

Elena Markova

## Das „Spielzeugkistenprinzip“ im Zusammenwirken von Wort und Musik bei Šostakovič

Der Terminus „Spielzeugkistenprinzip“ (Jaščik s igruškami = Spielzeugkiste) bestimmte nach eigenen Worten des Komponisten die Gestaltstruktur der Fünfzehnten Sinfonie, womit er auf die „Kindlichkeit“ der Ideen zu seinem letzten gewaltigen Werk hinwies. Dies stellt gewissermaßen eine Parallele zur Siebenten Sinfonie und zur 9. Sonate von Prokof'ev her, den man in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts auch sonst zusammen mit Šostakovič zu nennen pflegt. Wahrscheinlich beherrschte der Gedanke, den sinfonischen Weg auf analoge Weise zu vollenden, tatsächlich die Vorstellungen des Schöpfers der *Katharina Izmajlova*: Das Ausgangsmotiv seiner Fünfzehnten Sinfonie, das in Tonhöhe und Rhythmen eine Vielzahl von weiteren Themen des Werkes bestimmt, enthält wie bei Prokof'ev die rhythmische Formel eines Cantus, dessen archaische Wurzel einem kindertümlichen Folklore-Rhythmus entstammt (zwei Sechzehntel, drei Achtel, eine Viertel). Die rhythmische Gestalt und die Tonhöhenkontur dieses Themas stellten eine „dadaistisch-absurde“ Verfremdung von Themen dar, die als Symbole „großer Lyrik“ des 19. Jahrhunderts gelten, etwa des Tristan-Motivs, des Themas der E-Dur-Etude op. 10. Nr. 3 von Chopin oder der Vokalise op. 34 Nr. 14 von Rachmaninov. Dieser selbe hymnische Ton ist auch im Thema des Siebenten Sinfonie Prokof'evs zu hören, wenngleich im Kontrast mit besagten primitiv-kindlichen „Einbrüchen“ in die Kontur der melodischen Bewegung.

Šostakovič „zog die Bilanz“ seines künstlerischen Wegs in der Rückkehr zu jenem Prinzip „ernsthafte[n] Spiels“, welches unablässig mit der Psyche kindlicher Selbstdarstellung verbunden ist und das auch schon früher zu den Orientierungspunkten seiner Sinfonik gehört hatte: in den Scherzosi der Ersten, Neunten und nun eben der Fünfzehnten Sinfonie gehört: dem Anfang, der Wiedergeburt und der Vollendung seines künstlerischen Lebensweges.

Das „kindliche“ Thema der Fünfzehnten Sinfonie ist im Vergleich mit dem ihm gestaltverwandten Grundthema der Siebenten Prokof'evs vom Pathos hymnischer Lyrik der Prototypen die-

ser Themen so weit entfernt wie nur möglich. Und darin scheint uns der „Schlüssel“ zum Verständnis der Spezifik im Denken dieses Komponisten zu liegen, der ursprünglich ein aufrichtiger Verfechter der „sowjetischen Denkart“ gewesen war, was dann – auf eine paradoxe aber zugleich gesetzmäßige Weise – die Vertreter der Kulturpolitik und der Musikwissenschaft ignorierten.

Insgesamt fehlt in Šostakovičs Werk eine Eigenschaft, die mit der Ausdruckskraft der russischen Klassik aufs Innigste zu tun hatte und die auch in bedeutendem Maße das Werk Prokof'evs bestimmte. Ich meine das Fehlen einer „Lyrik der Prosodie“. Wohlgermerkt fehlt es dem Komponisten der *Hinrichtung des Stepan Razin* und der Requiem-Memorale von der Elften bis zur Vierzehnten Sinfonie nicht an einer „Lyrik der Trauer“. Das Pathos tragischer Exequien hat Šostakovič mit Čajkovskij gemeinsam, auch mit Musorgskij, mit Aleksandr Vertinskij und mit Vladimir Vysockij und „vielen anderen Vertretern des musikalischen und künstlerischen Russland. Aber auch bei all jenen, auch bei ihm stilistisch konträren Komponisten wie Nikolaj Rimskij-Korsakov, Aleksandr Skrjabin, Sergej Taneev, dem genannten Sergej Prokof'ev und vielen anderen gibt es dieses hymnische Pathos der Verklärung des Geistes als fundamentales Kennzeichen – Boris Asaf'ev versuchte es am Beispiel von Glinkas *Ruslan* als „slawische Liturgie“ zu bezeichnen<sup>1</sup>. Dieses liturgische Pathos ist allen Werken Prokof'evs wesenseigen, sogar seinen „Prosaminiaturen“. Die „Entferntheit“ dagegen von einer Lyrik des „Übermenschlichen“, von einer Lobpreisung des „Höchsten“, wie sie uns von der Religion anezogen wird, entsprach dem vorreligiösen Bewusstsein der „menschlichen Vorväter“. Letzteres wiederholt sich in der individuellen Psychologie des Kindheitsstadiums – und hat hier etwas Spezifisches in der Denkweise Šostakovičs hervorgebracht, ging in sein Schaffen auf der Welle eines revolutionären Glaubens an eine „neue Welt“ ein, der die kommunistischen Kindheitssünden der Menschheit hervorbrachte.

Erinnern wir uns, dass die europäische Oden-Lyrik ihrer Herkunft aus Trauergesängen verpflichtet ist; tragische Aktionen wurden im Altertum zu Ehren von menschengleichen Göttern

---

<sup>1</sup>Boris Asaf'ev, *Simfoničeskie etjudy* [Sinfonische Etuden], Leningrad 1970, S. 28.

aufgeführt: des altbabylonischen Thamus, des ägyptischen Osiris, des phönizischen Adonis und schließlich des griechischen Dionysos. Eine Lyrik der Klage ist bei Šostakovič weit verbreitet. Nach Einschätzungen Nikolaj Nekrasovs, „Etot plač u nas pesnej zovetsja“ („Diese Klage wird bei uns zum Lied“) kommt die Natur der russischen Mentalität darin völlig zum Ausdruck. Es existiert aber auch eine Sphäre der Erhebung über die Leidenschaften, eine Musik der geistlichen Freude, der Überwindung der schwachen menschlichen Natur. Dies ist ein anderer Zweig des Ausdrucks – wir finden ihn verkörpert im Kyrie eleison, Alleluja und ähnlichen Hymnen, die die Seele zum Geist erheben. Diese Sphäre geht Šostakovič ab – sie bleibt für ihn terra incognita.

Doch die Umkehrung des Tragischen – das ist Komik, die Freude an der „Destruktion des Tragischen und Erhabenen“, deren eine, wenn auch wesentliche Seite die Parodie bildet – nimmt einen außergewöhnlich weiten Raum im Schaffen des Komponisten ein. Die Fröhlichkeit im Ausdruckstonus von dieser Art Werken ist bedingt durch die Kombination von Geist, vertrauter und kindlicher spielerischer Energie und rationalistischer Skepsis. Das Wesentliche einer Musik des „Lyrismus“ nicht lächerlichen, sondern seriösen, rührenden, „vergeistigten“ Ausdrucks findet seine Grundlage in der Allgemeingültigkeit des erhabenen Wortes und bedingt die Vorherrschaft einer melodischen „Prosodie“, der „reinen Musik“ vokaler Gattungen. Sarkasmus und Komik destruieren auf aggressive Weise eben Lyrik und Hymnenseligkeit. Auch Konkretheiten, Prosaik des Wortes sind wesentlich für die Herausbildung einer gedanklichen Alternative dazu.

Die „Alyrik“ der Texte, die in der Musik Šostakovičs verwendet sind, hat einige äußere Kennzeichen: Die Gogol'sche Nase, Romanzen auf Texte aus dem *Krokodil*, die Botschaft der Zaporoger Kosaken an den türkischen Sultan. In diese Reihe kann man die Suite nach Aleksandr Puškin zu seinem *Märchen vom Popen und seinem Knecht Balda* stellen. Die Wechselwirkung zwischen dem dichterischen Wort und dem musikalischen Satz darin ist auf eine symptomatische Weise alldurchdringend: hier sind einige wesentliche Faktoren für seine Methode konzentriert.

Diese Suite wurde in den Jahren 1933-1935 komponiert, zu der Zeit, als die *Lady Macbeth* und die tragisch-lyrische Fünfte Sinfonie entstanden. Die Suite wurde nach Archivmaterialien rekon-

struiert und fand in dramatisierten Versionen in Art eines Schaubudentheaters Anerkennung in Leningrad, Berlin und Kiev, in der Ukraine besorgte Sof'ja Chentova eine Klaviertranskription. Das vorliegende Werk umfasst für die Rezeption der Musiker und des Publikums am Ende des 20. Jahrhunderts einige allgemein stilistische Kennzeichen der Musik Šostakovičs in konzentrierter Form und wendet sich zugleich in der Art seines Konzepts – als Musik für einen Zeichentrickfilm – einem kindertümlichem Thema zu und markiert damit einen Wendepunkt in seinem Schaffen. Die Nichtlyrik dieses Opus bedarf keines besonderen Nachweises. Selbst die Romanze der Poptochter, die einzige Nummer aus der melodisch-lyrischen Schublade, enthält deutliche Züge der Parodie. Unbedingt ist dieser Tonus im Puškischen Text angelegt, der eines der gotteslästerlichsten und atheistischsten Stücke dieses „Sängers von Ruslan und Ludmila“ darstellt. Immerhin konnte nach der Logik der Puškischen Poetik auch dieses Werk nicht unberührt von Lyrischem bleiben. Züge einer Herzlichkeit des Ausdrucks treten in der Figur [...] des Teufelchens hervor, dessen naive Zutraulichkeit, dessen „Einfalt“ in der kindlichen Ehrlichkeit seiner Auftritte ihn auf lästerliche Weise in die Nähe jener christlichen Tugend der „Einfalt des Herzens“ rücken, deren der Pope und der ihn strafende Balda sträflich ermangeln. In der Musik Šostakovičs spiegeln sich jene grundlegenden Bilder und Figuren des *Märchens*, die – der Verfasserin des Klavierauszuges zufolge – „den Sieg der lichten Kräfte des Lebens, der Arbeit und der Weisheit des Volkes“<sup>2</sup> bestätigen.

Die hier gegebene Bezugnahme auf die „Widerspiegelung“ eines Textsinnes in der Musik widerspricht ganz allgemein den Hörerwartungen: von den rhythmischen Orientationen der Puškischen Verse bleibt in der Musik Šostakovičs nichts übrig. Ausgangspunkt bei Puškin ist die Archaik einer Cantus-Formel, die poetische Versform des Amphibrachys, der im folgenden elastisch variiert wird. Die Verse enthalten Reime nach grammatischem Anklang, die nichts von einer professionellen Poesie zeigen und von Puškin so stilisiert sind. Doch in Schostakowitschs Musik herrscht der Marsch-Galopp (mit Schwerpunkt auf einem chori-

<sup>2</sup>Sof'ja Chentova, Annotacija // D. Šostakovič Skazka o pope i rabotnike ego Balda [Anmerkung // D. Schostakowitsch: Märchen vom Popen und seinem Knecht Balda], Kiev 1991, S. 5.

schen Typ der Rhythmisierung); es gibt auch einen Walzer (Nr. 2), eine Polonaise (Nr. 4) und – mit deutlich sarkastischem Klang – eine Habanera (Nr. 9, Romanze der Popentochter, deren Chromatik in den Eingangstakten an die Habanera der Carmen in der gleichnamigen Oper Bizets erinnert). Dies alles hat rhythmisch-gattungsmäßige Kennzeichen einer städtischen, auch einer künstlerischen Salon-Kultur, die mit dem quasi-volkstümlichen Text Puškins gekoppelt werden, und das hat einen rein spielerisch-kombinatorischen Charakter: so will ich es hören. Das Prinzip der Beziehung zwischen dem poetischen Wort und der Musik steht in diesem Werk der Idee von Gustav Mahlers Zyklus *Des Knaben Wunderhorn* nach Volkstexten: die Dialektfärbungen der Verse werden dort absichtsvoll kommentiert mit Stilzitate – vorwiegend aus der Musik Richard Wagners. Dieses parodistische Zitieren steht der volkstümlichen Moritatensängerpraxis „balagurstvo“ nahe und unterscheidet sich nur in Sujet und Stilistik von letzterem. Selbst der Anfang und der Schluss der Suite (vermöge der thematischen Gemeinsamkeiten von Nr. 1 und Nr. 10) enthalten das Zitat eines rhythmischen Motives aus dem *Marsch in Caillots Manier*, dem Dritten Satz der Ersten Sinfonie Gustav Mahlers. Die Mollfärbung und melodische Fundierung auf die absteigende Linie des „Themas der auferlegten Leiden“ (g-f-es-d-c-b) im Marsch des Balda, umso mehr im „Triumph des Balda“ in Nr. 10, sind weit entfernt von intonatorisch-harmonischen „Zeichen“ dessen, was in der Musik den „Sieg der lichten Kräfte des Lebens, der Arbeit und der Weisheit des Volkes“ symbolisieren soll. Und im Zusammenhang damit fehlt hier der spöttische, in seiner Art tragische Ton des Ausdrucks. Nicht zufällig gewahrt man die Tonstufen der Haupttöne des Balda-Themas [...] im Hauptsatz des Ersten Teiles der Siebenten Sinfonie, den man mit dem Bild der „friedlichen Arbeit im Sowjetlande“ verknüpft: vergleiche die Tonfolge c-g-f-es in Nr. 1 der Suite, c-g-d-e-fis im Hauptsatz der Siebenten Sinfonie. Die Ganzton-Wendung in der Melodik des letzteren hat Analogien in der Entwicklung des Balda-Themas (Takte 13-16 etc.). Und hier tritt nun in die Handlung eine Sinnesumkehrung, ähnlich einer Umdeutung von Urhelden in *Trickser*. Die dumme Scheinheiligkeit der Volksmenge in der Darstellung Mahlers verkehrt sich in den spöttischen Übermut des Balda-Themas im *Märchen* ..., um konsequenterweise

die in seiner plakathaften Klarheit wunderschöne Darstellung der Idee vom „friedlichen Alltag des Sowjetlandes“ hervorzubringen, das Ausgangsthema der Siebenten Sinfonie.

Die Aufrichtigkeit Šostakovičs in dem Vorsatz, die Größe des sowjetischen Volkes als Bollwerk des Widerstands gegen den Faschismus festzuhalten, unterliegt keinem Zweifel. Und ihre „Herleitung“ aus dem Kinder-Zyklus der 30er Jahre liegt völlig in der Logik jenes Kults der „Kindlichkeit“ im Bewusstsein der Kunst des 20. Jahrhunderts, als Inbegriff eines positiven Anfangs aller menschlichen Kultur-Aktivitäten (man vergleiche die Idealisierung des Kindertümlichen in Werken der großen Zeitgenossen Schostakowitschs: Sergej Prokof'ev, Arthur Honegger, Benjamin Britten, Béla Bartók und anderer). Allerdings ist der Begriff „Idealisierung“ auf Šostakovičs Poetik nicht anwendbar: Die kindgemäße „Alyrik“ brachte die kombinatorische Aktivität seiner kompositorischen Einbildungskraft zur Hypertrophie, und damit trat er in einen Widerspruch zum Sujet der Puškinschen Fabel.

Eine aufschlussreiche Seite in der Reaktion Šostakovičs auf den Puškinschen Text bildet sein obenerwähntes „Verschweigen“ des lyrischen Potenzials in der Darstellung des Teufelchens: dass er nämlich hierbei den Charakter „der Teufel“ monumentalisiert (Nr. 3: „Marsch der Teufel“, Nr. 4.: „Tanz des Glöckners und der Teufel“) – sowohl im Geiste der reichen Traditionen des 19. Jahrhunderts mit seinem Schatz an „Diaboliaden“ als auch in völliger Ignorierung der gegebenen Personenprofile bei Puškin. Im Thema des „Aufzugs der Teufel“ errät man eine gewisse Parallele zum „Tanz der Ritter“ aus Prokof'evs *Romeo und Julia*, und auch in der Kontur der Melodie tritt gerade hier mit Konsequenz das Ideogramm es-c-h hervor. Dieser Strich von Grundsätzlichkeit und Bedeutsamkeit in der Musik unterstützt die absichtliche Divergenz mit der Puškinschen Quelle als Ambivalenz im Grundsätzlichen und im Sinn und Stil der Figuren.

Eine Analyse der Musik Šostakovičs zu der Puškinschen Fabel lässt nicht nur eine konzeptionelle Freiheit ihrer Beziehung zum Text konstatieren, sondern auch ein prinzipielles Nicht-Zusammenfallen von „Kernstellen“ musikalischen Ausdrucks mit dem Wort: eine stilistisch-rhythmische Widersprüchlichkeit im Ganzen sowie eine Vermeidung lyrischer Akzente, die bei Puškin

zu bemerken sind und von Šostakovič ignoriert werden. Die Entwicklung, die im kompositorischen Verlauf die Figur Balda aus ihrem Ursprung im Mahlerschen Marsch zum positiven Bild der „werk tätigen Erbauung“ in der Siebenten Sinfonie durchläuft, erlaubt in dieser historischen Diachronie die Ambivalenz zwischen dem Lächerlichen und Seriösen zu verfolgen – in Šostakovičs Musik zum Puškinschen Märchen wird beides synchron vorgestellt: in Wechselwirkung zwischen Wort und Musik.

Dieses Trickverfahren kann man im gedanklichen Stereotyp seiner kompositorischen Selbstdarstellung verfolgen; man findet es in der Schaffensmethode eines „kindlich ernsthaften Spiels“ und in der Vermeidung „weihevoller Lyrik“.

Boris Asaf'ev hat auf den „Alyrismus“ bei Šostakovič sensibel reagiert; er gab ihm die hohe Einschätzung eines Realismus „in der Widerspiegelung der Stürme und Gefahren unserer Zeit“ mit seiner Musik. Der Musikhistoriker schrieb: „Šostakovič neigt nicht zur Verklärung der Sänglichkeit des alten Bauernliedes, und daher kann man zu seiner Klangsprache auch keinen Zugang nach den gewohnten Maßstäben 'russischer Musiksprache' etwa der Epoche des 'Mächtigen Häufleins' finden [...] Doch in Wahrheit bezeugt sie tatsächlich eine konkrete russische Art der Intonation.“<sup>3</sup>

Die tragische Palette Šostakovičs erweist sich in lyrischer Hinsicht ausdrucksvoller im Vergleich mit solchen seiner Werke, die einen freudigen Tonus haben. In ihr sind die kombinatorischen Möglichkeiten kompositorischen „Spiels“ mit dem Sinn der Worte und den Textkonstruktionen zurückgedrängt. Und dennoch ...

Das Oratorium *Die Hinrichtung Stepan Razins* stellt einen der „Höhepunkte“ des Tragischen im Werk Šostakovičs dar, unmittelbar vergleichbar mit dem tragischen Pathos bei Musorgskij. Musikwissenschaftliche Analysen dieses Werkes<sup>4</sup> weisen auf eine bewusste Stilisierung nach Musorgskij hin: im Eingangs- und im Schlusssatz stellen die Themen des Poems „dynamisierte Varianten“ des Anfangschors aus *Boris Godunov* dar. Aber von den

---

<sup>3</sup>Zit. nach Dmitrij Šostakovič, Moskau 1967, S. 63.

<sup>4</sup>Siehe z.B. Detlef Gojowy, *Das Schostakowitsch-Bild im wissenschaftlichen Schrifttum der DDR. Schostakowitsch in Deutschland* (= Schostakowitsch-Studien Bd. 1), Berlin 1998, S. 231.

Komponisten des *Mächtigen Häufleins* unterschied sich eben Musorgskij durch seine Unfähigkeit zu hymnisch-weihevollen Pathos. In der Interpretation Boris Asaf'evs stellt Musorgskij in dieser Hinsicht den Gegenpol zu Aleksandr Borodin dar: „Ich trete nur durch mein Stöhnen – worauf sich die Volkstümmler etwas einbilden – in tiefer Aufrichtigkeit für die Sache des Volkes ein [...] euch lenkt das Leben, mich – der Tod“<sup>5</sup>.

Die Ähnlichkeit zwischen Šostakovič und Musorgskij betrifft hier geradezu das Wesen ihres gestalterischen Zugriffs: die Idealisierung eines Helden und zugleich Verbrechers, eines Zaren und Usurpators im einen Fall und eines Kosakenatamans, der einen Anschlag auf die Krone unternimmt, in dem anderen. In beiden Fällen wird sowohl von der historischen Wahrheit abgewichen wie auch von ihrer Bewertung in der Überlieferung des Volkes. Der Tatar auf dem Thron, Boris Godunov, hatte die Einheit der slawischen Völker: Russlands und der polnischen Ukraine, zerschlagen; er war sehr viel grausamer, als dies bei Puškin und bei Musorgskij herauskommt, die dem gebildeten Usurpator einen europäischen-christlichen Schimmer ob seiner „Gewissensqualen“ verliehen und sich überhaupt von der überaus negativen Bewertung seiner Figur in der Volksüberlieferung abgrenzten. Bei Šostakovič wird, dem Text Evtušenkos folgend, die Legitimität der politischen Aktion des Ataman, wie sie durch V. Sukšin fixiert war, relativiert: Der kosakische Republikanismus Razins, parallel zur ukrainischen Hetmanschaft, der im Zarenreich kategorisch die Anerkennung verweigert wurde, wird in den Versen Evgenij Evtušenkos, die der Komponist benutzte, zugunsten seines „revolutionären Draufgängertums“ verschwiegen. Denn es ist bekannt, dass sich im Gefolge Razins viele Adelige befanden – davon zeugt die Folklore: den Liedern des „Razin-Umkreises“ fehlt eine sozialkritische Thematik.

Evtušenko und nicht minder Šostakovič idealisieren das Martyrium Razins und bringen es gar in Parallele zum Martyrium Christi, der von der Menge gequält wird („Leute, ihr spuckt immer auf die, die euch Gutes tun wollen“). Das „vorperestroika'sche“ Pathos der Legitimation christlicher Ideen hatte offensichtlich den

---

<sup>5</sup>Boris Asaf'ev, *Iz dialogov o Musorgskom* [Aus Gesprächen über Musorgskij], in: *Sovetskaja Muzyka* 1956, Nr. 3, S. 85-89, hier S. 86f.



Dichter Evtušenko begeistert. Auf seine Art näherte sich dieser Idee der Komponist – sogar in der Namensgebung *Die Hinrichtung Stepan Razins*, die an Passions-Sujets wie *Leiden und Tod* ... anklingt oder – mit einer biografischen Brechung bei Arthur Honegger: *Johanna auf dem Scheiterhaufen*. Vor allem aber fällt die Gattungs- und Stilbeziehung zum Mysterium der Passion ins Auge bei diesem Chor-Poem, dem Oratorium zu Ehren eines Heiligen, der auf seine Weise eine Figur des revolutionären Russland ist. Im Blickpunkt des Komponisten steht die sittliche „Aufklärung“ der Masse durch ein Blutopfer, die Erlösung von ihren Sünden dank der Vergeistigung von „Unmenschen“ zu Menschen. Dies hat Ähnlichkeit mit der christlichen Fabel und einen kategorischen Unterschied zur Darstellung ihres Schwelgens im Zorn: den Feindseligkeiten der Menge zu Anfang des Werks und der Rache am Schluss, entfernt von der Katharsis ihrer Überwindung. Das Motiv der Reue begegnet einmal: in Adagio der Klage auf dem Höhepunkt („Über Moskau ertönen die Glocken. Sten'ka zum Richtplatz führen sie.“). Dieser Typ musikalischer Zeichnung ist nun sowohl von Kirchlichkeit weit entfernt als auch von lyrisch-erhebendem vergeistigtem Aufschwung – ausschließlich Gesänge in der Art revolutionärer Begräbnislieder erklingen zum Vollzug der Hinrichtung. Alles übrige in der Musik des Poems folgt gleichsam dem Text – in den Rezitativen wie in ihrer illustrativen „Lautmalerei“.

Betrachten wir das stilistische Äußere der Beziehung von Text und Musik: die Anknüpfung an das „Volksdrama“ Musorgskijs in Verbindung mit dem aktuellen publizistischen Charakter der Verse Evtušenkos. Den akademischen „Protheismus“ Puškins hatte Musorgskij mit einer demonstrativ primitiven Prosa und dem Liedton „geistlicher Dichtungen“ versetzt. Schostakowitsch stützt sich auf ein Stilbild von Musorgskij, wie es in der Rezeption der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts akademisiert wurde, mit Anklängen an einen „Bruitismus“ im Stile Esenins.

Die Gedichte Evtušenkos wurden in den 60er Jahren mit dem „Aufbruch der Jugend“ in der Kunst assoziiert und sind durchdrungen vom aufrichtigen Pathos der Entlarvung von Missständen – auf einem hohen Niveau lyrischer Inspiration dank Vorgängern wie, in diesem Falle, der Verse Esenins. Die akademische Monumentalität des Musorgskij-Stils „dämpft“ die entlar-

vende Publizistik Evtušenkos und verleiht ihr eine anschauliche Geschichtlichkeit und eine „filmischen“ Dokumentarcharakter.

Wie wir wissen, hatte die respektlose musikalische Interpretation Musorgskijs in Bezug auf den Text der Puškinschen Tragödie, der er eigene Strophen zufügte, eine entgegengesetzte Funktion: Puškins Intellektualismus wurde „absorbiert“ vom expansiven Rebellengeist eines eifrigen „Jungrussen“.

Die Stilisierung nach Musorgskij bei Šostakovič hat durch Akzentuierung epischer Bildhaftigkeit Evtušenko einiges von jenen Inseln lyrischen Pietismus weggenommen, die bei ihm, an Märtyrern und Märtyrertum adressiert, vorhanden sind. Dem Komponisten ging es vielmehr um Entlarvung und Anklage, um das überindividuelle Los des „Leid-Erduldens“, aber ohne lyrisch-beseelte Verklärung.

Wie wir sehen, kehrt Šostakovič in der Beziehung von Text und Musik das Verhältnis stilistischer Wechselwirkung, wie es im *Boris Musorgskijs* angelegt ist, um; er benutzt es nur als ergiebiges Modell eigenen Komponierens. Die dichterischen Strophen Evtušenkos bekommen in der musikalischen Brechung etwas denen Puškins Gegenläufiges: Musorgskij begriff sich als „zorniger junger Mann“ der „Sechziger“ Jahre des 19. Jahrhunderts im Verhältnis zu Puškin als Vertreter der „Zwanziger“-Generation; Šostakovič verkörperte die „Neue Jugend“ der Zwanziger in den sechziger Jahren, als Evtušenko deren Sprachrohr werden wollte. Offensichtlich eine vor allem unbewusste Kombination der Eigenheiten, die vom Komponisten in der Auswahl des Textes zu seiner Musik eine Rolle spielten und die im Ergebnis ein tiefgründiges Denkprinzip offenbart, das in seiner Typologie dem Kult des „Ursprünglichen“, des „Kindlichen“ in einer vorlogischen „Umkehrung der Werte“ verpflichtet ist, wie sie die Märchen und Mythen von *Tricksern* personifizieren (im Deutschen zu erinnern an *Das tapfere Schneiderlein* oder *Die Bremer Stadtmusikanten* – Anmerkung des Übersetzers.)

Die *Hinrichtung des Stepan Razin* vereint Tendenzen textlicher Wechselwirkungen mit der Musik, wie wir sie im Vokalsatz der Dreizehnten und Vierzehnten Sinfonie vorfinden und wie sie in den „gesanglichen“ Stellen der Elften und Zwölften Sinfonie vorgeprägt sind – melodische Themen, die man mit der Konkretheit von Worten assoziiert. Am anschaulichsten findet sich

diese Verbindung in der Dreizehnten Sinfonie, die gleichfalls auf Texte Evtušenkos komponiert ist, die eindeutig lyrisch-odenhafte Stellen an die Adresse der „russischen Frauen“ und ihre Selbstlosigkeit umfassen. Die Musik Šostakovičs reagiert nicht auf diese „lyrischen Herausforderungen“. Doch großartig sind die episch-bildhaften Wiedergaben des positiven Ansatzes im menschlichen Charakter, ihre Kulmination im 6. Satz („Ängste“) mit dem bemerkenswerten Allegretto-Thema, Sextparallelen und einem Walzerrhythmus im Thema – sie erweisen sich als verwandt mit dem „Karussell“ und dem „Tanz der Teufel und des Glöckners“ im *Märchen* ... Und „reine“ Glockentöne im Finale der Sinfonie schaffen ein gedankliches Gegengewicht gegen diese motivverwandten Bildungen aus dem sarkastischen Opus der 30er Jahre. So ist die Logik der künstlerischen Methode Šostakovičs, des ehemals hochtalentierten und aufrichtigen Verkünders der Ideen seiner Zeit, seiner Generation und der seiner Zeit und Generation eigentümlichen „sowjetischen Art zu denken“.

Šostakovič verkörperte, wie Detlef Gojowy zutreffend Siegfried Borris zitiert, einen „neuen Lebensstil“ des sowjetischen Menschen<sup>6</sup>. Das schöpferische Pathos seiner Werke zog den Blick auf das Konkrete menschlicher Taten und Verhaltensentscheidungen – ohne „Mystik des Geistes“ und im Bewusstsein der tragischen Vorbestimmtheit von Krieg und Vergeltung. Der musikalische Satz „emanzipierte sich“ vom Ästhetizismus einer „reinen Lyrik“ zugunsten einer künstlerischen Publizistik der Entlarvung und einer spielerischen Energetik von Umgestaltung und Umbruch („wer ein Niemand war, wird zu allem“). Šostakovič als wahrer Vertreter der Kunst des 20. Jahrhunderts demonstrierte Oratorienhaftigkeit in der Eigenschaft der Gattungsarchetypen seines sinfonischen und musikdramatischen Denkens<sup>7</sup>. Dementsprechend bestimmte nicht eine opernhafte „Entsprechung von Wort und Musik“, sondern eine Komplementarität des geistigen Textes und des künstlerischen Satzes in oratorienhaften Kompo-

---

<sup>6</sup>Gojowy, Das Schostakowitsch-Bild im wissenschaftlichen Schrifttum der DDR (wie Anm. 4), S. 51.

<sup>7</sup>Speziell darüber Elena Markova, *Intonacionnost' muzykal nogo iskusstva: naučnoe osnovanie i problemy pedagogiki* [Der Intonationscharakter von Musik: seine wissenschaftliche Begründung und pädagogische Probleme], Kiev 1990, S. 120-138.

sitionen die Ganzheit seines Schaffens, in einem aktiven Operieren mit dem Wort. Eine aufrichtige „Kirchenfremdheit“ in der sowjetischen Weltsicht bei Šostakovič, die durchaus nicht von allen seinen Landsleuten und Zeitgenossen innerlich geteilt wurde, brachte ein Prinzip im Verhältnis von Wort und Musik hervor, das mit außermusikalischen Assoziationen und immanent musikalischen Gedanken in weitem Sinne eine „Umkehrung des Oratorienprinzips“ darstellt, wie wir sie nach seinem eigenen Resümee zur Sinfoniegestaltung „Spielzeugkisten-Prinzip“ genannt haben. Die Worte, die der große Lyriker Peter Čajkovskij dem wahnsinnigen Hermann in den Mund legt „Was ist unser Leben – ein Spiel“, hatten sich als Logik der Lebens-Peripetien erwiesen – in Verbindung mit ihnen und durch die „Vermittlung“ Gustav Mahlers wurde sich der Komponist seines künstlerischen Credo bewusst. Die spielerische Vermischung der Qualitäten ordnet den Komponisten selbst der „Tricksern“ zu, wenn im Verlauf der Handlung Komisches und Seriöses, Belachens- und Beklagenswertes „durcheinander“ gerät, seine Grundgestalt findend im „Sprach-Lallen“ der ersten Kulturstufe. Mit den zitierten Melodien aus der Welt-Klassik und dem eigenen Satz in der Fünfzehnten Sinfonie zaubern deren eigenes Thema und seine Tonart A den Zusammenhang mit den Motiven des Karussells und des Spiels der Arbeit Baldas aus dem unendlich böartigen Märchen des jungen Schostakowitsch: Trickser-Figur und Autoren-Ego geraten zu paradoxer Durchdringung.

(Nach dem russischen Original bearbeitet von Detlef Gojowy)