

1. Was ist Ironie?

Begriffliche Erläuterungen und Problemaufriss

1.1. Lexikalische Definitionen

»Bei der Ironie ist das Gegenteil von dem gemeint, was mit den Worten gesagt wird.«¹
(Wolfgang Kayser)

»Die Ironie ist eine Form der Lüge.«² (François Paulhan)

»Ironie ist: einen Klerikalen so darstellen, daß neben ihm auch ein Bolschewik getroffen ist, einen Trottel so darstellen, daß der Autor plötzlich fühlt: das bin ich ja zum Teil selbst.«³ (Robert Musil)

»Das Wissenschaftliche, angewandt auf das ganz Unwissenschaftliche und Märchenhafte ist pure Ironie.«⁴ (Thomas Mann)

»Das Absichtlich Lächerliche ist der Scherz. [...] Versteckt nun aber der Scherz sich hinter den Ernst; so entsteht die Ironie.«⁵ (Arthur Schopenhauer)

Mögen diese fünf Aussagen auch noch so verschieden sein – im Kern behandeln sie doch ein- und dasselbe: die Ironie. Zumindest ist dies der erste Eindruck, den der Leser erhält, da alle Autoren den gleichen Begriff verwenden. Ob jedoch alle tatsächlich das gleiche Phänomen beschreiben, ist weniger eindeutig.

Schon in diesen kurzen Zitaten spiegelt sich die Problematik des Themas, das dieser Arbeit zugrunde liegt: Da Ironie ein im täglichen Sprachgebrauch bekanntes und beliebtes Phänomen darstellt, kann zunächst jeder definieren oder doch zumindest beschreiben, was er sich darunter vorstellt. Deshalb ließe sich die Liste der Aussagen mühelos weiter fortsetzen, auch ohne dass dabei aufnahmefähige Autoren zurückgegriffen werden müsste.

Bei einer Überprüfung der Stimmigkeit der vorliegenden Thesen wird es dagegen schwieriger, zumal es sich in einigen Fällen gar nicht um Definitionen von Ironie, sondern mehr um Beispiele für Ironie handelt.

1 Wolfgang Kayser: *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, Tübingen/Basel 201992 [1948], S. 111 f.

2 »L'ironie est une forme du mensonge.« (François Paulhan: *La morale de l'ironie*, Paris 31925 [1909], S. 146).

3 Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Aus dem Nachlaß (Fortsetzung), in: *Gesammelte Werke in neun Bänden*, Reinbek 1978, Bd. 5, S. 1939.

4 Thomas Mann: *Reden und Aufsätze*, in: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Frankfurt a. M. 31990 [1960], Bd. 11, S. 656.

5 Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung. Gesamtausgabe*, hg. von Ludger Lütkehaus, München 32005 [1908], Bd. 2, S. 118.

Intonation, in manchen Fällen auch in der Äußerungssituation zu finden («Ключ к И. содержится обычно не самом выражении, а в контексте или интонации, а иногда – лишь в ситуации высказывания»¹⁷

Auch wenn bisher nur von Lexikonartikeln die Rede war, findet sich abschließend noch eine weitere, besonders interessante russische Ironiedefinition in Juri Borews Buch *Комическое* (Das Komische). Borew beschreibt Ironie kurz als eine der Nuancen komödiantischen Lachens, als eine der Formen besonders emotionaler Kritik, bei der sich hinter einer positiven Bewertung scharfer Spott versteckt («один из оттенков комедийного смеха, одна из форм особой эмоциональной критики, при которой за положительной оценкой скрыта острая насмешка»). Indem Ironie jene Eigenschaften anpreise, die sie im Grunde verneint, habe sie einen doppelten Sinn: einen »geraden«, wörtlichen, und einen versteckten, »umgekehrten«. Diese Definition spitzt sich in Borews folgender These zu: Je tiefer der echte Sinn der Aussage versteckt ist, desto beißender, höhnischer ist auch die Ironie. («Чем более глубоко скрыт ее истинный смысл, тем ирония более язвительна.»¹⁸

Grundsätzlich unterscheidet sich auch diese Definition kaum von all jenen, die wir bisher zusammengetragen haben. Dennoch lässt sich Borew mit seinen Ausführungen mithilfe der neuen Beleuchtung eines bekannten Aspekts von den anderen Autoren abgrenzen. Während in vielen Definitionen das Widersprüchliche, Paradoxe der Ironie betont wurde, auch unter Berücksichtigung einer oft negativen, destruktiven Konnotation, stellt Borew indirekt eine Funktion der Ironie in den Mittelpunkt, die zwar schon angesprochen, aber nie ausführlicher erläutert wurde: Ironie als Methode der Kritik. Demnach präsentiert sich die Eigenschaft des Paradoxen hier zusätzlich in seiner Art der Charakterisierung, denn indem er Ironie einerseits als Form der Komik und des Lachens, andererseits aber als Mittel scharfer, beißender Kritik bezeichnet, verbindet er scherzhafte Harmlosigkeit mit bitterem Ernst. Gleichzeitig spielt der Autor mit seiner Äußerung auf verschiedene Abstufungen der Ironie an, jeweils in Abhängigkeit davon, wie tief der tatsächlich intendierte Sinn verborgen bleibt. Auf diese Weise stellt Borew, ohne den semantischen Spielraum noch mehr zu erweitern, die Bedeutung der Ironie in ein völlig neues Licht, da sie hier, verglichen mit sämtlichen Definitionen philosophisch-abstrakter Natur, einen wesentlich hö-

17 *Большая советская энциклопедия* (Große sowjetische Enzyklopädie), hg. von Alexander M. Prochorow, Moskau 1970, zit. nach www.slovari.yandex.ru/~книги/БСЭ/Ирония/ (25. Juni 2012). Die Übersetzungen aus dem Russischen und Französischen stammen, sofern nicht anders angegeben, von Uta Schmidt.

18 Juri Borew: *Комическое или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия* (Das Komische oder Wie das Lachen die Unvollkommenheit der Welt vernichtet, den Menschen reinigt und erneuert und die Lebensfreude bekräftigt), Moskau 1970, S. 98.

spektive des täglichen Umgangs mit Ironie paradox, auf wissenschaftlicher Ebene jedoch keineswegs.

Versuchen wir im Folgenden, zu ergründen, wie sich das Phänomen der Ironie – zunächst in der Sprache – äußert, indem wir seine Eigenschaften und Funktionen zusammentragen, um anschließend an das Phänomen einer *musikalischen Ironie* anknüpfen zu können.

2.2. Erscheinungsbild der verbalen Ironie

Bevor wir uns mit einzelnen Charakteristika der Ironie beschäftigen können, sollte zunächst die Frage geklärt werden, welche Art von Aussagen in der Alltagssprache überhaupt als ironisch bezeichnet werden. Hierbei ist nicht die bei der Begriffsdefinition dargestellte Bedeutungsvielfalt ausschlaggebend, sondern allein der tatsächliche Gebrauch.⁵ Als potentiell ironisch gelten demnach zum Beispiel

1. Aussagen, deren tatsächliche Bedeutung nicht mit dem wörtlich Gesagten übereinstimmt und dennoch (mehr oder weniger leicht) erkennbar ist,
2. falsche oder unsinnige Antworten auf offenkundige Fragen beziehungsweise auf Fragen, deren Antwort ohnehin aus der Situation hervorgeht,
3. Aussagen, die sich hinsichtlich der Wortwahl von der üblichen Sprechweise unterscheiden, zum Beispiel durch das Einfließen einzelner besonders gewählter oder altmodischer Ausdrücke in einer ansonsten umgangssprachlichen Unterhaltung,⁶
4. Aussagen oder Bemerkungen, die durch ihre extreme Kürze einen abrupten Bruch im Redefluss verursachen – allgemein gesprochen: jede Art von Aussagen, die in einem oder mehreren bestimmten Merkmalen in extremem Kontrast zum sprachlichen oder situativen Kontext stehen.⁷

5 Die folgende Liste erhebt nicht den Anspruch auf eine vollständige Erfassung. Aufgezählt werden bewusst nur die geläufigsten Formen ironischer Bemerkungen, die uns im täglichen Sprachgebrauch begegnen.

6 Als Beispiel ist hier eine Situation denkbar, in der ein 16jähriger einen guten Freund, den er zufällig trifft, mit den Worten begrüßt: »Herr Schneider, was machen Sie denn hier?«

7 Beispiel: Ein Schüler fragt den Lehrer mitten in der Stunde, ob er die mündlichen Noten bekannt geben könne. Kommentar des Lehrers: »Abgerechnet wird zum Schluss!« Die ironische Brechung in diesem Dialog besteht darin, dass der Lehrer die Frage nicht mit »Ja« oder »Nein« oder in anderer Weise direkt beantwortet, sondern das »Nein« in Form einer Metapher ausdrückt (Noten = Rechnung) und seiner Antwort demzufolge eine indirekte Qualität verleiht. Dieses Beispiel würde Grice möglicherweise als konversationelle Implikatur werten, da der Lehrer durch seine indirekte Art zu sprechen die Modalitätsmaxime verletzt, ohne das Kooperationsprinzip zu gefährden.

3. Musikalische Ironie I: Erik Satie

3.1. Rezeption: Satie, der Ironiker?

»Die *Embryons desséchés* folgen anmutig auf die *Véritables Préludes flasques* und auf die *Descriptions automatiques*.

Dieses Werk ist absolut unverständlich, selbst für mich.

Von sonderbarer Tiefgründigkeit, erstaunt es mich immer wieder.

Ich habe es gegen meinen Willen geschrieben, vom Schicksal gelenkt.

Vielleicht wollte ich witzig sein? Das würde mich nicht überraschen und wäre ganz mein Stil.

Jedoch werde ich keinerlei Nachsicht mit jenen üben, die es verschmähen.

Das sollten sie wissen.«¹

Sind dies die Worte eines seriösen Komponisten, der mit wenigen Sätzen versucht, eines seiner Werke zu beschreiben? Ein Leser, der weder das oben genannte Zitat noch seinen Verfasser kennt, würde den Text vermutlich eher auf eine der zahlreichen Figuren aus Lewis Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland* zurückführen als auf einen französischen Komponisten des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts.

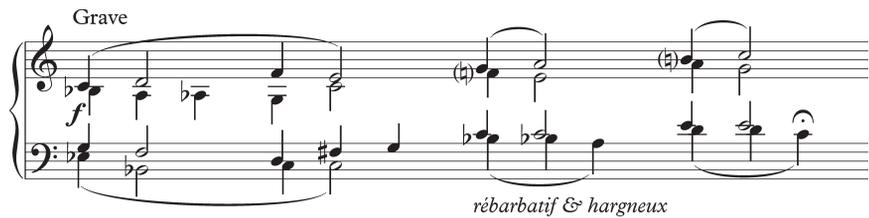
Worin aber besteht diese Befremdlichkeit, die sich neben dem eventuellen Anflug eines Schmunzeln unwillkürlich einschleicht? Satie spricht zu Anfang des Zitats von drei Werksammlungen, in denen die hier erläuterten *Embryons desséchés* (*Vertrocknete Embryonen*) »anmutig« auf die beiden anderen folgen. Abgesehen von der liebenswürdigen Wortwahl, die in diesem vermeintlich wissenschaftlich-neutralen Zusammenhang so unpassend scheint, stellt sich hier bereits die erste Frage: Wie kann ein Werk »anmutig« sein beziehungsweise »anmutig« auf ein anderes folgen? Meint Satie damit, dass es sich gut einfügt in die ihm vorherbestimmte Reihenfolge? Versucht er zu sagen, dass es keine abrupten Brüche gibt zwischen den Stücken? Was aber treibt ihn ausgerechnet zu dieser Formulierung, wenn er so viele andere hätte wählen können, die weniger absonderlich und stattdessen sachlicher oder neutraler wirken, wie zum Beispiel »folgerichtig«, »konsequent« oder »zwingend«? Die Antwort bleibt aus – jedoch empfindet der Leser schon aufgrund dieser Beobachtung möglicherweise neben einer leichten Verwirrung auch einen ersten Hauch von Neugier, mit der er sich fragt, wie diese Art zu formulieren weitergehen könnte.

Der nächste Satz birgt ein Potential von ähnlich durchschlagender Wirkung: »Dieses Stück ist absolut unverständlich, selbst für mich.« Würde ein Wissenschaft-

1 Erik Satie: *Schriften*, übers. aus dem Französischen von Silke Hass, hg. von Ornella Volta, Hofheim 1997, S. 22; für den franz. Originaltext vgl. Steven M. Whiting: *Satie the Bohemian: from cabaret to concert hall*, Oxford 1999, S. 367.

3.3.2. *Sports & Divertissements* (1914)

Nachdem das Vorwort zu diesem Zyklus schon in der Rubrik »Worte zur Musik« entsprechend zur Geltung gekommen ist, ist es nun an der Zeit, sich zu vergegenwärtigen, wie viel von der scheinbaren Ironie der Worte – oder ihrer Ernsthaftigkeit – auch in den Noten zu finden ist.¹⁵⁴ Besonders interessant ist in dieser Hinsicht der Choral, der den 20 Miniaturen vorangeht, zumal er schon in Saties Vorwort ausführlich charakterisiert wurde. Handelt es sich hier wirklich um eine »bissige Vorrede« für all jene, die ihn nicht mögen?



NOTENBEISPIEL 3 Erik Satie, *Sports & Divertissements*:
»Choral inappétissant«, Anfang

Schon nach wenigen Takten wird klar, dass die Musik ihrem Titel »Choral inappétissant« alle Ehre macht. Die tatsächliche Nähe zum Choral zeigt sich durch die vierstimmige Anordnung und durch die Melodie in der Oberstimme, die sich meist im gleichen Rhythmus bewegt. Der gängigen Auffassung eines Chorals widerspricht jedoch die Tatsache, dass die Bassstimme nicht für ein durchgängiges Fundament sorgt, indem sie die Melodiestimme durch eine fließende Viertelbewegung unterstützt, sondern dass sie das rhythmische Motiv der Oberstimme, ausgedrückt durch eine Viertel und eine Halbe, weitestgehend übernimmt. Dieses an sich so banale Motiv verhindert eine fließende Melodik und stoppt stattdessen die Entwicklung durch das permanente Einfrieren der Oberstimme auf der zweiten Zählzeit (siehe Notenbeispiel 3).

Die rhythmische Monotonie und das betont langsame Voranschreiten der Stimmen unterstreichen die Schwermütigkeit dieses Chorals, der auch durch die Melodie nicht an zusätzlicher Spannung gewinnt. Diese bewegt sich vorrangig in Sekundschritten – bis zur ersten Fermate aufwärts, bis zur zweiten Fermate abwärts –, um denselben Bogen im dritten Abschnitt noch einmal verkürzt nachzuvollziehen. Eine langweiligere, abwechslungslosere Melodik ist kaum vorstellbar. Wäre dieses Stück nun nicht im *forte* beziehungsweise am Schluss sogar im *fortissimo*, sondern in durchgängigem *piano* geschrieben, könnte der Hörer es als Hintergrundmusik wahrneh-

154 Für die folgenden Notenbeispiele vgl. Erik Satie: *Sports & Divertissements*, Paris 1964.



NOTENBEISPIEL 15 Satie, *Embryons desséchés*:
»De Podophthalma«, Seite 23, Zeile 2/3

Komponente äußert sich erneut durch die starke Übertreibung einer typischen Schlusswendung des 18. beziehungsweise 19. Jahrhunderts. Die Ironie des zuvor behandelten Schlusses wird jedoch noch insofern potenziert, als Satie hier nicht einen, sondern gleich mehrere verschiedene Schlüsse aneinanderreihet, die alle mit F-Dur-Akkorden enden (siehe Notenspiel 16).

Cadence obligée (de l'Auteur)

NOTENBEISPIEL 16 Erik Satie, *Embryons desséchés*: »De Podophthalma«, Schluss, Seite 23

Zunächst ist dies eine herabfallende Dreiklangsgirlande, gefolgt von aufsteigenden Vierklängen, wiederholten Dominant-Tonika-Wechseln und schließlich einem rhythmisch orientierten Abschlussmuster – all diese Motive enden mit stark akzentuierten Akkorden, die die Schlusswirkung bekräftigen sollen, ohne sie tatsächlich einzulösen, denn der eigentliche Schluss kommt erst später. Der Hörer wird in seiner Erwartungshaltung eines echten Schlusses getäuscht, denn die Musik behauptet schon, dass das Stück zu Ende ist, lange bevor es tatsächlich aufhört. Die Assoziation »Schluss« wird demnach nur zum Schein hervorgerufen, während das Stück noch weitergeht. Aus diesem Grund handelt es sich hier erneut um ein Beispiel »äußerer« Ironie. Im Unterschied zur »inneren« Ironie ist es hier nicht so, dass die Musik auf

mal bitter und mal trocken präsentiert. Wenn die Belege der Zeitgenossen der Wahrheit entsprechen, lässt sich eine gewisse Doppelbödigkeit, die auch der Ironie zu eigen ist, nicht von der Hand weisen. Im Rahmen der Schostakowitsch selbst zugeschriebenen Äußerungen werde ich mich dieser Vermutung erneut zuwenden. Ziel ist es zunächst, festzustellen, inwieweit die Schriften des Komponisten die hier aufgestellten Beobachtungen zusätzlich unterstützen oder widerlegen und in einem weiteren Schritt zu hinterfragen, welchen Einfluss dies auf die Bedeutung der Musik ausübt.

Bevor ich im Folgenden auf zwei der sowjetischen Schostakowitsch-Biografen eingehe, möchte ich noch auf zwei Kommentare zur 5. Sinfonie c-Moll op. 47 verweisen, die zu einem der meistdiskutierten Werke des Komponisten zählt und im Analyseteil noch ausführlich behandelt werden wird. Der erste Kommentar stammt von dem Musikwissenschaftler Alexander Fadejew, der sich nach der Uraufführung im Jahr 1938 folgendermaßen äußerte:

»Изумительной силы. Прекрасна 3-я часть. Но конец звучит не как выход (и тем более не как торжество или победа), а как наказание или месть кому-то. Страшная сила эмоционального воздействия, но сила трагическая. Вызывает чувства тяжелые.«¹⁵

(Von erstaunlicher Kraft. Wundervoller dritter Satz. Aber das Ende klingt nicht wie ein Ausweg [und noch weniger wie Triumph oder Sieg], sondern wie eine Strafe oder etwas Ähnliches. Eine furchtbare Kraft von emotionaler Wirkung, aber eine tragische Kraft. Sie drückt ein Gefühl von Schwere aus.)

Dieses Zitat stellt eine Art Antizipation der gesamten Debatte dar, die etliche Jahre später von Solomon Wolkow ausgelöst wurde, denn selten äußerte ein Wissenschaftler mit so deutlichen Worten die Vermutung, dass die Musik Schostakowitschs eine andere Botschaft enthalte als jene, die zunächst offensichtlich scheint. Besonders das Finale der 5. Sinfonie ist auf die Frage hin untersucht worden, ob der überschwängliche Jubel tatsächlich ernst gemeint ist oder ob Schostakowitsch dem Hörer stattdessen unterschwellig genau das Gegenteil der vordergründigen Aussage suggeriert. Die Bemerkung Fadejews widerlegt ebenso die These, dass solche Interpretationen sich erst zum Ende des Jahrhunderts entwickelt hätten, sondern weist darauf hin, dass es schon in der zeitgenössischen Rezeption Stimmen gab, die dem offiziellen Meinungsbild entgegenstanden, und dies keineswegs nur auf Seiten der Freunde des Komponisten.

15 Alexander Fadejew: Пятая симфония Шостаковича (Die 5. Sinfonie Schostakowitschs), in: *За тридцать лет* (In dreißig Jahren), Moskau 1957, S. 891, zit. nach: *Дмитрий Шостакович* (Dmitri Schostakowitsch), hg. von Giwi Ordschonikidse, Moskau 1967, S. 43.

a VI. I

pp

Vc.

b Fl.

ff

NOTENBEISPIEL 34 Dmitri Schostakowitsch, Sinfonie Nr. 5

a 4. Satz, Ziffer 119

b 1. Satz, Takt 2 nach Ziffer 98

In jener Gestalt war es von einem charakteristischen Sechzehntelauftakt, zahlreichen Sprüngen und vielfältigen rhythmischen Motiven geprägt, die zusammen mit den starren Terzrepetitionen in der Begleitung eine Stimmung von Angst beziehungsweise Panik vermittelten. Hier, kurz vor der Überleitung zum Schluss der Sinfonie, zeigt sich dieses Thema von einer gänzlich anderen Seite.

Sämtliche Charakteristika des Gehetzten, Angstvollen und Panischen sind verschwunden und einem Ausdruck von Ruhe und Expressivität gewichen. Die Melodie wird hier von den Ersten Violinen gespielt und bewegt sich in stark augmentierten Notenwerten, die dem melodischen Verlauf einen ruhigen, aber dennoch fließenden Ausdruck verleihen und damit dem Fluchtcharakter des Anfangs entgegenwirken. Auch die Begleitfigur in den tiefen Streichern bestätigt diese Ausgeglichenheit, da sie keine Terzrepetitionen enthält, sondern gebrochene Dreiklänge als Klangteppich unter der Melodie ausbreitet. Harmonisch steht dem d-Moll der Exposition ein Des-Dur gegenüber, das hinsichtlich der Tonartencharakteristik eine besonders weiche, sanfte Qualität besitzt und den Kontrast demzufolge noch mehr hervorhebt. Die friedliche

tene Stimmung dieses ersten Themas. Nicht nur die abwartende, statische Begleitung, sondern auch die Melodie, die keine Zielgerichtetheit aufzuweisen scheint und sich kaum von der Stelle bewegt, ruft unwillkürlich die Assoziation des Atem-Anhaltens hervor. Wenn die Melodie wenige Takte später (Ziffer 148) erneut einsetzt, wird dieser Eindruck bestätigt. Hier ist ein tonales Zentrum nicht mehr erkennbar, da das Tonmaterial zunehmend durch chromatische Nebentöne angereichert wird, so dass weder die Harmonik noch die Melodik klar bestimmbar ist.

Das zweite Thema setzt nach dem Ausklingen des ersten Themas in Celli und Kontrabässen ein (Ziffer 150). Erstmals tritt es jedoch früher auf, nämlich als Einwurf zwischen den beiden Einsätzen des ersten Themas (Takt 4 ff. vor Ziffer 148, siehe Notenbeispiel 40).

NOTENBEISPIEL 40 Dmitri Schostakowitsch, Sinfonie Nr. 7, 4. Satz, Takt 4 vor Ziffer 148



Hieran zeigt sich bereits sein grundsätzlich anderer Charakter, der nicht zurückhaltend, sondern vorantreibend und energisch wirkt. Die Melodie, die sich aufgrund ihrer Kürze und ihrer rhythmischen Prägnanz eher als Motiv beschreiben lässt, besteht aus aufsteigenden Punktierungen mit nach und nach größer werdenden Intervallen, die im Folgenden auf der Quarte sequenziert werden (Takt 4 nach Ziffer 150). Auch im *pianissimo* sorgt die prägnante und zielgerichtete Rhythmik für eine dramatische und antreibende Wirkung, die jener des ersten Themas hinsichtlich seines Charakters konträr gegenübersteht. Noch deutlicher wird dies, wenn aus dem anfänglichen rhythmischen Motiv in Ziffer 152 eine echte Melodie wird, hier von den Ersten Violinen vorgestellt und erstmalig ohne Zweifel im harmonischen Zentrum von c-Moll anzusiedeln (siehe Notenbeispiel 41). Über die charakteristischen Punktierungen hinaus wird die Melodie zusätzlich durch sequenzierte Sekundgänge und Skalenausschnitte angereichert, deren vorantreibende Wirkung besonders durch die synkopischen Überbindungen unterstützt wird (siehe Takt 5 ff. vor Ziffer 153).



NOTENBEISPIEL 41 Dmitri Schostakowitsch, Sinfonie Nr. 7, 4. Satz, Ziffer 152

Dass Schostakowitsch die Zahl der Assoziationen von Bedrohlichkeit und Gewalt-samkeit in diesem Satz nach und nach ansteigen lässt, zeigt sich anhand des dritten Themas, das sich auch eher als Motiv entpuppt, da es im weiteren Satzverlauf nicht weiterverwendet wird. Als thematisch bezeichne ich es dennoch wegen seiner großen

Streicher, auf der anderen die Blechbläser. Auch hier sind die Blechbläser für die Melodie verantwortlich, die angesichts der enormen Lautstärke und der akkordischen Aussetzung unüberhörbar ist und stets im Vordergrund bleibt. Harmonisch wendet sie sich jedoch ebenso konsequent gegen die vorgegebene Tonart H-Dur, wie es schon in einem der vorherigen Themeneinsätze der Fall war. Durch tonleiterfremdes Material (Takt 4 ff. nach Ziffer 204: klingendes *c* statt *cis*, *d* statt *dis*, *g* statt *gis*, siehe Notenbeispiel 48) entstehen hier dissonante Reibungen, die dem Bild von Triumph und Freude entgegenwirken, so dass auch die Durtonalität die Assoziationen von Bedrohlichkeit und Gewalt nicht verdrängen kann.

Tr. *sole* *ff espress.*
sola *ff espress.*

NOTENBEISPIEL 48 Dmitri Schostakowitsch, Sinfonie Nr. 7, 4. Satz, Takt 4 nach Ziffer 204

Das Motiv der Begleitstimmen besteht derweil aus einer absteigenden kleinen Terz, die durch einen chromatischen Aufstieg ausgefüllt und so permanent wiederholt wird (siehe Notenbeispiel 49), wodurch sich erneut jene Starrheit zeigt, die bereits im Verlauf des Satzes als charakteristisch herausgestellt wurde.

Fl.

NOTENBEISPIEL 49 Dmitri Schostakowitsch, Sinfonie Nr. 7, 4. Satz, Takt 4 nach Ziffer 204

Diese Motivik ist nicht Ausdruck von Befreiung, sondern von Stillstand, zumal das musikalische Material den Ambitus einer Terz nicht übersteigt und damit weder harmonisch noch melodisch vorankommt. Auffällig ist weiterhin, dass hier ausgerechnet die Tonart H-Dur erreicht wird, die von der eigentlichen Tonika der Sinfonie weit entfernt ist. Zwar handelt es sich aus melodischer Perspektive nur um einen Halbtonschritt, allerdings bestätigt dies nur ein weiteres Mal den Eindruck des symbolischen knappen Verfehlens, den auch die anderen Instrumente durch das harmonisch abweichende zweite Thema bereits andeuteten. Auch Anne Shreffler geht in ihrer Analyse auf die hier angewandte paradoxe Tonartensymbolik ein, die sie folgendermaßen interpretiert:

»Daß die Stelle, die allen Konventionen nach als ›triumphierend‹ gehört werden muß (Ziffer 204–207), merkwürdigerweise in H-Dur, nicht in der Tonika C-Dur, notiert ist (ohne Vorzeichenwechsel), könnte eine Insider-Botschaft sein, etwa: ›diese Stelle in der falschen Tonart ist nicht echt gemeint.«¹⁸⁹

189 Shreffler: Denkmal wider Willen, S. 119.

drei Fällen um Komponisten, wobei Glinka als einziger Name unverändert bleibt, während »Dserschinka« und »Tischinka« Verniedlichungsformen von Dserschinski und Chrennikow darstellen, dessen Vorname Tichon hier zu »Tischinka« umgewandelt wurde. Zeitgenossen von Schostakowitsch vermuten, dass dieser als grundsätzlich höflicher und zurückhaltender Mensch nur dann von seiner Gewohnheit, den vollen Namen zu benutzen, abwich, wenn er die betreffende Person nicht respektierte oder gar verachtete.²⁵³ Der mangelnde Respekt gegenüber Chrennikow wird dadurch nachvollziehbar, dass dieser sich angesichts der schweren Vorwürfe gegen Schostakowitsch nicht auf dessen Seite gestellt, sondern ihn noch dazu verleumdet hatte, als er sich selbst bereits in der Position des Generalsekretärs des Komponistenverbandes befand.²⁵⁴ Iwan Dserschinski war der Komponist, dem Schostakowitsch bei der Komposition der Oper *Тихий Дон* (*Der stille Don*) geholfen hatte. Diese wurde nach der Verurteilung seiner eigenen Oper *Lady Macbeth* als Modell für den Sozialistischen Realismus bezeichnet und bescherte Dserschinski einen Erfolg, den dieser aus Schostakowitschs Perspektive kaum verdient haben konnte, zumal seine kompositorischen Fähigkeiten eher gering waren.²⁵⁵

Die andere Interpretation Jakubows ist ungleich subtiler und schlägt erneut einen halb humoristischen, halb bitteren Tonfall an, zumal hier in frappierender Weise auf politische Umstände Bezug genommen wird. Nach dieser Interpretation spielt der Name »Dserschinka« auf einen nach Felix Dserschinski benannten Moskauer Platz an, auf dem sich der Hauptsitz des KGB befand. Der Name Tischinka ist in einem ähnlichen Kontext zu interpretieren. Hierbei handelt es sich ebenfalls um einen Moskauer Platz, genauer gesagt um jenen, auf dem sich ein bekanntes Gefängnis namens »Матросская Тишина« (sprich: Matrosskaja tischina) befand. Die Merkwürdigkeit, dass diesen beiden Moskauer Plätzen der Name eines Komponisten vorausgeht, erklärt Jakubow auf der Basis eines 1836 geschriebenen Scherzkanons zu Worten von Wassili Schukowski, Alexander Puschkin und anderen. In diesem tauchte das Wortspiel »Glinka – Ne-Glinka – Neglinka« auf. Wichtig ist hierbei der Unterschied zwischen den Schreibweisen »Ne-Glinka« und »Neglinka«, da der erste Name lediglich mit »Nicht-Glinka« zu übersetzen ist, während der zweite sich auf den Namen der »Neglinnaja«-Straße in Moskau bezieht. Schostakowitsch hält sich in seiner Komposition laut Jakubow konsequent an diese Vorlage, indem er dem Namen Glinkas einen weiteren folgen lässt, der offensichtlich »nicht Glinka« ist, sondern in diesem Fall Iwan Dserschinski. Die Verbindung zwischen der Neglinka-Straße und dem weiteren Namen Tischinka, genauer gesagt Tichon Chrennikow, geht laut Jakubows Ausfüh-

253 Vgl. Ho/Feofanov: *Shostakovich Reconsidered*, S. 276.

254 Vgl. Gojowy: *Dimitri Schostakowitsch*, S. 72.

255 Vgl. Wilson: *Shostakovich: A Life Remembered*, S. 109, und Gojowy: *Dimitri Schostakowitsch*, S. 61 f.

Striegel, Ludwig: *Satierik Paedagogus? Die Bedeutung Erik Saties für die Musikpädagogik*, Augsburg 1996 (Forum Musikpädagogik, Bd. 19) (Diss. Hamburg 1995)

Volta, Ornella: *Satie/Cocteau. Eine Verständigung in Mißverständnissen*, Hofheim 1994

Volta, Ornella: *Satie seen through his letters*, übers. von Michael Bullock, London 1989

Wehmeyer, Grete: *Erik Satie*, überarb. Neuaufll., Kassel 1997 [1974]

Wehmeyer, Grete: *Erik Satie*, Reinbek 1998

Wehmeyer, Grete: *Erik Satie – Bilder und Dokumente*, München 1992

Whiting, Steven M.: *Satie the Bohemian: from cabaret to concert hall*, Oxford 1999

6. Sekundärliteratur »Dmitri Schostakowitsch«

Балетная фальш (Heuchelei als Ballett), in: *Prawda* vom 6. Februar 1936, deutsch als: Heuchelei als Ballett, in: »Volksfeind Dmitri Schostakowitsch«. Eine Dokumentation der öffentlichen Angriffe gegen den Komponisten der ehemaligen Sowjetunion, hg. von Ernst Kuhn, Berlin 1997, S. 7–10

Barsowa, Inna: Zwischen »gesellschaftlichem Auftrag« und »Musik der großen Leidenschaften«: Die Jahre 1934–1937 im Leben Schostakowitschs, in: *Zwischen Bekenntnis und Verweigerung: Schostakowitsch und die Sinfonie im 20. Jahrhundert*, hg. von Hans-Joachim Hinrichsen und Laurenz Lütteken, Kassel 2005 (Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 3), S. 61–70

Blokker, Roy und Robert Dearling: *The Music of Dmitri Shostakovich. The Symphonies*, London 1979

Dearling, Robert: The First Twelve Symphonies: portrait of the artist as citizen-composer, in: *Shostakovich: the Man and His Music*, hg. von Christopher Norris, London 1982, S. 47–79

Дмитри Шостакович (Dmitri Schostakowitsch), hg. von Giwi Ordschonikidse, Moskau 1967

Dmitrij Šostakovič. Grauen und Grandezza des 20. Jahrhunderts, hg. von Manfred Sapper und Volker Weichsel, in: *Osteuropa* 56 (2006), H. 8

Д. Д. Шостакович. Статьи и материалы (D. D. Schostakowitsch. Aufsätze und Dokumente), hg. von Grigori Schneerson, Moskau 1976

Eberle, Gottfried: Dmitrij Šostakovič, in: *Komponisten der Gegenwart – KDG*, hg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, 37. Nachlieferung, München 2008, S. 1–68

Fadejew, Alexander: Пятая симфония Шостаковича (Die 5. Sinfonie Schostakowitschs), in: *За тридцать лет* (In dreißig Jahren), Moskau 1957, S. 891

Fairclough, Pauline: Narrative Strategies in Shostakovich's Fourth Symphony, in: *Der Komponist als Erzähler. Narrativität in Dmitri Schostakowitschs Instrumentalmusik*, hg. von Melanie Unseld und Stefan Weiss, Hildesheim 2008, S. 147–165

Fanning, David: *The Breath of the Symphonist: Shostakovich's Tenth*, London 1988

Fay, Laurel E.: Shostakovich versus Volkov: Whose »Testimony«?, in: *Russian Review* 39 (1980), H. 4, S. 484–493, auch in: *A Shostakovich Casebook*, hg. von Malcolm H. Brown, Bloomington 2004, S. 11–21

Fay, Laurel E.: *Shostakovich. A Life*, New York 2000

Fay, Laurel E.: Volkov's Testimony Reconsidered [2002], in: *A Shostakovich Casebook*, hg. von Malcolm H. Brown, Bloomington 2004, S. 22–66

Feuchtner, Bernd: *Dimitri Schostakowitsch: »Und Kunst geknebelt von der groben Macht« – Künstlerische Identität und staatliche Repression*, Kassel 2002

Personen- und Werkregister

Zahlen mit nachgestelltem »n.« verweisen auf Fußnoten.

- Achmatowa**, Anna 247
Apostolow, Pawel Iwanowitsch 305, 307f., 310
Arndt, Jürgen 194n.
Aschkenasi, Wladimir 244
Audran, Edmond III
 La Mascotte III
 Chanson de l'orang-outang III
Bach, Carl Philipp Emanuel 119n.
Bach, Johann Sebastian 144
Balter, Tamara 57, 97n.
Bartók, Béla 235
Basner, Wenjamin 306
Beethoven, Ludwig van 52, 56f., 93, 101f., III, 144
 Klaviersonate op. 110 57
 Sinfonie Nr. 8 F-Dur op. 93 III
 Sinfonie Nr. 10 Es-Dur 102
 Streichquartett op. 135 57
Berg, Alban 235f.
 Wozzeck 236
 »*Marias Wiegenlied*« 236
Berlioz, Hector 52, 119n., 277n.
 Symphonie fantastique 277n.
Borodin, Alexander 262
Brown, Malcolm H. 213
Bulgakow, Michail 314
 Meister und Margarita 314
Bülow, Vicco von (Loriot) 78
Bultmann, Johannes 87
Byron, George Gordon (Lord Byron) 249
Cage, John 15, 144, 197n.
Carroll, Lewis (Charles Lutwidge Dodgson) 100f., 109f., 127n., 135f., 151–159, 202–204, 206
 Alice's Adventures in Wonderland 100f., 109, 135, 151–159, 203f.
 Through the Looking Glass 135f., 151–159, 202f., 206
Cervantes, Miguel de 31
 Don Quijote 31
Chalupt, René 109
Chatschaturjan, Aram 302
Chatschaturjan, Karen 214
Chopin, Frédéric III, 144, 174–176
 Klaviersonate b-Moll op. 35 III, 174–176
Chrennikow, Tichon 305, 330–333
Chubov, Georgi 231
Clementi, Muzio 110, 181–189, 204
 Sonatine C-Dur op. 36 Nr. 1 181–190, 204
Cocteau, Jean 117f., 140, 143, 166n.
Contamine de Latour, José Patricio 150
Dahlhaus, Carl 87
Danilewitsch, Lew 227
Dargomyschski, Alexander 289
Debussy, Claude 107, 137
Denisow, Edison 258–260, 305
D'Indy, Vincent 112
Downes, Olin 284
Druskin, Michail 227
Dserschinski, Iwan 332
 Der stille Don 332
Eggebrecht, Hans Heinrich 10n., 61n., 88
Elleström, Lars 58, 339n.
Fadejew, Alexander 11, 217f., 226f., 241, 270
Fairclough, Pauline 342, 344–346, 347n., 355, 359
Faltin, Peter 87–89
Feofanov, Dmitry 213, 239f., 242, 245, 308, 363n.
Feuchtner, Bernd 227f.
Freud, Sigmund 78, 83
Gauthier-Villars, Henri 129
Glikman, Gawriil (Gabriel) 210n., 254
Glikman, Isaak 210n., 225, 230f., 248–251, 253–259, 263, 305, 360
Glinka, Michail 303, 329–333
 Orchesterfantasie Kamarinskaja 329
Goethe, Johann Wolfgang von 89, 127n.
Gogol, Nikolai 225, 231
 Der Revisor 231
Gojowy, Detlef 210, 213, 223–226, 228, 302
Gounod, Charles 109f.
 Mireille 109
 Chanson de Magali 109
Gozenpud, Abraam 305
Grice, Herbert Paul 35–38, 41f., 66n.