

Boris Belge

EINE »WAHNSINNIGE CHRONIK DES 20. JAHRHUNDERTS«

Alfred Schnittkes 1. Symphonie als Schlüsselwerk der sowjetischen Musikgeschichte

Moskau, Anfang Februar 1974. Der Moskau-Gor'kij-Nachtzug, der die sowjetische Hauptstadt mit der 450 Kilometer weiter nordöstlich gelegenen Industriestadt verband, hatte an diesem Abend eine Schar illustrierter Fahrgäste – darunter die bekannte Jazzband »Melodija« unter Georgij Garanjan, ein ganzes Symphonieorchester, bekannte Musikkritiker und zahlreiche Musikenthusiasten. Sie alle folgten dem Dirigenten Gennadij Rožděstvenskij, der bereits einen Tag zuvor angereist war, um in Gor'kij (heute Nižnij Novgorod) die letzten Vorbereitungen für die Uraufführung einer Symphonie zu treffen. Ein vielversprechender Komponist mit dem Namen Alfred Schnittke (russ. Al'fred Garrievič Šnitke, 1934–1998) hatte sein erstes symphonisches Werk vorgelegt.¹ Schon sein Abschlusswerk am Moskauer Konservatorium, das Oratorium »Nagasaki« (1958), hatte für Aufsehen und heftige Diskussionen gesorgt.² Eine Vielzahl kammermusikalischer und konzertanter Werke war seitdem zur Aufführung gekommen. Die erste Symphonie eines solchen Komponisten versprach aufregende Klänge und neue Perspektiven für die künftige Musikentwicklung. Gespannt warteten die Zuhörer nach ihrer Ankunft im Konzertsaal des Kremls von Gor'kij, welche musikalischen Eindrücke sie erleben würden. Sie wurden nicht enttäuscht.

1 Zur Ereignisgeschichte der Uraufführung vgl. Alexander Ivashkin, *Alfred Schnittke*, London 1996, S. 118f. Vorangegangen war eine stilistisch traditionellere Symphonie von 1956/57, die in das Werkverzeichnis als »0.« Symphonie eingegangen ist.

2 Peter Schmelz, Alfred Schnittke's *Nagasaki*. Soviet Nuclear Culture, Radio Moscow and the Global Cold War, in: *Journal of the American Musicological Society* 62 (2009), S. 413-474, hier S. 422f., S. 451-461.

Schon der Beginn des Werks ist außergewöhnlich: Die Musiker spielen sich warm, stimmen ihre Instrumente, Glockengeläut erklingt, der Dirigent tritt auf – alles ist bereits in der Partitur notiert. Dann erklingen Musikstücke unterschiedlichster Epochen und Stilrichtungen (von Barock über Unterhaltungsmusik hin zu Clusterflächen und Improvisationen). Der Versuch, dieses Wirrwarr mit der Dur-Fanfare aus Beethovens 5. Symphonie zu durchbrechen, ist zum Scheitern verurteilt, weil das Zitat gleich wieder von chaotisch anmutenden Klangflächen eingefangen wird. Schnittke blieb in seiner Komposition einerseits der klassischen Form der Symphonie treu, andererseits demonstrierte er die Symphonie als Ganzes durch ironisierende und teils absurde Klangschöpfungen. Der zweite Satz sieht eine freie Jazzimprovisation vor, und am Ende des dritten Satzes treten die Bläser von der Bühne ab. Das instrumentelle Theater setzt sich auch im vierten Satz fort, in dem eine irrwitzige Ansammlung bekannter Trauermärsche präsentiert wird – allen voran Chopins Trauermarsch aus der b-moll-Sonate, der auch zum Gedächtnis verstorbener Sowjetführer verwendet wurde. All dies geht über in *dies irae*-Passagen, nur um die Symphonie zyklisch mit der Aufforderung zu beschließen, sie vom Beginn zu wiederholen.³

Das Echo auf die Uraufführung der Symphonie war gewaltig. Schon bald erschien in der wichtigsten musikalischen Fachzeitschrift des Landes, der »Sovetskaja muzyka«, die mehr als 10 Seiten umfassende Dokumentation eines Gesprächs, in dem jüngere wie ältere, etablierte wie aufstrebende Komponisten, Dirigenten und Musikwissenschaftler teils sehr kontrovers diskutierten.⁴ Auch wenn die Symphonie erst 12 Jahre später, während der Perestrojka-Zeit, in Moskau und London wieder in Konzertsälen zu hören war, wurde das Werk durch auf Kassetten überspielte Tonbandmitschnitte und Beschreibungen rasend schnell bekannt.⁵ Noch heute gilt Schnittkes 1. Symphonie vielen musikalisch interessierten Zeitgenossen der 1970er-Jahre als ein Schlüsselereignis. Sie gehört zu den wichtigsten Werken der sowjetischen Musikgeschichte. In ihrer detaillierten Untersuchung fasst die Musikwissenschaftlerin Dorothea Redepenning die zentrale Aussage der Symphonie so zusammen: »[D]ie große Tradition der Symphonie [ist] an ihr Ende gekommen, [...] sie [hat] angesichts der Schrecken des 20. Jahrhunderts und der gegenwärtigen Welt ihre Glaubwürdigkeit eingebüßt [...].«⁶ Paradoxer- oder vielleicht gerade konsequenterweise drückte Schnittke dieses »Ende« wiederum in Form einer Symphonie aus.

3 Auf CD liegen zwei Einspielungen vor: Alfred Schnittke, Symphonie Nr. 1, Russian State Symphony Orchestra, Roshdestvensky, Chandos 1995, und Alfred Schnittke, Symphonie Nr. 1, Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, Leif Segerstam, BIS 1992. Einen ersten Überblick verschafft Valentina N. Cholopova, *Kompozitor Al'fred Sñitke*, Moskva 2008, S. 97.

4 Für eine ausführliche Analyse vgl. Boris Belge, Eruption in der Erosion – Alfred Schnittkes Erste Symphonie und der sowjetische Komponistenverband, in: Amrei Flechsig/Christian Storch (Hg.), *Alfred Schnittke. Analyse, Interpretation, Rezeption*, Hildesheim 2010, S. 29-51.

5 1975 wurde die Symphonie noch einmal im estnischen Tallinn aufgeführt; vgl. Cholopova, *Kompozitor Al'fred Sñitke* (Anm. 3), S. 109.

6 Dorothea Redepenning, *Geschichte der russischen und sowjetischen Musik, Bd. 2: Das 20. Jahrhundert*, Laaber 2008, S. 691.

Bei allem Erfolg teilte das Stück jedoch genauso wie die übrigen Werke Schnittkes ein häufiges Schicksal zeitgenössischer klassischer Musik: Mit den Jahren schwand seine Bedeutung. Dies hatte sowohl biographische und politische als auch ästhetische Gründe. Während Schnittke noch in den 1990er-Jahren – er war 1990 nach Hamburg übergesiedelt – zu den am häufigsten gespielten Komponisten aus der ehemaligen Sowjetunion zählte, versiegte mit seinem Tod 1998 allmählich das Interesse an seiner Musik.⁷ Bereits mehrere Jahre vor Schnittkes Tod hatte sich auch der Deutungshorizont gewandelt, vor dem seine Musik gehört wurde. Zum einen schien mit dem Untergang der Sowjetunion 1991 für manche das »Ende der Geschichte« (Francis Fukuyama) erreicht zu sein; die Geschichte und Kultur Osteuropas faszinierte nicht mehr wie in den Jahren zuvor. Zum anderen stand die sowjetische Musik nach 1991 gleichsam über Nacht unter Globalisierungsdruck und musste sich fortan mit dem Stand avantgardistischer Kunstproduktion im Westen messen lassen.⁸ Damit stellte sich die Frage, ob das, was zuvor politisch brisant gewesen war, auch ästhetisch originell sei. Schnittkes Musik wurde von vielen nur noch als eine Spielart der »Postmoderne« wahrgenommen, wie zum Beispiel Luciano Berios »Sinfonia« (1968) oder die *Minimal Music* in den USA.⁹

Von diesem Einschnitt hat sich die Rezeption von Schnittkes 1. Symphonie bis heute nicht erholt. Ihre Historisierung ist daher geboten, um sie aus ihrem mangelnden Gegenwartsbezug herauszulösen und ihr den angemessenen Platz in der modernen Musikgeschichte und der Geschichte der Sowjetunion zuzuweisen.¹⁰ Dies könnte über dreierlei Wege gelingen: *erstens* durch die Analyse der Symphonie als Prisma sowjetischer Musikideologie und -geschichte, *zweitens* durch die Kontextualisierung in der Allgemeingeschichte der späten Sowjetzeit sowie *drittens* durch die Interpretation des Werks als einer musikalischen Verarbeitung der Moderne.

Erstens bündelt die Symphonie wichtige Entwicklungen der sowjetischen Musikgeschichte. Denn Schnittke nahm durch die Komposition dieses Werks gezielt Stellung zu einem musikideologischen Theorem, das die sowjetische Musikwelt bis zu ihrem Zusammenbruch prägte: dem »Symphonismus«. Im Sowjetsystem unterstützten Parteikader und Kulturpolitiker groß angelegte Werke in einem solchen Maß, dass Enzyklopädiën in den 1970er-Jahren vom grundsätzlichen Konzept des *simfonizm* sprachen.¹¹ Musik hatte demzufolge einen höheren Auftrag, der – klassisch marxistisch gedacht – im kapitalistischen Westen zwangsweise verloren gegangen sei: Sie solle durch das Hörerlebnis bessere Menschen formen. Den Musikideologen erschien die

7 Hans-Joachim Wagner, Die Rezeption Alfred Schnittkes – Überlegungen zu einer Kontextualisierung, in: Flechsig/Storch, *Alfred Schnittke* (Anm. 4), S. 13-29.

8 Levon Hakobian, The Reception of Soviet Music in the West: A History of Sympathy and Misunderstandings, in: *Muzikologija. Musicology* 11 (2012), S. 125-137.

9 Kritisch dazu Amrei Flechsig/Stefan Weiss (Hg.), *Postmoderne hinter dem Eisernen Vorhang. Werk und Rezeption Alfred Schnittkes im Kontext ost- und mitteleuropäischer Musikdiskurse*, Hildesheim 2013.

10 Allgemein zum Zusammenhang von Geschichtswissenschaft und Musik: Sven Oliver Müller/Jürgen Osterhammel, *Geschichtswissenschaft und Musik*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 38 (2012), S. 5-20.

11 *Muzykal'naja enciklopedija*, Moskva 1981, Bd. 5, Spalte 11.

Symphonie dafür besonders geeignet. So war der Symphonismus der »[e]igentliche Ort der sowjetischen Identitätsfindung in der Instrumentalmusik«. ¹² Geistige Väter dieser Kulturideologie waren der Musikwissenschaftler Boris Asaf'ev, der Paul Bekkers klassische Schriften zur Entwicklung der Symphonie rezipiert hatte, ¹³ und vor allem Ivan Sollertinskij, dessen 1932 veröffentlichte Monographie über Gustav Mahler den Begriff des »Symphonismus« in der sowjetischen Musikwelt hegemonial verankert hatte. ¹⁴ Nur vor diesem Hintergrund ist zu verstehen, warum Alfred Schnittke noch 1974 eine Symphonie schrieb, als in der Neuen Musik schon längst kleinere Formen bedeutsam geworden waren. Schnittke zitierte Beethovens Jubelfanfارة also nicht zufällig, sondern bewusst, um diese Kulturideologie kritisch in Frage zu stellen. Damit verhandelte Schnittkes Symphonie die Gretchenfrage des sowjetischen Kulturdiskurses, nämlich ob Kultur dazu beitragen könne, den *homo sovieticus* zu schaffen. ¹⁵ In der Produktion, Aufführung und Rezeption klassischer Musik ging es somit um weit mehr als um bildungsbürgerliche Spezialinteressen.

Systemübergreifend gilt, dass Musikstücke nur in einem entsprechend organisierten Umfeld erklingen können. Insbesondere für größere symphonische Werke sind erhebliche personelle wie materielle Ressourcen zu mobilisieren, um die Partitur zur Aufführung zu bringen: vom Konzertsaal über die beteiligten Musiker bis zum Ticketverkauf. Im parteistaatlichen Kultursystem der Sowjetunion hatten der Komponistenverband und das Zentralkomitee der KPdSU die alleinige Entscheidungsgewalt über diese Ressourcenmobilisierung; das Kulturministerium setzte die getroffenen Entscheidungen dann bürokratisch um. ¹⁶ Trotz solcher strukturellen Voraussetzungen waren es häufig jedoch einzelne Akteure, die den letzten Ausschlag gaben.

Die Aufführungsgeschichte von Schnittkes Symphonie ist dafür ein Beispiel. Der Widmungsträger des Werkes, der Dirigent Gennadij Roždestvenskij, zeigte sich mehr als unzufrieden, als die Aufführung der Symphonie in Moskauer Konzertsälen nicht genehmigt wurde. Deshalb nutzte er seine Kontakte zu Rodion Ščedrin, dem damaligen Vorsitzenden des Komponistenverbandes der Russischen Sowjetrepublik. Ščedrin war jünger als der Vorsitzende des Allunionsverbandes, Tichon Chrennikov, und hatte den Ruf, gegenüber musikalischen Experimenten aufgeschlossener zu sein. ¹⁷ Roždestvenskijs Strategie war erfolgreich; er bekam eine Aufführungserlaubnis für die geschlossene Stadt Gor'kij.

12 Redepenning, *Geschichte* (Anm. 6), S. 407.

13 Paul Bekker, *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler*, Berlin 1918; ders., *Gustav Mahlers Sinfonien*, Berlin 1921.

14 Auf Deutsch: Ivan Sollertinskij, *Gustav Mahler. Der Schrei ins Leere*, Berlin 1996.

15 Zu diesem Terminus vgl. etwa *Osteuropa* 57 (2007) H. 12: Das Ich und die Macht. Skizzen zum Homo heroicus und Homo sovieticus, sowie Klaus Gestwa, Der Homo Sovieticus und der Zerfall des Sowjetimperiums. Jurij Levadas unliebsame Sozialdiagnosen, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 10 (2013), S. 331-341.

16 Kiril Tomoff, *Creative Union. The Professional Organization of Soviet Composers, 1939–1953*, Ithaca 2006.

17 Ivashkin, *Alfred Schnittke* (Anm. 1), S. 119, und Rodion K. Shchedrin, »Was man schreibt, ist unantastbar«. *Autobiografische Notizen*, Mainz 2009, S. 111f.

Dies leitet zum *zweiten* Zugang über, dem historisch-politischen Kontext. Lange galt die Brežnev-Zeit, vor allem die Phase der 1970er-Jahre, als eine Ära der durchgängigen Stagnation, in der es um Innovation und Kreativität schlecht bestellt gewesen sei. Da diese Zeit als »langweilig« und »uninteressant« gebrandmarkt war, richtete auch die Geschichtswissenschaft keine größere Aufmerksamkeit auf sie.¹⁸ Gerade der Kampf um die Uraufführung von Schnittkes Symphonie zeigt jedoch, dass damals kulturelle Freiräume entstanden, in denen Neues ausprobiert werden konnte. Die Freiräume bestanden weder abseits staatlicher Strukturen, noch gingen sie in solchen Strukturen auf. Diese Einsicht hilft, die klassische Dichotomie von »offiziell« versus »inoffiziell« zu überwinden.¹⁹ Gleichwohl werden bei der Aufführungsgeschichte der 1. Symphonie auch die Grenzen der Freiräume sichtbar: In den Jahren nach der Uraufführung wurde das Werk in der Sowjetunion zunächst nicht mehr gespielt. Ihre volle Wirkung erhielt die Symphonie erst in den 1980er-Jahren unter den Vorzeichen der Perestrojka. Damit ist sie ein Beispiel dafür, wie in den 1970er-Jahren jene Prozesse begannen, die sich ab Mitte der 1980er-Jahre dann in weit größerem Umfang entfalteten.

Auf einer *dritten* Analyseebene lässt sich Schnittkes Symphonie als eine musikalische Verarbeitung der Moderne betrachten. Das Werk ist nicht nur für Musikwissenschaftler und Historiker bedeutsam, die sich speziell mit Osteuropa bzw. Russland beschäftigen. Schnittke schrieb die Symphonie unter dem Eindruck seiner Arbeit an der Musik für Michail Romms dokumentarisch angelegten Film »I vse-taki ja verju« (»Und doch glaube ich«, 1972/76), der collageartig ein düsteres Bild des 20. Jahrhunderts zeichnete und vom eher pessimistischen Zeitgeist der 1970er-Jahre geprägt war.²⁰ So kamen im Film Studentendemonstrationen aus den 1960er-Jahren, der Vietnamkrieg, Umweltprobleme, Drogenmissbrauch genauso vor wie Militärparaden auf dem Roten Platz, die jedoch nicht in der üblichen heroisierenden Weise gezeigt wurden. Dieses mehrschichtige Bild versuchte Schnittke auf die Filmmusik zu übertragen, vor allem durch seine Methode der Stilzitate (Polystilistik). Das irritierende Nebeneinander unterschiedlichster musikalischer Stile nimmt der Musik ihren teleologischen Bezugsrahmen und verneint ein optimistisches, lineares Fortschrittsdenken, das der wichtigste Inhalt sozialistischer Kunst sein sollte. In der Partitur hielt Schnittke schriftlich fest, ohne den Eindruck dieses Films hätte er seine Symphonie nie geschrieben.²¹ An anderer Stelle betitelte er den Film (und damit indirekt auch die Symphonie) sogar

18 Vgl. kritisch dazu Boris Belge/Martin Deuerlein, Einführung: Ein goldenes Zeitalter der Stagnation? Neue Perspektiven auf die Brežnev-Ära, in: dies. (Hg.), *Goldenes Zeitalter der Stagnation? Perspektiven auf die sowjetische Ordnung der Brežnev-Ära*, Tübingen 2014, S. 1-37.

19 Für eine ausführliche Kritik dieser Dichotomie vgl. Gábor T. Rittersporn/Malte Rolf/Jan C. Behrends (Hg.), *Sphären von Öffentlichkeit in Gesellschaften sowjetischen Typs. Zwischen partei-staatlicher Selbstinszenierung und kirchlichen Gegenwelten/Public Spheres in Soviet-type Societies. Between the Great Show of the Party-State and Religious Counter-Cultures*, Frankfurt a.M. 2003.

20 Vgl. Niall Ferguson (Hg.), *The Shock of the Global. The 1970s in Perspective*, Cambridge 2010; Konrad H. Jarausch (Hg.), *Das Ende der Zuversicht? Die siebziger Jahre als Geschichte*, Göttingen 2008.

21 Ivashkin, *Alfred Schnittke* (Anm. 1), S. 118.

als eine »wahnsinnige Chronik des XX. Jahrhunderts«.²² Dies deutet darauf hin, dass Schnittke über die Grenzen sowjetischer Musikdiskurse (Symphonismus) und über den sowjetischen Kontext im Allgemeinen hinausgehen wollte. In einer Dekade, in der die kulturelle Globalisierung an Dynamik gewann und an den Grenzen der politischen Blöcke nicht mehr haltmachte, verhandelte Schnittke in der Symphonie auch globale Probleme und richtete sein Werk an eine musikalische Weltöffentlichkeit.

Schnittkes »(Un-)Symphonie« ist eine spezifische, musikalische Ausdeutung der zunehmend in Frage gestellten Moderne und ihres Fortschrittsdenkens. Die Struktur des Werks verweist darauf: Entgegen einer linearen Erzählung *per aspera ad astra* (aus dem Dunkeln zu den Sternen) ist die Zeitstruktur der Symphonie zyklisch. Dunkle und helle Passagen überlagern sich; sie stehen in keinem eindeutig identifizierbaren Sinnzusammenhang. Manašir Jakubov, ein 1936 geborener Musikwissenschaftler, bezeichnete die Symphonie in der oben erwähnten Diskussionsrunde von 1974 sogar als eine »Beichte« (*ispoved'*) und meinte damit ihren besonders reflexiven Charakter.²³

Die Analyse von Alfred Schnittkes 1. Symphonie, ihrer Entstehung und ihrer Rezeption erlaubt dem Zeithistoriker Aufschlüsse darüber, wie die »Krise der Moderne« in bestimmten intellektuellen Kreisen sowjetischer Haupt- und Großstädte gedeutet wurde. Schnittkes hier ausgewählte Symphonie und sein Œuvre insgesamt (er schrieb noch acht weitere Symphonien und zahlreiche sonstige Werke) sollten auch deshalb nicht in Vergessenheit geraten. Es wäre dieser Musik vielmehr zu wünschen, dass sie heute mit der gleichen Entdeckungsfreude von Historikern gehört würde wie im Februar 1974 vom gespannten Publikum in Gor'kij.

Boris Belge

Eberhard-Karls-Universität Tübingen
 Institut für Osteuropäische Geschichte und Landeskunde
 Wilhelmstr. 36 | D-72074 Tübingen
 E-Mail: boris.belge@uni-tuebingen.de

22 Alfred Schnittke, *Über das Leben und die Musik. Gespräche mit Alexander Iwaschkin*, München 1998, S. 153. Ausführlich dazu Belge, *Eruption in der Erosion* (Anm. 4), S. 32f.

23 Obsuždaem Simfoniju A. Šnitke, in: *Sovetskaja muzyka* 10 (1974), S. 12-26, hier S. 23.