Lidia Melnyk: Triviale Motive als musikalische Machtsymbole
In: Matthias Theodor Vogt, Jan Sokol, Beata Ociepka, Detlef Pollack, Beata Mikołajczyk (Hg.):
Die Stärke der Schwäche. Schriften des Collegium PONTES Band 3
Peter-Lang-Verlag Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien 2009
DOI 10.1696/CP-2009-3-12

Lydia Melnyk

Triviale Motive als musikalische Machtsymbole

Das lateinische Wort ›trivialis‹ bedeutet im weiteren Sinne etwas, das gewöhnlich, allbekannt, jedem zugänglich ist. Ursprünglich stammt es aus der Bezeichnung einer Wegkreuzung (Tri-via), wo schon in der Antike leichte Damen ihr uraltes Geschäft betrieben. Die Affinität zum Begriff der Trivialität erklärt Konrad Paul Liesmann: »Dort, wo sich die Wege teilen, stehen die Huren. Öffentlich, allen sichtbar und jedem, der bezahlen kann, zugänglich. Das, nicht anderes, ist das Triviale – jener Dreiweg, der käufliche Lüste aller Art verheißt. Und was immer man zu Ehrenrettung des Trivialen auch versucht hat – es bedeutet notwendigerweise, die wesentlichen Momente desselben zu nobilitieren: Öffentlichkeit, allgemeine Zugänglichkeit und Kaufbarkeit.«[1]

Neben ›Wegkreuzung‹ bezeichnet das ebenfalls aus ›tri‹ und ›via‹ gebildete Substantiv ›Trivium‹ auch speziell den ersten Abschnitt des klassischen antik-mittelalterlichen Fächerkanons. Als trivial gilt, was als naheliegend, für Jedermann ersichtlich oder leicht zu erfassen angesehen wurde. Sinngemäß versteht man unter Trivialität eine Erkenntnis, welche man an einer Wegkreuzung erlangt, oder (das ist zu vermuten) über welche diejenigen verfügen, die dort gerade ihr Fach ausgeübt haben. Die Musik gehörte unter den septem artes liberales des Fächerkanons allerdings nicht zum Trivium, sondern mit der Geometrie, Arithmetik und Astronomie zum Quadrivium, sie kann also in diesem Sinne nicht als ›trivial‹ bezeichnet werden. Eine dreifache Gliederung (›tri‹ und ›via‹) eignet sich aber für eine symbolische Sicht auf die Entstehungsgeschichte, die heute als ›kitschig‹ bzw. trivial wahrgenommen wird, früher aber nur als einfach oder volkstümlich empfunden wurde. ›Kunstmusik‹ und ›Volksmusik‹ wurde zwar in der Musikgeschichte immer als gegensätzlich dargestellt, das ging

[1] Liessmann, Konrad Paul: *Kitsch! Oder Warum der schlechte Geschmack der eigentlich gute ist*. Wien 2002, S. 5.

aber selten einher mit einer Depravierung der Kunstmusik, sondern führte viel eher zu deren Bereicherung. Haben etwa die Volkslieder im mehrtextigen Madrigal oder das populäre französische Lied *L'homme armee*, das in Guillaume Dufays Messe verarbeitet wurde, welche heute ein paradigmatisches Beispiel für die Musik der Renaissance ist, hat ein Ländler in einer Haydn Symphonie oder ein Walzer bei Franz Schubert das Schaffen dieser Komponisten auch nur im Geringsten trivialisiert? Nicht zufällig wurde der Begriff ›trivial‹ lange Zeit hauptsächlich auch für Werke der Literatur verwendet. Für solche Werke, die häufig in bunt bemalten Buchumschlägen gebunden waren, hat sich in deutscher Sprache sogar der Begriff ›Trivialliteratur‹ eingebürgert. Die Bezeichnung ›trivial‹ kam, bezogen auf die Literatur, ursprünglich aus den gesellschaftlichen Formen der französischen Kunstrede. Der Begriff wurde dann breiter konnotiert, doch wird er – besonders in Diskursen um Kunst und Musik – bis heute nicht eindeutig interpretiert.

Das zeigen auch die Definitionen von ›trivial‹ in den verschiedenen Lexika: Das Bertelsmann Lexikon (2001) gibt keine, weist nur nach, dass die Trivialkunst dasselbe wie Volkskunst bedeutet; in der Brockhaus Enzyklopädie findet sich eine magere Ausdeutung[2], in Bezug auf Musik wird der Begriff aber nach wie vor als selten verwendbar dargestellt. So behauptete sogar Carl Dahlhaus, der sich sehr intensiv mit der Trivialmusik auseinandergesetzt hat[3]:

[2] Trivialkunst – im 20. Jahrhundert in Anlehnung an Trivialliteratur gebildet – ist eine Bezeichnung für anspruchslose, als Schmuck gedachte Gegenstände der Alltagskultur (Trivialobjekte). Objekte der Trivialkunst entstammen nicht selten handwerklichem Können, das sich mit Arrangieren und Verdeutlichen von längst Bekanntem, Selbstverständlichem befasst, wobei ein gewisser Grad von Originalität erreicht werden kann. Sie beziehen sich z. B. auf Trends im avantgardistischen Design bei Fotografie, Film, Fernsehen und Werbung. Daneben behaupten sich Elemente der handwerklichen Volkskunst. – Wenn die Trivialobjekte innovative Momente und einen neuen Zugriff auf Wirklichkeit zeigen, ist ihre Charakterisierung als Trivialkunst fraglich (z. B. bei einigen Comics oder Covergestaltungen oder bei Graffiti). Zeitgenössische Künstler verschmähen nicht den Rückgriff auf Triviales, z.B. Roy Lichtenstein u. a. Künstler der Pop-Art, die zudem eine Unterscheidung von Massenkultur und Kunst ablehnten. Die Ästhetik bemüht sich um Klärung und Anwendung des Begriffes --> Kitsch auf Trivialkunst oder Teile derselben. Brockhaus Enzyklopädie, 2006.

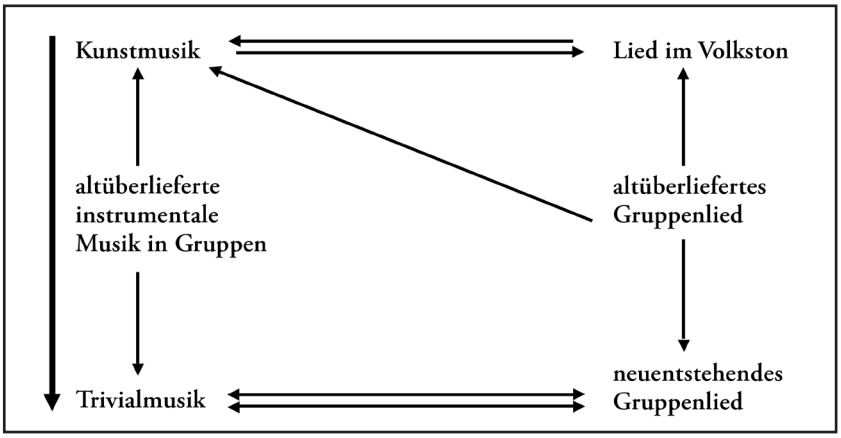
[3] Mehr dazu siehe: Dahlhaus, Carl: *Romantik und Biedermeier. Zur musikgeschichtlichen Charakteristik der Restaurationszeit.* In: *Archiv für Musikwissenschaft*, 31. Jahrg., H. 1, 1974, S. 22–41, Dahlhaus, Carl (Hrsg.): *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*. Regensburg 1967.

> Der Terminus Trivialmusik – halb Modewort und durch gedankenlosen Gebrauch verschlissen, halb Chiffre für den verqueren Sachverhalt, daß sich eine Wissenschaft gerade durch banale Gegenstände in methodologische Paradoxien treiben läßt – ist zu einem Sammelnamen für musikalische Gebilde geworden, deren Kunstcharakter geleugnet werden soll, so daß sich der Bereich, den er umfaßt, von Küchenliedern und Gassenhauern über die Salon- und Promenadenmusik bis zum Werken von Tschaikowsky und Dvořak erstreckt, die nach den ästhetisch-kompositionstechnischen Kriterien der Beethoven-Tradition dem Verdacht ausgesetzt sind, Kitsch zu sein. Der Begriff krankt, da er negativ bestimmt ist, an dem Mangel, daß er heterogene, untereinander beziehungslose Phänomene bündelt und zusammenzwingt, deren einziges gemeinsames Merkmal es ist, daß die Diskussion über das musikalisch Triviale [...] in Verwirrung geraten ist. Von der niederen Musik, die es immer gab, allerdings in schriftloser und anonymer Überlieferung, unterscheidet sich die ›mittlere‹, die ein charakteristisches Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts ist, durch das äußere Merkmal, daß sie notiert und gedruckt wird und sich als Werk eines Komponisten präsentiert, mag auch der Werkcharakter nach streng ästhetischen Kriterien zweifelhaft sein. [...] Die niedere Musik älterer Epochen ist ›kunstlos‹, sofern sie gegen Zunftregeln verstößt, die Trivialmusik ›kunstfremd‹, da sie ästhetische fragwürdig ist.[4]

Meist wurden mit dem Begriff ›trivial‹ Kunstphänomene des 19. Jahrhunderts charakterisiert. Eher selten wird die Tonkunst des 20. Jahrhunderts mit diesem Begriff bezeichnet, obwohl gerade in dieser Zeit die Trivialmusik wieder zu dem rasch anwachsenden Bereichen der Gebrauchs-, Funktions- und Pop-Musik beitrug und weiterhin beiträgt. Wie sich die wechselseitigen Beziehungen zwischen ›Kunstmusik‹ und ›Trivialmusik‹ entwickelten, und welche Rolle darin ab dem 19. Jahrhundert das Volkslied spielt – das lange als Synonym für Trivialmusik verstanden wurde –, verdeutlicht ein Schema von Ernst Klusen[5]:

[4] Dahlhaus, Carl: *Über die ›mittlere Musik‹ des 19. Jahrhunderts*. In: *Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst,* hrsg. von Motte-Haber, Helga de la, Frankfurt am Main 1972, S. 131–147, hier S. 131, 132.

[5] Klusen, Ernst: *Über den Volkston in der Musik des 19. Jahrhunderts.* In: *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 17. Jg., 1972, S. 35–48, hier S. 36.



Ursprünglich als anspruchsloses Vergnügen zur Unterhaltung bestimmt, wuchsen volkstümlichen Liedern im Laufe der Zeit zum Teil auch neue, stark politisierte und ideologisch aufgeladene Bedeutungen zu und überdies künstlerische Aspekte. So entwickelten sie sich allmählich zur dem, was uns heute als das Massenlied bekannt ist, und zu mehreren anderen Gattungen der heutigen U-Musik, z.B. Schlager.

Der wesentliche Unterschied zwischen Massenlied und Schlager besteht darin, dass Schlager zum bloßen Genuss der ›Wonnen der Gewöhnlichkeit‹ und für den einträglichen Kommerz (dritte Voraussetzung des Trivialen) bestimmt waren, ohne weitere soziokulturelle Ziele zu verfolgen. Das Massenlied entstand ursprünglich in der Mittelschicht des 19. Jahrhunderts, im Bürgertum, war stark mit dem historisch-politischen Kontext verbunden und, im Umfeld der Arbeiter- und Sozialreformbewegung, geprägt von der neuen Ästhetik des sozialistischen Realismus. Hermann Danuser gibt an, dass die Massenlieder (in Deutschland auch oft Arbeitslieder genannt) oft wilhelminischen Ursprungs waren, während sie in der Sowjetunion aus den so genannten Revolutionsliedern[6] entstanden. Diese Auffassung gründet in den wichtigsten Zügen der Massenlieder, die sich

[6] Mehr dazu: Danuser, Hermann (Hrsg.): *Musikalische Lyrik*. Band 2, *Vom 19. Jahrhundert bis zum Gegenwart. Außereuropäische Perspektiven = Handbuch der musikalischen Gattungen,* B. 8. 2, 2004, S. 252 ff.

nach Danusers Ausführungen[7] relativ leicht anordnen lassen. Die Musik des Massenlieds soll folgende Eigenschaften haben:

- darstellend
- verständlich
- Härte der Diktion (die auch in der Musik spürbar wird)
- klar gegliederter Rhythmus (öfter: 2-taktig)
- aktivierender ›Anspruch‹
- ausgeprägter funktioneller Kontext.

Ferner weist die Musik des Massenliedes eine erkennbare Fixierung auf, die Hans-Dieter Gelfert als ein wesentliches Kriterium der Einstufung eines Kunstprodukts als Kitsch nennt.[8] Durch diese Merkmale soll jene Musik schnell ins Bewusstsein eindringen und je länger desto nachhaltiger im Gedächtnis haften. Manche Künstler sehen im Massenlied eine Erscheinung, die einer ideologisch verbrämten Ästhetik völlig untergeordnet und höchst trivial, ja geradezu gezielt als Trivialmusik komponiert ist.

Andere Facetten des Trivialen bringt der besonders in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verbreitete Begriff ›Kitsch‹ ein. Helga de la Motte schreibt dazu: »Am Kitsch zeigt sich mehr noch als an bloßer Trivialität, daß er sich den ästhetischen Maßstäben, die eigentlich ja auch nicht zu seiner Beschreibung gedacht sind, entzieht [...] Der Kitsch lebt ausschließlich von seiner Funktion. Und zeigt seine Minderwertigkeit unverhüllt wie an vielen Salonstücken des 19. Jahrhunderts oder noch leichter an den Produkten des 20. Jahrhunderts, wo stilistisch Kunst und Kitsch häufig weiter voneinander entfernt sind, so erhellt sich der Sinn doch erst im Hinblick auf die, die den Kitsch rezipieren.«[9] Hinsichtlich der Bedeutung trivialer Motive für die Ausformung musikalischer Machtsymbole ist zu erwähnen, dass man auch Massenlieder als eine Form von Kitsch betrachten kann. Das unterstreicht auch Hans-Dieter Gelfert in seiner Untersuchung ›Was ist Kitsch?‹: »Alle Ideologien, die im zurückliegenden Jahrhundert über die

[7] Mehr dazu: Danuser, Hermann (Hrsg.): *Musikalische Lyrik*. Band 2, *Vom 19. Jahrhundert bis zum Gegenwart. Außereuropäische Perspektiven = Handbuch der musikalischen Gattungen,* B. 8. 2, 2004, S. 252 ff.

[8] Gelfert, Hans-Dieter: *Was ist Kitsch?* Göttingen 2000, S. 60.

[9] Motte-Haber, Helga de la: *Die Schwierigkeit, Trivialität in der Musik zu bestimmen*. In: *Das Triviale in Literatur, Musik und bildende Kunst*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber. Frankfurt am Main 1972, S. 171 – 183, hier S. 182.

Menschheit hinweggerollt sind, haben auf kulturellem Gebiet ausnahmslos Kitsch produziert. [...] Wie wir später noch sehen werden, enthalten sie eines von drei Kitschkriterien in purer Form, nämlich Fixierung.«[10]

Im 20. Jahrhundert werden ›trivialisierte‹ Elemente auch als musikalische Intertexte in der E-Musik eingesetzt und entfalten dort neue Bedeutungen. Oft bilden sie zentrale Ausdrucksmittel und fungieren in der musikalischen Dramaturgie als Verstärker des Kontrastes zwischen den Kategorien ›hochkulturell‹ und ›trivial‹. In diesem Kontext handelt es sich meist um Machtspiele zwischen verschiedenen Mächten, wobei das triviale Element die Macht des ›hochkulturellen‹ unterwandert, aber auch eine Unterwanderung seiner eigenen Macht als Massenlied erfährt und, je nach Strukturidee, überdies vom hochkulturellen Gegenpol besiegt oder niedergerungen wird. Diese Art der Verwendung von trivialen Musikelementen scheint neu zu sein in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts. Sie übte einen starken Einfluss auf fast alle wichtigen ästhetischen Positionen aus und findet dementsprechend neue Auslegungen. Die Anerkennung, als einer der ersten unter den stilbildenden Tondichtern des 20. Jahrhunderts diese Macht des Trivialen verstanden und in seiner Musik zum Einsatz gebracht zu haben, wird in den meisten einschlägigen musikwissenschaftlichen Abhandlungen keinem geringeren als Gustav Mahler entgegen gebracht.

Anhand von drei Beispielen soll nun gezeigt werden, wie triviale Motive, die von Massenliedern geprägt sind, dramaturgisch so eingesetzt werden, dass sie eine besondere Macht zum Ausdruck bringen bzw. eine bestimmte Macht symbolisieren. Das erste, fast schon paradigmatische Beispiel ist Dimitri Schostakovitschs *7. Symphonie* (*›Leningrader‹*) und das so genannte ›Invasionsmotiv‹, das im Kontext heutiger Forschungen zu Fragen der Trivialmusik diskutiert wird. Dieses ganz triviale Marschlied, das zuerst ohne jede Bedrohlichkeit auftaucht, nur etwas fremd erscheint im musikalischen Satz, in dem die anderen Themen eine höhere Emotionalität vermitteln, wird im weiteren Verlauf der Musik mehr als achtzig Mal wiederholt. Dadurch wächst ihm eine affirmative Bedeutung zu. Das Lied, aus dem das Invasionsthema entstand, bildete Schostakowitsch vermutlich nach dem populären Operettenmotiv *Heut' geh' ich ins Maxim*[11],

[10] Gelfert, Hans-Dieter: *Was ist Kitsch?* Göttingen 2000, S. 60.

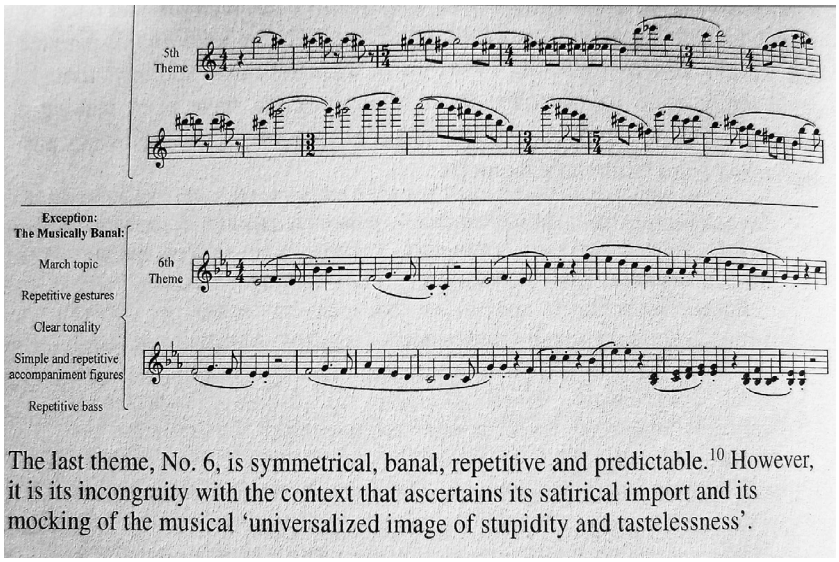
[11] Feuchter, Bernd: *Dimitri Schostakowitsch. »Und Kunst geknebelt von der groben Macht«*. Kassel 2002, S. 196.

dem Auftrittslied des Grafen Danilo aus der Operette *Die lustige Witwe* von Franz Lehár. Genauere Nachweise dafür fehlen allerdings bis heute. Vorstellbar wäre, dass der Komponist einfach in diesem Thema seine allgemeinen Vorstellungen über die bürgerliche Musikkultur zusammenfasste und es gerade aufgrund seiner Trivialität zum wichtigsten Kennzeichen des dramaturgischen Gegenpols in der Symphonie machte. So nutzte er das Lied als ein Symbol der negativen Macht, als ein Signal der Invasion des Feindes. Das Invasionsthema erfüllt fast alle oben erwähnten Kennzeichen des Massenliedes, auch wenn das Operettenlied eher dem Geschmack der sozialen Mittelschicht entspricht, also jener Schicht, die der musikalischen Kultur des 19. Jahrhundert besonders nahe stand. Das Invasionsthema ist verständlich, es stellt ein überaus wichtiges Symbol sehr prägnant dar, es besitzt sogar die Härte der Diktion und einen klar gegliederten zweitaktigen Rhythmus.

Andererseits wurde dieses Thema oft mit Ravels *Boléro* verglichen. Auch Schostakovitsch befürchtete: »die Kritiker werden mir wahrscheinlich Vorwürfe machen, dass ich Ravels *Boléro* nachgeahmt hätte. Sollen sie doch ihre Vorwürfe machen, ich jedenfalls höre den Krieg so.«[12] Auch Esti Sheinberg schreibt dazu: »this association with Ravel's Bolero is not as superficial as it might at first seem... […] The point is that the very music of both Bolero and the march of Shostakovich's Seventh Symphony are musical correlations of ›redundancy‹.«[13] Sheinberg analysiert das Thema mittels folgender Parameter, die z.T. auch mit den oben erwähnten Kriterien des Massenliedes übereinstimmen:

[12] Zit. nach: Исаак Гликман. Письма к другу. Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману. – Спб.: Композитор, 1993. – С.22. (Übersetzt von der Autorin)

[13] Sheinberg, Esti: *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich. A Theory of Musical Incongruities*. Aldershot u.a.: 2000, S. 93.



In der Forschung ist das Thema auch als ›symmetrical, banal, repetitive and predictable‹ charakterisiert. Das Wort ›banal‹ kann man in diesem Kontext wohl als ein Synonym zu ›trivial‹ betrachten, obwohl es immer wieder Untersuchungen zu Gemeinsamkeiten und Unterschieden in den Konnotationen der beiden Wörter gibt.[14] Auf eine Diskussion der begrifflichen Probleme kann hier nicht weiter eingegangen werden. Auf einen anderen Aspekt der Entstehungsgeschichte dieses Themas hat Solomon Wolkow erst Jahre später hingewiesen. Dieser Schostakowitsch-Forscher beschäftigte sich hauptsächlich mit der Thematik ›Künstler versus Regime‹ und wurde in Westeuropa und in den USA, wohin er emigrierte, vor allem bekannt durch sein Buch Schostakovitsch und Stalin. Er schreibt: »Dimitri Dimitriewitsch sprach mehrmals darüber, dass die Siebte [Symphonie], wie auch die Fünfte – nicht nur über Faschismus, sondern auch über unser Regime und im Allgemeinen – über jeglichen Totalitarismus« geschrieben sei. Danach stellte Wolkow eine ›naive‹ Frage: »Warum fängt das Invasionsthema im Orchester ganz leise, pianissimo an und entwickelte sich dann allmählich, deckt die Zuhörer nach und nach zu und verwan-

[14] Dahlhaus, Carl: *Über die ›mittlere Musik‹ des 19. Jahrhunderts*. In: *Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst,* hrsg. von Motte-Haber, Helga de la. Frankfurt am Main 1972.

delte sich zu einem heulenden Ungeheuer? Die Nazis sind doch gleich mit der ganzen militärischen Macht in der Sowjetunion eingefallen [...] Aber in Schostakowitschs Musik gibt es nichts Ähnliches. Wenn es schon eine Invasion sein sollte, dann kommt sie eher von innen, als von außen. Das ist kein Überraschungsangriff, sondern eine allmähliche Besitzergreifung, wobei das Bewusstsein von Angst paralysiert wird [...].«[15] Wolkow gibt an, der Komponist habe ihm persönlich auch mehrmals erzählt, dass er das Invasionsthema noch vor dem Krieg geschrieben hat – es sollte zum Symbol der stalinistischen Repressionen werden.

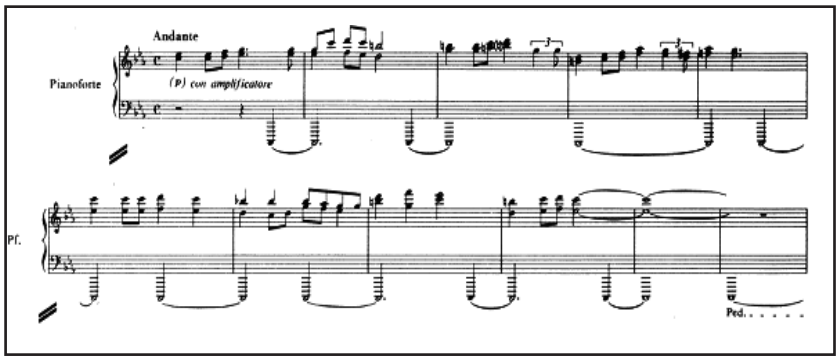
Die konzeptuelle Depravierung, welche Schostakovitsch hier mit diesem Thema durchführte, entspricht vollkommen der dramaturgischen Hauptlinie. Schostakovitsch hat, wohl als erster der großen Komponisten des 20. Jahrhunderts nach Mahler, als dessen Nachfolger in der Symphonik er sich verstand, in vollem Umfang die Kraft des Trivialen in einem neuen musikalischen Kontext zum Einsatz gebracht. Das nächste Beispiel repräsentiert eine andere Ästhetik und Weltanschauung und gehört zu einer anderen Periode. Das Werk wurde auch unter anderen kulturpolitischen Umständen verfasst und aufgeführt. Gewählt wurde dieses Beispiel, weil es darum gehen soll, ein chronologisches Spektrum einiger deprimierender musikalisch-intertextueller Prozesse in einem bestimmten politischen Raum aufzufächern. Es handelt sich diesmal um das *Concerto Grosso Nr. 1* von Alfred Schnittke (1976–1977) – ein Schlüsselwerk der musikalischen Polystilistik. Auch hier spielen depravierte musikalische Elemente unterschiedliche und dramaturgisch sehr markante Rollen. Der Komponist selbst schreibt dazu:

> Das Banale hat eine fatale Funktion in diesem Stück: Es unterbricht eigentlich alle Entwicklungen und es triumphiert auch am Ende. In unserer Zeit, da die kühnsten und neuesten Mittel schon irgendwie abgestumpft klingen, gewinnt das Banale in dieser Art Konfrontation eine Ausdruckskraft fast dämonischer Art. Das Banale gehört ja zum Leben, und ich finde es nicht unbedingt richtig, daß die Trivialmusik seit vielen Jahren in der Entwicklung der Avantgarde ausgeschaltet und ignoriert wurde. In meinem Concerto Grosso dominiert das Banale allerdings in zeitlich-räumlicher Hinsicht keinesfalls, aber es wirkt sozusagen von außen her störend und zerstörend.[16]

[15] Zit. n.: Волков, Соломон: *Шостакович и Сталин: художник и царь*. Москва 2005, С. 114.

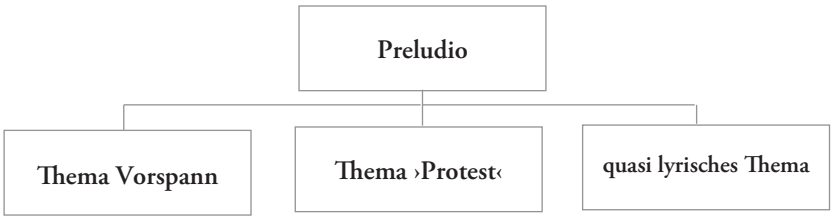
[16] *Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag – Eine Festschrift,* hrsg. vom Internationalen Musikverlagen Hans Sikorski, Hamburg 1994, S. 100.

Diese Wirkung zeigt sich von Anfang an:



Alfred Schnittke. *Concerto Grosso Nr. 1.* Anfang des 1. Satzes

Deutlich heben sich hier wiederum die Umrisse eines Revolutions- bzw. Massenliedes ab, und obwohl die Ausdrucksmittel der Komposition auf einen modernen Kontext verweisen. Der Komponist selbst konzipierte dieses Thema als ein ›Uhren-Thema‹, zog auch oft die Parallele zum ähnlich ›banalen‹ Vorspann in Mahlers Vierter Symphonie, wollte aber nie etwas Deutlicheres über diese Motivbildung sagen, so dass auch die Forscher dieses Thema als ›geheimnisvoll‹ und ›uneindeutig‹[17] bezeichneten.



Uhren-Thema (Schnittke)	›Avantgarde‹-Sphäre	Erweiterung der Trivialsphäre
Parallel mit Mahlers 4.Symph.	freitonale Chromatik	
Parallel mit Revolutionsliedes	Mikrointervalle	

›geheimnisvoll‹(Cholopowa/Tschigarjowa)
›uneindeutig‹ (Cholopowa/Tschigarjowa)

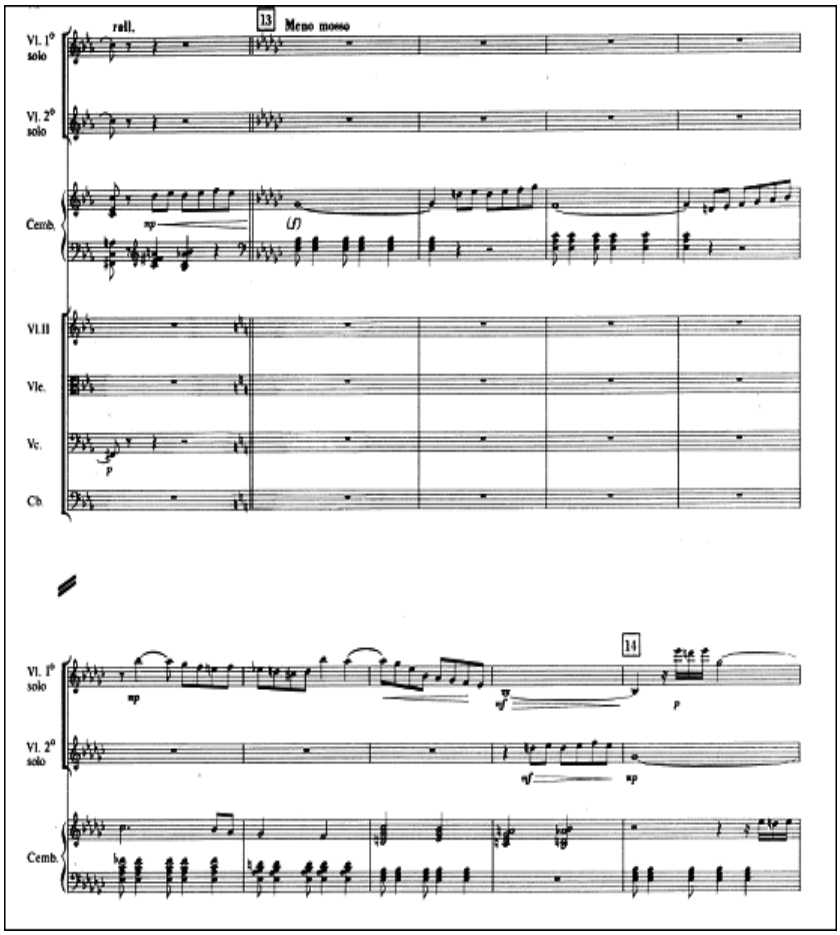
[17] Холопова, Валентина, Чигарева, Елена: *Альфред Шнитке*. Москва 1990. С. 123.

Dieses Thema spielt in gewissem Sinne auch eine Rolle als Vorspann (man könnte diese auch als einen Inhalts-/Kern bezeichnen), nachdem der Hauptsatz des Concertos mit einem Präludium anfängt. Dabei stellen sich zwei Hauptthemen vor, die im Präludium exponiert und auch unmittelbare Reaktionen auf die ›banale‹ vorläufige Gestalt des Themas sind: Das erste Thema als aktiver Protest, der von einem modernen Künstler stammt; das zweite quasi lyrische Thema als die Erweiterung der Trivialsphäre. Auch im zweiten Satz, der am meisten an ursprünglich barocke Modelle des Concerto Grosso, an die Toccata, erinnert, treten die (wie Cholopowa und Tschigarjowa sagen) ›banalen‹ oder doch eher trivialen Motive in Gestalt eines ›Liedchens‹ hervor[18]. Diese Prozesse erweitern sich und kulminieren im vorletzten Teil des Werkes, in einem Rondo, wo sie konzeptuell zu einem Zerrspiegel-Effekt führen (so nach Cholopowa-Tschigarjowa). Wir hören hier deutlich ein Tango-Motiv, das auch ein Triviallied-Thema assoziiert.

Nicht zufällig also bezeichnet man dieses Werk auch als ein ›Schlüsselwerk‹ der ›Reife-Periode‹ im Schaffen von Schnittke, der mit seinem Aufsatz P*olystilistiche Tendenzen in der Musik des 20. Jahrhunderts*[19] als einer der wichtigsten Theoretiker der musikalischen Polystilistik in der sowjetischen Musikwissenschaft gilt. Die Polystilistik, die der Postmoderne nahe steht, entdeckte gerade wieder die Aussagekraft des Trivialen und seine Verwendungsmöglichkeiten für verschiedene dramaturgische Zwecke. Auch die wichtigsten polystilistischen Verfahren, die Schnittke mit Zitat und Allusion benennt, erscheinen in diesem Kontext als höchst zweckmäßig.

18 Холопова, Валентина, Чигарева, Елена: *Альфред Шнитке*. Москва 1990. С. 124.

19 *Шнитке Альфред. Полистилистические тенденции современной музыки.* Музыкальные культуры народов СССР. Москва Советский композитор 1973, С.175-179.



Alfred Schnittke. *Concerto Grosso Nr. 1. 5. Satz.*

Sie klingen auch in der postmodernen Collage-Methode an und verfügen über eine Aussagekraft, die auch der aktuellen Kultursituation entspricht. Der ideologische Untertext bleibt aber versteckt in der Dramaturgie, die den Konflikt zwischen der trivialen und künstlerischen Gestalt ausarbeitet, und die man heute noch etwas ausführlicher erklären kann. Nicht zufällig wählte Schnittke als erstes Motiv das klar an revolutionäre bzw. sowjetische Massenlieder erinnernde Thema. Für den Komponisten, der jahrelang ideologische Repression hinnehmen musste und in einer quasi inneren Emig-

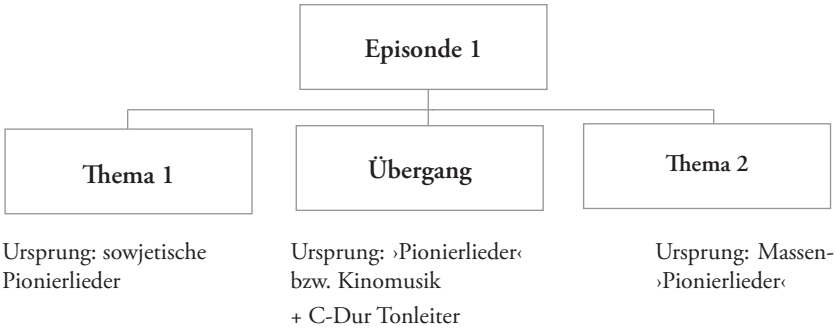
ration arbeitete, war es eher ein Symbol des Bösartig-Massenhaften, das er auch den ›höherkulturellen‹, den ›avantgardistischen‹ Motiven und den an Bach angelehnten Zitaten gegenüberstellt. Auch in diesem Fall erfüllte die gezielte Trivialisierung eine zentrale dramaturgische Funktion.

Das letzte Beispiel, das als anschauliche Illustration dienen kann, in diesem auch nach dem Prinzip der ›tri-via‹ konzipierten Aufsatz, entstand zwanzig Jahre später und ist ein Werk von Miroslav Skorik[20] (geb. 1938), einem der bekanntesten ukrainischen Komponisten der Gegenwart. Miroslav Skorik gehört zur so genannten ›60er-Generation‹ der Zeit des so genannten ›Chruschtschowschen Tauwetters‹[21]. Er beschäftigte sich in seinem frühen Schaffen auch recht erfolgreich mit Schlagern. Deshalb tauchten in seinem Werk immer wieder triviale Elemente auf, in manchen aber gewinnen sie eine sehr wichtige dramaturgische Gestalt. Für diesen Gesichtspunkt ist das Dritte Klavierkonzert besonders kennzeichnend. Es entstand 1996/97, also zu der Zeit, als schon keine ideologischen Einschränkungen mehr bestanden, das Werk spiegelt aber doch geschichtliche Erinnerungen und Erkenntnisse wieder, wie auch der Komponist selbst

[20] Seine schöpferische Evolution fasste eine Etappe der ›neuen folkloristischen Welle‹ (Werke der 60er – 70er Jahre, u.a. *Huzulische Synphoniette für Orchester* (1965), *Karpatisches Konzert für Symphonie-Orchester* (1972), mehrere Klavier- und Violinwerke, dann in den 80er Jahren, neoklassische und neuromanitsche Perioden (im neuromantischen Geist ist sein in der Ukraine berühmtes Cellokonzert geschrieben), seit Anfang der 90er Jahre taucht in seinem Werk ein postmodernes Spiel mit den Stilen auf: Der Komponist wandte sich verschiedenen stilistischen Modellen und Gattungsmodellen der Vergangenheit zu (der Zyklus der Präludien und Fugen, Partituren, die Bearbeitungen der Caprice von Paganini, das geistliche Konzert-Requiem usw.). Dabei betrachtet er die Stile der Vergangenheit auf eigene Weise, ironisch, mit Distanz (wie im *Dritten Klavierkonzert* 1998), aber auch philosophisch-lyrisch (wie in der Triade der Violin-Konzerte: *Drittes Konzert* 2001, *Viertes Konzert* 2002 und *Fünftes Konzert* 2003, oder in seiner einzigen Oper *Moses* 2001). Seine Tonsprache nutzt auf allen Stufen der schöpferischen Evolution ziemlich traditionelle Mittel, ist wieder national geprägt, zeigte dabei einen ausdrucksvollen individuellen Duktus, dem die verschiedenen Stilmischungen nicht fremd sind.

[21] Der Begriff selbst leitet sich vom damaligen Generalsekretärs der Kommunistischen Partei des UdSSR, Nikita Chruschtschow ab, welcher zum ersten Mal alle Verbrechen des stalinistischen Regimes während der XX. Sitzung der KPdSU enthüllte und die Gefangenen aus den stalinistischen Lagern befreite. Diese Enthüllung lockerten die kulturpolitischen Zwänge in der Kultur- und Kunstentwicklung mehrerer Völker der damaligen UdSSR , u.a. formierte sich die Generation der so genannten ›aus den 60er Jahren stammenden‹ Künstler.

bemerkte: »Für mich wurde dieses Konzert – besonders sein letzter Teil – eine ganz klare Erinnerung an diese schwierigen sowjetischen Zeiten, als uns allen falscher Enthusiasmus abverlangt wurde. Im Grunde genommen war dieses Lebenstheater, in welchem wir alle spielen sollten, primitiv und trivial.«[22] Drei Sätze dieses instrumentalen Dramas – drei Stufen, auf denen jeder Mensch zur Wahrnehmung des eigenen Wesens aufsteigen sollte. Die Titel aller drei Sätze sind auf Englisch geschrieben (der Komponist arbeitete an diesem Werk vorwiegend während seines Aufenthaltes in den USA) und können vieldeutig verstanden werden: erster Teil – *Prayer* gestaltet musikalisch den Zentralbegriff vom Sinn des Lebens eines Menschen, zweiter Teil – *Dream* musikalisiert ein Symbol des tief verborgenen Ideals; und schließlich der dritte Teil – *Life*, gibt eine transmediale Vision der Realität wieder. Dieser Satz ist nach dem Prinzip des ›perpetuum mobile‹ gebaut, die regelmäßige, kontinuierliche Bewegungen wurde während des Satzes nicht unterbrochen, nur am Ende kommt das wichtigste Motiv des Gebets aus *Prayer*. Aber schon das Hauptthema des 3. Satzes erinnert an die sowjetischen ›optimistischen und demokratischen‹ Massenlieder, und im Ausdruck entspricht es ganz den oben beschriebenen Modellen. Noch frecher und unverschämter demonstriert das Nebenthema seine Herkunft aus den Pionierliedern. Trotz seiner scheinbaren Naivität verleiht schon die Begleitung der Pauke dem Thema einen leicht aggressiven Charakter. Insgesamt tendiert es zweifellos zur Groteske, was die letzte Passage besonders deutlich macht.



[22] Miroslav Skorik im Gespräch mit der Autorin im Februar 2006.

Der letzte Paukenschlag nach dieser, recht eindeutigen Passage soll gewissermaßen auch den Schlusspunkt für diese Abhandlung setzen. Zusammenfassend lässt sich Folgendes feststellen:

1. Der Begriff ›trivial‹ tauchte vorwiegend in Bezug auf die Musik des 19. Jahrhunderts auf und bleibt nach wie vor etwas vage und aburteilend. Eine so genannte ›triviale‹ Musik entwickelte sich zur Zeit der Romantik:

a. geistig – als gewisser Gegensatz zu den romantischen Idealen, vor allem als Reaktion auf die Idealisierung des Volksliedes,
b. funktionell – zum wachsenden Bedarf der konsumierenden Gesellschaft nach Musik,
c. stilistisch – stützt sich die Trivialmusik auf die Grundlagen der Epoche, in welcher sie gerade funktioniert, suchte aber nur nach den einfachsten und allgemeinen Stilprinzipien.

2. Die Begriffe ›einfach‹ und ›volkstümlich‹ können nur in geringem Maße mit dem ›Trivialen‹ assoziiert werden, und zwar im Bereich der Zugänglichkeit. Außerdem strebte das Triviale nicht immer nach der Einfachheit. Es gibt auch viele Beispiele von trivialer Musik, die demonstrativ Kompliziertheit vorgeben, aber dem Kriterium von Carl Dahlhaus entsprechen: »Trivial sei eine Musik, die das Detail hervorhebt, ohne originell zu sein.«[23] Das Triviale entwickelte sich auch nicht aus der authentischen Volkskunst.
3. Auch ›Primitivität‹ und ›Banalität‹ korrelieren nicht immer mit dem Begriff des ›Trivialen‹, obwohl Triviales, dort wo es vorkommt, vorwiegend primitive und banale Elemente enthält. Das Triviale seinerseits nähert sich im 20. Jahrhundert dem breiteren Begriff ›Kitsch‹ an, wird auch oft als sein Synonym betrachtet oder damit verwechselt. In der Tat brachte die Trivialkunst des 19. Jahrhunderts viel von dem hervor, was den Kitsch des 20. Jahrhunderts kennzeichnet, der so als deren nächstes Entwicklungsstadium erscheinen könnte.
4. So wie sich der dritte Weg, zum Trivialen, zwischen dem Volkstum und der ›hohen Kunst‹ besonders im 19. Jahrhundert darstellt, spaltete er sich in der Kultur des 20. Jahrhunderts erneut in drei Wege. Das

[23] Dahlhaus, Carl: *Trivialmusik und ästhetisches Urteil.* In: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, hrsg. v. Carl Dahlhaus. Regensburg 1967, S. 13.

Problem wurde hier im Spannungsfeld zwischen Populär- und Massenkultur vorgestellt, welche sich gewiss so entwickelten, um leicht zugänglich zu sein, jedoch nicht immer trivial sein sollten.

5. Als eines der interessantesten Phänomene in der weiteren Entwicklung des Trivialen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gilt das Massenlied. Es entwickelte sich in einem Spannungsfeld zwischen E- und U-Musik mit Affinitäten zur F (Funktional)-Musik. Einerseits ist diese Funktionalität von Ideologien bestimmt, nicht mehr von Unterhaltungszwecken, andererseits setzten die Massenlieder vorwiegend die Tradition der Trivialmusik des 19. Jahrhunderts fort.
6. Andere Funktionen bekam die Trivialmusik im 20. Jahrhundert auch in Bezug auf die E-Musik. Die Komponisten begreifen und nutzen die Trivialtonfälle als dramaturgische Mittel. Natürlich wurden auch in früheren Epochen Zitate, Anklänge und Nachahmungen schlichter Weisen, der Volksmusik oder volkstümlicher Musik oft und vielseitig verwendet, aber erst in einer Kultursituation, in der sich der Abstand zwischen E- und U-Musik erheblich vertiefte, wurden sie als Gegenpole erfasst und dann vor allem zur Kontrastbildung verwendet. In diesem Sinne boten auch die Massenlieder besonders interessante Ausdrucksmöglichkeiten in der E-Musik: Sie wurden verwendet als Zitatreservoir oder als Folien für Nachahmung.
7. Die Motive aus der Trivialmusik können in Werken des 20. Jahrhunderts auch als Symbole der Macht dienen. Es ist besonders kennzeichnend, dass die Trivialmusik gemeinhin als ›schwach‹ (vor allem im künstlerischen Sinne) charakterisiert wird, triviale Motive aber dennoch zu erkennbaren Symbolen der Macht werden konnten, Symbole vor allem ›der groben Macht‹ – wie auch Feuchter im Titel seines Buches über Schostakovitsch schrieb. Nicht zufällig wurde als Beispiel dafür das weltbekannte, aber semantisch vieldeutige Invasionsthema aus der Siebenten Symphonie von Schostakovitsch gewählt.
8. In der Folge gewinnen diese, gewissermaßen depravierten Elemente eine wesentliche Bedeutung bei der musikalischen Gestaltung. Die weitere Entwicklung der sowjetischen bzw. postsowjetischen Musikgeschichte lässt die Annahme zu, dass die von der offiziellen Ideologie kontrollierten Künstler, die nach politischen Vorgaben Massenlieder verwendeten, diese innerlich abgelehnt haben und ihnen eine

›neue‹ Funktion als Symbole der Gegensätze von allem, was ihnen als menschlich oder künstlerisch galt, gaben.

9. Die weitere Analyse zeigte, dass es sich in den drei vorgestellten Beispielen nur um Nachahmungen handelt – Schnittke bezeichnete dieses polystilistische Verfahren als Allusion –, die aber stark angelehnt sind an wichtige nachvollziehbare Merkmale der verschiedenen trivialen Motive.
10. Die Wahrnehmung dieser ›Allusionen‹ kann bei Hörern verschiedener Länder differieren. Für das Publikum im ›sowjetischen‹ Kulturraum waren manche von Schnittkes oder Skoriks ›Allusionen‹ verständliche Karikaturen auf die herrschende Ideologie, während andere Zuhörer die Gegenüberstellungen der Motive nur als Kontraste zwischen einem ›hohen‹ und einem ›niedrigen‹ Motiv wahrnahmen. Triviale Elemente der Musik ermöglichen einen Genuss ohne die Anstrengung, sich ein adäquates Verstehen erarbeiten zu müssen. Indem Komponisten das Verlangen nach solcher Art Genuss durch den Gebrauch trivialer Elemente in ihrer Musik bedienen, laden sie ihr Publikum ein, wie Adorno sagte, »im idiomatischen Strom der Musik mitzuschwimmen«.

Literaturverzeichnis

Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag – Eine Festschrift, hrsg.von den Internationalen Musikverlagen Hans Sikorski. Hamburg 1994.

Valentina Cholopowa, Elena Tschigarjova: Alfred Schnittke. Moskau: Sowjetskij Kompozitor 1990. = Холопова Валентина,Чигарева Елена. Альфред Шнитке. Москва: Советский композитор1990.

Carl Dahlhaus: Romantik und Biedermeier. Zur musikgeschichtlichen Charakteristik der Restaurationszeit. Archiv für Musikwissenschaft, 31. Jahrg., H. 1, 1974, S. 2 – 41.

Carl Dahlhaus: Trivialmusik und ästhetisches Urteil. In: Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts, hrsg. v. Carl Dahlhaus. Regensburg 1967.

Carl Dahlhaus: Über die ›mittlere Musik‹ des 19. Jahrhunderts. In: Das Triviale in Literatur, Musik und bildende Kunst, hrsg. von Helga de la Motte-Haber. Frankfurt am Main 1972, S. 131 – 147.

Hermann Danuser (Hrsg.): Musikalische Lyrik. Band 2: Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Außereuropäischen Perspektiven = Handbuch der musikalischen Gattungen, B. 8. 2, 2004, S. 252 ff.

Bernd Feuchter: Dimitri Schostakowitsch. ›Und Kunst geknebelt von der groben Macht‹. Kassel 2002.

Hans-Dieter Gelfert: Was ist Kitsch? Göttingen 2000.

Isaak Glikman: Pis'ma k drugu: Dimitri Schostakowitsch – an Issak Glikman. St. Petersburg: Kompozitor, 1993.= Гликман Исаак. Письма к другу. Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману. – Спб.:Композитор, 1993.

Ernst Klusen: Über den Volkston in der Musik des 19. Jahrhunderts. In: Jahrbuch für Volksliedforschung, 17. Jg., 1972, S. 35 – 48.

Lyubow Kyyanowska, Myroslaw Skoryk: Das Künstlerschaffen im Spiegel der Zeit. Lwiw: Spolom, 1998.= Кияновська Любов. Мирослав Скорик: творчість мистця у дзеркалі епохи. – Львів: Сполом, 1998.

Konrad Paul Liessmann: Kitsch! Oder Warum der schlechte Geschmack der eigentlich gute ist. Wien 2002.

Helga de la Motte-Haber: Die Schwierigkeit Trivialität in der Musik zu bestimmen. In: Das Triviale in Literatur, Musik und bildende Kunst, hrsg. von Helga de la Motte-Haber. Frankfurt am Main 1972, S. 171 – 183.

Alfred Schnittke: Polistilistitscheskie tendencii sowremennoj muzyki. In: Muzykalnyje kultury narodow SSSR. Moskau: Sowetskij kompozitor, 1973, C. 175-179. = Шнитке Альфред. Полистилистические тенденции современной музыки // Музыкальные культуры народов СССР. - М.: Советский композитор, 1973. С. 175-179.

Esti Sheinberg: Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich. A Theory of Musical Incongruities. Aldershot u.a.: Ashgate, 2000.

Solomon Wolkow: Schostakovitsch i Stalin: (Der Künstler und der Zar). Moskau: Exmo, 2005.= Волков Соломон. Шостакович и Сталин: художник и царь. Москва: Эксмо, 2005.