

Scherzo, Ironie, Satire und tiefere Bedeutung

Schuld und Unschuld der Ironie beim frühen Schostakowitsch

Vortrag beim Symposium der Deutschen Schostakowitsch-Gesellschaft 2015

Bei Stücken von Samuel Beckett oder Thomas Bernhard, die seinerzeit als Inbegriff des Existentialistischen galten, lachen viele Zuschauer heute. Wenn Schostakowitschs Erstes Klavierkonzert gespielt wird, sind Musiker und Zuhörer heute todernst. Ironie scheint eine schwierige Sache zu sein. Schostakowitschs Konzert entstand 1933, die entscheidenden Stücke von Beckett in den 50er und von Bernhard in den 60er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts, also nach dem Untergang des Abendlandes.

Der Existentialismus war weitgehend humorfrei. Und wehleidig: Die Hölle, das sind die anderen, hieß es in Sartres „Geschlossener Gesellschaft“. Kein Wunder, dass die Franzosen Heidegger lasen, dessen Neigungen zum Nazitum sie einfach ignorierten. Das „Geworfensein“, die Ablehnung von Technik und Moderne, die Verweigerung der Mitarbeit an einer Verbesserung der Welt, das gefiel gewissen Intellektuellen. In seinem Frühwerk, das mit dem Prawda-Artikel „Chaos statt Musik“ von 1936 abrupt abgewürgt wurde, war Schostakowitsch noch ein Anhänger der Verbesserung der Welt, obwohl ihm in den letzten Jahren davor schon einige Zweifel daran gekommen sein dürften, dass das Sowjetregime länger dieser Hoffnung diene.

Immerhin, vor 1936 finden wir jenen Zug noch nicht, der für die spätere Musik des Komponisten so prägend wurde: den Sarkasmus. Ironie und Satire hatten ihre Unschuld noch nicht verloren. Und auch der Scherz nicht und nicht das Scherzo. Die ersten Arbeiten des jungen Dimitri waren Scherzi und fantastische Tänze: opus 1, 5, 7, 9, die zweithäufigste Gattung waren Präludien – oder vielmehr Préludes, denn Bach kam erst später ins Spiel –; das Oktett opus 11 enthielt beides.

Ironie und Satire bedeuten, dass die Musik zu einem kritischen Selbstbewusstsein erwacht ist. Im Ersten Klavierkonzert ist das eindeutig der Fall. Auf die Frage eines Interviewers, ob ihm die Aufführung seines Konzerts beim Warschauer Herbst 1959 gefallen habe, antwortete Dimitri Schostakowitsch: „Ich bin sehr dankbar dafür, dass man ein frühes Werk von mir in das Festspielprogramm aufgenommen hat. Das Konzert wurde gewissenhaft gespielt, aber ich fand, etwas zu schwerfällig. Ich habe es als ein Werk des leichten Genres geschrieben.“¹

Es gibt ja die hinreißende Aufnahme des Konzerts mit dem Komponisten am Klavier und der Moskauer Philharmonie unter Leitung von Samuil Samossud von 1955, wo man Schostakowitschs schnodderigen Interpretationsstil genießen kann, der hier alles andere als seriös ist. Ihm und dem Trompeter Iwan Wolownik gelingt es vor allem im Finale, dass das Publikum zur Abwechslung mal nicht hustet, sondern kichert.

- MUSIK 1: 1. Klavierkonzert C-Dur op. 35, Schluss 3'50“

Zweiundzwanzig Jahre nach der Uraufführung wusste man also noch, wie diese Musik geht. Und der Komponist, der nicht gerade verwöhnt war mit Aufführungen seiner Frühwerke, konnte am Klavier zeigen, wo es lang geht – damals funktionierten die Hände noch. Anspruchslos war das Konzert keineswegs, der junge Pianist wollte ja auch zeigen, wie flink seine Finger waren. Und er zeigte, wie übermütig er war.

Eine „spöttische Herausforderung an den konservativ-seriösen Charakter des klassischen Konzert-Gestus“² nannte er das erste Solokonzert, das er komponierte. Solokonzerte gelten ja auch heute noch als ganz besonders konventionelle Gattung, abgestimmt auf die Selbstdarstellung des Virtuosen. Gustav Mahler hasste Solokonzerte. Es ist kein Zufall, dass

¹ Dimitri Schostakowitsch, Erfahrungen. Reclam Leipzig 1983. S. 143

² N. W. Lukjanowa, Schostakowitsch. Verlag Neue Musik Berlin 1982, S. 101

Schostakowitsch sein erstes Solokonzert erst zehn Jahre nach seiner ersten und drei nach seiner dritten Sinfonie schrieb, und es ist auch kein Zufall, dass er diesen „Fehltritt“ dann ironisch brechen musste. Das war also eine innermusikalische Ironie: Heute spielen wir „Klavierkonzert“. Mit der dazugehörigen Bravour, aber ...

Innermusikalisch ist die Ironie auch im Detail. Etwa wenn gleich zu Beginn Beethovens „Appassionata“ mit sentimental-rachmaninow-Anklängen konfrontiert wird. Die Musik wirkt wie ein Kaleidoskop widersprüchlichster Klangsplitter. Der studierte Pianist dreht eine Klaviersonate von Haydn ebenso durch den Fleischwolf wie populäre Sowjetschlager. Der langsame Satz, eine Walzerparodie, schwelgt in spätromantischer Klavierlyrik. Im Finale tobt Beethovens Wut über den verlorenen Groschen neben anderen Versatzstücken aus dem Konzertsaal.

Schon die Orchesterbesetzung ist antitraditionell: dem Klavier und der Trompete steht nur der Streicherkörper zur Seite. Doch nicht alles ist gegen das Herkommen: die Sonatenhauptsatzform wird respektiert. Der Schostakowitsch-Biograph Iwan Martynow fand 1946: „bis zu einem gewissen Grade ist es auch dem Neoklassizismus der Klavierkonzerte von Hindemith und Poulenc verwandt“³ – und die beiden hatten ja nun wirklich Humor. Wir schreiben immerhin das Jahr 1933, und in der Musik hat sich viel geändert seit Rachmaninow, auch wenn dieser noch lebt und weiterkomponiert. Der jetzt 27-jährige Schostakowitsch hatte mit Majakowski, Meyerhold und Rodtschenko zusammengearbeitet und kannte die Artefakte der russischen Avantgarde, die suprematistischen Konstruktionen oder Bulgakows „Hundeherz“ – da wollte er die Musik nicht alt aussehen lassen. Sein glasklarer, gemeißelter Klavierstil fand seine Parallele in der Musizierweise der Neuen Sachlichkeit, wie er sie unter anderem bei den Gastspielen von Otto Klemperer in Petersburg erlebt hatte.

Klavier und Trompete setzen das Ausrufezeichen des Anfangs. Danach spielt das Klavier eine wehmütige Melodie in c-moll, die dann vom Streichorchester aufgenommen wird. Unüberhörbar ist der Beginn von Beethovens „Appassionata“ der Ausgangspunkt dieses ersten Themas. Bald wird es über Stock und Stein gejagt, dass es ein Spaß ist. Und wenn das Klavier auf eine lyrische Wendung der Streicher einzugehen scheint, wirft es sogleich das Steuer herum und rast mit einem besonders banalen Motiv weiter. Die Trompete ist ein seltsamer Begleiter bei dieser Jagd – sie greift vieles auf, spielt ihre Signale, vergreift sich aber gern im Geschmack. Ausgerechnet die Trompete für das Gefühl zuständig zu machen, ist an sich schon ein ironisches Stilmittel. Und so legt sie über den Schluss des ersten Satzes, wenn der Pianist sich in der Coda beruhigt hat und das Appassionata-Motiv wieder in langsamem Tempo spielt, ein sentimentales Leichentuch. Im Finale klingt Mahlers ironisches Lied zum „Lob des hohn Verstandes“ an, in dem der Esel sich zum Kunstkritiker aufwirft.

Bei Schostakowitsch sind Zitate – wörtliche und sinngemäße – nie nur Zitate. Sie haben auch Bedeutung, liefern einen doppelten Boden: Wir machen uns lustig über den Konzertbetrieb. Wir lachen darüber, wie dort die heiligste Musik zu Tode geritten wird (gibt es überhaupt noch etwas Heiliges?). Nicht umsonst klingt hier die Burleske aus Mahlers Neunter an, die genau das Gleiche getan hatte: „Gewidmet meinen Brüdern in Apoll“. Wir machen uns lustig über uns selbst und darüber, wie wichtig wir uns nehmen – und haben einen Mordsspaß dabei. Aber: Wir lassen die Splitter der alten Konzertmusik auch leuchten in der neuen Umgebung. Es ist ein doppeldeutiges Spiel, das der junge Komponist hier treibt, er mag sich wohl selbst nicht so recht entscheiden. Es war in der Kunst eine unpathetische Zeit: Die heroische Zeit der Avantgarde war vorüber, die Exzesse der Shdanow-Ära hatten noch nicht begonnen. Deshalb hat er es später gerne entschuldigend dem leichten Genre zugeschlagen, was nicht wirklich wahr ist.

³ I. Martynow, Dmitrij Schostakowitsch. Henschel Berlin 1947, S. 55

Denn ist ein Chaplin-Film vom leichten Genre, nur weil der Zuschauer lachen darf? Der zweite Satz hat auch überraschend ernste, gefühlsechte Momente, doch ihr Charakter gleicht einem Chaplin-Film – für die Tragikomik ist dann die Trompete zuständig. Die Zeitgenossen haben Schostakowitsch Gefühlskälte vorgeworfen, auch wegen seines pianistischen Stils, und er hat sich wütend dagegen gewehrt. 1959 schrieb er unter dem Titel „Die Macht des Lachens und der Tränen“ zum 70. Geburtstag von Charles Chaplin: „Nicht jeder Zuschauer legt sich darüber Rechenschaft ab, wie kompliziert Chaplins Meisterschaft, wie groß seine Wirkung ist. Das ist ebenfalls ein Kennzeichen der Großen Kunst, deren Moral, sei sie auch unmerklich, von ihr nicht zu trennen ist. Chaplin macht den Menschen vollkommener, erzieht, bildet und belehrt ihn. Und diese seine Fähigkeit, zu moralisieren im besten und höchsten Sinne des Wortes, hat nicht ihresgleichen.“⁴ Wir wissen, wie skeptisch man gegenüber Schostakowitschs öffentlichen Äußerungen sein muss, doch in diesen Sätzen drückt sich auch etwas von dem aus, was der Komponist für seine eigene Kunst anvisierte.

Während der Arbeit an seiner Vierten Sinfonie schrieb Schostakowitsch 1935 eine Bemerkung nieder, die für das Verständnis seines Frühwerks ebenfalls nicht unwichtig ist: „In meinen Studienjahren am Leningrader Konservatorium stand ich stark unter dem Einfluss der Werke des ‚Mächtigen Häufleins‘. Nach dem Abschluss des Konservatoriums begann ich, die moderne westliche Musik zu studieren. Das Schaffen von Hindemith, Krenek und besonders Strawinsky übte auf mich einen ungeheuren Einfluss aus, der den des ‚Mächtigen Häufleins‘ völlig verdrängte. Ich muss sagen, es war ein guter Einfluss. Mir wurden nach dem Studium am Konservatorium die Hände gelöst, als ich ernsthaft und gründlich die Meister zu studieren begann, von denen ich am Konservatorium nur einen sehr schwachen Begriff hatte.“⁵ Das muss man sich auch beim Klavierkonzert noch einmal vor Augen führen.

Dem wilden Galopp des Finales kann man auch Scherzo-Charakter nicht absprechen. Und die Entwicklung der Scherzo-Charaktere ist eine Leitschnur durch das gesamte Schaffen des Komponisten. Das Scherzo aus opus 11 „Präludium und Scherzo für Streichoktett“ entstand parallel zur Ersten Sinfonie und stand somit noch „stark unter dem Einfluss der Werke des Mächtigen Häufleins“. Und doch steht der Furor dieses Scherzos dem der Zehnten Sinfonie in nichts nach – es fehlt nur die Börsartigkeit – und seine grotesk angeschrägte Virtuosität lässt schon das Finale des Klavierkonzerts ahnen. Schostakowitsch geriet nicht unter irgendwelche Einflüsse, sondern er fand lediglich in der westlichen Musik Gleichgesinnte und nutzte deren Mittel, um seine eigenen Ziele besser verfolgen zu können. Das war ein aktiver und kein passiver Vorgang.

Und selbst die Erste Sinfonie des 19-jährigen Konservatoriumsabsolventen, die so neoklassisch aufgenommen wurde, ist schon ganz vom innersten Wesen des Komponisten durchzogen. Mstislaw Rostropowitsch meinte im Interview mit Dorothea Redepenning: „Die Erste Sinfonie ist ein genialer Aufruf an die Freiheit und die Zukunft. Dieses Genie schrieb eine Sinfonie, die sogleich der ganzen Welt seine, Schostakowitschs Genialität zeigte. Da ist schon alles, wie bei einem Embryo angelegt, der ganze Schostakowitsch. Er war damals voller Hoffnung für seine künstlerische Laufbahn. Und diese allgemeine Hoffnung zur Zeit der Revolution, dass sie Freiheit und neue Möglichkeiten bringen würde, diese Welle erfasste natürlich auch den jungen Schostakowitsch.“⁶

Ich bin mir da nicht so sicher. Sein Freund, der junge Komponist Michail Wladimirowitsch Kwadri (1897 – 1929), dem Schostakowitsch seine Erste gewidmet hatte, weil er ihm viel verdankte, wurde drei Jahre nach der Uraufführung verhaftet und erschossen. Mit ihm verschwand das Manuskript des Klaviertrios. Naiv war Schostakowitsch nicht. Aber ehrgeizig und selbstbezogen. Wie beim Achten Streichquartett, scheint mir auch in der Ersten Sinfonie

⁴ Erfahrungen, S. 134

⁵ Erfahrungen, S. 19

⁶ Booklet der Gesamtaufnahme der Sinfonien, Teldec 1997, S. 20

eher eine Art ironisches Selbstportrait vorzuliegen. Oder jedenfalls eine persönliche Geschichte, keine politische. Denn was diese Musik kennzeichnet, ist ihre gestische Qualität. Das hat sie vom Stummfilmbegleiten gelernt – was als Brotberuf gedacht war, wurde für den jungen Komponisten eine prägende Erfahrung. Musik kann auch ohne Film im Zuhörer bewegte Bilder erzeugen, ja noch mehr, im Gegensatz zur Leinwand kann sie sozusagen dreidimensional werden und sich nach allen Seiten recken.

So wie es die Einleitung des Kopfsatzes der Ersten Sinfonie tut. Die Musik dehnt und streckt sich, bis schließlich das Hauptthema daraus entstanden ist. Hört man diese Einleitung vom Klavierkonzert her, merkt man, dass alles schon da ist: die plastische Gestik, die nervöse Unruhe, der erzählerische Impetus, die ironische Distanz:

- MUSIK 2: 1. Sinfonie, 1. Satz, bis 1'46

Das ist musikalisch sehr gut gemacht, aber erzählt auch eine Geschichte. Die eines jungen Menschen – oder eines Zinnsoldaten? Vielleicht die eines jungen Tagediebes, der aufwacht und sich erst mal streckt und herzhaft gähnt. Und dann geht's los. Erst mal ziellos, das Hauptthema hat keinen gerichteten Impuls. Das zweite Thema tritt auf wie eine Erscheinung, wie etwas Schönes aus einer anderen Welt. Ein Spielzeug? Ein Mädchen?

- MUSIK 3: 1. Sinfonie, 1. Satz, 2'36 – 3'35

Im weiteren Verlauf des Satzes hat das 2. Thema nur in der Durchführung noch einen Auftritt, in der Reprise kommt es nicht mehr vor. Das vorwitzige Hauptthema plustert sich aber auf zu einem lautstarken Marsch – ohne Folgen. In der Coda schläft der Kerl wieder ein. Vom Sinn her geschieht nichts anderes als etwa in der großen C-Dur-Sinfonie von Schubert oder in Mahlers Erster: ein Erwachen am frühen Morgen in der Einleitung, dann ein munterer Marsch in den Tag hinein. Bei Schostakowitsch gibt die Regression in der Coda dem Ganzen allerdings etwas dezidiert Ironisches.

Das dahingaloppierende Scherzo hat durch die Instrumentierung auch etwas Uneigentliches, etwa wenn die Jagd im Fagott weitergeht, oder wenn das Trio wie eine Episode aus einer anderen Welt erscheint. Die Klangwelt von Rimski-Korsakows Zauberopern und Tschaikowskys Märchenballetten ist zwar noch zu spüren, hat aber ihre Unmittelbarkeit verloren. Beim zweiten Erscheinen ist das Trio angsteinflößend ins Riesenhafte vergrößert: Die Abfuhr sitzt, die Jagd ist aus. Die Form ist also eigentlich A-B-A'-B', außerdem hat er das Scherzo formwidrig (aber wie Mahler in seiner Ersten auch) an die zweite Stelle gerückt, dazu das Klavier im Orchester: der junge Komponist ist ganz schön frech.

Der Held der Sinfonie ist also bei der Jagd auf die Schnauze gefallen, sei es die Jagd nach einem Ideal oder einem Mädchen; es hat sich ein unüberwindliches Hindernis aufgetan. Der langsame Satz ist nun üblicherweise für die Gefühlsvertiefung zuständig. Er tut das auch, entfaltet eine lyrische Melodie und erfüllt sie mit immer drängenderer Energie. Begleitet wird das durch Trompetensignale, die Aufrufcharakter haben – ein innerer Aufruf, endlich ernst zu machen und nicht nur zu träumen. Am Ende machen die ersten Geigen sich den Aufruf zu eigen und ein Trommelwirbel leitet über ins Finale.

Von der Großform her ist dieses Finale gebaut wie das von Mahlers Erster: Die Entwicklung führt zu einem Höhepunkt, den man für das siegreiche Ende halten könnte. Doch zu früh gefreut: das Ganze endet in einer Katastrophe. Die Pauke artikuliert *fff* das Aufrufsignal. Noch einmal müssen die Kräfte gesammelt und in einen neuen Anlauf geführt werden, der die Luft klärt und endlich zum Sieg führt – hat er das Mädchen für sich gewonnen? Von Revolution und Freiheit findet sich in dieser Sinfonie keine Spur!

Die Zeit der Zwanziger Jahre war keine Zeit für Subjektivität und individuelle Tragik. Neoklassizismus, Neobarock und Moderne nahmen einen distanzierten Standpunkt ein. Es

ist auch kein Zufall, dass damals Barockmusik wiederentdeckt wurde, die man für mausetot gehalten hatte. Sie sprach wieder zu den Menschen jener Zeit, gerade weil sie unpersönlich ist und nicht „schwitzt“. Schostakowitsch hatte das mit seinen 18 Jahren intuitiv erfasst. In seiner Ersten Sinfonie ist schon alles da, was später kommen würde – offen für jede Richtung, in die der Lauf der Welt ihn treiben würde.

Parallel zur Ersten Sinfonie entstand im Herbst 1923, nachdem er seine Tuberkulose überwunden hatte, das Erste Klaviertrio opus 8. Klaviertrios waren in der russischen Musik eine große Sache, meist wurden sie verstorbenen Kollegen gewidmet und waren sehr tief und sehr umfangreich – Tschaikowskys Requiem für Nikolai Rubinstein dauert 50 Minuten. Es ist charakteristisch für Schostakowitsch, dass er diese Tatsache einfach ignorierte und einen 10-Minuten kurzen Einsätzer schrieb. Dem 18-Jährigen war es aber nicht weniger ernst, denn er schrieb es für Tatjana Gliwenko, in die er unsterblich verliebt war.

Das Klaviertrio konfrontiert träumerische mit bizarren Feldern. Die Schwärmerei ist so romantisch, dass sie schon nicht mehr wahr ist, und die nervöse Raserei bildet den passenden Kontrast dazu – himmelhoch jauchzend, zu Tode betrübt. Das Reine ist überaus rein und das Verzweifelte übertrieben irre. Die Musik sagt nichts Konkretes und bringt den Zuhörer dennoch zum Schmunzeln, weil es keinen Zweifel geben kann, wovon die Rede ist. Den Selbstschutz der Ironie braucht der Liebeskranke, um sich gegenüber der Angebeteten keine Blöße zu geben. Und es ist nicht abwegig, auch in der 1. Sinfonie noch einen Nachklang dieser Liebesgeschichte zu hören.

- MUSIK 4: 1. Klaviertrio opus 8: 7'10 – 8'45

Er hat Tanja trotzdem nicht bekommen. Aber er hat ihr bis 1927 Briefe geschrieben. Die wurden von ihren Erben versteigert und sind heute im Besitz von Maxim Schostakowitsch. Auch diese – bis dato nicht publizierten – Briefe waren natürlich ein Mittel, um das Mädchen zu beeindrucken, dessen politischen Standpunkts er letztlich nicht sicher sein konnte, aber sie bestätigen doch, dass die politische Haltung des jungen Komponisten keineswegs gefestigt war⁷. Er war ein Freund der Revolution, so weit sie die Kunst voranbrachte, und ihr Feind, wenn gewisse Gruppierungen sie ideologisch gängeln wollten. Vor 1927 konnte niemand wissen, wohin die Entwicklung gehen und ob die Herrschaft der Bolschewiki überhaupt bleiben würde. Erst Stalin hat dieser Entwicklung einen eschatologischen Sinn übergestülpt, der leicht zu Fehlurteilen über die Frühzeit der Sowjetmacht verführt.

Die Gliwenko-Briefe zeigen aber einen jungen Menschen, der keine Absicht hat, irgendwo mitzumachen. Einmal schreibt er statt Leningrad „Saint Leninburg“⁸, um sich über die Heiligsprechung Lenins lustig zu machen. Sein Hang zur Ironie wurde auch zum musikalischen Ausdruck dieser distanzierten Haltung. Er will nur seine eigenen Ziele verfolgen und verabscheut alles, was ihn davon abbringen kann. An seinen Freund und Förderer Boleslaw Jaworski schrieb er: „In meinem Leben gibt es jetzt keine anderen Freuden als die Musik. Für mich ist die Musik das Leben.“⁹ Sicher, Jaworski war in Dimitri verliebt und dieser musste ihn auf Distanz halten, aber der Satz erklärt uns dennoch den Kern von Schostakowitschs lebenslanger Haltung, von seiner Unbeugsamkeit.

Es warten ja auch so viele Chancen auf ihn! Nicht nur auf dem Konzertpodium, auch im Ballettheater, am Schauspiel und beim Film. Selbstverständlich nimmt er den ehrenvollen Auftrag an, eine Sinfonie zum 10-jährigen Jubiläum der Oktoberrevolution zu schreiben und nutzt ihn, um neue musikalische Formen auszuprobieren. Die Propagandaseite der Sinfonie interessiert ihn überhaupt nicht. Er nimmt Aufträge an, Musik für Ballette und Theaterstücke

⁷ Ian MacDonald, His misty youth. In: Shostakovich Reconsidered, Toccata Press London 1998, S. 530ff

⁸ a.a.O., S. 547

⁹ a.a.O., S. 550

zu schreiben, um auch diese Genres zu erproben. Und nutzt sie für die Entwicklung seiner Musiksprache. Schostakowitsch war ein Individualist, und das musste ihn einerseits in Konflikte mit der Macht bringen, andererseits eine große moralische Stärke bewirken. Dennoch trat er immer wieder in politische Fettnäpfchen oder wurde Opfer von Linienwechseln nach Machtkämpfen. Bei den Konzerten der Leningrader ASM lernte er viel neue Musik aus dem Westen kennen, hinter der er nicht zurückbleiben wollte.

Bei seiner Oper „Die Nase“ folgte der Komponist nur seinen eigenen Intentionen. Hier geschah der Übergang von der Ironie zur Satire. Bezeichnenderweise sind es gesellschaftliche Vorgänge, die er der Lächerlichkeit preisgibt – wie später in „Lady Macbeth“: „Man braucht diese Erzählung nur nachzulesen, um sich davon zu überzeugen, dass ‚Die Nase‘, als Satire auf die Epoche Nikolaus’ I., die stärkste von allen Erzählungen Gogols ist. (...) Ich füge hinzu, dass die Musik nicht absichtlich ‚parodistisch‘ gefärbt ist. Nein! Trotz der ganzen Komik des Geschehens auf der Bühne will die Musik nicht komisch wirken. Ich halte das für richtig, weil Gogol alle komischen Vorgänge in ernstem Ton schildert. Darin liegt die Stärke und der Wert des Gogol’schen Humors. Er ‚witzelt‘ nicht. Die Musik ist ebenfalls bemüht, nicht zu ‚witzeln‘.“¹⁰

In der „Nase“ entwickelte Schostakowitsch sein Talent zur Groteske zur Perfektion. Nur wenn die Vorgänge auf der Bühne ernst genommen werden, wirken sie komisch – der Satiriker darf selbst nicht lachen. Dabei wird eine Fähigkeit sichtbar, über die Schostakowitsch in ganz besonderem Ausmaß verfügte: als musikalisches Chamäleon jeden beliebigen Stil nachzuahmen. Berühmt ist der Fall „Tea for two“: der Dirigent Nikolai Malko hörte gemeinsam mit Schostakowitsch den Song von Vincent Youman und wettete mit ihm, wenn er in einer Stunde das Stück orchestrieren könnte, dann würde er es aufführen – Schostakowitsch hatte seine Version nach 45 Minuten fertig und sie wurde als „Tahiti Trott“ op. 16 am 25. November 1928 in Moskau uraufgeführt.

Das war also ein Jazz-Stück ohne Ironie. Es ist offensichtlich, dass der Komponist den Jazz mochte, aber die Sowjets hatten damit das gleiche Problem wie die Nazis. Nur nannten sie es nicht schwarze Musik, sondern bourgeoise Musik. Die RAPM führte 1929 eine Kampagne gegen den Jazz durch, der 1936 dann ganz verboten wurde. Schostakowitsch hatte 1934 eine Suite für Jazzensemble zusammengestellt, die nun nicht gespielt werden durfte. Die jungen Sowjetmenschen gaben aber nicht so leicht nach, und so wurde 1938 versucht, einen sowjetischen Jazz zu formen, inklusive staatlichem Jazzorchester. Schostakowitsch stellte dafür 1938 eine zweite Jazzsuite zusammen.

In der Zwickmühle war der Komponist nur, wenn es darum ging, das, was in der Sowjetunion Jazz hieß – und dazu gehörten alle amerikanischen Modetänze – als Ausdruck der bürgerlichen Lebensweise zu verwenden. In seinem Ballett „Das Goldene Zeitalter“ nach einem Libretto des Filmproduzenten Iwanowsky und mit der Choreographie von Wassili Wainonen, das am 26. Oktober 1930 am Staatlichen Akademischen Theater ohne großen Erfolg herauskam, besucht eine Sowjetmannschaft eine Sportmeisterschaft im kapitalistischen Ausland. Nicht nur die Aristokraten und Kellner, auch eine Operndiva verkörpern die Dekadenz. Durch die Modetänze wurde sie aber höchst attraktiv auch für Besucher, denen Stalins politische Korrektheit auf die Nerven ging. Nicht von ungefähr waren auch die frechen, politisch unkorrekten Stücke von Bulgakow damals so beliebt.

Der Komponist erklärte zu seinen Absichten: „Mein Ziel bei diesem Ballett war es, den Unterschied zwischen den beiden Kulturen hervorzuheben. Ich ging dabei folgendermaßen vor: die westeuropäischen Tanznummern sind vom Geist eines lasterhaften Erotismus durchdrungen, wie er typisch für die gegenwärtige Kultur der Bourgeoise ist. In den sowjetischen Tänzen dagegen versuchte ich, gesunden Sport und Körperkultur auszudrücken. Ich kann mir nicht vorstellen, dass sich der sowjetische Tanz jemals in einer

¹⁰ Erfahrungen, S. 41

anderen Richtung entwickeln wird. Es ging mir darum, Musik zu komponieren, zu der es sich nicht nur leicht tanzen lässt, sondern die auch die dramaturgische Spannung und sinfonische Entwicklung aufweist.“¹¹

Zuzustimmen ist dem Komponisten, der hier schon ängstlich um politische Korrektheit bemüht ist, nur beim letzten Punkt – vor allem die Sätze des kurzen dritten Aktes sind kaum mehr Tänze als vielmehr groß angelegte sinfonische Sätze. Beim lasterhaften Erotizismus und der gesunden Körperkultur ist er hingegen auf ganzer Linie gescheitert. Das Ballett funktioniert nur, wenn die ganze Kolportagegeschichte nicht ernst genommen, sondern aus ironischer Distanz betrachtet wird. Dann allerdings macht es einen Höllenspaß, so interessante Stücke wie den Foxtrott des ersten Finales zu hören und sich dazu die Tänzer als dekadente Bourgeois vorzustellen – die Ironie verflüchtigt sich.

- MUSIK 5: Das Goldene Zeitalter, Foxtrott 4'18

Ob Schostakowitsch ernste oder unterhaltsame Musik schrieb, sie stand jetzt immer unter ironischem Vorbehalt. Eigene Gefühle auszudrücken oder die eigene Haltung zu erkennen zu geben wurde allmählich gefährlich. Ironie war auch zum Selbstschutz geworden. Die Bekanntschaft mit Literaten wie Jewgeni Samjatin oder dem Satiriker Michail Sostschenko, die die gesellschaftliche Entwicklung kritisch begleiteten, schärfte seinen politischen Blick und verfeinerte sein Gefühl für die musikalischen Mittel. Indem er Sollertinski kennenlernte, erweiterte sich auch seine Kenntnis des musikalischen Repertoires – so lernte er Mahlers ironische Musik kennen, deren Mittel er ab der Vierten Sinfonie anwenden sollte.

Alte Musik, westliche Neuerer, überkommene Formen waren die Muster, an denen er sich mit Mitteln der Ironie abarbeitete. Bei seiner ersten Filmmusik zu „Das neue Babylon“ des Regisseurs-Duos vom Kollektiv FEKS, Kosinzew und Trauberg, waren es neben raffinierten sinfonischen Strecken die Offenbachiaden, mit direkten Zitaten aus der „Schönen Helena“. Spielt die Handlung doch während der Pariser Kommune 1871 und dem deutsch-französischen Krieg, der Offenbachs Karriere in die Krise stürzte. Die ironische Musik weist jeder Figur ihren gesellschaftlichen Ort zu, und der wird musikalisch bestimmt. Dass Offenbach selbst ein scharfer Gesellschaftskritiker war, dessen Absichten nun ins Gegenteil verkehrt werden, wird der Zuschauer übersehen. Es kommt nur darauf an, durch die Operettenmusik den Leichtsinns der vergnügungssüchtigen Bürger zu untermalen. Der Stummfilm braucht die plastische Verdeutlichung der Idee und nicht die Dekonstruktion des geborgten Materials.

In seinem zweiten Ballett „Der Bolzen“ interessierte ihn sicherlich die krude Story zur aktuellen Parteikampagne gegen angebliche „Schädlinge“ und wie man sie im Industriebetrieb zur Strecke bringt, am wenigsten, aber sie inspirierte ihn zu wunderbaren Karikaturen wie dem Tanz des Bürokraten:

- MUSIK 06: Der Bolzen, Tanz des Bürokraten

Schostakowitsch hatte bei Film und Theater nun aber auch gelernt, unterhaltsame Musik ohne jede Ironie zu schreiben. Sein drittes Ballett „Der helle Bach“ ist ein Beispiel dafür und auch dafür, dass der Bannstrahl der Partei nichts mit der Musik zu tun hatte, sondern mit ganz anderen Zusammenhängen; der Librettist dieses Balletts, Adrian Piotrowsky, wurde hingerichtet¹². Einerseits fand Schostakowitsch Vergnügen an dieser neuen Fähigkeit und empfand Stolz, auch darin besser zu sein als die Kollegen, andererseits wuchs ihm dies allmählich über den Kopf – er drohte die Reputation als ernsthafter Komponist zu verlieren. Er entschloss sich 1931 zu einer radikalen Wende und lehnte sich dafür ziemlich weit aus

¹¹ David Nice, Booklet zur Gesamtaufnahme „Das Goldene Zeitalter“, Chandos 1994

¹² Sofia Chentowa, Schostakowitsch: Legenden und Wahrheit, Nowoje Russoje Slowo, 7. Juli 1989, Seite 6, zitiert nach Shostakovich Reconsidered, S. 146

dem Fenster. In seiner „Deklaration der Pflichten eines Komponisten“ beklagte Schostakowitsch sich darüber, dass er im Theater mit Klischees zu arbeiten hatte, beispielsweise wenn ein Foxtrott für Zersetzung herhalten muss. Das Ergebnis sei schädlich und führe zur Entpersönlichung des Komponisten. Er könne nicht mehr schablonenhaft komponieren und wende sich daher vom Theater ab.¹³ Ihm war offenbar noch nicht klar, dass Entpersönlichung das Ziel der Partei war, dass es vielmehr der Wunsch der Menschen sein sollte, nur ein Schräubchen und Rädchen im Getriebe zu sein.

Auch bei seiner zweiten Oper bemühte sich der Komponist, die Deutungshoheit zu behalten. In einem Artikel berief er sich sicherheitshalber auf Gorki, um den Text des nicht liniengemäßen Leskow als Vorlage zu rechtfertigen. Und er wies auf den satirischen Charakter der Musik hin: „Ich würde sagen, man kann Lady Macbeth eine tragisch-satirische Oper nennen. Obwohl Katerina Lwowna die Mörderin ihres Mannes und ihres Schwiegervaters ist, habe ich Sympathie für sie. Ich war bemüht, den ganzen sie umgebenden Lebensverhältnissen einen finster-satirischen Charakter zu geben. Das Wort ‚satirisch‘ verstehe ich durchaus nicht im Sinn von ‚lächerlich, spöttisch‘. Im Gegenteil, in der Lady Macbeth habe ich mich bemüht, eine Oper zu schaffen, die eine entlarvende Satire ist, die Masken herunterreißt und dazu zwingt, die ganze schreckliche Willkür und das Beleidigende des Kaufmannsmilieus zu hassen.“¹⁴

Dank der vorhergehenden Arbeiten war er nun imstande, das gesamte Arsenal der Satire aufzufahren – wie er das getan hat, ist bestens bekannt. Nur Katerina bleibt von der Kritik verschont, ihr Liebhaber aber ist die Karikatur eines Operntenors, der glaubt, mit seinem Gesülze jede aufs Kreuz legen zu können; Schostakowitsch hat die Figur einem real existierenden Freund nachgebildet. Ihm gelingt die Balance zwischen Tragik und Satire so perfekt, dass beim Schluss kein Fünkchen Ironie übrig bleibt. Hier erlaubt der Komponist sich wieder Gefühle, denen der Zuschauer trauen darf, ja ein Pathos, das die Verhältnisse anprangert, die solche Tragödien herbeiführen. Mit diesen Mitteln konnte er später auch die Vierte Sinfonie entwerfen, die zwischen Tragik, Mahlerscher Ironie und blanker Satire hin- und herpendelt.

Zuerst aber schrieb Schostakowitsch nach dem Klavierkonzert 1934 noch Musik zu einem nie fertig gewordenen Zeichentrickfilm, „Das Märchen vom Popen und seinem Knecht Balda“ von Michail Zechanowski nach Puschkin, für den er seine Technik der Ironie noch einmal verfeinerte. Dort stehen witzige Nummern wie der „Aufmarsch der Finsterlinge“ neben Bildern wie dem „Traum der Popentochter“. Hier hat die Ironie einen naiven, quasi kindlichen Charakter, wie er den Genre des Trickfilms entspricht.

- MUSIK 7: Das Märchen vom Popen, Aufmarsch der Finsterlinge

Nach den beiden Prawda-Artikeln führte Schostakowitschs Weg zu jenen sarkastischen Scherzi, die aus dem ironischen Mahler-Typus entwickelt, aber eine andere Welt sind. Die Attacken auf „Lady Macbeth“ und „Der helle Bach“ hatten einen anderen Menschen aus ihm gemacht, er erwartete von nun an jede Nacht abgeholt zu werden. Doch er war entschlossen, einen neuen Weg zu finden, auf dem er seinen Verfolgern entkommen und dennoch seiner künstlerischen Wahrheit nicht untreu werden würde. Als der Albtraum 1956 vorbei war, feierte er den Witz als den Gegner der Mächtigen, den sie niemals umbringen können – nach den Vorbildern von Strauss’ „Till Eulenspiegel“ und Strawinskys „Petruschka“ – so in der Dreizehnten Sinfonie, aber auch schon im Scherzo der Sechsten, dessen Ironie so viele missverstehen. Vom harmlosen Scherzo des Teenagers über die ironische Haltung des gesamten Frühwerks und die freche Satire kam der Individualist Schostakowitsch zu einer doppelbödigen Musik, deren tiefere Bedeutung den Parteibürokraten und unmusikalischen Musikfunktionären, kurz: allen Denunzianten, verborgen bleiben musste.

¹³ Lukjanowa, S. 88

¹⁴ Erfahrungen, S. 42f

Dimitri Schostakowitsch: Aus dem Frühwerk

1923

Klaviertrio Nr. 1 op. 8

1925

Sinfonie Nr. 1 op. 10

Zwei Stücke für Streichoktett op. 11

1927

Aphorismen op. 13

1928

Die Nase, Oper op. 15, UA 1930

Tahiti Trott op. 16

1929

Das Neue Babylon, Filmmusik op. 18

Die Wanze, Schauspielmusik op. 19

1930

Das Goldene Zeitalter, Ballett op. 22

1931

Der Bolzen, Ballett op. 27

1932

Lady Macbeth von Mzensk, Oper op. 29, UA 1934

1933

Klavierkonzert Nr. 1 op. 35

1934

Das Märchen vom Popen und seinem Knecht Balda, Filmmusik op. 36

Cellosonate op. 40

Suite für Jazzensemble

1935

Der helle Bach, Ballett op. 39

1936

Sinfonie Nr. 4 op. 43