen sind es die folgenden Themenkreise, die sich als gedankliche Zentren in Michelangelos poetischem Werk herauskristallisieren: Liebe als irdische und göttliche Erscheinung; Zeit und Tod; Kunst, Künstler, Schöpfertum; schließlich der christliche Glaube und die Hoffnung auf Erlösung. Diesen Angelpunkten lassen sich nahezu alle Gedichte entsprechend zuordnen. Bemerkenswert ist dabei der durchweg anzutreffende hohe moralische Anspruch und das Ringen um Aussagen von bleibendem Wert. Die Suche nach dem Allgemeingültigen führt bei Michelangelo häufig zu einer Umformung biographisch ganz konkret bedingter Ausgangspunkte in philosophisch abstrakte Überlegungen und zu dem Versuch, subjektives Erleben künstlerisch-geistig zu objektivieren. Es ist nicht zuletzt diese spezifische Eigenschaft der Dichtung Michelangelos, die sie ihre Aussagefähigkeit noch in einer Jahrhunderte entfernten Zeit bewahren läßt und ein Verstehen, ja – wie im Falle Šostakovičs – sogar eine weitgreifende schöpferische Identifikation auch unter völlig veränderten kulturellen, sozialen und politischen Rahmenbedingungen ermöglicht.

Schöpferische Identifikation und autobiographische Konfession. Zur Beziehung zwischen lyrischem und musikalischem Ich

Der Begriff der schöpferischen Identifikation führt unmittelbar zu Šostakovičs Michelangelo-Suite zurück und stellt erneut die Frage in den Mittelpunkt, inwieweit Michelangelos Texte im Prozeß der Vertonung zum Sprachrohr ureigenster Reflexionen und Bekenntnisse Šostakovičs werden. Dieser Frage wächst schon deshalb besondere Bedeutung zu, weil in jedem der von Šostakovič ausgewählten Gedichte ein lyrisches Ich zugegen ist und die Michelangelo-Suite infolgedessen eine größere textliche Unmittelbarkeit besitzt als etwa die in mehreren Punkten verwandte 14. Sinfonie. Wenn in dem letzteren, zweifellos aus einer tiefen persönlichen Betroffenheit heraus entstandenen Werk textlich dennoch eine gleichsam objektivierende Distanz dadurch gegeben ist, daß vom Tod immer wieder im Zusammenhang mit dritten Personen die Rede ist – seien es die "hundert Heißverliebten" im ersten, Lorelei und Bischof im dritten, Donkosaken und Sultan von Konstantinopel im achten, Delvig im neunten Satz –, so ist die Perspektive in der Michelangelo-Suite dagegen immer unmittelbar auf das jeweilige lyrische Ich bezogen.

Nun muß freilich eingeschränkt werden, daß sich jedes Kunstwerk zwangsläufig kraft seines Kunstseins von seinem Autor löst und somit die Frage, was sein Schöpfer auszudrücken beabsichtigte und worin seine "authentische", private Überzeugung bestehe, in eine Position

vorerst sekundären Ranges verweist. Šostakovič selbst hat diesen Sachverhalt ironisierend in dem auf Texte von Saša Černyj komponierten Liedzyklus *Satiren* op. 109 dargestellt, wenn er im ersten Lied dieses fünfsätzigen Werkes die hermeneutische Binsenweisheit verarbeitet, daß das Ich eines literarischen Textes nicht mit dem Ich seines Autors zusammenfällt.[22] Doch der Terminus der schöpferischen Identifikation zielt auch gar nicht darauf ab, die Identität zwischen lyrischem Ich und musikalischem Ich, realem Ich des Gedichtautors und realem Ich des Komponisten zu behaupten – diese vier Ebenen bleibt es in jedem Fall zu differenzieren. Schöpferische Identifikation heißt vielmehr: partielle Überschneidung der vier Ich-Ebenen (nicht aber Deckungsgleichheit!). Schöpferisch ist diese Art der Identifikation deshalb zu nennen, weil es eine auswählende, künstlerisch reflektierte, nur partielle Identifikation ist, die mit diesem Terminus beschrieben werden soll. Die Aufgabe, vor der sich nun eine musikwissenschaftliche Analyse sieht (trotz aller Bemühungen um Objektivität wird sie zwangsläufig als fünfte Ich-Ebene zusätzlich das Subjekt ihres Autors hinzufügen!), besteht gerade darin, die Überschneidungsflächen zwischen den einzelnen Ebenen kenntlich zu machen und die Koordinaten ihrer Berührungspunkte zu bestimmen.

Zurück noch einmal zu Georgiades. In der eingangs bereits zitierten Studie *Musik und Sprache* benennt der berühmte Musikforscher zwei grundsätzliche Betrachtungsmöglichkeiten der Annäherung an ein musikalisches Werk: Der abendländischen Musik als "isoliertem, autonom-ästhetischem Phänomen, als tönender Gestalt" stehe zugleich Musik "als etwas im allgemeinen Geistig-Menschlichen Verwurzeltes" gegenüber.[23] Die Untersuchung des Verhältnisses eines Textes zu der durch ihn konditionierten Musik stellt dabei eine denkbar günstige Voraussetzung für den zweiten Zugang dar; denn Sprache "weist durch den Bedeutungszusammenhang über den Bereich des Ästhetisch-Autonomen ausdrücklich hinaus."[24] Die Untersuchung der Wechselbeziehung von Text und Musik kann

[22] Der Titel *Kritiku* [*An den Kritiker*] macht unmißverständlich die Zielrichtung des Spottes deutlich. Vertont in einer Schlichtheit, die ans Banale grenzt, liest sich der Text, der vielleicht auch als eine Art Schutzbrief für eventuelle Schwierigkeiten mit der Zensur intendiert war, wie folgt: "Wenn ein Dichter beim Beschreiben einer Dame anfängt: 'Ich ging die Straße entlang. Das Korsett zwickte in den Seiten', - so darfst du hier das 'Ich' natürlich nicht einfach so verstehen, daß sich hinter dem, der das schrieb, eine Dame verbirgt. Ich werde dir in aller Freundschaft die Wahrheit verraten: Der Dichter ist ein Mann, und sogar mit Bart." ["Когда поэт, описывая даму, начнет: 'Я шла по улице. В бока впился корсет', – здесь 'я' не понимай, конечно, прямо – что, мол, под дамою скрывается поэт. Я истину тебе подружески открою: поэт – мужчина и даже с бородою."]

[23] Georgiades, a.a.O., S. 2f.

[24] Georgiades, a.a.O., S. 3.

deshalb auch im Falle von Šostakovičs Michelangelo-Suite als Königsweg zu jenen Fragen dienen, die Antwort suchen auf das Rätsel des "Geistig-Menschlichen" bei Šostakovič – die also versuchen, über die musikalisch-literarische Analyse bis zur Ebene des psychologischen Ichs in seiner geistig-menschlichen Wesenheit vorzudringen.

Ein solcher Zugang freilich setzt hypothetisch voraus, daß Šostakovič die Gedichte Michelangelos subjektiv-bekenntnishaft behandelt. In der Tat ist sich die jüngere Šostakovič-Forschung weitgehend einig in Bezug auf den autobiographischen Charakter der Michelangelo-Suite und damit indirekt auch in Bezug auf die subjektiv-bekenntnishafte Behandlung des Textes. Chentova spricht von einem "Selbstporträt, dessen unbarmherzige Aufrichtigkeit aus der Nähe des Todes erwächst" ["Шостакович создавал автопортрет с той беспощадной искренностью, которую дало ощущение жизненного финала."]; Meyer sieht in der Suite aufgrund von "Auswahl und Zusammenstellung der Texte ... ein Werk mit deutlich autobiographischen Zügen"; Redepenning zählt die Michelangelo-Suite zusammen mit den Blok- und Cvetaeva-Vertonungen zu Šostakovičs "large autobiographical song-cycles"; und Grönke interpretiert das Werk als "Bekenntnis zur eigenen künstlerischen Laufbahn mit all ihren Licht- und Schattenseiten".[25] Doch wie gelangt man von Šostakovičs Komposition zu dem, was Georgiades als das "im allgemeinen Geistig-Menschlichen Verwurzelte" bezeichnet? Immerhin verbirgt sich hinter dem gewaltigen Zeitintervall von fast fünfhundert Jahren, das zwischen der Entstehung der Texte Michelangelos und ihrer Vertonung durch Šostakovič liegt, ein solches Ausmaß an kulturgeschichtlichen und politisch-gesellschaftlichen Umwälzungen, daß sich natürlich die Frage stellt, auf welche Weise es zwischen der Ebene des lyrischen Ichs der Gedichte Michelangelos und der Ebene des musikalischen Ichs der Suite zu "Überschneidungen" kommen kann. Mit anderen

[25] Chentova, Šostakovič - Žizn' i tvorčestvo. 2. Bd., S. 564f.; Meyer, Schostakowitsch [1995], S. 518; Redepenning, 'And art made tongue-tied by authority', S. 211; Grönke, Kunst und Künster in Šostakovičs späten Gedichtvertonungen, S. 334. Eine detaillierte Analyse der gesamten Michelangelo-Suite steht bis heute aus. Am tiefgründigsten und detailgenauesten beschäftigt sich Grönke unter der übergeordneten Frage nach der Darstellung von Kunst und Künstler im textbezogenen Spätwerk Šostakovičs mit der Michelangelo-Suite, ohne allerdings alle elf Sätze des Werkes einzubeziehen. Zu nennen sind ferner die Ansätze, die sich in den Arbeiten von Levaja (Tajna velikogo iskusstva) und Longman (Expression and structure) finden. Doch behandeln beide Autoren das Werk jeweils nur im Überblick und aus einer auf größere Zusammenhänge gerichteten Perspektive, so daß Feinheiten, betreffend das Verhältnis von Text und Musik, kaum ausgeführt werden. Es ist nicht zuletzt diese empfindliche Lücke in der analytischen Beweisführung der autobiographischen Bedingtheit des Werkes, die mit der vorliegenden Studie geschlossen werden soll.

Worten: Wie lassen sich die Handlungsebenen der Gedichte aktualisieren und mit der Gegenwart Šostakovičs einschließlich all ihrer ideologischen, politischen und persönlich-geistigen Implikationen in Einklang bringen? Michelangelos weltanschauliches Fundament, ein – wie es Girardi definiert – Konglomerat aus "nicht klerikalem Katholizismus, einer gemischt neoplatonischen und aristotelischen Philosophie und demokratischem Geist"[26], ist schließlich, wenn auch mit unterschiedlicher Schwerpunktsetzung, in jedem einzelnen der von Šostakovič gewählten Gedichte unterschwellig vorhanden. Damit aber sind interpretatorische Konflikte vorprogrammiert, denn mit bruchloser Direktheit lassen sich die Ergebnisse der literarischen Analyse nicht mit der musikalischen Analyse und mit den übrigen Quellenbefunden (andere Werke Šostakovičs; Briefe, Memoiren und offizielle Verlautbarungen Šostakovičs; Zeitzeugenaussagen) vereinbaren. Andererseits: Hat man sich einmal entschlossen, das Werk als subjektivbekenntnishafte künstlerische Äußerung zu untersuchen, so ist man zu Konsequenz verpflichtet. Problematische Textpassagen lassen sich nicht einfach übergehen, auch wenn ein solches selektives Verfahren häufig mit großer Unbekümmertheit angewandt wird. So achtlos Šostakovič zuweilen mit dem Wort umging, wenn er seinen Namen für "offizielle" Aufsätze und Reden hergab, so bedachtsam und wahrhaftigkeitsbesessen war Šostakovič im Gegensatz dazu bei der Wahl der Texte für seine zentralen Werke. Aus der sich nicht zuletzt im musikalischen Detail niederschlagenden künsterischen Qualität eines Werkes wie der Michelangelo-Suite erwächst denn auch die Notwendigkeit, den vom Komponisten gewählten Text detailliert und ohne Ausnahmen hinsichtlich seiner auf Šostakovič bezogenen aktuellen Relevanz und seiner möglichen Gleichnisfunktion zu überprüfen. Das dabei in Frage kommende analytische Verfahren ist ein assoziatives: Michelangelos Texte werden über ihre konkrete, historisch-biographisch verifizierbare Aussage hinaus als Träger einer symbolischen, gleichnishaften Bedeutung untersucht.

Zweierlei Berechtigung kann für ein solches Verfahren angeführt werden. Zum einen erweisen sich die entsprechenden Gedichte Michelangelos als prädestiniert für eine metaphorisch verallgemeinernde Lesart, weil sie grundsätzliche, zeitlos gültige Probleme des Menschen behandeln: Geändert hat sich in den Jahrhunderten, die zwischen der Entstehung der Gedichte Michelangelos und ihrer Vertonung durch Šostakovič liegen, zwar die Gesellschaftsordnung, nicht aber der Mensch selbst in seinen wesentlichen Charaktermerkmalen. Vom Menschen und der Menschbedingtheit der gesellschaftlichen Zustände

[26] Zit. nach Erpel, Ich - Michelangelo, S. 294.

ausgehend, ermöglicht die Interpretation der Gedichte Michelangelos in Šostakovičs Vertonung sogar umgekehrt eine Offenlegung von teilweise frappierenden Parallelen in den gesellschaftlichen Zuständen unterschiedlicher politischer Ordnungen. (Quasi als Beiprodukt der Text-Musik-Analyse werden auch die insbesondere in den letzten Jahren widersprüchlich diskutierten Fragen nach Šostakovičs weltanschaulichen und moralischen Überzeugungen tangiert; der namentlich in der englischsprachigen Šostakovič-Forschung erbittert geführten Debatte um den politischen Standpunkt des Komponisten dürften in diesem Zusammenhang durchaus einige neue Gesichtspunkte hinzugefügt werden.) Zum zweiten mag als Berechtigung für das Verfahren einer textbezogen assoziativen Analyse angeführt werden, daß die Rezeption von Kunst, insbesondere von Literatur, unter den Bedingungen der sowjetischen Kultur- und Innenpolitik vielfach auf eine Weise erfolgte, die mit größter (im Westen nicht immer nachzuvollziehender) Sensibilität nach gleichnishaften Doppeldeutigkeiten, nach versteckten Anspielungen auf aktuelle Gegebenheiten und symbolisch verbrämter Kritik an der Realität suchte – mit einem Wort: die ein ganzes System entwickelte, "zwischen den Zeilen" zu lesen und vom künstlerisch Abstrakten Parallelen zum lebenswirklich Konkreten zu ziehen. Eine gleichnishafte Interpretation der von Šostakovič vertonten Gedichte ist deshalb auch in einem historischen Sinne "korrekt" und sinnvoll, denn sie orientiert sich methodisch an jenen Bedingungen der Rezeption und Produktion von Kunst, die das Entstehen der Michelangelo-Suite zu einem Teil gewiß mitgeprägt haben.

Die Michelangelo-Suite – ein Werk des politischen Protests?

Es liegt auf der Hand, daß die kompositorische Beschäftigung mit Michelangelo nicht jenen Forderungen entsprach, die das für die sowjetische Kunst auch in den 1970er Jahren unvermindert verbindliche Konzept einer sozialistisch realistischen Kunst vom gesellschaftlich engagierten Künstler einforderte. Andererseits aber lastete über Michelangelo auch durchaus nicht das Verdikt, *persona ingrata* im sowjetischen Kulturleben zu sein. Immerhin erscheinen von 1964 bis 1975 – also in den Jahren, die zwischen den Feiern zum 400. Todestag und zum 500. Geburtstag des Renaissance-Künstlers liegen – in der Sowjetunion 16 Buchpublikationen zu Michelangelo, darunter mehrere Romane.[27] Auch die immer ein Spiegelbild des vorherrschenden politi-

[27] Vgl. hierzu Ežegodnik knigi SSSR, Jahrgänge 1964-1975. Der hohe Anteil, den Romane an den Veröffentlichungen haben, ist Indiz für die Popularität Michelangelos. Während wissenschaftliche Werke wie die oben zitierte Publikation

schen Zeitgeistes abgebenden Ausgaben der *Bol'šaja Sovetskaja Ėnciklopedija* (1926-1948, 1950-58, 1970-78) bestätigen, daß Michelangelo zu jenen Künstlern der Vergangenheit gezählt wurde, deren Bedeutung zu keiner Zeit in Frage gestellt wurde. Während sich die 3. Ausgabe einer wertenden Einordnung enthält und sachlich-korrekt Werke und biographische Details auflistet,[28] würdigt die 1. Ausgabe in dem entsprechenden (zur Zeit des großen Stalinschen Terrors erschienenen) Band Michelangelo als "einen der höchsten Punkte in der Entwicklung der Weltkunst, sowohl in seiner Vielseitigkeit als auch in der Tiefe des Ideengehalts und der Vollkommenheit der Form." Bemerkenswert ist die im gleichen Artikel zu findende Begründung der Aktualität Michelangelos auch für die sowjetische Kunst und Gesellschaft:

> "Für uns hat die Kunst Michelangelos eine ganz außergewöhnliche Bedeutung, da sie, wie keine andere Kunst der Vergangenheit, zutiefst im Einklang mit den hohen Ideen des sozialistischen Humanismus und dem heroischen Geist unserer Wirklichkeit steht."[29]

Selbst 1954 – die "Kampagne gegen Kosmopolitismus und Speichelleckerei vor dem Westen" ist kaum verebbt – wird das Werk Michelangelos in der 2. Ausgabe der *Bol'šaja Sovetskaja Ėnciklopedija* zu "den größten Höhenflügen des menschlichen Genius"[30] gezählt; angesichts der Tatsache, daß die genannte, im Zusammenhang mit der Formalismus-Debatte eröffnete Kampagne zu teilweise stark nationalistischen Tendenzen geführt hatte, die die geistige Überlegenheit Rußlands sogar rückwirkend in zum Teil grotesker Weise postulierten und alles Westliche mit Argwohn bedachten, mutet dies zunächst durchaus erstaunlich an.[31] Das Interesse an Michelangelo aber läßt sich leicht begrün-

Graščenkovs (Mikelandželo - Žizn' - Tvorčestvo) in kleinen Auflagen erscheinen, geht die Auflage einiger der Michelangelo-Romane in mehrere Hunderttausende.

[28] A.a.O., Bd. 16 (1974), Sp. 632ff.

[29] A.a.O., Bd. 39 (1938), Sp. 327ff. ["Творчество М. знаменует одну из высших точек в развитии мирового искусства как по своей разносторонности, так и по глубине идейного содержания и совершенству формы. (...) Для нас искусство М. имеет совершенно исключительное значение, поскольку оно, как ни одно искусство прошлого, глубоко созвучно высоким идеям социалистического гуманизма и героическому духу нашей действительности."]

[30] A.a.O., Bd. 27 (1954), S. 420. ["Творчество М. – это один из высочайших взлётов человеческого гения ..."]

[31] Die solcherart vollzogene Vereinnahmung russischen Geistes bezog sich gleichermaßen auf Kunst und Wissenschaft. Šostakovič (Volkov/Šostakovič, Zeugenaussage, S. 193) spielt auf diese Kampagne an, wenn er die mangelnde Kenntnis westlicher Musikliteratur unter Kollegen und Studenten voller Bitterkeit und zugleich nicht ohne Sarkasmus kritisiert und in diesem Zusammenhang die in der Sowjetunion damals verbreitete ironische Bemerkung "Rußland ist die Heimat der Elefanten" zitiert.

den: Ebenso wie etwa Beethoven wurde Michelangelo immer als "internationalistischer" Vorkämpfer für die Rechte der unterdrückten Menschheit vereinnahmt – eine Funktionalisierung, die das "Defizit seiner Abstammung" aufhob.[32] Und wenn an Michelangelos Kunst vor allem die titanische Monumentalität, seine Natürlichkeit und Volksverbundenheit gerühmt werden, so sind dies nicht zufällig eben jene Kriterien, die vielfach auch Maßstab für die sowjetische Kunst sind.

Michelangelo ist demnach zwar keinesfalls eine "lobheischende" Wahl; allerdings auch keine von vornherein politisch konfliktträchtige. Ohnehin wäre es verfehlt, die Tatsache, daß die Texte Michelangelos ob ihrer Abstraktheit denkbar günstige Voraussetzungen für verschlüsselte Botschaften bieten, einseitig in einem politischen Sinne zu interpretieren. Dazu sind die behandelten Themen in den ausgewählten Gedichten viel zu breitgefächert. Wenn sich Šostakovič so vielschichtigen, zum Teil rätselhaften Texten wie denen Michelangelos zuwendet, so dürfte dahinter weniger die Absicht stehen, sich aus politisch motivierter "Vorsorge" eine Möglichkeit des Rückzugs hinter die Geschichtlichkeit der Texte offenzuhalten. Viel wahrscheinlicher ist, daß Šostakovič eine eventuelle autobiographische Absicht mit Hilfe der Texte Michelangelos verschlüsselt und objektiviert, um jenen Interpretationen den Boden allzu großer Gewißheit zu entziehen, die seiner Persönlichkeit und seinem Innersten zu nahe zu kommen suchen – vielleicht auch aus dem Wissen darum, daß ein Werk, das bis in letzte dechiffrierbare Abbildung biographischer Umstände ist, seinen Status und seine Verführungskraft als Kunstwerk einbüßt.[33]

[32] Auch Šostakovičs offizielle Ankündigung seiner Michelangelo-Suite (Leningradskaja Pravda, 24. 12. 1974, hier zit. nach Luk'janova, Schostakowitsch, S. 187) liest sich in diesem Sinne: "Dieser Mann ist nicht nur ein Italiener, er gehört allen Völkern – so wirkt Michelangelos Erscheinung. Seine Dichtkunst fesselt durch tiefe psychologische Gedanken, durch einen ungewöhnlichen Humanismus und durch großartige Urteile über das Schaffen und die Liebe."

[33] So ist zum Beispiel ein Werk wie die lange Zeit verschollene, erst 1989 uraufgeführte halbszenische Kantate *Antiformalistischer Rayok* (1948?) von großer Bedeutung für die Bewertung des politischen Selbstverständnisses Šostakovičs. Den berüchtigten historischen Beschluß vom 10. 02. 1948 musikalisch ins Lächerliche ziehend, nicht zuletzt durch Verwendung von Textauszügen aus Reden u.a. von Stalin und Ždanov, wird dieses Werk immer ein faszinierendes Zeitdokument bleiben: Als autonomes Kunstwerk aber kann es nur eine eingeschränkte Bedeutung besitzen, weil das Maß der historischen Konkretheit des Stückes seinen Kunstcharakter überwiegt.

Die beiden Fassungen der Suite

Die Suite nach Versen von Michelangelo liegt in zwei Besetzungsvarianten vor, denn Šostakovič ergänzte noch im Entstehungsjahr die zuerst veröffentlichte und uraufgeführte Fassung für Baß und Klavier um eine Version für Baß und Orchester. Das Bedürfnis, ein für Klavier und Singstimme konzipiertes Werk im nachhinein einer Bearbeitung zu unterziehen, in deren Folge der Klavierpart durch ein Orchester oder Kammerorchester ersetzt wird, läßt sich im Spätwerk mehrfach beobachten. Auch von den *Sechs Gedichten nach Cvetaeva* op. 143, die ebenfalls zuerst in der Klavierfassung beendet wurden, existiert eine Version für Alt und Kammerorchester. Hinzuweisen ist ferner auf die bereits 1942 entstandenen *Lieder nach Raleigh, Burns und Shakespeare* für Baß und Klavier op. 62, die Šostakovič noch 1971 für Baß und Kammerorchester bearbeitete.[34] Zieht man zudem in Betracht, daß die *Vokal-instrumentale Suite nach Gedichten von Blok* op. 127 mit der Besetzung für Sopran, Klavier, Violine und Violoncello eine Instrumentierung aufweist, die quasi als Zwischenglied zwischen Klavier- und Orchesterbegleitung steht, so wird deutlich, daß es Šostakovič im Spätwerk immer wieder darum zu tun ist, das Spezifische, Intime des klavierbegleiteten Sololieds durch klangliche Ausweitung des "begleitenden Parts" zu überhöhen und zugleich das klangfarbliche Raffinement in neue Bereiche zu führen. Die ohnehin bereits motivisch-thematisch bedingte musikalische Führungsrolle der Begleitung wird durch diesen Prozeß der "Sinfonisierung" nochmals unterstrichen. Ein Werk vom Umfang und Anspruch der Michelangelo-Suite wird dabei in der Fassung für Orchester auch auf rezeptionstechnischer Ebene in die Nähe des Sinfonischen gerückt, weil von vornherein ein andersgearteter Aufführungsrahmen als für einen Liederzyklus mit Klavierbegleitung erforderlich ist. Da bei Šostakovič die Orchestrierung klavierbegleiteter Vokalzyklen der Einbeziehung des Wortes ins primär Sinfonische gegenübersteht (Sinfonien Nr. 13 und Nr. 14), kann die Michelangelo-Suite als Beispiel für die Vereinigung zweier symptomatischer Tendenzen der Besetzung im Spätwerk gelten.

[34] Außerdem wurde dieser sechsteilige Liedzyklus vom Komponisten bereits 1943 auch für Baß und (großes) Orchester bearbeitet. Die späte Kammerorchesterfassung bietet gegenüber dieser Orchestrierung ein Mehr an Durchsichtigkeit und Klangökonomie; der Vokalpart tritt deutlicher hervor und führt auf diese Weise eine Gewichtsverlagerung zugunsten des Textes herbei. In gewisser Weise gleicht diese die Klangmasse reduzierende Fassung das Jahrzehnte vorher entstandene Opus den genuinen Spätwerken an.

Im vorliegenden Zusammenhang stellt sich die Frage, ob die Klavierfassung der Michelangelo-Suite tatsächlich als "originale" Version angesehen werden kann. Wurde das Werk ursprünglich konzipiert für Klavier und Singstimme, und ist mithin die Orchesterfassung nur eine Bearbeitung im eigentlichen Sinne des Wortes, oder existierte möglicherweise in der schöpferischen Phantasie des Komponisten von Beginn an der Orchesterklang als Partner zur Singstimme? Letzteres würde die Klavierfassung in gewisser Weise zum Klavierauszug reduzieren, den Šostakovič nur deshalb zuerst vollendete, weil er mit wesentlich weniger Aufwand fertigzustellen war. Dies wäre nicht nur plausibel, wenn man in Betracht zieht, mit welch immensen Schwierigkeiten der manuelle Vorgang des Schreibens für den Komponisten in den letzten Lebensjahren verbunden war, sondern auch deshalb, weil Šostakovič mit dem Tod wohl stets gerechnet hat und eine vollendete Klavierfassung gewiß einem unvollendeten orchestralen Vokalwerk vorgezogen hätte. Daß aber auch die Michelangelo-Suite als Abgesang und "letztes Werk" entstand, ebenso wie einige Jahre vorher die 14. Sinfonie, dafür liefert nicht allein die Auswahl der Texte und die Gesamtkonzeption des Werkes triftige Hinweise, sondern auch manches biographische Detail.[35] Es ist deshalb durchaus plausibel, wenn Nesterenko die Meinung vertritt, daß die Orchesterfassung dem Charakter des Werkes besser entspreche als die Klavierfassung, die ihre zeitliche Priorität lediglich dem geringeren Arbeitsaufwand verdanke.[36] Freilich erinnert sich umgekehrt Šenderovič, der Klavierpartner Nesterenkos bei der Uraufführung und den wie immer vorausgegangenen Proben mit dem Komponisten, daß Šostakovič nach einer Voraufführung der Suite in kleinem Kreis die Frage Chatčaturjans, ob eine Orchestrierung des Werkes beabsichtigt sei, verneinte: "Aram Khatchaturian asked if Dmitri Dmitriyevich intended to orchestrate the Suite. Shostakovich answered that no, for the moment he didn't intend to."[37]

[35] Der Dichter Andrej Voznesenskij findet zwischen den ihm von Šostakovič zugesandten Noten der Michelangelo-Suite die "mit kardiogrammähnlicher Handschrift geschriebenen schrecklichen Worte: 'Ich fühle das Ende' ["кардиограммным почерком написанные ужаснувшие слова – 'кончину чую'"]; zit. nach: Chentova, Šostakovič - Žizn' i tvorčestvo, 2. Bd., S. 564.

[36] Nesterenko, Poslednie vstreči, S. 332.

[37] Zit. nach Wilson, Shostakovich - A life remembered, S. 456. Dies ist im übrigen durchaus verwunderlich, denn dieses Treffen fand laut Šenderovič am 8. 1. 1975 statt, zu einem Zeitpunkt also, als die Orchestrierung bereits vollständig vorlag. Diese wurde am 5. 11. 1974 beendet: vgl. hierzu übereinstimmend Chentova, a.a.O., S. 570, ebenso Sobranie sočinenij, Bd. 31, Redaktionelle Einführung, o. S., sowie Hulme, Shostakovich - A Catalogue, Bibliography, and Discography, S. 335. Uraufgeführt wurde die Orchesterfassung am 31. 1. 1975. Hat also Šostakovič absichtlich, aus welchen Gründen auch immer, seinen Plan, oder vielmehr die bereits vollendete Durchführung des Plans, vor dem Kollegen ver-

Eine Untersuchung des Werkes unter besonderer Berücksichtigung des Wort-Ton-Verhältnisses wird sich jedenfalls beider Fassungen bedienen müssen. Strukturell-thematische Verhältnisse lassen sich übersichtlicher anhand der Klavierfassung verdeutlichen, weshalb dieser auch in den meisten Fällen der Vorzug eingeräumt wurde. Bestimmte klangfarbliche Reaktionen der Musik auf den Text aber machen es immer wieder erforderlich, den Blick zugleich auf die Orchesterfassung zu richten.[38]

Textübersetzung

Ein spezielles Problem von Textvertonungen bildet die Übertragung des Textes in eine andere Sprache. Ließe sich selbst – eine nur hypothetische Vorstellung! – eine völlig inhaltsgleiche Übersetzung realisieren, so bliebe dennoch im Zusammenwirken mit der Musik, die ja in der Regel in enger Wechselbeziehung zum Text der Ausgangssprache steht

schweigen wollen? Oder hat er sich nur einen Spaß erlaubt, wenn er antwortete, daß er im Moment nicht daran denke? Oder irrt sich Šenderovič hier im Datum?

[38] Ein gewisses Problem bilden Divergenzen in der Taktzählung, die durch hinzugefügte, weggelassene oder anders zusammengefaßte Takte entstehen, teilweise aber auch eine Folge von offensichtlichen Druckfehlern bei der Taktzählung sind. Um die Umständlichkeit zweier, sich ohnehin zumeist nur um einen Takt unterscheidender Zählungen zu vermeiden, wird für die Michelangelo-Suite immer die dem Klavierauszug entsprechende Taktzahl angegeben, auch wenn Hinweise auf Besonderheiten der Orchestration erfolgen. Gegebenenfalls ist deshalb ein Vergleich von Orchester- und Klavierfassung notwendig. Von Satz zu Satz haben sich im Vergleich beider Fassungen in der sowjetischen Gesamtausgabe (Klavierfassung in Bd. 33; Orchesterfassung in Bd. 31) die nachfolgend aufgelisteten Divergenzen gezeigt:
1. Satz: In der Orchesterfassung fehlt T. 27 der Klavierfassung.
5. Satz: Die Orchesterfassung faßt T. 23/24 der Klavierfassung (2/4 + 4/4) zu nur einem Takt zusammen (3/2).
6. Satz: Die Klavierfassung zählt fäschlicherweise den auftaktigen Beginn als ganzen Takt, so daß sich in der Taktzählung (nicht aber in der musikalischen Struktur!) eine Verschiebung um einen Takt im Vergleich mit der Orchesterfassung ergibt.
9. Satz: Die Orchesterfassung fügt am Schluß durch Überbindungen und Pausen einen Takt hinzu.
10. Satz: Die Orchesterfassung fügt am Schluß durch Überbindungen und Pausen einen Takt hinzu.
11. Satz: In der Orchesterfassung treten an zwei Stellen Fehler in der Zählung auf: Der als T. 16 numerierte Takt ist eigentlich T. 17, und von T. 90 erfolgt ein Sprung auf T. 106, d. h. es werden 15 (!) nicht existierende Takte der Zählung hinzugefügt. Außerdem wird unmittelbar vor der Partiturziffer 105 ein in der Klavierfassung nicht existierender Pausentakt eingeschoben, so daß sich zwischen Klavier- und Orchesterfassung am Ende eine Satzdifferenz von insgesamt 15 Takten ergibt (n -1 + 15 + 1 = n + 15).

und bewußt oder unbewußt die musikalische Komposition beeinflußt, eine empfindliche Störung der formalen Struktur auf mehreren Ebenen zurück. Grund hierfür ist die Tatsache, daß ein Text, sofern er zum Sprechen bzw. Erklingen bestimmt ist – und Gesang setzt ja die Veräußerung des Sprachlauts unabdingbar voraus –, sich nicht nur als Bedeutungs- und Zeichensystem darstellt, sondern zugleich auch selbst schon Klangkörper ist: "In gewisser Weise ist Sprache in dieser Schicht selbst Musik."[39] Die je spezifische Konstellation von Konsonanten und Vokalen sowie die voneinander abweichenden Qualitäten der Akzentmuster in verschiedenen Sprachen, Unterschiede der Wortstellung im syntaktischen Verband und schließlich die Differenz der metrischen Muster, die im Falle gebundener Rede entstehen und die eine Übersetzung kaum bei gleichzeitiger inhaltlicher Treue bewahren kann – all dies führt dazu, daß jede Textübertragung zwangsläufig eine teilweise Zerstörung der musikalisch-textlichen Einheit des Originals zur Folge haben wird. Für die folgenden Analysen, deren Gegenstand in der Untersuchung der syntaktischen und semantischen Beziehungen von Text und Musik besteht, ergibt sich daraus die elementare Konsequenz, daß nur die Šostakovič als Vorlage dienende russische Übersetzung der zur Verwendung kommenden Gedichte Michelangelos als Betrachtungsgrundlage in Frage kommen kann.

In welch enger Wechselbeziehung gerade bei Šostakovič der kompositorische Prozeß mit dem konkreten Text der Vorlage steht, macht überdies ein Detail der Entstehungsgeschichte der Michelangelo-Suite deutlich. Aufgrund einiger "Unebenheiten" in den Gedichtübersetzungen von Ėfros, die Šostakovič als Grundlage dienten, beauftragte der Komponist nach Fertigstellung des Werkes den Dichter Andrej Voznesenskij mit einer Korrektur. Gedacht war an eine vervollkommnende Überarbeitung, nicht an eine Neuübersetzung. Voznesenskij jedoch lieferte eine völlig eigenständige Übersetzung. Trotz einiger Bemühungen gelang es Šostakovič nicht, den neuen russischen Text an die bereits komponierte Musik zu seiner Zufriedenheit anzupassen. Voznesenskijs Neuübersetzung hätte eine "neue Musik" erforderlich gemacht, weshalb Šostakovič, obwohl nicht völlig zufriedengestellt, bei der ursprünglichen vertonten Übersetzung von Ėfros blieb.[40]

[39] Dürr, Sprache und Musik, S. 19.

[40] Vgl. hierzu Nesterenko, Poslednie vstreči, S. 330: "Композитора не удовлетворяли эти переводы по некоторой шероховатости и он попросил поэта А. Вознесенского 'пройтись рукой мастера', как он выразился, по этим стихам. Вознесенский не мог ограничиться только исправлениями и написал все заново, сохранив стиховорные размеры переводов Эфроса. (...) ... но Дмитрий Дмитриевич сказал, что он не доволен этой переделкой и сюита будет исполняться в прежнем виде. 'На переводы Андрея Андреевича Вознесенского надо было писать новую музыку', - сказал композитор." An Glikman schreibt Šostakovič (Glikman/Šostakovič, Briefe an einen Freund, S. 326, Brief vom 23. 8. 1974):

Die musikalische Analyse eines vertonten Textes wird auf einer fortgeschrittenen Stufe immer nach korrespondierenden sprachlichen und musikalischen Strukturen auf verschiedenen Ausdrucksebenen suchen. In einem ersten Schritt aber ist es unumgänglich, sich dem Text selbst zuzuwenden. Die Untersuchung des Textes unter einem zunächst rein literarischen Aspekt ist im Falle von Šostakovičs Michelangelo-Suite keinesfalls Selbstzweck; vielmehr kann nur so jener Hintergrund gewonnen werden, auf dem sich die über die Musikalisierung erfolgende subjektive Interpretation Šostakovičs abhebt. Deshalb soll am Beginn der Erörterung jedes einzelnen Satzes der Michelangelo-Suite jeweils eine kurze Textinterpretation stehen, in die – unabhängig von der Zeitlosigkeit der behandelten Themen – auch der historische und biographische Kontext der Gedichte, so weit dies möglich ist, einbezogen wird. Dabei soll vergleichend auch das italienische Original Michelangelos berücksichtigt werden, um zumindest auf gröbere übersetzungsbedingte Diskrepanzen zwischen dem italienischen Text und der von Šostakovič benutzten Ėfros'schen Übertragung ins Russische hinzuweisen. Da sich die russische Textfassung als Nachdichtung versteht und deshalb bestimmten formalen Fesseln wie Reim, Verslänge und Silbenzahl unterworfen ist, können an mehreren Stellen Abweichungen zum Original, die über das Idiomatische hinausgehen, nicht ausbleiben. Jedem Analyseabschnitt steht der Text des entsprechenden Satzes in insgesamt vier Versionen voran:

- im italienischen Original Michelangelos;
- in einer deutschen Interlinearübersetzung des italienischen Originals;
- in der für Šostakovič maßgeblichen Übertragung ins Russische;
- in einer deutschen Interlinearübersetzung der russischen Fassung.

Dies soll den sprachlich-inhaltlichen Vergleich erleichtern und ist insofern indirekt auch eine Konzession an die – von Šostakovič hervorgehobene – Tatsache, daß dem Text eine der Musik ebenbürtige Rolle zufällt.

"Die Übersetzungen von A. M. Ėfros sind nicht immer geglückt. Allerdings leuchtet selbst durch die mittelmäßigsten Übersetzungen noch das große Schaffen Michelangelos durch."

Analyse

Ein altes Sprichwort in neuem Licht. *Wahrheit*

Das von Šostakovič für den Eröffnungssatz der Michelangelo-Suite ausgewählte Sonett *Signor, se uero*[41] gehört zu jenen literarischen Zeugnissen, die einerseits bis in die Details hinein biographisch entschlüsselt werden können, andererseits aber dennoch in exemplarischer Weise jenes in weiten Teilen der Dichtungen Michelangelos gültige Prinzip erkennen lassen, welches die Texte des genialen Bildhauers und Malers recht eigentlich erst zur literarischen Kunst macht: die Überhöhung des konkret Dargestellten auf eine allgemeingültige, überpersönliche Ebene.

Signor, se uero è alcun prouerbio antico Questo è ben quel, che chi puo mai non uuole. Tu ai creduto à fauole e parole E premiato chi è del uer nimico.	Herr, wenn irgend ein altes Sprichwort wahr ist, dann ist es wohl dieses, daß, wer kann, nie will. Du hast an Lügen und Gerede geglaubt, und hast belohnt, wer der Wahrheit feind ist.
I' sono e fui gia tuo buon seruo antico, A te son dato come e raggi al sole, E del mie tempo non ti increscе o dole, E men ti piaccio, se piu m' afatico.	Ich bin, und ich war es schon, dein guter alter Diener, dir bin ich gegeben wie der Sonne die Strahlen, und dich dauert und schmerzt meine Zeit nicht, und desto weniger gefalle ich dir, je mehr ich mich abmühe.
Gia sperai ascender per la tua alteza, E 'l gusto peso e la potente spada Fussi al bixognio e non la uoce d'echo.	Einst hoffte ich, durch deine Hoheit emporzusteigen, und daß das gerechte Gewicht und das mächtige Schwert meinem Bedürfnis wären und daß es nicht ein Echowort wäre.
Ma 'l cielo è quel ch' ogni uirtu dispreza Locarla al mondo, se uuol, c' altri uada A prender fructo d'un arbor, ch' secho.	Aber der Himmel ist es, der mißachtet jeder Tüchtigkeit auf der Welt ihren Platz zu geben, wenn er will, daß man hingeht, um von einem Baum, der verdorrt ist, Frucht zu nehmen.

[41] Der italienische Text folgt prinzipiell: Frey, Die Dichtungen des Michelagniolo Buonarroti, Berlin, ²1964. Freys quellenkritische Ausgabe war jahrzehntelang Standardreferenz für den Text der Gedichte Michelangelos und bildete – in der 1. Auflage, Berlin, 1897 – auch die Grundlage für die russischen Übertragungen von Abram Ėfros, die Šostakovič, wie bereits erwähnt, in Graščenkovs maßstabsetzender Ausgabe (Mikelandželo - Žizn' - Tvorčestvo, Moskau, 1964) fand. Hulmes Information (Shostakovich - A Catalogue, Bibliography, and Discography, S. 334), wonach Ėfros "the original Italian (...) from the German version into the Russian language" übersetzt habe, trifft nicht zu, denn Freys Ausgabe bringt die Gedichte ausschließlich im italienischen Original; lediglich Einführung und textkritische Anmerkungen sind in deutscher Sprache. Die hier wiedergegebenen deutschen Interlinearübersetzungen aus dem Italienischen stammen, wo nicht anders vermerkt, aus: Rauhut, Michelangelo - Hundert Gedichte. Die Übersetzungen der russischen Gedichtversionen wurden vom Verfasser der vorliegenden Arbeit angefertigt.

(Истина)[42]

Есть истины в реченьях старины,
И вот одна: кто может, тот не хочет.
Ты внял, господь*, тому, что ложь стрекочет,
И болтуны тобой награждены;

Я ж твой слуга: мои труды даны
Тебе, как солнце луч, – хоть и порочит
Твой гнев всё то, что пыл мой сделать прочит,
И все мои старанья не нужны.

Я думал, что возьмет твое величье
Меня к себе не эхом для палат,
А лезвием суда и гирей гнева.

Но есть к земным заслугам безразличье
На небесах – и ждать от них наград, –
Что ожидать плодов с сухого древа.

*Bei Éfros: Синьор

(Wahrheit)

Wahrheit liegt in den Sprüchen der Alten,
und hier ist einer: wer könnte, der will nicht.
Du, Herr, lauschst dem, der Lüge zirpt,
und die Schwätzer werden von Dir belohnt;

ich bin dein Knecht: mein Schaffen ward dir gegeben
wie der Sonne das Licht, – wenn auch Dein Zorn
alles verleumdet, was mein Eifer zu vollenden plant,
und alle meine Anstrengungen nutzlos sind.

Ich glaubte, daß deine Größe
mich zu sich nimmt nicht als Echo für den Palast,
sondern als Schwert des Gerichts und als Waage des Zorns.

Doch herrscht irdischen Verdiensten gegenüber Gleichgültigkeit
in den Himmeln – und von ihnen auf Belohnungen zu warten,
ist, als erwarte man Früchte von einem verdorrten Baum.

Entstanden vermutlich zwischen 1506 und 1511, bezieht sich dieses Sonett wohl auf Papst Julius II., mit dessen Namen die größte schöpferische Tragödie im Leben des Bildhauers verbunden ist: Das monumentale Projekt des Julius-Grabmals beschäftigte Michelangelo insgesamt über 30 Jahre und blieb Fragment. Nachdem Michelangelo mit der Ausführung des Projekts beauftragt worden war und sich dieser gewaltigen schöpferischen Herausforderung mit großem Eifer widmete, ließ das Interesse des Papstes an seinem eigenen Grabmal allmählich nach. Michelangelos Briefe beklagen mangelnde Patronage und ausbleibende Zahlungen. Schließlich kommt es sogar zum vorläufigen Bruch zwischen Künstler und Papst; Michelangelo verläßt Rom fluchtartig und läßt sich erst durch wiederholte Bitten und Drohungen des Papstes zur Rückkehr bewegen. Zu dem Abbruch des gigantischen Grabmalsprojekts dürften zu einem wesentlichen Teil die finanziellen Zwänge beigetragen haben, die dem Papst aus dem kostspieligen Krieg gegen Frankreich und aus dem Umbau der Peterskirche erwuchsen. Glaubt man freilich dem biographischen Lebensbericht Condivis (und damit Michelangelo selbst!), so spielten Intrigen die ausschlaggebende Rolle bei der Entscheidung des Papstes:

[42] "Die Titel für alle Gesänge und Lieder habe ich mir selbst zu geben erlaubt – bei Michelangelo finden sich keine, doch sie ergeben sich aus dem Inhalt der Verse." (Šostakovič, Interview in der Leningradskaja Pravda, 24. 12. 1974, hier zit. nach Lukjanova, Schostakowitsch, S. 187). Šostakovič hat den Éfros'schen Übertragungen nicht nur Titel hinzugefügt, sondern – wie ein genauer Vergleich erweist – zugleich einige geringfügige (hier mit Asterisken gekennzeichnete) sprachliche Änderungen vorgenommen.

> "Denn der Baumeister Bramante, der vom Papst sehr geschätzt wurde, legte diesem nahe, was gewöhnlich der Volksmund sagt, daß es von schlechter Vorbedeutung sei, zu seinen Lebzeiten sein Grabmal machen zu lassen, und derlei Märchen mehr, und dies ließ den Papst in seinem Entschluß schwankend werden. Bramante wurde, außer vom Neid, von der Furcht dazu getrieben, die er vor dem Urteil Michelangelos empfand, der viele seiner Fehler aufdeckte."[43]

Michelangelos Argwohn gegenüber allen Konkurrenten, der auch in anderen Zusammenhängen von mehreren Quellen bestätigt wird, findet in beispielhafter Form Eingang in *Signor, se uero*: "Du hast an Lügen und Gerede geglaubt und hast belohnt, wer der Wahrheit feind ist." Ebenso wie sich für diese Zeilen im Blick auf die geschilderten historischen Tatsachen ganz konkrete Bezugspunkte ergeben, so können auch mehrere andere Details des Gedichts biographisch "decodiert" werden. So nimmt die Verszeile "Ich bin, und ich war es schon, dein guter alter Diener" recht eindeutig auf die Vertragsbeziehungen zwischen Julius II. und Michelangelo Bezug. Von März 1505 bis zum Tode des Papstes 1513 befand sich Michelangelo im Dienste dieses Papstes, und abgesehen von dem unvollendeten Grabmal, das Michelangelo noch weit über den Tod Julius' hinaus durch Verträge mit den Testamentsvollstreckern des Papstes in Anspruch nehmen sollte, schafft er im Auftrage von Julius eine große, den Papst selbst darstellende Bronzestatue und die Deckenfresken der Sixtinischen Kapelle. Nur am Rande sei auf die bemerkenswerte Ironie der Rezeptionsgeschichte hingewiesen, daß ausgerechnet die letztgenannte, nachmals berühmteste Schöpfung Michelangelos ihre Entstehung ebenfalls der bereits erwähnten, gegen Michelangelo gerichteten Intrige verdankt – so jedenfalls hat der Künstler selber die historischen Zusammenhänge dargestellt bzw. von seinem Zeitgenossen, dem Kunstschriftsteller und Maler Giorgio Vasari, darstellen lassen:

> "... während Michelangelo die genannte Statue [Julius II.] ausführte, gedachte Bramante, der Freund und Anverwandte Raffaels von Urbino und daher Michelangelo nicht sehr gewogen, dessen Abwesenheit zu benützen, um den Sinn des Papstes, der Michelangelos Arbeiten überaus günstig war, hiervon abzulenken, so daß er nach des Künstlers Rückkehr das Grabmal nicht vollenden ließe; (...) So überredeten Bramante und andere Neider den Papst, Michelangelo lieber das Gewölbe der Kapelle ausmalen zu lassen, die er zu Ehren seines Oheims Sixtus erbaut hatte; auf diese Weise hofften sie, Michelangelo von der Bildhauerei fernzuhalten, in der sie ihn für vollkommen erkannten, und ihn zur Verzweiflung zu bringen; denn sie meinten, wenn er malen müßte, würde er in seiner Unerfahren-

[43] Zit. nach Hinderberger, Michelangelo - Lebensberichte, Gedichte, Briefe, S. 37f.

heit ein weniger rühmliches Werk zustande bringen als Raffael. Doch selbst wenn ihm die Arbeit gelänge, würde er sich doch auf jeden Fall mit dem Papst überwerfen, so daß sie auf die eine oder andere Weise ihr Ziel erreichen und sich seiner entledigen könnten."[44]

Es dürfte sich kaum endgültig feststellen lassen, inwieweit Michelangelos Mißtrauen berechtigt war. Für ein Verständnis des Gedichts aber ist die objektiv-historische Wahrheit allerdings auch nur in zweiter Linie, nämlich nach der subjektiv-historischen Wahrheit, bedeutsam: Denn die Entstehung eines Kunstwerks verdankt sich in erster Linie den Überzeugungen und Urteilen, Denkweisen und Glaubensvorstellungen seines Schöpfers. Dessen Bewußtsein formt das Werk, und wenn dieses Bewußtsein auch objektiv geschichtlich geprägt ist, so müssen geschichtliche und persönliche Wahrheit doch keineswegs zusammenfallen. (Das nämliche gilt ebenso für das Werk Šostakovičs; es ist eine der Aufgaben einer Analyse, auf Diskrepanzen zwischen geschichtlicher und persönlicher Wahrheit hinweisen.) Den allgemeinen Hintergrund für Michelangelos Gedicht wird man also in einem Gefühl der Enttäuschung über mangelnde Unterstützung und ungenügendes Verständnis von Seiten des Papstes und dem Argwohn gegenüber Neidern und Konkurrenten zu sehen haben.

In Form eines von alters her immer wieder bestätigten Sprichworts wird eröffnend eine allgemeine Weisheit exponiert: "Wer könnte, der will nicht". Dieses Sprichwort besitzt im Gedicht den Status eines unanfechtbaren Axioms, dessen Wahrheitsgehalt außer Frage steht und von vornherein nur eine weitere Bestätigung erfahren kann. Der im Sonett dargelegte "Fall" konkretisiert die allgemeine Wahrheit am speziellen Beispiel subjektiven Betroffenseins. Opfer ist der Künstler, dessen Werk nicht die ihm gebührende Anerkennung erfährt. Dabei fallen der Künstler, der Prozeß des künstlerischen Schaffens und das Produkt desselben bei Michelangelo in eins. Das lyrische Ich sieht sich als doppeltes Opfer. Einerseits stellt es sich als Opfer von Lügen und Intrigen dar, die dazu führen, daß die vermeintlich wohlgesinnte Macht

[44] Vasari, Michelangelo, S. 507f. In einem ca. 35 Jahre später verfaßten Brief geht Michelangelo nochmals auf die Umstände des Scheiterns des Grabmals-Projektes ein. Es spricht für die tief verwurzelte Überzeugung Michelangelos, zum Opfer von Intrigen geworden zu sein, wenn in diesem Brief auch nach einem Abstand von Jahrzehnten nochmals bestätigt wird (zit. nach Frey, Die Briefe des Michelagniolo, S. 126): "All die Zwistigkeiten, die zwischen Papst Julius und mir entstanden sind, hat der Neid Bramantes und Raffaels von Urbino bewirkt; und der war die Ursache, daß sein Grabmal bei Lebzeiten [Papst Julius' II.] nicht fortgesetzt wurde, um mich zu ruinieren. Und Raffael hatte dazu guten Grund, denn was er von der Kunst besessen, hatte er von mir."

"nicht will".[45] Andererseits ist es zugleich Opfer seines eigenen, enttäuschten Glaubens: "Einst hoffte ich, durch deine Hoheit emporzusteigen". Dies impliziert, daß auch das Schaffen des Betroffenen diesem Glauben unterworfen war, sich blenden ließ von der Illusion, das "gerechte Gewicht" und das "mächtige Schwert" (also die juristische und die politisch-militärische Macht des Papstes) auf seiner Seite zu haben.[46]

Insgesamt läßt sich ein Dreischritt der Anklage erkennen. Auf der untersten Ebene werden menschlich-private Umstände beklagt: die Hilflosigkeit gegenüber Lügen und Intrigen. Die Anklage der zweiten Ebene betrifft überpersönlich-politische Zustände. Zwar wird auf ein mächtiges "Du" Bezug genommen; da hiermit jedoch zweifellos der Papst gemeint ist, steht nicht die Person, sondern die politisch-kirchliche Instanz im Vordergrund. Die Begriffsprägung vom "trockenen Baum" ["arbor secho"] in V. 14 wird von fast allen Autoren als direkte Anspielung auf den Namen Papst Julius II. bezogen, der seiner Herkunft nach ein della Rovere [von der Steineiche] war. Daß paradoxerweise der "Stellvertreter Gottes auf Erden" in erster Linie mit den

[45] Auch dies scheint sich mit der biographischen Situation zu decken, ist doch davon auszugehen, daß das Verhältnis zwischen Papst und Michelangelo prinzipiell von gegenseitiger Wertschätzung getragen war. Vasari (Michelangelo, S. 513) weist darauf hin, daß Michelangelo "die Art des Heiligen Vaters kannte und ihn im Grunde lieb hatte ...".. Dasselbe muß, verschiedenen Zeugnissen zufolge, auch auf die Haltung des Papstes gegenüber dem Künstler zutreffen. So berichtet Michelangelo in einem Brief vom 1. Februar 1507 an seinen Bruder Buonarroto (zit. nach Frey, Die Briefe des Michelagniolo, S. 13): "Wisse, am Freitag Abend um 21 Uhr [gegen 3 Uhr Nachmittag, Anmerkung Karl Frey] kam Papst Julius in mein Atelier und blieb ungefähr eine halbe Stunde, um mir beim Arbeiten zuzuschauen; zuletzt erteilte er mir seinen Segen und ging weg und hat seine Zufriedenheit mit meiner Arbeit zu erkennen gegeben. Drum scheint mir, haben wir Gott inbrünstig dafür zu danken ..." . Möglicherweise trifft Saslow (The poetry of Michelangelo, S. 12) den Kern, wenn er vermutet, daß Julius II. für Michelangelo als eine Art Vaterfigur fungierte. Dies könnte auch die Heftigkeit der Enttäuschung Michelangelos erklären.

[46] Nicht unwesentlich ist der hier entstehende inhaltliche Unterschied zwischen dem italienischen Original und der russischen Übertragung. Wenn es im Original heißt: "Einst hoffte ich, durch deine Hoheit emporzusteigen, und daß das gerechte Gewicht und das mächtige Schwert meinem Bedürfnis wären und daß es nicht ein Echowort wäre" –, so bezieht sich dies gewiß auf die weltliche, d.h. die politische, juristische und militärische Macht des Papstes. Das "Ich" im italienischen Original scheint diese Macht als Unterstützung der eigenen Karriere in Anspruch nehmen zu wollen. Anders aber in Ėfros' Übersetzung: "Ich glaubte, daß deine Größe mich zu sich nimmt, nicht als Echo für den Palast, sondern als Schwert des Gerichts und als Waage des Zorns". Hier wird eine direkte Einflußnahme der Kunst auf Politik und Macht angesprochen; es geht nicht um ein "Emporsteigen" (das freilich bei Michelangelo indirekt auch ein rein schöpferisches meinen könnte im Sinne der künstlerischen Vervollkommnung), sondern um ein Ausüben von gesellschaftlicher Wirkung mittels Kunst.

Insignien weltlicher Macht – Waage und Schwert – erscheint, entspricht exakt den historischen Gegebenheiten. Auf der dritten und höchsten Ebene schließlich wird die fehlende Korrektur irdischer Mißstände dem Himmel als oberstem denkbaren Richter vorgeworfen. Die Gleichsetzung des Himmels, der schreiendes Unrecht nicht korrigiert, mit einem dürren Baum, auf dessen verheißene Fürchte zu warten vergeblich ist, mag zwar kein Schlachtruf zum Gotteszweifel, keine Auflehnung gegen die Macht des Himmels sein; eher ist es ein Sich-Fügen in das Unabänderliche der tragischen, von alters her existenten Wahrheiten des Daseins. Dennoch haftet dieser letzten Strophe der Hauch des Außergewöhnlichen an; sie wäre von Michelangelo in späteren Jahren wohl kaum mehr in dieser Weise geschrieben worden. Denn daß der bittere Vorwurf der Ungerechtigkeit sich schließlich sogar an den Himmel richtet, wäre für den späten Michelangelo, den Gottsuchenden, auf Erlösung Hoffenden, undenkbar.

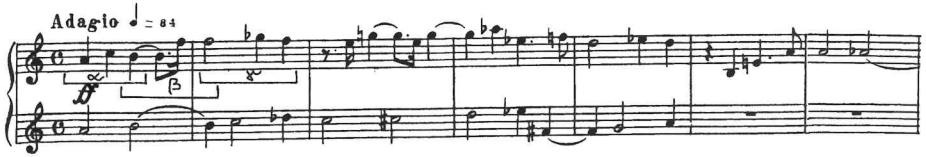
Wenn Šostakovič das im ersten Vers auftretende Stichwort der "Wahrheit" – als Substantiv ist es nur in der russischen Übertragung vorhanden – als Titel für den ersten Satz wählt, so ist diese Wahl ein zusätzlicher Fingerzeig. Denn obgleich Šostakovič alle nachträglich hinzugefügten Gedichtüberschriften als ableitbar aus dem jeweiligen Gedicht bezeichnet, so wäre für dieses erste Gedicht, ebenso wie für einige weitere der in die Suite aufgenommenen Texte, durchaus auch ein anderer Titel denkbar. In Michelangelos Gedicht geht es weniger um die Suche nach der Wahrheit; diese liegt ja von vornherein in der verallgemeinerten Form des Sprichworts offen. Vielmehr liegt das Schwergewicht lyrischer Überzeugungskraft in der Darstellung der Mißstände, welchen das lyrische Ich als künstlerisch schaffendes Subjekt ausgesetzt ist und in der Anklage der Schuldigen. Die folgende Untersuchung soll zeigen, daß sich Šostakovičs Lesart des Gedichts dagegen eher als Selbstbefragung verstehen läßt: als Suche nach der Wahrheit der eigenen Existenz in all ihren komplizierten Verstrickungen, als Suche nach einer Wahrheit, die – gefunden – zur Offenbarung wird.

Unmittelbar und ohne Einleitung wird der erste Satz der Michelangelo-Suite mit einem sehr prägnanten Thema im zweistimmigen Kontrapunkt eröffnet. Im folgenden kurz als "Wahrheitsfanfare"[47] bezeich-

[47] Diese Bezeichnung reagiert metaphorisch auf mehrere musikalische Eigenschaften des Themas. Diese sind: 1) seine Position zu Beginn des mit dem Titel *Wahrheit* überschriebenen ersten Satzes; 2) seine Position unmittelbar vor dem eröffnenden Text: "Es ist Wahrheit"; 3) seine durch die Trompetenbesetzung in der orchestrierten Fassung erzielte klangliche Feierlichkeit und Strenge, die den schicksalhaft-verkündigenden Charakter der Passage, ihre gleichsam objektivierende, von "außen" her bedingte Fanalhaftigkeit unterstreicht.

net, erweist sich dieses Thema im Verlauf der Suite als wichtigstes motivisch-thematisches Gebilde. Durch alle Sätze hindurch fungiert es als Bezugspunkt und Reservoir für motivische Ableitungen. Als Ausgangspunkt für die motivische Arbeit treten dabei insbesondere die Motivsplitter *a*, *β* und *γ* des Themenkopfes in Erscheinung.

Abb. 1, *Wahrheit*, T. 1-7, "Wahrheitsfanfare" (Klavierfassung)



In seiner vollständigen, zweistimmigen Form tritt das Thema in der Michelangelo-Suite außerdem noch zwei weitere Male auf, wenn es am Anfang und am Ende des zehnten Satzes *Tod* zitiert wird. Das Wiederaufgreifen der "Wahrheitsfanfare" sorgt dort zum einen für eine Verklammerung der gesamten Suite; zum anderen wird dem Thema selbst durch seine Wiederholung an prominenter Stelle eine Bedeutung zugewiesen, die es über alle anderen thematischen Gebilde der Suite erhebt, es, wenn nicht zu einem "Leitthema", so doch zu einem "leitenden Thema" macht.[48] Die durch die ständige unterschwellige Präsenz dieses Themas bedingte motivische Verwandtschaft zwischen den elf Sätzen der Suite sorgt für Einheit auch dort, wo die einzelnen Sätze durch Gegensätze in Charakter und Textaussage sich deutlich voneinander unterscheiden. Da die "Wahrheitsfanfare" aber außerdem im Zusammenhang mit einer textlichen Aussage auftritt, nämlich unmittelbar vor der ersten Verszeile "Es ist Wahrheit", lassen sich zusätzlich auch gehaltliche Schlüsse ziehen: Wenn im Laufe der Suite die zum Teil sehr unterschiedlichen Aspekte einer emotional-geistigen Biographie musikalisiert werden, so weist bereits der rein musikalische, d.h. motivisch-thematische Rückbezug auf jenes (ein)-"leitende" Thema zugleich auf den Anspruch der Wahrhaftigkeit hin, dem alle folgenden Textvertonungen unterliegen.

Ein Beispiel dafür, wie eng die Vertonung den inhaltlichen Vorgaben des Textes folgt, ist die formale Gliederung des ersten Satzes. In der Regel – diese Regel bestätigen die meisten der folgenden Sätze – werden die einzelnen Strophen eines Sonetts durch ein kurzes instru-

[48] Eine analoge Technik der Rahmenbildung wurde von Šostakovič bereits in der ebenfalls elfsätzigen 14. Sinfonie eingesetzt, in welcher auf ähnliche Weise erster und zehnter Satz reprisenartig miteinander verknüpft sind und als formaler Rahmen fungieren.

mentales Zwischenspiel voneinander getrennt. Die von Michelangelo benutzte Sonettform, d.h. die Gliederung des Textes in jeweils zwei Vier- und zwei Dreizeiler, wird also zusätzlich durch die musikalische Form abgebildet. Auch in jenen Fällen, in welchen die dichterische Vorlage auf acht- bzw. vierzeiligen Gedichtformen basiert, wie im vierten, neunten und elften Satz, erfährt die formale Gliederung des Textes eine Widerspiegelung in der musikalischen Form. Insofern ist es besonders bemerkenswert, daß Šostakovič in *Wahrheit* ein zusätzliches instrumentales Zwischenspiel bereits nach der zweiten Verszeile einfügt (T. 14-19). Damit hebt er die allgemeine, sprichwortbezogene Einleitung Michelangelos deutlich von dem erzählerisch-persönlichen Teil des Sonetts ab, dessen Vertonung erst in T. 20 einsetzt. Šostakovič folgt also hier nicht schematisch der Strophengliederung, sondern reagiert mit musikalisch-formalen Mitteln auf die inhaltlichen Belange des Textes.

Verfolgt man die Art der thematischen Verarbeitung der "Wahrheitsfanfare" im ersten Satz, so fällt auf, daß bestimmte motivische Zellen dieses Themas an verschiedenen Stellen des Satzes wiederkehren und in jeweils unterschiedliche Zusammenhänge eingebunden werden, ohne daß eine Themenwiederholung im engeren Sinne erfolgte. Diese Art der motivischen Verarbeitung ist typisch für die gesamte Michelangelo-Suite: Bestimmte Intervallverbindungen, die durch ihre rhythmische Formung die Prägnanz von Motiven besitzen, treten wiederholt, zum Teil auf anderen Tonstufen und in veränderten tonalen Zusammenhängen, auf, werden jedoch sofort in neue melodische Zusammenhänge eingebunden, so daß die Spur ihrer thematischen Herkunft verwischt erscheint. Auf diese Weise ist eine durchgehende motivische Verwandtschaft auch dann gewährleistet, wenn keinerlei Themenwiederholung stattfindet, ja selbst dort noch, wo, wie häufig in der Vokalpartie, auf klar umrissene thematische Gebilde überhaupt verzichtet wird. Dieses spezielle Prinzip der thematischen Verarbeitung sollen – in einiger Ausführlichkeit wegen der prinzipiellen Bedeutung für die Michelangelo-Suite – exemplarisch die folgenden Auszüge aus dem Vokalpart (Abb. 2a/b/c/d, folgende Seite) demonstrieren. Die wiedergegebenen Ausschnitte zeigen, daß der Vokalpart des ersten Satzes insbesondere von einem Quintenmotiv mit anschließender Sekundwechselfigur geprägt wird, das sich – beim seinem ersten Auftreten zu den Worten "Es ist Wahrheit" – in seiner Intervallstruktur als Ableitung aus der eröffnenden instrumentalen "Wahrheitsfanfare" erweist (vgl. hierzu Abb. 1, S. 209, und die motivkennzeichnenden Klammern *α*, *β*, *γ* in Abb. 2a/b/c/d). Wenn diese prägnante Motivik nun im Verlauf des ersten Satzes mehrmals wiederaufgegriffen wird, so daß die gemeinsame Keimzelle des Quintfalls als Ausgangspunkt für

Fortspinnungen dient, die untereinander variative Veränderungen aufweisen, dann wird damit zugleich insinuiert, daß auch die damit verbundenen Textaussagen "Wahrheit" seien: "Du, Herr, lauschst dem, der Lüge zirpt" (T. 20ff.), "Ich bin dein Knecht: mein Schaffen ward dir gegeben" (T. 29ff.), "Doch herrscht irdischen Verdiensten gegenüber Gleichgültigkeit in den Himmeln" (T. 57ff.). Mit musikalischen Mitteln läßt sich auf diese Weise ein zusätzliches Geflecht von Assoziationen knüpfen, das Verbindungen zwischen den einzelnen Aussagen schafft, die über das mit Worten Mögliche hinausgehen.

Abb. 2a, *Wahrheit*, T. 7-13 (Vokalpart)



Abb. 2b, *Wahrheit*, T. 19-25 (Vokalpart)

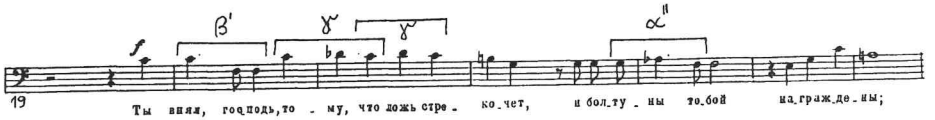


Abb. 2c, *Wahrheit*, T. 29-32 (Vokalpart)

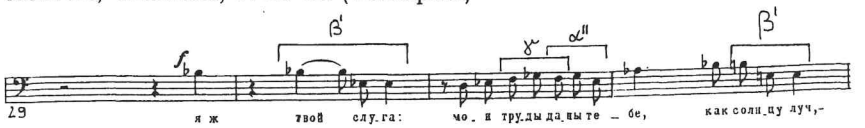
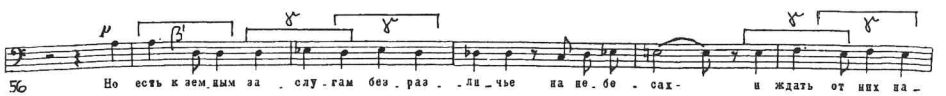


Abb. 2d, *Wahrheit*, T. 56-61 (Vokalpart)



Hingewiesen sei ferner auf die nahezu durchweg praktizierte Zweistimmigkeit des Satzes: Die textfreien Instrumentalabschnitte der Einleitung, der Zwischenspiele und des Nachspiels sind zweistimmig, wenn man von Stimmverdoppelungen durch Oktavierungen absieht; kommt der Vokalpart hinzu, verläuft die Klavierbegleitung einstimmig bzw. in Oktavverdoppelungen und bildet einen Kontrapunkt zur vokalen Linie. Dies hat zur Folge, daß der melodischen Ebene primäre Bedeutung zukommt. Zusammenklänge sind in erster Linie aus einer linear-kontrapunktischen, nicht aus einer stufen- oder funktionsharmonischen Logik heraus zu erklären. Eine Ausnahme hinsichtlich des Schemas der Zweistimmigkeit findet sich nur zu Beginn der dritten Strophe, wenn die Begleitung in liegende, ganztaktig ausgehaltene Ak-

korde übergeht (T. 43-45), über welchen der Vokalpart, in hoher, schon unbequemer Stimmlage im expressiven *fortissimo* den dramatischen Höhepunkt des ersten Satzes markiert: "Ich glaubte, daß deine Größe mich zu sich nimmt" .

Die klangliche Herbheit des Stückes und seine harmonische Kompliziertheit erzeugen eine Gequältheit des Ausdrucks, die sich als durchaus textrelevant erweist und zugleich die Komplexität der im Text verhandelten Probleme erahnen läßt. Wenn der Satz schließlich auf *"A"* endet, dem Ton, auf dem er begann, so schließt sich einerseits der harmonische Bogen. Zugleich aber macht das leise in den tiefen Registern verlöschende *"A"* des Schlusses als düster-depressive Antwort auf das strahlend klare *fortissimo-"A"* des Beginns deutlich, daß dieser erste Satz schwergewichtige, ernste Gegenstände, "Wahrheiten", behandelte, und daß das Ergebnis des Nachdenkens alles andere als erhebend ist.

An dieser Stelle kann denn auch die gehaltliche Interpretation ansetzen. Insgesamt vier personale Ebenen sind in der Textanalyse unterschieden worden – die des lyrischen Ichs, aus dessen Gesichtskreis alle Fakten und Emotionen dargestellt sind, und die seiner drei "Gegenspieler", als da sind: Neider und Intriganten, indirekt benannt als diejenigen, die "Lügen und Gerede" ["fauole e parole"] verbreiten; das mächtige Du, welches als "Herr" angeredet wird; schließlich der Himmel selbst als letzte und höchste Instanz. Daß das lyrische Ich zusammenfällt mit Michelangelo (bzw. seinem Werk) kann, auch wenn die Eindeutigkeit dieser Behauptung den Grundsätzen der modernen Literaturwissenschaft widerspricht, aus der eingangs dargestellten, besonderen Entstehungssituation der Lyrik Michelangelos zwingend geschlossen werden – ebenso wie es aus mehreren Gründen zwingend erscheint, eine schöpferische, im kompositorischen Prozeß verwirklichte Identifikation Šostakovičs mit dem Ich der Gedichte vorauszusetzen. Allzu deutlich sind die Parallelen, die sich bei einer genauen Analyse des Gedichts zu Šostakovičs eigener Situation ziehen lassen, als daß hier lediglich zufällige Übereinstimmungen vorliegen sollten, und allzu klar sprechen auch die Details der Vertonung zugunsten der Hypothese, Šostakovič habe hier in Töne gesetzt, was in schmerzlicher Unmittelbarkeit ihn selbst vor allen anderen betraf. Wenn die biographische Quellenlage es ferner erlaubt, die Ebenen der Gegenspieler Michelangelos mit konkreten Namen zu versehen, sie aus der Anonymität künstlerisch gewählter Abstraktheit herauszuführen, so gilt das nämliche auch für eine Übertragung auf die Situation Šostakovičs. Was die Ebene des angeklagten herrscherlichen "Du" betrifft, die bei Michelangelo sich auf den durch die Symbole von Schwert und Waage als weltliche Obrigkeit gekennzeichneten Papst bezieht, so springen die

Parallelen zu Šostakovič sofort ins Auge. Dessen Nähe zur Staatsmacht mag weniger persönlich gewesen sein als die Michelangelos.[49] Daß aber die sowjetische Obrigkeit in kaum zu unterschätzender Weise das Schaffen und Leben Šostakovičs geprägt hat, ja vielfach den Hintergrund für die schöpferische Auseinandersetzung abgab, in offiziellen, politisch konformen Auftragskompositionen ebenso wie in jenen Werken, die mittlerweile vielfach als Ausdruck des politischen Protests erkannt worden sind, steht nicht erst seit Erscheinen der *Zeugenaussage* außer Frage. Ob das obrigkeitliche "Du" auch im Falle Šostakovičs als personifiziertes "Du" zu verstehen sei, bleibe dahingestellt. Ungeachtet der Tatsache, daß die Demonstration politischer Macht, wie sie sich Šostakovič gegenüber bei den einschneidenden Ereignissen von 1936 und 1948 in Szene setzte,[50] eng an Einzelpersonen gebunden war – im ersten Fall an Stalin, im zweiten vor allem an Ždanov –, dürfte es dennoch überzeugender sein, mit jenem bitterer Anklage ausgesetzten "Du" des Eröffnungssatzes den Staat selbst und das Staatssystem als unpersönliche Größen der Macht zu identifizieren.

Was auf den ersten Blick nur eine harmlose, rein akademische Frage der literarischen Interpretation eines zum Zeitpunkt seiner Vertonung fast fünfhundert Jahre alten Sonetts zu sein scheint, birgt in sich einen ungeheuren Sprengsatz. Denn plötzlich findet man sich, aus dem musikalischen Werk selbst heraus und nicht aufgrund der Abwägung von *Zeugenaussage* und "Zeugenaussagen", mitten hineingeworfen in jene Diskussion zum politisch-weltanschaulichen Selbstverständnis Šostakovičs, die insbesondere die englischsprachige Šostakovič-Forschung seit einigen Jahren in zwei Lager spaltet und in schöner Regelmäßigkeit des Schlagabtauschs zu verbalen Gewalttätigkeiten treibt.[51] In dem Moment, in dem Michelangelos papstbezogenes "Du" der ersten Strophe gleichgesetzt wird mit dem sowjetischen Staatssystem, ergibt sich mit unausweichlicher Konsequenz die Notwendigkeit, den Text auch der folgenden Strophen als "Wahrheit"

[49] Michelangelos enge Vertrautheit mit dem päpstlichen Machthaber beweist exemplarisch die folgende aussagekräftige Passage aus einem Brief des Künstlers an seinen Neffen Lionardo vom 2. 5. 1548 (zit. nach Frey, Die Briefe des Michelagniolo, S. 103): "Ich habe das Fäßchen mit den Birnen erhalten; es waren sechsundachtzig Stück. Ich schickte dreiunddreißig davon dem Papst [hier: Paul III.]; sie dünkten ihn schön, und er nahm sie gern an."

[50] Die gesellschaftliche und menschliche Ausgrenzung nach dem redaktionellen *Pravda*-Artikel "Sumbur vmesto muzyki" und die erneute Verurteilung im Zuge der Formalismus-Debatte haben Šostakovič ein ganzes Leben lang traumatisiert. Beide Ereignisse stehen im Zentrum der persönlichen politischen Auseinandersetzung, wie sie der Komponist in der von Solomon Volkov herausgegebenen *Zeugenaussage* führt.

[51] Vgl. u.a. (Ian) MacDonald, Naïve Anti-Revisionism; Taruskin, Public lies and unspeakable truth.

anzuerkennen: "Mein Schaffen ward dir gegeben wie der Sonne das Licht -, wenn auch Dein Zorn alles verleumdet, was mein Eifer zu vollenden plant"; oder die nicht weniger entscheidenden Worte: "Ich glaubte, daß deine Größe mich zu sich nimmt, nicht als Echo für den Palast, sondern als Schwert des Gerichts und als Waage des Zorns." Daß hier erneut klar die Fabel vom staatstreuen Komponisten widerlegt wird, ist dabei aus der Sicht des aktuellen Forschungsstandes kaum sonderlich spektakulär; daß aber in einem Bekenntniswerk wie der Michelangelo-Suite, einem Werk also, in dem jeder Note und jedem Wort das Gewicht des "Ich-lege-Zeugnis-ab" zukommt, sich an zentraler Stelle die Konfession findet, im Glauben an die Sache des "Du", also des sowjetischen Staates, gelebt und geschaffen zu haben, ist zumindest dazu angetan, alle Behauptungen, die Šostakovič zu keinem Zeitpunkt unter dem Einfluß "sowjetischer" Überzeugungen gesehen haben wollen, zu relativieren. So wird *Wahrheit* zu Šostakovičs "bittere(m) Eingeständnis, in seinem Leben der staatlichen Macht gedient zu haben, ohne es ihr recht machen zu können, und dadurch sein Werk jeglichem Mißverständnis preisgegeben zu haben – sowohl aus der politischen Perspektive als aus dem Blickwinkel der reinen Kunst."[52] Und eine erschreckend klare Bedeutung erhalten manche Passagen der *Zeugenaussage*, die im Buch zuweilen plötzlich eingeworfen sind und in keinem direkten Zusammenhang mit dem unmittelbar vorher Behandelten zu stehen scheinen:

> "Illusionen sterben langsam. Selbst wenn es so scheint, als geschehe es plötzlich, als wachtest du eines Morgens auf und die Illusionen seien verschwunden, und nur irgendein übriggebliebener Fetzen liege irgendwo herum, so stimmt das nicht. Das Hinschwinden von Illusionen ist ein langwieriger, unerträglich öder, quälender Prozeß. Wie Zahnweh. Den Zahn kann man immerhin ziehen. Aber die schon abgestorbenen Illusionen nagen weiter in dir und stinken. Du kannst ihnen nicht entkommen, trägst sie in dir."[53]

Und doch: das Eingeständnis, sich als "Echo des Palastes" mißbraucht haben zu lassen, ist keineswegs eine moralische Bankrotterklärung, bleibt doch die ursprüngliche Absicht, "Schwert des Gerichts" und "Waage des Zorns" zu sein, als künstlerisch-menschliches Ideal unverletzt. Diese Absicht mag korrumpiert worden sein – als positiver

[52] Grönke, Kunst und Künster in Šostakovičs späten Gedichtvertonungen, S. 317.

[53] Volkov/Šostakovič, Zeugenaussage, S. 127. Inwiefern die plötzlichen thematischen Sprünge der *Zeugenaussage* auch eine Folge der Kompilationstechnik Volkovs sind, der darauf angewiesen war, die in den Gesprächen entstandenen Notizen nachträglich zusammenzustellen (vgl. Volkov/Šostakovič, a.a.O., S. 13), kann beim heutigen Stand der Informationen nur schwer entschieden werden.

Vorsatz bleibt sie unvermindert bestehen und kann deshalb auch zum Ausgangspunkt für den Vorwurf mangelnder Gerechtigkeit an den Himmel werden.

Was dieses letzte Glied in der Anklagekette betrifft, so vermeidet Michelangelo, indem er "Himmel" ["cielo"] schreibt, den in anderen Gedichten durchaus benutzten Begriff "Gott" ["Dio"]. Dies nimmt der Anklage zumindest eine direkte theologische Zielrichtung und scheint statt dessen eher die (nach Michelangelos Überzeugung allerdings gottbestimmte) Schicksalhaftigkeit der Weltläufte in den Vordergrund zu rücken. Auch hier ergeben sich beim Vergleich des italienischen Originals mit der Übertragung von Ėfros unterschiedliche Bedeutungsnuancen. Sind bei Michelangelo die letzten beiden Verszeilen eine Klage darüber, daß er gezwungen ist, vom verdorrten Baume "Frucht zu nehmen", sprich: daß ihn die Umstände dazu treiben, nutzlos zu arbeiten und Zeit und Kraft zu verschwenden, so ist in der russischen Übersetzung die Vergleichsebene anders gelagert. Während sich im italienischen Original das Gleichnis des "trockenen Baumes", nicht zuletzt als Wortspiel, auf den Papst bezieht, wird in Ėfros' Übertragung der "arbor secho" zum Gleichnis für den Himmel selbst. Beklagt wird die Sinnlosigkeit des Wartens auf himmlische, überirdische Gerechtigkeit, des Wartens mithin auf ein Schicksal, das aktiv korrigierend in die von Menschen gezeugten Mißstände eingreift: "Doch herrscht irdischen Verdiensten gegenüber Gleichgültigkeit in den Himmeln – und von ihnen auf Belohnungen zu warten, ist, als erwarte man Früchte von einem verdorrten Baum."

Es bleibt die dritte Gruppe der "Gegenspieler". Lassen sich für die Gruppe der "Lüge zirpenden Schwätzer", hinter denen bei Michelangelo wohl unter anderen Bramante und Raffael stehen – viel später kommt noch eine Berühmtheit wie Aretino hinzu, dessen berüchtigter offener Verleumdungsbrief von 1545 zu Michelangelos Fresko *Das Jüngste Gericht* eines der traurigsten Beispiele von mißgünstigem Neid, gekränkter Eitelkeit und doppelbödiger Moral in der Geschichte der Großen darstellt –, lassen sich also für dieses Kollektiv der negativen Mächte auch mit Bezug auf Šostakovičs Situation Namen anführen? Wer sind sie, die als Verleumder Lüge ins Ohr der Macht träufeln? Der Hinweis auf die vielen aufrichtigen Bewunderer der Kunst Šostakovičs und auf die vergleichslose künstlerische Autorität, die Šostakovič spätestens seit *Lady Macbeth von Mzensk* und der 5. Sinfonie genoß, nimmt der Tatsache, daß auch Šostakovič einer Vielzahl von Ränkespielen und Intrigen ausgesetzt war, nichts von ihrem Gewicht. Tatsächlich nehmen scharfe Kritiker Šostakovičs in der Art eines Marian Koval' einen nicht unbedeutenden Teil in der Geschichte der sowjetischen Šostako-

vič-Rezeption ein.[54] Ebenso wie die Briefe und die zeitgenössischen Biographien Michelangelos ausführlich auf Fälle von Neid und Mißgunst eingehen, so nimmt auch in der *Zeugenaussage* diese Problematik einen nicht unbedeutenden Platz ein.[55] Dennoch dürfte aber auch in diesem Fall eine umfassende, transbiographische Interpretation überzeugender sein als eine Deutung, die sich in der Nennung konkreter Namen und Begebenheiten erschöpft. Die Frage nach den Lügnern am Ohr der Macht ist letztlich die Frage danach, wer den Staat und das sowjetische Staatssystem korrumpierte. Es ist nicht nur Frage danach, wer denunzierende Informationen, einzelne Künstler betreffend, nach "oben" leitete, sei es aus Neid oder politischem Eifer oder Dummheit, sondern es ist die Frage danach, wer die sozialistisch-idealistische Sache selbst verfälschte und wie diese Verfälschung möglich war. Die hieraus folgende Fragestellung aber ist von universaler politischer und weltanschaulicher Bedeutung: Lag der Keim des Verderbens in den Machtverhältnissen selbst, oder sind es die Lügner, Schwätzer, Neider, die als einzelne Schuldige für die Ungerechtigkeit, die Korrumption, den Bankrott der Macht verantwortlich zu machen sind? In einer jünst veröffentlichten Erinnerung eines Zeitzeugen beantwortet Šostakovič diese Frage erstaunlich eindeutig:

> "Nicht der Sozialismus und schon gar nicht meine Partei, die Partei des Großen Lenin, trägt die Schuld! Nein, nein! Das waren Entstellungen der Parteilinie und Entstellungen der Politik des Sozialismus. Das haben wir durchstehen müssen."[56]

Im Gegensatz zu dieser Aussage bleibt aber der erste Satz der Michelangelo-Suite eine eindeutige Antwort auf die obigen Fragen schuldig, und auch in jenen Sätzen der Suite, in welchen die Kritik politischer Verhältnisse noch schärfer und offener ausfällt (*Zorn*, *Nacht*) erfolgt keine endgültig klärende Stellungnahme. Insofern ist dem Titel *Wahrheit*, auch als verdecktem Leitgedanken der gesamten Michelangelo-Suite, ein fragender Unterton beigemengt. Die ganze Wahrheit jenseits der alten, vielfach bestätigten Sprichwörter liegt, wenn es um die Gegenwart von 1974, dem Entstehungsjahr der Suite, geht, noch im Halbdunkel. Evident aber ist, daß das Sprichwort der Alten ("Wer könnte, der will nicht") ein resigniertes, gegenwartsbezogenes Pendant impliziert, das da lautet: "Wer möchte, der kann nicht".

Wie kaum ein anderer Text des gewaltigen Œuvres Šostakovičs eröffnet dieses Sonett Michelangelos innerhalb seiner 14 Verszeilen die Möglichkeit eines Blicks hinter die Kulissen von Šostakovičs politisch-weltanschaulichen Proklamationen. Tragisch ist – und hieran läßt die Vertonung mit ihrem pessimistischen Schluß keinerlei Zweifel –, daß die musikalische Botschaft dieses ersten Satzes nicht im Aufruf zum Widerstand, zum trotzigen Besinnen auf die Kräfte des Menschen und der Kunst liegt, sondern im kampfesmüden Eingeständnis eines Scheiterns an den Umständen.

[54] Vgl. hierzu Kuhn, 'Volksfeind Dmitri Schostakowitsch'. In dieser "Dokumentation der öffentlichen Angriffe gegen den Komponisten in der ehemaligen Sowjetunion" findet sich (S. 126-193) unter anderem auch eine deutsche Übersetzung des in vernichtend scharfer Weise gegen Šostakovič gerichteten, umfangreichen Pamphlets *Tvorčeskij put' Šostakoviča* [*Der Schaffensweg Šostakovičs*], das Marian Koval 1948 in mehreren Fortsetzungen in der *Sovetskaja Muzyka* publizierte.

[55] Gemeint sind hier, notabene, nicht die selbstverständlichen Fälle einer sachlichen, künstlerisch relevanten Kritik, sondern jene Beispiele, bei denen der offensichtliche Wille, Šostakovič "zu zerquetschen", wie sich Chrennikov ausdrückte (vgl. hierzu Volkov/Šostakovič, Zeugenaussage, S. 159), im Vordergrund steht. Ganz ähnlich wie Michelangelo, so führt auch Šostakovič (a.a.O., S. 160) die Ursache des unversöhnlichen Hasses, mit dem er verfolgt wurde, auf Neid und Mißgunst zurück: "Für Chrennikov und seine Gesinnungsgenossen waren die Erfolge meiner Siebten und meiner Achten wie ein Messer an der Kehle. Sie glaubten, ich wollte sie in den Schatten drängen, allen Ruhm allein für mich zusammenraffen und nichts mehr für sie übriglassen. Blind vor Zorn glaubten sie, nicht leben zu können, ehe sie mich nicht zu Fall gebracht hätten." Als Neider nennt Šostakovič (a.a.O., S. 162) außer Chrennikov und Koval' noch Vano Muradeli und Michail Čulaki. Daß Šostakovič in seiner Abrechnung nicht zimperlich umgeht, zeigen die Attribute, mit denen er Chrennikov versieht – vorausgesetzt, die Wortwahl ist authentisch: als "Bluthund" (a.a.O., S. 159) und "servilen Ladenschwengel" (a.a.O., S. 170).

[56] Hans Jung, Ausführlicher Bericht über meinen Besuch bei Schostakowitsch, S. 231. Jungs Erinnerungen sind sofort nach ihrer Veröffentlichung Gegenstand heftiger Kontroversen gewesen (vgl. etwa Ian MacDonald, The case of Hans Jung). Gerade der stellenweise naiv anmutende Gesprächston unterstützt allerdings die Glaubwürdigkeit des Berichts. Jungs Text läßt vermuten, daß Šostakovič in dem zufälligen Besucher, dessen Fragen von Bescheidenheit, Zurückhaltung sowie großer Ehrerbietung gegenüber dem Komponisten geprägt sind, einen Vertreter seines wahren Publikums sieht; dessen Meinung aber war für den Komponisten immer von erheblichem Interesse. Zudem bestand keinerlei äußerer Anlaß oder Druck, auf eine bestimmte politische Überzeugung hinzuweisen. Die Glaubwürdigkeit der Aussage wird ferner gestützt durch die das Gespräch eröffnenden, nachdenklichen Bemerkungen Šostakovičs zu der Kritik, die er sein ganzes schöpferisches Leben lang ertragen mußte.

Die Sätze Nr. 2, Nr. 3 und Nr. 4 erweisen sich, auch wenn Šostakovič auf das formal verbindende Mittel des *attacca*-Übergangs verzichtet, als eng zusammengehörige Einheit nicht nur in textinhaltlicher, sondern auch in musikalischer Hinsicht. Motivische Verbindungen zwischen diesen drei Sätzen sorgen dafür, daß innerhalb des großen zyklischen Gerüsts der Michelangelo-Suite ein Mikrozyklus entsteht, in dessen Hintergrund der Zeitgedanke in Form einer dreigeteilten symbolischen Chronologie der Liebe mit den charakteristischen Stufen von Unschuld/Erwachen, Reife/Zweifel und Verfall/Schmerz steht.

Wenn Michelangelo von seinem Zeitgenossen, dem berühmten Gelehrten Benedetto Varchi, nicht nur als "unico Pittore, singulare Scultore, perfettissimo Architettore, eccellentissimo Poeta" bezeichnet wird, sondern auch als "amatore divinissimo",[57] so fügt das Urteil Varchis jenen vier künstlerischen Disziplinen, in welchen Michelangelo unbestrittener, wenn auch jeweils verschieden gewichteter Ruhm zuteil wurde, eine fünfte Ebene gleichberechtigt hinzu, die nicht recht auf einer Stufe mit den vorgenannten schöpferischen Disziplinen zu stehen scheint, denn vergleichbare qualitative Maßstäbe für die Bewertung einer wie auch immer verstandenen "ars amatoria" existieren nicht. Natürlich ist Varchis aufzählender Vergleich des nicht Vergleichbaren einerseits ein grandioser rhetorischer Kunstgriff, der hinter wissenschaftlicher Kompetenz mit der gebotenen Diskretion zugleich private Vertrautheit erahnen läßt. Andererseits wird ein konkreter Bezug zum vielgestaltigen Schaffen Michelangelos hergestellt, holt doch Varchi mit seinem Urteil von Michelangelo als dem "göttlichsten Liebenden" gleichsam ins reale Leben zurück, was vielfach in Michelangelos Kunst, bildender und verbaler, gleichermaßen schmerzlichen wie verklärten, religiösen wie erotischen Ausdruck fand. Michelangelo selber erklärt:

> "Ich bin ein Mann, der so stark dazu neigt, die Menschen zu lieben, wie wohl kein anderer, der je geboren wurde. Wann auch immer ich einen kennenlerne, der irgendeine Tugend besitzt oder geistige Beweglichkeit zeigt oder etwas besser zu tun oder zu sagen weiß als andere, so muß ich mich in ihn verlieben und mich ihm so ganz zuneigen, daß ich nicht mehr mir selbst, sondern nur ihm gehöre ..."[58]

[57] Varchi, Due lezzioni di M. Benedetto Varchi, nella prima delle quali si dichiara un Sonetto die M. Michelagnolo Buonarroti, Florenz, 1549, S. 53, hier zit. nach Rauhut, Michelangelo - Hundert Gedichte, S. 351.

[58] Überliefert als Äußerung Michelangelos von Donato Gianotti, hier zit. nach Erpel, Ich - Michelangelo, S. 177.

Der zentrale Begriff der Schönheit als Voraussetzung zur Liebe, wie er in vielen der Gedichte Michelangelos thematisiert wird, taucht zwar in diesem Geständnis nicht auf; manifestiert aber wird ein bestimmender seelischer Wesenszug Michelangelos und damit eine charakteristische Form schöpferischer Gestimmtheit und schöpferischen Antriebs.

Quanto si gode, das von Šostakovič als Textvorlage für den zweiten Satz gewählte Sonett, gehört zu den frühesten Zeugnissen der dichterischen Arbeit Michelangelos. Entstanden ca. 1508, ist dieses Gedicht eine der heitersten dichterischen Äußerungen Michelangelos überhaupt und eines der wenigen literarischen Zeugnisse, in welchen Michelangelo detailliert die spezifischen Merkmale eines weiblichen Körpers preist. Der Schluß, es handele sich deshalb und weil keinerlei Anhaltspunkte für eine konkrete, Spuren in der Biographie hinterlassende Person existieren um "essentially an exercise in a traditional Petrarchan conceit"[59], erscheint freilich etwas voreilig, wenn auch die Nähe zu dem literarischen Vorbild in der Wahl der Bilder und dem Sujet nicht zu übersehen ist. Nicht weniger übereilt ist allerdings auch die umgekehrte Behauptung, Michelangelo entkräfte mit diesem Gedicht all jene Vermutungen, er habe den Frauen keinerlei Neigung entgegengebracht, wie sie, neben anderen, Koch postuliert.[60] Weder kann die schöpferische Phantasie eines Genies wie Michelangelo positivistisch auf konkrete biographische Anstöße reduziert werden, noch beweist das Fehlen eines biographischen Schlüssels automatisch die tatsächliche Nichtexistenz desselben. So bleibt die Entscheidung, wieviel an diesem Gedicht Konfession ist und wieviel Konvention, in der Schwebe.

Quanto si gode lieta e ben contesta	Wie sehr sich freut, fröhlich und wohlgeflochten,
Di fior, sopra crin d'or d'una, grillanda,	auf dem Goldhaar eines Mädchens ein Kranz von Blumen,
Che l' altro inanzi l'uno all' altro manda,	welcher eine Blume nach der andern nach vorn schickt,
Chome ch' il primo sia a baciar la testa!	wie daß eine die erste sei, den Kopf zu küssen!
Contenta è tucto il giorno quella uesta	Zufrieden ist den ganzen Tag jenes Kleid,
Che serra 'l pecto e poi par che si spanda,	das die Brust schnürt und dann, so scheint es, sich verbreitert,
E quel c'oro filato si domanda	und jenes etwas, das man gesponnenes Gold nennt,
Le guanci' e 'l collo di tochar non resta.	hört nicht auf, die Wangen und den Hals zu berühren.
Ma piu lieto quel nastro par che goda,	Aber noch fröhlicher, scheint es, freut sich jenes Band,
Dorato im punta, con si facte tempre,	an der Spitze vergoldet, von solcher Artung,
Che preme e tocha il pecto, che gli allaccia.	daß es die Brust, die es schnürt, drückt und berührt.
E la schiecta cintura, che s'annoda,	Und der schlichte Gürtel, der sich knotet,
Mi par dir seco: qui uo' stringier sempre. –	scheint bei sich zu sagen: Hier will ich immer umschließen.
Or che farebon duche le mie braccia!	Was würden jetzt meine Arme tun!

[59] Saslow, The poetry of Michelangelo, S. 69.

[60] Koch, Michelangelo in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, S. 69.

(Утро)

Нет радостней веселого занятья:
По злату кос цветам наперебой
Соприкасаться с милой головой
И льнуть лобзаньем всюду без изъятья!

И сколько наслажденья для платья
Сжимать ей стан и ниспадать волной;
И как отрадно сетке золотой
Ее ланиты заключать в объятья!

Еще нежней нарядной ленты вязь,
Блестя узорной вышивкой своею,
Смыкается вкруг персей молодых.

А чистый пояс, ласково виясь,
Как будто шепчет: "Не расстанусь с нею..."
О, сколько дела здесь для рук моих!

(Morgen)

Keine freudig-heitrere Beschäftigung gibt es für die Blumen,
als im Gold der Zöpf um die Wette
den lieblichen Kopf zu berühren
und mit einem Kuß sich anzuschmiegen überall, ohne Ausnahme!

Und welcher Genuß für das Kleid,
ihre Gestalt zu pressen und in einer Welle herabzufallen;
und wie glücklich ist das goldene Spitzentuch,
ihre Wangen in einer Umarmung zu umschließen!

Noch zärtlicher ist die Berührung des schmucken Bandes,
das, funkelnd von seinen gestickten Mustern,
über den jungen Busen fällt.

Und der reine Gürtel, sanft sich windend,
scheint zu flüstern: "Nie werde ich mich trennen von ihr..."
O, wieviel bliebe meinen Händen hier zu tun!

In formaler Hinsicht ist die in die Sonettform eingebundene Stringenz der auf das geliebte Objekt bezogenen Attribute auffällig. Vom Haar der Angebeteten absteigend, wandernd über die Stationen von Kopf, Wangen, Hals und Brust, erfolgt eine graduelle Steigerung bis hin zu dem kaum verhüllten sexuellen Verlangen der letzten Verszeile. Dennoch ist das Gedicht durchzogen von einer gleichsam jugendlichen Unschuld des Noch-Nicht-Wissens – in weiter Ferne noch liegen jene zutiefst persönlichen, nicht selten schuldgequälten und gegen die Liebe ankämpfenden, von Tommaso Cavalieri und Vittoria Colonna inspirierten Gedichte, deren – um es in den Worten Thomas Manns zu sagen – "ungeheure und drückende, dabei beständig nach dem Reinen, Geistigen, Göttlichen ringende, sich selbst immer als transzendente Sehnsucht deutende"[61] Sinnlichkeit eine immanente Liebestraurigkeit nicht verhehlt.

Auch Šostakovičs Vertonung dieses Gedichts, die ursprünglich mit dem Titel *Jugend* [*Юность*] überschrieben war und erst später den weniger direkten, dafür stärker metaphorischen Titel *Morgen* [*Утро*] erhielt,[62] atmet Frische, Lauterkeit, Unberührtheit. Man kann diesen Satz gewissermaßen als chronologischen Beginn der "biographischen Handlung" der Michelangelo-Suite verstehen, denn der erste Satz, zweifellos textlich und musikalisch auf einer höheren Reflexionsstufe angesiedelt, übernimmt die Funktion eines die Leitgedanken des Werkes exponierenden Prologs und steht dadurch von vornherein auf einer anderen Ebene, wie dies nicht zuletzt auch seine reprisenartige Wie-

61 Mann, Die Erotik Michelangelos, S. 1010.
62 Vgl. hierzu Šostakovič, Sobranie sočinenij, Bd. 31, Kritischer Bericht, o. S.

derkehr im zehnten Satz bestätigt. Die unmittelbare Aufeinanderfolge von *Wahrheit* und *Morgen* markiert einen scharfen dramaturgischen Kontrast, der ungeachtet der engen motivischen Verbindung zwischen den Anfängen der Vokalparts des ersten und zweiten Satzes an einen plötzlichen filmischen Schnittwechsel gemahnt.

Abb. 3a, *Wahrheit*, T. 8-10 (Vokalpart)

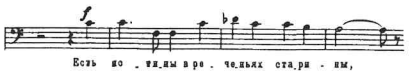
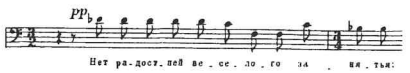


Abb. 3b, *Morgen*, T. 1f. (Vokalpart)

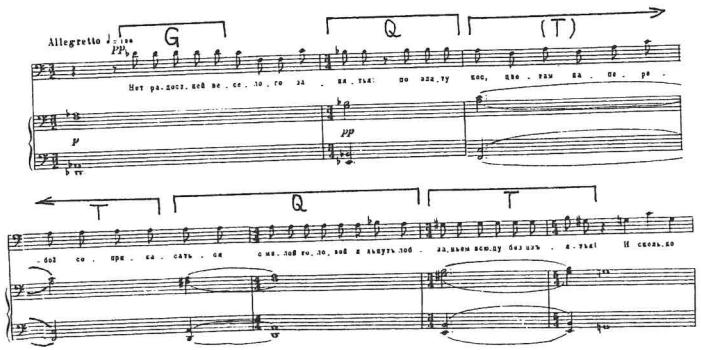


Wenn nun auch *Morgen* im Angesicht der Bitterkeit des Tons, welche der erste Satz etabliert, wie ein Rückblick in ein helles, längstvergangnes Zeitalter erwachender Jugend und Liebe erscheint, so folgt doch die musikalische Umsetzung der unbeeinträchtigt heiteren Frische des Textes nicht ohne Einschränkungen. In der Tat kann gerade anhand dieses Satzes beispielhaft dargestellt werden, wie die Vertonung den Textinhalt überschreitet und ihm Ausdrucksqualitäten hinzufügt, die dem bloßen Text ursprünglich nicht eigen sind. Michelangelos Gedicht ist heiter und frisch. Nichts weiter. Doch Šostakovič verleiht dem Satz mit rein musikimmanenten Mitteln zusätzlich den Hauch einer dunklen Ahnung, die mit motivischen Antizipationen dem problematischeren folgenden Satz *Liebe* vorgreift. Dieser aus dem zyklischen Gefüge erwachsende Bezug relativiert das von glückhafter Sehnsucht durchpulste Gedicht Michelangelos. Die Idylle bleibt nicht ungebrochen.

Im zweiten Satz existieren zwei sich deutlich voneinander unterscheidende musikalische Ausdruckswerte nebeneinander: einerseits die an den Text gebundene Ebene der Wortvertonung, die mit musikalischen Mitteln die zärtlich-erwartungsfrohe Gelöstheit des Textes unterstreicht, und andererseits die Ebene der instrumentalen Zwischenspiele, die ein bitter-gedankenschweres Moment hinzufügt. Die erste Ebene wird geprägt vor allem von statischen Dur-Akkorden in der Begleitung und rezitativhaften Tonrepetitionen der Singstimme in einem durchweg sehr hohen, klanglich delikaten Register. Harmonisch orientiert sich die Stimme am Dreiklangsgeschehen des Klaviers. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, verdoppelt dabei die Singstimme einen oder mehrere der Dreiklangstöne der Begleitung. Dies geschieht nach einem sorgfältig kalkulierten Prinzip, wie das Beispiel der ersten sechs Takte zeigt: Das Gleichmaß der in Quintparallelen aneinandergereihten Grundstellungs-Durakkorde wird gleichsam veredelt durch seine Einbettung in metrische Asymmetrien sowie durch die Tatsache, daß der "Reperkussionston" der Stimme abwechselnd als Quinte, Terz oder

Grundton des Klavier-Dreiklangs auftritt und somit die immer gleiche Dreiklangsstellung jeweils verschieden beleuchtet (vgl. Abb. 4).

Abb. 4, *Morgen*, T. 1-7 (Klavierfassung)
Permutationsprinzip bei der Verdopplung von Dreiklangstönen



G = Grundton

T = Terz

Q = Quinte

(bezogen auf die jeweilige harmonische Basis der Klavierbegleitung)

Im Prinzip bleibt die Vertonung harmonisch auf ein simples Dur-Moll-Raster beschränkt, wobei die ungebrochene Vorherrschaft des Dur-Dreiklangs der heiteren Stimmung des Textes in unmittelbarer Entsprechung zu antworten scheint.[63] Die konsequent beibehaltene hohe Baßlage und das vom Solisten geforderte, in diesem Register recht unbequeme *piano* bzw. *pianissimo*, tragen weiter dazu bei, dem Text zu geben, "was des Textes ist": Die Aussparung jeglicher "männlich" entschlossenen Dynamik und der tieferen, "männlicheren" Baßregister verstehen sich als Tribut an den jugendfrischen Charakter des Textes.

Was nun die in die kurzen Zwischenspiele verlagerte zweite musikalische Ebene betrifft (T. 10-14, T. 18f., T. 26-29), so besteht ihr Kennzeichen in einer Pendelbewegung, die sich an einen auftaktigen, als Dreiklang oder Skalenausschnitt auftretenden Aufstieg aus drei Noten anschließt (Abb. 5a/b, folgende Seite). Das wohlvertraute, weil das gesamte Spätwerk in auffälliger Weise durchziehende Halbtonpendel hat schon Longman als Träger eines im allgemeinen negativen Ausdruckswertes beschrieben,[64] und auch im vorliegenden musikalischen Zusammenhang fügt diese archetypische melodische Formel dem Text Michelangelos quasi "zwischen den Zeilen" einen dunklen Subtext hinzu, der dem vorherrschenden heiter-leichten Ausdruckswert gegensteuert.

63 Die Tonart Des-Dur, mit welcher dieser Satz beginnt und endet, wurde von Šostakovič auch für die vergleichbaren Sujets im neunten Satz der 14. Sinfonie (*An Del'vig*) und im dritten Satz der Vokal-instrumentalen Suite nach Gedichten von Blok (*Wir waren zusammen* [*My byli vmeste*]) verwendet. Beide Sätze fungieren als positive Pole innerhalb eines von Konflikten geprägten Umfelds und konzentrieren sich inhaltlich auf die Thematik von Freundschaft und Liebe.

64 Longman (Expression and Structure, S. 389) bezeichnet das Halbtonpendel als "the 'microcosmic' element in the chromatic idiom adopted by Shostakovich for ... profoundly gloomy expression".

Abb. 5a, *Morgen*, T. 10-14, Zweite thematische Ebene des Satzes (Klavier)

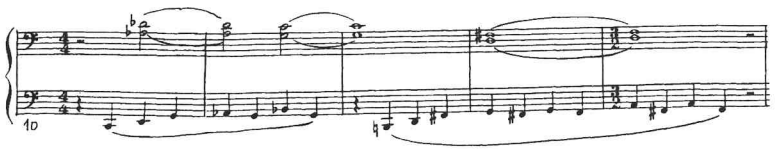
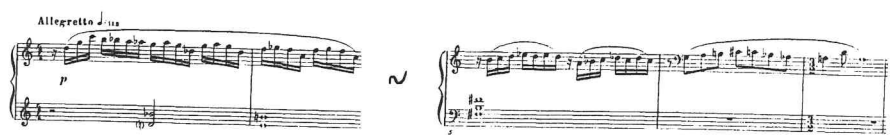


Abb. 5b, *Morgen*, T. 17-19, Zweite thematische Ebene in Diminution (Klavier)



Es kommt diesem Pendelmotiv ferner auch insofern eine besondere Bedeutung zu, als es im folgenden Satz *Liebe* motivisch verwandelt wiedererscheint. Über die Satzgrenzen hinweg werden so zwei Gedichte vereinigt, die ihrer Entstehungszeit nach überhaupt nicht und ihrem Worttext nach nur entfernt über die beiden gemeinsame Thematik der Liebe miteinander verwandt sind.

Abb. 6, *Liebe*, T. 1f. sowie T. 5-7, Motivischer Bezug zu *Morgen* (Klavier)



Dimmi di grazia, das dem dritten Satz *Liebe* zugrunde liegende Sonett Michelangelos, löst sich weit von der körperlichkeitsbetonten, in reiner Anschauung schwelgenden Lyrik von *Quanto si gode* und bietet statt dessen eine tiefgründige Reflexion über die Beziehung von Schönheit, Liebe, Seele und Gott. Das Sonett ist in der althergebrachten Form des Dialogs gestaltet. In den ersten beiden Strophen spricht der Dichter als Liebender und als zugleich Fragender, Zweifelnder. Ihm wird in den beiden finalen Dreizeilern (V. 9-14) eine Antwort von Amor zuteil, die literarisch überhöht die entscheidenden Punkte der neoplatonischen Liebestheorie in autoritärer, belehrender Weise zusammenfaßt.

Dimmi di gratia, Amor, se gli ochi mei
Veggono 'l uer della belta, ch' aspiro,
O s' io l' o dentro, allor che, dou' io miro,
Veggio scolpito el uiso di costei.

Tu 'l de' saper, po' che tu uien chon lei
A torm' ogni mie pace, ond' io m' adiro;
Ne uorre' manco un minimo sospiro
Ne men ardente foco chiederei: –

La belta, che tu uedi, è ben da quella,
Ma crescie, poi ch' a miglior loco sale,
Se per gli ochi mortali all' alma corre.

Quiui si fa diuina, onesta e bella,
Com' a se simil uuol cosa inmortale.
Questa e non quella a gli ochi tuo precorre.

Sag mir bitte, Amor, ob meine Augen
das Wahre der Schönheit, nach der ich trachte, sehen
oder ob ich es in mir habe dann, wenn ich, wohin immer ich schaue,
das Gesicht von ihr gemeißelt sehe.

Du mußt es wissen, da du mit ihr kommst
um mir all meinen Frieden zu nehmen, weshalb ich mich erzürne;
weder möchte ich den kleinsten Seufzer weniger
noch möchte ich ein weniger brennendes Feuer.

"Die Schönheit, die du siehst, ist wohl von jener,
aber sie wächst, da sie zu besserem Ort emporsteigt,
wenn sie durch die sterblichen Augen zur Seele läuft.

Dort wird sie göttlich, ehrbar und schön,
da unsterbliche Sache ihresgleichen will:
diese und nicht jene [Schönheit] läuft vor deinen Augen her."

(Любовь)

Скажи, Любовь, воистину ли взору
Желанная предстала красота,
Иль то моя творящая мечта
Случайный лик взяла себе в опору?

Тебе ль знать? Ведь с ним по уговору
Ты сна меня лишила. Пусть! Уста
Лелеют каждый вздох, и залита
Душа огнём, не знающим отпору.

– Ты истинную видишь красоту,
Но блеск её горит, все разрастаясь,
Когда сквозь взор к душе восходит он:

Там обретает божью чистоту,
Бессмертному творцу уподобляясь, –
Вот почему твой взгляд заворожен.

(Liebe)

Sage mir, Liebe, ob dem Blick wahrhaftig
die ersehnte Schönheit erschien,
oder ob mein schöpferischer Traum
sich ein beliebiges Gesicht als Stütze nahm?

Weißt du es nicht? Du hast doch auf Verabredung mit ihm
mir den Schlaf geraubt. Und doch! Die Lippen
ergötzen sich an jedem Seufzer, und erfüllt ist
die Seele von einem Feuer, das keinen Widerstand kennt.

– Du siehst die wahre Schönheit,
doch, alles verzehrend, wird ihr Glanz brennen,
wenn er durch den Blick in die Seele dringt;

dort erlangt sie göttliche Reinheit,
während sie dem unsterblichen Schöpfer ähnlich wird, –
dies ist es, was deinen Blick verzaubert.

Ausgangspunkt dieses ca. 1530 entstandenen Sonetts ist die Frage danach, ob die Schönheit einer nicht näher bestimmten weiblichen Gestalt dieser betrachteten Gestalt inhärent und somit objektiv vorhanden ist oder ob sie – geformt von Vorstellungen und Idealen – in den Augen des Betrachters liegt und mithin subjektiv ist. Gegenüber dieser philosophischen Problemstellung verliert die in die zweite Strophe verwiesene Schilderung des Verliebtheitszustands, die auf das traditionelle Vokabular zurückgreift ("verlorener Friede", "Seufzer", "brennendes Feuer) an Bedeutung. Die Antwort, die der Liebende dann in Form der auf ihren Kernpunkt komprimierten neoplatonischen Liebesphilosophie auf seine Frage erhält bzw. sich selbst gibt, geht genaugenommen über das Gefragte hinaus, so daß zwischen Frage und

Antwort keine einfache Entsprechung besteht. Bejaht wird zunächst, daß die Schönheit wirklich "von jener" ist, daß es sich also um eine der betrachteten Person inhärente Schönheit handelt und nicht um eine bloß vom Betrachter imaginierte. Was jedoch über das Auge wahrgenommen werde, gehöre nur einer ersten, noch unvollkommenen Stufe an, die in einem zweiten Schritt veredelt werden müsse. Um sich wirklich in ihrer ganzen Pracht entfalten zu können, um also ihre letztlich göttliche Herkunft zu erweisen, müsse die Wahrnehmung der Schönheit "zu besserem Ort", und dies heißt im gegebenen Zusammenhang: von den Sinnen zur Seele, emporsteigen.

Der Gedanke, daß die Schönheit gottgegeben sei und zu Gott zurückführe, verweist unmittelbar auf Platon (427-347 v. Chr.) bzw. auf den epochemachenden Kommentar Marsilio Ficinos (1433-1499) zu Platons *Symposion*.[65] Wenn Ficino zwei Formen der Liebe einräumt, deren eine irdisch und deren andere göttlich sei, so ist damit zugleich eine hierarchische Ordnung verbunden – die nämliche Ordnung, die auch Michelangelos Gedicht postuliert. Irdischer Schönheit als Voraussetzung zum Entflammen der Liebe kommt in Ficinos System nur eine initiierende, niedere Rolle zu. Sie sei nur Widerspiegelung, Abglanz der größeren Vollkommenheit der göttlichen Schönheit. Allerdings könne die Kontemplation irdischer Schönheit zu Gott führen:

> "Die wahre Liebe ist nichts anderes als das Streben, sich zur göttlichen Schönheit emporzuschwingen, entfacht durch den Anblick körperlicher Schönheit."[66]

Ficinos Prinzip der Anagogie, das es ermöglicht, antikes mit christlichem Gedankengut zu verbinden, ist in höchstem Grade bedeutsam nicht nur für Michelangelo, sondern für die gesamte Renaissance. Denn allegorisch wird hierdurch die Spannung zwischen dem traditionellen Christentum und seiner asketisch-puritanischen Einstellung zum Körper und den wieder in den Gesichtskreis gerückten "more earthly, sensual ideals of classical pastorale and myth"[67] der Antike gelöst. Während die jugendlichen Liebesgedichte Michelangelos wie *Quanto si gode* physische Schönheit noch um ihrer selbst willen preisen, verfolgt *Dimmi di grazia* komplexere Ziele. Ein Liebesgedicht im

---

[65] Ob Michelangelo mit den lateinischen Schriften Ficinos vertraut war oder ob er über die italienisch verfaßten Schriften der Schüler Ficinos, etwa Pietro Bembos, in Berührung mit Ficinos Gedankengut kam, ist nicht mit Sicherheit zu ermitteln. Es kann aber kein Zweifel daran bestehen, daß er – ebenso wie das geistige Leben der gesamten Epoche – stark von den Ideen Ficinos geprägt war. Vgl. hierzu, Rauhut, Michelangelo - Hundert Gedichte, S. 336ff.

[66] Zit. nach Erpel, Ich - Michelangelo, S. 296.

[67] Saslow, The poetry of Michelangelo, S. 10.

engeren Sinne ist dieses Sonett nur vordergründig. Als philosophisches Lehrstück unternimmt es auf dem Hintergrund neoplatonischen Gedankenguts den Versuch, dichterisch das transzendente, auf Gott gerichtete Wesen irdischer Liebe zu verdeutlichen, und so gelesen ist es vor allem ein religiöses Gedicht. Die Antwort, welche das lyrische Ich des Liebenden empfängt – vielsagenderweise durch die unchristliche, der griechischen Mythologie entsprungene Figur Amors –, überrascht, weil sie nicht eine Seite des Entweder-Oder der eingangs postulierten Frage bestätigt, sondern eine Synthese zwischen beiden Gesichtspunkten anstrebt und zugleich über den Horizont der Frage hinausreicht. Mit der suggerierten Christianisierung irdischer Schönheit und irdischer Liebe hebt Michelangelo für einen Moment den Konflikt zwischen Körper und Geist, Leidenschaft und Askese, Menschlichem und Göttlichem auf.

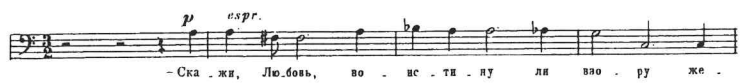
Für ein historisch orientiertes Verständnis des Sonetts ist der dargestellte philosophisch-religiöse Hintergrund unumgänglich – und ebenso unverzichtbar ist er auch, wenn es darum geht, nachvollziehbar zu machen, wie weit sich eine im Abstand von Jahrhunderten erfolgende eigenschöpferische Aneignung des Gedichts von ebendieser weltanschaulichen Basis lösen kann, ja lösen muß. Denn als literarisches Kunstwerk stellt der Text zugleich weniger und mehr dar: weniger, weil er den philosophisch-religiösen Hintergrund nur in Umrissen, unvollständig und ohne Details zeichnet, ihn nur gleichnishaft assoziiert; mehr, weil er sich ob seines hohen Grades an literarischer Abstraktion von ebendiesem historisch bedingten Hintergrund lösen kann und somit übertragbar ist auf andere Zeiten und andere Verhältnisse. Wenn Šostakovič dieses Sonett auswählt (immer vorausgesetzt, er wählt es in einem subjektiv-gleichnishaften Sinne aus!), dann ist für ihn, den Menschen des 20. Jahrhunderts und Bürger der Sowjetunion, gewiß der neoplatonische Hintergrund des Textes wenig relevant. Daß Šostakovič in Ansätzen möglicherweise um diesen Hintergrund wußte, weil in Êfros' literaturhistorischen Anmerkungen das entsprechende Stichwort fällt,[68] ändert an dieser Einschätzung nichts. Die Analyse des Verhältnisses von Musik und Text wird sich deshalb bis zu einem gewissen Grade auch als Suche nach dem möglichen aktuellen Sinn dieses Satzes im zyklischen Kontext der gesamten Suite erweisen.

Bezüglich seiner formalen Konzeption gleicht der dritte in frappierender Weise dem zweiten Satz. Wie in dem vorangehenden *Morgen*, so ist auch in *Liebe* eine deutliche Trennung zwischen zwei musikalischen Ebenen zu verzeichnen. Die instrumentalen Zwischenspiele so-

[68] Graščenkov, Mikelandželo - Žizn' - Tvorčestvo, S. 356.

wie das Vorspiel und das Nachspiel sind von dem bereits aus dem zweiten Satz bekannten Pendelmotiv geprägt. Was das musikalische Material der Textvertonung betrifft, so werden dafür wiederum statische, über einen ganzen oder sogar über mehrere Takte ausgehaltene Akkorde bzw. Oktavverdoppelungen eingesetzt. Ober- bzw. unterhalb dieser ruhenden Klangflächen, agiert die Stimme. Diese ist, weil jede schnellere Bewegung des Klavierparts in die textfreien Bereiche der Zwischenspiele verlagert ist, erneut von einem hohen Grad der Textverständlichkeit gekennzeichnet, auch wenn sie weniger rezitativisch, statt dessen stärker melodisch ausgeprägt ist als in *Morgen*. Betrachtet man den Vokalpart genauer, so zeigt sich eine strophenliedartige Gliederung. Zweite, dritte und vierte Gedichtstrophe sind als Variationen zur ersten Strophe vertont, wobei der Grad der rhythmischen und melodischen Abwandlung je verschieden ausfällt. Hingewiesen sei ferner auf die enge Verwandtschaft des Themenkopfes mit der Eröffnung des Vokalparts in *Morgen*, die sich ihrerseits als Variante zu dem vokalen Einstieg in *Wahrheit* darstellt (vgl. hierzu Abb. 3a/b, S. 221). Der auftaktig angesteuerte Quintfall der ersten beiden Sätze wird im dritten Satz zum Terzfall; metrische Eigenschaften und melodische Kontur bleiben erhalten.

Abb. 7, *Liebe*, T. 8-10 (Vokalpart)



Besondere Aufmerksamkeit verdient die einem Hervortreten der Strophengliederung des Vokalparts bewußt entgegenwirkende Klavierbegleitung. Wenn die strophische Gliederung des Vokalparts zwar durch die dreifache Variation der vokalen Linie der ersten Textstrophe durchaus plastisch unterstrichen wird, so verdeckt doch der stete Wechsel der Klavierregister bis zu einem gewissen Grade die der Textgliederung entsprechenden Nähte, weil die Melodik der Singstimme von Strophe zu Strophe unter einem jeweils anderen harmonischen Aspekt beleuchtet wird. Dabei ist kontrapunktische Kalkulation im Spiel, denn im Verhältnis zum Klavierpart ist die vokale Linie je Oberstimme (erste und dritte Strophe), Unterstimme (zweite Strophe) und Mittelstimme (vierte Strophe). Zusätzlich spielt außerdem die sich innerhalb des Klavierparts von Strophe zu Strophe verändernde melodisch-harmonische Konstellation eine Rolle. Exemplarisch kommen die zwischen den Strophen wirkenden Verwandtschaftsbeziehungen bei einem Vergleich der ersten mit der zweiten Strophe zum Ausdruck. Während die Begleitung der ersten Strophe auf einer zwölftönigen Folge von Baßoktaven ruht (Abb. 8a, folgende Seite), greift die zweite

Strophe zwar auf die gleiche Reihe zurück, verlagert sie aber in die Oberstimme und modifiziert sie durch Wiederholung eines Tons zur Elftonreihe (Abb. 8b).

Abb. 8a, *Liebe*, T. 8-20 [= 1. Strophe], Zwölftönige Klavierbegleitung im Baß (Klavierfassung)

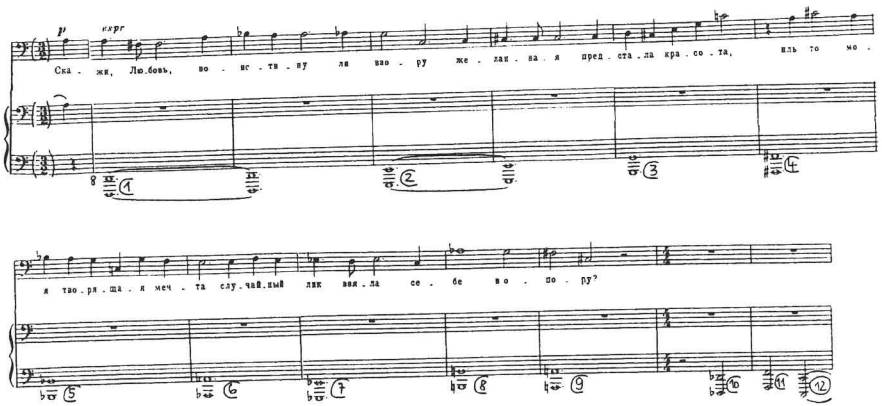
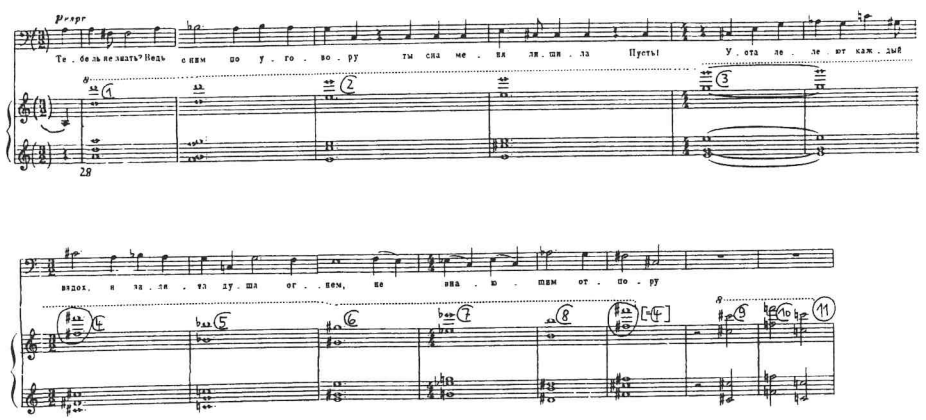


Abb. 8b, *Liebe*, T. 28-41 [= 2. Strophe], Elftönige Klavierbegleitung im Diskant (Klavierfassung)



Für die dritte Strophe greift Šostakovič dann auf eine weitere elftönige Reihe zurück, die wiederum im Baß des Klaviers auftritt. Der Text der vierten Strophe sieht sich dagegen in eine Folge von Dur-Moll-Akkorden eingebettet, die allerdings ihrerseits durch die extrem tiefe Lage und die bis zur Vervierfachung reichende Praxis der Doppelung einzelner Dreiklangstöne in ihrer Klangstruktur stark verfremdet sind.

So erweist sich der dritte Satz *Liebe* als äußerst konzise durchkonstruiert und von einer bemerkenswerten motivischen Einheit. Die folgende, tabellarisch schematisierte Zusammenfassung (Abb. 9) möchte dies noch einmal anhand eines Überblicks zur formalen und thematischen Struktur des Satzes zeigen.

Abb. 9, Formal-thematisches Schema des dritten Satzes *Liebe*

Instrumentales Vorspiel	T. 1-7	Variiertes Pendelmotiv P^v
Vers 1-4 (= 1. Strophe)	T. 8-20	Stimme: motivisches Material A_1 Klavier: Zwölftonfolge Z_1 (grundtönig)
Instrumentales Zwischenspiel	T. 21-28	Wiederholung P^v
Vers 5-8 (= 2. Strophe)	T. 28-41	Stimme: A_2 Klavier: eZ_1 (als Oberstimme)*
Instrumentales Zwischenspiel	T. 42-48	$P^{v}{}_1$ (Stimmen vertauscht)
Vers 9-11 (= 3. Strophe)	T. 49-57 (T. 49-62)	Stimme: A_3 Klavier: Elftonfolge E (grundtönig)**
Instrumentales Zwischenspiel	T. 58-62	$P^{v}{}_2$ (transponiert)
Vers 12-14 (= 4. Strophe)	T. 63-73	Stimme: A_4 Klavier: Dur-Moll-Akkorde (klanglich verfremdet)
Instrumentales Nachspiel	T. 74-80	$P^{v}{}_3$ (Stimmen vertauscht, augmentiert)

*Das Sigel *Z* (für Zwölftonreihe) wurde hier beibehalten, um die Verwandtschaft mit Z_1 zu verdeutlichen, obwohl es sich streng genommen nur um eine Elftonreihe handelt: In T. 34 steht in der Oberstimme der Ton *"Fis"* statt des Tones *"A"*; der letztere müßte erscheinen, um das Gebot der Zwölftönigkeit (in Analogie zu Z_1) zu erfüllen; vgl. hierzu auch Abb. 8a/b, vorangehende Seite.

** Der Ton *"H"* tritt zweimal auf, während der Ton *"C"* fehlt. Zum Phänomen der Elftönigkeit im Kontext erwarteter Zwölftönigkeit vgl. auch das Kapitel *Elftönigkeit als bewußte Verweigerung eines Dogmas* in Analyse-Komplex II dieser Arbeit.

Der analytische Befund erlaubt zwei Schlußfolgerungen. Zunächst erweist sich, daß Šostakovič dem hohen Reflexionsniveau des Textes insofern treu bleibt, als sich für die Vertonung ein vergleichbares Niveau reflektierter Auseinandersetzung konstatieren läßt. Davon zeugt die detailbewußte Behandlung des musikalischen Materials und die genau

kalkulierte formale Anordnung desselben. Andererseits löst sich Šostakovič jedoch insofern von der Textvorlage, als deren fundamentale inhaltliche Zweiteilung musikalisch nicht nachvollzogen wird. Es besteht eben kein wesentlicher qualitativer Unterschied zwischen der Umsetzung der ersten beiden Strophen des Dialogs einerseits und der Behandlung der dritten und vierten Strophe andererseits. Eine mögliche Erklärung hierfür bietet die russische Übertragung. Denn während im italienischen Original die Fragen des lyrischen Ichs an Amor adressiert sind ("Dimmi di gratia, Amor...") und damit eine konkrete zweite Gestalt außerhalb des lyrischen Ichs bemühen, übersetzt Ėfros den Namen "Amor" einfach als "Любовь" ["Liebe"].[69] Nun erfolgt zwar bei Ėfros eine Großschreibung dieses Substantivs, so daß der Begriff durchaus auch als Hinweis auf eine zweite Person verstanden werden kann; näher aber liegt eine Lesart, die das gesamte Gedicht als eine Art Selbstbefragung versteht: Nicht die mythologische Autorität Amors steht Rede und Antwort, sondern ein Teil des lyrischen Ichs – die (durch Großschreibung personifizierte) Liebe als seelische Komponente der Ich-Befindlichkeit. Eine ähnliche Monologisierung des Dialogs findet sich bereits – dort allerdings im literarischen Original vorgegeben – im *Dialog Hamlets mit seinem Gewissen* [*Dialog Gamleta s sovest'ju*] aus den etwa ein Jahr vor der Michelangelo-Suite entstandenen *Sechs Liedern nach Cvetaeva* op. 143. Auch hier läßt sich das Prinzip beobachten, den psychologisierenden Dialog musikalisch als Selbstbefragung des eigenen, gespaltenen Ichs zu konzipieren. Wenn aber nicht der symbolhaft für göttlichen Ratschluß stehende Amor die Antwort auf die Fragen des Liebenden gibt, sondern diese aus den Tiefen seiner eigenen Seele kommen, dann entfällt damit ganz beiläufig auch der bei Michelangelo vorhandene ideologische Hintergrund. So gelesen – und diese Interpretation wird durch das musikalische Geschehen unterstützt – besitzt das Gedicht eine zeitlose, bleibende Aktualität.

Außerdem erweist sich der dritte Satz als höchst plausibel eingebunden in die Einheit des "Liebeszyklus" aus zweitem, drittem und viertem Satz. Während der zweite Satz, in noch ahnungsloser Naivität, das Erwachen der Liebe besingt, reflektiert der dritte Satz auf einer in Bezug auf den Gegenstand sowohl chronologisch als auch empirisch fortgeschritteneren Stufe über Wesen und Bedingungen der Liebe, insbesondere über das Verhältnis von körperlicher und seelisch-geistiger Liebe. Dabei wird die zyklische Verbindung zwischen *Morgen* und *Liebe* durch die motivische Verwandtschaft des musikalischen Materials und durch formale Analogien zwischen beiden Sätzen unterstrichen.

[69] Im Russischen ist Любовь [Ljubov] auch ein weiblicher Personenname. Von dem Substantiv любовь [Liebe] unterscheidet er sich nur durch eine andere Deklination. Mythologisch ist der Name nicht belegt.

Den Schlußpunkt innerhalb dieses dreiteiligen Mikrozyklus setzt der vierte Satz *Trennung*, der auf Michelangelos zehnzeiliges Madrigal *Com' aro dunque ardire* zurückgreift. Entstanden zwischen 1513 und 1518, möglicherweise sogar noch früher, stellt sich auch für diesen Text die Frage, inwiefern hier ein persönliches Bekenntnis oder lediglich eine geschickte Übung in einem elegant-modischen literarischen Stil vorliegt. Der petrarkische Charakter jedenfalls ist offensichtlich.

Com' aro dunque ardire	Wie werde ich also jemals wagen,
Senza uo' ma', mio ben, tenermi 'n uita,	ohne Euch, mein Gut, mich am Leben zu erhalten,
S' io non posso al partir chiederui aita?	wenn ich beim Scheiden Euch nicht um Hilfe bitten kann?
Que' singulti e que' pianti e que' sospiri	Diese Schluchzer und diese Tränen und diese Seufzer,
Che 'l miser core uoi accompagnorno,	die das elende Herz zu Euch begleiteten,
Madonna, duramente dimostrorno	meine Herrin, zeigten hart
La mia propinqua morte, e' miei martiri.	meinen nahen Tod und meine Qualen.
Ma se uer è, che per assenzia mai	Aber wenn es wahr ist, daß durch Abwesenheit
Mia fedel seruitu uadia in obblio,	meine treue Dienstbarkeit jemals in Vergessen geraten mag,
Il cor lasso con uoi, che non è mio.	dann lasse ich bei euch das Herz, denn es ist nicht mein.
(Разлука)	(Trennung)
Дерзну ль, сокровище мое,	Wie kann ich es wagen, mein Schatz,
Существовать без вас, себе на муку,	ohne Euch zu leben in Qual,
Раз глухи вы к мольбам смягчить разлуку?	da Ihr taub seid gegenüber den Bitten, die Trennung zu lindern?
Унылым сердцем больше не таю	Verzagten Herzens kann ich nicht länger verheimlichen
Ни возгласов, ни вздохов, ни рыданий.	die Rufe, die Seufzer, das Schluchzen.
Что* вам явить, мадонна, гнет страданий	Was ich Euch, Madonna, zeige, ist die Last der Schmerzen
И смерть уж недалекую мою:	und der Tod, der nicht mehr fern von mir;
Но дабы рок потом мое служенье	aber auf daß danach das Schicksal mein Dienen
Изгнать из вашей памяти не мог, –	nicht aus Eurem Gedächtnis vertreiben kann, –
Я оставляю сердце вам в залог.	lasse ich Euch das Herz als Pfand.

*Bei Ėfros: Чтоб

Die gedankliche Gliederung des Textes vollzieht sich parallel zur Struktur der grammatischen Sätze (V. 1-3, 4-7, 8-10) und spiegelt sich zudem im Reimschema wider, das mit der Form a b b - c d d e - f g g ebenfalls einer Gliederung in 3 + 4 + 3 gehorcht. (Sowohl das Reimschema als auch die gedanklich-inhaltliche Gliederung des Ablaufs – mit Ausnahme der Tatsache, daß der mittlere Satz vereinfachend in zwei grammatisch vollständige Sätze unterteilt ist – sind in der russischen Übertragung exakt beibehalten.) Das Thema des erzwungenen Abschieds von der geliebten Frau, wie es in den ersten drei Verszeilen exponiert wird, erfährt eine Vertiefung in den folgenden vier Verszeilen (V. 4-7), die den Todesgedanken mit den galanten Vokabeln "Schluchzer" ["singulti"], "Tränen" ["pianti"], "Seufzer" ["sospiri"] vereinen. Die Pointe des Gedichts liegt mustergültig in der letzten Verszeile, welche

die zentrale, wenn auch nirgends in platter Direktheit formulierte Gedichtbotschaft des ewiglebendigen "Dein-ist-mein-ganzes-Herz" in origineller Weise formuliert, indem eine Verbindung sowohl zu dem Todesgedanken des zweiten grammatischen Satzes als auch zu dem im ersten grammatischen Satz eingeführten Motiv der Hartherzigkeit der Angebeteten hergestellt wird:

> "Aber wenn es wahr ist, daß durch Abwesenheit [sprich: Tod] / meine treue Dienstbarkeit jemals in Vergessen geraten mag [sprich: von der hartherzigen, gleichgültigen Geliebten vergessen wird], / dann lasse ich bei euch das Herz, denn es ist nicht mein."

Freilich ist die Dramatik des Gedichts nur eine scheinbare. Wortwahl, Bilder und Gedankenfolge wirken stark formalisiert; der in seinen Gedichten sonst häufig bis zum Exzentrischen ich-bezogene Michelangelo verschwindet nahezu hinter der Formelhaftigkeit der Wendungen, die deswegen auch eines Teils ihrer Wirkung verlustig gehen. Selbst dem kurz aufscheinenden Thema des Todes fehlt gänzlich jene gedankliche Tiefe, jene subjektive Betroffenheit und jene Aura des kühn alle Konvention Sprengenden, welche die späten Gedichte Michelangelos, so etwa das von Šostakovič für den zehnten Satz ausgewählte *Di morte certo*, im Übermaß besitzen. *Com' aro dunque ardire* erfüllt dagegen getreu alle Schemata, die das Sujet der *donna bella e crudele* zu dem gegebenen historischen Zeitpunkt von einem Autor fordert. Daß sich die der ritterlich-höfischen Minnedichtung verwandte literarische Konvention der Unerreichbarkeit des geliebten Objekts späterhin für Michelangelo – wenn auch unter anderen Vorzeichen – tatsächlich zur quälenden Realität unerfüllt bleibender, weil außerhalb gesellschaftlicher Schranken stehender Liebe werden sollte, sei hier nur am Rande ergänzt.

Eine besondere musikhistorische Bedeutung kommt diesem Gedicht insofern zu, weil es als überhaupt erstes Gedicht Michelangelos vertont wurde: In Bartolomeo Tromboncinos 1518 in Neapel erschienener Sammlung *Fioretti di Frottole Barzelette Capitoli Strambotti e Sonetti, Libro Secondo* findet es sich als Textvorlage für ein vierstimmiges Madrigal.[70] Eine Sonderstellung kommt dem Text auch innerhalb der Michelangelo-Suite zu, bedient Šostakovičs Vertonung von *Com' aro dunque ardire* doch auffällig wie kein anderer Satz des Werkes das Schlagwort des Stilzitats. Zwar weist bereits der zweite Satz mit seinen ausgedehnten Dur-Moll-Flächen weit in die musikhistorische Vergan-

[70] Zwei Jahre später veröffentlichte Tromboncino außerdem eine Fassung desselben Stückes für Singstimme und Laute; vgl. hierzu Rauhut, Michelangelo - Hundert Gedichte, S. 372.

genheit zurück und stellt dadurch eine direkte Beziehung zum vierten Satz her. In *Morgen* jedoch gewährleisten die Klavier-Zwischenspiele, die mit dem für Šostakovič typischen Pendelmotiv den Bereich der Dur-Moll-Tonalität zeitweilig verlassen, einen harmonischen und stilistischen Ausgleich, welcher in *Trennung* fehlt. Denn im letztgenannten Beispiel beschränkt sich das Klavier ausschließlich auf liegende, häufig mit Fermaten versehene Akkorde, so daß sich der gesamte Satz als ein ausgedehntes Rezitativ darstellt, dessen harmonische Spannung und Vorwärtsbewegung auf der immer wieder hinausgezögerten Auflösung von dominantisch wirkenden Septakkorden beruht:

$E_7 \rightarrow E \rightarrow H_3 \rightarrow H \rightarrow D_7 \rightarrow Es_3 \rightarrow G_7 \rightarrow f_5 \rightarrow Es_7 \rightarrow Es \rightarrow \boxed{as} \rightarrow Ges_3 \rightarrow A_3^7 \rightarrow E_7 \rightarrow \boxed{A}$

Als expressives Zentrum des Satzes ragt der Bereich um die beiden einzigen Moll-Akkorde (und die Textpassage "... der Tod, der nicht mehr fern von mir") hervor. Ganz außerordentlich ist dabei die Wirkung, welche Šostakovič mit dem gleichzeitig mit dem Wort "смерть" ["Tod"] eintretenden f-Moll-Akkord erzielt. Der hervorgerufene Effekt beruht nicht zuletzt darauf, daß es sich hierbei nach einer ausgedehnten Durfläche um den ersten, in der Wirkung noch unverbrauchten Mollakkord des Satzes handelt; die weiche Schroffheit dieser harmonischen Trübung wird zudem verstärkt durch die Quintbaßstellung des betreffenden Akkords. Beschlossen wird die in Rede stehende Phrase durch eine Abkadenzierung nach as-Moll, dem ersten kadenziellen Ruhepunkt des Satzes, denn die vorangehenden Phrasenenden – etwa die trugschlüssige Fortführung des H-Dur-Akkordes unmittelbar nach dem wort "разлуку" ["Trennung"] in einen D-Dur-Klang mit kleiner Septime im Baß – sparen Abkadenzierungen aus und drängen jeweils nach vorn. Was nach der Mollepisode, dem ideellen und harmonischen Mittelpunkt des Satzes, geschieht, mag als harmonische Stabilisierung und expressiv-emotionale Konsolidierung bezeichnet werden. Das A-Dur des Schlußakkordes weist dabei auf das dominantische E-Dur des Satzbeginns zurück und beendet den tonartlichen *tour de force* des Satzes in harmonischer Gefestigtheit und versöhnlichem In-Sich-Ruhen.

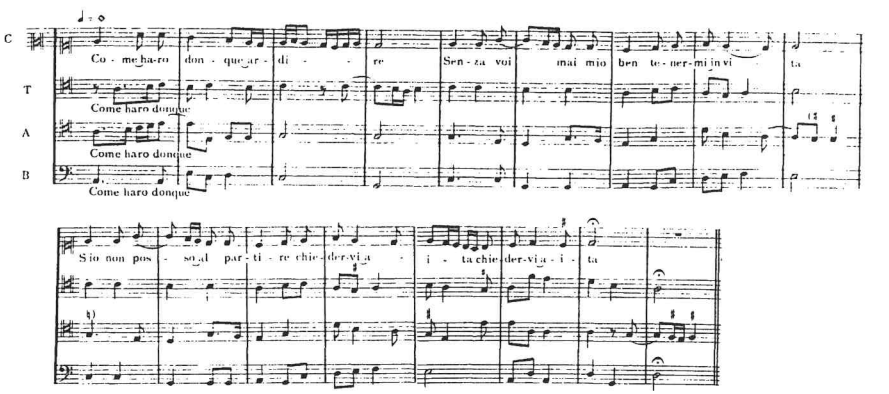
Inwiefern nun ist es gerechtfertigt, im Zusammenhang mit diesem an ein *recitativo secco* gemahnenden Satz von einer Stilimitation zu sprechen? Untersucht man Šostakovičs Vertonung hinsichtlich einer konkreten Stilzuordnung, so läßt sich hinter der ostentativen Rückwärtsgewandtheit der musikalischen Sprache eine Mischung von Stilmerkmalen entdecken. Augenfällig ist zunächst der Verzicht auf Taktstriche, erinnernd an alte, bis ins 16. Jahrhundert übliche Praktiken der Notation und deshalb nicht ohne eine – zunächst rein historisch-

formale – Beziehung zur Entstehungszeit des der Vertonung zugrunde liegenden Gedichts. Freilich weisen sowohl das verwendete harmonische Spektrum, das immerhin Tonarten wie as-Moll und Ges-Dur ermöglicht, als auch die regelmäßig anzutreffenden Dominantseptakkorde in Sekundposition in die folgenden beiden Jahrhunderte. Doch bezogen auf das Satzganze und nicht nur auf den Kontext einzelner Phrasen, zeigt sich, daß die Folge der Modulationen und die melodische Linie des Vokalparts auch diesen weitergezogenen Rahmen des historisch "Korrekten", wenn auch nur in einem geringen Ausmaß, überschreiten. Waren es in den rezitativartigen, dur-moll-tonalen Abschnitten des zweiten Satzes die in fortgesetzter Folge auftretenden offenen Quintparallelen (*Morgen*, T. 1-9), die eine gewollte "Fehlerhaftigkeit" (Fehlerhaftigkeit im Sinne einer hypothetischen Stilreinheit!) geradezu trotzig unterstreichen, so ist dieselbe im vierten Satz subtiler versteckt. Daß sie nichtsdestotrotz vorhanden ist, läßt neben Modulationenfolge und vokaler Linie insbesondere die Orchestrierung erkennen, die sich zwar auf ein reines Streichorchester beschränkt, sich jedoch in Bezug auf Klangfülle und Tonumfang (Kontrabässe!) klassisch-romantischen Klangidealen nähert. Es ist, als setze Šostakovič einer allzu deutlichen Stilkopie gewisse Widerstände entgegen, um das der eigenen Tonsprache Fremde sich selbst zu entfremden und es dadurch mit dem Erkennungsmal kreativer Abweichung zu versehen.[71]

Die musikalische Analyse setzt sich in der Regel mit dem auseinander, was i s t . Es liegt außerhalb ihres Bereichs, zu fragen, wie denn eine Vertonung dieses oder jenes Textes im Rahmen eines übergeordneten zyklischen Zusammenhangs noch auf andere Weise möglich gewesen w ä r e . Und doch: Ein Gedankenexperiment, welches eine Vertonung von *Com' aro dunque ardire* in einer für Šostakovič typischeren Tonsprache, vergleichbar etwa den benachbarten Sätzen *Liebe* und *Zorn*, imaginiert, kann vielleicht Aufschluß auch zu dem Warum der stilistischen Anleihe geben. Zunächst sei noch einmal auf den Text zurückgekommen, als dessen wesentliche Eigenschaft eine gewisse Formelhaftigkeit bereits benannt wurde. Frey geht sogar noch weiter, wenn er darauf hinweist, daß "jede Wendung" des Gedichtes sich schon bei den Vorbildern Dante, Petrarca und Polizian belegen läßt.[72] Es ist unerheblich, inwiefern Šostakovič dieser literarische Sekundärcharakter bekannt war; daß er instinktiv, allein durch den Vergleich mit anderen Gedichten Michelangelos, um ihn wußte, kann kaum angezweifelt werden. Die Modernität aber der Gedichte Michelangelos beruht auf ihrer Einzigartigkeit. Dort, wo Michelangelo auf vorgefertigte Schemata zurückgreift, bleibt ein Gebilde zurück, das immer noch meisterhaft und formvollendet sein kann, dem jedoch das Merkmal der Einzigartigkeit und damit die Voraussetzung bleibender Modernität mangelt. Es ist genau diese gleichsam geborgte Sprache des Gedichts, zurückgreifend auf vertraute Formeln und stehende Wendungen, welche sich in Šostakovičs Vertonung von *Com' aro dunque ardire* spiegelt. Denn nichts anderes ist der Rückgriff auf ein jahrhundertealt scheinendes musikalisches Material, als eine kompositorische Antwort auf die Besonderheiten des Gedichts, und es bleibt zu fragen, ob eine Vertonung des Textes in einem für Šostakovič typischeren Idiom nicht einen inhaltlichen Bruch gezeugt hätte, der weit gröber ausgefallen wäre, als der innermusikalische Stilbruch es ist.

Wenn nun einerseits die musikhistorische Maske, die Šostakovič wählt, auf die Schematik des Gedichts zurückgeführt werden kann, so erwächst doch andererseits dem Satz nachgerade ob seiner musikhistorischen Unzeitgemäßheit eine expressive Kraft, die etwa der zeitgenössischen Vertonung Tromboncinos zwangsläufig fehlt.

Abb. 10, Tromboncino, Come haro donque ardire, T. 1-17 [= Vers 1-3][73]



Tromboncino gehorcht den Normen seiner Zeit. Die musikalischen Formeln seiner Vertonung gleichen den literarischen Formeln Michelangelos, indem sie seelische Eruption nur vortäuschen, in Wahrheit jedoch von den musikalischen Konventionen der Zeit gebändigt sind. Die vorgebliche Abschiedsklage des Gedichts wird so weit stilisiert, daß sie Klage zu sein aufhört und – ganz im Sinne der entsprechenden ästhetischen Konventionen – zur formschönen, klangverliebten Unter-

[71] Ungetrübte Stilanleihen finden sich bei Šostakovič vor allem in den Filmmusikpartituren; als beispielhaft innerhalb der späteren Beiträge kann die 19. Szene *V sadu* [*Im Garten*] aus der *Filmmusik zu Hamlet* op. 116 gelten.

[72] Frey, Die Dichtungen des Michelagniolo, S. 311.

[73] Ein vollständiger Abdruck findet sich in: Alfred Einstein (Hrsg.), The Italian Madrigal, Bd. 3, New Jersey, Princeton University Press, 1949, S. 18.

haltung wird. Šostakovičs stilistischer Rückgriff aber verleiht dem Gedicht gerade kraft seiner kühnen, weil keiner Norm gehorchenden musikalischen Naivität – denn anders ist ein derartiger Rückgriff aus der Position eines dem Ende zugehenden 20. Jahrhunderts und einer zusätzlichen Musikerfahrung von mehreren Jahrhunderten nicht zu nennen – erneut die Aura des Besonderen, Einzigartigen und verwandelt es dadurch zurück in jene Klage, die als Ursprung der im Gedicht formalisierten Emotionen die Zeit überdauert hat.

Šostakovič selbst hat vielerlei Trennungen und Abschiede der Liebe durchlebt: Die Leidenschaft zu seiner langjährigen Jugendliebe Tatjana Glivenko mündete nicht in eine Ehe; der Tod seiner ersten Frau Nina Varsar ließ den Familienvater mit zwei Kindern allein zurück; die Scheidung von seiner zweiten Frau Margarita Kainova beendete ein privates Desaster; und über seiner dritten Ehe mit der um fast 30 Jahre jüngeren Irina Supinskaja hing schon bald das Fallbeil des eigenen Todes, das eine endgültige Trennung wohl zur alltäglichen Vorstellung werden ließ. Und dennoch wäre jeder Versuch, einen Satz wie *Trennung* in einem konkreten Sinne autobiographisch zu interpretieren, unweigerlich von vornherein zum Scheitern verurteilt.[74] Denn die Schranke zur persönlichen Konfession wird in diesem Satz, wie auch in den beiden anderen Sätzen der Liebestrilogie, nie überschritten. Zwar trifft weitgehend zu, daß Šostakovič, wie Levaja bemerkt, die Thematik der Liebe nie zuvor in solch "unmittelbarer" Weise, bemüht, "das Nichtsagbare zu sagen", behandelt hat wie in der Michelangelo-Suite.[75] Doch ist es wohl kaum Zufall, daß Šostakovič, wenn er für die Michelangelo-Suite sonst ausschließlich höchst persönliche, ichbezogene und schwerlich irgendeiner Norm gehorchende Texte Michelangelos auswählt, im Falle der drei Liebesgedichte durchweg auf Gedichte zurückgreift, die sich in sprachlich-formaler und inhaltlicher Hinsicht an bestimmten Vorbildern und zeittypischen Sujets orientieren. Nicht ohne Absicht scheint Šostakovič bei seiner Auswahl auf jene weit originelleren und zutiefst persönlichen Liebesgedichte Michelangelos verzichtet zu haben, die von Tommaso Cavalieri und Vittoria

[74] Insofern kann die folgende Spekulation Longmans (Expression and Structure, S. 352) auch nur bedingt überzeugen: "The Michelangelo cycle is dedicated to Shostakovich's wife Irina; it is likely that the tender valediction at the end of the fourth song 'Separation' is directed particularly to her."

[75] Levaja, Tajna velikogo iskusstva, S. 300. "Никогда прежде тема любви не раскрывалась Шостаковичем так впечатляющие и непосредственно, как в поздних вокальных циклах, особенно же в микеланджеловской сюите. Стремление высказать невысказанное ... чувствуется здесь очень явственно." Allerdings bleibt hier zu ergänzen, daß eine ähnliche Intimität und Einfühlsamkeit, sogar wesentlich konkreter und in einem direkteren Sinne autobiographisch, auch die frühen *Sechs Romanzen nach Versen japanischer Dichter* op. 21 (1932) durchzieht.

Colonna inspiriert wurden. Eine Erklärung hierfür liegt zweifellos in Šostakovičs mehrfach geäußerter Überzeugung, daß das Privatleben eines Künstlers nicht öffentlich gemacht werden sollte. In den gesamten Memoiren der *Zeugenaussage* findet sich, obwohl Šostakovič mit streitbaren, sehr persönlichen Einschätzungen zu Figuren des öffentlichen Lebens nicht zurückhält, kein einziges Wort über eigene familiäre Angelegenheiten, ja nicht eine der drei Frauen, mit denen der Komponist verheiratet war, wird auch nur vorübergehend namentlich erwähnt. Statt dessen wartet Šostakovič mit einer Bemerkung zum Nachlaß Anton Čechovs auf, die unmißverständlich seine Position in dieser Hinsicht unterstreicht:

> "Ich bedaure auch sehr, daß Tschechows Briefwechsel mit seiner Frau Olga Knipper veröffentlicht worden ist. Er enthält soviel ganz Privates, das niemals hätte gedruckt werden dürfen."[76]

Angesichts der Tatsache, daß Šostakovič nahezu seine gesamte Korrespondenz, soweit sie an ihn addressierte private Briefe betrifft, vernichtet hat, namentlich auch die Briefe von Tatjana Glivenko und die Verlobungsbriefe Nina Varsars,[77] ist aus den obigen Äußerungen unschwer ein Hinweis auf eigene Befindlichkeiten und Ängste in dieser Frage zu entnehmen, die sich zweifellos auch auf kompositorische Entscheidungen auswirkte.

Eine zweite – und wichtigere – Erklärung für den Verzicht auf eine textliche Konkretheit, die in den Liebesgedichten die Schranken des Allgemeinverbindlichen überschritte, betrifft das (natürlich auf's engste mit der Textauswahl verbundene) generelle kompositorisch-ästhetische Prinzip der Michelangelo-Suite. Obgleich die Mehrzahl der ausgewählten Texte ein lyrisches Ich aufweist und obgleich das betreffende lyrische Ich, nach allen vorliegenden biographischen Informationen, jeweils überzeugend als Sprachrohr der Positionen Michelangelos interpretiert werden kann; obgleich ferner das lyrische Ich der Gedichte kaum weniger überzeugend in einen Zusammenhang mit Šostakovič gebracht werden kann; obgleich also alle Gedichte in einer bestimmten

[76] Volkov/Šostakovič, Zeugenaussage, S. 198.

[77] In gleicher Weise vernichtete Šostakovič auch eigene Briefe. Zu nennen ist in diesem Zusammenhang u.a. – ein unschätzbarer Verlust für die Biographik! – die Verbrennung der meisten Briefe Šostakovičs an seine Mutter, eine Handlung, die der Komponist unmittelbar nach dem Tod Sof'ja Vasilievnas 1955 vornahm, ebenso die Vernichtung von einhundert Briefen des jungen Šostakovič an den Musikkritiker und Komponisten Valerian Michailovič Bogdanov-Berezovskij (1903-1971), letztere mit der Begründung, sie enthielten "zu viele sprachliche Grobheiten". Vgl. zur Frage der Vernichtung von Briefen (Ian) MacDonald, His misty youth - The Glivenko Letters and Life in the '20s, S. 544; Meyer, Schostakowitsch (1995), S. 384; sowie Volkov, 'A man has burned-up here', S. 337f.

Weise persönliche Aussagen darstellen, besitzt doch jedes Gedicht zugleich das Potential, symbolisch in einem allgemeingültigen Sinne zu sein. Das Gleichgewicht zwischen Persönlichem und Symbolischem besteht aber nur solange, als jede überdeutliche Konkretheit vermieden wird. Ein Übermaß des Faktischen ließe die Waage zugunsten eines biographisch Beschreibenden ausschlagen und gefährdete die Fähigkeit des Kunstwerks, gleichnishaft in einem allgemeinen, archetypischen Sinn zu sein. Die Sätze *Morgen*, *Liebe* und *Trennung* aber sind genau dies – und nicht nur in Bezug auf die Thematik der Liebe im engeren Sinn. Hinter der im Vordergrund stehenden Chronologie der Gezeiten einer Liebe, wie sie die Folge der Sätze Nr. 2 bis Nr. 4 der Michelangelo-Suite darstellt, offenbart sich nämlich außerdem die Analogie zum Ablauf der Lebenszeitalter. *Morgen* verkörpert Aufbruch, Unbeschwertheit, Jugend. *Liebe*, der im Zentrum des Triptychons stehende Satz, wird zum Höhe- und zugleich Umkehrpunkt. Fern allem romantischen Überschwange, wie ihn der Titel vermuten lassen könnte, eignet ihm statt dessen eine fast gequälte Nachdenklichkeit. *Trennung* schließlich, der den dreisätzigen Mikrozyklus beschließende Satz, ist nicht nur Exempel eines Abschieds in der Liebe – er wird zum Symbol des Abschiednehmens schlechthin. Wenn hier bereits das Stichwort des Todes fällt, weit voraus auf die letzten beiden Sätze verweisend, so offenbart sich das Thema des Liebesabschieds dadurch als Gleichnis auf die von Alter und Tod erzwungene Trennung, wie überhaupt der Gedanke des Abschieds keimhaft die gesamte Suite durchdringt: in der Thematik des Exils (*Dem Verbannten*) ebenso wie in der Thematik der Entfremdung zwischen Künstler und Macht (*Wahrheit*) sowie zwischen Künstler und Gesellschaft (*Zorn*, *Dante*, *Nacht*) – und schließlich in der direkten Auseinandersetzung mit dem Topos des Todes (*Tod*, *Unsterblichkeit*).

Türkisches Intermezzo. *Zorn*

Der vierte Satz bildet einen scharfen Kontrast zu der vorangehenden Liebestrilogie. Als entgegengesetzt erweisen sich dabei nicht allein die musikalischen Charakteristika, sondern bereits der Text. *Qua si fa elmi*, das zugrunde liegende Sonett, verläßt den literarischen Modus einer vorwiegend kontemplativ gefärbten Lyrik, wie er die drei Vorgängersätze bestimmt, und setzt an seine Stelle die anklagende Diktion eines religiös und politisch motivierten Protests. Die literarisch-formal kaum gebändigte Haltung der Auflehnung gibt sich dabei weniger als subjektive Reflexion, sondern scheint vor allem aus dem Bewußtsein um die Verletzung des gesamtgesellschaftlichen Gewissens gespeist.

Qua si fa elmi di chalici e spade,
E 'l sangue di Christo si uend' a giumelle,
E croce e spine son lance e rotelle,
E pur da Christo patientia chade.

Ma non c' ariui piu 'n queste chontrade,
Che n' andre' 'l sangue suo 'nsin alle stelle,
Poscia ch' a Roma gli uendon la pelle,
E eci d' ogni ben chiuso le strade.

S' i' ebbi ma' uoglia a perder tesauro,
Per cio che qua opera da me è partita,
(E) puo quel nel manto che Medusa in Mauro.

Ma se alto in cielo è pouerta gradita,
Qual fia di nostro stato il gran restauro,
S'un altro segno amorza l'altra uita?

Hier macht man aus Kelchen Helme und Schwerter
und Christi Blut verkauft man handvollweise,
und Kreuz und Dornen werden Lanzen und kleine Schilde,
und sogar von Christus fällt die Geduld.

Aber daß er nicht mehr in diese Gegenden kommt!
Denn sein Blut würde bis zu den Sternen hinauf vergossen,
zumal sie in Rom seine Haut verkaufen,
und hier ist jedem Heil der Weg verschlossen.

Wenn ich je Lust bekäme, einen Schatz zu verlieren,
dadurch daß hier das Schaffen von mir weggegangen ist,
dann kann der im Mantel das tun, was die Medusa in Mauretanien tat.

Aber wenn droben im Himmel die Armut genehm ist,
was wird die große Erquickung unseres Zustands sein,
wenn ein anderes Zeichen das andere Leben dämpft?

(Гнев)

Здесь делают из чаш мечи и шлемы
И кровь Христову продают на вес:
На щит здесь терн, на копья крест исчез, –
Уста ж Христовы терпеливо немы.

Пусть он не сходит в наши Вифлеемы
Иль снова брызнет кровью до небес,
Затем, что душегубам Рим — что лес,
И милосердье держим на замке мы.

Мне не грозят роскошества обузы,
Ведь для меня давно уж нет здесь дел;
Я мантии* страшусь, как Мавр – Медузы:

Но если бедность** славой бог одел,
Какие ж нам тогда готовит узы
Под знаменем иным иной удел?

(Zorn)

Hier macht man aus Kelchen Schwerter und Helme
und verkauft Christi Blut nach Gewicht;
für den Schild sind hier die Dornen, für Lanzen das Kreuz verschwunden,
aber der Mund Christi schweigt geduldig.

Möge er nie in unser Bethlehem zurückkommen,
oder von neuem spritzt sein Blut zu den Himmeln,
denn den Mördern ist Rom – wie ein Wald,
und die Barmherzigkeit halten wir unter Verschluß.

Mir drohen von Reichtümern keine Verpflichtungen,
gibt es doch für mich diese Dinge hier längst nicht mehr;
ich fürchte den Mantel wie der Maure Medusa;

doch wenn Gott die Armut mit Ruhm kleidet,
welche Fesseln bereitet uns dann
ein anderes Schicksal unter einem anderen Banner?

* Bei Ėfros in Großschreibung: Мантии
** Bei Ėfros in Großschreibung: Бедность

Qua si fa elmi zählt zu den mutigsten Zeugnissen der unmittelbaren politischen Anteilnahme Michelangelos. Eröffnet mit einer eindrücklichen, bildhaften Klage um den Mißbrauch von Symbolen des christlichen Glaubens – Abendmahlskelch, Dornenkrone, Blut Christi – als Kriegswerkzeuge, gemahnt die gleichnishafte Gegenüberstellung weltlicher und religiöser Wahrzeichen an einschlägige biblische Vorbilder.[78]

[78] Vgl. u.a. die folgende, in ihren Vorzeichen umgekehrte, ihrem Wesen nach aber verwandte Passage in Lukas 19, 45-46: "Und er [Jesus] ging in den Tempel und fing auszutreiben, die da verkauften, und sprach zu ihnen: Es steht geschrieben: 'Mein Haus soll ein Bethaus sein'; ihr aber habt's gemacht zur Räuberhöhle."

Offen bleibt zunächst, welche Zeit und welcher Ort von Michelangelo angeprangert werden. Frey hat die Entstehung des Gedichts aus mehreren biographischen Gründen auf das Frühjahr 1512 datiert und verweist insbesondere darauf, daß nach der Schlacht von Ravenna der Vormarsch der siegreichen Franzosen zu einer starken Aufrüstung des Papstes in Rom führte:

> "Die Stadt glich damals einem Heerlager. Überall wurden Mannschaften geworben. Zu gleicher Zeit wurde das [5.] Laterankonzil mit großem, fast kriegerischem Pompe eröffnet."[79]

Die abschließende Verszeile des eröffnenden Vierzeilers bringt Christus selbst ins Spiel – in einer doppeldeutigen Formulierung, wie es diametral entgegengesetzte Übersetzungslösungen zeigen. Rauhut etwa übersetzt Michelangelos "E pur da Christo patientia cade" als: "und sogar von Christus fällt die Geduld"; Saslows Variante behauptet gerade das Gegenteil: "yet even so Christ's patience rains down".[80] Die überraschende literarische Integration von Christus erweist sich dabei als höchst sinnfällig, denn die Gestalt Christi als das biblisch am stärksten mit einer Botschaft des Friedens verbundene Symbol übernimmt dadurch im Gedicht die dramaturgische Funktion eines personifizierten Gegenpols zum Krieg.

Von außergewöhnlicher Kühnheit ist die in der zweiten Strophe formulierte Anklage. Wenn hier in Form einer direkt an Christus adressierten Warnung die Möglichkeit einer neuerlichen Kreuzigung beschworen wird, so werden damit die einstigen Mörder Christi gleichgesetzt mit jenen, die heute – bezogen auf das Präsens des Gedichts – "in Rom seine Haut verkaufen". Da der Hinweis auf den Papst ("der im Mantel") umgehend in der nächsten Strophe folgt, kaschiert allenfalls durch einen unerwarteten thematischen Sprung zur beruflichen Situation des lyrischen Ichs, sind die interpretatorischen Schlußfolgerungen geradezu ungeheuerlich, denn sie implizieren, daß jene, die "heute" in Rom vorgeblich im Namen Christi agieren, in Wahrheit die Ziele seiner Mörder verfolgen und damit die ursprünglichen Ideale pervertieren.[81] Daß Michelangelo die Zustände in der Hauptstadt der

[79] Frey, Die Dichtungen des Michalagniolo, S. 309.

[80] Rauhut, Michelangelo - Hundert Gedichte, S. 243 resp. Saslow, The poetry of Michelangelo, S. 78. Die letztere Bedeutungsvariante wählt auch – wohl zu Recht – Ėfros in seiner (reimgebundenen) Übertragung ins Russische.

[81] Frey (a.a.O., S. 310) schränkt die Kühnheit der hier geäußerten Überzeugungen deutlich ein, wenn er Michelangelo zwar eine "wahrhaft evangelische Gesinnung" und eine "weit über den landläufigen Kirchenglauben" hinausgehende Religiosität zubilligt, zugleich aber meint: "Michelangelo war eine zu timide Natur, um auf politischem oder religiösem Gebiet gegen die herrschenden Gewalten auftreten zu

Christenheit als heidnisch und gottlos empfand, macht die bittersarkastische Unterschrift, die sich im Autograph am Ende des Gedichts findet, geradezu überdeutlich: "Vostro Miccelangniolo in Turchia". (In der Vertonung fehlt sie natürlicherweise, weil sie nicht zum eigentlichen Sonett gehört; sie findet sich aber in der Textfassung von Ėfros und war demnach Šostakovič bekannt.) Dies ist eine unmißverständliche, höchst prägnante Metapher, hatte sich doch das Osmanische Reich – aus katholischer (und damit Michelangelos) Sicht der Inbegriff des Heidentums – in den vergangenen Jahrzehnten mit seinen Kriegszügen immer mehr nach Westen ausgedehnt.

Die Hinwendung zur privaten Situation des lyrischen Ichs im folgenden Dreizeiler (V. 9-11) bestätigt die Vermutung, daß Gegenstand des Sonetts nicht irgendein beliebiger Abschnitt der kriegsreichen Geschichte Roms ist, sondern das aktuelle Rom zur Zeit der Entstehung des Gedichts. Die Auswirkungen, die die vorher angeprangerte Rüstungspolitik auf die Kunst hat, werden in diesem Dreizeiler in rätselhafter, verschlungener Weise angedeutet. (Von der Dunkelheit der Sprache und der Gedanken künden nicht zuletzt auch die Abweichungen zwischen dem Original und Ėfros' Übertragung.) Der gleichnishafte Hinweis auf die Medusa in Mauretanien dürfte sich auf die durch Rüstungszuwendungen bedingte Kunstfeindlichkeit des Papstes beziehen, die sich in fehlenden künstlerischen Aufträgen niederschlägt und dadurch das lyrische Ich "versteinern" läßt, in künstlerischer wie materieller Hinsicht.[82]

können oder zu wollen." Angesichts der immer wieder kolportierten Furchtsamkeit Michelangelos (vgl. hierzu u.a. Koch, Michelangelo in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, S. 42) behalten diese Verse dennoch die Aura des Außergewöhnlichen. Ohnehin erweist sich die "Furchtsamkeit" Michelangelos in den vielfältigen politischen Wirren der Zeit oft als nicht unberechtigte Vorsicht. Michelangelo dürfte lebenslang das Schicksal Savonarolas, des charismatischen Florentiner Dominikanermönches, vor Augen gehabt haben, dessen Eintreten für ein theokratisches Königreich Florenz 1497 zu seiner öffentlichen Verbrennung führte. Möglicherweise stehen sogar die von Michelangelo in *Qua si fa elmi* gewählten literarischen Bilder unter dem Einfluß Savonarolas, bei dem es in einer Predigt von 1496 heißt (hier zit. nach Erpel, Ich - Michelangelo, S. 290): "Alles in der Kirche ist käuflich geworden, in Rom verkaufen sie sogar das Blut des Herrn." Eine ähnlich kühne Anklage findet sich auch in Dantes *Divina Commedia, Paradies*, 27. Gesang, V. 22-25 (zit. nach Erpel. a.a.O., S. 289): "Er, der auf Erden meines Stuhls sich anmaßt, / Ja meines Stuhls, ja meines Stuhls, der ledig / Ist vor dem Angesicht des Sohnes Gottes, / Hat meine Ruhstatt zur Kloak entweihet."

[82] Die Gorgo Medusa, ein Fabelwesen der griechischen Mythologie, soll die Fähigkeit besessen haben, lebendende Kreaturen zu Stein werden zu lassen. Als Atlas, König von Mauretanien, dem Helden Perseus die Gastfreundschaft versagt, hält ihm dieser das abgeschlagene Haupt der Medusa vor Augen und verwandelt dadurch Atlas in ein Gebirge. Sowohl Frey (a.a.O., S. 309) als auch Koch (a.a.O., S. 89)

Noch undurchsichtiger zeigt sich die Finalstrophe. Ėfros' Übertragung erweist sich hier als eine zwar naheliegende, aber durchaus nicht als einzig mögliche Interpretation. Ausgangspunkt der Strophe ist die erneut auf Christus verweisende Überzeugung von der Gottgefälligkeit der Armut.[83] Bis zu einem gewissen Grade bleibt freilich offen, worauf sich das in V. 14 bemühte "altro segno" bezieht, doch dürften damit wohl jene Verlockungen und Annehmlichkeiten des Geldes gemeint sein, die im Gegensatz zu den vorher postulierten Armutsforderungen des christlichen Glaubens stehen. Damit erhält die heftige politische Anklage unerwartet auch den Anflug eines stillen Selbstvorwurfs; das Fragezeichen verweist auf eine gewisse Ratlosigkeit und läßt den Widerspruch zwischen gottgefälliger Armut und der Unmöglichkeit, sie in einer Bedürfnislosigkeit zwar predigenden, tatsächlich aber Reichtum anbetenden Welt zu verwirklichen, auch als einen persönlich relevanten erkennen.[84] Fühlt auch Michelangelo sich verantwortlich, die Insignien christlichen Glaubens mißbräuchlich verwandelt zu haben – in klingende Münze, also in das, unter welchem "Zeichen" ["segno"] dieses Leben im Gegensatz zum "anderen Leben" ["l'altra uita"] steht? Jeder Renaissance-Künstler machte sich einer solchen Umwandlung in gewisser Weise wohl schuldig, denn die kriegerischem Mißbrauch anheimfallenden bildlichen Symbole von Kelch, Dornenkrone und Blut Christi gehörten zwangsläufig auch zum Material, mit dessen Hilfe ein Maler oder Bildhauer seinen Lebensunterhalt verdiente. Der zunächst

beziehen diese Strophe biographisch auf die zeitweilige Aussichtslosigkeit des Lieblingsprojekts Michelangelos, des Julius-Grabmals: "Die Zeiten sind unserer Kunst entgegen", schreibt Michelangelo (Brief von Ende September/Anfang Oktober 1512) voller Bitterkeit an seinen Vater.

83 Vgl. Matth. 19, 24: "Es ist leichter, daß ein Kamel durch ein Nadelöhr gehe, als daß ein Reicher ins Reich Gottes komme."

84 Michelangelo lebte nach übereinstimmender Meinung aller wichtigen Biographen sehr bescheiden, obwohl er es bereits in jungen Jahren durch seine Kunst zu einem beträchtlichen Wohlstand gebracht hatte. Als ein Zeugnis unter vielen sei ein Brief (datiert vom 19. 12. 1500) des Vaters Lodovico an seinen Sohn Michelangelo angeführt, der das Übermaß der selbstgewählten Armut des Sohnes kritisiert (hier zit. nach Hinderberger, Michelangelo - Lebensberichte, Gedichte, Briefe, S. 107f.): "Buonarroto [Bruder Michelangelos] sagt mir, Du lebest dort in größter Anspruchslosigkeit oder vielmehr im Elend. Die Anspruchslosigkeit ist eine gute, das Elend aber ist eine böse Sache, denn es ist ein Laster (...) und überdies wird es Dir an Leib und Seele schaden." Gleichgültig verhielt sich Michelangelo pekuniären Angelegenheiten gegenüber jedoch keineswegs; kaum ein Brief Michelangelos, in dem finanzielle Fragen keine Rolle spielten. Mehrere Biographen beschreiben denn auch Züge von Geiz und Habsucht. Koch (a.a.O., S. 134) etwa charakterisiert – in vergleichsweise neutraler Terminologie – Michelangelo als "harte(n) Geschäftsmann" und "Florentiner Pfennigfuchser" und weist darauf hin (a.a.O., S. 163), daß der Künstler im Besitz eines Millionenvermögens – gerechnet nach heutiger Kaufkraft – starb.

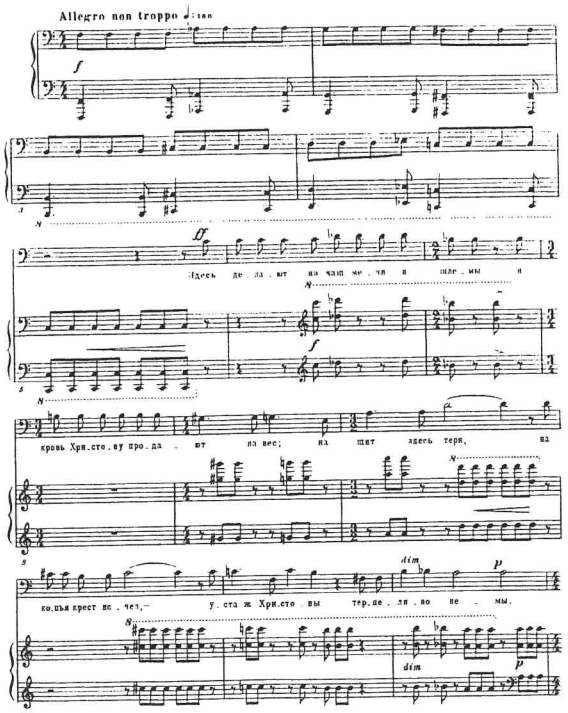
befremdlich große gedankliche Sprung von der im ersten Vierzeiler exponierten Anklage gegen jene, die die Insignien des christlichen Glaubens zu Werkzeugen des Krieges und damit des weltlichen Erwerbs machen, hin zu dem allgemeinen – und damit auch persönlichen – Problem des Widerspruchs zwischen christlichem Ideal und alltäglicher weltlich-privater Wirklichkeit, läßt ein tiefes Leiden des lyrischen Subjekts an diesem Widerspruch erahnen. Freilich stößt eine Interpretation an dieser Stelle unweigerlich an ihre Grenzen und wird zur bloßen Spekulation. Die Rätsel, die dieses Gedicht in seiner seltsamen Zerfahrenheit aufgibt, die bedingt ist durch den ständigen Richtungswechsel der Gedanken und Betrachtungsebenen und die Verquickung aktueller politischer Beobachtungen mit biblischer Reflexion und privater Situation, verweigern, wie so oft bei Michelangelo, eine eindeutige Antwort.

Da Šostakovič über die von ihm hinzugefügten Gedichttitel von vornherein eine konzentrierte Zusammenfassung des Gedichtinhalts bietet und die Titel erklärtermaßen auch in dieser Funktion versteht, liegt es zunächst nahe, die Darstellung des programmatisch ergiebigen und musikhistorisch nicht eben unbekannten Affektes des Zorns zu verfolgen. Tatsächlich wird die semantische Analyse des fünften Satzes *Zorn* auf einer ersten Stufe relativ problemlos gewisse textdeutende musikalische Elemente ausfindig machen können. Die hartnäckigen Repetitionen, die sowohl den Klavier- als auch den Vokalpart prägen, assoziieren besinnungsloses, ohnmächtiges Insistieren; überraschende metrische Akzente durch häufigen Taktwechsel zeichnen Unmittelbarkeit und Unberechenbarkeit des Ausbruchs nach; schließlich deutet überwiegendes *forte* und *fortissimo* auf die Heftigkeit der emotionalen Eruption. Die musikalische Analyse aber wird nicht bei diesen Beobachtungen an der Oberfläche stehen bleiben können, wenn sie auf der Suche nach dem tieferen musikalischen Gehalt und der speziellen musikalischen Qualität des Satzes ist. Insbesondere bleibt bei einer genaueren Untersuchung des Verhältnisses von Textvorlage und Vertonung zu fragen, ob die Zweiteilung zwischen gesellschaftlicher und privater Anklage, wie sie in der Textvorlage existiert und möglicherweise den Schlüssel zum Verständnis der komplizierten Botschaft birgt, musikalisch mitgetragen wird.

Mit der Tempobezeichnung *Allegro non troppo* ist *Zorn* der schnellste Satz der gesamten Suite und wirkt bereits aufgrund seines Tempokontrastes als Zäsur zu den vier vorangegangenen Sätzen langsamen bzw. mittleren Tempos. Auch in seiner dynamischen Energie und rhythmischen Aggressivität hebt sich dieser Satz deutlich von den eher lyrischen Sätzen der Liebestrilogie ab. Die den ganzen Satz beherr-

schende aggressive Motorik entsteht dadurch, daß Singstimme und Begleitung vielfach komplementärrhythmisch agieren und auf diese Weise, trotz jeweils eigenständiger rhythmischer Motive, ein Kontinuum aus Achtelimpulsen erzeugen. Die martellatoartige Klavierbegleitung besteht fast ausschließlich aus Unisono-Oktaven, die zuweilen zum Zweck der dynamisch-expressiven Steigerung ergänzt werden zu Oktav-Quint- und Oktav-Terz-Griffen (T. 30-34, T. 67). Auch Singstimme und Begleitung bewegen sich fast durchweg unisono, so daß den ganzen Satz über – verschleiert lediglich durch die jeweilige rhythmische Eigenständigkeit von Klavier (bzw. Orchester) und Stimme – jene melodische Eindimensionalität beibehalten wird, die den Beginn des Satzes kennzeichnet:

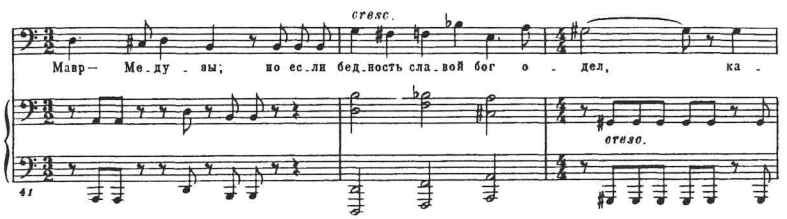
Abb. 11, *Zorn*, T. 1-13, Eindimensionalität der melodischen Ebene (Klavierfassung)



Da der aggressive Bewegungsimpuls konstant das ganze Stück durchläuft, erhält jene Stelle, an welcher diese Motorik, wenn auch nur für den kurzen Moment eines einzigen Taktes, unterbrochen wird, eine besondere Bedeutsamkeit: Beim Text der 12. Verzeile (T. 42: "doch

wenn Gott die Armut mit Ruhm kleidet") vergrößert sich die Begleitung auf halbe Noten, die Stimme deklamiert in Vierteln, und das allgegenwärtige Unisono wandelt sich in eine Dreierfolge von Dur-Dreiklängen. (Die im zweiten der Klavierakkorde von T. 42 fehlende Terz *"D"* – bezogen auf B-Dur – ist assoziativ insofern dennoch vorhanden, als *"D"* in dem vorangehenden G-Dur-Akkord gleich dreifach erscheint und dadurch in der harmonischen Logik den folgenden Quintklang *"F"-"B"* als verkürzten B-Dur-Akkord erscheinen läßt.) Die einzigen beiden positiv konnotierten Begriffe des Textes, "Gott" und "Armut", werden demnach mit musikalischen Mitteln ausdrücklich hervorgehoben: Was sich als rhythmisch-motorischer Anhaltspunkt erweist, ist zugleich Anhaltspunkt im textsemantischen Sinne.

Abb. 12, *Zorn*, T. 41-43, Vorübergehende Unterbrechung der Achtelmotorik (Klavierfassung)



Für die Vertonung der letzten beiden Verszeilen greift Šostakovič dann erneut auf die aggressive Achtelmotorik zurück und führt die Singstimme zum dynamisch-expressiven Höhepunkt des Satzes. Das letzte Textwort (T. 48) wird auf dem für den Vokalpart höchsten Ton dieses Satzes und zugleich der gesamten Suite (*f²*) nachgerade herausgeschrieen. Es erweist sich dies als gestalterischer Extrempunkt, handelt es sich hierbei doch um die einzige Stelle der gesamten Michelangelo-Suite, an welcher für die Singstimme ein *fortississimo* vorgesehen ist. So wandelt sich das Fragezeichen, das sich bei Michelangelo am Ende des Sonetts findet und auch in der russischen Übertragung beibehalten wird, in der Vertonung gleichsam zum Ausrufezeichen.

Wenn im instrumentalen Nachspiel (T. 48ff.) das "Zorn"-Thema der Einleitung (T. 1-5), das bereits als Zwischenspiel nach der ersten und nach der zweiten Textstrophe eingesetzt wurde, wiederaufgegriffen wird, so verleiht dies dem Satz nicht nur formale, sondern auch expressive Geschlossenheit. Der Bruch, der in Michelangelos Sonett durch den Wechsel von gesellschaftlicher Anklage zu privater Betroffenheit auftritt, wird von Šostakovič durch die Konstanz des musikalischen "Affekts" verhüllt. Denn die zornige Selbstgewißheit der Anklage bleibt in musikalischer Hinsicht den gesamten Satz über beherrschend

und vereinfacht dadurch die komplizierte, rätselhafte Wendung, die Michelangelos Sonett in der zweiten Hälfte nimmt. Ein Teil der im Sonett zusätzlich enthaltenen Bedeutungsschichten fällt dadurch zwangsläufig der kraftvoll-klaren musikalischen Aussage zum Opfer. Die oben aufgeworfene Frage, inwiefern die emotionale Zweiteilung des Sonetts sich auch musikalisch widerspiegelt, muß deshalb verneinend beantwortet werden. Zwei Gründe für diese "Abweichung" vom Textcharakter liegen auf der Hand. Zum einen folgen alle Sätze der Michelangelo-Suite, mit Ausnahme des letzten Satzes *Unsterblichkeit*, einem direkt auf die Gattungstradition der Suite verweisenden Prinzip der Einheit des musikalischen "Affekts" innerhalb eines Satzes. Davon abgesehen sind jedoch auch Erwägungen allgemeiner dramaturgischer Art in Betracht zu ziehen. Denn die Vielfalt an musikalischen Charakteren, die aus der vergleichsweise großen Anzahl von elf Sätzen resultiert, verlangt nach einer entgegenwirkenden Konstanz innerhalb der kleineren formalen Einheiten der Sätze. Ein Satz wie *Zorn* demonstriert dabei, wie die formalen Ansprüche des Werkganzen die Struktur der Einzelsätze und dadurch die Art der Textinterpretation regiert.

In einem weiteren Schritt soll im folgenden untersucht werden, wo sich jene inhaltlichen Analogien erkennen lassen, die Šostakovičs historische Transformation des literarischen Konfliktstoffes plausibel machen. Voraussetzung für die Suche nach derartigen analogiebedingten "Zeitsprüngen", dies sei erneut betont, ist natürlich eine Lesart, welche prinzipiell vom subjektiv-bekenntnishaften Status der Michelangelo-Suite ausgeht und somit die gleichnishafte Übertragung der Themen Michelangelos in die für Šostakovič relevanten Zeitumstände als Erkenntnismethode akzeptiert.

Stellt man der staatstragenden Religion des Christentums zur Zeit Michelangelos jenes Konglomerat aus philosophischen, ökonomischen und sozialpolitischen Axiomen gegenüber, welches unter dem nur bedingt tauglichen Schlagwort des Marxismus-Leninismus die weltanschauliche Basis des sowjetischen Staates bildete, so ermöglicht dies eine durchaus moderne Interpretation des Gedichts. Es entspräche dann der Anklage gegen den Mißbrauch der Symbole des christlichen Glaubens, wie sie Michelangelo vorführt, bei Šostakovič eine Anklage gegen die Verfälschung der ursprünglichen weltanschaulichpolitischen Ideale, die in der sowjetischen Realität zum Vehikel der Machterhaltung und Machtausdehnung, im speziellen Fall durch militärische Stärke, verkommen sind. Die Parallelen zwischen spätmittelalterlicher päpstlicher Doktrin und sowjetischer Ideologie offenbaren sich nicht zuletzt in dem quasi religiösen Anspruch der letzteren. Nicht von ungefähr hat der international als sowjetischer Bürgerrechtler bekannt gewordene Physiker Andrej Sacharov in seinem an den damaligen Staats- und Parteichef Leonid Brežnev gerichteten Memorandum vom 5. 3. 1971 den in der Sowjetunion anzutreffenden politischen "Messianismus", "die Irrmeinung von der Einmaligkeit und den ausschließlichen Errungenschaften des einen Weges" sowie die "Ablehnung des Weges anderer" als "Dogmatismus" angeprangert.[85] (Allerdings mag die Absolutheit des ideologischen Anspruchs des sowjetischen Sozialismus nicht unbedingt ein Produkt der Oktoberrevolution sein; die Wurzeln zu solcherart Radikalismus dürften vielmehr in der seit jeher schon von Extremen gekennzeichneten russischen Geistesgeschichte liegen.) Folgt man der vorgeschlagenen gleichnishaften Umdeutung konsequent, indem man den Aussagen Michelangelos jeweils ihre mögliche moderne Entsprechung gegenüberstellt, so ergeben sich mehrere Schlußfolgerungen: Šostakovič kritisiert, und in diesem kritischen Moment gleicht er Michelangelo, den Mißbrauch von Symbolen und Idealen. Eine aktualisierende Deutung kann diese Kritik nur auf den Mißbrauch der Ideen und Ideale der Oktoberrevolution beziehen. Dies aber impliziert unausweichlich, ganz wie im Falle des ersten Satzes *Wahrheit*, daß Šostakovič den Mißbrauch der Idee als schmerzlich nur dann kritisieren kann, wenn er andererseits die ursprüngliche Kraft, die Aufrichtigkeit, das Bessersein, mit einem Wort die Funktion der Idee als Vorbild vertritt oder vertreten hat. Denn eine Kritik der äußerlichen Erscheinungsformen – und eine solche liegt bei Michelangelo ohne jeden Zweifel vor – verlöre in dem Moment ihren Sinn, in welchem das religiöse bzw. ideologische Fundament prinzipiell verworfen wird. An dieser Stelle findet man sich zurückgeworfen auf die bereits im Zusammenhang mit dem ersten Satz der Suite diskutierte Frage, inwiefern Šostakovič jene Ideale und Hoffnungen, die den Beginn der Oktoberrevolution begleiteten, vertreten hat. Eine neuerliche Diskussion dieser Grundsatzfrage kann hier unterbleiben; die textliche Logik aber unterstützt auch im vorliegenden Fall eine Position, die zumindest eine zeitweise Identifikation mit sozialistischen Zielen in ihrer allgemeinsten Bedeutung annimmt.

Problematischer erweist sich die gleichnisorientierte Analyse der beiden letzten, bei Michelangelo auf das persönliche Gewissen Bezug nehmenden Strophen. Dies hat zwei Gründe. Zum einen beginnen die gesellschaftlichen Vergleiche hier zu "hinken", denn die Übertragung des christlichen Armutsgebotes kann keine Gültigkeit für eine Ideologie beanspruchen, die, wie die sowjetische, erklärtermaßen gerade die immer bessere Befriedigung der materiellen Bedürfnisse des Volkes als zentrale Aufgabe ansah. Spekulationen aber hinsichtlich privater Gewissenskonflikte Šostakovičs verbieten sich, erlaubt die Quellenlage

[85] Sacharov, Stellungnahme, S. 91.

doch nicht jene Stichhaltigkeit der Argumentation, wie sie wissenschaftliche Kriterien voraussetzen.[86] Zum zweiten macht die bereits erwähnte Einheit des musikalischen Charakters des Satzes alle Deutungen, die von einer Wendung zum subjektiven Gewissen ausgehen, wenig überzeugend. Denn dies legte eine Zweiteilung auch der musikalischen Gestaltung nahe, also die Ausprägung einer neuen musikalischen Qualität in der Vertonung der dritten und vierten Strophe. Die dort eingesetzten Mittel aber sind, von Ausnahmen wie T. 42 abgesehen, identisch mit denjenigen der Vertonung der ersten beiden Strophen, was eine aus dem Sog der ersten Strophe abgeleitete gesellschaftskritische Interpretation des gesamten Satzes unterstützt.

Ob Šostakovič um die schwelende ökonomische Katastrophe der UdSSR wußte, wie sie nach einer Zeit relativer Erfolge sich mehr und mehr bereits Anfang der 1970er Jahre abzeichnete,[87] und ob er einen ursächlichen Zusammenhang zwischen sowjetischer Mangelwirtschaft

[86] Ein interpretatorischer Ansatz bestünde etwa darin, den religiösen Gewissenskonflikt Michelangelos als Konflikt des sozialen Gewissens umzudeuten. Der sich in vielfältiger Weise äußernde Widerspruch zwischen der materiellen Stellung privilegierter Schichten und der Situation der Massen ist Šostakovič, dessen soziales Gewissen unter Kollegen geradezu sprichwörtlich war, zweifellos bewußt gewesen. Die Vergünstigungen, deren er als des Landes erfolgreichster Komponist ebenso selbstverständlich wie andere Mitglieder der wissenschaftlich-technischen und künstlerischen Elite teilhaftig wurde – Zugang zu Devisen und die Möglichkeiten von Reisen ins westliche Ausland, Besitz einer Datscha und eines eigenen Chauffeurs, Behandlung im Regierungskrankenhaus (vgl. hierzu u.a. Meyer, Schostakowitsch [1995], S. 509) –, unterscheiden sich nicht wesentlich von denen der Partei-Nomenklatura. Und wenn hier auch alle Übertreibungen fehl am Platze sind, denn in relativer Hinsicht waren und sind die Unterschiede der materiellen Lage verschiedener Gesellschaftsschichten in den Ländern des Westens keinesfalls geringer, so bietet die nicht zu leugnende Tatsache der Zweiklassengesellschaft innerhalb der klassenlosen Gesellschaft durchaus einige Erklärungsansätze für die letzten beiden Strophen des Sonetts. Noch treffender dürften freilich jene Versuche einer Interpretation sein, welche die "Fesseln ... unter einem anderen Banner" als materielle Fesseln im weitesten Sinne auffassen. Ämter und Posten, Auftragswerke und Äußerungen "im Auftrag", im allgemeinsten Sinne: das Funktionieren innerhalb des gesellschaftlichen Systems – all dies sind Zwänge und "Fesseln", denen zu gehorchen Šostakovič gesellschaftliche und familiäre Verpflichtungen geboten und die im Widerspruch zum Ideal des freien Schaffens stehen. Zahlreiche Berichte von Begegnungen mit dem Menschen Šostakovič bestätigen übereinstimmend die an dem Komponisten wahrgenommenen Anzeichen eines enormen psychischen Drucks. In letzter Konsequenz ist dieser Druck wohl ein Resultat der Unfreiheit, die in vielerlei Form auf dem Komponisten lastete. Möglicherweise könnte hier eine psychoanalytisch orientierte Untersuchung – deren Verfahren sich freilich von jenen methodologischen Prämissen zum Teil erheblich unterscheiden, denen sich diese Arbeit unter musikwissenschaftlichen Gesichtspunkten verpflichtet fühlt –, weitere Ergebnisse zutage fördern.

[87] Vgl. hierzu Hildermeier, Geschichte der Sowjetunion, S. 877ff.

und Rüstungspolitik sah? Mit Sicherheit ist davon auszugehen, daß Šostakovič die im Samizdat[88] verbreiteten Schriften Sacharovs, die sich auch mit militärischen Fragen beschäftigen, kannte. Eine Bestätigung dafür findet sich in der *Zeugenaussage*, die Sacharovs Namen zwar nicht ein einziges Mal direkt erwähnt, jedoch unmißverständlich auf den Physiker und seine Wandlung zum Dissidenten anspielt, so etwa in der folgenden Passage:

> "Gar zu viele Leute verwenden ihre nicht alltäglichen Gaben zu dem einzigen Ziel und Zweck, Menschen umzubringen. Einige große Geister und künftige berühmte Humanisten verhalten sich in dieser Frage, gelinde gesagt, äußerst leichtfertig. Erst erfinden sie todbringende Waffen, liefern sie direkt den Tyrannen in die Hände. Dann schreiben sie wehleidige Broschüren. Das eine gleicht das andere nicht aus. Wasserstoffbomben sind stärker als alle Broschüren. Ich meine, es ist der Gipfel des Zynismus, sich erst mit schmutzigen Dingen zu befassen und dann hehre Worte von sich zu geben. Ich halte es für besser, schmutzige Worte zu sagen, aber keine schmutzigen Taten zu begehen. Die Schuld des potentiellen millionenfachen Mörders ist so groß, daß sie durch nichts aufgewogen werden kann."[89]

Die spöttisch-bittere Distanz zu Sacharov, die Šostakovič hier zeigt, reißt eines der fundamentalen Probleme der modernen Wissenschaft an: ihre Verantwortung vor dem moralischen Gewissen und der Gesellschaft. Die Tragweite der in dieser Polemik zum Ausdruck kommenden Implikationen kann an dieser Stelle nicht gebührend diskutiert werden; es läßt freilich diese Passage weder einen Zweifel daran, daß Šostakovič die offiziell verbotenen Texte Sacharovs bekannt waren, noch daran, daß er ein höchst empfindliches Problembewußtsein für den militärisch-sozial-moralischen Fragenkreis besaß. In dem im Juni 1972 veröffentlichten Nachwort zu dem bereits zitierten (von staatli-

[88] Samizdat, zu übersetzen in etwa als "Selbstverlag". Mit diesem Begriff wurde seit Mitte der 60er Jahre die in der Sowjetunion weit verbreitete Praxis der maschinen- und handschriftlichen Verbreitung literarischer und publizistischer Werke, die aus Zensurgründen nicht in einem offiziellen staatlichen Verlag ("Gosizdat") erscheinen konnten, bezeichnet. Tamizdat ("dort verlegt") bezeichnet in begrifflicher Analogie das zuerst im Westen veröffentlichte Schrifttum sowjetischer Autoren. Samizdat-Literatur erreichte insbesondere in den Kreisen der Intelligencija eine breite Leserschaft.

[89] Volkov/Šostakovič, S. 262, ähnlich auch a.a.O., S. 214f. Ganz anders argumentiert übrigens Aleksandr Solženicyn (Sacharov, Stellungnahme, S. 11f.), wenn er den Physiker 1973 für den Friedensnobelpreis vorschlägt: "Möge das Nobelpreiskomitee wegen der einstigen überaus großen Verdienste Sacharovs auf dem Rüstungssektor keine Zweifel hegen und in seiner Kandidatur nichts Widersprüchliches sehen. Erkennt menschlicher Geist seine früheren Fehler, macht er sich von ihnen frei und sühnt er sie, so liegt gerade darin der höchste Sinn für ein Verbleiben der Menschheit auf der Erde." [Sacharov erhielt den Friedensnobelpreis 1975.]

cher Seite nie beantworteten) Memorandum schreibt Sacharov, der als Physiker einer der Väter der sowjetischen Wasserstoffbombe war und zweifellos über staatsgeheime Informationen verfügte:

> "Die Militarisierung der Wirtschaft drückt der Außen- wie der Innenpolitik ihren Stempel auf; sie führt zu Verletzungen der Demokratie, der Öffentlichkeit und der Legalität; sie stellt eine Bedrohung des Friedens dar. (...) In keinem Land – und das verdient festgehalten zu werden – erreichen die militärischen Ausgaben, bezogen auf das Nationaleinkommen, solche Ausmaße wie in der Sowjetunion (mehr als 40 Prozent)."[90]

Zwar liegt die von Sacharov angeführte prozentuale Größe der sowjetischen Militärausgaben um ein Mehrfaches über damaligen Schätzungen der CIA, die für die erste Hälfte der 1970er Jahre einen Anteil am Nationaleinkommen von 11-13% ansetzt.[91] Die Genauigkeit der Zahl erweist sich freilich letzten Endes als zweitrangig. Entscheidend ist dagegen die immense psychologische Sprengkraft, die den von Sacharov genannten und damit in der UdSSR weithin, zumindest in intellektuellen Kreisen, bekannten Zahlen innewohnt. Denn der allmähliche Legitimationsverfall der sowjetischen Gesamtordnung vor dem eigenen Volk erhielt seine stärkste und konstanteste Beschleunigung durch die unbefriedigende Versorgunslage, die im weitesten Sinne zwar als Folge allgemeiner wirtschaftlicher Strukturdefekte gelten muß, zugleich aber auch in engem Zusammenhang mit der steigenden Belastung durch Rüstungsausgaben stand: In den 1970er Jahren tendierte die sowjetische Ökonomie, wie es Hildermeier überspitzt formuliert, mehr und mehr in Richtung einer "permanenten Kriegswirtschaft mit marginalem Konsumsektor"[92]. Unter diesem Aspekt erweist sich die Vertonung von Michelangelos *Qua si fa elmi* als besonders aktuell, weil sie in kühner künstlerischer Ahnung den Finger bereits auf jene Wunde legt, die entscheidend am nur wenige Jahre später erfolgenden Scheitern des Sozialimus sowjetischer Prägung mitbeteiligt war.[93]

---

90 Sacharov, a.a.O., S. 106.

91 Walter, Zum Problem der Belastung der Sowjetwirtschaft durch die Militäraufwendungen, S. 92 u. S. 111. Allerdings deuten die regelmäßigen Revisionen, denen die CIA ihre eigenen Schätzungen häufig im Nachhinein unterziehen mußte, auf die Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit einer exakten Zahlenangabe.

92 Hildermeier, Geschichte der Sowjetunion, S. 1089.

93 Die Gewichtung der einzelnen Faktoren dieses Scheiterns bleibt umstritten. Selbstverständlich aber kann nur ein Bündel von Ursachen, unter welchen die ökonomischen Folgen des Wettrüstens ein Faktor neben anderen sind, zur Erklärung herangezogen werden. Einen instruktiven Überblick zu dieser Frage leistet insbesondere Hildermeier in dem Kapitel *Woran scheiterte der Sowjetsozialismus?* (a.a.O., S. 1079-1092), in welchem die möglichen Ursachen in drei Gruppen systematisiert werden als "sozialistische", "russische" und "extern-globale".

Divina Commedia und Tragedia umana.
Dante und *Dem Verbannten*

Als einzige Sätze der Michelangelo-Suite sind *Dante* und *Dem Verbannten* durch eine *attacca*-Vorschrift unmittelbar miteinander verbunden. Der Grund hierfür ist naheliegend: Beide Texte beziehen sich auf ein- und dieselbe historische Person, nämlich Dante, und wiederholen, unter Verlagerung des Betrachtungsakzents, wesentliche inhaltliche Positionen. Diese betreffen einerseits die offen eingestandene Bewunderung für das große Vorbild sowie zum anderen die Kritik daran, daß Dante nicht nur zu Lebzeiten der Mißachtung ausgesetzt war, sondern noch immer (bezogen auf den Stand zur Zeit der Entstehung des Gedichts) nicht seinem Genie entsprechend gewürdigt wird. Dabei liegt in dem zweiten der beiden Gedichte, *Quante dirne*, der Schwerpunkt der Aussage auf der Kritik an den Umständen der Verbannung Dantes, während *Dal ciel discese* sich in erster Linie dem Bekenntnis zum Danteschen Vorbild widmet.

Dal ciel discese e col mortal suo, poi
Che uisto ebbe l'inferno giusto e 'l pio,
Ritorno uiuo a contemplare Dio
Per dar di tucto il uero lume a noi.

Lucente stella, che co raggi suoi
Fe chiaro a torto el nido, oue naqqu' io,
Ne sare' 'l premio tutto 'l mondo rio.
Tu sol, che la creasti, esser quel[lo] puoi.

Di Dante dico, che mal conosciute
Fur l' opre suo da quel popolo ingrato,
Che solo a iusti manca di salute.

Fuss' io pur lui! c' a tal fortuna nato,
Per l'aspro esilio suo con la uirtute
Dare' del mondo il piu felice stato.

Vom Himmel stieg er herab, und nachdem er mit seinem Sterblichen
die gerechte Hölle und die fromme gesehen hatte,
kehrte er lebendig zurück zur Schau Gottes,
um von allem uns wahres Licht zu geben.

Leuchtender Stern, der mit seinen Strahlen
unverdientermaßen das Nest, in dem ich geboren wurde, berühmt gemacht hat,
nicht wäre Lohn [für ihn] die ganze böse Welt;
du allein, der du ihn geschaffen hast, kannst es sein.

Von Dante rede ich, dessen Werke
von jenem undankbaren Volk schlecht erkannt wurden,
das nur den Gerechten die Gunst versagt.

Wär ich doch er! Denn zu einem solchen Schicksal geboren,
gäbe ich für sein rauhes Exil mit seiner Virtus
den glücklichsten Stand der Welt.

(Данте)

Спустившись с неба, в тленной плоти, он
Увидел ад, обитель искупленья,
И жив предстал для божья лицезренья,
И нам поведал всё, чем умудрен.

Лучистая звезда, чьим озарен
Сияньем край, мне данный для рожденья, –
Ей не от мира ждатсь вознагражденья,
Но от тебя, кем мир был сотворен.

(Dante)

Nachdem er, als sterblicher Körper, vom Himmel herabgestiegen,
erblickte er die Hölle, die Gefilde der Buße,
und lebendig trat er vor Gottes Angesicht,
und uns verkündete er alles, wodurch er weise geworden.

Der strahlende Stern, durch dessen Glanz erleuchtet wird
das Land, das mir von Geburt gegeben, –
er erwartet nicht Lohn von der Welt,
sondern von dir, durch welchen die Welt erschaffen wurde.

Я говорю о Данте: не нужны Озлобленной толпе его созданья, – Ведь для неё и высший гений мал.	Ich spreche von Dante: nutzlos sind der erbosten Menge seine Werke, – ist doch für sie selbst der höchste Genius klein.
Будь я как он! О, будь мне суждены Его дела и скорбь его изгнанья, – Я б лучшей доли в мире не желал!	Wäre ich wie er! O, wären mir beschieden seine Taten und das Leid seiner Verbannung, – ich wünschte nicht das beste Los der Welt.

Die Verse 1-4 paraphrasieren die Stationen *Inferno*, *Purgatorio* und *Paradiso* aus dem bedeutendsten Werk Dante Alighieris (1265-1321), dem allegorisch-didaktischen Versepos *Divina Commedia*. Dante, dessen Name noch bis Vers 9 ungenannt bleibt, wird apostrophiert als Mittler zwischen Menschheit und Gott, als Bote, der sein übermenschliches Wissen durch sein dichterisches Werk weitergibt. Daß Michelangelo für den Älteren eine weit über die zeitübliche Klassiker-Achtung hinausgehende Verehrung empfand, bestätigen auch mehrere voneinander unabhängige zeitgenössische Sekundärquellen.[94] Auf die gemeinsame Geburtsstadt Florenz spielen V. 5-8 an. Es folgt ein Gedanke, der sich eng mit der christlichen Vorstellung einer gerechten Bewertung aller irdischen Taten nach dem Tode berührt: daß jene Verdienste, die von den Mitmenschen, also der "Welt", mit unwissender Mißachtung gestraft werden, ihren gebührenden Lohn erst von der göttlichen Gerechtigkeit des jenseitigen Lebens empfangen, ja von dieser – so legt es Michelangelos Wortwahl nahe – einzufordern das moralische Recht besitzen. (Dieser Gedanke wird – unter einem negativen Vorzeichen – bereits im letzten Dreizeiler von *Signor, se uero* postuliert. Während er dort aber das Sonett beendet und damit an prominenter, zusammenfassender Position steht, wird er im vorliegenden Sonett nicht fortgeführt und erhält damit nur sekundäre Bedeutung.) Die dritte Strophe (V. 9-12) wendet sich erneut der Thematik des ausbleibenden irdischen Lohns zu, die bereits Ausgangspunkt der Erwägungen des vorangehenden Vierzeilers war. Der Gedanke wird nun spezifiziert als Widerspruch zwischen dem beschränkten Verständnis der Menge und dem Anspruch des künstlerischen Genius. Damit wird, obwohl gerade hier ausdrücklich von Dante die Rede ist, eine Dimen-

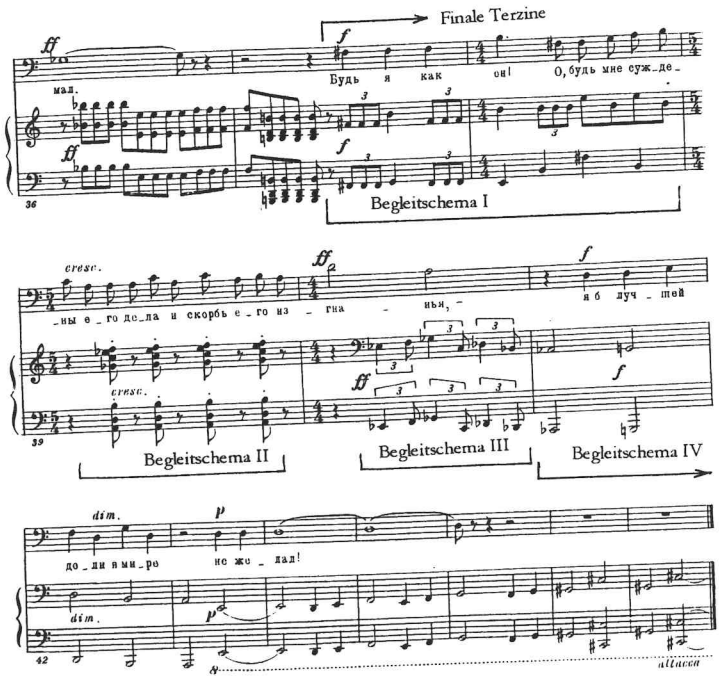
[94] So teilt etwa Vasari (Michelangelo, S. 557) mit, daß der Künstler "mit großem Vergnügen die Dichter der Volkssprache [las], vornehmlich Dante, den er aufs höchste verehrte und in seinen Ideen nachahmte". Der Publizist Donato Gianotti berichtet in den 1546 erschienenen *Dialogi* von langen Gesprächen mit Michelangelo über Dantes *Divina Commedia*, in welchen sich der Bildhauer als intimer Kenner des Werkes des Älteren erweist und schließlich eine vorläufige Fassung seines Sonnets *Dal ciel discese* vorträgt (vgl. hierzu Frey, Die Dichtungen des Michelagniolo, S. 425f.). Hingewiesen sei ferner darauf, daß auch mehrere der bildschöpferischen Werke Michelangelos Bezug auf die *Divina Commedia* nehmen (vgl. hierzu Hughes, Michelangelo, S. 269).

sion eröffnet, die weit über das literarische Werk Dantes hinausgreift und von grundsätzlicher Bedeutung für jedes anspruchsvolle Kunstschaffen ist. Wenn in den letzten vier Versen das lyrische Ich sich in geradezu demütiger Selbstverleugnung danach sehnt, sich aufzuschwingen zu dem Größeren, zu sein "wie er", ungeachtet – oder gerade wegen – aller damit verbundenen Widrigkeiten, so ist die Klimax des Sonetts erreicht. Leiden, in diesem Falle das Verkanntsein des Künstlers durch die Menge, erscheint als Vorbedingung echter Größe. Unausgesprochen wird impliziert, daß der Maßstab des Künstlers über das Irdische hinaus zu reichen, sich an einem höherem Ziel als dem Beifall der Menge zu orientieren habe. Dies ist es, worin die Größe Dantes gesehen wird und woraus sich für Michelangelo zugleich ein Maßstab für eigenes Handeln und Schaffen ableitet.

Die Vertonung des ersten Dante-Sonetts erweist sich aus musikimmanenten Gründen als die vielleicht problematischste des ganzen Michelangelo-Zyklus. Wie in keinem anderen Satz ist hier die Aufrechterhaltung des dramatischen Spannungsbogens gefährdet. Die Gründe hierfür liegen allerdings nicht etwa in der Dürftigkeit des Materials, in der Streckung weniger Einfälle über eine zu lange Dauer. Gerade das Gegenteil ist der Fall: Die Vielzahl der motivischen Gestalten im Klavierpart zeugt eine ans Fragmentarische grenzende Heterogenität, die sich – ohne daß die Spezifik des Textes eine Erklärung hierfür bieten könnte – von der die anderen Sätze prägenden formalen Klarheit deutlich abhebt. Es besteht die Gefahr, daß die auf engem Raum gedrängte Fülle der Gestalten nicht in expressive Dichte, sondern in Beliebigkeit umschlägt. Wie weit Šostakovič das sonst in der Michelangelo-Suite konsequent verfolgte Prinzip der Ökonomie des Materials verläßt, demonstriert beispielhaft die Vertonung der vierten Strophe, die für lediglich drei Verszeilen nicht weniger als vier verschiedene Begleitmodelle vorsieht (Abb. 13, folgende Seite).

Die große Anzahl der motivischen Gestalten im Klavierpart kann nicht ohne Auswirkungen auch auf die formale Struktur des Satzes bleiben. Formale Zusammenhänge, wie sie durch die Strophen- und Versgliederung des Textes vorgegeben sind, werden verdunkelt, weil die Begleitmodelle bereits innerhalb einer Strophe mehrmals wechseln. Außerdem läßt sich auch eine veränderte Situation mit Bezug auf die instrumentalen Zwischenspiele konstatieren. Lediglich zwischen erster und zweiter Strophe findet sich ein Einschub, der aufgrund seiner Ausdehnung und seiner satztechnisch-thematischen Spezifika (Abwandlung des Quartenmotivs der instrumentalen Einleitung) die aus den anderen Sätzen bekannte, gliedernde Funktion eines Zwischenspiels besitzt (T. 14-18). Dagegen können die Einschübe nach der

Abb. 13, *Dante*, T. 36ff., Heterogenität der Klavierbegleitung



---

zweiten (T. 26-28) und der dritten Strophe (T. 37, erste Takthälfte) aufgrund ihrer Kürze und der Tatsache, daß hier Motive aus der Textbegleitung weitergesponnen bzw. vorausgenommen werden, nur als Zäsur des Textvortrags ohne formale Eigenständigkeit angesehen werden. Stellt man die Formteile des Klavierparts schematisch dar, wie sie sich nach rhythmischen, melodischen, satztechnischen und phrasierungstechnisch-dynamischen Eigenheiten der Motivik unterscheiden – die Vokalstimme folgt auch in diesem Satz einem Prinzip, welches prägnante Motivik ebenso wie genaue Wiederholungen meidet –, so ergibt sich eine vergleichsweise komplizierte Formstruktur (Abb. 14, folgende Seite).

Schließlich sei noch auf einige auffällige textausdeutende Details der musikalischen Umsetzung hingewiesen. Wenn in V. 9 zum erstenmal der Name Dantes erwähnt wird und damit die vorangehenden Aufzählungen der ersten beiden Stophen plötzlich auf das beim Namen genannte, konkretisierte Ideal bezogen werden, so sieht die Vertonung für diesen Moment zwei vollständige Takte in reinem Ges-Dur vor (T. 30f.), und wie um die Nachhaltigkeit dieses Moments zu vertiefen,

Abb. 14, *Dante*, Schema der motivischen Gliederung des Klavierparts

Formglied*		Textstrophe
a	T. 1-4	I
b	T. 4-10	I
c	T. 11-13	I
a_1	T. 14-19	(I)
d	T. 19-22	II
e	T. 23/24	II
f	T. 25-32	II/III
g	T. 33	III
g_1	T. 34	III
g_2	T. 35	III
g_3	T. 36/37	III
a_2	T. 37/38	IV
g	T. 39	IV
h	T. 40	IV
d_1	T. 41-48	IV

*Da es sich um motivische Gliederungen handelt, nicht um Satzteile in übergeordneter Hinsicht, erfolgt die Bezeichnung in Kleinbuchstaben. Man beachte taktweise Überlappungen.

---

greift Šostakovič in den Text ein und läßt den Namen Dantes wiederholen. Diese kurze Dur-Apotheose, die in diesem Satz nicht ihresgleichen hat und in ihrer Reinheit deshalb eine unverbrauchte Wirkung entfaltet, unterstreicht mit musikalischen Mitteln die literarische Idealisierung. Bestätigt wird dieser analytische Befund durch die unmittelbar folgenden Takte, die der Charakterisierung des negativen Gegenübers ("nutzlos / sind der erbosten Menge seine Werke,– / ist doch für sie selbst der höchste Genius klein") gewidmet sind. Die eingesetzten musikalischen Mittel gemahnen deutlich an den vorangehenden fünften Satz und assoziieren in Satz und Faktur schließlich in T. 36f. sehr direkt das Zentralthema aus *Zorn*. (Allerdings erlaubt die veränderte Intervallfolge nicht, von einem Zitat zu sprechen.) So wird letztlich der im Sonett anzutreffenden Gegenüberstellung des künstlerisch-moralischen Ideals und der dieses Ideal bedrohenden negativen Kräfte auch musikalisch entsprochen.

Die in Michelangelos Sonett dargestellte Bedrohung des durch Dante personifizierten kreativen Genius durch Dummheit, Mißachtung und Gleichgültigkeit der Menge sowie durch politische Gängelung entwirft ein Bild der Beziehung von Künstler und Gesellschaft, dessen Aktualität für Šostakovič wohl in mehrfacher Hinsicht ungemindert gewesen

sein dürfte. Erinnert sei nur daran, daß der Erfolg Šostakovičs stets starken Schwankungen unterworfen und insbesondere nach den notorischen Ereignissen von 1936 und 1948 herber öffentlicher Kritik, auch von "unten", ausgesetzt war.

> "Die Zeitungen veröffentlichten beglückte Briefe der Werktätigen. In schöner Einmütigkeit dankten die Arbeiter der Partei dafür, daß sie sie von der Tortur befreit habe, Schostakowitschs Symphonien anhören zu müssen."[95]

Erinnert sei ferner daran, daß Šostakovič im Laufe seiner langen und wechselvollen Karriere immer wieder auch gezwungen war, künstlerisch unbefriedigende Kompromisse einzugehen; diese zu leugnen hieße, nur einen Teil des Schaffens von Šostakovič wahrzunehmen und jenes Leiden am ästhetisch unbefriedigenden Kunstwerk, das einem aus mancherlei verbalen Äußerungen Šostakovičs entgegentritt, zu ignorieren:

> "Ich besuche gewissenhaft die Proben zu meiner Operette [*Moskva, Čerëmuški* op. 105 (1957/58)]. Ich vergehe vor Scham. Falls Du daran denkst, zur Premiere zu kommen, rate ich dir, es dir anders zu überlegen. Es lohnt sich nicht, seine Zeit damit zu verschwenden, sich an meiner Schande zu weiden. Es ist langweilig, stümperhaft, dumm. Das ist alles, was ich Dir im Vertrauen sagen kann."[96]

Diese Gesichtspunkte sollen genügen, die für Šostakovič durchaus vorhandene Relevanz von *Dal ciel discese* zu dokumentieren. Zwar wird eine Analyse, die sich der Michelangelo-Suite unter der Voraussetzung nähert, es hier mit einem subjektiv-bekenntnishaften Werk zu tun zu haben, zunächst konzessieren müssen, daß eine direkte Beziehung Šostakovičs zu dem Werk Dantes nicht nachweisbar ist. Die Eingliederung von *Dal ciel discese* in die Michelangelo-Suite könnte also durchaus ein überzeugendes Argument bilden für eine Sichtweise, die

---

95 Volkov/Šostakovič, Zeugenaussage, S. 166. Der sardonische Spott dieser sich auf die Formalismus-Debatte beziehenden Zeilen darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Ablehnung von "unten", die Šostakovič zuzeiten erfuhr, zwar aus politischen Gründen gegebenenfalls künstlich stimuliert wurde – wie im Falle der Affäre um Pasternaks *Doktor Živago* ist auch hier teilweise von Brieffälschungen auszugehen –, durchaus aber auch reale Hintergründe besaß, die im intellektuellen Anspruch des Werkes selbst liegen. Die Ablehnung, der Šostakovič dabei von seiten des "popolo ingrato" (V. 10) ausgesetzt war, gleicht jener, der sich die Schönberg-Schule noch heute bei der breiten Masse der Konzerthörer gegenüber sieht. Zum problematischen Verhältnis zwischen Publikum und Šostakovičs Werken vgl. exemplarisch die tragikomische Schilderung von Autorenkonzerten Šostakovičs in: Žytomirskij, Blindheit als Schutz vor der Wahrheit , S. 222ff.

96 Glikman/Šostakovič, Briefe an einen Freund, S. 159 (Brief vom 19. 12. 1958).

Šostakovičs Komposition als historisierend-distanzierte Auseinandersetzung mit Michelangelo versteht und gerade die Einbeziehung Dantes historisch mit dem Hinweis auf dessen zentrale geistesgeschichtliche Position im Zeitalter Michelangelos begründet. Dem bleibt aber entgegenzuhalten, daß die Gestalt Dantes schon im literarischen Text Michelangelos als Symbol interpretiert werden kann. Denn gerade die gleichsam panegyrische Verherrlichung des großen Vorgängers (V. 12: "Wär ich doch er!") wird zum Ansatzpunkt eines das konkrete historische Vorbild der Person Dantes transzendierenden allgemeinen künstlerischen Bekenntnisses. Im Sub-Text des Sonetts schält sich so eine symbolische Ebene heraus, deren Gegenstand die moralische und ästhetische Integrität von Kunst und Künstler auch im Angesicht gesellschaftlicher Mißachtung ist. Daß nun dieser Problemkreis für Šostakovič in einem Werk wie der Michelangelo-Suite, die mit einigermaßen enzyklopädischem Anspruch wesentliche Stationen einer seelisch-geistigen Biographie verarbeitet, von brennender Aktualität ist, kann kaum angezweifelt werden. Das Ideal des allein seiner schöpferischen Vision treuen Künstlers, dessen Schaffen über irdische Anerkennung hinaus gerichtet ist, dürfte auf Šostakovič eine ebensolch faszinierende Kraft wie auf Michelangelo ausgeübt haben, auch oder gerade wegen der Tatsache, daß diesem Ideal in der erstrebten Radikalität zu gehorchen Šostakovič immer als Konjunktiv erschienen sein muß.

Quante dirne, der Text, der dem siebenten Satz der Michelangelo-Suite zugrunde liegt, wiederholt im wesentlichen die Positionen und Überzeugungen von *Dal ciel discese*. Dies betrifft die erneute Anspielung auf Dantes *Divina Commedia* ebenso wie die Problematik des Verkanntseins des Genies und die finale Glorifizierung Dantes. Allerdings erscheint der Betrachtungsakzent verschoben. Wenn bereits in V. 13 von *Dal ciel discese* innerhalb einer resümierenden Aufzählung die Tatsache der Verbannung Dantes erwähnt wird, so gerät dieser Aspekt des Danteschen Lebens und Schaffens in *Quante dirne* in den Brennpunkt der dichterischen Betrachtung. Mit der Geißelung der Verbannung als dem Gipfelpunkt der Mißachtung, welcher der Genius Dante durch seine Zeitgenossen ausgesetzt war, erhält dieses Sonett erneut zugleich eine unübersehbare politische Ausrichtung.

Quante dirne si de' non si puo dire,	Alles, was man von ihm sagen muß, man kann es nicht sagen,
Che troppo agli orbi il suo splendor s'accese;	denn zu sehr entzündete sich sein Glanz den Blinden;
Biasmar si puo piu 'l popol, che l' offese,	eher kann man das Volk, das ihn gekränkt hat, tadeln,
C' al suo men pregio ogni maggior salire.	als daß all die Besten auch nur zu seinem geringsten Wert aufsteigen.

Questo discese a merti del fallire Per l' util nostro e poi a Dio ascese, E le porte, che 'l ciel non gli contese, La patria chiuse al suo giusto desire.	Dieser stieg zu dem Lohn des Sündigens zu unserm Nutzen hinab und dann zu Gott hinauf, und die Pforten, die der Himmel ihm nicht verwehrte, das Vaterland verschloß sie seinem gerechten Begehren.
Ingrata dico e della suo fortuna A suo danno nutrice, ond' è ben segnio, C' a piu prefecti abonda di piu guai.	Das undankbare, sage ich, das sein Schicksal zum eigenen Schaden nährte, woraus sich wohl ein Zeichen ergibt, daß es [=das Vaterland] für die Vollkommensten an Unheil überreich ist.
Frau mille altre ragion sol à quest' una: Se par non ebbe il suo exilio indegnio, Simil uom ne maggior non naqque mai.	Unter tausend andern Gründen hat es [=das Zeichen?] nur diesen einen: Wenn sein unwürdiges Exil nicht seinesgleichen hatte, ein ähnlicher Mensch oder ein größerer wurde nie geboren.
(Изганнику)	(An den Verbannten)
Как будто чтим, а все же честь мала. Его величье взор наш ослепило. Что чернь корить за низкое мерило, Когда пуста и наша похвала!	Wir scheinen ihn zu ehren, aber alle Ehrung ist zu klein. Seine Größe hat unsren Blick geblendet. Wozu den Pöbel seines niedrigen Maßes wegen tadeln, wenn hohl auch unser Lob ist!
Он ради нас сошел в обитель зла: Господне царство лик ему явило; Но дверь, что даже небо не закрыло, Пред Данте отчизна злобно заперла.*	Unsretwegen stieg er hinab zur Stätte des Bösen; das göttliche Reich offenbarte ihm seine Umrisse; doch die Tür, die selbst der Himmel nicht verschloß, hat vor Dante das Vaterland in böser Weise verschlossen.
Неблагодарная! Себе на горе Ты длила муки сына своего: Так совершенству низость мстит от века.	Undankbares! Selbst unglücklich, hast du verlängert die Qualen deines Sohnes; so nimmt die Niedrigkeit an der Vollkommenheit Rache von jeher.
Один пример из тех, которых — море! Как нет подлей изгнания его, Так мир не знал и выше человека.	Ein Beispiel von mehreren! Wie es nichts Niederträchtigeres als seine Verbannung gibt, so hat die Welt keinen größeren Menschen gekannt.

*Bei Efros: Пред алчущим отчизна заперла.

Bemerkenswert ist zunächst das zeitperspektivische Springen innerhalb des Sonetts. Ausgehend von einer Momentaufnahme der aktuellen Rezeptionssituation (V. 1-4) und damit von einem Zeitpunkt, der – setzt man für das Sonett eine Entstehungszeit von 1545/46 an[97] – von Dantes Tod bereits mehr als 200 Jahre entfernt liegt, paraphrasiert Michelangelo in den folgenden Versen (V. 5-7) erneut die zentralen Stationen aus Dantes *Divina Commedia*. Dieser Sprung ins Reich der literarischen Fiktion wird freilich als solcher bewußt verschleiert, indem die literarische Fiktion sofort in Bezug zum historischen Faktum der Verbannung Dantes aus Florenz gesetzt und damit auf eine quasi reale Ebene erhoben wird: "Und die Pforten, die der Himmel ihm nicht verwehrte, das Vaterland verschloß sie seinem gerechten Begehren."

97 Frey, Die Dichtungen des Michelangelo, a.a.O., S. 462. (Die genannte Entstehungszeit gilt für beide Dante-Sonette.)

So lassen sich bereits innerhalb der ersten beiden Strophen drei Ebenen unterscheiden: ein reales Präsens durch den Hinweis auf den aktuellen Stand der Dante-Rezeption, ein reales Präteritum durch die Erinnerung an Dantes Verbannung, schließlich ein fiktives Präteritum durch die Anspielung auf Dantes literarisches Hauptwerk und die Identifikation der historischen Persönlichkeit Dante mit dem erfahrenden Ich der *Divina Commedia*. Die direkte Gegenüberstellung der Zeiten impliziert eine erste Stufe politischer Kritik: Daß Dante inzwischen (d. h. zur Zeit der Gedichtentstehung) als Klassiker geehrt wird – wenn auch ungenügend – kann das einstige, schmähliche Verhalten seines Vaterlandes Florenz (das auch dasjenige Michelangelos ist!) nicht vergessen machen.

Vollends wird das gesellschaftkritische Moment in der dritten und vierten Strophe offenbar. Eine Parallele zu den Finalversen des vorangehenden Gedichts und dem dort geäußerten huldigenden Wunsch, selbst so wie Dante zu sein, bildet die hyperbolische Behauptung, ein größerer Mensch als Dante sei nie geboren worden. Es ist jedoch diese Wendung, gerade ob ihrer rhetorischen Übertreibung, mehr als eine überschwengliche Laudatio, denn sie impliziert unausgesprochen: Wenn Dante der Beste unter allen, so müssen jene, die seine Verbannung veranlaßt haben, dumm sein oder schlecht – oder beides zugleich. Der Zeitsprung vom *hic et nunc* der Dante-Rezeption zu Lebzeiten Michelangelos in die Vergangenheit des Florenz Dantes, der den ersten Vierzeiler von den folgenden Strophen trennt, erhält nun einen zusätzlichen Sinn, der sich aus dem Kontext der historischen Zusammenhänge erschließt und die Möglichkeit einer Kritik auch aktueller politischer Zustände einschließt. Der vieldeutige Hinweis auf das Vaterland, das "für die Vollkommensten an Unheil überreich" (V. 10), legt eine Auslegung nahe, die auch das lyrische Ich in den Kreis der Opfer des Vaterlands einbezieht.

Ob die beiden Dante-Sonette von Anbeginn der künstlerischen Konzeption als Spiegel für eigene Befindlichkeiten intendiert waren und somit in einer metaphorischen Schicht über das vordergründige Subjekt Dante hinausreichen, ist in der Sekundärliteratur dennoch umstritten. Frey meldet Zweifel an, ob Michelangelo Grund hatte, sich mit dem in Armut im Exil lebenden Dante zu vergleichen, und kommt zu dem Schluß:

> "Wohl nicht. Selbst bei der Existenz ungewöhnlich heftiger Affekte wäre eine solche Sprache nicht am Platze gewesen. Kaum ein Künstler konnte sich in dem Maße der Anerkennung und Liebe seitens seiner Mitbürger sowie gerade der regierenden Kreise in Florenz rühmen als Michelangelo."[98]

98 Frey, Die Dichtungen des Michelangelo, S. 424.

Dagegen steht für Saslow eine unmittelbare biographische und psychologische Verbindung außer Frage, wenn er behauptet:

> "M[ichelangelo] here identifies personally with the great poet, since both were forced into exile from Florence."[99]

Gewisse Parallelen in den Schicksalen beider lassen sich wohl nicht von der Hand weisen. Dreimal flüchtete Michelangelo, davon zweimal aus Florenz, und wenn auch über die Ursachen und die Notwendigkeit dieser selbstgewählten Exile geteilte Meinungen auftreten, so läßt die durch Quellen belegte innere Überzeugung Michelangelos, bedroht zu sein, keinen Zweifel an der künstlerischen Berechtigung, bestimmte Parallelen hinsichtlich politischer Verfolgung zu ziehen. Denn wie bereits an anderer Stelle ausgeführt, ist für das Werden des Kunstwerkes allein die subjektive Überzeugung seines Schöpfers, nicht der objektive Sachverhalt von Belang. "Anerkennung und Liebe" erfuhr Michelangelo gewiß, genauso aber auch persönliche und politische Intrigen, Neid, Mißgunst, Verrat; die zeitgenössischen Biographien von Vasari und Condivi und ebenso die Briefe Michelangelos künden davon im Überfluß. Stellvertretend sei hier aus einem Brief zitiert, den Michelangelo im Frühjahr 1506 an den Baumeister Giuliano da Sangallo richtete, um mit eindrücklicher Wortgewalt die Dringlichkeit seiner Flucht von Rom nach Florenz zu begründen:

> "Zuletzt [d. h. nach wiederholten, vergeblichen Versuchen, eine Audienz beim Papst zu bekommen] ... wurde ich weggeschickt, oder besser, fortgejagt; und derjenige, der mich fortschickte, sagte, er kenne mich wohl, aber er habe den Befehl dazu. (...) Aber dies allein war nicht schlechterdings der Grund meiner Abreise, sondern es gab noch einen andern, den ich nicht schreiben will; es genügt, daß er mich bedenken ließ: wenn ich in Rom bliebe, so würde mein Grabmal früher errichtet als dasjenige des Papstes."[100]

Es dürfte aber in erster Linie eine generelle Unzufriedenheit mit der politischen Situation zur Entstehungszeit des Gedichts um 1545/46 gewesen sein und weniger die Erinnerung an die bereits Jahrzehnte zurückliegenden Intermezzi seiner Fluchten – 1494 aus Florenz, 1506 aus Rom, 1529 erneut aus Florenz –, die dem 70jährigen in dem Sonett die Feder führte. Die politische Situation ist in diesen Jahren alles andere als befriedigend; mehrere von Michelangelos Freunden sind tatsächlich gezwungen, im Exil zu leben. Das vermutlich zur gleichen Zeit wie die beiden Dante Sonette entstandene Antwort-Epigramm der

[99] Saslow, The poetry of Michelangelo, S. 421.
[100] Zit. nach Hinderberger, Michelangelo - Lebensberichte, Gedichte, Briefe, S. 111f.

Notte-Statue (das Šostakovič im neunten Satz der Michelangelo-Suite vertont), kündet davon unmißverständlich. So kann alles in allem kaum ein Zweifel daran bestehen, daß die beiden Dante-Sonette, wenn sie sich auch nicht uneingeschränkt zwingend auf Michelangelo selbst beziehen, hinter dem Lobpreis des großen Vorbilds handfeste Kritik an den aktuellen politischen Zuständen formulieren und deshalb mehr darstellen als die "respektable Rhetorik eines enthusiastischen Dante-Verehrers"[101].

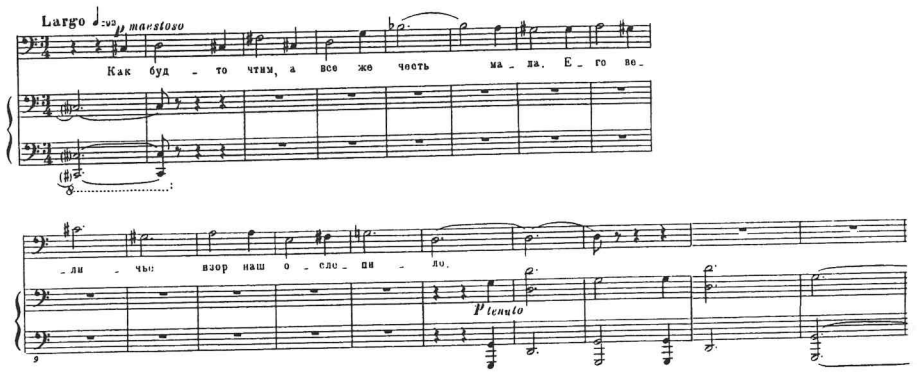
Die musikalische Analyse muß zunächst auf gewisse Differenzen zwischen dem italienischen Original und der russischen Übertragung durch Ėfros hinweisen. Wo lediglich Vereinfachungen in der Wahl der Bilder und der Sprache vorliegen, wie in V. 1/2, bleibt der Sinn unangetastet: "Alles, was man von ihm sagen muß, man kann es nicht sagen, denn zu sehr entzündete sich sein Glanz den Blinden" heißt es bei Michelangelo, während Ėfros vereinfachend und klärend zugleich zusammenfaßt: "Wir scheinen ihn zu ehren, aber alle Ehrung ist zu klein. Seine Größe hat unsren Blick geblendet." An anderen Stellen freilich treten auch inhaltliche Divergenzen auf, so in V. 3/4 und – besonders bedeutsam – in V. 11/12. Wenn an letzterer Stelle Ėfros zum einen die Abstrakta "Niedrigkeit" und "Vollkommenheit" einander gegenüberstellt, zum anderen auf die Verbannung Dantes als auf "ein Beispiel unter mehreren" Bezug nimmt (in recht freiem Umgang mit der italienischen Vorlage), dann kann dies nicht ohne Auswirkungen auf die inhaltliche Tendenz des gesamten Sonetts bleiben. Denn mehr als das Original Michelangelos legen Ėfros' Änderungen, die bedingt sind sowohl durch die Forderungen, die Reimschema und Versmaß des Russischen stellen, als auch durch die rätselhafte, eine klärende Interpretation des Übersetzers geradezu herausfordernde Vagheit der Sprache Michelangelos, eine generalisierende, über Dante hinausreichende Interpretation dieses Sonetts nahe. Šostakovič bestärkt diese Lesart durch die Wahl eines in hohem Grade verallgemeinerungsfähigen Titels: *Izgnanniku* (*Dem Verbannten*).

Dante und *Dem Verbannten* sind die beiden einzigen Sätze der Suite, die durch eine *attacca*-Vorschrift miteinander verbunden sind. Die enge inhaltliche Verbindung beider Sätze, die in der poetischen Vorlage durch den jeweiligen Bezug auf Dante vorgeprägt ist, wird dadurch bestärkt. Erstaunlicherweise aber lassen sich weitergehende musikalische Bezugspunkte zwischen beiden Sätzen, abgesehen von prinzipiellen, für die gesamte Suite geltenden Gemeinsamkeiten, nicht finden. Weiter als in allen anderen Sätzen der Suite ist in *Dem Verbannten* die

[101] Rauhut, Michelangelo - Hundert Gedichte, S. 329.

Monologisierung des Vokalparts vorangetrieben. Dies betrifft vor allem die Vertonung der ersten beiden Strophen, bei denen die Aktionen der Instrumentalbegleitung auf ein Minimum beschränkt sind. Ganze Verszeilen erklingen ohne Klavier. Dies wirkt sich selbstverständlich auch auf die Eigenständigkeit der vokalen Motivik aus, die in diesem Satz ein vergleichsweise größeres Maß erreicht. Wenn auch direkte motivische Wiederholungen im Vokalpart weiterhin vermieden werden, so sind doch bestimmte melodische Zellen den ganzen Satz über präsent: auf- und absteigende Quarten, Pendelfiguren und Aufgänge in Sekunden sowie das mehrfach anzutreffende Absinken eines versweise erreichten Gipfeltones in die darunterliegende Quarte. Die sparsamen Linien des Vokalparts in durchgehend beibehaltenen jambischen rhythmischen Motiven erzeugen ein melodisches Auf und Ab, das scheinbar keine bestimmte Richtung einschlägt und den Eindruck eines Um-Sich-Selbst-Kreisens vermittelt:

Abb. 15, *Dem Verbannten*, T. 1-18 (Klavierfassung)



Die Zurückgenommenheit des Klavierparts (abgesehen von zwei noch näher zu untersuchenden *fortissimo*-Einbrüchen) assoziiert gezielt Stimmungen des Verlassenseins und der Einsamkeit. Obgleich die konkreten musikalischen Mittel jeweils verschieden ausfallen, so wird doch sofort die atmosphärische Ähnlichkeit mit dem siebenten Satz der 14. Sinfonie, *Im Gefängnis der Santé*, deutlich. Textlich steht auch dort die gewaltsame Isolation eines Menschen im Mittelpunkt, wenn auch unter einer anderen Perspektive.

Die motivische Einheitlichkeit von *Dem Verbannten*, die in starkem Gegensatz zur motivischen Heterogenität des vorangehenden Satzes steht, ist wesentlich rhythmisch bedingt. Der ganze Satz basiert auf

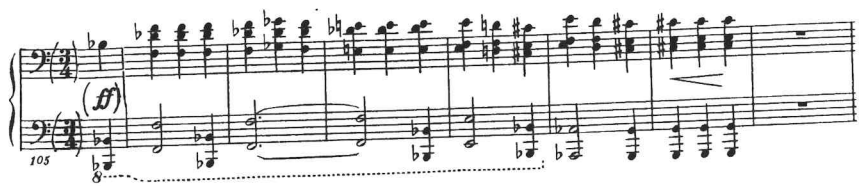
einem ostinaten jambischen Motiv (♩♩♩♩ etc.)[102], wobei es gerade die Monotonie dieses Grundmusters ist, die dazu führt, daß die seltenen Abweichungen besonders hervortreten. Stellvertretend sei hier T. 5/6 angeführt (vgl. Abb. 15, vorangehende Seite). Šostakovič durchbricht das gleichmäßig schwingende jambische Muster, noch ehe es sich richtig etabliert hat, wenn er dem Wort "честь" ["Ehre"] nicht die Länge einer Halben zuordnet, sondern diesen Wert um einen vollständigen Takt verlängert auf die Dauer von fünf Vierteln. Diese geringfügige Änderung wirkt sich in doppelter Weise aus: Erstens wird der regelmäßig schwingende Fluß der Rede unterbrochen; zweitens wird der Gehalt der gesamten Verszeile mehr oder weniger unter die Regie des solcherart hervorgehobenen Substantivs gestellt. Es läßt sich nun diese Art der rhythmisch-metrischen Hervorhebung bestimmter Wörter durch den ganzen Satz hindurch verfolgen, besonders häufig am Schluß einer Verszeile. Letzten Endes weist dieses Mittel im Zusammenhang mit der syllabischen Kompositionsweise auf Prinzipien der Rezitation gesprochener Sprache hin und macht dadurch erneut deutlich, wie sehr es Šostakovič auf die Unmittelbarkeit der Sprachvermittlung ankam.

Was den Klavierpart betrifft, so fällt in seiner weitgehenden Zurückgenommenheit besonders ein zweimal im *fortissimo* hereinbrechendes Thema von fast vulgärer Pathetik auf (T. 75-82, T. 105-110). Dieses in den Zwischenspielen erscheinende Thema steht zu der Einsamkeit atmenden Schlichtheit der vokalen Monologe und der Zurückgenommenheit der sparsamen Linien und liegenden Akkorde der Klavierbegleitung in einem zerstörerischen Gegensatz. Die Position dieser Einschübe im Verhältnis zum Text deutet darauf hin, daß hier negative Kräfte musikalisch verkörpert werden. Zum erstenmal tritt die betreffende Motivik auf nach den Verszeilen: "die Tür, die selbst der

[102] Bemerkenswerterweise ist *Dem Verbannten* der einzige Satz der Michelangelo-Suite in einem dreiteiligen Rhythmus. Die Vorherrschaft geradzahliger Taktvorzeichnungen in der Michelangelo-Suite (von den rezitativartigen Sätzen *Morgen* und *Trennung* abgesehen, handelt es sich dabei immer um einen 4/4 -Takt) steht in engem Zusammenhang mit dem von Ėfros nahezu ausschließlich favorisierten jambischen Versmaß. Dessen Zweiteiligkeit erweist sich als problematisch für dreiteilige Taktarten, jedenfalls dann, wenn eine sprachnahe, rezitativische Umsetzung des Textes beabsichtigt ist. Im siebten Satz bleibt die Zweiteiligkeit des Versmaßes denn auch auf einfache Weise dadurch erhalten, daß der 3/4-Takt zweigeteilt wird. Das musikalische jambische Grundmotiv (unbetonte Viertel + betonte Halbe auf der schweren Taktzeit) unterstreicht dabei sogar zusätzlich die jambischen Eigenschaften des sprachlichen Versmaßes, werden doch betonte Silben nicht allein durch metrisch starke Positionen, sondern auch durch Verdoppelung der Tondauer hervorgehoben. Diese einfache, sprachnahe Lösung verlöre freilich ihren Reiz, würde sie auf mehrere Sätze ausgedehnt. Dies dürfte auch erklären, warum geradzahlige Taktmaße, die vielfältigere Möglichkeiten der rhythmischen Kombination bieten, so stark überwiegen.

Himmel nicht verschloß, / hat vor Dante das Vaterland in böser Weise verschlossen"; beim zweiten Mal heißt es im vorangehenden Text: "so nimmt die Niedrigkeit an der Vollkommenheit Rache von jeher". Wenn auch dieses Gebilde melodisch vermutlich kein direktes Zitat ist, so haftet ihm doch der Charakter des Zitathaften an. Die Assoziation zu pathetischen Massenliedern liegt nahe – und damit auch eine gehaltliche Deutung: Hier bricht – vulgär, grob, brutal – die undankbare, blöde Masse, die zugleich Macht ist, ein in die Gefilde des Geistes.

Abb. 16, *Dem Verbannten*, T. 105-111 (Klavierpart)



Auch der siebente Satz thematisiert also, wie der vorangehende Satz, im weitesten Sinne den Konflikt von Künstler und Gesellschaft und ist von der Gegenüberstellung positiver und negativer Kräfte geprägt. Der Verbannte mit dem welthistorisch bedeutsamen Namen Dante wird zur Verkörperung eines künstlerisch-moralischen Ideals und zum Symbol für alle vom Vaterland Mißhandelten, Verachteten, Geringgeschätzten, Ausgewiesenen. Das florentinische Vaterland Dantes verkörpert für Michelangelo dabei beispielhaft die Dummheit und Grausamkeit der Macht. In diesem Zusammenhang ist Grönkes Hinweis auf die russische Praxis der Verbannung (die z. B. mit den Namen Puškins und K'juchelbekers verbunden ist) und auf vergleichbare Erscheinungen in der sowjetischen Ära (etwa zwangsweise Ausbürgerung und Entzug der sowjetischen Staatbürgerschaft) durchaus schlüssig.[103] Wenn auch Šostakovič selbst die Erfahrung des unfreiwilligen Exils erspart blieb ("verbannt" aus dem sowjetischen Musikleben wurden "lediglich" vorübergehend manche seiner Werke), so kann doch davon ausgegangen werden, daß Šostakovič Anteil am Schicksal derer nahm, die Opfer der sowjetischen Verbannungspraxis wurden. Diese Praxis hatte viele Gesichter; die zwangsweise Ausbürgerung unliebsamer Künstler und Wissenschaftler in den Westen – so geschehen mit den Dichtern und späteren Nobelpreisträgern Iossif Brodskij (ausgebürgert 1972, Nobelpreis 1987) und Aleksandr Solženycin (ausgebürgert 1974, Nobelpreis 1970) und dem Musikerehepaar Galina Višnevskaja und Mstislav

[103] Grönke, Kunst und Künstler in Šostakovičs späten Gedichtvertonungen, S. 319.

Rostropovič (Ausreise 1974, Aberkennung der sowjetischen Staatbürgerschaft 1976), um nur einige der bekanntesten Fälle zu erwähnen –, gehörte dabei gewiß noch zu den wohltätigeren Methoden. Um unliebsame Künstler und Wissenschaftler von ihrem Publikum zu trennen, wurde in jenen Jahren schließlich auch die Methode der zwangsweisen Einweisung in Nervenheilanstalten praktiziert; ebenso gehörte die der Zerstörung der materiellen Lebensgrundlagen gleichkommende Aberkennung der Mitgliedschaft im Schriftsteller- oder Komponistenverband zu den Mitteln staatlicher Repression.[104] Im Vergleich zu den Stalinschen Lagern mögen diese Praktiken "humaner" erscheinen: Die Hoffnungen auf eine größere gesellschaftliche Tolerenz aber, die sich in und außerhalb der UdSSR an die Jahre des "Tauwetters" knüpften, wurde durch diese, in einigen Fällen auch internationales Aufsehen erregenden Maßnahmen endgültig zunichte gemacht. Da Šostakovič manche dieser Fälle aus nächster Nähe miterlebte, ist es durchaus plausibel, wenn auch nicht erschöpfend, daß einige Autoren gerade für den siebenten Satz der Michelangelo-Suite, *Dem Verbannten*, einen persönlichen, an bestimmte Namen geknüpften Bezug voraussetzen:

> "Shostakovich surely had Solženicyn, if not his musician friends [Višnevskaja, Rostropovič], in mind when he set Michelangelo's sonnet on Dante 'To the Exile' in his great vocal cycle Op. 145 ..."[105]

Die emotionale Relevanz, die die Abwanderung von Freunden für Šostakovič hatte, wird nirgends so überzeugend geschildert wie in den Memoiren Višnevskajas. Zu den engen Freunden Šostakovičs zählend, gehörte sie wie ihr Gatte, der Cellist und Dirigent Mstislav Rostropovič, zugleich zu den wichtigsten Interpreten seiner Musik. Mag sich in den folgenden Zeilen auch manches theatralische, "bühnenwirksame" Moment finden – an der Aufrichtigkeit der Erinnerungen der großen Sopranistin, der Šostakovič immerhin drei Werke widmete, darunter ein Meisterwerk wie die *Sieben Gedichte nach Blok* (1967)[106], kann keinerlei Zweifel bestehen.

> "Schließlich kam der Tag unserer Abreise – ein Tag des Abschiednehmens von den Lebenden und von den Toten. (...) Das Letzte, das Schwerste stand mir noch bevor: nach Schukowka zu fahren und mich von

[104] Vgl. hierzu Hildermeier, Geschichte der Sowjetunion, S. 969ff., sowie Kasack, Die russische Schriftstelleremigration im 20. Jahrhundert, S. 30ff.

[105] Wilson, Shostakovich - A life remembered, S. 427.

[106] Außer diesem Opus sind ihr die *Satiren* op. 109 (1960) nach Texten von Saša Černyj und die Orchesterbearbeitung der Musorgskijschen *Lieder und Tänze des Todes* (o.Op., 1962) gewidmet.

Schostakowitsch zu verabschieden. Bis zum allerletzten Tag hatte ich gezögert, ob ich zu ihm fahren sollte oder nicht. Schostakowitsch war mir der Liebste von allen, die ich verlassen mußte, und der einzige, der unsere Entscheidung hätte rückgängig machen können. Ich hatte Angst, in seiner Gegenwart unsicher zu werden, seiner Autorität zu erliegen. Aber er machte nicht den leisesten Versuch, mich zurückzuhalten. Er wußte, wie die Dinge standen und was uns hier erwartet hätte, auch er sah in einer zweijährigen Abwesenheit die einzige Möglichkeit, all dem zu entkommen. (...) 'Ich muß weg, Dmitrij Dmitrijewitsch ... Leben Sie wohl.' Wir umarmten uns, und da merkte ich, daß mir die Tränen übers Gesicht liefen. Nein, länger war diese Qual nicht zu ertragen. Um nicht laut aufzuschreien, küßte ich ihn auf die Wangen, auf den Hals, auf die Schulter, riß mich nur mit Mühe los von ihm – los von einem Lebenden, als sei er schon ein Toter. Ich wußte, ich würde ihn nie wiedersehen. 'Kommen Sie zurück, Galja. Wir werden auf Sie warten.' Ich sah in seine Augen, die voller Tränen standen, ich sah in seine bleiches, gramverzerrtes Gesicht, das sich mir zum erstenmal so offen zeigte. Fast blind vor Tränen, taumelte ich die Treppen hinunter, vorbei an der Reinmachefrau, zur Tür hinaus. Es war meine letzte Begegnung mit Dmitrij Dmitrijewitsch, und so ist er mir im Gedächtnis geblieben."[107]

Problematischer und widersprüchlicher ist dagegen ist die Beziehung Šostakovičs zu Solženicyn. Gerade das Verhältnis dieser beiden zentralen Repräsentanten der sowjetischen Nachkriegskunst zueinander dürfte, alles Anekdotische weit übertreffend, von besonderem geschichtlichen Interesse sein, wobei freilich einzuschränken ist, daß die derzeitige Quellenlage eine endgültige Einschätzung noch nicht erlaubt. Die bestehenden Fakten aber sind gerade im Lichte der Verbindung, welche einige Autoren zwischen Šostakovičs Vertonung *Dem Verbannten* und dem Schicksal Solženicyns herzustellen sich berechtigt sehen, höchst aufschlußreich. Vor seiner 1974, also im Entstehungsjahr der Michelangelo-Suite, erfolgten Ausbürgerung lebte Solženicyn einige Jahre in unmittelbarer Nachbarschaft zu Šostakovič: Rostropovič, dessen Datscha in Žukovka derjenigen Šostakovičs benachbart war, hatte den Schriftsteller 1969 demonstrativ in seinem Haus aufgenommen, weil dieser, der Möglichkeit zu publizieren beraubt, aus materiellen Gründen keine eigene Wohnstatt hatte. Von Šostakovičs künstlerischer Achtung für den Autor des *Archipel GULAG* zeugt der Plan, eine Oper nach der Erzählung *Matrjonas Hof* zu schreiben.[108] Ferner ist darauf hinzuweisen, daß Šostakovič gemeinsam mit den Dichtern Kornej Čukovskij und Konstantin Paustovskij sowie dem Physiker und Akademiemitglied Pëtr Kapica 1966 einen Brief an das

[107] Višnevskaja, Galina, S. 459f.
[108] Vgl. hierzu die Erinnerungen Lebedinskijs, in: Wilson, Shostakovich - A life remembered, S. 337.

Zentralkomitee der KPdSU unterzeichnete, in welchem angemessene materielle Lebensbedingungen für Solženicyn und eine Unterstützung seines literarischen Schaffens gefordert werden.[109] Daß Šostakovič und Solženicyn trotz persönlicher Begegnungen und gegenseitiger künstlerischer Wertschätzung dennoch nie zu Freunden wurden, dürfte in der Verschiedenheit der Persönlichkeit beider begründet liegen und in der Unterschiedlichkeit ihrer weltanschaulichen Überzeugungen, die nicht ohne Auswirkungen auf Art und Weise des politischen Auftretens und Handelns bleiben konnten. Wenn Volkov im Vorwort zur *Zeugenaussage* Šostakovič die Rolle eines "Jurodvyj" zuweist, eines Gottesnarren, und daraus ableitet, Šostakovičs gesellschaftlicher Protest erfolge im Namen der Humanität, nicht im Namen politischer Veränderungen,[110] so ist dies bereits eine Erklärung dafür, warum dem engagierten Mahner Solženicyn das Handeln bzw. das Nicht-Handeln Šostakovičs in politischen Fragen als halbherzig, ja feige erschienen sein muß:

> "The shackled genius Shostakovich would thrash about like a wounded thing, clasp himself with tightly folded arms so that his fingers could not hold a pen."[111]

Umgekehrt wirft Šostakovič in den Memoiren dem Dichter, freilich ohne dessen Namen zu nennen, einen aus übersteigertem religiösen Eifer geborenen, größenwahnsinnigen Messianismus vor und vergleicht ihn darin mit keinem anderen als Stalin.[112]

Die Problembeladenheit, die das persönliche Verhältnis der beiden großen Künstler prägte, widerspricht einer Deutung, die allzu einfach in der Vertonung von Michelangelos ehrfürchtigem Dante-Gedicht ("So hat die Welt keinen größeren Menschen gekannt") ein Gleichnis auf Solženicyn sieht. Šostakovičs Gleichnishaftigkeit ist keine Eins-zu-Eins-Übertragung: Vielmehr ist es das hinter Versen und Namen stehende allgemeine, menschlich-gesellschaftliche Problem, welches durch die Vertonung über die Zeiten getragen wird und sich als brennend aktuell erweist. Solženicyn ist nur – wie es in Ėfros' russischer Übertragung von Michelangelos *Quante dirne* heißt – "один пример из тех, которых – море!" (V. 12): "ein Beispiel unter mehreren", deren Schicksal die traurige Aktualität eines alten Stoffes bezeugt.

[109] (Ian) MacDonald, The New Shostakovich, S. 238.
[110] Volkov/Šostakovič, Zeugenaussage, S. 21ff. u. S. 34.
[111] Hier zit. nach Wilson, Shostakovich - A life remembered, a.a.O., S. 429. (Solženicyns sarkastische Bemerkung bezieht sich auf die Weigerung Šostakovičs, ein Memorandum gegen die sowjetische Invasion in der Tschechoslowakei 1968 zu unterzeichnen.)
[112] Volkov/Šostakovič, a.a.O., S. 206.

Dante und *Dem Verbannten* sind hinsichtlich ihres "Aktualisierungspotentials" problematische Textvorlagen. Sie sind dies jedoch nicht aufgrund etwelcher Unklarheiten oder Rätsel, sondern ganz im Gegenteil wegen der Konkretheit der auf Dante bezogenen Aussage. Die vorausgesetzte schöpferische Identifikation Šostakovičs mit den Texten Michelangelos, die für die übrigen Sätze als Ich-Identifikation überzeugend in Anspruch genommen werden kann, muß für diese beiden Sätze zusätzlich eine unpersönlich-historische Ebene bemühen. In dieser erscheint Dante transformiert zum allgemeingültigen, überzeitlichen Symbol des bedrängten Künstlers, der als Brennpunkt im Konflikt zwischen positiven und negativen Kräften, Individuum (Kunst) und Masse (Macht) steht.

Künstler und Gott.
Zur Frage der Religion bei Šostakovič. *Schaffen*

Nach dem sehr langen, langsamen siebten Satz *Dem Verbannten* wirkt die elementare Wucht, mit welcher die *fortissimo*-Akkordschläge von *Schaffen* hereinbrechen, wie eine gewaltsame Befreiung von den dynamischen und rhythmischen Ketten des vorangehenden Satzes. Die musikalische Sprengkraft paart sich mit einer textbezogenen: Kein anderer Satz der Suite, ja überhaupt kein einziges anderes Werk Šostakovičs basiert auf einer Textvorlage von so offenkundig religiösem Gehalt. Der musikalischen Analyse soll deshalb nicht nur – der bisher verfolgten Analysepraxis entsprechend – eine Untersuchung von Michelangelos Text und seinen Hintergründen vorangestellt werden, sondern außerdem – soweit dokumentarisch zu belegen – eine generelle Erörterung der Beziehung Šostakovičs zur Religion.

Verständlicherweise besitzen jene Gedichte Michelangelos, die sich über die Verwendung von Metaphern und Bildern aus dem Bereich der bildenden Künste hinaus direkt mit ästhetischen und schaffenspsychologischen Fragen beschäftigen, einen besonderen Stellenwert, vermitteln sie doch aus erster Hand eine Vorstellung vom künstlerischen Selbstverständnis des Bildhauers, Malers, Architekten. *Se 'l mie rozzo martello* kann als exemplarisch für Michelangelos Kunstphilosophie gelten, wiewohl die Gewundenheit der Sprache, die Rätselhaftigkeit der Vergleiche und die offensichtliche Mühe, die Michelangelo dabei hatte, sein Thema in Sonettform zu gießen, dem Verständnis einige Hürden entgegensetzen.

Se 'l mie rozzo martello i duri sassi
Forma d' uman aspecto or questo or quello,
Dal ministro, che 'l guida iscorgie e tiello,
Prendendo il moto, ua con gli altrui passi.

Ma quel diuin che in cielo alberga e stassi
Altri e se piu col proprio andar fa bello;
E se nessun martel senza martello
Si puo far, da quel uiuo ogni altro fassi.

E perche 'l colpe è di ualor piu pieno
Quant' alza piu se stesso alla fucina,
Sopra 'l mio questo al ciel n' è gito a uolo.

Onde a me non finito uerra meno,
S' or non gli da la fabbrica diuina
Aiuto a farlo, c' al mondo era sola.

Wenn mein grober Hammer die harten Blöcke
zu menschlichem Anblick formt, bald diesen bald jenen,
dann geht er, vom Meister, der ihn führt, sieht und hält,
die Bewegung erhaltend, mit den Schritten des andern.

Aber jener göttliche, der im Himmel wohnt und sich befindet,
macht den andern, und sich noch mehr, mit dem eigenen Gehen schön;
und wenn kein Hammer ohne einen Hammer gemacht werden kann,
so wird von jenem lebendigen jeder andere gemacht.

Und weil der Schlag von vollerem Wert ist,
je höher er sich selbst in der Schmiede erhebt,
ist über meinen dieser im Flug zum Himmel fortgegangen.

Daher wird er mir Nicht-Fertigem fehlen,
wenn jetzt die göttliche Schmiede ihm nicht
Hilfe gibt, um ihn [=den Schlag] zu tun, ihm, der in dieser Welt allein war.

(Творчество)

Когда скалу мой жесткий молоток
В обличия людей преображает, –
Без мастера, который направляет
Его удар, он делу б не помог.

Но божий молот из себя извлек
Размах, что миру прелесть сообщает:
Все молоты тот молот предвещает,
И в нем одном – и всем живой урок.

Чем выше взмах руки над наковальней,
Тем тяжелей удар: так занесен
И надо мной он к высям поднебесным:

Мне глыбою коснеть первоначальной,
Пока кузнец господень, – только он ! –
Не пособит ударом полновесным.

(Schaffen)

Wenn mein harter Hammer den Fels
in den Anblick von Menschen verwandelt, –
ohne den Meister, der seinen Schlag lenkt,
brächte er nichts zustande.

Doch der göttliche Hammer gewann aus sich selbst heraus
den Schwung, welcher der Welt die Schönheit vermittelt.
Dieser Hammer bestimmt alle Hämmer im voraus,
und aus ihm allein entsteht ihnen allen eine lebendige Lehre.

Je höher die Arme über dem Amboß ausholen,
desto stärker der Schlag: auf diese Weise emporgehoben
auch über mich, reicht er bis zu den Höhen des Firmaments;

ich erstarre zu einem rohen Klumpen,
solange der göttliche Schmied – und nur er! –
nicht hilft mit vollgewichtigem Schlage.

Die sprachlich-formale Kompliziertheit der Verse hat recht widersprüchliche Deutungen gezeugt, sowohl den Ideengehalt des Sonetts als auch mögliche biographische Anstöße betreffend. Frey meint, das Sonett sei aus Anlaß des Todes Vittoria Colonnas, der Freundin im Geiste und engen Vertrauten des alternden Michelangelo, gedichtet worden. Folgerichtig versteht er Vittoria, einst irdische Muse des genialen Bildhauers, als göttliches Urbild und Werkzeug, welches vom Himmel aus gestaltend und veredelnd weiterwirke.[113] Diese These wurde von Girardi herausgefordert, welcher das Gleichnis vom himmlischen Hammer auf Michelangelos an der Pest gestorbenen Bruder

[113] Frey, Die Dichtungen des Michelagniolo, S. 386.

Buonarroto bezieht und hierzu insbesondere eine Erklärung, die Michelangelo dem Sonett in Prosa beifügt, ins Feld führen kann.

> "Er war in der Welt nur um mit großer Kraft die Tugenden zu erheben; er hatte niemand, der die Blasebälge bewegte. Nun wird er im Himmel viele Gefährten haben, weil dort niemand ist, dem nicht die Tugenden gefallen haben; deshalb hoffe ich, daß er von dort oben hienieden meinen Hammer vollenden wird. Nun wird er im Himmel einen haben, der wenigstens die Blasebälge bewegen wird; denn hienieden hatte er keinen Gefährten in der Schmiede, wo die Tugenden erhoben werden."[114]

Als Grundmotiv des Sonetts läßt sich jedoch, unabhängig von allen wahrscheinlichen und unwahrscheinlichen biographischen Bezügen, das aristotelisch inspirierte Bild von Gott als dem ursprünglichen Beweger erkennen, dessen Wille hinter aller von Menschenhand geschaffenen Kunst steht. Daß Michelangelo über das unzweideutig auf die Kunst der Bildhauerei bezogene Gleichnis des Hammers sich selbst zum Paradigma irdisch-menschlichen Schöpfertums erhebt, liefert gleichermaßen von seinem künstlerischen Selbstbewußtsein wie von seinem religiösen Selbstverständnis Zeugnis ab. Michelangelo versteht den Künstler, im speziellen Fall den Bildhauer, als Medium göttlichen Einflusses. Mit seiner Hände Arbeit unternehme er, wie es Michelangelo im Gespräch mit dem reisenden Maler Francisco de Hollanda ausdrückte, den Versuch "die Schöpfertätigkeit des ewigen Gottes nachzuahmen"; jedes gelungene Werk sei "Abglanz der vollkommenen Werke Gottes".[115] Zugleich apostrophiert Michelangelo im Sonett durch die Feststellung, daß die Aktivität des göttlichen Hammers auch auf sich selbst zurückwirke (V. 5/6), den irdischen Künstler als Mittler zwischen Gott und dessen Schöpfung. Im Hintergrund steht selbstverständlich jene neuplatonische Ästhetik, auf welche bereits im Zusammenhang mit dem dritten Satz von Šostakovičs Michelangelo-Suite und dem dort vertonten *Dimmi di gratia, Amor* verwiesen wurde: Das Schöne, das darzustellen Michelangelo als seine Berufung ansieht, sei nicht eigentlich in der den Sinnen zugänglichen Welt beheimatet, sondern im Jenseits. Die Betrachtung des Schönen – und noch viel mehr

[114] Zit. nach Rauhut, Michelangelo - Hundert Gedichte, S. 291. Diese aus philologischer Sicht kaum weniger rätselhafte Erläuterung war, wie der im Original hinzugefügte Name "Lionardo" vermuten läßt, für Michelangelos Neffen, den Sohn des verstorbenen Buonarroto, bestimmt. Da Buonarroto bereits 1528, Colonna aber erst 1547 starb, sind mit den beiden genannten Interpretationen auch weitreichende Divergenzen hinsichtlich der Datierung verbunden. Für eine ausführlichere Diskussion um den Anlaß der Gedichtentstehung vgl. Rauhut, a.a.O., S. 290.

[115] Hollanda, Dialoghi romani, hier zit. nach Hinderberger, Michelangelo - Lebensberichte, Gedichte, Briefe, S. 353 resp. S. 307.

seine Nachschöpfung – erhebe deshalb den menschlichen Geist zum Himmel, ebenso wie die Liebe zum schönen Menschen den Aufschwung zu Gott initiiere. Es muß in diesem Zusammenhang unbedingt auch auf den für Michelangelos Kunstverständnis zentralen Begriff des "concetto" hingewiesen werden. Varchi erklärt den Terminus in der ersten der beiden dem dichterischen Schaffen Michelangelos gewidmeten Vorlesungen in der Florentiner Akademie wie folgt:

> "Und der erste Anfang, oder wollen wir sagen: die bewirkende Ursache aller Dinge, die gesagt und die gemacht werden, ist somit jene Vorstellung [...] wie das gespenstische oder phantastische Bild wäre, welches in der Phantasiefähigkeit, oder wollen wir sagen: in der imaginierenden Macht dessen ist, der sie [diese Phantasiebilder, Anm. d. Übersetzers] entweder machen oder sagen will."[116]

Es liegt nahe, die in *Se 'l mie rozzo martello* beschriebene Wirkung des göttlichen Hammers auf die Schaffung ebendieses präexistenten Phantasiebilds zu beziehen. Demnach wird also die jedem aktiven schöpferischen Prozeß vorausgehende imaginierte Konzeption eines Bildes, die späterhin den Arm des Künstlers führen wird, in der Anschauung des Künstlers von Gott erzeugt; der "concetto", die unumgängliche Vorbedingung jedes Werkes, wird – um im Gleichnis Michelangelos zu bleiben – von Gott, von der "fabbrica diuina" [V. 13] in die Vorstellung des Künstlers eingemeißelt. Diese Überzeugung hat Michelangelo an anderer Stelle noch klarer ausgedrückt als im obigen Sonett. In dem um 1545 entstandenen, später mehrfach umgearbeiteten Sonett *Se ben concetto ha la divina parte* heißt es:

> "Wenn der göttliche Teil [i.e. der Geist des Künstlers, Anm. d. Übersetzers] das Antlitz und die Haltungen von jemand gut konzipiert hat, dann gibt von diesem die doppelte Tüchtigkeit [i.e. von Geist und Hand, Anm. d. Übersetzers] mittels eines kurz dauernden und wertlosen Modells den Steinen Leben, und das ist nicht die Macht der Kunst [sondern Gottes, Anm. d. Übersetzers]."[117]

Nach diesen Zeilen kann es auch kaum verwundern, wenn Michelangelo den rein handwerklichen Aspekt künstlerischen Schaffens geringer bewertet als die kreative Phantasie. Die geistige Konzeption steht für Michelangelo über allem Handwerklichen, und dies zieht zwingend nach sich, daß der "concetto" unmittelbar mit der Qualität des vollendeten Opus verbunden ist.

[116] Vorlesung vom 6. 3.1547, publiziert 1549 als Teil der *Due Lezzioni*; hier zit. nach Rauhut, Michelangelo - Hundert Gedichte, S. 354.

[117] Zit. nach Rauhut, a.a.O., S. 296.

"Das Wunderbarste ... aber ist, daß der schlechte Maler in seiner Vorstellung ein gutes Werk gar nicht auszudenken vermag und es auch nicht auszuführen wünscht, denn eines jeden Malers Werk entspricht immerdar seinen Vorstellungen und ist meist noch um ein weniges schlechter als diese. Und wenn er sich in seiner Phantasie etwas vorstellen könnte, was gut oder meisterhaft wäre, so würde seine Hand nicht so verdorben sein, daß sie nicht einen guten Gedanken in irgendeiner Weise auszudrücken vermöchte. Doch erkennt nur der das Gute in dieser Kunst, der des Guten teilhaftig ist, und nur er kann es erreichen. Dies ist der wahre Unterschied, welcher das Wollen eines hohen Geistes in der Malerei von demjenigen eines niederen trennt."[118]

Man könnte das hinter Michelangelos Versen stehende philosophische Gerüst gewiß als zeitverhaftet, ja zeitbedingt beschreiben, und zweifellos partizipiert Michelangelo an den herrschenden philosophischen Zeitströmungen. Die Tatsache aber, daß sich vergleichbare Überzeugungen auch bei den Zeitgenossen des Meisters finden lassen, sollte nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Inbrunst, mit welcher Michelangelo diese Gedanken äußert, die Grenze der Allgemeinverbindlichkeit weit überschreitet und tief hinein in die Sphäre des Leidenschaftlich-Subjektiven reicht. In der finalen Terzine von *Se 'l mie rozzo martello* werden Unvollkommenheit, Einsamkeit und bedingungsloses Angewiesensein des Künstlers auf himmlischen Beistand in einer Weise thematisiert, die unmißverständlich auf eigenes Betroffensein schließen lassen. Die hier formulierte Demut vor Gott ist nicht literarisch überformte Zeitphilosophie, sondern unmittelbarer Ausdruck eines persönlichen religiösen Bekenntnisses.

Wollte man die weltanschauliche Position Šostakovičs bei der Analyse der Vertonung, die *Se 'l mie rozzo martello* unter dem Titel *Schaffen* innerhalb der Michelangelo-Suite erfahren hat, zum Ausgangspunkt einer Werkinterpretation machen – man stieße bereits eingangs auf unüberwindliche Hürden. Was bei Michelangelo möglich, ist bei Šostakovič undurchführbar. Denn Šostakovičs Persönlichkeit läßt sich – nach allen Informationen, die derzeit zur Verfügung stehen – nicht auf den Nenner einer klar umrissenen Weltanschauung bringen, und ebensowenig läßt sich für das von ihm hinterlassene musikalische Werk in seiner Gesamtheit eine zentrale ideologische Basis finden. So kann man von vornherein nur den umgekehrten Weg einschlagen und versuchen, sich der höchst diffizilen Frage nach dem weltanschaulichen Standpunkt Šostakovičs über das einzelne Werk zu nähern. Doch muß

[118] Hollanda, Dialoghi romani, hier zit. nach Hinderberger, Michelangelo - Lebensberichte, Gedichte, Briefe, S. 349f.

bereits zu Beginn dieses Näherungsprozesses konzediert werden, daß hinter allen Bemühungen, den weltanschaulichen Gehalt einer Komposition Šostakovičs zu ergründen, die Untiefen möglicher Fehlurteile lauern. Wissenschaftliche Unanfechtbarkeit (im musikanalytischen Diskurs, der auf die Stichhaltigkeit und Überzeugungskraft von Argumenten angewiesen ist, ohnehin eine Schimäre!) kann in dieser Frage weniger noch als sonst erzielt werden. Allenfalls kann der Schein des Objektiven dadurch gewahrt werden, daß einerseits die wichtigsten verbalen Zeugnisse zum Thema im allgemeinen, andererseits einige musikalische Beobachtungen zum speziellen Werk nebeneinandergestellt werden, Schlußfolgerungen aber nur unter Vorbehalt erfolgen. Wenn ein so intimer Kenner der Persönlichkeit Šostakovičs wie Rostropovič auf die Frage, ob Šostakovič ein überzeugter Materialist gewesen sei, antwortet: "Nobody knows whether he was. No one. I can say that with absolute certainty"[119],– so sollte dies Warnung für alle voreiligen Urteile sein. Dennoch: Die Konzeption dieser Studie, die davon ausgeht, daß die Texte Michelangelos durch die Vertonung einen Prozeß subjektiv-persönlicher Umdeutung im Sinne Šostakovičs durchlaufen und dabei eine Modifikation, wenn nicht sogar teilweise Aufhebung ihres ursprünglich intendierten Gehalts erfahren, läßt es im Zusammenhang mit der analytischen Beurteilung eines Satzes wie *Schaffen* nicht zu, dem komplizierten Fragenkomplex um die religiös-weltanschauliche Position Šostakovičs auszuweichen. Denn die Genauigkeit der Lektüre Šostakovičs, die sich, wie die bisherigen Untersuchungen gezeigt haben, an sehr vielen Details in der Beziehung von Worttext und Musik erweist, läßt keinen Zweifel daran, daß auch das offen religiöse *Se 'l mie rozzo martello* in bewußter dramaturgisch-psychologischer Absicht gewählt wurde. Eine Analyse wird deshalb klären müssen, inwieweit Šostakovič den religiös-philosophischen Anspruch des Textes einlöst oder ihm ausweicht.

Das interpretatorische Dilemma, das bereits die bloße Existenz eines religiösen Textes im Werk Šostakovičs nach sich zieht, ist natürlich auch anderen Autoren, so sie sich wenigstens ansatzweise auf die Details einlassen, bewußt. Longman schreibt mit Blick auf *Schaffen*:

"The eighth song is difficult to identify with Shostakovich's viewpoint. (...) Shostakovich's choice of this poem is perplexing because it seems to identify him with a creative perspective – specifically under God's command – which contradicts his avowed atheism: it is very rare even to find a mention of the name of God in his work; (there is another solitary example in the Fourteenth Symphony)."[120]

[119] Rostropovič, Tradition returns, S. 366.
[120] Longman, Expression and Structure, S. 354.

Longman faßt die Problematik der Situation insofern zusammen, als er jene Einwände anführt, die man aus der Kenntnis der Persönlichkeit und des Werkes Šostakovičs nicht umhin kann vorzubringen. Zugleich hinterfragt er indirekt, ob denn dieser Text Michelangelos hier ganz buchstäblich zu nehmen sei. Zunächst einmal aber ist Longman ungenau. Denn allein in der Michelangelo-Suite findet sich der Name Gottes – in der russischen Textfassung, denn diese allein ist relevant in dieser Frage – in drei weiteren Sätzen, sei es als Substantiv (бог) oder adjektivische Ableitung (божий).[121] Dabei sind noch nicht einmal jene Fälle mitgezählt, in denen Gott als господь [Herr] adressiert wird, obwohl beispielsweise aus dem Kontext des dem zehnten Satz *Tod* zugrundeliegenden Gedichtes klar hervorgeht, daß господь nur im religiösen Sinne gemeint sein kann: "Когда ж, господь, наступит то, чего / ждут верные тебе?" (T. 35ff.). Ferner sei auf ein so bedeutendes Werk wie die *Sieben Gedichte nach Blok* op. 127 verwiesen, in deren letztem Satz *Muzyka* ebenfalls der Name Gottes bemüht wird, wenn auch in einem eher poetischen als religiösen Sinn.[122]

Was den von Longman kurzerhand ins Feld geführten "avowed atheism" Šostakovičs betrifft, so verhält sich die Sachlage widersprüchlicher, als es die forsche Wortwahl glauben machen möchte. Longman dürfte bei seinem Urteil in erster Linie die 14. Sinfonie mit ihrer finalen Botschaft "Der Tod ist groß" sowie einige begleitende Äußerungen zu diesem Werk im Sinne gehabt haben.[123] Allerdings greift es zu kurz, die in der Vierzehnten tatsächlich zum Ausdruck kommende Überzeugung von der unwiderruflichen Todgeweihtheit des Menschen gleichzusetzen mit einer atheistischen, die Existenz transzendenter Mächte generell leugnenden Weltsicht. Auferstehungs- oder Wiedergeburtsgedanke als Gegenpole zu der Vorstellung von der Endgültigkeit des Todes sind zwar Bestandteile und zum Teil Eckpunkte theistischer Glaubenssysteme, aber sie sind nicht deckungsgleich damit. Der Glaube an eine Verbindung Gottes mit der Geschichte der Menschheit und dem einzelnen Menschen schließt nicht notwendig athanatistische Überzeugungen ein.

[121] 3. Satz, T. 63: "Там обретает божью чистоту"; 5. Satz, T. 42: "Но если бедность славой бог одел"; 6. Satz, T. 11: "И жив предстал для божья лицезренья".

[122] T. 28f. Im Verszusammenhang: "В ночи, когда уснет тревога, / и город скроется во мгле – / о сколько музыки у бога, / какие звуки на земле!" ["Des Nachts, wenn die Unruhe stille wird / und die Stadt sich verbirgt in der Dunkelheit – / o wieviel Musik ist dann bei Gott, / welche Klänge sind dann auf der Erde."]

[123] Tatsächlich wurde Šostakovič nach der Uraufführung der 14. Sinfonie kritisiert, er verrate "the Russian's mystic belief in eternal life" (Wilson, Shostakovich - A life remembered, S. 419). Daß dieser Tadel diesmal aus den Reihe der eigenen Freunde und Bekannten kam, schmerzte Šostakovič besonders; vgl. hierzu Volkov/Šostakovič, Zeugenaussage, S. 201.

Richtet man den Blick auf das Gesamtwerk Šostakovičs, so ist festzustellen, daß sakrale Werke im Œuvre Šostakovičs nicht existieren. Durch diesen Sachverhalt ist Šostakovič natürlich von vornherein stärker "sowjetisch" geprägt als beispielsweise die Exilrussen Rachmaninov und Stravinskij, deren Œuvre zu einem nicht unbedeutenden Teil von religiösen Texten geprägt ist. Auch unterscheidet sich Šostakovič von jenen sowjetischen Komponisten der jüngeren Generation, die – zum Teil noch zu Lebzeiten Šostakovičs – mit religiösen Texten bzw. religiösen Werk- und Satztiteln arbeiteten, häufig um den Preis öffentlichen Totgeschwiegenwerdens, d.h. ohne auf eine offizielle Aufführung der betreffenden Werke rechnen zu können.[124] Das Fehlen religiöser Texte im Werkverzeichnis eines Komponisten ist für sich genommen allerdings kein hinreichendes Indiz für eine konsequent atheistische Weltsicht des betreffenden Autors. (Chopin etwa hat nicht eine einzige Zeile eines religiösen Textes vertont hat, doch dürfte deswegen kaum jemand die Tatsache seines katholischen Glaubens in Abbrede stellen wollen.)

Wenn Šostakovičs einerseits keine religiösen Texte vertont, so vermeidet er andererseits jedoch auch jegliche antireligiöse Thematik in der Wahl seiner Texte. Was eine Stelle wie die Popenszene in *Lady Macbeth von Mzensk* (3. Akt/3. Bild) betrifft, so zielt die ins Lächerlich-Verachtungswürdige gezerrte Karikatur der Kirche in der Person des Popen auf jene Querstände, die zwischen dem religiösem Anspruch und der doppelbödigen Lebensrealität des Klerus klaffen. Keinesfalls ist die beißende Kritik am russischen Pfaffentum gleichzusetzen mit einem Pauschalangriff auf Glaube und Religion. Wie aber soll man unter der gegebenen Fragestellung jene Werke bewerten, denen unbestritten sowjetpatriotische Texte zugrunde liegen? Wie steht es um die 2. Sinfonie op. 14 (1927) und die 3. Sinfonie op. 20 (1929), das Oratorium *Das Lied von den Wäldern* op. 81 (1949), die Kantate *Über unserer Heimat strahlt die Sonne* op. 90 (1952) oder die zahlreichen, vor allem in den 1940er und 1950er Jahren komponierten Massenlieder?

[124] Vgl. u.a.: Galina Ustvol'skaja: Komposition Nr. 1 *Dona nobis pacem* für Picc.-Fl., Tuba u. Kl. (1970/71), Komposition Nr. 2 *Dies irae* für 8 Kb., Schlzg. und Kl. (1972/73) und Komposition Nr. 3 *Benedictus, qui venit* für 4 Fl., 4 Fag. und Kl. (1974/75); ferner die auf Texte des von Kindheit an spastisch gelähmten Priesters Hermannus Contractus (1013-1054) zurückgreifenden Vokal-Sinfonien Nr. 2-4 (1979, 1983, resp. 1985/87) mit den Titeln *Wahre und ewige Seligkeit* (Nr. 2), *Jesus Messias, errette uns!* (Nr. 3), *Gebet* (Nr. 4); Sof'ja Gubajdulina: *Stufen* für Orchester (1972) [unter Verwendung von Texten aus Rilkes *Marienleben*], *Freuet Euch!* für Vl. und Vc. (1981) [Satztitel inspiriert von der Lektüre des ukrainischen Religionsphilosophen Grigorij Skovorada (1722-1794)], *Sieben Worte* für Vc., Bajan und Str. (1982) [Satztitel nach *Neuem Testament*]; Alfred Šnitke: *Sonnengesang des Franziskus von Assisi* für 2 gem. Chöre, Org., Cel. und Schlgz. (1976).

Diese Werke als Zeugen für die atheistische Einstellung Šostakovičs anzurufen, weil sie im Sinne eines Systems sind, welches sich selbst als atheistisch versteht, heißt zum einen, den Auftragscharakter der Werke zu verkennen, der sich nicht zuletzt auch qualitativ niederschlägt; es heißt zum anderen zu übersehen, daß ausnahmslos alle Texte dieser Werke auf einer niedrigeren als der philosophisch-weltanschaulichen Ebene operieren, indem ausschließlich politische, soziale und gesellschaftliche Gegenstände thematisiert werden. Bezieht man Briefe und Erinnerungen als Zeitdokumente ein, so relativiert sich die These vom Atheismus Šostakovičs weiter. Višnevskaja erinnert sich:

> "Er sprach nie über seinen Glauben, sagte aber oft: 'Es steht alles in Gottes Hand'. Aus seinem Munde klang das nicht nach einer hohlen Phrase."[125]

Bedenkenswert ist auch, was Šostakovič über die Hintergründe seines Eintritts in die KPdSU berichtet. Daß Šostakovič, wie aus der Beichte gegenüber Glikman hervorgeht, nicht freiwillig in die Partei eintrat, ist dabei in diesem Zusammenhang weniger wichtig; viel bedeutsamer sind hingegen die Argumente, mit welchen er – ohne Erfolg – gegenüber dem Parteiagitator Pospelov eine Mitgliedschaft hinauszuzögern suchte:

> "Ich klammerte mich an einen Strohhalm, sagte, daß es mir nicht gelungen sei, den Marxismus zu beherrschen, daß man abwarten müsse, bis ich ihn beherrschte. Dann berief ich mich auf meine Religiosität. Dann sagte ich, daß man auch als Parteiloser Vorsitzender des Komponistenverbandes sein könne ..."[126]

Es ist schwer zu entscheiden, ob die hier ins Spiel gebrachte "Religiosität" tatsächlich ernst gemeint war oder ob sie nur ein rhetorisches Mittel innerhalb der (insgesamt recht hilflos wirkenden) Verteidigungsstrategie war. Bemerkenswert ist es in jedem Fall, daß Šostakovič ausgerechnet einem hochrangigen Vertreter der Parteibürokratie gegenüber religiöse Beweggründe ins Spiel bringt, um seine mangelnde Reife für den Eintritt in die Reihen der Partei zu untermauern.

Schließlich sei noch auf die *Zeugenaussage* verwiesen. Fragen der Religion werden hier mehrmals, zum Teil sogar recht ausführlich diskutiert. Šostakovič erweist sich dabei durchaus als Religionsskeptiker, keineswegs aber als Atheist. Insbesondere gegenüber jeglichem missionarischen Eifer betont Šostakovič freilich mehrfach, nicht ohne gelegentlichen Spott, seine Abneigung:

> "Maria Judina las mir gern aus dem Evangelium vor. Ich hörte mit Interesse zu, aber ohne besonderes Erschauern. Sie las mir aus dem Evangelium vor, ich ihr aus Tschechov: 'Alles aus der Bibel erklären zu wollen, ist genauso willkürlich, wie Häftlinge in Fünferreihen antreten zu lassen'. Und Tschechov fuhr etwa so fort: 'Warum in Fünferreihen und nicht zu je zehn? Warum aus der Bibel und nicht aus dem Koran?' Gegen diese verständigen Überlegungen Tschechovs hat noch kein Anhänger des Evangeliums überzeugende Argumente vorbringen können."[127]

Bedeutsam ist ferner die Trennungslinie, die Šostakovič zwischen Glaube und Aberglaube zieht. Allein die Tatsache, daß er zwischen beidem deutlich differenziert, wenn auch auf recht eigene Weise, läßt sich kaum mit einem konsequent atheistischen Standpunkt vereinbaren.

> "Manch einer hält sich für gläubig und ist bloß abergläubisch. Mich berührt das nicht weiter, ich finde es ein bißchen lächerlich, manchmal auch etwas traurig. So machte es mich immer traurig, wenn ich mit Maria Judina zusammentraf. Sie war eine so großartige Musikerin. Aber wir sind nie Freunde geworden, konnten es nicht werden. Maria Judina war ein hochanständiger, guter Mensch. Aber ihre Güte hatte einen hysterischen Zug. Sie war mit religiöser Hysterie geschlagen. (...) Judina sagte bei jeder Gelegenheit zu mir: 'Sie sind Gott zu fern. Sie brauchen unbedingt Gottesnähe.' (...) Einmal traf ich sie auf einem Friedhof in tief gebeugter, demütiger Haltung. Sie sagte zu mir: 'Sie sind Gott zu fern. Sie brauchen Gottesnähe.' Ich winkte ab und machte, daß ich fortkam. Ist so etwas echter Glaube? Nein, es ist Aberglaube mit gewissen Berührungspunkten zur Religion."[128]

Es ist die Veräußerlichung des Glaubens im agitatorischen Sinne, die Šostakovičs Ablehnung erfährt, und es ist das Dogma von der ausschließlichen Gültigkeit e i n e r religiösen Wahrheit, das er mißbilligt. In diesem Sinne ist es denn auch nur konsequent, wenngleich für Uneingeweihte ob der Kühnheit des Vergleichs durchaus mißverständlich, wenn Šostakovič an anderer Stelle Stalin und Solženicyn in einem Atemzug als "patentierte Menschheitsretter" karikiert, deren gemein-

---

[125] Višnevskaja, Galina, S. 391.

[126] Glikman/Šostakovič, Briefe an einen Freund, S. 175 (wörtliche Erinnerung Glikmans an ein Gespräch mit Šostakovič am 29. 6. 1960).

[127] Volkov/Šostakovič, Zeugenaussage, S. 214. (Maria Judina, die gemeinsam mit Šostakovič in der Klavierklasse von Leonid Nikolaev unterrichtet wurde, zählt, obwohl sie im westlichen Ausland nie auftrat, zu den bedeutendsten Vertretern der sowjetischen Pianistenschule. Sie vertrat in aller Offenheit ihre christlichen Überzeugungen und erlangte als Pianistin in ihrer Heimat einen Kultstatus. Häufig verband sie ihre Klavierabende mit Gedichtrezitationen offiziell verfemter Dichter.)

[128] Volkov/Šostakovič, a.a.O., S. 207f.

samer Zug in "ihrer Art von Religiosität" bestehe, d. h. der keinen Widerspruch duldenden Überzeugung von der alleinigen Richtigkeit ihres jeweiligen Glaubens.[129]

Hingewiesen sei abschließend auf eine Textpassage, in welcher ein direkter Bezug zwischen einem Werk Šostakovičs und einem Bibeltext hergestellt wird. Daß es sich hierbei ausgerechnet um die als Monument der heldenhaften Verteidigung des sozialistischen Vaterlandes gegen die Hitlersche Aggression weltbekannt gewordene 7. Sinfonie handelt, verleiht dem Gegenstand ein besonderes Gewicht. Diese Sinfonie habe er, so berichtet der Komponist, "tief aufgewühlt von den Psalmen Davids" zu schreiben begonnen:

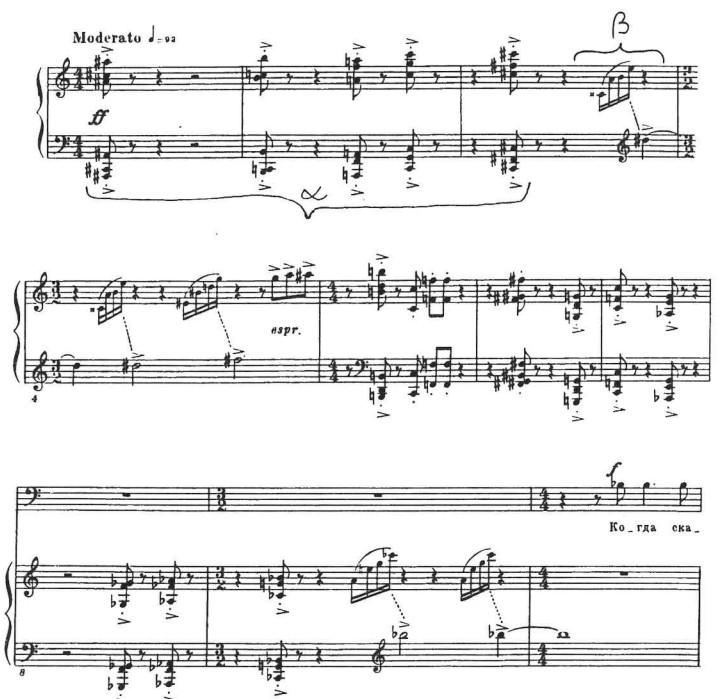
> "Natürlich geht es in dieser Symphonie nicht allein um Davids Psalmen. Aber sie gaben mir den emotionalen Impuls, und ich begann mit der Arbeit. Bei David gibt es die wichtige Stelle über das Blut. Gott nimmt Rache für vergossenes Blut, er vergißt die Schreie der Opfer nicht. Immer, wenn ich an die Psalmen Davids denke, gerate ich in Erregung. Wenn man vor jeder Aufführung der Siebten diesen Psalm lesen würde, gäbe es vielleicht weniger törichte Äußerungen über diese Symphonie."[130]

So bleibt zu konstatieren, daß Šostakovičs Einstellung gegenüber der Religion weit differenzierter ist, als es die plakative Zuschreibung eines Begriffes wie Atheismus suggeriert. Šostakovič hat sich, daran läßt insbesondere die *Zeugenaussage* keinen Zweifel, mit Fragen des Glaubens weit jenseits aller sowjetkommunistischen Schemata intensiv auseinandergesetzt. Die Antworten, die er für sich findet, mögen für verschiedene Lebensabschnitte variieren, sie mögen nicht immer konsistent sein und entsprechen gewiß nicht den festgeschriebenen Rastern einer bestimmten Religion; Atheist aber ist Šostakovič, bei allen vergleichbaren Standards, nicht gewesen. Daß Šostakovič in einem weitergefaßten Sinne überdies fest in der abendländischen christlich-humanistischen Tradition steht – daran läßt weder das Œuvre Šostakovičs in seiner Gesamtheit irgendeinen Zweifel, noch die Werte, die, in mündlichen und schriftlichen Selbst- und Fremdzeugnissen überliefert, als Šostakovičs ethisches Credo gelten können. Letztlich ist es dieses kulturell-humanistisch geprägte Christentum, welches zur gemeinsamen Basis zwischen Šostakovič und Michelangelo heranwächst und die Vereinigung beider im Kunstwerk ermöglicht, ungeachtet der Unterschiede in den Positionen beider Meister zu einem religiösen Christentum.

[129] Volkov/Šostakovič, Zeugenaussage, S. 206.
[130] Volkov/Šostakovič, a.a.O., S. 203.

Nach der Erörterung einiger Hintergründe sowohl zu Michelangelos Sonett als auch zu einigen textrelevanten Positionen Šostakovičs soll nun die Vertonung von *Se 'l mie rozzo martello* selbst ins Zentrum der Beobachtungen rücken. Geprägt wird der achte Satz der Suite vor allem von einer ausgesprochen markanten Hämmermotivik. Diese bestimmt gleichermaßen die instrumentale Einleitung (T. 1-9), die ersten beiden Textstrophen einschließlich eines längeren Zwischenspiels (T. 20-28) sowie das ausgedehnte Nachspiel (T. 63 bis Satzende, ausgenommen T. 71-74). In der charakteristischen Einleitung (Abb. 17) treten insbesondere zwei Bestandteile hervor. In Analogie zur beabsichtigten Bildhaftigkeit der Musik werden sie im folgenden als Klopfmotiv (*α*) und Schleifmotiv (*β*) bezeichnet.

Abb. 17, *Schaffen*, T. 1-10, Instrumentale Einleitung (Klavierfassung)



In der Tat scheint Šostakovič hier von der akustischen Vorstellung bildhauerischer Arbeit inspiriert worden zu sein. Was dort als Klopf- und Schleifgeräusch ein Beiprodukt schöpferischer Arbeit, wird bei Šostakovič ins Musikalische transformiert. Den Interpreten der Uraufführung gegenüber machte der Komponist aus dieser lautmaleri-

schen Genesis der Motivik auch kein Hehl, wie die Erinnerungen Nesterenkos belegen:

> "Dmitrij Dmitrijevič erzählte mir, er habe einmal gelesen, daß Michelangelo mit kraftvollen und ungewöhnlich genauen Schlägen Marmorstücke von einem riesigen Brocken herausschlagen konnte, und daß er gerade diese Schläge hier [d.h. in *Schaffen*] in Musik übertragen wollte."[131]

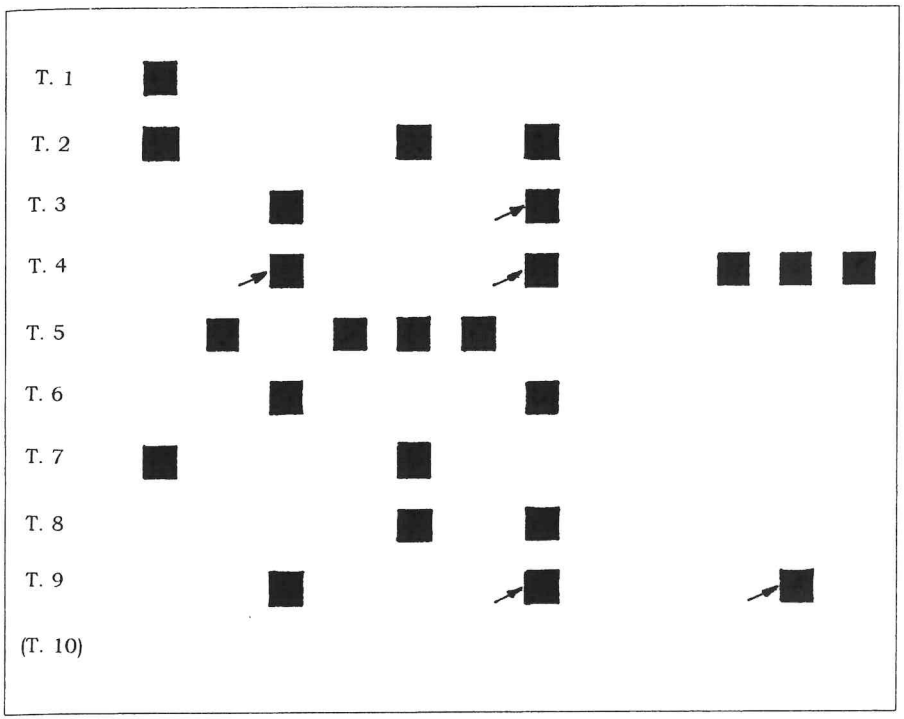
Der musikalische Gehalt dieser Hämmermotivik aber erschöpft sich keinesfalls in seiner lautmalerischen Abbildhaftigkeit, denn die akustische Anspielung verweist zugleich auf den allgemeinen, die Spezifik einzelner Künste überschreitenden Gedanken schöpferischer Tätigkeit. Das akustische Beiprodukt wird zur Darstellung der Sache schöpferischer Arbeit selbst: Nicht die bloße Tatsache des Schlagens wird abgebildet, nicht das bloße Werkeln der Hämmer illustriert, sondern über das akustische Gleichnis wird letztlich der kreative künstlerische Prozeß des Formens von "geistfähigem Material" evoziert.[132]

So ungestüm und eruptiv die Hämmermotivik von *Schaffen* nach der Monotonie des vorangehenden siebenten Satzes auch hereinbricht, so scheinbar frei aller konstruktiven Zügel, so erweisen sich doch die musikalischen Details als äußerst genau kalkuliert. Untersucht man etwa die Verteilung der rhythmischen Impulse der zehntaktigen Einleitung, dann gelangt man zu dem erstaunlichen Ergebnis, daß jeder Takt ein anderes rhythmisches Muster aufweist. Der Eindruck des Unregelmäßigen, Ungeordneten beruht demnach auf einer präzise konstruierten, absichtsvoll verschleierten Ordnung. In graphischer Abstraktion veranschaulicht, ergibt sich die nachstehende Impulsverteilung (Abb. 18, folgende Seite; um den Vergleich zu erleichtern, wurden die Takte untereinander angeordnet).

131 Nesterenko, Poslednie vstreči, S. 334. ["Д.Д. рассказывал мне, что он читал однажды, как Микеланджело умел сильными и необыкновенно точными ударами откалывать куски мрамора от громадной глыбы, и вот именно эти удары он и хотел передать в музыке."]

132 In dem umfangreichen Aufsatz *Musik und Zeit*, der 1975 in der Zeitschrift *Kommunist* unter Šostakovičs Namen erschien (allerdings, wie bereits ausgeführt, kaum von ihm geschrieben sein dürfte), finden sich die folgenden Gedanken zu der komplizierten Frage der Widerspielung des Außermusikalischen in der Musik (hier zit. nach Hellmundt/Meyer/Šostakovič, Erfahrungen, S. 191f.): "Die Natur der Musik ist so, daß ihre Beziehungen zur reichsten lebendigen 'Natur', zur unermeßlich großen Welt der modernen Ideen und Vorstellungen eine mittelbare ist. Es gibt hier keine direkte und genaue Entsprechung und kann sie nicht geben. Eine passive Nachbildung dieser oder jener Lebensrealien in Tönen ist der Musik zuwider. Die Musik braucht Gedanken, eine Konzeption, die Verallgemeinerung. Ihre Stärke erweist sie am besten in der Aufdeckung des inneren, geistigen Wesens des Lebens. Durch diese Eigenschaft steht sie der Philosophie und Dichtkunst nahe."

Abb. 18, *Schaffen*, T. 1-10 (Klavierpart)
Schematische Darstellung der rhythmischen Impulsverteilung



Erläuterung: Das Schema soll optisch verdeutlichen, daß sich in den eröffnenden zehn Takten von *Schaffen* keine einzige rhythmisch-metrische Kombination wiederholt. In geometrisch abstrahierter "Echtzeit" werden die rhythmisch-metrischen Impulse, wie sie in den einzelnen Takten auftreten, durch geschwärzte Quadrate dargestellt. Die Artikulation eines Impulses bleibt dabei ebenso unberücksichtigt wie die Dauer, für welche eine Note ausgehalten wird. Die im Notenbild kleingestochenen Vorschläge (vgl. Abb. 17) werden schematisch lediglich als Pfeile dargestellt, da sie zwar als rhythmisch relevante Vorschlagsfigur, nicht aber als eigenständige Impulse auftreten; sie beziehen sich metrisch jeweils auf den unmittelbar folgenden Akzentschwerpunkt.

Die Vielfalt der eingesetzten rhythmisch-metrischen Muster und die häufige Aussparung der Takteins läßt ein metrisches Schwerpunktempfinden kaum entstehen. In striktem Gegensatz zu der rhythmischen Beschränkung, die sich das vorausgehende *Dem Verbannten* mit seiner Beschränkung auf im wesentlichen eine einzige rhythmische Figur auferlegt, wird in *Schaffen* durch immer neue rhythmische Kombinationen der Eindruck des spontan Ungebändigten, wild Herausgeschleuderten erzeugt. Dabei ist die steuernde Durchkonstruktion nicht

nur auf die Ebene des Rhythmischen beschränkt, sondern durchdringt auch die melodische Struktur. Die Schleiffiguren in T. 3f. und T. 9 sind, bei Vernachlässigung der Oktavversetzung, ihrem melodischen Umriß nach nichts anderes als eine Diminution jener Linie, die die Oberstimme der ersten drei Akkordschläge beschreibt.

Abb. 19a, *Schaffen*, T. 1 - T. 2, 3. Viertel und schematisierte Intervallkontur

Schema:

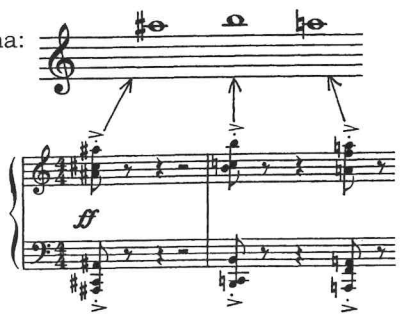
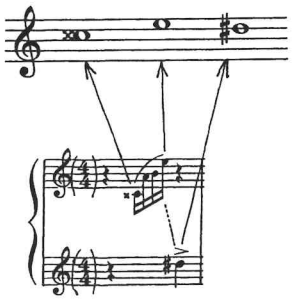


Abb. 19b, *Schaffen*, T. 3, 3./4. Viertel und schematisierte Intervallkontur

Schema:



Daß aus detailbewußter Durchkonstruktion trotzdem der Eindruck des impulsiv Herausgeschleuderten entstehe, hatte übrigens einst schon Michelangelo gefordert, und Šostakovič hat hier wohl nach ähnlichen Kriterien gearbeitet.

> "Was man mit größtem Bemühen und mit viel Arbeit und Lerneifer im Schweiße seines Angesichtes erstreben soll, ist, daß dasjenige, was man unter größter Anstrengung schafft, so aussehe, als sei es (...) flüchtig hingeworfen – auch wenn dem nicht so ist."[133]

Auch der zweiten thematischen Einheit des Klavierparts, die im Zusammenhang mit der dritten und vierten Strophe des Textes auftritt (T. 41-62), ist eine über ihre bloße Struktur hinausreichende Bezugsebene zu eigen. Die hier anzutreffenden fließend-weichen Achtel-Arpeggien weisen bereits auf den nächsten Satz, *Nacht*, zum Teil in genauer Antizipation bestimmter Figuren.[134] Zur Hämmermotivik der ersten motivischen Einheit verhält sich diese zweite Themengruppe komplementär. Das *fortissimo* der ersteren wird hier zum *piano, staccato* zu *legato*, unregelmäßige rhythmische Impulse machen dem Ebenmaß fließender Achtel Platz. Der dadurch erzeugte starke Kontrast zieht eine Zweiteilung des Satzes nach sich, die sich auch in der

[133] Hollanda, Dialoghi romani, hier zit. nach Hinderberger, Michelangelo - Lebensberichte, Gedichte, Briefe, S. 356.

[134] Vgl. *Schaffen*, T. 43, T. 55 und *Nacht*, T. 2, T. 30; des weiteren *Schaffen*, T. 52 und *Nacht*, T. 21, T. 58.

Motivik des Vokalparts widerspiegelt. Šostakovič mag sich hierbei einerseits an der Form des Sonetts mit der Gliederung in zwei eröffnende Quartinen und zwei beschließende Terzinen orientiert haben, andererseits der Notwendigkeit eines dramaturgischen Ausgleichs zu der explodierenden Wucht der Hämmermotivik Rechnung getragen haben, um einem Verschleiß der Wirkung gegenzusteuern. Aus dem Inhalt des Textes heraus aber kann die Zweiteilung kaum erklärt werden, zumindest nicht vordergründig. Ehe freilich das komplexe Thema des Gehalts dieses Satzes erörtert, ehe also auch eine Antwort auf die von vornherein implizierte Frage nach dem Verhältnis zu der religiösen Aussage des Textes gesucht werden soll, bleibt noch eine Untersuchung der vokalen Motivik des Satzes zu leisten.

Der Eintritt der Stimme erhält nach der fulminanten instrumentalen Einleitung das notwendige Eigengewicht dadurch, daß er als Solo erfolgt. Zugleich wird damit eine maximale Texttransparenz gewährleistet. Die abgehackt-markante Diktion des Vokalparts steht, wenn auch nicht in einer melodisch-motivischen, so doch in einer expressiven Verwandtschaft zur Martellato-Motivik der Einleitung, so daß die Verbindung beider Ebenen ab T. 14 nur folgerichtig erscheint. Dabei liefert das Klavier (bzw. das Orchester) nicht etwa einen harmonischen Unter- oder Hintergrund, vor dem sich die Stimme je abhöbe und verschmölze, sondern agiert quasi als Schlaginstrument, dessen kurze Martellato-Einwürfe die ohnehin zerrissene vokale Linie zusätzlich dissoziieren. Erstaunlich ist, daß die Musik zur zweiten Strophe des Textes sich mit geringfügigen Abweichungen als eine Wiederholung der ersten Strophe erweist, und zwar sowohl im Vokalpart als auch in der instrumentalen Begleitung. Dies ist auffällig deshalb, weil solche strophenliedartigen Gliederungen sonst von Šostakovič in der Michelangelo-Suite strikt gemieden werden. Da sich das gleiche Phänomen im Zusammenhang mit der dritten und vierten Strophe wiederholt – in Analogie zur Begleitung wird hier auch der Vokalpart ruhiger, fließender, melodiöser –, läßt sich für den Satz als Ganzes eine fast streng symmetrische Form beschreiben. Bezeichnet man mit A die Abschnitte der Einleitung und des Nachspiels, mit B das Material der Vertonung der ersten beiden Strophen und mit C das Material der Vertonung der dritten und vierten Strophe, so ergibt sich folgendes Formschema:

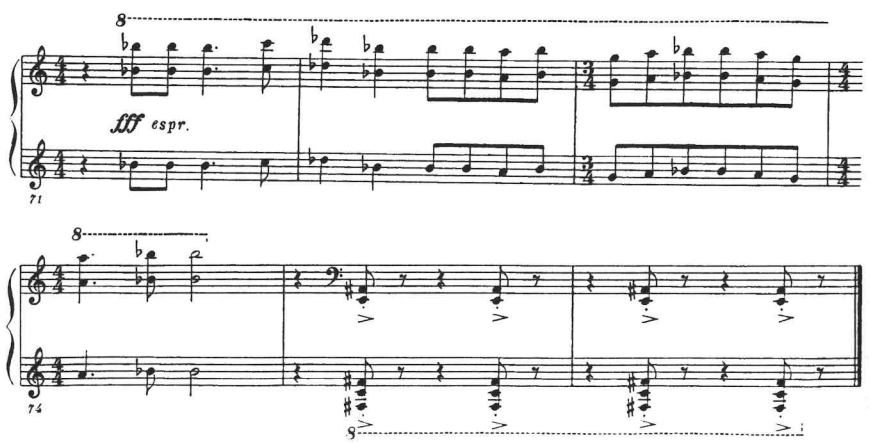
A - B - (A') - B' - C - C' - A''

Einzig das eingeklammert als A' aufgeführte neuntaktige Zwischenspiel (T. 20-28) wirkt der vollständigen Symmetrie entgegen, indem es bereits nach der ersten Strophe, und nicht, wie hinsichtlich der Logik der abstrakten Form zu erwarten wäre, nach der zweiten, eintritt.

Auf die allgemein lautmalerische Bildhaftigkeit der Hämmermotivik wurde bereits hingewiesen. Außerdem lassen sich in der Vertonung der dritten und vierten Strophe jedoch noch einige konkret auf Textdetails bezogene melodische Figuren erkennen. So erscheint der Vers "Je höher die Arme über dem Amboß ausholen" (T. 41-43) gleichzeitig mit einer taktweise sequenzartigen Aufwärtsbewegung im Baß des Klaviers und der Singstimme. Die unmittelbar folgende Vervollständigung des Vergleichs ("desto stärker der Schlag", T. 45f.) erfährt eine gewissermaßen "schlagende" Bekräftigung durch eine zweimalige Wiederholung des Schleifmotivs (T. 47/48). Wenn wenig später davon die Rede ist, daß der Schlag bis zu den "Höhen des Firmaments" (T. 50f.) ausholt, setzt umgehend eine aufsteigende Linie aus zehn Tönen im Klavier ein (T. 51f.).

Besonders bemerkenswert ist schließlich der Schluß des Liedes. Hier unterscheidet sich die russische Fassung des Sonetts deutlich vom italienischen Original und verleiht dadurch dem Gedicht insgesamt eine andere Ausrichtung. Dies bleibt nicht ohne Auswirkung auf die Vertonung. Die letzte Verszeile endet in der russischen Fassung ausrufungshaft auf der Substantiv-Adjektiv-Verbindung von "удар" ["Schlag"] und "полновесный" ["vollgewichtig"] – in der Vertonung T. 60-62 –, und das dann einsetzende, ausführlich auf die Hämmermotivik der Einleitung zurückgreifende Nachspiel kann gewissermaßen als musikalisches Echo dieses Textschlusses verstanden werden. Ehe jedoch vier *fortississimo*-Schläge das Nachspiel und zugleich den Satz geräuschähnlich in der tiefsten Lage des Klaviers beenden (T. 75f.), dabei ein letztes Mal die schöpferische Wucht des meißelnden Hammers assoziierend, findet sich folgende effektvoll-vielsagende Stelle.

Abb. 20a, *Schaffen*, T. 71ff. (Klavierfassung)



Mit diesen vier Takten verknüpft Grönke eine gewagte, ebenso virtuose wie problematische Interpretation des Satzes, die einer näheren Betrachtung wert ist.[135] Grönke charakterisiert die betreffende Passage als "Anhängsel, das sich aus dem motivisch-thematischen Material des Stückes nicht ableiten läßt", und sieht Assoziationen an die "musikalisch substanzarmen, aber klanglich monumental aufgeblähten Volksliedbearbeitungen und Sowjethymnen der Stalinzeit" geweckt. Dadurch, so die Autorin weiter, werde der "Doppelsinn der Gedichtvertonung" unterstrichen, der darin bestehe, daß das idealistische Verständnis des Anteils des Göttlichen an der Kunst, wie es der Text zunächst nahelegt, gleichzeitig als Anspielung auf Stalin als gottgleichen, den Künstler gewaltsam zum Dienst am Staat zwingenden Übervater ausgelegt werden könne:

> "Es ergibt sich "eine deutliche Parallele zwischen dem Renaissance-Künstler, der im Gedicht gottgleich eine Menschengestalt erschafft, und dem sozialistisch-realistischen Künster, der seiner vom Staat gestellten und überwachten Aufgabe nachkommt, den sogenannten Neuen Menschen zu kreieren."

Den Gehalt des "maschinenartigen Hämmerns und Lärmens" von *Schaffen* faßt Grönke dann wie folgt zusammen:

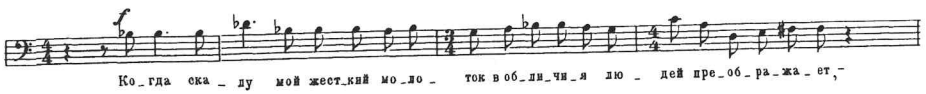
> "Gellend überhöht, steht es für die fehlgeleitete Ausbeutung des Künstlers und für die Hölle der Zwangsarbeit, für den künstlerischen Frondienst, den der sowjetische Künstler leisten muß, will er Stalin dienen."

Für diese kühne Deutung kann Grönke musikalisch das Auftreten einer rhythmisch-melodischen Figur in Anspruch nehmen, die – in der Šostakovič-Literatur häufig als Gewaltmotiv bezeichnet – seit *Lady Macbeth von Mzensk* negativ konnotiert ist: eine Abfolge dreier stark akzentuierter Töne gleicher Dauer mit metrischem Schwerpunkt auf dem zweiten Ton; zweiter und dritter Ton stehen auf derselben Tonstufe (vgl. z.B. T. 5). Ferner weist die Orchesterfassung des Satzes, die Blechbläser und Schlagwerk in den Vordergrund stellt, eine deutliche Ähnlichkeit mit dem nachdrücklich gesellschaftskritischen fünften Satz *Zorn* auf. Und schließlich kann zugunsten der Grönkeschen Deutung angeführt werden, daß sich eine Botschaft des politischen Protests konsequent durch eine Reihe von mehreren Sätzen der Michelangelo-Suite zieht: *Schaffen*, wenn es ebenfalls vorrangig im Sinne politischen Widerstands verstanden wird, reiht sich mit zwingender Logik in die von den Sätzen *Zorn*, *Dante*, *Dem Verbannten* und *Nacht*

[135] Vgl. hierzu und im folgenden: Grönke, Kunst und Künstler in Šostakovičs späten Gedichtvertonungen, S. 320ff.

verfolgte Linie ein. Dennoch bietet Grönkes Interpretation mehrere Angriffspunkte. Zunächst übersieht die Autorin, daß das, was sie als "motivisch-thematisch nicht ableitbares Anhängsel" bezeichnet, nichts anderes ist als die durch Oktavierungen ins Monumental-Pathetische gesteigerte, einzig im Schluß der Phrase sich unterscheidende Wiederholung der ersten vier Takte des Vokalparts.

Abb. 20b, *Schaffen*, T. 10-13 (Vokalpart)



Ohnehin schon bei ihrem ersten Erklingen exponiert, weil die Singstimme unbegleitet agiert, trägt diese melodische Phrase, wenn sie im Nachspiel dann instrumental erklingt, bereits das Mal thematischer Bedeutsamkeit, tritt die in Frage stehende Phrase doch hier bereits zum dritten Mal auf: Schon die Takte 29-32 erweisen sich als eine Wiederholung der in Frage stehenden Eingangsphrase des Vokalparts. Zwangsläufig verweisen deshalb die betreffenden Takte im Nachspiel auf die beiden vorangehenden Referenzstellen und deren Text. Dieser lautet im ersten Falle: "Wenn mein harter Hammer den Fels / in den Anblick von Menschen verwandelt"; beim zweiten Auftreten der Phrase heißt es im Text: "Doch der göttliche Hammer gewann aus sich selbst heraus / den Schwung, welcher der Welt die Schönheit vermittelt". Es hieße dies aber in Grönkes Lesart, daß Šostakovič durch seine Vertonung den Text nicht allein aktualisierend-subjektiv behandelt, indem er Michelangelos Verse als Ausdruck allgemeingültiger Wahrheiten versteht und in ihren häufig abstrakten Formulierungen die Gegenstände seiner eigenen Zeit wiederzuerkennen vermag, sondern daß er den Text je nach Gegebenheit auch diametral entgegengesetzt zur ursprünglichen Aussage deutet. Denn die zentrale Kategorie in *Se 'l mie rozzo martello*, dies hat die ausführliche Untersuchung des Originaltextes zu zeigen versucht, ist das Göttliche, ohne dessen Lenkung das Werk des Künstlers zum Scheitern verurteilt wäre. Grönkes Interpretation aber wandelt die bei Michelangelo positive Einflußnahme des Göttlichen ins genaue Gegenteil, indem die überirdische Gewalt, die dem Künstler die Hand führt, gleichgesetzt wird mit dem Stalinschen Unterdrückungsapparat. Weil sie Produkt staatlicher Bevormundung, wird deshalb zugleich künstlerisch-schöpferische Tätigkeit zum Inbegriff geistiger Knechtschaft. Die historische Relevanz von Grönkes Lesart kann gewiß nicht negiert werden; Bedenken aber muß bereiten, daß die Grundaussage des Textes um dieser Lesart willen ins Gegenteil verkehrt wird. Eine solche Umkehrung ins Gegenteil läßt jede detail-

lierte Untersuchung des Verhältnisses von Text und Musik überflüssig erscheinen, vor allem aber steht sie in deutlichem Widerspruch zur gesamten Art der Textbehandlung in der Michelangelo-Suite, die davon gekennzeichnet ist, daß der Text im Prozeß der komponierten Aktualisierung wohl bis zu einem gewissen Grade in seiner Botschaft modifiziert, nie aber "gegen den Strich" gelesen wird. Hierin unterscheidet sich die Michelangelo-Suite – ebenso wie die drei anderen großen Vokalzyklen der Spätzeit, die *Sieben Gedichte nach Blok*, die *Sechs Gedichte nach Cvetaeva* und die 14. Sinfonie – deutlich von früheren textbezogenen Werken. "Das Spätwerk", bemerkt Feuchtner zu Recht, "hat im strengen Sinn keinen doppelten Boden mehr, weil es keine blendenden Fassaden mehr errichtet."[136] Es drängt sich deshalb der Verdacht auf, daß die Ergebnisse Grönkes in erster Linie von geschichtlichem Hintergrundwissen, weniger aber von analytischer Einsicht diktiert wurden.

Die Gewaltsamkeit des Satzes, die insbesondere in der Orchesterfassung aufscheint, kann durchaus auch in einem positiven Sinne verstanden werden. Die hohe Anspannung, die das Werden eines Kunstwerkes von seinem Schöpfer fordert, der Druck des Unausweichlichen, welchen jede ernsthafte schöpferische Arbeit mit sich bringt, die Qual der Suche nach der Erfüllung der Erfordernisse des zu bearbeitenden Materials – sind dies nicht alles Gewalten, die quasi von außen auf den Künstler wirken, ihn unterwerfen, ihn in gewisser Weise seiner eigenen Kräfte entheben und ihn zum Instrument in der Ausführung von Wahrheiten machen, die, weit über seine eigene Person hinausgehend, dem Stundenschlag der Geschichte gehorchen? Solcherart interpretiert, findet die eingangs gestellte Frage nach dem Grad der Umsetzung der im Text vorgegebenen religiösen Momente eine materialistische Antwort. Der von außen kommende Einfluß auf das Entstehen eines künstlerischen Werkes, der bei Michelangelo klar als göttlich gekennzeichnet ist, wäre dann als Einfluß der objektiv gegebenen gesellschaftlichen und historischen Bedingungen zu verstehen. Die bei Michelangelo verwendeten Termini "Gott" und "göttlich" wären nichts anderes als Symbole für: Geschichte.

Doch auch mit solchem Urteil ist Zurückhaltung angebracht! Denn entkleidet man die melodische Linie jenes notorischen Viertakters, der schon Grönke so stark beschäftigte, ihrer *fortissimo*-Dynamik und ihrer Klavier- bzw. Orchester-Klangfarbe, betrachtet man sie unabhängig von ihrer Einbettung in das musikalische Umfeld der Hämmermotivik, losgelöst auch von dem konkreten Tempo, so enthüllt sich ein melodisches Skelett, dessen Umrisse in mehr als einem Punkt an Vorbilder

[136] Feuchtner, 'Und Kunst geknebelt von der groben Macht', S. 254.

frühmittelalterlicher geistlicher Musik erinnern. So wird die Phrase geprägt von häufigen Tonwiederholungen, einer vorrangig in Tonschritten sich vollziehenden Bewegung sowie einer modalen Struktur:

Abb. 20c, *Schaffen*, T. 71-74, Melodische Linie in "Choralnotation"



Daß Šostakovič sich durchaus intensiv auch mit russischer und byzantinischer Kirchenmusik beschäftigte, ist bekannt. Der Komponist selbst hat auf die Ähnlichkeit der Anfangstakte seines berühmtgewordenen *Rodina slyšit, rodina znaet* [*Die Heimat lauscht, die Heimat weiß*], dem ersten im Weltraum gesungenen Lied,[137] mit dem alten russischen Hymnus *Kak slaven naš gospod* [*Wie herrlich ist unser Herr*] hingewiesen und in diesem Zusammenhang das folgende Geständnis unterbreitet:

> "Von mir selbst kann ich sagen, daß ich die russische Kirchenmusik sehr liebe. In meiner Jugend habe ich mit großer Begeisterung die Vorlesungen des Professors Antonin Viktorowitsch Preobraschenski gehört, der einer der maßgeblichen Experten der russischen Kirchenmusik war. Mit großer Dankbarkeit erinnere ich mich auch seines unermüdlichen Nachfolgers auf diesem Lehrstuhl, des Professors Maxim Viktorowitsch Braschnikow. Braschnikow hat, wenn man so sagen darf, eine wirkliche Heldentat vollbracht. Unter unseren Bedingungen verstand er es, Aufmerksamkeit und Interesse für die russische Kirchenmusik zu wecken."[138]

Šostakovičs Sachkenntnis in Fragen der byzantinischen Kirchenmusik wird ferner von Elizabeth Wilson bestätigt, die sich an einen Disput zwischen Šostakovič und Britten um die korrekte melodische Form eines Kontakions erinnert, das Britten in seiner Suite Nr. 3 für Cello solo op. 87 verwendet.[139] Ob freilich Šostakovič in der *Michelangelo-Suite*,

[137] Dieses Lied, das erste der *Vier Lieder nach Evgenij Dolmatovskij* op. 86 (1951), sang am 12. 4. 1961 der Kosmonaut Jurij Gagarin für die Kontrollstation auf der Erde. Seine Eröffnungstakte dienten lange Zeit als Signalmelodie vor den Nachrichtensendungen des sowjetischen Radiosenders *Vsesojuznoe radio*.

[138] Novaja Russkaja Muzykal'naja Gazeta, Hamburg, H. 1 (1981), hier zit. nach Gojowy, Schostakowitsch, S. 110.

[139] Wilson, Shostakovich - A life remembered, S. 407: "Dmitri Dmitriyevich went on to make a point about the Kontakion ('Rest with All the Saints') from the Orthodox Liturgy which Britten uses as one of the Suite's themes ... . Shostakovich knew another version of the melody, using a B flat rather than a B natural, and questioned the source of the variant that Britten had used. Ben [Britten] was very upset: 'Of course, Dmitri must be right - and now what am I going to do? (...) I can change the theme, but what about the preceding variations ...? I'll have to rewrite the whole thing.' Seeing his agitation, Dmitri Dmitriyevich tried to calm Ben down, and started apologizing profusely, saying it didn't matter, no doubt there were at least two versions in existence, only he was familiar with the other one. (...) When Britten returned to England, he confirmed with authorities from the Russian Orthodox Church that his version of the Kontakion was generally accepted. However, in deference to Shostakovich, Britten gives the two versions of the Kontakion in the published edition of the Suite, thereby leaving the choice to the performer."

namentlich in *Schaffen*, in bewußter Verfremdung auf ähnlich alte Quellen zurückgreift, kann vorerst mit Bestimmtheit nicht entschieden werden. Der Themenkopf des in Frage stehenden Viertakters allerdings verweist weniger auf "Sowjethymnen der Stalinzeit" als vielmehr auf Muster aus altrussischer geistlicher Musik.

Eine endgültige Antwort auf die über die Michelangelo-Suite hinausreichende Frage nach der Stellung, welche der Religion im Schaffen Šostakovičs zukommt, ist vorerst kaum möglich. In *Schaffen* jedoch wird durch Textwahl, Intensität der Vertonung und möglicherweise auch von dem zuletzt zur Diskussion gestellten melodischen Rückverweis bestätigt, was Gojowy in einer schönen Sentenz so beschrieb: "Sein [i.e. Šostakovičs] Verhältnis zum Christentum, zur orthodoxen Religion wird nicht wesentlich anders gewesen sein als das der russischen Gesellschaft schlechthin, gerade der Intelligenz, und das man beschreiben könnte als: 'zum Erstaunen des Westens auf eine selbstverständliche Weise vorhanden'."[140]

Nachtgedanken und Tagespolitik. *Nacht*

Wie keine andere dichterische Äußerung Michelangelos sind die beiden folgenden Vierzeiler zum "Ausgangspunkt einer politischen Legendenbildung"[141] um den Künstler geworden. Kaum einer der Biographen verzichtet denn auch darauf, anhand dieser berühmtgewordenen Epigramme den zeitpolitischen Kontext und die Frage der republikanischen Gesinnung Michelangelos zu diskutieren.

Sopra la Notte del Buonarroto di Giovanni Strozzi	*Über die Nacht des Buonarroto von Giovanni Strozzi*
La Notte, che tu uedi i si dolci atti	Die Nacht, die du in solch holder Haltung schlafen
Dormir, fu da un Angelo scolpita	siehst, sie ward geformt von einem Engel
In questo sasso, et perche dorme, ha uita.	Aus diesem Stein, und weil sie schläft, muß sie lebendig sein.
Destala, se nol credi, et parleratti.	Erwecke sie, wenn du's nicht glaubst, und sie wird zu dir reden.

[140] Gojowy, a.a.O., S. 110.

[141] Frey, Die Dichtungen des Michelagniolo, S. 410.

Riposta del Buonarotto

Caro m' è 'l sonno et piu l' esser di sasso,
Mentre che 'l danno et la uergogna dura.
Non ueder, non sentir m' è gran uentura;
Pero non mi destar, deh! parla basso.

Antwort des Buonarroto

Lieb ist der Schlaf mir, Stein zu sein noch lieber,
So lang das Verderben und die Schmach dauern:
Nicht zu sehen, nicht zu hören ist mir hohes Glück,
Darum wecke mich nicht auf, oh! rede leise! [142]

(Ночь - Диалог)

Вот эта Ночь, что так спокойно спит
Перед тобою, — ангела* созданье.
Она из камня, но в ней есть дыханье:
лишь разбуди, — она заговорит.

Мне сладко спать, а пуще камнем быть,
Когда кругом позор и преступленье:
Не чувствовать, не видеть — облегченье,
Умолкни ж, друг, к чему меня будить?

*Bei Ėfros in Großschreibung: Ангела

(Nacht - Ein Dialog))

Diese Nacht, die so ruhig hier schläft
vor dir, – sie ist die Schöpfung eines Engels.
Sie ist aus Stein, doch in ihr ist Atem:
wecke sie nur, – und sie wird zu sprechen beginnen.

Süß ist es mir zu schlafen, doch mehr noch, Stein zu sein,
wenn ringsumher Schande und Verbrechen sind,
nicht fühlen, nicht sehen – ist Erleichterung;
so verstumme denn, Freund, wozu mich wecken?

Michelangelo hat nur das zweite der beiden Epigramme verfaßt. Als Autor des ersten Vierzeilers steht inzwischen der Florentiner Gelehrte und Diplomat Giovanni Strozzi (1517-1570) fest.[143] Beide Strophen sind insofern auf das engste mit Michelangelo, dem Bildhauer, verbunden, als sich Strozzis Verse konkret auf eine von Michelangelo geschaffene Statue beziehen; Michelangelos Antwort wiederum läßt in gewissem Sinne Einblick auch in seine kunstästhetischen und kunstethischen Überzeugungen zu. Allerdings stellt sich der die Entstehung der Verse betreffende Hintergrund verwickelter dar, als es die kraftvolle Prägnanz dieser zwei Strophen zunächst erahnen läßt.

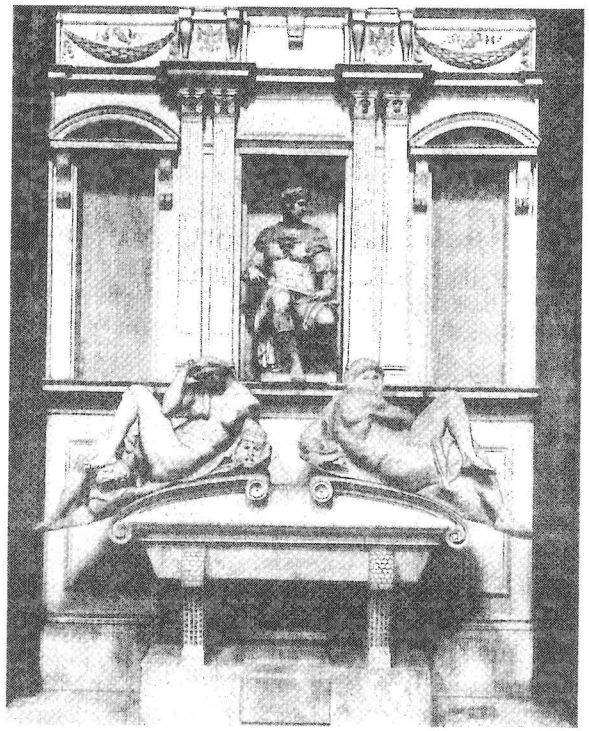
Seit 1520 war Michelangelo mit der Gestaltung der Medici-Gräber in der Neuen Sakristei von San Lorenzo beschäftigt. In einem Zeitraum, der sich über insgesamt vierzehn Jahre hinzog, schuf Michelangelo die Grabmale für Giuliano de' Medici, den Herzog von Nemours, und für Lorenzo de' Medici, den Herzog von Urbino. Außer den Statuen von Giuliano und Lorenzo meißelte Michelangelo vier allegorische Gestalten der Tageszeiten; für das Grab Lorenzos die Statuen von *Aurora* und *Crepusculo*, für dasjenige Giulianos die Statuen von *Giorno* und – im gegebenen Zusammenhang von besonderer Bedeutung – *Notte*.[144]

[142] Interlinearübersetzung d. Verf. unter Verwendung der Übertragungen von Thode, Michelangelos Gedichte in deutscher Übersetzung, S. 138, sowie Saslow, The poetry of Michelangelo, S. 419.

[143] Saslow, a.a.O., S. 419.

[144] Vgl. Koch, Michelangelo in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, S. 114. Außerdem schuf Michelangelo für die Kapelle eine *Madonna* und einen *Kauernden Knaben* sowie den *Torso eines Flußgottes*. Baldini (Michelangelo - Die Skulpturen,

Abb. 21, Grabmal des Giuliano de' Medici in der Capella Medici, San Lorenzo, Florenz[145]



S. 126) erläutert die *Notte*-Statue kunsthistorisch wie folgt: "Die *Nacht* ist eine in Marmor ausgeführte Vollplastik auf der linken Hälfte des Sarkophags für Giuliano de' Medici. Sie ist 1,94 lang und entstand zwischen 1526 und 1531. Diese Skulptur war eine der ersten, deren Bearbeitung begonnen wurde, und zählte zu den ersten vollendeten; von alters her war sie durch die bekannten Verse Giovannis di Carlo Strozzi berühmt, die Michelangelo sofort beantwortete (von Vasari berichtet). Weitere Auslegungen fügten sich in den verschiedenen Interpretationen an, die sich auf symbolische Erweiterungen bezogen, bald politisch, bald psychoanalytisch oder psychologisierend waren, oder auch die Nacht in Verbindung setzten zu den übrigen Statuen der Sakristei als Symbol der Elemente Luft und Wasser oder als kosmisches Symbol der Fruchtbarkeit der Nacht, aber auch als Personifizierung der Natur und des Todes. Sie ist die einzige Statue, die Attribute aufweist: den Mond, den Stern im Diadem, die Eule, den Mohn und die Maske. Ikonographisch wurde sie mit antiken Darstellungen der Leda und der Schlafenden Ariadne in Verbindung gebracht, Tolnay hat in ihrem Profil eine Spiegelung der Profile von Mänaden auf antiken Gemmen gesehen."

[145] Die wiedergegebene Abbildung, links die Statue der *Notte* zeigend, entstammt – in Verkleinerung – dem Sammelband Graščenkovs (Mikelandželo - Žizn' - Tvorčestvo, S. 215, Abb. 113). Es war mithin genau diese Photographie, die auch Šostakovič während der Arbeit an seinem Michelangelo-Zyklus in Händen hielt.

Zwar vollendete Michelangelo die Statue der *Notte* spätestens im Frühjahr 1531, und der in unmittelbarem zeitlichen Zusammenhang stehende Zusammenbruch der Republik Florenz böte eine naheliegende Erklärung für den politischen Inhalt von Michelangelos Antwort-Vierzeiler; aus mehreren Gründen ist jedoch davon auszugehen, daß Strozzis Epigramm – der damals gängigen Praxis entsprechend, wurde es wohl anonym an die Notte-Statue geheftet – erst Mitte der 1540er Jahre entstand.[146] Die politische Situation zu dieser Zeit aber ist ursächlich mit der Kapitulation der Republik Florenz von 1530 und der erneuten Medici-Herrschaft verbunden. 1527 hatte Florenz sich der Regentschaft der Medici entledigt und die Herrscher-Familie aus der Stadt verbannt. Florenz wurde zur Republik. 1529 verbündete sich Papst Clemens VII. in dem Ziel, die Medici-Herrschaft in Florenz wiedereinzusetzen, mit Karl V., dessen spanisch-deutsches Heer noch zwei Jahre zuvor Rom belagert und verwüstet hatte. Michelangelo seinerseits war als Generalkommissär für Befestigungsanlagen aktiv am Widerstand seiner republikanischen Heimatstadt gegen die Belagerung durch die päpstlichen Truppen beteiligt, was ihn nach Kapitulation der Stadt in große Gefahr brachte. Unter den Herzögen Alessandro de' Medici (1532-1537, ermordet) und Cosimo I. (1537-1574) nahm Florenz die Züge einer Tyrannis an. Mehrere Florentiner Freunde Michelangelos sahen sich gezwungen, als Verbannte im Exil zu leben. Michelangelo, der seit 1534 in Rom lebte und ungeachtet seiner Sehnsucht nach der Heimat nie wieder nach Florenz zurückkehrte, gehörte zwar nicht zum Kreis dieser "fuorusciti"; Cosimo I. bemühte sich sogar, ihn zur Rückkehr nach Florenz zu bewegen. Michelangelos Sympathie mit den alten Freunden und seine Verachtung des herrschenden Medici-Regimes, das wenig mit dem "Goldenen Zeitalter" des Lorenzo il Magnifico gemein hatte, unter dessen Regentschaft Florenz einst zur politisch und kulturell führenden Macht in Italien aufgestiegen war und in dessen Haushalt der junge Michelangelo seine Erziehung und künstlerische Ausbildung erhalten hatte, stehen jedoch außer Frage.

[146] Frey (Die Dichtungen des Michelagniolo, S. 410f.) nennt im wesentlichen drei Gründe für die spätere Datierung: Erstens sei Giovanni Strozzi 1530/31 erst 13 Jahre alt gewesen, was selbst bei außergewöhnlicher Frühreife des Jungen kaum mit der poetischen Meisterschaft des Textes und seinen Anspielungen auf griechisches Gedankengut in Einklang zu bringen sei. Zweitens sei die Sakristei zu diesem Zeitpunkt für die Öffentlichkeit geschlossen gewesen, da Michelangelo sich prinzipiell gegen eine vorzeitige Besichtigung noch im Entstehen befindlicher Werke verwahrt habe; erst ab ca. 1545 sei die Kapelle der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden. Drittens führt Frey das Argument an, die politischen Bedingungen hätten unmittelbar nach der Kapitulation der Florentiner Republik eine solch scharfe Kritik noch nicht gerechtfertigt, sei doch der Stadt in den Kapitulationsbedingungen ihre Freiheit zunächst ausdrücklich zugesagt worden.

Die Datierung des Textes ist über die Suche nach der konkreten politischen Motivation hinaus von großer Bedeutung insofern, als eine Entstehungszeit von ca. 1545 klarstellt, daß Michelangelos Antwort in keinem ursächlichen Zusammenhang mit der Statue selbst als bildhauerischer Gestalt steht und deshalb auch nicht als Erklärung für die ursprüngliche bildhauerische Konzeption (die in die Mitte der 1520er Jahre fällt), taugt. Damit wird Michelangelos Vierzeiler zu einem Paradebeispiel für eine dem veränderten Kontext angepaßte Neuinterpretation eines Kunstwerkes. Was als Voraussetzung für die Möglichkeit einer aktualisierend-subjektiven, auf Analogien beruhenden Umdeutung der Gedichte Michelangelos durch Šostakovič beschrieben wurde: die dem Kunstwerk immanente Vieldeutigkeit seines schöpferischen Gehalts, wird von Michelangelo selbst, wie das Beispiel der *Notte*-Statue und des *Notte*-Textes zeigen, anerkannt und bewußt produktiv genutzt.

Seinem Inhalt nach ist der eröffnende Vierzeiler Strozzis nichts anderes als eine besonders ausgefeilte Form der Kunstkritik. In dichterischer Form wird Michelangelos *Notte*-Skulptur beschrieben, in poetischer Übertreibung das Qualitätsmerkmal der Lebensechtheit hervorgehoben. Strozzis Zeilen verkünden höchstes Lob, denn die auf griechische Vorbilder zurückgehende Überzeugung, daß der Wert eines bildschöpferischen Werkes in direktem Zusammenhang mit dem erzielten Grad der Lebensähnlichkeit stehe, deckt sich mit der Kunsttheorie Michelangelos. So legen die Aufzeichnungen Hollandas dem Meister beispielsweise die folgende Aussage in den Mund:

> "Nach meiner Meinung ist diejenige Malerei vortrefflich und göttlich, die irgendein Werk des ewigen Gottes getreu nachzubilden scheint, sei es die Gestalt eines Menschen oder ein wildes und seltsames Tier, sei es ein einfacher und leicht nachzubildender Fisch oder einer von den Vögeln unter dem Himmel oder irgendeine andere Kreatur. (...) Ein jedes dieser Dinge in seiner Art vollkommen nachzubilden, deucht mich nichts anderes, als zu versuchen, die Schöpfertätigkeit des ewigen Gottes nachzuahmen."[147]

Wie groß die Bewunderung Strozzis für Michelangelo ist, kommt außerdem in dem Wortspiel "da un Angelo scolpita" (V. 2) zum Ausdruck, das auf Michelangelos Namen anspielt, indem es die gleichsam überirdischen Fähigkeiten des Bildschöpfers beschwört. Dessen dichterische Antwort – in Umfang und Reimschema (a b b a) exakt an Strozzis Vorgabe orientiert – setzt sich einerseits über das Kompliment hinweg,

[147] Hollanda, Dialoghi romani, hier zit. nach Hinderberger, Michelangelo - Lebensberichte, Gedichte, Briefe, S. 353.

indem überraschend politisch-gesellschaftliche Fragen thematisiert werden, ohne daß die kunstästhetischen Behauptungen des ersten Epigramms in irgendeiner Weise kommentiert werden. Andererseits zeugt gerade die Selbstverständlichkeit, mit welcher die gepriesene Lebensechtheit der Statue hingenommen wird, davon, daß Michelangelo das Lob annimmt: Er läßt die Statue sprechen, als wäre sie tatsächlich lebendig. Die dabei entstehende, möglicherweise auch aus politischem Takt angebrachte Distanz Michelangelos zur Aussage der Statue, schlägt zugleich um in Allgemeingültigkeit. Zwar bleibt der Schöpfer mit seinem Werk verschmolzen, denn die seiner Kreatur in den Mund gelegten Ansichten sind keine anderen als seine eigenen. Außerdem jedoch, und dies hat die rasche Bekanntheit der beiden Epigramme gewiß beflügelt, macht sich durch den Mund der *Notte* Leid, Haß und Depression einer ganzen Stadt Luft. So wird ein Vierzeiler zum geschichtlichen Ausdruck dessen, was die Stunde schlug.

Die prägenden Besonderheiten der Textvorlage des neunten Satzes, die auf formaler Ebene einerseits in der Doppelautorschaft von Michelangelo und Strozzi liegen, andererseits darin, daß der Text seiner Genesis und seinem Inhalt nach untrennbar mit einem bildschöpferischen Werk verbunden ist, haben auch die Art der musikalischen Umsetzung beeinflußt.[148] Da die von Šostakovič benutzte Textausgabe alle wesentlichen Hintergrundinformationen zur Entstehung der beiden Epigramme beinhaltet, liegt es nahe, daß Šostakovič auch an die Umsetzung dieses außerhalb des Textes selbst liegenden Geflechts von Bezügen mit bewußter kompositorischer Kalkulation (und zielorientierter Intuition) gegangen ist. Die Lösung, die er findet, ist so genial wie einfach: Die motivisch-thematische Substanz des neunten Satzes besteht ausschließlich aus Rückgriffen auf eigene und fremde Werke. Damit entsteht ein musikalisches Äquivalent zu der Doppelautorschaft des Textes und seinem rückgreifenden Bezug auf ein früher geschaffenes Werk, die *Notte*-Statue. Ebenso, wie dieses Verfahren in seiner konsequenten Durchführung höchst bemerkenswert ist, bleibt es erstaunlich, daß in der einschlägigen Literatur bisher zwar auf die Herkunft

148 Šostakovič hat bei der Wahl dieses Texts einen Vorgänger in Franz Liszt. Dieser stellt die beiden Epigramme "La notte, che tu vedi" und "Caro m'è 'l sonno" der zweiten der *Trois odes funèbres* für Orchester, Searle 112 (bearbeitet auch für Violine und Klavier, S 377a, Klavier zu vier Händen, S 602, und Klavier solo, S 699) als Motto voran. Liszt reagiert übrigens ebenfalls auf die bildhauerische Vorgeschichte der Gedichte, denn die Orchester-Ode erweist sich als ein Arrangement des Klavierstücks *Il penseroso* aus dem zweiten Heft der *Années de pèlerinage*: *Il penseroso*, S 161, aber ist der Name, der sich für die Statue Lorenzo de' Medicis, die sich in der Dreiergruppe des Lorenzo-Grabmals in der Mitte über *Aurora* und *Crepusculo* befindet, eingebürgert hat.

der einzelnen Zitate innerhalb des Satzes hingewiesen wurde, die vollständige Zitatsättigung des Satzes aber unthematisiert blieb. Die Anreicherung der Dichte der musikalischen Bezüge durch Selbst- und Fremdzitate jedoch ist im vorliegenden Fall nicht allein ein Schlüssel zur Eröffnung weiterer innermusikalischer Bedeutungsebenen, sondern zugleich Indiz für die enge Verflochtenheit von Text und Musik: In ihrem Reagieren auf die Besonderheiten des Textes erweist sich die eingesetzte Zitattechnik als hervorstechendes Qualitätsmerkmal des Satzes.

Bereits die einleitende Achtelbewegung aus symmetrisch gruppierten Quint-Oktav-Klängen in Gegenbewegung verweist, ohne genaues Zitat zu sein, unmißverständlich auf ein anderes Werk – das nahezu gleichzeitig entstandene 15. Streichquartett. In dessen viertem Satz, überschrieben *Nocturne*, findet sich die für den Satz *Nacht* der Michelangelo-Suite so charakteristische Achtelbewegung in ganz ähnlicher Weise, wenn auch über einen größeren Oktavraum gestreckt.

Abb. 22a, *Nacht*, T. 1-3, Terzlos einleitende Arpeggien (Klavier)

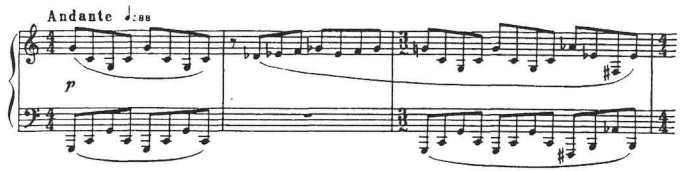
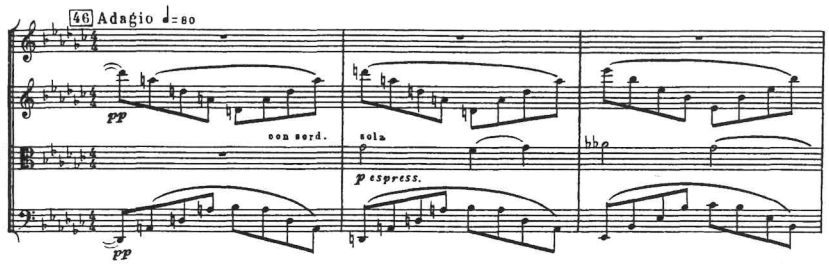


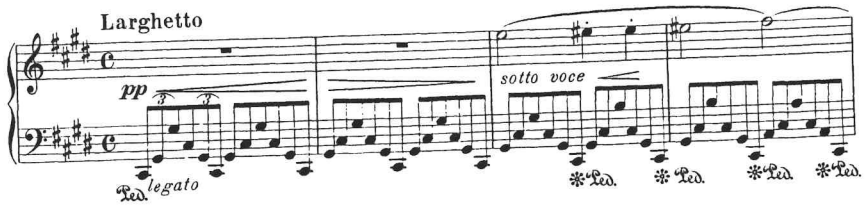
Abb. 22b, 15. Streichquartett, *Nocturne*, T. 1-3, Terzlos einleitende Arpeggien



In beiden Fällen besteht die Funktion dieser Achtelbewegung darin, einen einleitenden Klangteppich zu weben, vor dessen Hintergrund sich dann eine melodisch prägnante Struktur, ein Thema im klassischen Sinne, abhebt. Allerdings ist es kaum möglich, zweifelsfrei zu bestimmen, welches der beiden Werke das "zitierende" und welches das "zitierte" ist, weil die Entstehungsdaten so eng beianderliegen, daß von einem gleichzeitigen Arbeitsprozeß an beiden Werken auszugehen ist. Überdies legt die zusätzliche Anspielung, die durch die begriffliche

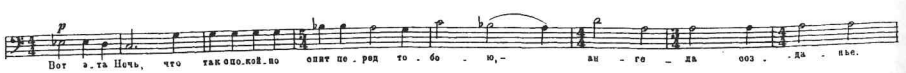
Nähe der Titel – *Nacht* bzw. *Nocturne* – gegeben ist, nahe, die betroffene Achtelfigur im Sinne einer allgemeinen Intonation zu verstehen. Ohne die motivische Prägnanz eines Themas zu besitzen, stellt sich diese Achtelbewegung in ihrer speziellen Struktur als eine jener charakteristischen Begleitfloskeln dar, die stilbestimmend für den späten Šostakovič sind. In diesem Zusammenhang sei erneut auch auf die strukturelle Verwandtschaft mit jenen gebrochenen Arpeggien, vorwiegend der linken Hand, hingewiesen, wie sie für das Genre des romantischen Klaviernocturne als harmonischer Untergrund typisch sind.

Abb. 22c, Chopin, Nocturne cis-Moll op. 27/1, T. 1-4
Terzlos einleitende Arpeggien



Außerdem birgt die Klavierbegleitung von *Nacht* mehrere Allusionen an die Vertonung der dritten und vierten Strophe des vorangegangenen Satzes *Schaffen* – vgl. insbesondere die die Takteins aussparende Rollbewegung von T. 43 und T. 55 in *Schaffen* mit der gleichen Figur in T. 2, T. 30 etc. in *Nacht*. Das Thema des Schöpfertums des achten Satzes, wird also im neunten Satz weitergeführt, und in der Tat bezieht sich der Text ja auf ein Werk bildhauerischen Schöpfertums – so wie sich *Schaffen* auf die Bildhauerei als Paradigma menschlichen Schöpfertums bezieht. Die verschwiegenen Bezüge und Verweise sind damit aber längst noch nicht erschöpft. Denn das melodisch prägnante Thema, mit welchem die Singstimme zunächst unbegleitet in T. 10 einsetzt (Abb. 23a) und welches das gesamte motivische Material des Vokalparts dieses Satzes abgibt, erweist sich – tiefgründig und abgründig – sowohl als Selbst- wie als Fremdzitat.

Abb. 23a, *Nacht*, T. 10-17 (Vokalpart)



Vordergründig scheint Šostakovič hier sein 1951/52 entstandenes 5. Streichquartett B-Dur op. 92 zu zitieren, eines seiner bedeutendsten Werke. Es weist aber dieses in *Nacht* zitierte Thema noch über Šostakovičs eigenes Vorgängerwerk hinaus, ist es doch bereits im 5. Streichquartett "nur" Zitat. Die Autorschaft für das Thema liegt bei Galina Ustvol'skaja, in deren Trio für Klarinette, Violine und Klavier (1947) sich die Referenzform des Themas im Finale findet.

Abb. 23b, 5. Streichquartett, 1. Satz, T. 261-265, "Ustvol'skaja-Zitat"[149]

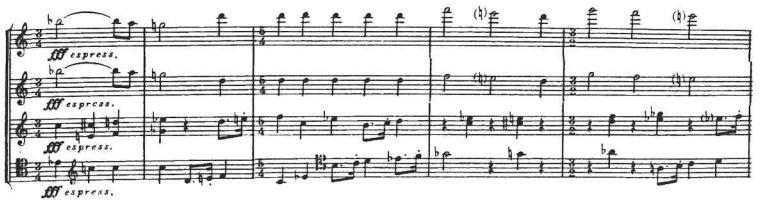
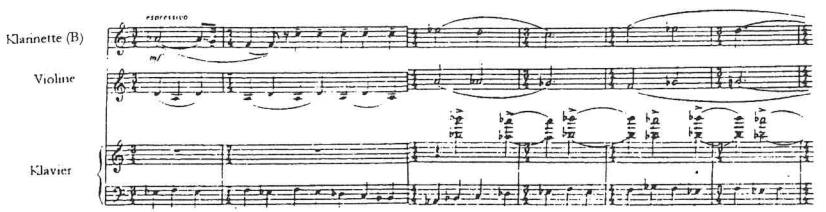


Abb. 23c, Ustvol'skaja, Trio für Klarinette, Violine und Klavier, 3. Satz, T. 60-65



Ustvol'skaja war von 1937 bis 1947 Schülerin in Šostakovičs Kompositionsklasse am Leningrader Konservatorium. Daß ihre kompositorischen Fähigkeiten hohe Wertschätzung von seiten ihres Lehrers erfuhren, beweist die vielzitierte, schmeichelhafte Bemerkung Šostakovičs, nicht er habe sie, sondern sie habe ihn beeinflußt.[150] Gemeinsam ist dem 5. Streichquartett Šostakovičs und dem Trio Ustvolskajas, daß beide Kompositionen zunächst "für die Schublade" geschrieben wurden. Šostakovičs 5. Streichquartett konnte freilich, aufgrund der veränderten gesellschaftspolitischen Lage nach dem Tod Stalins im März 1953, bereits im November 1953 uraufgeführt werden. Ustvol'skajas

[149] Das Ustvol'skaja-Thema ergibt sich organisch aus den Entwicklungen der Durchführung und erscheint deshalb bei 28 als überzeugende Steigerung des in der Exposition aufgestellten Materials. So ist es nur zwingend, daß das Zitat auch die Coda des Satzes (49 - 55) beherrscht. Im Finale des 5. Streichquartetts erklingt das Thema erneut, zunächst als Höhepunkt einer durchführungsartigen dramatischen Entwicklung (109). Als klagender Monolog der Ersten Violine (115) bzw. der Bratsche (116) erlangt es schließlich eine neue, tragische Dimension. Die Coda des Finales verzichtet auf das Ustvol'skaja-Thema und steht ganz im Zeichen eines Motivs, das sich als eng verwandt mit dem (zwei Jahre später in der 10. Sinfonie erstmals unmittelbar verarbeiteten) DSCH-Motiv erweist.

[150] Blois, Shostakovich and the Ustvolskaya Connexion, S. 10.

Trio mußte hingegen fast zwanzig Jahre, bis 1968, auf seine Uraufführung warten. Grönke deutet diese Gemeinsamkeit als eine weitere versteckte politische Botschaft: "Die dichterische Aussage von Kunst als unbefleckter Gegenwelt zur Realität wird musikalisch also einerseits an die reine Sphäre der Kammermusik gebunden (...), andererseits an zwei politisch nicht genehme und unterdrückte Werke."[151] Grönkes Hinweis ist durchaus überzeugend, aber er zeigt auch, wie kompliziert und in welch hohem Grade indirekt eine Interpretation bei Šostakovič zu verfahren gezwungen ist: Über die Dechiffrierung der musikalischen Zitate als solcher hinaus müssen sogar die Schicksale der Referenzwerke bemüht werden, um die semantische Qualität des aktuellen Werkes bestimmen zu können. In der Sophistik dieses Zugangs liegt auch seine Gefahr. Denn jede vom eigentlichen Werk wegführende Stufe birgt die Möglichkeit einer Fehlinterpretation, je mehr Stufen aber eingeschaltet sind, desto größer ist zwangsläufig die Wahrscheinlichkeit, daß die "Summe" der Interpretationen ein verfälschendes Ergebnis zeitigt.

Dies gilt gleichermaßen für alle Versuche, die Einbeziehung des Ustvol'skaja-Themas als verschwiegene private Botschaft zu deuten, wie es etwa Blois tut, wenn er Šostakovičs Gedichtvertonung als "dialogue between a suitor and the unwilling recipient of his affections" interpretiert und den Satz als "elegy of unrequited love" versteht.[152] Daß Šostakovičs Verhältnis zu Ustvol'skaja über eine Lehrer-Schüler-Beziehung weit hinausging, war seinerzeit ein offenes Geheimnis.[153] Ustvol'skaja selbst behauptet, Šostakovič habe ihr Mitte der 1950er Jahre einen Heiratsantrag gemacht, den sie jedoch ablehnte.[154] Dennoch bleiben einige Fragen offen. So äußert sich Ustvol'skaja, deren kompositorisches Schaffen im übrigen nahezu unbeeinflußt von ihrem berühmten Lehrer blieb und sich in erstaunlicher Eigenständigkeit entwickelte, zur Persönlichkeit Šostakovičs inzwischen im Ton einer unüberhörbaren Verbitterung, wenn nicht gar im Unterton des Hasses. Nicht nur verneint sie entschieden, zum Teil entgegen eigenen früheren Aussagen, jede Hilfe Šostakovičs im Zusammenhang mit der Veröffentlichung und Aufführung ihrer Kompositionen, sondern sie

151 Grönke, S. 326

152 Blois, Shostakovich and the Ustvolskaya Connexion, S. 17. Der Autor schränkt diese Deutung allerdings selbst insofern ein, als er sie lediglich als eine unter mehreren anderen Interpretationsmöglichkeiten benennt, nicht ohne dabei beständig auf die mangelnde Bereitschaft Ustvol'skajas an der Klärung des Sachverhaltes hinzuweisen.

153 Vgl. hierzu Chentova, Ženščiny v ego žizni, S. 153, sowie Wilson, Shostakovich - A life remembered, S. 216f. (Erinnerungen Rostropovičs).

154 Chentova, a.a.O., S. 155 und Derks, Ustvolskaya, S. 32. (Šostakovičs erste Frau, Nina Varsar, erlag im Dezember 1954 einem Krebsleiden.)

greift auch, als eine der wenigen unter den verbliebenen Zeitzeugen, Werk und Persönlichkeit Šostakovičs in denkbar heftiger Weise an:

> "(...) then, as now, I determinedly rejected his music, and unfortunately his personality only intesified this negative attitude. (...) One thing remains as clear as day: a seemingly eminent figure such as Shostakovich, to me, is not eminent at all, on the contrary, he burdened my life and killed my best feelings."[155]

Inwiefern hier möglicherweise von Ustvol'skaja nachträglich bestimmte Angelegenheiten der Vergangenheit bereinigt oder verdrängt werden, oder ob aus Äußerungen wie dieser womöglich gar der Schluß gezogen werden kann, daß letztlich Ustvol'skaja die Zurückgewiesene war und nicht Šostakovič (der 1956 eine überstürzte und nur kurzen Bestand habende Ehe mit der Komsomol-Funktionärin Margarita Kainova einging), soll an dieser Stelle nicht ausführlicher erörtert werden. Bis zu einem gewissen Grade wird es, zumindest vorerst, Geheimnis bleiben. Zweifelsfrei aber läßt die offenkundige Problematik des Falles Ustvol'skaja die Tiefgründigkeit und Rätselhaftigkeit des Zitats in *Nacht* hervortreten und unterstreicht erneut den autobiographischen Untergrund der Michelangelo-Suite, den vollständig entschlüsseln zu wollen zumindest bei der aktuellen Quellenlage illusorisch wäre.

Ein weiterer aufschlußreicher Rückgriff findet sich schließlich im Zwischenspiel zwischen den beiden Strophen. Das hier auftretende choralähnliche Thema (T. 33-36), aus einer Sequenz von Molldreiklängen bestehend, ist ein Selbstzitat aus der 14. Sinfonie. In deren zehntem Satz (*Der Tod des Dichters*) tritt der nämliche Choral, der als eine der eindrucksvollsten Eingebungen Šostakovičs überhaupt gelten kann, insgesamt dreimal nahezu unverändert auf (T. 20-24, T. 46-49, T. 61-65), die ersten beiden Male davon als Zwischenspiel, also ohne unterlegten Text.[156] In der Michelangelo-Suite nun kam es Šostakovič

155 Brief von 1980 an den Verleger Sikorski, hier zitiert nach: Derks, Ustvolskaya, S. 32. Außerdem streitet Ustvol'skaja in dem gleichen Brief jeden künstlerischen Beistand Šostakovičs ab. Dieser hat sich jedoch nachweislich für Ustvol'skaja eingesetzt. In einem Brief an den jungen Ėdison Denisov, der sich ratsuchend wegen eines möglichen Kompositionsstudiums an Šostakovič gewandt hatte, teilt Šostakovič beispielsweise mit (und er hebt hier nicht seine eigene Rolle hervor, sondern versucht Denisov klarzumachen, daß dieser möglicherweise trotz Šostakovičs Überzeugung von seiner, Denisovs, Begabung Probleme bekommen könnte): "Aus dem Leningrader Konservatorium wollten sie seinerzeit die begabten Komponisten Galina Ustvolskaja und Juri Lewitin ausschließen. Im Falle dieser beiden hatte ich regelrechte Kämpfe mit meinen verehrten Kollegen auszufechten ...". (Brief vom 6.5.1950, hier zit. nach Gojowy, Briefe an Denissow, S. 186)

156 Vgl. hierzu auch das Kapitel *Eine dur-moll-tonale Zwölftönereihe als Leitmotiv* im Analyse-Komplex II dieser Arbeit.

offenbar auf ein genaues Zitat an, denn der Choral wird nicht nur in der originalen Tonartenfolge übernommen, sondern (in der Orchesterfassung) auch in einer bis ins Detail identischen Orchestrierung. So kurz die vier Takte dieses Zitats innerhalb von *Nacht* auch sein mögen, so sind sie doch in hohem Grade bedeutungsgeladen. Denn indem sie durch ihren Rückbezug zugleich den betreffenden Rilke-Text evozieren,[157] erfolgt ein Umschlag, der für die Gehaltlichkeit des Satzes nicht ohne Folgen bleiben kann. Es tritt nun der Vertonung zusätzlich eine Bedeutungsebene an die Seite, die den Versen Strozzis und Michelangelos in ihrer ästhetisch-politischen Zweiteilung eigentlich nicht inhärent ist, wiewohl sie in der "initiierenden" *Notte*-Statue selbst, nicht zuletzt durch deren vordergründige Funktion als Teil eines Grabmals, mitschwingt: das Thema des Todes. Verbunden damit sind auch Konsequenzen hinsichtlich der inhaltlich-formalen Logik der Satzabfolge innerhalb der Suite, denn das Zitat aus der 14. Sinfonie schlägt die Brücke zu den folgenden beiden Sätzen *Tod* und *Unsterblichkeit*. Die Topoi von Nacht und Schlaf enthüllen sich als Prototypen des Todes.

Die vorangegangenen Untersuchungen zeigen, daß ein wesentliches Charakteristikum des neunten Satzes in der Zitathaftigkeit des musikalischen Materials besteht. Drei zitierende Schichten lassen sich unterscheiden. In jeweils verschiedener Ausformung und mit einem je unterschiedlichen Grad der Zitathaftigkeit weisen sie in die Vergangenheit: als collageartig vollständiges, "wörtlich" genaues Zitat im Falle des Chorals aus der 14. Sinfonie; als melodisches Zitat im Falle des den gesamten Vokalpart generierenden Ustvol'skaja-Themas; schließlich – im Falle der auf den vierten Satz des 15. Streichquartetts verweisenden Achtelbewegung des Klaviers – als Reminiszenz, als Wiederaufgreifen einer bereits in einem anderen Werk eingesetzten charakteristischen Floskel. Mehr oder weniger spekulativ könnte diese Anhäufung von Rückbezügen eine Erklärung als Produkt der Assoziationenfolge Nacht - Traum - Erinnerung finden. Immerhin verweist das Ustvol'skaja-Zitat auf Werke und Ereignisse, die zum Entstehungszeitpunkt der Michelangelo-Suite etwa 20 Jahre zurücklagen.

Bemerkenswert ist dieser Satz aber auch, weil ihm eine inhaltliche Schlüsselposition im Gesamtrahmen der Suite zufällt. Wie in einem Brennpunkt werden hier alle entscheidenden Gedankengehalte des

[157] "Er lag. Sein aufgestelltes Antlitz war / bleich und verweigernd in den steilen Kissen, / seitdem die Welt / und dieses Von-ihr-Wissen / Von seinen Sinnen abgerissen, / zurückfiel an das teilnahmslose Jahr. / Die, so ihn leben sahen, wußten nicht, / wie sehr er Eines war mit allen diesen; / denn Dieses: diese Tiefen, diese Wiesen, / und diese Wasser waren sein Gesicht. / O sein Gesicht war diese ganze Weite, / die jetzt noch zu ihm will und um ihn wirbt, / und seine Maske, die nun bang verstirbt, / ist zart und offen wie die Innenseite / von einer Frucht, die an der Luft verdirbt."

Werkes gebündelt. Für die Ebene des Textes läßt sich konstatieren, daß die Verknüpfung ästhetischer Fragen (Strozzis Vierzeiler) mit politischen (Michelangelos Antwort) eine direkte Brücke einerseits zu den politisch-gesellschaftlich ausgerichteten Sätzen *Zorn*, *Dante* und *Dem Verbannten* schlägt, andererseits zu dem von kunstästhetisch-schaffensphilosophischen Fragestellungen geprägten achten Satz *Schaffen*. Zugleich aber zeugt Šostakovičs Vertonung über die im Text angelegte Bipolarität hinaus mit rein musikalischen Mitteln weitere Beziehungen. So verweist der Lyrismus des neunten Satzes auf die Sätze der Liebestrilogie (*Morgen*, *Liebe*, *Trennung*) – ein Rückbezug, der noch unterstrichen wird durch das Ustvol'skaja-Zitat, dessen historisch-biographischer Kontext auf die Thematik unerfüllter, problembeladener Liebe verweist. Mit dem Zitat aus der 14. Sinfonie und dem dabei assoziierten Text "Der Tod des Dichters" schließlich wird einerseits die Thematik der letzten beiden Sätze antizipiert; andererseits entsteht ein Rückverweis auf die Umstände, unter denen die Epigramme Strozzis und Michelangelos geschaffen wurden, denn deren Ausgangspunkt war eine Grabmalsstatue.

Die Multifunktionalität, die sich in der Folge der Verknüpfungen der geistig-biographischen Ebenen ergibt, weist dem neunten Satz eine fundamentale Bedeutung im Gesamtgefüge der Suite zu. Wollte man diesen Satz etwa mit dem harmlosen, heiteren zweiten Satz *Morgen* vertauschen – ein Eingriff, den der vergleichbare lyrische Charakter beider Sätze rein "musikdramaturgisch" durchaus erlaubte –, so verlöre *Nacht* wesentliche Momente seiner Bedeutung. Denn dieser Satz bezieht sich nicht nur im musikalischen Material auf ein Vorher (Zitate!), sondern ist, um die Dichte der Beziehungen und Zusammenhänge offenbar werden zu lassen, auch auf ein Vorher innerhalb der Suite angewiesen, auf dessen Setzungen er reagieren, dessen Essenz in ihm nachhallen kann. An diesem Satz erweist sich somit erneut nachdrücklich, in welch hohem Grade die Suite nach Worten von Michelangelo hinsichtlich ihrer dramaturgischen Idee kalkuliert wurde und daß die einzelnen Glieder des Werkes nicht ohne größten Sinnschaden ausgetauscht werden könnten.

Versöhnung der Gegenpole. *Tod* und *Unsterblichkeit*

Tod – dieser Satztitel benennt unmittelbar jenes Thema, unter dessen unentrinnbarem Einfluß das gesamte Spätschaffen Šostakovičs steht und ebenso dasjenige Michelangelos. Letzterer bekennt in einem Brief aus dem Jahre 1555, also eine knappe Dekade vor seinem Tod, daß "in mir kein Gedanke existiert, in dem nicht der Tod sich eingemeißelt

fände"[158], und umreißt damit nicht allein das zentrale Thema der letzten Gedichte, sondern gibt zugleich eine Erklärung für sein übriges Schaffen: das allmähliche Verlöschen des Interesses am malerischen und bildhauerischen Werk und die statt dessen zu beobachtende Konzentration auf das Amt als Bauleiter für San Pietro in Rom, eine Aufgabe, die Michelangelo, der sonst sich hinsichtlich pekuniärer Angelegenheiten selten desinteressiert zeigte, ausdrücklich ohne Bezahlung durchführen möchte. Dabei werden die späten Gedichte nahezu ausnahmslos von der intensiven Auseinandersetzung mit Fragen der Sünde, Vergebung, Reue und Erlösung geprägt. In der dichterisch überformten Bitte um göttliche Gnade geht Michelangelo teilweise sogar so weit (vgl. hierzu etwa das berühmte Sonett *Giunto è gia*), jegliches künstlerische Schaffen als Götze und Tyrann zu verwerfen und sein eigenes künstlerisches Lebenswerk als nutzlos im Angesicht des Todes zu verachten.

Das in die Suite eingegangene Sonett *Di morte certo* datiert vermutlich ebenfalls von 1555; Frey weist in seiner textkritischen Ausgabe ausdrücklich auf die "dünne, zittrige Schrift" hin, die das Autograph des Gedichtes prägt.[159] So erfährt die in der Anfangszeile sich äußernde Todesahnung eine zusätzliche Bestätigung, auch wenn diese optisch-biographische Ebene des Werkes in der Rezeption und Interpretation natürlich nur eine untergeordnete Rolle spielen kann.

Di morte certo, ma non gia dell' ora,
La uita è breue e poco me n' auanza;
Dilecta al senso, è non pero la stanza
A l' alma, che mi priega, pur ch' i' mora.

Il mondo è cieco, e 'l tristo esempro ancora
Vince e sommergie ogni prefacta usanza.
Spent' è la luce e seco ogni baldanza.
Trionfa il falso, e 'l uer non surgie fora.

De, quan' fie, Signior, quel che s' aspecta
Per chi ti crede, c' ogni troppo indugio
Tronca la speme e l' alma fa mortale?

Che ual, che tanto lume altrui promecta,
S' anzi uien morte e senza alcun refugio
Ferma per sempre in che stato altri assale?

Des Todes sicher, aber nicht schon der Stunde,
das Leben ist kurz und wenig bleibt mir davon übrig;
lieb ist die Bleibe dem sinnlichen Empfinden, nicht aber
der Seele, die mich doch bittet, daß ich sterbe.

Die Welt ist blind und das schlechte Beispiel siegt noch
und überschwemmt jede vollkommene Sitte;
erloschen ist das Licht und mit ihm jede Kühnheit;
es triumphiert das Falsche und das Wahre kommt nicht hervor.

Ach, wann wird, Herr, jenes sein, was für sich erwartet,
wer dir glaubt? Denn jede zu lange Verzögerung
schneidet die Hoffnung ab und macht die Seele sterblich.

Was taugt es, daß du einem so viel Licht versprichst,
wenn vorher der Tod kommt und [einen] ohne Entkommen
für immer in dem Stand festhält, in dem er einen angreift?

158 Brief an Giorgio Vasari vom 22. 6. 1555, zit. nach Frey, Die Briefe des Michelagniolo, S. 171.
159 Frey, Die Dichtungen des Michelagniolo, S. 492.

(Смерть)

Уж чуя смерть, хоть и не зная срока,
Я вижу: жизнь все убыстряет шаг,
Но телу ещё жалко плотских благ,
Душе же смерть желаннее порока.

Мир в слепоте: постыдного урока
Из власти зла не извлекает зрак,
Надежды нет, и всё объемлет мрак,
И ложь царит, и правда прячет око.

Когда ж, господь, наступит то, чего
Ждут верные тебе? Ослабевает
В отсрочках вера, душу давит гнет:

На что нам свет спасенья твоего,
Раз смерть быстрей и навсегда являет
Нас в срамоте, в которой застает?

(Tod)

Schon den Tod spürend, wenn auch die Frist nicht kennend,
sehe ich: das Leben beschleunigt den Schritt,
doch dem Körper ist es noch leid um die Freuden der Sinne,
der Seele aber ist der Tod erwünschter als das Gebrechen.

Die Welt ist blind: von der schmachvollen Lektion
der Macht des Schlechten macht sie sich kein Bild,
es gibt keine Hoffnung, und alles ist von Dunkel umhüllt,
und die Lüge herrscht, und die Wahrheit verbirgt sich vor dem Auge.

Wann, Herr, kommt das, worauf warten, die
an dich glauben? Schwächer wird
durch die Verzögerung der Glaube, die Seele drückt die Last;

wozu für uns das Licht deiner Rettung,
wenn schneller und für immer der Tod uns zeigt
in der Schande, in der er uns antrifft?

Das Sonett nimmt seinen Ausgang von dem nahezu wörtlich übertragenen lateinischen Motto 'Mors certa, hora incerta' und entwickelt aus dieser Exposition, die zugleich Konklusion ist, eine konflikthafte Spannung. Der erste Vierzeiler läßt unmittelbar aus dem Motto heraus den zutiefst persönlich empfundenen Widerspruch zwischen körperlich-sinnlicher Freude am Noch-Lebend-Sein und geistig-seelischer Todessehnsucht entstehen. Dieser Konflikt zwischen Geist und Fleisch, Seele und Körper hat Michelangelo ein Leben lang beschäftigt, gequält und ein vielfaches Echo in den Gedichten gefunden, wenn auch beim jungen und mittleren Michelangelo mit dem Bezug auf unerfüllte bzw. unerfüllbare Liebe. Er erhält hier, wo er aus dem Fühlen des nahenden Todes heraus entsteht, eine völlig neue Dimension.

Der zweite Vierzeiler führt das Thema der Lüge und das Thema der verdorbenen, verkommenen Welt ein, Dinge, für die der Todgeweihte ein geschärftes Bewußsein hat. Die Anklage bestimmter irdischer Zustände ist im übrigen ein häufiges Thema bei Michelangelo; auch unter den von Šostakovič ausgewählten Gedichten finden sich mehrere Beispiele hierfür. Während dort aber immer konkrete Vorwürfe erhoben werden – Intrigen (1. Satz: *Wahrheit*), die Kriegspolitik des Papstes (5. Satz: *Zorn*), Verbannung und Mißachtung Dantes (6. und 7. Satz: *Dante* bzw. *Dem Verbannten*), die Zustände in der Heimatstadt Florenz (9. Satz: *Nacht*) – handelt es sich im vorliegenden Gedicht nicht um gezielte Vorwürfe, sondern eher um einen allumfassenden Pessimismus. Diese deprimierenden Zeilen sind eher Klage denn Anklage.

Die zweite Hälfte des Sonetts bringt eine durchaus unerwartete Wendung. Die Lamento über irdische Zustände mündet in eine Mahnung an Gott, den Moment der Erlösung nicht länger aufzuschieben,

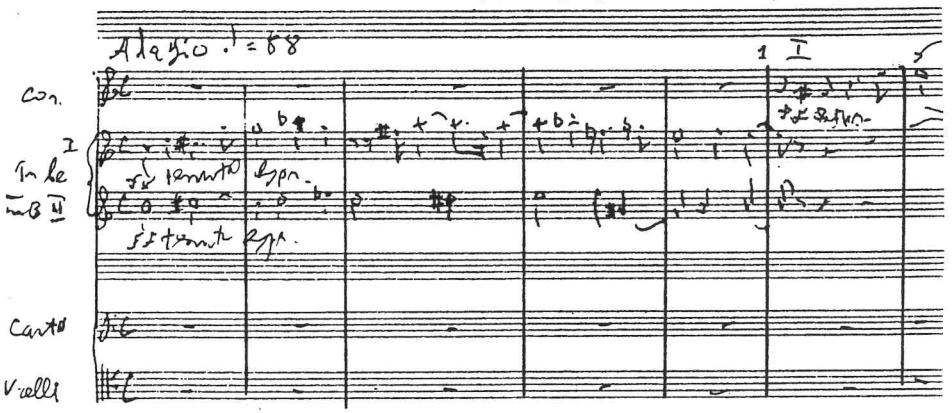
"denn jede zu lange Verzögerung schneidet die Hoffnung ab und macht die Seele sterblich". Das heißt im Klartext: bringt die Seele in Gefahr zu sündigen. Man muß an dieser Stelle deutlich unterscheiden, daß es für Michelangelo, den zutiefst Gläubigen, nicht – wie es angesichts der implizierten körperlichen Leiden und dem seelischen Leiden an der Schlechtigkeit der Welt zwingend folgen würde – die Verzögerung des Todes ist, die hier beklagt wird. Die Klage gilt vielmehr dem Ausbleiben des Lichts der Erlösung. Charles de Tolnay hat in einer exemplarischen Studie zwei Denkweisen Michelangelos im Zusammenhang mit dem Problem des Todes unterschieden: Für den jungen und mittleren Michelangelo eine im humanistisch-antiken Gedankengut verankerte Überzeugung, wonach der Tod dem Leben erst seine endgültige Gestalt verleihe und den Menschen schlußendlich vergöttliche. Für den späten Michelangelo dagegen eine vom Bewußtsein der Sünde geprägte, christliche Auffassung, die die Erlösung durch göttliche Gnade in den Mittelpunkt stellt und zugleich die "Seligkeit des Zunichtewerdens des Individuums im höchsten Frieden Gottes" beinhalte.[160] Was Michelangelo hier, in den letzten beiden Terzinen, durch die gewundene, fast schwerfällige Rhetorik hindurch ausdrückt, ist letztlich der Zweifel an der Wirklichkeit einer Erlösung, die nicht als Selbstverständlichkeit verstanden wird. Es ist die Angst, im Stande der Sünde vom Tod eingeholt zu werden.

Wie nun vertont Šostakovič diesen Text? Wie nähert er sich solcher Aussage? Das zweifellos auffälligste Merkmal ist der Rückgriff auf das gleichermaßen von höchster Spannung, archaischer Würde und gepreßter Gequältheit gekennzeichnete Eröffnungsthema des ersten Satzes der Michelangelo-Suite, den der Komponist mit dem Titel *Wahrheit* überschrieb. Wenn dieses Thema nun im zehnten Satz erneut auftritt, so möchte es Šostakovič – wie er auf eine Frage des Klavierbegleiters der Uraufführung, Šenderovič, antwortet – "absolut identisch" mit dem Beginn des ersten Satzes aufgeführt wissen.[161] Da das Thema (bzw. genauer: der gesamte Themenabschnitt) innerhalb des zehnten Satzes zweimal auftritt, nämlich als Vorspiel und als Nachspiel, so ist damit auch eine Rahmenform auf zwei Ebenen verbunden. Zum einen fungiert das Thema als Reprise des ersten Satzes *Wahrheit* und bildet somit, in formaler Analogie zur *14. Sinfonie*, einen Rahmen innerhalb des Suitenganzen. Zum anderen dient das Thema auf einer formal niedrigeren Ebene auch als Rahmen innerhalb des zehnten Satzes. Es verbindet die beiden Sätze *Wahrheit* und *Tod* jedoch nicht nur die musikalische Motivik. Vielmehr gibt es frappierende Parallelen bereits im

[160] Tolnay, Tod und Auferstehung bei Michelangelo, S. 11.
[161] Wilson, Shostakovich - A life remembered, S. 454.

Text: Die Klage über die Allmacht der Lüge in *Tod* prägt bereits – dort allerdings gerichtet – auch den ersten Satz, und jeweils am Ende beider Sonette begegnet eine auflehnungsbereite Unzufriedenheit mit Gott, im ersten Satz formuliert im Gleichnis vom dürren Baum, im zehnten Satz durch den geäußerten Erlösungszweifel. So ist das erneute Auftreten des Themas aus *Wahrheit* nicht nur eine Reminiszenz, sondern verknüpft beide Sätze auch thematisch eng miteinander.

Abb. 24, *Wahrheit*, T. 1-7 [= *Tod*, T. 1-7] (Autograph der Partitur)[162]



Worin aber besteht der gehaltliche Zusammenhang beider Sätze? Wird der Tod bei Šostakovič wie bei Michelangelo als Tag des Gerichts, der Abrechnung, der endgültigen Wahrheit, persönlich und künstlerisch, verstanden? Interessant ist in diesem Zusammenhang eine über Maksim Šostakovič weitergegebene Erklärung, wonach sein Vater den musikalisch-thematischen Bezug beider Sätze folgendermaßen begründet:

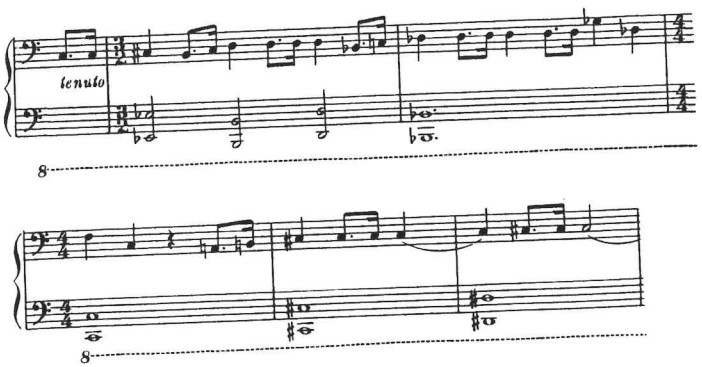
> "Die einzige Wahrheit, über die man nicht streiten kann, ist der Tod, deshalb die Ähnlichkeit der Eröffnung beider Sätze."[163]

Es ist diese Erklärung so einleuchtend und in ihrer Schlichtheit so naheliegend, daß mehrere Kommentatoren, nicht zuletzt auch sowjetische, nach tieferen Verbindungen jenseits einer sozusagen eher wortspielerischen als philosophischen Verwandtschaft gesucht haben. Levaja etwa sieht im benannten Thema ein "Moment höchster geistiger Konzentration" und interpretiert deshalb das Wiederauftreten dieses

[162] Autograph (1. Satz) wiedergegeben nach Šostakovič, Sobranie sočinenij, Bd. 31. Was Frey zur Handschrift des späten Michelangelo bemerkt (vgl. Fußnote 159, oben), gilt ebenso für diejenige Šostakovičs.
[163] Nesterenko, Poslednie vstreči, S. 334. ["Максим Дмитриевич Шостакович приводил слова Дмитрия Дмитриевича, говорившего, что единственная истина, которую невозможно оспорить, – смерть, отсюда сходство вступлений к двум этим частям."]

Themas in *Tod* als "Sieg des Geistes über die Natur", als Symbol für die Unsterblichkeit menschlichen Denkens.[164] Diese Interpretation ist gewiß bemerkenswert, umso mehr als hier eine sowjetische Kommentatorin das Primat der Materie infragestellt und statt dessen ein Primat des Ideellen postuliert – in deutlichem Widerspruch zur materialistischen Weltanschauung; sie scheint zudem bestätigt zu werden durch den folgenden, vermeintlich so heiteren letzten Satz *Unsterblichkeit*, dessen Abgründigkeit freilich noch genauer zu untersuchen sein wird. Und dennoch wird diese Erklärung, so wohl erdacht und stimmig sie auch scheint, diesem Satz wohl nicht völlig gerecht. Denn es fehlt dem Satz musikalisch jedes Moment des Sieghaften, selbst eines ideell Sieghaften.[165] Der Vokalsatz ist stärker als in allen anderen Sätzen der Suite geprägt von den für das Spätwerk so typischen, bohrenden Tonrepetitionen und Pendelfiguren kleiner Sekunden und Quarten. Die instrumentalen Zwischenspiele bringen – in der Orchesterfassung typischerweise der Posaune übertragen – Trauermarschintonationen.

Abb. 25, *Tod*, T. 19-23, "Trauermarschintonation" als Zwischenspiel (Klavier)

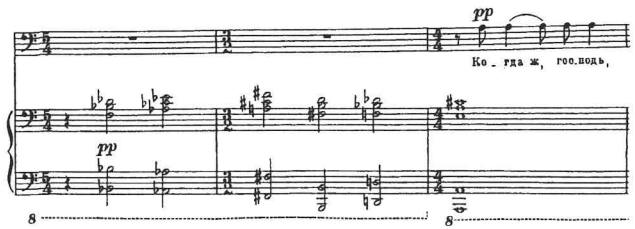


164 Levaja, Tajna velikogo iskusstva, S. 305. ["... Шостакович открывает и заканчивает десятую часть сюиты темой из пролога, которая символизирует некую высшую Истину – независимость от милостей неба, силу человеческого духа, преодолевающую рубеж физической смерти. Тема эта, в характере медитативных мелодий Баха, воспринимается как момент наивысшей духовной концентрации ... Так музыкально реализуется победа духа над природой, выход в бессмертие."]

165 Dies erkennt auch Longman (Expression and Structure, S. 354), wenn er die Verbindung zwischen erstem und zehntem Satz als Konsequenz einer insgesamt pessimistischen Konzeption erklärt: "In Op.145, the austere and forceful opening song serves as a preface, establishing the credentials of the Artist in relation to Authority. This music returns in the tenth song (...) where the poet's earlier perception of injustice is linked to the theme of evil apparently triumphing over good, thus destroying mens' faith in the promises of God, with death overtaking them in the state of shame arising from that loss of faith."

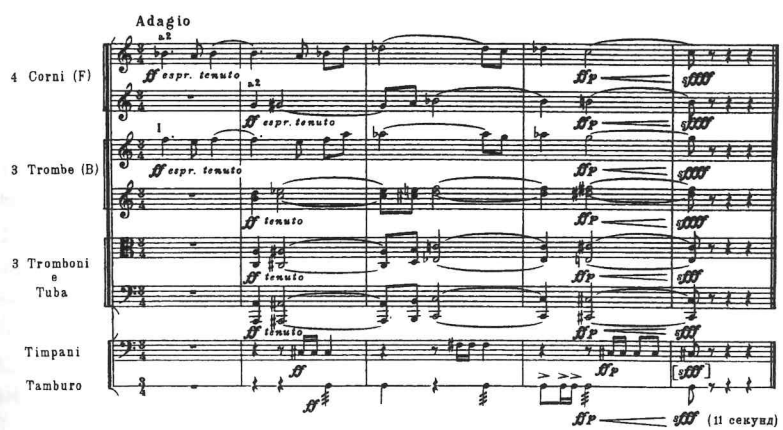
In T. 34f. und T. 40f. tritt – erneut von fern an die Choralpassage aus dem zehnten Satz der 14. Sinfonie gemahnend – eine geheimnisvoll-dunkle Abfolge aus gleichsam gefrorenen Mollakkorden (Abb. 26) ins Geschehen.

Abb. 26, *Tod*, T. 33-35, "Choralintonation" (Klavierfassung)



Auch dürfte es kaum Zufall sein, daß Šostakovič dem Thema aus *Wahrheit*, wenn es am Satzende des zehnten Satzes (ab T. 54) ein letztes Mal erscheint, diesmal im *pianissimo*, einen bodenlos tiefen Orgelpunkt auf *"Cis"* hinzufügt – das nämliche *"Cis"*, mit dem in T. 10 die Instrumentalbegleitung den Beginn der ersten Strophe – "Schon den Tod spürend, wenn auch die Frist nicht kennend" – einläutete. Bemerkenswert ist ferner die Parallele zu einem nur fünftaktigen Stück mit dem Titel *Zov smerti* (*Der Ruf des Todes*) aus der 1970 entstandenen Filmmusik zu *King Lear* op. 135.

Abb. 27, Filmmusik zu *King Lear*, 10. Szene, *Der Ruf des Todes*



Zunächst fällt die Ähnlichkeit der Instrumentation dieses Abschnittes mit der "Wahrheitsfanfare" der Michelangelo-Suite auf (Blechbläser, in der Filmmusik bildmalerisch wirkungsvoll zusätzlich durch Schlag-

instrumente unterstützt). Mag dies aber noch als unspezifisches, sujettypisches instrumentatorisches Merkmal gelten, so sind einige Strukturähnlichkeiten kaum Zufall. Beide Themen bestehen aus zwei voneinander unabhängigen Stimmebenen. In der "Wahrheitsfanfare" (vgl. Abb. 24, S. 305) ist es eine streng kontrapunktische Zweistimmigkeit, im *Ruf des Todes* sind beide Stimmebenen als Mixturen angelegt: Die erste Ebene, geprägt von Punktierungen und Wechselfiguren, ist Horn I und Trompete I überantwortet; die zweite Stimmebene wird von den restlichen Bläsern (in parallelen Terzen und Sexten) ausgefüllt. Diese zweite Ebene nun vollzieht genau die gleiche chromatische Aufwärtsbewegung, die auch wesentliche Teile der unteren Stimme des Themas der "Wahrheitsfanfare" prägt. Da die Konkretheit der Musik im Film noch größer ist, weil sie dort unabdingbar an das sichtbare Geschehen geknüpft ist, können die hier beschriebenen Merkmale als typische Intonationen einer musikalichen Umsetzung des Todesgeschehens gelten. Der "Wahrheitsfanfare" eignet somit schon bei ihrem ersten Auftreten der Wesenszug, Weckruf des Todes zu sein. Im zehnten Satz wird dann endgültig auch textlich eingelöst, was im ersten Satz bereits im Untergrund in der Musik verborgen ist.

Allerorten also musikalische Stigmata eines existentiellen Pessimismus, nicht aber eines "Sieges", worüber auch immer. Der vorletzte Satz *Tod* markiert somit recht eigentlich den düstersten, tiefsten Punkt im gesamten Zyklus und fügt zweifellos eine ganz eigene, "Šostakovič-relevante" Lesart des Gedichts hinzu, die den Schwerpunkt auf die Realität des nahenden Todes legt, nicht auf Fragen der Erlösung: ihrer Möglichkeit, Unmöglichkeit oder Verzögerung. Schöpferische Identifikation heißt also nicht notwendig zugleich auch autobiographische Identifikation: Die musikalische Interpretation, die Michelangelos Text durch Šostakovič erfährt, schließt die Möglichkeit inhaltlich-literarischer Umdeutungen ein.

Die Schwärze des zehnten Satzes *Tod* wird einzig relativiert durch seine dramaturgische Rolle im Suitenganzen, in welchem ihm die Funktion eines Tiefpunkts des Negativen zukommt. Gerade seine Dunkelheit ermöglicht die überraschende Wirkung des folgenden Satzes. Dieser letzte und rätselhafteste Satz der Michelangelo-Suite soll nun wiederum zunächst im Hinblick auf die zugrunde liegenden Texte untersucht werden. Die beiden Vierzeiler, die Šostakovič für das Finale auswählt, sind Teil einer Sammlung aus insgesamt 50 Epitaphen, die Michelangelo aus Anlaß des Todes des 15jährigen Francesco Bracci, des inniggeliebten Neffen von Michelangelos Freund und Vertrautem Luigi del Riccio, im Laufe des Jahres 1544 verfaßte. Ursprünglich hatte sich del Riccio mit dem Wunsch nach Anfertigung einer Grab-

malsbüste an Michelangelo gewandt, doch bietet dieser statt dessen Gedichte, Grabinschriften, als Ersatz an. Zunächst soll es mit 15 sein Bewenden haben, dann werden es 50. Die ersten Epitaphe entstehen unmittelbar nach dem Tod des Jungen, erwachsend aus der Stimmung eines unmittelbaren Betroffenseins; die letzten Epitaphe werden fast ein Jahr nach dem äußeren Anlaß geschrieben und verraten zunehmend, daß die Angelegenheit für Michelangelo auch zu einem literarisch-poetischen Spiel, zur schöpferischen Kalkulation wird.[166] Denn Michelangelo dürfte gerade in der durch das ostinate Thema vorgegebenen Begrenzung eine Herausforderung gesehen haben, die es mit möglichster Mannigfaltigkeit der Gedanken bei gleichzeitiger Vermeidung von inhaltlichen Wiederholungen zu erfüllen galt. So zeugt jedes einzelne der Epitaphe von dem Bemühen um innere Abgeschlossenheit und behandelt auf dem engen Raum von vier Verszeilen gedrängt und konzise einen Gedanken – immer im thematischen Zusammenhang mit dem vorzeitigen Hinscheiden des jungen Cecchin (so der Kosename des Jungen). Wenn nun Šostakovič zwei Epitaphe in einem Satz vereinigt und dadurch den Eindruck des gegenseitigen Bezugs erweckt, so greift er damit bereits gestaltend in die literarische Vorlage ein, denn die beiden gewählten Epitaphe bilden bei Michelangelo jeweils abgeschlossene Einheiten, ohne folgerichtigen gegenseitigen Bezug außerhalb des übergeordneten Themas.

Qui uuol mie sorte, c' anzi tempo i' dorma,
Ne son gia morto; e ben c' albergo cangi,
Resto in te uiuo, c' or mi uedi e piangi,
Se l' un nell' altro amante si trasforma.

Hier will mein Schicksal, daß ich vor der Zeit schlafe,
Doch bin ich nicht tot; obgleich ich die Wohnung tauschte,
Bleibe ich lebend in dir, der mich jetzt sieht und beweint,
denn ein Liebender wird ja in den anderen verwandelt.

Qui son morto creduto e per conforto
Del mondo uissi e con mille alme in seno
Di ueri amanti; adunche a uenir meno,
Per tormen' una sola, non son morto.

Hier bin ich, totgeglaubt, doch zum Trost
der Welt lebte ich: in der Brust die Seelen von tausend
wahren Liebenden; deshalb bin ich, obwohl verringert,
da eine einzige [Seele] nur geraubt ward, nicht tot.[167]

(Бессмертие)

Здесь рок послал безвременный мне сон,
Но я не мертв, хоть и опущен в землю:
Я жив в тебе, чьим сетованьям внемлю,
Затем*, что в друге друг отображен...

(Unsterblichkeit)

Hier sandte mir das Schicksal vorzeitigen Schlaf,
doch bin ich nicht tot, wenn ich auch in die Erde versenkt wurde:
ich bin lebendig in dir, dessen Klagen ich vernehme,
weil sich im Freund der Freund widerspiegelt ...

*Bei Efros: За то

[166] Francesco Bracci starb am 8. 1. 1544, die letzten Gedichte datieren nach den Forschungen Freys (Die Dichtungen des Michelagniolo, S. 360) vom Ende desselben Jahres.

[167] Interlinearübersetzung d. Verf. unter Verwendung der Übertragungen von Thode, Michelangelos Gedichte in deutscher Übersetzung, S. 28 resp. S. 26, sowie Saslow, The poetry of Michelangelo, S.356 resp. S. 350.

Я словно б мертв, но миру в утешенье	Ich scheine tot zu sein, doch der Welt zum Trost
Я тысячами душ живу в сердцах	lebe ich mit tausend Seelen in den Herzen
Всех любящих, и, значит, я не прах,	aller Liebenden, und das heißt, ich bin nicht Staub,
И смертное меня не тронет тленье ...	und die sterbliche Verwesung berührt mich nicht ...

Untersucht man das erste der beiden Epitaphe, so künden mehrere Stellen von den Umständen der Entstehung. Der "vorzeitige Schlaf" bezieht sich unmißverständlich auf das jugendliche Alters Braccis und seinen frühen Tod; und der Freund, in dessen Herz der Tote fortlebt, ist natürlich del Riccio.[168] Gerade der Gedanke aber, daß "im Liebenden der Liebende verwandelt weiterlebt", bildet den Ausgangspunkt für die dem Gedicht innewohnende Verallgemeinerungsfähigkeit und seine Übertragbarkeit. So bleibt selbst diese kleine Grabinschrift, deren biographische Bezüge bis ins Detail zurückverfolgt werden können, letztlich abstrakt in ihrer Aussage. Anlaß und Umstände der Entstehung versinken in Bedeutungslosigkeit angesichts der zeitlosen Substanz. Philosophisch drückt hier Michelangelo eine trostspendende Überzeugung aus, die gewiß immer schon Allgemeingut des Volksdenkens gewesen ist und von der das millionenfache "Wir werden stets Deiner gedenken" der Grabsteine dieser Welt Zeugnis ablegt. Das lyrische Ich tritt in beiden Epigraphen als Stimme des toten Bracci auf – damit haben beide Texte, betrachtet man sie historisch in Bezug auf Michelangelo, eine andere Erzählperspektive als jene Gedichte, in denen das lyrische Ich direkt mit dem des Autors zusammenfällt. Diese veränderte Erzählperspektive fällt in der Vertonung natürlich weg; sie wird gleichgeschaltet, weil der historische Hintergrund ausgeblendet bleibt. Die Texte des Finalsatzes besitzen somit, was den Textbezug der Musik betrifft, die gleiche "Ich-Wertigkeit" wie die übrigen Sätze der Suite.

Doppeldeutigkeiten im italienischen Original führen in dem zweiten, von Šostakovič gewählten Epitaph zu unterschiedlichen Übersetzungsmöglichkeiten, wie ein vergleichender Blick auf die russische Übertragung zeigt, die insbesondere die letzten Verszeilen recht frei übersetzt und dadurch die Verständlichkeit der Aussage wesentlich vereinfacht. Diese Ėfrossche Variante erst ermöglicht es, das zweite Epitaph als Verallgemeinerung und Übersteigerung des ersten zu deuten. Die inhaltliche Divergenz entsteht damit also bereits auf einer Ebene, die der musikalischen Interpretation vorgelagert ist. Postuliert der erste Vierzeiler ein Weiterleben im Andenken des Freundes, eine sozusagen private Unsterblichkeit, so weist der zweite Vierzeiler auf ein den privaten Rahmen weit übersteigendes Weiterleben in "tausend

[168] Frey (Die Dichtungen des Michelagniolo, S. 356) bezweifelt freilich alle "erastischen" Motive und weist auf die Vormundschaft del Riccios für seinen Neffen und das beiden gemeinsame Los der Verbannung von Florenz hin.

Seelen" hin. Es liegt nahe, hier erklärend die Kunst als Multiplikator zu bemühen. Dies allein verleiht dem Epitaph jenen finalen Sinn, den es in Šostakovičs Suite erhält – wenn auch um den Preis einer Entfernung vom Originaltext und damit von der ursprünglichen Idee. Ėfros' Übertragung erst forciert eine Interpretation, welche die Kunst als mögliche Lösung von der Macht des Todes deutet: Wenn die Kunst den Weg in die Herzen der Menschen findet, wird sie dort weiterleben, auch nach dem Tode ihres Schöpfers.

Ein solches Ende scheint Pathetik zu erheischen, und das Befremden über das Fehlen jeglichen Pathos, ja mehr noch scheinbar aller Ernsthaftigkeit, spiegelt sich nur allzudeutlich in der Ratlosigkeit gegenüber diesem Satz, die die Fachliteratur prägt, wo sie über die unhinterfragte Annahme eines oberflächlich optimistischen Schlusses hinausgeht.

> "One wonders, however, whether the material of this song ... is not too lightweight to seem convincing after the gloom of the ten preceding movements; whether in reaching for the 'immortality' promised in Michelangelo's poem Shostakovich is not at the end simply adopting a comforting formula."[169]

Auch in stilistischer Hinsicht hinterläßt der Finalsatz ganz offenbar einige Irritationen.

> "The completely new material [des letzten Satzes], despite figurative resemblances to preceding ideas, seems rather too different from the style of the rest of the piece; its superficiality, allied to the only optimistic sentiments to emerge in the Suite, is a typical example of Shostakovich's ambivalence."[170]

Begibt man sich auf die Suche nach jener "Ambivalenz", so wird man als erstes zurück zum Original Michelangelos geführt, oder genauer: zu einigen bemerkenswerten Begleitumständen der Textentstehung. Michelangelo schickt seinem Freund del Riccio die Gedichte einzeln oder in Gruppen, wann immer etwas fertig ist, über den Zeitraum fast eines Jahres. Auf den gleichen Zettelchen aber, auf welchen er diese Epitaphe mit den Gedanken über die höchsten Probleme des menschlichen Daseins in dichterische Form drängt, auf ebendiesen Zettelchen bedankt er sich in recht flapsig-spöttischer Weise für jene kleinen Gaben, mit welchen del Riccio seine Grabinschriften symbolisch honoriert, oder reflektiert in spöttischer Weise über das Geschriebene. So

[169] (Malcolm) MacDonald, Words and Music in Late Shostakovich, S.142.
[170] Longman, Expression and Structure, S. 355.

findet sich bei dem ersten von Šostakovič gewählten Epigramm im Autograph der Zusatz:

"Ich wollte es Euch nicht schicken, denn es ist ein sehr plumpes Ding; aber die Forellen und Trüffeln würden selbst den Himmel zwingen. Ich empfehle mich Euch."[171]

Das zweite wird begleitet von der Notiz:

"Wenn Ihr nichts mehr davon wollt, so schickt mir nichts mehr."[172]

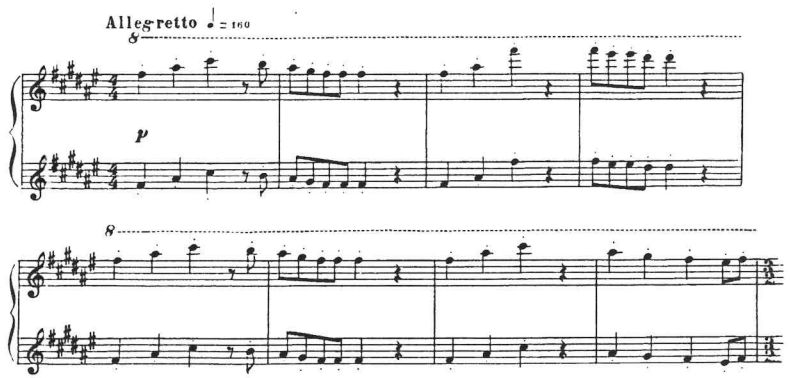
Nun bleiben diese Begleitumstände dem Interpreten und dem Hörer der Suite verborgen, denn es findet sich – selbstverständlich – kein Hinweis darauf in der Partitur. Šostakovič aber hat um diese Anmerkungen gewußt: Daran kann nicht der geringste Zweifel bestehen, denn sie finden sich in den vom Komponisten benutzten Übersetzungen von Ėfros, und zwar nicht im Anhang, sondern unmittelbar nach dem Gedichttext. Wie aber sollte das privat-menschlich Beigefügte das literarisch Gesagte nicht auf irgendeine Weise beeinflussen, die Würde der Gedanken nicht relativieren? Kaum je findet sich die Verbindung von literarisch Abstraktem und biographisch Speziellem in so enger Nachbarschaft, und wenn auch das literarische Thema für sich Größe und Würde und Tiefe beanspruchen kann, so bleibt im aufmerksamen Leser – und das ist Šostakovič gewiß gewesen – doch ein wenig der Beigeschmack von Trüffeln und Forellen bestehen. Und vielleicht liegt hier bereits e i n e Erklärung für das Geheimnis der Verwunderung erregenden "Leichtgewichtigkeit" und "Oberflächlichkeit".

Daß freilich jene Abschnitte, die metaphorisch tatsächlich als leichtgewichtig umschrieben werden können, nur einen Teil des Satzes ausmachen und beileibe nicht den ganzen letzten Satz bestimmen, vielmehr ihre scheinbare Leichtgewichtigkeit einbüßen, wenn sie im Zusammenhang mit dem vollständigen musikalischen Geschehen in *Unsterblichkeit* betrachtet werden, soll im folgenden gezeigt werden. Denn eine musikalische Analyse des Satzes wird, wenn sie nicht (um das vielbenutzte Wort ein letztes Mal zu bemühen) ganz und gar "oberflächlich" verläuft, an der Tatsache nicht vorbeikommen, daß dieser letzte Satz nicht nur "ambivalent" in seinem Verhältnis zu den übrigen Sätzen ist, sondern auch in sich selbst nicht frei von Ambivalenz. Wer dem letzten Satz pauschal Leichtgewichtigkeit oder eine nicht mit den vorhergehenden Sätzen in Einklang zu bringende Materialkonstellation vorwirft, hat nur eine Hälfte dieses Finales bewußt wahrgenommen;

171 Zit. nach Thode, Michelangelos Gedichte in deutscher Übersetzung, S. 28.
172 Zit. nach Thode, a.a.O., S. 26.

zu unterscheiden aber sind zwei musikalische Ebenen innerhalb des Satzes. Da ist zum einen tatsächlich jene kindlich-einprägsame Dreiklangsmotivik in verwirrend eindeutigem Fis-Dur, die die instrumentale Einleitung, das Zwischenspiel zwischen Epitaph I und Epitaph II und das instrumentale Nachspiel bestimmt. (Der Finalsatz ist im übrigen der einzige Satz der ganzen Suite mit einer Tonartenvorzeichnung.) Zweifellos sind es diese Abschnitte, die den Satz am auffälligsten prägen und am eingängigsten sind, und so kann es auch nicht verwundern, daß sie nahezu die gesamte Aufmerksamkeit der Kommentatoren für sich beanspruchen. Das eröffnende Thema (Abb. 28) ist seiner Herkunft nach tatsächlich kindlich. Es ist ein Selbstzitat nach einem Klavierstück, das der 9jährige Šostakovič schrieb. Der Komponist selbst hat auf den jugendlichen Ursprung des Themas hingewiesen.[173]

Abb. 28, *Unsterblichkeit*, T. 1-8 (Klavierfassung)



Mehrere Autoren möchten dieses Thema überdies als Beethoven-Zitat enttarnen: als Verfremdung des Themas des Finales der 5. Sinfonie (Malcolm MacDonald)[174]; als Übernahme aus der *Musik zu Egmont* (Manašir Jakubov)[175]; als Anlehnung an die *Zweite Leonoren-Ouvertüre* (Michael Koball)[176]. Diesen Zuschreibungen im Detail nachzugehen, ist hier nicht der Platz. Allerdings dürfte bereits die Tatsache nachdenklich machen, daß gleich drei Werke Beethovens als Pate zur Auswahl stehen, und es ist zu fragen, ob ein gebrochener Dur-Dreiklang, im

173 Vgl. hierzu Wilson, Šostakovič - A life remebered, S. 456f. Das Thema lag möglicherweise nur in skizzenhafter Form vor, denn Šostakovič erwähnt, daß es in der Michelangelo-Suite zum erstenmal in einem vollendeten Werk erscheint. Darauf läßt ferner auch die Tatsache schließen, daß das ursprüngliche Klavierstück nicht in die sowjetische Gesamtausgabe aufgenommen wurde.
174 (Malcolm) MacDonald, Words and Music in Late Shostakovich, S. 141.
175 Vgl. hierzu Koball, Pathos und Groteske S. 251.
176 ebd.

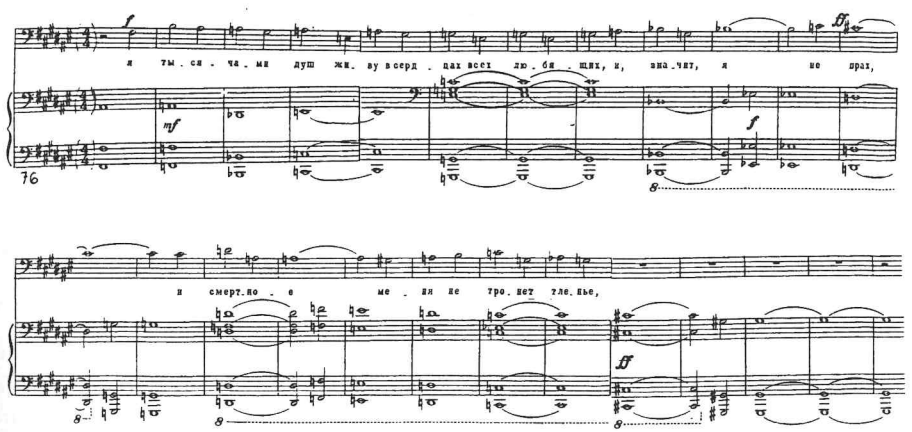
durch Punktierungen rhythmisch gestrafften 4/4-Takt zur Quinte aufsteigend und dann in Tonschritten wieder zum Grundton zurückkehrend, nicht eine zwar für bestimmte Komponisten typische, doch letztlich unpersönliche, weil allgemeine Intonation darstellt, ob also die genannten Merkmale tatsächlich so spezifisch und unverwechselbar sind, daß hier zwingend von einem Beethoven-Zitat gesprochen werden kann einschließlich aller damit einhergehenden psychologischen Implikationen. Überzeugender ist da wohl Meyers Interpretation des Themas als vielsagendes Selbstzitat von Šostakovič, das "gleichsam wie mit einer Klammer seinen ganzen schöpferischen Werdegang zusammenfaßt"[177].

Mehrere recht prägnante Assoziationen werden auch an die sich aus dem schlichten Fis-Dur-Thema entwickelnde Motorik geknüpft. An den Mechanismus aufziehbarer Uhren sieht sich Levaja gemahnt.[178] Ähnliche Entdeckungen macht auch Redepenning, die "Spieldosenmusik" assoziiert, während sie zugleich die repetitiven Muster in Motivik und Rhythmik als Ausdruck des Aufhebens der Zeit und damit als greifbaren Ausdruck von Unsterblichkeit interpretiert und auf die Nähe zu Prinzipien der Minimal music hinweist.[179] Noch eine weitere Assoziation scheinen die Fis-Dur-Abschnitte zu evozieren: die eines Geschwindmarsches, ja geradezu eines Anti-Trauermarsches. Wenn im vorhergehenden Satz *Tod* unüberhörbar Trauermarschintonationen in den Zwischenspielen auftreten, so wird im Eröffnungsthema des letzten Satzes jener Keim des Trauermarsches geradezu verhöhnt, besonders deutlich in der Instrumentalfassung: Die Instrumentierung mit Piccoloflöten, Klarinetten und Flöten im Vorspiel gemahnt an Festumzüge von Jung-Pionieren oder Karnevalsgruppen. Allerdings wird diese Instrumentierung nicht beibehalten. Wenn das Thema im Zwischenspiel zwischen den beiden Epitaphtexten (T. 53-64) erscheint, hat sich sein Charakter durch die veränderte Orchestrierung (Picc., Fl., Ob., Fag., Harfe und Streicherpizzicati) bereits merklich gewandelt. Vollends trifft dies auf das Nachspiel (T. 117-Ende) zu, das den kindlich-einprägsamen Themenbereich nur noch ganz rudimentär, in Tonart und Bewegung, anklingen läßt. Das Thema selbst erscheint nicht mehr, lediglich seine harmonische Basis in vieltaktigen Akkordrepetitionen, instrumentiert mit Harfe, Vibraphon, Glockenspiel und Celesta. Und diese gleichsam unirdischen Instrumente (Celesta, ital. – die Himmlische) nehmen dem Thema jede Naivität, jeden billigen Beigeschmack, ja jeden Spott, sondern verleihen ihm, wenn nicht Erhabenheit, so doch etwas Jenseitiges, Geheimnisvolles. Die Nähe zum Schluß der 15. Sinfonie ist unüberhörbar.

177 Meyer, Schostakowitsch [1995], S. 519.
178 Levaja, Tajna velikogo iskusstva, S. 313.
179 Redepenning, 'And art made tongue-tied by authority', S. 225.

Doch wenn bis jetzt ausschließlich die instrumentalen Abschnitte und Themen des Satzes im Mittelpunkt der Betrachtung standen, so ist dies eine unzulässige und verfälschende Reduktion, die – wie bereits ausgeführt – die andere, auch vorhandene Ebene vernachlässigt. Richtet man den Blick auf den Vokalpart, so fällt auf, daß wenig von der melodischen Motivik der Einleitung bleibt und gar nichts von ihren rhythmischen Charakteristika. Statt dessen schreitet die Gesangsstimme von Anfang an in gemessenen Halben dahin, die das reine Fis-Dur der Einleitung durch ihre Chromatik teilweise völlig verschwinden lassen. Während der Text des ersten Epitaphs erklingt, findet sich in der Begleitung zwar noch eine die Motivik der instrumentalen Einleitung fortspinnende Achtel-Glöckchenbewegung; im zweiten Epitaph ist aber auch die Begleitung auf lastende, lang ausgehaltene Noten reduziert. In Motivik, rhythmischem Gestus und in der Orchestration knüpft damit die Vertonung des zweiten Epitaphs unmittelbar an die Gewichtigkeit der vorangegangenen Sätze an.

Abb. 29, *Unsterblichkeit*, T. 76-100
Ausschnitt aus der Vertonung des 2. Epitaphs



Der dramatische *fortissimo*-Höhepunkt findet sich in T. 85-100 zu der Textphrase "ich bin nicht Staub, / und die sterbliche Verwesung berührt mich nicht". Dabei wird die schärfste, gleichermaßen nach innermusikalischer wie textlich-logischer Auflösung schreiende Dissonanz in der Originalfassung auf dem Wort "прах" ["Staub"] in T. 87 erreicht. Die Auflösung der ungeheuren Spannung in den folgenden Takten wird in der Orchesterfassung durch drei Glockenschläge (T. 96-98)

gleichsam besiegelt.[180] So groß ist die angestaute dynamische und harmonische Spannung, daß Šostakovič den Text der letzten, "auflösenden" Verszeile zweimal bringt (Textwiederholung, T. 101-112). Dies ist ein Ausdrucksmittel, das in der gesamten Suite mit alleräußerster Sparsamkeit eingesetzt wird und sonst nur noch zwei weitere Male zu beobachten ist.[181] Bei der Wiederholung der Textzeile erscheint, was vorher im *fortissimo* erklang, in einem echohaft verwehten *piano*, die einzelnen Silben bis auf die Dauer von zwei Takten gedehnt. Zu diesem Zeitpunkt ist alles "Leichte", geschweige denn "Oberflächliche" längst aus dem Satz verschwunden. Und wenn zum Schluß des Satzes und der gesamten Suite, nach zwei Akkordschlägen im Streicherpizzicato (T. 114 u. 116), wieder jene lichte Fis-Dur-Kinderwelt erscheint, so ist dies bereits unwirklich, einer anderen Welt angehörend. Es ist nur noch Reminiszenz. Der eigentliche Schluß der Suite, und es ist dies gewiß keine "tröstende Formel", hat schon vorher stattgefunden.

Die Mehrbödigkeit, mit welcher Šostakovič die beiden Epitaphe in *Unsterblichkeit* vertont, erweist sich letztlich als das wesentliche Kennzeichen des Finalsatzes der Michelangelo-Suite. Bereits der Text ist durch die Gegenüberstellung von Widersprüchen bestimmt: "Hier sandte mir das Schicksal vorzeitigen Schlaf" heißt die erste Setzung, der zugleich widersprochen wird: "doch ich bin nicht tot". Das "doch" der Widerlegung bezieht sich dabei adversativ auch auf den sich anschließenden Konjuktionalsatz "wenn ich auch in die Erde versenkt wurde". Die endgültige Klarstellung bleibt V. 3 vorbehalten: "ich bin lebendig...". Ähnliches läßt sich auch im zweiten Epitaph feststellen, dessen Eröffnung "Ich scheine tot zu sein" bereits auf das Trügerische des Anscheins verweist, dem aus den folgenden Zeilen ein umso kraftvolleres Gegenargument entgegentritt: "ich bin nicht tot, und die sterbliche Verwesung berührt mich nicht". (Man beachte aber, wie weit sich der Šostakovič vorliegende Text vom italienischen Original entfernt.) Šostakovič reagiert auf die im Text zu findenden Gegenüberstellungen des sich gegenseitig Ausschließenden, indem er den exponierten logischen Widerspruch auf musikalische Ebene überträgt und zugleich seine Richtung umkehrt. Er bleibt der strukturellen Semantik des Gedichts treu, indem er der abstrakten Aussage des Gedichtes folgt – etwas scheint auf eine bestimmte Weise zu sein, doch ist es in

[180] Mit Blick auf seine Neu-Orchestrierung von Musorgskijs *Boris Godunov* hatte Šostakovič zur Funktion der Glocke in der Zellen-Szene mit Pimen geäußert (Volkov/Šostakovič, Zeugenaussage, S. 252): "Der Klang der Glocke muß daran gemahnen, daß es mächtigere Kräfte gibt, als Menschen sie besitzen, daß niemand dem Gericht der Geschichte entkommt. Diesen Gedanken muß der Klang der Glocke entstehen lassen."

[181] *Dem Verbannten*, V. 14 (T. 145-158); *Unsterblichkeit*, letzte Verszeile des 1. Epitaphs (T. 45-52).

Wirklichkeit anders. Der musikalisch heitere, unbeschwerte Beginn wird zur Setzung des Scheins, der im Verlauf des Stückes in seiner Scheinhaftigkeit enthüllt wird und vor der musikalisch gegensätzlichen Wirklichkeit zurückweicht. Ist aber der schließliche Optimismus des Textes darin gegründet, daß der Tod (implizit als Verkörperung des Negativen) als ein nur scheinbarer seine Grausamkeit und alles Furchterregende verliert, da als eigentliche Wahrheit in der Antithese die Unsterblichkeit (implizit als Verkörperung des Positiven) des Geistes und der Seele inthronisiert wird, so läßt sich in der Vertonung die umgekehrte Richtung feststellen: das Naiv-Optimistische schwindet, das musikalische Geschehen wird zunehmend komplizierter, dramatischer, ansatzweise sogar pathetisch. Der musikalische Schein des Fis-Dur-Kinderthemas wird aufgehoben. So ruht das musikalische Wesen des Satzes durch die Gegenüberstellung zweier gegensätzlicher musikalischer Prinzipe in einer Zerrissenheit, die Ambivalenz im ursprünglichsten Sinne des Wortes ist: ambo valent – beide gelten. In den Memoiren hatte Šostakovič, nicht weniger zerrissen und dennoch mit der ihm eigenen Selbstironie, notiert:

> "Ein Leben nach dem Tode gibt es nicht. (...) Mit allen Fasern spüre ich, daß es so ist, aber mein Verstand sucht nach einer logischen Hintertür, spinnt an verschiedenen Gedanken und Träumen. Mein Verstand klammert sich eigensinnig an die Vorstellung: Was ein Mensch geschaffen hat, überdauert seinen Tod. Und sofort widerspricht mir wieder dieser unerträgliche Musorgskij: 'Schon wieder so ein Fleischbällchen menschlicher Eigenliebe – mit Meerrettich, damit einem auch die Tränen kommen.' "[182]

Das Verschmelzen der beiden sich gegenüberstehenden Wahrheiten zu einer Einheit, die es unmöglich macht, zu bestimmen, was "Wahrheit" ist und was "Schein", wird in symbolhafter Form in einem musikalischen Detail deutlich, das nicht hörend, sondern nur lesend wahrgenommen werden kann. In den letzten sieben Takten der Suite wird ein schlichter Durakkord in Grundstellung nicht weniger als 27mal wiederholt. In der Orchesterfassung notiert Šostakovič den von Harfe und Vibraphon repetierten Akkord abwechselnd als Fis- und Ges-Dur. Was scheinbar eins ist, liegt in Wirklichkeit zwölf Quintfälle auseinander, in musikalischer Hinsicht nicht weniger weit also als Tod und Unsterblichkeit, Endliches und Ewiges, Erde und Himmel. Die kryptische musikalische Dialektik ist damit aber noch nicht erschöpft. Zu Beginn dieser tiefgründig-banalen 27fachen Akkordrepetition (T. 131) notiert Šostakovič, der im allgemeinen sehr sparsam mit Vortragsbezeichnungen umgeht, die wohlbekannte italienische Formel *morendo al fine*,

[182] Volkov/Šostakovič, Zeugenaussage, S. 263.

eine zweifellos höchst sinnvolle Anweisung im gegebenen musikalischen Zusammenhang. Ist das hier aber lediglich eine Vortragsbezeichnung? Irgendwie ist man nicht so recht geneigt, diese Worte nach allem Vorangegangenen einfach als Vortragsformel aufzufassen wie in einem beliebigen anderen Stück. Handelt es sich um einen versteckten, sanften letzten Spott? Eine verhüllte Karikatur der eigenen Sehnsucht nach Unsterblichkeit? Ist dies ein verbaler Scherz über die Musik, die ihrerseits vorher den Text ja auch ein wenig ironisiert hat? Man stößt an dieser Stelle zweifellos an die Grenzen dessen, was interpretierbar ist, weil man die Grenzen dessen berührt, was zu begründen ist. Unabhängig von der technischen Souveränität der Orchesterbehandlung, der formal-dramaturgischen Meisterschaft, der so oft erschütternden Suggestion wird Šostakovičs Musik wohl immer auch aufgrund ihrer mehrdeutigen Rätselhaftigkeit, die in den besten Werken ein Geradeaus-Sagen peinlich vermeidet, ihre Faszination behalten. Es ist genau diese Mehrschichtigkeit, die Šostakovič auf glückliche Weise mit Michelangelo eint, selbst dort, wo beide den gleichen Worten einen unterschiedlichen Sinn verleihen.

Z u s a m m e n f a s s u n g

Die Michelangelo-Suite als zyklische Konstruktion

Die elf Sätze der Michelangelo-Suite sind als komplexe Einheit zyklisch aufeinander bezogen. Elemente der textbezogenen Zyklusbildung überlagern sich dabei mit solchen der musikalischen Zyklusbildung, so daß zwischen den einzelnen Sätzen ein mehrdimensionales Geflecht von Beziehungen entsteht. Als hervorstechendes Merkmal der textinhaltlichen Zyklusbildung erweist sich die Anordnung der Sätze nach thematischen und chronologischen Gesichtspunkten. So bilden die Sätze *Morgen*, *Liebe* und *Trennung*, die alle von der Thematik der Liebe bestimmt werden, eine erste größere inhaltliche Einheit. Dieser stehen die unmittelbar folgenden Sätze *Zorn*, *Dante*, *Dem Verbannten*, *Schaffen* und *Nacht* gegenüber, die sich unter jeweils verschiedener Schwerpunktsetzung dem Verhältnis von Künstler und Gesellschaft widmen. Da mit Ausnahme von *Schaffen* alle Sätze der letztgenannten Gruppe von einem ausgeprägten gesellschaftkritischen Moment geprägt sind, entsteht außerdem eine thematische Verbindung zum Eröffnungssatz *Wahrheit*. Die letzten beiden Sätze schließlich artikulieren den Topos des Todes und schaffen damit einen erneuten inhaltlichen Gegenpol. In chronologischer Hinsicht lassen sich gliedernde Elemente zum einen innerhalb der "Liebestrilogie" mit ihrer charakteristischen lebens-

zeitlichen Folge von Erwachen (*Morgen*), Reife (*Liebe*) und Verfall (*Trennung*) erkennen. Zum anderen weist auch die finale Position der Sätze *Tod* und *Unsterblichkeit* auf eine chronologische, am Leben des Menschen orientierte Anordnung.

In der musikalischen Zyklusbildung kommt der reprisenartigen Wiederkehr des den ersten Satz eröffnenden Themas im zehnten Satz eine besondere Bedeutung zu. (In der Analyse wurde dieses Thema metaphorisch als "Wahrheitsfanfare" bezeichnet). Der dadurch entstehende formale Rahmen umklammert die Sätze Nr. 2 bis Nr. 9 und besitzt einheitsstiftende Funktion. Zyklische Einheit wird außerdem durch vielfältige motivische Beziehungen zwischen den einzelnen Sätzen gewährleistet. Darin kommt erneut dem ersten Satz eine herausragende Bedeutung zu, denn viele motivische Gestalten der folgenden Sätze erweisen sich als abgeleitet aus dem motivischen Material des Eröffnungssatzes. Die im Untergrund wirksame motivische Einheit weist zum einen auf die Einheit der Ich-Erzähler-Perspektive hin. Zum anderen erfüllt sie eine wichtige innermusikalische Funktion, da sie der Heterogenität des musikalischen Materials – dieses umfaßt gleichermaßen Eigen- und Fremdzitate, Stilallusionen und Šostakovič-typische Wendungen, homophone und kontrapunktische Abschnitte, reine Dur-Moll-Sequenzen, modale Strukturen und lineare Elf- und Zwölftönigkeit, zart lyrische und gewaltsam eruptive Ausdruckswerte – stabilisierend und ausgleichend entgegenwirkt.

Was das Verhältnis von Vokalpart und instrumentaler Begleitung betrifft, so ist zu konstatieren, daß die meisten Sätze der Michelangelo-Suite mit den Prinzipien des Klavierliedes, wie sie sich aus der klassisch-romatischen Tradition herleiten, bricht. Schon der Begriff "Begleitung" ist genaugenommen irreführend, liegt doch das gesamte motivische Gewicht – von Ausnahmen wie dem rezitativähnlichen *Trennung* abgesehen – in den Vor-, Zwischen- und Nachspielen des Instrumentalparts. Die Singstimme dagegen, fern allem Liedhaften, ist von einem ausgeprägt deklamatorischen Charakter, dessen Kennzeichen eine sekundorientierte Stufenmelodik und häufige Tonrepetitionen sind. Abgesehen von dem Ustvol'skaja-Zitat in *Nacht* verzichtet der Vokalpart weitestgehend auf prägnante Themen und lyrisch-melodischen Schwung; statt dessen stehen Text und Textverständlichkeit im Vordergrund. Die Priorität des Instrumentalen führt dazu, daß die instrumentalen Motive zum eigentlichen musikalischen Träger der Textaussage werden. Möglicherweise soll die Gattungsbezeichnung "Suite" auf gerade diesen musikalischen Vorrang des instrumentalen Elements gegenüber dem vokalen hinweisen und "die genrebezogene Zwischenstellung des Werkes, sein Hinaustreten aus den Grenzen des eigentlichen kammervokalen Genres und den hohen Grad der Ähnlich-

keit mit Instrumentalformen und -genres"[183] unterstreichen. Ohnehin ist es auffällig und ein sprechender Beweis für das Gewicht der Texte, daß Šostakovič in den vier späten Liederzyklen nach Blok, Cvetaeva, Michelangelo und Dostoevskij die Bezeichnung *романсы*, das russische Äquivalent zum Begriff des klavierbegleiteten Kunstlieds, vermeidet und statt dessen im Titel schlicht *стихотворения* [Gedichte] oder *слова* [Worte] schreibt. Innerhalb dieses neuartigen klavier- und textzentrierten Typus des Sololiedes nimmt die Michelangelo-Suite nicht nur durch ihren Umfang und ihren enzyklopädischen Anspruch hinsichtlich der behandelten Themen, sondern auch durch die in ihr zutage tretende Konsequenz der motivisch auf den Instrumentalpart zentrierten Schreibweise eine führende Rolle ein.

Šostakovičs Michelangelo-Vertonungen im Kontext ihrer Vorgänger

An dieser Stelle sei der Blick noch auf einige Vorgänger Šostakovičs in der Vertonung von Texten Michelangelos gelenkt. Karlingers und Freys Studien haben gezeigt, daß nach der frühen kompositorischen Auseinandersetzung mit dem literarischen Werk Michelangelos durch Bartolomeo Tromboncino (ca.1470-ca.1535), Constanzo Festa (ca. 1480-1545), Jean Conseil (1498-1535) und Jacob Arcadelt (ca. 1500-1568), die zu Lebzeiten Michelangelos mit entsprechenden Vertonungen hervortraten, eine intensivere musikalische Beschäftigung mit Texten Michelangelos erst wieder an der Schwelle zum 20. Jahrhundert stattfand.[184] Neben Hugo Wolf sind hier vor allem noch Hans Pfitzner, Josef Rheinberger, Erich Schmid, Othmar Schoeck und Sergej Taneev zu erwähnen. Während Karlinger – nicht ganz zu Unrecht – Richard Strauss' Einzelvertonung von "Ins Joch beug' ich den Nacken demutsvoll" ["Porgo umilmente all'aspro giogo il collo"] als "musikalisch unzulänglich", weil den Sinnzusammenhang des Textes entstellend, kritisiert, wird der sieben Lieder umfassende Michelangelo-Zyklus Benjamin Brittens aus dem Jahre 1940 von ihm hervorgehoben als Beispiel für eine "unmittelbare Auseinandersetzung und nicht nur eine

[183] Levaja, Tajna velikogo iskusstva, S. 320n. ["Думается, этим названием композитор хотел подчеркнуть жанровую промежуточность произведения, его выход из границ собственно камерно-вокального жанра, высокую степень сближения с инструментальными формами и жанрами."]

[184] Vgl. hierzu Karlinger, Michelangelo in der Musik, in: Michelangelo Buonarroti - Persönlichkeit und Werk, S. 215-224, sowie (Herman-Walther) Frey, Michelagniolo und die Komponisten seiner Madrigale, in: Acta musicologica 24 (1952), S. 147-197.

Wortuntermalung".[185] Da Karlingers Aufsatz bereits 1964 veröffentlicht wurde, konnte Šostakovičs *Michelangelo-Suite* ebenso wie auch jüngere Vertonungen, so etwa Adriana Hölszkys knapp zehnminütiges *Omaggio a Michelangelo* für sechzehn solistische Stimmen (1980), zwangsläufig noch nicht in den Kreis der Betrachtungen einbezogen werden. Doch zurück zu Britten. Dessen *Seven Sonnets of Michelangelo* für Tenor und Klavier mit Šostakovičs Werk zu vergleichen, liegt nahe: einerseits aufgrund der allgemeinen stilistischen Gemeinsamkeiten zwischen Britten und Šostakovič, die beide Komponisten zu häufig in einem Atemzug genannten Außenseitern in der Musikgeschichte der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts werden ließen; andererseits, weil Šostakovič den betreffenden Liederzyklus des von ihm hochgeschätzten Britten nachweislich kannte.[186] Freilich deuten bereits die grundlegenden Unterschiede in Textauswahl, Gruppierung und Gedichtfolge auf einen völlig anderen Zugang Brittens. Vollends erhärtet der musikalische Vergleich den Schluß, daß das Werk des Jüngeren kaum als Vorbild oder konkrete Anregung gedient haben kann.

Zunächst unterscheidet sich Brittens Zyklus, der auf den originalen italienischen Texten basiert, in der Besetzung. Diese wird zum musikalischen Programm insofern, als die bei Britten vorgesehene Tenorstimme tatsächlich eine wesentlich strahlendere, melodiegesättigtere Gesangspartie erhält als der stark rezitativische, mit sehr vielen Tonwiederholungen arbeitende Baßpart Šostakovičs. Auch in der Behandlung des Klaviers verfolgen Šostakovič und Britten entgegengesetzte Ziele. Der Klaviersatz Brittens ist zugleich vollgriffiger, farbiger und vielseitiger hinsichtlich der verwendeten Spielfiguren, besitzt jedoch überwiegend – im besten Sinne des Wortes – begleitende Funk-

[185] Karlinger, Michelangelo in der Musik, S. 219 resp. S. 221. Mit Bezug auf Strauss' Vertonung schreibt der Autor: "Es war nicht nur für den Künstler der Spätromantik schwer, zu Sprache und Stil des Renaissance-Autors Zugang zu finden, sondern er war auch noch nicht reif, im Falle des Verstehens der stilistischen Erfordernisse eine adäquate Musik zu schreiben. Der Kontrast, welchen die Verschiedenheit der künstlerischen Entwicklungsstufe bei den beiden Genien Michelangelo und Richard Strauss darstellt [Strauss war, als das Lied erschien, 21 Jahre alt] verursachte ein Zwittergebilde, welches die Begabung beider nicht ins rechte Licht rücken konnte. (...) Das Madrigal des reifen Künstlers verliert an Schönheit, Klang und Faszinierung durch die musikalisch unzulängliche Vertonung."

[186] In einem Brief vom 26. 12. 1966 berichtet Šostakovič seinem Freund Isaak Glikman:"Gestern haben mich Peter Pears und Benjamin Britten mit ihrem Konzert im Großen Saal [des Moskauer Konservatoriums] sehr erfreut. Sie führten die 'Dichterliebe' von Schumann und '7 Sonette von Michelangelo' von Britten auf. Seine Bearbeitung englischer und französischer Lieder. Ich hatte große Freude an ihrem Konzert." (Glikman/Šostakovič, Briefe an einen Freund, S. 243f.)

tion. Ein Lied wie *A che più debb' io*, das zweite im Zyklus Brittens, erinnert gerade in seinem Verhältnis von Vokal- und Klavierpart unverkennbar an einschlägige Vorbilder aus dem Bereich des romantischen Klavierliedes – eine Assoziation, die Šostakovič prinzipiell völlig ausspart und die in solch ungebrochenem, ja geradezu naivem Maße in Šostakovičs Michelangelo-Suite schlichtweg undenkbar ist. Während das Klavier bei Britten die vokale Linie melodisch, harmonisch und rhythmisch-metrisch unterstützt und sich gerade ob dieser Unterstützung als untergeordnet erweist, ist der Klavierpart in Šostakovičs Zyklus, obwohl ausgedünnt und karg, stets Träger des motivisch-thematischen Geschehens.

Von Grund auf unterschiedlich ist auch die Gesamtkonzeption beider Zyklen. Brittens Opus, insgesamt kleiner dimensioniert, verwendet ausschließlich Liebesgedichte. Das thematische Spektrum befindet sich deshalb zwangsläufig innerhalb enger gezogener Grenzen und ist von bescheidenerem Anspruch. Dies mag auch zusammenhängen mit den unterschiedlichen "lebenschronologischen" Befindlichkeiten und der jeweils verschiedenen Entwicklungsstufe beider Komponisten zum Zeitpunkt des Entstehens der betreffenden Liederzyklen. Brittens *Seven Sonnets of Michelangelo* sind das Werk eines 27jährigen, der am Beginn seiner Laufbahn steht, und sie sind die erste Frucht der gerade entstehenden musikalischen und privaten Partnerschaft mit dem Tenor Peter Pears, die eine lebenslange Bedeutung entwickeln sollte. In mehrfacher Hinsicht also ist Brittens Zyklus ein Werk, das ins Offene, noch zu Verwirklichende weist, während der Zyklus Šostakovičs, buchstäblich im Angesicht des Todes entstanden, unverhüllt das Moment der Überschau und der abrechnenden Bilanz zum Programm macht. Gemeinsam ist allerdings beiden Zyklen der Einsatz des künstlerischen Mittels des Stilimitats. Vergleicht man Brittens *Veggio co' bei vostri occhi*, das dritte Lied im Zyklus, mit Šostakovičs *Morgen*, so fällt jeweils der historisierende (bei Britten mehrfach bitonal verfremdete) Gebrauch von Dur-Dreiklängen auf. Die entstehende Stilassoziation ist zwar eine jeweils andere, aber das bewußte Spiel mit stilistischen Rückgriffen weist jenseits aller konkreten Unterschiede auf ein wichtiges gemeinsames, prinzipielles Stilmerkmal beider Komponisten hin.

Hugo Wolfs bedeutende, 1897 entstandene *Drei Gedichte von Michelangelo* lernte Šostakovič erst nach Beendigung seiner *Suite nach Worten von Michelangelo* kennen, als er mit dem Sänger Evgenij Nesterenko das eigene Werk für die Uraufführung vorbereitete. Nesterenkos Erinnerungen kolportieren die ablehnende Haltung des Komponisten gegenüber diesem Werk:

> "Er [Šostakovič] sagte, daß er dieses Werk nicht kenne, und bat, die Noten behalten zu dürfen, um sich mit ihnen vertraut zu machen. Einige Tage später gab mir Dmitri Dmitrijevič die Noten mit den Worten zurück: 'Irgenwie geraten die Deutschen schon bei der bloßen Erwähnung des Namens von Hugo Wolf in Aufregung, aber mich hat diese Musik gleichgültig gelassen'."[187]

Nun sollte eine solche private, den Charakter des Anekdotischen besitzende Bemerkung nicht überbewertet werden, zumal das Urteil Šostakovičs von einer gewissen Zurückhaltung geprägt ist. Es ist eben nicht von schlecht komponierter oder textlich inadequater Musik die Rede – dies wäre ein Urteil mit dem Anstrich des Objektiven –, sondern lediglich von einer Musik, die "gleichgültig gelassen" habe: ein bewußt subjektives Urteil ohne den Anspruch der Verallgemeinerung. Immerhin aber ist Šostakovičs Meinung erstaunlich, denn gerade Wolfs Michelangelo-Lieder, als letzter vollendeter Liederzyklus Wolfs ein Spätwerk ebenfalls, kommt demjenigen Šostakovičs in der Gedichtauswahl und einigen konzeptionellen Zügen erstaunlich nahe. Zwar ist ein direkter Vergleich kompliziert, da der stilistische und historische Ausgangspunkt jeweils ein ganz anderer ist. Auffällig aber ist, daß bereits Wolf eine Šostakovič vergleichbare Dramaturgie verfolgt, wenn er Texte mit jeweils verschiedenen, thematisch abstrakten Schwerpunkten (Ruhm - Vergänglichkeit - Liebe) zur Einheit schweißt. Da Wolfs Zyklus aber nur dreiteilig ist – ursprünglich waren sechs Lieder geplant –,[188] bleibt das zyklisch-thematische Konzept in gewisser Weise arbiträr, und selbstverständlich kann sich nicht jene zyklische Spannweite einstellen, wie sie in Šostakovičs elfteiligem Zyklus vorhanden ist. Insbesondere jedoch das mittlere Lied *Alles endet, was entstehet*[189] gemahnt in seinem tiefen Ernst bei der Behandlung des

---

[187] Nesterenko, Poslednie vstreči, S. 333. ["Он сказал, что этого сочинения не знает, и попросил оставить ноты, чтобы он мог с ними познакомиться. Через несколько дней Дмитрий Дмитриевич возвратил мне ноты со словами: 'Почему-то немцы приходят в трепет при одном упоминании имени Гуго Вольфа, а меня эта музыка оставила равнодушным'."]

[188] Walker, Hugo Wolf, S. 475.

[189] Im italienischen Original "Chiunche nasce a morte arriva". Wolf benutzt als Textgrundlage die (sehr frei mit dem italienischen Original umgehende) deutsche Übertragung von Robert-tornow: "Alles endet, was entstehet. / Alles, alles rings vergehet, / denn die Zeit flieht, / und die Sonne sieht, /dass alles rings vergehet, / Denken, Reden, Schmerz und Wonne; / und die wir zu Enkeln hatten, / schwanden wie bei Tag die Schatten, / wie ein Dunst im Windeshauch. / Menschen waren wir ja auch, / froh und traurig, so wie ihr, / und nun sind wir leblos hier, / sind nur Erde, wie ihr sehet. / Alles endet, was entstehet./ Alles, alles rings vergehet." Wolf schreibt in Bezug auf dieses Sonett (hier zit. nach Walker, a.a.O., S. 475): "Wenn Du vor Ergriffenheit dabei nicht Deinen Verstand verlierst, so hast Du nie einen besessen. Es ist wahrlich, um dabei verrückt zu

existentiellen Problems der irdischen Vergänglichkeit sowie in einigen ganz konkreten kompositionstechnischen Details – dem kargen, ausgedünnten, jeder Note Gewicht verleihenden Satz, der unabhängigen, dem Klavier weitgehend thematisches Eigengewicht zuerkennenden Behandlung von Singstimme und Klavier, der Bevorzugung des tiefen Bereichs – an den zehnten Satz *Tod* aus Šostakovičs Michelangelo-Suite. So liegt die Vermutung nahe, daß Šostakovičs ablehnende Haltung gegenüber Wolf womöglich einer zu großen Nähe zur Thematik entspringt. Denn der Ähnlichkeit auf einigen Ebenen stehen nicht nur große stilistische, sondern auch emotional-expressive Unterschiede in der musikalischen Textbehandlung entgegen. Wenn Šostakovič eben noch im Prozeß des Komponierens das "So-und-nicht-anders" der Musik im Verhältnis zu einem bestimmten Text und einer bestimmten Thematik schöpferisch erfahren hat, so kann er gegenüber allen anderen kompositorischen Möglichkeiten, seien sie auch stimmig in sich und auf höchstem musikalischen Niveau, nicht anders als mit "Gleichgültigkeit" reagieren.

Dem quantitativen Übergewicht der "modernen" Michelangelo-Vertonungen stellt Karlinger das folgende qualitative Urteil entgegen:

> "Wollen wir ein Resultat ... ziehen, so dürfen wir sagen, daß die Musik dem Werk Michelangelos am meisten gerecht geworden ist in jenen Kompositionen, die aus der Feder seiner Zeitgenossen geflossen sind."[190]

Dieses Urteil ist einerseits gerechtfertigt; andererseits erscheint es in seiner Pauschalität anfechtbar. Denn es sind nicht mehr als drei Vertonungen von Michelangelos Zeitgenossen, die zum Vergleich herangezogen werden können. Neben der bereits in der Analyse erwähnten Vertonung des auch von Šostakovič gewählten *Com' aro dunque ardire* durch Tromboncino sind heute nur noch die von Arcadelt stammenden beiden Vertonungen von *Deh, dimmi amor* und *Io dico che fra noi* zugänglich.[191] Auf die Vertonungen von Festa und Conseil läßt sich nur aufgrund von Michelangelos Briefwechsel schließen, die Kompositionen selbst jedoch sind verschollen; ja, es ist nicht einmal bekannt, welche Gedichte von Festa und Conseil in Musik gesetzt wurden.[192] Die Texte der heute einsehbaren Vertonungen gehorchen dabei entwe-

werden, dabei von einer verblüffenden, wahrhaft antiken Einfachheit." Seine eigene Vertonung betreffend, fügt er im gleichen Brief hinzu: "Ich fürchte mich förmlich vor dieser Komposition, weil mir dabei um meinen Verstand bange wird. So gemeinschädliche und lebensgefährliche Dinger produziere ich jetzt."

190 Karlinger, Michelangelo in der Musik, S. 224.

191 Eine moderne Ausgabe dieser beiden vierstimmigen Madrigale findet sich in: Corpus Mensurabilis Musicae 31, II, S. 22f. und S. 49f.

192 Vgl. Frey, Michelagniolo und die Komponisten seiner Madrigale, S. 159f.

der einem lyrisch-petrarkesken Idiom (*Com' aro dunque ardire*; *Deh, dimmi amor*) oder sind als politisch motivierter Dialog konzipiert (*Io dico che fra noi*). In allen drei Fällen handelt es sich demnach um formalisierte, an der literarischen Mode orientierte Texte, deren Verbundenheit mit dem Zeitgeschmack wohl tatsächlich am vorteilhaftesten in den Vertonungen der Zeitgenossen zum Ausdruck kommt. Es ist in diesem Zusammenhang gewiß kein Zufall, daß Šostakovič gerade für die Vertonung der beiden an Petrarca orientierten Liebesgedichte "Quanto si gode" (*Morgen*) und "Com' aro dunque ardire" (*Trennung*) das kompositorische Mittel des Stilzitats bemüht, im letzteren Fall sogar so massiv, daß die eigene Tonsprache nahezu verleugnet scheint.

Michelangelos literarisches Œuvre aber ist zweigeteilt, und dies relativiert auch Karlingers Urteil. Was die in ihrer sprachlichen Sprödheit und ihrer gedanklichen Essenz hochmodernen Gedichte Michelangelos betrifft – unter den von Šostakovič gewählten Gedichten sind mindestens "Signor, se uero" (*Wahrheit*), "Qua si fa elmi" (*Zorn*), "Dal ciel discese" (*Dante*), "Quante dirne" (*Dem Verbannten*), "Se 'l mie rozzo martello" (*Schaffen*) und "Di morte certo" (*Tod*) hierzu zu zählen –, so wäre eine Vertonung derselben durch Zeitgenossen Michelangelos kaum vorstellbar, denn gedanklicher Inhalt und sprachliche Form widerstreben den musikalischen Stilmaßstäben der Zeit und haben sich noch bis weit ins 19. Jahrhundert hinein als musikalisch "schwerverdaulich" erwiesen. Dieser zweiten Kategorie von Michelangelos Texten – und was literarische und geistige Originalität anbetrifft, handelt es sich dabei zweifelsohne um den bedeutenderen Teil der literarischen Hinterlassenschaft Michelangelos – konnten erst Hugo Wolf und später Šostakovič musikalisch gerecht werden. Engelhards Behauptung, es sei vielleicht "erst unser Jahrhundert in der Lage, den Schmerz und das Leid, das sich in seinen [i.e. Michelangelos] Versen kundtut, als Ausdruck existentieller Erfahrung wahrzunehmen und ernstzunehmen"[193], wird nirgends treffender bestätigt als im Bereich der Musik.

Šostakovič und Michelangelo. Zeit-Lose im Spiegel

Die zu Beginn dieser Studie gestellte Frage, ob die Michelangelo-Suite in ihrem textlich-musikalischen Gehalt in erster Linie eine historisierend-distanzierte Auseinandersetzung mit Persönlichkeit und Werk Michelangelos darstelle oder ob sich hinter diesem Opus nicht vielmehr ein subjektiv-bekenntnishaftes, verdeckt autobiographisches Gleichnis verberge, wird durch die detaillierte Wort-Musik-Analyse zu-

193 Engelhard, Michelangelo - Sämtliche Gedichte, S. 376.

gunsten einer beide Pole umfassenden Lösung beantwortet. Zweifelsohne läßt sich der von mehreren Autoren vermutete – und in dieser Arbeit hypothetisch vorausgesetzte – autobiographische Bezug des Werkes analytisch untermauern: Allzu bedeutungsinnig ist Šostakovičs Vertonung dem Text vermählt, als daß es sich bei der Michelangelo-Suite nur um einen historisch objektivierten musikalischen Jubiläumsbeitrag zum Thema "Michelangelo" handeln sollte; allzu dicht und verzweigt sind die Parallelen und Entsprechungen zwischen dem Inhalt der gewählten Texte und der vita Šostakovičs, als daß dies bloße Koinzidenz sein könnte. Ebenso aber eignet der Michelangelo-Suite auch ein historisches Moment. Denn wenn auch die Häufigkeit der Überschneidung der vier im Werk verborgenen Ich-Ebenen – lyrisches Ich, musikalisches Ich, reales Ich des Gedichtautors und reales Ich des Komponisten – eine wesentliche Voraussetzung für die Möglichkeit des zeitenüberspringenden, aktualisierten Bezuges auf Šostakovič darstellt, so sind es dieselben Überschneidungen der Ich-Ebenen, die dafür sorgen, daß der historisch-literarische Ursprung auch zum Rückbezug wird. So lassen Auswahl und Anordnung der Gedichte die Michelangelo-Suite nicht allein zu einem Werk über den Künstler und Menschen Šostakovič werden, sondern auch zu einem – um die von Šostakovič erwogene Titelbezeichnung zu benutzen – "Memorial" für den Künstler und Menschen Michelangelo.

Daß Šostakovič in Michelangelo vielfach sein eigenes Schicksal, sein ihm von der eigenen Zeit auferlegtes Los widerspiegelt sah, kann kaum wunder nehmen angesichts der Vielzahl der äußerlichen – sowohl historischen als auch psychologischen – Parallelen. Michelangelo wie Šostakovič befanden sich während eines Großteils ihrer schöpferischen Karriere in unmittelbarer Nähe und Abhängigkeit zu den politischen Machtzentren ihrer Zeit. Der mehrfache Wechsel an der Spitze dieser Machtzentren sorgte jeweils zwar für Modifikationen im Verhältnis von Künstler und politischer Macht, änderte aber nichts am absoluten Herrschaftsanspruch der letzteren. Šostakovičs Werk ist untrennbar mit der Ära Stalins, der Ära Chruščevs und derjenigen Brežnevs verbunden; für Michelangelo, in dessen Lebenszeit nicht weniger als 13 Päpste regierten, waren insbesondere die Pontifikate von Julius II., Leo X., Klemens VII., und Paul III. künstlerisch von Bedeutung. Die breite Anerkennung bereits zu Lebzeiten machte beide Künstler zu staatlichen Repräsentanten und war zugleich mit Neid, Intrigen und existentiellen Gefahren verbunden. Wie für Michelangelo, so brachte auch für Šostakovič der Status des Repräsentationskünstlers den Zwang zu künstlerischen Kompromissen mit sich. Selbst in der Strategie, diesem Auftragszwang zumindest zeitweise zu entkommen, gleichen sich Michelangelo und Šostakovič: Ankündigungen von

schöpferischen Plänen, die sich nie materialisieren sollten, ziehen sich wie ein roter Faden durch die Werkgeschichte beider. Vergleicht man die Briefe Michelangelos mit denjenigen Šostakovičs, die Gedichte Michelangelos (als Form der literarischen Gegenwartsbewältigung) mit der *Zeugenaussage* Šostakovičs (als Form der literarischen Vergangenheitsbewältigung), so fällt bei beiden der charakteristische Zug zur Verbindung von Humor, bitterem Spott und Melancholie auf. Endgültig eint beide jene weitreichende Desillusionierung im Alter, welche bei beiden Meistern ihren künstlerischen Ausdruck in der fortgesetzten Beschäftigung mit dem Tod findet.

Doch neben – und vielleicht ü b e r – den vielfältigen autobiographischen und biographischen Anspielungen der Michelangelo-Suite liegt eine weitere Gehaltsebene: die der existentiellen Verallgemeinerung. Wenn für Šostakovič das "Wesentliche" der Texte Michelangelos mit den abstrakten Begriffen "Weisheit, Liebe, Schaffen, Tod und Unsterblichkeit"[194] zusammenfällt, so umschreibt der Komponist damit nicht zuletzt auch das ideelle Gerüst seines eigenen Werkes. Und was Saslow mit Bezug auf den Dichter Michelangelo wie folgt formuliert, trifft nicht minder auf Šostakovič, den Komponisten der Michelangelo-Suite, zu:

> "He aims to draw broadly applicable truths from his own or other's specific experience and, conversely, to write the events of his own, individual life as instances of transcendent, archetypal paradigms. ... his interest is ultimately in the universal behind or within the particular."[195]

In der Darstellung des Zurückgeworfenseins des Menschen auf die grundlegenden – und dies meint: zeitlosen – Fragen seiner Existenz und in der Suche nach überzeugenden ethischen Positionen treffen sich Michelangelo und Šostakovič.

[194] "Es fällt mir schwer, über Michelangelo zu urteilen, aber das Wesentliche, wie mir scheint, ist ihm gelungen. Und das Wesentliche an diesen Sonetten schien mir folgendes zu sein: Weisheit, Liebe, Schaffen, Tod, Unsterblichkeit." (Glikman/Šostakovič, Briefe an einen Freund, S.326, Brief vom 23.8.1974).

[195] Saslow, The poetry of Michelangelo, S. 43.

Schlußgedanken

Das zeitlose Spätwerk. (De)-Konstruktion eines Attributs

Musikalische Analyse ist Interpretation: Anordnung der aus dem Gegenstand gewonnenen Fakten nach der deutenden Absicht des Betrachters. Jede Interpretation aber derartig komplexer Werke wie der für diese Studie stellvertretend ausgewählten fünf herausragenden Spätwerkskompositionen Šostakovičs wird sich, vor allem dort, wo sie zu Fragen des Gehaltlichen sich vortastet, auf Schritt und Tritt der Gefahr der Über-Interpretation gegenübersehen. Tatsächlich mögen sich aus der Konstellation der zur Verfügung stehenden Informationen auch Folgerungen ergeben, die über das vom Komponisten bewußt Intendierte hinausreichen. Aus mitunter winzigen musikalischen Details weitreichende Schlüsse abzuleiten, ohne daß hierfür stützend immer auf verbale Äußerungen des Komponisten zurückgegriffen werden könnte – darin besteht die Herausforderung und ebenso die generelle Problematik jeglichen Sprechens über Musik. Im weitesten Sinne betrifft dies jede wortgewordene musikalische Analyse, beschränkte sie sich auch auf die bloße Feststellung eines formalen Schemas. Hinter dem vollendeten Werk schwindet der authentische Wille des Komponisten zu einer Interpretationsmöglichkeit unter mehreren anderen, "weil auch dort Sinn erfahren werden kann, wo er nicht als intendierter vollzogen wird".[1]

Gewiß wird eine ernsthafte, wissenschaftlichen Anspruch erhebende Untersuchung stets nach Kräften bemüht sein, möglichst viele der Informationen zu sammeln und auszuwerten, die in irgendeiner Weise von den Absichten und Vorstellungen des Komponisten im Zusammenhang mit einem bestimmten Werk künden. Dies ist ein Gebot der Redlichkeit und geschuldet dem erkenntniskritischen "Vorsprung", den der Komponist seinem eigenen Werk gegenüber unzweifelhaft vor allen anderen Kommentatoren besitzt. Doch alle mündlichen und schriftlichen Erläuterungen primärer oder sekundärer Art sind letztlich nicht mehr als Leuchtfeuer auf dem Weg der Annäherung an ein musikalisches Kunstwerk. Die Multidimensionalität so labyrinthischer Werke wie der 15. Sinfonie oder der Suite nach Worten von Michelangelo ohne Rest entschlüsseln zu wollen, wäre naiv, und anmaßend zugleich wäre es, wollte man den Gehalt in Form eines einzigen Ergebnisses festschreiben. Jede durch die Analyse gewonnene Antwort ist deshalb auch nur e i n e Antwort unter mehreren möglichen, e i n "Leuchtfeuer" neben anderen, und jede analytische Interpretation, leite

[1] Gadamer, Rhetorik, Hermeneutik und Ideologie, S. 122.

sie sich auch aus der detailliertesten Untersuchung des objektiv gegebenen musikalischen Materials ab, bleibt letzten Endes ein Konstrukt des Schreibenden, das nicht den Anspruch auf Wahrheit in einem absoluten Sinne erheben kann, sondern nur den, zu überzeugen. Wenn die vorliegende Arbeit das meisterhafte Spätschaffen Dmitrij Šostakovičs unter dem Aspekt einer musikalischen, ästhetischen und gesellschaftlichen Zeitlosigkeit untersucht, so ist auch dieser Zugang nichts anderes als ein solcher Konstrukt des Betrachtenden: ein Zugang zum Werk unter mehreren anderen, wenn auch gewählt unter der Last der aus den Noten sprechenden "Beweise" und in der Hoffnung, durch diese Beweise zu überzeugen.

An dieser Stelle seien denn, nach mehreren hundert Seiten der analytischen Beschäftigung, noch einmal einige der wesentlichen Frage- und Zielstellungen dieser Untersuchung rekapituliert. Die faktisch bedingte Ausgangssituation möge dabei den Anfang machen: Nahezu die gesamte kompositorische Hinterlassenschaft, die aus den letzten Schaffensjahren Šostakovičs auf uns gekommen ist, zeigt sich von einer Reihe auffälliger Merkmale geprägt, die zu einem neuen "Ton" führen. Es ist zunächst dieser neue Ton, der die späten Werke grundsätzlich von den Werken der vorangehenden Schaffensperioden unterscheidet. Neben einer asketischen Reduktion und Konzentration der kompositorischen Mittel fallen vor allem die Einbeziehung zwölftöniger Strukturen, der obsessive Gebrauch musikalischer Rückverweise auf andere Werke und die zunehmende Verarbeitung von Texten, die existentielle Fragen berühren, ins Gewicht. Diese vier wesentlichen – und objektiv vorhandenen – Züge, die sich in verschiedenen Graden der Ausprägung als gewissermaßen kleinster gemeinsamer Nenner durch das Spätwerk ziehen, begreift die vorliegende Arbeit als Facetten eines übergeordneten Moments komponierter Zeitlosigkeit.

Nun ist "Zeitlosigkeit" zugegebenermaßen auf den ersten Blick eine recht vage und dehnbare Vokabel – eine Vokabel zumal, die durch ihre Verhaftung in der Alltagssprache ihres etwaigen kunstbezogenen Sinnes zunehmend entleert scheint. Der inflationäre Gebrauch des Attributs "zeitlos" im Zusammenhang mit Frisuren, Hochzeitsmoden und Möbelstücken hat den Begriff in einer Weise ausgehöhlt, wie dies ähnlich wohl nur noch für das – musikalisch ebenfalls höchst relevante – Gegensatzpaar von Klassisch und Romantisch zutrifft. Gerade aus der Fähigkeit zur metaphorischen Aufsaugung aber, die dem Begriff des Zeitlosen so gefährlich eigen, erwächst die Möglichkeit, Zeitlosigkeit als umfassende qualitative Kategorie auch in einem musikbezogenen Sinne zu verwenden. Diesen Versuch unternimmt denn auch die vorliegende Arbeit, wenn sie verschiedene Denkebenen von Zeitlosigkeit jeweils mit bestimmten musikalischen Phänomenen korreliert.

Auf einer ersten Ebene wurde untersucht, inwiefern das Merkmal der Reduktion und Konzentration der kompositorischen Mittel, das sich am entschiedensten in der Beschränkung auf einfachste rhythmische Strukturen in überwiegend langsamen Tempi zeigt, als Voraussetzung einer auskomponierten Statik der Zeit zu verstehen sei, in deren Folge der Fluß der musikalischen Zeit gewissermaßen aufgehoben wird und – zumindest im Extremfall des 15. Streichquartetts – einer Zeitlosigkeit der konkret musikalischen Zeitgestaltung Platz macht. Im folgenden wurde zusätzlich die Kategorie historisch-ästhetischer Unzeitgemäßheit einbezogen. Ausgehend von einer detaillierten Analyse der Besonderheiten der spezifischen Zwölftontechnik Šostakovičs am Beispiel der 14. Sinfonie, wurde versucht darzustellen, daß die historische Verspätung, mit welcher Šostakovič zwölftönige Strukturen verarbeitet, in direktem Zusammenhang mit einer kompositorischen Philosophie steht, die sich um Moden und Modernität nicht bekümmert. Wenn sich Šostakovič in der 14. Sinfonie dem Tod als dem zeitlosesten aller Themen zuwendet, so schließt dies eine absichtsvolle kompositorische Unzeitgemäßheit ein: Denn "außer der Zeit" stehen Šostakovičs ganz und gar eigenständige Verfahren zwölftönigen Komponierens nicht nur, legt man die – fragwürdigen – Maßstäbe eines vermeintlich aktuellen internationalen kompositorischen Materialstands an, sondern ebenso, wenn man die Forderungen und Erwartungen der konkreten politischen und gesellschaftlichen Wirklichkeit bedenkt, unter deren unentrinnbarem Einfluß Šostakovič arbeitete. Eine weitere Ebene komponierter Zeitlosigkeit erschließt sich, lenkt man den Blick auf die verschiedenen von Šostakovič praktizierten Formen des kompositorischen Rückgriffs. Wenn derartige Techniken hinsichtlich ihrer syntaktischen und semantischen Funktion untersucht werden, so geschieht dies nicht allein, um zu zeigen, wie komplex, rätselhaft und tiefgründig das von Šostakovič hervorgebrachte System aus Anspielungen und Rückverweisen ist, insbesondere in der Bratschensonate und der 15. Sinfonie, sondern es geschieht auch in der Absicht, die zeitenverschmelzende Funktion solcher musikalischer Erscheinungen zu verdeutlichen. Denn das Mittel des Zitats oder gar der Übertragung kompletter Abschnitte aus bestehenden Werken erweist sich für Šostakovič als Möglichkeit, die Vergangenheit (und nicht nur die eigene) mit der Gegenwart zu verbinden und eine Zeitlosigkeit des Motivisch-Thematischen zu etablieren. Der letzte und umfangreichste Abschnitt der Arbeit wurde schließlich der inhaltlich-textbezogenen Zeitlosigkeit im Spätwerk Šostakovičs gewidmet, wie sie sich am umfassendsten in der Suite nach Worten von Michelangelo kristallisiert. In der fortgesetzten Auseinandersetzung mit vom aktuellen Zeitbezog losgelösten und übertragbaren Themen kommt am anschaulichsten

und direktesten jener zeitlose philosophische Anspruch zum Ausdruck, der das gesamte Spätschaffen Šostakovičs wie ein unsichtbares Gerüst zusammenhält.

Zeitlosigkeit erweist sich demnach als multidimensionales Phänomen der Absicht und Wirkung und zugleich als unterschwellig einigendes Element im Spätschaffen Šostakovičs. Der verneinende Sinn von Zeit-"Losigkeit" bedingt dabei implizit immer das Gegenüber einer mitgedachten Zeit-"Haftigkeit", beziehe sich diese nun auf innermusikalische, historisch-ästhetische oder philosophische Gegenstände. Dieser Dialektik folgt auch der Grundgedanke dieser Arbeit, welcher das Spätwerk in einem fundamentalen Wesenskontrast zu den Werken des mittleren und frühen Šostakovič sieht. Eine solche Gegenüberstellung aber bezweckt letztlich nichts Geringeres als eine prononcierte Neubewertung des Gesamtschaffens von Šostakovič. Warum?

Kein anderer Komponist des 20. Jahrhunderts wurde in einem ähnlichen Grade zum Politikum wie Šostakovič, und keines anderen Komponisten Œuvre scheint so sehr aus den aktuellen, zeitbedingten Widersprüchen der Epoche heraus geboren zu sein, ja ebendiese Widersprüche geradezu als künsterische Antriebsfeder vorauszusetzen. Šostakovičs Position als "virtual embodiment of Soviet music in an age of fiercely competing ideologies"[2] hat nachhaltigen Einfluß nicht nur auf sein Schaffen sowie auf künstlerische Triumphe und Niederlagen im In- und Ausland ausgeübt, sondern hat auch die wissenschaftliche Bewertung seiner gesamten künstlerischen Hinterlassenschaft in kaum zu überschätzender Weise geprägt. Hartnäckiger als selbst das Werk Beethovens wurde und wird dasjenige Šostakovičs mit einer gesellschaftlichen, aktuellem Anlaß entsprungenen Botschaft in Zusammenhang gebracht und nicht selten in konzertführerhafter Manier auf diese reduziert – sei sie nun humanistisch im weitesten Sinne oder systemkritisch mit Bezug auf die einstige Realität des sowjetischen Alltags oder idealisierend gegenüber den Errungenschaften der Oktoberrevolution. Noch heute klebt das Etikett des politischen Programm-Musikers beharrlich an Šostakovič, und wenn damit zu einem Teil auch durchaus der Kern der Sache getroffen ist, wenn ferner zudem gerade der Werbewirksamkeit dieses Etiketts die erstaunliche Renaissance zu verdanken ist, die das Werk Šostakovičs weltweit seit Beginn der 1980er Jahre bis in die heutige Zeit erfährt, so verdeckt dieses Etikett in seiner plakativen Einseitigkeit doch einen Teil der Größe der kompositorischen Statur Šostakovičs.

Die im Spätwerk zu beobachtende Zeitlosigkeit des musikalisch-philosophischen Ansatzes entpuppt sich letztlich als entscheidender

[2] Norris (Hrsg.), Shostakovich - The man and his music (Introduction), S.8.

Gegenpol zu der sarkastischen, bitteren, kämpferischen oder pathetischen, jedenfalls aber immer der Welt zugewandten Zeitbezogenheit des frühen und mittleren Šostakovič. Zwar könnte man den gewaltigen Weg, den das Schöpfertum Šostakovičs im Verlauf von fünf Dekaden nimmt – in seinen Eckpunkten von 1925 (1. Sinfonie) und 1975 (Sonate für Bratsche und Klavier) das Zentrum des 20. Jahrhunderts einschließend –, durchaus überzeugend in rein materialtechnischen Kategorien beschreiben. Der eigentliche Graben, der die Werke des späten aber vom mittleren und frühen Šostakovič trennt, geht über das Materialtechnische weit hinaus und betrifft die grundsätzliche andere Stellung "in der Zeit". Zeitlosigkeit im Spätwerk heißt, polemisch zugespitzt formuliert, für Šostakovič: Abkehr vom politisch-gesellschaftlichen hic et nunc, stattdessen Hinwendung zur eigenen, im Angesicht des Todes auf sich selbst zurückgeworfenen Existenz. An die Stelle des Dialogs mit einer (nicht selten feindseligen) Gesellschaft tritt nun – musikalisch in eine völlig neue Qualität mündend – eine Zwiesprache des Komponisten mit sich und den letzten Dingen dieser Welt.

Genau an diesem Punkt der Reflexion hebt sich jedoch der Begriff des Zeitlosen von selbst auf, weil er sich als relativ zum Blickwinkel erweist: Scheinbar reagiert Šostakovičs Spätwerk nicht mehr auf das Zeitgeschehen; scheinbar ist es seinem Anspruch nach losgelöst von jenen Fragen, die den Puls der Zeit bestimmen und vom Puls der Zeit bestimmt werden. Ist aber, was aus der Perspektive der gesellschaftlichen Mit- und Nachwelt als Verkörperung des Zeitlosen und als Manifest des Unzeitgemäßen sich offenbart, vom Standpunkt des betroffenen schöpferischen Subjekts nicht eine zutiefst zeitgemäße Antwort auf unmittelbar drängende, brennend aktuelle Fragen? Und ist nicht der Begriff zeitloser Kunst tautologisch von Anbeginn an, weil jeder ernsthaften Kunst per se das Streben nach Überwindung der Zeitgrenzen einbeschrieben ist, die Sehnsucht nach Weiterleben und Bleiben?

Die auf der folgenden Seite wiedergegebene tabellarische Übersicht versteht sich als Manual, das einen schnellen Überblick gewährleisten soll, indem es die umfangreiche kompositorische Hinterlassenschaft der letzten neun Schaffensjahre Šostakovičs gedrängt und auf einen Blick darstellt. Da der methodische Schwerpunkt dieser Arbeit – geleitet von dem Ziel, das Wesen und das Wesentliche des Spätwerks von Šostakovič zu bestimmen – letztlich auf musikanalytischen Fragen ruht und ein Quellenstudium im engeren Sinn nicht in der Absicht des Verfassers lag (und angesichts der Quellensituation auch nicht liegen konnte)[1], beschränkt sich die Tabelle ausschließlich auf vollendete Werke Šostakovičs. Weil Opuszahlen und Entstehungsdaten im Spätwerk in einer erstaunlichen Weise synchron verlaufen, spiegelt die vorgenommene Anordnung nach Opuszahlen zugleich die Chronologie des Spätschaffens von Šostakovič wider: Später entstandene Werke haben durchweg auch höhere Opuszahlen. Die Angaben zur Entstehungszeit der einzelnen Werke beschränken sich bewußt auf das Datum der Vollendung, läßt sich doch in mehreren Fällen der Beginn der Arbeit an einem Projekt nicht exakt eruieren; ohnehin ist die oft sehr kurze Dauer, die die Niederschrift eines Werkes bei Šostakovič einnimmt, nur wenig aussagekräftig in Bezug auf die tatsächliche Zeit der geistigen Auseinandersetzung mit einer Komposition. Die angegebenen Daten der Vollendung rekurrieren auf: Hulme, Shostakovich - A Catalogue, Bibliography, and Discography, Oxford 1991; in den maßgeblichen Biographien von Chentova (1986) und Meyer (1995) finden sich zum Teil geringfügig abweichende Angaben. Alle Werktitel werden nach der sowjetischen Gesamtausgabe zitiert, die nach wie vor, d.h. bis die laut Informationsbulletin von DSCH Publishers auf 150 Bände geplante neue Gesamtausgabe vorliegt, als maßgebliche Referenz gelten muß, ungeachtet gelegentlicher Ungenauigkeiten und ungeachtet ihrer Unvollständigkeit.

[1] Bei Chentova, Šostakovič - Žizn' i tvorčestvo, sowie in der *Zeugenaussage* und den Briefen Šostakovičs an Glikman finden sich verstreut Hinweise auf weitere schöpferische Pläne, die u.a. umfassen: die Musik zu Scholem Alejchems Komödie *Wir gratulieren*; eine Oper nach Oscar Wildes *Gespenst von Canterville* und eine Oper nach Anton Čechovs *Schwarzem Mönch*; ein 16. Streichquartett; sieben Lieder nach Worten von Andrej Voznesenskij, darunter die beiden sprachlich experimentellen Gedichte *Плач по двум нерожденным поэмам* [*Klage um zwei ungeborene Gedichte*]und *Порнография духа* [*Pornographie des Geistes*]. Wie weit die einzelnen Projekte bereits gediehen waren, läßt sich nur schwer bestimmen. Meine Frage nach der Existenz von Skizzen zu bisher unveröffentlichten Werken aus der Spätzeit wurde vom Šostakovič-Archiv in Paris negativ beantwortet (Brief an den Verf. vom 3. 6. 1998). Diesbezügliche, zum Teil mehrfache Anfragen an das Moskauer Šostakovič-Archiv (Manašir Jakubov) und an Irina Šostakovič, die dritte Frau des Komponisten und Verwalterin des Nachlasses, blieben bedauerlicherweise ohne eine Antwort.

Opus	Vollendungsdatum/ Widmungsträger	Originaler Werktitel (in deutscher Übersetzung)	Besetzung	Textdichter
127	Februar 1967 Galina Višnevskaja	Sieben Gedichte von Aleksandr Blok. Vokal-instrumentale Suite	Sopran; Violine, Cello, Klavier	Aleksandr Blok (1880-1921)
128	(März) 1967 ohne Widmung	Frühling, Frühling ... [Romanze]	Baß; Klavier	Aleksandr Puškin (1799-1837)
129	Mai 1967 David Ojstrach	Konzert für Violine und Orchester Nr. 2	Violine; Orchester	——
130	1967 ohne Widmung	Trauer- und Triumphpräludium zum Gedenken an die Helden der Schlacht von Stalingrad	Orchester	——
131	August 1967 ohne Widmung	*Oktober.* Sinfonisches Poem	Orchester	——
132	September 1967 ohne Widmung	Musik zu dem Film *Sof'ja Perovskaja*	Orchester; Frauenchor (ohne Worte)	——
133	März 1968 Dmitrij Cyganov	Streichquartett Nr. 12	Streichquartett	——
134	Oktober 1968 David Ojstrach	Sonate für Violine und Klavier	Violine; Klavier	——
135	März 1969 Benjamin Britten	Sinfonie Nr.14	Sopran, Baß; Kammerorchester [Streicher, Schlagzeuge]	Federico Garcia Lorca (1898-1936), Guillaume Apollinaire (1880-1918), Vil'gelm Kjuchel'beker, (1797-1846) Rainer Maria Rilke (1875-1926)
136	Februar 1970 Gustav Ernesaks	*Treue.* Acht Balladen	Männerchor	Evgenij Dol'matovskij (*1915)
137	Juli 1970 Ohne Widmung	Musik zu dem Film *King Lear*	Orchester Chor (ohne Worte)	——
138	August 1970 Vadim Borisovskij	Streichquartett Nr. 13	Streichquartett	——
139	Oktober 1970 Michail Zoščenko	Marsch der sowjetischen Miliz	Blaskapelle	——
140 (vgl. op. 62)	1971 (Levon Atovm'jan, Nina Šostakovič, Isaak Glikman, Jurij Sviridov, Ivan Sollertinskij, Vissarion Šebalin)	Sechs Lieder nach Raleigh, Burns und Shakespeare	Baß; Kammerorchester (Bearbeitung der Klavierfassung op. 62)	Walter Raleigh (1554-1618) William Shakespeare (1564-1616) Robert Burns (1759-1796) Volksdichtung
141	Juli 1971 ohne Widmung	Sinfonie Nr. 15	Orchester	——
		Zweite Phase		
142	April 1973 Sergej Širinskij	Streichquartett Nr. 14	Streichquartett	——
143/ 143a	August 1973/ Januar 1974 Irina Bogačëva	Sechs Gedichte von Marina Cvetaeva	Kontra-Alt; Klavier (in op. 143a: Kammerorchester)	Marina Cvetaeva (1892-1941)
144	Mai 1974 ohne Widmung	Streichquartett Nr. 15	Streichquartett	——
145/ 145a	Juli 1974/ November 1974 Irina Šostakovič	Suite nach Worten von Michelangelo Buonarroti	Baß; Klavier (in op. 145a: Orchester)	Michelangelo Buonarrotti (1475-1564)
146	August 1974 ohne Widmung	Vier Gedichte des Hauptmanns Lebjadkin	Baß; Klavier	Fëdor Dostoevskij (1821-1881)
147	Juli 1975 Fëdor Družinin	Sonate für Bratsche und Klavier	Bratsche; Klavier	——

Literaturverzeichnis

Sach- und Personenartikel aus Nachschlagewerken sind in der Regel nicht ins Literaturverzeichnis aufgenommen worden; sie werden stattdessen – in den seltenen Fällen einer direkten Bezugnahme – im laufenden Text bibliographiert. Ausnahmen bilden nur solche Einträge, deren Umfang und Eigenständigkeit sie eher als "Sekundärliteratur" denn als lexikalische Zusammenfassung ausweisen, so daß eine Aufnahme ins Literaturverzeichnis gerechtfertigt erscheint. Verzichtet wurde ferner auch darauf, Notenausgaben ins Literaturverzeichnis einzugliedern. In der Regel liegt der Arbeit am Notentext die im Sowjetischen Staatsverlag "Muzyka" erschienene Gesamtausgabe der Werke Dmitrij Šostakovičs zugrunde (Sobranie sočinenij v 42 tomach, Moskau, 1979-1987); erfolgt ein Bezug auf andere Notenausgaben, so werden diese im laufenden Text bibliographiert. Mehrere Veröffentlichungen ein und desselben Autors sind nach dem Erscheinungsjahr, beginnend mit dem frühesten Datum, angeordnet.

Adorno, Theodor W.: Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs. Wien: Lafite, 1968.

Adorno, Theodor W.: Philosophie der neuen Musik. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976.

Adorno, Theodor W.: Spätstil Beethovens. In: ders.: Musikalische Schriften IV. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982. S.13-17.

Aranovskij, Mark: Die 15. Sinfonie von Schostakowitsch und einige Besonderheiten im künstlerischen Denken des Komponisten. In: Sowjetische Musik. Betrachtungen und Analysen. Hrsg.: Hannelore Gerlach. Berlin: Henschel, 1984. S. 10-19.

Baldini, Umberto: Michelangelo. Die Skulpturen. In: Michelangelo. Bildhauer, Maler, Architekt, Dichter. Mit Beiträgen von Charles de Tolnay u.a. Wiesbaden: Vollmer, 1966. S. 73-148.

Berger, Christian: Atonalität und Tradition. In: Archiv für Musikwissenschaft 53 (1996), S. 183-193.

Blois, Louis: Shostakovich and the Ustvolskaya Connexion. A textual investigation. In: Tempo. A quarterly review of modern music 182 (1992), S. 10-18.

Boulez, Pierre. Anhaltspunkte. Essays. Aus dem Französischen von Josef Häusler. Stuttgart, Zürich: Belser 1975.

Brockhaus, Heinz Alfred. Dmitri Schostakowitsch. Leipzig: Reclam, 1962.

Brockhaus, Heinz Alfred. Überlegungen zum Spätwerk Dmitri Schostakowitschs. In: Bericht über das Internationale Dmitri-Schostakowitsch-Symposion Köln 1985. Hrsg.: Klaus Wolfgang Niemöller und Vsevolod Zaderackij. Regensburg: Bosse, 1986. S. 69-77.

Brown, Malcolm H.: Soviet Russian Concepts of 'Intonazia' and 'Musical Imagery'. In: Musical Quarterly Jg. 60 (1974), S. 557-567.

Cahn, Peter: Traditionszusammenhänge in Schostakowitschs Streichquartetten. In: Schostakowitsch-Symposion Köln 1985 (s. Brockhaus). S. 397-406.

Chentova, Sof'ja: Molodye gody Šostakoviča. Leningrad: Sovetskij Kompozitor, 1975.

Chentova, Sof'ja: Šostakovič. Žizn' i tvorčestvo. Bd. 2. Leningrad: Sovetskij Kompozitor, 1986.
Chentova, Sof'ja: Ženščiny v ego žizni. In: dies.: Udivitel'nyj Šostakovič. Sankt Petersburg: Variant, 1993. S. 89-170.
Cholopov, Jurij: Die musikalische Sprache Schostakowitschs im Kontext der Musikströmungen des 20. Jahrhunderts. In: Schostakowitsch-Symposion Köln 1985 (s. Brockhaus). S. 502-515.
Cholopova, Valentina: Neskol'ko nabljudenij nad ritmikoj Šostakoviča. In: Čerty stilja Šostakoviča. Hrsg.: L. Berger. Moskau: Sovetskij Kompozitor, 1962. S. 283-308.
Chrennikov, Tichon, Dmitrij Kabalevskij, Jurij Šaporin u.a.: Begegnungen mit Dmitri Schostakowitsch. In: Sowjetwissenschaft - Kunst und Kultur 25 (1977), S. 535-547 und S. 665-669.
Cyganov, Dmitrij: Polveka vmeste. In: Sovetskaja muzyka H. 9 (1976), S. 29-32.
Dahlhaus, Carl: Analyse und Werturteil. Mainz: Schott, 1976.
Dahlhaus, Carl: Die Neue Musik und das Problem der musikalischen Gattungen. In: ders.: Schönberg und andere. Mainz: Schott, 1978. S. 72-82.
Dahlhaus, Carl: Probleme des Rhythmus in der Neuen Musik. In: ders.: Schönberg und andere. Mainz: Schott, 1978. S. 97-110.
Dahlhaus, Carl: Was ist eine Zwölftonreihe? In: ders.: Schönberg und andere. Mainz: Schott, 1978. 195-198.
Danuser, Hermann: Die Musik des 20. Jahrhunderts. Laaber: Laaber, 1984.
Danuser, Hermann. Musikalische Zitat- und Collageverfahren im Lichte der (Post)Moderne-Diskussion. In: Jahrbuch 4 der Bayrischen Akademie der Schönen Künste. Schaftlach: Oreos, 1990, S. 395-409.
Deri, Otto: Exploring Twentieth-Century Music. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1968.
Derks, Thea: Galina Ustvolskaya. 'Sind Sie mir nicht böse!'. Very nearly an interview. In: Tempo. A quarterly review of modern music 193 (1995), S. 31-33.
Dürr, Walther: Sprache und Musik. Geschichte, Gattungen, Analysemodelle. Kassel: Bärenreiter, 1994.
Eggebrecht, Hans Heinrich: Sinn und Gehalt. Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1979.
Eimert, Herbert: Lehrbuch der Zwölftontechnik. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, ^{9}1981.
Einstein, Alfred: Größe in der Musik. Zürich: Pan, ^{2}1951.
Engelhard, Michael (Hrsg.): Michelangelo. Sämtliche Gedichte – italienisch und deutsch. Frankfurt/M.: Insel, 1992.
Engelmann, Ian: Thinking slow, writing quick - an interview with Shostakovich. In: The Listener (1974), S. 642.
Erpel, Fritz (Hrsg.): Ich - Michelangelo. Briefe, Dichtungen und Gespräche in einer Auswahl. Berlin: Henschel, 1979.
Fanning, David. The Breath of the Symphonist. Shostakovich's Tenth. London: Royal Musical Association, 1988.
Fanning, David. Talking about eggs. Musicology and Shostakovich. In: Shostakovich Studies. Hrsg.: David Fanning. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. S. 1-16.

Fay, Laurel Elizabeth: The last quartets of Dmitri Shostakovich. A stylistic investigation. Diss. Cornell University 1978. Ann Arbor: UMI, 1995.
Feofanov, Dmitry: Siehe Ho
Feuchtner, Bernd: 'Und Kunst geknebelt von der groben Macht'. Dimitri Schostakowitsch. Frankfurt/M.: Sendler, 1986.
Finscher, Ludwig: Streichquartett. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Hrsg.: Ludwig Finscher. Sachteil Bd. 8, Quer-Swi. Kassel; Stuttgart et al.: Bärenreiter; Metzler, 1998. Sp. 1924-1977.
Freitag, Eberhard: Arnold Schönberg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1972.
Frey, Herman-Walther: Michelagniolo und die Komponisten seiner Madrigale. In: Acta musicologica 24 (1952), S. 147-197.
Frey, Karl (Hrsg.): Die Dichtungen des Michelagniolo Buonarroti. Berlin: de Gruyter, ^{2}1964. [1. Auflage: Berlin, 1897]
Frey, Karl (Hrsg.): Die Briefe des Michelagniolo Buonarroti. Mit erweiterten Anmerkungen neu herausgegeben von Herman-Walther Frey. Berlin: de Gruyter, ^{3}1961. [1. Auflage: Berlin, 1907]
Gadamer, Hans-Georg: Rhetorik, Hermeneutik und Ideologie. In: ders.: Kleine Schriften I. Philosophie. Hermeneutik. Tübingen: Mohr, 1967. S. 113-130.
Gervink, Manuel: Schostakowitsch aus der Sicht der deutsch-österreichischen Moderne. In: Schostakowitsch in Deutschland. Hrsg.: Hilmar Schmalenberg. Berlin: Kuhn, 1998. S. 1-21.
Georgiades, Thrasybulos: Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik, dargestellt an der Vertonung der Messe. Berlin; Heidelberg: Springer, 1954.
Gerassimova-Persidskaja, Nina: Die sowjetische Schostakowitsch-Forschung. In: Beiträge zur Musikwissenschaft 30 (1988), S. 191-195.
Glikman, Gavriil. Schostakowitsch, wie ich ihn kannte. In: Schostakowitsch in Deutschland (s. Gervink). S. 177-207.
Glikman, Isaak (Hrsg.): Chaos statt Musik? Briefe an einen Freund [Dmitrij Šostakovič an Isaak Glikman]. Berlin: Argon, 1995.
Gogol', Nikolaj. Die Spieler. Komödie in 25 Auftritten. In: ders.: Sämtliche Dramen. Aus dem Russischen übersetzt von Georg Schwarz. München: Winkler, 1974. S. 239-299.
Gojowy, Detlef. Neue sowjetische Musik der 20er Jahre. Regensburg: Laaber, 1980.
Gojowy, Detlef (Hrsg.): Dmitri Schostakowitsch. Briefe an Edison Denissow. In: Musik des Ostens 10 (1986), S. 181-206.
Gojowy, Detlef: Schostakowitsch. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, ^{6}1997.
Gojowy, Detlef: Absurde Szenenfolgen für 2 Violinen, Viola und Violoncello. In: Schostakowitsch in Deutschland (s. Glikman). S. 79-90.
Gould, Glenn. Musik in der Sowjetunion. In: ders.: Von Bach bis Boulez. Schriften zur Musik 1. München: Piper, 1986. S. 243-267.
Graščenkov, Viktor (Hrsg.): Mikelandželo. Žizn'. Tvorčestvo. Moskau: Iskusstvo, 1964.
Gratzer, Wolfgang: 'Postmoderne' überall? Aktuelle Fragestellungen im Blick auf sowjetische Musik nach 1945. In: Wiederaneignung und Neubestimmung. Der Fall 'Postmoderne' in der Musik. Hrsg. Otto Kolleritsch. Wien: Universal-Edition, S. 63-85.

Grönke, Kadja: Studien zu den Streichquartetten 1 bis 8 von Dmitrij Šostakovič. Diss. Kiel, 1993.
Grönke, Kadja: Kunst und Künstler in Šostakovičs späten Gedichtvertonungen. In: Archiv für Musikwissenschaft H. 4 (1996), S. 290-335.
Gruber, Gernot: Zitat. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Hrsg.: Ludwig Finscher. Sachteil Bd. 9, Sy-Z. Kassel; Stuttgart: Bärenreiter; Metzler, 1998. Sp. 2401-2412.
Heidegger, Martin: Sein und Zeit. [Gesamtausgabe, Bd. 2] Frankfurt/M.: Klostermann, 1977.
Hellmundt, Christoph und Krzysztof Meyer (Hrsg.). Dmitri Schostakowitsch. Aufsätze, Erinnerungen, Reden, Diskussionsbeiträge, Interviews, Briefe. Leipzig: Reclam, 1983.
Henneberg, Gudrun: Theorien zur Rhythmik und Metrik. Diss. Mainz, 1972. Tutzing: Schneider, 1974.
Hildermeier, Manfred: Geschichte der Sowjetunion 1917-1991. München: Beck, 1998.
Hindemith, Paul: Komponist in seiner Welt. Weiten und Grenzen. Zürich: Atlantis-Verl., 1959.
Hinderberger, Hannelise (Hrsg.): Michelangelo. Lebensberichte, Gedichte, Briefe. Zürich: Manesse, 1947.
Ho, Allan B. und Dmitry Feofanov: Shostakovich's 'Testimony'. Reply to an unjust criticism. In: Shostakovich Reconsidered. Hrsg.: Allan B. Ho und Dmitry Feofanov. London: Toccata, 1998. S. 13-311.
Hughes, Anthony: Michelangelo. London: Phaidon, 1997.
Hulme, Derek C.: Dmitri Shostakovich. A Catalogue, Bibliography, and Discography. Oxford: Clarendon, ²1991.
Ivashkin, Alexander: Shostakovich and Schnittke. The Erosion of Symphonic Syntax. In: Shostakovich Studies (s. Fanning). S. 254-270.
Johnson, Leslie Faye: The Shostakovich Viola Sonata. An Analytical Performer's Guide. In: Die Viola. Jahrbuch der Internationalen Viola-Gesellschaft. Bd. 7. Kassel: Bärenreiter, 1994. S. 8-42.
Jung, Hans: Ausführlicher Bericht über meinen Besuch bei Dmitri Schostakowitsch am 22. 3. 1975. In: Schostakowitsch in Deutschland (s. Gervink). S. 209-257.
Karbusicky, Vladimir: 'Simfonizm', 'Tematizm' und 'Vokalnost'' als ästhetische Kategorien im Schaffen Šostakovičs. In: Schostakowitsch-Symposion Köln 1985 (s. Brockhaus). S. 164-179.
Karlinger, Felix: Michelangelo in der Musik. In: Michelangelo Buonarroti. Persönlichkeit und Werk. Mit Beiträgen von Charles de Tolnay u.a. Würzburg: Leonhardt, 1964. S. 215-224.
Kasack, Wolfgang: Die russische Schriftstelleremigration im 20. Jahrhundert. München: Otto Sagner, 1996.
Kay, Norman. Shostakovich's 15th Symphony. In: Tempo. A quarterly review of modern music 100 (1972), S. 36-40.
Keller, Hans: Shostakovich discovers Schoenberg. In: The Listener (1970), S. 494.
Keller, Hans: Shostakovich's Twelfth Quartet. In: Tempo. A quarterly review of modern music 94 (1970). S. 6-15.
Klugmann, Friedhelm: Die Kategorie der Zeit in der Musik. Diss. Bonn, 1960.

Knaifel', Aleksandr.: 'I pravda kak zvezda v noči otkrylas'. Sub-ektivnye zametki. [Über das 15. Streichquartett] In: Sovetskaja Muzyka H. 11 (1975), S. 78-81.
Kneif, Tibor: Zur Semantik des musikalischen Zitats. In: Neue Zeitschrift für Musik 134 (1973), S. 3-9.
Koball, Michael: Pathos und Groteske. Die deutsche Tradition im symphonischen Schaffen von Dmitri Schostakowitsch. Berlin: Kuhn, 1997.
Koch, Heinrich: Michelangelo in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1966.
Kopp, Karen: Form und Gehalt der Symphonien des Dmitrij Schostakowitsch. Diss. Bonn, 1990. Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft, 1990.
Kühn, Clemens: Das Zitat in der Musik der Gegenwart, mit Ausblicken auf bildende Kunst und Literatur. Hamburg: Wagner, 1972.
Küster, Konrad: Dmitri Schostakowitsch. Symphonie Nr. 9 Es-Dur op. 70. In: Klassizistische Moderne. Werkeinführungen. Essays. Quellentexte. Hrsg.: Felix Meyer. Winterthur: Amadeus, 1996.
Kuhn, Ernst (Hrsg.): 'Volksfeind Dmitri Schostakowitsch'. Eine Dokumentation der öffentlichen Angriffe gegen den Komponisten in der ehemaligen Sowjetunion. Berlin: Kuhn, 1997.
Lake, Steve. Travels through time and texture. CD-Booklet zu ECM New Series 847538-2 [Šostakovič, Bratschensonate; Paul Chihara, Redwood; Linda Bouchard, Pourtinade]. München, 1991.
Lange-Eichbaum, Wilhelm. Schostakowitsch. In: ders. Genie, Irrsinn und Ruhm. Siebte, völlig neubearbeitete Auflage von Wolfgang Ritter. Bd. 2 [Die Komponisten]. München: Reinhard, 1986. S. 146-150.
Lebedinskij, Lev: Code, Quotation and Collage. Some Musical Allusions in the Works of Dmitry Shostakovich. In: Shostakovich reconsidered. Hrsg.: Allan B. Ho und Dmitry Feofanov. London: Toccata, 1998. S. 472-482.
Levaja, Tamara: Tajna velikogo iskusstva. O pozdnych kamerno-vokal'nych ciklach Šostakoviča. In: Muzyka Rossii. Band 2. Hrsg.: E. Groševa und A. Grigor'eva. Moskau: Sovetskij Kompozitor, 1978, S. 291-328.
Lissa, Zofia: Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats. In: Die Musikforschung 19 (1966), S. 364-378.
Lieber, Hans-Joachim (Hrsg.). Der Sowjetkommunismus. Dokumente. Bd. 2. Köln, Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1964.
Lindlar, Heinrich. Spätstil? Zu Schostakowitschs Sinfonien Nr.13, 14, 15. In: Schweizerische Musikzeitung 113 (1973). S.340-345.
Lindlar, Heinrich. Musikalische Zitate. Diakritisches zu Schostakowitsch und Strawinsky. In: Schostakowitsch-Symposion Köln 1985 (s. Brockhaus). S. 345-354.
Longman, Richard: Expression and Structure. Processes of Integration in the Large-Scale Instrumental Music of Dmitri Shostakovich. New York: Garland, 1989.
Luk'janova, Natalja: Dmitri Dmitrijewitsch Schostakowitsch. Mainz: Schott, 1993.
MacDonald, Ian: The New Shostakovich. London: Fourth Estate, 1990.
MacDonald, Ian: His misty youth. The Glivenko Letters and Life in the '20s. In: Shostakovich reconsidered (s. Ho). Toccata, 1998. S. 530-554.

MacDonald, Ian: Naïve Anti-Revisionism. The Academic Misrepresentation of Shostakovich. In: Shostakovich reconsidered (s. Ho). S. 643-723.
MacDonald, Ian: The case of Hans Jung. In: DSCH-Journal 12 (2000). S. 22-24.
MacDonald, Malcolm: Words and Music in Late Shostakovich. In: Shostakovich. The man and his music. Hrsg.: Christopher Norris. London: Lawrence & Wishart, 1982. S. 125-147.
Mann, Thomas: Die Erotik Michelangelos. In: ders., Leiden und Größe der Meister. [Gesammelte Werke in Einzelbänden, Bd. 12]. Frankfurt/M., S. Fischer 1982, S. 1008-1018.
Martynov, Ivan: Dmitrij Schostakowitsch. Berlin: Henschel, 1947.
Martynov, Ivan: Četyrnadcataja simfonija Šostakoviča. In: ders.: O muzyke i eë tvorcach. Moskau: Sovetskij kompozitor, 1980. S. 44-53.
Mazel', Lev: Razdum'ja ob istoričeskom meste tvorčestva Šostakoviča. In: Sovetskaja Muzyka H. 9 (1975), S. 8-15.
Metzger, Heinz-Klaus (Hrsg.): Was heißt Fortschritt? [Musik-Konzepte 100]. München: Edition Text + Kritik, 1998.
Meyer, Krzysztof und Christoph Hellmundt (Hrsg.): Siehe Hellmundt
Meyer, Krzysztof: 'Musik in der Musik' im Schaffen Dmitri Schostakowitschs am Beispiel des 15. Streichquartetts es-Moll op.144. In: Schostakowitsch-Symposion Köln 1985 (s. Brockhaus). S. 123-134.
Meyer, Krzysztof: Dmitri Schostakowitsch. Leipzig: Reclam, 1980.
Meyer, Krzysztof: Dmitri Schostakowitsch. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit. Bergisch Gladbach: Lübbe, 1995.
Mirskij, Dmitrij: Geschichte der russischen Literatur. München: Piper, 1964. [Originalausgabe: New York, 1926]
Motte, Diether de la. Kontrapunkt. Ein Lese- und Arbeitsbuch. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1985.
Müller, H. P.: Dmitri Schostakowitsch 70. Bemerkungen zu einigen der letzten Werke. In: Musik und Gesellschaft 26 (1976), S. 513-516.
Nesterenko, Evgenij: Poslednije vstreči. In: Muzyka Rossii. Bd. 2. Hrsg.: E. Groševa und A. Grigor'eva. Moskau: Sovetskij Kompozitor, 1978, S. 329-336.
Noé, Günther von: Das musikalische Zitat. In: Neue Zeitschrift für Musik 124 (1963), S. 134-137.
Norris, Christopher (Hrsg.): Shostakovich – the man and his music. London: Lawrence and Wishart, 1982.
Ochs, Ekkehard: Die Streichquartette Dmitri Schostakowitschs im Spiegel sowjetischer Musikpublizistik. In: Neue Berlinische Musikzeitung, Sonderheft Nr. 3 (1993), S. 31-48.
Ogarkova, N.: Nekotorye osobennosti vzaimodejstvija poėzii i muzyki v pozdnych kamerno-vokal'nych ciklach Šostakoviča. In: Muzykal'naja klassika i sovremennost'. Voprosy istorii i ėstetiki. Hrsg.: Anna Porfir'eva. Leningrad: Gosudarstvennyj Institut Teatra, Muzyki i Kinematografii, 1983, S. 25-33.
Ordžonikidze, Givi. Über die 14. Sinfonie und andere neue Werke Dmitri Schostakowitschs. In: Sozialistische Musikkultur. Hrsg.: Jürgen Elsner und Givi Ordžonikidze. Berlin: Neue Musik, 1977. S. 122-163.
Paisov, J.: Pjatnadcataja simfonija D. D. Šostakoviča. In: Muzykal'nyj sovremennik. Bd. 3. Moskau: Sovetskij Kompozitor, 1979. S. 5-38.

Poldjajeva, Elena. Zur historischen Kategorisierung und ästhetischen Bewertung des Schaffens von Dmitri Schostakowitsch aus dem Blickwinkel der Avantgarde der 50er Jahre. In: Schostakowitsch in Deutschland (s. Gervink). S. 23-43.
Prieberg, Fred K.: Musik in der Sowjetunion. Köln: Verlag Wissenschaft und Politik, 1965.
Rauhut, Franz (Hrsg.): Michelangelo. Hundert Gedichte. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1981.
Redepennig, Dorothea: Autobiographische Reflexionen. Schostakowitschs Zwetajeva-Zyklus. In: Musica 44 (1990), S. 164-168.
Redepennig, Dorothea: 'And art made tongue-tied by authority'. Shostakovich's song-cycles. In: Shostakovich Studies (s. Fanning). S. 205-228.
Riedlbauer, Jörg: Welchem Rhythmus folgt der Tod? Zur Diskussion eines rhythmischen Todes-Topos. In: Die Musikforschung 49 (1996), S. 234-252.
Rihm, Wolfgang: Zur Musik Dmitri Schostakowitschs. Festvortrag zur Eröffnung des Internationalen Schostakowitsch-Festivals 1984/85. In: Zeitschrift für Musikpädagogik 29 (1985). S. 14-16.
Ringger, Rolf Urs: Die letzten drei Sinfonien von Dmitri Schostakowitsch. In: ders.: Von Debussy bis Henze. München: Piper, 1986. S. 146-156.
Robinson, Harlow (Hrsg.): Shostakovich Symposium. Maksim Šostakovič, Evgenij Evtušenko, Solomon Volkov and Kenneth Kiesler, participants; Harlow Robinson, moderator. In: Shostakovich reconsidered (s. Ho). S. 373-399.
Roseberry, Eric: Ideology, Style, Content, and Thematic Process in the Symphonies, Cello Concertos, and String Quartets of Shostakovich. New York: Garland, 1989.
Roseberry, Eric: A dept repaid? Some observations on Shostakovich and his late-period recognition of Britten. In: Shostakovich Studies (s. Fanning). S. 229-253.
Rostand, Claude: Der Fall Schostakowitsch. In: Melos. Zeitschrift für Neue Musik 14 (1947), S. 369-371.
Rostropovič, Mstislav. Tradition returns. Rostropovich's symbolism. Mstislav Rostropovich interviewed by Solomon Volkov. In: Shostakovich reconsidered (s. Ho). S. 359-372.
Rufer, Josef: Die Komposition mit zwölf Tönen. Kassel: Bärenreiter, ²1966.
Sabinina, Marina: Šostakovič - Simfonist. Dramaturgija, ėstetika, stil'. Moskau: Muzyka, 1976.
Sacharov, Andrej: Stellungnahme. Wien et al.: Molden, 1974.
Šantyr', N.: Poslednee slovo mastera. In: Sovetskaja muzyka H. 11 (1983), S. 94-97.
Saslow, James (Hrsg.): The Poetry of Michelangelo. An Annotated Translation. New Haven: Yale University Press, 1991.
Schneider, Frank: 'Niemals eine Note schreiben, die falsch klingt'. Dmitri Schostakowitsch. In: ders.: Welt, was frag' ich nach dir? Politische Porträts großer Komponisten, Leipzig: Reclam, 1988, S. 345-361.
Schönberg, Arnold: Komposition mit zwölf Tönen. In: ders.: Stil und Gedanke. Leipzig: Reclam, 1989. S. 146-176.

Schwarz, Boris. Shostakovich. In: The New Grove's Dictionary of Music and Musicians. Hrsg.: Stanley Sadie. Bd. 17 (Schütz-Spinto). London: Macmillan, 1980. S. 264-275.
Schwarz, Boris: Musik und Musikleben in der Sowjetunion von 1917 bis zur Gegenwart. Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1982.
Seehaus, Lothar: Dmitrij Schostakowitsch. Leben und Werk. Wilhelmshaven: Noetzel, 1986.
Smith, Arthur Duane: Recurring Motives and Themes as a Means to Unity in Selected String Quartets of Dmitri Shostakovich. Diss. Ann Arbor, 1976.
Šnitke, Alfred (= Schnittke, A.). Krugi vlijanija. In: Dmitrij Šostakovič. Stat'i i materialy. Hrsg.: G. M. Šneerson. Moskau, 1976, S. 225f.
Sollertinskij, Ivan: Historische Typen der sinfonischen Dramaturgie. In: ders.: Von Mozart bis Schostakowitsch. Essays, Kritiken, Aufzeichnungen. Leipzig: Reclam, 1979. S. 267-280.
Šostakovič, Dmitrij. Govorit Dmitrij Šostakovič. [4 Schallplatten mit Reden, Ansprachen und Interviews des Komponisten aus den Jahren 1941-1975]. Moskau: Melodija 33 M 40—41705 - 12, 1979.
Šostakovič/Engelmann (1974). Siehe Engelmann
Šostakovič/Hellmundt/Meyer (1983). Siehe Hellmundt
Šostakovič/Volkov (1989). Siehe Volkov
Šostakovič/Glikman (1995). Siehe Glikman
Šostakovič, Maksim. Six lectures on the Shostakovich symphonies. Transcribed and edited by John-Michael Albert. In: Shostakovich reconsidered (s. Ho). S. 400-418.
Stetina, Edmund. Die vierte Symphonie von Šostakovič. Ein zurückbehaltenes Bekenntnis. Diss. Wien, 1993. Aachen: Shaker, 1997.
Strachan, Iain: Shostakovich and Numbers. In: DSCH-Journal 12 (2000), S. 54-65.
Stravinskij, Igor: Musikalische Poetik. In: ders.: Schriften und Gespräche I. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983. S. 173-256.
Streller, Friedbert: Dmitri Schostakowitsch. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1982.
Stuckenschmidt, Hans Heinz. Dmitri Schostakowitsch. In: ders.: Schöpfer der Neuen Musik. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1958. S. 268-278.
Tarakanov, M. Simfonija i instrumental'nyj koncert v tvorčestve Šostakoviča. In: ders.: Simfonija i instrumental'nyj koncert v russkoj sovetskoj muzyke. Moskau: Sovetskij kompozitor, 1988. S. 41-92.
Taruskin, Richard: Public lies and unspeakable truth interpreting Shostakovich's Fifth Symphony. In: Shostakovich Studies (s. Fanning). S. 17-56.
Tilmouth, Michael: String Quartet. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Hrsg. Stanley Sadie. Band 18 (Spiridion – Tin whistle). London: Macmillan, 1980. S. 276-287.
Thode, Henry: Michelangelos Gedichte in deutscher Übersetzung. Berlin: Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1914.
Tolnay, Charles de: Tod und Auferstehung bei Michelangelo. In: Michelangelo Buonarroti. Persönlichkeit und Werk. Beiträge von Charles de Tolnay u.a. Würzburg: Leonhardt, 1964. S. 7-24.

Vasari, Giorgio: Michelangelo. In: ders.: Lebensläufe der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten. Herausgegeben und übersetzt von Trude Fein. [Originaltitel: Le vite de' più eccelenti pittori, scultori et architettoni Italiani, Erstausgabe: 1550] Zürich: Manesse, ^{5}1993, S. 479-570.
Višnevskaja, Galina. Galina. München: Piper, 1993.
Volkov, Solomon (Hrsg.): Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch. Aufgezeichnet und herausgegeben von Solomon Volkov. O.O. (München): Goldmann, 1989.
Volkov, Solomon. A man has burned-up here. Solomon Volkov interviewed by Galina Drubachevskaya. In: Shostakovich reconsidered (s. Ho). S. 315-358.
Walker, Frank: Hugo Wolf. Eine Biographie. Graz: Styria, 1953.
Walter, Franz: Zum Problem der Belastung der Sowjetwirtschaft duch die Militäraufwendungen. In: Politik, Strategie und Rüstung in der Sowjetunion. Hrsg.: Jürgen Rohwer. München: Bernard & Graefe, 1977. S. 90-111.
Watkins, Glenn: Serialism and the European Old Guard. In: ders.: Soundings. Music in the Twentieth Century. New York: Schirmer, 1988. S. 542-546.
Wildberger, Jacques: Ausdruck lähmender Angst. Über die Bedeutung von Zwölftonreihen in Spätwerken von Schostakowitsch. In: Neue Zeitschrift für Musik, H. 2 (1990). S. 4-11.
Wilson, Elizabeth: Shostakovich. A Life Remembered. London: Faber & Faber, 1994.
Witte, Karl: Zu Michelagnolo Buonarroti's Gedichten. In: Romanische Studien. Heft1. Straßburg, 1871. S. 1-60.
Wolter, Günter. Dmitri Schostakowitsch - Eine sowjetische Tragödie. Frankfurt/M.: Lang, 1991.
Žitomirskij, Daniel'. Blindheit als Schutz vor der Wahrheit. Aufzeichnungen eines Beteiligten zu Musik und Musikleben in der ehemaligen Sowjetunion. Berlin: Kuhn, 1996.

Dmitri Schostakowitsch - Komponist und Zeitzeuge

Schostakowitsch-Studien, Bd. 2

Mit Texten von Marco F. Frei, Kadja Grönke, Hans-Klaus Jungheinrich, Sebastian Klemm, Lars Klingberg, Michael Koball, Marina Lobanowa, Arthur Lourié, Gerhard Müller, Sigrid Neef, Daniel Shitomirski, Solomon Volkow, Andreas Wehrmeyer und Günter Wolter sowie einer Edition des Briefwechsels zwischen Dmitri Schostakowitsch und Sergej Prokofjew

Mit einem Geleitwort von Hilmar Schmalenberg

Herausgegeben von Günter Wolter und Ernst Kuhn

Reihe *studia slavica musicologica*, Bd. 17, Preis 88,00 DM, 274 S., ISBN 3-928864-70-X, **lieferbar**.

Grundlage dieses zweiten Bandes von Schostakowitsch-Studien sind Symposiumsbeiträge, Vorträge, Erinnerungen und Dokumente, die teilweise nicht nur gänzlich neue Facetten des Phänomens Schostakowitsch eröffnen, sondern auch die Schostakowitsch-Forschung selbst thematisieren.

Neben Beiträgen von Sigrid Neef über existenzielle Aspekte des Schaffens von Schostakowitsch, von Kadja Grönke und Sebastian Klemm zu Aspekten der Gedichtvertonungen, von Lars Klingberg über die Schostakowitsch-Forschung und das DDR-Ministerium für Staatssicherheit, von Michael Koball über die Entstehung und die Debatte um Schostakowitschs Memoiren, von Günter Wolter zur Elften Symphonie und dessen Interview mit Solomon Volkow sowie von Aufsätzen weiterer Autoren enthält der Band auch einen sehr persönlichen Bericht des Opern- und Konzertdramaturgen Gerhard Müller über Erlebnisse mit der Aufführung von Werken des Komponisten in der DDR.

Abgerundet wird der Band durch die deutschsprachige Erstveröffentlichung des Briefwechsels zwischen Prokofjew und Schostakowitsch, zweier historischer Texte von D. Shitomirski sowie durch einen Blick auf Schostakowitsch aus der Sicht der russischen Emigration der vierziger Jahre mit den New Yorker Äußerungen des Komponisten Arthur Lourié über Schostakowitschs Siebte Symphonie und über die Ereignisse der sowjetischen Kulturpolitik des Jahres 1948.

VERLAG ERNST KUHN - POSTFACH 080147 - D-10001 BERLIN
Internet: www.vek.de

Dmitri Schostakowitsch und das jüdische musikalische Erbe

Dmitri Shostakovich and the Jewish Heritage in Music

Schostakowitsch-Studien, Bd. 3

Mit Texten in englischer und deutscher Sprache von Izaly Zemtsovsky, Per Skans, Judy Kuhn, Nelly Kravitz, Esti Sheinberg, Kadja Grönke, Irma Zolotovitsky, Vladimir Zak, Gerhard Müller, Sigrid Neef, Andreas Wehrmeyer, Günter Wolter u.a.

Herausgegeben von Ernst Kuhn et al.

Reihe *studia slavica musicologica*, Bd. 18, Preis ca. 88,00 DM, ca. 274 S., ISBN 3-928864-75-0, **in Vorbereitung für Herbst 2001.**

Gegenstand dieses dritten Bandes von Schostakowitsch-Studien ist ein Thema, dessen zahlreiche Facetten seit langem in der Fachwelt diskutiert werden, das aber auch die Musikfreunde in aller Welt immer stärker beschäftigt. Folglich kommen die Beiträge zu diesem Band nicht nur aus Deutschland, sondern auch aus den USA, England, Schweden, der Ukraine und Israel. Um dem internationalen Charakter dieser Zusammenschau Rechnung zu tragen, enthält der Band Arbeiten in englischer und in deutscher Sprache.

Neben grundlegenden Arbeiten von Vladimir Zak ("Jüdisches und Nicht-Jüdisches bei Schostakowitsch") und Esti Sheinberg ("Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the music of Shostakovich"), zwei Beiträgen über Schostakowitsch und Moissej (Mycznieslaw) Weinberg (Nelly Kravitz: "Shostakovich-Weinberg: The Jewish songs in the echo of folk idiom" und Per Skans: "Schostakowitsch und Mycznieslaw Weinberg"), einer Arbeit von Marina Ritzarev ("When did Shostakovich stop using Jewish idiom?"), einem Beitrag von Gerhard Müller über die *13. Symphonie* ("Babij Yar"), Arbeiten von Sigrid Neef über den Schostakowitsch-Schüler Veniamin Fleishman und dessen Oper *Rothschilds Geige*, von Günter Wolter über "Schostakowitsch und Mahler" sowie von Aufsätzen zahlreicher weiterer Autoren bringt der Band auch wieder Texte von Schostakowitsch selbst in deutscher Erstveröffentlichung.

VERLAG ERNST KUHN - POSTFACH 080147 - D-10001 BERLIN
Internet: www.vek.de

Bücher und CD-ROM zur Russischen Musik im Verlag Ernst Kuhn

(Stand: Mai 2001)

Die meisten Titel des Verlages sind zu jeweils gleichem Preis als Buch oder als CD-ROM lieferbar.

Titel	ISBN (Print-Ausgabe)	ISBN (CD-ROM)	Preis (DM)
Einzelveröffentlichungen außerhalb von Schriftenreihen			
Peter Tschaikowsky, *Die Tagebücher*, 386 S., geb, Fadenheftung	3-928864-00-9	3-928864-30-0	49,80
Marc Mühlbach, *Russische Musikgeschichte im Überblick. Ein Handbuch*, 617 S., kart.	3-928864-17-3	3-928864-29-7	49,80
Marc Mühlbach, *Russische Kompositionen, Ein Verzeichnis auf CD-ROM*	-----	3-928864-28-9	49,80
Schriftenreihe "musik konkret"			
Bd. 1: Nikolai Kaschkin, *Meine Erinnerungen an Peter Tschaikowsky*, 213 S., kart.	3-928864-01-7	3-928864-31-8	39,80
Bd. 2 : *Alexander Borodin - Sein Leben, seine Musik, seine Schriften*, 477 S., kart.	3-928864-03-3	3-928864-32-7	78,00
Bd. 3 vergriffen.			
Bd. 4: W. Stassow: *"Meine Freunde Borodin und Mussorgsky" - Die Biographien*, 320 S., Br.	3-928864-06-8	3-928864-34-3	39,80
Bd. 5: Hermann Laroche: *"Peter Tschaikowsky" - Aufsätze und Erinnerungen*, 320 S., kart.	3-928864-07-6	3-928864-35-1	49,80
Bd. 6. M. Ippolitow-Iwanow: *"Meine Erinnerungen an 50 Jahre russischer Musik"*, 288 S., kart.	3-928864-08-4	3-928864-36-X	49,80
Bd. 7: *" Tschaikowsky aus der Nähe" - Kritische Würdigungen und Erinnerungen von Zeitgenossen*, XVI + 301 S., kart.	3-928864-09-2	3-928864-37-8	49,80
Bd. 8: *Modest Mussorgsky - Zugänge zu Leben und Werk* 624 S., kart.	3-928864-11-4	3-928864-38-6	88,00
Bd. 9: Boris Assafjew: *Die Musik in Rußland (von 1800 bis 1917)*, 583 S., kart.	3-928864-12-2	3-928864-58-0	98,00
Bd. 10: Peter Tschaikowsky: *Musikalische Essays und Erinnerungen*, LXII + 432 S., kart.	3-928864-13-0	3-928864-69-6	98,00
Bd. 11: *Anton Arensky - Komponist im Schatten Tschaikowskys*, ca. 300 S. kart.	3-928864-14-9 (in Vorb.)	3-928864-71-8 (in Vorb.)	ca. 69,80
Bd. 12: *Nikolai Rimsky-Korsakow - Zugänge zu Leben und Werk*, XXIX + 437 S.	3-928864-15-7	3-928864-63-7	98,00
Bd. 13: *Rachmaninow aus der Nähe. Erinnerungen und kritische Würdigungen von Zeitgenossen*, ca. 304 S. S.	3-928864-20-3 (in Vorb.)	3-928864-72-6 (in Vorb.)	ca. 49,80
Bd. 14: Leonid Sabanejew. *Erinnerungen an Skrjabin*, ca. 420 S., kart..	3-928864-21-1 (in Vorb.)	------	ca. 78,00
Bd. 15: Anatoli Ljadow - Zugänge zu Leben und Werk, ca. 304 S., kart..	3-928864-64-5 (in Vorb.)	------	ca. 88,00
studia slavica musicologica			
Bd. 1: Sergej Taneev [Tanejew], *Die Lehre vom Kanon*, XIX + 198 S., kart.	3-928864-16-5	------	59,00
Bd. 2 : Ulrich Morgenstern: *Volksmusikinstrumente und instrumentale Volksmusik in Rußland*, 256 S., kart.	3-928864-19-X	------	69,00

Titel	ISBN (Print-Ausgabe)	ISBN (CD-ROM)	Preis (DM)
***studia slavica musicologica* (Fortsetzung)**			
Bd. 3: *Sergej Taneev [Tanejew] - Musikgelehrter und Komponist*, XVIII + 389 S., kart.	3-928864-22-X	3-928864-39-4	98,00
Bd. 4: Sergej Tanecv [Tanejew]: *Kleinere musiktheoretische Schriften und Fragmente*, XVI + 209 S.	3-928864-23-8	------	88,00
Bd. 5: Christoph Flamm: *Der russische Komponist Nikolai Metner [Medtner]*, XIV + 690 S., kart.	3-928864-24-6	------	98,00
Bd. 6. A. Gaub / M. Unseld: *"Ein Fürst, zwei Prinzessinnen und vier Spieler." Anmerkungen zum Werk Aleksandr Borodins*. 176 S., kart.	3-928864-27-0	------	59,00
Bd. 7: Jörg Michael Abel: *Die Entstehung der sinfonischen Musik in Rußland*, XVI + 301 S., kart.	3-928864-41-6	------	98.00
Bd. 8: Iwan Sollertinski: *Gustav Mahler - Der Schrei ins Leere*, 172 S., kart.	3-928864-42-4	3-928864-43-2	49,80
Bd. 9: Michael John: *Auf dem Weg zu einer neuen Geistigkeit?* Requiemvertonungen in der Sowjetunion (1963-1988). 180 S., kart.	3-928864-48-3	------	59,80
Bd. 10: vergriffen			
Bd. 11: Inge Kreuz: Die *Antiphonen der Passion aus Neumenhandschriften der Altgläubigen und einem russischen Frühdruck*, 528 S. kart.	3-928864-51-3	____	138,00
Bd. 12: Albrecht Gaub: *Die kollektive Ballettoper "Mlada". Ein Werk von Kjui, Musorgskij, Rimskij-Korsakov, Borodin und Minkus*, 621 S., kart.	3-928864-53-X	____	148,00
Bd. 13: *Schostakowitsch in Deutschland* (= Schostakowitsch-Studien, **Bd. 1**), 262 S., kart.	3-928864-55-6	3-928864-56-4	88,00
Bd. 14: Antonin V. Preobraženskij: *Die Kirchenmusik in Rußland*, 206 S., kart..	3-928864-59-9	3-928864-60-2	88,00
Bd. 15: *Jüdische Musik in Sowjetrußland.* Die "Jüdische Nationale Schule" der zwanziger Jahre, ca. 304 S., kart..	3-928864-65-3 (in Vorb. für 2001)	3-928864-73-4	ca. 98,00
Bd. 16: Nikolai Rimsky-Korsakow: *Kleinere musiktheoretische Schriften und Fragmente*, ca. 280 S.. kart.	3-928864-67-X (in Vorb. für 2001)	3-928864-74-2	ca. 88,00
Bd. 17: *Dmitri Schostakowitsch - Komponist und Zeitzeuge* (= Schostakowitsch-Studien, **Bd. 2**), 288 S., kart.	3-928864-70-X (lieferbar)	_____	88,00 DM
Bd. 18: *Dmitri Schostakowitsch und das jüdische musikalische Erbe* (= Schostakowitsch-Studien, **Bd. 3**), 274 S.	3-928864-75-0 (in Vorb. für 2001)	_____	ca. 88,00 DM
Bd. 19: O. Gladkowa, *Galina Ustwolskaja - Musik als magische Kraft*, XIV + 157 S., kart.	3-928864-77-7 (lieferbar)	_____	59,80 DM
Bd. 21: V. Zenowa, *Zahlenmystik in der Musik von Sofia Gubaidulina* ca. 280 S., kart.	3-928864-79-3 (Oktober 2001)	_____	ca. 78,00 DM
Opyt [russ.: "Erfahrungen"]			
Bd. 1: Daniel Shitomirski: *"Blindheit als Schutz vor der Wahrheit". Aufzeichnungen eines Beteiligten zu Musik und Musikleben in der ehemaligen Sowjetunion*, 356 S., kart.	3-928864-18-1	3-928864-40-8	59,80
Bd. 2 : *"Ideologisch entartete Elemente"* - Dokumente zur Ausbürgerung von Galina Wischnewskaja und Mstislaw Rostropowitsch aus der ehem. UdSSR, 256 S., kart.	3-928864-25-4	------	39,80
Bd. 3: *"Volksfeind Dmitri Schostakowitsch"*. Eine Dokumentation der öffentlichen Angriffe gegen den Komponisten in der ehemaligen Sowjetunion. 287 S., kart.	3-928864-26-2	3-928864-49-1	69,80



Verlag Ernst Kuhn im Internet

Ab sofort unter der neuen Adresse:

www.vek.de

Neben aktuellen Informationen über unser Verlagsprogramm finden Sie hier künftig:

- ein Online-Musikantiquariat (Bücher, Noten, Partituren)
- die Rahmenkonditionen für die Publikation von Dissertationen, Magisterarbeiten und anderen Hochschulschriften in unseren Verlag **(Buchpublikationen)**
- die Rahmenkonditionen für die *elektronische* Verlagspublikation (mit ISBN-Nr., CIP-Einheitsaufnahme der Deutschen Bibliothek und Erfassung im Verzeichnis der lieferbaren Bücher [VLB]) von Dissertationen, Magisterarbeiten und anderen Hochschulschriften **(als CD-ROM)**
- die aktuellen Konditionen unseres Verlages für Einträge und Eintragserweiterungen im *Autorenhandbuch Musik*
- Werbung der Musikwirtschaft
- Kostenlose Kleinanzeigen (z. B. Stellengesuche und -angebote, Literaturrecherchen, An- und Verkauf von antiquarischen Musikbüchern, Noten und Instrumenten, usw.) und Anzeigen, die Sie gegen eine geringe Gebühr selbst schalten können.
- Links musikalischer Thematik (u.a. zu weiteren Musikantiquariaten und Archiven in Europa und in Amerika)
- einen Übersetzungsdienst (translation agency) und eine Dolmetschervermittlung (service of interpreting)

Und ab März 2001 unter der Adresse www.vek.de/ahb.htm das vollständige *Autorenhandbuch Musik 2001/2002*

21 KJSS3742

000837573000010



Die im letzten Lebensjahrzehnt Schostakowitschs entstandenen, mehr und mehr nach innen gewandten Werke zeichnen sich durch eine außergewöhnliche Sparsamkeit der Tonsprache aus. Der Verfasser der vorliegenden Arbeit unternimmt von verschiedenen Reflexionsebenen aus eine Annäherung an die Kombination aus zeitlosem Anspruch und absichtsvoller Unzeitgemäßheit, die das ganze Spätwerk des Komponisten gleichermaßen metaphorisch-assoziativ wie konkret durchzieht. Am Beispiel einiger herausragender Kompositionen werden die folgenden Aspekte einer musikanalytischen Durchführung unterzogen:

- Unzeitgemäßheit im Sinne eines bewußten „Außerhalb-der-Zeit-Stehens" in musikhistorisch-ästhetischer und historisch-gesellschaftlicher Hinsicht;
- Musikalisch metaphorische Zeitlosigkeit durch kompositorische „Zeitverschmelzung";
- Musikalisch konkrete „Zeit-Losigkeit";
- Zeitlosigkeit als philosophischer Anspruch.

Die letzten beiden Sinfonien, die *Sonate für Bratsche und Klavier,* das *15. Streichquartett* und die *Suite nach Worten von Michelangelo* werden dabei als Gipfel- und Extrempunkte eines als Einheit erkennbaren Spätwerksganzen verstanden, welches seinerseits dem Gesamtschaffen Schostakowitschs jene Abrundung und innere Stimmigkeit verleiht, die das Attribut des Klassischen rechtfertigt.

Sebastian Klemm (geb. 1970) studierte Musikwissenschaft, Slavistik und Anglistik an den Universitäten Leipzig und Freiburg i. Br. Darüber hinaus absolvierte er ein Klavierstudium an den Musikhochschulen Leipzig und Freiburg. Er ist Mitglied der Internationalen Robert-Schumann-Gesellschaft, der Leipziger Chopin-Gesellschaft und der Deutschen Schostakowitsch-Gesellschaft. Die vorliegende Arbeit ist eine für den Druck überarbeitete Fassung seiner Dissertation.

ISBN 3-928864-78-5