



Bertolt Brecht und der Kommunismus

Autoren Peter Bause, Schauspieler und Regisseur **Volker Braun**, Schriftsteller | **Dieter Dehm**, Autor, MdB | **Julio Garcia Espinosa**, Filmregisseur | **Wolfgang Fritz Haug**, Philosoph | **Jost Hermand**, Literaturwissenschaftler | **Uwe Jens Heuer**, Rechtswissenschaftler **Hans Heinz Holz**, Philosoph | **Klaus Höpcke**, Journalist, MdB **Reinhard Jellen**, Philosoph **Sabine Kebir**, Literaturwissenschaftlerin und Politologin | **Thomas Metscher**, Literaturwissenschaftler **David Salomon**, Doktorand | **Werner Seppmann**, Sozialwissenschaftler | **Ernst Schumacher**, Theaterwissenschaftler **Peter Sodann**, Schauspieler | **Manfred Wekwerth**, Regisseur



PRIVATISIERUNG

Thema Die neoliberale Offensive und der Kampf um das öffentliche Eigentum **Manfred Szameitat** | Privatisierung in der Kommune • Erfahrungen, Ergebnisse und Alternativen **Werner Rügemer** | Wohnungsverkäufe sind zu stoppen **Hendrijk Guzzoni** Aus Widerspruch Widerstand gemacht • Interview mit **Bernt Kamin** | Doppik für den „Konzern Kommune“ | **Rainer Keil** Kommerzielle Sicherheit auf dem urbanen Marktplatz | **Volker Eick** | Privatisierung von Militäraufgaben **Dario Azellini** | Der gefängnis-industrielle Komplex **Angela Davis** | Sparkassen gegen Kartell der Privatisierer **Beate Landefeld** Privatisierung der Bahn **Winfried Wolf** | Privatisierung und Schule **Horst Bethge** | „Wer das Geld gibt, kontrolliert“ **Julia Sastra**

MASCH Skripte

Sozialistische Avantgarde und Realismus – zur musikalischen Ästhetik Dmitri Schostakowitschs.

Eine Nachlese zum Schostakowitsch-Jahr

Für Jost Hermand, dem ich die Bekanntschaft mit der Musik Schostakowitschs verdanke

Thomas Metscher

Die Zeitschrift
fürs **Vergnügen.**
Am Denken.



MARXISTISCHE BLÄTTER

★ Hintergrund ★ Analysen ★ Kommentare ★ Kontroversen

Alle 2 Monate • 112 Seiten.
42,50 € / Jahr, ermäßigt 27,50 €. Probeheft kostenlos.

Neue Impulse Verlag ★ Hoffnungstr. 18 ★ 45127 Essen
Tel. 0201 - 2 48 64 82 ★ Fax 0201 - 2 48 64 84
NeueImpulse@aol.com

www.marxistische-blaetter.de

Herausgeber:

Neue Impulse Verlag, Hoffnungstr. 18, 45127 Essen,
Tel.: 0201-2486482, Fax: 0201-2486484; e-Mail: NeueImpulse@aol.com
Schutzgebühr 2,50 Euro (plus Versandkosten)

UZ-Sozialistische Wochenzeitung der DKP



Rote Fahnen
sieht man
besser!

Jetzt kostenlos 10 Wochen testen!



Name

Vorname

Straße

PLZ / Ort

CommPress Verlag GmbH • Hoffnungstraße 18 • 45127 Essen • Fax: 0201-24 86 484 • www.unsere-zeit.de

Inhalt

I. Schostakowitsch und die Delegitimierung sozialistischer Kunst

1. Mechanismen einer ideologischen Rezeption
2. Die Schlüsselrolle der Wolkow-Memoiren
3. Zur Lage sozialistischer Kunst im Sozialismus. Eine Notiz

II. Avantgardistischer Realismus in der Musik

1. Prinzipien der Werkformation
2. Geschichte als musikalischer Gegenstand

III. Eine Totalität geschichtlicher Erfahrung in der Form der Musik – zu Schostakowitschs symphonischem Werk

I. Schostakowitsch und die Delegitimierung sozialistischer Kunst

1. Mechanismen einer ideologischen Rezeption

Der künstlerische Rang Schostakowitschs, dies hat das vergangene Jahr eindrucksvoll demonstriert, kann heute als durchgesetzt gelten. Er wird weltweit gespielt und gehört und ist, noch vor seinem Landsmann Prokofjew, bei Publikum und Fachwelt als einer der ersten Komponisten der musikalischen Moderne anerkannt. Kein anderer sowjetischer Künstler genießt heute auch nur annähernd eine solche weltweite Hochschätzung bei Kennern und interessierten Laien zugleich. Mit Recht wurde im letzten Jahr nicht nur Mozarts gedacht, es wurde mit und neben diesem auch an Schostakowitsch erinnert, und so schief es ist, letzteren gegen Mozart auszuspielen,¹ so bewegt er sich, bei aller historischen Differenz, doch auf einem analogen Niveau des ästhetischen Ranges – nicht zuletzt auch durch die Meisterschaft in allen Formen der Musik.² Beider Werke sind für jeweils ihre Zeit Jahrhundertwerke, und sie sind Menschheitswerke zugleich.

Damit freilich stellt sich für den Umgang mit Schostakowitsch im Rahmen und vom Standpunkt der in unserer Gesellschaft herrschenden und sie beherrschenden Kunstideologie ein Problem von nicht geringem Gewicht. Sozialistische Kunst von höchster ästhetischer Qualität, zumal im „realen Sozialismus“ entstandene, ist ein Ding, das nicht sein kann. In der ideologischen Matrix der gegenwärtigen Welt ist so etwas nicht vorgesehen, und wenn es vorkommt, ist es aus der Welt zu schaffen. Der Sachverhalt ist durch viele Beispiele belegt, der Fall Brechts ist der in Deutschland bekannteste.³ Wird dieser als großer Künstler akzeptiert, so wird bestritten, dass er Kommunist war, wird sein Kommunismus zugestanden, so wird er als Künstler dequalifiziert. Eine dritte Variante besteht darin, ihn moralisch zu denunzieren. Die sicherste Variante freilich ist die des Totschweigens und Vergessens, doch kann sie nur in weniger prominenten Fällen zum Einsatz kommen. Das ist der Mechanismus mit seinen Variablen. Bei Schostakowitsch kommt verschärfend hinzu, dass er, anders als Brecht, Eisler, Picasso, Neruda, Hikmet und andere aus der „westlichen“ Welt stammende Kommunisten, Produkt einer real existenten sozialistischen Gesellschaft ist, sich selbst, nach eigener, oft geäußelter Bekundung, als „sowjetischer Bürger-Komponist“ (Christopher Norris) verstand, sich, bei allen Schwierigkeiten mit der Stalinschen Kulturbürokratie zu den Prinzipien und Idealen der sowjetischen Gesellschaft bekannte, von ihr mit höchsten Auszeichnungen und Würden bedacht wurde⁴, größte Popularität und Anerkennung genoss, selbst Mitglied der Kommunistischen Partei war. Zudem sprechen seine Werke, seine Hauptwerke zumal, eine so deutliche Sprache in ihrer Stellungnahme

gegen Krieg und Faschismus, gegen Rassenwahn und Antisemitismus, gegen die Unterdrückung der Frau, für eine Welt realer Gleichheit und Freiheit, der sozialen Gerechtigkeit und des Friedens, der Sehnsucht und Suche nach menschlichem Glück, dass seiner Anerkennung als Komponist eines marxistischen Humanismus, den Prinzipien und Idealen des Kommunismus auf das Selbstverständlichste verbunden, der Sache nach nichts im Wege stehen dürfte. Und in der Tat gibt es eine Schostakowitsch-Rezeption, die diesem Sachverhalt entspricht. So wurde die Leningrader Symphonie bei ihrem Erscheinen und noch lange Zeit danach weithin als eindeutig antifaschistisches Werk rezipiert, als „Symphonie der Wut und des Kampfes“. Schostakowitsch, so hieß es, spräche nicht nur im Namen der Menschen der Sowjetunion, sondern im Namen der ganzen Menschheit.⁵ In einer Schostakowitsch-Sendung des Bayerischen Rundfunks wird ein Amerikaner zitiert (er bleibt leider anonym), der inmitten des Kalten Krieges gesagt habe, „mit einem Land, in dem solche Musik komponiert wird, darf man keinen Krieg führen“.⁶ Noch im Todesjahr des Komponisten, 1975, würdigt ihn die britische *Times* auf ihrer Titelseite als „committed believer in communism and Soviet power“,⁷ wie auch in zahlreichen älteren Kommentaren sozialistischer Humanismus und Antifaschismus als politisch-weltanschauliche Grundorientierungen seines Werks in der Regel nicht bestritten werden.

Diese Rezeption freilich steht in Konflikt mit dem antikommunistischen Auftrag der heute herrschenden Kulturideologie.⁸ Das Schostakowitsch-Jahr nun hat in aller Krassheit demonstriert, dass dieser mit dem Ende der Sowjetunion keineswegs suspendiert, sondern in voller Potenz in Aktion ist. Dabei gibt es im Fall Schostakowitschs freilich besondere Schwierigkeiten. Angesichts des formalen Ranges dieses Werks wie der Tatsache seiner weiten Akzeptanz ist der Weg einer ästhetischen Abwertung verstellt. Gleichfalls verstellt ist, angesichts der hohen Integrität der Person und Lebensführung, jeder Versuch einer moralischen Denunziation (die bei Brecht zumindest partiell funktionierte). Im Fall Schostakowitschs bleibt nur ein Weg übrig, das Ärgernis eines sozialistischen Künstlers von Weltrang aus der Welt zu schaffen, und das ist der „Nachweis“, dass dieser im Grunde gar kein Marxist, sondern ein geheimer Dissident und Antikommunist war, mit sehnsuchtsvollem Blick in den freien Westen. Wohl gemerkt: es geht nicht darum, dass bestimmte Akzente vorsichtig umgesetzt werden. Es handelt sich hier um eine groß angelegte Kampagne trügerischer Verfälschung von Leben, Lebensauffassung und Werkbedeutung, die in dieser Form und in diesem Umfang wohl einmalig ist. Dies sei im Folgenden demonstriert.

Symptomatisch für die vollzogene Rezeptionswende ist die am 28.09.2006 ausgestrahlte Sendung von Bayern 4 Klassik mit dem programmatischen Titel „Sozialistischer Staatskomponist und geheimer Regimekritiker: der Komponist Dmitri Schostakowitsch“. Der Sender, das sei ausdrücklich vermerkt, hat in der Regel ein sehr hohes Niveau. Diese Sendung jedoch ist ein Beispiel kruder Vulgärjournalistik – anders kann man diese Mischung von scheinwissenschaftlicher Trivialität, primitivstem Antikommunismus und

frechster Sinnverdrehung nicht nennen. Ich übertreibe? Man höre. Sätze vom Typus: „das wichtigste Schaffensmotiv Schostakowitschs“ bei der Produktion der *Lady Macbeth von Mzensk* war „die schreckliche Erkenntnis, dass der Mensch zu allem fähig ist“ (10)⁹, „es gelang dem Komponisten auch unabhängig von den ideologischen, politischen und nationalen Faktoren etwas besonders Wichtiges und Menschliches zum Ausdruck zu bringen“ (4) ersetzen jeden Ansatz sinnvoller Kommentierung oder kritischer Analyse. Der Text ist voll davon. Das von ihm präsentierte Bild der Sowjetunion scheint von den finstersten Stücken des *Archipel Gulag* inspiriert. Die Stalinzeit ist ein einziges Inferno, wo Menschen „wegen eines unvorsichtigen Wortes, wegen eines Witzes oder nur aufgrund einer anonymen Denunziation verschwanden“, Schostakowitsch selbst ein Verfolgter. „Nacht für Nacht legte sich Schostakowitsch voll angezogen zum Schlafen, ein fertig gepacktes Kofferchen mit allem Notwendigen stand bereit neben dem Bett. Stalins Schwarze Emissäre kamen immer in der Nacht.“ (13) Die Mythisierung Stalins und seiner Herrschaft tritt an den Platz der rationalen historischen Argumentation. Elementarste Kriterien von Wissenschaftlichkeit gehen dabei ohne jeden Skrupel über Bord. So heißt es zu Stalins Nationalitätenpolitik (die sicher eine von dessen Stärken war), dieser hätte „gnadenlos“ „die russischen Juden“ und die „nationalen Minderheiten“ (23) verfolgt. Stalin ist eben von Kopf bis Fuß Dämon: die Verkörperung einer „gemeinen, prinzipienlosen Macht, die ungeachtet aller Titel und Preise dich wie ein Tier von einem Moment zum anderen in den Kot treten und vernichten konnte“. (28) Die Äußerungen zum politisch-geschichtlichen Sinn der Werke Schostakowitschs haben den Charakter dummdreister Verdrehungen. Verdreht wird vor allem seine Einstellung zur Revolution, wie auch sein Eintritt in die kommunistische Partei als „erzwungen“ bezeichnet wird. Der frühe „Trauermarsch an die Opfer der Revolution“, den der Elfjährige komponierte, meine nicht die Opfer auf der Seite der Revolutionäre, sondern den bestialischen Mord „revolutionär gestimmter Matrosen“ an zwei Mitgliedern der Provisorischen Regierung in einem Krankenhaus (4). Zu deutsch: von Beginn an stand Schostakowitsch gegen die Revolution. Die ihr gewidmeten Werke, darunter immerhin mehrere Symphonien, wurden ihm wider Willen abgepresst, ja in der 11. Symphonie, „einem ernsten, tiefen Werk“, kämen „seine Gedanken über das Unheil jeder Revolution zum Tragen“ (22) (die Symphonie behandelt die Revolution von 1905). Die 13. Symphonie – „Babij Jar“: der Name einer Schlucht bei Kiew, in der 1941 34000 Juden von deutschen Truppen ermordet wurden – behandle gar nicht den faschistischen Mord an Juden, sondern den „russischen Antisemitismus“ (ebd. 25) (ich werde darauf zurückkommen) wobei auch Jewtuschenko, auf dessen Texte die Symphonie komponiert ist, unter der Hand zum „Protestlyriker“ mutiert. Fazit der hier erzählten Geschichte: zwar wurde Schostakowitsch „zum Ende seines Lebens (...) wie kein anderer Künstler von der Sowjetmacht ausgezeichnet“, doch „war er während seines ganzen Lebens von der Sowjetmacht gehetzt, verfolgt und unter Druck gesetzt worden“ (28). Er war Opfer der Sowjetmacht und ihr geheimer Opponent. Nicht Hitler und der Faschismus waren seine Hauptgegner, son-

dem Stalin und die sowjetische Gesellschaft. Sie verkörpern das Böse. Sie sind gemeint, wenn die Sendung mythisierend mit den Worten schließt: Er war „der glücklichste Mensch – weil er das Ungeheuer besiegt hatte. (...) Alle Phasen der düsteren sowjetischen Epoche wurden von Schostakowitsch intensiv durchlebt. (...) Und seine Musik ist seine größte Heldentat, vollbracht im Namen der Würde des Menschen, die er durch all diese schrecklichen und tragischen Zeiten bewahren konnte.“ (29) Die „schrecklichen und tragischen Zeiten“ – das ist die Zeit der ersten sozialistischen Gesellschaft.

So simpel dieser Text gestrickt ist, für die gegenwärtige Schostakowitsch-Rezeption in Deutschland ist er durchaus symptomatisch. Er konzentriert in krudester Form, was sich dem Inhalt nach allerorten findet, auch in intellektuell anspruchsvollen Kontexten. Der hier erzeugte Trug wirkt in Konzertprogramme, Begleithefte musikalischer Einspielungen, selbst in die seriöse Forschung und anspruchsvolle Musikkritik hinein. So kommentiert das Begleitheft zur Einspielung der 7. Symphonie durch das London Philharmonic Orchestra unter Bernhard Haitink, die Quelle der Inspiration dieses Werks sei keineswegs die Belagerung Leningrads, sondern die „Lektüre der Psalmen Davids, insbesondere jene, die von Rache und Vergeltung handeln“, ihr Sinn stehe also nicht im Einklang mit der Ideologie der „politischen Herren und Meister“. Die gleiche Tendenz, wenn auch in subtilererer Gestalt, findet sich im Feuilleton der führenden deutschen Tageszeiten, so in der *Frankfurter Allgemeinen* und der *Süddeutschen Zeitung*.¹⁰ Ein Paradebeispiel ideologischer Rezeption bildet die autoritative Schostakowitsch-Monographie Krzysztof Meyers. Man höre, was der gelehrte Autor zu den aus der Erfahrung des Kriegs hervorgegangenen Symphonien zu sagen hat: „In Zeiten, in denen die Menschenwürde mit Füßen getreten wurde und die Kriegstragödie das Land überflutete, stellten Schostakowitschs Symphonien ein Symbol der Wahrheit und des unabhängigen Denkens. Der Komponist wurde (...) zum Gewissen der Nation, die in der Hölle des Stalinismus lebte.“ Seine Musik drücke „den Kampf des Guten mit dem Bösen aus.“ Hier wird Wissenschaft zur unfreiwilligen Selbstparodie. Wer die Geschichte nicht kennt, würde meinen, Stalin habe die Sowjetunion überfallen, die Hölle des faschistischen Kriegs wird zur Hölle des Stalinschen Systems. Es ist schon außerordentlich, was ideologischer Wahn aus einem angesehenen und auf anderer Ebene durchaus seriösen Wissenschaftler machen kann.¹² An die Stelle wissenschaftlicher Analyse, in der durchaus auch die Parteilichkeit eines Wissenschaftlers, auch die bürgerliche Parteilichkeit ihren Ort hat, tritt der Komplex *ideologischen Scheins*, innerhalb dessen alles erlaubt ist: Lüge, Trug, Verdrehung der Fakten – „Ideologie“ hier verstanden als von Vorurteilen geprägtes, Wirklichkeit entstellendes Bewusstsein). Die Macht dieses Scheins wirkt noch in die linke Schostakowitsch-Rezeption hinein. So wird auch in dem Beitrag von Rainer Balcerowiak zum 100. Geburtstag des Komponisten in der *jungen Welt* vom 25. September 2006 die Auseinandersetzung mit Stalin in den Mittelpunkt von Schostakowitschs Leben und Schaffen gestellt – als Hauptproblem, das alle anderen Probleme überschattet. Und in einem Beitrag in der gleichen Zeitung vom 24. Oktober 2006 schreibt der gleiche

Autor zur 13. Symphonie, dass deren erster Satz („Babij Jar“) „sich mit dem Antisemitismus der russischen Gesellschaft“ auseinandersetze, der zweite („Der Witz“) „eine Abrechnung mit der stalinistischen Kulturpolitik“ sei, eine Deutung, die Text und Musik eklatant verfehlt (ich komme darauf zurück). Gerade hier scheint das Vorurteil besonders zählebig zu sein. Noch in den im ganzen soliden und in der Sache richtigen Beiträgen Jürgen Meiers in *Utopie kreativ* und *UZ* findet sich diese Fehldeutung.¹³

Dabei sind in diesem Rezeptionskomplex zwei Varianten zu unterscheiden, eine stärkere und eine schwächere. Die stärkere leugnet jeden positiven Bezug Schostakowitschs zu Sozialismus und gesellschaftlichem System in der Sowjetunion, gibt die entsprechenden, im Grunde eindeutigen Aussagen des Komponisten als bloße Taktik, Opportunismus oder Camouflage aus, die schwächere stellt zwar nicht in Abrede, dass dieser „irgendwie“ der Idee des Sozialismus anhing, verschiebt aber den Schwerpunkt seines Werks auf die Auseinandersetzung mit Stalin und seiner Herrschaft. Plötzlich ist nicht mehr Hitler der Hauptfeind der zivilisierten Menschheit, an seine Stelle ist Stalin getreten.

2. Die Schlüsselrolle der Wolkow-Memoiren

Unverkennbar ist, dass sich in der Rezeption Schostakowitschs eine Wende vollzogen hat, die einer grundlegenden Revision des lange Zeit weithin geltenden Bildes von Werk und Person gleichkommt. Auslöser oder Anlass dafür war das Werk eines russischen Emigranten, Solomon Wolkow, das unter dem Titel *Testimony: The Memoirs of Dmitri Schostakowitsch* (Zeugenschaft: die Erinnerungen von Dimitri Schostakowitsch) 1979 in New York erschien. Wolkow zufolge handelt es sich dabei um einen von Schostakowitsch selbst autorisierten Band von Lebenserinnerungen, die dieser ihm in wesentlichen Teilen in mündlichen Gesprächen mitgeteilt habe, die er, Wolkow, aus der Sowjetunion herausgeschmuggelt habe und nun der interessierten Öffentlichkeit zu treuen Händen übergebe. Der Band stellt also den Anspruch größter Authentizität. In ihm nun wird ein Bild Schostakowitschs entworfen, das dem bis dahin akzeptierten in wesentlichen Punkten, vor allem politisch, widerspricht. Es legt die Grundlage der heute dominanten Rezeption, die Darstellung des Komponisten als eines „geheimen Regimegegners“ und Antikommunisten, in allen Varianten. Die Authentizität dieses Bandes wurde freilich schon bei seinem Erscheinen bestritten, und zwar nicht nur von sowjetischer Seite, zumal der Text von Widersprüchen und editorischen Diskrepanzen durchsetzt ist und Wolkow sich hartnäckig weigerte, das originale Material einer neutralen Überprüfung zugänglich zu machen. Ungeachtet dieser Tatsache wurde der Band von den ideologischen Meinungsmachern herrschender Wissen-

schaft und Presse begierig aufgenommen und seine Authentizität freudevoll unterstellt – lieferten er doch die perfekte Lösung für das Dilemma, einen Kommunisten als Künstler ersten Ranges anerkennen zu müssen. Frisch, fromm und fröhlich wird behauptet, der Streit um den Wolkow-Band wäre zugunsten seines Herausgebers entschieden, die Memoiren also authentisch¹⁴ – noch zu einem Zeitpunkt, an dem die Beweise für das Gegenteil bereits gebracht worden waren.¹⁵ Worum es sich bei diesen handelt, ist, wie Laurel E. Fays Untersuchung zeigt, eine recht undurchsichtige und daher zunächst nicht leicht dechiffrierbare Kontamination unterschiedlicher Materialien. Diese bestehen zum Teil aus bereits vorher veröffentlichten Texten Schostakowitschs, deren Authentizität in der Tat auch von diesem per Unterschrift bestätigt wurde, zu einem anderen Teil aus (angeblich) im mündlichen Gespräch mitgeteilten Äußerungen, deren Authentizität durch nichts belegt ist. Das eine oder andere kann geäußert worden sein, es kann auch nicht der Fall sein. Mit größter Sicherheit ist sehr viel vom Herausgeber erfunden. Überprüfbar ist gar nichts. Hinzu kommt, dass die Witwe des Komponisten keinerlei Erinnerung daran hat, dass ihr Mann überhaupt derart extensive Gespräche mit dem Herausgeber geführt habe, ja in so enger Freundschaft mit ihm verbunden gewesen sei, um derart vertrauliche – und politisch brisante – Gespräche mit ihm überhaupt führen zu können. Bezeichnend für den ideologischen Charakter des Unternehmens ist, dass es gerade die ungesicherten Textteile, die durch nichts belegten persönlichen Mitteilungen sind, aus denen die Revision des Schostakowitsch-Bildes abgeleitet wird. Angesichts dieser Sachlage ist es nicht verwunderlich, dass das Wolkowsche Werk als irrelevante Fälschung bezeichnet wurde.¹⁶ Ja selbst seine Apologeten sprechen von einem „apokryphen“ Text, dem sie gleichwohl gesicherte Erkenntnisse entnehmen zu können glauben.¹⁷ Auch bei größter Zurückhaltung muss gesagt werden, dass die Wolkow-Memoiren aufgrund ihres bestenfalls dubiosen Status als Grundlage oder Quelle wissenschaftlicher wie kritischer Arbeit ohne Wert ist. „Wert“ freilich haben sie als „Argument“ im Sinne des formierten Antikommunismus. Bezeichnend dafür Meyers Äußerung zu ihnen: „auch wenn wir davon ausgehen, dass es sich bei diesem Buch um ein Apokryph handelt, können wir seinen Wert für die Biographie Schostakowitschs kaum überschätzen.“¹⁸ Die Aussage enthüllt ein fatales Bild von Bewusstseinsstand und Moral heute herrschender Wissenschaft.¹⁹ Ich unterstelle einmal, dass der Kollege weiß, was das Wort „apokryph“ bedeutet (nach dem Duden bedeutet es „unecht“, „unterschoben“, ein Apokryph ist also ein „unechtes“ oder „unterschobenes“ Werk; wenn dies planvoll geschieht, dürfte von einer Fälschung gesprochen werden können). Seine Aussage heißt dann zu Deutsch: Wir geben zu, das Werk ist gefälscht (die Wolkow-Edition ist ja bewusst von ihrem Autor manipuliert und als etwas ausgegeben, was sie nicht ist), und doch ist es von „kaum zu überschätzender Bedeutung“. Eine logisch unsinnige Aussage, wenn es hier um die Vermittlung wahrer Informationen ginge, denn diesen Zweck wird es gerade nicht erfüllen können. Woher sollte man denn bei einem apokryphen Werk wissen, was wahr und was falsch, was authentisch und was erfunden ist? Eine „kaum

zu überschätzende Bedeutung‘ aber hat diese Edition auf anderer Ebene, und das ist die ideologische. Sie dient dem höchsten aller Zwecke: dem heiligen Kampf gegen das Gespenst des Kommunismus. Es ist selten, daß sich die hier und heute herrschende Wissenschaft so offen in die Karten sehen läßt – wir sollten ihr dafür verbunden sein.

3. Zur Lage sozialistischer Kunst im Sozialismus. Eine Notiz

An dieser Stelle sei einem möglichen Missverständnis begegnet. Die Antwort auf einen solchen Typ ideologischer Rezeption kann nicht darin bestehen, dass wir jetzt blind das Gegenteil behaupten und die Pressionen, denen Schostakowitsch unter der Stalindiktatur und ihrer Kulturbürokratie ausgesetzt war, in Abrede stellen oder herunterspielen. Diese Pressionen waren real, sie waren bedrängend und bedrohlich, und es steht jenseits jeden Zweifels, dass sie in der Biographie Schostakowitschs ihren Ort haben, dass dieser sich, gerade auch als sozialistischer Künstler, mit ihnen auseinandersetzte, dass sie mithin auch für sein Werk von Bedeutung sind. Die Frage ist allein die ihrer Gewichtung. Durch nichts ist zu belegen, dass sie den zentralen Gesichtspunkt dieses Werks bilden, wie durch nichts zu belegen ist, dass der Komponist jemals eine prinzipiell antisozialistische Einstellung hatte. Sein Problem war ein solches, das er mit vielen anderen sozialistisch orientierten Künstlern in der Sowjetunion und in den anderen sozialistischen Ländern teilte. Die Sachlage ist vielfach bekannt, belegt und erforscht. Die Pressionen durch die staatliche Bürokratie waren oft so stark, dass sie Künstler zum Verzweifeln oder Verstummen bringen konnten; auch dort, wo diese für ihre physische Sicherheit nicht zu fürchten brauchten. Man denke an die Angriffe, denen Hanns Eisler im Fall seiner Faustus-Oper ausgesetzt war. Sie führten letztlich zum Abbruch der Arbeit an dem ganzen Projekt. Willi Sitte hat in seinen Erinnerungen von ähnlichen Erfahrungen ergreifend berichtet.²⁰ Sicher waren die Formen der politischen und kulturbürokratischen Intervention in die künstlerische Arbeit in den sozialistischen Ländern unterschiedlich und sicher wurden sie unter Stalin am schärfsten geführt. Wie auch immer, in vielen Fällen liefen sie auf künstlerische und private Tragödien oder Fast-Tragödien hinaus und zeitigten auch dort, wo sie das Selbstbewusstsein von Künstlern nicht erschüttern konnten, höchst negative Folgen.²¹ Kaum einer der großen Künstler in den Ländern des realen Sozialismus blieb von ihnen unberührt. Was aber meist verwischt wird, ist der Tatbestand, dass die Lage der sozialistischen Künstler in diesen Ländern psychisch, politisch, moralisch wie ästhetisch eine völlig andere war als die der sogenannten Dissidenten. Deren Lage war die des prinzipiell Oppositionellen, der durch die Verfolgung letztlich in seiner Grundüberzeugung bestätigt wird (Solschenyzin ist das klassische Beispiel dafür). Die Lage der sozialistischen Künstler war

bedeutend komplizierter, nicht zuletzt auch im psychisch-moralischen Sinn, gingen die erfahrenen Pressionen doch von einer Gesellschaft bzw. deren Führung aus, die diese Künstler im Prinzip wie in vielen Einzelercheinungen bejahten, der sie auf vielen Feldern mit Zustimmung begegneten. Was sie im Sinn hatten, war nicht die Abschaffung der sozialistischen Gesellschaft, sondern ihre Verbesserung, kulturpolitisch kein „prinzipienloser Liberalismus“, sondern „eine Befreiung sozialistischer Kunst von allen bürokratischen und dogmatischen Behinderungen“.²² Folglich waren hier die Konflikte und Krisen viel gravierender, das Resultat war oft ein unlösbares oder schwer lösbares Dilemma.²³ Wir können sicher sein, dass auch Schostakowitsch solche Krisen durchlebte, doch kann ihre Bedeutung, gerade auch für das kompositorische Werk, erst dann angemessen erfasst werden, wenn der Wust des ideologischen Scheins, der Werk und Person entstellt, abgeräumt ist. Dabei ist zu erkennen, dass solche Auseinandersetzungen und Krisen für die Integrität dieser Künstler, moralisch-politisch wie weltanschaulich-ästhetisch, ein Lackmустest waren. Sicher gab es solche, die dem Sozialismus aufgrund solcher Erfahrungen praktisch und ideell den Rücken kehrten, also das taten, was heute Schostakowitsch unterstellt wird. Die große Mehrzahl aber der Bedeutenden unter ihnen aber blieb der großen Sache – dem „schwer zu machenden Einfachen“ (Brecht) – treu. Es ist dies sicher von Schostakowitsch zu sagen. Und diese Integrität zeigt sich, über alles Biographische hinaus, gerade dort, wo sich künstlerische Integrität zuallererst beweist: *in den Werken selbst*. Diesem Gesichtspunkt seien noch einige Gedanken gewidmet.

II. Avantgardistischer Realismus in der Musik

1. Prinzipien der Werkformation

Bei aller Polemik gegenüber der hier analysierten Rezeption darf nicht vergessen werden, dass es eine sachliche und seriöse Forschung zu Schostakowitsch gibt, ganz sicher auf internationaler Ebene, wie auch die musikalische Rezeption oft genug seine ideologische Vermarktung konterkariert. Für die sachliche Forschung stehen nicht zuletzt die Arbeiten, die ein Machwerk wie die Wolkow-Memoiren der Fälschung überführten. Und wenn Maris Jansons, Chefdirigent des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks, in seinem Interview mit Wolfgang Schreiber in der *Süddeutschen Zeitung* vom 6. September 2006 die Frage nach Rezeption und Aktualität der symphonischen Musik Schostakowitsch mit dem

Hinweis auf die „Millionen von Kriegstoten in Russland“ wie die „Kriege in Vietnam und im Irak“ beantwortet,²⁴ so benennt er sehr klar die Perspektive, in der eine angemessene Rezeption dieses Werks heute zu erfolgen hat.²⁵

Das Beispiel für eine sachorientierte Deutung Schostakowitschs ist der von Christopher Norris 1982 herausgegebene Band *Shostakowitsch. The Man and his Music*. In ihm wird – ästhetisch, politisch und weltanschaulich – eine solide Grundlage gelegt, auf der weiter differenzierende Forschungen aufbauen können. Für Norris ist Schostakowitsch „a Soviet citizen-composer“ – „ein sowjetischer Bürger-Komponist“, Verkörperung der sowjetischen Musik in einem Zeitalter schärfster ideologischer Konflikte. Sein kompositorisches Hauptproblem sei, die Anforderungen seiner sozialistischen Orientierung mit der Suche nach einer authentischen musikalischen Sprache in Einklang zu bringen.²⁶ Ohne das Gewicht der Stalinschen Pressionen und die damit verbundenen künstlerischen, politischen und privaten Probleme zu minimieren, entwirft der Band das Bild eines Künstlers, der wie kein zweiter in der Sowjetunion die Position einer „sozialistisch engagierten Moderne“ (Werner Mittenzwei) kompositorisch verwirklicht hat – ungeachtet aller erzwungenen und freiwilligen Kompromisse. Robert Stradling, der Schostakowitschs politisch-ästhetische Position am schärfsten ausarbeitet, nennt ihn „einen lebenslänglichen Kommunisten und überzeugten russischen Patrioten“ und schreibt: „kein Komponist seit Beethoven stand der Geschichte seiner Zeit so nahe und hat mit der gleichen Konsequenz die Leiden und die Hoffnungen auszudrücken versucht, die er mit Millionen seiner Zeitgenossen teilte“.²⁶ Er sei, seit dem Tod von Prokofjew und Eisenstein, „der hervorragendste sowjetische Künstler“.²⁸ Es ist diese Position, die dem ideologischen Konstrukt des „geheimen Dissidenten“ und antikommunistischen Regimegegners am entschiedensten widerspricht. Sie ist, wie ich meine, gültig im Sinn einer Grundorientierung, die ausgearbeitet und differenziert werden muss. Alle vorliegende historisch-empirische Evidenz unterstützt sie. Auch die offen antikommunistisch orientierte Biographie Meyers vermag keine wissenschaftlich validen Argumente für das Gegenteil beizubringen²⁹ – die Gegnerschaft Schostakowitschs zur Schdanowschen Kulturpolitik wird ja ohnehin von niemandem bestritten. So wird von Meyer nicht ohne Bedauern konstatiert, dass sich Schostakowitsch trotz der Pressionen, unter denen er litt, den sogenannten Dissidenten nie anschloß und keine ihrer Erklärungen unterzeichnete.³⁰ Höchst bezeichnend auch sein Verhältnis zu Strawinsky, der, so erläutert Meyer mit Zufriedenheit, „die Bolschewiken und ihre Ideologie hasst“.³¹ Bei allem musikalischen Respekt, den Schostakowitsch für ihn hegte, traten anlässlich eines Besuchs Strawinskys in der Sowjetunion gravierende Differenzen zwischen beiden hervor. „Beide trennte eine tiefe Kluft in ihren politischen, künstlerischen und ästhetischen Ansichten.“³² Worin diese bestand, dürfte nicht schwer zu erraten sein.

Schostakowitschs Position politisch, weltanschaulich, ästhetisch ist mit dem Begriff einer *sozialistischen Avantgarde* wohl am besten zu beschreiben.³³ Er steht damit in der Linie von Künstlern wie Brecht, Eisler, Neruda, Hikmet, Ritsos, MacDiarmid, Guttuso, Nono,

Weiss, Sitte (um nur einige Beispiele zu nennen, es gibt viele mehr). Das meint erstens eine formale Avantgarde im Sinn einer Suche nach neuen Formen für den Versuch, eine veränderte Weltsituation, Aufbau wie Krise einer neuen Gesellschaft darzustellen. Das meint nicht den Bruch mit überlieferten Formen, sondern deren Überprüfung, Veränderung, Transformation den neuen Anforderungen entsprechend. Das schließt ganz sicher ein: Berechtigung, ja Notwendigkeit des formalen Experiments. Das meint zweitens aber auch, und dieses mit nicht geringerer Bedeutung: die *politisch-weltschauliche Orientierung an Sozialismus, Kommunismus, Marxismus, sozialistische Zielsetzung, kommunistische Perspektive*, nicht als etwas der Kunst Aufgesetztes, von außen an sie Herangetragenenes, sondern als Aufgabe der ästhetischen Produktion, als kompositorisches Problem selbst. Politisch meint das die Sympathie mit bzw. das Engagement in sozialistischen oder kommunistischen Parteien, meint die Parteilichkeit des Künstlers, die Absage an jede Form des *l'art pour l'art*, weltanschaulich die Orientierung an einem *konkreten* (sozialistischen, in der entwickeltsten Gestalt marxistischen) Humanismus. Diese Avantgarde ist zugleich realistisch, wenn Realismus heißt: Grundorientierung der Kunst an einer vorgegebenen, auch außerhalb der Kunst existenten materiellen, natürlich-gesellschaftlichen Wirklichkeit, an kollektiver wie individueller sozialer Erfahrung.³⁴ In diesem Rahmen nun ist durchaus auch, wie etwa von Brecht vertreten, ein sinnvoller Begriff des „sozialistischen Realismus“, der Konzepte von „Volkstümlichkeit und Realismus“ möglich;³⁵ in einer Gestalt freilich, die von der offiziellen in wesentlichen Punkten abweicht. Es ist diese *weltanschaulich-politische Orientierung*, was die sozialistische Avantgarde von jeder bürgerlichen, den avantgardistischen Realismus von jedem Formalismus unterscheidet.

Stellen wir die Kunst Schostakowitschs in diesen Zusammenhang, so lässt sich eine ästhetisch-weltanschauliche Konstellation ausmachen, die durch sechs Faktoren charakterisiert ist. Im spannungsvollen Zusammenspiel bestimmen diese die musikalische Ästhetik seines Werks.

1. Die Orientierung an der *Formensprache der neuen Musik*, die *avantgardistische Intention*: der Versuch, seinen eigenen Werkkosmos innerhalb dieser Formensprache, unter Einschluss der Atonalität und des Jazz auszuarbeiten. Die wichtigsten Namen, die auf dieser Ebene Schostakowitschs Orientierung anzeigen, sind: Schönberg, Krenek, Bartók, Strawinsky, Hindemith, Britten, der Widmungsträger der 14. Symphonie, im starken Maß auch Mahler als Schlüsselfigur an der Schwelle zur musikalischen Moderne.

2. Ein nicht minder programmatischer *Traditionsbezug* mit Beethoven an der Spitze,³⁶ unter Einschluss polyphoner alter Musik und Bachscher Kontrapunktik, ein sehr bewusster Rückgriff auf die nationalen Traditionen der russischen Musik, vor allem auf Mussorgski, aber auch, vergleichbar mit Janacek und Bartók, auf Traditionen der Volksmusik. Dieser bewusste Traditionsbezug unterscheidet den Avantgardismus, wie ihn Schostakowitsch vertritt, von all den Formen, die einen absoluten Bruch mit der Tradition vertreten (so bestimmte Formen des Proletkults). Er schließt damit nicht nur an Leninsche Vorstellungen

an, der bekanntlich die Auffassung vertrat, dass die sozialistische Kultur auf dem progressiven Erbe der gesamten menschlichen Geschichte aufzubauen habe, sondern befindet sich hier auch in Übereinstimmung – künstlerisch, nicht notwendig politisch – mit der „traditionalistischen“ Variante des bürgerlichen Modernismus, wie sie etwa von Eliot, Pound, Joyce, in der Musik von Britten vertreten wird.

3. *Proletkult und Agitprop* als weitere bestimmende Momente, vor allem in den programmatisch-politischen Werken.

4. Die Anforderung der *Volkstümlichkeit* (in dem Sinn, wie Brecht den Begriff theoretisch fasst). Dazu gehört nicht zuletzt auch die Forderung *musikalischer Verständlichkeit*.³⁷ Die Tatsache, dass dieser Gesichtspunkt von kulturpolitischer Seite besonders vehement gegen bestimmte Werke Schostakowitschs ins Spiel gebracht wurde, darf nicht zu der Folgerung führen, es handle sich hier nur um ein von außen herangetragenenes Scheinproblem. Das Gegenteil ist der Fall: Die notwendig neue Formensprache in Einklang zu bringen mit Verständlichkeit, ist ein Hauptproblem jedes modernen sozialistischen Künstlers. Die Formensprache moderner Kunst tendiert zur Esoterik, die neue Formen geraten oft in Konflikt mit Gewohnheiten der Rezeption, diese ist zu erziehen, auszubilden, der Künstler hat darauf Rücksicht zu nehmen. Für eine Kunst, die nicht nur für eine intellektuelle Elite geschaffen wird, sondern für die gewöhnlichen Menschen oder gar für die „Massen“ – eine Kunst, die, wie Thomas Mann im *Faustus* sagt, „den Weg zu den Menschen“ findet –, stellt sich damit ein großes, stets aktuelles Problem. So gehen formale Konzessionen, die Schostakowitsch machte (z. B. bei der Komposition der 5. Symphonie), sicher nicht nur auf kulturbürokratische Interventionen zurück – sie sind, so vermute ich, die Antwort auf eine Problemlage, die er selbst hatte (im Fall der 5. als Reaktion auf die in der Tat schwer zugängliche, hochkomplizierte 4. Symphonie).

5. Schostakowitschs *politische Weltanschauung*: sein prinzipielles Einverständnis mit Revolution, proletarischem Internationalismus, die kommunistische Perspektive seines persönlichen und musikalischen Denkens: der Marxismus als theoretische Grundlage seiner kompositorischen Arbeit. Nach allen empirisch belegten Äußerungen des Komponisten, auf Grund der Evidenz seines künstlerischen Werks kann an dieser Orientierung – im Sinne einer *Grundorientierung* – kein Zweifel bestehen (was in keiner Weise ausschließt, weder bei Schostakowitsch noch bei irgendeinem anderen Menschen, dass es auch auf dieser Ebene Phasen der Krise, der Unsicherheit und der Suche geben kann). Aus dieser Orientierung erwachsen die großen Themen seines Werks: Leiden, Widerstand, Kampf, Befreiung, Glück, der Aufschein einer humanen Welt. Von dieser Orientierung her wird erklärlich, dass er sich auch Problemen zuwandte, die im „offiziellen“ Marxismus im Hintergrund standen, so, mit großer Intensität, der Frage nach Geschichte und Schicksal von Frauen (*Lady Macbeth von Mzensk*), der Frage des Antisemitismus als Schlüsselfrage menschlicher Kultur (*Babij Jar*).

6. Die *individuelle Erfahrung* als ästhetisch konstitutives Moment. Es spielt in seine

Werke oft in außergewöhnlicher Weise hinein, mit einer Intensität, die für moderne, vor allem für sozialistische Kunst alles andere als typisch ist. Die Momente individueller Erfahrung, auf der politischen wie auf der privaten Ebene – Geburt, Sexualität, Liebe, Tod, Leiden, Glück als existentielle Grunderfahrungen – sind prägend für sein Werk – man denke allein an die Dominanz des Todesthemas im Spätwerk. Sehr zu Unrecht wird diese Dimension als dem Marxismus fremd betrachtet – sie ist fremd nur im Rahmen seiner bornierten reduktionistischen Gestalt.

Diese sechs Faktoren bilden ein Spannungsfeld, das den Komponisten mit jeder neuen Produktion vor kompositorische Probleme und Entscheidungen stellt. D. h. auch, dass ihre Gewichtung und Zuordnung in den einzelnen Werken und Schaffensphasen sehr stark variiert.

2. Geschichte als musikalischer Gegenstand

Kunst höchsten Ranges hat, wir von den Klassikern wissen, einen bedeutenden *geschichtlichen Gegenstand*. Im Fall Schostakowitschs ist es der Prozess von Revolution und gesellschaftlicher Umgestaltung, ein Vorgang gewaltiger Erschütterungen, des Leidens und des Heroismus – „Russland, in Blut gewaschen“ (Artjom Wesjoly). Wir kennen seine Erfahrungsgeschichte auch aus dem großen sowjetischen Roman: Serafimowitsch, Wesjoly, Babel, Gladkow, Scholochow. Die Erfahrung der weiteren sowjetischen Geschichte schließt sich an: Intervention, Bürgerkrieg, der Aufbau des Sozialismus unter schwersten Bedingungen, die schließlich die Stalinsche Diktatur zur Folge haben. In den Werken nach 1939 wird die faschistische Invasion, Kampf, Tod und Befreiung, der Große Vaterländische Krieg mit seinen Opfern und seinem Heroismus dominant; die „Millionen Toten“, von denen Maris Jansons spricht, überschatten diese Werke. Wer dies als entscheidendes Motiv in Abrede stellt, verfälscht sie von Grund auf. Doch auch die Kategorie des Möglichen gehört zu dem, was hier Gegenstand ist – der Aufschein einer humanen Welt, die Utopie der „Erde als Heimat“ (Ernst Bloch). Auch das scheinbar rein individuelle Spätwerk hat noch diesen geschichtlichen Bezug. So spricht Joachim Kaiser anlässlich einer Darbietung von Schostakowitschs spätem Streichquartett opus 144 durch das Emerson-Quartett von einem „Angst-Entsetzen wie vor etwas Schlimmerem als dem Sterben-Müssen“, das aus dieser Musik spräche;³⁸ und so unsinnig es ist, hier den Schatten Stalins zu vermuten, in der Tat weist auch das Spätwerk über das nur persönliche Schicksal hinaus. Das so subtil erfasste „Angst-Entsetzen“ ist eher der Ausdruck, so sich vermuten lässt, des entsetzten Blicks in den Abgrund der Geschichte – einer tiefen Krise des individuellen Bewusstseins, die in der Krise der Geschichte ihren Grund hat. So sehr auch in diesem Spätwerk das Moment indi-

vidueller Erfahrung in den Mittelpunkt tritt, so bleibt doch sein Reflexionsfeld geschichtlich. Der *reale* Geschichtsprozess, der Niedergang des ersten Sozialismus und all dessen, wofür dieser in seinen besten Bestrebungen einstand, die Perpetuierung des Kriegs statt der erhofften friedlichen Welt hat dem dunklen Pessimismus des Spätwerks eine tiefe historische Berechtigung gegeben.

Das Gesamt dieses geschichtlichen Prozesses und die Erfahrung des Komponisten in ihm ist der Gegenstand, auf den das Werk Schostakowitschs in seinen vielfältigen Formen und Schichten antwortet. In dieser Gestalt ist es, was alle wahrhaft große Kunst ihrem Wesen nach ist: *ihre Zeit, in Gedanken gefasst*, ihre Zeit, in Klang, Wort und Bild ins Bewusstsein gehoben. Ja, aus der Konstellation ihres Gegenstands entfaltet dieses Werk in seiner innerhalb der modernen Musik einzigartigen formalen und thematischen Vielschichtigkeit, weit über den Zeitabschnitt des Lebensablaufs des Komponisten hinaus, die geschichtliche Kontur auch noch unserer Zeit: den Umriss einer Welt zwischen Katastrophe und Utopie. Seine Musik ist die eines unabgeschlossenen Geschichtsprozesses. In diesem Sinn ist Schostakowitsch der Komponist nicht nur des 20., sondern auch des 21. Jahrhunderts und, wie zu vermuten ist, der Zeit darauf.

Die Weise, in der dieses ästhetisch geschieht, ist die Weise der Form, der reflexiven künstlerischen Gestaltung.

III. Eine Totalität geschichtlicher Erfahrung in der Form der Musik – zu Schostakowitschs symphonischem Werk

Diese Gegenstandsbestimmung, so sehr sie, mutatis mutandis, Schostakowitschs gesamtes Werk betrifft, gilt in ausgezeichneter Weise für seine Symphonien. Diese sind „große Erzählungen“ des Geschichtsprozesses, seine reflexive Durchdringung und Deutung in musikalischer Gestalt. Vor allen anderen Gattungen sind sie der Ort, an dem die Geschichte der Epoche, in der er lebte, das 20. Jahrhundert in der Totalität seiner geschichtlichen Erfahrung, als „Zeitalter der Extreme“ (Eric Hobsbawm) seinen künstlerischen Ausdruck findet. Seine Symphonik fasst die epochalen geschichtlichen Erfahrungen, Prozesse und Handlungen in die Gestalt musikalischer Abläufe und Architekturen, und auch in den symphonischen Kurzformen reagiert sie auf diese, nimmt sie Stellung zu ihnen. Die musikalische Form wird hier zum „Epochenspiegel“ (Wolfgang Heise), vergleichbar der epischen Form des Romans; an Scholochow, an Thomas Mann, an Faulkner ist zu denken. Sie wird zur

Weltanschauungsform. Zu Recht hat Maris Jansons, auf die Frage nach dem Kern von Schostakowitschs Musik, diesen einen „symphonischen Philosophen“ genannt, seine Musik „eine Lebenserzählung, ein Lebensdrama aus der inneren Welt“³⁹ – denn dass die geschichtliche Erfahrung in der Musik durch das Innere des Subjekts verläuft, liegt im Charakter dieser Kunst. Die Musik ist „Mimesis der Mimesis“ (Georg Lukács).

Damit knüpft Schostakowitsch an die Linie Beethovens und der großen Symphonien des 19. Jahrhunderts an, die mit Bruckner und Mahler an ihr Ende gekommen zu sein schien und die nach verbreiteter Ansicht im 20. Jahrhundert nicht mehr möglich sein sollte. Dass sie noch möglich wurde, ist der Weltanschauung zu verdanken, auf deren Grundlage Schostakowitsch sein Werk verfasste – dem Marxismus. Dieser stellt ein zwar dialektisch offenes, aber kohärentes Geschichtsbild bereit. Er ermöglicht die „große Erzählung“ in der Kunst, weil er selbst eine große Erzählung ist: Er erfasst, im theoretischen Umriss jedenfalls, die konkrete Totalität des geschichtlichen Prozesses. Eine Weltanschauung aber, die geschichtliche Zusammenhänge und geschichtliche Erfahrung erklärt, ist Bedingung der Möglichkeit der großen künstlerischen Form – das gilt für die symphonische Form wie es auch für die Epik und die Dramatik gilt.

Gleiches oder Ähnliches läßt sich, soweit ich sehe, von keinem anderen symphonischen Werk der modernen Musik sagen. In diesem Sinn nehmen die Symphonien Schostakowitschs im Ensemble der modernen Musik eine solitäre Position ein. Kein anderes symphonisches Werk seit Mahler weist die gleiche Vielfalt der Architektonik und Thematik auf. Angesichts seiner Dimensionen dürfte die Erschließung dieses gewaltigen Werks erst an ihrem Anfang stehen.

Diese Erschließung, die geschichtliche Deutung der Symphonien steht freilich, im Vergleich mit analogen Werken im Bereich der Literatur, des Theaters und der bildenden Kunst, vor einer grundsätzlichen Schwierigkeit; eine Schwierigkeit, die die Deutung von Musik überhaupt betrifft. Diese Schwierigkeit besteht in der Besonderheit der musikalischen Bedeutungskonstitution. Musik als „Klangrede“ (Nicolas Harnoncourt) ist zwar auch eine Form des Logos, des welterkennenden und weltverstehenden menschlichen Geistes, aber ihr mangelt die semantische (metaphorische oder begriffliche) Konkretion, die der Sprache und dem sprachlichen Kunstwerk eignen, wie auch die relative Eindeutigkeit visueller Zuordnungen, die der bildhafte Logos, Malerei und Skulptur besitzen. Die Sprache der Töne ist durch eine hochgradige Abstraktion der Bedeutung charakterisiert. Diese ist die Bedingung für ihre semantische Universalität, wie auch für die Universalität und Unmittelbarkeit der Wirkung, die die anderen Künste in dieser Form nicht besitzen. Was die Musik an Universalität der Bedeutung und der Hörbarkeit gewinnt, verliert sie aber an Konkretion und Genauigkeit. Der Preis für ihre Universalität – dass sie an jedem Ort der Erde prinzipiell verstehbar ist – ist ein Mangel an semantischer Konkretion, der sie der Fehldeutung gegenüber schutzlos macht; erst in der Verbindung mit dem Wort gewinnt sie eine Eindeutigkeit, die die Fehldeutung erschwert.⁴⁰

Mehr noch als die anderen Künste ist die Musik also dem Missverstehen und der Fehlinterpretation ausgesetzt. Jeder Versuch einer geschichtlichen Deutung, die dem Gehalt musikalischer Werke gerecht wird, hat also mit Schwierigkeiten zu kämpfen, ja es gibt die Meinung, dass Sinndeutungen in der Musik rein subjektive Zuordnungen, sogenannte „Investuren“ (Gerhard Pasternack) sind. Und doch läßt sich begründet argumentieren, dass auch die Musik einen „objektiven“, das meint im musikalischen Werk verankerten Sinn besitzt, der wie in den anderen Künsten einigermaßen zuverlässig erschlossen werden kann. Auch in der Musik sind Interpretationen nicht beliebig. Beethoven ist für keinen faschistischen Terror zu gebrauchen, und das nicht erst mit der 9. Symphonie. Das Kämpferische bei ihm ist mit großer Deutlichkeit dem Ziel einer freien und friedlichen Gesellschaft, einer Welt der Freude zugeordnet. Desgleichen ist Mozart zu keinem Advokaten der Gewalt zu machen, auch wenn er Gewalt erfahrbar macht. Gleiches läßt sich von Schostakowitsch sagen. Die Grundlinien seiner Musik sind unverwechselbar präsent – Kriegsschrecken und Aggression, Widerstand und revolutionärer Kampf, die Stunde des Siegs, Frieden und Glück, der Bau einer neuen Welt, utopische Hoffnung, aber auch Trauer, Tod und Entsetzen. Diese Bedeutungslinien sind hörbar für jeden, der hören kann, dessen Ohr nicht durch ideologischen Dunst gestört ist. Unzweideutig, dass der erste Satz der Leningrader Symphonie kriegerische Aggression bedeutet, und zwar in Form eines Vorgangs mit dem Höhepunkt der Schlacht, nicht Stalinschen Terrors, wie behauptet wird. Dessen Darstellung würde in einer ganz anderer Form erfolgen.

Als ästhetisches Gesetz ist festzuhalten, dass jedes bedeutende Kunstwerk, auch das musikalische, von einer ihm zugrunde liegende Idee bzw. einem Komplex von Ideen her organisiert ist (ich spreche hier von einer „*ästhetischen Idee*“). Diese Idee bestimmt die Grundlinien der Bedeutung, die ein Kunstwerk besitzt, so sehr sie selbst im Prozess ihrer formalen Ausführung entwickelt, erweitert und transformiert wird. Sie findet ihren Niederschlag im *thematischen Substrat* eines Werks und ist über dieses zu erschließen. In der musikalischen Form nun wird das thematische Substrat ausgelegt. In diesem Sinn ist die Form abhängig vom Inhalt, ist der Gehalt über die Form zu erschließen. Das heißt auch, dass der Inhalt eines Kunstwerks zwar vielschichtig ist, ja dass er bei hochkomplexen Kunstwerken mehrdeutig sein kann, dass er aber nicht beliebig ist. Vielschichtigkeit und Mehrdeutigkeit bauen auf einem Fundament auf, dass dem genauen Hören, Lesen, Sehen, der deutenden Analyse zugänglich ist.

Die *Qualität der ästhetischen Idee* ist das erste Kriterium für den Rang eines Kunstwerks, das zweite Kriterium ist das *Wie* ihrer formalen Ausführung.

Dieser Tatbestand gilt im besonderen Maß für Schostakowitschs symphonisches Werk. In diesem gespiegelt ist die Totalität der geschichtlichen Erfahrung, von der ich sprach. Ästhetisch bewegt es sich in dem Spannungsfeld der erläuterten Werkkonstellation. Die Charakteristika einer sozialistischen Avantgarde treffen hier im vollen Umfang zu. Dabei

folgen die Symphonien, es sind fünfzehn an der Zahl, keinem fixen Schema der Komposition und Werkentwicklung. Die Formen sind höchst different. Symphonische Kurzformen wechseln mit Formen epischer Extension, formale Experimente mit traditionellen Orientierungen. Robert Dearling spricht von „einer Folge von Werken, von denen jedes einzelne in seiner stilistischen Konzeption von dem vorhergegangenen in unerwarteter Weise abweicht“, einem „verstörenden Schauspiel der Unvorhersagbarkeit“.⁴¹

Das symphonische Werk wird 1925 mit der 1. Symphonie von einem fulminanten formalen Experiment eröffnet, das sich an der musikalischen Avantgarde der frühen Moderne orientiert: an Schönberg, Berg, Krenek, Milhaud, Hindemith, Bartok, Strawinsky, Prokofiew. Dies sind die Namen, die die Forschung als Bezüge der 1. Symphonie benennt. Bescheinigt wird dem Komponisten ein frapperanter Reichtum an Einfällen, eine für ein Erstlingswerk ungewöhnliche Beherrschung des musikalischen Materials, zugleich die Ausbildung eines prägnanten Personalstils.⁴² Die Symphonien Nr. 2 und 3 bilden einen thematischen Zusammenhang. Hier wendet sich Schostakowitsch zum ersten Mal, von einigen sehr frühen Versuchen abgesehen,⁴³ seinem großen geschichtlichen Gegenstand zu: der Geschichte der Revolution. Die 2. Symphonie, „An den Oktober“, einsätzig mit Schlusschor, wurde zum 15. Jahrestag der Oktoberrevolution komponiert, die 3., „Der 1. Mai“, gleichfalls mit Chor, feiert den Internationalen Tag der Arbeiterklasse. Beide Werke werden in der gegenwärtigen Rezeption meist mit unfreundlichen Worten bedacht und als ästhetisch minderwertige Auftragswerke abgetan. Der Gedanke, dass Schostakowitsch *hinter* solchen Aufträgen stand, wird dabei ebenso ausgeblendet wie das ästhetisch Besondere dieser Werke. Als Kompositionen politischer Musik bilden sie ein symphonisches Genre für sich. Es besteht darin, dass der Komponist unter Einsatz avantgardistischer Mittel die symphonische Form mit Agitprop-Formen verbindet. Damit sind sie gerade als politische Kunst experimentell. So bescheinigt auch Meyer, bei aller politischen Distanz, der 2. Symphonie, „ein stilistisches Experiment“ zu sein, „das auf der Verbindung einer extrem konstruktivistischen mit einer einfachen, fast schon primitiven Vokalfaktur beruht, der Versuch also, zwei extrem unterschiedliche ästhetische Haltungen miteinander in Einklang zu bringen“.⁴⁴ Bei beiden Symphonien handelt es sich, mit einer Charakterisierung Boris Assafjew, um den wohl „einzigen Versuch, einen neuen Symphonietyp zu schaffen, der sich aus der revolutionären Dynamik, der oratorischen Atmosphäre und Intonation ableitet“.⁴⁵

Die 4. Symphonie ist Schostakowitschs formal komplexestes und sicher auch esoterischstes Werk. Es ist ein an Mahler anschließendes Experiment von außergewöhnlicher Extension (nach der 7. Schostakowitschs längste Symphonie). Sie entstand 1935/36 in der Zeit größter Krise im Verhältnis des Komponisten zur staatlichen Bürokratie, galt lange Zeit als verschollen und wurde erst 1962 uraufgeführt. Es ist sehr die Frage, inwieweit es überhaupt als interpretatorisch erschlossen gelten kann. Von der Kritik wird es mit Unsicherheit rezipiert, als „Rätselwerk“,⁴⁶ „hochexpressiv, harmonisch sehr kühn, zerklüftet“,⁴⁷ doch auch als „konsequente Fortführung“ der beiden Vorgängersymphonien, unter Verzicht auf deren programmatischen Inhalt.⁴⁸

Die folgende 5. Symphonie ist neben oder nach der 7. Schostakowitschs bekanntestes symphonisches Werk. Sie wird oft als „Kompromiss“ gegenüber der staatlich sanktionierten Formalismuskritik charakterisiert, die sich an der 1934 erstaufgeführten Oper *Lady Macbeth von Mzensk* entzündet hatte. Wenn es denn ein Kompromiss ist, so führte er doch zu dem denkbar besten Ergebnis: zu einem Werk größter Geschlossenheit, in dem die modernen Kunstmittel keineswegs aufgegeben, doch zu einer „einfachen“ Form komprimiert werden.⁴⁹ Dem 1937 entstandenen und im gleichen Jahr uraufgeführten Werk war ein großer Erfolg beschieden, in der UdSSR wie bald danach auch international. Im Ausland wurde es zum ersten Mal im Juli 1938 in Paris im Rahmen eines antifaschistischen Konzerts mit dem Titel „Lied des Friedens“ aufgeführt. Sie ist nach Stradling Schostakowitschs „erstes Meisterwerk für Orchester“, „ein Schlüsselbeitrag zur Wiedergeburt der symphonischen Gattung im 20. Jahrhundert.“⁵⁰ Ihr Thema sei die „ungeheure Mühe“ beim „Bau einer neuen Zivilisation“, die die Symphonie in ihrer dramaturgischen Struktur nachzeichnet.⁵⁰ In der antikommunistischen Rezeption wird vielfach der Versuch gemacht, den prinzipiell affirmativen Charakter der Symphonie in Abrede zu stellen, meist unter Hinweis auf die Final-Apotheose, in der der triumphalistische Gestus des Themas musikalisch verfremdet wird.⁵² Daraus eine prinzipielle Opposition zur sozialistischen Gesellschaft abzuleiten, ist pure Willkür. Die verfremdende Brechung der Final-Apotheose ist künstlerisch notwendig – gerade im Kontext sozialistischer Kunst. Die Verfremdung bricht den Schein triumphalistischer Ideologisierung, sie hält das Ende offen, präsentiert es als Problem, die Zukunft nicht als sicher, sondern als bedroht – das ist geschichtlich und ästhetisch realistisch. Brecht wäre nicht anders verfahren.

Ist die 5. Symphonie das erste unbestrittene, spontan akzeptierte symphonische Meisterwerk des Komponisten, so gab die 6., im ersten Kriegsjahr 1939 entstanden und aufgeführt, von neuem Probleme auf. Erwartet worden war ein Werk über Lenin, und in der Tat entstand die Symphonie in der Nachbarschaft einer chorischem-symphonischen Partitur zu dem Film „Der große Bürger“ (im Sinn eines revolutionären „Citoyen“-Begriffs) sowie einer Bearbeitung von Majakowskis Poem auf Kampf und Tod Lenins. Was Schostakowitsch dann vorlegte, ist eine symphonische Kurzform (von ca. 26 Minuten Dauer in der Einspielung unter Kondraschin), die mit der erwarteten ostentativen Heldenverehrung nichts am Hut hat. Schostakowitschs Ehrung erfolgt indirekt, doch desto angemessener, in Gestalt eines symphonischen Konzerts: als eine „von allem textlichen Bezug abstrahierte Huldigung an den Heros und die revolutionäre Kraft an sich“,⁵³ Stradling nennt sie „ein gesichertes Meisterwerk“;⁵⁴ in der Kritik ist sie bis heute umstritten.

Die 7. und 8. Symphonie, im Winter 1941/42 bzw. 1943 komponiert, bilden die erste von zwei Gruppen monumentaler Werke, die den zeitgeschichtlichen Prozess in direkter Form thematisieren. Sie gehen aus der Erfahrung des Großen Vaterländischen Kriegs hervor, wie der Verteidigungs- und Befreiungskrieg des sowjetischen Volks gegen den deutschen Faschismus in der Sowjetunion genannt wurde. Sie verarbeiten diese Erfahrung, und sie

verarbeiten ihn politisch: vom Standpunkt der Gesellschaft, die sich gegen die faschistische Invasion verteidigte, der sich der Komponist auch als biographische Person zugehörig fühlte. Alle empirische Evidenz spricht dafür: wer dies in Abrede stellt, begeht einen Akt geschichtlicher Fälschung. Beide Symphonien sind „große Erzählungen“ der Kriegserfahrung, der kollektiven und der individuellen zugleich. Stradling spricht von Schostakowitschs „war symphonies“,⁵⁵ denen im thematischen Sinn allerdings auch die (wesentlich kürzere) 9. Symphonie zuzurechnen ist. Im Sinn der thematischen Werkkonstellation kann hier von einem „sinfonischem Triptychon“ (Heinrich Lindlar) – Schostakowitschs *Kriegstriptychon* gesprochen werden. In diesem Zusammenhang steht auch das nach Kriegsende, anlässlich eines Besuchs in das zerstörte Dresden verfasste 8. Streichquartett, gewidmet „den Opfern von Krieg und Faschismus“. Diese Werke stehen in Rang und Bedeutung auf einer Ebene mit den anderen großen Beispielen antifaschistischer Musik in der Moderne: mit Schönbergs *Ein Überlebender aus Warschau*, Eislers *Deutscher Symphonie*, Brittens *War Requiem* – bei aller kompositorischen Differenz, die zwischen ihnen besteht.

Nach heutiger Einschätzung ist die 8. Symphonie das ästhetisch bedeutendste Werk dieser Gruppe, die 7., die Leningrader, ist das bekannteste. Sie ist Schostakowitschs „populärste“ Symphonie. Keine andere Symphonie, so Krzysztof Meyer, habe im 20. Jahrhundert, „eine ähnliche Welle des Interesses und der Begeisterung“ hervorgerufen. „Schostakowitsch wurde als Genie bezeichnet, als Beethoven des 20. Jahrhunderts. Unter den lebenden Komponisten wurde ihm der erste Platz zugewiesen“, eine Anerkennung ohne Beispiel. Die Leningrader wurde die „Eroica unserer Tage“ genannt.⁵⁶ Ihr programmatischer Charakter geht aus den Arbeitstiteln der vier Sätze hervor (in der Endfassung wurden sie ausgelassen) unmissverständlich hervor: 1. „Krieg“ (Allegretto), 2. „Erinnerungen“ (Moderato, poco allegretto), 3. „Heimatliche Weiten“ (Adagio), 4. „Sieg“ (Allegro non troppo). Bekannt ist das Werk vor allem durch den ersten Satz: die Darstellung des Kriegs in sich steigernder Entwicklung zum Inferno der Materialschlacht als dem Höhepunkt einer dramatisch gebauten Bewegung, in verfremdender Aufnahme des Ravelschen „Bolero“: eine, wie Dearing schreibt, „bis zum Äußersten ausgedehnte Konstruktion, in der dieselbe lange Melodie zwölfmal in sich graduierlich verdichtenden Orchesterfarben in Form eines rhythmisch gleichbleibenden Crescendos aus kleinen Trommeln (und später hinzukommenden anderen Schlaginstrumenten) wiederholt wird. Dies beschreibt das unnachgiebige Näherrücken der unmenschlichen deutschen Armee, einer marschierenden Horde militärischer Roboter gleich.“⁵⁷ Auch in dieser Symphonie verschließt sich der Komponist jedem billigen Optimismus, verweigert jeden Anschein deklamatorischer Affirmation. Das Werk schließt mit Tönen „unendlicher Trauer“.⁵⁸

Ist die musikalisch-künstlerische Bedeutung der 7. nach einer zunächst uneingeschränkt positiven Resonanz heute nicht mehr unumstritten (Beaujean spricht abwertend von einem „Monumentalschinken“),⁵⁹ so erfreut sich die 8. uneingeschränkt der höchsten Wertschätzung. Allgemein gilt sie neben der 10. als Schostakowitschs kompositorisch be-

deutendste Symphonie. Im Vergleich mit ihrer Vorgängerin, die in den letzten Sätzen in der Tat gelegentlich ausufert (mit ca. 70 Minuten Aufführungsdauer ist sie Schostakowitschs längste Symphonie), ist die 8. wesentlich konzentrierter, konkreter in der kompositorischen Durchführung. In fünf teilweise ineinander übergehenden Sätzen bewältigt sie ihr geschichtlich-weltanschauliches Thema mit höchster formaler Souveränität, ohne an Leidenschaft der emotional-intellektuellen Anteilnahme nachzugeben. Ihre Botschaft ist, mit einem Begriff Romain Rollands, ein „Optimismus, der durch Katastrophen gegangen ist“. Vom Largo des 4. Satzes schreibt ein Kommentator: „Hornklage wie aus Brittens Werk herübergeweht, Streicherorgelpunkte wie aus Bartóks Nachtstücken herauftönend“ (Heinrich Lindlar). Die Symphonie klingt als spannungslösendes Allegretto-Finale aus.

Die 9. Symphonie, 1945 komponiert, ist wiederum eine symphonische Kurzform. Obwohl den Satzbezeichnungen nach fünfsätzig (mit Übergängen in den drei letzten Sätzen), beträgt ihre Aufführungsdauer keine 25 Minuten. Sie feiert Kriegsende und Sieg auf ihre Weise – nicht ohne Provokation offizieller Erwartungen. Sie ist „von Fröhlichkeit und Helle, von Übermut und Ausgelassenheit durchpulst“. Es ist, „als ob Haydn und Rossini zugleich Pate gestanden hätten mit allen Geistern ihrer Heiterkeit“ (Heinrich Lindlar), Äquivalent zu Prokofiews gleichfalls zu Kriegsende entstandener „Symphonie classique“. Solche Heiterkeit widersprach offiziellen Erwartungen. Diese wollten Pathos statt Fröhlichkeit, Parade statt Spiel. Sie entsprach und entspricht aber den Kriterien großer sozialistischer Kunst. Kann man denn einen Sieg besser feiern als mit Haydn und Rossini? In diesem Sinn ist sie in der Tat der adäquate Schlussteil des Kriegstriptychons.

Mit der 10. Symphonie, 1953 nach Stalins Tod entstanden, tritt das persönlich-autobiographische Moment im Schaffen Schostakowitschs auf prägnante Weise hervor. Seinen Ausdruck findet es in einem aus den Tönen D-Es-C-H zusammengesetzten Motiv, das den Initialen seines Namen (D. Sch.) in deutscher Schreibweise entspricht.⁶⁰ Hier wie auch anderen Orts (so im 8. Streichquartett, im 1. Violinkonzert) verwendet er es als kompositorisches Mittel. Dearing deutet dies überzeugend als Akt künstlerisch-individueller Selbstbestätigung. Zugleich aber und in ästhetischer Synthese mit dem autobiographischen Moment entfaltet diese Symphonie wie keine andere des Komponisten eine Totalität geschichtlicher Erfahrung, individuell wie kollektiv. Sie ist der Form nach sowohl subjektiv-lyrischen wie monumental-epischen Charakters, wobei letzterer sicher dominant ist. „Weitgespannte Architekturen“ und „große expressive Spannungsbögen“, „charakteristische langgezogene Linien“, „Kontrastreichtum“ und „brütender Ernst“, zeichnen, so die einschlägige Forschung,⁶¹ die 10. Symphonie aus. Es mag daher berechtigt sein, sie in diesem sowohl subjektiv-autobiographischen wie objektiv-epischen Charakter als kompositorische Summe zu lesen – als Summe dessen, was der Komponist in den drei vorausgehenden Symphonien erarbeitet hatte. An diese Struktur lyrisch-epischer Totalität hat sicher Aram Khatchaturian gedacht, der dritte im Bunde der großen sowjetischen Komponisten, als er in der Zeitschrift *Sowjetmusik* schrieb, es handle sich bei dieser „aufrichtigen“ Symp-

honie „um ein Werk des Glaubensbekenntnisses, das einen philosophischen Gehalt hat und voll starkem Gefühl ist“, ihre vier Teile „enthalten eine ganze Welt von Bildern, fröhlichen und tragischen, von trauriger und endlich triumphierender Lyrik“.⁶²

Symphonien Nr. 11., 12. und 13. bilden die zweite Werkgruppe geschichtlich-monumentalen Charakters in Schostakowitschs symphonischem Werk. Ottoway und Stradling sprechen von einem „Revolutions-Triptychon“⁶³ – „ein Monument des Kampfs des russischen Volks um eine wahrhaft kommunistische Gesellschaft“.⁶⁴ Dieser Deutung zufolge behandelt die 1957 entstandene 11. Symphonie – sie trägt den programmatischen Titel „Das Jahr 1905“ – die erste Stufe der Russischen Revolution, die 12. das Revolutionsjahr 1917, die 13. den Zustand der Revolution in der Gegenwart – die Revolution als unabgeschlossenen, nach vorn offenen Prozess, ihre Deformation, ihre Zukunft. Thematisch wendet sich Schostakowitsch damit erneut einem Gegenstand zu, den er bereits in der 2. und 3. Symphonie behandelt hatte, kompositorisch freilich in stark veränderter Gestalt. So ist die 11. ein weitläufig angelegtes Orchester-Epos von beträchtlichen Dimensionen (53 Minuten Spielzeit in der Einspielung unter Kondraschin). Ihre Struktur wird durch die literarischen Titel der Sätze, sie stehen statt der üblichen Satzbezeichnungen, angezeigt: 1. „Der Schlossplatz“, 2. „Der 9. Januar“, 3. „Ewiges Angedenken“, 4. „Nabat (Sturmgeleläute)“. Der musikalischen Erzählung eines Geschichtsablaufs in den ersten beiden Sätzen folgt eine lyrisch-reflexive Ebene, die wiederum aus zwei Sätzen besteht: Trauer, die Erinnerung an die Opfer, dann der aus der Erinnerung sich speisende Blick nach vorn. Auch hier also lässt sich von der Einheit epischer und lyrischer Prinzipien sprechen. Der „Blick nach vorn“, mit dem die Symphonie schließt, ist der Blick in das Jahr 1917, in dem das 1905 Begonnene zu Ende geführt wurde. Kompositorisch verwendet Schostakowitsch Revolutionslieder (Meyer spricht abschätzig von „Revolutionsfolklore“)⁶⁵ als melodisches Material.⁶⁶ Ihnen fällt zu einem großen Teil die Rolle der Hauptthemen zu, die von erfundenen Motiven ergänzt werden. Volkslied- und Agitprop-Elemente werden also kompositorisch integriert.

Den Plan, eine Symphonie zur Erinnerung an Lenin zu schreiben, hat Schostakowitsch über viele Jahre verfolgt. Er verwirklicht ihn mit der 1961 entstandenen 12. Symphonie. Sie trägt auf der Titelseite die Widmung „Zur Erinnerung an Wladimir Iljitsch Lenin“ und die Eintragung „Das Jahr 1917“ am Kopf der Partitur.⁶⁷ Die Symphonie ist konziser gebaut und von geringerem Umfang als ihre Vorgängerin (ihre Gesamtdauer beträgt unter Jewgenij Mrawinski knapp 37 Minuten), besitzt literarische Titel zusätzlich zu den Satzbezeichnungen: 1. „Das revolutionäre Petrograd“ (Moderato/Allegro), 2. „Razliv“ (Allegro/Adagio), d. i. der Name von Lenins Unterschlupf in der Nähe von St. Petersburg kurz vor der Revolution, 3. „Aurora“ (Allegro), 4. „Morgenröte der Menschheit“ (Allegro/Allegretto). Der konzise Bau wird verstärkt, indem die vier Sätze ohne Pause ineinander übergehen – Ausdruck der Kontinuität des revolutionären Prozesses. Die sozialistische Parteilichkeit der Symphonie, ihre programmatische Direktheit, ihr Agitprop-Charakter, die Eindeutigkeit ihrer politischen Aussage haben ihr, wie nicht anders zu erwarten, die schärfste Verurteilung eingebracht. Sie

gipfelt im Vorwurf „monumentaler Trivialität“. Ja, der Cellist Rostropowitsch verstieg sich zu der Behauptung, sie sei als Kuriosum hier angeführt, dass Schostakowitsch Werke wie die 11. und 12. Symphonie absichtlich schlecht komponiert habe – um zu verhindern, „dass sie in die Geschichte eingehen“.⁶⁸ Welche krause Gehirnblüte der Antikommunismus hervorbringt! Zu lernen ist daran, dass die Beurteilung des ästhetischen Rangs solcher Werke bei diesem Typus der Intelligenz von der Beurteilung ihrer politischen Bedeutung total abhängig ist – damit ganz und gar abhängig von der politischen Einstellung dessen, der dieses Urteil vollzieht. Zu einem ästhetischen Urteil, das vom politischen Vorurteil frei wäre, ist solche Intelligenz allen Selbstbekundungen zum Trotz konstitutionell unfähig. Insofern provoziert eine parteilich sozialistische Kunst notgedrungen die Feindschaft ihrer politischen Gegner. Dass solche Kunst auch ganz anders beurteilt werden kann, zeigt das Beispiel des britischen Musikhistorikers Robert Stradling, der über die Gruppe der „sozialistisch-realistischen“ Werke Schostakowitschs, denen er neben den Symphonien Nr. 11 und 12 auch das 2. Klavierkonzert und das 1. Cellokonzert (und andere mehr) zuordnet, schreibt, sie seien „unübertroffen in ihrer Art“. „Keins dieser Werke ist ohne Verdienst, einige sind Meisterwerke, alle völlig charakteristisch für den Komponisten“.⁶⁹

Der Rang der folgenden Symphonie, Nr 13, 1962 komponiert, ist unbestritten. Sie ist ein Werk für Bass-Solo, Männerchor und Orchester nach Texten von Jewgenij Jewtuschenko. Von überkommenen symphonischen Formen mit Text (Beethoven, Mahler) wie auch vom Typ der symphonischen Dichtung bzw. des Liederzyklus (wie Mahlers *Lied von der Erde*) unterscheidet sie sich, insofern hier an der Form der vier- bzw. fünfsätzigen Symphonie mit Satzbezeichnung festgehalten wird. Den einzelnen Sätzen liegen Jewtuschenko-Texte zugrunde, deren Titel jeweils vor der traditionellen Satzbezeichnung stehen: 1. „Babij Jar“ (Adagio), 2. „Der Witz“ (Allegretto), 3. „Im Laden“ (Adagio), 4. „Ängste“ (Largo), 5. „Karriere“ (Allegretto). Gibt es am ästhetischen Rang dieses Werks nichts zu rütteln, Originalität und formale Meisterschaft sind über jeden Einwand erhaben, so setzt die ideologische Rezeption an den Inhalten an (ich wies eingangs darauf hin) – so die Behauptung, Thema des Werks seien „der russische Antisemitismus“, „die stalinistische Kulturpolitik“ usw. In dieser Form geäußert, ist das pure Erfindung. Die Widerlegung wird hier insofern erleichtert, als Musik und Wort in dieser Symphonie eine organische Verbindung eingehen, das eine das andere trägt und steigert (was auch in der Literatur unumstritten ist), die Grundbedeutung der Symphonie also dem Text zu entnehmen ist. Und diese Grundbedeutung ist eindeutig. So trägt der Titel des Eröffnungssatzes, der in seiner monumentalen Eindringlichkeit thematisch wie musikalisch die gesamte Symphonie überschattet, den Namen einer Schlucht bei Kiew, in der im Jahr 1941 deutsche Truppen 34 000 Juden ermordeten: „Babij Jar“.⁷⁰ Erinnernd an das hier Geschehene, als dessen Angedenken setzt die Symphonie mit ihrer chorischen Eröffnung ein: „Es steht kein Denkmal über Babij Jar./Die steile Schlucht gemahnt als stummes Zeichen.“ Ein Ich spricht. Es reflektiert und erinnert. Es verschmilzt mit dem Geschehenen und seiner Geschichte. „Die Angst wächst

in mir. Es scheint mein Leben gar/bis zur Geburt des Judenvolks zu reichen.//Mir ist, als wenn ich selbst ein Jude bin.“ In Analogie einer philologisch gebräuchlichen Sprechweise ist hier von einem lyrisch-musikalischen Ich zu sprechen, das gleichermaßen Textautor und Komponisten im Sinne einer *fiktiven Person* umfasst, die den Hörer/Leser im rezeptiven Verhalten mit einbezieht. Dieses Ich durchlebt identifikatorisch die Leidensgeschichte des jüdischen Volks: Auszug aus Ägypten, Kreuzigung (Jesus als Jude), Dreyfus, ein Pogrom in Bialystok, zuletzt Anne Frank werden als Beispiele genannt. Sie besitzen exemplarische Bedeutung, Babij Jar ist ihr symbolischer Ort. Das lyrisch-musikalische Ich, in der Abwechslung von Chor und Solo, durchlebt am Ort der Erinnerung die jüdische Geschichte in der Weise einer Identifikation mit dem Erinnerungsten – es nennt sich „schweigend Wiederhall des Schreis/von allen, deren Blut man hier vergossen./Bin selbst der sinnlos hingemähte Greis./Bin selbst der Kinder eins, die hier erschossen.“ Der Zusammenhang von Chor und Solo bedeutet: hier spricht nicht allein ein individueller Künstler, hier spricht ein individuelles Ich als Teil eines kollektiven, des Kollektivs des russischen Volks: „O Russland, du mein Volk! Getreulich denkst/du international in deinem Handeln.“ In diesem Zusammenhang nun, also im Kontext der gesamten jüdischen Geschichte als einer Verfolgungsgeschichte, thematisieren Text und Musik die Wiederkehr des Antisemitismus im Kernland des Sozialismus, benennen sie das Skandalon einer solcher Wiederkehr. Es besteht gerade darin, dass sie im Rahmen einer Gesellschaft, im Schoße eines Volks erfolgt, das „in seinem Handeln“ „getreulich international“ denkt. Der Antisemitismus ist ein Geschwür im Körper der sozialistischen Gesellschaft, er bedeutet Rückkehr der alten Gewalt, er ist der wahre Feind dieser Gesellschaft und ihrer Prinzipien. Solo und Chor – Individuum und Kollektiv – beschließen den Satz mit dem leidenschaftlichen Bekenntnis: „Die ‚Internationale‘ tönt und gellt,/wenn keine Menschenseele mehr besessen/von Judenfeindschaft hier auf dieser Welt.“ In diesem Bewusstsein weiß sich das Ich – Individuum wie Kollektiv – „als wahrer Russe“.

Der Antisemitismus steht hier als Indiz des Barbarismus der bisherigen Geschichte, er ist das Kainszeichen der Klassengesellschaften. Er steht zugleich stellvertretend für jede Form ethnischen Hasses, jede Form der Herrschaft und Gewalt über Menschen. Seine Überwindung ist so auch das Kriterium, an dem Reife und Humanität einer Gesellschaft, auch der sozialistischen gemessen werden müssen. Sie ist Kriterium für die menschlich gewordene Gesellschaft, den Kommunismus. Für diese Gesellschaft steht in Geschichte und komponiertem Text die *Internationale*. Sie verweist auf den Kommunismus als Ziel, und in ihrem Sinn bekennen sich Komponist und Textdichter dieser Symphonie als Kommunisten. Die *kommunistische Perspektive* ist also die Norm, nach der in dieser Komposition die Kritik der sowjetischen Gesellschaft erfolgt. Dieser Sachverhalt gilt für die gesamte Symphonie, ob sie den unauffälligen, alltäglichen Heroismus der Frauen, den profanen Kampf um das tägliche Brot in der Zeit der Dürre preist („Im Laden“), die Transformation der Ängste behandelt, die in Vergangenheit und Gegenwart die Menschen in Russland heimsuchten

oder die ethische Grundfrage nach einem richtigen und falschen Leben, nach Anerkennung, Ruhm, dem wahren und falschen Heroismus, nach der „Karriere“ stellt („Karriere“). Der nach „Babij Jar“ wichtigste Satz der Symphonie ist der zweite, „Der Witz“. Schostakowitsch/Jewtuschenko feiern hier, in selbst höchst witzig-ironischer Manier, das plebejische Subjekt in weltgeschichtlicher Perspektive. Die Figur des Witzes ist eine Konstruktion aus sehr verschiedenen Momenten. In sie gehen auf literarisch-künstlerischer Ebene die unterschiedlichsten Vorbilder ein: die „Eiron“-Figur und mit ihr die Diener- und Dienerinnengestalten der antiken und neuzeitlichen Komödie, der *Picaro* des sogenannten pikaresken Romans, Till Eulenspiegel, Shakespeares Narr, Robert Burns' *Macpherson*,⁷¹ an François Villon ist zu denken, an vieles andere mehr. Sein Substrat aber ist das plebejische Ich, Verkörperung von Widerstand und Volkskraft, unsterblich wie diese, „ein tapferer Mann“, Prinzip eines unzerstörbaren Optimismus, „subversive satirist“⁷² und Kämpfer für Freiheit und Recht, Inkarnat damit auch der Revolution. Aus dem Kerker heraus „stürmt er, ein Lied auf den Lippen,/bewaffnet den Winterpalast“. Was das alles mit „stalinistischer Kulturpolitik“ zu tun hat, bleibt das Geheimnis des geschätzten Feuilletons.

In dieser 13. Symphonie tritt das persönlich-autobiographische Moment sicher stärker hervor als in allen Symphonien davor, verborgen freilich in der Figur des lyrisch-musikalischen Ich. Dies gilt nicht nur für den 1., sondern auch für den 4. und 5. Satz. Den Schluss der Symphonie nennt Malcolm MacDonald mit Blick auf seine kompositorische Struktur „one of Shostakovich's most profoundly optimistic endings“ – optimistisch im Sinn eines total unidealistischen, sehr pragmatischen Realismus.⁷³

Das Moment des Individuellen, der persönliche Ton wird in den beiden letzten Symphonien (Nr. 14 von 1969, Nr. 15 von 1971) dominant. In mehr als einer Hinsicht markieren sie einen Bruch. Beide Symphonien nähern sich kammerkonzertanten Formen an. Äußerlich gesehen, scheint Nr. 14 an die 13. Symphonie anzuschließen. Auch hier handelt es sich um die Vertonung von Texten. Die symphonische Form aber ist aufgegeben. Die Forschung spricht von einem „kammerkonzertanten Orchesterzyklus“, einer „Symphonie-Kantate“, einem „Liederkreis“. Vertont werden elf Gedichte von vier Dichtern: Garcia Lorca, Apollinaire, Rilke und Küchelbeker. Vorbild für den Zyklus sind Mussorgskys *Lieder und Tänze des Todes*, doch dürfte die Widmung an Britten mehr als nur persönlicher Freundschaft geschuldet sein – der Verfasser des *War Requiem* ist auch der Komponist des Kammerliederzyklus *Serenade* für Tenor, Waldhorn und Streichorchester, das Tod und Trauer behandelt. Auch in diesen beiden letzten Symphonien ist die Todeserfahrung dominant. Sie können deshalb die *Symphonien des Abschieds* heißen. Sie entstehen in der Zeit einer schweren Erkrankung des Komponisten, die zu seinem Tod führen wird. Sie sind, wie das ganze Spätwerk, vom Tod umschattet. Und doch sollte, einer Äußerung Schostakowitschs zufolge, der Tod in ihnen nicht das letzte Wort haben. Der Zyklus der 14. Symphonie behandle „das ewige Thema der Liebe, des Lebens und des Todes“. Er sei die Darstellung des Aufbegehrens gegen „den ungerechten oder vorzeitigen Tod“ – „innerer Protest“ „im

Namen des Lebens auf der Erde“.⁷⁴ Folgen wir dieser Äußerung, dann ist auch die Trauer der späten Werke, noch das von Joachim Kayser konstatierte „Angst-Entsetzen“ geschichtlich grundiert, bleibt bezogen auf die Totalität menschlicher Erfahrung. Liebe, Leben und Tod sind für den Marxismus *geschichtliche* Existentialien. Der tiefe Pessimismus der Spätwerks präfiguriert Geschichte als eine solche verlorener Hoffnungen, die noch im Verlust an diesen Hoffnungen festhalten will und sie einklagt.

- 1 Wie es leider Rainer Balcerowiak in der jungen Welt getan hat. Mozart agiert dort als „Salzburger Unterhaltungsmusiker“, dessen „überwiegend seichtes Werk mühelos in ein von Hintergrund- und Funktionsmusik geprägtes Rezeptionsverhalten“ einzugliedern sei. Schostakowitsch, wesentlich „unzugänglicher“, stelle größere Anforderungen an den Hörer (*junge Welt* vom 25. September 2006). Diese Charakterisierung Mozarts ist so unsinnig wie der Vergleich trivial ist: Alle moderne Musik ist für konventionelles Hören schwerer zugänglich als traditionelle Musik; über Qualität und Differenz ist damit noch gar nichts ausgesagt.
- 2 Ich verweise auf das Werkverzeichnis in Krzystof Meyers autoritativer Monographie (K. Meyer, Schostakowitsch. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit. Bergisch Gladbach 1995, 587-606). Das Verzeichnis enthält: 7 Opern, 3 Ballette, 1 Operette, 29 Orchesterwerke, 6 Konzerte, 22 Suiten, 26 Werke für Kammermusik, 13 Klavierwerke, 5 Werke für zwei Klaviere, 8 Werke für Chor und Orchester, 3 Werke für Chor a capella, 9 Werke für Singstimme und Orchester, 23 Werke für Singstimme und Klavier, verschiedene Vokalwerke, 45 Film- und Schauspielmusikwerke sowie 19 Transkriptionen und Orchestrierungen.
- 3 Vgl. André Müller sen., Der neue Kreuzzug gegen Brecht. Marxistische Blätter, 4/2006, 17-19.
- 4 Vgl. die Liste der Ämter, Würden, Preise und Auszeichnungen, die Meyer in seiner Schostakowitsch-Monographie aufführt (Meyer 1995, 580-82).
- 5 Meyer 1995, 288.
- 6 Sozialistischer Staatskomponist und geheimer Regimekritiker: der Komponist Dimitri Schostakowitsch. Bayern 4 Klassik, 28. 09. 2006. Zitiert nach dem Skript der Sendung.
- 7 The Times vom 11. August 1975.
- 8 Die Untersuchung von Zeitpunkt und politisch-ideologischem Kontext dieses Rezeptionswechsels wäre eine lohnende Aufgabe, der freilich im Rahmen dieser Untersuchung nicht nachgegangen werden kann. Sie wäre in einen größeren ideologiegeschichtlichen Zusammenhang zu stellen: der seit dem Zusammenbruch der SU und des mit ihr verbundenen Sozialismus zu konstatierenden graduellen Zunahme der Delegitimierung jeder Form des Sozialismus und mit ihr der sozialistischen Kunst. Dieser Prozess hat sich im Verlauf des letzten Jahrzehnts verstärkt – er verläuft proportional zur weltweiten Erstarkung linker Bewegungen und Ideen. Teil davon ist der organisierte Erinnerungsverlust und programmatische Antisowjetismus, der gegenwärtig in den ehemals sozialistischen Ländern zu beobachten ist – der mit der partiellen Revision des Geschichtsbildes zugunsten des deutschen Faschismus keineswegs abgeschlossen sein dürfte. Dem korrespondiert die Delegitimierung des Marxismus als Theorie und des Kommunismus als politischer Bewegung, die mittlerweile denunziatorische Züge besitzt und vor den größten Klischees nicht zurückschreckt. An Primitivität übertrifft sie oft noch den „klassischen“ Antikommunismus aus den Tagen des kalten Krieges. Wie wenig dies auf Deutschland beschränkt ist, zeigt das jüngst erschienene Buch des renommierten, in Oxford lehrenden Historikers Robert Service, *Comrades: A World History of Communism*. In ihm wird der Marxismus als „inhärent gewalttätig und totalitär“ denunziert. Marx, Lenin und ihre Nachfolger, heißt es, hätten eine „perfekte Gesellschaft“ und ein „Arbeiterparadies“ versprochen. Die Revolution wird als „Bazillus“, die kommunistischen Führer als „Narren“, „Wahnsinnige“ und „Gangster“ bezeichnet (auch in einer jüngst erschienen Biographie des jungen Stalin wird dieser als ‚Gangster‘ charakterisiert und mit dem Paten einer Mafia-Familie verglichen wird; vgl. Rezension von Peter Conrad zu Simon Sebag Montefiore, Young Stalin, Guardian Weekly vom 25. Mai 2007). Kommunisten sollten aufhören, über Einkerkelung, Folter und Tod zu „lamentieren“, würden sie selbst doch eine „Diktatur“ errichten wollen. Nach Seumas Milne, der das Buch in *The Guardian Weekly* vom 25. Mai 2007 einer vernichtenden Kritik unterzieht, wird heute „die westliche Darstellung der sowjetischen

- Periode“ weitgehend unwidersprochen von „entschieden antikommunistischen Historikern“ beherrscht (ebd). – In diesen Zusammenhang gehört auch die Rezension der Audio-CD-Aufnahme von Peter Weiss' Ästhetik des Widerstands in der Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung vom 20. Mai 2007. Der Autor, ein Stephan Wackwitz, der sich als ehemaliger „jugendlicher Funktionär des marxistischen Studentenbundes ‚Spartakus‘“ outet, entdeckt als „heißen Kern“ des Weiss'schen „Phantasierens“ die „zielgehemmt schwule Männergemeinschaft der edlen Kämpfer“, die er zu Hölderlins Hyperion zurückverfolgt und dann in den „leninistischen Bündeln, die Weiss beschreibt“, wiederfindet – also Kommunistische Parteien, MSB Spartakus usw. Als ehemaliger Spartakist muss er es ja wissen. Die Argumentation ist so hahnebüchen (sie ist übrigens auch philologisch ignorant), dass sie nicht das Papier wert ist, auf dem sie gedruckt steht – allein die Tatsache aber, dass ein solches Geschwäre in einer seriösen deutschen Zeitung heute erscheinen kann, ist von Interesse. Sie symptomatisch für das Niveau, auf dem die Auseinandersetzung mit Marxismus, Kommunismus, Sozialismus gegenwärtig geführt wird.
- 9 Ich zitiere nach dem mir vom Sender zur Verfügung gestellten Skript (Seitenzahl im fortlaufenden Text).
 - 10 Bezeichnend bereits der Titel von Reinhard J. Brembecks Beitrag zum 100. Geburtstag des Komponisten: „Populär wider Willen. Wie Dmitri Schostakowitsch in der Sowjetdiktatur zu einem Sprachrohr des unterdrückten Volkes wurde“ (*Süddeutsche Zeitung* Nr. 205 vom 6. September 2006). Der Titel liest sich wie ein Programm der gegenwärtigen Schostakowitsch-Rezeption. Wie weit die ideologische Verdrehung zurück reicht, zeigt Alfred Beaujeans Rezensionartikel von Einspielungen der Schostakowitsch-Symphonie, „Endlich freie Sicht auf den Kosmos“, in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 27. Februar 1990. Selbst ein kluger Kritiker wie Joachim Kaiser ist nicht frei davon. So vermutet er in dem „Angst-Entsetzen“ des Streichquartetts es-Moll Nr 15, opus 144 den Schatten Stalins (Schostakowitschs beklemmendes Vermächtnis. *Süddeutsche Zeitung* Nr. 287 vom 13. Dezember 2006). Es kann sich hier aber bestenfalls um Stalins Geist handeln, denn das Opus 144 wurde im Jahre 1974 komponiert, Stalin starb 1953.
 - 11 Meyer 1995, 362.
 - 12 Meyers Buch ist materialreich, in vielen Teilen solide recherchiert und in diesen durchaus brauchbar. Es ist geradezu Paradigma eines unaufgelösten Widerstreits zwischen Wissenschaft und Ideologie in ein- und demselben Autor.
 - 13 Jürgen Meier, „Für alle ist irgendwo ein Lächeln ...“. Dmitri Schostakowitsch zum 100. Utopie kreativ 196/ Februar 2006, 103-08; auch *Unsere Zeit* vom 22. September 2006.
 - 14 Beaujean 1990.
 - 15 Der Beweis dafür, dass diese Memoiren ein zumindest in Teilen gefälschter, also nichtauthentischer Text sind, wurde bereits 1980 in einem Rezensionartikel von Laurel E. Fay erbracht (Shostakovich versus Volkov: Whose Testimony?, *The Russian Review*, vol. 39, no. 4, October 1980, 484-93). Verdienstvoller Weise hat der Verein zur Förderung der wissenschaftlichen Weltanschauung, e.V. diesen Artikel sowie weitere Materialien in einer Broschüre zum Schostakowitsch-Jahr zugänglich gemacht.
 - 16 Vgl. Alex Ross, *Free Shostakovich!* Indiana University Press 2004.
 - 17 Meyer 1995, 15 f.; Ellen Kohlhaas, Der Volksheld ist ironisch. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr. 45 vom 22. Februar 1996.
 - 18 Meyer 1995, 15 f.
 - 19 Dass die Ideologisierung des wissenschaftlichen Diskurses – und damit verbunden die Unterminierung wissenschaftlicher Qualität und Moral – mittlerweile ein Phänomen von internationaler Verbreitung ist, zeigt das oben angeführte Beispiel von Service (vgl. Fußnote 8).
 - 20 Gisela Schirmer, Willi Sitte. Farben und Folgen. Eine Autobiographie. Leipzig 2003.
 - 21 Ich erinnere allein an den Tatbestand, dass Peter Hacks' Numa, eine der bedeutendsten Komödien deutscher Sprache, nie in der DDR aufgeführt wurde – sie ist bis heute ungespielt.
 - 22 Auf diese griffige Formel bringt Wolfgang Harich in seinen Lebenserinnerungen die kulturpolitische Position Brechts, die dieser aus den Erfahrungen des 17. Juni 1953 zog (Harich, Ahnenpass. Versuch einer Autobiographie. Berlin o. J., 206). In diesen Zusammenhang gehört auch ein 1953 verfasstes, von Werner Mittenzwei zitiertes Papier der Akademie der Künste der DDR, in dem sehr präzise von einer „Diktatur der Funktionäre über die Künstler“ gesprochen wird (Mittenzwei, Die Intellektuellen. Literatur und Politik in Ostdeutschland. Leipzig 2001, 116). Beide Formulierungen dürften verallgemeinerbar sein.
 - 23 Man lese den bewegenden Brief, den Eisler am Ende der Auseinandersetzung um seinen Faustus an das ZK der SED schrieb. Das Dilemma des sozialistischen Künstlers in einem bürokratisch-autoritären Sozialismus wird

- genau auf den Punkt gebracht.: „Nach der Faustus-Attacke merkte ich, dass mir jeder Impuls, noch Musik zu schreiben, abhanden gekommen war. So kam ich in einen Zustand tiefster Depression, wie ich sie kaum jemals erfahren habe (...). Ich kann mir meinen Platz als Künstler nur in dem Teil Deutschlands vorstellen, wo die Grundlagen des Sozialismus aufgebaut werden“ (zit. nach Mittenzwei 2001, 110). Die Musik zum Faustus wurde nie geschrieben.
- 24 Die Welt ist schwieriger – und Schostakowitsch darum spannender. Süddeutsche Zeitung Nr. 205 vom 6. September 2006.
- 25 Eine sachliche und seriöse Deutung der Symphonien Schostakowitschs gibt Hans-Klaus Jungheinrich in seinem interessanten und originellen Buch *Der Musikroman*. Ein anderer Blick auf die Symphonie (Salzburg 1998, 205-221). Da mir diese Schrift erst nach Abschluß meines Manuskripts zu Gesicht kam, habe ich sie im Einzelnen nicht mehr berücksichtigen können. Sie bewegt sich durchgängig auf einem ganz anderen intellektuellen Niveau als die hier kritisch behandelte Literatur. Ihre Ergebnisse bestätigen die von mir vorgetragene Interpretation.
- 26 Christopher Norris (Hrsg.), Shostakovich. *The Man and his Music*. London 1982, 7f. (die Übersetzungen aus dem Band stammen von mir, T. M.).
- 27 Robert Stradling, Shostakovich and the Soviet System, 1925-1975. In: Norris 1982, 190.
- 28 Ebd., 202.
- 29 Neben den Wolkow-Memoiren sind es immer wieder angebliche „Erinnerungen“ von eingebildeten oder realen „Freunden“, die als Beweis für Schostakowitschs Antikommunismus angeführt werden – sämtlich Dissidenten, Emigranten, in allen Fällen passionierte Antikommunisten. Immer wieder genannt wird in diesem Zusammenhang Mstislaw Rostropowitsch – die Tatsache, dass dieser ein großer Musiker ist, qualifiziert ihn jedoch noch lange nicht zu einem zuverlässigen biographischen Zeugen. Er ist, da führt kein Weg vorbei, *politisch eindeutig Partei*.
- 30 Meyer 1995, 494.
- 31 Ebd., 438.
- 32 Ebd., 441.
- 33 Mittenzwei spricht von einer „sozialistisch engagierten Moderne“ (Mittenzwei 2001, 97), ich ziehe den genaueren Begriff der *Avantgarde* vor, verstanden allerdings im Sinn einer konkreten Form-Inhalt-Dialektik, nicht als ein am rein Formalen orientierter Begriff. Avantgardistische Kunst ist, mit Ernst Bloch gesprochen, *Kunst an der historischen Front der Zeit*. Ein solcher Avantgardebegriff wird auch von Jost Hermand im Hinblick auf die moderne Musik ausgearbeitet (J. Hermand, *Avantgarde, Moderne, Postmoderne: Die Musik, die (fast) niemand hören will*. In: ders., *Beredete Töne*, Frankfurt a.M. 1991, 225-241).
- 34 Hier handelt es sich selbstredend um keinen formengeschichtlichen oder stilkritischen Realismusbegriff, sondern um einen ästhetiktheoretischen: die auf alle Künste zu beziehende Auffassung von Kunst als Mimesis („Nachahmung, Darstellung, Ausdruck“). Das meint aber nicht, wie Erik Fischer in seiner vorzüglichen Formanalyse der *Lady Macbeth von Mzensk* befürchtet, „die fragwürdige Präokkupation wissenschaftlicher Analysen durch eine (...) Inhaltsästhetik“ (Fischer, *Zur Problematik der Opernstruktur*. Das künstlerische System und seine Krisis im 20. Jahrhundert, Wiesbaden 1982, 154) – kein dialektischer Begriff des ästhetischen Realismus wird „Inhalt“ losgelöst von künstlerischer Form betrachten (dazu etwa Metscher, *Mimesis*. Bibliothek dialektischer Grundbegriffe, Bielefeld 2001). Nicht zu leugnen freilich ist, dass sich in den Vulgärformen marxistischen Denkens – und auf solche ausschließlich bezieht sich Fischer in seinem Buch – die „Dichotomie zwischen ‚Form‘ und ‚Inhalt‘“ (ebd., 156) in der Tat nachweisen lässt.
- 35 Vgl. etwa Brechts Essay *Volkstümlichkeit und Realismus*.
- 36 Ganz sicher im Hinblick auf die Streichquartette und das symphonische Werk Beethovens, von dem er einmal sagte, mit Blick auf die 9. Symphonie: „Bei Beethoven haben wir alles – Klassik, Romantik und 20. Jahrhundert.“ (zit. nach Meyer 1995, 546).
- 37 Wie sonst kaum ein Komponist der Moderne, bemerkt auch Brembeck, „schafft Schostakowitsch den schier unglaublichen Spagat zwischen Zugänglichkeit und existentieller Tiefe“ (Brembeck 2006).
- 38 Süddeutsche Zeitung vom 13. Dezember 2006.
- 39 Süddeutsche Zeitung vom 6. September 2006.
- 40 Eine sinngemäß ähnliche Äusserung ist von Schostakowitsch überliefert; vgl. Norris 1982, 125.
- 41 Robert Dearling, *The First Twelve Symphonies: Portrait of the Artist as a Citizen-composer*. In: Norris 1982, 42 Meyer 1995, 59.
- 43 So komponiert er 1917 – als Elfjähriger – unter dem Eindruck der Revolution, die er „hautnah“ erlebte, eine „Hymne an die Freiheit“, den „Trauermarsch für die Opfer der Revolution“ und eine „Kleine Revolutionssymphonie“ (vgl. Meyer 1995, 25).
- 44 Meyer 1995, 110.
- 45 Zit. nach Meyer 1995, 143 f. In der Sowjetunion übrigens wurden beide Symphonien mit kritischer Distanz rezipiert. Ihnen wurde Formalismus, Abstraktionismus und leblose Experimentiererei vorgeworfen (ebd.).
- 46 Dearling 1982, 55.
- 47 Beaujean 1990.
- 48 Heinrich Lindlar im Beiheft zur Einspielung der 4. Symphonie durch das Symphonieorchester der Moskauer Staatlichen Philharmonie unter Kyrill Kondraschin, Ariola Eurodisc, Gütersloh.
- 49 Stradling 1982, 197. Wie wenig an musikalischer Substanz, trotz seiner Bereitschaft zum Kompromiss, Schostakowitsch gegenüber der staatsbürokratischen Intervention zu opfern bereit war, zeigt Fischer am Beispiel der *Lady Macbeth*. Im Vergleich von 1. und 2. Fassung kommt er zu dem Schluss: „Die Substanz seines Werks, seine strukturell tragenden Elemente, lässt der Komponist unangetastet“ (Fischer, 152 f.).
- 50 Stradling 1982, 55.. So auch Meyer 1995, 255. Der Erfolg der 5. bewegte Strawinsky, sich der Gattung der Symphonie zuzuwenden, Bartók zur Planung einer ganzen Reihe symphonischer Werke (Stradling, 1982, 216).
- 51 Stradling 1982, 197.
- 52 So bereits Wolkow in dem Memoirenwerk; Beaujean 1990.
- 53 Heinrich Lindlar, Beiheft zu der Kondraschin-Einspielung, Ariola Eurodisc.
- 54 Stradling 1982, 198.
- 55 Ebd., 199.
- 56 Meyer 288.
- 57 Dearling 1982, 65.
- 58 So Helga Mangold in ihrer eindringlichen Interpretation der Symphonie in *Unsere Zeit* vom 3. November 1987.
- 59 Beaujean 1990.
- 60 Dearling 1982, 71; Meyer 1995, 365.
- 61 Etwa Beaujean 1990.
- 62 Zit. nach Begleitheft zur Einspielung des Staatlichen Symphonieorchesters der UdSSR unter Jewgenij Swetlanow, Ariola Eurodisc.
- 63 H. Ottaway, *Shostakovich Symphonies*. BBC Music Guides 1978; Stradling 1982, 208.
- 64 Ebd.
- 65 Meyer 1995, 395.
- 66 So „Gib acht“, „Der Gefangene“, „Oh, du unser Väterchen Zar“, „Entblößt die Häupter“, „Unsterbliche Opfer“, „Mutig, Genosse, vorwärts marsch!“, „Sei gegrüßt, der Freiheit ungezwungenes Wort“, „Wütet nur, Tyrannen“ und „Warschawjanka 1905“ (Meyer 1995, 395).
- 67 Dearling 1982, 77.
- 68 Meyer 1995, 433 f.
- 69 Stradling 1982, 203.
- 70 Vgl. Ukrainer gedenken Babi-Jar-Opfer, junge Welt Nr. 226 vom 28. September 2006.
- 71 Macpherson ist eine Widerstandsfigur der plebejischen schottischen Überlieferung. In Robert Burns' bekanntem Gedicht *Macpherson's Farewell* singt und tanzt er noch unter dem Galgen. Schostakowitsch kannte dieses Gedicht in der russischen Übersetzung (dort trägt es den Titel *Macpherson vor seiner Hinrichtung*) und hat es in den *Sechs Romanzen nach Versen englischer Dichter*, opus 62, 1943 vertont. Nach Malcolm MacDonald übernimmt Schostakowitsch im 2. Satz der 13. Symphonie kompositorische Motive aus dieser Vertonung (MacDonald, *Words and Music in the Late Shostakovich*. In: Norris 1982, 128.
- 72 Ebd., 128.
- 73 Ebd., 132 f. Die deutsche Übersetzung des Textendes von Satz 5 (J. Morgener, Ariola) ist, was den Textsinn betrifft, äußerst unklar: „Ich kann Karriere mir erlauben,/weil ich noch nichts dafür getan“. Die von MacDonald zitierte englische Übersetzung ist bedeutend deutlicher. Sie hat einen versteckt ironischen Sinn: „Therefore, I shall work at my career by endeavouring *not* to work at it“ (ebd., 132), sinngemäß: „An meiner Karriere arbeite ich am besten dann, wenn ich mich nicht um sie schere.“
- 74 Zit. nach Begleittext zu der Einspielung der Symphonien, Ariola Eurodisc.