

studia slavica musicologica

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

Band 22

Andreas Wehrmeyer (Hrsg.)

Schostakowitschs Streichquartette – Ein internationales Symposium

(Schostakowitsch-Studien, Bd. 5)

2002

Verlag Ernst Kuhn - Berlin

Schostakowitschs Streichquartette – Ein internationales Symposium

(Schostakowitsch-Studien, Bd. 5)

Mit Beiträgen und Texten von
Dmitri Blagoj, Wiktor Bobrowski, Peter Cahn, Juri Cholopow, Gottfried Eberle,
Ryszard Daniel Golianek, Kadja Grönke, Alexander Knaifel, Julia Kreinin,
Iwan Martynow, Sigrid Neef, David Rabinowitsch, Sergej Slonimski,
Boris Tistschenko und Andreas Wehrmeyer

Herausgegeben von Andreas Wehrmeyer

Mit Übersetzungen aus dem Russischen
von Ernst Kuhn und Andreas Wehrmeyer

2002

Verlag Ernst Kuhn - Berlin

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Schostakowitschs Streichquartette : ein internationales Symposium / mit Beitr. und Texten von Dmitri Blagoj ... Hrsg. von Andreas Wehmeyer. Mit Übers. aus dem Russ. von Ernst Kuhn und Andreas Wehmeyer. - 1. print. - Berlin : Kuhn, 2002 (Schostakowitsch-Studien ; Bd. 5) (Studia slavica musicologica ; Bd. 22) ISBN 3-928864-80-7

First print 2002 © by Authors and Translators © 2002 by Verlag Ernst Kuhn - Berlin, P. O. Box 08 01 47, D-10001 Berlin eMail: verlag-ernst-kuhn@vek.de Internet: http://www.vek.de Alle Rechte vorbehalten. Printed in Europe

Inhaltsverzeichnis V
Editorische Notiz IX
Vorbemerkung des Herausgebers XI

Teil I
BEITRÄGE ZU VERSCHIEDENEN ASPEKTEN VON SCHOSTAKOWITSCHS
STREICHQUARTETTSSCHAFFEN

Sigrid Neef (Herstelle):
Die Streichquartette als Tagebuch innerer Entwicklung (Überblick und Stationen) 1
PRÄLUDIUM 1
I. Der Ehrentitel "jurodiwyj" 1
II. "Kriegerischer Atheismus" 1
III. Geist vom Geist der russischen Literatur 2
IV. "Tagebuch eines Komponisten" 3
V. "Neue Brüder": Perspektivwechsel vom Achten zum Neunten Streichquartett 4
VI. Der Liebe und der Freundschaft Band: die Widmungen 5
VII. Die Trias von Siebentem, Achtem und Neuntem Streichquartett 7
VIII. "Adagio-Idee" 8
DURCHFÜHRUNG 9
I. Heil-Suche in der Rückbindung an Tradition und Konvention (Streichquartett Nr. 1) 9
II. Adagio als Totengedenken (Streichquartett Nr. 2) 10
III. Adagio als Requiem und Threnodie (Streichquartett Nr. 3) 12
IV. Jüdisches als Klangchiffre (Streichquartett Nr. 4) 14
V. "Denn jede Lust will Ewigkeit" (Streichquartett Nr. 5) 15
VI. Die Passacaglia als Klangchiffre (Streichquartett Nr. 6) 17
VII. Die "kosmische Fuge" (Streichquartett Nr. 7) 19
VIII. Seelenrettung durch Spurensicherung (Streichquartett Nr. 8) 20
IX. Adagio – alles in jedem, jedes in allem (Streichquartett Nr. 9) 22
X. Adagio mit Passacaglia. (Streichquartett Nr. 10) 24
XI. Weinen durch Lachen (Streichquartett Nr. 11) 25
XII. Adagio und Zahlensymbolik (Streichquartett Nr. 12) 27
XIII. Die mystische Zahl Zwölf (Streichquartett Nr. 13) 29
XIV. "Um mich kreist der Tod": Adagio und Passacaglia (Streichquartett Nr. 14) 30
XV. "Zeitlosigkeit" (Streichquartett Nr. 15) 32
CONCLUSIO 34
I. Bach und das Absolute 34
II. Ewigkeit als Augenblick 35
III. Ein "Zahl gewordenes Lachen durch Tränen" 36
IV. Passacaglia: Sinnbild für das Geheimnis menschlicher Willensfreiheit 36
V. Geheimnisse des menschlichen Seins 38

Kadja Grönke (Oldenburg):

KOMPONIEREN IN GESCHICHTE UND GEGENWART

Analytische Aspekte der ersten acht Streichquartette von Dmitri Schostakowitsch	41
I. Einführung.....	41
II. Zur zyklischen Konzeption der Streichquartette	42
III. Zum <i>Achten Streichquartett</i> : textimmanente Analyse des Kopfsatzes.....	44
IV. Zur Großform des Kopfsatzes und des Quartettganzen.....	50
V. Zitat und Leitthema.....	51
VI. Zur bisherigen Deutung des <i>Achten Streichquartetts</i>	53
VII. Postulat einer kompositionsimmanenten Sinndeutung.....	55
VIII. Das <i>Achte Streichquartett</i> im Kontext der Gattung	59
IX. Konstante Zellen, Motivvarianten, Themenblöcke, Themenkontraste.....	60
X. Berücksichtigung von Tradition: vokale Modelle im zweiten Streichquartett	63
XI. Jüdische Stilelemente.....	65
XII. Der melodiekonstante Variationensatz.....	67
XIII. Besonderheiten der Tonalität: Lineare Moderne und Kumulationsphasen.....	69
XIV. Chromatische Anreicherung tonaler Zellen.....	71
XV. Harmonische Keimzelle.....	74
XVI. Finalformen und Zykluskonzeptionen.....	76
XVII. Die ersten acht Streichquartette als Zyklus.....	78
XVIII. Schlußfolgerung: Komponieren in Geschichte und Gegenwart	79

Kadja Grönke (Oldenburg):

Gattungstransfer und Gattungsästhetik in Dmitri Schostakowitschs Streichquartetten.....	81
I. Gattungszuordnung und kompositorische Struktur	81
II. Ästhetischer Rang und hermeneutische Aussagekraft (<i>Vierzehnte Sinfonie</i>).....	83
III. Gattungstransfer und autobiographischer Bezug (<i>Achtes Streichquartett</i>).....	88
IV. Kompositorisches Experiment und Grenzüberschreitungen (<i>13. Streichquartett</i>).....	91
V. Offene Strukturen und Lebens-End-Musik (<i>13. Streichquartett</i>).....	96
VI. Schlußgedanke.....	98

Ryszard Daniel Golianek (Poznán):

The Types of Musical Dramaturgy in Dmitri Shostakovich's String Quartets	101
1. The concept of musical dramaturgy	102
2. Dramaturgical phases in Shostakovich's string quartets	105
2.1. Initial / Preliminary phase.....	106
2.2. Developing phase.....	107
2.3. Culminating phase	109
2.4. Post-culminating phase.....	111
2.5. Concluding phase.....	112
3. The types of musical dramaturgy in the quartets.....	113

3.1. Dramaturgical principle within the separate parts of a quartet.....	114
3.2. Focusing on the finale in the dramaturgical development	114
3.2.1. The final as the synthesis of musical material.....	115
3.2.2. The fusion of the finale and of the preceding part	115
3.2.3. The finale as a dramaturgical synthesis of the cycle	116
3.3. Dramaturgical integration of the quartet cycle	117
4. Classification of the quartets according to the types of dramaturgy	119

Juri Cholopow (Moskau)

Modalität in den Streichquartetten von Dmitri Schostakowitsch	121
1. Modalität und Tonalität	122
2. Tonalität bei Schostakowitsch.....	123
3. Modalität in den Streichquartetten von Schostakowitsch	123
3.1. Systematik der modalen Tonarten	123
3.2. Wechselmodi. Mutation. Metabole.....	124
3.3. Polymodi.....	124
4. Pentatonik.....	125
5. Hexatonik	125
6. Heptatonik (Diatonik)	126
6.1. Reine Diatonik. Dur-Modus. Moll-Modus	126
6.2. Diatonik. Modale Abarten	127
6.2.1. Ionische Tonart.....	127
6.2.2. Dorische Tonart.....	127
6.2.3. Phrygische Tonart	128
6.2.4. Lydische Tonart	128
6.2.5. Mixolydische Tonart	129
6.2.6. Äolische Tonart	129
6.2.7. Lokrische Tonart	130
7. Mixodiatonik	130
7.1. Achtstufige Mixodiatonik	131
7.2. Wechselmodus	132
7.2.1. Die Mutation	133
7.2.2. Die Metabolē	133
7.3. Mischmodus.....	134
7.4. Polymodus	135
7.5. Dissonanzmodus	135
8. Symmetrische Modi	138
9. Zwischen Sieben und Zwölf: Schostakowitsch-Modi.....	140
9.1. Frage der Existenz	140
9.2. Begriff und Systematik	141
9.3. Konstruktive Prinzipien	142
10. SM-1: das Terz-Tetrachord (s-4).....	146
11. SM-2: das Quint-Hexachord (s-7).....	147
11.1. Die zweite Oligotonik.....	147

11.2. Vollzählige mixodiatonischen Tonleitern.....	147
12. SM-3: die Hemioktav-Tonarten (s-ε).....	149
13. Sonstige Aspekte der Schostakowitsch-Modi.....	152
13.1. Tonartenverwandtschaft und Modulation.....	152
13.2. Nebengestalt P ₃ und Dur-Modus.....	153
13.3. Modale Litteraphonie von Schostakowitsch.....	153
14. Hemitonik.....	155
14.1. Dodekachorde und Dodekareihen.....	155
14.2. "Tonal oder atonal?".....	157
15. Epilog: Letztes Selbstbildnis in modaler Tönung.....	158

Julia Kreinin (Jerusalem):

Schostakowitschs letzte Streichquartette und das Spätwerk Gustav Mahlers: Ein Abschied von der Welt? Oder Hunger nach Leben?	163
---	-----

Peter Cahn (Frankfurt am Main):

Zyklische Prinzipien in Schostakowitschs Streichquartetten.....	177
---	-----

Teil 2

ESSAYS UND REFLEXIONEN ÜBER AUSGEWÄHLTE STREICHQUARTETTE
SCHOSTAKOWITSCHS

Dmitri Rabinowitsch:

Über Schostakowitschs Sechstes Streichquartett (1957).....	191
--	-----

Wiktor Bobrowski:

Über Schostakowitschs Siebentes Streichquartett (1960).....	203
---	-----

Andreas Wehrmeyer (Berlin):

Überlegungen zu Schostakowitschs Achtem Streichquartett (2002).....	213
---	-----

Iwan Martynow:

Dmitri Schostakowitschs Neuntes und Zehntes Streichquartett (1965).....	229
---	-----

Dmitri Blagoj:

Über Schostakowitschs Elfes Streichquartett (1966).....	239
---	-----

Wiktor Bobrowski:

Über Schostakowitschs Zwölftes Streichquartett (1968).....	253
--	-----

Sergej Slonimski:

Über Schostakowitschs Dreizehntes Streichquartett (1971).....	261
---	-----

Boris Tistschenko:

Über Schostakowitschs Vierzehntes Streichquartett (1974).....	267
---	-----

Alexander Knaifel:

Über Schostakowitschs Fünfzehntes Streichquartett (1975).....	279
---	-----

Gottfried Eberle (Berlin):

NACHT, TOD UND UNSTERBLICHKEIT Zum Fünfzehnten Streichquartett von Dmitri Schostakowitsch (1995).....	291
--	-----

Namensregister.....	303
---------------------	-----

Editorische Notiz:

Der vorliegende Band verwendet für die Transkription originär russischer Namen und Begriffe die lesefreundlichen Regeln der Duden-Transkription, die auch dem des Russischen Unkundigen eine Vorstellung vom Klang der Worte vermitteln und die Aussprache erleichtern. Bei Eigennamen (z.B. Tschaikowsky, Mussorgsky, Cui, Rimsky-Korsakow usw.) gibt es insofern Abweichungen, wenn diese im Deutschen bereits in einer bestimmten Schreibweise eingeführt und in dieser allgemein gebräuchlich sind. Werktitel und Textincipits sowie Namen in bibliographischen Angaben sind jedoch zur Erleichterung der Recherche in der in Bibliotheken des deutschsprachigen Raumes gebräuchlichen Transliteration wiedergegeben.

In Beiträgen, die aus Ländern außerhalb des deutschsprachigen Raumes stammen, erfolgen sowohl Transkription als auch Transliteration russischer Eigennamen nach den in den jeweiligen Ländern üblichen Gepflogenheiten (z. B. nach dem System der Library of Congress).

einerseits der Bezug auf das eigene Komponieren, andererseits der Rekurs auf die Höhepunkte der Musikgeschichte, Bach und Beethoven. Außerdem entwickeln sich aus der Namenssigle so unterschiedliche Aspekte wie avancierte Chromatik, klassische Dur-Moll-Tonalität und fugierte Bildungen, so daß dieses viertönige Motiv Schostakowitschs Quartett mit den wichtigsten Stilepochen abendländischen Komponierens in Beziehung setzt.

Damit werden Schostakowitschs Streichquartette eins bis acht zu einem «Komponieren in Geschichte und Gegenwart». Konsequenter reiht der Künstler seine eigenen Werke in die Geschichte der Gattung mit ein. Seine Quartette sind ihm selbstverständliche Fortsetzung der Tradition, und daher kann eine Deutung des *Achten Streichquartetts* nicht bei dem autobiographischen Aspekt stehenbleiben – so sehr er sich auch aus der Substanz der Partitur heraus legitimieren läßt. Denn Schostakowitschs Partitur bedeutet mehr als nur den Rückblick auf ein Komponistenleben und auf das Schicksal der eigenen Werke: Es ist zugleich auch ein musikalischer Rückblick auf die Geschichte der Gattung, und es ist der Versuch, innerhalb dieser Gattung den eigenen kompositorischen Standort zu bestimmen. Dieser eigene kompositorische Standort ergibt sich als Resultat der inneren Entwicklung der eigenen Quartette und ebenso sehr als Folge einer Auseinandersetzung mit der Gattungsgeschichte. Pointiert formuliert: Schostakowitschs Streichquartette sind gerade dadurch Teil der Gattungsgeschichte, weil sie als in sich geschlossene Werkreihe angesehen werden können. Durch diesen Zusammenhang bilden sie eine bewußte Fortsetzung der Gattung mit eigenen Mitteln.

Kadja Grönke (Oldenburg):

GATTUNGSTRANSFER UND GATTUNGSÄSTHETIK IN DMITRI SCHOSTAKOWITSCHS STREICHQUARTETTEN

Schostakowitschs Werkeverzeichnis zeugt von einem bewußten Umgang mit dem historisch gewachsenen System musikalischer Gattungen. Daß die Mehrzahl seiner Partituren eine eindeutige, klassische Gattungsbezeichnung trägt, ist keineswegs als ein formales Zugeständnis an die Experimentierfeindlichkeit der sowjetischen Kulturpolitik anzusehen. Besonders an Beispielen aus seinem Streichquartett-Schaffen wird deutlich, daß Schostakowitsch sich konstant auf kompositorische und ästhetische Wahrnehmungstraditionen bezieht,¹¹³ auch wenn in den einzelnen Partituren die Gattungsgrenzen durchlässig sind und bestimmte Stile und Ausdrucksweisen auch gattungsunabhängig verwendet werden. Somit ist es möglich, Schostakowitsch eine eigene Ästhetik der Gattung Streichquartett zuzuschreiben. Im Folgenden soll diese Gattungsästhetik aus den Partituren herausgefiltert, vertieft und um ausgewählte Aspekte erweitert werden.

Gattungszuordnung und kompositorische Struktur

Ausschlaggebend für die Gattungszuordnung ist grundsätzlich die innermusikalische Faktur, die Schostakowitsch mit einem historisch gewachsenen Gattungsverständnis in Übereinstimmung zu bringen sucht.¹¹⁴ Nur wo dies nicht gelingt,

113 Vgl. Grönke, Kadja: *Komponieren in Geschichte und Gegenwart. Analytische Aspekte der ersten acht Streichquartette von Dmitri Schostakowitsch*, in diesem Band, S. 41-80. Dort wird dargestellt, wie sich aus den Partituren der ersten acht Streichquartette schrittweise Schostakowitschs kompositorisches und ästhetisches Gattungskonzept herausfiltern läßt. Der nachfolgende Beitrag basiert explizit auf den Ergebnissen dieser Untersuchung.

Der Abdruck der Notenbeispiele erfolgt nach dem Notentext der sowjetischen Werkausgabe mit freundlicher Genehmigung des Musikverlags Hans Sikorski Hamburg. Druckfehler wurden stillschweigend korrigiert.

114 So schreibt Schostakowitsch am 17.2.1969 an Isaak Glikman über seine gerade im Entstehen begriffene *Vierzehnte Sinfonie* (die er im vorausgegangenen Brief vom 1.1.1969 noch als "Oratorium" bezeichnet hatte): "Es geht anscheinend nicht, sie als Oratorium zu bezeichnen, da ein Oratorium ja einen Chor fordert. Und bei mir gibt es keinen Chor." (Glikman, Isaak [Hg.]: *Dmitri Schostakowitsch. Chaos statt Musik. Briefe an einen Freund*. Berlin 1995, S. 272.)

weicht er auf andere Bezeichnungen aus. So wählt er bei einigen Gedichtvertonungen sprachbezogene Klassifizierungen (*Aus jüdischer Volks poesie* op. 79, *Vier Monologe für Baß und Klavier auf Verse Puschkins* op. 91) oder sogar literarische Kategorien (*Satiren - Bilder der Vergangenheit - auf Worte von Sascha Tschorny* op. 109, *Sechs Gedichte der Marina Zwetajewa* op. 143), weil sich die kompositorischen Besonderheiten dieser Werke auf keine der traditionellen musikalischen Gattungen zurückführen lassen.¹¹⁵

Wie skrupulös der Komponist bei der Gattungszuordnung vorgeht, bezeugt ein besonderes Beispiel:¹¹⁶ Dem Briefwechsel mit Isaak Glikman läßt sich entnehmen, daß Schostakowitsch bei der Vertonung von Texten des sowjetischen Lyrikers Jewgeni Jewtuschenko anfangs nicht nur hinsichtlich seines kompositorischen Konzepts, sondern - damit verbunden - auch hinsichtlich der Gattungsbezeichnung schwankt. Sobald allerdings die musikalische Form endgültig feststeht, legt Schostakowitsch sich eindeutig auf eine Gattungsbezeichnung fest: Das fünfteilige Werk in der Besetzung für Baß, Männerchor und Orchester wird nicht mehr als "symphonisches Poem"¹¹⁷ oder als "vokal-symphonische Suite"¹¹⁸ bezeichnet, sondern als *Dreizehnte Sinfonie*. Das klingende Ergebnis trägt diese Formbezeichnung letztlich zu Recht, auch wenn die durchgehend vokal-sinfonische Besetzung ungewöhnliche Lösungen erfordert und das historische Gattungsverständnis innovativ erweitert.

Schostakowitsch ist natürlich bewußt, daß eine solche Erweiterung Grundzug jeder kompositorischen Entwicklung und Weiterentwicklung ist, und es scheint für ihn selbstverständlich zu sein, daß seine eigenen Werke zur Geschichte der entsprechenden Gattungen in Vergangenheit und Gegenwart dazugehören. Daher kann er auf die vokalsinfonische *Dreizehnte* seine *Vierzehnte Sinfonie* folgen lassen, obwohl sie sich noch weiter von der traditionellen sinfonischen Form entfernt und auf den ersten

115 Die *Sechs Gedichte der Marina Zwetajewa* etwa beziehen sich alle auf konkrete Dichterpersönlichkeiten und stellen den Wortbezug auch kompositorisch ins Zentrum. Die *Vier Monologe für Baß und Klavier* erweisen sich als ausgedehnte Selbstgespräche, denen – innerhalb der autobiographischen Entstehungssituation plausibel – der Bezug auf ein Gegenüber fehlt; der Kommunikationszusammenhang bleibt auf die Reflexion des Sprechenden bzw. Singenden Ichs eingeschränkt. (Vgl. Grönke, Kadja: "Die fremden Farben fallen wie Schuppen ab im Lauf der Zeit ..." Dmitrij Šostakovičs Vokalzyklen auf Texte Aleksandr Puškins", in: *Arion. Jahrbuch der Deutschen Puškin-Gesellschaft*. Bonn i. V.)

116 Noch am 7. 7. 1962, als bereits drei Sätze der Sinfonie vollendet sind, formuliert Schostakowitsch: "Natürlich möchte ich Dir gern die 13. Symphonie (ob es eine Symphonie ist?) zeigen." (Glikman, wie Anm. 114, S. 194.)

117 Brief Schostakowitschs an Isaak Glikman vom 24. 6. 1962 (Glikman, wie Anm. 114, S. 190).

118 Brief Schostakowitschs an Isaak Glikman vom 24. 6. 1962 (Glikman, wie Anm. 114, S. 190).

Blick eher wie eine Folge von Orchesterliedern wirkt.¹¹⁹ Durch das Vorgänger-Werk ist diese Lösung jedoch vorbereitet, in einen historischen Entwicklungsprozeß eingebunden und damit legitimiert: Der Gattungsbegriff wird nicht geändert, sondern nach Art und Umfang erweitert.

Entsprechendes geschieht im Rahmen des Streichquartettsschaffens. Eine werkimmanente Untersuchung der ersten acht Partituren zeigt, daß Schostakowitschs Gattungsverständnis auf der traditionellen Definition eines Streichquartetts fußt, im Verlauf der kompositorischen Auseinandersetzung jedoch schrittweise ausgebaut wird, so daß sich seine Ästhetik des Streichquartetts von Werk zu Werk weiterentwickelt. Dadurch entsteht ein besonders enger Bezug zwischen den einzelnen Quartetten. Auf Ganze gesehen, läßt sich ein Prozeß wachsender wechselseitiger Bedingtheit zwischen dem kompositorischen Einzelelement und dem übergreifenden Werkganzen erkennen. Daß Schostakowitsch sich von Partitur zu Partitur mit der eigenen Entwicklung, also quasi mit der Geschichte des «Schostakowitsch-Streichquartetts», ebenso auseinandersetzt wie mit der gesamten Gattungsgeschichte, ist für ihn kein Widerspruch, sondern eine in der Natur der Sache begründete Selbstverständlichkeit.

Ästhetischer Rang und hermeneutische Aussagekraft

(*Vierzehnte Sinfonie*)

Welch hohen ästhetischen Rang Schostakowitsch dem autonomen, vierstimmigen Streichersatz, bei dem alle vier Soloinstrumente gleichberechtigten Anteil an der detaillierten Ausarbeitung des kompositorischen Prozesses haben, zuzuschreiben, zeigt sich am offenkundigsten allerdings nicht in einem seiner Quartette, sondern innerhalb der *Vierzehnten Sinfonie*, wobei die Analyseergebnisse jedoch auf die Gattung Quartett zurückprojiziert werden können. Eine solche Übertragung kompositorischer und ästhetischer Merkmale soll als «Gattungstransfer» bezeichnet werden. Gattungstransfer und klare Gattungszuweisung stehen in produktiver Wechselwirkung, denn mit Hilfe des Gattungstransfers leistet Schostakowitsch auf kompositorischem Weg nicht nur eine Reflektion der entsprechenden Gattungsästhetiken, sondern präzisiert sein individuelles Gattungsverständnis und gewinnt neue Impulse für die Weiterentwicklung und somit für eine Begriffserweiterung der beiden beteiligten Gattungen.

119 Die relativ eindeutige Fünfsätzigkeit der *Dreizehnten* ist hier durch eine Aneinanderreihung von Orchesterliedern ersetzt, welche nur noch mit Hilfe von Attacca-Verknüpfungen zu einer übergreifenden Fünfteiligkeit gebündelt sind. - Zum kompositorischen Grundprinzip der *Vierzehnten Sinfonie* vgl. Klemm, Sebastian: *Dmitri Schostakowitsch. Das zeitlose Spätwerk*. Schostakowitsch-Studien Bd. 4. Berlin 2001, S. 80 ff, insbesondere S. 83.

Seine *Vierzehnte Sinfonie* nutzt Schostakowitsch in der Nachfolge der *Dreizehnten* also ganz bewußt "als Ort kompositorischen Experiments und neuer Form, Struktur- und Klangentwicklung"¹²⁰ und damit als Versuchsfeld für genau solche kompositorischen Innovationen, die speziell für die Definition der Gattung Streichquartett ausschlaggebend sind.¹²¹ Aber "höchste Konzentration der Arbeit, größter Reichtum der Gestalten bei strenger Begrenzung des Materials, einfache Klarheit der Form bei subtiler Feinheit des Details, [...] Zielstrebigkeit der Entwicklung und ständige Rückbeziehung, höchste Mannigfaltigkeit in strengster Einheit",¹²² wie sie dem Streichquartett eigen sind, müssen innerhalb einer Sinfonie zwangsläufig in Konflikt mit der größeren Besetzung, mit der sinfonischen Klangwirkung und - speziell bei der *Vierzehnten* - mit der besetzungsbedingten Orientierung an Sprachinhalten geraten. Daher wird das Experiment nur in einem einzigen Abschnitt des Werks durchgeführt - dort aber eindeutig zugunsten des Quartetts gelöst. Es handelt sich um die Vertonung des Gedichts *An Delwig* ("O Delwig, Delwig")¹²³ des russischen Puschkin-Zeitgenossen Wilhelm Küchelbecker (1797-1846). Die musikalische Sonderstellung dieses Abschnitts steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Aussage des Gedichts, das in seiner betont idealistischen Formung als "ästhetische[s] Credo"¹²⁴ der gesamten Sinfonie gedeutet werden kann.

An Delwig ist das neunte von insgesamt elf Orchesterliedern, aus denen sich Schostakowitschs *Vierzehnte Sinfonie* zusammensetzt. In jedem dieser Lieder präsentiert der Komponist nur einen Ausschnitt aus der prinzipiell möglichen, aber niemals vollständig erklingenden Besetzung von Sopran- und Baßstimme, kleinem Streichorchester und reichhaltigem Schlagwerk. Dieser Ausschnitt ist beim Lied *An Delwig* besonders schmal. Der vom Bassisten vorgetragene Text wird von einer Solobratsche,¹²⁵ drei Solocelli und zwei, partiell in Oktaven spielenden, Kontrabässen begleitet.¹²⁶ Diese reine Streicherbesetzung fügt sich zu einem klaren, polyphon durch-

120 Konold, Wulf: Artikel "Streichquartett" in: Honegger/Massenkeil (Hg.): *Das große Lexikon der Musik*. Freiburg/Breisgau 1987 (2.), S. 31.

121 Zur Gattungsästhetik vgl. Finscher, Ludwig: *Studien zur Geschichte des Streichquartetts I*. Kassel, Basel, Tours, London 1974. Außerdem: Krummacher, Friedhelm: *Das Streichquartett*. 2 Bände. Laaber 2001 und 2002.

122 Finscher (wie Anm. 121), S. 249.

123 Baron Anton Delwig (1798-1831), Dichter und Freund Küchelbeckers, sympathisierte mit den aufständischen Dekabristen, zu denen auch Küchelbecker gehörte, und wurde zur Strafe verbannt.

124 Grönke, Kadja: *Kunst und Künstler in Schostakowitschs späten Gedichtvertonungen*. In: Wolter, Günther / Ernst Kuhn (Hg.): *Dmitri Schostakowitsch - Komponist und Zeitzeuge*. *Schostakowitsch-Studien* Bd. 2. Berlin 2000, S. 118.

125 In den ersten sechs Takten kommen zwei weitere solistisch besetzte Bratschenstimmen hinzu.

126 Aus der Besetzungsangabe geht hervor, daß alle Stimmen solistisch besetzt sind.

gezeichneten und überwiegend vierstimmigen Satz (streckenweise mit Stimmverdopplungen). Obwohl es sich nicht um die üblichen Quartett-Instrumente handelt, ist die Allusion an die Gattung Streichquartett dennoch signifikant. Die weichere, wärmere Klanglichkeit wirkt dabei nicht als Verfremdung; vielmehr unterstützt sie den Anschein des Bekannten.

Der auffällige Traditionsbezug dieser Vertonung schlägt sich auch in der Harmonik nieder. In *An Delwig* verzichtet Schostakowitsch erstmals auf die (für die *Vierzehnte Sinfonie* kennzeichnende) Zwölftönigkeit¹²⁷ zugunsten einer "Orientierung an spätromantischen harmonischen Modellen".¹²⁸ Das entspricht sinnfällig der Tatsache, daß es sich bei den Versen Küchelbeckers tatsächlich um ein Werk des (allerdings frühen) 19. Jahrhunderts und damit um den ältesten in der Sinfonie vertonten Text handelt. Als einzigem original russischsprachigem Gedicht kommt ihm eine weitere Sonderstellung zu, und diese Sonderstellung wird durch den Inhalt des Gedichts vollständig bekräftigt: "Tatsächlich ist es der einzige Satz, in dem nicht vom Tod die Rede ist und in dem statt dessen das Wort 'Unsterblichkeit' eine wichtige Rolle spielt."¹²⁹

Küchelbecker bekennt sich in seinen Versen ausdrücklich zur geistigen Überlegenheit des Künstlers sowie zur Freiheit der Kunst. Der komponierte Rekurs auf die Gattung Streichquartett, deren emphatisches Selbstverständnis sich explizit aus der Autonomie des rein Musikalischen herleitet, steht daher in unmittelbarem Zusammenhang mit der Aussage des vertonten Gedichts.¹³⁰ Denn die Vertonung verstärkt das textliche Credo zur Autonomie der Kunst und bestätigt die Hoffnung auf die Unsterblichkeit des Kunstwerks und des im wahren Geist schaffenden Künstlers.

Die von Schostakowitsch gebilligte deutsche Übersetzung des Gedichts lautet:¹³¹

127 Vgl. Klemm (wie Anm. 119).

128 Klemm (wie Anm. 119), S. 120.

129 Klemm (wie Anm. 119), S. 121.

130 Klemm weist zu Recht darauf hin, daß die Aussage des Gedichts in ihrer ganzen Schärfe erst im Kontrast mit dem vorausgehenden Lied gedeutet werden kann: "Eine Reminiszenz an das 19. Jahrhundert, offenbaren die eröffnenden modulationsgesättigten Takte des neunten Satzes vor dem Hintergrund der harmonischen Kompromißlosigkeit des vorausgegangenen Satzes zugleich die ganze Brüchigkeit und Unwirklichkeit des harmonischen Friedens von *An Delwig*." (Klemm, wie Anm. 7, S. 122). Im Kontext von Schostakowitschs lebenslanger Auseinandersetzung mit der Funktion des Künstlers darf diese Beobachtung jedoch nicht zu einer Abwertung der Vertonung führen, sondern bestätigt im Gegenteil nochmals die besondere Bedeutung, die diesem Lied zukommt.

131 Diese Übersetzung von Jörg Morgener (d. i. Jürgen Köchel) findet sich in der von Schostakowitsch durchgesehenen deutschsprachigen Partitur, die im Hamburger Sikorski-Verlag erschienen ist. - Bei den von Schostakowitsch vertonten Strophen handelt es sich um einen

Wilhelm Küchelbecker: *An Delwig*

- | | |
|---|--|
| (1) 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? | (3) O Freund, mein Freund! Was zählt Verfolgung?
Unsterblichkeit ist doch der Lohn
erhabener und kühner Taten,
der Preis für des Gesangs süßen Ton. |
| (2) Doch wenn die Geißel des Gerechten
die Schurken weist in ihre Schranken,
erbleichen sie, und die Gewalt
der Tyrannei beginnt zu wanken. | (4) Denn unvergänglich ist der Geist,
das freie, freudig-stolze Wesen,
das Bündnis, das die Menschen eint,
die von den Musen auserlesen. |

Schostakowitschs Musik geht über das abstrakte Bekenntnis zur inneren Freiheit des schöpferisch tätigen Menschen deutlich hinaus. Durch die spezifische Art der Vertonung und der Positionierung innerhalb der *Vierzehnten Sinfonie* verstärkt Schostakowitsch die schon von Küchelbecker intendierte Idee der künstlerischen Selbstbehauptung gegen politische Tyrannei und geistige Zensur. Die emphatische Hinwendung zum hohen Rang der Kunst impliziert einen strengen Anspruch an den schaffenden Künstler. Indem die Sphäre der Kunst zum Gegenpol von Tyrannei und Gewaltherrschaft erhoben wird, erhält der Künstler die Funktion einer moralischen Instanz und die Aufgabe, sich für die Vision einer gerechteren, menschenwürdigen Welt einzusetzen. Dabei wird die Deutung des Künstlers als des moralischen Gewissens seiner Epoche musikalisch an die Gattung Streichquartett geknüpft, die historisch eigentlich als die am stärksten autonome und von außermusikalischen Gehalten freie Kompositionsform gilt.

Diese scheinbar widersprüchliche Verbindung hat in Schostakowitschs zeitgeschichtlicher und biographischer Situation allerdings einen hohen Grad an Plausibilität. Denn das Streichquartett erweist sich als diejenige Gattung, die der sowjetischen Auffassung von Kunst am wenigsten entspricht. Damit wird das politisch nicht affirmative Werk zu einer Form des Protests gegen die geforderte Indienstnahme von Musik und gegen die Funktionalisierung von Kunst und Künstler. Die Entscheidung für das Komponieren von Quartetten - zumal in einer so intensiven Form, wie Schostakowitsch sie praktiziert - kann somit als ein Akt des künstlerischen Widerstands gedeutet werden. Das würde erklären, warum das *Erste Streichquartett* ausgerechnet 1938, also noch im Zusammenhang mit der tiefsten Krise und der offiziellen Verfemung des Komponisten entsteht und warum auch das *Vierte* (1949) und

Ausschnitt aus einem größeren Poem Küchelbeckers, das 1820 unter dem Titel *Die Dichter* entstand. Der Titel *An Delwig* wurde vom Übersetzer hinzugefügt; bei Schostakowitsch ist das Lied mit den Anfangsworten des Textes, "O Delwig, Delwig", überschrieben.

Fünfte Quartett (1952) in einer Zeit geschrieben werden, als es für autonome Werke kaum Aufführungshoffnungen gibt. Die Vermutung liegt nahe, daß die Gattung Streichquartett als geistig-moralisches Gegengewicht zu den politisch opportunen Kompositionen im Stile des Sozialistischen Realismus fungiert, die Schostakowitsch auch schreibt oder schreiben muß.

Die Kunsttheorie des Sozialistischen Realismus¹³² verlangt von jedem Kunstwerk eine erzieherische Wirkung: "Der Sozialistische Realismus als grundlegende Methode der sowjetischen künstlerischen Literatur und Literaturkritik¹³³ fordert vom Künstler eine wahrhafte, historisch konkrete Darstellung der Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung. Hierbei müssen Wahrheit und historische Konkretheit der künstlerischen Darstellung der Wirklichkeit in Abstimmung mit der Aufgabe gebracht werden, die Werkstätten im Geist des Sozialismus ideell umzuformen und zu erziehen".¹³⁴ Daraus ergibt sich, daß die darzustellende "Wahrheit" nichts anderes ist als das Dogma der Partei, und "Wirklichkeit" erst bei dem Versuch entsteht, historische Fakten ideologiekonform zu arrangieren und zu inszenieren. Und da die nicht arrangierte Realität lediglich als ein unvollkommenes Zwischenstadium auf dem Weg zum Sozialismus angesehen wird, besteht die Aufgabe des Künstlers darin, mit Hilfe einer entsprechenden Inszenierung den politisch angestrebten Idealzustand in seiner potentiellen Wirklichkeit zu gestalten und damit sein tatsächliches Eintreten zu beschleunigen.

Als Folge dieser Funktionalisierung von Kunst mißt sich die Qualität eines Werks nicht an der Progressivität seines künstlerischen Materials, sondern allein an der Fortschrittlichkeit des Inhalts. Damit sind bestimmte Themen ebenso wie gewisse (avantgardistische) Verfahrensweisen von vornherein aus der künstlerischen Gestaltung ausgeschlossen, während andere in vehementer Ausschließlichkeit propagiert und in den Dienst der Ideologie gestellt werden.

Für die Musik bedeutet das die zentrale Forderung, für jeden verständlich und zugänglich zu sein. Die entsprechende Fähigkeit, die Massen in den Bann zu ziehen, gewinnt ein Komponist nach Meinung der Partei vor allem dann, wenn er sich an der klassischen russischen Musik des 19. Jahrhunderts orientiert und Gesanglichkeit, Ausdruckskraft sowie eine einfache und allgemeinverständliche Melodik anstrebt.

132 Der Begriff wurde am 20. 5. 1932 von Iwan Gronski, dem Vorsitzenden des Organisationskomitees zur Bildung des Schriftstellerverbandes der UdSSR, geprägt, dann aber auch rückwirkend auf die von der Partei anerkannten Kunstwerke angewandt. (Vgl. Kasack, Wolfgang: *Lexikon der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, München 1992 [2], Sp. 1225-1230.)

133 Die Forderungen gelten analog auch für die übrigen Künste.

134 Aus der Satzung des Schriftstellerverbandes von 1934; zit/n. Kasack (wie Anm. 132), Sp. 1226, unter Auflösung der dortigen Abkürzungen.

Die erzieherische Aufgabe seines Tuns bestimmt zudem die Wahl der musikalisch gestalteten Sujets: Diese sollen dazu beitragen, alles Negative, Vulgäre oder Demotivierende aus dem sowjetischen Leben zu verbannen zugunsten einer konstruktiv-positiven, zukunfts zugewandten und staatsgläubigen Aufbaustimmung. - Solche Erfordernisse lassen sich naturgemäß am einfachsten mit textgebundener Musik verwirklichen, während die vieldeutigen, abstrakt musikalischen und geistig orientierten Formen der reinen Instrumentalmusik sich leicht dem Verdacht einer elitären, volksfremden Kunst aussetzen.¹³⁵

Mit seiner Liebe zum Streichquartett wendet sich Schostakowitsch im Verlauf seines Lebens immer intensiver genau jener Gattung zu, die der sowjetischen Inhaltsästhetik am allerfernsten liegt. Das heißt jedoch nicht, daß diese Werke auf eine inhaltliche Aussage verzichten. Vielmehr prägt der in der *Vierzehnten Sinfonie* außergewöhnlich klar umrissene Konflikt zwischen geistiger Freiheit und der Unfreiheit des Handelns oder - knapper gesagt - zwischen künstlerischer Freiheit und künstlerischem Zwang die gesamte Schaffensphase vom *Ersten* bis zum *Fünfzehnten Streichquartett*. Und das Beharren auf der künstlerischen und geistigen Freiheit des denkenden Menschen wird letztlich zum Akt des zivilen Ungehorsams.

Es wird deutlich, daß für Schostakowitschs Ästhetik des Streichquartetts der persönliche Bezug immer dazugehört. Für ihn erweist sich die Gattung als der geeignete Ort für mehr oder weniger verschlüsselte autobiographische Reflektionen.¹³⁶

Gattungstransfer und autobiographischer Bezug

(*Achtes Streichquartett*)

Am deutlichsten wird dieser Bezug auf das eigene Leben innerhalb des *Achten Streichquartetts*, das durch seinen hohen Anteil an Selbstzitate einer biographischen Interpretation zugänglicher ist als jedes andere Quartett.

Die Detailanalyse belegt nicht nur, welche der eigenen Kompositionen Schostakowitsch in diesem Quartett der zitierenden Wiederaufnahme für würdig befindet, sondern sie legt auch nahe, in Auswahl und Reihenfolge der Zitate einen

135 Die genannten Forderungen lassen sich aus dem Text des Prawda-Artikels *Chaos statt Musik* [*Sumbur vmesto muzyki*] vom 28. 1. 1936 erschließen, in dem Schostakowitschs Oper *Lady Macbeth aus Mzensk* zum Anlaß genommen wurde, die verschärften kulturpolitischen Richtlinien offiziell zu verdeutlichen. Auch die Formulierungen sind z. T. von dort übernommen.

136 " Schostakowitsch [...] gibt sich in seinen letzten Werken mehr und mehr als das zu erkennen, was er immer auch schon war: Chronist seines eigenen Lebens." (Klemm, wie Anm. 119, S. 11.)

ganz bestimmten Sinn zu erkennen.¹³⁷ "Die Auswahl der zitierten Kompositionen verweist einerseits auf solche Werke, die als Wendepunkte in seinem Schaffen anzusehen sind (*Erste, Fünfte und Elfte Sinfonie* sowie die Oper *Lady Macbeth aus Mzensk*). Dementsprechend stammen diese Zitate aus großbesetzter Musik mit entsprechender Breitenwirkung. Andererseits verwendet Schostakowitsch Ausschnitte aus solchen Werken, die in Zusammenhang mit seiner privaten Persönlichkeit stehen, da in ihnen das D-Es-C-H-Namensmotiv¹³⁸ erscheint. Außerdem berührt dieser Bereich auch den Aspekt jüdisch klingender Musik, so daß die erinnernde Selbstreflexion mit Elementen von Trauer, Verbannung, allgemeinem und persönlichem Leid ineinanderfließt."¹³⁹ Innerhalb der fünf Sätze des Quartetts folgen die zitierten Werke in der chronologischen Reihenfolge ihrer Entstehung bzw. (bei der Oper) ihrer Revision aufeinander, so daß Auswahl und Anordnung eine Reflexion von Schostakowitschs künstlerischer Biographie erkennen lassen.

Dieser aus rein innermusikalischen Beobachtungen abgeleitete autobiographische Bezug wird durch einen Brief Schostakowitschs an Isaak Glikman bekräftigt:

"Ich dachte darüber nach, daß, sollte ich irgendwann einmal sterben, kaum jemand ein Werk schreiben wird, das meinem Andenken gewidmet ist. Deshalb habe ich beschlossen, selbst etwas Derartiges zu schreiben. Man könnte auf seinen Einband auch schreiben: 'Gewidmet dem Andenken des Komponisten dieses Quartetts'."¹⁴⁰

Da Schostakowitsch die Zitate für sein *Achtes Streichquartett* nach inhaltlichen Gesichtspunkten auswählt, knüpft er den autobiographischen Aspekt zugleich an das Verfahren des Gattungstransfers: Neben originärer Kammermusik (Klaviertrio) nimmt er die Gattungen Instrumentalkonzert, Sinfonik, Oper (und Revolutionslied)¹⁴¹ in sein Quartett mit auf. Der Gattungstransfer geht über die Selbstzitate noch hinaus, denn Schostakowitsch baut in sein Werk - nach eigener Aussage - auch Verbindungen zum *Trauermarsch* aus Wagners *Götterdämmerung* und zum zweiten Thema des

137 Vgl. ausführlich dazu: Grönke (wie Anm. 113).

138 Die Tonbuchstaben, welche in lateinischer Schrift den Initialen von Schostakowitschs Namen entsprechen, haben für die kompositorische Faktur des *Achten Streichquartetts* eine entscheidende Funktion.

139 Grönke (wie Anm. 113), S. 58.

140 Brief Schostakowitschs an Glikman vom 19.7.1960 (Glikman, wie Anm. 114, S. 173). - Daß Schostakowitsch bei der Auflistung derjenigen Werke, die er in diesem Quartett zitiert, anstelle der *Fünften* die *Achte Sinfonie* nennt, ändert, sollte es sich nicht nur um einen Schreib- oder Lesefehler des Herausgebers handeln, nichts an der Deutung des Quartetts.

141 Das im vierten Satz des Quartetts zitierte Revolutionslied erscheint ebenfalls in Schostakowitschs *Elfter Sinfonie*, wo es ebenfalls einen Beleg für einen Gattungstransfer darstellt.

Kopfsatzes aus Tschaikowskis *Sechster Sinfonie*, der *Symphonie Pathétique*,¹⁴² ein. Zudem erinnert das werkprägende D-Es-C-H-Leitthema an Johann Sebastian Bach (*Wohltemperirtes Clavier*, Bd. 1, Fuge Nr. 4) und an Ludwig van Beethoven (*Streichquartett* op. 131 und *Große Fuge* op. 133).¹⁴³ Zum Gattungstransfer tritt also ein Zeit- und Stiltransfer hinzu.

Die Art und Weise, wie diese Verbindung von Gattungen und Stilen durchgeführt wird, bewegt sich allerdings ganz im Rahmen einer traditionellen Quartett-Komposition. An die Stelle einer durchaus möglichen Zitat-Montage, die den Fremd-Charakter der einzelnen Passagen klar herausstellt, tritt bei Schostakowitsch eine maximal motivisch-thematisch gearbeitete Ganzheit. Der Zitat-Charakter wird verschleiert, die kompositorische Arbeit (die in diesem Werk besonders hoch ist) reguliert die Verarbeitung des Materials unabhängig von dessen Provenienz. Selbständigkeit der Stimmführung und polyphoner Satz sind jederzeit gegeben. Die Partitur entwickelt sich in jedem Augenblick vollständig aus sich selbst heraus und zu sich selbst hin. Der Gattungstransfer wird dem tradierten Gattungsverständnis untergeordnet.

Einer Inhaltsästhetik steht damit nichts im Wege. Die semantische Aussage erschließt sich aber erst, wenn innerhalb der vielschichtigen Textur des Werks die entsprechenden musikalischen Elemente als Zitate dechiffriert sind. Die Inhaltsästhetik erweist sich sozusagen als etwas Zusätzliches, als eine Erweiterung des Objektiven ins Subjektiv-Persönliche. Im Streichquartett kreuzen sich für Schostakowitsch die innere und äußere Welt. Denn: "Nur im subjektiven Erfahren vermag sich eine wie auch immer geartete objektive Wirklichkeit zu spiegeln."¹⁴⁴ Die Artikulation des Subjektiv-Persönlichen unterliegt in der Sowjetunion jedoch per se dem Verdacht ideologischer Subversion. Zudem macht sie den Autor angreifbar und verletzbar. Je persönlicher die Aussage eines Werks ist, desto sinnvoller scheint es, sie sorgfältig innerhalb einer Werkstruktur zu verbergen, welche bereits ohne diese zusätzliche Aussage einen Wert an sich besitzt. Dieser rein musikalische Wert ist für die Parteiideologen letztlich weniger suspekt als das Beharren auf individuellen Erlebniswelten.

Im Sinne einer Maskierung der eigentlichen Aussage durch die musikalische Form ist es konsequent, daß Schostakowitsch die gedachte Widmung seines *Achten Quartetts*, "Gewidmet dem Andenken des Komponisten dieses Quartetts",¹⁴⁵ durch die allgemeinere Formulierung "Dem Gedächtnis der Opfer von Faschismus und

142 Brief Schostakowitschs an Glikman vom 19.7.1960 (Glikman, wie Anm. 114, S. 174).

143 Entsprechende Notenbeispiele finden sich in Grönke (wie Anm. 113), S. 53.

144 Klemm (wie Anm. 119), S. 11.

145 Brief Schostakowitschs an Glikman vom 19.7.1960 (Glikman, wie Anm. 114, S. 173).

Krieg" ersetzt. Die Übertragbarkeit dieser Formulierung fordert jedoch in besonderem Maße zu einer Deutung heraus - und das nicht nur bei einem autonomen Quartettwerk, sondern auch und gerade in Verbindung mit der zitathaft auskomponierten Selbst-Dedikation. Hat Schostakowitsch sich denn als ein Opfer von Faschismus und Krieg verstanden?

Der Begriff des Faschismus trifft auf die Sowjetherrschaft nicht zu, und statt des Zweiten Weltkriegs sind es die kulturideologischen Wendepunkte 1936 und 1948, die Schostakowitschs künstlerisches Schicksal beeinflussen. (Der Krieg scheint sogar eine Zeit relativ ungehinderten Schaffens gewesen zu sein.) Der Akzent der Widmung muß folglich wohl am ehesten auf das Wort "Opfer" gelegt werden: Als Opfer will und muß der Komponist sich verstehen, will er nicht infolge seiner parteiideologisch korrekten Werke in den Verdacht geraten, eigentlich eine Art Mitläufer und Mittäter zu sein. Das *Achte Quartett* legt dann auch innermusikalisch unmißverständlich klar, welche seiner Werke er meint und welchen Ausschnitt seines Schaffens er als Produkt eines "freien, freudig-stolzen" Geistes (im Sinne Küchelbeckers) für die in der *Vierzehnten Sinfonie* beschworene "Unsterblichkeit" bestimmt: Es sind diejenigen Kompositionen, die entweder aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu autonomen Gattungen oder wegen ihrer kunstvollen Mehrdeutigkeit oder wegen ihrer zwar kommunistischen, aber anti-stalinistischen Aussage (die Sinfonien *Elf* und *Zwölf*) oder auch aufgrund der Akzentuierung von persönlichem Leid aus den Kriterien des Sozialistischen Realismus herausfallen - und für die er immer wieder getadelt wird. Am Beispiel des *Achten Streichquartetts* wird offenkundig, daß es "primär die Musik [ist], die des Komponisten Biographie ausmacht, die ebenso wie er Leid und Unrecht erfahren hat und um die es zu trauern gilt."¹⁴⁶

Kompositorisches Experiment und Grenzüberschreitungen

(*Dreizehntes Streichquartett*)

Das Ringen um künstlerische Unsterblichkeit oder zumindest um das Überleben einiger ausgewählter Kompositionen verbindet sich mit zunehmendem Alter für den schwerkranken Schostakowitsch offenkundig auch mit dem Gedanken an den Tod. Diesen Gedanken vermag er nicht von sich selbst und seinem künstlerischen Lebensweg zu trennen: "Ich denke viel über das Leben, den Tod und die Karriere nach",¹⁴⁷ schreibt er am 3. Februar 1967 an Isaak Glikman. Das Zitat der Todesverkündigung aus Wagners *Walküre* in seiner letzten, der *Fünfzehnten Sinfonie* und die

146 Grönke (wie Anm. 113), S. 58.

147 Brief Schostakowitschs an Glikman vom 3.2.1967 (Glikman, wie Anm. 114, S. 245).

Tatsache, daß er in dem ihm selbst gewidmeten *Achten Streichquartett* ausgerechnet den *Trauermarsch* aus Wagners *Götterdämmerung* und Tschaiowsky von den Russen explizit als Todes-Sinfonie gehörte *Pathétique*¹⁴⁸ einbindet, lassen erkennen, wie sehr die eigene physische Todesnähe ins Spätwerk mit einfließt und Musik wird.

Bei den genannten Beispielen verbleibt das Komponieren über den Tod auf der Ebene des Zitats. Fremderfahrungen werden wiederholt; die Musik zeugt vom Sterben der anderen. Wenn aber, wie der Dichter Rainer Maria Rilke zu Beginn seiner *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* ausführt, jeder Mensch seinen eigenen Tod habe, vermag dann Schostakowitsch auch diesen in seiner Musik zum Sprechen zu bringen? Gestaltet der Komponist Schostakowitsch eine Grenzüberschreitung, die dem Menschen Schostakowitsch erst noch bevorsteht?

Eine definitive musikalische Grenzüberschreitung komponiert Schostakowitsch nur ein einziges Mal in seinem Leben - und das bezeichnenderweise innerhalb der Gattung Streichquartett: In seinem *Dreizehnten* geht er über die konventionelle Behandlung der Instrumente hinaus und nutzt das Korpus der Streichinstrumente als Perkussionsobjekt. Und auch sonst bewegt er sich in diesem Werk immer wieder an den Grenzen von Klang und Struktur.

Das Werk ist Wadim Borissowski, dem Bratschisten des Beethoven-Quartetts gewidmet, dessen Instrument im Zentrum der am 10. August 1970 vollendeten Partitur steht. Fast auf den Tag genau zwei Jahre später, am 2. August 1972, verstirbt der Widmungsträger. Schostakowitsch scheint diesen Verlust als symptomatisch für seine damalige Lebensphase anzusehen: "Um mich kreist der Tod, einen nach dem anderen nimmt er mir, nahestehende und teure Menschen, Kollegen aus der Jugendzeit ..."149 Es drängt sich der Eindruck auf, als ob der Tod mit jedem Verstorbenen gleichsam schon einmal bei ihm selbst anklopfe und ihn an sein nahes Ende mahne. Der dauerhafte Aufenthalt im finalen Grenzbereich des Lebens, den der schwerkranke Komponist in seinen letzten Lebensjahren psychisch wie physisch durchsteht, mag sich in der Faktur des *Dreizehnten Streichquartetts* niedergeschlagen und die permanenten Grenzüberschreitungen innerhalb des kompositorischen und klanglichen Spektrums mitbestimmt haben.

Das *Dreizehnte Streichquartett* zeichnet sich durch extreme Gegensätze aus. Es ist einsätzig, innerhalb dieses einen Satzes aber deutlich in Unterabschnitte gegliedert. In Melodie und Begleitung sind regelmäßig lineare zwölftönige Strukturen eingebunden,

148 Brief Schostakowitschs an Glikman vom 19.7.1960 (Glikman, wie Anm. 114, S. 174).

149 Meyer, Krzysztof: *Dmitri Schostakowitsch*. Leipzig 1980, S. 222.

sie wirken aber keineswegs atonal.¹⁵⁰ Innerhalb der Zusammenklangsbildung verschärft sich der Satz dagegen immer wieder zu extrem dissonanten Clustern - diese aber benutzen bewußt nicht das chromatische Total. Artificielle Bestandteile stehen neben volksmusikalischen und archaischen Elementen, und der Klang der Instrumente wird einerseits zur solistischen Kantilene geformt, andererseits immer wieder in extremer Verfremdung gebraucht.

Die Gesamtkonstruktion des hochgradig komplexen Gebildes aber zielt "auf Faßlichkeit und Vermittlung der Gegensätze"¹⁵¹ im Rahmen einer A-B-C-B-A-Form. Diese Vermittlung wird allerdings nicht durch motivisch-thematische Arbeit in herkömmlichem Sinne, sondern durch die permanente Nutzung von Variantenbildungen und Ableitungen erzielt. Dem entsprechend, besitzt das Quartett keine festen Themen, sondern wiederkehrende Strukturen, die im Verlauf ihrer Modifikation zugleich einen kontinuierlichen Prozeß der Abnutzung des Materials vorführen. Dieser wird am Ende des Quartetts als scheinbare Rekonstitution und greifbarer Zerfall des Anfangsmaterials besonders deutlich. Und so deutet Gernot Gruber in seiner Analyse den Abschluß des Quartetts vorsichtig folgendermaßen:

"Das Bildhafte von Reminiszenzen an den Teil A in einem Zustand tonaler Labilität, das Sich-Voneinander-Lösen der Bestandteile in ihrer Abfolge und das Zurücksuchen zum Anfang lassen sich allgemein in Analogie zu den psychischen Vorgängen im Sterben bringen."¹⁵²

Demnach wäre das *Dreizehnte Streichquartett* als Lebens-End-Musik, als eine Musik im Nahbereich des Todes zu verstehen.

Ergänzend zu dieser bildhaften Deutung von Entwicklungs- und Lösungsvorgängen bietet es sich an, im *Dreizehnten Streichquartett* insbesondere die Komponente des Klanges auf eine symbolische Signifikanz hin zu befragen. Denn innerhalb der gesamten kompositorischen Faktur gibt es konstant die Tendenz, den Klang der Instrumente immer wieder an die Grenze zu führen und dem Geräuschhaften anzunähern. Dies geschieht in mannigfaltiger Ausprägung - sei es innerhalb der dissonanten Cluster, sei es durch extrem hohe Lagen, sei es durch Flageolett, Pizzikato, Triller-Tonfolgen in Begleitschichten, Quint-Quart-Doppelgriffe "in Art eines volksmusikalischen improvisatorischen Einspielvorgangs"¹⁵³ oder durch ffp-

150 So benutzt das Bratschen-Rezitativ der ersten Takte zwar alle zwölf Töne, geht aber von einem diatonischen Kern aus, welcher durch Variantenbildungen weiterentwickelt wird und daher einen hohen Grad an innerer harmonischer Folgerichtigkeit besitzt.

151 Gruber, Gernot: *Dmitrij Schostakowitsch: 13. Streichquartett*. In: *Melos* H. 4/1985, S. 58.

152 Gruber (wie Anm. 151), S. 65.

153 Gruber (wie Anm. 151), S. 53.

und fpp-Akzente innerhalb von lang gehaltenen Liegetönen. Auch das grundsätzliche Gegeneinander extremer Lautstärken (von pp bis sfff) und der crescendoende Unisono-Schlußton der drei Oberstimmen in höchster Lage können "als Geräusch-effekte bezeichnet werden"¹⁵⁴, so daß das Finale den endgültigen "Übergang vom Ton zum Geräusch"¹⁵⁵ markiert. Eine solche Entgrenzung könnte in Analogie zu den von Gruber anhand der Kompositionsstruktur festgestellten "psychischen Vorgängen im Sterben"¹⁵⁶ stehen. Demnach würde die Metamorphose des Klanges in diesem Quartett als Chiffre fungieren für die allmählichen Verwandlungen, welche sich in der Nähe des Todes vollziehen.

Schon lange vor Schostakowitsch werden eigentümliche Klangfärbungen mit dem Tod in Verbindung gebracht. So reserviert Claudio Monteverdi in seiner Favola in musica *Orfeo* (1607) den tiefen, durchdringend-harten Ton des Zink für den Bereich der Unterwelt, und Gustav Mahler setzt Gongschlag und Celesta als Klangchiffren für Transzendenz ein. Über die Lebens-End-Metapher des Geräuschhaften hinaus gibt es in Schostakowitschs *Dreizehntem Streichquartett* auch ein ganz konkretes Klangerlebnis, das Grenzen überschreitet und daher vielleicht als Todessymbol gedeutet werden kann: das Geräusch des Schlagens mit dem Bogenschaff auf das Instrumentenkörpus.

Schostakowitsch führt dieses Schlag- oder Klopfgeräusch im ausgedehnten Mittelteil seines Quartetts ein, gewissermaßen auf dem Höhepunkt der inneren Entwicklung, und zwar zunächst als strukturierendes Element: Ab Takt 175 beginnt eine absolut gleichmäßige Baßfigur in Passacaglia-Funktion, die zum ersten Mal innerhalb des Quartettganzen eine perfekte metrische Orientierung gestattet. Diese Orientierung wird aber durch die hinzutretende Melodiestimme sofort wieder verunklart, denn diese bewegt sich in kleinen, aber intern diffizil abgestuften Notenwerten, die binenaufaktig und teilweise sogar zwischen die Taktzeiten gesetzt sind. Das beschriebene Klopfgeräusch (das wie ein hartes, hölzernes Knacken oder Pochen klingt) besitzt hier zunächst die Funktion, jeweils die Takt-Eins, also das metrische Gerüst ganz klarzulegen.

154 Gruber (wie Anm. 151), S. 53.

155 Gruber (wie Anm. 151), S. 54.

156 Gruber (wie Anm. 151), S. 65.

The image shows three systems of musical notation for a string quartet. The first system starts at measure 177 and includes a 'dim.' marking. The second system starts at measure 181 and includes a 'pizz.' marking and the Russian instruction 'Ударять резко смычком по деке'. The third system starts at measure 184 and includes a 'p' marking. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings across four staves.

Notenbeispiel: *Streichquartett Nr. 13 op. 138, T. 177-185, Partitur*

Bald jedoch beginnt die Melodiestimme, mit den übrigen Instrumenten zu interagieren. Der Satz erhält einen höheren Komplexitätsgrad, und das hölzerne Klopfgeräusch verstummt. Erst ab T. 208, wenn der mittlere Satzteil in eine Art zweiter Entwicklungsphase eintritt, kehrt auch das Klopfen wieder - allerdings in veränderter Funktion. Statt den Melodieablauf in ein festes rhythmisch-metrisches Gitter einzubinden, drängt sich das Geräusch-Element nun mitten in den Takt und in den

Melodieprozeß hinein.¹⁵⁷ Daß dies einen Akt der Verselbständigung bedeutet, zeigt sich ab T. 236, wo das Klopfergeräusch unabhängig von der diffizilen Melodie schließlich erklingt.

Aufgrund dieser Verselbständigung kann die scheinbare Wiederkehr der Anfangskonstellation in T. 240, wo das Klopfergeräusch wieder die Takt-Eins markiert, die ehemals dienende Funktion nicht mehr rekonstruieren. Zu sehr hat sich das Klopfergeräusch mittlerweile zu einer eigenständigen Klangkomponente gewandelt. – Tatsächlich wird die schrittweise Verselbständigung zum präsenten (Todes?-)Klang akustisch unterstützt, denn das Pochen wird hier nicht mehr von der Bratsche oder der Violine ausgeführt, sondern vom Cello. Dadurch ändert sich der Klangcharakter, und der gesamte Quartettklang muß sich infolgedessen ebenfalls einem Wandel unterwerfen – jedoch auf andere Art. Die signifikanten Quint- und Quart-Doppelgriffe, mit denen die Bratsche jetzt allmählich den Ablauf der Musik durchsetzt, wirken in ihrer archaischen Gestaltlosigkeit sogar wesentlich fremdartiger als das strukturierend eingeführte Klopfergeräusch und verdrängen es so nachhaltig, daß es erst nach der Spiegelpreprise,¹⁵⁸ nämlich zu Beginn der Coda, kurz wieder aufgegriffen wird (ab T. 457). Hier nun hat es sich gänzlich von dem kompositorischen Material des Quartett-Mittelteils gelöst und fällt in ein rezitatives Bratschen-Solo hinein, das vom Satzanfang übernommen ist. Statt metrisch konstitutiv zu funktionieren, wirkt das Klopfergeräusch nun destruktiv: Es begleitet die endgültige Verkürzung und Verknappung des motivisch-thematischen Materials und leitet damit das endgültige Ende des Quartetts bzw. den klanglichen Übergang in andere, der Komposition nicht mehr zugängliche Welten ein.

Offene Strukturen und Lebens-End-Musik (Dreizehntes Streichquartett)

Dieser auskomponierte Hinweis auf eine irreversible Grenzüberschreitung wird in den Noten auch optisch deutlich: Schostakowitsch markiert die perkussive Tongebung des Klopfergeräuschs durch ein Kreuz, das christliche Symbol für Tod und Auferstehung.¹⁵⁹ Es geht also nicht so sehr darum, einen festen Klang für den Tod zu fin-

157 Analog dazu fällt der klare Passacaglia-Baß weg.

158 Der Terminus "Spiegelpreprise" bezeichnet in der sowjetischen Terminologie eine reprisenartige Wiederkehr der Themen oder Satzabschnitte in umgekehrter Reihenfolge.

159 In der Sowjetischen Schostakowitsch-Werkausgabe hat dieses Kreuz die Form eines Andreaskreuzes, erinnert also auch an den Akt des Durchstreichens. Daß diese Form die traditionelle Notationsweise für Perkussionsinstrumente ist, ändert nichts an dem gleichzeitigen Symbolgehalt der Zeichen.

den, als vielmehr das Ausklingen des Lebens als eine allmähliche Auflösung zu deuten, als einen Übergang in andere Räume und damit als einen Prozeß, der nicht endet, sich aber irgendwann den Wahrnehmungs- und Darstellungsmöglichkeiten entzieht.

Im vehementen Crescendo des Unisono-Schlußklangs endet das *Dreizehnte Streichquartett* folgerichtig offen – eine Offenheit, für die vor allem die unerlöste Harmonik von Gustav Mahlers *Lied von der Erde* und der daran anknüpfende, ähnlich gelagerte Abschluß der *Lyrischen Sinfonie* von Alexander Zemlinsky naheliegende Vorbilder sind. In seiner eigenen *Vierzehnten Sinfonie* hat Schostakowitsch 1969 dieses offene Ende entsprechend praktiziert – und zwar als Verbindung einer durmoll-tonal nicht aufgelösten Schlußdissonanz mit einer perkussionsartigen Grundstruktur repetierter Streicherakkorde. Den Text dazu bildet Rainer Maria Rilkes kompromißloses *Schlußstück*: "Der Tod ist groß. / Wir sind die Seinen / lachenden Munds. / Wenn wir uns mitten im Leben meinen, / wagt er zu weinen / mitten in uns."¹⁶⁰

Angesichts dieser Verknüpfung eines harmonisch offenen Endes und Perkussionselementen mit der expliziten Todes-Semantik des vertonten Texts liegt es nahe, die kompositorische Faktur des *Dreizehnten Streichquartetts* als Resultat eines Gattungstransfers zu betrachten und das Ergebnis analog zu deuten, d. h. die innermusikalisch herausgefilterte klangliche Grenzüberschreitung und das perkussive Klopfergeräusch in der Tat als kompositorische Chiffre einer Lebens-End-Musik zu semantisieren.

Mit Hilfe dieser Deutung gelingt es dann auch, eine kontextuell eingebettete Erklärung für das charakteristische Perkussionsfinale der *Fünfzehnten Sinfonie* (1971) und, rückwirkend, für das gleichartig strukturierte Perkussionsfinale des *Zweiten Cellokonzerts* (1966) zu finden. Beide Werke enden mit einer ausgedehnten Schlagwerk-Passage von Holzblock, Tomtom und Militärtrommel (*Cellokonzert*) bzw. Pauken, Triangel, Castagnetten, Holzblock, Tomtom und Militärtrommel (*Fünfzehnte Sinfonie*), denen jeweils ein ausgedehnter Streicher-Haltetton unterlegt ist. Im Unterschied zur *Vierzehnten Sinfonie* dominiert klanglich das Schlagwerk, und der Schlußakkord ist absolut tonal. Eine Übertragung der semantischen Deutung von der *Vierzehnten* auf die *Fünfzehnte* und das *Cellokonzert* ist also nicht ohne weiteres möglich. Mit Hilfe des *Dreizehnten Streichquartetts* funktioniert diese Übertragung aber dennoch. Denn auch das Quartett endet tonal, und zwischen dem hölzernen Klopfergeräusch des Kammermusikwerks und den von hölzernen Schlaginstrumenten beherrschten Schlußtaktten der Sinfonie und des Instrumentalkonzerts besteht offenkun-

160 Rilke, Rainer Maria: *Das Buch der Bilder. Des zweiten Buches zweiter Teil*. Zit/n. Rainer Maria Rilke: *Werke in sechs Bänden*. Frankfurt am Main 1982 (2.), Bd. I/1, S. 233.

dig eine klangliche Verbindung. Der auskomponierte Gattungstransfer legt also wieder auch einen Transfer der Bedeutungen nahe.

Während die Lebens-End-Musiken der beiden großbesetzten Kompositionen jedoch mit dem Perkussiven enden und über dieses Klangereignis nicht hinausgehen, tut das *Dreizehnte Streichquartett* den Schritt über die Musik hinaus in andere Sphären. Denn das Perkussive wird hier vom gewissermaßen natürlichen, dem konventionellen und typischen Ton des Instruments gelöst und zum Klopfgeräusch denaturiert. Diese Neufindung entspricht der Tatsache, daß der Aspekt des Innovativen der Gattung Streichquartett wesensmäßig zugehört. Schostakowitsch kann also das klangliche Experiment einerseits als extremste Realisierung eines semantischen Bedeutungsfeldes nutzen und es andererseits als strengste Einlösung der Gattungsanforderungen legitimieren.

Schlußgedanke

Die Analysen haben gezeigt, daß Schostakowitschs Streichquartett-Ästhetik zu qualitativ gleichen Teilen aus der konventionellen Gattungsdefinition erwächst wie aus dem Wunsch nach semantischer Aussagekraft. Damit verknüpfen sich in dieser Gattung rein musikimmanente Aspekte mit inhaltsästhetischen. Das macht das Streichquartett entgegen der sozialistisch-realistischen Forderung nach funktionaler Bedeutung zu einem Refugium anspruchsvoller Kompositionskunst und ermöglicht gleichzeitig da, wo Staatskunst nur nach einfachen, griffigen Formeln und Parolen verlangt, das differenzierte Aussprechen persönlichster Erlebniswelten. Das Streichquartett wird für Schostakowitsch folglich zu einer Ausdrucksform, die sich der großen Themen der menschlichen Existenz annimmt - und die angesichts der Unbeantwortbarkeit der ewigen Fragen ebenso vehement nach Formulierungen sucht und nach Tönen verlangt wie nach einem legitimen, auskomponierten Verstummen.

Diese Deutung setzt voraus, daß Schostakowitsch Musik als Sprache versteht: als eine Form der Mitteilung und der Verständigung. Daß dies auch und gerade in der sprachfernen Gattung Streichquartett der Fall ist (in der Schostakowitsch im Unterschied zur Sinfonie niemals Experimente mit der Integration von Texten macht), beweist er in seinem *Zweiten Streichquartett*.¹⁶¹ In ihm führt der Komponist im

¹⁶¹ Das *Zweite Streichquartett* verbindet den klassischen Quartettaufbau mit den Merkmalen einer Suite. Die Satzüberschriften *Ouvertüre*, *Rezitativ und Romanze*, *Walzer* und *Thema mit Variationen* sind nachträglich hinzugefügt; die entsprechenden Formen überlagern die konventionelle Satzabfolge eines Streichquartetts und führen zu einem eigentümlichen Changieren unterschiedlicher Formvorstellungen.

Rezitativ und Romanze überschriebenen zweiten Satz mit rein instrumentalen Mitteln zwei eigentlich vokale, sprachgebundene Formen vor, die mit der Gattung Streichquartett zunächst unvereinbar erscheinen. Aber die Art, wie diese Formen miteinander verkettet werden, entspricht voll und ganz dem Ideal autonomer musikalischer Arbeit. Als kompositorische Prototypen des «Modells Rezitativ» und des «Modells Romanze» finden sie in das prototypisch komponierte «Modell Streichquartett» Eingang. Damit wird hier eines ganz klar: Für Schostakowitsch ist Musik von ihrer Natur her grundsätzlich sprachfähig. Im Prozeß des Komponierens werden innermusikalische Strukturen zum Sprechen gebracht, und gerade die Gattung Streichquartett drängt zu einer Aussage. Sie will ansprechen - und vor allem offenbar auch aussprechen.

Um diese Intention zu verwirklichen, ist Schostakowitsch bestrebt, im Rahmen einer streng quartettgemäßen innermusikalischen Arbeit die traditionellen Merkmale der autonomen Gattung Streichquartett zu erweitern. Diese Erweiterung geschieht einerseits durch einen außerordentlich hohen Grad an Selbstreflexion innerhalb der einzelnen Partituren und zwischen den einzelnen Gattungsbeiträgen, andererseits durch die Nutzung von Stilen und Ausdrucksweisen anderer Gattungen.

Indem Schostakowitsch das Prinzip des Gattungstransfers auch außerhalb seiner Streichquartette verwendet, bereichert er mit diesem Verfahren seine gesamte Musik und vermag auf diese Weise, Autonomieästhetik und Inhaltsästhetik nahtlos zu verschmelzen: Form und Inhalt ergeben eine aufeinander abgestimmte Gesamtaussage.