

Tamara Levaja

Neobarock und Absurdes (Nochmals zur Oper *Die Nase*)

Das Thema „Šostakovič und der Barock“ wurde ziemlich oft in wissenschaftlicher Literatur behandelt. Gegenstand der Betrachtung ist dabei gewöhnlich der polyphone Stil des Komponisten, sein ausgiebiges Interesse an historischen Formen – Fuge, Passacaglia, Choral oder kleinem Barockzyklus (ein Beispiel dafür böten neben den Präludien und Fugen op. 87 die ersten zwei Sätze des Klavierquintetts und die des 11. Streichquartetts). Allgemein bekannt ist die Ehrerbietung des russischen Komponisten vor Bach, symbolisch bekräftigt durch ein entsprechendes musikalisches Ideogramm. Solche Annäherung zwischen zwei Komponisten wird nicht nur im Gedenkpräludium Alfred Schnittkes ausgespielt, sondern auch im Porträt von Šostakovič, das sein Schüler Boris Tiščenko im Finalsatz seines Zyklus *12 Portraits für Orgel* von Šostakovič entwarf: Zusammen mit dem Monogramm D-Es-C-H benützte der Komponist eine Reminiszenz an eine der Fugen aus dem *Wohltemperierten Klavier*.

Die Šostakovič-Forscher ordnen dieses barocke Element im Werke Šostakovičs folgerichtig unter dem Oberbegriff „wechselseitiger Stileinflüsse“ ein, die seine kompositorische Methode kennzeichneten¹. Dabei liegt der Akzent auf dem Mittel einer „Aktualisierung“ der alten Kontrapunktformen, zugleich mit dem Mittel der „Verfremdung“, welches Šostakovič in der Behandlung verschiedener Arten von Gebrauchsmusik (darunter Polkas, Galopps, Märsche, Schlager usw.) praktiziere. Barock und musikalische Alltäglichkeit fungieren bei ihm wirklich als Pole des „Hohen“ und „Niederen“, die den für sein Schaffen so wesentlichen ethischen Imperativ unterstreichen.

Šostakovičs Verhältnis zur Barockmusik erweist sich jedoch tatsächlich als komplizierter Prozeß, und nicht alles passt in dies hier angeführte Schema. Am Ausgang seines frühen Werkes, eben in der Oper *Die Nase*, lieferte der Komponist ein Bei-

¹Siehe z.B.: den Artikel von L. Berezovčuk, *Stilevye vsaimodejstvija v tvorčestve Šostakoviča kak sposob voploščeniya konflikta* (Stilistische Wechselwirkungen im Werk Šostakovičs als Methode der Konfliktgestaltung). *Voprosy teorii i estetiki muzyki*, vyp. 15 (Fragen der Musiktheorie und -ästhetik, Ausg. 15), Leningrad 1977.

spiel „grotesk-absurder“ Behandlung barocker Polyphonie ohne Vorläufer. Motive und Besonderheiten dieser Behandlung erfordern eine spezielle Betrachtung, zumal sie sich nicht aus rein musikalischen Einflüssen und Überlieferungen erschöpfend herleiten.

Der Geschmack an der kontrapunktischen Schreibweise wurde dem jungen Šostakovič von der gesamten musikalischen Praxis der 20er Jahre aufgepfropft. Der Stil des Komponisten entwickelte sich eingebettet in die Ästhetik der Assoziation für Zeitgenössische Musik (ASM), die ihrerseits konstruktivistische Positionen mit der Groteske und dem neobarocken „concertato“ vereinte. Eine solche Symbiose kennzeichnet beispielsweise das Klavierkonzert von Aleksandr Mosolov oder das Septett von Gavriil Popov. Bei Šostakovič trat der neobarocke Ansatz vor allem in der Kultivierung polyphoner Formen und Gattungen hervor, denen er in der frühen Periode die Eigenschaften eines orthodoxen strengen Stils beizumessen neigte.

Die Partitur der *Nase* ist durch und durch polyphonisiert, insofern an bestimmten Stellen der Handlung die bis dahin sich frei entwickelnde lineare Bewegung zu Strukturen wie Kanon, Fuge, Motette oder Ricercar kristallisiert. Ein solcher Reichtum kontrapunktischer Technik ist in einer Opernpartitur schon an sich ungewöhnlich. Im übrigen ging der junge Komponist hier mit der Zeit: In den 20er Jahren war die Tendenz zur „Musizieroper“ höchst aktuell – also das Bestreben, dem Musikdrama Wagnerischer Prägung die musikimmanenten Werte der Gattung Oper entgegenzusetzen. Daher auch die durchsichtige Instrumentation der Oper, die konsequente Verwirklichung der Normen reiner Musik in ihr. Als Beispiel kann Paul Hindemiths *Cardillac* dienen, mit einer Doppelfuge in der Einleitung und einer grandiosen Passacaglia am Schluss, oder seine Oper *Neues vom Tage*, gleichzeitig mit *Der Nase* entstand. Unbedingt wäre auch auf Alban Bergs *Wozzeck* hinzuweisen, dessen Einfluss auf den Opernstil Šostakovičs schon mehrfach in der Forschung behandelt wurde.

Die Stilistik der *Nase* ist jedoch aus einem weiteren Kreis von Erscheinungen bedingt. Dazu gehören Gogols Prosa und Dramaturgie, und dazu auch jene kulturellen Realitäten der 20er Jahre, die die Gogolschen Situationen und Figuren auf neue Weise aktuell werden ließen. Das Spektrum solcher Erscheinungen war ziemlich weiträumig – von den Inszenierungen des *Revisors* durch

Vsevolod Meyerhold und I. Terent'ev bis zum Schaffen des Dichterkreises OBERIU, mit dem der junge Šostakovič neue Opernprojekte entwickelte².

Allein die Beliebtheit Gogols in den 20er Jahren – einer Epoche absonderlicher sozialer Phantasmagorien und der Verquickung von Unvereinbarem – sagt schon vieles. Ins Weltbild jener Jahre tief eingeschrieben ist ein *Alogismus der Realitäten* wie bei Gogol. Der Dichter hat im übrigen die Einwände der Kritiker aus der „Russischen Assoziation Proletarischer Musiker“ (RAPM) wörtlich vorausgeahnt, wenn er in einem rhetorischen Nachwort zu seiner Erzählung schrieb: „Aber was das Seltsamste, das Unverständlichste ist, das ist, wie Schriftsteller solche Sujets wählen können ... Erstens haben sie keinen Nutzen fürs Vaterland; und zweitens ... sind sie nicht nützlich ...“³ (Bei der letzten Aufführung der Oper im Kammertheater wurde dieses Nachwort vom Regisseur als angebliche „Entschließung des Kunstsowjets“ beigefügt – zum großen Vergnügen des Komponisten, der bei den Proben zugegen war.)

Doch in Šostakovičs Oper erwachsen „Unnützlichkeit“ und „Zufälligkeit“ der Sujet-Peripetien, ebenso wie die Hinwendung zum Genre der „unglaublichen Vorkommnisse“ nicht nur aus der Primärquelle Gogol. In dem Werk ist auch der antipositivistische Geist der „Realkunst“ zu bemerken, die zur Devise der OBERIU-Dichter geworden war. Der Zusammenstoß mit der „ordnungslosen Arhythmie des alltäglichen Chaos“ hatte die Idee einer „parodierten Ordnung“ in ihren Werken hervorgebracht. Solche offenbart auch in vollem Maße die Oper *Die Nase* – das Opus wird umso „seltsamer“, je strenger es konstruiert ist. In diesem Zusammenhang ist an die Worte des Komponisten zu erinnern, dass ungeachtet der Komik, die auf der Bühne vor sich gehe, seine Musik „nicht komisch“ sei⁴. Tatsächlich bestimmt nicht Komik die ästhetische Hauptrichtung des Werkes. Die orthodoxe Seriosität kontrapunktischer Formen in Verbindung mit den Unsinnigkeiten der Handlung ergibt ein ganz spezifisches Resultat – jene „Poe-

²Siehe dazu: G. Fedorov, *Vokrug i posle „Nosa“* (Um und nach der Nase), *Sovetskaja muzyka* 1976, No. 9.

³Nikolaj Gogol, *Werke* Bd. 3, Moskau 1952, S. 70.

⁴D. Šostakovič, *Pered prem'eroj* (Vor der Premiere). *Rabočij i teatr* 1930, No. 3, S. 11.

tik des Absurden“, die den jungen Komponisten in die Nähe der Dichter des sowjetischen Untergrunds rückt, vor allem mit Daniil Charms.

Die eigentümliche Musikalität im Werk von Charms wäre eine Tatsache, die eigene Beachtung verdiente. Auf musikalische Gesetze in seinen Texten verwies der Dichter selbst, indem er sie bisweilen als „Sinfonien“ bezeichnete. Diese Untertitelung entbehrte nicht der ironischen Schattierung: den Adressaten solcher Ironie hätten zunächst völlig seriöse poetische „Sinfonien“ wie bei Andrej Belyj im Sinne gestanden. Und trotzdem sind die Miniaturen Charms' auf ihre Weise wirklich sinfonisch: Eine unablässige Transformation des Sujets unterstreicht in ihnen die Unbegreiflichkeit und endlose Irrationalität des Daseins (man denke zum Beispiel an den *Anfang eines sehr schönen Sommertages* (Načalo očen' chorošego letnego dnja)“).

Dies ist nur eine Form des Musikalischen bei Charms. Nicht minder oft begegnet eine andere – und hier nähern wir uns dem Hauptthema unserer Überlegungen. Diese Form gründet sich auf ein strenges Wiederholungsprinzip und erweckt Assoziationen zur barocken Polyphonie. Besonders charakteristisch in dieser Hinsicht ist der Zyklus *Vorfälle* (Slučai) – auf seine Art eine *Kunst der Fuge* im Wortmaterial. Es scheint, die Fuge habe dem Dichter als so etwas wie ein universales Modell der Welterkenntnis vorge-schwebt. Eine Vorliebe für die Fuge zeigte er auch im alltäglichen Bereich. So erinnert sich B. Semenov in seinem Buch „Die Zeit meiner Freunde“ (Vremja moich družej)⁵, wie er zusammen mit E. Papernaja mutwillige Duettimprovisationen auf verschiedene Texte im polyphonen Stil vortrug. In seinen literarischen Kompositionen zeigte sich eine solche Neigung in einem Komplex spezifischer Verfahren.

Nehmen wir wieder die *Vorfälle*, daraus die Miniatur *Herausfallende Seniorinnen* – auf ihre Art ein Fugato mit modulierender Kadenz:

„Eine Seniorin lehnte sich in übermäßiger Neugier aus dem Fenster, fiel hinaus und zerschellte. Eine andere Seniorin lehnte sich aus dem Fenster, begann die Zerschellte zu betrachten, aber aus übermäßiger Neugier lehnte auch sie sich aus dem Fenster, fiel hinaus, herunter und zerschellte. Darauf lehnten sich aus dem

⁵Moskau 1982.

Fenster eine dritte Seniorin, dann eine vierte, dann eine fünfte. Als die sechste Seniorin herausgefallen war, wurde es mir langweilig, ihnen zuzuschauen, und ich begab mich auf den Mal'cever Markt, wo man, wie es hieß, einem Blinden einen gestrickten Schal geschenkt habe.“

Außer diesem *Fugato der Seniorinnen*, kann man in den *Vorfällen*“ auch einen endlosen Kanon im *Erfolglosen Schauspiel* (Neudačnyj spektakl) beobachten und eine zweistimmige „kanonische Imitation“ mit exakt bezeichnetem „Dux“ und „Comes“ in *Puškin und Gogol, Maškin tötet Koškin und Pakin und Rakukin*. Es gibt auch einen „contrapunctus peregrinus“: im *Traum Kalugins* geht zunächst ein Milizionär an Sträuchern vorbei, und dann Sträucher am Milizionär ... Ziel dieser rein musikalischen Verfahren ist nicht einfach ein buffonesker Auflauf, sondern der geordnete Rhythmus der Handlung offenbart umso stärker die „Arhythmie im Daseinschaos“, trägt in sich gleichzeitig einen heuristischen und einen transzendentalen Sinn.

Einen ähnlichen Effekt bewirken kontrapunktische Kombinationen in der *Nase*, zum Beispiel der fugierte Entreacte der Schlaginstrumente zwischen dem 2. und 3. Bild und die unmittelbar nach den Kanon-Ricercar folgenden Szenen am Ufer. Was ist das nun: eine fortgesetzte Verfolgung des unglückseligen Ivan Jakovlevič durch den Quartalsaufseher oder ein Einsprengsel in die Handlung, eine Versenkung in die Sphäre einer mystifizierten Ordnung, in jenen schwarzen Abgrund, welcher der Anfang von alledem ist und aus dem sich die Geschichte mit der *Nase* entspinnt? (Vermerk des Komponisten vor dem Entreact: „Es tritt absolute Dunkelheit ein.“)

Es scheint: Das eine wie das andere ist der Fall. Nebenbei: Das Motiv Verfolgung des Opfers, das sowohl im Text als auch im Untertext der *Nase* vorkommt, bringt Šostakovič ebenfalls in die Nähe des Dichters der *Vorfälle*⁶. Dieses Motiv stimuliert auf seine Weise die Dynamik der musikalisch-szenischen Handlung, wie es außerdem auch eine rhythmische Artikulierung der Formen begünstigt. Tatsächlich wird die Fuge hier zur „Flucht“ im wörtlichen wie im übertragenen Sinn.

⁶Darüber schreibt insbesondere Lev Akopjan, *Analiz glubinoj struktury muzykal'nogo teksta* (Analyse der Tiefenstruktur eines musikalischen Textes), Moskau 1995.

Daneben gibt es in der Oper Beispiele einer „adynamischen“ Behandlung der Polyphonie. Es ist dies das berühmte Oktett der Hausmeister in der *Zeitungsexpedition*, komponiert in Form eines Doppelkanons. Eine ehrwürdige altertümliche Form wird auf absurde Weise hypertrophiert. Die Super-Logik des äußeren Entwurfs kollidiert mit der absoluten A-Logik des inneren, woraufhin dieses Oktett als Modell der ganzen musikalischen Konzeption der Oper gewertet worden ist. Im simultanen Erklingen von acht verschiedenen Zeitungsanzeigen wird das Sprachdurcheinander traditioneller Opernensembles parodiert, dazu wird die Linie jeder Stimme „pointillistisch“ in einzelne Laut-Silben zerrissen – ein Verfahren, das der Komponist in seinen *Aphorismen* für Klavier erprobt hatte. Das Absurde als verborgene oder offensichtliche Dominante der Oper erreicht im Oktett seinen Höhepunkt. Die Zeit ist vollständig angehalten, alle Postulate der normalen Kommunikation werden verletzt: das Prinzip des Zusammenhangs von Ursache und Folge, das Postulat der Informativität, das Postulat der semantischen Einheit des Textes⁷. Der unheimliche Morast klingender Sinnlosigkeit scheint fähig, nicht nur die Sätze des beleidigten Majors Kovalev zu verschlingen, sondern auch jeden Ruf nach Gerechtigkeit.

Apropos Hausmeister. Isaak Glikman bezeugt in den Kommentaren zu seinem *Briefen an einen Freund* (*Pisma k drugu*)⁸, dass die Furcht vor Hausmeistern und Milizionären den Komponisten seit früher Jugend verfolgt habe. Ohne Zweifel hat dies mit der psychologischen Situation der sowjetischen Intelligenz zu tun, nachdem sie mit den geheimnisvollen Mechanismen der Denunziationen und Verhaftungen konfrontiert war. Bei Charms tritt die Figur des „Hausmeisters mit schwarzem Schnurrbart“ in dem Gedicht *Postojanstvo veselija i grjazi* (*Beständigkeit der Fröhlichkeit und des Schlamms*) als unheilverkündender Geist der Schicksals-Zeit auf. Šostakovič setzte dieses Thema in den *Gedichten des Kapitän Lebjadkin* fort, einem weiteren absurden

⁷Über diese Postulate und ihre Verletzung in der Poetik des Absurden schreibt z.B. Jean-Philippe Jaccard, Daniil Charms: *Teatr absurda – real'nyj teatr*“ (D.Ch. – das Theater des Absurden als das reale Theater). Russian Literature XXVII, Noth-Holland, 1996.

⁸Moskau / Sankt Petersburg 1993, S. 167. Deutsche Ausgabe Berlin: Argon 1995, übers. von Thomas Klein und Reimar Westendorf.

Opus, diesmal schon aus der späten Periode, wo der Hausmeister Nikifor, Vertilger von Mücken und Schaben, berufen ist, „die Natur zu verkörpern“, oder genauer: das Schicksal. Man könnte sagen, Komponist und Dichter standen einander nicht nach in der symbolischen Prägung dieser sakramentalen Personagen des russisch-sowjetischen Alltags ...

Hinsichtlich des Oktetts der Hausmeister bleibt festzustellen, dass es ähnlich dem Kanon im 2. Bild abgelöst wird von einem entwickelten, figurierten Entreact. In diesem Fall ist dies eine zweithematische Fuge, in der sich der „hohe Barock“ zum ersten und einzigsten Mal nicht nur in seiner allgegenwärtigen imitatorische Technik offenbart, sondern auch im Charakter des musikalischen Materials selbst: das Grundthema erklingt im Geiste der expressiven Bachschen instrumental begleiteten Rezitative. Die besondere Seriosität dieser Lexik brachte viele Forscher dazu, dieses Orchesterinterludium als „direkte Rede“ des Komponisten zu betrachten. Als einer der Beweise dafür diene seine eigene Erklärung, der Entreact vor dem 6. Bild sei „der dramatische Knoten der Oper, er unterscheidet sich auf radikale Weise von allem Material“⁹.

Und trotzdem erfordert solche Bewertung einige Korrektur. Der hohe „bachische“ Stil erhebt wohl schon zu allem Anfang einen pathetischen Anspruch. aber der plumpe, tänzerische Kontrapunkt des zweiten Themas verstärkt dann den Eindruck eines grotesken Kommentars. Die Fuge entwickelt sich nach strengen normativen Gesetzen (Beachtung der tonalen Beantwortung, Verfahren der Umkehrung, verkleinerte Imitationen usw.), aber diese Normativität führt sie in die Sackgasse. Die wohlbedachte polyphone Arbeit stößt zuletzt immer wieder auf sich ostinat wiederholende Repliken der Posaune, worauf dann offensichtlich parodistische, „abrutschende“ Lamentationen der Coda folgen. Diese Details des Satzes stehen dagegen, den Entreact als ausweichenden Kommentar des Komponisten zur Handlung aufzufassen – ähnlich wie die letzten an den Text anschließenden Passacaglien. Seriöses balanciert hier auf dem Grat zum Tragikomischen.

Dies erinnert wieder an die OBERIU-Dichter, bei denen Elemente hoher Lexik, eingedrungen in einen grotesken Text, einen

⁹Zitiert nach Boris Jarustovskij, Očerki po dramaturgii opery XX veka (Abriss zur Dramaturgie der Oper im 20. Jahrhundert), Moskau 1978, S. 76.

irgendwie ambivalenten Sinn bekommen. Lev Akopjan zitiert in diesem Zusammenhang Lydia Ginzburg, die zu einem der Gedichte von Nikolaj Olejnikov anmerkt: „Hier ist wirkliche Sehnsucht, und ein wirklicher Dichter ist der Verfasser. Aber es ist weder die Sehnsucht noch jener Dichter, wie sie uns die poetische Tradition vererbt hat ... Jedem wirklichen Dichter sind hohe Worte nötig, die seine Sehnsucht nach wahrhaftigen Werten wiedergeben. Wie soll er neue hohe Worte gewinnen? Er denkt sie sich nicht aus, er nimmt ewige Worte: Poet, Tod, Sehnsucht ... und lässt sie in kunstgewerbliche Sprachniederungen fallen. Und da bezeichnen sie etwas, was sie niemals bezeichnet haben ...“¹⁰.

Ein „Sehnsucht nach wahrhaftigen Werten“ ist auch in dem analysierten zentralen Interludium der *Nase* zu spüren. Barock tritt hier in den Status des gesuchten „hohen Wortes“, wenn auch in einem entstellten unsinnigen Kontext. Dies verleiht der musikalischen Konzeption Šostakovičs wichtige geistige Obertöne. Der Autor befindet sich noch innerhalb der Handlung, ist fast mit seinem Antihelden verschmolzen, aber seine Stimme versucht schon gehört zu werden und den Dunst der alles erstickende Absurdität zu durchstoßen.

Erforscher des Werkes von Charms sind bei der Analyse von *Elizaveta Bam*, die kurz vor der Oper Šostakovičs entstand, zu der Feststellung geneigt, dass dieses Stück nur äußerlich den avantgardistisch-futuristischen Kriterien entspreche (Nonkonformismus, „Metalogik“ [zaum], provokative Unverständlichkeit usw.)¹¹. Seine philosophischen und psychologischen Botschaften seien im Grunde andere. Den futurologischen Utopien und der revolutionären Energie seiner Vorgänger (von Majakovskij bis zu Chlebnikov und Kručenyč) stellt der Dichter eine Welt des Zerfalls und des Indeterminismus entgegen, eine Welt, die er dem Menschen von Ende der 20er und beginnenden 30er Jahre entwarf, der schon den bitteren Kelch der Enttäuschungen geleert hatte. Der „Kunst der Zukunft“ zog Charms die „reale Kunst“ vor – im vollen Einklang mit dem Namen und der Devise seiner literarischen Vereinigung.

Šostakovič könnte man zwar schwerlich in eine direkte Analogie zu dem Dichter bringen. Aber es liegt etwas Symptomati-

¹⁰ Akopjan, wie Anm. 6, S. 164.

¹¹ Siehe dazu Jean-Philippe Jaccard, wie Anm. 7.

sches darin, dass er gegen Ende der 20er Jahre die Abwendung von revolutionären sinfonischen Plakaten im Geiste der LEF vollzog, hin zur einer „fremden“ Oper auf ein Gogolsches Sujet. Man kann sagen, dass der Schöpfer der *Widmung an den Oktober* (der 2. Sinfonie, d.Übs.) unterbewusst nun auch ein andere Empfindung über das Vergangene artikulierte, die er durch die Vermittlung Gogols fand. In der Prosa des klassischen Schrifttellers sah er ein absurdes Abbild einer Gesellschaft vorausgesehen, in der schon der Schatten von Massenpsychose und die Gefahr der Auslöschung der Persönlichkeit erkennbar wurden. (Nicht zufällig hatte er als Koautor am Libretto zunächst Evgenij Zamjatin angesprochen, den Autor des antiutopischen Romans *Wir* [My].) Auf eine solche Intention deutet sowohl das vielfach verstärkte Bild einer aufgeputzten Menge als auch der Automatismus ostinater Rhythmen, die Groteske der Alltagsszenen wie auch die „parodierte Ordnung“ quasi-barocker Formen. Wahrscheinlich hatte eben diese Art von Akzenten N. Berdjaev im Auge, wenn er in seinem Aufsatz „Geister der russischen Revolution“ (*Duchi russkoj revoljucii*) schrieb: „In der unerträglichen revolutionären Niedertracht liegt etwas ewig Gogolsches. Als vergeblich erwiesen sich Hoffnungen, dass die Revolution in Russland ein menschliches Antlitz offenbaren werde, dass sich die menschliche Persönlichkeit zu all ihrer Größe erheben würde, wenn erst einmal die Autokratie gefallen sei . . . Kann sein, dass das Finsterste und Auswegloseste an der russischen Revolution eben ihre Gogolschen Züge sind.“

Diese Worte könnten für *Die Nase* gelten. Bei all seinem Bemühen um experimentelle Sprache zeichnet das Werk Šostakovičs doch ein gewisser Abdruck von Wirklichkeit aus. Ähnlich den Schöpfungen der OBERIU-Dichter und im Einklang mit ihrem Weltbild, offenbarte er jene selbe Kunst des Absurden, die sich zu Recht „reale Kunst“ nennen kann.

(Aus dem Russischen von Detlef Gojowy)