

Eckart Kröplin

## **Bach in der russisch-sowjetischen Musik**

Ein heutiger Rückblick auf die Musikgeschichte lässt ein Phänomen besonders markant hervortreten: die tiefgreifende Nachwirkung Johann Sebastian Bachs auf die Musik des 20. Jahrhunderts. Dieser Vorgang ist zu verstehen nicht nur als historische Würdigung Bachs, sondern vielmehr als seine Anerkennung, ja seine Beschwörung als Gegenwärtiger, als Zeitgenosse. Bachs Ausstrahlung bündelte sich im Musikalisch-Strukturellen wie im Ästhetisch-Geistigen. Die Bezugnahme auf ihn bezeichnete brisante Kristallisationspunkte avantgardistischer Musikentwicklungen und bewegender musikideologischer Auseinandersetzungen. Dieses Phänomen, zunächst und besonders auffällig für die deutsche Musik, charakterisierte zugleich wesentliche musikalische Strömungen in ganz Europa und erhielt dann besondere Bedeutung auch für die russisch-sowjetische Musik.

### I.

Spuren Bachs finden sich schon in der russischen Musik des 18. und 19. Jahrhunderts. Namentlich zu erwähnen wären die beiden Bach-Enkelschüler Johann Gottfried Wilhelm Palschau (1742-1815) und Johann Wilhelm Gesler (1747-1822), die am Ende des 18. Jahrhunderts in Petersburg durch Kompositionen im Stile Bachs auf diesen aufmerksam machten, und vielleicht auch der Geiger Iwan Chandoschkin (1747-1804), dessen Violinosonaten beispielsweise als ein Nachklang der Bachschen Solosonaten angesehen werden können. Von Michail Glinka ist dann bekannt, dass der Unterricht 1833/34 bei Siegfried Dehn in Berlin (und ein zweiter Aufenthalt im Frühjahr 1856 bei Dehn mit speziellen Bachstudien) ihn zu dem deutschen Meister hinführte, dessen Musik durch Mendelssohns Aufführung der *Matthäus-Passion* im Jahre 1829 gerade erst ihre Wiederentdeckung erfahren hatte. Zur selben Zeit trugen Wladimir Odojewski (mit seiner Novelle „Sebastian Bach“, 1835) und der Musikpädagoge Iwan Tscherschizki viel zur Propagierung Bachs in Russland bei. Von hier führt der Weg zum „Mächtigen Häuflein“. „Stassow war“, so berichtete Nikolai Rimski-

Korsakow, „einst ein so leidenschaftlicher Verehrer Bachs gewesen, daß man ihm deswegen selbst den Namen ‚Bach‘ gegeben hatte.“<sup>1</sup> Wenn auch das „Häuflein“ dann seine puristische Ästhetik ohne Rücksicht auf die alten Meister zu formulieren versuchte, kehrte doch zumindest Rimski-Korsakow später zu Bach zurück. In den Memoiren erzählt er: „Ich befaßte mich viel mit Johann Sebastian Bach; mich überkam dabei tiefe Ehrfurcht vor diesem Genius, den ich einmal, aus Unkenntnis die Worte Balakirews nachredend, als ‚Komponiermaschine‘ bezeichnet und dessen Werke ich einst als ‚unnahbare, herzlose Schönheiten‘ betrachtet hatte... Von der historischen Entwicklung der Musik hatte ich damals ebenfalls keine Vorstellung, und deswegen erkannte ich nicht, daß unsere ganze zeitgenössische Musik in allem und in erster Linie Bach verpflichtet ist.“<sup>2</sup> Gelegentlich einer Gemeinschaftskomposition mit Cesar Cui, Anatoli Ljadow und Alexander Borodin komponierte er 1878 „eine Fuge über B-A-C-H“ sowie „ein Rezitativ im Stile J. S. Bachs“<sup>3</sup>, und noch Jahrzehnte später, 1897, ist belegt, dass er studienhalber Präludien und Fugen nach Bachschem Vorbild schrieb.

Alexander Glasunow, ein Schüler Rimski-Korsakows, hatte gleichfalls ein inniges Verhältnis zu Bach und den alten Meistern. Zwischen 1898 und 1923 komponierte er mehrfach Präludien und Fugen für Orgel und Klavier. Beiden Musikern, Rimski-Korsakow und Glasunow, ist es wohl auch zu danken, dass Bach in der Ausbildung am Petersburger Konservatorium eine wichtige Rolle spielte, denn ihre Schüler Igor Strawinsky, Sergej Prokofjew und Dmitri Schostakowitsch berichten übereinstimmend, wie sehr Bach sie während des Studiums geprägt habe.

Anfang der 1920er Jahre begann dann auch Strawinskys bewusste Hinwendung zu Bach. 1924 (in „Einige Gedanken über mein Oktett“) stellte er Überlegungen vor, wie sie dann später in seiner ästhetischen Programmschrift „Musikalische Poetik“ ihre Verallgemeinerung fanden. Es heißt da: „Mein Oktett ist kein gefühlsbetontes Werk, sondern eine musikalische Komposition, deren Komponenten in sich geschlossene objektive Elemente sind.

---

<sup>1</sup> Nikolai Rimski-Korsakow, Chronik meines musikalischen Lebens, hrsg. v. Lothar Fahlbusch, Leipzig 1968, S. 173.

<sup>2</sup> Ebd.

<sup>3</sup> Ebd., S. 227.

In meiner Musik besteht die Form aus Kontrapunkt. Nur in der Auseinandersetzung mit dem Kontrapunkt vermag der Komponist sich mit rein musikalischen Problemen zu beschäftigen.“<sup>4</sup> In der „Musikalischen Poetik“ ist diese Ansicht noch konziser auf den Punkt gebracht: „Nehmen wir das beste Beispiel: die Fuge – eine vollkommene Form, in der die Musik nichts jenseits ihrer selbst bedeutet.“<sup>5</sup> 1929 apostrophierte Strawinsky, im Rückblick auf weitere Kompositionen der letzten Jahre, sein Bach-Verständnis in ganz dezidiertem Weise: „Ich kehre zu Bach zurück, zu der lichten Idee des reinen Kontrapunkts, der auch vor Bach in reichem Maße Anwendung fand. Der reine Kontrapunkt erscheint mir als das einzig mögliche Material, aus dem eine echte und dauerhafte Musik geschmiedet wird.“<sup>6</sup> Auch wenn sich Strawinsky selbst nicht an den Purismus dieser Position hielt, blieb doch aber die Vorbildwirkung Bachs für ihn bestehen. Die Bläusersinfonien, die Konzertwerke jener Jahre, ja schon der Choral in der *Geschichte vom Soldaten* oder dann Passagen aus dem Ballett *Apollon musagète* und dem Opern-Oratorium *Oedipus Rex* legen beredtes Zeugnis davon ab, schließlich auch die *Psalmensinfonie*, das Concerto in Es *Dumbarton Oaks* (eine Reflexion auf Bachs *Brandenburgische Konzerte*) oder die gelegentlichen Bach-Bearbeitungen, namentlich die *Choralvariationen für Chor und Orchester* über Bachs Weihnachtschoral *Vom Himmel hoch, da komm ich her* aus dem Jahre 1956 (während der Plan, Präludien und Fugen aus dem *Wohltemperierten Klavier* für Orchester zu bearbeiten, unausgeführt blieb). Bachs Kontrapunktik, eben die konstruktivistische Seite seiner Kompositionstechnik, war es also, die Strawinsky dringend herbeizitierte und zum Teil auch ganz nah sich anverwandelte, um seine Ästhetik von der unbedingten Autonomie des Musikalischen zu untermauern. Auch die neoklassizistischen Züge in Sergej Prokofjews Musik sind ohne Bach nicht denkbar. Schon als Kind spielte er sämtliche Präludien und Fugen aus dem *Wohltemperierten Klavier*. Wenngleich er dann bei der Klavierabschlussprüfung am Konser-

---

<sup>4</sup> Wolfgang Burde, Strawinsky. Leben. Werke. Dokumente, erw. Neuausg. Mainz-München 1993, S. 390.

<sup>5</sup> Igor Strawinsky, *Musikalische Poetik*, Mainz o. J., S. 47.

<sup>6</sup> Boris Jarustowski, *Igor Strawinsky*, Berlin 1966, S. 104.

vatorium mit einem Stück aus der *Kunst der Fuge* zunächst nur durch eine besonders ausgefallene Interpretation auf seine pianistischen Fähigkeiten aufmerksam machen wollte, so hat er doch später bei seinen Konzertauftritten häufig und in hervorragender Weise Bach gespielt. Allerdings suchte er als Komponist nicht unmittelbar den Zugang zu Bach, und in seiner Autobiographie bemängelte er eine solche Verfahrensweise auch bei anderen Komponisten: „Ich meinerseits billigte nicht Strawinskys Schaffen im Bachstil, seine Vorliebe für ‚Bachismus und falsche Töne‘, anders ausgedrückt die Sucht, den Stil eines anderen für den eigenen auszugeben.“<sup>7</sup> Bezeichnend für dieses noch ambivalente Verhältnis Prokofjews zu Bach sind auch briefliche Äußerungen gegenüber Nikolai Mjaskowski und Boris Assafjew. Ersterem schrieb er unter dem 1.6.1924 aus Paris: „Das Klavierkonzert Strawinskys (gemeint ist das Concerto für Klavier und Bläser, uraufgeführt am 22.5.1924 in Paris, - E. K.) ist à la Bach und Händel gemacht, und das gefällt mir nicht sehr“; sogleich fügt er aber auch hinzu: „Wohlgemerkt: ich liebe den alten Sebastian, aber ich liebe keine Nachahmungen in seinem Stil.“<sup>8</sup> Über Strawinskys Klaviersonate (uraufgeführt im Juli 1925 in Donaueschingen) hieß es später sarkastisch, der Musik nach handle es sich „um einen gewissen, von Pocken zerfressenen Bach“<sup>9</sup>. Und an Assafjew schrieb er, auch auf diese beiden Werke eingehend, am 8.2.1925: „Das Konzert von Strawinsky ist eine Fortsetzung der Richtung, wie sie im Finale des Oktetts eingeschlagen wurde, d. h. eine Stilisierung à la Bach, was ich nicht gutheiße, obwohl auch ich Bach liebe und glaube, dass nach seinen Prinzipien schöpferisch zu arbeiten, nicht schlecht ist, aber auf seine Art zu stilisieren, ist nicht zulässig. Deshalb ist dieses Konzert für mich weniger wertvoll als z. B. ‚Die Hochzeit‘ oder ‚Sacre‘, wie überhaupt alle Sachen weniger wertvoll sind, die irgendwie ähnlich ‚Pulcinella‘ oder auch meiner eigenen ‚Klassischen Sinfonie‘ geschrieben wurden (entschuldige, ich dachte nicht daran, als ich sie Dir widmete). Leider denkt Strawinsky anders, er spürt nicht, dass das盲目的 Nachäffen ist, eben jetzt schrieb er eine Klaviersonate im

---

<sup>7</sup> Sergej Prokofjew, Dokumente. Briefe. Erinnerungen, hrsg. v. S. I. Schlifstein, Leipzig 1965, S. 158.

<sup>8</sup> S. S. Prokofjew i N. J. Mjaskowski. Peregiska [Briefwechsel], Moskau 1977, S. 195.

<sup>9</sup> Ebd., S. 218.

selben Stil. Er glaubt sogar, dass das eine neue Epoche begründet. Die Sonate wird, so scheint es, bald herausgegeben, dann schicke ich sie Dir, und Du schreib mir Deine Eindrücke über sie, über das Konzert und das Finale des Oktetts und überhaupt über die von Strawinsky eingeschlagene Richtung.“<sup>10</sup>

Später erfuhr diese Haltung Prokofjews eine gewisse Modifizierung. Seine zweite Frau Mira Mendelssohn überlieferte ein interessantes Indiz: „Mit seiner Liebe für die h-Moll-Gavotte von Bach erklärte er seine Neigung zum Komponieren von Gavotten, mit dessen Konzert für zwei Klaviere seinen Wunsch, ein sechstes Konzert für zwei Klaviere und Streichorchester zu schreiben.“<sup>11</sup> Dazu hieß es in Prokofjews letzter publizierter Äußerung: „Gleichzeitig beabsichtige ich, an die Komposition eines Konzerts für zwei Klaviere und Streichorchester in drei Sätzen zu gehen. Auf diese Form bin ich durch das Konzert für zwei Klaviere und Streichquintett von Bach gekommen.“<sup>12</sup> Skizzen zu diesem Konzert entstanden 1952; ausgeführt werden konnte der Plan nicht mehr. Das Werk hätte möglicherweise eine vergleichbare Rolle in der damaligen Formalismus-Diskussion spielen können wie die kurz zuvor entstandenen Präludien und Fugen von Schostakowitsch, an deren Schicksal der schon schwerkranke Prokofjew offenbar auch lebhaften Anteil nahm. Vom Frühjahr 1951 datiert die interessante Erinnerung eines Prokofjewschen Bekannten: „Als ich einmal aus dem Komponistenverband nach Hause ging, wo Dmitri Schostakowitsch zum ersten Mal seine eben erst komponierten 24 Präludien und Fugen vorgeführt hatte, überholte ich auf der Gorkistraße Sergej Sergejewitsch, der dort (nach ärztlicher Vorschrift) spazierenging. Er verlangte einen genauen Bericht über den Eindruck des neuen Werkes, fragte nach der Meinung der Komponisten darüber und wie die Diskussion verlaufen wäre. Ich sagte, daß viele über eine so unerwartete Wendung zu abstrakter, wie es ihnen schien ‚unzeitgemäßer‘ Thematik (‚Wozu haben wir das ‚Wohltemperierte Klavier‘ zu wiederholen?‘) erstaunt waren. Wie als Antwort auf seine eigenen Gedanken äußerte Prokofjew, daß

---

<sup>10</sup> Pisma S. S. Prokofjewa – B. W. Assafjewu (1920-1944) [Briefe], hrsg. v. M. Koslowaja, in: Is proshlogo sowjetskoi muzykalnoi kulury [Aus der Vergangenheit der sowjetischen Musikkultur], Teil 2, Moskau 1976, S. 8f.

<sup>11</sup> Zit. aus: Prokofjew, Dokumente, S. 372.

<sup>12</sup> Ebd., S. 239.

nicht so leicht ein zeitgenössisches, dem Hörer nahestehendes Thema zu finden sei, das auch morgen noch interessant ist. „Wenn wir armen Irren komponieren, wünschen wir (und geben uns der Hoffnung hin), auch morgen und übermorgen Zuhörer zu haben. Solch ein Thema suche ich gerade.“<sup>13</sup>

## II

Damit sind die Stichworte gegeben für eines der kompliziertesten Kapitel in der sowjetischen Musikgeschichte: die Bach-Rezeption von Dmitri Schostakowitsch im Rahmen der Formalismus-Auseinandersetzungen in der Mitte des 20. Jahrhunderts. Auch für Schostakowitsch, der schon als Elfjähriger Bachsche Fugen gespielt hatte, galt am Petersburger Konservatorium die Bachsche Schülerlektion: das intensive Studium des *Wohltemperierten Klaviers*. Bei Maximilian Shteinberg und bei Nikolai Sokolow hatte er dann Unterricht in Kontrapunkt und Fuge. 1919/20 entstand der erste Zyklus von acht Präludien (insgesamt war es ein Zyklus von 24 Präludien; je acht komponierten noch die Mitstudenten Pawel Feldt und Georgi Klemens). Wohl zeugen sie in erster Linie vom Vorbild Skrjabins, Rachmaninows, Debussys, Chopins und Liszts, doch sind schon deutlich Bachsche Elemente enthalten: kanonische und imitatorische Strukturen in Nr. 1 (a-Moll), Ostinato-Technik in Nr. 2 (G-Dur) oder polyphone Momente und Orgelpunkt in Nr. 8 (f-Moll). Wenige Jahre später lernte Schostakowitsch Assafjew kennen, einen der damals eifrigsten Verfechter der neuen, avantgardistischen Musik Westeuropas, die er als Vorbild für die junge sowjetische Komponistengeneration hinstellte und der zugleich auch die Rückbesinnung auf den Bachschen Konstruktivismus als ausgesprochen zeitgemäß pries; er sah Bach „mehr als je zuvor als einen neuen Komponisten, weil die Stärke und der Charakter seines Denkens sich für unsere Epoche ganz und gar nicht erledigt haben“ (1927)<sup>14</sup>. Schon 1926 hatte er eine Broschüre unter dem Titel

---

<sup>13</sup> Ebd., S. 406.

<sup>14</sup> Zit. aus: A. N. Krjukow, Rasrjad istorii muzyki rossiiskogo instituta istorii iskusstw [Die Abteilung Musikgeschichte im Russischen Institut für Kunstgeschichte], in: Is proshlogo sowjetskoi muzykalnoi kultury [Aus der Vergangenheit der russischen Musikkultur], Teil 3, Moskau 1982, S. 229.

„Polyphonie und Orgel in der Gegenwart“ veröffentlicht.

Mit Assafjew ist nur ein markanter Name genannt, der stellvertretend stehen kann für eine Bach-Renaissance in der, großenteils auch von der ASM („Assoziation für zeitgenössische Musik“) repräsentierten, russisch-sowjetischen Musikavantgarde der 20er Jahre, die ihr Vorbild zu einem guten Teil in gleichgerichteten Strömungen der westeuropäischen Musikmoderne hatte, eben bei Strawinsky, Hindemith, Berg, Milhaud u. a. Der Musikologe Jewgeni Braudo hatte schon 1922 ein Bach-Buch herausgegeben. Sein Namensvetter, der bekannte Organist und Bach-Interpret Isai Braudo, versuchte 1923 eine Russische Bach-Gesellschaft zu gründen. Auch der Organist und Komponist Michail Starokadomski (der ASM nahestehend) wirkte in jenen Jahren, geschult u. a. bei Alfred Sittard in Hamburg sowie Karl Straube und Günther Ramin in Leipzig, als kompetenter Bach-Spieler. Iwan Sollertinski, enger Freund Schostakowitschs (der von ihm oft den Ausdruck kolportierte, man müsse die Musik „von Bach bis Offenbach“ verstehen), mag weiterhin benannt sein. Und durch Sollertinski, selber Musikologe und später Direktor der Leningrader Philharmonie, wurde Schostakowitsch auch angeregt, sich mit der neuen westeuropäischen Musik seit Mahler zu beschäftigen. Eine ganz besondere Rolle spielte dabei dann auch Alban Berg, den Schostakowitsch 1927 in Leningrad anlässlich der Erstaufführung des *Wozzeck* persönlich kennenlernen konnte. Beides – die persönliche Begegnung und die Oper – hinterließ tiefe Eindrücke bei Schostakowitsch. Bergs Verwendung vorklassischer, Bach nahestehender Musizierweisen war ein wesentliches Vorbild für die musikalischen Dramaturgien von Schostakowitschs beiden Opern *Die Nase* und *Lady Macbeth des Mzensker Landkreises*, beispielsweise mit streng polyphonen Strukturen in der *Nase* (so die achtstimmige Doppelfuge in der Szene auf der Zeitungsexpedition und das folgende Intermedium des 5. Bildes oder die Brief-Doppelszene und das anschließende szenische Intermedium - siebenstimmig mit Chor - des 8. Bildes). Insbesondere erhielt Schostakowitsch von Berg wohl auch die Anregung zur Verwendung der Passacagliaform. Angedeutet ist sie schon im erwähnten Intermedium des 5. Bildes der *Nase*, zu grandioser Ausprägung gelangte sie als Zwischenspiel vom 4. zum 5. Bild der *Lady*

*Macbeth*. In beiden Opern ist damit auf rein musikalische Weise der dramaturgische Höhepunkt des Werkes, seine Krise, thematisiert. Damit stellte sich Schostakowitsch bewusst in die auffällige Serie großer Passacaglia-Kompositionen in der Musik des 20. Jahrhunderts; in einer ganzen Reihe späterer Werke nutzte er die Passacaglia immer wieder, so im 2. Klaviertrio (Sollertinskis Andenken gewidmet), im 3. Streichquartett, im 3. Satz der (seinerzeit sehr umstrittenen) 8. Sinfonie, im 1. Violinkonzert, im 10. Streichquartett, im gis-Moll-Präludium XII der *24 Präludien und Fugen* oder im Finale der 15. Sinfonie. Und neben der Passacaglia taucht auch die Fugenform in vielen Werken Schostakowitschs auf, etwa in der Filmmusik *Goldene Berge* (für Orgel und Sinfonieorchester, gespielt damals vom Bach-Spezialisten Isai Braudo, der auch die Orgelfassung der Passacaglia zwischen 4. und 5. Bild der *Lady Macbeth* in der Opernversion von 1935 spielte), dann im 1. Satz der (damals unterdrückten) 4. Sinfonie, im 2. Satz des Klavierquintetts op. 57, im Chorfinale des *Liedes von den Wäldern* oder im 7. und 8. Streichquartett.

Die 24 Präludien für Klavier op. 34 waren ein weiterer Schritt in der Annäherung an Bach. Sie entstanden 1932/33 unmittelbar nach der *Lady Macbeth*, und sind – im Vergleich zu den 8 Präludien von 1919/20 – deutlich mehr an der Vorklassik orientiert (etwa die Fuge Nr. 4) als an spätromantischen Vorbildern.

Auffällig ist bei Schostakowitsch auch die große Anzahl von Kompositionen, in denen er thematisch-anagrammatisch mit den vertonbaren Anfangsbuchstaben seines Namens D-(e)S-C-H arbeitete, ganz wie es Bach mit B-A-C-H als Beispiel vorgegeben hatte, einem Beispiel, dem im 20. Jahrhundert viele Komponisten folgten, nicht nur um den großen alten Meister zu ehren, sondern auch um ihrem Avantgardismus eine historische Legitimation zu verleihen. Bei Schostakowitsch manifestierte sich in der Verwendung der Töne D-S-C-H eine ganz innige, intime Beziehung zwischen Autor und Werk. Hinzuweisen wäre auf die 1. und die 10. Sinfonie, auf die Konzerte für Violine und Violoncello, auf das 5. und namentlich auf das 8. Streichquartett; jeder von dessen Sätzen ist vom (melodisch, rhythmisch und harmonisch ganz unterschiedlich behandelten) D-S-C-H-Thema bestimmt, im letzten Satz gesellen sich dann beziehungsreich die Töne B-A-C-H hinzu. Gewidmet war



das 8. Streichquartett offiziell „Der Erinnerung an die Opfer von Faschismus und Krieg“, eigentlich aber meinte Schostakowitsch sich selbst. Das Quartett war im Sommer 1960 während eines Kuraufenthaltes in Gohrisch in der Sächsischen Schweiz, nahe Dresden, entstanden. Wieder einmal klang innerste Bedrängnis auf (Schostakowitsch musste sich in jenen Tagen widerstrebend dem offiziellen Druck beugen und Mitglied der KPdSU werden) und entfaltete sich in einem thematisch ungemein reichen Kaleidoskop. In gewohnt selbstironischer Weise berichtete der Komponist darüber seinem Freund Isaak Glikman:

Man hatte es mir dort sehr gut eingerichtet, zwecks Schaffung einer schöpferischen Arbeitsatmosphäre... Die Gegend ist unerhört schön. Übrigens gehört sich das für sie auch so: Die Gegend nennt sich ‚Sächsische Schweiz‘. Die schöpferischen Arbeitsbedingungen haben sich gelohnt: Ich habe dort mein 8. Streichquartett komponiert. Wie sehr ich auch versucht habe, die Arbeiten für den Film im Entwurf auszuführen, bis jetzt konnte ich es nicht. (Es ging um die Musik zu dem Film „Fünf Tage, fünf Nächte“, - E. K.) Und statt dessen habe ich ein niemand nützendes und ideologisch verwerfliches Quartett geschrieben. Ich dachte darüber nach, daß, sollte ich irgendwann einmal sterben, kaum jemand ein Werk schreiben wird, das meinem Andenken gewidmet ist. Deshalb habe ich beschlossen, selbst etwas Derartiges zu schreiben. Man könnte auf seinen Einband auch schreiben: ‚Gewidmet dem Andenken des Komponisten dieses Quartetts‘. Grundlegendes Thema des Quartetts sind die Noten D.E.S.C.H., d. h. meine Initialen (D. Sch.). Im Quartett sind Themen aus meinen Kompositionen und das Revolutionslied ‚Gequält von schwerer Gefangenschaft‘ verwandt. Folgende meiner Themen: aus der 1. Symphonie, der 8. Symphonie, aus dem Trio, dem Cellokonzert, aus der Lady Macbeth. Andeutungsweise sind Wagner (Trauermarsch aus der ‚Götterdämmerung‘) und Tschairowski (2. Thema des 1. Satzes der 6. Symphonie) verwandt. Ach ja: Ich habe noch meine 10. Symphonie vergessen. Ein netter Mischmasch. Dieses Quartett ist von einer derartigen Pseudotragik, daß ich beim Komponieren so viele Tränen vergossen habe, wie man Wasser läßt nach einem halben Dutzend Bieren. Zu Hause angekommen, habe ich es zweimal versucht zu spielen, und wieder kamen mir die Tränen. Aber diesmal schon nicht mehr nur wegen seiner Pseudotragik, sondern auch wegen meines Erstaunens über die wunderbare Geschlossenheit seiner Form.<sup>15</sup>

In ein besonders enges Verhältnis zu Bach trat Schostakowitsch im Jahre 1950. Anlässlich der Feierlichkeiten zu Bachs 200. Todestag

---

<sup>15</sup> Dmitri Schostakowitsch. Chaos statt Musik? Briefe an einen Freund, hrsg. v. Isaak Glikman, Berlin 1995, S. 173f.

war der Komponist Ende Juli in Leipzig zu Gast als Mitglied einer offiziellen sowjetischen Delegation. Er hielt eine Grußrede und spielte gemeinsam mit Tatjana Nikolajewa (die Bach-Preisträgerin geworden war) und Pawel Serebrjakow im Abschlusskonzert ein Konzert für drei Klaviere von Bach; in der Thomaskirche hörte er Aufführungen der *h-Moll-Messe* und der *Johannes-Passion*. Die Bach-Ehrung in der jungen DDR war zugleich ein Staatsakt, der der Selbstbeglaubigung dienen sollte in deutlicher politischer und kunstästhetischer Absetzung gegenüber der BRD. Der „kalte Krieg“ hatte somit auch Bach eingeholt. Staatspräsident Wilhelm Pieck hob in seiner Rede zur Nationalfeier am 28. Juli in der Kongresshalle die neue Sicht auf Bach hervor. Habe man bis 1945 „das Werk Bachs als eine formalistische Spielerei“ betrachtet, so würde jetzt überkonfessionell „sein großer Realismus, seine kräftige Gestaltungsweise und die unerhörte Fülle und der Reichtum seiner Werke“ geehrt; in Bachs Musik höre man „die Besinnlichkeit und Beschaulichkeit des Handwerkers, die Derbheit des Bauern, seine Standhaftigkeit im Leiden und den Mut, es zu überwinden“. Und weiter hieß es: „Die umwälzende Tat Bachs bestand darin, daß er die Musik aus den Fesseln der mittelalterlichen Scholastik löste und alte Bindungen brach“; akzentuiert wurde besonders, dass er „der Musik den tiefen menschlichen Gehalt gibt, der sie mit dem ganzen Volk verbindet“, dass er „ein Herold des Friedens“ und sein Werk „ein Werk des Friedens und der Freundschaft zwischen den Völkern“ sei. Pieck lobte auch die vorbildliche Bach-Pflege in der Sowjetunion, wo „nicht zwischen kirchlichen und weltlichen Werken getrennt“ würde.<sup>16</sup>

In ähnlicher Weise wertete auch der Komponist und Musikwissenschaftler Ernst Hermann Meyer in seiner Rede das neue Bachbild. Bach und die anderen Großen der Musik seien „fast alle Söhne des werktätigen Volkes“ gewesen, er habe „aus dem Geiste der einfachen arbeitenden Menschen heraus“ geschaffen, er sei ein „Symbol der deutschen Einheit“.<sup>17</sup> – Der Gedanke der politischen Einheit Deutschlands (gemeint war hier natürlich eine Einheit unter dem Vorzeichen sozialistischer Ausrichtung), hochbrisant gerade ein Jahr

---

<sup>16</sup> Zit. aus: Johann Sebastian Bach. 1750-1950. Zwei Reden, hrsg. v. Deutscher Bach-Ausschuß, Leipzig 1950.

<sup>17</sup> Ebd.

nach der Spaltung, zog sich noch über Jahre hinweg als zunehmend sinnentleerte, nur noch rein rhetorische Floskel durch die Agitation des „ersten Arbeiter-und-Bauern-Staates auf deutschem Boden“. – Wenn auch Meyer noch apostrophierte: „Im Zeichen der Einheit wollen wir zu Bach gelangen; möge Bach uns dabei helfen, zur deutschen Einheit zu gelangen.“<sup>18</sup>, so erwies sich diese Beschwörung der Einheit doch sogleich als Illusion, wenn man das Ergebnis der Diskussionen auf der gleichzeitigen wissenschaftlichen Bach-Konferenz betrachtet. Die soziologischen Ansätze zwischen den Vertretern aus Ost- und Westdeutschland klafften unvereinbar weit auseinander. Bachs Konfession war, ganz undialektisch für sich genommen, der unüberwindliche Streitpunkt. Religiosität wurde unzulässig auf das Feld von ästhetischer und soziologischer Wertung gezogen.

Es ist anzunehmen, dass Schostakowitsch von diesen Auseinandersetzungen einiges erfahren hatte. Seine Äußerungen in Leipzig jedenfalls hielten sich weitgehend im Rahmen des offiziellen Tonfalls der stalinistischen Kulturpolitik jener Jahre. Schostakowitsch betonte an Bach „die außerordentliche historische Stetigkeit seiner Kunst“ und summierte: „Für uns ist das Erbe Bachs ein Ausdruck des leuchtenden Gefühls der Begeisterung, der Menschlichkeit, des wahren Humanismus, der der dunklen Welt des rohen Bösen und der Menschenverachtung gegenübersteht. Zusammen mit allen fortschrittlichen Kräften der Welt sagen wir heute: Das Erbe Johann Sebastian Bachs sowie alles Beste, was die Kultur in der Vergangenheit geschaffen hat, gehört den einfachen Menschen, den Menschen der Arbeit und des guten Willens. Dies wird uns dienlich sein im Kampf für eine bessere Zukunft.“ Aber Schostakowitsch ließ auch den konfessionell gebundenen Bach anklingen: „Was müssen wir von Bach lernen? Die tiefste Verbundenheit seiner Schöpfungen mit dem irdischen Menschenleben. Das Volkslied und der lutherische Choral sind der Urgrund der Bachschen Thematik.“ Und schließlich hob er eine Bachsche Kompositionsdominante ganz besonders heraus: „Die Bachsche Fuge ist ein komplizierter und bis zu den geringsten Einzelheiten innerlich in Einklang gebrachter Musikorganismus. Die Form ist für ihn nicht Selbstzweck. Dank der tiefen Strenge und der realistischen Objektivität der Ausdrucksmittel

---

<sup>18</sup> Ebd.

wird die Bachsche Fuge für ewige Zeiten den Ausdruck menschlicher Leidenschaften und Charaktere behalten.“<sup>19</sup>

Es ist eine Auffassung, die in ihrer inhaltsbezogenen Ästhetik übrigens diametral der oben zitierten Meinung Strawinskys zur Fuge gegenübersteht, eine Auffassung, die viel eher an Überlegungen von Anatoli Lunatscharski erinnert, mit denen dieser schon in den 20er Jahren der sowjetischen Musikästhetik wichtige Denkanstöße gegeben hatte. Seine soziologischen Ansätze waren durchaus dialektisch gedacht und nachdenkenswert. Im obigen Bezug mag ein Gedankengang aus seiner Schrift „Über die soziologische Methode in der Musiktheorie und Musikgeschichte“ (1925) in besonderem Licht erscheinen: „Der höchste und stärkste Ausdruck reiner Musik ist natürlich die Fuge (beispielsweise die Fugen Bachs). Aber kein Mensch kann sich beim Anhören einer Fuge von deren psychologischer Auslegung fernhalten...“ Dies gelte schon „für die formalsten Musikgattungen“, erst recht dann „für das Gesamtgebiet der Musik“. „Das Erstrangige in ihr... ist die eigenartige und tief erschütternde Widerspiegelung der Kraftkombinationen, darunter der menschlichen Emotionen...“<sup>20</sup> Und Bach schien Lunatscharski noch unter einem anderen Aspekt für die marxistische Musikanschauung interessant. In dem Aufsatz „Musik und Revolution“ aus dem Jahre 1926 hieß es: „Ihrem Wesen nach sind Musik und Revolution einander sehr verwandt... Jede Revolution ist eine grandiose Sinfonie. Nicht zufällig entstand die Musik Beethovens in der Zeit der Französischen Revolution... Ein anderer Hüne der musikalischen Weltliteratur – Bach – ging aus den gigantischen Stürmen der Reformation hervor...“<sup>21</sup>

Schostakowitschs Gedankengänge zur Fuge mögen zunächst unverfänglich oder geradezu wie selbstverständlich erscheinen. Sie waren es aber im Umfeld stalinistischer Kulturpolitik und zwei Jahre

---

<sup>19</sup> Dmitri Schostakowitsch, Die Welt ehrt Bach, in: Dmitri Schostakowitsch, Erfahrungen. Aufsätze. Erinnerungen. Reden. Diskussionsbeiträge. Interviews. Briefe, hrsg. v. Christoph Hellmundt und Krzysztof Meyer, Leipzig 1983, S. 80f.

<sup>20</sup> Anatoli Lunatscharski, Die Revolution und die Kunst. Essays. Reden. Notizen, hrsg. v. Franz Leschnitzer, Dresden 1962, S. 39.

<sup>21</sup> Ders., Musik und Revolution. Schriften zur Musik, hrsg. v. Guido Bimberg, Leipzig 1985, S. 141 u. 145.

nach den 1948er Formalismus-Beschlüssen der KPdSU durchaus nicht, und sie gewannen noch besonderes Gewicht dadurch, dass bei Schostakowitsch, offensichtlich angeregt bzw. gefestigt durch das Leipziger Bach-Erlebnis, der Plan feste Gestalt annahm, nun ganz direkt nach dem Vorbild von Bachs *Wohltemperiertem Klavier* einen Zyklus von 24 Präludien und Fugen zu schreiben.

### III

Der ZK-Beschluss von 1948 hatte Schostakowitsch nach 1936 zum zweiten Mal gebrandmarkt. Seine neueren Werke waren einer scharfen Kritik unterzogen worden. Auf der Januar-Beratung im ZK der KPdSU hatte Shtanow in seinem Schlusswort, noch anonym, eine unerbittliche Feststellung und daraus dann eine folgenschwere Fragestellung konstruiert: „Hinter der Maske einer rein äußerlichen Komplizierung der Manier des Komponierens verbirgt sich die Tendenz zur Verarmung der Musik. Die musikalische Sprache verliert an Ausdrucksfähigkeit. Es wird soviel Derbes, Vulgäres und Unwahrhaftiges in die Musik hineingetragen, daß sie aufhört, ihrer Bestimmung zu entsprechen – Genuß zu verschaffen. Will man denn die ästhetische Rolle der Musik abschaffen? Besteht vielleicht darin das Neuerertum? Oder wird die Musik zu einem Selbstgespräch des Komponisten? Aber warum will man sie dann dem Volk aufzwingen? Diese Musik wird volksfeindlich...“<sup>22</sup>

Der ZK-Beschluss vom 10. Februar, vordergründig auf Wano Muradeli's Oper *Die große Freundschaft* abgestellt, sprach dann namentliche Verurteilungen aus: „Diese Richtung fand ihren stärksten Ausdruck in den Werken von Komponisten wie der Genossen Dmitri Schostakowitsch, Sergej Prokofjew, Aram Chatschaturjan, Wissarion Schebalin, Gawriil Popow, Nikolai Mjaskowski u. a., in deren Tonschöpfungen die dem Sowjetvolk und seinem künstlerischen Geschmack fremden formalistischen Verzerrungen und antidemokratischen Tendenzen besonders klar zu-

---

<sup>22</sup> Zit. aus: „Volksfeind Dmitri Schostakowitsch“. Eine Dokumentation der öffentlichen Angriffe gegen den Komponisten in der ehemaligen Sowjetunion, hrsg. v. Ernst Kuhn, Berlin 1997, S. 101.

tage treten... Das ZK der KPdSU (B) beschließt: 1. die formalistische Richtung in der sowjetischen Musik als volksfeindlich... zu verurteilen.“<sup>23</sup>

Nachfolgende Diskussionen im Komponistenverband und entsprechende Publikationen markierten den musikalischen „Volksfeind“ Schostakowitsch noch schärfer und konkreter. Es hieß da u. a.: „Mit gesteigertem Interesse ist er beharrlich damit beschäftigt, in einer auf dekadente Weise gebrochenen Manier archaische Instrumentalformen (Fugen, Passacaglias, rezitativische Strukturen im Geiste der Musik des XVII. und XVIII. Jahrhunderts usw.) wieder aufleben zu lassen... Der Einsatz einer ‚freien‘, angeblich durch keine Gesetze gezügelten modernistischen ‚Polyphonie‘ führt bei Schostakowitsch häufig zu einer Vielzahl willkürlicher Klangverbindungen, die schlechthin das Ohr beleidigen. Eine derart bewußt mit Dissonanzen gespickte Musik, die über keine stabile Harmonik und keine klar entfalteten Melodien verfügt, erscheint fast immer als eine Verkörperung von Düsternis und Härte, in der für helle positive Abbilder kein Platz ist.“<sup>24</sup>

Tichon Chrennikow fand dann gleich anschließend auf der Beratung des Moskauer Komponistenverbandes ähnlich niederschmetternde Formulierungen: „Eines der Mittel zur Flucht vor der Wirklichkeit sind die neoklassizistischen Tendenzen in den Werken Schostakowitschs und seiner Nachahmer, die Neubelebung der Tonalität und der Methoden Bachs, Händels, Haydns und anderer Komponisten, die hier in dekadenter Absicht benutzt wurden...“<sup>25</sup> Besonders ausführlich und feindselig analysierte der Komponist Marian Kowal Schostakowitschs Musik. Auch er kritisierte u. a. an Schostakowitschs Traditionsbezug, dass er „vor allem westlichen Ursprungs (Vivaldi, Bach, Haydn, Mozart, Mahler, Hindemith und Berg)“ sei.<sup>26</sup> Ganz ähnlich war es auch in Israel Nestjews Studie „Die realistische Richtung in der Musik“ aus dem Jahre 1950 zu lesen: „Als ebenso nicht typisch für die Charakteristik unserer sowjetischen Gegenwart erweisen sich die zahlreichen Intonationsentlehnungen aus den weiten Gebieten der alten westeuropäischen Kunst (angefangen vom

---

<sup>23</sup> Ebd., S. 107 u. 110.

<sup>24</sup> Ebd., S. 115f.

<sup>25</sup> Zit. aus: Krzysztof Meyer, Dmitri Schostakowitsch, Leipzig 1980, S. 148.

<sup>26</sup> Zit. aus: „Volksfeind Dmitri Schostakowitsch“, S. 134.

Dies irae und Ca ira in der VI. Symphonie von Mjaskowski bis zu den modernisierten ‚Bachismen‘ und ‚Händelismen‘ in den Symphonien und Kammermusikwerken Schostakowitschs oder den verschiedenen Menuetten, Gavotten, Bourrees in der Musik von Sergej Prokofjew.)<sup>27</sup>

All das hatte Schostakowitsch im Ohr. Er musste zudem erleben, dass viele seiner Werke zeitweilig einem Aufführungsverbot unterlagen. Und er konnte einige neue Kompositionen erst gar nicht publizieren, wie das 1. Violinkonzert oder den Zyklus *Aus jüdischer Volkspoese*. Und nun, obwohl er als dekadenter, volksfeindlicher Nachahmer Bachs, als Komponist verwerflicher Fugen und Passacaglien am Pranger stand, begann er die *24 Präludien und Fugen* zu schreiben. Es war ein listenreicher Vorgang. Die weltweite Bach-Ehrung 1950, der sich selbstverständlich auch die sowjetische Kulturpolitik anschloss, Schostakowitschs Auftreten in Leipzig, seine Bach-Rede mit der zugelassenen Passage über die Fuge – all das schuf ihm einen gewissen Freiraum, war ein offiziöser Schutzwall für die neue Werkkonzeption. In wenigen Monaten, zwischen Oktober 1950 und Februar 1951, entstand der Zyklus.<sup>28</sup> Seinem Freund Isaak Glikman teilte Schostakowitsch unter dem 31.10.1950 mit: „Ich schreibe Präludien und Fugen für Klavier. 5 Präludien und 5 Fugen habe ich schon geschrieben.“<sup>29</sup> Dieser Zyklus op. 87 ist die dritte Stufe der direkten Annäherung Schostakowitschs an Bach nach den 8 Präludien op. 2 und den 24 Präludien op. 34. Seinen konzeptionellen Ansatz formulierte der Komponist später einmal ganz präzise: „Ich kann versuchen, Bach im ‚Wohltemperierten Klavier‘ fortzusetzen.“<sup>30</sup> Seine strukturelle Amplitude im neuen Zyklus reicht von unmittelbarer Anlehnung an

---

<sup>27</sup> Zit. aus: Die sowjetische Musik im Aufstieg. Eine Sammlung von Aufsätzen, Halle (Saale) 1952, S. 124.

<sup>28</sup> Manches war schon in Leipzig konzipiert, zunächst jedoch eher als polyphone Studien; vgl.: Meyer, Dmitri Schostakowitsch, S. 158 u. 247 (Anm. 142). Näheres über die Entstehungsumstände teilt auch mit: Sofia Chentowa, Bach und Schostakowitsch, in: Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz, Heft 5, hrsg. v. Helmut Loos und Eberhard Möller, Chemnitz 1999, S. 92.

<sup>29</sup> Dmitri Schostakowitsch. Chaos statt Musik?, S. 100.

<sup>30</sup> So mitgeteilt von Chentowa, Bach und Schostakowitsch, S. 92.

Bach (Diatonik und Formenbau) über die Verwendung spezifisch russischer Intonationen bis hin zu freitonaler bzw. chromatischer, ganz eigengeprägter Klangsprache und Gestaltungsweise.

Nach Beendigung der Komposition war Schostakowitsch gehalten, das Werk im Komponistenverband zur Beurteilung vorzustellen. Freund Glikman schrieb er darüber am 4.4.1951: „Am 25. Februar habe ich meine 24 Präludien und Fugen beendet. Ich bin mit diesem Opus im wesentlichen zufrieden [...] Am 31. März habe ich im SSK vor einer zahlreich erschienenen Zuhörerschaft 12 der Präludien und Fugen gespielt. Morgen (am 5. April) spiele ich die restlichen zwölf [...] Wie sie [gemeint ist die musikalische Öffentlichkeit, - E. K.] die Präludien und Fugen aufnimmt, erfahre ich offensichtlich morgen, da es nach der Aufführung der ersten zwölf keine Erörterung gegeben hat.“<sup>31</sup> Es dauerte jedoch länger. Am 29. April schrieb Schostakowitsch an Edison Denissow: „Meine Präludien und Fugen sind im Verband noch nicht beraten worden. Wahrscheinlich werden sie in diesen Tagen beraten.“<sup>32</sup> Vorbehalten, die auf der erwarteten Diskussion laut werden könnten, hatte Schostakowitsch noch im Mai in einem Aufsatz entgegenzusteuern versucht, der sich einem gleichfalls zu jener Zeit heftig diskutierten Thema widmete. Es ging, auch das eine Folge der Beschlüsse von 1948, um das Programmatische in der Musik. Dabei war die These hochgespielt worden, dass viele Komponisten ihren unverbesserlichen Formalismus in der reinen Instrumentalmusik versteckten, wirklich realistische Musik müsse jedoch programm- und möglichst sogar textgebunden deutlich ihre sozialistische Parteilichkeit und Volksverbundenheit dokumentieren. Schostakowitsch, offenbar gedrängt, Position zu beziehen, äußerte sich in seinem Artikel „Über echte und scheinbare Programmatik“ (erschieden in der Zeitschrift „Sowjetskaja muzyka“ 5/1951, gerade rechtzeitig also auch zur Diskussion über seine Präludien und Fugen) ausgesprochen selbstbewusst, ja trotzig (im Rückblick auf die zitierten Kritiken der Beschlüsse von 1948 und die Verlautbarungen von Chrennikow, Kowal und Nestjew): „Für mich sind höchst inhaltreich, das heißt aber auch programmatisch, solche Werke wie die Fugen von Bach,

---

<sup>31</sup> Dmitri Schostakowitsch. Chaos statt Musik?, S. 102f.

<sup>32</sup> Schostakowitsch, Erfahrungen, S. 228.



die Sinfonien von Haydn, Mozart, Beethoven... Zum Beispiel im cis-Moll-Präludium und der dazugehörigen Fuge aus dem I. Teil des ‚Wohltemperierten Klaviers‘ von Bach spürt man deutlich den tiefen und bewegenden Ausdruck menschlichen Leids; umgekehrt sehe ich persönlich in Präludium und Fuge Cis-Dur aus demselben Teil ein Bild der Kindheit. Hätten diese Werke irgendetwas gewonnen, wenn Bach ihnen einen auf ein konkretes Sujet bezüglichen Text gegeben hätte? Natürlich nicht; ihr Inhalt hätte sich dadurch nicht im geringsten geändert.“<sup>33</sup>

Endlich fand am 16. Mai im Moskauer Komponistenverband die mit Spannung erwartete Diskussion über die 24 Präludien und Fugen statt. Eine breite Front von „Anti-Formalisten“ trug kritische Einwände von teilweise verheerender Engstirnigkeit, aber auch skrupelloser Demagogie vor, eine Minderheit bekannte sich zu Schostakowitsch. Und als geballte Ladung erschien dann ein Bericht über diese Diskussion in der Juniausgabe der „Sowjetskaja muzyka“. Krasse Vorbehalte wurden darin formuliert:

„Im Zyklus überwiegen Präludien und Fugen überaus finsternen, drückend-traurigen Charakters, die den weltfremden, individualistisch finsternen kultischen Bildern der alten polyphonen Musik nahe stehen [...] In einer Reihe von Fugen... wendet sich Schostakowitsch im Grunde genommen wieder dem neoklassizistischen Stil zu, indem er bestrebt ist, einige unserem Weltempfinden weit entfernte, traurig-subjektivistische Seiten der Bachschen Musik in einem modernistisch komplizierten Plan wiederzugeben [...] Die Bilder trauriger Weltentfremdung oder nervöser Exaltiertheit, die in vielen Stücken überwiegen, können keineswegs als typisch für die innere Welt des sowjetischen Menschen anerkannt werden.“

Der Musikwissenschaftler Sergej Skrebkow stellte die Frage: „Ist diese Galerie musikalischer Bilder, die in den Präludien und Fugen gegeben sind, für die sowjetische Wirklichkeit typisch? [...] Das musikalische Bild in der Fuge in Des-Dur ist eher eine Karikatur auf unsere Wirklichkeit; dasselbe muß über die Fuge in H-Dur gesagt werden, die ein irgendwie verzerrtes, krankhaftes Bild zeichnet.“ Dmitri Kabalewski bemängelte „das Fehlen des genauen und zielgerichteten Inhalts in der Mehrheit aller Präludien und Fugen“.

---

<sup>33</sup> Ebd., S. 83.

Die Musikwissenschaftlerin Tamara Liwanowa forderte: „Mit dieser uns fremden Schaffenslinie muß Schostakowitsch so bald wie möglich Schluß machen.“ Israel Nestjew kritisierte „die Motive der traurigen Weltentfremdung, die Stimmungen düsterer Einsamkeit“ und verspürte „allzu sehr die konstruktive Arbeit des musikalischen Architekten, der ein kompliziertes polyphones Gebäude errichtet.“ Marian Kowal monierte „die abstrakten Konstruktionen, die zeitweilig unerträglich für das Gehör sind, und die nervös-grellen, krankhaften Bilder, die uns aus einigen seiner früheren Werke bekannt sind“. In wenigen Sätzen nur wird dann darauf verwiesen, dass es auch einige Befürworter gab, unter ihnen die jungen Komponisten Grigori Frid, Georgi Swiridow und Juri Lewitin sowie Bach-Preisträgerin Tatjana Nikolajewa und, das sei besonders hervorgehoben, die renommierte Pianistin Maria Judina, deren Verteidigung Schostakowitschs (in indirekter Rede wiedergegeben und von der Redaktion sogleich als „idealistisch“ abqualifiziert) geradezu als abschreckendes Beispiel referiert wurde; sie habe gesagt, „daß der große Künstler das Recht habe, große künstlerische Werke zu schaffen, indem er seiner eigenen Stimmung folgt und nicht bewußt die ihn umgebende Wirklichkeit widerspiegelt“.

Das Resümee der redaktionellen Berichterstattung blieb deutlich negativ. Schostakowitsch wurde offen wegen „der Zählbarkeit einiger seiner früheren Neigungen zum Formalismus“ gerügt, und es hieß abschließend: „Vor diesen sehr unerwünschten Rückfällen muß man Dmitri Dmitrijewitsch Schostakowitsch selbst und alle jene Komponisten entschieden warnen, die sich noch nicht endgültig von den Resten der modernistischen Vergangenheit befreit haben.“<sup>34</sup>

Die Vorwürfe trafen ja in einigen Aspekten durchaus zu, ja, sie bezeichneten eigentlich den wahren künstlerischen Wert der Komposition, denn natürlich klingt in den Präludien und Fugen (wie in vielen anderen Werken Schostakowitschs) die subjektive Verletztheit des Autors durch die andauernden Repressionen in der Stalinschen Ära mit, auch die tiefempfundene Verwundung einer ganzen Gesellschaft; natürlich spielen „die Bilder trauriger Weltentfremdung oder nervöser Exaltiertheit“ und auch die einer

---

<sup>34</sup> Zit. aus: Probleme der sowjetischen Musik. Eine Sammlung von Aufsätzen, Halle (Saale) 1953, S. 155-161.

„Karikatur auf unsere Wirklichkeit“ daher ein fast dominierende Rolle. Schostakowitsch hatte sich das „Recht“ genommen, „seiner eigenen Stimmung“ zu folgen, sie jedoch künstlerisch in „abstrakten Konstruktionen“ zu objektivieren.

Die Auseinandersetzungen hielten noch in den nächsten Jahren an. Als ein zumindest mittelbarer, aber doch eklatanter Reflex erschienen noch 1959 Äußerungen Juli Kremljows in seiner Studie „Ästhetische Probleme der sowjetischen Musik“, in der u. a. zu lesen war: „Die Kunst Bachs hat keinerlei revolutionären Gehalt: bei ihm vorhandene aufrührerische, protestierende Elemente lösen sich in einem ihm eigenen Charakter der Demut auf [...] Die sogenannte psychologische Tiefe Bachs ist nur Selbstversunkenheit und religiös beschränkte Weltentsagung [...] Sogar die größte Begabung Bachs – seine Polyphonie – stellte sich wegen der ihr innewohnenden Eigenschaften von Rationalismus und Abstraktheit als eine Erscheinung heraus, die der Vergangenheit angehört [...] Der Neobachismus ist Zeugnis des Zurückweichens der Musik vor den revolutionär-materialistischen Aufgaben der Gegenwart... Es besteht kein Zweifel, dass der durchaus fortschreitende Neobachismus normalerweise und ganz natürlich charakteristische Elemente von Weltentsagung, Selbstversunkenheit, Demut und fatalistischer Weltanschauung in sich trägt.“<sup>35</sup>

Schostakowitsch ließ sich jedoch nicht mehr beirren. Er selbst spielte in der Folgezeit einige der Präludien und Fugen in seinen Konzerten, und Tatjana Nikolajewa, deren Interpretation von Bachs *Wohltemperiertem Klavier* 1950 in Leipzig den Komponisten so fasziniert hatte, trug mit der ersten öffentlichen Gesamtaufführung des Schostakowitsch-Zyklus am 23. und 28. Dezember 1952 in Leningrad zur endgültigen Durchsetzung des Werkes Entscheidendes bei. Es mag nun durch die etwas ausführlichere Beschreibung des Schicksals von Schostakowitschs zentralem „Bach-Werk“, den 24 Präludien und Fugen, deutlich geworden sein, wie sehr sich in der Mitte des Jahrhunderts in der Sowjetunion gerade in diesem Vorgang auch plötzlich politische Dimensionen der Bach-Rezeption im Brennpunkt des „kalten Krieges“ eröffneten, Dimensionen, die den

---

<sup>35</sup> Juli Kremljow, *Estetitscheskije problemy sowjetskoi muzyki* [Ästhetische Probleme der sowjetischen Musik], Leningrad 1959, S. 53f.

Vorgang eben zu mehr als nur einer Marginalie der Musikästhetik machten. Hier erreichte die „östliche“ Bach-Rezeption ein kultur- und geistesgeschichtliches Format, auch eine Krisis, wie sie die „westliche“ etwa in der Aneignung Bachs durch die Schönberg-Schule erfahren hatte. Deren Kennzeichnung als „entartet“, ja als „kulturbolschewistisch“ durch die nationalsozialistische Ideologie meinte natürlich auch ihre Zitierung Bachs als „erster Zwölftonkomponist“. Beide Seiten, die östliche wie die westliche, waren, geeint unter dem Namen Bach, letztlich aber doch nur die zwei Seiten einer Medaille. Bach galt als Kronzeuge und als Alibi des musikalischen Avantgardismus. Und – noch frappierender ist ein Vergleich der sowjetischen Formalismus-Kritik an dem untauglich „Archaischen“ des „Bachismus“ in den Werken Schostakowitschs mit den zeitgleich (1949 in der „Philosophie der neuen Musik“) publizierten kritischen Äußerungen Adornos zur Bach-Beziehung der Zwölftonschule:

„Bei Bach gibt die Tonalität die Antwort auf die Frage, wie Mehrstimmigkeit als harmonische möglich ist. Darum ist Bach in der Tat, wofür Goethe ihn hielt: Harmoniker. Bei Schönberg hat die Tonalität der Macht jener Antwort sich begeben. An ihre Trümmer richtet er die Frage nach der polyphonen Tendenz des Akkords. So ist er Kontrapunktiker. Sein Unvollkommenes bleibt in der Zwölftontechnik die Harmonie, umgekehrt wie bei Bach, wo das harmonische Schema der Selbständigkeit der Stimmen jene Grenze setzt, die erst von der Spekulation der Kunst der Fuge transzendiert wird... Wenn gleichwohl der Zwölftonkontrapunkt, zumal in Schönbergs älteren Zwölftonstücken und durchweg bei Webern, Imitatorik und Kanonik im weitesten Maße heranzieht, so widerspricht das auch darum eher dem spezifischen Ideal des Zwölftonverfahrens. Freilich ist die Wiederaufnahme archaisch-polyphoner Mittel kein bloßer Übermut der Kombinatorik. Die inhärent tonalen Verfahrensweisen wurden ausgegraben, eben weil die Zwölftontechnik als solche nicht leistet, was ihr zugemutet wird und was doch durch geraden Rückgriff auf tonale Tradition am letzten geleistet werden kann. Der Ausfall des spezifisch Harmonischen als eines Formbildenden wird offenbar so bedenklich fühlbar, daß der reine Zwölftonkontrapunkt als solcher zur organisierenden Kompensation nicht genügt. Ja er genügt nicht einmal kontrapunktisch... Daran zeigt sich ein Fragwürdiges in den jüngsten polyphonen Triumphen... Das Gewebe muß so konzipiert sein, daß das Verhältnis der Stimmen zueinander den Verlauf des ganzen Stückes, schließlich die Form erzeugt. Das, und nicht daß er einen im herkömmlichen Sinn so guten Kontrapunkt geschrieben hätte, macht die wahre Überlegenheit Bachs über alle nachfolgende polyphone Musik aus – nicht die Linearität als solche, sondern

deren Integration in das Ganze, Harmonik und Form. Darin hat die Kunst der Fuge nicht ihresgleichen. Die Schönbergische Emanzipation des Kontrapunkts nimmt dies Anliegen wieder auf. Fraglich nur, ob nicht die Zwölftontechnik, indem sie die kontrapunktische Idee der Integration zum Absoluten treibt, das Prinzip des Kontrapunkt durch dessen eigene Totalität abschafft.“<sup>36</sup>

Die politischen und ästhetischen Ausgangspunkte zwischen den Formalismus-Kriterien der Stalinschen Kulturpolitik und den Ansichten Adornos waren ungleicher nicht zu denken – einerseits von außen und rein programmatisch herangehend, andererseits ganz von innen und nur strukturell wertend -, und doch trafen sie sich an einem Indifferenzpunkt, nämlich in der Behauptung des Ungenügens der Avantgarde gegenüber dem Bachschen Vorbild. Diese Fragestellung ist eine tatsächlich wohl offene; sie zu klären, wenn überhaupt möglich (denn es haftet ihr durchaus auch pure ästhetische Spekulation an), mag späteren Zeiten und größerer historischer Distanz vorbehalten sein. Vorliegende Betrachtungen wollen sie vorerst nur konstatieren und werden anschließend versuchen, den gewählten thematischen Aspekt abzurunden.

Durch Schostakowitsch war der Bezug auf Bach in der sowjetischen Musik zu einem zentralen, zu einem existentiellen Kriterium geworden, das – so oder so – in der nachfolgenden Generation reflektiert wurde. Und Schostakowitsch hatte darüber auch kurz vor seinem Tode noch einmal Nachdenkenswertes geäußert: „Leider erschien bisher noch kein neuer Bach oder Beethoven. Manche meinen, Strawinsky sei der Bach unserer Tage, aber meines Erachtens ist das übertrieben... Die Mißachtung der Tradition, die so oft der komponierenden Jugend vorgeworfen wird, ist, glaube ich, nur scheinbar. Ein begabter Musiker kann sich nicht den Errungenschaften seiner Vorgänger gegenüber gleichgültig verhalten. Was mich persönlich betrifft, so meine ich, ein glücklicher Mensch zu sein, denn ich liebe alle Musik – von Bach bis Offenbach.“<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Theodor W. Adorno, Philosophie der neuen Musik, Frankfurt am Main 1958, S. 88f.

<sup>37</sup> Zit. aus: Meyer, Dmitri Schostakowitsch, S. 237.

#### IV.

Zur so apostrophierten „musikalischen Jugend“ gehörten u. a. Andrej Wolkonski, Rodion Stschedrin, Arvo Pärt, Edison Denissow, Alfred Schnittke, Viktor Suslin, Jelena Firsowa, Galina Ustwol'skaja oder Sofia Gubaidulina, - allesamt in jungen Jahren direkt oder mittelbar von Schostakowitsch beeindruckt und alle auch beschäftigt mit Bach.

Wolkonski verwandte schon in der 50er Jahren in seinem *Konzert für Orchester* und in der *Musica stricta* polyphone Gestaltungsweisen bis hin zu konsequentem linearen Kontrapunkt. Stschedrin markierte einmal im Rückblick auf die Musikgeschichte „einen absoluten Höhepunkt, der alles andere überragt: die ‚Kunst der Fuge‘ von Johann Sebastian Bach“.<sup>38</sup> Er schrieb zwischen 1964 und 1970 wie Schostakowitsch einen Zyklus von 24 Präludien und Fugen und bemerkte dazu: „Meiner Huldigung für Bach verleihe ich in einer der Fugen, in der ich das wunderbare Thema aus der 21. Fuge in B-Dur aus dem ‚Wohltemperierten Klavier‘ als Cantus firmus benutze, musikalischen Ausdruck. Ich spreche über meine Beziehungen zu Bach, weil er der erste gewesen ist, der einen solchen Zyklus geschrieben hat. Mein zweites Vorbild war Schostakowitsch... Ich gehe mit der Tonalität ziemlich frei um, die Gegenpole Dur und Moll fehlen in meinem Zyklus, aber ich habe viele chromatische Elemente der Zwölfton-Skala benutzt – einige der Fugen gehen sogar zum seriellen System über... Ich glaube, daß ein solcher Zyklus nicht atonal sein kann – gleichwohl gibt es auch in meinem Zyklus Momente, wo der Begriff ‚Tonalität‘ relativ, symbolisch zu verstehen ist.“<sup>39</sup> 1972 komponierte Stschedrin dann noch einen Zyklus von 25 polyphonen Präludien (*Das polyphone Heft*), und 1983 stellte er eine Bearbeitung des *Musikalischen Opfers* für Orgel und neun Bläser vor. Eine Hommage an Bach ist auch seine *Musik für die Stadt Köthen* (1984), entstanden zu Bachs 300. Geburtstag.

Für den Esten Arvo Pärt spielte das Vorbild Johann Sebastian Bachs eine herausragende Rolle. Das machte sich zeitweilig sogar unmittelbar bemerkbar, indem er Bachsche Werke zitierte. Drei Stücke

---

<sup>38</sup> Vgl.: Covertext der Schallplatte Melodija/Eterna 826601, Berlin 1975.

<sup>39</sup> Ebd.

sind in dieser Hinsicht besonders erwähnenswert: das *Credo* (1968), dann die Komposition *Wenn Bach Bienen gezüchtet hätte* für Klavier, Streichorchester und Bläserquintett (1976/1984; zu einem wie Bienen summenden Streichertremolo schichten am Beginn die viergeteilten Bratschen nacheinander einsetzend das Anagramm B-A-C-H auf) und, schon 1964 entstanden, die *Collage über B-A-C-H*, die der Komponist 1994 als *Concerto piccolo über B-A-C-H* für Trompete, Streicher, Cembalo und Klavier noch in einer überarbeiteten Version vorlegte. Sie beginnt mit einem Toccata-Satz. Ein in Achtelnoten quasi unisono aufsteigender B-Dur-Akkord der Streicher eröffnet ihn. Aus dem letztlich allein klingenden Ton B bildet sich das Thema B (Violinen und Violen) – A (Celli) – C (Violinen I) – H (Violinen II). Ein nächster auffallender Punkt wird durch einen a-Moll-Klang markiert, dem wieder die B-A-C-H-Thematik folgt. Der Mittelteil kulminiert im Fortissimo zu einem c-Moll-Klang, der unvermittelt in einem über zwei Takte in repetierten Sechzehntelnoten sich erstreckenden doppelten Zwölftonklang mündet. Den Satzausgang bildet – nach den Tönen B-A-C – ein leiser h-Moll-Akkord. Das horizontale, polyphone Verfahren mit dem Thema wird somit an vier Stellen auch vertikal mit „Stützpfählern“ versehen: B-A-C-H als reine Dur- bzw. Mollklänge. Der zweite langsame Satz verwendet ein bekanntes achttaktiges Sarabanden-Thema von Bach (aus der *Englischen Suite* Nr. VI BWV 811) in d-Moll, vorgetragen von Oboe und Cembalo. Die begleitenden Streicher „demontieren“ es in der Folge gewissermaßen, gemeinsam mit dem zwölftönigen Cluster greifenden Klavier, während Oboe und Cembalo, wenn auch in jeweils verwandelter Form, die Originalthematik zu behaupten suchen. Der dritte Satz lebt wieder von der nunmehr in kunstvoller Fugatechnik durchgeführten B-A-C-H-Thematik. Der Ausklang ist in Dur gehalten.

Edison Denissow, Schostakowitsch freundschaftlich verbunden und dann auch stark von der Zwölftonmusik geprägt, zollte gleichfalls Bach seinen Tribut: „Auf Wunsch des Moskauer Bratschisten Juri Baschmet komponierte ich im April 1984 die ‚Variationen über ‚Es ist genug‘ für Viola und Klavier. Im Jahre 1986 machte ich davon eine Fassung für Viola, Flöte, Oboe, Celesta und Streichquintett. Diesem Werk liegt der Choral von Johann Sebastian Bach zugrunde, den Alban Berg in seinem Violinkonzert zitiert hat. Bei meiner

Komposition handelt es sich nicht um Variationen im engeren Sinne, vielmehr ist hierbei das Bach-Thema Ausgangspunkt und Basis für die nachfolgende musikalische Entwicklung.“<sup>40</sup> Interessant ist dabei sicher auch der bewusste Bezug auf Alban Berg und dessen bekenntnishafte Bach-Zitat. 1995 wurde Denissov's *Morgentraum* für Sopran, gemischten Chor und Orchester nach Texten von Rose Ausländer uraufgeführt, eines der letzten Werke des Komponisten, und wieder stand Bach Pate. Denissov erläuterte dazu: „Der 8. Satz mit dem Titel ‚Bachfuge‘ ist das eigentliche Finale des Zyklus und geht auf die D-Dur-Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier von Johann Sebastian Bach zurück. Die Fuge wird vollständig vom Orchester gespielt, doch in zergliederter und umgearbeiteter Form.“<sup>41</sup> Denissov, der vor seiner Hinwendung zur Musik Mathematik studiert hatte, war, wie er einmal in einem Interview beziehungsweise formulierte, fasziniert „von der Schönheit des Gedankens, wie sie von Mathematikern verstanden wird oder wie sie von Bach und Webern verstanden wurde“.<sup>42</sup> Eine gewisse Nähe zu Bachs Passionsmusiken mag man letztlich auch in seiner *Historie vom Leben und Sterben unseres Herrn Jesus Christus* (1992) erkennen.

Alfred Schnittke, 1993 Bach-Preisträger der Stadt Hamburg, betonte in auffälliger Weise seine Beziehung zu Bach: „Mein ganzes Leben verbeuge ich mich in allen meinen Stücken vor diesem Namen“, äußerte er einmal.<sup>43</sup> In seiner 3. Sinfonie (1981) beispielsweise, einer Hommage an die deutsche Musik, arbeitete er thematisch mit den Komponisten-Monogrammen von Bach bis Schönberg, Berg, Webern, Eisler, Dessau und Bernd Alois Zimmermann. Nach Erfahrungen mit der Dodekaphonie und mit seriellen Techniken wurde ihm seit Ende der 60er Jahre die Polystilistik zur ästhetischen Maxime: „Für uns wird das Vergangene aktueller als für frühere Generationen. Wir treten in einen Dialog mit der Vergangenheit ein [...] Der Komponist der Gegenwart kann nicht an der täglich sich

---

<sup>40</sup> Programmheft „Reflexionen und Adaptionen“.

<sup>41</sup> „Sikorski informiert“. E-Musik, Sommer 1995, Internationale Musikverlage Hans Sikorski, Hamburg, S. 12.

<sup>42</sup> Komponisten der Gegenwart (KDG), hrsg. v. Hanns-Werner Heister u. Walter-Wolfgang Sparrer, München 1992ff.

<sup>43</sup> „Sikorski informiert“. E-Musik, 1997, Internationale Musikverlage Hans Sikorski Hamburg, S. 73f.



darbietenden musikalischen Vergangenheit vorbeigehen [...] Wir sind fähig, in verschiedenen Zeiten zu leben.“<sup>44</sup> Es ist damit eine Position beschrieben, wie sie entfernt ähnlich auch der Pluralist Bernd Alois Zimmermann in seiner Auffassung von der (musikalischen) „Kugelgestalt der Zeit“ formuliert hatte. In Schnittkes Klavierstücken Präludium und Fuge (1963) sowie Improvisation und Fuge (1965) mag man einen frühen Reflex auf Bach sehen. In der 2. Sonate für Violine und Klavier *Quasi una sonata (Hommage à Bach)*; 1968; 1987 auch als Version für Violine und Kammerorchester) wird dann das B-A-C-H-Motiv zum zentralen Bezugspunkt. Im Juri Baschmet gewidmeten Bratschenkonzert (1985) bestimmt eine Zwölftonreihe das Geschehen, deren erste sechs Töne anagrammatisch den Namen Baschmet (B-A-(e)S-C-H-E) – und unverkennbar zugleich auch B-A-C-H – aufklingen lassen. Das *Preludio in memoriam Dmitri Schostakowitsch* für Violine und Tonband (bzw. 2. Violine) von 1979 kombiniert stringent die Anagramme D-S-C-H und B-A-C-H, indem es ihnen von Beginn bis zum Schluss einzig Raum und darin engsten thematischen Zusammenhalt gibt. Hier und sicher auch in der gewichtigen Hinwendung zur Form der Passacaglia (*Passacaglia* für großes Orchester, 1979/80; auch die Passacaglia-Schlussätze der beiden Cellokonzerte von 1985/86 und 1990) oder schließlich im Concerto grosso Nr. 3 (im Bach-Jahr 1985) wird ganz akzentuiert Schnittkes Bach-Beziehung, gerade auch in ihrer Vermittlung über Schostakowitsch und die Zwölftonschule, erkennbar.

Viktor Suslin hat wie viele seiner Generation, ähnlich vor allem den befreundeten Alfred Schnittke, Sofia Gubaidulina oder Edison Denissow, nur unter systembedingten Schwierigkeiten in den 60er Jahren Zugang zur (schon älteren) westlichen Moderne, zu Strawinsky oder etwa zur Dodekaphonie (vermittelt durch den in Moskau lebenden Berg- und Webern-Schüler Philipp Herschkowitz) und später der Aleatorik gefunden. Bald schon entwickelte er dann ein eigengeprägtes erweitertes Polyphonieverständnis. Etliche seiner Orgelwerke weisen Barockbezüge auf, und in einem seiner jüngeren Werke, *Le deuil blanc* für Bassflöte, Gitarre, Violoncello und Schlagzeug (1994), suchte er auch die unmittelbare Beziehung zu

---

<sup>44</sup> Constantin Floros, Brücken für den Hörer. Hommage à Alfred Schnittke, in: Zeitschrift „Das Orchester“ 3/1995, Mainz, S. 54.

Bach: „Einige werden vielleicht in meinem Werk das Motiv cis-his-e-dis bemerken, das melodisch mit dem Thema der cis-Moll-Fuge aus dem ersten Teil von Bachs Wohltemperiertem Klavier identisch ist. Dies ist keinesfalls als ‚nostalgisches‘ Zitat zu verstehen, sondern ein selektierter Bestandteil der äquidistanten Zwölftonreihe aus verketteten Tritoni. Ich vermute sehr, daß der Apostel des wohltemperierten Systems, J. S. Bach, nicht weniger über die Eigenschaften der geschlossenen zwölftönigen Intervallketten als die Komponisten des 20. Jahrhunderts wußte, da diese eine der Quellen seiner Motive bilden.“<sup>45</sup> Darin äußert sich eine Überzeugung Suslins, wie sie ganz ähnlich Jahrzehnte früher schon Arnold Schönberg deutlich gemacht hatte.

Jelena Firsowas Musik, stark beeinflusst zunächst von Anton Webern (dabei wie Suslin angeregt durch Philipp Herschkowitz) und Edison Denissow, formulierte aufschlussreiche Überlegungen zu ihrem kompositorischen Selbstverständnis: „Gewöhnlich bedeutet Komponieren für mich Selbstvertiefung, Berührung mit der Schönheit, Verbindung zur immateriellen Welt. Komponisten – natürlich nicht alle – haben viel mit Priestern und Gärtnern gemeinsam [...] In der jüngeren Musik schätze ich vor allem die Werke von Gustav Mahler, Berg und Webern. Bei den älteren Meistern bevorzuge ich nach wie vor Johann Sebastian Bach, und was meine Vorstellung von idealer Musik betrifft, so sind es wohl einzelne Sätze aus seinen Passionen, einige Choralvorspiele, Präludien und Fugen, nicht zuletzt die gesamte H-moll-Messe.“<sup>46</sup>

Galina Ustwolskaja, einst Lieblingsschülerin von Schostakowitsch, erhielt 1951 von ihrem Lehrer ein Manuskript seiner 24 Präludien und Fugen geschenkt. Sie hatte deren Entstehung und dann die kontroversen Diskussionen um den Zyklus in unmittelbarer Nähe des Komponisten miterlebt. Möglicherweise dadurch angeregt war dann auch 1953 die Entstehung einer eigenen Serie von 12 Präludien für Klavier.

Ungleich deutlicher ist wieder bei Sofia Gubaidulina das innige Verhältnis zu Bach. Auffällig bei ihr – wie auch bei etlichen anderen russischen Komponisten ihrer Generation – die starke Hinwendung

---

<sup>45</sup> „Sikorski informiert“, E-Musik, Sommer 1995, S. 105.

<sup>46</sup> „Sikorski informiert“, E-Musik, Oktober 1991, Internationale Musikverlage Hans Sikorski, Hamburg, S. 8.

zu, Bach vergleichbarer, religiöser Bestimmtheit des Komponierens. Eine enge Freundschaft verbindet sie mit Viktor Suslin. Gefördert und ermuntert wurde sie bereits in den 50er Jahren namentlich durch Schostakowitsch, als ihre Kompositionen in der Sowjetunion abgelehnt wurden. Später äußerte Gubaidulina einmal: „In meiner Jugend war eine Figur wie Schostakowitsch für mich äußerst wichtig, als Mensch, als Musiker, als Komponist. Er war eine Persönlichkeit, ohne die ich damals vielleicht gar nicht hätte leben können. Seine Art und Weise zu leben war für mich Orientierung. Dann verging die Zeit, ich habe mich für andere begeistert, und jetzt sind für mich Bach und Webern die Hauptfiguren. Nicht weil ich ihre musikalische Sprache nachahme, in keiner Beziehung, aber ich fühle mich ihrer Art und Weise zu denken sehr nahe, ihrer Art und Weise zu leben in der Musik, in den Klängen, ihrem Verhältnis zu Klang, Musik und Leben. Für mich sind Webern und Bach das Wichtigste, die Hauptsache.“<sup>47</sup>

Neben vielen Kompositionen Gubaidulinas, die in weiterem Sinne durch vorklassische Traditionen angeregt sind, von der Chaconne für Klavier (1962) bis hin zu den *Sieben Worten* für Violoncello, Bajan und Streicher (1982; übrigens mit einem Schütz-Zitat) etwa, fallen zwei Kompositionen mit direktem Bach-Bezug besonders auf: Das als *Offertorium* bezeichnete und Gidon Kremer gewidmete Violinkonzert (1980/82/86) sowie die *Meditationen über den Choral ‚Vor deinen Thron tret ich hiermit‘ von J. S. Bach* für Cembalo, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabass (1993). Die von Gubaidulina benannte Nähe zu Bach und Webern wird gerade im *Offertorium* exemplarisch deutlich, nämlich im Zitat des „königlichen Themas“ aus Bachs *Musikalischem Opfer* (Webern hatte seinerzeit daraus bekanntlich das sechsstimmige Ricercar instrumentiert). Und nicht zufällig klingt im *Offertorium* auch Bergs Violinkonzert (das ebenfalls Bach zitierte) an. Mit Bach stellt sich also gleichzeitig wieder eine Verbindung zum frühen Avantgardismus der Zwölftonschule (und speziell deren Bach-Bezug) her. Gleich der Beginn der Komposition bringt, ganz in Webernscher Manier, eine Aufsplitterung des Themas auf verschiedene Instrumente (Bläser); im weiteren Verlauf, stets neue Varianten des

---

<sup>47</sup> Sofia Gubaidulina. 65. Geburtstag, Informationsheft, Internationale Musikverlage Hans Sikorski, Hamburg 1996, S. 5

Themenzitats vorführend, vor allem auch dessen chromatisch absteigenden Mittelteil nutzend, findet Gubaidulina eine ganz eigenständige musikalische Haltung zur Bachschen Vorlage. Knapper, ja aphoristischer gehalten stellen sich die *Meditationen* dar. Der zitierte Choral *Vor deinen Thron tret ich hiermit* BWV 668 soll (vgl. den Kommentar im BWV) ein „letztes Wort“ des Komponisten vom Sterbebett aus gewesen sein, - eine Bedeutungsschicht, deren Besonderheit Gubaidulina durchaus in eigener Weise inspiriert haben mag. Am Beginn der Komposition entfaltet sich ein Klangteppich, gewoben aus den Tönen (e)S-G und B-A-C-H, ein anagrammatisches Initial also, ganz unmittelbar die künstlerische Subjekt (Gubaidulina) - Objekt (Bach) - Beziehung kennzeichnend. Das Choralthema selbst, verkürzt und schon verändert, also anverwandelt, erscheint erstmals in den Takten 35-37 (Kontrabass), dann in den Takten 50-52 (Viola) und 69-70 (Cembalo). Dazwischen arbeitet Gubaidulina mit Motivabspaltungen (Halbton und fünfstufige Chromatik) sowie Motivverfremdungen (besonders im Mittelteil), ehe das Thema schließlich noch einmal, quasi unisono und nun weit ausschwingend, am Schluss des Werkes (vorgetragen von den Streichern, überlagert von einem unaufhaltsamen chromatischen Abstieg des Cembalos über vier Oktaven) erscheint; ein Cembalo-Cluster führt letztlich zum Epilog der *Meditationen*, einer schlichten Harmonisierung (es-Moll, F-Dur, As-Dur, e-Moll) des B-A-C-H-Motivs.

Den Kreis unserer Jahrhundertbetrachtung schließt im Bach-Jahr 2000 Gubaidulinas *Johannes-Passion*, die im Auftrag der Internationalen Bach-Akademie Stuttgart mit dem von Helmuth Rilling formulierten Ziel, „Bachs Musik als Auslöser für neue Musik, als Brücke in unsere jetzige Zeit, als Dialog der Kulturen“ zu begreifen<sup>48</sup>, entstand. Die Uraufführung der *Johannes-Passion* fand am 1. September (dem Tag auch der Eröffnung unseres Rheinsberger Kolloquiums) in Stuttgart mit Solisten, Chor und Orchester des St. Petersburger Mariinski-Operntheaters unter Leitung von Valeri Gergijew statt.

Von Strawinski über Schostakowitsch bis Gubaidulina, Pärt,

---

<sup>48</sup> Claus Spahn, *United Colours of Bach*, in: Wochenzeitschrift DIE ZEIT (Hamburg) vom 14.9.2000, S. 59.

Denissow und Schnittke oder, zieht man den Vergleich zur westeuropäischen Musik, von Debussy und Busoni, Hindemith und Bartók, Schönberg, Berg und Webern zu Bernd Alois Zimmermann. Kagel und Rihm – Bach galt Musikern im 20. Jahrhundert als Kronzeuge freier künstlerischer Arbeit, als Orientierung zur Selbstfindung. So unüberhörbar wie seine strukturellen und ästhetischen Anregungen waren, so aufs Äußerste gespannt und bewegend wirkten auch die ideologischen Wirrungen um des alten Meisters Rolle in der neuen Musik. Gegnern der Avantgarde, welcher politischer Couleur auch immer, mutete die Vorstellung von Bach als einem Zeitgenossen geradezu unerträglich an. Und eben deshalb haben bedeutende Musiker der Zeit ihn so häufig, so dringlich, so intensiv herbeizitiert. Bach legitimierte in entscheidendem Maße ihre künstlerische Eigenheit, auch wenn er in der neuen Musik eine eigentlich anachronistische Erscheinung sein musste. Ja, er war ein Anachronismus! Aber vielleicht gerade deshalb wirkte er auch so belebend gegenwärtig. Er war in Zeiten des „kalten Krieges“ und katastrophaler Konfrontationen im nun vergangenen Jahrhundert ein unverzichtbares, ein produktives, ein humanisierendes Integral der Musik in Ost und West.