

*Schostakowitsch, Prokofjew und der musikalische  
„Widerstand“: Das Problem der Hermeneutik zwischen musikalischer  
Vermittlung, Wahrnehmung und Erkenntnisurteil*

Inauguraldissertation

zur Erlangung des Akademischen Grades

eines Dr. phil.,

vorgelegt dem Fachbereich 16: Geschichtswissenschaft

der Johannes Gutenberg-Universität

Mainz

von

Dominik Geißler

aus Stuttgart

Mainz

2002

**Tag der mündlichen Prüfung: 7. Juni 2004**

# Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Die Voraussetzungen.....	5
2.1. Der ethische Ausgangspunkt.....	5
2.2. Der historische Ausgangspunkt.....	16
2.3. Der biographische Ausgangspunkt.....	20
2.3.1. Die Verhaltensweisen der sowjetischen Intelligencija im Verhältnis zum staatlichen Machtanspruch.....	36
3. Das Methodenproblem im Spannungsfeld von Hermeneutik und Autonomieästhetik.....	45
4. Musik als Politikum.....	71
4.1. Musikalische Ästhetik zwischen Autonomie und Staatsideologie.....	71
4.2. Musikalische Ästhetik zwischen Normzwang und Individuation.....	75
5. Das musikalische Kommunikations- problem.....	101
5.1. Ambiguität und Vagheit: Das Problem des Erkennens von Absichtlichkeit und Unabsichtlichkeit.....	101
5.2. Das musikalische Werk als Faktor des öffentlichen Diskurses.....	116
5.3. Die Einheit von Mitteilung, Information, Verstehen.....	130
5.4. Erkenntnis und Erfahrung: Das Vermittlungsproblem der Vermittlungsabsicht.....	144
5.5. Ästhetik und Handlungsintentionalität.....	152

6. Das Phänomen der musikalischen Wahrnehmung und die musikalische Semantik.....	154
6.1. Musikalische Wahrnehmung als hermeneutischer Brückenkopf.....	154
6.2. Die Bewertung der historischen Wahrnehmungsurteile im Kontext des <i>Sozialistischen Realismus</i> .....	156
6.2.1. Der Vorgang der musikalischen Wahrnehmung und sein Verhältnis zum ästhetischen Erkenntnisgegenstand.....	181
6.2.2. Wahrnehmung - Erlebnis - Erkenntnis: Musikalisches 'Verstehen' und das Problem der 'Wahrheit'.....	196
6.2.3. Das 'Verstehen' von Musik im Verhältnis zum sozialen Kontext.....	203
6.2.4. Die Wahrnehmung von Musik als 'Abbild' psychischer Zustände.....	209
7. Verfremdung und Umdeutung: Das 'Sprachspiel' mit den ästhetischen Konventionen.....	215
7.1. Der musikalische Zeichenbegriff.....	215
7.1.2. Die Installation der Groteske und der Ironie als Mitteilungsmodi.....	218
7.2.2. Die <i>Nase</i> : Das grundlegende Intonationssystem für die Bildung grotesker und ironisierungsfähiger Zeichenkomplexe.....	238
7.2.3. Umdeutung und Kontextprinzip.....	243
7.2.4. Die Norm des Sozialistischen Realismus und das Verhältnis von verordnetem und verwirklichtem Sprachspiel.....	248
7.2.5. Das Spiel mit der 'realistischen' Norm: Polystilistik als Konfliktlösung zwischen innerem und äußerem Programm.....	251
7.2.6. Die normative Dramaturgie zwischen Anspruch und Verwirklichung...	255
7.3. Die formalen Strategien.....	257
7.3.1. Das Ideenkonzept und die formale Gestaltung: Die dialektische Satzdramaturgie der Großform.....	257
7.3.2. Das Ideenkonzept in der thematisch-motivischen Verarbeitung.....	271
7.3.3. Prokof'ev und das Ideenkonzept in der harmonischen Struktur.....	280

8. Das Verhältnis von Material und Ausdruck bei Šostakovič und Prokof'ev.....	295
9. Das transzendente ästhetische Sprachspiel.....	307
10. Literaturverzeichnis.....	311

## 1. Einleitung

Ausgehend von der Experimental-Oper *Die Nase*, wurde die Absicht, über Groteske und Ironie bei Šostakovič zu schreiben, bald mit einer Vielzahl ästhetisch-stilistischer und analytisch-praktischer Probleme konfrontiert. Der nach der Nase zeitgleich mit Stalins politischen Veränderungen sich vollziehende Wechsel des Materialgebrauchs und damit der stilistischen Identität bei Šostakovič stellt dessen gesamtes Werk in einen Betrachtungszusammenhang mit seiner ideologisierenden, normierenden Umgebung. Da Šostakovič jene Mischung futuristischer und Genre-Cliché-verzerrender Konzepte, mit deren grotesker Wirkung er in den zwanziger Jahren das marxistische Fortschrittsmanifest ästhetisch umsetzen wollte, zwangsweise aufgeben mußte, entstand das für ihn viel größere Problem, sein ursprüngliches revolutionäres Konzept unter Verhalten regulierendem Normenzwang weiter erkennbar werden zu lassen. Diese massenpsychologisch motivierte künstlerische Verhaltensnormierung hatte die Umkehrung der revolutionären Ideen zum Ziel und auch zur Folge: Die revolutionäre Idee der materialen und intellektuellen Emanzipation des arbeitenden Individuums mündete schon zu Beginn der dreißiger Jahre in eine anti-emanzipatorische ideologische Kollektivierung.

Es gibt nun zahlreiche, teilweise Aufsehen erregende Zeitzeugenberichte über eine Emotion und Erkenntnis auslösende Wirkung der von Šostakovič in dieser Zeit komponierten Musik. Diese Berichte legen die begründungsfähige Vermutung nahe, daß es Šostakovič gelungen war, eine äst-

hetische Kommunikation mit dem Publikum einzurichten, die es erlaubte, über die Wahrnehmung grotesker und tragischer Ausdruckscharaktere eine (ironische, ja sogar sarkastische) semantische Ebene zu erkennen, die als Vermittlungselement eines Diskurses über System, Umwelt und Norm verstanden wurde. Daß eine solche historisch-rezeptive sowie eine nachträgliche historistisch-hermeneutische Auffassung musikalischer Gestaltung mit sämtlichen (außer den 'realistischen') ästhetischen Theorieansätzen in Konflikt gerät, wird besonders angesichts der auffälligen Entscheidung Šostakovičs deutlich, zwischen 1932 und 1953 nahezu ausschließlich großformatige Instrumentalkompositionen zu schreiben, denen nicht einmal programmatische Titel zugeordnet wurden. Es soll mit dieser Arbeit nachgewiesen werden, daß Šostakovič auch nach 1923 Strategien zu einer formalen Konzeption verfolgt hatte, mit denen er schon in den frühen Klavierwerken und der *Nase* die Konventionierung, also die Erkennbarmachung von musikalischer Ironie und Groteske anstrebte.

Eine Hermeneutik, die bei scheinbar 'absoluter' Instrumentalmusik Ironie als unabdingbar semantische Redefigur ausmachen will, muß sich ihrer Bedingungen, und damit überhaupt ihrer Möglichkeit versichern, wenn sie nicht von vorn herein im schein-objektiven Orkus des Dezisionismus verschwinden soll.

Große Berührungsschwierigkeiten gab und gibt es dabei mit den klassischen Methoden der ästhetischen Untersuchung, aber auch mit solchen musiksoziologischen und musiksemiotischen Methoden- und Theorieansätzen, die der Möglichkeit sprachähnlicher musikalischer Kommunikations-

akte nachgehen. Beide immer noch um eine spezifische Methodologie ringende Disziplinen machten um die Epoche des Sozialistischen Realismus wie auch um die Musikproduktion im Dritten Reich einen großen Bogen, ohne damit die durch totalitäre Staatsidee und Normierung des öffentlichen Lebens hergestellte, große Homogenität des untersuchbaren Feldes berücksichtigt zu haben.

Schon in Adornos musiktheoretischen Schriften nimmt die unter der Doktrin des Sozialistischen Realismus entstandene Musik, namentlich die Šostakovičs und Prokof'evs marginalen Raum und Beachtung ein. Ungeachtet dessen vollzieht sich beim Versuch, Adornos auf der Beobachtung der bürgerlichen Musikkultur gewonnene ästhetische und soziologische Theorien mit den tatsächlichen musikalischen Ausprägungen des Sozialistischen Realismus zu konfrontieren, eine auffällige Verkleinerung mancher theoretischer Plausibilitäts- und Nachweislücken. Es mag zynisch klingen, aber eine gleichschaltende und reglementierende Kunstideologie innerhalb eines politisch, geographisch und informationell geschlossenen Systems vereinfacht die Aufstellung und Anwendung verifizierbarer musiksoziologischer Theoriebildungen, weil eine schlüssig vom theoretischen Überbau abgeleitete musikalische Tatsachenfindung zwangsläufig geringerer Mehrdeutigkeit ausgeliefert ist, als in offenen, liberalen Systemen.

Eine Hermeneutik muß deshalb im Falle Šostakovičs und des vergleichbaren Falles Prokof'evs das ethische Problem der Handlungsmotivation des Komponisten mit den normativen, die Biographie beeinflussenden Um-Welt-Kräften in Beziehung setzen.

Nach dieser In-Beziehung-Setzung von individueller Handlungsmotivation und lebensweltlicher Einbindung der Komponisten wird die Rechtmäßigkeit des autonomieästhetischen Dogmas in seinen verschiedenen Definitionen untersucht, um anschließend die Möglichkeit der begrifflichen Kombination des Politischen mit dem 'rein' Musikalischen anhand der empirischen Wirklichkeit der ästhetischen Situation Šostakovičs und Prokof'evs zu begründen.

Eine Auseinandersetzung mit dem strukturalistisch-semiotischen Dogma unbegrenzter ästhetischer Ambiguität leitet zur Bestimmung eines musikalischen Kommunikations- und Diskursbegriffs über, dessen Möglichkeit von der historisch-pragmatischen Wirklichkeit Šostakovičs und Prokof'evs bestimmt wird.

Die Schilderung von hermeneutischen Wahrnehmungsurteilen wird von einer begrifflichen Definition grotesker und ironischer Ausdruckscharaktere und deren Zuordnung zu materialen Vereinheitlichungen in historisch und ästhetisch exponierten Werken gefolgt. Wahrnehmungsurteile und strukturelle Kategorisierung von ironisch und grotesk wirkenden ästhetischen Charakteren sollen den empirischen Schlüssel für eine materiale musikalische Hermeneutik liefern. Der Versuch einer phänomenologischen Wahrnehmungsanalyse soll klären, ob und wie es eine hermeneutische Wahrnehmungsmodalität gibt, ob also deren vermeintliches Subjekt-Objekt-Verhältnis mit dem ästhetischen Gegenstand durch das Bewußtsein von Kommunikations- und Wirkungsabsicht ebendieses Gegenstandes aufgehoben werden kann. Die historisch-rezeptive und analytische Absicherung einer verweisungsfähigen ironischen Struktur eines

musikalischen Werkes bedeutete auch für die hermeneutische Aussage, auf einem nicht mehr ganz so wackeligen 'objektiven Fuß' zu stehen und die immer latenten Subjektivismus- und Beliebigkeitsvorwürfe gegen historische hermeneutische Wahrnehmungsurteile einzudämmen.

## 2. Die Voraussetzungen

### 2.1. Der ethische Ausgangspunkt

Anfang 1993 begann die Enquêtékommision des Deutschen Bundestages zur 'Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland', den 'Bereich Kunst und Kultur in der DDR' aufzuklären, scheiterte aber schon in der ersten Anhörung an der fehlenden Aussagebereitschaft maßgeblich beteiligter Schriftsteller, Musiker und darstellender Künstler. Was Christa Wolff, Stefan Heym, Heiner Müller, Harry Kupfer und Kurt Masur als Gesinnungsschnüffelei unter Rechtfertigungszwang verstanden, hätte, trotz ihrer Abwesenheit, zu dem bisher einmaligen Versuch führen können, sozialpsychische Einwirkungsmechanismen auf künstlerisches Verhalten sowie Wirkungerscheinungen künstlerischen Verhaltens innerhalb eines totalitären Gesellschaftssystems zu analysieren. Daß das nicht gelang und in dieser Form wohl auch nicht gelingen wird, liegt am Zielkonflikt persönlicher Vergangenheitsbewältigung bei Dissidenten, Exilanten und vor allem bei denjenigen

Dagebliebenen, deren erlaubte und auch wahrgenommene künstlerische Tätigkeit heute dem Vorwurf des Mitläufertums und der Systemstützung ausgesetzt ist<sup>1</sup>. Es ist die Befangenheit aller drei von den politischen Zuständen ihres Gesellschaftssystems betroffenen Gruppen bei der Deutung eigenen und fremden Verhaltens sowie eine starke Neigung zu geschönter autobiographischer Darstellung, welche nahezu alle Fragen zur Identifizierung der Geistesgeschichte der DDR und überhaupt des supranationalen sowjetischen Gesellschaftssystems offenlassen. Daß die offiziellen 'Gespräche zur Selbstaufklärung' des PEN-Club Ost Ende 1992 ergebnislos im Sande verliefen, kann nicht wundernehmen, angesichts der allenthalben sich ausbreitenden Selbstschutzreflexe der sich an den öffentlichen Pranger gestellt fühlenden ehemaligen Künstler der DDR. Die Schlußstrichdiskussion mit ihrer mittlerweile berühmten Kernforderung, die Vergangenheitserforschung ruhen zu lassen, um sich unbeschwert der Zukunft widmen zu können, wird langfristig keinen Erfolg haben, was schon die 1992 neu aufgeflamnte, monatelang wütend geführte Diskussion im Londoner Times Literary Supplement über das Verhalten Furtwänglers im Dritten Reich wieder zeigte. Historische Parallelen hinsichtlich nachträglicher Legitimierungsversuche persönlichen Handelns oder Nicht-Handelns werden dabei auf einmal offenkundig: Eine Erklärung Heiner Müllers zu seinen Stasi-Kontakten wird von der FAZ folgendermaßen wiedergegeben:

---

<sup>1</sup>Das Emigrantenproblem berührt auch die musikwissenschaftliche Auseinandersetzung. Tibor Kneif etwa bezeichnet Zofia Lissa als "polnische stalinistische Musikschritstellerin". Vgl.: Tibor Kneif, Politische Musik?, in: Fragmente, Band 6, Wien 1977, S. 24.

*„Nach der ‘Verweigerung des Gorbatschow-Programms durch die Parteiführung der DDR’ sei es in seinen (Heiner Müllers, D.G.) Gesprächen mit der Stasi ‘um Schadensbegrenzung gegen die wachsende Hysterie der Macht’ gegangen.“<sup>2</sup>*

58 Jahre zuvor hatte Richard Strauss Stefan Zweig erklärt, warum er sich zum Präsidenten der Reichsmusikkammer habe wählen lassen:

*„Um Gutes zu tun und größeres Unheil zu verhüten. Einfach aus künstlerischem Pflichtbewußtsein! Unter jeder Regierung hätte ich dieses ärgerreiche Ehrenamt angenommen, aber weder Kaiser Wilhelm noch Herr Rathenau haben es mir angeboten“<sup>3</sup>*

Daß Strauss das ihm schließlich von Goebbels angebotene Amt annahm, deutet zumindest auf einen Opportunismus, der die geäußerte Absicht, „Gutes zu tun“, durchaus als eine gewissenbissige Rechtfertigung erscheinen läßt: Die durch seine und Furtwänglers Unterschriften formalrechtlich sanktionierten Entlassungen der vom sogenannten Arierparagraph betroffenen Musiker mit „künstlerischem Pflichtbewußtsein“ zu begründen, macht nur dann Sinn, wenn Strauss und Furtwängler künstlerisches Pflichtbewußtsein auch als politisches Pflichtbewußtsein verstanden.

An dieser Stelle entsteht der entscheidende Widerspruch zu jener berühmten Rechtfertigungsstrategie, die auf einen politischen Autonomiestatus des Musikers und

---

<sup>2</sup>Vgl.: FAZ, Nr. 13, 16. Januar 1993, S. 25.

<sup>3</sup>Richard Strauss - Stefan Zweig, Briefwechsel, hrsg. v. Willi Schuh, Frankfurt 1957, S.142.

der Musik an sich verweist und die bei Furtwängler in einer Depesche vom 13. März 1936 aus Anlaß der von Goebbels lancierten amerikanischen Proteste gegen seine geplante Übernahme des New York Philharmonic Orchestra erkennbar wird:

„Politische Kontroversen sind mir zuwider. Ich bin nicht Politiker, sondern ein Exponent deutscher Musik, die der ganzen Menschheit gehört, unabhängig von Politik. Ich schlage vor, mein Auftreten im Interesse der Philharmonischen Gesellschaft zu verschieben, bis das Publikum einsieht, daß Musik und Politik nichts miteinander zu tun haben.“<sup>4</sup>

Auch Richard Strauss dachte völlig kunstzentriert, sozusagen autonomieästhetisch, als er Auswüchse der auch von ihm mitgestalteten nationalsozialistischen Kulturpolitik kritisierte:

„Ich höre, daß der Arierparagraph verschärft werden soll und *Carmen* verboten! An derartigen weiteren Blamagen wünsche ich mich als ‘Verfemter des Geistes’ sowieso nicht aktiv zu beteiligen. (...) Meine Zeit ist mir zu kostbar, um mich an diesem Dilettantenunfug weiter zu beteiligen.“<sup>5</sup> (zit. nach Eisel, S. 47)

Die Verschärfung des Arierparagraphen als ‘Dilettantenunfug’ zu beschreiben, ist entlarvend: Wenn nicht die rassistische Monstrosität dieses Paragraphen an sich, sondern dessen sinn- und besinnungslose Anwendung als

---

<sup>4</sup>Wilhelm Furtwängler, zitiert nach: Curt Riess, *Furtwängler. Eine politische Biographie*, Bern 1953, S. 215.

<sup>5</sup>Zitiert nach: Stephan Eisel, *Politik und Musik: Musik zwischen Zensur und politischem Mißbrauch*, München 1990, S. 47

„Blamage“ empfunden wird, bleibt als Rechtfertigung nur noch der unglaubwürdige Bezug auf kunstimmanente Entrückung und eine daraus abgeleitete Naivität, aus der heraus postuliert werden kann, „daß Musik und Politik nichts miteinander zu tun haben“. Dieses erklärte, romantisch-idealistische Selbstverständnis des Künstlers wurde und wird auch bei der historischen Aufarbeitung der NS-Zeit gerne als Erklärungsmuster für umstrittenes Verhalten herangezogen. Stephan Eisel etwa schreibt in diesem Sinne über Karl Böhm:

„Böhms Einsatz für Strauss versöhnt etwas mit der ansonsten vielleicht allzu großen politischen Naivität des Dirigenten während der NS-Zeit.“<sup>6</sup>

Wie naiv konnte ein Dirigent sein, der seine Karriere mit der Übernahme des Direktorpostens der Dresdner Oper begründen konnte, weil sein Vorgänger, Fritz Busch, schon 1933 durch Terroraktionen der SA zur Aufgabe und in die Emigration gezwungen wurde? Und wie naiv wollte ein Dirigent sein, der, im Gegensatz zu Furtwängler, dienstbeflissen Partei- und Staatsveranstaltungen mit seiner Kunst garnierte und konzertgebenderweise den jeweiligen Eroberungsfeldzügen der Wehrmacht folgte?

Klaus Manns Kommentar zu den Selbstausslegungen eigenen Verhaltens bei Furtwängler und Anderen während der Entnazifizierungsprozesse führt zu den grundsätzlichen Fragen nach der historischen Überprüfbarkeit von Motivationen und Intentionen individueller Koppelung von Kunst und politischer Anschauung und zu Fragen nach den Möglichkei-

---

<sup>6</sup>Ebda., S. 48.

ten, persönliche Haltungen, Anschauungen künstlerisch nachvollziehbar zu machen:

Ein Lyriker, der Banknoten fälscht oder einen Lustmord begeht, wird als Verbrecher behandelt - seien seine Verse noch so originell. Und wenn nun ein begabter oder gar nicht genialer Künstler mit politischen Gangstern gemeinsame Sache macht - das sollte ihm einfach durchgehen? Dürfen kulturelle Führer und Repräsentanten sich ungestraft dem Todfeind der Kultur verbünden? Haben Genies politische Narrenfreiheit? (...) Schaut sie euch doch an - die Müthel, Klöpfer, Jannings, Werner Krauss und Karajan - von Hanns Johst, Kolbenheyer und Konsorten gar nicht erst zu sprechen. Eine Kultur, die von solchen wiederaufgebaut würde, bliebe besser verschüttet. Denn Kultur und Kunst haben in der Tat mit Politik zu tun - wie das melancholische Beispiel dieser Herren nur zu deutlich beweist.<sup>7</sup>

Hier trifft sich die historische Parallele wieder mit der aktuellen kulturpolitischen Vergangenheitsaufklärung in Deutschland und Rußland und bekommt eine prinzipielle, strukturelle Qualität: Die Frage, ob Künstler, die mit „politischen Gangstern gemeinsame Sache“ machten, die beiden deutschen Nachkriegskulturen vereinen, auf- und ausbauen dürfen, wird allgemein nur auf der Basis offiziellen Verhaltens und offizieller Selbstdarstellung der Künstler im System der Volksrepublik diskutiert. Der Tatbestand der gemeinsam mit Verbrechern gemachten Sache wird dabei aus einer alternativ-radikalen Gegenüberstel-

---

<sup>7</sup>Klaus Mann, zitiert nach Eberhard Spangenberg, *Karriere eines Romans*. Klaus Mann, München 1982, S. 122f..

lung von moralisch schuldfreien Exilanten und bewußt oder unbewußt handelnden Systemstützern abgeleitet. Moralischer Rigorismus zeigt sich hier vordergründig zwar als unanfechtbar, erweist sich aber doch als wohlfeil, wenn mit ihm unterscheidungslos geurteilt und an den historischen Tatsachen vorbeigegangen wird.

Um der Bildung von Legenden und Gegenlegenden entgegenwirken zu können, bietet es sich deshalb an, Klaus Manns allegorischer In-Beziehung-Setzung des kriminellen Lyrikers mit dessen originellen Versen nachzugehen, was zu allererst darauf hinausläuft, die Produkte künstlerischen Schaffens nicht nur als autonome Wirkungssubjekte, sondern als historische Dokumente zu sehen und zu bewerten. Das Verhältnis von subjektiver Moral und angeblich objektiver Kunst wird ja selbst als Theorem erst plausibel, wenn es am Kunstwerk als Kulminationspunkt von subjektiver Intentionalität und objektiver Artefizialität beispielhaft festgemacht werden kann. Im Fall Heiner Müller und Christa Wolf befindet Fritz Raddatz:

„Mir scheint, beide haben nicht nur ihrer Biographie geschadet; sie haben ihr Werk beschädigt.“<sup>8</sup>

Mit diesem Verdikt wird das Kunstwerk brutal aus der Nische autonomen Daseins herausgerissen. Die postulierte wechselseitige Abhängigkeit von moralischer Integrität des Kunstschöpfers und dem künstlerischen Wert seines Werkes führt zur ersten entscheidenden Frage, nämlich, ob aus dem Inhumanen heraus überhaupt große Kunst entstehen kann. Die daraus entstehende zweite Hauptfrage ist die,

---

<sup>8</sup>Fritz J. Raddatz, *Von der Beschädigung der Literatur durch ihre Urheber*, in: *Die Zeit*, Nr. 5, 29. Januar 1993, S. 51.

ob jemand, der anerkanntermaßen große Kunst geschaffen hat, inhuman sein kann. Die dritte Hauptfrage ergibt sich aus der Last der Beweissuche: Läßt sich neben verbalem, öffentlichem Verhalten aus dem Werk selbst auf Humanität, Inhumanität und eigentliche (!) Intention des Verfassers rückschließen?

Wenn Christa Wolf ihr Werk beschädigt hätte, weil sie mit der Staatssicherheit plauderte, nachdem Walter Janka ins Zuchthaus gesteckt worden war, bedeutete das zuallererst im Rückschluß, daß ihr Werk apriori das Ergebnis einer heuchlerischen, vorgeschobenen Hauptintention und deren kunstvoll täuschender Umsetzung wäre. Die Protagonistin aus *Kassandra* also eine idealistisch konzipierte Alibifigur für die eigene, dunkle, gefallene Seele, und keiner hat es gemerkt?

Die Vorstellung, daß, wer Honecker die Hand schüttelte, auch nur zu honeckerwürdiger Kunst imstande sein müßte, daß, wer Stalinhymnen schrieb und dafür Stalinpreise und Nomenklaturprivilegien annahm, als stalinistischer Komponist zu bezeichnen sei, ist eine moralistisch-platte Wunschprojektion, die die interessanteste historische Quelle, die Kunst selbst mit ihren präsumptiven kunstsprachlichen Mitteilungsförmungen unberücksichtigt läßt. Die faszinierendste Fragestellung ist doch die, ob und wie man sein Werk moralisch 'beschädigen' könnte, ohne an ihm Spuren zu hinterlassen, ohne daß diese bei ästhetischer Aneignung und hermeneutischer Rezeption erkennbar würden; oder umgekehrt, ob und wie ein Werk persönliches Verhalten erklären, aufklären und eine nachvollziehbare verhaltensethische Positionsbestimmung leisten könnte,

die dann auch eine Antwort auf das Dreieck Humanität, Inhumanität, Kunstwerk aufwies. Nicolai Hartmann billigt der Kunst an sich zu, „Sprache des Ethos“ sein zu können, er meint sogar, daß sie eine Sprache des Ethos sei, die ihresgleichen nicht habe:

„Sie steht an sich indifferent gegen die Werte des Ethos da. Aber sie nimmt sie auf in ihren Stoff und gibt ihnen greifbare Gestalt, wie sie allem Gestalt gibt, was sie in ihren Stoff aufnimmt. Sie macht auf diese Weise sichtbar, was dem gewöhnlichen Blick unsichtbar ist (...).“<sup>9</sup>

Wenn Raddatz dementsprechend im Rückschluß feststellt: „Ohne Humanum keine Kunst“<sup>10</sup>, dann bleibt noch vor dem Problem des Wie zu klären, worin sich das Humanum zeigen muß: im öffentlichen politischen Verhalten, in verbalen Explikationen persönlicher Anschauungen, im Werk?

Bei der Beantwortung dieser Frage ist es unumgänglich, politisch bedingte Unausweichlichkeiten, also normative Kräfte faktischer Lebensumstände innerhalb konkreter historischer Abschnitte zu berücksichtigen.

Für Dmitrij Šostakovič und Sergej Prokof'ev waren die Lebensumstände während der Stalin-Ära bei weitem unwägbarer und risikobehafteter, als sie es persönlich für Strauss und Furtwängler unter der Nazi-Herrschaft oder für Wolf und Müller in der DDR waren. Selbst kleinere Auflehnungen, wie sie Furtwängler und Strauss gelegentlich unternahmen, hätten zur Zeit der Säuberungen und der Schauprozesse Wyšin'skijs zu physischer Vernichtung ge-

---

<sup>9</sup> Nicolai Hartmann, *Ethik*, Berlin 1926, S. 70.

<sup>10</sup> Fritz J. Raddatz, *Von der Beschädigung der Literatur...*, S. 51.

führt. Mit welchem willensbrechenden Furor Partei und Komponistenverband Šostakovič in die Knie zu zwingen versuchten, erzählt beispielhaft Isaak Glikman, ein enger Freund Šostakovičs in seinem Briefwechsel mit Šostakovič: In den Jahren nach der durchgreifenden Anti-Formalismus- und Anti-Kosmopolitismuskampagne von 1948 schickte der um die geistig-ideologische Entwicklung Šostakovičs besorgte Komponistenverband diesem einen Offizier zur ideologischen Instruktion ins Haus. Šostakovič war gezwungen, Stalins sogenannte Werke durchzuarbeiten (unter Stalins Autorschaft wurden auf nahezu allen wissenschaftlichen Gebieten Abhandlungen veröffentlicht, was den Nimbus Stalins als allwissender Führer herstellen sollte) und als Hausaufgaben darüber regelmäßig schriftliche Ausarbeitungen abzuliefern.<sup>11</sup>

Auch die Emigrationsfrage stellte sich für Šostakovič ganz anders als für Furtwängler oder Strauss: Die Sowjetunion war vergleichsweise hermetisch abgeriegelt. Bis 1989 konnte selbst die Stadtgrenze von Moskau nicht unkontrolliert oder gar unbemerkt überschritten werden. Entscheidend waren allerdings die exzessiv in Anspruch genommene Sippenhaftung und die In-Pfandnahme von Familienangehörigen bei Auslandsreisen. Mstislav Rostropovič beschreibt in seiner Autobiographie diese Kontrollmechanismen sehr detailliert und geht auch auf die potentielle Emigrationswilligkeit Šostakovičs ein:

*„Ich bin sicher - und Galina weiß das ebenfalls -, daß das Leben von Šostakovič anders verlaufen wäre, hätte*

---

<sup>11</sup>Vgl. Dmitrij Šostakovič/Isaak Glikman, *Pis'ma k drugu*, Petersburg 1993, S. 98f.

er nicht zwei Kinder gehabt, die er grenzenlos liebte.“<sup>12</sup>

Wo Anpassung, öffentliche politische Bekenntnisse und personenkultische Stalin-Huldigungen zu Überlebensreflexen vor allem prominenter Angehöriger der Intelligencija wurden, bekommen affirmative öffentlichen Proklamationen nur begrenzten Aussagewert für tatsächliche Anschauungen und Haltungen Betroffener. Die Frage, ob Šostakovič sein Werk beschädigt habe, weil er unter Druck sich zur Übernahme leitender politischer Positionen bereit erklärte, führt unter diesen Voraussetzungen nicht zum Kern des Problems. Es sind die Wirkungsart und die Wirkungsmächtigkeit des Werks, die dazu den Schlüssel liefern. Dessen ästhetische Wirkung ist am Rezeptionsverhalten abzulesen, welches also Informationen über die Vermittlungsfähigkeit und die Informationsqualität des ästhetischen Gegenstandes liefert. Damit ist aber noch nicht der Nachweis einer entsprechenden schöpferischen Wirkungsabsicht gewährleistet. Die theoretisch-ideologischen Spannungen, die bei einer In-Beziehung-Setzung von Intention, Werk und politischer 'Äußerung' zwischen Autonomie und Heteronomie entstehen, gilt es am Objekt und an seinen Auffassungsbeziehungen aufzulösen. Das Spannungsfeld zwischen externer Funktionalisierung und tatsächlicher Absicht und Wirkung von Kunst läßt sich hierbei nur mit einer Definition ästhetischer Funktionen und damit mit einem erweiterten Ästhetikbegriff aufhellen.

---

<sup>12</sup>Mstislav und Galina Rostropowitsch, *Die Musik und unser Leben*, aufgezeichnet von Claude Samuel, München 1987, S. 49.

Da es das Schicksal der Zeitgeschichtsforschung ist, daß auch sie historischen Abstand braucht, um geschichtsklitternden Selbstdeutungen herangezogener Zeitzeugen ausweichen zu können, ist der Bezug zur Werkgestalt im Verhältnis zur historischen ästhetischen Konvention um so wichtiger. Will man zudem systemlogische Strukturen künstlerischen Verhaltens in politisch vergleichbaren Situationen aufzeigen, so verspricht eine Gegenüberstellung von ästhetischer Erscheinung und gesellschaftlicher Realität mehr, als eine Hermeneutik offizieller Äußerungen. Die Legitimität der Frage nach dem intentionalen Verhältnis des programmatischen Ästhetizismus in Straussens *Capriccio* zum politischen Kontext der Jahre 1940-42 sowie nach der gewaltsamen, symbolgesättigten Ästhetik von Šostakovičs 7. Symphonie im Verhältnis zum selben Kontext, ergibt sich aus der erwähnten Zentralforderung nach dem Humanum in der Kunst.

## 2.2. Der historische Ausgangspunkt

Die in der deutschen Kulturszene seit 1990 vorherrschenden Verdrängungs- und Abschottungsreaktionen hinsichtlich künstlerischer Vergangenheitsaufklärung lassen sich zwar als kollektiv auftretende, aus subjektivem Verhalten erklärbare Reinwaschungsversuche verstehen, sind aber nicht mehr als das Resultat einer intellektuellen und damit einhergehenden menschlichen Entfremdung zwischen Westen und Osten, die im Falle des in der gleichen Situation sich befindenden Rußlands auf eine über sechzigjäh-

rige Geschichte zurückblicken kann. Was mit der westlichen Verdrängung der Kulakenvernichtung Stalins begann und mit dem auf offizieller Ebene stattfindenden Ost-West-Dialog endete, war der staatliche Rahmen pragmatischer Konfrontations- oder Entspannungspolitik, innerhalb dessen sich zwischen der sogenannten Intelligencija beider Systeme ein gegenseitiges Nicht-Verstehen festsetzte. Dieses wechselseitige Unverständnis ergab sich aus der scheinbar paradoxen Fixierung auf die jeweils anderen systemtragenden, politischen Institutionen, welche als Fluchtpunkte der jeweils eigenen politischen Wunschvorstellungen auserkoren waren. Scheinbar paradox, weil in Abwandlung von Klaus Leggewies These der Geist zu Zeiten Mailers und Sartres im Westen noch nicht rechts stand. Beider exemplarische Hoffnung auf ein ökonomisches wie politisches Reussieren des sowjetischen Experimentes ging einher mit einem bewußten wie auch unwillkürlichen Ignorieren realer politischer Ausprägungen und Zustände des Systems, sei es die Samizdat-Opposition gewesen oder eben künstlerische Lösungsansätze des systemimmanenten Problems des potentiellen Zwiespalts zwischen fundamentalem Kollektivismus und individueller Selbstbestimmung. Jürgen Habermas akzeptiert heute den Vorwurf, den Stalinismus nicht analysiert zu haben.<sup>13</sup> Der systemkritische Intellektualismus des Westens hatte das ideologische Problem der Existenz eines systemkritischen Intellektualismus auch im sowjetischen Machtbereich, schließlich waren die als potentiell konterrevolutionär klassifizierte Wirkung des

---

<sup>13</sup>Vgl. Gespräch zwischen Adam Michnik und Jürgen Habermas, in: *DIE ZEIT* Nr. 51, 17. Dezember 1993, S. 12.

Samizdat und die westlich-intellektuelle Unterstützung des sowjetischen Status quo zwangsläufig inkompatibel. Die seit Stalins Machtübernahme eskalierte Verfemung sogenannter ideologischer Linksabweichung führte in der weiterhin einem enthusiasmierten kommunistischen Utopismus frönenden westlichen Intelligenz nicht zu einer theoretischen und analytischen Auseinandersetzung über Ästhetik und Bedeutung der mit Publikationserlaubnis und dem Attribut 'sozialistisch' versehenen Musik und Literatur. Was hinsichtlich des neuen, 'linken' Feindbildes und des als Konsolidierungsmittel innerhalb der sowjetischen Intelligencija installierten Prinzips des Realismus aus westlich-marxistischer Sicht noch gebilligt wurde, stieß allerdings mit dem avantgardistischen Prinzip des Materialfortschritts zusammen, was zu einer Abschottung marxistisch geprägter Komponisten wie Berio, Nono oder Henze gegenüber Šostakovič und Prokof'ev führte.

Heute weiß die ehemalige Sowjetologie, daß der Sowjetkommunismus ein potëmkinsches Gebilde, ein hypokritisches Kartenhaus war, dessen Statik auf symbolgesättigter Politik beruhte, die allerdings nicht mehr als die eigenen Losungen repräsentierte. Die latente Einsturzgefährdung wurde angesichts der effektiven staatlichen Machterhaltungssysteme, sowohl im Osten, als auch im Westen, verdrängt, oder nicht bemerkt. Solange es gelang, ideologische Halluzinationen als politische Suggestion zu vermitteln, wurde deren Inkompatibilität mit der tatsächlichen Realität auch von der sowjetischen Bevölkerung nicht wahrgenommen. Gerade in den zwanziger Jahren bewirkte eine mit Symbolen operierende Realpolitik ein dialektisches

Hoffnungsprinzip zwischen der Akzeptanz der realen Lebensumstände und der Fata Morgana der kommunistischen Erlösung. Das oberste Staatsziel, die Verwirklichung der sozialistischen Utopie wurde von der westlichen Sowjetologie mit Hilfe der Totalitarismustheorie als herrschaftszementierender Überbau und historisch singuläres Phänomen staatlicher Machtorganisation erklärt. Das geschah angesichts der nach dem Krieg anwachsenden kommunistischen Sekundärrevolutionen und änderte sich erst mit dem aufkommenden Soziologismus Mitte der sechziger Jahre, als versucht wurde, die sowjetische Gesellschaft analog zu Entwicklungsszeanarien spezifisch westlicher Gesellschaftsmodelle zu analysieren.<sup>14</sup> Die soziologische Auffassung der sowjetischen Gesellschaft als einer der westlichen Gesellschaften immer ähnlicher werdenden ignorierte nicht nur die besonderen Existenzbedingungen dieser Gesellschaft, sondern war auch unfähig, ein mögliches Ende dieser Gesellschaft auch nur in Erwägung zu ziehen. Für die Kunst und ihre Vertreter bedeutete die einseitige Fixierung aller westlichen Gruppen auf die Macht habende Staatselite der Sowjetunion eine völlige Isolation, aus der nur eine Flucht in Dasjenige übrig blieb, das als Kunst für die Schublade oder mit der Zensur- und Angstschere im Kopf für die Öffentlichkeit geschaffen wurde. Šostakovič saß deshalb nicht nur in der Sowjetunion zwischen allen Stühlen, sondern sah sich von seinen linksavantgardistischen West-Kollegen ästhetisch verfemt und mußte sich von politisch konservativen Teilen der westli-

---

<sup>14</sup>Vgl. Martin Malia, *The Strange Death of Soviet Communism*, in: *The National Interest*, Heft 31, Spring 1993, S. 89f.

chen Kritik als kulturpolitisches Rädchen des stalinschen Propagandasystems einschätzen lassen.<sup>15</sup>

Zu diesem Verhalten der westlichen Intelligencija gegenüber der künstlerisch werktätigen Sowjetbevölkerung paßt das abschließende Diktum von Walther Jens:

„Was ist intellektueller Verrat? Friede mit dem Zeitgeist zu machen und am Ende die Verschwisterung von Ästhetizismus und Terror zu befördern“.<sup>16</sup>

### 2.3. Der biographische Ausgangspunkt

Als Solomon Volkov 1979 seine Šostakovič - ‘Memoiren’<sup>17</sup> herausbrachte, löste er eine Kontroverse über Authentizität und Aussagen des Buches aus, die in der Musikgeschichtsschreibung ohne Beispiel ist. Obwohl 1994 Elizabeth Wilson mit ihrer umfangreichen Umfrage unter 68 Personen aus Šostakovičs Bekanntenkreis<sup>18</sup> das Šostakovič-Bild eines unangepaßten, doppelbödig agierenden Künst-

---

<sup>15</sup>Eine systematische Rezeptionsgeschichte von Šostakovičs Musik in den westlichen Medien steht noch aus. Beispielhaft seien hier Gerhard Müllers Erinnerungen an politisch motivierte Presseverrisse anlässlich der Aufführung von Šostakovičs *Achter Symphonie* bei den Salzburger Festspielen 1965 erwähnt: Gerhard Müller, *Mein Schostakowitsch - Erinnerungen und Aufzeichnungen eines Kritikers*, in: *Dmitri Schostakowitsch - Komponist und Zeitzeuge* (Schostakowitsch-Studien, Bd. 2), Berlin 2000, S. 181f.

<sup>16</sup>Walther Jens, in: *Die Zeit*, Nr. 10, 5. 3. 1993, S. 58.

<sup>17</sup>Solomon Volkov, *Die Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch*, Hamburg 1979.

<sup>18</sup>Vgl. Elizabeth Wilson, *Shostakovich. A Life Remembered*, London 1994.

lers zu bestätigen schien, tobte und tobt in unzähligen Publikationen und Internetnewsgroups bis heute eine Meinungsschlacht um Šostakovičs wahre Rolle als Parteigenosse, Publizist und als sowjetischer Komponist. Der Fanatismus, mit dem die Auseinandersetzung um die *Memoiren* phasenweise geführt wird, läßt allerdings die Vermutung zu, daß hier mit Šostakovič ein ideologischer Stellvertreterkrieg mit den im Kalten Krieg eingeübten intellektuellen Beißreflexen geführt wird. Das Problem dabei ist die polarisierende Radikalität der Fragestellung, nämlich, ob Šostakovič tatsächlich ein Dissident, oder, wenn nicht, ein loyaler Sohn der Sowjetunion gewesen war. Aleksander Lazarev, anerkannter Šostakovič-Dirigent, greift frontal die persönliche Integrität Šostakovičs an:

*„He never said anything against society, or against the system. He was not a dissident.(...). He would sign anything to support the system. Always. He was a coward. Prokofiev was strong. He didn't admit to any guilt. He said nothing, and sat with closed mouth. But Shostakovich?“<sup>19</sup>*

Auf der Folie der bereits dargelegten politischen Lebensbedingungen Šostakovičs sind diese starken Worte Lazarevs nicht mehr, als ein Vorwurf mangelnden Märtyrerwillens bei Šostakovič und sind eine extrem wohlfeile Kritik an einem Musiker, dessen psychische Situation von der permanenten Erwartung eines gewaltsamen Todes geprägt war.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup>Michael Tumelty, *Behind the monarch's mask* (Interview mit Aleksander Lazarev), in: Glasgow Herald, 11. Oktober 2000, S. 16.

<sup>20</sup>Vgl. Volkow, *Memoiren*, S. 203. – Rotislav Dubinsky (Dubin'skij), *Stormy Applause. Making Music in a Worker's State*, New York 1989,

Wenn in den *Memoiren* steht, daß das Warten auf die Exekution eines der Themen sei, die Šostakovič sein Leben lang gemartert hätten und viele Seiten seiner Musik davon sprächen<sup>21</sup>, so relativiert diese Aussage erst einmal Lazarevs Feigheitsvorwurf und auch dessen Einschätzung von Šostakovičs Symphonien, in denen er ausnahmslos autonomeästhetischen Geist wehen sieht.<sup>22</sup>

Es war auch Šostakovič und nicht Prokof'ev, der von den Staatsorganen und damit von Stalin als kultureller Repräsentant nach außen auserwählt wurde. Wer also aus westlichem Hintergrund heraus wissen will, ob Šostakovič Dissident oder parteitreuer Komponist oder gar nichts von beidem gewesen sei, kann sich weder auf verbale Selbstzeugnisse des Komponisten, noch auf vordergründige, erstmalig wirkende ästhetische Eindrücke seiner Musik verlassen. In der Musikgeschichte gibt es keinen Komponisten, bei dem es näher läge, den Sinn seiner Ästhetik historistisch zu begründen.

Nach Volkovs Niederschrift bezeichnete Šostakovič die Auffassung derer, die ihm ein zu enges Verhältnis zur Staatsmacht vorwerfen, als das Ergebnis einer optischen Täuschung.<sup>23</sup> Diese Aussage bildet die Ausgangsthese für die Suche nach der musikalischen Anwendung spezieller stilistischer Methoden als informationsvermittelnde Ausdruckskategorien. Wenn aber etwa Harold C. Schonberg, der berühmt-berüchtigte New-York-Times-Kritiker gleich mehr-

---

S.114.

<sup>21</sup>Vgl. Volkow, Ebda., S. 203.

<sup>22</sup>Vgl. Tumelty, Ebda., S. 16.

<sup>23</sup>Vgl. Volkow, a.a.O., S. 119.

mals Šostakovičs Musik als nichtswürdige Sozialismus-Verherrlichung stigmatisierte, so hat es offensichtlich neben der proklamierten optischen Täuschung auch eine künstlerisch-handwerkliche Täuschung seitens Šostakovičs gegeben, es sei denn, daß Šostakovičs Begriff der optischen Täuschung selber ein Täuschungsmanöver gewesen wäre. Die entscheidende Fragestellung ist deshalb, wie in dieser politisch fest umrissenen Epoche mit ihrem Kulturdogma des Sozialistischen Realismus der dementsprechende Normkanon individuell erfüllt oder auch nicht erfüllt wurde. Da die Untersuchung von Kunst im totalitären System immer zu dem Problem moralisierender Bewertung einzelner Persönlichkeiten aufgrund ihres offiziellen Verhaltens führt, ist hier eine Werkanalyse unter besonderer Berücksichtigung zu bestimmten Zeitpunkten und an bestimmten Stellen verwendeter semiotischer Kategorien wie der Groteske und der Ironie die einzige Möglichkeit, den Grad individueller Selbstbehauptung und die mit ihr verknüpften programmatischen und damit auch strukturellen Normabweichungen feststellen zu können. Die offiziellen Äußerungen Šostakovičs über seine Werke und seine politische Rolle in der UdSSR sind in ihrem Wortsinne nicht für bare Münze zu nehmen, da sie in allen Fällen offiziösen Verlautbarungscharakter haben und in der Regel nicht nur zensiert, sondern von A bis Z von der staatlichen Kulturbürokratie vorgefertigt und Šostakovič nur noch zum Ableesen vorgelegt wurden<sup>24</sup>. Es hat auch überhaupt keinen Sinn, aus westlich-avantgardistischer Sicht einzelne Analysen

---

<sup>24</sup>Daniil Žitomirskij, *Shostakovich*, in: *Shostakovich reconsidered*, hrsg. von Allan B. Ho und Dmitrij Feofanov, Exeter 1998, S. 431f.

und Vergleiche mit dem Damoklesschwert der ästhetisierenden Bewertung einer Kunst zu belasten, die innerhalb eines rigiden ideologischen Korsetts in absoluter Unfreiheit entstehen mußte. Adornos polemische und herablassende Kritik an der kompositorischen Qualität der Werke Šostakovičs, Prokof'evs und Anderer zeugt von jener schon erwähnten politischen Realitätsverdrängung, die innerhalb der neomarxistischen, westlichen Intelligenz damals System hatte:

*„Der von seinen Heimatbehörden zu Unrecht als Kulturbolschewist gemaßregelte Schostakowitsch, die quicken Zöglinge der pädagogischen Statthalterin Strawinskys, die auftrumpfende Dürftigkeit Benjamin Brittens - sie alle haben gemein den Geschmack am Ungeschmack, Simplität aus Unbildung, Unreife, die sich abgeklärt dünkt, und Mangel an technischer Verfügung.“<sup>25</sup>*

Nicht nur der in diesem Zusammenhang sachlich völlig unhaltbare Begriff des 'Kulturbolschewismus', der ja ein Nazi-Kampfbegriff war, liegt hier daneben, sondern auch die totschlägerischen Attribute der 'Unbildung' und des 'Mangels'. Die zynische Alternative für Šostakovič und Künstler in vergleichbaren Lebenssituationen wäre also entweder Alles zu riskieren und die von Adorno aus sicherer Distanz heraus aufgestellten ästhetischen Postulate zu verwirklichen oder eben nichts zu riskieren, also besser gar nicht zu produzieren. Daß die Übernahme der westlichen Philosophie des zweckfreien, avantgardistischen Materialfortschritts unter Ždanov und Chrennikov im be-

---

<sup>25</sup>Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt 1978, S. 16.

sten Fall das künstlerische Todesurteil, also Arbeits- und Aufführungsverbot bedeutet hätte, Šostakovič und Prokof'ev zu dieser Zeit aber dennoch komponierten, könnte natürlich als kurzschlüssiger Beleg für eine widerstandslose, affirmative Selbstinstrumentalisierung beider Komponisten herhalten, wenn da nicht die angenommene Möglichkeit wäre, den Spagat zwischen Anpassung und offener Auflehnung materialtechnisch so zu verklammern, daß die Auflehnung auch im angepaßten ästhetischen Modus erkennbar wird.

Wie sehr das Komponieren für Šostakovič in den Terrorjahren nach 1936 Flucht nach innen und über diesen Weg der Selbst-Vermittlung Demonstration nach außen wurde, deutet eine Äußerung Šostakovičs an, die er kurz nach seiner ersten öffentlichen Pravda-Hinrichtung vom 28. Januar 1936 Isaak Glikman machte:

*„Und wenn sie mir die Hände abreißen, ich werde trotzdem, die Feder zwischen den Zähnen haltend, weiter Musik schreiben.“<sup>26</sup>*

Gerade bei Šostakovičs Musik wird Ästhetik und formale Struktur als eine Kombination extrem gegensätzlichen Materials erfahrbar, welches sich simultan auf parallel verlaufenden innerstrukturellen Ebenen entfaltet. Hier setzt der Versuch an, einen Kanon individueller Material- und Formbehandlung aufzustellen, um über eine Analyse des Verhältnisses von Normerfüllung und Normüberschreitung eine systemlogische Musiksprachlichkeit nachweisen zu

---

<sup>26</sup>Isaak Glikman, «...Ja vsjo ravno budu pisat' muzyku», in: Sovetskaja Musyka 1989, Nr. 9, S. 45. - Original: "Esli mne otrubjat obe ruki, ja budu vsjo ravno pisat' muzyku, derža pero v zubach."

können, die es dann erlaubte, über eine epochenstilistische Charakterisierung generalisierend auf eine historische Struktur künstlerischen Verhaltens schließen zu können.

Da eine solche Annahme erweiterter ästhetischer Sprachlichkeit sämtlichen strukturalistischen, poststrukturalistischen, modernen und postmodernen ästhetischen Theorien und Theorieansätzen entgegensteht, mithin das ästhetische Autonomie- und Selbstbezüglichkeitsdogma berührt wird, spielt die unter Historismusverdacht stehende Rezeptionsgeschichte die tragende Rolle bei der Begründung des Untersuchungsansatzes. Nur wo wechselwirksame Kommunikationsleistungen erkennbar waren, läßt sich der Begriff der Musik-Sprache legitimieren, ohne in idealistische Überhöhungen abzugleiten. Die hypothetische Kompetenz einer historischen Kommunikations- und Rezeptionsgemeinschaft trägt zwar prinzipiell schwer am Wahrheitsproblem des Überlieferten, wird aber in unserem Fall durch die Existenz noch lebender Zeitzeugen stark gemindert, auch wenn immer noch nicht von einem ungehinderten Quellenzugang in den Nachfolgestaaten der Sowjetunion geredet werden kann. Wo es um die Aufdeckung kommunikationsfähiger musikalischer Strukturen geht, werden überlieferte musikalische Wahrnehmungseindrücke zum methodischen Fundament strukturaler Untersuchungen. Da ein sprachtheoretischer Erklärungsansatz musikalischer Kommunikationsleistungen mangels übereingekommener musiksemantischer Tatsachen sinnwidrig wäre, muß eine rekonstruktive Analyse ebensolcher angenommener Tatsachen über den intentio-

nalistischen Erklärungsansatz für wahrnehmungsbedingte Bewußtseinstatsachen laufen.

Das gelingt nicht, wenn einzelne Werke oder Gattungen aus formimmanentem Blickwinkel isoliert untersucht werden, sondern nur, wenn mit unmittelbaren politischen Kontexten in Beziehung stehende Werke vergleichend gegenübergestellt werden. Schon bei der Auswahl der zu untersuchenden Werke muß nach der Veröffentlichungsentention des Komponisten und nach der öffentlichen Reaktion auf einzelne Werke und Gattungen unterschieden werden.

Angesichts des unablässigen politischen Drucks seit Mitte der Zwanziger Jahre komponierte Šostakovič entweder für die Schublade (4. Symphonie, 4. Streichquartett, Liederzyklus *Aus jüdischer Volkspoesie*) oder er entsprach vordergründig überdeutlich den geforderten Normen (5. und 7. Symphonie). In langwierigen Kämpfen zwischen Einfachheit fordernden Proletkultaktivisten und Fortschrittsmarxisten siegte die überpragmatisch orientierte Staatsraison als lachende Dritte, indem sie die massenpsychologische Konsolidierungsfähigkeit der Musik normativ für sich nutzbar machen wollte. Die ästhetische Debatte um die Wesenhaftigkeit artifizieller Musik hat in keinem totalitären System je eine Rolle gespielt. Man wußte bei Platon, Metternich, Goebbels und Ždanov um die prinzipielle psychische Manipulationsfähigkeit von Musik. Die Normen des Sozialistischen Realismus etwa wurden vor allem in den vokalen Auftragskompositionen erfüllt, da die Vokalmusik von der Partei als eines der wichtigsten propagandistischen Mittel zur Volkserziehung angesehen wurde. Aus einem Vergleich der sogenannten Schubladenkompositionen

mit den hochoffiziellen Symphonien lassen sich gleichermaßen Erkenntnisse über groteske Verfremdung wie über ironisierende Bestätigung gewinnen, was auch Aufschluß über die jeweils gewagte maximale Individuation gibt. Dabei muß die psychologische Situation des Komponisten berücksichtigt werden. Selbst wenn die Absicht bestanden haben sollte, eine zweckfreie, vom zeithistorischen Kontext unbeeinflusste, also sogenannte autonome Musik zu schreiben, so ließ sich eben dieser Kontext als bedrohliche Realität nie verdrängen.

Am wichtigsten für die Darstellung der Individuationsproblematik hinsichtlich möglicher, aktiver Systemkritik sind die veröffentlichten, aufgeführten Instrumentalkompositionen, für die Šostakovič mehrere Stalin-Preise bekommen hatte. Die Kulturabteilung des ZK betrachtete die Instrumentalmusik, wegen ihrer ambivalenten Auslegungsmöglichkeiten und ihrer unklaren Aussagefähigkeit, mit besonderem Argwohn. Gerade wegen ihrer damals außergewöhnlichen gesellschaftlichen Exponiertheit ergab sich hier für Šostakovič und Prokof'ev die Möglichkeit, verschlüsselte Demonstrationen individueller Systemkritik durchzuführen, was natürlich die Gefahr tatsächlicher oder nur vorgeschobener Entlarvung samt potentieller Konsequenzen mit sich zog.

Die wichtigste Frage ist demnach, ob mit den für den frühen Prokof'ev und den frühen Šostakovič so charakteristischen Ausdruckskategorien der Groteske und der Ironie die affirmative Darstellung der Inhalte des Sozialistischen Realismus und gleichzeitig die Konterkarierung der erfüllten Normen festzustellen wäre. Schließlich ist ja in

einer solchen Situation der 'Kompromiß' die komplizierteste Form künstlerischer Selbstbehauptung.

Hier liegt überhaupt der Schlüssel für die Analyse und Bewertung von Kunst, die innerhalb eines diktatorischen Normapparates versucht, Möglichkeiten maximaler individueller Ausdrucksmöglichkeiten und sogar der Systemkritik zu finden. Das Interessante dieser Fragestellung ist die Tatsache, daß diese Problematik weder auf eine bestimmte geopolitische Region, noch auf einen bestimmten historischen Abschnitt beschränkt ist. Die objektiven kulturpolitischen und menschenrechtlichen Verhältnisse der Stalinära sind ja in der gesamten Geschichte, zumal im 20. Jahrhundert, keine singulären Erscheinungen. Der staatlich verordnete Kulturauftrag, also die Erziehung der "Massen" und die Befriedigung des von der Partei schwammig definierten Massengeschmacks war systemübergreifend und hatte auch im Dritten Reich und in den sowjetischen Satellitenstaaten das Ziel geistiger Disziplinierung. Da die Gleichschaltung der Kunst zu einem politischen Agitationsmedium ein wesentliches Element der Machtabsicherung eines jeden totalitären Herrschaftssystems ist, müssen auch vergleichbare Reaktionsmechanismen der betroffenen Künstler festzustellen sein. Deshalb könnte eine komparative Studie künstlerischer Verhaltensmuster unter dem Gesichtspunkt einer verschlüsselten Systemkritik zwischen der Stalinära und dem Dritten Reich grundlegende Erkenntnisse über die Möglichkeiten individuellen Verhaltens innerhalb der ambivalenten Staat-Kunst-Beziehung liefern. Allerdings müßte der in einer solchen Untersuchung nicht zu umgehende Systemvergleich, gerade wegen der unvermeid-

baren, vergleichenden Bewertung staatlicher Sanktions- und Repressionsmechanismen, aus dem Fahrwasser des 'Historikerstreits' herausgehalten werden, was eine Konzentration auf das Verhältnis zwischen offiziellem Verhalten des Künstlers und seinen schöpferischen Produkten leisten würde.

Im Falle Šostakovičs und Prokof'evs gilt es jedoch, den sowjetischen Kulturauftrag des Sozialistischen Realismus und dessen individuelle Auslegung bei beiden Komponisten in einem System von Norm und Normabweichung anzeigenden Gestaltungsmitteln und Programmen darzustellen. Der in diesem Zusammenhang relevante Zeitabschnitt erstreckt sich vornehmlich auf die Amtszeit Andrej Ždanovs, der von 1929 bis zu seinem Tod 1952 als Kommissar für Volksbildung und Propaganda und als Leiter der Kulturabteilung des ZK der KPSS für die Gleichschaltung aller künstlerischen Bereiche, der ideologischen Normierung der Kunst und für die sogenannten 'Säuberungen' unter den Künstlern in der zweiten Hälfte der Dreißiger Jahre verantwortlich war.

Um nun innerhalb dieser politischen Epoche verwendete musikalische Makro- und Mikrostrukturen bestimmten ideologischen und individuellen Gehalten zuordnen zu können, muß die personalstilistische Diskontinuität im Werk Šostakovičs berücksichtigt werden. Die in der Šostakovič-Rezeption weitverbreitete Einteilung des Gesamtwerks in eine experimentelle (1926-1932), eine 'realistische' (1932-1953) und eine 'gereifte' Phase ist so plakativ und ungenau, wie die ebenso oft zu lesende Ansicht, daß erst die seit 1936 komponierten Werke für eine Untersuchung

ideologischer Affirmation in Frage kämen. Abgesehen von der keineswegs gelösten Frage, wie 'realistisch' Šostakovičs Kompositionen während der Ždanovščina waren, stimmen die personalstilistischen Einschnitte nicht mit den Anfängen der jeweiligen 'Phasen' überein. Schließlich erreicht Šostakovič schon 1926 mit der ersten Klaviersonate den Höhepunkt der sogenannten experimentellen Phase und 1928 mit der *Nase* gleichzeitig den Wendepunkt hin zu einem aus avantgardistischer Sicht regressiven Materialgebrauch. Für eine eventuelle Entschlüsselung des Verhältnisses von innerer und äußerer Programmatik in den Werken der späten Dreißiger und Vierziger Jahre ist der handwerklich und stilistisch eklatante<sup>27</sup> Einschnitt zwischen der 1929 fertiggestellten *Nase* und dem 1933 komponierten Klavierkonzert von entscheidender Bedeutung. Drei Jahre vor dem Fanal des *Chaos-Statt-Musik*-Artikels hatte Šostakovič mit dem Klavierkonzert schon jenen eklektischen, zwischen Dramatik und ironischer Respektlosigkeit pendelnden Personalstil erreicht, der zwischen 1936 und der fünf Jahre nach seiner zweiten öffentlichen Verurteilung (1948) entstandenen 10. Symphonie jene seltsam zerrissenen ästhetischen Eindrücke erweckte, die ihm sowohl die Kritik des westlichen Avantgardismus, als auch den unverhohlenen Widerwillen im staatlichen Komponistenverband bis zu seinem Tode einbrachte.<sup>27</sup> Gelegentliche, explizite musikalische Stalinhymnen schälten mit ihrem unverfälschten Pathos den Gegensatz zu der scheinbaren Erhabenheit, dem Pathos auf Widerruf der Symphonien auch

---

<sup>27</sup>Vgl. Krzysztof Meyer, *Schostakowitsch*, Bergisch-Gladbach 1995, S. 531.

für die Kulturbürokratie deutlich heraus, ohne jedoch beweisbare Anhaltspunkte für eine explizit anti-affirmative Haltung zu liefern. Wenn also Šostakovič schon vor 1936 die berühmte Schere im Kopf gehabt hätte, so nähme die Nase als progressive Speerspitze im ursprünglichen Sinne des marxistischen Fortschrittglaubens eine Schlüsselrolle bei der Betrachtung seiner musikalisch-materiellen und musikalisch-programmatischen Entwicklung ein.

Präsentiert sich die 1. Klaviersonate noch als unverfälschter futuristischer Furor, so gesellt sich in den *Aphorismen* und in der *Nase* zum Furor schon jene ironisierungsfähige Verzerrung von Genre-Klischees, die in den Klavierpréludes bis zum Exzess getrieben werden. Es ist jedoch die *Nase*, die als Urfom, als kompositorischer Masterplan für Šostakovičs Ironie und Groteske erzeugende Materialgestaltung herangezogen werden kann. In keiner seiner nachfolgenden Kompositionen werden Groteske und Ironie als semiotische Kategorien in der musikalischen Faktur so beispielhaft und unverhüllt programmatisch verwendet, wie in der *Nase*. Gerade weil jeder Anflug ironischer, sarkastischer Überzeichnung als Angriff auf den Zwangsoptimismus des Sozialistischen Realismus gewertet wurde, muß untersucht werden, ob, wie und wo in den Werken nach 1936 die Groteske und die Ironie als Hauptelemente individueller Selbstbehauptung vorkommen. Es gibt nicht wenige Publikationen, in denen behauptet wird, daß beide Kategorien seit 1936 keine Rolle mehr in Šostakovičs Musik gespielt hätten<sup>28</sup>, was angesichts des

---

<sup>28</sup>Vgl. Krzysztof Meyer, *Schostakowitsch*, Bergisch-Gladbach 1995, S. 238.

Normenzwangs bedeutete, daß er entweder andere Individuationsmöglichkeiten gefunden oder aber dem normativen Druck bedingungslos nachgegeben haben müßte.

Ein Vergleich mit Prokof'evs verzweifelten Bemühungen um einen Ausweg aus dem Dilemma des Widerspruchs zwischen individuellem künstlerischem Anspruch und breiter Massenwirksamkeit in der Zeit nach 1938 zeigt verblüffende Ähnlichkeiten und nach 1948 verblüffende Abweichungen zu Šostakovičs Versuchen der Konstituierung von Nebenprogrammen, die von einer sublimen grotesken, satirischen und ironischen Haltung geprägt sind, die aber von der rezeptiven Kategorie des Tragischen in der bisherigen Rezeptionsgeschichte deutlich überlagert wurde. Interessant ist hier vor allem die Frage, ob sich Prokof'ev mit seinem Versuch, noch 1941 die offizielle neue Einfachheit der Tonsprache mit neuen Intonationen hörbar zu machen, ebenso offensichtlich und absichtlich von den geforderten Normzielen entfernt hatte, wie es Šostakovič anstrebte und auch wagte. In einer Kritik über Šostakovičs 1938 komponiertes Klavierquintett wirft Prokof'ev dem Komponisten mangelnden Mut zu musikalischen Wagnissen vor,<sup>29</sup> ohne selbst etwa seinen eigenen, etwa in *Romeo und Julia* etablierten Materialstand zu berücksichtigen. Abgesehen von der Tatsache, daß Prokof'ev erst 1948 in der gleichen verheerenden Intensität wie schon 1936 Šostakovič an den formalistischen und kosmopolitischen Pranger gestellt wurde, kann nur ein Vergleich der spezifischen, metas-

---

<sup>29</sup>Vgl. Boris Schwarz, *Musik und Musikleben in der Sowjetunion 1917 bis zur Gegenwart*, Wilhelmshaven 1982.

prachlichen Materialbehandlung beider Komponisten Klarheit über den jeweiligen Verschleierungsgrad einer potentiellen oppositionellen Grundhaltung verschaffen. Will man herausfinden, ob die angesprochene Kritik Prokof'evs wirklich eigene Courage implizierte, oder nur Zeichen äußeren Heldentums war, müssen Prokof'evs sogenannte Kriegskompositionen mit den nach 1948 komponierten Werken, vor allem der Cellosonate und der 7. Symphonie verglichen werden. Schon die Wahl der Gattungen markiert unterschiedliche Präferenzen beider Komponisten. Berücksichtigt man, daß Prokof'ev in der Zeit zwischen 1936 und 1948 zahlreiche Vokalwerke offen propagandistischer Programmatik und vier Opern schrieb, so wird Šostakovičs nahezu ausschließliche Arbeit an Instrumentalkompositionen besonders augenfällig. Weder seine in dieser Zeit komponierten Kammermusikwerke, noch seine fünf Symphonien tragen auch nur irgendeinen programmatischen Titel, und das in einer Zeit unerbittlicher, ideologisch-exhibitionistischer Tagesbefehle zur musikalischen Ästhetik. Doch schrieb Prokof'ev in dieser Zeit auch zwei Symphonien und vor allem drei Klaviersonaten, die sich von Revolutionspathos und Huldigungsslyrik deutlich absetzen, indem sie die harmonische Schärfe und die unerbittliche Motorik aus Prokof'evs Frühzeit mit einem plakativen Lyrizismus zu einem Affektkonglomerat verschmelzen, das Šostakovičs Tragik-Ironie-Mischung der mittleren Symphonien nicht unähnlich ist.

Gerade die materialtechnisch und musik-'sprachlich' divergierende Entwicklung beider Komponisten im Laufe der letzten zehn Lebensjahre Prokof'evs kann helfen, dessen

im Vergleich zu Šostakovič viel unklareres künstlerisches Verhalten aufzuhellen. Harlow Robinson, Prokof'ev-Biograph<sup>31</sup> mit psychologischen Ambitionen, kommentiert Prokof'evs biographische Brüche folgendermaßen:

*„Though so attached to his homeland that he found permanent emigration impossible, he never understood completely what Lenin and the Bolsheviks had done to the Russia he loved, or what his new Soviet patrons expected of him“.*<sup>32</sup>

Daß diese verharmlosende Beziehungsanalyse von sowjetischen „Kunstförderern“ (patrons) und einem mit Weltfremdheit und politischer Naivität geschlagenen Künstler kaum aufrecht zu halten ist, wird schon in Prokof'evs Tagebuchaufzeichnungen seines Rußlandaufenthaltes 1927 deutlich, als er um Fürsprache für mehrere inhaftierte Künstler gebeten wird und darüber hinaus mit der Haft seines Cousins Aleksandr Aleksandrovič Raevskij wegen „politischer Unzuverlässigkeit“<sup>33</sup> konfrontiert wird.

---

<sup>31</sup>Vgl.: Harlow Robinson, *Sergei Prokofiev*, London 1987.

<sup>32</sup>Harlow Robinson, *The Case of the Three Russians. Stravinsky, Prokofiev, and Shostakovich*, in: *The Opera Quarterly*, Band 6, Nr. 3, Spring 1989.

<sup>33</sup>Vgl. Sergej Prokofiev, *Aus meinem Leben - Sowjetisches Tagebuch 1927*, hrsg. von Oleg Prokof'ev und Chistopher Palmer, Zürich/St. Gallen 1993, S. 169f.

### 2.3.1. Die Verhaltensweisen der sowjetischen Intelligencija im Verhältnis zum staatlichen Machtanspruch.

Der Sieg des Kriegskommunismus bedeutete das Ende der bürgerlichen Musikkultur Rußlands: Sergej Kusewickijs Emigration fiel mit dem Beginn musikpädagogischer Massenerziehung durch Anatoli Lunačarskij, Lenins Kommissar für Kultur und Bildung, zusammen. Lunačarskij war der einzige leitende Kulturfunktionär der Sowjetunion, der den marxistischen Aufklärungsgedanken ernst nahm und einen elitären Kunstanspruch zum Maßstab der Volkserziehung machte. Daß ein solch philanthropisch gemeintes Konzept in direktem Gegensatz zum Kontroll- und Absicherungsbedürfnis eines totalitären Systems steht, wurde nicht erst mit Lunačarskij's Amtsentfernung 1929 deutlich, sondern zeigte sich schon seit Anfang der zwanziger Jahre mit der immer größer werdenden Unterstützung der Proletkultgruppen durch die von Beginn an gleichgeschaltete Presse. Parallel zu den mit äußerster Schärfe von der Russischen Vereinigung Proletarischer Musiker (RAPM) geführten Angriffen gegen einen avancierten Kunstanspruch als Massenbildungs- und damit auch als Kompositionsziel begannen die ersten systematischen Ausweisungen, Deportationen und Inhaftierungen, an denen niemand vorbeisehen konnte. Mit der Etablierung des sogenannten 'konterrevolutionären Elements' als erstem nach innen gerichteten Feindbild wurde bereits im November 1922 eine von Trockij, Sinov'ev und Lenin initiierte Massenausweisung der Spitzen der russischen, weißrussischen und ukrainischen Intelligencija durchgeführt.<sup>34</sup> Mit der Entwicklung des

Staates zum Exekutivorgan der Partei begann schon 1921 die Ideologisierung des Kulturlebens mit einer allumfassenden Kompetenzzuteilung an die Hauptverwaltung für politische Aufklärung (GLAVPOLITPROSVET).

Der Streit um den wahren marxistischen Kultur- und Musikbegriff wurde von der Kulturbürokratie in ideologisch-affirmative Bahnen gelenkt, was bedeutet, daß der radikale Avantgardismus der Assoziation Zeitgenössischer Musiker (ASM) gegen die Propagierung und Kultivierung des einfachen Volksliedes als Agitationsmusik durch die Assoziation proletarischer Musiker (APM) unterliegen mußte.

Der Kampf zwischen ASM und (R)APM um die Dominanz ästhetisch-ideologischer Positionen läßt sich als Keimzelle der schizophrenen Koexistenz affirmativer, funktionalisierter und ideologisch uneindeutiger, norminterpretierender Musik während der sogenannten *Ždanovščina* verstehen.

Nach Maßgabe der ZK-Beschlüsse von 1925 und 1928 wurden alle kulturellen Institutionen unter die Verwaltung, Finanzierung und Kontrolle des Staates gestellt. Das Jahr 1928 war dann der gewaltsame Endpunkt eines politisch, wirtschaftlich und kulturell nur scheinbaren Pluralismus: Mit der Beendigung der Neuen Ökonomischen Politik Lenins, der Liquidierung des linken Flügels, der Verbannung Trokijks wurde auch die offizielle Funktionalisierung der Literatur als politisches Agitationsinstrument beschlossen. 1932 schließlich wurden die kontroversen Komponistenverbände zu einem Dachverband gleichgeschaltet.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup>Vgl. Karl Schlögel, *Jenseits des Großen Oktober. Das Laboratorium der Moderne*, Petersburg 1909-1921, Berlin 1988, S. 479ff.

Lunačarskijs Versuch, mit Hilfe der Musik und unter Berücksichtigung materialtechnischen Fortschritts eine musikalische Kontroverse um die Entwicklung der sozialistischen Gesellschaft anzuregen, entsprach dem schon erwähnten idealistischen Bildungsprogramm, das bis heute in allen politischen Systemen die Diskussion um die gesellschaftliche Elitenbildung und die politische Elitenförderung bestimmt. Gegen den Kontrollzwang eines autoritären Systems konnte es keine Chance haben. Das geradezu paranoide Machtabsicherungsbedürfnis des stalinschen Systems, das diesem aufklärerischen Ideal der Massenbildung und folgerichtig auch den Verfechtern des marxistischen Fortschrittsgedankens, zu denen Šostakovič zählte, spätestens 1932 das Ende brachte, wird häufig als Ergebnis einer plötzlichen, überraschenden Stalinschen Volte im repressiven Gesamtpaket der Kollektivierung gesehen. Doch konnte der offizielle anti-pluralistische Kampf seit Beginn der zwanziger Jahre mit all seinen repressiven Methoden und Auswirkungen weder in der literarischen, noch in der musikalischen Gemeinde Illusionen über die politische und ästhetische Freiheit des Individuums aufkommen lassen. Daß der im Gegensatz zu Šostakovič als unpolitisch bezeichnende Prokof'ev nach vierjährigem Pendeln zwischen Paris und Moskau 1936 endgültig in der Sowjetunion blieb, also offen in die nicht gänzlich unsichtbare Falle lief, lag nach Meinung Harlow Robinsons<sup>36</sup> und Joseph Dorfman's<sup>37</sup>

<sup>35</sup>Eine umfassende Darstellung der musik- und kulturpolitischen Entwicklung der Sowjetunion bietet Boris Schwarz, *Musik und Musikleben in der Sowjetunion. 1917 bis zur Gegenwart*. Wilhelmshaven 1982.

<sup>36</sup>Vgl. Robinson, *Sergei Prokofiev, a.a.O.*, S. 298f.

<sup>37</sup>Private Mitteilung

in Prokof'evs nicht uneitler Hoffnung, in seiner Heimat die Stellung der unangefochtenen Nummer eins unter den Komponisten einzunehmen. Obwohl der hinsichtlich der politischen Situation des Landes weitaus hellere Mjaskovskij seinen Freund mehrmals vor einer Rückkehr warnte, ließ sich Prokof'ev von der allgemeinen Musikbegeisterung in der Sowjetunion und auch von dem außergewöhnlich hohen Stellenwert, den die Kulturbürokratie der Musik zumaß, verführen. Die Hoffnung auf einen privilegierten Status und auf ungestörtes Komponieren-Können ging einher mit einem Realitätsverlust, der in einer auf Verdrängung beruhenden politischen Naivität gründete.

Nikolas Nabokov, ein Freund Prokof'evs aus Pariser Tagen, läßt in seinem Psychogramm Prokof'evs jene fatalistische Schicksalsergebenheit durchblicken, die so häufig dem sogenannten russischen Nationalcharakter als Klischee aufgeklebt wird und die nicht nur bei Prokof'ev aufklärerisches politisches Handeln und sogar die Wahrnehmung politischer Wirklichkeit unterdrückte:

*„Prokofjew akzeptierte die russische Revolution in ihrer Gesamtheit und erblickte in dem neuen Rußland eine Fortsetzung des alten, das Ergebnis einer über Jahrhunderte hinweg fortschreitenden Emanzipation. Er war und blieb ein ernster, aus dem Instinkt handelnder Patriot, der wenig nach Recht und Unrecht fragte und die Taten der Sowjetregierung als eine Art unerklärbarer historischer Notwendigkeit ansah.“<sup>38</sup>*

---

<sup>38</sup>Nikolas Nabokov, *Erinnerungen an Prokofjew*, in: MERKUR, Heft 328, September 1975, S. 852.

Seit Prokof'ev nach seiner ersten Rußlandreise 1926 das Ballett *Pas d'acier* geschrieben hatte, eine sozialistisch-realistische Apotheose auf Aufbau, Entwicklung und Ziel der Sowjetunion, galt er als offizieller Vertreter der Sowjetkultur im Ausland.

*„Alle Jahre hindurch schwankte sein instinktiver Patriotismus nie, und er suchte in allen ästhetischen und ideologischen Fragen mit den Wünschen der Partei und der Regierung konform zu gehen.“<sup>39</sup>*

Nabokov schildert sein letztes Treffen mit Prokof'ev während dessen letzten Auslandsaufenthaltes in New York:

*Ganz offen sprach er über die Shdanowschen Säuberungsaktionen, die in Moskau 1937 stattgefunden hatten, und wie große Sorgen er sich über sein eigenes Schicksal machte. Er schien gereizt und verbittert und sprach auch davon, wieviel Feinde er unter den 'offiziellen' Kritikern und seinen Kollegen habe. 'Schostakowitsch ist auf Eis gelegt worden', sagte er, 'und mit ihm Chatschaturjan und noch ein paar andere.' Er selbst war Shdanows Zorn entgangen. 'Stalin hat meinerwegen eingegriffen. Offensichtlich hat er Shdanow befohlen, mich in Ruhe zu lassen. ›Er ist einer der Unseren‹, hat Stalin zu Shdanow gesagt. - Aber ich bin eben nur auf Stalins Befehl von den Listen gestrichen worden.' Dennoch bestand Prokofjew darauf, daß er recht gehandelt habe, nach Rußland zurückzugehen, daß er zu seinem Vaterland gehöre und froh sei, dort zu sein. Beunruhigt über sein eigenes künstlerisches Verhalten, äußerte er sich über den offiziellen Konformitätsdruck:*

---

<sup>39</sup>Nabokov, Ebda., S. 854.

»Ein Konformismus, der nicht auf den eigenen Ansichten basiert und sich im Gegensatz zu meiner künstlerischen Freiheit befindet.«<sup>40</sup>

Hier liegen auch die psychologischen Parallelen zu Furtwängler und zu Orff. War es für den einen das wichtigste, seinen Status als primus inter pares gegenüber Karajan zu verteidigen, wollte der andere mit einer 'arischen' Neukomposition des *Sommernachtstraums* zum Komponisten der Epoche avancieren. Nur verschlechterte sich die innenpolitische Situation für die sowjetische Intelligencija im Verhältnis zu den deutschen Kulturträgern des Nationalsozialismus dramatisch. Die große sogenannte Säuberung (*čistka*) der sowjetischen Intelligenz bedeutete für diejenigen Künstler, die weiter arbeiten durften oder vielmehr arbeiten mußten, extremen psychischen Druck, da der zu befolgende Normenkatalog gerade so unpräzise gehalten war, daß die offiziellen ästhetischen Bewertungen zu jedem gerade opportunen Urteil kommen konnten. Unsicherheit war der Motor des stalinistischen Prinzips einer *political correctness* in der Kunst. Ziel dieses Prinzips war die Wirkung einer Psychologie des letzten Strohhalms: Alle sollten noch die Hoffnung haben, mit maximaler Anpassung ihre berufliche oder gar physische Existenz retten zu können. Was die Folge einer nicht erfolgreichen Anpassung war, verdeutlicht der Wirkungsmechanismus der *Säuberungen*:

Die mit einer äußerst aufwendigen und teuren Logistik verbundene Installation eines Arbeitslagernetzes über die

---

<sup>40</sup>Nabokov, Ebda., S. 855.

gesamte Sowjetunion hatte nicht zum primären und ausschließlichen Ziel, einen Großteil der Intelligencija physisch zu vernichten. Dem zynischen *Arbeit-macht-frei*-Aphorismus entsprechend, wurde auch das intellektuelle Individuum als human ressource gemäß der rabiatesten Kosten-Nutzen-Kalkulation eingesetzt. Mit raffinierten, den Lebenserhaltungstrieb ausnützenden Motivationsanreizen wurden innerhalb der berüchtigten *Scharaga*, zu Forschungszentren umfunktionierten Straflagern, Lagerinsassen zu wissenschaftlichen Höchstleistungen angespornt<sup>41</sup>. Der Effekt nahezu unbegrenzten Arbeitswillens wurde mittels willkürlich gewährter materialer Begünstigungen oder in Aussicht gestellter Freilassungen erreicht, was nur funktionieren konnte, wenn die betroffene Intelligencija solche Privilegien aus einem diffusen Gefühl der Schuld und damit der Dankbarkeit heraus akzeptierte. Der Staat erreichte mit einer salamischeibentaktischen Befriedigung ihrer schon immer latent vorhandenen Sehnsucht nach Anerkennung, neben dem materialen Erfolg gebündelter Forschungsanstrengungen, eine psychische Abhängigkeit seiner relegierten Feinde, indem er deren situativ bedingte, unbewußte moralische Korruptionsbereitschaft bediente. Die Spätfolgen dieser zweifachen Ausbeutung und Erniedrigung waren für die Überlebenden in mehrfacher Hinsicht belastend: Neben individuellen, posttraumatischen Psychosen kamen nach zeitlichem Abstand und der Erkenntnis des eigenen Verhaltens Schuldkomplexe auf, die psychischen Verdrängungsvorgängen Vorschub leisteten, was wiederum dem

---

<sup>41</sup>Vgl. Dietrich Beyrau, *Die russischen Bildungsschichten in der Sowjetunion 1917 bis 1985*, Göttingen 1993.

Bedürfnis des autoritären Staates nach kollektiver Amnesie, nach zeithistorischer Bewußtseinslosigkeit des Volkes entgegen kam.

Parallel dazu etablierte sich jene zwischen Selbstschutz und Selbstbehauptung pendelnde habituelle Schizophrenie, die aus der Diskrepanz zwischen tatsächlicher eigener Meinung, privater Meinungsäußerung und affirmativer öffentlicher Rede polyvalente Kommunikationsstrukturen entwickelte. Das unausgesprochene Diktat einer *political correctness* hatte neben einer gleichschaltenden Funktion auch einen suppressiven Effekt hinsichtlich freiwilliger Äußerungsbereitschaft, weil der konkrete Bezug dieser *correctness* bewußt im Unklaren gelassen wurde. Wo selbst Lobreden auf das System und seine leitenden Funktionsträger fatale persönliche Folgen haben konnten, weil sie mißinterpretiert und damit eigentlich korrekt interpretiert wurden, war Schweigen und Vergessen die erfolgversprechendste Sicherheitsmaßnahme, ohne allerdings verdrängen zu können, daß das Terrorziel der späten dreißiger Jahre, die Herrschaft des Gefühls absoluter Schutzlosigkeit, allgegenwärtig war.

Der Maler Mark Charitonov schildert exemplarisch die psychische Struktur der russischen Intelligencija, die in der Stalin- und Nach-Stalin-Zeit in ihrer Selbstgenügsamkeit, Selbstfixierung und Selbstbehauptung zum nationalen und politischen Merkmal künstlerischer Intention wurde:

*In der Zeit seiner (Wadim Sidurs) Ausbildung und Vervollkommnung war unsere Trennung vom Westen fast zur vollständigen Isolierung gediehen. (...) Daß wir lange Jahre nicht mit unseren Zeitgenossen kommunizieren*

konnten, hat uns nolens volens dazu gebracht, gewissermaßen mit Gott selbst zu sprechen.(...) Diese Entwicklung führte zu einem weitgehend organischen Künstlertum von unverfälschter Authentizität.(...) Wir drängten uns nicht nach Auslandsreisen, weil dies ein Privileg war, für das man einen gewissen Preis zu zahlen hatte;(...) Wir erhoben den Mangel zum Vorteil und kultivierten unser Gefühl für den großen Wert eigenständiger Erfahrungen.(...) Es scheint uns, daß diese Erfahrung des Leidens und der fehlenden Möglichkeiten unserem Leben eine besondere geistige Bedeutung verleiht, auch gegenüber dem Westen.(...) Seit Dostoevskij ist bei uns vom geistigen Wert des Leidens die Rede. Das ist nicht etwa nur eine Besonderheit unseres Nationalcharakters. Ähnliches hat sich auch in anderen Ländern gezeigt, die das Experiment des Totalitarismus durchgemacht haben.(...) Das Fremde nehmen wir kühl, reserviert und ungenau auf, wenn wir darin nicht irgend etwas Eigenes wiederfinden. Daß wir eine andere Welt nicht erkennen wollen und können, wird auf diese Weise zu einem zweifachen Komplex: der Überlegenheit und Minderwertigkeit zugleich.(...) Die Werke des Geistes sind, was man auch sagen mag, ein Hort unserer Selbstbehauptung. Der Schriftsteller hat sich in der russischen Gesellschaft traditionell stets als eine wichtigere Figur empfunden als im Westen. Er war erfüllt vom Bewußtsein seiner besonderen, oft aufopfernden Mission. Er neigte dazu, sich als Stimme der Nation, und zwar als fast die einzige Stimme, zu begreifen<sup>42</sup>.

Die Frage, inwieweit Šostakovič oder Prokof'ev Stimme der Nation waren, führt sofort zur Frage, auf welche Weise und ob sie mit dem ihnen zur Verfügung stehenden künstlerischen Material überhaupt Stimme der Nation im aufklärerischen Sinne sein konnten.

Das theoretische Analyseproblem von verweisungsfähigen Ausdrucks- und Mitteilungskategorien, also bei Šostakovič und Prokof'ev die Analyse der Groteske und der Ironie, werden zusammen mit dem Problem der historisch-pragmatischen und der prinzipiellen perzeptiven Absicherung hermeneutischer Urteile die wichtigsten Gegenstände dieser Untersuchung sein.

### 3. Das Methodenproblem im Spannungsfeld von Hermeneutik und Autonomieästhetik

Mit dem Erscheinen der *Volkov-Memoiren* änderte sich nicht nur schlagartig das öffentliche Šostakovič-Bild, auch die Musikwissenschaft bekam ein Problemkind vorgesetzt: Der in den *Memoiren* durchgängige Tenor eines zweiten musikalischen Gesichts des Komponisten stand und steht der klassischen Werkanalyse und der autonomieästhetischen Werkbetrachtung extrem sperrig gegenüber.

Die Absicht, innerhalb eines geschlossenen, jede Ausprägung menschlichen Lebens zum Systemerhalt instrumentalisierenden Gesellschaftssystems, Möglichkeiten musika-

---

<sup>42</sup>Mark Charitonov, *Vom Verständnis der anderen*, in: *Süddeutsche Zeitung* Nr. 156 vom 10. Juli 1993, S.13.

lisch-kommunikativer Mitteilungsformen sowie ihrer aktiven und passiven Wirkungs- und Einwirkungszusammenhänge aufzuzeigen, kollidiert mit dem Problemfeld des adäquaten methodischen Zugangs zu einem musikalischen Werk äußerlich programmfreier Prägung. Da es Einzeldisziplinen wie Musiksoziologie, Kommunikationstheorie, Musiksemiotik, Musikästhetik in der Regel vermeiden wollen, als hilfswissenschaftliche Unterabteilung der jeweils anderen Bereiche vereinnahmt zu werden, überwiegen die rigoristischen Absichten, aus der jeweils eigenen Warte das So- und-nicht-anders-Sein von Musik zu erklären. Dabei besteht schon der größte Dissens über die Legitimität eines Untersuchungsansatzes, welcher eine Interpretation des Kunstcharakters artifizieller Musik nicht zur Aufdeckung immanenter Strukturwahrheit benutzt, sondern den Kunstcharakter aus dem historisch-pragmatischen Zusammenhang von ästhetischem Gebrauch und ästhetischer Funktionalisierung heraus zu erschließen beabsichtigt.

*„Gehört die Umschreibung von Verknüpfungsstellen zwischen Werk und gesellschaftlicher Matrix zu den unverfänglichen Vorfragen, wenn es um Literatur und bildende Kunst geht, so verselbständigt sie sich für den Musiksoziologen zum Hauptproblem.“<sup>43</sup>*

Wie aktuell die schroffe Polarisierung von Ästhetik und Soziologie, von Ästhetik und Hermeneutik sowie von Ästhetik und Pragmatik immer noch ist, soll hier beispielhaft am Begleittext der Ersteinspielung von Prokof'evs auf Versatzstücken leninscher Revolutionsreden basierenden

---

<sup>43</sup>Tibor Kneif, *Musiksoziologie*, Köln 1971, S. 37.

Kantate zum 20. Jahrestag der Oktoberrevolution Op. 74 gezeigt werden:

*„Knowing what we now know of Stalin and the Russia he created (or rather destroyed) it is perhaps impossible to read the platitudinous texts of those ‘Stalin’ movements without recalling the Chambers 20th Century Dictionary definition of ‘obscene’: ‘offensive to the sense or sensibility, disgusting’ However, in the present context that is - and has to be - beside the point. The texts do not matter, nor who wrote them, nor the circumstances in which the Cantata came into being, nor its socio-political connotations or overtones. All that does matter is whether or not October is good music.(...). Now we can hear it as Prokofiev intended it to be heard, and make up our minds accordingly.“<sup>44</sup>*

Diese Quelle wird hier deshalb zitiert, weil sie eine informationale Breitenwirkung hat, mit musikwissenschaftlicher Autorität auch bei einem nicht-wissenschaftlichen Publikum meinungsbildend wirkt und mit ihrer apodiktischen Ausweitung atomieästhetischer Werkbetrachtung auf eine propagandistische, sowjetisch-patriotische Revolutionskantate den aktuellen, dennoch uralten Mainstream ästhetizistischen Rezipierens verfolgt:

Hanslicks absolute Isolierung des Ästhetischen bliebe demnach weiterhin bestimmender Leitgedanke für die Lenkung und Bewertung musikwissenschaftlichen Erkenntnisinteresses:

---

<sup>44</sup>Christopher Palmer, Aufnahmebegleittext zu: *Sergej Prokof'ev, Kantate zum 20. Jahrestag der Oktoberrevolution Op.74*, CHAN 9095, S. 8.

*„Die ästhetische Untersuchung weiß nichts und mag nichts wissen von den persönlichen Verhältnissen und der geschichtlichen Umgebung des Komponisten; nur was das Kunstwerk selbst ausspricht, wird sie hören und glauben.“<sup>45</sup>*

Das Problem liegt vorerst gar nicht in der altbekannten Frage, was es denn sei, das ein Kunstwerk „selbst ausspricht“, oder warum bei der Analyse einer Prokof'ev-Kantate sozio-politische Konnotationen 'beside the point' sein sollen, oder woher gar die Kenntnis des Autors von der eigentlichen Intention des Komponisten kommt, sondern es liegt in den Definitionen und Begründungen einer ästhetischen oder sozialpsychologischen, ästhetischen oder pragmatischen Methodik für ein ästhetisches oder hermeneutisches Untersuchungsziel. Für Dahlhaus tritt eine Ungleichgewichtigkeit beider Analyseansätze offen zu Tage:

*„Außerdem steht die Eintönigkeit der soziologischen Behauptungen, die man lediglich repetieren, aber kaum in Analysen einzelner Werke differenzieren und entwickeln kann, in bedenklichem, beschämendem Kontrast zu dem Formenreichtum, den eine ästhetische Betrachtung erschließt.“<sup>46</sup>*

Daß der durch ästhetische Betrachtung gewonnene Formenreichtum einen die ästhetische Esoterik transzendierenden Sinn haben kann, wird hier durch das Wörtchen „kaum“ be-

---

<sup>45</sup>Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch Schönen*, zitiert nach der 20. Auflage, Wiesbaden 1980, S. 81.

<sup>46</sup>Carl Dahlhaus, *Das musikalische Kunstwerk als Gegenstand der Soziologie*, in: IRASM, Juni 1974, S. 17f.

stätigt. Daß aber eine einzige schöpferische interessegeleitete Idee Art und Umfang vielfältigen „Formenreichtums“ bestimmen kann, ist nicht beschämend. Daniil Žitomirskij, sowjetischer Musikwissenschaftler und Zeitgenosse Šostakovičs, schildert die rezeptive Erkenntnis einer solchen interessegeleiteten Schöpfungsidee:

*„Nonetheless, there was, naturally, a real recognition. It existed in a circle that was not wide, but which had succeeded in preserving a relative independence. In a circle which was capable of appraising the force and richness of spiritual life, of hearing that toll of the bell of moral alarm that flowed from Shostakovich's works.“<sup>47</sup>*

Moralische Aufrüttelung bliebe mit der ausschließlichen Analyseformel 'Ästhetik gleich Form' gegenstandslos. Die pure Ästhetik-Form-Gleichsetzung abstrahiert von einer rezeptiven Ausdrucksvorstellung, die von den Variablen Wirkung und Vermittlung abhängig ist. Dahlaus' wertender Vergleich zwischen „soziologischen Behauptungen“ und einem ästhetisch(!) erschließbaren „Formenreichtum“ ruft die Frage hervor, ob und was die vielen erschlossenen Formen bedeuten und unter welchen Prämissen sie zumindest theoriebildende, wissenschaftliche Funktion bekommen können. Was jedenfalls den möglichen „Formenreichtum“ als erkenntnisleitendes Interesse musikwissenschaftlichen Strebens angeht, so setzt Schönberg als vermeintliche Inkarnation konstruktivistischen Komponierens einen Paukenschlag gegen alle Selbstbezüglichkeits,- Immanenz- und

---

<sup>47</sup>Daniil Žitomirskij, *Shostakovich*, in: *Shostakovich reconsidered*, hrsg. von Allan B. Ho und Dmitrij Feofanov, Exeter 1998, S. 427.

Formalismusdogmatiken, wenn er fordert, daß das Hauptziel musikalischer Analyse die Erkenntnis dessen sein müsse, was Musik „sei“, nicht wie sie „gemacht“ sei<sup>48</sup>. Schönbergs programmatische Ideengehalte, die er sinnbildlich, nicht mimetisch als musikalische Charaktere vom ersten Streichquartett Opus 7 bis zum Klavierkonzert Opus 42 strukturell codierte<sup>49</sup>, sind Präzedenzfälle für die Möglichkeit einer strukturalen Einheit von Leben, Werk und Lebenswelt ohne romantische Idealisierung eines immanent autobiographischen Reflexes des Autorenwillens im Werk.

Die Ansicht, es sei wissenschaftlich ertragreicher, die Autonomieästhetik als Voraussetzung musikalischer Analysen<sup>50</sup> anzusehen, marginalisiert das Erkenntnisinteresse, ob ein Werk als autonomes Objekt oder als intendiertes Kommunikationsmedium (stellvertretendes Subjekt) geschaffen wurde:

*„Das Ziel einer Interpretation aber bildet die Darstellung des Kunstcharakters der Werke: eine Darstel-*

---

<sup>48</sup>Vgl. Arnold Schönberg, *Ausgewählte Briefe*, hrsg. von Erwin Stein, Mainz 1958, S.178f.

<sup>49</sup>Aufgrund einer umfassenden Quellenanalyse bewertet Walter Boyce Bailey Schönbergs für das Klavierkonzert vorkonzipierte und in der Skizze (Mikrofilmnr.) 148 fixierte programmatische Arbeitstitel "life was so easy", - "suddenly hatred broke out", - "grave situation was created" - "but life goes on" als komprimierte autobiographische Kernaussagen, die als leitende Ideengehalte die intentionale Bestimmung der einzelnen Sätze ausmachen. [Vgl. Walter Boyce Bailey, *Programmatic elements in the work of Schoenberg*, Ann Arbor, Michigan 1983, S. 136-151.] - Entscheidend für eine hermeneutische Analyse ist hier eine epische Konzeption des Werkganzen mit einer für die einzelnen Sätze homogenen Charaktertypisierung, wie sie Prokof'ev in den späten Klaviersonaten vorgenommen hat.

<sup>50</sup>Dahlhaus, *Das musikalische Kunstwerk*, Ebda. S.15.

*lung, in der die 'externen' Zusammenhänge als solche ausgelöscht und in den 'internen' musikalischen Funktionszusammenhang aufgehoben sind".<sup>51</sup>*

Dahlhaus schreibt hier nicht, daß der Kunstcharakter selbst die externen Zusammenhänge auslöscht, sondern die interpretierende Darstellung. Hätte er den Kunstcharakter als grammatikalisches Subjekt genommen, welches selbst Bedeutungen in sich „aufhebt“, also Denotate unkenntlich macht, wäre der klassische, formal-ästhetische Bereich nicht verlassen worden. Wird aber die Interpretation des Kunstcharakters zum Subjekt, der Kunstcharakter selbst also zum Analyseobjekt, so entsteht die aus ästhetischer Sicht paradoxe Forderung, externe Bedeutung als begrifflich ausgelöscht, aber als formimmanent 'darzustellen', was nur zu bewerkstelligen ist, wenn sich die Interpretation von Selbstreferenzdogmatik löst und das menschliche Wollen nicht als metaphysischen Willen, sondern als ganzheitlich angelegten, aber von der konkreten Umwelt beeinflussten Handlungsantrieb berücksichtigt.

Dahlhaus geht hier so weit, daß Analysezweck und Erkenntnisinteresse schon vom Kunstcharakter und einer von allen Entstehungs- und Wirkungszusammenhängen abstrahierten formalen Struktur determiniert werden. Wenn allerdings eine Interpretation des Kunstcharakters „ausgelöschte“, aber in immanenten Struktureinheiten „aufgehobene“, als „extern“ bezeichnete Beziehungen darstellen soll, kann es nicht unstatthaft sein, diese Beziehungen in den musikalischen Funktionszusammenhängen zu

---

<sup>51</sup>Dahlhaus, Ebda., S. 16.

suchen, sie zu isolieren, zu benennen und somit als Form konstituierende Zusammenhänge darzustellen.

Damit wäre ein Analyseansatz erreicht, der den Kompositionsakt als künstlerisches Verhalten versteht, das historisch-situativ bedingt ist. Verhalten, also reaktives Handeln sowie Bedingtheit vertragen sich natürlich nicht mit dem von Dahlhaus hochgehaltenen „ästhetisch-kompositionstechnischen Sachverhalt“, dessen Koppelung mit soziologischen Erkenntniszielen „inadäquat“ sei.<sup>52</sup> Da die bisher dargelegte Trennung von Erkenntnisziel und Methodik nur einen rein kompositionstechnischen „Sachverhalt“ übrig läßt, welcher als hermeneutische Basis unterschiedlicher Erkenntnisinteressen dienen kann, muß sich eine ästhetische, wie auch eine soziologische Analyse eine eigene Methodik suchen, wobei letztere wohl den umfangreichsten Kanon von Parametern und „Sachverhalten“ berücksichtigen muß, nämlich Stilistik, Zeichenhaftigkeit, Sprachlichkeit, Kommunikationsfähigkeit, Funktion, Bedeutung, zeithistorische Rezeptionstradition, ästhetische Wirkungszusammenhänge und die notierte Struktur als tradierte Identität des Werkes.

---

<sup>52</sup>Vgl. Dahlhaus, *Das musikalische Kunstwerk als Gegenstand der Soziologie*, a.a.O., S. 19. - Dahlhaus übernimmt hier Adornos Behauptung einer scheinbar gesetzmäßigen Polarisierung von Soziologie und Ästhetik: Adorno: "Je gesicherter soziologische Befunde über Musik, desto ferner und äußerlicher sind sie ihr selbst. Je tiefer aber sie in spezifisch musikalische Zusammenhänge sich versenken, desto ärmer und abstrakter drohen sie als soziologische zu werden." (Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt 1975, S. 232.)

Der Versuch, Ästhetik und Stilistik mit Funktions-, Bedeutungs- und Wirkungsanalyse zu koppeln, stößt nicht allein dort auf Unverständnis, wo realitätsrekonvaleszierender Idealismus das Kunstwerk zum autonomen Fluchtpunkt objektiven Geistes und subjektiven, immanent entstehenden Gefühls stilisiert. Auch der subjektivistische Rezeptionsansatz stützt sich auf den Ewigkeitswert eines Kunstwerks, das wegen der unvermeidlichen zeitlichen und räumlichen Abkoppelung von Kunstwerk und Kunstschöpfer scheinbar keine ursprünglich kodierten 'Aussagen' mehr machen kann. Wenn sich aber das Kunstwerk schon direkt nach Fertigstellung von allen Verfasserintentionen löste, weil es nur noch als Faktur im historisch unbegrenzten Raum ästhetischer Aneignung existierte, verlöre es von vorn herein seinen Subjektstatus, würde mit Niederschrift des letzten Tonsymbols zum Objekt willkürlicher rezeptiver Projektionen. Da das Kunstwerk nur mittels analytischer Rezeption und akustisch veranschaulichender Perzeption als solches erkannt werden kann und überhaupt erfahrbar wird, beide Formen der Wahrnehmung aber subjektiv sind, während die Faktur als angeblich subjektloses Wahrnehmungsobjekt gleich bleibt, kann ihm dann auch kein ontisch-ästhetischer Autonomiestatus zugesprochen werden.

Die Subjektivität der Wahrnehmung überträgt sich auf die ästhetische Aneignung schon wegen des Filters der Rezeptionstradition, deren zeitliche und historische Differenz zwischen Entstehung und Rezeption eines Kunstwerkes aus ästhetischer Aneignung eine konventionalisierte ästhetische Anschauung macht.

Šostakovičs Symphonien sind Paradebeispiele für extrem gegensätzliche Deutungsmuster, hervorgerufen durch rein ästhetische Betrachtungen sozialpsychisch, kulturideologisch und gesellschaftsideologisch vorgeprägter Individuen. Sowohl die amerikanischen Rezensenten der McCarthy-Ära (Schonberg), als auch ihre ideologischen Gegenspieler des neomarxistischen, westeuropäischen Progressivismus (Adorno) fällten über die Symphonien, trotz ihrer weltweiten Erfolge, vernichtende ästhetische Urteile, die allerdings auf der einen Seite politisch, auf der anderen Seite materialtechnisch begründet wurden<sup>53</sup>. Die Absicht, aufgrund dieser untypischen Übereinstimmung im ästhetischen Urteil auf der rechten wie der linken Seite, Wesen, Gehalt und Bedeutung der Symphonien festmachen zu wollen, bedeutete eine musikanschaulich motivierte Flucht vor den Fragen nach dem Woher, Warum und Wie einer Ästhetik, deren intentionale Bestimmung es nicht sein durfte, die Musik um ihrer selbst Willen zu hören. Das um so mehr, als nicht nur Adorno, sondern auch etwa Dahlhaus und Kneif einen großen Bogen um die sowjetische, ja überhaupt um Musik unter totalitärer Beeinflussung machten,

---

<sup>53</sup>Vgl.: Günter Wolter, *Dmitri Schostakowitsch - Eine sowjetische Tragödie. Rezeptionsgeschichte*, in: *Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart*, Band 27, Frankfurt 1991, und Adorno, der behauptet:

„Zu den ganz wenigen Versuchen, Musik selbst, den kompositorischen Habitus, mit etwas wie Klassensinn zu infiltrieren, rechnen, außer ein paar russischen Komponisten kurz nach der Revolution, deren Namen längst unter Schlacht- und Triumphsymphonien begraben sind, einige Arbeiten von Hanns Eisler...“: Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt 1975, S. 86.

was nicht zu kritisieren wäre, wenn nicht dessenungeachtet aufs Ästhetische beschränkte Wesensbestimmungen der Musik postuliert worden wären. Nur bricht jedes Dogma auseinander, wenn, wie etwa bei Tibor Kneifs summarischer Würdigung von Adornos Postulat der gesellschaftlichen Dechiffrierung von Musik, empirisches Material selektiv in Anspruch genommen wird, was auch dessen Nicht-Beachtung einschließt:

*„Was übrigbleibt, ist der angeblich höhere, in Wirklichkeit rein hypothetische gesellschaftliche Gehalt von Musik“.*<sup>54</sup>

Gerade die „Wirklichkeit“ der Fälle Šostakovičs und Prokof'evs gibt der Präsumpion, daß Musik ein soziales Phänomen, ein Kommunikationsmedium im Fließgleichgewicht zwischen passiver und aktiver Beeinflussung sozialer Wirklichkeit sein könne, eine empirische Schubkraft, die in der Musikgeschichte einmalig ist. Noch nie vorher gab es einen kulturideologischen Rahmen, der das kulturelle Schaffen derartig zwingenden Normen unterwarf, wie es die Doktrin des Sozialistischen Realismus versuchte. Trifft es also für Šostakovič und Prokof'ev zu, daß die soziale, politische Wirklichkeit für die „eigentliche, musikalische Wirklichkeit“<sup>55</sup> nur einen Existenzrahmen bildete, ohne ihre Substanz anzutasten? Es ist einleuchtend, daß dort, wo die politische Wirklichkeit versucht, Form und Gehalt von Musik zu normieren, auch die Möglichkeit schöpferischer Auseinandersetzung mit der Norm besteht.

---

<sup>54</sup>Tibor Kneif, *Musiksoziologie*, Köln 1971, S. 99.

<sup>55</sup>Vgl.: C. Dahlhaus, *Das musikalische Kunstwerk als Gegenstand der Soziologie*, a.a.O., S. 11.

Schließlich ist das Aufstellen von Normen und das Erfüllen derselben mit Unwägbarkeiten verbunden, wenn Normsetzer und Normumsetzer nicht identisch sind. Eine mögliche Ausweitung der extensionalen Bedeutung des Begriffs der *musikalischen Bedeutung* ergibt sich schon aus der Wechselwirkung des Ästhetischen und Sozialen auf, im und durch das Kunstwerk im beschriebenen soziopolitischen Funktionszusammenhang.

Die im Großen und Ganzen unumstrittene Behauptung, jede Epoche habe ihre eigene Ästhetik, impliziert die Genese spezieller Ästhetik nach den Bestimmungen einer übergeordneten Soziosphäre, was zur Voraussetzung hätte, daß sich die sozialen Bestimmungen bewußt wie unbewußt auf die Ästhetik des beabsichtigten Kunstwerks auswirkten. Im Falle der umgekehrten Annahme der Einwirkung ästhetischer Gegenstände auf soziale Verhältnisse rückten Intention und ästhetische Wirkung ins Zentrum methodologischer Analysekonzeptionen, aber auch eine Auseinandersetzung mit der leninistischen Abbildtheorie: Die These, Musik könne Spiegelbild sozialer Wirklichkeit sein, ohne notwendigerweise Abziehbild der Realität sein zu müssen, zielt auf die Existenz musikalischer Zeichen, die nicht nur strukturell isolierbar, sondern auch als bewußt gewordene, Referenz herstellende Erscheinungen erfahrbar wären. Schon Dilthey hat die passive Wirkungsmächtigkeit des Lebenszusammenhangs als unausweichliche Bestimmtheit des künstlerischen Schöpfungsprozesses betont:

*„Daß Kunst auf der Erfahrung des Lebens beruht und in dieser ihr Material hat, ist selbstverständlich. Sie malt Himmel und Hölle, Götter und Gespenster nur mit*

*den Farben, die in der Lebenswirklichkeit enthalten sind.*"<sup>56</sup>

Musikalische Philosophie im Sinne des platonischen Erkennens dessen, was ist, bedarf deshalb einer Phänomenologie des sinnlich (auditiv, visuell) wahrgenommenen, medialen Objekts, dessen Wesen sowohl im Inhalt der Vorstellung gründet, als auch in einem musikalischen Gehalt festzumachen ist, der als begriffliche Intension von Strukturvorrat, Einfall und Idee zu begreifen und zu rekonstruieren ist. Musikalischer Gehalt als Verbalabstraktum für ästhetische Wertigkeit und Substanz, deren Konstitutiva materialbezogen auf Einfall, Strukturkomplexität und formale Vereinheitlichung zurückgeführt werden können, wird auf strukturbestimmbare Einflüsse, seien sie kunsthistorischer, kunsttheoretischer, soziopolitischer oder psychologischer Natur, bezogen werden müssen, um eine situative musikalische Wesensbestimmung ermöglichen zu können.

Eine solche Situationsbezogenheit bedeutet natürlich einen historischen Vorbehalt für Methodik und Erkenntnisziel. Es ist im Fall Šostakovičs und Prokof'evs kein verdammungswürdiger Historismus, in den Entstehungsbedingungen eines Kunstwerks phänomenologisch Wesenhaftes eines Kunstwerkes zu sehen, wenn die Geschichtswirkung eines Kunstwerks oder eines Gesamtwerks als das Ergebnis einer schöpferischen Intention zu verstehen ist, die auf systematisch unreibare historische Situationen und ihre Anlässe und Ausprägungen reagiert und innerhalb eines

---

<sup>56</sup>Wilhelm Dilthey, *Die geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens, Erster Teil: Abhandlungen zur Grundlegung der Geisteswissenschaften*, GS V, Stuttgart 1957, S. 247.

Traditionszusammenhangs eine gemeinsame Erfahrungsstruktur herstellt. Besteht die Absicht, strukturierte Entstehungsbedingungen mit der strukturierten Erscheinung eines Kunstwerks ins Verhältnis zu setzen, um strukturierte Verhaltensnormen aufstellen zu können, so kann nicht schöpferische Motivation und Intentionalität mutwillig von der konkreten ästhetischen Wirkung getrennt werden, ohne daß der ästhetische Gegenstand zu einem idealistischen hypostasiert würde. Ohne einen historisch-pragmatischen Vorbehalt, der die Bedingungen des historischen Kunstgebrauchs berücksichtigt, bleibt die latente Schöpfungsintention dem Primat subjektiv-interpretativer Sinnzuordnung unterworfen, wie er exemplarisch von Gary Madison vertreten wird. In einer Gadamer's Textimmanenzprinzip verteidigenden Antwort auf Eric Donald Hirschs<sup>57</sup> Forderung einer objektiven, den vom Autor intendierten Textsinn rekonstruieren sollenden Hermeneutik, schreibt Madison:

*„Die Objektivität des Textes (des literarischen, D.G.) kann von der Subjektivität des Interpreten nicht geschieden werden; das einzig denkbare Kriterium für textuellen Sinn ist in der Tat der Interpret (die ganze interpretierende Tradition). Außerhalb des interpretierenden Bewußtseins ist es unmöglich, über den Sinn des Textes zu reden.“*<sup>58</sup>

<sup>57</sup>Vgl. Eric Donald Hirsch, *Prinzipien der Interpretation*, München 1972, S. 30ff, 303ff.

<sup>58</sup>Gary B. Madison, *Eine Kritik an Hirschs Begriff der 'Richtigkeit'*, in: *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, hrsg. v. Hans-Georg Gadamer und Gottfried Boehm, Frankfurt 1978, S. 406.

Diese grundsätzliche Aussage ist allgemein unumstritten. Sie löst aber immer noch nicht das Problem der Wertigkeit von Interpretationen, deren Bewußtseinsträger sich in un-aufhaltsam steigender zeitlicher Distanz zum Interpretationsobjekt befinden. Wenn Madison behauptet, daß „der Sinn eines Textes, ebenso wie der Gegenstand, natürlich nicht etwas vollkommen anderes als dessen mannigfaltige Bestimmungen“<sup>59</sup> sei, muß ein historischer, wie auch ein pragmatischer Einspruch erfolgen, weil hier die Kategorie der Kommunikation allgemein und vor allem aus historischer Werkperspektive nicht einmal als Möglichkeit mitgedacht ist. Denn schließlich ist eine „Bestimmung“ die engste Entsprechung von Schöpfungswillen und Teleologie. Es ist deshalb doch sehr thetisch und ontologiehaltig, wenn Gadamer schreibt:

*„Der wirkliche Sinn eines Textes, wie er den Interpreten anspricht, hängt eben nicht von dem Okkasionellen ab, das der Verfasser und sein ursprüngliches Publikum darstellen.“*<sup>60</sup>

Die historische Rezeptions- und Kommunikationsgemeinschaft als ‘okkasionell’ zu bezeichnen und damit die historisch-pragmatische Dimension zu marginalisieren, ist eine unbedingt notwendige Argumentationsstrategie, wenn man die historisch vom Werk distanziierten Interpreten mit als „wirklich’ bezeichnetem Sinn „ansprechen“ lassen können will. Nur muß, wenn es „wirklichen, also eigentlichen Sinn geben soll, auch uneigentlichen geben, also einen

---

<sup>59</sup>Vgl. Madison, *Eine Kritik an Hirschs Begriff der 'Richtigkeit'*, a.a.O., S. 406.

<sup>60</sup>Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960, S. 280.

Sinn, dessen Erkennen auf dem Verstehen einer historisch-pragmatischen Vorstruktur beruht. Denn man kann Gadamer mit Wittgenstein entgegenhalten:

*„Wenn ich sage ‘Ich meinte ihn’, da mag mir wohl ein Bild vorschweben, (...); aber das Bild ist nur wie eine Illustration zu einer Geschichte. Aus ihr allein wäre meistens gar nichts zu erschließen; erst wenn man die Geschichte kennt, weiß man, was es mit dem Bild soll.“<sup>61</sup>*

Außerhalb der unausweichlich so und nicht anders da seienden und da gewesenen ‘okkasionellen’ pragmatischen Ebene jeglicher Lebenswirklichkeit ist ein Text zwar rezipierbar, aber in seinem formalen So-und-nicht-anders-Sein und seinem darauf gründenden Wirkungsanspruch nur unvollständig verstehbar. Es ist nun einmal eine Tatsache, daß ein Kunstwerk eine Tat-Sache ist, eine Sache, der eine Tat vorausgeht, nämlich die Schöpfungshandlung eines Subjektes.

Rousseaus und Voltaires Schriften, Beethovens und Šostakovičs Symphonien sind in ihrem So-Sein Ergebnisse einer Schöpfungsintention, deren Motivation auf Zustände der jeweiligen zeithistorischen Umfeldler zurückgeführt werden kann, welche wiederum wegen ihres So-Seins als Initiation der künstlerischen Handlungen in Betracht kommen. Deshalb ist die Scheidung von natürlichen Weltobjekten und gesetzten (musikalischen) Werk-Gegenständen solange aufrecht zu halten, als der Kunstsinn nicht, dem natürlichen Gegenstand gleich, allein als materiale

---

<sup>61</sup>Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, § 663 in: *Ludwig Wittgenstein, Schriften 1*, Frankfurt 1960, S. 479.

Struktur und als strukturelle Materialität aufgefaßt wird, sondern in seiner nicht wegzudefinierenden schöpferischen Bestimmtheit mitgedacht wird. Zwar beruft sich Madison auf Husserl, wenn er den hermeneutischen Gegenstand in der Weise verstehen will, „in der Husserl den ‘Gegenstand’ und die ‘Wirklichkeit’ interpretiert“<sup>62</sup>; Husserl aber trennt strikt zwischen natürlichen und „geistigen“, intentional vorkonstituierten Objekten, bei denen er einen Verweisungsbezug zu genau dem „Geist“ erkennt, der sie schafft und geschaffen hat:

*„Zudem gehören zur Erfahrungswelt Objekte mit geistigen Prädikaten, die ihrem Ursprung und Sinn gemäß auf Subjekte und im allgemeinen auf fremde Subjekte und deren aktiv konstituierende Intentionalität verweisen: so alle Kulturobjekte (...), die dabei aber zugleich den Erfahrungssinn des Für-Jedermann-da mit sich führen (scilicet für Jedermann der entsprechenden Kulturgemeinschaft, (...)).“<sup>63</sup>*

Eine historisch distanzierte, auf Textautonomie fixierte Sinnsuche, die nicht die Motivstrukturen autorialer Intention und den faktischen Text zu einer verallgemeinerungsfähigen Bedeutungseinheit zusammendenken will, kann nicht die Geltung ihrer Urteile voraussetzen, wenn die nicht aus der Welt zu schaffende kausale Schöpfungsbestimmtheit des hermeneutischen Gegenstandes stillschweigend der subjektiven Wirklichkeit historisch distanzier-

---

<sup>62</sup>Vgl. Madison, *Eine Kritik an Hirschs Begriff der ‘Richtigkeit’*, a.a.O., S. 405f.

<sup>63</sup>Edmund Husserl, *Cartesianische Meditationen (=Husserliana - Gesammelte Werke)*, Bd 1, Den Haag 1950, S. 124.

ten Sinnverstehens untergeordnet wird. Denn ein weiteres kann auch nicht abgestritten werden: Jegliches Textverstehen, jegliches akustisch-sinnliche Verstehen beruht auf Fremderfahrung, und zwar nicht nur auf einer dinggegenständlichen, sondern auf einer Erfahrung fremder, historischer, kulturell<sup>4</sup>/Sinn-Einheiten. Es ist das Bewußtsein kultureller Fremderfahrung, an dem Gadamers hermeneutischer Erfahrungsbegriff nicht vorbeikommt und welches Husserl als Hauptgegenstand einer Hermeneutik lebensweltlicher Erscheinungen ansieht:

*„Es handelt sich nicht nur um Verstehen der Anderen, sondern um Verstehen der gemeinsamen Umwelt und der Menschengemeinschaft als die, für die diese Umwelt ist als ihre geistig-praktische Welt, als in die sie hineinleben und die sie in ihrer geistigen Form gestaltet haben.“<sup>64</sup>*

Das Problem der Musik als lebensweltlicher Erscheinung liegt offen: Wie läßt sich die „geistig-praktische Welt“ im musikalischen Phänomen schöpferisch aufweisen, perzeptiv erfahren und aus historischer Distanz nachweisen? Nur der Versuch einer Verbindung phänomenologischer und pragmatischer Betrachtungen der sowohl historischen, als auch strukturellen ästhetischen Erscheinungen kann das Wahrheitsproblem ästhetischer Erkenntnis angehen, um jenen scheinbar schlichten Wahrheitsprozeß zu verstehen, in den nicht nur Willard Van Orman Quine seine gesamte wissenschaftliche Energie steckt:

---

<sup>64</sup>Edmund Husserl, *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität*, Dritter Teil: 1929-1935 (=Husserliana XV), Den Haag 1973, S. 133.

„I am interested in the flow of evidence from the triggering of the senses to the pronouncements of science:“<sup>65</sup>

Beim hier ausgedrückten Transformationsprozeß des Sinnlichen in das Begriffliche ist es der „flow of evidence“, der beim Textverstehen von Šostakovičs Musik zu Hilfe kommt. Wenn es das „Sich-an-ihm-selbst-Zeigende“<sup>66</sup>, das Sich-in-einer-Erscheinung-Präsentierende ist, welches als Dingliches ein Phänomen ausmacht, wird eine Unterscheidung von natürlichen und gesetzten Gegenständen hinfällig. Die sich als Struktur am musikalischen ‘Gegenstand’ zeigende Materialität ist aber nicht Ergebnis naturgesetzlich-genetischer Vorbestimmtheit, sondern willentlich gesetztes und individuell motiviertes Konstrukt mit einem aktiven Wirkungspotential, das apperzeptive Reaktionen und Handlungen als passiv motivierte erscheinen läßt. Eine solche, aus der Sicht des Perzipienten passive Handlungsmotivierung als Zeichen für adäquates Sinnverstehen hat einen gemeinsamen Erfahrungshorizont zur Voraussetzung.

Sind es mögliche repräsentierende Zeichenkonfigurationen, die einer ästhetischen Wirkung eine politische oder gar geschichtliche Wirkung übertragen können, entsteht die entscheidende hermeneutische Frage, ob ein "adäquates" Zeichenverständnis allenfalls an den zeitgeschichtlichen Entstehungszeitraum gebunden ist, oder ob eine aus

---

<sup>65</sup>Willard Van Orman Quine, *Pursuit of truth*, Cambridge (Mass.) 1990, S. 41.

<sup>66</sup>Vgl. Heidegger, *Sein und Zeit*, Gesamtausgabe Bd. 2, Frankfurt 1977, S. 42.

historischer Distanz als Zeichensystem erkannte Materialstruktur prinzipiell verstehbar ist oder verstehbar gemacht werden kann. Methodologisch bedeutet diese Fragestellung, daß, von einem sozialpsychologisch und ästhetisch individualisierenden Verfahren ausgehend, eine spezifische Verhaltensnorm aufgestellt werden muß, aus der geschichtlich ungebundene, generalisierende Aussagen abgeleitet werden können.

Begreift man dementsprechend den Kompositionsprozeß, seine Bedingungen und Faktoren als ein soziales Mikrosystem, das über Rezeption und Apperzeption mit dem Makrosystem ästhetisch ambivalent und stillschweigend kommuniziert, so geht es darum, wie ein solcher Kommunikationskomplex konkret entstand, funktionierte und wie er prinzipiell funktionieren kann.

Wenn also Instrumentalmusik zu einem gesellschaftlichen Subsystem werden kann, nämlich zu einem ambigen Kommunikationsmedium, das über Rückkopplungsstrukturen das Makrosystem und seine Beziehungen zum Individuum reflektiert und interpretiert, ist von besonderem Interesse, ob signifikante symbolische Operationen als Verhaltensstrukturen systematisiert werden können, um diese als allgemeine Präzedenzfälle und damit auch als historische Strukturen begreifbar zu machen. Dazu bedarf es der Anpassung von musikalischem Zeichenbegriff an das konkrete musikalische Objekt sowie der Koppelung von Zeichensystemen mit konkreten Wahrnehmungs-, Erkenntnis- und Verstehensprozessen musikalischer Apperzeption, ohne die eine konkrete musikalische Kommunikationstheorie nicht möglich wäre.

Methodische Prämisse ist deshalb somit ein historisch-pragmatischer Werkbegriff, der ästhetische und ethische Zweckbestimmungen des Werks voraussetzt, also etwas zu repräsentieren, Empfindungs/-Ausdrucksqualitäten zu verkörpern und Handlungsziele anzustreben.

Der letzte notwendige Schritt, um bei Šostakovič und Prokof'ev die Einheit aus Information, Mitteilung und Verstehen, also die musikalisch-kommunikative Intersubjektivität hermeneutisch abzusichern, ist die semiotische Analyse musikalischer Groteske und musikalischer Ironie im Bewußtsein der pragmatischen Einheit von Struktur und Geschichte. Mit ihr läßt sich mindestens die informationale Evidenz einer geformten, sinnvermittelnden Zeichenstruktur gewinnen. Der Begriff der Evidenz soll hier nicht als Wahrheitsbegriff, sondern als Wahrheitskriterium, als Kriterium der Gewißheit von Information verstanden werden.

Es geht also bei Šostakovič um die Qualität der Zeichenkonfigurationen, die ein Umschlagen der Selbst-"Einstellung" der Nachricht auf die wahrgenommene Fremdeinstellung als Vermittlung ermöglichte. Damit geht es aber nicht nur um die Qualität, sondern um die nachweisbare Vorhandenheit dieser Zeichenkonfigurationen überhaupt. Die hypothetische Einheit von Werk und gesellschaftlichem Umfeld läßt sich nur in einem Zeichensystem als Berührungs- und Verschmelzungspunkt beider Phänomene festmachen:

*„Die Zusammenfassung von Information, Mitteilung und Erfolgserwartung in einem Akt der Aufmerksamkeit setzt 'Codierung' voraus. Die Mitteilung muß die Information duplizieren, sie nämlich einerseits draußen lassen und sie in eine geeignete Zweitform geben, zum Beispiel eine sprachliche (und eventuell lautliche, schriftliche, etc.) Form.“<sup>67</sup>*

Es geht also um die Frage, ob sich aus der vorliegenden pragmatischen Relation des Werks zu seinen Rezipienten und den 'syntaktischen' Relationen innerhalb der als Zeichen wahrgenommenen Faktur auf die semantische Relation der Zeichen zu intendiert vermittelten, und damit auf subjektiv objektivierte *Verhalte* schließen läßt. Diese Schlußmöglichkeit wird von Dahlhaus nur scheinbar ausgeschlossen:

*„Instrumentalmusik kann zwar eine Affekt-, aber keine Begriffssprache sein.“<sup>68</sup>*

Diese Aussage ist insofern verallgemeinerbar, als Instrumentalmusik in ihren Erscheinungswirklichkeiten selbstverständlich nicht aus Begriffen besteht. Wichtig ist die Wirkung einer Affektvermittlung, deren Ausdruckswirkung auf intendierte Zustände, auf Motivationen der Vermittlung verweist und somit mittelbare Begriffssprache im Sinne vermittelten begrifflichen Verstehens sein kann. Solches Verstehen als programmatisches Verstehen zu bezeichnen, liegt hinsichtlich der historischen

---

<sup>67</sup>Luhmann, Soziale Systeme, a.a.O., S. 197.

<sup>68</sup>Carl Dahlhaus, Was heißt "Außermusikalisch"?, in: Carl Dahlhaus-/Hans Heinrich Eggebrecht, Was ist Musik?, Wilhelmshaven 1985, S. 58.

Šostakovič-Rezeption sicherlich nicht falsch. Nur würde eine Benennung seiner Zeichensysteme als programmatische Einheiten den Programmmusikbegriff semantisch erweitern:

*„Die Programmmusik-Rezeption hat daher ästhetisch ein Recht auf ihrer Seite, wenn sie das Programm nicht abdruckt oder mitliest. Indem sie ignoriert, was bei dem fragwürdigen Terminus Programmmusik eigentlich mitgemeint ist, läßt sie nur dasjenige gelten, was von dem Außermusikalischen als Musikalisches erscheint.“<sup>69</sup>*

Eggebrecht umreißt hier das entscheidende musikalische Sprachproblem: Nur im Erkennen des Außermusikalischen durch das Verstehen des Musikalischen als Außermusikalisches kann eine unausgesprochene programmatische Konzeption überhaupt vorgestellt werden. Was nun tatsächlich bei Šostakovič-Uraufführungen als Musikalisches „erschien“, zeigen die überlieferten historischen Wahrnehmungsurteile, nämlich ein Ideenkonzept, eine Haltung des Komponisten, die als Auflehnung des Individuums gegen den offiziellen Verrat an der marxistischen Fortschrittsidee und an dem aufklärerischen Humanismusbegriff verstanden wurde.

Daß das, was erschien, nämlich der außermusikalische Motivationsgehalt des Schöpfungsaktes als musikalischer Gegenstand, weder als irreales Objekt (Sartre), noch als rezeptiv gesetztes Subjekt (Gadamer) zu qualifizieren sein muß, wird mit der Herausarbeitung der Idee einer historischen Pragmatik ästhetischer Sprachspiele gezeigt

---

<sup>69</sup>Hans Heinrich Eggebrecht, ebenda, S. 69.

werden. Damit das Verstehen solcher angenommenen Sprachspiele, so wie es ausgedrückt wurde, nicht von vorn herein als subjektive Phantasieleistung vom Tisch gefegt werden kann, wird versucht werden, die erkenntnisvermittelnden Leistungen der Ausdruckskategorien Ironie und Grotteske mit der Ausarbeitung einer hermeneutischen Wahrnehmungsmodalität abzusichern.

Die Möglichkeit, das "Erscheinende" als stellvertretende Information zu begreifen, geht schon auf Johann Heinrich Lamberts Neues Organon aus dem Jahre 1764 zurück, in dem die Zeichenhaftigkeit der Musik als Ausdruck in seinem Verhältnis zum Gedachten bezeichnet wird. Es fragt sich nur, auf welche Weise sich die musikalische Motivationsrepräsentation als doppelt intendierte Affektvermittlung in Form einer gedanklichen Abbildungsfunktion materiell niederschlägt.

Die Analyse der Möglichkeit realer Abbildfunktionen eines musikalischen Codes läßt sich ohne die Einnahme einer klaren Position innerhalb der semiotischen Dauerfehde zwischen strukturalistischen Texttheoretikern und existentialen Hermeneutikern nicht durchführen. Dabei geht es nicht nur um Sartres geschichtliche Produktivität des Individuums, die sich aus dem individuellen Interpretieren des Freiraums zwischen Sagbarem und Symbolischem ergibt und auch nicht um den Versuch einer getrennten Rekonstruktion von personenbezogener Schöpfungsintention, strukturbezogener Werkintention und analyseabhängiger Werkrezeption, wie ihn Nattiez<sup>70</sup> vertritt, sondern um eine

---

<sup>70</sup>Vgl. Jean-Jacques Nattiez, Sur les relations entre sociologie et sémiologie musicales, in: International Review of the Aesthetics

Zusammenfassung aller drei Intentionalitätsebenen im Gegenstand selbst. Ob nun das Werk als Ganzes oder nur in Teilen als Träger von Bedeutungen erfahrbar ist, hängt von der Möglichkeit ab, Zeichen mit Ausdruckswert, Zeichen ohne Ausdruckswert, Ausdruck mit Zeichenverwendung und Ausdruck ohne Zeichenverwendung unterscheiden zu können. Dabei muß berücksichtigt sein, daß Šostakovič und Prokof'ev Ausdruck und Zeichenverstehen verschiedenen Adressaten, unterschiedlichen sozialen und ästhetisch-intellektuellen Hörertypen ermöglichen mußten, schon um den normativen und normkritischen Erwartungshaltungen entsprechen zu können. Information mußte sowohl für den Partitur lesenden Strukturanalytiker mit oder ohne Klangvorstellungsvermögen, für den im Sinne C. P. E. Bachs kennenden Struktur-Hörer, als auch für den nur emotiv hörenden Laien nachvollziehbar und damit auch als Zeichentypisierungen, etwa als zuordnungsfähige Genreintonationsbearbeitungen erkennbar sein.

Nattiez Immanenzprinzip, das eine Analyse musikalischer Strukturen von einer Sozialstrukturanalyse strikt trennt, verdrängt das Hauptproblem der Verschränkung beider Systeme.<sup>71</sup> Dabei muß klar sein, daß das, was als "Immanenzprinzip" dargelegt wird, immer noch hypothetisch ist. Bei der analytisch-interpretativen Rekonstruktion von musikalischer Semantik geht es um eine Systemgebundenheit von Zeichengenese und Zeichengebrauch. Das einzelne notierte Klangsymbol kann als sich selbst definierendes Zeichen erst innerhalb eines strukturgebundenen

---

and Sociology of Music, Nr. 5, 1974.

<sup>71</sup>Vgl.: Ebda., S. 72.

Zeichenkomplexes und im medialen Gebrauch einer Kommunikationsgemeinschaft mit konventionalisierter Wahrnehmungsstruktur zum bedeutungstragenden Symbol werden, etwa durch Auflösung des Bestehenden mit Hilfe von Ironie und Groteske, wie es der mittlere Šostakovič bewirkte, oder mittels bruitistischer Elemente, also etwa technischen Geräuschen (Fabriksirenen, Maschinen), die der frühe Šostakovič als pure ästhetische Zerstörung des Überkommenen verwendete.

## 4. Musik als Politikum

### 4.1. Musikalische Ästhetik zwischen Autonomie und Staatsideologie

Welch herausragende Rolle die Idee der idealistischen Abspaltung der Kunst von ihrem Schöpfer bei der Aufarbeitung historischer Verschränkungen von Politik und Musik einnimmt, demonstriert ein kurzer Kommentar zu Richard Strauss von Joseph Wulf, dem ersten Herausgeber einer Quellendokumentation zur Musik im Dritten Reich:

*„Jedenfalls blieb er (Richard Strauss, D.G.) als Künstler im Dritten Reich völlig souverän, als Mensch jedoch wurde er fast zum Konjunkturritter; er paßte sich den gegebenen Verhältnissen sehr geschickt an, obwohl ihm Hitlers oder Goebbels' Grundsätze zuwider und oft lächerlich waren.“<sup>1</sup>*

Es ist eine der interessantesten Fragen, wie man in einem totalitären Gesellschaftssystem ein künstlerisch souveräner, also unabhängiger, aber gleichzeitig angepaßter, mitlaufender Systemstützer sein kann. Das präsumptive Gegensatzpaar von künstlerischer Souveränität und menschlichem Konjunkturrittertum ist ambivalent: Einerseits läuft es auf eine Entpersonalisierung und Autonomisierung der Kunst hinaus, andererseits weist es auf eine künstlerische Gestaltung hin, die der eigenen menschlichen Schwäche und ihren Umständen Paroli bietet oder aber bewußt berechne-

---

<sup>1</sup>Joseph Wulf, *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Gütersloh 1963, S. 180.

tes und berechnendes offizielles Verhalten bewußt konterkariert und klarstellt.

Aber versuchte Strauss mit seiner Musik den Nazis Paroli zu bieten? Wenn es um das postulierte Humanum der Kunst bei Strauss, Furtwängler, Šostakovič, Prokof'ev und damit einhergehend um das musikhistorisch und musiktheoretisch relevante Problem geht, die umstrittene ästhetische Kategorie des Außermusikalischen mit der konkreten Kategorie des Politischen zu verbinden, so zeigt schon die ideologische Konzeption von Straußens *Friedenstag* eine Haltung, die das Humane (Kapitulation zum Zwecke der Lebensrettung) unter den Vorbehalt höheren (menschlichen!) Willens stellt, welcher seine Wirkungsmächtigkeit in Kategorien wie Ehre, Standhaftigkeit, Gehorsam unhinterfragt durchsetzt und auch durchsetzen dürfen soll. 'Völlige künstlerische Souveränität' ließe sich an diesem Werk nur dann erkennen, wenn der darin kultivierte Führer-Mythos nicht als Anbietern an den zeithistorisch realen Mythos, sondern als innere Herzensangelegenheit des Komponisten aufgefaßt würde. Mit der Kongruenz von künstlerisch handelndem Subjekt und ideologisch normiertem politischen System sind wir bei der Kategorie des Politischen angelangt, und zwar auf jenen Gegenstand bezogen, der alleine die Kongruenz herstellen, sichtbar machen kann, nämlich den künstlerischen Gegenstand. Daß die Kategorie des Politischen ein Kunstwerk als einen Gebrauchsgegenstand im Sinne zweckgerichteter Funktion erscheinen läßt, mag Abwehrreaktionen hervorrufen, sagt aber nichts über das prinzipielle politische Mögliche von Kunst und vor allem von Musik aus.

Hans Werner Henzes gewichtiges musikalisches Credo, daß Musik „nolens volens politisch“<sup>2</sup> sei, harrt natürlich immer noch einer empirischen Bestätigung. Akzeptierte man diese Aussage als These, so müßte auch jegliche bisher komponierte Musik, unabhängig von politischen, zeithistorischen Einwirkungen auf ihre Entstehung, nolens volens politisch gewesen sein.

Wie extrem gegensätzlich und ideologisch fixiert die Auffassungen von Wesen und Funktion von Musik sind, zeigt eine exemplarische Äußerung Peter Schneiders, des Chefdirigenten der Bayerischen Staatsoper:

*"(...)ich empfinde Musik im tiefsten Sinne unpolitisch. Für mich gibt es nur eine einzige politische Musik, und das ist Marschmusik. Ich glaube nicht daran, daß Musik politisch sein kann, daß sie in der konkreten politischen Situation etwas bewirken kann"*<sup>3</sup>.

Diese Aussage verdient insofern Beachtung, als sie mit dem weit verbreiteten Selbstbezug auf Empfindung und Glaube einem dialektischen Diskurs zwischen immanenter, autonomer Musikbetrachtung und einer Intention, Denotation und Konnotation einschließenden musikalischen Pragmatik ausweicht. Schneiders Fixierung des Politischen auf eine formale Gattung, die aus einem militärischen Funktionsbedarf entstand, ist einleuchtend, solange sie nicht individuelle Ausprägungen von "Marschmusik" berücksichtigt. Daß Schubert seine Märsche nicht komponierte, um

---

<sup>2</sup>Vgl. Hans Werner Henze, *Musik und Politik, Schriften und Gespräche 1955-1975*, München 1976, S. 132-139.

<sup>3</sup>Peter Schneider, Interview in: *Oper und Konzert*, Juli 1993, S. 20.

irgendwelche Reihen fest geschlossen zu halten, belegt sein überliefertes, verifiziertes sozialpsychisches Umfeld. Dem implizit Unpolitischen der expliziten "Märsche" Schuberts steht aber beispielsweise das implizit Politische des explizit Militärischen, Marschmäßigen im Kopfsatz von Beethovens 5. Klavierkonzert gegenüber. Nur Zeichenanalysen, die auf Entstehungs- und Wirkungszusammenhänge Bezug nehmen, können somit selbst "Marschmusik" oder anderen politisch initiierten Formen, wie etwa den identitätsstiftenden polnischen Nationaltänzen, tatsächlichen politischen Charakter zu- oder absprechen. Die Frage, ob etwa der Gewaltmarsch im ersten Satz von Šostakovičs 7. Symphonie deswegen politisch ist, weil er den Marsch an sich stilisiert, oder weil er auf akute politische Vorgänge und ihre ideologische Basis allegorisch referiert, wird beantwortet werden können, wenn das politische Umfeld, die persönliche Situation des Komponisten mit dessen musikalischer Zeichensetzung in Beziehung gesetzt werden wird.

Der Versuch einer politischen Bedeutungszuordnung wäre hinsichtlich Šostakovičs Präzedenzfall dann hinfällig, wenn die polarisierte und polarisierende Bewertung seiner Werke als alternativ-radikales Paradoxon gesehen und damit zum Beleg für die Unumstößlichkeit musikalischen Autonomismus ausgerufen würde. Erst die Idee, daß das, was als scheinbar unvereinbar rezipiert wird, gegenseitig bedingt und als dialektisch angelegtes, bedeutungstragendes Zeichensystem angelegt sein könnte, läßt die These zu, daß die von einem kognitiven, politischen Selbstbewußtsein abgeleitete Kombination von affirmativer Funk-

tionalisierung und darauf bezogener intentionaler Autonomie einen Stil bildet, dessen konstituierenden Strukturen und den aus ihnen sich ableitenden ästhetischen Merkmalen kommunikative, und damit auch politische Funktionen zugeordnet werden können.

#### 4.2. Musikalische Ästhetik zwischen Normzwang und Individuation

*„Zwar will Kunst nicht immer politisch sein, aber sie kann es nolens volens werden, wenn die gegebenen Umstände ideologischen Druck ausüben“.*<sup>4</sup>

Mauricio Kagels Diktum betrifft das Hauptproblem der Auseinandersetzung um die Problembeziehung zwischen Kunst und Politik, nämlich die Frage nach der prinzipiell möglichen Autonomie der Kunst, die zuallererst mit dem Verhältnis von Autonomie des Kunstwerks und Autonomie des Künstlers konfrontiert werden muß. Auf den ersten Blick scheint die unabhängige, von außen unbeeinflusste Existenz eines Kunstwerks untrennbar mit der Autonomie des Künstlers, seiner freien Gestaltungsmöglichkeit, verbunden zu sein. Im Umkehrschluß könnte demnach der einer irgendwie gearteten Totalität oder Abhängigkeit ausgesetzte Künstler auch kein autonomes Kunstwerk hervorbringen. Doch führt die alte Klage über die Fremdbestimmtheit des Menschen im allgemeinen und des Künstlers im besonderen in eine Sackgasse. Die Behauptung, daß ein Künstler, der au-

---

<sup>4</sup>Mauricio Kagel, *Worte über Musik*, München 1991, S. 123 f..

tonome Musik bewußt schreiben wollte (!), dieses wegen seiner unbewußten Reflexion auf seine sozialen Abhängigkeiten gar nicht wirklich könnte, reduziert den künstlerischen Schöpfungsprozeß auf ein gesteuertes, reaktives Verfahren als Resultat einer manipulierten künstlerischen Intention.

Auf dieser Basis propagierte Eisler ein politisiertes Bewußtsein des Kunstschaffenden, das sich auch im Kunstwerk niederschlagen mußte, und zwar nicht mit bekenntnisthafter, sondern propagandistischer, agitatorischer Zielsetzung. Hier setzt die folgenschwere Kongruenz von der sowjetischen und der eislerschen Variante des Sozialistischen Realismus an, nämlich die Ablehnung der autonomen Existenz eines Kunstwerks als Folge der Instrumentalisierung der Kunst als politisches Kampfmittel sowie die Stigmatisierung jeglichen individuellen Strebens nach zweckfreier Kunstschöpfung. Die westliche, linke musikalische Moderne (Nono, Henze) rechtfertigte ihre Materialbehandlung mit der selben Begründung, mit der die Verfechter des Sozialistischen Realismus volkstümliche Einfachheit propagierten, nämlich mit der Notwendigkeit eines richtigen politischen Bewußtseins und eines sich daraus ergebenden revolutionären Impetus der zu komponierenden Musik.

Nun ist es, wenn schon die Verwirklichung einer außerkünstlerischen Utopie das oberste Ziel sein soll, aus der Sicht des Tonsetzers nicht unwesentlich, nach der humanistischen Tendenz ihrer wesentlichen Aussagen zu fragen, soll nicht die von der tätig kritischen Kunst schließlich herbeigeführte Revolution ihr konstituierendes, vor-

nehmstes Kind fressen. Ist die Utopie und die ihr zugrunde liegende Ideologie auch nur in Spuren totalitär, so muß sie sich zwangsläufig gegen die politische Autonomie derjenigen Kunst wenden, die die Verwirklichung derselben Utopie gerade wegen ihres autonomen künstlerischen Verhaltens im vorhergehenden, zu verändernden System erst ermöglicht hat.

Wenn Musik im revolutionären, politischen Kontext vorbereitende und nachbereitende Funktionen übernimmt oder übernehmen muß, rückt die Philosophie der künstlerischen Absicht ihrer Komposition im Verhältnis zur oktroyierten Programmatik in den Vordergrund. Denn der Sinn des Sozialistischen Realismus, dessen verordneter Zweckoptimismus hinsichtlich einer paradiesischen Zukunft das Leben, wie es sich real ausprägte, zu bestätigen hatte, lag in nichts anderem, als in subtilen Verdrängungs- und Durchhalteappellen, deren propagandistischer Effekt gleichermaßen Euphorisierung und Duldsamkeit bewirken sollte. Deshalb wird und wurde die Basisfrage, ob Humanismus, also auch Sozialismus (?!) nicht ihre Wurzeln im Philantropismus haben müßte, immer unauffällig umgangen. Wie anders läßt sich etwa das Paradoxon der blutrünstigen Kampflieder Eislers, oder der Marseillaise, hinsichtlich der ihnen zugrundeliegenden welt-‘verbessernden’ Ideologien erklären? Auch für die Musik, zumal für die sich selbst instrumentalisierende, gilt die gewiß nicht rhetorische Frage, ob der Weg zur gesellschaftlichen Gerechtigkeit mit künstlerischen und nicht-künstlerischen Leichen gepflastert sein muß. An diesem Punkt breitet sich am Beispiel Eislers und Šostakovič das ganze Spannungspotential

zwischen totalitärer Normsetzung, Normerfüllung und individueller Autonomie aus. Beider ästhetische Behandlung der 'realistischen' Norm markiert den feinen, aber entscheidenden Unterschied zwischen ideologisierender und zwangs-ideologisierte Musik.

Es herrscht eine breite Übereinstimmung hinsichtlich künstlerischer Produktionsantriebe und Produktionsprozesse, daß unter der Herrschaft totalitärer, repressiv vorgehender Staatsapparate künstlerische Autonomie, aufgrund edukativer, psychischer Determinierung des Künstlers, nicht möglich sei. Innerhalb dieser Diskussion werden allerdings unterschiedliche Definitionen des Autonomiebegriffs zugrunde gelegt: Die Theorie des sozialpsychologischen Determinismus definiert den Autonomiebegriff als nicht anwendbar einfach weg, wogegen Komponisten, die in stalinistisch beeinflussten Staaten lebten und komponierten, offensichtlich zwischen offizieller und autonomer Musik unterschieden, was Witold Lutosławskis knappe autobiographische Schilderung der Widerstandsproblematik gegenüber der stalinistischen Normenwillkür in einem ZEIT-Interview bestätigt:

*„(...) Insbesondere in der sehr deprimierenden Periode von 1949 bis 1955, in der diese Ächtung ihren Höhepunkt erreichte. Meine erste Symphonie durfte ich damals in Polen nicht mehr aufführen. Die kommunistische Staatsführung hatte sie mit dem Schlagwort Formalismus gebrandmarkt. Diesen so folgenschweren Tadel bekamen am meisten die Künstler zu spüren, die Individualität besaßen und den verordneten sozialistischen Realismus ablehnten. Das war gefährlich.*

Unser Vize-Kulturminister hatte kein Verständnis für meine Ablehnung der gewünschten Kantate *The song in the Forests*. Nach der letzten Aufführung meiner ersten Symphonie (1949) kam er ins Dirigentenzimmer und sagte, daß man einen Komponisten wie mich unter die Straßenbahn werfen sollte. Später drängte er mich bei einer Generalversammlung des Komponistenverbandes, eine Rede zu halten, um mich attackieren zu können. Auch dieser "Verlockung", die raffiniert angezettelt war, habe ich mich widersetzt. Derlei machte einen bei Diktatoren nicht gerade beliebt. In der UdSSR hätten meine Weigerungen ins Straflager geführt. Ich selber war nie wirklich bedroht, aber sehr deprimiert. Diese inhumane und kunstfeindliche Lage kostete Nerven."

„Wie konnte man da noch arbeiten?“

„Ich mußte in der dunklen Zeit der stalinistischen Kulturpolitik mit leichten Stücken für Schulen und Kinderliedern, mit Musik für Theater, Rundfunk und kleine Ensembles meinen Lebensunterhalt verdienen. Politisches Verdrängen oder Verstecken, wie das immer wieder fälschlich behauptet wird, bedeutete diese Tätigkeit keineswegs. Heute wäre ich ein Millionär. Doch Ehrgeiz steckte in dieser Arbeit nicht. Ich war damals so deprimiert, daß ich glaubte, meine autonomen Stücke würden niemals aufgeführt werden. Zehn Jahre dauerte der verhängte Bann.“<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup>Witold Lutosławski, Interview in: *DIE ZEIT*, Nr. 4, 1993, S. 49.

Hier werden „autonome Stücke“ nicht als klangliches Substrat objektivierten Geistes, sondern als individuelles Resultat wissentlicher Normabweichung begriffen. Lutosławskis Bekenntnis des „Deprimiert“-Seins reduziert, angesichts einer nicht zu verdrängenden, realen Bedrohungssituation, die persönliche Autonomie auf ein reflexiv auf die Welt reagierendes künstlerisches Handeln. Autonomie ergibt sich bei ihm allein aus der Antinomie von individueller Intention und kulturdogmatischer Zielsetzung sowie von persönlichem Produktionsergebnis und künstlerischen Materialisationsforderungen herrschender Normen. Die so vollzogene bewußte Abspaltung der schöpferischen Intentionalität und ihrem ästhetischen Resultat von normativen Kräften stellt sich, wegen der aus dem Bewußtsein nicht zu verdrängenden Allgegenwärtigkeit dieser Kräfte, als eine Scheinautonomie dar, deren künstlerische Resultate allerdings Rückschlüsse auf die Haltung des kunstschaffenden Individuums zulassen, zumal diese Resultate auch auf dessen Individualität im Sinne eines individuellen Selbstbewußtseins im Verhältnis zu äußeren Kollektivierungsstrategien und möglichen inneren Anpassungen weisen.

Wie sehr Lutosławskis 'Deprimiert-Sein' selbst in der *Tauwetter*-Periode nach 1955 auch bei Šostakovič die Feder führte, wird deutlich, wenn der Komponist in seinem Briefwechsel mit Isaak Glikman erzählt, daß er etwa mit seinem berühmten 8. Streichquartett sein eigenes Requiem schreiben wollte.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup>Vgl. Glikman, *Pis'ma k drugu*, S. 158f.

Šostakovičs erstes Cellokonzert wurde 1959, das 8. Streichquartett 1960 komponiert, also in einer Zeit, als die Tauwetterperiode nach Stalins Tod schon wieder vorbei war und die enttäuschten Hoffnungen auf Demokratisierung und Pluralismus zu jener resignativen, massenpsychischen Depression führte, die bis 1985 andauerte. Eigenen Aussage zu Folge begann Šostakovič in dieser Zeit aus der Erkenntnis politischer Ausweglosigkeit und Unveränderbarkeit heraus eine autobiographische Reflexion seiner Situation, die er allegorisch und epigraphisch in seiner Musik umzusetzen trachtete<sup>7</sup>. Täuschung und Lüge nach außen und Selbstbehauptung nach innen waren dabei oberste Maxime. Im Cellokonzert und im Streichquartett arbeitet er mit musikalischen Selbstzitataten, versteckten Themen verbotener Lieder und mit seinem musikalischen Namenscode *D-Es-C-h*. Mit vorerst unbegründeten hermeneutischen Aussagen läßt sich der erste Satz des Cellokonzertes als motorische Treibjagd des gehetzten Musikers auffassen, der sich pausenlos, gleichwohl ausweglos abzappelt, ohne ein Ende zu sehen. Das aus der verbotenen jüdischen Volksmusik entlehnte Klagemotiv der abfallenden kleinen Sekunde im zweiten Thema, das in Šostakovičs Gesamtwerk wie in Bachs Passionen das instrumentale Wehklagen installiert, wurde von vielen Zeitzeugen als Symbol des Musikers als instrumentalisiertes Opfer der Staatsgewalt begriffen.

Im 8. Streichquartett wird das Kopfthema (*D-Es-C-h* gespiegelt) des Cellokonzertes im Allegretto zitiert, dessen Walzerthema wiederum aus dem originalen *D-ES-C-h*-Motiv besteht.

---

<sup>7</sup>Gesprächsinformation von Svjatoslav Richter.

Šostakovič hat dieses Quartett während eines Dresden-Besuches 1960 komponiert, in Erinnerung an die ebenso zerstörte Trümmerstadt Leningrad, der er seine 7. Symphonie gewidmet hatte. Da er nun auch sich selbst hier symbolisch in den musikalisch-realistischen Leidenszusammenhang stellte, schrieb er aber kein rein ideologisch-antifaschistisches Streichquartett, auch wenn es von der sowjetischen Presse so ausgelegt wurde. Die Vorstellung, daß es eine humanistische Parabel auf die Freiheit des Individuums und gegen ideologische Kollektivierung sei, war überwiegende Meinung zeitgenössischer Ersthörer. Der äußere Anlaß des Quartetts, die Ruinen Dresdens, konnten so zum Sinnbild für Menschen werden, die durch Druck zu ebensolchen Ruinen ausgebrannt wurden. Lethargie, Gehetztsein, Anpassungszwang, Identitätsverlust, Resignation als Symptome dieser Unterdrückung werden durch groteske, ironisierende Behandlung der angeführten selbstreferentiellen Symbole als persönliche Situationsbeschreibung erfahrbar. Wie schon in der 7. Symphonie, in deren Kopfsatz Šostakovič im führenden Thema des die anrückenden deutschen Truppen symbolisierenden Gewaltmarsches das in der symphonischen Dramaturgie Rußland symbolisierende Expositionsthema versteckte, entsteht das doppelsprachliche Element in der Verknüpfung von Faschismusanklage und situativem Selbstbezug. Die Fremdbestimmtheit dieses situativen Text-Kontext-Bezuges ereilte Šostakovič im Monat der Fertigstellung des 8. Streichquartetts: Am 14. September 1960 wurde er nach intensiver staatlicher Einwirkung unter großer öffentlicher Beachtung bei einer offenen Parteiversammlung der Moskauer Komponisten als Kandi-

dat in die Kommunistische Partei der Sowjetunion aufgenommen. Die Aufnahmefeier wurde allerdings zu <sup>1</sup>Farce, da der Geehrte, Krankheit simulierend, fern blieb.<sup>8</sup>

Die offene Frage nach dem Wie und Wo möglicher Verschränkung von komposititorischer Intention und Rezeption läßt sich auch am Beispiel Olivier Messiaens anschaulich thematisieren. Dessen *Ikono-Graphie* von Vogelstimmen ist aufgrund mimetisch-darstellender Absicht rezeptiv-kognitiv leichter zu entschlüsseln, als die naheliegende intentionale Manifestation einer religiösen Haltung. Pierre Boulez, die Direktübertragung außermusikalischer Bedeutung auf musikalische 'Sprache' konsequent ablehnend, rückt am Beispiel Messiaens die Absicht, konkrete Schöpfungsantriebe festmachen zu wollen, in den Bereich unmaßgeblicher Petitessen. Die Vagheit utopischer Universalität von Inspiration und Intention soll Erklärungsversuche des Schöpfungsvorganges im Nebel des Geheimnisvollen umherirren lassen:

*„Seine (Messiaens, D.G.) religiöse Musik ist gar nicht so religiös. An ihrem Ursprung steht wie bei aller Musik eine Utopie. Ob eine religiöse oder eine andere, ist für mich dasselbe. (...) Was ist Religiöses in den Werken? Es gibt lateinische Titel, das ist alles. Das macht noch keine Religion. (...) Die Mystik ist ganz nebensächlich. Wüßte man nicht davon, würde sich niemand um sie scheren“.*<sup>9</sup>

Unabhängig vom Behauptungscharakter der Messiaen betreffenden Aussagen, zielen diese auf eine prinzipielle Irre-

<sup>8</sup>Vgl. Meyer, *Schostakowitsch*, S. 413.

<sup>9</sup>Pierre Boulez, Interview in: *Musik und Theater*, 7/8 1993, S. 41.

levanz jeglicher Erklärungsversuche musikalischer Entstehungs- und Wirkungsvorgänge. Wenn es bedeutungslos sein soll, welche „Utopien“<sup>10</sup> den Schöpfungsbeginn initiieren, werden auch der Schöpfungsvorgang und seine Umstände bedeutungslos, da die dezisionistische Ausschaltung auto-reflexiven künstlerischen Selbst-Bewußtseins notwendige Voraussetzung für einen idealisierten, depersonalisierten Autonomiestatus von Musik ist. Was Boulez selbst für sich nur als Annäherung an das autonomistische Ideal verwirklichen und in Anspruch nehmen kann, bedeutete schon in der Übertragung auf Messiaens ekstatische *Visions de l'amen* das bewußte Verdrängen einer alle Lebensbereiche umfassenden Individualphilosophie, die bei der Werkgestaltung den Komponisten als operationalisierten Autor kenntlich macht, oder auf Šostakovičs 7. Symphonie übertragen die Substraktion der notierten Strukturen von allen sie selbst symbolisch generierenden, zeithistorischen Wirkungen. Ist es also vermessen, in der Musik allgemein objektive, oder objektiv politische Inhalte zu suchen? Ist solches Vorhaben, wie Tibor Kneif es ausdrückt, Ergebnis einer „marxistisch-leninistischen Kunstanschauung?“<sup>11</sup> Man könnte mit dem Marx-Zeitgenossen Wagner antworten, der es als Notwendigkeit ansah, „die Bedeutung der Kunst als Ergebnis des staatlichen Lebens zu ergründen (...;).“<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup>War für Messiaen religiöser Glaube oder für Cage der Zen-Buddhismus überhaupt Utopie?

<sup>11</sup>Vgl.: Tibor Kneif, *Musiksoziologie*, Köln 1971, S. 27.

<sup>12</sup>Vgl. Richard Wagner, *Die Kunst und die Revolution*, in: Ders., *Sämtliche Schriften und Dichtungen* (Volks-Ausgabe) Band III, 6.Aufl., Leipzig o.J., S. 9, 18.

Diese Forderung läßt zwar die nicht unmaßgebliche Frage offen, auf welche Weise ergründet werden kann, doch impliziert sie a priori eine kausale Beziehung zwischen „staatlichem Leben“ und Kunst sowie eine Kunstgenese, deren Formungsvorgänge unabdingbar aus der formalisierten Lebenswelt hervorgehen, von dieser bestimmt werden.

Um zu zeigen, wie eine öffentliche Politisierung von Musik mit einer schöpferischen Gegenpolitisierung einhergehen kann, sei hier die offizielle musikwissenschaftliche Reaktion auf Šostakovičs 10. Symphonie, die Erwartung - Enttäuschung - Relation der 9. Symphonie und die Bewertung des in der Šostakovič -Rezeption als autobiographisch bezeichneten 8. Streichquartetts durch den Komponisten dargestellt:

*„Die Zehnte Symphonie ist eine kontroverse, unrealistische Komposition (...). Der Symphonie fehlen eigenständige Themen und ein eigenständiges stimmliches, rhythmisches und harmonisches Relief - die Grundlagen realistischer Musik“<sup>13</sup>.*

Diese Äußerung stammt von Jurij Kremlev auf einer Sitzung der Moskauer Abteilung der Vereinigung Sowjetischer Komponisten im Jahr 1953, wo drei Tage lang über Šostakovičs neueste Symphonie diskutiert wurde.

Volle Unterstützung fand Kremlev bei Viktor Vanslov, der behauptete, daß die 10. Symphonie keinerlei Lebensideale reflektiere und daß es unmöglich sei, Lobeshymnen über deren widersprüchliche Ideen auszuschütten.<sup>14</sup> Kon-

<sup>13</sup>Znachitel'noje Javlenie Sovetskoj muzyki, in: Sovetskaja Muzyka (SM), Band 6 (1954), S.120.

<sup>14</sup>Vgl. Ebda., S. 124.

stantin Rosenschild fand in der Symphonie zu viel Düsterei und zerrissene Emotionalität ohne positive Ausstrahlung:

*„Unser Leben und diese Komposition sind nicht kommunisierbar, nicht einmal in Teilen“.*<sup>15</sup>

Die Konklusion seiner Rede war typisch für die damalige Zeit:

*„Unsere Sowjetische Symphonie muß unser Volk in seinem Kampf für Frieden, Humanität und Freiheit inspirieren und aufrütteln (...). Nichts dergleichen hören wir in der Symphonie“.*<sup>16</sup>

Tatsächlich lagen Šostakovičs Kollegen mit diesen Interpretationen musikalischen Ausdrucks nicht falsch: Es gab für den seit 1948 mit einem Quasi-Berufsverbot Belegten keinen Grund, die Wirklichkeit optimistisch zu reflektieren. Šostakovič kannte die politischen Zustände seines Landes. Er wußte, welch grausames Schicksal viele seiner Freunde genommen hatten und was es für ihn bedeuten konnte, als „Volksfeind“ eingestuft zu sein. Den scharfen Sarkasmus und die düstere Depressivität seiner Musik aus seiner persönlichen Lage abzuleiten, ist deshalb vorerst nicht unstimmig. Denn solche deutlichen ästhetischen Normabweichungen können kaum als Zeichen für innere Emigration oder für die Verdrängung realer Lebensumstände gewertet werden. Interessant ist folglich die auf alle diese ideologischen Kontrollzusammenkünfte zielende Frage, ob die Kollegenkritik an Šostakovičs Musik tat-

---

<sup>15</sup>Ebda., S. 124.

<sup>16</sup>*Sovetskaja Muzyka*, Ebda., S. 124.

sächlich aus innerer Überzeugung geäußert wurde, ob sie die Zeichenhaftigkeit der Musik und ihre Bedeutungszuordnung nicht erkannten, falsch verstanden oder nicht erkennen wollten.

In den Volkov-Memoiren wird Šostakovičs Intention jedenfalls folgendermaßen zitiert:

*„Ich beschrieb Stalin in der Musik meiner folgenden Symphonie, der Zehnten. (...). Es geht um Stalin und die Stalinzeit. Der zweite Satz, das Scherzo, ist, grob gesagt, ein musikalisches Portrait Stalins. Natürlich gibt es viele andere Dinge darin, aber das ist die Basis“.*<sup>17</sup>

Wie schreibt man aber ein musikalisches Stalin-Portrait, instrumental, textfrei?! Indem man dem Publikum Wiedererkennungseffekte beschert, an denen sich aufgrund der kompositorischen Verfahren der Ähnlichkeit, Veränderung und Ausdrucksumdeutung kognitive Deutungsprozesse entzünden können. Da Šostakovičs Fakturen generell von einer deutlich horizontalen, linearen Strukturbildung geprägt sind, sind die für mögliche Wiedererkennungseffekte nötigen Vereinheitlichungsstrategien auf Motivformung, und damit auf charakteristische Themen- und Rhythmenbildung fixiert. Angesichts der besonderen Bedeutung der Themagestaltung lassen sich bei Šostakovič motivische Vereinheitlichungstendenzen entdecken, die sich gerade zwischen 1936 und 1953 wie ein roter Faden durch die Symphonien ziehen und frappierender Weise auch durch seine Streichquartette. Šostakovičs dramaturgisches Entwicklungsmate-

---

<sup>17</sup>Volkov, *Memoiren*, S. 141.

rial dieser Zeit besteht aus immer gleichen motivischen Kleinsteinheiten, die aufgrund extremer Sequenzierung zu oft riesigen, ostinato-gleichen Motiv-Gruppen zusammengefaßt werden<sup>18</sup> und mit unerbittlicher Bewegungsenergie den dramatischen Treibsatz der formalen Entwicklung bilden. Šostakovičs kompositorische Ursubstanz bilden drei motivische Einheiten, die von der fünften bis zur zehnten Symphonie immer wieder an vergleichbaren Stationen der großformalen Entwicklung ähnliche Bewegungs- und Affektmuster hervorrufen, vor allem bei den dramaturgischen Höhepunkten der Ecksätze und als formale Basis der Scherzi. Das prägnanteste rhythmische Motiv ist eine Daktylus-Figur, die schon den Kopfsatz der 5. Symphonie prototypisch für spätere Verarbeitungen dominiert. Das Hauptthema (NB 1) exponiert bereits Šostakovičs dominierende Kompositionstechnik, die sprichwörtliche Nacheinandersetzung kleinster selbständiger Einheiten, bei denen das Ende ihrer Sequenzierung die Grenzen größerer formaler Einheiten bildet.

*NB 1: 5. Symphonie, 1. Satz, Takt 1*



<sup>18</sup>Vgl. beispielhaft im ersten Satz der 5. Symphonie die ununterbrochene, 96 (!) - malige Sequenz des punktierten Kopfmotivs des Hauptthemas (T. 118-142) und die 138 Takte lange, 828 - malige Sechzehntel-Repetition im Scherzo der 6. Symphonie (T. 210-348).

Angesichts der Fülle der Ähnlichkeiten bei der motivischen Bearbeitung zwischen den einzelnen Symphonien sollen hier exemplarisch die Durchführungshöhepunkte gezeigt werden, die auch Šostakovičs Methode der Umdeutung von Anfangsintonationen verdeutlichen, in den gezeigten Fällen zu hysterisch übersteigerten Galopps:

NB 2: 5. Symphonie, 1. Satz (V/1), Takt 185

NB 3: V/4, T. 58

NB 4: VIII/1, T. 182

Musical score for NB 4: VIII/1, T. 182. The score consists of five staves. The top three staves are for the piano, with the first two staves marked *marcato/istmo* and the third staff marked *simile*. The bottom two staves are for the bassoon and double bass. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

NB 5: VIII/1, T. 220

Musical score for NB 5: VIII/1, T. 220. The score consists of five staves. The top three staves are for the piano, and the bottom two staves are for the bassoon and double bass. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

NB 6: VIII/2, T. 7

Musical score for NB 6: VIII/2, T. 7. The score consists of nine staves for various instruments: Fl. picc. I, Fl. I, Ob. II, C. ingl., Clar. picc. (E $\flat$ ), Clar. I (B), Clar. b. (B), Fag. I, and C. fag. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings, including a *ff* marking and a first ending bracket.

NB 7 (typische Halbtonpendelvariante): VIII/5, T. 318

318

Ob. I & II  
 Clar. picc. (Ea)  
 Clar. (A)  
 Clar. b. (B)  
 Fag. I & II  
 C.-fag.

*mf cresc. poco a poco*  
*a poco*

NB 8: IX/1, T. 133

133

*ff*  
*simile*

*arco*  
*ff*

NB 9: IX/3, T. 17

17

*p*  
*arco senza sord.*

*p*  
*arco senza sord.*

*p*  
*arco senza sord.*

## NB 10, IX/5, T.302

Musical score for NB 10, IX/5, T.302. The score is written for five instruments: Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in E-flat (Cl. in E♭), and Clarinet in B-flat (Cl. in B♭). The music is in 2/4 time and features a complex, rhythmic melody with many slurs and accents. The key signature has one sharp (F#).

## NB 11: X/1, T. 201

Musical score for NB 11: X/1, T. 201. The score is written for seven instruments: Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in E-flat (Cl. in E♭), Clarinet in B-flat (Cl. in B♭), Bassoon (Fag.), and Contrabassoon (C. fag.). The music is in 2/4 time and features a complex, rhythmic melody with many slurs and accents. The key signature has one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as *cresc.* and *rit.*.

## NB 12, X/2, T.105

Musical score for NB 12, X/2, T.105. The score is written for six instruments: Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in E-flat (Cl. in E♭), Clarinet in B-flat (Cl. in B♭), and Bassoon (Fag.). The music is in 2/4 time and features a complex, rhythmic melody with many slurs and accents. The key signature has one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as *cresc.* and *rit.*.

Auf der Daktylus-Folie läßt sich auch das zweite dominante Motiv, eine viertönige Sechzehntelfigur erkennen, die entweder diatonisch aufsteigend, absteigend oder als Halbton- und Ganztonpendel erscheint. Diese Figur dominiert auch in gleicher Gestaltung die in diesem Zeitraum entstandenen Streichquartette zwei bis sechs<sup>19</sup>:

*NB 13: VIII/2, T. 196*

*NB 14: X/1, T. 171*

<sup>19</sup>Vgl. beispielhaft die durchgängigen Halbtonpendel der Faktur des Kopfsatzes und der Finalcoda des 1. Streichquartetts, die Dominanz des 4-Ton-Motivs in den Hauptthemen der Ecksätze des 2. Quartetts, die motivische Vereinheitlichung des gesamten 3. Quartetts mit dem charakteristischem 4-Ton-Motiv und dem Galopp-Motiv, das charakteristische Daktylus-Ostinato im Kopfsatz und die 4-Ton-Prägung des Finales des 4. Quartetts.

## NB 15: X/2. T. 136

## NB 16: X/4, T. 302

Die Koppelung aller drei Zentralmotive (Daktylus-Motiv, 4-Ton-Motiv, Halbtonpendel) markiert fast immer die affektiven Satzhöhepunkte:

NB 17: V/1, T. 160

Musical score for NB 17: V/1, T. 160. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The second system includes staves for Fag. I, II, Cor. I, II, III, IV, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. A rehearsal mark '23' is present at the beginning of the second system. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

NB 18: VII/1, T. 507

Musical score for NB 18: VII/1, T. 507. The score is marked '62' and 'A tempo'. It includes staves for Fl. piccolo, Fl., Ob., Cor. ingl., Cl. piccolo, Cl., Cl. basso, Fag., and C. fag. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

## NB 19: VI/2, T. 127

The image displays a page of musical notation for a symphony. It features two systems of staves. The left system consists of ten staves, with the top five staves showing dense, rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. The bottom five staves show more sparse, rhythmic accompaniment. The right system also consists of ten staves, with the top five staves mirroring the dense rhythmic patterns of the left system. The bottom five staves show a more active bass line with various rhythmic figures and dynamics markings such as 'f' and 'ff'. The notation includes various musical symbols like slurs, accents, and dynamic markings.

Diese außergewöhnliche Gleichheit von Motivstruktur und motivischer Verarbeitung, sowie ihre herausragende affekt- und formbildende Rolle legen nahe, daß Šostakovič seit der 5. Symphonie eine konsistente formale Gestaltungsidee hatte, welche zumindest die fünf nachfolgenden Symphonien in einen Zusammenhang stellt, der angesichts der unterschiedlichen, historisch bedingten, offiziellen Erwartungen an jede einzelne Symphonie nicht zu erwarten gewesen wäre. Tatsächlich geben diese Schlüssel motive, zu denen noch sequenzierte Punktierungen gehören, mit ihrer

Bewegungsart, ihrer Geschwindigkeit, und ihrer großflächigen Sequenzierung eindeutige Querverweise zu ihrer dramaturgischen Funktion in den jeweils vorangegangenen Werken. Und daß diese Motive in den einzelnen Werken an vergleichbarer Position ähnliche Gestaltung und Wirkung haben, zeigt, daß dort ein Wille waltete, der zwischen den Werken eine Regelmäßigkeit erkennbar machen wollte. Denn das mit den offiziellen ästhetischen Normvorstellungen beladene klassische Symphonie-Konzept bot keinen Spielraum, die markanten formalen Positionen einer symphonischen Dramaturgie affektiv abzuändern. Deshalb ist es diese werkübergreifende motivische Vereinheitlichung, die als typischer Šostakovič-Stil erkennbar wird und die es überhaupt möglich machen kann, ein auf Wiedererkennung und Varianz aufbauendes Sprachspiel mit der sozialistisch-realistischen Norm zu treiben.

Die einzige Symphonie, die solch feine Sprachspielversuche durch deutliche affektive Normabweichung ersetzte, war die neunte. Sie widersetzte sich von allen Symphonien am deutlichsten und unverschleiertsten dem Apotheosenfordernden Huldigungsanspruch Stalins. Als Svjatoslav Richter und Šostakovič in einer der vor Uraufführungen üblichen Vorabpräsentationen vor Partei-Musik-Funktionären dessen neu komponierte 9. Symphonie vierhändig darboten, kam es zu einem Éclat. Angesichts des gerade gewonnenen Krieges gegen die Deutschen und der symbolischen Bedeutung einer *Neunten Symphonie* wurde nichts anderes als eine Sieges- und Huldigungsmusik erwartet:

*„Wir erwarteten alle ein neues monumentales sinfonisches Fresko, aber vorgestellt wurde uns etwas gänz-*

*lich anderes, etwas, das im ersten Augenblick in seiner Ausgefallenheit schockierte.*<sup>20</sup>

Was da schockierte, war eine der klassischen Sonatenform akkurat entsprechende, aber grotesk verzerrte Haydn-Symphonie, die jeglichem Erhabenheitsanspruch Hohn sprach.

Šostakovič hatte offensichtlich einen gänzlich neuen, eigentümlichen symphonischen und auch kammermusikalischen Stil entwickelt: einen neoklassizistischen Expressionismus, bei dem die Erhabenheit des tragischen Ichs in den Kopfsätzen und in den Adagios ihren Klageraum erhält, in den Scherzi und Finali sich aber zurückzieht und das ästhetische Subjekt einen ununterbrochenen Angriff auf die offiziellen ästhetischen Normvorstellungen führen läßt. Daß mit allen genreintonatorischen und verschiedenste Stilhöhen sichernden ästhetischen Konventionen die Qualität der offiziellen 'realistischen' Norm zur Kenntlichkeit gebracht wird, läßt die Norm selbst als Repräsentantin ihrer eigenen Normsetzer erscheinen. In dieser Bewußtmachung des psychologischen Überbaus der normativen, auf Affektdramaturgie bauenden Ästhetik des 'Realismus' liegt die politische Qualität von Šostakovičs musikalischer Ästhetik.

Was aus solchen ästhetischen Formungen allerdings erkennbar wird, hängt von den Bedingungen der Möglichkeit musikalischer Denotierung ab:

*„Kommunikativ verwendete Ausdrücke dienen dazu, Intentionen (oder Erlebnisse) eines Sprechers zum Aus-*

---

<sup>20</sup>Grigorij Orlov, *Simfonii Šostakoviča*, Leningrad 1961, S. 221.

*druck zu bringen, Sachverhalte (oder etwas dem Sprecher in der Welt Begegnendes) darzustellen und Beziehungen mit einem Adressaten einzugehen.*<sup>21</sup>

Daß Habermas' Verständigungssinn des kommunikativen Ausdrucks mit dem übereingekommenen ästhetischen Ausdrucksbegriff inkompatibel ist, wurde gezeigt. Daß Mehrdeutigkeit von nahezu allen, nicht nur strukturalistischen Literaturtheorien zur prinzipiellen Eigenschaft literarischer, zumal poetischer Sprache erklärt wird, gründet in der empirischen Relevanz der literarischen Rezeptionsgeschichte. Analogien zur Rezeptionsgeschichte 'absoluter' Musik sind eindeutig. Nur die Problemlagen beider Kunst-'Sprachen' und die Zielvorstellungen ihrer subjektiven Gestalter sind einander entgegengesetzt. War es das Ziel der Dichtung des 20. Jahrhunderts, maximalen nicht-mimetischen Informationswert im Zusammenspiel von Form, Formbruch und Strukturkomplexität als einen negativen, strukturell selbstbezüglichen zu vermitteln, so war dieser Informationsbegriff der 'absoluten' Musik von vorn herein zugeordnet. Es war nicht nur für Šostakovič eine praktische Schwierigkeit, sondern es ist ein prinzipielles musikästhetisches Problem, einem komplexen, ambigen musikalischen Material eine informational redundante, verweisungsfähige Form zu geben, ohne den Komplexitätsanspruch des Kunstcharakters dem Streben nach Leichtverständlichkeit zu opfern.

---

<sup>21</sup>Jürgen Habermas, *Zwecktätigkeit und Verständigung. Ein pragmatischer Begriff der Rationalität*, in: *Handbuch pragmatischen Denkens*, hrsg. von Herbert Stachowiak, Band 3: *Allgemeine philosophische Pragmatik*, Hamburg 1989, S. 34.

Im folgenden Kapitel wird deshalb hinsichtlich der konkreten, sozialistisch-realistisch bestimmten Musikgenese der Hauptfrage der Hermeneutik nachgegangen, die Dilthey folgendermaßen und unmißverständlich formulierte:

*„Wie kann eine Individualität eine ihr sinnlich gegebene fremde individuelle Lebensäußerung zu allgemeingültigem objektivem Verständnis sich bringen?“<sup>22</sup>*

---

<sup>22</sup>Wilhelm Dilthey, Die geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens, Erster Teil: Abhandlungen zur Grundlegung der Geisteswissenschaften, GS V, S. 334.

## 5. Das musikalische Kommunikationsproblem

4

### 5.1. Ambiguität und Vagheit: Das Problem des Erkennens von Absichtlichkeit und Unabsichtlichkeit

*„Dieser Mann (Šostakovič, D.G.) hatte zu Lebzeiten eine äsopische Sprache entwickelt, ähnlich dem Orwell'schen 'Doublespeak', die ihn in seiner Musik das auszusprechen befähigte, was im öffentlichen Leben zu sagen, den Tod bedeutet hätte.“<sup>1</sup>*

Wie ist so etwas überhaupt möglich? Geht man davon aus, daß derjenige, der mit musikalischer Information Verstehen sicherstellen will, seine beabsichtigte Kommunikation über geplante ästhetische Wirkung einrichten muß, so bildet diese Annahme einen kausalen Vorbehalt für das Dogma des offenen Kunstwerks als historisch fortschreitender Bedeutungsgenerator. Umberto Eco's Subjektivierung des ästhetischen Gegenstands, welcher eine fundamentale Ambiguität potentieller Rezeptions- und Perzeptionsbeziehungen bestimmen soll, muß mit denjenigen genetisch-intentionalen Bestimmungen konfrontiert werden, die infolge motivierter Wirkungsabsichten die so seienden Strukturen des Kunstwerks bestimmen. Die Behauptung des Determiniert-Seins widerspricht zwar jeder Grundsätzlichkeit ästhetischer Ambiguität, läßt aber die Frage offen, ob Ambiguität Unbestimmtheit, Unbestimmbarkeit, rezeptiv

---

<sup>1</sup>Michael Koball, *Pathos und Groteske. Die deutsche Tradition im symphonischen Schaffen von Dmitri Schostakowitsch*, Berlin 1997, S. 9.

bestimmte Unbestimmbarkeit oder genetisch bestimmte, eingeschränkte Unbestimmbarkeit bedeuten soll.

Schon der erweckte Eindruck, Kunstwerke hätten den Status handelnder Subjekte, zeugt von der modernistischen Ablehnung und Angst, den Schöpfer als maßgeblich gestaltende Kraft beim perzipierenden Nachschöpfen mitzudenken: Mehrdeutigkeit „erstreben“<sup>2</sup> können aus eigenem Antrieb nicht die musikalischen Kunstwerke oder die „modernen Poetiken“, sondern allenfalls diejenigen Individuen, welche ihre abgeschlossenen Fakturen in den historisch-perzeptiven Zeit-Raum ästhetischer Aneignung stellen und dort zu ‘Werken’ werden lassen. Ecos Aussage, daß „Offenheit im Sinne einer fundamentalen Ambiguität der künstlerischen Botschaft eine Konstante jedes Werkes aus jeder Zeit“<sup>3</sup> sei, bedürfte nicht nur einer kaum leistbaren empirischen Untermauerung, sondern müßte wiederum klarstellen, wer der ultimative Sender der „künstlerischen“ Botschaft sein soll. Ambiguität kann nicht nur Effekt, sondern auch Mittel sein, wodurch der Botschaftsbegriff Konturen gewänne, da er nicht ausschließlich als fiktives Substrat für ästhetische „Erkenntnis“ als „unendlicher Progreß“<sup>4</sup> erhalten müßte. Es ist keineswegs unumstritten, wie sich Ambiguität als Interpretationszustand konstituiert, warum etwas für wen ‘ambig’ ist und auf wen oder was ein als ‘ambig’ erkannter Gegenstand zurückzuführen ist. Auch hier führt das Subjekt-Objekt-Problem zur nahe-

---

<sup>2</sup>Vgl. Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt 1977, S. 8.

<sup>3</sup>Vgl. Ebda., S. 11.

<sup>4</sup>Vgl. Eco, *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, Frankfurt 1977, S. 172.

liegenden, weil einfacher begründbaren rezeptiven Konstitution von Ambiguität, die in ihrer Verabsolutierung ästhetischer Negativität keine Trennung zwischen Musik und Dichtung vorzunehmen braucht:

*"In short, ambiguity functions in poetry not as a carrier of a content which is somehow in itself poetic, but as the instrument by which a content is made poetic through the process of re-creation".<sup>5</sup>*

Auch bei Kaplan und Kris bleibt nebulös, wessen „Instrument“ denn Ambiguität sein soll, weil wieder jeder Hinweis auf Urheber und Ausführende von Gegenständen und Akten sorgfältig vermieden wird. Wenn es tatsächlich der Prozeß des Nachschöpfens ist, der einen „Inhalt“ poetisch machen(!) soll, indem er Ambiguität als Poetisierungsinstrument „funktionieren“ läßt, müßte es einen primären Inhalt („content“) geben, der das mit sich machen ließe, der immanent vorhanden wäre, sich aber leider nicht der ästhetischen Erfahrung stellte und somit doch nicht vorhanden, weil nicht nachweisbar wäre. Ein solches Paradox nachschöpfender Poetisierung von Material, das schon immanent ‘ambig’ bestimmt ist, scheint auch musikalische Kommunikationsabsichten auf den Boden autonomer Immanenz zurückzuholen, wenn man etwa Peter Schleunings Eroica-Bewertung folgen will:

*„Die Symphonik scheint unter einem Kommunikationsproblem zu leiden, das Beethoven anfangs offenbar nicht erkannte oder erkennen wollte und erst viel später mit den vokal-sinfonischen Plänen zu lösen versuchte.“*

---

<sup>5</sup>Abraham Kaplan/Ernst Kris, *Esthetic Ambiguity*, in: *Philosophy and Phenomenological Research*, 8, (1948), S. 430.

*Auch aus diesem Grunde dürfte es schwer fallen, die Eroica revolutionär zu nennen. Denn eine Grundbedingung der revolutionären Kommunikation ist die, daß möglichst viele begreifen und klar ausgedrückt finden, was jemand ihnen sagen oder gar, wozu sie jemand aufrufen will.“<sup>6</sup>*

Es ist die Frage, ob „klar ausgedrückte“ Gedankengänge Grundbedingung für revolutionäre, politische oder ideologisch-thematische Kommunikation unter nicht pluralistischen Verhältnissen sein können. Wer sich klar und unmißverständlich zu herrschenden totalitären Verhältnissen äußert, hat sich in der Regel zum ersten und letzten Mal geäußert. Das ist ja der Grund, warum sogenannte Kunstsprachen als semantisch nicht eindeutig übereingekommene, leerdenotierte Zeichenkomplexe prinzipiell an Bedeutung für eine Kommunikationsabsicht uneindeutig eindeutiger Informationsvermittlung gewinnen. Was Schleuning als Beethovens sinfonisches Kommunikationsproblem anspricht, hat ja im Falle Šostakovičs durchaus funktioniert<sup>7</sup>. Gerade die Symphonie hat, ähnlich wie die Sonate, die Suite oder national zugeordnete Tanzformen, als Gattung im Sinne ihres klassischen Verständnisses schon eine primäre semantische Schicht, die als dramaturgisches Handlungsprogramm abstrakter Charaktere bis in die heutige Zeit, selbst über Šostakovič hinaus, überlebt hat und Wirkung zeitigt. Dieses konventionalisierte Handlungs-

---

<sup>6</sup>Peter Schleuning, Kann eine Sinfonie revolutionär sein?, in: Revolution in der Musik. Avantgarde von 1200 bis 2000, hrsg. v. Albrecht Riethmüller, Kassel 1989, S. 78.

<sup>7</sup>Siehe S.

programm auf konkretere Bedeutungsebenen hochzustufen und damit hermeneutische Wahrnehmungsurteile zu ermöglichen, bedeutet für die Strukturbildung, das formal-dramaturgische Konzept des symphonischen Prinzips den Rezipienten als ein aus der menschlichen Lebenswelt abgeleitetes Handlungsmuster ins Bewußtsein zu rufen und darüber hinaus die lebensweltliche Parallelität der formalen Werkanlage zu aktualisieren, was auf eine kunstsprachliche Gleichnisfunktion einer etwas repräsentierenden Struktur hinausläuft. Daß eine solche Gleichnisfunktion innerhalb von Šostakovičs zeithistorischen Lebensumfeldes erkannt und „begriffen“, also zwar nicht als „klar“, aber doch als „ausgedrückt“ erfahren wurde, werden dokumentierte Wahrnehmungsurteile, auch offizielle, entgegengesetzt auslegende, noch zeigen. Daß solche, musikalische Repräsentationen erkennenden Wahrnehmungserlebnisse nicht zwangsläufig als Irrealitätssetzungen, fiktive Bildassoziationen und Phantasievorstellungen zu bewerten wären, werden die Untersuchungen über Bedingungen und Möglichkeiten musikalischer Wahrnehmungs-Erkenntnis aufzeigen. Auch bei Beethoven bedeutete das Fehlen „erfolgreicher“ Kommunikation im revolutionären Sinne nicht, daß nicht eine verständige Kommunikation stattgefunden hätte, also die musikalische Vermittlung einer ethischen, und damit auch politischen Haltung des Komponisten. Um solche Wahrnehmungserkenntnisse zu verifizieren, muß allerdings noch die Beziehung zwischen Erkenntnisinhalt und seiner konstituiert-materialen, gestaltvereinheitlichten Entsprechung kategorisiert werden.

Die hermeneutische Ausgangslage mit ihrer methodischen und gegenstandsdefinitiven Erkenntnis-Inhalt-Problematik bringt Boris Schwarz' ethische Generaleinschätzung von Šostakovičs und Prokof'evs individueller Haltung folgendermaßen auf den Punkt:

*„Šostakovič, dem man 'Konzessionen' an das Regime nachsagt, war in Wahrheit weniger entgegenkommend als zum Beispiel Prokof'ev oder Mjaskowskij. Auf jeden Fall ist sein Werkverzeichnis nicht mit Kantaten zu Ehren Stalins und Kirows übersät. Es war Šostakovič, der das symphonische Genre wieder aus den ideologischen Niederungen emporhob, es von leerem Wortgestrüpp und pseudo-programmatischer Doppeldeutigkeit befreite.“<sup>8</sup>*

Unabhängig vom propositionalen Gehalt des letzten Satzes, ist es die altbekannte Antinomie von Programmatik und ästhetischer Qualität, hinter der hier Hanslicks berühmtes Apodiktum: „Kunst kommt aber von Können; wer nichts kann, - hat 'Intentionen'“<sup>9</sup> steht und Verwirrung stiftet. Es bedarf schon eines großen intellektuellen Spagats, um den ästhetischen Wert von Šostakovičs Symphonien damit zu begründen, daß sie vom Komponisten als autonome Lichtblicke inmitten totalitärer Finsternis konzipiert worden seien. Schon die Äußerung, Šostakovič habe sich von „pseudo-programmatischer Doppeldeutigkeit“ befreien müssen, ist nicht recht verständlich, da die Norm nicht Doppeldeutigkeit, sondern Eindeutigkeit im Sinne ideologie-

<sup>8</sup>Boris Schwarz, *Musik und Musikleben in der Sowjetunion: von 1917 bis zur Gegenwart*, Teil III, Wilhelmshaven 1982, S. 288.

<sup>9</sup>Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch Schönen*, Wiesbaden 1980 (20. Aufl.), S. 76.

gemäß Realismusfiktion vorsah. Wenn ein Ausbrechen aus ideologiefixierter Eindeutigkeit gelingen sollte, mußte eben eine programmatische, das heißt eine semantisch zuzuordnungsfähige Doppeldeutigkeit verwirklicht werden, die als parallel verlaufende semantische Schichten die Immanenz der Struktur ausmacht. Es ist natürlich unorthodox, daß gerade der ästhetische Wert der musikalischen Werke durch die Umsetzung einer Absicht, programmatische Doppeldeutigkeit zu encodieren, bestimmt wurde. Doch muß es ja, wie sich erweisen wird, nicht unmöglich sein, eine Symphonie, oder sogar das ganze Genre, aus "ideologischen Niederungen" der Gattung in programmatische Höhen zu heben, ohne eine ästhetische Verlustrechnung aufzumachen. Da Doppel- oder Mehrdeutigkeit einer künstlerischen Aussage unvermeidlich mit erhöhter Strukturkomplexität einhergeht, müßte sich jener Bedeutungsüberschuß einstellen, der entsprechend zum Komplexitätsgrad der Struktur in der ästhetischen Theorie vor allem von Lotman als Gradmesser ästhetischer Intensität und Qualität angesehen wird:

*„Je komplizierter ein Text und jede seiner Ebenen organisiert ist, desto überraschender sind die Schnittpunkte der einzelnen Substrukturen; je größer die Zahl der Strukturen ist, denen ein gegebenes Element angehört, desto 'zufälliger' wird es wirken - und daher entspringt ein gewisses Paradoxon, das ausschließlich dem künstlerischen Text eigentümlich ist: die Zunahme der Strukturiertheit führt zur Abnahme der Vorhersagbarkeit.“<sup>10</sup>*

---

<sup>10</sup>Jurij Lotman, Die Struktur literarischer Texte, München 1981<sup>2</sup>, S. 394.

Nur zäumt Lotman das ästhetische Pferd auch wieder von hinten auf, also von der Mannigfaltigkeit rezeptiver Auffassungen ausgehend, deren Sinnfälligkeit gar nicht erst hinterfragt oder zumindest stillschweigend vorausgesetzt wird. Wenn Lotman meint, der Autor lasse „gewissermaßen den überquellenden Reichtum an Sinngebungen und möglichen Interpretationen des Textes auskosten und genießen“<sup>11</sup>, so stellt er ein anderes Paradox auf, nämlich jene irrationale Vorstellung, die einen „über(!)-quellenden“ Reichtum an Sinn-Gebungen vom Autor der Interpretationsvielfalt des Rezipienten überlassen läßt. Hieraus entwickelt sich zwangsläufig die so häufig proklamierte dezisionistische Zuflucht, daß der Autor die gesamte Bedeutung dessen, was er geschaffen habe, gar nicht kenne. Daß diese Idee gegenstandslosen, schöpfungsunabhängigen Sinns eine hierarchische Umschichtung von Text und Textproduzent bedeutete, hat schon Heidegger mit seinem folgenschweren „Die-Sprache-Spricht“<sup>12</sup>-Aphorismus als Schicksalsprinzip des denkenden Individuums in Kauf genommen. Wenn der Autor nicht mehr Souverän seiner Sprache, seines artifizialen Mitteilungs-(Kunst)Systems sein soll, sondern Variable von Systemen, die bei ihrer schöpferischen Formung eine rationale, bewußte, willentliche Kontrolle des Geformten durch den Former nur vortäuschen, muß die Idee der Aufklärung Utopie bleiben, muß das Individuum der Macht unberechenbarer, gleichwohl manipulierbarer Sprach- und damit Mitteilungssystemen ausgeliefert sein. Wenn

---

<sup>11</sup>Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, S. 107.

<sup>12</sup>Vgl. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache, Gesammelte Schriften* (GS 12), Frankfurt 1985, S. 10.

Sinn autonom im Sinne prinzipieller Mehrdeutigkeit wäre, bedeutete das nicht etwa Schutz vor der Herrschaft manipulationsfähiger Hermeneutik, sondern die Sinnlosigkeit jeglichen individuellen Ausdrucks, der Anspruch auf Authentizität erheben wollte.

Dabei ist das Problem natürlich offener denn je: Denn wer Sinn 'geben' will, kann ihn nur im Medium, oder, wie an der hermeneutischen Wahrnehmungsmodalität gezeigt werden wird, als Medium geben. Das bedeutet allerdings, daß das in seiner Materialität finite Medium nicht nur infinit überschüssigem Sinn entgegensteht, sondern auch „überquellende“ Sinngebungen des Autors unmöglich macht, ganz unabhängig von der Geltung der Notbehauptung, daß die Sinngebungen des Autors unbewußt vonstatten gingen. Wer also überquellenden Sinnreichtum widerspruchsfrei „genießen“ lassen will, darf nicht mehr von autorialen „Sinngebungen“ sprechen, sondern muß sich offensiv den subjektivistischen Schuh anziehen. Wenn scheinbar unbewußte Sinngebungen unendliches, aber jeweils konkretes Sinnverstehen zur Folge haben sollen, muß das Mögliche vom gesetzten Sinnlich-Gegenständlichen begrenzt sein. Der Begrenzungsumfang muß von einer Sinnfälligkeit bestimmt sein, die sich ausschließlich aus der historischen Bewandnisganzheit herleitet. Wenn Heidegger sagt: „*Im Entwerfen des Verstehens ist Seiendes in seiner Möglichkeit erschlossen. Der Möglichkeitscharakter entspricht jeweils der Seinsart des verstandenen Seienden[.]*“<sup>13</sup>, dann wird deutlich, daß das im Verstehensentwurf erschlossene Mögliche von der Struktur des ausgelegten(!) Seienden be-

---

<sup>13</sup>Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 201 (151B).

grenzt ist. Die Vorstellung, daß der Autor bewußt die Bedeutungsschichten seines Werks in kommunikativer Absicht determiniert und konstituiert hat, bedroht deshalb die herrschenden autonomistisch-ontologischen Definitionen des Ästhetischen, weil sie deren Basiseinheit tangiert, nämlich das berühmte autoreflexive Zeichen, das allerdings nicht mehr als ein Synonym für das strukturelle Element formaler Gliederung bedeutet. Die Selbstbezüglichkeit des Zeichens wird im Sinne des offenen Kunstwerks aber nur dann interessant, wenn sie als Synonym von Ambiguität gesetzt wird und das sich selbst darbietende Zeichen zur bedeutungsüberschießenden Entität hypostasiert wird, was den Widerspruch zwischen dem ontischen Selbst des Zeichen seienden Strukturkomplexes und der Vielfalt seines gedeuteten Seins nicht kleiner macht, sondern ihn geradezu hervortreten läßt. Er wird auch nicht kleiner durch den Versuch, die Gleichsetzung von Selbstbezüglichkeit und Ambiguität mit der Anwendung einer angepaßten kommunikativen Begrifflichkeit zu rechtfertigen. Roman Jakobson sieht Sinn und Begründung der autoreflexiven Mehrdeutigkeit in der Autokommunikation des Werks:

*„Mehrdeutigkeit ist ein immanenter, unabtrennbarer und notwendiger Bestandteil jeder Nachricht mit 'Einstellung' auf sich selbst.“<sup>14</sup>*

Das ist einleuchtend, solange eindeutig erkennbar ist, wann und wo eine Nachricht auch nur auf sich selbst ein-

---

<sup>14</sup>Roman Jakobson, *Literaturwissenschaft und Linguistik*, in: *Ergebnisse und Perspektiven: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft*, hrsg. v. Jens Ihwe, Frankfurt 1971, S. 169.

gestellt ist. Hier wird versucht, das Subjekt-Objekt-Problem zu lösen, indem die rezeptiv vage Kategorie der Mehrdeutigkeit in eine ontische Kategorie umgedeutet wird. Mehrdeutigkeit als „*immanenter Bestandteil*“ einer „*sich selbst*“ transportierenden Nachricht bedeutet eine zweifache Vermengung von auffassender Erkenntnis und dem sinnlich gewissen Gegenständlichen: Das historisch und lebensweltlich vom gesetzten ästhetischen Gegenstand abstrahierte Erkenntnissubjekt versenkt seine Mehrdeutigkeit postulierende Verständnisnot in die materiale Existenz des ästhetischen Objekts und subjektiviert dieses dadurch erst zur sich selbst mitteilenden Nachricht. Phänomenologisch gesprochen werden uneindeutige Veranschaulichungsmodalitäten in Form von negativen Bedeutungsin-tentionen dem sinnlich gewissen Objekt zugesprochen.

Da auch für Husserls Transzendente Phänomenologie die Konstitution von Gegenstand, Wirklichkeit und Welt im menschlichen Bewußtsein verortet ist, also die Konstitution selber Bewußtsein ist, bekommen die Dinge prinzipiell jene potentielle Unbestimmtheit, die nur innerhalb des Rahmens intersubjektiver Verstehenshorizonte eingegrenzt und ausgefüllt werden können:

*„Auf der anderen Seite entsprechen jedem Ding und schließlich der ganzen Dingwelt mit dem einen Raum und der einen Zeit die Mannigfaltigkeiten möglicher noetischer Vorkommnisse, der möglichen auf sie bezüglichen Erlebnisse der singulären Individuen und Gemeinschaftsindividuen, Erlebnisse, die als Parallelen der vorhin betrachteten noematischen Mannigfaltigkeiten in*

*ihrem Wesen selbst die Eigenheit haben, sich nach Sinn und Satz auf diese Dingwelt zu beziehen.*<sup>15</sup>

Auch Husserl versenkt die noetischen (wahrnehmungsbezogenen) Mannigfaltigkeiten in den noematischen (gegenstandsbezogenen) Mannigfaltigkeiten. Nur sind vielleicht die noetischen Mannigfaltigkeiten infinit, die noematischen können es nicht sein, denn sie stoßen als Merkmale und Bausteine einer Entität an die Grenzen des Materialen, des formal konstruierten Sinnlichen.

Musikalische Ambiguität, insbesondere die bei Šostakovič unterstellte, hat eine genau entgegengesetzte Funktion zu der bei Lotman, Jakobson und Ruwet ausgedrückten poetisch-literarischen Ambiguität, deren angestrebter Poetisierungseffekt sich immer wieder in einem subjektiven Nachschöpfungsprozess einstellen soll, obwohl dafür ein schöpferisches, nicht nachschöpferisches Ausschalten konventionalisierter Referenzbeziehungen der natursprachlichen Elemente mittels einer regelverletzenden Neu-Vertextung notwendig ist und obwohl deren Materialität nicht außerhalb der auf sie gerichteten Schöpfungsin-tention gesehen werden kann:

Für Šostakovič galt es nicht, eine nicht vorhandene Primär-Referenz des musikalischen Materials zu tilgen, um mit dessen Umformung eine Kettenreaktion perzeptiver Zeichensystembildung zu bewirken, sondern aus dem semantisch-konventionalen Nichts des denotationsfreien, unstrukturierten Materials heraus formale Einheiten zu bilden, deren vom Komponisten mitintendierte ästhetische

---

<sup>15</sup>Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Erstes Buch, Hua IV, Den Haag 1952. S. 330.

Wirkung im Nachschöpfungsprozeß, im perzeptiven Konstitutionsvorgang musikalischen Sinns größtmögliche adäquate Referenzbildungen ermöglichen mußte, wenn ein informatives Spiel mit überlagerten Referenzschichten nicht in undifferenzierbarer Uneindeutigkeit untergehen sollte.

Innerhalb der Doktrin des Sozialistischen Realismus galt Ambiguität als Zersetzung, als Verweigerung der geforderten Parteilichkeit. Somit mußte, wer zur geforderten Normenkonformität eine individuelle Stellungnahme vermitteln wollte, entweder eine eindeutig affirmative oder doppel-(ein)deutige, Normabweichung anzeigende Zeichenkonfigurationen in der potentiell negativen Struktur des ästhetischen Gebildes verankern.

Ästhetisches Begreifen wurde unter diesen Voraussetzungen Ausgangspunkt intendierter Erkenntnisvorgänge, welche mit dem Verstehen der Intention stillschweigende Kommunikation herstellten. Wenn diese Vorgänge retrograd die schöpferische Intention und deren Anlaß erfassen konnten, muß somit, in Umkehrung von Günter Mayers These des Enthaltenseins des Ästhetischen im Sozialen,<sup>16</sup> die Möglichkeit bestehen, daß soziale Funktionen und Bestimmungen von Musik auch in ihren ästhetischen Momenten und Bestimmungen enthalten sein können. Demnach könnte eine ästhetisch-funktionale Doktrin, wie die des *Sozialistischen Realismus*, mittels definierter Normen tatsächlich als eine sozial-funktionale Doktrin funktionieren. Allerdings wäre es dann auch möglich, der idealistischen Realismusidee eine Symbolisierung der tatsächlichen Wirk-

---

<sup>16</sup>Vgl.: Günter Mayer, *Zur musiksoziologischen Fragestellung*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 5 (1963), S. 316.

lichkeit entgegensetzen. Das ist auch der Grund, warum Gadamer's ontologische Bestimmung des Gegenstandes hermeneutischer Erfahrung den Eindruck von Arbitrarität nicht verdrängen kann, wenn er schreibt:

*„Die Ablösung des Gesagten von allem subjektiven Meinen und Erleben des Autors macht ja erst die Wirklichkeit des dichterischen Wortes.“<sup>17</sup>*

Ob in der Wirklichkeit des Gesagten, Wahrgenommenen tatsächlich nichts Gemeintes oder Erlebtes zur Erkenntnis kommt, kann Gadamer so wenig beweiskräftig ausschließen, wie er nicht positiv nachweisen kann, daß „ein Autor den wahren Sinn seines Textes nicht selber zu erkennen brauche“ und dieser Textsinn „immer“ seinen Autor übertreffe.<sup>18</sup> Diese Aussage ist schon insofern problematisch und widersprüchlich, als Gadamer die gegenständlich überlieferbare Kunst selbst als überlieferbare Erkenntnis proklamiert:

*„Kunst ist Erkenntnis und die Erfahrung des Kunstwerkes macht dieser Erkenntnis teilhaftig.“<sup>19</sup>*

Wenn Kunst „Erkenntnis ist“, muß sie erstens Erkenntnis von etwas sein, zweitens muß sie das, was erkannt wurde, notwendigerweise repräsentieren, und drittens muß sie genau die Erkenntnis sein, als die sie geschaffen wurde, also die Erkenntnis, der sich derjenige, der sich dem Schöpfungsakt unterwarf, bemächtigt haben mußte, wenn Kunst als 'Erkenntnis' nicht hohle Phrase sein und bleiben soll. Hinsichtlich der eingangs dargelegten Problematik

---

<sup>17</sup>Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, 2. Auflage, Tübingen 1965, S. 445.

<sup>18</sup>Vgl. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, S. 280.

<sup>19</sup>Gadamer, *Ebda.*, S. 92f.

der kausalen Effektivität kompositorischer Handlungen muß eben der Textsinn, der abgeschlossene Handlungssinn, wenn er kausal wirksam sein soll, den gesamten Prozeß der Wirkungserfüllung steuern, unter Kontrolle haben, alle Möglichkeiten wahrhaftigen Sinnverstehens berücksichtigen. Diese finale Ursächlichkeit des motiviert intentionalen Textsinns kann für solche Werke bedeuten, daß die teleologische Funktion der Handlungsmotivation die Struktur der Handlung selbst ausmacht.

Auch die von Adorno hypostasierte „Logizität der Kunst“, welche die Kunst als formales „*Sein sui generis*“ konstituiere, sie „objektiv in sich“ bestimme und sie rezeptivem Begreifen entziehe,<sup>20</sup> verdrängt das schöpferische Kausalitätsprinzip, demzufolge eine „Logizität“ künstlerischer Form, selbst wenn diese als schlußsicheres<sup>21</sup> So-Und-Nicht-Anders-Sein-Dürfen verstanden würde, immer Ergebnis eines intentionalen schöpferischen Aktes ist, der wiederum mannigfaltig motiviert sein kann.

Nach den in der musikalischen Uraufführungsgeschichte wohl unvergleichlichen weltweiten Erfolgen der 7. Symphonie Šostakovičs, beschrieb Sergej Kussewickij jenen Verstehen sichernden Vorgang, der ohne schöpferischen Wirkungswillen und ohne kongruenten Erfahrungshorizont der Rezeptionsgemeinschaft gar nicht erst angestoßen werden kann:

---

<sup>20</sup>Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt 1970, S. 206.

<sup>21</sup>Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 205.

*„Seit Beethovens Zeiten gab es keinen Komponisten, der es verstanden hätte, mit einer solchen Suggestivkraft breiteste Zuhörerschichten anzusprechen.“<sup>22</sup>*

Daß diese Form der Suggestion auf einen musikalischen Kommunikationsbegriff baut, der Äußerung, Vermittlung und Information einschließt, ist so offensichtlich, wie es höchst umstritten ist, diesen Begriff auf Instrumentalmusik zu beziehen. Auf welche Weise Suggestion, also indirekte aber zuordnungsfähige Information musikalisch umgesetzt und erfahrbar wird, muß sich am musikalischen Kommunikationsbegriff, am Ausdrucksbegriff und am musikalischen Wahrnehmungsverständnis im Verhältnis zum historisch-pragmatischen Kontext der überlieferten musikalischen Struktur bewähren.

## 5.2. Das musikalische Werk als Faktor des öffentlichen Diskurses

Der Kernfrage nach der Rekonstruktionsmöglichkeit beabsichtigter Bedeutung aus dem rein musikalischen Material kann nur dann sinnvoll nachgegangen werden, wenn bei Fehlen verbaler Explikation durch den Tonsetzer auch die tatsächliche Wirkung des Materials auf den Rezipienten mit berücksichtigt wird. Dabei muß zuerst zwischen einem potentiellen, historisch nicht fixierten Rezipienten und dem historischen Adressaten künstlerischer Botschaften

---

<sup>22</sup>Dmitrij Rabinovič, *Dmitriy Shostakovich - Composer*, Moskau 1959, S. 72, zit. nach Krzysztof Meyer, *Schostakowitsch*, Bergisch-Gladbach 1995, S. 288.

unterschieden werden. Das, was Handlungsintention im hier relevanten Kontext sein kann, bleibt unvollständig und möglicher hermeneutischer Beliebigkeit ausgesetzt, solange nicht versucht wird, kompositorische Absicht vom Endpunkt der primären musikalischen Kommunikationskette her, von der Perzeption ausgehend, zu rekonstruieren. Die unentschiedene Theoriedebatte über Zulässigkeit des musikalischen Kommunikationsbegriffs im allgemeinen und über die Bedingungen seiner Anwendung im besonderen soll hier mit der konkreten kulturhistorischen, kulturpolitischen Rezeptionssituation konfrontiert werden, um unter Berücksichtigung des präsumptiven ästhetischen Wirkungsmechanismus Ausdruck - Eindruck - Reaktion sowie des Erkenntnisprozesses Wahrnehmen - Verstehen - Begreifen ein für eine hypothetische Informationsstrategie notwendiges Kommunikationsmodell umschreiben zu können.

Die Ursache einer Handlung, also auch eines Kompositionsaktes in Handlungsgründen zu suchen, heißt, eine dem Handlungssinn notwendigerweise entsprechende Handlungsmotivation darlegen zu wollen. Handlungssinn wird verstehbar, wenn eine erfahrene Handlung als intendierter Eingriff in den lebensweltlichen Verlauf einer Rezeptionsbeziehungsweise Kommunikationsgemeinschaft aufgefaßt wird, wenn anhand einer als Handlungswirkung erfahrenen kausalen Effektivität der Handlung deren Motivation als Erfahrungsergebnis zur Vorstellung, zur Erkenntnis kommt. Eine solche kausale Effektivität impliziert ein teleologisches Handlungsprinzip, das rein materiell als Entwicklungsprinzip in der Werk-Faktur angelegt ist. Die materiale Anordnung, also die Struktur der abgeschlossenen,

aber in ihrem Entwicklungscharakter wiederholbar nachvollziehbaren musikalisch-schöpferischen Handlung, ihr So-Und-Nicht-Anders-Sein verweisen hingegen auf eine Handlungsmotivation, die eine apperzeptiv erfahrbare Handlungswirkung im vorausschauenden Auge haben muß, wenn ein angestrebtes Ziel größtmöglichen Sinnverstehens erreicht werden soll. Wirkungserfolg einplanen bedeutet, von einem lebensweltlich umgrenzten Sinn- und Verstehenshorizont auszugehen, welcher die Formung der Handlung und damit den Grad der Möglichkeit einer adäquaten Sinnkonstitution bestimmt. Wenn die Qualität des Handlungs-(Kompositions)Sinns nicht verbal expliziert ist, muß die Ausdruck in Eindruck umwandelnde Apperzeption Aufschluß über die Möglichkeit geben, erfahrenen Sinn auf eine fundierende, kausal effektive Handlungsmotivation beziehen zu können.

Die Frage, ob eine angenommene, rückkoppelnde Kommunikation intendiert war, ob Šostakovič und Prokof'ev ihre Arbeit als wirkungsbewußtes, dem Diktat unmotivierter Inspiration entronnenes Handeln verstanden, kann erhellt werden, wenn man weiß, welche Formen der Interaktion bei der erstmaligen Rezeption einzelner Kompositionen auftraten und auftreten. Der alte Einwand, es sei naiv zu glauben, von Publikumsreaktionen auf das künstlerische Wollen des Komponisten oder gar auf initiale Ereignisse für dieses Wollen schließen zu können, kann sich auf jene bekannte Autonomiefixiertheit stützen, welche die als ein Absolutes gedeutete Musik dem Verständnis des gemeinen Hörers entzieht, ja sogar entziehen soll und welche einen auf die reale Welt rekurrierenden Intentionsbegriff ab-

lehnt. Der gern herangezogene Hinweis, daß die meiste der als künstlerisch revolutionär und im nachhinein als groß bezeichnete Musik bei den Uraufführungen durchfiel, korrespondiert mit Adornos schematischer, Mischformen nicht zulassender Hörer-Typen-Klassifikation und ihrer sozialen, ja sogar ethnischen Zuordnung (der "heftig zwischen Aufwallung und Melancholie hin- und herpendelnde Slawe"<sup>23</sup>) zuordnen, mit der eine allgemeine Inkompetenz für ästhetisches Werturteilen eines analytisch nicht hörfähigen Durchschnittspublikums festgeschrieben werden soll. Nur geht es hier nicht um die Rechtfertigung einer elitären Materialstandsideologie, sondern um die schöpferische, perzeptive und rezeptive Fähigkeit, ein musikalisch-kommunikatives System zu bilden, das gemeinsames Sinnverstehen ermöglicht. Šostakovič propagierte einen musikalischen Wirkungszusammenhang, in dem Erwartungshaltung, Wirkung und Reaktion eine Rückkopplung zu Intention und Ausführung herstellen:

*„Für den Komponisten ist die Unterstützung des Hörers notwendig. Ohne sie ist das Arbeiten, das Komponieren undenkbar.“<sup>24</sup>*

Diese banale Aussage birgt jene typische Doppelbedeutung, aus der sowohl das aufgeklärte Publikum, als auch der funktionsüberwachende Apparat Bestätigung im eigenen Interesse finden kann. Mit der als notwendig bezeichneten „Unterstützung des Hörers“ kann sich hier Šostakovič auf die willentliche Befolgung des offiziellen, als konkreter

<sup>23</sup>Vgl. Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie, a.a.O., S. 22.

<sup>24</sup>Šostakovič, *Wie Musik geboren wird*, in: Dmitri Schostakowitsch, *Erfahrungen*, Leipzig 1983, S. 165.

Publikumswille ausgegebenen Stildogmas berufen, gleichzeitig aber auf eine Kommunikation zwischen Publikum und Komponist verweisen, die sich erst durch den perzeptions- und rezeptionsseitigen Akt des Verstehens einstellen kann.

Bevor also hermeneutische Kriterien zur Bestimmung von Bedeutung kontextuell vereinheitlichter musikalischer Werke aufgestellt werden können, muß Kommunikation als intentionale Bedingung der Werkentstehung vorausgesetzt werden. Es hat keinen Sinn, angenommene extensionale Strukturbedeutung auf schöpferische Handlungsintentionen zu beziehen, ohne eine Kommunikationsabsicht vorauszusetzen. Die Frage nach dem Inhalt musikalischer Kommunikation muß sich zuerst mit der Problembeziehung zwischen intentional bestimmtem Kommunikationsmedium und pragmatischer Wirklichkeit auseinandersetzen. Es geht also nicht mehr und nicht weniger darum, eine Übereinstimmung zwischen dem, was kommuniziert werden sollte und dem, was tatsächlich kommuniziert wurde, herzustellen, um herauszufinden, was unter welchen Bedingungen prinzipiell musikalisch kommunizierbar ist. Daß sich dabei der Geltungsanspruch der überlieferten, kommunikativ gewonnenen Wahrnehmungserkenntnis an einer unterstellten Adäquatheit zu einer primär intendierten Informationsabsicht bewähren soll, berührt jenes zwischen Verfasser,- Text- und Wahrnehmungsintentionalität sich ausbildende hermeneutische Paradox, das einfachhalber von der Methode des rezeptiven Subjektivismus verdrängt, wegdefiniert, aber eben nicht aufgehoben wird.

Angesichts des Bewertungsproblems zeitlich und räumlich heterogener musikalischer Kommunikationssituationen, lohnt es sich, Niklas Luhmanns allgemeine These einer 'Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation' mit den im hier relevanten situativen Rahmen wahrzunehmenden und wahrgenommenen musikalischen Kommunikationsmöglichkeiten zu konfrontieren. Die verhaltenspsychologische Erkenntnis der prinzipiellen Unmöglichkeit des Nicht-Kommunizierens überschreitend, thematisiert Luhmann auf Unwahrscheinlichkeiten aufbauende Kommunikationsprobleme:

*Als erstes ist unwahrscheinlich, daß einer überhaupt versteht, was der andere meint, gegeben die Trennung und Individualisierung ihres Bewußtseins. Sinn kann nur kontextgebunden verstanden werden, und als Kontext fungiert für jeden zunächst einmal das, was sein eigenes Gedächtnis bereitstellt.*

*Die zweite Unwahrscheinlichkeit bezieht sich auf das Erreichen von Empfängern. Es ist unwahrscheinlich, daß eine Kommunikation mehr Personen erreicht, als in einer konkreten Situation anwesend sind.(...).*

*Die dritte Unwahrscheinlichkeit ist die Unwahrscheinlichkeit des Erfolgs. Selbst wenn eine Kommunikation verstanden wird, ist damit noch nicht gesichert, daß sie auch angenommen wird.(...).*<sup>25</sup>

Die erste Unwahrscheinlichkeit, das Verstehen von autorialer Intention, ist vor allem ein Problem zeitlicher

---

<sup>25</sup>Niklas Luhmann, *Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation*, in: derselbe, *Soziologische Aufklärung 3. Soziales System, Gesellschaft, Organisation* Opladen 1981, S. 26.

Differenz zwischen Werkentstehung und Rezeption. Wenn tatsächlich Sinn kontextgebunden verstanden wird und Kontext durch individuelle Gedächtnis- und Bewußtseinsleistung hergestellt wird, so kann Verfasserintention bei rezeptiver Kontextungleichheit nicht unmittelbar erfaßt werden. Das in seiner Schriftlichkeit manifeste Kommunikationsmedium kommuniziert sich selbst, solange es selbst nicht die Aufmerksamkeit auf kontextuelle Maßgeblichkeiten seiner kommunikativen Wirkungsabsicht verweist. Insofern hat das kontextfreie Erkennen formalen, syntaktischen Sinns durchaus auch pragmatischen Status, solange unterstellt wird, daß das Erkennen syntagmatischer Partikel und ihrer syntaktischen Vereinheitlichungen einer autorialen, formalen Werkintention entspreche.

Geht es aber darum, wie wahrscheinlich es ist, daß 'verstanden' wird, was 'gemeint' ist, muß zuerst gefragt werden, ob das Gemeinte ausschließlich intendiertes Significatum ist oder Bezeichnetes und Bezeichnendes zugleich sein kann. Soll Gemeintes vermittelt und verstanden werden, muß die musikalische Struktur als Kommunikations-träger funktionalisiert werden, und zwar dergestalt, daß sie Hinweise abgibt, ob sie sich nur selbst präsentiert, oder aber etwas repräsentiert. Solche Hinweise können nur dann als Hinweise verstanden werden, wenn die sinnliche Erfahrung der ästhetischen Struktur als eine kommunikative Erfahrung aufgefaßt wird, deren Wesen ist, das Erfahrene der Wirkungsabsicht eines alter ego zuzuschreiben. Intendierte Vermittlung als übliche kommunikative Funktion bedarf deshalb zusätzlich einer motivierten Handlungsabsicht, wenn sich die Kommunikation nicht in der

selbstbezüglichen Präsentation eines abstrakten Kommunikationsmediums erschöpfen soll.

Wer beabsichtigt, musikalisches Material zu einem Kommunikationsträger zu formen, kann es natürlich dabei belassen, die Formstruktur des Trägers dem ästhetischen Werturteil des rezeptierenden Subjekts anheimzustellen. Soll jedoch dieses selbstbezügliche 'Kommunikationsmodell' mit seiner formalistischen Struktur-Inhalt-Gleichsetzung überschritten werden, muß die beabsichtigte, so und nicht anders ausgefallene Materialsetzung auf Motiv oder Motivkomplex der Intention zurückgeführt werden können. Informationale Transzendierung selbstbezüglich auffaßbarer Phänomene ist ohne strukturelle An-Zeichenbildung und ihre Decodierung im pragmatischen Verstehens- und Konventionszusammenhang nicht möglich.

Hiermit ist das Grundproblem kommunikativen Erfolges berührt und zwar erst einmal das des Erkennens und Verstehens, noch lange nicht Luhmanns handlungsorientierter Erfolgsbegriff, demzufolge *„der Empfänger den selektiven Inhalt der Kommunikation (die Information) als Prämisse des eigenen Verhaltens übernimmt, (...)“*<sup>26</sup>

Doch ehe überhaupt der Theorienstreit zwischen Intentionalismus und Interaktionismus auf musikalische Kommunikation übertragen werden kann, ehe eine Methodik materialer musikalischer Hermeneutik ins Auge gefaßt werden kann, muß auf das musikalische Subjekt-Objekt-Problem im Hinblick auf eine mögliche Entelechie ästhetischer Vermittlung eingegangen werden. Es kann nicht sein, daß Musikästhetik, sei sie nun idealistisch oder autonomistisch

---

<sup>26</sup>Luhmann, *Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation*, S. 26.

ausgerichtet, permanent allergische Reaktionen zeigt, wenn sie mit dem Komplex Leben und Werk konfrontiert wird und man ihr methodisch mit dem Komplex Biographik und Hermeneutik zu Leibe rückt. Schließlich geht es dabei nicht um eine kommunikations- und informationstheoretische Ontologisierung der Musik, sondern um das Aufzeigen ihrer funktionalen Pluralität, eben ihrer Immunität gegenüber alternativ-radikalen Wesensbestimmungen. Es geht also nicht allein darum, was artifizielle, als absolut bezeichnete Musik abendländischer Idiomatik ästhetisch ausschließlich ist, sondern zu was sie insgesamt in der Lage ist. Zu etwas in der Lage sein setzt ein subjektives Aktivitätspotential voraus, das mittelbar oder unmittelbar Handlung beeinflussen oder Handlung initiieren kann, also eine wirksame Aktivierung fremdwahrnehmender Subjekte erreicht. Als subjektiver Aktionsträger stößt der hermeneutische Gegenstand an das ontische Spannungsfeld zwischen dem Für-Sich-Sein und dem Für-Etwas-Anderes-Sein, also musikalisch an das Spannungsfeld zwischen tönend bewegter, sich selbst meinender Form und mitteilender Botschaft, deren Verweisungsgegenstand als vermeintes Seiendes sein Sein, seine Existenz, von der historisch-pragmatischen Urteilswirklichkeit abhängt. Dabei muß klar sein, daß, wer auf gesetztes, in den öffentlichen Kunstraum gestelltes Material reagiert, im weiteren Sinne immer kommunikativ handelt.

Vladimir Karbusicky behauptet in seinem *Grundriß der musikalischen Semantik* eingangs, „daß Musik ihrem Wesen nach kein logisch-kommunikatives System“<sup>27</sup> sei.

---

<sup>27</sup>Vladimir Karbusicky, *Grundriß der musikalischen Semantik*, Darmstadt

Knackpunkt dieser selbstverständlich erscheinenden Aussage ist der zugrundeliegende ontische Musikbegriff, gegen den man nicht nur ethno-musikalischen Einspruch erheben, sondern auch mit Wittgenstein anfügen kann, daß es kein Wesen des Satzes gebe, sondern nur Beispiele von Sätzen.<sup>28</sup> Das gleiche läßt sich auch für Musik in Anspruch nehmen, solange eine absolute Definition des Musikbegriffs nicht zu leisten ist.

Daß abendländische Musik keine natursprachlich ausdifferenzierte, 'logische' Kommunikation leistet, heißt ja nicht, daß es ihr wesensgemäß unmöglich wäre, symbolisch generalisiert zu werden. Die Tatsache, daß es im europäischen Kulturkreis mit seinen hochkomplexen Kommunikationssystemen nur in Ausnahmefällen (Notfällen) Bedarf gab und gibt, musikalische Symbolisierungen vorzunehmen, um mit ihrer Hilfe eine übereinstimmend verständige Kommunikation zu ermöglichen, heißt auch nicht, daß Musik nicht in ebensolche Situationen geraten könnte, in denen versucht wird, von ihrer potentiellen kommunikativen Symbolfähigkeit Gebrauch zu machen. Die Zwangsfunktionalisierung der Musik im Rahmen nationalsozialistischer und vor allem stalinistischer Propagandastrategien hätte ja nicht den kaum zu unterschätzenden Gleichschaltungs- und Konsolidierungseffekt gehabt, wenn Musik nicht eine Kommunikationsfähigkeit zeigen würde, die in kontextuell vereinheitlichten Rezeptionssituationen Verhaltensmuster her-

---

1986, S. 2.

<sup>28</sup>Vgl. Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen, § 135, in: Ludwig Wittgenstein, Schriften 1, Frankfurt 1960, S. 348.

vorruft, welche das bloße ästhetische Werturteil nicht mehr als kommunikatives Endziel erscheinen lassen.

Das Erfolgsprinzip einer solchen besonderen, konkreten, beabsichtigten Kommunikation ist ein ungewöhnliches, da es auf der intendierten Verschleierung des intendierten Kommunikationszweckes fußt. Der Zweck massenpsychischer Beeinflussung kann nur Erfolg haben, wenn das zu beeinflussende Empfängerkollektiv sich über sein Beeinflußtwerden nicht bewußt wird. Kommunikationstheoretisch wäre hier also die Annahme der Kommunikation erreicht, ohne daß diese ihrem Sinn gemäß verstanden würde. Ein solches Ausschalten reflektierender Vorgänge beim Wahrnehmungsvorgang gelingt umso besser, je exakter das Kommunikationsangebot an die Bedürfnis- und Erwartungsstruktur des Rezipienten angepaßt ist. Das rezeptive kognitive Bewußtsein begreift die Übereinstimmung von Angebot und Nachfrage, von Empfänger- und Senderintention, fragt aber nicht nach dem Warum-So des Angebots. Schon die Metternichsche Zensur- und Publikationspraxis orientierte sich an der Absicht, mit der massenhaften Verbreitung von Walzern, Galoppfern, Romanzen eine Ersatzwelt anzubieten, deren 'erzählte' Wirklichkeit zwar in diametralem Gegensatz zur tatsächlichen sozialen Wirklichkeit stand, aber als Wahrnehmungsinhalt real erlebter Kommunikation nicht in ihrer Fiktionalität und propagandistischen Funktionalität erkannt wurde. Prinzipiell steht hier also normative Intention gegen individuelle und kollektive Wahrnehmungsin-tention.

Wenn dieser geschilderte Kommunikationszweck zum normativen Anspruch an die Kunstproduktion wird, der Produ-

zent also im Sinne funktionalisierter ästhetischer Vorgaben kommunikativ denken muß, ist eine Anwendung des Kommunikationsschemas auf die Musik nicht fraglich, weil es ästhetisch sinnvoll und legitim sein soll, „wenn auch ein ganz anderer ‘Sinn’ in denselben ob rein formalen oder zeichenhaft angereicherten Tonkomplex hineinprojiziert wird.“<sup>29</sup>

Was für die ästhetische Aneignung historisch überlieferter Musik in unvergleichbaren situativen Umfeldern legitim ist, kann es für die hier musikhistorisch relevante, musikästhetische Untersuchung nicht sein. „Hineinprojektionen“ von Sinn aufgrund ästhetischer Untersuchungen sind eben nicht sinnvoll, wenn eine im autonomen Sinn ‘intendierte’ formale Gestaltung als doppelt intendiert erfahren wurde, weil die Motivation zur schöpferischen Intention auf äußere, reglementierende Einflüsse zurückzuführen war. Inwieweit normative Einflüsse produktiv, also formal und ästhetisch umgangen werden können, läßt sich ohne kommunikationsschematische Zuordnungen nicht aufklären. Ob also intendierter musikalischer Sinn richtig, also allumfassend, einer verweisungsfähigen Kommunikationsstruktur gemäß dechiffriert werden kann, hängt davon ab, ob konkurrierende (persönliche und offizielle) Motivationen strukturgestaltender Intentionen als Motivationen encodiert werden können. Da solche Encodierungen mit sprachbildenden Operationen gleichzusetzen wären, bekommen sozialpsychische Zustände die Qualität rahmensetzender Bedingungen für pragmatisch-musikalische Interaktion. Obwohl Kommunikation prinzipiell nur im Rahmen kon-

---

<sup>29</sup>Karbusicky, *Grundriß der musikalischen Semantik*, S. 5.

ventionalisierter Situationen stattfinden kann, wird diese allgemeine Kontextabhängigkeit im überwiegenden Teil der musikästhetischen Literatur als Beleg für die angebliche Kommunikationsunfähigkeit des musikalischen Produktion-Rezeption-Verhältnisses herangezogen:

Vladimir Jankélévitchs dementsprechende ontologische Musikbestimmung, die auf einer vorgeblichen musikalischen Denotationsunfähigkeit gründet, drückt den antikommunikativen Grundkonsens folgendermaßen aus:

*„Directement et en elle-même, la musique ne signifie rien, sinon par association ou convention; la musique ne signifie rien, donc elle signifie tout...“<sup>30</sup>*

Wenn aber Musik nichts bezeichnet, ohne Assoziation und Konvention beansprucht zu haben, bezeichnet sie alles mit Hilfe des Prozesses assoziativer und Übereinkunft sichernder Verknüpfung. Diese Aussage läßt sich nur so lange als semantisches Polyvalenz- und Beliebigkeitsaxiom aufstellen, als der Vorgang assoziativer Verknüpfung von seinen unmittelbaren, wie auch mittelbaren genetischen Bedingungen getrennt wird. Die Tatsache, daß assoziative Bedeutung notwendigerweise auf einen ihr äußerlichen, sie auslösenden Gegenstand bezogen sein muß, ist kein überzeugender Beleg für subjektivistisch-rezeptive Bedeutungskonstitution. Ist Assoziation Reaktion auf Erfahrenes, das Erfahrene wiederum Ergebnis willentlich und mit Wirkungsabsicht gesetzten Materials, so knüpft der Assoziationsinhalt mittelbar an die Verfasserintention an,

---

<sup>30</sup>Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'Ineffable*, Paris (1961);1983, S. 19.

auch wenn der Umcodierungsprozeß von einem nicht standardisierten Kommunikationsmedium in eine assoziative Vorstellungs- und Erkenntniswelt eine semantische Streuung verursacht, die je nach Kontext- und Vorleistungsübereinstimmung mit der intentionalen Umwelt zu- oder abnimmt. Solche Übereinstimmung betrifft nicht nur gesellschaftliche und sozialpsychische Eigenschaften, sondern im Falle musikalischer Kommunikation vor allem eine konventionale Homogenität hinsichtlich stillschweigend verabredeter, ästhetischer Erwartungshaltung. Hinsichtlich des hier relevanten historischen Kontextes muß die Art und Weise kommunikativer Rückkopplung auf diese kontextuellen Bedingtheiten bezogen werden, sofern musikalisch initiierte Reaktionen überliefert sind.

Die entscheidende Frage nach dem Warum festgestellten rückkoppelnden Verhaltens berührt alle miteinander vernetzten psychischen Wirkungs- und Einwirkungsmechanismen sowie deren bewußtes Erkennen. Da die politischen und sozialen Rahmenbedingungen menschlicher Existenz von gleichermaßen betroffenen Individuen gleich erfahren und gleich qualifiziert werden können, ist es möglich, homogene sozialpsychische Zustände zu konstatieren, deren Status vom Reglementierungs- und damit Wirkungsgrad staatlicher Maßnahmen beeinflußt werden.

### 5.3. Die Einheit von Mitteilung, Information, Verstehen

Geht man unter der Berücksichtigung eines historisch-pragmatischen Kontextes davon aus, das konkrete, komponierte Musikstück seinem immanenten Da-Sein als notiertes Exegeseobjekt entreißen zu können und es in den realen, öffentlichen Kommunikationsraum zu stellen, drängt sich der Vergleich mit der Kommunikationsfunktion des Theaters auf. Eine Institution, ein Ort, wo gleichnishafte Geschichten gespielt werden, wo ein Dialog, der alle angeht, als menschliches Zustandsdokument geführt wird und wo der zuhörende und zuschauende Bürger seiner Probleme und letztlich seiner selbst sich versichert, ist das Theater immer gewesen.

Die Übertragung dieses Kommunikationsverständnisses auf Instrumentalmusik und ihre Erscheinungsformen bedarf einer Klärung der Bedingungen ihrer Möglichkeit, weil ein für den Kommunikationsprozeß wesentlicher mehrstufiger Rückkopplungsprozeß, ein zwischen Musik schöpfendem, Musik 'sendendem' und Musik wahrnehmendem Subjekt sich vollziehender Diskurs im Normalfall nicht stattfindet. Wenn man den Diskursbegriff als ein Rollenspiel von Geltungsansprüchen im Rahmen kommunikativen Handelns versteht, so sind die Spielmöglichkeiten innerhalb der gesellschaftlich habitualisierten Rezeptionssituationen, zum Beispiel Konzerten, stark eingeschränkt. Das Unveränderliche eines musikalischen opus perfectum und dessen in der Regel fremdvermittelte akustische Realisation beschränken seine

Diskursmöglichkeit auf das klassische Stimulus-Response-Verhältnis, wobei mit dem 'antwortenden' Wahrnehmungsurteil der Kommunikationsprozeß im Normalfall abgeschlossen ist.

Stellt sich die Frage, warum ein Komponist musiksprachlich repräsentierend mitteilksam werden sollte, wenn er verbal- und schriftsprachlich leichter zum Ziel kommen könnte. Normativ wirkende, reglementierende Umstände, etwa ein doktrinärer, diskursunterdrückender Wahrheitsanspruch, könnte dennoch zu einer tatsächlichen diskursiven Kommunikation führen, wenn sich aus ihm heraus ein System kommunikativer Erwartungshaltungen bildete, welches ein Kunstwerk als Ergebnis intendierten Handelns begriffe und es einer öffentlichen Reaktion unterzöge, zwecks Feststellung und Bewertung von schöpferischer Handlungsmotivation und Handlungsintention.

Was in der Literaturgeschichte von Erasmus über Voltaire bis Sartre immer wieder auftrat, hatte es in der Musikgeschichte nie so deutlich gegeben, wie bei Šostakovič, nämlich ein themengeleiteter öffentlicher Diskurs über und mit musikalischen Werken. Šostakovičs Definition seiner 5. Symphonie als „*praktische Antwort eines sowjetischen Künstlers auf eine berechtigte Kritik*“<sup>31</sup> mißt dem Werk eine diskursive Qualität zu, die es nicht mehr allein als kommunikatives Objekt, als Kommunikations-Thema, sondern gleichzeitig als Subjekt kommunikativen Handelns ausweist. Eine 'praktische Ant-

---

<sup>31</sup>Vgl. *Večernjaja Moskva*, 25. Januar 1938, S. 16 und Krzysztof Meyer, *Szostakowicz*, Krakau 1973, S. 66.

wort' bedeutet in diesem Fall eine kommunikative Handlung, welche das sprachliche, 'Antwort'-fähige Kommunikationssystem durch ein musikalisches Werk ersetzt, das nicht nur als Ergebnis intendierten Handelns existiert, sondern als Kommunikationsmedium eingerichtet wurde.

Seit der Uraufführung der 5. Symphonie entstand mit jeder weiteren Symphonie, jeder nicht explizit programmatischen Komposition eine kommunikative Wechselbeziehung zwischen Werk und Rezeptionsgemeinschaft, deren diskursive Bedeutung in dem Maße wuchs, als der seit Anfang der Zwanziger Jahre sich vollziehende Diskurs über die adäquate Art ideologischer Affirmierung mit künstlerischen Mitteln durch den willkürlichen, gegen die Intelligenz gerichteten Terror der späten Dreißiger und Vierziger Jahre unmöglich wurde. Die harten Auseinandersetzungen in der Presse und innerhalb des Komponistenverbandes um Intention und "Aussage" der fünften, siebten, achten, neunten, zehnten Symphonie machten diese Werke zu Elementen eines gigantischen, von Werk zu Werk fortschreitenden Diskurses über das Verhältnis von ideologischer Affirmation und intellektueller Autonomie, dessen einmalige Besonderheit war, daß das musikalische Werk wie ein literarisches behandelt wurde, jede Interpretation sowohl diskursive Reaktion auf, als auch kommunikative Interaktion mit diesen Kunstwerken war, bei deren Entstehung der Autor Agierender und Reagierender zugleich sein mußte. Dabei war das jeweilige Werk mit seiner Strukturkonsistenz entscheidend für eine Verstehenskontrolle im Diskurs.

Schließlich ist es die Schriftlichkeit, der auch informationstheoretisch der höchste Stellenwert beigemessen wird:

*„Erst Schrift und Buchdruck legen es nahe, Kommunikationsprozesse anzuschließen, die nicht auf die Einheit von Mitteilung und Information, sondern gerade auf ihre Differenz reagieren: Prozesse der Wahrheitskontrolle, Prozesse der Artikulation eines Verdachtes mit anschließender Universalisierung des Verdachts in psychoanalytischer und/oder ideologischer Richtung.“<sup>32</sup>*

Genau solche Prozesse waren als hermeneutische Binnendiskurse nach jeder größeren Uraufführung die Regel, wobei die hermeneutische Redundanz, die eine notierte Faktur als schriftliches Dokument und als maßgebliches Klangzeichen für akustische Realisation anbietet, von den offiziellen Funktoren der Verstehenskontrolle, also der sowjetischen Musikwissenschaft zumindest nicht offiziell wahrgenommen wurde. Die Aufstellung eines analytischen Kategoriensystems zur Absicherung des sozialistisch-realistischen Normenkatalogs wurde nicht unternommen, wohl auch aus Furcht vor einer mit hohem methodischen Aufwand durchzuführenden Bloßstellung normierter Banalität. So blieb eine andere Redundanz bestehen, nämlich die der Bedeutungszuordnung an das einzelne Werk, die der Werkschöpfer für kommunikative Zwecke, für angenommene doppelgleisige Informationsverarbeitung nutzen konnte.

Wenn es allerdings ein musikalisches Werk ist, das eine mediale Ersatzfunktion übernehmen muß, um überhaupt

---

<sup>32</sup>Niklas Luhmann, *Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt 1984, S. 223f.

einen öffentlichen Diskurs aufrechterhalten zu können, muß es Eigenschaften besitzen oder bekommen, die es kommunikationsfähig machen.

Luhmann rückt hinsichtlich schöpferisch eingeplanter und angestrebter Enträtselungs- (Verstehens) Akte eine Kommunikation initiierende Intentionalität in den Vordergrund, weil sie die Möglichkeit interner Verstehenskontrolle durch den Kommunikationsinitiator hervorhebt:

*„Man kann erst am Anschlußverhalten kontrollieren, ob man verstanden worden ist; man kann aber auch mit einiger Erfahrung seine Kommunikation vorher so einrichten, daß man erwarten kann, verstanden zu werden.“<sup>33</sup>*

Das bedeutete für die schöpferische Seite, daß der Kompositionsakt als verständigungsorientierte Handlung zu konzipieren wäre, was die Vermittlungsstrategie nicht nur auf strukturelle Zeichengestaltungsmöglichkeiten, sondern auch auf die Decodierungsfähigkeit der avisierten Kommunikationspartner richten lassen müßte. Henze behauptet zumindest die Möglichkeit kompositorisch-teleologischen Handelns:

*Ich habe zwar eine Vorstellung von Instrumentalmusik als dem Ort, in dem eine bestimmte Zahl von Zeichen aufgehoben ist, über deren Sinn Einverständnis herrscht, eine Konvention. Und ich meine, daß es möglich sein sollte, mit der Kraft dieser Zeichen, die darauf beruht, daß sie sich in das Bewußtsein der*

---

<sup>33</sup>Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 199.

*Menschen tief eingeprägt haben, etwas Neues zu machen: sie in neue Zusammenhänge zu bringen und so zu montieren, daß man zu unmißverständlichen Resultaten kommt; vermutlich weniger wirkungsvoll und weniger direkt als bei der Vermittlung von Texten, aber immerhin.*<sup>34</sup>

Es ist die Verbindung von Neuem und Unmißverständlichem, die Šostakovič suchen mußte, um mit Hilfe einer Zeichenpragmatik im Sinne Henzes mißverständlich unmißverständliche Verständigung zu erreichen. Die These, daß eine informationale Bedeutung musikalischer Einheiten von ihren praktischen Konsequenzen abhängt, ist plausibel, weil sich schließlich der Prozeß der Zeichengenese in dem erwähnten, von Uraufführung zu Uraufführung fortschreitenden diskursiven Abgleich kommunikativer Handlungen bei Produzent und Perzipient abspielte. Dieses System wechselseitiger antizipierender Erwartungen ermöglichte es dem Komponisten, die wichtigen informationsstiftenden und informationssichernden Überraschungen zu installieren. Es mußte und muß allerdings immer klar sein, worauf sich die Erwartungen beziehen. Der Produzent muß nicht nur wissen, was erwartet wird, sondern auch warum das primär ästhetische Objekt so und nicht anders erwartet wird. Der wahrnehmende Hörer muß, wenn sich an den wahrgenommenen Überraschungen Verstehen einstellen soll, erkennen, warum seine Hörerwartung durch die Überraschungen enttäuscht wurde.

Das kann nur funktionieren, wenn ein homogener Handlungskontext, eine gemeinsame musikalisch-kommunikative

---

<sup>34</sup>Hans Werner Henze, *Musik und Politik*, München 1967, S. 149.

Sinnstruktur und eine auf beiden Seiten kohärente Intentionalität hinsichtlich des zu repräsentierenden und zu verstehenden Mitteilungsgegenstandes gegeben sind:

*„Kommunikation greift aus dem je aktuellen Verweisungshorizont, den sie selbst erst konstituiert, etwas heraus und läßt anderes beiseite.“<sup>35</sup>*

Wenn sich nun das konkrete Verhältnis von Komponistenintentionalität zu Perzipienten- oder Interpretenintentionalität nicht als ein unbestimmt offenes herausstellen muß und der Komponist innerhalb der mehrdeutig erfahrbaren Struktur tatsächlich einen einzig möglichen Bezugspunkt gemeinsamen Zeichenverstehens installierte, so geht es jetzt um das notwendige Regelsystem, nach dem sich ästhetische Expressivität (Ausdruck) mit ästhetisch-praktischer Rationalität (Informationsvermittlung) in Einklang bringen lassen konnte und kann.

Wo Affirmation verordnet und nicht als Ergebnis diskursiver Auseinandersetzung gestattet ist, entsteht ein ernsthaftes Kommunikationsproblem, nämlich das von Wahrheit und Wahrhaftigkeit als Voraussetzungen für erfolgreiche Kommunikation. Ein musikalisches Kunstwerk unter solchen Umständen als norm- und ideologiereflektierendes Diskursmedium zu etablieren, hat ja wegen dessen potentieller Mehrdeutigkeit nur dann kommunikativen Sinn, wenn ebendiese Mehrdeutigkeit ausgenutzt und in ein Kalkül einbezogen wird, das die Möglichkeit beliebigen Werkverstehens begrenzt, kanalisiert, ohne ihr Prinzip einer beweiskräftigen Verstehenskontrolle zu opfern. Die schöpfe-

---

<sup>35</sup>Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 194.

rische Ausformung dieses Kalküls, schon die Ermöglichung des Erkennens einer Mitteilungsabsicht, sowohl durch den normsetzenden, als auch durch den dem System unterworfenen Perzipienten, muß allerdings die auf Tradition und Erfahrung gründende Erkenntnisfähigkeit beider avisierten Kommunikationsteilnehmer berücksichtigen, wenn eine normabweichende Information nicht schon bei ihrer Encodierung scheitern und leerintentionale Kopplung zum Publikum herstellen soll.

Mißverstehen ist dabei nur insofern nicht auszuschließen, als Gemeintes und 'eigentlich' Gemeintes aus dem 'Gesagten' nicht unzweideutig zu schließen sein darf, da sonst eine Kommunikation neben der einzig sanktionierten unmöglich würde. Insofern erfaßt eine Wahrhaftigkeit voraussetzende Funktionszuordnung von Erkenntnis und Information, wie sie Habermas vornimmt, nicht einen solchen Gebrauch Kommunikation herstellender Elemente, welcher informationale Täuschung als unfreiwillig motivierten, aber beabsichtigten Kommunikationszweck im Auge hat:

*„In Systemen, die unter Handlungszwang stehen, dienen Kognition und Information, im Unterschied zur diskursiven Begründung, dem Abbau von Ungewißheit, also der Reduktion von Weltkomplexität.“<sup>36</sup>*

Wenn nun aber der normative Handlungszwang selber die Gewährleistung von minimaler Strukturkomplexität und semantischer Eindeutigkeit verlangt, können ihm unterliegende

---

<sup>36</sup>Jürgen Habermas, *Konstitution der Erfahrungswelt und sprachliche Kommunikation*, in: Jürgen Habermas/Niklas Luhmann, *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie - Was leistet die Systemforschung?*, Frankfurt 1971, S. 43.

Individuen Normabweichung nur durch Normbloßstellung realisieren, ohne durch einen Beweis ex negativo überführt zu werden. Normbloßstellung hieße, das schon erwähnte Kommunikationsziel verdeckter psychischer Massenbeeinflussung durch Bewußtmachung seiner appellativen, propagandistisch wirken wollenden Absicht zu hintertreiben. Verbale Beteuerungen musikalisch-semantic Absichten können in solchem Rahmen nur dann falsche Fährten legen, wenn der medial aufzufassende musikalische Wahrnehmungsgegenstand Eindeutigkeit nicht zuläßt, aber aus dieser Uneindeutigkeit heraus wieder auf 'eigentliche' Schöpfungsintentionen schließen läßt.

Sprachliche Kommunikation birgt ja das Problem, Aufrichtigkeit gegenüber normativ-kommunikativen Erwartungen nicht direkt zu erkennen geben zu können. Wer beteuert, daß er tatsächlich meint, was er sagt oder in überdeutlich affirmativen Äußerungen Forderungen, Normen, Zwängen entspricht, wirkt gegen die geäußerte Mitteilungsabsicht<sup>37</sup>, was natürlich wiederum beabsichtigt sein kann, aber auch nur als Indiz für die wahre Mitteilungsabsicht zu werten ist. Šostakovič selbst beteiligte sich am kunstideologischen Diskurs mit jenen typischen strategischen Versteckspielen zwischen Aufrichtigkeit und Unaufrichtigkeit, die mit feinsinniger Ironie die propositionalen Gehalte affirmativer Aussagen in ihr Gegenteil umwandeln können. Wo öffentliche Systemverherrlichung als Preis für berufliche, wenn nicht physische Existenzberechtigung eingefordert wurde, war Affirmation ein subjektiver Akt der Vernunft. Wo dementsprechend Alle das

---

<sup>37</sup>Vgl. Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 208.

gleiche sagten, stand die in Uneigentlichkeit getarnte Eigentlichkeit des politischen Denkens der Gesellschaft unausgesprochen und für die Nomenklatura durchaus bedrohlich im gleichgeschalteten Kommunikationsraum zwischen Normgebern und Normbefolgern. In einem die beginnende Tauwetterzeit andeutenden Pravda-Zitat, das Šostakovič 1954 gegen den fundamentalistischen Komponistenverband in Stellung brachte, werden auf diese Weise beispielhaft Hinweise auf tatsächliche künstlerische Intention und sogar auf die normativ-ideologische Struktur der Bedingung ihrer Umsetzung greifbar:

*Der sozialistische Realismus eröffnet dem Denken des Künstlers einen weiten Raum und bietet größtmögliche Freiheit für das Hervortreten der schöpferischen Persönlichkeit und die Entwicklung der verschiedensten Genres, Richtungen und Stile. Darum ist es so wichtig, den Wagemut des Künstlers zu unterstützen, sich in seinen Schaffensstil zu vertiefen und bei der Einschätzung der Vorzüge und Schwächen dieser oder jener künstlerischen Lösung das Recht des Künstlers auf Selbständigkeit, Kühnheit und Suche nach dem Neuen zu achten."*<sup>38</sup>

Selbst dieses Lob Šostakovičs über den Sozialistischen Realismus als Garant für „größtmögliche Freiheit“ des kunsterzeugenden Individuums ist zweideutig. Was als Begriffskombination von Norm und Freiheit paradox erscheint, eröffnet für das musikalische Kommunikationsproblem des Verständlichmachens von intendiertem Sinn Lö-

---

<sup>38</sup>Dmitri Schostakowitsch, *Erfahrungen*, Leipzig 1983, S. 91.

sungsmöglichkeiten, da das ästhetische Objekt einem Maßstab unterworfen ist, den Komponist wie Rezipient kennen und an dem beide Seiten ihre auf Wahrnehmung und Erkenntnis gründenden Handlungen orientieren und abgleichen können.

Mstislav Rostropovič beschreibt die öffentliche sowjetische Kommunikationspraxis folgendermaßen:

*„Ein Professor hält einen politischen Vortrag. Er weiß, daß er lügt, und auch das Publikum weiß, daß er lügt. Das Publikum weiß aber auch, daß er weiß, daß er lügt, und er weiß, daß das Publikum weiß, daß er lügt.“<sup>39</sup>*

Šostakovič betreibt seine Tarnung sogar soweit, daß er öffentlich jene Vorgehensweise als verlogen anprangert, die er selber bevorzugt wählt, nämlich ein Werk fertigzustellen, und danach mit Hilfe der öffentlichen Hermeneutik ein Programm für das Werk aufzustellen beziehungsweise aufstellen zu lassen.<sup>40</sup>

Wenn also Aufrichtigkeit und Unaufrichtigkeit eine kommunikative Zweckgemeinschaft eingehen müssen, wenn verbale, selbstinterpretative Beteuerungen aufrichtiger ideologischer Affirmierung eine entgegengesetzte Intention implizieren, diese aber vordergründig als ihr Gegenteil dargestellt wird, lassen sich indizierte Informatio-

---

<sup>39</sup>Mstislav und Galina Rostropowitsch, *Die Musik und unser Leben*, München 1987, S. 50.

<sup>40</sup>Vgl. Šostakovič, *O podlinnoj i mnimoj programnosti (Über tatsächliche und scheinbare Programmatik)*, in: *Sovetskaja Muzyka* 1951, Nr. 5, S. 77.

nen nur innerhalb einer kommunikativen Doppelstrategie beweisunkräftig und deshalb folgenlos vermitteln.

Um nun das Wahrheitsproblem zwischen angenommener, gleichermaßen intendierter Aufrichtigkeit wie Unaufrichtigkeit in Angriff nehmen zu können, muß der Vorgang der begreifenden Wahrnehmung und seine Bedingungen als weiterer Bezugspunkt für hermeneutische Evidenz herangezogen werden. Da die Differenzierung zwischen 'eigentlicher' und offensichtlicher Mitteilungsabsicht innerhalb eines abgeschlossenen Werks schon ein Höchstmaß an Komplexität bei der intentionalen Informationsverarbeitung voraussetzt, muß der Begriff möglicher Information zuerst auf Grundlage des konkreten Wahrnehmungsurteils umrissen werden.<sup>41</sup> Daß Luhmann für die Definition des Kommunikationsbegriffs das 'Differenzbewußtsein'<sup>42</sup> von Mitteilung und Information über Intentionalität und Sprachlichkeit stellt, ist aus rezeptiver Sicht auch für die Feststellung von Bedingungen der Möglichkeit musikalischer Kommunikation bedeutsam. Erst wenn im Wahrnehmungsvorgang das Wahrgenommene als Ergebnis intendierter Mitteilung 'erkannt' wird, wird das ästhetische Objekt zur Information und damit zu einem indirekten kommunikativen Subjekt.

Die Frage, wie Information entstehen und als solche erfaßt werden kann, ist umstritten. Auch wenn Luhmann den

---

<sup>41</sup>Auf die informationsästhetischen Theorien von Moles, Lotman und Jakobson soll an dieser Stelle nicht eingegangen werden. Ihre strukturalistischen Modelle ästhetischer Information wurden im vorhergehenden Hauptkapitel als methodische Bezugspunkte für die Untersuchung der musikalisch-semantischen Semiose bei Šostakovič und Prokof'ev herangezogen.

<sup>42</sup>Vgl. Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 209.

informationalen Übertragungsbegriff ablehnt, weil er zu viel 'Ontologie' enthalte und das Wesentliche der Kommunikation in den Akt der Übertragung, in die Mitteilung lege,<sup>43</sup> so liegt gerade bei schriftlich vermittelter Kommunikation, trotz gemeinsamer Sinnkonstitution von Sender und Empfänger, der Schlüssel zu übereinstimmendem Sinnverstehen im Mitteilungsmodus, welcher eine intentional ausgewählte Information in eine Verständnis sichernde Form bringen muß. Tatsächlich sind die Geschicklichkeitsanforderungen des musikalisch Mitteilenden maßgeblich für erfolgreiche Kommunikation, derzufolge *„bestimmte Zustände des einen Elements auf das andere übertragen werden und dort eine Zustandsänderung verursachen.“*<sup>44</sup>

Übereinstimmendes Sinnverstehen impliziert allerdings eine Identität übertragener Information für Verfasser und Empfänger, die außerhalb einer historisch vereinheitlichten Lebenssituation kaum mehr voraussetzungslos gegeben ist. Eine solche Lebenswelt ist notwendige Prämisse für sinn- und identitätsstiftendes Handeln und Erleben.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup>Vgl. Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 193.

<sup>44</sup>Vgl. Christian Kaden, *Musiksoziologie*, Berlin 1984, S. 86f.

<sup>45</sup>Vgl. Dieter Boecks Definition des Informationsbegriffs: *„Information ist eine spezifische Form der Wechselwirkung zwischen dynamischen Systemen bzw. Teilsystemen, die von einem System S1 erzeugt, umgeformt, zum Zweck der Kommunikation in Form struktureller Vielfalten aussendbar gemacht, durch einen Kanal übertragen und von einem System S2 empfangen, in die eigene Struktur durch Umformung und Zuordnung eingegliedert wird und im allgemeinsten Sinne eine Verhaltensänderung bewirkt“*. In: Dieter Boeck, *Der kommunikative Aspekt der Kunst. Versuch einer kommunikationstheoretischen Betrachtung ästhetischer Probleme unter besonderer Berücksichtigung der Musik*, Berlin 1978 (unveröffentlichte Dissertation), S. 33, zitiert nach:

Es ist die Aussendbarkeit, die Schriftlichkeit von Information, die ihr zeitfesten, übertragbaren Bestand gibt, auch wenn sie intentional ein „zeitpunktfixiertes Ereignis“ ist und nicht als Verteilungsbestand, sondern als ein Element der Dosierung von Überraschungen dienen soll.<sup>46</sup> Die Zeitpunkt- und damit Kontextbedingtheit von Information basiert auf einer gemeinsam zugrundegelegten Sinnstruktur kommunikativen Handelns, die im Falle musikalischer Vermittlung, musikalischer ‘Übertragung’, vor allem eine gemeinsame Sinnstruktur des Erlebens voraussetzt.

Überhaupt ist die Dosierung von Überraschungen ein Schlüsselprinzip für musikalische Kommunikation, sofern es auf einer durch ästhetische Konvention und politisch-sozialen Einfluß intersubjektiv gebildeten Sinnstruktur fußt. Eine solche Sinnstruktur kann als Ergebnis zeit-historisch-sozialer, individuell-biographischer Verei-heitlichungen definiert werden, welche wiederum als Ergebnis kollektiver Erfahrung übereinstimmendes Erleben ermöglichen. Übereinstimmendes Erleben als Folge inten-dierter Überraschungen kann schließlich zu übereinstim-mendem Verstehen führen. Nur unter Berücksichtigung sol-cher Umstände, die beim zeithistorisch betroffenen Hörer Verstehen intentionaler Zustände des Senders zuließen, bekommen analytische Rückschlüsse des historisch

---

Torsten Casimir, *Musikkommunikation und ihre Wirkungen: eine systemtheoretische Kritik*, Wiesbaden 1991, S. 67.

<sup>46</sup>Vgl. Luhmann, in: Habermas/Luhmann, *Theorie der Gesellschaft*, S. 43.

distanzierten Untersuchers auf ebendiese Zustände Plausibilität.

#### 5.4. Erkenntnis und Erfahrung: Das Vermittlungsproblem der Vermittlungsabsicht

Dem dreistelligen Selektionsprozeß bei Luhmann<sup>47</sup> entspricht Kadens Differenzierung zwischen „Informationsquelle“ und „Sender“<sup>48</sup>, also zwischen den für die Kommunikation relevanten Sachverhalten und dem Information auswählenden Individuum, welches die Entscheidung treffen muß, das Ausgewählte zu vermitteln, um eine Mit-Teilung sicherzustellen:

*„Repräsentation und Vermittlung indessen, d.h. die konstitutiven Momente der Informationsübertragung, sind nicht allein in solchem Kontext (der Selbstdarstellung des Senders, D.G.) gegeben, sondern auch dort, wo der Sender auf außer ihm liegende Elemente bzw. Systeme hindeutet und deren Zustände dem Empfänger zugänglich macht.“<sup>49</sup>*

Hier wird die Möglichkeit musikalischer Repräsentation bereits als gegeben vorausgesetzt, wenn auch nur in bezug auf ästhetisch reflexives Kompositionsverhalten, wie Zitatverwendung, „Collage“, oder „Montage“.<sup>50</sup> Mit dem Erkennen einer musikalischen Einheit als ein Zitat, etwa des Gewaltmotivs aus *Lady Macbeth* als dramaturgisch-noe-

---

<sup>47</sup>Vgl. Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 194.

<sup>48</sup>Vgl. Christian Kaden, *Musiksoziologie*, S. 95ff.

<sup>49</sup>Kaden, *Ebda.*, S. 96.

<sup>50</sup>Kaden, *Ebda.*, S. 97.

matisch prägendes Motiv im Kopfsatz von Šostakovičs 7. Symphonie, vollzieht sich zwar ein kognitiver Verweisungszusammenhang mit dessen ursprünglichem Verwendungszusammenhang, also ein Erkennen der präsentativen Funktion des Zitats; Ein Verstehen möglicher darüberhinausgehender Mitteilungsabsicht der Zitatverwendung stellt sich für den Perzipienten aber nur über das Bewußtsein einer Korrespondenz des als repräsentativ erfahrenen Wahrnehmungsgegenstandes mit der Handlungsintention des Urhebers ebendieses Wahrnehmungsgegenstandes ein.

Hiermit sind wir nicht nur am viel geschmähten erkenntnistheoretischen Problemverhältnis von begründetem Wissen und Erkenntnis aufgrund sinnlicher Erfahrung angeht, sondern am Problem des *wahren* Zeichenverstehens. Es ist für die Methodik historischer Untersuchungen einleuchtend, daß das Eine auf dem Anderen beruhe, daß sich die Begründung des Wissens auf überlieferte, auf sinnliche Erfahrung gründende Wahrnehmungsurteile stütze. Dennoch sind Wahrheit und Wahrhaftigkeit dieser Urteile, insbesondere **1** sie sich auf wahrgenommene Musik beziehen, nicht von vorn herein als geklärt und gewährleistet zu betrachten. Charles William Morris umschreibt das Problemverhältnis von Informationsvermittlung und ihrer Wirkung folgendermaßen:

*Ein Zeichen ist dann informativ adäquat (oder überzeugend), wenn seine Herstellung den Interpreten veranlaßt, so zu handeln, als ob etwas bestimmte Charakteristika hätte. Da diese Überzeugungskraft in den*

*Bereich des Zeichengebrauchs gehört, darf sie nicht mit der Frage nach der denotativen Zuverlässigkeit der benutzten Zeichen verwechselt werden: Jemanden überzeugend über etwas zu informieren heißt nicht notwendig, ihn richtig zu informieren.*<sup>51</sup>

Hier wird exakt das kommunikative Spannungsfeld zwischen Werkentstehung, intendierter Mitteilungsabsicht und sinnlicher Erfahrung umrissen, das für Šostakovič und Prokof'ev die unterstellte strukturelle Informationsverarbeitung so erschwerte. Da es zwei Gruppen von Adressaten gab, auf deren kommunikative Erwartungshaltung entweder eingegangen werden mußte oder konnte, nämlich die systemstützende Nomenklatura und das Volk als systemunterworfenen Objekte staatlichen Handelns, stand das potentielle Problem an, beide Seiten „überzeugend zu informieren“, was allerdings, entsprechend der situationsbedingt unterschiedlichen Kommunikationserwartungen, mit entgegengesetzten Informationsabsichten, also auch mit verschiedenen, möglichst nachvollziehbaren Verweisungszusammenhängen verbunden sein mußte.

Wenn demgemäß Verstehensäußerungen, historische wie zeithistorische, auf die rückläufige Vermittlungskette Wirkung - Materiale Strukturierung - Wirkungsabsicht verweisen, ist es nicht stichhaltig, in der Berücksichtigung solcher Urteile metaphysischen Historismus zu sehen, wie ihn Dahlhaus im historisch-genetischen Verstehen ortet:

*„Daß man erkannt hat, wie eine Sache entstanden ist, besagt nicht notwendig, daß man ihre Bedeutung ver-*

---

<sup>51</sup>Charles William Morris, *Zeichen, Sprache und Verhalten*, Düsseldorf 1973, S. 187.

*steht. Und die Historie wird zum 'Historismus', wenn man sich von dem Schein täuschen läßt, daß in den Entstehungsbedingungen, die sie rekonstruiert, das Wesen eines Werkes enthalten sei. (...) Sowohl der Anspruch, den Sinn einer Sache von ihrem Ursprung ablesen zu können, als auch die Leugnung des Anspruchs ist nicht anders als metaphysisch zu begründen.*"<sup>52</sup>

Ob es wirklich 'metaphysisch' ist, die Frage nach dem alles umfassenden Sein der Musik mit dem Kausalitätsprinzip zu konfrontieren, darf im hier behandelten Kontext bezweifelt werden. Gälte die prinzipielle Verknüpfung von Ursache und Wirkung auch für die Musik, so gälte auch immer der ontische Seinszusammenhang als ihre Voraussetzung, also das zureichende Gründen der seienden, wahrgenommenen Musik in einem anderen Seienden.

Die Bezugnahme auf das Kausalitätsprinzip ist deshalb wichtig, weil es auf das Grundproblem musikalischer Hermeneutik hinweist, nämlich auf die Beschaffenheit ihres Gegenstandes, die Geschichtlichkeit von Gegenstand und Interpretationsakt und auf die Annahme, daß es überhaupt etwas zu verstehen gebe, das über das Konstatieren tönend bewegter Form hinaus geht.

Es ist schon der Urgrundsatz allen Philosophierens, der eine musikalische Hermeneutik vor die größten Probleme stellt: Die Frage, wo die Ur-Sache, das begründende Seiende einer textlich überlieferten Musik als ontologischem Gegenstand zu suchen sei, scheidet die Geister. Das hermeneutische Kernproblem des Verhältnisses oder Unver-

---

<sup>52</sup>Carl Dahlhaus, *Historismus und Tradition*, in: *Festschrift zum 70. Geburtstag von Joseph Müller-Blattau*, Kassel 1966, S. 49.

hältnisses von sogenannter Textintentionalität und Verfasserintentionalität läßt sich auf das ontologische Problem des Verhältnisses von Anlaß und Ausprägung von Intention zurückführen.

Da der Kompositionsakt bei Šostakovič so und nicht anders ausfiel, kann sein Grund in einem intentionalen Akt gesehen werden, wobei es für die hermeneutische Betrachtung entscheidend ist, ob dieser Akt als Wirkungsursache und/oder als Ziel- und Zweckursache zu begreifen war. Auf jeden Fall läßt sich der grundlegende Wirkungszusammenhang von Gegenstand, Wahrnehmung und reflexiver, kategorialer, wahrnehmungsgegenständlicher Zu- und Einordnung nicht unter den Teppich kehren:

*„Kausalität ist der Grundbegriff, nach dem wir die Gegenstände der Erfahrung unter die Idee einer gesetzmäßigen Verknüpfung bringen: (...); die entsprechende Unterstellung von Motiven von Äußerungen hat nur Sinn im Modell reinen kommunikativen Handelns.“<sup>53</sup>*

Habermas' Betonung des Prinzips von Ursache und Wirkung auch bei kommunikativer Interaktion eröffnet eine Lösungsmöglichkeit des Kompatibilitätsproblems von beobachtbarem Verhalten und dem ihm zuzuordnenden begrifflichen Dreigestirn *Intention, Bedeutung, Verstehen*. Die begriffliche Inbeziehungssetzung von musikalischer Mitteilungsabsicht und motivierten 'Äußerungen' ist nicht zu gewagt, wenn Übereinkunft herrscht, daß alle Fälle von Zeichengebrauch, in denen den Zeichen eine Intention zu-

---

<sup>53</sup>Jürgen Habermas, *Konstitution der Erfahrungswelt und sprachliche Kommunikation*, in: Habermas/Luhmann *Theorie der Gesellschaft*, S. 209.

geordnet wird, unter den Begriff der *Äußerung* subsumiert werden können. Da es nun bei musikalischer Kommunikation unter stark normierenden Umweltbedingungen das Hauptproblem des Senders ist, Zeichengenese und Zeichenwirkung vorausschauend zu planen und zu vereinheitlichen, darüberhinaus den ästhetischen Geltungsanspruch des Kunstwerks mit dessen strukturaler Semantisierung zu versöhnen, lassen sich mit der Zuordnung überlieferter Wahrnehmungsurteile Anhaltspunkte zumindest für das Vorliegen eines informationssichernden Zeichenprozesses, einer Bedeutung herstellenden Semiose, finden. Ein informationstheoretisches Untersuchungskonzept abzulehnen, weil mögliche informationsübertragende Zeichensysteme auch rein ästhetisch wahrgenommen werden können, ist nicht stichhaltig, wenn situative Bedingtheiten maßgeblich für Zeichenverstehen sind. Auch ist eine alternativradikale Gegenüberstellung von ästhetischen und informativ verweisenden Zeichen nicht angebracht, wenn das zur Verfügung stehende Material sowohl ästhetisch-anschauliche, als auch informativ-verstehbare Erfahrung ermöglicht. Es kommt auf die Wahrnehmungsurteile an, ob von einer rein anschaulichen, oder einer pragmatisch-interaktiven Beziehung zwischen Zeichen und Zeichen-*Interpret* gesprochen werden kann.

Daß ein Zeichensystem erst durch seinen Gebrauch kommunikativen Sinn bekommt, ja überhaupt erst als Zeichensystem zum Vorschein kommt, bedeutet für Musik als krypto-akustisches Medium, daß ihr Gebrauch, also ihre Rezeption und ihre Formung erkenntnisgewinnende sowie vermittlungssichernde Intention voraussetzt. Sinnfälliger

Gebrauch setzt Wissen um die kommunikativen Eigenschaften des Gebrauchten und die Bedingungen für kommunikativen Erfolg voraus, und zwar beim rezeptierenden und perzeptierenden, wie auch beim code-formenden Individuum. Beide Seiten müssen sich über ihren lebensweltlichen Erfahrungshorizont, innerhalb dessen sich fest umrissene ästhetische Konventionalisierungen und Habitualisierungen abspielen, im klaren sein, sie müssen ein sich selbst zugeordnetes Konventionsbewußtsein auch dem jeweils gegenüberstehenden, kommunizierenden Individuum unterstellen. Schon Nietzsche hat geistesgeschichtliche Homogenität als wesentliche Bedingung für die Möglichkeit künstlerischer Kommunikation erkannt:

*„Die Musik ist eben nicht eine allgemeine überzeitliche Sprache, wie man so oft zu ihrer Ehre gesagt hat, sondern entspricht genau einem Gefühls-, Wärme- und Zeitmaß, welche eine ganz bestimmte einzelne, zeitlich und örtlich gebundene Kultur als inneres Gesetz in sich trägt.“<sup>54</sup>*

Setzt man voraus, daß es die Gesamtheit der Perzipienten sei, die innerhalb einer derart umschriebenen Kultur mit einem ständigen intersubjektiven Abgleich von Wahrnehmungsurteilen konventionsherstellende Selektionen und Attributionen des ästhetischen Angebots vornimmt, so würde die Möglichkeit erfolgsorientierter Kommunikation um so größer, je absichtsvoller ein ästhetisches Material produzierendes Subjekt mit den erkannten Konventionen arbei-

---

<sup>54</sup>Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II*, in: Nietzsche, *Sämtliche Werke in zwölf Bänden*, Band III, Stuttgart 1964, S. 81 II.

tete, 'spielte'. Spielen hieße in diesem Fall, das zur Verfügung stehende Zeichen-Material auf eine Art und Weise auszuwählen und zusammenzustellen, daß perzeptives Verstehen die Vermittlungsfunktion der wahrgenommenen Zeichenkonfiguration erfaßte, dabei aber nicht stehenbliebe, sondern deren informationell zugeordnete Selektionen begriffe und damit erst die musikalisch-materiale Vereinheitlichung überhaupt als Zeichenkonfiguration wahrnehme. Dieses Begreifen vollzöge sich also über die Bewußtwerdung einer die Konvention sprengenden Überbestimmtheit des wahrgenommenen ästhetischen Gegenstandes, wobei der Sinn dieser wahrgenommenen Überbestimmtheit demjenigen zuzusprechen wäre, der für die Konfigurierung von Material verantwortlich zeichnete, das dieses Begreifen ermöglichte.

Da angenommen wird, daß so konfiguriertes Material bei Šostakovič als groteske und ironische Überbestimmtheit herrschender lebensweltlicher Verhältnisse begriffen wurde, bedeutet das für die Ausdruckskategorien Ironie und Groteske, als zeichenhafte Vermittlungsinstanzen des Komponisten installiert worden zu sein.

### 5.5. Ästhetik und Handlungsintentionalität

Ein konstruiertes Sprachspiel, das in einer diskursiven Funktion offiziell gar nicht existieren darf, das versuchen muß, seinen informationalen Geltungsanspruch zwischen notwendiger Uneindeutigkeit und Eigentlichkeit durchzusetzen, muß sich des vielbeschworenen Rätselcharakters des Kunstwerks bedienen, um divergierende Kommunikationsabsichten innerhalb einer Struktur vermitteln zu können und um zur jeweils adäquaten Sinnsuche beim musikalisch apperzipierenden Kommunikationspartner zu motivieren. Die Groteske etwa kann auch als Rätsel auftreten und bleibt in diesem Fall Groteske, solange das Rätsel ungelöst bleibt:

*„Daß Kunstwerke etwas sagen und mit dem gleichen Atemzug es verbergen, nennt den Rätselcharakter unterm Aspekt der Sprache.“<sup>55</sup>*

Was bei Adorno allerdings noch Metapher für das Unsagbare ist, wurde bei Ilja Ehrenburg zum verschleierte Ausdruck des Sagbaren:

*„Im November schickte mir Šostakovič einen Zettel mit einer Einladung zu seiner Achten Symphonie. Ich kam erschüttert heim. Ich hatte die Stimme des antiken Tragödienchors vernommen. Die Musik genießt das große Vorrecht, alles aussagen zu können, ohne irgend etwas zu erwähnen.“<sup>56</sup>*

---

<sup>55</sup>Adorno, *Ästhetische Theorie*, 1973, S. 182.

<sup>56</sup>Ilja Ehrenburg, *Menschen, Jahre, Leben*, München 1965, S. 436.

Es schien also Šostakovič gelungen zu sein, die ästhetische Differenz von 'Aussagen' und 'Erwähnen' in einer expliziten Doppeldeutigkeit aufzuheben. Diese bestimmte Ambiguität mußte in der Lage gewesen sein, innerhalb des ästhetischen Gebrauchszusammenhangs Verstehensoptionen in determinierte Bahnen zu lenken, die auch Eco schon in den Strukturen des Kunstwerks verankert sieht, wenngleich in infiniten Fülle.<sup>57</sup>

Wenn etwas gesagt und verborgen wird, indem gleichzeitig Gegensätzliches gesagt wird, nimmt der Rätselcharakter Formen an, was bedeutet, daß das Rätsel durch Sinnverstehen aus den jeweils entgegengesetzten Blickwinkeln, durch Extraktion semantischer Schichten, kein Rätsel mehr ist. Wenn allerdings aus beiden Blickwinkeln etwas Gemeintes, wenn auch gänzlich Gegensätzliches zum Vorschein kommt, ist der erste evidente Sinn dieses Vorkommnisses die Absicht der Verschleierung von Gemeintem. Das Problem der hermeneutischen Lüftung des Schleiers besteht in der Beschaffenheit der Verschleierung. Um aus dem einen Blickwinkel das Gemeinte und aus dem anderen Blickwinkel das eigentlich Nicht-Gemeinte herausschälen zu können, muß zur Erkenntnis kommen, welche Seite die ausgelegte falsche Fährte bedeutet. Lüge ist ohne Wahrheit nicht erkenntlich, nur muß klar sein, welche Strukturmerkmale die wahre Botschaft repräsentieren, und welche die falsche, also diejenige, hinter deren Bedeutung nicht die affirmative Normkonformität steht.

---

<sup>57</sup>Vgl. Eco, *Das offene Kunstwerk*, S. 54f.

## 6. Das Phänomen der musikalischen Wahrnehmung und die musikalische Semantik

### 6.1. Musikalische Wahrnehmung als hermeneutischer Brückenkopf

Für die historische Untersuchung des unter totalitärer Fremdeinwirkung stehenden musikalischen Entstehungs- und Wirkungsfeldes muß die eingangs aufgestellte Grundannahme musikalischer Kommunikationsabsicht und tatsächlicher musikalischer Kommunikation bei Šostakovič und Prokof'ev mit den potentiellen und mit den konkreten Bedingungen der angenommenen, auf adäquates Sinn-Verstehen ausgerichteten Vermittlung von Information abgeglichen werden. Die Annahme, daß tatsächlich im erwähnten Sinne zeichensemantisch 'gespielt' wurde, muß sich an auf Wahrnehmung gründenden Verstehensvorgängen bewähren, deren Erkenntnisresultate zwischen die Mühlen subjektiver Erkenntnisgewißheit und 'objektiver' Erkenntniswahrheit geraten.

Da auch bisher bei der Ausarbeitung der Bedingungen des konkreten musikästhetischen Kommunikationsmodells die Existenz vermittelnder und repräsentierender Zeichen vorausgesetzt wurde, sollen im Folgenden repräsentative Schilderungen von rezeptiven Verstehensvorgängen hinzugefügt werden, die im konkreten Wahrnehmungsvorgang das musikalische Wahrgenommene als repräsentierendes Gegenständliches veranschaulichten und damit kommunikativ begriffen. Daß hierbei nicht innerhalb der UdSSR veröffentlichte Kritiken herangezogen werden, liegt an dem wegen

der lückenlosen Publikationskontrolle nicht aus der Welt zu schaffenden Wahrhaftigkeitsproblem aller öffentlichen Äußerungen. Es geht ja auch nicht um eine empirische Kultur- und Sozialforschung, die als eine historische ohnehin nicht methodisch standardisierbar wäre, sondern um die geäußerten Urteile selber, deren Qualität an sich schon das musikalisch-hermeneutische Methodenkarussell in Schwung bringt.

Für die Verifizierung der historisch-pragmatischen Dimension läßt sich durchaus jenes Prinzip verwenden, das Wittgenstein für die Erkenntnis des Sinns eines Sprachgebrauchs formuliert hat und das auch für das Erkennen historischen Kommunikationssinns konstituierter musikalischer Einheiten sinnfällig ist:

*„Wie ein Wort funktioniert, kann man nicht erraten. Man muß seine Anwendung ansehen und daraus lernen. Die Schwierigkeit aber ist, das Vorurteil zu beseitigen, das diesem Lernen entgegensteht. Es ist kein dummes Vorurteil.“<sup>1</sup>*

Es ist aber genau das aus historischer Distanz gepflegte Gadammersche Vorurteil, welches die historische und pragmatische Dimension des hermeneutischen Gegenstandes als 'okkasionell', als *Petitesse* bezeichnet.

In unserem Fall sollen die gewählten Zeitzeugenberichte Vorurteile gar nicht erst zu dominierender Wirkung

---

<sup>1</sup>Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, § 340, in: Ludwig Wittgenstein, *Schriften 1*, Frankfurt 1960. - Auch Peirce hat schon die absolute Unselbständigkeit des Zeichens hervorgehoben: "Of course, nothing is a sign unless it is interpreted as a sign." (Charles Sanders Peirce, *Elements of logic*, in: *Collected Papers II*, § 308, Cambridge 1960).

kommen lassen, indem sie als Bausteine für eine hermeneutische Semiotik verwendet werden, die eine Annäherung an ein historisch und materiell verifizierbares Zeichenverstehen leisten soll. Das erkenntnisleitende Interesse einer solchen Semiotik ist die Frage, ob ein Konzert im beschriebenen historischen Kontext, genauso wie die Oper, ein Ort sozialer Konfrontation des Publikums mit sich selbst sein kann, ob es ein Ort sein kann, an dem das Publikum sich in seiner sozialpsychischen Lage spiegelbildlich erkennt und durch gemeinsames Hören zu kollektiver Selbsterkenntnis kommen kann. Das Unerhörte eines solchen Erkenntnisvorganges als kollektive Selbstbewußtwertung psychischer Zustände wäre die auslösende, vermittelnde Wirkung eines nicht standardisierten Mediums, das nur mit bearbeiteten, zielgerichtet kombinierten Intonationschichten Assaf'evscher Prägung Effekte politisch-ideologischer Bestimmtheiten der Lebenswelt veranschaulichen, bewußt machen könnte.

## 6.2. Die Bewertung der historischen Wahrnehmungsurteile im Kontext des *Sozialistischen Realismus*

Da die offiziellen Reaktionen in der Sowjetunion auf Šostakovičs Werke in den 30ger, 40ger und 50ger Jahren ausnahmslos taktisch geprägt waren und keineswegs freimütig sein konnten, sind Augenzeugenberichte von Uraufführungssituationen die aufschlußreichsten Quellen für den Ver-

such der Feststellung einer situationstypischen Korrespondenz zwischen Publikum, musikalischem Werk und Komponisten.

Volkovs Pandämonium-Metapher bietet die allgemeinste aber aufschlußreichste Darstellung von Wahrnehmungsreaktionen. Zeitzeugen, darunter Nina Dorliac, Svjatoslav Richter, Galina Wišnevskaja, haben dem Autor den Kern der Aussagen bestätigt:

*Der 21. November darf als Wasserscheide im musikalischen Schicksal des Komponisten gelten. Der Saal der Leningrader Philharmoniker war überfüllt, die Crème der sowjetischen Gesellschaft - Musiker, Schriftsteller, Schauspieler, Künstler, Berühmtheiten jeder Art - hatte sich zur Uraufführung der Fünften Symphonie des in Ungnade gefallenen Künstlers versammelt. Sie erwartete ein Sensation, einen Skandal, und versuchte zu erraten, was dem Komponisten wohl geschehen würde. Man tauschte Klatsch und Witze aus, denn schließlich ging trotz der 'Säuberung' das Leben weiter. Und als die letzten Noten verklangen, entstand ein Pandämonium, das später bei fast allen sowjetischen Uraufführungen der großen Werke Šostakovičs sich wiederholte. Viele weinten. Der Gottesnarr hatte laut ausgesprochen, was alle in Gedanken bewegte, hatte in seiner Musik einen aufrichtigen, denkenden Menschen dargestellt, der unter ungeheurem moralischem Druck eine entscheidende Wahl zu treffen hat.<sup>2</sup>*

---

<sup>2</sup>Volkov, Memoiren, a.a.O., S. 26f.

Auch Krzysztof Meyer erlebte das *Pandämonium*:

*Es fällt schwer, mit Worten wiederzugeben, was bei der Uraufführung des 15. Streichquartetts geschah, die am 14. November 1974 mit dem Tanejew-Quartett erfolgte. Im überfüllten Saal saß im Sessel in Begleitung seiner Frau der alte Mann, wie immer von nervösen Gesichtszuckungen geplagt und fast unfähig, sich zu bewegen (...). Als pianissimo die letzten Akkorde des Quartetts verklangen, war im Saal längere Zeit absolute Stille, danach standen alle schweigend auf, um den Schöpfer dieses großen Werkes zu ehren. Später nahmen die Ovationen kein Ende..."*<sup>3</sup>

Galina Višnevskaja berichtet dementsprechend:

*Die Fünfte wurde zu einem ungeheuren Erfolg. Es gab nicht einen Zuhörer, der nicht erkannt hätte, daß sie für ihn und über ihn geschrieben worden war.*<sup>4</sup>

Daniil Žitomirskij erzählt von der moralischen Aufrüttelung durch Šostakovičs Werke:

*„Nonetheless, there was, naturally, a real recognition. It existed in a circle that was not wide, but which had succeeded in preserving a relative independence. In a circle which was capable of appraising the force and richness of spiritual life, of hearing that toll of the bell of moral alarm that flowed from Shostakovich's works.“*<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup>Krzysztof Meyer, Dmitrij Schostakowitsch, Leipzig 1980, S. 222.

<sup>4</sup>Galina Wischnewskaja, Galina, Bergisch-Gladbach 1986, S. 198f.

<sup>5</sup>Daniil Žitomirskij, *Shostakovich*, in: *Shostakovich reconsidered*, hrsg. von Allan B. Ho und Dmitrij Feofanov, Exeter 1998, S. 427.

Was es nun war, das für die Zuhörer geschrieben und von ihnen verstanden wurde, gerät aus der Feder Galina Višnevskajas zu einer aus autonomieästhetischer Sicht atemberaubenden Aussage über die Wirkung von Šostakovičs Musik, da hier mit einem hermeneutischen Wahrnehmungsurteil über die politische Wirkungskraft von Musik die sprengkräftige Hypothese eines kognitiv-kommunikativen Systems musikalischer Ästhetik aus dem pragmatischen Lebenszusammenhang heraus apperzeptiv zementiert wird:

*„Wenn sich im heutigen Rußland (1984, also noch vor Gorbačev, D.G.) das Bewußtsein der Menschen immer weiter emanzipiert und befreit, dann ist das sicherlich ein großer Verdienst Dmitrij Šostakovičs, der bis ans Ende seines Lebens die Menschen mit seiner Musik zum Protest gegen die Unterdrückung des Individuums aufgerufen hat.“<sup>6</sup>*

Krzysztof Meyer begründet die Wirkung der 5. Symphonie, die bei der Uraufführung halbstündige Ovationen als Solidaritätszeichen hervorrief, mit genau derjenigen kommunikativen Übereinkunft, die innerhalb eines historisch-pragmatischen Handlungszusammenhangs von Komposition, Wiedergabe und Rezeption Verstehen sichert und die Möglichkeit des Mißverstehens der Aufrichtigkeit des Mißverstehenden zuordnet:

*„Die dramatische Kraft der Symphonie Nr. 5 stellte für die Russen, die Musik häufig programmatisch aufnehmen und außermusikalische Inhalte darin sehen, gleichsam*

---

<sup>6</sup>Galina Visnevskaja, Galina, Istorija zizni, Moskva 1991, S. 454. (Übersetzt v. Verf.).

*ihre eigene Geschichte dar - die Geschichte ihres Lebens und der Tragödie der letzten Jahre.“<sup>7</sup>*

Nimmt man die Wahrnehmungserkenntnis des „Protestaufrufs“ als rückgekoppelte Auffassung verzerrter, übereinandergelagerter, verknüpfter musikalischer Konventionsstandards, so läßt sich das Denotat des Protestaufrufs, also ein illokutionärer Schöpfungs -(Sprech)Akt keineswegs mehr als bedeutungslose Irrealitätssetzung bezeichnen, wie es Faltin tut:

*Wird z.B. die Musik unter dem Imperativ des Denotats untersucht, so wird sie notwendig als 'asemantisch' und 'bedeutungslos' abgestempelt, weil man in sinnvoller Weise tatsächlich keine materiellen oder geistigen Objekte finden kann, die sie als Zeichen vertritt und die vom Empfänger als ihre Bedeutung 'entziffert' (decodiert) werden könnten.<sup>8</sup>*

Auch die dementsprechende Einschätzung Vladimir Jankélévitchs wurde von der Rezeptionswirklichkeit widerlegt:

*„On peut faire dire aux notes ce qu'on veut, leur prêter n'importe quels pouvoirs anagogiques: elles ne protesteront pas!“<sup>9</sup>*

Musikalische Werke als Protestaufrufe zu begreifen, bedeutet für die Werke nicht mehr und nicht weniger, als

<sup>7</sup>Krzysztof Meyer, Schostakowitsch, Bergisch-Gladbach 1995, S. 246.

<sup>8</sup>Peter Faltin, Die Bedeutung von Musik als Ergebnis sozio-kultureller Prozesse. Zu einigen Schwierigkeiten bei der Betrachtung der Musik als kommunikatives Phäno-

men, in: Die Musikforschung 26 (1973), S. 439.

<sup>9</sup>Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'Ineffable*, Paris (1961);1983, S. 19.

eine schriftlich fixierte, spielend 'vorgetragene' Form illokutionärer 'Sprech'-Akte darzustellen, also in ihrer 'geäußerten' Form ein kommunikativ teleologisches Handlungsziel hinsichtlich wahrnehmungsbedingten Anschlußverhaltens anzustreben. Die Verifikation eines derartigen musikalischen Bedeutungsanspruchs muß die Bedingungen der Möglichkeit solcher auf Wahrnehmungsakten gründenden Erkenntnissynthesen klären.

Es gilt herauszufinden, wodurch primär und sekundär diese Reaktionen, Emotionen und Urteile ausgelöst wurden. Das beginnt also noch nicht bei der Frage nach der Materialstruktur, sondern bei der scheinbar nachgeordneten Frage, ob sich konkrete musikalische Erkenntnis von etwas vermittelt affizierter Gefühle einstellte oder sich die Emotionen aufgrund von Erkenntnis einstellten. Dieses Kausalitätsproblem der Endstufe der musikalischen Wirkungskette berührt überhaupt die Möglichkeit musikalischer Erkenntnisvermittlung.

Es ist ja das Besondere dieser hier angeführten konkreten Wahrnehmungsurteile, daß sie die 'klassischen' Responsorien des ästhetischen Apperzeptionsprozesses in einem wesentlichen Punkt transzendieren: „*Erstaunen, Bewunderung, Abneigung, Akzeptieren, Sich-Einbeziehen-Lassen*“<sup>10</sup> und andere Reaktionen (Weinen) sind nicht mehr alleine affektives Ergebnis erfahrener ästhetischer Anmutungsqualität, sondern Ergebnis und Ausdruck einer Erkenntnis, die sich als Bewußtwerdung von Motivstrukturen eigener, affektiver Reaktion und fremder Reizsetzung präsentierte:

---

<sup>10</sup>Vgl. Ivan Polednák, *Zum Problem der Apperzeption der Musik*, in: *IRASM* 16 (1985), 1, S. 43.

Wer sich im Klaren ist, warum eigenes Verhalten in Folge von Wahrnehmungsakten motiviert wurde (Jeglicher Reflexionsvorgang untermauert die Prozessualität des Erkennens), ist zu qualifizierten Wahrnehmungsurteilen gekommen, die den ästhetischen Sinn des Wahrnehmungsgegenstandes in einem Abgleich von wirkungsmächtiger ästhetischer Anmutung mit subjektiven Erwartungen bestimmt. Es sind die vom Spannungsfeld zwischen subjektiven Prädispositionen, ästhetischen Konventionen und normativen ästhetischen Zwecksetzungen beeinflussten subjektiven ästhetischen Erwartungen, die als erster Grundstein für ein ästhetisch-kognitives System gelegt werden müssen. An ihnen mußte und muß sich der primäre Kommunikator orientieren, will er zumindest kommunikativen Erfolg, also Absichtsverstehen erreichen, wenn nicht gar ein durch Rückkopplung verifizierbares Anschlußhandeln bewirken.

Das Besondere der geschilderten Konzertsituationen ist demgemäß der Vollzug einer akustisch vermittelten Vermittlung: Der Perzipient ist informationell einer dreistufigen Vermittlungskette ausgeliefert, die vom akustisch-ästhetischen Phänomen über die schriftlich kodierte Faktur auf die intendierte Auswahl des Informationsgehalts zurückweist. Ein rückkoppelnder Verstehenstest als Kommunikationskontrolle für den Produzenten ist in dieser Situation entweder mittels teilnehmender Beobachtung oder Rezeptionsauswertung möglich, was bedeutet, das er den kommunikativen Erfolg der konkreten, informationalen Sinnvermittlung nur in der kongruenten Handhabung von Wahrnehmungsurteilen innerhalb der rezipierenden Kommunikationsgemeinschaft festmachen kann. Für den gegenwärtigen

tigen Untersucher liefern die überlieferten Wahrnehmungsurteile dagegen nur die Evidenz der Existenz einer solchen Sinnvermittlung, ohne allerdings die Aufrichtigkeit der Urteile garantieren zu können, ohne deren Unterstellung jegliche pragmatische Wahrheitsbegründungen hinfällig würden.

Die Sinnfälligkeit einer Aufrichtigkeitsunterstellung bei historischen Rezeptionsurteilen über Šostakovičs Musik hängt vom politischen Status der Adressaten ab. Wenn die emotionale Qualität des Erlebens mit der Erkenntnis einer Mitteilungsabsicht und dem Verstehen einer informationalen Vermittlung einhergeht, lassen sich, je nach Zielgruppe, zweckorientierte und Folgen abschätzende Urteile nicht ausschließen. Es ist nicht eindeutig zu klären, ob das ästhetisch erkennende Subjekt nicht der pragmatistischen Devise folgt, Meinungen in einem Handlungskontext auszubilden und diese danach zu bewerten, inwieweit sie dem erkennenden Subjekt bei der Bewältigung der Realität helfen. Wo anstelle von Wissen, evidentem Wissen oder Gewißheit Nutzen kalkulierende Meinung tritt, hat sich der Verstehensprozeß auf die Seite subjektivistischer Bedeutungskonstitution verlagert. Eine mögliche Vermittlungsfunktion des ästhetischen Zeichens verschwindet in diesem Fall zwar nicht, tritt aber zurück zugunsten einer mechanischen Stimulusfunktion, deren Wirkungsergebnis nicht auf ursächliche Zustände des Zeichengebers, sondern auf persönliche Präferenzen des Erkenntnissubjekts bezogen wird. Das Ursache-Wirkungsprinzip verliere wieder an kommunikativer Kraft.

Doch läßt die (illokutionäre) Kraft<sup>11</sup> der vermittelten Information der perzeptiven Emotionalität keinen unbegrenzten Spielraum:

*„Als Veränderung des Zustandes des Empfängers wirkt Kommunikation wie eine Einschränkung: Sie schließt unbestimmte Beliebigkeit des jetzt noch Möglichen (Entropie) aus.“<sup>12</sup>*

Unter einer Zustandsänderung des Empfängers, welche vermittelte Information bewirkt, ist nicht unbedingt und nicht nur ein beobachtbares äußeres Verhalten zu verstehen. Schon das Verstehen des kommunikativen Sinns bedeutet eine Zustandsänderung des Adressaten, da die Information unvermeidlich eine Konfrontation mit psychischen Einstellungen und latenten oder auch bewußten Erwartungshaltungen zur Folge hat, an der sich erst rational motivierte Handlungen anschließen können. Solche kommunikativ evozierten Handlungen, unter die auch emotionale Reaktionen fallen, lassen, unter Berücksichtigung der dargelegten, ästhetisch erfahrenen Erkenntnis des Mittelbaren, eine aufrichtige Verstehensbezeugung wahrscheinlich werden. Denn auch diese Handlungen sind Wirkungsergebnisse, denen ein vermittelter Wirkungsakt vorausgeht, welcher über ermöglichtes Sinnverstehen auch die berühmte Intuitivität der emotionalen Handlung beeinflußt, aber nicht aufhebt. Somit gilt für die historische Šostakovič-Perzeption:

---

<sup>11</sup>Inwieweit musikalischen Einheiten eine illokutionäre Funktion, also ein Handlungssinn zugeordnet werden kann, werden die musikalischen Zeichenbestimmungen zeigen.

<sup>12</sup>Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 204.

*„Wie immer überraschend die Anschlußkommunikation ausfällt, sie wird auch benutzt, um zu zeigen und zu beobachten, daß sie auf einem Verstehen der vorausgegangenen Kommunikation beruht.“<sup>13</sup>*

Daß diese Qualität des Verstehens dem Kunstwerk einen Teil seines ästhetischen (adornitisch-hegelschen) 'Scheins' entreißt, aber wegen dessen angenommener intendierter Zweideutigkeit (nicht Vieldeutigkeit) einen dialektischen Schein aufrechterhält, wird deutlich, wenn ihm derjenige typische Fall musikalischen Differenzbewußtseins zwischen Mitteilung und Information gegenübergestellt wird, bei dem sich zwar das Erkennen einer Mitteilungsabsicht, aber kein konkretes Informationsverständnis einstellt. Boulez drückt eine solche Teilnegativität der ästhetischen Information anschaulich aus:

*„Was für mich bei Mahler wichtig geworden ist, sind diese narrativen Prozesse. Er erzählt etwas und die Ideen verschlingen einander geradezu.“<sup>14</sup>*

Bei der historischen Šostakovič-Perzeption läßt sich nun nicht nur das Erkennen einer Mitteilungsabsicht, sondern über ein Informationsverstehen sogar das Verstehen einer informationalen Wirkungsabsicht nachvollziehen. Sie würde auch mit Galina Wišnevskajas Einschätzung von Šostakovičs Musik als Protestappell übereinstimmen. Wenn nun diese Werke nicht nur als Ergebnis kommunikativen, sondern teleologischen Handelns zu verstehen wären, bekäme die Ver-

---

<sup>13</sup>Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 198.

<sup>14</sup>Pierre Boulez, in: *Semantics - Neue Musik im Gespräch*, hrsg. v. Thomas Mießgang, Hofheim 1991, S. 54.

mittlungsinstanz, das intentional geformte Material die Funktion eines diskursiven Sprachspiels.

Rationalitätsstrukturen der ästhetischen Erfahrung liegen somit schon in den mentalen und kognitiven Prozessen, die überhaupt erst die Entscheidung zur ästhetischen Aneignung motivieren. Die Frage, warum etwa die Ur- und weitere Aufführungen von Šostakovičs 5. Symphonie ein so großes Publikumsinteresse innerhalb der UdSSR fanden, läßt sich schon von der Qualität der überlieferten Wahrnehmungsurteile her beantworten. Wo Wahrnehmungsurteile uneingeschränkt zu hermeneutischen Aussagen über den Kohärenzgrad von ästhetischer Erscheinung mit ideologisch motiviertem Normenanspruch werden, ist jegliche ästhetische Auffassung antizipatorisch determiniert, kann also nicht mehr unvoreingenommen, im Hegelschen Sinne unmittelbar sein. Die perzeptionsseitige Bedeutungskonstitution endete deshalb auch nicht mit dem Abgleich von ästhetischem Phänomen mit prädisponiblen, subjektiv mit sich selbst übereingekommenen ästhetischen Toleranzschwellen, sondern mit dem Abgleich von erkannter individueller Selbstfunktionalisierung des Komponisten und offizieller ästhetischer Dogmatik.

Es war Marx, der, wenn auch in seiner typischen funktionalistischen Begrifflichkeit, die fundierende Kraft der Attraktionsbeziehung zwischen Rezeption ('Konsum') und 'Kunstgegenstand' nicht allein der rezeptiven (nachfragenden) Seite, sondern der produktiven ( anbietenden) Seite zuordnete, also die entgegengesetzte pädagogische Position zum Sozialistischen Realismus vertrat:

*Wenn die Konsumtion aus ihrer ersten Naturrohheit und Unmittelbarkeit heraustritt - und das Verweilen in derselben wäre selbst noch das Resultat einer in der Naturrohheit steckenden Produktion - so ist sie selbst als Trieb vermittelt durch den Gegenstand, das Bedürfnis, das sie nach ihm fühlt, ist durch die Wahrnehmung desselben geschaffen. Der Kunstgegenstand - ebenso jedes andere Produkt - schafft ein kunstsinniges und schönheitsgenußfähiges Publikum. Die Produktion produziert daher nicht nur einen Gegenstand für das Subjekt, sondern auch ein Subjekt für den Gegenstand.*<sup>15</sup>

Das kann nur funktionieren, wenn der Gegenstand das Wahrnehmungs-Interesse des Subjekts weckt, welches wiederum nur aufrechterhalten werden kann, wenn es in eine Wechselbeziehung mit einem Erkenntnisinteresse gebracht wird, das immer wieder zur Wahrnehmung motiviert. Es ist die wechselseitige Wirkung des Bedürfnisses nach einem Kunstgegenstand wegen seines So-Seins und der Bewußtsein schaffenden Wirkungsmächtigkeit des als so seiend von seinem Schöpfer intendierten Gegenstandes, die genau jenen Wirkungskreislauf, jenen geschilderten Diskurs zwischen Werk und Öffentlichkeit bildete, dessen mögliche und notwendige Verstehensoptionen weder auf einen schöpferischen, noch gegenständlichen, noch perzeptiven Zufallsgenerator hinweisen, sondern auf eine intersubjektive Verstehensstruktur, auf deren Basis artifizielle Mitteilungsoperationen erfolgreich sein konnten. Musika-

---

<sup>15</sup>Karl Marx, *Zur Kritik der politischen Ökonomie*, Berlin 1977, S. 246f.

lische Kommunikation ist ja dann erkennbar erfolgreich, wenn Alle den Gassenhauer, die *Sache*, auf den Lippen haben, wenn Alle zu gleichen oder ähnlichen Wahrnehmungsurteilen kommen, die Rückkopplung zum Produzenten offenkundig hergestellt ist und dieser weiß, auf welche Weise er welchen Erkenntnisprozeß mit welchem emotionalen Wirkungsziel in Gang setzen, steuern und instrumentalisieren kann. Doch stellt das Wissen um eine derartige Annahme von Kommunikation für die historische Untersuchung noch keine Evidenz für Übereinstimmung von intentional bestimmtem, von der *Sache* repräsentiertem Verweisungs-‘Gegenstand’ und seiner kommunikativen Erfahrung dar.

Da sich Information vermittels musikalischer Mitteilung nur als ästhetische *Erfahrung* einstellen kann, Erfahrung im pragmatischen Sinne prinzipiell zeichenvermittelt ist, stellt sich die Frage, wie aus dem Verhalten der Zeicheninterpreten Merkmale für die ‘Wahrheit’, die evidente Eigentlichkeit angenommener Zeichenbedeutung gewonnen werden kann. Karl-Otto Apels Hinterfragung des empirischen Wahrheitsbegriffs von Morris steht als methodische Hürde im Raum ästhetischer Erfahrung:

*„Woher will der empirische Verhaltensbeobachter wissen, ob die Zeicheninterpreten, die vielleicht freudig und mit sichtlicher Genugtuung die denotata der ihnen in adäquater Form suggerierten Wertung identifizieren, dabei ihre wahren Bedürfnisse befriedigen und nicht vielmehr in für sie letztlich verhängnisvoller Weise einer falschen Wertschätzung folgen.“*<sup>16</sup>

<sup>16</sup>Karl-Otto Apel, Morris Hauptwerk von 1946, in: Morris 1973, S. 25.

Man kann dieses Problem auch auf die Frage reduzieren, ob Wahrnehmung als Rechtfertigung für Erkenntnis überhaupt zulässig sei, und zwar für den Beobachter, für den auf Überlieferung angewiesenen Historiker und insbesondere für die beobachteten Zeicheninterpreten.

Es geht hier also um die Rechtfertigung und Überprüfbarkeit der konkreten, überlieferten Ergebnisse ästhetischen Sinnverstehens, was mit jenem Wahrheitsbegriff kollidiert, mit dem Gadamer eine ontologische Explikation der Kunst vornehmen will. Dessen Prämisse, daß ästhetische Erfahrung von aller begrifflichen Erkenntnis zu unterscheiden sei, aber als begriffslose Erkenntnis die „Vermittlung von Wahrheit“ ausmache<sup>17</sup>, allerdings niemals eine „endgültige Ausschöpfung dessen, was in einem Kunstwerk gelegen ist“<sup>18</sup>, leisten könne, reibt sich mit den Inhalten der angeführten Wahrnehmungsurteile, da diese ja selbst eine Korrespondenzbeziehung zu intentionalen Zuständen des Komponisten ausdrücken. Die ironische Qualität des perzipierten Materials wurde als absichtliche Täuschung identifiziert, deren offensichtliche Aussagequalität die eigentlich gemeinte, dem Offensichtlichen entgegenstehende Aussage als mitschwingende Bedeutung mitträgt. Gadamer mißt der ästhetischen Erfahrung Adäquatheits- und Korrespondenzrelationen nicht zu, da für ihn, trotz gegenteiliger Beteuerungen, Subjektfixierung und Selbstbezüglichkeit der Sinnkonstitution maßgeblich

---

<sup>17</sup>Vgl. Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1960, S. 93.

<sup>18</sup>Vgl. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, a.a.O., S. 95

bleiben, was in der folgenden, geradezu idealistischen Wahrheitsdefinition deutlich wird:

*„Was man eigentlich an einem Kunstwerk erfährt und worauf man gerichtet ist, ist vielmehr, wie wahr es ist, d.h. wie sehr man etwas und sich selbst darin erkennt und wiedererkennt“.*<sup>19</sup>

Da Gadamer in der Absicht, subjektivistischen Fallstricken auszuweichen, das Kunstwerk mit dem Spiel an sich vergleicht, dessen Reiz es sei, daß das Spiel über den Spielenden Herr werde, also Subjektstatus annehme,<sup>20</sup> so müßte sich folglich der Spieler oder der Kunst Wahrnehmende im Spiel selbst, also auch in der Kunst „sich selbst“ erkennen und wiedererkennen. Das Problem dieser Spiel-Kunst-Definition liegt nun darin, daß sich der Spieler nicht deshalb im Spiel wiedererkennt, weil ihm das Spiel als solches den Spiegel vorhielte, sondern weil er im Spiel, beim Spielen auf eine solche und nicht andere Weise mit dem Spielpartner interagiert. Selbst wenn er alleine Schach spielte, spielte er mit sich selbst, spielte mit einem schizoiden Alter des eigenen Ego, und zwar nicht nach eigenen Regeln, sondern nach denen des Spiels. Das Spiel allerdings ist ein Kosmos aus Regeln, die schon ein Jemand, etwa der Komponist, mit gründlich vorüberlegten Zielsetzungen aufgestellt hat. Diese Zielsetzungen betreffen nur mittelbar den Ausgang des Spiels, da sie unmittelbar mit Hilfe von Verhaltens- und Handlungsoptionen den Weg zum Ziel umkreisen. Das Spiel ist

---

<sup>19</sup>Vgl. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, S. 109:

<sup>20</sup>Vgl. Gadamer, *Ebda.*, S. 102: „Das eigentliche Subjekt des Spieles (...) ist nicht der Spieler, sondern das Spiel selbst.“

ein normativer Rahmen, der es dem Spielenden gestattet, sich im Rahmen der Regel zu verhalten. Daraus folgt, daß sich der Spieler in seinem Spielverhalten, in seinem Vermögen, die Regeln zu verstehen und anzuwenden, zu erkennen gibt. Er erkennt sich nicht im Spiel als ontischem Subjekt, sondern er kommuniziert über das Spiel direkt mit dem Spiel-(Kommunikations-)Partner und indirekt mit demjenigen, der mit der Regelsetzung die Verhaltensoptionen determiniert hat.

Es ist auch die Möglichkeit des Spielverhaltens innerhalb eines bekannten normativen Rahmens, das in Form ästhetisch schöpferischen Verhaltens dem Komponisten die Möglichkeit zur ironischen Parabase eröffnet. Daß es Šostakovič gelang, die Illusion des Hörers zu zerstören, einem ästhetisch autonomen Klangereignis beizuwohnen, ist der empirische Beleg des Hervortretens des Komponisten als Kommunikator während der ästhetischen Darbietung.

Unter dieser Voraussetzung muß auch Gadammers Begriff der 'vermittelten' Wahrheit gewertet werden, demzufolge sich die Vermittlung nicht kommunikativ, sondern durch Bezugnahme auf eine als 'der Sache' nötig bezeichnete, arbiträr gesetzte Subjekt-Objekt-Einheit vollziehe, die im ästhetischen Gegenstand zu einem 'Sprachgeschehen' verschmelze, dem das Subjekt unterworfen sei.<sup>21</sup> Unterworfen waren die Šostakovič-Perzipienten nicht einer wahrheitsvermittelnden, amorphen Subjekt-Objekt-Einheit, sondern einem sinnlich wahrnehmbaren musikalischen Medium, zu dessen Wirkungsmöglichkeiten rezeptive Verstehens- und

---

<sup>21</sup>Vgl. Gadamer, Ebda., S. 437-439.

Verhaltensoptionen in Bezug auf 'vermittelte' Information, nicht auf vermittelte Wahrheit gehörten.

Die dem gadamerschen ontologischen Kunstverständnis entgegengesetzte Auffassung, daß die geschilderten Wahrnehmungsurteile als kommunikative, zeichenbedingte Handlungen aufzufassen seien, folgt der Peirceschen Erkenntnis, daß auch Erkenntnis von etwas als etwas ohne „reale Zeichenvermittlung anhand materialer Zeichenvehikel“ nicht möglich ist.<sup>22</sup> Wenn ich etwas als etwas erkenne, muß das So-Sein des Zeichenvehikels im Verhältnis zu seinem Da-Sein im kontextuellen Verwendungszusammenhang ein Erfahrungsbewußtsein geweckt haben, das dem Sinn des einen Etwas, also dem Sinn des rein sinnlich Affizierenden eine Be-Deutungsrichtung auf ein anderes Etwas verleiht.

Die Frage, ob es reflexionslogische Strukturen ästhetischer Erfahrung gebe, ob ästhetische Erfahrung Reflexion der erfahrbaren Welt leiste und/oder sich eine andere, mögliche Welt schaffe, muß versuchen, das problematische Verhältnis zwischen der geschilderten Urteilswirklichkeit und der folgenreichen Kantischen Wesensbestimmung des Ästhetischen aufzulösen:

*„Eine ästhetische Idee kann keine Erkenntnis werden, weil sie eine Anschauung (der Einbildungskraft) ist, der niemals ein Begriff adäquat gefunden werden kann.“<sup>23</sup>*

---

<sup>22</sup>Vgl. Karl-Otto Apel, *Transformation der Philosophie*, Band II: *Das Apriori der Kommunikationsgemeinschaft*, Frankfurt 1973, S. 189.

<sup>23</sup>Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, S. 240 B. - Vgl. auch S. 192 B:

„Unter einer ästhetischen Idee aber verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgendein bestimmter Gedanke, d.i. Begriff, adäquat sein,

Wo Unbestimmtheit wirken soll, kann es keine Adäquatheit geben. Wo aber innerhalb einer Erfahrungsgemeinschaft übereinstimmendes Sinnverstehen festzustellen ist, scheint die Macht der scheinbaren Unbestimmtheit zu bröckeln. Zeichenvermitteltes Sinnverstehen ist ja immer relativ, relativ zu den Vorleistungen, Standardisierungen und Konventionalisierungen, die den Umfang der Bedingungen kohärenter Erfahrung innerhalb einer Kommunikationsgemeinschaft bestimmen. Die berühmte, in unzähligen offiziellen Kritiken der Dreißiger Jahre verkündete Vier-Akte-Dramaturgie der Großform, derzufolge der Kopfsatz als heroische Tragödie, das Scherzo als Ausdruck nicht-hedonistischer Lebensfreude, der langsame Satz als meditatives Kräftesammeln und das Finale als Sieg über den Klassenfeind, als unbedingtes Happy-End darzustellen seien, war im Bewußtsein des Publikums fest verankert. Dieses konnte gar nicht umhin, während des Prozesses der ästhetischen Erfahrung individuelles Vorwissen und offiziell gesetzte Normen mit dem jeweiligen Wahrnehmungsgegenstand abzugleichen.

Schon der Abgleich der symphonischen Kopfsatzdramaturgie Šostakovičs mit dem Optimismusziel der dramatischen Affektentwicklung nach dem offiziellen Vorbild Beethovens mußte das Publikum verunsichern. Wenn die Kopfsätze der fünften, sechsten, siebten, achten, zehnten Symphonie<sup>24</sup> allesamt im morendo verklingen, somit die jeweils gewal-

---

die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann.“

<sup>24</sup>Die neunte Symphonie fällt anlaßbedingt formal völlig aus dem Rahmen.

tigen hysterischen Affektexplosionen in der Mitte der Sätze wirkungslos verpuffen, mußte das als systematische Verweigerung der normativen Teleologie begriffen werden.

Um aus einem solchen Abgleich allerdings zu einem Schluß zu kommen, muß das Vereinheitlichungsprinzip von Wahrnehmung und Urteilsbildung, die Motivation erkenntlich werden. Es ist entscheidend für den Wahrheitsgehalt von Wahrnehmungsurteilen, in welchem Verhältnis eine vom Wahrnehmungsgegenstand ausgehende passive Motivation, eine durch Affektion bewirkte passive Vergegenständlichung zu einer aktiven, ich-motivierten Zuwendung, zu einer vernunftorientierten, handlungsauslösenden Urteils motivation steht. Die subjektbezogene Vernunftmotivation birgt natürlich das Risiko fehlschließender Urteile. Der unein- klagbare Wille zu Unvoreingenommenheit, zu Wahrhaftigkeit ist der größte Unsicherheitsfaktor bei der Bewertung der Veranschaulichungsbeziehungen zwischen Erkenntnissubjekt und Erkenntnisobjekt. Husserl benennt die Aporien des vernünftigen Schließens infolge von Wahrnehmung und weist indirekt auf die aus der entgegengesetzten Perspektive sich bietenden Lösungsmöglichkeiten hin:

*„Die Vernunft ist hier ein 'relative'. Wer sich von Trieben, Neigungen ziehen läßt, die blind sind, weil sie nicht vom Sinn der als Reiz fungierenden Sachen ausgehen, nicht in ihm ihre Quelle haben, ist unvernünftig getrieben.“<sup>25</sup>*

---

<sup>25</sup>Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Zweites Buch, Husserliana IV, Den Haag 1952, S. 221.

Oberer er „unvernünftig getrieben“ ist, hängt von dem Motiv der Reiz verdrängenden Urteilsbildung ab. Gerade bei der musikalischen Wahrnehmung ist es der unausweichliche, so seiende Reiz, ist es die als passivum erlebte, wahrnehmungs- und urteilsdeterminierende Kraft der gegenständlichen Affektion, die 'Triebe' und 'Neigungen' beim Apperzeptionsvorgang einkalkulieren kann, da ja der 'Gegenstand' kein natürlicher ist, sondern zweckorientiert gesetzt wurde. Zofia Lissa befindet über den maximalen Sinn der 'als Reiz fungierenden Sache' kategorisch:

*„Musikalische Mittel erlauben nie eine so ins Einzelne gehende Bestimmung der Eigenheiten der dargestellten Gegenstände, daß sie eine 'unernste' Haltung gegenüber den dargestellten Gegenständen erlauben und die Intention auf andere Eigenschaften richten würden als auf die, die zur Darstellung gelangten.“<sup>26</sup>*

Aber was war denn in Šostakovičs Scherzi und Finalsätzen „zur Darstellung“ gelangt? Doch nicht nur vernichtete oder verzerrte Strukturen konventionaler Prägung, sondern offensichtlich 'Protestaufrufe', deren Qualität als ironische Kommentare der systemstützenden Normen erkennbar sein konnten.

Für Denjenigen, der kalkulierte Reize setzt, denen sich ein Publikum aussetzt, muß adäquates Verstehen nicht mehr frommer Wunsch bleiben, weil diejenigen, die den intendierten 'Sinn der als Reiz fungierenden Sachen' begrei-

---

<sup>26</sup>Zofia Lissa, *Varianten der Komik: Grotteske, Parodie, Humor in der Musik*, in: Zofia Lissa, *Aufsätze zur Musikästhetik*, Berlin 1969, S. 126.

fen, von der Werkfaktor selbst her als unausweichlich sich aufdrängende Urteile fällen.

Es fragt sich nur, was es in unserem Fall mit der sinnlichen Gewißheit und dem Wissen des Unmittelbaren auf sich hat, wenn es weder eine verabredete, noch im Gebrauch übereingekommene musikalische Zeichenbedeutung gibt, die explizit den ästhetischen Erfahrungs-Raum transzendiert, den ästhetischen Gegenstand mit einem semantischen Überbau überformt und damit seine unmittelbare Erscheinung als eine mittelbare aufzeigt. Die unhintergehbare Gewißheit des Sinnlichen, auf der das Hegelsche absolute Wissen gründet, läßt sich allerdings nicht als Urmoment des Wissens in seiner alltäglichen Unmittelbarkeit festhalten, da das als unmittelbar Gewußte immer als ein höherstufig Konstituiertes dem wahrnehmenden Bewußtsein als Unmittelbares entgegensteht. Für Hegel ist nur das unmittelbar Affizierende als wahr aufzufassen, weswegen das Erkennen wollende Subjekt sich aktiv auf die Unmittelbarkeit der Erfahrung richten soll:

"Das Wissen, welches zuerst oder unmittelbar unser Gegenstand ist, kann kein anderes sein, als dasjenige, welches selbst unmittelbares Wissen, *Wissen des Unmittelbaren* oder *Seienden* ist. Wir haben uns ebenso *unmittelbar* oder *aufnehmend* zu verhalten, also nichts an ihm (dem unmittelbaren Wissen, D.G.), wie es sich darbietet, zu verändern und von dem Auffassen das Begreifen abzuhalten."<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup>Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Werke 3 (Theorie-Werkausgabe), Frankfurt 1970, S. 82.

Diese Aussage entspricht der normalen musiskästhetischen Apperzeption. Es ist nur so, daß das unmittelbar aufgefaßte Ästhetische in unseren Fällen schon beim 'Auffassen' ein 'Begreifen' verursachte. Die Maßgabe, mit gleichsam phänomenologischer Reduktion die Wahrnehmungskomplexion auf die vorreflexive sinnliche Gewißheit zu reduzieren<sup>28</sup>, kann ein normaler Konzerthörer nicht erfüllen. Zu stark ist der affektive Druck des Ästhetischen.

Diese Forderung nach transzendentaler, geschichtsunbewußter Erkenntnisgewinnung birgt nicht nur für das untersuchende Subjekt, selbst für einen dogmatischen, formal apperzipieren wollenden Strukturhörer, sondern auch für das allgemein aufmerksam wahrnehmende Individuum das erkenntnistheoretische Problem des Sich-Selbst-Bewußtmachens einer unmittelbaren Anmutung und ihres Inhaltes. Wer unmittelbar Auf- und Wahrgenommenes als Unmittelbares von reflexiven Erkenntnisbemühungen fernhalten will, muß im Bewußtsein der Anmutungsrealität permanent einen subjektiven Trennungsstrich zwischen beginnender Reflektionsleistung und vorreflektiver Auffassung ziehen. "Auffassung" kann aber nicht vorreflektiv bleiben, wenn ihr ein "unmittelbares", "aufnehmendes" Verhalten zugrundegelegt werden soll, welches in Form einer objektbezogenen, willensabhängigen Erwartungseinstellung sich nicht auf ein

---

<sup>28</sup>Heidegger deutet Hegels Wissen-als-Wahrnehmung als nicht fundierenden, sondern selbst vermittelten Akt: „Dem absoluten Wissen entspringt, sofern es absolvent in Bewegung ist, als notwendig auftretend, d.h. aus der ersten aufgebenden Vermittlung der sinnlichen Gewißheit sich ergebend, die Wahrnehmung.“ In: Martin Heidegger, *Hegels Phänomenologie des Geistes*, Gesamtausgabe, Band 32, Frankfurt 1980, S.73.

leerintentionales, gleichermaßen entsubjektiviertes Bewußtsein reduzieren kann. Adorno hält sich ganz im Sinne Hegels an die 'direkte Wahrnehmung', mit der allerdings nicht die niederstufigste sinnliche Gewißheit, sondern das hochstufigste ästhetische Verstehen gesichert werden soll:

*„Sie (die ästhetische Erfahrung, D.G) verlangt etwas wie Selbstverneinung des Betrachtenden, seine Fähigkeit, auf das anzusprechen oder dessen gewahr zu werden, was die ästhetischen Objekte von sich aus sagen und verschweigen.“<sup>29</sup>*

Gadamer drückt das folgendermaßen aus:

*„Das 'Subjekt' der Erfahrung der Kunst, das was bleibt und beharrt, ist nicht die Subjektivität dessen der sie erfährt, sondern das Kunstwerk selbst.“<sup>30</sup>*

Das bedeutet aber auch, daß die geschilderten, aus unmittelbarem ästhetischen Auffassen heraus gebildeten Wahrnehmungsurteile, eben vom ästhetischen Objekt hervorgerufen werden, also eine Entsprechung im ästhetischen Objekt haben. Charles Sanders Peirce stellte die korrespondierende Frage nach dem Bewußtwerdungsprozeß, der es dem Überraschten ermöglicht, zu wissen, daß er überrascht ist, also die Frage, ob sich das Wissen um die eigene Überraschung durch "direkte Wahrnehmung" oder durch 'Folgerung' einstellt<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup>Adorno, Ästhetische Theorie, Frankfurt 1973, S. 514..

<sup>30</sup>Gadamer, Wahrheit und Methode, a.a.O., S. 98.

<sup>31</sup>Charles Sanders Peirce, Vorlesungen über Pragmatismus, Hamburg 1991, S. 35.

Wer sich mit einer objektbezogenen Erwartungshaltung einem wahrnehmbaren Vorgang aussetzt, ohne zu wissen, wie dieser verläuft und endet, etwa bei der Uraufführung von Šostakovičs 9. Symphonie, wird jede Überraschung als Enttäuschung der Erwartung auffassen, wird die positive oder negative Empfindungsqualität der Enttäuschung im Moment der Überraschung nicht sich selbst zuschreiben, sondern dem abweichenden Gegenüber des in der Erwartungsvorstellung vorweggenommenen Verhaltens.

Voraussetzung dieser Erwartungs-Enttäuschungs-Möglichkeit ist das vom betroffenen Individuum nicht reflektierte Eingebettetsein in eine den Erwartungsrahmen eingrenzende Lebenswelt, die laut Habermas aus reflexiven Zugriffen sich entziehenden Vertrautheiten besteht.<sup>32</sup> Ästhetisch vermittelte Information zeigt sich immer als Bruch von Vertrautem. Entscheidend für die hier relevanten Wahrnehmungsurteile ist die Annahme, daß die objektgebundenen Überraschungs-Verhalte nicht im Peirceschen Sinne voraussetzungslose Welt-Objekte ("Non-Egos") sind, sondern mittelbar als intentionale Ergebnisse eines kommunikativ handelnden, komponierenden Alter-Egos ins Bewußtsein der Wahrnehmenden treten.

Wenn das Wahrgenommene in seiner Funktion als Medium erkannt wird, kann das Korrelat der in direkter Wahrnehmung *erlebten* Überraschung vom wahrnehmenden Subjekt sich selbst zugeschrieben und damit in seiner Mitteilungsfunktion erkannt werden. Denn wer erkennt, warum er überrascht wurde, ist nicht mehr überrascht; und wo Überra-

---

<sup>32</sup>Vgl. Habermas, *Nachmetaphysisches Denken. Philosophische Aufsätze*, Frankfurt 1988, S. 24f.

schung durch Folgerung abgebaut wird, sind die „psychologischen Operationen“ der Urteilsbildung nicht mehr „völlig unkontrollierbar“.<sup>33</sup>

Wenn also die Hegelsche 'Auffassung' mit unmittelbarem Wissen und sinnlicher Gewißheit gleichzusetzen sein soll, drängt sich sofort die Frage nach den Abhängigkeiten der drei Begriffe in den Vordergrund. Sollen Wissen und Gewißheit nicht als ontologische Begriffe, sondern als (vorläufige) Ergebnisse von Verstehensprozessen, also als Wissen über etwas und Gewißheit über etwas verstanden werden, ist das Auffassen nicht vom Begreifen zu trennen, was der Morrissche Wissensbegriff unterstützt:

*„Wissen kann vielleicht allgemein als die Eignung eines Organismus angesehen werden, sein Verhalten nach der Evidenz zu regulieren, die seine Umgebung liefert.“*<sup>34</sup>

Diese Wissensbestimmung bezieht sich auf eine endogene menschliche „Eignung“ oder Fähigkeit, die lebensweltliche Umgebung als widerständliches Sein zu begreifen, das als allumfassender Kraft- und Wirkungspol indirekt individuelles Verhalten beeinflusst und damit individueller Handlungssteuerung die autonome Handhabung streitig macht. Diese intersubjektive Eignung ist ja nicht nur für das schöpferische Verhalten des Komponisten im Verhältnis zur politischen Umgebung relevant, sondern auch für das Verhalten des Perzipienten im Verhältnis zu seiner musikalischen Umgebung, zu seiner ästhetischen Erfahrungswirklichkeit. Das umso mehr, als es im Falle des Sozialisti-

<sup>33</sup>Peirce, *Vorlesungen über Pragmatismus*, S. 34.

<sup>34</sup>Morris, *Zeichen, Sprache und Verhalten*, S. 198.

schen Realismus normativer Anspruch war, Wissen und Gewißheit von etwas als etwas über ästhetische Wahrnehmung vermitteln zu lassen. Damit wahrgenommen werden konnte, was wahrgenommen werden sollte, mußte eine Erwartungsstruktur definiert und im allgemeinen rezeptiven Bewußtsein installiert werden. Eine Erwartungsstruktur steuert, richtet die Wahrnehmungsintentionalität, also die gegenständliche Ausrichtung des Bewußtseins, selbst aus, was als Voraussetzung für determinierte Überraschungen, für die Erfüllung und Enttäuschung von Wahrnehmungs-Erkenntnissen mitgedacht und berücksichtigt werden kann.

#### 6.2.1. Der Vorgang der musikalischen Wahrnehmung und sein Verhältnis zum ästhetischen Erkenntnisgegenstand

Ist das in den Wahrnehmungsurteilen überlieferte, apperzeptiv gewonnene Wissen subjektive Bedeutungszuordnung an einen musikalischen Gegenstand, der selbst zwar Korrelat, aber nicht Korrespondenz zum gewußten Etwas ist? Ist es so, daß der wahrgenommene Gegenstand nur Initialzündung für ein imaginäres Feuerwerk war, dessen Gegenstände der Vorstellung Produkte frei assoziierender Einbildungskraft waren und dessen begriffszuordnende Wirkung Ergebnis eines mentalen, Einfälle produzierenden Zufallsgenerators war?

Die Frage, was von den Rezipienten während des Wahrnehmungsvorganges *erfahren* wurde und worauf ihre Urteilsbildung gründete, korrespondiert mit der Frage, ob beim apperzeptiven Verstehensvorgang der ästhetische "Gegen-

stand" unter subjektiv zugeordnete Begriffe gestellt oder als informationsvermittelnde Struktur identifiziert wurde. 'Identifizieren' hat immer zur Voraussetzung, daß Wahrnehmung und Erfahrung in Übereinstimmung gebracht werden, daß Vorstellungsobjekt, Begriff und Wahrnehmungsobjekt den gleichen Sinnbezug aufweisen. Zur Folge hat eine Identifizierung, daß aus einem Assoziationsgewohnheiten ausdrückenden Wahrnehmungsurteil ein Erfahrungsurteil wird, somit in unserem Fall musikalische Erfahrung Wirkungsresultat eines als etwas "verstandenen" Werks ist. Doch muß ja die Bedeutungsbestimmung des Als, also etwa die als Ironisierung des offiziellen Erhabenheitsanspruchs erkannte Neunte Symphonie eine irgend geartete Entsprechung im wahrgenommenen Etwas haben, wenn Urteile, auch Urteilsübereinstimmungen nicht im wortwörtlichen Sinn gegenstandslos sein sollen. Für die Bedeutungsintention des Als ist es deshalb wichtig, wie der gegenständliche Sinn des Wahrnehmungsobjekts bestimmt wurde, wie und als was das musikalische Objekt aufgefaßt wurde.

Das wahrgenommene Objekt im Sinne Husserls ist auf unterstufigster Wahrnehmungsebene das Korrelat eines 'intentionalen', auf das Objekt gerichteten Aktes des Bewußtseins. Das Bewußtsein wird transitiv aufgefaßt, also immer als Bewußtsein von etwas, wobei die Objekt-Subjekt-Beziehung als eine wechselseitig bedingte aufzufassen ist (Objekt als Objekt eines Subjekts, Subjekt als Subjekt eines Objekts). Ein Erlebnis ist für das auffassende Bewußtsein immer ein „Bewußtsein von etwas“,<sup>35</sup> womit

---

<sup>35</sup>Vgl. Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Erstes Buch, Husserliana III/1, Den

schlicht ein innerhalb sich auf etwas ausrichtender Anschauung erfahrener Bewußtseinsinhalt gemeint ist:

*„Unter diesen letzteren Titeln Erlebnis und Inhalt meint der moderne Psychologe die realen Vorkommnisse (...), welche, von Moment zu Moment wechselnd, in mannigfacher Verknüpfung und Durchdringung die reelle Bewußtseinseinheit des jeweiligen psychischen Individuums ausmachen.“<sup>36</sup>*

Das Problem bildet das Verhältnis des auffassenden Bewußtseins zum sinnlich wahrgenommenen Gegenstand. Der 'intentionale' (Bewußtseins-)Gegenstand des Begriffs Musik konstituiert sich zwar schon in der ersten sinnlichen Impression als ein musikalischer, eröffnet seinen zeitgegenständlichen, individualen Sinn aber erst nach veranschaulichendem, ver-anhörendem Mit-, Nach- und Vorvollzug. Ohne von gegenwärtigen Impressionen ausgehende Rückerinnerungen und Erwartungen, die nichts anderes als Vorerinnerungen, vorgreifende Rückerinnerungen sind, läßt sich der musikalische Gegenstand nicht im formalen Sinne sinnhaft konstituieren. Daraus folgt, daß nur solche ästhetischen Strukturmerkmale im Wahrnehmungsvorgang vereinheitlicht und den fortlaufenden Jetztimpressionen assoziiert werden können, die im wahrnehmenden Bewußtsein als Erfahrungsgegenstände schon sinnhaft vorkonstituiert sind, also konventionalisierte musikalische Typisierungen jeglicher Art. Husserl erklärt das Prinzip der wahrnehmenden Vereinheitlichung des musikalischen Gegenstandes

---

Haag 1950, S. 74ff.

<sup>36</sup>Vgl. Husserl, *Logische Untersuchungen*, Husserliana II/1, Den Haag 1966, S. 357.

als Synthese assoziativer Phänomene, die sich in einem Erlebnisstrom konstituieren:

*Z.B. es ist ein normaler Fall, daß im Wahrnehmungsverlauf einer Melodie eine gerade erklingende Tonphrase an eine der vorangegangenen und noch retentional bewußten erinnert, auf sie zurückdeutet. Es geht also eine assoziative Weckung von der Gegenwart aus auf eine retentionale Vergangenheit, die schon vor dieser Assoziation ursprünglich erwachsen war und im Abklingen ist. (...). Ebenso kann aus dem Reich der scheinbar zu nichts gewordenen Vergessenheiten (,...,) eine der alten, unlebendigen, nicht mehr abgehobenen Retentionen gewissermaßen wieder geweckt werden, wobei sie zunächst die Gestalt einer abgehobenen leeren Retention annimmt und annehmen muß. Die Weckung erfolgt von irgendeiner gegenwärtigen Vorstellung her durch Assoziation. Somit hat jede so auftauchende alte Retention von vornherein den Charakter der passiven Intention. Das Rückerinnerte ist erinnert durch Rückdeutung, und diese ist das Analogon der Vordeutung auf das Kommende bei jeder Vorerinnerung, Erwartung.<sup>37</sup>*

Das Verhältnis von passiver Intentionalität und aktiver Ichzuwendung, von Affektion und aufmerkender Bewußtseinsausrichtung, die unmittelbar in die reflektierende Urteilsbildung übergeht, ist der Schlüssel für ein intersubjektives, gleichursprüngliches Auffassen eines musikalischen 'Gegenstandes'. Begreift man das gesamte subjektiv

---

<sup>37</sup>Husserl, *Analysen zur passiven Synthesis*, Husserliana XI, Den Haag 1966, S. 77f.

weckbare Rückerinnerungspotential eines Individuums als Basis jeglicher veranschaulichender Sinnkonstitution, so sind diese in Erfahrungskontexten gespeicherten Potentiale Voraussetzung für subjektives Erkennen und Bewerten von Normabweichungen. Das Wissen um Normen, also um konventionalisierte Regelsysteme, beruht auf der Erfahrung, daß die subjektiven, durch sozial- und geistesgeschichtliche Tradition kontextualisierten Rückerinnerungspotentiale innerhalb der Traditionsgemeinschaft identische Grundlagen und wegen individuell unterschiedlicher Erfahrungshorizonte teilidentische Ausprägungen aufweisen. Auf diesem Bewußtsein läßt sich nicht nur die Möglichkeit zumindest teilidentischer Weltkonstitution durch intersubjektive Veranschaulichungen vermuten, sondern auch die Möglichkeit intersubjektiv adäquaten Zeichenverstehens in Betracht ziehen.

Daß dieser intersubjektive Zusammenhang einer kulturellen Traditionsgemeinschaft vor allem von Demjenigen mitgedacht werden muß, der mit semantisch nicht standardisierten Zeichensystemen Sinnverstehen im Sinne von Information sicherstellen will, wird exemplarisch in einem Brief Nikolaj Mjaskovskijs an Prokof'ev aus dem Jahre 1942 deutlich, in dem er über seine Schwierigkeiten klagt, eine Kantate im sozialistisch-realistischen Sinn zu schreiben:

*„Ihre (Prokof'evs, D.G.) Propagierung von Filmmusik kann ich bisher nicht recht nachvollziehen. Während ich an der Kantate arbeitete, kam ich zur Überzeugung, daß ich keine illustrative Einbildungskraft habe, (...).“<sup>38</sup>*

Mjaskovskijs Problem markiert die Crux musikalischer Kommunikation: Illustrative Einbildungskraft kann sich hier nicht auf bildhafte Phantasie beziehen, sondern auf eine musikalische Vorstellungsfähigkeit, die das äußerlich Anzuzeigende in eine vermittlungsfähige Form zu transformieren in der Lage ist. Nur wenn die schöpferische Vorstellungsfähigkeit die rezeptive Vorstellungsfähigkeit mitdenkt, kann in kommunikativ verschärfter Form gelingen, was Paul Bekker als Sinn des sinfonischen Schaffens bezeichnet:

*„Die sinfonische Gattung ist für den schaffenden Musiker das Mittel, sich durch die Instrumentalmusik einem großen Hörerkreise mitzuteilen. Aus der Vorstellung dieses Hörerkreises heraus konzipiert er das Werk und gestaltet es im einzelnen.“<sup>39</sup>*

Gelingt es, das Werk als Auslöser schöpferischer und rezeptiver Vorstellungsbereinkunft zu etablieren, so läßt sich auch Luhmanns Anzeichenbegriff mit musikalischem Inhalt füllen:

*„Der Begriff des Anzeichens meint immer das Anzeigen von etwas anderem - sei es, daß man eine Mitteilung als Zeichen für eine Mitteilungsabsicht und für die sie tragenden Vorstellungen nimmt.“<sup>40</sup>*

---

<sup>38</sup>Sergeij Sergejevič Prokef'ev/Nikolaj Jakovlevič Mjaskovskij, *Perepiska* (Briefwechsel), Moskau 1977, S. 462f.. - Orig.: „*Vaša propaganda kinomuzyka poka na menja ne dejstvujet. Rabotaja Kantatoj, ja ubedilsja, čto u menja net illjustrativnogo voobraženija, (...).*“

<sup>39</sup>Paul Bekker, *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler*, Berlin 1918, S. 13.

<sup>40</sup>Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 201.

Auch für Šostakovič war es oberste Priorität, zu versuchen, eine mitteilungsfähige musikalische Struktur zu etablieren, deren intendierter Verweisungssinn verstehbar wäre:

*„Vielleicht meine Hauptaufgabe sehe ich darin, daß meine Musik unbedingt Anklang bei den Hörern findet. Darum denke ich beim Komponieren immer an den Hörer.(...) Und ich kann mir kein Musikstück sozusagen ohne Adresse vorstellen.“<sup>41</sup>*

Es ist ein symptomatisches Beispiel für Šostakovičs Kommunikationsproblem und ein Fall böser Ironie, daß Tichon Chrennikov, von 1948 bis 1989 Vorsitzender des Sowjetischen Komponistenverbandes, in einer Verurteilung der 7. Symphonie genau diesen Anspruch Šostakovičs in Frage stellt:

*Die 7. Symphonie von Šostakovič hat gezeigt, daß sich sein musikalisches Denken viel tüchtiger erwies, um die unheildrohenden Gestalten des Faschismus und eine Welt subjektiver Reflexionen auszudrücken, als die heroischen Vorbilder unserer Gegenwart zu verkörpern. Die intonatorische Abstraktheit, der Kosmopolitismus der musikalischen Sprache von Šostakovič, der sich nicht einmal in der Zeit des Krieges die Aufgabe stellte, der nationalen musikalischen Ausdrucksweise des Volkes näherzukommen, war dann auch eine Schranke dagegen, daß die 7. Symphonie im sowjetischen Volk populär geworden wäre.“<sup>42</sup>*

---

<sup>41</sup>Schostakowitsch, *Erfahrungen*, S. 172.

<sup>42</sup>Tichon Chrennikov, *30 Jahre sowjetische Musik und die Aufgaben sowjetischer Komponisten*, in: *Sovetskaja Muzyka* 2/1942, zitiert nach:

Abgesehen davon, daß das sowjetische Publikum die 7. Symphonie schon 'verstanden' hatte, spricht materialtechnisch kaum etwas gegen Chrennikovs Einschätzung, in die eben unwillkürlich auch die Einschätzung der Wahrnehmungseindrücke des inoffiziellen Publikums eingegangen ist.

Die sich aus den damaligen Uraufführungssituationen ergebenden Wahrnehmungserlebnisse des Publikums bestätigen immer eine affizierende Beziehung des Erlebten auf das erlebende Bewußtsein. Nur mit permanenter Affektionskausalität war Überraschung und damit 'Information' überhaupt möglich. Erlebnis und Ursache, Erlebnis und affektive Gegenstandsempfindung sind an das Prinzip der wechselseitigen Vorhandenheit und Bedingtheit gebunden, was bedeutet, daß die Ursache mit dem Erlebnis endet und umgekehrt. Es ist die Konfrontation des erlebenden Subjekts mit der affizierenden Kraft des musikalisch Sinnlichen, die das ästhetisch Gegenständliche sinnhaft konstituiert, indem sie ihm eine nieder- oder höherstufigere 'Bedeutung' beimißt.

Das rezeptive Bewußtsein kann zwar außerhalb seines Erfahrungshorizontes nichts sinnhaft konstituieren, doch ist ja der Erfahrungshorizont selbst nichts Vorgegebenes, sondern entwickelt sich fortlaufend weiter infolge von Wahrnehmungen, Vorstellungen und gedanklichen Schlüssen. Damit nun der auf Erfahrung beruhenden hermeneutischen Bestimmung eines musikalischen Wahrnehmungsgegenstandes nicht ein fundamentum in re abgesprochen wird, muß der im Erlebnisakt wirksame kausale Zusammenhang von assoziativ

---

Detlev Gojowy, *Dimitri Schostakowitsch mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt*, Reinbeck 1983, S. 72.

weckendem Jetztteindruck und geweckter Rückerinnerung in der Eindrucksqualität, der sie konstituierenden Struktur und in der alles umschließenden Konventionalität festzumachen sein. Was dem phänomenologischen Prinzip des voraussetzungslosen Schauens widerspricht, läßt sich bei der Beurteilung vermeintlich repräsentierender Objekte nicht vermeiden. Wenn die ganze ästhetisch-informationale Sinnkonstitution sich in vor- und nachvollziehender Vereinheitlichung von Sinneseindrücken zu Strukturkomplexen vollzieht, spielen Konvention und Handlungspragmatik als intersubjektiver Erfahrungshorizont die regelnde Hauptrolle der vorstellenden und begrifflichen Veranschaulichung des Gegenstandes als Ausdruck von etwas. Zurückerinnerte Struktureinheiten, die über den subjektiven Erfahrungshorizont hinaus konventionalisierte Konnotationen affektiver, mimetischer, anzeigender (etwa zitierender) Qualität aufweisen, werden wegen dieser Konnotierung nicht als purer Strukturzusammenhang, sondern als semantische Einheit im weitesten Sinne erweckt. Die rein musikalische Assoziation bleibt im konventionalen, denotationsfreien pseudo-semantischen Rahmen, solange der konventionalisierte Erfahrungshorizont nicht durch die gesetzte Struktur und die in ihr vermeinte Expression durcheinander gebracht wird.

*„Die noematischen ‘Gegenstände’ – das Bildobjekt oder abgebildete Objekt, das als Zeichen fungierende und das Bezeichnete, (...) – sind evidenterweise im Erlebnis bewußte aber ihm transzendente Einheiten. Ist dem aber so, dann können Charaktere, die an ihnen bewußtseinsmäßig auftreten und in der Blickeinstellung auf*

*sie als ihre Eigenheiten erfaßt werden, unmöglich als reelle Erlebnismomente angesehen werden.*"<sup>43</sup>

Wenn Husserl meint, daß die noetischen Charaktere, also der 'Eindruck' eines Bewußtseinerlebnisses von etwas als etwas keinen realen Bezug zu den noematischen Charakteren des Gegenstandes in seiner sinnlichen Erscheinung ('Ausdruck') aufweisen müssen, so kann das nur für eine Gestaltkongruenz und die Erscheinungsmodalitäten von repräsentiertem Vorstellungsgegenstand und repräsentierendem Wahrnehmungsgegenstand gelten. Als 'Erlebnismomente' sind die sogenannten Eigenschaften des Bezeichneten real, da sie selbst das höherstufige Erlebnis ausmachen und als Bewußtseinsinhalt ins Erleben treten. Das ist nur möglich, wenn die noematischen Charaktere des Wahrnehmungsgegenstandes als auslösender Reiz aufgefaßt werden und genau die und keine andere Objektbedeutung als Begriff oder Vorstellung erwecken und veranschaulichen. Eine solche Synthese von Bedeutung verläuft auf der Folie ästhetischer Affektion:

"Die innerhalb der Sinnlichkeit selbst liegenden Tendenzen haben aber Wesensbeziehung zu affektiven Tendenzen; nämlich die an der Sinnlichkeit haftenden Tendenzen, Intentionen werden zu *Bahnen der Affektion*."<sup>44</sup>

Wenn nun Wahrnehmungsausrichtung (Intention) und Affektion ein repräsentiertes Vorstellungs-Durch-Wahrnehmungsobjekt passiv konstituieren, sind die von der intersubjektiv geprägten Erwartungshaltung bestimmten Sinn-

---

<sup>43</sup>Husserl, *Ideen I*, a.a.O., S. 255.

<sup>44</sup>Husserl, *Ideen II*, S. 337.

Vereinheitlichungen von der affektiven Kraft des Erlebten geleitet. Sartre hat diese passive musikalische Synthesis als einen durch musikalische „Aufführung“ provozierten „Traum“, als eine Wahrnehmung außerhalb des Realen, Existierenden bezeichnet.<sup>45</sup> Eine perzeptive Ausschaltung des Realzeitbewußtseins mit dem Effekt der Konstitution einer illusionären Nebenwelt ist zwar mögliches, aber nicht zwingendes Wirkungsergebnis. Das hellwache, realitätsbewußte Zuordnen repräsentierender Begriffe und Vorstellungen, wie es die überlieferten Wahrnehmungsreaktionen darstellen, wäre zweifellos als ebenso illusionär, als irreales kognitives Schließen zu qualifizieren, wenn es nicht ebenso dem Affektions- oder Impressionsdruck des da- und soseienden musikalischen Gegenstandes ausgeliefert wäre. Schließlich läßt sich bei musikalischer Wahrnehmung kaum von freiem Handeln, von selbstbestimmter Ausrichtung sprechen, „denn das mit dem Charakter der Gegebenheit Wahrgenommene widersteht, es kann nicht geändert werden, es übt einen Druck auf das Subjekt aus.“<sup>46</sup> Was Dilthey als Beleg für das schlichte Da-Sein des Raumgegenständlichen äußert, gilt verstärkt für die Wahrnehmung der zeitgegenständlichen musikalischen Erscheinung. Schließlich ist es ja die Wirkungsmächtigkeit des ästhetischen Gegenübers, welche die Bewußtseinsausrichtung, die Intentionalität des Hörers gerade einer Uraufführung in einem extremen Hin- und Her zwischen Rückerinnerung

<sup>45</sup>Vgl. Jean Paul Sartre, *Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft*, Hamburg 1971, S. 298

<sup>46</sup>Wilhelm Dilthey, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt der Geisteswissenschaften, Gesammelte Schriften*, Band VII, Stuttgart 1958, S. 34.

und Antizipation derart beeinflussen kann, daß die Sinnes-  
eindrücke vom Wahrnehmungsgegenstand im wahrnehmenden Be-  
wußtsein von emotionalen Zuständen überlagert werden, so-  
daß mit steigender intellektueller und/oder emotionaler  
Affizierung von einem aktiven Sich-Auf-Etwas-Richten oft  
nur noch die reine Aufmerksamkeit, die Bereitschaft, sich  
auszurichten, übrig bleibt. Dieser unausweichliche Affek-  
tionsdruck, dem das Individuum innerhalb seiner Lebens-  
welt prinzipiell ausgesetzt ist, läßt das Individuum zwar  
als ein prinzipiell getriebenes, nicht autonom handeln  
könnendes erscheinen, nimmt dem Individuum aber nicht die  
Möglichkeit, die aus affektiver Konfrontation entstandene  
Erkenntnis zu reflektieren. Musikalische Wahrnehmung  
schaltet nicht die Vernunft aus, sie kann ihr vielmehr  
Reflexionsfutter geben. Das einzig beunruhigend Unkon-  
trollierbare der Wahrnehmung ist, daß sie als fundierende  
'Basishandlung' aufzufassen ist, der kein willentlicher  
Bewußtseinsakt zugrundeliegen kann:

*„Dieses Handeln ist nämlich weder etwas, das vor der  
jeweiligen Wahrnehmung stattfindet und sie hervor-  
bringt, noch etwas, das aufgrund der Wahrnehmung ent-  
steht und ihr hinzugefügt wird. Vielmehr ist entspre-  
chendes Handeln nichts anderes als Wahrnehmen.“<sup>47</sup>*

Die Wirkung wird vom Werk bestimmt, das Verstehen von der  
Wirkung. Wird aber der Geltungsanspruch des konkreten  
Verstehens als empirischer Erkenntnis, als Begreifen ei-  
nes Sinngehalts, bereits durch die Tatsächlichkeit der  
Wirkung eingelöst? Zuerst einmal schon, denn das überlie-

---

<sup>47</sup>Junichi Murata, *Wahrnehmung und Lebenswelt*, in: *Japanische Beiträge zur Phänomenologie*, Freiburg 1984, S. 311.

ferte, auf Wahrnehmungsakten gründende Verstehen eines Sinngehalts ist weder begründungslos als wahr, noch begründungslos als unwahr zu bezeichnen, auch wenn der Sinngehalt selber unterschiedlich bestimmt wurde, wie etwa im Falle von Šostakovičs 7. Symphonie. Schließlich konnten verschiedene Selektionen eines vorhandenen(!) Informationsangebots<sup>48</sup> unter verschiedenen situativen Rezeptionsbedingungen vorgenommen worden sein. Der Einwand, daß ein solches Informationsangebot an der musikalischen Sache gar nicht festzumachen sei, es vom perzeptiv stimulierten Assoziationstrieb nur suggeriert würde, ließe sich nur dann aufrecht erhalten, wenn er auf einer willkürlichen Realdefinition der musikalischen Sache aufbaute und ignorierte, daß Musik in ihrer Erscheinungswirklichkeit das ist, als was sie von der Kommunikationsgemeinschaft, und zwar erst einmal von der primär historischen, schöpferisch bestimmt und rezeptiv bezeichnet wurde und bezeichnet wird.

Versteht man musikalisches Wissen, auch das perzeptiv erworbene, im Morrisschen Sinne als Verhaltensregulierung im Verhältnis zu Umwelteinflüssen, so kann sich dieses Wissen nicht selbst dargeboten haben, nicht voraussetzungslos, unvermittelt und im Wahrnehmungsvorgang unvorbereitet ins Bewußtsein 'gesprungen' sein. Ein unmittelbar aufnehmen sollendes oder wollendes Verhalten als Voraussetzung unmittelbaren Wissens führt nur zu unmittelbarer Erkenntnis, wenn eine notwendige Vor-Kenntnis eines Objekts in der Erfahrung und eine aufmerkende Vergegen-

---

<sup>48</sup>Vgl. die Analyse im Kapitel *Das Ideenkonzept in der thematisch-motivischen Verarbeitung*.

ständlichung seines konstituierten, vorgegebenen Verhaltens gegeben ist. Erst bewußte Vergegenständlichung aufgrund der subjektiven Annahme intersubjektiv gesicherter Vor-Kenntnis ermöglicht, daß sich das Erkennen einer die sinnliche Gestalt des Objekts vertretenden Bedeutung einstellen kann. Schon Hanslick hat die perzeptive Erkenntnisfähigkeit auf eine schon vorher konstituierte Sinnstruktur zurückgeführt, die im Sinne Husserls passiver assoziativer Synthesis ermöglicht, während des Ablaufs der zeitgegenständlichen Konstitution der musikalischen Erscheinung einen unmittelbaren Abgleich von individuellem Erfahrungshorizont mit tatsächlicher, durch Veranschaulichung sich vollziehender Gestaltbildung vorzunehmen. Hanslicks anti-irrationalistischer Begriff der Phantasie als „*Schauen mit Verstand*“, das ausschließlich wegen seines schnellen Verlaufs den Eindruck erwecke, daß im Perzeptionsvorgang „*unmittelbar*“ geschehe, „*was doch in Wahrheit von vielfach vermittelnden Geistesprocessen abhängt*“, <sup>49</sup> liefert eine Erklärungsmöglichkeit für ein transzendentes Erkennen eines Bewußtseinerlebnisses als ein Wahrgenommenes in seinem ursprünglichen, schöpferischen Vermeint-Sein. Denn Musikerleben, Wirkungsempfänglichkeit und aktiv ausgerichtetes Perzipieren ist nicht möglich ohne ein vorkonstituiertes Aufeinanderbeziehenkönnen von Ton- und Klangverhältnissen in Vorstellungen. Dabei ist für ein informationales Verstehen entscheidend, wodurch die unmittelbare Reflexion im Wahrnehmungsvorgang ausgelöst wird, da ja das Reflexionsergebnis, die hochstufige Bedeutungsintention, unabdingbar von der tatsäch-

---

<sup>49</sup>Hanslick, *Vom Musikalisch Schönen*, Wiesbaden 1980, S. 8.

lichen veranschaulichenden Konstitution konkreter Ton- und Klangverhältnisse abhängt. Dementsprechend weist Kants transzendental aufgefaßter Begriff der Erkenntnis „als die formende Gestaltung eines durch die Rezeptivität (Passivität) der Sinnlichkeit vorgegebenen (Empfindungs-) Materials durch die Spontaneität des Verstandes“<sup>50</sup> auf das Problem der Initiation der reflexiven Spontaneität hin. Denn nur, was sich selbst im Wahrnehmungsverlauf als aufmerkende Bewußtwerdung abhebt, was sich im assoziierenden Konstitutionsvorgang von Sinn als herausragende Vereinheitlichung, etwa als Überraschung im Bewußtsein festsetzt, wird den Verstand veranlassen, erklärende Schlüsse zu ziehen und sich der Vereinheitlichung intersubjektiv zu versichern. Solche als unmittelbar empfundene Reflexionen auf Wahrnehmungsimpressionen, auf affizierende Gegenstandserlebnisse sind insofern vorausdenkbar und auch vorausbestimmbar, als das der rezeptiven Sinnlichkeit anheimfallende Material in einem Bewußtsein geschaffen sein kann, das die stillschweigend oder verabredet übereingekommenen Auffassungsmuster mitdenken und damit Wahrnehmungsreaktionen einkalkulieren kann: Das Sich-Bewußtwerden eines ironischen Gegenübers kann durch die Erkenntnis der Motivation der unmittelbar ironisch wirkenden Setzung eines sinnlich, rational und emotional affizierenden musikalischen Eindrucks erreicht werden.

Wenn der Komponist als Wirkungsinitiator um die Vorstellungsfähigkeiten, ästhetischen Sozialisierungen und lebensweltlichen Einbindungen der avisierten Wirkungsbe-

---

<sup>50</sup>Heidegger, *Phänomenologie der Anschauung und des Ausdrucks. Theorie der philosophischen Begriffsbildung*, GA 59, Frankfurt 1993, S. 25.

troffenen weiß und dementsprechend zweckrational handelt, erhöht sich die Chance, daß das in einem auffassenden Bewußtsein als Musik konstituierte Wahrgenommene als ein Für-Etwas-Anderes-Sein<sup>51</sup> aufgefaßt und zu einem informationalen Begriff transzendiert werden kann.

#### 6.2.2. Wahrnehmung - Erlebnis - Erkenntnis: Musikalisches 'Verstehen' und das Problem der 'Wahrheit'

Bei musikalischer Apperzeption, also der Synthese von akustischen Sinneseindrücken zu musikalischen Wahrnehmungsgegenständen, entsteht das Problem der Adäquatheit zwischen tatsächlichen perzeptiven Vereinheitlichungen und den in der schriftlichen Vorlage der Partitur verankerten Vereinheitlichungsoptionen. Erst auf der Basis konventionalisierter musikalischer Parameter kann aufgrund überlieferter Wahrnehmungssynthesen auf eine semantisch aufgeladene musikalische Struktur geschlossen werden. Erst dann kann auch eine „signitiv-symbolische Vorstellung“<sup>52</sup> von einem musikalischen Werk als Folge unmittelbarer Wahrnehmung plausibel gemacht werden.

---

<sup>51</sup>Für-etwas-anderes-Sein heißt hier nicht im hegelschen Sinne 'Begriff', Gewußtsein eines ansichselbstseienden Gegenstandes, sondern bedeutet die Stellvertretung eines gemeinten (idealen) Seienden durch ein sinnliches, da-seiendes Seiendes.

<sup>52</sup>„Zwischen Wahrnehmung einerseits und bildlich-symbolischer oder signitiv-symbolischer Vorstellung andererseits ist ein unüberbrückbarer Wesensunterschied. Bei diesen Vorstellungsarten schauen wir etwas an im Bewußtsein, daß es ein anderes abbilde oder signitiv

Die Hauptfrage hierbei ist, wie Wahrnehmung als kommunikative Erfahrung, ungeachtet der Affektion steuernden Qualität des Wahrgenommenen, prädikatives Verstehen leisten kann. Heideggers Hermeneutik-Beschreibungen mit der Verknüpfung von *Verstehen* und *Auslegen* ist hier besonders hilfreich, da er die unverdrängbare Kraft der lebensweltlichen Umstände als ein verstehens- und handlungsbestimmendes Maß erkennt:

*„Auslegung gründet existenzial im Verstehen, und nicht entsteht dieses durch jene. Die Auslegung ist nicht die Kenntnisnahme des Verstandenen, sondern die Ausarbeitung der im Verstehen entworfenen Möglichkeiten.“<sup>53</sup>*

Auch Heidegger geht also von der Unmittelbarkeit des Erkenntnisprozesses aufgrund sinnlicher Erfahrung aus. Nur ist es bei ihm nicht voraussetzungsloses unmittelbares Wissen, sondern es sind unmittelbar sich aufzeigende Verstehensoptionen, die in einem „uneigentlichen“ Weltverstehen, auf einem immer schon ausgelegten Vorverständnis beruhen:

*„Gemäß dem Zuge dieser vorbereitenden Analysen des alltäglichen Daseins verfolgen wir das Phänomen der Auslegung am Verstehen der Welt, das heißt dem uneigentlichen Verstehen und zwar im Modus seiner Echtheit. Aus der im Weltverstehen erschlossenen Bedeutsamkeit her gibt sich das besorgende Sein beim Zuhan-*

---

*andeute; das eine im Anschauungsfeld habend, sind wir nicht darauf, sondern durch das Medium eines fundierten Auffassens auf das andere, das Abgebildete, Bezeichnete gerichtet. In der Wahrnehmung ist von dergleichen keine Rede, (...).“: Husserl, Ideen I, S. 99.*

<sup>53</sup>Heidegger, *Sein und Zeit*, GA 2, Frankfurt 1977, S. 197 (148B).

*denen zu verstehen, welche Bewandtnis es je mit dem Begegnenden haben kann.*<sup>54</sup>

Die Bewandtnis mit einem sinnlich Begegnenden, also auch Musik, ist nicht die begriffliche Zuordnung wie Pathos, Erhabenheit, sondern ein vorverständiges Erkennen des Gebrauchszusammenhangs aus einem Erfahrungsabgleich mit einem kategorial geformten Sinnlichen, dessen kategoriale Bestimmungen, ohne explizit gewußt zu sein, Maßstab und Grenze für jede neue Erfahrungsverarbeitung ist.

*„Auf die umsichtige Frage, was dieses bestimmte Zuhandene sei, lautet die umsichtig auslegende Antwort: es ist zum . . . Die Angabe des Wozu ist nicht einfach die Nennung von etwas, sondern das Genannte ist verstanden als das, als welches das in Frage stehende zu nehmen ist. Das im Verstehen Erschlossene, das Verstandene ist immer schon so zugänglich, daß an ihm sein 'als was' ausdrücklich abgehoben werden kann.“*<sup>55</sup>

Hier wird der entscheidende Rückbezug des Auslegens auf das verstandene Seiende, auf die verstandene Struktur betont. Damit läßt sich nachvollziehen, daß und auch wie der Umschlag des musikalisch Grotesken in die epistemische Kategorie der Ironie vonstatten gehen könnte. Die grundlegende rezeptive Kategorie von Groteske und Ironie, das Erhabene, ist vorreflexiv als ideale Vorstellung gewußt, muß also mit affirmativem Pathos oder mit Leiden[spathos angefüllt werden, um sichtbar oder hörbar zu werden, wobei das, was Pathos ist und nicht mehr sein kann

---

<sup>54</sup>Heidegger, Ebd., S. 197.

<sup>55</sup>Heidegger, Sein und Zeit, a.a.O., S.198.

auch in allen Lebenszusammenhängen und Überlieferungen konventionalisiert sein muß:

*Alles vorprädikative schlichte Sehen des Zuhandenen ist an ihm selbst schon verstehend-auslegend.(...). Die Artikulation des Verstandenen in der auslegenden Näherung des Seienden am Leitfaden des 'Etwas als etwas' liegt vor der thematischen Aussage darüber.*

*Wenn aber schon jedes Wahrnehmen von zuhandedem Zeug verstehend-auslegend ist, umsichtig etwas als etwas begegnen läßt, sagt das dann eben nicht: zunächst ist ein pures Vorhandenes erfahren, das dann als Tür, als Haus aufgefaßt wird? Das wäre ein Mißverständnis der spezifischen Erschließungsfunktion der Auslegung. Sie wirft nicht gleichsam über das nackte Vorhandene eine 'Bedeutung' und beklebt es nicht mit einem Wert, sondern mit dem innerweltlichen Begegnenden als solchem hat es je schon eine im Weltverstehen erschlossene Bewandnis, die durch die Auslegung herausgelegt wird. Zuhandedes wird immer schon aus der Bewandnisganzheit her verstanden.<sup>56</sup>*

Daß mit einer solchen Auffassung auf eine intentional-kausale Bestimmung geschlossen werden kann, die das So-Sein des vergegenwärtigten Einen-Als-Anderen ausmacht, gründet in der für das im historisch-perzeptiven Zusammenhang stehende Wahrnehmungssubjekt berechtigten Annahme, daß die von Šostakovič geschaffenen musikalischen 'Gegenstände' im Bewußtsein eines intersubjektiven Verstehens- und Erfahrungshorizontes als ein Anderes, als

---

<sup>56</sup>Heidegger, Sein und Zeit, a.a.O., S.199.

eine Lebensäußerung gesetzt wurden. Nur unter dieser Bedingung läßt sich auch der Begriff des Epischen auf die Musik anwenden.

Šostakovič beschreibt in einem Artikel „Über tatsächliche und scheinbare Programmatik“ den Zusammenhang von idealem Gegenstand als semantischem Fundament samt Bildvorstellung auslösender musikalischer Codierung und dem informativen Sinn solch 'realistischen' Vorhabens:

*„Musikalischer Inhalt - das ist nicht alleine ein detailliert dargelegtes Sujet, sondern seine allgemeine Idee oder auch die Summe seiner Ideen. Das dankbarste Sujet wird sich für den Musikhörer als nutzlos erweisen, solange es zwar mit Worten ausgedrückt, aber nicht ausreichend enthüllt in musikalischen Bildern gefunden werden kann.“<sup>57</sup>*

Für das Auffassen von Lebensäußerungen betont Dilthey das Mitwissen eines intersubjektiven Erfahrungshorizontes und einer unumgänglichen kausalen Motivationsstruktur der schöpferischen Intention:

*„Die Lebensäußerung, die das Individuum auffaßt, ist ihm in der Regel nicht nur diese als eine einzelne, sondern ist gleichsam erfüllt von einem Wissen über Gemeinsamkeit und von einer in ihr gegebenen Beziehung auf ein Inneres.“<sup>58</sup>*

---

<sup>57</sup>Sostakovic, *O podlinnoj i mnimoj programnosti*, in: *Sovetskaja Muzyka* 1951, Nr. 5, S. 76. - Orig.: "A soderžanie muzyki - čto ne tol'ko detal'no izložennyj sjužet, no i ejo obobščennaja ideja ili summa idej. Samyj bogatyj sjužet, vyražennyj slovami, no ne našedšij dolžnogo raskrytija v muzykal'nych obrazach, okazyvaetsja nenužnym slušatelju muzyki." (Übersetzt v. Verfasser).

Wenn sich die überlieferten Vorstellungen und Begriffsbestimmungen im Umfeld der beschriebenen Uraufführungssituationen nicht auf einem realen, bestimmten Nenner hätten treffen können, also mit der in reiner Wahrnehmung sich zeigenden Seinsverfassung des musikalischen Gegenstandes keine Korrespondenz hergestellt hätten, wären sie zusammenhanglose Imaginationen beliebig auffassender Individuen gewesen. Die Werke wären metaphysisch autonomisierte musikalische 'Gegenstände' gewesen, die jegliche hermeneutische Urteile als subjektivistische Projektionen auf eine künstliche, unbestimmt mögliche Welt hätten erscheinen lassen:

*„Der hermeneutische Zirkel, der allem Verstehen anhaftet, tritt in der Musik besonders deutlich zutage: Inhalt von Musik sind die Vorstellungen und Assoziationen, die eine Gruppe von Menschen stillschweigend oder durch ausdrückliche Vereinbarung jeweils in die Musikwerke hineinlegt.“<sup>59</sup>*

Kneifs Auffassung, daß musikalischer Inhalt<sup>(1)</sup> rezeptive Irrealitätssetzung sei, macht Musik prinzipiell den Inhaltsbegriff streitig, spricht ihr jegliches Enthalten, Vermitteln, Ausdrücken ab, verdrängt aber, daß zu Assoziationen immer ein auslösendes Moment gehört, dem beigeordnet wird, daß Vorstellungen durch musikalische Wahrnehmungen motiviert werden, daß die behaupteten 'Hineinlegungen' von Sinn ja nicht unmotiviert vom heiteren Himmel fallen, nicht gegenstandslos als willkürlicher, einseitig motivierter Akt eines irrationalen Impulses ent-

<sup>58</sup>Dilthey, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt* S. 209.

<sup>59</sup>Tibor Kneif, *Musiksoziologie*, Köln 1971, S. 22.

stehen müssen. Es ist die historisch-pragmatische Urteilswirklichkeit, die die Annahme bestärkt, daß der Gegenstand der Wahrnehmungsvorstellung als Dingrepräsentation auch das Ding der Wahrnehmung gewesen sei und nicht unmotivierte Fiktion der Vorstellung. Diese schöpferisch einplanbare Urteilswirklichkeit kann und muß die Basis für beabsichtigte ästhetisch transzendierende Erkenntnisvermittlung bilden. Eine solche pragmatische Urteilswirklichkeit, die ja wiederum erst durch diese urteilsvorwegnehmende Erkenntnisvermittlung wirklich wirklich wird, ist in der Lage, jene Bestimmung des Kunstwerks zu durchbrechen, die Adorno zwischen der Fiktion als imaginärem Sein und jenem Sich-An-Sich-Selbst-Zeigen der musikalischen Erscheinung ansiedelt:

*„Die Kunstwerke sagen, was mehr ist als das Seiende, einzig, indem sie zur Konstellation bringen, wie es ist, ‘Comment c’est’.“<sup>60</sup>*

Weil der Kunst-Gegenstand vor jeder potentiellen Sinn-Hineinlegung schon da sein, schon geschaffen sein, beschaffen sein, also schon einen apriorischen Sinn haben muß, entsteht Sinn erst auf der Basis einer intersubjektiv geteilten Sprach-Form. Da dieser Sinn notwendigerweise auch als vom ‘Gegenstand’ bestimmter Sinn seinen erfahrbaren Niederschlag finden muß, läßt sich Kants Mechanik der Gegenstandserfahrung auch auf die höherstufige musikalische Bedeutungsebene übertragen:

*„Wir finden aber, daß unser Gedanke von der Beziehung aller Erkenntnis auf ihren Gegenstand etwas von Not-*

---

<sup>60</sup>Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 200f.

wendigkeit bei sich führe, da nämlich dieser als dasjenige angesehen wird, was dawider ist, daß unsere Erkenntnisse nicht aufs Geratewohl, oder beliebig, sondern a priori auf gewisse Weise bestimmt sein ('sind' = Akademieausgabe).“<sup>61</sup>

### 6.2.3. Das 'Verstehen' von Musik im Verhältnis zum sozialen Kontext

George Herbert Mead hat die Abhängigkeit der Wahrnehmung vom sozialem Kontext und der Handlungswilligkeit des wahrnehmenden Subjekts hervorgehoben:

*„Perception is not a passive affair. It presupposes an organism that can act and by acting continually adjust and readjust itself to its environment and its environment to itself.“*<sup>62</sup>

Konfrontiert man Meads soziale Kontextbedingtheit der Wahrnehmung mit Luhmanns Aussage, daß Inhalte als Information ins Erleben träten<sup>63</sup>, so scheint, angesichts des Inhalts und der Qualität der geschilderten, wahrnehmungsbedingten Äußerungen, Diltheys Verstehensbegriff an Relevanz zu gewinnen, der auf dem das ganzheitliche Seelenleben umfassenden Erlebnisbegriff aufbaut:

---

<sup>61</sup>Kant, Kritik der reinen Vernunft, a.a.O., A 104.

<sup>62</sup>George Herbert Mead, *Self, Language, and the World*, Austin/London 1973, S. 119.

<sup>63</sup>Vgl. Luhmann, Sinn, Information, Kommunikation, in: Habermas/Luhmann 1971, a.a.O. S. 40.

„Und wir gehen im Verstehen vom Zusammenhang des Ganzen, der uns lebendig gegeben ist, aus, um aus diesem das einzelne uns faßbar zu machen.“<sup>64</sup>

Dieser auf die Existenz eines konkreten historischen Lebenszusammenhangs sich stützende Verstehensbegriff soll hier natürlich nicht als eine methodische Basis für eine „vollständige und objektive Interpretation“<sup>65</sup> herangezogen werden, aber als Plausibilitätsstütze für die Geltungsansprüche der historischen Wahrnehmungsurteile dienen. Diltheys umstrittene Annahme, daß es die Absicht eines Künstlers sei, ein (sein?) Inneres „irgendwie zum Ausdruck zu bringen“<sup>66</sup>, ist natürlich nicht aufrechtzuhalten, wenn mit ihr ein prinzipielles Mitteilenwollen eines psychischen Status gemeint ist, wengleich eine solche Handlungsmotivation immer möglich und legitim ist. Daß allerdings vom Schöpfungsprodukt aus gesehen eine Beziehung zwischen äußerem, finiten Werk und innerer, mannigfaltig beeinflusster Motivationalität des Schöpfers besteht, liegt nicht nur am unbestreitbaren Prinzip der Verursachung willentlich gesetzter Gegenstände, sondern auch an jener unausgesprochenen, individuell vorausgesetzten intersubjektiven Erfahrungsstruktur, die (Kunst-) Gegenstände als zum inneren Selbst zugehörig erleben läßt:

---

<sup>64</sup>Dilthey, *Die geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens, Erster Teil: Abhandlungen zur Grundlegung der Geisteswissenschaften*, GS V, a.a.O., S. 172.

<sup>65</sup>Vgl. Dilthey, *Gesammelte Schriften V*, S. 320.

<sup>66</sup>Vgl. Dilthey, *Gesammelte Schriften VI*, S. 320.

*„Überall liegt hier ein Äußeres vor, das als Ausdruck eines Inneren entstand und uns so dieses Innere zum Verständnis bringt.“<sup>67</sup>*

Das Äußere ist hier also eine nachvollziehbare Objektivierung von Erlebnissen, also von Innerem, was auf nichts anderes als eine Erlebniskommunikation hinausläuft. Die Aussage Diltheys, daß im Erlebnis unterschiedliche subjektive Intentionen aufgrund ihres Eingebettetseins in einen strukturalen historischen Zusammenhang von *„Leben, Ausdruck und Verstehen“*<sup>68</sup> zusammengefaßt würden, muß noch um die Kategorien Kausalität und Vermittlung erweitert werden, um das Erlebnis und nachfolgend seine Interpretation einer historisch-pragmatischen Rechtfertigung unterziehen zu können.

*„Wir nennen den Vorgang, in welchem wir aus Zeichen, die von außen sinnlich gegeben sind, ein Inneres erkennen:*

*V e r s t e h e n.“<sup>69</sup>*

*„Verstehen nennen wir den Vorgang, in welchem aus sinnlich gegebenen Äußerungen seelischen Lebens dieses zur Erkenntnis kommt.“<sup>70</sup>*

Obwohl auch diese Äußerungen Diltheys sehr deutlich den Erkenntnisresultaten der wahrnehmenden Erfahrungsgemeinschaft der erwähnten Uraufführungssituationen entsprechen, bleibt bei Dilthey allerdings im Unklaren, was ein

---

<sup>67</sup>Dilthey, *Gesammelte Schriften*, S. 321.

<sup>68</sup>Vgl. Dilthey, *GS VII*, S. 87.

<sup>69</sup>Dilthey, *GS V*, S. 318.

<sup>70</sup>Dilthey, *GS V*, S. 332.

Ansatz für den entscheidenden Schritt zu einer materialen Hermeneutik hätte werden können:

Eine sinnfällige, sich aufdrängende Explikation der „*sinnlich gegebenen Äußerungen seelischen Lebens*“ wird unter dem Hinweis, daß Programmmusik „*der Tod der wahren Instrumentalmusik*“<sup>71</sup> sei, weit von sich gewiesen, obwohl auch Musik im weiteren Sinne als „*Ausdruck eines Erlebten*“<sup>72</sup> bezeichnet wird. Die ‘Gegebenheit’ von Äußerungen seelischen Lebens, wie auch die Gegebenheit von Zeichen ist nicht deshalb schon gewährleistet, weil jede „*Aussage über Erlebtes objektiv wahr*“ sein soll, „*wenn sie zur Adäquation mit dem Erlebnis gebracht ist*“.<sup>73</sup> Eine solche Aussage bedeutet für ihre Mitteilung, selber ein vermittelndes Zeichen eines Erlebnisses zu sein, das selber Zeichen sein kann.

Wer geküßt wird, erlebt die Handlung und erkennt die Motivation der Handlung: Liebe. Der Kuß wird also als Liebe erlebt. Die konkrete Liebe aber wird erst als Kuß erfahrbar. Damit sind wir am Kern der Sache. Haltungen, moralische Einstellungen, Überzeugungen werden als ideale Gegenstände konkret erst durch materiale Repräsentationen, zu denen auch Handlungen zählen, erlebbar, erkennbar, verstehbar.

Das Erlebnis ist zwar Erkenntnisprämisse des auffassenden Bewußtseins, doch bleibt es als Prämisse unhinterfragt, solange die Adäquationsbeziehung zu seinem materialen Gegenüber, seinem ästhetisch gegenständlichen Aus-

---

<sup>71</sup>Vgl. Dilthey, GS VII, S. 224.

<sup>72</sup>Vgl. Dilthey, GS VII, S. 221.

<sup>73</sup>Vgl. Dilthey, GS VII, S. 26.

löser nicht als vermeinter Kulminationspunkt informativ-naler Zuordnungen von Produzent und Rezipient erfahren wurde und demgemäß verstanden werden kann.

An dieser Stelle ist allerdings noch nicht geklärt, ob informatives Erleben auf „sensorischer“ oder „kommunikativer“ Erfahrung, „physikalischer“ oder „intentionaler Sprache“ beruht, ob es Ergebnis „instrumentalen“ oder „kommunikativen“ Handelns ist.<sup>74</sup>

Sensorische Erfahrung einer durch musikalisch-instrumentales Handeln geformten Ton-‘Sprache’ bedeutete ja nicht mehr als die akustische Wahrnehmung tönend bewegter Form. Erst das Bewußtsein, infolge einer sinnlichen Wahrnehmung reagiert zu haben, deren Objekt das so und nicht anders geformte Ergebnis einer intentional bestimmten Handlung ist, gewährt subjektive Erkenntnis über den Grund des So-Seins des Objekts und damit über seine Be-Deutung. Die *Sache*, das Werk, erscheint ja als zeitlich verlaufendes Bewußtseinserlebnis, dessen Wirkungsbedingtheit unausweichlich auf die strukturelle Komposition der *Sache* verweist, die wiederum wie die Wahrnehmung die historische Struktur der Situation, wie die Vor-Vorhandenheit der Welt als Wahrnehmung und Dingschöpfung ermöglichende Lebenswelt zur unbedingten Voraussetzung hat. Auf Diltheys Erlebnisganzheit, die das Schauen, die Intuition und die geschichtlich und materiell vorkonstituierte Erlebniswelt einschließt und damit die Differenz zwischen Riemanns logizistischem und Kurths subjek-

---

<sup>74</sup>Vgl. Habermas, *Konstitution der Erfahrungswelt und sprachliche Kommunikation*, in: Habermas/Luhmann, *Theorie der Gesellschaft*, S. 212.

tivistisch-erlebnisbezogenem Begründungsansatz schon aufgehoben hat, wird in der neueren phänomenologischen Forschung wieder zurückgegriffen, allerdings mit der Folge, daß die Möglichkeit der fundamentalen Reduktion der Lebenswelt durch das Subjekt aufgegeben wird:

„Wahrnehmungswelt ist von vornherein eine ‘geschichtliche Welt’ und korrelativ ist das Wahrnehmungssubjekt ein geschichtliches Subjekt, das durch den ständigen Dialog mit der Welt als das ‘konkrete’ Subjekt im eigentlichen Sinne des Wortes *concretere* entsteht.“<sup>75</sup>

Demzufolge muß ein normativ-formaler Analyseansatz zu den Kategorien des Erlebens und der Intention als ein erklärender und nachweisender treten, wobei sich die Norm als historische Regel des ‘Dialogs’ wiederum erst durch das Erklären und Nachweisen herausbilden muß. Solches Nachweisen kann nicht nur, sondern muß sich auf die überlieferten Urteile stützen, demzufolge das musikalische Erlebnis durch einen Akt des Sinnverstehens bedingt war, der seinerseits auf wechselseitiger verständigungsorientierter Intention beruhte. Daß sich diese Erlebnisse in standardisierten, öffentlichen, massenwirksamen Perzeptionssituationen vollzogen, vereinfacht die Feststellung ihrer pragmatischen Dimension.

---

<sup>75</sup>Junichi Murata, *Wahrnehmung und Lebenswelt*, S. 310.

#### 6.2.4. Die Wahrnehmung von Musik als 'Abbild' psychischer Zustände

Ein im Wahrnehmungsakt aufgefaßter psychischer Ausdruck steht immer hervorgehoben im veranschaulichenden Sinnes- (Hör)feld. Die rein physisch-'musikalischen' Daten werden nicht für sich als an sich, sondern als Ausdruck wahrgenommen, wodurch der subjektiv-rezeptive Eindruck der direkten Wahrnehmung von Psychischem entsteht. Daß diese 'Wahrnehmungen' vom schöpferisch fundierten So-Sein der interpretatorisch vermittelten physisch-'musikalischen' Daten abhängen, bedeutet, daß das Psychische vom Sinnlichen entweder abgebildet, repräsentiert oder angezeigt wird. Die wahrnehmende Veranschaulichung des Sinnlichen als Psychisches bedeutet die Auffassung des Sinnlichen als mitteilendes Medium, was zur Voraussetzung hat, daß die Strukturmerkmale des Sinnlichen eine assoziative, aus einem intersubjektiven Erfahrungshorizont ferngeweckte Entsprechung mit dem erkannten Psychischen aufweisen. Die Aussagen 'Ich sehe einen traurigen Menschen' und 'Ich höre ein trauriges Musikstück' bedeuten höherstufige Wahrnehmungserlebnisse, deren Urteilscharakter für die Wahrnehmenden nicht als analytischer Schluß, sondern als direkte Wahrnehmung bewußt wird. Es bleibt also die Frage, in welchem funktionalen Zusammenhang das höherstufige zum niederstufigen, zum fundierenden Erlebnis steht. Dem phänomenologischen Prinzip gemäß, absehend vom psychischen Status des wahrnehmenden Subjekts, mißt Husserl der Wahr-

nehmung nur fundierende Synthesefunktion beim Konstitutionsakt zu:

*Der Wahrnehmung von Physischem Abbildungsfunktionen einlegen, heißt ihr ein Bildbewußtsein unterschieben, das deskriptiv betrachtet ein wesentlich andersartig konstituiertes ist. Doch die Hauptsache ist hier, daß der Wahrnehmung und konsequenterweise dann jedem intentionalen Erlebnis eine Abbildungsfunktion zumuten, unausweichlich (...) einen unendlichen Regreß mit sich führt. Gegenüber solchen Verirrungen haben wir uns an das im reinen Erlebnis Gegebene zu halten und es im Rahmen der Klarheit genau so zu nehmen, wie es sich gibt.<sup>76</sup>*

Hier ist Husserl auf einmal wieder bei Hegel angelangt, der ja auch fordert, „nichts an ihm (dem Sinnlichen, D.G.), wie es sich darbietet, zu verändern und von dem Auffassen das Begreifen abzuhalten“.<sup>77</sup> Hegel sagt über die Gewißheit des Sinnlichen: „und ihre Wahrheit enthält allein das Sein der Sache.“<sup>78</sup> Wenn allerdings „Unmittelbarkeit“<sup>79</sup> die Wahrheit der sinnlichen Gewißheit sein soll, muß das sich unmittelbar Aufweisende auch das „Sein der Sache“ sein.

---

<sup>76</sup>Husserl, *Ideen I*, S. 225f.

<sup>77</sup>Vgl. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, S. 82.

<sup>78</sup>Hegel, *Ebda.*, S. 82.

<sup>79</sup>Heidegger stellt die Frage, ob die "Unmittelbarkeit die Wahrheit der sinnlichen Gewißheit" sein kann, wenn sich Gewißheit nur "durch" die Sache, und die Sache nur durch das Ich gewiß wird, beide also "vermittelt" sind. - Vgl. Heidegger, *Hegels Phänomenologie des Geistes*, S. 84.

Aber was hat sich in den relevanten Perzeptionssituationen unmittelbar aufgewiesen? Wie hat sich das in sinnlicher Gewißheit des gegenständlichen Seins Wahrgenommene als Wahrgenommenes im Wahrnehmungsakt präsentiert?<sup>80</sup> War das im *'reinen Erlebnis Gegebene'* Eindruck der puren physisch-*'musikalischen'* Daten, oder war es deren als Repräsentation aufgefaßte Funktion des etwas Be-Deutens? Schließlich wurde der sinnliche Gegenstand als ausgedrückter Protestaufruf wahrgenommen. Was wäre also, wenn Wahrnehmung eigen- und fremdmotiviertes Psychisches auf Sinnliches, Physisches projizierte, in der Vorstellung abbildete, das gegenständliche Sinnliche dabei aber die Abbildungsleistung in ihrer jeweiligen Qualität evozierte und sich somit als Korrespondenzpol zwischen Eigenpsyche und Fremdpsyche etablierte?

Husserl, der unter dem „reinen Erlebnis“ die schlichte Affizierung durch das Dinggegenständliche versteht, trennt nicht zwischen der Empfindung und ihrem *'Gegenstand'*, ihrem Inhalt, was bedeutet, daß Empfinden selbst nicht als Akt, nicht als ein sich ausrichtendes Erlebnis definiert wird: *„Zwischen dem erlebten oder bewußten Inhalt und dem Erlebnis selbst ist kein Unterschied. Das Empfundene z.B. ist nichts anderes als die Empfindung.“*<sup>81</sup>

<sup>80</sup>Heidegger gibt mit einer Definition des Noemas, die das Wie der Auffassung betont, den sicherlich nicht im Sinn gehabt habenden Schlüssel zu einer höherstufigen Wahrnehmungsausrichtung, etwa zu einer Ausrichtung auf ein als Medium aufgefaßtes Wahrgenommenes: *„Das Wahrgenommene im strengen Sinne der Phänomenologie ist nicht das wahrgenommene Seiende an ihm selbst, sondern das wahrgenommene Seiende, sofern es wahrgenommen ist, wie es sich in konkreter Wahrnehmung zeigt.“* (Heidegger, *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs*, GA 20, a.a.O., S. 52.)

<sup>81</sup>Husserl, *Logische Untersuchungen*, Husserliana II/1, a.a.O., S. 352.

Wenn also das Erlebnis selbst das Empfundene als Erlebtes ausmachen soll, muß das Empfundene auch das Erlebnis ausmachen, was notwendigerweise mit der Entsprechung von Erlebnis mit gegenständlich Erlebtem auch eine Entsprechung von Empfundene und Erlebtem bedeutet. Was nun im Erlebnis 'gegeben' ist, ist die aus dem Erfahrungshorizont geweckte Empfindung, die, wenn es um das Erleben einer gegenständlich erfahrenen musikalischen Struktur geht, als hermeneutische Erkenntnis bewußt wird, wenn diese Struktur das 'reine Erlebnis' mit der Weckung symbolisierender, repräsentierender Vorstellungen nachweislich erfüllt hat.

Im Falle der geschilderten Wahrnehmungsreaktionen müßte sich dementsprechend infolge kognitiver Ableitungen ästhetischen Eindrucks eine sinnlich vermittelte Gewißheit des Mittelbaren eingestellt haben, die sich als hermeneutische Erkenntnis unmittelbarer ästhetischer Erfahrung darstellt. Eine solche ästhetische Erfahrung ermöglicht es dem wahrnehmenden Erkenntnissubjekt, die eigene emotionale Affizierung auf die vermittelte Ursache, auf das intendierte Ziel der Wirkungsabsicht zurückzuführen. Obwohl eine solche Gewißheit des Mittelbaren, Repräsentativen einen ersten Hinweis auf ein ästhetisches Modell gibt, welches als kognitives System funktioniert, bleibt für den Untersucher das Problem der Vieldeutigkeit ästhetischer Phänomene bestehen, solange nicht systemkonstituierende Bedingungen ausdifferenziert sind, welche die Möglichkeit eröffnen, 'gewisse' Wahrnehmungen und 'wahre' Erkenntnisse in einem Prozeß schließenden Urteilens zu synthetisieren.

Husserls Verschränkung von Empfundene[m] und Gegenständlichem bekommt eine weiterreichende Bedeutung, wenn man sich klar wird, daß das, was historisch einmalig möglich war, als Prinzip immer möglich sein kann und daß das gegenständlich empfundene Musikalische immer dem Drang nach Entitätsbildung durch gestaltzusammensetzende Wahrnehmungssynthese ausgeliefert ist, zumal diese wiederum unabdingbar mit dem historischen Erfahrungsfeld zusammenhängt:

*„Die Empfindungskomplexion in sich ist noch kein intentionales Erlebnis. Die Intention kommt erst hinein durch den Charakter der Auffassung, den Charakter der Präsentation. Dadurch werden die sinnlichen Inhalte zu Präsentanten entsprechender Momente des Gegenstandes.“<sup>82</sup>*

Werden nun aber die geschaffenen „Momente des Gegenstandes“ in einem den gegenständlichen Sinn transzendierenden Sinn aufgefaßt, dann werden die „sinnlichen Inhalte“ zu Präsentanten repräsentationaler Strukturen des Gegenstandes, werden also einer doppelten Auffassung unterzogen. Das in der Wahrnehmung direkt Gegebene gibt sich dann als hochstufig aufgefaßtes Gegenständliches. Husserl selbst thematisiert das Problem des potentiellen gegenständlichen Doppelsinns:

*„Denken wir uns z.B., es hätten gewisse Figuren oder Arabesken zunächst rein ästhetisch auf uns gewirkt,*

---

<sup>82</sup>Husserl, unveröffentlichtes Manuskript des Husserl-Archivs in Leuven (F I 9, S. 9b), zitiert nach: Ullrich Melle, Das Wahrnehmungsproblem und seine Verwandlung in phänomenologischer Einstellung, Den Haag 1983, S. 42.

*und nun leuchte plötzlich das Verständnis auf, dass es sich um Symbole oder Wortzeichen handeln dürfte.*<sup>83</sup>

Auch wenn in dieser Aussage die Temporalität des Erkenntnisprozesses betont erscheint, ist die mögliche Doppelt-heit und damit auch Gleichzeitigkeit von Ästhetischem und Repräsentierendem wegweisend für ein kognitiv-kommunikatives Ästhetikverständnis. Schon Herder hat die verborgenen Möglichkeiten des Ästhetischen angedeutet:

*„Etwas außer mir, mit der Empfindsamkeit meiner Organe zu fühlen, war Gefühl; die mindeste Unterscheidung in diesem Etwas, schon Urtheil“.*<sup>84</sup>

Auch Wittgensteins Aussage, daß das Aussprechen eines Wortes „gleichsam ein Anschlagen einer Taste auf dem Vorstellungsklavier“<sup>85</sup> sei, bedeutet, auf Šostakovič und Prokof'ev übertragen, daß das Wiedergeben einer vereinheitlichten musikalischen Form innerhalb eines ästhetischen und sozialen Sprachspiels auch als Anschlagen einer Taste auf dem Vorstellungsklavier zu verstehen ist. Wenn es nicht der Perzipient ist, der von sich aus sein Vorstellungsklavier traktiert, sondern die wiedergegebene musikalische Form eine bestimmte und keine andere Taste des Vorstellungsklaviers mitdrückt, ist die Entsprechungslücke zwischen Wahrnehmungserkenntnis und Wirkungsabsicht geschlossen.

---

<sup>83</sup>Husserl, *Logische Untersuchungen*, Husserliana II/1, a.a.O., S. 384.

<sup>84</sup>Johann Gottfried Herder, *Viertes Wäldchen über Riedels Theorie der schönen Künste. Herders Sämtliche Werke*, Band IV, hrsg. von Bernhard Suphan, Berlin 1878. S. 8.

<sup>85</sup>Vgl. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen* § 6.

## 7. Verfremdung und Umdeutung: Das 'Sprachspiel' mit den ästhetischen Konventionen

### 7.1. Der musikalische Zeichenbegriff

*Allerdings war es immer mein Glaube, daß ein Komponist, wenn er von seinen eigenen Problemen spricht, zugleich die Probleme der Menschheit behandelt. Doch tut er das in symbolischer Weise, ohne bisher imstande gewesen zu sein, ein bestimmtes Vokabular zu entwickeln, das Dinge der Philosophie, Ökonomie, oder Probleme der Arbeit, Gesellschaft oder Moral ausdrückte.<sup>1</sup>*

Die beiläufige Selbstverständlichkeit, mit der Schönberg in idealistischer Tradition eine musikalisch-psychologische Selbstdarstellung des Komponisten für möglich hält und diese auch noch als allegorisches Prinzip verankert, hat ästhetische Sprengkraft. Hier wird ein für den literarischen Erzählstil wesentliches Qualitätskriterium, die Gleichnishaftigkeit eines behandelten Sujets, auf musikalische Kompositionsmöglichkeiten übertragen, was der Musik selbst unweigerlich eine dramatische und erzählende Funktion zumißt. Das Problem des 'bisher (!)' noch fehlenden 'Vokabulars' ist dabei nur eine Frage der möglichen Konkretisierung zu vermittelnder Information. Daß man musikalisch nicht sagen kann: „*Ich habe ein Loch im Strumpf*“<sup>2</sup>, heißt nicht, daß man nicht Haltungen, wertende

---

<sup>1</sup>Arnold Schönberg, *Briefe*, ausgewählt und hrsg. von Erwin Stein, Mainz 1958, S. 230.

Einstellungen und mit ihnen gleichnishafte Verhaltensaufforderungen vermitteln könnte. Schönberg spricht das Problem an, wie und unter welchen Voraussetzungen aus sich selbst präsentierenden musikalischen Einheiten, aus innerstruktural konventionalisierten Klangzeichen perzeptiv repräsentierende Symbole werden und werden konnten, wie die substantielle Qualität des repräsentierten Vorstellungsgegenstandes in der Werkstruktur als materialisierter und abstrahierter Gedanke gegenständlich werden kann. Foucault betont, daß ein Zeichen überhaupt erst existiere, wenn „die Möglichkeit einer substitutiven Beziehung zwischen zwei bereits bekannten Elementen“<sup>3</sup> erkannt werde. Denn ein Code ist nicht bloße Form, die mit Inhalt angefüllt wird, sondern ist selbst bindender Inhalt, dessen Möglichkeitspotential im Code selbst determiniert ist, weil es bei der materialen Codeherstellung in Erwartung sinnlicher Codeerfahrung schon mitgedacht sein muß. Wenn man von Zeichengewißheit sprechen will, darf die Möglichkeit einer Substitutionsbeziehung nicht allein rezeptiv erkannt werden, sondern muß auch vom Zeichengeber vorausschauend, also spekulativ ins Auge gefaßt werden. Das, was sich im konkreten Sinnesfeld abhebt, hat informationale Relevanz, muß also in seiner Gegenständlichkeit als Vermittlungsstruktur, eben als Möglichkeitspotential des Codes aufgefaßt werden. Werden solche ästhetischen Abhebungen mit Hilfe nicht konventionalisierter Verwendungs-

<sup>2</sup>Vgl. Eggebrecht, *Über begriffliches und begriffsloses Verstehen von Musik*, in: Eggebrecht, *Musikalisches Denken*, Wilhelmshaven 1976, S. 113.

<sup>3</sup>Vgl. Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt 1971, S. 93.

zusammenhänge erreicht, so wird der Code auf eine semantische Dimension angehoben.

Hinsichtlich der historischen Gebrauchsübereinkunft gibt Charles Sanders Peirce die pragmatische Zeichendimension an, in der auch eine musikalische Semantik möglich wäre:

*„Now a sign has, as such, three references: first, it is a sign to some thought which interprets it; second, it is a sign for some object to which in that thought it is equivalent; third, it is a sign, in some respect or quality, which brings it into connection with its object.“<sup>4</sup>*

Auch Wittgenstein vertritt die pragmatische Begründung von Zeichenbedeutungen: *„Jedes Zeichen erscheint allein tot.(...)Im Gebrauch lebt es“.*<sup>5</sup> *„Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache“.*<sup>6</sup> Als Manifestation der menschlichen Lebensform und Aktivität bildet die Sprache das epistemische Konstitutionssystem der Welt. Aber wie läßt sich überhaupt musikalisch-sprachlich operieren?

Eine Lösung können Verfremdungs- und Umdeutungsstrategien hinsichtlich ästhetischer Konventionen bieten. Groteske Ausdrucksformen und ironisch-ästhetische Verweisungen können mit Hilfe der Auslegung von ästhetischen Konventionen und Standards die perzeptive Suche nach informationalem musikalischen Sinn auslösen.

---

<sup>4</sup>Peirce, *Pragmatism and Pragmaticism*, in: *Collected Papers V*, a.a.O., S 283.

<sup>5</sup>Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, S 432,

<sup>6</sup>Wittgenstein, *Ebda.* S 43,

### 7.1.2. Die Installation der Groteske und der Ironie als Mitteilungsmodi.

Das Hauptproblem der ästhetischen Kommunikation bei Šostakovič und Prokof'ev lautet: Können die Ausdruckskategorien der Groteske und der Ironie „*das Auseinanderklaffen von Denken, Reden und Tun*“<sup>7</sup> als latenter Handlungsnorm erkennbar werden lassen?

Es reicht keineswegs aus, künstlerische Symptome der Groteske und der Ironie isoliert als grotesk und ironisch wirkende Kommunikationsmittel zu beschreiben. Die insbesondere bei Šostakovič allumfassende gegenseitige Abhängigkeit von Kunstwerk und zeithistorischem Kontext setzt voraus, daß Groteske und Ironie sowohl als programmatische, als kommunikative, als auch als ästhetische Kategorien verstanden wurden. Die programmatische Intention des Komponisten stößt hier unumgänglich mit der ästhetischen Erkenntnisfähigkeit der Rezipienten zusammen, ohne die den beiden abstrakten Kategorien keine konkreten Bedeutungen zugeordnet werden könnten, mithin die Groteske und die Ironie als kommunikative Ausdrucksmittel nicht erkennbar würden.

Eine ironische Äußerung kann nur dann kommunikativen, intentionalen Erfolg zeitigen, wenn ihr Autor ihren kulturpragmatischen Horizont, die Kontextbedingungen der Kommunikationssituation als verstehensnotwendigen Bezugspunkt des Kommunikationspartners mitbedacht hat. Ohne die

---

<sup>7</sup>Vgl. *Sowjetische Musik im Licht der Perestroika: Interpretationen, Quellentexte, Komponistenmonographien*, hrsg. von Hermann Danuser, München 1990, S. 24f.

Einplanung möglicher Reflexions- und Erinnerungsarbeit des Kommunikationspartners hat eine ironisch gemeinte Äußerung natürlich auch kommunikative Wirkung, allerdings nicht die gewünschte: Der musikalisch-ironische 'Sprechakt' droht, innerhalb der Kommunikationssituation zum grotesken Fremdkörper zu werden. Insofern muß die Gestaltung von Ironiesignalen ein Zeigen der ironischen Verstellung gewährleisten. Erst dann wird Harald Weinrichs Zuordnung des Erfolgs ironischer Kommunikation sinnfällig:

*Das Ironiesignal, wenn wir es uns einen Augenblick als eine bestimmte Intonation vorstellen wollen, ist ein Sprachzeichen, das die gesprochene Rede begleitet. Es ist von solcher Art, daß es sowohl vernommen als auch überhört werden kann. Es gehört nämlich einem Code zu, der nicht mit dem allgemeinen Code der Grammatik identisch ist und an dem nur diejenigen Anteil haben, die Witz haben. Die Halbgebildeten und Süffisanten überhören es, und das Ironiesignal kommt nicht zum Ziel. Das ist aber nicht die Schuld des Sprechers, sondern die Schuld des Hörers.<sup>8</sup>*

Ein Zeichen, das aufgeführte Musik begleitet, das als Ironiesignal verstanden werden kann, aber nicht verstanden werden muß, muß als Ausdrucksqualität wahrnehmbar sein, ohne aber immer als Eindruck zur ironischen Wirkung kommen zu müssen. Die wichtigste Signalform ist Inkongruenz, etwa zwischen dem situativen Rahmen, für den ein Werk gedacht ist, und seiner ästhetischen Anmutung. For-

---

<sup>8</sup>Harald Weinrich, *Linguistik der Lüge*, Heidelberg 1966, S. 63.

male Konzeption und Gestaltung der Ausdruckscharaktere von Schostakowitschs 9. Symphonie hätten nicht nur den ästhetischen Konventionszusammenhang der Uraufführungssituation gesprengt. Als Auftragswerk für den Tag der Deutschen Einheit wären Wirkung und rezeptiv-kognitive Schlußfolgerungen die gleichen gewesen.

Die Frage nach Ursache und Absicht der Verwendung grotesker und ironischer Elemente in einem Kunstwerk berührt zwangsläufig den semantischen Kern desselben, da die dominierende Wirkung dieser Elemente nahezu immer dazu führt, daß diese mit dem Begriff des Wesensgehaltes belegt und gleichgesetzt werden. Um die möglichen künstlerischen Funktionen der Groteske und der Ironie darstellen zu können, müssen situative Bedingtheiten beim Anwender und potentielle Auswirkungen beim Adressaten besonders berücksichtigt werden. Der Bedeutungsunterschied beider Begriffe ist groß: Ist die Ironie das klassische rhetorische Mittel, indirekt und verschleiert Kritik zu üben, so ist die Groteske die extrovertierteste, radikalste Form, um bestehende Normen und Ordnungen aufzulösen und in Frage zu stellen. Im Rahmen eines kommunikativen, dialektischen Diskurses sind beide Kategorien, wegen ihrer provozierenden Wirkung nicht zur argumentativen Synthese fähig. Die Bedeutung von Ironie und Groteske als informationale Ausdruckshilfe des künstlerischen Individuums nimmt in dem Maße zu, in dem ein kritischer Dialog mit dem gesellschaftlichen Überbau unerwünscht oder gar unmöglich ist. Die potentielle Dialogunfähigkeit beider Stilmittel kommt somit der potentiellen Dialogunwilligkeit des betreffenden Gesellschaftssystems entgegen.

Adressat von Ironie und Groteske ist also nicht primär das zu kritisierende System, sondern Derjenige, der in Abhängigkeit von diesem System existiert. Dazu zählen nicht nur der Autor und Gestalter dieser Kategorien, sondern Alle, die gleichermaßen im Spannungsfeld zwischen gesellschaftspolitischem Normerfüllungsanspruch, persönlicher Selbstbehauptung oder gar künstlerischer Autonomie stehen. Mit dieser Auslegung des künstlerischen Antriebs der Anwendung beider Kategorien rückt eine Intention des Künstlers in den Blickpunkt, die den surrealistischen Effekt der Groteske nicht als durchaus legitimen Selbstzweck, sondern als Transportvehikel einer zweckgerichteten Aussage begreift.

Wenn Groteske die entfremdete Welt ist, werden alle Deutungsversuche des Grotesken paradox. Denn wo Groteske sinnfällig wird, ist sie nicht mehr grotesk. Wolfgang Kayser ortet deshalb das Groteske schlüssigerweise im Irrrationalen, und zwar ausschließlich:

*„Wer aber bewirkt die Entfremdung der Welt, wer kündigt sich in der bedrohlichen Hintergründigkeit an? Wir erreichen erst jetzt die letzte Tiefe des Grauens vor der verwandelten Welt. Denn diese Fragen bleiben ohne Antwort. (...). Sobald wir die Mächte benennen und ihnen eine Stelle in der kosmischen Ordnung anweisen könnten, verlöre das Groteske an seinem Wesen - (...). Was einbricht, bleibt unfaßbar, undeutbar, impersonal.“<sup>9</sup>*

---

<sup>9</sup>Wolfgang Kayser, *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, Oldenburg 1960, S. 137.

Doch besteht auch die Möglichkeit, daß das in unmittelbarer Anmutung als grotesk empfundene Sinnliche im Laufe des unmittelbaren, nach Sinn suchenden Reflexionsvorganges eine Metamorphose zur Ironie durchläuft. Wenn sich das unmittelbare offizielle Entsetzen nach der Vorabpräsentation von Šostakovičs 9. Symphonie in wütenden Protest wandelte, dann deshalb, weil das als grotesk Empfundene als absichtliche Setzung Desjenigen verstanden wurde, der mit einer frivolen *Symphonie Classique* all Jene erniedrigte, deren Verlangen nach Erhabenheit ironisch, aber schroff abgefertigt wurde.

Das Groteske als Gegenpol zum Erhabenen, als Disproportion formaler, affektiver Konventionen muß selber immer in einen konventionalen Zusammenhang eingebettet sein, um die Warum-Frage zu gestatten, auch oder gerade, wenn mit einer Antwort, also dem Verstehen des konkreten Sinns der Groteske diese verschwindet und in eine ironische Erfahrung übergeht. Sowohl die Groteske, als auch die Ironie sind nur aus dem Bewußtsein des Erhabenen heraus konzipierbar und erfahrbar: Ohne das Erhabene, Ernste und ohne das Wissen um ihre möglichen Erscheinungsformen gibt es keine Groteske und keine Ironie. Während das Erhabene auf das Zeigen der idealen Gegenwelt zur realen Welt gerichtet ist, haben Humor, Witz und Ironie die Skizzierung der realen Welt, das Zeigen ihrer Entfernung vom Ideal im Blick.

Die Bedingung der Groteske und der Ironie als wahrnehmbare und auffaßbare Kategorie gründet, wie auch die Bedingung musikalischer Kommunikation, auf der Installa-

tion von Überraschungen und der bewußten Enttäuschung vom Kunstschöpfer gewußter Erwartungshaltungen.

Auch Grotteske kann nur auf der Basis intersubjektiver Erfahrungshorizonte erfahrbar und wirksam werden, da ohne übereingekommenen Sinn es Sinnentstellung nicht geben kann. Daß Grotteske eine psychisch wirksame kommunikative Kategorie ist, ergibt sich aus der Verstörung, die sich bei einem Sinn verstehen wollenden, dabei aber Normalität finden wollenden Perzipienten einstellt, wenn Konvention und Überlieferung im auffassenden Wahrnehmungsakt ausgelöscht erscheinen. Wenn allerdings der Schrecken über das Ungewohnte auf der vermittelten Banalität des Gewohnten beruht, wird das Gewohnte in seinen über-affirmierten oder über-verzerrten Darstellungen zum Erkenntnis auslösenden Zeichen. Das Zeichen steht dann für den Sinn, die Motivation und für den Zweck seiner so seienden Formung. Die als grotesk erfahrene Bedeutung des Zeichens oder auch des Zeichenkomplexes mutiert zu Ironie, indem der Überraschungsschrecken zum Zeichen demonstrativer Trivialität oder demonstrativen Kitsches wird und diese Demonstration als Mitteilung einer Repräsentationsfunktion ebendieser Trivialität und des Kitsches verstanden wird.

Läßt sich das Triviale eines konventionalisierten Materialgebrauchs durch Verfremdung erkennbar machen und ist Kitsch vor allem eines, nämlich gut gemeint? Adorno kennt und erkennt nicht die mögliche subversive Kraft kitschiger Materialbehandlung, wenn er "den" musikalischen "Ostbereich" differenzierungslos mit dem rein ästhetischen Kitschvorwurf überzieht:

*„Kein künstlerisch Wahres, dessen Wahrheit nicht übergreifend sich legitimierte; kein Kunstwerk richtigen Bewußtseins, das sich nicht in sich der ästhetischen Qualität nach bewährte. Der Kitsch des Ostbereichs sagt etwas über die Unwahrheit des politischen Anspruchs, dort wäre das gesellschaftlich Wahre erlangt.“<sup>10</sup>*

Doch ein wenig später liefert Adorno unbeabsichtigt eine Erklärungsmöglichkeit für seinen oberflächlichen Kitsch-Eindruck:

*„Wo immer Kunstwerke, auf der Bahn ihrer Konkretion Allgemeines: eine Gattung, einen Typus, ein Idiom, eine Formel polemisch eliminieren, bleibt das Ausgeschiedene durch seine Negation in ihnen enthalten; dieser Sachverhalt ist konstitutiv für die Moderne.“<sup>11</sup>*

Projiziert man diese Aussage auf unsere Ausgangshypothese, so bietet sie auf einmal einen Erklärungsansatz für die ästhetisch ambivalenten Eindrücke, die Šostakovičs und Prokof'evs Symphonien vermitteln: Wo die Stereotypie und Banalität einer Ideologie mit Ironie und Groteske „polemisch eliminiert“ wird, bleibt das „Ausgeschiedene“ durchaus in seiner Negativität erkennbar, und zwar als Kitsch!

Wie ist die Phänomenalität von Kitsch zu bestimmen, in Ansehung strukturaler und genetischer Bestimmtheit? Wertungsbegriffe wie sentimental und vulgär müssen wiederum als Erscheinungsbestimmtheiten definiert werden. Was ist nun mit dem Begriff der Authentizität des Kunstwerkes,

<sup>10</sup>Adorno *Ästhetische Theorie*, S. 519f.

<sup>11</sup>Adorno, *Ebda.*, S. 522.

der so häufig als Maßstab für Existenz und Nichtexistenz von Kitsch herangezogen wird? Authentizität als Reflexivität des Werkganzen und des Werkeinzeln in dem Sinne, daß das Ganze vom So-Sein des Einzelnen abhängt, läßt sich umschreiben als so-seiende Eigentümlichkeit des Werks, dessen Einheit als unnachahmliche Individualität nur durch die determinierte Statik der Struktur gewährleistet ist. Kitsch kann natürlich plagieren, aber eben nicht die Werk Ganzheit - sonst wäre das Ergebnis ja nur ein Duplikat - , sondern dessen konventionale Basis, plakativ überhöht mit der Wirkung eines hyperkonventionalen Geschmacksverstärkers. Kitsch plagiiert Adornos sogenannte authentische Kunst selektiv, er abstrahiert von denjenigen Elementen, die das Authentische als unverwechselbares Charakteristikum verkörpern und stereotypisiert die jeweilige zeitgeistige Übereinkunft über Qualität und Regelmäßigkeit ästhetischer Erscheinungen.

Kitsch und Ironie sind kein vergleichbares Begriffspaar. Das eine ist ein bewerteter Zustand, das andere eine Haltung, die einen Gegenstand in einen als Kitsch zu bezeichnenden Zustand bringen kann.

Die Kitschbewertung steht unter historischem Vorbehalt, weil Kitsch nicht immer Kitsch bleiben muß im Wandel des historischen Wahrnehmungsurteils.

Als Verweigerung der Versöhnung mit der jeweilig gegenwärtigen historischen Phase<sup>12</sup> befindet Adorno über Kunst als Anti-Kitsch:

*„Kunst ist das Versprechen des Glücks, das gebrochen wird.“<sup>13</sup>*

---

<sup>12</sup>Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 283.

Gebrochen werden kann es durch die Kunst selbst, durch ihre groteske Wirkung. Die Kunst kann ohnehin nicht Glück versprechen, das kann nur die Vorstellung, die Erwartung von Kunst. Inwieweit Kunst als konkrete Kunst Glück versprechen und gleichzeitig Glück zerstören kann, ließe sich von der rezeptiven Kategorie der Groteske bestimmen, je nach dem, ob sie den Ambiguitätsspendel ihres als etwas wahrgenommenen Gegenstandes mit Bedeutungsabsicht beeinflussen kann.

Adornos ehrgeizig-elitäre ästhetische Funktionszuordnung läßt sich paradoxerweise sogar auf den ungeliebten Šostakovič übertragen:

*Kunst muß das als häßlich Verfemte zu ihrer Sache machen, nicht länger, um es zu integrieren, zu mildern oder durch den Humor, der abstoßender ist als alles Abstoßende, mit seiner Existenz zu versöhnen, sondern um im Häßlichen die Welt zu denunzieren, die es nach ihrem Bilde schafft und reproduziert, obwohl selbst darin noch die Möglichkeit der Affirmation als Einverständnis mit der Erniedrigung fortdauert, in die Sympathie mit den Erniedrigten leicht umschlägt.<sup>14</sup>*

Man könnte Adornos ästhetischen Anspruch durchaus als künstlerisches Credo Šostakovičs seit 1937 bezeichnen, da es die böse Ironie der Geschichte so wollte, daß Šostakovič Adornos Kunstauftrag, ohne daß dieser es bemerkt hätte, mit genau dem Materialstand und Materialgebrauch erfüllte, der Diesem so verabscheuungswürdig war.

---

<sup>13</sup>Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 205.

<sup>14</sup>Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 78.

Wie läßt sich aber Ironie als musikalische 'Redefigur' installieren, wenn der notwendige Gegensatz zwischen Sagen und Meinen schon an der fehlenden lexikalischen Semantik zu scheitern scheint? Eine Möglichkeit wäre ein Spiel mit Übertreibungen und Untertreibungen, wobei das Erhabene, Hochwertige diminuiert und das Einfache Banale aufgewertet wird. Damit kann Wirklichkeit wohl karikiert, aber nicht aufgehoben werden. Ob es überhaupt einen vorschriftsmäßigen ironischen Duktus gibt, ob gar Sarkasmus als schärfste Form der Ironie musikalisch zu verwirklichen ist, bleibt situationsabhängig.

Ein andauernder ironischer Duktus läßt den Rezipienten auf ein starkes Protestinteresse, auf ein psychisch getroffenes Individuum schließen. Daß solcher Demonstrationswille allerdings nur in verdeckter, oberflächlich gegen sich selbst gerichteter Form zum Vorschein kommt, läßt sich als persönliches Versetzt-Sein des Sprechenden verstehen.

Doch läßt sich Ironie ohne plakative Betontheit nur erlangen, wenn einzelne Elemente eines ironischen Textzusammenhangs keine übermäßige Kontrastschärfe haben, mit der Ironie geradezu unvermittelt ins Bewußtsein springen würde. Ironie muß sich der Abwechslung von Pathos und Understatement, von Affirmation, Beschönigung und Respektlosigkeit bedienen. Das eigentlich Gemeinte wird immer nur soweit deutlich, als man nicht unausweichlich auf es kommen muß.

## 7.2. Ästhetische Strategien und normativer Überbau.

### 7.2.1. Die Grotteske als futuristische Speerspitze der Zwanziger Jahre.

Mejerchol'ds radikale Epochenstilisierung mit der zentralen ästhetischen Kategorie der Grotteske als der Synthese extremer Gegensätze, als Überstilisierung des Alltagslebens prägte noch Anfang der zwanziger Jahre den russischen Spätfuturismus, mit dem der revolutionäre Aufbruch vorangetrieben werden sollte. Die Grotteske als „Dissonanz, die zum Harmonischen und Schönen erhoben wird“<sup>15</sup>, war die ästhetische Speerspitze eines idealisierten, weil wörtlich genommenen Marxismus. In dieser Zeit war die Grotteske nicht wie im Westen die Kunst der existentiellen Verunsicherung, sondern des revolutionären Aufbruchs, der anti-bourgeois, aber eben nicht ziellosen Affektexplosion. Daß dieser anarchische, formsprengende Aufbruch zu neuen Ufern mit der leninistischen, das heißt der Parteivariante der marxistischen Proletariatsdiktatur völlig unvereinbar war, ist Ironie der Geschichte oder auch Ironie jeden nachrevolutionären Idealismus’.

Die Kultivierung der Illusionslosigkeit als Grundlage einer von Sarkasmus und Überspitzung geprägten Ästhetik der 20er Jahre geht einher mit Evrejnovs exemplarischer Theatralisierung des Theaters, deren Überbetonung spiel-

---

<sup>15</sup>Wsewolod E. Meyerhold, *Schriften, Aufsätze, Briefe, Reden, Gespräche*, Band I, Berlin 1979, S. 219f.

technischer Elemente wie der Akrobatik, der Pantomime, des Kabarett und des Zirkus deutlichen Einfluß auf Šostakovičs musikalische Dramaturgie während der Stalinzeit(!) haben.

Alle Stile, vom Impressionismus, Expressionismus, Neoklassizismus, Konstruktivismus, Bruitismus, (Das Schlagzeugsolo als Zwischenspiel in der Nase war eine Weltneuheit) Naturalismus und der Gogol'sche russische Realismus des 19. Jahrhunderts haben Šostakovič beeinflusst. Allerdings läßt sich keine stilistisch einheitliche Episode ausmachen, da die einzelnen Stile nicht konsequent verfolgt wurden. Auch Dodekaphonie, Pointillismus und Sonoristik waren in dieser Zeit für Šostakovič Mittel zum futuristischen Zweck, auch, wenn er außer dem Zwölftonprinzip nur in der Nase pointillistische und sonoristische Momente versteckte.

Wichtig für Šostakovičs so oft abgestrittene personalstilistische Kontinuität ist, daß Zirkusmusikintonationen in den Scherzi der achten (3. Satz) und neunten Symphonie sowie die marzialischen, mit Militärorchesterbesetzung dargebotenen Marschcharaktere als gewalttätige Noemen der Kopfsätze der fünften und siebten Symphonie ihre Wurzeln schon im futuristischen Konzept der Ersten Klaviersonate Opus 12 aus dem Jahr 1926 haben.

Die 1. Klaviersonate und die 1927 entstandenen Aphorismen Opus 13 sind futuristische Generalangriffe gegen genau jene formal übereingekommenen Ausdruckscharaktere, mit denen Anfang der 30er Jahre das klassisch-romantische Ausdrucksziel des Erhabenen unter den Primat einer politisch affirmativen Wirkungsästhetik gestellt wurde.

Das von Šostakovič in diesen Werken mit scheinbarer formaler Anarchie umgesetzte futuristische Grundgesetz des ästhetischen Erhabenheitsbruchs läßt sich in ebendieser formalen Umsetzung als Referenzstruktur für jene angenommene musikalische Groteske heranziehen, die in den darauffolgenden Jahrzehnten im sinfonischen Erhabenheitskontext der klassischen Themendramaturgie als Ironie erfahrbar wurde und auf diese Erkenntnis ermöglichende Weise auf die Existenz einer musikalisch-semanticen Schicht hinwies und hinweist.

Umrahmt von einer apokalyptischen Tokkata, deren Lautstärkeforderung, Satzdichte und motorische Unerbittlichkeit selbst Prokof`evs frühe *Tempestoso*- und *Precipitato*-Stücke der Sarcasmen oder der Toccata übertreffen, installiert Šostakovič in der 1. Klaviersonate als thematisch zusammenhanglosen Zwischenteil einen Zirkusmarsch (Notenbeispiel 1) als illustrativen Ausbund clownesker Tölpelei.

Notenbeispiel 1: Klaviersonate Nr. 1, op. 12, T. 124

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of staves. The first system has a bass line and a treble line. The bass line starts with a forte dynamic and a treble line with a 'non legato' marking. The second system continues the piece with various dynamics and articulations. The score is written in a style typical of the early 20th century, with clear notation for notes, rests, and dynamics.

Die groteske Wirkung wird hier schon mit dem Erfassen der Zirkus- und Marschintonationen erreicht, da das anarchisch wirkende Umfeld dieses Abschnitts eine thematische Vereinheitlichung mit dem charakteristischen Daktylus-Spondäus-Wechsel besonders augen- und hörfällig werden läßt. Auffällig ist vor allem, daß sich nicht die destruktive, maschinenmusikalische Tokkata als groteskes Dokument barbarischer Konventionsvernichtung aufdrängt, sondern dieser großformale Einschub, der als Hort stimmführungstechnischer und rhythmischer Ordnung erscheint. Das Aus-Dem-Rahmen-Fallende dieses Abschnittes ist allerdings nur die nachvollziehbare melodische und rhythmische Gestaltbildung. Ansonsten herrscht das lineare und horizontale Kontrastprinzip, vor allem die intervallische *Tritonus-Sept-Op*position und die für die damalige Zeit fast gesetzmäßige Zwölftonauffüllung innerhalb zweier kurzer Takte. Es wird also schon hier deutlich, daß Groteske, wie auch eine durch sie vermittelte parodistische Wirkung aus konventionellem Blickwinkel vorkonzipiert und gestaltet sein muß.

Auch in den *Aphorismen* op.13 sind schon jene im Wechsel von Kontrast und Monotonie liegenden Konstruktionsoptionen der Groteske späterer Werke angelegt: Dieser Klavierzyklus stellt sich als zynische Darstellung von Wirklichkeiten dar, die die konventionellen ästhetischen Zuordnungen zu traditionellen musikalischen Programmatiken als willentlichen Selbstbetrug in Form von Verdrängung entlarvt. Das *Nocturne* destruiert vom ersten Ton an Chopins oder Fields *Nocturne*-Clichés mit der konsequenten Ent-Lebung, Entmenschlichung nocturnegemäßer Affekt-

systeme. Es läßt sich als ein entemotionalisierter sexueller Akt als Resultat und mit dem Ziel gewaltsamer physiologischer Mechanik samt illustrativ-naturalistischem Schluß (Notenbeispiel 2) begreifen.

Notenbeispiel <sup>21</sup>2: Nocturne (Schluß)



Es zeigt sich hier die Hegelsche Grotteske der Vermischung von Menschlichem und Tierischem, von Menschlichem und Natürlichem, also von Menschlichem und Außermenschlichem, und zwar in einer Form, in der „keine Seite zu ihrem Recht kommt und beide sich gegenseitig verunstalten“.<sup>16</sup>

Daß auf dieses urtriebhaftige Nocturne eine harmlose Elegie folgt, also ein Symbol für emotionale Entäußerungsfähigkeit und Entäußerungswillen, ist gesamt-dramaturgische Ironie, die sich in der Gegenüberstellung des folgenden *Marche funèbre* und der *Étude* fortsetzt. Das Grotteske des Trauermarsches ist die plakative Unernsthaftigkeit, die gnadenlose Pietätlosigkeit der Behandlung der konventionellen Trauermarschintonation: Mit völlig überdrehtem Tempo rast das primitive C-Dur-Dreiklangs-Miniatur-Thema gleich am Anfang auf das herausragend ak-

<sup>16</sup>Vgl. Hegel, *Die phantastische Symbolik*, in: *Ästhetik*, Teil IIB: , Frankfurt 1972, S.345.

zentuierte *Fis* des dritten bis sechsten Taktes zu (Notenbeispiel 3), was bei erster unmittelbarer Wahrnehmung, angesichts der vertikalen Spannung mit der Themaimitation auf der fünften Stufe, als größte anzunehmende Provokation erfassbar wird.

Notenbeispiel <sup>22</sup>3: *Marche funèbre*, T. 1-15

Genau wie Debussy in seiner ersten Klavieretude gibt Šostakovič in seiner Aphorismen-*Étude* eine Parodie auf Czernys *Schule der Geläufigkeit*. Macht Debussy seinen Einspruch gegen die C-Dur-Tonleiterseligkeit in *As*, so gibt ihn Šostakovič mit *Fis*. Nur entwickelt Šostakovič aus dem banalen, "falsch" spielenden Etüdenanfang einen Kampf zwischen Gut und Böse, vertreten jeweils abwechselnd durch die linke und die rechte Hand. Obwohl also beide Hände Gut und Böse vertreten müssen, bleibt kein Zweifel, welcher Seite Šostakovič zugeneigt ist. Das ästhetisch 'korrekte' Material steht in seiner anfänglichen figurativen Schlichtheit, den folgenden parallelen Quinten der rechten Hand und den abschließenden, die C-Dur-Tonleiter aufsteigenden Oktavparallelen der anarchischen Unbere-

chenbarkeit des Kontrapunktes gegenüber. Die ästhetische Überlegenheit der Lebendigkeit des Inkorrekten gegenüber der korrekten Langeweile wird in diesem Stück exzessiv demonstriert und mit dem tritonierten D-Dur-Abschlußakkord als fundamentalem, weil abschließenden Einspruch zementiert. Sowohl der sich aus einem harmlosen Gedanken entwickelnde Furor, als auch das Prinzip der dialektischen Ironie in der späteren Auseinandersetzung mit der ästhetisch 'korrekten' Norm sind schon in dieser kurzen Etude verankert. 23

Notenbeispiel 4: *Étude*

The musical score for 'Étude' is presented in five systems of grand staff notation (treble and bass clefs). The piece begins with a piano (*p*) dynamic and a *legato* marking. The first system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the melodic development. The third system features a tritonic chord in the right hand and a bass line, with the instruction *rit. molto poco* (ritardando very little). The fourth system shows a forte (*f*) dynamic and a tritonic chord in the right hand. The fifth system concludes with a tritonic ending in the right hand and a final chord in the left hand.

Den ersten ästhetischen Bruch, oder, aus avancierter Sicht, den ersten Einbruch bietet die ästhetisch umstrittene zweite Symphonie. Vom linearen Klangteppich als Sinnbild der revolutionären Ursuppe bis zur plakativen Dur-Moll-Harmonik des abschließenden Huldigungsgesanges an Lenin reicht der materialtechnische Entwicklungsbogen dieser Symphonie. Es stellt sich die Frage, warum gerade bei der vokalsymphonischen Revolutions-Hommage der zweiten Symphonie eine plakativ tonale Harmonik im Schlußteil die revolutionäre Befreiung-Zur-Avantgarde feiern muß, nachdem in der ersten Klaviersonate schon der Vor-Marsch des Avancierten als grotesk-futuristisches Zukunftsprogramm zementiert wurde? Läßt sich das materialstandstechnische Auf-Und-Ab der symphonischen Dramaturgie nicht als bewußte Darstellung und Widerspiegelung von Aufbruch und Regression des Revolutionsgedankens auffassen? Die harmonisch wie angeflanscht wirkende Revolutionsanbetung am Schluß der Symphonie kann als derbes Warnzeichen vor ästhetischer Reaktion gewertet werden, als Aufrüttelung: 'Schaut her, das und nicht mehr ist, was der Proletkult Euch bietet!' Ist die „experimentelle Reihungsform“, wie Danuser es formuliert, „formlose Vorbereitung für den propagandistischen Appell?“<sup>17</sup> oder ist sie schon das erste unter dem Eindruck des überhandnehmenden, 'rechts'-gewirkten Ästhetikverständnisses gesetzte Zeichen für die tatsächliche, ideologisch ungefilterte Wirklichkeit, für

---

<sup>17</sup>Vgl. Hermann Danuser, *Dmitri Schostakowitschs musikalisch-politisches Revolutionsverständnis (1926-27). Zur Ersten Klaviersonate und zur Zweiten Symphonie*, in: *NZfM*, 4. Jahrgang, Heft 1, Januar-Februar 1978, S. 10.

das, was hätte werden können, und für das, was daraus (aus dem revolutionären Aufbruch) geworden ist? Danuser bewertet diese Symphonie als mißlungene Umsetzung von Šostakovičs politisch-musikalischer Revolutionskonzeption:

*„Sobald er jedoch seine politisch musikalische Revolutionskonzeption konkret im musikalischen Werk selbst austragen wollte - und nichts anderes bedeutete die Komposition der Zweiten Symphonie - führte sie zu einem Dokument des Scheiterns.“<sup>18</sup>*

Es stellt sich die Frage, ob diese Symphonie ästhetisch gescheitert sein soll, weil Šostakovič eine Affirmation der politischen Revolution mit einem von ihr erhofften ästhetischen Materialfortschritt technisch nicht in Einklang bringen konnte, obwohl er das in der Zweiten Symphonie beabsichtigt haben soll. Die Annahme, Šostakovičs Wille zum „propagandistischen Appell“ sei stärker als die Lösung des sich daraus ergebenden ideologisch-ästhetischen Paradoxes ist nur dann plausibel, wenn der Wille zu plakativer Affirmation tatsächlich ästhetische Herzensangelegenheit gewesen wäre. Šostakovič aber lehnte Besy-men'skijs pathetisches Revolutionsgedicht als „sehr schlecht“<sup>19</sup> ab, zumal es ihm als ideologischer Kern der Auftragskomposition vorgegeben wurde. Der Annahme, daß Šostakovič die pathetische Schlußapothese als bestmögliche symphonische Lösung des Kompatibilitätsproblems von politischer Aussage, dramaturgischer Teleologie und dem

<sup>18</sup>Vgl. Danuser, *Dmitri Schostakowitschs musikalisch-politisches Revolutionsverständnis*, S. 10

<sup>19</sup>Vgl. *Sovetskaja Muzyka* 1988, Nr. 9, S. 89.

Anspruch ästhetischer Artifizialität angesehen hätte, steht prinzipiell Šostakovičs Konzept dramatischer Entwicklung der Großform entgegen. In keiner Symphonie vermittelt er positives finales Pathos oder optimistische Kraft-Durch-Freude-Apotheosen im Stile Beethovens fünfter Symphonie. Wo, isoliert betrachtet, Schlüsse als Affirmationen des Erhabenen wirken, also etwa in der 2., 5., oder der 10. Symphonie, wird diese Wirkung in der Gesamtsicht, durch den ästhetischen Vorlauf, nicht nur relativiert, sondern sogar umgedreht.

Wenn das hochartifizielle, avancierte strukturelle Umfeld des Schlusses der 2. Symphonie den regressiven Materialstand der Coda besonders deutlich hervortreten läßt, so wird das Apotheotische nicht nur seiner suggestiven Kraft beraubt, es wird durch das hervortretende Banale vernichtet: Leidenschaftliches perzeptives Mitfühlen, Ziel aller Apotheosen, wird in Peinlichkeit erstickt. Die Unehrllichkeit der Emphase des Ausdrucks wird zum das ganze Werk rückwirkend bestimmenden Eindruck, der aus formalistischer Sicht durchaus im Begriff des kompositorischen „Scheiterns“ kulminieren kann. Nur ist mit solcher Einschätzung nicht berücksichtigt, daß das Wahre im Falschen liegen kann, daß es nicht mangelndes ästhetisches Stilgefühl des Komponisten sein muß, sondern Absicht sein kann, das schöne Banale so grell zu beleuchten, auf daß es plump und häßlich werde und sich auf diese Weise gegen die Idee wende, die die Apotheose als ihren Träger und Verkünder ausgesucht habe. Die in ihrer Banalität erfahrbar gemachte ästhetische Form der Apotheose banalisiert letztendlich die Idee, als deren funktionales (massen-

psychologisch zweckhandelndes) Abbild sie normativen Status erlangte.

### 7.2.2. Die Nase: Das grundlegende Intonationssystem für die Bildung grotesker und ironisierungsfähiger Zeichenkomplexe

Becketts *Warten auf Godot* als Parodie auf des Menschen Heil- und Sinnsuche ist die moderne Tragödie in Form der brutalen, doch gleichzeitig lyrischen Groteske. Ein Drama über die dunklen Seiten der menschlichen Existenz und ihrer Metaphysik als Komödie zu schreiben, verlangt nach einem sarkastischen Blick, der aus der Verbindung des Tragischen mit dem Absurden eine höhnische Farce macht. Den Sinn einer solchen Konzeption kann die handwerkliche Umkehrung des Gemeinten ausmachen, aus der sich ein anthropologischer Optimismus, eben das Gemeinte, nur ex negativo aus dem vordergründigen Gegenteil herauschälen ließe.

Den Sinn der Groteske und der Ironie in Šostakovičs erster Oper zu entdecken, bedeutet zuerst, die jahrhundertalten Verhaltensmuster des Standes der vorrevolutionären russischen Bourgeoisie mit den sozialpsychologischen Befindlichkeiten desselben Standes in den 20ger Jahren dieses Jahrhunderts in Beziehung zu setzen. Uniformen, Hüte und Bärte sind nicht nur ironisierende Symbole sozialer Zugehörigkeit, sondern auch Zeichen der Entindividualisierung, Entpersonalisierung, Entmenschli-

chung ihrer Träger, metonymische Negation des Individuums und damit der Individualität.

Der groteske Realismus der Nase als Spaltungs- und Doppelwesen sowie als Handlungskontext vertritt, repräsentiert, spiegelt Leben und Lebensumstände des Komponisten sowie die Methoden des Auslebens, Bewältigens seiner geistigen, psychischen Doppelsexistenz: Die Nase, die als Maske Nichtidentität bedeutet, korrespondiert mit dem impliziten Autor von Symphonien, dessen psychisch-reales Identitätsproblem zwischen Sein-Wollen und Sein-Können sich ein fiktionales Ventil sucht, das sich als materialisierter, repräsentierender Identitätskonflikt mit sich selbst und der Umwelt präsentiert. Die Maske selbst repräsentiert das im Realitätsbewußtsein gefangene Selbstbewußtsein, dessen Zensurierung durch die Wirklichkeit als Suppression und Deformation individueller Triebe und Antriebe wirkt.

Die Nase spaltet sich nicht einfach ab und hinterläßt ein zwar entstelltes, aber dank Abspaltung individualisiertes Wesen, sondern usurpiert als Symbol der sozialen Nomenklatura die Identität des Wesens, was dieses vor die Wahl zwischen sozialer Vernichtung oder demütigendem Hinterherrennen seiner normierten Identität stellt. Dieses durch Anpassungsdruck verursachte Streben nach einer funktionalisierten Identität, die unreflektierte Selbstaufgabe des wollenden Ich kulminiert mit der Wiedervereinigung von Mensch und Nase, die wie eine Hochzeit gefeiert wird, die aber den Menschen als entindividualisierte Funktion und die Nase als fremdbestimmten Lebenssinn übrig läßt.

Insofern ist diese Oper auch ein unverschleiertes Symbol künstlerischer Freiheit. Die entscheidende Frage lautet jedoch: Ist die *Nase* eine historisierende Oper, die ihr soziopolitisches Sujet als zeithistorische Zustandsbeschreibung ausbreitet und als Kennzeichen eines konkreten Gesellschaftssystems kenntlich macht, oder strukturalisiert sie menschliches Verhalten, indem sie es gleichnishaft für soziopolitisch vergleichbare Ausprägungen verschiedener Gesellschaftssysteme darstellt? Ist sie bloße Darstellung von Gogol's zeitgeschichtlicher Gesellschaftskritik?

Zuerst einmal und auf jeden Fall waren Šostakovičs eklektische Stilsynthesen und der Verzicht auf formale Vereinheitlichung eine Kampfansage an die RAPM. Zudem gibt der Scherzocharakter der *Nase* mit seiner kritischen Charakterisierung gemeinmenschlicher Verhaltensweisen semantische Anhaltspunkte für den Ideengehalt späterer kammermusikalischer und sinfonischer Scherzi. Das Musikalisieren des hysterischen Geschreis einer Barbiersfrau oder des Schnarchens eines Beamten bewirkt eine De-Ästhetisierung, eine Entlarvung von *Maestoso-* oder *Espressivo-* Attitüden als Masken menschlicher Stupidität, bornierter Konvention und Unterwürfigkeit. Da diese De-Ästhetisierung dauernd stattfindet, läßt sich die Oper als einziges riesiges Scherzando bezeichnen, dessen erweiterte Scherzo-Attitüde neue Konfrontationsmöglichkeiten zwischen dem Trivialen und dem Erhabenen ermöglicht. Deshalb ist die sogenannte Gattung der Trivialfuge, zu der etwa Straßenlärm anzeigende Fugen gehören, geradezu stilbildend für die *Nase*. Dazu kommt die Polystilistik

hinsichtlich konventionalen und nicht konventionalen Materialgebrauchs. Außertonale kontrapunktische Komplexe wie die Orchestereinleitung stehen neben Situationskomik unterstreichenden polytonalen Konstruktionen: Etwa wenn der naturalistische Aufwachvorgang Kovalevs samt ersten verbalen Äußerungen vom Orchester (Takt 340f.) mit einem Miniaturtänzchen kommentiert wird, dessen unpassende Wirkung mit der schon beinahe klassischen polytonalen Setzung, nämlich mit der wechselseitigen Überlagerung einer C-Dur-Kantilene, eines terzgeschichteten  $G^7$ - Akkordes, und des *Fis* als C-Tritonus-Baß entsteht.

Außerdem wird ein stilistischer Naturalismus angestrebt: Der Versuch, die gesamte Bandbreite der Tonfallschattierungen der menschlichen Rede genau und realitätsnah wiederzugeben hat nicht nur mit Mussorgskijs *Heirat* und mit Prokof'evs *Spieler* schon Vorbilder, sondern entspricht auch den von Mejerchol'd entwickelten Techniken der sozialen Typisierung und der parodiehaft-satirischen Charakterisierung. Es zeigt sich deutlich die Anlehnung von Šostakovičs musikalisch-dramaturgischer Technik an Mejerchol'ds bevorzugte Kunstgriffe. Auflösung des Pathos in die Burleske, extreme kontrapunktische Verdichtung an dramatischen Kulminationspunkten, rasend galoppierende Finali und offene, scheinbar schwebende Schlüsse der Bilder werden hier exemplarisch umgesetzt. Exemplarisch auch für die spätere Zeit ist das Streben Šostakovičs nach einer Angleichung der musikalisch vermittelten Verstehbarkeit auszudrückender Ideen an die Klarheit theatralischer Kommunikation. Es ist der für Šostakovič typische, in der Nase prototypisch entwickelte und auch nur ihm zuzuord-

nende lineare Expressionismus, dessen Fähigkeit, verschiedene Intonations- und Affektniveaus gleichzeitig zu präsentieren, ermöglichte, einen intendierten Kommunikationssinn vermittlungsfähig und verstehbar zu machen.

Šostakovič selbst sagte, daß die Musik in der Nase selbst nicht komisch wirken wolle.<sup>20</sup> Aber hat die Musik tatsächlich keine eigene persiflierende Wirkung? Allein die Illustrierung des Geschreis der Protagonistin, die ihren eigenen Mann anzeigen will (Ziffer 31-33) und die Balalaika-C-Dur-Parodie des Polizisten (Ziffer 61) bedeuten Gegenteiliges. In beiden Fällen wird die instrumentale Stimmlage und Intervallstruktur genau an die phonetische Tonhebung und Tonsenkung angepaßt. Die musikalische Angleichung an die Sprechintonationen setzt die Instrumente in die Lage, schreiende und keifende Befehlstöne zu imitieren und damit der Sprecherintention die Seriosität zu nehmen. Die musikalische Berücksichtigung der akustischen und hörpsychologischen Phänomene Lärm-Ton-Stille, die Imitation von Natur- und Umweltgeräuschen und die affektive Darstellung menschlicher Sprechakte samt damit in Verbindung zu bringender Begleitgeräusche der jeweils sich äußernden Figuren (Vokalmusik) oder der dargestellten Charaktere (Instrumentalmusik) sind kommunikationsfähig, wenn noch ein äußerer Faktor hinzukommt, nämlich die Setzung einer Verhaltensnorm.

---

<sup>20</sup>Vgl. Schostakowitsch, Erfahrungen, a.a.O., S. 41.

### 7.2.3. Umdeutung und Kontextprinzip.

Wie bei Wittgensteins Schach- und Sprachspielanalogie kommt es auf die Verwendung der Schachfiguren an, also darauf, auf welche Weise das Verhältnis von konventionalisiertem und von individuell gesetztem musikalischen Zeichensystem gestaltet wird:

*„Das, was ich mit den Worten der Sprache mache (indem ich sie verstehe), ist genau dasselbe wie das, was ich mit dem Zeichen im Kalkül mache: Ich operiere mit ihnen“<sup>21</sup>*

Das Problem eines Analogieschlusses zwischen dem sprechaktbedingten Sprachmodell und musikalisch-kompositorischer Sprachbehandlung liegt auf der Hand: Wortanaloge, informationsvermittelnde musikalische Einheiten sind nicht von vornherein vorhanden, sondern müssen erst entstehen, und zwar durch Material und Gestalt verändernde Operationen, die zu Hervorhebungen operational veränderter Einheiten führen.

Eine der wichtigsten solcher Operationen wäre die Umdeutung als Semantisierungsprinzip und als zeichenbildendes Vehikel. Das Prinzip der Umdeutung bedarf allerdings zweier unumgänglicher Voraussetzungen: Zum einen muß am Ausgangspunkt des Semiosevorgangs, dem Anfang einer innermusikalischen Zeit- und Entwicklungsstrecke ein vereinheitlichtes formales Element vorhanden sein, das eine als prominent erfahrbare, perzeptiv konstituierbare Ge-

---

<sup>21</sup>Ludwig Wittgenstein und der Wiener Kreis, in: *Schriften*, Band III, S. 169.

stalt darstellt. Zum anderen muß dieses formale Element schon in einem Deutungszusammenhang stehen, um Veränderungen dieses Zusammenhangs, die ja innerhalb des Werks nur als strukturelle Veränderungen auftreten, als Umdeutungen interpretieren zu können. Ein Deutungszusammenhang ist deshalb immer auch ein struktureller Zusammenhang, also ein Zusammenhang von prominentem Element und kontextueller, konstrukturaler Umgebung. Damit ist schon das semiotische Hauptproblem der analytischen Rekonstruktion konkreter musikalischer Bedeutungen erreicht. Zofia Lissa hat dieses Problem anschaulich zusammengefaßt:

*„Es stellt sich dann die Frage, wie der Empfänger die Strukturen, die wirklich Bedeutung besitzen, von den leeren unterscheiden soll. Hierauf können wir vorläufig noch keine Antwort geben.“<sup>22</sup>*

Da die Frage an sich einen konstruktivistischen Ansatz hat, stellt sie sich weniger für den Perzipienten, als für den analysierenden Rezipienten von Musik, da jener zwar kommunikativ auf eine für ihn offensichtliche Verfasserintention reagiert hat, diese Intention aber nicht aufgrund bewußten Erkennens des strukturellen So-Seins eines möglichen vermittelnden Codes verstanden hat. Für das Erkenntnissubjekt der Gegenwart gilt, abzüglich des Wissens um die historisch-pragmatische Dimension des musikalischen Werks, was Dahlhaus zum Musik-Sprache-Verhältnis sagt:

---

<sup>22</sup>Zofia Lissa, *Ebenen des musikalischen Verstehens*, in: Peter Faltin/Hans-Peter Reinecke, *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*, Köln 1973, S. 227.

*Zu dem qualitativen Sprung zwischen der unselbständigen Silbe, die für sich nichts besagt, und dem Wort, das eine Bedeutung trägt, fehlt ein Analogon in der Musik. Das Motiv, das musikalische Wort, zeichnet sich gegenüber Auftakt und Endung, den musikalischen Silben, aus denen es besteht, zwar durch relative Geschlossenheit und Selbständigkeit aus, durch eine Geschlossenheit aber, die nicht semantisch begründet ist oder es mindestens nicht zu sein braucht.*<sup>23</sup>

Die letzte Einschränkung ist die hermeneutische Hintertür, die hier auch genutzt werden soll. Denn in unserem Fall bieten die pragmatischen Zusammenhänge, in die die Werke Šostakovičs und Prokof'evs eingebunden waren, nicht nur die intentionalen Voraussetzungen für die semantische Begründung musikalischen Materials, sondern sie verleihen den Werken selbst apriorisch jene durchgängige semantische Schicht, die es erst ermöglicht, an ihnen vermittelte Information festzumachen. Allerdings ist diese semantische Schicht als dem Werk übergestülpter ideologischer Rahmen nur mittelbar präsent. Schöpferisches Handeln und notwendigerweise auch das Ergebnis dieses Handelns müssen sich an ihm messen lassen, doch legt dieser Rahmen nicht

---

<sup>23</sup>Carl Dahlhaus, *Fragmente zur musikalischen Hermeneutik*, in: *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, Regensburg 1975, S. 166. - Im Vergleich zu Dahlhaus gibt Faltin eine restriktive Wesensbestimmung des musikalischen Motivs: „Hinter der musikalischen Bedeutung eines Motivs verbirgt sich keine andere Intention als die, ein tragendes tektonisches Element zu sein, das psychisch wirksam ist, sich einer Logik der Tonbeziehungen fügt, einer ästhetischen Norm entspricht und als Musik gefällt.“ (Peter Faltin, *Musikalische Bedeutung*, in: *IRASM*, Band IX, Nr. 1, Juni 1978, S. 16.)

das Denotat einzelner musikalischer Einheiten fest. Es ist das strukturelle Kontextprinzip, das als Grundlage einer hermeneutischen 'Wahrheitstheorie' in Anspruch genommen werden muß. Eine solche Theorie gründet auf der Hypothese, daß Šostakovič eine antinomische Syntax, eine Struktur als Trägerin differenter Ausdruckscharaktere herausbildete, welche wegen ihrer innermusikalischen Gleichzeitigkeit als semantisch überdeterminierte Einheit erschien.

Für eine solche Überdeterminierung ästhetischer Ausdruckscharaktere spielt das erwähnte Umdeutungsprinzip eine wesentliche Rolle, nämlich dann, wenn die durch Variierung vereinheitlichter Strukturen bewirkten Charakterwechsel die Warum-Frage motivieren und mit ihr einhergehend konkrete semantische Zuordnungen hervorrufen.

Doch steht der Legitimation dieser Zuordnungen noch das problematische Kontextprinzip, mithin Zofia Lissas Unterscheidungsproblem von 'bedeutungsvollen' und "leeren" Strukturen entgegen. Bevor allerdings der Versuch gemacht wird, semantische Strukturelemente aus leerem strukturellen Kontext zu klauben, sollte überlegt werden, ob diese Problemstellung überhaupt ein Problem ist. Denn wie soll am Ende eines Semantisierungsprozesses, also immer dann, wenn eine wirkungsbewußt gesetzte Struktur im perzeptiven Nachvollzug als Zeichen aufgefaßt wird, noch zwischen 'leeren' und 'vollen' Strukturen unterschieden werden können, wenn das Kontextprinzip gelten soll? Das Kontextprinzip als Bedingung des schöpferischen Umdeutungs- und damit Kontrastverfahrens bildet die Lösung des Problems: Denn im Vergleich zu natursprachlichen Sprechakten wären

vergleichbare musikalische Mitteilungs- und Äußerungsakte nie sofort erkennbar und verstehbar, da sich ja mitteilungs-fähiges musikalisches Vokabular erst bilden müßte, also erst im Laufe des struktural und zeitlich sich entwickelnden Werkgeschehens herausbilden und nachvollziehbar werden könnte. Umdeutung und Kontrast bedarf innermusikalischen Zeitverlaufs, bedarf der Variierung prominent zu erfahrender Strukturvereinheitlichungen und bedarf des strukturalen Kontextwechsels. Wenn also etwa Umdeutungen eines musikalischen Themas durch Kontextveränderungen im Laufe der werkzeitlichen Progression entstehen, kann nicht allein das Thema in seinen jeweiligen Deutungszuständen 'volle' semantische Struktur sein. Tatsächlich wird der wechselnde strukturale Kontext zum bestimmenden Bedeutungsträger im Verhältnis zum strukturell im wesentlichen gleichbleiben müssenden Thema, dessen hervorste-chende Eigenschaft hauptsächlich ist, daß es hervorgehoben im wahrnehmenden Bewußtsein verankert ist und als Hervorhebung aus der Gesamtstruktur, aus ihrer kontextua-len Einbettung die Bedeutungsausrichtung auf sich zieht. Damit ist also der Semioseprozeß notwendigerweise auf eine Nivellierung des Text-Kontext-Gegensatzes ausgerichtet. Wird das Thema eines Trauermarsches zum Thema eines schnellen Walzers, der auf die weiterlaufende Trauermarschintonation aufgeklebt ist, so sind mit Erreichen der Walzerintonation alle den Intonationswechsel repräsentierenden Strukturen bedeutungsvolle Einheiten, deren Effekt es ist, das Thema als umgedeutet erscheinen zu lassen. Und da bei einer so zeit- und erinnerungsabhängigen Kunst wie der Musik nicht allein der erste Eindruck, sondern

der im Verlauf vorbereitete letzte Eindruck maßgeblich ist, vor allem der 'Ausgang' des Sonaten- oder Synchronie-dramas, hängt es von der Qualität der sich abhebenden Höhepunkte und von ästhetischen Überraschungen ab, ob ein Werk als Ganzes als grotesk oder ironisch gedeutet werden kann. Gilt das Kontextprinzip, dann läßt sich nicht mehr sagen, daß „*musikalische Komik*“ und ihre Varianten „*nie ganze Musikwerke*“ umfassen könnten.<sup>24</sup>

Dabei bekommt die Idee der Invarianz eine besondere Bedeutung. Es ist unmöglich, Zeichen zu untersuchen, ohne das für eine bedeutungskonstituierende Gestaltvereinheitlichung unabdingbare Prinzip der Invarianz und der transformierenden Variation schöpferisch zu berücksichtigen und analytisch zu rekonstruieren.

#### 7.2.4. Die Norm des Sozialistischen Realismus und das Verhältnis von verordnetem und verwirklichtem Sprachspiel

Normabweichung bedeutete für Šostakovič und Prokofjev die Bewußtmachung der appellativen, propagandistisch wirkenden Absicht der Norm. Normbloßstellung hieß, das schon erwähnte Kommunikationsziel verdeckter psychischer Massenbeeinflussung durch Bewußtmachung seiner appellativen, propagandistisch wirkenden Absicht zu hintertreiben. Hinsichtlich der Norm mußte ihre Wirkung auf die Lebenswelt fühlbar gemacht werden, nämlich als Vulgari-

---

<sup>24</sup>Vgl. Zofia Lissa, *Aufsätze zur Musikästhetik*, S. 128.

sierung der Lebensumstände, welche Adorno folgendermaßen definiert:

*„Das Vulgäre besteht in der Identifikation mit der Erniedrigung, aus der das gefangene Bewußtsein, dem sie widerfuhr, nicht herausfindet.“<sup>25</sup>*

Vulgarität als Synonym von Trivialität wurde schon vielen Kompositionen vorgeworfen. Nirgends kommt der funktionale Sinn dieser hermeneutischen Kategorie allerdings so deutlich zum Vorschein, wie bei Beethoven, Mahler, Prokof'ev und Šostakovič. Gerade hinsichtlich der Finalsatzproblematik drängen sich Vergleiche zwischen Šostakovič und Beethoven auf.

Peter Gülke bescheinigt Beethovens 5. Symphonie einen Wechsel von der „*musikalischen Selbstbestimmung des ersten Satzes*“ als Ausdruck einer interesselos wohlgefälligen ästhetischen Haltung zu neuer gesellschaftlicher Wahrheit zustimmenden „*neuen Kommunikationen, Analogien, Assoziationen*“ im Finale, welche allerdings die Gründe für den weitverbreiteten Trivialitätsvorwurf seien.<sup>26</sup> Ähnliche Deutungen des Finales von Šostakovičs 5. Symphonie gibt es zuhauf, nur mit entgegengesetzter Bewertung der unterstellten Aussage. Das Problem der Konkretisierung äußerst unscharfer Begriffszuordnungen zieht sich durch die ganze Beethoven-Rezeption:

*„Beethovens Musik, von jeher aktuell, wird so lange aktuell bleiben, wie die Ideale, die sie verkündet, nicht aufhören werden, die Menschen zu faszinieren.“<sup>27</sup>*

<sup>25</sup>Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, S. 43.

<sup>26</sup>Peter Gülke, *Zur Bestimmung des Sinfonischen bei Beethoven*, in: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1970*, S. 87f.

Die Frage, welche Ideale es sind, die jeweils „verkündet“ werden, welche Kommunikationen und Assoziationen sich vollziehen, läßt sich mit dem Modell einer pragmatischen Semiotik bei Šostakovič genauer beantworten, als bei Beethoven. Das gilt auch für die interessante, immer wieder vorgetragene Behauptung, daß der ästhetische Wert eines musikalischen Werks mit dem Grad seines sogenannten gesellschaftlichen Gehalts abnehme.

Daß tatsächlich politische Botschaft nicht notwendigerweise heroisches Pathos und damit zwangsläufig Trivialität nach sich ziehen muß, wird die semiotische Untersuchung von Šostakovičs fünfter, achter und neunter Symphonie aufzeigen. Es wird sich nachweisen lassen, daß das Phänomen korrigierender Uminterpretation bei der Rezeption von Šostakovičs Symphonien, also einer anderen Deutung des ästhetischen Gegenstandes, als die, die sich zunächst aufdrängte, materialen Umstrukturierungen konventionalisierter Einheiten entsprach und entspricht. Anhand dieser variierenden Umstrukturierungen läßt sich etwa bei Šostakovičs 9. Symphonie die Diskrepanz zwischen voreingenommener Erwartungshaltung (das *Symbol 9. Symphonie*) und den tatsächlichen Wahrnehmungsurteilen erklären.

---

<sup>27</sup>Constantin Floros, *Musik als Botschaft*, Wiesbaden 1989, S. 17.

7.2.5. Das Spiel mit der 'realistischen' Norm: Polystilistik als Konfliktlösung zwischen innerem und äußerem Programm.

Krzysztof Meyer gehört zu denen, die die Vierte Symphonie als Endpunkt von Šostakovičs groteskem, humorvollen Stil und als Wendepunkt zur symphonischen Tragik, zur musikalischen Seelendramaturgie sehen:

*„Belustigend wirken groteske Episoden, die den spezifischen Humor der Nase, einiger Teile der Symphonien Nr. 2 und Nr. 3 sowie der drei Ballette fortsetzen. Es ist äußerst bedauernswert, daß sie in Šostakovičs Schaffen zum letztenmal in dieser Gestalt erscheinen.“<sup>28</sup>*

Es soll hier nachgewiesen werden, daß es in der nach 1936 entstandenen Musik Šostakovičs nicht nur „groteske Episoden“, sondern ganze Werke gibt, die einer grotesken Wirkung und ironischem Verstehen zugeordnet werden können. Schon die Neunte Symphonie steht Meyers Äußerung entgegen, es sei denn, der 'Gestalt'-Begriff würde in diesem Fall spitzfindig mit der strukturalen Einmaligkeit der Werkfaktor begründet werden.

Als Ausgangspunkt der folgenden Untersuchungen sei Zofia Lissas ontologische Bestimmung und damit kategorische Eingrenzung musikalischer Darstellbarkeit und Mitteilungsfähigkeit genommen:

---

<sup>28</sup>Krzysztof Meyer, *Schostakowitsch*, Bergisch-Gladbach 1995, S. 237f.

„Wie mir scheint, können in der Musik nur Grotteske, Parodie und Humor zum Vorschein kommen, die beiden anderen Abarten der Komik nicht mehr.“<sup>29</sup>

Und: „Die wirkliche Ironie und Satire kann in der Musik nicht zu Worte kommen.“<sup>30</sup> Dieses Verdikt hat allerdings nur dann Gültigkeit, wenn musikalische Parodie selbstbezüglich bleibt, wenn die Musik sich selbst parodiert und wenn diese Entfremdung des ästhetisch Alltäglichen auch als rein ästhetisches Spiel aufgefaßt wird. Die Möglichkeit des Umschlags von der ästhetizistischen Parodie in die ästhetische Ironie hängt vom semantischen Status des Alltäglichen ab, also davon, welche kommunikativen und psychologischen Funktionen dem ästhetisch Bekannten von einer historischen, kulturpolitisierten Rezeptionsgemeinschaft zugeordnet werden. Bei Šostakovič hat die sich Anfang der dreißiger Jahre durchsetzende Realismuskonzeption nicht nur dessen Materialbehandlung beeinflußt, sondern auch dessen von Anfang an vorherrschende Neigung zur Grotteske und zur Parodie umgelenkt. Das allerdings als ungebetene Folge der doktrinären Beeinflussung. Die These, daß es der erzwungene Materialregreß überhaupt erst ermöglichte, die materialbezogene Selbstparodie auf eine kommunikative Ebene Stellung nehmender Ironie anzuheben, ist die pikante Pointe einer musikästhetischen Zwangsfunktionalisierung, deren normatives Ergebnis auch als Handlungsanleitung benutzt werden konnte, den politischen

---

<sup>29</sup>Zofia Lissa, *Varianten der Komik: Grotteske, Parodie, Humor in der Musik*, in: Zofia Lissa, *Aufsätze zur Musikästhetik*, Berlin 1969, S. 125.

<sup>30</sup>Zofia Lissa, *Ebda.*, S. 126.

und psychologischen Absichten dieser Funktionalisierung entgegenzuwirken. Das, was Zofia Lissa über die Rezeptionsabhängigkeit des Grotesken sagt, gilt auch für die Ironie, wenn der für die Produktion geltende normative Kontext auch denen bewußt ist, die mit psychologischer Wirkung aus normierter Ästhetik bedacht werden sollen:

*„Dieser groteske Charakter ist selbstverständlich relativ, von der Einstellung des Hörers abhängig, der die gegebenen Musikstrukturen von der Ebene tonaler Klangvorstellungen erfaßt.“<sup>31</sup>*

Gerade wo durch die Setzung normativer Standards eine Semantisierung formalisierter Materialvereinheitlichungen betrieben wird, etwa bei der Überbestimmung der Sonatenhauptsatzdramaturgie, kann sich die individuelle Handhabung dieser Standards gegen den intendierten Zweck ihrer Setzung richten. Der Abgleich formalgrotesker und formalparodistischer Intonationseinheiten aus Šostakovičs Frühphase mit dem Inventar des offiziellen Realismuskataloges wird es ermöglichen, den Umschlag der Parodie in jene Ironie festzustellen, die dasjenige zur ausgedrückten Meinung macht, das in der überaffirmativen Affirmation der Norm scheinbar und eigentlich überhaupt nicht vermittelt wird. Zum Merkmal der Ironie gehört ja, daß es ein Eigentlich und ein Uneigentlich gibt, ohne daß beide Intentionalitäten von vorn herein schlußsicher isolierbar wären. Die schlußendliche Plausibilität einer Auslegung angenommenen "ironischen" Materials kann deshalb nur die historisch-pragmatische Wahrnehmungswirklichkeit liefern.

---

<sup>31</sup>Zofia Lissa, *Aufsätze zur Musikästhetik*, S. 127.

Die Darstellung der konkurrierenden Programme durch Aufspaltung der Einheit von Faktur (der sinnfälligen, zweckmäßigen Tonsetzung), Syntax (dem Ordnungsprinzip der Intonation) und Komposition (der Vereinheitlichung größerer formaler, thematisch-motivischer und tonaler Bausteine) muß sich an der Idee dialektischer Ironie orientieren. Auf dem Bewußtsein des normativen Kontextes erreichte Šostakovič ein Verstehen ironischen Ausdrucks und des damit notwendigerweise verbundenen Verweisungszusammenhangs, indem er die Ansicht des Gegners, den Kunstanspruch der normierenden Macht deutlich in den Vordergrund stellte, ihn mit den offiziell geforderten Insignien der Hochachtung versah, aber gleichzeitig oder am Ende die persönlich-affirmativen Zeichen der Hochachtung Stück für Stück demontierte. Ironie ist in diesem Fall nicht wie bei ihrer natursprachlichen Umsetzung ein selbstgenügsames rhetorisches Spiel, sondern elementare musikalische Vermittlungsinstanz, ohne die ein musikalisches Kommunikationsziel der Vermittlung ethischer Haltungen nicht hätte angestrebt und auch verwirklicht werden können. Bei Šostakovič ging es nicht um eine relativistische Attitüde, die dem hegelschen absoluten Kunstverständnis ein ironisches Bein stellen wollte. Die Sache, auf die er ironisch anspielt, ist für ihn nicht lächerlich. Er kann sie allerdings nur als unausgesprochen Negatives durch verzerrende Anspielung der ideologischen Wirklichkeit kenntlich machen.

Das Anspielungsgedächtnis findet ausreichende Anknüpfungspunkte mit Ähnlichkeit sicherstellenden Transformationen musikalischer Strukturen.

Einen solchen Anknüpfungspunkt konnte eine Ästhetik kommunikativer Interaktion bieten, die im Falle des musikalischen Werks die Besonderheit zeigen mußte, daß der Werkproduzent die rezeptive Interaktion in und mit dem Verlauf des wiedergegebenen Werks steuert. Die Kodierung von ironischen Sinnpotentialen konnte somit nur im scheindialektischen Zusammenspiel mit den vom Komponisten antizipierten Sinnbildungsversuchen der avisierten Rezipienten gelingen.

Deshalb kann man Šostakovičs Auseinandersetzung mit den Referenzwerken der sozialistisch-realistischen Norm (Beethovens Symphonien) als modifizierte Art der Kontrafakturbildung begreifen. Es wird ein ironisches Gegenstück zur ideellen Vorlage mit Hilfe von Anspielung gebildet, deren Problem der Polarität von Distanz und Identität mit verzerrende Ähnlichkeit herstellender Materialgestaltung begegnet wird, so in den Finali der sechsten und neunten Symphonie.

#### 7.2.6. Die normative Dramaturgie zwischen Anspruch und Verwirklichung.

Die parteiästhetische Dramaturgie der Symphonie, die der auf die klassische Sonatenform aufgeklebten Vier-Akte-Dramaturgie entspricht, sieht die Drei-Akte-Dramaturgie des Beethovenschen Sonatenhauptsatzes als Modell des kommunistischen Entwicklungsgedankens: In der Exposition wird der Sozialistische Held sowie sein äußerer oder innerer Feind vorgestellt. In der Durchführung kämpft der

Held gegen die anti-humanistischen Kräfte und besiegt sie schließlich in der Reprise, nicht ohne in einer Coda-Apotheose den ideologischen Etappensieg zu feiern. Der langsame Satz zeigt die Meditation des Helden oder die Trauer des vom Krieg gebeutelten Volkes, wogegen im Scherzo Trauer und Leid in positives patriotisches Heimatgefühl übergehen, das durch volkstümliche Genreintonationen repräsentiert wird. Das Finale besingt die Teleologie des kommunistischen Prinzips: apotheotisch wird der unaufhaltsame Gesamtsieg der geeinten werktätigen Menschen verklärt.

Um diesen Entwicklungsgedanken assoziationsfördernd umzusetzen, wird der Kategorie des Epischen besondere Bedeutung beigemessen.

Das Prinzip epischer Erzählung besteht in einer dramatischen Poetik in Verbindung mit einer dramaturgisch aufgebauten Entwicklung eines Sujets vor allem in der sinfonischen Musik. Zentrales dramaturgisches Element ist eine auf Beethoven zurückgehende Polarität musikalischer Charaktere und die extrem gegensätzliche Darstellung formaler Prinzipien wie Freiheit und Ordnung, sinnlich wahrnehmbarer Zustände wie Lärm und Stille sowie den existentiellen Zuständen Lebendigkeit und Leblosigkeit und dem davon abzuleitenden Gegensatzpaar des inspirierten Organismus und des deterministischen Mechanismus. Die symphonische Dramaturgie Šostakovičs bedient sich nahezu aller möglichen theatralischen Effekte.

Hinsichtlich der Gattung gibt es zwischen der Miniatur für Soloinstrument, der Kammermusik und der symphonischen Musik naturgemäß große Unterschiede beim Instrumentati-

onsspielraum und damit bei der Gestaltung musikalischer Charaktere, die als Träger grotesker und ironischer Ausdruckskonzepte in Frage kommen. Ästhetische Groteske läßt sich innerhalb jeder konventionalisierten Gattung umsetzen. Eine Auseinandersetzung mit normativen, auf Massenwirksamkeit bestehenden Zwängen läßt sich jedoch mit sinfonischen und kammermusikalischen Großformen am deutlichsten und auch am spektakulärsten austragen.

### 7.3. Die formalen Strategien

#### 7.3.1. Das Ideenkonzept und die formale Gestaltung: Die dialektische Satzdramaturgie der Großform

Die Sonatenhauptsatzform spielt in der sowjetisch-sozialistischen Symphoniekonzeption eine herausragende Rolle als Repräsentantin des dialektischen Prinzips. Bei der Umsetzung einer solchen formalen Dialektik stehen eine antithetische Themencharakteristik und eine thematische Konfliktdarstellung im Vordergrund. Das Problem dieses dialektischen Formprinzips ist allerdings sein Ziel, die Synthese, welche ein qualitativer Sprung, mithin etwas Neues sein soll. Also kommt der Reprise als Utopieträgerin in der sozialistisch-realistischen Normauffassung die Rolle der alle Gegensätze verschmelzenden Verkünderin der Ideologiefiktion zu. Es gilt also, an der jeweiligen Reprisengestaltung abzulesen, ob die in Exposition und

Durchführung entwickelte Themadialektik ihr teleologisch vorhersehbares Ende findet. Gerade im Hinblick auf die Analyse eines möglichen ironischen Formkonzepts ist die entscheidende sinngebende Stelle eines Kunstwerks sein Schluß. Da auf ihn Alles zuläuft, ist er der logische Interpret alles Davorliegenden, also des Ganzen. An ihm zeigt sich, ob Entwicklungstendenzen, Veränderungskräfte im Vorausgehenden ihr logisches Ziel finden oder ob eine entwicklungsfreie, statische Formkonzeption mit einem den Anfang simulierenden Schluß bestätigt wird.

Hat die 5. Symphonie ein nachvollziehbares Ideenkonzept? Krzysztof Meyers Diktum zu Šostakovičs Stilwandel soll Ausgangspunkt der nachfolgenden Untersuchung sein:

*„Ein Pathos, das sich aus den Traditionen von Beethoven und Tschaikowski ableiten läßt, wird von nun an häufig seine Werke charakterisieren. Das Groteske, das für sein früheres Schaffen so typisch war, läßt sich nur mit Mühe in einigen Teilen des ersten Satzes und im Scherzo erkennen.“<sup>32</sup>*

Das Groteske, das für Šostakovičs früheres Schaffen typisch war, also die klassische Groteske, die formale Negation des Konventionellen konnte 1936 in dieser Form nicht mehr komponiert werden. An ihre Stelle scheint eine feinsinnige Ironie getreten zu sein, bei der das Pathos eine tragende Rolle spielt.

Schon das langsame Grundtempo des Hauptsatzes sowie der leise Satzschluß, dem die Celesta die Erhabenheit

---

<sup>32</sup>Krzysztof Meyer, *Schostakowitsch*, Bergisch-Gladbach 1995, S. 250.

austreibt, entsprechen nicht dem klassischen Idealtypus des Sonatenallegros. Genauso wie im Hauptsatz der 8. Symphonie, ist der ganze Satz von einem Gegensatz zwischen energetischem Gestus der Themen und der permanenten Tempobremse geprägt. Diese Retardierung lähmt auch den dialektischen Prozeß, der sich dementsprechend in vergrößernden Themaumdeutungen präsentiert und zum Schluß im Sande verläuft.

Das Motto der ganzen Symphonie wird schon mit der Exposition des Hauptthemas des Kopfsatzes geliefert:

Notenbeispiel 1: Šostakovič, 5. Symphonie, 1. Satz (V/1),  
T. 1-4

The image shows a musical score for the first four measures of the first movement of Shostakovich's 5th Symphony, Violin I part. The score is in 3/4 time, marked 'Moderato'. It shows the first four measures for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The music features a prominent sixteenth-note figure in the strings, which is the 'heroic' theme mentioned in the text. The score includes dynamic markings like 'p' and 'dim.'.

Nach nur vier Taktten ist der signalhafte, optimistische Stärke versprechende Aufbruch des imitierten, symbolisch aufwärts gerichteten Sextsprungs im Sande verlaufen. Schritt für Schritt baut Šostakovič Bewegungsenergie, Ambitus und Dynamik des Themas ab, bis sich das „heroische“ Subjekt ganz unheroisch nach dreimaliger, zurückhaltender Affirmation der Dominante (A) verabschiedet. Daß hinter diesem blitzartigen dramatischen Regreß System steckt, indiziert die dialektisch konzipierte alternierende Um-

kehrung der Bewegungsrichtung des Kernmotivs, das progressiv absteigende Tonhöheniveau und der Ziel- und Ruhepunkt auf der Dominante. Die Dominante spielt in der Finalcoda die entscheidende Rolle bei der Ambiguisierung des affirmativen tonikalen Schwerkraftgefühls. Daß das heroische Subjekt die Eindeutigkeit verhindernde Dominante drei mal hintereinander bestätigt in einem Umfeld ohne jegliche Tonwiederholung, ist zumindest ein Mottohinweis und zusammen mit der thematischen Entwicklung ein Hinweis auf die nicht affirmative Gesinnung des Materialsetzers. Auch der erste affektive Höhepunkt (T. 27) kommt unvorbereitet und dafür nur mit Flöten und Geigen fortissimo auf einem Ton, dem Noema  $H'''$ . Die Wirkung muß gewollt sein, eine unehrliche Emphase. Ehrlicher wird sie 16 Takte später, wenn sich die erwähnte dreifache Dominantaffirmation jeweils drei(!) mal hintereinander mit dynamischer Gewalt behauptet, bevor eine Neuauflage des retardierenden Hauptthemas zum dritten Hauptthema überleitet (T 50).

Dieses dritte Thema ragt einsam aus Šostakovičs bis zum Uraufführungszeitpunkt der Symphonie veröffentlichten Werk. Nicht einmal in seinen Foxtrotts und Filmmusiken wird der Hörer mit solch entwaffnendem Kitsch konfrontiert, wie bei diesem Thema. Nur stellt sich an dieser Stelle, wie auch an vergleichbaren Stellen die Frage, wie ernst das Ganze gemeint ist. Wo Kitschverdacht aufkommt, geht es schließlich um den artifiziellen Anspruch der symphonischen Gattung. Am auffälligsten an dieser Stelle ist der Wechsel zu filmmusikalischen Intonationen, die vor allem durch die durchgängige daktylische Metrik und die harmonischen Blöcke geprägt sind.

## Notenbeispiel 2: V/1, T. 50-59

The image shows a musical score for Violin I, measures 50-59. The score is written in a single system with two staves. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The tempo is marked 'Allegretto' and the dynamics are 'mf'. The score features a complex harmonic structure with a sixte-note accompaniment in the right hand and a melodic line in the left hand. The right hand part consists of a continuous sixteenth-note pattern, while the left hand part features a more melodic line with some chromaticism. The score is divided into measures 50-59.

Eine ausschließlich genretypische Harmonie ist der sixte-ajoutierte Subdominantnonakkord, der in keinen funktionalen Fortschrittzusammenhang gestellt ist und mehrmals als harmonischer Block (T. 54 ,60, 67) und einzeln im Mittelteil der Episode (T. 99) vorkommt. Was dem dritten Themenbereich einen nahezu exotischen Anstrich gibt, ist sein formaler, struktureller Kontext, der der klischeehaften lyrischen Übersteigerung in die finale E-Dur-Erlösung (T.70) keine Glaubwürdigkeit zubilligen kann, wenn die expressive, resignative, normabweichend anti-optimistische Grundstimmung des Satzes nicht ebenfalls in die Unseriosität gezogen werden soll. Zudem durchbricht Šostakovič dann fast unmerklich kurz den scheinbar unverfälschten Wohlklang, wenn er zur Modulation ansetzt und die Dominante der Zieltonart g-moll (T. 58) erreicht hat: Auf dem melodischen Noema der ersten Violinen, der Stelle des antezipierten Höhepunkts lyrischen Effektes wird die erwartete D-Dur-Harmonie durch das noematische  $b'''$  der Violine, den Zusatztönen  $h$  und  $cis$  zu einem weitlagig entzerzten Cluster deformiert, der einen kurzen halbtaktigen, aber harten Einspruch gegen die affektive Idylle einlegt.

Auffallend ist, daß auch im anschließenden Zwischenspiel dieser lyrischen Episode (T. 70 - 105) der illustrative, filmmusikalische Intonationseindruck bestehen bleibt, indem die Soloflöte ein phänotypisches Stimmungsbild ahnungsvoller filmisch-epischer Lebenserzählung malt und mit einem eigenen Motiv musikalische Identität für die nachfolgenden episch-dramatischen Konfliktszenarien schafft. Denn wie in einer guten Filmdramaturgie wird auch im Satzverlauf die Idylle plötzlich und gewaltsam gestört: Šostakovič deutet zeitgleich das Flötenmotiv zu einem motorisch-ostinaten, seiner Melosqualität beraubten Unter- und Hintergrund um, auf und vor diesem das melodische, deklamatorische zweite Thema zu einer barbarisch anmutenden, jegliche Feinheit und Artifizialität entbehrenden grotesken Grimasse umgedeutet wird (T. 120 - 140). Dadurch, daß Šostakovič mit konventionalisierten, ja sogar stereotypisierten musikalischen Charakteren eindeutiger affektiver Provenienz arbeitet, wird die rezeptive Bedeutungsuzuordnung erleichtert. Die groteske Umdeutung des zweiten Themas durch zeitliche Dehnung und dadurch Verlangsamung, durch dynamische Vergrößerung, durch Verlagerung des Melodieniveaus in den Baß und durch klangverschärfende Uminstrumentierung liefert vorerst zumindest die prinzipielle Botschaft thematischer Umdeutung, nämlich die Vermittlung prinzipieller Unstetigkeit des Bestehenden und dessen prinzipielle existenzielle Sicherheitslosigkeit.

Mit dem Beginn des geschilderten Affektumschlags wird die neue Gewalttätigkeit mit einer musikalischen Pseudo-Militarisierung zementiert, die für die symphonischen

Durchführungsabschnitte bei Šostakovič so charakteristisch sind. Nicht nur in dieser Durchführung, auch in der sechsten und achten Symphonie werden allerdings keine militärische Reihen geschlossen haltende Märsche abgeliefert, sondern gehetzte, überdrehte Marschmusikintonationen bar jeglicher propagandistischer Erhabenheit verarbeitet. Höhepunkt einer solchen Verarbeitung ist die zweite und schärfste Umdeutung des zweiten Themas der 5. Symphonie (T.190) kurz vor der Gewaltklimax der Durchführung. Šostakovič bietet eine überdeutlich grotesk wirkende Militärmarsch-Parodie, die von einer Schlagbatterie militärorchestralen Zuschnitts, der Pauke und drei Trompeten dargeboten wird, wobei die persiflierende Wirkung von den chromatisch aufgebrochenen Dreiklangsharmonien der Trompeten verursacht wird. Die Pauke führt schon jenes Quartpendel ein, das in der Finalcoda zum Ambiguitätspendel zwischen Tonika und Dominante, also zwischen Kraft und Gegenkraft wird.

Notenbeispiel 3: V/1, T. 196

An dieser Stelle drängt sich zum ersten Mal der Eindruck eines musikalischen Sarkasmus auf, der die Auffassung des Materialgebrauchs als selbstgenügsame Groteske verdrängt. Allein die Existenz dieses verzerrten, im gesamten Form-

verlauf nirgendwo als zwingendes Ergebnis ästhetischer Entwicklung angelegten Militärmarsches verlangt nach der Warum-Frage seiner so seienden und in diesem Kontext etablierten Existenz. Daß die Persiflage staatliche Macht repräsentierender Institutionen in der realistisch-ästhetischen Norm nicht vorgesehen war, ist klar. Umso mehr läßt sich die Annahme, daß nicht die Institution, sondern die hinter ihr stehende Idee und ihre Protagonisten Ziel der ästhetischen Verunglimpfung seien, nicht von vorn herein von der Hand weisen.

In der Durchführung des Kopfsatzes der 8. Symphonie deutet Šostakovič auf die gleiche Weise wieder das zweite Thema in einen Geschwindmarsch um (T. 231), dessen gänzlich anspruchs- und abwechslungsloses rhythmische Fundament jede Differenzierungserwartung im Keim erstickt und schon das 2. Scherzo als Referenzstück für eine musikalische Mensch-Maschine-Metapher, für eine Allegorie auf die Existenz und Lebensperspektive des zwangsweise vernunftbefreiten, weil zwangskollektivierten Individuums vorwegnimmt. Dieser dritte Satz der achten Symphonie ist eine der ungewöhnlichsten Darbietungen ironisierter Groteske überhaupt. Das zweite Scherzo der 8. Symphonie ist geprägt von ununterbrochener metrischer und rhythmischer Monotonie, die im A-Teil nur von geräuschhaften, schreiartigen Holz- und Blechbläsereruptionen unterbrochen wird. Die Stupidität der völligen rhythmischen Abwechslungslosigkeit wird von einem zirkus- und gebrauchsmusikalischen Klischeebombardement (T. 85) samt primitiv synkopiertem Baßfundament in grellster Ausleuchtung im Mittelteil vorgeführt. Es ist eine Vorführung, eine Entblö-

Bung der ästhetisch-normativen Realismuskonzeption und der sie untermauernden intellektuellen Haltung. Geradezu bildlich wird das in der Mitte der Arena sich befindende Künstlerindividuum gezeigt, wie es Trompete spielend und Klischees (Rimskij-Kotsakows Säbeltanz) reproduzierend den Unterhaltungsclohn zum bösen Spiel abgibt. Die Botschaft der Dramaturgie ist auch klar: Das Beharrungsvermögen der reaktionären Gleichschaltungsorgane siegt über den Veränderungswillen des Einzelnen.

Fast noch schmerzhafter ist die Banalität des metrisch identischen Zirkusmarsches und zweiten Themas des Kopfsatzes der neunten Symphonie. Der Trivialitätseindruck ist schockartig, so unvorhergesehen schlägt die sich mit zwei Begleitharmonien begnügende Trompeten- "Melodie" zu (T. 74):

Notenbeispiel 4: XI/1, T. 74

The image displays a page of a musical score for the Ninth Symphony, specifically measures 74 and 81. The score is arranged in two systems. The first system (measures 74-80) includes staves for Piccolo (Fl. pic.), Trumpets I (Trbne I), Trombones (Tb. re), Snare (Timp.), Cymbals (Crl.), Violins I and II (Vln. I, Vln. II), Viola, Cello (Vclli), and Double Bass (C.-B.). The second system (measures 81-82) includes Piccolo (Fl. pic.), Trumpets II (Tr. II), Oboes (Ob.), Clarinets I and II (Clar. I, II), Bassoons (Fag.), and Trumpets I (Trbne I). The score features various dynamics such as *pp*, *pp rubato*, *pp subito*, *ff*, *ff subito*, and *ff*. A section marked 'Solo' begins at measure 74. A section marked 'B' begins at measure 81. The notation includes notes, rests, and articulation marks.

Wer derlei 1945 einem siegestrunkenen offiziellen Publikum und einem dem Personenkult erlegenen 'großen' Führer vorsetzte, hatte entweder mit Allem abgeschlossen oder blickte mit grimmigstem Fatalismus in die Zukunft, denn plakativer läßt sich eine Persiflage über eine präventiöse ästhetische Doktrin nicht ausführen.

Es hat sich gezeigt, daß das Disparate, Desintegrative an Šostakovičs Ästhetik in der Verletzung der genretypischen Stilhöhenregel besteht, die vor allem in den Kopfsätzen der Symphonien mit deutlichen Brüchen zwischen den Themenkomplexen sichtbar wird. Filmmusikalische Genreintonationen als Charakteristik von ganzen Themenbereichen kontrastieren den tragischen Grundton der Anfänge so stark, daß der Hörer aus der illusionären Identifikation mit der ästhetischen Welt als realer Welt abrupt herausgerissen wird. Diese Öffnung bewirkt, was im antiken Drama die Parabase, das Hervortreten des Autors war, nämlich die Zerstörung der geschlossenen ästhetischen Welt. Ähnlich zum antiken Drama werden die Vorgänge auf der Bühne ironisch gebrochen, weil sie als artifiziell entlarvt sind, und zwar durch inkonsistente Stilhöhe und Inkongruenz zwischen Formbehandlung und Konvention. Die musikalische Ästhetik thematisiert sich hier selbst, indem im Werkverlauf die Norm durch Normabweichung kommentiert wird.

Eine weitere Inkongruenz kann zwischen Gattung und Intonation hergestellt werden. Der dritte Satz von Schostakowitschs 8. Symphonie stellt sich als Anti-Scherzo dar, ohne vordergründig den Bezug zum konventionalisierten Beethovenschen Scherzo-Typus aufzugeben. Hier wird mit

strukturaler Untertreibung, mit materialer Komplexitätsminimierung eine maximale Intonationsparodie geboten. Alle Charakteristika, die etwa Beethovens explizite Scherzi der zweiten und dritten Symphonie ausmachen, werden entweder extrem übersteigert oder extrem minimiert. Eine dreiteilige Liedform ist vorhanden, allerdings in extremer Überlänge, allein mit einem A-Teil über 275 Takte. Der ganze Satz, 500 Takte lang, ist eine einzige durchgängige, ununterbrochene Viertel-Bewegung, bei der das, was bei Beethovens 3. Symphonie als Motorik rezipierbar ist, aufgrund reduzierten Tempos und gleichförmiger Bewegung nur noch als auskomponierte Monotonie daherkommt. Beethoventypische Akzentverschiebungen des Metrums (2. Symphonie) werden ins Großformatige verlagert, markieren Asymmetrien der Periodenlängen. Auch die melodische Gestaltung des thematischen Materials will von Bewegungs- und Gestaltkontrast nichts wissen. Was Gustav Wilhelm Becking bei Beethovens Scherzi konstatierte, gilt im Besonderen für Schostakowitschs Scherzobehandlung:

„Mehr noch als im Sonatensatz drückt im Scherzo das Thema dem Ganzen seinen Stempel auf.“<sup>33</sup>

28  
Notenbeispiel 5: VIII/3, T. 135

The image shows a musical score for a scherzo. It consists of five staves. The top two staves (treble clef) contain a monotonous melody of quarter notes. The bottom three staves (bass clef) are mostly empty, with some markings like 'cresc.' and 'fff' appearing in the later measures. The score is in 2/4 time and features a monotonous quarter-note melody in the upper staves. The lower staves are mostly empty, with some markings like 'cresc.' and 'fff' appearing in the later measures.

<sup>33</sup>Gustav Wilhelm Becking, *Studien zu Beethovens Personalstil: Das Scherzothema*, Leipzig 1921, S. 2.

Entgegen dem ersten Anschein eines reinen Fortspinnungstypus läßt sich aus dem scheinbar ungegliederten Perpetuum mobile eine für den Satzverlauf prototypische, wenn auch veränderliche 16-taktige Periode herauslesen, sogar mit einem dominantischen Ende des Vordersatzes (T.9) und einer Rückführung zur Tonika am Ende des Nachsatzes (T. 17). Auch werden schon im Vordersatz vier den ganzen Anteil ausschließlich bestimmende Tonfolgen exponiert. So weit, so normal. Doch wäre es abwegig, diese jeweils in Wiederholung bestätigten Tonfolgen als motivisch zu charakterisieren. Als elliptische oder ganztönig pendelnde Gestalten einfachster Bauweise und gleicher rhythmischer Gestalt fehlt ihnen das, was auch der Bewegungsart des ganzen Satzes mangelt, nämlich der entwicklungsfähige Kontrast. Solcherlei formale Primitivität, gestützt durch eine Allegrovorschrift, die *non troppo* umzusetzen ist, verstärkt mit einer *Marcatissimo*-Spielanweisung sowie einer durchgängig einstimmigen Präsentation, muß mit der konventionalisierten Rezeptionsstrategie in Beziehung gesetzt werden, die einer thematischen Einheit bei Erstwahrnehmung eine Mottofunktion unterstellt, ohne die die Wahrnehmungsbestrebung nach Vereinheitlichung nur schwer zum Ziel käme. Eine konventionelle Rezeptionsstrategie aber, die auf Kontrast, zumindest auf Artifizialität des Wahrnehmungsgegenstandes ausgerichtet ist und mit der strukturalen Banalität dieser Eröffnungsperiode konfrontiert wird, wird sofort auf ein Reflexionsniveau gehoben, das den Wahrnehmungseindruck der Primitivität thematisiert. Ein durch Materialgestaltung und Nebentext vermittelter Eindruck von Infantilität entwickelt sich zu

einer Bewußtwerdung der demonstrativen Erscheinung dieser Banalität. Der Eindruck ästhetischer Primitivität wird so zur Erkenntnis eines kompositorischen Primitivismus. Dieser ist insofern semantisch angereichert, als er die plakative Unterschreitung der symphonische Stilhöhe sichernden Komplexitätsstandards zum ästhetischen Motto des gesamten Satzes macht.

Die strukturelle semantische Anreicherung findet in der Beiordnung zweier zusammenhängender Motivgestalten statt, die hinsichtlich aller Parameter die extreme Gegenposition der Themagestalt markieren:

Notenbeispiel: <sup>29</sup> VIII/3, T. 34



In Verbindung mit einem akkordischen Sforzato-Schlag im Bass, bewirkt diese in Register, Ambitus, Kürze und Exponiertheit außergewöhnliche Motivkombination einen selbst für Šostakovičs Verhältnisse extremen Kontrast, der sich auch auf das Toccatathema auswirkt, besonders nach einer für Šostakovič typischen, klangverschärfenden Instrumentationsmaßnahme bei der wörtlichen Wiederholung des Anfangs mit hinzugefügtem tiefen Blech. In Unordnung gebracht wird dabei zuerst die Periodizität des Aufbaus der thematischen Folie. Schon in der ersten Wiederholung der Eröffnungsperiode gerät die Symmetrie mit einem 9-taktigen Nachsatz aus dem Takt, um schon nach der nächsten Periode als solche nicht mehr auszumachen zu sein. Wir haben es bis dahin mit einem völlig gleichförmigen

Marschcharakter zu tun, dessen formale Auflösungstendenzen zusammen mit einer immer extremer werdenden Überzeichnung zu einer Marsch-Groteske mutiert, die in ihrer rhythmischen Monotonie und in ihrer exzessiven Lautstärke als apokalyptische Musikmaschine daherkommt. Dieser dröhnenden Groteske wird auf einmal ab Takt 198 mit kaum veränderter Motivstruktur und Lage des Hauptthemaostinatos ein Ende bereitet, ohne daß die „Maschine“ zum Stillstand käme. Šostakovič kehrt die Bewegungsrichtung des Pendelmotivs des Ostinatothemas um und schafft mit diesem abfallenden Halbtonpendel, den schon Bach als Klagemotiv in den Kantaten verwendet, ein Lamento, das in die entmenslichte Bizarrerie des ästhetischen Kontextes eine humane Stimme bringt. Das unerwartete Ironiesignal dieses Satzes beginnt nun im B-Teil (T. 276) mit einer Zirkusmusik der Trompete ohne jegliche harmonische, dynamische, affektive Schärfe, gefolgt von einem Zitat des "Säbeltanzes" von Rimskij-Korsakov (T. 311). Man könnte nun meinen, daß Šostakovič mit diesem genreintonatorischen Stilhöhenbruch augenzwinkernd die barbarische Hemmungslosigkeit der Riesentoccata relativieren möchte. Berücksichtigt man jedoch, daß zum Zeitpunkt der Uraufführung am 4. November 1943, nach dem Sieg von Stalingrad, grenzenloser Optimismus von offizieller Seite erwartet wurde, die gesamte formale Affektdramaturgie des Werks aber gegenteilig ausgerichtet ist, so läßt sich diese groteske Scherzo-Toccata, wie auch der Riesenmarsch der 7. Symphonie, als Gewaltparabel auffassen. Dafür spricht auch die erwähnte Lamento-Umdeutung des Hauptthemas, die ja von einem krachledernen Säbeltanz mit ironisiert würde. Es

ist eine durch den Kontext sich aufdrängende Selbstironisierung des Ästhetischen, die auf dessen offiziösen Charakter verweist. In diesem Fall entblößten sich Zirkusmusik und Säbeltanz als zynische normative Blümchenlyrik.

Notenbeispiel 7: VIII/3, T. 280

Zirkusthema



### 7.3.2. Das Ideenkonzept in der thematisch-motivischen Verarbeitung.

Im Scherzo der 5. Symphonie installiert Šostakovič direkt nach der ersten Klimax ein süßliches Kinderlied, das einen extremen Stilbruch markiert. Maxim Šostakovič gibt dazu eine sehr allegorische Interpretation:

*„The critics call the second movement a Mahlerian waltz. I strongly disagree. Mahler was in his tradition, but this is not a waltz. It is the aggression of a soulless negative force. A machine of destruction. Reh. 57, violin solo, is a child's voice from beneath a soldier's boot. (...). Reh. 61, the force begins*

again, and the movement finishes with the victory of evil.<sup>34</sup>

31  
Notenbeispiel 8: V/2, T. 86

The image displays a musical score for a string ensemble. The first system includes staves for Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). The Violin I part is marked 'solo' and 'altr.' with a 'p' dynamic. The Violoncello part is marked 'pizz.' and 'p'. The second system includes an Arpeggio (Arp.) staff with a measure number '58' in a box above it, and continues the Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso parts. The Violin I part in the second system has a 'pizz.' marking above it.

Auch das Allegro-Thema des Finales der 10. Symphonie ist das herausragende Beispiel für Šostakovičs Verweigerung affirmativer Ernsthaftigkeit an den Stellen, wo es die formale Dramaturgie verlangt. Hier kontrapunktiert das Lächerliche die ausgedrückte und auch auslösbare Angst. Der Kontrast zwischen der expressiven, hochtragischen Intonation der Einleitung und dem darauf folgenden Kindergartenstüchlein (T. 67) ist extrem und stiftet entsprechende Verwirrung. Das unsäglich Banale dieses Spott-

<sup>34</sup>Maxim Šostakovič, in: Allan B. Ho, Dmitry Feofanov, *Shostakovich reconsidered*, Exeter 1998, S. 408.

verses wird zudem gleich ins schier Unerträglichste gesteigert, wenn es nach der intonatorisch korrekten (pitch-level-getreuen) einstimmigen Introduction durch die Geigen von zwei Flöten im Terzabstand "falsch" imitiert wird.

32

Notenbeispiel 9: X/4, T. 90

Ist also das Finalthema als offene Normkritik verstehbar, so läßt sich Ähnliches beim Hauptthema der siebten Symphonie auf Anhieb nicht heraushören, zu unterschiedlich sind die durch die musikalischen Charaktere verkörperten gestischen Qualitäten.

Das Kopftthema der 7. Symphonie, das den heldenhaften Kampf des Sowjetmenschen gegen den Faschismus symbolisieren mußte, widersetzt sich von Beginn an, überhaupt dramatisches Mittel einer Durchhaltesymphonie werden zu können. Šostakovič sagt zwar:

*„Ich horchte auf das Leiden des russischen Volkes, sah seinen Kampf und versuchte, meiner Musik die Bilder seiner heroischen Taten einzuprägen.“<sup>35</sup>*

<sup>35</sup>Šostakowitsch, zitiert nach Boris Schwarz, Musik und Musikleben in der Sowjetunion, a.a.O., S. 315.

Der zweigeteilte thematische Verlauf aber destruiert das Heroische des Auftaktmotivs, kaum daß es in beiden Abschnitten seinen Stimmführungshöhepunkt erreicht hat.

Notenbeispiel 10: <sup>33</sup>VII/1, T. 1

Allegretto

Die C-Dur-Affirmation des Kopfmotivs wird schon auf dem Taktschwerpunkt des dritten Taktes aufgehoben, wobei die leittönige Kraft des Fis trotz nachfolgender C-Dur-Rückmeldung die dominantische Sphäre markiert, da die Ambitusausweitung des Pendelmotivs auf das D das nachfolgende, zum dritten Mal ansetzende C-G- Intervall zum Vorhalt auf die Dominante umdeutet und harmonisch in den Wechseldominantbereich verortet. Der Dominantbereich wird allerdings nicht stabilisiert, weil auf dem metrischen Schwerpunkt des 5. Taktes anstelle des erwarteten D ein widersinniges, die tonalen Kraftverhältnisse nivellierendes C gesetzt wird. Die eigentliche Tonartssphäre einschließlich der zweiten Wiedergabe des Kopfmotivs ist C-lydisch. Der zweite Nachsatz mit der tonikalen Mollterz entzieht sich ebenso einer Grundtonbestätigung, indem er mit absteigender Bewegungsrichtung die aufsteigende melo-

dische Moll-Skala mit erniedrigter 6. und 7. Stufe benutzt. Wie in der fünften und achten Symphonie prägt auch hier das retardierende dramatische Moment des Hauptthemas das anti-affirmative Motto des ganzen Werks, was im Bewußtsein des zweideutigen Gewaltmarsches und der anschließenden Leidens- nicht Kriegsapotheose als nicht unbedingt hasenfüßiges Signal des Komponisten in feindlicher Umgebung verstanden werden kann, wohl aber als ironisches Zeichen für die 'Geschlossenheit' und Einigkeit des russischen Volkes im Kampf gegen den Faschismus.

Auf dem Höhepunkt des Marsches (T. 350) werden Marschthema und rhythmisch stereotypisiertes, monoton gestrecktes Pendelmotiv des Hauptthemas parallel gesetzt, ohne akustische Dominanz eines der beiden Themen. Auf diese Weise geht das scheinheroische Heldenthema eine Gewalt-symbiose mit dem 'faschistischen' Marschthema ein.

Notenbeispiel 11: VII/1, T. 350

34

The image shows a musical score for T. 350, featuring various instruments. The score is written in a single system with multiple staves. The instruments listed on the left are: Fl. pic., Fl., Ob., Cor. ingl., Cl. pic., Cl., Cl. basso, Fag., C. fag., Tr. ba, Trb. sf, Tuba, Timp., Tambo, and Cassa. The score includes dynamic markings such as *mf* and *ff*, and a rehearsal mark **49** at the beginning of the first staff. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Eine weitere inhaltliche und strukturelle Verbindung läßt sich zwischen der 7. und der 5. Symphonie herstellen, also zwischen den symphonischen Symbolen allgemeiner und individueller Bedrohung, was zu einer zusätzlichen, kontextbedingten Semantisierung der 7. Symphonie führt. Die indirekte, durch das Werkmedium mittelbare Verknüpfung äußerlich scheinbar disparater normativer Instanzen mißt dem Werk nicht mehr nur eindeutig zuordnungsfähige, sondern auch bestimmt zweideutige 'Aussagefunktionen' zu: Faschismuskritik verschmilzt mit Totalitarismuskritik. Das Werk wird also zur Allegorie:

Motivische Ähnlichkeiten hinsichtlich invarianter Bewegungsrichtung und rhythmischer Gestaltübereinstimmung zwischen dem Finale der 5. Symphonie und dem Kopfsatz der 7. Symphonie (Vgl. 5. Symphonie, Ziffer 103 und 7. Symphonie, Ziffer 5 sowie V, Ziffer 102 und VII, 2 vor Ziffer 1) lassen sich zahlreich aufweisen. Selbst die von Bartók im Konzert für Orchester (4. Satz, Takt 75-84) zitierte Schlußfigur des Marschthemas der Siebten wird schon im Finale der Fünften (2 T. vor 105, 3 T. vor 107, 2.-6. T. nach 109, augmentiert im Bass 4 vor 110) vorausgenommen. Eine verweisungssichere Bedeutung dieser Beziehungen läßt sich aus der Erkenntnis des semantischen Status des Finales der Fünften erschließen, der sich für den historisch nicht involvierten Untersucher über den Kohärenzgrad von repräsentativer 'Bedeutung' herstellenden Wahrnehmungsurteilen einstellt. Wenn Rostropovič in einer Anmerkung zu seiner Einspielung der 5. Symphonie die scheinaffirmative Coda als 'bohrende Lanzenstiche' empfindet, dann reagiert er auf jene angesprochene tonale

Schwerkraftaufhebung, die mit dem Ostinato der Dominante im Streicher- und Holzbläser tutti, dem Tonika-Dominant-Pendel der Pauke, und den dazwischen lavierenden, melodieführenden Blechbläsern affirmativer Attraktion entfliehen. Als Höhepunkt der Orientierungslosigkeit und gleichzeitigen emphatischen Höhepunkt setzt Šostakovič kurz vor den Schlußtakten noch die Mollsubdominante mit der Tonika und ihrer Quinte zusammen, was der großformatigen Konzeption, nämlich der im Umfang und Anlage einzigen(!) Apotheose im Stil von Beethovens Fünfter fundamental entgegenläuft.

Ironie entsteht im Finale der 5. Symphonie durch plakative Verwerfungen von Affekttableaus, die den Eindruck absichtsvoller, betont 'hinweisender' Aneinanderreihung machen:

Die wilde Jagd der Satzmitte wird gestoppt (T. 160), um einer der Finalcoda von Bruckners 8. Symphonie nachempfundenen Steigerungs- und Apotheosenankündigung Platz zu machen (T. 111f.). Danach zieht Šostakovič die tragische Maske auf, reißt sie nach kontemplativer musikalischer Versenkung aber unverhofft ab, um ihren darunterliegenden Inhalt der Lächerlichkeit beziehungsweise einer peinlich süßen Harfenüberleitung (T. 205) zu einem weiteren grotesken Einschub preiszugeben. Dieser langsame, das finale Hauptthema verzerrende Militärmarsch geht allmählich in die für die Finalcoda charakteristische, schnell repetierende Ostinatosyntax über, um dem bedeutungsvollsten Moment des ganzen Finales entgegenzulaufen, nämlich dem großen Ritardando vor der Finalcoda (T. 310, Notenbeispiel 12):

35

## Notenbeispiel 12: V/4, T. 310

*molto ritenuto*

Timbero

Während des Molto Ritardando geschieht Ungewöhnliches, nämlich ein ebenso extremes Crescendo sowie eine dissonant harmonische Verdichtung in den Blechblasinstrumenten bishin zum siebentönigen, sekundgeschichteten Zusammenklang kurz vor dem Bewegungsstillstand. Dann läuft urplötzlich, der Schlußvermutung widersprechend, wie auf Knopfdruck in lautestem tonikalen D-Dur die 'echte' Coda an, nämlich die geforderte Apotheose. Wie diese tatsächlich endet, wurde oben beschrieben.

Auf ähnlich unkonventionelle Weise endet das Finale der 6. Symphonie. Was bis zur 110 Takte langen Coda ein Scherzando im Haydn-Stil (C-Dur-Klavierkonzert) war, wird unversehens ein tumultuöser Unterhaltungsmusikschlager. Der Stilhöhenbruch stellt sich ein, indem das zuvor noch

kontrollierte Scherzando-Material in jeder Hinsicht aufgeblasen, aufgepeppt wird:

Notenbeispiel 13: VI/3, T. 494

The musical score consists of five systems. The first system contains the Horns (Cor.), Trumpets and Tubas (Tr-nl + Tuba), and Timpani (Timp.). The second system contains the Archa (Archt.) and continues the Horn, Trumpets and Tubas, and Timpani parts. A box labeled '132' is positioned above the first measure of the Archa staff in the second system. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Hauptingredienzien sind synkopische Rhythmik und eine symptomatische, am obigen Beispiel zwischen dem Codathema des Horns und den Geigen sich zeigende Blue-Note-Färbung durch Moll- und Dur-Terz-Vermischung. Unerwarteterweise endet diese Coda äußerst unelegant im Stile von Bierzeltmusik, was im Rückbezug zur hochexpressiven Trauermusik des Eingangs-Adagios(!) ein aberwitziges, groteskes Ergebnis darstellt. Begreift man diese Coda wiederum als ästhetisch-normative Selbstanzeige, so wird klar, was tatsächlich gezeigt werden soll: Trauer und Leid werden durch verordneten Optimismus eliminiert.

### 7.3.3. Prokof'ev und das Ideenkonzept in der harmonischen Struktur.

Prokof'ev als dramatischen Gegenpol zu Šostakovič zu bezeichnen hat vor allem hinsichtlich der Affektbehandlung und der formalen Dramaturgie seiner 5., 6. und 7. Symphonie Sinn. Prokof'ev entzieht sich der sozialistisch-realistischen Dramaturgie, indem er die Affektgegensätze zwischen den formalen Einheiten so gering wie möglich hält. Die parteiästhetische symphonische Dramaturgie, sowohl die Vier-Akte-Dramaturgie sowie die Drei-Akte-Dramaturgie sind in Prokof'evs Symphonien nicht erkennbar: In den Kopfsatz-Expositionen werden weder ein sozialistischer Held, noch sein äußerer oder innerer Feind vorgestellt, was bedeutet, daß auch in den Durchführungen keine Kämpfe gegen 'anti-humanistische' Kräfte stattfinden und dementsprechend in den Reprisen auch keine Siege gefeiert werden können. Selbst die obligatorischen, ideologische Etappensiege feiern sollenden Coda-Apotheosen entfallen gänzlich. Die langsamen Sätze hätten sich zwar offiziell durchaus als Meditation des Helden oder als Trauer des vom Krieg gebeutelten Volkes lesen lassen, doch steht schon der anti-erhabene Affektstatus der Scherzi der 5. und vor allem der 7. Symphonie der geforderten Umwandlung von Trauer und Leid in positives patriotisches Heimatgefühl entgegen, da Prokof'ev, im Gegensatz zu Šostakovič, volkstümliche Genreintonationen meidet. Auch die Finali besingen nicht die ideologische Teleologie des kommunistischen Prinzips: apotheotische Darstellungen ei-

nes unaufhaltsamen Gesamtsieges der geeinten werktätigen Menschen werden durch affektneutrale, betont belanglose und zufällige Schlußwirkungen ersetzt. Daß man den Kopfsatz der 7. Symphonie einer filmischen Hollywood-Schnulze unterlegen könnte, scheint vordergründig das Ergebnis überaffirmativer Normbehandlung zu sein, läßt wegen seiner maßlosen Trivialität aber auch gegenteilige Absicht vermuten.

Die Frage, ob der Grad der Tonalität als Gradmesser für die ideologische Bewertung der Musik herangezogen werden kann, läßt sich bei Prokof'ev besser als bei Šostakovič untersuchen. Harmonik, Rhythmus- und Intervallstruktur der Themen als angenommene materialtechnische Ursache für das Erzeugen einer grotesken und ironischen Tonsprache spielen gerade in Prokof'evs sogenannten Kriegssonaten eine auffällige Rolle, ganz im Gegensatz zu seinen Symphonien.

Im Vergleich zu Šostakovič schreibt Prokof'ev nahezu konfliktfreie Symphonien. Erstaunlicherweise ist gerade in der satztechnisch vielseitigsten und abwechslungsreichsten Symphonie, der fünften, schon in den ersten 7 Einleitungstakten das ganze (nicht vorhandene) dramatische Potential des Materials exponiert:

Notenbeispiel 14: Prokof'ev, 5. Symph., 1. Satz, T. 1

37

Im Verhältnis zu Šostakovič kommen im Laufe der einzelnen Sätze keine nennenswerten Affektstatusveränderungen vor. Es fehlt jene Aggressivität, jener Mut zum brachialen Kontrast zwischen kitschgemäßer Trivialität und motorisch unbarmherziger Brutalität, mit dem Šostakovič Systeme entwickelt hat, Gut und Böse voneinander zu scheiden und erkennbar zu machen. Prokof'ev verwirklicht einen symphonischen Lyrizismus, der aus selbsttherapeutischem Blickwinkel durchaus gelungen ist und der seinen Schöpfer sogar etwas unangreifbarer machte, als es Šostakovičs extrem polarisierendem Kompositionsstil jemals hätte gelingen können.

Insofern stellt sich schon die Frage, ob es tatsächlich einen romantikfeindlichen „Prokof'evschen Antipsychologismus“<sup>36</sup> gibt, der sich in neoklassizistischer Affektneutralität zeigt. Doch zeigen sich gerade die drei letzten Symphonien in jenem depressiv-melancholischen Ausdrucksmodus, der für das russische fin de siècle Musorgskijs steht. Es mag klischeehaft anmuten, aber das dramaturgische Konzept der Symphonien, das dramatische Konflikte gänzlich vermeidet, den tragischen Grundton aber selbst in den burlesken Seitengedanken nicht verliert, entspricht jener als typisch russisch bezeichneten Nationalpsychologie der Schicksalsergebenheit und Heimatverbundenheit, wie sie in *Boris Godunov* exemplarisch vorgeführt wird.

---

<sup>36</sup>Vgl. Juriij N. Cholopov, Der russische Neoklassizismus. Neoklassizistische Tendenzen bei Sergej Prokof'ev und Dmitrij Šostakovič, in: *Jahrbuch Peters* 1980, S. 180.

Die sozialpsychologische Pointe dieses beispielhaften Dramas russischer Gewaltgeschichte baut auf der historischen Konstante des 'ewigen' Rußlands, auf dem tausendjähriges Reich des Leidens und der Unterdrückung auf. Hier wird keine personifizierte Entwicklung zu moralischer Verworfenheit gezeigt, sondern das resignierte, gewaltbereite Volk und die resigniert unterdrückenden, gewaltbereiten Mächte als eine sozialpsychologisch vereinheitlichte historische Konstante dargestellt. Als extrem fatalistische Parabel auf das Machtprinzip als einziges politisches Stimulans spiegelt Puškins Drama den immerwährenden Kreislauf von Lethargie und Versprechungen einer goldenen Zukunft wider.

Bis heute wird die verklärte Zukunft mit einem nostalgisch-sentimentalen Verweis auf die glanzvolle Vergangenheit der russischen Nation psychologisch versinnbildlicht (Pamjat'), was den gewünschten Effekt geschöner historischer Wahrnehmung zur Folge hat. Das Volk läßt sich in Puschkins Drama nicht als positiv konnotiertes Handlungselement verstehen, dem die übermächtige Individualtragödienfigur plakativ gegenüber steht. Das Volk ist ein fanatisierbares, von Selbstmitleid erfülltes Kollektiv, das so unfähig ist, sich mit eigener Kraft aus dem ewigen Elend zu ziehen, wie die jeweils Mächtigen unfähig und unwillens sind, Hilfe anzubieten.

Im Verhältnis zum Drama veranschaulicht Mussorgskijs Musik den schizoiden massenpsychischen Zustand zwischen Ergebenheit, Aufruhr, Verdrängung und Flucht nach innen: Choralmystik und Volksliedhaftigkeit gründen auf der Ursuppe des Terrors (allerdings nur in der originalen,

nicht in der von Rimskij-Korsakov romantisierten Fassung). Die Parallelen zu Prokof'evs Lebensentwicklung, zu seiner fatalen, weil schicksalsergebenen Heimatverbundenheit treten gerade in dessen Symphoniekonzeption am deutlichsten hervor. Die Erfahrung der Terrorjahre, insbesondere die Verhaftung und der Tod Mejerchol'ds und die bestialische Ermordung von dessen Ehefrau haben sich ästhetisch in einem mussorgskijgemäßen, Fatalismus ausstrahlenden Affektprogramm niedergeschlagen, in dem die durchgängige Tragik nicht wie in Šostakovičs achter Symphonie zur gewalttätigen moralischen Anklage gesteigert wird, sondern schlichte Klage bleibt. Auch der heitere Affektstatus der Seitengedanken, Scherzi und Finali wird nicht wie bei Šostakovičs prototypisch rasendem Finale der sechsten Symphonie zur sarkastischen, pseudo-trivialen, ohne Rücksicht auf eigene Verluste durchgeführten Höllenfahrt, sondern bleibt intim, bleibt im Tragischen verfangen:

So wird der Witz des hohen 3. Themas der 5. Symphonie (T. 45) in tiefster Lage pseudozustimmend, aber dennoch affirmativ kommentiert (Notenbeispiel 15),

Notenbeispiel 15: 5. Symph., 1. Satz, T. 45

38

The musical score shows the following details:

- Tempo:** Andante
- Key Signature:** One flat (B-flat)
- Time Signature:** 3/4
- Instrumentation:** Fl. Ob., V-ni I, Fag. V-c, C. fag., Tr. ne, Tuba.
- Dynamic Markings:** *f*, *mf*, *f animato*.
- Measure Numbers:** 45, 46, 47, 48.

während der Witz des sich in 32facher Variierung wiederholenden Hauptthemas des 2. Satzes zwar glaubwürdiger, unverzerrter ist, allerdings selbst in typischen zeitlichen Dehnungen ohne jegliche subversive Ausstrahlung daherkommt (Notenbeispiel 16, T. 82): 39

Notenbeispiel 16: 5. Symph., T. 82



Prokofev bleibt hier und an vergleichbaren Stellen auf der rein ästhetischen Spielebene. Doch ist auch im zweiten Satz der Schluß bemerkenswert, da ihn jenes untergeordnete, vorher nur in sieben Takten vorkommende (Notenbeispiel 16) Begleitmotiv der augmentierten Humorisierung des ohnehin nicht humorfreien Hauptthemas einleitet, das auch das Finale des Finales bestimmt und ansatzlos beendet. Ansonsten ist dieser im Vergleich mit den Šostakovič-Scherzi deutlich konfliktfreie Satz wegen seiner verarbeitungstechnischen Differenziertheit der thematisch-motivischen Veränderung ästhetisch uneingeschränkt positiv zu bewerten. Deutlich wird nur, daß die Gegensätze, die Polarisierung völlig fehlen und damit schlüssigerweise auch dem überlieferten Charakterbild Prokof'evs deutlich entsprechen. Die Flucht in den epischen Ausgleich von Extroversion und Introversion heißt allerdings nicht, daß Prokof'ev mit seinen Symphonien normenkonforme, leichtverdauliche Glücksversprechungen gegeben hätte. Es sind die unvorbereiteten, geradezu zufälligen, wie an-

geklebten Schlüsse, bei denen am deutlichsten und auffälligsten wider den normativen Stachel gelockt wird.

Schon der Kopfsatz der 5. Symphonie endet abrupt ohne jegliche apotheotische Wirkung, was an der sehr dicken und baßlastigen Instrumentierung liegt, am meisten aber an der harmonischen Entwicklung der letzten sieben Takte, in denen an keiner Stelle eine logisch-tonale Fortschreitung zur abschließenden Tonika hin erkennbar ist:

Notenbeispiel 17: 5. Symph., 1. Satz, T. 257

40

The musical notation shows a passage in 4/4 time. The upper staff contains a melodic line with various intervals and accidentals, including a sharp sign. The lower staff contains a complex bass line with many notes and rests. The dynamics are marked 'mp' and 'mf cresc.'. The notation is in a key with one flat (B-flat major or D minor).

An jedem Taktende erscheint eine in zwei Richtungen hin auslegbare, uneindeutige Dominantwirkung erzeugende Dissonanz, an die am folgenden Taktanfang jedes Mal gänzlich unerwartet, weil funktional zusammenhanglos angeknüpft wird. Daß gerade dieser Schluß die schärfsten Dissonanzfortschreitungen des harmonisch sehr funktional gehaltenen Kopfsatzes aufweist, wirkt grotesk, weil der abschließende B-Dur-Tonika-Akkord das Geschehen so unvorhersehbar abrupt beendet, daß die ganze episch-breit angelegte Entwicklung der melodisch ausladenden und harmonisch wie klangfarblich mussorgskijhaft schweren und dunklen Erzähl-Charaktere rückwirkend zerstört wird.

Auf die gleiche Weise wird auch das Scherzo zu Ende gebracht, nämlich mit auf absteigender Baßlinie sich zum Tonikaendpunkt hin verrückenden aufgespreizten Sekundakorden, die wie vom Messer abgeschnitten vom Grundton gestoppt werden.

Der unvorhersehbare Schluß des überaus funktional-tonal gehaltenen Adagios wirkt noch gewollter, auffälliger, da dort auf dem absteigenden Baß *A, As, Ges, F* die entsprechende Dreiklangsverkettung *A-Moll, As-Moll, Ges-Dur* ins terminale *F-Dur* mündet, wobei die Orientierungslosigkeit dieses Modulationsersatzes mit dem Ersetzen der Leittonverbindung durch eine fallende verminderte Quint in der melodieführenden Klarinette erhärtet und verstärkt wird.

Selbst die Coda des Finales der sechsten Symphonie ist auf nahezu gleiche Weise von anti-apotheotischer, tonaler Ziellosigkeit geprägt. Anstelle eines vivacegemäßen Abschlusses, beginnt Prokof'ev genau an der Stelle, an der die Schlußapothese beginnen müßte (Z. 59) eine affektive Deeskalation mit allen Parametern und vernichtet alle bis dahin spürbare Bewegungsenergie mit einem Allargando von blockartigen, wiederum auf einer chromatisch absteigenden Baßlinie zur Tonika hinrückenden Akkordstößen. Nicht nur diese Hinleitung, auch der folgende neuntaktige, abschließende Marsch auf dem Tonika-*Es* läßt von dieser Tonika keinerlei Selbständigkeit, Geltung und Bedeutung mehr übrig. Im Verhältnis von drei- zu zweifachem *Forte* wird das vom gesamten Orchester penetrant affirmierte *Es* von den Posaunen und der Tuba marginalisiert: Von der übermäßigen Sekunde (*Fis*) über die übermäßige Quart (*A*), die Sept (*Des*), Die None (*F*) und die Tredezime (*As*) wird eine bitonal geschichtete Pseudodominante der 2. (*F-Dur*) und 7. (*D-Dur*) Stufe erreicht, von der aus das als dominantischer Sekundvorhalt der Tonika präsentierte *F* über eine 'Auflösung' nach *Fes* chromatisch und deshalb völlig

überraschend in die wiederum abrupt abbrechende Schlußtonika übergeht.

Daß diese Arten der Finalbildung nicht normenkonform waren, muß Prokof'ev einkalkuliert haben, zumal die symbolische Teleologie der normativen symphonischen Dramaturgie der einzige massenpsychologische Sinn des Sozialistischen Realismus überhaupt war. Eine solche unkonventionelle Beschließung hochkonventionell gehandhabter großformaler Einheiten war auch gänzlich neu in Prokof'evs Werkgeschichte. In den früheren Symphonien, wie auch in den frühen und mittleren Klaviersonaten ist finale Dominantfunktion die Regel, wenn auch in ihrer Wirkung verfremdet aufgrund der typischen harmonischen 'Prokof'evisierung' mit der ajoutierten übermäßigen Quart oder der kleinen Sekunde.

Was jedoch in Prokof'evs Symphonien an Dramatik nicht zustande kam, gelang ihm allerdings in den späten Klaviersonaten. Von Prokof'evs Ende der vierziger Jahre einsetzendem Rückzug in eine materiale Simplizität als Symbol einer Weltflucht in die Naivität ist in den Sonaten noch nichts zu spüren.

Prokof'ev konzipierte die sechste, siebente und achte Sonate nicht nur zur gleichen Zeit, also 1939, sondern arbeitete, wie Mira Mendel'son berichtet, gleichzeitig an allen zehn Sätzen.<sup>37</sup> Diese unorthodoxe Vorgehensweise hat dazu geführt, daß Prokof'ev vereinheitlichende Strukturen installieren konnte, von denen vor allem ein perkussives,

---

<sup>37</sup>Vgl. Prokof'ev, *Materialy, dokumenty, vospominanija*, Moskva 1956, 1961<sup>2</sup>, S. 374.

viermal affirmierendes und ein imaginäres Subjekt anzeigendes Repetitionsmotiv herausragt, dessen Verwendung in den drei Sonaten eine Anlehnung an Beethovens mit hermeneutischem Schmalz belegtes 'Schicksalsmotiv' nahelegt.

Die drei langsamen Sätze der drei Sonaten, deren Tonfall und formale Anlage als identisch aufgefaßt werden können, wurden von der westlichen Rezeption, wegen ihres demonstrativen Lyrizismus, als Makel innerhalb einer Sonatenkonzeption gesehen, mit der sich der Komponist doch deutlich hör- und bemerkbar von der 'Neuen Einfachheit' der späten Dreißiger Jahre, etwa von Romeo und Julia entfernt hatte.

Vordergründig wenig aussagekräftig, doch punktgenau den Kern der Konzeption treffend, gibt sich eine Tagebucheintragung Mjaskovskijs vom 8. März 1940 über den ersten Höreindruck der Sechsten Sonate:

*„Prokof'ev gab kürzlich seine Sechste Klaviersonate - kraftvoll, kühn (smelo), durchgängig in allen Sätzen: Prokof'evs Mischung von Altem und Neuem.“<sup>38</sup>*

Daß „smelo“ auch „mutig“ und „furchtlos“ bedeuten kann, gibt der zugebilligten „Kühnheit“ im Verhältnis zum ideologisch-politischen Lebensumfeld erst die Pointe.

Im Gegensatz zu den früheren tumultuösen Prokof'ev-Finali und erst recht im Vergleich zu den Symphonieschlüssen endet die 6. Sonate in bruitistischer, ent-

---

<sup>38</sup>Nikolaj Jakovlevič Mjaskovskij, in: *Prokof'ev o Prokof'eve*. Stat'i, interv'ju. Moskva 1991, S. 182. - Orig.: „Proko'ev nedavno pokazal Šestuju fortepiannuju sonatu - sil'no, smelo, rovno vo vsech častjach: smes' Prokof'eva starogo i novogo.“

menschlich wirkender Gewalt, wobei sich zum ersten Mal das erwähnte, vierfach affirmierende beethovensche 'Schicksalsmotiv' in der tumultuösen Coda in formal und affektiv prominenter und signalhafter Stellung auftaucht. Dieses Motiv aus einer Triolen-Keimzelle des zweiten Themas des Kopfsatzes entstanden zu sehen, ist nicht zu weit hergeholt, wenn die dramatische Entwicklung dieser Keimzelle im ersten Satz berücksichtigt wird:

Notenbeispiel 18: 6. Klaviersonate, 1. Satz, T. 40

*Poco più mosso* [*Allegro moderato*]

Am Ende des ersten Teils der Durchführung, einem beispielhaft symbolisierten Kampf zwischen dem gewaltsamen, von der tief alterierten 5. Stufe geprägten Terzenthema und dem hypolydisch-esoterischen Seitenthema, erscheint die unscheinbare Triolenfigur in stark umgedeuteter Konzeption. Sie übt bis zu den von ihr bestimmten Schlußtakten Gegenaffirmation, also Gegengewalt aus, was ihr aber nicht zum Sieg verhelfen kann. Die Gewaltterz hat das letzte Wort.

Nur auf diesem Hintergrund behauptet sich dieses Individuationsmotiv im finalen Show-Down des Finales, dessen geradezu bruitistische Härte die hohe Wertigkeit des

Kampfes, den Sinn des Kampfes unterstreicht. Zum Schluß bleiben beide Motive ungeschlagen übrig: Das mit imperativer Behauptungsgeste sich verabschiedende Individuum etwas lauter (*fff*) als das Gewaltmotiv (*ff*), doch hat letzteres auch ganz am Ende das letzte Wort.<sup>43</sup>

Notenbeispiel 19: 6. Sonate, 1. Satz, T. 415

The image shows three systems of musical notation for piano. The first system (measures 415-416) features a piano introduction with a 'molto cresc.' marking. The second system (measures 417-418) shows a continuation of the piano introduction with a 'cresc.' marking. The third system (measures 419-420) shows the final chord of the piece, marked 'ff'.

Daß dieses Individualität anzeigende Motiv auch gleich im Kopfsatz der 7. Sonate eine maßgebliche Funktion hat, nämlich als Nachsatz des Hauptthemas die Bestätigung des Kernmotivs, ist kaum als Zufall zu deklarieren, da es zugleich auch das Kernmotiv des Seitenthemas ausmacht und sogar im Kopfsatz der 8. Sonate das Seitenthema affirmiert, dessen Vorsatz motivisch prägt und als gewaltsame Umdeutung des Vorsatzmotivs den dramatischen Höhepunkt der Durchführung bestimmt (Notenbeispiel 20), und zwar als pentatonischer Einspruch gegen die mit Gewalt ihre Befolgung sich sichernde Norm des Zweckoptimismus:

44

## Notenbeispiel 20: 8. Sonate, 1. Satz, T. 133

The image shows a musical score for the first movement of the 8th Sonata, Op. 10, No. 8 by Prokofiev, measures 133-140. The score is in bass clef and features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as 'ff espress.' and 'ff marca.'

In der siebten Sonate ist es aber nicht allein die Gewaltdramaturgie, sondern der bis zum Ende dauernde Kampf mit der Tonalität, der die Bedeutung des Satzes auf eine semantische Ebene, also auf eine Auseinandersetzung mit dem Normzwang stellt. Das demonstrative Spiel mit der Tonalität als demonstratives Spiel mit der Norm zu sehen, ist nicht überbewertet, wenn Prokof'evs Materialbehandlung in den zahlreichen politischen und szenischen Werken der vorausgehenden zehn Jahre berücksichtigt wird. Eine ähnlich perkussive, motorische und tonal ambivalente Musik hatte Prokof'ev seit der Skythischen Suite aus dem Jahr 1915 und mit Abstrichen seit dem dritten Klavierkonzert 1921 nicht mehr geschrieben, und das im Säuberungsfuror in den Jahren 1939 bis 1942, der Entstehungszeit der 7. Sonate.

Das ständige Kreisen um den Ton *b*, den Tenor des gesamten Satzes, der ständige Wechsel von *b*- und *h*-tonalen Abschnitten, teilweise in kürzester Abfolge, ist zuvor nur von Beethoven in Opus 106 in einer ähnlich konstruktiven Gewichtigkeit zum Prinzip formalen Zusammenhangs gemacht worden.

Es ist schon das Kernmotiv des Hauptthemas, das alle *b*- und *h*-tonalen Ambivalenzen des Satzes vorgibt und dazu noch einen musikalischen Code versteckt hält, dessen Affirmation schöpferischer Individualität als Widerstandszeichen gegen jeden Normenzwang verstanden werden kann:

Notenbeispiel 21: 7. Sonate, 1. Satz, T. 1 45

Allegro Inquieto op. 83

*B-A-C-H* transponiert in *C-H-D-Des* ist das verschleierte weil melodisch gestrickte Leitmotiv eines Satzes, der sich nicht nur in gewalttätiger Unruhe ergeht, sondern eben jenen normativen Anspruch konterkariert, der in Form harmonisch-tonalen Sicherheitsgefühls die Möglichkeit sedativer wie appellativer Einwirkung sicherstellen soll. Der ganze Satz ist ein spielerisches Umkreisen der latenten Grundtonart, ohne daß sie jemals in ihrer originalen Gestalt bestätigt werden würde. Erst buchstäblich in den letzten vier Tönen, nachdem das Individuationsmotiv das Kommando übernommen hat, wird das Rätsel gelöst, allerdings nicht hörbar, sondern nur lesbar, so tief unten ist die einzige *B-Dur*-Figur plaziert:

## Notenbeispiel 22: 7. Sonate, 1. Satz, T. 502

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of a treble and bass clef. The treble clef part features a melodic line with various notes, rests, and dynamics such as *mf* and *p*. The bass clef part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The second system continues the piece, showing a similar melodic line in the treble and a more active bass line. It includes a triplet of eighth notes and an 8-measure rest in the bass line.

In der 8. Sonate schließlich ist es der Marsch der Idioten, der Marsch der grobschlächtigen Banausen im Mittelteil des Finalrondos, der von Andrej Gavrilov<sup>39</sup> als groteske Parodie auf die kommunistischen 'Pionier'-Märsche verstanden und damit zum offensichtlichsten semantischen Kern der Sonate erklärt wird. Die durchschlagende Vulgarität der metrischen und harmonischen Gestaltung lassen sich jedenfalls ohne weiteres mit dem zweiten Scherzo aus Šostakovič 8. Symphonie vergleichen.

Im ersten Hauptteil des Sonatenrondos ist noch alles in sozialistisch-realistischer Ordnung: Virtuose Spiel-laune wird gefordert samt edler dramatischer Gesinnung. Doch dann kündigt sich die tatsächliche Realität an. Eine überraschend unbeholfene, zerdehnte, harmonisch besonders 'falsch' wirkende Modulation von B-Dur nach Des-Dur leitet zu einem Marsch in 3/4-Takt über, dessen rhythmische Gestaltung in ihrer Monotonie selbst für den Motoriker Prokof'ev einzigartig ist. Die groteske Wirkung entsteht zu-

<sup>39</sup>ARD-Fernsehinterview 1996

erst mit dem Tempoeindruck. Ein nicht all zu hohes Tempo läßt eine mögliche Tokkata in Prokof'evs Pariser Stil zu einem Primitivmarsch werden, dessen auffälliger Kontrast zum Rondo-Allegro durch Stimmführung, Stimmlage und die für den frühen Prokof'ev so charakteristische 'dirty harmonization' verstärkt wird.

## 8. Das Verhältnis von Material und Ausdruck bei Šostakovič und Prokof'ev

An dieser Stelle muß nun wieder die Verbindung zum Material, zum geformten ästhetischen Objekt hergestellt werden. Nachdem ein pragmatisches Modell der musikalischen Repräsentationswahrnehmung des Grotesken und Ironischen vorgestellt wurde, muß das, was ästhetischer Eindruck war und auch sein kann demjenigen Sinnlich-Psychischen zugeordnet werden, das den Eindruck erst zu bewirken im Stande ist, nämlich der Ausdruck.

Denn das Problemverhältnis von formaler Logizität des geformten Materials und motivierter Schöpfungsintention kulminiert in der Problembeziehung zwischen Pragmatik und jener Ästhetik, die den musikalischen Ausdruckscharakteren jegliche Vermittlungsfunktion abstreitet und sie in der Dimension der musikalischen *Immanenz* verortet:

*„Das Kunstwerk läßt sich weder mit dem Seelenzustand seines Schöpfers, noch mit irgendeinem der Seelenzu-*

*stände identifizieren, die es bei den Subjekten hervorruft, die es wahrnehmen, wie die psychologische Ästhetik es wollte.“<sup>40</sup>*

Mukařovskys formalistisches Konzept wird von Dahlhaus durch die Denkfigur der strukturalen Gefühlsimmanenz erweitert:

*„Setzt man voraus, (und nichts anderes läßt sich rechtfertigen), daß Ausdruckscharaktere, die an Musik haften – nicht reale Gefühle des Komponisten oder des Hörers – den eigentlichen Gegenstand der Gefühlsästhetik bilden, so zeigt sich, daß die Gefühle, derer sich die Musik mit der von Mendelssohn gerühmten Bestimmtheit bemächtigt, keineswegs Regungen sind, die auch außerhalb der Musik und ohne sie existieren und deren tönendes Abbild die Musik wäre, sondern Qualitäten, die erst als durch Musik ausgeprägte Gefühle überhaupt Gefühle sind.“<sup>41</sup>*

Es ist der Widerspruch zwischen der Metapher des Haftens und des Sich-Bemächtigens, der ‘die Musik’ zu jenem metaphysischen Subjekt-Objekt<sup>42</sup> verschmelzen läßt, das sich selbst durch sein So-Sein-Sollen der pragmatischen Dimension entrückt. Wenn einerseits Ausdruckscharaktere per se ‘an Musik haften’ sollen, andererseits Musik sich Gefühlen ‘bemächtigt’ und diese ‘ausprägt’, stellt sich die naive

<sup>40</sup>Jan Mukařovsky, *Das Kunstwerk als semiologisches Faktum*, in: *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt 1970, S. 138.

<sup>41</sup>Carl Dahlhaus, *Fragmente zur musikalischen Hermeneutik*, in: *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, Regensburg 1975, S. 162.

<sup>42</sup>In demselben Sinne versteht Adorno unter der Intention eines Werks das, "was es von sich aus bekunden will, (...).", Vgl: Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 515.

Frage, wie denn die Ausdruckscharaktere 'an' die Musik kommen, und wie ein solcher Bemächtigungsakt der Musik vonstatten geht.

Bei der Untersuchung des Verhältnisses von Veranschaulichungsweisen und der Seinsbestimmung realer Gegenstände wurde mit Husserls Begriff der auffassenden Intention die Synthese sinnlicher Daten zu objektiven Einheiten, zu Gegenständen erklärt. Auch bei Ausdruck als solchem, der ja nur als Eindruck erfahrbar wird, läßt sich die Konstitution nicht außerhalb auffassender Intention denken: Sie synthetisiert das sinnlich Gegebene, die sinnlichen Eindrücke zur noematischen Einheit eines Ausdrucks, der seinerseits schon materiale Voraussetzungen haben muß, welche erst eine Vereinheitlichung zum Ausdruck durch das auffassende Bewußtsein ermöglichen. Ausdruck 'haftet' nicht voraussetzungslos 'an' Musik, sondern ist Musik, ist der Knotenpunkt von schöpferischem Vereinheitlichungskonzept und nachschöpferischer Gegenstandskonstitution vermittels auffassenden Bewußtseins. Denn:

*„Das Grundverhältnis, auf welchem der Vorgang des elementaren Verstehens beruht, ist das des Ausdrucks zu dem, was in ihm ausgedrückt ist“<sup>43</sup>*

Nicht anders ist das zwischen Šostakovič und Prokof'ev vergleichende Wahrnehmungsurteil des Prokof'ev-Biographen Harlow Robinson zu erklären, in dem nicht nur persönliche charakterliche Dispositionen mit musikalischem Ausdruck verschmolzen werden, sondern auch das aus historischer Distanz sich aufdrängende Klischee des Tragödienspeziali-

---

<sup>43</sup>Dilthey, *Gesammelte Schriften* VII, S. 207.

sten Šostakovič und des heiteren Ironikers Prokof'evs propagiert:

*„Where Shostakovich, an introvert, viewed the world tragically and gave at times hysterical expression to his emotions in his music, Prokofiev was ironic, cheerfully extroverted and restrained.“<sup>44</sup>*

Das Problem ist: Vermittelt Ausdruck etwas oder verkörpert Ausdruck etwas? Šostakovič schrieb dazu an Edison Denisov:

*„Bei den Kompositionen denken Sie an die Melodik und 'drücken' Sie unbedingt mit Ihrer Musik etwas 'aus'.“<sup>45</sup>*

Diese Aufforderung des Etwas-Ausdrücken-Sollens bedeutet eben nicht, daß die konkrete Musik zum Ausdrucks-Träger werde, also eigentlich etwas anderes als Ausdruck sei, sondern daß sie selbst zu einem Ausdruck werde, dessen Imprimatur als eindrucksgewisse Setzung geschaffen wurde.

Bezieht man das musikalische Ausdruckspotential auf Charles Taylors Vergleich von nach außen gerichtetem Eindruck und nach innen gerichtetem Sich-Ausdrücken, dann wird das musikalische Ausdrücken im Sinne Šostakovičs erkennbar:

*„The barometer 'reveals' rain indirectly. This contrasts with our perceiving rain directly. But when I make plain my anger or my joy, in verbal or facial expression, there is no such contrast. This is not a second best, the dropping of clues which enable you to infer. This is what manifesting anger or joy is. They*

---

<sup>44</sup>Harlow Robinson, Sergei Prokofiev, London 1987, S. 288.

<sup>45</sup>Schostakowitsch, Erfahrungen, a.a.O., S. 228.

*are made evident not by or through the expression but in it.*<sup>46</sup>

Da Ausdruck in jedem Fall eine hermeneutische Wahrnehmungskategorie ist, da 'in' ihm nicht nur ein angezeigter Verweisungsverhalt, sondern schon der reine Affekt als solcher auf intersubjektiver Verständigungsbasis identifiziert werden muß, muß auch hier der 'objektiv' pragmatische Einspruch erfolgen, wenn selbst Dilthey die grundlegende Ausdrucksfunktion des nicht nur formalen musikalischen Verstehens im dahlhausschen Sinne relativiert:

*„Das Objekt des historischen Studiums der Musik ist nicht der hinter dem Tonwerk gesuchte Seelenvorgang, das Psychologische, sondern das Gegenständliche, nämlich der in der Phantasie auftretende Tonzusammenhang als Ausdruck.“*<sup>47</sup>

Nun wurde aber gezeigt, daß „Tonzusammenhang als Ausdruck“ kein Phantasieprodukt, sondern in Wahrnehmungssynthesen konstituierter, auf dem Bewußtsein intersubjektiven Erfahrungshorizonts gründender Erfahrungsgegenstand sein kann. Auch bei Dilthey fehlt die Frage nach der sinnhaften und motivationlen Entsprechung von autorial bestimmtem und rezeptiv konstituiertem „Tonzusammenhang“. Die Objektivierung der Musik durch ihre Abstraktion von den genetischen Bedingungen ihrer Existenz lenkt davon ab, daß materiale Encodierung und begriffliche Zuordnung von Ausdruckscharakteren von den Musik schaffenden und

---

<sup>46</sup>Charles Taylor, *Human agency and Language: Philosophical Papers I*, Cambridge 1985, S. 91.

<sup>47</sup>Dilthey, *Gesammelte Schriften VII*, S. 221.

Musik rezeptierenden Subjekten, also einer musikalischen Kommunikationsgemeinschaft vorgenommen werden.

Der Gegenstand des Ausdrucks ist der Gegenstand der Wahrnehmung, ist der Gegenstand der Vorstellung und ist der Gegenstand der begrifflichen Bestimmung. Er ist der wahrgenommene, vorgestellte und begrifflich bestimmte Sinn. Also müssen die materialen Bestimmtheiten des Ausdrucks auch aus den materialen Bestimmtheiten des sinnlichen Wahrnehmungsgegenstandes hervorgehen. Diese wiederum verdanken ihre so und nicht anders ausgefallene Setzung einem Individuum, daß sich dem intersubjektiven ästhetischen, politischen, gesellschaftlichen und historischen Erfahrungshorizont gewiß sein kann. Das bedeutet, daß der Ausdruck nur dann das ausdrückt, was er ausdrückt, wenn bei Denjenigen, die den Ausdruck als so seienden Ausdruck erkennen, dieser intersubjektiver Erfahrungshorizont zugrundegelegt ist, der Denjenigen einschließen muß, der in Erwartung adäquaten Ausdrucksverstehens die Art und Weise strukturaler Zusammensetzung des Ausdruck ermöglichenden Materials bestimmen muß, also den Komponisten. Der Pragmatist John Dewey, dessen 1934 entstandenes ästhetisches Hauptwerk *art as experience* bis zum heutigen Tag die angelsächsischen ästhetischen Theorieansätze beeinflusst hat, betont die Notwendigkeit lebensumweltlicher Kräfte für den im sich Ausdrücken geschaffenen, sich reproduzieren lassenden Ausdruck:

*„Aus einem Antrieb kann allein dann Ausdruck werden, wenn er Erschütterungen und Unruhen ausgesetzt wird. Wenn es kein Zusammen-Drücken gibt, so gibt es auch kein Aus-Drücken. Unruhe kennzeichnet den Ort, an dem*

*der innere Antrieb und der Kontakt mit der Umwelt zusammentreffen und eine Gärung in Gang setzen – sei es in der Wirklichkeit oder in der Vorstellung.*<sup>48</sup>

Auch hier ist es der historisch-pragmatische Einspruch, der es problematisch erscheinen läßt, den Ausdruck außerhalb historischen Ausdrucks- und damit Musikverstehens in der Immanenz jeweiliger Werke zu verorten, wie es Christoph Hubig vornimmt:

*„Ausdruck nämlich kann nicht absolut gefaßt werden. sondern nur als relativer Begriff, der die Abweichung von einer selbstverständlichen Norm zum Inhalt hat. Diese Norm ist nicht real in dem Sinne, daß sie im historischen 'Objektbereich' dingfest gemacht werden kann, sondern äußert sich nur durch die konkreten Werke hindurch.“*<sup>49</sup>

Es mag nun vielleicht nicht mehr überraschend anmuten, daß der Entstehungskontext der Musik Šostakovičs, samt Selbstaussagen des Komponisten und Wahrnehmungsurteilen der historischen Perzipienten, auf jene frühromantische Kunstauffassung der Empfindsamkeit und Mitteilbarkeit zurückzuweisen scheint, die Wackenroder in seinen *Herzensergießungen* hingebungsvoll propagiert:

*„Freilich ist der Gedanke ein wenig trösend, daß vielleicht in irgendeinem Winkel von Deutschland (.....) ein oder der andre Mensch lebt, in den der*

<sup>48</sup>John Dewey, *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt 1980, S. 81.

<sup>49</sup>Christoph Hubig, *Musikalische Hermeneutik und Musikalische Pragmatik. Überlegungen zu einer Wissenschaftstheorie der Musikwissenschaft*, in: *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, hrsg. v. C. Dahlhaus (*Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Band 43) Regensburg 1975, S. 154.

*Himmel eine solche Sympathie zu meiner Seele gelegt hat, daß er aus meinen Melodien grade das herausfühlt, was ich beim Niederschreiben empfand und was ich so gern hineinlegen wollte.“<sup>50</sup>*

Ein verweisungsfähiger Ausdruck, der dem Ausdrucksprinzip des Sturm und Drangs gemäß beweisunpflichtig als „Gewißheit von der Genauigkeit und Verbindlichkeit dessen, was der Musiker selbst im Innersten fühlt(.)“<sup>51</sup> erfahren wurde, liefert den pragmatischen Beleg für die prinzipielle Möglichkeit der strukturalen Umsetzung dieses Prinzips. Denn offensichtlich gibt es Bedingungen kommunikativer Interaktion, unter denen musikalischer Ausdruck als subjektiver Eindruck einer intentionalen Bestimmung erscheint, indem er verweisungskonform verstanden wird. Ausdruck muß sich nicht gegen ein 'Füranderessein' sträuben, ist auch nicht prinzipiell „Widerpart des etwas Ausdrückens“<sup>52</sup>, sondern kann unter der Bedingung situativer Einheit von Intention, Information, Vermittlung, Erleben und Verstehen die Mauer des ästhetischen Scheins durchbrechen, ohne sie allerdings zu zerstören.

Gilt also doch nicht die Kraus-Wittgensteinsche Unlösbarkeit des künstlerischen Möglichkeitsproblems zwischen Rätsellösen oder Lösungsverrätseln? Wenn es tatsächlich die Aufgabe des Künstlers und folglich auch der Kunst sein sollte, Lösungen zu verrätseln, anstatt Rätsel zu

<sup>50</sup>Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Stuttgart 1955, 1979<sup>2</sup>, S. 117.

<sup>51</sup>Vgl. Eggebrecht, *Das Ausdrucksprinzip im musikalischen Sturm und Drang*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Band XXIX, 1955, S. 338.

<sup>52</sup>Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 170.

lösen, so stünde vor jeder Lösungsencodierung, auch einer musikalischen, ein auf einen Sachverhalt bezogenes Problembewußtsein, dessen gedankliches Abbild sich eine Lösungsform, also ein vermittelndes Repräsentamen der Lösungsvorstellung suchen müßte. Denn:

„Wenn sich eine Frage überhaupt stellen läßt, so kann sie auch beantwortet werden.“<sup>53</sup>

Aber Wittgenstein läßt in seinem *Tractatus* die Möglichkeit der Frage und ihrer Beantwortung nur im logischen Sperrbezirk deskriptiver Sätze, mathematischer Identitäten und logischer Tautologien zu:

„Darum kann es auch keine Sätze der Ethik geben. Sätze können nichts Höheres ausdrücken.“<sup>54</sup>

Doch läßt er nicht nur den metaphysischen Begriff der Ethik gelten, er setzt diesen auch mit dem als gleichwertig bezeichneten Begriff der „Aesthetik“ gleich, welche er wie auch die Ethik aber für nicht aussprechbar hält:

„Es ist klar, daß sich die Ethik nicht aussprechen läßt.“

*Die Ethik ist transcendental.*

(Ethik und Aesthetik sind eins.)<sup>55</sup>

Gesetzt, Ethik und Ästhetik wären „eins“, dann würde Ästhetik Ethik präsentieren, was die Konsequenzen hätte, daß Ästhetik zum Aussprech-Modus der Ethik geriete und somit zu ihrem Repräsentanten würde. Der potentielle Lösungs-

<sup>53</sup>Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, § 6.5, in: Ludwig Wittgenstein, *Schriften 1*, Frankfurt 1960.

<sup>54</sup>Wittgenstein, *Tractatus*, § 6.42.

<sup>55</sup>Wittgenstein, *Tractatus*, § 6.421.

gehalt ästhetischer Lösungen ethischer Problemstellungen wäre immerwährende Herausforderung an eine Absicht des Enträtselns, des Verstehens, zumal, wenn Lösungen in Form ästhetischer 'Aussagen' erwartet werden.

Jeder Versuch, das So-Und-Nicht-Anders-Sein der Welt zu hinterfragen, wird mit der Idee des Ethischen als Bewußtseinskorrektiv des handelnden, denkenden, wahrnehmenden Subjekts konfrontiert. Wenn Ästhetik das (moralische) So-Sein der Welt aussprechbar machen kann, weil sie mit der Ethik 'eins' ist rückt wieder die ästhetische Welt herstellende Kommunikationsgemeinschaft in den Vordergrund, deren Mitglieder sich ihrer realen Lebenssituation nicht nur über ein Bewußtsein idealer moralischer Normen, sondern auch über Vermittlung realer, individueller Haltungen zur realen Umgebung vergewissern. Ob aber eine solche Vermittlung ohne Bewußtsein der Vermittlung und ihrer Information zustande kommt, ist zweifelhaft:

*„Wenn man sich nicht bemüht, das Unaussprechliche auszusprechen, so geht nichts verloren. Sondern das Unaussprechliche ist - unaussprechlich - in dem Ausgesprochenen enthalten.“<sup>56</sup>*

Es bleibt zu fragen, ob ohne bewußtes Bemühen um das „Unaussprechliche“ ebendieses im „Ausgesprochenen“ unintendiert mittransportiert werden könnte. Es ist ja interessant, daß Wittgenstein nicht behauptet, daß das Unaussprechliche prinzipiell unaussprechlich sei, sondern impliziert, daß das Unaussprechliche auf irgendeine (nicht-sprachliche!) Weise gewußt, aber nicht expliziert und ex-

---

<sup>56</sup>Wittgenstein, Briefe, Frankfurt 1980, S. 78.

plizierbar sein müsse. Wenn also die vielbeschworene, im allgemeinen aus erkenntnistheoretischer Verlegenheit heraus begrifflich gefaßte 'Musik-Sprache' eine Sprache der Implikation, des unausgesprochenen Bedeutens ist und sie mit dieser Seinsweise die Lösung ihres eigenen Kommunikationsproblems verrätselt, so wird die Rätsellösung, der Versuch der Explikation zu einem Problem des auffassenden Bewußtseins, dessen subjektive Enträtselungsleistung dann Sinn bekommt und überhaupt aktiviert wird, wenn das Bewußtsein zwar passiv auf eine gesetzte Struktur bezogen ist, aber gleichzeitig ein Sich-Bewußt-Werden in kommunikativer Erfahrung bewirkt. Dieses Sich-Bewußt-Sein im Kommunikationsprozeß gebiert jene Vernunft, die sich zu einer kommunikativen Konsensinstanz ausbildet, weil sie sich nur im Handlungszusammenhang der kommunikativen Erfahrung als wahrheitsfähiges Verstehen zeigen kann. Auf den Wahrheitsgehalt hermeneutischer Wahrnehmungsurteile bezogen, ist es schon das Bewußtsein kommunikativer Erfahrung, das die Wahrheit des Verstehens bestimmt. Wolfgang Kuhlmann sieht die Bedingung wahrer kommunikativer Erfahrung in einem Selbstbewußtsein als *„reflexives Wissen von sich selbst, das es erlaubt, daß der Verstehende sich als Mitspieler des zu Verstehenden betrachtet und so ins gemeinsame Spiel bringt, daß der Verstehende die Äußerung des Anderen über die gemeinsam interessierende Sache ausdrücklich auf das eigene kognitive Interesse an der Sache, auf das eigene Wissen-Wollen bezieht, damit die Äußerungen des Anderen, die damit verbundenen Geltungsansprüche überhaupt an sich herankommen läßt, sie als solche, aus denen man etwas Neues über die Sache er-*

*fahren, etwas über die Sache lernen könnte, anerkennt und darin den dahinterstehenden Anderen als frei, zurechnungsfähig und wahrheitsfähig ernst nimmt.*<sup>57</sup>

Es ist scheinbar paradox, daß eine normative Erwartungshaltung an das Kunstprodukt ermöglicht, das scheinbar Unmögliche möglich zu machen, nämlich informationell aus Minus mal Minus Plus zu bekommen: Daß die semantische Verrätselung eines semantisch ohnehin rätselhaften (musikalischen) Materials nachweislich auffassendes, ins Begriffliche transformierbares Verstehen auszulösen vermochte, spricht für die Möglichkeit und die Geltung eines ästhetischen Verstehensbegriffs, der als rezeptive Erkenntnis intentionaler, ausgewählter Informationsquellen auf der Einheit von Erfahrung, „Sprache“ und vermittelnder Handlung beruht. Es ist das Sich-Selbst-Wissen im Vorgang kommunikativer Erfahrung, das dem objektiven Affektionsdruck, der Getriebenheit durch die Wahrnehmung entgegensteht, und zwar als Erkenntnis sichernder und wahrheitsfähiger Vernunftanspruch.

Dieser Einspruch ist der Verifikationspunkt der These, das „Unaussprechliche“ Wittgensteins in musikalische Aus-‘Sprechbarkeit’, in musikalisch-groteske und/oder musikalisch ironische Sprachspiele transformieren zu können, unter der Prämisse, daß es das Ethische wäre, das als zeichenhaft Ausgesprochenes, als zeichenhaft ‘Mittransportiertes’ verständlich würde und damit dem „*sich zeigenden Mystischen*“<sup>58</sup>, im Falle der Musik dem sich

---

<sup>57</sup>Wolfgang Kuhlmann, *Tod des Subjekts?*, in: *Wiener Reihe*, Band 2, hrsg. v. Herta Nagl-Docekal u.a., München 1987, S. 156.

<sup>58</sup>Wittgenstein schreibt in § 6.522 des *Tractatus*: „Es gibt allerdings

zeigenden Negativen, Mehrdeutigen zur Seite träte. Dann würde Wittgensteins Satz: „Nicht wie die Welt ist, ist das Mystische, sondern daß sie ist“<sup>59</sup> in die folgende, scheinbare Tautologie umgewandelt werden können: „Nicht wie die Welt ist, ist das Rätsel, sondern daß sie so und nicht anders ist.“

## 9. Das transzendente ästhetische Sprachspiel.

Es ist vielleicht deutlich geworden, daß die Verbindung ethischer Einstellungen mit ästhetischen Darstellungen mit einer sprachspielähnlichen Behandlung ästhetischer Konventionen zu leisten ist, deren immanente Erwartungshaltungen mit formalen (etwa harmonischen) Uneindeutigkeiten, affektiven Umdeutungen und mit der Überspitzung genreintonatorischer Stereotype enttäuscht werden. Eine sich aus solcher Enttäuschung ergebende groteske Wirkung kann in ein perzeptives Erkennen einer ironischen schöpferischen Auseinandersetzung mit einer Lebenswelt umschlagen, deren Ziel es ist, Ästhetik zum entgegengesetzten psychologischen Zweck zu normieren, nämlich zum Zweck der Verdrängung 'tatsächlicher' Realität.

Die hermeneutische Evidenz solcher Erkenntnis als musik-*'sprachliches'* Wahrheitskriterium läßt sich aus dem

---

Unaussprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mystische.“

<sup>59</sup>Wittgenstein, *Tractatus*, § 6.44.

Wissen über den konkreten historischen Gebrauchszusammenhang des ästhetischen Materials gewinnen. Aber erst die Möglichkeit einer hermeneutischen Wahrnehmungsmodalität unter der Bedingung intersubjektiver Erfahrungskohärenz eröffnet die Möglichkeit einer rein-musikalischen Kommunikationsstruktur. Daß das durch sie ermöglichte Verstehen eines Kunstwerks in seinem objektiven Vermeint-Sein sich einstellen könne, hat zur Voraussetzung, daß der Kunstcharakter des Werkes nicht tangiert wird, da das rezeptive Bewußtsein kommunikativer Wahrnehmung über einen Kontext- und Konventionsabgleich ästhetischer Phänomene zu einer Gewißheit intersubjektiv gültiger Wahrnehmungserkenntnis kommen muß. Die durch Strukturkomplexität erhöhte Mehrdeutigkeit wird dabei nur nicht mehr als unbestimmt vieldeutig, sondern als bestimmt mehrdeutig erfahren.

Wenn sich musikalischen Einheiten ein Handlungssinn zuordnen läßt, der allerdings nicht den 'ganzen' Sinn des ästhetischen Objekts ausmachen muß, also auch elementare Sinnzuordnungen ermöglicht; wenn sich die illokutionäre Funktion des Objekts auch ohne Begriffszuordnung verständlich machen läßt, dann lassen sich an solchen kommunikativ-musikalischen 'Sprachspielen' allgemeine Merkmale, universale Strukturen festmachen, die sprachübergreifend wahrheitsfähige Gebilde ausprägen und erfahrbar machen.

Auf die Möglichkeit transzendentaler Kommunikation bezogen, gibt es Stimmen, die der Kunst den transzendentalen Ort als kommunikativer Fluchtpunkte menschlichen Lebens zuordnen, indem sie die Kunst als Ausnahmekategorie

menschlicher Kreativeionsfähigkeit in der ebenso schöpferisch zu bestimmenden Lebenswelt aufgehen lassen:

*Auch sie (die Kunst, D.G.) hört auf, ein Sonderbereich innerhalb der Welt zu sein und wird zum Grundcharakter jeglicher Lebenswelt als solcher. Dieses ist durch die schöpferische Menschheit hervorgebracht und bildet das Kunstwerk, für das die Einzelwerke, die bisher diesen Namen für sich in Anspruch genommen haben, nur fragmentarische Abbilder sind. Das wahre Gesamtkunstwerk ist die Welt der Menschen -, ein Bewußtsein, durch das sie ganz anders auf die Zukunft verpflichtet werden.<sup>60</sup>*

Auch Nietzsches pragmatistischer Wahrheitsbegriff läßt sich nicht nur auf die ästhetische Wertigkeit, sondern auch auf die potentielle Funktionalität des Ästhetischen übertragen:

*„Als ‘Wahrheit’ wird sich immer das durchsetzen, was nothwendigen Lebensbedingungen der Zeit, der Gruppe entspricht: auf die Dauer wird die Summe von Meinungen der Menschheit einverleibt sein, bei welchen sie ihren größten Nutzen, d.h. die Möglichkeit der längsten Dauer hat.“<sup>61</sup>*

---

<sup>60</sup>Heinrich Rombach, Die Grundstruktur der menschlichen Kommunikation. Zur kritischen Phänomenologie des Verstehens und Mißverstehens, in: Mensch, Welt, Kommunikation. Perspektiven einer Phänomenologie der Kommunikation, Phänomenologische Forschungen, Band 4, Freiburg 1977, S. 48f.


<sup>61</sup>Nietzsche, Fragmente, in: Nietzsche, Werke. Kritische Gesamtausgabe (KGW), Berlin 1967ff., Abt. V, Bd. 11, S. 262.

Vielleicht war Šostakovič der Erste, der die dogmatische, 'unaussprechliche' Negativität des Ästhetischen im musikalischen Kunstwerk konkret veranschaulicht hat, indem er sie als reduzierte, zweiseitige dargestellt und sie damit zum uneindeutig bestimmbareren Positiven gewandelt hat.

---

## Literaturverzeichnis

- Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt 1978.
- Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt 1975.
- Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt 1970.
- Karl-Otto Apel, *Morris Hauptwerk von 1946*, in: Charles William Morris, *Zeichen, Sprache und Verhalten*, Düsseldorf 1973.
- Karl-Otto Apel, *Transformation der Philosophie*, Band II: *Das Apriori der Kommunikationsgemeinschaft*, Frankfurt 1973.
- Walter Boyce Bailey, *Programmatic elements in the work of Schoenberg*, Ann Arbor, Michigan 1983.
- Paul Bekker, *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler*, Berlin 1918.
- Dietrich Beyrau, *Die russischen Bildungsschichten in der Sowjetunion 1917 bis 1985*, Göttingen 1993.
- Pierre Boulez, Interview in: *Musik und Theater*, 7/8 1993.
- Pierre Boulez in: Thomas Mießgang (Hrsg.), *Semantics - Neue Musik im Gespräch*, Hofheim 1991.
- Torsten Casimir, *Musikkommunikation und ihre Wirkungen: eine systemtheoretische Kritik*, Wiesbaden 1991.
- Mark Charitonov, „Vom Verständnis der anderen“, in: *Süddeutsche Zeitung (SZ)* Nr. 156 vom 10. Juli 1993, S.13.
- Sofija Chentova, *Šostakovič' Žizn' i Tvorčestvo* (*Šostakovič' Leben und Werk*), Leningrad 1986
- Juriij N. Cholopov, *Der russische Neoklassizismus. Neoklassizistische Tendenzen bei Sergej Prokof'ev und Dmitrij Šostakovič*, in: *Jahrbuch Peters* 1980.
- Tichon Chrennikov, *30 Jahre sowjetische Musik und die Aufgaben sowjetischer Komponisten*, in: *Sovetskaja Muzyka* 2/1942, zitiert

- nach: Detlev Gojowy, *Dimitri Šostakovič mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt*, Reinbeck 1983.
- Carl Dahlhaus, *Das musikalische Kunstwerk als Gegenstand der Soziologie*, in: *IRASM*, Juni 1974, S. 17f.
  - Carl Dahlhaus, *Was heißt 'Außermusikalisch'?*, in: Carl Dahlhaus-/Hans Heinrich Eggebrecht, *Was ist Musik?*, Wilhelmshaven 1985, S. 58.
  - Carl Dahlhaus, *Historismus und Tradition*, in: *Festschrift zum 70. Geburtstag von Joseph Müller-Blattau*, Kassel 1966.
  - Carl Dahlhaus, *Fragmente zur musikalischen Hermeneutik*, in: Carl Dahlhaus (Hrsg.), *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, Regensburg 1975, Regensburg 1975 (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Band 43) 
  - Hermann Danuser (Hrsg.), *Sowjetische Musik im Licht der Perestrojka : Interpretationen, Quellentexte, Komponistenmonographien*, München 1990.
  - Hermann Danuser, *Dmitri Schostakowitschs politisches Revolutionsverständnis (1926-27). Zur Ersten Klaviersonate und zur Zweiten Symphonie*, in: *NZfM*, 4. Jahrgang, Heft 1, Januar-Februar 1978.
  - John Dewey, *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt 1980.
  - Wilhelm Dilthey, *Die geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens*, Erster Teil: *Abhandlungen zur Grundlegung der Geisteswissenschaften*, GS V, Stuttgart 1957.
  - Wilhelm Dilthey, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt der Geisteswissenschaften*, *Gesammelte Schriften*, Band VII, Stuttgart 1958.
  - Rotislav Dubinsky, *Stormy Applause. Making Music in a Worker's State*, New York 1989.
  - Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt 1977.
  - Umberto Eco, *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, Frankfurt 1977.
  - Hans Heinrich Eggebrecht, *Was ist Musik?*, Wilhelmshaven 1985.
  - Hans Heinrich Eggebrecht, *Musikalisches Denken*, Wilhelmshaven 1976.

- Hans Heinrich Eggebrecht, *Das Ausdrucksprinzip im musikalischen Sturm und Drang*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Band XXIX, 1955.
- Stephan Eisel, *Politik und Musik: Musik zwischen Zensur und politischem Mißbrauch*, München 1990.
- Ilja Ehrenburg, *Menschen, Jahre, Leben*, München 1965.
- Peter Faltin, *Musikalische Bedeutung*, in: *IRASM*, Band IX, Nr. 1, Juni 1978.
- Peter Faltin, *Die Bedeutung von Musik als Ergebnis soziokultureller Prozesse. Zu einigen Schwierigkeiten bei der Betrachtung der Musik als kommunikatives Phänomen*, in: *Die Musikforschung* 26 (1973).
- Peter Faltin, Hans-Peter Reinecke, *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*, Köln 1973.
- Constantin Floros, *Musik als Botschaft*, Wiesbaden 1989.
- Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt 1971.
- Isaak Glikman, Dmitrij Šostakovič, *Pis'ma k drugu (Briefe an einen Freund)*, Petersburg 1993.
- Isaak Glikman, „...Ja vsjo ravno budu pisat' muzyku“, in: *Sovetskaja Musyka* 1989, Nr. 9.
- Hans-Georg Gadamer, Gottfried Boehm, *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt 1978.
- Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1960.
- Detlev Gojowy, *Dimitri Šostakovič mit Selbstzeugnissen und Bild-dokumenten dargestellt*, Reinbeck 1983.
- Peter Gülke, *Zur Bestimmung des Sinfonischen bei Beethoven*, in: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1970*.
- Jürgen Habermas, *Zwecktätigkeit und Verständigung. Ein pragmatischer Begriff der Rationalität*, in: *Handbuch pragmatischen*

- Denkens*, hrsg. von Herbert Stachowiak, Band 3: *Allgemeine philosophische Pragmatik*, Hamburg 1989.
- Jürgen Habermas, Niklas Luhmann, *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie - Was leistet die Systemforschung?*, Frankfurt 1971.
  - Jürgen Habermas, *Nachmetaphysisches Denken. Philosophische Aufsätze*, Frankfurt 1988.
  - Jürgen Habermas: *Gespräch zwischen Jürgen Habermas und Adam Michnik*, in: *DIE ZEIT* Nr. 51, 17. Dezember 1993, S. 12.
  - Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch Schönen*, 20. Auflage, Wiesbaden 1980.
  - Nicolai Hartmann, *Ethik*, Berlin 1926.
  - Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*, Frankfurt 1972.
  - Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt 1970.
  - Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Gesamtausgabe Band 2, Frankfurt 1977.
  - Martin Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, GA 12, Frankfurt 1985.
  - Martin Heidegger, *Hegels Phänomenologie des Geistes*, GA 32, Frankfurt 1980.
  - Martin Heidegger, *Phänomenologie der Anschauung und des Ausdrucks. Theorie der philosophischen Begriffsbildung*, GA 59, Frankfurt 1993.
  - Martin Heidegger, *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs*, GA 20, Frankfurt 1979.
  - Hans Werner Henze, *Musik und Politik, Schriften und Gespräche 1955-1975*, München 1976.
  - Johann Gottfried Herder, *Viertes Wäldchen über Riedels Theorie der schönen Künste*. Herders Sämtliche Werke, Band IV, hrsg. von Bernhard Suphan, Berlin 1878.
  - Eric Donald Hirsch, *Prinzipien der Interpretation*, München 1972.

- Christoph Hubig, *Musikalische Hermeneutik und Musikalische Pragmatik. Überlegungen zu einer Wissenschaftstheorie der Musikwissenschaft*, in: *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, hrsg. v. C. Dahlhaus, Regensburg 1975 (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Band 43).
- Edmund Husserl, *Cartesianische Meditationen*, Husserliana - Gesammelte Werke, Band 1, Den Haag 1950.
- Edmund Husserl, *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität*, Dritter Teil: 1929-1935, Hua XV, Den Haag 1973.
- Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Zweites Buch, Hua IV, Den Haag 1952.
- Edmund Husserl, *Logische Untersuchungen*, Hua II/1, Den Haag 1966.
- Edmund Husserl, *Analysen zur passiven Synthesis*, Hua XI, Den Haag 1966.
- Edmund Husserl, *unveröffentlichtes Manuskript des Husserl-Archivs in Leuven (F I 9, S. 9b)*, zitiert nach: Ullrich Melle, *Das Wahrnehmungsproblem und seine Verwandlung in phänomenologischer Einstellung*, Den Haag 1983.
- Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München 1976.
- Roman Jakobson, *Literaturwissenschaft und Linguistik*, in: *Ergebnisse und Perspektiven: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft*, hrsg. v. Jens Ihwe, Frankfurt 1971.
- Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'Ineffable*, Paris <sup>2</sup>1983.
- Walther Jens, *Interview*, in: *Die Zeit*, Nr. 10, 5. 3. 1993, S. 58.
- Christian Kaden, *Musiksoziologie*, Berlin 1984.
- Mauricio Kagel, *Worte über Musik*, München 1991.
- Immanuel Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, Originalausgabe.
- Immanuel Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, Akademieausgabe.
- Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Originalausgabe.
- Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Akademieausgabe.

- Abraham Kaplan, Ernst Kris, *Esthetic Ambiguity*, in: *Philosophy and Phenomenological Research* 8, (1948).
- Vladimir Karbusicky, *Grundriß der musikalischen Semantik*, Darmstadt 1986.
- Wolfgang Kayser, *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, Oldenburg 1960.
- Tibor Kneif, *Politische Musik?*, in: *Fragmente als Beiträge zur Musiksoziologie* Band 6, Wien 1977.
- Tibor Kneif, *Musiksoziologie*, Köln 1971.
- Wolfgang Kuhlmann, *Tod des Subjekts?*, in: *Wiener Reihe*, Band 2, hrsg. v. Herta Nagl-Docekal u.a., München 1987.
- Zofia Lissa, *Aufsätze zur Musikästhetik*, Berlin 1969.
- Zofia Lissa, *Ebenen des musikalischen Verstehens*, in: Peter Fal-  
tin, Hans-Peter Reinecke, *Musik und Verstehen. Aufsätze zur se-  
miotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen  
Rezeption*, Köln 1973.
- Jurij Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, München <sup>2</sup>1981.
- Niklas Luhmann, *Soziologische Aufklärung 3. Soziales System, Ge-  
sellschaft, Organisation*. Opladen 1981.
- Niklas Luhmann, *Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theo-  
rie*, Frankfurt 1984.
- Niklas Luhmann, Jürgen Habermas, *Theorie der Gesellschaft oder  
Sozialtechnologie - Was leistet die Systemforschung?*, Frankfurt  
1971.
- Witold Lutosławski, *Interview* in: *DIE ZEIT*, Nr. 4, 1993.
- Gary B. Madison, *Eine Kritik an Hirschs Begriff der 'Richtig-  
keit'*, in: *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, hrsg.  
v. Hans-Georg Gadamer und Gottfried Boehm, Frankfurt 1978.
- Martin Malia, *The Strange Death of Soviet Communism*, in: *The  
National Interest*, Heft 31 (Spring 1993).
- Karl Marx, *Zur Kritik der politischen Ökonomie*, Berlin 1977.

- Günter Mayer, *Zur musiksoziologischen Fragestellung*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 5 (1963).
- Krzysztof Meyer, *Šostakovič*, Bergisch-Gladbach 1995.
- Krzysztof Meyer, *Dmitrij Šostakovič*, Leipzig 1980.
- Ullrich Melle, *Das Wahrnehmungsproblem und seine Verwandlung in phänomenologischer Einstellung*, Den Haag 1983.
- Wsewolod E. Meyerhold, *Schriften, Aufsätze, Briefe, Reden, Gespräche*, Band I, Berlin 1979. / TSP
- Adam Michnik: *Gespräch zwischen Adam Michnik und Jürgen Habermas*, in: *DIE ZEIT* Nr. 51, 17. Dezember 1993.
- Nikolaj Jakovlevič Mjaskovskij, in: *Prokof'ev o Prokof'ev. Stat'i, interv'ju*. Moskva 1991.
- Nikolaj Jakovlevič Mjaskovskij, *Sergej Sergejevič Prokof'ev, Perepiska* (Briefwechsel), Moskau 1977.
- Charles William Morris, *Zeichen, Sprache und Verhalten*, Düsseldorf 1973.
- Jan Mukařovský, *Das Kunstwerk als semiologisches Faktum*, in: *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt 1970.
- Junichi Murata, *Wahrnehmung und Lebenswelt*, in: *Japanische Beiträge zur Phänomenologie*, Freiburg 1984.
- Jean-Jacques Nattiez, *Sur les relations entre sociologie et sémiologie musicales*, in: *IRASM* 5, 1974.
- Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II, Sämtliche Werke in zwölf Bänden*, Band III, Stuttgart 1964.
- Friedrich Nietzsche, *Fragmente*, Kritische Gesamtausgabe Abt. V, Bd. 11, Berlin 1967ff.
- Nikolas Nabokov, *Erinnerungen an Prokofjew*, in: *MERKUR*, Heft 328, September 1975.
- Grigorij Orlov, *Simfonii Šostakoviča*, Leningrad 1961.
- Charles Sanders Peirce, *Pragmatism and Pragmaticism*, Collected Papers V, Cambridge 1960.

- Charles Sanders Peirce, *Elements of logic*, Collected Papers II, Cambridge 1960.
- Charles Sanders Peirce, *Vorlesungen über Pragmatismus*, Hamburg 1991.
- Christopher Palmer, *Aufnahmebegleittext zu: Sergej Prokof'ev, Kantate zum 20. Jahrestag der Oktoberrevolution Op. 74*, CHAN 9095.
- Ivan Polednák, *Zum Problem der Apperzeption der Musik*, in: *IRASM* 16 (1985).
- Sergej Prokofiew, *Aus meinem Leben - Sowjetisches Tagebuch 1927*, hrsg. von Oleg Prokof'ev und Chistopher Palmer, Zürich/St. Gallen 1993.
- Willard Van Orman Quine, *Pursuit of truth*, Cambridge (Mass.) 1990.
- Fritz J. Raddatz, *Von der Beschädigung der Literatur durch ihre Urheber*, in: *Die Zeit* Nr. 5, 29. Januar 1993.
- Curt Riess, *Furtwängler. Eine politische Biographie*, Bern 1953.
- Harlow Robinson, *Sergei Prokofiev*, London 1987.
- Harlow Robinson, *The Case of the Three Russians. Stravinsky, Prokofiev, and Shostakovich*, in: *The Opera Quarterly*, Band 6, Nr. 3 (1989).
- Heinrich Rombach, *Die Grundstruktur der menschlichen Kommunikation. Zur kritischen Phänomenologie des Verstehens und Mißverstehens*, in: *Mensch, Welt, Kommunikation. Perspektiven einer Phänomenologie der Kommunikation*, Phänomenologische Forschungen, Band 4, Freiburg 1977.
- Mstislav und Galina Rostropowitsch, *Die Musik und unser Leben*, aufgezeichnet von Claude Samuel, München 1987.
- Jean Paul Sartre, *Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft*, Hamburg 1971.
- Jean Paul Sartre, *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Hamburg 1962.

- Peter Schleuning, *Kann eine Sinfonie revolutionär sein?*, in: *Revolution in der Musik. Avantgarde von 1200 bis 2000*, hrsg. v. Albrecht Riethmüller, Kassel 1989.
- Karl Schlögel, *Jenseits des Großen Oktober. Das Laboratorium der Moderne. Petersburg 1909-1921*, Berlin 1988.
- Dmitrij Šostakovič, Isaak Glikman, *Pis`ma k drugu*, Petersburg 1993.
- Dmitri Šostakovič, *Erfahrungen*, Leipzig 1983.
- Šostakovič, *O podlinnoj i mnimoj programmnosti (Über tatsächliche und scheinbare Programmatik)*, in: *Sovetskaja Muzyka* 1951.
- Peter Schneider, Interview in: *Oper und Konzert*, Juli 1993.
- Eberhard Spangenberg, *Karriere eines Romans*. Klaus Mann, München 1982.
- Arnold Schönberg, *Ausgewählte Briefe*, hrsg. von Erwin Stein, Mainz 1958.
- Boris Schwarz, *Musik und Musikleben in der Sowjetunion 1917 bis zur Gegenwart*, Wilhelmshaven 1982.
- Richard Strauß - Stefan Zweig, *Briefwechsel*, hrsg. v. Willi Schuh, Frankfurt 1957.
- Charles Taylor, *Human agency and Language: Philosophical Papers I*, Cambridge 1985.
- Elizabeth Wilson, *Shostakovich. A Life Remembered*, London 1994.
- Galina Wischnewszkaja, *Galina*, Bergisch-Gladbach 1986.
- Galina Višnevskaja, *Galina, Istorija žizni*, Moskva 1991.
- Solomon Volkov, *Die Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch*, Hamburg 1979.
- Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Stuttgart 1955.
- Richard Wagner, *Die Kunst und die Revolution*, in: Ders., *Sämtliche Schriften und Dichtungen (Volks-Ausgabe) Band III, 6.Aufl.*, Leipzig o.J.

- Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, in: Ludwig Wittgenstein, *Schriften 1*, Frankfurt 1960.
- *Ludwig Wittgenstein und der Wiener Kreis*, in: *Schriften 3*, Frankfurt 1975.
- Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, in: Ludwig Wittgenstein, *Schriften 1*, Frankfurt 1960.
- Günter Wolter, *Dmitri Šostakovič - Eine sowjetische Tragödie. Rezeptionsgeschichte*, in: *Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart*, Band 27, Frankfurt 1991.
- Günter Wolter und Ernst Kuhn (Hrsg.), *Dmitri Schostakowitsch - Komponist und Zeitzeuge*, Berlin 2000.
- Joseph Wulf, *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Gütersloh 1963.