

„Um mich kreist der Tod...“

Dmitri Schostakowitschs Sonate für Violine und Klavier op. 134 –
Gedanken zu einem zu Unrecht vernachlässigten Werk

Kaum ein anderes bedeutendes Werk Dmitrij Šostakovičs führte in den letzten Jahrzehnten ein derartiges Schattendasein wie seine Sonate für Violine und Klavier op. 134 (1968). Von den Kritikern als „wenig gelungen“, von den Interpreten als „undankbar“ und „sperrig“ gebrandmarkt, wird diese Komposition gründlich verkannt. Hier ist der Versuch einer Interpretation in Worten – die einer Interpretation in Tönen folgt.

In der umfangreichen Literatur zu Dmitrij Šostakovič ist es inzwischen fast üblich geworden, die Violinsonate entweder ganz zu ignorieren oder sich herablassend über sie zu äußern. Sie sei „seltsam abstrakt“ (Alfred Beaujean), „in ihrer künstlerischen Gesamtheit weniger gelungen“ und zeichne sich durch „eine gewisse intellektuelle Kühle, [...] eine ihm [Šostakovič] sonst fremde emotionale Zurückhaltung“ aus (Krzysztof Meyer). Seinerzeit war Šostakovič über die „törichten“ Kommentare, die er in musikwissenschaftlichen Texten zu seinen Werken las, erzürnt, denn in seiner Musik war schließlich seiner Meinung nach alles so klar, wie „in einer Fibel“. Vermutlich hätte er sich aber kaum vorstellen können, dass er von manchen seiner gelehrten Biografen posthum wie ein Schüler behandelt würde, dem sie mangelnde Fähigkeiten bescheinigen: „Die Sonate [für Violine und Klavier] ist trockener, scholastischer und folglich langweiliger, als das [12.] Quartett. Die Zwölfton-Elemente haben hier weder eine semantische, noch eine dramaturgische Berechtigung. Die Zwölftonreihen werden oft als absichtlich unschöne ‚Entstellung‘ der ursprünglichen diatonischen Perspektive gebildet. [...] die letzten vier Töne sehen aus wie ein ungeschickter, rein formaler Anhang. Nicht besonders interessant sind auch die anderen thematischen Ideen der Sonate, darunter das Variationsthema des dritten Satzes, das Tonalität und Zwölftonelemente ebenfalls eklektisch verbindet“.¹ Zum Abschluss dieser gerade zitierten „phänomenologischen“ (so der Titel des Buches) Analyse der Violinsonate bemerkt der Autor – und klopft Šostakovič damit quasi tröstend auf die Schulter – dass die Sonate recht virtuos sei. „Ansonsten ist dieses Werk aber genauso trocken, wie die meisten seiner Vorgänger ab dem Opus 117, und es eröffnet keine neuen Horizonte. Der Komponist, der den höchsten Ruhm erreichte, hatte triftige Gründe, mit sich selbst unzufrieden zu sein.“²

Derartige Urteile fördern verständlicherweise nicht die Popularität dieser Komposition. Während Šostakovičs Bratschensonate, die mit der Violinsonate inhaltlich und strukturell eng verwandt ist, weltweit zum Standardrepertoire gehört, ist die Violinsonate nur selten auf Konzertpodien zu hören. Die durch Unmengen an Literatur für ihr Instrument verwöhnten Geiger sehen sich offensichtlich nicht veranlasst, sich eines „sperrigen“ und „langweiligen“ Werk anzunehmen.

Der Komponist, der notorisch selbstkritisch war, scheint mit der Violinsonate – im Gegensatz zu seinen späteren „Phänomenologen“ – ganz zufrieden gewesen zu sein. Noch einige Wochen vor seinem Tod wünschte er sich, dass diese Sonate – neben anderen Werken – in einem anlässlich seines Geburtstages veranstalteten Konzert aufgeführt werden sollte. Auch seine Zeitgenossen schätzten sie: „Überall wurde die Sonate warm aufgenommen“, berichtete

¹ Levon Akopian: Dmitrij Šostakovič: opyt fenomenologii tvorčestva [Dmitrij Šostakovič: Versuch einer Phänomenologie seines Schaffens], St. Petersburg 2004, S. 370

² Ebd., S. 371

ihr erster Interpret, David Oistrach. Der dritte Satz wurde sogar als Pflichtstück sowjetischer Musik für die Geiger, die 1970 am IV. Čajkovskij-Wettbewerb teilnahmen, ausgewählt.

Die Entstehungsgeschichte: im „Gravitationsfeld“ der 14. Symphonie

Die überlieferte Entstehungsgeschichte der 1968 komponierten Sonate liest sich wie eine Anekdote. Ein Jahr zuvor hatte Šostakovič seinem Musiker-Freund Oistrach das 2. Violinkonzert gewidmet. Das Konzert war als Geschenk zu Oistrachs 60. Geburtstag gedacht gewesen. Allerdings hatte sich der Komponist dabei etwas vertan: damals wurde Oistrach erst 59 Jahre alt. So fühlte sich Šostakovič verpflichtet, seinen Fehler durch ein weiteres Geschenk wieder gutzumachen: auf diese Weise wurde die Violinsonate, die das einzige Werk Šostakovičs in dieser Gattung bleiben sollte, geschaffen. Šostakovič arbeitete an ihr seit August 1968 im Haus der Komponisten im Kurort Repino in der Nähe von Leningrad. In der Zwischenzeit waren sich die beiden Musiker übrigens näher gekommen – sie begannen sich zu duzen: „Lieber Dodik! Herzlichen Glückwunsch, Gesundheit, Glück und viel künstlerischen Erfolg, damit Du noch viele Jahre alle Musikliebhaber mit Deinem Talent erfreuen kannst“, schrieb Šostakovič in einem Telegramm an Oistrach im September 1968.³ War der Komponist mit seinem Violinkonzert verfrüht, so wurde die Sonate nun aber zu spät fertig. Erst zwei Monate nach Oistrachs Geburtstag schickte er ihm die Partitur, der eine „vorläufige Aufnahme“⁴ beigelegt wurde: die jüngeren Kollegen Moisej Weinberg und Boris Čajkovskij hatte die Sonate fast vom Blatt auf zwei Klavieren gespielt und der Komponist hatte sie dabei auf Tonband aufgenommen: „Ich erlaube mir, Dir diese Aufnahme zu schicken, da ich glaube, dass es Dir so leichter fallen wird, dieses Opus kennenzulernen... Ich bin sehr gespannt darauf, Deinen einzigartigen Klang in meiner Sonate zu hören“.⁵

Die Uraufführung fand am 8. Januar 1968 in den Räumlichkeiten des Komponistenverbandes der UdSSR in Moskau vor geladenen Gästen statt. Die Sonate wurde von Oistrach zusammen mit Moisej Weinberg am Klavier interpretiert. Weinberg, der nicht nur ein bedeutender Komponist, sondern auch ein begnadeter Pianist war, strebte keine Konzertkarriere an. Er gestaltete oft derartige geschlossene Präsentationen von Šostakovičs Werken mit. Bei der öffentlichen Premiere der Violinsonate am 3. Mai 1968 (ebenfalls in Moskau) übernahm dann Swjatoslaw Richter den Klavierpart. „Heute bin ich ein wirklich glücklicher Mensch“, äußerte sich anschließend der Komponist.⁶

³ Irina Bobykina (Hrsg.): Dmitrij Šostakovič v pis'mach i dokumentach [Dmitrij Šostakovič in Briefen und Dokumenten], Moskau 2000, S. 348

⁴ Ebd.

⁵ Ebd., S. 348-349

⁶ James Murray: Begleittext zur CD mit den Sonaten op. 134 und op. 147, Regis 2003



Nach der ersten öffentlichen Aufführung der Sonate für Violine und Klavier am 3. Mai 1968:
Dmitrij Šostakovič, Swjatoslaw Richter und David Oistrach

An die Leningrader Erstaufführung, die zu Šostakovičs 62. Geburtstag einige Monate später vorbereitet wurde, erinnerte sich Isaak Glikman: „Šostakovič kam nach Leningrad [...] am 22. September, und am folgenden Tag begann eine triumphale Woche mit seiner Musik. Am 23. September erklang im Kleinen Saal und am 24. im Großen Saal der Philharmonie die wunderbare Violinsonate, gespielt von D. Oistrach und S. Richter. Es erübrigt sich, über den phänomenalen Erfolg dieser Konzerte zu sprechen, ich war dort anwesend und genoss die große Kunst von Šostakovič und seinen Interpreten.“⁷

Soweit die bekannte – „äußerliche“ – Geschichte des Werkes. Was seine „innere“ Entstehungsgeschichte betrifft, so hatte sie viel früher begonnen, indirekt bereits 1962. Ende Juni 1962, gleich nach der Beendigung der 13. Symphonie „Babi Jar“ (und wenige Wochen nachdem er die junge Irina Supinskaja geheiratet hatte), wandte sich der Komponist dem Vokalzyklus „Lieder und Tänze des Todes“ von Modest Musorgski zu, die er für Gesangsstimme mit Orchester bearbeitete. Dass diese Bearbeitung keine „Gelegenheitsarbeit“

⁷ Dmitrij Šostakovič: Pis'ma k drugu [Briefe an einen Freund], hrsg. von Isaak Glikman, Moskau – St. Petersburg 1993, S. 251

war, sondern gerade eine neue Phase seines Schaffens eröffnete, bezeugt Šostakovič in den von Volkov zusammengestellten Memoiren: „Jedesmal, wenn ich an Musorgskis Kompositionen arbeitete,⁸ klärte sich Wichtiges für meine eigenen Kompositionen. Die Arbeit am ‚Boris‘ gab mir viel für die Siebte und Achte [Symphonie] [...] Von der ‚Chowanschtschina‘ ging ich zu meiner Dreizehnten über und zur ‚Exekution des Stepan Rasin‘. Über die Beziehung zwischen ‚Lieder und Tänze des Todes‘ und meiner Vierzehnten habe ich sogar etwas geschrieben und publiziert.“⁹

Tatsächlich erschien am 25. April 1969 in der Zeitung „Pravda“ „Ein Vorwort zur Uraufführung“ der 14. Symphonie, in dem auch die bevorstehende öffentliche Uraufführung der Violinsonate erwähnt wurde – offensichtlich betrachtete der Komponist die beiden Werke im gleichen inhaltlichen Kontext. In diesem Artikel berichtete Šostakovič: „Die Sinfonie schrieb ich ziemlich schnell. Das erklärt sich daraus, dass die Idee des neuen Werkes lange herangereift war: Zum erstenmal war mir der Gedanke an dieses Thema 1962 gekommen. Damals instrumentierte ich Mussorgskis Vokalzyklus ‚Lieder und Tänze des Todes‘ [...] Und mir kam der Gedanke, dass ein gewisser Mangel daran [an diesem Werk] vielleicht seine Kürze ist: Der ganze Zyklus hat bloß vier Nummern. ‚Soll ich all meinen Mut zusammennehmen und versuchen, eine Fortsetzung zu schreiben?‘ dachte ich.“¹⁰

In einem Brief bezeichnete Šostakovič die 14. Symphonie als eine außerordentlich wichtige „Weiche“ in seiner schöpferischen Biografie: „Alles, was ich in den letzten Jahren schrieb, war die Vorbereitung zu dieser Komposition.“¹¹ Nicht nur die der Symphonie vorausgegangen Werke – wie die „Sieben Gedichte von Alexander Blok“, das Zweite Violinkonzert, die Sonate für Violine und Klavier oder das 12. Streichquartett – sind in diesem Kontext besser zu verstehen. Die Ausstrahlung der 14. Symphonie reicht auch in die späteren Jahre hinein; sie umfasst mehr oder weniger das ganze Spätschaffen Šostakovičs, für das sie eine Art „Schlüsselwerk“ darstellt. Der Violinsonate gebührt dabei eine besondere Rolle, da sie direkt vor der Symphonie entstanden ist. Die späten Werke zeichnen sich nicht nur durch eine ähnliche inhaltliche Ausrichtung aus, sondern auch durch die gemeinsame Musiksprache, die sich in vielen Parametern von der frühen Zeit unterscheidet. Wie unter anderem anhand der Violinsonate deutlich zu beobachten ist, sind für den späten Stil Šostakovičs ungewöhnliche Gegensätze typisch: die emotionale Palette reicht von beinahe autistischer Abkapselung, In-sich-Versunkenheit bis zu explosionsartigen Ausbrüchen. Dementsprechend wechselt die Faktur von asketischer Reduktion der Mittel zu äußerster Dichte.¹² Ein auffälliges Merkmal dieser Musiksprache – wenn auch bei weitem nicht das wichtigste – ist die ausgiebige Verwendung der Zwölftonreihen, die auch für die Violinsonate charakteristisch ist.

In dem oben zitierten Zeitungsbeitrag über die 14. Symphonie vermeidet Šostakovič vorsichtigerweise direkt zu benennen, worin „die Idee des neuen Werkes“ genau bestand. In seinen Memoiren erklärt er sie dagegen ausführlich: „Angst vor dem Tod ist vielleicht das stärkste Gefühl, das ein Mensch haben kann. Ich denke manchmal, dass es ein tieferes, intensiveres Gefühl wohl nicht gibt. Die Ironie liegt daran, dass gerade unter dem Druck der Todesangst Menschen große Gedichte, Prosa, Musik schaffen. [...] Auch mich haben diese

⁸ Šostakovič instrumentierte die Opern „Boris Godunow“ und „Chowanschtschina“ von Musorgski neu.

⁹ Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch, hrsg. von Solomon Volkow, Berlin – München 2000, S. 357

¹⁰ Dmitri Schostakowitsch: Erfahrungen, hrsg. von Christoph Hellmundt und Krzysztof Meyer, Leipzig 1983, S. 176

¹¹ Dmitrij Šostakovič: Pis'ma k drugu [Briefe an einen Freund], hrsg. von Isaak Glikman, S. 251

¹² Der Komponist scheut nicht davor – wie im ersten Satz der Sonate – sich bisweilen auf ein extrem sparsames Arsenal an Klangmitteln zu beschränken: diese Musik besteht nicht nur aus wenigen Tönen, sondern auch aus einer spannungsgeladenen Leere, die zwischen ihnen liegt.

unangenehmen Gedanken nicht verschont. [...] Ich habe eine Reihe von Werken geschrieben, die meine Auffassung in dieser Frage spiegeln. Optimistisch sind diese Arbeiten nicht. Für die wichtigste halte ich hier meine Vierzehnte Symphonie. Zu ihr habe ich eine besondere Beziehung. Ich glaube, die Arbeit an diesen Werken hat sich positiv auf mich ausgewirkt. Die Angst vor dem Tod ließ nach. Richtiger: Ich gewöhnte mich an den Gedanken des unvermeidlichen Endes. [...] Man darf es nicht dahin kommen lassen, dass einen die Todesfurcht unverhofft packt. Ein Weg, sich mit ihr vertraut zu machen, ist, über sie zu schreiben.“¹³

Die Gedanken an den Tod und die Toten beschäftigten unaufhörlich Šostakovič. Es waren die vielen schon lange verstorbenen „Menschen, Freunde, Bekannten“, um die sich seine Erinnerungen drehten:¹⁴ „Ich dachte an meine Bekannten. Und ich sah nur Tote, Berge von Toten. Ich übertreibe nicht: Berge von Toten. Und dieses Bild erfüllt mich mit abgrundtiefer Trauer.“¹⁵ Es waren aber auch die frischen schmerzlichen Verluste: „Um mich kreist der Tod, einen nach dem anderen nimmt er mir, nahe stehende und teure Menschen, Kollegen aus der Jugendzeit...“¹⁶ Šostakovič hatte damals auch persönliche Gründe, sich mit dem Thema Tod auseinanderzusetzen. Eine sich bereits 1958 manifestierte Krankheit zwang ihn zu immer neuen Krankenhausaufenthalten. Dabei blieb seine Gesundheit zunächst einige Zeit lang noch verhältnismäßig stabil. Am 28. Mai 1966 geschah die erste Katastrophe: nach einem Konzert in Leningrad – dem letzten, an dem Šostakovič als Pianist mitwirkte – erlitt er einen schweren Herzinfarkt. Die nachfolgenden Monate brachten weitere Schläge: eine fortschreitende Lähmung verursachte wiederholte Knochenbrüche. Der Komponist konnte sich nur mit Mühe bewegen. Möglicherweise spürte er schon damals auch die ersten Anzeichen der todbringenden Krankheit – des Lungenkrebses. „Meine Gesundheit ist ausgezeichnet. Die Frage ist nur, ob ich eine solch ausgezeichnete Gesundheit brauche“, schrieb er an Glikman im März 1967. „Das Leben ist uns doch zur Freude gegeben. Und welche Freude ist es, wenn ich schlecht gehen kann, Atemnot habe, nichts Schweres tragen kann usw.“¹⁷ Und einige Wochen früher: „Ich denke viel über das Leben, den Tod und die Karriere nach. Wenn ich an das Leben einiger bekannter (geschweige denn großer) Menschen denke, komme ich zu dem Schluss, dass nicht alle von ihnen rechtzeitig starben. ... Viele bekannte und unbekannte Menschen überqueren die Grenze, hinter der das Leben keine Freude mehr bringt, sondern lediglich Enttäuschung und schreckliche Ereignisse. Du liest diese Zeilen und denkst wahrscheinlich: weshalb schreibt er das? Deshalb nämlich, weil ich zweifellos zu lange lebe. Ich bin von sehr vielem enttäuscht und erwarte sehr viele schreckliche Ereignisse.“¹⁸

An dem Tag, als dieser Brief geschrieben wurde, beendete Šostakovič gerade seinen Vokalzyklus *Sieben Gedichte von Alexander Blok* op. 127, das erste Werk, das sich in der unmittelbaren „Gravitationssphäre“ der Vierzehnten Symphonie befindet. Im Lied *Razgorajutsja tajnye znaki* [Geheimnisvolle Zeichen leuchten auf] verwendet er zum ersten Mal ein für ihn neues kompositionstechnisches Element – eine Zwölftonreihe. Das Lied endet mit den Worten „ich sehe mein Ende schon winken, und Vernichtung und Krieg werden sein“. Das Thema, das dieses Lied eröffnet und noch zweimal an dramaturgisch bedeutenden Stellen wiederholt wird, beginnt mit einer Zwölftonreihe und endet mit den Intervallen, die für unsere folgende Analyse ebenfalls wichtig sein werden – einer kleinen Sekunde und einer Quarte:

¹³ Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch, hrsg. von Solomon Wolkow, Berlin – München 2000, S. 280-281

¹⁴ Ebd., S. 237.

¹⁵ Ebd., S. 404

¹⁶ Zit. nach Krzyszttof Meyer: Dmitri Schostakowitsch, Leipzig 1980, S. 222

¹⁷ Dmitrij Šostakovič: Pis'ma k drugu [Briefe an einen Freund], hrsg. von Isaak Glikman, S. 227

¹⁸ Ebd., S. 225



Die Zwölftonreihen: „völlig unergiebig“

Es wurde und wird viel darüber spekuliert, was Šostakovič damals veranlasste, sich der Dodekaphonie zuzuwenden, die er noch wenige Jahre zuvor vehement verdammt. Immerhin hatte er 1959 in einem Interview Folgendes über die Dodekaphonie geschrieben: „Der engstirnige Dogmatismus dieses künstlich geschaffenen Systems fesselt die schöpferische Phantasie des Komponisten aufs stärkste und beraubt sie ihrer Individualität. [...] Die Dodekaphonie hat nicht nur keine Zukunft, sondern nicht einmal eine Gegenwart. Sie ist eine ‚Mode‘, die bereits im Vorübergehen begriffen ist. Die aus ihr hervorgegangenen ‚neuesten‘ Strömungen, wie zum Beispiel der Pointillismus, überschreiten schon ganz und gar die Grenzen der Musik“.¹⁹

Die Tatsache, dass mehrere ab 1967 komponierte Werke Šostakovičs – darunter auch die Violinsonate von 1968 – Zwölftonthemen enthalten, erscheint auf den ersten Blick tatsächlich paradox. Auf der Suche nach Gründen für diesen angeblichen „Sinneswandel“ verweisen manche Autoren darauf, dass Šostakovičs Musiksprache sowieso schon immer „zur chromatischen Vollständigkeit, zur Auffüllung des Zwölftonraumes“ tendiert hatte, dessen „planmäßige Auffüllung“ in Form der Zwölftonreihen dann als rein intuitiver Akt geschah.²⁰ Die anderen, wie Laurel E. Fay, erklären die Neuerung mit den Einflüssen aus dem Westen, denen gegenüber Šostakovič nicht länger gleichgültig bleiben konnte.²¹ Demnach wäre der Komponist bemüht, nicht hinter den jüngeren Kollegen (wie zum Beispiel Nikolaj Karetnikow) zu bleiben, die bereits eifrig dodekaphon komponierten.²² Für den „Phänomenologen“ Akopian sind die Zwölftonreihen bei Šostakovič ein Mittel, eigene alte thematische Ideen zu verfremden, um sie in einem anderen Licht darzustellen, da ihm sonst seit der 13. Symphonie nichts Neues eingefallen sei.²³ Krzysztof Meyer zeigt sich dagegen ganz ratlos hinsichtlich der „Elemente der Zwölfttechnik“, weil „man angesichts seiner bisherigen Musik hätte annehmen können, dass sie für Schostakowitsch völlig unergiebig sein müsste“.²⁴

Nicht beachtet wurde von diesen Autoren anscheinend, was Šostakovič selbst zu diesem Thema geäußert hatte. Im selben Interview, in dem er so scharf gegen den musikalischen Avantgardismus und speziell gegen die Dodekaphonie polemisierte, beschrieb er ganz genau, welche Emotionen er persönlich mit dieser Musik assoziierte: „Ich möchte betonen, dass die Ausdrucksmöglichkeiten der Zwölftonmusik äußerst gering sind. Bestenfalls ist sie in der Lage, Zustände der Niedergeschlagenheit, der völligen Erschöpfung oder der Todesangst auszudrücken.“²⁵ Es ist daher überhaupt kein Zufall, dass die Zwölftonreihen in die musikalische Welt Šostakovičs erst Eingang fanden, als er begann, sich ernsthaft mit dem Thema Tod zu befassen. Gerade die „Widernatürlichkeit“, die „Künstlichkeit“ der

¹⁹ Dmitri Schostakowitsch: Erfahrungen, hrsg. von Christoph Hellmundt und Krzysztof Meyer, S. 141-142

²⁰ Detlef Gojowy: Dimitri Schostakowitsch, Reinbek bei Hamburg, 1983, S. 41 und 103

²¹ Laurel E. Fay: Shostakovich: A Life, New York u.a. 2000, S. 257

²² Ebd.

²³ Levon Akopian: Dmitrij Šostakovič: opyt fenomenologii tvorčestva [Dmitrij Šostakovič: Versuch einer Phänomenologie des Schaffens], S. 364ff. und 375

²⁴ Krzysztof Meyer: Dmitri Schostakowitsch: Sein Leben, sein Werk, seine Zeit, Mainz 1998, S. 485

²⁵ Dmitri Schostakowitsch: Erfahrungen, hrsg. von Christoph Hellmundt und Krzysztof Meyer, S. 141-142

Zwölftonreihe, in der kein Ton wiederholt werden darf, machte sie in Šostakovičs Augen dafür geeignet, das Unmenschliche, das Transzendente, das Leblose zu charakterisieren. Eine Melodie, die von lebendigen menschlichen Emotionen geprägt wäre, würde sich diesem künstlichen Zwang nicht beugen. So wurde die Zwölftonmusik bei Šostakovič zum Symbol für das Jenseits, für den Tod. Die Zwölftonreihen finden sich gerade in denjenigen seiner Werke, die dieses Thema behandeln – und nur in ihnen. Die Verwendung der Zwölftonthemen hat daher weder eine konstruktive, noch eine ästhetische Bedeutung, es ist ein rein semantisches Mittel, mit dem das Erscheinen des Todes – ganz im Sinne der stark theatralisch geprägten Musiksprache Šostakovičs – markiert wird. Es sind immer nur einzelne Melodien, die – ganz oder teilweise – aus Zwölftonreihen bestehen. Ansonsten interessierte sich Šostakovič weder für die reichhaltigen technisch-konstruktiven Möglichkeiten, die die Dodekaphonie bietet, noch für ihre ästhetischen Grundlagen.

In diesem Zusammenhang erübrigt sich wohl zu betonen, dass Šostakovičs Werke mit der Dodekaphonie, wie sie von Arnold Schönberg entwickelt und dann von seinen unzähligen Anhängern und Nachfolgern praktiziert wurde, nichts zu tun haben. Es handelt sich lediglich um ein isoliert genommenes Element in Form einer melodischen Reihe aus zwölf nicht wiederholten Tönen, das Šostakovič in seine eigene musikalische Sprache aufnahm, um spezielle – mit dem Thema Tod verbundene – Inhalte zu gestalten. „Ich denke, dass in der Musik bis zu einem gewissen Grade der Grundsatz ‚Der Zweck heiligt die Mittel‘ gilt,“ schrieb der Komponist später in einem Aufsatz. „Es fragt sich nur, ob alle Mittel? Ich wage die Behauptung: ja, alle, wenn sie der Erreichung des Ziels dienen.“²⁶ Zu solchen Mitteln gehörten für ihn auch die Zwölftonreihen.

Es gab jedoch einen Komponisten der Schönberg-Schule, dessen Musik Šostakovič zumindest dazu angeregt haben mag, dieses Ausdrucksmittel zu benutzen: Alban Berg. Bezeichnenderweise wurde sein Name in dem oben zitierten polemischen Interview – im Gegensatz zu Schönberg und Webern – nicht erwähnt. Šostakovič schätzte Berg, der die Zwölftontechnik in einem durchaus freien, undogmatischen Kontext verwendete und dessen Musik daher eine starke emotionale Kraft ausstrahlt, überaus. Bergs Violinkonzert wurde eine der Inspirationsquellen der Violinsonate von Šostakovič.

Klangportrait des Todes

Die melodischen Zwölftonreihen bilden allerdings nur ein Element des Klangkomplexes des Todes, den Šostakovič in seinen späten Werken entwickelte. Zunächst aber noch eine Bemerkung zu seiner Kompositionsweise: Auf die Frage eines Interviewers, ob seine Themen als Ganzes entstehen, oder aus „irgendeiner einzelnen, anfänglichen Intonation“ heraus, antwortete Šostakovič lapidar: „Ein Thema entsteht, indem es von einer anfänglichen Intonation ausgeht.“²⁷ Solche Intonationen – die manchmal lediglich aus zwei oder drei Noten bestehen – initiieren bei Šostakovič nicht nur die Herausbildung entwickelter musikalischer Gedanken, sondern fungieren auch als Träger eigener symbolistischer Bedeutung. Oder anders formuliert: größere Strukturen werden gerade aus den Intonationen entwickelt, die als musikalische Symbole interpretiert werden.

Speziell im Zusammenhang mit der musikalischen Gestaltung des Themas Tod fallen zwei Intervalle auf, die von Šostakovič ganz offensichtlich symbolistisch empfunden werden – die Quarte und die kleine Sekunde. Beide sind in der europäischen musikalischen Tradition als

²⁶ Zit. nach Detlef Gojowy: Dimitri Schostakowitsch, S. 41

²⁷ Ebd., S. 107

Symbole fest verwurzelt und geben zwei Aspekte des Todes wieder: der gleichgültige, neutrale Klang der Quarte symbolisiert die Leere („der Tod ist [...] das absolute Ende. Es wird nichts weiter geben. Nichts.“²⁸) und das schmerzhaftes Intervall der kleinen Sekunde das Leiden („Ich fürchte mich auch vor Schmerzen und denke nicht gerade voller Entzücken an den Tod“²⁹). Als eines der unzähligen Beispiele dafür sei der Beginn des letzten Satzes der 14. Symphonie angeführt – der Einsatz der Gesangsstimmen auf die Worte „Allmächtig ist der Tod“ – mit denen die Schlüsselidee der Symphonie ausgedrückt wird. Die beiden Intervall-Symbole werden hier parallel intoniert:

p
Все-влас - тна смерть.

p
Все-влас - тна смерть.

Der zweite Satz dieser Symphonie „Malaguena“ wird zunächst von Quart-Konstellationen dominiert, darunter auch von den aus Quarten bestehenden Zwölftonreihen; hier ist der Einsatz der Stimme „Der Tod ist gekommen!“:

Смерть при-шла!

Das andere Thema – „Schwarze Pferde und finstere Seelen“ – wird von einer durch Fermaten herausgehobenen kleinen Sekunde initiiert, dieses Intervall prägt auch ihre melodische Struktur.

Der erste Satz der Violinsonate

Wenn wir nun zur Analyse der Violinsonate übergehen, finden wir gleich zu Beginn das vollständige Klangbild des Todes. Die ersten drei Takte der Klaviereinleitung stellen eine von einer Quarte und einem Tritonus³⁰ (als übermäßige Quarte) ausgelöste Zwölftonreihe dar. Dieser Reihe wird ein „tonaler“ Takt hinzugefügt, der aus beiden „Intervallen des Todes“ besteht: einer kleinen Sekunde und einer Quarte:

p legato

²⁸ Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch, hrsg. von Solomon Wolkow, S. 281

²⁹ Ebd., S. 82

³⁰ Tritonus galt in der europäischen Tradition als Symbol für das Böse, das Teuflische.

Die weiteren vier Takte der Einleitung sind die genaue Spiegelung dieses Themas; damit wird ein majestätischer Bogen gespannt, der fast die ganze Tastatur des Klaviers umfasst – und auf solche Weise dieselbe Idee „Allmächtig ist der Tod“ ausdrückt. Dafür gebraucht der Komponist, ebenfalls wie im letzten Satz der 14. Symphonie, keine gewaltigen Klangeffekte – das durchsichtige Thema wird piano und leidenschaftslos vorgetragen.

Vor dem Hintergrund des gleichen, mehrmals wiederholten Themas im Klavier setzt die Violine ein – und überträgt den Hörer in eine andere Klangsphäre, die mit der Bezeichnung „espressivo“ (ausdrucksvoll) markiert wird. Die ersten Töne bilden zwar auch eine kleine Sekunde, doch das ist eine ganz besondere kleine Sekunde: die Noten D und (e)S sind die Initialen von Dmitrij Šostakovič³¹. Dass es sich nicht um eine zufällige Tonkombination handelt, belegt die Fortführung der Violinstimme: die Melodie dreht sich permanent um diese zwei Töne, so dass ihre Kombination fast in jedem Takt erscheint, insgesamt sechs Mal in den ersten zehn Takten! Es geht in dieser Musik also auch um den Menschen Dmitrij Šostakovič, genauso wie es in der 10. Symphonie oder dem 8. Streichquartett der Fall war. Derartige musikalische Chiffren besaßen für Šostakovič offensichtlich eine große Anziehungskraft, sein Schaffen lässt sich in dieser Hinsicht vielleicht mit dem Robert Schumanns vergleichen. Die Töne einer solchen Chiffre wurden von ihm als Symbol empfunden und dadurch auch zu einem formbildenden Faktor erhoben. Unter diesen Chiffren waren übrigens nicht nur seine eigenen Initialen (D-(e)S-C-H oder D-(e)S), sondern auch die Namen anderer Menschen, die ihm nahe standen. Es sei unter anderem auf das 13. Streichquartett aus dem Jahre 1970 hingewiesen, das dem Bratscher Vadim Borisovskij gewidmet ist. Wenige Tage nach der Widmung starb Borisovskij. Sein Tod scheint in Šostakovičs Komposition geradezu vorausgesagt zu sein: sie beginnt und endet mit dem charakteristischen Todes-Klangkomplex (eine Zwölftonreihe um den Ton B mit einer angehängten kleinen Sekunde und einer Quarte) als Bratschen-Solo. Das Ausgangsmotiv der Reihe ist ein raffiniertes musikalisches Anagramm des Wortstammes des Namens Borisovskij: B – Re – So – F.

Zurück zu dem ersten Satz der Violinsonate: Im weiteren Verlauf der ersten Episode sind Melodiefloskeln zu erwähnen, die später im „Loreley“-Teil der 14. Symphonie (damit beginnt der erste Monolog der Loreley – „Das Leben ist mir lästig“³²) und in deren letzten Satz (mit den Worten „Der Tod wartet auf uns und sehnt sich und weint in uns“³³) vorkommen werden. Sie könnten als „Motive der Todessehnsucht“ bezeichnet werden.

Der nächste Abschnitt wird durch ein rhythmisch markantes Motiv von der Violine eingeleitet:



Dieses Motiv, das wie ein leises Anklopfen wirkt, stammt aus dem einige Monate vor der Violinsonate entstandenen 12. Streichquartett, wo es am Ende des ersten Satzes auftaucht. Intervalle der Quarte und der kleinen Sekunde dieses Motivs lassen nichts Gutes erahnen und in der Tat, das „anklopfende“ Motiv begleitet dann ein neues Zwölftonthema im Klavier, das wie ein starrer Tanz von Skeletten klingt.

³¹ In den ersten zwei Takten ist auch das komplette Motiv D-Es-C-H in latenter Form vorhanden.

³² Der russische Originaltext: „Žizn' mne v t'jagost'“.

³³ Der russische Originaltext: „[smert'] ždet nas i žaždet i plačet v nas“.

Unerwartet versucht das Thema mit Šostakovičs Initialen, sich im Klavier mit verzweifelter Kraft zu behaupten – und mündet in eine neue, fast surreale Episode. Zu entferntem Glockengeläut im Klavier intoniert die Geige im Pianissimo Figurationen, die wie leichte Windgeräusche wirken.

Damit verschwindet das „Initialen“-Thema für immer, der Rest des ersten Satzes wird von verschiedenen melodischen Zwölftongebilden und vor allem von Quartenklingen beherrscht. Am Schluss erscheint in unerwarteter Stärke das „anklopfende“ Motiv in doppelten Quart-Schritten:

The image shows a musical score for the first movement of the Violin Sonata. It consists of three staves: Violin (top), Piano (middle), and Bass (bottom). The Violin part starts with a series of chords, marked with dynamics *f*, *p*, and *morendo*. Above the first staff, the instruction "sul ponticello arco" is written. The Piano and Bass parts provide accompaniment with chords and a steady rhythm. The overall mood is somber and mysterious.

Der zweite Satz

An dieses Motiv knüpft dann der zweite Satz der Sonate an – ein furioses Scherzo, das fast durchgehend mit äußerster Kraftanspannung in Forte und Fortissimo gespielt wird. Das Anfangsthema erscheint bei der Violine, die sozusagen von Klavierakkorden angepeitscht wird. Sein erstes Motiv ist eine Zusammensetzung von zwei Elementen: dem „anklopfenden“ Rhythmus aus dem ersten Satz und einer neuerlichen Konstellation einer kleinen Sekunde mit einer Quarte:

The image shows a short musical notation in treble clef, marked with a forte (*f*) dynamic. It consists of a sequence of notes: a quarter note, followed by a pair of eighth notes, and then a quarter note. The notes are in a descending sequence, representing the 'knocking' rhythm mentioned in the text.

Diese ist gleichzeitig ein kleines „Autozitat“: sie kommt aus dem Klavierzyklus „24 Präludien und Fugen“ op. 87 von 1951, aus dem Trio des Präludiums Des-Dur. Aus der dazugehörigen Fuge Des-Dur entstammt das Material des zweiten Thema des Scherzo der Violinsonate: eine sich wild drehende Klangspirale:

The image shows a musical notation in treble clef, marked with fortissimo (*ff*). It features a rapid, ascending sequence of notes, creating a 'wildly spinning sound spiral' as described in the text. The notes are closely spaced, and the overall effect is one of intense energy and tension.

Die Verwandtschaft ist nicht zufällig: in beiden Fällen – in der Fuge Des-Dur, die von Anfang bis zu Ende fortissimo marcatisimo gespielt werden soll, und im Scherzo der Violinsonate – geht es um Gewalt, um grobe, rohe Gewalt. „Grobheit und Rohheit sind Eigenschaften, die ich am allermeisten hasse,“ äußerte Šostakovič in seinen „Memoiren“ und fuhr fort: „Grobheit und Rohheit sind meiner Meinung nach miteinander gekoppelt. Eines der vielen Beispiele dafür ist Stalin.“³⁴ Und an einer anderen Stelle: „Wenn ich erfahre, dass jemand gequält wird, empfinde ich den Schmerz am eigenen Leibe.“³⁵

³⁴ Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch, hrsg. von Solomon Volkow, S. 90

³⁵ Ebd., S. 81-82

In der neunten Variation gesellt sich dem Thema eine neue Melodie zu, die von nun an als seine ständige Begleitung fungiert, so dass der Satz sich fortan als Doppelvariationen entwickelt. Diese Melodie besteht aus drei unterschiedlichen, aufeinander folgenden Zwölftonreihen. Ihr Anfangsmotiv ist identisch mit dem Beginn des Themas des ersten Satzes von Alban Bergs Violinkonzert. Diese aus vier Noten bestehende Tonabfolge (hier beim ersten Auftauchen)



wird von Šostakovič genauso wie andere für ihn bedeutsame Miniaturmotive symbolisch umgedeutet. Das Violinkonzert von Berg – das als eine Art „doppeltes“ Requiem in die Musikgeschichte eingegangen ist – wird damit in der Musik der Sonate „unsichtbar“ präsent. Dieses 1935 komponierte Violinkonzert widmete Berg „dem Andenken eines Engels“: gemeint war die Tochter von Alma Mahler und Walter Gropius Manon, die mit 18 Jahren an Kinderlähmung gestorben war (die Krankheit, die auch bei Šostakovič festgestellt wurde). Berg selbst starb ebenfalls im selben Jahr, kurz nach der Vollendung seiner Komposition. Die Konzeption des dreisätzigen Violinkonzertes – mit einem kontemplativen ersten Satz, einem Scherzo in der Mitte und den Variationen über ein Choralthema von Bach als Finale – weist eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Aufbau der Violinsonate von Šostakovič auf. In jedem Fall gehörte Bergs Violinkonzert zu den Werken, die für Šostakovič von besonderer Bedeutung waren – nicht zufällig wurde später der Beginn seiner Bratschensonate von den „leeren“ Quinten aus dem Anfang des Berg-Konzerts inspiriert.

Das Aufkommen der an Berg anknüpfenden Melodie in der Violinsonate befördert eine neuerliche Dynamisierung, sie gipfelt schließlich in den beiden Solo-Variationen, in denen sich die lang angestaute Spannung entlädt. Diese Variationen – zunächst Fortissimo im Klavier, danach „più Forte-Fortissimo“ in der Violine – bereiten die Wiederkehr des Materials der Einleitung vor: der Tod als Sieger. Nach diesem dynamischen Höhepunkt des Satzes beginnt eine allmähliche Beruhigung, wobei in der letzten, sechzehnten Variation das „Berg-Thema“ merklich an Bedeutung gewinnt. Schließlich erscheint in der Violine ein fast komplettes Zitat des entsprechenden Themas aus dem Berg-Violinkonzert in authentischer Tonlage.

Diese Stelle leitet die Coda ein – den Abschied. Nach der „surrealen“ Episode mit Glockengeläut und Windgeräuschen aus dem ersten Satz erscheinen die bekannten klanglichen Attribute des Todes – dieses Mal langsam und gedämpft. Sie werden in der Violine von wiederholten zarten Terz-Motiven begleitet. Es ist eine Erinnerung an Šostakovičs Lieblingsstück: „Das Lied von der Erde“ von Gustav Mahler. Dort werden solch wiegenden Terzen im letzten, „Der Abschied“ betitelten Satz gleichsam als Symbol des ewigen Lebens der Natur intoniert. Dieser beinahe „tröstende“ Abschluss wird aber bei Šostakovič in den allerletzten Takten schonungslos aufgehoben: die Sonate endet mit dem gleichen – von Quarten beherrschten – Klangkomplex des Todes, der schon den ersten Satz beschlossen hatte. „[...] sie hätten gern ein tröstliches Finale. Sozusagen: Tod – das ist bloß der Anfang. Aber der Tod ist kein Anfang, er ist das absolute Ende. Es wird nichts weiter geben. Nichts. Man muss der Wahrheit direkt ins Gesicht sehen.“³⁸

³⁸ Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch, hrsg. von Solomon Volkow, S. 281