

Hermes A. Kick, Günter Dietz (Hg.)  
Verzweiflung als kreative Herausforderung

# Affekt – Emotion – Ethik

Veröffentlichungen des Instituts  
für medizinische Ethik, Grundlagen und Methoden  
der Psychotherapie und Gesundheitskultur  
Mannheim

herausgegeben von

Prof. Dr. med. Hermes Andreas Kick  
Universität Heidelberg

Band 6

---

LIT

Verwort  
Hermes A. Kick, Günter Dietz (Hg.)

Wege aus der Verzweiflung haben etwas zu tun mit der Verzweiflung zugrundeliegender, unvollständiger, erschöpfender Widerstände. Die man an die Lösung solcher Verzweiflung wie

# Verzweiflung

als kreative Herausforderung

Psychopathologie, Psychotherapie  
und künstlerische Lösungsgestalt  
in Literatur, Musik und Film

---

LIT

LIT VERLAG Dr. W. Hopf Berlin 3008  
Auslieferung/Verlagskontakt:  
Poststraße 2 · 48159 Münster  
Tel. +49 (0)251 620720 · Fax +49 (0)251 620721  
e-Mail: lit@lit-verlag.de · <http://www.lit-verlag.de>



Gedruckt auf alterungsbeständigem Werkdruckpapier entsprechend  
ANSI Z3948 DIN ISO 9706

Umschlagbild: Power Lines, Plastik von Stefanie Welk, [www.wire-art.de](http://www.wire-art.de)

Herausgeber:

Professor Dr. med.  
Hermes Andreas Kick  
Universität Heidelberg  
Institut für medizinische Ethik,  
Grundlagen und Methoden  
der Psychotherapie  
und Gesundheitskultur, IEPG  
Lameystr. 36  
68165 Mannheim

Dr. phil.  
Günter Dietz  
Ehem. Direktor des  
Kurfürst-Friedrich-Gymnasiums  
Heidelberg  
Hermann-Löns-Weg 36a  
69118 Heidelberg

#### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-8258-0902-7

LIT VERLAG Dr. W. Hopf Berlin 2008

Auslieferung/Verlagskontakt:

Fresnostr. 2 48159 Münster

Tel. +49 (0)251-6203 20 Fax +49 (0)251-23 19 72

e-Mail: [lit@lit-verlag.de](mailto:lit@lit-verlag.de) <http://www.lit-verlag.de>

## Vorwort

Wege aus der Verzweiflung haben etwas zu tun mit der Verarbeitung zugrundeliegender, unversöhnlich erscheinender Widersprüche. Ehe man an die Lösung solcher Konflikte denken kann, müssen die zur inneren Vergegenwärtigung wie zur äußeren Kommunikation geeigneten Symbole gefunden werden. Damit sind Fragen individueller Kreativität angesprochen, welche ohne Begegnung nicht denkbar ist. In der Begegnung entsteht der neue Wert, die erweiterte Sinnstruktur des Lebens. Wenn vor dem Auftreten der Verzweiflung nicht klar war, „woran es fehlt“, so liegt in der Verzweiflung auch eine über sie hinausgehende Chance, nämlich nach dem verborgenen Sinn in der Verzweiflung zu fragen. Dies ist das gemeinsame Anliegen, das die interdisziplinäre Autorengruppe aus Medizin, Psychotherapie, Philosophie, Literatur, Musik- und Filmwissenschaften verbindet. Im Rahmen der Zusammenarbeit gewann eine weitere gemeinsame Überzeugung der Herausgeber und der interdisziplinären Autorengruppe zunehmend motivationale Kraft: die im psychotherapeutischen Arbeiten und in den Kunstwerken literarisch, musikalisch, bildnerisch oder auch filmisch-dramaturgisch ausgedrückten Erfahrungen zusammenzuführen und so zu verallgemeinerungsfähigen Erkenntnissen hinsichtlich der Genese und der Überwindung der Verzweiflung zu gelangen. Im vorliegenden Band geht es Herausgebern und Autoren nicht allein um pathografische und werkpsychologische Auseinandersetzungen. Intendiert ist vielmehr die Kultivierung einer gemeinsamen Erlebnislandschaft, die Kunstschaffen und Kunstwerk in jeweils unterschiedlicher Akzentuierung in den Gestaltkreis von Künstler und Rezipient stellt. Elementare menschliche Erlebniskonstellationen, zu denen die Verzweiflung gehört, werden getragen von szenischen Bildern und teilen sich in ihnen am Unmittelbarsten mit. Begriffliche und – man möchte sagen – zustandsbildliche deskriptive Abstraktion, so notwendig sie auch ist, riskiert Verfremdung, bedeutet Verlust; sie bedarf immer der Rückbindung in das konkrete szenische Prozessgeschehen und zugleich einer Öffnung darüber hinaus, einer Transzendierung. Psychotherapeutische Analysen und Konzepte zeigen überraschende Konvergenzen zu den Verarbeitungen, die in den untersuchten literarischen, musikalischen und filmischen Kunstwerken sichtbar werden. Wege aus der Verzweiflung zu finden in schwieriger Zeit hat somit zugleich etwas mit ästhetischem Erfassen, mit wissenschaftlich-analytischem Denken und mit lebendigem Gestalten zu tun. Hoffnung der Herausgeber ist es, dass der Leser über die in den drei Hauptteilen des Bandes dargelegten Ansätze und die reichhaltigen Materialien der Einzelbeiträge hingelange zu den Wirklichkeiten der Hoffnung in Poesie und Lebensgestalt.

*Hermes Andreas Kick*

*Günter Dietz*

# Inhalt

## Einleitung

*Hermes Andreas Kick*

Verzweiflung: Hinführung zu einem bedrängenden Thema und darüber hinaus

11

*Günter Dietz*

Zur Grundfrage: Hat Verzweiflung einen verborgenen Sinn?

17

## I Psychopathologische Aspekte und psychotherapeutische Konzepte

*Hermes Andreas Kick*

Verzweiflung – psychopathologische Aspekte, existentielle Grenzerfahrung und neuer Wert

25

*Heinz Scheurer*

Zur Psychotherapie der erlernten Hilflosigkeit: Ein Erkenntnis- und Behandlungsansatz für Verzweiflung

41

*Arno Remmers*

Verzweiflung im Kontext seelischer Traumatisierung – Psychotherapeutische Erkenntnisse und Perspektiven

59

## II Auseinandersetzungen und Lösungswege in Literatur, Musik, Film

### Literatur

*Günter Dietz*

Die Selbsttötung des Aias bei Sophokles – eine heroische Tat gegen die Verzweiflung

73

*Wolfram Schmitt*  
Georg Büchners „Lenz“ – Verzweiflung und Psychose 115

*Birgit Harreß*  
Verzweiflung als Schlüssel zum Textverstehen: Kierkegaards Schrift „Die Krankheit zum Tode“ (1849) und Dostojewskijs Roman „Die Dämonen“ (1871/72) 129

*Rudolf Neuhäuser*  
Karamsin und Puschkin: Von der „Verzweiflung über etwas“ zur „Verzweiflung über sich selbst“ 143

*Hans-Peter Haack*  
Thomas Manns Bewältigung seiner „Sympathie mit dem Tode“ 161

*Olaf Mückain*  
Erzählung als Heilung: Alfred Döblins Roman „Berlin Alexanderplatz“ – zwischen Bannung, Katharsis und Lösung 175

## Musik

*Elke Lang-Becker*  
Verzweiflung als musikalischer Topos. Aspekte der Darstellung vom 17. bis ins 20. Jahrhundert 209

*Elke Lang-Becker*  
Das Heiligenstädter Testament Ludwig van Beethovens: Verzweiflung und Bewältigung durch Musik 225

*Kadja Grönke*  
Enttäuschung im Übermaß: Lisas Verzweiflung und Flucht in den Tod in Tschaikowskis Oper „Pikowaja dama“ 237

*Kadja Grönke*  
Toscas Zweifel und Verzweiflung in Puccinis gleichnamiger Oper 249

*Kadja Grönke*  
Instrumentalmonolog und Lebens-End-Musik in Dmitri Schostakowitschs „Fünfte Sinfonie“ 259

**Film**  
*Matthias Hurst*  
Verzweiflung in Ingmar Bergmans Filmen „Das siebente Siegel“ und „Wilde Erdbeeren“ 277

*Matthias Hurst*  
Stumme Verzweiflung in Ingmar Bergmans Film „Das Schweigen“ 293

## III Wirklichkeiten der Hoffnung in Poesie und Lebensgestalt

*Erika Goletz*  
Grenzsituation – Verzweiflung – kreative Bewältigung im bildnerischen Gestalten 313

*Günter Dietz*  
„Wundpsalmen“ – Leitmotive und Lebensgestalt 321

Personenregister 331

Die Autoren 335

# Instrumentalmonolog und Lebens-End-Musik in Dmitri Schostakowitschs „Fünfzehnter Sinfonie“

Kadja Grönke

## Kompositorische Vorbilder

Der zweite Satz der letzten, 1971 entstandenen „Fünfzehnten Sinfonie“ des sowjetischen Komponisten Dmitri Schostakowitsch lebt von einem weit ausgedehnten Monolog des Solocellos. Instrumentalmonologe wie dieser sind charakteristisch für Schostakowitsch und prägen insbesondere sein Spätwerk, in welchem sie bevorzugt den tiefen Streichinstrumenten anvertraut werden.

Ein mögliches Vorbild für diese Art, Musik über weite Teile monologisch-solistisch zu entwickeln, bietet Gustav Mahler, ein Komponist, den Schostakowitsch sehr schätzte. Im Finale seiner „Neunten Sinfonie“ (seiner letzten vollendeten Komposition, entstanden in den Jahren 1908 und 1909) ist der Instrumentalmonolog nicht einem Instrument allein, sondern dem einstimmigen Miteinander einzelner Orchestergruppen anvertraut, insbesondere den Violinen. Diese variieren das Motiv des sogenannten Doppelschlags, also der Umspielung einer Einzelnote, wobei sie nach und nach an Höhe gewinnen und gegen Ende des Satzes gewissermaßen über den Bereich des Hörbaren hinausweisen.

Mahler war der vielleicht erste Komponist, der auch die Musik des Alltags, Märsche, Jahrmarktsmusik in all ihrer Trivialität, Banalität und Erdschwere in seine Partituren mit einbezog. Damit verlieh er einem Leiden an der Welt klingenden Ausdruck, das in klarem Kontrast zu der Transzendenz seines sinfonischen Schlussworts steht. Aus dem Kontext gerissen, mag die Ungebrochenheit, mit der die Streicher im Finale der „Neunten“ in immer höhere Höhen aufsteigen und mit betörendem Schönklang allem Irdischen zu entschwinden scheinen<sup>1</sup>, ästhetisch intrikat, ja kitschig anmuten. Als Abschluss eines primär sinfonischen Oeuvres von einzigartiger Stringenz gestaltet Mahler jedoch in diesem „Protokoll [...] des Verlöschens“<sup>2</sup> (wie der Musikwissenschaftler Martin Geck den Satz bezeichnet) eine durchaus ernstgemeinte Entgrenzung ins Numinose.

<sup>1</sup> Dieses Hinausweisen des Finales aus dem geschlossenen Kosmos der Partitur äußert sich auch in der Tonart, die von D-Dur, das vielleicht am ehesten als harmonisches Zentrum der Sinfonie bezeichnet werden kann, nach Des-Dur rückt: „[N]ichts deutet darauf hin, daß ein Kreis sich schließt, oder auch nur, daß die Musik einen Bogen ausgeführt hätte; sie ist an einen Punkt gelangt, wo nichts mehr an ihren Aufbruch erinnert.“ – Rosenberg 1989: S. 249.

<sup>2</sup> Geck 1993: S. 416.

Bezeichnenderweise geht das musikalische Material dieser Verlöschens- und Verklärungsmusik zurück auf das letzte von Mahlers „Kindertotenliedern“ (1901-1904) nach Texten von Friedrich Rückert und enthält damit als immanente Bedeutungsschicht die Klage des Dichters um den Tod seiner beiden jüngsten Kinder (1872). Diese leidvolle Lebenserfahrung stand Gustav Mahler bei der Vertonung der Rückert-Texte noch bevor; bei der Entstehung seiner „Neunten Sinfonie“ aber war sie bereits verzweifelte Realität, da 1907 die ältere seiner beiden Töchter (Maria, 03.11.1902-04.07.1907) mit nicht einmal fünf Jahren an Diphtherie verstorben war.

Dass der Komponist im Finale seiner „Neunten“ dennoch Klänge von nachhaltiger „Schönheit“ findet, in denen „der Autor kaum mehr als Subjekt“ spricht, sondern quasi „als Sprachrohr“ fungiert (wie Arnold Schönberg es formuliert)<sup>3</sup>, macht deutlich, dass Mahler in seinem sinfonischen Schlusswort weit über die Formulierung von persönlichem Leid, Leidüberwindung und Hoffnung hinausgeht.<sup>4</sup> Diese Verklärungsmusik<sup>5</sup> – komponiert von einem Schwerkranken am Ende eines den Pflichten eines Theaterkapellmeister-Daseins abgetrotzten Komponistenlebens – bedeutet in einem weitaus höherdimensionierten Maße Ausblick,

<sup>3</sup> Schönberg 1989: S. 81. Zitiert nach Geck 1993: S. 417. – Zum Ausdrucksbereich der „Schönheit“ vgl. auch William DeFotis: „Es ist nicht geheuer, einen derartigen Ton in Musik von solcher Intimität und Intensität anzuschlagen. Die Diskrepanz zwischen Ton und Sinn bewirkt einen distanzierenden Effekt: die ‚Stimme‘ der Musik ist ihrem ‚Gesang‘ fremd, als ob der ausdrucksvolle geschichtliche Sinn des letzteren – lediglich der der Materialien selbst – mit dem Bewußtsein schärfster Selbstkontrolle gehandhabt würde. Man könnte das leitende Prinzip des Werks sehr wohl als Addition von Verfremdung zu Schönheit beschreiben. Jeder Satz scheint die musikalischen Welten selbst zu verfremden, die er beschwört – als entstammte die Expressivität des ganzen Werks gar nicht direkt jenen Welten, sondern erst dem Akt ihrer Beschwörung und Kombination, vor allem aber der Reflexion über sie.“ – DeFotis 1989: S. 260.

<sup>4</sup> Hier geschieht Ähnliches, wie Dieter Schnebel es für das nahezu zeitgleiche „Lied von der Erde“ prägnant formuliert: Schnebel spricht vom „Quasi-Stillstand der Zeit im Seitensatz des Schlußteils vom *Lied von der Erde* [...] Eine kreisende Musik: die vegetativ unregelmäßigen Flötenfiguren und darum herum die ebenso naturhaft treibenden Melodien von Schalmee und Stimme. Das symbolisiert taohaft ein Eingebundensein in ein All von Natur und Welt und Menschlichkeit – Schönheit des Drin.“ Außerdem thematisiert Schnebel den Aspekt der „Trauerarbeit“: „Mahler hat in den drei Toblacher Sommern, wo *Das Lied von der Erde* [und] die Neunte [...] konzipiert wurden, solche Trauerarbeit geleistet. Und hier glückt ihm nochmals eigene Schönheit. So im Schlußteil des *Lieds von der Erde* [...] – worin die frühe und im Alter wiederkommende Sehnsucht nach der Ur-Einheit spricht, in der Musik aber gesagt wird als unsägliche Schönheit der Wehmut.“ „Indem also Trauer- wie Hoffnungsarbeit geschieht, Erinnerung und ihre Schwester, die Ahnung, unerfüllt Vergangenes in die Gegenwart des Bewußten bringen, streiten beide gegen Vergessen und dumpf unbewußtes Wesen, ja gegen Vergänglichkeit. Es gibt bei Mahler hie und da Stellen, wo das Gewesene, wie auch das, was sein könnte, ja *ist*, ohne Pein als rein Schönes in recht-zeitig zeitlosem Glanz erstrahlt.“ – Schnebel: 1989: S. 212.

<sup>5</sup> DeFotis 1989: S. 271, spricht von der „Geste der Erfüllung, die dem Hauptthema des Adagios eignet“.

Verheißung und Bekenntnis zugleich, was Martin Geck dazu gebracht hat, Mahlers Schaffen in den Kontext einer „Musik des deutschen Idealismus“<sup>6</sup> einzuordnen.

Diese Klassifikation impliziert, dass Musik eine geistige Aussage besitzt, die sowohl über die inhaltsfreie Ästhetik „tönend bewegter Formen“<sup>7</sup> als auch über die eindimensionale Semantik von Tonmalerei, nacherzählbarer Programmmusik oder komponierter Biographie hinausgeht. Anders gesagt: Das rein Musikalische besitzt einen Mehrwert gegenüber dem Wort, und dieser Mehrwert befähigt die Töne dazu, eine Idee vertieft zum Ausdruck zu bringen, die jenseits von Sprache liegt.<sup>8</sup> Wie Mahler dies – neben und trotz der Anbindung an Texte und Lebenssituationen – umsetzt und wie Schostakowitsch dieses Verfahren für sich fruchtbar macht, mag ein Seitenblick auf das Schlusstück (mit dem Titel „Abschied“) aus Mahlers „Lied von der Erde“ erhellen.<sup>9</sup>

Beim „Lied von der Erde“ ist die Musik von einem gesungenen Text durchwoben, dessen Semantik unmittelbar zugänglich ist. Diese primäre Bedeutungsebene wird durch die Art der Vertonung ergänzt und erweitert – im ausgewählten Beispiel durch das Nebeneinander von gleich zwei Monologen: dem des Gesangs und dem solistischer Blasinstrumente (wobei das musikalische Material der Bläser verblüffend an die Doppelschlagfigur aus der „Neunten Sinfonie“ erinnert).<sup>10</sup> Die Verflechtung dieser beiden Monologe prägt die Textur des gesamten, gut halbstündigen Schlusssatzes.<sup>11</sup>

Textlich geht es um ein pantheistisches, zyklisches Weltbild und um das Aufgehobensein des Einzelnen im ewigen Kreislauf des Werdens und Vergehens. Dennoch zielt Mahler in dieser Komposition eindeutig nicht auf musikalische Wort-

<sup>6</sup> Geck 1989: insbesondere S. 408-437, zur „Neunten Sinfonie“: S. 416 f.

<sup>7</sup> Begriffsprägung durch Hanslick 1854.

<sup>8</sup> Vgl. dazu die Deutung, dass Narrativität in Schostakowitschs Instrumentalmusik in dem Vorhandensein sprachähnlicher Strukturen besteht, denen aber keine konkrete bzw. konkretisierbare Narration zu unterlegen ist: Grönke 2006b.

<sup>9</sup> Detlef Gojowy referiert die Erinnerung von Edison Denisow, derzufolge Schostakowitsch gesagt haben soll, „daß der letzte Satz des *Lieds von der Erde* das Genialste sei, was in der Musik geschaffen wurde.“ – Gojowy 1983: S. 64.

<sup>10</sup> Diese Figur ist im dritten Satz der Sinfonie vorbereitet; sie erweist sich als eine in Noten ausgedruckte Variante jener klassischen Verzierung des Doppelschlags, die durch eine an das mathematische Zeichen für „Unendlich“ erinnernde liegende Schleife abgekürzt wird. Unendlichkeit als musikalische Chiffre am Ende zweier Werke, die den Tod als Übergang thematisieren – das gemahnt an den Symbolgehalt der Kreuze, mit denen Schostakowitsch in seinem „Dreizehnten Streichquartett“ die Klopfergeräusche (das heißt den Übergang vom Klang zum Geräusch) markiert. (Vgl. Grönke 2002a: S. 96).

<sup>11</sup> Siegfried Mauser analysiert, wie Gesang und Flötenstimme motivisch-thematisch aufeinander bezogen sind (Mauser 1989: S. 190), analogen Bauformen unterliegen (S. 192), wie Mahler „eine direkte gestalthafte Verklammerung zwischen instrumentalem Vorspiel und [vokalem] Rezitativ“ schafft (S. 190) und wie „Ansprüche des Orchesterlieds und des Symphoniesatzes“ sich „innerhalb der prozessualen Formkonstitution des Satzbeginns unbeschädigt“ aufheben (S. 190).

ausdeutung, sondern auf partiturninterne Strukturen, Entwicklungen und Formverläufe.<sup>12</sup> Diese Intention legitimiert sogar Passagen, die eindeutig gegen den Sprachsinne und die Sprechdeklamation komponiert sind<sup>13</sup> und auf diesem Weg den vielleicht klarsten Hinweis auf den Vorrang der Musik vor der Sprache geben. – Was freilich die Vertonung dem Text hinzufügt und über das Wort hinaus zum Klingen bringt, muss jeder einzelne Zuhörer während der Aufführung eigenständig aus den Tönen herausfiltern und für sich selbst in Bedeutung umsetzen.<sup>14</sup>

Schostakowitsch hat sich diese Grundidee zu eigen gemacht.<sup>15</sup> Auch bei ihm sagt die Musik stets mehr als das Wort. Das geht so weit, dass bei ihm wie bei Mahler die Vertonungen zuweilen konträr zum gesungenen Text stehen, die Werke sich ihren beigefügten Programmen entziehen und die Partituren mehrere Deutungen nahelegen. Der Versuch, auf diesem Weg einen kritischen Kommentar zur Lebenswirklichkeit zu formulieren, Zweifel an der offiziellen Parteirichtlinie zu gestalten und die Verzweiflung des Künstlers an seiner existentiellen Zwangssituation in Sowjetrußland zum Ausdruck zu bringen, ist überlebensnotwendig gebunden an die alternative Möglichkeit, dieselbe Musik stets auch anders, nämlich parteikonform zu verstehen. Folgerichtig versieht Schostakowitsch seine Werke regelmäßig mit beschönigenden Kommentaren im Sinne der KPdSU und setzt die Maske<sup>16</sup> des staatstreuen Komponisten auf.

In einem Staat, der auf Affirmativität beharrt, sind Ambivalenz und Mehrdeutigkeit für Schostakowitsch die einzige Möglichkeit, der jeweils opportunen politi-

<sup>12</sup> Mauser postuliert explizit, dass „Abschied“ „genuin symphonische Züge“ trägt. – Mauser 1989: S. 188.

<sup>13</sup> Vgl. z. B. die Singstimme in Takt 42-45.

<sup>14</sup> Wie abstrakt diese Ausdeutung des Musikalischen ausfallen kann – trotz Anlehnung an die Aussage der Vokaltex-te – zeigt Siegfried Mausers Fazit aus der detaillierten Analyse der Rezitative bzw. des Doppelmonologs von Flöte und Singstimme: „Betrachtet man die Entwicklungsgeschichte der drei Rezitative [im *Abschied*] zusammenfassend, so ist sie als Tendenz zu einer Art vokalen Solipsismus beschreibbar: die instrumentale Zweitstimme, die in Rezitativ I irritiert und schließlich angesogen wurde, erscheint in Rezitativ II quasi konformistisch angeglichen und in Rezitativ III schließlich eliminiert – eine Entwicklung, die im Versuch partnerschaftlicher Kommunikation über opportune Fügung in die Isolation führt. [...] Satzstruktur, Geschichte und Stellung der drei Rezitative des ‚Abschied‘ können somit als [...] auskomponierter Rückzug auf das vereinsamte Ich“ interpretiert werden. – Mauser 1989: S. 197.

<sup>15</sup> „Daß Šostakovič in seinen Werken mit Hilfe von Brechungen, mit Mitteln der Doppeldeutigkeit und Ironie spricht, ist offenkundig [...]. Doch gerade diese Art der Diktion verbietet es, Aussagen mit Bestimmtheit abzuleiten. Derlei Aussagen wären notgedrungen nur um den Preis von Verkürzungen und Banalisierungen zu erreichen. Insoweit liegt der Reiz und die Eigentümlichkeit von Šostakovičs Musik vielleicht gerade in dem Offenen, das durch den Hörer erst gefüllt werden muß [...]. So stellt sich seine Kunst als ein Sowohl-als-Auch dar, als eine Kunst, die sowohl von der offiziellen als auch der (wirklichen) Dissidentenkultur in Anspruch genommen werden konnte.“ – Wehrmeyer 2005: S. 46. – Zur Diastase von Wort und Musik vgl. auch Grönke 2006a: S. 80-89.

<sup>16</sup> Vgl. Grönke 2001: S. 131-149.

schen Deutung zu genügen, ohne sich ihr ganz zu unterwerfen. Und so steht das disparate Verhältnis zwischen der vermeintlichen Eindeutigkeit der sprachlichen Ebene<sup>17</sup> und der rätselhaften Mehrdimensionalität seiner Kompositionen für Schostakowitschs ganz persönlichen und lebenserhaltenden Ausweg aus dem Dilemma zwischen Staatskunst und eigenem Kunstanspruch.

Besonders klar kommt das Vertrauen in den Mehrwert des Reinmusikalischen in Schostakowitschs Spätwerk zum Ausdruck. Hier dominiert die Kammermusik, eine Ausdrucksform, die als ein ausdrücklich nicht kollektives, sondern sehr persönliches „Sprechen ohne Worte“ den Forderungen der sowjetischen Kulturpolitik diametral entgegensteht. Dieselbe Intention liegt der einsamen Stimme des Instrumentalmonologs zugrunde, einer für Schostakowitsch typischen Gestalt, die er konsequenterweise sowohl in kammermusikalische wie in sinfonische Werke einfügt. Die Suche nach einem möglichen Bedeutungsgehalt dieser Monologe konzentriert sich nachfolgend auf die eingangs bereits genannte „Fünfzehnte Sinfonie“.

#### Allgemeines zur kompositorischen Struktur bei Schostakowitsch

Um das Besondere von Schostakowitschs Instrumentalmonologen zu verstehen, ist ein Rekurs in die musikalische Formenlehre und insbesondere in den Bereich der Melodienlehre notwendig – auch wenn sich letztere bislang einer befriedigenden Theoriebildung entzieht.

In der abendländischen Musik des 17. bis 19. Jahrhunderts, also in den Epochen von Barock, Klassik und Romantik, die gemeinhin unser Musikverständnis prägen, basieren musikalische Formverläufe auf der sogenannten Dur-Moll-Tonalität und regeln sich nach den Grundprinzipien von Wiederholung und Kontrast. Das heißt ein rhythmisch und/oder melodisch klar umrissener dur-moll-tonaler Gedanke wird vorgeführt, weiterentwickelt und mit anderen, analog aufgebauten Gedanken kontrastiert. Die regelmäßige Wiederkehr – und das Wiedererkennen! – der einzelnen Gebilde markiert dabei Stationen einer auskomponierten Entwicklung, die zu großräumiger musikalischer Architektur fähig ist.

Jene musikalischen Segmente, die in ihrer Wiederkehr eine klare, gliedernde Funktion für die Komposition besitzen, werden gemeinhin als „Themen“ bezeichnet. Diese Themen sind – wie überhaupt der gesamte musikalische Verlauf – zusammengesetzt aus sogenannten „Motiven“. Diese bilden „die kleinste, selbständige und charakteristische melodische Bewegungseinheit“ und damit „den entscheidenden Bewegungsimpuls für den weiteren Verlauf“<sup>18</sup> der Komposition

<sup>17</sup> In Form von vertonten Texten und flankierenden Werkkommentaren.

<sup>18</sup> Definition durch Hermann Grabner, zitiert nach de la Motte 1993: S. 28.

und setzen durch Wiederholung, Variation, Veränderung und Weiterentwicklung den musikalischen Prozess in Gang.

Mit der Auflösung der traditionellen Harmonik Anfang des 20. Jahrhunderts geht auch eine Veränderung der musikalischen Bauprinzipien einher. Das führt entweder dazu, dass die Komponisten Mühe haben, größere Formen strukturell zu rechtfertigen, weil Melodie-Wiederholungen jetzt unerwünscht sind (man denke an Anton Weberns Miniaturen), oder aber zum Ausweichen auf bislang vernachlässigte Parameter wie den Klang (der in der gegenwärtigen Musikszene zum entscheidenden formbildenden Faktor avanciert).

Schostakowitsch hingegen zählt zu jenen Komponisten, die bewusst die Tradition ausbauen, statt mit ihr zu brechen. Seine Harmonien greifen weiterhin auf Dur- und Mollakkorde zurück und ändern lediglich die Regeln ihrer Kombination; seine Instrumental- und Gesangslinien bleiben – im Rahmen dieser erweiterten Tonalität – melodieorientiert. Folglich können Harmonik und Melodik wie bisher formbildend wirksam werden – wenn auch unter gewandelten Prämissen. Denn Schostakowitsch beschränkt sich nicht mehr auf die unveränderte Wiederholung fest eingeführter Themen, sondern seine Musik wird prozessual, gerät ins Fließen.

Dass Themen motivisch-thematisch verändert und weiterentwickelt werden, ist nicht neu. Neu ist allerdings der Grundsatz, dass die einzelnen Versionen nicht mehr hierarchisch der initialen Themensetzung untergeordnet, sondern einander gleichberechtigt sind.<sup>19</sup> Bei Schostakowitsch können die einzelnen „Motivvarianten“, aus denen sich seine Themen zusammensetzen, frei miteinander kombiniert werden; statt fester thematischer Setzungen ergeben sich „Themenblöcke“<sup>20</sup> mit motivisch variabler Binnenstruktur. Anders gesagt: An die Stelle von Wiederholung, hierarchisch geordneter Variation und Kontrast treten Varianten und Entwicklungsverläufe.<sup>21</sup>

Diese grundsätzliche Kompositionsweise paart sich in den meisten Instrumentalmonologen des Spätwerks mit einer besonderen, für Schostakowitsch spezifischen Form der Melodienfindung, für die das Cello-Solo aus dem zweiten Satz der „Fünfzehnten Sinfonie“ ein gutes Beispiel bietet.

<sup>19</sup> Hier liegt auch der grundlegende Unterschied zur Variation, bei der eine Urgestalt – das Thema – vorausgesetzt und variiert wird.

<sup>20</sup> Zur Begrifflichkeit vgl. den Abschnitt „Themenblöcke und Motivvarianten“ in Grönke 2002b: S. 41-80.

<sup>21</sup> Schostakowitsch selbst erklärt sein entsprechendes Verfahren folgendermaßen: „Ein Thema entsteht, indem es von einer anfänglichen Intonation ausgeht.“ – Zitiert nach Gojowy 1983: S. 197.

## Zum Cello-Monolog im zweiten Satz der „Fünfzehnten Sinfonie“

Bei dieser Musik scheint die musikwissenschaftliche Terminologie zunächst wenig hilfreich zu sein. Denn der Monolog besitzt kein „Thema“ im Sinne einer – wie auch immer gestalteten – wiederkehrenden Setzung, die für musikalische Interaktion sorgt. Stattdessen entwickelten sich Folgen, die durch Pausen klar voneinander abgegrenzt sind. Damit erfüllen diese Tonfolgen eigentlich die Bedingung für ein „Motiv“ – getreu der Definition des Musiktheoretikers Diether de la Motte, für den Motive „Gestalten“ sind, „und eine Gestalt bedarf der Abgrenzung“.<sup>22</sup> Aber de la Motte fährt zu recht fort: „Keine Tonfolge ‚ist‘ ein Motiv; motivischer Rang wird vielmehr verliehen durch das Nachfolgende, das entweder unmittelbar aufgreift oder auch sich erst nach einigen Takten ‚erinnert‘ und dann aufgreift, und dies nicht nur einmal.“<sup>23</sup> Diese Bedingung erfüllt Schostakowitschs Musik freilich nur sehr eingeschränkt. Offenkundig gibt es also auch „Melodie ohne Motiv“<sup>24</sup> – und auch sonst weicht Schostakowitsch von nahezu allen Konstituenten ab, die eine Melodie herkömmlicherweise kennzeichnen.

Ein kurzer Exkurs in die Melodienlehre! Johann Gottfried Walther definiert 1732 Melodie explizit als eine „Sang-Weise“.<sup>25</sup> Diese Orientierung an der Singbarkeit (gern auch an einer sprachähnlichen Sinngliederung)<sup>26</sup> führt dazu, dass die Gestaltung einer Gesangs- oder Instrumentallinie bis ins 20. Jahrhundert hinein von dem ästhetischen Prinzip des „Angenehmen“<sup>27</sup> bestimmt wird. Um die Melodie einfach, verständlich und vertraut<sup>28</sup> erscheinen zu lassen, werden eine begrenzte Auswahl von Intervallen, ein überschaubarer Ambitus, klare Formen und überwiegend symmetrische Binnengliederungen bevorzugt. Unabhängig von der

<sup>22</sup> Motte 1993: S. 28.

<sup>23</sup> Motte 1993: S. 32. – De la Mottes Darstellungen lassen sich dahingehend zusammenfassen, dass Melodie durch motivisch-thematische Arbeit, harmonische Beleuchtungen, die Struktur der Begleitung, Figuration, Taktgruppengliederung und Kommunikation mit einer zweiten Melodie gestaltet werden kann. Zum „Thema“ wird die Melodie sodann erst durch ihre Funktionalisierung innerhalb eines komponierten Gefüges.

<sup>24</sup> Motte 1993: S. 38. – Diese Idee mündet in die konsequente Frage: „Bedarf jede Melodie des motivischen Halts [...]?“ (S. 29).

<sup>25</sup> Johann Gottfried Walther: „Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek“ (1732). Zitiert nach Motte 1993: S. 374.

<sup>26</sup> Vgl. Motte 1993: S. 50.

<sup>27</sup> Vgl. die Zusammenstellung entsprechender Zitate bei Motte 1993: S. 371.

<sup>28</sup> Johann Mattheson: „Der vollkommene Kapellmeister“, § 48 (1739), zitiert bei Motte 1993: S. 375. – Wichtige Verfahren hierfür sind, laut Heinrich Christoph Koch („Versuch einer Anleitung zur Composition, Zweyter Theil“, 1787, zitiert bei Motte 1993: S. 376 f.), musikalische Korrespondenzen; das Ergebnis sei eine Musik, die in der Lage sei, Empfindungen zu erregen. Koch ist der erste einflussreiche Kompositionstheoretiker, der Melodie nicht mit dem Gesang, sondern mit der Rede vergleicht. Damit kommt er Schostakowitschs Intentionen bereits recht nah, die Günter Wolter folgendermaßen zuspitzt: „Das instrumentale Rezitativ [...] suggeriert einen Sprecher, wenn nicht gar Ankläger menschenverachtender Geschehnisse.“ – Wolter 2006: S. 105.

Stimmung bzw. von dem ausführenden Instrument soll eine gute Melodie „leicht, deutlich, fließend und lieblich“<sup>29</sup> sein und die Anteilnahme der Zuhörer erwecken.<sup>30</sup>

Schostakowitsch aber greift keine dieser ästhetischen Prämissen auf (obwohl oder weil sie den kulturpolitischen Forderungen des Sozialistischen Realismus nur allzu deutlich entgegenkommen würden). Sein Cello intoniert Intervalle, die aufgrund ihres weiten Ambitus alles andere als einfach zu artikulieren sind.<sup>31</sup> Die Gliederung der Instrumentallinie ist irregulär und unvorhersehbar. Der Rhythmus ist weder sonderlich prägnant noch auf die Wiederkehr charakteristischer Bewegungsformeln angelegt.<sup>32</sup> Damit ist diese Melodie weder kantabel noch angenehm, weder klar gegliedert (und dadurch leicht verständlich) noch vertraut. Statt dessen erklingt eine Musik, die nicht fließt, sondern sich Ton für Ton voranarbeitet – und zwar mit deutlicher Anspannung, denn die monologische Linie ist auf geradezu extreme Weise gegen die spieltechnischen Bedürfnisse des Instruments ankomponiert.

Die Wahl des Instruments erweist sich als konstitutiver Faktor für den Ausdrucksgehalt dieses Monologs. Denn wie die Violinen in Gustav Mahlers „Neunter Sinfonie“ erreicht auch Schostakowitschs Cello-Solo höchste Höhen und suggeriert den Versuch, sich von aller Erdschwere lösen zu wollen. In dieser extremen Tonregion kann das tiefe Streichinstrument aber bei weitem nicht seine natürliche Klangschönheit verströmen und folglich auch nicht die entrückte Süße von Mahlers Geigenkantilene erreichen. Stattdessen werden die Mühen hörbar, mit der die weiten Intervalle in immer höhere Klangregionen hinaufgetrieben werden. Mahlers Hinüberweisen in andere (Klang-)Welten erscheint bei Schostakowitsch bewusst verzerrt; Transzendenz entpuppt sich als ein aussichtsloses Unterfangen. Indem die Musik das Ringen und die Anstrengungen offenbart, die spieltechnisch notwendig sind, um den gewünschten Gestus zu erreichen, ver-

sucht sie, musikalisch etwas zum Ausdruck zu bringen, das sich gegen seine Formulierbarkeit sträubt.

## Zwölftönige Strukturen in Schostakowitschs Spätwerk

Hinter der sperrigen Zusammenstellung der Einzeltöne steckt freilich ein höchst rationales Kalkül. Denn der Cello-Monolog benutzt nacheinander alle zwölf Notens des chromatischen Totals – allerdings ohne sich dabei der Reihentechnik Arnold Schönbergs anzunähern. Während Schönberg nämlich das „Komponieren mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ erfindet, um alle Erinnerungen an hergebrachte Ausdrucksformen aus seiner Musik zu tilgen, kombiniert Schostakowitsch die zwölf Töne der chromatischen Tonleiter so, dass sie in ihrer Intervallfolge dur-moll-tonale Einsprengsel enthalten – also ganz bewusst den traditionellen Hörgewohnheiten entgegenkommen. Damit stellt das chromatische Total für ihn nur eine Sonderform seines grundsätzlichen, freien Umgangs mit der Tonalität dar – allerdings eine Sonderform, die ausschließlich linear, also melodiebildend genutzt wird.

Die gewissermaßen freitonal angepasste Zwölfton-Linie besitzt in Schostakowitschs Spätwerk einen besonderen Ausdruckswert und prägt, „von wenigen Auftrags- und Gelegenheitskompositionen abgesehen, im Prinzip alle der im letzten Schaffensjahrzehnt des Komponisten entstandenen Werke [...] zumindest ansatzweise“<sup>33</sup>, so dass zwölftönige Skalen „als übergreifendes Stilmerkmal des gesamten Spätwerks gelten“<sup>34</sup> können. Eine befriedigende und für alle relevanten Werke gleichermaßen überzeugende Deutung dieses Kompositionsverfahrens steht allerdings noch aus.

Gemeinhin werden zwölftönige Strukturen in der Schostakowitsch-Forschung als „Ausdruck lähmender Angst“<sup>35</sup> aufgefasst – ein Erklärungsmodell, das auf eine offizielle (und folglich politisch gefärbte) Stellungnahme des Komponisten zur Neuen Wiener Schule zurückgeht, in der es heißt: „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.“<sup>36</sup> Da Dodekaphonie und Atonalität in der Sowjetunion einem strengen Verdikt ausgesetzt waren und es lange Zeit unmög-

<sup>29</sup> Johann Mattheson: „Der vollkommene Kapellmeister“, § 46 (1739), zitiert nach Motte 1993: S. 375.

<sup>30</sup> Ebd.

<sup>31</sup> „Das *Adagio* bringt eine funebre Quartentmotivik, die später in der *Bratschenonate* in ihrer konzentriertesten Form vorhanden ist.“ – Koball 2006: S. 93 f.

<sup>32</sup> Vgl. Ernst Toch: „Melodielehre. Ein Beitrag zur Musiktheorie“ (1923), zitiert nach Motte 1993: S. 383: „Das Nacheinander von Tönen ergibt wohl eine ‚melodische Linie‘ [...] aber noch keine Melodie. [...] Aber wie von Zauberhand berührt, springt aus diesem leblosen Gebilde eine Melodie hervor, wenn der Rhythmus es beseelt.“ – Die Bedeutung des Rhythmus – hier ausdrücklich bezogen auf die Instrumentalmusik – betont auch Eduard Hanslick in seiner Schrift „Vom Musikalisch-Schönen“ (1854, zitiert nach Motte 1993: S. 80): „Rhythmus im Großen, als die Übereinstimmung eines symmetrischen Baues, und Rhythmus im Kleinen, als die wechselnd-gesetzmäßige Bewegung einzelner Glieder im Zeitmaß“ sei zentrales Bauelement der Melodie, welche wiederum als „Grundgestalt musikalischer Schönheit“, „als Trägerin der Sinnlichkeit und des Gefühls“ fungiere, aber untrennbar von der Harmonie sei.

<sup>33</sup> Klemm 2001: S. 70.

<sup>34</sup> Ebd. – In den meisten Fällen hat wohl Schostakowitschs Kunst, seine Zwölftonstrukturen in akzeptierte dur-moll-tonale Hörgewohnheiten einzubinden, verhindert, dass diese zwölftönigen Strukturen als solche erkannt wurden.

<sup>35</sup> Wildberger 1990: S. 4–11.

<sup>36</sup> Dmitri Schostakowitsch: „Die breiten Massen sind der wahren Musik treu. Interview während des III. ‚Warschauer Herbstes‘ 1959“. In: Hellmundt, Meyer 1983: S. 141 f.

lich blieb<sup>37</sup>, sich über den Inhalt von Schönbergs Theorien sachgerecht zu informieren, verwundert es kaum, dass der Unterschied zwischen der Wiener Schule (auf die allein sich Schostakowitschs Aussage bezieht) und Schostakowitschs eigener Nutzung zwölftöniger Strukturen in (post-)sowjetischen Publikationen für gewöhnlich ignoriert wird.<sup>38</sup> In missverstandenen Rekurs auf Schostakowitschs Worte schlussfolgert beispielsweise Jascha Nemtsov: „Gerade die ‚Widernatürlichkeit‘, die ‚Künstlichkeit‘ der Zwölftonreihe [...] machte sie in Schostakowitschs Augen geeignet, das Unmenschliche, [...] das Leblose zu charakterisieren.“<sup>39</sup> „Die Verwendung der Zwölftonreihen hat daher weder eine konstruktive noch eine ästhetische Bedeutung, es ist ein rein semantisches Mittel, mit dem das Erscheinen des Todes [...] markiert wird.“<sup>40</sup>

Eine solche Deutung greift jedoch viel zu kurz<sup>41</sup> – zumal die Entscheidung für die Nutzung des chromatischen Totals bei Schostakowitsch keinesfalls mit dem Versuch einer abstoßenden Musik einhergeht. Differenzierter beobachtet Sebastian Klemm: „Zwölftonreihen treten bei Šostakovič immer als das Besondere, Andersartige innerhalb eines tonalen<sup>42</sup> oder freitonalen Umfeldes auf. Das heißt vor

<sup>37</sup> Klemm 2001: S. 72-76 gibt einen detaillierten Blick auf die sowjetische Einstellung zur Dodekaphonie und die entsprechenden Rezeptionsmöglichkeiten, eine Problematisierung der in diesem Zusammenhang genutzten Terminologie sowie eine Zusammenfassung von Schostakowitschs besonderem Umgang mit der Zwölftönigkeit (S. 124 f.).

<sup>38</sup> Das äußert sich auch in dem gänzlich undifferenzierten Gebrauch der Terminologie bzw. der irrigen Übertragung Schönbergischer Begriffe auf Schostakowitschs Musik.

<sup>39</sup> Nemtsov 2006: S. 101.

<sup>40</sup> Ebd. – Nemtsov beobachtet, dass Schostakowitsch zwölftönige Strukturen von dem Zeitpunkt an nutzt, „als er begann, sich ernsthaft mit dem Thema Tod zu befassen“ (S. 101). Die erste vollständige zwölftönige Struktur findet er (genau wie Levon Hakopian) in dem sechsten Lied, „Tajnyje snaki“ (Geheimnisvolle Zeichen), aus den „Sieben Romanzen nach Worten von Aleksandr Blok“ op. 127. (Levon Hakopian sieht eine noch frühere – allerdings unvollständige – zwölftönige Struktur in dem Satz „Strachi“ (Ängste) aus Schostakowitsch „Dreizehnter Sinfonie“; vgl. Hakopian 2006: S. 184.) Die Blok-Vertonung endet mit den Worten: „Ich sehe mein Ende schon winken, und Vernichtung und Krieg werden sein.“ Aus diesem Text heraus interpretiert Nemtsov: „Die Zwölftonreihen finden sich gerade in denjenigen seiner Werke, die dieses Thema [Jenseits und Tod] behandeln – und nur in ihnen“ (Nemtsov 2006: S. 101). Die Gefahr eines Zirkelschlusses liegt hier gefährlich nahe. Zudem scheint eine unter die Oberfläche reichende Deutung nicht mehr möglich zu sein, wenn Zwölftönigkeit erst einseitig auf die Funktion als „Darstellungsmittel der korrupten, unmenschlichen, düsteren Seite des Daseins“ (Hakopian 2006: S. 192) eingeschränkt wird. Hakopian argumentiert beispielsweise gänzlich pauschal (und zirkelschlüssig): „Da die *dramatis personae* dieser Sinfonie [Nr. 14] Tod und Verdorbenheit sind, erscheint es durchaus logisch, dass die zwölftönigen Konfigurationen in der Gesamtheit der Sätze eine so vordringliche Rolle spielen“ (S. 191). Bei seinem Deutungsversuch des „Zwölften Streichquartetts“ kommt er nicht über die nichtssagende Bezeichnung „untypisch“ (S. 187 f.) hinaus.

<sup>41</sup> Schostakowitschs Versuch, durch tonale Strukturen innerhalb der Zwölftonlinien an Traditionen und Hörgewohnheiten anzuknüpfen, legt sogar einen versöhnlichen Aspekt der Zwölftongebilde nahe, wie er in der vorliegenden Untersuchung vorgeschlagen wird.

<sup>42</sup> Auch Hakopian beobachtet zu Recht: „Im Werk Dmitrij Šostakovičs läßt sich die Zwölftontechnik nur als Ergänzung oder als Gegensatz zur Tonalität sinnvoll interpretieren. Stets erscheinen Zwölftonreihen in einer Art symbiotischer Verbindung mit der Tonalität [...]“. Er marginalisiert

allein, daß sie ihren Sinn niemals aus sich selbst heraus erhalten, sondern immer erst aus der Wechselbeziehung,<sup>43</sup> die sie mit ihrem nicht-dodekaphonen Umfeld eingehen.“<sup>44</sup> Auch der Assoziationskontext des Todes entsteht also nicht per se aus der Folge aller zwölf Töne, sondern vielmehr aus der Kombination mit anderen Kompositionsverfahren.

In Schostakowitsch „Fünfte Sinfonie“ lässt sich die Zwölftönigkeit des Cello-Monologs beispielsweise nur dann verstehen, wenn sie in Verbindung mit dem Finale des Werks wahrgenommen wird.<sup>45</sup>

Dieses Finale besteht aus einer ausgedehnten Schlagwerk-Passage über durchgehaltenem Streicher-Liegeton. Pauken, Triangel, Kastagnetten, Holzblock, Tomtom und Militärtrommel erzeugen eine irisierende Mischung von hölzernem Pochen und silbrigem Geklingel, mit der sich das Werk ganz allmählich aus dem Bereich des Hörbaren hinausstiehlt, statt mit einer nachdrücklich kadenzierenden Schlussformel zu enden.

Bereits ein Jahr zuvor (1970) hat Schostakowitsch in seinem „Dreizehnten Streichquartett“ und seiner „Vierzehnten Sinfonie“ eine musikalische Erklärung für dieses merkwürdige Perkussionsfinale komponiert: In der Kammermusikpartitur geht er ausnahmsweise über die herkömmliche Streicher-Spielweise hinaus und fordert ein hölzernes Pochen auf das Korpus der Instrumente. In Verbindung mit dem extrem dissonanten Schlussklang des Werks wird dieses Geräusch

aber: „Doch scheint es, als bedeuten diese Verweise [...] im Zerrspiegel der Dodekaphonie als Verkörperung eines finsternen und fremdartigen Reichs von ‚Furcht‘, ‚geheimen Zeichen‘ und des ‚Jenseitigen‘ [sic] für Šostakovič, der von dem Gedanken an den Tod beherrscht war [sic!], eine besonders bedeutungsbehaftete Möglichkeit, seine Haltung gegenüber seiner eigenen langen und wechselvollen Laufbahn zum Ausdruck zu bringen – mit der er überaus unzufrieden war [...]. Die obsessive Beschäftigung mit dem Tod und eine tiefe Unzufriedenheit mit sich selbst – dieser Komplex verbirgt sich hinter der Symbolik der Zwölftonreihen in Šostakovičs Spätwerk.“ – Hakopian 2006: S. 194.

<sup>43</sup> In demselben Sinne zeigt die Verfasserin anhand des „Dreizehnten Streichquartetts“, dass zusätzlich zu zwölftönigen Strukturen weitere kompositorische Elemente notwendig sind, wenn die gesamte Komposition als eine „Lebens-End-Musik“ gedeutet werden soll. – Keiner der russischsprachigen Kommentatoren berücksichtigt übrigens, dass das chromatische Total auch als eine Ganzheit interpretiert werden kann. Im „Dreizehnten Streichquartett“ beispielsweise sind die Cluster, die im Zusammenwirken mit den Zwölftonskalen als Hinweis auf Todesnähe gedeutet werden, unvollständig, das heißt nicht „ganz“, nicht heil, und assoziieren dadurch viel stärker den Aspekt des Abreißen bzw. Sterbens.

<sup>44</sup> Klemm 2001: S. 71.

<sup>45</sup> Einen anderen, demselben analytischen Grundgedanken der wechselweisen Ergänzung verhafteten Ansatz verfolgt Michael Koball, wenn er das in der „Fünfte Sinfonie“ zitierte Motiv der Todesverkündigung („Nur Todgeweihten taugt mein Anblick.“) aus Wagners „Walküre“ mit der Titelfigur von Anton Tschechows Erzählung „Tschjorny monach“ (Der schwarze Mönch) interpretierend verbindet und dabei Schostakowitschs Hinweis, die Sinfonie stehe zu diesem literarischen Werk in Beziehung, plausibel macht. – Vgl. Koball 2006: S. 95 f.

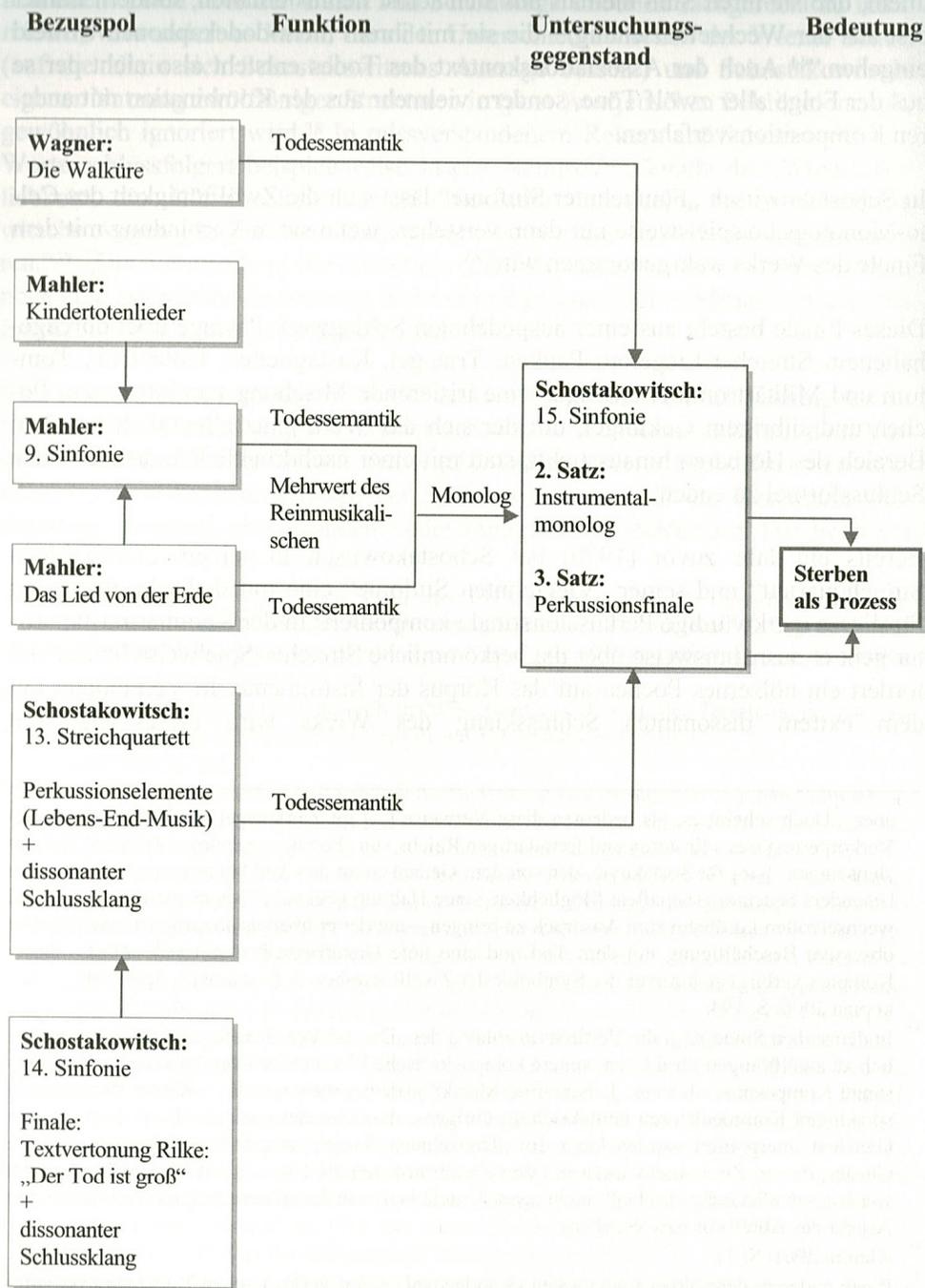


Abb. 1: Zur Semantik innermusikalischer Rekurse und zur Bedeutungskonstruktion in Schostakowitschs „Fünfte Sinfonie“

symbolträchtig. Denn dieser dissonante Schlussklang kehrt im Finale der „Vierzehnten Sinfonie“ wieder, in welchem Schostakowitsch Rilkes Verse über die Omnipresenz des Todes vertont. Gleichzeitig rekurriert die Dissonanz auf die ebenfalls unaufgelöste Schlussdissonanz von Mahlers „Lied von der Erde“.

Verbinden wir die pochenden Laute des „Dreizehnten Streichquartetts“ (die ich als „Lebens-End-Musik“<sup>46</sup> bezeichnet habe) mit dem Verweis auf Mahlers „Lied von der Erde“ und Schostakowitsch Rilke-Vertonung, dann scheint es eindeutig, dass es in Schostakowitsch „Fünfte Sinfonie“ um den Tod geht – freilich nicht um den Tod als Endzustand, sondern vielmehr um das Sterben als Prozess – und zwar als un abgeschlossenen Prozess (vgl. Abb. 1). Schostakowitsch selbst bestätigt diese Hypothese, indem er in seiner „Fünfte“ die Todesverkündigung aus Wagners Oper „Die Walküre“ zitiert, also einen weiteren, sehr klaren semantischen Verweis auf den nahenden Tod einbaut.

In diesem komplexen Kontext erschließt und bestätigt sich die Deutung des zwölftönigen Cello-Monologs aus dem langsamen Satz der „Fünfte“: Offenkundig geht es in dieser Sinfonie um eine irreversible Grenzüberschreitung, die als ein allmählicher Auflösungsprozess komponiert wird. Dieser auskomponierte Übergang in andere Räume, die sich der Wahrnehmungs- und Darstellungsmöglichkeit entziehen, ist bei Schostakowitsch ein Vorgang, der nicht von außen als etwas Faktisches und Abgeschlossenes dargestellt wird, sondern in seinem Verlauf, von innen heraus – eine Blickweise übrigens, die auch ein Charakteristikum der slawischen Sprache und damit der slawischen Weltansicht ist. Denn jedes russische Verbum existiert in zwei Varianten, den sogenannten Verbalaspekten: einer stellt den verbalisierten Vorgang von außen, abgeschlossen dar, der andere betont das Prozesshafte des Vorgangs von innen heraus, so wie es auch Schostakowitschs Musik tut.

### Hypothetische Deutung

Abschließend mögen die hier ausgeführten Überlegungen eine hypothetische Deutung unter den Aspekten Zweifel, Verzweiflung und Hoffnung erhalten.

Während Gustav Mahler im „Lied von der Erde“ am Ende seines Lebens zu einer zyklischen Weltansicht gelangt, in der die Verzweiflung des einzelnen aufgehoben erscheint im immer wieder sich erneuernden Kreislauf des Lebens, ist das Sterben für den todkranken Schostakowitsch ein telischer Prozess, der zu einem Ziel führt, über das der Komponist nicht hinausschaut und das er zu seinen Lebzeiten naturgemäß nicht darstellen kann.

<sup>46</sup> Grönke 2002a: S. 96.

Im Lebensrückblick scheint das Bewusstsein des Todes, der schuldhaften<sup>47</sup> Verstrickung in die Politik seines Heimatlandes und des eigenen Scheiterns eine Grenzsituation heraufzubeschwören, die unlösbar und folglich tragisch ist.

Während Gustav Mahler aus seinem zyklischen Weltbild eine gewisse Hoffnung schöpft und in seiner „Neunten Sinfonie“ sogar eine Entgrenzung aus den Fesseln der Verzweiflung hin zum Numinosen, zur Auflösung in der Transzendenz komponiert, fehlt bei dem atheistisch geprägten Schostakowitsch die Hoffnung vollkommen.

Angesichts der illusionslosen Erkenntnis des nahenden Endes überwindet er seine Verzweiflung auf eine andere Art – und zwar auf eine Art, die er zeit seines Lebens immer wieder praktiziert hat, wenn ihn Zweifel und Verzweiflung bedrohen: Er *erträgt* die Grenzsituation, durchlebt sie – und *macht weiter*. Dabei hält er es bewusst oder unbewusst mit dem Existenzphilosophen Karl Jaspers, für den im beständigen Weitermachen, in der Öffnung für immer neue Anfänge, die einzige Chance zum Überleben und Weiterleben liegt.<sup>48</sup>

Dieser Wille zum Weitermachen, auch ohne Aussicht auf Veränderung oder Verbesserung, scheint mir symbolisiert in Schostakowitschs Instrumentalmonologen. Indem der Komponist hier die zwölf Töne des chromatischen Totals verwendet, nutzt er alle Mittel, die die temperierte Tonleiter ihm bietet und gerät an die Grenzen dessen, was er mit den traditionellen kompositionstechnischen Verfahren ausdrücken kann. An dieser Grenze gibt es bei ihm nur noch Wiederholungen und Varianten, aber keinen Blick über die Grenze hinaus – und damit weder Transzendenz noch Hoffnung, die das Ziel von Mahlers Monologstrukturen sind.

Parallel zu dieser Bedeutungsveränderung rückt der Instrumentalmonolog, der bei Mahler am Ende eines langen Werks steht und dessen Ziel und Abschluss markiert, bei Schostakowitsch in die Mitte oder sogar an den Anfang seiner Partituren. Seine Monologe bilden ein Durchgangsstadium, dessen Sinnggebung erst ganz am Ende erfolgt – im konkreten Fall im Perkussionsfinale der „Fünfzehnten Sinfonie“.

Damit umfasst die „Fünfzehnte Sinfonie“ zwei<sup>49</sup> Seiten einer musikalischen Reflexion über das Ende der menschlichen Existenz: Instrumentalmonolog und Lebens-End-Musik. Der zwölftönige Cello-Monolog, der das aus der Verzweiflung

geborene Leid der Todesnähe formuliert, bringt keine Hoffnung. In welcher Gestalt auch immer vom nahen Tod gesprochen wird – das Lebensende ist nicht zu umgehen. Hier gilt es, nicht aufzugeben, sondern die menschlichen Grenzen auszuhalten. Daraus ergibt sich als einzig möglicher Weg das Weitermachen, immer weiter – bis hin zu der finalen „*musica angelica*“, die das Ende des *Abschieds*-Satzes aus Gustav Mahlers *Lied von der Erde* in Erinnerung ruft, jedoch nicht mit dessen hingebungsvoller Zärtlichkeit, sondern mit der fast nüchternen Präzision einer mechanischen Spieluhr<sup>50</sup> – eines Uhrwerks, das abläuft. An die Stelle einer klar abgrenzenden kompositorischen Schlussformel tritt die klingelnde, verlöschende musikalische Umsetzung eines Auflösungsprozesses: eine auskomponierte Lebens-End-Musik.<sup>51</sup>

Was bedeutet das für die gegebene Fragestellung? In bewusster Abkehr von den Forderungen des Sozialistischen Realismus komponiert Schostakowitsch keine Utopien, keine Hoffnungen, keine Perspektiven. Er gibt nicht vor, ein Ziel oder gar eine positive Lösung zu kennen. Stattdessen verbleibt er in der Situation, in die das Leben ihn hineingestellt hat.

Seine Form von Realismus besteht nun darin, diese Situation zu beschreiben, ohne sie zu bewerten. Mit dieser Lebensgrundhaltung steht er klar gegen die kommunistische Ideologie mit ihren apodiktischen Vorstellungen von Gut und Böse, Richtig und Falsch, Freund und Feind. Durch den Verzicht auf eine Bewertung erschafft Schostakowitsch sich seine persönliche Art von Freiheit. Diese Freiheit ist freilich schwer erkämpft durch den Zweifel an jeder Art von Heilsversprechung. Aber weil es ihm letztendlich gelingt, das Leben so anzunehmen, wie es ist, erwachsen aus Zweifel und Verzweiflung die Kraft zum Weitermachen – und die Einsicht, dass das Leben genau aus diesem Weitermachen besteht und hieraus seinen Sinn erhält. Damit entscheidet sich der Künstler Schostakowitsch sogar in existentiellen Grenzsituationen gegen den Selbstmord und für das Komponieren.

Um ein Wort von Karl Jaspers zu paraphrasieren, demzufolge das Leben nur im Dialog eine Chance hat: In seinen letzten Partituren nutzt Schostakowitsch immer wieder seine Chance zum Monolog, und dieser Monolog ist die Verzweiflung einer Grenzsituation, gefasst in Töne. Wenn nun aber Sprache (und die Musik als Sprache des Komponisten) für den Menschen die einzige Chance darstellt, in

<sup>47</sup> Begriffe Jaspers 1947 (insbesondere das Kapitel „Das tragische Wissen“).

<sup>48</sup> „Das tragische Wissen steigert sich in Widersprüchen, ohne sie zu lösen, aber auch ohne die Unlösbarkeit zu fixieren.“ In der „Offenheit“, der „Illusionslosigkeit“ wählt der Mensch den „Weg und die Bewegung“ hin zur Wahrheit des tragischen Wissens. – Jaspers 1947: S. 960.

<sup>49</sup> Diese Deutung bezieht sich ausschließlich auf den zweiten Satz und das Finale der Sinfonie. Dass Schostakowitsch im Kopfsatz das Thema aus wieder anderer Perspektive darstellt, kann im Kontext der vorliegenden Untersuchung nicht berücksichtigt werden.

<sup>50</sup> Koball 2006: S. 94.

<sup>51</sup> Im Verlauf der mündlichen Diskussion dieses Beitrags wurden zwei ergänzende Deutungen des Sinfonie-Finales aufgebracht. Zum einen wurde auf Hölderlin hingewiesen, der seine späten Verse als „Spieluhrenverse“ bezeichnet hat – eine interessante Analogie zu Schostakowitsch, der den ersten Satz seiner „Fünfzehnten“ als „Spielzeugladen“ bezeichnet hat (nach MacDonald 1990: S. 241). Zum anderen wurden die finalen Perkussionsklänge mit dem Geklingel einer Postkutsche assoziiert. Statt anzukommen, endet diese Sinfonie demnach mit einem Aufbruch ins Unbekannte – eine intuitive Bestätigung der dargelegten Interpretation.

dieser Welt und unter den Bedingungen dieser Welt zu leben und weiterzuleben, dann verdeutlicht Schostakowitsch in seinen Instrumentalmonologen, welche immense Kraft zur Kommunikation seiner Kunst innewohnt: Der Monolog wird über Raum und Zeit hinaus zum imaginären Dialog mit dem Hörer. Wenn die Grenzsituation so zur Sprache gebracht und künstlerisch gestaltet wird, dann kann die Musik, kann der Komponist über diese Grenze hinaus weitermachen, weiterleben, weiterkomponieren – bis zum Tod.

## Literatur

DeFotis W.: Mahlers Neunte Symphonie. Eine Anleitung für Dirigenten in Form einer analytischen Skizze. In: Metzger H.-K., Riehn R. (Hrsg.): Musik-Konzepte, Sonderband Gustav Mahler. München 1989

Geck M.: Von Beethoven bis Mahler. Die Musik des deutschen Idealismus. Stuttgart, Weimar 1993

Gojowy D.: Dmitri Schostakowitsch. Hamburg 1983

Grönke K.: Für Judenfeinde bin ich wie ein Jud'. Rollenmasken und Identifikationen in der Musik Dmitri Schostakowitschs. In: Kuhn E. (Hrsg.): Schostakowitsch und das jüdische musikalische Erbe. (Schostakowitsch-Studien Band 3) Berlin 2001, S. 131-149

Grönke K.: Gattungstransfer und Gattungsästhetik in Dmitri Schostakowitschs Streichquartetten. In: Wehrmeyer A. (Hrsg.): Schostakowitschs Streichquartette – ein internationales Symposium. Schostakowitsch-Studien. Band 5. Berlin 2002a

Grönke K.: Analytische Aspekte der ersten acht Streichquartette von Dmitrij Šostakovič. In: Wehrmeyer A. (Hrsg.): Schostakowitschs Streichquartette – ein internationales Symposium. Schostakowitsch-Studien. Band 5. Berlin 2002b, S. 41-80

Grönke K.: Zur Diastase von Wort und Musik in Šostakovičs 12. und 13. Symphonie. In: Gervink M., Hiekel J. P. (Hrsg.): Dmitri Schostakowitsch. Das Spätwerk und sein zeitgeschichtlicher Kontext. Dresden 2006a, S. 80-89

Grönke K.: Narrativität in Schostakowitschs Siebtem Streichquartett. Aspekte einer methodisch reflektierten Analyse und Interpretation. In: Unseld M., Weiss S. (Hrsg.): Der Komponist als Erzähler. Narrativität in Schostakowitschs Instrumentalmusik. Internationales Symposium. Hannover 2006b. Druck in Vorbereitung

Hakopian L.: Zur Symbolik von Zwölftonreihen im Spätwerk Šostakovičs. In: Gervink M., Hiekel J. P. (Hrsg.): Dmitri Schostakowitsch. Das Spätwerk und sein zeitgeschichtlicher Kontext. Dresden 2006

Hanslick E.: Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. Leipzig 1854

Hellmundt C., Meyer K. (Hrsg.): Dmitri Schostakowitsch: Erfahrungen. Aufsätze, Erinnerungen, Reden, Diskussionsbeiträge, Interviews, Briefe. Leipzig 1983

- Jaspers K.: Von der Wahrheit. München 1947
- Klemm S.: Dmitri Schostakowitsch – das zeitlose Spätwerk. (Schostakowitsch-Studien Band 4). Berlin 2001
- Koball M.: Zwei Konzepte von Abschied: Dmitrij Šostakovičs 14. und 15. Sinfonie. In: Gervink M., Hiekel J. P. (Hrsg.): Dmitri Schostakowitsch. Das Spätwerk und sein zeitgeschichtlicher Kontext. Dresden 2006
- Mausser S.: Die Rezitative im „Abschied“. In: Metzger H.-K., Riehn R. (Hrsg.): Musik-Konzepte, Sonderband Gustav Mahler. München 1989
- MacDonald I.: The New Shostakovich. London 1990
- Motte D. de la: Melodie. Ein Lese- und Arbeitsbuch. Kassel 1993
- Nemtsov J.: Um mich kreist der Tod. Šostakovičs Sonate für Violine und Klavier. In: Sapper M, Weichsel V. (Hrsg.): Dmitrij Šostakovič. Grauen und Grandezza des 20. Jahrhunderts. (= Osteuropa 8/2006.) Berlin 2006
- Rosenberg W.: Analytische Betrachtungen einiger Werke Gustav Mahlers. In: Metzger H.-K., Riehn R. (Hrsg.): Musik-Konzepte, Sonderband Gustav Mahler. München 1989
- Schnebel D.: Das Schöne an Mahler. In: Metzger H.-K., Riehn R. (Hrsg.): Musik-Konzepte, Sonderband Gustav Mahler. München 1989
- Schönberg A.: Stil und Gedanke. Leipzig 1989
- Wehrmeyer A.: Musikpolitik im Stalinismus. In: Hinrichsen H.-J., Lütteken L. (Hrsg.): Zwischen Bekenntnis und Verweigerung. Schostakowitsch und die Sinfonie im 20. Jahrhundert. Symposium Zürcher Festspiele 2002. (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung. Band 3). Kassel 2005
- Wildberger J.: Ausdruck lähmender Angst. Über die Bedeutung von Zwölftonreihen in Spätwerken von Schostakowitsch. In: NZfM 2 (1990) 4-11
- Wolter G.: Musikalische Topoi im Werke Šostakovičs. In: Gervink M., Hiekel J. P. (Hrsg.): Dmitri Schostakowitsch. Das Spätwerk und sein zeitgeschichtlicher Kontext. Dresden 2006

## Verzweiflung in Ingmar Bergmans Filmen „Das siebente Siegel“ und „Wilde Erdbeeren“

Matthias Hurst

### Prozess und Zustand

Verzweiflung ist ein Begriff, der sowohl einen Prozess als auch einen affektiven Zustand beschreiben kann. Das Präfix „ver-“ weist auf eine temporale Dimension, auf eine Entwicklung hin; laut Duden „drückt [es] in Bildungen mit Substantiven [...] aus, dass sich eine Person oder Sache (im Laufe der Zeit) zu etw. [...] hin verändert“, oder „in Bildungen mit Verben [...], dass eine Person mit etw. ihre Zeit verbringt“.<sup>1</sup>

Viele Zweifel konstituieren einen Prozess der *Ver*-Zweiflung und führen zu einem Endpunkt der Verzweiflung; das definitive Gefühl der Verzweiflung steht dann am Ende eines Weges voller Zweifel und skeptischer Fragen. Dabei definiert sich der prozesshafte Charakter der *Ver*-Zweiflung durch Skeptizismus und das Bedenken von Alternativen, also durch das kritische Abschätzen und das Hinterfragen, durch eine Bewegung der Gedanken, durch eine gewisse Offenheit: In einer Serie von Zweifeln gibt es noch Möglichkeiten, kann es noch Antworten oder Auswege geben.

Verzweiflung als affektiver Zustand hingegen ist (zunächst) ein Endpunkt: Es ist ein Zustand, der keine Alternativen mehr zulässt, keine gedankliche Bewegung mehr erlaubt, der nur noch eine einzige erschütternde Antwort kennt. Im Zustand der Verzweiflung gibt es keine Möglichkeiten mehr, keine Flexibilität oder Mobilität – das Ende aller Zweifel ist sozusagen erreicht, es herrscht niederschmetternde, lähmende Gewissheit.<sup>2</sup> Verzweiflung als *Prozess* und als *Zustand* ist ein zentrales Thema in den Filmen Ingmar Bergmans. Mit außergewöhnlicher Intensität und seltener Beharrlichkeit hat Bergman in seinen Spielfilmen immer wieder die philosophischen Grundfragen des menschlichen Lebens und die existentiellen Ängste des Daseins thematisiert und in einzigartiger Weise narrativ und visuell veranschaulicht. Er hat Verzweiflung als fundamentales Phänomen dargestellt, gleichsam als Konstante menschlicher Erfahrung, der man schlichtweg nicht entkommen kann, wenn man über das Leben nachdenkt oder wenn man ganz einfach das Leben lebt. Geradezu sprichwörtlich hat er sich in seiner rund 40jährigen Karriere als Filmregisseur zum Chronisten eines pessimistischen, gottlosen, zu-

<sup>1</sup> Duden 2001: S. 1681.

<sup>2</sup> Vgl. Decher 2003.