

Valentina Silant'eva

Dmitrij Šostakovič und Anton Čechov: Ideale der russischen Intelligenz und ihr Weg zur Kunst

Čechov: von subtiler Lyrik, etwas melancholisch, in seiner Tonalität hauptsächlich melodisch. Seine Stärke war die Gattung der kleinen Form, so schrieb er auch keinen Roman. Bis heute sieht man ihn als Intellektuellen aus der letzten Generation des 19. Jahrhunderts, und nur manchmal bemerkt man: im Werk dieses Schriftstellers gibt es ein „Etwas“, ohne das die Kunst des 20. Jahrhunderts nicht möglich wäre.

Šostakovič: „Gott und Zar“ der Kunst des neuen Jahrhunderts. Dissonanzen sind sein Element. Der gebrochene Schritt der Zeit, Höhenflüge und Abstürze, die sichtbare Reihe seiner Werke. Die Lektion der zauberhaften melodischen Schule seiner Vorgänger hat er wohl gelernt, aber dann tat er etwas Unwahrscheinliches: er unterwarf sie den Rhythmen des Jahrhunderts, das man keineswegs als „harmonisch“ oder ruhig bezeichnen wird.

Solche Vorbemerkungen scheinen eines zu belegen: diese beiden Namen, Šostakovič und Čechov, können nicht in einer Reihe stehen. Verschieden war ihr ästhetischer Rang, ihr Schicksal formten unterschiedliche Zeiten, ihre beruflichen Voraussetzungen waren auch nicht vergleichbar ... ABER! Seinen Aufsatz, den er dem Andenken Čechovs widmete, hat Šostakovič *Samyj blizkij* überschrieben: „Mir am nächsten stehend“. Viele von denen, die Šostakovič gut kannten, bezeugen immer wieder: Er hat sich oft mit Person und Werk Čechovs beschäftigt. Der Name des Schriftstellers wurde zu einer Zeit wichtig, als es darum ging, eine Harmonie der Talente festzustellen – Šostakovičs mit jenen, die bereits Klassiker waren. Dazu einige Beispiele:

- Eine Biografin Šostakovičs, Ljudmila Micheeva (Sollertinskaja). Sie schreibt über seinen ersten Besuch auf der Krim. Bei dem jungen Musiker hatte man eine Erkrankung der Lymphknoten festgestellt. Er wohnt in Gaspra, aber fährt nach Jalta, weil ihn dort „alles an Čechov erinnerte – einen der Lieblingsschriftsteller Šostakovičs“¹.

- Der Komponist Andrej (?) Petrov. Er vermerkte zu Recht, dass seiner Natur nach das Talent Šostakovičs an Gogol' erinnere. Es umfasse aber auch „den Universalismus Puškins“, „die bittere Ausweglosigkeit“ Lermontovs, den „Scharfblick“ Leskovs, und unter anderen Analogien – „den feinen und traurigen Humor Čechovs“².

Die Welt des Lachens bei Šostakovič ist ein unikales Phänomen. Der Komponist liebte ein herzhaftes Lachen, Gogol's Nase klingt bei ihm wie eine Groteske. Wie hat dieses „Lachen unter Tränen“, das heißt IRONIE, ihn so gefesselt? Eine Variante der Antwort auf diese Frage bot ein Schüler Šostakovičs an, Boris Tiščenko: „Čechov war ihm besonders nahe wahrscheinlich durch dasselbe wie auch Zoščenko: Zorn und Mitleid, wehmütige Ironie“³. Das zweite – versuchen wir es zu formulieren.

Die Beobachtung ist nicht ganz neu: Russen lachen nicht, weil etwas fröhlich ist, sondern weil man am Leben bleiben muss. Eine Situationskomödie als solche sagt ihnen wenig. Näher steht ihnen eine Situationskomödie, in der das Paradoxe und Absurde gegenwärtig ist. Diese Besonderheit ist lange und ausgiebig Thema von Witzen gewesen. Wird ein russischer Witz erzählt, lacht man über die ' Hoffnungslosigkeit': Ja, das Berichtete ist schrecklich, man muss aber irgendwie weiterleben ... Dieser Art ist das „Lachen unter Tränen“, bei dem man lacht und gleichzeitig mit leidet.

Nun zu Čechov. Er hat als erster von der unbemerkten Tragödie des Kleinbürgers geschrieben: Er lebt in einer primitiven und niederträchtigen Welt „kleiner Freuden“, seine Interessen sind absurd, aber – lächerlich und seltsam: er begreift das nicht. Wie soll man darüber nicht lachen! Ja, über die „Mittelklasse“ gehört es sich zu lachen, über den größten Teil der Bevölkerung des Landes. Bitte sehr – und man möchte weinen.

Und nun zu jener Zeit, in der Šostakovič lebte. Die Čechovchen spießigen Helden waren zu Herren des Landes erklärt. Die Kin-

¹L. Micheeva, *Žizn' Dmitrija Šostakoviča* [Das Leben Dmitrij Šostakovičs], Moskau 1997, S. 59.

²D. Šostakovič. *Stat'i i materialy* [Artikel und Materialien], Slbd., Moskau 1976, S. 50.

³Ebd., S. 104.

der von Kucharkin, die Nevyrazimovs, Ovsovs und zuletzt sogar die Šarikovs, sie lenken die Geschicke des Landes. Ein absurdes System und eine absurde Situation! Lachen möchte man? – Ja, aber versuch 'mal zu lachen! Hier nun wurde das traurige Lachen Čechovs zu einer Orientierung, zum Ideal. Sein sanftes, elegisches Lächeln musste Šostakovič entzücken. Wie sich zeigte, bezauberte es ihn und begleitete ihn durchs Leben.

Zur inneren Verwandtschaft. Stellt man Šostakovič und Čechov nebeneinander, kann man etwas für die russische Besonderheit sehr Wichtiges bemerken: Vor uns stehen Intellektuelle eines Typus. Für Russland war das 19. Jahrhundert ein „goldenes“ und hatte etwas von einer Renaissance. Es verlief im Zeichen der Demokratie und der Achtung vor dem Menschen. Das erste Viertel war verknüpft mit der Freude des Sieges über Napoleon (1812). Der junge Lermontov, der erst 1814 zur Welt kam, erklärte nichtsdestoweniger: „Wir sind alle im Zeichen dieses Sieges geboren.“ Auf der Welle dieser Ereignisse formierte sich die Bewegung der Dekabristen – der russische Mužik war bis nach Paris gelangt, aber zu Hause erwartete ihn wieder die Leibeigenschaft. Ihm, so empfanden die besten Geister des Landes, müsse man die Freiheit geben. Die Monarchie verweigerte diese Freiheit, die Dekabristen wurden am 14. Dezember 1825 hingerichtet; als Reaktion entstanden im Land revolutionäre Zirkel und in der Literatur der Typus des „lišnyj čelovek“, des überflüssigen Menschen (Onegin, Pečorin).

In den 50er Jahren stellte sich die Frage nach dem Dienst an der Heimat in aller Schärfe. Grund war die revolutionäre Bewegung in Europa, dazu kam die Verwicklung in den Krimkrieg. Damals begannen Aleksandr Herzen (Gercen) und Nikolaj Černyševskij „nach der Axt“ zu rufen; aus den „besten Menschen“ wurden Revolutionäre. Aber 1861 hob Zar Alexander II. die Leibeigenschaft auf, und die revolutionäre Theorie erlitt einen Knacks. „Die Teufel“ Dostoevskijs und antinihilistische Romane Nikolaj Leskovs formten eine antirevolutionäre Meinung; zum Thema des Tages wurde Lev Tolstojs Theorie der „Armut“.

Aus dieser Theorie erwuchs die Idee, „dem Volk zu dienen“ und die Massen zu bilden. Privatschulen wurden gegründet, an Bauern wurden Kapitalien reicher Leute gestiftet; zu gleicher Zeit, an der Wende des 19. zum 20. Jahrhundert, traten in Russland

Mäzene in Erscheinung: Tretjakov, Mamontov, die Morozovs, Teněševs, Šachovskijs und weitere. Ein Ausweis, guten Geschmack zu zeigen, wurde der „Style Russe“, in dem sich Inspirationen der westlichen, der nationalen Kultur und der russischen Folklore vereinten. Eben dadurch wurde die russische Moderne zu einer einmaligen Erscheinung: Neben allgemeinmenschlichen Werten und denen ganz Europas enthielt sie unbedingt ein russisches, folkloristisches Element.

Čechov war nach seinem sozialen Status ein Kleinbürger. Sein Großvater war noch leibeigen gewesen. Der Vater führte einen kleinen Laden in Taganrog und wurde arm dabei. Um nicht ins Schuldgefängnis zu kommen, floh er nach Moskau. Die Fürsorge über die Familie nahm Anton Pavlovič auf sich, obwohl er nicht der älteste Sohn war. Reich war er niemals. Verleger bestahlen ihn, das Haus in Melichovo kaufte er auf Pump, und als er unheilbar krank wurde und dies wusste, verkaufte er das kleine Haus bei Moskau, um, wiederum auf Pump, ein Grundstück in Jalta zu kaufen, einer Stadt, die für Tuberkulosekranke ein gutes Klima bot. Dieses Grundstück kaufte er neben dem tatarischen Friedhof, weitab vom Meer – für bessere Wohnlage reichte das Geld nicht. Das Häuschen Čechovs projektierte und baute sein alter Freund Schechtel (Šechtěl) – damals ein bekannter Architekt der Moderne. Und sehr wichtig: Der kranke Čechov verschrieb seine Verbindlichkeiten an O. Sachalin, damit seine Einkünfte schließlich Verbannten und der Regierung zur Verbesserung des Gefängniswesens zugutekamen. Dieser, noch ein junger Mann, hatte auf seine Kosten vier Schulen für Bauernkinder errichtet. Für die Provinz sammelte Čechov Bibliotheken und – er war Arzt – behandelte Kranke kostenlos. Er pflegte auch zu sagen: Wir alle sind das Volk, und alles Gute, das wir tun, tun wir für die Sache des Volkes.

Zurück zu Šostakovič: in seinem Artikel „Anmerkungen eines Komponisten“ (*Zametki kompozitora*) wiederholte er die eben zitierten Worte Čechovs und fügte hinzu: „Mit diesen einfachen und klugen Worten definierte er den wahren Maßstab aller menschlichen Tätigkeiten, darunter auch einer solch komplizierten und schönen wie der Schöpfung von Musik“⁴. Der Komponist leb-

⁴Sof'ja Chentova, Šostakovič: *Žizn' i tvorčestvo* [Leben und Werk], 2 Bde., Leningrad 1984, hier Bd. 2, S. 16.

te in einem Lande, das sich selbst zum Wahrer der Interessen des Volkes erklärt hatte. Er hegte darüber keine Illusionen und überlebte drohende Verhaftungen, aber nichtsdestoweniger nahm er die besten Traditionen der russischen Intelligenz vom Ende des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts als für sich gültig. Revolutionäre Überzeugungen hatten bereits seinem Großvater Verbannung nach Sibirien eingetragen, der Dienst am Vaterland war seinem Vater Herzenssache. Šostakovič wuchs im Kreis von Menschen auf, die sich nicht als Helden fühlten, und die Theorie der „Armut“ verstanden sie nur in dem Sinne, dass man eine Tätigkeit ausüben solle, die vielen Menschen nütze. Schon Ende des 19. Jahrhunderts hatte sich in Russland ein besonderer Typ des Intellektuellen herausgebildet: sanfte, etwas verlegene Menschen, die niemals mit ihren Verdiensten prahlten. Sie treten nicht mit zündenden Reden hervor, bemühen sich, bei beruflichen Anlässen nicht aufzufallen, sitzen immer in der hinteren Reihe von Präsidien und lieben keine Jubiläums-Ehrungen. Der Begriff des „stillen Tat“ kam auf – für Čechov verkörperte er sich im Werk des Wüstenforschers Przewalski (Prževal'skij). Beliebte Helden des Schriftstellers wurden der Intellektuelle, der seinen Garten pflegt (Astrov, *Onkel Vanja*), Menschen kuriert und unbemerkt stirbt (Dymov, *Die Springerin*) oder Kinder unterrichtet (Nikitin, *Lehrer der Literatur*) – auf keinen von ihnen warten Ruhm und Auszeichnungen. Halten wir fest, dass Šostakovič schon in seiner alltäglichen Erscheinung diesem Bilde entsprach.

„... in seiner Jugend war er immer schweigsam und bemüht, bei den Versammlungen der Musikliebhaber nicht aufzufallen: [...] in der Ecke des Gastzimmers, ganz unauffällig, saß ein Jüngling im Matrosenanzug, sehr still, aber aufmerksam [...] Es war wunderbar, unter den Gästen zu sein, wenn dieser schwächliche Knabe, mit zusammengebissenen Zähnen, engem, fast verkrampftem Mund, mit seiner Brille [...] in das große Zimmer trat und sich auf die Zehenspitzen erhebend an den großen Flügel setzte. Es war wunderbar, denn dank irgendeinem unverständlichen Gesetz des Widerspruchs verwandelte sich dieses schwächliche Kerlchen am Klavier in einen sehr frechen Musiker mit männlichem Anschlag, mit einem Rhythmus von mitreißendem Schwung.“⁵

⁵Micheeva, *Žizn' Dmitrija Šostakoviča* (wie Anm. 1), S. 24f.

Auch ganz zuletzt, als berühmter Komponist, hat Šostakovič seine Lebensweise und Gepflogenheiten nie geändert. Für die Umwelt sah er immer wie gewohnt aus: „Da ist er auch – sehr einfach angezogen: grauer Alltagsanzug, helle Mütze. Wenn er die Schiffstreppe hinaufsteigt, mühsam und langsam, macht er den Eindruck eines nicht ganz gesunden Menschen.“⁶

Ganz Čechovisch war auch Šostakovičs Umgangsstil. Von seiner dritten Heirat teilte er nur seiner Schwester mit: „Ich heirate“, und erhielt zur Antwort: „Machst du recht“. Dann schrieb er an seinen Freund Visarion Šebalin: „In meinem Leben gab es ein Ereignis von äußerster Wichtigkeit [...] Meine Frau heißt Irina Antonovna (Supinskaja). Sie hat nur einen großen Mangel: sie ist erst 27 Jahre. Im übrigen ist sie sehr gut, klug, fröhlich, einfach und sympathisch. Sie trägt eine Brille, und die Laute 'L' und 'R' bereiten ihr Schwierigkeiten.“⁷ Als Čechov-Forscherin kam mir augenblicklich die Geschichte der Heirat dieses Schriftstellers in den Sinn. Er hielt seine Braut Ol'ga Knipper vor Bekannten und insbesondere vor der Familie „geheim“; ohne jemandem etwas zu sagen, vermählte sich mit ihr und fuhr in die Gegend von Ufa zur Stutenmilchkur – so behandelte man damals die Tuberkulose. Seinen Angehörigen schickte er ein Telegramm: „Liebe Mama, freuen Sie sich, ich heirate. Alles wird bleiben wie es war. Ich fahre zur Milchkur [...] Meine Gesundheit hat sich gebessert“⁸. Er fürchtete, dass seine Familie eine Frau aus der Künstlersphäre nicht akzeptieren würde und dass seine Schwester Maša nun aufhören würde, sich als Herrin des Čechovschen Hauses zu fühlen. In den Pass von Ol'ga Knipper-Čechova ließ er nur eintragen „Frau des Arztes [...]“, und das zu einer Zeit, als der Schriftsteller Čechov schon in ganz Russland und weit darüber hinaus bekannt war.

Alltägliche Äußerungen, welche Biografen von Čechov und Šostakovič fixierten, zeigen ebenfalls ihre Verwandtschaft.

⁶Ebd., S. 347.

⁷Zitiert nach: Muzyka i sovremennost [Musik und Gegenwart], Ausgabe 10 (Slbd.), Moskau 1976, S. 10 und 32.

⁸A.P. Čechov. Polnoe sobranie sočinenij i pisem [Vollständige Ausgabe der Werke und Briefe], 30 Bde., Briefe 12 Bde., Werke 18 Bde., Moskau 1974-1983, S. 416.

- Čechov: „Die Sonne geht nicht zweimal am Tag auf, und auch das Leben gibt es nicht zweimal.“
- Šostakovič: Er lebte, berichtet Boris Tiščenko, nach dem Prinzip: „Der andere ist auch nur ein Mensch wie ich“. Seine Aussprüche unterstrichen die Bescheidenheit seiner Lebensweise: „Gegessen wird, was auf den Tisch kommt“, „Ein Dach muss man schon überm Kopf haben“.

Ich glaube, es war diese innere Nähe zu dem Schriftsteller, die Šostakovič veranlasste, anlässlich der Čechov-Jubiläen 1960 das zu sagen, was er dann – etwas unprogrammgemäß und abseits der üblichen Jubiläumswortfloskeln – schließlich äußerte. Überhaupt Čechovs 100. Geburtstag! Zunächst hatte das Land diesen Gedenktag von sich weggeschoben. Die Zeitgenossen hatten ihn als „ideenlosen Autor“ abgetan, nach 1917, als einen Schriftsteller, der nichts zugunsten der revolutionären Bewegung gesagt, nichts über Arbeiter geschrieben hatte – so stempelten sie ihn verächtlich als „kleinbürgerlichen Schriftsteller“ ab. Nur seine internationale Anerkennung zwang dazu, über die Bedeutung seines Werkes nachzudenken. So wurde er schnell zum Demokraten gemacht, man analysierte sein Schaffen, indem man die Sozialität seiner Werke unterstrich, und fast niemand erkühnte sich zu sagen, dass der Wert dieses Schaffens eben in einem sittlich-ethischen und rein künstlerischen Komplex von Ideen bestünde. Vom Sittlichen und Ethischen in Bezug auf diesen Schriftsteller sprach nun auf einmal Šostakovič. Die *Literaturnaja gazeta* druckte von ihm einen kurzen Beitrag ab, der in den Zeilen gipfelte: „Das ganze Leben Čechovs ist ein Musterbeispiel an Reinheit und Bescheidenheit – nicht nach außen gezeigter, sondern innerer. Eben wohl darum [...] bedaure ich sehr, dass der Briefwechsel Anton Pavlovičs mit Ol'ga Knipper-Čechova publiziert wurde: so intim, dass man manches davon lieber nicht gedruckt sähe“⁹.

Worum ging es da? Soeben war in den Briefbänden der Čechov-Ausgabe seine Korrespondenz mit Ol'ga Knipper erschienen. Einen angemessenen Kommentar gab es nicht. Und sofort hieß es: Diese Briefe bezeugten Čechovs Traum von Familienglück, also

⁹Samyj blizkij [Mir am nächsten stehend], in: *Literaturnaja gazeta* 1960, Nr. 12 (4137), 28. Januar.

war die Ehe nicht glücklich. Jalta, die kleine Stadt, ein „warmes Gefängnis“, Čechov lebt hier, Ol'ga in Moskau. Sie ist Schauspielerin, für sie schreibt Čechov selbst, Stanislavskij gibt ihr die besten Rollen. Mit diesem Stand der Dinge war Čechov zufrieden und schrieb ihr irgendwann: „Wenn wir jetzt nicht zusammen sind, dann bin nicht ich daran schuld und nicht Du, sondern der Teufel, der mich mit Bazillen versehen hat und Dich mit der Liebe zur Kunst“¹⁰. Aber Tatsache ist außerdem: Čechov schreibt ihr fast jeden Tag und beschäftigt sich dabei mit dem Bild der geliebten Frau. Ol'ga antwortet nicht immer, aber es ist zu merken: Sie bemüht sich dem Mann zu gefallen – nur sehen beide die Welt aus verschiedenen Blickwinkeln. Der Ton der Sehnsucht, der Hoffnung auf Liebe und ausgemaltes Glück ist dabei bewegend.

Nicht lange danach, so wurde mir in Moskau erzählt, habe der Regisseur S. Bondarčuk auf den Vorschlag, aus dem Briefwechsel Čechovs mit seiner Frau einen Film zu drehen, geantwortet: „Auf keinen Fall. Diese ganze Korrespondenz ist eine Lüge, von der Neugierige gar nichts erfahren sollten.“ Aber mittlerweile waren schon die Briefe von Čechov und Lika Mizinova, Čechovs erster großer Liebe, zum Bühnenstück verarbeitet worden. Den Titel trug es nach einer Zeile aus einem Brief Likas: „Mein spöttisches Glück“ – ein Stück für zwei Schauspieler, es besteht aus Zitaten jener Briefe. Seine Idee: Hoffnung und ein gebrochenes Herz: Sie hatte lange Jahre auf eine Erklärung und einen Heiratsantrag gewartet, es kam nicht dazu, und so brannte sie mit dem verheirateten Schriftsteller I. Potapenko, einem Freund Čechovs, nach Paris durch. Čechov äußerte sich nie über seine Gefühle, wofür viele Verständnis aufbrachten. Warum? Lika war eine Bohemien-Frau, etwas leichtsinnig, konnte nicht wirtschaften, Čechovs große Familie hätte sie nie akzeptiert. Das war zu Anfang der 90er Jahre. Anton Pavlovič ließ sich schließlich in Melichovo nieder (bis dahin hatte die Familie in Mietwohnungen gelebt), ein Haushalt war zu führen, viel Arbeit lag an – Lika war bezaubernd, und alle Gäste hatten sie gern, aber eine Hausfrau hätte sie nie abgegeben. Vielleicht hatte Šostakovič auch diese Eindrücke und das nicht zustandegekommene Glück Čechovs vor Augen, wenn er dann äußerte, dass die Geheimnisse zweier Menschen auch ihre Privatsache bleiben sollten ...

¹⁰A.P. Čechov. Polnoe sobranie (wie Anm. 7), Briefe Bd. 9, S. 124.

Zum Hauptthema: dem Werk. Ich glaube, Čechov und Šostakovič hatten etwas Gemeinsames im Stil ihrer Arbeit. Eine Besonderheit im Schaffen Šostakovičs, die ihn mit Čechov verbindet, wurde von dem Dirigenten Sergej Kussevickij formuliert: „Ich bin zutiefst überzeugt, dass es seit Beethoven keinen Komponisten gegeben hat, der mit solcher Kraft die Massen ansprechen konnte“¹¹. Genauer gesagt: Mit den „Massen“ zu sprechen verstanden viele; Kussevickij hatte eher wohl die Fähigkeit Šostakovičs im Auge, vielen verständlich zu sein: sowohl denen, die eine Partitur frei vom Blatt zu lesen vermögen, als auch denen, die die Leningrader Sinfonie nur hörend, ohne Kommentar ihr Wesen verstehen. Eben diese Kunst, von großen Dingen in einer Sprache zu reden, die vielen verständlich ist, war in hohem Maße auch für Čechov charakteristisch: *Die Dame mit dem Hündchen*, *Rothschilds Geige*, *Das Haus mit dem Balkon*, *Bauernburschen*, *Der Metropolit* beweisen dies. Jenes „Mozartische“ der beiden Meister, einen trivialen Gegenstand – ein Tintenfass, einen Bolzen – zum Sujet einer ästhetisch vollendeten Form zu machen, ist nur wenigen Autoren gegeben. Zu ihnen gehörten Čechov und Šostakovič.

Besonders wichtig scheint auch folgendes: Čechov und Šostakovič waren „Ausführende“ (nicht Begründer) einer neuen Literatur und Musik, die dem 20. Jahrhundert gemäß war. Es geht dabei um die Intertextualität und Polytonalität im System ihres künstlerischen Denkens. Aus heutiger Sicht auf das Jahrhundert zurückblickend, stellen wir am Ende fest, dass sich eine Neuorientierung in der Kunst unbemerkt von den Zeitgenossen und gleichsam unfreiwillig abgespielt hat. Zum Ende des 19. Jahrhunderts verschwanden aus der russischen Literatur „plötzlich“ und „versehentlich“ die großen realistischen Formen (und das nach Tolstoj und Dostoevskij!). Es verschwand der episch gleichförmige Stil des Erzählens; Linearität wurde von einem vertikal strukturierten Text abgelöst. Eine Poetik des einzelnen Fragments, eine dissonante Zusammenlegung von Abschnitten und ihre Vereinigung in einem gemeinsamen „Ton“, einer gemeinsamen Stimmung kündigte sich als ästhetische Norm an.

Zu den Quellen solcher Poetik gehört nun gerade Čechov. Der Text dieses Dichters umspannt einen ungewöhnlichen Raum. Ge-

¹¹D. Šostakovič. *Stat'i i materialy* (wie Anm. 2), S. 51.

genwärtiges erzählend, bringt er den Leser dazu, sich an das zu erinnern, was sich in der bisherigen Literatur abgespielt hat. In der *Dame mit dem Hündchen* errät man Anna Karenina, wie sie zwanzig Jahre nach dem Untergang der Tolstojschen Heldin lebt. *Das Haus mit dem Balkon* ruft Turgenevs Mädchengestalten und das *Adelsnest* einer versunkenen höfischen Kultur wach. *Anna am Halse* trägt die Kenntnis von Maupassant in sich. Stilistisch lässt die Novelle *Namenstag* Details der Tolstojschen Schreibart anklingen. In dem kurzen Roman *Drama auf der Jagd* sind Dostoevskij und seine Zeit gegenwärtig. Aus der Biografie des Sargtischlers Bronze hebt sich der Name „Rothschild“ hervor, und so fort. Dies alles wird jetzt als der Čechovsche „Untertext“ („Podtekst“) bezeichnet. Dank ihm, so hat die Čechov-Forschung nachgewiesen, habe der erzählerische Raum der kleinen Prosaform eine ungewöhnliche Ausdehnung erfahren. Mit Hilfe von Anspielung, Stilisierung und der als charakteristisch erkannten Einzelheit habe der Schriftsteller die Grenzen des Vorstellbaren aufs äußerste erweitert. Zudem habe er die Rhythmen der russischen Sprache virtuos beherrscht (einen „Puškin der Prosa“ hat ihn Tolstoj genannt) und die dissonante Zusammenfügung von Erzählbestandteilen geliebt. In einem Čechovschen Text seien Bilder gegenwärtigen Lebens unbedingt vorhanden, aber sie stützten sich auf einen kulturellen Kontext, der im Gedächtnis des Rezipienten lebendig sei. Verdoppelung von Bildern, unscharfe Zitierung und Stilisierung und zarte Parodierung seien grundlegende Kennzeichen der Čechovschen Erzählkultur. Eben Čechov zwingt zu der Erkenntnis, dass sich jener „Intertext“, der für Moderne, Avantgarde und Postmoderne so eigentümlich ist, inmitten der Literatur zu Ende des 19. und Beginn des 20. Jahrhunderts formierte, als das „goldene“ Jahrhundert der russischen realistischen Tradition seinen katastrophalen Verfall erlebte.

Eine wichtige Besonderheit im reifen Schaffen Čechovs war die deutliche Priorität des emotionellen Faktors vor dem beschreibenden. Die Handlung und Fabel seiner Werke entwickeln sich sehr simpel nach dem Prinzip „es spielen und tanzen die Libellen“, d.h. irgendwie leben und irgendetwas empfinden „mittelmäßige“ (gewöhnliche) Menschen. Im Begriff „Sujet“ vereinigen sich Vorstellung und Stimmung. Eben diese Besonderheit gab den Anlass, die Čechovschen Erzählungen als „Novellen“ zu be-

zeichnen und zu werten: Seine kleinen Werke sind ungewöhnlich musikalisch, Tempo und Rhythmus sind bevorzugtes Prinzip bei der Organisation des Materials. Davon haben die Zeitgenossen mit Bewunderung gesprochen. So bezeichnete der Maler Ilja Repin die Novelle *Die Steppe* als Suite und die Erzählung *Der schwarze Mönch* als Sonate. Nur allmählich, aber noch im 20. Jahrhundert gelangte der Literaturwissenschaftler N.M. Fortunatov zu dieser Sichtweise und analysierte die letztere als literarische Variante der Sonatenform¹². Die Stimmung in Čechovs Werken der reifen Periode war unverändert elegisch, als sujetformender Faktor trat die Gegenüberstellung von Leben und Dasein auf. Da im Leben des „kleinen“ Čechovschen Helden die geistigen, auf das Dasein bezogenen Werte fehlten, wurde Traurigkeit zum dominierenden Vorzeichen des Textes. Die Zeitgenossen nannten den Autor einen „Schwärmer und Sehner“ und rügten ihn ob des Fehlens einer streng deklarierten ideologischen Position. Jene, die die Stimmung im Untertext nicht zu verstehen vermochten, fassten seine Erzählungen als Aufzählung nichts besagender Fakten auf. Jene, die über ein „kulturelles Bewusstsein“ verfügten, die sich auf den Untertext zu konzentrieren und ihn in den allgemeinen Inhalt des Werkes einzuordnen verstanden, begannen schon zu Anfang des 20. Jahrhunderts von der Verbindung des Autors mit den „Dekadenten“ zu sprechen – dort waren unkommentierte Fragmente und Fließen des Bewusstseins bereits gang und gäbe. Zudem hatten die Modernisten das Verhältnis des Menschen zur unantastbaren Ewigkeit entdeckt; dieses Verhältnis und die Suche nach ewigen Wahrheiten waren in ihre Werke als unablösbarer Faktor eingegangen.

Zu Šostakovič nun: die Frage der „Polytonalität“ seiner musikalischen Denkweise wird seit langem diskutiert. Heute können wir sagen: Das, was die beiden Autoren hervorbrachten – Čechov und Šostakovič – war ein Schritt vorwärts im Vergleich zu bisherigen Vorstellungen über Harmonie. Čechov schlug den Weg zum Simultanismus ein, Šostakovič brachte eine Poetik der Polytonalität auf und gab damit einen neuen Impuls zum Verständ-

¹²Siehe N.M. Fortunatov, *Ritm chudožestvennoj prozy // Ritm, prostranstvo i vremja v literature i iskusstve* [Der Rhythmus der künstlerischen Prosa // Rhythmus, Raum und Zeit in Literatur und Kunst. (Slbd.)], Leningrad 1974, S. 173-186.

nis der Vieldeutigkeit eines musikalischen Textes. Vielleicht bestand eben gerade darin die Originalität dieses Schriftstellers und jenes Komponisten. Über Čechov wurde schon gesagt, dass in seinem künstlerischen Denken im Keim Vorzeichen der Moderne, der Avantgarde und sogar der Postmoderne ankündigten. Und haben sich nicht potenziell sehr viele Tendenzen des 20. Jahrhunderts in der Musik Šostakovičs angekündigt? Wenn wir von der Polytonalität bei Šostakovič sprechen, ist dies das nämliche, als wenn wir bei Čechov von Text und Untertext reden: wir bestimmen ihre künstlerischen „Texte“ als Phänomen des „gleichzeitigen Erklings zweier oder mehrerer Tonalitäten“¹³. Wir bemerken bereits, dass mehrschichtige Zusammenklänge, die der Polyharmonie eignen, einer Kultur der „Schichtenstruktur“ in der Musik Šostakovičs vorausgingen. Aber die Vieldeutigkeit und Polyphonie bei Dostoevskij, sein prinzipieller Dialog zwischen der Stimme des Autors und denen seiner Personen, wie ihn Michail Bachtin beschrieb, dies war die Schule, von der aus Čechov zu seinen „Schichtungen“ gelangte. Im Unterschied zu ihren Vorgängern hing jedoch die Zielstrebigkeit der Werke Čechovs und Šostakovičs davon ab, ob es in ihren Werken ein „tonales Zentrum“¹⁴ gäbe – das könne auch dissonant sein, unendlich vielgestaltig und auf die Wahrnehmung des Hörers berechnet. Die Suche nach neuer Harmonie – unerwartet, widersprüchlich, irgendwie verblüffend und dabei auf längst bekannte Sachverhalte gegründet – diese Poetik war Čechov wie Šostakovič wesenseigen.

JEDOCH! Kehren wir zum Ausgangspunkt unsres Themas zurück. Sicher waren die dominierenden Voraussetzungen des künstlerischen Denkens beider Autoren unterschiedlich. Ihre Arbeitsweise vereint nicht eine äußerliche Ähnlichkeit künstlerischen Denkens, sondern der Weg, auf dem sie dazu gelangten. In Rede steht eine demonstrative Umverteilung („pererazloženie“) bekannter Dinge und eine Überlagerung („nasloenie“) des Neuen. Beide „spielen“ gleichsam mit angesammelten Erfahrungen und schlagen dem Hörer oder Leser vor, sie neu zu bedenken

¹³Siehe Ju. Paisov, *Politonal'nost' i muzykal'naja forma // Muzyka i sovremennost'* [Polytonalität und musikalische Form // Musik und Gegenwart], 10. Aufl., Moskau 1976, S. 207-257, hier S. 208.

¹⁴Ebd., S. 212.

und sich dann weiter zu bewegen. Sicher: Neben Čechov erscheint Šostakovič als ein Künstler ausschließlich des 20. Jahrhunderts, er brachte das von Čechov Begonnene sozusagen auf den Punkt. Und heraus kam: Der sanfte Humor Čechovs wandelte sich in einen Hang zur Satire und Groteske, eine harte Poetik der Dissonanzen durchkreuzte den elegischen Klang der Texte Čechovs. Dazu kam: Die Situation tragischer Disbalance brachte Šostakovič dazu, einen nach dem anderen Klang der ewigen Harmonie in gewohnter Manier „aufeinanderzulegen“ – dies hätte bei Čechov nicht geschehen können. Aber es gab bei diesen Intellektuellen und Talenten etwas, was sie zu innerlich ähnlichen und sehr russischen Künstlern machte: In ihren letzten Werken – der Fünfzehnten Sinfonie und der Erzählung *Der Metropolit* – sprechen Šostakovič und Čechov von dem, was eben Russen als Grundlage des Lebens verstehen.

Über Šostakovič lesen wir: „Komponiert in Repino im Verlauf des Jahres 1971, zeichnet die Fünfzehnte Sinfonie eine strenge Klassizität und Klarheit aus. Sie bildet eine Art Zusammenfassung dessen, was vom Komponisten je gesagt wurde“. „Die ganze Sinfonie könnte man unter dem Gesichtspunkt dessen erklären, was der Komponist unter Gut und Böse verstand.“ Die Komposition wird so kommentiert: „Der Komponist stellt die geistigen Wegmarken an ihre Plätze; dieser Rückblick bringt weite Assoziationen hervor“. Das leitende Motiv der Sinfonie wird so gesehen: „Vielleicht ist dies die Form eines Käfigs, in den der menschliche Geist getrieben wurde“. Die Rede ist hier von der Form der *Pasacaglia* im Werkzusammenhang¹⁵. In der Fünfzehnten durchmisst Šostakovič gewissermaßen den Weg vom Spielwarenladen zum „Ring des Nibelungen“. Spott, Zirkusklänge, unausdenkliche Tanzrhythmen flechten sich in einen Bericht über das beleidigte Leben, in dem es an der Freiheit für die menschliche Seele fehlt. Das wahrhaft Erhabene – der Durst nach Licht und Freude – bleibt dem Gewöhnlichen und Durchschnittlichen benachbart.

Der *Metropolit* umfasst zehn Textseiten. Eine Erzählung vom Leben und Sterben eines Menschen, der der Oberste und Hie-rarch der Kirche geworden war. Jetzt ist er alt und schwach. Er leistet Kirchendienst in der Vorosterwoche. Es wird ihm klar, dass die meisten Menschen ihn schon als Heiligen betrachten.

¹⁵Siehe Micheeva, *Žizn' Dmitrija Šostakoviča* (wie Anm. 1), S. 343, 346.

Aber während er betet und vom Leben Jesu predigt, verfängt er sich ständig in seinen Erinnerungen an die gewöhnlichsten Dinge: eine hungrige, bedrückte Kindheit; er galt als Dummkopf. Dann die Lehre. Leben in der Heimat und im Ausland. Geheimnis und Schönheit der höheren Studien. Der Alltag. Die Mutter, die ihn als Pater Petrus behandelt, und er möchte doch, dass sie ihn wieder als den gewöhnlichen Jungen Pavluša sähe. Es stellt sich heraus, dass das Wichtigste in seinem Leben nicht der kirchliche Rang und die Erfolge waren, sondern jene Sonne, die in seiner Kindheit schien, das Gras, das so grün leuchtete, und der staubige Weg unter den nackten Füßen. In der Osterwoche wird Pater Petrus krank und stirbt. Seine letzte gnadenreiche, unsäglich schöne Vision ist die folgende: „Es erschien ihm, dass er, schon ein einfacher, gewöhnlicher Mensch, über ein Feld lief, fröhlich, einen Stock schwingend, und hinter ihm der weite Himmel, sonnenüberflutet, und er ist jetzt frei wie ein Vogel, kann gehen, wohin's ihm beliebt!“¹⁶

Epilog. Den Pater Petrus beerdigt man an den Ostertagen. Nach einem Monat wird ein neuer Metropolit ernannt; der alte ist schon vergessen. Nur die alte Mutter, die hinter der Stadt eine Kuh hütet, erzählt armen Frauen darüber, „dass sie einen Metropolit zum Sohn hatte“. Aber, so vermerkt Čechov, „sie sprach schüchtern, fürchtend, dass man ihr nicht glaube [...] Und man hat ihr wirklich nicht geglaubt“¹⁷.

Nicht wahr: Dieses Finale – versöhnend und erhaben, vom Leben und Tod so normal und einfach berichtend – lässt uns an die Musik von Šostakovič denken ...?

(Aus dem Russischen von Detlef Gojowy)

Ergänzende Hinweise:

Ju. Paisov: Politonálnost v tvorčestve sovetskich i zarubežnych kompozitorov XX. veka [Polyonalität im Werk sowjetischer und ausländischer Komponisten des 20. Jh.], Moskau: Sovetskij kompozitor 1977, 396 S.

K.I. Čukovskij: O Čechove. Čelovek i master [Über Čechov. Mensch und Künstler], Moskau: Detskaja lit. 1971.

¹⁶ A.P. Čechov. Polnoe sobranie sočinenij i pisem (wie Anm. 7), S. 10, 200.

¹⁷ Ebd., S. 10, 201.