

Verlorenes wird Musik

Trios von Rachmaninow und Schostakowitsch

Daniil Trifonov, Artist in Residence bei der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, widmet sich im Kammermusikzyklus Werken von Schostakowitsch und Rachmaninow. Gemeinsam mit Sergej Dogadin (Violine) und Narek Haknazaryan (Violoncello) spielt er Trios, in denen Totenklagen sich nicht in Schmerz verlieren.

Rachmaninow und Schostakowitsch, jeweils die Trios Numero zwei: Beide Werke, von Trifonov und seinen Freunden zum Programm gebündelt, sind nicht nur „Totenklage“, sondern „Totenmemoria“: „paradigmatischer Fall des kulturellen Gedächtnisses“, das uns derzeit durch die Publikationen von Aleida und Jan Assmann, Träger des Friedenspreises des deutschen Buchhandels 2018, neu bewegt. Das Opus des zwanzigjährigen Rachmaninow, der seine Liebe zu Tschaikowskij 1893 in einem monumentalen „Trio élégiaque“ Musik werden lässt, ist zwar gezeichnet von der Erschütterung über den Tod jenes Meisters, der ihn so sehr geprägt, geleitet hatte. Denkmal aber wird es, weil Rachmaninow Tschaikowskij's klangliche Aura in den musikalischen Kontext seines Trios einkomponiert. Das andere Trio stammt von Schostakowitsch, aus dem Jahre 1944, der Endzeit schlimmster Leiden des russischen Volkes im Hitlerkrieg. Es lässt jede traditionelle Totenklage hinter sich, indem es auf den jähen Tod des innigen Freundes Iwan Sollertinski, des großen russischen Musikdenkers, antwortet durch radikalen musikalischen Vollzug des gemeinsamen Denkens.

Der Grundton der Melancholie

Das „Trio élégiaque“ op. 9 meint, auch wenn es ihm gewidmet ist, nicht nur Tschaikowskij; denn im Oktober 1893 starb wenige Tage zuvor Rachmaninows Klavierlehrer Swerjew, der ihn pianistisch auf eine kaum vergleichbare Höhe geführt hatte. Mit Tschaikowskij allerdings war ihm sein Schutzgeist entschwunden, der ihm die Türen zum Ruhm öffnen wollte – dergestalt ergriffen von Rachmaninows Jugendoper „Aleko“, dass er die Uraufführung des 1892 entstandenen Orchesterwerks „Der Fels“ aus der Feder des jungen Komponisten zur Uraufführung bringen und selbst dirigieren wollte. Und nun, mit diesem Tod, schien alles verloren. Das Verlorene wird im Trio Musik, ausdrücklich „Elegie“ genannt – klassischer Duktus des Klagegesang und ohnehin Inbegriff russischen Lebensgefühls: permanente Melancholie im Blick auf das Unwiederbringliche, Verspielte, Vergessene, das verpasste Glück; erfüllt davon die russische Literatur, ob Puschkin, ob Tschechow, und inkarniert freilich in der Musik Tschaikowskij's, seinen chromatisch fallenden Gebärden. Rachmaninow macht sie auch für sich zum Grundton, und das an der Schwelle des neuen Jahrhunderts.

Gespiegelte Klagen

Interessant, dass diesem Trio im Vorjahr 1892 bereits ein Triosatz vorausgeht – ein ebenso „Trio élégiaque“ genanntes Werk ohne Opuszahl, das Rachmaninow im Jänner 1892 zwar zur Aufführung brachte, jedoch nie publizierte. Erst 1947, nach dem Tod des Komponisten, wurde es ediert: ein monumentaler, mehrphasiger Sonaten-Einsätze, dem späteren d-Moll-Kopfsatz des Opus 9 nicht unähnlich, beginnend mit einem „Lento lugubre“ und endend in einer „Marcia funebre“ – als sei der Satz Vorahnung dieses Todgeschehens, das auf Rachmaninow im Leben zukommt. Jeweils zitiert er ausdrücklich Tschaikowskij, im früheren Opus die „Manfred-Symphonie“; im unmittelbar nach den Petersburger Trauerfeierlichkeiten für Tschaikowskij begonnenen d-Moll-Trio leitet Rachmaninow das Thema aus dem Grundmotiv seines eigenen Orchesterwerkes „Der Fels“ ab, das doch Tschaikowskij hätte dirigieren sollen. Das gesamte Opus legt sich zudem auch noch ehrfürchtig auf das ein Jahrzehnt zuvor entstandene einzige Klaviertrio op. 50 von Tschaikowskij selbst, das auf seine Weise „Denkmal“ ist, nämlich für Tschaikowskij's verstorbenen Freund und Lehrer Nikolai Rubinstein. Rachmaninows Trio folgt diesem Opus in Anlage und Ausdehnung durch einen ebenso überdimensionierten Kopfsatz wie eine enorme Variationenfolge als zweitem

Satz. Mit seinen aufgewühlten Gebärden wie still nachsinnenden Melodien bewegt sich Rachmaninow ganz auf Tschaikowskij's Spur, der den Kopfsatz seines Trios unumwunden „Pezzo elegiaco“ überschrieben hatte. Und so entsteht denn auch bei Rachmaninow eine große Elegie, durchaus jugendlich-eruptiv; bei Tschaikowskij hingegen geradezu klassisch gehalten.

Das Potenzial der Elegie

Da liegt nun auch der eigentliche Unterschied: Rachmaninows wenige Kammermusik will einerseits die kammermusikalische Dimension orchestral sprengen, dient andererseits jedoch intim seinem Credo: der Melodie. Er ist der große Melodiker seiner Epoche, und das Entfaltungsorgan ist an sich das Klavier, das Instrument, durch das hindurch er denkt und fühlt – wie seine weltberühmten Klavierkonzerte zeigen. Auch das d-Moll-Trio ist klavierzentriert, die entscheidenden Ausdrucksmomente fallen dem Klavier zu. Rachmaninows Kritiker, die ihm – wie etwa Adorno – oft gar mit Verständnislosigkeit begegnen, haben ihn schon früh hoffnungslos altmodisch genannt, weil seine Tendenz, im Geiste Tschaikowskij's zu bleiben, sein ganzes kompositorisches Leben bestimmt inmitten der um ihn tobenden „Moderne“. Das Neue an ihm wird anders transparent: Rachmaninow ist Symbol des Zusammenfalls von Komponist und Interpret, davon, dass „creatio“ und „interpretatio“ sozusagen ineinander umschlagen; denn er gehört zu den größten Pianisten aller Zeiten. Sein Progress liegt im Wie der Vermittlung, der musikalischen Erinnerung, der es auf „neuen Stoff“ gar nicht so sehr ankommt. Die unendliche Elegie als Lebensgefühl, die mit der Geschichte nicht mehr kompatibel scheint, ist dennoch für großes Publikum magisch nicht zuletzt durch jene gestischen Wiederholungen, von denen auch das Trio zeugt. Am schönsten verwirklicht sich die Elegie in der Subtilität der Klavierwerke Rachmaninows – vor allem, wenn er sie selbst spielt. Ein Glück, dass wir davon betörende Zeugnisse besitzen ...

Mut zum doppelten Boden

Die vier knappen Sätze von Schostakowitschs Trio op. 67 von 1944 gelten Iwan Sollertinski, diesem revolutionären Kopf, der früh in einem aufregenden Buch von 1932 die Musik des Gustav Mahler als „welthistorische Tragödie“ verstanden hatte, weil dieser „gescheitert“ sei „im Bestreben, die Beethoven'sche Symphonik mit ihren humanitären Botschaften wiederzuerwecken“. Es bedurfte für Sollertinski eines Schostakowitsch, um die Musik neu in gesellschaftlich relevante Utopie zu übersetzen, sie vor allem auf die Jetztzeit der sowjetischen Diktatur zu beziehen, und es war dieser Sollertinski, der Schostakowitsch ermutigte, den „doppelten Boden“ seiner Musik immer virtuoser zu entwickeln, was ihm politisch das Leben gerettet haben dürfte; es entstand eine Meta-Musik, die eindimensional rezipiert werden kann, den Wissenden jedoch gleichzeitig ins Bild der Wahrheit setzt. Die Mittel dazu hat ihm wesentlich Sollertinski an die Hand gegeben, indem er ihn im sowjetischen Abseits durch seine Kontakte „nach draußen“ einerseits anschloss an die europäischen Entwicklungen, andererseits durch Mahler hindurch zum Verfahren der radikalen Brechungen ermutigte: Ironie, Groteske, außermusikalische Einbrüche, verschlüsselte Zitate bis zum Spott. Kurzum Öffnung zu einer kritisch auskomponierten, permanent sich selbst chiffrierenden Musik.

Musik für Hellhörige

Die Achte Symphonie Schostakowitschs aus dem Jahr 1943 kann man als gemeinsames Dokument der Freunde verstehen: Sie ist zwar grundiert vom musikalischen Gedächtnis an dieses Leben im Untergang, den Kriegswahn, geht aber anders damit um als die Siebente, dieses Fanal der Belagerung Leningrads durch die Hitlertruppen 1941. Die Achte ist mehr – und das wesentlich durch Sollertinski, der in einer Rede zur Einführung in dieses Werk vor der Uraufführung zwar offiziell das Kriegsgeschehen als Gegenstand proklamiert, dem Hellhörigen jedoch aufzeigt, was wahrhaft gemeint ist: der Tod des Individuums in der Sowjetdiktatur. Die Musik vollzieht dieses vereinsamte Hinsterven des Individuums, namentlich der Intellektuellen, konsequent durch fast provozierend kammermusikalische Phasen im symphonischen Kontext. Wie unheimlich Schostakowitschs Mittel der „Verfremdung“ in diesem Werk auf die Herrschenden gewirkt haben dürften, zeigt die politische Folge: Weil das

Werk nach Stalingrad, dem bitteren Sieg von 1943, keinen Siegestaumel musikalisch realisiert, wird es schließlich mit Aufführungsverbot belegt, als formalistisch und destruktiv gebrandmarkt.

Schmerzensmann und Prophet

Oswald Beaujean zitiert in seiner erhellenden Einführung zu Schostakowitschs Trio op. 67 den Komponisten selbst: „Musik muss immer zwei Schichten enthalten. Die Juden wurden solange gequält, dass sie es gelernt haben, ihre Verzweiflung zu verbergen. Sie drücken sie in Tanzmusik aus.“ Ein dergestalt „doppelter Boden“ durchwirkt das Trio ganz im Sinne Sollertinskis: Der Andante-Kopfsatz, mit geisterhaft fahlen Cello-Flageolets angesetzt, macht aus dem Bizarren eine dialogisch-kanonische Bewegung, marschgründert, terrassenartig sich aufbäumend zu gefährlichen Kollisionen – um ins Nichts zurückzufallen. Dann ein Scherzo – eher Schreckensvision mit einem verzweifelt-idyllischen Trio inmitten. Der dritte Satz ist Herz des Werkes in Gestalt einer Passacaglia, ein explizites „Memento“ für Sollertinski, sagt Beaujean. Und dann dieses Finale, mit dem es eine besondere Bewandnis hat: ein „sardonischer und makabrer Totentanz, der ein jüdischer Volksmusik entlehntes Thema verarbeitet“ (Beaujean) – womit wieder ein Tod figuriert wird: Benjamin Fleischmann, ein junger jüdischer Komponist und Schüler Schostakowitschs, fiel bei der Belagerung Leningrads 1941 und hinterließ fragmentarisch seine Oper „Rothschilds Geige“, die der Lehrer Schostakowitsch im Gedenken an den Schüler instrumentiert und komplettiert hat. Schostakowitsch setzt auch ihm ein Denkmal mit diesem Trio und stigmatisiert die barbarische Ausrottung alles Jüdischen durch Hitler, aber auch den mehr oder minder verkappten Antisemitismus Stalins. „Danse macabre“. Genau diese Ausdrucksform hat Schostakowitsch zu dem gemacht, was er ist: Schmerzensmann und Prophet unserer fatalen Geschichte, die er Musik werden lässt in ihrer Heillosigkeit – heute täglich neu bewahrheitet.

Georg-Albrecht Eckle

Georg-Albrecht Eckle lebt in München und ist Autor und Regisseur – mit einem besonderen Akzent auf dem Dialog zwischen Wort und Musik.