

*Maria Kostakeva*

## **ALFRED SCHNITTKE: KÜNSTLERISCHE IDENTITÄT ODER (POST) MODERNE MYTHOLOGIE?**

**Abstrakt:** Die grundlegende Frage der Identität auf allen Ebenen - nationaler, religiöser, sozialpolitischer, kultureller, existentieller Natur -, die das ganze Schaffen Schnittkes voraussetzt findet ihre Antwort in der von Schnittke entwickelten polystilistischen Methode. Nach dieser Methode gibt es zwei Arten der Beziehung zur Tradition: das Zitat- und das Allusionsprinzip. Die Polystilistik wird zum Ausdruck Schnittkes künstlerischen Weltanschauung. Das zeigt sich in der inneren Programmatik seines Instrumentalschaffens, vor allem aber in der Dramaturgie seiner Bühnenwerke. Die Autorin nimmt als Beispiele dafür die Oper *Historia von D. Johann Fausten* und *Leben mit einem Idioten*.

**Schlüsselwörter:** Alfred Schnittke, Polystilistik, Postmodernismus, Oper

*Ich habe kein Land, ich habe keinen Platz...*

Alfred Schnittke

Die Frage, *woher* ein Künstler kommt, *welchem Land* sein Schaffen „gehört“, *womit* er sich identifizieren soll, ist eine der schwierigsten Fragen in der Kunst bzw. in der Musik. Um so mehr gilt dies für Künstler, die ihr Leben oder ein großen Teil davon unter einem totalitären System verbracht haben. Den Wolgadeutschen Alfred Schnittke (1935-1998) beschäftigte und quälte die Frage von Identität sein Leben lang. Fast bis zur Wende lebte er in Rußland, 1989 siedelte er nach Deutschland über, wo er, bereits schwer krank, die letzten zehn Jahre seines Lebens verbrachte. Selbst die Emigration war keine Rettung, denn egal wo man ist, der Konfrontation mit dem eigenen Selbst kann man nirgendwo entfliehen. "Ich darf keine Heimat haben. Das ist mein Schicksal"<sup>1</sup> - sagte der Komponist. So mußte Schnittke lernen, das Leben eines Fremdlings zu führen. Im Russland wurde er als Jude oder als Deutscher ausgegrenzt, in Deutschland – gleich auf dreifache Weise: als einer, der aus Rußland stammte und dort als russischer Komponist bekannt war, als Jude, der aber seine eigene Sprache nicht beherrscht, oder als einer, der zwar auf einem deutschen, aber doch in sowjetischen Terrain lebte. Das bekannte Abstempeln "heimatlose Kosmopolit", was in sowjetischer Sprache "Jude" bedeutete, sollte Schnittke lebenslang spüren müssen. „Das hat

---

<sup>1</sup> A. Schnittke: *Nirgends Zuhause. A. Schnittke im Gespräch mit Tatjana Porwoll*, in: MusikTexte, 1989, H.30, S. 26.

mich Jahre lang gequält. Dann habe ich endlich Ruhe gefunden in dem Moment, wo ich verstanden habe: Es wird auch keine reale Lösung geben, die ist unmöglich."<sup>2</sup>

Wenn man aber mit den getarnten Monogrammen, Symbolen, Proportionen, Anspielungen und Allusionen dieses „heimatlosen Kosmopoliten“ anvertraut ist, wird man sein echtes Zuhause entdecken - diejenige bedingungslose, freie geistige Heimat, in welcher Kunst und Leben, Musik und ihre Geschichte, politische Aktualität und mythische Ewigkeit untrennbar existieren. Die grundlegende Frage der Identität auf allen Ebenen - nationaler, religiöser, sozialpolitischer, kultureller, existentieller Natur -, die das ganze Schaffen Schnittkes voraussetzt findet ihre Antwort in der von Schnittke entwickelten polystilistischen Methode. (Er nennt sie auch "stilistische Polyphonie"). In seiner Musik sind verschiedene Arten des geistlichen Gesangs (orthodox, protestantisch, katholisch, jüdisch), wie auch geschichtliche Schichten (Barock, Renaissance, Romantik), kulturelle (die E- und U- Musik) und nicht-kulturelle Phänomene (die chaotische Umwelt) miteinander konfrontiert. Die Idee "des Zusammenwirkens verschiedener Zeiten in einem Werk"<sup>3</sup>, die er als "brennend aktuell" für unsere Zeit bezeichnet, ergibt einen sich "unaufhaltsam fortsetzenden, niemals zum Ende kommenden Prozeß"<sup>4</sup>. In diesem eigenartigen musikalischen Babylon des 20. Jahrhunderts wird sowohl die Simultanität der global wirkenden Realität reflektiert als auch ihre Spiegelung im menschlichen Bewußtsein.

### *Das musikalische Museum*

*Es wäre schwierig, eine andere musikalische Technik zu finden, die so geeignet für den Ausdruck der philosophischen Idee der Kontinuität wäre wie Polystilistik*

A. Schnittke

In Schnittkes schon zu Geschichte gewordenen *Ersten Sinfonie* (1969-72) erscheint die Welt als etwas Chaotisches und Undurchsichtiges, das sich nie zuordnen und erklären läßt. Neue und alte Epochen, Echtes und Künstliches, Musik und Nicht- Musik, Symphonie und Happening – dieses merkwürdiges Konglomerat liegt der von Schnittke neu konstruierten globalen akustischen Wirklichkeit zugrunde. Nicht zufällig nennt der Komponist seine Symphonie "Symphonie - Antisymphonie, Antisymphonie - Symphonie". "In fact, he made an attempt to develop the symphony into a new artefact, one which exists on the border between reality and cultural history and on the border between different types of culture and music, to the point

---

<sup>2</sup> Ebd.

<sup>3</sup> Siehe *Alfred Schnittke, zum 60. Geburtstag*, Hamburg 1994, S. 102.

<sup>4</sup> Ebd.

where anything 'artistic' simply emerges from the raw material of everyday life"<sup>5</sup> - schreibt der Biograph Schnittkes Alexander Ivashkin. In seiner *Vierten Sinfonie* (1984) sind vier verschiedene Arten von geistlichem Gesang (orthodox, katholisch, protestantisch, jüdisch) vereinigt. Die Komposition verknüpft Elemente von russischem „znamenn'ij razpev“ (Zeichengesang), lutherischem Choral, Gregorianischem Gesang ähnlichen Jubilationen, und Synagogengesang. Dabei versucht der Komponist nicht nur das Verschiedene, sondern viel mehr das Gemeinsame der liturgischen Traditionen herauszustellen.

Diese gleichzeitige Anwesenheit von verschiedenen musikalischen Sprachen und Zeiträumen liegt seinem polystilistischen Verfahren zugrunde. Es werden differenzierte syntaktische Einheiten abgebildet, die sich auf das Vokabular einer Epoche oder sogar einer ganzen Kultur (wie z.B. in der Ersten Symphonie) beziehen und im verschiedenen Kontext immer neue semantische Bedeutungen produzieren. Daraus ergibt sich ein ganzes System der "stilistischen Modulation"<sup>6</sup>, deren Gesetzmäßigkeiten nach Schnittkes Meinung noch nicht bekannt und noch weniger erforscht waren. Das ist eine Art Intertextualität: Durch systematische "Modulationen" (Ab- und Verwandlungen) des Textes (bzw. der Musik) entstehen unzählige neue Texte (Arten von Musik). In seinem *Dritten Concerto grosso* (1985) verbirgt er hinter der Chiffre seines Zitatensverfahrens das fünffache Jubiläumsjahr der fünf Komponisten (Schütz, Bach, Händel, Scarlatti und Berg). Wie der Komponist erklärt, beginnt das Werk „neoklassizistisch – aber nach einigen Minuten explodiert das Museum, und wir stehen mit den Brocken der Vergangenheit vor der gefährlichen und unsicheren Gegenwart.“<sup>7</sup>

Die Konfrontation zwischen einem idealen musikalischen „Museum“ und der gefährlichen und unsicheren Gegenwart kann man als essentielle Eigenschaft des Schaffens Schnittkes bezeichnen. Einerseits meint er, daß eine höchste, führende und ordnende Kraft der Welt zugrunde liegt, andererseits aber erscheint ihm die Welt als eine variierende und chaotische Menge, die sich nie zuordnen oder erklären läßt. So bekommen seine Werke nicht nur die idyllische Farbe der von ihm stilisierten geschichtlichen Epochen, sondern oft auch einen Katastrophensinn. Es werden zwei Realitäten verschmolzen - eine wahrnehmbare, vom dem Komponisten streng konstruierte, und eine virtuelle, die als Spiegelungen und Trugbilder im 'Unterwasserstrom' entstehen. Es kommt zu einer paradoxen Wechselbeziehung zwischen dem Musikalischen und dem Außermusikalischen: Letzteres übernimmt oft die Führungsrolle bis es in die musikalischen Organisation integriert wird und die Bedeutung eines quasi formbildenden Faktors bekommt.

---

<sup>5</sup> Aleksander Ivashkin: *Alfred Schnittke*, London 1996, S. 118.

<sup>6</sup> A. Schnittke, *Über das Leben und die Musik.*, S. 187.

<sup>7</sup> Siehe A. Schnittke zum 60. Geburtstag, S. 102.

Nach Schnittke's polystilistischer Methode gibt es zwei Arten der Beziehung zur Tradition: das Zitat- oder das Allusionsprinzip. Während das erste Prinzip die Opposition zwischen den Eigenen und dem Fremden aufzeigt, "adoptiert" das zweite den "Fremdkörper" und erkennt es als das Eigene an. So kann der Fremdtex in Dialog oder in Polemik mit dem "eigenen" Text agieren - oder kann organisch integriert sein. Der Fremdtex (Zitat oder Allusion erscheint meistens als eine seltsame Oase, als Fata Morgana aus einer "Jenseits"- Realität. Diese (Ir)Realität kann sich als Traum entpuppen (z.B. das Mahler-Zitat im 4. Concerto grosso / 5. Sinfonie), oder als zufälliger Gedanke im turbulenten musikalischen Strom (Šajkovskijs Zitat im 3. Satz des 1. Concerto grosso); sie kann friedlich und versöhnend (die Anspielungen auf Bachs im 2. Concerto grosso), oder zerstörerisch und destruktiv wirken (die Revolutions- und Massenlieder, bzw. die Internationale, die Arbeiterhymne, die ganze Sphäre der banalen Gebrauchsmusik in der Oper *Das Leben mit einem Idioten* und in der *Faust*-Oper und Kantate). "Die Effekte variieren dabei vom Schock, der vom Zusammenprall musikalischer Epochen in der Collage ausgelöst wird, über das sanfte Gleiten durch die verschiedenen Phasen der Musikgeschichte bis hin zu schwachen, scheinbar zufälligen Allusionen."<sup>8</sup>

### *Das Menschliche und das Teuflische*

*Wohl oder übel knüpfe ich einen negativen Kontakt mit einer Welt, die auf jeden Fall gefährlich ist. Sie kann nicht gefahrlos sein.(...)*<sup>9</sup>

A. Schnittke

So wird die polystilistische Methode Schnittkes zum Ausdruck seiner künstlerischen Weltanschauung. Das zeigt sich in der inneren Programmatik seines Instrumentalschaffens, vor allem aber in der Dramaturgie seiner Bühnenwerke. Ein ewiges und doch brennend aktuelles Thema in seinem Ballett *Peer Gynt* und seinen drei Opern (*Leben mit einem Idioten*, *Gesualdo*, *Historia von D. Johann Fausten*) ist der Dualismus des Menschlichen und des Teuflischen (Peer Gynt, Faust) und das damit verbundene Motiv der Täters- und Opfergestalt Gesualdo). Das archetypische Wechselspiel von Gut und Böse, das den Kern seines Schaffens bildet, zeigt sich durch in der Simultanität der differenzierten semantischen Schichten. Zum Symbol des Bösen wird meistens die Sphäre der Massenkultur, vor allem die der U-Musik. Das Uniformartige, auch in der Kultur bezieht sich auf das unifizierte Benehmen einer verschlafenen Menge. Als Kern des Übels sieht der Komponist die gezielte Wirkung des Schlagers<sup>10</sup> an, die auf die Vernic-

---

<sup>8</sup> Schnittke, *Über das Leben...*, S. 186.

<sup>9</sup> Siehe *Über das Leben und die Musik.*, S. 220.

<sup>10</sup> Siehe, *Über das Leben ...*, S.201.

htung der Individualität und auf allgemeine Gleichmacherei gerichtet ist. Deswegen ist der Schlager ein Ausdruck des Provinziellen, ein Einschlag des Lokalen, des Klischeehaften. Noch gefährlicher ist der Schlager für die Kunstentwicklung denn er kann sich selbst als Symbol des Stereotypischen, weiter produzieren.<sup>11</sup>

Seit der Zeit seiner Ersten Sinfonie und seines Ersten Concerto grosso (1977) spielt die triviale Musik als Symbol des Bösen eine gewichtige Rolle in seiner Musik: "das Banale wirkt von außen her störend und zerstörend"; "es unterbricht alle Entwicklungen und es triumphiert auch am Ende"<sup>12</sup> - so beschreibt der Komponist die Idee seines ersten Concerto grosso. Die Darstellung der negativen Gefühle - "zerfetzte Faktur, abgerissene Melodik, alles was einen unangemessenen Zustand des Neurotischen verkörpert, ist natürlich auch ein Ausdruck des Bösen, doch nicht des absoluten Bösen. Das ist das niedergeschlagene Gute. Die zerrissene Seele kann auch gut sein. Sie ist aber zerrissen und deshalb böse geworden. Der Ausdruck des Hysterischen, des Neurotischen ist die Form der Krankheit, aber nicht ihre Ursache. Das Schlagerhafte ist viel näher zur Ursache. Das ist das Böse, das als fixe Idee, als Zumutung geschickt ist. Es ist sehr schwer damit zu kämpfen."<sup>13</sup> Ähnlich wie der prägnante Tango (Symbol des Bösen) aus dem ersten Concerto grosso mit dem barock-romantischen Thema des Anfangs des Rondos (5. Satz), verwandt ist, nähert sich der banale Schlager dem Dies irae - Thema in der Ersten Sinfonie. "Auf einmal nehme ich zwei Töne von diesem Dies irae, die zufällig mit einem Schlager identisch sind, und es kommt plötzlich ein Stückchen aus diesem Schlager und das ganze kippt um und schlägt zusammen in Banalität - was eigentlich in diesem Fall gar nicht so falsch ist, denn Dies irae und teuflische Banalität, das hat eine Verbindung."<sup>14</sup>

### *Nennet mich Mephistopheles*

*Den Teufel nicht zu Gast laden.*

Denkt man an den unheimlich-verführerischen Teufel in billiger Weibergestalt, der als Popstar mit dem Mikrofon in der Hand, im Zentrum des dritten Akts seiner Oper *Historia von Dr. Johann Fausten* bei Tango-Rhythmus agiert, wird offensichtlich, was für eine allumfassende Wirkung das

<sup>11</sup> Die Beziehungen zwischen dem Bösen und Pop kulture sind nicht nur in dem totalitären System zu beobachten, sondern auch in der ganzen post-industriellen Gesellschaft. Ein berühmt berüchtigte Beispiel dafür ist der amerikanische Popstar Marilyn Manson., der sich mit dem Antichrist identifiziert. In seinen Lieder agiert er als Satanist, der über tote Gesellschaften, tote Emotionen, tote Götter singt.

<sup>12</sup> Schnittke: *Concerto grosso Nr. 1*, in: Schnittke zum 60. Geburtstag, S. 100.

<sup>13</sup> Schnittke, *Über das Leben ...* S. 202-203.

<sup>14</sup> Siehe A. Schnittke zum 60. Geburtstag, S. 86.

Böse nach Schnittkes Auffassung erreichen kann - und zwar, durch den leichten Zugang der Unterhaltungsmusik in der modernen Umgebung. "Es ist ganz natürlich, daß das Böse anziehend wirkt. Es ist reizend und verlockend, es nimmt fremde Gestalt an, um leichter die Herzen zu erobern, es ist komfortabel, angenehm und auf jeden Fall mitreißend."<sup>15</sup>

Die triumphierende Tango-Episode des doppelgesichtigen Mephisto (Kontraalt und Kontratenor) zeichnet sich als Höhepunkt des Aktes und der ganzen Oper aus. In diese Apotheose des Bösen steigert sich das teuflische Thema bis es unerträglich Ausstrahlung bekommt. In verführerisch-agressivem Ton, der sich durch die Semantik des Tango-Tanzes noch mehr verstärkt, erzählt der spöttische Moralprediger, nicht ohne erotisches Vergnügen von den unmenschlichen Qualen und dem Tod Dr. Faustus. Diese Episode ergießt sich wie eine monströse melodische Passacaglia, die mit ihrer steigender Orchesterentwicklung eine Assoziation mit Ravels Bolero erweckt. Wenn am Anfang das zuckersüße Thema nur in der Vokalpartie Mephostopheles' und im Bariton-Saxophon erklingt, treten später allmählich immer neue Instrumente hinzu (Altsaxophon, elektrische Gitarre, Baßgitarre, Flexaton, Holz- und Blasinstrumente, Cembalo, Solo Violine u.a.). In der Gipfelzone triumphiert das Thema im Orgel, der kein geistiges Instrument mehr ist, sondern ein diabolisches; auch der Chor mit seinen tänzerisch-parodistischen Synkopen bekommt einen dämonischen Charakter. (Bsp. Nr. 1).

In seinem Bestreben, in die schwierige Umbruchszeit des 16. Jahrhunderts einzudringen, wird Schnittke nicht mit der Naivität der literarischen Urquelle, wie er dachte, sondern mit den tiefsten existentiellen Problemen des Menschen seiner eigenen Zeit konfrontiert: Die Spaltung und die Zerrissenheit des Individuums sind die Konsequenzen der moralischen Desorientierung, der verlorengegangenen Harmonie zwischen dem Menschen und der Welt. Nicht die Neugier des Wissenschaftlers (Goethe), sondern der Trieb des Ego mit seinen steigenden Wünschen mit seinem menschlichen Egoismus bestimmt den Pakt mit dem Teufel voraus. Gerade das Streben nach Macht, Genuß und Wollust wird zur magischen Formel für die Erscheinung des Teufels. Ähnlich wie im Volksbuch erscheint der Teufel nicht von selbst, sondern weil seine wenn auch nicht ganz durchsichtigen Dienste erwünscht sind. Auf der einer Seite steht das Christliche, das sich durch stilisierte barocke Ausdrucksmittel - Choralthemen, Imitationspolyphonie, Formtypen (Arie, Rezitativ secco, *accompagnato*) Orgelklänge, verschiedene Figuren, Ornamentik verkörpert. Auf der anderen Seite befinden sich die Blindheit und die Zeitlosigkeit, die Aggressivität und die Gefühllosigkeit, innerhalb der die ganze Palette der sowjetischen Massen- und Subkultur blüht: von der liedhaft-tänzerischen Unterhaltungsmusik (Tango, Walzer), den "lebensbejahenden" Melodien nach "sozialistischer" Art (das gezuckerte pseudobarocke Duett des Kontraalt und des Kontratenors im III. Akt)

---

<sup>15</sup> Schnittke, *Über das Leben...*, S. 218.

bis zum rüstig-kämpferischen Marschlied (dem 3/4 marschartigen Chor von Dr.Faustus' Studenten im III Akt). Zwischen diesen Polen befindet sich der moderne Faust, der in Not, aber bei vollem Bewußtsein, seine Seele dem Teufel (d.h. dem System) verkauft. Die einzige Chance, die dieser tragischen Gestalt noch bleibt ist, seine Sünden durch unerträgliches Leiden zu sühnen und mit seinem eigenen Leben zu bezahlen.

Schnittke beschäftigt aber bei diesem Thema nicht der religiöse Aspekt selbst, der der Bestrafung eines nicht-christlichen Verhaltens, sondern viel mehr die persönliche Tragödie des Protagonisten, des Teufelsbeschwörers als Sinnbild für die Verwirrungen und Irrtümer des menschlichen Geistes. Der Komponist erlebt diese Tragödie wie seine eigene: "Ich fühlte eine persönliche Schuld, die mit der des Faust identisch sein mochte (...) Das, was sich vor vierhundert Jahren abspielte, fühlte ich so, als ob ich es selbst durchlebt hätte".<sup>16</sup>

### *Jeder wählt sich seinen Idioten freiwillig*

*Der politische Druck förderte eine besondere Art von Freundschaft. Leben mit einem Idioten ist nicht nur ein Requiem auf die Sowjetunion, sondern stark mit dieser Form der Freundschaft verbunden - etwas Kraftvolles, Energisches, in einem gewissen Sinne etwas humanes.*<sup>17</sup>

Viktor Jarofeev

Ein schwieriges Ideologem, das Schnittke immer beschäftigte, war, daß man in der modernen Epoche ständig mit dem "Teuflischen" konfrontiert ist: "Es geht nicht darum [dem Teufel] zu entgehen und in irgendeinem reinen Raum Zuflucht zu finden, sondern vielmehr darum, neben ihm zu leben und ihm ständig die Stirn zu bieten."<sup>18</sup> Der Komponist war sich der Gefahr bewußt, was für einen Mensch das ständige Nebeneinander-leben in einer "teuflischen" Umgebung bedeutet. Diesem Thema ist seine grotesk-makabre sowjetische Satire *Leben mit einem Idioten* (nach der gleichnamiger Erzählung von Viktor Jarofeev) gewidmet, in welcher Teufel und Todesfigur in der Gestalt des Führers der "Weltproletariats" erscheinen. Die "teuflische Umgebung" der Handlung - das ist die russische "Komunal'ka" (Wohngemeinschaft, im engen und methaphorischen Sinne des Wortes), in welcher der Protagonist "Ich" mit einem Idioten freiwillig in der Familie leben muß. Der verunsicherte Intellektuelle, der Schriftsteller, der dies als "milde" Kollektivstrafe des Kollektives, als „geheime Form des Vertrauens“, als „Mission“ und sogar als „persönliche Wahl“ akzeptiert, "brennt" gleich-

<sup>16</sup> Schnittke, *Über das Leben...*, 218.

<sup>17</sup> Jarofeev, *Der Idiot ist unsere Wirklichkeit*, in Programmheft zu *Leben mit einem Idioten*, Wuppertaler Bühnen, 26. März 1993, S. 12

<sup>18</sup> Schnittke, *Über das Leben...*, S.215.

zeitig in zwei "Feuern": Hier steht der irrsinnige Wowa, der die menschliche Sprache - außer seinen viel bedeutenden Ausruf "Ä-a-a-ch!" - nicht artikulieren kann, der in seinem Haus randaliert und sein menschliches Leben ruiniert. Dort befindet sich eine nicht weniger wahnsinnige Gesellschaft, die 'Ich' sadistisch quält und ihre geirnlose Macht auf ihn ausübt.

Obwohl der Idiot Wowa die führende Figur der Handlung ist, sollte aber "die Physiognomie mit dem Ziegenbart in der Oper gar nicht vorkommen." Denn nach Schnittkes Auffassung verliert diese Figur "an die Zeit gebunden, mehrere Dimensionen". Statt dessen wird sein proletarisches Wesen durch das bekannte Repertoire der sowjetischen Massen- und Revolutionslieder (*Internationale, Arbeitshymne, Warschawianka u.a.*) gestaltet. Ein besonderer Einfall des Komponisten ist die Verwendung des in seiner Charakteristik berühmten, vor allem durch Čajkovskijs vierte Symphonie bekannt gewordenen russischen Volkslieds "Auf dem Felde stand eine Birke", das als Schwanengesang der Revolution erscheint und das im Finale der Oper eine unheimliche, grotesk- infernale Dimensionen erreicht. (Bsp. Nr.2). Der sich ständig wiederholende süßliche Motiv "Ah-ah" der schprachlosen Wowa im Kontext der kitschigen Waltzer- und Marschrhythmen zeigt die Naht des Banalen und dem Übersinnlichen, in der nach Schnittkes Überzeugung das Wesen des Teufelwerkes liegt"<sup>19</sup>. (Bsp. Nr. 3). Offensichtlich hat der Komponist recht, wenn er behauptet, daß in einem bestimmten Kontext das Banale den Rahmen seiner unmittelbaren akustischen Wirkung überspringen kann, um sich in "Symbole irgendeiner musikalischen Kultur oder Epoche"<sup>20</sup> zu verwandeln.

Es gibt aber auch in der musikalischen Dramaturgie, ähnlich wie in der Faust-Oper noch eine andere, dezent angedeutete Sphäre - diese des christlichen Ethos' als ewige moralische Kategorie, selbst wenn sie im Kontext eines totalitären Regimes unzugänglich bleibt. Wie in den meisten Werken Schnittkes, wird auch in diese Oper die Idiomatik der Kirchen-, bzw. liturgischen Musik und die stilisierten barocken Ausdrucksmittel (Imitationspolyphonie, Choralfaktur, Orgel- und Cembaloklang, absteigender „Lamento“-Sekunde, Bachs-Anagramme, Quasi- Zitate und Anspielungen ) eingebracht. So bekommt das Teuflische seine musikalische Prägung durch das Wechselspiel des Banalen und Erhobenen, die ständig gegenseitige Spiegelungen und Schattenbilder produzieren.

Es gibt Unterschiede zwischen den von der Gesellschaft geforderten Normen bei der Wahl des Idioten, der „volkstümlich nach Form und Inhalt“ ("Warschawjanka") wirken sollte und die Absicht des 'Ich's', einen seligen Narren nach christlicher Traditionen auszuwählen. Man stellt aber bald fest, daß

---

<sup>19</sup> A.Schnittke, in A.Iwaschkin, *Stereotypen des Lebens in Symbole verwandelt*. In: Neue Zeitschrift für Musik, Jg. 1985, S. 23.

<sup>20</sup> Ebd.



es zwischen dem russischen "Gottesnarr" (etwa wie Jurodiv'ij von Puškin und Mussorgskij) und dem zerstörerisch- destruktiven, enthumanisierten Wesen dieser Teufelsfigur, deren wilde Aktivität zur totalen Verwüstung und Zerstörung führt, keinen Vergleich geben kann. Eine sehr ähnliche Figur der sowjetischer Epoche beschreibt Michail Bulgakov in seiner Erzählung "Das Hundeherz" (1925): Der Hund in Gestalt des sowjetischen Bürgers Poligraf Poligrafovi arikov (ein Ergebnis der - damals noch undenkbaren - genetischen Manipulation) zerstört das ganze Leben seines Schöpfers Professors Preobraženskij, und letztendlich wird er von seinem Schöpfer selbst umgebracht.

In der Faust-Oper, in der Satan (das System) als höchste Instanz regiert, bleibt jedoch eine Hoffnung als Chance: "sogar solche Figur wie Faust kann errettet werden (Errettung im Sinne eines gläubigen Menschen)". So kann er nicht nur als "böser" sondern auch als "guter Christ" sterben. Im *Leben mit einem Idioten* gibt es keine solche Chance mehr. Als ein nostalgisches Symbol der Werte der europäischen Kultur agiert Marcel Proust in der Oper - eine skurrile, marionettenhafte Figur, eine absurde Erinnerung an eine andere in sich geschlossene Welt. Die mit einer Gartenschere aus der DDR geköpfte Frau hat Proust gemocht! Hätte sie ihr Lieblingsgericht 'Championions à la Julienne' bis ins hohe Alter gekocht und abwechselnd Proust gelesen, wäre sie nicht so grausam ermordet worden. Nachdem Wowa seine Frau und 'Ich' selbst vergewaltigt und seiner Frau "den Kopf abgetrennt" hat, verschwindet er. Seine Stelle im Irrenhaus übernimmt 'Ich' - natürlich freiwillig: der nächste Sohn der Revolution. Ä-a-a-ch!

Der Librettist der Oper, der Schriftsteller Viktor Jarofeev, der die absurdistisch -satirische Tradition Gogols - Bulgakovs - Harmst weiter entwickelt, macht eine wichtige Andeutung, die vielleicht einen paradigmatischen Sinn für die postsowjetische Kultur hat: "Wir sind in dieser Erzählung auf der Suche nach einer neuen Kultur. Nicht der Mensch soll neu erschaffen werden, was der Kommunismus wollte, sondern wir suchen eine neue Grundlage, auf der Russe wieder normal leben kann. Diese Suche ist sowohl komisch wie tragisch. Durch das absurde politische und gesellschaftliche System haben wir in Rußland das Gefühl für Realität verloren."<sup>21</sup> Diese "komische und tragische" Suche nach einer neuen Kultur, nach einer verlorengegangenen (oder nie zustande gekommenen Zivilisation?) ist nicht nur das Wesen der Oper *Das Leben mit einem Idioten*, sondern auch das des ganzen Schaffens Schnittke. In dem "wahnsinnige Surrealismus"<sup>22</sup> der schockierenden Absurdität der Handlung, in der Paradoxie der grotesk-makabren und obszönen Sprache fand Schnittke ein Zuhause für seine Musik. Ein neues Zusammenleben, einen Ausweg aus der russischen Komunalka, aber

<sup>21</sup> Jarofeev, *Der Idiot ist unsere Wirklichkeit*, in: Wuppertaler Bühnen, S. 13.

<sup>22</sup> Ebd., *Über das Leben...*, S. 235.

gleichzeitig auch aus der rasend-aggressiven Welt der postindustriellen Epoche? Ein Traum oder neue politische Mythologie?

*Марија Косићакева*

АЛФРЕД ШНИТКЕ:  
УМЕТНИЧКИ ИДЕНТИТЕТ  
ИЛИ (ПОСТ) МОДЕРНА МИТОЛОГИЈА?

*(Резиме)*

Основно питање сопственог идентитета на различитим плановима – националном, религиозном, друштвено-политичком, културном и егзистенцијалном – одражава се кроз полистилистички метод који је Шнитке, «космополита без отаџбине», сâм развио. У његовим делима се међусобно конфронтирају различите врсте духовне музике (православне, протестантске, католичке, јеврејске), као и музика различитих историјских слојева (барок, ренесанса, романтизам), културни феномени («озбиљна» и «забавна» музика) и хаотично звучно окружење савременог човека. Тако би се као битна карактеристика његовог дела могао означити сукоб између идеалног музичког «музеја» и несигурне, чак опасне садашњице. Према Шниткеовом стилстичком методу постоје два типа односа према традицији: принципи цитата и алузија. Док први од њих наглашава опозицију између сопственог и страног, други прихвата «страно тело» као саставни део свог. Тако страни текст може да уђе у дијалог или полемику са сопственим текстом – или може да буде органски интегрисан. Шниткеов полистилистички метод се уочава у унутрашњој програмности његовог инструменталног стваралаштва, али пре свега у драматургији његових сценских дела. За њега је вечита и истовремено гореће актуелна тема дуализам људског и ђаволског (балет *Пер Гинџи*, опера *Повесѝ о Д. Јохану Фаусѝу*) и с тим повезан мотив починиоца и жртве (опера *Безуалго*). Ауторка овог рада анализира оперу о Фаусту као пример како Шнитке прилази архетипском сукобу добра и зла кроз рад са диференцираним семантичким слојевима, при чему као симбол зла обично фигурира сфера масовне културе, пре свега «забавне» («поп») музике. У опери *Живои с идиоѝом* (према истоименој причи Виктора Јарофејева) Шнитке на гротескан начин развија тему ђаволског окружења појединца под тоталитарним поретком.

UDK 78.071.1 Schnittke A : 782.1.01''19'': 159.922