

Kunst und Künstler in Šostakovičs späten Gedichtvertonungen

von

KADJA GRÖNKE

Problemstellung

Ab 1960 ist im Schaffen des sowjetrussischen Komponisten Dmitrij Šostakovič¹ (1906-1975) eine verstärkte Hinwendung zur lyrischen Vokalmusik festzustellen. In den letzten fünfzehn Jahren seines Lebens entsteht mehr als die Hälfte seiner Gedichtvertonungen. Außerdem orchestriert der Komponist eine frühe Romanzensammlung; zwei späte Zyklen werden unmittelbar nach ihrer Fertigstellung instrumentiert. Damit tendiert das Lied zum Sinfonischen, und die – als Gruppen von Orchestergesängen gestalteten – Sinfonien Nr. 13 und Nr. 14 erweitern und verstärken diesen vokalsinfonischen Schwerpunkt. Zugleich wandelt sich die nur nach Namen oder Nationalität des Dichters frei zusammengestellte Liedersammlung zum großen, eindeutig zyklisch konzipierten Vokalwerk. Nicht allein die genannten Sinfonien, sondern auch die *Sieben Romanzen auf Worte von Aleksandr Blok*, die *Sechs Gedichte der Marina Cvetaeva* und die *Suite nach Versen von Michelangelo Buonarroti* besitzen in Textauswahl und Vertonung eine ausgeprägte innere Dramaturgie, die keine internen Umstellungen oder Auslassungen mehr erlaubt.

Šostakovičs Gedichtvertonungen: Chronologische Übersicht²

1922	<i>Zwei Fabeln nach Krylov</i> (Mezzosopran / Kammerorchester)	op. 4
1922	<i>Zwei Fabeln nach Krylov</i> (Mezzosopran / Klavier)	op. 4a

¹ Die Schreibweise der russischen Namen und Zitate erfolgt nach den Regeln der internationalen wissenschaftlichen Transliteration. Werktitel werden zugunsten des Leseflusses in der gängigen deutschen Übersetzung verwendet. Übersetzungen fremdsprachlicher Zitate und Gedichte stammen, sofern nicht anders angegeben, von der Verfasserin und sind um größtmögliche Nähe zum Wortlaut des Originals bemüht.

² Nicht aufgelistet wurden das bislang nicht datierte Einzellied *Küsse gab es* (*Byli po celui*) o. op. nach Dolmatovskij und Šostakovičs Volksliedbearbeitungen, zu denen als einziges mit Opuszahl versehenes Werk auch die *Spanischen Lieder* op. 100 zählen.

1928-32	<i>Sechs Romanzen auf Texte japanischer Dichter</i> (Tenor / Orchester)	op. 21
1936	<i>Vier Romanzen nach Puškin</i> (Baß / Klavier) ³	op. 46
1942	<i>Sechs Romanzen nach Versen englischer Dichter</i> (Baß / Klavier) (siehe op. 140!)	op. 62
1943	<i>Sechs Romanzen nach Versen englischer Dichter</i> (Baß / großes Orchester)	op. 62a
1948	<i>Aus jüdischer Volkspoesie</i> (Sopran, Alt, Tenor / Klavier)	op. 79
1948	<i>Aus jüdischer Volkspoesie</i> (Sopran, Alt, Tenor / Orchester) ⁴	op. 79a
1950	<i>Zwei Romanzen nach Lermontov</i> ([Männer-]Stimme / Klavier)	op. 84
1951	<i>Vier Lieder nach Dolmatovskij</i> (Stimme / Klavier)	op. 86
1952	<i>Vier Monologe auf Verse Puškins</i> (Baß / Klavier)	op. 91
1954	<i>Fünf Romanzen nach Dolmatovskij</i> (Baß / Klavier)	op. 98
1960	<i>Satiren. Bilder der Vergangenheit.</i> Fünf Romanzen nach Texten von Saša Černyj (Stimme / Klavier)	op. 109
1962	Orchestrierung von Modest Musorgskij: <i>Lieder und Tänze des Todes</i> (Sopran / Orchester)	o. op.
1962	<i>Sinfonie Nr. 13</i> auf Worte von Evgenij Evtušenko (Baß / Männerchor / Orchester)	op. 113
1965	<i>Fünf Romanzen aus der Zeitschrift Krokodil</i> ([Baß-]Stimme / Klavier)	op. 121
1966	<i>Vorwort zur Gesamtausgabe meiner Werke und kurze Reflexion aus Anlaß dieses Vorworts</i> (Text: Šostakovič nach Aleksandr Puškin) ([Baß-]Stimme / Klavier)	op. 123
1967	<i>Sieben Romanzen auf Worte von Aleksandr Blok</i> (Sopran / Klaviertrio)	op. 127
1967	<i>Frühling, Frühling.</i> Romanze nach Aleksandr Puškin ([Baß-]Stimme / Klavier)	op. 128
1969	<i>Sinfonie Nr. 14</i> auf Worte von Lorca, Apollinaire, Kjuhel'beker und Rilke (Sopran, Baß / Kammerorchester)	op. 135
1971	<i>Sechs Romanzen nach Versen englischer Dichter</i> (Baß / Kammerorchester) (siehe op. 62!)	op. 140
1973	<i>Sechs Gedichte der Marina Cvetaeva</i> (Alt / Klavier)	op. 143
1973	<i>Sechs Gedichte der Marina Cvetaeva</i> (Alt / Kammerorchester)	op. 143a
1974	<i>Suite nach Versen von Michelangelo Buonarroti</i> (Baß / Klavier)	op. 145
1974	<i>Suite nach Versen von Michelangelo Buonarroti</i> (Baß / Orchester)	op. 145a
1974	<i>Vier Gedichte des Hauptmanns Lebjadkin</i> nach Fëdor Dostoevskij (Baß / Klavier)	op. 146

Das verstärkte Interesse an Vokalmusik geht einher mit einer bemerkenswert zugespitzten Auswahl der vertonten Texte. Šostakovič ist in der Stalinzeit zweimal (1936 und 1948) streng gemaßregelt worden – und zwar wegen künstlerischer Abweichung von den kulturpolitischen Vorgaben der Partei. Nach Stalins Tod riskiert er in seinen Vokalwerken eine erneute

³ Drei dieser Romanzen liegen auch in einer unvollständigen, bislang nicht datierten Orchesterfassung vor.

⁴ Die sowjetische Werkausgabe gibt als autographe Datierung 1948 an; Gojowy datiert die Orchesterfassung abweichend auf 1962 (in: Detlef Gojowy, *Dimitri Šostakovič*, Reinbek 1986, S. 150).

Konfrontation mit den Leitgedanken des sozialistischen Realismus. Bei der 13. Sinfonie führt das bis zum Eklat; die Uraufführung wird erst möglich, nachdem der Komponist auf den Abdruck der Texte Evtušenkos verzichtet hat. Aber bereits die 1948 entstandenen Gesänge *Aus jüdischer Volkspoesie* bedeuten einen Affront, da sie nach außen hin zwar dem kulturpolitisch geforderten Grundsatz der Volkstümlichkeit entsprechen, sich dabei aber einer ethnischen Minderheit zuwenden, die in der Sowjetunion unterdrückt und verfolgt ist. Politisch ebensowenig opportun sind die Beschäftigung mit offen kritischen oder satirischen Texten (op. 109, op. 113, op. 121, op. 123, op. 146) sowie die Vertonung entweder politisch unliebsamer Dichter (Evtušenko, Cvetaeva, Černyj, Blok, in gewissem Sinne auch Dostoevskij⁵) oder nichtrussischer Autoren (Apollinaire, Lorca, Rilke, Michelangelo). Eine derartige kulturelle Grenzüberschreitung muß in den Zeiten des Kalten Kriegs suspekt erscheinen – zumal die gewählten Gedichte inhaltlich um die Themen Tod und Gewalt kreisen und folglich den kulturpolitisch geforderten Aspekt des Positiven gänzlich außer acht lassen. In denselben, als pessimistisch verurteilten Zusammenhang fallen Šostakovičs Neuinstrumentierung der *Lieder und Tänze des Todes* von Modest Musorgskij (diese Arbeit bedeutet den Anstoß für seine eigene 14. Sinfonie⁶) und die Orchestrierung der neunundzwanzig Jahre zuvor komponierten *Romanzen auf Verse englischer Dichter*.

Šostakovičs Auswahl der vertonten Texte macht die späten Vokalzyklen zum Ort der satirischen Entlarvung, der Klage und Anklage und des künstlerischen Protests, den anders auszudrücken dem Komponisten nicht möglich ist. Gleichzeitig aber sind diese Werke immer auch Medium der Reflexion und der Selbstbesinnung. Demzufolge ergibt sich ein weiterer, nicht weniger gewichtiger Themenschwerpunkt, der sich mit der Stellung der Kunst und der Funktion des Künstlers in der Gesellschaft auseinandersetzt. In den Kontext von Gewalt und Tod gerückt, offenbart dieser Aspekt das Ringen um einen übergeordneten ethischen Standpunkt, der sich gegen Moral und Unmoral dieser Welt behaupten kann. Letztlich fragen Šostakovičs späte Vokalzyklen beharrlich nach Pflicht und Mission des Künstlers in einer korrumpierten, kunstfeindlichen Welt.

⁵ Sein Roman *Die Dämonen*, aus dem die von Šostakovič vertonten Texte stammen, ist von der sowjetischen Zensur niemals vollständig zur Publikation zugelassen worden.

⁶ Vgl. Zeugenaussage. *Die Memoiren des Dmitri Šostakowitsch, aufgezeichnet von Solomon Volkoff*, München 1989, S. 202, und Šostakovič, *Predislovie k prem'ere*, in: Pravda, 25. April 1969.

Sehnsucht nach einer geistigen Gegenwelt
- Die 14. Sinfonie (1969) -

Die Frage nach der Stellung der Kunst und der Funktion des Künstlers findet in der 14. Sinfonie eine betont idealistische Lösung. Das Werk besteht aus elf Orchestergesängen, die zu fünf satzartigen Abteilungen zusammengefaßt sind, innerhalb derer die Lieder ohne Zäsur aufeinanderfolgen. Ganz wie in der späteren Michelangelo-Suite basieren der erste und der zehnte Gesang auf identischem Themenmaterial. Damit bilden sie eine musikalische Klammer um das Werk, so daß das letzte, elfte Lied formal als Anhängsel wirkt, auch wenn es inhaltlich fest mit dem Zyklus verknüpft ist⁷.

Zwei Texte behandeln das Thema des Künstlers⁸, und zwar die Nummern neun und zehn. Auffälligerweise gehören sie unterschiedlichen Werkabschnitten an, so daß der inhaltliche Zusammenhang durch die formale Zäsur wieder in Frage gestellt wird. Dementsprechend bieten sie zwei extrem unterschiedliche Betrachtungsweisen ihres Gegenstands an.

Šostakovič, Sinfonie Nr. 14: Übersicht

Nr.	Dichter	Titel	Solostimme	Orchesterbesetzung	Tempo
1	Lorca	De profundis	Baß	nur Streicher (ohne Vc.)	Adagio
2	Lorca	Malagueña	Sopran	Str.+ Kastagnetten	Allegretto - attacca -
3	Apollinaire nach Brentano	Loreley	S/B dialogisch	Str.+ Holzblock, Peitsche, Glockenspiel, Vibraphon, Xylophon, Celesta	Allegro molto // Adagio - attacca -

⁷ Das einzige formale Kriterium, warum Šostakovič sein Opus 135 als Sinfonie, sein Opus 145 hingegen trotz analogen Großaufbaus als Suite bezeichnet, besteht in den Attacca-Übergängen, die in der Sinfonie mehrere Lieder zu größeren, satzartigen Blöcken zusammenfassen, in der Suite jedoch (von einer Ausnahme abgesehen) fehlen.

⁸ Auch wenn dieses Thema zumeist am Beispiel des Dichters abgehandelt wird, bezeugt die *Suite nach Versen von Michelangelo Buonarroti*, daß es Šostakovič nicht um den Dichter, Bildhauer oder Maler als Vertreter einer konkreten Kunstgattung geht, sondern um den Künstler schlechthin, mit dem sich zu identifizieren auch dem Komponisten möglich war.

294

Kadja Grönke

4	Apollinaire 1880-1918	Der Selbstmörder (Le [!] suicidé)	S [!] ⁹	Str.+ Glockenspiel, Xylophon, Celesta	Adagio
5	Apollinaire	Auf Wacht I (Les attentives I)	S	Str.+ Holzblock, Peitsche 3 Tomtoms, Xylophon	Allegretto
6	Apollinaire	Auf Wacht II (Les attentives II)	B/S nacheinander	Str.+ Xylophon	- attacca - Adagio
7	Apollinaire	Im Kerker der Santé (À la Santé)	B	Str.+ Holzblock	- attacca - Adagio
8	Apollinaire	Antwort der Saporoger Kosaken an den Sultan von Konstan- tinopel (Réponse des Cosaques Zaporogues au Sultan de Constantinople)	B	nur Str.	Allegretto
9	Kjuhel'beker 1797-1846	An Del'vig (O Del'vig, Del'vig)	B	nur Str.	- attacca - Andante
10	Rilke 1875-1926	Der Tod des Dichters	S	Str.+ Vibraphon	Largo - attacca -
11	Rilke	Schluß-Stück	S+B simultan	Str.+ Holzblock, Tenor- Tomtom, Kastagnetten	Moderato

⁹ Der russische Titel, *Samoubijca*, ist grammatisch zwar Femininum, kann aber sowohl Selbstmörder als auch Selbstmörderin bedeuten. Einzig der französische Originaltitel gibt einen Hinweis auf das männliche Geschlecht des lyrischen Ichs. Daß Šostakovič dies ignoriert, ist ungewöhnlich. In allen anderen hier behandelten Fällen läßt er Text, in denen der Sprecher ein Mann ist, von einem Mann singen; nur die *Sechs Gedichte der Marina Cvetaeva* sind auch dort einer Frauenstimme anvertraut, wo der Sprecher nicht eindeutig weiblich ist.

In seinen Kommentaren zur 14. Sinfonie weist Šostakovič besonders auf das Gedicht *An Del'vig* von Vil'gel'm Kjuhel'beker (Wilhelm Küchelbecker, 1797-1846) hin¹⁰. Diese Hervorhebung scheint dem Wunsch zu entstammen, durch die Auswahl eines revolutionären Dichters die ansonsten wenig ideologiekonforme Textwahl der Sinfonie zu verschleiern. In Wahrheit aber liegt in diesen Versen das ästhetische Credo des gesamten Werks.

Es handelt sich um die einzige original russischsprachige Vorlage, und als solche ist sie auf ganz besondere Art vertont. Denn Šostakovič unterlegt den Worten ein Klangfundament, das auf alle Blas- und Schlaginstrumente verzichtet – wie sonst nur noch in den Nummern eins und acht. Aber anders als die linear-einstimmig angelegte Streicherbegleitung des ersten Gesangs und das homorhythmisch bewegte, klangstark aufgefächerte Streicherfundament des achten Stücks handelt es sich bei der Begleitung der Kjuhel'beker-Verse um einen klaren, polyphon durchgezeichneten, konstant drei- bis vierstimmigen Streichersatz¹¹, der die nachhaltige Assoziation an ein Streichquartett weckt. Auch wenn es sich nicht um die üblichen Quartett-Instrumente handelt, sondern um Bratschen, Celli und Kontrabässe, ist dieser Bezug signifikant¹². Denn der Rekurs auf eine Gattung, deren emphatisches Selbstverständnis sich aus der Autonomie des rein Musikalischen herleitet, steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Aussage des vertonten Gedichts. Kjuhel'beker bekennt sich in seinen Versen ausdrücklich zur geistigen Überlegenheit des Künstlers und zur Freiheit der Kunst, und dieser Aspekt des Texts wird durch die Bindung an das Streichquartett, das traditionsgemäß als Domäne der reinen Kunst verstanden wird, nachdrücklich unterstützt¹³. Die von Šostakovič gebilligte deutsche Übersetzung des Gedichts lautet¹⁴:

¹⁰ Šostakovič, *Predislovie k prem'ere*, in: Pravda, 25. April 1969.

¹¹ Partiiell wird diese Drei- und Vierstimmigkeit durch Oktavierungen ergänzt.

¹² In Šostakovičs Schaffen kommt dem Streichquartett kompositorisch eine besondere Bedeutung zu. Darüber hinaus nimmt die Beschäftigung mit dieser Gattung in den letzten fünfzehn Jahren seines Lebens auffällig zu – zeitgleich mit dem verstärkten Interesse für die Vertonung von Gedichten. Zwischen 1960 und 1975 entstehen neun seiner fünfzehn Streichquartette; ein sechzehntes war bereits geplant. (Vgl. Kadja Grönke, *Studien zu den Streichquartetten 1 bis 8 von Dmitrij Šostakovič*, Dissertation Kiel 1993.)

¹³ Die Kjuhel'beker-Vertonung fällt außerdem dadurch auf, daß Šostakovič hier keine zwölfstimmigen Reihengebilde verwendet, wie sie sonst fast allen Liedern der Sinfonie zugrunde liegen. Damit komponiert er vergleichsweise konventionell und unterstreicht den bewußten Traditionsbezug, der sich in dem Rekurs auf die Gattung Streichquartett ausprägt.

¹⁴ Diese Übersetzung von Jörg Morgener (d. i. Jürgen Köchel) findet sich in der von Šostakovič durchgesehenen deutschsprachigen Partitur, die im Hamburger Sikorski-

Wilhelm Küchelbecker: *An Del'vig*

O, Freund, mein Freund! Was ist der Lohn
für meine Taten, für mein Dichten?
Wo bleibt der Trost für die Begabung,
zwischen Verbrecherpack und Wichten?

Doch wenn die Geißel des Gerechten
die Schurken weist in ihre Schranken,
erleichen sie, und die Gewalt
der Tyrannei beginnt zu wanken.

O Freund, mein Freund! Was zählt Verfolgung?
Unsterblichkeit ist doch der Lohn
erhabener und kühner Taten,
der Preis für des Gesangs süßen Ton.

Denn unvergänglich ist der Geist,
das freie, freudig-stolze Wesen,
das Bündnis, das die Menschen eint,
die von den Musen auserlesen.

Das emphatische Bekenntnis zum hohen Rang der Kunst impliziert einen strengen Anspruch an den schaffenden Künstler, ganz gleich ob Dichter, bildender Künstler oder Musiker. Denn indem die Sphäre der Kunst zum Gegenpol von Tyrannei und Gewaltherrschaft erhoben wird, erhält der Künstler die Funktion einer moralischen Instanz. In der Gegenwart verkannt und verfolgt, engagiert er sich für eine bessere Zukunft. Er wird zum Auserwählten, der sich gegen jegliches Unrecht und für die Vision einer gerechten, menschenwürdigen Welt einzusetzen hat. Auf diese Weise wird aus dem – nur scheinbar abstrakten – Bekenntnis zur inneren Freiheit des schöpferisch tätigen Menschen ein politisches Gedicht – zumal es von dem politisch-revolutionären Dichter Kjuhel'beker (einem Teilnehmer des Dekabristen-Aufstands von 1825) geschrieben und seinem Freund, dem mit den Dekabristen sympathisierenden Poeten Baron Anton Del'vig (1798-1831), gewidmet wurde und damit den Rang einer künstlerischen Selbstbehauptung gegen die politische Tyrannei und geistige Zensur der Zarenherrschaft bekommt.

Šostakovič, der wie Del'vig und Kjuhel'beker trotz staatlicher Zensur und politischer Willkür seine Werke schrieb, verstärkt diese politische Aussage des Gedichts noch, indem er es unmittelbar auf die *Antwort der*

Verlag erschienen ist. – Bei den von Šostakovič vertonten Strophen handelt es sich um einen Ausschnitt aus einem größeren Poem Kjuhel'bekers, das 1820 unter dem Titel *Die Dichter* entstand. Der Titel *An Del'vig* wurde vom Übersetzer hinzugefügt; bei Šostakovič ist das Lied mit den Anfangsworten des Textes, „O Del'vig, Del'vig“, überschrieben.

Saporoger Kosaken an den Sultan von Konstantinopel folgen läßt und beide Gesänge durch Attacca-Vorschrift als zusammengehöriges Kontrastpaar ausweist. Bei Guillaume Apollinaires *Antwort der Saporoger Kosaken* handelt es sich um die wütende Beschimpfung eines Gewaltherrschers, und Šostakovič kommentiert in seinen Memoiren: Hier „protestiere ich nicht gegen den Tod, sondern gegen die Henker, die an Menschen die Todesstrafe vollziehen. Darum vertonte ich in der Vierzehnten Apollinaires Gedicht ‚Die Antwort der Saporoger an den türkischen Sultan‘. [...] Besäße ich Apollinaires Talent, hätte ich mich mit solchen Versen an Stalin gewandt. Ich tat es mit meiner Musik. Stalin gibt es nicht mehr. Aber Tyrannen gibt es noch übergenug.“¹⁵

Da Šostakovič Apollinaires Text unmittelbar mit seinem eigenen Leben in Beziehung setzt, liegt es nahe, auch in den Kjuhel'beker-Versen einen autobiographischen Aspekt zu sehen. Die Deutung des Künstlers als moralischen Gewissens seiner Epoche und (göttlichen) Werkzeugs der „Geißel des Gerechten“ wird zum Wunschbild des Komponisten selbst. Durch die unmittelbare Verbindung beider Gedichte macht Šostakovič sich zum Ankläger, der von einer höheren Warte aus jegliche irdische Gewaltherrschaft verurteilt. Diese Überhöhung wird im nachfolgenden Gesang jedoch nicht aufrechterhalten. Die Rilke-Vertonung *Der Tod des Dichters* spricht nicht von Unsterblichkeit, sondern im Gegenteil von der Endlichkeit auch des künstlerischen Weltbewußtseins. Mit dem Tod endet nicht nur die physische Existenz, sondern auch die geistige Überlegenheit und der Wille, Zusammenhänge zu erkennen und zu benennen. Statt dessen enthüllt sich die elementare Verbindung des Künstlers mit der unbeseelten Natur, aus der er hervorgeht, um wieder in sie zurückzukehren und so ein gänzlich andersgeartetes Verständnis von Ewigkeit zu erlangen. Diese unbewußte Identität wird von den Zeitgenossen allerdings nicht erkannt, da sie hinter der historisch-konkreten Existenz des Individuums wie hinter einer „Maske“ verborgen ist, die erst im Tod durchlässig wird.

Rainer Maria Rilke: *Der Tod des Dichters*

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.

¹⁵ Zeugenaussage (1989), S. 202.

Die, so ihn leben sahen, wußten nicht,
wie sehr er Eines war mit allem diesen;
denn Dieses: diese Tiefen, diese Wiesen
und diese Wasser w a r e n 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 ver stirbt,
ist zart und offen wie die Innenseite
von einer Frucht, die an der Luft verdirbt.

Die Notwendigkeit, sich hinter vielerlei Masken zu verbergen, um allen äußeren Widerständen zum Trotz dennoch existieren und komponieren zu können, ist für Šostakovičs Leben oft bezeugt. Die kulturpolitisch opportunen Werke, die bis 1970 immer wieder entstehen, bedeuten eine dieser Masken, mit deren Hilfe Šostakovič seine anderen Werke schützt und oft erst ermöglicht. Wenn *Der Tod des Dichters* also das Wort „Maske“¹⁶ benutzt, so bedeutet das mehr als nur eine dichterische Alternative für „Gesicht“. Gemeint ist in der Tat jene uneigentliche Außenseite, die den Kern des Menschen verhüllt und unkenntlich macht. Damit wird die emphatische Überhöhung des Künstlers aus dem voranstehenden Gesang zurückgenommen. Von einer über den Tod hinausgehenden Wirkung seiner Werke ist bei Rilke nicht die Rede, und sogar die Lebenswirklichkeit des Künstlers wird in ihrer Aufrichtigkeit angezweifelt, da sie zwangsläufig nicht seiner wahren Natur entspricht. Der eigentliche Künstler ist hier der tote Künstler, der nicht mehr schafft und nicht mehr schaffen will. Damit aber wird der Sinn seines Schaffens grundsätzlich in Frage gestellt.

Musikalisch schlägt Šostakovič in dieser Rilke-Vertonung den Bogen zurück zum Anfang seiner Sinfonie. Das zwölftönige Melodiegebilde, mit dem das Werk in Lorcas *De profundis* anhebt, verschränkt sich im *Tod des Dichters* mit einer fast gesprochenen, nur gelegentlich karg ausharmonisierten Gesangsstimme. Neu sind jedoch die zwischen den Strophen eingeschobenen Akkordfolgen mit ihren vermollten Quintprogressionen, die in ihrem befremdlich reinen Streicherwohlklang Relikte des Kjuhel'beker-Gesangs aufrechterhalten. Die Sehnsucht nach jenem idealen Sinn von Kunst bleibt also bestehen, auch wenn die schonungslose Hoffnungslosigkeit von Rilkes Versen dem todkranken¹⁷ Komponisten ein weit realistischeres Bild gemalt haben mag.

¹⁶ In der russischen Fassung ebenfalls „maska“.

¹⁷ Seit 1959 wußte Šostakovič um seine unheilbare Krankheit, eine chronische Entzündung des Rückenmarks, zu der später ein Krebsgeschwür in der Lunge hinzukam.

Anders als Kjuhel'bekers Gedicht enthalten Rilkes Strophen keinen gesellschaftlichen oder politischen Anspruch. Dieser dringt erst durch die Vertonung hinein. Denn der Bezug auf das Anfangslied der Sinfonie bedeutet zugleich ein Erinnern an die ersten Zeilen: an Worte Federico Garcia Lorcas, jenes Dichters, der wegen des gesellschaftskritischen Engagements seiner Kunst erschossen wurde. Seine Verse *De profundis* sind bedeutungsvoll mit den Anfangsworten des 130. Psalms überschrieben (des bei Beerdigungen gebeteten Bußpsalms) und erinnern an die Greuel des Spanischen Bürgerkriegs, an Tod und Vernichtung¹⁸. Šostakovič gibt ihnen ein musikalisches Motiv bei, das aus dem Dies-irae-Thema abgeleitet ist. Durch die Wiederkehr dieser Melodie im *Tod des Dichters* wird auch die Rilke-Vertonung zur Mahnung gegen das Vergessen. Musikalisch identifiziert der Komponist den – von seinen Zeitgenossen zwangsläufig mißverstandenen – Künstler Rilkes mit Lorcas „hundert Verliebten [...] unter der trockenen Erde“, zu deren Erinnerung Kreuze errichtet sind. Seine Vertonung ist eines dieser Kreuze, und er hat es nicht nur dem Künstler allgemein, sondern wohl auch sich selbst errichtet – in der Hoffnung, daß dieses Epitaph (entgegen Rilkes Aussage) über den Tod hinaus wirken möge.

Zwischen Anspruch und Scheitern
- Sechs Gedichte der Marina Cvetaeva (1973) -

In den *Sechs Gedichten der Marina Cvetaeva* avanciert die Beschäftigung mit dem Stellenwert der Kunst und der Funktion des Künstlers zum zentralen Thema. Der erste Gesang, *Meine Verse*, kreist um Marina Cvetaeva (1892-1942) selbst, um ihr früh erwachtes Selbstbewußtsein als Lyrikerin. Der zweite, *Woher solche Zärtlichkeit?* (scheinbar ein reines Liebesgedicht), ist dem Schriftsteller Osip Mandel'stam (1891-1938) gewidmet, der in Stalins Lagern umkam und mit dem Cvetaeva zeitweilig eine intensive künstlerische wie menschliche Beziehung verband. Nummer drei, *Hamlets Dialog mit dem Gewissen*, greift auf Shakespeare zurück, während das vierte und fünfte Lied ein zusammengehöriges Paar bilden, das sich mit Cvetaevas Abgott Puškin beschäftigt. Das Schlußstück des Zyklus schließlich ist Anna Ahmatova (1889-1966) gewidmet, einer Dichterin, die wie Cve-

¹⁸ Der Text Lorcas lautet auf deutsch: „Die hundert Verliebten / schlafen für immer / unter der trockenen Erde. / Andalusien hat / große rote Wege, / Cordoba grüne Olivenbäume, / wo hundert Kreuze errichtet sind, / die an sie erinnern. / Die hundert Verliebten / schlafen für immer.“

taeva und Šostakovič unter den kulturpolitischen Restriktionen der Sowjetepoche zu leiden hatte und mit der Marina Cvetaeva ein hochemotionales Verhältnis von Bewunderung und Kritik verband.

Weil sich alle sechs Gesänge mehr oder weniger deutlich auf eine konkrete Dichterfigur beziehen, ist es nur konsequent, wenn der Komponist sein Werk nicht als Lieder oder Romanzen bezeichnet, sondern im Titel ausdrücklich von „Gedichten“ spricht und damit den doppelten Wortbezug – Verse einer Dichterin über Dichter – hervorhebt. Gleichzeitig entzieht er sich einer Festlegung der musikalischen Gattung – und tatsächlich lassen sich seine Vertonungen mit den Normen des Kunstlieds nur schwer in Einklang bringen. Einerseits sind Rhythmus und Melodieführung extrem eng an die Sprechintonation der russischen Verse gebunden, so daß eher rezitiert als gesungen wird und der Wortbezug auch musikalisch im Zentrum steht. Andererseits betrachtet Šostakovič die einzelnen Stimmen als abstraktes musikalisches Material, das er nach rein kompositionsinternen Kriterien verknüpft, ohne Konzessionen an den vokalen oder instrumentalen Charakter der Ausführung zu machen¹⁹. Es entsteht kein hierarchisches Gefüge von Singstimme und Begleitung, sondern ein Zusammenstreuen gleichberechtigter Melodielinien. Das ist möglich, weil auch der instrumentale Part überwiegend horizontal angelegt ist, statt akkordische Klangfülle oder figurative Ausmalung anzustreben. Resultat ist eine spröde Polyphonie, deren klangliche Kargheit und konsequent materialorientierte Linienführung hervorstechende Merkmale von Šostakovičs Spätstil darstellen.

Innerhalb der sechs Gesänge sind drei unterschiedliche Behandlungen des Künstler-Themas festzustellen. Die Gedichte zwei und drei enthüllen ihren Bezug erst durch ihren Kontext: die Widmung an Mandel'stam und die Figur des Shakespeareschen Hamlet. Der erste und letzte Gesang stellen jeweils die Huldigung an eine konkrete Künstlerpersönlichkeit dar, und die beiden Puškin-Gedichte setzen sich mit dem Verhältnis zwischen Kunst und Macht auseinander, das bereits in der 14. Sinfonie thematisiert wurde.

I.

Die Frage nach der Rechtmäßigkeit der Macht, oder vielmehr die Ohnmacht des einzelnen gegenüber der allmächtigen Gewalt beherrscht in

¹⁹ So verzichtet der Klavierpart des fünften Lieds vollkommen auf die übliche Aufteilung zwischen rechter und linker Hand und ist linear nur in einem System notiert.

gewissem Sinne auch *Hamlets Dialog mit dem Gewissen* (Nr. 3). Die tragische Unfähigkeit des Shakespeareschen Helden, gegen erkanntes Unrecht anzugehen, macht dieses Gedicht zum negativen Gegenstück der Kjuhel'beker-Verse aus der 14. Sinfonie. Daher vertont Šostakovič den Dialog bezeichnenderweise in derselben eingeschränkten Orchesterbesetzung, jedoch nicht im Goldglanz eines Streichquartettsatzes, sondern vorwiegend als hohles Pochen auf einem ostinaten Repetitionston, der keinerlei innermusikalische Entwicklung zuläßt. Diese Reduktion entspricht dem Aufbau des Gedichts, das auf dem Wege beharrlicher Wiederholung und Verkürzung Hamlets tatenlose Liebe gegen das Bild der toten Ophelia stellt.

Marina Cvetaeva: *Hamlets Dialog mit dem Gewissen*

– Auf dem Grund ist sie, wo Schlamm
und Algen sind ... Sie ging in ihnen
schlafen, – aber Schlaf gibt es auch dort nicht!
– Aber ich habe sie geliebt,
wie vierzigtausend Brüder
nicht lieben können!

– Hamlet!

Auf dem Grund ist sie, wo Schlamm ist:
Schlamm! ... Und das letzte Kränzchen
ist an die Balken am Flußufer angeschwemmt ...
– Aber ich habe sie geliebt,
wie vierzigtausend ...

– Weniger

jedoch als ein Verliebter.

Auf dem Grund ist sie, wo Schlamm ist.
– Aber ich habe sie –

geliebt ...²⁰

Das Schicksal des grüblerischen Helden, der an seiner selbstgewählten Aufgabe scheitert und weder Dänemark vom Usurpator befreien, noch die Blutschuld sühnen kann, wird von Cvetaeva an Hamlets individuellem Versagen gegenüber der ihn liebenden Frau gemessen. Denn indem er über vermeintlich höheren Zielen seine private Verantwortung verfehlt, wird er zum Schuldlos-Schuldigen an Ophelias Tod. Diese Verstrickung aber entzieht ihm die moralische Berechtigung, als Ankläger fremder Untaten aufzutreten.

²⁰ Šostakovič setzt hinter das letzte Wort des Gedichts drei Punkte, Cvetaeva zwei Fragezeichen.

Bereits 1931/32 komponiert Šostakovič für das Moskauer Wahtangov-Theater eine Bühnenmusik zu Shakespeares *Hamlet* (op. 23), so daß die erneute Hinwendung zu diesem Stoff – wenn auch aus der Perspektive Marina Cvetaevas – einen gewissermaßen autobiographischen Rückblick auf das eigene Schaffen bedeutet²¹. Und auch das *Lied der Ophelia*, mit dem Šostakovič seine *Romanzensuite* op. 127 auf Gedichte Aleksandr Bloks beginnen läßt, fügt sich in diesen Assoziationsrahmen ein. Wie der idealistische Dichter Kjuhel'bekers sieht Shakespeares Hamlet sein Ziel in einem gerechteren Staat. Somit wird er zum Sinnbild des politisch engagierten Künstlers, aber auch zum Inbegriff des Scheiterns. Šostakovičs beharrliche kompositorische Auseinandersetzung mit Hamlet gleicht einer künstlerischen Mahnung gegen politische Gewaltherrschaft, deren Erfolg letztlich fraglich bleiben muß. Durch die auffällige Bindung an das Schicksal Ophelias stellt sich zugleich die Frage nach der moralisch-menschlichen Berechtigung einer derartigen Mahnung angesichts der Konzessionen an die herrschende Macht, die Šostakovič zeitlebens eingegangen ist.

Der zweite Gesang des Zyklus (*Woher solche Zärtlichkeit?*) scheint über Cvetaevas Widmung an Osip Mandel'stam hinaus keine weiteren Bezüge zum Thema des Künstlers zu beinhalten²². Šostakovič nutzt den Text aber ebenso wie das Hamlet-Gedicht, um Assoziationen an sein eigenes Schaffen einzubringen, denn *Woher solche Zärtlichkeit?* basiert auf einem Quartenmotiv, „das ein wenig an die Anne-Frank-Episode im ersten Satz der 13. Symphonie und auch an das Hauptthema des Finales dieser Symphonie erinnert“²³. Durch diesen Bezug zur zeit- und gesellschaftskritischen 13. Sinfonie (die Šostakovič für eines seiner wichtigsten Werke hielt) und die Kopplung an das Hamlet-Gedicht verstärkt der Komponist die gemeinsame Aussage beider Gesänge: Einerseits geht es um die Verpflichtung des Künstlers, Mahner gegen staatliche Willkür zu sein (eine Verpflichtung, der Šostakovič in der 13. Sinfonie explizit nachkommt), andererseits um die Schwierigkeit, diese Funktion mit dem eigenen Privatleben in Übereinstimmung zu bringen²⁴. Damit löst die private Liebe, die in beiden

²¹ Zu möglichen autobiographischen Bezügen des gesamten Cvetaeva-Zyklus vergleiche: Dorothea Redepenning, *Autobiographische Reflexionen – Šostakovičs Zwetajewa-Zyklus*, in: *Musica* 3/1990, S. 164-168.

²² Das Gedicht stellt die Frage nach dem Grund der Liebe zwischen dem weiblichen lyrischen Ich und einem jungen Mann, der – als „Sänger“ apostrophiert – als verschleiertes Portrait Mandel'stams gedeutet werden kann.

²³ Redepenning (1990), S. 166, und Boris Tiščenko, *Razmyšlenija o 142-m i 143-m opusah*, in: *Sovetskaja Muzyka* 9/1974, S. 40-46.

²⁴ Dorothea Redepenning sieht in dem individuellen Scheitern Hamlets einen Bezug zu Šostakovičs unglücklicher erster Ehe (vgl. Redepenning (1990), S. 167).

Gedichten thematisiert wird, die Erkenntnis aus, daß Individuum und Macht in einer unlösbaren, schuldhaften Verquickung stehen, weil der Künstler nicht das von Kjuhel'beker hochstilisierte ideale Wesen, sondern Mensch unter Menschen ist.

II.

Den großen Rahmen des Cvetaeva-Zyklus bilden zwei Texte, die als emphatische Würdigung zweier Dichterinnen zu verstehen sind. Im ersten Gesang bekennt sich Marina Cvetaeva zu der weiterwirkenden, zukunftssträchtigen Kraft ihrer eigenen Worte: „Für meine Verse, wie für kostbare Weine, wird die Zeit kommen!“ Diesen selbstgewissen Satz bezeichnet sie als „Formel meines gesamten Schicksals – als Schriftsteller wie als Mensch“²⁵.

Marina Cvetaeva: [*Meine Verse*]²⁶

Für meine Verse, so früh geschrieben,
daß ich noch nicht einmal wußte, daß ich Dichter bin,
die sich losrissen wie Spritzer aus einem Springbrunnen,
wie Funken aus Raketen,

die wie kleine Teufel
in das Heiligumt eingebrochen sind, wo Schlaf und Weihrauch sind,
für meine Verse über Jugend und Tod
– ungelesene Verse! –

verstreut im Staub in Läden
(wo niemand sie je nahm noch nehmen wird!),
für meine Verse, wie für kostbare Weine,
wird die Zeit kommen!

Šostakovič identifiziert sich so weit mit dieser Hoffnung auf zukünftige Anerkennung (oder, um mit Kjuhel'beker zu sprechen, auf die „Unsterblichkeit“ des Kunstwerks), daß er exakt im mittleren Takt des Gesangs das

²⁵ Vgl. Marina Cvetaeva, *Sočinenija. Tom pervyj*, Moskva 1984, S. 483.

²⁶ Überschriften in eckigen Klammern bezeichnen stets einen von Šostakovič gewählten Titel.

²⁷ Diese Namensinitiale erscheint in mehreren Kompositionen (im ersten Violinkonzert, in der zehnten Sinfonie, dem achten Streichquartett und dem *Vorwort zur Gesamtausgabe meiner Werke*) und besitzt stets eine herausragende Bedeutung für die kompositorische Entwicklung. Für gewöhnlich wird sie weder transponiert noch verändert. Daß sie in mehreren Teilen des Cvetaeva-Zyklus demgegenüber in abgewandelter Form erscheint, unterstützt die These, daß Šostakovič hier neben dem vordergründigen Sinn (Gedichte über Liebe, Tod und Dichter) eine sehr private, verborgene und nur der genaueren Analyse zugängliche Bedeutung hineinlegt.

zweite Erklängen der Worte „Für meine Verse“ mit seinem eigenen musikalischen Namenssymbol unterlegt: den (allerdings in der Reihenfolge vertauschten) Noten D, Es (= S), C und H, die die lateinischen Initialen seines Namens bedeuten²⁷. In der „umgestellten Tonfolge es-c-d-h“ und der „(abgesehen vom ersten Ton) um einen Halbton tiefer transponierten Variante c-d-h-b [...] gruppieren sich symmetrisch wie in einem Spiegel die verschiedenen musikalischen Motive“ des Gesangs²⁸.

Notenbeispiel 1: op. 143, Nr. 1, Takt 27/28

Das Anna Ahmatova gewidmete letzte Stück des Gesangszklus stammt aus einem zwölfteiligen Kreis von Gedichten, in denen Marina Cvetaeva 1916 ihre schrankenlose Bewunderung für die drei Jahre ältere Ahmatova zum Ausdruck bringt (eine Begeisterung, die später freilich einer kritischen Sicht weicht). Geradezu prophetisch bezeichnet sie Ahmatova als „Muse des Weinens“²⁹, die schicksalhaft wie eine Naturgewalt über Rußland hereingebrochen sei. Die Worte „und wer durch dein tödliches Geschick verwundet ist, geht schon unsterblich auf das Totenbett“ (d. h. wer dein Schicksal teilt, wird durch deine Verse im Bewußtsein künftiger Generationen weiterleben) wirken wie eine unbewußte Vorwegnahme von Ahmatovas menschlichem Schicksal, das dem zahlloser Frauen ihrer Generation ähnelt (ihr Mann wird als Konterrevolutionär erschossen, ihr einziger Sohn inhaftiert) und zugleich wie eine Vorahnung ihres späteren künstlerischen Wegs, der mit Publikationsverbot, innerer Emigration und offizieller Diffamierung ebenfalls prototypisch für ihre Epoche ist. Beides liegt 1916 freilich noch in ferner Zukunft; damals ist von Anna Ahmatova ausschließlich Liebeslyrik bekannt. Aber „ein Dichter in Rußland ist mehr als ein Dichter“³⁰, und es ist durchaus möglich, daß Šostakovič die Huldigung Marina Cvetaevas nicht im Entstehungszusammenhang sieht, sondern den pro-

²⁸ Redepenning (1990), S. 165.

²⁹ „Muza plača“ („plač“ ist auch das rituelle Klagelied).

³⁰ Evgenij Evtušenko: *Bratskaja GĖS* (1964). In: Evtušenko, *Sobranie sočinenija. Tom pervyj: Stihotvorenija i poëmy 1952-1964*, Moskva 1983, S. 443.

phetischen Gestus der Verse für wahr nimmt. Denn in Anna Ahmatovas künstlerischem Schicksal kann er unschwer ein Abbild seines eigenen Werdegangs sehen. 1936 verliert der Komponist nach einem rein politisch motivierten Verriß seiner Oper *Lady Macbeth aus Mzensk* von einem Tag zum anderen seine Existenzgrundlage; seine Werke werden nicht mehr aufgeführt und er selbst in der Terminologie der damaligen Zeit als Volksfeind und Schädling diffamiert. Daß er nicht in Stalins Lagern umkommt, sondern sich durch die vermeintlich parteikonforme 5. Sinfonie rehabilitiert, grenzt an ein Wunder. Entsprechendes wiederholt sich 1948. Diese beiden Daten markieren die traurigen Kulminationspunkte stalinistischer Kulturpolitik; und so wie beide Male Šostakovič zum Negativbeispiel des abtrünnigen, nicht mehr sozialistisch-realistischen Komponisten gestempelt wird, ist es auf dem Gebiet der Literatur Anna Ahmatova, an der parteitreue Kulturfunktionäre ein Exempel statuieren.

Diese Analogie der künstlerischen Schicksale bringt Šostakovič auf eine einfache Formel: In der Zeile „und wer durch dein tödliches Geschick verwundet ist, geht schon unsterblich auf das Totenbett“ unterlegt er den Worten „dein Geschick [...] schon unsterblich“³¹ die transponierte Version seines musikalischen Namenssymbols. Es ist das einzige Mal, daß das prägende Terzmotiv aus Takt 85 auf diese Weise weitergeführt wird.

Notenbeispiel 2: op. 143, Nr. 6, Takt 84-90

³¹ Im russischen Original enthält dieser Vers eine kunstvolle stilistische Umstellung, so daß die Wörter „dein Geschick schon unsterblich“ unmittelbar aneinanderrücken.

Damit dechiffriert die Musik das dichterische Wort „dein“ als „mein“. Šostakovič deutet die Huldigung an Anna Ahmatova als verborgenes Komponisten-Selbstporträt. Die Konsequenz ist eine Überhöhung der (eigenen) Künstlerpersönlichkeit. Ähnlich wie in den Kjuhel'beker-Versen der 14. Sinfonie wird der schaffende Mensch aus der Menge herausgehoben; sein Werk veredelt und macht die geschichtliche Zeit erst zur historischen Epoche. Im Unterschied sowohl zu den Texten Kjuhel'bekers als auch Rilkes folgt dieses Gedicht nicht dem Topos des von seinen Zeitgenossen verkannten Künstlers, sondern betont die emphatische Anerkennung, ja Verehrung, die in der letzten Strophe einen geradezu religiösen Anstrich erhält („Kuppeln“, „Glocken“, „Erlöser“).

Marina Cvetaeva: *Für Anna Ahmatova*

O Muse des Weinens, schönste der Musen!
O du, wildes Gezücht der weißen Nacht!
Du schickst einen schwarzen Schneesturm über Rußland,
und dein Wehklagen bohrt sich in uns wie Pfeile.

Und jäh schrecken wir zurück, und dumpf ertönt
ein hundertfaches: Och! Dich beschwört es, Anna
Ahmatova! – Dieser Name ist ein gewaltiger Seufzer,
und er fällt in die Tiefe, die ohne Namen ist.

Wir sind gekrönt, weil wir mit dir
dieselbe Erde treten, weil der Himmel über uns – derselbe ist!
Und wer durch dein tödliches Geschick verwundet ist,
geht schon unsterblich auf das Totenbett.

In meiner singenden Stadt brennen die Kuppeln,
und ein vagabundierender Blinder rühmt den lichten Erlöser.
– Und ich schenke dir meine Stadt voller Glocken,
Ahmatova!, – und mein Herz draufzu.

Das musikalische Denkmal, das Šostakovič durch seine Vertonung sowohl Marina Cvetaeva als auch Anna Ahmatova und damit letztlich sich selbst setzt, kann zugleich als Antwort auf eine literarische Huldigung gelten, die Šostakovič 1958 (also fünfzehn Jahre vor Entstehung seines Gesangs) von Anna Ahmatova empfing³²: Damals widmete sie ihm ihr Gedicht *Musik*.

Anna Ahmatova: *Musik (für D. D. Š.)*

In ihr brennt etwas Wundertätiges,
und vor ihren Augen werden Grenzen aufgebrochen.

Sie spricht allein mit mir,
wenn andere heranzutreten fürchten.

Als der letzte Freund die Augen abgewandt hatte,
war sie mit mir in meinem Grab
und sang dem ersten Gewitter gleich
oder als ob alle Blumen zu sprechen begonnen hätten.

Textlich-musikalisches Bindeglied zwischen Ahmatovas Šostakovič-Ehrung und Šostakovičs (in das Bild Ahmatovas hineingespiegeltes) Selbstporträt ist das letzte Lied seiner *Romanzensuite* auf Worte Aleksandr Blos: Ebenfalls *Musik* überschrieben (der Titel wurde bezeichnenderweise von Šostakovič selbst hinzugefügt!), spricht es wie Anna Ahmatovas Gedicht von der tröstenden Funktion der Töne. Mit dem Gesang *Für Anna Ahmatova* teilt es wesentliche kompositorische Einzelelemente. Denn es basiert auf demselben Grundrhythmus, einem auftaktigen Pendeln von Halben- und Viertelnoten (♩♩♩♩♩); das kompositorische Hauptmotiv der aufsteigenden Terz³³ erscheint in beiden Gesängen, und die herausgestellte Quartentfigur aus den Schlußtakteten der Blok-Romanze dient in der Cvetaeva-Vertonung dazu, die Worte „Anna Ahmatova“ hervorzuheben (Takt 51-53) – hier wie dort auf den Tönen A und D.

Ein weiteres Detail kommt hinzu. In ihrer letzten Strophe ändert die Blok-Romanze überraschend Rhythmus und Motivik. Die Parallele zur vorletzten Strophe der Cvetaeva-Vertonung könnte Zufall sein, wenn nicht der Blok-Klavierpart der Takte 91 bis 93 (eine auffällige Oktavzerlegung zum Quint-Quart-Anstieg, an den sich ein fünfteiliger Tonleiterschnitt anschließt) eindeutig jene Elemente vorwegnähme, die in der Cvetaeva-Vertonung konstitutiv werden: Quart-Quint-Pendel (auch in sich spiegelt als Quart-Anstieg und Rückkehr zum Ausgangston) und Skalenauschnitte. Sie werden im Klavierpart der dritten Cvetaeva-Strophe neu eingeführt und in den Takten 70 bis 72 sogar explizit gekoppelt, so daß der musikalische Verweis auf das frühere Werk deutlich ist. Dieser Rekurs wiederum setzt beide Kompositionen subtil in Beziehung zu Anna Ahmatovas Gedicht, dessen Widmung „für D. D. Šostakovič“ als Kernaussage auch der Cvetaeva-Vertonung *An Anna Ahmatova* begreifbar wird.

³³ In *Musik* handelt es sich um eine kleine, in *Für Anna Ahmatova* um eine große Terz.

³² Vgl. Redepenning (1990), S. 168.

Notenbeispiel 3:

a) op. 127, Nr. 6, T. 90-93 (Partitur)

Sopran
Violin
Violoncello
Klavier

ot ne - do stoj - no go ra - ba!

rit. molto

8

b) op. 143, Nr. 6, T. 66-74

Alt
Klavier

ko to - ra - ja be - zy mjan - na

legato

8

Pia maestoso

My ko - ro - no - va - ny

III.

Die musikalisch-textliche Analyse zeigt, daß Šostakovič in den Gedichten *Für meine Verse*, *Woher solche Zärtlichkeit?*, *Hamlets Dialog mit dem Gewissen* und *Für Anna Achmatova* das Künstler-Thema nicht nur allgemein be-

handelt, sondern diese Gesänge konkret auf sich selbst und seine Werke bezieht. Es liegt nahe, auch in den beiden verbleibenden Stücken nach Bezügen auf die reale historische Person des Komponisten zu suchen. Denn wie die Kjuhel'beker-Vertonung der 14. Sinfonie thematisieren die Puškin gewidmeten Verse das Verhältnis zwischen Herrschermacht und Dichterswort und behandeln damit ein Grundproblem von Šostakovičs Leben und Schaffen.

Marina Cvetaeva hatte ein höchst emotionales Verhältnis zu Puškin, das sie in zwei Prosaskizzen (*Mein Puškin* und *Puškin und Pugačëv*) und mehreren Gedichten zu fassen suchte. Das Gedichtpaar *Dichter und Zar I* und *II* stammt aus der siebenteiligen Sammlung *Verse an Puškin* von 1931, und so wie diese beiden Texte innerhalb des literarischen Werks besonders eng zusammengehören, so knüpft auch Šostakovič sie durch die Anweisung „attaca“ fest aneinander. Cvetaevas Sprache ist reich an Bildern und Anspielungen auf ihr sehr persönliches Puškin-Verständnis. Im ersten Gedicht malt sie mit Worten ein Portrait des Herrschers Nikolaj I., das als Alternative zu dem Deckenmosaik in der Zarenhalle des Moskauer Kreml konzipiert ist. Cvetaeva verherrlicht nicht, sie klagt an. Indem sie ihre Verse die „Rache des Dichters für den Dichter“³⁴ nennt, vollzieht sie eine bewußt emotionale Schuldzuweisung: „Wenn Nikolaj I. Puškin nicht so nahe an sich herangezogen hätte – wenn er ihn ins Ausland hinausgelassen hätte, wenn er ihm erlaubt hätte, in alle vier Himmelsrichtungen fortzugehen –, wäre er [scil. Puškin] nicht von d'Anthes getötet worden. Der eigentliche Mörder ist – er“³⁵, der Zar³⁶.

Marina Cvetaeva: *Dichter und Zar I*

Im jenseitigen
Zarensaal –
wer ist der
Unbeugsame aus Marmor?

So erhaben
im goldnen Ornat.

³⁴ Cvetaeva (1984), S. 516.

³⁵ Cvetaeva (1984), S. 516.

³⁶ Cvetaeva bezieht sich auf die Tatsache, daß Puškin von Nikolaj I. keinen Auslands-Paß erhielt. Vielmehr machte sich der Zar zum persönlichen Zensor des Dichters und ernannte Puškin zum Kammerjunker. Als Folge davon hatte Puškin die Pflicht, bei Hofe zu erscheinen, und seine Frau konnte an den Hofbällen teilnehmen. Das Gerücht, daß der Zar ein sehr persönliches Interesse an Puškins Gattin und folglich am Tod des Dichters hatte, entspringt der Sinnlosigkeit des Duells zwischen Puškin und d'Anthes und den rätselhaften Umständen von Puškins Beerdigung, die Thema des zweiten Gedichts sind.

- Der klägliche Aufpasser auf
Puškins Ruhm.

Den Autor – rügte er,
das Manuskript – beschneit er.
Des polnischen Reiches
bestialischer Schlächter³⁷.

Schau schärfer hin!
Vergiß nicht:
Der Dichtermörder
Zar Nikolaj
der Erste.

In dem Gedicht *Dichter und Zar* geht es um die Abhängigkeit des Künstlers vom Wohlwollen der Macht³⁸. Die Anmaßung des Staats, als nicht-künstlerische Institution die Werke von Dichtern, Malern, Schriftstellern und Regisseuren beurteilen zu können und auf ihre zu veröffentlichende Gestalt Einfluß zu nehmen, bildet den Gegenpol zu der von Kjuhel'beker beschworenen geistigen Freiheit des Schaffenden. Damit wird die Staatsmacht zum Hindernis einer reinen, nicht politischen Kunst. Pointiert gesagt: Durch sein Eingreifen macht der Staat aus jedem Kunstwerk nolens volens ein Politikum. (Marina Cvetaeva zeigt das, indem sie die Zensortätigkeit des Zaren auf eine Ebene mit seinen außenpolitischen Aktionen stellt und beide gleichermaßen als bestialisch wertet.) Gleichzeitig setzt sich die Staatsmacht durch ihre kunstfeindliche Zensortätigkeit gerade auf dem Gebiet der Kunst ein Denkmal. Die spätere Beschäftigung mit zensurierten Werken kann an der Tatsache ihrer Zensur nicht vorbei, und die

³⁷ Gemeint ist der Polnische Aufstand von 1831.

³⁸ Als persönlicher Zensor Puškins mußte Nikolaj I. die Veröffentlichung jedes Manuskripts genehmigen. Eine Parallele zwischen Šostakovič und Stalin oder zumindest der Partei, verkörpert im Komponistenverband, liegt nahe: Zu Sowjetzeiten wurde nur nach einem nichtöffentlichen Vorspiel vor Mitgliedern des Verbands und der KPdSU darüber entschieden, ob der Staat ein neues Werk ankaufte und ob es aufgeführt, gedruckt und verbreitet werden durfte. Nichtmitglieder hatten in der Sowjetunion weder eine legale Aufführungsmöglichkeit noch Zugang zu Notenpapier, Instrumenten u. ä. An dieser bürokratischen Hürde, die eine unverhüllte ideologische Zensur bedeutete, scheiterten viele Komponisten oder sahen sich gezwungen, ihr Talent zu manipulieren. Aleksandr Mosolov (1900-1973) zum Beispiel, in den 20er Jahren ein erfolgreicher Avantgardekomponist und aktiver Bolschewist, schrieb nach seiner Verhaftung 1937 nur noch staatstreue Soldatenlieder und Volksliedbearbeitungen und starb in völliger Armut und Vergessenheit. Sein Schicksal ist kein Einzelfall, und Šostakovič hat natürlich gewußt, daß viele Künstler, die mit ihm zusammen das Kulturleben der 20er Jahre prägten, dann aber nicht rechtzeitig emigrierten, entweder zum Arbeitslager oder zur Umerziehung verdammt waren. Auch er selbst soll 1936 von Stalin den Rat erhalten haben, Volkslieder zu studieren (vgl. Detlef Gojowy (1983), S. 61).

angemessene Analyse sowjetischer Musik muß die besonderen kulturpolitischen Rahmenbedingungen berücksichtigen. Indem der Staat Kunst zu einem Politikum macht, wird Politik zu einem integrativen Bestandteil der Kunst³⁹. So gesehen, gibt es keine unpolitische Kunst. Marina Cvetaeva und Dmitrij Šostakovič entscheiden diese unlösbare Verquickung im Sinne einer Anklage. Der Staat wird zum Feind des Künstlers, und der Künstler hat das Recht und die Pflicht, seine Unterdrückung zur Sprache zu bringen. Damit ist ihm gegeben, was anderen Menschen verwehrt bleibt, und die Unterdrückung des Künstlers steht pars pro toto für jedes Unrecht, das aus staatlicher Willkür resultiert.

Cvetaevas in Reim und Rhythmus streng durchgeformtes Gedicht wird am Ende durch die zusätzliche Präzisierung „Zar Nikolaj / der Erste“ aufgebrochen. Šostakovičs Vertonung greift dieses Bauprinzip auf, indem die Singstimme zunächst von einer passacaglia-artig wiederholten Zwölftonreihe unterlegt wird, die in quintfreien Dur-Akkorden ausharmonisiert ist. Am Ende jedoch fallen die Terzen fort, die Reihe wird neu zusammengestellt, ihrer harmoniebildenden Funktion entkleidet und in Form von herabstürzenden Doppeloktaven zum Nachspiel transformiert. Der formale Bruch des Gedichts wird also durch eine formale Änderung der Kompositionsstruktur nachvollzogen. Gleichzeitig erlaubt sich der Komponist einen auffälligen und inhaltlich bedeutsamen Verstoß gegen die Sprechintonation: Das letzte Wort, im Russischen „pervyj“ mit Betonung auf der ersten Silbe, wird in hoher Lage gedehnt, crescendoiert und erhält einen sfff-Akzent auf der stakkato abgerissenen Schlußsilbe, die folglich betont wirkt. Das Herausschreiben dieser letzten Silbe weckt dreierlei lautliche Assoziationen: an das endbetonte „uvy“ („o weh“), aber auch an das (ebenfalls endbetonte) russische Wort für „auf jemanden spucken“ („plevat“) und dessen Onomatopoetisierung „t'fu“ („pfui“). Der Sinn der vier Strophen drängt sich in einem einzigen Wort; die Verachtung für den „Dichtermörder Nikolaj“ und damit für jede kunstfeindliche Macht ist kompositorisch eindeutig umgesetzt. – Und wie zur Bestätigung, daß Šostakovič den Haß Cvetaevas teilt, setzt er mit den letzten Noten der Instrumentalbegleitung seine musikalische Signatur unter diesen Gesang: seine persönliche Namenssigle D-Es-(D-)C-H, die ebenso heftig abreißt wie die letzte Silbe des Textes und damit noch einmal musikalisch „ausspuckt“.

³⁹ Zu dieser Wechselwirkung vgl. Boris Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München 1988.

Notenbeispiel 4: op. 143, Nr. 4, T. 37-46

Der folgende Gesang, *Dichter und Zar II*⁴⁰, ist in der Orchesterfassung als Freiluft-Begräbnismusik instrumentiert: Horn, Fagott und Trommel erzeugen die unheimliche Stimmung eines Leichenzugs; Streicher werden äußerst sparsam eingesetzt. Erst nach Verklingen des Texts baut sich aus der Tiefe ein neuntöniger, von der Celesta überhöhter Streicherakkord auf, der subtil ein C-Dur-Sept-Nonen-Gebilde mit einem fis-Moll-Klang verschränkt. Dieser musikalische (im Sinne der Zwölftönigkeit des vorausgegangenen Gesangs unvollkommene, defekte) Fremdkörper vergoldet die zitierten Worte Zar Nikolajs I. über Puškin als „den klügsten Menschen Rußlands“⁴¹. Die Ironie dieser Aussage enthüllt sich aus dem dichterischen und kompositorischen Kontext, der die Umstände von Puškins Begräbnis kommentiert, und konsequent behält die Beerdigungsmusik das letzte Wort: An den ausgehaltenen Streicherklang schließt sich in Horn und Violoncello noch einmal ein düster pochender Marschrhythmus an. Damit bildet dieser Gesang die konsequente Fortsetzung des vorausgehenden. Die gro-

⁴⁰ So lautet der Titel bei Cvetaeva; Šostakovič überschreibt sein Lied mit den Anfangsworten des Textes, „Nein, die Trommel schlug“.

⁴¹ Nikolaj I. soll nach einer Privataudienz, die er Puškin am 8. Juli 1826 gewährte, gesagt haben, er habe „mit dem klügsten Menschen Rußlands“ gesprochen. Cvetaeva zitiert: „mit dem klügsten Mann“.

ße emotionale Geste der Anklage geht in einen nüchternen Bericht über, der auf historischen Tatsachen beruht. Die subjektive Haßtirade auf den „Dichtermörder Nikolaj“ weicht einer erschütternden Zusammenstellung von Fakten, die dem Berichterstatter grimmigen Zynismus entlockt.

Marina Cvetaeva: *Dichter und Zar II* [Nein, die Trommel schlug]


Nein, die Trommel schlug vor dem dunklen Wagen,
als wir unseren Anführer zu Grabe trugen⁴².
So führten die Zähne des Zaren über dem toten Dichter
einen Ehrenwirbel aus.

Solche Ehre, daß für die engsten Freunde
kein Platz war. Zu Häupten, zu Füßen
und rechts und links – die Pranken an der Hosennaht –
Tressen und Fressen der Polizei.

Ist es nicht ein Wunder – selbst auf dem stillsten aller Lager
wie ein kleiner Junge unter dauernder Aufsicht zu stehen?
Was, was, was kommt
dieser Ehre gleich, mit Ehren – aber zu viel der Ehre!

Schau, mein Land, sagt er⁴³, wie, dem Gerücht zum Trotz,
der Monarch sich des Dichters annimmt.
Mit Ehren – mit Ehren – mit Ehren – aller-
höchsten Ehren, – mit Ehren – zum Teufel.

Wen trugen sie denn da hinaus
genau wie Diebe einen erschossenen Dieb?
Einen Verräter? Nein. Vom Hinterhof
trugen sie den klügsten Mann Rußlands.

Der durchgehende triolische Trommelwirbel  entspricht dem anapästischen Versmaß des Gedichts und versinnbildlicht zugleich den

⁴² Diese Zeilen stellen eine Paraphrase auf das Gedicht *The Burial of Sir John Moore* des irländischen Dichters Charles Wolf dar, das 1826 von Ivan Koslov frei ins Russische übertragen wurde und in einer Aleksandr Varlamov zugeschriebenen Vertonung rasch populär wurde (vgl. Dorothea Redepenning, *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik. Bd. I. Das 19. Jahrhundert*, Laaber 1994, S. 52 f.). Bedeutungsvoll ist die Verwendung des Worts „Anführer“ („vožd“), das für Marina Cvetaeva stark emotional konnotiert ist und ein Synonym für Puškin bildet (vgl. ihren Text *Puškin und Pugačëv*). Für Šostakovičs Œuvre ist das literarische Zitat auf andere Weise sinntragend, denn Varlamovs Vertonung, die zur Entstehungszeit in liberal-demokratischen Kreisen auf die Hinrichtung der Dekabristen bezogen wurde, avancierte in der Sowjetunion in umtextierter Fassung („Vy žertvoju pali“, deutsch als „Unsterbliche Opfer, ihr sanket dahin“) zum vielgespielten Trauermarsch, den Šostakovič in seiner elften Sinfonie und seinem achten Streichquartett zitierend aufgreift.

⁴³ Gemeint ist Zar Nikolaj I.

Ehren-(Trommel-)Wirbel der Zarenzähne über dem Sarg des Dichters⁴⁴. Entstellte, ausgedünnte Fanfaren und ausgemergelte Marschrhythmen entlarven den verfehlten Charakter dieser letzten Ehre und geben der Szenerie jenen grotesken, bitter-bissigen Anstrich, den Šostakovič auch den Polizeiszenen seiner beiden Opern beimißt.

Marina Cvetaeva arbeitet in diesem Gedicht auffällig mit klanglich-rhythmischen Phänomenen, zum Beispiel mit der zynischen Omnipräsenz des Wortes „počětno“ („ehrenvoll“) und der daraus resultierenden Häufung der betonten Lautverbindung „-čě-“. Indem sie „počětno“ schließlich zum ähnlich lautenden „do čěrtu“ („zum Teufel“) wandelt (was Šostakovič von der Sängerin ebenso kurz, hoch und laut herausstoßen läßt wie die Schlußsilbe des vorausgegangenen Gesangs), macht sie deutlich, daß die Ehre, die der Zar dem toten Dichter bezeugt, verfehlt ist. Denn Puškin war kein Staatsdichter, und daher wirkt die verspätete offizielle Aufmerksamkeit wie eine zynische Kränkung, eine Schmach, die Cvetaeva dem Zaren anlastet. Seine Ehrenbezeugungen entwürdigten den toten Dichter; die Polizeieskorte gleicht dem Abführen eines gemeinen Diebs. Marina Cvetaeva bezieht sich dabei auf Augenzeugenberichte von Puškins Beerdigung, die besagen, daß von der Obrigkeit alles getan wurde, um eine Menschenansammlung (die zu einer öffentlichen Kundgebung für den Dichter und gegen das Zarenregime hätte werden können) zu verhindern. Der Zeitpunkt für den Leichenzug wurde in letzter Minute verschoben. Der Sarg wurde bei Nacht und ohne Fackeln aus der Hintertür herausgeschafft, und bei der Totenfeier und der Beerdigung waren mehr Polizisten als Familienangehörige und Freunde versammelt.

Die Allgegenwart der Staatsgewalt in Form von Polizei, Spitzeln und Schergen ist ein Phänomen, das jedem Sowjetbürger der Stalinzeit bekannt war. Im Kontext des Puškin-Gedichts wirft es jedoch ein spezielles Licht auf das Verhältnis zwischen Künstler und Staat. Denn die übertriebene, als Ehrenbezeugung kaschierte Überwachung des Dichters zeugt von einer instinktiven Angst selbst noch vor dem Toten. Diese Angst läßt sich nur aus der besonderen Bedeutung des Künstlers in Rußland verstehen. Die kritische Symbiose von Kunst und Staat weckt in Dichtern, Malern und Musikern traditionsgemäß ein starkes soziales und humanistisches Engagement, dem es nicht nur darum geht, Mißstände aufzuzeigen, sondern zugleich zu ihrer Beseitigung beizutragen. Am Dekabristenaufstand als einem aktiven Versuch, der Zarenherrschaft eine Alternative entgegen-

⁴⁴ Die Assoziation an klappernde Knochengeriippe hat Šostakovič in dem vorausgegangenen *Dichter und Zar I* mit Hilfe der Xylophon-Oktaven bereits vorweggenommen.

genzusetzen, waren zum Beispiel mehrere hochrangige Dichter beteiligt; auch Puškin sympathisierte mit ihnen. Folglich muß die Staatsmacht im Künstler stets den Kritiker fürchten, und das führt dazu, daß er entweder hofiert oder gebrochen, auf jeden Fall aber genau beobachtet wird.

Šostakovič hat das am eigenen Leib erlebt: 1936 und 1948 wird er vom Staat derart heftig gescholten, daß er nicht nur seine künstlerische, sondern auch seine physische Existenz zu verlieren glaubt. Zugleich bedient sich Stalin seiner, indem er von dem weltweiten Ruhm Šostakovičs profitiert und seine Kunst als ansehen- und devisenbringenden Exportartikel nutzt. Zum Lohn versorgt er seinen Künstler, macht ihn zum Privilegierten, der reisen darf, zur Erholung auf die Datscha geschickt wird, eine große Wohnung und einen eigenen Chauffeur erhält ...⁴⁵ Aber er verlangt als Gegengabe absolute Loyalität. Auf seiner Amerikareise anläßlich des Weltfriedenskongresses hat Šostakovič 1949 diese Loyalität bewiesen – sehr zur Irritation der Weltöffentlichkeit. Und auch sonst ist er als Mensch nach außen hin stets als treuer Sowjetbürger aufgetreten. Es gibt jedoch Werke, in denen er diese Loyalität hinter sich läßt und seine Stellung als Künstler, Mahner und Ankläger in den Vordergrund rückt. Gerade in den beiden Puškin-Gedichten des Cvetaeva-Zyklus deckt Šostakovič die wunden Stellen der Staatsmacht auf und entlarvt ihre geheimen Ängste.

In einem Punkt unterscheidet er sich jedoch grundlegend von jenem emphatischen Bild des Künstlers, das in Rußland Tradition hat. Er beschränkt sich auf das Benennen des Negativen, zeigt aber keine alternativen Lösungswege auf. Folglich entzieht er sich der besonderen inneren Verantwortung gegenüber seinen Zeitgenossen, die von Puškin bis zu Lev Tolstoj für die russische Kunst prägend ist. Er schreibt gegen das Vergessen an, aber er erhebt nicht den Anspruch, im Besitz einer anderen, allein seligmachenden Wahrheit zu sein.

Das klingt negativ, bedeutet aber eine durchaus positive Distanzierung vom kommunistischen Regime, das gerade diesen Anspruch auf Wahrheit explizit stellt und sich die Formung des sogenannten Neuen Menschen zum Ziel setzt. Die Beschäftigung mit dem Cvetaeva-Zyklus zeigt, welche Lösung Šostakovič für sich selbst, für sein eigenes Dasein als Künstler gefunden hat. Die Entscheidung, in seiner Zeit und seinem Land Komponist sein zu wollen, bringt ihn zwangsläufig in unmittelbaren Konflikt mit der Staatsmacht – wie vor ihm jeden anderen russischen Künstler auch. Anders als Mandel'stam, der wegen seiner Kunst ermordet wird, anders als Marina Cvetaeva, die die Spannung zwischen Kunst und Macht durch

⁴⁵ Vgl. Sofija Hentova, *Šostakovič. Žizn' i tvorčestvo*, Moskau 1985 (Band I) und 1986 (Band II).

Selbstmord entscheidet und damit den Staat zum ewig Schuldigen macht, anders als Kjuhel'beker, der die Leier mit dem Schwert vertauscht, um seine Ideale zu verwirklichen, geht Šostakovič Kompromisse ein, um zu überleben.

Damit wird er zum sowjetischen Hamlet, der nach dem Verlust seiner moralischen Integrität menschlich nicht mehr als Vorbild dastehen kann. Um sich dennoch nicht zum Staatskünstler zu erniedrigen, wird Šostakovič zum Chronisten, der wie Pimen' in Musorgskijs (von Šostakovič 1940 neuinstrumentierter) Oper *Boris Godunov* die Untaten der Herrschenden für die Zukunft festhält und sie damit dem unausweichlichen „Gericht der Geschichte“⁴⁶ überliefert.

In den *Sechs Gedichten der Marina Cvetaeva* geht es folglich nicht nur um die sechs in den Texten behandelten Künstlerschicksale. Es geht auch nicht nur um das Bild des Künstlers allgemein. Vielmehr bedeutet dieser Zyklus eine eindeutige Auseinandersetzung Šostakovičs mit sich selbst und seinem künstlerischen und menschlichen Weg. Dieser wird von drei Seiten beleuchtet.

Die Gesänge eins und sechs bekräftigen den emphatisch selbstbewußten Anspruch von der zukunftssträchtigen Mission des kunstschaaffenden Menschen. In den Nummern vier und fünf thematisiert der Komponist die Verpflichtung des Künstlers, Stachel im Fleisch der Macht zu sein, auch auf die Gefahr des physischen Untergangs hin. Und in den Gesängen zwei und drei erscheint das zwiespältige Bild eines durch die alltägliche Lebenswirklichkeit korrumpierten Menschen, der vergeblich versucht, die ideale Sphäre der Kunst mit seinem profanen Überlebenswillen in Einklang zu bringen. Anspruch, Verpflichtung, aber auch Gefährdung des eigenen künstlerischen Tuns werden Gegenstand musikalisch-literarischer Reflexion.

Zwischen Fremdbestimmung und Selbstbehauptung
- Suite nach Versen von Michelangelo Buonarroti (1974) -

Weniger zerrissen, trotziger zu sich selbst stehend, insgesamt aber resignativer als in den Cvetaeva-Gesängen wirkt das Bild des Künstlers, das Šostakovič in seiner *Suite nach Versen von Michelangelo Buonarroti* nachzeichnet. Im ersten Gedicht spricht das lyrische Ich es deutlich aus: „Ich bin dein

⁴⁶ In seinen Memoiren (*Zeugenaussage* 1989, S. 252) nimmt Šostakovič Pimen' zum Anlaß zu bekräftigen, „daß es mächtigere Kräfte gibt, als Menschen sie besitzen, daß niemand dem Gericht der Geschichte entkommt“.

Diener: Meine Werke sind dir gegeben wie der Sonne das Licht – wenn auch dein Zorn all das, was mein Eifer auszuführen vorsieht, für untauglich erklärt und all meine Bemühungen überflüssig sind.“⁴⁷

Michelangelo Buonarroti: [*Wahrheit*]

Wahrheiten liegen in den Redensarten alter Zeit.
Und hier ist eine: Wer kann, der will nicht.
Du hast, Herr, dem Gehör geschenkt, der Lüge zirpt,
und Schwätzer werden von dir belohnt.

Ich bin dein Diener: Meine Werke sind dir gegeben
wie der Sonne das Licht – wenn auch dein Zorn all das,
was mein Eifer auszuführen vorsieht, für untauglich erklärt
und all meine Bemühungen überflüssig sind.

Mein Gedanke, daß mich deine Größe
zu sich nehmen wird, fand kein Echo in den Sälen,
sondern schneidendes Urteil und heftigen Zorn;

dem Himmel ist das irdische Verdienst gleichgültig,
und von dort auf Lohn zu warten,
das hieße, Früchte von einem verdorrten Zweig zu erwarten.

Michelangelo (1475-1564) hat dieses Sonett an Papst Julius II. gerichtet, es bleibt aber abstrakt genug, um universal übertragbar zu sein. Klar benennt es die Abhängigkeit des Künstlers vom Wohlwollen der Macht. Diese Abhängigkeit bringt in der Gegenwart keinen Ruhm, aber von der Hoffnung auf künftige Anerkennung ist nicht mehr die Rede. Und auch die Verpflichtung der Kunst, geistiger Gegenpol zu jeder Art von Herrschaft zu sein, wird nicht mehr thematisiert. Vielmehr bekennt sich der Künstler ausdrücklich zu seiner untergeordneten, dienenden Funktion. Daß er damit dennoch eine unliebsame Tatsache beim Namen nennt, so wie es – freilich in anderem Sinne – in den entsprechenden Gesängen der 14. Sinfonie und den Cvetaeva-Gedichten gefordert wird, macht der Titel deutlich: Šostakovič nennt seine Vertonung *Wahrheit*⁴⁸ und zeigt damit, wie er das Sonett Michelangelos verstanden haben will. Es ist das bittere 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. Gleichzeitig formuliert er die

⁴⁷ Die Übersetzungen folgen grundsätzlich dem von Šostakovič vertonten russischen Text, so daß sie zwangsläufig von dem italienischen Original abweichen müssen.

⁴⁸ Die Sonette Michelangelos tragen im Original keine inhaltsbezogenen Titel.

schmerzhaftes Erkenntnis, daß Kunst in dieser Zeit „überflüssig“ ist und niemandem Nutzen bringt – eine Einsicht, die angesichts des gesellschaftlichen Engagements des russischen Künstlers im allgemeinen und des sozialistisch-realistischen Sowjetkünstlers im besonderen eine Bankrotterklärung darstellt. Die Infragestellung des künstlerischen Seinsverständnisses, wie Šostakovič sie in der Rilke-Vertonung *Der Tod des Dichters* aus der 14. Sinfonie formuliert, erscheint hier noch präzisiert. Der Anspruch einer ästhetischen Theorie, verändernd und verbessernd auf das Leben der Menschen einwirken zu können, wird explizit verneint.

Auch im weiteren fügt Šostakovič Michelangelos Gedichten eigene Titel hinzu, um die Interpretation zu lenken. Die Überschrift *Wahrheit* geht jedoch über eine Deutung des allerersten Texts hinaus, da sie dem gesamten Zyklus wie ein Leitgedanke voransteht. An der Prämisse des Werkbeginns gemessen, haben die weiteren Gesänge nun einen hohen Anspruch zu erfüllen – und einige geraten nolens volens mit ihm in Konflikt. Denn anders als bei der 14. Sinfonie, deren Grundthema der Tod ist, umfaßt der Michelangelo-Zyklus von Gesang zu Gesang eine inhaltliche Entwicklung. Unter den Voraussetzungen des ersten Lieds gehört, können die Texte nicht mehr ungebrochen hingenommen werden. Vor allem die Auseinandersetzung mit der Künstler-Thematik steht unter dem schwerwiegenden Vorzeichen des dienenden und des überflüssigen Künstlers aus dem ersten Sonett.

Der Zyklus der Michelangelo-Vertonungen besteht aus elf Abschnitten (ebenso wie die Gesänge *Aus jüdischer Volkspoesie* und die 14. Sinfonie), und er teilt mit der Sinfonie den formalen Aufbau⁴⁹: Das erste Stück steht für sich allein, seine Anfangsmelodie wird jedoch vom zehnten Gesang wieder aufgegriffen. Die Nummern zwei bis vier bilden einen inhaltlich zusammengehörenden Block, in diesem Fall von Liebesgedichten, die Teile fünf bis sieben sprechen von der Undankbarkeit der Welt dem Künstler und Schöpfer gegenüber, die Sonette acht und neun behandeln das Thema des Schaffens, und die beiden letzten Gesänge sind – genau wie in der 14. Sinfonie – dem Tod gewidmet.

Zur Stellung der Kunst und zur Funktion des Künstlers tragen am deutlichsten die beiden Dante gewidmeten Gesänge, also die Nummern sechs und sieben bei. Ähnlich wie die Kjuhel'beker-Vertonung aus der 14. Sin-

⁴⁹ Vgl. Anm. 7! Im Unterschied zur 14. Sinfonie verzichtet Šostakovič in seiner Michelangelo-Suite darauf, die inhaltlich zusammengehörenden Lieder durch Attacca-Vorschrift aneinanderzubinden. Wie in den Cvetaeva-Liedern greift er zu diesem Mittel nur im Fall der konkret aufeinander bezogenen Lieder *Dante* und *Dem Verbannten*.

fonie folgen diese beiden Texte bewußt auf einen aggressiv-anklagenden Gesang (*Zorn*); ähnlich wie die zwei Puškin-Gedichte aus den Cvetaeva-Vertonungen werden sie durch die Angabe „attacca“ zu einem eigenen Mikrozyklus zusammengeschlossen. Inhaltlich folgt Michelangelo hier dem bekannten Topos des Künstlers als verkannten Genies; und da er von sich selbst ein ähnliches Bild entwirft, bleibt nur ein gradueller Unterschied. Dieser Unterschied entsteht einerseits durch die besondere Größe von Dantes Werk, andererseits durch die härtere Folge der offiziellen Mißachtung, nämlich die Verbannung.

Michelangelo Buonarroti: [Dante]

Als Sterblicher vom Himmel niedersteigend,
sah er die Hölle, die Gefilde der Sühne,
und lebend erschien er vor Gottes Angesicht
und kündete uns alles, was ihn weise gemacht hat.

Der strahlende Stern, durch dessen Glanz
mein Geburtsland erhellt ist,
hätte würdigen Lohn erwartet – nicht von der Welt,
sondern von dir, der die Welt erschaffen hat.

Ich spreche von Dante, von Dante: überflüssig sind
für die erboste Menge seine Werke, -
denn für sie ist selbst der höchste Genius klein.

Wär ich wie er! O, wären mir
seine Lage und das Leid seiner Verbannung bestimmt,
ich wünschte nicht das beste Los der Welt!

Mit der Auswahl dieses Sonetts und verstärkt durch das themengleiche Gedicht *Dem Verbannten* setzt Šostakovič sein auffälliges Interesse an dieser besonderen Variante der offiziellen Bestrafung fort, denn das Schicksal der Verbannung teilt Dante mit Puškin und Kjuhel'beker; und zwangsweise Ausbürgerung und Entzug der Staatsbürgerschaft bedeuten in der Sowjetunion eine geläufige Art, Künstler und Systemkritiker von ihrem Publikum zu trennen.

Interessanterweise fehlt in der russischen Übersetzung des Sonetts *Dante* der wichtigste Aspekt für die Verherrlichung des Künstlers, nämlich seine vorbildhafte moralische Integrität (im Original: „Fuss' io pur lui! c'alta fortuna nato, / per l'aspro esilio suo, con la virtute [sic!], / dare del mondo il più felice stato“). Seine Tugend wird erst in der Schlußzeile des folgenden Gedichts (*Dem Verbannten*) quasi nachgereicht: „Die Welt konnte keinen besseren Menschen!“ Angesichts der individuellen Aktualität, die der ethische Aspekt für Šostakovičs Behandlung des Künstler-Themas besitzt, erscheint es als Verlust, daß Šostakovič dieses Problem überset-

zungsbedingt nicht vertiefen kann⁵⁰ – zumal er die beiden Dante-Gedichte inhaltlich an das Sonett *Zorn* (Nr. 5) anschließt: „Hier macht man aus Kelchen Schwerter und Helme, / und Christi Blut verkauft man nach Gewicht; / als Schild dient hier der Dorn, als Speer verschwand das Kreuz,- / Christi Lippen jedoch schweigen geduldig.“ Damit rückt Šostakovič die Empörung über die Entstellung und Ausbeutung der christlichen Ideale mit dem Bild des verkannten Künstlers in eins. Musikalisch unterstützt er diesen Bezug einerseits durch die kontinuierlichen Repetitionsnoten aus *Zorn*, die im nachfolgenden Gesang weiterbeben und als gleichmäßiger Pulsschlag selbst noch in der Elegie *Dem Verbannten* nachwirken, andererseits durch den fanfarenartigen Beginn des Gesangs *Zorn*, der an die Anfangsfanfaren der *Wahrheit* erinnert (auch diese beginnen mit einer kleinen Terz aufwärts und einem abwärts gerichteten Halbtonschritt). Fanfare und hämmernde Repetitionsnoten finden ihre schauerliche Kombination in der grotesk entstellten Tritonus-Fanfare der Takte 35 f. des mittleren dieser drei Gesänge (*Dante*). (Siehe Notenbeispiel 5!)

Der Bezug zwischen dem Künstler und dem göttlichen Schöpfer, den Šostakovič in dem Tryptichon *Zorn*, *Dante* und *Dem Verbannten* herstellt, wird in dem nachfolgenden achten Gesang (*Schaffen*) vertieft. Erneut geht es hier um die Abhängigkeit des Künstlers von einer höheren Macht.

Anders als in *Wahrheit* ist diese Macht jedoch transzendent: Der Künstler versteht sich als Diener Gottes, der nur durch die himmlische Gnade schaffen kann. Gleichzeitig ergibt sich das Bild Gottes als des ersten und bedeutendsten Künstlers, da erst durch ihn der schaffende Künstler erschaffen wird.

Michelangelo Buonarroti: [*Schaffen*]

Wenn mein grobes Hämmerchen den Fels
in das Aussehen von Menschen umgestaltet,
vermöchte er nichts
ohne den Handwerksmeister, der seinen Schlag lenkt.

Der göttliche Hammer aber gewann aus sich selbst heraus den Schwung,
der der Welt von Anmut kündigt;
dieser Hammer kündigt alle Hämmer an,
und er allein lehrt sie die lebendige Lektion.

⁵⁰ Auf der Suche nach einer textlichen Alternative beauftragte Šostakovič den Dichter Andrej Voznesenskij mit einer Neuübersetzung der Michelangelo-Gedichte. Dessen Nachdichtung war mit den bereits komponierten Teilen der Musik jedoch nicht vereinbar, so daß Šostakovič letztlich doch bei der russischen Version von A. Ėfros verblieb (vgl. Sof'ja Hentova, *Dmitrij Šostakovič. Tom vtoroj*, Moskva 1986, S. 565).

Notenbeispiel 5: op. 145, Nr. 6, T. 35 f.

The image shows a musical score for an orchestral piece. It consists of ten staves, each labeled with an instrument: Oboe, Klarinette (b), Fagott, Pauke, Trommel, Violinen, Viola, Violoncello, and Kontrabaß. The music is in 3/8 time and begins with a fanfare-like pattern. The first two staves (Oboe and Clarinet) start with a tritone interval (F# and C) and a rhythmic pattern of eighth notes. The other instruments follow with similar rhythmic patterns. The score includes dynamic markings such as *ff* and *pizz*.

Je höher die Hand über dem Amboß ausholt,
desto schwerer ist der Schlag:
und so habe auch ich ihn zu irdischen Höhen emporgehoben;

ich erstarre zu einem elementaren Klumpen,
wenn der göttliche Schmied – er allein! -
nicht hilft mit dem vollgewichtigen Schlag.

Vordergründig entspricht der Sinn dieses Sonetts dem, was Kjuhel'beker über das Gottesgnadentum des Künstlers sagt. Im historischen Kontext des 20. Jahrhunderts erhält diese idealistische Deutung jedoch einen Nebensinn. Es ergibt sich eine deutliche Parallele zwischen dem Renaissance-Künstler, der im Gedicht gottgleich eine Menschengestalt („uman aspetto“) erschafft, und dem sozialistisch-realistischen Künstler, der seiner vom Staat gestellten und überwachten Aufgabe nachkommt, den sogenannten

Neuen Menschen⁵¹ zu kreieren. Dieser aktuelle politische Nebensinn⁵² erneuert die Frage nach der Abhängigkeit des Künstlers von der Macht, die Šostakovič im ersten Gedicht des Michelangelo-Zyklus rein pessimistisch abhandelt. In beiden Fällen identifiziert sich der Komponist ausdrücklich mit dem freiwillig Dienenden. Im ersten Gesang führt das zu der bitteren Erkenntnis, daß das Streben nach gesellschaftspolitischer Relevanz „überflüssig“ ist, in *Schaffen* demonstriert er den steten Zwang, unter dem der politische Künstler steht.

Das gelingt ihm mit rein musikalischen Mitteln. Der Gesang *Schaffen* ist genau wie *Zorn* vorrangig mit Blechbläsern und Schlagwerk instrumentiert, was in beiden Fällen den Eindruck eines geradezu maschinenartigen Hämmerns und Lärmens erweckt. Durch den Rückbezug auf *Zorn*, wo diese Geräusche die Assoziation an Waffenschmieden und Geldprägungen wecken, kann es im *Schaffen* nicht mehr nur als Verklangerung von Michelangelos Marmorarbeit verstanden werden. 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. – Erst unter dieser Voraussetzung wird verständlich, warum Šostakovič das *Schaffen* mit einem rhythmischen Motiv illustriert, das in seinem Gesamtwerk formelhaft immer dann erscheint, wenn es um die Darstellung von Gewalt geht⁵³. Es handelt sich um die klangstarke Hervorhebung dreier akzentuierter, gleich kurzer Noten, von denen die zweite und dritte gewöhnlich auf derselben Tonstufe stehen und die zweite grundsätzlich betont ist: ♩ ♩ ♩. Gleichsam omnipräsent ist dieses Motiv in der Oper *Lady Macbeth aus Mzensk*, und nicht nur die prägnan-

⁵¹ Dieser Terminus war bereits weit vor der Stalinzeit Gegenstand der russischen Kunst und ihrer Theorie. Von den revolutionären Demokraten (Černyševskij, Gercen) in ihren Schriften vorbereitet, kulminiert der Traum von den sogenannten Neuen Menschen (novye ljudi) in der Zeit um die Jahrhundertwende, bestimmt die Aktivitäten der Avantgarde und wird schließlich zu den Idealen des sozialistischen Realismus pervertiert.

⁵² Im Zuge des Personenkults wurde Stalin als der große Führer und Lehrer gepriesen, dessen Leistungen ihn in allen Bereichen der Wissenschaft, Technik und Kunst zum unerreichten Vorbild machten. Sein Wort war Religion. Als Vaterfigur bzw. Übervater bot er den Maßstab alles Denkens und Handelns, zu dem es keine Alternative gab. Stalins Vorstellungen von Sinn und Zweck der Kunst ermöglichten dem sowjetischen Künstler erst sein Schaffen und lenkten ihn in ideologisch akzeptierte Bahnen. Aufgabe des Künstlers war es demnach, an der Erschaffung des sogenannten Neuen Menschen mitzuwirken und dadurch die Verwirklichung der idealen kommunistischen Gesellschaft voranzutreiben.

⁵³ Eckard Kröplin hat dafür den Terminus „Gewaltmotiv“ geprägt (Eckard Kröplin: *Russische und sowjetische Oper*, Berlin 1985).

te Rhythmik, sondern auch die geschärfte Klanglichkeit dieser Oper scheinen die Musik des Michelangelo-Sonetts beeinflusst zu haben. Das Resultat ist ein doppeltes: Einerseits geht es in der Oper um die forcierte Darstellung und Anprangerung von Gewalt (eine Deutung, die folglich auf die Michelangelo-Vertonung übertragen werden kann), andererseits erinnert Šostakovič an jenes seiner Werke, das am massivsten unter eben dieser staatlichen Gewalt gelitten hat.

Das Michelangelo-Sonett endet mit einem musikalischen Anhängsel, das sich aus dem motivisch-thematischen Material des Stücks nicht ableiten läßt. In allen Holz- und Blechbläsern und Streichern unisono und im Fortefortissimo ausdrücklich espressivo und tenuto vorgetragen, weckt es die Assoziation an jene musikalisch substanzarmen, aber klanglich monumental aufgeblähten Volksliedbearbeitungen und Sowjethymnen der Stalinzeit und zeigt dadurch noch einmal deutlich den Doppelsinn der Gedichtvertonung auf. Denn solche rhythmisch und harmonisch reduzierten Loblieder sind es, die der Sowjetstaat seinen Künstlern abverlangt, nicht die dissonante Schärfe und rhythmische Prägnanz einer *Lady Macbeth*. Auf die nonkonformistische musikalische Beschreibung des Schaffensprozesses folgt – quasi als dessen Resultat – eine opportune sozialistisch-realistische Musik⁵⁴, so wie in Šostakovičs *Schaffen* auf *Lady Macbeth* das *Lied von den Wäldern* und andere ideologietreue Werke folgen. (Siehe Notenbeispiel 6)

Die Stilkopie weicht zu Beginn des nächsten Gesangs (*Nacht*) einem notengetreuen Zitat ganz anderer Provenienz. Es handelt sich um eine Passage aus dem 1949 entstandenen Trio für Klarinette, Violine und Klavier von Šostakovičs Schülerin Galina Ustvol'skaja – eine Melodie, die der Komponist bereits 1952 in die beiden Ecksätze seines fünften Streichquartetts integriert hat. (Damals verband ihn mit Galina Ustvol'skaja wohl auch eine emotionale Beziehung.)

⁵⁴ „Šostakowitsch zitiert nicht Themen, sondern er operiert mit charakteristischen lexikalischen Wendungen.“ (Krzysztof Meyer, „Musik in der Musik“ im *Schaffen Dmitri Šostakowitschs am Beispiel des 15. Streichquartetts es-Moll, op. 144*. In: Wolfgang Niemöller (Hg.), *Bericht über das Internationale Dmitri-Šostakowitsch-Symposium Köln 1985*, Regensburg 1986, S. 123).

Notenbeispiel 6: op. 145, Nr. 8, Takt 71-75

Notenbeispiel 7:

a) Galina Ustvol'skaja: *Trio*, 3. Satz, Takt 60-66 (B-Klarinette)

b) Šostakovič: *Streichquartett Nr. 5* op. 92, 1. Satz, Takt 261-265 (Violinen)

c) Šostakovič: *Streichquartett Nr. 5* op. 92, 3. Satz, Takt 276-282 (Cello)

d) Šostakovič: op. 145, Nr. 9, Takt 10-14 (Gesangsstimme)

Durch dieses zitierende Zitat geht die Musik auf eine Besonderheit der Dichtung ein. Sie besteht ebenfalls zum Teil aus fremdem Material, das sich zugleich auf ein außerhalb der Dichtung liegendes Kunstobjekt bezieht. Denn die erste Strophe dieses doppelten Vierzeilers stammt von Giovanni Strozzi, die zweite Strophe stellt Michelangelos dichterische Antwort dar, und beide Strophen beziehen sich auf Michelangelos Plastik *Nacht*. Strozzi rühmt die Lebensähnlichkeit der Plastik; Michelangelo setzt dagegen, daß die wahre Qualität eines Kunstwerks gerade in seiner Distanz zu der erniedrigenden Lebenswirklichkeit besteht.

Michelangelo Buonarroti: [*Nacht*]

Hier diese Nacht, die so ruhig vor dir schläft,
ist die Schöpfung eines Engels.
Sie ist aus Stein, aber in ihr ist Atem:
wecke sie nur, – sie wird zu sprechen beginnen.

Süß ist mir der Schlaf, doch mehr noch, Stein zu sein,
wenn ringsum Schande und Verbrechen herrschen:

Nicht fühlen, nicht sehen – das ist Erleichterung,
verstumme doch, Freund, wozu mich wecken?⁵⁵

Šostakovič bindet die Auseinandersetzung um Michelangelos Marmorwerk an ein Selbstzitat, das zugleich eine Komposition seiner wichtigsten Schülerin aufnimmt. Bei den zwei zitierten Partituren handelt es sich um Stücke in kleiner Besetzung, die beide zu ihrer Entstehungszeit nicht aufgeführt werden konnten⁵⁶. Die dichterische Aussage von Kunst als unbefleckter Gegenwelt zur Realität wird musikalisch also einerseits an die reine Sphäre der Kammermusik gebunden (ganz wie in der Kjuhel'beker-Vertonung der 14. Sinfonie), andererseits an zwei politisch nicht genehme und unterdrückte Werke. Diese nicht unpolitische, sondern ausdrücklich antipolitische Sinnggebung wird durch ein weiteres Zitat unterstützt, diesmal aus Šostakovičs eigener 14. Sinfonie. Denn in den Takten 33 bis 35 von *Nacht* kehren die vermollten Quintprogressionen wieder, die im *Tod des Dichters* den Nachklang von Kjuhel'bekers emphatischem Bekenntnis zur Überlegenheit der Kunst wachhalten. Kjuhel'bekers idealistisches Gedicht wird nicht direkt zitiert, sondern ausdrücklich in seiner verwandelten, entidealisierten Form: als nicht realisierbare, aber anzustrebende Positiv-Utopie.

Damit stellen die Michelangelo-Vertonungen *Schaffen* und *Nacht* die beiden Pole von Šostakovičs künstlerischer Laufbahn dar: den erzwungenen Dienst am Staat, der den Künstler fremdbestimmt, und den inneren Widerstand, der aus der Hoffnung auf Unsterblichkeit resultiert. Der resignierenden Einsicht in die Fruchtlosigkeit der Kunst, wie sie in *Wahrheit* formuliert wird, steht damit ein trotziges „Und dennoch komponiere ich!“ entgegen. Šostakovič zeigt, daß er seine politisch opportunen Werke solange moralisch legitimiert, wie zugleich auch Musik entsteht, die abseits aller Zwänge ihren eigenen Weg sucht. Das Ringen um eine ethische Rechtfertigung, wie es im Cvetaeva-Zyklus spürbar ist, wandelt sich in den Michelangelo-Gesängen in ein klares Bekenntnis zu dem eigenen künstlerischen Weg – all seinen Fragwürdigkeiten zum Trotz. Diese innere Einstel-

⁵⁵ Die russische Übersetzung endet mit der Frage: „Wozu mich wecken?“ und setzt damit bei Sprecher und Hörer dieselbe Überzeugung voraus, während Michelangelo ausdrücklich sagt: „Però non mi destar, deh! parla basso“ und sich dadurch von seinem Gegenüber distanziert.

⁵⁶ Šostakovičs Quartett wurde bewußt für die Schublade geschrieben und erst am 29. September 1953, sechs Monate nach Stalins Tod, öffentlich gespielt. Das Trio von Galina Ustvol'skaja mußte bis 1968 auf seine Uraufführung warten, da Ustvol'skaja sich kompromißlos den kulturpolitischen Anforderungen der Sowjetunion verweigerte – eine Haltung, die Šostakovič niemals praktizierte, wohl aber unterstützt hat.

lung ist schwer erkämpft, wie der Weg durch die späten Vokalzyklen zeigt. Im Angesicht des nahen Todes ermöglicht erst das Bekenntnis zu der eigenen Vergangenheit die Frage nach der Zukunft des Geschaffenen, wie sie dem Schlußgesang des Zyklus (*Unsterblichkeit*) zugrunde liegt.

Michelangelo Buonarroti: [*Unsterblichkeit*]

Hier sandte mir das Schicksal vorzeitigen Schlaf,
aber ich bin nicht tot, wenn auch von der Erde vertrieben:
Ich lebe in dir, dessen Wehklagen ich vernehme,
denn im Freund spiegelt sich der Freund.
Denn im Freund spiegelt sich der Freund ...

Ich schein tot zu sein, doch der Welt zum Trost
lebe ich mit tausend Seelen in den Herzen aller, die mich lieben,
und das bedeutet ja, daß ich nicht Staub bin,
und die tödliche Verwesung stört mich nicht.
Und die tödliche Verwesung stört mich nicht ...

Trotz aller Einsicht in die Schattenseiten des irdischen Daseins enthält der Gedanke an seinen baldigen Tod für Šostakovič keinerlei Trost, wie Text und Musik der vorletzten Nummer (*Tod*) beweisen. Dort kehren die unerbittlichen Eingangsfanfare des ersten Sonetts unverändert wieder, gebunden an einen stilisierten Trauermarsch⁵⁷. Der *Tod* steht deutlich in Beziehung zu der bitteren Bilanz der *Wahrheit*, und die *Unsterblichkeit* des letzten Gedichts wird um so fragwürdiger.

Die Darstellung dieser *Unsterblichkeit* geschieht mit einer distanzierenden Ironie, die nichtsdestoweniger ihren eigenen Tiefsinn besitzt. Denn die Anfangstakte enthalten, von Flöten, Piccolo und Klarinetten im spöttisch-spitzen Stakkato dahergespiffen, ein skurriles Thema, das Šostakovič als Neunjähriger erfand⁵⁸: „An die frühesten kompositorischen Versuche anknüpfend, wollte Schostakowitsch gewissermaßen seinen gesamten schöpferischen Weg mit einer Klammer umschließen“⁵⁹, kommentiert Krzysztof Meyer. Šostakovič zeigt hier selbstironisch-spöttisch auf die innere Identität seines Schaffens. Von den ersten, leichtfertig parodistischen Kompositionsversuchen bis hin zu den letzten komponierten Standort-

⁵⁷ Im Text heißt es: „Schon spüre ich den Tod [...], aber dem Körper tut es leid um das fleischliche Glück, der Seele hingegen ist der Tod ersehnter als körperliche Gebrechen. [...] Es gibt keine Hoffnung [...], und Lüge herrscht [...]. Wann, Herr, kommt denn, worauf die dir vertrauen, warten? [...] Wozu dient uns das Licht deiner Erlösung, wenn der Tod schneller und für immer eintritt und uns in Schande antrifft?“

⁵⁸ Vgl. Krzysztof Meyer, *Dmitri Schostakowitsch*, Leipzig 1980, S. 223.

⁵⁹ Meyer (1980), S. 223.

bestimmungen im Angesicht des Tods sieht er sein künstlerisches Schicksal als Einheit. Aber er klammert aus dieser Einheit die politisch bedingten Werke aus. Denn die textliche Assoziation des „vorzeitigen Schlafs“ an die *Nacht* des neunten Gesangs bedeutet auch eine Bindung an das dort dargestellte Kunstverständnis. Und konsequent geht es im letzten Gesang der Michelangelo-Suite um das Weiterwirken des Kunstwerks nach dem Tod seines Schöpfers, also um jene Unsterblichkeit, die in Kjuhel'bekers Versen emphatisch postuliert, in den Cvetaeva-Gesängen ersehnt und bezweifelt und zu Beginn der Michelangelo-Suite verneint wird.

Wie um auch die letzten Zweifel auszulöschen, wiederholt Šostakovič in seiner Vertonung der *Unsterblichkeit* abweichend von Michelangelo die beiden Gedichtzeilen „Denn im Freund spiegelt sich der Freund ...“ und „Und die tödliche Verwesung stört mich nicht ...“ – allerdings nicht mit dem bestätigenden einen Punkt am Ende, sondern mit drei Punkten, die alles offenlassen. Auch die Wiederkehr der parodistischen Anfangstakte (freilich in radikal reduzierter Form) gleicht solchen drei öffnenden Punkten. Denn vordergründig spricht dieser Gesang vom Weiterleben des Künstlers in seinem Kunstwerk. Ebenso vordergründig karriert die Musik aber auch diese Sehnsucht nach Unsterblichkeit. Dahinter verbirgt sich ein weit komplizierterer Zusammenhang.

Im Kontext der gesamten Michelangelo-Suite wirkt der Topos der Unsterblichkeit stark gebrochen. Daß Šostakovič dennoch ihm das Schlußwort überläßt (und während der Text erklingt, von der zweifellos ironischen Instrumentierung mit Glocken, Harfe und Celesta⁶⁰ zum immer ernsthafter werdenden, reinen, akkordischen Streichersatz übergeht), zeugt von der uneingestanden Sehnsucht, mit dem eigenen Schaffen eben doch Anspruch auf diese Unsterblichkeit erheben zu dürfen. Wenn die Ratio es auch verneint und der Rationalist Šostakovič es angesichts seines eigenen, realen Lebenswegs nicht zugeben mag – letztendlich ist es doch der idealistische Traum Kjuhel'bekers, der sein Schaffen bestimmt und ihm am Ende Trost spendet.

„Šostakowitsch widerruft nicht, er steht zu seiner künstlerischen wie zu seiner politischen Laufbahn“⁶¹, schlußfolgert Bernd Feuchtner. In der

⁶⁰ Diese Instrumentierung spielt zweifellos auf eines von Šostakovičs Lieblingswerken, Gustav Mahlers *Lied von der Erde*, an, wo die Ewigkeit ebenfalls durch die Celesta dargestellt wird – wenn auch keineswegs ironisch. „Šostakowitsch hat nicht ohne Grund darüber gewitzelt, daß Mahler im ‚Lied von der Erde‘ die Ewigkeit mit der Celesta dargestellt habe: er hat das ja nachgemacht – ironisch gebrochen, aber liebevoll – in der Dreizehnten und Fünfzehnten Symphonie, in der Michelangelo-Suite“ (Bernd Feuchtner, *Und Kunst geknebelt von der groben Macht. Dimitri Šostakowitsch. Künstlerische Identität und staatliche Repression*, Frankfurt / M. 1986, S. 254).

⁶¹ Feuchtner (1986), S. 253 f.

Tat steht er zu sich selbst – aber nicht als selbstbewußter Ankläger⁶², sondern als ein einsamer Mann, der in seinen letzten Werken nicht nur die bittere Bilanz seines Lebens zieht, sondern zugleich auch seine künstlerische Existenz kritisch befragt und auf mögliche Alternativen hin untersucht. Gerade weil er allen Fragwürdigkeiten zum Trotz am Ende wieder bei jenem Ideal anlangt, das am Anfang dieser inneren Suche steht, wirkt sein Wunsch nach Unsterblichkeit glaubhaft. Es handelt sich nicht um die unreflektierte Hybris eines weltberühmten Künstlers, sondern um die eben nicht selbstverständliche, aber ersehnte Alternative zum eigenen Lebens- und Schaffensweg, um die zu kämpfen sich lohnt.

Distanz durch Sarkasmus

- Vorwort zur Gesamtausgabe meiner Werke (1966) –
- Satiren (1960) –
- Vier Gedichte des Hauptmanns Lebjadkin (1974) –

Daß Šostakovič bestimmte ästhetische Topoi gerade nicht als selbstverständlich hinnimmt, sondern sie kritisch auf den Prüfstand stellt, bezeugt seine lebenslange Vorliebe für Karrikatur und Sarkasmus. Dabei gilt der Spott durchaus nicht nur anderen, sondern trifft auch ihn selbst, wie ein Einzellied mit dem Titel *Vorwort zur Gesamtausgabe meiner Werke und kurze Reflexion aus Anlaß dieses Vorworts* zeigt. (Ironischerweise handelt es sich dabei in jeder Hinsicht um eine Fiktion. Bis heute gibt es keine Gesamtausgabe von Šostakovičs Musik.) Der Komponist bezieht sich mit seinem selbstverfaßten Text auf ein auf A. Hwostov gemünztes Epigramm Aleksandr Puškins mit dem Titel *Geschichte eines Verseschmieds* und formt es zu einem grimmigen Selbstbekenntnis um.

Šostakovič: *Vorwort zur Gesamtausgabe meiner Werke und kurze Reflexion aus Anlaß dieses Vorworts*

In einem Atemzug beschmiere ich das Blatt;
das geübte Ohr hört schon den Pfiff,

⁶² „Die Vierzehnte Symphonie und die Michelangelo-Suite verlangen selbstbewußt den Lohn für die persönliche Leistung und klagen die Gewaltherrschaft an. In einer tieferen Schicht wird aber noch etwas anderes hörbar: Šostakowitsch fühlt sich offensichtlich durch den Frondienst beschmutzt. Wie unter einem Waschzwang versucht er den Schlamm des ‚Dienstes‘ loszuwerden, der Gegenwart zu entrinnen, und in der Ewigkeit Genugtuung zu finden. In einer Art, die trotzig selbstgerecht wirkt, reht er sich unter die Großen ein, die man ebenso verfolgt und zum Dienst gezwungen hat: Michelangelo, Dante, Galilei“ (Feuchtner (1986), S. 254 f.).

dann quäle ich das Gehör der ganzen feinen Welt,
dann lasse ich drucken – und ab in die Lethe. Plumps!

Ein solches Vorwort könnte man nicht nur der Gesamtausgabe meiner Werke voranstellen, sondern auch der Werk-Gesamtausgabe vieler, sehr, sehr vieler Komponisten, sowohl sowjetischer als auch ausländischer.

Und hier kommt auch die Unterschrift: Dmitrij Šostakovič. Volkskünstler der UdSSR. Und Träger sehr vieler anderer Ehrentitel. Erster Sekretär des Komponistenverbands der RSFSR. Einfach Sekretär des Komponistenverbands der UdSSR. Und außerdem sehr vieler anderer ganz und gar verantwortungsvoller Verpflichtungen und Ämter.

Die musikalische Umsetzung dieses Texts ist geradezu simpel. Das Namensmotiv D-Es-C-H ist in dieser fiktiven Selbstbeichte omnipräsent. Die Verse werden in kurzen, pochenden Noten in gleichmäßigem Rhythmus skandiert. Mit dem Beginn der „kurzen Reflexion“ in Prosa deklamiert die Gesangsstimme taktweise und gibt dem Text dadurch eine übertriebene Bedeutungsschwere, die durch das simple Begleitmodell ebenso karriert wird wie durch gelegentliche sprachwidrige Betonungen („kompozitorov“ als ل ل ل ل ل ل ل ل). Stilistisch gleicht dieses Lied mit seinen rhythmisch-metrisch banal verknüpften Quart-, Sext- und Sekundsritten der musikalischen Karikatur einer Sitzung des Komponistenverbands und der dort geforderten Ideale von Einfachheit, Gesanglichkeit und Volkstümlichkeit. Eine derartige Parodie hat Šostakovič bereits Ende der 50er Jahre verfaßt (*Ražk* für vier Bässe und Klavier), ohne sie allerdings derart explizit auf sich selbst zu beziehen.

Daß der vermeintlich professionelle Komponistenverband die Kunst auf seine Weise ebenso mißversteht wie der musikliebende Laie, kommt in den *Satiren* op. 109 zur Geltung, die trotz ihres Untertitels *Bilder aus der Vergangenheit* ein ewig aktuelles Thema aufgreifen. Denn in den Gesängen Nr. 1 (*An den Kritiker*) und Nr. 4 (*Mißverständnis*) geht es um die kurzsichtige Identifikation des lyrischen Ichs mit dem realen Autor. Šostakovič selbst hat unter dieser Identifikation mehr als einmal gelitten. – In dem ersten Gedicht pointiert Saša Černyj, daß ein weibliches lyrisches Ich durchaus von einem Mann geschrieben sein kann (s. u.), im zweiten Text fühlt sich ein naiver Jüngling durch die Liebesgedichte einer Dame zu Annäherungsversuchen animiert und muß eine kalte Abfuhr ertragen.

Saša Černyj: *An den Kritiker*

An den Kritiker.
Wenn der Dichter beim Beschreiben einer Dame
beginnt: „Ich ging auf der Straße. Das Korsett stach mich in die Seite“ –
hier darfst du das „Ich“ natürlich nicht wörtlich verstehen,

daß sich hinter der Dame angeblich der Dichter verbirgt.
Unter Freunden, ich eröffne dir die Wahrheit:
Der Dichter ist ein Mann – und sogar mit Bart.

In den *Vier Gedichten des Hauptmanns Lebjadkin* aus Dostoevskijs Roman *Die Dämonen* geht es um ein ganz andersgeartetes Mißverständnis, das nicht dem anderen gilt, sondern der eigenen Person. Denn hier spricht jemand, der sich fälschlicherweise für einen Künstler hält und zu beschränkt ist, um diesen Irrtum zu begreifen. In diesen Gesängen karikiert Šostakovič vor allem Themen, die auch seine anderen Vokalwerke beherrschen: Liebe, Geld und die Absurdität des Daseins. Die Frage nach der Stellung der Kunst und der Funktion des Künstlers hingegen scheint ausgeklammert zu bleiben. Aber es sind die Gedichte als (größtenteils) gebundene Sprache, die diesen Aspekt wieder einbringen. Anhand der fingierten Produkte des fiktiven, dilettantisch dichtenden Hauptmanns Lebjadkin stellen sie die Frage nach der Definition von Kunst. Wo beginnt sie, wo liegt die Grenze zur Trivialität?

Bei Dostoevskij wird Trivialität gerade durch ihre Bewußtmachung wieder zur Kunst stilisiert. Die Phrasenhaftigkeit der Verse spiegelt sich in einer ebensolchen Phrasenhaftigkeit von Šostakovičs Musik. Banale Tanzrhythmen, Volksliedimitationen mit schrägen Harmonien und (im ersten Lied, *Die Liebe des Hauptmanns Lebjadkin*) das pathetisch aufgeblähte Zitat der Arie des Eleckij aus Čajkovskijs Oper *Pique Dame* (II. Akt, 1. Szene, Nr. 12) wirken als musikhistorische Versatzstücke, die den vorgeblichen Revolutionär Lebjadkin als einen zutiefst im bürgerlichen Dunstkreis seiner Zeit Gestrandeten entlarven.

Einen selbstironischen Seitenhieb erlaubt sich Šostakovič, wenn er im ersten Gesang die Worte „Dies schrieb ein Ungebildeter während eines Streits“ mit der um einen Ganzton nach oben verrutschten Variante seiner D-Es-C-H-Namenssigle unterlegt (Takt 167-169) und damit nicht nur das Ungebildete, sondern vor allem die eigene Autorschaft dieser etwas verrutschten, im Ton vergriffenen Gesänge sarkastisch betont.

Fëdor Dostoevskij: *Die Liebe des Hauptmanns Lebjadkin*

Die Granate feuriger Liebe
barst in der Brust des Ignat.
Und erneut weinte er über das bittere Schicksal,
bei Sevastopol einen Arm verloren zu haben.

Auch wenn ich nicht in Sevastopol war, und nicht einmal einen Arm
verlor, aber was für Reime! Aber was für Reime!

Und auf einem Pferd flattert ein Stern herum
im Reigen anderer Amazonen;
mir lächelt vom Pferd herab ein
aristokrati... aristokrati... ein aristokratisches Kind.

Für die Vollkommenheit der Jungfer Tušina. Verehrtes Fräulein Elizaveta Nikolaevna!

O, wie lieb sie ist, die Elizaveta Tušina, wenn sie mit ihrem Verwandten im Damensitz dahinfliegt und ihre Locke mit dem Wind spielt oder wenn sie mit der Mutter in der Kirche zu Boden fällt und man die Röte ihres andächtigen Antlitzes sehen kann! Dann sehne ich mich nach den ehelichen und gesetzlichen Freuden und sende ihr und ihrer Mutter eine Träne nach.

Für den Fall, daß sie sich ein Bein bräche.

Diese Schönheit aller Schönheiten bräche sich ein Glied, und doppelt so interessant würde sie werden, und doppelt so verliebt würde der, der schon nicht wenig verliebt ist.

Dies schrieb ein Ungebildeter während eines Streits.

Auch im zweiten Gesang (einer parodierten Fabel) gibt es eine Anspielung auf die Person des Komponisten, und zwar im Klavier-Kommentar zwischen den Zeilen „Aber bemerken Sie, meine Herrschaften, die Küchenschabe murrte nicht“ und „Was Nikifor betrifft, so verkörperte er die Natur“. Denn auf die Vernichtung des Ungeziefers durch Nikifor folgt eine Zwölftonreihe – ein typisches Kompositionsverfahren in Šostakovičs Spätwerk, das nichtsdestoweniger in der offiziellen Kulturästhetik verpönt war. Und eben diese Zwölftonreihe wird als Verkörperung der „Natur“ gedeutet. Im Kontext der Fabel handelt es sich hierbei nicht nur um die Rehabilitation eines bestimmten Kompositionsverfahrens. Vielmehr wird die Küchenschabe durch eine stärkere, aber ebenso primitive und geistlose Macht genauso vernichtet, wie allzu moderne Komponisten in der Sowjetunion für ihren Modernismus verfolgt und vernichtet wurden. Wenn Šostakovičs Musik – entgegen dem Text – nicht diese Macht des Stärkeren als „Natur“ bezeichnet, sondern den Grund für die staatliche Bestrafung, so kritisiert er damit den politischen Dogmatismus künstlerischer Klassifizierungen und erneuert die grundsätzliche Frage nach den Grenzen zwischen Kunst und Nichtkunst, die er auch durch die Wahl seiner Gesangtexte aufwirft.

Fëdor Dostoevskij: *Die Küchenschabe*

Auf der Welt lebte eine Küchenschabe,
Küchenschabe von Kindheit an,
und dann fiel sie in ein Glas
voll mit Fliegenbrei.

Um Himmels Willen, was heißt das?

Das heißt, wenn im Sommer Fliegen in ein Glas kriechen, dann entsteht Fliegenbrei, jeder Narr versteht das, unterbrechen Sie mich nicht,

unterbrechen Sie mich nicht, Sie werden schon sehen, Sie werden schon sehen!⁶³

Bitte noch einmal von vorn!

Auf der Welt lebte eine Küchenschabe,
Küchenschabe von Kindheit an,
und dann fiel sie in ein Glas
voll mit Fliegenbrei.

Die Schabe nahm viel Platz ein,
die Fliegen begannen zu murren,
unser Glas war schon sehr voll,
schrien sie zu Jupiter.

Aber während das Geschrei in vollem Gange war,
kam Nikifor, ein äußerst ehrwürdiger Alter ...

Hier bin ich noch nicht am Ende angelangt, aber trotzdem, mit wenigen Worten ...

Ungeachtet des Geschreis nimmt Nikifor das Glas, spült die ganze Komödie im Wasserbottich um, sowohl die Fliegen als auch die Küchenschabe, was schon lange hätte getan werden sollen. Aber bemerken Sie, aber bemerken Sie, meine Herrschaften, die Küchenschabe murrte nicht. Was Nikifor betrifft, so verkörperte er die Natur.

In *Der Tod des Dichters* aus der 14. Sinfonie und einigen Michelangelo-Vertonungen zeigt Šostakovič, daß ein Künstler im eigentlichen Sinne des Worts nicht nur über sein Werk definiert wird, sondern über die unerschütterliche innere Überzeugung, Künstler zu sein und schaffen zu müssen – auch wenn ihm Anerkennung versagt bleibt. Auch Dostoevskijs Lebjadkin besitzt diese unerschütterliche Überzeugung. Aber dennoch werden seine Gedichte erst im übertragenen Sinne Kunst – nicht als Verse Lebjadkins, sondern als literarische Fiktion Dostoevskijs und als Vertonung Šostakovičs. In diesem Zusammenhang ist es interessant, daß Šostakovičs künstlerische Identifikationsfigur, Modest Musorgskij, von seinen Gegnern mit dem Schimpfnamen Lebjadkin belegt wurde. Damit wird die Beschäftigung mit der Nichtkunst Lebjadkins eine Anspielung auf die Kunst Musorgskijs, und die Selbsterniedrigung Šostakovičs, der sich bewußt trivialen Versen zuwendet, gleicht einer Ehrung des künstlerischen Vorbilds Musorgskij. „Es versteht sich von selbst, daß die Texte, die Dostojewskij für Lebjadkin geschrieben hat, offen parodistisch sind. Doch der Hauptmann Lebjadkin ist eine komplexere Figur. Er ist der sprich-

⁶³ An dieser Stelle verlangt Šostakovič, daß sich der Sänger dem Pianisten zuwenden solle. Diese Erweiterung der Vertonung ins Szenisch-Spielerische mag als sarkastische Brechung der Liederabend-Situation gelten – analog zu der Brechung des vermeintlich lyrischen Gedichts durch Prosa-Erweiterungen.

wörtliche Außenseiter. Und als solchen empfand Schostakowitsch sowohl Mussorgskij als auch sich selbst⁶⁴, stellt Solomon Volkoff zutreffend fest.

Zusammenfassung

Der Konflikt zwischen Kunst und Herrschaft bedeutet in der Kjuhel'beker-Vertonung der 14. Sinfonie ein emphatisches Bekenntnis Šostakovičs zur Freiheit des Künstlers. In den Puškin-Gedichten Marina Cvetaevas wendet der Komponist diesen Konflikt zur offenen Anklage der Macht, während die weiteren Gesänge des Zyklus auch die Verstrickung des Künstlers thematisieren. In den Michelangelo-Vertonungen folgt ein Bekenntnis zur eigenen künstlerischen Laufbahn mit all ihren Licht- und Schattenseiten, aber auch eine Rückkehr zu Kjuhel'bekers Idealismus. Dieser bleibt jedoch gebrochen – als ein nicht zu verwirklichendes, aber anzustrebendes Ziel wahrhafter künstlerischer Tätigkeit. In den *Vier Gedichten des Hauptmanns Lebjadkin* schließlich problematisiert Šostakovič die Frage der Abgrenzung zwischen Kunst und Nichtkunst und stellt die Aussagekraft genereller Wertungsschemata in Frage.

Die Untersuchung der späten Vokalzyklen zeigt, daß Šostakovič das Verständnis von Kunst und das Bild des Künstlers nicht von seiner eigenen, zwiespältigen künstlerischen Existenz trennt. In der Beschäftigung mit lyrischen Texten thematisiert er unterschiedliche Facetten seines realen oder idealen Lebensentwurfs – jedoch niemals aus der höheren Warte eines definitiven Endergebnisses heraus. Der Versuch der Selbstbestimmung – sowohl was seine reale Vergangenheit angeht als auch hinsichtlich seiner idealen ethisch-ästhetischen Position – erweist sich als ein Prozeß, der bis zum Tod nicht abgeschlossen ist. Damit wird der Hörer dieser Musik aufgefordert, Šostakovičs Entwürfe wahrzunehmen, sie verstehend nachzuvollziehen und sich dadurch einer eigenen Wertung dieser Künstlerpersönlichkeit zu nähern.

Auch dieser Rezeptionsprozeß kann nicht auf ein einziges, eindeutiges Ergebnis festgelegt werden. Er kann aber dazu beitragen, das komplexe und komplizierte Bild eines Künstlers im Beziehungsgeflecht zwischen Kunst und Politik verstehen zu lernen – eines Künstlers, der beides ernstnimmt: sowohl den ästhetischen als auch den gesellschaftlichen Anspruch seiner Kunst.

⁶⁴ Solomon Volkoff, Text im CD-Booklet zu der Aufnahme der *Suite auf Verse Michelangelo Buonarrotis* und der *Vier Gedichte des Hauptmanns Lebjadkin* mit Dietrich Fischer-Dieskau und Vladimir Ashkenazy, Decca 433 319-2, © 1993.

Bei allen autobiographischen Bezügen bleibt die Mahnung des Dichters Saša Čerňnyj aus Šostakovičs erster *Satire* op. 109 bestehen, das Ich des Kunstwerks nicht zwangsläufig mit der Person des Künstlers gleichzusetzen. Wenn Šostakovič tatsächlich grundsätzliche Überlegungen zum Anlaß nimmt, sich in seinen späten Vokalzyklen selbst zu thematisieren (wie es die Analysen bezeugen), dann kann diese Konkretion für den Rezipienten nur zu einem Fallbeispiel werden, um seinerseits erneut Wert und Aufgabe der Kunst zu bedenken. Indem Šostakovič im Allgemeinen das Besondere sieht, fordert er zugleich dazu auf, in diesem Besonderen wieder das allgemein Übertragbare zu suchen. Somit bedeuten Šostakovičs späte Gedichtvertonungen mehr als nur die Beschäftigung mit der Stellung der Kunst und der Funktion des Künstlers. Letztlich wird der Künstler zum Urbild des menschlichen Geistes, der über die physische Existenz hinausfragt.