

## Dmitrij Šostakovič (1906-1975) – Teil 1: Die Jahre 1929-1940

Insgesamt für 34 Filme (wenige davon mit Fortsetzungen) schrieb Dmitrij Šostakovič begleitende Filmmusik. Er galt als guter Improvisator am Klavier, was ihm zu einer Arbeit im Kinotheater der Stummfilmzeit verhalf, die er benötigte, um seine Familie zu unterstützen und sein Studium am Petrograder Konservatorium zu finanzieren, wo er Klavier, Komposition und Kontrapunkt studierte. Nach dem großen Erfolg seiner ersten Symphonie, im Jahre 1926 als Abschlussarbeit komponiert, genoss er mehr Freiheiten und beendete seine Tätigkeit im Kinotheater. Bald traten die Regisseure Grigorij Kosinzev und Leonid Trauberg an ihn heran, damit er die Filmmusik zu *NOVIJ VAVILON* (*Das neue Babylon*, 1929) schreibt. Šostakovič wählte ein System der Einteilung seiner Musik in etwa zehnmündige Abschnitte, die auf die Bilder abgestimmt werden konnten. Kurz vor der Veröffentlichung des Filmes musste dieser aber grundlegend neu organisiert und aufbereitet werden, so dass auch die Musik neu angepasst werden musste. Eine gute Analyse zum symphonischen Schaffens des Komponisten zu dieser Zeit findet sich bei Werner Loll (Werner Loll: „Von Bach bis Offenbach“. Zum Einfluss von Schostakowitschs Auseinandersetzung mit der Filmmusik auf sein symphonisches Schaffen. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 1, 2008. URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/beitraege.htm>). Der gewünschte Schock-Effekt des Regieduetts trat ein - der Komponist hatte sogar noch einen Text zur Erläuterung seiner Filmmusik schreiben müssen - und ein zweiter Film sollte Šostakovičs Notenhandschrift tragen.

*ODNA* (*Allein*, 1931) war als Tonfilm konzipiert, bediente aber dann doch janusköpflich beide Aspekte: die Texteinblendungen für die Aussagen der Hauptpersonen und wichtige Textteile der Lieder und auch Ton für Geräusche, Lautsprecherdurchsagen und Stimmen von Parteifunktionären. Rein formal ist der Film und die Musik dreigeteilt, in Abschnitte von je dreißig Minuten. Der erste Teil zeigt eine Großstadtszenarie, die glückliche Hauptperson, die gerade ihr Studium beendet hat und auf der Suche nach Arbeit ist. Das Flanieren auf den großen Prospekten, die Schaufensterbummelei und die Besuche von Kaufhäusern werden mit schneller eingängiger Musik untermalt. Zwei Orchesterlieder – eines sogar mit Choreinsatz beginnend - runden das Bild ab. Der zweite Teil ist die Versetzung der Hauptperson in das ferne Altaigebirge, das Fremde und Einsamkeit ausstrahlt. Die verwendete Musik ist dem ersten Teil entnommen und neu orchestriert worden: Die vielen Holzbläser verändern den glänzenden Ton in einen dunklen, aber warmen, der präsenten Leid und vergangene Zeit zugleich ausdrückt. Der volle Orchesterklang wird zurückgenommen und strahlt erst im letzten Teil, einem äußerst handlungsreichen, wieder voll aus. Hier ist zum ersten Mal das volle Orchester im symphonischen Sinne hörbar, während vorher mit Instrumentengruppen experimentiert wurde. Bedenkt man, dass auch diese Filmmusik zeitlich nahe an der zweiten und dritten Symphonie entstand, so kann man die Verwandtschaft im Umgang mit dem Orchester erahnen und in den Liedern bzw. dem kurzen Chor schon Merkmale Šostakovičs früher Kompositionsweise erkennen, gipfeln doch auch die beiden Symphonien in liedartigen, groß angelegten Chorphassagen. Aus den Schwierigkeiten der Neuorganisation

von NOVIJ VAVILON hatte der Komponist gelernt und seine komponierten Passagen kürzer gestaltet, und sie zudem so angelegt, dass sie auch weitere Streichungen im Notentext vertragen konnten. Da der Film mit schnelleren Schnitten arbeitet, passte sich die Kompositionstechnik somit besser an die Bedingungen der Filmmontage an.

Die Neue Ökonomische Politik von 1921 fasste Fuß und brachte viele Schriftsteller dazu, sich des Themas Industrialisierung anzunehmen. ZLATYE GORY (*Goldene Berge*, 1931) von Sergej Jutkevič geht in diese Richtung, verbreitet die Aussage der Ständeentwicklung und birgt, wie schon ODNA Gassenhauer in sich, die die Zuschauer an diesen Film und seine innere parteifreundliche Aussage erinnern sollen. Auffallend an diesen beiden Filmen ist die Nachahmung von Geräuschen durch Instrumente. In ODNA wird ein Schneesturm im letzten Teil des Filmes mit dem Theremin Vox dargestellt, in ZLATYE GORY fließendes Wasser durch Harfe und Celesta. Ein ähnliches Phänomen findet man in seiner Oper *Ledi Makbet Mzenskogo uezda* (*Lady Macbeth von Mzensk*) in der die abschaffende Erektion nach dem Geschlechtsakt durch ein nach unten laufendes Posaunenglissando dargestellt wird. VSTREČNY (*Der Gegenplan*, 1932) ebenfalls von Jutkevič und Fridrich Ermler zeigt noch eine Steigerung des industriellen Themas auf. Der Wandel des experimentierfreudigen, freien Šostakovič wird langsam eingeengt auf kurze, lärmende Lieder, wie hier das "Lied des Gegenplans" der außerhalb des Filmes viel Zuneigung auf den Straßen fand.

Der Zeichentrickfilm SKAZKA O POPE I RABOTNIKE EGO BALDE (*Das Märchen vom Popen und seinem Knecht Balda*, 1934) gehört mit dem späteren zweiten Animationsfilm GLUPIJ MYŠONNOK (*Das dumme Mäuschen*, 1939) zu den Ausnahmen im Schaffen des Komponisten. Die typisch eingängige Gesanglichkeit im zweiten Film – hier ausnahmsweise mit weniger Parteidoktrin – steht dem Märchen von Aleksandr Puškin, welches eher an den skurilen Stil der siebten Symphonie erinnert, gegenüber. Ernster wird es in den nächsten Filmen LJUBOV I NENAVIST (*Liebe und Haß*, 1934), und der MAKSIM-Trilogie: JUNOST' MAKSIMA (*Maksims Jugend*, 1935), VOSZVRAŠČENIE MAKSIMA (*Maksims Rückkehr*, 1937) und VYBORGSKAJA STORONA (*Die Wýborg-Seite*, 1938), die ein Minimum an musikalischem Anspruch in sich bergen. Zu erklären ist dies mit dem Erlass der einseitigen Doktrin des Sozialistischen Realismus und zudem mit dem immer wahnsinniger regierenden Stalin, dessen Höhepunkt des Terrors 1937 sehr viele Opfer auch in den Reihen der Kulturschaffenden mit sich brachte. Kennzeichen der Filme dieser Zeit sind die Zurücknahme ungewöhnlicher (atonaler) Klangkombinationen, kraftvolle, aber eintönige Orchesterpassagen (s. dazu die anfängliche Schlittenfahrt durch Moskau in JUNOST' MAKSIMA, die eine Polka mit dem Krakowiak und dem Schlager "Dunkle Augen" kreuzt) und die Wiedergeburt des einfachen Volksliedes. Maksim mit seiner Gitarre ist das Vorbild für den patriotischen Lagerfeuersänger, der die alten Volkslieder ebenso kennt wie die neueren Revolutionslieder. Die Gegenüberstellung zweier Musikcharaktere bildet beinahe das gesamte Spektrum von LJUBOV I NENAVIST, sehr gut zu erkennen in der Verabschiedungsszene der Soldaten von ihren Familien. Dem Abschied in sehr streicherlastigen Melodien folgt der Marsch in typischer sozialistischer Manier mit breiten Orgelklängen. Allerdings verkehrt sich der Marschcharakter einmal ins Gegenteil und setzt sich den Spiegel vor, wie

Šostakovič es auch im Finale seiner neunten Symphonie schafft. Die Abstrusität und Sinnlosigkeit von Kampf und Krieg wird so widergespiegelt.

Sehr interessant ist die Filmmusik zu PODRUGI (*Freundinnen*, 1936), dessen Inhalt dieselbe sozialistische Richtung aufweist wie alle zu der Zeit entstehenden Filme, aber sich vom Klang stark abhebt. Bedenkt man, dass Šostakovičs erster Versuch mit der Gattung des Streichquartetts bereits 1931 entstand, allerdings nur Transkriptionen aus eigenen Werken beinhaltete, so leistete er in dieser Filmmusik die Vorarbeit für sein erstes richtiges Streichquartett, welches er zwei Jahre später vollendete. In diesem Film von Leo Arnštam gibt es kaum vollorchestrals Musik, nicht einmal Musik für größere Kammerbesetzung. Allein das Streichquartett in Abwechslung mit Klavier oder gedämpfter Trompete sind Hauptträger der Atmosphäre. Im ersten Teil des Filmes sind die weiblichen Hauptdarsteller noch im Kindesalter und versuchen die Arbeiter eines Dezernats gegen die marktwirtschaftliche Ausbeutung des Arbeitgebers aufzuwiegen. Die Kneipenszene, passend dargestellt mit der gedämpften Trompete zum Streichquartett ist eine der wichtigsten Szenen und mündet in einen mehrstimmigen Gesang der Mädchen: ein verbotenes Revolutionslied, welches später im achten Streichquartett von 1960 noch eine wichtige Rolle spielt. Wieviel Šostakovič bei der Bearbeitung der Lieder in der MAKSIM-Trilogie oder bei PODRUGI dazutut, ist zumeist unklar.

Die Freiheit des Komponisten ist um das Jahr 1937 auf dem tiefsten Stand und so kommt es, dass zu äußerst langen Filmen erstaunlich wenig Musik komponiert bzw. verwendet wird. Nicht nur die orchestralen Anteile verringern sich, durch die Durchpolitisierung der Filme verringerten sich auch die Einspielungen von volkstümlichen und revolutionären Liedern. In den Propaganda-Kriegsfilmen VOLOČAEVSKIE DNI (*Wolotschajewer Tage*, 1938) und ČELOVEK S RUŠJOM (*Mann mit Gewehr*, ebenfalls 1938) gibt es kaum mehr als zehn Minuten Filmmusik. Dazu gehören natürlich die Filmanfänge und die handlungsreichen Enden, die ihren Teil einnehmen, manchmal sogar als Entr'acte, wenn Szenenwechsel mit Ort und Zeit verbunden sind. Eine auffallend gut gemachte Szene ist eine Rückblende zur Revolution 1917: Lenin in seinem Arbeitszimmer sitzend, schreibt einen Brief in dem Szenen des Tumultes erkennbar sind. Dass hier Musik benutzt wird, ist kein Zufall, sondern scharfe parteipolitische Berechnung. Bekräftigend sind hier die beiden Teile von VELIKI GRAŠDANIN (*Der große Staatsbürger*, 1938 und 1939) zu nennen, die zwar wenige spannende Szenen beinhalten, dafür aber spannungssteigernde Musik aussparen, um sie bei wichtigen Szenen, zur Hervorhebung von Parteireden und dem Auftritt des Parteifunktionärs einzusetzen. Einfach, laut und vor Stolz strotzend, das ist die Musik, die in der breiten Öffentlichkeit gezeigt werden soll, und alle vier Filme bedienen dieses Element. Ausgeschlossen davon ist auch DRUZJA (*Freunde*, 1938) nicht. Nicht als direkter Nachfolger von PODRUGI konzipiert, kehrt Šostakovič nicht zur kleinen Besetzung zurück, sondern verfällt in einen Chačaturian-ähnlichen, volkstümlichen Klang (s. z. B. das Ballett "Spartacus"), der jeglicher scharfzüngiger und feingliedriger Kompositionstechnik entbehrt, die sonst typisch für den Komponisten ist. Der Vollständigkeit halber sollte noch PRIKLUČENJA KORSINKINOI (*Ein Billett V. Zone*, 1940) erwähnt werden, der vollkommen aus dem propagandistischen Rahmen fällt. Ein halbstündiger Slapstick-Streifen, der in der

Manier Charles Chaplins gedreht wurde. Chaplin genoss auch in der Sowjetunion hohes Ansehen, und man versuchte ein gutes nationales Ebenbild zu finden. Dass dies misslang erkennt man daran, dass alle weiteren geplanten Folgen nicht abgedreht wurden und der Plan schnell in Vergessenheit geriet. Die Musik ist ein untypisches, zusammengesetztes – und aufgesetzt wirkendes – Potpourri, welches in einer Tenorarie mündet: dem Höhepunkt des Filmes.

(Jan Kästel)

### **Filmographie (1929-1940)**

NOVIJ VAVILON (Das neue Babylon); UdSSR 1929; Grigorij Kosinzev und Leonid Trauberg.

ODNA (Allein); UdSSR 1931; Grigorij Kosinzev und Leonid Trauberg.

ZLATYE GORY (Goldene Berge); UdSSR 1931; Sergej Jutkevič.

VSTREČNY (Der Gegenplan); UdSSR 1932; Fridrich Ermler und Sergej Jutkevič.

SKAZKA O POPE I RABOTNIKE EGO BALDE (Das Märchen vom Popen und seinem Knecht Balda); UdSSR 1934 (nicht aufgeführt); Michail Tsechanovskij.

LJUBOV I NENAVIST (Liebe und Haß); UdSSR 1935; Albert Gendelstein.

JUNOST' MAKSIMA (Maksims Jugend); UdSSR 1935; Grigorij Kosinzev und Leonid Trauberg.

PODRUGI (Freundinnen); UdSSR 1936; Leo Arnštam.

VOZVRAŠČENIE Maksima (Maksims Rückkehr); UdSSR 1937; Grigorij Kosinzev und Leonid Trauberg.

VOLOČAEVSKIE DNI (Wolotschajewer Tage); UdSSR 1938; Georgij und Sergej Vassiljov.

VYBORGSKAJA STORONA (Die Wyborg-Seite); UdSSR 1938; Grigorij Kosinzev und Leonid Trauberg.

DRUZJA (Freunde); UdSSR 1938; Leo Arnštam.

VELIKI GRAŠDANIN (Der große Staatsbürger, Teil 1); UdSSR 1938; Fridrich Ermler.

ČELOVEK S RUŠJOM (Mann mit Gewehr); UdSSR 1938; Sergej Jutkevič.

VELIKI GRAŠDANIN (Der große Staatsbürger, Teil 2); UdSSR 1939; Fridrich Ermler.

SKAZKA O GLUPOM MYŠONKE (Das Märchen vom dummen Mäuschen); UdSSR 1939; Michail Tsechanovskij.

PRIKLJUČENIJA KORSINKINOI (Ein Billett V. Zone); UdSSR 1940; Klimenti Minz.

### Empfohlene Zitierweise

Jan Kästel: Dmitrij Šostakovič. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 4 (2010), S. 213-217, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.4.p213-217>.

*Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.