

Schostakowitsch und die beiden Avantgarden des 20. Jahrhunderts

Schostakowitsch-Studien, Bd. 12

herausgegeben von der
Deutschen Schostakowitsch Gesellschaft

wolke

XVII. Symposium: Schostakowitsch und die Avantgarde der 20er Jahre
25. bis 26. September 2015

XVIII. Symposium: Schostakowitsch und die 2. Avantgarde
15. bis 16. September 2017

© 2019 bei den Autorinnen und Autoren
© für die Abbildungen bei den Rechteinhabern
Alle Rechte vorbehalten
Wolke Verlag, Hofheim
Umschlaggestaltung: Friedwalt Donner, Alonissos
Umschlagfoto: Schostakowitsch in Dresden, 1960
ISBN 978-3-95593-105-6

www.wolke-verlag.de

Inhalt

Zur Einleitung: Kunstavantgarde und Politik	7
Friedbert Streller: Die Entfaltung der russischen Avantgarde	13
Adelina Yefimenko: Zwischen Vorahnung und Realität. Die Sinfonien Nr. 1 von Dmitri Schostakowitsch und Boris Ljatoschinski . .	24
Vladimir Gurewitsch: Auf halbem Weg zur Avantgarde. Die Erste Klaviersonate	51
Gottfried Eberle: Die Aphorismen – Stenogramme des Avantgardismus . .	57
Gerd Rienäcker: Heterogenität als Prinzip. Randglossen zur Oper „Die Nase“	65
Gerhard Müller: Die Moderne, ein Missverständnis. Bemerkungen zur Vierten Sinfonie von Dmitri Schostakowitsch	72
Bernd Feuchtner: Scherzo, Ironie, Satire und tiefere Bedeutung. Schuld und Unschuld der Ironie beim frühen Schostakowitsch	82
Henny van de Groep: The bells in the works of Shostakovich.	94
Olga Dombrowskaja: Über die Musik zum Film „Rimski-Korsakow“ . .	112
Krzysztof Meyer: Die zweite Avantgarde im Schatten der Politik	117
Bernd Feuchtner: Flaschenpost mit Sklavensprache. Schostakowitsch und Adorno	130
Brigitte Kruse: ...und „drücken“ Sie unbedingt mit Ihrer Musik etwas „aus“. Überlegungen zur „Beredtheit der Stoffe“ bei Schostakowitsch und der zweiten Avantgarde	144
Olga Dombrowskaja: Avantgardistische Tendenzen im Schaffen Schostakowitschs der 1960er und 1970er Jahre	159
Adelina Yefimenko: Die Intertextualität von Schostakowitschs „Lady Macbeth von Mzensk“ als Mittel der Kodierung der Autor-Intention	163

Friedbert Streller: Junge Komponisten der zweiten russischen Avantgarde. Erneuerungen in der Tauwetter-Periode der 1960er Jahre . . .	178
Johannes Schild: Zwölftonreihen im Spätwerk Schostakowitschs	186
Elizabeth Wilson: Shostakovich and the Italian Post War Avant-garde.	207
Manuel Gervink: „Stromstarke Quellen”: Wolfgang Rihms Schostakowitsch-Rezeption	221
Elisabeth von Leliwa: Abonnement oder Avantgarde? Zeitgenössische Musik im Konzertleben der Bundesrepublik Deutschland	230

Zur Einleitung: Kunstavantgarde und Politik

Beethovens und Verdis Zeitgenossen wussten genau, mit wem sie es zu tun hatten. Diese Komponisten entfalteten ihre Wirkung in ihrer Zeit. Aber nach Mahlers Tod dauerte es 50 Jahre, bis eine breitere Öffentlichkeit seine Bedeutung begriff. Seit Schostakowitschs Tod werden nun auch bald 50 Jahre vergangen sein und wir erleben erst jetzt, dass westlich des früheren Eisernen Vorhangs nicht mehr bestritten wird, dass er einer der Großen der Musikgeschichte war, während östlich der Grenze zwischen NATO und Warschauer Pakt schon seine Zeitgenossen sich in seiner Musik wiederfanden. Es hat sich also etwas ereignet im 20. Jahrhundert, das die Wahrnehmung trübt. Dies liegt in der geschichtlich-politischen Entwicklung der Welt. Im 20. Jahrhundert hat ihr Einfluss auf die Kunst ein bisher ungekanntes Maß angenommen.

Zuerst ereignete sich noch vor dem Ersten Weltkrieg das Überschreiten der Schwelle von der Gegenständlichkeit zur Abstraktion, von der Tonalität zur freien Verfügbarkeit der Klänge, die Entwicklung einer neuen Dramatik. Indem sie ein umfassendes Urheberrecht erkämpften, erreichten die Künstler den Status des bürgerlichen Individuums und des selbstständigen Unternehmers. Gleichzeitig wurden von der Industrie die technischen Unterhaltungsmedien entwickelt wie Film, Radio und Schallplatte, die der kapitalistischen Verwertung unterliegen – die Traumfabrik Hollywood übernahm tendenziell eher die Funktion, die Menschen mit Klischees zu versorgen als mit Aufklärung. Selber Musizieren war zur Ausnahme geworden, Konsumieren die Regel, die Klassik etwas für Profis. Die Mehrheit der Menschen konnte der Aufbruchsstimmung der Künstler nicht mehr folgen, ja sie entwickelten teilweise sogar Hass dagegen, weil ihnen diese Kunst in einer immer unübersichtlicheren Welt den Halt zu nehmen schien.

So spaltete sich die Welt der Kunst auf: Auch die Gesellschaft bestimmenden Schichten wandten sich mehrheitlich von der Entwicklung der Kunst ab, die dadurch ihrerseits an Reichweite und Einfluss verlor. Die Künstler gründeten Gruppen wie „Die Brücke“, die IGNM oder die Donaueschinger Musiktag, die 1921 unter der Patronage des jungen Fürsten zu Fürstenberg entstanden und Musik von Hindemith, Schönberg, Berg und Webern brachten. Waren die Künstler und ihre Fans aber erst einmal unter sich, konnten sie ihrer Experimentierfreude die Zügel schießen lassen, ohne sich um das Publikum zu kümmern. Dass sie dieses damit der Unterhaltungsindustrie auslieferten und die emanzipatorische Kraft ihrer Kunstwerke einer wirkungslosen Flaschenpost anvertrauten, war ihnen nur teilweise klar. In Petersburg stellte sich das jedoch anders dar als in New York, und in Paris anders als in Berlin. Zwar behaupteten in Paris noch im-

mer Wagner und Beethoven die Opernbühnen und Konzertpodien, doch für die Moderne standen Debussy, Satie und Ravel und für die Skandale Strawinsky und Prokofjew. Und dann war da die Gruppe der Six, die sich vom alten Pathos radikal abwandten und manchmal dem Jux nicht fern waren. Ob konservativ oder progressiv, neue Musik war hier französisch oder bestenfalls russisch, Ausländisches immer die Ausnahme. 1910 hatte Gustav Mahler beim Colonne-Orchester seine 2. Sinfonie dirigiert, sehr zum Missfallen von Debussy. 1924 wurde mit dem Bläserquintett zum ersten Mal ein Werk von Hindemith gespielt, dem 1929 sein Konzert für Orchester folgte, 1927 gab es Alban Bergs Kammerkonzert und den „Rosenkavalier“, 1928 dirigierte Bruno Walter Mahlers Vierte. Das war's auch schon. Schostakowitsch kam in der französischen Hauptstadt, die vor allem von Amerikanern immer noch für die Welthauptstadt der Musik gehalten wurde, erst am 14. Juni 1938 in der Salle Pleyel mit seiner Fünften Sinfonie zu Gehör, eingezwängt zwischen die Symphonie d'Hymnes von Charles Koechlin und eine Ouvertüre von Georges Auric – als Avantgardist ist er in Paris niemals wahrgenommen worden.

Als verhängnisvoll sollte sich die Verwechslung der künstlerischen mit der politischen Avantgarde erweisen. Gegen Ausbeutung und Kriegstreiberei suchte ein Teil der Avantgardisten die Nähe zu revolutionären Bewegungen. Nach den Leiden des Ersten Weltkrieg wurden drei Kaiser gestürzt, deren Regimes ihre Völker aus Rachsucht, Neid, Gier – und Ahnungslosigkeit in den Krieg getrieben hatten und nicht wieder daraus entlassen wollten. Stärkste Gegenkraft waren die Arbeiterbewegungen. Im besonders maroden Russland riss schon 1917 die kleine, entschlossene Minderheit der Bolschewiki die Macht an sich. Mit ihrem Versprechen, nicht nur den Krieg zu beenden, sondern auch den alten Traum der Arbeiterbewegung vom Kommunismus zu verwirklichen, banden die Bolschewiki viele Idealisten an sich, so auch zahlreiche Künstlervereinigungen. Denen stand ein böses Erwachen bevor, als Stalin seine Macht 1932 zur Gleichschaltung der Künste nutzte und die Avantgarde als „Formalismus“ und den internationalen Austausch als „Kosmopolitismus“ brandmarkte.

Im Westen, wo der Krieg noch bis zum November 1918 andauerte, entwickelte sich der Kampf um die Macht komplizierter. Die Angst vor der bolschewistischen Revolution stachelte die Rechte an. In Italien, wo die Arbeiterbewegung stark organisiert war, inszenierte Mussolini 1922 einen „Marsch auf Rom“, wofür er die orientierungs- und arbeitslosen Kriegsheimkehrer mobilisieren und die Unterstützung von Adel, Kirche und Finanzindustrie gewinnen konnte. Die meisten Künstler – und leider auch die meisten Komponisten – versprachen sich von dem faschistischen Ständestaat Vorteile und krochen dem neuen Machthaber in den Hintern. Außer den futuristischen Experimenten passierte jetzt nicht mehr viel in der musikalischen Weiterentwicklung Italiens.

In Deutschland wurde in den kurzen 13 Jahren der Weimarer Republik das Wort „Kulturbolschewismus“ zum Schlachtruf der Rechten gegen jede avantgardistische Kunst, bis er nach 1933 durch den Begriff „Entartete Kunst“ ersetzt

wurde. (Wichtige Vertreter der Avantgarde allerdings waren politisch konservativ wie Schönberg oder sympathisierten mit den Faschisten wie Strawinsky.) Auch der Nationalsozialismus verdankte seinen Erfolg – neben dem tatsächlich vorhandenen Elend der Massen – hauptsächlich der Angst vor einem kommunistischen Umsturz. Die Spaltung ging durch die gesamte Gesellschaft, vom klügsten Philosophen bis zum dumpfesten Schläger. Die zwischen Kommunisten und Sozialdemokraten gespaltene Arbeiterbewegung hatte ihre Chance in der gegenseitigen Bekämpfung verspielt. Immerhin hatte es eine starke Linke in der Musik gegeben, aus der Kurt Weill und Hanns Eisler hervorragten, und auch die Arbeiterkulturbewegungen hatten gute Erziehungsarbeit geleistet. All das ging 1933 – bzw. in Österreich 1938 – verloren, wurde zerstört, verjagt, vergessen.

Als dann Deutschland in Trümmern lag, waren es zum großen Teil die alten Nazis und deren Mitläufer, die das Leben wieder aufbauten – es waren ja nicht viele andere mehr da. Karl Amadeus Hartmann war einer der wenigen Komponisten, die in der inneren Emigration anständig geblieben waren. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, lief das Kulturleben in den alten Gleisen weiter. Als modern galten jetzt Bartók oder Hindemith, wobei letzterer sein Frühwerk aber nun negierte. Wer wirklich neue Wege gehen wollte, musste sich Nischen suchen, und diese Nische hieß „Neue Musik“. 1946 wurden die Kranichsteiner Ferienkurse gegründet, bei denen viele die Musik von Bartók, Strawinsky, Schönberg, Webern zum ersten Mal hören konnten. Ab 1950 versuchte der zurückgekehrte Adorno dort in röhrender Weise, den jungen Komponisten die Kompositionswise Schönbergs nahezubringen. Doch Pierre Boulez rief 1951 begeistert aus: „Schönberg ist tot!“ Die Jungen waren bereits beim Serialismus angelangt. Auf dessen Materialfetischismus reagierte Adorno 1954 mit dem Vortrag über „Das Altern der Neuen Musik“, der die emanzipatorische Kraft der Musik beschwore. Die Donaueschinger Musiktage wurden 1949 zurückerobert. Diese bleierne Zeit, die die Vergangenheit nur sehr behutsam „verarbeitete“, dauerte im Grunde bis 1968.

Nachdem die Elterngeneration die Welt von Grund auf zerstört, bzw. dieser mörderischen Generation als Opfer gedient hatte, wollten die jungen Künstler der von Nazis und Faschisten unterdrückten Länder an die frische Luft. Sie sahen auf einmal, dass ihnen ein ganzer Kunst-Kontinent vorenthalten worden war: die Moderne. Und dass die verfemten Künstler und Theoretiker zum Teil noch lebten. Was sie noch nicht sahen, war die noch viel größere Welt der Nicht-Avantgardisten, die entweder auch von den Nazis verfemt worden waren oder in anderen Ländern komponiert hatten. Dass gerade in Deutschland die Reaktion extrem ausfiel, war kein Wunder. Wie oft bedenkenlos die prächtigen alten Trümmer weggerräumt und durch ausdrucksfreie 50er-Jahre-Architektur ersetzt wurden, sehnten junge Musiker sich nach einer Musik ohne jenes „Gefühl“, das ihnen durch die Lüge der Nazis so vergällt worden war.

Ich erinnere mich gut, wie wir in der Schule mit betulichen neobarocken Spiel-musiken traktiert wurden und beschwingte Concertinos und Sinfoniettas spielen

mussten, deren Name schon sagte, dass sie Zwergversionen von etwas Größerem waren. Als ich mich mit Mahler zu beschäftigen begann, sagte meine Musiklehrerin bedauernd: „So schlechte Musik hörst du“ Im Schulbuch stand, die großen deutschen Komponisten der Jahrhundertwende seien Strauss, Reger und Pfitzner gewesen. Mahler kam nur im Kleingedruckten vor: Der habe mehr gewollt als gekonnt und Sinfonien als wilhelminische Riesenschlangen komponiert. Doch der Nürnberger GMD Hans Gierster dirigierte Mahler, Hartmann, Zimmermann und Isang Yun. Und der Bayerische Rundfunk hatte im Studio Nürnberg eine „Ars Nova“-Reihe eingerichtet, bei der man erleben konnte, wie Karlheinz Stockhausen oder Mauricio Kagel ihre Musik spielten. Das waren Offenbarungen. Die Klänge der Avantgarde lagen mir viel näher als Bach und Mozart.

Das Phänomen der zweiten Avantgarde war nicht auf die faschistischen Kernländer Deutschland, Österreich, Ungarn, Italien, Spanien samt der von ihnen besetzten Länder wie Frankreich beschränkt, wo man sie für eine Gegenreaktion auf die anhaltende Macht der alten Kräfte halten könnte, und auch nicht auf die Schweiz, die Niederlande oder Belgien, oder gar Polen und die Tschechoslowakei. In den USA hätte es der Emigranten nicht erst bedurft, um die Moderne nahtlos fortzuführen, aber der europäische Aderlass hatte ihr noch weiteren Schwung versetzt. Die Komponisten reisten ja und studierten gerne in Paris, Wien oder Berlin. Sowohl die Musik der Schönbergschule als auch Strawinsky oder Varèse hatten ein Echo in Mexiko wie in Argentinien, in Japan wie in Australien gefunden – außerhalb Europas war die Avantgarde ein durch den Krieg nicht unterbrochenes, globales Phänomen.

Betrachtet man die beiden Avantgarden mit dem Fernglas, verschmelzen sie zu einem einzigen Prozess. Betrachtet man sie durch das Mikroskop, lösen sie sich auf in eine Vielzahl unterschiedlichster Handschriften auf, bei denen man kaum noch die Gemeinsamkeiten erkennt. Jedes Kunstwerk hat seine eigenen Gesetze. Nur aus vielen detaillierten Untersuchungen wird sich am Ende wieder ein Gesamtbild ergeben – der liebe Gott wohnt bekanntlich im Detail.

In Großbritannien etwa, einer bei unseren Symposien ebenfalls nicht behandelten Siegermacht, die von Benjamin Britten gerade wieder auf die musikalische Weltkarte gesetzt worden war, drängte eine junge Generation nach, denen die Pazifisten Britten und Tippett zu zahm waren. Sie waren Kommunisten und Zwölftöner. Der englische Stockhausen-Schüler Cornelius Cardew (1936-1981), der mit seinem Scratch Orchestra in London nicht ohne Einfluss war, mit dem er 1969 Cages „Atlas Eclipticalis“ aufführte, veröffentlichte 1974 ein Buch mit dem Titel „Stockhausen serves Imperialism“ – das waren die 68er in vollem Lauf. Gerade wenn sie Professor an der Royal Academy of Music waren. Dabei war Tippett doch ebenfalls Kommunist gewesen, wenn auch von trotzkistischer Farbe.

Lustigerweise gelangten zwei britische Avantgardisten zu einem besonderen Verhältnis zu Deutschland. Der großbürgerliche Humphrey Searle (1915-1982) wurde am Vorabend des Zweiten Weltkrieges „nur“ zum Labour-Anhänger und

empfand „Wozzeck“ als eine Offenbarung. In Oxford lernte er den exilierten Theodor W. Adorno kennen und wurde von ihm in die Zwölftonkomposition eingeführt.¹ Auf dessen Empfehlung wurde er 1937/38 für ein halbes Jahr Privatschüler bei Anton Webern in Wien. Noch während des Krieges traf er Elisabeth Luytens, die ebenfalls Zwölftonmusik schrieb. Searles Opern wurden allesamt in Westdeutschland uraufgeführt: „Tagebuch eines Irren“ 1958 an der Städtischen Oper Berlin, „Das Photo des Colonel“ 1964 in Frankfurt und „Hamlet“ 1968 in Hamburg.

Alan Bush (1900–1995) hingegen war Kommunist und engagierte sich im Arbeiter-Musikverein *London Labour Choral Union*, was ihn nach Kriegsende im Musikleben isolierte. 1929 veröffentlichte er ein Streichquartett mit dem Titel „Dialectics“, weil er sich mit Hegels Denkmethode verbunden fühlte, indem er alle fünf Themen samt ihrer Kontrapunkte aus dem Unisonomotiv der Eröffnung entwickelte, ebenso Harmonie und Rhythmus. Er entwickelte einen Stil tonaler Zwölftönigkeit, den er aber wieder abschwächte, nachdem er den Ort der Uraufführung seiner klassenkämpferischen und antiimperialistischen Opern in der DDR fand: „Wat Tyler“ 1953 in Leipzig, „Men of Blackmoor“ 1956 in Weimar, „The Sugar Papers“ 1966 als „Guyana Johnny“ in Leipzig und „Joe Hill“ 1970 an der Berliner Staatsoper.

In der Mitte des Königreiches begehrte Anfang der 1950er Jahre die Gruppe *New Music Manchester* gegen das Establishment auf. Hier hatten sich die Kompositionsstudenten Alexander Goehr, Peter Maxwell Davies und Harrison Birtwistle und der Dirigent Elgar Howarth zusammengeschlossen, um die britische Musik zu revolutionieren. Auch Goehrs Hauptwerk, die Oper „Behold The Sun“ über die Wiedertäufer vom Münster, wurde in Deutschland uraufgeführt. Aus Bewunderung für Schönbergs „Pierrot lunaire“ gründeten Maxwell Davies und Birtwistle die *Pierrot Players* für die Entwicklung ihrer experimentellen Musik. In seiner ersten Oper über den Tudor-Komponisten John Taverner schrieb Maxwell Davies ein avantgardistisches Lehrstück über die Korrumperung des Künstlers durch Ideologie. Birtwistle stand mehr unter dem Einfluss von Boulez, Stockhaus-

1 “I heard on the radio the first English performance of Berg’s “Wozzeck”, given by the BBC Orchestra under Sir Adrian Boult. I was utterly shaken by the power of the music, and was determined to find out more about Berg. I knew very little about atonal or twelve-note music. In fact the only authoritative article on it at that time, by Schoenberg’s pupil Erwin Stein, was published in German in an obscure Viennese periodical. Robert had shown me Schoenberg’s Suite for Piano Op.25, and I couldn’t make much sense of it. However soon after the “Wozzeck” performance a former pupil of Berg’s arrived in Oxford as a refugee from Germany. He was Theodor Wiesengrund-Adorno, a small, stout man with a huge bald cranium, a wide sensual mouth and thick pebble glasses. He had written a number of highly intellectual articles on music, philosophy and sociology; but he was by no means forbidding socially; he enjoyed jokes, and his performance of “Miss Otis Regrets” in a guttural German accent were hilarious. He was very helpful to me in my desire to learn about twelve-note music, and also later on when I was trying to make up my mind about a career.” – Quadrille with Raven. *Memoirs By Humphrey Searle. Parchment, Michigan 1984*

en und Messiaen sowie des improvisatorischen Musiktheaters und entwickelte sich von Webern'scher Knappheit zu einem harschen individuellen Stil der, der ihn zum wirkungsvollsten englischen Komponisten nach Britten werden ließ.

Die Avantgarde der europäischen Musik des 20. Jahrhunderts, ob in Europa komponiert oder auf anderen Kontinenten, ist ein äußerst vielfältiges und vielschichtiges globales Phänomen, das sich nicht eingrenzen lässt auf die Zweite Wiener Schule oder die Trias Boulez-Nono-Stockhausen. Jedes Kunstwerk lebt letztlich aus seinen eigenen Gesetzen und kann nicht verstanden werden, wenn man diesen nicht auf den Grund geht. Dabei wird man nicht erfolgreich sein, wenn man nicht auch die politische Geschichte berücksichtigt. Wo man kein Ohr für Mahler mehr hatte, fehlte ein wichtiges Tor für das Verständnis von Schostakowitsch. Das Publikum zeigte sich da aufnahmefreudiger als die Profis.

Es war die Politik, die Schostakowitsch zu einer Änderung seiner Musik zwang, und es waren politisch begründete Vorurteile, die verhinderten, dass die Musik von Schostakowitsch im Westen verstanden wurde. Es ist eben einfacher, sich über Buchstaben (ob die Wolkow-Memoiren echt sind oder nicht) zu streiten, als über Noten (was die Musik von Schostakowitsch aussagt). Und gerade weil die Ideologien so viel Unheil angerichtet haben im 20. Jahrhundert, ist es so wichtig, diese Forschungsarbeit *sine ira et studio* durchzuführen – oder musikalisch gesagt: „Der Merker werde so bestellt, dass weder Hass noch Lieben das Urteil trüben, das er fällt.“ Dann werden wir auch aus der Musik etwas lernen über die politisch-gesellschaftlichen Entwicklungen, für die die Kunst so häufig ein sensibler Seismograph ist.

Die Deutsche Schostakowitsch Gesellschaft hat sich dieser Aufgabe seit ihrer Gründung gewidmet. Ihre alle zwei Jahre stattfindenden Symposien wurden in der Reihe „Schostakowitsch Studien“ des Ernst-Kuhn-Verlages dokumentiert und haben die Kenntnis über Leben und Werk von Dmitri Schostakowitsch erweitert. Dass nach dem plötzlichen Tod des bedeutenden Verlegers Ernst Kuhn, dem wir großen Dank schulden und vor dem wir uns verneigen, und nach der Vandalisierung seines Verlages nun der Wolke Verlag bereit ist, die Reihe fortzuführen, darüber sind wir glücklich. Dem Düsseldorfer Mäzen Udo van Meeteren danken wir für die großzügige Spende, die das Erscheinen dieses Bandes ermöglicht hat.

Einen sehr dankbaren Gruß senden wir den beiden Referenten und aktiven Mitgliedern unserer Gesellschaft nach, die uns in der Zwischenzeit verlassen haben: der eminente Musikdenker und Theaterbefruchtter Gerd Rienäcker (1939 – 2018) und der Musikwissenschaftler und Komponist Friedbert Streller (1931 – 2017).

Dr. Bernd Feuchtnner
Präsident der Deutschen Schostakowitsch Gesellschaft