

Komponieren in Geschichte und Gegenwart

Studien zu den ersten acht Streichquartetten

von Dmitrij Šostakovič

von Kadja Grönke, Oldenburg

Hinführung

Der sowjetrussische Komponist Dmitrij Šostakovič (1906–1975) hat fünfzehn Streichquartette hinterlassen – ein Werkkonvolut, das in der Anzahl identisch ist mit seinen Sinfonien. Während die Sinfonik jedoch bereits den Studenten Šostakovič fesselt, setzt das Streichquartett-Schaffen relativ spät ein. Erst 1938, nach der existenzbedrohenden offiziellen Verurteilung seiner Oper *Ledi Makbet Mcenskogo uezda* (*Lady Macbeth aus Mzensk*)¹, beginnt Šostakovič seine erste Quartettkomposition, die zugleich sein erstes erfolgreiches Kammermusikwerk bedeutet. Nach einer Pause von sechs Jahren folgt 1944 das 2. *Quartett*, an das sich die weiteren Beiträge zu dieser Gattung dann mit immer größerer Regelmäßigkeit anschließen: Auf das 1946 komponierte 3. *Quartett* folgt drei Jahre später das 4. (1949), das ebenso wie das 1952 vollendete 5. *Streichquartett* aus kulturpolitischen Gründen zunächst nicht uraufgeführt werden kann, 1956 entstehen das sechste und 1960 das siebte und das achte Werk dieser Reihe, das neunte und zehnte schließen sich 1964 an, und die Partituren elf bis fünfzehn folgen in regelmäßigen Intervallen in den Jahren 1966, 1968, 1970, 1972/73 und 1974. Damit rückt die Kammermusik in Šostakovičs letztem Lebensjahrzehnt nachdrücklich in den Vordergrund und wird zur prägenden Gattung seines Spätwerks².

Dennoch ist Šostakovičs Kammermusik (anders als die Sinfonik) sowohl von Praktikern als auch von Theoretikern bislang wenig beachtet worden. Einzig das 8. *Streichquartett* erfreut sich sowohl in der Originalversion als auch in der vom Komponisten gebilligten Fassung für Streichorchester durch Rudolf Baršaj anhaltender Beliebtheit.

Wenn dieses achte Werk im folgenden als Höhepunkt einer Entwicklung gedeutet werden soll, die die Gattung Streichquartett in Šostakovičs Schaffen bis 1960 durchmacht, so verlangt diese Sichtweise zwangsläufig, die einzelnen Partituren als zusammenhängend gedachte Werkreihe aufzufassen. Diese Interpretation wiederum läßt sich nur halten, wenn sie das Resultat einer bis ins Detail gehenden Analyse ist. Eine solche vergleichende Untersuchung der ersten acht Streichquartette wurde im Sommer 1993

¹ Der Artikel *Sumbur vmesto muzyki* (*Chaos statt Musik*) erschien am 28. Januar 1936 in der *Pravda*. Vordergründig ein Verriß der genannten Šostakovič-Oper, verdeutlichte er allgemein und weitreichend die verschärften Kriterien der stalinistischen Kulturpolitik und bildete dadurch auch die Argumentationsgrundlage für den vierten der von Andrej Ždanov initiierten sogenannten historischen Beschlüsse des ZK der KPdSU, der 1948 den Höhepunkt kulturpolitischer Restriktionen markierte.

² Auch die vokale Kammermusik pflegt Šostakovič in diesen Jahren besonders intensiv, während er andere Kammermusikgattungen zeitlebens nur vereinzelt bedenkt.

von der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel als Dissertation angenommen. Auf dieser Arbeit basiert der nachfolgende Aufsatz³.

Zur zyklischen Konzeption der Streichquartette

Bereits die Tonartenabfolge weist darauf hin, daß Šostakovičs Streichquartette zyklisch konzipiert sind⁴: Die ersten sechs Werke bilden eine Folge fallender Terzen (C, A, F, D, B, G) und stehen ausschließlich in Dur, bis das siebte Quartett als erstes Mollwerk den Wechsel zu einer anderen Ordnungsstruktur markiert. Mit der achten Komposition beginnt eine Folge von Paralleltonarten, die jeweils im Abstand fallender Quinten aneinandergereiht werden (c/Es, As/f, Des/b, Fis⁵/es)⁶. Keine Tonart wiederholt sich.

Zwei Werke fallen besonders auf: Es sind das 7. Quartett (in fis-Moll), das keiner der beiden Ordnungsstrukturen angehört, aber erstmals sowohl in der Harmonik als auch hinsichtlich seiner großformalen Gestaltung einem durchgehenden Konzept folgt, und das achte, das kompositorisch nicht nur die Entwicklung der ersten Quartette in sich zusammenfaßt, sondern zugleich den Beginn des Spätwerks markiert.

Da nun das achte Werk in mehrfachem Sinne beiden Reihen – den tonartlich absteigenden frühen Quartetten ebenso wie den paarig angeordneten Spätwerken – zugehört und außerdem formal wie harmonisch in besonders engem Zusammenhang mit dem quasi „exterritorialen“ 7. Quartett steht, kann es als Höhe- und Wendepunkt von Šostakovičs Quartettsschaffen angesehen werden. Die genaue Betrachtung der Einzelwerke bestätigt diese Sicht. Daher soll das achte Werk im folgenden exemplarisch einer detailorientierten Analyse unterzogen werden. Vor dem Hintergrund der Ergebnisse kann dann punktuell die Entwicklung Šostakovičs hin zu dieser äußerst verdichteten Form von Kammermusik resumiert werden.

³ Kadja Grönke, *Studien zu den Streichquartetten 1 bis 8 von Dmitrij Šostakovič*, Diss. Kiel 1993. Nach Abschluß des Manuskripts (Frühjahr 1995) sind bislang unbekannte Quellen zur Biographie Šostakovičs publiziert worden, die die werkanalytischen Ergebnisse der Dissertation und des vorliegenden Beitrags zum 8. Streichquartett durch Selbstzeugnisse des Komponisten bestätigen.

⁴ Während der Proben zum 7. Streichquartett äußerte Šostakovič ausdrücklich die Absicht, einen Zyklus von vierundzwanzig Quartetten in allen Tonarten zu schreiben: „Ich will, daß es ein abgeschlossener Zyklus wird!“ (Sof’ja Hentova, *Šostakovič Žizn’ i tvorčestvo II*, Leningrad 1986, S. 508 f.). Hentova bezeugt außerdem, daß bei Šostakovičs Tod bereits Pläne zu einem sechzehnten Streichquartett bestanden.

⁵ Ges-Dur, enharmonisch verwechselt.

⁶ Peter Cahn weist darauf hin, daß die Tonartenanordnung der Streichquartette „retrograd“ zu der der vierundzwanzig *Präludien und Fugen* op. 87 und der vierundzwanzig *Präludien* op. 34 steht. Damit wird die Tonalität zum verbindenden Ausgangspunkt in sich geschlossener Werkreihen – und zwar bei den Quartetten über einen Zeitraum von 36 Jahren hinweg, unabhängig von den Entstehungsumständen und der Frage, wie das kompositorische Problem Streichquartett jeweils gelöst wird. Nicht die im Sozialismus vielbeschworenen gesellschaftspolitischen Inhalte bilden also die Grundlage für diese Werke, sondern rein musikalische Ordnungskriterien (Peter Cahn, „Traditionszusammenhänge in Schostakowitschs Streichquartetten“, in: *Bericht über das Internationale Dmitri-Schostakowitsch-Symposium Köln 1985*, hrsg. v. Klaus Wolfgang Niemöller u. Vsevolod Zaderackij [= Kölner Beiträge zur Musikforschung 150], Regensburg 1986, S. 398 f.).

Zum achten Streichquartett: Textimmanente Analyse des Kopfsatzes

Der Kopfsatz des 8. Quartetts beginnt solistisch: Das Violoncello spielt ein Motiv aus vier langen Noten, die eine steigende und eine fallende kleine Sekunde ausbilden und der Musik dadurch einen chromatischen Impuls verleihen⁷. Nach vier Tönen setzen die übrigen Instrumente fugenartig ein. Das langsame Tempo, das rhythmische Gleichmaß und die Engführung zwischen Bratsche und zweiter Geige orientieren sich am barocken „stile antico“ und geben den ersten Takten den Charakter eines Stilzitats. Zugleich aber enthält der Satzbeginn das chromatische Total aller zwölf Töne (s. Einzeichnungen im Notenbeispiel 1)⁸. Barocker Gestus und avancierte Chromatik bewegen sich in einem subtil ausbalancierten Gleichgewicht.

Notenbeispiel 1⁹: Streichquartett Nr. 8, erster Satz, T. 1–12

⁷ Die verweisende Komponente, die in den Tonbuchstaben dieses Motivs, also in Šostakovičs lateinischen Namensinitialen D, Es, C und H liegt, soll im Rahmen der Notenanalyse zunächst bewusst ausgespart bleiben, um die Beobachtung der kompositorischen Fakten nicht vorzeitig unter den Zwang einer außermusikalischen Deutung zu stellen.

⁸ Daß Šostakovič sich in seiner „Zwölftönigkeit“ selbstverständlich nicht den Regeln eines Arnold Schönberg oder eines Joseph Matthias Hauer unterstellt, sondern mit dem chromatischen Total frei nach seinen eigenen Erfordernissen umgeht, muß kaum betont werden. Dieser undogmatische Umgang mit einer Zwölftönigkeit, die niemals zur Dodekaphonie wird, gilt auch in seinem Spätwerk, wo reihenartige Gebilde zum Strukturprinzip werden, ohne im Sinne vorgeordneten Materials den Kompositionsverlauf zu beeinflussen. Eher ist es umgekehrt: Die Erfordernisse des innermusikalischen Ablaufs bedingen Änderungen und Deformationen der – dennoch wiedererkennbaren – Reihenformationen.

⁹ Der Abdruck der Notenbeispiele erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Sikorski-Verlags Hamburg.

Im weiteren Satzverlauf werden allerdings weder der barocke Gestus noch der chromatische Impuls zum alleinigen Gegenstand des Komponierens. Denn nach wenigen Takten wird der sukzessiv entfaltete Fugenbeginn quasi ineinandergeschoben (T. 12); das Motiv der zwei aufeinanderfolgenden Sekunden erklingt in drei Instrumenten gleichzeitig und kadenziiert nach *c*-Moll, der Grundtonart des Quartetts (T. 16). Damit entpuppt sich der Extrakt der Fuge als eine klassische Kadenzbewegung, bei der die letzte Violin-Note des viertönigen Motivs die Funktion eines Leittons übernimmt, der sich in den Grundton des *c*-Moll-Dreiklangs auflöst. So erfüllt Šostakovič akkordisch, was linear-melodisch bereits von Anfang an angelegt ist: Denn schon bei seinem allerersten Erklingen wird die chromatische Bewegung durch eine nachdrückliche Antizipation deutlich auf den Grundton *C* bezogen (T. 3).

Weder barockisierende Satzweise noch chromatisches Total gewinnen also die Oberhand, sondern eine an der klassisch-romantischen Tradition orientierte, dur-moll-tonale Schreibart, die die erstgenannten Aspekte unter dem Primat der Tonart *c*-Moll in sich einschließt.

Der Hörer wird diese Wendung jedoch keineswegs so fraglos hinnehmen, wie es der Blick in den Notentext nahelegt. Denn trotz der nachdrücklichen Violinakzente auf Vorhalt und Auflösung lockert die dreieinhalbtaktige Dehnung des Leittons den tonalen Bezug – zumal die drei Unterstimmen gleichzeitig ihr Satzgewebe voller Sekundbewegungen weiterspinnen, ohne dabei den auf die Tonika zustrebenden Sinn der Oberstimme zu unterstützen. Und es ist kein Zufall, daß gerade an dieser Stelle des Quartetts (T. 13 ff.) die Orientierung des Hörers ins Wanken gerät. Denn nachdem Šostakovič in den ersten Takten drei unterschiedliche Kompositionsmethoden (altmeisterlich-handwerkliche Satzkunst, avanciert-freischweifende Chromatik und klassisch-ausgewogene Dur-Moll-Tonalität) angeboten und damit die „Exposition der Kompositionsmittel“ abgeschlossen hat, stellt sich zwangsläufig die Frage: Wie soll es weitergehen?

Das Vier-Noten-Motiv des Satzbeginns erweist sich letztlich als statisch; es entwickelt sich melodisch nicht weiter, sondern zielt als doppelter Vorhalt nach *c*-Moll. Die Sekundintervalle werden zwar abgespalten und weiterverarbeitet, sie sind hier jedoch melodisch und rhythmisch zu unspezifisch, um den konventionellen Anforderungen an ein Thema zu genügen. Aus dem Anfangsmotiv kommt demnach kein deutlicher Impuls zur weiteren motivisch-thematischen Entwicklung. Diese Erwartung besteht aber, nachdem Šostakovič dreizehn Takte lang nachdrücklich vorgeführt hat, wie stark er sich auf die Parameter traditionellen Komponierens bezieht.

Erst nach Takt 16 löst sich die Unentschiedenheit. Nachdem die erste Violine die Grundtonart *c*-Moll bestätigt hat, tritt sie mit der zweiten Violine in einen alternierenden Dialog, der den bisherigen Grundrhythmus der Musik verändert, einen großräumigen Melodieumfang aufspannt und erst in Takt 23 durch das kadenzierende Anfangsmotiv wieder zusammengeschlossen wird. Dieser Violin-Dialog führt in sich die tonalen Implikationen des Satzbeginns weiter, er integriert aber auch die Sekundschritte, die der Musik von Anfang an immanent sind. Als prinzipielle Synthese und zugleich als melodische Weiterführung bringen diese Takte erstmals eine Entwicklung in Gang und beziehen sich zugleich deutlich auf die bislang erklangenen musikalischen Vorgaben.

Dieser Violindialog bedeutet allerdings mehr als nur eine werkimmanente Entwicklungsphase: Der Komponist zitiert hier den Beginn seiner eigenen, 1926 uraufgeführten 1. Sinfonie. Das Zitat ist augmentiert, transponiert und in der Besetzung und im Tempo verändert, ohne seine Identität zu verlieren. Da Šostakovič es als folgerichtige musikalische Weiterentwicklung des Satzbeginns präsentiert, diesen Satzbeginn jedoch als etwas melodisch und harmonisch in sich Kreisendes und in gewissem Sinne Statisches zeigt, kann das Zitat daraufhin zwanglos in die kadenzierende Bewegung des anfänglichen Vier-Noten-Motivs zurückkehren, ohne daß dieser Schritt mit der bisherigen Satzentwicklung im Widerspruch stünde. Vielmehr bestätigt Šostakovič auf einer höheren Ebene noch einmal das Kompositionsprinzip der allerersten Takte, nämlich die gesamte musikalische Entwicklung aus einem einzigen, harmonisch und motivisch relevanten Kern heraus abzuleiten und jeden Teil der Komposition auf diesen Kern zurückzubeziehen.

Notenbeispiel 2: Streichquartett Nr. 8, erster Satz, T. 50–62

The image shows a musical score for a string quartet, measures 50 to 62. The score is written for four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'a tempo'. The dynamics are marked 'pp' (pianissimo) and 'poco espress.' (poco espressivo). A boxed section at the top right is labeled '4 Zitat: 5. Sinfonie'. The score shows a melodic line in the upper staves and a more rhythmic, repetitive line in the lower staves.

Dieses Verfahren setzt sich im weiteren Satzverlauf fort. In Takt 28 beginnt ein scheinbar neuartiger Abschnitt, der jedoch in all seinen Bestandteilen konsequent auf den Werkbeginn mit seiner Dualität von tonaler Gebundenheit und vorangetriebener Chromatik zurückverweist: Die drei Unterstimmen umspannen einen reinen *c*-Moll-Akkord – eine Fortsetzung der durch den Fugenbeginn kontinuierlich aufgebauten Vollstimmigkeit. Durch seine achtzehntaktige Dauer verkommt dieser Klang jedoch zur reinen Begleitschicht, auf deren Hintergrund die Oberstimme jenen quasi solistischen Impetus des Zitats aus der *1. Sinfonie* weiterführt. Darüber hinaus setzt die Violine gegen die klare Tonalität der Unterstimmen eine extrem chromatisierte Bewegung, die außerdem das bekannte Prinzip des Vorhalts (hier als emphatisch betonte Seufzerbewegung) integriert. Aber wie das Zitat der *1. Sinfonie* mündet auch dieser Abschnitt wieder in die vier Noten des Satzbeginns. Die Entwicklung kehrt beharrlich zu ihrem Ausgangspunkt, ihrem melodisch-harmonischen Kern zurück; und wieder gliedern die bekannten zwei Sekundschritte den musikalischen Verlauf und leiten einen neuen Satzabschnitt ein (T. 50–86), so wie das auch bei ihrem vorherigen Auftreten der Fall war (s. Notenbeispiel 2, S. 167).

Auch dieser Satzabschnitt wirkt von der Melodie her neuartig, führt aber Kompositionsmerkmale der bisherigen musikalischen Entwicklung weiter: Der Halteton von Cello und Bratsche entspricht dem ausgehaltenen Quintklang des vorausgegangenen Teils, das Quartfall-Motiv der ersten und dann der zweiten Violine rekurriert auf die Seufzergeste aus demselben Abschnitt und bestätigt zugleich die tonale Gebundenheit der Unterstimmen. Die in Takt 55 einsetzende Oberstimmen-Melodie schließlich entzerzt den chromatisierten Abstieg der Takte 28 ff. zu einer diatonischen (und kurzzeitig sogar nach Dur weisenden) Linie. Und obgleich diese Linie fest im Satzgeflecht des *8. Streichquartetts* verankert ist, handelt es sich wiederum um ursprünglich externes Material: Diesmal ist es ein Selbstzitat aus der *Sinfonie Nr. 5* von 1937.

Anders als bei dem Rückgriff auf die *1. Sinfonie* bleibt der Komponist diesmal nicht bei dem reinen Zitieren des bekannten Materials stehen. Die Melodie aus der *5. Sinfonie* wird weiterentwickelt, sie tritt in einen Dialog mit der begleitenden zweiten Violine, deren zunächst sehr stabil scheinendes Material unter dem Einfluß des Zitats ebenso verändert wird¹⁰ wie sich umgekehrt das Zitat unter dem Einfluß der Begleitstimme wandelt. Wieder aber mündet der Kompositionsabschnitt konsequent in ein Aufgreifen der allerersten Quartett-Takte: Die Folge einer steigenden und einer fallenden kleinen Sekunde mit anschließender Auflösung nach *C* bleibt unangetastet.

An dieser Stelle des Satzes wird die fortgesetzte Entwicklung aus einem Kern heraus und zu diesem Kern zurück erneut auf eine höhere Ebene potenziert. So wie das Anfangsmotiv in seinem sekundschriftigen Ambitus kreist, ohne sich melodisch weiterzuentwickeln, und so wie der Satzverlauf aus einer Abstoßung von diesem Anfangsmotiv und einer konsequenten Rückkehr zu diesem Gebilde besteht, so läßt Šostakovič nun die *g e s a m t e* bisherige Satzentwicklung in sich zurücklaufen: Auf das Zitat der *5. Sinfonie* und die kadenzierende Vierton-Bewegung der Takte 79 ff. folgt kein neuer Satzabschnitt, sondern die bereits in den Takten 28 ff. des Quartetts angewandte Kombination einer chromatischen Bewegung und liegender Akkorde.

¹⁰ Man beachte die tonale Aufhellung in Takt 62, die durch den Dur-Charakter des Zitats bedingt ist!

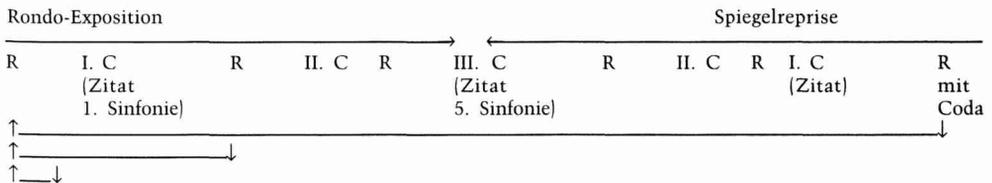
Gleichzeitig setzt Šostakovič sein Verfahren permanenter Abwandlung fort. Das bekannte Material wird durch Stimmentausch und Auflockerung der Begleitschicht nicht nur aufgegriffen, sondern zugleich weiterentwickelt. Und konsequent mündet es in das bekannte Vierton-Motiv, an das sich folgerichtig das leicht veränderte und erweiterte Zitat der 1. Sinfonie anschließt.

Der Satz endet mit einer kleinen Coda, in der noch einmal die beiden harmonisch entscheidenden Verfahren der bislang erklangenen Musik vereint sind: das unvermeidliche Vierton-Motiv des Beginns mit seinem chromatischen Impuls und der aus dem mittleren Satzabschnitt bekannte Quartfall mit seiner tonalen „Erdung“. Eine Entscheidung zwischen diesen beiden Polen freier und gebundener Harmonik wird zunächst hinausgeschoben, denn der Kopfsatz von Šostakovičs 8. *Streichquartett* besitzt keinen eindeutigen Schlußakkord. Vielmehr erweist sich der Schlußklang als ein ausgedehnter Vorhalt, der sich verselbständigt, die Grundtonart des (ohne Zäsur anschließenden) zweiten Quartettsatzes prägt und eigentlich erst im Übergang vom vorletzten zum letzten Quartettsatz seine Auflösung nachgereicht bekommt.

Zur Großform des Kopfsatzes und des Quartettganzen

Die detailorientierte Analyse des ersten Quartettsatzes zeigt, wie planvoll und ökonomisch Šostakovič mit seinem kompositorischen Material umgeht. Das Prinzip, die Musik aus einem minimalen, aber gleichermaßen harmonisch wie motivisch relevanten Kern heraus zu entwickeln und sie quasi in jedem Augenblick auf diesen Kern zurückzubeziehen, läßt ihn zu einer individuellen Satz-Großform kommen: Das einleitende Vierton-Motiv gewinnt die Funktion eines Refrains, zwischen dessen konsequenter Wiederkehr die großräumigeren Satzabschnitte wie Couplets eines Rondos eingefügt sind. Dieses Rondo wiederum ist in sich selbst rückläufig: Nach dem dritten Couplet kehren das zweite und das erste Couplet in umgekehrter Reihenfolge wieder. Solche rückläufigen Formen finden sich bei Šostakovič häufiger, so daß die russischsprachige Musikforschung dafür den Terminus „Spiegelreprise“ geprägt hat.

Schematisch läßt sich der Formaufbau des Satzes folgendermaßen darstellen:



Hierbei stehen das R für das einleitende Vierton-Motiv mit seiner refrainartigen Funktion und I. C, II. C und III. C für die thematisch unterschiedlichen Couplets und ihre (jeweils abgewandelte) Wiederkehr. Die mit Pfeilen versehenen Geraden unterhalb des Schemas markieren, wie Šostakovič im Kleinen wie im Großen die Entwicklung aus einem Kern heraus und zu diesem Kern zurück verwirklicht.

Diese Entwicklung wird in der Großform des Quartetts noch potenziert. Denn Kopfsatz und Finale der ohne Zäsuren ablaufenden fünfsätzigen Partitur basieren auf

identischem Material¹¹. Damit hat Šostakovič die Implikationen des in sich kreisenden Vierton-Motivs auch auf der Ebene der gesamten Partitur erfüllt und das vollständige Quartett ebenso wie den Quartett-Kopfsatz und dessen einzelne Couplets auf das Samenkorn der allerersten Takte zurückgeführt. Gleichzeitig zieht sich die viertönige Keimzelle der Anfangstakte sozusagen „leitthematisch“¹² durch die ganze Partitur. Durch diese Entscheidung definiert Šostakovič sein 8. *Streichquartett* als ein in allen Teilen unauflöslich zusammengehöriges Werk. Zwar erzeugen die beiden ersten Sätze durch ihren heftigen Tempo- und Ausdrucks-Kontrast eine nachhaltige Spannung, die im weiteren Werkverlauf Satz für Satz schrittweise wieder abgebaut wird, bis sich die Musik im Finale konsequent runden kann. Die Konstanz der viertönigen Keimzelle aber macht klar, daß selbst die schärfsten Gegensätze im Detail vermittelbar bleiben.

Zitat und Leitthema

Angesichts der Bedeutung, die der einleitenden Vierton-Gruppe zukommt, nimmt es kaum wunder, daß Šostakovič ihr über das rein Musikalische hinaus einen tieferen Sinn mitgegeben hat. Denn diese Noten beharren fast ausschließlich¹³ auf den Tönen *D*, *Es* (= *S*), *C* und *H* – das sind die ersten Buchstaben von Šostakovičs Namen in lateinischen Buchstaben und deutscher Umschrift¹⁴.

Da diese Namenssigle *D*, *Es*, *C* und *H* wie die Signatur des Künstlers dem eigenen Werk eingeschrieben ist, scheint sie eine Art semantischer Meta-Ebene zu eröffnen. Bevor dieser Aspekt näher betrachtet werden kann, muß jedoch eine rein musikalische Klassifikation erfolgen.

Die bereits erwähnte Integration von Material aus der 1. und 5. *Sinfonie* legt es nahe, die *D–Es–C–H*-Namenssigle als Zitat zu interpretieren, denn Šostakovič verwendete dieses Motiv auch in seinem 1947/48 entstandenen 1. *Violinkonzert* und in der 1953 vollendeten 10. *Sinfonie*. Aber die Noten *D*, *Es*, *C* und *H* besitzen für das 8. *Streichquartett* einen grundsätzlich anderen Stellenwert als alle anderen Zitate, denn sie bedeuten weit mehr als nur den Rekurs auf frühere Werke: Wie gezeigt, enthält die Namenssigle den Keim für die gesamte kompositorische Entwicklung des Kopfsatzes. Sie bezeugt die tonale Bindung an *c*-Moll ebenso wie die chromatische Verdichtung. Sie wirkt vierstimmig-kadenzierend und zugleich linear-solistisch. Ihre Sekundschritte werden abgespalten und zum Grundbaustein der musikalischen Entwicklung. Die langen Noten rechtfertigen die ausgedehnten Orgelpunkt- und Halteton-Flächen. Und die unterschiedlichen Formen, in denen die Namenssigle im Verlauf des Quartetts auftaucht, ohne dabei ihre Wiedererkennbarkeit einzubüßen, zeigt im Kleinen nichts

¹¹ Einzig eine kurze Floskel aus der Oper *Ledi Makbet Mcenskogo uezda* tritt hinzu, während die Zitate aus der 1. und 5. *Sinfonie* eliminiert werden. Zudem ist der innere Ablauf des Schlußsatzes gegenüber dem Kopfsatz verändert, so daß die ersten Takte des Quartetts im Finale ans Ende rücken. Die rahmende Funktion des Werkbeginns wird durch dieses Verfahren besonders deutlich.

¹² Die sowjetische Musikforschung hat für diese Viertongruppe den Terminus „Leitthema“ gesetzt, da das Gebilde nicht nur als (Leit-)Motiv fungiert, sondern auch thematische Qualitäten besitzt.

¹³ Auch rhythmisch wird das Gleichmaß der vier Noten kaum je verändert.

¹⁴ In bezug auf das kyrillische Alphabet ist eine solche Arbeit mit bedeutungstragenden Tonbuchstaben nicht möglich. Der tiefe Eindruck, den Šostakovič 1950 bei der Deutschen Bachfeier Leipzig empfing, legt jedoch nahe, wo er die Anregung zu diesem Verfahren empfing und warum er ausdrücklich die deutsche Form seines Namens zur Grundlage semantischer Wort-Ton-Beziehungen machte.

anderes als das, was Šostakovič auch im Großen ausführt: die Einheit in der Mannigfaltigkeit, die Vielfalt in der Einheit.

Und noch eine weitere Verweisebene ist in dem *D-Es-C-H*-Motiv enthalten, die den Zitatentwurf fehlt, denn die Namenssigle weist vielschichtig über das Werk hinaus in die Musikgeschichte. Im fugierten Werkbeginn, in der Kadenzwendung und der expliziten Chromatik demonstriert das *D-Es-C-H*-Motiv drei unterschiedliche Stadien musikalischer Materialentwicklung (grob vereinfacht wären das Barock, Klassik und Moderne), und zugleich erinnert es an die Anfänge der *cis*-Moll-Fuge aus Johann Sebastian Bachs erstem Band des *Wohltemperirten Claviers*, des *Streichquartetts* op. 131 und der *Großen Fuge* op. 133 von Ludwig van Beethoven¹⁵.

Notenbeispiel 3:

(a) Šostakovič: *Streichquartett* Nr. 8, 1. Satz, T. 1–3
(Violoncello)



akribische Textur der Partitur läßt verstehen, warum dieses 8. *Streichquartett* trotz seiner Fülle an Zitaten (die auch die weiteren Sätze des Werks prägt) niemals wie eine reine Montage klingt, sondern alle Ansprüche an ein homogenes, sich organisch aus sich selbst heraus entwickelndes, neues Werk befriedigt.

Eine andere Frage kann die Analyse bislang jedoch nicht beantworten: die Frage nach dem „Warum?“. Zu welchem Zweck dienen die Zitate? Warum benutzt Šostakovič sie, wenn er zugleich ihren Zitatcharakter verschleiert? Wieso beharrt er darauf, Themen aus früheren Werken in einer derart exzessiven Weise weiterzuverwerten wie sonst nirgends in seinem Schaffen? Diese Fragen öffnen ein weites Feld für Vermutungen und Spekulationen. Denn weder aus der Widmung – „Dem Gedächtnis der Opfer von Faschismus und Krieg“ – noch aus Šostakovičs verbalen Äußerungen¹⁶ zu seinem Werk ergeben sich schlüssige Gründe, die die Fülle von Selbstzitaten restlos erklären würden.

Da das 8. *Streichquartett* zwischen dem 12. und dem 14. Juli 1960 in Dresden entstand, wo sich der Komponist zu den Arbeiten an einer Filmmusik¹⁷ aufhielt, ist das Werk oft als eine bittere Anklage gegen nationalsozialistische Greuelthaten verstanden worden. Diese Deutung berief sich einerseits auf die explizite Widmung des Quartetts, andererseits auf das analoge Sujet der Filmmusik.

Mit besonderer Betonung des erinnernd-anklagenden Aspekts setzte sich diese Interpretation des 8. *Streichquartetts* vor allem in den sozialistischen Staaten durch. Indem Šostakovičs Musik politisch opportun als künstlerischer Protest gegen die Barbarei des Nationalsozialismus gedeutet wurde (und damit immanent der friedensichernde Aspekt der sowjetischen Rüstungspolitik angedeutet war), diente das Werk zur Affirmation des bestehenden politischen und gesellschaftlichen Systems.

Damit hätte das 8. *Streichquartett* im Westen eigentlich suspekt werden müssen. Dem war jedoch nicht so. Die allgemeine Formulierung der Widmung ließ eine Übertragung auf die Gewaltherrschaft Stalins zu, unter der Šostakovič bekanntlich auf geradezu lebensbedrohliche Weise gelitten hat. Verbunden mit einer unmißverständlichen Semantisierung der *D-Es-C-H*-Namenssigle und der im Werk enthaltenen Selbstzitate, setzte sich im Westen die Deutung durch, daß Šostakovič das Werk „sich selbst“ gewidmet habe (wie er gesprächsweise verlauten ließ)¹⁸. Stellvertretend für alle Leidtragenden des Stalinregimes habe er mit den „Opfern von Faschismus und Krieg“ sein eigenes Schicksal als unterdrückter und gemäßregelter Komponist in einem von Personenkult, Krieg und Unfreiheit heimgesuchten Staat gemeint. Damit wurde Šostakovič zum heimlichen Dissidenten gestempelt, der mit seinem Werk der Sowjetmacht den Spiegel vorgehalten habe, während die kommunistischen Kulturfunktionäre zugleich als zu dumm gebrandmarkt wurden, um eine solche Opposition zu bemerken.

Beide Deutungsversuche gehen gleichermaßen von einem Wunschbild aus. Der Künstler und Mensch Šostakovič wird – allerdings unter jeweils umgekehrten Vorzeichen – von zwei entgegengesetzten Gesellschaftssystemen mit Beschlag belegt, wobei das komponierte Werk in einem politisch opportunen Sinn vereinnahmt wird. Beziehungen, die außerhalb der Musik liegen, müssen dazu dienen, Šostakovičs 8. *Streichquartett*

¹⁶ Siehe Anm. 3.

¹⁷ Lev Arnštams Film *Fünf Tage, fünf Nächte*.

¹⁸ Hentova, *Šostakovič* (wie Anm. 4), Bd. II, S. 358.

in dem einen oder anderen Sinn als autobiographischen Lebensrückblick zu erklären. Aber tragen diese Deutungen weit genug, um die eminenten kompositorischen Kunstgriffe der Musik zu rechtfertigen?

Postulat einer kompositionsimmanenten Sinndeutung

Natürlich ist die Versuchung groß, Šostakovičs Werk unmittelbar aus den bekannten zeitgeschichtlichen und biographischen Fakten heraus zu erklären. Aber das ist zweifellos zu wenig für einen Künstler, der trotz aller rigiden Forderungen des „Sozialistischen Realismus“ nach Allgemeinverständlichkeit, Faßbarkeit und Volkstümlichkeit niemals Kompromisse schloß, wenn es um die handwerkliche Qualität seiner Kompositionen ging. Ein solcher Deutungsansatz kann einem Künstler nicht gerecht werden, der – wie die Analyse des Quartett-Kopfsatzes gezeigt hat – weit mehr im Sinn hatte als eine simple, politisch genehme Aneinanderreihung gesanglicher Melodien.

Tatsächlich führt der Blick in die Partitur bei der Suche nach einem kompositionsimmanenten Sinn viel weiter, als es alle verbalen Zeugnisse und biographisch-zeitgeschichtlichen Spekulationen vermögen. Von entscheidender Bedeutung erweisen sich dabei einerseits die Auswahl der zitierten Werke, andererseits ihre Reihenfolge.

Allen Sätzen gemeinsam ist das Auftreten der *D-Es-C-H*-Namenssigle, die in ihrer Funktion für das Werk erwiesenermaßen mehr ist als ein Zitat aus der *10. Sinfonie* oder dem *1. Violinkonzert*.

Im Kopfsatz treten zu dieser Namenssigle Zitate aus der *1.* und der *5. Sinfonie* hinzu.

Der zweite Satz greift dann (nach werkinternen Rekursen auf Material des Kopfsatzes) das „jüdische“ Thema aus dem Finale von Šostakovičs *2. Klaviertrio* auf – eine ausgedehnte Passage, die im Streichquartett noch erweitert und gleich zweimal in der Originallage zitiert wird.

Der dritte Satz verwendet den Beginn des *1. Cellokonzerts* – ein Motiv, das wie die *D-Es-C-H*-Wendung aus der Folge von zwei Sekunden besteht. Auch dieses Zitat erklingt zweimal und wird zu Beginn des dritten Satzes noch ein weiteres Mal angedeutet.

Der dritte Satz integriert außerdem das einzige Fremdzitat, ein revolutionäres Lied¹⁹, das Šostakovič allerdings auch in seiner 1957 komponierten *11. Sinfonie* verwendet, indirekt also auch ein Selbstzitat ist. Diese erste im Original textgebundene Melodie wird sofort durch eine weitere ursprünglich vokale Passage ergänzt, nämlich durch einen Ausschnitt aus der Oper *Lady Macbeth aus Mzensk* – jener Oper, die Stalins nachdrückliche Mißbilligung hervorrief und den Komponisten nicht nur um seine künstlerische und materielle Existenzgrundlage brachte, sondern ihn auch beinahe das Leben kostete.

Auch der fünfte Satz enthält eine Erinnerung an Šostakovičs wichtigste Oper, diesmal jedoch eine im Original rein instrumentale Phrase. Außerdem entpuppt sich das Finale fast vollständig als Rückgriff auf den Kopfsatz des Quartetts.

Die Zitate sind auffällig und ausführlich genug, um den kundigen Hörer auf ihre jeweiligen Quellen zurückzuverweisen, zumal Šostakovič sie (mit Ausnahme von vollständiger Transposition, von Augmentation und geringfügiger Erweiterung) relativ unverändert läßt²⁰.

Die größte Menge an Zitaten findet sich im vierten Satz, und zugleich ist dies die einzige Stelle, an der ursprünglich textgebundene Musik in das Quartett Eingang findet. Die Worte, die diesen Passagen im Original zugrunde liegen, entsprechen dem Tenor der Widmung: „Dem Gedächtnis der Opfer von Faschismus und Krieg“ steht über der Quartettpartitur, das zitierte Revolutionslied ist ein Klagegesang mit Trauermarsch-

¹⁹ *Zamučen tjaželoj nevolej*, spätere Textvariante: *Vy žertvoju pali v bor'be rokovej*, deutsche Fassung: *Unsterbliche Opfer, ihr sankt dahin*. Auch Hanns Eisler und Karl Amadeus Hartmann haben sich mit diesem Lied komponierend auseinandergesetzt.

²⁰ Selbst die Begleitstrukturen der Originalwerke sind genau übernommen oder prinzipiell ähnlich.

charakter, und in der Passage aus der Oper *Lady Macbeth aus Mzensk* beklagt die Titelheldin auf dem Weg ins Strafgefangenenlager die Trennung von ihrem Geliebten. Aber eine unauflösliche Verbindung von Klagegestus und eigenem Lebensweg, die Šostakovič gerade an dieser Stelle leicht hätte herstellen können, gibt es nicht, denn die Namenssigle des Komponisten (das *D–Es–C–H*-Motiv) erklingt in diesem Satz nur ein einziges Mal – zu wenig für eine schlüssige semantische Interpretation.

Ein anderer Denkansatz führt weiter: Offensichtlich folgen Auswahl und Reihenfolge der Zitate einer bewußten inneren Dramaturgie. Denn Šostakovič wählt Zitate nur aus solchen Werken, die in seiner künstlerischen Laufbahn von besonderer Bedeutung waren, und überdies ordnet er sie in chronologischer Reihenfolge. Auf diese Weise wird der Weg durch das 8. *Streichquartett* zugleich ein Weg durch markante Stationen seines künstlerischen Werdegangs.

Die 1. *Sinfonie* war Šostakovičs Abschlußarbeit am Leningrader Konservatorium und zugleich sein erster großer (und auch internationaler) Erfolg. Den Jahrestag der Uraufführung soll der Komponist sein Leben lang feierlich begangen haben²¹.

Mit der 5. *Sinfonie* beendete Šostakovič die für ihn existenzbedrohende Verfehmung nach dem Eklat um seine Oper *Lady Macbeth aus Mzensk*. Als „praktische, schöpferische Antwort eines sowjetischen Künstlers auf gerechte Kritik“ deklariert, wurde dieses Werk ein triumphaler Erfolg, weil es den Kriterien des Sozialistischen Realismus scheinbar vollkommen entsprach.

Das 2. *Klaviertrio* hingegen ist ein Werk des „heimlichen Dissidenten“ Šostakovič. Dem Freund Iwan Sollertinskij gewidmet, integriert es ein jüdisch klingendes Thema (vermutlich sogar eine Originalmelodie²²), mit der Šostakovič eine Brücke zu der Widmung seines 8. *Streichquartetts* schlägt. Aber es ist nicht nur der nationalsozialistische Holocaust, auf den der Komponist verweist, sondern auch der sowjetische Antisemitismus, der in den 1960er Jahren ebenso aktuell war wie zur Stalinzeit. Darüber hinaus wird das Zitat aus dem Klaviertrio zu einer sehr privaten Klage um Sollertinskij, dessen Tod den Anlaß für die Entstehung dieses Trios gab.

Das folgende Zitat aus dem 1. *Cellokonzert* weist ebenfalls Merkmale jüdischer Musiziermodelle auf; wichtiger aber scheint die Tatsache, daß hier zugleich die *D–Es–C–H*-Namenssigle in verzierter Form anklingt. Die Integration des Revolutionsliedes, das auch in Šostakovičs 11. *Sinfonie* erklingt, mag als Rückbesinnung auf die reinen, unverfälschten Ideale des Kommunismus gedeutet werden und damit einen latenten Protest gegen ihre Verfälschung in der Stalinära beinhalten. Eine ähnlich „urkommunistische“ Sinfonie ist neben der elften auch die zwölfte, die damit den Bogen zur zweiten und dritten zurückschlägt.

Interessanterweise wählt Šostakovič aus der Fülle revolutionärer Lieder ein Klagegedicht, was nicht nur mit dem Gedenk-Charakter des 8. *Streichquartetts*, sondern auch mit der durch Fjodor Dostoevskij geprägten Atmosphäre des Finales aus *Lady Macbeth aus Mzensk* übereinstimmt. Die beiden Zitate aus dieser Oper scheinen als einzige aus der chronologischen Reihenfolge der zitierten Werke herauszufallen. Aber als Šostakovič sein 8. *Quartett* komponierte, beschäftigte er sich nach dem langen Verbot dieser Oper gerade mit einer Neufassung. Das Werk war für ihn also wieder aktuell, und die zitierten Passagen sind in der zweiten Fassung der Oper unverändert beibehalten.

Das Finale des 8. *Streichquartetts* greift schließlich auf den Kopfsatz zurück und bringt somit eine Art Zitat des Werks im Werk selbst. Der Weg durch die in der Musik angedeuteten Kompositionen endet folgerichtig in der unmittelbaren Gegenwart: im Augenblick des Komponierens.

In sein 8. *Streichquartett* baut Šostakovič demnach eine Reflexion der eigenen künstlerischen Biographie mit ein. Die Auswahl der zitierten Kompositionen verweist einerseits auf solche Werke, die als Wendepunkte in seinem Schaffen anzusehen sind (1., 5. und 11. *Sinfonie* sowie die Oper *Lady Macbeth aus Mzensk*). Dementsprechend stammen diese Zitate aus großbesetzter Musik mit entsprechender Breitenwirkung. Andererseits verwendet Šostakovič Ausschnitte aus solchen Werken, die in Zusammenhang mit seiner privaten Persönlichkeit stehen, da in ihnen das *D–Es–C–H*-Namensmotiv erscheint. Außerdem berührt dieser Bereich auch den Aspekt jüdisch klingender Musik,

²¹ Detlef Gojowy, *Dimitri Schostakowitsch*, Reinbek 1983, S. 98.

²² Hentova, *Šostakovič* (wie Anm. 4), Bd. II, S. 240.

so daß die erinnernde Selbstreflexion mit Elementen von Trauer, Verbannung, allgemeinem und persönlichem Leid ineinanderfließt. Dabei ist es bedeutsam, daß die scheinbar konkreten Zitate vokaler Provenienz nicht am Ende des Werks stehen. Im Finale bleibt Šostakovič auf der rein instrumentalen Ebene. Demnach ist es – über alle denkbaren semantischen Aussagen hinaus – primär die *Musik*, die des Komponisten Biographie ausmacht, die ebenso wie er Leid und Unrecht erfahren hat und um die es zu trauern gilt. Die Auswahl und die Anordnung der Zitate stellen das Quartett also in einen offenbar bewußt geplanten autobiographischen Zusammenhang, so daß es nachvollziehbar wird, warum Šostakovič dieses Werk für seinen eigenen Tod bestimmte²³.

Ist Šostakovičs 8. *Streichquartett* also doch ein autobiographisches Quartett? Die *Partitur* bezeugt, daß diese Frage letztlich bejaht werden kann – allerdings in einem weitaus tiefergehenden und umfassenderen Sinne als es die Widmung des Werks, die Entstehungsumstände und Šostakovičs verbale Selbstzeugnisse nahelegen. Denn die Biographie des Komponisten und sein künstlerisches Schaffen werden hier auf explizit *musikalischem* Wege zusammengedacht und zueinander in eine unauflöbliche Beziehung gesetzt.

Das achte Streichquartett im Kontext der Gattung

Neben dem komponierten Rückblick auf den eigenen künstlerischen Werdegang erlaubt die Analyse der rein musikalischen Sachverhalte vertiefende Beobachtungen zu dem Problem des Gattungsbezugs. Denn Šostakovič setzt sich in seinem 8. *Streichquartett* sowohl mit dem historisch gewachsenen Begriff Streichquartett auseinander als auch mit seinen eigenen Werken dieses Genres. Dabei treten Individualität und Gattungsbezug in ein fruchtbares Spannungsverhältnis. Der hohe Rang der Gattung Streichquartett basiert bekanntlich auf der besonderen Würde des vierstimmigen Satzes. Die klangliche Homogenität der vier Streichinstrumente bedingt eine Konzentration auf die kompositorische Substanz. Hinzu kommen die Verbindung von Individualität (Selbständigkeit der Stimmführung) und Ensemblegeist (polyphoner Satz)²⁴ und außerdem die besondere Vorbildfunktion der Gattungsmuster Haydns, Mozarts und Beethovens – Bedingungen, die es keinem Komponisten leichtgemacht haben, ein Streichquartett zu komponieren.

Šostakovič hat relativ spät zu dieser Gattung gefunden, sich dann aber außerordentlich intensiv mit ihr auseinandergesetzt. Seine Quartette basieren grundsätzlich auf der Ästhetik des klassischen Streichquartetts, denn die Partituren respektieren das historisch gewachsene Selbstverständnis der Gattung ebenso wie die immanente Anforderung, im Rahmen der Tradition etwas Neues und Eigenes auszusagen und dadurch die Geschichte der Gattung progressiv weiterzuführen. Indem Šostakovič diesen letzten Punkt erfüllt, setzen sich seine Kompositionen zugleich im wechselnden Verhältnis von

²³ Gojowy, *Dimitri Schostakowitsch*, S. 104.

²⁴ Johann Wolfgang von Goethes Vergleich des Quartettspiels mit einem vernunftgesteuerten Gespräch ist zum Topos geworden: „Man hört vier vernünftige Leute sich untereinander unterhalten“ (Brief v. 9. Nov. 1829 an Carl Friedrich Zelter, zit. nach Ludwig Finscher, *Studien zur Geschichte des Streichquartetts I. Die Entstehung des klassischen Streichquartetts* [= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 3], Kassel 1974, S. 288).

Entfernung und Nähe vom tradierten Gattungsbegriff ab. Daß er in sein 8. *Streichquartett* Auszüge aus seinen Sinfonien integriert, ist wohl der deutlichste Beweis dafür, daß traditionelle Formgrenzen für ihn kein Hindernis darstellen. Darin ist er ein echter Komponist des zwanzigsten Jahrhunderts, dem alle Gattungen und Stile gleichermaßen zur Verfügung stehen. Und dennoch sind seine Quartette etwas Besonderes; sie sind Kammermusik im emphatischen Sinne des Wortes. Denn auch wo Šostakovič Forderungen der strengen Quartett-Theorie umgeht, ist es die anspruchsvolle handwerkliche Ausarbeitung, die seine Partituren immer wieder fest in die Gattung einbindet²⁵.

Dieses besondere Spannungsverhältnis von Gattungstradition und Individualität ist in seinem Quartettschaffen nicht von Anfang an vorhanden. Vielmehr erarbeitet Šostakovič es sich Quartett für Quartett. Einzelne Kompositionsverfahren übernimmt er aus einem Werk ins nächste (das sind vor allem unterschiedliche Arten formaler und harmonischer Satzverknüpfung), andere verwirft er. In seinem 8. *Quartett* endlich hat er einen Höhepunkt an interner Dichte erreicht. Themenmaterial, Einzelsatz und Satzzyklus sind hier unauflöslich miteinander verknüpft und auf der Basis der *D-Es-C-H*-Namenssigle wechselseitig aufeinander bezogen.

Konstante Zellen, Motivvarianten, Themenblöcke, Themenkontraste

Bei dem Versuch, den Weg hin zu solch innerer wie äußerer Dichte nachzuvollziehen, rückt eines der Hauptmerkmale von Šostakovičs Komponieren in den Vordergrund. Es ist nicht auf die Gattung Streichquartett beschränkt, erweist sich für das Verständnis seiner Kunst jedoch als grundlegend. Gemeint ist das Verhältnis von Themenexposition und durchführender Arbeit.

Das Thema – im traditionellen Verständnis die grundlegende „Bezugsgestalt“²⁶ eines Satzes – besitzt auch bei Šostakovič die Funktion, konstitutiver Faktor eines Kompositionsabschnittes zu sein, begründet durch innere Geschlossenheit, Wiedererkennbarkeit und mehrfaches Auftreten. Auch der Anspruch auf Verarbeitung und Durchführung ist erfüllt. Zugleich wird diese letzte Bedingung für Šostakovič so entscheidend, daß verarbeitende Techniken bereits in die Exposition eindringen. Damit sind musikalische Prozesse nicht mehr auf eine einzige, eindeutige Grundgestalt zurückzuführen; das Thema erweist sich vielmehr als ein komplexes Gebilde, das sich aus „konstanten Zellen“ und „Motivvarianten“ zusammensetzt. Diese wiederum gruppieren sich zu klar erkennbaren „Themenblöcken“, die als Großabschnitte den Satzablauf strukturieren.

Die Zusammenstellung einzelner, charakteristischer Merkmale, die als konstante Zellen den Zusammenhang und die Begrenzung der *Themenblöcke* bilden, ersetzt den herkömmlichen Themenbegriff. Auf der Grundlage dieser Zellen erscheinen melodi-

²⁵ Die individuelle Rondoform des Kopfsatzes aus dem achten Quartett zeigt, wie Šostakovič unkonventionelle Satzformen durch innermusikalische Problemstellungen legitimiert, diese wiederum durch skrupulöse kompositorische Arbeit schlüssig entfaltet und dadurch auch das Gattungsfremde quartettgemäß ausformt.

²⁶ Vgl. Martin Wehnert, Art. „Thema und Motiv“, in: *MGG* 13 (1966), Sp. 282–311.

sche Gebilde in unterschiedlichen Varianten²⁷, die gleichberechtigt nebeneinanderstehen, so wie das im Kopfsatz des 1. Streichquartetts der Fall ist.

Dieser Satz erweist sich formal als eine Sonatine, d. h. als ein bithematisches Gebilde mit Themenkontrast, Tonartdifferenz und einer stark reduzierten Durchführung. Das melodische Gebilde der ersten Takte ist durch seine Einbettung in einen kohärenten vierstimmigen Satz, seinen Modulationsgang und durch den formalen Ablauf des gesamten Kompositionsabschnitts deutlich als erster Themenblock zu erkennen. Innerhalb des Kopfsatzes erscheint sein melodisches Material sechsmal in unterschiedlichen Ausprägungen, deren Zusammengehörigkeit sich durch drei Merkmale legitimiert: Erstens handelt es sich jedesmal um eine Bewegung vorrangig aus Sekundschritten, zweitens werden diese Sekundschritte aus der drei- oder vierfachen Tonrepetition des Beginns quasi herausgeschüttelt, und drittens integrieren alle Melodieverläufe ein rhythmisches Modell interner Beschleunigung, nämlich eine Folge von einer Viertel- und vier Achtelnoten in Form einer Tonumspielung. Diese drei Merkmale sind die konstanten Zellen, die die Wiedererkennbarkeit des thematischen Materials garantieren.

Notenbeispiel 4: *Streichquartett Nr. 1*, erster Satz, T. 1–8, 1. Violine



Die diastematische Ausfüllung dieser Zellen jedoch variiert, wobei die Gleichberechtigung der einzelnen Motivvarianten auf der Konstanz der ihnen zugrundeliegenden Zellen basiert. So wird beispielsweise Takt 3 mit seinem aufsteigenden Septakkord zweifelsfrei als Ableitung der anfänglichen wiederholten Viertelnoten aus Takt 1 erkannt, obwohl das diastematische Prinzip der Tonwiederholung aufgegeben wird. Denn das rhythmische Element – vier Viertel mit anschließender Achtel-Tonumspielung – bleibt als verbindender Grundbestandteil erhalten.

Dieses flexible Spiel mit konstanten (überwiegend rhythmisch definierten) Zellen und (melodisch geprägten) Motivvarianten erzeugt trotz des hohen Verarbeitungsgrades ein deutliches Zusammengehörigkeitsgefühl. Um diese innere Zusammengehörigkeit eines Themenblocks noch deutlicher herauszustellen, arbeitet Šostakovič den nachfolgenden Themenkontrast oft bis ins Detail heraus²⁸. So folgt im Kopfsatz des 1. Quartetts auf das klare C-Dur des Anfangs ein ambivalentes Es-Dur (T. 36), gegen den beweglichen vierstimmigen Satz stellt Šostakovič Dreistimmigkeit mit einem starren doppelten Ostinato der beiden Unterstimmen, und außerdem setzt der erste Themenblock zu öffnender Entwicklung an, während der Seitensatzkomplex trotz emphatischen Melodiebeginns letztlich zur Reduktion tendiert.

Eine derart klare Ausformung des Themenkontrasts bildet das Gegengewicht zu der Entscheidung, den Durchführungsgedanken in die Exposition vorzuziehen. Die eigentliche Durchführung präsentiert sich dann deutlich als neuer Teil – zumal, wenn Šostakovič die kompositorische Arbeit im Seitensatz deutlich reduziert²⁹. In solchen Fällen häufen sich im Seitensatz ostinate Begleitstrukturen, die den charakteristischen Gegenpol zu dem Verfahren der Variantenbildungen darstellen.

²⁷ „Die Methode der Variantenentwicklung. Die Variante ist, im Unterschied zur Variation, keine dem Thema untergeordnete und es verändernde Wiederholung, sondern eine dem Thema gleichberechtigte Komponente, ein Ausdruck genau derselben Idee [...] aber unter einem etwas anderen Aspekt, bei dem die grundlegende Charakteristik [...] nur im Detail verändert ist“ (Viktor Bobrovskij, „O dvuh metodah tematičeskogo razvitija v simfonijah i kvartetah Šostakoviča“, in: *Dmitrij Šostakovič*, hrsg. v. Givi Ordžonikidze, Moskau 1967, S. 279; Übersetzung von der Verfasserin).

²⁸ Gelegentlich nutzt Šostakovič die konstanten Zellen und Motivvarianten auch zur Vereinheitlichung des gesamten Satzgeschehens – etwa im *Walzer* des 2. Streichquartetts.

²⁹ Auffälligerweise ist es meist nicht das Material des zweiten Themenblocks, sondern erneut das des ersten, das der Durchführung zugrunde liegt.

Einen Sonderfall erprobt der Komponist in seinem 5. *Quartett*, wo er mit „Themenbausteinen“ statt mit konstanten Zellen arbeitet. Im Unterschied zu den Zellen ist die Konstanz der Themenbausteine mehrfach definiert: Sie ist zugleich sowohl rhythmischer als auch melodischer Art. Daher wirken die Themenbausteine fast wie Motive; in der Reihenfolge ihrer Kombination sind sie jedoch variabel und schließen sich nicht zu einem übergeordneten Thema im konventionellen Verständnis oder zu einem Themenblock in Šostakovičs Sinn zusammen. Vielmehr bilden sie wegen ihrer hohen Eigenständigkeit selbst den themenartigen Bezugspunkt für den gesamten Satz.

Notenbeispiel 5: *Streichquartett Nr. 5*, erster Satz, T. 1–7

Allegro non troppo $\text{♩} = 100$

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello

5

Verarbeitung von Tradition: Vokale Modelle im zweiten Streichquartett

Die Verfahren permanenter durchführender Arbeit und hoher ostinater Verfestigung müssen als allgemeine Stilmittel klassifiziert werden, da sie nicht auf die Kammermusikwerke beschränkt bleiben. Auch der nachdrückliche Bezug auf Traditionen des Komponierens durchzieht Šostakovičs gesamtes Schaffen. Für die Streichquartette gewinnt dieser Aspekt jedoch eine besondere Bedeutung, denn er enthält immer auch eine Reflexion der Geschichte der Gattung.

In diesem Sinn wurde für das 8. *Streichquartett* bereits auf den Einfluß von bestimmten Stilen (*stile antico*, klassische Kadenzwendung) und Komponisten (Bach, Beethoven und Šostakovič selbst) hingewiesen. Im „Rezitativ und Romanze“ überschriebenen zweiten Satz des 2. *Quartetts*³⁰ ist es die explizite Auseinandersetzung mit historisch gewachsenen Formen, die zum Grundproblem wird. Hier führt der Komponist mit rein instrumentalen Mitteln zwei Extrempole vokaler Modelle vor, die mit der Gattung Streichquartett zunächst unvereinbar scheinen. Aber die Art, wie diese beiden vokalen Formen miteinander verkettet werden, ist voll und ganz quartettgemäß. Šostakovič gelingt das dreifache Kunststück, das Rezitativische und das Romanzenhafte deutlich voneinander abzuheben, es zugleich wechselseitig aufeinander zu beziehen und beide Prinzipien darüber hinaus so sehr mit den Mitteln des Streichquartetts darzustellen, daß die drei getrennten Schreibweisen auf der Basis des kammermusikalischen Ideals zur Synthese gelangen.

Im Rahmen einer klaren A-B-A-Form entwickelt sich ein gesanglicher Mittelteil (die *Romanze*) aus einem rezitativischen (Violin-Solo-)Beginn heraus, um als Teil des Rezitativs wieder in dieses zurückzukehren. Dabei bilden die tonale Eindeutigkeit, die periodisch geschlossene Melodiegestaltung und die typisierte Begleitformel des Romanzenbeginns einen deutlichen Kontrast zu dem harmonisch beweglichen und nur partiell durch Taktvorzeichnungen und durch den Wechsel der Stützakkorde gebündelten Rezitativabschnitt. Das Ende der *Romanze* und die Rückkehr zum *Rezitativ* sind hingegen Resultat einer allmählichen Durchdringung beider Formen. Denn im Laufe des *Romanzen*-Teils wird dessen zunächst überdeutliches B-Dur immer stärker mit dissonierenden Spannungen aufgeladen und mit melodischen Relikten des *Rezitativs* durchsetzt, bis die Rückkehr zum *Rezitativ* schließlich die Vermittlung beider Satzformen bewirkt. Damit stehen die zwei Pole musikalischer Entwicklung, die zunächst getrennt vorgeführt worden sind, im Rahmen eines ganzheitlichen Konzepts: Der freie Rezitativbeginn verfestigt sich zu dem scheinbar konventionellen Romanzentonfall, der sich wiederum nach und nach auflöst. Dieser Auflösungsprozeß führt zu einer Emanzipation der Einzelstimmen und zu einer Vermischung von Relikten der *Romanze* mit rezitativischen Prinzipien. Der anfängliche Kontrast der vokalen Modelle mündet also in ihre Verschmelzung, die zugleich eine neue Aussage enthält.

Auf dem Wege der Tonalität ist diese Verschmelzung allerdings von Satzbeginn an vorbereitet. Denn die dominantischen Vorgänge des *Rezitativs* legen für den Satz eine der Tonika vergleichbare Basis, so daß der eigentlich klar auf die Tonika bezogene Romanzenbeginn daraufhin subdominantisch wirkt. Tonale Verspannungen sind die Folge, und erst die Schlußkadenzierung klärt die Gewichtungen, zieht die Summe des gesamten Satzes und entpuppt sich sowohl als Extrakt der *Romanze* als auch als Grundlage des *Rezitativs*. Damit stehen die tonalen Stadien in einer unmittelbaren Beziehung zum Formablauf des Satzes, dessen schlichtes A-B-A-Gerüst unterminiert und in Frage gestellt wird.

³⁰ Das 2. *Streichquartett* verbindet den klassischen Quartettaufbau mit den Merkmalen einer Suite. Die Satzüberschriften *Ouvertüre*, *Rezitativ* und *Romanze*, *Walzer* und *Thema mit Variationen* sind nachträglich hinzugefügt; die entsprechenden Formen überlagern die konventionelle Satzabfolge eines Streichquartetts und führen zu einem eigentümlichen Changieren unterschiedlicher Formvorstellungen.

Jüdische Stilelemente

So wie Šostakovič im 2. *Quartett* vokale Elemente zu Streichquartettbestandteilen umschmilzt und damit zwei zunächst unvereinbar wirkende musikalische Traditionsstränge ineinanderdenkt³¹, so gelingt es ihm auch, ursprünglich volksmusikalische Elemente in die Sphäre der Kunstmusik zu transformieren, bis das Heterogene in eins fließt. Innerhalb der Gattungsgeschichte ist das kein Einzelfall (man denke nur an Beethovens *Rasumowski-Quartette*); Šostakovič jedoch verwendet nicht – wie es gemäß den Forderungen des Sozialistischen Realismus nahegelegen hätte³² – russische oder sowjetische Volksmelodien, sondern er arbeitet mit Elementen der ostjüdischen Folklore. Daß er sich damit einer ethnischen Minderheit zuwandte, die in der Sowjetunion verfemt und verfolgt wurde, mag als humanistisches Engagement gedeutet werden³³. Mit Ausnahme der im 8. *Quartett* zitierten, möglicherweise eine Originalmelodie darstellende Passage aus dem 2. *Klaviertrio* nutzt Šostakovič in seinen Quartetten jedoch keine identifizierbaren Lieder³⁴, sondern arbeitet lediglich mit einzelnen „jüdisch“ konnotierten Elementen melodischer, skalarer oder rhythmischer Art, so daß hier das Interesse an der Struktur der Musik selbst in den Vordergrund rückt.

Joachim Braun hat die jüdisch konnotierten Kompositionsmittel herausgefiltert. Es handelt sich (1) um bestimmte Abarten modaler Skalen (nämlich um den sogenannten „freigischen“ und den „ukrainischen Modus“) mit charakteristischen übermäßigen Intervallschritten³⁵, (2) um ein Begleitmuster, das einen Nebenakzent auf der metrisch eigentlich unbetonten Taktzeit erzeugt, und (3) um bestimmte Motiv-Typen wie die sogenannte „jambische Prime“ (eine meist auftaktige Kette fallender Tonwiederholungen mit gebundenen Zwischenintervallen). Diese Merkmale können außerdem bitonale Effekte hervorrufen, die in jüdischer Musik ebenfalls auftreten.

Im Finale des 4. *Streichquartetts*³⁶ finden sich im ersten Themenblock (ab T. 27) bereits alle von Braun definierten jüdischen Elemente. Hinzu kommen weitere Merkmale, die den Schein von Volkstümlichkeit verstärken: Es sind eine starke Melodiebezogenheit mit Verzicht auf kontrapunktische Gegenstimmen, die Reihung kleinteiliger Motive, das Umspielen von deutlichen Zentraltönen und die Bevorzugung von

³¹ Arnold Schönberg tat Ähnliches in seinem *Streichquartett* op. 10, ohne daß dieses Werk als intendiertes Vorder- oder Gegenbild für Šostakovič herangezogen werden kann. Eine unmittelbare Rezeption der westlichen Moderne war in der Stalinzeit ideologisch nicht möglich und lag offenbar auch nicht in Šostakovičs Interesse.

³² Gemessen an diesen Forderungen, hatte die Gattung Streichquartett in der Stalinzeit ohnehin Legitimationsprobleme, da sie am allerwenigsten mit den Forderungen nach einer allgemeinverständlichen „Kunst für das Volk“ vereinbar schien. Die vorhandenen Rezeptionszeugnisse zeigen, wie Šostakovičs Quartette von sozialistischen Kommentatoren sozusagen verbal zurechtgebogen wurden, um wenigstens nach außen hin der staatlichen Kunstideologie zu genügen – zumeist als Verkörperung jenes „Klassischen“, das den Kernbegriff sozialistischer Kunstrezeption bildete.

³³ Vgl. die Evtušenko-Vertonung *Babij Jar* im Rahmen der 13. *Sinfonie*.

³⁴ Das bleibt einzelnen der *Lieder aus jüdischer Volkspoesie* op. 79 vorbehalten, wie Joachim Braun belegt. Seine Untersuchungen bilden die Grundlage für die nachfolgenden Ausführungen (Joachim Braun, „The double-Meaning of Jewish Elements in Dmitri Shostakovich's Music“, in: *La musique et le rite sacré et profane. Kongreßbericht Strasbourg 1982*, hrsg. von Marc Honegger und Paul Prévost, Straßburg 1986, Bd. 2, S. 737–757).

³⁵ Als freigischer Modus wird von Braun eine Abart des Phrygischen mit kleiner Sekunde zu Beginn und erhöhter dritter Stufe bezeichnet; als ukrainischen Modus definiert er eine Abart des Dorischen mit erhöhter vierter Stufe.

³⁶ Šostakovič betont im Rahmen seiner von Solomon Volkow herausgegebenen Memoiren die Verbindung dieses Werks zur jüdischen Musik (Solomon Volkow, *Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch*. Aufgezeichnet und herausgegeben von Solomon Volkow, München 1989).

Wiederholung anstelle von Variation. Hinzu kommt eine Vorliebe für terzfreie (d. h. quasi geschlechtslose) Quintklänge, die aus den vorausgehenden Sätzen übernommen ist.

Obgleich bestimmte Merkmale des ersten Finalthemas auch in anderen Teilen des Werks auftreten, wirkt einzig dieser Abschnitt „jüdisch“, denn nur hier treten alle für den jüdischen Tonfall konstitutiven Elemente auf engem Raum zusammen. Dennoch stellt dieser Teil keinen Fremdkörper dar. Denn einerseits bildet das Werk durch die kompositorische Verknüpfung der beiden letzten Sätze und durch bestimmte harmonische Verfahren, die allen Sätzen eigen sind, eine Ganzheit; andererseits ist kein qualitativer Unterschied zwischen dem folkloristischen und dem nichtfolkloristischen Material zu erkennen: Beides wird im Sinne von konstanten Zellen, Motivvarianten und Themenblöcken verarbeitet. Damit überführt Šostakovič die jüdischen Stilelemente in die Sphäre autonomen musikalischen Materials. Sie sind kein Selbstzweck, sondern gliedern sich gleichberechtigt den Anforderungen der Gattung ein³⁷.

Der melodiekonstante Variationensatz

In seinem 4. *Streichquartett* befindet sich Šostakovič bereits unverkennbar auf dem Weg weg von der Reihung einzelner Sätze hin zu einer übergreifenden Großform. Eine wichtige Etappe dieser Entwicklung zeigt sein Umgang mit dem Typus des melodiekonstanten Variationensatzes³⁸ (der in der Šostakovič-Literatur oft vereinfachend als „Passacaglia“ bezeichnet wird). Während der Komponist im Rahmen seiner Streichquartette sein Kompositionskonzept ansonsten bewußt ausbaut, bleibt das Phänomen des Variationensatzes erstaunlich konstant, was auf die besondere Bedeutung dieser Satzform verweist.

Melodiekonstante Variationensätze sind monothematische Gebilde, bei denen die regelmäßig wiederkehrende Melodie durch hinzutretende Begleitstimmen von oft polyphoner Struktur variiert wird. Eine Gleichberechtigung der Einzelstimmen ist hier stärker verwirklicht als in anderen Satzformen. Gleichzeitig arbeitet Šostakovič deutlich mit einer Veränderung der Stimmenanzahl: Von der solistischen Präsentation des Themas bis zu quasi sinfonischen Akkordballungen demonstriert er alle Möglichkeiten im Zusammenspiel von vier Streichinstrumenten. Dadurch kann er unterschiedliche Schichten der Tradition zusammenbringen: Barockartige Fugenformen, zweistimmige Bicinien oder motorische Ostinatofigurationen gehen eine Verbindung mit klassischen Verfahren kompositorischer Arbeit ein. Dabei wechseln Satzweise und Besetzung bevorzugt an formalen Nahtstellen – eine strukturelle Deutlichkeit, die mit einer relativ klaren tonalen Disposition gekoppelt ist.

Die Gestaltung der untersuchten melodiekonstanten Variationensätze ist auffällig ähnlich: Zunächst wird das Thema ohne Begleitung präsentiert; mit der allmählichen

³⁷ So gesehen, erscheint es nur konsequent, wenn keine vollständigen Originalmelodien genutzt werden. Im gleichen Sinne hebt Šostakovič am 5. *Streichquartett* seines Kollegen Visarion Šebalin positiv hervor, daß dieser eine schöpferische Anverwandlung des volkstümlichen Tonfalls an die Stelle reinen Zitierens gesetzt und damit den Kern der Volksmusik getroffen habe (Dmitrij Šostakovič, „Tvorčestvo Šebalina“, in: *Pravda*, 23. Mai 1943, S. 3).

³⁸ Terminus nach Kurt von Fischer.

Aufstockung der Stimmenanzahl kommt es zu einer kompositorischen Verdichtung bis hin zu einem eindeutigen Satzhöhepunkt; danach wird die kompositorische Faktur wieder ausgedünnt³⁹. Auch der innere Aufbau der Themen ist charakteristisch: Alle Themenmelodien sind harmonisch recht beweglich und weiten ihren Ambitus mit Hilfe von tonal bedeutsamen Gerüsttönen schrittweise aus, wobei Prinzipien der Harmonik und Verfahren der Melodiebildung eine unlösbare Verbindung eingehen.

Innerhalb seiner ersten acht Quartette nutzt Šostakovič den melodiekonstanten Variationensatz viermal: als zweiten Satz des 1. *Streichquartetts*, als Finale des 2. *Quartetts* und in den *Quartetten* 3 und 6 als Vorbereitung des Finales, also als vorletzten Satz, der *attacca* ins Finale übergeht. Im Vergleich dieser vier Sätze wird deutlich, daß der Komponist mehr und mehr über eine schlichte Variationenreihung hinausgeht und bestrebt ist, den Satz fest in das Großkonzept der Partitur einzubinden.

Während der Variationensatz des 1. *Quartetts* lediglich durch die konventionelle Abfolge „Sonatenhauptsatz – langsamer Satz – Scherzo – Finale“ mit den übrigen Werkabschnitten in Beziehung steht, ist das Finale des 2. *Quartetts* bereits durch den Versuch geprägt, den Einzelsatz als solchen komplexer zu gestalten und damit dem Quartett einen besonders gewichtigen Schluß zu verleihen. Denn hier ist die Variationenkette von kurzen Rahmenabschnitten eingefaßt und mit diesen verschränkt, so daß eine A–B–A- und eine Variationenform einander überlagern. Die *Quartette* 3 und 6 setzen das Prinzip der Finalaufwertung fort: Durch die unlösbare Verkettung des melodiekonstanten Variationensatzes mit dem Schlußsatz gewinnt dieser eine Art langsamer Einleitung, deren Thema im Finale wieder aufgegriffen wird. Am Werkende entsteht ein Mikrozyklus.

Der Variationensatz des 6. *Quartetts* weicht in einigen Details von den übrigen Beispielen ab. Sein Thema gliedert sich nicht in Vorder- und Nachsatz, ihm fehlt also die Unterteilung in einen konstanten und einen variablen Teil. Zudem unterliegt es kaum inneren Eingriffen, so daß die traditionelle Bedeutung als Baß- und Harmoniemodell unterstrichen wird. Dementsprechend ist die rhythmische Kontur auffällig schwach ausgeprägt. Hinzu kommt, daß Šostakovič die Themen-Neueinsätze durch Ligaturen verwischt. All diese Verfahren bewirken eine Priorität harmonischer Vorgänge vor dem melodisch-rhythmischen Geschehen. Die scheinbare Rücknahme äußerer Faktoren bewirkt eine Konzentration auf die Tonalität als Träger der musikalischen Substanz.

Besonderheiten der Tonalität: Lineare Moderne und Kumulationsphasen

Damit ist ein Merkmal zur Sprache gekommen, das sich im Rahmen der ersten acht Streichquartette kontinuierlich entfaltet und immer größere Bedeutung gewinnt: Es handelt sich um die grundlegende Bedeutung der Tonalität, die letztlich sogar die Ausprägung gewisser melodisch-harmonischer Grundstrukturen bestimmt.

³⁹ Zudem bewegen sich alle Sätze, ausgenommen der des 3. *Quartetts*, überwiegend im leisen Bereich.

Detlef Gojowy ordnet Šostakovič den Komponisten der sogenannten „linearen Moderne“ zu – nach seiner Definition ein Kompositionsverfahren, das „in erster Linie durch die Linearität, d. h. harmonische Diskontinuität des Satzes gekennzeichnet [ist]“⁴⁰ (klassische Modulations- und Kadenzvorgänge weichen einem rein melodisch begründeten Wechsel einzelner tonaler Unterzentren). Der Rhythmus wird „durch Diminutionenkontraste“, meist „im Verhältnis 1:2 oder 1:3, also von Halben zu Vierteln, Vierteln zu Achteln usw.“⁴¹ geprägt (die Rhythmik ist klar gegliedert und orientiert sich an den Taktschwerpunkten). Solche Kompositionen neigen zu „architektonischen Formalstrukturen“⁴² (das heißt zu klaren, unschwer nachvollziehbaren Großformen). Was speziell die Tonalität betrifft, so treten hier „drei Wesensmerkmale [...] in eine sachliche Einheit: eine diatonische Tonartlichkeit“⁴³, „in der die Erfahrungen der Atonalität enthalten“⁴⁴ und distanziert reflektiert sind, „eine vertikale Diskontinuität in Form von Bifunktionalität oder Bitonalität“⁴⁵ und „eine ‚eristische‘, die herkömmliche tonale Logik ignorierende und dagegen verstößende Art der Modulation“⁴⁶.

Das bedeutet, daß die einzelnen Stimmen horizontal ihre eigene Logik und Folgerichtigkeit besitzen und sogar überwiegend tonal wirken. Im Zusammenklang mit anderen, in sich ebenso folgerichtig konstruierten Linien können jedoch Dissonanzen entstehen. Folglich dominiert die lineare Eigenständigkeit der Einzelstimmen über die Konstruktion von schlüssigen Zusammenklängen. Indem die Stimmen eigene Skalen ausbilden, die nur für Teilstrecken des Satzes verbindlich sind, entstehen tonale Unterzentren, die nicht modulierend, sondern sprunghaft oder mit Hilfe von Melodiebildungen verknüpft werden. Damit wird dem Akkord seine konventionelle Bedeutung als funktionaler Träger musikalischer Entwicklung genommen: „Während die lineare Moderne nach einer Erweiterung des melodischen Inventars strebt, tritt der Akkord in ihr an Bedeutung zurück. In vielen Fällen haben wir es mit Sätzen von polyphoner Grundstruktur zu tun, in denen der Akkord nicht als primäres Ereignis angestrebt ist“⁴⁷, sondern als „zufälliger Zusammenklang“⁴⁸ zweier in sich konsequent linear komponierter Einzelstimmen.

Von der bewußten Ausrichtung der Musik an der Horizontalen profitieren die weiten Ostinatostrecken in Šostakovičs Musik: Das Ohr orientiert sich an linearen Gebilden; die (gerade in Ostinatopartien häufigen) dissonanten Zusammenklänge wirken sekundär. Diese explizite Linearität ermöglicht eine besondere Form, musikalische Höhepunkte zu gestalten: In den sogenannten „Kumulationsphasen“⁴⁹ treten eine hohe ostinate Verfestigung der Musik, Abspaltung und permanente Wiederholung einzelner melodischer Segmente und ein verstärkter Dissonanzgrad zusammen. Gleichzeitig schraubt sich der Satz immer stärker in die Höhe, Kantabilität wird zurückgedrängt, die Lautstärke steigt, und der rhythmische Bewegungsimpuls ist hoch und gleichmäßig. In ihrem kumulierenden Zusammentreten konstruieren diese Merkmale einen Typus musikalischer Steigerung, der als allgemeine Reduktion der melodischen Komponente und der kompositorischen Arbeit zugunsten einer Komplizierung der Harmonik und Zunahme der Klangstärke zu beschreiben ist. Der erste Satz des 2. *Streichquartetts* gipfelt in einer solchen Kumulationsphase (T. 137–206).

⁴⁰ Detlef Gojowy, *Neue sowjetische Musik der zwanziger Jahre*, Laaber 1980, S. 82.

⁴¹ Ebd., S. 280.

⁴² Ebd., S. 82.

⁴³ Ebd., S. 274.

⁴⁴ Ebd., S. 84.

⁴⁵ Ebd., S. 274.

⁴⁶ Ebd., S. 274.

⁴⁷ Ebd., S. 258.

⁴⁸ Ebd., S. 258.

⁴⁹ Ich habe diese Phasen so benannt, weil hier kumulierend mehrere Kompositionsverfahren simultan zusammentreten und durch ihre Häufung auffallen. Diese Strecken besitzen eine geradezu zwanghafte Wirkung, und sicher ist es kein Zufall, wenn sie vor allem in der Zeit stärkster politischer Kunstkontrolle, d. h. von den dreißiger Jahren bis hinein in die sogenannte Tauwetterperiode Anfang der sechziger Jahre, in nahezu jedem größeren Werk Šostakovičs anzutreffen sind. Daß sie auch in der sozusagen inoffiziellen, privaten Gattung Streichquartett auftreten, mag zu weiterführenden Überlegungen über die komplizierte Wechselwirkung zwischen politischer Diktatur und schaffendem Künstler motivieren: Sind diese Kumulationsphasen Abbild oder Auswirkung politischer Zwänge, Protest oder Anpassung?

Als Folge einer fortgesetzten Abspaltung, Verselbständigung und Wiederholung von Thementeilern steigert sich ab Takt 137 das innere Tempo des Satzablaufs. Die Melodie zerfällt in kleinteilige Elemente, die rhythmische Vielfalt wird vereinheitlicht. Bis Takt 184 nehmen Satzdicke und Lautstärke kontinuierlich zu, der Stimmenverband schraubt sich stark in die Höhe, der Dissonanzgrad steigt, Ostinato- und Begleitfiguren nehmen einen immer größeren Raum ein. Die Begleitfigurationen werden auf-, die Motivsplitter hingegen abgewertet, bis ein Höchstmaß an Anspannung erreicht ist. Das Festhalten an Repetitionsstrukturen verhindert eine Verarbeitung, Perspektiven für eine weitere Entwicklung fehlen, und auch harmonisch bleibt Šostakovič jetzt außergewöhnlich lang im *es*-Moll-Bereich.

Eine Lösung aus der allgemeinen Erstarrung erfolgt erst durch einen extremen Wechsel innerhalb der kompositorischen Faktur, wenn in Takt 184 das Gitter der Repetitionsnoten abbricht und der Satz wieder an Tiefe gewinnt. Aber die Erregung des Ostinato-Teils wird weiterhin aufrechterhalten: Die permanent hohe Lautstärke steht einer Beruhigung entgegen, peitschende Akkorde setzen das metrische Gefüge der Musik gänzlich außer Kraft. Erst danach kann die Musik in die Wiederaufnahme des Hauptthemas münden, und die Kumulationsphase endet.

Die fortwährende Anspannung aller Kräfte bei gleichzeitiger Zerschlagung und Auflöserung der thematisch-motivischen Bindungen erzielt eine Klimax nicht aufgrund logischer innerer Prozesse, sondern mit Hilfe einer auffälligen Massierung (Kumulation) einzelner Kompositionsbestandteile. Eine solche Verschärfung und Verhärtung musikalischer Strukturen markiert zumeist formal entscheidende Stellen der Partitur – im Kopfsatz des 2. *Streichquartetts* handelt es sich um Höhepunkt und Ende der Durchführung.

Chromatische Anreicherung tonaler Zellen

Den genannten Merkmalen der linearen Moderne, die für Šostakovičs gesamtes Schaffen charakteristisch sind, tritt in den Streichquartetten ein Prinzip zur Seite, das „Ausbildung tonaler Zentren“ und deren „chromatische Anreicherung“ genannt werden soll. Die Themenbausteine des 5. *Quartetts* zeigen dieses Verfahren besonders klar, da sich die harmonischen Vorgänge oft im Rahmen der einzelnen Themenbausteine abspielen.

Bereits die ersten Takte enthalten extrem unterschiedliche Ansatzpunkte wie modale oder frei chromatische Fügungen oder tonal ausgerichtete Leitton-Beziehungen. Šostakovič betont diese Vielfalt, indem er Zusammenklänge vermeidet und statt dessen die Strebewirkung der einzelnen Melodielinien in den Vordergrund stellt. Die tonale Komplexität wird also mit Hilfe der Melodie als dem aktiven Part musikalischer Entwicklung ausgetragen⁵⁰.

Zu Satzbeginn scheint ein isoliertes *B* des Cellos eine Tonart grundieren und festlegen zu wollen. Der folgende Violin-Akkord bestätigt *B*-Dur, aber bereits in der zweiten Takthälfte wird die Tonalität chromatisch zerrieben. Die (nachwirkende) Grundton-Assoziation des tiefen *B* schiebt den Klang in die Region eines verminderten Akkords, der durch den Bratscheneinsatz nach *C*-Dur umgebogen wird. Eine Zählzeit später führt die Viola nach *c*-Moll, dem wiederum das *cis*' entgegensteht, das sich als Leitton zur zweiten Violine entpuppt. Seine Strebewirkung wird sogar über den restituierten *B*-Dur-Bezug hinweg deutlich.

⁵⁰ Das entspricht dem Verfahren der „eristischen Modulation“ in Gojows Definition der „linearen Moderne“.

Notenbeispiel 6: *Streichquartett Nr. 5*, erster Satz, T. 1–4

Allegro non troppo $\text{♩} = 100$

Chromatik Leitton → Auflösung

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello

B-Dur C-Dur B-Dur

Obwohl der dritte Takt grundsätzlich eine Wiederholung des ersten ist, gelingt es Šostakovič, ihm hinsichtlich der Harmonik einen veränderten Sinn zu geben; und im fünften Takt wertet er die Vorgaben des Satzbeginns nochmals anders aus, indem er das ursprünglich chromatische Schlußintervall zu einem Ganztonschritt ausweitet und somit den B-Dur-Rahmen beibehält und in der Bratsche linear c-Moll und h-Moll folgen läßt.

Notenbeispiel 7: *Streichquartett Nr. 5*, erster Satz, T. 5–9

(p) (p)

(p)

(p)

Diese wenigen Takte zeigen, daß Šostakovič die konventionelle Tonalität nicht sprengt. Vielmehr bildet sie ein Bezugssystem, das im Verlauf des Komponierens ausgeweitet wird. Der Ausweitungsprozess kann beim Hören Schritt für Schritt nachvollzogen

werden, da er unmittelbar mit der Melodiebildung gekoppelt ist und diese beeinflusst. Denn auf dem Weg in sich schlüssiger Melodielinien werden tonale Segmente an ihren Randzonen freitonal bis dissonant erweitert und an diese Erweiterungen wieder neue tonale oder modale Segmente angehängt. Die melodisch führenden Stimmen stehen also den tonalen Ruhepolen als aktives Moment entgegen und zwingen den Hörer, Achsenkräfte der Harmonik bewußt wahrzunehmen.

Damit treten die von Gojowy definierten Merkmale der „linearen Moderne“ mit den traditionell vertikalen Momenten der Tonalität in eine fruchtbare Wechselwirkung. Die harmonischen Gravitationszentren sind nicht etwa regressiv⁵¹, sondern unmittelbar notwendig, damit der Rezipient gerade die Abweichungen von herkömmlichen Schemata bewußt wahrnehmen kann. Die Pole stärkster Chromatisierung und traditionsverhafteter Diatonik (oder Modalität) sind dialektisch aufeinander bezogen.

Harmonische Keimzelle

Obwohl die chromatische Anreicherung tonaler Zellen das gesamte 5. Streichquartett bestimmt, kann noch nicht von einer für alle Werkabschnitte relevanten „harmonischen Keimzelle“ gesprochen werden, da nur das Kompositionsprinzip, nicht aber die konkrete Ausprägung der Zellen konstant bleibt. Noch nimmt die Motivik eine eigene, der Tonalität ebenbürtige Stellung ein.

In den Quartetten 6 bis 8 hingegen entsteht die Werk Ganzheit ausschließlich auf dem Weg der Harmonik, denn alle Sätze basieren auf einer festen harmonischen Keimzelle, die außerdem wenigstens einmal in Reinform erklingt. Diese Keimzelle faßt die spezifischen Regularitäten von Šostakovičs Harmonik zusammen und bindet das Verfahren der chromatischen Anreicherung tonaler Zellen an eine wiedererkennbare Formel. Im 6. Streichquartett handelt es sich um eine nackte Kadenzwendung, die, von jeder melodischen oder rhythmischen Individualität befreit, nach einer deutlichen Zäsur jedem Satz angehängt ist [s. Notenbeispiel 8, S. 187].

Šostakovič komponiert hier eine angereicherte Kadenzierung von der fünften zur ersten Stufe, deren Grundstruktur von Leittonbeziehungen überlagert und chromatisiert wird. Es findet also eine Halbtonlagerung um dur-moll-tonale Zielnoten statt.

Klanglich gesehen, wird dem Schlußakkord seine mehrfach aufgestockte Dominante vorangestellt, während in den Oberstimmen bereits Terz und Quinte des endgültigen Schlußakkords liegen. Gleichzeitig ist die Septime des angestrebten Schlußakkords (hier also *F* als Leitton zu *G*) melodisch herausgehoben, um den Dominant-Tonika-Effekt zu unterstreichen.

Linear betrachtet, komponiert Šostakovič eine doppelte Leittonspannung: Das *As* drängt zur Auflösung in den Grundton *G*, während die zwischen diesen beiden Noten eingelagerten Töne *es* und *D* trotz der intervallischen Distanz unmittelbar als Leitton mit Auflösung verstanden werden können. Damit erweist sich die Baßstimme als dreifacher Quintfall *As* – *D* (mit vorangestelltem Leitton *es*) – *G*. Die fünfte Stufe zur Dominante ist tiefalteriert [*As* statt *A*].

Indem die Kadenzwendung die melodisch-rhythmische Dimension quasi ausblendet und sich als Extrakt sämtlicher harmonischer Prozesse des Quartetts darstellt, wird das 6. Streichquartett zu einem Zwischenglied zwischen den harmonisch prinzipiell konstanten, melodisch aber variablen Vorgängen des 5. Quartetts und den durch die Harmonik

⁵¹ Die Ausschließlichkeit, mit der in Deutschland nach dem Ende des Dritten Reichs – quasi kompensierend – nur noch die Schönberg-Schule als modern akzeptiert wurde, hat lange Zeit dazu geführt, Šostakovičs Musik als rückwärtsgewandt zu disqualifizieren – ein Urteil, das sich so nicht halten läßt.

Notenbeispiel 8: *Streichquartett Nr. 6*, erster Satz, T. 359–362⁵²

determinierten melodischen Prozessen des 7. und 8. *Quartetts*. Nach der allgemeinen Schlichtheit des sechsten Werks wirken die beiden nachfolgenden Partituren wieder komplexer, und die Bedeutung der harmonischen Keimzelle gerät noch umfassender.

Im 7. *Quartett* besteht die Keimzelle aus einem freien Wechsel von drei oder vier skalaren Ganz- und Halbtonschritten. Die in diesem Kompositionsprinzip eingeschlossenen Terzgänge gestatten den raschen Wechsel unterschiedlicher (und selbst weit entfernter) harmonischer Unterzentren, geben dem Werk aber stets den Eindruck von Tonalität. Gleichzeitig gruppieren sie sich zu dissonanten Zusammenklängen, die nach Gojowys These der „linearen Moderne“ erklärt werden könnten, wenn sie nicht die Folge einer grundsätzlichen, den Verfahren der linearen Moderne übergeordneten Entscheidung wären, da auch die Zusammenklänge zumeist der Struktur der Keimzelle folgen.

Die harmonische Keimzelle des 7. *Quartetts* ist noch nicht auf eine einzige Kombinationsmöglichkeit der zugrundeliegenden Ganz- und Halbtöne fixiert. Ihr Prototyp erscheint zu Beginn des Schlußsatzes (T. 4 bis 7) in der Bratschenstimme als isolierte Folge „Halbton – Ganzton – Halbton“ (*a – gis – fis – eis*). Im 8. *Quartett* löst sich Šostakovič dann von der skalaren Reihung dieser vier Töne. Die Noten *D*, *Es*, *C* und *H* erweisen sich als transponierte und umgestellte Kombination derselben Tonfolge, so daß sich die harmonische Keimzelle des 7. *Quartetts* als eine Vorstufe zum Leitthema des 8. entpuppt.

Finalformen und Zykluskonzeptionen

Die Beschränkung, die sich Šostakovič mit der Fixierung auf vier klar definierte Noten auferlegt, entspricht der strengen, bis ins letzte durchgeformten Konstruktion des 8. *Streichquartetts* – eine Konzentration, die sich an dieser Stelle der Untersuchung

⁵² Die Kadenzierungen des ersten, dritten und vierten Satzes sind tonlich identisch, im zweiten Satz wird diese Tonfolge (mit Ausnahme der ersten Note) um eine große Terz abwärts transponiert.

deutlich als Resultat einer werkweisen Entwicklung darstellt. Denn im Rahmen seiner ersten acht Streichquartette erprobt Šostakovič Partitur für Partitur unterschiedliche Lösungen des kompositorischen Problems Streichquartett. Einige verwirft er, andere bearbeitet er so lange weiter, bis sie seiner Vorstellung eines in sich geschlossenen großen Werks entsprechen, das als Ganzes ebenso kohärent ist wie in seinen einzelnen Teilen. Wichtigstes verbindendes Element ist sein Umgang mit der Tonalität; aber auch sein Experimentieren mit der Großform des Werks kulminiert in der Lösung des 8. Quartetts.

Eine grundlegende Entscheidung liegt in dem Entschluß, das Finale aufzuwerten und hier den Schwerpunkt der kompositorischen Arbeit anzusiedeln. Das ist bereits im 2. *Streichquartett* nachvollziehbar, und zwar zunächst auf der Ebene des Einzelsatzes: Die eigentliche Variationenform ist von einem Rahmen umgeben, dessen musikalisches Material sich im Verlauf des Satzes mit den Variationen überlagert und zu einer komplexen Form führt. Die Aufwertung des Schlusses wird im 3. und 6. *Quartett* ausgeweitet, indem der melodiekonstante Variationensatz mit dem eigentlichen Finale attacca verknüpft und an entscheidender Stelle wieder aufgegriffen wird.

Ziel dieses Verfahrens ist die Festigung des Zusammenhalts innerhalb des Einzelwerks. Im 5., 7. und 8. *Quartett* umfaßt dieser Versuch alle Sätze der Partitur, die folgerichtig ohne Pause ineinander übergehen. Für das 5. *Quartett* weicht Šostakovič in gewissem Sinne von seinem Prinzip der Finalaufwertung ab, denn die Partitur ist als symmetrische Gruppierung zweier relativ bewegter Sätze⁵³ um ein geradezu sphärisch gestaltetes Moderato verfaßt. Ihre Einheit wird durch eine gewisse Verwandtschaft des kompositorischen Materials⁵⁴ und durch die klangliche Entwicklung hin zum Mittelsatz legitimiert. Indem das Finale allerdings dessen klangliche Prinzipien wieder aufgreift, liegt der symmetrisch konzipierten Partitur dennoch eine Art Finalausrichtung zugrunde, die jedoch nur wenig zur Geltung kommt.

Im 7. *Quartett* überlagert sich das Prinzip der Finalsteigerung mit einer komplexen Formidee, die sich nicht an einer A–B–A'-Struktur orientiert wie beim 5. *Quartett*, sondern in etwa als Übertragung eines Sonatenhauptsatzes auf die Stationen einer mehrsätzigen Partitur beschrieben werden kann. Der erste und zweite Satz sind formal relativ schlicht gehalten (Sonatine – mit Durchführungsansatz in der Reprise des ersten Themas – sowie dreiteilige Liedform) und reizen die Möglichkeiten des thematischen Materials nicht erschöpfend aus, so daß sie als Haupt- und Seitensatz eines sätzeübergreifenden Gebildes verstanden werden können. Der dritte Satz beginnt mit einer Reminiszenz an den Werkanfang und der isolierten Präsentation der harmonischen Keimzelle, bevor sich als eine Art drittem Thema eine vierstimmige Fuge anschließt. Quasi in einem zweiten Teil des Schlußsatzes (dem „eigentlichen“ Finalabschnitt) werden dann die Themen aller drei Sätze verknüpft, weiter verarbeitet und mit einer neuen Ausdrucksqualität gefüllt. Eine Coda, die der Coda des Kopfsatzes entspricht, schließt reprisenartig das Werk ab.

⁵³ Šostakovičs eigene Metronomangaben lassen das mittlere Andante langsamer werden als das abschließende Moderato.

⁵⁴ Alle Satzanfänge sind aufeinander beziehbar; das Verfahren der Themenbausteine zieht sich durch das gesamte Werk hindurch.

Auffällig an der Form des 7. *Streichquartetts* ist Šostakovičs Entscheidung, die einzelnen Abschnitte der Partitur einerseits als in sich schlüssig konzipierte Einzelsätze zu gestalten, ihnen andererseits eine Bedeutung für das Werkganze zu geben – eine Lösung, die auch für das 8. *Streichquartett* ausschlaggebend wird: Das Ganze ist mehr und anders als die Summe seiner einzelnen Teile; die Einzelsätze erfahren durch ihre Einbindung in die Werk Ganzheit eine neue und weitergehende Beleuchtung.

Die ersten acht Streichquartette als Zyklus

Die Grundentscheidung, das Einzelne gleichzeitig sowohl für sich als auch für das Ganze zu werten, setzt sich nicht nur bei den Einzelwerken durch. Auch der vollständige Zyklus der ersten acht Quartette ist von diesem Verfahren geprägt. Denn aus der Aufwertung des Finales einerseits und der subtilen harmonischen Vereinheitlichung des Kompositionsverfahrens andererseits entwickelt Šostakovič Schritt für Schritt die Idee eines Streichquartetts, das sowohl den in sich schlüssigen Einzelsatz als auch den übergreifenden Zusammenhalt zum Ziel hat. Damit zieht er von Partitur zu Partitur eine Verbindungslinie, welche die Einzelwerke als unterschiedliche Konkretisierungen eines übergreifenden kompositorischen Konzepts erscheinen lassen.

Die beiden ersten Streichquartette bedeuten eine lose Reihung von Einzelsätzen, wobei das Erstlingswerk die konventionelle Satzfolge zugrundelegt und das 2. *Quartett* Elemente der Suite beschwört. Gleichzeitig beginnt Šostakovič im 2. *Quartett* damit, das Finale zum Schwerpunkt kompositorischen Geschehens werden zu lassen. Eine Rahmenform wie hier erscheint – bereits auf einer komplexeren Ebene – auch im 4. *Quartett*. Das dritte und das sechste Werk der Reihe koppeln (wie erwähnt) den Finalsatz mit dem vorausgehenden melodiekonstanten Variationensatz, so daß am Ende des Werks ein unauflöslich verbundener Mikrozyklus entsteht. Im 6. *Quartett* tritt zusätzlich das alle Abschnitte verbindende Element der Harmonik hinzu – verkörpert in der jeden Satz beschließenden, stets gleichartigen Kadenzwendung. Das 5. *Streichquartett* stellt eine Sonderform dar: Das Werk ist symmetrisch um den Mittelsatz herum konstruiert.

Eine andere werkübergreifende Konzeption liegt dem 7. *Quartett* zugrunde, wo Quartettgroßform und Sonatenhauptsatz einander durchdringen. Das 8. *Quartett* schließlich enthält sowohl Relikte der symmetrischen Konstruktion des 5. *Quartetts* und der Rahmenformen aus dem Finale des 2. und 4. *Quartetts*⁵⁵ als auch die dichte Satzverknüpfung durch *Attacca*-Anbindung. Hinzu kommt das Verfahren der harmonischen Keimzelle, das zum Leitthema der Namenssigle gesteigert wird.

Die wechselnden Ansätze zyklischer Gestaltung münden in den *Quartetten* 6 bis 8 in eben diesen Grundsatz der harmonischen Keimzelle. Für die Zykluskonzeption hat das unterschiedliche Auswirkungen. Während das 6. *Quartett* die einheitstiftende Keimzelle jedem Satz nachträglich anhängt, darüber hinaus am Werkende aber zusätzlich einen Mikrozyklus etabliert und damit sozusagen zwei Prinzipien nebeneinander stehenläßt, stellt das 7. *Quartett* seine harmonische Keimzelle nur ein einziges Mal (nämlich zu Beginn des Finales) isoliert heraus, arbeitet aber fortwährend sowohl in der Horizontalen als auch in der Vertikalen mit ihr. Die harmonische Keimzelle wird zum konstitutiven Faktor der Melodik und der Zusammenklänge und zielt zugleich auf die übergreifende Werkeinheit hin: Die Einzelsätze gewinnen über ihre eigene, in sich abgeschlossene

⁵⁵ Die Wiederkehr des Kopfsatzes im Finale des 8. *Quartetts* wirkt weniger wie eine Rückbesinnung auf das 5. *Quartett*, sondern eher wie eine Übertragung der Rahmenformen auf ein vollständiges Werk. Denn zwischen den Ecksätzen findet – auf der Basis des Leitthemas – eine Durchdringung von Rahmen- und Binnenabschnitten statt, und das Finale erweist sich schließlich als jenes Substrat des Kopfsatzes, das nach der intensiven Abarbeitung des Zitatgedankens übrigbleibt.

Gestalt hinaus eine weitere Bedeutung für die Großform der vollständigen Partitur und streben zum Finale als dem Höhepunkt kompositorischer Arbeit. Diese Strebewirkung wird dann im 8. *Quartett* reduziert zugunsten einer Gleichgewichtung aller Teile. Harmonische Keimzelle und sätzeübergreifendes Konzept fließen nahtlos ineinander.

Schlußfolgerung: Komponieren in Geschichte und Gegenwart

Die Darstellung ausgewählter Kompositionsmerkmale zeigt einen Prozeß wachsender wechselseitiger Bedingtheit zwischen dem kompositorischen Einzelement und dem übergreifenden Werkganzen. Mit dem Erreichen des 8. *Quartetts* als eines vorläufigen Höhepunkts dieser Entwicklung wird das für das einzelne Quartett angestrebte Ziel zugleich auf die Ebene der Gattung potenziert: Die ersten acht Streichquartette stellen sich als zusammengehörige Gruppe einzelner, jedoch aufeinander bezogener Werke dar.

Dennoch soll nicht der Eindruck einer teleologischen, fortschrittsorientierten Entwicklung erweckt werden, bei der die Quartette eins bis sieben lediglich Vorstufen zum achten Werk darstellen. Denn selbst wenn sich Šostakovičs kompositorischer Weg im Nachhinein als konsequente Erarbeitung eines quasi idealen Ziels darstellt, so bedeutet doch jede Etappe auf diesem Weg ein Kunstwerk für sich. Werk für Werk setzt sich Šostakovič mit der Geschichte der Gattung ebenso auseinander wie mit der Genese der eigenen Gattungsbeiträge. Im achten Werk fügt er beides – sowohl sein Verhältnis zur Gattungsgeschichte allgemein als auch seine Einstellung zum eigenen Schaffen – kompositorisch zusammen. In seiner Namenssigle sind beide Aspekte signifikant verschmolzen: einerseits der Bezug auf das eigene Komponieren, andererseits der Rekurs auf Höhepunkte der Musikgeschichte, nämlich Bach und Beethoven. Außerdem entwickeln sich aus der Namenssigle so unterschiedliche Aspekte wie avancierte Chromatik, klassische Dur-Moll-Tonalität und fugierte Bildungen, so daß dieses viertönige Motiv Šostakovičs Quartett mit den wichtigsten Stilepochen abendländischen Komponierens in Beziehung setzt.

Damit werden Šostakovičs Streichquartette 1 bis 8 zu einem „Komponieren in Geschichte und Gegenwart“. Konsequenterweise reiht der Künstler seine eigenen Werke in die Geschichte der Gattung mit ein. Seine Quartette sind ihm selbstverständliche Fortsetzung der Tradition, und daher kann eine Deutung des 8. *Streichquartetts* nicht bei dem autobiographischen Aspekt stehenbleiben – so sehr er sich auch aus der Substanz der Partitur heraus legitimieren läßt. Denn Šostakovičs Partitur bedeutet mehr als nur den Rückblick auf ein Komponistenleben und auf das Schicksal der eigenen Werke: Es ist zugleich auch ein musikalischer Rückblick auf die Geschichte der Gattung, und es ist der Versuch, innerhalb dieser Gattung den eigenen kompositorischen Standort zu bestimmen. Dieser eigene kompositorische Standort ergibt sich aus der inneren Entwicklung der „Šostakovič-Quartette“, welche wiederum aus der Auseinandersetzung mit der Gattungsgeschichte resultieren. Pointiert formuliert: Šostakovičs Streichquartette sind gerade dadurch Teil der Gattungsgeschichte, weil sie als in sich geschlossene Werkreihe angesehen werden können. Durch diesen Zusammenhang bilden sie eine bewußte Fortsetzung der Gattung mit eigenen Mitteln.