

**Rolf-Dietrich Keil  
(Hrsg.)**

# **ARION**

**Jahrbuch der  
Deutschen Puschkin-Gesellschaft**

**Band 5**

Sonderdruck - im Buchhandel nicht erhältlich

**2003**

**Verlag Dr. Kovač**

**KADJA GRÖNKE (OLDENBURG)**

**„DIE FREMDEN FARBEN FALLEN  
WIE SCHUPPEN AB IM LAUF DER ZEIT ...“<sup>1</sup>  
DMITRIJ ŠOSTAKOVIČS VOKALZYKLEN  
AUF TEXTE ALEKSANDR PUŠKINS**

Šostakovič und Puškin

Im Schaffen des sowjetrussischen Komponisten Dmitrij Šostakovič (1906-1975) ist ein deutlicher Schwerpunkt auf dem Bereich der Vokalmusik erkennbar - in der ersten Lebenshälfte überwiegend in Form von handlungsbezogener Musik für Oper, Film und Schauspiel, später dann bevorzugt als liedartige Lyrikvertonungen, welche zumeist zyklisch angeordnet sind und durch ihre Besetzung zum Sinfonischen tendieren.<sup>2</sup>

Die Inhalte, Gattungsformen, Entstehungszeiten und Originalsprachen der zugrundeliegenden Texte sind außerordentlich vielfältig, da Šostakovič sowohl auf dem Gebiet der szenischen als auch auf dem der autonomen Kompositionen auf ganz unterschiedliche Autoren zurückgreift. Einzig der russische Dichter Aleksandr Puškin inspiriert ihn in beiden Bereichen: Bereits als Knabe versucht er sich an einem Opernentwurf nach dessen Poem *Cygany* (*Die Zigeuner*, konzipiert vor 1915, aber vom Komponisten vernichtet), 1933 schreibt er die Musik zu dem von M. Cechanovskij produzierten Trickfilm *Skazka o pope i o rabotnike ego Balde* (*Das Märchen vom Popen und seinem Knecht Balda* op. 36), und

---

<sup>1</sup> „No kraski žuždye s godami / sletajut vetchoj češuej“. Puškin, Aleksandr: *Vozroždenie*, Z. 5/6; zitiert nach der in diesem Band des *Arion* abgedruckten Übertragung ins Deutsche, die mir ihr Verfasser, Herr Georg von Schlippe, freundlicherweise vorab zugänglich gemacht hat.

<sup>2</sup> Die meisten Lyrikvertonungen existieren sowohl in einer Besetzung für Singstimme und Klavier als auch für Singstimme und Orchester, und einige Werke sind sogar ausschließlich für die Begleitung durch ein größeres Ensemble bestimmt. Vgl. hierzu die Übersicht über Šostakovičs Lyrikvertonungen im Anhang dieses Beitrags.



1940 orchestriert er Modest Musorgskijs Puškin-Oper *Boris Godunov* neu.<sup>3</sup> Darüber hinaus komponiert er zwei Vokalzyklen und ein Einzellied auf Verse Puškins und orientiert sich 1966 bei seiner selbstverfaßten musikalischen Satire *Predislovie k polnomu sobraniju moich sočinenij i razmyšlenie po povodu ètogo predislovija* (*Vorwort zur Gesamtausgabe meiner Werke und kurze Reflexion aus Anlaß dieses Vorworts*) op. 123 ebenfalls an einer Versvorlage seines großen Landsmanns.

Die beiden Vokalzyklen (nämlich die *Vier Romanzen* op. 46 aus dem Jahre 1936 und die *Vier Monologe* op. 91 aus dem Jahre 1952) bilden den Bezugspunkt der nachfolgenden Untersuchungen.<sup>4</sup>

#### Zu Šostakovičs Lyrikvertonungen

Bei aller Vielfalt zeichnen sich Šostakovičs Lyrikvertonungen insgesamt durch eine bemerkenswert zugespitzte Auswahl ihrer Textvorlagen aus. Obwohl der Komponist in der Stalinzeit zweimal wegen künstlerischer Abweichung von den kulturpolitischen Vorgaben der Partei streng gemaßregelt wird (1936 in Zusammenhang mit der Propagierung des Sozialistischen Realismus und 1948 im Kontext der Anti-Formalismus-Debatte), riskiert er in seinen nichtszenischen

<sup>3</sup> Daß die Auseinandersetzung mit dem Drama des Dichters Puškin und der Oper Musorgskijs für Šostakovič mehr bedeutet als eine reine Instrumentationsübung an fremdem Material, zeigt die Opuszahl (op. 58), durch welche die Überarbeitung in den Katalog der eigenen Werke eingegliedert wird.

<sup>4</sup> Die *Vier Romanzen* op. 46 entstehen im Dezember des Jahres 1936, wobei der Komponist vermutlich auf eine Aufführungsmöglichkeit in Zusammenhang mit dem 100. Todestag des Dichters 1937 hofft. Die Uraufführung findet aber erst am 8. Dezember 1940 statt, und die Drucklegung erfolgt noch später, nämlich 1960. Die ersten drei Lieder instrumentiert Šostakovič, wobei im Manuskript - für Šostakovič untypisch - das Datum der Komposition, eine Opuszahl, Tempo- und Dynamikangaben fehlen. Auch aufgrund der sparsamen Besetzung (nur Streicher und Harfe, im zweiten Lied zusätzlich eine Klarinette) halten die Herausgeber der sowjetischen Šostakovič-Werkausgabe diese Version für unvollendet. (Vgl. D. Šostakovič: *Sobranie sočinenij v sorok dvuch tomach. Bd. 31: Romansy i pesni dlja golosa s orkestrom*. Moskau 1982, Vorwort o. S.). - Die *Vier Monologe* op. 91 sind in ihrer Entstehung dagegen gut dokumentiert. Šostakovič komponiert sie zwischen dem 5. und dem 8. Oktober 1952 und schreibt sie fast ohne Korrekturen oder konzeptionelle Änderungen gewissermaßen gleich ins Reine. Pro Tag entsteht jeweils ein Lied; eine Instrumentation nimmt er nicht vor. Der Zyklus wird erst 1960 gedruckt. (Das Datum der Uraufführung scheint in keiner der einschlägigen Šostakovič-Publikationen nachgewiesen zu sein.)

Vokalwerken immer wieder eine Konfrontation mit der offiziellen Kunstanschauung. Texte und Musik machen diese Werke implizit zum Ort der satirischen Entlarvung, der Klage und Anklage und des künstlerischen Protests, den explizit zur Sprache zu bringen in der Sowjetunion nicht möglich ist. Gleichzeitig bedient Šostakovič sich der vertonten Dichtung in selbstreflektierender Absicht. Bei seinen Liederzyklen handelt „es sich nicht mehr um ein Abbild des Texts oder ein Porträt des Dichters, sondern vor allem um ein Selbstbildnis des Komponisten“<sup>5</sup> aus unterschiedlichen Blickwinkeln und unter wechselnden Fragestellungen, so daß die Vokalkompositionen zum Medium für künstlerische Standortbestimmungen werden.<sup>6</sup>

Bei den Vokalzyklen *Sechs Gedichte der Marina Cvetaeva* und *Suite nach Gedichten von Michelangelo Buonarotti* ist der autobiographische Aspekt in jüngster Zeit ausführlich untersucht worden.<sup>7</sup> Die beiden Romanzensammlungen auf Texte Aleksandr Puškins dagegen stehen noch im Schatten ihrer großen Schwesterwerke, obgleich die „sowohl historischen wie psychologischen Parallelen“<sup>8</sup> von Komponist und Dichter, die Sebastian Klemm für die späten Michelangelo-Vertonungen konstatiert, gerade auch für die Puškin-Zyklen evident sind. Denn Šostakovič ist zu Lebzeiten nicht weniger abhängig von der Staatsmacht als Puškin und leidet auf ganz ähnliche Weise unter politischer Kontrolle, Zensur und künstlerischer Einschränkung. Simultan dazu werden beide von eben

<sup>5</sup> Bott, Marie-Luise: „Kein Buch - ein Lied, eine Stimme.“ *Marina Zwetajewas Lyrik, vertont von Dmitrij Schostakowitsch, Alfred Schnittke und Sofja Gubaidulina: Kompositorisches Selbstbildnis und kritisches Zeitporträt*. In: Individualität (Zürich), 9. Jg., H. 28, Dezember 1990, S. 69.

<sup>6</sup> Vgl. Grönke, Kadja: *Kunst und Künstler in Schostakowitschs späten Gedichtvertonungen*. In: Archiv für Musikwissenschaft, Jg. LIII (1996), H. 4, S. 290-335. (Wiederveröffentlicht in: Wolter, Günther / Ernst Kuhn [Hg.]: *Dmitri Schostakowitsch - Komponist und Zeitzeuge*. Schostakowitsch-Studien Bd. 2. Berlin 2000, S.112-161).

<sup>7</sup> Vgl. neben den in Anm. 5 und 6 genannten Titeln von Bott und Grönke z. B. Redepenning, Dorothea: *Autobiographische Reflexionen - Schostakowitschs Zwetajewa-Zyklus*. In: *Musica* 3/1990, S. 164-168. - Klemm, Sebastian: *Untersuchungen zum Verhältnis von Text und Musik in Schostakowitschs «Suite nach Worten von Michelangelo» op. 145*. In: Wolter/Kuhn 2000 (wie Anm. 6), S. 90-111. - Klemm, Sebastian: *Dmitri Schostakowitsch - das zeitlose Spätwerk*. Schostakowitsch-Studien Bd. 4. Berlin 2001, S. 326. - Grönke, Kadja: „Für Judenfeinde bin ich wie ein Jud“. *Rollenmasken und Identifikationen in der Musik Dmitri Schostakowitschs*. In: Kuhn, Ernst (Hg.): *Schostakowitsch und das jüdische Erbe*. Berlin 2001, S. 131-149.



derselben repressiven Staatsmacht offiziell gefördert und gefordert und zu herausragenden Repräsentanten ihrer Epoche erklärt. Außerdem haben sowohl der Komponist als auch der Dichter neben der engen Bindung an ihre Heimat einen dezidierten Bezug zu ethisch-humanistischen Denktraditionen, welche sich in ihrem Schaffen niederschlagen.

Bei der Komposition seiner Puškin-Zyklen geht Šostakovič über solche äußeren Parallelen noch hinaus. Bezeichnenderweise ist seine erste Puškin-Romanze zugleich das erste Werk überhaupt, das er in der traditionellen Lied- bzw. Romanzenbesetzung<sup>9</sup> für Singstimme und Klavier komponiert,<sup>10</sup> und es ist zugleich diejenige Partitur, mit der er nach der folgenschweren parteipolitischen Maßregelung des Jahres 1936 seine kompositorische Tätigkeit wieder aufnimmt. So liegt die Vermutung nahe, daß die Hinwendung zu einer für ihn neuen Gattung mit einer in der Wahl der Texte verankerten Selbstbesinnung einhergeht und die Aussagen der Gedichte sich in einem wie auch immer gearteten Sinn auf ihn selbst beziehen können. Šostakovič bestätigt diese Vermutung rückwirkend, wenn er seine von Puškin inspirierte und eindeutig autobiographische Satire *Vorwort zur Gesamtausgabe meiner Werke* ausdrücklich für dieselbe Kombination von Baß-Stimme und Klavier komponiert wie seine erste Puškin-Vertonung - und wie all seine weiteren Umsetzungen Puškinscher Lyrik. Auf der Ebene der klanglichen Realisierung fallen das singende Ich, das lyrische Ich und das komponierende Subjekt folglich zusammen, und in der Textauswahl kann und muß in der Tat konsequent nach einer Aussage über den Menschen und Künstler Šostakovič gesucht werden.

<sup>8</sup> Klemm 2001 (wie Anm. 7), S. 326.

<sup>9</sup> Das russische Gegenstück zum deutschen Kunstlied ist die sogenannte Russische Romanze (vgl. Dorothea Redepenning: *Die vokale Romanze in Rußland*. In: Beitrag „Romanze“. In: Neue MGG, Sachteil, Bd. 8 [1998], Sp. 531 f.). Šostakovič vermeidet diese musikalische Gattungsbezeichnung auffällig häufig und verwendet statt dessen rein literarische Termini wie Fabel, Monolog, Satire oder Gedicht. Eine eindeutige Korrelation zu der Besetzung der entsprechenden Lyrikvertonungen ist nicht erkennbar.

<sup>10</sup> Die Klavierbearbeitung der *Zwei Fabeln nach Krylov* erscheint lediglich als nachträgliches aufführungspraktisches Zugeständnis bei einer ursprünglich instrumental-vokalen Komposition.

## Rollenmasken und komponierte Identifikationen

Ein solches Verfahren der komponierenden Bezugnahme bewegt sich im Kontext eines spezifischen und für Šostakovič grundlegenden Lebens- und Schaffensprinzips. Denn als Künstler findet Šostakovič eine Form, die ihn bestimmenden Konflikte auf eine sehr eigene Weise zur Sprache zu bringen: „Dieser Mann hatte zu Lebzeiten eine äsopische Sprache entwickelt, ähnlich dem Orwellschen «Doublespeak», die ihn in seiner Musik auszusprechen befähigte, was im öffentlichen Leben den Tod bedeutet hätte.“<sup>11</sup> Dieses kompositorische «Doublespeak» wird allerdings erst durch bestimmte persönliche Verhaltensweisen wirksam: Nach außen hin bleibt Šostakovič lebenslang ein loyaler Sowjetbürger, der seine Pflichten als Repräsentant seiner Heimat erfüllt, sich seinen gesellschaftlichen und musikpolitischen Aufgaben nicht entzieht und durchaus in der Lage ist, staatstreue Kompositionen zur Zufriedenheit der Auftraggeber auszuführen. Wann immer ihm ein Einlenken hilft, seine Musik, sein Dasein und die Existenz von ihm nahestehenden Menschen vor der Vernichtung zu bewahren, akzeptiert er widerstandslos die Kritik der Partei und gelobt öffentlich Besserung. Dabei benutzt er die erwünschte Sprache des Staates und paßt seine Wortwahl nahtlos der Diktion der offiziellen Kulturpolitik an. Die Konstanz seiner äußeren Haltung verleiht solchen Worten existenzsichernde Glaubhaftigkeit und ermöglicht es potentiellen Kritikern, das offenkundig Doppelbödige vieler Musikwerke zu ignorieren.

Šostakovičs Verhalten läßt sich als Adaption einer «Rolle» und als Anliegen der zur Rolle dazugehörigen «Rollenmaske» deuten:<sup>12</sup> Der Komponist gibt

<sup>11</sup> Koball, Michael: *Pathos und Grotteske - die deutsche Tradition im symphonischen Schaffen von Dmitri Schostakowitsch*. Berlin 1997, S. 9.

<sup>12</sup> Vgl. Grönke 2001 (wie Anm. 7). - Die Verwendung der Begriffe „Rolle“ und „Rollenmaske“ folgt Gottfried Eisermann: *Rolle und Maske*. Tübingen 1991: „In der Regel wird [...] jedermann bei einer neu zu übernehmenden Rolle [...] die Erfahrung machen, daß es für sie nicht nur ein bestimmtes Repertoire von Verpflichtungen und Anrechten gibt, sondern auch eine bestimmte Rollenmaske, die er



sich den Anschein eines staatstreuen Sowjetkünstlers und übernimmt dazu bereitwillig den Habitus und die Verpflichtungen, die ihn schließlich sogar zur Inkarnation des repräsentativen sowjetischen Staatskomponisten par excellence machen.

Wer sich einer Rollenmaske „zur Verhüllung seiner «wahren» Identität bedient, [wird] darauf aus sein, sie möglichst «wahr», d. h. täuschend herzustellen und zu tragen“<sup>13</sup> - zumal in einem totalitären Staat. Bis zu der postumen Veröffentlichung der quasi-autobiographischen *Zeugenaussage*<sup>14</sup> 1979 haben Musikforscher in Ost und West genau diese Rollenmaske für Šostakovičs «wahren» Gesicht gehalten, und erst in jüngster Zeit wird mit Hilfe einer skrupulösen Werkbetrachtung auch nach dem Menschen hinter dieser Maske gesucht. Ob Mensch und Maske sich allerdings analytisch voneinander trennen lassen, muß dahingestellt bleiben, denn ob sich bei dem lebenslangen Zwang zur Anpassung das Bewußtsein eines Maskenspiels auf Dauer aufrecht erhalten läßt, oder ob die Maske mit der Zeit zur „«wahren» Identität“<sup>15</sup> mutiert, ist letztlich nicht entscheidbar.

Für die Untersuchung der Musik ist diese Frage freilich weniger relevant als die grundlegende Tatsache der Maskierung als solche. Denn bei Šostakovič wirken die Rollenmasken des Lebens bis in sein künstlerisches Schaffen hinein,

---

sich aneignen muß, um seine Rolle wirkungsvoll ausüben zu können.“ (Eisermann 1991, S. 166). „Die [Rollen-]Maske umfaßt [...] unter Benutzung der äußeren Rollenmerkmale und ggf. der Rollenutensilien die Miene, Sprechweise, Gestik und Haltung und äußert sich in Auftreten und Verhalten.“ (Eisermann 1991, S. 172). „[...] wir [haben es] also bei der [Rollen-]Maske mit einem selbständigen, wenngleich von der Rolle nicht unabhängigen Bestandteil der Rollentheorie zu tun. Mehr noch, sie ist für ihr Verständnis nicht allein, sondern auch für ihre Handhabung ganz unerläßlich.“ (Eisermann 1991, S. 173).

<sup>13</sup> Eisermann 1991 (wie Anm. 12), S. 172.

<sup>14</sup> Deutsche Fassung als: Volkov, Solomon: *Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch*. München/Hamburg 1979, Berlin 1989. - Zu den Diskussionen um die Authentizität dieser von Volkov aufgezeichneten, bearbeiteten und nach Šostakovičs Tod im Westen veröffentlichten Gesprächsprotokolle vgl. z. B. die entsprechenden Beiträge in Kuhn, Ernst: „*Volksfeind Dmitri Schostakowitsch*“. Eine Dokumentation der öffentlichen Angriffe gegen den Komponisten in der ehemaligen Sowjetunion. Berlin 1997. - Außerdem Wolter/Kuhn 2000 (wie Anm. 6) sowie die Internet-Seiten <http://opus147.free.fr> und <http://www.devinchi.fr/chostakovich.htm> (Stand: Frühjahr 2001).

<sup>15</sup> Eisermann 1991 (wie Anm. 12), S. 172.

wo das Maskenspiel und der permanente Maskenwechsel zum allgegenwärtigen kompositorischen Prinzip werden.<sup>16</sup> Dabei geht es nicht mehr ausschließlich um Rollenmasken, die in Verbindung mit einer gesellschaftlichen Funktion stehen, sondern um Masken jeder Art - auch um rein musikalische (wie die Maske des Lyrischen, des Pathetischen, des Klassischen, des Walzer-Idioms etc.) oder um künstlerische oder ethische Haltungen (wie sie z. B. durch die Wahl bestimmter Texte, Stoffe oder verbaler Programme zum Ausdruck kommen). Durch die ausführliche Arbeit mit musikalischen und textlichen Masken unterschiedlichster Art kann der Künstler in seinen Werken politische und ästhetische Erwartungen vordergründig erfüllen und sie gleichzeitig hintergründig - im Sinne des Orwell-schen «Doublespeak» - kritisch zur Disposition stellen.<sup>17</sup> Gleichzeitig nutzt er wesentliche Masken auch im Sinne einer auskomponierten Identifikation, und dieses Verfahren trägt dazu bei, daß er sich im Verlauf seines Lebens wiederholt über die „Stellung der Kunst und [die] Funktion des Künstlers in der Gesellschaft“<sup>18</sup> Rechenschaft ablegt und sich nach und nach immer nachdrücklicher seiner eigenen künstlerischen Identität zu versichern sucht - ein facettenreicher Prozeß, der bis zu seinem Lebensende unabgeschlossen bleibt.

Für die Frage nach der gesellschaftlichen Stellung von „Kunst und Künstler“<sup>19</sup> sind vor allem die späten Vokalwerke ab der *Vierzehnten Sinfonie* (1969) aussagekräftig, während für die Klärung der eigenen künstlerischen wie menschlichen Identität die Maske des Jüdischen<sup>20</sup> in Text und Musik eine Schlüsselrolle spielt.<sup>21</sup> Beide Aspekte lassen sich auch in den Vokalzyklen auf Texte Aleksandr

---

<sup>16</sup> Auf diese Weise läßt sich zwanglos die Gleichzeitigkeit von politisch affirmativen (Auftrags-)Kompositionen und mehrdeutigen, doppelbödigen Werken erklären.

<sup>17</sup> Das gilt natürlich auch für solche Masken, welche auf die von Michael Koball intendierte andere (staatskritische, ethische, humanistische) Seite des «Doublespeak» verweisen (vgl. Koball 1997, wie Anm. 11). Beide Maskierungen müssen hinterfragt oder zumindest problematisiert werden!

<sup>18</sup> Grönke 1996 (wie Anm. 6), S. 335.

<sup>19</sup> Grönke 1996 (wie Anm. 6), S. 290.

<sup>20</sup> Im Rahmen dieser Ausarbeitung wird der Begriff des «Jüdischen» bewußt nicht weiter differenziert, da es nicht um die jeweilige Art der Ausprägung, sondern um die grundsätzliche Entscheidung geht, einen deutlich rezipierbaren Bezug auf jüdisches Leben zu komponieren.

<sup>21</sup> Vgl. Grönke 2001 (wie Anm. 7).



Puškins nachvollziehen, wobei die Relation zwischen dem Zeitpunkt der Komposition und der jeweiligen Art der Ausprägung von autobiographischen Grundproblemen der Frage nach Rollenmasken und komponierten Identifikationen im Schaffen des Komponisten eine weitere Facette hinzufügt.

#### Zur Maske des Jüdischen in den *Monologen* op. 91

Die Beschäftigung mit dem Jüdischen in Text und Musik hängt in Šostakovičs Oeuvre eng mit dem Themenkreis von Unterdrückung und staatlicher Willkür zusammen und erscheint vor allem in jener Lebensphase, die ganz von den Erfahrungen des Stalinismus geprägt ist: Knapp ein Dutzend «jüdischer» Kompositionen unterschiedlichster Gattungen entsteht zwischen Anfang der 1940er und Beginn der 1960er Jahre,<sup>22</sup> wobei der Aspekt des Jüdischen entweder durch die Vertonung entsprechender Texte oder durch die Einbeziehung jüdischer oder hebräischer Originalmelodien oder durch eine Musik im jüdischen Melos (d. h. unter Verwendung typischer, ethnisch konnotierter Musiziermodelle) gegeben ist.

Daß der Komponist im Schicksal der Juden offenkundig eine Parallele zu Gewalterfahrungen seines eigenen Lebens sieht,<sup>23</sup> wird in den *Vier Monologen*

<sup>22</sup> Anstoß mag der Tod zweier jüdischer Freunde gewesen sein (Venjamin Flejšman und Ivan Soller-tinskij), aber auch die immer deutlichere Wahrnehmung des Antisemitismus. Mit seiner kompositorischen Reaktion bewegt sich Šostakovič in einer Grauzone des offiziell zwar Legalen, aber Mißliebigen. Denn der jüdischen Kultur ist in der Sowjetunion zwar per Gesetz die vollständige Entwicklungsfreiheit garantiert. Aber nach einer kurzen Blütezeit unmittelbar nach der Revolution häufen sich Anfang der 1930er Jahre erneut die Repressionen. Es gibt keinerlei Stätten der Kulturförderung wie Schulen oder Theater (die 1948 per Dekret geschlossen werden), „und der hebräische Sprachunterricht ist sogar verboten. [...] Nach der Gründung des Staates Israel verschärfte sich die Situation noch mehr. Jeder Ausdruck jüdischer Nationalkultur wurde von jetzt an als westlich orientiert, als «imperialistisches Kulturgut» gesehen. Die paradoxe Situation des de jure Erlaubten und Geförderten, de facto aber Unerwünschten, sogar Feindlichen begleitete jede Äußerung des Jüdischen in der UdSSR.“ (Braun, Joachim: *Das Jüdische im Werk Dmitri Šostakowitschs*. In: Detlef Gojowy [Hg.]: *Studien zur Musik des XX. Jahrhunderts in Ost- und Ostmitteleuropa*. Berlin 1990, S. 105.)

<sup>23</sup> „Daß Šostakowitsch aufgrund eigener Verfolgungen in der Stalin-Ära, der im übrigen auch jüdische Sowjetbürger ausgesetzt waren, mit ihnen bis zur Identifikation sympathisierte, wird durch seine in der «Zeugenaussage» wiedergegebenen Äußerungen vollauf bestätigt.“ (Wolter, Günther: „*Das Etikett «Volksfeind» blieb für immer an mir kleben*“. In: Kuhn 1997, wie Anm. 14, S. XLV.) – „Für

auf Verse Puškins op. 91 durch Auswahl, Anordnung und Vertonung der lyrischen Texte bestätigt. Die Gedichte sind über Kreuz so gruppiert, daß sich jeweils zwei von ihnen musikalisch und inhaltlich aufeinander beziehen. Auf diese Weise wird Puškins *Otryvok* (*Fragment*; Nr. 1), in dem das alltägliche Elend einer armen jüdischen Familie beschrieben wird, zum Gegenstück der Strophen *Poslanie v Sibir'* (*Sendschreiben nach Sibirien*; Nr. 3), in denen der Dichter sich an die Verbannten (unausgesprochen sind es die mit ihm befreundeten Dekabristen) wendet und der Hoffnung Ausdruck verleiht, daß Freundschaft, Wahrhaftigkeit und hohe Ideale letztlich stärker sein werden als Unterdrückung, Willkür und staatliche Macht.<sup>24</sup>

Eine private Ich-Du-Beziehung, wie sie dem Romanzenpaar *Čto v imeni tebe moem?* (*Was liegt dir an meinem Namen?*; Nr. 2) und *Proščanie* (*Abschied*; Nr. 4) zugrunde liegt, wird hier deutlich überschritten, und Leid und Unrecht werden auf eine Weise thematisiert, die als Anklage von Unterdrückung gedeutet werden kann. Beide Gedichte lassen am Ende aber auch eine Art Hoffnung erkennen (in *Poslanie* explizit, in *Otryvok* als geheimnisvolle, Veränderung bringende Schlußwendung), und in dieser Hoffnung schwingt unausgesprochen der Gedanke mit, daß es eine höhere Gerechtigkeit gibt und jeder Schuldige eines Tages zur Verantwortung gezogen wird.

Šostakovič bekräftigt die inhaltliche Korrespondenz der beiden Gedichte, indem er sie auf ganz ähnliche Weise vertont: In beiden Monologen bewegt sich die Singstimme in gleichmäßigem, fast monotonem Rhythmus und gemäßigttem Ambitus; immer wieder gibt es Phasen, die bei regelmäßig wiederholten Tondauern nur auf einer einzigen Tonhöhe deklamiert werden. Die Klavierbeglei-

Šostakowitsch war es die selbstverständliche Solidarität eines Humanisten und Demokraten gegenüber einer verfolgten Minderheit“. (Gojowy, Detlef: *Absurde Szenenfolgen für 2 Violinen, Viola und Violoncello*. In: Schostakowitsch-Gesellschaft e. V. [Hg.]: *Schostakowitsch in Deutschland*. Schostakowitsch-Studien Bd. 1. Berlin 1998, S. 85.) - Zur Verbindung zwischen Angst vor Antisemitismus und Angst vor Denunziation in Šostakovičs *Dreizehnter Sinfonie* auf Texte Evgenij Evtušenkos vgl. Grönke 2001 (wie Anm. 7).

<sup>24</sup> Zum vollständigen Wortlaut aller Puškin-Texte vgl. die Übertragung durch Georg von Schlippe in diesem Band des *Arion*, S. 257-272.



tungen arbeiten mit analogen Verfahrensweisen. Darüber hinaus unterstützt der gleichmäßige Wechsel der Baßakkorde den ruhigen und gleichmäßigen Ablauf der Musik, so daß die musikalischen Monologe durchgehend dem Erzähltonfall der Texte folgen. Offenkundig strebt der Komponist auf allen Ebenen der Kompositionen eine optimale Wortverständlichkeit an.

Die musikalische Annäherung der beiden Lieder basiert aber nicht allein auf analogen Gestaltungsmitteln, sondern auch auf einem Verzicht: In *Otryvok* gibt es musikalisch keinerlei Verweis auf die Sphäre des Jüdischen. Das mag erstaunen, ist allerdings im Kontext von Šostakovičs jüdischen Werken nicht ungewöhnlich, da der Komponist grundsätzlich eine Verdoppelung des jüdischen Elements vermeidet: „[...] je klarer die Bedeutung, je direkter der Text, desto zweifelhafter wird die jüdische Provenienz der Musik, unauffälliger ihre ethnische Angehörigkeit.“<sup>25</sup> Weil die Verse bereits den Bezug auf die Sphäre des Jüdischen eindeutig klarlegen, bleibt die Musik im *Monolog* op. 91 Nr. 1 ethnisch neutral. - Was im Rahmen sämtlicher jüdischer Kompositionen konsequent erscheint, besitzt jedoch im Kontext des Liederzyklus zugleich eine semantische Aussagekraft, da erst der Verzicht auf ein jüdisches Melos die musikalische Verbindung zu *Poslanie v Sibir'* ermöglicht und die Sphäre jüdischen Elends mit dem Aspekt staatlicher Willkür in eins setzt.

Diese Verbindung wird auf einer weiteren Ebene klingend bestätigt, und zwar mit Hilfe einer volltaktigen Figur aus vier gleichmäßig rhythmisierten Achtelnoten (in der Grundform einer steigenden und sofort wieder fallenden Terz mit wiederholter Schlußnote). Dieses Motiv zieht sich in *Otryvok* konstant durch die Oberstimme des Klaviers hindurch und rückt die Gedichtvertonung auf rein musikalische Weise in den Kontext von Herrschermacht und Unrecht. Denn es handelt sich hierbei um eine zitathafte Anspielung auf die Szene vor dem Moskauer Novodevičij-Kloster, mit der Modest Musorgskijs Oper *Boris*

*Godunov* beginnt.<sup>26</sup> Auch dieses Werk (mit dem Šostakovič sich 1940, zwölf Jahre vor Komposition der *Monologe*, gründlich beschäftigt hat), basiert ja auf einer Dichtung Aleksandr Puškins. Und für Puškin, Musorgskij und Šostakovič ist Zar Boris Fjodorovič Godunov, dessen Krönung in der musikalisch herbeizitierten Szene erwartet wird, ein Mörder-Zar,<sup>27</sup> ein unrechtmäßiger Herrscher, der nur durch Gewalt und Skrupellosigkeit an die Macht kommt. Durch die motivische Übernahme aus der Oper in den *Monolog* fügt Šostakovič dem Text von *Otryvok* eine über den Wortlaut der Verse hinausgehende Erklärung hinzu: Die Menschen leiden nicht unter ihren erdrückenden Lebensumständen, sondern unter der (auch in *Poslanie v Sibir'* angesprochenen) politischen Macht, die diese Lebensumstände zu verantworten hat. Der Verweis auf *Boris Godunov* betont den ursächlichen Zusammenhang zwischen dem traurigen Los der Juden, staatlicher Willkür und politischem Unrecht und bestätigt somit den Bezug auf das dritte Lied des Puškin-Zyklus.

Dieser Bezug verdeutlicht dann auch, daß das Jüdische bei Šostakovič als pars pro toto für jedes menschlich-soziale Unglück steht - und damit außerdem für sein eigenes Leiden unter der stalinistischen Kulturpolitik. Dieses kann er aber nur mit Hilfe einer Maske zur Sprache bringen, und die mitfühlende Beschäftigung mit dem Jüdischen dient als eine solche Maske - selbst wenn sie so verhüllend eigentlich gar nicht ist. Denn auch zu den Opfern des sowjetischen Systems zählen gerade und immer wieder Juden, so daß die Benennung von staatlicher Unrechtsausübung gar nicht pauschal bleiben kann, sondern stets auch einen aktuellen Bezug mit sich führt.

Diese unmißverständliche Aktualität (die auch in *Poslanie v Sibir'* leicht eine Allegorie auf die Gegenwart erkennen läßt) erklärt möglicherweise den von

<sup>26</sup> Auch die Wendung „I vchodit neznakomyj strannik“ in den Takten 64/65 scheint eine musikalische Anleihe bei dieser Oper zu enthalten, denn die Schlußformel einer kleinen Terz aufwärts mit nachfolgender fallender Quarte in langen Noten durchzieht die Rede des Mönchs Pimen, welcher als Stimme des Gewissens in der Oper eine Schlüsselrolle einnimmt und durchaus zu dem „neznakomyj strannik“ in Relation gesetzt werden könnte.

<sup>27</sup> Vgl. hierzu Busch, Ulrich: *Puschkin - Leben und Werk*. München 1989, S. 45-52.

<sup>25</sup> Braun 1990 (wie Anm. 22), S. 118.



Šostakovič gewählten, nicht-musikalischen Werktitel *Monologe*. Denn dieser literarische Terminus bezeichnet die längere, ununterbrochene Rede einer einzelnen Person und bezieht sich bevorzugt auf Selbstgespräche. Und nur um ein Selbstgespräch kann es sich bei den vier Gedichtvertonungen handeln. Šostakovič verleiht Puškins Versen zwar komponierend eine Stimme,<sup>28</sup> denn sie erklingen - aber der Stimme fehlt ein Ansprechpartner. Selbst in den Strophen, in denen ein fiktives Gegenüber angeredet wird, ist dieses fern und sprachlich unerreichbar. Der Kommunikationszusammenhang bleibt auf die Reflexion des Sprechenden bzw. singenden Ichs eingeschränkt. Das hat zumindest in *Otryvok* und *Poslanie v Sibir'* zweifellos politische Gründe: Die Anteilnahme am Schicksal anderer wird zur Gefahr für den Sprecher und kann nur im Verborgenen, im Geheimen, hinter der Maske, im Selbstgespräch geäußert werden. (Eine Veröffentlichung der *Monologe* op. 91 erfolgt bezeichnenderweise erst, nachdem sich das staatliche System durch Stalins Tod verändert hat.)

#### Zur komponierten Selbstreflexion in den Puškin-Zyklen

Die Zuwendung zu politischen Opfern im ersten und dritten Lied der *Monologe* wird in den Gedichten *Čto v imeni tebe moem?* (*Was liegt dir an meinem Namen?*; Nr. 2) und *Proščanie* (*Abschied*; Nr. 4) durch eine lyrische Selbstreflexion ergänzt, welche drängend die Erfahrung von Vergänglichkeit formuliert. Hier ist es das eigene Ich, das sich als Opfer begreift. Die Anteilnahme am Leid anderer wird durch das eigene Leid ergänzt; das politische Schicksal spiegelt sich im Privaten. Diese Erfahrung ist für Šostakovič offenkundig grundlegend, und so verweist die Verknüpfung der politischen und der persönlichen Gedichte einmal mehr auf sein Lebensprinzip der Maskierung: Die Maske des Jüdischen entlarvt

hinter der Gestalt des erniedrigten Menschen zugleich die Hoffnungslosigkeit des komponierenden Subjekts.

*Čto v imeni tebe moem?* läßt sich als ein Nachdenken über die Vergänglichkeit irdischen Ruhms lesen: Der Name - auch und gerade der Name des Künstlers, der sich durch seine Kunst unsterblich zu machen hofft - vergeht in Schall und Rauch. Seine Kunst wird zur „toten Spur“ („mertvyj sled“; Z. 6), die sich mit den Jahren nicht mehr entziffern läßt. Ein Weiterleben ist nicht im Werk, sondern nur im Gedächtnis anderer Menschen möglich - eine Erkenntnis, die tröstet, aber auch desillusioniert, denn diese Menschen sind ebenfalls sterblich. Šostakovičs Briefe zeugen davon, daß ihn die Todesfälle in seiner Umgebung regelmäßig tief bewegen und deprimieren. Mit jedem Toten geht ein Mensch dahin, in dessen Erinnerung ein Weiterleben möglich gewesen wäre.

Im Zusammenhang mit Vergänglichkeit und Vergessen-Werden ist sicher auch das Auseinanderdriften der eigenen Ehe wenig hoffnungsspendend (zudem überlebt Šostakovičs erste Frau ihren Mann nicht; sie stirbt zwei Jahre nach Vollendung der *Monologe* an Krebs). Dementsprechend mögen die Erinnerung an vergangene Liebe, die Traurigkeit angesichts von Trennung, das Bewußtsein unaufhaltsamen Alterns und die Unwiederbringlichkeit vergangenen Glücks, welche Šostakovič mit Hilfe des Gedichts *Proščanie* vertont, an eigene Lebens- und Leiderfahrungen anknüpfen, und das Lied erweitert das Maskenspiel von Leid und Vergänglichkeit um eine tiefe private Dimension.

Darüber hinaus kommt in *Proščanie* ein weiteres Mal der politische Aspekt von Leiderfahrungen zum Tragen, denn die „Einkerkerung“ („zatočenie“; Z. 15), die Puškin als lyrisches Bild für die Trennung der Liebenden wählt, läßt sich bei diesem Dichter im Sinne von Verbannung lesen, trägt also wie im dritten Lied einen latenten Hinweis auf das Schicksal der befreundeten Dekabristen in sich. Der innere Abschied der Liebenden erweist sich zugleich als ein von außen erzwungener; das persönliche Schicksal ist von den politischen Zeitläufen

<sup>28</sup> Wie die Besetzungs-Analogie zu dem *Vorwort zur Gesamtausgabe meiner Werke* bezeugt, ist die Baß-Stimme hier als die eigene Stimme des Komponisten zu deuten.



nicht zu trennen - genauso wie Šostakovič es zeit seines Lebens immer wieder selbst erfährt.

Diese Erkenntnis - gerade in Verbindung mit der Vergänglichkeit von Ruhm, Liebe und Leben - spricht fast noch deutlicher aus dem frühen Puškin-Zyklus der *Vier Romanzen* op. 46. Hier wählt Šostakovič - neben dem leicht ironischen *Junošu, gor'ko rydaja* (*Bitterlich schluchzend, den Jüngling*; Nr. 2), einem Lied, das die Wankelmütigkeit zwischenmenschlicher Gefühle thematisiert - wieder zwei Gedichte über die Endlichkeit menschlicher Existenz, die ihn offenbar in seiner aktuellen Lebenssituation besonders ansprechen und Gedanken zum Ausdruck bringen, in denen er sich selbst wiederfinden kann.

*Predčuvstvie* (*Vorahnung*; Nr. 3) spricht von dem unausweichlichen Verhängnis, dem nur widerstehen kann, wer aus der Liebe Kraft schöpft. Zugleich sind auch die Liebenden dem Schicksal unterstellt und von Trennung bedroht. Wie in den entsprechenden Liedern der *Monologe* op. 91 bietet die individuelle Bindung an einen geliebten Menschen hier einen Gegenpol zu den Leiderfahrungen des Lebens, kann diese aber dennoch nicht verhindern.

Anders ist die Perspektive in *Stansy* (*Stanzen*; Nr. 4). In diesem Gedicht fehlt das hoffnungspendende Du, und der Lebensweg wird noch nachdrücklicher als ein beständiger Gang hin zum Tod gedeutet. Dennoch gibt es auch hier eine Gegenkraft - die freilich im lyrischen Ich selbst wurzelt. Der Ausgleich, der in *Predčuvstvie* in der Liebe gesucht wird, ruht nun in dem besänftigenden Bewußtsein eines immerwährenden Kreislaufs von Leben und Sterben. Diesem Kontinuum scheint ein höherer Sinn innezuwohnen, welcher das persönliche Abschiednehmen erleichtern mag. So enthalten die Gedichte, die Šostakovič für die *Vier Romanzen* op. 46 auswählt, genau wie die der *Vier Monologe* op. 91 stets auch eine tröstliche Komponente, obwohl ihr eigentliches Thema eher düster ist.

Am klarsten wird die Hoffnung im ersten Lied des Zyklus zur Sprache gebracht - *Vozroždenie* (*Wiedergeburt*) -, und dieses Lied ist zugleich diejenige

Gedichtvertonung, die am überzeugendsten als Selbstreflexion des Komponisten gedeutet werden kann. Denn hier geht es um das Überleben wahrer Kunst, welche sich gegen alle Widerstände durchzusetzen vermag. Damit ist dieses erste Lied - genau wie das erste Lied der *Monologe* op. 91 - das Schlüssellied für das Verständnis des autobiographischen Bezugs des gesamten Zyklus. Die von Puškin angeführte Übermalung eines genialen Kunstwerks durch die erbärmliche Kritzelei eines Kunstbanausen erinnert nur zu deutlich an die Ächtung von Šostakovičs Musik durch die stalinistische Kulturpolitik und an die engherzige Forderung nach Musik im Sinne des Sozialistischen Realismus - wobei Šostakovičs Musik selbstredend mit dem Werk des Genies gleichzusetzen wäre und die parteipolitisch genehme Kunst, die als Selbstdarstellung des Systems fungiert, mit dem Kunst-Versuch des ungebildeten Barbaren.

Kompositorisch folgt Šostakovič zunächst der dichterischen Einteilung in drei Strophen: Obwohl seine Romanze kein Strophenlied ist, lassen sich deutlich drei musikalische Abschnitte erkennen, die mit den Textabschnitten koordiniert sind. Dabei gehören die ersten beiden Abschnitte musikalisch ebenso zusammen, wie sie eine textliche Einheit bilden: Die Periodengliederung setzt sich regelmäßig aus je zwei Takten zusammen, und die einzelnen Unterabschnitte werden überwiegend durch Achtel und (punktierte) Viertelnoten gefüllt. Erst in der dritten Textstrophe wechselt diese musikalische Kleingliedrigkeit, so wie auch der Blickwinkel des Gedichts wechselt: Die Übertragung des Genie-Barbar-Konflikts auf das lyrische Ich wird kompositorisch nun zu zwei großen Bögen von je sechs Takten zusammengefaßt, und die Notenwerte sind - zumindest am Strophenbeginn - auf die doppelte Länge gedehnt, so daß der Eindruck einer plötzlichen Verlangsamung des Liedablaufs entsteht. Der Umbruch wird außerdem durch einen markanten Wechsel von der Auf- zur Volltaktigkeit hervorgehoben (T. 18). Die musikalische Strophengliederung unterstützt also die textliche Wendung vom Sinnbild zum Abbild, vom Fremden zum eigenen Ich.



Die Harmonik der Romanze dagegen verändert sich schon früher, und zwar genau in der Mitte des Gedichts: Sobald Puškin die ursprüngliche Schönheit des Meisterwerks deklariert, rückt Šostakovičs Vertonung aus dem trüben Moll (mit starrem Quint-Orgelpunkt im Baß) unvermittelt (d. h. ohne jede Modulation) nach Dur, so daß parallel zum Text nun auch die Musik strahlen kann, da sie von der „fremden Farbe“, von der kleinen Mollterz befreit ist. - Daß dieses Strahlen dennoch nicht so recht überzeugt, liegt an der unkonventionellen Fortschreitung, die in As-Dur beginnt, am Ende aber querständig nach D-Dur führt. So erscheint die im Gedicht vorgenommene Übertragung des sprachlichen Bildes («das wahre Meisterwerk ist unvergänglich») auf die persönliche Situation des lyrischen Ichs («auch meiner Seele können die Wirren der Zeitläufe letztlich nichts anhaben») unterschwellig doch fragwürdig. Tatsächlich dringen ja in die Vertonung der Schlußstrophe Elemente der «barbarischen» Kunstverunglimpfung des Liedbeginns ein, und zwar in Form der plötzlich wiederkehrenden Achtelnoten, die sich in T. 24 als Variante von T. 4 entpuppen. Damit beziehen sich die Worte „i vznikajut v nej viden'ja“ („und [in meiner Seele] entstehen Visionen“) zurück auf „kartinu genija černit“ („das Bild des Genies beschmiert“). Der musikalische Verweis auf die verunglimpfende Übermalung trübt die Gewißheit von der Reinheit der eigenen Seele. Sollte Šostakovič hier leise Zweifel anmelden, daß seine diffamierte und geächtete Kunst der frühen Schaffensphase jemals wiederbelebt werden könne? Oder läßt er gar die Deutung zu, daß auch sein eigenes Schaffen nichts anderes ist als die barbarische Schändung wahrer künstlerischer Traditionen?

Eine mögliche Entscheidungshilfe bietet die Klavierbegleitung. Sie scheint zunächst ein rein akkordisches Fundament zu bieten, reagiert dann imitatorisch auf die Singstimme (T. 5), entwickelt aus dieser imitatorischen Achtel-Figur aber rasch eine eigenständige Achtel-Bewegung (T. 10), die sich immer

stärker von der Gesangsmelodie emanzipiert und zu einem in der höchsten Höhe der dreigestrichenen Oktave angesiedelten wiederholten Pendelmotiv wird.<sup>29</sup>

Was trägt nun diese Klavierstimme zu einer Interpretation der komponierten Selbstreflektion bei? Die Fragen, ob Šostakovič für seine 1936 gewissermaßen ausgelöschte Kunst die Chance einer Auferstehung sieht oder ob er gar Selbstzweifel hinsichtlich seiner Kunst hegt (und damit die politische Diffamierung als gerechtfertigt anerkennt), läßt sich natürlich nicht beantworten. Aber die Klavierstimme vor allem der Schlußstrophe gibt einen Gedankenanstoß, der über das Lied hinausgeht und dadurch auf das Lied zurückwirkt. Denn genau wie im ersten der *Vier Monologe* op. 91 verweist die instrumentale Begleitung auf ein anderes Musikstück - dessen Deutung folglich bei der Interpretation des Liedes bedacht werden muß.

Diesmal handelt es sich nicht um ein Zitat aus einem fremden Werk, sondern um einen Vorgriff auf eine eigene Komposition: Das ostinate Pendelmotiv in auffällig hoher Lage erscheint ähnlich ausführlich (und innerhalb der Partitur auch ähnlich sorgfältig vorbereitet) in Šostakovičs *Fünfter Sinfonie* - jenem Werk, mit dem er 1937 (also unmittelbar im Anschluß an die *Vier Romanzen nach Puškin*) seine kompositorische Tätigkeit endgültig wieder aufnimmt. Die Sinfonie ist das erste Werk, mit dem der Komponist nach der parteilichen Maßregelung von 1936 wieder an die Öffentlichkeit tritt. Durch Šostakovičs verbale Kommentare optimal vorbereitet, bewirkt dieses Werk die wundersame Rehabilitierung seines Schöpfers - und leitet Šostakovičs Mutation zum repräsentativen

<sup>29</sup> Es fällt auf, daß diese allmähliche Verwandlung der Klavierbegleitung nicht mit den Gliederungen der Periodik, der Textstrophen und des Harmonieablaufs koordiniert ist, sondern im Gegenteil solche Zäsuren stets überbrückt: Die gehaltenen Baßakkorde der ersten Takte wechseln regelmäßig in der Taktmitte und verschleiern die Gliederung der Gesangsstimme. Die Imitation und damit der Wechsel von gehaltenen Klavierklängen zu einer Bewegung in Achtelnoten kaschiert die Grenze zwischen den ersten beiden Textstrophen (T. 9), und auch der Wechsel von Moll zu Dur (T. 13) ist entsprechend vermittelt. Das ostinate Pendelmotiv in der Oberstimme des Klaviers schließlich ist so in den Takt gesetzt, daß jeweils zwei Motive pro Takt erscheinen, während der Grundton des gemeinten Akkords in der Taktmitte nachklappt. Taktgrenzen sind hier vom Hören her nicht mehr eindeutig nachzuvollziehen. Gliederungen werden in Frage gestellt, ohne jedoch gänzlich unwirksam zu werden - dazu ist die Strukturierung der Singstimme und des Harmonieverlaufs zu deutlich. Die Beobachtung zeigt die Vielschichtigkeit selbst einer kleinen Liedkomposition und legitimiert deren tiefergehende Deutung.



sowjetischen Staatskomponisten ein. Die offizielle Interpretation als „praktische, schöpferische Antwort eines sowjetischen Künstlers auf gerechtfertigte Kritik“ (eine Formulierung, die auch Šostakovič willig aus einer der ersten Rezensionen übernimmt) kollidiert jedoch mit einer nicht weniger plausiblen Deutung, die in der komponierten Überanpassung an die Forderungen des Sozialistischen Realismus eine zynische Demontage der sowjetischen Nutzen- und Wertvorstellungen von Kunst herausliest.

Beide Interpretationen lassen sich anhand der Partitur belegen - und die Frage, ob Šostakovič dieses Orwellsche «Doublespeak» bewußt durchführt, ob er also ganz gezielt mit zwei Zungen spricht, damit er sowohl dem politischen als auch dem humanistischen und künstlerischen Anspruch der Gattung Sinfonie gerecht wird, läßt sich auf der Basis der derzeitigen Quellenlage wohl kaum entscheiden.<sup>30</sup> Vielleicht aber kann der enge Bezug auf die *Romanze* op. 46 Nr. 1 für eine Deutung beider Werke neue Impulse bringen.

Die entsprechende Passage, die Šostakovič in seiner Puškin-Vertonung vorwegnimmt, findet sich im doppelbödigsten aller Sinfonie-Teile, nämlich im Finale, unmittelbar vor Beginn der Reprise dieses in Sonatenhauptsatzform komponierten Satzes.

Vorausgegangen ist die Exposition eines martialischen, vehement «positiven»<sup>31</sup> Themas, dessen fulminanter Bewegungsimpuls mit dem zweiten Themenblock (ab T. 83) nicht etwa kontrastiert, sondern in diesem auf überwältigende Weise weitergeführt und noch gesteigert wird, bis die Intensität sich offenkundig nicht weitertreiben läßt. Ein hymnischer Abschnitt (ab T. 98) bringt dennoch eine - nun inhaltliche - Steigerung, bevor mit T. 112 die Durchführung einsetzt. Diese mündet in einen Klangteppich, bei dem kaum noch zu entscheiden ist, ob es sich um eine Melodie oder um eine Begleitung (nämlich eine Be-

<sup>30</sup> Auch die Vermutung einiger post-sowjetischer Musikologen, diese Doppelbödigkeit sei ein reiner Zufall, wäre natürlich in Betracht zu ziehen.

<sup>31</sup> Die Theorie der sowjetischen Sinfonik deutet das Thema jeder Sinfonie als deren positiven Helden, der durch Nacht zum Licht, zu einer idealen Zukunft vorstößt.

gleitung von Fragmenten des ersten Themas) handelt. Dieser Klangteppich schraubt sich über 53 Takte hinweg variierend in die Höhe, bis er mit T. 231 genau die Gestalt annimmt, die Šostakovič in dem Pendelmotiv aus *Vozroždenie* vorgeprägt hat. Der Anstieg setzt sich fort, bis das Pendelmotiv zu einem hohen Ostinato der Harfe geworden ist, welches über einem lang ausgehaltenen B-Dur-Akkord schwebt. Dieser geradezu verklärte Stillstand markiert das Ende der Durchführung; mit einem harschen Umbruch nach d-Moll setzt in T. 247 die Reprise ein.

Bereits anhand dieser knappen Verlaufsskizze wird deutlich, daß Šostakovič in diesem Sinfoniesatz mit einer Massierung extremer Mittel arbeitet. Der Stillstand der zuvor so gewaltsamen Musik, die Verlagerung in höchste Höhen und die klangliche Veredelung und Verklärung durch die Harfe<sup>32</sup> suggerieren eine Bedeutsamkeit, die im Kontext des Sozialistischen Realismus in der Tat die Erhebung des sinfonischen «Helden» in den schwer errungenen konfliktfreien Idealzustand der (sozialistischen) Zukunft einleiten könnte. Das würde für die Interpretation von *Vozroždenie* bedeuten, daß das Pendelmotiv gewissermaßen den Höhepunkt der Aussage auratisch verklärt. Eine absolute Identifikation des Komponisten mit dem Sinn der dritten Gedichtstrophe erschiene gerechtfertigt.

Aber genauso gut könnte die extreme Massierung der Mittel in der Sinfonie ironisch aufgefaßt werden - und auch im Lied gibt es ein musikalisches Argument, das die absolute Identifikation des Komponisten mit Puškins Text deutlich in Frage stellt. Denn in den noch immer vom Pendelmotiv gekrönten Schlußakkorden wird die regelgerechte und traditionell erwartete Kadenzierung von der Dominante zur Tonika durch eine sogenannte plagale Schlußwendung von der Subdominante G zum erlösenden D-Dur-Klang ersetzt. Die Aura der Pendelfigur überdeckt und kaschiert, daß die tonartliche Erlösung eigentlich

<sup>32</sup> Dieses Instrument wird im späten 19. Jahrhundert auffällig häufig in religiösen und pseudo-religiösen Kontexten eingesetzt. Vgl. Kalusche, Bernd Georg: *Harfenbedeutungen. Ideale, ästhetische und reale Funktion eines Musikinstruments in der abendländischen Kunst. Eine Bedeutungsgeschichte.* Frankfurt/M., Bern, New York o. J. (1985?).



nicht zwingend vorbereitet ist. Die Pendelfigur maskiert Šostakovičs Zweifel an dem, was der Text ihm sagt.<sup>33</sup>

In jedem Fall befindet sich der sinfonische Verlauf bei Erreichen des Pendelmotivs in einer «Krise», d. h. an einer Stelle, an der eine «Entscheidung» stattfinden muß. In der Sinfonie geschieht dies durch Abbruch und Neubeginn - und nicht durch eine organische Weiterentwicklung, denn eine solche ist durch den bisherigen Verlauf der Komposition unmöglich gemacht, da bereits alle inneren Entwicklungspotentiale erschöpft und ausgelotet sind. Wenn die Situation der «Krise» nun auf das Lied rückprojiziert wird, wo Šostakovič das kompositorische Modell ja erstmals ausgearbeitet hat, dann liegt in der Tat die Deutung nahe, daß Šostakovič seine Schwierigkeiten hat, Puškins erlösende Übertragung des dichterischen Bildes auf die eigene Lebenssituation zu übernehmen. Was wie Verklärung (und damit wie die Hoffnung auf künstlerische Auferstehung) klingt, musikalisiert in Wahrheit den Zweifel daran.

Aber innerhalb von *Vozroždenie* wird weder über die Hoffnung noch über den Zweifel kompositorisch entschieden, denn das Lied endet mit der Krisensituation. Die Sinfonie dagegen entscheidet sich durch Bruch und Neubeginn für einen musikalischen Aufbruch in die Zukunft. Ob diese Zukunft nun eine Manifestation des Sozialistischen Realismus bedeutet, oder ob es sich um eine Demontage dieser Kunstideologie handelt, bleibt offen. Sicher ist nur, daß die Verklärung, die Erlösung, der Stillstand, die Erholung, die das Pendelmotiv gewährt, so nicht weitergehen. Es handelt sich nur um eine Atempause, um eine Besinnung, aber die glückselige Situation wird nicht in die Zukunft mit hineingenommen. - Und dementsprechend läßt sich auch die Vertonung von *Vozroždenie* als eine Besinnung deuten: als eine künstlerische Besinnung über die Art des Weitermachens nach einer einschneidenden Krise. Der Puškin-Zyklus op. 46

<sup>33</sup> Ein ähnlicher Fall liegt auch in der Sinfonie vor. Hier vertauscht Šostakovič nicht die Tonstufen der Kadenzwendung, sondern die Reihenfolge der Sätze: Der langsame Satz (auf den normalerweise ein Scherzo folgen sollte) rückt unmittelbar vor das Finale, so wie in einer plagalen Kadenzierung die Subdominante (auf die normalerweise die Dominante folgen sollte) vor den Schlußakkord rückt.

entsteht gewissermaßen am Scheideweg und erweist sich letztlich als Entschluß zum Weitergehen - auch wenn der Weg Šostakovič noch nicht klar vor Augen liegt. Sicher ist offenbar nur: Er muß weitergehen. Er wird weitergehen. Und er wird als Komponist weitergehen - oder untergehen. Aber stehenbleiben, die Profession wechseln oder gar umkehren kann er nicht.

Daß er nicht untergeht, daß er sich von nun an aber des schwankenden Grunds bewußt ist, auf dem er sich bewegt, zeigt Šostakovičs weiterer Lebensweg. Nicht „per aspera ad astra“ (im Sinne sozialistischer Ideologie), sondern „durch Leid zum Leben“, zum Überleben scheint ihn der kulturpolitische Einschnitt des Jahres 1936 zu führen.

#### Schlußgedanken

Zwischen 1943 und 1963 spricht Šostakovič von seinen Leiderfahrungen im Stalinismus, von Macht und Ohnmacht, Willkür und Unterdrückung vor allem unter der Maske des Jüdischen. In Hinblick auf sein Gesamtwerk erweist sich die auskomponierte Identifikation mit dieser verfolgten Minderheit als ein wichtiges Zwischenstadium bei dem Versuch, auch die eigene Verfolgung und Ausgrenzung zu thematisieren.

In späterem Alter gewinnt der Komponist offenbar die Freiheit, sich von der historischen Konkretisierung zu lösen, und es entstehen keine Werke mit jüdischer Thematik mehr. Die zeitspezifische Komponente löst sich auf in der allgemeinen menschlichen Erfahrung der Endlichkeit und des Sterben-Müssens. Verstärkt durch eigene schwere Krankheit, tritt das Zur-Sprache-Bringen von Gewalt zurück hinter ein Sprechen über den Tod (der ja auch als Fremdeinwirkung, als Gewalt erfahren werden kann),<sup>34</sup> und bei diesem Thema geht Šostakovič keinen Umweg über fremde musikalische Idiome mehr. Das eigene Betroffensein arti-

<sup>34</sup> Vgl. Neef, Sigrid: *Infragestellungen. Der Künstler und die Macht - das kann doch nicht alles gewesen sein, oder Sterben tun immer nur die anderen*. In: Wolter/Kuhn 2000 (wie Anm. 6), S. 36 und 38.



kuliert er nun durch eine andere Maske hindurch: durch die Thematisierung von Kunst und Künstler. Zwar geht es ihm hierbei auch um die grundsätzliche Frage nach dem Sinn von Kunst (d. h. er legt auch in diesen Werken die Maske nicht ab); zugleich zieht er in den entsprechenden Partituren wesentlich offener die Verbindung zu sich selbst, zu seinem eigenen Komponistenschicksal und zu seinem künstlerischen Selbstverständnis.

Wenn in Šostakovičs Schaffen die Beschäftigung mit dem Jüdischen in Text und Musik der Problematisierung des eigenen Künstlertums eigentlich vorangeht, dann ist es um so bemerkenswerter, daß in den beiden Liederzyklen nach Texten Aleksandr Puškins die Aspekte genau in umgekehrter Reihenfolge abgehandelt werden: Die Maske des Jüdischen erscheint erst im späteren Opus, während die Erfahrungen der Diffamierung des Künstlers (op. 46, Nr. 1), der düsteren Gegenwart (op. 46, Nr. 3) und der Todesnähe (op. 46, Nr. 4) im früheren Werk omnipräsent sind.

Dieser Chiasmus läßt sich am ehesten aus der Entstehungszeit der Werke erklären. Im Jahre 1936, als Šostakovič seine ersten vier Puškin-Romanzen vertont, ist die Krise der parteipolitischen Maßregelung, des Verlusts seiner künstlerischen Existenz, der Infragestellung seines Schaffens und seiner Person noch nicht abgeschlossen. In Šostakovičs Freundes- und Kollegenkreis gibt es Verhaftungen und Liquidationen, und es ist unklar, ob er selbst überlebt. Die Zukunftsaussichten erscheinen düster und erlauben keinen Blick über das Private hinaus. Die Krise ist also eine zutiefst persönliche und unbewältigte; die kompositorische Reflexion zielt unmittelbar auf das eigene Ich. Šostakovič hat noch keine Handlungsmuster, keine Wahrnehmungsraster ausgebildet, in die er sein Erleben einordnen könnte; und noch hat er nicht gelernt, die passenden Masken zu wählen, die seine künstlerischen Bewältigungsversuche tarnen. Die Zusammenstellung der Puškin-Texte entspricht seiner unmittelbaren Betroffenheit.

Im Jahre 1952 dagegen, als Šostakovič die *Monologe* komponiert, hat er bereits zwei politische Ächtungen überlebt und befindet sich in einer vergleichsweise stabilen Position. Er hat Verhaltensweisen herausgebildet, durch die er auf staatliche Bedrohung reagieren und einer existentiellen Gefährdung vorbeugen kann. Die Sicherheit ist freilich teuer erkauft, denn sie ergibt sich aus einem demonstrativ loyalen Verhalten gegenüber Staat, Partei und Stalin. In der Zeit zwischen Kriegsende und dem Tod des Diktators führt Šostakovič künstlerisch ein geradezu schizophrene Doppelleben, indem er regelmäßig Auftragswerke und anlaßbezogene Partituren gemäß der Parteilinie veröffentlicht, während er seine autonomen Werke geheimhält.

In dieser Situation entdeckt Šostakovič die Maske des Jüdischen endgültig für sich<sup>35</sup> - und nutzt sie vornehmlich bei solchen Werken, die er bewußt «für die Schublade» schreibt. Möglicherweise läßt ihm seine allgegenwärtige Nutzung von Rollenmasken keine andere Wahl; der Zwang zum Versteckspiel überformt sogar das Private. Vielleicht fürchtet er aber auch, daß die Werke in falsche Hände geraten könnten, so daß er ihre Aussage deshalb maskiert. Und schließlich wäre die Erklärung denkbar, daß eine komponierte Reflexion der eigenen existentiellen Situation ihm so eindringlich die künstlerische Fragwürdigkeit demonstrativer Staatstreue bewußt gemacht hätte, daß Šostakovič diese Erkenntnis sogar vor sich selbst verbergen muß und daher die Maske des Jüdischen wählt. In genauer Umkehrung der Situation von 1936 (einer Zeit, in der antisemitische Tendenzen in der Sowjetunion gerade wieder zunehmen), gefährdet ihn 1952 diese Maske weniger als das Sprechen über sich selbst.

Gleichzeitig beweisen die *Monologe* op. 91, welche nicht zu unterschätzende Bedeutung in Šostakovičs Oeuvre das Jüdische für das Eigene besitzt. Denn neben dem Jüdischen (op. 91, Nr. 1) werden Verbannung und politische

<sup>35</sup> Zeitweilig scheint er sogar die Illusion zu hegen, daß Werke wie die Lieder *Aus jüdischer Volkspoesie*, die ihre kritische Aussage unter der Larve des Volkstümlichen, des Humanistischen und des Loblieds auf die goldene sozialistische Zukunft verbergen, ungefährdet veröffentlicht werden können.



Ächtung (op. 91, Nr. 3) sowie die menschliche Vergänglichkeit (Nr. 2 und Nr. 4) thematisiert, so daß auch Aspekte der persönlichen Biographie berührt sind. Gerade weil der Übergang vom Sprechen über das Jüdische zum Reflektieren des eigenen Schicksals erstmals innerhalb eines einzigen Werks erfolgt, ist er in diesen Liedern besonders greifbar.

Daß der Komponist diesen Übergang mit Hilfe von Gedichten Aleksandr Puškins ausarbeitet, zeugt von der tiefen Aktualität, die er aus diesen Versen in schwierigen Lebenssituationen für sich herausliest: Weil er in ihnen eine von Mensch und Zeit unabhängige Grundaussage findet, kann er sie im eigenen biographischen Kontext musikalisch umdeuten, ohne ihnen im mindesten interpretatorische Gewalt anzutun. Die Erfahrung innerer Betroffenheit verleiht seinem komponierenden Maskenspiel daraufhin eine entscheidende Bereicherung und Erweiterung. Der endgültige Schritt, auf die Maske des Jüdischen zu verzichten und die eigenen Lebens-End-Ängste zu formulieren, kann zwar erst nach dem Tod des politischen Diktators und der krankheitsbedingten eigenen Todesnähe erfolgen. Vorbereitet aber ist dieser Themenwandel bereits in den *Monologen*.

Die Zyklen op. 46 und op. 91 sind demnach weniger aus der reflektierenden Distanz zu deuten, die Šostakovič in seinem Spätwerk so eindringlich in Töne faßt. Vielmehr sind sie das aktuelle Zeugnis von solchen Lebensphasen, in denen der Künstler besonders stark in Rollenzwänge und Rollenmasken eingebunden ist. Sie zeigen Šostakovičs Umgang mit musikalischen und textlichen Maskierungen nicht so sehr aus der Perspektive des relativ freien, um künstlerische Selbstbesinnung ringenden reifen Meisters, sondern als eine kompositorische Praxis, die «in actu» der Besinnung vorausgeht und diese gewissermaßen erst ermöglicht. Nicht aus der Rückschau, sondern aus der noch unbewältigten Gegenwart heraus sind sie zu verstehen. Aber als kompositorische Praxis sind sie theoriefähig und reflexionsstiftend und bilden somit die notwendige Voraussetzung für Šostakovičs beharrliches Weiterdenken der in den Puškin-Zyklen

behandelten Themen. Erst unter Berücksichtigung solcher Übergangskompositionen läßt sich das Spätwerk in seiner ganzen Dimension würdigen.<sup>36</sup>

<sup>36</sup> Zum Spätwerk vgl. die Dissertation von Sebastian Klemm (Klemm 2001, wie Anm. 7).