Not, List und Lust
Strawinsky und Schostakowitsch – Parallelen in der Verfremdung
Vortrag von Bernd Feuchtner beim Kongress „Verfremdungen“ im Rahmen des Brecht Festival Augsburg 2011

Bertold Brecht wurde im Jahr 1898 geboren, Dimitri Schostakowitsch im Jahr 1906, war also acht Jahre jünger. Brecht war beim Sturz des Kaiserreichs 1918 zwanzig Jahre alt und schon bei ziemlich klarem Bewusstsein. Schostakowitsch hatte ein Jahr davor die Oktoberrevolution im Alter von elf Jahren erlebt und durch diese brutalen Ereignisse einen beträchtlichen Bewusstseinsschub erfahren. Als er dann blutjung mitten in die Künstleravantgarde hineinplatzte und am Theater mit Majakowski, Meyerhold und Rodtschenko zusammenarbeitete, fühlte er sich der revolutionären Bewegung unbedingt zugehörig und begann Symphonien auf den 10. Jahrestag der Oktoberrevolution (1927) und auf den 1. Mai (1930), sowie ziemlich ideologische Ballette zu komponieren. Avantgardist war er auch als Filmkomponist (sein Studium hatte er sich als Stummfilmpianist verdient), seine Partituren zu den Kosinzew/Trauberg-Filmen *Das neue Babylon* (1929) und *Allein* (1930) schrieben Filmgeschichte.

Die Musik wird dort im selben Sinne kritisch eingesetzt wie etwa bei Kurt Weill. Im *Neuen Babylon* charakterisiert die Offenbach-Musik die Vergnügungssucht der Bourgeoisie während der Pariser Kommune, wie die amerikanische Tönung das Treiben der Londoner Halbwelt in der *Dreigroschenoper* charakterisiert hatte. Alles ziemlich lustvoll, entsprechend dem Motto Brechts im „Kleinen Organon“, dass das dialektische Theater und seine Erkenntnisvermittlung ein Vergnügen sein solle.

Schostakowitsch hatte einen instinktiven Widerwillen gegen Romantik und Gefühl. Sein Klavierstil – er war ein erstklassiger Pianist – war messerscharf und hart. Mit seinem Ersten Klaviertrio (1923) oder seinem Ersten Klavierkonzert mit Trompete und Streichorchester (1933) schrieb er Persiflagen auf romantische Musik. Auch seine Erste Symphonie kann man als Verhöhnung des Durch-Nacht-zum-Licht-Schemas lesen. Karikatur und Satire lagen ihm blendend. Und wenn er ein Gedicht mit dem Titel „Vor dem Selbstmord“ vertonte, dann in der distanzierenden Art einer Tuschzeichnung und auf einen japanischen Text (1928) – in der Haltung verblüffend ähnlich den Hollywood-Elegien von Brecht in der Vertonung durch Hanns Eisler. Einfühlung war seine Sache nicht, den Brecht-Satz „Da das Publikum ja nicht eingeladen werde, sich in die Fabel wie in einen Fluss zu werfen, um sich hierhin oder dorthin unbestimmt treiben zu lassen“[1] aus dem Kleinen Organon hätte er sofort unterschreiben können, wenn er ihn denn gekannt hätte. Er kannte allerdings genügend ähnliche Sätze aus den Debatten der sowjetischen Künstlervereinigungen.

Auch Schostakowitsch hat ein Manifest geschrieben, allerdings mit der Zielrichtung einer Abwendung vom Gebrauchswert der Musik. In der Zeitung *Arbeiter und Theater*, in deren Spalten er häufig angegriffen worden war, ließ er 1931 eine *Deklaration der Pflichten eines Komponisten* abdrucken:

> Von Anfang 1929 bis Ende 1931 arbeitete ich ausschließlich im musikalischen Kunstgewerbe ... Es ist für niemanden ein Geheimnis, dass die Lage an der musikalischen Front am Vorabend des 14. Jahrestages der Oktoberrevolution katastrophal ist ... Ich bin fest davon überzeugt, dass gerade durch die allgemeine Flucht der Komponisten zum Theater diese schwierige Lage entstanden ist ... Die Musik spielt dort die Rolle eines Akzents der "Verzweiflung" oder der "Begeisterung". Es gibt bestimmte Schablonen in der Musik: Trommelwirbel beim Auftritt eines neuen Helden, der "frische" und "energiegeladene" Tanz der positiven Helden, der "Foxtrott" für "Zersetzung" und "frische Musik" für ein Happy End. Das ist das Material für das Schaffen eines Komponisten. Es darf jedoch nicht sein und ist ein Verbrechen an der sowjetischen

[1] Kleines Organon für das Theater, Nr. 67. In: Bertold Brecht, Über Politik auf dem Theater. Hrsg. Werner Hecht. Frankfurt 1971, S. 77

> Musik, wenn man die Rolle der Musik auf nackte Anpassung an den Geschmack und die schöpferische Methode des Theaters reduziert ... Dadurch ergibt sich eine wahre Entpersönlichung des Komponisten ... Was die sowjetische Musikbühne betrifft, so können wir hier ganz unmögliche Schaffensmethoden sehen (*Roter Mohn*, *Eis und Stahl*, *Der Bolzen*, *Das Goldene Zeitalter*) ... Alle diese Aufführungen entstanden in engem Zusammenhang mit dem Theater. Das Ergebnis ist jedoch schädlich ...
> Ich fasse zusammen ... Fort mit der Entpersönlichung des Komponisten!
> Schweren Herzens versichere ich dem Wachtangow-Theater, dass ich die Musik zu *Hamlet* komponieren werde. Was den *Neger* und *Der Beton wird hart* betrifft, so werde ich die entsprechenden Verträge in den nächsten Tagen annullieren. Ich kann nicht mehr "unpersönlich" und schablonenhaft komponieren. Auf diese Weise bahne ich mir den Weg zu einer großen Symphonie, die dem 15. Jahrestag der Oktoberrevolution gewidmet ist.[2]

Diese große Symphonie hat er oft angekündigt, aber nie geschrieben. Alle Theorie war plötzlich gegenstandlos, als die Freunde erschossen wurden und die Bürokraten das Kulturleben nach ihrem Sinn zu kanalisieren begannen. Schostakowitsch musste 1936 ein Scherbengericht über sich ergehen lassen – an seiner Oper „Lady Macbeth von Mzensk“ wurde das Exempel statuiert, das der gesamten Avantgardekunst ein Ende machte. Nun ging es um das nackte Überleben. 1948 folgte ein zweites Scherbengericht. Dies, die Zeit um 1950, ist die Zeit, mit der wir uns beschäftigen wollen. Bertold Brecht baute damals sein Theater auf, das dem Aufbau des Sozialismus hilfreich sein sollte, während Schostakowitsch versuchte, gegenüber der Gewalt dessen, was sich Sozialismus nannte, seinen künstlerischen und menschlichen Anstand zu wahren.

Brecht träumte vom Menschen des wissenschaftlichen Zeitalters:

> Es ist eine Lust unseres Zeitalters, das so viele und mannigfaltige Veränderungen der Natur bewerkstelligt, alles so zu begreifen, dass wir eingreifen können. Da ist viel im Menschen, sagen wir, da kann viel aus ihm gemacht werden. Wie er ist, muss er nicht bleiben; nicht nur, wie er ist, darf er betrachtet werden, sondern auch, wie er sein könnte. Wir müssen nicht von ihm, sondern auf ihn ausgehen. Das heißt aber, dass ich mich nicht einfach an seine Stelle, sondern ihm gegenüber setzen muss, uns alle vertretend. Darum muss das Theater, was es zeigt, verfremden.[3]

Brechts Verfremdungseffekt war eine List und eine Lust. Er wollte die Menschen politisch agitieren, aber so, dass es ihren ein Vergnügen sein sollte. Ohne diesen Zweck ist Verfremdung bei Brecht nicht denkbar. Schostakowitsch hatte zwei Opern geschrieben, bevor die Verurteilung der „Lady Macbeth“ ihn davon abbrachte, weiterhin Eindeutiges zu schreiben: als 22-Jähriger „Die Nase“, eine Satire nach Gogol, und als 26-Jähriger „Lady Macbeth von Mzensk“, eine schon schwieriger zu etikettierende Oper nach Leskow. In der „Nase“ wacht der Kollegienassessor Koljakow eines Morgens auf und vermisst beim Rasieren seine Nase. Die läuft derweil in der Uniform eines Staatsrates auf den Petersburger Straßen umher. Um die Tollheiten der Verfolgungsjagd zu schildern, schrieb Schostakowitsch unter anderem das erste reine Schlagzeugstück der klassischen Musik.

„Lady Macbeth von Mzensk“ hingegen war geplant als Teil einer Trilogie über die Lage der Frau in der alten Gesellschaft, wie man das damals nannte. Katerina Ismailowa ist mit einem Waschlappen von Kaufmann verheiratet, der noch immer unter dem Diktat seines tyrannischen Vaters steht. Die Gewaltverhältnisse erstrecken sich auch auf das Verhalten der Männer auf dem Kaufmannshof gegenüber den Frauen. Schostakowitsch charakterisiert dies durch ein „Gewaltmotiv“, das in solchen Momenten auftaucht. Die Verhältnisse kommen ins Tanzen, als ein neuer Gehilfe eingestellt wird, dem ein Don-Juan-Image vorausgeht. Die

---

[2] "Arbeiter und Theater" Nr. 31/1931. Zit. n. N. W. Lukjanowa, D.D. Schostakowitsch. Berlin (DDR) 1982, S. 88

[3] Kleines Organon, Nr. 46. In: Bertold Brecht, Über Politik auf dem Theater. Hrsg. Werner Hecht. Frankfurt 1971, S. 67

sexuelle ausgehungerte Katerina wird seine leichte Beute – wie er über Katerina herfällt, wird musikalisch genüsslich ausgemalt, aber nicht nur genossen, sondern durch das Gewaltmotiv auch eindeutig in einen gesellschaftlichen Kontext gestellt.

Gewisse gesellschaftliche Elemente werden scharf und witzig karikiert: Die Polizei in ihrer Lust am Zuschlagen, was ebenfalls aus dem Gewaltmotiv entwickelt wird, oder die Selbstgefälligkeit des Popen, den der Hinweis des sterbenden Schwiegervaters, er krepiere wie eine Ratte, nur zu einem pompösen Gogol-Zitat reizt. Ein nicht nur musikalischer Witz ist es, wenn die Überzeugungskraft Sergejs in den Attitüden eines Tenors dargestellt wird. Die Zeremonien einer russischen Hochzeit einschließlich der zunehmenden Trunkenheit werden ausgekostet, während der Zuschauer schon auf das Eintreffen der Polizei wartet. Zwischen den beiden Morden am Schwiegervater und am Ehemann steht eine große, aufgewühlte instrumentale Passacaglia, die mehrere Gefühle bündelt: Geborgenheit in den Armen des neuen Mannes, Angst vor der Entdeckung und Schicksalhaftigkeit der Situation. Der Zuschauer wird also nach allen Regeln von Überraschung und Suspense, von Distanz und Überrumpelung unterhalten und geistig wach gehalten. Das ändert sich erst im Schlussakt, wenn Katarina in die sibirische Verbannung geführt wird. Nun ist sie zum Opfer der Verhältnisse geworden, und durch den Verrat Sergejs, der sich noch unterwegs eine Andere gesucht hat, wird sie zum doppelten Opfer. Nach russischer Art wird sie nun als „Unglückliche“ betrachtet und erntet eine tragische Musik voller Einfühlung.

Igor Strawinsky wurde 1882 in Russland geboren, war also eine halbe Generation älter als Brecht, und starb 1971 in New York, vier Jahre vor Schostakowitsch. Opern waren nicht sein Hauptfeld, eher Ballette dank der Zusammenarbeit mit Diaghilew. Seine wichtigste Oper „The Rake’s Progress“ wurde 1951 in Venedig uraufgeführt, also auch in der Nachkriegszeit. Das Libretto entstand nach einer Serie von acht Gemälden und Kupferstichen von William Hogarth aus den Jahren 1733/34. Der Londoner Barockmaler liebte es, die Unsitten seiner Zeitgenossen zu zeichnen, und diese liebten es, von ihm verhöhnt zu werden – denn schlimm sind ja immer nur die anderen. Die Geschichte des jungen Tom Rakewell, der das Erbe seines geizigen Vaters antritt und alsbald durchbringt, wurde von W. H. Auden und Chester Kallman ein wenig verändert, indem dem „Wüstling“ ein Mephisto an die Seite gestellt wurde, Nick Shadow. So konnte aus den statischen Bildern ein Bühnenwerk werden.

Das erste der Bilder, die voller Anspielungen sind, zeigt den jungen Tom, wie er sein Erbe antritt, das zweite zeigt ihn im Kreis von Künstlern und Professoren, mit deutlicher Anspielung an den Kastraten Farinelli, der damals in London großes Aufsehen erregte, und den Komponisten Nicola Porpora, der für diesen komponierte. Im dritten Bild verspielt Tom sein Vermögen in der Rose Tavern mit Huren und Spielern, im vierten wird er wegen seiner Schulden verhaftet. Und da ist auch Sarah Young, deren Liebe er verschmäht, die ihn aber auslöst – bei Strawinsky trägt sie den sprechenden Namen Anne Trulove. Im Bild Nr. 5 heiratet Tom eine hässliche Alte, um seine Finanzen zu sanieren – bei Strawinsky ist es die bärtige Türkenbab –, und im sechsten Bild verspielt er auch dieses zweite Vermögen. Im siebten Bild sitzt Tom im Schuldturm, im achten wird er von Sarah Young im Irrenhaus versorgt.

Verwandtschaften mit der „Beggar’s Opera“ von Johann Pepusch auf einen Text von John Gay, die 1728 in London den Opernbetrieb Händels aufs Korn genommen und aus ihm kräftig Profit geschlagen hatte, sind nicht zufällig. Die „Bettleroper“ war wiederum das Vorbild für die „Dreigroschenoper“ von Brecht und Weill. Auch in „The Beggar’s Opera“ erkannten sich die Zeitgenossen wieder, die Songs waren simpel im Vergleich zu Händels Arien – es war einfach ein anderes Genre, das des Singspiels. (Singspiel hieß ja auch die erste Version von „Mahagonny“, bevor es zur schwerfälligeren Oper mutierte.) Strawinskys „Rake“ ist unzweifelhaft eine Oper, die sich wie eine „Beggar’s Opera“ von Händel gibt und damit einen doppelten Salto macht.

Da es in Strawinskys Oper einen Mephisto gibt, darf Tom Rakewell drei Wünsche äußern. Das Stück fängt in behütet-bürgerlichem Milieu an, im Haus des Vaters von Anne. Doch der erste Wunsch ist der nach Geld, und schon liefert Nick Shadow ihm eine Erbschaft und entführt ihn nach London. Dort lernt er das Sündenbabel kennen und besucht das Bordell von Mother Goose, während Anne sich wundert, dass sie nichts mehr von Tom hört. Im zweiten Akt wünscht Tom sich Glückseligkeit und heiratet zuerst die groteske Baba the Turk, dann träumt er, er könne mit einer Maschine aus Steinen Brot machen, und wünscht, es sei wahr. Das ist sein Ruin, und so versteigert im dritten Akt der Auktionator Sellem Toms Besitz. Baba sorgt dafür, dass Anne sich um Tom kümmert, und warnt sie von Nick. Dieser fordert nun von Tom seinen Lohn, nämlich seine Seele. Im Kartenspiel gewinnt jedoch Tom, und der Teufel versenkt ihn dafür in Wahnsinn. Im Irrenhaus hält Tom sich für Adonis und Anne für seine Venus. Sie singt ihn in den Schlaf, und als er sich verlassen sieht, stirbt er. Folgt die Moral: „Für faule Hände, Herzen und Köpfe findet der Teufel eine Beschäftigung, eine Beschäftigung, ihr lieben Herren, ihr schönen Damen, für Euch und Euch!“

Von irgend einem Realitätsbezug, geschweige denn von Gesellschaftssatire kann bei Strawinskys Oper nicht die Rede sein. Was ist denn so schlimm an diesem Wüstling? Dass er ins Bordell geht? Dass er eine bärtige Türkin heiratet? Dass er sein Mädchen vergessen hat? Dass er sich verspekuliert? Das sind heute harmlose Sünden. Das Stück spielt im Barock, die Musik spielt Barock, aber alles ist nur Verkleidung. Die Musik ist nicht da, um die Handlung zu gestalten, sondern die Handlung hat nur den einzigen Zweck, Musik zu generieren. Der Reiz der Musik wiederum besteht nur darin, dass sie gewissermaßen in Anführungszeichen steht und so tut, als wäre sie von Händel oder Mozart – so genau will man das gar nicht wissen. Der Reiz dieser Art von Verfremdung allerdings ist unerhört. Diese durch und durch stilisierte und gefälschte Musik ist so großartig und in ihrer Selbstironie witzig, dass ihr Genuss ein hohes Vergnügen ist, das den Zuschauer zu beständigem Schmunzeln bringt.

Wenn Verfremdung für Brecht List und Lust war, so war sie für Strawinsky und seine Librettisten pure Lust. Die Oper hat keinen anderen Zweck, als dem Vergnügen zu dienen. Die menschlichen Schwächen werden wir schon erkennen. Und nach den Millionenopfern von Holocaust, Stalinismus und Weltkrieg und vor der Komplettausbeutung der Erde müsste die Oper sich schon gewaltig anstrengen, wollte sie die Weltprobleme in sich aufnehmen. Der Realismus ist Vergangenheit, vom Naturalismus ganz zu schweigen. In die Personen des „Rake“ kann man sich nicht einfühlen. Die Bühnenvorgänge haben Zeige-Charakter und leben von der Verfremdung – aber einer Verfremdung von was? Einer Verfremdung über die Oper des 19. Jahrhunderts hinweg. „The Rake’s Progress“ feiert mit seinem Barock-Sujet die Barock-Oper. Sie erscheint in neuem Gewand wieder. Und es ist eine echte Wiederauferstehung. Lange Zeit war das nicht klar. Erst mit der zunehmend erfolgreichen Wiederbelebung der Barockoper gingen unsere Ohren auch hierfür auf. Und je mehr Barockoper wir hörten und sahen, desto besser verstanden wir auch, warum.

Bei unserem Festival „Winter in Schwetzingen“ spielen wir gerade ein Pasticcio von Vivaldi mit dem Titel „Bajazet“. Dort quält der für seine Grausamkeit berüchtigte Tamerlan den unterworfenen Türken-Sultan Bajazet so lange, bis er sich umbringt. Danach gibt es ein *lieto fine*, ein Happy End, bei dem Tamerlan innerhalb von zwei Minuten Einsicht zeigt, die richtigen Paare vereint und mit allen singt:

> Gekrönt mit Lilien und Rosen,
> kehre mit der Liebe der Frieden zurück.
> Und im Schein von tausend Liebesfackeln
> möge das Lodern des Hasses ersticken.

Der Regisseur fand dieses *lieto fine* angesichts der vorangegangenen Grausamkeiten so grausam, dass er seine Inszenierung daraus entwickelt hat. Das funktioniert ganz unpsychologisch prächtig. Aber von unserem heutigen Standpunkt aus. Dürfen wir denn glauben, dass die Menschen im Barock so dumm waren zu glauben, der Herrscher werde

auf Eins, Zwei ein vernünftiger Mann und alles sei wieder gut? Die machten sich nicht die geringste Illusion, der Herrscher werde gut oder die Welt werde besser: Es musste nur der Opernabend einen erträglichen Schluss bekommen, damit man nicht mit einem schlechten Geschmack im Mund nachhause geht. Theater war nicht zum Weltverbessern da, sondern zur Unterhaltung; die konnte natürlich mehr oder weniger intelligent sein. In der Oper wurden die großen Gefühle ins Feld geworfen, die aus den menschlichen Leidenschaften resultieren. Aber man hielt die Gefühle auf der Bühne doch nicht für echt, deshalb bezeichnete man sie als Affekte. Der Darsteller sollte diese Gefühle nicht selbst empfinden, und der Zuschauer sollte höchstens über die Kunstfertigkeit der Darsteller in Ohnmacht fallen – was sie bei den Opernstars auch reihenweise taten. Die Handlung war nur Anlass zum Kunstgenuss – wie bei unserem Freund Strawinsky.

Um die Sache noch komplizierter zu machen: Strawinskys musikalische Inspiration kam gar nicht direkt aus der Barockoper, sondern aus deren Nachklang in den Belcanto-Opern von Rossini, Donizetti und Bellini. Dieses Dreigespann hatte, lange nachdem Mozart und Beethoven die Oper bürgerlich emanzipiert hatten, am Beginn des 19. Jahrhunderts sozusagen eine erste Postmoderne eingeleitet und waren zu den starren Formen von Opera buffa und Opera seria zurückgekehrt. Kulturhistorisch war das restaurativ, kulturpolitisch reaktionär. Muss man Strawinskys Neoklassizismus deshalb ebenfalls als reaktionär werten?

Das *lieto fine* fand einen späten Nachklang noch bei Mozart. Der Schluss des „Rake“ erinnert überdeutlich an den Schluss von Mozarts „Don Giovanni“. Schon Beethoven ertrug die lustige „Scena ultima“ nicht mehr, die sich an die hochdramatische Höllenfahrt des „bestraften Bösewichts“ anschließt. Die „Scena ultima“, die Schluss-Szene, dient hier ebenso der Entspannung nach dem Höhepunkt wie im „Rake“. Das 19. Jahrhundert und die ersten beiden Drittel des 20. Jahrhunderts ließen sie in der Regel weg, und noch Theodor W. Adorno äußerte 1966 sein Unbehagen, dass Otto Klemperer sie in seine Aufnahme eingeschlossen hatte. Hegelianisch gesehen bedeutet das *lieto fine* der Barockoper tatsächlich die Unwahrheit, ist die „Scena ultima“ des „Don Giovanni“ ebenso verlogen wie die Schlussmoral des „Rake“. „Das fabula docet Strawinskys ist versatile Fügsamkeit und störrischer Gehorsam, das Muster des heute allerorten sich formierenden autoritären Charakters,“[4] schrieb Adorno 1949 in der „Philosophie der Neuen Musik“.

So formalistisch hatte die Oper nicht begonnen. In ihrer Anfangszeit um 1600 war sie vor allem gesungenes Drama. Erst im 18. Jahrhundert übernahmen in Italien die Sänger die Macht, wurden ernste und komische Oper getrennt, entstand die zunehmend erstarrende Form der Opera seria mit der Dacapo-Arie, entwickelte sich ein Libretto nicht mehr auf das Ende hin, das dann mehr oder weniger gewaltsam von einem Deus ex machina oder einem plötzlichen Entschluss herbeigeführt werden musste. Die Form erstarrte im selben Maße wie die Gesellschaft des Ancien Régime (da haben wir sie wieder, die „alte Gesellschaft“). Erst mit der Aufklärung fand auch die Oper wieder in freiere Gewässer.

Wenn wir eine Barockoper heute auf das Ende hin inszeniert finden, mit psychologisch motivierter Handlung und mit einem ins Tragische gewendeten *lieto fine*, dann ist das eine

---

[4] Theodor W. Adorno, Philosophie der Neuen Musik. II. Teil: Strawinsky und die Reaktion. Frankfurt 1958, S. 185
In seiner Einleitung in die Musiksoziologie benennt Adorno die Nähe Strawinskys zu Brecht: „Das Entscheidende jedoch, die Identifikation des Hörers mit gesungenen Emotionen, war durchschnitten. Kaum weniger hat er das musikalische Theater zu zerschlagen geholfen als ›Erwartung‹ und ›Glückliche Hand‹. In der ›Histoire du soldat‹ trennt sich der Erzähler der Handlung von deren mimischer Darstellung, im ›Renard‹ die Akteure vom eigenen Gesang; der Identifikationsmechanismus wird so schroff herausgefordert wie nachmals von der Theorie Brechts. Strawinskys Spätwerk, ›The Rake's Progress‹, hat ihn kaum der Oper zurückgegeben. Es ist ein Pastiche, demontierende Nachahmung ungeglaubter Konventionen, diesen so weit entlaufen wie seine avanciertesten Ballette, bar der Wirkung auf Naive.“ (Einleitung in die Musiksoziologie: V. Oper. Gesammelte Schriften 14, S. 257)

Interpretation nach Art des 19. Jahrhunderts. Es müsste schon klar sein, dass beispielsweise ein Revolutionär wie Spartakus in der Barockzeit nicht als Revolutionär dargestellt werden konnte. In der Oper, die Giuseppe Porsile im Karneval 1726 in Wien für Kaiser Karl VI. schrieb, war Spartakus ein angemaßter Herrscher[5]. Es war eine Leistung des Librettisten, dass Spartakus nach der Wiederherstellung der Ordnung nicht wie sein historisches Vorbild sterben musste, sondern trotz all seiner Exzesse als Schwiegervater des neuen rechtmäßigen Herrschers im Wahnsinn sein Gnadenbrot essen durfte. Ist es für den Zuschauer nicht interessanter, von der damaligen Sichtweise zu erfahren und seine eigenen Schlüsse daraus zu ziehen, als plötzlich Rosa Luxemburg durchs Römische Reich springen zu sehen?[6]

Strawinskys Verfremdung funktioniert genauso. Eine Aktualisierung des „Rake“ in den heutigen Alltag wirkt albern, es sei denn, sie wird bewusst albern angelegt. Dann kann die absurde Handlung in jeder Zeitepoche spielen, denn diese Musik behandelt nur zeitlose menschliche Gefühle, und die ohne allzu viel Mitgefühl. Das Ziel ist, den Kopf frei zu bekommen, geistig beweglich zu werden, selbst zu denken, selbst zu fühlen, ohne benennbaren Zweck. Die Methode Brechts war die gleiche, der Sinn das Gegenteil.

Währenddessen mühte Schostakowitsch sich mit der bloßen Existenz ab. Man hatte ihn 1948 wieder als Volksfeind aus dem Konservatorium gejagt, er ernährte seine Familie als Pianist und mit Filmmusik und schrieb seine wahre Musik für die Schublade. Für Theorien hatte er längst keinen Sinn mehr. Seit 1936 ging es ums nackte Überleben. Das ging nur, indem er sich von der eindeutigen Bühnenmusik ab und der uneindeutigen Instrumentalmusik zuwandte. Er setzte die Maske des Klassizisten auf und versteckte sich hinter den alten Formen, die für die Kulturpolizisten sakrosankt waren. Sie konnten nicht verstehen, was die Abwandlungen der symphonischen Form für den Kenner bedeuteten. Sie konnten nicht verstehen, was die barocke Form der Passacaglia für ihn bedeutete: Wenn in dieser statischen Form ein Bass-Thema, das bei jedem Durchgang unverändert wiederholt wird, vom *Gewaltmotiv* gebildet ist, dann macht das ja wohl den fortdauernden gesellschaftlichen Gewalt- und auch Verblendungszusammenhang sinnfällig. Er hat sie in vielen Werken angewandt. Er verwendete jüdische Melodien, um sich in die Reihe der Opfer des Stalinismus zu stellen, konnte diese Werke aber zwischen 1947 und 1956 nicht aufführen. Auch sein musikalisches Kürzel „D. Sch.“ (d-es-c-h) bedeutete einfach “Ich” – in der Zeit totalitärer Gleichschaltung ein Verbrechen, das in seiner Verschlüsselung nicht verfolgt werden konnte. Als Stalin 1953 starb, schrieb er in seiner Zehnten Symphonie ein Finale, das mit dem endlos wiederholten „Ich“, „Ich“, „Ich“ das eigene Überleben feierte.

Schostakowitschs methodische Verschlüsselung war auch eine Form der Verfremdung. Die Werke sind nicht, was sie scheinen. Aber nur wer ebenso empfindet, kann den Zugang zu ihrer Bedeutung finden. Diese Form von Verfremdung wies nicht mit dem Zeigefinger auf sich, sondern blieb geheim. Deshalb waren Schostakowitsch-Uraufführungen magische Momente, deshalb reagierten Menschen mit Aufregung und Gefühlsausbrüchen darauf. Schostakowitschs Verfremdung war sicher eine List, aber wahrlich nicht mit Lust verbunden, sondern aus der Not geboren. Diese Musik hatte eine Wirkung in ihrer Gesellschaft, gerade weil ihre Botschaft nicht wörtlich ausgesprochen, sondern als Kassiber geschmuggelt wurde.[7]

---

[5] Im Karneval war das möglich; der Kaiser und die Kaiserin pflegten bei einem Karnevalsmahl auch den Hofstaat bei Tisch zu bedienen, um zu zeigen, dass die Welt Kopf steht.

[6] „Unsere Theater pflegen, Stücke aus anderen Epochen aufführend, das Trennende zu verwischen, den Abstand aufzufüllen, die Unterschiede zu verkleben. Aber wo bleibt die Lust an der Übersicht, am Entfernten, am Verschiedenen? Welche Lust zugleich die Lust am Nahen und Eigenen ist!“ (Brecht, Nachträge zum „Kleinen Organon“, Fußnote 1. In: Über Politik auf dem Theater, op. zit., S. 90

[7] „Die Musik genießt das große Vorrecht, alles aussagen zu können, ohne irgend etwas zu erwähnen,“ schrieb Ehrenburg damals. Ilja Ehrenburg, Menschen Jahre, Leben. 2 Bände, München 1965. S. 436

Was bedeutet es, dass Schostakowitsch die barocke Form der Passacaglia nutzte und nach dem Bach-Jahr 1956 einen Zyklus von 24 Präludien und Fugen schrieb? Oder dass auch die klassische Symphonie bei ihm den bürgerlichen Fortschrittsgedanken aufgab? War die Verfremdung aus Not bei Schostakowitsch der Verfremdung aus List bei Brecht verwandt oder feindlich? War die Verfremdung bei Brecht nicht ein bloßes Herrschaftsmittel geworden? War sie damit ebenso reaktionär wie bei Strawinsky? Brecht fühlte sich als Mensch des wissenschaftlichen Zeitalters und hielt den V-Effekt für eine wissenschaftliche Methode[8]. Fragen über Fragen. Bei ihrer Abarbeitung könnte am Ende herauskommen, dass Brechts V-Effekt viel stärker dem Zeitgeist geschuldet war als der politischen Absicht, für die er eingesetzt wurde: dass er vor allem in den künstlerischen Strömungen der Zeit lag.[9]

Und was bedeutet überhaupt die Rückkehr der Barockmusik in unserer Zeit? Gibt sie uns vielleicht einen Schlüssel für die Bewertung dieser widersprüchlichen Erscheinungen in die Hand? Bedeutet sie, dass die bürgerliche Zeit des Glaubens an die Machbarkeit von allem, ja vielleicht sogar der Hoffnung auf die Besserung des Menschengeschlechts vorbei ist? Brecht erlag der bürgerlichen Vorstellung vom unbegrenzten Fortschritt[10], er sah nicht, dass der Klassenwiderspruch nur ein Nebenwiderspruch war neben dem Hauptwiderspruch zwischen den Industriesystem und der Natur – der Sozialismus hat ja nur die Arbeit des Industriesystems in unentwickelten Ländern wie Russland oder China mit besonders grausamer Rigorosität besorgt. Das Neobarock und die Wiederkehr des Barock bedeuten die Rückkehr einer alten, vergessenen Denk- und Empfindungsweise. Es ist spannend zu beobachten, wozu sie genutzt wird.

---

[8] „Es ist eine Lust unseres Zeitalters, das so viele und mannigfache Veränderungen der Natur bewerkstelligt, alles so zu begreifen, dass wir eingreifen können. Da ist viel im Menschen, sagen wir, da kann viel aus ihm gemacht werden. Wie er ist, muss er nicht bleiben; nicht nur, wie er ist, darf er betrachtet werden, sondern auch, wie er sein könnte. Wir müssen nicht von ihm, sondern über ihn hinausgehen. Das heißt aber,, dass ich mich nicht einfach an seine Stelle, sondern ihm gegenüber setzen muss, uns alle vertretend. Darum muss das Theater, was es zeigt, verfremden.“ Kleines Organon Nr. 46, zit. n. Brecht, Über Politik auf dem Theater, S. 67f

[9] In dem Text *Einige Irrtümer über die Spielweise des Berliner Ensembles* von 1954 wird Hegel zitiert: „Was man gesunden Menschenverstand nennt, ist selbst oft ein sehr ungesunder. Der gesunde Menschenverstand enthält die Maximen seiner Zeit ... Diese ist die Denkweise einer Zeit, in der alle Vorurteile dieser Zeit enthalten sind: die Denkbestimmungen regieren ihn, ohne dass er ein Bewusstsein darüber hat.“ Zit. n. Brecht, Über Politik auf dem Theater, S. 130

[10] „Wie die Umgestaltung der Natur, so ist die Umgestaltung der Gesellschaft ein Befreiungsakt, und es sind die Freuden der Befreiung, welche das Theater eines wissenschaftlichen Zeitalters vermitteln sollte.“ Kleines Organon, zit. n. Brecht, Über Politik auf dem Theater, S. 72

William Hogarth: The Rake's Progress

1. The Young Heir Takes Possession Of The Miser's Effects

2. Surrounded By Artists And Professors

3. The Tavern Scene

4. Arrested For Debt

5. Married To An Old Maid

6. Scene In A Gaming House

7. The Prison Scene

8. In The Madhouse