

Was wäre die sowjetische Symphonik ohne Gustav Mahler?

Die Frage im Titel meines Vortrags ist eine rhetorische; sie impliziert die These, daß die sowjetische Symphonik der Auseinandersetzung mit Gustav Mahler eine Menge verdankt. Im folgenden soll es in drei Abschnitten um die Entwicklung der Symphonie in den 1920er und 1930er Jahren in der Sowjetunion gehen, geknüpft an die Frage, welche Rolle dabei die Mahler-Rezeption spielt. Da Dmitrij Schostakowitsch ohne Zweifel die zentrale Figur der sowjetischen Symphonik ist, wird er bei meinen Überlegungen immer wieder in den Vordergrund treten. Sie gehen von der These aus, daß Mahlers Symphonie-Verständnis von der „Symphonie als Welt“ im Lichte einer sowjetischen Interpretation zu einem tragfähigen Symphonie-Konzept werden konnte.

I. Die Symphonie nach der Oktoberrevolution

Nach der Oktoberrevolution war die Symphonie in Rußland tot. Sie galt nach dem Kunstverständnis der Avantgarde - der proletarischen wie der westlich orientierten - als historisch überholte, von der westeuropäischen Bourgeoisie entwickelte Gattung. Die Künstler, die in den 1910er Jahren die Revolution in der Kunst ausgerufen hatten und die historischen Kunstformen am liebsten in Futuristenmanier zerstören wollten¹ - allen voran der Poet Vladimir Majakowskij, mit ihm bildende Künstler wie Vladimir Tatlin und Natan Altman oder der Komponist Arthur Lourié -, sie hatten die Oktoberrevolution als politische Einlösung ihrer künstlerischen Ideen begrüßt und nahmen entsprechend in der Kulturpolitik der jungen Sowjetunion führende Positionen ein, in die sie Lenins Kulturkommissar Anatolij Lunatscharskij gesetzt hatte. Ihren Gegenspielern, proletarisch ausgerichteten Künstlern meist mit proletarischer Herkunft, schwebte gleichfalls eine revolutionäre bzw. der Revolution würdige Kunst vor, allerdings nicht mit avantgardistischen, sondern mit volkstümlichen, schlichten Ausdrucksmitteln². In keiner der beiden Konzeptionen war Platz für die Symphonie oder andere instrumentale Gattungen wie das Streichquartett oder generell Kammermusik. Nach dem Ende des Bürgerkriegs formierten sich in allen Kunstbereichen

¹ 1912 veröffentlichten die führenden russischen Futuristen (Vladimir Majakowskij, David Burljuk, Alexej Krutschonich und Velimir Chlebnikow) ein Manifest mit dem Titel *Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack* (P*♦e♦ina ob*♦estvennomy vkussu); von musikwissenschaftlicher Seite ausführlich zu dem Kontext: Detlef Gojowy, *Arthur Lourié und der russische Futurismus*, Laaber 1983.

² Daß sich in den sogenannten „Proletkulten“ ernst zu nehmende proletarische Kultur entwickelte, hat erstmals Lynn Mally deutlich gemacht in ihrem Buch *Culture of the Future. The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, University of California, Berkeley Los Angeles und Oxford 1990. Von musikwissenschaftlicher Seite dazu Neil Edmunds, *The Soviet Proletarian Music Movement*, Bern 2000.

Gruppierungen, die entweder die alte Avantgarde-Idee mit moderateren Mitteln fortführten oder die alte, radikal proletarische Proletkult-Konzeption in eine kleinbürgerlich anmutende, aggressiv an die Öffentlichkeit getragene Massenkultur verwandelten. In der Musik werden diese Gruppierungen repräsentiert durch die „Assoziation für zeitgenössische Musik“ (Associacija sovremennoj muzyki, ASM) und die „Russische Assoziation proletarischer Musiker“ (Russkaja asociacija proletarskich muzykantov, RAPM), die beide 1923 gegründet wurden. Die in der Presse vehement ausgetragenen Differenzen in der ästhetischen Anschauung täuschen darüber hinweg, daß beide Gruppierungen ein gemeinsames Ziel hatten, nämlich die Verwirklichung einer der neuen Zeit und dem neuen sowjetischen Menschen angemessenen Kunst. Auch in diesen beiden Konzeptionen hatte die Symphonie als viersätziger Zyklus keinen Platz. Im Kreis der ASM taugte sie allenfalls als Examensarbeit - das zeigen Dmitrij Schostakowitschs und Vissarion Schebalins als Diplomarbeiten eingereichte erste Symphonien, beide 1926 uraufgeführt, eindrucksvoll – und man tolerierte die Gattung. Nikolaj Mjaskowskij, der unbeirrt Symphonie um Symphonie schrieb, war Mitglied der ASM. Im Kreis der RAPM verachtete man sie, vielleicht auch, weil das dazu notwendige kompositorische Handwerk den jungen proletarischen Komponisten nicht zugänglich war.

Die wenigen sowjetischen Werke der 1920er und frühen 1930er Jahre, die den Begriff „Symphonie“ im Titel führen, sind tatsächlich einsätzig Symphonische Dichtungen, häufig mit Chorfinale, oder vielsätzig wie Suiten, ebenfalls gern mit Chor (s. Übersicht).

Schostakowitsch huldigt dem modernistischen sowjetischen Geist der 1920er Jahre, indem er seine zweite und dritte Symphonie einsätzig gestaltet, zumal in der zweiten eine frei atonale Sprache wählt und beide Symphonien mit einer Chorapotheose im schlechten Geschmack des 19. Jahrhunderts und mit einem schlechten Propagandatext enden läßt. Unter dem Aspekt der Tradition sind beide Symphonien zeittypische Hybride aus der alten Per-aspera-ad-astra-Idee, die ursprünglich Menschheitsideale verkündete und nun zum Sprachrohr des sowjetischen Ideals vom siegreichen Proletariat wird.

In der zweiten Hälfte der 1920er Jahre fand ein reger Kulturaustausch zwischen der UdSSR und Westeuropa statt, der für die sowjetischen Künstler auch zu der zentralen Frage beitrug, wie die großen musikalischen Gattungen – die Oper und die Symphonie – der neuen sowjetischen Zeit entsprechend neu konzipiert werden können. Vor allem Leningrader Künstler und Kunst-Organisationen pflegten mit dem westlichen Ausland engen Kontakt, der vor allem über die 1922 in Salzburg gegründete Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) lief und über einen Kooperationsvertrag, den der sowjetische Staatsverlag mit der

Wiener Universal Edition geschlossen hatte. Die Wiener *Musikblätter des Anbruch* brachten zwei Sonderhefte heraus (1925 eines unter der Rubrik *Rußland*, 1931 eines unter der Rubrik *UdSSR*); die russischen Organisationen luden westliche Ensembles und Dirigenten zu Gastspielen ein. Prominente Gäste waren Bruno Walter, Otto Klemperer, Pierre Monteux, Hermann Scherchen und Wilhelm Steinberg; Oskar Fried und Fritz Stiedry blieben für mehrere Spielzeiten mit festem Engagement in Leningrad. Zum Repertoire gehörten die meist beachteten Bühnenwerke der Zeit - Franz Schrekers *Ferner Klang*, Alban Bergs *Wozzeck*, Ernst Kreneks *Sprung über den Schatten* und *Jonny spielt auf*, auch Werke russischer Emigranten wie Igor Strawinskys *Pulcinella* und Sergej Prokofjews *Liebe zu den drei Orangen* - und selbstverständlich Instrumentalmusik aus Westeuropa. Dies ist zugleich eine Phase intensiver Mahler-Pflege, die allerdings auf Leningrad konzentriert bleibt. Dirigenten der Mahler-Tradition führten in diesem Zeitraum auf: die 1. Symphonie viermal, die 2. Symphonie fünfmal, die 3. und 4. Symphonie je zweimal, die 5. Symphonie viermal, die 7. und 9. Symphonie je einmal und das „Lied von der Erde“ dreimal.

II. Der theoretische Diskurs zur Symphonik

Parallel dazu wurden Partituren und Klavierauszüge greifbar; junge Wissenschaftler taten sich in Gruppen zusammen mit dem Ziel, die neueste westeuropäische Symphonik und Kammermusik zu studieren und sich zugleich mit dem neuesten Schrifttum aus Westeuropa auseinanderzusetzen³. Dies wiederum zeitigte eine Reihe von Publikationen, Werkeinführungen, Aufsätzen, Büchern, die davon kündeten, daß man auf der Suche nach neuen Konzepten war. Hervorzuheben sind eine russische Übersetzung von Paul Bekkers Buch *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler*, die 1926 erschien⁴, und Iwan Sollertinskij 1932 publiziertes Buch *Gustav Mahler*, dem er im gleichen Jahr noch eine Kurzfassung unter dem Titel *Gustav Mahler und das Problem des europäischen Symphonismus* folgen ließ⁵. Diesen Autoren geht es um die Frage, wie und unter welchen Voraussetzungen man an die Symphonie als edelste der klassischen Gattungen neu anknüpfen könne. Dabei ließ man sich

³ Zu diesen Kreisen gehörten u.a. Boris Asafjew, Alexandr Ossowskij, Wjatscheslaw Karatygin, Alexandr Rabinowitsch, Iwan Sollertinskij u.v.a. Vgl. ausführlich dazu: Inna Barsova: *Das Schaffen Gustav Mahlers im Spiegel der russischen Kritik und Musikwissenschaft in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, in: *Das Gustav-Mahler-Fest Hamburg 1989*, hrsg. v. Matthias Theodor Vogt, Kassel etc. 1991, S.267-277.

⁴ Übersetzt von Roman Gruber, hrsg. von Boris Asafjew.

⁵ *Gustav Mahler*, Leningrad 1932; *Gustav Mahler und das Problem des europäischen Symphonismus*, Moskau 1932; beide Texte deutsch in: *Iwan Sollertinski: Gustav Mahler – Der Schrei ins Leere*, Berlin 1996. die Übersetzung stammt von Reimar Westendorf, den hier ideologisierend verwendeten Zusatztitel entnahm der Herausgeber Günter Wolter einer Formulierung von Sollertinskij. Vom umfassenden Mahler-Buch erschien 1956 eine überarbeitete Fassung, hrsg. von Michail Druskin, in der die ideologischen Akzente zurückgenommen sind.

leiten von der Devise Lenins, daß man mehr von den Klassikern lernen und sich das klassische Erbe kritisch aneignen solle⁶. Und man ließ sich leiten von der Überzeugung, daß allein die neue als ultimativ begriffene sowjetische Gesellschaft das Recht und die Pflicht habe, dieses klassische Erbe anzutreten – einer Überzeugung mit durchaus vulgärsoziologischen Akzenten. Der Terminus, an dem man das neue Konzept festmachte, lautet „Symphonismus“. Boris Asafjew prägte ihn schon 1918⁷ und entwickelte ihn an der Auseinandersetzung mit der westeuropäischen und russischen Symphonik weiter als ein Konzept, das weltanschauliche Komponenten in instrumentalen Strukturen erfaßbar machen soll, sowohl als kompositorisches als auch als interpretatorisches Postulat. Seine Einleitung zur russischen Ausgabe von Paul Bekkers Mahler-Buch ist überschrieben: „Symphonismus als Problem zeitgemäßer Musikwissenschaft“⁸. Im sowjetischen Denken ist der Terminus „Symphonismus“, den Asafjew an der Auseinandersetzung mit Mahlers Symphonien schärfte, zu einer grundsätzlichen Kategorie geworden. Die sowjetische Musik-Enzyklopädie definiert ihn – weitgefaßt und alle symphonischen Prozesse, auch in vokalen Werken einbeziehend – wie folgt: „In einem sehr breit gefaßten Sinn bedeutet ‚simfonizm‘ das künstlerische Prinzip der philosophisch verallgemeinernden, dialektischen Darstellung des Lebens in der musikalischen Kunst. Als ästhetisches Prinzip bestimmt sich der Symphonismus als Reflexion über die grundlegenden Probleme des menschlichen Seins [...]. In diesem Sinne ist der Symphonismus verbunden mit der Seite des ideellen Gehalts in der Musik. Zugleich enthält der Terminus Symphonismus eine bestimmte Qualität der inneren Organisation eines Musikwerks, seiner Dramaturgie und Formbildung. In diesem Fall bedeutet Symphonismus an erster Stelle die Methode, die es ermöglicht, besonders tief und wirksam Prozesse des Entstehens und Wachsens darzustellen, den Kampf widersprüchlicher Prinzipien durch intonatorisch-thematische Kontraste und Verbindungen, ebenso die Dynamik und das Organische der musikalischen Entwicklung herauszuarbeiten und zu einem qualitätsvollen Resultat zu führen“⁹.

Symphonismus als ein Konzept, das einen weltanschaulichen, einen philosophischen Überbau auch und gerade in den Strukturen instrumentaler Musik durchscheinen läßt – dieses Konzept entwickelten kluge Autoren wie Asafjew und Sollertinskij im Nachdenken über Mahlers Symphonien; dieses Konzept machten sich sowjetische Komponisten, allen voran

⁶ Die „Aneignung des klassischen Erbes“ bzw. das „Lernen bei den Klassikern“ wurde nach Lenins Tod zur Maxime der proletarischen Kunst, vgl. Artikel *RAPP*, in: Wolfgang Kasack, *Lexikon der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, München 1992, Sp.999f.

⁷ Puti v buduščee – Wege in die Zukunft, in *Melos II*, St. Petersburg, 1918

⁸ Simfonizm kak problema sovremennogo muzykoznanija.

⁹ Muzykal'naja enciklopedija, Bd.5, Moskau 1981, Artikel „simfonizm“, Sp.11.

Schostakowitsch, so zueigen, daß es 1981 in der offiziellen Musik-Enzyklopädie in einem Grundsatzartikel von vier Spalten definiert wird.

Sollertinskij's Mahler-Buch bringt seinen sowjetischen Lesern im allgemeinen und seinem Komponisten-Freund Schostakowitsch im besonderen Mahlers Symphonik näher mit der Absicht, das Lenin-Wort von der kritischen Aneignung des klassischen Erbes zu konkretisieren. Mit streng marxistischem Blick auf die europäische Kultur- und Musikgeschichte weist Sollertinskij, wenn man seine ideologischen Voraussetzungen akzeptiert, zwingend nach, daß die Symphonie in Westeuropa tot sei und daß die kommunistische Sowjetunion ihr Erbe antreten müsse. Gemäß der marxistischen Widerspiegelungstheorie gilt ihm der Beethovensche Symphonietypus als Reflex auf die französische Revolution und in der bürgerlichen Gesellschaft der Zeit verankert. Die weitere europäische Symphoniegeschichte aber stellt sich als eine Verfallsgeschichte dar, und „mit den letzten Takten der Mahlerschen Symphonien vertrocknen die letzten Spuren eines heroischen Symphonismus“¹⁰. Mahler sei, im Gegensatz zu anderen Komponisten, der seit Beethoven aufgebrochene Widerspruch zwischen Heroik und Pathos in der Kunst und der ausbeuterischen, kapitalistischen Gesellschaft bewußt gewesen. Seine Tragödie sei die „der kleinbürgerlichen Intelligenz der Vorkriegszeit, [die] die ganze moralische Armut des imperialistischen Europa schmerzlich erkannte, seine humanistischen Illusionen aber nicht überwand“¹¹, eine Formulierung, die das Buch wie ein Refrain durchzieht, und eine Haltung, die Sollertinskij als Kommunist nicht anders als Bertolt Brecht in seinen *Lehrstücken* streng verurteilt: „Es steht außer Frage, daß jede Wiederbelebung des idealistischen Humanismus in der Nachkriegsgeneration der Literaten und Musiker objektiv eine eindeutig reaktionäre Rolle gespielt hat“¹². Dennoch würdigt Sollertinskij Mahler als beispielhaft, denn wer weiß – hätte er die Oktoberrevolution erlebt, hätte er vielleicht eine ähnliche Wende vollzogen wie Romain Rolland¹³, und deshalb lohne sich das kritische Studium seiner Werke.

„Welche Bedeutung“, fragt Sollertinskij am Schluß, „kann die Bekanntschaft mit der Symphonik Mahlers für die breite sowjetische Hörerschaft im Kampf um eine proletarische Musikkultur haben?“, und er antwortet: „Die marxistisch-leninistische Aneignung des kulturellen Erbes des Feudalismus und der Bourgeoisie durch das Proletariat schließt als kritisch anzueignendes Material unzweifelhaft nicht nur das des 18. und 19. Jahrhunderts ein (wie dies üblicherweise stattfindet), sondern auch die sogenannte ‚Gegenwart‘. Es ist

¹⁰ Sollertinskij, S.70.

¹¹ Ebd., S.31.

¹² Ebd., S.73.

¹³ Ebd., S.72.

notwendig, die gegenwärtige bürgerliche Musikkultur des Westens differenziert zu betrachten und nicht abzulehnen; eine Einstellung, der man bei uns bislang noch ziemlich häufig begegnet“¹⁴ - dies ist ein Seitenhieb gegen die Vertreter der RAPM. Selbstverständlich sei es naiv, Mahlers Symphonik als Modell nachzuahmen, doch Mahler sei - im Gegensatz zu Komponisten wie Debussy oder Strawinsky, Strauss oder Hindemith - „für uns wertvoll als letzter großer Symphoniker Westeuropas in der Epoche des Imperialismus“¹⁵. Dann folgt die marxistische Begründung, weshalb eine neue Symphonik heroischen Typs nur in der Sowjetunion herausgebildet werden könne und welche Rolle Mahler nach dem Modell der „kritischen Aneignung“ dabei spielen solle. „Innerhalb der bürgerlichen Kultur kann man eine große gesellschaftsformende¹⁶ Idee schon gar nicht finden, die die philosophische Grundlage einer Symphonie bilden könnte. Eine solche Idee kann nur die Idee der proletarischen Revolution, der Vernichtung der Klassengesellschaft und des Sozialismus sein. Die neue Symphonik wird von sowjetischen Komponisten geschaffen; wahrscheinlich nehmen an ihrer Schaffung auch Komponisten des revolutionären proletarischen Westens teil“¹⁷.

Sollertinskijs Mahler-Buch ist ein Plädoyer für eine sowjetische Symphonik, und es ist getragen von der kommunistischen Überzeugung, daß wahre Kunst sich nur in Gesellschaften entfalten könne, die sich durch eine proletarische Revolution emanzipiert hätten. In diesem Sinne erscheint die sowjetische Kultur als „Leitkultur“, um ein häßliches Wort der Gegenwart zu benutzen; diese Hybris der sowjetischen Weltanschauung, deren Ausmaß weder Sollertinskij noch Schostakowitsch um diese Zeit bewußt sein konnte, ist im sowjetischen Selbstverständnis tief verwurzelt. Im Artikel „Realismus“, Abschnitt „Sozialistischer Realismus“, heißt es in der offiziellen Musikenzyklopädie 1978: „Die Tradition des ‚Beethovenschen‘ Symphonismus der großen Ideen und Gefühle, die im Westen zu Beginn des 20. Jahrhunderts erlosch, wurde in der sowjetischen Musik auf neuer ideeller Grundlage wiedergeboren“¹⁸. - Diese Formulierung zeigt, in welchem Maße aus Sollertinskijs Gedanken sowjetisches Gemeingut geworden ist, denn sein Schlußwort lautet: „Der bürgerliche Symphonismus des Westens starb. Die neue symphonische Kultur wird vom Proletariat geschaffen und - unter seiner Führung - von seines Bundesgenossen in der kleinbürgerlichen Intelligenz und Bauernschaft“¹⁹.

¹⁴ Ebd. S.71.

¹⁵ Ebd. S.73f.

¹⁶ Westendorf übersetzt „obob * ♦estvljaju * ♦ij“ (wörtlich: vergesellschaftend) mit „gesellschaftlich“. Sollertinskij bezieht sich mit seinem Terminus, wie Westendorf verdeutlicht, auf Boris Asafjews Übersetzung von Paul Bekkers Formulierung der „gemeinschaftsbildenden Kraft“ der Symphonie.

¹⁷ Sollertinskij, S.73.

¹⁸ Muzkal'naja enciklopedija, Bd.4, 1978, Sp. 567.

¹⁹ Sollertinskij, S.75.

Im Februar 1935 veranstalteten Komponisten und Musikwissenschaftler einen dreitägigen Kongreß unter dem Titel „Diskussion über den sowjetischen Symphonismus“²⁰ – so brennend war die Frage nach einer genuin sowjetischen Symphonik. Die Argumentation zielte darauf, die sowjetische Ästhetik des Sozialistischen Realismus auch auf die Symphonie zu übertragen, und favorisierte die Optionen der philosophischen Begründung und des Rekurses auf das Lied, genauer das volkstümliche Lied, was zum Beispiel Nikolaj Mjaskovskij mit seiner 16. Symphonie umsetzte, indem er eigne Flieger-Lieder einbezog.

Die Grundcharakteristika der philosophischen Überhöhung und der Einbeziehung von Liedmaterial - Grundcharakteristika, die auf weltanschauliche Ausrichtung und auf eine demokratische Haltung (so die sowjetische Terminologie) zielen – hatte Sollertinskij als Prinzipien der Mahlerschen Symphonik anschaulich herausgearbeitet.

III. Mahlers symphonische Prinzipien im Lichte sowjetischer Interpretation

Da Sollertinskij den Standpunkt vertritt, daß sich eine Auseinandersetzung mit der Symphonik des Kleinbürgers Mahler lohne, arbeitet er eine Reihe von Charakteristika heraus, die sich ein sowjetischer Komponist als Modell nehmen kann und die ich, indem ich sie vorstelle, am Beispiel Schostakowitschs abgleichen möchte. Fünf Punkte werde ich herausgreifen.

1. Pathos, Sarkasmus und Grotteske: „Die musikalischen Gestalten und der orchestrale Stil sind voller Zwiespältigkeit. Es ist eine Verbindung von rasender Predigt und Sarkasmus, von größtem Pathos und beißender Ironie, hervorgerufen in letzter Konsequenz durch das Bewußtsein der vollständigen Fruchtlosigkeit dieser Predigt.“ – „Der entlarvende Charakter [...] führte den Komponisten zur Methode der Grotteske. Die kapitalistische Wirklichkeit verzerrt sich zur unheimlichen Grimasse.“²¹ – Ersetzt man „kapitalistisch“ durch „kommunistisch“, dann kann man diese Metaphern ohne Schwierigkeiten auf eine Reihe von Schostakowitschs Scherzi übertragen.

Hörbeispiel

2. Volkstümlichkeit und Liedhaftigkeit. Paul Bekker hatte den volkstümlichen Habitus bei Mahler gegen den Vorwurf der Banalität verteidigt. Daraus wird bei Sollertinskij: „Die sog.

²⁰ Diskussionsbeiträge veröffentlicht in *Sovetskaja Muzyka* 1935, Heft 5 und 6.

²¹ Sollertinskij, S.33.

‚Banalität‘ [...] ist das Resultat einer bewußten Orientierung auf die ‚Demokratisierung‘ der musikalischen Sprache; das ‚Banale‘ fungiert als Protest gegen impressionistische Verfeinerung, salonhaftes Künstlertum und aristokratischen Individualismus. Hier geht Mahler über die Grenzen der romantischen Musik hinaus [...]. In seiner Vorstellung, die utopische Idee einer ‚kollektiven Symphonie‘ hegend, orientiert sich Mahler vor allem am Lied. Gerade das Lied erweist sich als hauptsächliche thematische Grundlage seiner Symphonie“. Es „dient als ihre philosophische, lyrische und emotionale Begründung“²², was Sollertinskij dann zu der Nietzsche-Paraphrase von der „Geburt der Symphonie aus dem Lied“²³ führt. Sollertinskij's Formulierungen zeigen, in welchem Maß die ideologisierenden Verkürzungen aus dem proletarischen Lager auch bei Intellektuellen verbreitet waren. In dieser Lesart läßt sich Mahlers Symphonie-Konzept, soweit es sich auf Lieder und Volkstümliches bezieht, ohne Abstriche in den sowjetischen Kontext übertragen. Resultat war die sogenannte Lied-Symphonie, die aus dem Kongreß von 1935 als neues Symphonie-Konzept hervorging und der man entweder mit instrumentalen Fassungen von Liedern folgte, wie Mjaskovskij in der erwähnten Flieger-Symphonie, oder in die man von vornherein gesungene Lieder einband, wie es Lew Knipper exemplarisch in seiner vierten, dem Komsomol gewidmeten Symphonie 1933 getan hat. Das Partisanenlied *Poljuschko* gewann dadurch zusätzliche Popularität, wurde später zur Hymne der sozialistischen Jugend und hat sogar als Filmmusik Karriere gemacht.

Auch Schostakowitsch hat sich die Lied-Idee zueigen gemacht, in seiner elften Symphonie (1956), die durchweg auf revolutionären Liedern aufgebaut ist, die jeder Sowjetbürger schon im Kindergarten kennenlernte, und – in ganz anderem Sinne – durch Anspielungen auf Lieder, deren Texte und Kontexte nicht unbedingt als bekannt vorausgesetzt werden können. Auf Mahlers *Lied von der Erde*, konkret auf den letzten Satz, Abschied, recurriert Schostakowitsch im ersten Satz seiner sechsten Symphonie, die 1939 entstand, als der Stalinistische Terror seinen Höhepunkt erreichte.

Hörbeispiel – 6. Symphonie und Lied von der Erde, Abschied

3. Programmatik. Mit Mahlers dritter Symphonie verknüpft Sollertinskij Assoziationen, die auch Richard Strauss in Bezug auf diese Symphonie Richard Specht mitgeteilt hatte und die in der Mahler-Literatur bekannt waren. „Nicht ohne Grund hörten Kritiker gerade im ersten Satz [...] – einer gigantischen Prozession, eröffnet von einem plastischen Thema der acht

²² Ebd. S.42.

²³ Ebd. S.51.

Hörner im Unisono, mit tragischen Aufschwüngen, mit Verdichtungen, die zu Kulminationspunkten von unmenschlicher Stärke führen, mit pathetischen Rezitativen der Hörner beziehungsweise solistischen Posaunen, die gleichsam zum Aufstand rufen – den Schritt von Arbeiterkolonnen auf einer Erste-Mai-Demonstration“²⁴. – Schostakowitsch hat die Besetzung von Mahlers dritter für seine vierte Symphonie übernommen, auch in der siebenten verwendet er acht Hörner.

4. Kammermusik. „Mahler operiert mal mit gigantischen Massen, mal mit einer kammermusikalischen Besetzung [...]. Die Wurzeln dieser Zwiespältigkeit liegen in dem entscheidenden Widerspruch des Werkes des Komponisten. Mahler ist 'Prediger', der sich in absoluter Leere, inmitten der Indifferenz des für derartige Konzepte gänzlich tauben kapitalistischen Europa frenetisch für eine heroische Beethovennachfolge einsetzt. Mitten auf dem Jahrmarkt beginnt Mahler laut schreiend zu klagen [...]. Gerade durch diesen Schrei ins Leere [...] sind seine grandiosen Besetzungen bedingt“²⁵. Der unvermittelte Kontrast zwischen vollem Tutti und kammermusikalischer Besetzung, genauer Ein- und Zweistimmigkeit, ist ein instrumental-dramaturgisches Mittel, das Mahler von Anton Bruckner gelernt hat und das in der sowjetischen Symphonik zu einer Konstante geworden ist.

Beispiele zeigen

5. Formbildung. „Die ersten Sätze bewahren zwar üblicherweise noch die Form des Sonatenallegros, doch diese verändert sich bis zur Unkenntlichkeit. Anstelle des Haupt- und des Nebenthemas werden ganze thematische Gruppen und Komplexe eingeführt, die Durchführung gerät – sehr häufig – grandios und nimmt bedeutende Dimensionen an, so daß die einzelnen Bestandteile des Sonatenallegros in vollkommen neuen Proportionen zueinander stehen. [...] Im ganzen genommen wird die Struktur der Symphonie, ihr Charakter und die Anordnung ihrer Sätze nicht durch das traditionelle Schema geprägt, sondern durch die allgemeine philosophisch-dramatische Idee“²⁶. Diese Formbeschreibung kann direkt auf Schostakowitschs vierte Symphonie übertragen werden, die er 1935/36 verfaßte, die aber erst 1961 uraufgeführt wurde. Man kann auch umgekehrt argumentieren: Ein ambitionierter sowjetischer Komponist, der die Gattung Symphonie dem Zeitgeist entsprechend für tot geglaubt hat, findet in Sollertinskijs Mahler-Exegese eine Möglichkeit, die Symphonie neu zu konzipieren. Diese Überlegung liegt um so näher, als Sollertinskij und Schostakowitsch seit

²⁴ Ebd. S.49

²⁵ Ebd. S.58.

²⁶ Ebd. S.62f.

1926 gute Freunde waren. Der Kopfsatz von Schostakowitschs vierter Symphonie ist tatsächlich äußerst vielgestaltig, mutet heterogen an und folgt doch grosso modo sehr deutlich den Prinzipien des Sonatensatzes. Die gleichsam epische Konzeption²⁷ ist von Mahler inspiriert. Wie nahe Schostakowitsch in diesem Werk Mahlers Symphonie-Konzeption steht, zeigt auch der Schluß des Finales, die langsame Coda, die die Idee des Dur-Moll-Siegels aus Mahlers sechster Symphonie weiterführt, und das Horn, später die Flöte – mit Sollertinskij – als Prediger in der Wüste auftreten läßt.

Hörbeispiel

Was also lernt ein sowjetischer Komponist aus Mahlers symphonischem Konzept im Lichte der Deutung durch Sollertinskij: Eine Symphonie ist eine philosophische Abhandlung in Tönen. Sie diskutiert in abstrakter Weise (solange kein Text hinzukommt) Fragen von Gut und Böse, von Kampf und Sieg. Sie verkündet in demokratischer Weise – das heißt aufs Volkstümliche rekurrend - eine humanistische Botschaft. In der klanglichen Gestaltung empfiehlt sich der Kontrast zwischen großem Tutti und kammermusikalischem Satz, was zugleich als Verhältnis zwischen Kollektiv und Individuum gedeutet werden kann. In Scherzi können, je nach programmatischer Intention, groteske oder – traditioneller – heitere Elemente einbezogen werden. Sollertinskij's Vorschlag, die Form erheblich zu erweitern, macht Schostakowitsch in seiner vierten Symphonie geltend. Ab seiner fünften Symphonie kehrt bei ihm wie auch bei anderen sowjetischen Komponisten, der alte Themendualismus wieder, den Mahler preisgegeben hatte.

Hinzu kommt ein für die sowjetische Symphonik und insgesamt die sowjetische Musik zentraler Aspekt, der sich aus gründlicher Mahler-Lektüre ergibt und den Sollertinskij nicht direkt anspricht: Indem Themen, Motiven, harmonischen Wendungen, Klangfarben semantisch aufgeladen werden, indem der Musik eine außermusikalische Bedeutung zuwächst, die nicht über ein Programm oder einen Titel oder einen Text konkretisiert wird, gewinnt ein wacher Komponist die Option, doppeldeutig zu sprechen – mit doppelter Zunge, sagt man im Russischen. Instrumentale Symphonik kann zugleich affirmativ sein und negieren, sie kann quasi in einem Atemzug Hurra rufen und wehklagen. Nicht bestimmbare, d.h. auch nicht durch Zensur faßbare Doppel- und Vieldeutigkeit ist ein Vorzug instrumentaler Musik gegenüber Künsten, die mit Gegenständlichkeit arbeiten. Das machten sich sowjetische Komponisten, die Mahlers Erbe antraten, zu eigen.

²⁷ Der Terminus episch taucht bei Sollertinskij nicht, wohl aber in der Mahler-Forschung auf.