



Hochschule  
für Musik und Theater  
Hannover

# LIGATUREN

Musikwissenschaftliches Jahrbuch  
der HMTH

Herausgegeben von  
Susanne Rode-Breymann  
und Stefan Weiss

BAND 2

OLMS

Der Komponist als Erzähler  
Narrativität in Dmitri Schostakowitschs  
Instrumentalmusik

Herausgegeben von  
Melanie Unseld und Stefan Weiss

LIGATUREN

Musikwissenschaftliches Jahrbuch der  
Hochschule für Musik und Theater Hannover

Herausgegeben von  
Susanne Rode-Breymann und Stefan Weiss

Band 2

Der Komponist als Erzähler



Georg Olms Verlag  
Hildesheim · Zürich · New York  
2008

Der Komponist als Erzähler

Narrativität in  
Dmitri Schostakowitschs  
Instrumentalmusik

Herausgegeben von  
Melanie Unseld und Stefan Weiss



Georg Olms Verlag  
Hildesheim · Zürich · New York  
2008

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

## Inhalt

Über die (Un-)Möglichkeit des Umgangs mit „erzählender Musik“  
Ein Vorwort 7

### Ausgangspunkte Instrumentalmusik und Narrativität

---

*Werner Wolf*  
Erzählende Musik? Zum erzähltheoretischen Konzept der  
Narrativität und dessen Anwendbarkeit auf Instrumentalmusik 17

*Dorothea Redepenning*  
Zur Verarbeitung von Zeitgeschichte in der Instrumentalmusik der  
Sowjetunion am Beispiel von Schostakowitschs mittleren Sinfonien 45

*Stefan Weiss*  
Schostakowitschs Reprisen 63

*Amrei Flechsig*  
Narrativität und Groteskes bei Schostakowitsch 83

*Inna Klause*  
Zur Bedeutung der Narrativität für die  
Schostakowitsch-Rezeption 101

*Katrin Eggers*  
Musik als Medium  
Metapher, Symbol und „narratographic effect“ 117

∞ ISO 9706

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Umschlaggestaltung: Inga Günther, Hildesheim,

Herstellung: Hubert & Co., 37079 Göttingen

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2008

[www.olms.de](http://www.olms.de)

ISBN 978-3-487-13593-9

ISSN 1864-9106

Fallstudien

Sinfonie – Filmmusik – Streichquartett

<hr/>	
<i>Svetlana Savenko</i> Schostakowitschs Zweite Sinfonie als absolute Musik	135
<i>Pauline Fairclough</i> Narrative Strategies in Shostakovich's Fourth Symphony	147
<i>Anja Tippner</i> Zur Konstituierung einer sozialistischen Heldin: Lew Arnstams Filmbiographie <i>Soja</i> und Schostakowitschs Filmmusik	167
<i>Sarah Reichardt</i> Life after the Eighth: The Survival of the Subject in Shostakovich's Ninth String Quartet	181
<hr/>	
Close Reading Narrativität im Siebten Streichquartett	
<hr/>	
<i>Melanie Unseld</i> Das <i>Close Reading</i> von Schostakowitschs Siebtem Streichquartett: Zur „Versuchsanordnung“ eines Experiments	203
<i>Kadja Grönke</i> Narrativität in Schostakowitschs Siebtem Streichquartett: Aspekte einer methodisch reflektierten Analyse und Interpretation	207
<i>Lorenz Luyken</i> Mit Hanslick und Goodman Schostakowitsch hören	219
<i>Clemens Kühn</i> Annäherung an Schostakowitschs Siebtes Streichquartett Ein Disput	237
Kurzbiographien der Autorinnen und Autoren	249
Register der erwähnten Werke von Schostakowitsch	255

## Über die (Un-)Möglichkeit des Umgangs mit „erzählender Musik“

### Ein Vorwort

In Hermann Hesses Erzählung *Virtuosens-Konzert* hört ein „Musikliebhaber mit unbestechlichem Geschmack, ein Puritaner der guten Musik“ aufmerksam und mit großem Sachverstand ein Konzert, in dem zunächst Kompositionen von Johann Sebastian Bach und Ludwig van Beethoven erklingen. Gegen Ende des Programms aber geht es „Schritt um Schritt dem großen Publikum entgegen“: Auf Bach und Beethoven folgen Werke eines „unbekannten exotischen Tango-Komponisten“, und mit ihm die „schmachtenden, *erzählenden*, unterhaltenden, gefälligen Salonstückchen“<sup>1</sup>. Die Gegenüberstellung von so genannter „ernster“ und „unterhaltender“ Musik, von „Werk“ und „Salonstückchen“, von verstehendem Musikkenner und willig schmachtenden Publikums-massen – die Reihe der Dichotomien ließe sich verlängern – ist nicht außergewöhnlich, spiegelt sie doch die Musik- und Rezeptionsauffassung des 19. und teilweise auch des 20. Jahrhunderts wider. Auffällig jedoch ist das Wort „erzählend“ in diesem Zusammenhang. Auf den ersten Blick fällt es aus der Adjektiv-Reihung heraus, die unzweifelhaft die Funktion hat, die Kategorie „Unterhaltungsmusik“ zu umschreiben. Und die Frage steht im Raum: (Warum) ist „erzählend“ im musikalischen Kontext ein Indiz für „eine Musik von sehr mäßigem Wert“?

Hesses Erzählung reflektiert das Ende eines ästhetischen Diskurses, der im nachrevolutionären Europa im Zusammenhang mit der Etablierung des bürgerlichen Musiklebens entbrannt war: Während, so Carl Dahlhaus, „E. T. A. Hoffmann von der reinen, autonomen Instrumentalmusik [...] behauptete, daß sie durch Abstraktion und Loslösung von außermusikalischen Ideen zur Ahnung des Unendlichen, Absoluten vordringe“, glaubte Franz Liszt, „die Würde der Instrumentalmusik gerade dadurch zu erhöhen [...], daß er in Symphonischen Dichtungen mit musikalischen Mitteln an herausragenden Werken der Weltliteratur

<sup>1</sup> Hermann Hesse, „Virtuosens-Konzert“ (1928), in ders., *Musik. Betrachtungen, Gedichte, Rezensionen und Briefe*, hrsg. von Volker Michels, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1986, S. 52–57, hier S. 55f. (im Original ohne Hervorhebung).

Dialog zwischen Musik und gesprochenem Wort dokumentieren noch der experimentelle und polyperspektivische Charakter der Veranstaltung. Wenn wir die – für die Schriftfassung zum Teil leicht überarbeiteten – Texte von Grönke, Luyken und Kühn dennoch abdrucken, geschieht dies im Vertrauen auf die Bereitschaft der Leserinnen und Leser, sich die Situation des *Close Reading* im Konzertsaal der Musikhochschule zu vergegenwärtigen. Möge sich auf diese Weise das *Close Reading* zu einem *Close Writing* verdichten – ganz im Sinne Hélène Cixous': „Writing and reading are not separate, reading is a part of writing. A real reader is a writer. A real reader is already on the way to writing.“<sup>7</sup>



Im *Close Reading*:  
Clemens Kühn, Melanie Unseld, Lorenz Luyken und Kadja Grönke  
Foto: Egbert Baars

<sup>7</sup> Hélène Cixous, *Three Steps on the Ladder of Writing*, New York: Columbia University Press, 1993, S. 21.

## Narrativität in Schostakowitschs Siebtem Streichquartett: Aspekte einer methodisch reflektierten Analyse und Interpretation

Kadja Grönke

### I Grundsätzliche Vorbemerkungen

Schostakowitschs Musik ist generell – d. h. auch in den textfreien Kompositionen – geprägt durch ein starkes Streben nach Ausdruck und Bedeutung und lebt folglich von der Notwendigkeit einer aktiven Aneignung und Interpretation. Eine solche Zugangsweise kann aber nur dann überzeugen, wenn sie über den zeitgeschichtlichen und biographischen Kontext der Werkentstehung hinausgeht und das Eigentümliche der Musik ernst nimmt. Voraussetzung hierfür ist eine detaillierte Notenanalyse, gepaart mit einer skrupulösen Einbettung der Erkenntnisse in musikalische, musikhistorische und musikästhetische Kontexte. Nur eine solche komplexe Notenanalyse kann als objektiver Ausgangspunkt jeder semantischen Interpretation fungieren.

Da es in den hermeneutischen Disziplinen wenig Sinn macht, zweckfrei-heuristisch zu arbeiten, steht eine entsprechende Analyse unter einem gezielten Erkenntnisinteresse – im gegebenen Fall dem der Narrativität. Vorab ist freilich zu klären, wie Narrativität in autonomer Instrumentalmusik überhaupt zur Geltung kommen kann.

Drei Ebenen erweisen sich hier von Bedeutung (vgl. Grafik). Narrativität kann entstehen

1. innerhalb der jeweiligen Partitur (z. B. durch die Art der Themenstruktur oder durch den formalen Aufbau der Komposition),
2. innerhalb der gewählten Gattung (bei einem Streichquartett durch die gattungskonstituierende Binarität von Traditionsbezug und Innovation),
3. außerhalb derselben durch Querverweise auf andere Werke und Stile (etwa durch Zitate oder Stilzitate).

Diese drei musikalischen Ebenen entsprechen drei Untersuchungsschritten, die aufeinander aufbauen, nämlich

1. der sogenannten werkimmanenten Analyse,
2. der schaffensimmanenten (oder gattungsimmanenten) Analyse,<sup>1</sup>
3. der kontextimmanenten Analyse.

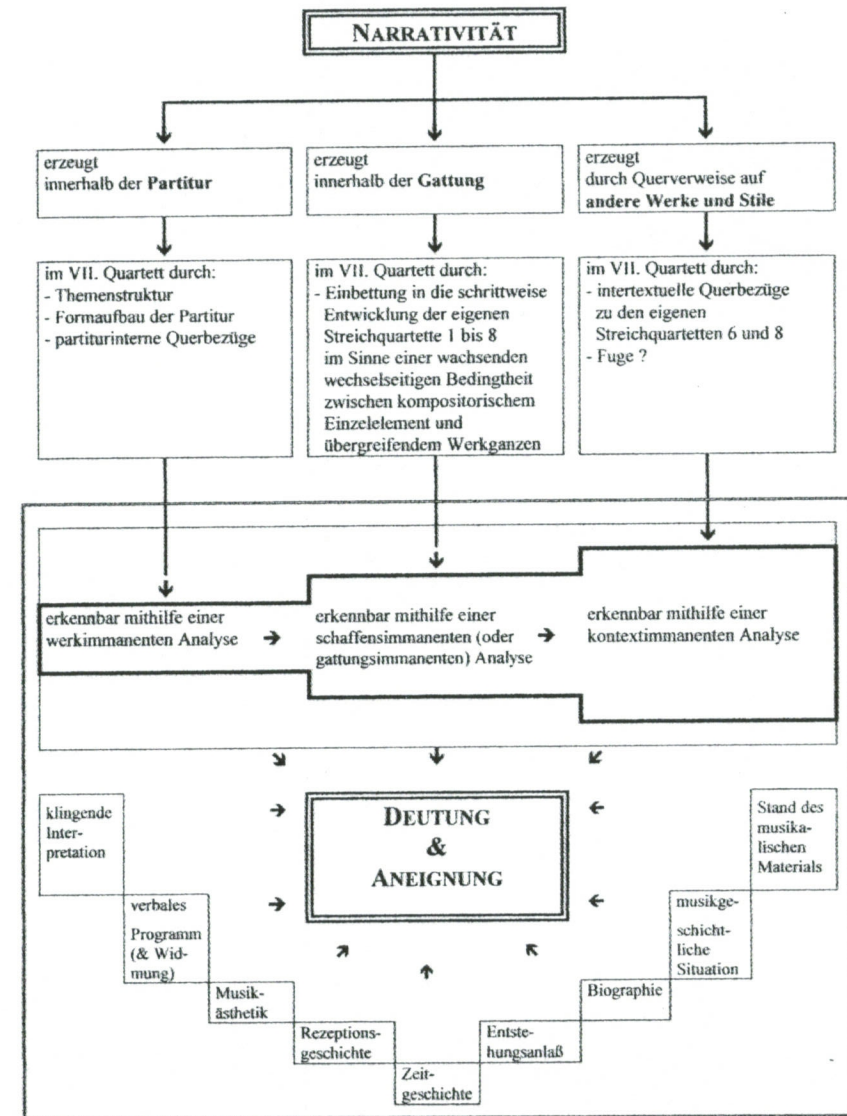
Die Ergebnisse einer solchen schrittweise gestaffelten partiturbezogenen Analyse werden noch aussagekräftiger, wenn zusätzlich weitere Aspekte in den Verstehensvorgang mit einbezogen werden: die klingende Interpretation, das verbale Programm (sofern vorhanden), die Wahl des Widmungsträgers, musikästhetische, rezeptionsgeschichtliche und zeitgeschichtliche Aspekte, der Entstehungsanlass nebst biographischem Umfeld sowie die konkrete musikgeschichtliche Situation und der aktuelle Stand des musikalischen Materials zum Zeitpunkt der Komposition.<sup>2</sup>

Vor dem Hintergrund der dargelegten Ansatzpunkte geht es im Folgenden nicht darum, eine einzig mögliche Deutung des narrativen Gehalts von Schostakowitschs Siebtem Streichquartett festzulegen. Noch weniger werden im Rahmen eines *Close Reading* der Partitur (also einer kommentierten klingenden und sprachlichen Interpretation des Werks durch Musiker und Musikwissenschaftler) die beteiligten drei Wissenschaftler oder gar drei Wahrheiten gegeneinander ausgespielt. Vielmehr verstehen sich die nachfolgenden Deutungsansätze als drei einander ergänzende Angebote einer aktiven Annäherung an den narrativen Gehalt der Musik. Im Möglichkeitsfeld von werkimmanenter Analyse der Quartettpartitur (durch Lorenz Luyken) und grundsätzlicher Problematisierung von Deutungsversuchen (durch Clemens Kühn) streben meine nachfolgenden Erläuterungen dabei gezielt nach einer Standortbestimmung des Einzelwerks im Kontext von Schostakowitschs gesamtem Quartettschaffen. Die Frage der Einbettung der Partitur des Siebten Quartetts in Schostakowitschs Streichquartett-Œuvre mag dazu verhelfen, die individuellen Besonderheiten, die sich aus der

<sup>1</sup> Eine schaffensimmanente Analyse untersucht das Einzelwerk im Kontext der übrigen Gattungsbeiträge desselben Komponisten (dieses Verfahren wird in dem vorliegenden Beitrag gewählt), während eine gattungsimmanente Analyse das Einzelwerk in den Kontext weiterer Gattungsbeiträge anderer Komponisten stellt.

<sup>2</sup> Wie sehr Musik gerade hinsichtlich der letztgenannten Aspekte im Spannungsfeld von Theorien und Ideologien steht, wird einsichtig, sobald Schostakowitschs Verwurzelung in der Tonalität in ihrer unterschiedlichen ästhetischen Einschätzung wahrgenommen wird – einmal positiv durch die sowjetische Doktrin des Sozialistischen Realismus, einmal kritisch im Umfeld der westdeutschen Nachkriegsentwicklung.

werkimmanenten Analyse ergeben werden, besser zu verstehen, zu kontextualisieren und einer Deutung zugänglich zu machen.



## II Schostakowitschs Streichquartette als innerlich zusammenhängende Werkreihe

Schostakowitschs Streichquartette gruppieren sich – zumindest bis hin zum Neunten Quartett – zu einer in sich geschlossenen Werkreihe.<sup>3</sup> Diese Werkreihe ist gekennzeichnet durch eine wachsende wechselseitige Bedingtheit zwischen dem kompositorischen Einzelelement und dem übergreifenden Partituranlagen im Sinne

- eines immer deutlicheren Einflusses von harmonischen Keimzellen<sup>4</sup> auf Harmonik, Melodik, Thematik und Großform der Gesamtkomposition,
- einer immer stärkeren Gewichtung des Werk-Abschlusses,
- einer klaren intertextuellen Vernetzung mit anderen Kompositionen.

Dabei spielen sowohl die Begriffe des „Gattungsbezugs“ als auch des „Gattungstransfers“<sup>5</sup> eine Rolle: Innerhalb seiner ersten neun Streichquartette erfüllt und erweitert Schostakowitsch die Ansprüche der Gattung Streichquartett – nicht zuletzt dadurch, dass er gattungsfremde Elemente auf gattungskonforme Weise in die Kammermusikbesetzung einbindet. Damit erfüllt er den doppelten Anspruch, welcher der Kompositionsform Streichquartett von ihren Anfängen an eigen ist, nämlich die Forderung nach einem Komponieren im Spannungsfeld zwischen dezidiertem Gattungsbezug und innovativer Erweiterung.<sup>6</sup> Indem Schostakowitsch sich Werk für Werk mit der Geschichte des Streichquartetts

<sup>3</sup> Für die Streichquartette 1 bis 8 hat die Verfasserin dies in ihrer Dissertation *Studien zu den Streichquartetten 1 bis 8 von Dmitrij Šostakovič* (Kiel 1993) dargelegt; eine Zusammenfassung der Analyseergebnisse ist nachzulesen in dies., „Komponieren in Geschichte und Gegenwart. Analytische Aspekte der ersten acht Streichquartette von Dmitri Schostakowitsch“, in: *Schostakowitschs Streichquartette. Ein internationales Symposium*, hrsg. von Ernst Kuhn (= Schostakowitsch-Studien 5), Berlin: Ernst Kuhn, 2002, S. 41–80. – Die Ausweitung des Werkkonglomerats auf das Neunte Quartett hat Sarah Reichardt in ihrem Beitrag zum vorliegenden Band plausibel durchgeführt.

<sup>4</sup> Zu den Begriffen vgl. Grönke, *Studien zu den Streichquartetten 1 bis 8* und dies., „Komponieren in Geschichte und Gegenwart“ (vgl. Anm. 3).

<sup>5</sup> Kadja Grönke, „Gattungsbezug und Gattungstransfer in Dmitri Schostakowitschs Streichquartetten“, in: Kuhn (Hrsg.), *Schostakowitschs Streichquartette*, S. 81–99 (vgl. Anm. 3).

<sup>6</sup> Vgl. Ludwig Finscher, *Studien zur Geschichte des Streichquartetts I: Die Entstehung des klassischen Streichquartetts. Von den Vorformen zur Grundlegung durch Joseph Haydn* (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 3), Kassel: Bärenreiter, 1974. – Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett* (= Handbuch der musikalischen Gattungen 6), 2 Teilbde., Laaber: Laaber, 2001 und 2003.

ebenso auseinandersetzt wie mit der Entwicklungsgeschichte der eigenen Gattungsbeiträge, bilden seine Quartette gewissermaßen eine Subgattung der „Schostakowitsch-Streichquartette“ und erweisen sich als eine bewusste Fortsetzung der Gattungsgeschichte mit eigenen Mitteln.

Das Siebte Streichquartett nimmt in der Reihe von Schostakowitschs insgesamt 15 Werken dieses Genres eine Sonderstellung ein. Angesiedelt zwischen den ersten sechs Partituren (deren Tonarten in einer Reihe fallender Terzen aufeinanderfolgen) und den Werken 8 bis 15 (die in Form von Paralleltonarten und diese wiederum im Abstand fallender Quinten aneinandergereiht sind), steht das Siebte Quartett außen vor. Seine Grundtonart, fis-Moll, ist keiner der beiden Ordnungsstrukturen zugehörig, und die Partitur erscheint als Solitär mit einer entsprechend singulären Lösung der kompositorischen Großform.

Bei genauerem Blick auf die Bedingungen und Ausprägungen dieser Partitur wird jedoch erkennbar, dass das Werk gewissermaßen das Bindeglied zwischen den früheren und den späten Quartetten darstellt und als solches eine wichtige Vermittlerrolle einnimmt. Denn in diesem siebten Werk kulminiert die Entwicklung der ersten Quartette hin zu

- einer maximalen Aufwertung des Final-Komplexes,
- einer kompositionsübergreifenden Großform,
- einer sowohl motivisch als auch harmonisch omnipräsenten kompositorischen Keimzelle.

Anders gesagt: Das kompositorische Detail und die werkübergreifende Formgestaltung stehen im Siebten Streichquartett in unmittelbarer gegenseitiger Beziehung. Diese Entwicklung findet dann im Achten Quartett eine nicht wiederholbare Vollkommenheit der Ausprägung, da hier über Schostakowitschs Namens-Sigle, die Tonfolge *D–Es–C–H*, eine maximale Determiniertheit des kompositorischen Details und der Gesamtstruktur erreicht wird.<sup>7</sup>

## III Zum Kompositionsverfahren der harmonischen Keimzelle in Schostakowitschs Siebtem Streichquartett

In dem Bestreben, seine Streichquartette nicht als eine mehr oder weniger lose Reihung einzelner Sätze zu gestalten, sondern partiturn intern

<sup>7</sup> Für eine detaillierte Analyse siehe Grönke, „Komponieren in Geschichte und Gegenwart“ (vgl. Anm. 3).

eine zwingende Motivation der Satzfolge und der kompositorischen Struktur zu konstruieren, gelangt Schostakowitsch immer stärker dahin, Harmonik, Melodik, Thematik und Großform aus einer kleinsten gemeinsamen Einheit herauswachsen zu lassen. Diese kleinste gemeinsame Einheit, die sogenannte „harmonische Keimzelle“<sup>8</sup>, prägt die harmonischen Vorgänge der Partitur und ist zugleich an eine wiedererkennbare motivisch-thematische Struktur gebunden. Sobald Schostakowitsch dieses Verfahren der harmonischen Keimzelle für sich gefunden hat (die erste klare Ausprägung enthält das Fünfte Streichquartett), offenbart er diesen Schlüssel für das Verständnis seines Komponierens wenigstens einmal innerhalb jeder Quartettpartitur an exponierter Stelle – und zwar, indem er eine Grundform der jeweiligen Keimzelle dem Kompositionsverlauf als etwas scheinbar Fremdes, den innermusikalischen Ablauf Störendes quasi von außen hinzufügt. Die momentane Irritation, die diese Takte darstellen, lässt sich nur aus der weitergehenden Bedeutung der entsprechenden Ton-Konstellation für das Werk ganze legitimieren.

Im Sechsten Streichquartett besitzt die harmonische Keimzelle die Form einer Kadenzbewegung, die, frei von jeder motivisch-thematischen Relevanz und durch eine Generalpause deutlich abgetrennt, wie ein vorfabriziertes Muster-Steinchen den Abschluss jedes einzelnen Quartett-Satzes bildet (Notenbeispiel 1).<sup>9</sup> Der fehlende Bezug auf die prozessuale Themenentwicklung macht diese Kadenzfloskel so lange zu einem überflüssigen Anhängsel, bis in der grundsätzlichen Struktur der Akkordfolge der Schlüssel für alle harmonischen Vorgänge des Werks erkannt wird.

Im Siebten Streichquartett erklingt die harmonische Keimzelle kurz nach Beginn des dritten Satzes als rätselhaft exterritorialer, pausenumrahmter Skalenausschnitt von vier ganzen Noten der Solo-Bratsche (Notenbeispiel 2). Auch hier fällt diese Tonfolge vollkommen aus dem umgebenden Musikverlauf heraus und wirkt ebenso überflüssig für die aktuelle kompositorische Entwicklung wie die Kadenzformel im Sechsten Quartett. Erst eine genaue Betrachtung lässt erkennen, dass alle

<sup>8</sup> Begriff nach Grönke, *Studien zu den Streichquartetten 1 bis 8*, und dies., „Komponieren in Geschichte und Gegenwart“ (vgl. Anm. 3).

<sup>9</sup> Zu allem Überfluss ist diese Kadenzbewegung in drei von vier Fällen an identische Noten gebunden, wirkt also tatsächlich vollkommen unbeeinflusst von der vorausgegangenen Musik.

melodischen Strukturen des Siebten Streichquartetts aus einer (meist viertönigen) Kette von Halb- und Ganztonschritten bestehen (Notenbeispiele 3a–d) – und das Bratschensolo gewissermaßen den Prototyp einer solchen Tonfolge darstellt.<sup>10</sup>

Notenbeispiel 1: Sechstes Streichquartett, 1. Satz, T. 359–362.

Notenbeispiel 2: Siebtes Streichquartett, 3. Satz, T. 4–7.

Notenbeispiel 3a: Siebtes Streichquartett, 1. Satz, erstes Thema, T. 1–3 (V. I): Terz-Durchgänge als Ausschnitte aus der harmonischen Keimzelle

<sup>10</sup> An die Melodik gebunden ist auch die Harmonik. Denn je nach interner Anordnung der Halbtonstrukturen ergeben sich motivische Gebilde in Dur oder Moll oder chromatische Fügungen. Aus dem raschen Wechsel von tonalen Unterzentren, für deren Etablierung zumindest ein Terzrahmen notwendig ist, die aber ohne herkömmliche Modulationsprozesse aufeinander folgen können („eristische Modulationen“), ergibt sich eine tonartige Flexibilität, die Detlef Gojowy als Merkmal der sogenannten „linearen Moderne“ klassifiziert. – Zur Begrifflichkeit vgl. Detlef Gojowy, *Neue Sowjetische Musik der 20er Jahre*, Laaber: Laaber, 1980.



8

*f espress.* *dim.*

Notenbeispiel 3b: Siebtes Streichquartett, 1. Satz, T. 97–100:  
Kadenzierung mit Skalenausschnitt gemäß der harmonischen Keimzelle

con sord.

*p*

Notenbeispiel 3c: Siebtes Streichquartett, 2. Satz, Hauptthema, T. 5–7:  
Skalenausschnitt gemäß der harmonischen Keimzelle.

senza sord.

*ff*

Notenbeispiel 3d: Siebtes Streichquartett, 3. Satz, Fugenthema, T. 12–16 (Va.):  
Beginn als Skalenausschnitt entsprechend der harmonischen Keimzelle; Fort-  
setzung aus den beiden Begleitstrukturen des 2. Satzes  
(Skalen und Punktierungen) abgeleitet.

Bei nicht-skalarer Anordnung der Folge Halbton – Ganzton – Halbtonschritt verwandelt sich die Keimzelle des Siebten Quartetts in eine Motivkonstellation aus Leitton-Verstrebungen. Im Achten Quartett ist diese fest an die Tonbuchstaben D, Es, C und H gebunden und bildet

die Namenssigle des Komponisten, wie sie auch in Schostakowitschs Zehnter Sinfonie und seinem Ersten Violinkonzert vorgeführt wird. Im Achten Streichquartett bildet diese Namenssigle zugleich die harmonische Keimzelle, denn sie prägt alle motivischen, thematischen und harmonischen Vorgänge der Partitur (Notenbeispiel 4).

Largo  $\text{♩} = 63$

*p*

Notenbeispiel 4: Achstes Streichquartett, T. 1–9.

In der Zusammenschau erweist sich die harmonische Keimzelle des Siebten Streichquartetts als tonartlich und motivisch vergleichsweise flexible Zwischenform zwischen der klar auf die Harmonik bezogenen Gestalt der Keimzelle im Sechsten Quartett und der festen melodischen Ausprägung dieses Kompositionsverfahrens im Achten Quartett.

#### IV Deutender Ausblick

Die Suche nach der harmonischen Keimzelle und ihren partiturprägenden Manifestationen schafft einen musikanalytischen Ansatz, der es zum einen ermöglicht, die in vielem ungewöhnliche Detailgestaltung der Partitur auf eine einheitliche Grundidee zurückzuführen, und zum anderen das Einzelwerk in eine auskomponierte Kette ähnlich konzipierter Werke einzureihen. – Was aber sagt dieses Analyseergebnis über die narrative Ebene der Partitur aus?

Ähnlich wie die Schlüsselszene eines Krimis oder die Leitidee eines psychologischen Romans steuert die harmonische Keimzelle den Aufbau der Partitur und ist verantwortlich für die innere Logik, Plausibilität und Dramaturgie des Werks. Die partiturimmanente Analyse von Lorenz Luyken<sup>11</sup> zeigt, wie die Einheit stiftende Wirkung dieses Verfahrens es Schostakowitsch ermöglicht, in seinem Siebten Streichquartett das Prinzip der Finalsteigerung (d. h. die Verknüpfung der Fuge mit dem reprisenartigen Wiederaufgreifen früherer Elemente zu einem formal komplexen, nicht mehr aus sich allein heraus verstehbaren Werkabschluss) mit einer vielschichtigen Formidee zu verschränken, die sich als Übertragung eines Sonatenhauptsatzes auf eine mehrsätzigige Partitur beschreiben lässt.<sup>12</sup> Die übergreifende Großform hat Konsequenzen für die thematische Gestaltung der Einzelsätze. Diese müssen zwar in sich selbst schlüssig sein, dürfen aber ihre kompositorischen Möglichkeiten zunächst nicht voll ausschöpfen, damit ausreichend Entwicklungspotential für das spätere Wiederaufgreifen übrigbleibt.

Weil das kompositorische Detail bei seiner Wiederkehr eine neue und weitergehende Beleuchtung erfährt, ist das Ganze sodann mehr und anders als seine einzelnen Bestandteile. Folglich kann sich eine narrative Ausdeutung der Musik nicht mit der punktuellen Bebilderung einzelner Partiturabschnitte begnügen, wie das bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts gängiges Verfahren hermeneutischer Musikschilderungen war. Angesichts der komplexen kompositorischen Struktur ist es unmöglich, einem Werk wie dem Siebten Streichquartett einen eindeutigen Inhalt, geschweige denn eine einzige konkrete Geschichte zu unterlegen.<sup>13</sup>

Diese Unmöglichkeit wird noch dringlicher angesichts des Gattungskontexts, in den der Komponist sein Siebtes Quartett so offensichtlich hineinstellt. Denn das explizite Vorführen der harmonischen

<sup>11</sup> Vgl. den Beitrag von Lorenz Luyken im vorliegenden Band.

<sup>12</sup> Durch die verbindende Kraft der harmonischen Keimzelle verknüpft Schostakowitsch die drei Sätze seiner Partitur zu einer einzigen, ausgedehnten „Single-Movement“-Form, bei der das Themenmaterial des ersten Satzes und ein konzentriertes Kondensat des zweiten Satzes im Fugenthema des dritten Satzes gewissermaßen eine gemeinsame Durchführung erleben; an diese schließen sich reprisenartige Wiederaufnahmen der ersten beiden Sätze an. Auf diese Weise gewinnt die Wiederkehr von Themenfragmenten einen strukturell nachvollziehbaren Sinn.

<sup>13</sup> Vgl. das gleichlautende Ergebnis in Clemens Kühns Beitrag zum vorliegenden Band.

Keimzelle erweist sich als eine Besonderheit, die Schostakowitsch ausschließlich in der Gruppe seiner mittleren Streichquartette nutzt. Indem die Partituren deutlich zeigen, wie sie gemacht sind, sprechen sie von sich selbst und treten in einen über das Einzelwerk hinausreichenden Diskurs zum Handwerk des Komponierens.

Auf der Basis eines gemeinsamen Kompositionsverfahrens präsentiert Schostakowitsch in diesen Werken also unterschiedliche Erklärungsversuche für ein und dieselbe Sache bzw. alternative Lösungen für analoge musikalische Problemstellungen. Dass er sich damit monokausalen Erklärungen verweigert, wie sie – nicht nur – für die sowjetische Politik typisch sind, erscheint kennzeichnend für einen Künstler, dessen Schaffen voller Masken<sup>14</sup>, voller Mehrdeutigkeiten ist.

Die Schwierigkeit, angesichts solcher Ambiguitäten die Narrativität dieser Musik semantisch zu präzisieren, entspricht der Schwierigkeit, eine unbekannte Sprache zu dechiffrieren. Auf der abstrakten Ebene der *Sprachform* wird zwar rasch erkennbar, dass Gesetzmäßigkeiten und logische Strukturen vorhanden sind, die in sich einen Sinn konstruieren. Auf der konkreten Ebene des *Sprachinhalts* aber versagen das semantische Deuten und Verstehen.

Dementsprechend korrespondiert die Narrativität von Schostakowitschs Musik nicht mit Inhalten, sondern mit Strukturen und auskomponierten Diskursen. Anders gesagt: Das Siebte Streichquartett ist narrativ in dem Sinne, dass es internen Gesetzen und Kausalitäten folgt und als eine Sprache ohne Worte ein Sagen, Meinen und Bedeuten, eine Erzählstruktur und eine narrative Logik kennt – aber keine fixierbare Narration.

Die klar nachvollziehbare, beschreibbare und erklärbare („narrative“) Formstruktur erweist sich freilich als eine auskomponierte Verpflichtung des Hörers auf ein aktives Hören, auf ein Verstehen-Wollen, das eine interpretierende und nachforschende Sinnggebung mit einschließt, ohne hierbei Ausschließlichkeit zu beanspruchen. Komponiert sind demnach „Freiheit“ und „kritisches Denken“ als zentrales Deutungsangebot. Freiheit und kritisches Denken – die in der kulturpolitischen Doktrin des Sozialistischen Realismus und in der Weltanschau-

<sup>14</sup> Vgl. Kadja Grönke, „Für Judenfeinde bin ich wie ein Jud.“ Rollenmasken und Identifikationen in der Musik Dmitri Schostakowitschs“, in: *Schostakowitsch und das jüdische musikalische Erbe*, hrsg. von Ernst Kuhn (= Schostakowitsch-Studien 3), Berlin: Ernst Kuhn, 2001, S. 131–149.

ung des sowjetischen Staats nicht vorgesehen waren – erweisen sich in Schostakowitschs Schaffen immer wieder als die entscheidende Legitimation.<sup>15</sup> Die Pluralität der semantischen Auslegung<sup>16</sup> ist dabei für ihn wie für sein Komponieren von fundamentaler Bedeutung.

## Mit Hanslick und Goodman Schostakowitsch hören

Lorenz Luyken

### Vorbemerkung

Das Motto des Symposiums beim Wort nehmend werde ich im Folgenden versuchen, im Sinne eines *Close Reading* Dmitri Schostakowitschs Siebtes Streichquartett aus dem Jahre 1960 als eine musikalische Erzählung zu lesen. Bei der Frage, ob ein solcher Versuch ergiebig, ja überhaupt statthaft sei, stütze ich mich auf Überlegungen von Eduard Hanslick und Nelson Goodman.

Manch einer mag stutzen, dem Namen Hanslick im Zusammenhang mit einem erzähltheoretischen Deutungsversuch eines Musikstückes zu begegnen, gilt dieser doch weithin als kategorischer Vertreter einer musikalischen Formalästhetik. Vielleicht ist es deshalb vorab angebracht, daran zu erinnern, dass Hanslick in seiner Widerlegung der weitverbreiteten Ansicht, Gefühle seien Zweck und Inhalt der Musik,<sup>1</sup> recht eigentlich die erste moderne und in weiten Teilen bis heute noch nicht überholte Bedeutungslehre der Musik entwickelt hat. Offensichtlich schreibt Hanslick dabei der Musik ein ihr eigentümliches narratives Potential zu: „In der Musik ist Sinn und Folge, aber *musikalische*; sie ist eine Sprache, die wir sprechen und verstehen, jedoch zu übersetzen nicht im Stande sind.“<sup>2</sup> Wir werden später sehen, inwieweit Hanslicks Gedanken zu diesem Übersetzungsproblem mit Nelson Goodmans Theorie der Exemplifikation konvergieren und insofern Anhaltspunkte zu einer plausiblen erzähltheoretischen Interpretation von Schostakowitschs Quartett liefern. Zunächst jedoch zu den Prämissen unserer Untersuchung:

- Musikalische Handlung ist das, was sich im Formverlauf vollzieht (*erzählt wird*).

<sup>1</sup> Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Tonkunst*, Reprint der 1. Auflage Leipzig 1854, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991, S. 3.

<sup>2</sup> Ebd., S. 35, Hervorhebung vom Autor.

<sup>15</sup> Vgl. den Satz „O Del’vig“ aus Schostakowitschs 14. Sinfonie, in dem die Freiheit der Kunst – und implizit die Freiheit, artifiziell zu komponieren – mit Mitteln der Gattung Streichquartett emphatisch besungen wird. Interpretationen bei Grönke, „Komponieren in Geschichte und Gegenwart“ (vgl. Anm. 3), und in dies., „Kunst und Künstler in Šostakovičs späten Gedichtvertonungen“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 53 (1996), S. 290–335.

<sup>16</sup> Vgl. z. B. die Kontroversen um die Auslegung seiner Fünften Sinfonie. Lediglich die Möglichkeit, das Werk auch als eine Erfüllung sozialistisch-realistischer Vorgaben zu hören, hat Schostakowitschs kompositorische Laufbahn (und möglicherweise auch sein physisches Überleben) gesichert.