

Mahler-Spuren/-Einflüsse in der zeitgenössischen russischen Musik

Die Mahler-Rezeption in der zeitgenössischen russischen Musik hat ihre Vorgeschichte. Bekanntlich wurde Russland schon ziemlich früh mit der Musik Mahlers vertraut gemacht, und zwar durch die Interpretationen Mahlers selbst und später durch Konzertreisen von Dirigenten, die in der Mahler-Tradition standen. Es ist auch bekannt, dass einer der sozusagen „legitimsten“ Nachfolger Mahlers Russe war - nämlich Dmitrij Šostakovič (dazu existieren Untersuchungen, unter anderen von Dorothea Redepenning). In den 40er und 50er Jahren wurde die Mahler-Rezeption in der UdSSR unterbrochen, vor allem aus politischen und ideologischen Gründen. Diejenigen russischen Komponisten dieser Zeit, deren Musik die Spuren einer Mahler-Rezeption aufweist, haben sie nicht direkt rezipiert, sondern über den Umweg der Musik anderer Komponisten, vor allem über Šostakovič, aber zum Beispiel auch über Nikolaj Mjaskovskij, der sich seinerseits von der frühen Neuen Wiener Schule beeinflussen ließ. Indirekte Merkmale einer Mahler-Tradition kann man bei dem bedeutenden russischen Komponisten Aleksandr Lokšin (1920 – 1987) beobachten. Der Schüler Mjaskovskijs hat eine Art Vokalsymphonie kultiviert, die auf „Das Lied von der Erde“ zurückgeht.

Die Wiederaufnahme der Beziehungen zu Mahler durch das russische Publikum fällt in eine Zeit, als der Typus der monumentalen philosophischen Symphonie bereits als überholt und nicht mehr zeitgemäß zu gelten begann. Die junge Komponistengeneration der 60er Jahre betrachtete sogar die Symphonien Šostakovičs mit kritischem Auge. Viel wichtiger war es für sie, sich das Erbe der historischen und zeitgenössischen Avantgarde anzueignen. Die Zeit Mahlers kam später, in den 70er und 80er Jahren, als in der russischen Musik, wie auch in Westeuropa, das Interesse für die Vergangenheit der europäischen Kultur wieder auflebte.

Eine der stärksten Ausprägungen dieser Tendenz ist bei Alfred Schnittke zu finden. Ende der 60er – Anfang der 70er Jahre entstand sein Konzept der Polystilistik, das er kompositorisch umsetzte und in mehreren Aufsätzen und Vorträgen auch in Worte fasste. Ohne auf das Problem Schnittke-Mahler näher einzugehen, möchte ich nur folgendes bemerken: Schnittke als Symphoniker gehört ohne Zweifel in die Mahler-Tradition, ohne jedoch ein direkter Nachfolger dieser Tradition zu sein. Der eigentliche Typus seiner Symphonien und Konzerte geht vor allem auf Šostakovič, zum Teil auch auf Alban Bergs Violinkonzert zurück, und erst über diese beiden auf Mahler. Andererseits gibt es in seiner Musik auch direkte Verknüpfungen mit Mahler: Ich denke dabei nicht nur an seine Bearbeitung des Klavierquintettes in der Fünften Symphonie, sondern auch an die „banalen“ Themen, die bei Schnittke des öfteren auftauchen. Sowohl das unvollendete Thema des Klavierquartetts als auch Schnittkes eigene Melodien «à la Mahler» werden bei ihm als nostalgische Erinnerungen an ein

verlorenes Paradies empfunden, das nicht mehr betreten werden kann, da die Verbindung zu ihm für immer verloren ist.

Die Musik Mahlers tritt in solchen Fällen nicht so sehr oder nicht nur als wirkliches, klanglich voll präsent Objekt auf, sondern vielmehr als Gegenstand reflexiver Betrachtung, wie ein Symbol für eine nicht zu erreichende Schönheit. Warum ausgerechnet Mahler, und nicht ein anderer Komponist, einer seiner Zeitgenossen – zum Beispiel Richard Strauss oder Aleksandr Skrjabin?

Diese Frage ist nicht sonderlich schwer zu beantworten. Russische Komponisten - und nicht nur sie - hören in der Musik Mahlers eine Art Abschiedsstimmung. Das ist die Kehrseite der intensiven, mit tragischer Spannung geladenen lyrischen Expression, das, was als „Archetyp des Adagietto“ bezeichnet werden könnte, insbesondere hinsichtlich des berühmten 4. Satzes der Fünften Symphonie, die in der modernen Kunst immer wieder neuinterpretiert und reflektiert wird. Ich werde auf diesen Begriff später noch einmal zurückkommen. Nun möchte ich Ihnen den ersten von insgesamt drei Komponisten vorstellen, von denen ich sprechen werde.

Viktor Ekimovskij (1947) setzte sich in seinem Orchesterstück „Lyrische Intermezzi“ (oder „Lyrische Abweichungen“, Liričeskie otstuplenija) mit eben jener Musik des Adagietto auseinander. Ekimovskij hatte das Stück als Diplomarbeit komponiert. Er war damals erst 24, und sein Alter spürt man deutlich im Konzept und der kompositorischen Technik des Werkes. Der Komponist hat später seine damaligen Intentionen folgendermaßen beschrieben: „der aggressiven Hektik unserer Zeit stellen sich die edlen Ideale der Vergangenheit symbolisch entgegen, <...> der Krieg der Welten endet mit einer Zerstörung und Eliminierung dieser Ideale“.¹ Die negative Auffassung der Gegenwart wird durch die eigene Musik des Komponisten dargestellt, der eine Reihe von 24 Tönen und weitere klangfarbenmelodische Gebilde zugrunde liegen. Die „edlen Ideale der Vergangenheit“ werden durch vier Zitate repräsentiert: neben Mahlers Adagietto sind es das Poco Allegretto aus Johannes Brahms' Dritter Symphonie, das Adagio für Streicher von Samuel Barber und das Liebsthema aus Pëtr Čaikovskijs Symphonischer Dichtung „Romeo und Julia“. Alle Zitate bis auf das letztgenannte hat Ekimovskij gewissenhaft aus den Originalpartituren abgeschrieben (Čaikovskij musste neu instrumentiert werden). Mit anderen Worten, es handelt sich um eine Collage im wahrsten Sinne des Wortes, das heißt, um ein „Aufkleben“ fremden Musikmaterials.

Wir hören jetzt einen Abschnitt aus dem Mahler-Zitat – die Annäherung an das Zitat und seine Erscheinung. Dabei muss beachtet werden, dass Ekimovskij das Mahlersche Thema nicht von Anfang an zitiert, sondern vom Moment seines zweiten Auftretens an. BEISPIEL 1.

So eine Zitierweise kann dem heutigen Zuhörer als zu direkt, plakativ und sogar oberflächlich erscheinen. Ekimovskijs Vorgehen kann jedoch nicht nur durch seine Jugend, sondern auch durch den

¹ Ekimovskij, Viktor: Avtomonografija, Moskva (Kompozitor) 1997, S. 56.

Entwicklungsstand der Polystilistik gerechtfertigt werden. Sie steckte damals noch in den Kinderschuhen. Lediglich drei Jahre vor Ekimovskij ist Luciano Berios berühmter Mahler-Satz in seiner Sinfonia entstanden, und Schnittke hatte sein eigenes opus magnum – gemeint ist die Erste Symphonie (1972) – noch nicht vollendet.

Das nächste Werk aus Russland, das in Korrelation zu Mahlers Fünfter Symphonie steht, wurde von Aleksandr Vustin (1943) fast 20 Jahre nach den „Lyrischen Intermezzi“ Ekimovskijs komponiert. Es ist ein Sextett für Horn, Streichtrio, Klavier und große Trommel mit dem Titel „Heroisches Wiegenlied“ (Geroičeskaja kolybel'naja, 1991). Schon der Titel enthält ein Zitat: Genauso heißt auch ein Klavierstück von Claude Debussy aus dem Jahr 1914 („Berceuse héroïque“). Es gibt hier im übrigen keine musikalische Entlehnung aus Debussy, auch der Titel an sich wird anders gedeutet. Das Wiegenlied ist bei Vustin kein reales Genre, so wie bei Debussy, sondern vielmehr eine Metapher für surrealistische Visionen, für einen Bewusstseinstrom, in dem ab und zu verzerrte Klänge des Lebens auftauchen. Was das „Heroische“ betrifft, so wird es bei Debussy durch eine aus der Ferne ertönende Fanfare dargestellt. Bei Vustin ist das anders: Das ganze Werk ist von einem jambischen Rhythmus durchgedrungen, der auf das Motto von Beethovens Fünfter Symphonie zurückgeht. Genau aus diesem Rhythmus entsteht das Kopfmotiv der Fünften Symphonie von Mahler. Bei Vustin klingt es wie eine plötzliche Erleuchtung, dass Mahlers Motiv von dem Beethovens abgeleitet wird. Das Mahlersche Motiv wird dabei ungenau wiedergegeben: in d-Moll statt in cis-Moll, vom Horn gespielt statt von der Trompete. Auch in dem vorhergehenden, ebenfalls etwas modifizierten Zitat aus Arnold Schönbergs „Survivor from Warsaw“ war die Trompete durch das Horn ausgetauscht worden. Eine kommentierende Rolle nimmt in diesem Zitate-Abschnitt eine dritte Entlehnung ein: Diesmal wird die Szene mit der Spieluhr aus Modest Mussorgskijs „Boris Godunov“ zitiert, mit ihrem somnambulen Kreisen, das das finstere Bewusstsein des verbrecherischen Helden symbolisiert. (Auch Mussorgskij wird hier ungenau zitiert.) Zu dieser zentralen Stelle in der Partitur macht Vustin eine wichtige Anmerkung: „Die Zitate erfolgten aus dem Gedächtnis oder wurden umgearbeitet“. Natürlich wäre es für Vustin kein großer Aufwand gewesen, ähnlich wie Ekimovskij, von den Partituren abzuschreiben. Dem Komponisten ging es aber gerade darum, das Willkürliche an der Arbeit des Gedächtnisses wiederzugeben, das Erinnerungen wie undeutliche Schatten der Vergangenheit hervorbringt.

BEISPIEL 2

Man könnte die Mahler-Rezeption Ekimovskijs als „naiv“ bezeichnen und die von Vustin als „surrealistisch“. Als dritte Variation folgt nun die „metaphorische“, und zwar in der symphonischen Musik von Valentin Silvestrov. So hat sie nämlich der Komponist selbst definiert.

Silvestrov (1937) hat mit seinen ersten Werken die Richtung der Avantgarde der Nachkriegszeit eingeschlagen und war einer ihrer radikalsten Vertreter unter den jungen Komponisten im Sowjet-

Russland der 60er Jahre. Mitte der 70er Jahre hat er seine Komponierweise radikal geändert, und gegen Anfang der 80er präsentierte er seinen neuen Stil, den er 1990 als „'metaphorischen' Stil in den Bahnen des neuen Traditionalismus oder der Neoromantik“ bezeichnete.

Im Gegensatz zu Ekimovskij und Vustin findet man bei Silvestrov weder Zitate noch Stilisierungen: Die Wahlverwandtschaft mit Mahler äußert sich bei ihm nicht in materiellen Beziehungen, sondern vielmehr auf der typologischen Ebene. Versuchen wir die Merkmale dieser Verwandtschaft zusammenzufassen.

Zunächst ist zu bemerken, dass Silvestrov den *auf Liedern basierenden* Symphonietypus wiederbelebt und kultiviert, und zwar in seiner Mahlerschen Ausprägung. Für moderne Musik, auch wenn man den wenig erhellenden Begriff „Postmoderne“ auf sie verwendet, kommt das reichlich unerwartet. Das Liedhafte in der Symphonie entsteht bei Silvestrov auf selbem Weg wie bei Mahler: es geht aus seiner eigenen Vokalmusik hervor. Waren es aber bei Mahler regelrechte Selbstzitate, so handelt es sich bei Silvestrov um etwas, was „Selbstzitat hätte sein können“ – eine Nachahmung der liedhaften Thematik. Das Melos selbst steht dem deutschen Lied sehr nah, aber auch seinem russischen Pendant, den Romanzen des 19. Jahrhunderts, deren Tradition Silvestrov unter anderem mit seinem Liederzyklus „Stille Lieder“ wieder zum Leben erweckte. Wenn eine solche Thematik in die Symphonie gelangt, behält sie ihre genetischen Eigenschaften: In ihr bleibt das gesungene poetische Wort quasi erhalten. BEISPIEL 3 .

Wie bei Mahler beeinflusst die liedhafte Thematik auch bei Silvestrov die Formbildung: Die strophische Form wirkt mit ihren Eigenschaften auf die Sonatenform ein.

Im Kontext der sowjetischen Musik, in der sich in den 30er Jahren eine primitive Art des auf dem Lied basierenden Symphonietypus entwickelt hatte, die mit Mahler selbstverständlich nichts zu tun hat, wirken die symphonischen Werke Silvestrovs um so erstaunlicher, ähnlich wie ein Baum erstaunlich wirkt, der auf verbrannter Erde gewachsen ist.

Im weiteren verbindet das Phänomen Silvestrov mit Mahler, das wir oben als „Archetyp des Adagiettos“ bezeichnet haben: Die innigste Lyrik, die in einer Abschiedsgeste gleichsam erstarrt. Bei Mahler entsteht das durch äußerst langsame Tempi, durch Zäsuren – „das Ein- und Ausatmen“, durch einen besonders behutsamen „Vortrag“. Alles das findet sich auch bei Silvestrov, nur fehlen bei ihm grundsätzlich die mit starken Emotionen beladenen crescendi und Höhepunkte, die für Mahlers Melos unabdingbar sind. Bei Silvestrov herrscht überall ein „Modus Reminiscendi“, als ob diese Musik schon einmal in einer fernen wunderschönen Welt erklang, und wir können von ihr lediglich ein Echo wahrnehmen. Bei Silvestrov entwickelte sich ein ganzes System von Verzögerungen, die zur Verstärkung dieses Eindrucks beitragen: Die Motive werden durch Pausen getrennt, die die melodische Kontinuität unterbrechen; die Melodien selber erscheinen nicht ganz deutlich durch

verschiedene Verfahren des künstlichen Nachhalls (Haltetöne, ungenaue Tonverdoppelungen, wo einzelne Töne der Melodie aufgehalten werden und gleichsam „in der Schweben“ bleiben). BEISPIEL 4.

Auf Mahler geht auch die geschichtsbewusste und philosophische Auffassung der Gattung Symphonie zurück, wie sie von Silvestrov nicht nur in Töne, sondern auch in Worte umgesetzt wurde. Es geht dabei nicht mehr um die Musik Mahlers, sondern um ihre Rolle als „Coda einer großen Tradition“ (so hat es Sofija Gubajdulina formuliert). Bei Silvestrov ging diese Auffassung in der Idee des Postumsymphonischen, einer Symphonie-Postludium auf. Der Komponist sagte: „Gerade im Bereich der Coda ist ein gigantisches Leben möglich. <...> Das ist eine Form, die nicht – wie üblich – am Ende offen ist, sondern am Anfang“². Eine Form, die am Anfang in Richtung historischer Tradition offen ist, stellt die unterbrochene Kontinuität wieder her. Auch für die neueren Werke Silvestrovs aus den 90er Jahren und dem ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts ist ein weiteres Hineinleben in die romantische Tradition charakteristisch, unter anderem auch in die Mahler-Tradition. Sie wird zur „Gemeinsprache“, die man wieder sprechen kann, ohne ironische oder nostalgische Note oder eine andere Art der Distanzierung. Ich möchte mit einem Gedanken Silvestrovs abschließen: „Es gibt ein Paradoxon von Schönberg: ‚Um dasselbe zu sagen, muss man es anders sagen‘. Sicherlich ist das polemisch gemeint. Ich ändere es um im Geiste Borges’: ‚Um das andere zu sagen, muss man dasselbe sagen‘“.

² Sowjetische Musik im Licht der Perestroika. Hrsg. von Hermann Danuser und Hannelore Gerlach. Laaber, Laaber Verlag. 1990, S. 293.