



ssm 13  
studia  
slavica  
musicologica

Texte und Abhandlungen  
zur osteuropäischen Musik

**Schostakowitsch-Gesellschaft e. V. (Hrsg.)**

# **Schostakowitsch in Deutschland**

**(Schostakowitsch-Studien, Band 1)**

VERLAG ERNST KUHN - BERLIN



**studia slavica musicologica**

Texte und Abhandlungen  
zur slavischen Musik und Musikgeschichte  
sowie Erträge der Musikwissenschaft Osteuropas

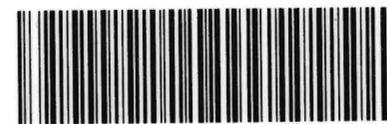
**Band 13**

**Schostakowitsch-Gesellschaft e. V. (Hrsg.)**

**Schostakowitsch in Deutschland  
(Schostakowitsch-Studien, Band 1)**

1998  
Verlag Ernst Kuhn - Berlin

**UB Wuppertal**



**21 KJSS3564**

**Schostakowitsch in Deutschland  
(Schostakowitsch-Studien, Band 1)**

Aufsätze von Detlef Gojowy, Manuel Gervink, Michael Koball,  
Friedbert Streller, Jelena Poldjajewa, Marina Lobanowa und  
Reimar Westendorf sowie persönliche Erinnerungen an den Komponisten  
von Hans Jung und Gawriil Glikman

Im Auftrag der Schostakowitsch-Gesellschaft (SchoG) e. V.  
herausgegeben und mit einem Vorwort versehen  
von Hilmar Schmalenberg

1998  
Verlag Ernst Kuhn - Berlin

Umschlagsgestaltung von Marc Mühlbach

21  
KJSS 3564

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

**Schostakowitsch-Studien** / Schostakowitsch-Gesellschaft e.V.

(Hrsg.) – Berlin : Kuhn

Bd. 1. Schostakowitsch in Deutschland. – 1. Aufl. - 1998.

**Schostakowitsch in Deutschland** / Aufsätze von Detlef Gojowy ...

Im Auftr. der Schostakowitsch-Gesellschaft e. V. hrsg. und mit einem Vorw. vers. von Hilmar Schmalenberg. – 1. Aufl. – Berlin : Kuhn 1998

(Schostakowitsch-Studien ; Bd. 1) (Studia slavica musicologica ; Bd. 13)

ISBN 3-928864-55-6



Erste Auflage 1998

© Verlag Ernst Kuhn - Berlin, Postschließfach 08 01 47, D-10001 Berlin

eMail: Ernst-Kuhn-Verlag@t-online.de

Internet: <http://home.t-online.de/home/Ernst-Kuhn-Verlag>

Alle Rechte vorbehalten.

Printed in Germany

99.5423  
ISBN 3-928864-55-6

---

Inhaltsverzeichnis <sup>1</sup> .....	V
Vorwort des Herausgebers .....	VII

#### ERSTER TEIL:

##### Manuel Gervink:

Schostakowitsch aus der Sicht der deutsch-österreichischen Moderne .....	1
--	---

##### Jelena Poldjajewa:

Zur historischen Kategorisierung und ästhetischen Bewertung des Schaffens von Dimitri Schostakowitsch aus dem Blickwinkel der Avantgarde der 50er Jahre .....	23
---	----

##### Detlef Gojowy:

Das Schostakowitsch-Bild im wissenschaftlichen Schrifttum der DDR .....	45
---	----

##### Manuel Gervink:

Überlegungen zur Genese der musikalischen Sprachmittel in Schostakowitschs frühen Streichquartetten .....	61
---	----

##### Detlef Gojowy:

Absurde Szenenfolgen für 2 Violinen, Viola und Violoncello .....	79
--	----

##### Michael Koball:

Pathos und Grotteske - Dmitri Schostakowitsch und das "Symphonische Ich" .....	91
--	----

##### Marina Lobanowa:

Er wurde von der Zeit erwählt - Zum Phänomen Tichon Chrennikow .....	117
--	-----

##### Friedbert Streller:

Schostakowitsch - Dissident oder Opportunist .....	139
--	-----

##### Reimar Westendorf:

Schostakowitschs Briefe an Isaak Glikman .....	153
--	-----

---

<sup>1</sup> Vorliegendes Buch ist auch als CD-ROM erschienen (ISBN-Nr. 3-928864-56-4), die zum gleichen Preis direkt vom Verlag bezogen werden kann.

**ZWEITER TEIL:**

**Gawriil Glikman:**

Schostakowitsch (1906-1975), wie ich ihn kannte ..... 177

**Hans Jung:**

Ausführlicher Bericht über meinen Besuch bei D. S. am 22. März 1975 ..... 209

**DRITTER TEIL:**

**Ein historisches Dokument:**

Information an das MfS über die sogenannten "Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch" ..... 259

**VORWORT DES HERAUSGEBERS**

Grundlage dieses ersten Bandes von Schostakowitsch-Studien, die von der in Berlin ansässigen deutschen Schostakowitsch Gesellschaft e.V. (SchoG) herausgegeben werden, sind neben Erinnerungen von Zeitgenossen eine Auswahl von Vorträgen, die anlässlich der "Dmitri Schostakowitsch"-Symposien Nr. 5 und 6 in der Musikakademie Rheinsberg 1996 und der Landesmusikakademie Berlin 1997 gehalten wurden. Bemerkenswert an diesen Vorträgen ist auch die Tatsache, daß sie – anders als noch vor wenigen Jahren – frei von äußeren (staatlichen) Zwängen und Einflußversuchen entstanden sind. Das gilt für die Referenten aus Ost und West und ist somit ein Indiz für die allgemeinen gesellschaftlichen Veränderungen in Deutschland und Europa seit dem Jahre 1989.

Die deutsche Schostakowitsch Gesellschaft e.V. (SchoG) ist seit ihrer Gründung in den Tagen der "Wende" dem Auftrag verpflichtet, das Schostakowitsch-Bild aus den ideologischen Verzerrungen der Vergangenheit zu befreien. Vorläufer der Gesellschaft, deren Anfänge in die frühen 70er Jahre der DDR zurückreichen, entwickelten sich im Untergrund zu einer Nischen-Kultur, "wohlbehütet" durch die Stasi. Stasi-Vertreter waren auch (nichteingeladene) Gäste bei den regelmäßig drei Mal im Jahr stattfindenden "DSCH - Hausabenden", um sich über die der Kunst Schostakowitschs sehr verbundenen Teilnehmer dieser Abendgesellschaften zu informieren.

Auch im Westen Deutschlands waren vor 1989 die dem Komponisten gewidmeten Veranstaltungen und Symposien nicht frei von "höherer" und damit fremder ideologischer Einflußnahme, was dem Anliegen und dem Geist der Veranstaltungen nicht immer dienlich war. Hier handelte es sich um eine "Selbstbeschränkung", an deren angeblicher "Freiwilligkeit" auch nach Jahren noch immer Zweifel bleiben.

Erst nach der Wende hat die Schostakowitsch Gesellschaft e.V. (SchoG) in jährlicher Kontinuität die folgenden (insgesamt sechs) Symposien mit wechselnder Thematik veranstalten können, die sich unbeeinflusst von außen dem Anliegen und Werk Schostakowitschs widmeten:

- 1992 Wahrheit und Legende – D. Schostakowitsch
- 1993 Schostakowitsch und die zweite Generation
- 1994 "Für Judenfeinde bin ich wie ein Jude"- Schostakowitsch und das jüdische Element

- 1995 Die Streichquartette von Schostakowitsch  
 1996 "Zeugenaussage"- die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch - aufgezeichnet und herausgegeben von Solomon Volkow - eine Mythologie?"  
 1997 Schostakowitsch und Deutschland - Teil I

Von Anfang an legte die deutsche Schostakowitsch Gesellschaft e.V. (SchoG) aufgrund ihres internationalen und damit offenen Charakters auch größten Wert auf die Mitwirkung ausländischer Spezialisten, um eine breite Beteiligung in der Aufarbeitung und Entzerrung des Schostakowitsch-Bildes zu erreichen, denn der Blick darauf war bis zum Zeitpunkt der gesellschaftlichen Wende zumeist durch die eine oder andere ideologische Vereinnahmung beeinträchtigt. Diese Beeinträchtigungen blieben nicht auf ein Gebiet innerhalb territorialer Grenzen beschränkt, sondern waren gelegentlich auch durchaus "grenzüberschreitend".

Andererseits steht außer Zweifel, daß kaum ein Komponist die Mitwelt zu solch unglaublich unterschiedlichen und widersprüchlichen Urteilen herausgefordert hat wie Schostakowitsch. An ihm rieb man sich, er polarisierte.

Wenn es auch heute eine direkte Einflußnahme durch staatliche Institutionen nicht mehr gibt, so bleiben die Ost-West-Unterschiede in der Reflexion auf die Person und das Werk des Komponisten dennoch sichtbar. Es haben sich die Verhältnisse geändert, doch nicht immer die Personen, die sie trugen. Auch die Prägungen durch die jahrzehntelange Vergangenheit haben ihre Spuren hinterlassen. So nimmt es nicht wunder, daß der Prozeß der Auseinandersetzung noch längst nicht beendet ist.

In den bisher sechs durchgeführten Symposien war man um Behutsamkeit in den sensiblen Fragen bemüht. Ausgrenzungen, wie zu totalitären Zeiten, wurden vermieden. Es gab keine Tabus, und es sollten auch diejenigen zu Wort kommen, die schon in früheren Zeiten über Medien, Sprachpodeste und Lehrämter verfügten. Unter neuen Vorzeichen waren alle eingeladen, sich gemäß der Satzung der SchoG in den Veränderungs- und Aufarbeitungsprozeß teilnehmend einzubringen. Hierbei war die SchoG allerdings nicht immer erfolgreich.

So ist es trotz intensivster Vorbereitung nicht gelungen, Solomon Volkow, den Autor der "Memoiren", zum fünften Symposium (1996) nach Rheinsberg zu holen. Im letzten Moment erhielten die Symposiumsteilnehmer die Mitteilung seiner Absage. Im Kreise der deutschen Schostakowitsch-Gesellschaft war die Überreichung der Urkunde zum Ehrenmitglied vorgesehen, um die Bedeutung der "Memoiren" und seines Autors

für die Einleitung eines in Wandlung begriffenen Blicks auf den Komponisten entsprechend zu würdigen.

Heute ist das besagte Buch, welches vom Tage seines Erscheinens Ende der 70er Jahre, geharnischten Protest aus höchster partei- und staatspolitischer Stelle in der UdSSR und in der DDR hervorrief, in seiner Gesamtanlage unstrittig, wofür unfreiwillig auch Daniel Shitomirskis Buch "Blindheit als Schutz vor der Wahrheit" (erschienen beim Verlag Ernst Kuhn - Berlin) beredtes Zeugnis ablegt - gewissermaßen die Darstellung aller bei Volkow bekanntgemachten Fakten aus anderer, will sagen: genteiliger politischer Himmelsrichtung.

Schon in den Jahren vor der Gründung der deutschen Schostakowitsch Gesellschaft e.V. (SchoG) hatten zahlreiche ihrer heutigen Mitglieder in den "Memoiren" die verbale Bestätigung dessen gefunden, was der Komponist in seinen Streichquartetten bereits "ausgesprochen" hatte. Die intensiven Diskussionen in den bisherigen sechs Symposien trugen dann dazu bei, das Bild des Komponisten in seiner Zeit noch weit schärfer zu konturieren und klarer hervortreten zu lassen. Hierbei konnte viel ideologischer Ballast abgeworfen werden.

Auch in interpretatorischer Hinsicht, besonders für die kammermusikalischen Werke Schostakowitschs, hat sich die deutsche Schostakowitsch-Gesellschaft ein entsprechendes Sprachrohr mit der Gründung des *ENSEMBLE DSCH* geschaffen. Die unmittelbare Nähe zu den wissenschaftlichen Ergebnissen zeigte direkte Auswirkungen auf die künstlerischen Prozesse.

Der thematische Kreis der wissenschaftlichen Beiträge des vorliegenden Bandes bezieht sich in erster Linie auf *Schostakowitsch und Deutschland*. Deutschland war für Schostakowitsch nach seiner Heimat das nächstwichtigste Kulturland. Das belegen die Veranstaltungen in Musik und Wort seit seinem ersten Besuch 1927 in Deutschland.

Weiterhin bietet der Band Erinnerungen an Schostakowitsch von Gawriil Glikman und Hans Jung - beides zutiefst authentische Reflexionen über persönliche Begegnungen mit dem Komponisten. Während der Leningrader Maler Glikman Schostakowitsch zu einem der Hauptthemen seines bildnerischen Schaffens machte - er war, wie sein Bruder, der Musikwissenschaftler Isaak Dawidowitsch Glikman, eng mit Schostakowitsch befreundet -, berichtet der DDR-Kulturfunktionär Hans Jung aus einer gänzlich anderen Perspektive: Für ihn war durch die Begegnung mit Schostakowitsch ein langjähriger Wunsch in Erfüllung gegangen.

Beide Arbeiten werfen nicht nur Schlaglichter auf das Umfeld des Komponisten, sie ermöglichen auch Einblicke in Denkweisen und Auffassungen, die in jener Zeit üblich waren. Fast überflüssig erscheint da der Hinweis, daß manche Meinung von der Position der deutschen Schostakowitsch-Gesellschaft e.V. (SchoG) deutlich abweicht. Nach Redaktionsschluß des Bandes erreichte uns noch ein historisches Dokument aus dem Archiv des Bundesbeauftragten für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes (Gauck-Behörde): eine Information aus dem Jahre 1980 über Volkows *Memoiren* und die seinerzeitigen Reaktionen darauf in der DDR – eine willkommene Abrundung dieses Themas.

Der thematische Bogen ist also breit gespannt und wird in folgenden Bänden noch weiter geführt werden. Möge dieser erste Band als Rechenschaftslegung über die durch die Schostakowitsch-Gesellschaft e. V. bislang geleistete Arbeit das Interesse an Schostakowitsch unter den Musikforschern in Deutschland weiter beleben. Mein Dank zum Schluß gilt der Musikakademie Rheinsberg, der Landesmusikakademie, allen Autoren, die ihre Beiträge zum Abdruck zur Verfügung stellten, dem Sikorski-Verlag Hamburg für die Genehmigung zum Abdruck der Notenbeispiele sowie darüber hinaus allen Freunden der Musik Schostakowitschs, die bislang zum Gelingen unserer Symposien beigetragen haben.

Berlin, im Januar 1998

Hilmar Schmalenberg

Manuel Gervink (Frankfurt am Main)

*SCHOSTAKOWITSCH AUS DER SICHT DER DEUTSCH-ÖSTERREICHISCHEN  
MODERNE*

**Arnold Schönbergs spätes Urteil über Schostakowitsch**

Am 17. Juli 1944 schrieb Arnold Schönberg an Kurt List, der in New York eine Musikzeitschrift mit dem programmatischen Titel *Listen, The Guide to Good Music* gegründet hatte:

"Ich möchte Ihnen sagen, daß mir Ihre beiden Artikel sehr gefallen haben, der über moderne Musik und der über Schostakowitsch - ich glaube aber doch, daß Schostakowitsch ein großes Talent ist. Es ist vielleicht nicht sein Fehler, daß er der Politik erlaubt hat, seinen Kompositionsstil zu beeinflussen. Und selbst wenn das eine Schwäche seines Charakters ist - er mag kein Held sein, aber ein talentierter Musiker. Es ist so: es gibt Helden, und es gibt Komponisten. Helden können Komponisten sein, und umgekehrt, aber man kann es nicht verlangen."<sup>1</sup>

Aus diesen wenigen, scheinbar beiläufig geschriebenen Zeilen läßt sich einiges über das Schostakowitsch-Bild Schönbergs ablesen, um das es hier in erster Linie gehen soll. Der Anlaß waren zwei Artikel, die Schönberg vielleicht zufällig gelesen hatte, wahrscheinlicher ist, daß man sie ihm zugeleitet hatte. Beide, der über moderne Musik und der über Schostakowitsch, haben Schönberg "sehr gefallen", wie er schreibt. Doch bei dem letzteren hat Schönberg Einwände. Es scheint, als hätte List Schostakowitsch Mangel an Talent attestiert. Bei so etwas ließ Schönberg sich bekanntlich nicht hineinreden, aber er wendet sich eigentlich in aller Vorsicht gegen etwas anderes: offenbar hatte List bei Schostakowitsch einen Mangel an Talent gemeint entdeckt zu haben und ihn mit dessen vermeintlicher Anpassung an die Vorgaben der Staatsmacht in Verbindung gebracht, wenn nicht erklärt.

Eine solche Ineinssetzung konnte Schönberg nicht gelten lassen. Und er wußte, wovon er sprach. Bereits 1933 hatte er selbst unter dem stetig wachsenden Druck der Naziherrschaft seine Professur an der Berliner Akademie der Künste aufgegeben – womit er seiner Entlassung zuvorkam - und war im Alter von neunundfünfzig Jahren in die USA emigriert. Schönberg hatte sich nicht gebeugt; aber er verurteilte auch niemanden, der in seinem Land geblieben war. Einen Zusammenhang zwischen Komponist und Held mochte er nicht konstruieren.

<sup>1</sup> Arnold Schoenberg, *Briefe*. Ausgewählt und herausgegeben von Erwin Stein, Mainz o. J. (1958), S. 231.

Beide Arbeiten werfen nicht nur Schlaglichter auf das Umfeld des Komponisten, sie ermöglichen auch Einblicke in Denkweisen und Auffassungen, die in jener Zeit üblich waren. Fast überflüssig erscheint da der Hinweis, daß manche Meinung von der Position der deutschen Schostakowitsch-Gesellschaft e.V. (SchoG) deutlich abweicht. Nach Redaktionsschluß des Bandes erreichte uns noch ein historisches Dokument aus dem Archiv des Bundesbeauftragten für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes (Gauck-Behörde): eine Information aus dem Jahre 1980 über Volkows *Memoiren* und die seinerzeitigen Reaktionen darauf in der DDR – eine willkommene Abrundung dieses Themas.

Der thematische Bogen ist also breit gespannt und wird in folgenden Bänden noch weiter geführt werden. Möge dieser erste Band als Rechenschaftslegung über die durch die Schostakowitsch-Gesellschaft e. V. bislang geleistete Arbeit das Interesse an Schostakowitsch unter den Musikforschern in Deutschland weiter beleben. Mein Dank zum Schluß gilt der Musikakademie Rheinsberg, der Landesmusikakademie, allen Autoren, die ihre Beiträge zum Abdruck zur Verfügung stellten, dem Sikorski-Verlag Hamburg für die Genehmigung zum Abdruck der Notenbeispiele sowie darüber hinaus allen Freunden der Musik Schostakowitschs, die bislang zum Gelingen unserer Symposien beigetragen haben.

Berlin, im Januar 1998

Hilmar Schmalenberg

Manuel Gervink (Frankfurt am Main)

*SCHOSTAKOWITSCH AUS DER SICHT DER DEUTSCH-ÖSTERREICHISCHEN  
MODERNE*

**Arnold Schönbergs spätes Urteil über Schostakowitsch**

Am 17. Juli 1944 schrieb Arnold Schönberg an Kurt List, der in New York eine Musikzeitschrift mit dem programmatischen Titel *Listen, The Guide to Good Music* gegründet hatte:

"Ich möchte Ihnen sagen, daß mir Ihre beiden Artikel sehr gefallen haben, der über moderne Musik und der über Schostakowitsch - ich glaube aber doch, daß Schostakowitsch ein großes Talent ist. Es ist vielleicht nicht sein Fehler, daß er der Politik erlaubt hat, seinen Kompositionsstil zu beeinflussen. Und selbst wenn das eine Schwäche seines Charakters ist - er mag kein Held sein, aber ein talentierter Musiker. Es ist so: es gibt Helden, und es gibt Komponisten. Helden können Komponisten sein, und umgekehrt, aber man kann es nicht verlangen."<sup>1</sup>

Aus diesen wenigen, scheinbar beiläufig geschriebenen Zeilen läßt sich einiges über das Schostakowitsch-Bild Schönbergs ablesen, um das es hier in erster Linie gehen soll. Der Anlaß waren zwei Artikel, die Schönberg vielleicht zufällig gelesen hatte, wahrscheinlicher ist, daß man sie ihm zugeleitet hatte. Beide, der über moderne Musik und der über Schostakowitsch, haben Schönberg "sehr gefallen", wie er schreibt. Doch bei dem letzteren hat Schönberg Einwände. Es scheint, als hätte List Schostakowitsch Mangel an Talent attestiert. Bei so etwas ließ Schönberg sich bekanntlich nicht hineinreden, aber er wendet sich eigentlich in aller Vorsicht gegen etwas anderes: offenbar hatte List bei Schostakowitsch einen Mangel an Talent gemeint entdeckt zu haben und ihn mit dessen vermeintlicher Anpassung an die Vorgaben der Staatsmacht in Verbindung gebracht, wenn nicht erklärt.

Eine solche Ineinssetzung konnte Schönberg nicht gelten lassen. Und er wußte, wovon er sprach. Bereits 1933 hatte er selbst unter dem stetig wachsenden Druck der Naziherrschaft seine Professur an der Berliner Akademie der Künste aufgegeben – womit er seiner Entlassung zuvorkam - und war im Alter von neunundfünfzig Jahren in die USA emigriert. Schönberg hatte sich nicht gebeugt; aber er verurteilte auch niemanden, der in seinem Land geblieben war. Einen Zusammenhang zwischen Komponist und Held mochte er nicht konstruieren.

<sup>1</sup> Arnold Schoenberg, *Briefe*. Ausgewählt und herausgegeben von Erwin Stein, Mainz o. J. (1958), S. 231.

So sehr diese Verteidigung Schostakowitschs Schönberg auch ehren mag, so wirft sie doch auch ein bezeichnendes Licht darauf, wie wenig bekannt dessen Musik offenbar in den Kreisen der deutsch-österreichischen Moderne war. Daß er ein talentierter Musiker war, ist zwar aus Schönbergs Mund keine Phrase - er erkannte das sehr schnell, wenn er die Musik eines Komponisten hörte oder studierte -, aber es ist doch auch nichts besonderes, gehört gewissermaßen zu den Mindestwartungen, die man einem Komponisten gegenüber hegen konnte.

Ich möchte in diesem Referat die Schostakowitsch-Rezeption der deutsch-österreichischen Moderne aus dem spezifischen Blickwinkel der Wiener Schule und besonders ihres Hauptexponenten Arnold Schönberg behandeln. Da die unmittelbare Rezeption, wie sich noch zeigen wird, gering war - besonders im Vergleich zum Bekanntheitsgrad der westlichen Moderne in der Sowjetunion -, wird ein Hauptkomplex sich mit den ästhetischen "Modellen" befassen, die hier aufeinander treffen, ein Vorgang, der m.E. nicht unbedeutend für die weitere Entwicklung der Neuen Musik ist.

#### Aus umgekehrter Blickrichtung: Neue Musik in Leningrad

Es waren Strawinsky und Prokofjew, die von der Jugend in der russischen Räterepublik als geistige und weltanschauliche Gegner der Musik Skrjabin empfunden wurden.<sup>2</sup> Prokofjew hatte bereits 1914 mit seinem *Zweiten Klavierkonzert* und seinen *Sarcasmes* in London konzertiert<sup>3</sup> und war dadurch im Westen bekannt geworden. Schostakowitsch, obwohl auch er zunächst der internationalen Avantgarde anhing, wurde im Westen noch kaum wahrgenommen. Es war seine *Erste Sinfonie*, die allerorten zur Kenntnis genommen wurde<sup>4</sup> und an der man ihn lange maß.

Die Institutionen der Neuen Musik in der Sowjetunion waren in den 1920er Jahren gespalten, was auf die nach dem Bürgerkrieg von Lenin 1921 eingeleitete "Neue Ökonomische Politik" zurückzuführen ist. In der Tat ist eine intensive Auseinandersetzung mit der westlichen Avantgarde festzustellen. Zu erwähnen sind die "Russische Assoziation proletarischer Musiker" (RAPM) und die "Assoziation für zeitgenössische Musik" (ASM), deren letztere von 1923 bis 1929 (in umorganisierter Form sogar noch bis 1932) bestand.<sup>5</sup>

„Die RAPM widersetzte sich jeglicher Kunstmusik, der hergebrachten ebenso wie der neuen, und propagierte statt dessen das simple Massenlied als jene Musikart, die die

<sup>2</sup> H.H. Stuckenschmidt, *Neue Musik*, Berlin 1951 (Repr. Frankfurt 1981), S. 215/216.

<sup>3</sup> Stuckenschmidt, S. 216.

<sup>4</sup> Stuckenschmidt, S. 219.

<sup>5</sup> Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber 1984 (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, 7), S. 197/198.

ideologischen Belange der im Aufbau befindlichen kommunistischen Massengesellschaft am wirksamsten vertreten könne. Die ASM hingegen setzte sich publizistisch, verlegerisch und organisatorisch in den Zentren Leningrad und Moskau für eine rückhaltlose Öffnung zur aktuellen westlichen Musik ein.“<sup>6</sup>

Es verwundert nicht, daß Schostakowitsch die Musik Schönbergs kannte. Und noch 1937 führte der österreichische Dirigent Fritz Stiedry in Leningrad Schönbergs *Variationen für Orchester* op. 31 (1926-28) auf; es war das erste in der Sowjetunion aufgeführte Zwölftonwerk Schönbergs, und Schostakowitsch besuchte sämtliche Proben.<sup>7</sup>

Doch bereits seit den späten zwanziger Jahren, in denen Anatoli Lunatscharski die sowjetische Kulturpolitik auf Öffnung ausrichtete, hatten westliche Komponisten die Sowjetunion bereist. So wurden in Leningrad Richard Strauss' *Salome*, Franz Schrekers *Ferner Klang* und Alban Bergs *Wozzeck* aufgeführt, Schostakowitsch wirkte selbst bei der sowjetischen Erstaufführung von Igor Strawinskys *Les Noces* mit, wohnte den Proben zu Schönbergs *Gurreliedern* bei und lernte die Werke Kreneks, Bartóks, Prokofjews und Hindemiths kennen.<sup>8</sup>

Schostakowitsch hatte Berg bei der *Wozzeck*-Aufführung erlebt; in Solomon Volkovs *Zeugenaussage* berichtet er in sehr humoriger Weise von Bergs Angst, in die Oper zu gehen, weil seine Frau Helene ihm aus Wien telegraphiert hatte, daß man ein Bombenattentat auf ihn plane.<sup>9</sup> Und auch Berg kannte Schostakowitschs Musik - oder jedenfalls das Werk, das man in Wien lange Zeit mit seiner Musik assoziierte, seine *Erste Sinfonie*. - Schostakowitsch berichtete:

„Erst kürzlich erfuhr ich, daß er [Berg] in Wien meine *Erste Symphonie* gehört hat. Sie muß ihm irgendwie gefallen haben, denn er schrieb mir einen Brief. Berg schickte den Brief, wie ich erfahren habe, an Assafjew, mit der Bitte, ihn mir zu geben. Ich habe diesen Brief nie bekommen und auch von Assafjew kein einziges Wort darüber gehört.“<sup>10</sup>

Die Musik Schönbergs ist in der Sowjetunion vielfach diskutiert worden. Auch dort wurde er bald mit seiner "Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen" gleichgesetzt, gegen die eine bis weit in die 1960er Jahre reichende, nicht

<sup>6</sup> Danuser, S. 198.

<sup>7</sup> H. H. Stuckenschmidt, *Schönberg. Leben, Umwelt, Werk*, Zürich 1974, S. 391.

<sup>8</sup> Detlef Gojowy, *Schostakowitsch*, Hamburg 1983 (rowohlts monographien), S. 18.

<sup>9</sup> *Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch*, aufgezeichnet und herausgegeben von Solomon Volkow, Hamburg 1979, S. 83.

<sup>10</sup> *Zeugenaussage*, S. 84.

ganz nachvollziehbare Feindseligkeit bestand, die an Fanatismus begrenzt haben soll.<sup>11</sup> Doch die Diskussion erschöpfte sich nicht hierin. In seinem 1928 erschienenen Buch *Neue Klaviermusik* analysierte Michail Druskin Schönbergs Klavierwerke (darunter auch sein erstes dodekaphones Werk, die *Suite* op. 25).<sup>12</sup> - Schönbergs Emigration 1933 wurde positiv zur Kenntnis genommen.<sup>13</sup> Schostakowitschs Freund Iwan Sollertinski schrieb in einer kleinen Monographie über Schönberg, die ein Jahr später von der Lenin-grader Philharmonie veröffentlicht wurde:

"Schönberg, ein Kämpfer gegen den Faschismus, steht an der Front gegen Richard Strauss und den katholischen Halbfaschisten Strawinsky."<sup>14</sup>

Wenngleich diese Diktion nichts Gutes erwarten läßt, so ist die Abhandlung im übrigen angeblich weitgehend frei von Polemik; sie enthält eine Darstellung der Zwölftontechnik, einen Überblick über Schönbergs Werke bis op. 35 (*Sechs Stücke für Männerchor*), ist dabei aber nicht kritiklos, weil Schönberg als hervorstechendster Repräsentant der "ideologischen Krisis" bewertet wird, "unter der die kleinbürgerliche Intelligenz Europas leidet."<sup>15</sup>

#### Geringfügige Reaktionen in Deutschland

Kann man noch bis zum Ende der 1920er Jahre in der Sowjetunion eine objektive Berichterstattung über das Musikleben im westlichen Ausland feststellen,<sup>16</sup> so läßt sich dies für die "Gegenrichtung" kaum bestätigen; die Komponisten, zumal die weniger bekannten, blieben vergessen.<sup>17</sup>

Schostakowitsch gehörte zwar im Spiegel der deutschen Musikzeitschriften zu den bekannteren, war aber auch hier lediglich einer von denen, über die Informationen herausdrangen und weitergegeben wurden. Eine besondere Rolle wurde ihm nicht

<sup>11</sup> Boris Schwarz, *Arnold Schönberg im russischen Kulturkreis*, in: *Bericht über den 1. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft Wien 1974*, hrsg. v. Rudolf Stephan, Wien 1978 (*Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft*. 1), S. 187. Es handelt sich bei diesem Beitrag um eine Überarbeitung seines Aufsatzes *Arnold Schoenberg in Soviet Russia*, *PNM* 4/1 (1965) S. 86-94.

<sup>12</sup> Schwarz, S. 189.

<sup>13</sup> Schwarz, S. 189.

<sup>14</sup> Zit. nach Schwarz, S. 190.

<sup>15</sup> Zit. nach Schwarz, S. 190.

<sup>16</sup> Detlef Gojowy, *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, Laaber 1980, S. 27.

<sup>17</sup> Gojowy, S. 311.

zuerkannt.<sup>18</sup> Friedbert Streller hat anhand der spärlichen Veröffentlichungen in den Zeitschriften *Melos*, *Die Musik* und *Zeitschrift für Musik* ein Profil von Aufführungen Schostakowitsch'scher Werke in Deutschland erstellt, und er kommt zu dem Schluß:

„Es erklangen [...] vor 1933 in Deutschland neben der 1. Sinfonie und der Suite *Die Nase* die 1. Klaviersonate und möglicherweise auch andere Klavierstücke z.B. die *Aphorismen* op. 13, wahrscheinlich auch die *Fantastischen Tänze* op. 5 und die *Acht Präludien* op. 2.“<sup>19</sup>

Der 1931 erschienene Band *Moderne Musik* von Hans Mersmann für das (alte) *Handbuch der Musikwissenschaft* bestätigt dieses Bild: Skrjabin und Strawinsky werden ausführlich behandelt, Prokofjew immerhin erwähnt, doch nach Schostakowitsch sucht man vergebens (vermutlich suchte ihn auch niemand).<sup>20</sup>

Im April-Heft 1930 der Zeitschrift *Die Musik* berichtet Eugen [eigentlich Jewgeni] Braudo von der Uraufführung von Schostakowitschs Oper *Die Nase* in Leningrad. Er verweist auf Schostakowitschs einziges derzeit in Deutschland bekanntes Werk, das ihn gleichwohl bekannt gemacht hat:

"Schostakowitsch ist in Deutschland nicht mehr unbekannt. Gelegentlich der Uraufführung seiner ersten Sinfonie durch Bruno Walter in Berlin wurde sein Name mit Auszeichnung genannt. Der Zweiundzwanzigjährige darf als der hervorragendste Tonsetzer der U.S.S.R., als übersprudelnder Quell frischer Laune, als siegesmutige und geisterfüllte Produktionskraft begrüßt werden."<sup>21</sup>

Schostakowitsch wird als radikaler Neutöner charakterisiert (Braudo fährt fort: "Der Musiker Schostakowitsch, der auf radikalster Seite steht, spricht überscharf und akzentuiert absichtlich falsch [...]").<sup>22</sup> Weil aber weitere stilistische Anknüpfungspunkte offenbar fehlen, wird er in das Fahrwasser der bereits bekannten "archetypischen"

<sup>18</sup> Vgl. Friedbert Streller, *Die Wirkung der Musik Dmitri Schostakowitschs im Deutschland der zwanziger bis fünfziger Jahre*, in: *Bericht über das Internationale Dmitri-Schostakowitsch-Symposium Köln 1985*, Regensburg 1986 (*Kölner Beiträge zur Musikforschung*. 150), S. 516.

<sup>19</sup> Streller, S. 519.

<sup>20</sup> Hans Mersmann, *Moderne Musik*, Potsdam 1931 (*Handbuch der Musikwissenschaft*).

<sup>21</sup> Eugen Braudo, *Dmitry Schostakowitsch: Die Nase. Uraufführung in Leningrad*, *Mk* 22 (1930) S. 520.

<sup>22</sup> Braudo, S. 521.

sowjet-russischen Komponisten versetzt: "Der Einfluß Strawinskijs und (teilweise) Prokofjeffs ist allerdings nicht zu verkennen."<sup>23</sup>

Von 1933 bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs sind offizielle Schostakowitsch-Aufführungen in Deutschland nicht nachweisbar.<sup>24</sup>

## Rezeption in Österreich

### Die Universal-Edition und die *Musikblätter des Anbruch*

Wichtigstes Forum der Neuen Musik in Österreich war zweifellos das Verlagshaus der Universal Edition Wien,<sup>25</sup> wo der seit 1907 tätige Direktor Emil Hertzka unter erheblicher finanzieller Risikobereitschaft zur Verbreitung des Repertoires beitrug. In den späten zwanziger Jahren wurde ein Vertrag mit dem russischen Staatsverlag geschlossen; zusammen mit den 1919 bis 1938 von der UE herausgegebenen *Musikblättern des Anbruch* (seit 1929 lautete der Titel nur: *Anbruch*), einer der führenden Zeitschriften für Neue Musik, kann dieses Verlagshaus als repräsentativ für die Verbreitung und Publikation der Neuen Musik nicht nur in Österreich gelten. Es sei daher ein kurzer Einblick in die Berichterstattung des *Anbruch* gestattet.

Das Märzheft 1925 des *Anbruch* erscheint als *Sonderheft Russland*; Schostakowitsch wird nicht erwähnt. - Die "Berühmten" sind in dieser Zeit Strawinsky und Prokofjew (die beide außer Landes sind).<sup>26</sup> Eine erste Erwähnung findet sich zwei Jahre später im Doppelheft 8/9 des 9. Jahrgangs, das gleichzeitig als Jahrbuch der Universal Edition mit dem Titel *Das Klavierbuch* herauskommt. Viktor Beljajew erwähnt in einem kurzen Artikel über *Die moderne russische Klaviermusik* Schostakowitsch zwar nicht, führt von ihm aber in einer anschließenden "Materialliste" (diese Werke lagen dem Artikel offenbar zugrunde) die *Trois danses fantastiques* op. 5 [1922] und die *Sonate* [Nr. 1] op. 12 [1926] auf.<sup>27</sup> Im Heft 10 des gleichen Jahrgangs findet sich unter der Rubrik "Neue Musik" im Abschnitt über Leningrad - nachdem die Rede von Strawinsky und Prokofjew, aber auch Strauss, Berg und Krenek war - der Hinweis, daß es "eine ganze

<sup>23</sup> Braudo, S. 521.

<sup>24</sup> Steller, S. 519.

<sup>25</sup> Angaben nach: Lennart Reimers, Alexander Weinmann, Art. *Universal Edition* in *Grove* 19, S. 453.

<sup>26</sup> *Anbruch* 7 (1925).

<sup>27</sup> S. 366.

Reihe begabter Komponisten" gäbe, und unter diesen wird auch Schostakowitsch genannt.<sup>28</sup>

Auch im nächsten Jahrgang (10/1928) wird Schostakowitsch mehrfach erwähnt. Im Doppelheft 3/4 ist er in den "Personalien" nach wie vor der Komponist der f-Moll-Sinfonie, auch wenn er nun seine erste Oper komponiert:

Dmitri Sostakowicz [sic], der junge Russe, dessen erste Symphonie Bruno Walter kürzlich in Berlin auführte, komponiert als erste Oper ein nach Gogols Erzählung *Die Nase* gearbeitetes Libretto.<sup>29</sup>

Im sechsten Heft dieses Jahrgangs wird ein bereits älteres Werk Schostakowitschs in einem Artikel von Paul Amadeus Pisk (Mitherausgeber der Zeitschrift) über *Neue russische Musik* (Staatsverlag - Universal Edition) kurz besprochen: die *Zwei Stücke für Streichoktett* op. 11 (1924/25). - Pisk schreibt:

"D. Szostakowicz [sic!], der durch die erfolgreichen Aufführungen seiner *Ersten Symphonie* in Deutschland in die erste Reihe der jungen russischen Komponistengeneration gerückt ist, hat zwei Stücke für Streichoktett herausgebracht, ein langsames als Einleitung, in dem sich russische Volksmusikelemente mit virtuosen mischen, und ein Scherzo, das etwas von der rhythmischen Urkraft seiner Heimat ahnen läßt. Besonders dieser zweite Satz, der sich wohl auch für eine Aufführung im Streichorchester eignet, ist ein unmittelbar mitreißendes, ausgezeichnetes Stück."<sup>30</sup>

Sicherlich ist hier auch ein gutes Stück Reklame für den plötzlichen Sprung Schostakowitschs "in die erste Reihe der jungen russischen Komponistengeneration" verantwortlich zu machen. Doch dem aufmerksamen Leser des *Anbruch* konnte nicht entgehen, daß dieser junge Komponist aus dem fernen Rußland offenbar zu den dortigen Wegbereitern der Neuen Musik zu zählen war.

<sup>28</sup> „Es gibt bereits eine ganze Reihe begabter Komponisten, unter ihnen an erster Stelle Wladimir Schtscherbatschew und der ihm in mancher Hinsicht nahestehende Wladimir Deschorow, sowie Jurij Tjulín, Peter Rjasanow, Christophor Kuschnarjow, Michael Judin, Josef Schillinger, Dmitrij Schostakowitsch und Gabriel Popow, außerdem noch die etwas abseits stehenden Komponisten Andrej Paschtschenko, Jurij Karnowitsch, Jurij Schaporin und andere. Dies ist eine höchst bemerkenswerte und bedeutungsvolle musikhistorische Erscheinung.“ - *Anbruch* 9 (1927), H. 10, S. 445. Die Notiz ist unterzeichnet mit „Prof. S. Ginsburg“.

<sup>29</sup> *Anbruch* 10 (1928), H. 3/4, S. 152.

<sup>30</sup> *Anbruch* 10 (1928), H. 6, S. 222.

Das folgende Heft 7 des 10. Jahrgangs 1928 meldet in der Zusammenstellung *Ein neues Opernjahr* die anstehende Uraufführung der Oper *Die Nase*, von deren Komposition man schon berichtet hatte.

Danach scheint es, als sei Schostakowitsch wieder ausschließlich der Komponist einer Sinfonie in f-Moll. Das Doppelheft 9/10 - gleichzeitig Jahrbuch der Universal-Edition für 1929 - erwähnt unter den Uraufführungen des zu Ende gehenden Jahres 1928 diese Sinfonie.<sup>31</sup> - Im zweiten Heft des 11. Jahrgangs 1929 berichtet Pisk von der erfolgreichen Wiener Aufführung dieses Werks unter Robert Heger:

"Eine weitere Novität, der Heger einen starken Publikumserfolg erkämpfen konnte, war die F-moll-Symphonie des jugendlichen Russen Dmitri Schostakowitsch, ein durch und durch frisches, hochbegabtes Werk, das für den Komponisten Bedeutendes verspricht."<sup>32</sup>

Im Doppelheft 7/8 desselben Jahrgangs wird in der Rubrik "Dirigenten" von der tschechoslowakischen Erstaufführung der f-Moll-Sinfonie in Brünn sowie der folgenden Prager Erstaufführung - beide unter der Leitung von Karel Boleslav Jirák - berichtet. Ebenso wird Bruno Walter das Werk in Leipzig aufführen.<sup>33</sup>

Danach wird es im *Anbruch* still um Schostakowitsch. Erst nach über einem Jahr - im Doppelheft 9/10 des 12. Jahrgangs 1930, wird er im Artikel *Neue Orchestermusik* von Erwin Felber erwähnt, wobei es aber zu einer bezeichnenden Verwechslung kommt. Nach anfänglicher Charakterisierung der Problemlage:

"Je mehr Schwierigkeiten sich der Neuaufführung größerer Werke im Konzertsale entgegenstellen, desto unermüdlicher arbeiten die Schaffenden, deren übermäßiges Angebot längst in keinem Verhältnis mehr zur sinkenden Nachfrage steht."<sup>34</sup>

kommt er in dem lapidar mit „Russen“ übertitelten Teil seiner Ausführungen nach der (etwas einfältigen) Bemerkung

"Erstaunlich, mit welcher Beharrlichkeit auch der russische Osten trotz Revolution und gesellschaftlichem Chaos an den alten, großen Musikformen festhält."<sup>35</sup>

sogleich zur Sache:

"Schostakowitsch hat eine neue Symphonie beendet."<sup>36</sup>

Außerdem erwähnt er noch die *10. Sinfonie* von Nikolai Mjaskowski [f-Moll, op. 30, 1927], die *Dritte Sinfonie* von Maximilian Steinberg, das *Zweite Klavierkonzert* [op. 15,

31 *Die Universal-Edition im Jahre 1928*: „Schostakowitsch, Symphonie, op. 10 (Berlin, Bruno Walter“, *Anbruch* 10 (1928), H. 9/10, S. 435.

32 Paul A. Pisk, *Musik in Wien, Anbruch* 11 (1929), H. 2, S. 82.

33 *Anbruch* 11 (1929), H. 7/8, 1 nach 324.

34 Erwin Felber, *Neue Orchestermusik, Anbruch* 12 (1930), H. 9/10, S. 281.

35 Felber, ebda.

36 Felber, ebda.

1930] und die [erste] *Sinfonie* [op. 12, 1928] von Nikolai Lopatnikow. Als Beispiel für Werke, "die natürliche gesunde Kinder der Revolution" seien, nennt er Alexander Mossolows Orchesterwerk *Die Eisengießerei* [*Zavod* op. 19, 1926]. - Während mit Schostakowitschs "neuer" Sinfonie theoretisch die zweite in H-Dur *An den Oktober* nach A. Besymenski für Orchester und Chor (Finale), op. 14 (1927, UA: 5.11.1927, Leningrad) gemeint sein könnte (die *Dritte Sinfonie* in Es-Dur *Der erste Mai* auf einen Text von S. Kirsanow, op. 20 (1929), ebenfalls mit Chorfinale, wurde erst am 21.1.1930 in Leningrad uraufgeführt), erscheint dagegen in der abschließenden Liste der besprochenen Werke Schostakowitsch mit seiner *Ersten Sinfonie*.<sup>37</sup> Daß Felber mit dieser "neuen Sinfonie" tatsächlich wohl die *Erste* gemeint hat, geht auch daraus hervor, daß er sie den "alten, großen Musikformen" zuerkennt und sie zusammen mit den anderen Werken ausdrücklich von dem Revolutionswerk Mossolows abgrenzt. Merkwürdig bleibt, daß Felber die *Erste Sinfonie*, die mittlerweile einen starken Bekanntheitsgrad erreicht hatte, als "neu" bezeichnet. (Wahrscheinlich war sie es nur für ihn.)

Erst im ersten Heft des 13. Jahrgangs 1931 findet sich Schostakowitschs Name wieder, und dies ist um so erstaunlicher, als er unter der Rubrik *Moderne russische Musik im Ausland* mit 38 Aufführungen an zweiter Stelle nach Mjaskowski (61 Aufführungen) genannt wird. [Nach Schostakowitsch folgen - weit abgeschlagen -: Goe-dicke (14 Aufführungen), Ippolitow-Iwanow (10), Wassilenko (6), Knipper (5) und Krein (5).]<sup>38</sup>

Noch ein weiteres Mal erscheint Schostakowitsch in diesem Jahrgang, nämlich im Doppelheft 6/7, wo unter der Rubrik *Rundfunk/Konzerte* aus dem Winterprogramm der tschechischen Philharmonie in Prag unter den "besonders wichtigen Novitäten" wiederum Schostakowitschs *1. Sinfonie* erscheint (die hier auch explizit als *Erste* bezeichnet ist, woraus man schließen mag, daß man von der Existenz weiterer Werke zumindest wußte). Ebenfalls als besonders wichtig wurden eingestuft: die *8. Sinfonie* von Gustav Mahler, Arnold Schönbergs *Gurrelieder* und *Pelleas und Melisande*, Mossolows *Eisengießerei* und die *Serenata* von Alfredo Casella.<sup>39</sup>

Seltsam - aber auch nicht übermäßig überraschend - mutet es an, daß die Dreifachnummer 8-10 des 13. Jahrgangs, das Sonderheft *Musik in Sowjetrußland* kein Wort über Schostakowitsch oder andere Komponisten der Moderne verliert. Seltsam, weil der *Anbruch* sich stets der Moderne verschrieben hatte, nicht übermäßig überraschend, weil deutlich wird, woher der Wind weht, wenn man das Vorwort Lunatscharskijs - mit vorangestellten Marx-Engels-Zitat - liest. Von "grundsätzlichen Umwandlungen" ist nun

37 Felber, S. 283.

38 *Anbruch* 13 (1931), H. 1, S. 23.

39 *Anbruch* 13 (1931), H. 6/7, S. 167.

die Rede, "die sich im Verlauf des kulturellen Aufbaues der USSR vollzogen" und die auch "die Musik in weitestgehendem Maße betroffen" hätten.

"Auf der Basis der Arbeiter- und Bauernmassen mußte zwangsläufig eine neue Kunst entstehen, deren Sinn und Zweck mit der Tradition der europäischen Kunstübung nichts mehr gemein hat."<sup>40</sup>

Schostakowitsch erscheint nun nicht mehr häufig im *Anbruch*. Ein Jahr später lesen wir von der US-amerikanischen Erstaufführung der *Dritten Sinfonie* durch Leopold Stokowski,<sup>41</sup> nochmals im Jahresabstand findet sich die Notiz, daß Radio Brüssel die *Erste Sinfonie* aufführen wird.<sup>42</sup>

Schostakowitsch ist in den *Musikblättern des Anbruch* somit hauptsächlich der Komponist einer einzigen Sinfonie, nämlich seiner *Ersten*. Die Rezensionen des Werks sind allesamt wohlwollend, zeigen aber auch eine gewisse Hilflosigkeit im Umgang mit der Musik. Die etwas stereotyp wirkende Wiederholung der beschreibenden Sentenzen macht dies deutlich.

### Schönbergs unversöhnliche Ästhetik

Ich möchte im folgenden versuchen, einen Abriss der Schönbergschen Musikan-schauungen zu liefern, mit dem Ziel, die innere Haltung herauszuarbeiten, mit der sich Schönberg wenn nicht gegen Schostakowitsch stellte, so doch ihn auch kaum akzeptieren konnte. Der Mangel an mündlichen Äußerungen soll versuchsweise durch dieses ästhetische Gebäude und die Darstellung seiner wechselseitigen Konnotationen überbrückt werden.

Schönbergs Kunstverständnis fußt in der Anschauung eines beständigen Fortschreitens der Musik bzw. ihres Materials. Schönberg hat diese Ansicht zum zentralen Punkt seines Unterrichts gemacht; bei ihm wurden "klassische" Werke in dieser Hinsicht analysiert. Er entdeckte bei den "großen" Komponisten eine stetige Entwicklung des Materials, die er als eine Art treibende Kraft ansah, der sich der Komponist zu stellen hatte. Wer hingegen Rückgriffe unternahm (etwa durch die musikalische Stilisierung früherer Epochen, wie sie seit dem 19. Jahrhundert beobachtbar ist) oder auf "fremdes" (z.B. außereuropäisches) Tonmaterial zurückgriff, der verging sich nach Schönbergs Meinung an der evolutiven Kraft der Entwicklung und entzog sich ihren Konsequenzen.

<sup>40</sup> *Anbruch* 13 (1931), H. 8-10, S. 171.

<sup>41</sup> *Anbruch* 14 (1932), H. 9/10, S. 223.

<sup>42</sup> *Anbruch* 15 (1933), H. 9/10, S. 164.

Wir wissen, daß Schönberg, der in der Tradition von Johannes Brahms zu komponieren begann, schnell zu einer typisch spätromantischen, aber auch noch kaum originellen Musiksprache gelangte. Im Laufe der Jahre veränderte sich seine Tonsprache, wie er wiederholt schrieb, quasi von allein, vor seinen Augen und gewissermaßen ohne sein Zutun. Er spürte den Prozeß der Materialentwicklung in seinen eigenen Werken, und er spürte ihn nicht nur, er analysierte ihn auch. Er stellte dabei fest, daß sich seine Neuerungen bei aller Radikalität stets logisch in den Prozeß einreihen ließen. Die schrittweise vollzogene "Emanzipation der Dissonanz", wie er es nannte, machte er in der seit Wagners *Tristan und Isolde* manifesten Schwächung der Grundtonbezogenheit fest. Die Entwicklung zur Schwächung des Grundtons hatte begonnen, sie konnte sich nur in einer zunehmenden Schwächung fortsetzen, da der Prozeß offensichtlich unumkehrbar war, und er, Schönberg, folgte dieser Tendenz mehr oder weniger unbewußt. Hierin lag für ihn der Kern künstlerischer Wahrheit; wer sich dieser Entwicklung stellte und sich ihr nicht ängstlich verschloß, der - und nur der - hatte in seinen Augen eine Daseinsberechtigung als Komponist.

Auch die Zwölftontechnik hatte Schönberg so "geplant" - als Weiterentwicklung wie auch als Ausweg aus dem atonalen Raum, der ihm wie das Ende einer Sackgasse erschienen sein muß, da die Entwicklung zwar zwingend in ihn hineingeführt hatte, sich nun aber kein Weg mehr heraus finden ließ.<sup>43</sup> Viele Komponisten griffen auf Prinzipien der Tonalität zurück; Schönberg hielt das für Verrat an der geschichtlichen Verpflichtung. In dieser Hinsicht war er, der Wiener, fast Preuße. - Doch das Problem war, daß die Dodekaphonie eben doch geplant war, wie auf dem Reißbrett entworfen. Auch hier war er in der striktesten Weise den Tendenzen des Materials gefolgt: Die Tonalität war quasi per Evolution überwunden, aber die musikalischen Formen, auf die Schönberg viel gab, waren bis zu einem gewissen Grad tonal gebunden, da die Formverläufe häufig mit Modulationsschemata zusammenfielen bzw. sich aus ihnen definierten. Schönberg mußte ein Verfahren finden, nach dem die logische Erfüllung von Formen wieder möglich war, das aber gleichzeitig die Tatsache berücksichtigte, daß die Tonalität überwunden war und daher keinesfalls zu ihr wieder zurückgekehrt werden durfte.

Die Lösung fand er in der Weiterführung des Prinzips, nach dem die tonale Ordnung überwunden worden war: Das Grundprinzip der Tonalität lag in der zentrierenden Kraft des Grundtons (bzw. der Grundtonart); dessen Schwächung bzw. Ausweitung durch Alteration leitereigener Töne oder funktionaler Stufen war die Ursache für die erweiterte Harmonik ab Wagners *Tristan*. In seiner eigenen Entwicklung zur Atonalität hin sah Schönberg - völlig zu Recht - die Resultate einer weiteren Schwächung des Grundtons.

<sup>43</sup> Vgl. hierzu und im folgenden: Manuel Gervink, *Zwischen Theorie und Mystik - Arnold Schönbergs Weg zur Reihentechnik*, in: *Die Sprache der Musik*. Festschrift K.W. Niemöller zum 60. Geburtstag, Regensburg 1989 (*Kölner Beiträge zur Musikforschung*, Bd. 165), S. 201-216.

Die Konsequenz war, die grundtonstiftende Kraft gänzlich aufzulösen. Hierzu mußte er feststellen, was diese Kraft in letzter Konsequenz ausmachte, und er kam zu dem Ergebnis, daß dies in der Wiederholung des gleichen Tons im Verlauf einer Entwicklung liegen müsse: Erlangt ein Ton durch Wiederholung "Übergewicht", so wird er deutlicher wahrgenommen und erhält schließlich die Funktion des "Grundtons" in dem Sinne, daß die anderen, nicht so häufig vertretenen Töne auf ihn bezogen werden. - Schönberg brauchte nun nur noch ein Mittel zu finden, dieses Übergewicht zu vermeiden. Er mußte dazu die Wiederholung von Tönen unterbinden, und das führte ihn zwangsläufig zur Zwölftonreihe als Grundprinzip der neuen Technik: Dem Werk (bzw. Satz oder Teilabschnitt) liegt bekanntlich eine Reihe zugrunde, in der sämtliche zwölf Halböne der chromatischen Skala einmal (und nur einmal) vorkommen. Aus diesem Material (das durch Grundstellung, Krebs, Umkehrung und Krebsumkehrung sowie deren Transposition auf alle Stufen zu maximal 48 Reihen ausgeweitet werden kann) ist der gesamte musikalische Satz zu bilden.

Dieses Konstruktionsprinzip trägt den "Entwicklungstendenzen" des Materials ziemlich genau Rechnung - aber es bleibt ein Konstrukt. Das war der unlösbare Konflikt, in dem Schönberg sich befand, der Grund für seine häufige Übellaunigkeit, wenn er auf die Zwölftontechnik angesprochen wurde und auch für die letzten Endes begrenzte Verbreitung der Technik. Sehr viele Komponisten, auch Schostakowitsch und sogar der alte Strawinsky, haben sich später an der Technik versucht, doch kaum einer ist konsequent bei ihr geblieben.

Die Zwölftontechnik bedeutet reinstes l'art-pour-l'art; Fremdeinflüsse sind in ihr praktisch komplett ausgeschlossen. Und es verwundert nicht, daß ein solches kompositorisches Vorgehen von der offiziellen Kulturpolitik der Sowjetunion als bourgeois und mit den intendierten funktionalen Zielen der Musik innerhalb des Staatswesens unvereinbar gelten mußte. Diese Unvereinbarkeit war durchaus beidseitig. In dieser Hinsicht lassen sich Zwölftontechnik, Schönbergs verschrobene politische Ansichten (auf die ich gleich zu sprechen komme) und seine ablehnende Haltung zu Stilisierung und Klassizismus besonders am Beispiel Strawinskys als Teile eines ästhetischen "Systems" (wenn ich dies einmal so nennen darf) begreifen, das auf dem l'art-pour-l'art-Prinzip beruht. Dieses "System" darzustellen ist für die weitere Kenntnis und Bewertung der Musik Schostakowitschs durch Schönberg von Wichtigkeit.

Schönberg war im Grunde ein durch und durch unpolitischer Mensch. Einige seiner Äußerungen lassen erkennen, daß er mit der Monarchie sympathisierte, aber wohl nicht, weil sie ihm als Staatsform besonders zusagte, sondern weil er sich von ihr - analog zum Vorbild früherer Jahrhunderte - einen besonderen Schutz des Künstlers erhoffte, der ihm selbst, zumal in Wien, alles andere als vergönnt war. So räsionierte er 1924 - historisch ganz und gar unhaltbar - in einem Briefentwurf an den Prinzen Max Egon zu Für-

stenberg, der ihn eingeladen hatte, beim Donaueschinger Musikfest seine *Serenade* op. 24 (1920-1923) zu dirigieren, über "die schönsten, leider vergangenen Zeiten der Kunst [...], wo der Fürst sich schützend vor den Künstler gestellt und dem Pöbel gezeigt hat, daß die Kunst, eine Sache des Fürsten, sich gemeinem Urteil entzieht."<sup>44</sup>

Das war keine Phrase - Schönberg glaubte das wirklich. Sein künstlerisches Selbstbewußtsein legte dies auch nahe. Er gab sich nicht der Illusion hin, ein populärer Komponist zu sein; er wollte das auch gar nicht sein, wenngleich er einmal sagte, er wäre gerne so berühmt wie Tschaikowsky, eben so, daß man seine Melodien pfeifen würde, nur etwas besser als Tschaikowsky sollte es schon sein. Das aber ist mit den Verfahrensweisen der Zwölftontechnik bekanntlich nicht vereinbar. - Schönberg empfand sich als elitär, und er verteidigte diese Ansicht vehement. Für ihn war es nicht nötig, daß seine Musik von allen verstanden würde - und daß das tatsächlich auch nicht so war, hatte er in seinem Leben immer wieder leidvoll erfahren müssen. Doch er nahm in Anspruch, ernst genommen zu werden, er wollte, daß man seine Entscheidung, dem musikgeschichtlichen Progreß zu folgen, respektierte. Doch auch darin scheiterte er, weil schon sein Weg in die Atonalität vom zeitgenössischen Publikum nicht nachvollzogen werden konnte, und mit der Dodekaphonie verhielt es sich noch extremer: hier vermochten ihm selbst seine Schüler nicht mehr alle zu folgen.

Einer dieser Schüler, die sich für Schönbergs Empfinden "zu weit aus dem Fenster gelehnt" hatten, war Hanns Eisler, der einzige Schönberg-Schüler, der später als politisch engagierter Komponist von Weltrang in der DDR wirkte.<sup>45</sup> Eisler war Schönbergs Schüler geworden, weil dieser seine eminente musikalische Begabung sofort erkannt hatte. Eisler war praktisch mittellos, und Schönberg unterrichtete ihn kostenlos; auch dies war gewissermaßen Bestandteil seines "Ehrenkodex". Eisler dankte es Schönberg durchaus, machte aber den entscheidenden Fehler, 1925 gegenüber Schönbergs Schwager Alexander Zemlinsky leichte Zweifel an der Zwölftontechnik zu äußern. Nicht daß er sie abgelehnt hätte; aber er hatte offensichtlich gespürt, was im Grunde völlig unbezweifelt war und ist, daß nämlich die Zwölftontechnik nicht die einzig gültige Kompositionsmethode sein könne, daß es vielmehr noch andere Möglichkeiten gäbe, die einem Komponisten offenstanden.

Schönberg sah darin einen eklatanten Vertrauensbruch; er stellte Eisler zur Rede, nur scheinbar um Klärung bemüht. Eisler legte Schönberg devot seine Ansichten dar, worauf dieser die Unvereinbarkeit beider Standpunkte konstatierte. Die Ursache für diese völlig überzogene Reaktion ist einerseits in Schönbergs Empfindlichkeit zu suchen, was die

<sup>44</sup> Schönberg, *Briefe*, S. 113.

<sup>45</sup> Vgl. im folgenden: Albrecht Dümmling, *Schönberg und sein Schüler Hanns Eisler. Ein dokumentarischer Abriß*, Mf 29 (1976) S. 431-461.

"Brauchbarkeit" seiner eigenen Kompositionsmethode betraf, mit der er offenbar eine Art Vertrauensbeweis verband. Aber das ist nicht alles.

Schönberg verachtete Eisler, obwohl (oder vielleicht gerade weil) er ihn wegen seiner prekären Lage kostenlos unterrichtete. Er fühlte sich von ihm, wie er schrieb, "zu gewissen Zeiten bis zur Raserei" gepeinigt. 1928 notierte er:

"Wenn nämlich bei unseren Montag- und Donnerstag-Kursen Eisler (schon damals ein Propagandist) gegen den Gebrauch eines Taschentuches demonstrierte, indem er durch zwar schlürfende, aber hörbare Tätigkeit für sich einen relativ gleichwertigen Effekt erzielte... Einmal allerdings bin ich in höchster Verzweiflung aus dem Zimmer gerannt und konnte mich nur schwer entschliessen, den Unterricht fortzusetzen. - Aber das sei ihm verziehen! Vielleicht hatte er kein Taschentuch. Dagegen aber - wir konnten nicht heizen (1919!) und froren jämmerlich; Eisler stand stets hinter mir und blies mir seinen vielleicht wohlriechenden, aber jedenfalls sehr kühlen Atem auf meine ungeschützte Stelle - ich saß am Klavier - auf meine Glatze, so daß mich noch mehr fror, als die anderen."<sup>46</sup>

Offenbar sah er in Eisler, der aus seinem politischen Engagement keinen Hehl machte, einen potentiellen Gegner, einen Revolutionär, der die Gesellschaft umzuwälzen plante. Anders ist es nicht zu erklären, daß er glaubte, Eislers politische Ambitionen würden sich schon wieder legen, aber doch noch 1948 an Josef Rufer schrieb:

„Wenn ich etwas zu sagen hätte, würde ich ihn wie einen dummen Jungen übers Knie legen und ihm 25 heruntermessen und ihn versprechen lassen, daß er nie mehr seinen Mund aufmacht und sich aufs Notenschreiben beschränkt.“<sup>47</sup>

<sup>46</sup> Dümling, S. 452.

<sup>47</sup> Dümling, S. 455.

### Hiebe gegen Kommunisten

Im Schnittpunkt dieser Sichtweisen über den historischen Standort des eigenen Komponierens, die elitäre Rolle des Künstlers in der Gesellschaft und die Ziele und Aufgaben der Politik beginnt sich eine Ästhetik (im weitesten Sinne) abzuzeichnen, deren Grundkonstellationen gegen jede Art engagierter, ja expressiver Musik gerichtet sind. Der Komponist, so könnte man Schönbergs Ansichten zusammenfassen, hat in seinem Schaffen keinerlei Zweck, der außerhalb des Kunstwerks liegt, sei es eine programmatische Ausdrucksabsicht, sei es ein politisches oder gesellschaftliches Engagement, das sich in funktionaler Musik niederschlagen könnte. Der Komponist schafft weder für sich noch für andere, er schafft nur um der Musik willen; diese wiederum hat aber keinen Zweck an sich, sondern sie muß Abbild des Gedankens sein, ihn in klarer Form zum Ausdruck bringen. Eine weitergehende Verbindung des Kunstwerks mit der Gesellschaft, die es umgibt, existierte für Schönberg nicht. Mit Hanns Eisler verstieß er nicht nur den Zweifler an der Zwölftontechnik aus seinem Kreis; Eisler hatte auch sämtliche Normen seines ästhetischen Gebäudes mißachtet.

Schönberg verteidigte seine mit viel Mühe entwickelte zwölftönige Kompositionsmethode gegenüber Andersdenkenden mit Nachdruck. Das ist auch explizit in einem eigenen gewissermaßen ästhetisch engagierten Werk feststellbar - an seinen *Drei Satiren für gemischten Chor* op. 28 (1925).<sup>48</sup> In seinem programmatischen Vorwort nennt er vier "Zielgruppen", denen seine beißende Kritik gilt: Es sind

1. diejenigen, die einen Mittelweg beschreiten, den einzigen Weg, der nach Schönbergs Ansicht nicht nach Rom führt. - "Ihn aber benützen solche, die an den Dissonanzen naschen, als für modern gelten wollen, aber zu vorsichtig sind, die Konsequenzen daraus zu ziehen; die Konsequenzen nicht bloß aus den Dissonanzen, sondern weit mehr noch, die aus den Konsonanzen sich ergebenden." Und: "Ebenso verhält es sich mit denen, die unter den Dissonanzen eine geschmackvolle Auslese treffen, ohne Rechenschaft darüber geben zu können, warum ihre Mißklänge erlaubt, und die der anderen verboten sein sollen; die 'nicht so weit gehen', ohne zu erklären, warum sie doch so weit gehen. Dann die Scheintonalisten, die meinen, sich alles erlauben zu dürfen, was die Tonalität erschüttert, wenn sie nur gelegentlich, passend oder nicht, durch einen tonalen Dreiklang ein Bekenntnis zur Tonalität ablegen."

<sup>48</sup> Vergleiche hierzu und im folgenden: Manuel Gervink, *Schönbergs „Drei Satiren für gemischten Chor“*. Die Standortbestimmung des Komponisten, ÖMZ 50 (1995), H. 6, S. 398-406. Auch alle Schönberg-Zitate hiernach.

2. Bei der zweiten Zielgruppe handelt es sich um diejenigen, "die vorgeben 'zurück zu...' zu streben. Ein solcher sollte nicht glauben machen wollen, es liege in seiner Hand, zu bestimmen, wie weit zurück er sich bald befinden wird; und gar, daß er damit einem der großen Meister (der 'strebend sich bemüht' hat) nahe kommt, wo er ihm, da er ihn im Munde führt, doch nur zu nahe tritt!"
3. Mit der Verurteilung der Komponisten, die in ihrem Werk retrospektive Tendenzen aufweisen, verdichtet sich Schönbergs Polemik allmählich auf die Person Igor Strawinskys. Ihn spricht er - wenngleich nur bedingt - auch mit der dritten Zielgruppe an, den sogenannten "Folkloristen". Schönbergs Polemik entgleist hier vollends: "Mit Vergnügen treffe ich auch die Folkloristen, die, sie mögen so müssen (weil ihnen eigene Themen nicht zu Gebote stehen) oder nicht (da ja eine vorhandene musikalische Kultur und Tradition schließlich auch noch sie tragen könnte), auf die naturgemäß primitiven Gedanken der Volksmusik eine Technik anwenden wollen, die nur einer komplizierten Denkart angemessen ist." - Schönberg hielt nichts, aber auch gar nichts von einer Verbindung von Volks- und Kunstmusik; sie galt ihm als ebenso unehrenhaft wie die schon angegriffene planlose Verwendung tonaler Akkorde in nichttonalem Zusammenhang. In seinem Artikel *Symphonien aus Volksliedern*, mit dem er die von Hans Heinz Stuckenschmidt und Josef Rufer herausgegebene Nachkriegszeitung *Stimmen* (1947/48) eröffnete, schrieb er etwa: "Man lege hundert Hühnereier unter ein Adlerweibchen; es wird unfähig sein, einen einzigen Adler aus diesen Eiern auskriechen zu lassen." Volksmusik galt ihm als primitiv. So schrieb er bereits 1925 in seinem Aufsatz *Tonalität und Gliederung*, bei der Verwendung von Volksmusik im kunstmusikalischen Zusammenhang müsse er "immer an die gewissen wilden, nackten Negerkönige denken, die nur eine Krawatte und einen Hut anhaben." - Schönberg als purer Rassist.
4. Die vierte und letzte Zielgruppe wird prinzipiell durch die bereits erwähnten abgedeckt; es sind "Schließlich alle '...isten', in denen ich doch nur Manieristen sehen kann. Deren Musik jenen am besten gefällt, die dabei ununterbrochen an das Schlagwort denken, das ausgegeben wird, um jedes andere Denken auszuschließen."

Schönberg fokussiert seine Kritik auf Igor Strawinsky, den er im Grunde mit allen drei Satiren treffen will; explizit zielt er auf ihn mit der dritten Satire, die als "kleine Kantate" den Titel *Der neue Klassizismus* trägt (dem gemischten Chor wird noch eine Begleitung von Bratsche, Violoncello und Klavier an die Seite gestellt); besonders aber mit der zweiten Satire mit dem Titel *Vielseitigkeit*. Der Text lautet:

"Ja, wer tommerlt denn da?  
Das ist ja der kleine Modernsky!  
Hat sich ein Bubizopf schneiden lassen;  
sieht ganz gut aus!  
Wie echt falsches Haar! Wie eine Perücke!  
Ganz (wie ihn sich der kleine Modernsky vorstellt),  
ganz der Papa Bach!"

Zweimal wird Strawinsky auf übelste Art als minderwertiger und geradezu unmoralischer Künstler verhöhnt - als kleiner Modernsky eben. Der "Bubizopf" ist eine doppelte Metapher: Sie steht für den "Bubi" Strawinsky, der sich den Bachschen Zopf aufsetzt, ist aber auch als eine Verballhornung von "Bubikopf" interpretierbar, jener typischen Damenfrisur der zwanziger Jahre. Die neoklassizistische Richtung erhält hier den Beigeschmack einer Mode, die genauso schnell, wie sie entstanden ist, auch wieder aus der Kulturlandschaft verschwinden wird. Strawinsky ist für Schönberg nicht nur kindisch, er ist auch ein Modekomponist.

Nun ist Strawinsky alles andere als ein politisch engagierter Komponist, er teilt sogar in gewisser Weise die elitären Ansichten Schönbergs. Aber Schönbergs Polemik richtet sich hier auch nicht gegen die Funktion der Musik, sondern gegen den Aspekt der Stilisierung, den er im Neoklassizismus beobachtet. Bedenken wir, daß sich Schostakowitsch mit seiner *Neunten Sinfonie*, die in ihrer neoklassischen Attitüde an Prokofjew, vielleicht sogar ein wenig an Strawinsky erinnert, erneut die Rüge formalistischer Kompositionsweise eingehandelt hat.

Somit vervollständigt sich das komplexe Bild der ablehnenden Haltung Schönbergs: Er war ein konsequenter und überzeugter Verfechter des L'art-pour-l'art-Prinzips, wodurch er Schostakowitschs Haltung, scheinbar engagierte Musik zu schreiben, nicht billigen konnte. Nichts deutet darauf hin, daß Schönberg etwas von den Zwängen ahnte, denen Schostakowitsch ausgesetzt war. Gewährsmann für die Nutzlosigkeit des politischen Engagements eines Komponisten war ihm Hanns Eisler, der ja auch an seiner Zwölftontechnik herumgemäkelt hatte.

Ebenfalls Bestandteil der L'art-pour-l'art-Auffassung ist Schönbergs Festhalten an der Wahrhaftigkeit des musikalischen Gedankens, auf dessen Ausdruck es ihm allein ankam. Der Begriff "Gedanke" steht bei ihm in direkter Antinomie zum "Stil" (der Titel *Stil und Gedanke*, den er für einen bekannten Aufsatz verwandte, und der seinen gesammelten Schriften vorangestellt wurde, bringt dies zum Ausdruck). Stil war für Schönberg etwas ganz und gar unwesentliches; Komponisten, die auf ihren Stil achteten bzw. bestimmte Stilmittel nachahmten, handelten seiner Ansicht nach nicht wahrhaftig. - So wenig Strawinsky als politisch engagierter Komponist entlarvt werden konnte, seine

neoklassischen Werke waren für Schönberg der Gipfel kompositorischer Unaufrichtigkeit.

\*

Betrachten wir nun die Werke Schostakowitschs, der drei Hauptkomponisten der Wiener Schule (Schönberg, Alban Berg und Anton Webern) sowie des „Widersachers“ Strawinsky im Zeitraum von 1918 bis 1933, so ergibt sich folgendes Bild:

Jahr	Schostakowitsch	Schönberg	Berg	Webern	Strawinsky
1918			Wozzeck op. 7 (seit 1917)	6 Lieder op. 14 (seit 1917) 5 geistl. Lieder op. 15 (seit 1917)	Geschichte vom Soldaten Ragtime f. 11 Instr.
1919			Wozzeck	6 Lieder 5 geistl. Lieder	Piano-rag-music Pulcinella
1920		5 Klavierstücke op. 23 Serenade op. 24	Wozzeck	6 Lieder 5 geistl. Lieder	Pulcinella, Symphonies d'instruments à vent
1921		5 Klavierstücke Suite f. Klav. op. 25	Wozzeck	6 Lieder 5 geistl. Lieder	Mavra
1922	3 Phant. Tänze f. Klav. op. 5	5 Klavierstücke Suite f. Klav.	Wozzeck	5 geistl. Lieder	Mavra Oktett f. Bläser
1923		5 Klavierstücke Suite f. Klav. Bläserquintett op. 26	Kammerkonzert	5 Canons op. 16	Oktett f. Bläser Konzert f. Klav. & Bläser
1924	1. Sinfonie op. 10 2 St. f. Streichoktett op. 11	Bläserquintett Suite für 7 Instr. op. 29	Kammerkonzert	5 Canons op. 16 3 Volkstexte op. 17	Konzert f. Klav. & Bläser Klaviersonate
1925	1. Sinfonie 2 Stücke f. Streichoktett	Suite für 7 Instr. 3 Chorsatiren op. 28	Kammerkonzert	3 Lieder op. 18	Serenade in A f. Kl.
1926	1. Klaviersonate op. 12	Suite für 7 Instr. Variationen f. Orch. op. 31	Lyrische Suite f. Streichqu.	2 Chorlieder op. 19 Streichtrio op. 20	Oedipus Rex
1927	2. Sinfonie op. 14 Die Nase op. 15 Aphorismen f. Klav. op. 13	Variationen f. Orch. 3. Streichquartett op. 30		Streichtrio	Oedipus Rex Apollon musagète

Jahr	Schostakowitsch	Schönberg	Berg	Webern	Strawinsky
1928	Die Nase	Variationen f. Orch. Von heute auf morgen op. 32		Symphonie op. 21	Apollon musagète Der Kuß der Fee Capriccio f. Kl. & Orch.
1929	3. Sinfonie op. 20	Von heute auf morgen; Begleitmusik zu einer Lichtspielszene op. 34	Lulu (bis 1935)		Capriccio f. Kl. & Orch.
1930	Lady Macbeth op. 29	Begleitmusik zu einer Lichtspielszene	Lulu	Quartett op. 22	Psalmen-Symphonie
1931	Lady Macbeth	Moses und Aron, I. Akt beendet	Lulu		Violinkonzert in D
1932	Lady Macbeth 24 Präludien f. Klav. op. 34	Moses und Aron, II. Akt beendet	Lulu		
1933	1. Klavierkonzert op. 35 24 Präludien f. Klav.		Lulu		Perséphone (bis 1934)

In der Zeit, in der Schostakowitsch als Komponist auf den Plan tritt, steht die Wiener Schule praktisch im Bann der Zwölftontechnik, die Schönberg in der Zeit ab 1916 entwickelte; ihre ersten kompositorischen Ergebnisse sind in seiner *Klaviersuite op. 25* aufzufinden. - Die weiteren Jahre stehen im Zeichen der "großformalen" Erprobung dieser Technik, eine Entwicklung, die in den ersten beiden Akten der unvollendeten Oper *Moses und Aron* gipfelt.

Daß Schönbergs Schüler Alban Berg die Zwölftontechnik nur sehr zögerlich adaptierte, ist bekannt; er hatte mit seiner Oper *Wozzeck* zu seiner endgültigen Musiksprache gefunden und - ohne es zu wollen - Schönberg damit bewiesen, daß er keine weiteren mikro- wie makroformalen Gestaltungsmittel benötigte. Schönberg hatte dies übellaunig zur Kenntnis nehmen müssen.

Anton Webern schrieb zunächst fast ausschließlich Lieder, die zweimal in seinem Schaffen eine Wendemarke zu einer neuartigen Tonsprache bzw. Kompositionstechnik darstellen; das war bereits in seinen Liedern op. 3 und 4 (1908/09) festzustellen, in denen er zur Atonalität übergang, und in vergleichbarer Weise, wohl auch noch ausgedehnter, ist es bei den zwischen 1918 und 1925 geschriebenen Werken der Fall. Die ersten reihengebundenen Kompositionen sind, nach entsprechender "Vorbereitungszeit", in op. 17 zu finden.<sup>49</sup> Mit den Opera 18 und 19 verbleibt Webern noch im Bereich

<sup>49</sup> Vgl. hierzu: Elmar Budde, *Anton Weberns Lieder*, in: *Opus Anton Webern*, hrsg. v. Dieter Rexroth, Berlin 1983, S. 131.

der Vokalmusik, um sich dann den "großen" Instrumentalwerken zuzuwenden, als deren Höhepunkt wohl die zweisätzige *Sinfonie* op. 21 (1928) gelten kann, eines der Schlüsselwerke der Neuen Musik.

Igor Strawinsky hingegen befindet sich in dieser Zeit mitten in seiner neoklassizistischen Phase, was in den entsprechenden "Hauptwerken" wie *Pulcinella*, *Oedipus Rex*, *Apollon musagète*, der *Psalmensymphonie* und anderen erkennbar ist. Läßt die *Geschichte vom Soldaten* (1918) noch eine gewisse Verbindung zu Schönberg und dessen Melodramenzyklus *Pierrot lunaire* erkennen, so steuert Strawinsky in den nächsten Jahren den Stil an, den Schönberg dann so scharf verurteilte.

Schostakowitsch erscheint also zu einem Zeitpunkt auf der Szene, in der sich die Wiener Moderne um Schönberg in einer komplizierten Umbruchsituation befand und mit sich selbst beschäftigt war. Da die Meldungen über Schostakowitsch nur sehr spärlich über die Grenzen drangen und er praktisch ausschließlich als Komponist einer wohl recht erfolgreichen Sinfonie bekannt war (die immerhin von Bruno Walter dirigiert worden ist), fand eine unmittelbare Auseinandersetzung mit seiner Musik in der Schönbergschule nicht statt. Als geradezu archetypisch "russische" Komponisten galten Strawinsky und Prokofjew, obwohl bzw. gerade weil sie außer Landes waren; ihre "Internationalität" gewährleistete ihre Bekanntheit.

Bei Prokofjew, an dessen perkussive Stilistik Schostakowitschs Frühwerk in vielerlei Hinsicht erinnert, läßt sich ebenfalls kaum eine Verbindung zur Wiener Schule herstellen. Anders verhält es sich mit Strawinsky, wenngleich hauptsächlich unter dem Gesichtspunkt einer ästhetischen "Gegnerschaft". Hierin liegt wohl auch der Grund, weshalb eines der Schlüsselwerke im Schrifttum über die Neue Musik, Theodor W. Adornos *Philosophie der neuen Musik* (1949), Schönberg und Strawinsky in polar entgegengesetzter Perspektive darstellt. Adorno war nicht unparteiisch; als Schüler Alban Bergs und Redaktionsmitglied des *Anbruch* seit 1929 stand er eindeutig auf Seiten Schönbergs. "Schönberg und der Fortschritt" wird gegen "Strawinsky und die Reaktion" (so die Titel der beiden Hauptkapitel) ausgespielt. - Schönberg wiederum war gegenüber Adornos soziologisch geprägtem Interpretationsansatz mißtrauisch, was nicht verwunderlich ist.

Schostakowitsch jedoch ließ sich nicht in dieses Beurteilungsmuster einbetten. Überdies kam man mit seiner Musik auch nur sehr langsam in Kontakt, da die Aufführungen seiner Werke wieder nachließen; die Lektüre des *Anbruch* mußte zu der Überzeugung führen, daß der vielversprechende junge russische Komponist immer weniger in Erscheinung trat. - Am 28. Januar 1936 erschien in der *Prawda* der berühmtenberühmte Artikel "Chaos statt Musik", mit dem die staatliche Reglementierung von Schostakowitschs künstlerischer Entwicklung einen ersten Höhepunkt erreichte. Wann genau und was Schönberg von diesen Vorgängen erfuhr, wissen wir nicht; es hat ihn,

wie es scheint, wohl nicht sonderlich interessiert. Für ihn war es völlig eindeutig, daß Kunst und Staat nur insofern etwas miteinander zu schaffen hätten, als der Staat für die Kunst da zu sein hätte, aber auf gar keinen Fall umgekehrt.

So schließt sich der Kreis, und ich komme noch einmal zu dem eingangs zitierten Brief Schönbergs von 1944 zurück. Er hatte geschrieben:

"...ich glaube aber doch, daß Schostakowitsch ein großes Talent ist. Es ist vielleicht nicht sein Fehler, daß er der Politik erlaubt hat, seinen Kompositionsstil zu beeinflussen. Und selbst wenn das eine Schwäche seines Charakters ist - er mag kein Held sein, aber ein talentierter Musiker. Es ist so: es gibt Helden, und es gibt Komponisten. Helden können Komponisten sein, und umgekehrt, aber man kann es nicht verlangen."

Schönberg äußert sich hier aus großem zeitlichem Abstand zu den Vorgängen, von denen er offenbar nur indirekt erfahren hatte. Er weiß zu diesem Zeitpunkt aber sehr genau, wie totalitäre Regimes mit ihren Künstlern umgehen können; diese Erfahrung hatte er im Nazi-Deutschland gemacht. Daß Schostakowitsch seiner Meinung nach (und nach der vieler anderer ebenfalls) eingelenkt, klein beigegeben hatte, sieht Schönberg ihm nach. Der Grund dafür liegt paradoxerweise gerade in der Unbeugsamkeit, mit der Schönberg seine Musik und seine Ästhetik gegenüber Andersdenkenden verteidigte. Schönberg hing dem Ideal des absolut freien und unabhängigen, nur der geschichtlichen Verantwortung verpflichteten Komponisten nach. Schostakowitsch erfüllte dieses Ideal, weil er durch sein Einlenken "seine Haut gerettet" hatte und dadurch sein Talent der Musikwelt erhalten blieb. Dieses Ziel hatte höchste Priorität.

Arnold Schönbergs ästhetische Ansichten lassen sich praktisch in kaum einem Punkt mit dem Werk Schostakowitschs vereinbaren. Die komplexen Verzweigungen von Materialentwicklung und Werkästhetik, in denen sich die Diskussionen über die westeuropäische Neue Musik der zwanziger Jahre mitunter zu verlieren schienen, gilt es stets erneut in einen lebendigen Bezug zu weiteren Einflüssen der Zeit zu bringen. Die Musik Schostakowitschs stellt einen solchen Komplex dar, der zwar an keiner Stelle unmittelbar wirksam wird, der aber doch die Prioritäten in der Entwicklung der Neuen Musik nachhaltig verändert hat.

---

Jelena Poldjajewa (Moskau/Berlin)

*ZUR HISTORISCHEN KATEGORISIERUNG UND ÄSTHETISCHEN BEWERTUNG  
DES SCHAFFENS VON DMITRI SCHOSTAKOWITSCH AUS DEM BLICKWINKEL  
DER AVANTGARDE DER 50-ER JAHRE.*

Hinter diesem langen Titel steht der Versuch, zwei schöpferische Welten - die musikalische Praxis der neuen Komponisten-Generation der 50er Jahre und das Schaffen Schostakowitschs aus dieser Periode - gegenüberzustellen. Zugleich soll aufgezeigt werden, auf welche Weise Schostakowitsch in dieser Zeit im Westen rezipiert wurde.

Die 50er Jahre waren eine ganz besondere Periode in der Geschichte der Schostakowitsch-Rezeption in Deutschland. Aber zuerst sei gesagt, daß die Schostakowitsch-Rezeption in Deutschland ihre ganz eigene Geschichte hat, die sich stark abhebt von der anderer Länder. In Deutschland zeigten sich viele Gegensätze und Widersprüche: sie reichten von absoluter Verneinung und Gleichgültigkeit über lautstarke Kritik bis hin zu dem Versuch, etwas Authentisches in dieser Musik wahrzunehmen. Die wichtigsten Stadien der Schostakowitsch-Rezeption lassen sich wie folgt fassen:

Erstens, die Zeit von 1927 bis 1933: erste Verbreitung von Schostakowitschs Musik außerhalb Rußlands mit Aufführungen von Bruno Walter (*1. Symphonie*, die am 5. Mai 1927 in Berlin gespielt wurde, ein Jahr nach der russischen Uraufführung), sowie weitere Aufführungen. Fast alle frühen Werke des Komponisten wurden in Deutschland bis in die 30er Jahre hinein aufgeführt.

Zweitens, die Zeit von 1933 bis 1945: Schostakowitschs Musik gewinnt große Popularität im Westen, jedoch mit Ausnahme Deutschlands. Es gibt so gut wie keine Zeugnisse über Aufführungen aus dieser Zeit.

Von der dritten Periode, der am meistens komplizierten und widersprüchlichen, soll hier die Rede sein. Es geht um die künstlerische Situation zwischen 1945 und den 1960er Jahren - eine Zeit, in der Schostakowitschs Musik aus politisch-ideologischen Gründen viel aufgeführt wurde. Der Ost-West Gegensatz bildet zwei unterschiedliche Rezeptionsmodelle aus: in Ostdeutschland - im wesentlichen das sowjetische Modell unter sozialistisch-realistischem Vorzeichen. In Westdeutschland - eine stark kritisch gefärbte Rezeption, aus dem Blickwinkel der Avantgarde der 50er Jahre. Und um diese Rezeption soll es im weiteren gehen.

Viertens, die 60er Jahre - eine Zeit, in der es zu ersten Schritten einer Schostakowitsch-Renaissance parallel zur Mahler-Renaissance kam. Es ist dies eine Zeit, in der die große symphonische Form und die klassische Tonalität als Eigenwerte rehabilitiert werden. Trotzdem hält sich das Bild von Schostakowitsch als dem führenden (so-wjetischen, offiziellen und "parteitreuen") Staatskomponisten.

Fünftes, in den 80er Jahren kommt es zu einer Wende, die die Situation prinzipiell verändert: einerseits durch die Wirkung des Buches von Solomon Volkow - als Gegenbild zur sowjetischen und DDR-Rezeption; andererseits, im Kontext der Postmoderne des zeitgenössischen Komponierens, einem Kontext, in dem sich die Regeln der Avantgarde-Ästhetik zu relativieren beginnen. Schostakowitsch steht in mancherlei Hinsicht der Postmoderne näher als dem strukturfixierten Fortschrittsdenken der 50er Jahre. Seine Musik zeichnet sich durch folgende Merkmale aus:

- Einebnung der Grenzen zwischen U- und E-Musik;
- Hervorkehrung des ironischen Elements;
- Durchdringung der Stile und Gattungen, Vermischung von hoher und niederer Musik usw.

In dieser Zeit kommt es zu einer substantiellen Umakzentrierung der Rezeption: weg von der großen symphonischen Form hin zur "reinen" autonomen Musik, hin zu den Streichquartetten, den frühen experimentellen Werken und den späten Kammermusik-Werken. Das Schostakowitsch-Bild im Westen zentriert sich zunehmend auf die Aspekte: "Opfer des Terrors", "Tragisches Genie".

Soweit die Hauptperioden, unter denen - wie schon gesagt - den 50er Jahren eine ganz besondere Stellung zukommt. Dies nicht nur deshalb, weil sich in dieser Zeit heftige Kritik artikulierte, sondern auch hinsichtlich der Tatsache, daß sich andererseits Ignoranz und blankes Mißverstehen zeigten. Allerdings sei darauf hingewiesen, daß die Ideologie der Darmstädter oder Kranichsteiner Schule nicht die Gesamtheit der künstlerischen Ansätze in Westdeutschland repräsentierte. Aber gerade dieser Ausgangspunkt war der am besten und zwingendsten ausgearbeitete, so daß ihm hier die meiste Aufmerksamkeit geschenkt werden soll.

Es ist schwerlich eine größere Distanz vorstellbar zwischen den künstlerischen Richtungen (bzw. Bestrebungen) der jungen Generation der 50er Jahre und ihren Vorstellungen von musikalischer Sprache einerseits, und Schostakowitschs Ausdrucksformen in dieser Zeit andererseits. Es ist allbekannt, wohin die Darmstädter Bestrebungen führten. Die Teilnehmer der Ferienkurse standen an der Schwelle zu neuen Klang-Entdeckungen, sie imaginierten eine radikal "Neue Musik", eine Musik außerhalb eingefahrener Bahnen; sie suchten nach einer neuen Autonomie von Musik. Alles war der Erneuerung unterworfen: der Charakter des Klangs, das musikalische Material, die Grammatik der musikalischen Sprache, die Form, die Verfahren der Notation, ohne hier über die besonderen Vorlieben für die Konkrete und Elektronische Musik zu sprechen. Es war der Zustand eines Neuanfangs, eine Aufbruchphase, durchdrungen vom Geist des Experiments. Die Lesungen, Konzerte sowie die Atmosphäre der Darmstädter Kurse

waren Bestandteile eines umfassenden Experiments. Aber dieses Thema ist bereits gut genug erforscht, so daß es hier nicht nötig ist, es weiter zu vertiefen.

Schostakowitsch gehörte zu einer anderen Generation - zur Generation Hindemiths: einer ganz anderen Welt. Für ihn selbst waren die 50er Jahre die Zeit einer Krise. Nach dem lärmenden Erfolg der "Kriegs-Symphonien" erwartete man von ihm die Reproduktion der dort vorgefundenen Stereotypen - eine Erwartung, die nicht er selbst, sondern die Zeit und die Umstände geweckt hatten. Nach den zeitbedingt starken Wirkungen seiner Werke aus den 40er Jahren brauchte es eine Pause, um diese Stereotypen zu überwinden. Aber die Tatsache, daß Schostakowitsch in den 50er Jahren kaum hervorragende Werke schrieb - darunter Werke von so schwacher Qualität wie *Das Lied von den Wäldern*, *Über unserer Heimat strahlt die Sonne* oder *Moskwa-Tscherjomuschki* usw. (die 40er Jahre kennen derlei fragwürdige Sachen nicht), - diese Tatsache zeigt, daß es sich um eine echte und offene Krise handelte. In dieser Zeit erschienen aber auch so wichtige Sachen wie die *10. Symphonie* oder das *Erste Cellokonzert*, aber es war schwer, sie adäquat zu rezipieren. Die wenigen interessanten Werke Schostakowitschs aus dieser Zeit konnten unter den damaligen Umständen nicht die frühere gleichgültige Rezeptionshaltung überwinden. Man darf in diesem Zusammenhang nicht vergessen, daß die späten 40er Jahre in der UdSSR die Zeit des Kampfes mit dem "westlichen Formalismus und der westlichen Dekadenz" waren. Während man also im Heimatland Schostakowitschs den Komponisten als "Formalisten" tadelte, wurde er in intellektuellen Kreisen des Westens als "Vertreter der populistischen, soz.-realistischen Ästhetik" rezipiert.

Von außen betrachtet, könnte mein Thema als künstlich und an den Haaren herbeigezogen erscheinen, da es zwischen Schostakowitsch und der westlichen Komponisten-Generation der 50er Jahre keinen Kontakt gab und mehr noch: kein Kontakt möglich war. Am Rande eine Kuriosität: da gab es einen von Schostakowitsch unterzeichneten Artikel, in dem unter anderem zu lesen war, daß alle westliche neue Musik uninteressant sei, von Stockhausen bis Stuckenschmidt. Ob diese Sentenz auf Schostakowitsch selbst zurückgeht in verfremdend-ironischer Absicht, oder ob sie sich der Dummheit eines offiziellen Autors verdankt - das ist schwer zu sagen. Stuckenschmidt wandte sich an die russische Botschaft mit der Bitte, den Sachverhalt zu klären - er könne sich nicht vorstellen, daß seine Kompositionsversuche aus der Studienzeit in Rußland so bekannt seien.

Das Verhältnis der Darmstädter Generation zu Schostakowitsch äußerte sich in der Weise, daß Schostakowitsch als aktueller Komponist einfach ignoriert wurde. Weder in den zahlreichen Texten von Adorno, Stockhausen, Leibowitz, Krenek und anderen, noch in den Zeitschriften *Die Reihe* und anderen Darmstädter Presseorganen gab es Zeugnisse oder Hinweise auf Schostakowitsch - nirgends fällt sein Name. Es war kein

Boykott, insofern der Komponist ganz außerhalb des Gesichtskreises dieser Generation existierte. Was Schönberg betrifft, so gibt es nur einen einzigen Brief, an einen Journalisten, in dem er ein paar Worte zu Schostakowitsch findet:

"... Ich möchte Ihnen sagen, daß mir Ihre beiden Artikel sehr gefallen, der über die moderne Musik und der über Schostakowitsch - ich glaube aber doch, daß Schostakowitsch ein großes Talent ist. Es ist vielleicht nicht sein Fehler, daß er der Politik erlaubt hat, seinen Kompositionsstil zu beeinflussen. Und selbst wenn das eine Schwäche seines Charakters ist - er mag kein Held sein, aber ein talentierter Musiker. Es ist so: es gibt Helden, und es gibt Komponisten. Helden können Komponisten sein, und umgekehrt, aber man kann es nicht verlangen."<sup>50</sup>

In den Gesprächen Hanns Eislers mit Hans Bunge findet sich die Beschreibung der folgenden Szene: "...Als Eisler ihn [Schönberg] ermahnt, seine zwei großen Werke, darunter eine Oper, fertig zu machen, sagt er: 'Das wird doch nicht aufgeführt - solange noch dieser Handbetrieb in der Musik herrscht'. Und er imitiert sehr lustig einen Bläser und einen Cellisten, die sich ablagen. Die *Leningrader Symphonie* von Schostakowitsch, neulich von Toscanini im Radio gegeben, findet er nicht besonders, alles zu lang, fünfunddreißig Minuten mit Material für zwölf Minuten. Dann erzählt er eine Geschichte, wie er beim Militär sich gute Equipierung kaufte..."<sup>51</sup>

Viel später, in den 70er Jahren, äußerte ein anderer Komponist, und zwar Pierre Boulez, daß die Musik von Schostakowitsch ihn nie interessiert habe. Wahrscheinlich ließen sich noch ähnliche Aussagen anderer prominenter Komponisten anführen, aber im Prinzip ist die Situation klar. Es geht um eine Situation, die sich nicht plötzlich kristallisierte, sondern allmählich, Schritt für Schritt. Wie kam es zu dieser Situation? Um diese Frage zu beantworten, schauen wir in die Zeitschriften aus dieser Zeit - aus der Zeit zwischen 1946 und 1960. An Zeugnissen gibt es insgesamt nicht viele, - ein erster Versuch sie zu sichten und zu interpretieren findet sich in dem Aufsatz "Über die Rezeption von Schostakowitsch in Deutschland" von Friedbert Streller, publiziert im *Bericht über das Internationale Dmitri-Schostakowitsch-Symposium Köln 1985*. In den nachfolgenden Ausführungen stütze ich mich auf ebenso reichliche wie ausführliche Zitate, da diese Materialien nicht gut bekannt sind.

Man muß sagen, daß das Interesse an Schostakowitsch Ende der 40er Jahre ziemlich groß war; seine Werke wurden nicht selten aufgeführt und (sowohl im Westen als auch im Osten) von der Presse hoch eingeschätzt. Leider gibt es über die Aufführung des

<sup>50</sup> Brief an Kurt List, einen Journalisten, der in New-York die Zeitschrift *Listen, The Guide to Good Music* gegründet hatte. Original englisch. Los Angeles, 17.VII. 1944. In: Arnold Schönberg, *Ausgewählte Briefe*, Mainz 1958, S. 231.

<sup>51</sup> In: *Hans Eisler. Gespräche mit Hans Bunge*, Leipzig 1975, aus: "Zweites Gespräch", S. 39.

*Ersten Klavierkonzerts* von Schostakowitsch in Donaueschingen 1946 nur diese kurze Notiz:

#### Donaueschingen 1946

Die eigentliche Überraschung oder, wenn man so will, Sensation bildete Dmitrij Schostakowitschs *Concertino für Klavier, Trompete und Streichorchester* op. 35 (1936), das in seiner kühnen Zusammenfassung traditioneller und revolutionärer Elemente tatsächlich ein neues Musikethos offenbarte und gegen das *Strawinskys 'Suite für kleines Orchester'* geradezu harmlos wirkte (*Melos*, November 1946, S. 24).

Ein halbes Jahres später, schreibt Stuckenschmidt in dem Artikel "Das Problem Schönberg", - ein Artikel, in dem er auf die indirekten Schüler Schönbergs zu sprechen kommt, darunter auch auf Schostakowitsch:

"Von seinen direkten und indirekten Schülern, von Alban Berg und Ernst Krenek, von Frank Martin und Hermann Heiß, von Adolphe Weiß und Alois Haba, von Paul v. Klenau und Elisabeth Luytens (ich wähle absichtlich Kontrapaaire) nicht zu reden. Auch in der Sowjetmusik der früheren zwanziger Jahre bis zu einzelnen Werken Dmitri Schostakowitschs, Samuel Feinbergs und Nikolaj Mjaskowskys ist dies Erlebnis zu spüren und nachzuweisen."<sup>52</sup>

Die Jahre gleich nach dem Krieg waren eine Zeit der ersten Entdeckungen auch der Werke von Schostakowitsch, aber auch der Zeit der ersten mißbilligenden Kritik. Die 5te Symphonie wurde im Sommer 1947 in Frankfurt wie folgt rezipiert:

#### *Melos* berichtet:

#### Das Fazit der Woche für "Neue Musik" in Frankfurt

"(...) Doch bevor von diesen [= Werken der Neuen Musik] gesprochen sei, muß eine Enttäuschung, eine Niete, mit Betonung hervorgehoben werden: Dmitri Schostakowitsch. Gespannt erwartete man die *Fünfte Symphonie* des so hochgelobten Komponisten, von dem in Frankfurt außer einem wenig besagenden Streichquartett noch nichts bekannt war. Was in der Symphonie, die seine beste sein soll (!), an Trivialität und aufgeblasenem Pathos auf den Hörer eindringt, war eine ungeheuerliche Zumutung. Man zeigte sich einmütig befremdet von dem primitiven 'Vitalismus' solcher halb gefühlvoll, halb heroisch drapierten 'Volkssymphonik'. Es ist an der Zeit, daß die Propagandagloriole um diesen Komponisten einer ernüchterten Betrachtung weicht."

Auf die gleiche Aufführung wird nochmals in anderem Kontext Bezug genommen:

<sup>52</sup> *Melos*, April 1947, S. 162).

### "Die großen internationalen Namen

Wohl ein weltweiter künstlerischer Niveau-Unterschied zwischen der platten symphonischen Gebärde Schostakowitschs und der luziden Geistigkeit von Igor Strawinskys *Symphonie in C* wie der klaren Klassizität von Paul Hindemiths *Cellokonzert* (1940), die im gleichen Konzert erklangen!"<sup>53</sup>

Ungeachtet der Tatsache, daß Schostakowitschs Musik Aufmerksamkeit erregte, waren die Nachrichten über ihn nur kurz und beschränkten sich auf die faktische Nennung der Aufführungen: in einer Matinee zur Pflege der zeitgenössischen Musik im Bayerischen Staatstheater in München, organisiert von Karl Amadeus Hartmann, wurde neben Werken von Prokofjew und Wassilenko auch das *Klavierquintett op.57* von Schostakowitsch aufgeführt.

Auch anderswo wurde im Sommer 1947 Schostakowitsch gespielt: symphonische Musik in Stuttgart und Heidelberg.

In dieser Zeit wurde über Schostakowitsch wenig geschrieben. Einer der ersten Artikel - von Ernst Krause unter dem Titel "Blick nach Osten: Schostakowitsch und Prokofjew" - erschien im Heft 2/1947 der Zeitschrift *Musica*. Dieser Artikel hat Überblickscharakter, verbindet knappe Information mit einer neutral-positiven Wertung:

"Sein Gegenspieler (das heißt der Gegenspieler Prokofjews) ist der erst vierzigjährige, vielgenannte und gegenwärtig auch bei uns vielgespielte Dmitri Schostakowitsch. In einem Alter, in dem Bruckner noch kaum an die Öffentlichkeit vorgedrungen war, spukt sein Name beharrlich durch die internationale Presse, Rundfunk- und Konzertprogramme. Spräche nichts weiter für Schostakowitsch als die Tatsache des Erfolges, so wäre schon dadurch die außergewöhnliche Bedeutung seines Schaffens festgelegt. Denn dieser Erfolg ist der flüchtige, schwankende des Zufalls oder der Überraschung; er ist allmählich, in stetem Fortschreiten erworben und gewinnt ständig an Tiefe und Nachhaltigkeit. Es ist ein Erfolg, den klarer Kunstverstand, elementare Begabung und echte Zeitverbundenheit ergeben haben....)

Was macht nun das Wesen dieses jungen Meisters aus, der heute die nachdrückliche Förderung Stalins genießt? Schostakowitsch setzt die Linie der sinfonischen Musik fort, die von Bruckner über Mahler hinausführt; sie ist frei von jeder Sentimentalität, jeder einprägsamen Folkloristik; sie ist motorisch bestimmt, expansiv und von einer starken Suggestivität. Dennoch wäre es falsch, sie irgendwie als 'effektiv' hinzustellen. Dies ist gerade das Besondere, daß in seiner Musik wirklich innere Dynamik spürbar wird, die sich mit dem 'Klang an sich' (dies verbindet ihn mit einem neuen Musiker wie dem Deutschen Werner Egk) auseinandersetzt. Daneben finden sich, wie z. B. im langsamen Satz der *Fünften*, wohl seinem reifsten Werk, Episoden einer bezaubernden Duftigkeit. Diese Musik kennt, zum Glück, keine 'klassizistischen' oder 'neubarocken' Tendenzen: sie steht

fest und selbständig in dieser Zeit drin. Sie ist schwer einzuordnen, aber sie hat in jeder Note Eigenwuchs."<sup>54</sup>

Interessant ist hier die Bezugnahme auf Egk. Sie zeigt, daß Schostakowitsch weniger von seiner "neoklassischen" oder "neobarocken" Seite her begriffen wurde, als von einer sozusagen "neoromantischen". Gerade Vertreter einer konservativen Geschmackslinie fühlten sich in dieser Zeit (und zumal in Bezug auf die 5. *Symphonie*) Schostakowitsch verbunden.

Besondere Aufmerksamkeit verdient indes das *Melos*-Heft von November 1947, in dem drei aufeinanderfolgende Artikel über Schostakowitsch veröffentlicht wurden. Anlaß war die Veröffentlichung zweier Bücher von Iwan Martynow und Victor Smirnow über den Komponisten. Dies zeigt, wie aktuell die Frage Schostakowitsch damals war - oder - wie *Melos* es nannte - der "Fall Schostakowitsch". Die Publikation hat Diskussionscharakter und stellt absichtsvoll die Beiträge dreier Autoren zusammen, und zwar von Claude Rostand (einem Franzose), Iwan Martynow (einem Russen) und Hans Heinrich Stuckenschmidt (einem Deutschen). In den Artikeln sind schon fast alle Meinungen und Aspekte angelegt, die in den Schriften anderer Autoren wiederkehren. Die zweifellos hervorragende Begabung des Komponisten wird voll anerkannt. Allgemein hervorgehoben wird der auffällige Stilwandel des Komponisten seit Ende der 30er Jahre. Einig ist man sich auch in der Kritik einzelner Aspekte seiner musikalischen Sprache und in der Feststellung, daß Schostakowitschs Musik nicht in die europäische Musikentwicklung integriert ist. Ich zitiere aus dem Artikel von Claude Rostand:

"Wenn ich für meine Person das Werk von Schostakowitsch betrachte - von der *Ersten Symphonie*, die (nebenbei gesagt) ein Meisterwerk ist, über die *Dritte*, die *Siebte*, die *Achte*, das *Konzert opus 35*, das *Quintett opus 57* und das *Trio opus 67* bis zu der jüngsten *Neunten Symphonie*, dann gelingt es mir nicht, die subtile Entwicklung zu erkennen, die man uns vorzeichnet und die im Begriff ist, ein allgemein verbindliches Klischee zu werden. Ich sehe nur die fast normale Entwicklung eines Künstlers, der unheimlich begabt und von der Musik besessen ist.

Man kann nur das eine sagen: Schostakowitsch scheint seit der *Lady Macbeth* eine neue Schreibweise anzuwenden, indem er sich radikal von allen Bemühungen abwandte, zu denen ihn ein Strawinsky oder Alban Berg geführt hatten. Seit dieser Zeit scheint er darum bemüht, auf jenen betonten Individualismus zu verzichten, der gewöhnlich das Kennzeichen einer großen schöpferischen Natur ist, und ein ausschließlich russisches Wesen zu bewahren, ohne sich je zu den Gipfeln einer universalen Sprache zu erheben, wie es die großen Zeitgenossen de Falla, Bartók, Hindemith getan haben oder noch tun. Er will leicht zu verstehen sein, klar und in einem gewissen Sinne konkret. Er will Bilder und eindeutige Gefühle erwecken, die Wege, durch welche die Musik, gemäß der sowjetischen

Doktrin, bei der wenig kultivierten Masse jene soziale Funktion erfüllen soll, die man ihr in der UdSSR gegeben hat.

So kommt es, daß der 'Fall Schostakowitsch' einen pathetischen Anstrich gewinnt: ein Komponist, der ein ganz außergewöhnliches Temperament und eine wahrhaft geniale Begabung hat, legt sich den Zwang auf, eine andere Sprache zu sprechen als die, die ihm gemäß ist; ein Künstler, der über alle Mittel seines Handwerks und seiner Kunst verfügt, verzichtet auf ihre Anwendung, um sich auf eine ziemlich alltägliche Tonsprache zu beschränken; er hält sich an höchst überlebte und abgenutzte Wendungen, an Themen von unglaublicher Trivialität und an ein harmonisches Material, das bereits durch sämtliche Harmonieaufgaben sämtlicher Konservatorien der Welt geschleift wurde. Denn es ist unverkennbar, daß, vom rein technischen Standpunkt aus betrachtet, die Musik von Schostakowitsch alle Kennzeichen einer platten, schülerhaften, oberflächlichen und banalen Schreibweise voller Stolz zur Schau stellt.

Aber auch dies ist ein höchst pathetischer Zug: trotz aller verzweifelten Anstrengungen des Komponisten, sich selbst zu verleugnen, um das zu sein, was man wünscht, daß er sei, besitzt diese höchst mittelmäßige Musik eine unwiderstehliche Ausdruckskraft, und die starke Persönlichkeit von Schostakowitsch drängt sich, ohne sein Wissen und trotz alledem, mit aller Macht auf. Die drei letzten Sinfonien, und besonders die *Siebte* und die *Achte*, sind in dieser Hinsicht überaus kennzeichnend. Man weiß, daß sie zur Verherrlichung der siegreichen Taten des russischen Volkes in Leningrad und Stalingrad geschrieben wurden. Obwohl sie nicht frei sind von einer gewissen Schablone des sinfonischen Al-fresco-Stils und (wie stets) eine musikalische Substanz von bestürzender Armut verarbeiten, bersten diese Werke doch von einer dichten, tragischen Größe, in der sich romantisch und aldruckhaft die grinsende Grimasse und das Grotteske mit dem Drama und dem makabren Schrecken verbinden. Man kann sich kaum der Erschütterung, ja dem fast körperlichen Schock entziehen, die von der leidenschaftlichen Gewalt, von der beschwörenden und erregenden Kraft oder von den mitunter wahrhaft sublimen Lyrismen mancher Partien ausgehen. Es gibt in diesen neuen Werken keine Naturnachahmung, keine Beschreibung oder Tonmalerei. Alles ist Beschwörung, und zwar eine sehr mächtige Beschwörung: von der gräßlichen Blutfarbe der Bombennächte bis zur lebensfrohen Verherrlichung eines strahlenden und starken Vertrauens."

Und weiter:

"Schwer läßt sich voraussehen, in welcher Richtung sich Schostakowitsch nunmehr entwickeln wird. Dies kann nicht allein von ihm abhängen, da er einer ästhetischen Lenkung auf politischer und sozialer Grundlage unterworfen ist. Begnügen wir uns heute mit der abschließenden Feststellung eines zwiefachen Scheiterns: zunächst scheiterte die Lenkung, da sie sich als unfähig erwies, eine so starke Persönlichkeit wie Schostakowitsch zu vernichten, und dann scheiterte Schostakowitsch, weil er sich als unfähig erwies, sich in dem pathetischen Kampf zu besiegen, den er sich selber liefert und in dem bis jetzt allein das triumphiert, was er an besten Kräften besitzt."<sup>55</sup>

Bemerkenswert ist, daß der Autor den Widerspruch zwischen den verhältnismäßig einfachen, teilweise primitiven musikalischen Mitteln und der starken, unwiderstehlichen Wirkkraft der Musik Schostakowitschs hervorhebt.

Ungefähr in die gleiche Richtung geht der Artikel von Stuckenschmidt:

"Schostakowitschs Fähigkeiten und Qualitäten liegen auf der Hand. Er hat den starken Atem für große symphonische Formen, kennt die Farbpalette des Massenorchesters, beherrscht rhythmische und klangliche Effekte in virtuoser Weise. Sein Kontrapunkt ist inspiriert, sein Formsinn vielseitig und nie um Hilfsmittel verlegen. Man kennt Fugen- und Variationensätze von ihm, die ihn als differenzierten Kenner des Metiers legitimieren. Seine Kammermusik ist oft originell, von echt russisch-breiter Nachdenklichkeit und Gefühlsbetonung in den langsamen Sätzen, witzig bis zur Burleske in manchen raschen. In seiner Symphonik, besonders in den breiten, langatmigen Blöcken der *Fünften* und *Siebenten*, haben wir Einflüsse Gustav Mahlers gefunden, nicht allein was den formalen Zuschnitt anlangt, sondern besonders im Sarkasmus der Scherzi. Es fehlt auch nicht an sonstigen Einflüssen. Das Vorbild Hektor Berlioz' ist in der phantastisch-grimassierenden Note beider Symphonien evident, und in der nostalgischen Einsamkeit mancher langsamer Strecken, auch der Kammermusik, spürt man die Nähe Tschaikowskys.

In den Werken seiner mittleren Periode, so ist Schostakowitsch von sowjetischer Seite vorgeworfen worden, folgt er bisweilen den Tendenzen der modernen Wiener Schule, namentlich Alban Berg. Gerade diese Einflüsse aber hat er später weitgehend liquidiert. Das Streben nach Auflösung der Tonalität, das etwa in der Partitur der *Lady Macbeth* sehr weit geht, weicht einer gemäßigten harmonischen Schreibweise. Hier spüren wir eine Tendenz zur Vereinfachung, die als ästhetisches Symptom auch bei anderen Komponisten der modernen Schulen erkennbar ist. Aber sie geht durchaus andere Wege als etwa bei Hindemith, Strawinsky und Milhaud. Ist bei ihnen der Wille spürbar, die Errungenschaften der Tonalitätsauflösung auch weiterhin, in einem umfassenden Sinne fruchtbar zu machen, so wendet sich Schostakowitsch entschieden von diesen ab. Er renegiert seine eigene Entwicklung; er schreitet nicht weiter, sondern zurück. Seine harmonische Sprache bedient sich romantischer Muster fast mit Ausschließlichkeit. Seine Themen sind bewußt auf faßliche, gewohnte Kadenzten gestellt, und im Sinne solcher Kadenz vollzieht sich der harmonische Aufbau seiner ganzen Musik. Die *5. Symphonie* geht, von episodischen Strecken abgesehen, nicht über das Stilbild Tschaikowskys hinaus. Das ganze Pathos der nachwagnerschen Musik lebt bei ihm wieder auf. In diesem Sinne, gemessen an allen wesentlichen Erscheinungen der übrigen Moderne, ist Schostakowitschs Tonsprache ein Rückschritt zu Mitteln, die wir als historisch abgeschlossen empfinden. Und das begrüßt an seiner Musik auch die Masse der Hörer, die ihm huldigt, nicht weil er gelegentlich modern, bizarr und verwirrend wirkt, sondern weil er es tut. Der Erfolg seiner *5.* und *7. Symphonien* ist getragen von der Konservativität des Publikums, von dem Wunsch, die Schreckästhetik der Moderne gegen die Behagensästhetik der bürgerlichen Romantik einzutauschen. Auch eine gewisse ihm eigene Wahllosigkeit der Mittel, sein Operieren mit Crescendowirkungen, sein Appell an brutal-sinnliche Gefühle, kommt diesem Wunsch offenbar bewußt entgegen."

<sup>55</sup> S.370, 371.

Und zum Schluß zieht Stuckenschmidt das folgende Resümee:

"Wohin der Weg dieser seltsamen, zwischen Extremen schwankenden Begabung noch führen wird, läßt sich schwer voraussagen. Für uns westliche Musiker wird er ein Kuriosum bleiben, ein einzigartiger Fall von Zweigesichtigkeit, ein Experimentator an sich selbst, ein Künstler zwischen den Ideen des ästhetischen Fortschritts und der musikalischen Plakatwirkung. Daß er außerhalb Rußlands Schule machen wird, ist unwahrscheinlich. Die Musik der Welt ist andere Wege gegangen und wird sich auch durch den Massenappell seiner in mancher Hinsicht erstaunlichen Begabung nicht zurückzwingen lassen.<sup>56</sup>

Es sei hervorgehoben, daß Stuckenschmidt praktisch der einzige Musikwissenschaftler ist, der in fast allen seinen Publikationen über Neue Musik - etwa in der *Musik des 20. Jahrhunderts* (München 1969), *Neue Musik (zwischen den beiden Kriegen)* (Berlin 1951), *Schöpfer der Neuen Musik* (Frankfurt am Main 1958), - auch Schostakowitsch beachtete und ihn als Komponisten ernst nahm.

Zur Zeit ist mir keine andere Literatur bekannt, die Schostakowitsch so frühzeitig solche Aufmerksamkeit schenkte.

Kommen wir zu der Frage, welche Werke in dieser Zeit im einzelnen aufgeführt und auf welche Weise rezipiert wurden.

Am wichtigsten waren die Aufführungen der *9ten* und *10ten Symphonie*.

Die westliche Erstaufführung der *9. Symphonie* fand am 20. März 1946 in Paris mit dem Radioorchester unter der Leitung von Rosental statt. Zwei Wochen später wurde die Symphonie in Boston unter der Leitung von Sergej Kusnezowski gespielt und am 7. November in New York unter Arthur Rodzinski. Die erste deutsche Aufführung fand Anfang 1947 in Dresden statt - also in Ostdeutschland. In Stuttgart wurde die Symphonie in Rahmen der Woche für Neue Musik unter der Leitung von Ljubomir Romansky aufgeführt.

Es ist offensichtlich, daß der Kontext und die Umstände der Erscheinung der *9ten Symphonie* für Deutschland im unklaren lagen. Es wurden nachgerade kuriose Erwartungen in das Werk hineinprojiziert. Nicht nur in Rußland, sondern auch im Westen erwartete man eine "große Symphonie" mit Chor und Solisten nach beethovenschem Vorbild. Schon ein halbes Jahr vor der französischen Aufführung war in Vorankündigungen von einem "Lied des Friedens", einer "Symphonie des großen Sieges" usw. zu lesen. Schostakowitsch indes widersprach diesen Erwartungen wesentlich und vorsätzlich. Insofern mußte es zwangsläufig zu Fehldeutungen und Mißverständnissen kommen, in die sich aber auch richtige Beobachtungen mischten.

<sup>56</sup> S. 375, 376.

Die Zeitschrift *Musica* berichtete in der ersten Nummer von 1947, verschiedene Quellen zitierend, über Rezeptionsweisen der *9. Symphonie*:

"Dmitri Schostakowitschs *Neunte Sinfonie*, die der hochbegabte russische Komponist im belagerten Leningrad zu schreiben begann, [diese Angabe ist unrichtig] wurde, wie Georg Alexander in der *Hannoverschen Presse* vom 22.10.46 ausführte, in den Siegestagen des vergangenen Jahres mit einem persönlichen Schreiben Stalins nach London und New York geschickt und in beiden Städten mit großem Erfolg aufgeführt. Das offizielle Propagandaorgan des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei, die Zeitschrift *Kultur und Leben*, kritisiert jetzt an dieser Sinfonie, daß sie «ideologische Unsauberkeiten» enthalte. Nach dem Krieg habe das Volk von Schostakowitsch eine Verkörperung der Ideale und Gefühle erwartet, die der schlimmste Feind der Menschheit zerstört habe; statt dessen habe Schostakowitsch etwas gegeben, was ein Kritiker einen "symphonischen Witz" genannt habe. Der unglückliche Einfluß von Strawinsky, einem Künstler ohne Vaterland, ohne Gewissen und ohne fortschrittliche Ideen, beherrsche dieses Werk. (Im jüngst vergangenen «tausendjährigen Reich» war Strawinsky bekanntlich als «Kultur bolschewist» verschrien)."<sup>57</sup>

Die Zeitschrift *Melos* bringt in ihrem Märzheft 1948 eine Rezension einer Berliner-Aufführung unter dem Titel:

#### "Russische Sinfonik

Um so zahlreicher war, wie stets in Berlin, die neuere russische Sinfonik vertreten, die sich hier auch beim großen Konzertpublikum bis zu einem gewissen Grade durchgesetzt hat und die in dem festlichen Theatersaal des Hauses der Kultur der Sowjetunion (der bisherigen Sing-Akademie) eine besondere Pflegestätte gefunden hat. Gleich das erwähnte erste Philharmonische Konzert unter Sergiu Celibidache enthielt die *Neunte Sinfonie* von Schostakowitsch. Mit der Tradition der großen "Neunten", wie sie die Linie Beethoven-Bruckner-Mahler darstellt, bricht Schostakowitsch gründlich, obwohl gerade er - geht man von seiner 5., 7. und 8. *Sinfonie* aus - der gegebene Mann wäre, sie fortzusetzen.

Der befähigte Russe zeigt sich hier von einer Seite, die wir bisher nur in seinem *Klaviertrio* kennengelernt hatten: witzig, grotesk und quicklebendig. Den Erben der großen spätromantischen Sinfoniker läßt er hier nur noch in dem punktierten Motiv der Posaunen und Tuben, das im vierten Satz ein Fagottrezitativ umrahmt, erkennen, sonst verleugnet er ihn und zwinkert Haydn, Dittersdorf, ja sogar Offenbach, aber natürlich auch Prokofjew zu. Ihre satztechnische Lockerheit, ihr Humor, ihre manchmal spitzbübische Verwegenheit haben es ihm angetan, nur daß sie bei ihm nicht immer so "manierlich" sind. Schostakowitschs Musik ist oft von unverblütem Schmiß. Das fegt, walzt und schmettert daher, daß es eine Art hat. Die Einfälle sind oft primitiv. Aber wie sie gefügt, satztechnisch gefaßt, instrumental gefärbt sind, das ist von einer Meisterschaft, die uns vergnügt schmunzeln läßt.

<sup>57</sup> S. 62.

Sieht man von Schostakowitsch ab, so zeigt die "neue" Musik eine Neigung zur melodischen Eingängigkeit, klanglichen Mäßigung und formalen Glätte, der jedes Experiment ferngehalten wird."<sup>58</sup>

Der Kritiker Ernst Krause, den wir bereits zitierten, schrieb in seinem "Blick nach Osten" betitelten Artikel:

"Der Lebensweg von Schostakowitsch hat ihn bereits bis zu seiner *Neunten Sinfonie* geführt. Seine *Siebente*, an der er während der Belagerung Leningrads gearbeitet, trägt den Namen dieser Stadt als programmatischen Untertitel [ein Titel, der nicht auf Schostakowitsch zurückgeht]; sie leitet einen Kriegszyklus ein, der mit der *Neunten* im Zeichen des russischen Sieges abgeschlossen wurde. Daß sich dieses Werk (dessen deutsche Erstaufführung man kürzlich durch die Dresdner Philharmonie unter Heinz Bongartz erlebte) als ein Stück sprudelnder Fröhlichkeit und lockerster Faktur erwies, war für alle Teile eine große Überraschung. (Sie dauert nur 25 Minuten, ist fünfsätzig und auch in den Proportionen höchst eigenartig: dem nur vier Partiturseiten umfassenden langsamen Satz folgt das Finale mit siebzig Seiten. Die Hinwendung zum politischen Zeitbekenntnis ist bezeichnend für diesen Musiker, der, wie kaum ein zweiter unseres Jahrhunderts, aus der Ideenwelt seines Volkes heraus schafft."<sup>59</sup>

Stuckenschmidt hob insbesondere die Verwandtschaft der *9. Symphonie* zu Prokofjews mittlerer Periode hervor:

"Sie [die *9. Symphonie*] verzichtet völlig auf das, was Olin Downes seine [Schostakowitschs] 'lärmende Melodramatik' genannt hat. Sie ist heiter, sparsam, formknapp und ungleich weniger gefühlsbetont als ihre Vorgängerinnen. Daß Nestjew, der Verherrlicher Prokofjews, sie ablehnt, berührt merkwürdig. Denn gerade dem sarkastischen Geist vieler Werke aus Prokofjews mittlerer Periode kommt Schostakowitsch hier sehr nahe, gewiß näher als dem Vorbild Strawinsky, was man ihm vorgeworfen hat. Eine gewisse Unverbindlichkeit der Themen, eine nachlässige Vergnügtheit ist ihr eigentümlich; sie geht bis in die Details der Arbeit. Aber was an ihr erfrischt, sind viele geistvolle, dünn orchestrierte, in messerscharfer Kontrapunktik gearbeitete Einfälle, die auch polytonalen Wirkungen nicht ausweichen. Das auffälligste Merkmal des Werks ist seine völlige Loslösung von den Charakteristika nationalrussischer Musik. Sie wirkt absolut weltbürgerlich, spielerisch, artistisch. Aber man spürt auch wieder, daß diese Artistik dem Komponisten fremd geworden ist, daß er hier nicht so sicher vorgeht wie in der Regie pathetischer Massenklänge, die seine Erfolgssymphonien charakterisiert."<sup>60</sup>

In seinem Buch *Schöpfer der Neuen Musik* unterstreicht Stuckenschmidt dann die besondere Rolle der *9. Symphonie* im Schaffen Schostakowitschs und vor dem Hintergrund der russischen Tradition:

58 S. 79.

59 S. 106.

60 S. 376.

"Sie [die *9. Symphonie*] ist zwar streng tonal, steht in Es-dur, und nur gelegentliche bitonale Kontrapunkte stören das Bild harmonischer Konsolidierung. Ihre Hauptthemen sind meist aus Dreiklängen gebildet und leicht faßlich. Rhythmisch fehlen die sonst bei Schostakowitsch beliebten Primzahlen-Takte. Was sie aber von den Kolossalgemälden der *fünften*, *siebten* und *achten Symphonie* unterscheidet, ist der Verzicht auf Monumentalität, auf expressives Pathos, auf nationale Färbung und auf die slawisch-depressive Grundstimmung mit gelegentlichen Ausbrüchen wilder Lebenslust, die seit Glinka über Borodin und Tschaikowsky bis zu Skrjabin und dem frühen Strawinsky ein Charakteristikum aller russischen Musik geblieben ist. Dafür zeigt das Werk Heiterkeit, Witz, Ironie, und es ist von einer frischen Dialektik bewegt, die sich in allerlei Formspiel äußert, zu deren Genuß es freilich einiger Schulung des Ohres bedarf. (...) Der langsame Satz, sonst *pièce de résistance* russischer Symphonik, nimmt hier nur einen winzigen Raum ein; er ist ein erweitertes meditatives Fagottsolo, eigentlich nur eine rezitativische Kadenz, die dem heiteren Allegretto-Finale als Einleitung dient. Mit ihren 36 Minuten Spieldauer (nach den riesigen Maßen der *fünften*, *siebten* und *achten Symphonie*) nähert sie sich mehr dem knappen Typus der klassischen Symphonie."<sup>61</sup>

Wie man sieht, rief die *Neunte* nicht nur in Rußland, sondern überall neben interessierten auch positive Reaktionen hervor. Die ironische Sentenz des Werkes wurde verstanden, vielleicht auch nur gespürt, wohingegen die gesamte Dimension des Ironischen wohl erst später in vollem Umfang erfaßt wurde.

Jetzt zur *10. Symphonie*: die westliche Erstaufführung fand in New York im Oktober 1954 unter der Leitung von Dmitri Mitropulos statt. Dieses Ereignis und weitere Aufführungen des Werkes fanden ihr Echo in der deutschen Presse. Anlässlich der westdeutschen Erstaufführung, die im Dezember 1954 stattfand, wurde geschrieben:

#### Gelsenkirchen: Eine zehnte Symphonie

Dmitri Schostakowitsch schrieb im vergangenen Jahr seine *Zehnte*, die kürzlich unter der glänzenden Leitung von Ljubomir Romansky in Gelsenkirchen zur westdeutschen Erstaufführung gelangte. Das Werk steht in unverschleiertem e-moll/E-dur und folgt in der zyklischen Anlage dem Beispiel der Klassik. Sie ist viersätzig, in der Harmonik konventionell, sofern man Mixturklänge nicht als neuartig bezeichnet, thematisch indifferent und rhythmisch weniger lebendig als die vorangegangenen Symphonien. Sehr stark ist wieder die kontrapunktische Arbeit der thematischen Verknüpfung. Durch die ganze Partitur läuft wie eine elastische Linie ein aus drei Tönen im Sekundenabstand gebildetes Motiv, das sich völlige Unabhängigkeit bewahrt. Der erste Satz, Moderato, beginnt in ruhigem Viertelschritt, wird dann chromatisch verdichtet und gerät in lebhaftere Bewegung. Der zweite, ein unentwegt voranstampfender Marsch, ersetzt offenkundig das Scherzo. Der dritte stilisiert einen gemächlich fließenden Walzer, dessen Material nach dem quasi-Trio

61 *Schöpfer der Neuen Musik*, Frankfurt am Main 1958, S. 277.

in seine kleinsten Bestände zerstäubt wird. Die Einleitung des Finales vertritt den langsamen Teil. Sie lenkt in ein freudiges Rondo ein, das mit mächtigem Aufwand zum hellen, bläserüberstrahlten Schluß eilt."

Unterzeichnet ist die Rezension mit den Initialien "H. S."<sup>62</sup>

Die anderen Berichte über die *10. Symphonie* lehnen sich an diesen an, hauptsächlich in der Beschreibung des allgemeinen Charakters der Sätze. So hebt ein gewisser Otto Zoff im vierten Satz das "russische Element" hervor, "aber mit einem Hinüberschreiten zur exotischen, manieristischen Tradition von Rimsky-Korssakow, also zum Exotisch-Orientalistischen."<sup>63</sup> Diese Äußerung macht einmal mehr die Schwierigkeiten eines angemessenen Verstehens der Symphonik Schostakowitschs deutlich - resultierend aus dem Unvermögen, das Werk in die russische Tradition einzuordnen. Von daher immer wieder der hilflose Griff zu Klischees - so spricht Stuckenschmidt vage von einem auf Tschaiowsky zurückweisenden "melancholischen Grund" des Werkes, Otto Zoff, darüber hinausgehend, greift unbekümmert in die "exotisch-orientalische" Klamottenkiste - so als ob er das Werk gar nicht gehört hätte. Was den Stellenwert der russischen Tradition im Schaffen Schostakowitschs anlangt, urteilt Stuckenschmidt - nimmt man seine Schostakowitsch-Besprechungen insgesamt - höchst widersprüchlich: mal leugnet er jeglichen signifikanten Einfluß der russischen Tradition bei Schostakowitsch, mal bezieht er sich vage auf ihn, ohne diesen Einfluß jedoch überzeugend aufzeigen zu können, und nimmt in diesem Zusammenhang zumeist Zuflucht zu typisch russischen Klischees.

Ein gewisser Heinrich Schmidt schrieb über die Symphonie folgendes:

"...Sie [ - die Symphonie] bringt nichts Neues, ist gleichwohl ein interessantes und überaus gekanntes Werk, das, wie wir es bei Schostakowitsch gewöhnt sind, hohe Einfälle mit Banalitäten mischt.

Die Symphonie steht in eindeutigem e-moll/E-dur, gehorcht in der Gliederung dem klassischen Muster und spannt vier Sätze in die zyklische Form. Durch die ganze Partitur zieht sich wie ein roter Faden ein simples, aus drei, in Sekundschritten aufeinander folgenden Tönen bestehendes, auf- oder absteigendes Motiv, das meist kontrapunktische Verwendung findet und sonst für die thematische Arbeit unwichtig ist. Im eröffnenden Moderato erscheint es als e-fis-g. Die Harmonik ist frei von Überraschung, sie hält sich, von gelegentlichen Mixturbildungen abgesehen, an die Konvention.

Melancholie ist die Grundstimmung des Werkes. Sie erinnert an Tschaiowsky, aber auch beethovenische, brahmsische und wagnerische Anklänge sind nicht zu verleugnen."<sup>64</sup>

<sup>62</sup> *Melos*, Dezember 1954, S. 352.

<sup>63</sup> "Schostakowitschs Zehnte Symphonie in New York", in: *Melos*, Dezember 1954, S. 360.

<sup>64</sup> *Musica*, 1954, H. 12, S. 544.

Obwohl es eigentlich nach den vielbeachteten Aufführungen der *7. Symphonie* im Amerika der Kriegsjahre keines weiteren Gunstbeweises in Bezug auf Schostakowitsch bedurft hätte, wurde der Komponist im Jahre 1954 der "New York Critics Circle" für die *10. Symphonie* zuerkannt. Wie bereits erwähnt, brachten Dmitri Mitropulos und das Philharmonische Orchester von New York das Werk in der westlichen Erstaufführung am 15. Oktober 1954 zu Gehör und machten kurz darauf eine Aufnahme für die *Columbia-Schallplattengesellschaft*. Anlässlich der amerikanischen Preisverleihung schrieb ein gewisser Bert Reisfeld in der Zeitschrift *Musica*:

"Zweifellos wird damit eines der kraftvollsten und eindrucksvollsten Werke unserer Zeit in meisterhafter Wiedergabe der in Amerika immer größer werdenden Zahl der Liebhaber der modernen Musik zuteil. Obwohl der Komponist sich selbst treu bleibt, gelingt es ihm, innerhalb jener Grenzen zu bleiben, die der dem Publikum verständlichen Moderne gezogen sind. In einem Interview mit einem Korrespondenten der New York Times betonte Schostakowitsch diese Tendenz und charakterisierte sie als Richtlinie, die dem Künstler in Rußland von der Sowjet-Regierung gegeben werde.

Wir können diese Richtlinie nicht verurteilen, wenn es auch unseren Grundsätzen widerspricht, einem Künstler Richtlinien zu geben und seine künstlerische Tendenz zu forcieren. Sowjet-Kritiker haben diese *10. Symphonie* des russischen Meisters als 'Optimistische Tragödie' bezeichnet und erklären diese sich selbst widersprechende Definition als das Schicksal eines Einzelnen, das zwar tragisch endet, jedoch sich irgendwie zum Guten der Gesamtheit auswirkt. Der Amerikaner hat für solche Worte die Bezeichnung 'Doubletalk', und tatsächlich können wir selbst bei sorgfältigstem Studium von Schostakowitschs Werk keine Elemente entdecken, die eine 'optimistische Tragödie' - was immer das sein mag - dokumentieren. Wir verschließen uns auch der Meinung der Sowjet-Kritik, die das Werk als 'monoton, entmutigend und nicht ausreichend melodios' bezeichnet. Wir versuchen noch immer, unsere schöpferische Tätigkeit und unser Denken frei von politischen Betrachtungen durchzuführen und ein Werk so zu beurteilen, wie wir es empfinden. Ob dieses Empfinden falsch oder richtig ist, wird die Zukunft lehren. ..."<sup>65</sup>

Es ist eine merkwürdige Passage, die zeigt, daß die Rezeption in den 50er Jahren weniger primitiv war als bisweilen gedacht, daß man an die "sowjetische Ideologie" weder unmittelbar anknüpfte noch sie pauschal als Verstehens-Hintergrund negierte, daß man also um adäquate Verstehensweisen gleichsam in der Mitte bemüht war.

Der Kontext, in dem diese Symphonie aufgenommen wurde - ihre Neigung zum Grotesken - konnten im Westen nur teilweise akzeptiert werden. Dies machen die Terminologie und die Art und Weise, in der das Werk kategorisiert wurde, nur allzu deutlich.

Bezeichnend ist auch das Presseecho auf das Konzert des Leningrader Philharmonischen Orchesters mit Werken von Mozart, Tschaiowsky und dem *Violinkonzert*

<sup>65</sup> "Schostakowitsch gewinnt den Preis der New York-Kritik", *Musica*, 1955, Heft 3, S. 137.

von Schostakowitsch mit David Oistrach als Solisten. Stuckenschmidt schrieb in der Zeitschrift *Melos*:

„Drei Tage bevor zum erstenmal ein sowjetisches Orchester den Titania-Palast in West-Berlin betrat, spielten die Leningrader Philharmoniker in der Ost-Berliner Staatsoper. (...)“

Das Erlebnis des stürmisch beklatschten Abends war die deutsche Erstaufführung von Dmitri Schostakowitschs a-moll-Konzert für Violine und Orchester. Wie bei der Leningrader Uraufführung 1955 spielte David Oistrach den Solopart. Das allein hätte genügt, der Premiere einen Sensationserfolg zu sichern. (...)

Schostakowitsch beginnt den 32 Minuten langen Viersätzer mit einem gesangvollen *Nocturno*, dessen problemlos melodiose Linie sich auf ihrem expressiven Höhepunkt mit seltsam träufelnden Harfentönen verbindet. Das folgende Scherzo, in raschem Zweivierteltakt, ist ein Beispiel der skurrilen, an Mahler geschulten Skizzenkunst, die Schostakowitsch in vielen seiner Symphonien (auch in der Mrawinsky gewidmeten *Achten*) entwickelt. Bedeutendster Satz des Werks ist die *Passacaglia*, ein auf kondukthaftem Baß großartig sich hebender Tonbau, der harmonisch und polyphon den Einfluß moderner westlicher Vorbilder nicht leugnet, dabei aber stets die eigentümlichste, programmhaft anmutende Bilderfülle und Assoziationen weckende Farbigkeit der 'realistischen' Ästhetik beibehält. Oistrach gab diesem Satz das Maximum an pastoser, vibrierender Kraft, dessen selbst seine Kunst fähig ist. In der Begleitung zeigte sich Mrawinsky ebenbürtig.“<sup>66</sup>

Interessant ist hier der Versuch, in das Werk eine Synthese von westlichen modernen Komponierverfahren und "sowjetisch"-realistischer Ästhetik hineinzuzinterpretieren.

Diese Rezension von 1956 ist eine der letzten Schostakowitsch-Rezensionen in den Zeitschriften überhaupt. Die letzte, die ich habe finden können, datiert von September 1959: eine Besprechung der Moskauer Uraufführung von *Moskwa-Tscherjomuschki*. Insoweit mutet es ein wenig paradox an: der Höhepunkt der Rezeption fällt in die Stalin-Zeit nach dem Krieg. Nach dem Ende dieser Epoche aber, wo man im Kontext gelockerter Zügel in der Sowjetunion ein anhaltendes und nicht nachlassendes Interesse an der Kunst Schostakowitschs im Westen hätte erwarten können, ließ das Interesse an seiner Musik ebenso spürbar wie plötzlich nach - galt Schostakowitsch nicht länger als moderner, zeitgenössischer Komponist.

Ein gewisses Interesse erweckten die Reisen Schostakowitschs ins Ausland - in den Jahren 1949 und 1960 in die USA, - desgleichen seine Ernennung zum Ehrenmitglied der italienischen Musikakademie Santa Cecilia 1956, und seine DDR-Besuche 1950 und 1952. Aber diese Nachrichten waren in der Regel formaler Natur, schenken dem Komponisten und seinem Werk wenig Beachtung.

<sup>66</sup> *Melos*, 7/8, 1956, S. 225.

Wichtig für die Rezeptionsgeschichte sind schließlich auch nicht zustande gekommene Aufführungen und Projekte. Erwähnenswert scheint mir in diesem Zusammenhang ein Vorhaben des Kasseler Theaters von 1950:

„Das Staatstheater Kassel hatte für die kommende Spielzeit die deutsche Erstaufführung der 1931 geschriebenen Oper *Lady Macbeth auf dem Land* [so wurde die Oper damals im Deutschen benannt] von Dmitri Schostakowitsch vorgesehen. Nach Mitteilungen der Intendanz wurde das Werk aus 'politischen Erwägungen' abgesetzt. Wie weiter bekannt wird, geschah dies auf Grund eines Protestes, den Schostakowitsch dem Zentralsekretariat der ostzonalen *Nationalen Front* und dem Zentralvorstand des *Kultur-bundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands* in Ost-Berlin zugeleitet hatte. Darin lehnt der Komponist eine Aufführung dieser Oper ab, da sie ein ausgesprochen schwaches Werk sei. In diesem Zusammenhang muß daran erinnert werden, daß Schostakowitsch von offiziellen sowjetischen Stellen gerade wegen dieses Werkes heftig getadelt worden ist.“<sup>67</sup>

Bemerkenswert, daß hier ein nach Ost-Berlin gerichteter Brief die Theaterplanungen einer westdeutschen Provinzstadt über den Haufen werfen konnte.

Schließlich konstituiert sich die Rezeption Schostakowitschs in Deutschland auch in Form von Nachrichten, die sei es wörtlich, sei es in freier Wiedergabe, aus der Sowjetunion übernommen oder kolportiert wurden. Zunächst einige falsch verstandene Meldungen. So heißt es in der Zeitschrift *Melos* von Oktober 1952:

#### "Ein neuer Schostakowitsch"

Nach einer Meldung von Radio Moskau arbeitet Dmitri Schostakowitsch an einer neuen Oper, zu der ihn die Lektüre des Programms vom kommunistischen Parteikongreß der Sowjetunion engagiert hat. Schostakowitsch erklärt sein Vorhaben folgendermaßen: Er habe aus dem Programm des Parteikongresses die Errichtung neuer Fabriken, gigantischer Kraftwerke, neuer Häuserblocks und Kulturgebäude ersehen. Es sei selbstverständlich, daß die Meister der sowjetischen Kunst versuchen müßten, all diese wunderbaren Errungenschaften des Sowjetmenschen durch Marmor und Bronze ins Unsterbliche zu erheben und in der Oper, im Lied und im Oratorium zu besingen.“<sup>68</sup>

Oder - zwei Zitate aus *Melos* von März 1954 und Januar 1955:

Erstens: "Dmitri Schostakowitsch arbeitet an einer Oper, die im russischen Bürgerkrieg spielt." (S. 94)

Zweitens: "Dmitri Schostakowitsch arbeitet an einer neuen Oper *Tschapajew* nach dem gleichnamigen Roman von Dmitri Furmanow." (S.30).

Im weiteren einige Zitate faktisch richtiger Meldungen in Bezug auf Schostakowitsch:

<sup>67</sup> *Melos*, Oktober 1950, S. 297.

<sup>68</sup> S. 291.

"Dmitri Schostakowitsch arbeitet zur Zeit an seiner Elften Sinfonie, die Vorgänge aus der russischen Revolution des Jahres 1905 behandelt."<sup>69</sup>

"Eine neue Sinfonie von Dmitri Schostakowitsch soll bei den Feierlichkeiten zum 40. Jahrestag der sowjetischen Oktoberrevolution in Moskau uraufgeführt werden. Sie hat vier Sätze, für die vielfach Melodien alter revolutionärer Lieder verwandt wurden. Die Sätze heißen: *Platz vor dem Palast*; *9. Januar*; *Ewiges Gedenken*; *Sturmgeleit*."<sup>70</sup>

Noch vor der deutschen Erstaufführung der *9. Symphonie* berichtete *Melos* von der vernichtenden offiziellen Kritik, die das Werk in Moskau erfuhr, verband diese Nachricht aber mit folgender, für den westlichen Musikliebhaber kaum nachzuvollziehenden Meldung:

"Schostakowitsch wurde für hervorragende Verdienste um die Musikpflege in der Sowjetunion und um die Heranbildung des Musikernachwuchses mit dem Lenin-Orden ausgezeichnet."<sup>71</sup>

In dieser Weise gestaltete sich das Schostakowitsch-Bild um 1950.

Die statistischen Angaben können einzelne Aspekte der Rezeption ergänzen, wobei zu berücksichtigen ist, daß die reine Anzahl der Aufführungen nichts mit der Aktualität oder dem besonderen Interesse an einzelnen Werken zu tun hat. So kann man etwa feststellen, daß in den Konzertprogrammen von 1948 die *Erste Symphonie* nur in Mainz und die *Neunte* nur in Reutlingen aufgeführt wurden. In der Spielzeit 1949/1950 kam es schon zu mehr Aufführungen: die *Erste* wurde in Mönchen-Gladbach und Köln gespielt, die *Sechste* - in Flensburg und Halle, die *Siebte* - in Chemnitz, die *Neunte* in Cottbus, Mönchen-Gladbach, Hannover und Kassel. Die Spitze in der Zahl der Aufführungen bildete die Spielzeit 1955/56: die *Erste* wurde in Bamberg, Dresden, Augsburg, Baden-Baden, Bonn, Halle, Hamburg, Regensburg und Sondershausen gespielt, die *Fünfte* in Bielefeld, Krefeld und Mönchen-Gladbach, die *Sechste* in Berlin (unter Hermann Abendroth), Detmold und Halle, die *Neunte* in Berlin (Philharmonisches Orchester unter Herbert von Karajan), Bremerhaven, Heidelberg und Mühlhausen, die *Zehnte* in München, Bremen, Koblenz, Altenburg, Weimar, Zwickau, Leipzig und Chemnitz, sowie schließlich die *Suite aus "Lady Macbeth"* in Herford. Gegen Ende der 50er Jahre ging die Anzahl der Aufführungen wieder spürbar zurück. Solche Wellen sind manchmal periodisch und unerklärbar - sie wären aber auch in das oben erwähnte Paradox einzuordnen.

<sup>69</sup> *Melos* von Februar 1957, S. 61.

<sup>70</sup> *Melos* von Oktober 1957, S. 307.

<sup>71</sup> *Melos* von Februar 1947, S. 126.

Zur Statistik der Konzert-Aufführungen wäre noch die Anzahl der Rundfunkübertragungen zu ergänzen. So wurde etwa in der Saison 1955/56 die *5. Symphonie* von *Radio Luxembourg* und vom *Südwestfunk* übertragen, ferner vom *Südwestfunk* das *Konzert für Klavier, Trompete und Orchester*, das *Klavierquintett* und das *Streichquartett op.49, Nr.1*. In einem Sinfoniekonzert des NWDR Hamburg dirigierte Hans Schmidt-Isserstedt die *10. Sinfonie*.

Alle erwähnten Angaben stützen sich auf Programm-Informationen der Zeitschriften *Melos*, *Musica* und andere - es versteht sich, daß diese Angaben nicht zwangsläufig vollständig und richtig sein müssen.

Die Dirigenten, die am häufigsten Werke von Schostakowitsch aufführten, waren Sergiu Celibidache, Ljubomir Romansky, Franz Konwitschny, Hermann Abendroth, Heinz Bongartz, Romanus Humbertus und andere.

Nicht unwichtig ist mir an dieser Stelle der Hinweis darauf, daß es sich zumeist nicht um deutsche Dirigenten handelte.

Die wichtigsten Richtungen des Musikdenkens im europäischen Komponieren dieser Zeit waren weitgehend von Schostakowitschs musikalischer Sprache entfernt.

Wie schon erwähnt: die tatsächliche Rezeption Schostakowitschs erschließt sich nur oberflächlich durch die Feuilleton-Kritik, die hier reichlich zitiert wurde. Mindestens genau so wichtig ist eine Art negativer Rezeption, die sich im Boykott, Totschweigen und Verdrängen äußert. Diese Kritik ist nicht unmittelbar zu greifen, sondern nur zu rekonstruieren. Mir scheinen die wichtigsten Vorwürfe die folgenden:

- a) triviale Sprache, Abwesenheit einer echten musikalischen Substanz;
- b) Eklektizismus, Banalität, hohles Pathos;
- c) ideologisch-engagierte Tendenzhaftigkeit;
- d) Festhalten an der großen symphonischen Form;
- e) Programmatik, Einfachheit des Inhalts, Ästhetik des Populismus und daraus folgend: eine übermäßige Popularität, die besonders für das Amerika der Kriegszeit aber auch später charakteristisch scheint.

Diese Hauptvorwürfe bildeten sich in den 50er Jahren und haben sich lange gehalten. Man muß sagen, daß diese Kritik an Schostakowitsch aus der Position der "reinen Kunst" bis in unsere Zeit unverändert geblieben ist. Die Kritik läßt sich grundsätzlich auf die eben genannten Punkte zurückführen, die Argumente bleiben stets die gleichen. So ist es allzu verständlich, daß auch Bernd Feuchtnier in der Einleitung zu seinem Buch "*Und Kunst geknebelt von der groben Macht*" auf die Motive dieser Kritik zu sprechen kommt und sich mit ihnen auseinander setzt:

"Auch mein Bild von seiner Musik [der Musik Schostakowitschs] war zunächst bestimmt von den umfangreichen Symphonien, die den Revolutionen von 1905 und 1917, der Liebe zum Frieden oder der Verteidigung Leningrads gegen die faschistische Belagerung gewidmet sind. Mir erschienen diese Werke oft als 'Materialschlachten' ohne tiefere Substanz. Bestimmte folkloristisch aufgeputzte Passagen, wie sie für sowjetische Musik typisch sind, oder allzu abgenutzte Formen des 19. Jahrhunderts, z. B. der Walzer, der Galopp, der Marsch wirkten auf mich wie Pappmaché-Kulissen. Und in der Kammermusik - soweit ich sie überhaupt kannte - befremdeten mich puppenhafte Nettigkeiten genauso wie Ausbrüche von Wildheit.

Alle, die am Bekannten hängen und sich nur ungerne in die Eigenheiten einer individuellen Tonsprache einfühlen, konnten gerade noch die berühmten Symphonien aufnehmen. Andere verstellten sich den Blick durch Erwartungen, wie Musik ihrer Meinung nach sein sollte: sie wollten keine Töne hören, die nicht in ihr Bild vom Musikgeist der Zeit paßten. (...)

Dabei hätte es verwundern können, daß Schostakowitschs Musik in der Sowjetunion eine so große Popularität auch unter Künstlern und Intellektuellen genoß, die nicht unbedingt durch strikte Konformität aufgefallen waren. Sogar Emigranten behielten im Westen ihre Vorliebe für seine Musik bei. Ausgewanderte Musiker führten weiterhin Musik von Schostakowitsch auf. Hätten sie das auch getan, wenn sie diese Musik für ein sowjetisches Schablonen-Produkt gehalten hätten? (...)<sup>72</sup>

Es war notwendig, daß eine andere Zeit kam, die mit der sensationellen Wirkung der Aufführung der *Lady Macbeth* in Düsseldorf anzusetzen ist. Es war eine Zeit, in der einzelne Komponisten wie z. B. Hans Werner Henze sich von der Avantgarde-Ästhetik entfernten - eine Zeit, in der sich eine andere Ästhetik, die Postmoderne des Komponierens zu entwickeln begann. Es war indes auch die Zeit der Mahler-Renaissance, aus der sich erste Schritte eines neuen Schostakowitsch-Verständnisses ergaben. Es ist bemerkenswert, wie sehr sich das Verhältnis zur Musiksprache Gustav Mahlers wandelte. Hierzu abschließend ein Zitat von Hans Werner Henze aus den 60er Jahren:

"Es wird mir immer deutlicher, daß mit dem Phänomen Mahler eine neue Art Musik zu leben begonnen hat. In den Konzertsälen wirkt sie noch immer befremdend: (...) man ist beeindruckt, aber nicht eingenommen, wird nicht eingeschlossen, hier wird nichts trautes Verbindliches gesagt. Manches führt in die Irre, man hält sich irgendwo fest und läßt sich fehlleiten, vertreiben, kann nicht folgen, das beweist den Grad der Unkonventionalität, von der die Generationen nach Mahler nichts verstanden (...). Die Musik der späten Wiener Schule hatte grammatikalische Interessen, die Mahlers aber sprachliche."<sup>73</sup>

72 "Und Kunst geknebelt von der groben Macht" - Dmitri Schostakowitsch: *künstlerische Identität und staatliche Repression*, Frankfurt am Main 1986, S. 10.

73 Vorwort zu *Zwischen den Kulturen. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik*, Frankfurt/Main 1979, S. 20.

Mit Sicherheit kann man sagen, daß sich das Schostakowitsch-Verständnis parallel zum Verständnis Gustav Mahlers entwickelte. Aber die 60er Jahre wären schon ein anderes Thema in der Geschichte der Schostakowitsch-Rezeption in Deutschland. Inzwischen haben wir uns schon weit entfernt von den 50er Jahren - Jahren, die extrem gegensätzlich waren: auf der einen Seite Schostakowitsch, dessen Musik vor dem Hintergrund des sozialistischen Realismus wahrgenommen wurde (ohne daß man damals das Spannungsverhältnis begriff und begreifen wollte), auf der anderen Seite die Ästhetik der Neuen Musik, die sich in ihrer extremsten Form in Gestalt der Darmstädter Schule darbot.

Die 50er Jahre sind heute bereits Geschichte: insoweit stellen sich die Gegensätze als nicht mehr so scharf dar, wie sie in Wirklichkeit waren. Sie wirken auf uns heute nur noch als eine ebenso kurze wie extreme Episode in der Rezeptionsgeschichte Schostakowitschs. Aber für Schostakowitsch, der selbst ein besonderes historisch-ästhetisches Rezeptionsphänomen ist, das ständig im Wandel begriffen ist, scheint es grundlegend wichtig, sein Schaffen aus der Perspektive der verschiedensten Zeiten und Orte zu erschließen. Es ergeben sich dabei ganze neue Einsichten in das Schaffen Schostakowitschs, ganz neuen Facetten des Werkes.

---

Detlef Gojowy (Unkel/Rhein)

*DAS SCHOSTAKOWITSCH-BILD  
IM WISSENSCHAFTLICHEN SCHRIFTTUM DER DDR*

(Musikbeispiele: *Irgendwo auf der Welt* [K. Werner Richard Heymann / Robert Gilbert - A. Lilian Harvey] CD: Public Domain 090204 100682 PD 2007-2 . - *Lob der Partei* [Louis Fürnberg] WDR 2.4.1991 -).

Mit zwei Musikbeispielen seien die folgenden Gedanken eingeleitet: das eine war ein verbreiteter Schlager der 30-er Jahre, gesungen von Lilian Harvey, bei dem zweiten Kunstwerk stammen der Text und in gewisser Weise auch die Musik von Louis Fürnberg: *Lob der Partei*. Ich bitte daraus den Begriff "Leben" im Gedächtnis zu behalten, der uns noch beschäftigen muß.

Nach schüchterner Bekanntschaft mit dem Werk Dmitri Schostakowitschs, die das deutsche Musikleben in den 20-er Jahren machte und die das Thema anderer Referate dieses Symposions bilden wird, und nachdem sein Name auch in den 30-er Jahren in Deutschland offenbar unbekannt blieb - das immerhin gutorientierte und sehr objektive *Tonkünstler-Lexikon* Frank-Altmann<sup>74</sup> führt ihn nur mit Erinnerungen an seine Wunderkind-Karriere aus den 20-er Jahren in der polnischen Form seines Familiennamens auf: Szóstakowicz, und kennt eine Oper, Sinfonien und sinfonische Dichtungen von ihm sowie Klavierstücke und ein *Oktett*, offenbar op. 11 - hätte es vielleicht in den 40-er Jahren im Zuge des Hitler-Stalin-Paktes zur Aufteilung Polens und Osteuropas Chancen für eine offizielle Förderung seines Bekanntwerdens in Deutschland geben können, obschon er doch seit dem Verbot seiner Oper *Lady Macbeth* und seiner Ballette, zurückhaltend ausgedrückt, offiziellen Vorbehalten unterlag. Aber schon damals gab es die auch später normale Zweigleisigkeit hinsichtlich jener kulturellen Werte, mit denen man sich nach außen schmückt und die man im Inneren unterdrückt. Darüber berichtete der Legationsrat Walter Schmid, von 1940 an Kulturattaché der Deutschen Botschaft in Moskau, über seine damaligen Kontakte mit der *Allunionsgesellschaft für auswärtige Kulturkontakte* (*WOKS*) und ihrem Präsidenten, Prof. Kemenow:<sup>75</sup>

"Mein ständiger Gesprächs- und Verhandlungspartner war Herr Heifez. Bei meinem Antrittsbesuch kam Kemenow im Beisein von Heifez auf das Gebiet der Musik zu sprechen. Er fragte mich, ob ich Werke des Komponisten Dmitri Schostakowitsch kenne. Wahrheitsgemäß mußte ich die Frage verneinen.

---

<sup>74</sup> Neudruck der 15. Auflage von 1936. Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1971, S. 620.

<sup>75</sup> Brief desselben an den Verfasser vom 17. 4. 1982, zitiert in dessen rowohlt-monographie *Schostakowitsch* (Nr. 320, Reinbek 1983 ff.), S. 137 f.

... Kemenow sprach mit begeisternden Worten über Schostakowitschs musikalisches Schaffen und hob ihn als große Zukunftshoffnung für das musikalische Leben in der Sowjetunion hervor. Einige Zeit später ließ er mir durch Herrn Heifetz die Partitur des Klavierquintetts überreichen, ich möge mich doch selbst einmal von der Genialität Schostakowitschs überzeugen. Trotz der Anfeindungen durch die Partei... galt also damals offenbar Schostakowitsch in Kreisen, die ein maßgebliches Urteil über das sowjetische Kulturleben besaßen..., als führender, wegweisender Komponist....'

So hätte vielleicht Schostakowitsch mit Zutun der Reichsmusikkammer in Deutschland zum geschätzten Nachfolger Tschaikowskys werden können wie Maxim Gorki zum geschätzten Nachfolger Tolstois und Dostojewskis - ich erinnere mich, Gorkis Namen und Erzählungen als Volksschüler damals in Dresden im Unterricht kennengelernt zu haben. Allein, wie wir wissen, nahm die Geschichte einen anderen Verlauf: Der Hitler-Stalin-Pakt hielt nicht, und Schostakowitsch wurde nun im Gegenteil auf der Gegenseite populär: mit seiner *Siebenten*, "*Leningrader*" *Sinfonie*, deren erste Teile er in seiner belagerten Vaterstadt komponierte und in der Evakuierung in Kuibyschew vollendete, die dann per Mikrofilm über Persien ins westliche Ausland gelangte und als "Kriegs-sinfonie" vom Widerstand des russischen Volkes kündete und von Dirigenten wie Stokowski, Kussewizky, Toscanini, Rodzinski, Mitropoulos, Monteux und Ormandy begeistert aufgegriffen wurde und seinen Namen besonders im angelsächsischen Kulturkreis in eine Reihe mit Strawinsky, Bartók, Schönberg und Hindemith rückte,<sup>76</sup> wogegen er in Deutschland weiter unbekannt blieb. In seinen östlichen Teil gelangte Schostakowitschs Werk dann erst als kulturelle Botschaft der sowjetischen Besatzungsmacht, was auch im Westen sein Bild auf eine einseitige Weise bestimmte, und ungeachtet fortdauernder Kritik an ihm im Inneren. Nicht nur das Werk selbst, sondern auch seine erwünschten Deutungen und Nutzenwendungen wurden dabei gewissermaßen mitgeliefert.

"Der 6. Juli 1946 war ein Ereignis im deutschen öffentlichen Musikleben,"

lesen wir im Vorwort Sergej Barskis zur deutschen Ausgabe der 1942 geschriebenen, 1948 in Moskau und Leningrad veröffentlichten *Schostakowitsch-Monographie* von Iwan Martynow,<sup>77</sup> der ersten Buchpublikation in Deutschland überhaupt.

"An diesem Tag erklang zum erstenmal in Deutschland die V. Symphonie von Dmitri Schostakowitsch. Der Wiederhall dieses Konzerts, unzählige Artikel in der Presse, heiße Diskussionen zwischen verschiedenen Gruppen deutscher Kunstschafter - dies alles übertraf bei weitem das übliche. Man darf wohl sagen, daß mit diesem Tage das Schaffen Schostakowitschs zu einem Hauptproblem der fortschrittlichen Musiker im Deutschland

<sup>76</sup> Vom Verfasser wie Anm. 2, S. 73 f., nach Sof'ja Chentova: *Šostakovič v gody Velikoj Otečestvennoj vojny*. Leningrad: Muzyka 1979, S. 64-147.

<sup>77</sup> deutsch von Ina Tinzmann. Berlin: Henschel 1947.

der Nachkriegszeit wurde.

Es wäre aber ein Irrtum, wollte man annehmen, die ständig wachsende Anteilnahme am Schaffen dieses genialen Zeitgenossen sei nur durch das sehr hohe künstlerische Niveau seiner Werke oder durch die Wirkung dieser außergewöhnlichen Persönlichkeit zu erklären. Die Werke dieses sowjetischen Meisters kennengelernt zu haben, ist für die westlichen Länder von viel tieferer Bedeutung - ganz besonders auch für Deutschland. Zwölf Jahre lang war hier der schöpferische Geist durch die faschistische Barbarei erstickt. Nach deren Zusammenbruch begannen auch die deutschen Komponisten, die das Hitlerregime als "Verbotene und Entartete" behandelte, zum schaffenden Leben zurückzukehren. Aber die furchtbaren Jahre der Leblösigkeit machten sich bemerkbar. Verzweifelte Versuche deutscher Musiker, dort anzuknüpfen, wo ihre Arbeit durch die Nazis unterbrochen war, mußten selbstverständlich zu Mißerfolgen führen. Wohin auch ihr Blick sich wandte, seien es die Leistungen des deutschen Expressionismus der zwanziger Jahre oder anderer späterer "Ismen", überall stieß er auf den mitleidlosen Entscheid der Geschichte, der auf den Werken dieser Stilarten stand: „z.d.A.“.

(Gemeint scheint: "Zur dauernden Ablage" - entsprechend dem russischen *chranit' večno*. D.G.).

Nummehr begannen dunkle, rückschrittliche "Theorien" aufzutauchen, daß die Symphonik sowie auch andere große künstlerische Formen im allgemeinen Anachronismen aus längst vergangenen Zeiten, Choräle aber aus der Zeit Papst Gregors VII. beinahe die modernsten ästhetischen Formen seien. Gegen solche Nekrofilientheorien, die letztlich nichts anderes sind als die Fortsetzung faschistischen Nichtdenkens, wurde ein starker Schlag geführt. Die Werke der sowjetischen Komponisten und insbesondere die Dmitri Schostakowitschs erwiesen, daß die Symphonie die höchste Form der musikalisch-künstlerischen Verallgemeinerung und als höchste Art des musikalisch-psychologischen Realismus lebendig ist, sich weiter entwickelt und immer vollkommeneren Stufen der Verwandlung innerhalb der modernen Thematik des kämpferischen Humanismus erreicht."

Es mag für den heutigen Leser schon bisweilen schwierig sein, sich in den hier anklingenden Begriffen sachgemäß zurechtzufinden: Wieso und in welcher Weise werden mit Musik "Schläge geführt" und wogegen, was ist z.B. eine "künstlerische Verallgemeinerung", wieso ist die Sinfonie die höchste Form davon, und was wären dann die niederen; wie funktioniert ein „musikalisch-psychologischer Realismus“ ausgerechnet in einer Sinfonie? Was unterscheidet einen kämpferischen Humanismus von einem nichtkämpferischen? Nachfragen dieser Art wären vor 50 Jahren als "provokatorisch" klassifiziert worden, oder ob der Fragesteller Unternehmersohn oder so weit ideologisch zurückgeblieben sei, um nicht zu wissen, daß ein abstrakter Humanismus bürgerlich und schädlich sei und der Künstler ein Ingenieur der menschlichen Seele? Für eine Analyse des Systems stalinistischer Ästhetik, die hier anknüpfen müßte, bleibt uns allerdings auch jetzt nicht die Zeit. Festzuhalten bleibt immerhin, daß Sergej Barski - sein Name taucht in keinem Lexikon russischer Musikschriftsteller mehr auf, aber sein Gewicht als Funktionär muß damals entscheidend gewesen sein, denn auch

Karl Laux<sup>78</sup> bemüht ihn dann als Gesprächspartner zum Beschluß des ZK der KPdSU über die Oper *Die Große Freundschaft* - festzuhalten bleibt, daß er in einer Hinsicht sehr deutliche Grenzmarken setzt: mit den Kunstströmungen der 20-er Jahre hat die Musik Schostakowitschs bitteschön nichts zu tun - über die ist das Rad der Geschichte mitleidlos hinweggerollt, und Künstler, die hier anknüpfen wollen, schaden sich nur selbst.

Es sei dies hervorgehoben, weil dies eigentlich bis in die späten 80-er Jahre hinein die offizielle und verbindliche Sprach- und Denkregelung der sowjetischen Musikbetrachtung in Sachen Schostakowitsch bildete. In einer Schostakowitsch-Monographie wichtige seiner komponierenden Zeitgenossen wie Nikolai Andrejewitsch Roslawez auch nur zu erwähnen - Provokation und westliche Vermessenheit, auch wenn jener vielleicht den Auftrag zu Schostakowitschs *Zweiter Sinfonie* gab und seine eigene *Oktoberkantate* zusammen mit dieser uraufgeführt wurde; davon will man nichts wissen.<sup>79</sup> Schostakowitsch in einem Zusammenhang zu nennen mit Komponisten wie Joseph Schillinger oder Wissarion Schebalin? Mit Joseph Schillinger schmiedete Schostakowitsch seinerzeit gemeinsame Emigrationspläne,<sup>80</sup> die nur Schillinger in die Tat umsetzte, Wissarion Schebalin war lebenslang Schostakowitschs bewährter Freund, der ihm in Moskau immer die Eintrittskarten zu Fußballspielen besorgte und der 1948 als einziger in Zivilcourage für ihn eintrat und darauf sein Amt als Rektor des Moskauer Konservatoriums verlor<sup>81</sup> und dann gleich ihm lange Zeit unter Berufsverbot stand.

Diese Komponisten in der Nachbarschaft zu Schostakowitsch auch nur erwähnen? Galina Grigorjewa befand dazu noch 1988:

"Im Westen ist diese Art von Vermengung eine weit verbreitete Methode: damit wird gewissermaßen ein weites Blickfeld im Umgang mit der Geschichte der sowjetischen Musik belegt, eine Unvorgenommenheit des Urteils. Für den sowjetischen Leser scheinen solche Zusammenstellungen schlicht an den Haaren herbeigezogen."<sup>82</sup>

Zwei Jahre später hatte ich Gelegenheit, Galina Grigorjewa zu fragen, wie sie diesen Einwand denn gemeint habe, und sie entgegnete in entwaffnender Unbefangenheit, das habe sie gar nicht gemeint, das habe sie nur damals, vor der Perestrojka, "so schreiben müssen."

"So schreiben" mußte man nicht nur in der Sowjetunion, man mußte auch in der Ostzone über Schostakowitsch so schreiben: hymnisch jauchzend, aber zugleich in nach-

sichtiger, doch überlegener und bescheidwissender Ablehnung all seiner experimentellen Irrwege zwischen der *Ersten Sinfonie* und der *Fünften*, mit der er dann wieder in die Reihen der ernsthaften, gereiften Künstler zurückkehrte. Für meine Rowohlt-Monographie habe ich eine Fülle an sowjetischer Schostakowitsch-Literatur durchgesehen und stieß immer wieder auf dieses Schema, das natürlich auch die erste Schostakowitsch-Monographie in der sowjetischen Besatzungszone prägte, eben das erwähnte, aus dem Russischen übersetzte Buch von Iwan Martynow, und einen großen Teil dessen, was danach geschrieben wurde: in gewisser, anerkannter Zurückhaltung die auch schon erwähnte Monographie von Karl Laux *Die Musik in Rußland und in der Sowjetunion*, in der er immerhin die ZK-Beschlüsse von 1948 dokumentarisch abdruckt<sup>83</sup> und damit im Grunde desavouiert und überdies einen sowjetischen Musiker, den erwähnten Sergej Barski, nach einer Interpretation fragt, die dann auch hilflos genug ausfällt.<sup>84</sup>

Dem Schema verpflichtet bleibt 1962 Heinz Alfred Brockhaus in seiner Schostakowitsch-Monographie,<sup>85</sup> der ersten in der DDR verfaßten. Zum Umfeld des jungen Schostakowitsch geht er auf die *Assoziation für zeitgenössische Musik* ein, die

"neue Musik sowohl der sowjetischen als auch der westeuropäischen Autoren zu 'popularisieren' ... sich zur Aufgabe setzte",

"popularisieren" dabei in Anführungsstriche gesetzt, was dann "bald als falsch erkannt"<sup>86</sup> worden sei - wie gut doch, wenn ein Musikwissenschaftler weiß, was falsch und richtig ist! Und wie gut auch, wenn man sich auf eigene Äußerungen des Komponisten dabei stützen zu können vorgibt, etwa Schostakowitschs (wirkliche oder angebliche) Äußerung von 1955:

"Die Mehrzahl meiner Sinfonien, Kammermusikstücke und anderen Werke ist mir auch heute lieb, mit Ausnahme vielleicht der absolut mißlungenen *Zweiten*, *Dritten* und *Vierten Sinfonie*. Diese Werke waren offensichtlich die Reflexion einer gewissen künstlerischen Unklarheit."<sup>87</sup>

was Brockhaus aus *Presse der Sowjetunion* zitiert. Nur: 1962 in der DDR lebend, hätte man vielleicht doch die Mechanismen kennen können, die solche "Selbstbekenntnisse" erzwingen, vorausgesetzt, daß sie ihrem Autor nicht überhaupt ohne sein Zutun unterschoben wurden.

78 Die Musik in Rußland und in der Sowjetunion. Berlin: Henschel 1958, S. 412-415.

79 Žurnalist: "Vopreki istoričeskoj realnosti" [Entgegen der historischen Realität], in: *Sovetskaja Muzyka* 11/1984, S. 126.

80 Allan Ho / Dmitry Feofanov: Biographical Dictionary of Russian/Soviet Composers. New York u.a.: Greenwood 1989, S. 471.

81 Alexander Werth: *Musical uproar in Moscow*. London: Turnstile Press Ltd. 1949.

82 "Novoe o Šostakoviče" [Neues über Schostakowitsch], in: *Sovetskaja Muzyka* 3/1988, S. 81 f.

83 A.a.O., S. 407-412.

84 "Brief eines sowjetischen Musikers über den 'Beschluß'", in: Laux, a.a.O., S. 412-415.

85 *Dmitri Schostakowitsch*. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel 1962 (*Musikbücherei für jedermann*, Bd. 21).

86 A.a.O.; S. 29.

87 A.a.O., S. 33, 158. Nach: "Gespräch mit jungen Komponisten". In: *Presse der Sowjetunion* Nr. 13/1956, S. 319.

Besagtem Schema begegnen wir auch im *Musiklexikon* von Horst Seeger<sup>88</sup> - nach ausführlicher Darstellung von Lebensdaten, Funktionen und Auszeichnungen erfolgt eine Bewertung der kompositorischen Persönlichkeit:

"Neben dem im Vergleich zu Schostakowitsch mehr auf die Bühne orientierten Prokofjew ist Schostakowitsch der bedeutendste sowjetische Instrumentalkomponist der Gegenwart. Sein Stil ist an Mussorgski, Tschaikowski, Borodin, Rimski-Korsakow, Skrjabin und Prokofjew geschult, ohne ausdrücklich russisch-folkloristische Bindungen zu zeigen. Die Hinwendung zur nationalen Tradition in seiner Musik erwächst vielmehr aus der bewußten Programmatik, unter die Schostakowitsch nicht nur seine Vokalwerke stellt. Er bekennt sich zu einer antinaturalistischen, aber ideell klaren, ja handlungsgebundenen Ton-sprache, die in seinen neueren Arbeiten auch das literarische Programm (*11. und 12. Sinfonie*) heranzieht. Der melodische Gestus ist intensiv, wenig ausschweifend, jedoch mit weitem Atem, zum Teil hymnisch gesteigert, die harmonische Sprache besonders reich und dramatisch zugespitzt, ein Hang zur satirischen Überzeichnung ist nicht zu übersehen. Seine an klassischen Vorbildern (u.a. Bruckner, Mahler) geschulte Instrumentation ist meisterhaft, dabei mit einer Neigung zu Großflächigkeit und Pathos verbunden. Stark ausdrucksstarke, lyrische Elemente machen sich auch in der Kammermusik bemerkbar. Als Sinfoniker steht Schostakowitsch in der Gegenwartsmusik nahezu einzig da, er hat die These, daß die Sinfonie der Vergangenheit angehöre, praktisch-vielseitig widerlegt und nachgewiesen, daß der großen Form wie auch der Kammermusik unter sozialistischen Bedingungen eine hohe Aufgabe zukommt."

Auch hier möchte man eine Musikwissenschaft bewundern, die es so herrlich weit gebracht hat, darüber Bescheid zu wissen, was eine "ideell klare Tonsprache" sei und worin die "hohe Aufgabe" der Musik unter sozialistischen Bedingungen besteht. Nehmen wir diese Bedingungen immerhin als "mildernden Umstand", sehen wir den Beteiligten nach, daß man in der DDR "so schreiben mußte", wobei uns noch beschäftigen soll, wer da nicht so schreiben wollte und dies dann auch nicht tat. Es gab aber auch Autoren, die lebten nicht in der DDR und schrieben freiwillig so.

Aus Hamburg in der DDR legal vertrieben wurde ab 1955 die 4. Auflage jenes *Musiklexikons*<sup>89</sup> von Hans Joachim Moser, das der Autor, in Berlin-Charlottenburg wohnhaft, im September selben Jahres noch auf neuesten Stand gebracht hatte, aus dem z.B. zu erfahren war, daß der Jazz ein "seit 1914 in USA entwickelter Niggerstil der Tanzmusik"<sup>90</sup> sei, und wenn wir unter "Schönberg" nachschauen, erfahren wir dort:

"... an seinem prophetengleichen Sendungsbewußtsein und seiner Meisterschaft bestehen keine Zweifel - eher daran, ob sein geschichtlich notwendiger, extremer Stil zum Heil der Musik oder eher als eine Art Fiebererscheinung zum nur zeitbedingten Ereignis geworden ist. Jedenfalls ist man heute in Deutschland (mit Ausnahme weniger Enthusiasten)

<sup>88</sup> Leipzig 1966, VEB Deutscher Verlag für Musik, a.a.O. S. 394.

<sup>89</sup> Hamburg: Sikorski 1955.

<sup>90</sup> Ebenda, Bd. 1, S. 566f.



allgemein überzeugt, daß seine Wege nur in eine Sackgasse geführt haben...<sup>91</sup>

Dieses Lexikon wurde also in der DDR für Ostgeld verkauft zu einer Zeit, als z.B. die Dokumentationen von Joseph Wulf zur Literatur, bildenden Kunst und Musik im "Dritten Reich" von den Zolorganen der DDR zurückgewiesen oder beschlagnahmt wurden mit dem Hinweis, *der Autor sei in der DDR nicht zugelassen*, oder als man in der Staatsbibliothek Unter den Linden den Harvard-Vortrag von Thomas Mann *Vom kommenden Sieg der Demokratie* auch in den Lesesaal nur unter ausdrücklichem, offiziellem Nachweis des wissenschaftlichen Zweckes entleihen konnte, und nun schauen wir mal, was Hans Joachim Moser über Schostakowitsch mitzuteilen weiß:

"Sein Stil faßt Anregungen von Berlioz, Mahler, Rimsky-Korsakoff und Glasunow zusammen und reicht, nachdem er atonale Einflüsse seit 1936 völlig zurückgedrängt hat, von volksnahem Pathos bis zu leichtem Humor (*9. Sinfonie* op. 70). Hatte ihm der Prokofeff-Biograf Nestjefff artistische Strawinsky-Neigungen vorgeworfen, so hat er sich jüngst durchaus zu der von der UdSSR gewünschten vitalen Allgemeinverständlichkeit bekannt Er gilt als der blühendste Sowjetkomponist."<sup>92</sup>

So waren in diesem Punkte Sozialist und Klassenfeind einer Meinung - aber vielleicht einer irr tümlichen?

Auch von keinem DDR-Wohnsitz zu bestimmtem Schreiben veranlaßt, sondern aus Berlin-Dahlem, hatte sich 1946 der Hindemith-Schüler Siegfried Borris, Komponist, Musikwissenschaftler, Professor an der Berlin-Charlottenburger Musikhochschule, bei der Deutschen Erstaufführung der *5. Sinfonie* unter Sergiu Celibidache in einem Beitrag geäußert, dessen Sätze späterhin vielfach in westlichen wie östlichen Zitierungen ihren Reflex fanden. Seine Rezension erschien allerdings in der *Täglichen Rundschau* - das war die Zeitung der sowjetischen Besatzungsmacht - am 9. Juli 1946.<sup>93</sup>

#### "Ein Künstler neuen Lebensstils

...Der heute Vierzigjährige repräsentiert in der ganzen Welt die Musik Sowjetrußlands. Mehr noch als das: in ihm ist eine neue Lebenshaltung mit all ihrer Hintergründigkeit Klang geworden. Hier formt eine starke Persönlichkeit das Heute und Morgen. An dieser Musik kann der verantwortungsbewußte Beobachter des geistigen Geschehens unserer Zeit nicht achtlos vorübergehen...

Vor zehn Jahren entstanden als gültige Aussage des damals zur Meisterschaft Gereiften, gibt (das Werk) uns Aufschluß und Deutungen des neuen Stils in der Musik. Mancher mochte vielleicht zu Anfang überrascht sein, wie "tonal" sich in breiten deklamatorischen Bögen eine fast verwirrende Vielfalt musikalischer Gedanken und eine

<sup>91</sup> Ebenda, Bd. 2, S. 1129.

<sup>92</sup> Ebenda, Bd. 2, S. 1131.

<sup>93</sup> Auszugsweise bei Laux, a.a.O., S. 427-429.

unerschöpfliche Instrumentalmelodik in den ersten drei Sätzen auftritt. Aber wenn im Finale zu stampfendem Paukenschlag die Trompeten in erzener Klarheit neue Tore aufstoßen, dann erhält das Suchende, Elegische, das in großen Monologen Angerührte und Aufgespürte plötzlich andere Dimensionen. Und das ist es, was wir in diesem Stück erleben. Das Menschliche, die zur Tiefe dringende Persönlichkeit, wird von dem neuen Lebensgefühl getragen oder hochgerissen, aber immer erfüllt. Der ergreifende Ernst des ersten und dritten Satzes, zart, erschreckt, klagend, beschwörend, ist nie ein Zergrübeln. Wo wir lauende Abgründe spüren, bisweilen auch gerade unter der Sinnfälligkeit eines mitreißenden Humors, gibt es kein Versinken, kein Verlorensein.

Das gerade muß klar gesagt werden: in dieser Musik manifestiert sich das Bewußtsein, in einem neuen, unerschöpflichen reichen Leben zu atmen, das Hell und Dunkel, Glück und Leid, Einsamkeit und Gemeinschaft umfaßt und bejaht. Die Ursprünglichkeit von Schostakowitschs Tonsprache ist weder durch gewollte Vereinfachung noch durch Nachahmung oder Konstruktion, sondern eben durch die besondere Art des Schauens und Hörens, des Bejahens seiner Zeit, seines Volkes, seines Lebensstils, zu der neuartigen Schlichtheit gereift.

Für uns deutsche Hörer hat die Entwicklung dieser deklamatorischen Melodik, voll Spannung und Weite, etwas Zukunftsweisendes. Sie eröffnet uns, von einer ganz anderen Seite und auch von ganz anderen Quellen gespeist, die Möglichkeit, den Weg der Klärung und Vereinfachung, den unser hochentwickelter polyphoner Stil seit Jahren durchmacht, einmal ebenfalls zu solch einer Quelle von starker Vitalität zu führen.

Die Unmittelbarkeit der Melodik ist in dieser Sinfonie von großartiger Wirkung. Alles Konstruktive ist ihr fern. Sie bevorzugt, aus einfachen Phrasen gebaut, eine sich rhythmisch ergänzende Zweistimmigkeit, meist in vollem Ausdruck des Streicherklanges. Lange Ostinati bringen Steigerungen mit scharf dissonanten Durchgängen. Immer wieder aber setzt sich die reine, empfindungsstarke Melodik durch.

Die Harmonik hat in dieser Musik eine erstaunliche Flächigkeit. Durch die sparsame Verwendung der Chromatik kann sie manchmal selbst tonale Mollfunktionen erfüllen. Nur in den großen Steigerungen: im Marsch des ersten Satzes und der wilden, vorwärtstreibenden Aufrufmelodie im vierten Satz, da baut Schostakowitsch freie, große Dissonanzketten mit der Freude an der unbändigen Kraft. Daß ein so ungebrochener Lebensimpuls nur einfachster Rhythmen und höchstens hin und wieder eingestreuter Synkopen bedarf, um durch Häufung, Wiederholung oder Verdichtung seine packenden Steigerungen zu erreichen, hängt organisch mit der Art seiner Melodik zusammen.

Das ist der neue Stil: der Vitalismus! Und nochmals sei betont, daß wir es der Kenntnis dieses Werkes verdanken, den Vitalismus nicht mit unbedenklicher Primitivität gleichsetzen zu dürfen. Denn bereits diese V. Sinfonie vom Jahre 1936 ist mit ihrem tiefen Ernst und der lauterem Lebensfreude ebensoweit vom Zynischen wie vom Konstruktiven, vom Song wie von der Fugentechnik entfernt. Die volle Beherrschung, ja sogar das Ausnutzen raffiniertester Orchestereffekte beweist die souveräne Überlegenheit eines Schaffenden, der für seine großen Ideen alles einzusetzen wagt. Der von der persönlichen Aussage bis zur allgemeinverständlichen Straßenmelodie doch immer das volle, ganze, echte Leben seines Volkes gestalten will und die Kraft dazu bewiesen hat!...

Ein paar Fragen drängen sich hier spontan auf. Hat der ehrenwerte Hindemith-Schü-

ler wirklich nicht gemerkt, von welcher dodekaphonen Chromatik die Themen eben der 5. Sinfonie beschaffen sind, hat er ihre kontrapunktische Führung nicht bemerkt, so daß er erklären konnte, sie seien von der Fugentechnik entfernt, kann man von dieser Sinfonie wirklich sagen, daß ihr alles Konstruktive fernliege? Aber vielleicht hat er keine Partitur gehabt, oder in der *Täglichen Rundschau* mußte man so schreiben: vom tiefen Ernst und vom "Leben".

Wer in der DDR zu jener Zeit lebte und aufwuchs, erinnert sich an die magische, mythische Bedeutung dieses Wortes in der Sprache der Kommunisten, und darin Unerfahrenen ist sie etwas kompliziert zu erklären. Ich bat Sie, diese Worte aus unserem Eingangslied festzuhalten: "Wo sie war, war das Leben, und was wir sind, sind wir durch sie. Wer das Leben beleidigt, ist dumm oder schlecht..." - die Partei und das "Leben" bildeten sozusagen eine mystische Einheit. Im "Leben" erschloß sich ein höherer Sinn jener "großen Kunst", die der gegenwärtigen "großen Zeit" angemessen war, wie es Sergej Prokofjew einmal ausdrückte.<sup>94</sup> "Leben", das war entgegengesetzt allen morschen Kräften der Vergangenheit: den überholten Religionen, dem Kleinbürgertum, das mit Tricks und Schiebereien sein Eigentum zu behalten trachtete und sich der objektiven Entwicklung in den Weg stellte, "Leben" stand aller Absonderung von der Gemeinschaft entgegen, allem übersteigerten Individualismus, einem abstrakten Humanismus, allen abstrakten Spekulationen. Im Begriff "Leben" steckte eine ganze Utopie, eine intolerante, wie es Utopien zu sein pflegen. Als Deus ex machina, als Knüppelbegriff trat er in Aktion, wo es grobe Unlogik oder ersichtliches Unrecht zu bemängeln galt.

Ein Beispiel aus der alltäglichen Schulung im Marxismus-Leninismus war die Marxsche Mehrwertformel:  $M$  ist  $V$  durch  $C$ .  $M$  ist der Mehrwert, der die Ausbeutung des Arbeiters beziffert,  $V$  ist das Variable Kapital, nämlich sein Arbeitslohn, und  $C$  das Konstante Kapital, d.h. vom Kapitalisten zu finanzierende Ausrüstung seines Arbeitsplatzes mit Gebäuden, Maschinen und so weiter. Die marxistisch-leninistische Lehre besagt nun: Im Zuge der wachsenden Industrialisierung müssen die Kapitalisten immer mehr konstantes Kapital aufwenden, also verstärkt sich die Ausbeutung.

Wieso verstärkt sie sich, werden Sie vielleicht fragen. Das konstante Kapital steht doch im Nenner, und wenn sich im Nenner etwas vergrößert, dann verringert sich doch der Wert des Bruches. Ein Fünftel ist ja nicht mehr als ein Viertel, sondern weniger, ein Sechstel nicht mehr als ein Fünftel und so weiter und so fort. Wenn Sie solche Fragen stellten, hätte man Ihnen entgegnet: Das sind alles abstrakte Spekulationen! Nicht an abstrakten Überlegungen sollten Sie sich orientieren, Jugendfreund, sondern am Leben:

<sup>94</sup> "Wege der sowjetischen Musik" (russ.). In: *Izvestija*, Ausgabe vom 16. 11. 1934, deutsch zitiert nach: *Sergej Prokofjew: Dokumente, Briefe, Erinnerungen*, deutsch von Felix Loesch. Leipzig: VEB DVfM o.J., S. 199f.

am normalen, starken, gesunden und schönen Leben, sich nicht in Spekulationen zergrübeln und sich nicht von der Gemeinschaft absondern.

Sie denken vielleicht, daß das Beispiel erfunden ist, aber es ist erlebt, und es konnte immer wieder erlebt werden: die Marx'sche Mehrwertformel war so ein klassisches Beispiel für kommunistische Knüppelargumentation mit dem Begriff "Leben". Das schönste begegnete mir Jahre später in einer Korrespondenz mit der sowjetischen Botschaft in Bonn. Sachverhalt war, ich hatte einem Moskauer Musikwissenschaftler auf dessen Bitte die Untersuchungen Johann von Gardners zum altrussischen Kirchengesang übersandt, für die russische Forschung wichtig wegen der Entzifferung der altrussischen Neumen. Irgendeinem strohdummen Zollbeamten ist offenbar der musikwissenschaftliche Aspekt des Buches nicht aufgegangen, er sah nur religiöse Texte, ergo verbotene, und er beschlagnahmte das Buch. Nachforschungsanträge und Proteste führten nur zu der stereotypen Auskunft, der Inhalt der Sendung hätte gegen Bestimmungen der Weltpostordnung verstoßen. Eine daraufhin an die Sowjetbotschaft gerichtete Anfrage, inwieweit Forschungen zu altrussischen Neumen gegen die Weltpostordnung verstießen, erbrachte die Antwort: vermutlich nicht, aber man könne nichts machen: So sei halt das Leben. *Takova žizn.'*

Damit kann freilich nicht gesagt sein, daß die Utopie, die sich mit dem Zauberwort "Leben" verknüpfte, mit Religion nichts zu tun gehabt hätte. *Irgendwo auf der Welt gibt's ein kleines bißchen Glück*, hatten wir ja zu Anfang gehört, das hatte zwar mit dem Kommunismus nichts zu tun, aber entsprach den Heilsvisionen seiner Entstehungszeit, und das Glück der Menschheit, das der Kommunismus versprach, hatte ja seinen Ursprung schließlich in christlichen Erlösungsvorstellungen, so wie in Alexander Bloks Poem *Die Zwölf* die bolschewistischen Revolutionäre sich schließlich als identisch erweisen mit den zwölf Jüngern Christi. Die Verheißung irdischen Paradieses schwingt in jenen seit den 30-er Jahren populären sowjetischen Massenliedern, die wie z.B. Dunajewskis *Lied vom Kapitän* zu den Ohrwürmern unserer Jugendzeit wurden und die zumeist ihren Ursprung in Filmmusiken hatten - Schostakowitsch hat sich an dieser Produktion beteiligt. Mag die Einschätzung seiner Konstruktivität und Kontrapunktik durch Siegfried Borris so ganz richtig nicht gewesen sein - seine Nähe zu jener mit dem Begriff "Leben" umrissenen Lebensutopie war wiederum nicht ganz falsch. Was ich selbst als erstes Stück von ihm kennenlernte, war bei genauem Erinnern nicht die 7. *Sinfonie* in der faszinierenden Interpretation durch Kurt Masur in Dresden, sondern ein Lied, das in der FDJ in der frühen Aufbruchs- und Aufbauphase um 1946 gesungen wurde: *Es rosten die starken Maschinen, gelähmt liegt das fruchtbare Land* mit dem Refrain *Das Land ruft seiner Jugend zu: Komm, nimm mich hin, damit ich wieder Heimatland des frohen Volkes bin*. Es war dies eine deutsche Version des Liedes *Entgegen dem kühlenden Morgen* aus der Filmmusik zu *Der Gegenplan* von 1932, der es mit dem Aktivistentum einer Jugendbrigade zu tun hat.

Ein anderer Beitrag Schostakowitschs zum politischen Massenlied war das *Weltfriedenslied* auf einen Text von Jewgeni Dolmatowski; die deutsche Nachdichtung stammte von Kurt Bartels, genannt "Kuba" - meinerseits kannte ich's aus dem Schulchor - in dessen dritter Strophe es dann heißt:

*Siegt das Brot und der Wein über Pulver und Blei*, und vielleicht ist Ihnen diese Kombination von Brot und Wein in anderen religiösen Zusammenhängen schon begegnet? Dieses Lied hat, was bis jetzt noch keiner Untersuchung für wert befunden wurde, eigenartige melodische Verwandtschaften mit Schostakowitschs *Jüdischen Liedern*, wo das Glück der Menschen im Kolchos besungen wird.

Sie hören jetzt erst auf russisch, dann auf deutsch das Lied aus dem *Gegenplan*, anschließend Sätze aus den *Jüdischen Liedern* und schließlich wieder auf russisch und deutsch das *Weltfriedenslied*.

(Musikbeispiele: Ausschnitt aus WDR-Sendung "Sowjetische Kampflieder der Kriegszeit.")

War nun das Schostakowitsch-Bild in der DDR, das sich aus solchen Eindrücken speiste, das einzige, war es ein verzerrtes, war es unvollständig? Ein Freund, mit dem ich den Entwurf dieses Referats besprach und der aus der DDR nie weggegangen war, sondern all die schweren Jahre hindurch den Beruf des Musikerziehers ausgeübt hat, warnte eindringlich davor, das Bild der frühen DDR mit dem der späteren zu identifizieren bzw. zu verwechseln.

Die Zäsur zwischen dem einen und dem anderen müßte man wohl im Jahre 1961 ansetzen: 13. August, Aufhebung des Bürgerrechts der Bewegungsfreiheit. Das Jahr, in dem der Zar in Rußland die Leibeigenschaft aufhob, 1861, ließ sich eben deswegen immer so gut merken, weil sie genau hundert Jahre später in der DDR in staatlicher Form wieder eingeführt wurde, so wie sie auch weiterhin in der Sowjetunion galt - nicht in Ungarn, nicht in Polen, aber auch in der Tschechoslowakei, Rumänien und Bulgarien.

Wer noch in irgendeiner Form geglaubt hatte an das Heil, das von einem sich reformierenden Sozialismus ausgehen würde, der sah sich nun den Realitäten eines Lebens in Ärmlichkeit und Zwang konfrontiert, dessen Ende sich nicht absehen ließ; von den Visionen blieb nichts übrig. Gegenüber der Macht, die sich auf unabsehbare Zeit etabliert hatte, galt es Strategien der Bewahrung eigener Identität zu finden, von denen die außerhalb der Mauer Verbliebenen schon nichts mehr ahnen konnten - vorausgesetzt, sie hätten sich überhaupt dafür interessiert. Mit den verlorenen Visionen verloren auch ideologische Klischees ihre Gültigkeit, vorausgesetzt, man hatte sie vorher ernstgenommen.

Wer vordem noch weggegangen war vor unerträglichem Druck, Berufsverbot oder drohender Haft, dem war dieser Weg nun versperrt, und damit bekam auch die Macht ihre Probleme mit denen, die die Bewahrung ihrer Identität nun im Lande versuchen

mußten, im Extremfall Dissidenten wurden, die man einsperrte oder auswies. Regelfall war eher die stille Resistenz, die Selbständigkeit in der bewahrten Nische. Als Beispiel wäre anzuführen, daß in der Preußischen Staatsbibliothek über die ganzen Jahre des Nationalsozialismus der Mendelssohn-Nachlaß stillschweigend bewahrt und bibliothekarisch betreut blieb; man hatte einfach nicht viel darüber geredet, und so entging er der Aufmerksamkeit derer, die den Gedanken gehabt haben konnten, ihn zu beseitigen.

In solchen Nischen, die die Kultur in der eingemauerten DDR bilden konnte, hat es seit den 60-er Jahren eine eigenständige Pflege des Werkes von Schostakowitsch gegeben und eine Auseinandersetzung damit, bei der man sich auch vom Großen Bruder nicht dreinreden ließ. Die Noten waren von dessen Seite ohnehin nur spärlich zu bekommen; man mußte sie beziehen, wo er ihren Vertrieb nicht eingeschränkt und behindert hatte: im Westen. Gegen Devisen. Das hieß zunächst: aus England - Leeds Music Corporation, später dann aus Hamburg, wo sich der Sikorski-Verlag als Generalbevollmächtigter des Sowjetischen Staatsverlages etabliert hatte.

Den Komponisten selbst hatte man ja inzwischen leibhaftig kennengelernt, z.B. als Juror beim Leipziger Bach-Wettbewerb oder bei Filmaufnahmen in Dresden, während deren er in Gohrisch sein *Achtes Streichquartett* komponierte. Er war nun schon lange nicht mehr ein Fremder, ein exotisches Importgut der Besatzungsmacht, sondern ein Bruder und Mithäftling aus dem Sozialistischen Lager, von dem man ja inzwischen wußte und in Karl Lauxens Buch ausführlich nachlesen konnte, wie ihm und anderen sowjetischen Kollegen in und seit dem Jahre 1948 die Macht mitgespielt hatte. Er war ersichtlichermaßen Mitbetroffener der Verhältnisse, von denen man selbst betroffen war.

Es scheint vielleicht ein wenig hoch gegriffen, wenn man sagt, die eigenständige Schostakowitsch-Pflege in der DDR habe zu deren Eigenständigkeiten gehört, aber zahlenmäßig-statistisch dürfte es stimmen, daß die Erschließung des Schostakowitsch-Werkes in der DDR der im Westen zeitlich vorausging, aber auch der in der Sowjetunion selbst, wo die Rehabilitierung seines Werkes erst zögernd in Gang kam. Die Deutsche Staatsoper in Ost-Berlin konnte sich rühmen, das musikdramatische Werk Schostakowitschs als erste und einzige Bühne der Welt vollständig aufgeführt zu haben, und das in vielen Fällen vor seiner Wiederaufnahme in der UdSSR.

Dieses Voraussein betraf wohlgerne nicht Schostakowitsch allein: Auch der von Schostakowitsch entdeckte, geförderte und geschätzte Edison Denissow war eine "Entdeckung" zunächst in der DDR, wo er Kompositionsaufträge der Berliner Staatsoper und des Leipziger Peters-Verlages bekam, lange ehe sein Name im Westen publik wurde und ehe in der sowjetischen Heimat der besonders hartnäckige Bann gegen ihn gebrochen war. Und es betraf noch andere sowjetische Avantgardisten der Schostakowitsch-Nachfolgenergeneration. Als Hannelore Gerlach mit Unterstützung der Ost-Berliner

Akademie die Sowjetunion bereiste, um mit Komponisten Gespräche zu führen, und die Ergebnisse anschließend in ihrem Buch *Fünfzig sowjetische Komponisten* 1984 beim Peters-Verlag in Leipzig und Dresden veröffentlichte, da hatte sie darin in schöner Unbefangenheit auch eine ganze Reihe von Personen der in Rußland einstweilen unerwünschten und unterdrückten Avantgarde porträtiert, z.B. Leonid Grabowski, Valentin Silvestrow, natürlich Denissow oder auch Sofia Gubaidulina, bei der es sowjetische Beraterkünste noch Anfang der 70-er Jahre fertiggebracht hatten, ihren Namen aus den Ergänzungsbänden des Riemann-Lexikons fernzuhalten, obwohl er von kompetentester Seite dort mehrfach vorgeschlagen war.

So kam es auch immer wieder vor, daß in der DDR ganz naiv oder mit Absicht Dinge publiziert wurden, die man im Westen im Interesse der Entspannung lieber unter Verschuß hielt, z.B. jene unsägliche Polemik von Israil Nestjew gegen John Cage: "Antimusik unter der Flagge der Anarchie" aus dem Septemberheft 1973 der *Sovetskaja Muzyka*,<sup>95</sup> über die man wie über viele andere derartiger Polemiken im Westen den Kopf schüttelte und der Meinung war, dies könne doch nur die Stimme eines unmaßgeblichen, radikalen Außenseiters sein, der für das sowjetische Musikleben und -denken sicherlich nicht repräsentativ sei, und so dürfe man es auf keinen Fall veröffentlichen, um den Entspannungsprozeß nicht zu stören. In der DDR wurde aber besagte Schimpfkanonade ganz unbefangen in *Musik und Gesellschaft* nachgedruckt,<sup>96</sup> allerdings unter Auslassung einiger Passagen, die zu sehr an nationalsozialistisches Vokabular erinnerten.

Unter diesen Voraussetzungen mag begreiflich sein, daß von einer ideologischen Kontrolle der Äußerungen und musikwissenschaftlichen Analysen zu Schostakowitsch in der DDR keine Rede mehr sein konnte - eher versuchte die sowjetische Seite im Westen ihre Sprachregelungen durchzusetzen, etwa bei den Vorbereitungen zum Schostakowitsch-Festival in Duisburg 1984, und zeitweilig mit gewissem Erfolg. In der DDR ließ sich kein Musiker mehr vorschreiben, welche Stücke von Schostakowitsch er spielen sollte, kein Musikkritiker und Musikwissenschaftler, welche er als mißlungen ansehen mußte.

So lobte Ernst Krause 1969 die Berliner Aufführung der *Nase*, die erst 1974 in Rußland wieder aufgeführt werden konnte, in den höchsten Tönen.<sup>97</sup> Zum 60. Geburtstag Schostakowitschs hatte er geschrieben:

"Man hat sich daran gewöhnt, seine beiden Opern *Die Nase* und *Lady Macbeth von Mzensk* als 'Jugendsünden' anzusehen. Zwar stimmt es, daß die Leskow-Oper neben der *Vierten Sinfonie* in erster Linie die parteioffizielle Kritik herausforderte, aus der Schostakowitsch

<sup>95</sup> "Antimuzyka pod flagom anarchii", in: *Sovetskaja Muzyka* 9/1973, S. 127-130.

<sup>96</sup> "Antimusik im Zeichen der 'Anarchie'," in: *Musik und Gesellschaft*, Nr. 4/1974, S. 209-212.

<sup>97</sup> *Schreiben über Musik. Essays, Kritiken, Berichte*. Berlin: Henschel 1981 S. 318-320.

mußten, im Extremfall Dissidenten wurden, die man einsperrte oder auswies. Regelfall war eher die stille Resistenz, die Selbständigkeit in der bewahrten Nische. Als Beispiel wäre anzuführen, daß in der Preußischen Staatsbibliothek über die ganzen Jahre des Nationalsozialismus der Mendelssohn-Nachlaß stillschweigend bewahrt und bibliothekarisch betreut blieb; man hatte einfach nicht viel darüber geredet, und so entging er der Aufmerksamkeit derer, die den Gedanken gehabt haben konnten, ihn zu beseitigen.

In solchen Nischen, die die Kultur in der eingemauerten DDR bilden konnte, hat es seit den 60-er Jahren eine eigenständige Pflege des Werkes von Schostakowitsch gegeben und eine Auseinandersetzung damit, bei der man sich auch vom Großen Bruder nicht dreinreden ließ. Die Noten waren von dessen Seite ohnehin nur spärlich zu bekommen; man mußte sie beziehen, wo er ihren Vertrieb nicht eingeschränkt und behindert hatte: im Westen. Gegen Devisen. Das hieß zunächst: aus England - Leeds Music Corporation, später dann aus Hamburg, wo sich der Sikorski-Verlag als Generalbevollmächtigter des Sowjetischen Staatsverlages etabliert hatte.

Den Komponisten selbst hatte man ja inzwischen leibhaftig kennengelernt, z.B. als Juror beim Leipziger Bach-Wettbewerb oder bei Filmaufnahmen in Dresden, während deren er in Gohrisch sein *Achtes Streichquartett* komponierte. Er war nun schon lange nicht mehr ein Fremder, ein exotisches Importgut der Besatzungsmacht, sondern ein Bruder und Mithäftling aus dem Sozialistischen Lager, von dem man ja inzwischen wußte und in Karl Lauxens Buch ausführlich nachlesen konnte, wie ihm und anderen sowjetischen Kollegen in und seit dem Jahre 1948 die Macht mitgespielt hatte. Er war ersichtlichermaßen Mitbetroffener der Verhältnisse, von denen man selbst betroffen war.

Es scheint vielleicht ein wenig hoch gegriffen, wenn man sagt, die eigenständige Schostakowitsch-Pflege in der DDR habe zu deren Eigenständigkeiten gehört, aber zahlenmäßig-statistisch dürfte es stimmen, daß die Erschließung des Schostakowitsch-Werkes in der DDR der im Westen zeitlich vorausging, aber auch der in der Sowjetunion selbst, wo die Rehabilitierung seines Werkes erst zögernd in Gang kam. Die Deutsche Staatsoper in Ost-Berlin konnte sich rühmen, das musikdramatische Werk Schostakowitschs als erste und einzige Bühne der Welt vollständig aufgeführt zu haben, und das in vielen Fällen vor seiner Wiederaufnahme in der UdSSR.

Dieses Voraussein betraf wohlgerne nicht Schostakowitsch allein: Auch der von Schostakowitsch entdeckte, geförderte und geschätzte Edison Denisow war eine "Entdeckung" zunächst in der DDR, wo er Kompositionsaufträge der Berliner Staatsoper und des Leipziger Peters-Verlages bekam, lange ehe sein Name im Westen publik wurde und ehe in der sowjetischen Heimat der besonders hartnäckige Bann gegen ihn gebrochen war. Und es betraf noch andere sowjetische Avantgardisten der Schostakowitsch-Nachfolgeneration. Als Hannelore Gerlach mit Unterstützung der Ost-Berliner

Akademie die Sowjetunion bereiste, um mit Komponisten Gespräche zu führen, und die Ergebnisse anschließend in ihrem Buch *Fünfzig sowjetische Komponisten 1984* beim Peters-Verlag in Leipzig und Dresden veröffentlichte, da hatte sie darin in schöner Unbefangenheit auch eine ganze Reihe von Personen der in Rußland einstweilen unerwünschten und unterdrückten Avantgarde porträtiert, z.B. Leonid Grabowski, Valentin Silvestrow, natürlich Denisow oder auch Sofia Gubaidulina, bei der es sowjetische Beraterkünste noch Anfang der 70-er Jahre fertiggebracht hatten, ihren Namen aus den Ergänzungsbänden des Riemann-Lexikons fernzuhalten, obwohl er von kompetentester Seite dort mehrfach vorgeschlagen war.

So kam es auch immer wieder vor, daß in der DDR ganz naiv oder mit Absicht Dinge publiziert wurden, die man im Westen im Interesse der Entspannung lieber unter Verschuß hielt, z.B. jene unsägliche Polemik von Israil Nestjew gegen John Cage: "Antimusik unter der Flagge der Anarchie" aus dem Septemberheft 1973 der *Sovetskaja Muzyka*,<sup>95</sup> über die man wie über viele andere derartiger Polemiken im Westen den Kopf schüttelte und der Meinung war, dies könne doch nur die Stimme eines unmaßgeblichen, radikalen Außenseiters sein, der für das sowjetische Musikleben und -denken sicherlich nicht repräsentativ sei, und so dürfe man es auf keinen Fall veröffentlichen, um den Entspannungsprozeß nicht zu stören. In der DDR wurde aber besagte Schimpfkanonade ganz unbefangen in *Musik und Gesellschaft* nachgedruckt,<sup>96</sup> allerdings unter Auslassung einiger Passagen, die zu sehr an nationalsozialistisches Vokabular erinnerten.

Unter diesen Voraussetzungen mag begreiflich sein, daß von einer ideologischen Kontrolle der Äußerungen und musikwissenschaftlichen Analysen zu Schostakowitsch in der DDR keine Rede mehr sein konnte - eher versuchte die sowjetische Seite im Westen ihre Sprachregelungen durchzusetzen, etwa bei den Vorbereitungen zum Schostakowitsch-Festival in Duisburg 1984, und zeitweilig mit gewissem Erfolg. In der DDR ließ sich kein Musiker mehr vorschreiben, welche Stücke von Schostakowitsch er spielen sollte, kein Musikkritiker und Musikwissenschaftler, welche er als mißlungen ansehen mußte.

So lobte Ernst Krause 1969 die Berliner Aufführung der *Nase*, die erst 1974 in Rußland wieder aufgeführt werden konnte, in den höchsten Tönen.<sup>97</sup> Zum 60. Geburtstag Schostakowitschs hatte er geschrieben:

"Man hat sich daran gewöhnt, seine beiden Opern *Die Nase* und *Lady Macbeth von Mzensk* als 'Jugendsünden' anzusehen. Zwar stimmt es, daß die Leskow-Oper neben der *Vierten Sinfonie* in erster Linie die parteioffizielle Kritik herausforderte, aus der Schostakowitsch

<sup>95</sup> "Antimuzyka pod flagom anarchii", in: *Sovetskaja Muzyka* 9/1973, S. 127-130.

<sup>96</sup> "Antimusik im Zeichen der 'Anarchie'," in: *Musik und Gesellschaft*, Nr. 4/1974, S. 209-212.

<sup>97</sup> *Schreiben über Musik. Essays, Kritiken, Berichte*. Berlin: Henschel 1981 S. 318-320.

für sein weiteres Schaffen gewisse Konsequenzen zog. Doch ist, so scheint mir, die Zeit fortgeschritten. Schostakowitschs Opern ... sind längst Bestandteil seines Gesamtœuvres... Nichts wäre trügerischer als die Vorstellung, daß der reife Schostakowitsch nicht so 'könnte', wie er gern 'wollte'".<sup>98</sup>

Da ist also nun auf der einen Seite eine "parteiöffentliche Kritik", von der man weiß und die man so benennt, und auf der anderen Seite ein Autor, der über sie schreibt ohne Identifikationszwang, ohne über sie Bejahungseinheiten abgeben zu müssen - DDR im Jahre 1966, dem Jahr, in dem auch die revidierte *Lady Macbeth als Katerina Ismailowa* in Leipzig ihre eindrucksvolle DDR-Premiere hatte. Diese parteiöffentliche Kritik wurde zum Thema seriöser und kompetenter musikwissenschaftlicher Forschung: das Buch *Frühe sowjetische Oper* von Eckart Kröplin,<sup>99</sup> aus seiner Dissertation entstanden, ist eine von ideologischen Vorgaben unbelastete, seriöse musikgeschichtliche Analyse auf breiter dokumentarischer Basis, bis jetzt die kompetente wissenschaftliche Arbeit zum Thema. Untersuchungen von Eckehard Ochs aus Greifswald zu Schostakowitschs Streichquartetten fanden in der internationalen Musikbibliografie RILM Beachtung.

Und auch dazu, wie besagte "parteiöffentliche Kritik" funktionierte, konnte man sich inzwischen in der DDR offen äußern, mit Vorgängen und Personen Roß und Reiter nennen, so Sigrid Neef in ihrem *Handbuch der russischen und sowjetischen Oper*, zur Nase:

"Die Kritiker diskutierten das Werk in den 20-er Jahren unter folgenden Aspekten: Fehlen eines 'positiven Helden', Verwendung der Satire als Gestaltungsmittel und Einfluß moderner westeuropäischer Kompositionsverfahren sowie dramaturgischer Mittel. Durch diese in der Problemstellung zu kurz gefaßte Kritik geriet das Werk immer mehr in Mißkredit. Ihm wurde als Mangel angelastet, was es aufgrund seines Charakters gar nicht geben wollte: 'positive Helden'.

Formalismus wurde der Oper noch 1953 durch den Vorsitzenden des sowjetischen Komponistenverbandes, Tichon Chrennikow, vorgeworfen. Ein dementsprechendes Urteil fand dann auch über die ins Deutsche übersetzte Schostakowitsch-Biografie von Iwan Martynow Eingang in eine der ersten deutschsprachigen Schostakowitsch-Monographien, die von Alfred Brockhaus."<sup>100</sup>

Diese Sätze wurden 1985 in der DDR gedruckt - im selben Jahr, als es dem von Tichon Chrennikow präsidierten Sowjetischen Komponistenverband noch gelungen war, die bei der Ost-Berliner Musikbiennale geplante Aufführung des Klavierkonzertes von Alexander Mossolow durch ein Veto an die sowjetische Pianistin zu verhindern. Allerdings waren daneben auch im Großen Bruderland bereits Reformkräfte am Werke, und da war es die Akademie der Künste der DDR, die sich bemühte, in ihrem *Arbeitsheft*

<sup>98</sup> Ebenda, S. 65.

<sup>99</sup> Berlin: Henschelverlag 1985.

<sup>100</sup> Berlin: Henschel 1985, S. 533.

Nr. 37: *Sowjetische Musik, Betrachtungen und Analysen*<sup>101</sup> solche neuen Aspekte in Arbeiten sowjetischer Kollegen publik zu machen: zu neuen Bewertungen des Werkes von Schostakowitsch wie auch Informationen zu experimentierenden Komponisten der nachfolgenden Generation. Ähnliches geschah im *Peters-Jahrbuch*, wo etwa die Arbeit von Inna Barsowa über "Das Frühwerk von Alexander Mossolow", einem vergessenen und verfeimten Avantgardisten der 20-er Jahre, schon 1979 Berücksichtigung fand.<sup>102</sup>

Ebensowenig wie den Musikwissenschaftlern kam es den Komponisten der DDR in den 80-er Jahren noch in den Sinn, sich bei der Betrachtung des Schostakowitsch'schen Werkes irgendwelche ideologischen Scheuklappen anzulegen. Mathias Hansen veröffentlichte 1988 Gespräche mit zwölf Komponisten der DDR,<sup>103</sup> in denen in diesem oder jenem Zusammenhang die Rede auf Schostakowitsch kommt. Was hier Reiner Brede-meyer,<sup>104</sup> Friedrich Goldmann,<sup>105</sup> Kurt Schwaen,<sup>106</sup> Joachim Werzlau<sup>107</sup> oder Gerhard Wohlgemuth<sup>108</sup> zu ihrem russischen Kollegen äußern, ist selbstverständlich frei auch nur von Gedanken an ehemalige Formalismus-Phrasen, beschränkt sich aber auch nicht auf floskelhafte Erwähnungen, sondern beruht jeweils auf detaillierten kompositorischen Beobachtungen und bezieht sich auf konkrete musikalische Sachverhalte. Die Komponisten hatten in die Partituren geschaut, nicht in die Zeitungen.

So wünschenswert es wäre, daß sich solche Beobachtungen zu einem Gesamtbild der Satzweise von Schostakowitsch verdichteten, so kann von einem solchem Gesamtbild bislang weder im Osten noch im Westen die Rede sein. Gründlicher aufgearbeitet, und zumal in der damaligen DDR, wurde der Bereich seines musikdramatischen Werkes. Im Schatten der Betrachtungen standen bislang seine Melodik und Harmonik, die Bauprinzipien seines Werkes und überhaupt die theatralische Ästhetik seiner Satzweise. Daß er z.B. in seiner 2. und 3. *Sinfonie* ein neues sinfonisches Bauprinzip entwickelt, eine Art "epischer Sinfonie", die ohne jegliche thematische Wiederholungen auskommt und ihre Strukturen aus anderen Parametern gewinnt, blieb beim mangelnden Bekanntheitsgrad dieser Sinfonien bisher weitgehend unbeachtet. Daß er in seiner *Siebten*, "*Leningrader*" *Sinfonie* an Tschaikowskys *Fünfter* Maß nimmt, blieb offenbar deshalb unbeachtet, weil das Thema, wo das fast notengetreu geschieht, immer wieder als "Fratze des Faschismus" und ironischer "Affenmarsch" gedeutet werden mußte und in dieser Deutung

<sup>101</sup> Zusammenstellung und Redaktion: Hannelore Gerlach. Berlin: Henschel 1984.

<sup>102</sup> *Peters-Jahrbuch* 1979 II (1980), S. 117-169.

<sup>103</sup> *Komponieren zur Zeit*. Leipzig: DVfM 1988.

<sup>104</sup> Ebenda, S. 36, 49.

<sup>105</sup> Ebenda, S. 70, 83.

<sup>106</sup> Ebenda, S. 215.

<sup>107</sup> Ebenda, S. 241 f., S. 258.

<sup>108</sup> Ebenda, S. 266, 280, 285.

verblieb,<sup>109</sup> und die sowjetische Seite wehrte sich vehement gegen anderslautende Deutungen.<sup>110</sup> Nicht einmal das Zitat einer Haydn'schen D-Dur-Sonate in seinem *Ersten Klavierkonzert* wurde bisher identifiziert und in Betracht gezogen.

Unerforscht blieben die großen harmonischen Reibungen, die sich zwischen ganzen kompositorischen Blöcken auf bitonale oder bifunktionale Weise aufbauen und so die dramatischen Spannungsbögen seiner Satzweise bewirken, aber auch die Details seines Satzes: seine eigentümliche Halbtonmelodik, seine eristische Modulationstechnik des unvermittelten Rückens oder Springens von Tonartflächen, die Frage, worin überhaupt die Mittel seiner musikalischen Ironie bestehen, darauf ist die Musikwissenschaft in Ost und West bisher die Antwort schuldig geblieben.

<sup>109</sup> Marian Koval: "Tvorčeskij put' D. Šostakoviča" [Der kompositorische Weg D. Schostakowitschs]. *Sovetskaja Muzyka* 4/1948, S. 13. Siehe beim Verf.: rowohlt-monographie *Dmitri Schostakowitsch*, 1983 ff., S.72.

<sup>110</sup> Žurnalist: "Vopreki istoričeskoj real'nosti" [Ein Journalist: "Entgegen der historischen Realität"], in: *Sovetskaja Muzyka*, S. 126-130.

Manuel Gervink (Frankfurt am Main)

ÜBERLEGUNGEN ZUR GENESE DER MUSIKALISCHEN SPRACHMITTEL IN  
SCHOSTAKOWITSCHS FRÜHEN STREICHQUARTETTEN

Nach einer Türkeireise als Mitglied einer sowjetischen halboffiziellen Kulturdelegation im Jahr 1935, bei der er, wie er berichtete, auf zahllosen Empfängen gelernt habe, einen Frack zu tragen,<sup>111</sup> mußte sich Dmitri Schostakowitsch als *Very Important Person* fühlen, als prominentes aktives Mitglied der sowjetischen Kultur wie ihrer Kulturpolitik. Nach seiner Rückkehr wurden ihm "Gastspielreisen zu sehr schmeichelhaften Bedingungen angeboten,"<sup>112</sup> die er auch wahrnahm. Als er am 28. Januar 1936 - er befand sich gerade mit dem Cellisten Viktor Kubazki mit seiner *Cellosonate* (d-Moll, op. 40, 1934) auf Tournee - am Hauptbahnhof von Archangelsk die *Prawda* kaufte, fand er auf der Seite drei einen anonymen Artikel mit der Überschrift „Chaos statt Musik“, in der seine bis dahin weltweit überaus erfolgreiche Oper *Lady Macbeth* erbarmungslos niedergemacht wurde, was dann zu ihrer unmittelbaren Absetzung an allen sowjetischen Bühnen führte.

Wortlaut und Inhalt dieses unseligen Dokuments sind mittlerweile hinreichend bekannt; dort ist die Rede von einer "betont disharmonischen, chaotischen Flut von Tönen, Bruchstücken von Melodien", "Gepolter, Gerassel und Gekreis" und einem "Labyrinth des musikalischen Chaos, das stellenweise zur Kakophonie wird."<sup>113</sup> - Einige Tage später folgte eine weitere Attacke; Schostakowitsch sah sich am Ende seiner Karriere und seiner Existenz; er fürchtete nicht nur um sein Leben, sondern auch um das seiner Familie, er wollte Selbstmord begehen. Angeblich ist er von Stalin selbst getröstet worden, der ihm bedeutete, "er müsse das, was die Zeitungen schreiben, nicht so schwernehmen - er solle verreisen und - versuchen, Volkslieder zu studieren."<sup>114</sup>

Und Schostakowitsch reagierte. Seine *Vierte Sinfonie* (1936) zog er von der Uraufführung, für die bereits geprobt wurde, zurück; der Vorwurf des "Formalismus" saß ihm im Nacken, und noch lange war die Zeit nicht so weit, daß man mit Sergej Prokofjew hätte spotten können: "Formalismus nennt man bei uns manchmal das, [...] was man

<sup>111</sup> Nach: *Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch*. Aufgezeichnet und herausgegeben von Solomon Volkow, Frankfurt 1981, S. 157.

<sup>112</sup> Volkow, S. 157.

<sup>113</sup> Detlef Gojowy, *Dmitri Schostakowitsch in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek 1983 (*rowohlts monographien*), S. 60.

<sup>114</sup> Zit. nach Gojowy, S. 61.

nicht gleich versteht.<sup>115</sup> - Bereits 1937 "rehabilitierte" Schostakowitsch sich mit seiner monumentalen *Fünften Sinfonie* in d-Moll, op. 47; ein Jahr später (1938) vollendete er sein *Erstes Streichquartett* in C-Dur, op. 49.

Schostakowitsch begann somit recht spät, als Zweiunddreißigjähriger, mit der eigenen Annäherung an die Gattung Streichquartett. Dies ist um so erstaunlicher, wenn man bedenkt, daß er seine *Erste Sinfonie* bereits mit neunzehn Jahren überaus erfolgreich uraufgeführt hatte. Doch so sehr man sich hierüber auch wundern mag, weitreichende Schlüsse läßt dieser Umstand nicht zu; man kann daraus weder auf eine Bevorzugung der Sinfonie schließen, noch auf eine respektvolle Annäherung an die esoterische Gattung des Streichquartetts. Schostakowitsch hat vielmehr keine der Gattungen bevorzugt, zahlenmäßig halten sie sich die Waage. Und eine langsame, ehrfurchtsvolle, vielleicht gar von vorausgehenden "Jugendsünden" begleitete Annäherung ist ebenfalls nicht zu konstatieren. Von den *Zwei Sätzen für Doppelquartett (Oktett)* op. 11 einmal abgesehen, die in der Zeit der Komposition der ersten Sinfonie entstanden, gibt es keine Vorläufer des *Ersten Streichquartetts*. Schostakowitsch begann seine Komposition zunächst beinahe lustlos, "ohne besondere Ideen und Gefühle, überzeugt, daß sowieso nichts daraus werden würde," wie er schrieb. "Die erste Seite schrieb ich als eine Art Übung, ohne an spätere Vollendung oder gar Veröffentlichung zu denken." Nach diesem mühevollen Anfang, der auf keine qualvolle Auseinandersetzung mit einer traditionsbeladenen Gattung schließen läßt, ging es dann plötzlich sehr schnell weiter und auf den Abschluß der Komposition zu: "Dabei," so Schostakowitsch weiter, "packte mich die Arbeit am Quartett so sehr, daß ich das Ganze dann unwahrscheinlich schnell niederschreiben konnte. Man sollte nicht nach besonderer Tiefe in diesem meinem ersten Streichquartett suchen. Es ist freudig, heiter und lyrisch. Ich würde es 'Frühlingsquartett' nennen."<sup>116</sup>

Man sollte diesem Bericht Schostakowitschs, der 1938, offensichtlich unmittelbar nach Abschluß der Komposition in der *Izwestija* erschien, vielleicht auch nicht in jedem Punkt aufs Wort glauben. Zu sehr scheint er hier Spuren verwischen zu wollen, die seine einstigen Verfolger möglicherweise wieder auf den Plan hätten bringen können. Denn zu deutlich hatte er auch die bejubelte Tonsprache der *Fünften Sinfonie* im Quartett wieder zurückgenommen; doch Schostakowitsch schreibt scheinbar gelangweilt und nebenbei, um überhaupt etwas zu schreiben, denn - so verrät er in demselben Artikel - ein Jahr lang hatte er gar nichts komponiert. - Die offizielle Kritik aber witterte nichts Böses und

<sup>115</sup> Zit. nach Jacques Wildberger, *Schostakowitsch, 5. Symphonie d-Moll op. 47 (1937)*, München 1989 (Meisterwerke der Musik, Heft 53), S. 10.

<sup>116</sup> *Izwestija*, 29. September 1938. Zit. nach Krzysztof Meyer, Dmitri Schostakowitsch, Leipzig 1980, S. 108.

stufte das Quartett etwas unsicher als "lyrisches Intermezzo nach der *Fünften Sinfonie*"<sup>117</sup> ein.

Was für ein Beginn! Doch verwirrte die gänzlich veränderte Tonsprache weniger das Publikum als vielmehr die Kritik. Heinrich Neuhaus schrieb am 29. Oktober 1938 in *Wetschernjaja Moskwa*, das Quartett hinterlasse beim Zuhörer den Eindruck einer völligen Harmonie des gesamten Werkes. Er selbst fühlte sich "durch Vollkommenheit der Form und der Grundidee, durch weise Beschränkung" an Puschkinsche Verse erinnert.<sup>118</sup> Derlei programmatische Deutungen legte Schostakowitsch selbst später (1951) in seinem Artikel "Über echte und scheinbare Programmatik" nahe. - Dort heißt es:

"Der Komponist einer Sinfonie, eines Quartetts oder einer Sonate braucht deren Programm nicht anzugeben, aber er ist verpflichtet, ein solches als ideelle Grundlage seines Werkes zu haben. [...] Bei mir persönlich, wie auch bei vielen anderen Komponisten von Instrumentalwerken, geht eine programmatische Idee immer dem Komponieren einer Musik voraus. So zum Beispiel war ich beim Komponieren meines *Ersten Streichquartetts* bemüht, in ihm Kindheitsbilder wiederzugeben, ein wenig naive, freundliche, frühlingshafte Stimmungen."<sup>119</sup>

Die Einfachheit gerade des Kopfsatzbeginns mußte all diejenigen verwirren, die im Schaffen Schostakowitschs eine wenn nicht strenge, so doch logische Evolution feststellen wollten - und dies nun nicht mehr konnten. Möglicherweise wurde dabei übersehen, daß durch die *Prawda*-Intervention zunächst jegliche Möglichkeit Schostakowitschs zum weiteren Beschreiten seines bisher gegangenen Weges zunichte gemacht (weil verboten) worden war. Boris Schwarz, der als einziger den Kompositionsabschluß des Quartetts mit 1935 angibt - also noch vor dem *Prawda*-Artikel - und es damit natürlich nicht in einen Zusammenhang mit der *Fünften Sinfonie* bringen kann, beschreibt die Satztechnik des Quartetts als "naive Komplexität, die die geheiligte Gattung mit absichtlich seichtem Material herausfordert."<sup>120</sup> Insgesamt wurde in der Einfachheit des Werkes auch seine Qualität gesehen. - Und letztlich ist die Rücknahme avancierter stilistischer Positionen in dieser Zeit ein allgemeines musikalisches Phänomen, das keineswegs auf die Musik sowjetischer Komponisten beschränkt blieb.<sup>121</sup> Die

<sup>117</sup> Meyer, S. 108.

<sup>118</sup> Zit. nach Meyer, S. 109.

<sup>119</sup> D. Schostakowitsch, "Über echte und scheinbare Programmatik," russ. in: *Sovetskaja muzyka*, 1951, Nr. 5, dt. nach: *Erfahrungen. Aufsätze, Erinnerungen, Reden, Diskussionsbeiträge, Interviews, Briefe*, Leipzig 1983, S. 84.

<sup>120</sup> Art. *Shostakovich*, in: Grove 17, S. 267.

<sup>121</sup> Peter Cahn, "Traditionszusammenhänge in Schostakowitschs Streichquartetten," in: *Bericht über das Internationale Dmitri-Schostakowitsch-Symposium Köln 1985*, hrsg. v. K. W. Niemöller und V. Zaderackij, Regensburg 1986 (*Kölner Beiträge zur Musikforschung*, Bd. 150), S. 397.

Ursachen sind also vielfältig. Daß Schostakowitsch sich aber gerade jetzt mit der Gattung des Streichquartetts befaßte, die traditionell mindestens so verpflichtend war wie die der Sinfonie, scheint sich doch in erster Linie als Rückzug "in den schützenden Hafen akademischer Traditionen" zu erklären, "die ihm von Hause aus wenig zusagten und deren bevorzugte Gattungen in seinem bisherigen Schaffen eine gänzlich untergeordnete Rolle gespielt hatten."<sup>122</sup>

Um auf den Titel meines Beitrags zurückzukommen: Eine Entwicklung musikalischer Sprachmittel in den Streichquartetten Schostakowitschs ansatzweise zu untersuchen, heißt nicht, die Streichquartette in den übergeordneten Zusammenhang der Bildung des allgemeinen musikalischen Persönlichkeitsstils zu stellen. Dies ist bei der Musik Schostakowitschs im Grunde kaum möglich, und schon gar nicht anhand seines Streichquartettschaffens. Ziel dieser Ausführungen ist daher vielmehr, die "Sprachfindung" gattungsspezifisch zu untersuchen. Und hier ist das Streichquartett gleich in mehrfacher Hinsicht interessant: Zunächst, weil es in seinem Schaffen erst relativ spät einsetzt, um dann aber später einen prominenten Platz im Gesamtwerk einzunehmen. Dann durch sein spezielles Verhaftet-Sein mit einer "elitären" Gattungstradition. - Immer wieder ist Schostakowitsch mit Beethoven verglichen worden, und diese Vergleiche bezogen sich hauptsächlich auf seine Streichquartette. Und schließlich durch die Position der frühen - in diesem Fall der ersten vier - Streichquartette im Gesamtwerk Schostakowitschs, zunächst als bewußte Gegenposition zur lapidaren Sinfonik, dann aber in zunehmender Ausprägung einer eigenen, wenngleich nicht unabhängigen Tonsprache.

1944, sechs Jahre nach seinem Quartett-Erstling, schrieb Schostakowitsch sein *Zweites Streichquartett* in A-Dur op. 68. In ihm scheint er sich von jeglichen Traditionsbindungen der Gattung freimachen zu wollen. Noch viersätzig gehalten - auch die Verwendung von groß- und kleinformatigen Strukturen sagt einiges über das Verhältnis einer Gattung zu ihrer Tradition aus - ist der innere Gehalt dieses Werks doch von dem eines viersätzigigen "klassischen" Streichquartetts weit entfernt. Mit den Satzüberschriften *Ouvertüre* (Moderato con moto), *Rezitativ und Romanze* (Adagio), *Walzer* (Allegro) und *Thema mit Variationen* (Adagio) scheint es sich schon äußerlich umfassend von der Tradition abzuwenden. Schostakowitsch widmete das Werk seinem Freund Wissarion Schebalin, dem damaligen Direktor des Moskauer Konservatoriums, anlässlich des zwanzigsten Jahrestages ihrer Freundschaft. Offenbar ging ihm auch diese Arbeit schnell von der Hand, wie ein Brief an Schebalin von 6. September 1944 schließen läßt; aus diesem Brief geht aber auch hervor, daß er sich mit dem Werk wohl doch etwas unsicher gefühlt haben muß:

<sup>122</sup> Cahn, S. 398.

"Heute wurde der 2. Satz eines Quartetts fertig, das ich schon hier zu komponieren angefangen hatte. Ohne Pause fing ich den 3. Satz an (den vorletzten). Das Quartett möchte ich Dir zur Feier des obenerwähnten Jubiläums widmen. 'Einem geschenkten Gaul sieht man nicht ins Maul', aber ich möchte Dich gern mit diesem Opus zufriedenstellen [...]."<sup>123</sup>

Mit der Behauptung, bei dem zweiten Quartett handele es sich um "ein heiteres und konfliktloses Werk" mit "einem der Suite nahekommenden Aufbau" (K. Meyer)<sup>124</sup> werden allerdings Struktur und Gehalt des Werkes gänzlich verkannt, es sei denn, man versteht den Begriff "Suite" als zyklische Zusammenfassung beliebiger Einzelsätze. Denn bis auf die Ouvertüre ist keiner der weiteren Satztitel (*Rezitativ und Romanze*, *Walzer* und *Thema mit Variationen*) mit der Suitenform zu verbinden, und schon gar nicht ist dieses Werk "heiter und konfliktlos." Zwei Elemente seien hier hervorgehoben: Die sprachnahen Passagen des zweiten Satzes, der durch seine Bezeichnung *Rezitativ und Romanze* aus dem Kernbereich der Streichquartettkomposition hinausweist und im Werk die Techniken musikalischer Prosa zur Anwendung bringt. Und, im Zusammenhang hiermit, die Verwendung volksmusikalischer Elemente im Thema des Variationenschlußsatzes. Beide Elemente zeigen, daß Schostakowitsch begonnen hat, sich die Gattung Streichquartett anzueignen, sie mit den Mitteln seiner individuellen musikalischen Sprache zu füllen. Die *Siebte* und *Achte Sinfonie*, in denen er die Greuel des Krieges auf je eigene Art in intensivster Weise schildert, sind bereits geschrieben. Auch in ihnen hat er es verstanden, lange Unisono-Passagen zur Ausdruckssteigerung zu verwenden. (Auf die Übernahme sinfonischer Prinzipien in die Quartettkomposition werde ich noch zu sprechen kommen.) Schostakowitsch paßt, wie es scheint, das Streichquartett seinen individuellen Sprachbedürfnissen an. Daß er es dabei zumindest partiell der Gattungstradition entreißt, scheint ihn dabei wenig zu kümmern. Dies ist verständlich, wenn man die extensive Programmatik etwa der *Leningrader Sinfonie* in Betracht zieht, so daß der Schluß naheliegt, Schostakowitsch assimiliert gerade die traditionellen Gattungen Sinfonie und Streichquartett der Vermittlung der eigenen Ideen. Musikalisch gesehen, bedeutet das die Verwendung ausdrucksstarker rezitativartiger Elemente und volksliedartiger Intonationen.

Mit dem *Zweiten Quartett* zeigt Schostakowitsch auch eine weitere Möglichkeit auf, die Gattung weiterzuführen; dabei handelt es sich aber auch um ein destruktives Sich-Aneignen der traditionsbehafteten Form. Schostakowitsch war jedoch kein Komponist der Gattungsverfremdung. Wollte er auf diesem Weg nicht weitergehen und gleichzeitig auch nicht zur Technik des *Ersten Quartetts* zurückkehren, mußte er entweder die Komposition weiterer Streichquartette einstellen oder nach einer weiteren Alternative suchen.

<sup>123</sup> Zit. nach: Schostakowitsch, *Erfahrungen*, S. 212.

<sup>124</sup> Meyer, S. 139.

Sein *Drittes Streichquartett* in F-Dur op. 73 schrieb Schostakowitsch bereits zwei Jahre später, wiederum im Anschluß an eine Sinfonie - bereits seine *Neunte*. Allgemein läßt sich Schostakowitschs "Lösungsweg" als Symbiose der Grundströmungen der ersten beiden Quartette beschreiben.<sup>125</sup> Das tradierte Formschema ist durch die Fünfsätzigkeit gesprengt, wenngleich die Ausweitung oder Modifizierung der Satzzahl wie auch ihrer vermeintlichen Inhalte für Schostakowitsch keinen revolutionären Akt darstellt. Die einzelnen Sätze sind teilweise wieder traditionell geformt, doch diese Formung ist nur vordergründig. So ist der Kopfsatz zwar nach der Sonatenhauptsatzform gearbeitet, doch in denkbar schärfstem Gegensatz zu dem fröhlichen Themengestus steht die strenge kontrapunktische Arbeit der Durchführung, einer Doppelfuge, deren Subjekte aus den Themen von Haupt- und Seitensatz gewonnen sind, einschließlich zweier verschiedener Augmentationen des Hauptthemas in der Schlußstretta dieses Formteils.

Soviel kontrapunktische Dichte, verbunden mit der heiteren Thematik von Exposition und Reprise, zieht scharfe Trennlinien in das tradierte Sonatenmodell, das für derartige Operationen nicht geeignet ist: Der Satz zerbricht zwar nicht, er wird auch nicht durch ungeeignetes Themenmaterial gesprengt, er wird vielmehr funktional negiert. Auch hier liegt das Vorbild in der ein Jahr zuvor vollendeten *Neunten Sinfonie*, die in vergleichbarer Weise mit der Form spielt. Paradoxerweise hat diese ihm 1948 den erneuten Verweis des Formalismus und der Volksfremdheit durch *Prawda* und Zentralkomitee der Partei eingetragen, während die Verfahren beim Streichquartett offenbar unerkant blieben. (Dieser erneute Zensurvorgang war wesentlich umfassender als der erste, und er blieb nicht auf Schostakowitsch beschränkt; auch Prokofjew, Chatschaturjan und andere blieben nicht verschont. Und Schostakowitsch konnte sich auch nicht mit einer neuen Sinfonie rehabilitieren.)

In den Innensätzen des Quartetts zeigt sich eine dem musikalischen Prosa-Typus des *Zweiten Quartetts* ähnliche Sprache, deren Verarbeitungsweisen die Satztypik ausmachen. Der zweite Satz, *Moderato con moto*, exponiert ein starres Ostinatomodell, über dem sich eine rhythmisch unruhige Melodie entfaltet, mit Repetitionen, Läufen und Glissandi immer wieder quasi "aus dem Tritt" geratend. Der dritte Satz, *Allegro non troppo*, steigert dieses Verfahren noch durch ständige Taktwechsel, die das Ostinato "aus dem Takt" reißen, und eine noch stärker zerklüftete Melodik, verbunden mit kurzgliedrigen abschnitthaften Wechseln, die einen formalen Zusammenhalt des Satzes verhindern. Der vierte Satz schließlich, ein *Adagio*, prägt wiederum den monologartigen Sprachgestus aus, wechselnd unisono oder mit unterschiedlicher, stets fragmentarisch wirkender Begleitung. - Die Innensätze demonstrieren die Sprachlosigkeit musikalischer Prosa.

<sup>125</sup> Heinrich Lindlar, "Schostakowitsch als Quartett-Komponist," in: *Dmitri Schostakowitsch (Programmabuch zum Schostakowitsch-Festival 1984/85)*, Duisburg 1984, S. 136.

Das Finale schließlich, ein *Moderato* im gigueartigen 6/8-Metrum, ist formal ein Sonatenrondo, zeigt aber in seinen einzelnen Formabschnitten Transformationen der Themengestalt nach Maßgabe der erarbeiteten Techniken: groteske Themenverzerrung, Begleitung durch marschartige Figuren, fugierte Verarbeitung, polyrhythmische Arbeit, Themenreminiszenz aus dem vorherigen Satz: ein Katalog Schostakowitschscher Kompositionstechniken, vereint auf dem engen Raum eines einzigen kammermusikalischen Satzes - der Wolf im Schafspelz, und niemand hat ihn bemerkt.

Das *Vierte Streichquartett* in D-Dur op. 83, 1949 vollendet, aber erst Ende 1953 uraufgeführt, zeigt die Konsolidierung der gewonnenen Sprachmittel. Die sinfonische Entwicklung des asymmetrischen Hauptthemas im *Allegretto*-Kopfsatz über ausgedehnten Orgelpunktstrecken kontrastiert mit einem betont einfach gehaltenen akkordisch begleiteten Seitenthema, ohne daß es zu sonatenartiger Durchführung oder Reprise kommt. Ähnlich das sich anschließende Andantino, ein quasi langsamer Walzer, der sich in einer ausgedehnten Steigerungspassage in höchste Register erhebt und anschließend wieder zu seinem Ausgangspunkt zurückkehrt. Der dritte Satz, ein *Allegretto* in c-Moll mit Scherzo-Funktion, prägt ein typisches Sprachmittel Schostakowitschs aus: eine motorische Melodik zu federnden Begleitharmonien (auch hierauf werde ich noch zurückkommen). Das Finale schließlich ist ein durchbrochen gearbeitetes *Allegretto*, in dem die unterschiedlichsten Themen- und Motivcharaktere gleichsam collagiert, aber nicht planlos, vorbeiziehen: Volksliedintonationen, Repetitionen skalarer Figuren, rein instrumental gedachte motorisch-drängende Motive, Unisono-Figuren u.a.m. Der Satz endet verhalten, er negiert scheinbar die entwicklungspezifischen Notwendigkeiten des Finaleproblems.

Eine chronologische Entwicklung der Kompositionstechnik in den ersten vier Streichquartetten Schostakowitschs läßt sich, so scheint es, nur mit Mühe festmachen. Von der scheinbar nebensächlichen Komposition des neoklassizistisch anmutenden *Ersten Quartetts* führt kein Weg zu der fast verbissenen Expressivo-Rezitativik des *Zweiten*. Erst das *Dritte Quartett* integriert die gegensätzlichen Charaktere zu einem großdimensionierten Werk, doch das *Vierte Quartett* setzt diese Entwicklung wiederum nicht fort; es knüpft an, doch der Stillstand erscheint als Rückschritt. - Unter dem Gesichtspunkt der Chronologie des Werkganzen scheinen wir den Werken nicht mehr näher zu kommen. Dabei ist festzustellen, daß sich die Genese der kammermusikalischen Sprachmittel nach dieser Vorgehensweise nicht oder nur sehr fragmentarisch erschließt. Ich möchte daher den chronologischen Überblick um eine systematische Darstellung einzelner musikalischer Sprachelemente ergänzen, um deren unterschiedliche Integration in die frühen Quartette Schostakowitschs deutlicher herausarbeiten zu können.

Bei dem Versuch einer Klassifizierung der auffallendsten Sprachelemente in Schostakowitschs Streichquartetten lassen sich fünf Hauptgruppen unterscheiden, deren jeweilige Erscheinungsformen unter Umständen noch zu Subkategorisierungen führen. - Als erstes wäre hier die homophon-akkordische Darstellung eines thematischen Gedankens zu nennen. Beobachtbar ist dies gleich am Beginn des ersten Satzes des ersten Streichquartetts.

Moderato  $\text{♩} = 80$

1. Violine *p tenuto*

2. Violine *p tenuto*

Viola *p tenuto*

Violoncello *p espress.*

V11

V12

Vla

Vo

Auch der Mittelteil des dritten Satzes (das „Quasi“-Trio des „Quasi“-Scherzo) in diesem Streichquartett ist nach diesem homophonen Akkordmuster gebaut. Eher episodisch zeigt sich die Technik im Seitenthema des Kopfsatzes des dritten Quartetts wie auch in

der Seitenepisode des zweiten Satzes desselben Werks (auf beide werde ich noch in anderem Zusammenhang zurückkommen). Schließlich ist auch das Seitenthema des Kopfsatzes im vierten Quartett hier einzureihen.

Zu den mehr expressiven Sprachmitteln gehört bei den Streichquartetten Schostakowitschs (und nicht nur bei diesen) eine der emphatischen Sprache nahestehende bzw. an diese angelehnte "monologartige" Themen- bzw. Motivdarstellung, die in unterschiedlicher Weise kompositorisch nutzbar gemacht wird. - Als erste Möglichkeit ergibt sich die solistische Darstellung des Themas mit verhaltener Begleitung, wie etwa im zweiten Satz des *Zweiten Quartetts*, der ja expressis verbis als *Rezitativ und Romanze* gekennzeichnet ist. Die erste Violine ergeht sich hier in ausdrucksvollen Melodiebögen, die allerdings nicht an barocke Rezitative erinnern - diesen Zusammenhang stellen vielmehr die liegenden Akkorde her.

Adagio  $\text{♩} = 66-67$

1. Violine *detaché molto tenuto*  
*molto espress.*

2. Violine *pp*

Viola *ff*

Violoncello *ff*

V11

V12

V1

*cresc.* *f* *cresc.* *ff*

In gleicher Funktion erscheint die Schlußadagio-Episode des fünften Satzes im *Dritten Quartett*. Als weitere Variante dieser Technik läßt sich die Verdopplung bzw. Vervielfältigung der Figuren im Unisono beobachten, so zu Beginn des jeweils vierten

Satzes im *Dritten* und in einer Episode des gleichen Satzes im *Vierten Quartett*. - Der unbegleitete solistische Vortrag hingegen, wie er etwa in der Bratsche am Beginn des zweiten Satzes des *Ersten Quartetts* erscheint, gehört nur mittelbar zu dieser Gruppe, da er einen anderen Ausdruckswert "intoniert" (Marschcharakter), der auch bald in eine distinkte Satzumgebung führt.

Ein bei Schostakowitsch (und ebenfalls nicht nur in seinen Streichquartetten) häufig zu beobachtendes Stilmittel ist die Entfaltung von Themen oder Motiven mit stark motorischem Gestus über einem "federnden" repetierten oder aus wechselnden Tönen/Klängen bestehenden Akkord- oder Motivgerüst. Dieses Stilmittel ist uns besonders stark durch die Musik Sergej Prokofjews vertraut, und in der Tat sind es meistens derartige Stellen, an denen beide Komponisten mitunter miteinander verwechselt werden. - Ein Paradebeispiel ist hier der Beginn des dritten Satzes des *Vierten Quartetts*.

Neben der schnellen, häufig Scherzocharakter ausprägenden Art (sie ist außerdem im noch vierten Satz dieses *Vierten Quartetts*, sowie im dritten Satz des *Ersten Quartetts*, und episodisch auch in dessen Finale, im vierten Satz des *Zweiten Quartetts* [*Thema und Variationen*, Allegro-Teil] und im fünften Satz des *Dritten Quartetts* feststellbar), gibt es dieses Stilmittel noch in folgenden Varianten:

- Unter Anwendung der Walzertechnik (im zweiten Quartett in der Durchführung des Kopfsatzes und im gesamten dritten Satz, der explizit als *Walzer* gekennzeichnet ist, sowie im zweiten Satz des *Vierten Quartetts*).
- Die entsprechend behandelten thematischen Charaktere prägen einen Marschgestus aus (so im Kopfsatzhauptthema des dritten Quartetts).
- Schließlich ist noch die Begleitung in gebrochenen Akkorden zu erwähnen (*Drittes Quartett*, zweiter Satz),
- sowie die groteske Verzerrung (*Drittes Quartett*, dritter Satz).

Unter den barockisierenden Typen sind festzustellen:

- fugierte Verarbeitung (mit thematischer Augmentation) in der Durchführung des Kopfsatzes des *Dritten Quartetts* (hier sogar Doppelfuge),
- sowie der angedeutete Gigue-Typus im Finale desselben Werks.

Schostakowitschs erste drei Streichquartette sind in enger Nachbarschaft zu seinen Sinfonien entstanden. Seine *Vierte Sinfonie* in c-Moll op. 43 hatte er, wie gleichfalls schon dargestellt wurde, nach den massiven Vorwürfen in der *Prawda* zurückgezogen; seine offizielle "Rehabilitierung" als staatsreuer Komponist gelang ihm im folgenden Jahr mit seiner mächtigen *Fünften Sinfonie* in d-Moll op. 46. Zu dieser scheint das - wiederum ein Jahr später vollendete - *Erste Streichquartett* in denkbar schärfstem Gegensatz zu stehen, als handle es sich quasi um eine "interne Zurücknahme" der lapidaren Monumentalität, mit der er eine "schöpferische Antwort eines Sowjetkünstlers auf berechnete Kritik"<sup>126</sup> gab. (Daß diese *Fünfte Sinfonie* keineswegs bloß ein angepaßtes, sondern auch und zuallererst ein zutiefst persönliches Werk ist, soll hier nicht verschwiegen, aber auch nicht weiter ausgeführt werden.)<sup>127</sup>

<sup>126</sup> Zit. nach Wildberger, S. 13.

<sup>127</sup> Gojowy, S. 65/66.

Das *Zweite Streichquartett* (1944) schließlich vollendete Schostakowitsch im Jahresabstand zur *Achten Sinfonie* (op. 65, c-Moll, 1943); das *Dritte Quartett* (1946) gleichfalls ein Jahr nach der *Neunten Sinfonie* (op. 70, Es-Dur, 1945). Diese beiden Sinfonien bilden zusammen mit der *Siebten*, der *Leningrader Sinfonie* (op. 60, C-Dur, 1941) den Block der drei sogenannten "Kriegs-Sinfonien" Schostakowitschs (der Titel stammt von ihm selbst),<sup>128</sup> in denen in einer Art "per aspera ad astra"-Programm der Verlauf des "Großen Vaterländischen Krieges" programmatisch nachgezeichnet werden sollte: Schilderte die *Leningrader Sinfonie* die Belagerung der Stadt, und war das Programm der *Achten Angst* und Schrecken des Krieges, verbunden mit der Hoffnung auf Frieden, so läßt sich die *Neunte* als "Freiheits- und Frohmuts-Sinfonie"<sup>129</sup> charakterisieren. Der Gedanke liegt nahe, daß dieser auch durch zutiefst persönliche Charakterisierungen bestimmte sinfonische Komplex sich auf das Streichquartettsschaffen Schostakowitschs signifikant ausgewirkt hat. Und in der Tat läßt sich im *Dritten Quartett*, ein Jahr nach Abschluß der sinfonischen Trias entstanden, die Umsetzung sinfonischer Prinzipien feststellen, wie im folgenden anhand einiger Beispiele kurz dargestellt werden soll.

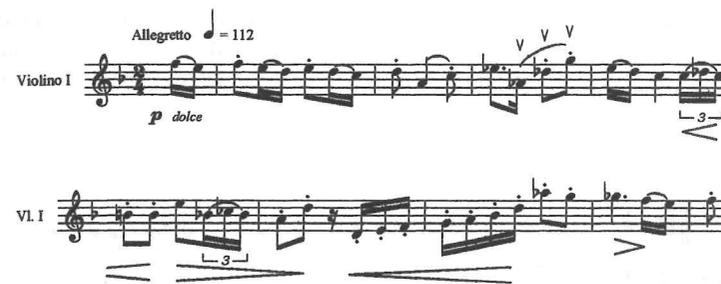
So zeigen sich auffallende Ähnlichkeiten nicht in erster Linie in der thematischen Gestalt (obwohl auch diese vorkommen), sondern als "Stilzitat" (Zofia Lissa): der unbekümmerte Gestus etwa, mit dem die *Neunte Sinfonie* wie auch das *Dritte Quartett* beginnen, scheint in einer Art übermütiger neoklassizistischer Attitüde zu liegen.



9. Sinfonie

<sup>128</sup> Lindlar, S. 118.

<sup>129</sup> Ebda.



3. Quartett

Doch sind wie gesagt auch thematische Ähnlichkeiten festzustellen. Wieder in den Eröffnungssätzen von *Neunter Sinfonie* und *Drittem Streichquartett* ist es nun der thematische Verlauf der beiden Seitenepisoden, die eine auffallende Ähnlichkeit zueinander aufweisen, zumal sie aus der gleichen "Grundstimmung" des Satzes hervorgehen.



9. Sinfonie



3. Quartett

Der dritte Satz der *Achten Sinfonie*, eine "Toccata" in e-Moll, beginnt mit einer Bratschenfigur aus gebrochenen Mollakkorden, - ein, wie es Marina Sabinina formuliert hat, "verhängnisvolles Perpetuum mobile einer Menschenvernichtungsmaschine."<sup>130</sup>

Allegro non troppo  $\text{♩} = 132$

Viole  
Violoncelli  
Contrabassi

Vle.  
Vcl.  
Cb.

Vle.  
Vcl.  
Cb.

Vle.  
Vcl.  
Cb.

<sup>130</sup> Marina Sabinina, "Annotationen zu Schostakowitschs Sinfonien Nr. 2, 5, 7, 8, 11, 13," in: *Dmitri Schostakowitsch (Programmbuch)*, S. 115.

Auch den zweiten Satz des dritten Streichquartetts (*Moderato con moto*) eröffnet diese Figur, durch das Dreiermetrum leicht modifiziert, gleichfalls in e-Moll, wiederum der Bratsche zugeteilt; es erscheint dabei aber gestisch verändert, es ist weniger beweglich, wirkt stereotyper und dient als Basis für weitere thematische Entwicklung.

Moderato con moto  $\text{♩} = 138$

1. Violine  
2. Violine  
Viola  
Violoncello

Vi 1  
Vi 2  
Viola  
Vcl.

Auch das enge Verhältnis des Sinfonikers Schostakowitsch zum Werk Gustav Mahlers läßt sich nicht ausschließlich in seinen Sinfonien, sondern auch in diesem Streichquartett feststellen. Schostakowitsch hielt Mahlers *Lied von der Erde* bekanntlich für die größte musikalische Leistung des 20. Jahrhunderts. Michail Druskin hat Schostakowitschs *Vierte* zu Recht als die am stärksten durch Mahler beeinflusste Sinfonie bezeichnet (ohne allerdings darauf einzugehen, daß Schostakowitsch sie aus

Furcht vor weiteren Formalismusattacken zurückgezogen hatte).<sup>131</sup> Auch die *Fünfte Sinfonie* kann im unmittelbaren Einflußbereich der Mahlerschen Sinfonik angesiedelt werden, wenngleich dies nur noch gewissermaßen als latentes Element vorhanden ist.<sup>132</sup> Mahlers Einfluß auf Schostakowitsch zeigt sich somit besonders deutlich wahrnehmbar in den Sinfonien, die einerseits unmittelbar mit der ersten radikalen Aburteilung Schostakowitschs (und der damit verbundenen Rehabilitierung) in Verbindung stehen, andererseits aber auch den Streichquartetten direkt vorausgehen. Daß sein *Erstes Streichquartett* ganz und gar nicht in dieser Hinsicht interpretiert werden kann, liegt an dessen offenkundig introvertierter Haltung als zurückhaltendes, "anti-sinfonisches" Werk - nicht im Sinne thematisch-motivischer Arbeit, sondern als bewußte Gegenposition zum tradierten Sinfonietypus.

Das *Dritte Streichquartett* aber enthält tatsächlich eine, wenn auch nur kurze, episodische Mahler-Allusion. Sie ereignet sich wiederum im zweiten Satz, im akkordisch gehaltenen Fis-Dur-Teil. In Gestik und teilweise auch in einzelnen Motivsplittern erinnert sie an den Schluß des zweiten Satzes (*Scherzo. Wuchtig*) aus Gustav Mahlers *Sechster Sinfonie* in a-Moll (1906).



Mahler, 6. Sinfonie



Schostakowitsch, 3. Streichquartett

In den frühen Streichquartetten Dmitri Schostakowitschs kommt es zur Ausbildung musikalischer Sprach- und Gestaltungsmittel, die kaum als spezifisch kammermusikalisch interpretierbar sind. Dies ist nicht etwa der Grund für deren stilistisch äußerst

<sup>131</sup> Michail Druskin, "Die deutsche Tradition in der Sinfonik von Schostakowitsch," in: *Schostakowitsch-Bericht*, S. 295.

<sup>132</sup> Vgl. Gojowy, S. 65/66.

disparates Erscheinungsbild, sondern vielmehr deren Folge. Denn Schostakowitschs Streichquartette entstehen nicht in der esoterischen Isolation, die mit der Gattung gemeinhin in Verbindung gebracht wird, eine Isolation, die sich nach allgemeiner Auffassung auf den Produktions- wie auch den Rezeptionsaspekt der Gattung bezieht. Bei Schostakowitsch ist das Streichquartett auch nicht mehr die diskursive Unterhaltung von vier "vernünftigen Leuten", als die Goethe (in seinem Brief an Carl Friedrich Zelter vom 9. November 1829) es noch sah. In dieser Hinsicht hätte er, nach den Erfahrungen der bitteren Anfeindungen, gar keine Streichquartette schreiben dürfen, und offenbar hat er sich auch nur sehr zögerlich an diese Gattung herangewagt.

Die nähere Untersuchung seiner musikalischen Sprachmittel hat gezeigt, daß er bald schon spezifisch sinfonische Gestaltungsmittel in sein Streichquartettsschaffen übernimmt. Einen Höhepunkt bildet in dieser Hinsicht das *Dritte Quartett*, doch auch in den beiden vorausgehenden Werken zeigt sich diese Tendenz in je spezifischer Hinsicht: im *Ersten Quartett* zunächst nur in der Negation jeglicher Verwendung von Sprachmitteln, die auch nur den Gedanken an die "hohen" absolutmusikalischen Gattungen Streichquartett und Sinfonie hätten aufkommen lassen können. Doch Schostakowitsch hatte bereits gelernt, zwischen resolutem staatlichem Anspruch und den eigenen Ausdrucksbedürfnissen als Komponist zu vermitteln. Und es scheint, als habe ihn diese Gewißheit allmählich an das Streichquartett herangeführt: über die sinfonisch-rhetorische Gestik des *Zweiten* zur individuellen Verschmelzung des *Dritten Quartetts*, mit der im Grunde die entscheidenden Weichenstellungen vollzogen sind: Schostakowitsch wird Quartettkomponist bleiben. Die von ihm verwendeten musikalischen Sprachmittel pendeln zwischen sinfonisch-pathetischer Geste, straffer Motorik (die ebenfalls der orchestralen Palette entstammt) und strengen linearen Satztechniken. Einzig hierin emanzipiert er sich von den Prinzipien sinfonischer Gestaltungsweise; er greift zurück auf Satzprinzipien, die den Komponisten etwa der Schönbergschule als selbstverständliche Technik zur Entfaltung ihrer neuen Klangsprache galten. Schostakowitsch hingegen brachten sie den Vorwurf formalistischer, volksabgewandter Pseudo-Kunst ein. Schon sein *Viertes Quartett* zeigt, wie sich sein Quartettstil konsolidiert - aber auch, wie er den Gestaltungsweisen und Techniken der bereits eingeschlagenen Richtung die Spitze nimmt.

Keinesfalls soll hier den späteren Streichquartetten Schostakowitschs der törichte Vorwurf der Angepaßtheit gemacht werden. Doch die Frage, in welche Klang- und Ausdrucksregionen er wohl gefunden hätte, wenn man ihn nur gelassen hätte, stellt sich angesichts der gattungsnormativen Problematik der Quartette besonders eindringlich. Vielleicht ist diese Frage genauso töricht, vielleicht auch ist es nicht legitim, sie zu stellen. Doch in der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts haben neben der nüchternen Materialdiskussion stets auch die fatalistischen Fragen nach künstlerischer Wahrfähigkeit, der Unvermeidlichkeit des 'künstlerischen Progresses' etc. eine gewichtige Rolle gespielt. Von dieser Warte, so denke ich, drängen sich derartige Überlegungen

erneut auf. Die Genese der musikalischen Sprachmittel in seinen Streichquartetten zu verfolgen, zeigt auch die mühevoll Suchende Schostakowitschs stets nach einem möglichen "Ersatz". Und darin liegt das eigentlich Beklemmende.

Detlef Gojowy (Unkel/Rhein)

*ABSURDE SZENENFOLGEN FÜR 2 VIOLINEN, VIOLA UND VIOLONCELLO*

Als Dmitri Schostakowitsch, zweiunddreißigjährig, in den Sommermonaten des Jahres 1938 sein *Erstes Streichquartett* komponierte, lag ein großer Teil seines Lebenswerkes bereits hinter ihm: seine *Fünfte Sinfonie*, seine *Vierte*, - noch immer unaufgeführt (sein Gegner Marian Kowal von der reaktionären *Russischen Assoziation Proletarischer Musiker*, abgekürzt *RAPM*, wird noch 1948 befinden, ihre Aufführung wäre "eine Herausforderung der öffentlichen Meinung"), hinter ihm lag seine Oper *Lady Macbeth von Mzensk*, eigentlich als Umkehr zu neuer Melodik gemeint, und das daran knüpfende Scherbengericht in der *Prawda*, das diese Oper und seine Ballette aus dem Musikleben ausschaltete (und die Theaterarbeit war eigentlich die letzte "Nische" gewesen, in der sich neue musikalische Gedanken seit den 30-er Jahren noch äußern konnten).

Eben abgespielt hatten sich die Stalinschen Schauprozesse, in denen sich der Große Führer aller potentiellen Konkurrenten aus den eigenen Reihen entledigte, von westlichen Intellektuellen darum bejubelt, und diese Prozesse kosteten zwei seiner engen Freunde das Leben: dem Marschall Tuchatschewski (wie denn in diesen Säuberungen mehr Offiziere der Roten Armee umkamen als später im Zweiten Weltkrieg) und dem mit beiden befreundeten Komponisten Nikolaj Shiljajew. Schon vier Jahre zurück lag die Liquidierung seines eigenen Schwagers, der Physikers Frederiks, wegen seiner Abstammung vom baltischen Adel, und die damit verbundene Verbannung seiner Schwester Maria nach Frunse.

Soeben verhaftet waren zumal jüdische Intellektuelle wie die Dichter Ossip Mandelstam und Isaak Babel, war sein Freund und Förderer, der Theaterregisseur Wsewolod Meyerhold, die alle in Stalinschen Lagern umkamen. Jedermann konnte in diesen Jahren plötzlich verschwinden, und jedermann, den es nicht traf, hütete sich dann ängstlich, sich an die Namen der Verschwundenen überhaupt zu erinnern.

Eigentlich war auch Schostakowitschs Name nach dem *Prawda*-Pamphlet "Chaos statt Musik" schon so gut wie ausgelöscht, und daß er selbst nicht festgenommen wurde, deutet er in seinen Solomon Volkow diktierten Lebenserinnerungen als ein Wunder. Daß sein Name dank der mutigen Tat Jewgeni Mrawinskis, seine *5. Sinfonie* aufzuführen, wieder ins Gespräch und in die Öffentlichkeit kam, war nicht vorauszusehen. Der dafür nötigen Taktik, diese Sinfonie als "Antwort eines sowjetischen Künstlers auf berechnete Kritik" auszugeben, sind viele spätere Mißverständnisse von Schostakowitschs Werk im Westen zuzuschreiben.

Die späteste Gattung in Schostakowitschs Werk, die Streichquartette, wurde also unter nicht normalen Lebensumständen begonnen, hatte von vornherein nichts mit einem unbefangenen Spiel zu tun, wie das in früheren Jahrhunderten, bei Mozart, Haydn oder Schubert, der Fall gewesen sein mochte. Optimismus und sozialistische Fröhlichkeit waren das verbindliche Programm - und im Hintergrund spielten sich blutige Tragödien ab, über die zu sprechen in der Sowjetunion lebensgefährlich war und die man in der zivilisierten Welt vorzog nicht zur Kenntnis zu nehmen: die Szenerie eines absurden Theaters. (Der Genfer Slawist Jean-Philippe Jaccard hat das Absurde Theater als das eigentlich realistische Theater des "Realen Sozialismus" gedeutet.<sup>133</sup>)

Absurdes, zumindest experimentelles Theater war ein Metier, in dem sich Schostakowitsch von Berufs wegen auskannte. Die Wahrheit ist sogar: Er hatte jenem optimistischen Lebensgefühl unter anderen Voraussetzungen gar nicht so fern gestanden, jener Identifizierung von Kunst und prallem, trivialem Leben, die als Spätfolge futuristischer Ideale in den 30-er Jahren zur Maxime werden sollte. Die Experimente der 10-er und 20-er Jahre, alle psychologischen Grübeleien über die Nachtseiten des Lebens, den Kult des Individuellen hatte die Menschheit der 30-er Jahre hinter sich gelassen (in Deutschland erinnern wir uns an Formeln wie "Kraft durch Freude", "Blut und Boden") - statt dessen zählten nun: Dynamik, Sport, Macht der Massen, die Gesetzmäßigkeit überpersönlicher Geschichtsprozesse, die Faszination der großen Zahl, die schöne, wilde Natur. Der Dichter wird zum "Ingenieur der menschlichen Seele" (Stalin).

Ziele und Formen gerade der unmittelbaren Vergangenheit wurden als bürgerlich und überholt abgetan; *Proletarisierung* hieß Ende der 20-er Jahre das Schlagwort, dem in der Sowjetunion die ganze Neue Musik der 20-er Jahre zum Opfer fallen sollte. Konnte sich das Theater über diesen Winter retten? Der abendländischen, *aristotelischen* Dramaturgie stellte Bertolt Brecht sein *episches Theater* gegenüber - in Rußland versuchten Meyerhold und Tairow mit ihrem *biomechanischen Theater* ähnliche Reformen (um schließlich doch im Lager zu enden).

Im Grunde war der junge Schostakowitsch - selber sportbegeistert, auch den nüchternen, trivialen Seiten des Lebens in seiner Kunst aufgeschlossen - der geborene Repräsentant jener Epoche, die wir heute mit dem Etikett der "Neuen Sachlichkeit" versehen und die sich in der Musik etwa seit 1925 als eine durchgreifende Wende zu einer "neuen Linearität" beobachten läßt.

Statt des Klanges, wie in der durch Skrjabin geprägten Epoche, wird nun die Linie, die Horizontale, zum herrschenden Ereignis, aus dem sich alles andere herleitet,

<sup>133</sup> Referat bei der Arbeitstagung 1987 der Universität Zagreb zur Russischen Avantgarde: „Teatar apsurdal/ realni teatar“, in: *Pojmovnik Ruske Avangarde*. Bd.7, Zagreb: Rotulus Universitas 1990, S. 145-167.

während sich in der voraufgehenden, spätromantischen Phase der Avantgarde der 10-er Jahre die Linie vielfach aus dem Klang hergeleitet hatte, aus Klangzentren und Tonkomplexen von zunehmend und systematisch atonaler Struktur. Jetzt wird die Linie selbständig und entwickelt eine nie dagewesene Vielfalt von Strukturvarianten, zum Beispiel (bei Schostakowitsch besonders ausgeprägt!) einen Typ durchgängiger "Halbtonmelodik", die mit dem Halbton als einem regulären Bauelement umgeht wie zuvor die diatonische Melodik mit dem Ganzton. Die Melodie wird auf natürliche Weise "zwölfönig", ohne deswegen in strengen Reihen gebunden zu sein - auf diesem Schachbrett der zwölf Töne hat Schostakowitsch sein Leben lang die virtuosesten Kombinationen durchgespielt, ohne strenge Zwölfonreihen jemals anders als gelegentlich im Sinne eines bewußten Zitats zu komponieren (wie in den Themenköpfen seines 12. und 13. Quartetts).

Diese Art chromatischer Halbtonmelodik ist keineswegs die einzige Spielart der emanzipierten "Linie". Hinzu kommen raffinierte Formen "alterierter Melodik", plötzliche Rückungen des Melodieniveaus mit dem Ergebnis völlig unherkömmlicher, überraschender Modulationen. Das Prinzip solcher scheinlogischen, "eristischen" Modulationen läßt sich noch Schostakowitschs Werken der "zähmsten", mittleren Schaffensperiode wie seiner *Neunten Sinfonie* beobachten: der verblüffende Übergang von einer Tonart zu einer anderen weit entfernten, abseits aller schulmäßigen Regeln.

Das Prinzip der Dissonanz nimmt eine neue, eben lineare Dimension an: Es beinhaltet nicht mehr nur die Spannung zwischen Tönen, sondern weitet sich aus zur harmonischen Spannung zwischen Linien, zwischen den Tonartflächen gleichzeitiger musikalischer Ereignisse - der Satz wird auf weite dramatische Strecken bitonal oder multitonal. Dabei bekommt der alte Gegensatz zwischen Konsonanz und Dissonanz, zwischen Tonalität und Atonalität eine neue Deutlichkeit und Bedeutung.

In der voraufgehenden, spätromantischen Avantgarde war dieser Unterschied eher verschwommen und eingeengt worden. Die Futuristen in ihren frühen Manifesten hatten eine allumfassende *Pantonalität* angestrebt, eine Einheit aller Tonarten und ihre Ausweitung in den Mikrointervallbereich. Die Komponisten der "Neuen Sachlichkeit" dagegen, voran etwa die Pariser *Groupe des Six*, entdeckte die Reize vergangener Strukturen aufs neue - allerdings nicht, um sie im traditionellen Sinne zu nutzen, sondern um solcherart Vertrautes in neuen Kombinationen neuen, d.h. ihren eigenen, und zwar theatralischen Zielen dienstbar zu machen.

"Die Erneuerung des Verbrauchten in der Konstellation"<sup>134</sup> nannte Bertolt Brecht das Prinzip, dem wir nun auch in der Musik begegnen. Die tonale Sprache wird zum Versatzstück innerhalb ganz andersartiger Kombinationen - Kombinationen, deren

<sup>134</sup> *Gesammelte Werke*. Frankfurt: Suhrkamp 1967, Bd. 15, S. 105 ff.

Logik durch die Schule der Atonalität gegangen ist, auch wo sie scheinbar auf sie verzichtet. Bei der Betrachtung von Schostakowitschs Werken der frühen wie der späten Zeit macht es noch wenig Sinn zu fragen, wie tonal oder atonal diese oder jene Struktur sei, wie simpel oder wie kompliziert - entscheidend bleibt, in welchen dramaturgischen Zusammenhängen sie so angelegt ist.

Damit ist ein Grundproblem in der Musik der "Neuen Sachlichkeit" berührt: das der Form und ihrer Zusammenhänge. Auch wo Historisches scheinbar wiederhergestellt wird (in Mode kam z.B. wieder die "barocke" Polyphonie, als Stilideal bewußt angestrebt, kamen die barocken Suitenformen anstelle der Sonaten und Sinfonieform), erfolgt diese Wiederherstellung nicht in den traditionellen, symmetrischen und architektonisch gegliederten Bauformen. Die voraufgegangene Generation hatte diese Formen mitunter bis zur Unkenntlichkeit erweitert, aber doch im Umriß und Prinzip bewahrt. Skrjabin hatte noch Sonaten komponiert - Schostakowitsch und seine Zeitgenossen komponieren freie Reihungsformen mit lockeren Verklammerungen und nennen sie vielleicht "Sonate". Schostakowitsch war in seiner *Zweiten und Dritten Sinfonie* zu rein "erzählenden", "epischen" Formen ohne Themenwiederholungen vorgestoßen, und er kommt in seinen Streichquartetten immer wieder auf dieses erzählende Prinzip zurück, Wiederholungen und feste Satzabschnitte scheuend. Einmal schon darin, daß häufige "attacca"-Vorschriften die Satzgrenzen überspielen, sie unkenntlich machen, so daß der Eindruck einer fortlaufenden Erzählung entsteht, wie etwa im 5., 7., 8., 9., 11. und 13. *Quartett*. Oft sind es auch ganze Sätze, die alle Formtraditionen hinter sich lassen - etwa die Schlußsätze des 5. oder 7. *Quartetts*, die mit der Rondoform allenfalls die Erinnerung gemeinsam haben und in ihrer Art "Szenenfolgen" sind.

Keineswegs sind immer die traditionellen Quartettsatz-Typen realisiert - da gibt es Satzfolgen wie *Ouvertüre - Rezitativ und Romanze - Walzer - Thema mit Variationen* (2. Quartett), *Introduktion - Scherzo - Rezitativ - Etüde - Humoreske - Elegie - Epilog* (11. Quartett) oder *Elegie - Serenade - Intermezzo - Nocturno - Trauermarsch - Epilog* (15. Quartett). Die Vorliebe der Epoche für die Wiedererweckung barocker Suitenformen mag dabei eine Rolle gespielt haben, erklärt aber sicher nicht alles. Es gibt bei Schostakowitsch auch keine "normale Form" oder "normale Dauer" dieser Streichquartette - das kürzeste, *Siebente*, dauert rund zwölf, das längste, *Fünfzehnte*, rund 38 Minuten. Dies wäre zunächst eine "äußerliche" Betrachtungsweise, die vom "Innenleben" dieser Quartette noch wenig erschließt.

Wenn man in einem beliebten Vergleich Architektur als steingewordene Musik oder Musik als tönende Architektur begreift, und gerade für die „klassische“ Gattung Streichquartett läge ein solcher Vergleich nahe, dann stimmt er für Schostakowitschs Quartett eigentlich nicht - sie sind, wenn überhaupt, tongewordenes Theater, "dramma per

musica" (wie sich viele der Bachschen Kantaten betiteln). Es sind Dramen ohne Worte, deren Sinn der Zuhörer entschlüsseln muß, und der Komponist hat es wohlgemerkt immer abgelehnt, dazu Hilfen zu geben. (Auch Tschaikowsky, dessen Musik als so inhaltsreich angesehen wird, hat sich in seinen *Tagebüchern* ausführlich über die verschiedensten Ereignisse seines Erlebens und Denkens geäußert - wir wissen sogar, welche Bücher er las - doch nie zu den "Inhalten" seiner Musik.)

Betrachten wir einmal Schostakowitschs Quartette als Szenenfolgen. Ihre Sprache reicht von forscher Trivialität bis zu versponnener Enigmatik, deren Sinn vielleicht Familienangehörige oder enge Freunde allenfalls hätten erraten können, oder auch die nicht. Da gibt es Textstellen von wilder, überschäumender Aktion, den "Turbae" in Bachs Passionen vergleichbar, dann wieder spielt der Komponist mit zwei Tönen wie mit Schachfiguren, liefert eine Musik, die kurz vor ihrer eigenen Auflösung steht - dabei kann die Ablösung eines Tones durch einen anderen zum hochdramatischen Ablauf werden!

Es sei daran erinnert: Eine prägende Phase seines Personalstils erlebte der junge Schostakowitsch als Praktikant an Meyerholds Theater. Hier stand er mitunter, in dessen Inszenierung des Gogolschen *Revisors*, selbst auf der Bühne und komponierte unter dessen Inspiration seine erste Oper, das Experimentaltstück *Die Nase*, das nach wenigen Aufführungen verboten wurde. Theatermusik blieb gleichwohl in den frühen 30-er Jahren Schostakowitschs "Nische", als die innovatorischen Werke der 20-er Jahre schon in den Giftschränken standen und ihre Komponisten unter Berufsverbot. Schließlich besteht etwa ein Drittel von Schostakowitschs Werken aus Filmmusiken (die ihm in Zeiten des Berufsverbots als Sinfoniker überleben halfen).

Es ist ein naheliegender, sich oftmals anbietender Gedanke, daß der Film mit seinen Abläufen und seiner Bildschnittechnik Anstöße gegeben habe für Revolutionierungen der musikalischen Formen, wie sie in der Epoche der "Neuen Sachlichkeit" zu beobachten sind. In der Zusammenarbeit zwischen Meyerhold und Sergej Prokofjew hat Harlow Robinson jedoch auch den umgekehrten Vorgang beobachtet: wie musikalische Abläufe Einfluß nahmen auf die Gestaltung von Szenen.<sup>135</sup> Gerade bei Prokofjew lassen sich jedoch die revolutionierten „epischen“ musikalischen Formen auch schon in den 1910-er Jahren beobachten - ehe es eine „Filmmusik“ gab. Handlungsgebundene Ballettmusik gab es immerhin, und sie erlebte in Rußland ihre hohe Blüte. Schon 1914 - im Petersburger Futuristenmanifest *Wir und der Westen* wurde u.a. von dem Komponisten Arthur Lourié die Ablösung der herkömmlichen architektonischen Formen in der Musik proklamiert, ihre Revolutionierung nach Prinzipien der "inneren Synthese" und

<sup>135</sup> "Love for Three Operas: The Collaboration of Vsevolod Meyerhold and Sergei Prokofiev." In: *Studien zur Musik des XX. Jahrhunderts in Ost- und Ostmitteleuropa. (Osteuropaforschung, Bd. 29)*. Berlin: Arno Spitz 1990, S. 79-102.

der "Substantialität (Selbständigkeit) der Elemente."<sup>136</sup>

Als komponierender Dramatiker war Schostakowitsch gewissermaßen Meyerholds Meisterschüler (dem Andenken dieses Freundes sind wesentliche Kapitel von Schostakowitschs Solomon Volkov diktierten *Memoiren* gewidmet). Als solcher war und blieb er als Komponist immer für Überraschungen gut - seine Kompositionen sind nicht vorausberechenbar. Die anfängliche dur-moll-tonale Idylle des 4. *Quartetts* erweist sich dann doch als voller Mißverhältnis und Spannung. Vielleicht empfahl es sich nach den Parteibeschlüssen von 1948, freundlich und idyllisch das Wohl des Sozialismus zu besingen? Aber sowieso konnte dieses Quartett erst nach vier Jahren, 1953, uraufgeführt werden. Und wie in diesem Quartett womöglich erzwungene, aus Anpassung geborene Primitivität in penetranten Wiederholungen sich ins Gegenteil verkehrt, zur Groteske gerät, wie aus empfohlener Folklore ein makabrer Schein-Folklorismus wird, dies zeigt dann einen innerlich ungebeugten Komponisten. Gezähmte Musik hat Schostakowitsch auch unter drückenden Umständen nicht komponiert.

Als Sprache des inneren Widerstands, der moralischen Auflehnung hat Joachim Braun Schostakowitschs in vielen Werken anklingende Vorliebe für die Skalen und Rhythmen der jiddischen Volksmusik identifiziert - ihn begeisterte an dieser Musik, wie sich in ihr der jahrtausendealte Schmerz eines Volkes in scheinbar schwereloser Heiterkeit sublimiere. Solche musikalischen Elemente finden sich im 4., auch im 5. *Quartett* und kulminieren in besonderer Weise im 8. und vielen weiteren Werken wie dem 1. *Violinkonzert*, den 24 *Präludien und Fugen* und vor allem natürlich in seinem Vokalzyklus *Aus jüdischer Volkspoesie*, dem nach den Erkenntnissen Brauns nicht nur authentische jiddische Dichtungen, sondern auch die zugehörigen Melodien zugrunde liegen.<sup>137</sup>

Schostakowitsch mag auf sie durch Solomon Michoels, den ihm befreundeten Leiter des jüdischen Volkstheaters gestoßen sein, der dann in den "antizionistischen" Säuberungen nach 1948 umkam - den wichtigsten Anstoß zur Beschäftigung mit dem jüdischen Idiom hatte ihm aber wohl sein nur zehn Jahre jüngerer Schüler Benjamin Fleischmann gegeben, der in den ersten Kriegstagen vor Leningrad fiel, und Schostakowitsch wird nach dessen Tod seine unvollendete Oper *Rothschilds Geige* nach einer Erzählung von Tschchow fertigkomponieren.

Von Haus aus hatte die Familie Schostakowitsch - von nach Sibirien verbannten Polen abstammend - mit dem Judentum nichts zu tun. Grundlegende Entdeckungen zur jüdischen Musik geschahen oftmals durch Nichtjuden, etwa die Untersuchungen zur

<sup>136</sup> Vom Verfasser: *Arthur Lourie und der russische Futurismus*. Laaber: Laaber Verlag 1993, S. 94-106.

<sup>137</sup> "Das Jüdische im Werk von Dmitri Schostakowitsch", wie Anm. 3, S. 103-125.

nationalen jüdischen Schule in der Musik Rußlands durch Leonid Sabanejew (Wien 1927). Für Schostakowitsch war es die selbstverständliche Solidarität eines Humanisten und Demokraten gegenüber einer verfolgten Minderheit, die ihm schließlich anonyme Drohbriefe einbrachten: "Sie haben sich an die Juden verkauft!"<sup>138</sup> Eben die Hinwendung zu Klängen, die man als jüdisch einordnete, wurde in der Sowjetunion als Akt der Auflehnung gehört und verstanden.

Solche Elemente sind im 8. *Quartett* besonders deutlich ausgeprägt, wenngleich nicht eindeutig dominierend: Vielmehr ranken sich um dieses besonders bekannte, schließlich durch Rudolf Barschai zu einer höchst erfolgreichen Kammer-sinfonie arrangierte Werk konkurrierende Deutungen. In relativ kurzer Zeit entstand es im Juli 1960, als Schostakowitsch für Aufnahmen zu dem Film *Fünf Tage - fünf Nächte*, zu dem Schostakowitsch die Musik komponierte, in Dresden weilte, in einem Ferienhaus im benachbarten Kurort Gohrisch in der Sächsischen Schweiz, und es erhielt vom Komponisten - unter dem Eindruck der Kriegszerstörungen an der sächsischen Landeshauptstadt - die Widmung *Den Opfern von Faschismus und Krieg*. Innerhalb seiner eigenen Familie hat Schostakowitsch jedoch die Version verbreitet, daß dieses Quartett - mit zahlreichen Selbstzitataten aus früheren Werken - für seinen eigenen Tod bestimmt sei. Schließlich beginnt es mit der Initiale seines Namens: *D-Es-C-H*.

Diese Selbstzitate sind nicht ohne Interesse: In einem dominierenden Thema kann man so etwas wie die Umkehrung eines anderen dominierenden Themas (des Marschthemas aus seiner VII. "*Leningrader*" *Sinfonie*) erblicken, das in (zweifelhaften) offiziellen Deutungen immer als "Fratze des Faschismus" etikettiert werden mußte. Wie auch immer, die Themen sind spiegelverwandt, und den Gedanken einer russisch-deutschen Versöhnung aus dieser Verwandtschaft herauszulesen, mag angesichts der Entstehungs-Umstände nicht völlig unberechtigt sein.

Erst vier Jahre später, 1964, entstand das 9. *Quartett*: schon seiner dritten, jungen Frau Irina Antonowna gewidmet, in gewisser Weise aber doch die Linie seines 8. *Quartetts* fortsetzend. Auch hier: Anklänge ans jiddische Melos, aber auch an Bachs Trauertone in den Passionen (*Ich will bei meinem Jesu wachen*), im III. Satz schließlich auch ein Anklang an Wagners *Walküre*, im IV. Satz Brücken zu seiner eigenen IX. *Sinfonie* und im übrigen das Bestreben, mit „attacca“-Vorschriften die Satzeinteilung zu verwischen. Dazu vehemente Vorstöße in den Bereich des Mikromelos, der Mikromotive, und Versuche mit statischen Strukturen, mit "gedehnter Zeit".

Gibt es eigentlich einen "Spätstil" bei Schostakowitsch? Was die beschriebenen har-

<sup>138</sup> "Dmitri Schostakowitsch: Briefe an Edison Denissow." In: *Musik des Ostens*, Bd. 10, Kassel u.a. Bärenreiter 1986, S.181-206, dort S. 203f.

monischen Elemente oder die Bauformen betrifft, bleibt Schostakowitschs Stil über die verschiedenen Lebensabschnitte hinweg ziemlich konstant: Halbtonmelodik und der dramaturgisch kalkulierte Umgang mit den zwölf Tönen, die eigenwilligen "eristischen Modulationen" und der theatralische Aufbau seiner Erzählformen finden sich in den frühesten, den mittleren und den späten Werken gleichermaßen. In den späten Werken - und die Streichquartette als solche bilden, wie ja deutlich wurde, ohnehin eine "späte Gattung" im Schaffen Schostakowitschs - ist allerdings eine stärkere Rückwendung zu den Ausdrucksformen, zum Material seiner Jugendwerke zu beobachten.

Nach der "mittleren Periode", in der seit der *IV. Sinfonie* der Einfluß Gustav Mahlers besonders zu spüren ist, setzt Schostakowitsch in den späten 50-er Jahren mehr und mehr die experimentelle Handschrift seiner eigenen 20-er Jahre fort - womöglich bewußter, berechnender und absichtlicher. Das macht ihn auch zum Fremdling auf der Szene der damaligen Neuen Musik, die ihn nicht mehr zur Kenntnis nahm und die er nicht mehr zur Kenntnis nahm.

Sein (eigenwilliges) Schachspiel mit den zwölf Tönen wird gezielter - zu einer Zeit, in der die großen Klangflächen bei Ligeti oder in der neuen polnischen Schule zur Entdeckung der Epoche wurden, die sonoristische Aufspaltung des Klanges und schließlich die Aleatorik. Währenddessen und stattdessen komponierte Schostakowitsch immer nüchterner, knochiger, detailbewußter, drang in die Mikrozellen motivischer Arbeit vor, alles Überflüssige und Entbehrliche abstreifend.

Gerade das Streichquartett bot die ideale Struktur für solchen ökonomischen Ansatz. Eigentlich wird es so zur "Pioniergattung" seiner neuen kompositorischen Impulse: so, wie in den 10-er und 20-er Jahren die Klavierminiatur der Standort umstürzender Neuerungen gewesen war. Äußerste Reduktion, Zeitdehnung in statischen Strukturen, verbissene motivische Kleinarbeit und vielsagende Monodien ließen sich hier zwanglos verwirklichen, ohne Verzicht andererseits auf überraschende dramatische Wendungen, rätselhafte oder mutwillige Anspielungen - spukt nicht eine Erinnerung an Franz von Suppé durch dieses *9. Quartett*?

Das *Zehnte Quartett* folgte - noch im Juli 1964 - dem *Neunten* bald auf dem Fuße - es ist Schostakowitschs Komponistenkollegen und Freund Moissej Wainberg gewidmet, mit dem zusammen er die vierhändige Klavierfassung seiner *X. Sinfonie* aufgeführt hatte. Auch dieses Quartett bildet eine Szenenfolge mit Überraschungen - nach seinem dramatischen Charakter möchte man fast eher von Akten als von Sätzen sprechen. Gerade wo es brav und diatonisch hergeht, kann man dem Frieden nicht trauen - der Schlußsatz hat es in sich, wie denn überhaupt Schlußsätze gern aus allen Traditionen der Rondoform ausbrechen, um dann doch wieder - ebenso überraschend - das Modell schließlich zu bestätigen.

Fast zwei Jahre liegen zwischen diesem und dem *Elften Quartett*, beendet am 30. Januar 1966 und dem Andenken des Komponistenkollegen Wassili Schirinski gewidmet: einem Weggenossen aus den 20-er Jahren, der im - Schostakowitsch verbundenen - "Beethoven-Quartett" die zweite Geige spielte.

Auf der Schiffsreise von Le Havre nach Amerika kam der Moskauer Korrespondent der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, Hermann Pörzgen, im Sommer 1973 mit Schostakowitsch in ein Gespräch über die Geschwindigkeit seines Komponierens und über die zugrundeliegenden Anlässe. Nicht immer waren dies offizielle Aufträge.

"Buchstäblich einige Tage vor der Abreise von Moskau nach Kopenhagen schrieb ich ein Streichquartett. Ich ließ es zu Hause liegen, und es fehlt mir sehr. Ich liebe Kammermusik, und sie ist eng verbunden mit dem 'Beethoven-Quartett', einem Ensemble, das Sie natürlich kennen. Der zweite Geiger, Schirinski, starb, und ich widmete ihm ein Werk. Aber dann dachte ich: diese Leute haben so viel für mich getan, und beschloß, jedem ein Werk zu widmen." Er zählt sie einzeln auf. "Gott gebe ihnen Gesundheit", flücht er gelegentlich ein...<sup>139</sup>

Nachbarwerke sind die *Fünf Romanzen nach Texten aus der Zeitschrift "Krokodil"* und das *Vorwort zu meinen Gesammelten Werken nebst Reflexion darüber* - Vokalzyklen von satirischer Stoßrichtung.

Elegisches und Lyrisches scheint im *11. Quartett* zunächst vor Theatralischem in ausdrucksvollen Monodien zu dominieren, aber dann will eine Fuge in chromatischer Konsequenz mit dem Kopf durch die Wand, das Scherzo ist kein Scherzo, sondern mit zwei Tönen wird hier bedeutungsvoll gespielt. Die Sätze in eigenwilliger Reihenfolge: *Eingang - Scherzo - Rezitativ - Etüde - Humoreske - Elegie - Beschluß* bilden schon in dieser Aufteilung einen dramatischen Reigen skurriler Masken. Barbarismen der Intonation, bewußt Primitives, bewußt Naives - Entdeckungen der 20-er Jahre aus ihren futuristischen Beginn! - werden kunstvoll zelebriert, doch dann ist die *Elegie* wirklich eine *Elegie*.

Zwei Jahre dauert es wieder bis zum *Zwölften Quartett*, vollendet am 13. März 1968, gewidmet dem Geiger Dmitri Michailowitsch Zyganow, Primas des Beethoven-Quartetts, das die Quartette Schostakowitschs gewöhnlich zur Uraufführung brachte: dieses am 14. Juni jenes Jahres. Schostakowitsch trug sich zu jener Zeit mit dem Gedanken, einen Zyklus von 24 Quartetten zu komponieren: in jeder Tonart eines. Der Themenkopf dieses *12. Quartetts* in Des-Dur ist eine eindeutige Zwölftonreihe. Knöcherner Sparsamkeit im Klangaufwand prägt das Satzbild. Polyphone Exerzitien bringen Zeitdehnungen hervor, Bach kommt gleichsam ins Gespräch, aber an einer Stelle auch Leos Janaček. Bohrende Wiederholungen eines Dur-Schlusses am Ende, Scheinklauseln bringen wieder Verwirrung in die heile Welt der Gattung.

<sup>139</sup> F.A.Z., Ausgabe vom 11. 8. 1973.

Wieder zwei Jahre dauert es bis zum *Dreizehnten Quartett*, vollendet am 10. August 1970, gewidmet Wadim Wassiljewitsch Borissowski, dem Bratscher des Beethoven-Quartetts. Selbstzitate, etwa aus der *Lady Macbeth* tauchen auf und rätselhafte Akkorde im vierfachen Subito Fortissimo, die eigentlich schon außermusikalische Ereignisse sind. Episches wird dramatisch ausgespielt, ein Swing-Rhythmus (apropos: Im gleichen Jahr entstand Kazimierz Serockis *Swinging Music*) wird wieder konterkariert von strengem Kontrapunkt. Immer aufregender werden die Akkordkonstruktionen, Stimmkreuzungen führen in nie erfahrene Klangwelten - Wagners *Tristan* läßt von ferne grüßen und schließlich auch Tschaikowsky.

Eine Satzeinteilung im herkömmlichen Sinne gibt es nicht, eine gewisse Gliederung ergibt sich aus den Tempoangaben *Adagio - Doppio movimento - tempo primo*. Das elegische *Adagio* des Borissowski gewidmeten Stücks beginnt natürlich mit einem Bratschensolo, das in den Takten 1-7 eine vollständige, reine Zwölftonreihe formiert.

„Als ich das 13. Quartett Borissowski zugeordnet hatte, starb mein Freund kurz darauf. Um mich kreist der Tod, einen nach dem anderen nimmt er mir, nahestehende und teure Menschen, Kollegen aus der Jugendzeit...“<sup>140</sup>

Borissowski starb am 2. August 1972. Um das Thema des Todes kreist dann Schostakowitschs *XIV. Sinfonie*.

Das *Vierzehnte Quartett* wurde am 13. April 1973 fertig; Schostakowitsch widmete es Sergej Schirinski, dem Cellisten des Beethoven-Quartetts. Auch dies ist wieder ein Stück mit Selbstzitaten aus der *Lady Macbeth*, daneben aus dem *Tristan*, in minimalistischer Beschränkung der Ausdrucksmittel und mit rhythmischen Komplikationen und Steigerungen der Bewegung. Auch hier führen Stimmkreuzungen wieder zu ungeahnten Klangeffekten.

Auf der Suche nach Zwölftonreihen in der Cellopartie ist man hier nicht ganz so glücklich - immerhin wird aber in dieser während der ersten zehn Takte das volle Zwölftonspektrum erreicht, und auch die Kadenz der Bratsche, 1. Satz, Takt 410-416, hat es in dieser Hinsicht „in sich“.

Gemessen am 13. *Quartett* ist das *Vierzehnte* in seiner Anlage "klassizistischer", bietet Masken herkömmlicher Intonationstypen, aber auch Episoden fast ohne Hinter-sinn. Oder könnten es Reminiszenzen sein, Rückblicke? Eine elegische *Romanze* ist der zweite Satz, aber natürlich nicht ohne Schostakowitschs typische Halbton- und alterierte Melodik, in die sich der Satz verzweigt, um ausnahmsweise einem ganz tonalen, sentimental, an Mahler erinnerndem Thema dann Raum zu geben und "attacca" in den dritten überzugehen. Dieser steht wieder im Zeichen minimalistischer Beschränkung der Ausdrucksmittel, äußerster Kargheit des Klanges - Spannung kommt durch Steigerung

<sup>140</sup> Krzysztof Meyer: *Dmitri Schostakowitsch*. Leipzig: Reclam 1980, S. 221f.

der Bewegung zustande, und durch eine hochkomplizierte, aber immer transparente motivische Arbeit. Zum Schluß hin klingt es nochmals nostalgisch nach Brahms oder Mahler, aber es ist doch auch ein Selbstzitat aus den *24 Präludien und Fugen* op. 87 dabei. Dies Operieren mit nostalgischen Reminiszenzen war bereits 1971 in seiner *15. Sinfonie* die beherrschende Idee, und es wird sich in seinem folgenden, letzten Quartett fortsetzen.

Das *Fünfzehnte Quartett*, ein Jahr vor seinem Tode entstanden, vollendet am 17. Mai 1974, hat Schostakowitsch niemandem mehr widmen wollen. Es ist das längste unter seinen Streichquartetten - eine gedehnte Minimal Music in leittonlosen diatonischen Flächen, eine Elegie mit zahllosen Reminiszenzen. Die Satztitel sind wieder unkonventionell und literarisch: *Elegie - Serenade - Intermezzo - Nocturne - Trauermarsch - Epilog*. Alle Sätze gehen "attacca" ineinander über; die Modelle wechseln in ungeahnter Vielfalt ab, doch vorherrschend ist der Ton der Elegie, des Rückblicks, der Trauer. (Nicht zufällig setzte hier - nachdem Rudolf Barschai das 8. und 10. *Quartett* als *Kammersinfonie für Streicher* bearbeitete, eine neue solche Bearbeitung durch Mischa Rachlewski unter dem Titel *Requiem* an.). *Heiliger Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit* nannte sich ein Streichquartett Beethovens, an das dieses anklingt - und es wird eine absolut zeitlose Zwiesprache.

Es war vorzugsweise die "private" Gattung des Quartetts, in der Schostakowitsch Auswege aus der Zwangssituation einer gegängelten Kunst erstmals beschritt: individuelle Auswege in eine selbstgewählte Zeitlosigkeit. Dazu gehört die Dehnung der Zeit (im 4., 9. und 12., 14. und 15. *Quartett*), die "Minimalisierung" der Ereignisse (erstmalig wohl im 6. *Quartett*, in einer Technik minutiöser Verschiebungen an einem scheinlyrischen Modell), überhaupt im "unzulässigen" Umgang mit "zulässigem" Material.

Hörer in den „sozialistischen Ländern“ haben dies immer sehr wohl begriffen, während Schostakowitsch noch im Westen als "sowjetischer Staatskomponist" galt. Wie auf-rührerisch man immer seine Musik empfinden und bewerten will - es kam bei Schostakowitsch gewöhnlich weniger darauf an, welches Modell er benutzte, als darauf, was er daraus machte. Eine Vielfalt von Modellen begegnet uns in den Streichquartetten von Anfang an. Schon die eigenwillige Form des 2. *Quartetts* mit einem Rezitativ: erinnert dies nicht an Beethovens *17. Sonate* (op. 31, No. 2)? Klingt nicht der Schlußsatz wie eine (skeptische) Anspielung an Brahms' Volkslied *Ich hab die Nacht geträumet*? In den späteren Quartetten nehmen diese Anspielungen zu: Mussorgsky, aber auch Franz von Suppé und ein Stück *Walküre* sind wohl im 9. *Quartett* gemeint. Hätte das 11. *Quartett* etwas mit Smetanas *Moldau* zu tun, das 12. mit dem Bachschen "Stile francese" und im Schlußsatz mit Janačeks *Schlauem Füchlein*? Das Swing-Modell im 13. *Quartett* ist unverkennbar, desgleichen die Anspielungen auf *Tristan*, die hier und im 14. *Quartett* auftauchen.

Wir müssen im Auge behalten, daß dies alles Theater-Masken sind, und dieses Maskenwesen kulminiert im letzten, 15. Quartett - es könnte gewissermaßen unter dem Motto der Goetheschen Verse stehen: *Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten, die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt...* Was entsteht hier nicht, aus scheinbar zusammenhanglosen Beschwörungen, an erschütternder Elegie! Debussys nervöses impressionistisches Flimmern, Mussorgsky und Tschaikowsky, Chopins *Nocturnes* sind gegenwärtig - aber eigentlich fragmentarisch und letztlich fragend. Schostakowitsch hat in seinen späten Quartetten immer mehr die Technik der unvollständigen Aussage entwickelt (der Hörer muß sie ergänzen!), die Sprache der offenen Schlüsse, die eine Frage hinterlassen. Diese Frage richtet sich an Hörer, an die Zuschauer dieser dramatischen musikalischen Szenen im Osten wie im Westen.

Michael Koball (Gelsenkirchen)

PATHOS UND GROTESKE -  
DMITRI SCHOSTAKOWITSCH UND DAS "SYMPHONISCHE ICH"<sup>141</sup>

Vorbemerkung

Die Auseinandersetzung mit Schostakowitschs *Memoiren* hat mich immer in den Dimensionen der einen Frage bewegt: Stimmt es, daß man umso mehr mit Musik anfangen kann, je mehr man über sie weiß? Bei Schostakowitsch, mein 'Premierenwerk' war das 8. Streichquartett, hat mich gerade die Tatsache fasziniert, daß man eben nicht um die Begleitumstände der Komposition wissen mußte, um von ihr bewegt zu werden. Andererseits verschlang ich die *Memoiren* wie einen zynischen Insiderkrimi, und die Versuchung, sich auf die - nicht unfruchtbare - Suche nach all' den Enthüllungen in der Musik zu machen, war groß. Mit diesem Verhältnis möchte ich mich - wie ich dies auch an anderer Stelle<sup>142</sup> ausführlicher getan habe - zunächst beschäftigen.

Der Dirigent Daniel Barenboim äußerte sich jüngst abfällig zum 3. Satz (Toccata) der VIII. Symphonie Schostakowitschs mit den Worten: "[...] *seitenweise Achtelnoten, gespielt von den Bratschen - stundenlang geht es weiter.*" Als er die Symphonie mit russischen Musikern probte, bekam er folgendes zu hören: "*Sie sagten, die Musik symbolisiere die Unterwerfung des russischen Volkes oder so etwas - ich glaube, das ist vollkommener Unsinn. Wenn Sie außermusikalische Erklärungen wie diese brauchen, um den Wert der Musik zu sehen - da kann ich nicht zustimmen.*"<sup>143</sup>

Gewiß *braucht* Schostakowitschs Musik, um als bewegendes Kunstwerk rezipiert zu werden, keine außermusikalischen Erläuterungen, eine Tatsache, die im Übrigen von ihrer hohen Qualität zeugt. Sobald man sie wie ich auch als klingendes Zeitdokument hören will, wird man jedoch um die enge Beziehung der Musik zu der sie umgebenden Wirklichkeit nicht herum kommen.

Doch zurück zu Barenboim. Würde dieser hingegen beim Dirigieren von Alban Bergs *Wozzeck*, zum Beispiel in der 1. Szene des 2. Aktes, an der Stelle wo Wozzeck über einem reinen C-Dur-Akkord die Textzeile '*Da ist wieder Geld, Marie, die Löhnung*

<sup>141</sup> Dieser Terminus stammt von Martin Geck. Siehe Geck: *Von Beethoven bis Mahler - Die Musik des deutschen Idealismus*, Stuttgart: Metzler 1993, S. 375.

<sup>142</sup> Für eine ausführlichere Darlegung der in diesem Aufsatz geäußerten Gedanken siehe: Michael Koball, *Pathos und Grotoske - Die Deutsche Tradition im symphonischen Schaffen von Dmitri Schostakowitsch*. [Dissertation, Universität Dortmund 1997] (= *studia slavica musicologica*, Bd. 10), Berlin (Verlag Ernst Kuhn) 1997.

<sup>143</sup> Interview in 'Gramophone', Mai 1991.

und was vom Hauptmann und vom Doktor' deklamiert, ebenso von einer amateurhaften Einfachheit der harmonischen Mittel sprechen, die einem so avancierten Komponisten wie Berg nicht angemessen sei? Wohl kaum. Und warum nicht? Weil er das gesungene Wort und, viel wichtiger noch, die Aussagen des Komponisten in dessen berühmtem Wozzeck-Vortrag schwarz auf weiß zu Rate ziehen kann. Doch bliebe bei der Berufung auf Bergs Vortrag dennoch ein Wermutstropfen im Becher, schloß doch Berg eben diesen Vortrag mit der Bitte, "alles das, was ich Ihnen hier Theoretisches und Musik-ästhetisches zu erklären versucht habe, alles das zu vergessen, wenn Sie nunmehr am Dienstag oder später der Oper "Wozzeck" auf den Brettern dieses Theaters beiwohnen werden!"<sup>144</sup>

Dieses Beispiel ergibt folgendes: daß 1. das gesungene, 'außermusikalische' Wort in diesem Fall mit der Komposition eine semantische Symbiose eingeht - alles andere wäre bei Bergs musikdramatischer Inhaltsästhetik undenkbar - und 2. die Frage berechtigt erscheint, warum das in der 'absoluten' Symphonik Schostakowitschs in Hinsicht auf außermusikalische Inhalte und deren Verschmelzung mit dem auskomponierten Werk nicht so sein solle, zumal der analysierende Autor im Falle Schostakowitschs auf ebenso viele stichhaltige Äußerungen der Zeitgenossen und des Komponisten in den *Memoiren* - abgesehen von der eigenen emotionalen Verstrickung in die Musik - zurückgreifen kann. Der Vater der modernen russischen Musikwissenschaft, Boris Assafjew, hat dazu den Begriff *Intonation* entwickelt und ihn als "Ausdruck eines Ideengehalts in emotional-sinnerfüllter Umhüllung"<sup>145</sup> beschrieben, ein Versuch, die deutsche Trennung von Form- und Inhaltsästhetik aus dem 19. Jahrhundert aufzuheben.

Wird gemeinhin zwischen der 'Subjektivität' des Komponisten und der seiner (größtenteils rezipierenden) Zeitgenossen wohlwollend unterschieden, so findet sich hier und da auch die Auffassung, das Kunstwerk sei dem Komponisten im Sinne einer 'objektiven' Kunstanschauung gänzlich zu entreißen. Wenn aber die Musik wie bei Schostakowitsch so untrennbar mit dem Schicksal ihres Schöpfers verbunden ist, ergeben sich nur noch zwei Möglichkeiten: Entweder man schätzt die Musik wegen ihres bewegenden Pathos, ohne dabei auf die Motivation ihrer Geburt und der ihr innewohnenden poetischen Idee näher einzugehen, oder das Augenmerk richtet sich auf die Frage, warum sie so und nicht anders unter den Umständen ihrer Entstehung komponiert wurde und was mit ihr wem gegenüber mit welchen Mitteln ausgesagt werden sollte. Die beiden Ansätze unterscheiden sich grundlegend: Der erste spricht der Musik eine universelle, 'absolut' bewegende Kraft zu (ein englischer Kritiker sprach in

<sup>144</sup> Alban Berg: "Wozzeck-Vortrag von 1929". Zit. nach: Csampai/Holland 'Wozzeck' (= rororo-Opernbuch 1985), S. 177.

<sup>145</sup> Boris Assafjew: *Die musikalische Form als Prozeß*, hg. v. Dieter Lehmann und Eberhard Lippold, aus dem Russischen übersetzt von Ernst Kuhn, Berlin (DDR): Verlag Neue Musik, 1976, S. 385.

diesem Zusammenhang einmal von einer 'Brahmsifizierung' Schostakowitschs), der zweite Ansatz ist auch neugierig auf die Momente, in der die Musik dieser perfekten Form nicht mehr genügt und unlogisch, unausgeglichen oder schlicht aggressiv, eintönig und chaotisch wird (eine Facette, die die Anhänger des ersten Ansatzes mit viel Geschick überhören müssen). Viele Versuche, die Sonatenhauptsatzform auf Schostakowitschs Symphonien anzuwenden und, wie im Falle Barenboims, somit auch die kunstvolle Einheitlichkeit der einzelnen Satzcharakteristika zu postulieren, laufen so ins Leere.

Als einen Repräsentanten der zweiten Herangehensweise verweise ich als Kontrast auf einen Bericht des russischen Geigers Jakov Milkis, der seit 1957 Mitglied der Leningrader Philharmonie war und an vielen Uraufführungen der Symphonien Schostakowitschs teilnahm. Er berichtet über die Probenarbeit mit dem Dirigenten Jewgeni Mrawinski:

"Zum Beispiel, während einer Probe der *V. Symphonie* [...] drehte sich Mrawinski zur Violingruppe um und sagte: 'Sie spielen dieses Tremolo mit der falschen Farbe, sie haben nicht die nötige Intensität. Haben sie vergessen, wovon diese Musik handelt und wann sie geboren wurde? Ihr Tremolo klingt viel zu selbstzufrieden!' Ich erinnere mich an eine andere Begebenheit, als er das Finale der *IX. Symphonie* probte. Er war mit dem Klangcharakter in den Celli und Kontrabässen unzufrieden, an der Stelle wo sie mit den Posaunen unisono spielen. 'Sie haben den falschen Klang. Ich brauche den Klang von stampfenden, stahlbeschlagenen Stiefeln.' (Wir wußten, daß er damit nicht normale Soldaten, sondern die KGB-Truppen meinte.)"<sup>146</sup>

Ich bin der Meinung, daß im Vertrauen in die Plastizität von Schostakowitschs musikalischer 'Rede' das analysierende Subjekt mitunter zu erhellenderen Ergebnissen kommen kann, als sie von Forschern vorgelegt wurden, die in den *Memoiren* einen 'Persilschein' für eine entlarvende Analyse von Schostakowitschs Musik auf dem Wege zur Konstatierung musikalischen Dissidententums sehen, oder die *Memoiren* als ein außermusikalisches Damoklesschwert über der strukturalistischen, orthodoxen musikwissenschaftlichen Methodik betrachten, auf das der analysierende Autor von Zeit zu Zeit vom Schreibtisch aufsieht, in der Hoffnung, der Faden möge nicht allzu früh reißen und so die Stichhaltigkeit der eigenen Formanalyse verstümmeln.

Im Klartext heißt dies: Wer den Weg der emotionalen Ausdeutung von Musik einmal einschlägt - und nichts anderes tut übrigens auch Schostakowitsch zuweilen selbst in den *Memoiren*, der muß ihn auch jenseits der Berufung auf Schostakowitsch in der eigenen

<sup>146</sup> Erinnerungen Yakov Milkis' in: Wilson, Elizabeth: *Shostakovich: A Life Remembered*, London: Faber & Faber 1994, S. 315.

Arbeit weitergehen und nicht die eigene Formanalyse mit ein paar dissidentischen Äußerungen Schostakowitschs 'garnieren' oder 'würzen'. Nicht die *Memoiren* sind Gegenstand der musikwissenschaftlichen Arbeit, sondern die Musik. "Sollen sie sich ruhig anstrengen", sagte Schostakowitsch einmal in Richtung der Musikwissenschaft.<sup>147</sup> Dies bedeutet, daß der analysierende Autor sich dem starken emotionalen Druck, den die Musik zuweilen ausübt, selbst aussetzen muß, oder, wie Frank Schneider es ausdrückt: "Seine sinfonische Musik will unmittelbar sinnlich fesseln und zum Nachdenken darüber auffordern, was unter anderem sie veranlaßt hat."<sup>148</sup> Daß diese Vorgehensweise weit entfernt ist von dilettantischem 'Hineingeheimnissen', beweist die hohe gestische und semantische Qualität von Schostakowitschs Musik. Die zahlreichen semantischen Kunstgriffe garantieren einen hohen Grad an Kongruenz in der Musik, der sicherlich im Urteil der verschieden gelagerten Herangehensweisen wieder zu der angesprochenen 'Vieldeutigkeit' führen kann. In diesem Sinne sind viele meiner Äußerungen Spekulationen, die jedoch auf detaillierten Analysen der Musik und ihres ideengeschichtlichen Kontextes fußen.

#### Hauptteil

Die Themenstellung meines Referates, "Pathos und Grotteske - Dmitri Schostakowitsch und das symphonische Ich", geht von folgenden Hypothesen aus: Die Existenz zweier Bedeutungssphären, die sich in eindringlich geäußerter Deklamation auf der einen Seite (Iwan Sollertinski sprach dabei von "direkter Lyrik"), und einer seltsam defätistischen, ja despektierlichen Ergänzung eben dieser Deklamation präsentieren (dafür verwendete Sollertinski den Begriff "indirekte Lyrik").

Ich werde zunächst die frühe sowjetische Beethovenrezeption in Augenschein nehmen, um sie mit der Etablierung der Grotteske im Frühwerk zu kontrastieren und dann anhand von ausgesuchten Werken die Verquickung von Pathos und Grotteske als ausdrucksstarker Semantemträger zu beleuchten. Da über den Pathosaspekt schon viel Gewinnbringendes gesagt worden ist, werde ich mich ein wenig mehr der Grotteske widmen.

Zunächst zur Rolle Beethovens im Werk Schostakowitschs, den ich für den Bereich "Pathos" meines Vortrags heranziehen möchte. Fünf Jahre vor seinem Tod kleidete

<sup>147</sup> Volkow, Solomon (Hg.): *Zeugenaussage: Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch*. Neuauflage 1989, München und Hamburg: Goldmann Verlag/Bertelsmann, S. 259.

<sup>148</sup> Schneider, Frank: *Welt, was frag ich nach dir? Politische Portraits großer Komponisten*. Leipzig: Reclam 1988. S. 346.

Schostakowitsch seine Einschätzung Ludwig van Beethovens in das folgende konzeptionelle Credo:

"Im XVIII. Jahrhundert geboren, kann er noch heute zum Volk sprechen, und das Volk versteht ihn, glaubt ihm. Manchmal hält man die Musik Beethovens, sein ganzes Schaffen für überaus tragisch. Dabei identifiziert man häufig Tragödie mit Pessimismus, und vergißt dabei, daß in der Welt der Kunst die großen Tragödien immer die lebensbejahendsten waren. Ich nenne als Beispiel nur die Tragödien Shakespeares, Goethes ... Aber reagiert etwa die moderne humanistische Kunst weniger intensiv auf allen Kummer und alles Leid der Menschheit als vor Jahrhunderten? Nein - und indem sie darauf Bezug nimmt, drückt sie auch ihren Protest gegen das Böse und die Gewalt aus. Deshalb schätzen wir Beethoven als unseren Zeitgenossen."<sup>149</sup>

Hier scheint Schostakowitsch über sich selbst zu sprechen, und tatsächlich: Setzt man - im 20. Jahrhundert - den Namen Schostakowitsch für Beethoven ein, erfährt man wichtige Prinzipien seiner Ästhetik. Da ist zunächst das 'Sprechen zum Volk', einer der wichtigsten Stimuli in Schostakowitschs Oeuvre. Dann die Tragödie; auch an Schostakowitschs Schaffen haben besonders die offiziellen Parteiorgane oft die Hinwendung zu übertriebener Tragik kritisiert und sie mit dem üblichen Schimpfwort 'Pessimismus' abgestempelt, der den farbenfrohen Optimismus des 'Neuen Sozialistischen Menschen' vermissen ließ. Durch die Einbeziehung von Shakespeares Kunst, der nach Schostakowitschs Einschätzung erkannt hatte, daß im Sujet der Tragik immer auch ein komisches Moment Platz haben muß, erinnert er nicht nur an seine vier Filmmusik- und Schauspielpartituren zu *King Lear* und *Hamlet*, sondern verweist dabei auch auf den konstruktiven Charakter seiner 'tragischen' Symphonien.

Die frühe Beethovenrezeption in der Sowjetunion wurde maßgeblich durch den Volkskommissar für Bildung Anatoli Lunatscharski geprägt, der, mal mehr, mal weniger geschickt, die Oktoberrevolution als legitime Nachfolgerin der französischen Revolution und mit ihr den Revolutionssänger Beethoven zu etablieren trachtete.

**Musik = Inhalt · Inhalt = Wort · Wort = Agitation,**

Lunatscharski verschmolz in seinen musikästhetischen Schriften die Schlagwörter 'Musik', 'Revolution' und 'Beethoven'. Doch wie sollte er den so lange unterprivilegierten Massen einen Komponisten näherbringen, den zumindest in den Reihen der

<sup>149</sup> Dmitrij Šostakovič: "Večnyj Beethoven" [Ewiger Beethoven]. In: *Večernjaja Moskva*, Ausgabe vom 15. Dezember 1970.

öffentlichkeitswirksamen RAPM<sup>150</sup> immer noch der Geruch des bourgeoisen Salons umgab? Dies gelang nur durch eine massive Umdeutung der Symphonik und Ästhetik Beethovens im Bezug auf das nachrevolutionäre symphonische Schaffen des neuen Sowjetstaates.

"Die gigantische Individualität Beethovens befand sich also im Einklang mit der Gesellschaft. Er sonderte sich nicht von der Menschheit, von den Volksmassen ab. Es schien ihm, als nehme er sie in seine Seele auf oder, besser gesagt, als verschmelze seine Seele mit der Menschheit zu einem Ganzen. Das Herz der Menschheit aber war die Revolution. Und Beethoven fühlte bis zum Ende seiner Tage, daß mit diesem Herzen sein eigenes im Unisono schlug. [...] Diese Weltanschauung Beethovens entsprach dem Bewußtsein der demokratischen Intelligenz Ende des 18., Anfang des 19. Jahrhunderts. Sie stimmt in ihren hauptsächlichsten Elementen mit dem Weltverständnis des revolutionären Proletariats überein."<sup>151</sup>

Musik als sinngebende Instanz, als 'ideologisches Zentrum', gepaart mit der Hoffnung auf die bevorstehenden Siege der (kommunistischen) Menschheit, so definiert war auch für Lunatscharski der Schritt zur Gleichsetzung der revolutionären Triebkräfte mit denen der Musik getan:

"Die Revolution drängt stürmisch zur Lösung des brennendsten sozialen Problems. Darin liegt ihre unübertreffliche Musikalität.

Jede Revolution wird das Bild jener glücklichen Welt voraustragen, für das sie kämpft.

Jede Revolution erlebt mit höchster Erbitterung das Böse, gegen das sich ihre tosenden Wogen erheben.

Jede Revolution läßt ihre Teilnehmer die Peripetien des Kampfes zutiefst miterleben.

Jede Revolution ist in ihrer aufsteigenden Phase voller Hoffnungen auf den Sieg.

Jede Revolution ist eine grandiose Sinfonie."<sup>152</sup>

Für die Rezeption Ludwig van Beethovens bedeutete dies in Lunatscharskis Lesart: 'Beethoven hatte **nur** aufgewühlt von den tiefgreifenden Umwälzungen der französi-

<sup>150</sup> RAPM: Russische Assoziation Proletarischer Musiker

<sup>151</sup> A. Lunatscharskij: "Was ist aktuell an Beethoven?" Erstdruck in: *Muzyka i revolucija*, Moskau 1927. Nachdruck im Sammelband "*Beethoven (1827-1927)*", hg. v. d. Leningrader Staatlichen Akademischen Philharmonie 1927. zit. nach: A. Lunatscharskij: *Musik und Revolution, Musik und Revolution. Schriften zur Musik*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1985, S. 206/207.

<sup>152</sup> A. Lunatscharski: *Musik und Revolution*, S. 145.

schen Revolution Werke von solch edlem Pathos schreiben können, das Studium der gesellschaftlichen Bewußtseinsprozesse im Umfeld der Revolution ermöglichte ihm eine völlige Versenkung in das Sujet auf musikalischen Gebiet.' Für die Komponisten des jungen Sowjetstaates leitete der Volkskommissar daraus 1926 weitaus konkretere Forderungen ab:

"Der Sieg der Revolution muß also die Musiker aufwecken beziehungsweise neue Musiker vom Typ eines Beethoven hervorbringen."<sup>153</sup>

Anschließend verkündete Lunatscharski nicht ohne pädagogisches Geschick seine Auffassung von Beethovens Grundthesen mit dessen Stimme:

"Ich bin ich. Ich will ein heroisches, glückliches Leben. Das Fatum, das heißt die Wirklichkeit um mich, zerschlägt diesen meinen Traum und macht mich unglücklich. Ich fordere es zum Kampf heraus. Gehe ich unter, dann ist mein Untergang schön; ihn beweinen, die mir gleichen; aber vielleicht erringe ich den Sieg. In jedem Fall erringt ihn letztlich der menschliche Genius."<sup>154</sup>

Schostakowitsch kam mit den Thesen des Volkskommissars vor allem durch den Kompositionsauftrag der II. Symphonie in Kontakt, den er von der Propagandaabteilung des Volkskommissariats für Bildung erhielt. Seine symphonische Lösung gemahnt nicht minder an Beethoven: eine Chorsymphonie, die mit anfänglichem atonalen 'Chaos' und einer abschließenden tonalen 'Apotheose' wie eine "Beethovensche Neunte" daherkommt.

Das Frühwerk von Schostakowitsch beweist, daß sich der Beethovenbewunderer zeitgleich auch mit den Erscheinungsformen der Grotteske beschäftigte, wobei er natürlich auf die spezifisch russische Färbung dieses Phänomens in Literatur und Theatergeschichte zurückgreifen konnte. Er tat dies in den fast parallel zur 2. Symphonie komponierten *Aphorismen op. 13* für Klavier von 1927.

<sup>153</sup> Ebenda, S. 147. Hervorhebung von mir.

<sup>154</sup> Lunatscharski, Anatoli: "Die sozialen Quellen der Musik." in: *Vom Proletkult zum sozialistischen Realismus. Aufsätze zur Kunst der Zeit*. Hg. v. A. Jermakowa. Berlin/DDR: Dietz Verlag 1980, S. 61.

Ronald Stevenson<sup>155</sup> sprach 1982 von den *Aphorismen* zwar abwertend, aber nichtsdestoweniger treffend als "Graffiti". Wie die subversiven, grellen, schnell hingeworfenen Farbkleckse in den U-Bahn-Schächten heutiger Großstädte, so wirken auch Schostakowitschs *Aphorismen* zuweilen wie scharf pointierte Sticheleien, die sich weniger dem traditionellen Formdenken als den klassischen Form-Semantemen selbst versagen und diese mit unverhohlener Freude an der Demontage des Etablierten auf den Kopf stellen. Da nimmt es nicht wunder, wenn im Zusammenhang mit diesem Zyklus gern von der Abkehr seines Kompositionslehrers Maximilian Steinberg berichtet wird, der seinerzeit äußerte, daß er diese Musik seines vormals so gefeierten Schülers schlichtweg nicht verstehe.<sup>156</sup> Damit machte er eine kluge Beobachtung, denn an der Grotteske gibt es im herkömmlichen Sinne nichts zu verstehen.

Ein beliebig gewähltes Beispiel aus den Aphorismen ist der **Totentanz**, der sich in die Regionen der makabren Lust an der Zerstörung archetypischer Semanteme begibt. Der munteren Marschmelodie folgt ein 'Netz' indifferenter Impulse in rasch wechselnden Lagen. Die anschließend zitierte *dies irae*-Sequenz exponiert das alte Idiom des jüngsten Tages in gehetzter Mechanik, die das Thema in weniger als vier Sekunden 'durchhechelt'. Dieser Totentanz kann als das erste Beispiel des *danse macabre* im Werk Schostakowitschs angesehen werden und trägt auch Züge der Grotteske, namentlich des "satanischen Gelächters", als das das groteske Lachen schon von Wolfgang Kayser definiert wurde:

"Das Lachen stammt schon aus den komischen, karikaturistischen Vorbezirken. Selber schon mit Bitterkeit gemischt, nimmt es beim Übergang ins Grotteske Züge des höhnischen, zynischen, schließlich des satanischen Gelächters an."<sup>157</sup>

<sup>155</sup> Siehe Norris, Christopher, (Hg.): *Shostakovich: The Man and his Music*. (Kongreßbericht) London: Lawrence and Wishart, 1982., S. 94.

<sup>156</sup> Steinbergs Äußerung erhält einen bitteren Beigeschmack durch die Tatsache, daß er sie angesichts des Rechtfertigungsdranges vieler Komponisten und Professoren im Zuge der Formalismus-Hetze im Umfeld des Prawda-Artikels "Chaos statt Musik" von 1936 wiederholte. Bei einem Treffen der Leningrader Sektion des sowjetischen Komponistenverbandes nach der Verleumdung Schostakowitschs als "Volksfeind" sagte Steinberg: "[...] Schon in dieser Komposition [der II. Symphonie] gab es eine 'ungesunde' Tendenz, die formalistische Sprache zum Ausdruck revolutionärer Ideen heranzuziehen. Das extremste Beispiel von Schostakowitschs 'neuen' Tendenzen waren die Aphorismen. Als er sie mir zeigte, sagte ich ihm, daß ich sie nicht verstand und daß sie mir fremd seien - woraufhin er nicht mehr zu mir kam." (Abdruck in: *Sovetskaja Muzyka*, Mai 1936)

<sup>157</sup> Kayser, Wolfgang: *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg und Hamburg: Gerhard Stalling Verlag 1957, S. 134f.

Wie Schostakowitsch hier die archaische Todessequenz in der Art eines Spieluhrliedchens 'abschnurren' läßt, das erinnert stark an die Unverfrorenheit, mit der die Autoren des Grottesken mit den elementaren Bedrohungen der Menschheit umgingen. Ein kleiner Exkurs möchte Alexander Bloks Schauspiel *Die Schaubude* als Beispiel des grotesken Umgangs mit existentiellen Bedrohungen heranziehen, ein Werk, mit dem der russische Regisseur Wsewolod Meyerhold am 30. Dezember 1906 sein *Theater des Grottesken* auf den Weg brachte. Innerhalb einer Szene mit drei Liebespaaren, die sich in verwinkeltem Nonsens ihre Liebe gestehen, lautet die Regieanweisung:

"In diesem Augenblick läuft ein Bajazzo aus Schabernack zu dem Liebhaber hin und streckt ihm die Zunge heraus. Der Liebhaber schwingt das schwere Schwert und versetzt ihm einen wuchtigen Schlag auf den Kopf. Der Bajazzo fällt über die Rampe und bleibt darauf hängen. Ein Strahl Moosbeersaft spritzt ihm aus dem Schädel."

Daß dies keinesfalls ein Theatertrick ist, sondern eine groteske Sinnverneinung und damit eine gezielter Akt der Desorientierung des Zuschauers im Theater, stellt Alexander Blok in den unmittelbar folgenden 'letzten Worten' des Bajazzos klar:

"Bajazzo (*schreit gellend*): 'Moosbeersaft sprudelt aus mir!' *Strampelt eine Weile und trollt sich dann.*" 158

Eine Desorientierungsstrategie, die mit sinnverneinendem Witz Abgründe zwischen Todesangst und satanischem Gelächter aufreißt, findet sich auch in der jahrhundertealten Tradition des Karnevals. Im Karneval herrscht die blanke Anarchie, die sich auf die Anonymität der Masken und den volkstümlichen Mythos stützen kann. Er erhält gewissermaßen Pufferfunktion für das Unrecht des Alltags. Der russische Literaturwissenschaftler Michail Bachtin erklärte die Grundzüge des karnevalistischen Weltempfindens 1965 so:

"Der Karneval ist die umgestülpte Welt. [...] Der Karneval vereint, vermengt und vermählt das Geheiligte mit dem Profanen, das Hohe mit dem Niedrigen, das Große mit dem Winzigen, das Weise mit dem Törichten." 159

<sup>158</sup> Alexander Blok: *Die Schaubude*. In: A. Blok [!] *Ausgewählte Werke*, Bd. 2, München: Carl Hanser Verlag 1978, S. 18/19.

<sup>159</sup> Bachtin: *Literatur und Karneval, Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt am Main: Fischer TB Wissenschaft. 7434, 1990, S. 48/49.

Nichts anderes tut Dmitri Schostakowitsch im *Totentanz* der *Aphorismen*. Das 'karnevalistisch' verzerrte *dies irae*-Idiom avanciert dabei zum Produkt der Grotteske. Und als wolle er über den verstaubten Semantemen der Vergangenheit endgültig den Sargdeckel zuschlagen, läßt er die *dies irae*-Sequenz gegen Ende des *Totentanzes* noch einmal mit akzentuierten halben Noten im Fortissimo vorbeipreschen, gefolgt von zwei harten Schlägen des Klaviers im Schlußtakt.

Grundzüge der Grotteske finden sich ebenfalls im Werk von Iwan Sollertinski. Ich zitiere aus den Notizen zu seinem Mahler-Buch.

"Über Mahler

Kapitel eines Buches

1. Mahler und die "romantische Ironie".
2. Mahler und Chaplins Methode der indirekten Lyrik.
4. Mahler ist Dostojewski, nacherzählt in der Sprache einer "Chapliniade".<sup>160</sup>

Hier begegnen uns wichtige Schlüsselbegriffe: *romantische Ironie*, *Indirekte Lyrik* und *Chapliniade*. Sollertinski spielt zunächst auf die romantische Ironie Gustav Mahlers als Ausdruck von Selbsterhaltung und Selbstvernichtung an, den er in seinem Mahler-Buch anhand der Symphonien exemplarisch aufzeigte. Er kommt am Ende des Mahlerschen Symphoniezyklus zu einem "*totalen Bankrott der utopischen Illusion von der Möglichkeit einer allgemeinen Verbrüderung, des Zusammenbruchs der gesamten humanistisch-idealistischen Weltanschauung des Komponisten*".<sup>161</sup> So gesehen ist Mahler für ihn ein romantischer Künstler, dessen zunehmendes Gewahrwerden der Krise in eine Vermischung auch der musikalischen Stilebenen mündet, so daß sich neben Pathos Ironie, neben Ekstase Sarkasmus und neben Exaltation zunehmend abgrundtiefe Tragik breitmacht.

Das Unrechtsbewußtsein Dostojewskis, erzählt in der Sprache Charlie Chaplins, zeigt nun die Möglichkeiten einer Transformation der Antoniusfigur, als die Sollertinski Gustav Mahler identifiziert, in die post-mahlersche Ära, in den Urbanismus des fortgeschrittenen 20. Jahrhunderts, auf. Schlüsselfigur ist Charlie Chaplin. Nimmt man seine grotesk maskierte Tragik in *The Tramp* (1915) oder *Modern Times* (1936) zum Maßstab, so zeigt sich darin das Mahlersche Wort von der "herzerreißenden *tragischen Ironie*" vor dem Hintergrund der modernen industriellen Produktionsmechanismen. Es zeigt sich ebenso das groteske Merkmal der Desorientierung, des Sich-Nicht-Zurechtfin-

<sup>160</sup> Ebd. S. 294.

<sup>161</sup> Ebd. S. 176, 171, 184.

dens in der feindlichen Welt des Kapitalismus. So hätte Sollertinski beim Hören des Polyps Großstadt im *Scherzo* von Mahlers *V. Symphonie* auch eine Verbindung zum Untier Maschine in *Modern Times* herstellen können, und wahrscheinlich hatte er dabei auch Schostakowitschs Maschinenmusik aus dem Ballett *Der Bolzen* von 1930/31 im Ohr.

Sollertinskis Notizen zur ersten Symphonie von Gustav Mahler verfolgen diesen Gedanken weiter, wenn er zum Beispiel sagt:

"Zur *Ersten Sinfonie* von Mahler:

- Das Finale des dritten Satzes ist die unendliche Mattigkeit eines abgeschminkten Clowns.
- Die von Jahrhunderten anerzogene Schamhaftigkeit zwingt den Europäer, bei lyrischen Ergüssen eine Maske aufzusetzen (Das Chaplineske bei Mahler).<sup>162</sup>

Findet sich die demaskierte Tragik im Bild des abgeschminkten Clowns wieder, so paraphrasiert Sollertinski in seiner letzten Notiz einen schon zu gewisser Berühmtheit gelangten Ausspruch Robert Schumanns:

"Die Poesie hat sich, auf einige Augenblicke in der Ewigkeit, die Maske der Ironie vorgebunden, um ihr Schmerzengesicht nicht sehen zu lassen; vielleicht daß die freundliche Hand eines Genius sie einmal abbinden wird."<sup>163</sup>

Damit ist die Verbindung von der romantischen Ironie zur Grotteske hergestellt, denn das Chaplineske ist im fortgeschrittenen 20. Jahrhundert die adäquatere Form der Weltbegegnung als die romantische Ironie, die sich noch weitgehend selbst im Blick hatte und gewissermaßen als Daseinserleichterung fungierte. Durch die abgründige Unheimlichkeit der Grotteske, die bestehende verlässliche Weltorientierungen sabotiert ohne einen neuen Sinn anzugeben, ist ein angemesseneres Mittel zur Ausweitung des Konfliktes zwischen dem Individuum und der Gesellschaft geboren.

Zu einer der ersten Manifestation der Grotteske auf der symphonischen Bühne gehört Schostakowitschs **IV. Symphonie**. Während Bernd Feuchtners bei den eruptiven, bedrohlich mechanistischen Passagen des ersten Satzes zu Recht an die "*mechanischen Utopien der Futuristen*"<sup>164</sup> erinnert, möchte ich diesen Satz mit der russischen literarischen Grotteske eines Alexander Blok konfrontieren. Hans-Bernd Harder äußerte

<sup>162</sup> Ebd. S. 294/5.

<sup>163</sup> Robert Schumann: "Symphonie von H. Berlioz", in: Robert Schumann: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. 1, 2. Auflage, Leipzig 1871, S. 85.

<sup>164</sup> Feuchtners, Bernd: "*Und Kunst geknebelt von der groben Macht*" - Dmitri Schostakowitsch. *Künstlerische Identität und staatliche Repression*. Frankfurt a. M.: Siedler Verlag 1986, S. 118.

sich über das Grotteske in den Dramen dieses russischen Schriftstellers, mit dessen Werken Schostakowitsch schon durch die Arbeit mit dem avantgardistischen Regisseur Wsewolod Meyerhold in Berührung gekommen war. Harder nennt als Elemente der Grotteske unter anderem die "Zerstörung der Wirklichkeit", die "Auflösung der Gesetze des Aufbaus" und die "maskenhafte Verzerrung der Charaktere". Er fährt fort:

"Um die Illusion einer intakten Wirklichkeit zu zerstören und die bedrohlichen Zeichen einer 'entfremdeten Welt' aufzuzeigen, bedienen sie [Blok u.a.] sich des Grottesken."<sup>165</sup>

Unter diesem Aspekt zeigt sich in Schostakowitschs Themengestaltung in der IV. Symphonie ein deutliches subversives Element. Die thematischen Gestalten werden wie die Charaktere eines grotesken Schauspiels behandelt. Um konkret politisch zu werden: Der schöne Schein der kraftstrotzenden sozialistischen Wirklichkeit wird an das Spiel mit Paradoxen ausgeliefert, verliert dabei jedoch nichts von seiner Macht. Nur wird er hier in seiner ganzen Bedrohlichkeit entlarvt. Die brutale Mechanik des Marsches, das Gewaltmotiv und die brüllenden, alles vernichtenden Kulminationen des Satzes belegen dies. Um mit Harder zu sprechen: "Die Wirklichkeit erweist sich als Schein, der Schein als beängstigende Wirklichkeit."<sup>166</sup> Die gesellschaftlichen Dimensionen dieser Analyse gebe ich gern zur Spekulation frei.

Für eine gehörige Desorientierung sorgt Schostakowitsch auch anhand einer eingeschobenen Passage im Finalsatz der 'Vierten' (ab Ziff. 191). Ein Gestaltenreigen aus Galopps, Walzergrottesken, pittoresken Fagottpassagen, kuriosen Märschen und eingeschobenen Ritornellen bewirkt einen Schaubudencharakter, als ob die nun folgenden verschiedenen Gestalten dem Publikum wie auf einer Drehbühne nacheinander 'serviert' würden. Hier scheint mustergültig auskomponiert, was Wolfgang Kayser in einem Versuch der Wesensbestimmung des Grottesken so formulierte:

"Im Grottesken [...] geht es nicht um das Zerbrechen der moralischen Weltordnung [...]: Es geht primär um das Versagen schon der physischen Weltorientierung."<sup>167</sup>

Nach dem wiederholten ritornellartigen Zwischenspiel (Ziffer 208) tritt eine weitere 'Maske' auf, symbolisiert durch die Posaune, die im folgenden durch ihre 'Geschwätzigkeit'<sup>168</sup> die Szene bestimmt. Dieser instrumentatorische Kunstgriff kann durch eine

<sup>165</sup> Harder, Hans-Bernd: "Die tragische Farce - Zum Grottesken im Drama Bloks und Andrejevs." In: *Sinn oder Unsinn? Das Grotteske im modernen Drama. Theater unser Zeit* Band 3, Basel/Stuttgart: Basilius Presse 1962, S. 169. Harder bezieht sich besonders auf Bloks Drama *Die Schaubude*.

<sup>166</sup> Harder, S. 175.

<sup>167</sup> Kayser, S. 134 ff.

<sup>168</sup> Die Posaune verkörpert auch in anderen Genres oft die leere Geschwätzigkeit derer, für die sie steht. Ein prominentes Beispiel unserer Tage aus dem leichten Genre sind die Zeichentrickfilme zu

merkwürdige Äußerung Schostakowitschs in den *Memoiren* erhellt werden. Er spricht dort von der Posaune im Zusammenhang mit der Allgegenwart der RAPP und RAPM, zweier Vereinigungen, die ab 1929 mit nahezu diktatorischen Vollmachten ausgestattet wurden und aggressiv die offizielle sozialistische Kulturpolitik vertraten:

"Sie [RAPM und RAPP] hatten Literatur und Musik zu überwachen gehabt und es in einer Weise getan, daß uns schien, jegliche Musik werde in Zukunft durch Dawidenkos Lied <Sie wollten uns schlagen, uns schlagen> ersetzt werden. Dieses völlig wertlose Lied wurde als Solo und im Chor gesungen, die Geiger spielten es ebenso wie die Pianisten. Es gab sogar eine Fassung für Streichquartett. Bis ins Symphonieorchester gelangte es leider nicht. Hier gab es zu viele verdächtige Instrumente, zum Beispiel die Posaune."<sup>169</sup>

Schostakowitsch verwendet die Posaune hier nicht zum ersten Mal als despektierliches Charakterisierungsmittel. Bereits in den Ballettmusiken *Das Goldene Zeitalter* und *Der Bolzen* machte er ausgiebig Gebrauch davon, wie man z. B. in der Nr. 10 des *Bolzen*, "Der Bürokrat" und der Nummer 8 des *Goldenen Zeitalters*, "Tanz der Goldenen Jugend"<sup>170</sup> hören kann.

Das Finale der IV. Symphonie verkörpert in seiner Eigenart, szenische Auftritte wie ein Maskenspiel auf dem Proszenium des Theaters aufzuführen, ein musikalisches Pendant zum Theater des Grottesken. Schon Wsewolod Meyerhold hatte seinerzeit mit diesem 'Theater im Theater' gearbeitet, indem er seine Charaktere nicht zu handelnden Wesen werden ließ, sondern zu Figuren, mit denen gespielt wird. So wie Schostakowitsch im Finale seine Marionetten 'ins Rennen schickt', verstand auch Meyerhold in seinen grotesken Inszenierungen die Figuren als fast bedeutungslose Objekte, die zugunsten der eigenständigen Mechanik des Spielrahmens zurücktraten.<sup>171</sup> Für das symphonische Ich in Schostakowitschs IV. Symphonie bedeutet dies, daß es auf dem Weg zur Klärung seiner Pein - wie oft haben die gellenden Orchesterschreie das Werk bis dahin zerrissen - im Finale, dem Ort des Ausblicks, mit sarkastischen Fratzen konfrontiert wird. Für den Symphoniker wird das Finale so zum Dokument des Scheiterns der "gemarterten Seele", um noch einmal das Wort Gustav Mahlers zu bemühen. So tragen die Figuren des Finales nach meiner Auffassung dieselben Vorbilder in sich wie die in den Balletten *Das Goldene Zeitalter* und *Der Bolzen* oder

Charles M. Schulz' Comicfigur Charlie Brown, in deren Musik die (niemals sichtbare) ewig plappernde Lehrerin durch dieses Instrument charakterisiert wird.

<sup>169</sup> Volkow, S. 135.

<sup>170</sup> Hier porträtiert die Posaune bei Ziffer 114 des DSCH-Publishers-Klavierauszuges den 'aufgeblasenen' Ausstellungsdirektor, der zusammen mit der 'Diva' auftritt.

<sup>171</sup> S. Harder, S. 151.

der Oper *Lady Macbeth*. So wie Mahler Unbill der renitenten Orchestermusiker, der seiner Kunst feindlich gesonnen Kulturfunktionäre, ja letztendlich seine eigene Seelenkrise mit der Außenwelt in den hysterischen Zuckungen seiner Symphonik dokumentierte, erscheint auch Schostakowitsch in seiner *IV. Symphonie* als Chronist der eigenen künstlerischen Existenz.

Pathos und Grotteske begegnen sich auch in der *VI. Symphonie* Schostakowitschs. Iwan Sollertinski verteidigte das Werk beherzt und seine innere Einheit, die auf dem Prinzip der "*lyrischen Modulation*" beruhe. Er sah hier Vorder- und Hintergründiges verbunden, dergestalt, daß die unmittelbare Direktheit des eröffnenden Largos neben der karikierenden Indirektheit der beiden letzten Sätze stehe. Sollertinski entwickelte diese Prinzipien aus der Symphonik Tschaikowskys und vor allem Gustav Mahlers auf der Grundlage der lyrischen Äußerungsformen des Symphonikers. Er sei hier deshalb hier zitiert:

"Die Methode der direkten Lyrik (am inspiriertesten wohl im Schluß-Adagio der Dritten Symphonie, im letzten Satz des "Liedes von der Erde" und speziell im Kopfsatz der Neunten Symphonie - dem Schönsten, was Mahler je geschrieben hat ) geht von jetzt an einher mit der Methode der **indirekten** oder **exzentrischen Lyrik**, wo das lyrische nicht 'frontal' gegeben, sondern durch eine groteske Intonation maskiert wird. Lyrik durch Grotteske verhüllt und über die Exzentrik vermittelt, tiefe Menschlichkeit unter der Schutzmaske der Narrheit - dies alles macht Mahler mit einem anderen großen Künstler des Westens verwandt - mit Charlie Chaplin." 172

Sollertinski nennt als Beispiele für "*eine wahre 'Chapliniade' in Mahlers Symphonik*"<sup>173</sup> unter anderem das Scherzo aus der II. Symphonie sowie den Ländler und die Burleske aus der 'Neunten'. Die Äußerungsform der exzentrischen Lyrik gebe auch der Dramaturgie von Mahlers X. Symphonie - ein Adagio, gefolgt von vier Scherzi - einen Sinn, eben jenem Werk, mit dem sich der Kompositionslehrer Schostakowitsch zur Entstehungszeit auseinandersetzte. Damit sind viele Kontaktstellen zu Schostakowitsch hergestellt, die auf seine Mahler-Rezeption schließen lassen. Die ungewöhnliche Satzfolge der VI. Symphonie, deren Spuren sich sowohl in Mahlers IX. Symphonie, im Trauermarsch am Beginn der 'Fünften', im ebenfalls monothematischen Kopfsatz der 'Dritten' als auch in der unvollendeten 'Zehnten' finden, orientiert sich in erster Linie am ideellen Gehalt des Werkes: Wo Grotteske waltet, ist von vornherein ein *heroischer*

172 Sollertinski, Iwan: "Historische Typen der sinfonischen Dramaturgie". In: Derselbe: *Von Mozart bis Schostakowitsch*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1979, S.275 f.

173 Ebenda.

Symphonietypus, wie in Schostakowitschs autobiographischem Bekenntniswerk der *V. Symphonie*, ausgeschlossen. Sollertinski merkt an,

"daß die Methode, die Grotteske auf der Ebene der indirekt-lyrischen Äußerung umzustimmen, dank Mahler und über dessen Vermittlung unbestreitbar auch Schostakowitsch eigen ist. Hier verläuft ohne Zweifel einer der Wege des letzteren zur großen Lyrik. [...] Insbesondere wird die seinerzeit in äußerstes Erstaunen versetzende Struktur der Sechsten Symphonie von Schostakowitsch verständlich, wenn man ihre dramatische Grundkonzeption als Gegenüberstellung von philosophisch vertiefter 'direkter Lyrik' (erster Satz) einerseits und 'indirekter' Lyrik andererseits (die letzten beiden Sätze) auffaßt." 174

Schostakowitsch also ein an Mahler geschulter musikalischer Charlie Chaplin? Die Tatsache, daß Schostakowitsch von Chaplins Schaffen Notiz nahm, es sogar öffentlich lobte, beweist seine Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Grotteske. Zum 70. Geburtstag Charlie Chaplins schrieb Schostakowitsch über dessen Schaffen:

"Der Inhalt dieser Kunst - höchste Humanität und die Liebe zum Menschen - ist die einzig würdige Schaffensbasis für alle Zweige der Kunst. [...] Chaplin hat die Gipfel der Kunst erklimmt, indem er nicht nur seine Liebe zum Menschen bekundete, sondern auch seinen Haß auf diejenigen, die andere Menschen unterdrücken. [...] Sein ganzes Leben widersteht Chaplin den dunklen Mächten, glaubt er, daß der gute Wille und die Liebe zum Menschen den Sieg über die Unwissenheit und das Böse davontragen werden, und verbreitet er seinen Glauben an 'die Macht des Lachens und der Tränen als Gegengift gegen Haß und Terror.'" 175

Die letzten Worte Schostakowitschs lassen sich leicht dem *karnevalistischen Weltempfinden* Michail Bachtins zuordnen. Der Humor als Gegengift gegen Terror und Unterdrückung prägt auch den Humor-Satz in Schostakowitschs XIII. Symphonie. Daß Schostakowitsch in seinem Artikel dem Humor die Macht der Tränen an die Seite stellt, kann auch im Blick auf die janusköpfige Anlage der VI. Symphonie, die ebenso eine weinende wie eine lachende Maske besitzt, weitere Impulse geben, auch wenn der Artikel sehr viel später entstanden ist. Und schließlich bezieht die Symphonie aus dem grotesken Lachen ihres Ausklangs ihre besondere Kraft, wie sie seit Jahrhunderten dem Lachen innewohnt. Dazu noch einmal Michael Bachtin:

174 Ebenda, S. 276.

175 D. Schostakowitsch: "Die Macht des Lachens und der Tränen" (1959). In: Meyer, K./Hellmundt, Ch. (Hg.): *Dmitri Schostakowitsch, Erfahrungen, Aufsätze, Reden, Diskussionsbeiträge, Interviews*. Leipzig: (Verlag Reclam Nr. 947) 1983, S. 134/35.

der Oper *Lady Macbeth*. So wie Mahler Unbill der renitenten Orchestermusiker, der seiner Kunst feindlich gesonnen Kulturfunktionäre, ja letztendlich seine eigene Seelenkrise mit der Außenwelt in den hysterischen Zuckungen seiner Symphonik dokumentierte, erscheint auch Schostakowitsch in seiner *IV. Symphonie* als Chronist der eigenen künstlerischen Existenz.

Pathos und Grotteske begegnen sich auch in der *VI. Symphonie* Schostakowitschs. Iwan Sollertinski verteidigte das Werk beherzt und seine innere Einheit, die auf dem Prinzip der "*lyrischen Modulation*" beruhe. Er sah hier Vorder- und Hintergründiges verbunden, dergestalt, daß die unmittelbare Direktheit des eröffnenden Largos neben der karikierenden Indirektheit der beiden letzten Sätze stehe. Sollertinski entwickelte diese Prinzipien aus der Symphonik Tschaikowskys und vor allem Gustav Mahlers auf der Grundlage der lyrischen Äußerungsformen des Symphonikers. Er sei hier deshalb hier zitiert:

"Die Methode der direkten Lyrik (am inspiriertesten wohl im Schluß-Adagio der Dritten Symphonie, im letzten Satz des "Liedes von der Erde" und speziell im Kopfsatz der Neunten Symphonie - dem Schönsten, was Mahler je geschrieben hat) geht von jetzt an einher mit der Methode der **indirekten** oder **exzentrischen Lyrik**, wo das lyrische nicht 'frontal' gegeben, sondern durch eine groteske Intonation maskiert wird. Lyrik durch Grotteske verhüllt und über die Exzentrizität vermittelt, tiefe Menschlichkeit unter der Schutzmaske der Narrheit - dies alles macht Mahler mit einem anderen großen Künstler des Westens verwandt - mit Charlie Chaplin." 172

Sollertinski nennt als Beispiele für "*eine wahre 'Chapliniade' in Mahlers Symphonik*"<sup>173</sup> unter anderem das Scherzo aus der II. Symphonie sowie den Ländler und die Burleske aus der 'Neunten'. Die Äußerungsform der exzentrischen Lyrik gebe auch der Dramaturgie von Mahlers X. Symphonie - ein Adagio, gefolgt von vier Scherzi - einen Sinn, eben jenem Werk, mit dem sich der Kompositionslehrer Schostakowitsch zur Entstehungszeit auseinandersetzte. Damit sind viele Kontaktstellen zu Schostakowitsch hergestellt, die auf seine Mahler-Rezeption schließen lassen. Die ungewöhnliche Satzfolge der VI. Symphonie, deren Spuren sich sowohl in Mahlers IX. Symphonie, im Trauermarsch am Beginn der 'Fünften', im ebenfalls monothematischen Kopfsatz der 'Dritten' als auch in der unvollendeten 'Zehnten' finden, orientiert sich in erster Linie am ideellen Gehalt des Werkes: Wo Grotteske waltet, ist von vornherein ein *heroischer*

172 Sollertinski, Iwan: "Historische Typen der sinfonischen Dramaturgie". In: Derselbe: *Von Mozart bis Schostakowitsch*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1979, S.275 f.

173 Ebenda.

Symphonietypus, wie in Schostakowitschs autobiographischem Bekenntniswerk der *V. Symphonie*, ausgeschlossen. Sollertinski merkt an,

"daß die Methode, die Grotteske auf der Ebene der indirekt-lyrischen Äußerung umzustimmen, dank Mahler und über dessen Vermittlung unbestreitbar auch Schostakowitsch eigen ist. Hier verläuft ohne Zweifel einer der Wege des letzteren zur großen Lyrik. [...] Insbesondere wird die seinerzeit in äußerstes Erstaunen versetzende Struktur der Sechsten Symphonie von Schostakowitsch verständlich, wenn man ihre dramatische Grundkonzeption als Gegenüberstellung von philosophisch vertiefter 'direkter Lyrik' (erster Satz) einerseits und 'indirekter' Lyrik andererseits (die letzten beiden Sätze) auffaßt." 174

Schostakowitsch also ein an Mahler geschulter musikalischer Charlie Chaplin? Die Tatsache, daß Schostakowitsch von Chaplins Schaffen Notiz nahm, es sogar öffentlich lobte, beweist seine Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Grotteske. Zum 70. Geburtstag Charlie Chaplins schrieb Schostakowitsch über dessen Schaffen:

"Der Inhalt dieser Kunst - höchste Humanität und die Liebe zum Menschen - ist die einzig würdige Schaffensbasis für alle Zweige der Kunst. [...] Chaplin hat die Gipfel der Kunst erklimmt, indem er nicht nur seine Liebe zum Menschen bekundete, sondern auch seinen Haß auf diejenigen, die andere Menschen unterdrücken. [...] Sein ganzes Leben widersteht Chaplin den dunklen Mächten, glaubt er, daß der gute Wille und die Liebe zum Menschen den Sieg über die Unwissenheit und das Böse davontragen werden, und verbreitet er seinen Glauben an 'die Macht des Lachens und der Tränen als Gegengift gegen Haß und Terror.'" 175

Die letzten Worte Schostakowitschs lassen sich leicht dem *karnevalistischen Weltempfinden* Michail Bachtins zuordnen. Der Humor als Gegengift gegen Terror und Unterdrückung prägt auch den Humor-Satz in Schostakowitschs XIII. Symphonie. Daß Schostakowitsch in seinem Artikel dem Humor die Macht der Tränen an die Seite stellt, kann auch im Blick auf die janusköpfige Anlage der VI. Symphonie, die ebenso eine weinende wie eine lachende Maske besitzt, weitere Impulse geben, auch wenn der Artikel sehr viel später entstanden ist. Und schließlich bezieht die Symphonie aus dem grotesken Lachen ihres Ausklangs ihre besondere Kraft, wie sie seit Jahrhunderten dem Lachen innewohnt. Dazu noch einmal Michael Bachtin:

174 Ebenda, S. 276.

175 D. Schostakowitsch: "Die Macht des Lachens und der Tränen" (1959). In: Meyer, K./Hellmundt, Ch. (Hg.): *Dmitri Schostakowitsch, Erfahrungen, Aufsätze, Reden, Diskussionsbeiträge, Interviews*. Leipzig: (Verlag Reclam Nr. 947) 1983, S. 134/35.

" Das Lachen befreit nicht nur von der äußeren Zensur, sondern vor allem vom großen inneren Zensor, von der in Jahrtausenden dem Menschen anerzogenen Furcht vor dem Geheiligten, dem autoritären Verbot, dem Vergangenen, der Macht."<sup>176</sup>

Es ist offensichtlich, daß Schostakowitschs Mahler-Rezeption in der *VI. Symphonie* nach der *IV. Symphonie* und dem *Scherzo* der 'Fünften' wiederum eine konkrete Manifestation erfährt. Nie zuvor vollzog er in seiner Symphonik einen solch bedeutungsvollen Bruch im Sujet der Musik. Dadurch gelingt ihm eine 'Maskierung' der lyrischen Äußerung mittels der Grotoske. Die Zeitgenossen der Uraufführung werden womöglich - wie schon beim 'emotionalen Pandämonium' der Uraufführung - ein getreues Abbild der schizophrenen kulturpolitischen Situation des Landes empfunden haben, was sich zunächst in einer allgemeinen Ratlosigkeit äußerte. Tiefstes persönliches Leid von Millionen Menschen, gepaart mit dem Zwang zur jubelnden Vergötterung der Peiniger gehörte zur Realität der Sowjetmenschen dieser Tage. Es deutet vieles darauf hin, daß Schostakowitsch dieser Gesellschaft in der *VI. Symphonie* den Spiegel vorgehalten hat. Wer genauer hinhört, könnte weiterhin feststellen, daß Schostakowitsch mit der *VI. Symphonie* die an der Grotoske geschliffene Lupe über die Coda des Finales der *V. Symphonie* gehalten hat, die laut *Memoiren* den unter Prügel erzwungenen Jubel symbolisiert.

Das Aufeinanderprallen von Pathos und Grotoske hat Schostakowitsch wohl nirgendwo so deutlich auskomponiert wie in seiner **IX. Symphonie**, genauer gesagt, auf der Schnittstelle zwischen dem rezitativen 4. Satz und dem Finale.

Dieses Rezitativ geht im wissenschaftlichen Diskurs meist unter, weil oft von der neoklassizistischen Anlage des Werkes ausgegangen wird und Störungen der klassischen vierteiligen Dramaturgie lediglich als 'Episoden' - in diesem Fall als eine kurze Besinnung im wilden Taumel - hingenommen werden. Seine Bedeutung wächst jedoch, wenn man die IX. Symphonie als pseudoklassizistisch betrachtet, in der die Demontage der Form eben dadurch betrieben wird, daß der der ehrwürdigen Gattung gebührende ideelle Ernst zumindest im Detail fehlt. Das Fagott-Solo ist zusammen mit dem zweiten Satz die einzige Aussageform der "direkten Lyrik", um mit Iwan Sollertinski zu sprechen, d.h. eine sprachliche Demaskierung im Gegensatz zum indirekten grotosken Maskenspiel der übrigen Sätze.

Es ist jedoch eines der Hauptprinzipien der Grotoske, die Verlässlichkeit der Welt, in diesem Falle eine eindeutige, direkt geäußerte Stimmung, zu untergraben. Sie hebt durch

<sup>176</sup> Michail Bachtin: *Literatur und Karneval*, S. 38/39.

Komik die Tragik auf; was immer Schostakowitsch an Finallösungen konzipiert hatte, die IX. Symphonie ist ihm längst zu einer Art Beschwörung des Dämonischen geraten, in der nichts Ausgesprochenes mehr verlässlich ist, selbst das in äußerster Verzweiflung Gesprochene. Das zeigt sich am Beginn des Finales überdeutlich: Das eben noch klagende Fagott reißt seine Maske herunter und zeigt uns die Fratze des Narren, wenn es unvermittelt vom Trauersänger zum tapsigen Popanz wird.

The image shows a musical score for Bassoon (Fagott). It is divided into two systems. The first system is labeled '69' and '(IV. Largo)'. It contains a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The music starts with a dynamic marking 'p' and a first ending bracket labeled 'I.'. The second system is labeled '70' and 'V. Allegretto'. It contains two staves, both with treble clefs and a key signature of one flat. The music begins with a dynamic marking 'pp' and a first ending bracket labeled 'I.'. There is an 'Attacca' marking above the first staff. The second staff features a triplet of eighth notes marked with a '3' over a bracket.

Notenbeispiel: Übergang vom 4. Satz zum Finale.

Blicken wir in Schostakowitschs symphonischem Werk voraus, so begegnet uns exakt diese Art des *karnevalistischen Weltempfindens* sehr viel später noch einmal in seiner Vertonung des Gedichtes *Humor* in der XIII. Symphonie *Babi Jar* op. 113 aus dem Jahre 1962. Das Fagott am Beginn der IX. Symphonie scheint eine Personifizierung des Humors in Jewtuschenkos Gedicht vorwegzunehmen, verhält es sich doch ähnlich: Wieder verwandelt sich die gebrochene, trauernde Gestalt wie ein Springteufel in ihr genaues Gegenteil. Liest man die entsprechende Textpassage aus dem *Humor*-Satz der XIII. Symphonie und hört dazu den Übergang zum Finale der 'Neunten', so könnte man zu dem Schluß kommen, das Fagott gebe genau diesen Text wieder.

Dabei ist offensichtlich, daß es sich hier um ein grotoskes Prinzip handelt, dessen Manifestationen vielschichtig sein können. An dieser Stelle im fortgeschrittenen Werk Schostakowitschs haben diese grotosken Intonationen nichts mehr mit den Verwirrungsstrategien des Frühwerks gemein. Schostakowitsch hat sich hier vollends die *entlarvende Grotoske* einverleibt, die schon sein Freund Iwan Sollertinski an einigen Sätzen Mahlers konstatiert hatte.

Erinnern wir uns an die zum Spieluhrliedchen degradierte *dies irae*-Sequenz des *Totentanzes* aus den *Aphorismen* op. 13, so sind es erneut elementare Bedrohungen, die durch die Art ihrer Verarbeitung im *Humor*-Satz der 'Dreizehnten' Grotoske definieren: das abgeschlagene Haupt des Humors, das auf einer Pike steckt; der politische Häftling, der zur Hinrichtung geführt wird - wie eindringlich diese Bilder auf ein russisches

Publikum gewirkt haben müssen, ist offensichtlich. Der Humor, der durch Mauern gehen kann und unverwundbar ist, ist im russischen Denken derart als Befreier verwurzelt, daß er die letzte Möglichkeit der Erkenntnis zu sein scheint. Der Literaturwissenschaftler Michail Bachtin hat dies für die Tradition des karnevalistischen Weltempfindens so analysiert:

"Überhaupt läßt sich die groteske Gestalt nicht verstehen, wenn man das Moment der besiegt Furcht unberücksichtigt läßt. Mit dem Entsetzlichen wird ein Spiel betrieben, es wird ausgelacht. Das Furchtbare wird zu einem fröhlichen Popanz gemacht. [...] Deswegen konnte das Lachen am wenigsten zum Werkzeug der Unterdrückung und Verdummung des Volkes werden. Und es ist niemals gelungen, es völlig offiziell zu machen. Das Lachen blieb stets eine freie Waffe in der Hand des Volkes." 177

Für die Theorie des *karnevalistischen Weltempfindens* hatte dies Michail Bachtin in erstaunlicher Korrespondenz mit dem Übergang zum Finale in Schostakowitschs IX. Symphonie so formuliert:

"Der Karneval ist die umgestülpte Welt. [...] Der Karneval vereinigt, vermengt und vermählt das Geheiligte mit dem Profanen, das Hohe mit dem Niedrigen, das Große mit dem Winzigen, das Weise mit dem Törichten." 178

Befragt man die IX. Symphonie nach der *Struktur ihrer Weltbegegnung*, wie es Carl Pietzcker im Hinblick auf die Groteske formulierte, so drängt sich zunächst die bereits angesprochene karnevalistische Denkweise auf, die Schostakowitsch mit der Handschrift des *Gottesnarren* verfolgt: Das Banale, Niedere in Form von Operetten- und Zirkusmusik sowie einer bewußt 'armseligen' Faktur des Tonsatzes, steht unmittelbar neben der 'direkten' Lyrik im düsteren 2. Satz und dem Fagott-Solo. Die Verwandlung des Solofagotts zu Anfang des Finalsatzes ist das beste Beispiel für die Zusammenführung von *Nichtigem und Seriösem* (Bachtin). Schostakowitschs Weltbegegnung ist eine wahrhaft groteske: Die Erwartungshaltung, mit der die Groteske stets ihr Spiel treibt, war im Falle des ungedulden Wartens der Parteiführung auf eine sowjetische 'Neunte' wahrscheinlich fast so hoch wie bei der V. Symphonie im Jahre 1936, die den gemäßregelten Komponisten bei seiner Rehabilitierung zeigte. Vor der Premiere im November 1945 galt die IX. Symphonie in der Öffentlichkeit als wahre apotheotische Huldigung des sowjetischen Sieges, da Schostakowitsch mit den ersten Kompo-

177 Michail Bachtin: *Literatur und Karneval*, S. 36/39.

178 Michail Bachtin: "Der Karneval und die Karnevalisierung in der Literatur". In: *Literatur und Karneval*, S. 49.

sitionsskizzen ja in diesem Sinne in der Presse erschienen war. Ob die Zerstörung dieses Erwartungshorizontes Teil der Konzeption Schostakowitschs war - schließlich hatte er die Grundlagen dafür selbst initiiert - darüber kann heute nur spekuliert werden. Wenn Raissa Gleser dem Biographen Krzysztof Meyer<sup>179</sup> berichtet, Schostakowitsch sei während der Proben zur Uraufführung ungeheuer aufgeregt im leeren Saal der Philharmonie hin und her gelaufen und hätte dabei unaufhörlich "*Zirkus, Zirkus!*" vor sich hingemurmelt, um dem Dirigenten Jewgeni Mrawinskij seine Intention zu verdeutlichen, so läßt das immerhin die Vermutung zu, daß er sich kaum primär um die korrekte Klangbalance des Orchesters, sondern eher um eine karikaturistische, groteske Interpretation sorgte. Folgerichtig muß er die Symphonie als Reaktion auf die herrschenden Verhältnisse 'draußen' verstanden haben.<sup>180</sup>

Doch bedeutet 'Zirkus' nicht etwa, Schostakowitsch hätte sein Orchester in eine "*Truppe von Clowns*" verwandelt, wie das Blokler und Dearling<sup>181</sup> annehmen. Zumindest verlangt der Begriff nach einer Erweiterung. Es ist eben nicht jener "*wundervolle Moment*", als den die genannten Autoren den Aufbruch des tapsigen Finalthemas nach dem Lamento des Fagotts beschreiben, der die Klage überwindet und sich "*vollständig frei von jeder Problematik*" in den rauschenden Schlußklängen des Finales ergeht. Die Überlieferung des Dirigenten Gawriil Judin,<sup>182</sup> Schostakowitsch hätte ihm gegenüber "*mit bitterem Witz*" geäußert, die IX. Symphonie sei ihm zur "*Pseudokomödie*" geraten, beschreibt treffend das Dilemma des Werkes und damit im Sinne einer autonomen Kunstäußerung auch das des Komponisten. Schostakowitschs *äsoptische Sprache*, verbunden mit den sinnverneinenden Elementen der Groteske, bringt ein Kunstwerk hervor, daß trotz seiner formalen Geschlossenheit - der erste Satz ist ein Schulbeispiel der klassischen Sonatenhauptsatzform - schwerlich im Sinne einer autonomen Musikauffassung rezipiert werden kann. Somit beschreibt die Symphonie in ihrer Gesamtheit die Unmöglichkeit einer musiksprachlichen Demaskierung, die in den ausladenden epischen Kriegsrequiems der VII. und VIII. Symphonie noch möglich war. Nach dem gewonnenen Weltkrieg, der das Land fast um ein Jahrhundert zurückgeworfen hatte, wählte Schostakowitsch erneut die Maske des Narren.

179 Mitteilung von Raissa Gleser an Krzysztof Meyer. In: Meyer, Krzysztof: *Schostakowitsch. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*. Bergisch Gladbach: Gustav Lübbe Verlag 1995, S. 317.

180 Somit werden auch die Parallelen zur VI. Symphonie immer deutlicher. Auch dort steht das monothematische Lamento des 1. Satzes neben zwei mechanisch-marionettenhaften Sätzen, von denen besonders das Finale viel operettenhaften Übermut versprüht.

181 Blokler/Dearling: *The Music of Dmitri Shostakovich-The Symphonies*, The Tantivy Press, USA, S. 109/110.

182 S. Meyer 1995, S. 318.

## Faust und der Diktator - Die X. Symphonie

In seiner nächsten, der *X. Symphonie*, ist die Methode der Groteske bis auf einige Wirren im Finalsatz, abwesend. Stattdessen tritt ein "symphonisches Ich", das sich mit der Groteske im allgemeinen nicht so gut verträgt, auf den Plan.

Schostakowitschs *X. Sinfonie* ist in jeder Note argumentativ, introspektiv und dicht gearbeitet. Die enorme gedankliche Arbeit teilt sich in einer überaus gestenreichen Musiksprache mit, die den Hörer am inneren Drama der Sinfonie teilhaben läßt. Da sie im Sommer nach Stalins Tod, der das Land in einer Art Schockzustand zurückließ, komponiert wurde, zielt sie natürlich auch auf ein Resümee der Stalinära ab. Schostakowitsch kleidet sein Lebensthema, das Verhältnis zwischen staatlichem Druck und künstlerischer Freiheit, in der *X. Symphonie* in ein Protagonistenpaar, das ich mit "Faust" und "Der Diktator" umreißen möchte.

### 1. Satz - "Faust"

Bereits der Beginn des 1. Satzes macht mit Anleihen an das *Faust-Thema* im 1. Satz von Franz Liszts Faustsymphonie wie mit einem Fingerzeig deutlich, welche Aufgabe hier auf den Sinfoniker Schostakowitsch wartet: Es ist die Sinngebung der eigenen künstlerischen Position nach einer Zeit des millionenfachen Leidens. Das "erlebende Ich" wird zum "symphonischen Ich", indem es durch das Pathos der symphonischen Sprache nicht nur von seinem Schöpfer, sondern geradezu vom kollektiven Unterbewußtsein kündigt. Suchte man nach einer Musik, die quasi wie ein psychologisches Protokoll die allmähliche Entstehung der Gedanken zum Klingen bringt, womöglich mit Assoziationsketten, die vom Denkenden oft selbst nicht zurückverfolgt werden können, der Beginn der *X. Symphonie* würde ihr sehr nahekommen. So wie das grübelnde Faustthema in der Einleitung des Satzes immer wieder von gedankenschweren Generalpausen durchbrochen wird, weisen auch die zahlreichen Lamentopassagen - unter Zuhilfenahme eines Lamentomotives aus dem eigenen Puschkin-Monolog op. 91, Nr. 1 - auf die Thematik eines Resümees des Leidens hin. Die Durchführung des Satzes setzt das Themenmaterial in kulminierenden Blöcken schroff gegeneinander, typische, anapästische Klopfmotive und ein wiederum an Liszts Faustsymphonie angelehntes 3. Thema mahnen an Konflikte, wie es sie auch im Studierstübchen des Doktor Faust gegeben hat.

### 2. Satz - "Mephistopheles/Der Diktator"

Im 2. Satz ruft Schostakowitsch musikalische 'Vokabeln' auf den Plan, die einem Pandämonium des Bösen alle Ehre machen: Das anapästische Hetzmotiv des Anfangs, ein Archetypus in der Tonsprache Schostakowitschs, Anklänge an die mittelalterliche *dies irae*-Sequenz und schließlich das Gewaltmotiv, geben den Blick auf die dunkle Seite des Faust-Idioms, das "Thema Mephistopheles", frei. Das den Satz beherrschende anapästische Klopfmotiv läßt sich auch ohne Schützenhilfe der *Memoiren* direkt auf Stalin beziehen, verwendete Schostakowitsch es doch in seiner satirischen Kantate *Rajok* (1948 f.) als Einleitung zur Rede des "Jedinizyn", einer Spottfigur des Diktators.

### 3. Satz: "Der Komponist"

In einem intervallischen Rätselspiel gibt sich Schostakowitsch in diesem Satz selbst zu erkennen. Hier tritt das DSCH-Motiv in einem hintergründig-gespentischen "danse macabre" auf, von dem es zu Gustav Mahlers tapsigen Ländlern kein weiter Weg ist. Ein geheimnisvolles Hornmotiv unterbricht schließlich den DSCH-Tanz und löst wie durch filmische Überblendtechniken Erinnerungen an das Faust-Motiv des 1. Satzes aus. Das Hornmotiv ist mit dem im *Trinklied vom Jammer der Erde* aus Gustav Mahlers *Lied von der Erde* weitestgehend identisch. Inmitten der vordergründigen Heiterkeit des Satzes setzt Schostakowitsch so ganz in der Handschrift Gustav Mahlers ein Signal: Mahler hatte das Hornmotiv in seinem *Trinklied* als Quasi-Kommentar auf die Textstelle "Dunkel ist das Leben, ist der Tod" folgen lassen.

### 4. Satz: "Der Mensch/Das Volk"

Der traditionellen sinfonischen Finaldramaturgie des munteren Kehraus, die in der Doktrin des sozialistischen Realismus als "siegreicher Aufbruch des Proletariats" eine zweifelhafte Renaissance fand, widersetzt sich Schostakowitsch schon von Beginn an. Durch die langsame Einleitung schlägt er die Brücke zum Kopfsatz und seinem faustischen Gehalt. Es ist erstaunlich, wie lange sich das "sinfonische Ich" hier dem Kehrausthema durch Verzögerungen und Scheineinsätze zu versagen scheint. Nicht nur im Sinne meiner faustischen Deutung des Werkes steht im Finale die Entscheidung über die Zukunft des 'neuen Menschen' an, der die 'Intonationen' des 'Stalin-' oder 'Mephistopheles'-Satzes hinter sich gelassen hat. Der Verlauf des Kehraus-Themas, das sich zunächst als wilder Gopak entpuppt, läßt ähnlich dekompositorische Züge erkennen wie das Finale der 5. Sinfonie, das Schostakowitsch zur leeren Schablone einer

Apotheose geriet. Am Ende einer immer orientierungsloser werdenden Finalentwicklung, die das ruhige Einleitungsthema zu bedrohlichen Fratzen aufbläst, steht eine offene Konfrontation: Der Komponist und der Diktator, meisterhaft symbolisiert durch das DSCH-Motiv und das Hauptthema des 'Stalin-Scherzos'. Das DSCH-Motiv wird zum Teufelsaustreiber, der hier erneut böse Gedanken, das von Millionen erlittene Unrecht, den durch die eigenen dunklen Träume geisternden Dämon besiegt. Dem folgt auch die martialische Coda. Sie hämmert in der Pauke unablässig das DSCH-Motiv in den wirbelnden Finalrausch hinein: Ich! Ich! Ich! Ich! Ich! Ich!

### Die Auflösung des symphonischen Ichs - Die XV. Symphonie

Finale: Adagio

Bereits zu Beginn des letzten symphonischen Satzes in Schostakowitschs Oeuvre offenbaren sich mustergültig noch einmal wichtige Prinzipien seines symphonischen Denkens: Hier wird szenisch gedacht, d.h. es werden in hoher gestischer Aussagekraft auch philosophische Konstellationen vorgestellt. Das Zitat des Todesverkündigungsmotivs aus Richard Wagners *Walküre* ist keinesfalls nur eine Reverenz an den deutschen Komponisten, von dem, wie Schostakowitsch in den *Memoiren* anmerkt, die russischen Komponisten das Orchestrieren neu gelernt hätten.<sup>183</sup> Es ist nunmehr ein intimes Credo, und als solches wird es im Verlauf des Finales behandelt. Ebenso darf man aufgrund von Schostakowitschs profunder Kenntnis des *Ringes* - sein Sohn Maxim äußerte in einem Dokumentarfilm der BBC,<sup>184</sup> sein Vater sei der einzige Mensch, den er kenne, der den gesamten *Ring* auswendig am Klavier spielen konnte - mit gutem Gewissen davon ausgehen, daß ihm auch die psychologische Konstellation der Todesverkündigungsszene aus der *Walküre* bekannt gewesen ist. Bei Wagner spricht zunächst die *Walküre*:

"Nur Todgeweihten taugt mein Anblick, wer mich erschaut, der scheidet vom Lebenslicht.  
Auf der Walstatt allein erschein' ich Edlen. Wer mich gewahrt, zur Wal erkor ich ihn  
mir."<sup>185</sup>

Dies ist mehr als die simple Verkündigung eines Todesurteils. Die Walküre Brünnhilde sieht sich von Wotan dazu gezwungen, ihrem geliebten Helden Siegmund das Ende zu verkünden und damit der willkürlichen Weisung Wotans zu folgen.

<sup>183</sup> Volkow, S. 152.

<sup>184</sup> A Career, BBC 1987, Regie: Peter Maniura.

<sup>185</sup> Richard Wagner: *Die Walküre*, 2. Aufzug. Zit. nach: R. Wagner: *Der Ring des Nibelungen*. Textausgabe Schott/Piper Mainz und München 1988, S. 127.

Siegmonds tiefempfundene Weigerung, die geliebte Sieglinde zu verlassen, hält ihn an, dem Ruf der Walküre zu trotzen. Die irdische Liebe Siegmunds obsiegt dabei zunächst der göttlichen Perspektive des Einzugs in Walhalla.

Mit einem weiteren Zitat ergänzt Schostakowitsch diese Konstellation. Nach dem dreimaligen Auftritt des Todesverkündigungsmotives erscheint ein weiteres Motiv Wagners, das auf der Grenze zwischen Liebe und Tod steht: Das Tristan-Motiv.



NB: Das Tristan-Zitat und seine ironische Brechung.

Das plötzliche 'Umbiegen', die ironische Brechung des auf den gleichen Tonstufen wie bei Wagner anhebenden Motivs in eine slawisch kolorierte Romanzenmelodie, findet exakt auf der Schnittstelle statt, die bei Wagner die funktionale Harmonielehre aushebelt. Statt seiner erklingt eine entspannt abgeklärte Musik, luftig durch den pulsierenden Kontrapunkt ihrer wohlgedachten Einfachheit. Durch den sphärischen Charakter, den dieses Romanzenthema im weiteren Verlauf des Satzes erhält, mag man hier sehrende hochchromatische Anspannung in transzendente Entspannung und wahrhaftige Sphärenmusik aufgelöst sehen.

Auf dem Höhepunkt der folgenden Passacaglia steht ein elftöniger Schreckensakkord, der als vertikales Abbild des Passacagliathemas ein aggressives, geräuschhaftes Cluster mit dem funebralen Klangsymbol des Tamtams zu einem unausweichlichen Topos der totalen Auslöschung vereint. Gerade durch seine fast völlige Ausfüllung des Chromas schafft er erst die Voraussetzungen für die ätherische, auflösende Coda. Erst wenn die 'irdische' Existenz ausgelöscht ist - das Cluster 'löscht' dabei die bisherige Tongebung - kann über die Auflösung des Bewußtseins nachgedacht werden; gerade so, als werde der Moment, in dem die Seele den Körper verläßt und in die Ewigkeit übergeht, zum Klingen gebracht. Die Coda überantwortet sich mit dem durchlaufenden Schlagzeugnetz und dem Geflecht aus Glockenspiel und Celesta einer *musica angelica*,<sup>186</sup> die das Ende des *Abschied* - Satzes aus Mahlers *Lied von der Erde* in

<sup>186</sup> Siehe Floros, Constantin: *G. Mahler*, Bd. 2, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1985-87, S. 319 f.

Erinnerung ruft, jedoch nicht mit dessen hingebungsvoller Zärtlichkeit, sondern mit der fast nüchternen Präzision einer mechanischen Spieluhr.

Über die Thematik der allumfassenden, ganzheitlichen Identität des Künstlers mit den die Welt bewegenden Kräften, die auch der Satz "Der Tod des Dichters" aus der XIV. Symphonie anspricht, gibt auch ein Verweis Schostakowitschs in den *Memoiren* Auskunft, der die Erzählung *Der schwarze Mönch* von Anton Tschechow als Thema der Symphonie angibt, zu dem das Werk einige Variationen ausspinne.

Tschechows Erzählung von 1894 behandelt anhand der Figur des Magisters Andrej W. Kovrin Aspekte des Geniebegriffs, genauer gesagt, den weltfernen, in diesem Fall halluzinatorischen Charakter der genialen Welterkenntnis. Der hochgebildete Mann trifft im Verlauf der Handlung fünfmal in geheimnisvollen Visionen mit der Figur eines schwarzen Mönchs zusammen und diskutiert mit ihm über die völlige Hingabe des Gelehrten an seine Kunst bis hin zur Lebensaufgabe. Verzückt lauscht Kovrin der schmeichelhaften Rede des schwarzen Mönchs, dessen Gegenwart außer ihm niemand wahrnehmen kann:

Mönch: »Ja. Du bist einer von den wenigen, die mit Recht Auserwählte Gottes genannt werden. Du dienst der ewigen Wahrheit. Deine Gedanken und Absichten, deine wunderbare Wissenschaft und dein ganzes Leben tragen den Stempel des Göttlichen, des Himmlischen, weil sie dem Vernünftigen und dem Schönen geweiht sind, das heißt dem, was ewig ist.«

Kovrin: »Du hast gesagt: der ewigen Wahrheit ... Aber ist den Menschen die ewige Wahrheit zugänglich und brauchen sie diese, wenn es kein ewiges Leben gibt?«

Mönch: »Es gibt ein ewiges Leben«

Kovrin: »Glaubst Du an die Unsterblichkeit der Menschen?«

Mönch: »Ja, natürlich. Euch Menschen erwartet eine große, glänzende Zukunft. Und je mehr es solche wie dich auf der Erde gibt, um so schneller wird sich diese Zukunft verwirklichen. Ohne euch, die Diener des höchsten Prinzips, die ihr ein bewußtes und freies Leben führt, wäre die Menschheit bedeutungslos; [...]

Von seiner Umwelt aufgrund der Visionen therapiert, verliert Kovrin schließlich seine genialen Fähigkeiten und die 'Visiten' des schwarzen Mönchs, er kehrt zu einem gewöhnlichen, uninspirierten Leben zurück. Nur noch einmal, gegen Ende der

187 Tschechow: *Der Schwarze Mönch*. Zit. nach: Anton Tschechow: *Rothschilds Geige, Erzählungen 1893-1896*, Zürich: Diogenes 1976, S. 42.

Geschichte, kehrt der Mönch zurück. Nach seiner Frage: "Warum hast du mir nicht geglaubt?" stirbt Kovrin schließlich mit einem seligen Lächeln auf dem Gesicht.

Wenn auch die XV. Symphonie nicht direkt nach dem *Schwarzen Mönch* komponiert ist, so trägt sie dennoch Züge der visionären wie auch szenischen Kraft der Erzählung. So fiel es nicht schwer, das Zitat von Wagners Motiv der Todesverkündigung zu Beginn des Finales als szenischen Auftritt, ja vielleicht auch als Leitmotiv des schwarzen Mönchs zu deuten. Die Rede der Walküre: "Nur Todgeweihten taugt mein Anblick" ist so auch als verklausulierte Offenbarung des schwarzen Mönchs möglich, der schließlich im Blick auf das Genie auch von der Opferung des Lebens spricht:

Kovrin: "»Du bist ein Gespenst, eine Halluzination. Also bin ich psychisch krank, nicht normal?«

Mönch: »Mag es so sein. Was stört dich daran? Du bist krank, weil du über deine Kräfte gearbeitet hast und erschöpft bist, das bedeutet, daß du deine Gesundheit einer Idee geopfert hast, und die Zeit ist nahe, da wirst du ihr auch das Leben selbst hingeben. Was kann besser sein? Das ist das, was überhaupt alle hochbegabten edlen Naturen erstreben. «

*Walküre* und *schwarzer Mönch* verschmelzen im Finale zu einer eschatologischen Vision, zur mythischen Figur des Todes, der den 'Todgeweihten' besucht. So wie die Auftritte des schwarzen Mönchs Tschechows Erzählung immer wieder interpunktieren, lösen auch die 'Auftritte' des Todesverkündigungsmotivs im Finale der 'Fünfzehnten' immer wieder Erinnerungsschübe an die Grundkonstellation des Satzes, die Konfrontation mit dem Tod, aus. Die Auflösung der Symphonie ist in der Tat der der Erzählung ähnlich. So wie Andrej Kovrin mit seligem Lächeln zuletzt sein Leben aushaucht, gibt sich auch die Spielmusik der Coda als keinesfalls erdenschwer, sondern bereits in entlegene Bereiche blickend zu erkennen.

Somit hat Schostakowitsch in seiner letzten Symphonie das symphonische Ich wahrhaft aufgelöst. Man vergegenwärtige sich die Spanne, die es vom Beethovenschen Duktus im Sinne von "Ich setze die symphonische Welt" bis zu seiner erlösten Auslöschung durchgemacht hat. Somit stellt sich gerade im Ausklang der XV. Symphonie die Frage nach Pathos oder Grotteske letztendlich nicht mehr.

Ist das Lächeln des toten Schostakowitsch im offenen Sarg, das Solomon Volkow beschrieben hat, das Lächeln des Kovrin, der ein letztes Mal den schwarzen Mönch gesehen hat ?

---

Marina Lobanowa (Hamburg)

**ER WURDE VON DER ZEIT ERWÄHLT**

(Zum Phänomen Tichon Chrennikow)

Ein Bild mit vielen Büsten: Beethoven (mittelgroß), zweimal Tschaikowsky (klein und ziemlich groß); in der Mitte: Mozart? (ganz winzig) und Liszt (ein schwarzer Umriß), dazu zwei gleiche Darstellungen des sitzenden Klassikers des "sozialistischen Realismus", Maxim Gorki (rechts und links) und ein paar unerkennbare Gestalten (Glinka und Bach?). Hinter dieser Sammlung erhebt sich die große Büste eines Klassikers des "sozialistischen Realismus" in der Musik, der höchst persönlich im Vordergrund Klavier spielt. Eine Grotteske? ein Hohn? ein surrealistischer Alptraum? eine Photomontage? Keinesfalls, denn so zeigt ihn ein echtes Photo in dem Buch: L. Grigoryev und Y. Platek: *Khrennikov. His Life and Times*, Neptune City, New Jersey: *Paganiniana Publications, Inc.*, 1983.

Chrennikow, Tichon Nikolaewitsch

Komponist, geb. am 10. Juni 1913

Stalin-Preise der Sowjetunion (1942, 1946, 1951)

Staatspreis der Sowjetunion (1967)

Volkskünstler der RSFSR (1954)

Volkskünstler der Sowjetunion (1963)

Lenin-Orden (1963, 1971, 1973, 1983)

Professor (1966)

Rotbannerorden (1966)

Held der Sozialistischen Arbeit (1973)

Lenin-Preis (1974)

Staatspreis der RSFSR (1979)

Seit 1948: Generalsekretär des Komponistenverbandes der Sowjetunion

(später umbenannt in Erster Sekretär des Vorstandes des

Komponistenverbandes der Sowjetunion)

1994 erschienen die Erinnerungen von Tichon Chrennikow.<sup>187</sup> Ihr Autor gehört zu den wenigen Menschen, die unter allen sowjetischen Parteiführern (mit Ausnahme von Lenin) florierten und die offizielle Kulturpolitik bestimmten. Unter welchen Bedingun-

---

<sup>187</sup> *Tak eto bylo. Tichon Chrennikow o vremeni i o sebe* [So ist es gewesen. Tichon Chrennikow über seine Zeit und über sich selbst]. Gesprächsführung und Textredaktion: Valentina Rubcova; Moskau 1994, 206 S.

gen war so etwas überhaupt möglich? In erster Linie sollte man nicht die äußeren Umstände betrachten, so wichtig sie auch sind, sondern eine bestimmte Mentalität in den Blick nehmen: die von der sowjetischen Ideologie proklamierte Idee des "neuen Menschen". Das Phänomen Tichon Chrennikow könnte für das typisch sowjetische Klischee stehen: *Er wurde von der Zeit erwählt*. Diese Worte klingen für viele grotesk, umreißen aber genau den Sachverhalt: Die Zeit brauchte Leute wie Tichon Chrennikow! In mancher Hinsicht wurde er so zum Symbol einer gewaltigen Epoche.

In seinem nun vorliegenden Erinnerungs-Buch setzt sich Tichon Chrennikow also mit seiner Zeit auseinander: mit dem Stalin-Kult, mit dem berüchtigten ZK-Beschluß von 1948, auch mit der Stagnation der Breshnew-Andropow-Ära bis hin zur Perestroika. Dem Autor standen verschiedenste Informationsquellen zur Verfügung, einschließlich der Archivakten mit dem Vermerk "Streng geheim", die ansonsten bis heute für seine Landsleute unerreichbar sind. In dieser Hinsicht liefert das Buch wichtige Materialien, mit denen die Geschichte der sowjetischen Musik in neuem Licht gezeigt werden soll. Es wäre aber äußerst naiv zu glauben, daß all dies der "Wiederherstellung der historischen Wahrheit" dient. Nein, viel wichtiger ist für Chrennikow der Nachweis, persönlich ebenfalls zu den Opfern des Regimes zu gehören.

Und er liefert einige "Beweise": wie etliche andere Sowjetbürger hatte auch er Verwandte, die unter Repressalien zu leiden hatten. U.a. wurden seine zwei Brüder 1937 verhaftet und der "konterrevolutionären Agitation" angeklagt. Diese typisch sowjetische Geschichte erfuhr jedoch eine ganz ungewöhnliche Fortsetzung: angeblich aufgrund energischer persönlicher Bemühungen Chrennikows wurde der Fall seines älteren Bruders einem öffentlichen Gericht übergeben. Ferner wurde ihm erlaubt, einen berühmten Anwalt zu nehmen. Nach dessen brillanter Verteidigung wurde der Bruder freigesprochen und sofort aus dem Gefängnis entlassen.<sup>188</sup>

Über welche Kontakte zur Regierung, evtl. Partei-Leitung oder/und Geheimpolizei mußte der junge Komponist (Chrennikow war damals 26 Jahre alt) verfügt haben, um "so ein Wunder" zustande zu bringen? Denn für normale Sowjetbürger gab es nicht einmal die Möglichkeit, Kontakte zu verurteilten Verwandten herzustellen und etwas über ihr Schicksal zu erfahren!

Der Leser darf auch zur Kenntnis nehmen: In den 30er Jahren wurde Chrennikow als "Moskauer Schostakowitsch" und als Nacheiferer Hindemiths, Strawinskys und Prokofjews angegriffen; 1950 wurde seine Oper *Frol Skobejew* als "ideologisch falsch" eingestuft und beinahe verboten; während des "Kampfes gegen den Kosmopolitismus" sollte er als "Zionisten-Sympathisant" verfolgt werden.<sup>189</sup> Die berüchtigten Parolen aus dem

<sup>188</sup> *Ebenda*, S. 46ff.

<sup>189</sup> *Ebenda*, S. 40, 42f., 108f., 136f.

Bericht Chrennikows, wie z.B.: "Der Formalismus hat sich tief ins Bewußtsein Schostakowitschs, Prokofjews und einiger anderer führender Komponisten eingepreßt", sollten sich nicht nur für die "Formalisten" Schostakowitsch und Prokofjew als Kränkung herausstellen, sondern hätten sich auch gegen Chrennikow selbst gekehrt, denn diese "Formalisten" usw. seien ja seine Freunde und Lehrer gewesen, die er respektiert und vergöttert habe. Abgesehen von dem "dummen Zeug" über die westliche Musikkultur im seinem Bericht, der ohne zu wissen, was wirklich im Westen passierte, zustande gekommen sei, habe er erst in den 50er Jahren verstanden, was für einen "Blödsinn" ihm seine Referenten im Jahre 1948 da geliefert hatten.<sup>190</sup>

Mit großem Respekt nennt Chrennikow die Namen seiner Lehrer - bekannte Komponisten, die als "Formalisten" galten: Michail Fabianowitsch Gnessin, Nikolai Jakowlewitsch Mjaskowski, Wissarion Jakowlewitsch Schebalin.<sup>191</sup> Es stimmt schon, daß die Kampagne gegen die Formalisten bereits weit vor dem berüchtigten Partei-Beschluß von 1948 im Gange war. Im Buch Chrennikows findet man verschiedene Äußerungen gegen "Formalisten" aus den 30er Jahren. Symptomatisch ist jedoch, daß Chrennikow nirgendwo erwähnt, daß jene Hetzjagd bereits in den 20er Jahren angefangen hatte.

Schon 1923/1924 wurden gegen die ASM [Assoziation Zeitgenössischer Musik] die später sattsam bekannten politisch-ideologischen Schlagworte wie *Formalismus, Bürgerlichkeit, Dekadenz, ideologische Fremdheit, volksfeindliche Haltung, Nachahmung des Westens* usw. verwendet. 1924 "entlarvte" Lew Schulgin "die Entartung [vyroždenie] der bourgeoisen Kultur". Im Mittelpunkt der Angriffe der "proletarischen Musiker" standen die "raffinierten Ästheten" Leonid Sabanejew, Nikolai Roslawez und Alexander Skrijabin; als Beispiele für eine *individualistische, wirklichkeitsfremde Kunst* wurde das Schaffen von Vincent d'Indy, Franz Schreker, Richard Strauss, Ferruccio Busoni, Paul Hindemith, Arnold Schönberg sowie von Alexander Lourié, Sergej Wassilenko, Alexander Krein usw. genannt. Die ASM-Mitglieder wurden beschuldigt, sich der "individualistischen, erotischen bzw. mystischen" Poesie von Paul Verlaine, Konstantin Balmont, Fjodor Sologub und Sinaida Hippus zugewandt zu haben. Ihre Musik wurde als "der revolutionären Epoche und dem Proletariat gegenüber fremd" eingestuft; sie galt als "entlehnt, zufällig und anormal". Gleichfalls in den 20er Jahren wurden "Weißgardisten" und "Faschisten" entlarvt; später dann als *Volksverräter* angeklagt. Der Kampf gegen den *Formalismus* wurde mit systematischer Methodik geführt.

Nachdem Lew Lebedinski 1929/30 die "Verbreitung der formalistischen Literatur durch die Verlage Triton und Akademija sowie den *Musikalischen Sektor des Staatsverlages (GIZ)*" beklagt hatte, wurden diese Verlage geschlossen und der *Musikalische Sektor des Staatsverlages* gründlich "gesäubert".

<sup>190</sup> *Ebenda*, S. 130.

<sup>191</sup> *Ebenda*, S. 19-23, 41.

1931 wurde die Herausgabe eines Buches von Michail Gnessin verboten: Juri Keldysch bezichtigte den Autor, "das reaktionäre Schaffen Nikolai Rimsky-Korsakows und den Formalismus propagiert" zu haben. Zu den gewaltigsten Aktionen der *Proletarischen Musiker und Künstler* gehörte die sogenannte *Reorganisation der Forschungszentren* der Staatlichen Akademie für Kunstwissenschaften [GACHN]. Am 1. Dezember 1929 wurden mehrere Mitarbeiter dieser Akademie entlassen: Sie waren schon zuvor als *Feinde, Anti-Marxisten* und *sowjetfeindliche Elemente* geächtet gewesen. Der Emigrant Wassili Wassiljewitsch Kandinsky, früher Vizepräsident der Akademie, wurde ebenfalls aus dieser Position entfernt. Durch die große Säuberung wurden Stellen frei, in die nun *proletarische Wissenschaftler* und Sympathisanten der Bewegung wie Boleslaw Jaworski, Nadeshda Brjussowa, Lew Lebedinski, Juri Keldysch, Alexander Weprik, Grigori Kogan usw. nachrücken konnten. Der gleiche Prozeß vollzog sich auch im Konzertleben Rußlands: Einige (wie der Dirigent Konstantin Saradshew) wurden von den "Proletarischen Musikern" heftig angegriffen; andere dagegen (wie Heinrich Neuhaus und Konstantin Igumnow) bemühten sich beflissen darum, als "wahrhaft sowjetische Künstler" zu erscheinen, d.h. sie solidarisierten sich mit den "proletarischen Musikern" im Kampf gegen die "Reaktion an der Musikfront", gegen "Spießbürgerlichkeit", "Schädlingstätigkeit" usw.

Die Konferenzen und Besprechungen der 20er und 30er Jahre über die Tonkunst wurden das Vorbild für die späteren Sitzungen des Komponistenverbandes der UdSSR. Ende der 20er Jahre wurde die Gründung einer Komponistenföderation sowie die Erarbeitung eines Programms und einer Satzung für vordringlich erachtet. Man forderte, die "proletarische Musik" zur "allein gültigen" zu erklären und sie als "Mittel zur kommunistischen Beeinflussung der Massen" sowie als "Mittel des Klassenkampfes" einzusetzen. Zu neuen Führern wurden die "proletarischen Komponisten" Viktor Bjely, Alexander Dawidenko, Marian Kowal und Boris Schechter berufen; folgerichtig wurden Viktor Bjely, Alexander Dawidenko, Marian Kowal und Boris Schechter zusammen mit Nikolai Tschemberdshi im Jahre 1948 als "herausragende und wahrhaft sowjetische Komponisten" gewürdigt.<sup>192</sup>

Höchst charakteristisch ist, daß für Chrennikows offizielle Tätigkeit seit 1948 Viktor Bjely als "Berater" fungierte: Bereits 1928 hatte dieser "proletarische Musiker" die "linken, ideologisch fremden und dem Proletariat feindlichen Strömungen "in der Musik" entlarvt". Unter anderem bezichtigte Bjely Nikolai Roslawez einer "tiefen ideologischen Verwandtschaft mit der dekadenten Kultur des Westens" und der Zugehörigkeit zur "linken Front in der Musik". Außerdem wurde der Komponist beschuldigt, er verteidige Strawinsky und Schönberg und unterstütze die "bourgeoise Dekadenz" in der

<sup>192</sup> Vgl. darüber im Buch der Verfasserin: *Nikolaj Andreevič Roslavec und die Kultur seiner Zeit*. Frankfurt/M.: Peter Lang 1997, Teil 1.

Kunst. Die *ASM* wurde von Bjely als "außerhalb der wahren sowjetischen Musikfront stehend" betrachtet.<sup>193</sup>

Wenn Chrennikow die Namen seiner verfolgten Lehrer in einem Atemzug nennt, verschweigt er schon wieder sehr wichtige Umstände. Ständig von den "proletarischen Musikern" denunziert, leistete Michail Gnessin von den 20er bis hinein in die 30er Jahre mutig Widerstand. 1948 war er der einzige, der dem Genossen Shdanow öffentlich widersprach. Im Frühjahr 1953, als der berüchtigte "Ärzteverschwörung-Prozeß" im Gange war, wurde Michail Gnessin von seinen Mitarbeitern Alexej Axjonow, W. Krasnostschokow und Konstantin Rosenschild wegen "zionistischer, jüdisch-nationalistischer Umtriebe" in einem Brief an Lawrenti Berija denunziert.<sup>194</sup> Michail Gnessin war gezwungen, sein eigenes Institut zu verlassen.

#### Aus der Rede von Michail Gnessin auf der Konferenz von 1948

"[...] ich frage mich in allem Ernst: sind unsere Mißerfolge bei musikalischen Bühnenwerken wirklich dadurch verursacht, daß junge Komponisten von 'formalistischen' Verfahren beeinflusst sind? Vielleicht, vielleicht aber auch nicht. [...] Die Kunst muß verständlich sein, jawohl, aber diese Verständlichkeit muß dank gewisser Eigenschaften entstehen. Das alleinige Streben des Komponisten nach Verständlichkeit genügt nicht, um die Kunst auch verständlich zu machen. Das bringt noch lange keine Lösung. Es ist nötig, alle Kunstmittel auf einen gewissen Punkt auszurichten und sie dabei geschickt zu nutzen. Es ist viel schlimmer, wenn man unter "verständlich zu sein" versteht, schon längst durchgekaute Intonationen in die Massen zu tragen. Wenn es richtig durchgekauft sei, werde es gefallen, wenn nicht, dann eben nicht. Das ist ganz falsch und spricht für eine gewisse Arroganz gegenüber der Massenwahrnehmung.

"[...] Heutzutage sagen wir über die Werken von Tschaikowsky und Rimsky-Korsakow: "Wie verständlich und ausdrucksvoll!" Wie ist es aber gemacht? Würde Tschaikowsky heute leben und man sagte ihm, wie es jetzt üblich ist, daß er nur gebräuchliche Intonationen in seinen Werken benutzen könne und daß er von einem gewissen Dubuque beeinflusst sei, er wäre entsetzt. Denn er hat seine Kunst stets für überaus originell gehalten. Sicher, er nahm unmittelbar mit seinem Gehör Lebensintonationen wahr, denn er war wirklich ein wunderbarer Komponist, und wir können heutzutage die Spuren verbreiteter Intonationen in seiner Musik verfolgen. Seine Aufgaben jedoch waren ganz

<sup>193</sup> Vgl.: V. Bjely: "Levaja" fraza o muzykal'noj reakcii (po povodu stat'i N.Roslavca "Nazad k Beethovenu") ["Linke" Phrase über die musikalische Reaktion (aus Anlaß des Artikels "Zurück zu Beethoven" von N. Roslawez)]. In: *Muzykal'noe obrazovanie* 1/1928, S. 43-47; Deutsch in: D. Gojowy. *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*. Laaber 1980, S. 371-376.

<sup>194</sup> Vgl.: A. Bogdanova. *Muzyka i vlast' (poststalinskij period)* [Musik und Macht: die Epoche nach Stalin]. Moskau 1995, S. 278f.

andere: Er meinte, eine hohe Kunst, eine Massenkunst zu schaffen, natürlich, und er träumte auch davon, daß sie breitesten Schichten gefalle möge. Aber auf keinen Fall hätte er versucht, etwas zu erleichtern, um die Wirkungskraft seiner Kunst zu erhöhen.

[...] Warum spreche ich davon? Weil ich nicht will, daß man aus einer ernsthaften Fragestellung unseriöse Schlußfolgerungen zieht, und gerade das ist zu befürchten. Sonst könnte man auf den Gedanken kommen: wenn man auf den komplexen Technizismus der Sprache verzichtet, [...] auf die Sprache Mjaskowskis, Prokofjews, [...] dann entsteht anscheinend von selbst die verständliche Sprache Muradelis. Will man die eigene Kunst verständlicher machen, muß man sich sehr anstrengen, und zwar auf der Suche nach überzeugenden, wirkungsvollen und verschiedenartigen Mitteln. Ich will damit sagen: um das Einfachste zu schaffen, muß man manchmal etwas sehr Kompliziertes machen, das läßt sich nicht vermeiden. [...]

Ich bin der Meinung, daß Komponisten und Kompositionslehrer äußerste Vorsicht üben müssen, um die ernsthaften Probleme, die vor uns stehen, nicht zu vulgarisieren, sondern zu ernsthaften Lösungen zu führen. Hier besteht die Gefahr, daß man im Trüben fischt. Wir müssen uns immerhin über einige Sachen verständigen: wenn wir gegen den Formalismus als solchen sind, sind wir weder gegen das ernsthafte technische Lernen noch gegen die künstlerische Experimente der Jugend. Ich muß mich für das Recht der Jugend auf künstlerische Entwicklung einsetzen. [...]

Wir dürfen nicht vorzeitig Komponisten verurteilen, wenn ihnen etwas mißlungen ist, sondern wir müssen ihre Arbeit beobachten und ihnen helfen. Hier gibt es bestimmte Phasen, und ein Sprung vorwärts ist nur dann möglich, wenn eine Phase abgeschlossen ist. [...] Mißerfolge in einigen unserer Werke können Ursachen haben, die sich weder durch einen Mangel an notwendiger Begabung noch durch mangelndes Lernen oder durch störende Einflüsse erklären lassen, sondern vor allem daran liegen, daß derjenige, der mit allen Kräften etwas wirklich Wertvolles schaffen will, es einfach am gebotenen persönlichen künstlerischen Experiment fehlen läßt und sich der überreichen Mittel der Kunst hierfür nicht bewußt ist.<sup>195</sup>

Nicht weniger mutig war Nikolai Jakowlewitsch Mjaskowski: 1937 unterstützte er seinen Schüler, Alexander Mossolow, als dieser zum "Volksfeind" gestempelt wurde. Als ASM-Vertreter waren Gnessin und Mjaskowski gezwungen, ihre politischen Fehler zu "bereuen"; doch haben sie es nie auf den Kosten anderer getan und niemanden denunziert.

Wissarion Jakowlewitsch Schebalin erwies sich dagegen als typischer Opportunist: Anfang der 30er Jahre verriet er seine ehemaligen Gesinnungsgenossen in der ASM und stieß zu den Siegern, den "Proletarischen Musikern". Schebalins Unterschrift steht unter einer der abscheulichen Denunziationen jener Zeit, dem sogenannten *Brief der 33* ("Für die Gesundung der Autorenvereinigungen"). In jenem Brief wurden 1930 "die fremden

<sup>195</sup> *Soweščanie dejatelej sovetsoj muzyki v CK VKP(b)* [Konferenz der sowjetischen Musiker im ZK der KPdSU]. Moskau 1948, S. 148-152.

Elemente" bzw. das "klassenfremde Schaffen: *Foxtrott, Zigeuner und Kirchenmusikkomponisten*" angeklagt; die führenden Staats- und Gewerkschaftsinstitutionen wurden aufgerufen, die Tätigkeit dieser "sozial und künstlerisch fremden Elementen" zu überprüfen und zu verurteilen sowie die Komponisten-Verbände von ihnen zu "säubern". Infolgedessen wurden aus der Komponistensektion des *Allrussischen Komitees der Bühnenauteure* [Vseroskomdrama] 148 Mitglieder (also 43 %) ausgeschlossen.<sup>196</sup>

Auch im Jahre 1948 erwies sich Schebalin als Opportunist und Denunziant. Hier einige Ausschnitte aus seiner Rede vor der Konferenz der sowjetischen Musiker im ZK der KPdSU:

"Mejerowitsch [zu jener Zeit: Student am Moskauer Konservatorium, *M. L.*] ist ein gänzlich abartiger Komponist: er interessiert sich mehr für Raritäten in der modernen westlichen Kompositionstechnik als für die russische Klassik. (...) ...in den 20er Jahren begeisterte sich die sowjetische Jugend ganz offen für die aus dem Westen kommenden formalistischen Einflüsse, und zwar vor allem in der Instrumentalmusik. Durch diese Einflüsse wurde unser Nachwuchs vom Operschaffen abgehalten... Sowohl im Konservatorium als auch von außen wurde jetzt darauf hingewiesen, daß ein gewisser Teil unserer komponierenden Jugend auch heute der formalistischen Begeisterung anheimgefallen ist. Und man hatte recht. Es ist nur zu bedauern, daß auch manche hochbegabte Studenten davon angesteckt sind.

...Ich muß zugeben, daß bis heute nicht all unsere Professoren und Studenten verstanden haben, ihre Arbeit im Geiste der ZK-Beschlüssen umzugestalten... Ich glaube, daß die Kritik des Zentralkomitees der Partei an der Oper Wano Muradelis für die gesamte Arbeit des sowjetischen Komponistenverbandes von großer Bedeutung ist. Diese Kritik ist eine strenge Mahnung: wir sollten nicht nur über die sowjetische Oper, sondern über die ganze sowjetische Musik sehr sorgfältig nachdenken... Wir, die sowjetischen Komponisten, sollten dem Zentralkomitees der Partei für die Aufmerksamkeit, die es unseren schöpferischen Problemen schenkte, sehr dankbar sein; genau so dankbar sollten wir sein für die Kritik an der Oper Wano Muradelis und an der gesamten sowjetischen Musik. Ich glaube, diese Aufmerksamkeit und Kritik sind das Unterpfand dafür, daß die sowjetische Musik künftig erblühen kann."<sup>197</sup>

1952 erfüllte Schebalin einen weiteren ideologischen Auftrag: man hatte angeordnet, Tschaikowskys Kompositionen, in denen die zaristische Hymne zitiert war, einfach umzukomponieren. Um das politisch-ideologisch unerwünschte Zitat aus Tschaikow-

<sup>196</sup> Vgl. darüber im zitierten Buch der Verfasserin, S. 80f.

<sup>197</sup> *Soweščanie dejatelej sovetsoj muzyki v CK VKP(b)* [Konferenz der sowjetischen Musiker im ZK der KPdSU], S. 78ff.

skys *Ouverture solennelle "1812"* op. 49 zu eliminieren, ersetzte Schebalin sie durch Glinkas *Slav'sja* aus dessen Oper *Ein Leben für den Zaren*.<sup>198</sup>

Dieser Fall war besonders hinterhältig, denn Schebalin, zwar ein unbedeutender Komponist, verglichen mit den "proletarischen Musikern" jedoch ein richtiger "Profi", wußte genau zwischen billigen *Agitki* [Agitationswerken] und echtem Schaffen zu unterscheiden. Moralisch gesehen stand sein Verhalten in schreiendem Kontrast zu den elementarsten Normen der russischen Intelligenzia: für Menschen wie z. B. Alexander Glasunow, Nikolai Rimsky-Korsakow oder Sergej Tanejew wäre es völlig unmöglich gewesen, ihre Gesinnungsgenossen, Kollegen und Studenten zu verraten und zu denunzieren (Schebalin war Kompositionsprofessor und Rektor am Moskauer Konservatorium), genauso wie Kompositionen verstorbener Komponisten nach jeweils aktuellen politisch-ideologischen Forderungen zu verstümmeln. Hier ist ein Problem zu erkennen, das bis heute nicht artikuliert wurde, sich aber deutlich bereits Ende der 20er und Anfang der 30er Jahre in der sowjetischen Musikkultur abzeichnete: eine bestimmte Sozialpsychologie und ein bestimmtes Sozialverhalten, das der Erschaffung des "*neuen Menschen*" dienen sollte. Drei Hauptgruppen der "sowjetischen Musik-Intelligenzia", durch verschiedene Typen und Muster des Sozialverhaltens unterschieden, lassen sich erkennen:

Es gab *Diktatoren* (oder *Täter*), *Opfer* und *Überläufer* (letztere lassen sich auch als *Opportunisten*, *Mitmacher* oder *Chamäleons* bezeichnen). Die erste Gruppe wurde durch die "proletarischen Musiker" und dann durch die "besten", "wahrhaft sowjetischen Komponisten" wie Viktor Bjely, Alexander Dawidenko, Marian Kowal, Boris Schechter, Nikolai Tschemberdshi, Iwan Dsershinski, Tichon Chrennikow usw. repräsentiert; die zweite in den 20er und den 30er durch Künstler wie Nikolai Roslawez, und Alexander Mossolow und zahlreiche andere Komponisten nach 1948; die dritte durch Wissarion Schebalin, Aram Chatschaturjan, Leonid Polowinkin usw.

Im Jahre 1948 ging es wie früher und später weder um reine Musik noch um reine Ideologie, sondern in erster Linie um konkrete Macht: um Stellungen, Konkurrenten, Titel usw. Der Totalitarismus stellte die Künstler vor eine ganz primitive Wahl: offizielle Anerkennung erlangten sie dann, wenn sie ihre Treue zum Regime auf die verlangte Art und Weise demonstrierten, sei es durch Denunziationen oder durch Briefe gegen *Emigranten*, *Formalisten* und *Kosmopoliten*, später gegen *Dissidenten* usw., oder sei es durch die Artikulation von Forderungen wie "*Tod den Volksfeinden*". Anderenfalls verloren sie alles und wurden selbst zu "*Feinden*".

<sup>198</sup> Siehe: A. Šebalina. *V. Ja .Šebalin. Gody žizni i tvorčestva* [W. Schebalin - Leben und Werk]. Moskau 1990, S. 184.

Diese Extremsituation gebar verschiedene Typen sozialen Verhaltens: manche äußerten schlicht und einfach ihre Unfähigkeit, Neue Musik zu verstehen; andere nutzten die Gelegenheit aus, ihre ideologische Integrität zu beweisen; weitere versuchten, die Wut der offiziellen Ideologen von sich auf Konkurrenten und auf die sozial Schwächsten umzulenken. Immerhin ist offensichtlich, daß es nur in Einzelfällen gelang, die ganze "Schuld" solchen Sündenböcken wie Michail Mejerowitsch in die Schuhe zu schieben: In den Proskriptionsakten des Jahres 1948 befinden sich neben den Namen von Dmitri Schostakowitsch, Sergej Prokofjew und Nikolai Mjaskowski auch der von Wissarion Schebalin, der, obwohl er so eifrig auf "*die echten Formalisten*" eingeschlagen hatte, dennoch nach dem ZK-Beschluß seinen Posten des Rektors am Moskauer Konservatoriums verlor.

All diese Fragen sind deshalb so wichtig, weil nach unserer Tradition der Begriff *Intelligenzia* zu den Grundsteinen der russischen Kultur gehört. Die dramatischen Ereignisse der 1920er, 30er, 40er und späteren Jahre demonstrieren die Tragödie der totalen Zerstörung der Intelligenzia, die nicht nur durch Mechanismen und Maßnahmen des Totalitarismus, durch die KP und ihre offiziellen politisch-ideologischen und staatlichen Institutionen sowie durch die Geheimpolizei *Tscheka*, *GPU*, *NKWD*, *KGB* erzwungen wurde; sie vollzog sich auch durch die Selbstzerstörung dieser gesellschaftlichen Schicht bis zu deren völligen Korruption und moralischen Degradierung. Große Teile der Intelligenzia verrieten ihre traditionellen Ideale, Werte und Überzeugungen an die offizielle Ideologie, endeten am Ende im Sumpf des Zynismus und der primitiven Denunziation.

Wenn Tichon Chrennikow Michail Gnessin, Nikolai Mjaskowski und Wissarion Schebalin seine Lehrer nennt, will er damit nicht nur seine Zugehörigkeit zu den "Formalisten" betonen. Diese Namen repräsentieren eine große Kompositionsschule, eine lange Tradition und ein sehr hohes professionelles Niveau. Hier aber spielt der Autor mit falschen Karten: er gehört nicht in diese Reihe, sondern zu den sowjetischen Offiziellen, zu den "wahren Mitgliedern des Kompositionsverbandes". "Der Partei ergeben" und "ideologisch auf der richtigen Linie", erwiesen sie sich meistens als schöpferisch unfähig und professionell inkompetent.

Hier ist auch eine gewisse "Tradition" zu verfolgen: Gegen den Professionalismus hatten bereits die "proletarischen Musiker" in den 20er Jahren zu kämpfen angefangen: Die *RAPM* [Russische Assoziation Proletarischer Musiker] rief dazu auf, "gegen professionelle Vorurteile anzukämpfen", zu denen u.a. "übertriebene Ansprüche an das musikalische Gehör und das Gedächtnis von Versuchspersonen" gehörten. Die "*proletarischen Musiker*" selbst besaßen ein derartig niedriges kulturelles Niveau, daß ihren ideologischen Wegbereitern sogar auf der Konferenz von 1948, auf der die

RAPM-Aktivitäten im allgemeinen hoch gepriesen wurden, eine "gewisse Begrenztheit und theoretische Schwäche" bescheinigt wurde. Für die RAPM bedeutete Professionalismus "Mitläufertum in der Kunst" und später "musikalische Sabotage".<sup>199</sup>

Was für Musiker diese "proletarischen Musiker" waren, kann man aus den folgenden Äußerungen verstehen:

**Wissarion Schebalin:** "Die Komponisten Bely und Dawidenko können ihre Musik nicht selbst orchestrieren; das nötigt sie, fremde Dienste in Anspruch zu nehmen, d.h.: sie überlassen gegen angemessene Entlohnung die Orchestrierung irgendwelchen Studenten. [...] Meine Studenten, die bei Schechter studieren, bringen mir, sagen wir, drei-vier Takte irgendeiner knorrigten Melodie, und dann beginnt eine Diskussion: ob diese drei-vier knorrigten Takte die Gefühle des Proletariates während des Kronstadter Aufstandes ausdrücken: ein idiotisches Spiel mit leeren Phrasen".

**Nikolai Roslawez:** "Drei Viertel von dem, was unsere Pioniere der 'proletarischen Musik' geschrieben haben, besteht aus primitiver Musik in der Art von Militärmärschen, wie sie seinerzeit von Kapellmeistern aller Infanterie- und Kavallerie-Regimenter auf Anordnung der Vorgesetzten komponiert wurden. [...] jeder alte Jägermarsch, versehen mit einem Text 'revolutionären' Inhalts, kann sich augenblicklich aus einem 'konterrevolutionären' in einen 'revolutionären' verwandeln, ohne dabei formal im geringsten geändert zu werden".

**Wsewolod Meyerhold** über die "proletarischen Musiker": "Degenerierte, Spießbürger, Liebhaber von Plattheiten, Intriganten und Selbststüchtige".

**Stirius,** Leiter des Leningrader Radiozentrums: "Esel, ausgeflippte Komsomolzen, Konjunkturritter, Unwissende, Plagiatoren".<sup>200</sup>

(Im Jahre 1948, sagt man, wurde Nikolai Mjaskowski mitgeteilt, Wano Muradeli sei Formalist. "Wano Muradeli? Ein Formalist?," fragte der Komponist. "Und? Kann er denn das überhaupt?")

Es ist kein Geheimnis, daß Tichon Chrennikows Werke nicht von ihm selbst instrumentiert worden sind. Die Note "4" für Komposition, die Chrennikow auf dem Abschlußexamen bekommen hat,<sup>201</sup> spricht für sich selbst: zwar im sowjetischen

<sup>199</sup> Vgl. darüber im Buch der Verfasserin: *Nikolaj Andreevič Roslavec und die Kultur seiner Zeit*, Teil 1.

<sup>200</sup> *Proletarskij muzykant* 9/1931, Anhang, S. 11; Nik. Roslavec. *O psevdoproletarskoj muzyke* [Über die pseudoproletarische Musik]. In: *Na putjach iskusstva*. Moskau 1926, S. 187. Deutsche Übersetzung der Verfasserin, in: *Dissonanz* 49/1996, S. 7; *Voinstvujuščij eklektizm* [Militanter Eklektizismus]. In: *Proletarskij muzykant*, 1930, Nr. 9/10, S. 3; M. Gol'dštejn, T. Cytovič. *Protiv opportunizma v muzykal'nom veščanii* [Gegen den Opportunismus in Musiksendungen des Rundfunks]. In: *Proletarskij muzykant* 1/1931, S. 40.

<sup>201</sup> T. Chrennikow. *Op. cit.*, S. 43.

Ausbildungssystem einem "gut" gleichbedeutend, bezeichnet diese Note jedoch professionelle Mangelhaftigkeit. Diese von Sergej Prokofjew geforderte Note soll, wie man sagt, eine der Gründe für die späteren Verfolgungen dieses Komponisten gewesen sein. Unbestritten ist, daß Chrennikow aus diesem Exzeß vieles gelernt hat: keiner seiner eigenen Schüler bekam je eine andere Note als "5" ("ausgezeichnet"); falls notwendig, wurden "falsche" Prüfungszeugnisse und zu "eigenwillig" prüfende Dozenten durch die richtigen Papiere und ideologisch korrekte und gehorsame Genossen ersetzt. Unbestritten ist auch, daß sich alle Chrennikow-Schüler als völlig talentlos und professionell unfähig erwiesen haben.

Noch ein Argument wird angeführt: Wenn nicht er, Tichon Chrennikow, seit 1948 den Komponistenverband der Sowjetunion geleitet hätte, hätte es viel mehr Opfer gegeben. Das könnte auch stimmen: wenn die einstigen Führer der RAPM im Jahre 1948 die Macht ergriffen hätten, wäre es zu noch schlimmeren Repressalien gekommen. Aber wenn Chrennikow behauptet, im Jahre 1948 und danach habe es nur wenige Opfer gegeben, dann spielt er mit falschen Karten. Die Folgen des Kampfes gegen den Formalismus waren verheerend: verboten wurde praktisch die ganze *Neue Musik* seit Debussy und Ravel; untersagt wurde jegliche Aufführung von "religiöser Musik" und deren Erforschung sowie ein wesentlicher, als "reaktionär" eingestuft Teil der russischen und westlichen Klassik. Zweifellos haben die Ereignisse jener Jahre zum vorzeitigen Tod Mjaskowskis und Prokofjews beigetragen.

Nicht weniger tragisch waren die Schicksale der jüngeren Komponisten wie Georgi Swiridow, German Galynin, Boris Tschaikowsky, Mieczyslaw (Moissej) Wainberg und Michail Mejerowitsch usw., die bis zum Anfang der Tauwetter-Periode unter Berufsverbot standen. Riesige Schäden erlitt das Niveau der sowjetischen Komponistenschule: u. a. gelangten Partei-Funktionäre ohne die geringsten professionellen Kenntnisse an die Spitze des Komponistenverbandes. Nach dem berüchtigten Partei-Erlaß von 1948 wurden alle "Formalisten" aus dem Lehramt gejagt; allmählich verwandelte sich im Konservatorium der historisch-theoretische Studiengang für Komponisten in eine stark reduzierte und erleichterte Fassung für Musikwissenschaftler.

Um ihre ideologische Integrität zu beweisen, waren Komponisten gezwungen, zahlreiche Massenlieder, patriotische Chöre, Kantaten und Oratorien zu schreiben, ohne überhaupt eine Neigung zu diesen Gattungen zu empfinden. Die Partei-Kontrolle über die ideologische Integrität wurde aus dem Zentrum in die Provinz, dann in die Unionsrepubliken und schließlich sogar bis in die Länder des "sozialistischen Lagers" getragen. So wurde z.B. Nikolai Iwanowitsch Peiko 1948 vom Sowjetischen Komponistenverband nach Kasan geschickt, um das Musikleben dieser Stadt zu überprüfen. Die gleiche Mission erfüllten Tichon Chrennikow und Iwan Martynow in Budapest: nach

ihrem Besuch wurde u.a. Bela Bartóks *Wunderbarer Mandarin* aus dem Repertoire genommen.<sup>202</sup>

Chrennikow behauptet auch, es sei für ihn eine Überraschung, ein Schock und ein Rätsel gewesen, daß ausgerechnet er 1948 an die Spitze des Sowjetischen Komponistenverbandes gelangte: er habe nie politische Ambitionen gehabt, und im Grunde sei ihm öffentliche Tätigkeit immer fremd gewesen. Bis 1948 habe er Versammlungen gemieden, auf denen eifrige Komponisten nach jedem Partei-Beschluß ihre ideologische Integrität zu demonstrieren suchten. Das einzige, was ihn interessierte, sei Musik und nichts anderes gewesen.<sup>203</sup> Sogar sein Bericht auf der Konferenz von 1948 (genauso wie all seine späteren Berichte) sei nicht von ihm geschrieben worden (unter den wirklichen Autoren nennt Chrennikow Boris Jarustowski, Viktor Gorodinski und Semjon Schlifstein), und das könnte sogar stimmen. Es ist heute bekannt, daß ähnliche Materialien nicht von sowjetischen Führern selbst, sondern von ihren Referenten ausgearbeitet wurden. Bekannt sind auch die Namen der späteren Referenten Chrennikows: nicht zuletzt sollte man Juri Korjew, Lew Grigorjew (Ginsburg) und Jakow Platek nennen, die bis heute die Musikpresse Rußlands kontrollieren.

Doch es war kein Zufall, daß gerade Chrennikow Generalsekretär des Sowjetischen Komponistenverbandes wurde: solch ein Posten durfte nur einem Auserwählten anvertraut werden. Bereits nach dem Partei-Erlaß vom 23. April 1932 wurde die zentralistische Kontrolle über die Kunst kodifiziert; alle Künstlerverbände wurden auf einer streng hierarchisch-bürokratischen Basis aufgebaut, so daß eine strikte Führung gesichert war. In der Musik standen die ehemaligen "*proletarischen Musiker*" an der Spitze dieser nach dynastischem Prinzip gebildeten Macht-Pyramide, so daß eine Umbesetzung der Funktionäre keine weiteren Auswirkungen hatte. Allmählich entstand so ein System totaler Kontrolle, konzentriert in Partei- und Geheimdienstinstitutionen. Direkt zuzuarbeiten hatten ihnen die sogenannten Ausländerkommissionen sowie die "Militärlehrstühle" und Kaderabteilungen an allen Lehranstalten, Forschungsinstituten und Künstlerverbänden. Denselben Einrichtungen wurden die Rundfunk- (und später Fernseh-)Komitees untergeordnet, da sie eine führende Rolle in der Massenpropaganda spielten. In den Lehranstalten, Forschungsinstituten, Künstlerverbänden usw. entstand ein Netz von Spitzeln: Professoren wurden von Dozenten, Assistenten und Studenten denunziert und umgekehrt. Man brauchte nicht unbedingt direkte Kontakte zur Geheimpolizei; es genügte bereits, wenn Studenten über ihre Kommilitonen jeweils jenen Professoren berichteten, die als besonders "engagiert" bekannt waren.

<sup>202</sup> Vgl.: "*Ich sehe keinen Widerspruch zwischen Tradition und Modernität*". György Ligeti im Gespräch mit Marina Lobanova. In: *Das Orchester* 12/1997, S. 11.

<sup>203</sup> T. Chrennikow. *Op. cit.*, S. 121, 128, 149.

Kein Zufall, daß Chrennikows Schüler meistens zu diesen "Auserwählten" gehörten: sie stammten aus Familien verschiedener Parteifunktionäre, Ministerialbürokraten, KGB-Funktionäre usw. Anders als die russische Intelligenzia, die sich dem Volk gegenüber mit ständigen Schuldgefühlen quälte und ihm zu dienen bereit war (erinnern wir uns nur an die Stipendien, die Alexander Glasunow für arme, talentierte Studenten bereitstellte und aus eigener Tasche bezahlte), verachtete und haßte diese "sowjetische Elite" die "armen und einfachen Leute". Allmählich verwandelte sich die populistische Parole "*Die Kunst gehört dem Volke*" in einen Hohn: es blieben immer weniger Berufschancen für "einfache" Menschen; nicht Fähigkeiten zählten beim Wettbewerb in Hochschulen, sondern Geldbörse, Verwandtschaften und Beziehungen.

Als "*wahrhaft sowjetischer Komponist*" galt Chrennikow schon in den 30er Jahren, in denen die gesamte Entwicklung der sowjetischen Musik unter das Diktat der Forderungen des "*sozialistischen Realismus*" gestellt wurde. Seine Ideale der "*Parteilichkeit*" und "*Volksverbundenheit*" sowie seine Forderung nach "*wahrhaftiger, historisch konkreter Darstellung der Wirklichkeit*" hatten für das sowjetische Regime die gleiche staatlich-politische Bedeutung wie die berühmte Dreieinigkeit "*Monarchie, russische Orthodoxie und Volkstum*" für den Zarismus. Nachdem Jossif Stalin und Wjatscheslaw Molotow am 17. Januar 1936 das Spektakel *Tichij Don* [Der stille Don] besucht hatten, erklärte man diese Liederoper von Iwan Dserschinski nach Michail Scholochows gleichnamigem Roman zum Muster des "*sozialistischen Realismus*" und ihren Autor zum "*Klassiker der sowjetischen Musik*". 1939 wurde die "*goldene Schatzkammer der sowjetischen Klassik*" durch Tichon Chrennikows Kreation *V burju* [Im Sturm] bereichert, mit *loci topici* wie "Kollektivierung", "Kampf gegen Kulaken", "Bauern, die Lenin besuchen" usw. Diese erste Erscheinung Lenins auf der Opernbühne ist Chrennikow zweifellos als besonderes Verdienst anzurechnen.

Zu Chrennikows Verdiensten sollte man nicht zuletzt seine Bemühungen um Aufhebung des Partei-Erlasses von 1948 zählen, weiterhin "seinen Kampf um das Konzertleben, den er gegen das Kulturministerium der Sowjetunion führte" und allerlei Unterstützungen für die sowjetischen Avantgarde zur Zeit der Stagnation.<sup>204</sup> Zwar wurden "einige Fehler" im Partei-Erlaß von 1948 im Partei-Beschluß vom 28. Mai 1958 zugegeben, die Hauptforderungen des berüchtigten Erlasses blieben jedoch weiterhin gültig. Nach 1958 durften einige der früher verbotenen Kompositionen sowohl sowjetischer als auch ausländischer Autoren wieder gespielt werden, doch das bedeutete auf keinen Fall einen vollständigen Widerruf dieser Verbote.

Die Lage verschlimmerte sich noch, als Breshnew zur Macht kam. Unter inoffiziellem Verbot stand z.B. das Werk Richard Wagners, das als "*Nazi-Propaganda*"

<sup>204</sup> *Ebenda*, S. 113, 115, 180f.

eingestuft wurde (z.B. kam von der geplanten Inszenierung der ganzen Tetralogie nur *Das Rheingold* Anfang der 80er im Bolschoi-Theater zustande). Man durfte etliche Kompositionen von Anton Webern spielen; "propagieren", d.h. veröffentlichen durfte man seine Werke in der Sowjetunion jedoch nicht (eine, in den 70er Jahren im Lande erschienene Sammlung der Instrumentalwerke von Webern war aufgrund eines Fehlers des Zensors gedruckt worden: dieser Beamte habe Webern mit Carl Maria von Weber verwechselt).

Zwar wurde die *Lady Macbeth* zugelassen, jedoch ausschließlich unter dem Titel *Katerina Ismailowa* und in neuer "Redaktion". Das Schicksal mehrerer verbotener bzw. halbverbotener Werke spiegelte die ganze politische Lage im Lande wider: so wurde die *13. Symphonie* (1962) von Dmitri Schostakowitsch, in der der Komponist das Thema des Antisemitismus aufrollte, offiziell mißbilligt. Bis zum letzten Moment war die Uraufführung fraglich, denn das Werk stand an der Grenze des Verbots.

Schostakowitschs *14. Symphonie* (1969) blieb auch halbverboten, da der Komponist sie der Idee des Todes, d.h. einer der "sowjetischen optimistischen Weltanschauung" gegenüber fremden Haltung gewidmet hatte. Aus ideologischen Gründen wurde die *Erste Symphonie* von Alexander Lokschin (1957) nach dem vollständigen lateinischen Requiem-Text als "religiöse Propaganda" verboten (mit einem umkomponierten russischen Text wurde das Werk erst 1967 aufgeführt. In ihrer Originalfassung erklang die Sinfonie erstmals 1988 in England unter der Leitung von Rudolf Barschai); das gleiche Schicksal erwartete Lokschins *3. Symphonie* nach Kipling (1966): sie wurde verboten als "imperialistische Propaganda".<sup>205</sup> Noch 1979 wurden die Vertreter der Avantgarde in der Sowjetunion von Tichon Chrennikow offiziell angegriffen, was als direkte Fortsetzung der Aktionen aus dem Jahre 1948 empfunden wurde.

Es ist vielleicht doch ungerecht, wenn man sich nur an jene Widerlichkeiten erinnert, die Tichon Chrennikow und seine Clique der Avantgarde angetan haben. Wie Chrennikows Lieblingsschüler, Alexander Tschaikowsky, 1993 erklärte, sei Chrennikow nie ein Gegner der Avantgarde gewesen: "Den Studenten wurde vollkommene Freiheit gegeben: wir schrieben dodekaphone und serielle Stücke; heute begeistern sich junge Komponisten mehr für den Minimalismus und die Polystilistik".<sup>206</sup>

Als vorwiegend positiv hat auch Edison Denisow 1990 die Rolle Tichon Chrennikows eingeschätzt, nachdem dieser ehemalige Gegenspieler Chrennikows zu dessen Stellvertreter geworden war: "Man darf nicht nur übel von Chrennikow reden, er sei der

<sup>205</sup> Vgl. darüber im Artikel der Verfasserin: *Alexander Lokschin - ein unbekanntes Genie? Komponist unter Stalins Gewaltherrschaft*. In: *Das Orchester* 10/1997, S. 20-27.

<sup>206</sup> A. Čajkovskij: *Kanikul net! Slovo ob učitele* [Schulferien existieren nicht! Ein Wort über den Lehrer]. In: *Muzykal'naja žizn'*, 7/1993, S. 9.

Mensch, der der sowjetischen Musik nur geschadet habe. In der Situation, die sich im Lande unter Stalin und Breshnew gestaltete, war es, meiner Meinung nach, sehr schwierig, wenn überhaupt unmöglich, den Komponistenverband anders zu regieren... Chrennikow ist auf seine Art und Weise ein guter Mensch und ein kluger, erfahrener Politiker".<sup>207</sup>

Auch im Westen wurde die Rolle Chrennikows als Unterstützer der Avantgarde inzwischen offiziell bestätigt: u.a. waren die Werke von vier Schülern Chrennikows 1991 auf einem Heidelberger Festival unter dem Titel *Russische Avantgarde* zu hören. Erleuchtend waren auch die Äußerungen im Gespräch, an dem sich drei Schülerinnen Chrennikows und eine Parteisekretärin aus dem Musikbereich beteiligten (die letztere sollte offensichtlich auch eine neu entdeckte "russische Avantgarde" repräsentieren): sie alle beklagten die mehr als bescheidenen Lebensumstände, unter denen sie in der UdSSR gelitten hätten. Nicht zuletzt wurde die sehr knappe materielle Unterstützung erwähnt (u.a. ein mehr als bescheidenes Honorar: 2500,-- Rubel) sowie die Notwendigkeit, Filmmusiken zu schreiben, um zu überleben; das einzig Erfreuliche in diesem düsteren Bild war die Möglichkeit, in Künstlerhäusern des Komponistenverbandes eine Zuflucht für die schöpferische Arbeit zu finden.<sup>208</sup>

Völlig verschwiegen wurde aber, daß z.B. die Summe von 2500 Rubeln seinerzeit etwa der Summe der Gehälter entsprach, die ein promovierter Dozent damals für anderthalb Jahre Tätigkeit am Moskauer Konservatorium bekommen konnte. Verschwiegen wurde auch, daß offizielle Aufträge nur Vertreter der sowjetischen Elite (vor allem Chrennikow, die Sekretäre des Komponistenverbandes und ihre Clique) bekommen konnten. Kein Wort wurde darüber gesagt, daß die Komponisten, die in der UdSSR ständig Filmmusiken schrieben, zu den reichsten Leuten des Landes gehörten (verständlicherweise wurden auch diese Aufträge meistens unter wenigen "Auserwählten" aufgeteilt). Nicht erwähnt wurde, daß ein Aufenthalt in den Künstlerhäusern (mit übrigens rein symbolischer Bezahlung) zu den wichtigsten Privilegien der sowjetischen Komponisten-Elite gehörte, von denen "ordinäre" Mitglieder des Komponistenverbandes nur träumen konnten.

Während aber die überzeugten Ex-Ideologen der Stagnation sich nach der Perestroika immer häufiger mit *Formalisten*, *Emigranten* usw. solidarisierten, "outeten" sich in der Perestroika-Zeit manche Ex-Avantgardisten als "wahrhafte Sowjetbürger": 1989 las man z.B. in einem Interview mit Edison Denisow: "In der Sowjetunion ist nur eine Schallplatte von mir erschienen, und nur drei meiner Partituren wurden herausgegeben.

<sup>207</sup> *Novoe amplua Edisona Denisova* [Das neue Rollenfach Edison Denisows]. L. Dolgatschowa im Gespräch mit dem Komponisten. In: *Sovetskaja kul'tura*, Ausgabe vom 17. Februar 1990.

<sup>208</sup> Vgl.: *Russische Avantgarde. Musikavantgarde im Osten Europas. Internationale Musik-Festivals. Heidelberg 1991 und 1992. Dokumentation. Kongreßbericht*. Heidelberg 1992, S. 50ff.

Das ist nicht normal: Ich gehörte nie zu äußeren oder inneren Emigranten, ich war nie Dissident, ich löste mich niemals von dem, was in unserem Lande passierte".<sup>209</sup> Äußerst symptomatisch war auch, daß die 1990 in Moskau entstandene "neue ASM", die sich die Traditionen der früher verfolgten Komponisten fortzusetzen anschickte, ursprünglich zu ihren Begründern einen gewissen Wladimir Paltschun zählte, der Leonid Breshnews "Kriegserinnerungen" *Celina* [Neuland] und *Malaja Zemlja* [Das kleine Land] in Musik gesetzt hatte.

Im Geiste der Perestroika gelangte Tichon Chrennikow plötzlich zu einer überaus positiven Würdigung der Tätigkeit von Nikolai Roslawez; sein Erinnerungs-Buch enthält einige Informationen über Roslawez' Leben in Jelez (typisch ist allerdings, daß alle Briefe der Verfasserin an die Jelezer Behörde seinerzeit nicht beantwortet wurden, während Herr Chrennikow reichliche Unterstützung erfuhr).<sup>210</sup> Die Sympathie, mit der sich Tichon Chrennikow nun im Jahre 1994 über Nikolai Roslawez äußerte, war genauso zeitgemäß wie die offiziellen Schikanen durch den Komponistenverband der UdSSR, denen seit den 30er Jahren dieser Komponist und später seine Verwandten ausgesetzt waren. Als sich Jefrossinja Roslawez, eine Nichte des Komponisten, 1967 an den Komponistenverband wandte, um Roslawez' Namen zu rehabilitieren, wurde sie von Chrennikow nicht einmal empfangen. Der Versuch, 1980 ein Konzert zum Roslawez-Jubiläum zu veranstalten, wurde vom Komponistenverband der Sowjetunion als "Propaganda für das Schaffen eines nichtrehabilitierten Volksfeindes" bezeichnet (es gelang lediglich, einen Teil dieses Konzertes Roslawez zu widmen).

1987, nachdem Jefrossinja Roslawez und die Verfasserin die ersten Schritte zur Wiederherstellung von Roslawez' Grabmal unternommen hatten, bekamen wir u.a. im Komponistenverband zu hören: "Roslawez gehört zu den Menschen, deren Gräber besser zerstört werden sollten". Erst 1990 gelang es uns, diese Arbeit zu Ende zu bringen. Dies hatten wir jedoch keineswegs dem Komponistenverband zu verdanken.

Es war zu einer Kampagne gegen die sogenannte *Moskauer Partei-Mafia* gekommen, und unter den korrupten Parteifunktionären, die damals im Gefängnis landeten, war auch der ehemalige Direktor des Wangankowo-Friedhofs, auf dem Roslawez begraben ist. Man plante auch die Uraufführung der symphonischen Dichtung *In den Stunden des Neumonds* für den Herbst 1989 in Moskau, jedoch wurde sie vom Komponistenverband sabotiert, so daß sie im Juni 1990 in Saarbrücken unter der Leitung von Heinz Holliger stattfinden mußte. Der Verlag *B.Schott's Söhne* lud mich als Restauratorin der Partitur nach Saarbrücken ein. Der Sowjetische Komponistenverband verweigerte mir jedoch die Zustimmung zur Reise: wie früher sah hier die Leitung des Komponistenverbandes

<sup>209</sup> E. Denisov. *Ne ljublj formal'noe iskusstvo...* [Formale Kunst mag ich nicht]. In: *Sovetskaja muzyka* 12/1989, S. 18.

<sup>210</sup> T. Chrennikow. *Op. cit.*, S. 13ff.

einen Eingriff in ihre eigenen exklusiven Rechte; der abschlägige Bescheid wurde von massiven Drohungen begleitet. Zu den Privilegen der "Auserwählten" sollte seit der Perestroika auch das Recht gehören, sich mit Archiven früher verbotener Komponisten zu beschäftigen: ihre Werke dürften nur von "wahrhaft sowjetischen Musikern" richtig restauriert werden. Die Versuche Alexander Raskatows, eines Chrennikow-Schülers, einige Werke von Roslawez zu "rekonstruieren", erwiesen sich allerdings zum Teil als Plagiat, zum anderen Teil als Entstellung oder Fälschung.<sup>211</sup>

Zahlreiche Tatsachenverschleierungen, Halb- und Teilwahrheiten in Chrennikows Erinnerungen entsprechen einer gewissen *Chamäleon-Taktik*. Besonders interessant ist der Blick darauf, *was* und *wie* verschwiegen, verstellt oder gelogen wurde. Die Grenze zwischen Opfern, Tätern und Opportunisten zu verwischen, wurde zu einer der populärsten Aufgaben in den Zeiten der Perestroika. Es herrscht eine *selektive Wahrheit*: die wichtigsten Dokumente, die die Entwicklung der sowjetischen Musik bestimmten, bleiben unveröffentlicht. Was erscheint, ist lückenhaft: gekürzt wird das Wesentlichste (u.a. alle direkten politisch-ideologische Anklagen und Anzeigen). Bis heute wird u.a. der vollständige Text der Satzung des Komponistenverbandes der Sowjetunion und der Moskauer Komponistenorganisation geheim gehalten (die offizielle Antwort des Komponistenverbandes Rußlands vom 10. Januar 1993 auf den entsprechenden Brief eines deutschen Musikwissenschaftlers, in dem er bat, ihm diese Dokumente zur Kenntnis zu bringen, lautete: "Leider verfügen wir nicht über die Materialien, nach denen Sie fragen"). Dies ist auch tief motiviert: ein Studium der "verschollenen" Dokumente könnte logischerweise zu Fragen führen wie nach den ursprünglichen Entwürfen der Satzung des Komponistenverbandes! Und dann zu noch peinlicheren Entdeckungen: die *RAPM*, die die Gründung des Komponistenverbandes der Sowjetunion geplant und praktisch durchgeführt hatte, liierte sich bereits 1930 nicht nur mit der KP, sondern ganz offen mit dem *NKWD*. In den § 8 und § 18 der *RAPM*-Satzung hieß es:

"Die Mitgliederlisten der Assoziation werden jährlich in zwei Exemplaren dem Organ des *NKWD* übergeben, das die Assoziation registriert hat; Von der Zusammensetzung des ausgewählten Rates sowie von allen Änderungen sollte dem entsprechendem Organ des *NKWD* Mitteilung gemacht werden".<sup>212</sup>

Einen wichtigen Teil der Verheimlichungen und Entstellungen im Buch von Chrennikow bilden systematische Andeutungen einer tiefen inneren Übereinstimmung zwischen ihm und Dmitri Schostakowitsch: das Buch vermittelt den Eindruck, es hätte zwischen beiden keine prinzipielle Unterschiede gegeben. Während der erste von Anfang an als "*Moskauer Schostakowitsch*" und fast als Regime-Gegner dargestellt wird, erscheint der

<sup>211</sup> Vgl. darüber im zitierten Buch der Verfasserin, S. 11-22, 48f., 142-150, 212-231.

<sup>212</sup> *Proletarskij muzykant* 4/1930, S. 37ff. Mehr dazu im Buch der Verfasserin: *Nikolaj Andreevič Roslawec und die Kultur seiner Zeit*, Teil 1.

letztere als "wahrhafter sowjetischer Komponist" und ein der Partei zutiefst ergebener Genosse, der den Glauben an die Dogmen des "sozialistischen Realismus" mit anderen Funktionären des Komponistenverbandes geteilt habe.<sup>213</sup>

Wie aktuell die Problematik jener "progressivsten künstlerischen Methode aller Zeiten" bis heute bleibt, wie heimtückisch und grotesk sie sich immer wieder äußert, lassen auch die folgenden Beispiele verstehen. Im Jahre 1980 las man im programmatischen Artikel *Slovo Šostakoviča* [Das Wort Schostakowitschs] von Leonid Gakkel:

"Äußerst charakteristisch ist, daß der Komponist in einem seiner letzten Interviews [...] zugibt, der bekannte Erlaß über die Oper *Die große Freundschaft* sei in vielem richtig gewesen. Nicht konkrete Bewertungen werden hiermit gemeint [...]; sondern die Forderungen nach Demokratie und Volksverbundenheit in der Musik. [...] es gibt keine Mystik im Wort Schostakowitschs über Musik, keinen Irrationalismus: wenn er über Schaffensmotive schreibt, dann schreibt er verständlich, und diese Motive sind einleuchtend, da sie durch die Wirklichkeit diktiert worden sind. [...] Die Musik von Schostakowitsch ist nicht auf das Persönliche, "Außerordentliche", sondern aufs Allgemeinverständliche gerichtet. Nicht ohne Grund ist die Welt Schostakowitschs vor allem eine russische, sowjetische Erscheinung... Für viele "Ultras" ist dies an Schostakowitsch inakzeptabel. Für uns hingegen besteht gerade hierin das wahrste Kennzeichen seiner Größe".<sup>214</sup>

Im Jahre 1995 würdigte dann derselbe Kritiker Dmitri Schostakowitsch als

"einen Künstler, der dem Druck des totalitären Staates standhielt und den hohen ethischen Anforderungen gerecht wurde, die das Leben in einem totalitären System an den Menschen stellt".<sup>215</sup>

Vielleicht hat Tichon Chrennikow mit der neuen russischen Musikpresse eine Offenbarung erlebt? Wenn ja, dann nicht nur eine: Die Zeitschrift *Sovetskaja muzyka* z.B., die immer unter der direkten Kontrolle Chrennikows stand und seine Clique bediente, beschwor zuerst laut und feierlich ihre Treue zur Perestroika. Doch bereits kurz vor dem ersten Putsch-Versuch griff einer ihrer führenden Journalisten, der zu Andropows Zeiten "religiöse Propaganda" und "Verbreitung der reaktionären, obskuranten Ideen von Pawel Florenski" entlarvte, schon wieder den "egozentrischen Antikommunismus" bei Detlef Gojowy an.<sup>216</sup> Gerade zu jener Zeit wurde Chrennikows

<sup>213</sup> Vgl.: T. Chrennikow. *Op. cit.*, S. 161, 133f., 169-172.

<sup>214</sup> L. Gakkel. *Slovo Šostakoviča* [Das Wort Schostakowitschs]. In: *Sovetskaja muzyka*, 3/1980, S. 15, 18f.

<sup>215</sup> Derselbe: *Dmitri Schostakowitsch*. In: *Berlin-Moskau/Moskau-Berlin 1990-1950*. Ausstellungskatalog. München 1995, S. 337f.

<sup>216</sup> G. Panteleev. *Muzyka i politika* [Musik und Politik]. In: *Sovetskaja muzyka*, 7/1991, S. 55.

Lieblingsschüler Alexander Tschaikowsky ZK-Mitglied von Poloskows bertiichtigter *Russischer KP*, die Gorbatschow zu stürzen versuchte.<sup>217</sup> Daß Tichon Chrennikow zu den Symbolen der musikalischen Perestroika gehörte, konnte man spätestens 1988 einer programmatischen Publikation der Zeitschrift *Sovetskaja muzyka* entnehmen: In einem Manifest plädierte der führende russische Musikwissenschaftler für eine radikale Erneuerung der russischen Musiktheorie und -geschichte mit neuen Forschungsinhalten als Hauptaufgabe: "Noch einmal über Dmitri Kabalewski, Aram Chatschaturjan und Tichon Chrennikow."<sup>218</sup>

Logischerweise wurde dieser Autor, der seine Karriere in der Reihen der KGB-Sondertruppen in der DDR gestartet und sich zu Zeiten Breshnews und Andropows beim Moskauer Partei-Sekretär Grischin als eifriger Kämpfer gegen ideologische Perversionen in den Arbeiten der ehemaligen *Kosmopoliten und Zionisten* Lew Masel und Walentina Konen empfohlen hatte, nach der Perestroika zum persönlichen Berater Tichon Chrennikows.

Was Tichon Chrennikow in seinen *Erinnerungen* vollkommen verschweigt, ist die aktuelle Lage des Komponistenverbandes. Dazu gibt es wichtige Gründe. Ist es mit dem Komponistenverband der Sowjetunion aus und vorbei? Diese naive Frage ist nicht leicht zu beantworten. Im März 1991 bezeichnete der 8. Kongreß der sowjetischen Komponisten in seiner Resolution die Arbeit der Leitungsorgane des Verbandes zwischen dem 7. und 8. Kongreß als "unzureichend". Danach wurde Tichon Chrennikow zu einem der zwei Vorsitzenden des neuen Koordinationsrats des Komponistenverbandes gewählt.<sup>219</sup> Es stellte sich jedoch heraus, daß die Anzahl der Wahlzettel in den Urnen die der ausgegebenen um 228 übertraf.<sup>220</sup> Alle späteren Protestversuche waren

<sup>217</sup> Vgl. darüber in: G. Tjurina. *Čajkovskij, master muchoboek. Člen CK vychodit iz tumana* [Alexander Tschaikowsky, ein Meister der Fliegenkatsche. Ein ZK-Mitglied tritt aus dem Nebel]. In: *Moskovskij komsomolec*, Ausgabe vom 2. Februar 1994.

<sup>218</sup> Ju. Cholopov. *Teoretičeskoe muzykoznanie kak gumanitarnaja nauka, problema analiza muzyki* [Die theoretische Musikwissenschaft als humanitäre Wissenschaft; das Problem der Musikanalyse]. In: *Sovetskaja muzyka* 9/1988, S. 79.

<sup>219</sup> I. Gabeli. *Mnogo čuma iz ničego. Ego vybral vožd', ili Fenomen Tichona Chrennikova* [Viel Lärm um nichts. Er wurde vom Führer erwählt, oder das Phänomen Tichon Chrennikow]. In: *Nezavisimaja gazeta*, Ausgabe vom 16. 04. 1991; M. Ignat'eva, V. Kolosova. *Sumbur vokrug muzyki* [Wirrwarr um Musik]. In: *Sovetskaja kul'tura*, Ausgabe vom 23. 03. 1991; G. Soboleva. *A budet li muzyka?* [Ob es Musik noch geben wird?]. In: *Večernjaja Moskva*, Ausgabe vom 20. 03. 1991.

<sup>220</sup> *V redakciju gazety "Muzykal'noe obozrenie"* [An die Redaktion der Zeitung "Musikalische Rundschau"]. In: *Muzykal'noe obozrenie*, Mai 1991, S. 2;

hoffnungslos: die Fälschung wurde durch den ausgewählten Koordinationsrat zum "arithmetischen Mißverständnis" erklärt, "welches keineswegs die Wahlergebnisse verändern könne".<sup>221</sup>

Nach der Auflösung der Sowjetunion und der Liquidierung der entsprechenden Strukturen trat Chrennikow im Januar 1992 zurück. Mit den großen Plänen war es vorbei, bald aber war es auch vorbei mit den Illusionen von "Glasnost" [öffentlicher Transparenz], "Demokratie" und "sozialer Gerechtigkeit"! An der Spitze des russischen Komponistenverbandes stehen heute jene ehemaligen Parteifunktionäre, die auch früher die Musikkultur des Landes bestimmten (als Vorsitzender des Komponistenverbandes Rußlands amtiert zur Zeit Wladislaw Kasenin, der ehemalige Parteisekretär des Sowjetischen Komponistenverbandes). Die Kluft zwischen den "Neuen Reichen" und den "Armen" weitet sich aus.

Vergessen ist, daß es auch vor der Perestroika keine Gerechtigkeit gab: einfache Mitglieder des Verbandes gedenken nostalgisch der "guten alten Zeiten", als die staatlichen Subventionen noch eine "minimale Sicherheit für alle" garantierten. Interessant wäre es allerdings zu erfahren, was mit dem Vermögen des Verbandes geschehen ist. Daß es sich hier um riesige Gelder gehandelt haben muß, beweist u.a. folgendes: Auf dem 8. Kongreß des Sowjetischen Komponistenverbandes wurde offiziell erklärt, daß viele Millionen Rubel für "den Aufbau zwielichtiger Unternehmen, wie z.B. einer Serviettenfabrik in Tbilissi" verschwendet wurden; daß manche Grundstücke, die der Verband einst besaß, "insgeheim verkauft worden sind", daß ein für Devisen gekauftes Elektronisches Studio zusammen mit einigen Computern schlicht und einfach verschwand.<sup>222</sup>

Im Herbst 1991 berichtete die Presse: Tichon Chrennikow plane, sich an die Spitze einer Aktiengesellschaft zu stellen, die den Verlag *Sovetskij Kompozitor* [derzeitiger Name: *Kompozitor*], das Restaurant des Moskauer Komponistenhauses, das Tonkünstlerhaus *Ruza* und ein Musikgeschäft "privatisieren" wolle (die Komponisten allerdings sollten dabei als einfache Mitglieder nur einen Bruchteil des Aktienpakets bekommen).<sup>223</sup> Etwas früher sollte Alexander Tschaikowsky zur Gründung einer sowjetisch-amerikanischen Firma einen Kredit vom *Musikfonds* erhalten; laut Presse brauchte

Vgl. auch: *Peremeny, kotorych bojsjsja. S'ezd prošël po znakomoj scheme* [Die Veränderungen, vor denen man Angst hat. Der Kongreß wurde nach dem bekannten Muster durchgeführt]. Margarita Chemlin im Gespräch mit Sergej Rumjancev. In: *Nezavisimaja gazeta*, Ausgabe vom 16. 04. 1991.

<sup>221</sup> *V redakciju gazety "Muzykal'noe obozrenie"*, S. 2.

<sup>222</sup> Vgl.: M. Ignat'eva, V. Kolosova. *Op. cit.*; G. Soboleva. *Op. cit.*

<sup>223</sup> *Variacii na temu privatizacii* [Variationen des Themas Privatisierung]. In: *Večernjaja Moskva*, Ausgabe vom 2. 10. 1991.

das geliehene Geld nicht zurückgezahlt zu werden.<sup>224</sup> Im Januar 1994 wurde in den ersten zwei Etagen des Verlags *Kompozitor* das Möbelgeschäft *bitare interiore* eröffnet, "offiziell" (wie in der Presse betont wurde) von Alexander Melnikow und (Gerüchten zufolge) von Alexander Tschaikowsky geleitet (beide sind Komponisten und Chrennikows Schüler): die Präsentation wurde "mit Tänzen auf dem Flügel und einer Schießerei begleitet."<sup>225</sup>

Unter diesen Umständen fühlte sich Tichon Chrennikow enttäuscht und gekränkt: laut Alexander Tschaikowsky wurde er "von Freunden der Familie und Mitkämpfern, von seinen Mitarbeitern und sogar ehemaligen Schülern so verraten, wie es in der Bibel steht".<sup>226</sup>

"Mein Gewissen", sagt Chrennikow, "ist absolut unbeschwert, denn ich habe all meinen alten Genossen und jungen Kollegen NICHTS Böses angetan. Es gibt nichts, was ich mir vorzuwerfen hätte."<sup>227</sup> Und so schreibt er Musik und Memoiren.

Das Buch von Tichon Chrennikow ist indes überaus zeitgemäß. Denn nicht nur er allein hofft, sich durch Verbreitung solcher Angaben zu rehabilitieren. Es handelt sich um einen gesamtgesellschaftlichen Trend in der postsowjetischen Geschichte: mehrere Bücher, geschrieben von vorgeblichen "Regimegegnern", sind bereits erschienen. Die Namen der wirklichen Opfer des Totalitarismus werden in solchen Erinnerungen bestenfalls zynisch benutzt. Statt alter Lügen wird eine neue Legende verbreitet: es habe unter sowjetischen Musikern keine Repressalien gegeben; verschwiegen bleiben dabei die Denunziationen, Erpressungen, Berufsverbote, Durchsuchungen, Verhaftungen, Verhöre, Exile, Inhaftierungen und Hinrichtungen, die die ehemaligen "proletarischen Musiker" und ihre Nachfolger initiierten.

Wichtig ist hier nicht nur, diejenigen Komponisten (bzw. Musikwissenschaftler) zu nennen, die im KZ landeten, egal ob für kürzere oder längere Zeit, oder andere, die später zur Emigration gezwungen waren oder unter Berufsverbot litten, wichtig ist vielmehr, die Frage zu stellen, was es eigentlich bedeutete, ein Opfer des sowjetischen Totalitarismus zu sein. Bedeutete es nur, erschossen zu werden? Gehörte nicht auch dazu die ständige Bedrohung, zwangsweise in eine psychiatrische Klinik geschickt zu werden, mit der entsprechenden, für Dissidenten erfundenen Diagnose? Und was hatte es ist mit den verbotenen Klassikern des 20. Jahrhunderts auf sich, was mit der Kirchenmusik, die aus dem offiziellen Konzertleben verbannt worden war?

<sup>224</sup> Vgl.: *Ljubimec Chrennikova* [Chrennikows Liebling]. In: *Nezavisimaja gazeta*, 21.05.92.

<sup>225</sup> G. Tjurina. *Tancy na rojale so strel'boj* [Tänze auf dem Flügel mit einer Schießerei]. In: *Moskovskij komsomolec*, Ausgabe vom 22. 03. 1994.

<sup>226</sup> A. Čajkovskij. *Op. cit.*, S. 8.

<sup>227</sup> T. Chrennikov. *Op. cit.*, S. 139.

Aber man kann schließlich nicht alles entstellen und verfälschen. Außer verschiedenen Dokumenten, die zeigen, was wirklich geschah, haben wir ja auch die Musik: die offiziellen und die verbotenen Kompositionen. Letztere manifestieren am deutlichsten die ganze politische, ideologische und kulturelle Situation und werfen darauf ein bezeichnendes Schlaglicht.

---

Friedbert Streller (Dresden)

*SCHOSTAKOWITSCH - DISSIDENT ODER OPPORTUNIST?*

Die Frage stellen ist einfach und naheliegend, nachdem man die neueren Veröffentlichungen um den russisch-sowjetischen Komponisten studiert hat. Nach vielen Mißverständnissen in Ost wie West einem Meister gegenüber, der im sowjetischen Rußland blieb und sich eine Position schuf, die es ihm möglich machte, zu leben und zu arbeiten, sollte man versuchen, sich ein gerechtes Bild zu machen. Ich versuche es hiermit, nachdem ich mich ausgiebig mit Prokofjew beschäftigte (Buch am Anfang der 60er Jahre, ein kleineres in den 70er Jahren und Dissertation über die frühen Sinfonien Prokofjews, 1972), eine Chatschaturjan-Biographie schrieb und mit dem Komponisten persönlich gut bekannt war, also auch einige der bei Volkow im Zusammenhang mit Schostakowitsch beschriebenen Geschichten aus anderer Sicht kenne, und sehr oft in Moskau und vor allem Leningrad weilte, enge Freunde daselbst habe, die mich bestens über die Verhältnisse in Leben und Kunst informierten und informieren. Natürlich konnte ich mich dabei nicht allen Argumentationen anschließen. Von außen sieht man manches anders, mit größerem Abstand, ohne affektive Emotionalität. Aber man kennt die Gründe.

Viele Unklarheiten über Schostakowitschs wahre Stellung gegenüber "der Macht" (Anbieter oder Widerständler, Opportunist oder geheimer Dissident) verführten dazu, alles mögliche zu behaupten, Indizien auszuschlachten, um sie für persönliche Profilierung zu nutzen. Und so bildete sich nach der alten Mythisierung eines linientreuen Sowjetkünstlers eine neue, daß er eben dies nicht gewesen sei, sondern gar ein Dissident, also - laut Lexikon - ein in Dissenz mit den allgemeinen gesellschaftlichen (religiösen oder politischen) Gepflogenheiten Lebender.

Nun - wer in einem Lande des sozialistischen Lagers gelebt hat, weiß, was damit angesprochen ist. Einverstanden en detail - Nein. Einverstanden im Großen, als Alternative zum westeuropäisch-amerikanischen Lebenskreis - schon eher, einesteils weil man ja hier leben und sich einrichten mußte, andererseits weil man etwas Wahres an den Ideen des Sozialismus finden konnte, theoretisch versteht sich, denn die Praxis erwies sich bei aller Gutwilligkeit als äußerst widersprüchlich. Je nachdem, inwieweit man bereit war, Erklärungen dieses Widerspruches suchen und finden zu wollen und inwieweit nicht, ergab sich die Stellung zum herrschenden System. Wie Schostakowitsch dachte, ist oft nur mittelbar zu erahnen. Seine offiziellen Verlautbarungen erst

einmal geben eine klare Aussage. So zitiert Krzysztof Meyer<sup>228</sup> einen nach der Amerikareise 1949 geschriebenen Text:

"Ich hatte Gelegenheit, den unermesslich großen Unterschied zwischen dem sowjetischen Menschen und den 'Menschen des Geschäfts' in einem kapitalistischen Land, zwischen einem Land des Sozialismus und einem Land der 'Dollardemokratie' zu erleben".

Dahinter - so muß man wissen - steht natürlich auch das Erlebnis, daß unmittelbar nach Abschluß des "Kongresses für Kultur und Sicherung des Friedens" die sowjetische Delegation aufgefordert wurde, das Land unverzüglich zu verlassen. Der Beginn der amerikanischen antikommunistischen "Säuberungen" durch McCarthy zeigten ja tatsächlich keine Alternative, wie die Situation um Ethel und Julius Rosenberg offenbarte oder die "Untersuchungen wegen unamerikanischen Verhaltens" bei Brecht, Eisler oder Dessau.

Aber sowohl Isaak Glikman<sup>229</sup> als auch Solomon Volkow<sup>230</sup> berichten, daß man Schostakowitsch oft Texte vorlegte, die er angeblich ungelesen vortrug oder die ihm untergeschoben, unter seinem Namen veröffentlicht wurden. Damit kann man nun natürlich alles in Frage stellen. Wir hier dürften wissen, was davon parteipolitische Litanei ist und was unter selbstherrlich aufgeblasene Liturgie fällt.

Aber ist nicht in solchen Texten auch ein Kern Wahrheit, den viele, darunter auch Schostakowitsch, akzeptieren konnten, weshalb er sich nicht ernsthaft wehrte? - Die Einschätzungen Amerikas etwa, die Hindemith 1938 von New York aus gab<sup>231</sup>, zeigen die Problematik (auch ohne McCarthy) nicht wesentlich anders: "Es ist ein komisches Land hier. Neben abgrundtiefem Blödsinn gibt es plötzlich die unglaublichsten Möglichkeiten - um aber etwas ganz ernsthaft zu machen, ist man sicher dreißig Jahre zu früh hier." Was er damit meinte, zeigt er am Abstieg des Choreographen Massine, für den er einst *Nobilissima Visione* schuf, der, um mit seiner Truppe im Geschäft bleiben zu können, nur auf Mode und Effekte sehen mußte, nicht auf künstlerische Ideale: "Ich bin froh" - schlußfolgert Hindemith, der daraufhin seinen Auftrag zurückgab -, "daß ich aus dieser Atmosphäre der Afterkunst und übelster Berechnung heraus bin."

Und Prokofjew, der dies Land wenn auch 20 Jahre früher kennenlernte, machte sich deshalb nach den Jahren in Amerika und Westeuropa in der Sowjetunion seßhaft, obwohl er - wie sein Tagebuch der ersten Reise ins revolutionäre Rußland 1927 deutlich

<sup>228</sup> Krzysztof Meyer: *Schostakowitsch. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Bergisch-Gladbach (1995), S. 350.

<sup>229</sup> Isaak D. Glikman: *Dmitri Schostakowitsch. Chaos statt Musik. Briefe an einen Freund*, Berlin 1995.

<sup>230</sup> Solomon Volkow: *Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch*, Frankfurt/Berlin/Wien 1981.

<sup>231</sup> Paul Hindemith: *Das private Logbuch*, Mainz/München 1995, S. 153

zeigt - vom Schicksal vieler Freunde und seiner Verwandten, die von Dzershinskis GPU verhaftet worden waren, erfahren hatte, wußte, was da auf ihn zukommen könnte.

Mehrfach äußert er sich zur Künstlerproblematik in der "freien Welt", und da wurde ihm kein Text vorgeschrieben. Ich verweise nur auf die Annotation zum amerikanischen Musikleben in seinen *Erinnerungen*,<sup>232</sup> in der er sich im New Yorker Central Park "mit kalter Wut" der Sinnlosigkeit bewußt wird, in diesem Land, das „für neue Musik nicht erwachsen genug" sei, etwas zu erreichen. Oder verweise auf die Bemerkungen gegenüber Victor Seroff in Paris:<sup>233</sup> "... hier muß ich vor Verlegern, allen Sorten von Komitees, Sponsoren von Aufführungen, Kunst-Mäzenatinnen und Dirigenten katzbuckeln, daß meine Werke aufgeführt werden. Ein Komponist muß das in Rußland nicht tun. Und was die Politik betrifft, so interessiert sie mich nicht."

Aber die Politik interessierte sich dann für ihn. Nun ja - nach Volkow<sup>234</sup> habe Schostakowitsch diesen Kollegen dann so eingeschätzt:

Er sei ja auch nur "ein leidenschaftlicher Spieler" gewesen und habe immer gewonnen: "So glaubte er, auch diesmal alles genau kalkuliert zu haben und das Spiel zu gewinnen." So ist eine neue Legende geboren: nur so habe Prokofjew "im Schatten Stalins" - wie ein neues Buch über den Komponisten effekthascherisch überschrieben ist<sup>235</sup> - überleben können, obwohl es viel stärker nachweist, daß er eigentlich unterm Schatten des "großen Führers" ganz gut leben konnte, trotz aller dokumentarischen Einschübe von Mißwirtschaft, Hunger und brutaler Verfolgung, die aber den Komponisten nicht betrafen, die er nicht kannte oder - wie untergeschoben wird - nicht kennen wollte. Er war ja auch nur ein Spieler!

Und Schostakowitsch? - der war laut Volkow<sup>236</sup> - ein "Gottesnarr", ein Jurodivyj, ein Narr in Christo, der sich aus Demut und Selbsterniedrigung für einen Geistesgestörten ausgibt. Ist er dann nicht doch einer von jenen Dissidenten, die bis zum Ende der Sowjetmacht zum "Kaltstellen" in psychiatrische Kliniken eingeliefert wurden?!

War er nun ein verkappter Dissident oder nur ein Opportunist, der einfach überleben wollte, oder gar ein Verfechter des Sozialismus - das ist hier die Frage!

Für den Außenstehenden war er in erster Linie letzteres, war mehr als Prokofjew der Inbegriff sowjetischer Musik, Kunst des Lebens im neuen Rußland. Ich erinnere mich selbst, daß sich mir als Halbwüchsigen in den Nachkriegsjahren das Bild der Sowjetunion gerade durch Schostakowitschs Sinfonien erlebnishaft aufbaute, durch die

<sup>232</sup> Sergej Prokofjew: *Dokumente, Briefe, Erinnerungen*. Leipzig 1965, S. 153

<sup>233</sup> Maria Biesold: *Sergej Prokofjew. Komponist im Schatten Stalins*. Weinheim/Berlin 1996, S. 169.

<sup>234</sup> Volkow, S. 75

<sup>235</sup> Biesold, siehe Anm. 6.

<sup>236</sup> Volkow, S. 23.

Erste, die Fünfte, die Siebte, die Achte (unter Kempe unvergeßlich!), die Neunte, später in den Studienjahren die Zehnte und die zu Stalins Zeiten selten gespielte Sechste mit dem Bach-Zitat am Anfang. Und dabei hatte ich Vorbehalte gegen die "Russen", die meinen Vater 1945 verschleppt und im Lager haben umkommen lassen, die einschränkende Maßnahmen in die "Ostzone" einbrachten. Vielleicht war man es durch die Nazi-Zeit und den Krieg so gewöhnt, daß man sich daran nicht so störte. Man nahm es an, da vor allem die Adenauer-Politik des Westens mit der nur äußerst bedingt durchgeführten Entnazifizierung und der scharfen deutsch-deutschen Konfrontation keine Hoffnung auf neue Entwicklungen ausstrahlte.

Die bei Schostakowitsch oft durch Massenlied-Intonationen geprägte Thematik unterschied seine Werke selbst von den ursächlich nicht anderen Mahlers, setzte Assoziationsketten frei, die durch Literatur etwa des Romans *Zement* von Gladkow oder auch durchaus Ostrowskis Buch vom *Härten des Stahls*<sup>237</sup> und vor allem von Majakowskis und Alexander Bloks Poemen vertieft wurde. All das also verband sich zu einem Bild: Rußland nach der Revolution, Alternative zur kapitalistischen Geldwirtschaft, die ja schon Wagner im *Ring* attackierte, Hoffnung auf neue Wege. Das Neue hatte auch oder gerade nach Stalins Tod und der Entlarvung des sowjetbürokratischen Gewaltsystems seine Anziehungskraft nicht verloren. Nicht bei allen natürlich. Aber das waren auch die, die Schostakowitsch nicht mochten, die - wie in Dresden passiert - bei der Aufführung der *Leningrader Sinfonie* im Staatskapellenkonzert türeknallend den Saal verließen. Die Gründe können verschiedene gewesen sein. Man wollte in der total zerstörten Stadt nichts von Krieg hören, aber auch nichts Kommunistisches. Der bekannte ungarische Dirigent Janos Ferencsik gestand mir ähnlicherweise im Gespräch, daß er Schostakowitsch wegen der primitiven undifferenzierbaren Formen und großflächigen Plumpheit nicht mochte (das war knapp vier Jahre nach der Niederschlagung des ungarischen Aufstandes von 1956!).

Hinter dieser Schostakowitsch-Rezeption steht im Positiven wie im Negativen politische Einordnung. Er war also in den Augen der Welt der Staatskomponist der Sowjetunion. Oder um es noch deutlicher zu sagen: er war seit der *Fünften* ein Symbol, ein klangliches Synonym für die Sowjetunion. Was für Hitler Wagner und Bruckner waren, war gleichsam für Stalin Schostakowitsch.

Und Stalin sah das offensichtlich dann auch so, sonst hätte er bei den "Säuberungen" 1937/38, als der mit Schostakowitsch bekannte General Tuchatschewski verhaftet und hingerichtet wurde oder beider Freund, der Komponist Nikolai Shiljajew verschwand, auch Schostakowitsch liquidieren lassen. Er tat es nicht, im Gegenteil - so geht die Sage - der "große Führer" habe sich relativ oft telefonisch nach dem Befinden erkundigt und

<sup>237</sup> Nikolai Ostrowskis Roman heißt *Wie der Stahl gehärtet wurde*.

in schwierigen Zeiten manches angeordnet und gefördert. So wurde er - wie der Komponist es selbst nannte<sup>238</sup> - "dienstverpflichtet", er sei "von jetzt an Angestellter einer geradezu ehrwürdigen Einrichtung und trage Verantwortung für die ihm übertragene Sache. Und diese Sache sei keine spaßige, sondern eine pädagogische." So heißt es im Brief über seine Einstellung als Kompositionslehrer in Leningrad. Und Isaak Glikman, der dies überliefert, fügte an: "Diese kurze Erklärung Dmitri Dmitrijewitschs war sogar von einer gewissen Feierlichkeit, wenn er sie freilich auch in Humor kleidete".

Andererseits ordnete Stalin später einmal an (leider weiß ich nicht mehr, wer mir das erzählte und wann es geschah), daß das Bolschoi-Theater ihn anstelle und bezahle. Und Schostakowitsch, gewissenhaft wie er (in den Augen seiner Schüler) war, sei im Hause erschienen und habe seine Arbeitsstätte verlangt, wo er sich dann pflichtgemäß aufgehalten habe. Und als man einen renommierten Komponisten brauchte für den bereits am Anfang genannten Kongreß in New York 1947, schickte Stalin nicht Prokofjew, nicht Chatschaturjan, sondern eben Schostakowitsch.

Offensichtlich aber, wenn man Volkows *Memoiren* folgt, war sich der Komponist seiner Bevorzugung nicht bewußt und nicht sicher, denn noch fühlte er das Angst-Trauma drohender Verhaftungen, wie in den 30er Jahren, ständig über sich. Auch Glikman<sup>239</sup> spricht davon, indem er es als "traumatisches Schlüsselerlebnis Schostakowitschs" kennzeichnet. In Volkows Ausführungen zieht es sich vordergründig wie ein Leitmotiv durch die *Gespräche*. Und dabei fanden sie statt in einer Zeit, in der der Komponist keine Verfolgungen, kein Lager zu fürchten hatte. Aber es gab sie noch. Das belastete Schostakowitsch. Und dennoch scheint es, als habe der Autor der *Memoiren* hier aus Gründen, dem amerikanischen Publikum das daselbst seit Jahrzehnten geläufige Bild eines lebensunwürdigen Landes von Stacheldraht und brutaler Unterdrückung zu geben, das dann dementsprechend akzentuiert. Es war ja in der Tat schwierig, aber man konnte, wenn man sich einrichtete, leben; zweifellos besser als jetzt.

So sah es offensichtlich auch Isaak Glikman, der ab 1931, vermittelt durch Soller-tinski, mit Schostakowitsch persönlich bekannt wurde, ab 1932 Duzfreund und ab 1935 sein persönlicher Sekretär wurde und bis zum Tode in mehr oder minder engem Verhältnis verbunden blieb. Heinrich Heines Satz: "Aber die Feder des Genius ist immer größer als er selber" zitierend, fragt er sich,<sup>240</sup> Heines Los bedenkend, "ob auch Schostakowitsch und sein Wesen so disharmonisch war. Ich glaube nicht. Meiner Überzeugung nach bildete die Persönlichkeit von Dmitri Dimtrijewitsch eine harmonische Einheit mit seiner Musik. So wie sie hatte auch er eine reine Seele, war aufrichtig, edel und

<sup>238</sup> Glikman, S. 19.

<sup>239</sup> ebenda, S. 30, Anmerkung 5.

<sup>240</sup> Ebenda, S. 12.

menschlich, erhaben in seinem Schmerz, hatte eine funkensprühenden Scharfsinn in Momenten der Freude und war sarkastisch angesichts von Ungerechtigkeit..."

Dieser letztgenannte sarkastische Ton prägt die Volkowschen Ausführungen, obwohl meine Leningrader Freunde, darunter auch der Schostakowitsch-Schüler Boris Tistschenko, mir immer wieder gerade die von Glikman benannten Züge als charakteristisch darstellten. Aber wahrscheinlich ist bei Volkow der Fabulierer mit dem Autor durchgegangen. Schostakowitsch hat ja nur angedeutet oder wie Volkow im Vorwort verrät:<sup>241</sup> "Oft widersprach er sich selbst. Den wirklichen Sinn seiner Worte mußte ich in solchen Fällen erraten, ihn aus der 'Schatulle mit dem dreifachen Boden' herausziehen". Und dabei ist natürlich Raum für eigene Interpretationen, die der Autor offensichtlich weitestgehend im eigenen Interesse nutzte. Im übrigen heißt es bei der Autogrammwidmung des Bildgeschenks ausdrücklich: "Zur Erinnerung an die Gespräche über Glasunow, Sostschenko, Meyerhold," nicht mehr und nicht weniger. Deshalb meinte auch Schostakowitschs Sohn Maxim nach seiner Emigration "in den Westen":<sup>242</sup> "Dies sind nicht die Memoiren meines Vaters, sondern es ist ein Buch von Solomon Volkow über Schostakowitsch; ...wenn das Buch etwas Gutes brachte, so ist es der Blick hinter die Maske der Loyalität, die meinem Vater sein Leben lang aufgezwungen war..." So ist es offensichtlich ein ähnliches, zwar nicht ganz stimmiges, aber doch neue Aspekte der Persönlichkeit provozierendes Unterfangen, wie einstmal Shaffers, in Buch und Film *Amadeus* neu entwickeltes Bild Mozarts.

Offensichtlich hatte auch der Gedanke eines "Gottesnarren", eines "Jurodiwyi" bei Volkow die Akzente gesetzt und die Markierung gegeben, was dann auch nachzuweisen war, und sei's durch Unterstellungen vor allem bei Werkdeutungen. Wenn er z.B. aus der 7. Sinfonie eine Abrechnung mit der Vorkriegszeit, der Zeit der "Großen Säuberung"<sup>243</sup> zu beweisen sucht und das ableitet aus dem Bemerkten Schostakowitschs, daß die Sinfonie ein "Requiem" sei. Detlef Gojowy<sup>244</sup> macht dann daraus, sich auf den Impuls des 79. Psalms beziehend, gleich einen Kyrie-Satz der Messe, bzw. hier: der Totenmesse.

Isaak Glikman, der übrigens den Namen Volkow nie erwähnt, obwohl der von ihm veröffentlichte, umfassend kommentierte Briefwechsel unter dem Titel *Chaos statt Musik?* erst 1991 zur Publikation fertiggestellt wurde, sieht das anders, wenn er Schostakowitschs Briefstelle vom Januar 1942,<sup>245</sup> daß er nachts, wenn er nicht schlafen könne, weine, 1993 kommentiert: "Dmitri Dmitrijewitsch reagierte mit tiefem seelischen

<sup>241</sup> Volkow, S. 14

<sup>242</sup> Jacques Wildberger: *Schostakowitsch 5.Sinfonie d-Moll*, München 1989, S. 45/46.

<sup>243</sup> Volkow, S. 32/33.

<sup>244</sup> Detlef Gojowy: *Schostakowitsch*, Reinbeck bei Hamburg 1983 (rororo), S. 70.

<sup>245</sup> Glikman, S. 40.

Schmerz auf die Schrecken des Krieges und die unvorstellbaren Leiden der Menschen im belagerten Leningrad. Davon erzählte er mir während meines Aufenthaltes in Kuibyschew, aber wiederum mit der ihm eigenen Beherrschtheit." Die bekannten Sätze, die Schostakowitsch in der *Prawda* veröffentlichte von "der Größe unseres Volkes, von seiner Heldenhaftigkeit" und der Widmung an den "Kampf gegen den Faschismus" sind ihm kaum vorgeschrieben worden. "Die Gestalt eines Künstlers" - schrieb deshalb Krzysztof Meyer,<sup>246</sup> "der Barrikaden verteidigt und vom Kampf inspiriert eine Symphonie komponiert, entsprach ganz und gar der Psyche der Russen, die in ihm das nationale Genie sahen." Und der Komponist sah das nicht viel anders.

Isaak Glikman<sup>247</sup> beschreibt nicht nur, wie sehr Schostakowitsch mit seinen Gedanken und Empfindungen bei den leidgeprüften Leningraderinnen weilt, sondern wie stark das einflöß in die neue Sinfonie, wozu der Komponist ihn damals eingeladen hatte, ihm „den Anfang einer beabsichtigten Komposition zu zeigen, die vielleicht niemand brauchen könne, wo doch dieser unheilvolle Krieg tobe. "Nach kurzem Zögern" - beschreibt Glikman - "setzte er sich an den Flügel und spielte die erhabene, wunderschöne Exposition der *Siebten Symphonie* und das Variationsthema, das die faschistische Invasion darstellt... Wir versanken in Schweigen. Er unterbrach es mit folgenden Worten (die ich mir aufgeschrieben habe): 'Ich weiß nicht, wie sich das Schicksal dieses Stückes entwickeln wird, unausgelastete Kritiker werden mir sicher den Vorwurf machen, daß ich den *Bolero* von Ravel nachahmen würde. Sollen sie mir den Vorwurf machen, so jedenfalls klingt in meinen Ohren der Krieg.'

Und nur das meinte er, wie er auch sonst - und das unterstreicht Glikman<sup>248</sup> - sich "aktiv am antifaschistischen Kampf" beteiligte und "an verschiedenen Meetings und Versammlungen teilnahm." Das war nicht angeordnet, sondern ihm Herzenspflicht. Die Generation dieser Jahre war so. Das mögen Jüngere nicht mehr begreifen. So habe auch ich sie noch bei Besuchen in den 60er Jahren kennengelernt. Da spielten Stalin und dessen Repressalien erst einmal eine untergeordnete Rolle. Daß das propagandistisch ausgewertet wurde und ausnützlich war, versteht sich von selbst. Rußland war in Gefahr, Hitler keine Alternative. Für einen Russen setzte da Tolstois *Krieg und Frieden* Maßstäbe.

Schon in der *Fünften*, die zwar im langsamen Satz durchaus als Trauer über die Opfer der "Säuberungen", die so viele betrafen, begreifbar ist (wie auch der 1. Satz der *Sechsten*) und im Finale das Dur-Ende nur gleichsam "gezwungenermaßen" nach dem "Durchbruch" durch einen geballten Dissonanz-Akkord erreicht, greift er auf den aus der Beethoven/Tschaikowski-Tradition gewachsenen Prozeß des "Durch Nacht zum Licht"

<sup>246</sup> Meyer, S. 277.

<sup>247</sup> Glikman, S. 23.

<sup>248</sup> Ebenda, S. 18.

zurück. Und das "Werden der Persönlichkeit" machte er - wie er öffentlich bekannte und das auch in der musikalischen Diktion realisierte - wie in der *Ersten* durch verwandelnde Umkehrung des Hauptthemas von Abwärts- zu Aufwärtsbewegung unmittelbar nachvollziehbar.

Ob nun durch den ungerechten *Prawda*-Artikel ausgelöst, erzwungen oder opportunistisch angeboten, bleibt unbedeutend vor dem, daß er mit einem Schlage zum Inbegriff sowjetischer Musik wurde und vor der Welt, die es allerdings erst später, meist sogar erst während des Krieges durch die *Leningrader Sinfonie* begriff, die Form der Sinfonie nach Mahler wieder neu inthronisierte. "Neoromantik" war dann allerdings das Schlagwort im "Westen". Glikman im "Osten" zitiert Akademiemitglied Wladimir Schischmarjow,<sup>249</sup> daß er "einen ähnlichen Triumph eines Komponisten erst einmal in seinem Leben erlebt habe: bei der *Sechsten Symphonie* Tschaikowskys unter der Leitung des genialen Komponisten selbst, kurz vor seinem Tod."

Dissident war Schostakowitsch in diesen Jahren bestimmt nicht. Er mußte und wollte sich durchbeißen. Noch 1974 - so überliefert Glikman<sup>250</sup> - erinnerte er sich am 28. Januar des 38. Jahrestages des *Prawda*-Artikels "Chaos statt Musik": "Jetzt ist der Artikel nicht mehr schrecklich. Aber viele Jahre hin hat man mit ihm doch Schrecken verbreitet und eingeschüchert... Auch mich hat die Obrigkeit ... zu überreden versucht, zu bereuen und meine Schuld zu bekennen. Aber ich habe mich geweigert zu bereuen. Damals half mir meine Jugend und meine psychische Konstitution. Statt zu bereuen schrieb ich die *Vierte Symphonie*."

Sie hat er damals - wie bekannt - zwar vorsichtshalber zurückgezogen und ist mit der *Fünften* seinen Weg weitergegangen. Opportunistisch? - könnte man fast meinen, wenn man das einfacher gestaltete, traditionsverbundenere Werk betrachtet. Aber wie hätte Schostakowitsch mit den Mitteln der *Vierten* weitermachen sollen? Er selbst sprach später offiziell von Mängeln einer "Grandiosomanie",<sup>251</sup> was er wohl nicht ganz ernst meinte, denn bei der verspäteten Uraufführung von 1958 billigte er dem Werk einen hohen Stellenwert zu. Aber er charakterisierte damit selbst das Problem gerade dieses mit Herzblut geschriebenen Stückes.

Die Wendung zur *Fünften* steht in jenen Jahren nicht allein. Denn auch in Westeuropa gab es in dieser Zeit einen Trend, expressionistische Auftrumpfungen und Klanghärten in ruhigere Bahnen zu führen und traditionelle Formen wieder in eigener Umformung in Betracht zu ziehen. Vielleicht war da Strawinskys Neoklassizismus zwar kein rechter Ansatzpunkt für Schostakowitsch. Aber zur gleichen Zeit veränderten sich auch

<sup>249</sup> Ebenda, S. 55.

<sup>250</sup> Ebenda, S. 323.

<sup>251</sup> Ebenda, S. 17 und S. 158.

die sinfonischen Formen etwa bei Hindemith, Bartok und später Honegger und Karl Amadeus Hartmann, um nur vier verschiedenartig Vorgehende zu nennen. Schostakowitsch mußte sich dabei auch nicht einmal unbedingt opportunistisch verhalten.

Er hatte seine Ansatzpunkte bereits vorgeformt in der *Cellosonate*, dem *Ersten Klavierkonzert* und weiter zurück schon in der *1. Sinfonie*. Er brauchte sie nur aufzugreifen und weiterzuführen. Und dahinein legte er seine Bekenntnisse, gab sich als "Chronist seiner Epoche", ließ deshalb die fertigen Werke so stehen, wie sie waren, veränderte, verbesserte nicht, wie das etwa bei Prokofjew oder Chatschaturjan ständig geschah. Und diese Chronik war nicht so sehr und vordergründig antistalinistisch, was nicht heißt, daß er das Wirken Stalins und der oftmals viel gefährlicheren Parteibürokraten insgesamt guthieß.

Aber der Einsatz bei den sogenannten "Großbauten", die vor allem in den 20er und 30er Jahren nicht nur von den Häftlingen des "Archipel Gulag" erbaut wurden, sondern eine stattliche Reihe von Freiwilligen bei der Turk-Sib oder anderswo mobilisierte, die dort aus sowjetpatriotischen Gründen sich engagierten. Das war nicht nur Propaganda. Das gab es, auch den Stolz auf das Geleistete. Ich habe selbst mit solchen Bürgern gesprochen, nicht offiziell, ganz privat. Daß dabei unendlich viel Sinnloses vor sich ging, durch Desorganisation die aufgewandte Kraft verschleudert wurde, Planerfüllung vor Nutzen stand, das gab's, wurde damals unter den Tisch gekehrt und geheimgehalten. Der Begriff der "Potjomkinschen Dörfer" stammt schließlich aus der Historie dieses Landes.

Sergej Antonows Roman von *Waska in der Unterwelt*, 1987 veröffentlicht, aber in den 30er Jahren beim Moskauer Metro-Bau spielend, macht dies literarisch transparent, aber eben erst in den 80er Jahren. Damals blieb solches gesellschaftlich verborgen, verschwiegen oder wurde vom parteipolitisch gut erzogenen "Über-Ich" - wie es bei Strittmatter im Band III seines Romans vom *Wundertäter* genannt wurde - geradegerückt. Nun - sicher nicht bei jedem - und partielle Kritik am System ist noch nicht Dissidententum oder gar aktiver Widerstand; während des Krieges in der Sowjetunion weniger denn je.

Das war eine der Grundlagen patriotischer Haltung, die Front und Volk in der Heimat verband, traditionsgemäß, von Glinkas *Leben für den Zaren*, um den historischen Poleneinfall (als *Iwan Sussanin* aufgeführt) über Mussorgskys *Boris* ähnlicher Thematik, den Schostakowitsch in diesen Jahren bearbeitete, und das zweifellos nicht nur, um - wie Volkow unterstellt<sup>252</sup> - den "Widerspruch zwischen Macht und unterdrücktem Volk" darzustellen, bis zu Tolstois Roman-Epos *Krieg und Frieden*, aus dem Prokofjew eine Oper zu formen unternahm. So steht eben auch die *Leningrader Sinfonie* in diesem

<sup>252</sup> Volkow, S. 292.

patriotischen Kontext und widerspiegelt nicht - nach Volkow – "in Wahrheit das Vorkriegsschicksal von beiden, vom Komponisten wie von Leningrad."<sup>253</sup> Diese Aussage steht im unmittelbaren Gegensatz zu dem selbst in den gleichen *Memoiren*<sup>254</sup> dargestellten Sachverhalt des Hasses gegen den Krieg: "Aber man muß das Land verteidigen gegen den Überfall eines Feindes. Man hat nur ein Heimatland."

Diese Haltung kennzeichnet übrigens nicht nur die Russen. Den Nationalstolz über alle Widersprüche hinweg nach außen zu vertreten, begegnet einem bei aller Gefahr von Pauschalierungen eigentlich bei fast allen slawischen Völkern. Und so war auch Schostakowitsch in erster Linie ein durchaus tief patriotischer Russe und ein loyaler Sowjetbürger, der trotz aller Probleme mit seinem Volk verbunden war. Das mag vielleicht utopisch erscheinen; denn Schostakowitsch war Realist, aber die gewachsene Bedeutung seines Schaffens ab *Fünfter* und damit auch seiner Persönlichkeit gab ihm manche Möglichkeit zu helfen, sich einzusetzen. Immerhin wurde er trotz Verurteilung der *Lady Macbeth* in den Leningrader Arbeiter-Deputierten-Rat gewählt, und das in jener Zeit, in der Stalin mit großem Mißtrauen auf diese Stadt von Kirows ehemaligem Machtbereich blickte.

Ein Bild des Märtyrers, Verfolgten und Widerständlers, das Volkow in seinen Erzählungen über Schostakowitsch zu verbreiten sucht, hat dadurch seltsame Widersprüche. Trotz aller Reglementierungen wurde er sehr schnell wieder offiziell geehrt, übrigens weit vor Prokofjew: 1940 Rotbannerorden, mehrere Stalinpreise ab *Klavierquintett* 1941 über den zur *Siebten*, zum *Klaviertrio*, zum Oratorium *Lied von den Wäldern* bis 1952 zu den *Zehn Poemen*. 1942 wurde er Verdienter Künstler der RSFSR, 1951 Deputierter des Obersten Sowjets der RSFSR, ja sogar 1948, im Jahre der heftigsten Attacken, wurde er Volkskünstler der RSFSR, und von der Delegierung zum amerikanischen Kongreß für Kultur und Sicherung des Friedens in New York 1947 war schon die Rede.

Das nur mit dem Katz und Maus-Spiel Stalins und seiner NKWD-Schergen Jeshow bis Berija erklären zu wollen, ist da wohl nicht ganz ausreichend. Man hatte Interesse an dem Komponisten und seiner nationalen und internationalen Ausstrahlung, und Schostakowitsch verhielt sich auch so, daß er dem gerecht wurde. Letztendlich gab es auch ein Leben außerhalb der ständigen Einschränkungen, der Aufenthalte bei Freunden, in den Häusern des Schaffens in Repino oder in Iwanowo. Immerhin hat Schostakowitsch Funktionen im Komponistenverband in Leningrad (ab 1947 Vorsitzender) wie auch später in Moskau in dem der RSFSR als Vorsitzender angenommen, sich dazu wählen lassen. Und - damit zweifelsohne verbunden - nahm er bei allen überlieferten

<sup>253</sup> Ebenda, S. 32.

<sup>254</sup> Ebenda, S. 149.

Schreckgeschichten über den erzwungenen Eintritt in die KPdSU 1960 auch dies in der Zeit des "Tauwetters" unter Chruschtschow unter tausend Vorbehalten dann doch an - als Opportunist? - Doch wohl kaum!

In dieser Zeit erhoffte er sich in der Tat eine neue Entwicklung, eine neue Periode, vielleicht sogar einen demokratischen Sozialismus, auf alle Fälle mehr Mitsprache. Vielleicht meinte er auch noch mehr helfen zu können, wie er es zaghaft vorher schon zu Stalins Zeiten bei Wainberg, Admoni, Alexander Weprik, allesamt jüdischer Herkunft, getan hat und zumindest nachträglich auch die Rehabilitierung Nikolai Shiljajews<sup>255</sup> erfolgreich betrieb. Das aber erwies sich im Prinzip als utopisch. Vielleicht liegt hier auch einer der Gründe für den Sarkasmus, die Bitterkeit, die bei allen Zweifeln gegenüber einzelnen Aussagen, die Volkowschen *Memoiren* des alternden Schostakowitsch durchziehen.

Diese Enttäuschungen, die in der desillusionierenden Ära Breshnews immer deutlicher nicht nur bei Schostakowitsch hervortreten, durchdringen die Spätwerke des Meisters. Was in der *9. Sinfonie*, gleichsam als Rücknahme der erwarteten "Neunten" mit Chorhymnus a la Beethoven, begann und als Signal für die junge Generation wirkte (Sergej Slonimski in Leningrad schrieb deshalb später sich erinnernd: "Unbewußt nahmen wir auch den polemischen Inhalt der *Neunten* auf, ihren zeitgerechten Spott über jegliche lügenhafte Pose, falsche Monumentalität und Großmächtigkeit"),<sup>256</sup> eben dies war von nun an ein Grundton, ein menschlicher, im Schaffen Schostakowitschs, der sich gegen dies selbstüberheblich leere Pathos richtet, das aus einer sinnentleerten sozialistischen Liturgik entspröß.

Noch die *Fünfte* lebt vor allem im ersten und letzten Satz davon, die wegen Jewtuschenkos Text verdrängte *Dreizehnte* und auch andere Werke, Lieder oder die Satire *Rajok* sind davon geprägt. Aber diese Verweigerung oder natürliche Gegenreaktion auf die liturgisch abgeleiteten Aussprüche, Losungen und Sentenzen Stalins und später der Klassiker des Marxismus-Leninismus, die in ihrer primitiven Vermarktung auf die Nerven gingen, sind (noch dazu, da das für Schostakowitsch seit 1941 bei Glikman immer wieder benannte Nervenleiden ihm mehr und mehr zu schaffen machte) wohl kein Ausdruck eines Dissidenten. Der Komponist wehrte sich gegen bestimmte Erscheinungen, bei denen der wachsende Antisemitismus nur eine Seite kennzeichnet. Gegen das sozialistische System spricht er sich nie direkt aus, auch bei Volkow nicht. Er ist Utopist, meint durch sein Wirken in ethisch-moralischer Richtung Veränderungen bewirken zu können. Er ist ein unverbesserlicher Optimist, wenn er auch oft in trauriges Grübeln versinkt, zu verzweifelterm Sarkasmus greift. Ich meine, daß Schostakowitsch zweifellos entgegen der Zeichnung Volkows - dem zugestimmt hätte, was Hans Werner

<sup>255</sup> Gojowy, S. 82.

<sup>256</sup> Friedbert Streller: *Dmitri Schostakowitsch, Für Sie porträtiert*. Leipzig 1982, S. 25

Henze am Ende seiner autobiographischen Mitteilungen *Reiselieder mit böhmischen Quinten*<sup>257</sup> niederschrieb:

"Die Geschichte scheint nicht weiterzugehen und nur noch aus Rückläufig- und Rückfälligkeiten zu bestehen, aus Rückfällen in die Barbarei der militärischen Auseinandersetzungen, des Rassenwahns und der Ausbeutung der Schwachen. Das ausklingende Jahrhundert ist vom kläglichen Scheitern eines der ersten großen Versuche gezeichnet, die Menschen und ihre Lebensbedingungen zu bessern, das heißt: zu verändern, um ein höheres Niveau, eine bessere Qualität des Zusammenlebens anzustreben. Philosophen und Ökonomen des neunzehnten Jahrhunderts, vorwiegend Deutsche, hatten klaren Kopfes den Weg in diese Richtung gewiesen und die theoretischen Grundlagen des Sozialismus geschaffen. Bei diesen Grundlagen ist es geblieben.

Die Theorie hat an Schönheit nichts verloren, auch wenn die Wirklichkeit, die wahren Verhältnisse sie eingeholt, ausgehöhlt, die Praxis sie gründlich widerlegt zu haben scheint, mittels all der offensichtlichen Anzeichen von katastrophalem Mißlingen und Zusammenbruch. Vielleicht hat man ja der Theorie nicht in ausreichendem Maße geachtet, vielleicht hat man dies und das in den Büchern übersehen, als man sich daranmachte, die Gedanken umstürzlerisch auf die Tat, in die Praxis zu übertragen. Oder es war damals ganz einfach nicht die Zeit, sich an die Bücher zu halten, die Umstände erlaubten es nicht: die Weltkriege, der Faschismus, die Armut, die Unterentwicklung, der mühselige Alltag des Menschseins, die alten schlechten Gewohnheiten der Leute, ihr Freiheitsbedürfnis zum Beispiel, das Instinktive, das Rebellische, Unbändige, das Fortpflanzungs- und Mordlustige, das lebhaft Kommen und Gehen von Sympathien, Leidenschaften und Idiosynkrasien. Vergänglichkeit streicht darüber hin wie ein Wind."

Und Henze arbeitet zur Zeit, vielleicht liegt das Werk auch schon vollendet vor, an einer neuen, der neunten Sinfonie, mit der er den Helden des antifaschistischen Widerstands durch Aufnahme von Texten aus Anna Seghers Roman *Das Siebte Kreuz* ein neues Denkmal setzen will.

Auch Schostakowitsch glaubte an den Menschen - entschuldigen Sie das heute irrelevant pathetische Wort -, seine Generation nahm das noch ernst. Seine *Fünfzehnte* macht das noch einmal deutlich: nach der Parodie der Aufmärsche mit Rossinischen *Wilhelm Tell*-Signalen, nach der Todesverkündigung der Wagnerschen *Walküre* nimmt er den Auftakt des leidenschaftliche Liebe signalisierenden *Tristan*-Akkordes der Ouvertüre des Bayreuther Meisters auf, läßt noch einmal mahnend die bei ihm beliebte Form der verändernde Variierung fordernden Passacaglia aufklingen, um das Ganze in freundlichem Kindertraum enden zu lassen (übrigens - vielleicht auch nicht so zufällig - endet Prokofjews 7. *Sinfonie* ähnlich!).

<sup>257</sup> Hans Werner Henze: *Reiselieder mit böhmischen Quinten*, Frankfurt am Main (Fischer Vlg.) 1996, S. 591 f.

So spricht kein provokativer Dissident, der sich dem Strom entgegenstellt. Er verhielt sich mit manch einem Werk opportun gegenüber Ensembles verschiedenster Art, auch des angstverbreitenden NKWD, sang das *Lied von den Wäldern* und wandte sich mit der Operette *Moskau-Tscherjomuschki* einer Form zu, von der er seinem Freunde Glikman gesteht,<sup>258</sup> daß er "vor Scham vergehe" und daß es sich nicht lohne, es sich anzusehen ("seine Zeit damit zu verschwenden, sich an meiner Schande zu weiden; es ist langweilig, stümperhaft und dumm."). Er erfüllte also unmittelbar Forderungen nach volksverbundenen, volkstümlichen Stoffen und solcherart musikalischer Gestaltung.

Obwohl er das alles realisierte, war er prinzipiell dennoch kein Opportunist. Er ging seinen Weg mit künstlerischer Verantwortung, machte (selbst wenn es manchmal den Eindruck erweckte) keine Kompromisse und verstand sich als "Chronist seiner Epoche." Er verarbeitete die Probleme, die die Zeitumstände ihm zuspielten in seinen großen Werken, vor allem in den Sinfonien, Streichquartetten und Konzertwerken, nachdem ihm nach der *Lady Macbeth* und den unseligen Diskussionen die Oper nicht machbar schien, obwohl er - wie bekannt - an einer nach Gogols *Die Spieler* gearbeitet hatte, allerdings dann aufgab, und eine nach Tschechows Erzählung *Der schwarze Mönch* ins Auge faßte. Er war beileibe kein Dissident, auch kein geheimer (das zeigte nicht zuletzt das Aneinandervorbeigehen an Solshenizyn und dessen religiösen Fantasien), vielleicht manchmal opportunistisch, nicht bloß weil er überleben wollte, sondern weil er verstand: Das Leben hatte ihn dahin gestellt, wo er war, und das mußte er auf seine Weise bewältigen. Eine andere Alternative sah er nicht.

<sup>258</sup> Glikman, S. 159.

---

Reimar Westendorf (Berlin)

*SCHOSTAKOWITSCHS BRIEFE AN ISAAK DAWYDOWITSCH GLIKMAN*

Im Jahr 1993 hat der Petersburger Theaterwissenschaftler Isaak Dawydowitsch Glikman, geb. 1911, die Briefe Schostakowitschs an ihn, den langjährigen Freund und Vertrauten, herausgegeben.<sup>259</sup> Mit ihnen liegt ein umfangreiches Konvolut von brieflichen Selbstäußerungen Schostakowitschs vor und damit - auch wegen des engen Verhältnisses von Glikman und Schostakowitsch und des langen Zeitraums des Briefwechsels - eine bedeutende biographische Quelle.

Die rund 300 Briefe, die Schostakowitsch zwischen 1941 und 1974 an Glikman geschrieben hat, befinden sich im Besitz Isaak Glikmans. Die Briefe Glikmans an Schostakowitsch haben sich wahrscheinlich nicht erhalten, da Schostakowitsch sie wohl seiner Gewohnheit nach nicht aufbewahrt hat.

Die russische Veröffentlichung des Briefkonvoluts erfuhr bislang eine französische Übersetzung (Paris 1994)<sup>260</sup> und eine deutsche (Berlin 1995),<sup>261</sup> der die Zitate meines Vortrags entnommen sind. In der russischen Ausgabe sind den Briefen umfangreiche Kommentare und Erinnerungen beigegeben. Glikman hat die Briefe zusammengestellt und zum großen Teil sehr ausführlich kommentiert, so daß der Textumfang der Kommentare und Erinnerungen den der Briefe bei weitem übersteigt. Man kann im Grunde von zwei Büchern in einem sprechen: einer Sammlung von Briefdokumenten Schostakowitschs und einem Buch mit Kommentaren und Erinnerungen Isaak Glikmans.

Zum Verhältnis Schostakowitsch - Glikman

In der Schostakowitsch-Biographik ist die enge Freundschaft zwischen Schostakowitsch und Isaak Glikman noch nicht aufgearbeitet. Bis zum Erscheinen der Briefsammlung tauchte der Name Glikman praktisch nicht auf. Lediglich im Zusammenhang mit dem Tod Iwan Sollertinskis wurde Glikman regelmäßig als Empfänger eines Briefes

---

<sup>259</sup> *Pis'ma k drugu, Dmitri Šostakovič - Isaaku Glikmanu*, hrsg. u. komment. v. Isaak D Glikman, Moskau u. St. Petersburg, 1993, 336 S.

<sup>260</sup> Dmitri Chostakovitch, *Lettres à un ami, Correspondance avec Isaac Glikman*, Préface et commentaires d'Isaac Glikman, Paris 1994, 302 S.

<sup>261</sup> Dmitri Schostakowitsch, *Chaos statt Musik? Briefe an einen Freund*, hrsg. u. komment. v. Isaak D. Glikman, dt. Ausg. hrsg. v. R. Westendorf, Berlin 1995, 348 S.

genannt, in dem Schostakowitsch seine Erschütterung über den Tod des Freundes und Mentors Sollertinski schildert.

Die wichtige Rolle aber, die Glikman offenbar im Leben Schostakowitschs gespielt hat, ist bis zur Veröffentlichung der Briefe nicht wahrgenommen worden. Deshalb möchte ich mich im folgenden kurz dem Verhältnis der beiden zuwenden, soweit es aus den Briefen, Glikmans Äußerungen und biographischer Literatur rekonstruierbar ist.

Wie Glikman im Vorwort zu den Briefen schreibt, hat er Schostakowitsch im Herbst 1931 über die Vermittlung Iwan Sollertinskis kennengelernt, den Glikman als seinen Lehrer und Freund bezeichnet. Schostakowitsch war damals 25 Jahre alt und mit seiner ersten Symphonie und der Oper "Die Nase" bereits ein erfolgreicher und umstrittener junger sowjetischer Komponist.

Die Bekanntschaft Glikmans mit Schostakowitsch vertiefte sich im darauffolgenden Jahr 1932. Glikman hatte als Leiter der Abteilung für Massenkultur in der Leningrader Philharmonie zu arbeiten begonnen, in die Schostakowitsch abends zu Konzerten kam und tagsüber zu regelmäßig stattfindenden Zusammenkünften mit Musikerkollegen. Ende des Jahres nahm die Bekanntschaft Glikman zufolge den Charakter einer Freundschaft an. Anfang des nächsten Jahres organisierte Glikman anlässlich eines Konzertes mit der Musik von Schostakowitsch eine Ausstellung über den Komponisten in der Leningrader Philharmonie. Im gleichen Jahr 1933 begann der Briefwechsel.

Zwei Jahre später, 1935, wurde Glikman persönlicher Sekretär des Komponisten, in einer Zeit, als Schostakowitsch durch den großen Erfolg seiner Oper "Lady Macbeth von Mzensk" als *der* sowjetische Komponist gelten konnte. Zu den Aufgaben Glikmans zählte, "dem Komponisten in seinen Angelegenheiten zu helfen, insbesondere mit ausländischer Korrespondenz".<sup>262</sup>

Während der ersten Verfolgungskampagne gegen Schostakowitsch nach dem Prawda-Artikel "Chaos statt Musik" vom 28. Januar 1936 ist Glikman also schon sein Sekretär gewesen und hat diese für Schostakowitsch sehr bedrohliche Zeit in engem Kontakt mit ihm erlebt. Glikman sandte dem Komponisten, der zunächst noch auf einer Konzertreise war, auf dessen Aufforderung hin alle Zeitungsausschnitte zu, die sich nach dem vernichtenden "Prawda"-Artikel auf seine Musik bezogen. (Nach Leningrad zurückgekehrt, hat Schostakowitsch die Ausschnitte in ein eigens dafür angeschafftes Album eingeklebt, ein "düsteres Dokument"<sup>263</sup> von über 90 Seiten, das bis heute existiert.)

Ein Beglaubigungsschreiben aus ebendem Jahr zeigt, daß Glikman Schostakowitsch

<sup>262</sup> Dmitri und Ludmilla Sollertinsky, *Pages from the life of Dmitri Shostakovich*, übers. v. Graham Hobbs und Charles Midgley. New York/London 1980, S. 180.

<sup>263</sup> Krzysztof Meyer, *Schostakowitsch*, Bergisch-Gladbach 1995, S. 230.

in dieser Zeit nach außen hin vertrat: "Bescheinigung: Hiermit wird bestätigt, daß der Genosse I. D. Glikman in der Eigenschaft als persönlicher Sekretär des Komponisten D. D. Schostakowitsch arbeitet."<sup>264</sup> In dieser Funktion hat Glikman die Versammlungen und "Diskussionen" im Leningrader Komponistenverband besucht, die sich im Februar 1936 an das Erscheinen des Artikels "Chaos statt Musik" anschlossen, und täglich briefliche Zusammenfassungen an Schostakowitsch geschickt. Schostakowitsch blieb den Versammlungen fern, er war nach Moskau gefahren und kam damit nicht in die erniedrigende Lage, auf die Kritik mit Selbstbezeichnungen und Reuebeteuerungen reagieren zu müssen. (Das gelang ihm übrigens 1948 während der zweiten Kampagne nicht mehr, da mußte er sich der Kritik stellen, d.h. sich beugen, zustimmen und bereuen.) Schostakowitsch hat die brieflichen Berichte Glikmans von den mehrtägigen Erörterungen im Komponistenverband nicht aufbewahrt, was er Glikman gegenüber später sehr bedauerte. Auch bei Glikman haben sich offenbar keine Briefe Schostakowitschs aus der Zeit erhalten, denn die Briefsammlung beginnt erst 1941, fünf Jahre später.

Glikman war auch dann noch Schostakowitschs Sekretär, als er "von 1939 an als Lehrer am Leningrader Konservatorium Kollege von Schostakowitsch geworden war"<sup>265</sup> (als Professor für Theatergeschichte), und blieb es bis zum Beginn des Krieges 1941, genauer gesagt, bis zu beider Evakuierung aus dem belagerten Leningrad (Glikman ist offenbar früher als Schostakowitsch evakuiert worden, denn in den ersten Briefen erzählt Schostakowitsch dem bereits evakuierten Glikman von seiner eigenen Evakuierung).

Mit der Evakuierung aus dem belagerten Leningrad trennten sich die Wege Schostakowitschs und Isaak Glikmans. Zusammen mit dem Leningrader Konservatorium wurde Glikman nach Taschkent evakuiert (nicht wie Sollertinski mit der Philharmonie nach Nowosibirsk), Schostakowitsch hingegen nach Kuibyschew, wo auch die sowjetische Regierung saß. Die räumliche Trennung, die nach dem Krieg fortbestand (Schostakowitsch war schon 1943 nach Moskau gezogen und blieb auch nach dem Krieg dort, Glikman kehrte nach Leningrad zurück), bewirkte kein Ende der Freundschaft. Beide blieben brieflich und telefonisch in engem Kontakt, verbrachten Ferienzeiten miteinander etc.

In Leningrad arbeitete Glikman nach dem Krieg in vielen Bereichen: am Konservatorium als Theaterwissenschaftler, außerdem als Literatur- und Theaterkritiker, als Berater bei Theater- und Operninszenierungen, als Drehbuchautor, Berater und Redakteur von Filmen.

<sup>264</sup> *Pages*, S. 180.

<sup>265</sup> *Pages*, S. 180.

Darüber hinaus erfüllte Glikman auch nach Beendigung seiner Sekretärstätigkeit eine ganze Reihe von Aufgaben für Schostakowitsch. Er war sein Vertreter in Leningrad, wenn Schostakowitsch selbst nicht kommen konnte, und vertrat ihn bei Konzertproben ebenso wie bei Operninszenierungen und Filmprojekten.

Eine wichtige Funktion Glikmans war seine Arbeit als Ghostwriter für Schostakowitsch. Den Briefen zufolge schrieb Glikman den Artikel über Prokofjews Oper "Duena" ("Die Verlobung im Kloster"),<sup>266</sup> das Vorwort zu dem posthum veröffentlichtem Band mit Schriften des Freundes Iwan Sollertinski,<sup>267</sup> das Vorwort zu einem Band mit Schriften des Leningrader Musikwissenschaftlers Alexander S. Rabinowitsch,<sup>268</sup> einen Artikel zum 100. Geburtstag des Leningrader Konservatoriums,<sup>269</sup> einführende Worte zu Büchern über die Pianisten Emil Gilels<sup>270</sup> und Swjatoslaw Richter,<sup>271</sup> einen Beitrag zu einem Erinnerungsband über Majakowski<sup>272</sup> und einen Artikel zum 50jährigen Bestehen der Leningrader Philharmonie.<sup>273</sup> Zu diesen Beiträgen kommen wohl noch einige hinzu, denn Glikman bemerkt in seinen Kommentaren nebenbei, daß die Sekretärin Schostakowitschs ihm viele Schriften Schostakowitschs zusandte, "die zu redigieren waren".<sup>274</sup>

Der übliche Weg der Zusammenarbeit, so wie es aus den Briefen hervorgeht, war der, daß Schostakowitsch Glikman bat, etwas für einen bestimmten Anlaß zu entwerfen, und nur in einigen Fällen Stichpunkte oder Themen vorgab. Glikman formulierte den Beitrag aus und sandte ihn Schostakowitsch manchmal auch zur Korrektur zu. Veröffentlicht wurde der Beitrag unter Schostakowitschs Namen, die Mitarbeit Glikmans blieb, wie bei Ghostwritern üblich, unerwähnt. Die Honorare für die literarischen Arbeiten hat Schostakowitsch offenbar stets an Glikman weiterüberwiesen. Manchmal scheint es in der Zusammenarbeit zu Verstimmungen gekommen zu sein, wenn nämlich Glikman von sich aus Artikel Schostakowitschs anregte oder auch schrieb.<sup>275</sup>

Die Hilfe in literarischen Belangen erstreckte sich auch auf künstlerisches Gebiet. Glikman besorgte die textliche Revision des Librettos für die 2. Fassung der "Lady Macbeth",<sup>276</sup> darauf wird später noch eingegangen, und half bei der Umformulierung

<sup>266</sup> Briefe, S. 83f.

<sup>267</sup> Briefe S. 130.

<sup>268</sup> Briefe, S. 150.

<sup>269</sup> Briefe, S. 161.

<sup>270</sup> Briefe, S. 161ff.

<sup>271</sup> Briefe, S. 171.

<sup>272</sup> Briefe, S. 205.

<sup>273</sup> Briefe, S. 293ff.

<sup>274</sup> Briefe, S. 133.

<sup>275</sup> Briefe, S. 7, S. 250.

<sup>276</sup> Briefe, S. 120ff.

einiger Verszeilen in der 14. Symphonie.<sup>277</sup>

Nicht zuletzt war Isaak Glikman überhaupt vermittelnde Instanz zwischen Schostakowitsch und Theater- und Filmregisseuren, Verlagslektoren, und generell Ansprechpartner für diejenigen, die mit Schostakowitsch in Kontakt treten wollten.

Viele der Tätigkeiten Glikmans im Auftrag Schostakowitschs, etwa die als Ghostwriter oder die Arbeit an der Textrevision der "Lady Macbeth", werfen möglicherweise ein Licht auf die Einstellung Schostakowitschs zu diesen Arbeiten. Sie lassen die Vermutung zu, daß Glikman oft das übernahm, was Schostakowitsch zu tun gezwungen war, selbst aber nicht tun wollte oder konnte.

### Die Briefe Schostakowitschs

Die vorliegende Briefsammlung beginnt im Jahr 1941, zu dem Zeitpunkt, als Glikman nicht mehr Sekretär Schostakowitschs ist. Alle vorhergehenden Briefe aus den 30er Jahren, d.h. die von 1933 bis 1941 geschriebenen, sind, wie Glikman mitteilt, "in der Zeit der Belagerung Leningrads spurlos" verschwunden.<sup>278</sup> Ob Glikman sie bei seiner Evakuierung in Leningrad zurückgelassen hat und sie dort verloren gegangen sind, oder ob sie später in Taschkent verloren gingen, ist nicht zu ermitteln. In Taschkent zumindest sind Briefe Schostakowitschs verschwunden. Glikman schreibt im Vorwort zu den Briefen, daß er nach seiner Reise zu Schostakowitsch nach Kuibyschew, um dort die 7. Symphonie abzuholen, nach Taschkent zurückkehrte und "mit Trauer den rätselhaften Verlust mehrerer Briefe von Dmitri Dmitrijewitsch"<sup>279</sup> feststellen mußte. Es ist nicht ausgeschlossen, daß sich Briefe aus den 30er und 40er Jahren in entsprechenden Archiven noch finden lassen.

Auch später sind Briefe verlorengegangen, z.B. Briefe zwischen Mai und Oktober 1943,<sup>280</sup> aus der 2. Jahreshälfte 1944<sup>281</sup> und zwischen Oktober 1952 und April 1953.<sup>282</sup>

Die empfindlichste Lücke der vorliegenden Briefsammlung klafft in den Jahren 1947 und 1948. Aus diesen Jahren sind lediglich 2 Briefe erhalten, der eine vom Januar 1947, der andere vom Dezember 1948, so daß eine nahezu zweijährige Pause in der Zeit ent-

<sup>277</sup> Briefe, S. 275f.

<sup>278</sup> Briefe, S. 9.

<sup>279</sup> Briefe, S. 29.

<sup>280</sup> Vgl. Kommentar zum Brief 23, Briefe S. 65.

<sup>281</sup> Vgl. Kommentar zum Brief 30, Briefe, S. 76.

<sup>282</sup> Vgl. Kommentar zum Brief 66, Briefe, S. 110.

steht, in der Schostakowitsch zum zweitenmal nach 1936 offiziell angeprangert wurde. Isaak Glikman sagte mir anlässlich einer telefonischen Anfrage während der Übersetzungsarbeit, daß es aus diesen Jahren keine weiteren Briefe gebe, weil Schostakowitsch in dieser Zeit oft nach Leningrad gekommen sei und sie oft telefoniert hätten. In diesem Zusammenhang ist aber auch daran zu erinnern, daß 1947/48, und vermutlich nicht nur in dieser Zeit, in Briefen sicherlich nicht alles gesagt werden konnte. Besonders heikle Themen werden mündlich besprochen worden sein und nicht in gegenüber Zensur und Ausforschung ungeschützten Briefen. Das gilt im Grunde für alle Briefe der Sammlung.

### Über Stil und Themen der Briefe

Trotz des langen Zeitraums von 33 Jahren, über den sich der Briefwechsel erstreckt, ist die äußere Form der Briefe im Grunde unverändert geblieben. Die Anrede bleibt stets "Lieber Isaak Dawydowitsch", am Schluß heißt es "Ich küsse Dich herzlich" oder "Ich drücke Dir fest die Hand" oder ähnlich. Auch der Ausdruck eines gewissen Freundschaftskults läßt sich über die Jahre hinweg in Formulierungen wie "Ich vermisse Dich sehr" oder "Ich langweile mich sehr ohne Dich" verfolgen.

Inhaltlich allerdings differieren die Briefe stark. Die Themen reichen von Alltäglichem (wie der Wohnsituation und familiären Angelegenheiten) und Organisatorischem bis hin zu "geschäftlichen" Angelegenheiten (die Zusammenarbeit betreffend). Ein besonders in den späteren Jahren immer wieder angesprochenes Problem ist die Krankheit, sehr viele Briefe sind aus dem Krankenhaus oder Sanatorium geschrieben.

Schließlich geht es in den Briefen natürlich um die Kompositionen Schostakowitschs, ein Themenkreis, dem ich mich unten eingehender widmen möchte.

Auf politische Ereignisse, auch sehr bedeutende, geht Schostakowitsch in den Briefen nicht ein. Weder der Tod Stalins, noch der Sturz Chruschtschows, die Herrschaft Breshnews oder sonstige politische Ereignisse kommen in den Briefen zur Sprache. Das kann zum einen daran liegen, daß die Briefe aus der betreffenden Zeit überhaupt fehlen. So verhält es sich beispielsweise beim Tod Stalins. In den meisten Fällen wird der Grund aber einfach der sein, daß es zu gefährlich und daher nicht ratsam war, sich in Briefen direkt und unverschlüsselt zu äußern.

### Satire als Form der Verständigung

Zwischen Schostakowitsch und Glikman hat sich eine Verständigungsform über politische und kulturpolitische Themen und Ereignisse entwickelt, die den Ton der Briefe z.T. maßgeblich bestimmt: die Satire. Satirische Formulierungen tauchen über die Jahre des Briefwechsels hin immer wieder in den Briefen Schostakowitschs auf. Interessanterweise gibt es bestimmte Zeiten, in denen sie verstärkt auftreten, und andere, in denen es keine oder kaum satirische Anspielungen gibt. Von Satire durchsetzt sind die Briefe aus der Kriegszeit bis Anfang 1946. Danach versiegt dieses Moment und tritt erst um 1956 verstärkt wieder auf. Von da an zieht es sich durch viele Briefe bis 1974.

Die sarkastischen Passagen einiger Briefe aus der Kriegszeit haben in besonderem Maße mit Glikman zu tun. Im Freundeskreis Glikmans scheint es üblich gewesen zu sein, sich durch Parodien auf Stalin und andere satirisch abzureagieren. In mehreren Briefen zwischen 1942 und Anfang 1946 spielt Schostakowitsch auf eine Reihe satirischer Lieder an, die Glikman seit 1937 verfaßt hat. Hier haben sich Glikman und Schostakowitsch ganz offensichtlich getroffen. Die Lieder Glikmans, die im Anhang der Briefsammlung abgedruckt sind,<sup>283</sup> erinnern im Stil stark an Schostakowitschs anti-formalistische Kantate "Rajok" von 1948 ff.

In den Briefen aus der Kriegszeit gibt es ab Ende 1943, als sich mit dem Sieg der Roten Armee in Stalingrad eine Wende des Kriegsgeschehens abzeichnete, sehr häufig sprachliche Persiflagen, und zwar eine satirische Verwendung stalinistischer Sprachschablonen. Ende 1943 schreibt Schostakowitsch an Glikman nach Taschkent:

"Die freiheitsliebenden Völker werden nun endlich das Joch des Hitlerfaschismus abwerfen, und Friede wird in aller Welt herrschen, und wir werden unter der Sonne der Stalinschen Verfassung von neuem ein friedliches Leben führen."<sup>284</sup>

Der Satz ist wegen seiner Ambivalenz bemerkenswert. In einer schwer greifbaren Melange verbindet sich hier die Hoffnung auf einen Sieg mit ätzendem Spott über stalinistische Sprachschöpfungen und einer bitteren Vorahnung für die Zeit nach dem Krieg. Die Verwendung schablonenhafter Sprachformeln ermöglicht es Schostakowitsch sogar, Glikman unter den Augen der Kriegzensur seine schlimmsten Vorahnungen zu verstehen zu geben, Befürchtungen, die sich in krasser Weise durch die Verfolgungskampagnen der Nachkriegszeit bewahrheiten sollten.

In einem anderen Brief, 1944 ebenfalls aus Moskau geschrieben, heißt es:

<sup>283</sup> Briefe, S. 334ff.

<sup>284</sup> Briefe, S. 67.

"Ich hoffe, daß Dich diese Karte noch in Taschkent erreicht. Aber bald schon entfällt die Notwendigkeit, solche Karten zu schreiben, da wir beide in unserem wunderschönen Leningrad leben werden, dieser Symbolstadt für die große Macht der sowjetischen Gesellschaftsordnung und für die geniale Stalinsche Strategie."<sup>285</sup>

Es wäre undenkbar gewesen, eine derart fundamentale Kritik direkt zu formulieren und darüber hinaus die tiefe Verachtung für Stalin zum Ausdruck zu bringen. Beides wird mit einer verschlüsselten Verständigung möglich, ohne daß Außenstehenden Material für Nachforschungen geliefert würde.

Der satirische Einsatz stalinistischer Sprachformeln in den Briefen endet im Jahr 1946, zu eben dem Zeitpunkt, als die Nachkriegs-Kampagnen gegen die Künste begannen. Erst ab 1956, dem Jahr, in dem Chruschtschow mit seiner Geheimrede auf dem 20. Parteitag "die Möglichkeit der Kritik an Auswirkungen Stalinscher Politik eröffnete",<sup>286</sup> tauchen in den Briefen wieder satirische Passagen auf. So nimmt Schostakowitsch in einem Brief die Erstarrtheit und Stumpfsinnigkeit des politischen Lebens aufs Korn, wenn er die Feierlichkeiten zum 40. Jahrestag der Sowjetunion beschreibt und dabei gleich zweimal hintereinander mit gnadenloser Pedanterie alle Parteiführer und Funktionäre aufzählt, die auf Fahnen und Bannern abgebildet sind.

Zu einem neuen Ziel der Satire wird in den 50er Jahren die Kulturpolitik. Möglicherweise ist das ein Hinweis darauf, daß Schostakowitsch sich in der 2. Hälfte der 50er Jahre mit der Unabänderlichkeit der allgemeinen politischen Gegebenheiten abgefunden hatte und sich sein Interesse auf ein Gebiet verlagerte, das ihn unmittelbar betraf.

In den Briefen an Glikman registriert Schostakowitsch nun sehr genau die Bewegungen in der Kulturpolitik. Häufig deckt sich dabei in der brieflichen Formulierung die Information mit der Satire und Kritik, etwa in einem Brief, in dem Schostakowitsch vom Komponistenkongress 1957 berichtet:

"Besonders gefiel mir der Beitrag des Genossen Lukin. Er erinnerte die Kongreßteilnehmer an die anregenden Instruktionen A.A. Shdanows darüber, daß die Musik melodios und erlesen sein muß. 'Leider', sagte Genosse Lukin, 'erfüllen wir diese anregenden Instruktionen nicht!'"<sup>287</sup>

Wenn Schostakowitsch emphatisch zu loben beginnt, handelt es sich in den meisten Fällen um beißenden Sarkasmus, Ausdruck seiner abgrundtiefen Verachtung für dogmatische ästhetische Positionen. Sehr oft in dieser Zeit weist Schostakowitsch Glikman in solch satirischer Manier auf Artikel in Zeitungen und anderen Publikationen hin:

<sup>285</sup> Briefe, S. 73.

<sup>286</sup> Wolfgang Kasack, *Lexikon der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, München 1992, S. 1287.

<sup>287</sup> Briefe, S. 138.

"In der laufenden Nummer der 'Literaturnaja gazeta' gefiel mir der Artikel 'Im singenden Nebel' sehr.<sup>288</sup> Es ist möglich, daß Dir dieser Artikel nicht untergekommen ist. Deshalb habe ich beschlossen, ihn Dir zu schicken. Dort findet sich auch Sergej Wladimirowitsch Michalkow's<sup>289</sup> Fabel 'Die guten Ratschläge'. Eine gute Fabel! Ach, und wie gut!

Aber die Anmerkung des Literaten gefällt mir trotzdem besser als 'Die guten Ratschläge'.<sup>290</sup> 'Die guten Ratschläge' erinnern mich an eine Fabel I.S. Barkow's.

Prow Kusmitsch war ein achtbarer Bursche,  
In mittlerem Alter, solide,  
Scharfsinnig und redegewandt,  
Nur sein ... war nicht sauber.

Übrigens hieß er dort nicht Prow Kusmitsch, sondern Prow Fomitsch.<sup>291</sup>

Der letzte Satz des Zitats gilt offenbar dem Musikfunktionär Pawel Iwanowitsch Apostolow (1905-69), einem erbitterten Gegner Schostakowitschs, der später während einer Aufführung der 14. Symphonie einen Herzinfarkt erlitt und bald darauf starb. In einem Brief an Edison Denissow,<sup>292</sup> aus demselben Jahr wie der obige, hatte Schostakowitsch für Apostolow den Namen Foma Fomitsch Opiskin gefunden, den Namen einer Figur aus Dostojewskijs Erzählung "Das Gut Stepantschikowo und seine Bewohner", einem "Zerrbild eines egozentrischen, wehleidigen und gewissenlosen Dummkopfes, der sich als Sittenwächter und Zensor seiner Umgebung aufspielt."<sup>293</sup>

Auch sich selbst nimmt Schostakowitsch in den Briefen an Glikman nicht von Satire aus, wenn er mit deutlichem Selbstbezug über den Komponistenkollegen Sibelius schreibt:

"Die ganzen letzten Jahre seines Lebens hat er nichts komponiert und hatte lediglich die Funktion Stolz des finnischen Volkes inne. Diese Funktion hat sich ausgezeichnet bezahlt gemacht: Wohnung, Datscha, eine angemessene Unterstützung u. dgl. Sibelius selbst hat Kognak gesoffen und Schallplatten mit Musik verschiedenster Art gehört. So sollte es mir mal gehen."<sup>294</sup>

Schostakowitsch verwendet hier einen Jubiläumsartikel von Dmitri Kabalewski, der 1966 in der "Sovetskaja muzyka" unter der Rubrik "Zum 60. Geburtstag D. D. Scho-

<sup>288</sup> Eine anonyme Polemik gegen die Erzählung "Singender Nebel" von Daniil Granin, mit "Ein Literat" unterzeichnet.

<sup>289</sup> S. W. Michalkow, einer "der aktivsten dogmatischen Literaturfunktionäre" (Kasack, *Lexikon*, S. 774), Mitverfasser der sowjetischen Nationalhymne.

<sup>290</sup> I.S. Barkow (1732-68), Verfasser zotiger Gedichte.

<sup>291</sup> Briefe, S. 142.

<sup>292</sup> Dmitri Schostakowitsch: Briefe an Edison Denissow', Aus dem Russischen übersetzt und kommentiert von Detlef Gojowy, *Musik des Ostens*, 1986, Nr. 10, S. 199.

<sup>293</sup> So der Kommentar D. Gojowys zu dem Pseudonym. Briefe an Denissow, S. 199.

<sup>294</sup> Briefe, S. 245.

stakowitschs" veröffentlicht wurde und den Titel "Stolz der sowjetischen Musik" trug.<sup>295</sup>

### Schostakowitsch über seine Werke

Ein bedeutender Themenkreis der Briefe umfaßt die Kompositionen. In den meisten Fällen jedoch ist Schostakowitsch Glikman gegenüber sehr wortkarg, was genauere Auskünfte über neue Werke betrifft. Schostakowitsch beschränkt sich darauf, die Kompositionen in einem unscheinbaren Satz anzuzeigen, häufig erst, nachdem sie abgeschlossen sind.

Die lapidare Erwähnung eines neukomponierten Werkes wird manchmal mit der Angabe des Fertigstellungsdatums gekoppelt, manchmal auch mit einer Aufzählung der Satzfolge. Einer Beschreibung enthält sich Schostakowitsch in der Regel, erhellende charakterisierende Einschätzungen sucht man in den Briefen oft vergebens.

Viele der in den 40er und 50er Jahren entstandenen Kompositionen erscheinen in den Briefen überhaupt nicht - oder werden nur kurz erwähnt.

#### Einige Beispiele:

- "Ich habe kürzlich eine Klaviersonate geschrieben. Gewidmet habe ich sie dem Andenken Leonid Wladimirowitsch Nikolajews."<sup>296</sup>
- "Möglicherweise ist Dir bekannt, daß ich die 8. Symphonie beendet habe, die aus 5 Sätzen besteht."<sup>297</sup>
- "Ich schreibe zur Zeit an einem Oratorium über die Wälder nach Texten des talentierten Dichters Dolmatowski."<sup>298</sup>

Bei dem letzten Beispiel ist zumindest der Charakterisierung "talentiert" eine ironische Wertung zu entnehmen.

Ähnlich wenig erfahren wir auch von Filmkompositionen Schostakowitschs. Hier aber ergibt sich ein Zusammenhang zu einem anderen Thema, das in den Briefen immer wieder zur Sprache kommt: zum Thema Krankheit. Klagen über einen schlechten Gesundheitszustand sind auffallend häufig verknüpft mit Klagen über die mühselige Arbeit an Auftragsarbeiten wie Filmmusiken für Filme propagandistischen Charakters. Sehr deutlich wird das in dem einzigen Brief aus dem Jahr 1948, vom 12. Dezember, in

<sup>295</sup> *Sovetskaja muzyka*, 1966, Nr. 7, S. 29-32.

<sup>296</sup> *Briefe*, S. 61.

<sup>297</sup> *Briefe*, S. 65.

<sup>298</sup> *Briefe*, S. 91.

dem sich auch die restlose Erschöpfung durch die kulturpolitische Hetzjagd gegen ihn ausdrückt:

"Unter großer Anstrengung und unter Aufbietung der letzten Kräfte komponiere ich die Musik zu dem Film 'Begegnung an der Elbe'. Ein Ende dieser Arbeit ist nicht abzusehen. [...] Physisch fühle ich mich auch miserabel, was den Zustrom schöpferischer Kraft nicht gerade fördert. Ich habe überaus oft Kopfschmerzen, außerdem ist mir fast pausenlos schlecht, oder, wie der Volksmund sagt, kotzübel. Ich muß sagen, daß das höchst unangenehm ist. Beim Rasieren habe ich die Möglichkeit, mein Gesicht zu betrachten. Es ist aufgedunsen, riesige Tränensäcke und aufgedunsene lila Wangen. Innerhalb der letzten Woche, oder etwas mehr, bin ich stark gealtert, und dieser Alterungsprozess schreitet mit unerhörter Schnelligkeit voran. Das physische Altern zeigt sich leider auch am Verlust seelischer Jugend. Aber vielleicht kommt das alles von der Überanstrengung. Ich habe doch im letzten Jahr viel Filmmusik geschrieben. Das gibt mir die Möglichkeit zu leben, überanstrengt aber auch bis zum äußersten."<sup>299</sup>

Im Februar 1948 war Schostakowitsch bekanntlich in dem ZK-Beschluß über die Oper "Die große Freundschaft" schärfstens verurteilt worden, was zu seiner Entlassung aus dem Moskauer Konservatorium führte und auch ein faktisches Aufführungsverbot seiner Werke zur Folge hatte. Die Komposition von Filmmusiken war ein Mittel, den Lebensunterhalt bestreiten zu können und gleichzeitig ein Weg, sich zu rehabilitieren.

Daß diese erzwungene Form von Kompositionstätigkeit Schostakowitsch noch zwei Jahrzehnte später buchstäblich krank machen konnte, belegt ein Brief aus dem Jahr 1965:

"Krankheit hat mich an die Datscha gekettet. Ich gehe nirgendwo hin und bemühe mich, mehr spazierenzugehen. Im Leben geht alles dem Ende zu. Anscheinend geht es mit mir als Komponisten auch zu Ende. Ich kann die Musik zu dem Film 'Karl Marx' einfach nicht schreiben. Roschal<sup>300</sup> tobt."<sup>301</sup>

Es wäre sicherlich nicht uninteressant, die Briefe unter dem Aspekt durchzugehen, wann Schostakowitsch von Krankheit spricht und wie sich zeitliche und biographische Umstände dazu verhalten.

Im folgenden möchte ich mich einigen Kompositionen widmen, die Schostakowitsch in den Briefen etwas ausführlicher zur Sprache gebracht hat. Dabei beschränke ich mich, um die Ausführungen nicht ausufern zu lassen, auf die Briefe zu lediglich vier Werken: zur 7. Symphonie, zur 2. Fassung der Oper "Lady Macbeth", zum 8. Streichquartett und zur 13. Symphonie.

<sup>299</sup> *Briefe*, S. 85.

<sup>300</sup> Der Regisseur des Films.

<sup>301</sup> *Briefe*, S. 220.

## Schostakowitschs Briefe über die 7. Symphonie

Die Briefsammlung beginnt mit einer ganzen Reihe von Briefen aus der Entstehungs- und Uraufführungszeit der 7. Symphonie. Im Januar 1942 schreibt Schostakowitsch in einer für ihn typischen Vermengung von Alltäglichem und Außergewöhnlichem:

"Meine Wohnung besteht aus zwei Zimmern, und ihr Hauptvorzug ist, daß sie separat liegt. In dieser Wohnung habe ich die 7. Symphonie beendet. Außer dieser Denkwürdigkeit gibt es dort ein Bad, Küche und Toilette. Ein paar Worte zur Symphonie: der 1. Satz ist 25 Minuten lang. Beendet am 3. IX. 1941. Der 2. Satz ist 8 Minuten lang. Beendet am 17. IX. 1941. Der 3. Satz ist 17 Minuten lang. Beendet am 29. IX. 1941. Der 4. Satz ist 20 Minuten lang. Beendet am 27. XII. 1941."<sup>302</sup>

Sehr viel aufschlußreicher fährt Schostakowitsch im nächsten Absatz fort mit einer Beschreibung erster Reaktionen auf seine Symphonie, die er in Kuibyschew nach der Fertigstellung Freunden und Bekannten vorgeführt hat:

"Alle, die diese Komposition gehört haben, sprechen den ersten drei Sätzen ihre hohe Wertschätzung aus. Den 4. Satz habe ich einstweilen nur sehr wenigen gezeigt. Diese wenigen loben ihn, aber da (im Lob) sind Anzeichen von Zweifel. Zum Beispiel findet mein Freund Soso Begiaschwili, daß da (im 4. Satz) nicht genügend Optimismus wäre. S. A. Samosud findet, daß alles bestens sei, allerdings sei dieser Satz seiner Meinung nach kein Finale, und damit daraus ein Finale werde, sei es unerläßlich, Solisten und einen Chor hineinzunehmen. Es gibt noch eine ganze Reihe wertvoller Bemerkungen zum 4. Satz, ich nehme sie zwar zur Kenntnis, setze sie aber nicht um, d.h. von meinem Standpunkt aus sind ein Chor und Solisten in diesem Satz nicht nötig, und der Optimismus reicht völlig aus."<sup>303</sup>

Hier wird ein spezifisch sowjetisches Dogma in Bezug auf das Finale einer Symphonie angesprochen, dem Schostakowitsch Ende der 20er Jahre noch so begegnet war, daß er seine 2. und 3. Symphonie in Schlußchöre mit revolutionären Texten hat münden lassen, die den Gehalt der Werke für jedermann deutlich ausrichteten.

Wie Glikman in einer Fußnote zu dem zitierten Brief berichtet, hatte der Dirigent Samosud Schostakowitsch sogar vorgeschlagen, "für Solisten und Chor Verse in Auftrag zu geben, in denen Stalin gepriesen würde".<sup>304</sup> Schostakowitsch hatte diesen Vorschlag abgelehnt. Offenbar wollte Schostakowitsch trotz dringender Empfehlungen einem schablonenhaften Durchbruchskonzept mit panegyrischer Apotheose im Finale der 7. Symphonie nicht folgen.

Das aus kulturideologischer Sicht bestehende Problem des Finales der 7. Symphonie

<sup>302</sup> Briefe, S. 39.

<sup>303</sup> Briefe, S. 39.

<sup>304</sup> Briefe, S. 41.

hat sicherlich wesentlich dazu beigetragen, daß in die vernichtende Kritik von Schostakowitschs "formalistischer" Kompositionsweise, die nach dem 2. Weltkrieg wieder einsetzte und 1948 ihren Höhepunkt erreichte, auch die zunächst propagandistisch ungläublich geförderte 7. Symphonie einbezogen wurde.

Das obige Briefzitat zeigt, daß Schostakowitsch sich über die Finalproblematik seiner Symphonie durchaus im Klaren sein konnte. Der Satz "Es gibt noch eine ganze Reihe wertvoller Bemerkungen [...], ich nehme sie zwar zur Kenntnis, setze sie aber nicht um" verdeutlicht dabei die Haltung, die Schostakowitsch in Diskussionen über seine Werke einnahm. Ganz ähnlich schreibt er in einem Brief aus dem Jahr 1943 von einer bevorstehenden Erörterung der 8. Symphonie mit beißender Ironie:

"[...] ich zweifle nicht, daß sie wertvolle kritische Bemerkungen hervorbringen wird, die mich zu weiterem Schaffen anregen, in dem ich mein vorheriges Schaffen revidiere und anstelle eines Schritts zurück einen Schritt nach vorn mache."<sup>305</sup>

Eine Anmerkung noch zu dem im obigen Zitat zur 7. Symphonie erwähnten Soso Begiaschwili: In den bei Elisabeth Wilson gesammelten Erinnerungen an Schostakowitsch berichtet Flora Litwinowa, die Tochter des 1939 durch Molotow ersetzten Außenministers Maxim Litwinow, daß Begiaschwili von den Schostakowitschs als Informant angesehen wurde.<sup>306</sup> Glikman läßt das ebenfalls in seinem Kommentar durchscheinen, ohne es ausdrücklich zu sagen, wenn er schreibt, daß Begiaschwili sich "Zutritt zum Haus Schostakowitschs" verschafft hatte, "der die lästigen Besuche widerstrebend ertrug".<sup>307</sup>

Schostakowitschs Brief über die textliche Revision der *Lady Macbeth*

Das nächste Werk, das in den Briefen ausführlicher angesprochen wird, ist *Katerina Ismalowa* op. 114, die 2. Fassung der Oper *Lady Macbeth* op. 29, begonnen Ende 1954/Anfang 1955. Da die Briefe aus den 30er Jahren verlorengegangen bzw. verschwunden sind, gibt es über die Urfassung der *Lady Macbeth* keine Briefe aus der Entstehungszeit. Sie wird erst ab 1955 erwähnt, als Schostakowitsch begonnen hatte, die Oper zu überarbeiten. Wie Glikman berichtet, spielte Schostakowitsch dem Künstlerischen Beirat im Leningrader Maly Operny Theater im März 1955 eine neue Fassung der

<sup>305</sup> Briefe, S. 66.

<sup>306</sup> *Shostakovich, A life remembered*, hrsg. v. Elisabeth Wilson, London 1995 (Faber and Faber paperback), S. 160.

<sup>307</sup> Briefe, S. 41.

"Lady Macbeth" vor. Nach dem Vorspiel wurde beschlossen, die "Lady Macbeth" in der kommenden Spielzeit zu inszenieren, ein Zeichen für das "Taufwetter", die beginnende Lockerung des gesellschaftlichen und kulturellen Lebens nach dem Tod Stalins 1953 auch in der Musik. Für eine Wiederaufnahme der Oper allerdings war eine Korrektur des Librettos erforderlich.

In dem ungewöhnlich detaillierten Brief, zwei Tage nach dem Vorspiel geschrieben, weist Schostakowitsch Glikman auf zu ändernde Textstellen hin. Glikman sollte die Überarbeitung des Librettotextes übernehmen. Schostakowitsch beginnt mit der Besprechung der Eingangsszene des 2. Bildes, in der die Köchin Axinja von den Landarbeitern über den Hof getrieben, bedrängt und nahezu vergewaltigt wird, vor allem von Sergej, dem späteren Liebhaber der Katerina.

"Ich studiere den Klavierauszug der *Lady Macbeth* und bin vor allem zu der Auffassung gelangt, daß eine Änderung des Textes zu Beginn des zweiten Bildes (S. 42-55) wünschenswert wäre. Sicher, in dem allgemeinen Lärm kann man hier kein einziges Wort heraushören, aber fürs Auge - sehr unangenehm. Es kann sein, daß man die Hauptaufmerksamkeit auf den Text Axinjas lenken muß, da dies die einzige weibliche Stimme ist, und noch dazu in hoher Lage."<sup>308</sup>

Die Partie der Axinja blieb in der 2. Redaktion musikalisch und textlich weitgehend unangetastet, sie wurde nicht erweitert oder mehr ins Zentrum gerückt, wie Schostakowitsch hier wohl noch überlegt. Wohl aber wurde der Text der ganzen Szene "entvulgarisiert", die Aussprüche des vergewaltigenden Mobs wurden vom ausgesprochen Obszön-Zotigen zum immerhin noch Ordinär-Anstößigen gemildert.

Die weiteren in dem Brief angesprochenen Textänderungen beziehen sich nahezu sämtlich auf, wie es im Amerikanischen heißt, "explicit lyrics", auf Passagen mit sexuellen Implikationen, z. B. Passagen der Hauptfigur Katerina, in denen ausdrücklich sexuelles Begehren zur Sprache kommt:

"Mir scheint, daß man sich auf S. 161-162 andere Worte für Katerina Lwowna überlegen müßte. Anstelle der Forderung nach einem leidenschaftlichen Kuß ist etwas anderes nötig. Ich denke, daß man hier nicht von einer wunderschön verbrachten oder wunderschön zu verbringenden Nacht ausgehen sollte, sondern davon, daß Sergej am Abend zuvor grausam ausgepeitscht wurde. Mag Sergej sich von der Auspeitschung erholen und Katerina ihn pflegen. S. 169-170: Es muß wiederum das Motiv des unersättlichen Weibes beseitigt werden."<sup>309</sup>

Die Unterdrückung des sexuellen Motives im Text der "Lady Macbeth" deutet sich übrigens schon in den 30er Jahren an, in dem Klavierauszug der Oper, der 1935 erschienen ist. Die damaligen Änderungen waren von Schostakowitsch selbst

<sup>308</sup> Briefe, S. 120.

<sup>309</sup> Briefe, S. 120.

vorgenommen worden. In den 50er Jahren jedoch übernahm Schostakowitsch die Formulierung einer neuen Textfassung des Librettos nicht. Er übertrug diese Aufgabe Isaak Glikman, der dafür weitgehende Vollmachten erhielt: "[...] sieh überhaupt mal den ganzen Text kritisch durch, und wenn Du noch etwas findest, das zu korrigieren ist, dann korrigier es."<sup>310</sup>

In dem ausführlichen Kommentar zu diesem Brief wendet sich Glikman übrigens entschieden gegen "Mutmaßungen [...], daß die Änderungen im Text der Oper auf äußeren Druck vorgenommen wurden und nicht auf innere Beweggründe hin"<sup>311</sup>, und spricht sich vehement dafür aus, nur die 2. Fassung der "Lady Macbeth", die "Katerina Izmajlova" op. 114, als einzig gültige und autorisierte aufzuführen.

#### Schostakowitschs Brief über das 8. Streichquartett

Über seine Streichquartettkompositionen hat Schostakowitsch in den Briefen an Glikman durch die Jahre hindurch bis zum 15. Quartett sehr wenig geschrieben. Ein Höhepunkt an Lakonie ist seine Ankündigung des 13. Quartetts:

"Ich habe ein Quartett geschrieben. Seine laufende Nummer ist 13."<sup>312</sup>

Ganz anders dagegen der Brief über das 8. Streichquartett vom 19. VII. 1960. Schostakowitsch schreibt hier nicht nur über die näheren Umstände, unter denen er das Quartett komponiert hat (er war nach Dresden gefahren, um die Musik zu dem dort gedrehten Film *5 Tage, 5 Nächte* zu schreiben). Er äußert sich überhaupt erstmals brieflich über Motive zu einer Komposition.

"Wie sehr ich auch versucht habe, die Arbeiten für den Film im Entwurf auszuführen, bis jetzt konnte ich es nicht. Und stattdessen habe ich ein niemandem nützendes und ideologisch verwerfliches Quartett geschrieben. Ich dachte darüber nach, daß, sollte ich irgendwann einmal sterben, kaum jemand ein Werk schreiben wird, das meinem Andenken gewidmet ist. Deshalb habe ich beschlossen, selbst etwas Derartiges zu schreiben. Man könnte auf seinen Einband auch schreiben: 'Gewidmet dem Andenken des Komponisten dieses Quartetts.'<sup>313</sup>

Mit diesen Äußerungen Schostakowitschs werden die Ausführungen Lev Lebedinskis in der *Novyyj mir* (1990, Nr. 3) gestützt, in denen es heißt, daß Schostakowitsch

<sup>310</sup> Briefe, S. 120.

<sup>311</sup> Briefe, S. 122.

<sup>312</sup> Briefe, S. 294.

<sup>313</sup> Briefe, S. 173.

sich in der Zeit der Komposition des 8. Quartetts mit Selbstmordgedanken getragen und das Werk als sein letztes überhaupt geplant habe. Als Grund nannte Lebedinskij den Druck, der auf Schostakowitsch ausgeübt wurde, in die Partei einzutreten, ein Schritt, den Schostakowitsch für "gleichbedeutend mit seinem Tod"<sup>314</sup> gehalten habe. Lebedinskij zufolge sind die zahlreichen Selbstzitate in Schostakowitschs Quartett Ausdruck der Überzeugung des Komponisten, daß dieses Werk "alles von ihm Geschriebene abschließen werde"<sup>315</sup>

Glikman stellt in seinem Kommentar ebenfalls einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen Parteieintritt und 8. Quartett her. Er berichtet ausführlich von Schostakowitschs desperatem Zustand, von der "Flucht" nach Leningrad, um sich einer ersten Veranstaltung zum Parteieintritt zu entziehen, und von Schostakowitschs Verzweiflung nach dem später doch erfolgten Eintritt. Selbstmordgedanken erwähnt Glikman allerdings nicht, obwohl sie von Schostakowitsch in einem vorhergehenden Brief vom 30. April desselben Jahres - am 9. April war Schostakowitsch 1. Sekretär des Russischen Komponistenverbandes geworden, seitdem bestand der Druck zum Parteieintritt - indirekt, aber unmißverständlich geäußert werden:

"Und im übrigen verläuft mein Leben sehr schwer. Ich würde gern, ja sehr gern jene Alte zu Hilfe rufen, die ein Dichter in dem Poem 'In weiter Ferne' so inspirierend beschrieben hat [...]."<sup>316</sup>

Mit der in Alexander Twardowskis Gedicht auftretenden "Alten" ist, wie Glikman erläutert, der Tod - im Russischen weiblich - gemeint. Daß Glikman in seinen langen Ausführungen zum Brief über das 8. Quartett nicht auf die Selbstmordgedanken Schostakowitschs eingeht, hängt wohl auch mit seiner generellen Kommentarahaltung zusammen, über die später noch zu sprechen sein wird.

In dem Brief über das 8. Quartett schreibt Schostakowitsch auch erstmals über den Charakter einer seiner Kompositionen, und das auf sehr eigenartige Weise, indem er das Quartett mehrfach als "pseudotragisch" bezeichnet. Ohne darauf weiter eingehen zu wollen, sei daran erinnert, daß das Tragische neben dem Satirischen zum festen Bestand der Kompositionssprache Schostakowitschs gehörte, spätestens seit der Passacaglia in der *Lady Macbeth*. Möglicherweise hat die Art des Tragischen im 8. *Streichquartett* aber einen besonders heftigen Distanzierungsakt - die Bezeichnung "pseudotragisch" - erfordert.

314 *Novyj mir*, Nr. 3, 1990, S. 264.

315 *Novyj mir*, Nr. 3, 1990, S. 264, Hervorhebung L. Lebedinskij.

316 *Briefe*, S. 171.

## Briefe über die 13. Symphonie

Die Briefe über die 13. Symphonie sind insofern interessant, als sie die erste Komposition ist, deren Entstehung man in den Briefen nachvollziehen kann. Das ist bemerkenswert, weil Schostakowitsch Glikman bis dahin erst im nachhinein oder in einem fortgeschrittenen Stadium der Komposition über neue Werke informiert hat. Der Grund hierfür liegt wohl darin, daß Schostakowitsch das Gedicht "Babij Jar" von Jewgenij Jewtuschenko, das den ersten Satz der späteren Symphonie bilden sollte und auf das Glikman ihn hingewiesen hatte, zunächst als Symphonisches Poem konzipierte und fertigstellte. Erst später kam Schostakowitsch der Gedanke, eine Symphonie nach weiteren Texten Jewtuschenkos zu schreiben. Schostakowitsch ist sich längere Zeit, auch das ist ungewöhnlich, über die Gattung im unklaren gewesen und hat zwischen den Bezeichnungen "Symphonie", "Symphonisches Poem" und "Vokalsymphonische Suite" geschwankt.

Die 13. Symphonie hat für Schostakowitsch eine immense Bedeutung gehabt, den Tag ihrer Beendigung hat er jedes Jahr feierlich begangen. Das hängt sehr eng mit den Texten Jewtuschenkos zusammen, in denen Themen abgehandelt werden, die im öffentlichen Diskurs auch der Chruschtschow-Ära wenn nicht Tabus, so doch feste Sprachregelungen brachen.

In den Briefen zur 13. Symphonie diskutiert und verteidigt Schostakowitsch Jewtuschenko gegenüber Glikman, der offenbar Vorbehalte geäußert hatte.

"Ich stimme mit Dir überein; Burns<sup>317</sup> ist natürlich ein Genie, und Jewtuschenko - ein Talent. Aber Jewtuschenko ist noch sehr jung [...]. An seinem Werk zieht mich an, daß Gedanken vorhanden sind, und die unzweifelhafte Humanität. Das Gerechte, daß er ein 'Schaumschläger' und 'Boudoirpoet' sei, ist in nicht unerheblichem Maße durch Neid hervorgerufen. Er ist bei weitem talentierter als viele seiner Kollegen, die an der richtigen Front stehen."<sup>318</sup>

Die ethische Grundhaltung, die sich in den Gedichten Jewtuschenkos ausdrückte, kam der ethischen Position Schostakowitschs in einem Maß entgegen, das ihn Rücksichtnahme auf Kritik vernachlässigen ließ. "Ich rechne nicht mit einer vollständigen Anerkennung dieser Komposition, aber sie nicht schreiben, das kann ich nicht",<sup>319</sup> heißt es in demselben Brief. Rückblickend aus dem Jahr 1964 schreibt Schostakowitsch, daß er zur Zeit der Komposition der 13. Symphonie "mit nahezu

317 Gemeint ist der frühromantische schottische Dichter Robert Burns (1759-96).

318 *Briefe*, S. 192.

319 *Briefe*, S. 192.

jedem Wort des Dichters"<sup>320</sup> übereingestimmt habe. Möglicherweise empfand Schostakowitsch die Vertonung der umstrittenen Gedichte Jewtuschenkos auch als eine Art Befreiung vom Trauma des Parteieintritts zwei Jahre zuvor. Den Briefen nach der 13. Symphonie und nach der Begegnung mit Jewtuschenkos Poesie zumindest ist deutlich zu entnehmen, daß ihn die offizielle Aufnahme seiner Kompositionen bei weitem nicht mehr so stark bewegte.

#### Die Kommentare und Erinnerungen Glikmans

Die Zusammenstellung und Kommentierung der Briefe wurde im Putschmonat August 1991 abgeschlossen, sechs Jahre nach Beginn der Perestroika, kurz vor der Auflösung der Sowjetunion, sechzehn Jahre nach dem Tod Schostakowitschs.

Isaak Glikman hat offenbar lange gezögert, ehe er die Briefe Schostakowitschs veröffentlicht hat. Die ersten Seiten des Vorwortes zur Briefsammlung widmen sich daher einer ausführlichen Rechtfertigung. Die Argumentation Glikmans geschieht nicht zuletzt vor dem Hintergrund der Veröffentlichung der "Zeugenaussage" Solomon Volkows und der Polemik gegen sie.

Glikman führt zunächst einige Äußerungen Schostakowitschs an:

"In seinen letzten Lebensjahren reagierte Dmitri Dmitrijewitsch auf die zahlreichen Bitten, Erinnerungen an verstorbene Kunstschafter aufzuschreiben, äußerst gereizt. Er sagte zu mir: 'Ja, wieso wendet man sich mit solchen Bitten an mich, ich bin doch kein Literat! Und wer braucht überhaupt diese sogenannten Erinnerungen?'"<sup>321</sup>

Diese und ähnliche Äußerungen Schostakowitschs aus den letzten Lebensjahren könnten durchaus darauf hindeuten, daß Schostakowitsch eine wahrhaftige, von Verschleierung und euphemistischen Umschreibungen freie Erinnerungsliteratur in der Sowjetunion nicht für möglich hielt.

Glikman interpretiert die Äußerungen anders. Für ihn verwahrt sich Schostakowitsch gegen aufdringliche Indiskretion, besteht auf dem Schutz der persönlichen Sphäre des Künstlers. Glikman zitiert in diesem Sinne Puschkin:

"Die Menge liest gierig Beichten, Memoiren etc., weil sie sich in ihrer Gemeinheit der Erniedrigung des Erhabenen und der Schwächen der Mächtigen freut. Sie ist begeistert von der Enthüllung jeder Scheußlichkeit."<sup>322</sup>

Eine solche Haltung befriedigt zu haben, warf man in der Sowjetunion Volkow nach

<sup>320</sup> Briefe, S. 214.

<sup>321</sup> Briefe, S. 7.

<sup>322</sup> Briefe, S. 8.

der Veröffentlichung der "Zeugenaussage" vor. Neben den Zweifeln an der Authentizität, die auch im Westen bestanden, empfand man die Veröffentlichung als Sakrileg und Beschädigung des Andenkens an Schostakowitsch.

Daß Isaak Glikman sich trotzdem zu einer Veröffentlichung der Briefe entschloß, begründet er wiederum mit einem Puschkin-Zitat:

"Jede Zeile eines großen Schriftstellers ist der Nachwelt kostbar. Neugierig betrachten wir die Autographen, selbst wenn sie nichts anderes bieten als ein Stück aus einem Wirtschaftsbüchlein oder eine Notiz an den Schneider [...]. Unwillkürlich beeindruckt uns der Gedanke, daß die Hand, die diese schlichten Zahlen, diese nichtssagenden Worte schrieb, mit der gleichen Handschrift und vielleicht mit der gleichen Feder auch seine großen Werke zu Papier brachte [...]"<sup>323</sup>

Als Motiv der Veröffentlichung, so muß dieses Zitat und die ganze Argumentation wohl verstanden werden, ist einzig das der Verehrung für den großen Künstler zu nennen.

Es läge nahe, daß Isaak Glikman die Herausgabe und Kommentierung der Briefsammlung anders begründete: mit dem Wunsch, Dinge zurechtzurücken, die die Biographie Schostakowitschs betreffen, falsche Behauptungen zurückzuweisen und zu entkräften oder Legenden, die sich um Werke Schostakowitschs ranken, mit dem Wissen des "Insiders" aufzuklären. Denn nichts anderes tut Glikman in vielen Kommentaren zu den Briefen. Einige wenige Belege dafür:

- Sehr aufschlußreich und erhellend sind die Kommentare Glikmans über die Bedeutung, die Satire für Schostakowitsch hatte. Ohne die Erläuterungen zu satirischen Formulierungen sind viele Äußerungen Schostakowitschs nicht zu verstehen. Es wird damit ein Einblick in Schostakowitschs Gedankenwelt ermöglicht, der auch für das Verständnis der Kompositionen von großer Bedeutung ist.

- Von der 4. Symphonie hatte es bislang immer geheißen, Schostakowitsch habe sie 1936 vor der Uraufführung zurückgezogen, weil er sie für mißlungen gehalten habe. So lautete die offizielle Version. Zwar hatte es immer Vermutungen gegeben, daß die Zurücknahme im Zusammenhang mit der vernichtenden "Prawda"-Kritik stand und nicht freiwillig geschehen ist, doch konnten sie bisher nicht bestätigt werden. Durch Glikmans Ausführungen hat sich die offizielle Version endgültig als falsch erwiesen.<sup>324</sup> Die Symphonie ist demnach 1936 tatsächlich verboten worden, und Schostakowitsch wurde genötigt, das Verbot zu kaschieren und vorzugeben, er ziehe die Symphonie von sich aus zurück, womit gleichzeitig die Legende einer freiwilligen Zurücknahme geschaffen war.

<sup>323</sup> Briefe, S. 9.

<sup>324</sup> Briefe, S. 16f.

- In Glikmans Erinnerungen wird ein Licht geworfen auf bisher nicht bekannte Fakten aus der Wiederaufnahmeprozedur der 1936 verbotenen Oper "Lady Macbeth" ins sowjetische Opernrepertoire.<sup>325</sup> Offenbar hat Schostakowitsch seit Ende 1954 begonnen, eine zweite Fassung der Oper zu erstellen. Diese neue Fassung wurde 1956 von einer Kommission des Ministeriums für Kultur unter dem Vorsitz des Komponisten Dmitri Kabalewski jedoch "wegen ihrer groben ideologisch-künstlerischen Fehler" als nicht für eine Aufführung geeignet verworfen. Die Kommission orientierte sich dabei ausdrücklich an dem "Prawda"-Artikel "Chaos statt Musik" von 1936. Der vernichtende, äußerst polemische Artikel hatte für die Kommissionsmitglieder offenbar Gesetzeskraft, denn Glikman gibt als mehrfach angebrachtes Argument der Kommission die Äußerung wieder, "daß der Artikel bislang von niemandem aufgehoben worden sei und daß er seine Aussagekraft und Bedeutung behalten habe".<sup>326</sup>

- Ebenfalls erhellt wird durch Glikman der biographische Hintergrund des 8. Quartetts.<sup>327</sup> Schostakowitsch war unter erheblichen Druck geraten, in die KPdSU einzutreten. Dem Parteieintritt hat Schostakowitsch sich verzweifelt zu entziehen versucht, schließlich aber dem Druck nicht standhalten können. Dieser Entstehungszusammenhang des 8. Quartetts, erstmals in einem Artikel Lew Lebedinskijs behauptet, erfährt durch Glikman Bestätigung.

#### Zu den Aufzeichnungen Glikmans über Schostakowitsch

Die Erinnerungen Glikmans, die in die Kommentare eingebettet sind, stützen sich nicht nur auf das, was ihm aus der jeweiligen Zeit erinnerlich geblieben ist. Glikman hat vielmehr wohl irgendwann nach dem Krieg, genauer läßt sich der Zeitpunkt nicht bestimmen, damit begonnen, seine Begegnungen mit Schostakowitsch festzuhalten und aufzuzeichnen. Die Notizen fließen in seine Kommentare ein, und zum Teil zitiert er daraus, so etwa erstmals in seinem Kommentar zu dem oben angesprochenen Brief Schostakowitschs aus dem Jahr 1948.<sup>328</sup> Glikman hielt in seinen Aufzeichnungen wichtige, mäßig wichtige und belanglose Begebenheiten und Aussprüche Schostakowitschs fest, aber auch Alltäglichkeiten wie etwa das Eintreffen von Briefen.<sup>329</sup> Im Laufe der Zeit haben sich die Notizen ausgeweitet zu einem auf

<sup>325</sup> Briefe, S. 131ff.

<sup>326</sup> Briefe, S. 133.

<sup>327</sup> Briefe, S. 174ff..

<sup>328</sup> Briefe, S. 87.

<sup>329</sup> Briefe, S. 122.

Schostakowitsch bezogenen Tagebuch, aus dem er Auszüge wohl schon in den Kommentaren zu den Briefen ab Mitte 1966 zitiert,<sup>330</sup> ausdrücklich jedoch zu denen ab 1971.<sup>331</sup> Der letzte Teil der Briefsammlung, "Mündliche Briefe" betitelt, besteht fast ausschließlich aus Auszügen dieses Tagebuchs.

#### Zum Charakter der Kommentare

Bestimmend in den Kommentaren Isaak Glikmans ist der Ton inniger Zuneigung. Glikman bekennt mehrfach das große Glück, dem Komponisten des 20. Jahrhunderts begegnet und sein engster Vertrauter geworden zu sein. Er betont, daß er nach dem Tod Iwan Sollertinskis der einzig übriggebliebene Vertraute Schostakowitschs gewesen sei.

Daraus resultiert das Anliegen, in den Kommentaren alles, was in den Briefen angesprochen wird, zu klären, und nichts im Unklaren zu lassen. Glikman klinkt sich daher vom ersten Brief an sehr häufig, manchmal mit mehreren Fußnoten in einem Satz, in die Briefe ein, um sein besonderes Wissen um verschiedene Umstände mitzuteilen. Die Briefe Schostakowitschs sind auf diese Weise eingebettet in einen steten Strom von Kommentaren.

Dabei sind einige Beobachtungen zu machen.

1. Über das Privatleben Schostakowitschs schweigen sich die Kommentare weitgehend aus. Glikman ist hier sehr diskret. Weder die recht offene Ehe mit Nina Warsar wird für den Leser geklärt, auch wenn Schostakowitsch in Briefen über das Alleinsein schreibt, noch Schostakowitschs Verhältnis zu Galina Ustvolkskaja, auch wenn er sich bei Glikman dringend nach ihr erkundigt.<sup>332</sup>

Die zweite Ehe Schostakowitschs bleibt gänzlich unkommentiert. Wie Schostakowitsch seine zweite Frau kennengelernt hat, wie es zur Scheidung kam, darüber lassen die Kommentare nichts verlauten. Insgesamt also ist das grundlegende Verhalten, das Glikman gegenüber dem Privatleben Schostakowitschs an den Tag legt, von Diskretion bestimmt.

2. Es gibt in den Kommentaren eine gleichbleibende Reaktion auf sehr vieles, was in den Briefen an Problematischem zur Sprache kommt. Diese Reaktion ist in erster Linie begütigend und harmonisierend.

<sup>330</sup> Briefe, S. 237.

<sup>331</sup> Briefe, S. 299.

<sup>332</sup> Briefe, S. 107ff., 114 f.

Den Klagen über Krankheit, Alter und körperlichen Verfall, die Schostakowitsch in bestimmten Zeiten äußert, begegnet Glikman grundsätzlich damit, daß er sie als übertrieben zurückweist und Schostakowitschs sehr ansprechendes Äußeres zur betreffenden Zeit betont.

Ein Beispiel aus dem Kommentar zum oben zitierten Brief von 1948:

"Dieses so abstoßende Selbstportrait ist selbstverständlich maßlos überspitzt, was charakteristisch für Schostakowitsch war, der bisweilen über sich, auch über seinen geistig-seelischen Zustand, ungerechtfertigt und schonungslos urteilen konnte [...]. Die äußere Gestalt Dmitri Dmitrijewitschs hatte zum beschriebenen Zeitpunkt [...] den Zauber von Jugend und Schönheit bewahrt."<sup>333</sup>

Auch die Angst vor dem Verlust der Komponierfähigkeit, die Schostakowitsch öfter äußert, läßt Glikman nicht als Zeugnis einer bestimmten Zeit stehen. Der Tenor seiner an solchen Stellen unweigerlich ansetzenden Kommentare ist wiederum begütigend. Sie enden grundsätzlich mit der Versicherung, daß kurze Zeit später alles wieder in Ordnung war und Schostakowitsch noch sehr viele bedeutende Werke schuf. Ein frühes Beispiel:

"Das Gefühl eines schöpferischen Stillstands oder einer Krise entbehrte jeder Grundlage. Wenige Monate bevor diese traurigen Zeilen geschrieben wurden, war gerade erst ein solches Meisterwerk wie das Klaviertrio entstanden. Aber selbst kürzeste Schaffenspausen riefen bei Schostakowitsch schon unvorstellbare Aufregung und Qual hervor. So war er. [...] Die bitteren Klagen waren real, aber unbegründet, denn die Zahl der Werke Dmitri Dmitrijewitschs (und was für welcher!) wuchs beständig [...]"<sup>334</sup>

Außerordentlich problematisch ist diese stets beibehaltene Kommentarhaltung zum einen deshalb, weil sich der Eindruck einstellen muß, daß Schostakowitschs Urteil im Endeffekt nicht zu trauen und die Aussagekraft seiner Selbstäußerungen begrenzt ist. In Verbindung mit dem Ton inniger Zuneigung für den Menschen und großer Verehrung für den Komponisten, der die Kommentare bestimmt, ergibt sich so ein gespaltenes Bild Schostakowitschs: auf der einen Seite steht die Ikone des genialen Komponisten, auf der anderen das Bild eines Menschen, der immer wieder von Ängsten gequält wird, die letztlich einer Grundlage entbehren.

Darüber hinaus bewirkt die begütigende Kommentarhaltung, daß die Wahrnehmung des Lesers sich unweigerlich verlagert. Der zeitliche, biographische und historisch-politische Kontext, in dem Schostakowitsch von Erschöpfung und Altern spricht, den Verlust seiner Komponierfähigkeit beklagt o.ä., wird nicht mehr wahrgenommen. Die oben im Zusammenhang mit dem 8. Quartett angesprochene Briefstelle, in der Schostakowitsch seine Selbstmordgedanken äußert, kommentiert Glikman folgendermaßen:

<sup>333</sup> Briefe, S. 86.

<sup>334</sup> Briefe, S. 71.

"Wahrscheinlich dachte er allmählich an seinen Tod - als den Erlöser von der Last des Daseins. Düstere Gedanken überkamen Schostakowitsch seit seiner Jugend zuweilen, aber in den Jahren seiner schweren Krankheit<sup>335</sup> traten sie immer häufiger auf."<sup>336</sup>

Durch die Kommentierung treten die Faktoren, die jene Depressionen und Krankheiten auslösen - immense politische Repression, kulturpolitische Verfolgung, Verlust der Professur (was in den Kommentaren übrigens nicht erwähnt wird), Zwang zur Annahme von Auftragsarbeiten, die Nötigung, in die Partei einzutreten etc. - in den Hintergrund, in den Vordergrund rückt das Phänomen der Klage selbst als charaktertypische Eigenschaft Schostakowitschs unabhängig von Zeit und Umständen.

3. Eine weitere Konstante der Kommentare betrifft Glikmans Erläuterungen zu Schostakowitschs Verhalten gegenüber der Kritik. Glikman beschreibt Schostakowitschs prinzipielle Angewohnheit, sich nicht gegen Kritik aufzulehnen und auf keinen Fall mit Kritikern zu argumentieren, an mehreren Stellen ausdrücklich als eine Charaktereigenschaft Schostakowitschs. Er spricht davon, daß sich Schostakowitsch durch eine phänomenale Selbstbeherrschung auszeichnete, die ihn zurückhielt, sich mit seinen Kritikern in einen Streit einzulassen. So entsteht der Eindruck, daß Schostakowitsch zwar durchaus in der Lage gewesen wäre, sich der jeweiligen Kritik entgegenzustellen, es aber aufgrund einer charakterbedingten Zurückhaltung nicht tat.

Damit wird aber gleichzeitig ausgeschlossen, daß es sich um ein bewußtes Verhalten Schostakowitschs gehandelt haben kann, ein Verhalten, das man als taktisch klug werten muß. Auf diese Weise, und nur auf diese Weise kam er nicht in die erniedrigende Lage, auf Kritik mit Selbstkritik und Reuebeteuerungen reagieren zu müssen. Glikmans Darstellung verhindert das Verständnis, daß Schostakowitschs Schweigen gleichzeitig das mühsame Bewahren seiner Identität bedeutete, und sie verstellte in gewisser Weise das Verständnis für den Übergriff, der Kritik von offizieller Seite bedeutete, und für die disziplinierende Funktion, die der Kritik in der kulturpolitischen Auseinandersetzung zugedacht war.

An manchen Stellen allerdings bezieht Glikman die politisch-gesellschaftliche Bedingtheit vieler Aspekte der Biographie Schostakowitschs ein. So endet etwa der Kommentar zum 8. Quartett:

"Die schöpferische, künstlerische Unerchrockenheit Schostakowitschs war gepaart mit einer Angst, die ihm vom Stalinschen Terror anezogen worden war. Die jahrelange geistige Gefangenschaft hatte ihn in ihre Netze verstrickt, und nicht zufällig erklingt in

<sup>335</sup> Gemeint ist Schostakowitschs Nerven- und Muskelkrankheit, die seine Arme und Beine seit Mitte der 50er Jahre zunehmend lähmte.

<sup>336</sup> Briefe, S. 172.

dem autobiographischen Achten Quartett dramatisch in so krampfhafter Überspanntheit die Melodie des Liedes 'Gequält von schwerer Gefangenschaft'.<sup>337</sup>

Und etwas anderes muß ebenfalls noch einmal betont werden: ohne die Kommentierung Glikmans wäre sehr vieles, was in den Briefen steht, nicht zu verstehen. Die oben kritisierten ausgleichenden Aspekte der Kommentierung können durchaus herrühren von der Absicht Glikmans, nicht generell jedes Moment in Schostakowitschs Biographie aus dem Blickwinkel der politisch-gesellschaftlichen Umstände werten zu müssen, ein Zug, der eventuell der westlichen Schostakowitschliteratur eigen ist.

<sup>337</sup> Briefe, S. 176.

Gawriil Glikman (München)<sup>338</sup>

*SCHOSTAKOWITSCH, WIE ICH IHN KANNTÉ*<sup>339</sup>

Im August 1975 ist der große sowjetische Musiker Dmitri Schostakowitsch gestorben. In der *Prawda* las ich einen großen, von Breshnew und seinen Freunden unterschriebenen Nekrolog, daß der große Sohn der Sowjetunion gestorben ist.

Ich wollte nicht zu der Beerdigung fahren, an der so viele Persönlichkeiten der sowjetischen Öffentlichkeit teilnahmen. Es waren dies für mich fremde Menschen, die von meinem Freund Abschied nahmen. Sein Tod ging mir sehr nahe, und darum entschied ich mich, besser in der kleinen Stadt Ust-Narwa unweit von Tallinn zu bleiben, wo ich eine kleine Datscha besaß.

Mit Schostakowitsch war ich sehr viele Jahre bekannt gewesen. Ich denke nicht weniger als vierzig Jahre. Als ich ihn das erste Mal traf, war er noch sehr jung, im Ganzen ein gutaussehender junger Mann. Ich erlebte, wie er berühmt wurde und schließlich, im Verlauf unserer langjährigen Bekanntschaft, wie er alt und krank geworden war. Ich kann sagen, daß er für mich eine äußerst interessante Persönlichkeit darstellte.

Im September oder Oktober 1975, ich war inzwischen wieder in Leningrad, schuf ich in meinem Studio eine große Porträt-Skulptur von Schostakowitsch für die Halle der Philharmonie, die später nach ihm benannt wurde. Im Verlauf dieser Zeit kam einmal Irina Antonowna in Begleitung von Bekannten (darunter einige Musiker) zu mir ins Studio, das sich am Pessotschnaja-Ufer der *Malaja Newka* befand, um mich zu besuchen. Irina Antonowna war die letzte Frau von Schostakowitsch. Die Besucher betrachteten meine große Schostakowitsch-Skulptur und besprachen, was ihnen daran gefällt und was nicht. Dabei kamen sie in meiner Gegenwart auch auf das Thema zu

<sup>338</sup> **Gawriil Dawydowitsch Glikman** wurde 1913 in Witebsk (Weißrußland) geboren. Ab 1927 lebte er in Leningrad und studierte – vom Krieg unterbrochen – von 1937 bis 1947 an der Leningrader Kunstakademie Malerei, Graphik und Bildhauerei.

In Rußland zieren zahlreiche großartige und ausdrucksvolle Skulpturen Glikmans Plätze, Straßen und Gebäude (u. a. in Moskau und Leningrad). Aus Bronze und Marmor gebildet, werden sie sicher Zeiten überdauern. Glikmans Atelier war ein Treffpunkt der bekanntesten Musiker, Komponisten, Theaterleute, Schriftsteller und Diplomaten. Aber seine Gedanken, seine Ideologie und Philosophie, sein Stil waren für das sowjetische Regime fremd und feindlich. Er wurde als "ideologisch subversiv" verketzert und mußte 1980 nach dem Westen ausreisen.

In München fand er eine neue Heimat, in der er lebt und arbeitet. In den Jahren nach seiner Ausreise hatte er mehr als 30 Ausstellungen in Europa und in den USA und ist so auch im Westen bekannt geworden.

<sup>339</sup> Literarische Übertragung ins Deutsche von Chaim Frank.

sprechen, wie das Grabmal später auf dem Friedhof in Moskau aufgestellt werden soll. Für mich war es eine sehr interessante Begegnung.

Während meine Gäste sprachen, fielen mir die Worte ein, die Schostakowitsch seinerzeit zu mir, aber auch zu anderen, gesagt hatte. Er war damals bereits krank, als er darum bat, wenn er gestorben sei, sein Grab ohne große schwere Steinplatte zu belassen. Damals kamen mir die Worte von Schostakowitsch eigenartig vor. Denn wie kann ein Mensch, noch zu Lebzeiten davon sprechen, welchen Stein man auf sein Grab zu legen hätte.

Dmitri Schostakowitsch war in meinen Augen eine starke Persönlichkeit, die das Leben sehr liebte; wobei er auch sehr und heftig in Emotionen ausbrechen konnte. "Der Mensch lebt, aber er hat auch zu sterben," pflegte er oft zu sagen. Es war dies seine natürliche Ansicht.

Während des Gesprächs mit Irina Antonowna, welches Grabmal nun für Schostakowitsch geschaffen werden sollte, zeigte ich ihr und den anderen eine kleine Zeichnung. Es war eine Skizze, die ich einst während eines Gesprächs mit dem Komponisten angefertigt hatte. Ich hatte die Idee, über dem Grab, in dem er einst liegen würde, kleine Steine aus Petrograd aufzustellen und sie mit einem Metallgitter zu umgrenzen. Das Gitter sollte Ähnlichkeit mit den kunstvollen Metallarbeiten (ineinandergreifende Rundbögen) aufweisen, wie sie an den Ufern der venezianisch wirkenden Fließchen, die Leningrad so wundervoll durchziehen, zu finden sind. Es waren dies übrigens Entwürfe großer Architekten wie G. Quarenghi, Carl Rossi, B. Rastrelli. Ich wollte mit meiner Arbeit den Charakter von Petrograd, der Geburtsstadt Schostakowitschs, zum Ausdruck bringen. Ich stellte mir vor, an den vier Ecken des Gitters je eine metallene Säule zu setzen, auf der eine Kerze stehen sollte. Diese Kerzenlampen sollten jedesmal an Dmitris Sterbetag, wenn seine Angehörigen, Bekannten und Freunde ihn am Grab besuchen, zu seinem Andenken entzündet werden und so den Gesamteindruck "Leningrad" erwecken. Gleichzeitig bewegte mich der Gedanke, daß jeder von uns eine Seele besitzt. Wenn man nun vor seinem Grab steht, wäre es möglich, daß die Seele von Dmitri Schostakowitsch zu einem käme, und man könnte sich wieder an den jungen und starken Schostakowitsch erinnern.

Meine Idee gefiel Irina Antonowna sowie den anderen sehr gut, und meine Vorstellung entsprach auch genau dem, was er wollte: eben keine große Steinplatte auf seiner Grabstätte. Die Witwe bat mich die Arbeit im Sinne ihres Mannes durchzuführen.

Aber im Leben geht es meist anders als man denkt...

Inzwischen stand mein Name in einem mehr oder weniger großen Konflikt mit dem Kulturministerium. Leider hatte dieses Ministerium auch dieses Projekt abzuzeichnen, da es auch das Geld zur Errichtung des Denkmals beisteuerte.

Nun, Irina Antonowna wollte selbst keinen Konflikt mit dem Ministerium für Kultur und fügte sich der Anordnung, Sarwasin als Architekten des Grabmals zu bestimmen. Es war derselbe Sawarsin, der gemeinsam mit der Bildhauerin Vera Ignatjewna Muchina jenes Tschaikowsky-Denkmal geschaffen hatte, das vor dem Konservatorium in Moskau aufgestellt wurde. Ein grotesk wirkendes Denkmal, das man belächelte, als es enthüllt wurde. Nun aber steht dieses Tschaikowsky-Denkmal schon viele Jahre auf diesem Platz und man hat sich daran gewöhnt.

Welche Idee aber hatte Sawarin bezüglich der Gestaltung der Grabstätte Schostakowitschs? Sawarin tat letztlich genau das, was Schostakowitsch nicht wollte. Er legte einen großen Marmorblock auf das Grab, auf dem neben Noten der Namenszug des Komponisten Dmitri Schostakowitsch abgebildet war. Es ist zwar keine interessante Arbeit, aber das Kulturministerium hatte es so gewollt und so ist es dann auch geschehen. Ich kann nachweisen, das dergleichen häufig passiert ist, z. B. am Haus der Komponisten in der Moskauer Ogarowa-Straße, wo sich der Sitz des Komponistenverbandes befand. Dort brachte man eine Erinnerungstafel an: ein Relief-Profil, das eigentlich ich hätte schaffen sollen. Aber auch hier hatte man dann einem anderen jungen Bildhauer den Vorzug gegeben. Dieser hat die Tafel wie eine Fotografie gestaltet und so wurde es eine kleine in Bronze gegossene, kaum interessante Tafel. Auch diese wurde kritisiert, aber sie hängt noch immer am selben Platz.

Wie ich schon anfangs erwähnt habe, war ich mit Schostakowitsch viele Jahre sehr gut bekannt und konnte in dieser Zeit mehrere Arbeiten, Gemälde und zahlreiche Zeichnungen von ihm schaffen. Ich besitze noch etliche Zeichnungen, auf die er mir handschriftliche Widmungen schrieb. Diese Dokumente hüte ich wie einen kleinen Schatz. Viele der Porträts, die ich von ihm malte, wurden von ihm geliebt und bewundert.

Während meiner Bekanntschaft mit Schostakowitsch ereignete sich einmal jene unvergeßliche Begebenheit, die ich hier schildern möchte:

Ich erinnere mich noch genau. Es war gerade der Krieg mit Deutschland ausgebrochen, also der 22. Juni 1941. Alle meine Bekannte und Freunde der Akademie waren als Soldaten an der Front. Was das Volk zu tun hatte, bezeichnete man als *Opoltschenja*. *Opoltschenja* heißt "Volkswehr" und bedeutete, daß alle Bürger, auch die, die noch nie geschossen hatten, - auf Stalins Befehl hin hätten sie alle Soldat werden sollen - ausgebildet werden mußten, um das Vaterland zu verteidigen und, wenn nötig, auch mit Kerosin-Flaschen Panzer anzugreifen hatten. Bei Einsätzen dieser Art sind sehr viele verwundet worden oder gar umgekommen, beispielsweise mein älterer Bruder Salomon. Zur "Volkswehr" wurden neben älteren Personen und Kriegsuntauglichen vor allem viele Akademiker herangezogen, wie z.B. Orbeli, der Direktor der Eremitage, und sogar Schostakowitsch. Ein Plakat zeigte folgendes: Schostakowitsch einen großen Kupfer-

helm tragend, bei der Brandwache auf dem Dach des Konservatoriums. Dieser Kupferhelm "stand" Dmitri Schostakowitsch ganz ausgezeichnet. Er paßte zu seinem klassischen Gesicht, und das ganze gab ein gutes Bild ab. Später habe ich auch von ihm ein Porträt dieser Art geschaffen.

Diese Propaganda sollte die naiven Leute animieren, in den Krieg zu ziehen, und - wenn es sein muß - für das Vaterland zu sterben. Wie ja bekannt ist, hat Stalin ohnehin nicht viel von seinen Untertanen, den Menschen, gehalten.

Ein Monat nach Kriegsbeginn, es war bereits Juli, erhielt ich ebenfalls einen Brief vom Einberufungsstelle (*Wojenkomat*), daß ich mich dort in zwei Tagen zu melden hätte. Am nächsten Tag bin ich dann wie gewöhnlich in das Museum der Bildhauerakademie gegangen, wo sich im ersten Stock unzählige große Werkräume befanden. Sie waren im Winter erbärmlich kalt, aber ebenso in der wärmeren Jahreszeit ziemlich kühl, und es gab fast keine Heizmöglichkeiten in diesen Räumen. Hier standen viele Skulpturen - es waren lediglich Gips-Repliken - der bedeutendsten klassischen Figuren der Antike: *Apollo, Hermes, Hera* und viele andere Gestalten von wunderbarer Schönheit. Wir studierten immer vor diesen Figuren, zeichneten oder formten Kopien aus Plastilin und weicher Lehmmasse.

In einem dieser Räume fand ich schließlich ein Stück weichen Alabastersteins. Ich stellte diesen auf meinen kleinen Werk Tisch, nahm ein scharfes Werkzeug und begann den Kopf des jungen Schostakowitsch herauszuarbeiten. Ich arbeitete dabei mit viel Emotion und großem Einsatz, so daß ich nicht bemerkte, daß ein interessantes apolloähnliches Schostakowitsch-Porträt aus dem Stein entwachsen war. Nun kam mir wieder der Gedanke an den kommenden Tag, an dem ich mich in der Einberufungsstelle zu melden hatte, um Soldat zu werden. Ich nahm einen harten Stift und ritzte auf einer Seite das Wort "Fatum" ein. Damit meinte ich "Fatalismus", meinen Glauben an ein vorbestimmtes Schicksal, das mich ereilen wird und das ich hinzunehmen hatte. Nun, ich schrieb also auf mein Werk "Fatum - Juli 1941" und stellte die Büste zur Seite.

Der Raum war schon fast dunkel, nur die letzten Sonnenstrahlen tauchten die kalte Marmor-Büste Schostakowitschs in ein eigentümliches orangerotes Licht; die Nase, der Mund, die Haare und überhaupt das ganze Gebilde riefen in diesem Moment in mir eine sonderbare Stimmung hervor. Auf einem anderen Tisch, auf dem auch meine Instrumente lagen, standen noch weitere Arbeiten von mir. Ein letztes Mal schweifte mein Blick durch den Raum ... was wird sein, dachte ich bei mir ... werde ich wieder zurückkommen aus diesem Krieg, oder werde ich nicht? Nochmals las ich das Wort "Fatum" - ohne Tränen -, schließlich war ich nicht lyrisch veranlagt. Trotz des Wahlspruchs "ein Mensch ist nur ein Mensch" fühlte ich eine Wehmut, als ich den Raum verließ. Ich ging nach Hause und legte mich schlafen.

Am anderen Tag stand ich auf und legte meine Sachen zurecht. Meine Mutter gab mir einen kleinen Rucksack und steckte mir noch einige kupferne Geldstücke und einen kleinen Löffel zu, einen von "Krupp", der versilbert war. Dabei sprach sie: "Gawriil'tschik, ich gebe Dir diesen Löffel mit auf deinen Weg in den Krieg und du sollst mit ihm lebend und gesund zurückkommen! Darum bitte ich Dich!"

Ich verabschiedete mich still von ihr, küßte sie ein letztes Mal und ging zur Artillerie-Schule, bei der ich mich einzufinden hatte. Die befand sich auf dem Litejny-Prospekt, wo ich neben anderen auch Solshenizyn antraf. Sie steckten uns ins Bad, schnitten uns die Haare kurz und gaben die Uniformen aus. Von hier aus kam ich zuerst zur Nordfront, nach Murmansk, und später zum Weißen Meer, wo man mich dann zum Leutnant machte.

Anfang 1945 befahl man mir: "Leutnant Glikman, fahren Sie nach Moskau! Dort müssen Sie sich beim Offizierskader der Roten Armee melden!"

Am 22. Februar 1945 befand ich mich in Moskau, wo meine erste Frau und eine Tante von mir lebten. Es war ein schöner Winter mit viel Schnee und Sonne, und es war auch der "Tag der Roten Armee". Ich meldete mich beim Kommissariat, wo es sogleich hieß: "Guten Tag, Genosse Glikman! Sie werden an die Erste Belorussische Front, Station Menseschetz, versetzt!" Ich erhielt die entsprechenden Papiere, und laut Befehl ging es los in Richtung Polen. "Was kann ich da schon machen", dachte ich bei mir.

Meine Tante Rachel, der ich von meinem Einsatz berichtete, versuchte mich mit erwärmenden Worten zu trösten.

Da ich noch einen Tag für mich Zeit hatte, rief ich Schostakowitsch an. "Gawriil Dawydowitsch!", rief er durch das Telephon, "oh, ich bin sehr glücklich, daß Du hier bist. Bitte komme morgen um zehn Uhr zum Frühstück zu mir!"

Da ich, wie bereits erwähnt, noch bis sechs Uhr abends Zeit hatte, sagte ich zu.

Am nächsten Tag zog ich mein bestes Hemd an, eine gute Hose, stieg in blank geputzte Stiefel, legte meinen besten Mantel um und machte mich zu Fuß auf den Weg zur *Uliza Kirowa*. In der zweiten Etage läutete ich dort, wo auf einem Schild zu lesen stand: *Komponist Schostakowitsch*. - "Gawriil Dawydowitsch!", rief er entzückt und führte mich in seine Wohnung. Während er mir aus dem Mantel half, lobte er meine Offiziers-Aufmachung in hohen Tönen.

Er befragte mich über das Soldatenleben und erkundigte sich außerdem, wie es mit dem "Pobudka!" stünde. Ich war sehr darüber erstaunt, daß er sich plötzlich für das "Pobudka!", also den Befehl "Aufstehen!", interessierte, mit dem die Soldaten jeden Morgen aus den Schlaf gerissen wurden. Ich berichtete ihm von der schweren Situation der Soldaten im Krieg, dem Schießen und vom ständigen Kriechen auf der naßkalten

Erde, und erzählte davon, wie schwer es jedem fällt, dem morgendlichen "Pobudka!" nach den harten Nächten Folge zu leisten.

Während meiner Schilderungen sehe ich in einem sehr elegantem Nebenraum zwei weit geöffnete Grand-Pianos. Auf einem stand ein Ölbild, ein Porträt von Schostakowitsch. Ich fragte ihn, wer dieses Bildnis gemalt hätte, und er gab mir zur Antwort, eine junge amerikanische Künstlerin, die es ihm dann zugesandt hätte. Es war ein ausgezeichnetes Gemälde.

Dmitri Schostakowitsch sah sehr gepflegt aus und war vorzüglich gekleidet. Er trug ein rosa Hemd, dies war eine seiner Lieblingsfarben, und seine Füße steckten in kostbaren Filzschafstiefeln. Nun führten wir unser Gespräch von vorhin weiter, und er erkundigte sich nach meiner Meinung zum weiteren Verlauf des Krieges. „Ich denke, daß der Krieg bald zu Ende sein wird“, entgegnete ich ihm und fügte noch hinzu, "und dann werde ich unsere rote Sowjet-Fahne auf dem Dach des Reichstages in Berlin anbringen." Das waren meine Worte und wir lachten noch darüber, nicht ahnend, daß es bald Wirklichkeit werden könnte ... "und jetzt gehen wir frühstücken", forderte er mich auf, um das Thema zu wechseln.

Wir gingen in einen riesigen Salon, in dessen Mitte ein großer Tisch stand, umgeben von Wänden voll mit Büchern, Bildern und Fotografien. Auf dem Tisch lag weißes und schwarzes Brot, Wurst, Käse und Butter. Als ich dies sah, dachte ich bei mir, daß ich so gutes schon sehr lange nicht mehr gegessen, geschweige denn gesehen habe. Vor dem Tisch stand eine junge, hübsche, blonde Frau mit sanften braunen Augen und einer guten Figur.

"Hier," sagte er, "das ist meine Frau Nina Wassiljewna, und das," auf einen Jungen deutend, "das ist mein Sohn Maxim'tschik". Maxim'tschik wurde später selbst ein großer, berühmter Mann, der aber mit mir keinen Kontakt mehr haben wollte. Damals war er knapp sieben Jahre alt. Ein sehr schöner, guter Junge mit weißem Gesicht, blonden Haaren und blauen Augen, dem es Spaß machte, mich zu sehen. "Onkel Glikman", sagte er, "du bist ein schöner Offizier!" Hierbei bewunderte er meine Uniform, die Dekoration und gesamte Aufmachung. Dmitri meinte dazu: "Gawriil Dawydowitsch, ich weiß nicht, was aus ihm einmal wird, Offizier oder Künstler. Jetzt malt er sehr viele Kanonen, Flugzeuge und Schiffe. Aber später, wie schon erwähnt, wollte Maxim mit mir nichts mehr zu tun haben, was ich bis heute nicht verstehen kann. Damals saßen wir gemütlich beisammen, aßen gut, und es war sehr lustig. Wie ich so mit Schostakowitsch plauderte, kam mir wieder meine Skulptur in den Sinn, die ich damals, kurz vor meiner Einberufung, in weichem Marmor geschaffen hatte. Ich sehe in ihm genau jene Gestalt, die dem Porträt gleicht, das ich in der Bildhauer-Akademie zurückließ: mein "Fatum". Ich hatte ihm gegenüber nichts von meiner Arbeit erwähnt, betrachtete ihn nur und schwieg.

Ich dachte: "Dies soll mein Geheimnis bleiben."

Wir aßen fröhlich weiter, plauderten über dies und das, und ich erzählte ihm von meiner Familie, die während der Kriegszeit bei Taschkent lebte. Die Zeit verging wie im Fluge, und es hieß nun, sich zu verabschieden.

Zwischen fünf und sechs Uhr verließ ich die Familie Schostakowitsch, die mir noch gute Wünsche mit auf den Weg gab, und ging zum Bahnhof. Dort setzte ich mich in den Zug, der mich nach Brest brachte. Für mich war dies ein großer Moment, in dem ich nicht wußte, was die Zukunft mir bringen wird.

Ich saß nun in einem weich gepolsterten Coupé, das, wie ich bald erkennen mußte und zu spüren bekam, total verlaust war. Was sollte ich tun... Schließlich lag ich dafür nicht, wie damals üblich, auf harter Pritsche, sondern auf einer weichen Matratze.

In Brest traf ich den Bruder meiner ersten Frau, der dort stationiert war. Er bemühte sich um mich und gab mir ein Mittel zum Einreiben gegen die Läuse. Ich wußte überhaupt nicht, wie es weitergehen sollte. Erwartungsvoll meldete ich mich mit meinen Papieren bei den neuen Vorgesetzten in Brest. Dort bekam ich den Befehl, weiter nach Menseschez zu fahren und mich bei der Einheit zu melden, mit der ich dann durch Polen in Richtung Deutschland marschieren würde. Also begab ich mich auf die Reise und fuhr nach Menseschez. Dort mußte jeder zunächst zum *Sanitätszug*, einer Hygiene-Stelle, die in einem Eisenbahnzug untergebracht war, wo es heißes Wasser gab und die Kleidung bei hoher Temperatur entkeimt sowie entlaust werden konnte. Es gab eine gute Seife, mit der man sich waschen und wieder als "normaler Mensch" fühlen konnte. Nun kam eine schreckliche Zeit für uns alle, da wir unmittelbar an die vorderste Front mußten. Aber darüber werde ich in einem anderen Zusammenhang berichten.

Nach dem Krieg kehrte ich, abgesehen von einer kleinen Verwundung, gesund in meine Heimat zurück und kam im Jahre 1948 erstmals wieder nach Leningrad.

Ich wanderte durch die Straßen, an den Kanälen der Newa entlang und ließ mich vom eigentümlichen Licht meines geliebten Leningrads verzaubern. Ich eilte sogleich zum Bildhauer-Museum der Akademie und war froh, endlich wieder die Räume mit den Skulpturen, die natürlich nach all den Jahren ziemlich mit Staub bedeckt waren, betreten zu dürfen. Doch wo war meine Skulptur von Schostakowitsch, - mein "Fatum-Juli 1941"?

Ich schritt suchend durch das eine, dann durch das andere Zimmer. Ich suchte hier, ich suchte dort, *Apollo*, *Silen*, *Herakles* - alle standen noch am selben Ort wie bei meinem Abschied. Selbst meine rote Tonmasse lag noch so, wie ich sie fünf Jahre zuvor zurückgelassen hatte. Meine Büste jedoch war nirgends zu sehen. In mir erwachte eine große Traurigkeit; war diese Büste, die ich in den Räumen suchte und an die ich so oft in den schwersten Stunden während des Krieges gedacht hatte, doch mein "Fatum", mein

"Leben".... Meine Gedanken drehten sich: wer konnte mir diese "Skulptur", zu der es mich sehnsuchtsvoll zog und die ich nach Jahren der Abwesenheit endlich wiedersehen wollte, genommen haben? Denn zerbrechen konnte man die Büste nicht, dazu war sie viel zu hart -, wer aber konnte sie mir genommen oder gar gestohlen haben!? Ich war überaus traurig, und dieser Verlust gehört mit zu den unangenehmsten Eindrücken in meinem Leben.

Heute, nach so vielen Jahren, denke ich immer noch an sie. Ich stelle mir vor, daß diese Büste eventuell bei dem, der sie von meinem Tisch genommen hat, im Zimmer steht. Oder ist möglicherweise der betreffende nicht mehr am Leben?

Und immer wieder überlegte ich mir, wenn dieser Mensch noch lebt, dann könnte er mich doch verständigen: „Gawriil Dawydowitsch Glikman, Eure Skulptur steht in meinem Zimmer!" Aber dies ist leider nie geschehen. Nun ja, so soll sie halt dort stehen, wo sie sich gerade befindet und der Betreffende mit ihr glücklich sein.

Jetzt will ich aber wieder zu meiner Bekanntschaft mit Schostakowitsch zurückkehren. Hier muß ich in meinen Erinnerungen weit ausholen, bis zurück in die dreißiger und vierziger Jahre, und dabei an seine Musik denken, an die Symphonien, die Quartette, Sonaten und die wunderschönen Lieder. An die *Erste Symphonie*, die ich bereits in jenen Tagen hörte, als Schostakowitsch noch jung war, erinnere ich mich noch sehr genau, vor allem an den ungeheuren Eindruck, den sie auf mich und auf all die anderen machte. Ich bin kein Musiker, und ich kann diese Komposition nicht wie ein Professor oder Musikhistoriker verbal interpretieren, aber ich kann mein Gefühl, wie ich diese Symphonie zum ersten Male hörte, genau beschreiben. Ich verspürte den selben Eindruck, - verzeihen Sie mir, wenn ich diesen Vergleich wage -, den ich auch bei der *Ersten Symphonie* Beethovens hatte. Bei Beethoven bin ich sogar fest davon überzeugt, daß diese das beste und schönste seiner symphonischen Werke ist. Sie strahlt eine gewisse Leichtigkeit und erhellenden Optimismus aus; wohingegen die *Fünfte* oder die *Neunte*, trotz der *Hymne an die Freude*, mir eher massig und schwerfällig erscheinen. Diese *Erste Symphonie* von Schostakowitsch jedenfalls, die ich sehr liebe - er war erst neunzehn Jahre alt, als er sie komponierte -, stellte sein überragendes Talent bereits unter Beweis. Ich verstand nicht nur, was er mit seiner Musik vermitteln wollte, sondern spürte darin schon das wesentliche Denken und die wesentlichen Elemente seiner künftigen Sinfonien, z.B. der *Fünften*, *Siebenten* und *Achten*, die er damit andeutend vorwegnahm.

Damals erlebte ich eine sehr interessante Geschichte. Mein Bruder Isaak Dawydowitsch und ich arbeiteten für die Philharmonie. Er organisierte Ausstellungen, Konzerte und anderes. Es war eine gute Zeit für uns alle; Isaak, jung und dynamisch, galt mit seinen Ideen und Plänen in kulturelle Dinge als Wegbereiter.

Im Jahre 1935 sagte mir Isaak: "Gawriil, mach eine Skulptur vom jungen Schostakowitsch! Wir werden demnächst eine Ausstellung über Musik im großen Foyer der Philharmonie eröffnen.

Das Foyer der Leningrader Philharmonie war eine sehr große Halle und bot daher für Ausstellungen von Kulturobjekten genügend Raum und ein ausgezeichnetes Ambiente. Und so begab ich mich in den halbdunklen Raum, in dem ich auch meine Tonmasse hatte, und schuf das gewünschte Porträt vom jungen Schostakowitsch.

Es wurde ein dynamischer Kopf, mit eigenwillig gekämmtem Haar und der großen Brille. Es kam eine interessante Arbeit heraus, die ich dann in Gips goß. Abschließend fertigte ich noch einen Sockel, wie ich ihn auch für die Skulpturen von Mozart, Beethoven und Tschaikowsky geschaffen hatte.

Mit Dmitri Schostakowitsch war nun die vierte Büste für die besagte Ausstellung vollendet. Viele Programme, zahlreiche Notenblätter und andere Objekte zierten bereits die Wände. Die Besucher der Ausstellung fragten, wer der "alte" Bildhauer sei, der den Beethoven, Mozart und Tschaikowsky geschaffen habe, und wer der "neue" Schöpfer der Schostakowitsch-Büste. Sie waren überrascht, daß ein noch ziemlich junger Künstler so professionell arbeiten konnte.

In einer Konzertpause, als die besagte Ausstellung im Foyer eröffnet wurde, kam es zu einer kritischen Auseinandersetzung des Publikums. Ein großer, damals sehr berühmter Komponist, dessen Namen ich hier nicht gerne nennen möchte, schrie durch die Gesellschaft:

"Solche Idioten! Wie können sie nur zusammen mit Beethoven und Tschaikowsky diesen jungen Mitka Schostakowitsch hier ausstellen!" Heute, ich kann nur noch darüber lachen, ist es eine normale Angelegenheit, einen Schostakowitsch neben die 'Klassiker' der Musik zu stellen. Er muß ja nun schon selbst als Klassiker der russischen Musik angesehen werden. Aber damals, 1935, war es geradezu ein "Verbrechen", daß man Künstler verschiedener Jahrhunderte und Richtungen gemeinsam ausstellte. Trotzdem wurde die Ausstellung ein großer Erfolg.

Ich bemerkte, wie die Besucher interessiert meine Skulptur betrachteten und vergebens nach einer Signatur oder nach dem Namen des Künstlers suchten.

Doch ein altes Sprichwort besagt, daß jedes Glück auch ein Unglück mit sich führe, und so geschah es dann auch.

Es kam das Jahr 1936, und die Regierung schrieb in der *Prawda* einen großen Artikel: "Chaos statt Musik". Den Zeilen war zu entnehmen, daß die Oper *Lady Macbeth* von Schostakowitsch disharmonisch sei und aus einer Flut von chaotischen Tönen bestehe, eben eine Verrücktheit, ein musikalisches Labyrinth und Chaos, das stellen-

weise zur Kakophonie werde und daher keine Daseinsberechtigung habe. Der Artikel erschien auf Anweisung des ZK und brachte dessen Meinung über Schostakowitschs Musik zum Ausdruck.

Die Oper wurde danach sofort abgesetzt und die Ausstellung verboten. Meine Skulptur hatte man aus dem Foyer entfernt. Schostakowitsch erwähnte in diesem Zusammenhang meinem Bruder gegenüber:

"Isaak Dawydowitsch, sagen Sie Gawriil, er soll meine Büste verwahren", denn er selbst hatte große Angst. Die Büste ist dann in der Philharmonie verblieben und fand schließlich im ersten Stock, in der Noten-Bibliothek, einen geeigneten Platz. Dort war es ein guter Mensch namens Georgi Orlow, der mir versprach, die Schostakowitsch-Skulptur zu beschützen.

Die Kampagne gegen Schostakowitsch ging nun erst richtig los. Viele Zeitungen beteiligten sich daran, und man begann, über den Komponisten übel zu reden und zu schreiben. Nicht selten fiel dabei der Begriff "Volksfeind" (Wrag Naroda). Ein bekannter ungarischer Schriftsteller schrieb dazu:

"Seitdem der Artikel in der *Prawda* veröffentlicht wurde, ist es taktlos, Schostakowitschs Namen überhaupt zu erwähnen."

Schostakowitsch hat dieses harte Schicksal überwunden. Aber es kam nicht nur für ihn, sondern auch für uns alle eine schwere, tragische Zeit. Auch gegen uns andere Künstler fingen sie an zu hetzen, wobei es nicht selten hieß, daß wir keine Künstler, sondern bestenfalls "Schmierfinken" wären.

So war es in den dreißiger Jahren... Nicht selten verschwanden einfach Angehörige, Freunde und Bekannte, oder sie wurden durch Schauprozesse beseitigt. Ich erinnere mich noch sehr gut und genau an Schostakowitschs Gesicht in den dreißiger Jahren. Er war ein gesunder, mittelgroßer und schlanker junger Mann. Seine Augen, von denen man sagte, sie konnten kalt wie Wasser werden, waren blau. Seine Haare, hell und stark gewachsen, waren stets zu einem Scheitel gekämmt.

Schostakowitsch hatte auch wunderschön geformte Hände und Füße. Obwohl er als Junge immer irgendwelche Krankheiten hatte, die besonders seine Atemwege betrafen, wie z.B. Tuberkulose, war er doch im Ganzen ein gesunder junger Mann.

Besonders im Alter von 26-27 Jahren sah er ausgesprochen gut aus. Er trug sehr gerne hellfarbige Hemden mit weit geöffneten Kragen. Es waren Pastellfarben, vor allem rosa und hellblau.

Und seine Zähne... Schostakowitsch hatte wunderschöne und gesunde Zähne, die er sorgsam pflegte. So war es auch nicht weiter verwunderlich, daß er trotz seiner späteren

schweren Krankheit bis zu seinem Tode noch alle Zähne besaß. Dabei rauchte Dmitri immer sehr viel.

Meist waren es gute und teure Zigaretten. *Kasbek* hieß die Marke, die es, wie ich glaube, auch heute noch gibt. Wenn er rauchte, war es angenehm, den Raum zu betreten, denn es stank nicht wie bei den üblichen Zigaretten. Statt dessen erfüllte eine geschmackvolle Würze den Raum.

Nun fällt mir noch etwas Interessantes zur Harmonie ein, und zwar bezogen auf "Physiognomie und Persönlichkeit".

Wenn ich das Gesicht des jungen Schostakowitsch betrachte, finde ich, daß es genau seine Musik widerspiegelt. Ein anderes Gesicht als das von Schostakowitsch könnte ich mir zu den Klängen der *Ersten Symphonie*, der *Vierten Symphonie*, die gleichfalls sehr interessant ist, oder zu den Balletten *Das goldene Zeitalter* und *Der helle Bach* nicht vorstellen. Gerade diese Musik war sehr frei, ohne Depression und ohne Wehmut. Seine späteren Werke hingegen waren schon wesentlich dramatischer bzw. schwerfälliger. Die Musik, die er schrieb, als er jung war, konnte man mit einem Aquarell vergleichen. Ich sehe auch das Gesicht von Beethoven. Wie könnte es ein anderes Gesicht sein als dieses? Der markante Ausdruck, den die Maske vermittelt, die durch einen Bildhauer vom toten Beethoven abgenommen und später in Bronze gegossen wurde, hatte vielleicht Künstler beschäftigt, so auch den Maler Stuck, der sie in einem Gemälde verwendete.

Ich möchte auch erwähnen, daß man von Beethoven zahlreiche Denkmäler geschaffen hat, die in Österreich und Deutschland zu sehen sind.

Wieviele Beethoven-Skulpturen hat alleine schon Emile A. Bourdelle geschaffen? Sie stehen in Paris im Musée Bourdelle. Zehn bis zwanzig Stück können hier besichtigt werden. Einige wirken etwas verdreht, andere stilisieren mit wallenden Locken die Musik in romantischer Form. Ein anderer Bildhauer zu diesem Thema war der bedeutende Caspar Clemens Zumbusch. Wer einmal in Wien war, dem dürfte sein Beethoven-Denkmal nicht entgangen sein. Es ist eine romantisierte Darstellung des Komponisten, der dort in zeitgenössischer Kleidung sitzt.

Mein Professor Genrich Maniser hatte sehr oft über ihn gesprochen, denn Zumbusch war für ihn Vorbild. Er hielt ihn für tüchtiger als jenen Pariser Künstler. Aber es gab auch noch eine ganz andere Darstellung, nämlich die eines weniger bekannten deutschen Bildhauers, der für sein Denkmal die Maske des jungen Beethovens verwendete. Er versah den auf einen Korpus mit Kragen und Rock aufgesetzten Kopf mit kürzerem Haar - auch eine interessante Lösung!

Wie könnte man sich den Dichter Goethe ohne sein markantes Gesicht vorstellen? Goethes Gesicht ist eben Goethes Gesicht, ein anderes würde man nicht verstehen, geschweige denn mit seiner Dichtung in Zusammenhang bringen.

Das gleiche gilt auch für Michelangelo, für dessen unverkennbaren, stets ernst in Gedanken versunkenen Anblick. Das Gesicht mit dem wallenden Bart verleiht ihm einen starken Ausdruck und steht in Verbindung mit seinen einzigartigen Werken.

Raphaels *Selbstbildnis*, - er malte es, als er noch jung war, könnte man sich überhaupt nicht mit einem Vollbart vorstellen, auch nicht mit kahlem Kopf oder mit schütterem Haar. Der "junge Raphael" ist auch der Raphael, den man sich vorstellt, wenn man seine Gemälde betrachtet. Auch Dante Alighieris Portrait mit seiner markanten Nase korrespondiert mit seinen Schriften.

Mit diesen Gedanken wollte ich den Zusammenhang von dem Gesichtsausdruck eines Menschen mit seiner Persönlichkeit und vor allem mit seinem Schaffen aufzeigen.

Vom jungen Schostakowitsch habe ich mehrere Porträts geschaffen. Ich arbeitete z.B. einmal an einem Porträt Puschkins nach einer Skulptur, die im Lyzeum stand und verwendete dazu seine Totenmaske, die ich bearbeitete, um so das Bildnis des jungen Puschkins zu erhalten. Die Physiognomie bleibt ja die gleiche. Als er starb, war er erst 37 Jahre alt. Schostakowitschs Gesicht hingegen kannte ich, als es jung war, und arbeitete es in Marmor. Das Portrait steht heute im Konservatorium, und zwar in jener Klasse, in der er selbst damals studiert hat. Wie ich hörte, wird meine Skulptur stets an seinem Jubiläumstag zur Schau gestellt. Die Arbeiten an diesen Portraits bereiteten mir riesigen Spaß und ich goß sie in Gips oder Bronze, wenn mich seine oder meine Bekannten darum baten. Ich konnte viele verkaufen, die meisten aber verschenkte ich.

Für die Halle der großen Philharmonie schuf ich bereits nach seinem Tod, als er längst rehabilitiert und berühmt war, eine große Marmor-Büste von 1,10 m x 1,15 m.

Sie entstand nochmals aus der Idee, ihn als Apollo, den Gott und Anführer der Musen darzustellen. Apollo hatte uns alle beflügelt; schon 1929 schrieb Strawinsky zu diesem Thema seine Ballett-Musik *Apollo Musagete*.

Diese Idee, den bereits verstorbenen Dmitri Schostakowitsch jung und als Apollo auferstehen zu lassen, verwirklichte ich in romantischer und klassischer Form. Mein Bruder Isaak Dawydowitsch berichtete mir, als ich mich einmal telephonisch danach erkundigte, daß mein *Apollo Schostakowitsch* immer noch am selben Platz steht, also existiert und bewundert wird.

Nach meiner Emigration aus der Sowjetunion habe ich noch mehrere Porträts von Schostakowitsch geschaffen.

Ich erinnere mich noch an einen düsteren Tag, es war in Wien. Es dürfte um den 7. November gewesen sein, als ich mein Radio anschaltete, in dem gerade eine schwere, dramatische Musik gespielt wurde. Zu dieser Musik malte ich ein interessantes Portrait Schostakowitschs in Öl. Später schuf ich noch zahlreiche Zeichnungen und anderes, das sein Person betraf.

Ich hielt mich einmal in Washington auf und war bei einer Konzertprobe anwesend, die Rostropowitsch leitete. Rostropowitsch hatte mit dem Orchester gearbeitet, wobei sein kleiner Hund ihm zu Füßen lag.

Ich saß im Zuschauerraum und lauschte der ausführlichen Probe. Sie war sehr emotional und gefiel mir sehr. Später malte ich diesen Eindruck: Rostropowitsch dirigiert und probt die *Fünfte Symphonie* von Schostakowitsch, durchfährt mit seinen Händen dynamisch die Luft, den kleinen Hund zu seinen Füßen. In dieses Bild fügte ich die Profil-Kontur des jungen Schostakowitsch. Damit erzielte ich einen sehr interessanten Kontrast, Rostropowitsch dirigiert die Musik von Schostakowitsch.

Ein Advokat aus London kaufte später dieses Gemälde, um es bei sich in der Wohnung aufzuhängen.

Schostakowitsch schuf so viele Kompositionen, daß die Aufführung aller Stücke mehrere Tage und Nächte dauern würde. Seine Kompositionen, sagt man, sind verklärte, vergeistigte Musik.

Wie ich schon einmal bemerkte, bin ich kein Musikfachmann, aber ich möchte dennoch meine Ansicht über die Verbindung zwischen Musik und Malerei darstellen.

Während ich in Leningrad eine Komposition von Kandinsky betrachtete, - es war eines seiner ersten großen, wunderbar abstrakten Werke, die im *Russischen Museum* hing und aus jener Schaffensperiode stammte, als er noch ohne Geometrie, also ohne Lineal, Dreieck oder Zirkel arbeitete - habe ich auch sehr viel von musikalischen Klängen in mir verspürt. Im Laufe seines Lebens hat Kandinsky zahlreiche andere Gemälde geschaffen, aber als ich jenes Werk gesehen hatte, dachte ich, dieses Bild ist wie Musik.

Die Farben waren hell. Rot, Blau, Schwarz, weiße und violette Töne. Es waren große Kontraste; jede Farbe, jeder Farbton besaß seine eigene Stimme und es schien, als träten sie harmonisch in Disput.

Ähnliches empfinde ich auch bei der Musik des älteren Schostakowitsch. Er besaß kein großes melodisches Talent, vielmehr war er ein Komponist der analytischen Musik. Bei ihm war es nicht so, wie bei Glinka, dem berühmten russischen Komponisten, der zu sagen pflegte: "Die Melodie ist die 'Seele' der Musik." Nein, bei Schostakowitsch war

bis auf wenige Ausnahmen die Melodie eben gerade nicht die 'Seele' der Musik. In seiner *Lady Macbeth* z. B. kann man gut hören, wie er an die Intonation von Mussorgsky anknüpfte. Man kann die Intonation als die Sprache der Musik bezeichnen.

Mussorgskys Intonation in *Boris Godunow*, eine Oper, in der fast mehr gesprochen als gesungen wird und in der die Melodie mehr im Hintergrund steht, ist ein gutes Beispiel.

Verdi, Leoncavallo, Puccini hatten eigene, italienische Intonationen. Hier verwendete jeder die große Melodie als "Seele der Musik". Dagegen steht Mussorgsky mit seiner Intonation der Oper *Boris Godunow*, in der eben mehr gesprochen wird, wie auch Dargomyshski mit seinem großen Werk *Russalka*.

Schostakowitsch hat in seiner *Lady Macbeth des Mzensker Kreises* (*Katerina Ismailowa*) nicht die Intonation geöffnet. Statt dessen leitet sich seine Musik vielmehr von Kandinsky Bildern ab. Schostakowitsch gibt jedem Musikinstrument, wie Kandinsky seinen Farben, den eigenen Ton und schafft dazu einen speziellen Kontrast. Ich erkenne oder verstehe dies besonders in seiner *Fünften* und *Achten Symphonie* so. Zuerst zehn, fünfzehn Minuten dramatische Stille, dann tosen die Instrumente los (ähnlich wie die Dynamik eines Motors oder die einer Motorsäge), aber das Gesamte besitzt einen Rhythmus. Das Schlagzeug und die Blasinstrumente fügen einen weiteren großen Ausdruck hinzu.

Es ist dem ähnlich, wie schwarze und weiße oder dunkle und helle Farben als Kontrast auf die Leinwand gestrichen werden.

Jede Zeit hat ihre Symbole...

Die Zeit, in der Kandinsky und die Gruppe *Der blaue Reiter* malten, ist auch die Epoche Strawinskys oder Schönbergs. Es war eine, ich möchte sagen: parallele Entwicklung.

Schostakowitsch begriff seine Zeit sehr gut, aber er arbeitete in eine andere Richtung. Seine Meinung war, daß Intonation allein nicht die Musik ausmacht. Dies konnte er auch vortrefflich in Worte fassen. Er hatte es sehr wohl verstanden, auch Lieder zu vertonen, obwohl er immer von sich behauptete, daß er es ungern tut. Und doch ist er auch besonders durch Lieder berühmt geworden. Ich denke dabei an ein schönes Volkslied von ihm *Rodina ljubit, Rodina znaet* ["Die Heimat liebt dich, die Heimat kennt dich] für eine junge Stimme und Chorbegleitung. Es ähnelte dem schönen italienischen Lied *Poj lastočka, poj* [Sing Schwalbe, sing], das Schostakowitsch bearbeitet hat.

In den sechziger Jahren, als Schostakowitsch schon schwer herzleidend war, hatte ich häufig Gelegenheit, mit ihm spazieren zu gehen. Ich war oft bei ihm in seinem Haus in Komarowo, hielt mich dort sehr gern auf und malte, soviel ich nur konnte. Neben

anderen traf ich dort auch meinen Bekannten, den Dirigenten Jewgeni Mrawinski. Nicht selten geschah es, daß Schostakowitsch zu mir sagte: "Komm, Gawriil Dawydowitsch, gehn wir ein wenig spazieren." Während dieser Spaziergänge war er überaus mitteilsam. Besonders liebte er es, über andere Musiker zu erzählen. Vielleicht zeigt dies eher die Schwäche seines Charakters. So berichtete er mir von den Vorgängen, die mit Stalin und der neuen sowjetischen Hymne zusammenhingen.

"Gawriil Dawydowitsch", sagte er, "ich werde jetzt erzählen, wie es wirklich gewesen ist. Eines Tages, es war schon nach dem Krieg, sagte Stalin, daß man eine neue Hymne schreiben sollte. Sehr viele berühmte Komponisten kamen dafür in Frage, beispielsweise der bedeutende Alexander Wassiljewitsch Alexandrow. Dessen Lied *Vstavaj, strana narodnaja* [Erhebe dich, du Land des Volkes!] war damals noch gut bekannt. So meinte Stalin also, daß man unter uns Komponisten einen auswählen solle, wobei jeder seine Version einer Vertonung der vorgegebenen Worte von El Registan und Sergej Michalkow zu schreiben habe."

Schostakowitsch erzählte weiter: "Stalin rief alle Komponisten zusammen: Dmitri Kabalewski, Aram Chatschaturjan, Alexander Alexandrow und noch viel andere. Von all unseren Kompositionen hatte er schon eine ausgewählt und innerlich entschieden, daß die künftige Hymne in der Art von Alexandrows *Hymne der Partei der Bolschewiki* ausgeführt werden müsse. Nun, wir sind alle gekommen und Stalin war zufrieden, daß er alle Komponisten um sich versammeln konnte. Er begrüßte uns feierlich und erklärte noch einmal den Grund des Zusammentreffens. Jeder durfte seine Version vorstellen, und anschließend befragte er jeden nach seiner Meinung zur Hymne Alexandrows. 'Genosse Schostakowitsch', wandte er sich an mich, 'wie ist Ihre kompetente Meinung?' Stalin liebte es sehr, nach einer *kompetenten Meinung* zu fragen. Ich entgegnete ihm vorsichtig: 'Genosse Stalin, nachdem ich die Musik nun gehört habe, muß ich sagen, daß mir nicht nur die Worte sehr gut gefallen haben, sondern auch die Musik.'

Nachdem Stalin meine *kompetente Meinung* vernommen hatte, fragte er nach der Meinung Kabalewskis, der ebenfalls vorsichtig antwortete. Schließlich wandte er sich an den Kaukasier Chatschaturjan. Der erwiderte Stalin: 'Mir gefällt Alexandrows Musik sehr, aber ich bin auch der Meinung, das sie mehr für einen Frauenchor geeignet wäre.'

'Was!', entgegnete Stalin, 'für einen Frauenchor meinen Sie?' Seine Augen wurden schwarz und wild. 'Keine Frauen!', schrie er, 'Raus!'

Stalin stand auf und verschwand durch die Türe. Alle Komponisten standen starr vor Todesangst, denn uns war klar, daß er ab diesen Zeitpunkt sagen konnte: 'Genosse Berija, Sie können mit denen machen, was sie wollen.'

Still sammelten wir all unsere Noten ein und schlichen uns so schnell wie möglich davon. Wir waren weiß wie die Wand.

Chatschaturjan konnte zwei Monate lang nicht schlafen und dachte Tag und Nacht, daß sie gleich kämen, um ihn abzuholen!

Aber er ist dem Übel entgangen. So war es zu Stalins Zeiten!"

Schostakowitsch liebte es sehr, solche Geschichten zu erzählen. Eine andere war die über den Bühnenbildner und Theaterregisseur Regisseur Nikolai Pawlowitsch Akimow. Über ihn berichtete er mir:

"Akimow sagte einmal zu mir: 'Lieber Dmitri Schostakowitsch, schreiben Sie doch einmal eine Musik zu *Jewgeni Onegin*!. Ich wehrte ab und erwiderte: 'Nikolai Pawlowitsch, mein Lieber, wie kann ich vertonen, was doch bereits von Tschaikowsky komponiert worden ist? Er versuchte mich zu beruhigen und meinte: 'Ich denke, daß die Charaktere und Gestalten verändert werden müßten, z.B. die des *Lenski*, aber auch die des *Jewgeni Onegin*. Außerdem sollte eine Art Großmutter-Figur in dem Stück enthalten sein.' Ich entgegnete darauf: 'Gut, gut, aber verstehen Sie, diese Musik werde ich niemals schreiben.'"

Schostakowitsch ging später stets an einem Stock und trug, auch wenn das Wetter schön war, meist einen eleganten Mantel. Wir gingen viel spazieren oder saßen zum Essen beisammen. Schostakowitsch rannte dann immer als erster zum Tisch. Er aß immer sehr schnell, ja er schlang das Essen förmlich hinunter. Wenn es Aal gab, war er überglücklich.

Er liebte es, Aal zu essen. Obwohl er das Essen hinunterschlang, fand er immer genügend Zeit, dabei viel zu erzählen. Dann erzählte er über Fußball, wovon er sehr viel verstand. Man sagte sogar, Dmitri ginge lieber zu einem Fußballspiel als zu seinem eigenen Konzert. Wer der beste Fußballer war oder wie das letzte Spiel ausging, stand für ihn im Vordergrund.

Bei einem dieser Spaziergänge erzählte mir Schostakowitsch über seine Vertonung des Jewtuschenko-Gedichts *Babij-Jar*. Ich verstand damals nur wenig davon und fragte ihn, warum er seine Musik gerade nach Worten von Jewtuschenko schrieb, es wäre doch besser gewesen, die Musik nach alt-hebräischen oder lateinischen Texten zu komponieren. Er aber entgegnete mir, daß ihn gerade dieser Text bewegt und inspiriert habe.

Ein anderes Mal lud mich Schostakowitsch zu sich ein und zeigte mir bei dieser Gelegenheit Kompositionen zu bissigen Texten aus der Zeitschrift *Krokodil*. Diese Zeitschrift, die es auch heute noch gibt, ist ein überall in Rußland bekanntes Satire-Blatt, ähnlich dem *Simplicissimus* in Deutschland. Auch hier verstand ich nicht genau, was er damit bezwecken wollte und äußerte ganz frei meine Meinung: "Es wäre doch besser gewesen, andere Texte zu verwenden. Diese Texte des *Krokodils* haben ja denselben

grotesken Ausdruck wie die von Kafka und ganz und gar nichts mit 'Humor' zu tun. Warum schreibst Du zu diesem Blödsinn überhaupt die Musik?" Er aber hörte nur ruhig zu und lachte herzlich über meine Worte.

Schostakowitsch liebte meine Arbeiten. Besonders meine Bilder und Zeichnungen schienen es ihm angetan zu haben. Gelegentlich hatte er zu mir gesagt: "Gawriil Dawydowitsch, ich will wieder einmal Bilder von Dir sehen."

Von zahlreichen Gemälden hatte ich Dias angefertigt und konnte sie so mit einem Diaprojektor vorführen. Im *Haus der Komponisten* bekam ich einen großen Raum, in dem ich dann eine Leinwand aufhängte, so daß viele Leute - nicht selten dreißig bis vierzig - kommen konnten, um meine Bilder zu betrachten.

Dmitri Schostakowitsch kam gern zu mir, mitunter begleitet von seiner Frau Irina Antonowna. Wir gingen dann ins Zimmer, hängten die Leinwand auf und sahen uns die Bilder an. Ein Bild, noch ein Bild, und noch weitere Bilder. Er hatte alle stets interessiert betrachtet, wohingegen Irina Antonowna eher neutral dasaß. Besonders mein Bild *Graždanstvo* (Bürgerschaft) gefiel ihm sehr gut, aber auch die Gestalt Christi, der Kommissar und andere Bilder, die stets einen kritischen Blick erkennen ließen. Schließlich zeigte ich auch das Bild, auf dem ich Schostakowitsch, gemeinsam mit Prokofjew in einem Lager Müllkübel tragend, dargestellt hatte. "Gawriil, das ist ja das interessanteste Porträt von mir, das ich kenne! Viele haben mich schon in verschiedenen Posen gemalt, aber so, mit derartiger Wahrheit und einem solchen Realismus hat es noch keiner vermocht! Er bat mich, ihm eine Fotografie dieses Bildes zu schenken.

Dann sah er noch das Bild von Radistschew. Radistschew war der erste, der über eine Reise von Moskau nach Petersburg schrieb und von dem Katharina die Große meinte, man solle ihm dafür den Kopf abhacken. Aber es kam nicht so, sondern er wurde nach Sibirien verbannt. Ihn hatte ich als *Saulus* in Eisenketten dargestellt.

Schostakowitsch war von dem Bild regelrecht fasziniert, so daß er auch hiervon ein Foto haben wollte. Ich ließ zwei größere Fotos anfertigen und schickte sie ihm zu. Bald darauf habe ich die Fotos gerahmt in seinem Zimmer hängen sehen.

Einige Zeit später traf ich den jungen Komponisten Boris Tistschenko, einen Schüler von Schostakowitsch, der später ein linientreuer Sowjetkomponist geworden ist. Er überbrachte mir Grüße von meinem Freund Dmitri und erwähnte die Fotos, die ich Schostakowitsch seinerzeit gegeben hatte:

"Gawriil Dawydowitsch, ich war vor kurzem in Moskau und besuchte Dmitri Schostakowitsch. Bei meinem Besuch zeigte er mir die Fotografien von Ihren Bildern, besonders aber das, auf dem Sie Schostakowitsch gemeinsam mit Prokofjew im Gefängnis zeigen. Er meinte, das sei sein bestes Porträt und eine große Wahrheit. Er hatte große Angst davor und verbarg das Bild schnell wieder in einer Schublade."

Schostakowitsch konnte, wie bereits erwähnt, hervorragende und ungewöhnliche Musik komponieren. Sehr gut, meine ich, waren auch seine Opern. Einmal hatte er die Idee, aus Solshenizyns Novelle *Matrjonas Hof* eine Oper zu formen. Es handelte sich um einen Stoff aus der jüngsten sowjetischen Geschichte aus der Feder des jungen Stalin-Kritikers, der zu dieser Zeit bereits nach seiner Verbannung als Physiklehrer arbeitete. In dieser Erzählung, die 1963 erschienen war, geht es um eine Bäuerin Matrjona, die durch Schicksalsschläge an den Rande der Gesellschaft geraten ist und ein schweres, auswegloses Leben führt. Mit der Gestalt von Matrjonas Untermieter, der als Lehrer im benachbarten Braunkohlengebiet arbeitet, fließt auch eine gewisse autobiographische Aussage des Autors ein. Matrjona nimmt unsägliche Mühen auf sich, um wenigstens ihren geringen Lebensstandard zu halten. Das baufällige Holzhaus und der Garten mit der Ziege werden zu einer Insel des natürlichen, unbeschädigten Lebens.

Die Erzählung endet tragisch, da Matrjona von einem Zug überrollt und getötet wird.

Auch ich war von dieser Geschichte beeindruckt und malte ein Bild, wie sie den Wald roden und Holz hackten. Ich setzte Solshenizyn in die Position des Beobachters, der auf Matrjonas Hof blickt.

Später wurde Solshenizyn zum Konterrevolutionär, der seine Zeit kritisierte und folglich ausgebürgert wurde. So war es für Schostakowitsch nicht von Vorteil, diese Opern-Idee zu verwirklichen; war er doch Kommunist, der der Partei angehörte.<sup>340</sup>

Heute meine ich, diese Oper wäre von allen Opern Schostakowitschs die beste geworden. Das Motiv und seine Intonation wären noch in der heutigen Zeit von größtem Interesse.

Das Gesamtchaffen Dmitri Schostakowitschs ist für mich und, wie ich denke für die ganze Menschheit, das schönste Denkmal, das er uns hinterlassen hat.

Ich hatte das Glück, oft mit ihm zusammen zu sein, lange Gespräche zu führen und viele Einzelheiten direkt aus seinem Munde zu hören. So entspricht auch alles, was ich hier erzählt habe, der Wahrheit. Es entstammt nicht meiner Fantasie, sondern es ist das, was ich mit ihm erlebt habe.

\* \* \*

<sup>340</sup> Schostakowitschs Eintritt in die KPdSU (erst mit 54 Jahren) ist nicht ohne entsprechende Druckausübung durch die Parteiführung zustande gekommen, wie in Schostakowitschs Briefen an Isaak Glikman belegt ist. Sein *Achtes Streichquartett* ist neben anderen äußeren Gründen unter dem Zwang seines Parteieintritts (er dachte an Selbstmord) als *Requiem* geschrieben worden. (Der Herausgeber).

Dmitri Schostakowitsch besaß einen sehr eigenartigen und interessanten Humor. Entweder tat er, als ob er nichts verstünde, lachte dann aber wieder herzlich, oder er war sehr ernst.

Ich will von einer Begebenheit berichten, die noch in die Zeit vor meiner langjährigen Bekanntschaft mit Schostakowitsch fällt:

Es war an einen wunderbaren Frühlingstag. Die Luft war herrlich, die Sonne schien bereits mit voller Kraft und die Bäume zeigten ihr erstes Grün, als ich mit Dmitri Schostakowitsch nach dem Mittagessen spazieren ging. Er liebte solche Spaziergänge sehr. Anschließend gingen wir in sein Arbeitszimmer in Komarowo. (Hier hatte er viele seiner Symphonien geschrieben.) Als er die Türe öffnete, schaute er mich an und sprach: "Gawriil Dawydowitsch, wie denken Sie, wird man für mich auch einmal so ein Denkmal im Moskauer Stadtzentrum errichten wie für Gorki?"

Ich sah ihn an und dachte, als er so lachte, er mache einen Scherz. So sagte ich: "Warum nicht? Sie sind doch sehr berühmt, die sowjetische Regierung achtet Sie. (Es waren noch Stalins Zeiten.) Unbedingt wird man Ihnen im Zentrum ein Denkmal errichten!"

"Aber wie kann man es machen?", sagte er und blickte dabei ernst auf mich. "Man wird einen kleinen Wettbewerb in der *Prawda*, in der *Istwestija* oder in der Zeitschrift *Sovetskaja Kultura* veranstalten, entweder als freie oder als bestellte Ausschreibung, damit ein Denkmal für Schostakowitsch errichtet werden kann. Jeder Architekt und Bildhauer kann sich daran beteiligen und seine Arbeiten und Projekte einreichen.

"Ich habe schon eine Idee", sagte ich zu ihm. "Ich stelle mir das Denkmal so vor: Sie stehen mit einem Taktstock in der Hand, gekleidet in einen großen Mantel, der im Wind flattert, und blicken vom Sockel herunter auf die ganze Welt."

Er hatte mir zugehört und schaute mich nun durch seine große Brille an: ich hatte den Eindruck, daß seine Lippen hierbei noch dünner wurden.

"Was kann sein...?" entgegnete er mir. Aber während ich sprach, bemerkte ich, daß in seinem Kopf etwas vorging, was mich erstarren ließ, so daß ich bei mir dachte, es wäre besser gewesen zu schweigen. Seine Frage an mich war kein Spiel oder Spaß. denn ich spürte, was er dachte: Jetzt ist es so, aber es kann auch bald die Zeit kommen, in der er sterben wird und man ihm eventuell ein Denkmal errichtet.

Ja, das war die eine Episode mit Schostakowitsch.

Ich denke, daß er nicht nur ein interessanter, sondern auch ein genauer und pünktlicher Mensch gewesen ist. Wenn er zum Essen kam, zum Frühstück oder zum Mittagessen, konnte man wie beim großen Philosophen Kant die Uhr danach stellen. Man wußte: es war acht, zehn oder zwölf Uhr, wenn er in die Kantine trat, eine große Halle mit vielen Tischen, wo bereits zehn, zwanzig, manchmal auch dreißig Komponisten am Speisetisch saßen und ihn ansahen, da sein Tisch an zentraler Stelle stand.

Seinen *Ugor* [Aal in Salz und Öl] mochte er am meisten. Wie schon gesagt, aß er sehr schnell und besaß scharfe, ausgezeichnete Zähne. Dennoch war das Essen für ihn kein großes Vergnügen. Er dachte, der Mensch muß essen, und eben deshalb aß er auch selbst. Im Kreise seiner Freunde, Assistenten und Anhänger wußte er beim Speisen auch immer sehr viel zu erzählen. Hier gab es für ihn ein ganz wesentliches und beliebtes Thema: den Fußball. Er liebte Fußball sehr und wußte ganz genau, wer der Beste und wer der schlechteste Spieler war, aber auch wie die Spiele verlaufen waren.

Oder eine andere interessante Begebenheit: Einmal bat er mich zu sich und sagte, bemüht, mich nicht zu kränken:

"Gawriil Dawydowitsch, könnten Sie mit ihrem Auto (ich hatte einen kleinen *Moskwitsch*) schnell einige Rasierklingen besorgen?" Ich fragte ihn, wozu er diese benötige, worauf er mir entgegnete: "Wenn ich die Partituren schreibe, brauche ich Rasierklingen zum Korrigieren. Damit kann ich die Noten wegschaben!"

"Also gut, ich habe Zeit und kann sie Ihnen besorgen. In 10-15 Minuten bin ich wieder zurück."

Ich wollte schon zur Türe hinaus, als er mich zurückrief:

„Nein. Gawriil Dawydowitsch, nehmen Sie: Hier sind 20 Kopeken!"

Ich entgegnete ihm, ich hätte selbst Geld und könne es einstweilen auslegen. Darauf sagte er, daß es nicht gut sei, wenn ein Freund für den anderen ‚scharfe Sachen‘ kaufe oder diesem gar schenke: vor allem keine scharfen Messer, Klingen oder Scheren! Täte man dies, käme es später einmal unweigerlich zu Konflikten, oder es könnte sich ergeben, daß man den entsprechenden längere Zeit nicht mehr sieht.

Ich nahm also das Geld und setzte mich in den *Moskwitsch*. Nach einer halben Stunde brachte ich ihm die gewünschten Messerchen. In der Zwischenzeit hatte er bereits vieles an seiner Partitur weiter geschrieben.

Schostakowitsch war ein Mensch, der es unbedingt vermied, einen anderen zu beleidigen oder zu kränken.

Wie oft ertappt man sich doch dabei, einem Bekannten zu sagen: "Warum hast du dich nicht gut angezogen? Warum trägst du diese Bluse mit dieser unschönen Farbe?"

Warum sind Deine Hosen schmutzig; oder zu kurz, oder zu lang? Schostakowitsch machte über derlei Dinge niemals Bemerkungen.

Wie jemand war, ob er sich nicht wohlfühlte, schlecht aussah, blaß oder krank war, darüber verlor er zu diesem kein einziges Wort. Anderen gegenüber sagte er hingegen durchaus, daß beispielsweise Iwanow oder Petrow nicht so gesund sei, ein blaßes Gesicht habe oder rheumatisch sei. Dem Betreffenden gegenüber sagte er es jedoch niemals direkt.

Man meinte, dies stamme noch von seiner Kindheit und sei eine Folge seiner Erziehung: Eltern und Lehrer hätten ihn seinerzeit ermahnt, zurückhaltend zu sein und der Kritik zuzuhören, aber auch nicht vor anderen untertänig zu kriechen.

Man sprach auch davon, als seine Frau gestorben war, daß er nun zu Trinken anfängt und die gleiche Richtung einschlagen würde wie vor ihm Mussorgsky. Aber das stimmte nicht ganz. Wenn er trank, beispielsweise Wodka, dann eher beim Essen. Dann spielte er auch gelegentlich einen angeheiterten Clochard: "Ein Gläschen für Dich und eines für mich..." usw., wozu er dann populäre Spott-Lieder sang, etwa jenes, das die Matrosen gern sangen: *Ty gari, gari sveča, v krasnoj žope Il'iča*, was etwa mit *Brenne Kerze, brenne hell, in Lenins rotem Ärschchen* übersetzt werden kann. Schostakowitsch wußte sehr wohl, daß man mit solchen Äußerungen mehr als 10 Jahre Gefängnis bekommen konnte. Er sang es nur in angeheitertem Zustand. Aber er sang es vor seinen Bekannten, auch ich hatte es sehr oft von ihm gehört. So war diese Geschichte...

Schostakowitsch war ein überaus interessanter und herzlicher Mensch, aber er hatte auch die Schwäche, allzu sehr die Fehler seiner Bekannten und Freunde herauszustellen. Natürlich ist keiner von uns frei von kleineren Fehlern, aber Schostakowitsch erspähte bei seinen Bekannten diese Schwächen und Fehler sofort. So erzählte er z.B., daß ein gewisser Iwan Iwanowitsch, den er gut kannte, sich offensichtlich zuviel mit fremden Frauen eingelassen hatte und nun fürchte, sich dabei mit irgendwelchen Krankheiten angesteckt zu haben.

Er mochte es sehr, mit seinen Kollegen (Komponisten und Musikern) spazieren zu gehen, besonders bei schönem Wetter. Gesprochen wurde dann über allerlei, vor allem über Musik. Zu diesem Kreis gehörte auch der Komponist Abram Lobkowski. Lobkowski war Stellvertretender Vorsitzender des Komponistenverbandes und hatte selbst ein überaus schönes *Violinkonzert* geschrieben, das ich mir oft und gern angehört habe. Es war üblich, daß die Werke der Mitglieder des Komponisten-Verbandes durch eine Kommission der damaligen Regierung [*Zakupočnaja kommissija*] angekauft wurden, wodurch diese Komponisten ihren Lebensunterhalt bestreiten konnten. Schostakowitsch war der Präsident dieser Kommission. Meist war es so, daß diese Kommission sich die

Stücke vortragen ließ und dann den Komponisten aus dem Vortragssaal hinausbat, um über das Stück und seinen Preis zu verhandeln.

Aber Abram Michailowitsch Lobkowski war schlau und verkaufte sein *Violinkonzert* gleich vier Mal, natürlich in ebenso vielen unterschiedlichen Versionen. Die Anekdote wußte dabei zu berichten, daß Lobkowski sogar fünf Mal oder noch öfter sein Stück verkauft haben soll, was manche Musiker zu einem Schmunzeln veranlaßte.

Während der bewußten Spaziergänge sprach also Schostakowitsch mit seinen Bekannten, Freunden und Assistenten über Musik im allgemeinen, ferner über Interpreten und ihre Leistungen, aber auch den Zusammenhang zwischen Musik und Kunst. Während des Gesprächs, daß er, wie mir scheint, ganz mechanisch führte, nutzte er jede "Denkpause", um zu erwähnen, daß Lobkowski sein Stück viermal verkauft habe.

Was ist Genie? Der große Franzose La Rochefoucault hat einmal gesagt, was das Wort "genial" bedeutet. Ein Mensch kann über eine Sache die ganze Zeit nachdenken, oder er konstruiert Maschinen, schreibt ein Werk oder komponiert Musik: die ganze Zeit über arbeitet sein Kopf in eine Richtung. Genau dies, was er damit meinte, kann man auch auf Schostakowitsch beziehen. Während er über irgend etwas sprach, arbeitete sein Denken vielleicht schon wieder an einer neuen Musik.

Ich war sehr oft in Konzerten Schostakowitschs, oder sah ihn, wenn er anderen Komponisten zuhörte. Er war stets sehr emotionsgeladen. Während er der Musik zuhörte, kratzte er sich ständig an der Backe, schloß die Augen oder begann zu weinen. Warum er geweint hatte, ob die Musik gut oder schlecht war, weiß ich nicht. Ich meine, das ganze rührte wohl mehr von der nervlichen Anspannung, die dann die Emotion frei ließ.

1960 kam es zu einer interessanten Episode. Es war in Komarowo, wo Schostakowitsch ein vokalsymphonisches Werk nach Worten des berühmten Dichters Jewtuschenko komponiert hatte. Das Werk handelte vom Tod des Bauernführers Stepan Rasin, der für die Freiheit kämpfte. Es ist sehr gut aufgenommen worden und Schostakowitsch erhielt dafür einen Preis. Er hatte damals schon einige (fünf oder sechs) Preise.

Es war Winter, und viele Musiker hatten sich aus diesem Anlaß zusammengefunden, die recht interessant darüber urteilten. Plötzlich sagte Schostakowitsch etwas überaus bemerkenswertes: "Ich weiß, daß ich sehr berühmt bin. Aber ich habe eine Schwäche für Komplimente. Das ist für mich wie Kolophonium für einen Bogen. Ich höre gern Kritik, aber Komplimente schmeicheln." Es war ihm sehr angenehm, wenn man über seine Musik sprach oder schrieb, bzw. wenn über sie diskutiert wurde. Von diesem *Stepan Rasin* gab es dann auch eine schöne Schallplatte.

Ich fand bei dieser Musik, daß der Ausdruck dieses Stücks nicht aus Schostakowitschs Richtung kam, sondern eher an Dargomyshski und Mussorgsky erinnerte. Besonders in seinen Opern war kaum eine neue Richtung zu finden.

Schostakowitsch mochte es, eigene Stücke mit seinen Schülern zu instrumentieren. Vor allem einer seiner Studenten, dessen Namen ich nicht nennen möchte, pflegte mitunter abwertend zu behaupten, seine Partitur wäre "besser als die von Schostakowitsch".

Mussorgsky hat einst seine Klavierstücke *Bilder einer Ausstellung*, zu denen er durch kleine Zeichnungen des Architekten Hartmann angeregt worden war, selbst auf dem Klavier vorgetragen. Andere Musiker haben diese Stücke dann orchestriert, beispielsweise Maurice Ravel. Obwohl ich kein Musiker bin, erlaube ich mir die Bemerkung, daß die originale Klavierfassung der *Bilder einer Ausstellung* wesentlich besser ist und es mir großes Vergnügen bereitet, diese zu hören. Bei der Orchesterversion denke ich sofort, das ist nicht Mussorgsky, sondern etwas Fremdes, das seiner Manier nicht entspricht.

Einmal war ich mit Schostakowitsch bei Benjamin Basner, einem jungen Komponisten, der eine große Schallplattensammlung und ein ausgezeichnetes Abspielgerät besaß. Wir hörten bei ihm Musik von Xenakis, einem griechischen Komponisten und Architekten. Es war eine atonale Musik, gleichsam eine Abstraktion wie die Bilder von Kandinsky. Wir hörten uns das Stück ganz an. Schostakowitsch fragte schließlich den jungen Mann nach seiner Meinung. Er entgegnete: "Dies ist keine Musik und keine Komposition, sondern eine Montage von allem, was man in der Natur, in der Fabrik oder im Alltagsleben hören kann."

Dann fragte Schostakowitsch mich nach meiner Meinung und sah mich dabei an. "Mir gefällt es sehr, und es gibt mir eine große Phantasie auf diese Impression." Schostakowitsch hörte mir zu, und ich meinte, daß es ihm nicht gefiel, was ich da sagte. Vielleicht hätte ich sagen sollen, Ihre Musik ist viel besser.

Er schaute mich an und sagte: "Ich verstehe euch beide. Mir gefällt nur der erste Teil. Das andere ist wirklich keine Musik."

Es war für mich aber so wie mit den ersten Bildern von Kandinsky, die sehr mit Phantasie angereichert waren. Alle Farben Kandinskys waren sehr musikalisch. Es ist eine große Tragödie in der heutigen Kunst (die immer schwächer wird), daß Kandinsky seine Sprache diesem Jahrhundert aufgeprägt hat, so daß jeder mehr oder weniger ein Kandinsky sein kann. Millionen von Künstlern könnten heute sagen, sie seien auch Kandinsky.

Was ich aber über diese Musik sagte, gefiel Schostakowitsch gar nicht. Schostakowitsch selbst hatte oft Gelegenheit, seine Meinung über Musik oder seine kritischen

Ansichten in Zeitschriften zu publizieren, z.B. seine Auffassungen über Stockhausen, Schönberg, Penderecki, Lutoslawski und andere.

Schostakowitsch hatte einen sehr interessanten Charakter: er liebte die Menschen sehr und half gern, wenn er konnte. Aber es kam auch vor, daß er sagte, er könne nicht helfen, weil er kein Recht dazu habe.

1968 fand im *Haus der Komponisten*. (ulica Gercena, Nr. 38) eine kleine Ausstellung meiner Bilder statt. Sie dauerte nur drei Tage und wurde dann geschlossen. Man warf mir vor, ich habe durch ein "blutiges" Trotzki-Porträt, das diesen mit seiner Brille zeigte, provozieren wollen.

Daraufhin gab es eine Parteiversammlung im Leningrader *Taurischen Palais*, auf der für den Kulturbereich zwei Dinge zur Sprache kamen: der Fall des bereits zu 25 Jahren verurteilten Konterrevolutionärs Ogurtzoff (der heute ebenfalls in München lebt) und die Ausstellung des "üblen Formalisten" Gawriil Glikman.

Bekannte hatten mich bereits verständigt und mir berichtet, man wolle mich ins Gefängnis werfen oder für fünf bis sechs Jahre ins Lager bringen. Inzwischen sei mein Fall bereits nach Moskau an den Staatsanwaltschaft weitergeleitet worden. Dieser meinte jedoch, man solle um Glikman kein besonderes Aufsehen machen.

Schostakowitsch aber war sehr herzlich und hatte meine Ausstellung besucht. Er meinte, daß die Ausstellung eigentlich in der großen Halle und nicht in einem Korridor hätte stattfinden sollen. Heute weiß ich nicht mehr, warum ich Schostakowitschs Porträt damals nicht ausgestellt hatte. Die anderen Portraits waren alle vertreten, nur seines nicht.

Das Ende der Ausstellung war dann ziemlich tragisch, denn man hatte auch den Direktor des Hauses entlassen und aus der Partei ausgeschlossen. Meine Arbeit wurde völlig negiert. Bald wurde es ziemlich still um mich, keiner konnte zu mir kommen und ich verlor den Kontakt zu den anderen. Man isolierte mich.

Einmal sagte mir Schostakowitsch: "Gawriil Dawydowitsch, Ihre Bilder sind für mich sehr interessant. Ich meine jedoch, man sollte einen Betonbunker bauen und dort Ihre Bilder einlagern. Es ist besser, auf eine andere Zeit zu warten, um dann eine entsprechende Ausstellung zu machen."

Ich hatte oft von anderen gehört, daß Dmitrij Schostakowitsch als junger Mensch Atheist war, nicht an Gott glaubte. Überdies war er auch Parteimitglied, und kein Kommunist durfte religiös gebunden sein. Wie kann man aber dann Schostakowitsch verstehen? Er hat es sehr gut gewußt, was Gottesglauben bedeutet. Und er wußte ganz genau, daß jeder seinen Gott im Herzen trägt, also in der Seele. Und so meine ich, daß

Schostakowitsch kein Atheist gewesen ist. Er war ein großer Menschenfreund, und überall wollte er - soweit er konnte -, den Menschen helfen, sei es bei Wohnungssuche, bei der Aufnahme in ein gutes Krankenhaus, bei der Besorgung von Stipendien für diejenigen, die kein Geld hatten oder arm waren. Er war sehr human und deshalb auch sehr beliebt.

Als ich noch Offizier war und jährlich als Reservist für acht Wochen ins Militärlager mußte, wandte ich mich an Schostakowitsch und schilderte ihm meine Lage. Darauf wollte er mir helfen und schrieb einen Brief an die Kommandantur. Der Brief kam beim Kommandeur an, wurde gelesen und erregte dort allgemeine Heiterkeit, so daß ich wieder für 60 Tage ein guter Soldat sein durfte.

Er wußte auch immer genau, wann jemand aus seinem Bekanntenkreis Geburtstag hatte. So erinnere ich mich z.B. daran, daß er mich einmal bat: „Gawriil Dawydowitsch, ich habe an Sie eine kleine Bitte. Fahren Sie bitte zur Post und schicken Sie ein Telegramm an meine Bekannte, die heute Geburtstag hat.“

Für mich war das interessant, denn er hatte ein Schulheft, das auf jeder Seite die Namen und Anreden vermerkte. Ich bin schließlich zur Post gefahren und habe das, was Schostakowitsch notiert hatte, in ein Telegrammformular übertragen. Das war, glaube ich, im Jahr 1965.

Wie bereits erwähnt, hielt sich Schostakowitsch kraft seiner Intelligenz mit Bemerkungen gegenüber anderen zurück, und er behielt Geduld beim Zuhören. Stets pflegte er mir zu sagen: "Gawriil Dawydowitsch, bewahren Sie Geduld". Wenn ich selbst über andere sprach und meinte, dieser oder jener mache dies oder jenes nicht gut, oder wenn ich mich kritisch über dessen Musik äußerte, pflegte Schostakowitsch für gewöhnlich zu schweigen. Allenfalls sagte er: "Ja, ja, richtig, richtig." Im Kopf jedoch war er längst bei einem ganz anderen Gedanken. Schostakowitsch besaß eine große Disziplin und konnte sehr gut zuhören, wenn andere sprachen.

Bereits in jüngeren Jahren war er Professor des Konservatoriums (hier in Deutschland sagt man dazu *Hochschule für Musik*). Er hatte einen hochinteressanten Studenten (Heute kann ich seinen Namen bereits nennen: es war Boris Klusner.), den ich oft porträtiert hatte. Er war ein echtes Talent. Schostakowitsch meinte jedoch über seinen Schüler, er würde den Kontrapunkt noch nicht so recht beherrschen. Er liebte diesen Studenten sehr und war ihm in vielem behilflich. So sagte er ihm beispielsweise: "Boris Lasarowitsch, ich meine, Sie sollten die Stelle anders schreiben. Das Orchester kommt einfach zu schwach heraus. Treiben Sie auch mehr Studien in Kontrapunkt und Generalbaß."

Wenn Klusner das Stück dann umgeschrieben hatte, prüfte Schostakowitsch die Stelle noch einmal und kritisierte schließlich:

"Boris Lasarowitsch, diese Stelle kommt viel zu abrupt. Schrieben Sie es intuitiv oder steckt eine Absicht dahinter? Das Ganze wirkt so tendenziös..." Dann antwortete Klusner: "Ja, ja, es ist meine Idee, die mir so in den Kopf kam."

"Ich denke aber, dies ist nicht genügend seriös", erwiderte Schostakowitsch. "Das ist sehr intuitiv, und in diesem Abschnitt steckt ein großer Fehler!" Worauf der Student heftig entgegnete: "Dmitri Dmitrijewitsch, bei Ihnen ist es genauso!"

Über Schostakowitsch sind schon sehr viele Bücher erschienen und Dissertationen verfaßt worden. Unübersehbar ist die Anzahl der Artikel in Zeitschriften. In Leningrad gab es eine Dame, die mehrere Musikermonographien veröffentlicht hatte. Sie hieß Sofja Chentowa, stammte aus Witebsk und schrieb auch zwei große Bücher über Schostakowitsch.

Sie schilderte seinen Lebensweg von der Kindheit über seine Jugend- und Studentenzeit bis hin zu seiner Tätigkeit im Konservatorium. Sie erweckte in ihren Büchern den Eindruck, als hätte Schostakowitsch ein paradiesisches Leben geführt, die ganze Zeit ohne Druck seinem Schaffen gelebt, fest an die Partei geglaubt, ohne weiteres ins Ausland reisen können usw. Das war natürlich falsch, aber zu dieser Zeit wurde eben so in Büchern geschrieben.

Sie kam zu Schostakowitsch und las ihm ihre Schriften vor. Er hatte einen weichen Charakter und sagte zu ihr: "Bitte, schreiben Sie, was Sie wollen! 'Ausgezeichnet!'" Also ging sie zum Verlag und veröffentlichte ihre Arbeiten.

Schließlich kam sie auch noch zusammen mit ihrem Mann zu mir, einem Advokaten. Dieser bat: "Herr Glikman, ich möchte bei Ihnen ein Bild bestellen. Es soll meine Frau darstellen, wie sie aus ihrem Buch Schostakowitsch vorliest. Leider hatten wir damals kein Foto gemacht." Obwohl sie mir 1000 Rubel boten, entgegnete ich ihm, daß mich ein solches Thema nicht interessiert und ich es nicht malen werde. Gott sei Dank, daß ich dieses Bild auch nie gemalt habe!"

Ein anderer, weniger talentierter Künstler malte schließlich ein Aquarellbild mit diesem Motiv, das dann in Chentowas Schostakowitsch-Buch eingefügt wurde.

Schostakowitsch hatte einen sehr großen Freund, den Publizisten Iwan Iwanowitsch Sollertinski. Sollertinski war sehr berühmt – ein großer Kenner der ernsten Musik und ausgesprochener Verehrer von Mahler, Beethoven, Richard Strauss usw. Doch nicht nur, daß er von Musik sehr viel verstand, er beherrschte auch mehrere Sprachen, manche sprachen von mehr als zwanzig. Ich weiß jedenfalls, daß er sehr gut deutsch sprach, englisch weniger gut, obwohl er zahlreiche englische Bücher las, und er hatte Sprachkenntnisse in Griechisch und Latein.

Mein Freund Mrawinski sagte einmal zu mir, Sollertinski könne nicht einmal Noten lesen. Ein anderer, ebenfalls bekannter Dirigent meinte hingegen, daß er wohl sehr gut Partituren lesen konnte. Wenn ich heute ein Buch von Sollertinski lese, habe ich den Eindruck, daß es ziemlich naiv geschrieben ist. Im Laufe der Zeit haben sich viele Dinge geändert, auch die Aussageform. Eines von Sollertinskis Lieblingsbegriffen war die Wortverbindung "optimistische Tragödie" nach einem Stücktitel des Dramatikers Wischnjewski.

Sollertinski sprach sehr ausdrucksvoll und mit mitreißendem Temperament. Aber seine Publizistik ist für mich heute schon "eine tote Sache", die mir obendrein auch naiv vorkommt und darüber hinaus "moralisch gestorben" zu sein scheint. Sollertinski schrieb auch Monographien über Maler und Komponisten (z. B. Schönberg). Für die damalige Zeit war er sehr gut darüber informiert, was sich in der Welt tat. Diese Bücher haben jedenfalls nicht ihre Aussage verloren. Wenn man jedoch heute seine Kritiken und Zeitschriftenartikel liest, sieht man, wie sehr sich die Zeiten geändert haben. Schostakowitsch ließ seine Artikel sehr gern und war, wie gesagt, sehr eng mit ihm verbunden. Der Tod Sollertinskis war für ihn eine unfaßbare Tragödie.

Je'wtuschenkos Gedicht *Babi Jar'* wurde in einer Zeitschrift abgedruckt und dann von Schostakowitsch vertont. Als der Sänger die Worte sang "Ich bin ein Jude", staunten die Menschen im Saal, denn sie wußten, daß Jewtuschenko ein Christ war. So war die Aufnahme dieses vokalsymphonischen Werkes [der *Dreizehnten Sinfonie*] durch das Publikum nicht unkompliziert. Hinzu kam auch, daß die Partei gegenüber diesem Gedicht und seiner Vertonung Vorbehalte hatte.

Die Partitur lag dann mehr als einen Monat bei Mrawinski, der zu Schostakowitsch sagte, daß er dieses Stück nicht spielen kann. Er habe Angst.

Doch Schostakowitsch besaß viel Kraft. Wenn er sich einer Idee verschrieben hatte, tat er alles, um das gesteckte Ziel zu erreichen. Um so bitterer war es für ihn, als Mrawinski ihm die Partitur zurückgab. Schostakowitsch nahm also die Partitur und fuhr damit in die Ukraine nach Kiew. Hier traf er sich mit dem großen Baßsänger Boris Gmyrja, der die Partitur zu studieren begann. Aber auch er zog es vor, Abstand zu nehmen. Nach einer Woche rief er den Komponisten an und sagte: "Verehrter Schostakowitsch, entschuldigen Sie, aber die Partei hat es untersagt, ich kann diesen Part nicht singen."

Aber Schostakowitsch war zäh. Er wandte sich an den inzwischen bereits in Holland verstorbenen Dirigenten Kyrill Kondraschin, der ihm sagte: "Wir werden es selbst aufführen." Der Sänger Nesterenko erklärte sich bereit mitzuwirken, und so konnte die *Dreizehnte Symphonie* schließlich doch noch in Moskau uraufgeführt werden. Später

hatte sie auch in Amerika großen Erfolg. So war Schostakowitsch: Wenn er eine Idee hatte, wendete er viel Kraft auf, um sie auch durchzusetzen. Meist gelang ihm dies auch. Bei mir verhielt es sich umgekehrt: Wenn zum Beispiel eine Ausstellung in Amerika geplant war, aber die Bilder nicht durch die Zensur gelassen wurden, gab ich bald auf und dachte bei mir: "Laß sie geh'n in die Erd!" Nicht so bei Schostakowitsch: er lief sofort zu entsprechenden Stellen, um sein Ziel doch noch zu erreichen.

Im Ganzen war er ein ungewöhnlicher Mensch, der auch seine Mutter Sofja Wassiljewna sehr verehrte. Sie war seine erste Lehrerin. Ich erinnere mich an sie als an eine starke Persönlichkeit. Ihr Sohn war ihr wie aus dem Gesicht geschnitten, vor allem die Nase und die blauen Augen mit ihrem starken Ausdruck. Auch verehrte er seine Schwester Maria Dmitrijewna. Als die Mutter und später die Schwester starben, war sein Herz wie gebrochen.

Ich malte ein interessantes Porträt, das heute im Besitz des Sammlers Brailowski ist, der viele Bilder von mir erworben hat. Das Bild trug den Namen *Die sieben Gesichter von Schostakowitsch* und war sehr originell. Heute habe ich die Idee, dieses Thema noch einmal zu malen.

Eine weitere Sache fällt mir ein, in der sich Schostakowitsch sehr nachdrücklich für meine Mutter eingesetzt hatte. Mein Vater war 1929 an Tuberkulose gestorben. Meine Mutter war noch jung und mein Bruder Isaak bereits mit dem Konservatorium verbunden. So arbeitete sie in der Philharmonie als Platzanweiserin und Kartenkontrolleurin, denn sie war sehr musikliebend. In den 30er Jahren waren sehr viele berühmte Dirigenten in der Philharmonie, und sie hörte sehr gern diesen Konzerten zu. In jenen Jahren hatte die Philharmonie in Prof. Ossowski auch einen sehr guten Direktor, der als Mensch sehr human war. Seine Nachfolgerin Frau Legrand und noch andere waren ebenfalls überaus menschlich. Aber dann kam eine andere Zeit und mit ihr ein anderer Leiter, der inzwischen bereits verstorbene Genosse Ponomarjow. Er war Kommunist, jedoch kein guter Mensch. So begann er gleich mit seiner großen "Säuberung", d.h. verbannte alles, was an Kosmopolitismus erinnerte: Meine Beethoven-Büste wurde beispielsweise entfernt. Als weitere Neuerung führte er ein., daß die Frauen IHM zuerst *Guten Tag* zu sagen hätten.

Meine Mutter blieb jedoch bei ihrer Ansicht. daß ein Mann immer zuerst grüßt. Ferner organisierte Ponomarjow um sich ein Netz von "Spionen", die ihn über alle informierten, die sich auch nur im geringsten gegen ihn geäußert hatten. Meine Mutter Fanja Borissowna gefiel ihm gar nicht, und zwar schon allein deshalb, weil sie sich nicht daran hielt, ihn zuerst zu grüßen. Folglich inszenierte er eine Provokation, in deren Folge er meine Mutter aus der Philharmonie hinauszuerwerfen versuchte.

Mein Bruder und meine Mutter dachten, daß man etwas dagegen unternehmen sollte. Sie wandten sich ans Gericht. Es kam zum Prozeß, bei dem Schostakowitsch, Rabinowitsch, Sollertinski und viele andere aussagten, meine Mutter sei eine fleißige Frau und es habe bislang keinerlei Beschwerden gegeben. Der Richter entschied daher, daß Frau Glikman weiter beschäftigt werden muß. Aber sie wollte auf Grund der Vorkommnisse nicht mehr die alte Tätigkeit aufnehmen; schließlich kam auch der Krieg mit der bekannten "Blockade Leningrads". Jedenfalls war es für Schostakowitsch kennzeichnend, daß er gerade in dieser schweren Zeit zum Richter ging und für meine Mutter die entscheidende Aussage zu Protokoll gab.

Aber es waren bereits andere Zeiten. Schostakowitsch hatte zwar viele Freunde, aber auch viele, viele Feinde. Vor allem eine Seilschaft von Musikern, die sich in der Presse und an öffentlichen Stellen bei jeder Gelegenheit negativ äußerten. Nun, auch diese Zeit ist schon vergangen, und viele von ihnen sind längst schon gestorben.

Eine weitere interessante Begebenheit war, als Schostakowitsch den sehr berühmten Regisseur Wsewolod Meyerhold entdeckte. Meyerhold hatte eine große Neigung zu eleganten Menschen und solchen, die malen oder Musik schreiben konnten. Ich denke hier an Majakowskis Komödie *Die Wanze*, zu der der junge Schostakowitsch die Musik komponiert hatte. Ich erinnere mich auch an die Fotografie, auf der Schostakowitsch in dem Moment zu sehen ist, in welchem er Meyerhold und Majakowski diese Musik am Klavier vorspielt. Es war ein sehr schönes Theaterstück, das von diesem berühmten Regisseur inszeniert wurde.

Später war Schostakowitsch mit Majakowski sehr gut bekannt. Einmal hatte Majakowski ihm zur Begrüßung nur einen Finger gereicht, mit dem Ergebnis, daß auch Schostakowitsch ihm nur einen Finger reichte, der obendrein der kleinen Finger war.

Ich schuf Jahre später ein Porträt von Majakowski. Als Schostakowitsch dieses entdeckte, erzählte er mir vieles über ihre Bekanntschaft. Besonders betonte er, daß der Dichter eine zarte Seele besaß, die leicht verletzlich war. Dies dürfte auch der Grund gewesen sein, daß er sich schließlich im Alter von 37 Jahren erschöß.

Schostakowitsch mochte meine Bilder. Eines Tages kam er wieder einmal zu mir, um sich einige anzusehen. Unter diesen Bildern war auch jenes von Meyerhold, das ihn dabei zeigt, wie er im Gefängnis sitzend eine Suppe löffelt. Meyerhold ist noch vor dem Krieg erschossen worden. Schostakowitsch fand dieses Bild beeindruckend und bat mich, ihm eine Fotografie davon zu schenken.

Eine weitere Erinnerung knüpft sich bei mir an die letzten Jahre Schostakowitschs. Eines Tages vernahm ich, wie jemand an mein Fenster klopfte. Als ich öffnete, erblickte ich Dmitri Schostakowitsch, der sich schwach und müde auf einen Stock stützte.

Ich dachte an die Worte eines Bekannten (er war Arzt), der mir von Polyarthritits erzählt hatte, jener Krankheit, an der auch Schostakowitsch litt und die zur Brüchigkeit der Knochen führte. Schostakowitsch kam zu mir hinein, das Gesicht geschwollen, und auch die Augen und der Mund wirkten eingefallen.

Sich setzend fragte er: "Gawriil Dawydowitsch, was machen Sie zur Zeit? Woran arbeiten sie jetzt?"

Ich erzählte ihm, was ich in den letzten Tagen gearbeitet hatte. Dann fragte ich ihn, ob ich ihm eine Episode aus meinen Kriegserinnerungen, die mir kürzlich in den Sinn gekommen war, erzählen dürfe. Er zeigte sich interessiert, und so fing ich an zu erzählen:

"Als ich bereits Leutnant war, mußte unsere Einheit die Oder überqueren. Es war eine schwere Zeit. Unser Kommandeur, Ostrowski hat er geheißt, ein Jude, war kleinwüchsig und ein sehr kluger Mensch. Er sagte immer, Glikman sollte in der Armee lieber für ihn Skulpturen machen, so sehr bewunderte er mein Talent. Nun kam der Tag, an dem wir über den Fluß setzen sollten.. Ringsum stand das Heu und ich bemerkte, wie ein russischer Soldat einen deutschen Soldaten heraustrieb, der vor lauter Angst zitterte. Er blickte auf ihn und auf uns, wie er in Schuhen und Socken mit einer kleinen Tasche in der Hand vor uns stand. Man brachte ihn zu Ostrowski.

Ostrowski fragte die anderen, was soll man machen? Sie meinten, erschießt ihn. Warum sollen wir uns mit ihm abgeben? Besser, ihr erschießt ihn! Ostrowski schaute durch die Reihe und fragte: "Wer will ihm erschießen?"

Ein kleiner Leutnant unter uns, gleichfalls Jude, sagte: "Ich will ihn erschießen!" Er führte ihn weg, schrie ihn an: "Ruhig! Ruhig!", und erschoss ihn. Der Deutsche fiel röchelnd um, als hätte man einen Baum gefällt.

Eine halbe Stunde später brachen wir dann mit unserer Gruppe auf und konnten sehen, daß der Deutsche noch immer dalag, aber ohne Schuhe, ohne Socken und ohne seine Tasche. Ein 'Leichenfledderer' hatte ihm bereits alles abgenommen.

Mir war sehr unwohl zumute. Ich fragte mich, warum Oberst Ostrowski den Befehl gegeben hatte, ihn zu erschießen. Er hätte doch sagen können, daß er als Gefangener hätte mitgeführt werden müssen. Wir zogen weiter. Die Nacht brach herein, als wir die Pontonbrücke erreichten und unter heftiges Feuer durch deutsche Flieger gerieten..

Gott zum Dank kamen wir unbeschadet auf die andere Seite der Oder. Dort lag altes geschnittenes Korn. Wir fühlten uns sehr gut und glücklich. Dann kam Ostrowski gelaufen und befahl Deckung vor der deutschen Artillerie.

Daraufhin fingen wir an, uns einzugraben. Inzwischen war es bereits schon sieben, acht Uhr morgens, und die Sonne begann zu scheinen. Es war Frühling. Plötzlich sagte jemand: 'Oh, den Oberst hat es erwischt!'

Es wurde still. Ich ging mit den anderen zum Ufer und sah, wie Ostrowski im Wasser lag - ohne Tasche, mit durchgeschossenem Kopf."

Als ich dies Schostakowitsch erzählt hatte, bemerkte ich an ihm, daß er plötzlich sehr blaß war, also aufmerksam zugehört hatte. Die Augen waren noch kleiner geworden, und er umkrampfte seinen Stock fest mit beiden Händen. Er blickte auf mich und hatte diese große Tragödie verstanden: Wenn Du nichts Gutes tust, kommt auch nichts Gutes zu Dir zurück. Jeder muß für seine Taten selbst geradestehen, oder wie mein Freund Mrawinski es einmal sagte: "In meinem Leben habe ich für alles bezahlt!"

"Ja, Gawriil Dawydowitsch", sagte er, "das ist ein starker moralischer Aspekt. Darüber könnte ich unter dem Titel *Vergeltung* eine ganze Symphonie schreiben. Ich denke, daß eine gute Stimme wie die von Sofija Preobraschenskaja diese Worte singen sollte. Ich weiß aber noch nicht, welche Worte von welchem Dichter dafür in Frage kommen können." Dann stand er auf und empfahl sich. "Bleib gesund, Gawriil Dawydowitsch!" Ich öffnete ihm die Türe und blickte ihm nach, wie er sich mit seinen schweren, kranken Füßen fortschleppte. Ich sah nur noch seinen Rücken, bis er dann meinen Blicken entschwand.

Mir blieb als moralisches Fazit der Gedanke: "Was ist auf dieser Welt, angefangen vom Menschen bis zum Gras...? Wir kommen bald in eine andere Welt, in der uns Gott fragt, was wir hier getan haben. Für alles haben wir geradezustehen: für unsere guten wie für unsere schlechten Taten."

Das waren die kleinen Episoden mit Schostakowitsch, die ich selbst erlebt habe und über die ich erzählen wollte.

---

Hans Jung (Berlin)

*AUSFÜHRLICHER BERICHT  
ÜBER MEINEN BESUCH BEI DMITRI SCHOSTAKOWITSCH  
AM 22. MÄRZ 1975 IN MOSKAU*

Als junger Angehöriger der deutschen Wehrmacht war **Hans Jung** 1945 achtzehnjährig in sowjetische Gefangenschaft geraten, die er bis 1949 im Ural verbrachte. Hier hatte er erste kulturelle Berührungen mit Musik und Künstlern der UdSSR, die für ihn nach eigenen Aussagen von nachhaltiger Bedeutung waren. Eines der Lieder, die er im Gefangenenlager hörte, war von Schostakowitsch. Seit dieser Zeit hatte für ihn der Komponist eine besondere Bedeutung, so daß bei ihm über die Jahre der Wunsch nach einer persönlichen Begegnung entstand.

In allen Tätigkeiten, die Hans Jung in den folgenden Jahren verrichtete, beschäftigte er sich mit Leben und Werk des Komponisten. Nach seinen Jahren als Kulturoffizier in der Armee der DDR besuchte er die Fachschule für Klubleiter in Meißen-Siebeneichen. Später wurde er Kulturmitarbeiter in der *Gesellschaft der Deutsch-Sowjetischen-Freundschaft*<sup>341</sup> in Berlin. Hier in seiner Wirkungsstätte am Kupfergraben neben der ehemaligen Singakademie hielt er viele Vorträge über Schostakowitsch und war leidenschaftlich bemüht, die Musik seinen Zuhörern nahezubringen.

Hans Jung, heute pensioniert, verkörpert jenen DDR-Bürger, der frühzeitig eine enge Beziehung mit der Kultur lebte und sie an andere weiterzugeben bemüht war. Seine für ihn prägendsten Jahre wurden durch die Ereignisse der Kriegs- und Nachkriegszeit entscheidend bestimmt. Dieses Schicksal teilte er mit vielen Bürgern jener Zeit. Inwieweit sich Jungs Bild über den sowjetischen Kommunismus später im Wissen um die Verstrickungen und die Verbrechen der Stalinepoche veränderte, ist nicht mit Sicherheit zu sagen. Manche seiner an Schostakowitsch gerichteten Fragen geben jedoch Hinweis auf den einen oder anderen Zweifel an der Unfehlbarkeit des Kommunismus. Jung gehörte zu den Deutschen, die bemüht waren, deutsche Schuld im Kleinen ehrlich abzarbeiten und zu leben.

---

<sup>341</sup> Die *Gesellschaft der Deutsch-Sowjetischen Freundschaft* (DSF) war eine Massenorganisation in der DDR mit ca. 8 Millionen Mitgliedern. Die Zugehörigkeit zu ihr wurde über unterschiedliche Wege veranlaßt. Neben dem freiwilligen Eintritt gehörte zuweilen der mehr oder weniger sanfte Druck durch die verschiedenen Institutionen von staatlichen oder gesellschaftlichen Leitungen. Ziel dieser Massenorganisation war die Pflege und Verbindung zu Menschen und Kultur der UdSSR, allerdings im ideologisch gelenkten Sinne. Innerhalb dieser eng gezogenen Grenzen entstanden auch freundschaftliche zwischenmenschliche Beziehungen. Doch derartige, von der Obrigkeit unkontrollierten Beziehungen zwischen den Bürgern beider Völker waren nicht gern gesehen. (Anm. d. Herausgebers).

Für den des "Ost"-Deutschen nicht vertrauten Lesers ist die Verwendung des Wortes "die Freunde"<sup>342</sup> von einiger Unklarheit. Dieser Begriff und andere Wortbeziehungen bildeten ein Verständigungsgemisch, welches sich in den Jahren der Anwesenheit der sowjetischen Besatzungsmacht in der DDR herausbildete. (Anm. d. Herausgebers).

Am 22. März 1975 hatte ich eine Begegnung mit Dmitri Schostakowitsch. Es war in Moskau an einem trüben, aber lauen Frühlingstag. Diese langerwartete Begegnung mit dem berühmten sowjetischen Komponisten, den ich hoch verehere und dessen Musik ich über alle Maßen schätze und liebe, war so warmherzig, daß ich nicht umhin kam, einen genauen und ausführlichen Bericht darüber niederzuschreiben. Schon unmittelbar nach diesem denkwürdigen 22. März habe ich, noch in Moskau in meinem Hotelzimmer, viele Einzelheiten niedergeschrieben und jede Äußerung des verehrten Meisters in Stichworten festgehalten.

Als Reiseleiter einer DDR-Touristengruppe des Reisebüros war ich vom 17. bis 24. März 1975 in Moskau. Die angenehme Reisegruppe zählte 28 Personen und war im Hotel *Zentralnaja* in der *Gorkistraße* untergebracht. Am 18. März, nach dem Frühstück, einer obligatorischen Stadtrundfahrt und dem Mittagessen, hatten die Touristen der Reisegruppe einen freien Nachmittag. Die meisten Freunde schwärmten aus. Sie wollten die Stadt, vor allem den Roten Platz, besichtigen und Einkäufe tätigen. Ich rief aus der Hotelhalle einen Freund an, der mir seine Adresse und Telefonnummer gegeben hatte, als wir Anfang November 1974 in Bulgarien zusammengetroffen waren und uns angefreundet hatten.

Anatoli Ignatjewitsch Pristawkin ist Schriftsteller und gehörte der Delegation der sowjetischen Gesellschaft für Freundschaft und kulturelle Verbindung mit dem Ausland an, die an der Dekade des sowjetischen Buches, des Liedes und der Schallplatte der Bulgarisch-Sowjetischen Gesellschaft teilnahm. Ich gehörte der Delegation der Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft (DSF) an, die Freund Dr. Stephan Stompör von der Komischen Oper Berlin leitete.

Anatoli und ich waren uns in den zehn Tagen im wunderschönen Bulgarien so nahe gekommen, daß wir unsere Adressen austauschten und uns das Versprechen gaben, Kontakt miteinander zu halten. Nun war ich in Moskau und wählte die siebenstellige Telefonnummer, die ich damals in mein kleines Notizbüchlein eingeschrieben hatte. Es

<sup>342</sup> Mit der festen Wortverbindung "die Freunde" waren im DDR-Deutsch stets Bürger und Soldaten der UdSSR gemeint. Man bediente sich dieses Ausdrucks, ohne daß eine eigene Position dazu sichtbar wurde. Oft wurde dieser Begriff von jenen benutzt, die in den Bürgern der UdSSR in ideologischer Verklärung Menschen besonderen Wertes verstanden, es aber im sprachlichen Umgang nicht deutlich zeigen mochten. (Anm. d. Herausgebers).

meldete sich eine Kinderstimme, offenbar ein Mädchen. Sie sagte mir, daß Papa arbeitet und nannte mir - ohne daß ich darum gebeten hatte - eine andere, ebenfalls siebenstellige Telefonnummer. Unbeholfen notierte ich diese Nummer und wählte erneut. Dieser Versuch glückte und ich war mit Anatoli Ignatjewitsch verbunden. Als er hörte, daß ich in Moskau weile und aus dem Hotel *Zentralnaja* anrufe, rief er erfreut, daß wir uns unter allen Umständen sofort treffen müssen. Er habe Zeit und wolle sogleich kommen. Er interessierte sich überhaupt nicht dafür, ob auch ich Zeit hatte, sondern rasselte herunter, daß in genau 30 Minuten ein Taxi vor dem Hotel halten werde und er wünsche, daß der gute Freund aus der DDR mit viel Kondition bereitstehen möge. Ohne abzuwarten, was ich zu diesem Vorschlag zu sagen habe, legte er mit einem überlauten aber herzlichen "Poka" (russ., etwa: "Bis dann!") auf. Ich hatte also noch 30 Minuten Zeit und ging in mein Zimmer in der fünften Etage des altmodischen Hotels.

Nachdem ich das bescheidene Geschenk für Anatoli Ignatjewitsch, ein Schriftstellerlexikon und ein statistisches Jahrbuch der DDR aus dem Koffer genommen und in den dafür mitgebrachten MatroschkaTragebeutel gesteckt hatte, postierte ich mich viel zu früh vor dem Haupteingang des Hotels in der stark belebten Gorkistraße. Pünktlich erschien das Taxi, aus dem der kleine, ungewöhnlich lebhaft Schriftsteller stieg. Ohne eine Sekunde zu zögern steuerte er mit forschen Schritten auf mich zu, umarmte mich heftig und verabreichte mir die traditionellen drei Küsse auf die Wangen.

Mir schien Anatoli Ignatjewitsch sehr verändert. Ich weiß nicht, ob ich den lieben Freund überhaupt auf der Straße erkannt hätte. Damals, in Bulgarien, trug Anatoli Ignatjewitsch sein Kopfhair lang - bis fast auf die Schultern. Das dunkelblonde, schön gewellte Haar ließ sein Gesicht rund erscheinen. Jetzt stand ein Mann vor mir, der mit einem sogenannt "normalen" Haarschnitt viel älter aussah.

Nach den ersten Minuten der herzlichen Begegnung stellte er mir die Frage, wieviel Zeit ich hätte und faßte blitzschnell den Entschluß, zuerst einmal den Klub des Schriftsteller-Verbandes der UdSSR aufzusuchen, um unser Wiedersehen zu begießen. Ich willigte ein, denn ich hatte an diesem Nachmittag keine Verpflichtungen als Reiseleiter und konnte mir auch keine bessere Freizeitbeschäftigung in Moskau wünschen.

Obwohl es vom Hotel in der Gorkistraße zum Klub des Schriftsteller-Verbandes in der *Herzenstraße* nur ein Katzensprung ist und wir gut und gerne zu Fuß hätten gehen können, hatte Anatoli Ignatjewitsch vorsorglich das Taxi dabehalten. Wir stiegen beide in den ramponiert aussehenden Wolga der zahllosen Moskauer Taxis und erreichten nach wenigen Minuten die Herzenstraße mit den altherwürdigen Bauten und dem Klub des Schriftstellerverbandes.

Schon in der geräumigen Garderobe wurde mein sowjetischer Freund von einigen Personen überaus herzlich begrüßt, was mir bewies, daß dieser Schriftsteller durchaus bekannt sein dürfte. Ich kenne bis heute kein einziges Buch, das Anatoli Ignatjewitsch geschrieben hat.

Das Restaurant des Klubs war ein mittelgroßer quadratischer Raum, der sehr dunkel wirkte, weil seine hohen Fenster zu einem Hof führten und die Wände recht hoch mit sehr dunklem Holz verkleidet waren.

Der Raum war kaum besetzt. Die meisten Tische zeigten aber Spuren der kürzlichen Bewirtung zahlreicher Gäste. Anatoli Ignatjewitsch steuerte einen kleinen Zweipersonen-Tisch in der hinteren Ecke der Fensterfront an und sagte mir, daß gerade die Mittagszeit vorüber sei und wir nun ungestört unsere Freundschaft und unser Wiedersehen feiern könnten. Ein blutjunges Mädchen im hellblauen Kleid und weißer Schürze räumte ungewöhnlich leise aber auch äußerst langsam die Tische ab. Offenbar hatte sie es nicht eilig. Als sie unseren Nachbartisch erreicht hatte, erkannte sie Pristawkin und begrüßte ihn überaus freundlich mit einem Redeschwall, der überhaupt nicht zu diesem schüchtern aussehenden jungen Mädchen passen wollte. Ich verstand kaum ein Wort, nur soviel, daß Anatoli Ignatjewitsch lange nicht im Klub gewesen sei und doch nicht etwa krank war.

Anatoli Ignatjewitsch paßte einen günstigen Moment ab - das spürte ich - um mich mit diesem Mädchen bekanntzumachen. Als die Kleine eine Pause in ihrem ununterbrochenen Redestrom eingelegt hatte - um Luft zu schöpfen -, setzte mein Freund an und sagte recht bedeutungsvoll, daß ich sein Freund aus der DDR, aus Berlin, sei und ein Aktivist der Freundschaft zwischen unseren Völkern genannt werden könnte. Ich würde viel für die Freundschaft zwischen unseren Parteien, Staaten und Völkern tun. Dann gab Anatoli Ignatjewitsch seine Bestellung auf. Das Mädchen notierte nichts, nickte nur freundlich und wünschte mir einen recht angenehmen Aufenthalt in Moskau. Dann ging sie ihrer Beschäftigung nach und räumte langsam, wie vordem, die restlichen Tische ab.

Es dauerte verhältnismäßig lange, ehe aufgetragen wurde. Anatoli Ignatjewitsch nutzte die Zeit, mir einige Anwesende, die vereinzelt an den Tischen saßen, vorzustellen. Das ging natürlich nur im Flüsterton vonstatten und ich muß ehrlich zugeben, daß ich nicht alle Namen verstanden habe und kaum einen der Schriftsteller kannte.

Nur einen Namen habe ich behalten: Alexander Tschakowski. Ein recht großer Mensch mit ovalem Gesicht, dunkler Brille mit dickem Horngestell. Dieser Mann trug einen dunklen Anzug mit weißem Hemd und roter Krawatte. Von Zeit zu Zeit konnte ich an der linken Brustseite seiner fast schwarzen Anzugsjacke den goldenen Stern eines Helden der sozialistischen Arbeit blinken sehen. Offenbar war er verspätet zum

Mittagessen gekommen, denn er verzehrte hingebungsvoll eine dampfende Suppe und danach ein Fleischgericht, ohne auch nur ein einziges Mal aufzublicken. Inzwischen hatte Anatoli Ignatjewitsch den von mir erhaltenen Matroschkabeutel geöffnet und die beiden bescheidenen Bücher zur Hand genommen. Vor allem über das Lexikon der deutschen Schriftsteller freute sich mein Freund geradezu unbändig. Er blätterte die Seiten mehrfach durch, las hier und da einige Zeilen, klappte das Buch geräuschvoll zu, erhob sich fast feierlich, reichte mir die Hand, hob mich buchstäblich aus meinem Stuhl und umarmte mich fest und wiederholte mehrmals "großen Dank, großen Dank!, ein solches Buch brauche ich. Ich kenne noch zu wenig deutsche Kollegen. Meine Strecke ist die bulgarische Literatur. Besten Dank!"

Diese Umarmung muß Aufsehen im Restaurant erregt haben, denn urplötzlich standen drei jüngere Männer an unserem Tisch und verwickelten Anatoli Ignatjewitsch in ein Gespräch. Ich stand hilflos daneben; wußte nicht recht, ob ich mich setzen oder stehen bleiben sollte und muß eine wenig günstige Figur abgegeben haben. Aber Anatoli Ignatjewitsch unterbrach lautstark den Redeschwall der drei jungen Kollegen, ergriff meine Hand, zerzte mich in den kleinen Kreis und stellte mich seinen Freunden fast pathetisch vor.

Allgemeines Händeschütteln - und so schnell wie sie gekommen waren, verschwanden die drei Männer auch wieder.

Aber nun wurde aufgetragen. Auf dem kleinen Tisch häuften sich buchstäblich die Teller, Schüsseln, Gläser und Flaschen. Einige Flaschen - es handelte sich um schlanke Mineralwasserflaschen - mußten sogar auf dem Fensterbrett abgestellt werden, weil sich der Tisch für die Fülle des Aufgetragenen als zu klein erwies. Behende goß Anatoli Ignatjewitsch aus einer bauchigen Flasche Wodka in wunderbar geschliffene Gläser. Dann öffnete er eine Mineralwasserflasche, goß zwei größere, ebenso schön geschliffene Gläser voll und hob sein Wodkaglas: "Auf unser Wiedersehen! Auf unsere Freundschaft!" sagte er leise und schaute mich durchdringend an. Wir tranken den eiskalten Wodka.

Nach etwa drei Stunden hatten wir mehrmals auf unser Wiedersehen und auf unsere Freundschaft getrunken. Auf den Frieden, auf den Sozialismus und Kommunismus, auf Leonid Breshnew und Erich Honecker und ich weiß nicht worauf noch, leerten wir Glas um Glas. Dazu verzehrten wir herrliche Salate, Fisch, Tomaten, Gurken, Zwiebeln, Weißbrot und schließlich heiße Bratkartoffeln und Fleisch, das uns die freundliche Bedienung gebracht hatte. Es war genau 18.00 Uhr, als wir den Klub fast fluchtartig verließen. Den Grund für diesen plötzlichen Aufbruch will ich erklären: Nachdem wir über alles mögliche gesprochen hatten und wir wechselseitig Fragen gestellt und

beantwortet hatten, erwähnte ich, daß es mein Wunsch wäre, den berühmten Komponisten Dmitri Schostakowitsch zu besuchen, um ein mitgebrachtes Geschenk abzugeben. Kaum hatte ich den Namen des weltbekannten und berühmten Komponisten ausgesprochen, als eine lebhaftere Veränderung in Anatoli Ignatjewitsch vorging. Er entschuldigte sich mehrmals dafür, daß er daran nicht gedacht habe, denn in Bulgarien hätten wir doch ausführlich über Schostakowitsch gesprochen und er würde genau wissen, daß ich Schallplatten dieses großen Komponisten benötigte. Er würde nicht viel von Musik verstehen und habe aus diesem Grunde alles vergessen. Natürlich bieten die Fachgeschäfte viele Schallplatten mit der Musik Schostakowitschs an, und er habe schon immer daran gedacht, welche für mich zu kaufen, aber es doch immer wieder vergessen. Sogleich erhob er sich, ging zu dem jungen Mädchen, das jetzt kaum etwas zu tun hatte, wechselte mit ihr einige Worte und stürmte zum Ausgang. Ich hatte Mühe, Schritt zu halten.

Auf der Straße hatte er im Handumdrehen ein Taxi und schon bewegte sich der Wolga mit erheblicher Geschwindigkeit zum Kalinin-Prospekt. Vor dem Hochhaus, in dem das Fachgeschäft für *Melodia*-Schallplatten untergebracht ist, hielt das Taxi und wir stiegen aus. Anatoli Ignatjewitsch ging schnell durch die Menschenmenge hindurch und war in diesem Fachgeschäft untergetaucht, daß ich ihn für einige Minuten aus den Augen verloren hatte. Plötzlich erblickte ich ihn, als er mit einer jungen Verkäuferin verhandelte und sich einen ganzen Stapel Schallplatten übergeben ließ. Offenbar wollte Anatoli Ignatjewitsch alle diese Schallplatten für mich kaufen, doch ich wehrte entschieden ab. Ich beteuerte, daß ich schon sehr viele Schallplatten mit Schostakowitsch-Musik besitze. Ich würde nur solche Schallplatten erbitten, die mir noch unbekannt sind und die für meine Sammlung von großer Bedeutung wären. Ich durfte den Stapel durchsehen. Hier fand ich die großartige *Vierte Sinfonie*, die Filmmusik *Das neue Babylon*, die *Zehn Poeme* und die Musik zum Film *Die Stechfliege*. Mein Freund Anatoli Ignatjewitsch zeigte sich über die geringe Ausbeute meiner Auswahl recht unzufrieden und blätterte selbst noch einmal den Schallplattenstapel durch. Jede einzelne zeigte er mir und stellte immer wieder die Frage: "Die hast du schon?"

Ungewöhnlich schnell hatte er die hier komplizierte Prozedur des Bezahlers erledigt und ich bekam von der netten Verkäuferin das dünne Paket Schallplatten in die Hand gedrückt. Schon verließen wir den Laden und konnten die frische Frühlingsluft auf dem *Kalinin-Prospekt* einatmen. Die Luft in dem überfüllten Geschäft war sehr schlecht und ein wenig mag auch das Begießen unseres Wiedersehens und unserer Freundschaft Schuld daran gewesen sein, daß mir unheimlich heiß geworden war.

Das Taxi wartete auf uns und schon ging die Fahrt weiter zum Roten Platz, dem Ziel: das Kaufhaus GUM. Dort wiederholte sich die Suche nach Schallplatten mit

Schostakowitsch-Musik. Aber wir fanden keine neuen Schallplatten. Anatoli Ignatjewitsch zeigte sich recht unzufrieden, weil seiner Auffassung nach so wenig Musik dieses größten sowjetischen Komponisten angeboten wurde, mußte sich aber von einer älteren Fachverkäuferin belehren lassen, daß nicht wenig Schostakowitsch-Musik auf *Melodia*-Schallplatten zur Verfügung stünde. Es würden alle Sinfonien und Streichquartette, beide Klavier- und Violinkonzerte, eines der beiden Violoncello-Konzerte sowie viele Kammermusik- und Klavierwerke vorliegen. Auch Chöre und Film- sowie Schauspielmusiken wären da.

Fehlen würden Lieder und Romanzen, aber dafür könne der Handel nichts. Da auch ich diese Auskünfte bestätigte, gab sich der aufgebrachte Anatoli Ignatjewitsch zufrieden und wir verließen das Geschäft.

Unser Taxi hatte auch diesmal gewartet und zurück ging die Fahrt zum Klub des Schriftstellerverbandes. Unser Tisch war mit einem weißen Tuch abgedeckt; nur die Teller waren ausgewechselt. Das freundliche Mädchen entfernte bei unserem Erscheinen das Tuch und wir nahmen wieder Platz. Alles in allem hatte unsere Abwesenheit kaum länger als eine halbe Stunde gedauert.

Anatoli Ignatjewitsch atmete mehrmals kräftig und geräuschvoll durch, füllte die kleinen Gläser mit Wodka und setzte erneut zu einer Entschuldigungsrede an. Wir tranken auf die Musik des großen Schostakowitsch.

Danach besahen wir uns die insgesamt sechs Schallplatten etwas näher: es waren zwei mit der Musik der *Vierten Sinfonie*; eine mit den *Zehn Poemen revolutionärer Dichter*, eine mit der Filmmusik *Das neue Babylon*, eine mit der Musik zum Film *Die Stechfliege* sowie eine mit dem Oratorium *Das Lied von den Wäldern*. Voller Begeisterung muß ich wohl ins Plaudern geraten sein, denn ich spürte, daß Anatoli Ignatjewitsch ungeduldig wurde und mit aller Gewalt mit einem neu gefüllten Wodkaglas anstoßen wollte. Glücklicherweise war ich nicht so betrunken und spürte wohl, daß ein längeres Schwelgen in der Schostakowitsch-Musik fehl am Platze war.

So bedankte ich mich nochmals bei Anatoli Ignatjewitsch und wir hoben die gefüllten Gläser, um erneut auf die Freundschaft zu trinken.

Geräuschlos hatte sich ein beliebter Herr unserem Tisch genähert. Ich hatte diesen Mann in der Garderobe gesehen. Er brachte uns ein dickes Telefonbuch. Anatoli Ignatjewitsch schlug das dicke Buch auf und suchte die Rufnummer des sowjetischen Komponistenverbandes. Auf den Rand einer Serviette notierte er mir eine Nummer. Bedeutungsvoll faltete er die Serviette zusammen, so, daß die Telefonnummer sichtbar blieb und überreichte mir dieses dünne Bündel wie ein Souvenir.

Anatoli Ignatjewitsch muß wohl eine Aufbruchsstimmung bei mir bemerkt haben, denn er erkundigte sich überaus höflich, ob ich Verpflichtungen hätte und gehen müsse. Natürlich hatte ich keine Verpflichtungen, aber mir schien, daß genug getrunken und gegessen worden war und ich wollte mich doch noch zum Abendessen bei meiner Touristengruppe sehen lassen. So erhoben wir uns, verließen den gastlichen Raum und schlenderten durch den lauen Frühlingsabend in Moskau in Richtung *Kalinin-Prospekt* zum Restaurant *Arbat*.

Dort traf ich Teilnehmer meiner Reisegruppe, die bereits zu Abend gegessen hatten und vom Stadtbummel ermüdet waren. Hier verabschiedeten wir uns. Ein schöner Nachmittag in Moskau war zu Ende gegangen. Ich hatte einen lieben Freund getroffen, der mir Schallplatten mit der herrlichen Musik Schostakowitschs geschenkt und mir die Telefonnummer aufgeschrieben hatte, mit der ich am folgenden Tag Schostakowitsch zu erreichen hoffte.

Am 19. März 1975 suchte ich in der Mittagspause erneut das altmodische Telefon in der Hotelhalle auf, um die auf dem Serviettenrand notierte Telefonnummer zu wählen. Ich war überzeugt, daß sich nicht sogleich der berühmte Komponist melden würde und wartete klopfenden Herzens auf die Stimme des Teilnehmers. Es meldete sich eine raue Männerstimme und ich verstand leider überhaupt nichts. Wie ich es schon oft bei sowjetischen Freunden gehört hatte, fragte ich einfach laut und unverständlich: "Wer ist dort?" Erneut sagte die Männerstimme etwas mir Unverständliches und ich sagte einfach: "Ich möchte Dmitri Schostakowitsch sprechen." - "Schostakowitsch, Dmitri Dmitriwitsch?" fragte die Stimme schon etwas sanfter zurück, was ich bejahte. Es knackte mehrmals in der Ohrmuschel und dann ertönte plötzlich noch einmal das bekannte Rufzeichen.

In diesem Moment war ich sehr aufgeregt und fühlte mein Herz heftig schlagen. Ich preßte den Telefonhörer noch fester an mein rechtes Ohr und wartete fast ängstlich auf den ersten Laut am anderen Ende der Leitung. Viermal ertönte das heisere Rufzeichen, bis der Hörer am anderen Ende abgenommen wurde. Ich vernahm zuerst das mehrmalige Atemholen eines Mensch, der an Asthma leiden mochte. Dann meldete sich eine Frauenstimme im angenehmen Tonfall: "Wohnung Schostakowitsch, wer da?". Ich sage laut und langsam, obwohl ich nicht wenig erregt war, daß ich ein Tourist aus der DDR sei und für Dmitri Schostakowitsch ein kleines Geschenk aus Berlin mitgebracht hätte, welches ich dem verehrten Künstler überreichen möchte.

Wieder vernahm ich das geräuschvolle Atmen eines Mensch, und nach einer kleinen Pause, die mir zwar damals sehr lang vorkam, hörte ich recht deutlich die Stimme sagen:

"Schostakowitsch ist nicht in Moskau: er ist in Leningrad, schon einen ganzen Monat. Er kommt aber bald zurück. Rufen Sie bitte morgen oder übermorgen an, dann wird er da sein!" Ich sagte, daß ich ja nicht erwarten kann, daß mich der große sowjetische Komponist persönlich empfängt, ich wolle aber unter allen Umständen das kleine Geschenk abgeben. "Das können Sie tun", ertönte recht forsch die Stimme am anderen Ende der Leitung. "Das können Sie tun. Es wird immer jemand da sein. Kommen Sie nur, kommen Sie nur."

Ich versicherte mehrmals meinen allerherzlichsten Dank und legte auf. Sogleich ärgerte ich mich, daß ich nicht konkreter gefragt hatte, wann ein Besuch günstig sei. Aber da die Frauenstimme so freundlich mehrmals gesagt hatte, „Kommen Sie nur, kommen Sie nur“, dachte ich mir, daß es wohl das beste sei, wenn ich noch am selben Abend die Sache erledigte.

Es was noch taghell, als ich an diesem 19. März 1975 gegen 17.30 Uhr das Hotel verließ und mit dem bescheidenen Geschenk für Dmitri Schostakowitsch die Gorki-Straße in Richtung Herzenstraße marschierte. In der Neshdanowastraße beschleunigte ich meine Schritte, denn ich wollte auch nicht zu spät erscheinen, obwohl mir bekannt war, daß die meisten sowjetischen Familien spät zu Mittag essen und die Abende recht lang sind.

Ich erreichte die Hausnummer 9 der Neshdanowastraße und fand auch ohne Schwierigkeiten die Wohnung Nummer 23.

Eine alte, freundliche und gütig blickende, bescheiden gekleidete Frau öffnete und schien sogleich zu erraten, daß ich der Anrufer bin, der für den großen Meister der Töne das Geschenk aus Berlin abgeben will. Sie ließ mich eintreten und sagte: "Er ist nicht da, unser Dmitri Dmitriwitsch. Ich sagte Ihnen ja schon heute Mittag, daß er in Leningrad ist, schon einen ganzen Monat. Er kommt und kommt nicht. Er ist doch wohl nicht erkrankt? Er ist nicht gesund, müssen Sie wissen. Er kommt und kommt nicht."

Ich entschuldige mich für mein schlechtes Russisch und sagte, daß ich auch nur das bescheidene Geschenk abgeben möchte. Es würde sich dabei um einige Schallplatten handeln, Schallplatten mit Musik von Johann Sebastian Bach. Mir würde bekannt sein, daß Genosse Schostakowitsch die Bach-Musik besonders liebe. Ich wollte mit diesem bescheidenen Geschenk Dmitri Schostakowitsch eine kleine Freude machen. Mit diesen Worten, die ich auch ausgezeichnet hersagen konnte, streckte ich der alten Babuschka das flache Paket entgegen. Doch die etwas verlegen dreinschauende Großmutter mit dem grauen Haar und der bunten, etwas schmutzigen Schürze, schaute mich musternd von unten bis oben an und sagte schließlich "Sie sind Musiker?" Ich sagte, daß ich kein Musiker sei, aber ein Liebhaber der guten Musik. Mir würde die Musik des sowjetischen Komponisten Dmitri Schostakowitsch besonders gut gefallen.

"Ja, unser Dmitri Dmitriwitsch ist ein berühmter Mann", sagte die alte Frau, band sich die Schürze ab, schlurfte zur Küche, um die dort abzulegen und ließ mich für einige Sekunden einfach stehen. Ich hatte den Eindruck, daß ich gehen sollte, wußte aber nicht, wo ich das Schallplattenpaket ablegen sollte. So wartete ich ungeduldig bis die Oma aus ihrer Küche zurückkam, den langen dunklen Korridor in etwas gebeugter Haltung durchschritt und mir ein Zeichen zum Folgen gab.

Sie öffnete eine hohe, zweiflügelige Tür und Schritt mir voran in ein sehr großes Zimmer mit hellem Parkettfußboden. Ich befand mich im Arbeitszimmer des Genossen Schostakowitsch. "Dort auf den Schreibtisch", sagte die alte Frau, „können Sie das Paket legen. Da legen wir immer alles hin, was Dmitri Dmitriwitsch finden soll, wenn er hierher kommt. Er ist ja nicht oft hier. Er ist immer unterwegs, unser Dmitri Dmitriwitsch."

Ich sah den übergroßen, massigen Schreibtisch, der zwischen zwei großen, sehr hohen Fenstern stand, auf dem sich eine altmodische Lampe mit riesigen Schirm, zwei großen Leuchtern - offenbar aus Silber - und vielerlei Schreibmaterialien befanden. Ich war furchtbar aufgeregt. So als würde ich ein Unrecht begehen, weil ich diesen Raum betreten hatte, ohne daß der Hausherr anwesend war. Ich beeilte mich, meine Schallplatten auf dem Schreibtisch abzulegen. Aber ich geriet in Verlegenheit - wohin mit dem Paket? Der ganze Schreibtisch wies nicht ein Fleckchen auf, der mir geeignet schien, mein Geschenk aufzunehmen.

Unter einer Glasplatte sah ich zwei große Fotos. Das eine zeigte die markanten Züge des russischen Komponisten Igor Strawinsky. Das zweite zeigte einen mir unbekanntem älteren Herrn mit freundlichem runden Gesicht. Obwohl ich nur wenige Sekunden vor diesem Schreibtisch stand, konnte ich eine ganze Menge Einzelheiten erfassen und registrieren. Da lag eine geöffnete Packung altmodischer Schreibfedern und drei oder vier Federhalter, wie man sie heute nur noch selten benutzt. Ich sah einen schweren Löscher und in einer flachen Plastschale etliche Kugelschreiber. Daneben lag ein Taschenmesser, ein Kalender und mehrere Postkarten. Auch zwei recht große Tintenfässer und ein Telefon standen auf dem hinteren Ende der Schreibtischplatte.

Meine Blicke suchten eine freie Stelle auf diesem Schreibtisch, und ich zauderte, mein Paket auf Gegenstände zu legen, die über die ganze große Schreibtischplatte verstreut lagen.

"Legen Sie nur hin, legen Sie nur hin", sagte die Babuschka und machte dabei mit beiden Händen die entsprechende Bewegung. Ich tat wie mir gesagt wurde und trat vom Schreibtisch zurück. Ich fühlte mich etwas bedrückt und wollte möglichst schnell das große Zimmer verlassen, aber gleichzeitig wollte ich noch einen Blick auf die anderen Gegenstände der Zimmereinrichtung werfen, denn wer hat schon das Glück, das

Arbeitszimmer des berühmten Komponisten Dmitri Schostakowitsch zu sehen? Mir fiel sogleich eine große Standuhr auf, die gemächlich tickte und mit sechs feierlichen Gongschlägen verkündete, daß es achtzehn Uhr war. Neben dem Schreibtisch stand ein kleines Tischchen mit einem Tonbandgerät.

"Hier arbeitet also der Meister", fragte ich und schritt zur Tür. "Ja", sagte die gute Frau und zeigte auf den Schreibtisch. "Ja, hier hat er viel gearbeitet, unser Dmitri Dmitriwitsch. Er hat immer viel gearbeitet, viel zu viel. Er hat sich nie Ruhe gegönnt. Hat immer gearbeitet und gearbeitet. Hier an diesem Tisch hat er geschrieben. Das Klavier benötigte er nicht, wenn er neue Werke schrieb. Alles hatte er in seinem Kopf und alles hat er aus dem Gedächtnis niedergeschrieben. Ja, er war immer sehr fleißig, unser Dmitri Dmitriwitsch. Er ist *Held der Arbeit*. Nun ist er schwer krank und kann nicht mehr so viel Noten schreiben. Aber er arbeitet und arbeitet. Auch im Sanatorium und im Krankenhaus arbeitet er. Ein berühmter Mann ist unser Dmitri Dmitriwitsch". Indessen ließ ich meine Augen durch das Zimmer schweifen. Ich sah gleich neben dem Eingang ein ziemlich abgenutztes Sofa und einen kleinen Bücherschrank. Mir fiel auf, daß der klägliche Bücherbestand darin vollkommen ungeordnet stand, bzw. lag.

Über dem Sofa hing ein Ölgemälde, ein Porträt des blutjungen Dmitri Schostakowitsch im gestreiften Oberhemd. An der gegenüberliegenden Wand standen zwei Flügel, und über den riesigen Instrumenten, die einen beträchtlichen Raum einnahmen, hingen eingerahmte Urkunden und Diplome. Ich erkannte in einem schlichten Rahmen das Porträt des Komponisten Modest Mussorgsky. Ein drittes Porträt war mir unbekannt. Auch ein Frauenbildnis in einem einfachen Holzrahmen war mir unbekannt. Später habe ich erfahren, daß es sich um die erste Ehefrau des Genossen Schostakowitsch handelte. In der Ecke des Zimmers hing die bekannte Totenmaske Beethovens.

"Sind Sie aus Deutschland?", hörte ich wie aus weiter Ferne die alte Frau fragen. "Ja", sagte ich, "aus der DDR, aus Berlin." Sie schaute mich sanft an und sagte: "Aus Berlin! Ja, ja, aus Berlin. Wie ist es jetzt in Berlin? Ist alles wieder aufgebaut, was zerstört wurde? Ist Berlin jetzt schön?" Ich nickte und sagte, daß viel aufgebaut wurde und noch sehr viel aufgebaut werden muß. Die schlimmsten Wunden des Krieges sind vernarbt, aber Ruinen gibt es noch in Berlin.

Mit einem tiefen Seufzer sagte die gebeugt dastehende Frau: "Dieser böse Krieg. Was haben die Menschen darunter gelitten?! Russen und Deutsche. Warum nur, warum? Wie gut könnten alle Menschen leben?! Warum nur, warum nur?!" Sie packte mich am Arm und fragte: „Haben Sie noch Ihre Eltern, oder sind diese im Krieg umgekommen?" Ich erzählte, daß meine Eltern den Krieg überlebt hätten, daß aber drei Brüder von mir gefallen sind und ich fast fünf Jahre in Gefangenschaft um Ural war.

"Im Ural waren Sie. So weit, bis zum Ural hat man Sie gebracht. Ja, ja, das war eine schlimme Zeit nach dem Krieg. Das war eine schwere Zeit! Man schickte viele Menschen zum Ural und noch weiter. Das war sehr schlimm, sehr schlimm." Mit Tränen in den Augen schaute sie freundlich zu mir auf und sagte: "Wollen Sie was essen oder trinken? Sie werden hungrig sein. Kommen Sie in die Küche, ich mache etwas zurecht." Ich bedankte mich vielmals und beteuerte, daß ich absolut keinen Hunger und keinen Durst verspüre und aufbrechen müsse; daß meine Touristengruppe um 20.00 Uhr ins Theater gehen und ich nicht zu spät kommen dürfe.

Mit Handschlag hatten wir uns verabschiedet - und ich hatte die ersten Stufen der breiten und hellen Treppe schon passiert - als die alte Frau geräuschvoll schlurfend aus der Wohnung eilte und um eine kleine Minute Gehör bat. "Sie müssen mir noch sagen, wo Sie in Moskau zu finden sind. Ich bin nicht neugierig, aber unser Dmitri Dmitriwitsch ist sehr genau. Er wird alles ganz ausführlich erklärt haben wollen, wer das Geschenk gebracht hat und was weiß ich noch alles!"

Ich sagte, daß ich im Hotel *Zentralnaja* wohne und, wie sie ja wisse, aus der DDR, aus Berlin komme. "Nichts für ungut," sagte die freundliche Babuschka, "unser Dmitri Dmitriwitsch ist ein sehr genauer Mensch. Ich darf nichts vergessen. Und Ihr Name war Jung, ja?!" Ich bejahte und reichte der netten Babuschka nochmals zum Abschied die Hand. "Bleiben Sie gesund und alles, alles Gute," sagte ich. Dann verließ ich freudig gestimmt das große Haus. Ich hatte das Geschenk abgegeben - hatte das Arbeitszimmer des Komponisten gesehen - was wollte ich mehr?

Als ich am 22. März 1975 gegen 13.00 Uhr im Hotel meinen Zimmerschlüssel beim Etagenservice in Empfang nehmen wollte, befand sich am Ring meines Zimmerschlüssels ein kleiner schmaler grauer Zettel. Die überaus freundliche ältere Dame im hellblauen Kostüm mit dem streng gescheitelten grauen Haar nahm den Zettel ab und sagte im Tone einer äußerst wichtigen Mitteilung, daß Schostakowitsch angerufen habe - er persönlich - und den Genossen Jung aus der DDR sprechen möchte. "Sie sind doch der Genosse Jung?"

Ich bejahte. Schostakowitsch habe um einen Rückruf gebeten. Ich wollte schon sagen, daß ich die Telefonnummer besitze, diese aber in meinem Zimmer liegen würde, und man möchte so freundlich sein und die Verbindung herstellen, da machte mir diese sympathische Sowjetbürgerin schon selbst den Vorschlag: "Bitte warten Sie auf Ihrem Zimmer. Ich werde eine Verbindung mit Dmitri Dmitriwitsch Schostakowitsch herstellen und dann können Sie von Ihrem Zimmer aus das Gespräch führen. Die Rufnummer hat uns Schostakowitsch gegeben."

Kaum hatte ich mein schönes Einzelzimmer betreten und das kleine Fensterchen innerhalb des einen großen Fensterflügels geöffnet - denn es war sehr warm im Zimmer

und ich war durch die plötzliche innere Erregung in Schweiß geraten -, klingelte heiser und unregelmäßig das altmodische Telefon mit der übergroßen Hörergabel. Ich war sehr aufgeregt, als ich den Hörer abnahm und die Hörmuschel an mein rechtes Ohr führte. "Ich höre", sagte ich, wie ich es schon unzählige Male bei sowjetischen Freunden gehört hatte und wie es wohl hierzulande Mode ist, sich zu melden. Ich erwartete die Stimme der Dame auf dem langen hellen Korridor, aber ich vernahm eine leise, schnell sprechende Stimme: "Hier ist Schostakowitsch. Sind Sie Genosse Jung?"

Ich weiß heute nicht mehr genau was ich sagte und wie ich es sagte, aber ich weiß noch, daß ich kaum zu Wort kam, denn Schostakowitsch sagte in eben diesen Tonfall: "Ich habe Ihr wertvolles Geschenk erhalten. Sollten Sie etwas Zeit haben, so kommen Sie bitte zu mir. Sie können ein Taxi nehmen, es gibt solche in Moskau und in dreißig Minuten werde ich Sie erwarten. Ist es so möglich?"

Ich war so überwältigt von dem Tempo der ergangenen Einladung, daß ich nur stammeln konnte, in genau dreißig Minuten da zu sein. Schostakowitsch legte den Hörer auf, ganz deutlich war dieses Geräusch zu hören. Das Gespräch war in wenigen Sekunden abgelaufen und ich wußte zuerst nicht, was ich tun sollte. Ich schaute auf die Uhr. Es war genau 13.12 Uhr. Ich mußte also pünktlich um 13.42 Uhr bei Schostakowitsch sein. Ich wußte aus der mir bekannten Literatur über Schostakowitsch, daß er sehr gewissenhaft und äußerst pünktlich war. Selbst einem guten Freund, dem Dichter Jewgeni Jewtuschenko, der für die *Dreizehnte Sinfonie* und das Poem *Die Hinrichtung des Stepan Rasin* die Verse geschrieben hatte, sah er keine Verspätung bei einer Verabredung nach. Also: unter keinen Umständen verspätet bei Schostakowitsch eintreffen! Natürlich mußte ein Taxi - von denen es in Moskau in der Tat nicht wenige gibt - genommen werden. Nun wußte ich aber aus zahlreichen Versuchen in Moskau, wie kompliziert es sein konnte, ein Taxi zu nehmen. Auf jedes Taxi stürzt sich immer sofort ein Knäuel Menschen, die geschickter und vor allem unverschämter waren als ich. Ich beschloß, zuerst die nette Dame auf dem Korridor am kleinen hellbraunen Schreibtisch zu bitten, für mich telefonisch ein Taxi zu bestellen.

"Sind Sie etwa zu Schostakowitsch eingeladen?", wollte die aufmerksame Diensthabe der fünften Etage wissen. Als ich die Frage mit einem Kopfnicken betätigte, schaute sie mich fast entsetzt an und sagte langsam, jedes Wort betonend, "zum großen Schostakowitsch wollen Sie fahren?"

"Ja, ja", sagte ich, "und zwar in genau 25 Minuten muß ich dort sein und ich befürchte, auf der Straße kein Taxi zu bekommen. Sie wissen doch, wie das so zugeht. Bitte bestellen Sie mir ein Taxi in 10 Minuten. Ich werde mich nur umziehen und dann am Hoteleingang auf das Taxi warten."

Sofort griff die Diensthabende der Etage zum Telefon. "Bitte", sagte ich, "ich hätte noch eine große Bitte: die Dolmetscherin wird um 14.00 Uhr auf mich warten. Richten Sie ihr bitte aus, daß ich zu Schostakowitsch gegangen bin."

Als ich wenige Minuten später die Hotelhalle betrat und dem Ausgang zustrebte, wurde ich von drei jungen Damen, die mit schmucken Hotel-Personal-Kostümen bekleidet waren, buchstäblich überfallen. "Stimmt es, daß Sie zu Schostakowitsch wollen? Hat er Sie eingeladen? Wo, in seine Wohnung? Ist er gesund? Sind Sie auch Komponist? Kennen Sie Schostakowitsch schon lange?" Es mögen noch mehr Fragen gewesen sein, die auf mich einprasselten. Ich antwortete kurz und einsilbig, denn mir stand nicht der Sinn nach langen Erklärungen: vor dem Portal des Hotels in der breiten und stark belebten Gorkistraße hielt ein Wolga-Taxi, offenbar mein Beförderungsmittel zu Dmitri Schostakowitsch.

Bevor ich den kompakten Messinghebel unter dem glänzenden Metallschild mit dem eingepprägten Familiennamen "Schostakowitsch" etwas anhub, damit ein Klingelsignal im Inneren der mir schon bekannten Wohnung mein Eintreffen ankündigte, holte ich noch ein paar mal tief Luft. Ich schaute auf die Uhr und stellte fest, daß ich zu früh eingetroffen war. Es fehlten noch mehr als fünf Minuten bis zur vereinbarten Zeit, aber zu früh wollte ich auch nicht kommen. Ich blieb ruhig im Treppenhaus stehen und lauschte auf jedes Geräusch.

Von weit oben erklang Klaviermusik; abgehackt - mal laut und dann wieder sehr leise. Auch eine männliche Stimme konnte ich vernehmen. In der Wohnung des Genossen Schostakowitsch war es ganz still. Ich war aufgeregt und schaute immer wieder auf meine Armbanduhr. Der Sekundenzeiger schien träge zu schleichen und ich hatte den Eindruck, ich hätte nur ganz kurz geläutet. Ich wollte dadurch die allergrößte Bescheidenheit ausdrücken, aber ich weiß nicht, ob das damit überhaupt auszudrücken ist. Ich wartete gespannt auf irgendwelche Geräusche im Korridor der Wohnung, und unvermittelt wurde die große Tür geöffnet und der geniale Komponist Dmitri Schostakowitsch stand höchstpersönlich vor mir.

"Kommen Sie, kommen Sie bitte!", sagte Schostakowitsch recht leise und reichte mir die Hand, die kühl war und sehr schlaff wirkte. "Was macht Ihre Gesundheit?", hörte ich Schostakowitsch fragen, als ich eingetreten war und er die Tür wieder sehr leise zugemacht hatte. "Danke", sagte ich, "ich fühle mich sehr wohl und bin kerngesund, was kein Wunder ist, denn ich bin ja noch sehr jung." Er ging den langen Korridor voran und wiederholte mehrmals leise und schnell: "Kommen Sie bitte, kommen Sie bitte, kommen Sie!" Als wir durch den Korridor gingen, er voran und ich im Abstand von zwei, drei Schritten hinterher, ging mir blitzartig durch den Kopf, wie wenig doch der große Komponist den mir bekannten Abbildungen glich. Mir schien er erheblich größer als ich

immer angenommen. Ich glaubte immer, Schostakowitsch sei mittelgroß und schlank bis hager.

Aber dieser Mann vor mir war ausgesprochen groß und durchaus nicht hager. Im Gegenteil, er wirkte sogar korpulent. Er trug eine einfache graue Hose mit breitem Umschlag. An den Füßen hatte er grüngraue warme Hausschuhe. Er war mit einem hellgrauen Oberhemd bekleidet, ohne Krawatte, und der obere Knopf seines Hemdes war geöffnet. Darüber trug er eine Hausjacke aus dickem Wollstoff, ohne Knöpfe, offenbar mit Gürtel, den er aber nicht trug.

Wir erreichten sein Arbeitszimmer und der große Meister forderte mich auf, auf dem Sofa Platz zu nehmen. Er setzte sich auf einen einfachen Polsterstuhl, auch nicht mehr neu, den er etwa zwei Meter vor dem Sofa hingestellt hatte. So saßen wir uns gegenüber und ich konnte das vertraute und doch nicht vertraute Gesicht dieses großen Menschen betrachten.

Nein, Schostakowitsch sah nicht so aus, wie auf den unzähligen Fotos. Das Gesicht war nicht so oval, wie auf den meisten Abbildungen, sondern mehr rund. Die Wangen waren etwas aufgeschwemmt und wiesen zahlreiche tiefe Falten auf. Der Mund mit den schmalen Lippen zeigte einen pessimistischen Zug, weil die Mundwinkel nach unten gezogen waren. Am meisten irritierte in diesem Gesicht die Brille. Auf den meisten Fotos ist Schostakowitsch mit einer Brille dargestellt, die runde Gläser hat. Nun trug Schostakowitsch eine Brille mit fast rechteckigen Gläsern und das Gestell der Brille war dick, ja ausgesprochen wuchtig. Die Gläser müssen sehr stark gewesen sein, denn man konnte dahinter die Augen kaum ausmachen. Sein Haar war grau und sorgfältig geschnitten. Eine hauchdünne Tolle bedeckte die hohe, mit Falten - sehr flachen Falten - durchfurchte Stirn.

"Ich habe Ihr herrliches Geschenk vorgestern, als ich aus Leningrad zurückgekommen bin, vorgefunden. Es ist ein sehr schönes Geschenk und ich danke Ihnen recht herzlich! Ja, der große Bach! Ich liebe die Musik von Bach sehr, ja sehr! Sie ist wohl die größte künstlerische Leistung - wie man sagt -, die ein Musiker jemals hervorgebracht hat, hervorgebracht hat. Ja ich war in Leningrad. Das ist meine Heimatstadt und ich besuche sie so oft ich nur kann. Dort fühle ich mich immer wohl, und sogar die Luft bekommt mir in Leningrad besser. Sie entschuldigen, daß ich erst heute angerufen habe, aber vorgestern sind wir erst, meine Frau und ich, nach Moskau zurückgekommen und gestern mußte ich zum Arzt, ich mußte gestern zum Arzt."

Schostakowitsch schaute mich freundlich an und sein Gesicht zeigte Spuren von herzlicher Freundlichkeit. Er lächelte und sagte: "Man ist zufrieden mit meinem Gesundheitszustand. Ich habe mich in Leningrad gut erholt. Ich war oft im Theater und habe mit großem Vergnügen, ja mit großem Vergnügen die Proben für eine neue Oper meines

Kollegen Wainberg miterlebt. Kennen Sie Wainberg?," fragte Schostakowitsch und ich sagte, daß ich diesen sowjetischen Komponisten leider wenig kenne, nur seine *Zweite Sinfonie* und die Musik zum Film *Die Kraniche ziehen*; aber Schostakowitsch schien überhaupt nicht zugehört zu haben, denn er fuhr fort: "Ein guter Komponist, ein guter Mensch ist dieser Wainberg. Ein aufrechter Charakter, aber viel zu bescheiden!"

Mühsam erhob sich der Komponist und verließ das Zimmer durch jene Tür, durch die wir das Arbeitszimmer betreten hatten. Es vergingen nur wenige Augenblicke und er kam schlüpfend zurück:

"Es geht mit meinen Beinen nicht besonders. Seit 1967 habe ich Schwierigkeiten mit den Beinen, ja seit September 1967. Ich hatte mir das Bein gebrochen, müssen Sie verstehen und der Bruch war kompliziert."

Inzwischen hatte er wieder auf dem Stuhl Platz genommen und sagte: "Gleich werden wir Tee bekommen, oder möchten Sie lieber Kaffee?" Ich schüttelte den Kopf und sagte, daß ich gerne Tee trinke, obwohl bei uns in Deutschland viel Kaffee getrunken werde. "Ich weiß, ich weiß," sagte Schostakowitsch. "Bei meinen Besuchen in Ihrem schönen Land, ob in Berlin oder Leipzig, ob in Dresden oder in Gohrlich, wo ich einen sehr schönen Kuraufenthalt genöß, wurde überall guter Kaffee angeboten, ja sehr guter Kaffee, wie man sagen darf." Er zeigte zum massigen Schreibtisch und sagte: "Möchten Sie rauchen?" Ich verneinte und erklärte, daß ich Nichtraucher sei, denn Tabak rauchen ist schädlich und würde auch teuer sein. "Ich habe leider in meinem Leben zu viel geraucht, ja viel zu viel. Nun habe ich das Tabakrauchen aufgegeben, wie man sagt, denn meine Lunge verträgt den Tabak nicht und ich fühle mich auch wohler, ja erheblich wohler ohne Tabak", sagte Schostakowitsch und lächelte gütig, indem er bei dem Wort "aufgegeben" eine dementsprechende Handbewegung machte. Es trat eine kleine Pause ein. Die peinliche Stille nutzte ich und bedankte mich mit den allerbesten Worten, die mir zur Verfügung standen dafür, daß ich herkommen durfte. Ich könne nicht die Zeit des gewiß viel beschäftigten Komponisten zu sehr in Anspruch nehmen und möchte um die Erlaubnis bitten, mich verabschieden zu dürfen.

„Aber Sie werden doch wohl noch etwas Zeit haben," sagte Schostakowitsch. "Wir wollen noch Tee trinken und außerdem habe ich noch einige Fragen. Aber bitte nur, wenn Sie Zeit haben!" Ich erklärte, daß ich ausreichend Zeit habe und sehr gerne noch bleiben will. Mir schien, damit war das Eis gebrochen. Der große Meister wurde ausgesprochen lebhaft. Er war aufgestanden und hatte von seinem Schreibtisch eine kleine grüne Mappe geholt und auf seine Knie gelegt, nachdem er wieder Platz genommen hatte. Als er die Mappe öffnete, erblickte ich einige Fotos, die mir wohl bekannt waren. Sie waren im *Zentralen Haus* der Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft in Berlin aufgenommen worden, als ich dort im *Roten Salon* eine Schostakowitsch-Musikveranstaltung mit Jugendlichen durchgeführt hatte. Die Bilder

hatte ich seinerzeit, also etwa vor einem halben Jahr, mit einem freundlichen Brief an Schostakowitsch geschickt. Auf dem einen Foto, das einen weiß eingedeckten langen Tisch mit Tonbandgerät und Plattenspieler zeigte, dazu zahlreiche Schostakowitsch-Musik-Schallplatten, konnte ich sogar das mit grünem Farbstift aufgetragene Datum, 13. November 1974, erkennen. "Sehr aufmerksam habe ich gelesen, was Sie mir geschrieben haben, was Sie mir geschrieben haben", sagte Schostakowitsch. "Sie haben aber nur Freundliches über meine Musik geschrieben, nur Freundliches! Alle Fragen, die die jungen Menschen stellen, sind liebevoll und freundlich, so möchte ich sagen, ja, sehr liebevoll und freundlich. Werden denn keine anderen Fragen gestellt, weniger liebevolle, weniger freundliche, sagen Sie bitte?"

Ich geriet in Verlegenheit. Was sollte ich nun sagen? In den Veranstaltungen wird im allgemeinen nicht offen gesagt, was man denkt. Wer sich zu Wort meldet, sagt das, oder stellt solche Fragen, die durchaus positiv gewertet werden können. Ich sagte, daß selbstverständlich nicht alle Besucher meiner Veranstaltung Liebhaber der klassischen Musik sind. Aber die meisten jungen Menschen, die dieses Foto zeigt, haben Verständnis für die Musik gezeigt und versprochen, wiederkommen, wenn ich über die Musik des großen sowjetischen Komponisten Dmitri Schostakowitsch spreche.

Schostakowitsch schien aber damit noch nicht zufrieden zu sein. "Nein, nein," sagte er überaus freundlich, rückte seine Brille zurecht. "Wie ich Ihrer Ausarbeitung über einen ganzen Zyklus von Musikvorträgen meiner Kompositionen entnehmen konnte, tun Sie das einzig Richtige: Sie lassen die Musik erklingen und reden glücklicherweise wenig über die Musik. Das ist gut, ich möchte sagen, sehr gut. Die Musik muß für sich selber sprechen, ja sie muß sich selber vorstellen, so möchte ich sagen. Die Zuhörer sollen selbst entscheiden, wie ihnen die Musik gefällt. Dann werden aber doch ganz bestimmt Fragen und Meinungen auftreten. Diese Fragen, diese Meinungen, ja Fragen und Meinungen, verstehen Sie, interessieren mich!"

„Ja, solche Fragen und Meinungen gibt es bei jedem Vortrag", sagte ich. "Dürfte ich an einem Beispiel zeigen, wie solche Fragen und Meinungen beschaffen sind?", sagte ich. Lebhaft rutschte Schostakowitsch auf seinem Stuhl hin und her und beugte sich sogar etwas vor, offenbar neugierig zu hören, was ich nun für ein Beispiel präsentieren würde.

„Ja, es war im Haus der Deutsch-Sowjetischen Freundschaft in der Stadt Potsdam. Ein Student des Pädagogischen Instituts wollte wissen, warum der Komponist Dmitri Schostakowitsch seine eigene Musik, in diesem Falle seine *Zweite Sinfonie*, als mißlungen ausgibt, obwohl jeder in diesem Veranstaltungsraum davon überzeugt ist, daß die Musik dieser Sinfonie einfach großartig ist. Daß diese Musik so gut aufgenommen wurde, sagte der Student, habe natürlich auch an den knappen Erläuterungen über die

Absichten des Komponisten gelegen, doch es erhebt sich die Frage, warum schließt sich der Komponist einer Kritik an, die offenbar nicht stichhaltig ist?"

Schostakowitsch hörte aufmerksam zu. Unentwegt rückte er mit der linken Hand seine schwere Brille zurecht und in seinem Gesicht zuckte es pausenlos, so daß er zuweilen regelrecht Grimassen schnitt. Er unterbrach mich nicht; und als ich geendet hatte, überlegte er relativ lange. Er hob schließlich den Kopf und wollte zu sprechen anfangen, als die breite Tür geöffnet wurde und die mir schon bekannte Großmutter einen kleinen Teewagen vor sich herschiebend eintrat. Schostakowitsch erhob sich und ging der alten Dame einige Schritte entgegen. Ich hatte den Eindruck, als wollte er uns miteinander bekannt machen, aber die Babuschka sagte recht laut und burschikos: "Dmitri Dmitriwitsch, wir kennen uns schon. Wir sind schon alte Bekannte. Haben uns schon unterhalten; ein netter junger Mann aus Deutschland. Wir kennen uns schon, nicht wahr?"

Ich bestätigte dies und reichte der freundlichen Oma die Hand. Doch bevor sie meine ergriff und kräftig schüttelte, wischte sie ihre Hand flink an ihrer bunt bedruckten Schürze ab. Dann verließ sie sogleich wieder das Zimmer und ich betrachtete den kleinen vierrädrigen Wagen mit dem hohen Schiebegriff, wie man ihn bei altmodischen Kinderwagen zuweilen findet. Auf der mit buntem Wachstuch bedeckten Tischplatte stand eine bauchige Teekanne, ein unförmiges Glas mit dunkelroter Marmelade, eine kleine weiße Schüssel mit Würfelzucker sowie zwei Teegläser mit Teelöffel in offenbar Silbersockeln. Meine Aufmerksamkeit wurde vor allem von zwei wunderschönen ovalen Tellerchen in Anspruch genommen, die auf diesem Wägelchen standen, ohne daß sie eine Funktion hatten. "Wollen wir zuerst einmal Tee trinken", hörte ich Schostakowitsch sagen und ich sah, wie er mit der linken Hand den Henkel der Teekanne suchte, der zu mir hinzeigte. Ich nahm die Teekanne und sagte: "Erlauben Sie, Genosse Schostakowitsch, daß ich den Tee einschenke."

"Das ist sehr freundlich, sehr freundlich; aber sagen Sie nicht immer Genosse Schostakowitsch zu mir. Es mag Leute geben und es gab und gibt Leute, die eine solche Anrede liebten, ja sogar erwarteten und erwarten. Ich bitte Sie, sprechen Sie mich mit Vor- und Vatersnamen an. Den Tee dürfen Sie gerne einschenken; wir sind ja schon alte Bekannte. Ich habe mit dem rechten Arm einige Schwierigkeiten. Im Augenblick ist es zwar besser und ich werde auch wieder besser schreiben können, aber der rechte Arm und die rechte Hand bereiten mir leider viel Kummer, viel Kummer."

Ich goß zuerst das Glas meines lieben Gastgebers voll und dann mein eigenes. Während Schostakowitsch einen gehäuften Teelöffel von der dicken, schwarzroten Marmelade in sein Glas beförderte und ich zwei Stücke Würfelzucker nahm (diese Würfel-

zuckerstücke waren bestimmt doppelt so groß wie die uns bekannten Würfelchen), beobachtete ich aufmerksam den großen Künstler.

Auf seinem Gesicht zeigten sich ununterbrochen verschiedene Zuckungen und Grimassen - bald zog er die Unterlippe zur Seite, bald fürchte er überraschend die Stirn und zog dabei plötzlich die Nase hoch. Unablässig rückte er seine Brille zurecht oder strich sich übers Haar.

Schweigend tranken wir den Tee, wobei Schostakowitsch ungeniert geräuschvoll schlürfte.

"Sehr interessant, was Sie sagen", hob Schostakowitsch schließlich wieder an. "Das mit der Kritik ist so eine Sache, so eine Sache - darf man sagen. In meinen jungen Jahren, ja, als ich noch sehr jung war, habe ich die Kritik vollkommen verachtet. Doch doch, verachtet. Ich habe einfach nicht auf die Kritik gehört. Das war nicht richtig, nein, nicht richtig! Später habe ich zuviel auf die Kritik gehört, bestimmt zuviel. Ich habe mir gedacht, wenn so kluge und studierte Leute sagen, die Musik, die ich gemacht habe, ist schlecht, ist schlecht, oder zeigt Mängel auf, dann muß es wohl stimmen. Schließlich bin ich auch nur ein Mensch - und ein Kollektiv weiß mehr, weiß viel mehr!"

So habe ich geglaubt, glauben müssen, ja auch ehrlich geglaubt, daß die Kritik zu recht geübt wurde, zu recht geübt wurde. Obwohl ich in meinem tiefsten Inneren fühlte, daß meine *Zweite Sinfonie* gut war, gut ist, habe ich der Kritik in gewisser Weise zugestimmt, zugestimmt. Das bekomme ich heute oft auf die Weste gestrichen, ja gestrichen - darf man wohl sagen. Aber ich habe später immer auf die offizielle Kritik gehört, die leider nicht immer objektiv und ehrlich war, nicht immer, nein nicht immer. Und ich habe mich auch gestritten, nicht selten, möglicherweise doch nicht oft genug, nicht oft genug!" Dabei schaute er mich mit den schwachen Augen durch die unheimlich dicken Gläser an und wiegte sachte den Kopf hin und her. Plötzlich nickte Schostakowitsch, als wollte er sich selbst eine Bestätigung für irgendeine Frage geben und ergriff erneut das Wort: "Ich sagte, die Sinfonie war und ist gut! Das ist natürlich meine subjektive Meinung, meine Meinung! Aber, wissen Sie, ich habe immer, bei jedem neuen Werk das beste aus meinen bescheidenen Fähigkeiten herausgeholt und wenn ich ein neues Werk veröffentlichte, glaubte ich, glaubte ich, daß es besser von mir nicht gemacht werden konnte. So war das auch mit der *Oktober-sinfonie*, mit der *Oktober-sinfonie*. Besser konnte ich die Sinfonie nicht schreiben - verstehen Sie. Auch heute, nach vielen Jahren, nach vielen Jahren, könnte ich die *Oktober-sinfonie* nicht besser machen, nicht besser machen. Wenn ich ein Werk der Öffentlichkeit übergab, war es für mich vollendet, vollendet. Ich war nicht fähig, noch einmal Hand an ein solches Werk zulegen, wenn ich es auch wollte, wenn ich es auch wollte. Sehen Sie, der große Komponist Sergej Prokofjew hat diese Fähigkeit besessen, besessen. Er hat viele seiner Werke, seiner frühen Werke, später überarbeitet, überarbeitet. Er konnte das, ich nicht.

Nein ich konnte das nicht. Ich habe nur selten frühere eigene Kompositionen später noch einmal vorgenommen, aber nicht um zu verbessern, sondern um zu instrumentieren - verstehen Sie? Stücke für Klavier und Singstimme hab ich für Orchester gesetzt - verstehen Sie? Die Kritik hat auch sehr selten ganz direkt gesagt, was an meinen Werken schlecht war, schlecht war. Sie hat meist alles in Bausch und Bogen verworfen, verworfen. Das war nicht immer, nein nicht immer eine helfende Kritik. Aber die Kritik hat, hat auch gelobt, nicht zu wenig gelobt. Ein Lob hört man im allgemeinen gerne - ich auch, aber es gab auch Lob, das hohl und heuchlerisch war. Gott sei Dank, daß wir gewachsen sind. Wir haben viele Schwächen überwunden, viele große Schwierigkeiten."

Ich hörte aufmerksam zu. Kein Wort wollte ich vergessen. Ich sog jedes Wort des Genossen Schostakowitsch wie ein Schwamm auf und dennoch fühlte ich ein leichtes Unbehagen. Wie konnte man nur über Schwächen des Komponisten Dmitri Schostakowitsch sprechen? Nun gut, er hatte davon angefangen, aber immerhin. Mir war es sehr peinlich und ich wollte unter allen Umständen ein besseres Thema anschneiden.

Während er über die Tatsache sprach, daß er sehr selten - fast überhaupt nicht - vollendete Werke noch einmal überarbeitete, mußte ich an seine Oper *Lady Macbeth* denken. Als nun eine kleine Stockung in die Unterhaltung eingetreten war, sagte ich möglichst bescheiden, daß mir wohl bekannt ist, daß der große Komponist Sergej Prokofjew viele seiner frühen Werke später gründlich überarbeitet hat. Ich würde wissen, daß dadurch Werke mit zwei grundverschiedenen Fassungen vorliegen. Bei Schostakowitsch würde mir nur ein Werk bekannt sein, daß derart bearbeitet und verändert wurde, daß man von einem Werk in zwei Fassungen sprechen könne: die Oper.

Schostakowitsch schüttelte den Kopf. "Nein, nein", sagte er. "Das ist ein Irrtum! Das ist ein Irrtum, der leider stark verbreitet ist, sehr stark verbreitet ist. Nein, nein!" Schostakowitsch rückte seine Brille zurecht und überlegte einen Augenblick. Dann sagte er: "Die Oper hat dem Publikum immer gefallen, immer gefallen - muß man sagen! Sie hat immer gut gefallen. Als ich dann die Oper viele Jahre später erneut aufgriff, um sie für eine Aufführung im Winter 1963 in Moskau einzurichten, konnte ich mit Freude feststellen, daß mir die ganze Musik genau noch so gut gefiel wie damals, als ich sie schrieb. Wissen Sie, die neue Fassung, die ich dann *Katerina Ismailowa* nannte, unterscheidet sich von der ersten Fassung kaum. Ich habe nur zwei Orchesterzweischenspiele neu gemacht und in die Oper eingefügt. Ja, und dann habe ich noch einige Stellen in den Vokalpartien etwas vereinfacht. Ich habe überhaupt nichts weggestrichen, was etwa schlecht war. Ich fand keine schlechte Stellen, wo hätte ich etwas wegschneiden sollen? Nein, auch bei der Oper habe ich nicht viel verändert, nicht viel verändert."

"Der Tee ist sehr gut", sagte ich und hob mein Glas. "Es freut mich sehr, sehr, wenn mein Gast sich wohlfühlt," sagte Schostakowitsch leise und schlürfte gnußvoll den

dampfenden Tee. Wieder trat eine kleine Pause ein und wieder glaubte ich, daß es Zeit wäre, sich zu verabschieden, aber ich hatte diesen Gedanken noch nicht zu Ende gedacht, als ich die leise, etwas schnell sprechende Stimme des Meisters hörte: "Ja, die Kritik ist eine verantwortungsvolle Sache. Sie muß von Leuten geübt werden, die viel verstehen, sehr viel verstehen. Nicht von Dummköpfen und Bürokraten, die die Musik in Wirklichkeit nicht lieben, nicht lieben oder nicht lieben können. Solche Dummköpfe und Bürokraten gab es und gibt es, gab es - ja so darf man sagen. Und diese Dummköpfe und Bürokraten haben leider viel Schaden angerichtet, sehr großen Schaden - verstehen Sie?"

Ich nickte und raffte mich schließlich auf, eine Frage anzuschneiden, die ich eigentlich unter allen Umständen mit keiner Silbe erwähnen wollte. "Ja", sagte ich, "in der Diskussion nach meinen Vorträgen werden immer wieder, ja fast immer Fragen gestellt, warum es eine solch ungerechte Kritik an Prokofjew, Chatschaturjan und besonders an Dmitri Schostakowitsch überhaupt gegeben hat."

Schostakowitsch lehnte sich in seinem Stuhl zurück, schob den kleinen Teewagen etwas beiseite, damit er das linke Bein über das rechte legen konnte und hob sehr leise an: "Das ist ein besonderes Kapitel, ein besonderes Kapitel, so muß man sagen. Das ist für unsere Jugend schwer zu verstehen, schwer zu begreifen! Ich bin heute Kommunist, wie Sie wissen werden. Ich weiß, daß die Kritik und Selbstkritik notwendig ist. Sie hat die fürchterliche Konkurrenz zu ersetzen, zu ersetzen. Wenn die Kritik und Selbstkritik wie von Genossen Lenin gefordert, richtig in Anwendung gebracht wird, ist sie nützlich und unentbehrlich. Aber nur dann, nur dann und nur so - verstehen Sie?" Schostakowitsch nahm einen kräftigen Schluck Tee, der inzwischen abgekühlt war und sprach weiter: "Sie sind doch auch Kommunist?"

Ich sagte, daß ich seit 1950 Mitglied der Sozialistischen Einheitspartei Deutschland bin. "Nun, so ist Ihnen das ja alles bekannt. Wenn aber plötzlich von höchster Stelle - so sagte man immer im alten Rußland, wenn etwas unantastbar gemacht werden sollte - wenn also von höchster Stelle verbindlich gesagt wird, daß die Kritik auch noch dann berechtigt ist, wenn nur zehn Prozent daran richtig wahr, kritikwürdig ist und 90 Prozent frei erfunden sein könne, frei erfunden, hinzugedichtet, erlogen sein könne, dann hört die Kritik auf, helfend zu sein. Dann verkehrt sich die Kritik in ihr Gegenteil, in ihr Gegenteil und hilft nicht, sondern behindert, behindert und zerstört."

Ich nickte und wollte damit zu verstehen geben, daß ich weiß, wovon hier die Rede war. "Nein, nein", sagte Schostakowitsch, "Sie können sich nicht vorstellen, nicht vorstellen, was das in der Praxis bedeutet. In solchen Erscheinungen sind dann Auswüchse eingebettet, die schlimme Folgen haben. Dann finden sich Leute, die den persönlichen Neid auf das Talent und das Können des anderen dazu nutzen, eine

offizielle Meinung zu konstruieren - verstehen Sie? Dann herrscht die Ungerechtigkeit über die Gerechtigkeit und etwas Schlimmeres kann es nicht geben, gibt es nicht - so muß man wohl sagen. Das haben wir leider durchmachen müssen. Ja, wir haben das alles durchmachen müssen, durchmachen müssen! Es fanden sich damals Leute, die bereitwillig die Ungerechtigkeit förderten. Man zwang sie und sie taten es teilweise gerne. Denen, die man gezwungen hat, darf man verzeihen, muß man verzeihen. Die es gerne, die es aus eigenem böswilligen Antrieb taten, gleich mit welchen Hintergedanken und aus welchen Motiven, darf man nicht verzeihen. Aber wir haben verziehen, haben verziehen. So sind wir! Was hätten wir auch machen sollen?"

Schostakowitsch war bei diesen Worten in sich zusammengesunken. Sein Gesicht zeigte kummervolle Falten und die nervösen Zuckungen traten besonders heftig auf. Ich verspürte tiefes Mitgefühl mit diesem großen Menschen und bedauerte zutiefst, diese Thema überhaupt angerührt zu haben. „Entschuldigen Sie bitte vielmals“, brachte ich gepreßt hervor. "Ich wollte nicht, daß Sie über dieses bittere Kapitel reden. Es ist mir unangenehm. Entschuldigen Sie bitte nochmals." Schostakowitsch jedoch machte nur eine abwehrende Handbewegung und sagte sehr leise, als würde er ein Geheimnis verraten: "Ich rede auch nicht gerne darüber - verstehen Sie, "wer weiß, ob wir richtig darüber befinden werden! Ich bin mir nicht sicher." Schostakowitsch strich sich eine Haarsträhne aus der Stirn und sprach etwas lebhafter weiter:

"Sehen Sie, alles, aber auch alles, was damals geredet, ja geredet oder auch nur gedacht wurde, wurde mehr oder weniger veröffentlicht - so muß man sagen! Damals waren die Fachzeitschriften, die Zeitungen und sonstigen Veröffentlichungen, auch Broschüren der Künstlerverbände, voll dieser Reden und Gedanken - verstehen Sie? Diese Veröffentlichungen erschienen in Serien und Fortsetzungen - in vielen Fortsetzungen. Aber diese Zeitungen, Zeitschriften, Fachzeitschriften vor allem, und Broschüren sind ja nicht vernichtet, nicht vernichtet und können auch nicht vernichtet werden. Man sollte das auch nicht tun, denn das sind sozusagen Blätter im großen Tagebuch der Sowjetkultur, der Sowjetkultur! Heute kann jeder diese Zeitungen und Zeitschriften lesen. Sie liegen in den Bibliotheken und Archiven. Jeder kann sie ausleihen und lesen. Jeder kann nachlesen, was damals gesagt und wie damals gedacht wurde. Das ist gut so. So kann man nichts verfälschen, nichts verfälschen und das ist gut!"

Schostakowitsch schaute mich ernst an und sagte: "Auch Sie können das lesen. Tun Sie das nur, tun Sie das. Es gibt nichts Geheimnisvolles daran. Nichts, aber auch nichts ist geheimnisvoll daran - verstehen Sie? Das, was ich damals gesagt und gedacht habe, war und ist die ehrliche Meinung eines sowjetischen Menschen und Künstlers. Ich muß mich nicht für das schämen, was ich damals gesagt und gedacht habe - muß mich nicht schämen, so möchte ich sagen."

Der große Meister lehnte sich zurück, sein ganzer Körper straffte sich und sein Gesichtsausdruck wurde heller und freundlicher. "Mag sein", sagte er schließlich, "daß sich andere Kollegen schämen müssen, für das was sie damals von sich ließen. Ich nicht, ich durchaus nicht! Ich habe damals das gesagt, was ich immer gedacht habe und auch heute denke: ich bin ein sowjetischer Künstler und bin in einem sozialistischen Lande erzogen worden. Ich wollte immer und will es auch heute noch, den Weg zum Herzen des Volkes finden."

Es trat eine kleine Pause ein und ich dachte, daß damit dieses unliebsame Thema erschöpft sei, aber Schostakowitsch sprach ruhig und gelassen weiter:

"Ich habe damals mehrmals das Wort ergriffen, mehrmals das Wort ergriffen. Ich habe unmißverständlich gesagt, daß es mir sehr schwerfiel, die Urteile über meine Musik und noch mehr die Verurteilung seitens des Zentralkomitees zu hören, zu hören! Aber ich habe auch gesagt, daß ich weiß, daß die Partei recht hat, daß die Partei mein Bestes wünscht und daß ich konkrete Wege suchen und finden muß, die mich zu einem sozialistischen, realistischen, volkstümlichen Schaffen führen werden, führen werden - verstehen Sie? Ich habe damals auch gesagt, daß dieser für mich nicht leicht sein wird, nicht leicht sein wird. Aber ich habe der Partei versprochen, den neuen Weg zu suchen, zu suchen. Das habe ich gemacht! Ich habe immer ehrlich versucht, ehrlich versucht, eine gute Musik, eine Musik für mein Volk, für die Menschen, für die Menschen zu schreiben."

Schostakowitsch beugte sich weit vor und legte seine linke Hand auf meine rechte Schulter. Dabei schaute er mich an und sprach:

"Nicht der Sozialismus und schon gar nicht meine Partei, die Partei des Großen Lenin, trägt die Schuld! Nein, nein! Das waren Entstellungen der Parteilinie und Entstellungen der Politik des Sozialismus. Das haben wir durchstehen müssen, durchstehen müssen."

Schostakowitsch beugte sich noch mehr vor und flüsterte fast als er sagte, "und Genosse Jung, ich bin doch noch ganz gut davongekommen! Sie wissen doch wie es war? Fragen Sie bitte nicht, wieviel diese Periode nicht überlebt haben! Fragen Sie bitte nicht!" Er lehnte sich wieder zurück und sagte: "Das ist Vergangenheit, Vergangenheit! Wir haben alles überwunden, hinter uns gelassen, weit hinter uns gelassen. Keine Rechnung ist offen, keine - verstehen Sie?"

Ich nickte und Schostakowitsch schaute einige Sekunden lang vor sich hin, wiegte den Kopf sachte hin und her und sagte schließlich recht forsch, als würde er einen äußerst wichtigen Gedanken schnell von sich geben müssen: "Lesen Sie Ehrenburg, Ilja Ehrenburg. Er hat ein umfangreiches Memoirenwerk geschrieben. Darin hat Ehrenburg mit sehr viel Feingefühl, mit sehr viel Feingefühl einigen sowjetischen Menschen,

Künstlern und Kulturschaffenden, die die schlimme Zeit nicht überlebt haben, ein bleibendes Denkmal gesetzt. Lesen Sie unbedingt Ehrenburg, unbedingt!"

Schostakowitsch erhob sich, ging zu dem kleinen Bücherschrank, öffnete die Tür und suchte einen Augenblick irgendein Buch, sicherlich doch diese *Memoiren* von Ehrenburg und kam schließlich ohne ein Buch zu seinem Platz zurück. "Dieses Buch", sagte Schostakowitsch, als er sich wieder schwerfällig niedergelassen hatte, "hat viele Diskussionen ausgelöst, viele Diskussionen ausgelöst. Aber ich vertrete den Standpunkt, daß es ein grundehrliches Buch ist, grundehrliches Buch ist. Lesen Sie dieses Buch, unbedingt!"

Es trat eine Pause ein, die etwas Beklemmendes an sich hatte. Wir schwiegen beide, und Schostakowitsch blickte auf irgend etwas vor sich, als würde er einen wichtigen Gegenstand auf dem kleinen Tischchen oder gar auf dem Fußboden beobachten. Ich weiß nicht, wie lange wir so stumm dasaßen, aber gewiß nicht allzu lange, denn in solchen Momenten kommt einem die Zeit gewissermaßen länger vor. Ich fühlte mich plötzlich verpflichtet, etwas Freundliches zu sagen und so sagte ich sinngemäß, daß ich mich bemühen würde, weniger die Seiten der Kritiken, als viel mehr die der Auszeichnungen für den berühmten Komponisten Dmitri Schostakowitsch hervorzuheben. Vor allem interessiert den jungen Menschen fast überhaupt nicht, was es da an Kritiken gegeben hat. Die sind vielmehr interessiert zu erfahren, wie der Komponist geehrt, wie er ausgezeichnet, wie er und sein Werk anerkannt und gewürdigt wurden. Ich sagte, daß mir bekannt ist, daß Dmitri Schostakowitsch mehrfach hoch geehrt und ausgezeichnet wurde.

"Ja, Sie haben recht", sagte Schostakowitsch. "In der Tat. Diese Seite sollte man auch sehen! Ja, man sollte diese Seite auch sehen! Ich bin oft geehrt und dekoriert worden. Wenn ich nun alle Auszeichnungen, alle Auszeichnungen nennen sollte, würde ich durcheinander kommen, durcheinander kommen. Es sind zu viele, zu viele. Sehen Sie, da wurde ich bereits 1940 mit dem Orden des roten Arbeitsbanners ausgezeichnet. Das war meine erste Auszeichnung und ich bin noch heute sehr stolz auf diesen Orden. Nicht weniger stolz war und bin ich über die Auszeichnung, über die Auszeichnung mit dem Orden der Oktoberrevolution 1971, ja 1971."

Schostakowitsch überlegte, und nach wenigen Augenblicken fuhr er fort: "Mir wurden mehrmals Staatspreise verliehen; den *Staatspreis Erster Klasse* habe ich drei Mal erhalten und den *Staatspreis zweiter Klasse* auch; ich glaube, auch drei Mal. Dann erhielt ich den *Lenin-Preis* und zwei Mal den *Lenin-Orden*. 1964 und 1973 wurden mir der *Glinka-Staatspreis* zuerkannt, zuerkannt."

Erneut trat eine kleine Pause ein, die Schostakowitsch benötigte, um zu überlegen. "Sehen Sie", hob Schostakowitsch erneut an, "da erhielt ich den *Internationalen*

*Friedenspreis*, und eine *Silbermedaille des Weltfriedensrates*. Ich bekam den *Sibelius-Preis* zuerkannt und auch die begehrte *Mozart-Medaille der Mozart-Gesellschaft in Salzburg*. Ja, und das darf ich bei Gott nicht vergessen, ich erhielt aus der Hand des Genossen Walter Ulbricht in Berlin den *Großen Stern der Völkerfreundschaft*." Schostakowitsch blickte mich freundlich an und sagte: „Das war in Berlin, in Berlin. In der Staatsoper wurde meine *Fünfzehnte Sinfonie* aufgeführt, aufgeführt. Sie hat dem ausgezeichneten Publikum in Berlin gut gefallen. Walter Ulbricht war auch anwesend. Es war ausgezeichnet. Am Abend wurde mir dann im Apollo-Saal der herrliche *Stern der Völkerfreundschaft* überreicht. Ich war sehr glücklich möchte ich sagen, sehr glücklich."

Schostakowitschs Mine hatte sich aufgehellt. Er sah sogar jünger aus als vor wenigen Minuten, und die vielen Falten auf der Stirn hatten sich geglättet. Er schaute mich an und nickte freundlich: "Ja, ja", sagte er, "Sie haben recht. Ich wurde mehr geehrt und ausgezeichnet als kritisiert. Ich will zufrieden sein, sehr zufrieden sein. Mir wird viel Aufmerksamkeit zuteil, zuteil. Sehen Sie, man hat mich sogar zu einem *Helden der sozialistischen Heimat* gekürt. Ja, ich gebe zu, daß ich immer viel gearbeitet habe, immer viel! Aber das tun schließlich alle ehrlichen Sowjetmenschen, alle ehrlichen Sowjetmenschen."

Inzwischen war die gute Babuschka wiedergekommen und hatte eine große flache Schüssel mit heißen, herrlich duftenden gelbbraunen Piroggen gebracht, aber Schostakowitsch hatte seine Rede nicht unterbrochen. Danach, und es war deutlich spürbar, daß er sich dabei erregt hatte, sagte er in Richtung der hinter der Oma bereits wieder geschlossenen Tür: "Herzlichen Dank, herzlichen Dank; sehr schön, daß Sie uns so gut versorgen. Unser lieber Gast wird Hunger haben!" Bestimmt wurde diese Lobeshymne jenseits der schweren Eichentür überhaupt nicht gehört, aber für mich wurde dadurch doch deutlich, wie aufmerksam, wie freundlich, wie höflich und liebenswürdig dieser große Mensch ist.

Nun begriff ich auch, wozu die kleinen ovalen Tellerchen den Tisch zierten. Schostakowitsch nahm eine kleine Gabel mit nur zwei Zinken, spießte eine der heißen Piroggen auf, beförderte sie auf meinen Teller. Dann bediente er sich und überhörte vollkommen meinen Dank und setzte seine Rede fort: "Nach dem historischen XX. Parteitag der KPDSU habe ich in der *Prawda* dazu Stellung genommen, ja, Stellung genommen. Sie kennen sicherlich den Artikel. Seitdem hat sich vieles verändert, sehr verändert. Wir sind gewachsen, sind klüger geworden und haben Lehren gezogen, haben Lehren gezogen, wichtige Lehren - so möchte ich sagen."

Die Pause, die jetzt eintrat, war begründet. Denn nun hatten wir mit den heißen, kochendheißen Piroggen zu tun. Sie müssen mit den Fingern gegriffen und so heiß wie sie sind zum Mund geführt werden. Das ist keine einfache Sache, aber ich habe es

genauso gemacht, wie Dmitri Schostakowitsch und es war ein Genuß, diese mit Fleisch und Kraut gefüllten Piroggen zu essen. Schostakowitsch nickte mir freundlich zum sogenannten Nationalgericht der Russen und Ukrainer. "Das ist, wie die Bockwurst in Berlin. Die Bockwurst ist auch etwas sehr gutes. Ich habe in Berlin immer die Bockwurst gegessen. Nur der Senf bei Euch ist nicht scharf genug, nein, nicht scharf genug."

Schostakowitsch nahm sich eine zweite Pirogge und ich tat es ihm gleich. Ich wußte, daß man den Gastgeber in Rußland beleidigt, wenn man sich ziert und nicht tüchtig zugreift. Dazu kommt, daß ich ohnehin ein starker Esser bin und die herrlichen Piroggen zudem ausgezeichnet schmeckten. Schweigend verspeisten wir auch die zweite Pirogge und ich goß nochmals die Teegläser voll. Diesmal nahm ich auch einen gehäuften Teelöffel von der sonderbaren Marmelade und konnte feststellen, daß der Tee davon nicht nur sehr süß geworden war, sondern einen ausgezeichneten Geschmack erhalten hatte. Ich wollte gerade sagen, daß mir der Tee mit der sonderbaren Marmelade sehr gut schmeckt, als Schostakowitsch den Kopf hob und folgende Frage stellte:

"Sagen Sie, Genosse Jung, welche Fragen stellen vor allem die jungen Besucher Ihrer Veranstaltungen?" Ich überlegte. Als ich ansetzte, diese Frage zu beantworten, ergriff Schostakowitsch erneut das Wort und sagte: "Ich kann Reporter schon Meilen gegen den Wind nicht ausstehen. Sie sind mir zuwider. Ich antworte nicht gerne auf ihre aufdringlichen Fragen. Aber Sie sind gottlob kein Reporter. Fragen Sie nur, fragen Sie!"

"Ach", sagte ich, "da gibt es viele Fragen. Zum Beispiel möchten die Freunde wissen, wie der Genosse Schostakowitsch komponiert." Ich wollte meine Fragen noch etwas genauer und ausführlicher formulieren, präzisieren, aber Schostakowitsch begann schon zu antworten: "Ich schreibe die Noten auf!" sagte er lakonisch. "Ja, ich schreibe die Noten auf. Dazu benötige ich kein Instrument. Überhaupt nicht. Die Musik, die ich aufschreiben will, ist in meinem Kopf fertig. Sie ist fertig, bevor ich sie aufschreibe. Ich habe oftmals mehrere Kompositionen zur gleichen Zeit in Arbeit. Aber auch dann ist jede Komposition für sich fertig. Das Aufschreiben ist nicht der wichtigste Teil, wohl der schwerste Teil für mich, weil meine rechte Hand absolut nicht schreiben möchte. Ich muß sie zwingen, seit vielen Jahren zwingen. Die wichtige Arbeit des Komponierens verrichte ich hingegen immer und überall. Ja, immer und überall. Wenn ich meine Spaziergänge mache, hier in der Stadt, in Repino bei Leningrad, hier auf der Datsche, beim Fernsehen, in Konzerten, bei Operaufführungen, einfach immer. Auch, wenn ich nachts nicht schlafen kann! Immer denke ich daran, denke ich darüber nach, wie die neue Komposition aussehen soll. Dann kommt die manuelle Arbeit und die ist für mich sehr schwer."

Ich nickte eifrig und sagte, daß ich mir durchaus vorstellen kann, daß das Aufschreiben so unvorstellbar vieler Noten keine leichte Arbeit sei. Vor allem die jungen

Besucher meiner Veranstaltungen wollen kaum glauben, daß der Komponist Dmitri Schostakowitsch für über dreißig Filme die Musik geschrieben hat.

Schostakowitsch horchte auf. "Ach ja, der Film, der Film", sagte er und ein Lächeln huschte über sein Gesicht. "Für den Film habe ich immer gern gearbeitet, gern gearbeitet. Der Film war immer mein Wegbegleiter. Ich habe schon Musik für den Film geschrieben, als es noch gar keinen Tonfilm gab. Damals wurde die Musik von einem Orchester, oder nur vom Piano sozusagen dazugeliefert. Das war sehr primitiv, sehr primitiv, aber auch reizvoll, sehr reizvoll." Schostakowitsch lachte kurz auf und sagte nach einem lustigen Kopfschütteln: "Stellen Sie sich vor, Genosse Jung, es war im März 1929. Der Stummfilm *Das neue Babylon* wurde uraufgeführt. Meine Musik spielte ein kleines Orchester hinter der Bühne. Alles ging gut und die Bilder auf der kleinen Leinwand begannen mit der Musik schon synchron zu verschmelzen. Plötzlich riß der Filmstreifen, riß der Filmstreifen und die Musik spielte weiter. Doch dann unterbrach der Kapellmeister die Musik und das hörte sich schauerhaft an. Schlimmer als der Filmriß wurde diese Unterbrechung der Musik wahrgenommen. Das war eine sehr komische Situation, sehr komische Situation. Später, beim Tonfilm war das dann alles anders, alles anders."

Schostakowitsch lachte noch immer über den humorvollen Zwischenfall mit dem Stummfilm *Das neue Babylon*. Ich sagte, daß die große Zahl der Filmmusiken offenbar verrät, daß der Komponist nie abgeneigt war, für den sowjetischen Film Musik zu schreiben, und daß es jammerschade ist, daß die Musik vieler Filme verlorengeht. "Durchaus nicht," sagte Schostakowitsch, "durchaus nicht! Es geht keine Musik verloren! Sehen Sie, die Musik hat erstens den Film bereichert und für Millionen Filmbesucher angenehmer, angenehmer Musiken sinfonische Suiten zusammengestellt. Dadurch ist diese Musik für den Konzertsaal erschlossen, und sie erklingt auch nicht selten im Rundfunk. Sie ist absolut nicht verloren gegangen."

Schostakowitsch wurde lebhaft: "Sehen Sie, jede Filmmusik liegt im Manuskript vor und kann zu jeder Zeit reproduziert werden. Sie ist nicht verloren gegangen, absolut nicht. Es stimmt schon, daß ich für den Film schrecklich viel Musik geschrieben habe, sehr viel, sehr viel. Mit Freude denke ich immer noch an den schönen Film *Der Gegenplan* aus dem Jahre 1932. Damals bauten wir auf, wir erfüllten den ersten Fünfjahrplan, den ersten Fünfjahrplan. Das war eine stürmische Zeit, eine stürmische Zeit - so muß man sagen! Der Film war gut, sehr gut und die jungen Menschen singen noch heute mein Lied *Der Zukunft entgegen*. Sie singen noch heute dieses frische Liedchen.

Dann habe ich etwas später eine recht hübsche Musik für einen Film geschrieben, der leider nicht aufgeführt wurde, nicht aufgeführt wurde. Der Film behandelte ein Thema, das einem Märchen entnommen wurde; *Das Märchen vom Popen und seinem Knecht*.

Diese Filmmusik ist viel mehr als nur eine begleitende Musik für lebende Bilder. Hier habe ich Lieder, Tänze, Chöre und noch viel mehr zusammengeschrieben. Alles war vorzüglich und ich war nicht wenig traurig, als der Film dann nicht aufgeführt wurde, nicht aufgeführt wurde."

"Ich habe eine Frage", sagte ich und Schostakowitsch machte eine Handbewegung, die erkennen ließ, daß er sehr gerne meine Frage beantworten möchte. "Hatten Sie einen bestimmten Regisseur, so wie Prokofjew vor allem mit Sergej Eisenstein zusammengearbeitet hat?" Ich hatte noch nicht ausgesprochen, als Schostakowitsch schon eifrig nickte und mir buchstäblich ins Wort fiel: "Ja und nein! Ich hatte ein Regisseur-Paar, für das ich immer zur Verfügung stand: die Regisseure Kosinzew und Trauberg. Das waren zwei unzertrennliche Brüder, und sie haben nicht wenige Filme gemacht, nicht wenige Filme gemacht. Wir waren eng befreundet, und sie sagten mir immer recht genau, was sie wollten. Da war es leicht, gute Filmmusiken zu schreiben. Aber ich habe auch für den großen Regisseur Jutkewitsch gearbeitet; auch für die Brüder Wassiljew und für Ermiler. Den Doppelfilm *Die Junge Garde* habe ich mit Gerassimow gemacht und *Begegnung an der Elbe* mit Alexandrow."

Nach kurzer Pause fuhr Schostakowitsch fort: "Ja, da waren noch die Regisseure Dowshenko, Tschiaureli, Evans, Feinzimmer, Kalatosow, Arnstam und Roschal. Das könnten alle sein, könnten alle sein. So genau weiß ich es nicht, aber, Sie sehen, daß ich nicht für nur einen Regisseur gearbeitet habe, nein, ich habe für viele Regisseure gearbeitet."

Ich fühlte, daß Schostakowitsch gern über dieses Thema sprach und aus diesem Grund faßte ich Mut, eine weitere Frage zu stellen. Vielleicht etwas umständlich und auch unbeholfen wollte ich wissen, wie eine solche Filmmusik zustande kommt und ob die Musik in einem modernen Film überhaupt noch notwendig und wichtig ist.

„Nun“, sagte der große Meister der Filmmusik, „ich möchte glauben, daß die Filmmusik nach wie vor wichtig ist.“

Obwohl die technischen Verbesserungen - wie Farbe, besserer Ton, bessere Geräusche - dazu beitragen, daß der Film heute immer wirklichkeitsnäher wird, glaube ich, daß die Musik immer noch sehr wichtig ist. Man kann sich einen Film ohne Musik schwer vorstellen, schwer vorstellen. - Wie war doch gleich Ihre andere Frage?" Ich wiederholte sie und Schostakowitsch machte wegwerfende Handbewegungen. „Ach du lieber Gott“, sagte er spaßig, „diese Frage ist nicht einfach zu beantworten. Die Filmmusik hat ihre eigenen Gesetze. Das ist nicht unkompliziert, nicht unkompliziert! Das hat auch immer viel Arbeit mit sich gebracht, viel Arbeit. Ich mußte immer die Drehbücher lesen - eine langweilige Geschichte, aber eine Notwendigkeit. Dann habe

ich mich immer gewehrt, Imbißhäppchen zu komponieren. Ich schrieb grundsätzlich längere und komplette Stücke für grundverschiedene Besetzungen, aber immer längere und komplette Stücke in verschiedenen Variationen. Diese Stücke mußten dem Grundanliegen der Filme angepaßt sein und durften getrost über mehrere Filmszenen gehen, über viele kurze Einstellungen. Ich ließ meine Musik nicht zerhacken, nicht zerhacken. Meine Bitte an den Regisseur war immer, längere und komplette Musikstücke, die einen Anfang und auch einen logischen Schluß haben, zu verwenden. Meist haben das die Regisseure beachtet, beachtet. Dadurch war es mir auch immer relativ leicht möglich, die Musik der Filme zu Suiten zusammenzufassen, zusammenzufassen."

Ich sagte, daß ich den herrlichen Gemeinschaftsfilm über die Rettung der Dresdener Gemälde schon mehrmals mit viel Vergnügen gesehen habe und daß mir die Musik zu diesem schönen Film immer wieder ausgezeichnet gefallen hat. Bei diesem Film hätte ich die Musik als etwas Eigenständiges wahrgenommen, denn bei den meisten Filmen wird man die Musik kaum gewahrt. Schostakowitsch lächelte und nickte überaus freundlich. "Ja, dieser Film der Bilder Dresdens!"

Er rückte seine Brille mehrfach zurecht und sagte: "Das war eine sehr schöne Arbeit mit dem Regisseur Arnstam, eine sehr interessante Arbeit". Ich sagte, daß ich eine Schallplatte mit der Suite aus diesem Film besitze und sie immer wieder gerne anhöre. "Was", sagte der große Komponist, "Sie haben eine solche Platte? Eine solche Platte ist mir unbekannt. Da können Sie sehen, daß selbst der Komponist nicht weiß, was so an Schallplatten mit seinen Werken verbreitet wurde. Diese Platte kenne ich nicht, ist mir unbekannt. Ist sie gut?" Ich sagte, daß sie sehr gut ist und Abschnitte enthält, die programmatische Überschriften tragen. So zum Beispiel *Das zerstört Dresden* und *Das befreite Dresden*. Besonders gut würde mir gefallen, daß Klänge der *Neunten Sinfonie* von Beethoven meisterhaft verarbeitet wurden.

Schostakowitsch hob den Kopf. Ich konnte meinen Satz kaum zu Ende bringen, als er eifrig ausführte: "Beethovens *Neunte Sinfonie* ist wieder und wieder zum Schlüssel in der sowjetischen Filmmusik geworden, zum Prototyp des Pathos und des Appells an die Menschlichkeit. Das ist auch nicht erstaunlich, nicht erstaunlich - muß man sagen. Nein, das ist nicht verwunderlich, denn seit dem Sieg der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution fand diese Sinfonie stets eine besonders emotionale Resonanz in den Konzertsälen des Sowjetlandes. Wissen Sie, diese Hinwendung der Vergangenheit war alles andere als ein Versuch, sich hinter dieser erborgten Sprache und dieser altherwürdigen Verkleidung zu verstecken, sich mit fremder Größe zu maskieren, zu maskieren! Vielmehr wurde Beethovens *Neunte Sinfonie* in der Sowjetunion stets als Ausdruck jener Ideale verstanden, für die zu kämpfen die sozialistische Revolution sich aufgerufen weiß. Als wir diesen Film machten und als wir über die Rettung der

erhabenen Kunstwerke berichteten, da bot es sich förmlich an, an die Musik Beethovens zu erinnern, zu erinnern. Einen besseren Grund hätte ich niemals finden können, niemals finden können!"

Schostakowitsch hatte so lebhaft gesprochen und auch seine Stimme hatte Festigkeit angenommen und war lauter, daß ich annahm, er werde noch mehr zu diesem so wichtigen Thema sagen, aber er schwieg einen Augenblick und stellte dann selbst eine Frage. "Sie sprechen doch bestimmt nicht nur über die russische und sowjetische Musik", wollte Schostakowitsch wissen. "O nein," sagte ich, "ich bin zwar Funktionär der *Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft* und habe die Pflicht, etwas für die Propagierung und Popularisierung der russischen und vor allem der sowjetischen Musik zu tun, aber genauso gern spreche ich über Bach und Händel, über Beethoven, Haydn, Mozart und Schubert, über Schumann, Brahms, Mendelssohn-Bartholdy und Mahler."

Als ich den Namen Mahler aussprach, hob Schostakowitsch den Kopf. Umständlich beförderte er sein großes weißes Taschentuch mit der linken Hand aus der rechten Hosentasche, wischte sich Mund und Finger langsam ab und sagte, nachdem er den letzten Bissen hinuntergeschluckt hatte: "Mahler, Gustav Mahler, gehört auch zu meinen Lieblingen, zu meinen Lieblingen. Mahler war ein sehr großer Künstler, ein echter Musikant. Von Mahler habe ich viel gelernt, sehr viel gelernt." Schwerfällig erhob er sich, schleppte sich zu dem kleinen Bücherschrank und öffnete die verglaste Schranktür. Mit wenigen Handgriffen beförderte er eine dünne, schon abgegriffene Broschüre mit undefinierbarem, graublauen Pappdeckel ans Tageslicht. Er lehnte die Schranktür nur an und kehrte zu seinem Stuhl zurück.

"Hier habe ich ein Buch" (ja, er sagte ein Buch) von Iwan Martynow. Das Buch ist schon alt, ich glaube, schon 1947 wurde dieses Buch gedruckt. Es ist dies eine *Schostakowitsch-Biographie*. Dabei blätterte er weit hinten in diesem dünnen Buch und suchte eine bestimmte Stelle, die er aber nicht fand. Er erhob sich erneut, ging schwerfällig und stark hinkend zum Schreibtisch, nahm dort eine andere Brille, setzte sie umständlich auf, kehrte zu seinem Stuhl zurück und hatte in wenigen Augenblicken die gesuchte Stelle gefunden, denn er begann vorzulesen: "Zu einer Zeit, schreibt hier Martynow, als die Wirkung der menschlichen Persönlichkeit immer tiefer sank, als das humanistische Ideal in Rauch und Feuer der Kriegsgewitter unterging, als die Kunst ihre frühere ethische Bedeutung einbüßte und aufhörte, Ausdrucksmittel großer Ideen, Trost und Stütze der leidenden Menschen zu sein, in dieser Zeit waren es nur einzelne Künstler, die mit Stolz die alten Fahnen weitertrugen und den Kampf mit den Vorurteilen der neuen Zeit auf sich nahmen. Gierig horchte man auf ihre Stimmen, sie wurden zum Gewissen des alten Europa. Doch lag es nicht in ihrer Macht, den Auflösungsprozeß aufzuhalten".

Schostakowitsch blätterte die Seite um, schaute mich an und sagte: "Verstehen Sie, was ich hier vorlese?" Ohne auf meine Antwort zu warten, hatte er das Blatt glattgestrichen und las weiter: Ihre Werke bleiben in der Geschichte als ein Denkmal edlen und aufopferungsvollen Kampfes gegen die Mächte der Dunkelheit und der Reaktion bestehen. Tragisch ist das Schicksal dieser Künstler. Glühend strebten sie dem Licht zu und empfanden zu gleicher Zeit die Ausweglosigkeit der sich immer stärker verwirrenden Widersprüche." Schostakowitsch blickte auf, hob die linke Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger und las mit stärkerer Stimme, sehr langsam, jedes Wort betonend weiter: "Ein solcher Künstler war Gustav Mahler, ein Mensch mit flammender und reiner Seele, der letzte große Sinfoniker Westeuropas, der den majestätischen Geist der Kunst Beethovens auf neuer Basis wieder aufzurichten versucht hatte."

Er schlug das Büchlein zu und legte es auf den kleinen Tisch neben der Schüssel mit den restlichen Piroggen, die immer noch dampften und einen appetitanregenden Duft erzeugten. Schostakowitsch muß wohl beobachtet haben, wie ich auf die Schüssel mit den Piroggen schaute, denn er ergriff die Gabel und legte mir noch eine Pirogge auf den Teller. Er aber nahm sich keine dritte.

Nun fühlte ich mich aber doch verpflichtet, zu erkennen zu geben, daß ich die kostbare Zeit des Genossen Schostakowitsch nicht länger in Anspruch nehmen sollte und brachte zum Ausdruck, daß ich wohl schon zu lang geblieben wäre. "Gott bewahre," sagte Schostakowitsch, "ich habe heute viel Zeit. Meine Leute haben alle zu tun. Nach der langen Reise gibt es nicht wenig zu belaufen. Da ich mich ausgezeichnet fühle, hat man mich einmal ohne Aufsicht gelassen und ich darf mal machen, was mir Freude bereitet. Es ist schön zu plaudern. Bleiben Sie nur noch, wenn es Ihre Zeit erlaubt. Morgen werde ich noch einmal zum Doktor gehen, und dann werde ich, sicherlich schon übermorgen, auf die Datsche fahren."

Das Wetter ist in diesem Frühjahr recht angenehm, so daß ich dort etwas arbeiten werde. Viel Zeit habe ich leider nicht, denn im April werde ich wieder einige Wochen ins Barwicha-Sanatorium, hier bei Moskau, gehen müssen. Im Sommer wollen wir dann erneut aufs Land in die Umgebung von Leningrad, und ich hoffe, dort eine neue Oper komponieren zu können, eine Oper nach einem Stoff von Tschechow. *Der schwarze Mönch* könnte die Oper heißen. Wenn nur meine rechte Hand mitspielt. Die rechte Hand macht mit sehr viel Kummer, und dabei müßte ich so viele Briefe beantworten. Die Menschen müssen mich doch für unhöflich halten, wenn ich ihre Briefe nicht beantworte. Nun habe ich angefangen, mit der linken Hand zu schreiben, aber das ist sehr schwierig. Ich habe ohnehin keine gute Handschrift, und nun noch mit der linken Hand?"

Schostakowitsch lachte, lachte schallend und konnte sich kaum beruhigen, als plötzlich die Tür geöffnet wurde und die gutherzige Babuschka mit diensteifrigem Gesichtsausdruck fragte: „Haben Sie gerufen, Dmjtri Dmitriwitsch?“

Nachdem wieder die sachliche Atmosphäre und Ruhe eingetreten war, wollte Schostakowitsch wissen, wie ich die Musikvorträge mache: "Es ist für mich von Interesse, wie man mit bescheidenen Mitteln die Menschen an gute Musik heranführt. Die weniger gute und die ausgesprochen schlechte Musik erreicht das Ohr der Menschen ohnehin über viele Kanäle. Aber die gute, die anspruchsvolle Musikkultur muß in die Herzen und Hirne der Menschen getragen werden. Sie wissen doch, was ein gutes Konzert alles vermag! Nicht wenige Menschen werden durch ein Konzert bereichert und sogar gebessert. Aber nicht nur das Konzert, die Opernaufführung, sondern auch und gerade die kleine Form, das Forum, die Unterhaltung ist wichtig, ist wichtig - muß man sagen. Erzählen Sie bitte davon!"

"Gern", sagte ich, "ich will berichten, aber ich glaube, viel ist dazu nicht zu sagen. Ich beschaffe zuerst die Musik. Das sind Schallplatten oder Tonbänder. Dann höre ich die Musik mehrmals. Ich glaube, es genügt nicht, die Musik, die man noch nicht kennt, nur einmal anzuhören. Mir geht es so, daß ich sie möglichst oft hören möchte, um sie richtig zu verstehen und begreifen zu können".

Schostakowitsch unterbrach mich und sagte, daß das genau auch seine Ansicht ist. "Ja", sagte er, "eine unbekannte Musik muß man sich erschließen. Das ist komplizierter als bei der Literatur. Aber sprechen Sie weiter, entschuldigen Sie bitte".

"Dann", so fuhr ich fort, „versuche ich, möglichst viel über den betreffenden Komponisten zu lesen, denn ich möchte alle nur denkbaren Informationen besitzen: über das Leben des Komponisten, über seine Schreibweise, über seine Beweggründe, ein ganz bestimmtes Werk so und nicht anders geschrieben zu haben, und so weiter. Dann stelle ich ein Musikprogramm von 60 Minuten zusammen, schreibe ein Manuskript, möglichst kurz, mache eine Konzeption mit Zeitplan und fertige das Tonband in möglichst guter Qualität an. Beim Vortrag erzähle ich den Zuhörern etwas über das Leben des Komponisten, über das zu hörende Stück und dann lasse ich die Tonbandaufnahme erklingen. Die richtige Auswahl der Ausschnitte und Musikbeispiele ist nicht immer leicht, weil innerhalb einer Komposition ja alles, oder fast alles sehr wichtig ist. Aber ich glaube, daß ich doch in den allermeisten Fällen die richtigen Ausschnitte gewählt habe".

„Ich habe auch ein Tonbandgerät", sagte Schostakowitsch und zeigte in Richtung des kleinen Tischchens neben dem riesigen Schreibtisch. "Leider komme ich mit dem Monstrum nicht zurecht. Offenbar habe ich absolut kein Geschick, mit technischen Geräten umzugehen." Er lächelte und sagte schließlich: "Mit dem Plattenspieler komme

ich einigermaßen zu Rande, aber das Tonbandgerät, daß man mir hier hingestellt hat, ist vollkommen überflüssig und für mich unnützlich." Schostakowitsch machte dabei eine wegwerfende Handbewegung und sprach weiter: "Und wie lange dauert eine solche Veranstaltung?" wollte Schostakowitsch wissen. "Sie sollte 90 Minuten nicht überschreiten," sagte ich, "denn eine Pause gibt es nicht und ,viel länger wollen unsere Menschen, vor allem die jungen Menschen, nicht sitzen und zuhören. Die Aufmerksamkeit läßt nach 90 Minuten auch merklich nach. Es kommt zwar vor, daß eine Veranstaltung zwei Stunden oder noch länger dauert, aber dann wollen es die Besucher, weil sie Fragen stellen und weitere Informationen erbitten. So beispielsweise fast immer, wenn die Zeit des Krieges behandelt wird."

Ich staunte, mit welcher Aufmerksamkeit Schostakowitsch meiner holprigen Rede im durchaus nicht perfekten Russisch zugehört hatte. "Sehr interessant, sehr interessant", sagte er und rückte seine schwere Brille zurecht. "Ja, ja, Sie haben durchaus recht", begann er, "über die Musik zu reden ist schwer, sehr schwer. Das können nur Menschen, die, wie man sagt, hierzu ein besonderes Talent besitzen. Ja, ein besonderes Talent! Das braucht man, um über Musik zu reden. Iwan Sollertinski, mein ehemaliger Freund und Lehrer, ein sehr großer Freund und bedeutender Musikwissenschaftler, der 1944 leider viel zu früh verstorben ist, besaß dieses seltene Talent, verstehen Sie. Und dennoch können keine Worte über die Musik - und seien es die begnadetsten - schöpferischen Reichtum geben, wie man so sagt. Worte können auf die Seele des Menschen niemals die Wirkung ausüben, die die Musik selbst erzielt, selbst erzielt. Haben Sie das auch feststellen können?"

Ich nickte zustimmend, und das genügte offenbar, denn Schostakowitsch sprach weiter: "Wissen Sie, wenn die Musik nur das ausdrücken könnte, was auch die menschliche Stimme mit der Sprache auszudrücken in der Lage ist, wäre die Musik völlig überflüssig, meinen Sie nicht auch?" Ich nickte erneut und der große Meister der Töne überlegte einige Augenblicke, bis er weitersprach und sagte: "Um die Musik zu kennen und zu lieben, reicht es nicht aus, über sie zu lesen oder zu reden. So wichtig das auch alles ist. Ja, man muß über die Musik auch lesen und besonders reden, aber das allein reicht nicht aus. Man muß sie hören, muß sie aufmerksam anhören, ja anhören. Jedes Gespräch über Musik kann nur die Aufmerksamkeit auf sie lenken - verstehen Sie, kann nur die Aufmerksamkeit auf sie lenken."

"So denke ich auch", sagte ich, "doch ich habe auch die Erfahrung machen müssen, daß meine Zuhörer immer sehr dankbar sind, wenn ich ein wenig erläutere, was der Komponist mit diesem Werk aussagen will und worauf man besonders achten sollte."

"Natürlich, natürlich", sagte Schostakowitsch lebhaft, "nur würde das nicht ausreichen. Erst wenn nach entsprechend knappen und stichhaltigen Erläuterungen die Musik selbst zu den Zuhörern sprechen kann, wird das erreicht, was eine Musik erreichen kann,

die kein festumrissenes Programm besitzt und viele Auslegungen erlaubt. Und gerade das ist gut. Wenn die Musik gut ist, werden die Auslegungen beim Hörer fast immer, wenn auch mit großen Unterschieden, in eine ganz bestimmte Richtung weisen." Er machte eine kleine Pause, überlegte einen Augenblick und sagte dann: "Also 60 Minuten Musik und 30 Minuten Worte! Zwei Drittel ta, ta und ein Drittel bla, bla! Das ist ein sehr gutes Verhältnis, ein sehr richtiges und gutes Verhältnis".

Schostakowitsch nahm einen Schluck Tee, rückte mehrmals seine Brille zurecht und griff einen Gedanken auf, der ihn offenbar sehr interessierte: "Sie sagten, daß auch junge Menschen zwei Stunden und noch länger bereitwillig zuhören und über das Gehörte diskutieren, diskutieren. Das ist ein gutes Zeichen, ein gutes Zeichen – möchte ich sagen! Und wenn ich recht verstanden habe, besonders dann, wenn Sie über unsere Musik sprechen, die während des Krieges geschrieben wurde, geschrieben wurde."

Ich nickte zustimmend und Schostakowitsch sprach weiter, leise, schnell, aber überaus herzlich und mitteilend. Ich hatte den Eindruck, daß er sehr gern über solche Dinge sprach. "Sehen Sie, die Musik aus der Zeit des Krieges - wir sagen mit Recht, daß dieser Krieg der Große Vaterländische Krieg der Sowjetunion war - spricht die Menschen auch heute - so viele Jahre nach Beendigung des Krieges - immer noch stark an, stark an. Das ist auch verständlich, sehr verständlich, denn die Musik, die damals geschrieben wurde, wurde mit dem Herzblut unserer Komponisten geschrieben. Wenn ich heute an die Zeit des schweren Krieges zurückdenke, bin ich immer wieder erstaunt, wie reich, wie intensiv das geistige Leben unserer sowjetischen Gesellschaft war, trotz aller Belastungen und Entbehrungen der Kriegszeit." Schostakowitsch richtete sich in seinem Stuhl auf. Er wirkte sogleich größer und stattlicher und sprach weiter: "Sehen Sie, ich gehöre nun wirklich nicht zu den besten Kennern der Geschichte; aber ich glaube, ich glaube - so möchte ich sagen - daß in keiner Nationalkultur der Krieg jemals einen so kolossalen Aufschwung des künstlerischen Schaffens bewirkt hat. Wissen Sie, früher wurde der Krieg - so meine ich - in großem zeitlichen Abstand vorwiegend in seinem tragischen Charakter dargestellt, dargestellt. In den Jahren unseres Kampfes gegen den Faschismus war das Schaffen der sowjetischen Künstler von einer anderen Stimmung getragen. Die Kunst nahm unmittelbar teil am Kampf des Volkes gegen den Feind, verstehen Sie? Nahm unmittelbar teil am Kampf des Volkes gegen den Feind! Sie wick der schrecklichen Wahrheit des Krieges nicht aus, nicht aus. Selbst in den schwersten Tagen kamen in ihr Aufrufe, Appelle, Siegesbewußtsein und Siegesgewißheit zum Ausdruck - so muß man sagen! Unsere Kunst war durchdrungen von grenzenloser Liebe zur Heimat, zur Heimat - verstehen Sie! Das war ihr wesentlicher, ihr Grundton!"

Schostakowitsch räusperte sich und sprach lebhaft weiter: "Sehen Sie! Damals erteilte kein Ministerium und auch nicht der Verband Aufträge. Niemand gab bei den

sowjetischen Komponisten, Sinfonien, Oratorien, Opern, Ballette, Quartette, Chöre oder Lieder in Auftrag. Die Musik wurde auf Geheiß des Herzens, aus einem unüberwindlichen inneren Bedürfnis heraus geschrieben, geschrieben! Denken Sie doch nur an *Prokofjew*, diesen großen Meister der sowjetischen Musik. Während des Krieges bin ich oft mit ihm zusammengekommen. Dieser Mann war wie besessen. Mit bewunderungswürdiger Zielstrebigkeit komponierte er für die Heimat und für den Sieg. Ich denke hier an seine *Fünfte* und *Sechste Sinfonie*, an die Suite *Das Jahr 1941* und *Die Ballade von dem Jungen, der unbekannt geblieben ist*, an die epische Oper *Krieg und Frieden*, die Filmmusik *Iwan Grosny*, an die Klaviersonaten, Kammermusikwerke, Chöre und Lieder. Was er auch schrieb, welchem Thema er sich zuwandte, immer pries er mit der Musik das sowjetische Volk und seine hohen Ideale. Oder nehmen Sie *Mjaskowski*, nehmen Sie *Schaporin*, nehmen Sie *Popow*, nehmen Sie *Muradeli*, nehmen Sie den großen Meister der Töne *Aram Chatschaturjan*".

Schostakowitsch überlegte einige Augenblicke, aber ich spürte, daß er seinen Gedanken weiter nachhing und gewiß noch etwas zu diesem Thema sagen wollte, was mir sehr angenehm war. "Denken Sie doch nur an *Alexandrow*, der das Gedicht von *Lebedew-Kumatsch* vertonte und das legendäre Lied *Der heilige Krieg* schuf. Das ist ein leuchtendes Beispiel für die Teilnahme der Kunst am Heldenkampf des ganzen Volkes gegen den Feind." Schostakowitsch blickte auf mich mit seinen schwachen Augen forschend durch die dicken Gläser, hob den Zeigefinger der linken Hand und sagte in gewichtigem Ton: "Und, Genosse Jung, obwohl die Reaktion der Komponisten auf die Kriegereignisse spontan, beinahe augenblicklich war, hatte das dennoch keine negativ Auswirkungen auf den Gehalt und die Tiefe der Musik. Davon kann überhaupt keine Rede sein! Im Gegenteil, in allen Genres, von der Sinfonie bis zum Lied, entstanden hervorragende Kunstwerke, hervorragende Kunstwerke! Wenn wir heute die besten Werke der Kriegsjahre hören, können wir mit Freude feststellen, feststellen, daß uns nach wie vor ihre Bilder, ihr Pathos, ihre Leidenschaft stark bewegen. Die Musik hat während der Kriegsjahre den Gedanken und Gefühlen der Sowjetmenschen Ausdruck verliehen und so ihre historische Mission erfüllt!"

Schostakowitsch schwieg: Mir kam in den Sinn, ob es nicht angebracht wäre, eine kleine Begebenheit zu erzählen, die sich nach einem meiner Schostakowitsch-Musik-Vorträge ereignet hatte. Ich äußerte die Bitte, diese erzählen zu dürfen. "Sprechen Sie bitte, sprechen Sie", sagte der Meister und schaute mich höchst aufmerksam an. Ich entschuldigte mich nochmals wegen meiner sehr lückenhaften Sprachkenntnisse und mußte zum wiederholten Mal aus dem Munde des verehrten Menschen und großen Komponisten hören, daß mein Russisch ausgezeichnet sei: Er wollte Gott danken, wäre er so gut der deutsche Sprache mächtig.

Ich erzählte, daß ich meine Russisch-Sprachkenntnisse in der Sowjetunion, in Kriegsgefangenschaft von 1945 bis 1949, erworben habe, daß diese Kenntnisse aber leider lückenhaft seien und ich die Grammatik nicht beherrsche. Schostakowitsch wehrte jedoch mit beiden Händen ab und wiederholte nochmals, daß meine Sprachkenntnisse recht gut sind und er absolut zufrieden sei. Nun erzählte ich die Begebenheit. Ich sagte, daß ich vor nicht allzu langer Zeit einen zusammengefassten Schostakowitsch-Musikvortrag in der Akademie für Staats- und Rechtswissenschaften in Potsdam-Babelsberg zu halten hatte. Meine Zuhörer waren Mitglieder der Grundeinheit der *Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft* an einer Sektion der Akademie. Also nicht Studenten, sondern Dozenten und Angestellte der Leitung der Hochschule. Der Vortrag verlief ausgezeichnet, denn ich hatte ein vorbildliches Publikum. Dieses Kollektiv kämpfte um den Ehrentitel "*Kollektiv der Deutsch-Sowjetischen Freundschaft*" und hatte sich die Aufgabe gestellt, unter anderem die Musik der Sowjetunion, vor allem die Musik des sowjetischen Komponisten Dmitri Schostakowitsch kennen zu lernen.

Nach dem Vortrag gab es eine kurze Diskussion und es wurden einige Fragen gestellt, die ich beantworten konnte. Es waren unkomplizierte Fragen. Dann meldete sich ein Dozent. Den Namen dieses Freundes habe ich vergessen. Er hatte den akademischen Grad eines Doktors. Er sagte, er habe vier Jahre in Kriegsgefangenschaft verbracht und irgendwo im Ural mitgeholfen, einen Teil der Schäden wiedergutzumachen, die der Hitlerfaschismus auf dem Territorium der Sowjetunion angerichtet hatte. Er erzählte, daß an einem Sonntag im Jahre 1948 im Lager das antifaschistische Lagerkomitee gewählt wurde und dieser Wahltag festlich begangen wurde. Über Lautsprecher wurden pausenlos Musikstücke, vor allem aber Chore und Lieder abgespielt, und am Abend hätte es eine schöne Kulturveranstaltung im Klub des Lagers gegeben. Diese ergebende kulturelle Veranstaltung wurde von deutschen und ungarischen Kriegsgefangenen, aber auch von sowjetischen Künstlern bestritten.

Eine junge, bildhübsche Sängerin sang das bekannte Lied von Blanter *Katjuscha* und ein Bariton sang ein Lied, daß so gut ankam, daß der Beifall eine Wiederholung buchstäblich erzwang. Leider habe er vergessen, wie dieses Lied hieß und wer dieses Lied komponiert hatte. Das Lied *Katjuscha* habe er später, auch nach seiner Entlassung aus der Gefangenschaft, noch oft gehört. Es wurde sehr bekannt. Das andere aber habe er niemals wieder vernommen. Er erzählte den Anwesenden, daß er sich redlich bemüht habe, dieses Lied ausfindig zu machen, aber leider ohne Erfolg. Heute nun, bei dieser Veranstaltung habe er das wunderschöne Lied, an dem so viele Erinnerungen hängen, wieder gehört.

Er bedankte sich immer wieder für diesen Genuß und wollte unbedingt noch einmal das Lied hören. Das ließ sich natürlich machen, denn ich ließ das Tonband zurücklaufen, so daß das Lied noch einmal erklang. Es handelte sich um Schostakowitschs Lied

*Laternchen* aus Opus 72 nach einem Text von Swetlow. Als das Lied verklungen war, stellte mir dieser Freund die Frage, wo er die Schallplatte mit diesem herrlichen Lied, er nannte es sein Lieblingslied – gleichsam eine liebe Freundin aus schwerer Zeit, die er nun durch meine Hilfe wiedergefunden habe - erwerben könne. Er sagte, daß er bereit sei, jeden Preis dafür zu zahlen. Er wolle es unter allen Umständen besitzen, um es der Frau, den Kindern, Verwandten und Bekannten vorspielen zu können.

Ich mußte diesem Freund sagen, daß es schwer sein wird, eine Schallplatte mit dem Lied *Laternchen* von Dmitri Schostakowitsch zu bekommen. Ich hatte einige Wochen zuvor eine Schallplatten-Kassette aus der Sowjetunion bekommen, die auch dieses Lied von Schostakowitsch enthielt. Ich versprach, das Lied von der Platte auf Tonband zu überspielen. So geschah es dann auch, und ich konnte diesem Freund sein Lieblingslied übergeben.

Schostakowitsch hatte während meiner längeren und holprigen Erzählung aufmerksam zugehört. Dabei stützte er seinen Kopf mit der linken Hand, und die so typische, auf vielen Fotos immer wieder dargestellte Haltung dieses großen Menschen konnte ich so aus eigener Anschauung beobachten.

Immer wieder umspielte ein freundliches Lächeln seine Züge, er nickte mir mehrmals aufmunternd zu und unterbrach mich nicht ein einziges Mal. Sehr leise, kaum hörbar, sagte der große Komponist: "Sehr gut, sehr gut! Vielen herzlichen Dank, vielen Dank! Man spielt in der DDR nicht nur meine Sinfonien, Quartette und Konzerte; man gibt nicht nur meine beiden Opern. Nein, man spricht über meine Musik, man spricht über meine Musik. Wie schön! Ich danke Ihnen sehr, ich danke sehr!"

Schostakowitsch erhob sich und humpelte zu seinem Schreibtisch. Dort setzte er sich schwerfällig in den gepolsterten Lehnstuhl, schaute mich an und sagte: "Sie haben um Material gebeten. Um Fotos vor allem. Ich habe etwas beschaffen können. Wollen Sie bitte einmal kommen!"

Schnell erhob ich mich, ging um den kleinen Tisch, der genau vor meinem Sofaplatz stand, durchschritt das große, mit Parkettfußboden ausgelegte Zimmer und trat direkt neben Schostakowitsch an seinen Schreibtisch. Auf der rechten Schreibtischhälfte lagen Stöße mit Fotos in verschiedenen Formaten. Schostakowitsch wühlte darin herum und zeigt mir einige davon, die mir durchaus bekannt waren. So zum Beispiel das bekannte Bild, das Schostakowitsch auf dem Dach des Leningrader Konservatoriums zeigt, als er dort als Feuerwehrmann Brandwache hält, oder ein anderes, auf dem er gemeinsam mit Prokofjew und Chatschaturjam auf einer Bank sitzt.

Andere Fotos, die Schostakowitsch sehr schnell umwandte, waren mir unbekannt. Es waren viele Fotos in unterschiedlichen Formaten. "Diese Fotos können Sie mitnehmen",

sagte Schostakowitsch und zeigte auf einen zurechtgelegten Stapel. "Wie Sie mir geschrieben haben", fuhr Schostakowitsch fort, "haben Sie ja nicht wenig Schallplatten mit meinen Kompositionen. Ich muß ehrlich sein und eingestehen, daß nicht einmal ich selbst alle diese Aufnahmen besitze. Nun kommt noch hinzu, daß auch nicht alles auf Schallplatten erschienen ist. Zu meinem 70. Geburtstag will *Melodia* vielees von mir herausbringen, aber bis dahin dauert es ja noch ein Weilchen. Ich habe hier zwei Tonbänder", sagte Schostakowitsch und nahm von der linken Seite der übergroßen Schreibtischplatte zwei große von Hand beschriftete Tonband-Kassetten. "Das sind Mitschnitte aus öffentlichen Konzerten."

Dann ergriff er von der hinteren linken Ecke des Schreibtisches zwei Schallplatten, die ich sofort dort liegen gesehen hatte, als ich an den Schreibtisch herangetreten war. "Diese beiden Schallplatten gehören zu den jüngsten Veröffentlichungen und sind auch sozusagen die letzten Werke, die von mir an die Öffentlichkeit gelangt sind." Er nahm die erste Platte, wechselte die Brille, hielt dennoch die Schallplatte dicht vor seine Augen und sagte: "Da haben wir hier das Streichquartett b-moll aus dem Jahre 1970. Das ist mein *Dreizehntes Quartett* für zwei Violinen, Bratsche und Violoncello, gespielt vom Beethoven-Quartett. Dann sind da noch drei *Präludien und Fugen*, Opus 87 aufgenommen, die ich seinerzeit selbst gespielt habe."

Er legte die Schallplatte vor sich auf den Schreibtisch und sagte recht leise, daß es sich sehr wehmütig anhörte: „Es ist lange her, sehr lange her. Damals habe ich oft und gerne Klavier gespielt. Immer ein Stückchen Bach, ein Stückchen Bach. Nun kann ich nicht mehr spielen, die rechte Hand, die rechte ist Schuld daran". Er nahm die zweite Platte in die Hand. "Und das," sagte er, "ist nun das *Vierzehnte Quartett* Fis-Dur aus dem Jahre 1973, auch vom Beethoven-Quartett gespielt. Dazu eine Komposition, auf die ich sehr viel gebe: die *Suite für Gesangsstimme und Klavier nach sechs Gedichten von Marina Zwetajewa*".

Auch diese Platte legte er vor sich auf den Schreibtisch und sagte: "Wenn Sie diese Platten möchten, können Sie sie gern mitnehmen. Oder haben Sie diese Platten etwa schon?" Ich beteuerte, beide Platten noch nicht zu besitzen - was auch wirklich der Wahrheit entsprach. Ich würde mich sehr glücklich schätzen, wenn ich diese Platten und die vielen schönen Fotos mitnehmen dürfte.

Inzwischen hatte Schostakowitsch aus einer breiten, aber sehr flachen Federschale aus Kupfer oder Rotguß einen Füllfederhalter genommen, aufgeschraubt, um auf der linken oberen Ecke der Hülle der ersten Schallplatte, die er zuletzt in der Hand gehalten hatte, eine Widmung zu schreiben. Ich verfolgte jede Handbewegung des großen und über alle Maßen verehrten Künstlers. Er schrieb in die erste Zeile: "Genossen Jung", in die zweite: "zum herzlichen Andenken," in die dritte: D. Schostakowitsch" und in die vierte: "22. III. 1975", diesmal ohne den Zusatz "Moskau".

Ich weiß nicht wie es kam, aber ich verspürte in diesem Augenblick ein heftiges Herzklopfen. Der große Meister der Töne beschrieb in seinem Arbeitszimmer, an seinem Schreibtisch sitzend, die Hüllen von Schallplatten seiner berühmten Werke für mich, einem einfachen Bürger der DDR, einem Liebhaber der Musik, und bescheidenen Propagandisten der sowjetischen Musik. Welch eine Auszeichnung! Ich beobachtete, wie Schostakowitsch den Füllfederhalter wieder zusammensteckte und die Schutzkappe mit zitternden Händen zuzuschrauben begann. Vor dem gewaltigen Schreibtisch saß ein alter, kranker Mann; das wurde mir in diesem Augenblick überaus deutlich. Der große Komponist hatte beide beschrifteten Schallplatten auf den Fotostapel gelegt. Er wandte mir seinen Kopf zu und sagte: "Es ist nicht viel, was ich beschaffen konnte, nicht viel, aber mehr Fotomaterial besitze ich auch nicht".

Mit der linken Hand schob er den ganzen Packen zur rechten Tischkante und sagte: "Wir werden alles noch ein wenig einpacken, warten Sie, ich hole etwas Papier, warten Sie bitte und setzen Sie sich noch ein wenig. Sie haben doch gewiß noch ein paar Minuten Zeit, nur noch wenige Minuten." Schwerfällig hatte sich Schostakowitsch erhoben und hinkte langsam durch den großen Raum in Richtung des Ausgangs. Ich ging zu meinem Sofaplatz zurück und setzte mich.

Es vergingen einige Minuten, bis Schostakowitsch wieder das Zimmer betrat. In der Hand hielt er einen großen Bogen grauen Packpapiers. "Damit wollen wir alles ein wenig verpacken", sagte er und wandte sich zum Schreibtisch. Ich sprang auf, um ihm beim Einpacken zu helfen, woraufhin er meinte: Gut, daß Sie das machen wollen, machen wollen, denn ich kann mit der Hand nicht so, wie ich möchte." Er reichte mir das Papier und ich packte mit wenigen Handgriffen die Fotos, die beiden Schallplatten und die beiden großen Tonbandkartons ein. Schostakowitsch schaute aufmerksam zu und sprach ununterbrochen weiter. Er sagte, daß er nur einer von vielen sowjetischen Komponisten sei und ich unbedingt auch die anderen Komponisten beachten sollte. Er nannte einige Namen. Ich habe nicht alle behalten, weil mir auch einige nicht bekannt waren. *Muradeli*, *Nowikow*, *Dunajewski*, *Blanter* und *Wainberg* habe ich behalten, weil es bekannte Namen sowjetischer Komponisten sind. "Die sowjetische Musik," sagte Schostakowitsch und erhob dabei die linke Hand, "ist so groß und umfangreich wie unser Land. Alle Republiken unserer mächtigen Union besitzen eine eigene Musikkultur, die immer stärker zur großen und umfassenden Musikkultur des Sowjetvolkes wird." Er ging mit diesen Worten zurück zu seinem Stuhl, und ich nahm erneut meinen Platz auf dem Sofa ein.

Schostakowitsch war wieder sehr ernst geworden und ich hatte den Eindruck, als würde er müde und erschöpft sein. Nichts dergleichen. Sehr lebhaft nahm Schostakowitsch erneut den Faden auf: "Wir können mit Stolz sagen, daß die Tendenz zum tiefen Begreifen vielfältigster Lebenserscheinungen in der sowjetischen Musik dominiert,

verstehen Sie? Unsere Musiker sind zuerst einmal Staatsbürger der UdSSR und haben eine doppelte Beziehung zum Leben und zu ihrer Umwelt: sie wollen nicht nur die Ereignisse künstlerisch wiedergeben, sondern auch ihr Schaffen zu einem wichtigen sozialen und gesellschaftlichen Faktor, zu einer Triebkraft der wichtigsten Prozesse des geistigen Lebens der Menschen machen".

Schostakowitsch schaute mich mit seinen hinter den dicken Gläsern kaum erkennbaren schwachen Augen an und sagte mit großer Betonung und Nachdruck: "Die besten Werke der sowjetischen Komponisten aus den Republiken unseres Landes bereichern die geistige Welt des modernen Menschen und inspirieren ihn zu neuen Taten, zu neuen Taten! Ich könnte viele Beispiele anführen, um Ihnen zu demonstrieren, daß in den letzten Jahren nicht wenig interessante und bedeutende Werke geschaffen wurden – und zwar in allen Genres -, die der geschichtlichen Vergangenheit und der Gegenwart gewidmet sind. Wir haben viele junge, wirklich talentierte Komponisten. Sie verstehen es ausgezeichnet – und das ist auch die Hauptsache! - den Weg zu den Herzen der Menschen zu finden und den hohen Idealen des Volkes zu dienen."

Schostakowitsch machte eine kleine Pause, überlegte und sagte schließlich: "Wir sind gut vorangekommen, gut vorangekommen! Die sowjetische Musik ist stark durch ihren Realismus, sie ist sehr stark durch ihren Realismus. Sagen Sie das den Freunden in der DDR! Versuchen Sie bitte auch die jungen, noch wenig bekannten Komponisten der Sowjetunion vorzustellen. Sie haben es verdient, und sie bedürfen einer solchen Hilfe. Ich zum Beispiel bin weitgehend bekannt, bekannt. Schostakowitsch hat sich durchgesetzt. Viele junge Komponisten müssen sich erst durchsetzen und dabei können wir den Talentiertesten helfen. Das müssen wir sogar, müssen wir!"

"Einverstanden", sagte ich, "aber das ist mit Schwierigkeiten verbunden." Schostakowitsch schaute mich verständnisvoll an und nickte vielsagend. "Wer wüßte wohl nicht um solche Schwierigkeiten!", sagte er und machte eine Handbewegung, die zeigen sollte, wie gut ihm doch derartige vertraut sei.

„Sehen Sie, Dmitri Dmitriwitsch," sagte ich, "viele junge Komponisten sind uns nicht einmal bekannt. Erst recht fehlt es an Notenmaterial oder gar an Schallplatten von jungen, noch wenig bekannten Komponisten. So lobenswert das auch ist, aber die Schallplattengeschäfte bieten Tschaikowsky, Prokofjew, Schostakowitsch und etwas von Chatschaturjan an. Man hat große Lücken im Angebot. Wäre das Schallplattenangebot größer und vor allem besser, könnte man erheblich mehr tun. So ist zum Beispiel über die zeitgenössische sowjetische Oper kaum etwas zu hören. Sicherlich ist das auch eine ökonomische Frage, aber bestimmt nicht nur."

"Bestimmt nicht, bestimmt nicht," sagte Schostakowitsch. Das Angebot ist nicht ausreichend, aber nicht ganz so klein, wie Sie meinen. Ich habe in Leningrad mit eige-

nen Augen in den Schaufenstern Schallplatten mit Musik junger und hochbegabter Komponisten ausgestellt gesehen - muß man sagen." Er überlegte und rückte seine Brille zurecht. "Zum Beispiel sah ich eine Platte mit Musik von Swiridow. Swiridow gehört zwar nicht zu den jüngsten Komponisten. Dennoch ist er eine herausragende Begabung und bislang nicht ausreichend popularisiert. Dann habe ich eine Schallplatte gesehen mit Musik des hochbegabten Stschedrin, der noch ein ganz junger Mann ist. Noch andere Platten habe ich gesehen. Es gibt solche sicherlich auch in Moskau, bestimmt auch hier in Moskau".

Ich machte zustimmende Gesten und sagte schließlich, daß ich dies alles nicht bestreiten könne, denn das schlimmste Übel würde ja gerade darin bestehen, daß mir die meisten jungen und hochbegabten sowjetischen Komponisten nicht einmal dem Namen nach bekannt sind. Unter solchen Umständen ist es schwierig, in den Fachgeschäften nach solchen Schallplatten, beispielsweise mit moderner litauischer Musik zu suchen. Aber auch das wäre nicht mehr als der Tropfen auf einen heißen Stein.

„Ich möchte sehr gerne einen umfassenden Überblick über die Musikkultur der Völker der Sowjetunion erarbeiten. Dieser Überblick könnte ein großer Zyklus von Musikvorträgen sein, in dem möglichst viele Komponisten aller Generationen vorgestellt würden. Ein solcher Zyklus könnte bei den russischen Komponisten des 18. Jahrhunderts beginnen und bei den jungen Komponisten der Gegenwart enden."

Schostakowitsch hörte mit gesenktem Kopf zu, und ich sah, wie er von Zeit zu Zeit zustimmend nickte. Dann hob er seinen Kopf, rückte seine Brille zurecht und sagte: "Dazu benötigen Sie Hilfe, viel Hilfe - möchte ich sagen. Schreiben Sie an die Komponistenverbände der Republiken. Schreiben Sie an die Rundfunkkomitees der Republiken! Fordern Sie Hilfe, konkrete Hilfe vom Komponistenverband der UdSSR! Gebe Gott, wir hätten mehr solcher Aktivisten, mehr solcher Enthusiasten!"

Im Korridor wurden Geräusche hörbar. Schostakowitsch, der offenbar sehr gut hören konnte, hatte die Geräusche eher vernommen als ich und war bei seinen letzten Worten aufgestanden und humpelte nun zur Tür. Er hatte noch nicht die halbe Strecke zu der großen zweiflügeligen Tür erreicht, als diese recht schwungvoll geöffnet wurde und eine dunkelgekleidete schlanke, noch recht junge, sehr gut aussehende Frau, die erheblich kleiner war als Schostakowitsch, eintrat, den großen Meister umarmte und einen Kuß gab. Sie hatte dunkles Kopfhaar und trug auch eine Brille. Ich war aufgestanden und wartete etwas peinlich berührt, bis sich diese adrett gekleidete Frau mir zuwandte. Mehr kühl als herzlich war dann unsere Begrüßung und ich fühlte mich augenblicklich überflüssig. Ich wollte so schnell wie möglich gehen und entschuldigte mich höflichst dafür, daß ich schon viel zu lange geblieben bin und nun nicht länger die kostbare Zeit des Genossen Schostakowitsch in Anspruch nehmen dürfte.

Schostakowitsch zeigte zum Schreibtisch und sagte: "Vergessen Sie nicht die Kleinigkeiten, die Kleinigkeiten! Grüßen Sie vielmals die deutschen Freunde und Genossen, Ernst Hermann Meyer und Pischner. Sagen Sie allen deutschen Freunden, die meine Musik lieben oder sich ihr nähern, meinen allerherzlichsten Gruß! Bleiben Sie gesund, gesund!" Er reichte mir die Hand, die rechte, die ich behutsam zum Abschied drückte. Auch ich betonte meine besten Wünsche für die Gesundheit des großen Komponisten, nahm mein Geschenkpaket und strebte dem Ausgang zu. Die junge Frau hatte inzwischen das Zimmer verlassen und ich hörte, wie sie mit der Babuschka redete.

Schostakowitsch begleitete mich bis zum Treppenhaus. "Das war meine gute Frau", sagte er im Korridor. "Sie bewacht mich und möchte mich in Watte legen. Was würde ich nur anfangen ohne diesen guten Geist, was würde ich nur anfangen?"

Als ich bereits im Treppenhaus stand und nochmals die kühle und weiche Hand des Komponisten zum Abschied in der meinen hielt, erschien die junge Frau und sagte überaus herzlich: "Entschuldigen Sie bitte. Ich bin Irina und ich wollte Sie nicht vertreiben. Alles Gute, bleiben Sie gesund! Auf Wiedersehen!" Ich erwiderte den Gruß und die guten Wünsche und ging langsam, um möglichst wenig Geräusche zu verursachen, die ersten Treppenstufen hinunter. Erst dann hörte ich, wie die schwere Wohnungstür geschlossen wurde.

Ich hatte schon eine beträchtliche Wegstrecke zurückgelegt, als ich auf die Uhr schaute. Es war inzwischen 15.30 Uhr. Demnach war ich von 13.40 Uhr bis gegen 15.15 Uhr bei Schostakowitsch. Ich überlegte; rund 90 oder 95 Minuten, anderthalb Stunden, weilte ich bei Schostakowitsch. Das ist nicht viel - aber mir kam die Zeit sehr viel länger vor. Ich war wie benommen; noch immer konnte ich es nicht fassen, daß ich - ein einfacher Bürger der DDR - so hoch ausgezeichnet worden war.

Am 23. März 1975, es war der letzte Tag in Moskau, betrat die Reisegruppe geschlossen gegen 18.00 Uhr das Restaurant des Hotels *Zentralnaja* zum Abendessen. In der nicht sehr geräumigen Garderobe, dort wo die großartig verzierte breite Treppe in das höher gelegene Restaurant ansetzt, wurde von einem älteren, sehr beleibten Herrn laut und vernehmlich gefragt, wer von den deutschen Freunden der Genosse Jung sei. Ich meldete mich sofort und erhielt die Auskunft, daß im Restaurant ein junger Mann auf mich warten würde. "Der junge Mann dort wartet schon sehr lange," sagte der Dicke, und zeigte mir durch die breite Glastür den jungen Menschen. Ich war felsenfest davon überzeugt, daß es sich bei diesem jungen Mann nur um Antoli Ignatjewitsch handeln könne und war überrascht, als sich dieser junge Mann dann als ein vollkommen Fremder erwies.

Ich trat an seinen Tisch heran, der mit Geschirr fast voll bedeckt war, und sagte, daß ich der DDR-Bürger Jung bin und was ich für ihn tun könne.

Der junge Mann erhob sich, reichte mir die Hand, die er kräftig drückte, und stellte sich mit Vor- und Vatersname vor. "Fjodor Serafimowitsch" verstand ich nur; den Familiennamen hatte ich nicht behalten und fragen wollte ich auch nicht. "Nehmen Sie bitte Platz," sagte der freundliche, sehr gut gekleidete junge Mann und wies auf einen freien Stuhl an seinem Tisch. Es war nur ein kleiner Tisch, zu dem zwei Stühle gehörten.

Kaum hatte ich Platz genommen, da sagte der junge Mann: "Sie gehören zu einer Touristengruppe aus der DDR? Sie wollen gerade zu Abend essen? Könnte man nicht Ihr Essen hierher bringen lassen?" Das alles klang überaus freundlich und zuvorkommend und ich bestätigte, ich sei Reiseleiter einer DDR-Touristengruppe und die Gruppe wolle in der Tat gerade zu Abend essen.

Es würde sich gewiß einrichten lassen, daß mein Essen an diesen Tisch gebracht wird. Ich stand auf, ging zur freundlichen Leiterin der Reisegruppe und erklärte ihr meinen Wunsch. In wenigen Augenblicken stand mein Abendessen auf dem kleinen Tisch. Inzwischen hatte auch der junge Mann eine Bedienung zu sich gebeten; der Tisch wurde abgeräumt und ein komplettes Abendessen - wie ich es erhalten hatte - wurde auch für meinen Tischnachbarn serviert.

"Wollen wir auf unsere Bekanntschaft anstoßen?" fragte Fjodor Serafimowitsch und hob eines der beiden gefüllten Gläser. Ich ergriff das zweite Gläschen und wir stießen behutsam die hauchdünnen, geschliffenen Gläser aneinander. "Auf unsere Bekanntschaft," sagte der junge Mann und goß sich den nicht sehr kalten Wodka hinunter. Ich tat es ebenso und schaute Fjodor Serafimowitsch aufmerksam an. Nun mußte ja was kommen, dachte ich - und es kam auch was. "Ich bin Musiker, Bratschist und mit Schostakowitsch gut bekannt. Ich habe den Auftrag des Genossen Dmitri Dmitriwitsch Schostakowitsch," er schaute mich mit seinen schönen dunklen Augen - die einem Mädchen besser gestanden hätten - an, als wollte er die Wirkung seiner Worte überprüfen; "und noch mehr von seiner Ehefrau, Irina Antonowa, Ihnen eine kleine Kollektion Schallplatten mit Werken zeitgenössischer Komponisten aus der Sowjetunion zu übergeben."

Ich zeigte mich sehr verwundert und sagte, daß ich am Vortage bei Schostakowitsch gewesen sei und Schallplatten, Tonbänder und viele schöne Fotos erhalten habe. "Das ist mir bekannt", sagte Fjodor, "das ist mir bekannt. Irina Antonowa hat mich gerufen und mir aufgetragen, daß ich unbedingt den Auftrag erfüllen soll. Sie sagte mir, sie sei gestern nicht sehr aufmerksam und freundlich zu Ihnen gewesen."

Ich nickte und berichtete mich aber sogleich, daß ich absolut nicht der Meinung bin, daß irgendwer unhöflich zu mir gewesen ist. Das ganze Gegenteil sei der Fall.

Doch mein Tischgenosse ließ nicht locker: „Nein, nein! Wenn Irina Antonowa sagt, daß sie unfreundlich war, dann wird das schon stimmen. Aber Sie müssen verstehen. Dmitri Dmitriwitsch ist schwer krank. Wir fürchten ernsthaft um seine Gesundheit. Er soll viel ruhen und muß auch bald wieder in das Sanatorium.“ – „Aber sagen Sie Irina Antonowa, daß sie ausgesprochen liebenswürdig war - das ist meine ehrliche Meinung!“

„Schönen und großen Dank!“, sagte Fjodor, „ich werde es genauso überbringen. Sie sind ein guter Mensch!“, dabei drückte Fjodor fest meinen linken Oberarm.

Er griff dann neben seinen Stuhl, den er etwas vom Tisch zurückgeschoben hatte, wobei die Stuhlbeine auf dem Marmorfußboden kreischende Geräusche erzeugten, nahm einen kleinen Koffer auf, der viele Spuren seines Alters aufzuweisen hatte, legte ihn auf seine Knie und ließ die beiden Schlösser geräuschvoll aufschneiden. Als er den Deckel anhub, der ihm bis unter das Kinn reichte, erblickte ich einen Stapel bunter Schallplattenhüllen. „Nehmen Sie bitte den Inhalt heraus“, sagte Fjodor und nickte mit dem Kopf in Richtung Kofferinhalt. Sehr stark konnte er zwar nicht nicken, als ich die Platten herausheben sollte. Es war ein ganzer Packen und recht gewichtig. Ich legte den Plattenstapel auf die Tischkante und schob langsam das Geschirr zur Seite; langsam, damit nichts umfallen oder gar hinunterfallen konnte.

„Diese Platten habe ich für Sie ausgesucht. Hoffentlich habe ich das richtige ausgewählt“, sagte Fjodor und begann die Platten einzeln in die Hand zu nehmen und die darauf gedruckten Titel vorzulesen. Eine Platte nach der anderen wanderte von diesem Stapel durch die Hände dieses adrett gekleideten jungen Mannes in meine Hände und vergrößerte den Stapel auf meine Knie. Das ging alles so schnell, daß ich nur staunen konnte, was da alles mein Eigentum wurde. Mehrmals wollte ich sagen daß ich unmöglich ein solch riesiges Geschenk annehmen könne, aber Fjodor hatte überhaupt kein Ohr für meine Einwände. Ich hatte den Eindruck, daß dieser junge Mann vom sowjetischen Komponistenverband nichts lieber tat, als mir diese herrlichen Schallplatten vorzustellen. „So“, sagte er, als alle Platten den Besitzer gewechselt hatten und ich den erheblichen Stapel wieder auf den Tisch, auf den alten Platz, befördert hatte. „Das sind sie!“

Ich muß ein komisches Gesicht gemacht haben, denn Fjodor lächelte und sagte schließlich: „Sie können doch alles gut gebrauchen? Sie wollen doch in der DDR die sowjetische Musik ein wenig popularisieren, nicht wahr?“ Ich nickte und Fjodor sagte: „Genosse Schostakowitsch sagte, daß Sie dabei Hilfe benötigen. Eine ganz kleine Hilfe soll dies sein!“

Er goß die Gläser voll und wir tranken das zweite Gläschen auf die Gesundheit des Genossen Schostakowitsch. „Er hat es nötig, sehr nötig!“, sagte Fjodor und sein Gesichtsausdruck wurde ernst, ja finster. „Es steht schlecht, sehr schlecht um Schostakowitsch. Er kennt seinen Zustand. Nicht nur die Rückenmarksentzündung, die seine rechte Körperseite, vor allem den rechten Arm in Mitleidenschaft gezogen hat und immer mehr behindert, nicht nur die beiden Herzinfarkte und der schlimme Bruch seines Beines, nein, nun ist auch noch eine Erkrankung der Lunge festgestellt worden und wer will wissen, ob es nicht Krebs ist.“

Fjodor wiegte den Kopf hin und her und sagte schließlich: „Wir bereiten den 70. Geburtstag des größten Komponisten unseres Landes vor. Ich befürchte, daß er dieses Jubiläum nicht mehr erleben wird.“

Nachdem wir noch ein Gläschen getrunken hatten, machte Fjodor den Vorschlag, auf die talentierten Schüler, auf die junge Komponistengeneration zu trinken, die das große Erbe des Genossen Schostakowitsch weitertragen werden. Ich war damit im Gedanken an den großen alten Mann in der *Neshdanowastraße*.

Fjodor war aufgestanden und hatte sich mit höflichster Entschuldigung entfernt. Ich hatte nun etwas Zeit, mir die Schallplatten näher anzusehen, denn bei der rasanten Übergabe vor wenigen Minuten hatte ich kaum mitbekommen, wer auf den Plattenseiten und was in den winzigen Rillen festgehalten war. Ich nahm die erste Platte, die oben auf dem Stapel lag und las die mir schon vertrauten Buchstaben: *Boris Tistschenko, Streichquartett Nr. 1* und in Klammern dahinter 1957. Darunter *Streichquartett Nr. 3* und wieder in Klammern: 1970, und die Opuszahl 77.

Tistschenko, dachte ich, geboren 1939, also noch ein junger Mann und schon Opus 77 und das vor fünf Jahren. Bemerkenswert, dieser Komponist.

Ich ergriff die zweite Platte. Eine hellblaue Hülle mit dem bekannten Kosmonautendenkmal in Moskau. Sergej Slonimski: *Ikarus*, Ballettsuite. Ja, dieses Ballett hatte ich in Moskau, und zwar im Kreml-Palast der Parteitage gesehen. Ein wunderbares Ballett. Das war im November 1973.

Die Musik war großartig und der Beifall wollte damals nicht enden, als die Solisten die gewaltige Bühne betraten. Seltsamerweise war der Beifall am Ende der großartigen Aufführung nicht mehr so ausgedehnt.

Die dritte Platte zeigte ein exotisch aussehendes Gebäude und davor rotblühende sonderbare Blumen. In grünen Buchstaben stand darüber: Georgi Swiridow, *Kursker Lieder, Musik für Kammerorchester*. 1915 ist dieser Swiridow geboren, also ein Komponist der älteren Generation, dachte ich.

Schon hatte ich die vierte Platte in meinen Händen. Sie war dunkel, fast schwarz gehalten, und ein Gesicht, mit beiden Händen umklammert, schaute mich an. Rodion Stschedrin, *Das polyphone Heft, 25 polyphone Präludien für Klavier*. Geboren ist dieser Komponist 1931, also ein junger Zeitgenosse, den auch Schostakowitsch erwähnt hatte.

Die fünfte Platte zeigte auf der Plattenhülle, die aus dickem Karton hergestellt war, einen älteren Herrn im blauen Anzug, der offenbar am Klavier saß und Noten las.

Tichon Chrennikow, *Sinfonie Nr. 2 Opus 9* konnte ich entziffern, denn die verschnörkelte Schrift auf braunem Untergrund war schwer zu lesen. In diesem Augenblick kam Fjodor zurück. Noch bevor er sich hinsetzte sagte er: "Diese Platte", und zeigte dabei auf eben diese, die ich gerade in den Händen hielt, "diese Platte hätte weder Schostakowitsch und noch weniger Irina Antonowna ausgewählt." Mehr sagte er nicht und setzte sich auf seinen Stuhl. Kaum hatte Fjodor sich gesetzt, als eine Bedienung den Tisch abräumte und neu eindeckte: zwei Teller, vier Gläser - zwei sehr kleine und zwei größere -, Besteck. Unmittelbar danach wurde aufgetragen: eine Flasche Wodka und eine dicke Flasche Sekt. "Wir wollen noch ein wenig plaudern," sagte Fjodor und goß die kleinen Gläser voll. Ich sagte nichts - was hätte ich auch sagen sollen?

Protestieren war in diesem Fall zwecklos. Also blieb ich gemächlich sitzen und leerte die Gläschen, sowie sie von Fjodor vollgegossen wurden. Die Wodkaflasche hatte erheblich hergeben müssen, als Fjodor plötzlich den Plattenstapel auf den Koffer legte, den er zuerst flach auf den Fußboden gelegt hatte. Zuerst lagen vier Plattenkassetten. Diese ließ Fjodor auf dem Tisch liegen und nahm die erste der grauen Leinenkassetten zur Hand. „Hier haben wir etwas ganz besonderes“, sagte er und zeigte mir die Beschriftung der Kassette. Sie lautete: "F. Amirow", *Sevil*, Oper." "Das ist die Gesamtaufnahme der Oper *Sevil* von Amirow", sagte Fjodor bedeutungsvoll.

"Dieser Amirow wurde 1922 geboren und kommt aus Aserbaidshan. Seine Oper *Sevil* gehört zum besten der sowjetischen Opernliteratur. Der Komponist behandelt hier das Schicksal einer bürgerlichen russischen Familie in der Oktoberrevolution. Die Musik ist großartig. Meisterhaft hat Amirow revolutionäre Arbeiterlieder verwendet, bis hin zur *Internationale*." Behutsam legte er die Kassette auf den Stapel, der sich bereits auf seinem alten ledierten Koffer befand. Die anderen Kassetten - ebenso dick und genauso aussehend - legte er gleichfalls auf den Plattenstapel und sagte: "Auch das sind Opern-Gesamtaufnahmen; alles Meisterwerke der modernen Opernkunst in der UdSSR. Sie haben doch gesagt, daß vor allem über die neue sowjetische Oper wenig bekannt ist. Hier haben wir in der Tat große Lücken im Angebot, aber wir haben auch etwas anzubieten."

Es war sehr spät, als ich von Wodka und Sekt berauscht mit meinen Schallplatten mein Hotelzimmer betrat. Ein wunderschöner Abend war zu Ende gegangen. Der junge

Mensch hatte sich mit größter Herzlichkeit verabschiedet. Nicht nur einmal verabreichte er mir die traditionellen drei Küsse. Ich mußte ihm versprechen, daß ich ihn unbedingt anrufen und schreiben werde. Ich gab auch das feierliche Versprechen ab, ihn zu besuchen, wenn ich wieder einmal nach Moskau komme.

"Sie müssen unbedingt zum 70. Geburtstag des Genossen Schostakowitsch kommen. Ich werde dafür sorgen, daß Sie eine Einladung bekommen", sprudelte Fjodor hervor. "Wollen wir hoffen und wünschen", sagte ich, "daß Dmitri Dmitriwitsch dieses persönliche Jubiläum erlebt". "Natürlich erlebt er sein Jubiläum. Aber selbstverständlich erlebt er es!," ereifert sich Fjodor und ich stimmte genauso energisch ein. Damit war alles gesagt. Wir gingen auseinander. Es war in Moskau, am 23. März 1975, vor dem Eingang zum Hotel *Zentralnaja* in der Gorkistraße, die nun ruhig geworden war, denn es war Mitternacht und vom Turm des Kremls ertönte das bekannte Glockenspiel.

Dmitri Schostakowitsch hatte nur noch 140 Tage nach meinem Besuch zu leben. Am 9. August 1975, in den späten Abendstunden teilten Rundfunk und Fernsehen der DDR mit, daß Dmitri Schostakowitsch verstorben ist. Die *Berliner Zeitung* veröffentlichte am 11. August das Beileidsschreiben der Partei- und Staatsführung der DDR an die Partei- und Staatsführung der UdSSR.

Ich dachte an den gutaussehenden jungen Mann, an Fjodor Serafimowitsch und beschloß, ihn anzurufen. Der erste Versuch glückte nicht. Mir wurde von einer netten Frauenstimme gesagt, daß Fjodor Serafimowitsch nicht zu Hause sei und daß ich es später noch einmal versuchen sollte. Als ich aber sagte, daß ich aus Berlin, der Hauptstadt der DDR anrufe, erteilte sie mir bereitwillig die präzise Auskunft, wann ich unter allen Umständen Fjodor Serafimowitsch erreichen könne. Es war der folgende Tag gegen 16.00 Uhr Mitteleuropäischer Zeit. In Moskau war es zu diesem Zeitpunkt schon zwei Stunden später, also 18.00 Uhr. Die Verbindung kam glatt zustande und am anderen Ende der zweitausend Kilometer langen Leitung meldete sich Drushinin. Ich stellte mich vor und äußerte die Bitte, meinen Moskauer Freund, Fjodor Serafimowitsch, sprechen zu können.

"Ja, ja, das bin ich," sagte die Stimme am anderen Ende. "Ich bin Fjodor Serafimowitsch". Schlagartig ging mir auf, daß dieser gutaussehende junge Mensch, mit dem ich im Restaurant des Moskauer Hotels *Zentralnaja* bekannt geworden war, der Bratschist im Beethoven-Quartett, Fjodor Serafimowitsch Drushinin ist.

„Ich rufe an“, sagte ich, weil ich Ihnen mein Beileid zum Ableben des Genossen Schostakowitsch aussprechen möchte“. Fjodor bedankte sich und erzählte in wenigen, stichwortähnlichen Sätzen über die letzten Tage des Komponisten. "Fast den ganzen April verbrachte Dmitri Dmitriwitsch im Barwicha-Sanatorium bei Moskau. Anfang Mai war er hier in Moskau. Er entwarf den Plan für eine neue Oper nach Tschechow."

Ich unterbrach Fjodor und sagte, daß ich diesen Plan kannte. Schostakowitsch habe mir erzählt, daß er eine neue Oper schreiben wollte, die den Titel *Der schwarze Mönch* tragen sollte. "So ist es", sagte Fjodor. Er wollte die Oper während der Sommermonate schreiben. Im Mai weilte er in Repino bei Leningrad und im Juni hielt sich Dmitri Dmitriwitsch wieder im Sanatorium auf. Er war sehr diszipliniert und wollte immer alle Ratschläge der Ärzte befolgen." Ohne mich zu Worte kommen zu lassen, sprach Fjodor weiter: "Ende Juli erlitt Dniri Dmitriwitsch einen schweren Herzanfall und mußte ins Krankenhaus. Sein Zustand besserte sich dann und er hoffte, Mitte August entlassen zu werden. Wir haben miteinander telefoniert, denn er schrieb eine *Bratschensonate* und erbat von mir Ratschläge. Ja, so bescheiden war Dmitri Dmitriwitsch. Am 9. August ist er dann verstorben. Gegen 19.00 Uhr schloß er die Augen für immer."

"Ich habe es über Rundfunk und Fernsehen erfahren," meldete ich mich und Fjodor sagte darauf nach einer kleinen Pause, die mir lang und quälend vorkam, "denken Sie nur, sein letztes Werk, diese *Sonate für Bratsche und Klavier*, hat er mir gewidmet..."

Fjodor Serafimowitsch wollte noch wissen, wann ich nach Moskau komme, was die Arbeit macht, ob Frau und Kinder gesund sind. Dann verabschiedeten wir uns. Mir wurde nun erst bewußt, daß ich die Bekanntschaft des jungen Bratschers des weltberühmten Beethoven-Quartetts gemacht hatte. Dieser hochtalentierter junge Musiker mit dem ausgesprochen schönen Gesicht und den Mädchenaugen hatte im Beethoven-Quartett den Platz des berühmten Bratschisten Borissowski eingenommen. Gemeinsam mit den berühmten Musikern Zyganow, Sabawnikow und Schirinski war er auf beiden Schallplattenhüllen abgebildet, die ich von Schostakowitsch bekommen hatte. Doch ich hatte ihn damals nicht erkannt.

Nach diesem 9. August 1975 schrieben die Zeitungen und Fachzeitschriften nicht wenig über Schostakowitsch. Jede Zeile lobte den verstorbenen Meister. Zu Recht!

Als Verehrer seiner Musik habe auch ich immer diesen Standpunkt vertreten und fand dabei nicht immer die ungeteilte Zustimmung meiner Freunde und Genossen. Um so mehr erfreut war ich, als sich der berühmte sowjetische Komponist und persönliche Freund Dmitri Schostakowitschs, Aram Chatschaturjan zu Wort meldete und schlicht, aber unmißverständlich schrieb:

"Das Schaffen Dmitri Schostakowitschs machte Epoche in der Musikgeschichte der Welt. Als Nestor der sowjetischen Komponisten-Schule hat er in der Entwicklung der sinfonischen Musik eine außerordentliche Rolle gespielt. Sein Werk steht in einer Reihe mit dem Schaffen Ludwig van Beethovens und dem anderer Koryphäen der westlichen Musik, deren Traditionen dann von den Klassikern der russischen Musik - vor allem von Peter Tschaikowsky - fortgesetzt wurden. Ihre Musik gehört zu den größten Regungen menschlichen Geistes, der Gefühle und der philosophischen Reflexion."

Im Laufe einiger Jahrzehnte verhalf Dmitri Schostakowitsch der sowjetischen Komponisten-Schule zu hohem Ansehen. Seine schöpferische Produktivität - auch ein Zeichen der genial begabten Naturen - war immens. Es fällt mir schwer, ein Genre der Musik zu nennen, in dem Dmitri Schostakowitsch kein Meisterwerk hinterlassen hat. Ich würde es auch nicht wagen, unter seinen Kompositionen eine Auswahl der wichtigsten und besten zu versuchen. Alles von ihm Geschaffene ist das Werk eines großen Künstlers und trägt die Handschrift seines hervorragenden Talents. Wie keinem anderen seiner Zeitgenossen gelang es Dmitri Schostakowitsch, in seinem Schaffen den Geist unserer Epoche voll und tief zu erfassen. Die menschlichen Eigenschaften Dmitri Schostakowitschs sind von seiner Künstlerpersönlichkeit nicht zu trennen.

Er war nicht nur ein großer Komponist, sondern auch ein flammender Patriot seiner Heimat."

---

Ein historisches Dokument:

*ÜBER DIE SOGENANTEN "MEMOIREN DES DMITRIJ SCHOSTAKOWITSCH"  
AUSGEHEND VON DER DEUTSCHEN ÜBERSETZUNG, HAMBURG 1979*

**Information von "IMS John" an die Hauptabteilung II (Spionageabwehr) des Ministeriums  
für Staatssicherheit (MfS) der DDR<sup>343</sup>**

*Kurzfassung:* Ein ehemals sowjetischer Musikwissenschaftler namens Solomon Wolkow (geb. 1944 in Leningrad) hat 1976 die SU verlassen und in New York und Hamburg ein Buch herausgebracht mit dem Titel "Zeugenaussage", von dem er behauptet, es seien die Memoiren Dmitri Schostakowitschs, des bedeutendsten sowjetischen Komponisten.

Nach gründlicher Prüfung des vorliegenden Textes der deutschen Übersetzung ergibt sich, daß Wolkow Material verwendet hat, das tatsächlich aus Gesprächen mit Schostakowitsch stammen kann, daß er dieses Material aber erweitert, mit eigenen Aussagen vermischt und so letzten Endes eine Fälschung veröffentlicht hat. Diese "Memoiren" sind die bisher krassste Erscheinung antisowjetischer Hetze, die auf dem Gebiet der Musik erschienen ist, sie schaden dem Ansehen der sowjetischen Musik, sie schaden dem Ansehen Dmitri Schostakowitschs, sie haben voraussichtlich einen sehr negativen Einfluß auf alle Diskussionen über die sowjetische Musikgeschichte, über das Leben und das Werk Schostakowitschs – wie dies erste Reaktionen in der DDR bereits beweisen. Das Buch muß deshalb als ein besonders gefährliches Beispiel des Antisowjetismus, Antikommunismus und der offenen Hetze gegen den Sozialismus eingeschätzt werden.

---

<sup>343</sup> Quelle: BStU, ZA, MfS AIM 4952/89 Teil II, Bd. 1, Bl. 9-13.

Diese Information wurde von "IMS John" am 12. Mai 1980 auf seiner Schreibmaschine geschrieben, unterzeichnet und am folgenden Tag seinem damaligen MfS-Führungsoffizier Oberleutnant Wernitz übergeben. "IMS John" war der Deckname eines seinerzeit in der DDR einflußreichen Professors für Musikwissenschaft. Sein Klarnamen ist dem Herausgeber bekannt. Aus persönlichkeitsrechtlichen Gründen wird hier jedoch auf eine Offenlegung verzichtet. Wir danken Lars Klingberg (Berlin) und Detlef Gojowy (Unkel) für die Bereitstellung dieses Materials.

*Kurzinformation zur Person und zum Wirken Schostakowitschs*, wie sie bei der Beurteilung des Buches beachtet werden muß.

D. Schostakowitsch, geb. 1906 in Petrograd, stammt aus einer Familie der bürgerlichen Intelligenz (technische Intelligenz), studierte in Petrograd/Leningrad und lebte bis 1941 dort. Nach dem Studium war er als Pianist und Komponist tätig und hatte von Anfang an vielfältigen und engen Kontakt zu den neuen Formen des sowjetischen Musiklebens, zum Theater der Arbeiterjugend, zum neuen sowjetischen Film, zur neuen sowjetischen Dichtung. Er schrieb seit Mitte der 20er Jahre Werke fast aller Genres.

Zu ersten Auseinandersetzungen zwischen dem Komponisten und sowjetischen Musikkritikern kam es seit 1926/1927, weil man ihm vorwarf, er habe in seinen Werken kompositionstechnische Mittel benutzt, die aus der westlichen Moderne, der dekadenten Kunst der spätbürgerlichen Kultur stammten. Diese Vorwürfe, die später noch mehrfach wiederholt wurden, waren sachlich falsch, sie entstanden damals aus der irrigen Ansicht, daß die sozialistische Kunst so gestaltet sein müsse, daß sie von allen Menschen, besonders den Arbeitern, sofort verstanden werden könne. Die Fragen der musikalischen Volksbildung, die gerade Lenin immer wieder unterstrichen hatte, wurden von den Kulturfunktionären ungenau erfaßt und einseitig auf die klassische Musik reduziert. (Einzelheiten dieses komplizierten Entwicklungsprozesses, der selbst heute noch nicht abgeschlossen ist, können hier nicht behandelt werden, da sie zu weit führen).

Schostakowitschs Werke sind mehrfach in besonders scharfer Form angegriffen worden, so 1927/1928, 1932, 1936, 1948, 1953, 1963, wobei Schostakowitsch in allen Fällen die kritischen Hinweise sehr ernst nahm und in Stellungnahmen betonte, daß er Wert lege auf sachliche Kritik, daß sie ihm helfe. Andererseits ist Schostakowitsch immer ein großer Freund der ironischen Satire gewesen, war nie zimperlich, wenn es galt, die Dummheit in der Musik oder in der Musikkritik zu attackieren. Trotzdem wurde er von allen Komponisten und Musikwissenschaftlern der Welt hoch geehrt, seine Werke gehören zum bedeutendsten, was im 20. Jahrhundert geschaffen wurde.

Hervorzuheben ist, daß in der Mehrzahl der Werke Schostakowitschs tragische Themen dominieren, er hat sich immer wieder mit den Konflikten von Leben und Tod, mit dem Kampf der Menschheit gegen Faschismus und Krieg, gerade mit dem Antisemitismus, mit Rassenhetze und Verfolgungen, mit dem Leid der Juden in den KZ, mit der Verfolgung großer Künstler und Revolutionäre, mit den revolutionären Ereignissen der Menschheitsgeschichte beschäftigt. Insofern ist sein Gesamtwerk ohne jeden Zweifel das bedeutsamste Dokument des Kampfes der Menschheit um Freiheit und Menschenwürde, um den Sieg des Guten und – auch das ist beweisbar, um den Sieg des Sozialismus/Kommunismus in der Geschichte der Menschheit.

Während der letzten Jahre seines Lebens war Schostakowitsch schwer krank – vermutlich drei Schlaganfälle und anderes, in den Werken der sechziger Jahre spiegelt sich oft das Thema des Todes wider, aber immer mit einer kämpferischen Tendenz, mit Gedanken, daß der Mensch in seinem Lebenswerk, seinen Taten, den Tod besiegt und überdauert.

Über das Schaffen Schostakowitschs ist bereits viel publiziert worden, über die Kritik an seinen Werken wurde in der Sowjetunion und in fast allen Ländern viel gesprochen und geschrieben.

Alle Fachleute – von Moskau und Leningrad bis nach Paris und London sind sich einig, daß die Kritiken der Jahre 1932, 1936, 1948, 1953 sachlich nicht haltbar sind. Die sowjetische Parteiführung hat selbst solche Irrtümer richtiggestellt, in Publikationen der sechziger Jahre wurde der Wert der Werke Schostakowitschs klar herausgestellt. Irgend eine Veranlassung, mit diesen Diskussionen jetzt, nach dem Tode des Komponisten im Jahre 1975, erneut zu beginnen, gab es nicht. (Es sei denn, in einer kritischen Gesamtdarstellung seines Schaffens, um die es sich bei Wolkow aber nicht handelt).

*Nach Analyse ist zum Stellenwert des Buches folgendes festzustellen:*

1. Der Inhalt des Buches zielt von vornherein auf antisowjetische Polemik. Es hat den Haupttitel "*Swidetelstwo*" – "*Testimony*" = "*Zeugenaussage*". Der Untertitel "*Die Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch*" erscheint in der deutschen Ausgabe, die sich aber auf eine direkte Übersetzung aus dem Russischen von Hedy Press-Weerth stützt; diese Übersetzerin ist in der Fachwelt nicht bekannt, muß sich aber selbst in der Schostakowitsch-Literatur auskennen, da sie die komplizierteren Fach-Termini richtig übersetzt. Eine Überprüfung des Wahrheitsgehaltes dieses Buches ist prinzipiell nicht möglich im Sinne der Quellenkritik, da der "Herausgeber" erklärt, der Inhalt stütze sich auf Gespräche mit Schostakowitsch, die er in seiner Kurzschrift notiert und dann zu Papier gebracht habe. Kriterium für eine Überprüfung des Textes kann also für jeden Fachmann nur das sein, was der Musikwissenschaft bisher über Leben und Werk Schostakowitschs bekannt ist, was sie aus seinen Publikationen in Fachzeitschriften weiß. Mit diesem Gesamtbild der bisherigen Schostakowitsch-Forschung steht das Wolkow-Buch fast immer in krassem Widerspruch.
2. Der Verfasser behauptet, Schostakowitsch habe seine Kapitel gelesen und mit der Bemerkung "Gelesen. D. Schost." bestätigt. Diese Angabe überzeugt nicht, die im Faksimile angegebenen Eintragungen zu Beginn der Kapitel kann jeder Dilettant nachmachen oder fälschen.
3. Es fällt auf, daß das Buch fast ständig über bestimmte Personen, vor allem Dichter, Politiker, Theaterleute, sehr viel weniger über Musiker berichtet und so gut wie nie

über Musik selbst. Daher ist der musikwissenschaftliche Stellenwert schon von dieser Seite sehr gering und anhand der Werke überhaupt nicht zu überprüfen. Da, wo sich der Text zu Werken direkt äußert, ist er zum Teil (5. Sinfonie, 7. ["Lenin-grader"] Sinfonie) nachweisbar falsch.

4. Schostakowitsch/Wolkow erwähnen Gegner der Sowjetunion nur am Rande (Solschenizyn, Sacharow), mit kritisch distanzierenden Bemerkungen. Das kann aber ein Täuschungsmanöver sein, da es zwischn dem Auftreten und der Argumentation der Solshenizyn etc. und Sacharow einerseits und Wolkows Formulierungen auffallende Ähnlichkeiten und sogar Übereinstimmungen gibt.
5. Es ist bekannt, daß Schostakowitsch ein enges freundschaftliches Verhältnis zu vielen jüdischen Künstlern und Wissenschaftlern hatte. Es wäre denkbar, daß sich auf diese Weise zionistisch-antisowjetische Kreise ihm genähert und seine Meinungen im antisowjetischen Sinne beeinflußt haben.

#### Zu bisher bekannten Reaktionen in der DDR

Es muß damit gerechnet werden, daß dieses Buch unter den Musikern und Musikwissenschaftlern der DDR kursiert. Gen. Prof. Siegmund-Schultze, Halle, wies darauf hin, daß es Dr. Werner Wolf in Leipzig besitze (obwohl dieser mit Schostakowitsch-Forschung überhaupt nichts zu tun hat).

In den *Akademie-Mitteilungen* (Ak. d. Künste) Nr. 2/1980 weist die Autorin Hannelore Gerlach in einem Bericht über den VI. Kongreß des Sowjetischen Komponistenverbandes darauf hin, Gen. Chrennikow habe das Buch erwähnt und das Buch als "niederträchtige Fälschung" bezeichnet. Die Formulierung der Gerlach läßt vermuten, daß sie selbst anders denkt.

Prof. Kurt Sanderling hat für die *Eterna*-Produktion der *VEB Deutsche Schallplatte* die 15. Sinfonie neu eingespielt. Er verlangte von Gen. Schäfer (2. Direktor), daß die Einführung von Brockhaus gesperrt werden müsse, da ihm bekannt sei, daß die 15. Sinfonie einen ganz anderen, viel gewichtigeren Sinn habe, als Brockhaus es darstelle. Die Schallplatte hat daraufhin den Brockhaus-Text gesperrt. Der Sachverhalt weist eindeutig auf Kontakte Sanderlings zum Wolkow-Kreis hin, den man übrigens auch bei Sanderlings Sohn, Thomas Sanderling, vermuten muß, der die *Michangelo-Gesänge* aufgenommen hat.

Bisher liegen aus der SU nur wenige Stellungnahmen vor, die leider zu wenig auf die Substanz des Buches eingehen.

Michael Koball:

## Pathos und Groteske

### Die deutsche Tradition in den Sinfonien Dmitri Schostakowitschs

(= *studia slavica musicologica*, Bd. 10, 284 S., 88,00 DM, erscheint im Juli 1997, ISBN 3-928864-50-5)



Dmitri Schostakowitschs Musik erfreut sich in Deutschland seit zwei Jahrzehnten einer zunehmenden Aufmerksamkeit, die nicht zuletzt auf die enge Verbundenheit des Komponisten mit der deutschen symphonischen Tradition von Beethoven bis Mahler zurückzuführen ist. In dem vorliegenden Buch wird erstmals die gestische Qualität seiner Tonsprache vor dem Hintergrund seiner Beethoven- und Mahlerrezeption untersucht.

Der Autor entwirft das Porträt eines Komponisten, der sich auch und gerade als Chronist seiner Epoche der abendländisch humanistischen Tradition verpflichtet fühlt, diese aber in zwei Richtungen weiterführt, indem er einerseits an Beethovens Pathos, andererseits an Mahlers Vorstellung des Grotesken anknüpft.

Michael Koball beschäftigt sich zunächst mit der Authentizität der Memoiren von Schostakowitsch, seinem oft vernachlässigten Frühwerk und mit der

sowjetischen Beethoven- und Mahlerrezeption, um im Hauptteil seines Buches die wesentlichen Stationen des symphonischen Schaffens von Schostakowitsch in ausführlichen Analysen zu beleuchten und in ihren jeweiligen gesellschaftspolitischen Kontext zu stellen.

Ein Buch, das den Fachmann mit einer neuen Facette in Schostakowitschs Werk bekannt macht und auch dem Laien aufschlußreiche Fingerzeige zum hörenden Entdecken seiner Musik bietet.

**Michael Koball**, geb. 1965, studierte Musik und Anglistik an der Universität Dortmund, wo er auch als Lehrbeauftragter für Musikwissenschaft und -praxis wirkte. Er ist aktives Mitglied der deutschen Schostakowitsch-Gesellschaft e.V. und war bereits mit Vorträgen über Schostakowitsch in Rußland zu Gast.

Weitere Veröffentlichungen: *"Die 100 des Jahrhunderts - Popstars"* (Rowohlt 1997) sowie zahlreiche Artikel zur Musikgeschichte in: Die große Bertelsmann Lexikothek *"Unser Jahrhundert in Wort, Bild, Film und Ton"* (10 Bde., 1997).

Bestellungen bitte an:

VERLAG ERNST KUHN - BERLIN

POSTFACH 080147, D-10001 BERLIN, <http://home.t-online.de/home/Ernst-Kuhn-Verlag>



## Fjodor Tjutschew: Russland und der Westen - Politische Aufsätze

Herausgegeben, aus dem Russischen übersetzt und mit einem Vorwort versehen von Michael Harms.

Mit Texten von Waleri Brjussow und Iwan Aksakow.

(stimmen aus russland; Bd. 1), **lieferbar**, 112 S., kart., Preis 29,80 DM, ISBN 3-928864-02-5

Fjodor Tjutschew (1803-1873) gehört mit Puschkin und Lermontow zu den herausragenden russischen Lyrikern des 19. Jahrhunderts. Tjutschews politische Aufsätze und die begleitenden Materialien sind in sowjetischer Zeit nicht gedruckt worden und erscheinen zum ersten Mal in deutscher Sprache.

### Pressestimmen

„... Rußland und Deutschland, Rußland und die Revolution, Orthodoxie und Katholizismus, diese für Tjutschew schicksalsträchtige Fragen haben nichts von ihrer Aktualität eingebüßt; sie nehmen teilweise die heutigen Auseinandersetzungen in Rußland vorweg bzw. lassen sie verständlicher werden.“

*Ostkirchliche Studien* (Würzburg)

„Tjutschews politische Aufsätze liegen nun in Übersetzung vor und erlauben es dem deutschen Leser, sich einen Eindruck von der Tradition russischen Denkens zu verschaffen, die über Jahre verschüttet war, im post-sowjetischen Rußland aber zunehmend an Einfluß gewinnt.“

*Geschichte in Wissenschaft und Unterricht*

„Bedenkt man, daß Alexander Solshenizyn 1993 'Selbstbeschränkung' als dringende Voraussetzung zur Gesundung Rußlands forderte, vor und nach der Auflösung der UdSSR den Zusammenschluß der ostslawischen Völker anregte und in allen seinen Reformvorstellungen Rußland klar vom Westen trennt, dann wird einem bewußt, wie sehr dieses Buch auch zum Verständnis der aktuellen Lage beitragen kann.“

Wolfgang Kasack in *Osteuropa* (Stuttgart)

„Insgesamt verdienen die vorgelegte sorgfältige Edition von drei politischen Aufsätzen und die mustergültige Präsentation der Lebensstationen Tjutschews Respekt. Sie vermitteln dem Leser einen Einblick in eine typisch russische, von Intellektuellen kultivierte Tradition, welche für die Gegenwart in einer Weise virulent zu werden verspricht, die von den westlichen Kommentierungseliten bisher allzu bereitwillig als unerheblich beiseitegeschoben war.“ *Neue Politische Literatur* (Frankfurt /M.)

VERLAG ERNST KUHN - POSTFACH 47 - D-10001 BERLIN - <http://home.t-online.de/home/Ernst-Kuhn-Verlag>

## Wladimir Korolenko: »Ohne Freiheit keine Gerechtigkeit«

Die Briefe an den Volkskommissar Lunatscharski (1920)

Herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Michael Harms.

Übersetzung aus dem Russischen von Ernst Kuhn.

(stimmen aus russland; Bd. 2), **lieferbar**, 160 S., kart., Preis 29,80 DM, ISBN 3-928864-05-X

Wladimir Korolenko (1853-1921), auch in Deutschland bekannter Schriftsteller, schreibt 1920 kurz vor seinem Tode sechs Briefe an den Volkskommissar für Unterrichtswesen und Volksaufklärung Anatoli Lunatscharski (1875-1933).

### Pressestimmen

„... eine wichtige Dokumentation, die zeigt, daß es auch schon 1917 kritische Stimmen bei der Beurteilung der Revolution gab. Korolenkos Analysen von Sinn und Widersinn der Oktoberrevolution sind auch heute noch (oder gerade heute) lesenswert.“ *Zeitschrift für Kulturaustausch* (Stuttgart)

„The real intention of this volume, to demonstrate the conflict between two fundamental historical, political and philosophical positions on revolutionary development in Russia, is effective because of the synchronous documentation of Korolenko's letters and the later reactions of Lunacharskii. Korolenko and Lunacharskii represent in an almost exemplary way two archetypes of the Russian intelligentsia which developed in the nineteenth century...“

The reader who engages further a comparison of Korolenko's and Lunacharskii's dictions will observe that in Lunacharskii's semantics and metaphors totalitarian stalinist discourse is already fully developed. In its expressive complexity the present volume is of amazing topicality...“

*Slavic Review* (USA)

„Harms' edition provides thorough documentation so that even a reader completely unfamiliar with Russian history can benefit from it. The secondary and primary sources listed in the footnotes are extremely rare and show the editor's and publisher's genuine enthusiasm...“

*Slavic and East European Journal* (USA)

„... ultimately Korolenko scored a moral victory since, as the editor notes, his precepts of elementary truthfulness and charity 'prevailed over the cold formulas of the keepers of the revolutionary grail'. Aus he put it, 'social justice is indeed important... but there can be no justice without freedom'.“

*The English Historical Review* (London)

VERLAG ERNST KUHN - POSTFACH 47 - D-10001 BERLIN - <http://home.t-online.de/home/Ernst-Kuhn-Verlag>

### »Ideologisch entartete Elemente«

Streng geheime Akten und andere Dokumente über Täter und Opfer bei der Ausbürgerung von Galina Wischnewskaja und Mstislaw Rostropowitsch aus der ehemaligen UdSSR (1974-1978)

Herausgegeben von Galina Rasina, Nina Rotowa und Juri Sigatschow, Übersetzung aus dem Russischen, mit einem Originalbeitrag von Sigrid Neef.

(Opyt, Bd. 2), **lieferbar**, 131 S., kart., Preis 39,80 DM, ISBN 3-928864-25-4

Die vorliegende Dokumentation erlaubt tiefe und ermüchternde Einblicke in die einstigen Mechanismen sowjetischer Kulturpolitik.

Mit der hier erstmalig in deutscher Sprache vorgelegten Sammlung geheimer und streng geheimer Dokumente aus den Archiven des Politbüros der KPdSU, des KGB und des sowjetischen Außenministeriums sowie entsprechender Stellungnahmen und Materialien, die hierzu von Mstislaw Rostropowitsch bereitgestellt wurden, sieht sich der Leser mit einem packenden Drama konfrontiert: die oberste Führung einer Weltmacht im Kampf gegen die freie Meinungsäußerung und das Künstlertum der Musiker Rostropowitsch und Wischnewskaja.

„Spannend zu lesen sind die Dokumente vor allem deshalb, weil hier die totale Überwachung des Einzelnen im Sowjetsystem oder das Zusammengehen und Ineinandergreifen von politischer Macht (Zentralkomitee), Kulturbürokratie (Ministerium für Kultur) und Staatssicherheit (KGB) ganz unverstellt, man kann sagen authentisch fixiert, festgehalten ist. Der Leser der Dokumente trifft auch auf unfreiwillig komische Paradoxien in einer Konstellation, bei der die Funktionäre von Rostropowitsch forderten, was dieser nicht leisten konnte, sein Künstlertum aufzugeben, während Rostropowitsch darauf hoffte, die Apparatschiks mögen Einsicht zeigen, was ebenso unmöglich war, hätten sie sich doch dabei selbst in Frage stellen müssen.“ Ein innerhalb der Dokumentensammlung abgedruckter Brief an Leonid Breshnew, in welchem sich weithin bekannte Opernsänger des Moskauer Bolschoi-Theaters als schäbige Denunzianten demaskieren, verleiht dem Ganzen Züge einer hochprozentigen Realsatire.

Bei allem „liegt der Erkenntnisgewinn und der Wert der hier vorgelegten Dokumente nicht auf der Informationsebene, er ist in tieferen Schichten zu finden, die allmählich, mit größer werdendem Abstand von den Ereignissen hervortreten.“ (Zitate aus dem Vorwort von Sigrid Neef).

Michael John:

### Auf dem Wege zu einer neuen Geistigkeit ?

Requiem-Vertonungen in der Sowjetunion (1963-1988)

(*studia slavica musicologica* ; Bd. 9), 184 S., kart., **lieferbar**, Preis 59,80 DM, ISBN 3-928864-48-3

Die vorliegende Studie ist die überarbeitete Fassung der Masterarbeit des Hamburger Autors Michael John und basiert auf dessen Recherchen und Interviews während mehrerer Rußlandaufenthalte, u.a. mit den Komponisten Wjatscheslaw Artjomow, Edison Denissov und Boris Tistschenko.

### Ulrich Morgenstern - Volksmusikinstrumente und instrumentale Volksmusik in Rußland

(*studia slavica musicologica* ; Bd. 2), 256 S., kart., **lieferbar**, Preis 69,00 DM, ISBN 3-928864-19-X

Mit dem zweiten Band der Reihe *studia slavica musicologica* liegt nun erstmalig eine zusammenfassende Arbeit über Instrumentarium, Formen und Gattungen der russischen instrumentalen Volksmusik vor. Der Autor, der seit 1989 in Zusammenarbeit mit Aleksandr Romodin und Larisa Ivleva (St. Petersburg) an verschiedenen Feldforschungsprojekten teilgenommen hat, beschreibt zunächst die wichtigsten Instrumententypen unter Berücksichtigung ihrer spieltechnischen Besonderheiten und ihrer Geschichte. Weiter werden die Hauptgattungen der traditionellen Instrumentalmusik in ihrem jeweiligen gesellschaftlichen Funktionszusammenhang vorgestellt. Neben einem knappen musikgeschichtlichen Überblick werden verschiedene Formen der instrumentalen Mehrstimmigkeit und ihre mögliche geschichtliche Entwicklung behandelt. Abschließend untersucht der Autor eine lokale Instrumentaltradition im Gebiet von Rjazan' in Mitteleußland.

Die Arbeit wird ergänzt durch zahlreiche Illustrationen sowie umfangreiches Notenmaterial, zum Teil von eigenen Feldaufnahmen aus den Gebieten von Pskov, Vitebsk, Rjazan' und Archangel'sk. Eine begleitende Kassette mit Tonbeispielen ist parallel zu der vorliegenden Arbeit erschienen und kann direkt beim Autor angefordert werden.

## Jörg Michael Abel: Die Entstehung der sinfonischen Musik in Russland

(*studia slavica musicologica*; Bd. 7), **lieferbar**, 384 S., Preis 98,- DM;  
ISBN 3-928864-41-6

Eine selbständige Studie über Entstehung und Entwicklung der russischen Orchestermusik lag bislang nicht vor, wenn man von einzelnen Zeitschriftenartikeln absieht.

Die vorliegende ausführliche Darstellung der Geschichte der Orchestermusik in Russland versucht, diese Lücke zu füllen. Sie setzt im späten 18. Jahrhundert an und zeigt die dann folgende allmähliche Anreicherung der reinen Instrumentalgattungen mit dem Geist russischer Nationalmusik in den Werken Glinkas und des jungen Balakirew, aber auch deren Verknüpfungen mit den Ideen der großen westlichen Romantiker. Sie geht ein auf das Formproblem der Novatoren in der Verbindung von Volkslied und Sinfonie, beleuchtet sodann dessen Teillösung in den sinfonischen Werken Balakirews, Borodins und Rimski-Korssakows, die den Weg bereiteten für die Sinfonik eines Glasunow, Skrjabin, Prokofjew und Schostakowitsch - eine Entwicklung, der erstmalig von dieser Arbeit im Zusammenhang nachgespürt wird.

## Iwan Sollertinski: Gustav Mahler - Der Schrei ins Leere

Mit einer weiteren Studie Sollertinskis über Gustav Mahler sowie einem vollständigen Verzeichnis der wissenschaftlichen Arbeiten Iwan Sollertinskis.

Aus dem Russischen übersetzt von Reimar Westendorf, herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Günter Wolter

Erstmals ungekürzt in deutscher Sprache liegt hiermit das berühmte Mahler-Buch von Iwan Iwanowitsch Sollertinski (1902-1944) vor, des „Univ.-salgelehrten“ und künstlerischen Leiters der Leningrader Philharmonie, dessen umfangreiches musikpublizistisches Wirken bislang nur unzureichend wahrgenommen werden konnte. Das Buch - sehr bald nach seinem Erscheinen verboten und teilweise aus den Bibliotheken entfernt - gibt Aufschluß über die maßgeblich von Sollertinski beeinflusste Mahlerrezeption in der Sowjetunion und ebenso über die Mahlerrezeption Dmitri Schostakowitschs, für dessen ästhetische Entwicklung der Einfluß Sollertinskis - seit dem Ende der 20er Jahre bis zu seinem frühen Tod der engste Freund und Vertraute Schostakowitschs - außerordentlich prägend war.

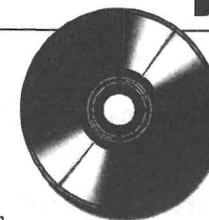
(*studia slavica musicologica*; Bd. 8), **lieferbar**, 171 S., Preis 49,80 DM,  
ISBN 3-928864-42-4, Diskettenversion Word für Windows, Preis 49,80 DM,  
ISBN 3-928864-43-2

VERLAG ERNST KUHN - POSTFACH 47 - D-10001 BERLIN - <http://home.t-online.de/home/Ernst-Kuhn-Verlag>

VERLAG ERNST KUHN - BERLIN



## Bücher auf CD-ROM



Die meisten Bücher des Verlages Ernst Kuhn sind auch als CD-ROM erhältlich. Für Musikwissenschaftler, Dozenten, Musikjournalisten, Studenten, Plattensammler und alle, die sich intensiv mit Musik und deren Entstehung befassen, bringt diese Publikationsform viele Vorteile:

- Die **Suchmöglichkeiten** eines Personalcomputers sind komfortabler und schneller als jede konventionelle Form der Recherche. Selbstverständlich kann man auch nach Begriffen suchen, die sich nicht im Schlagwortregister befinden.
- Die Texte liegen in digitaler Form vor. Alle Personen, die diese Texte weiterverarbeiten wollen, können diese Arbeitserleichterung nutzen. Das erneute Abtippen entfällt: schnell lassen sich **Seminarunterlagen, Folien und Exzerpte erstellen**.
- Alle im PC gespeicherten **Texte sind unmittelbar am Arbeitsplatz verfügbar**. Das spart Platz auf dem Schreibtisch und ermöglicht einen unmittelbaren Zugriff auf alle Informationen.
- Personen, die sich mit dem Aufbau von Musikdatenbanken befassen oder Musik archivieren (z.B. Plattensammler), können **Bibliographien, Zeittafeln und Verzeichnisse direkt in anderen Programmen weiterverarbeiten**.
- CD-ROM-Ausgaben von Büchern können in instituts-, redaktions- oder bibliothekseigenen PC-Netzen allen Benutzern zentral zur Verfügung gestellt werden.

Die CD-ROM sollen und können nicht Bücher ersetzen. Sie stellen eine ideale Ergänzung zum Arbeiten mit Büchern dar.

Alle CD-ROM-Versionen werden im Format von Word für Windows geliefert. (Einige Bücher sind auch im ASCII-Format erhältlich.) Word für Windows und Grundkenntnisse im Umgang mit der Textverarbeitung sind daher die Voraussetzung für die Arbeit mit CD-ROM-Versionen. Notenbeispiele und Abbildungen sind als Bitmap-Grafiken in den Text integriert. *Bestellen Sie weiteres Informationsmaterial kostenlos bei folgender Adresse:*



RUSSISCHES  
MUSIKARCHIV

Marc Mühlbach

Leisewitzstraße 15 • 30175 Hannover  
<http://home.t-online.de/home/Russisches.Musikarchiv>

- Ed. 2151 Walzer Nr. 2 / Second Waltz** (aus der 2. Jazzsuite)  
für zwei bis fünf Instrumente  
(Klavier, 2 Violinen, Violoncello, B-Stimme)  
Partitur und vier Stimmen
- Ed. 2269 Präludium und Scherzo für Streichoktett** op. 11  
Partitur
- Ed. 6883 "Das goldene Zeitalter"**. Ballett op. 22  
Klavierauszug
- Ed. 6884 "Der Bolzen"**. Ballett op. 27  
Klavierauszug
- Ed. 6889 "Der helle Bach"**. Ballett op. 39  
Klavierauszug
- Ed. 6888 Romanze aus der Filmmusik "Hornisse"**  
für Solovioline und Sinfonieorchester op. 97a (Atowmjan)  
Partitur
- Ed. 6885 Musik zum Zeichentrickfilm  
"Das Märchen vom dummen Mäuschen"** op. 56  
für Solisten und Orchester  
Klavierauszug (russ./engl.)
- Ed. 2382 Streichersinfonie nach dem 3. Streichquartett** op. 73  
(Dmitri Schostakowitsch / Dmitri Sitkovetsky)  
Taschenpartitur
- Ed. 6886 Tahiti-Trott** op. 16 / **Jazz-Suite Nr. 1** (1934)  
Taschenpartitur
- Ed. 2378 "Antiformalistischer Rajok"**  
für vier Bässe und gemischten Chor mit Klavierbegleitung  
(russ./dt.)  
Singpartitur (inkl. Klavier)

**Dmitri Schostakowitsch: Gesammelte Werke in 42 Bänden**  
(Verlag "Musyka", Moskau)  
kplt. und - soweit noch lieferbar - als Einzelbände verfügbar

INTERNATIONALE MUSIKVERLAGE  
**HANS SIKORSKI**

20139 Hamburg, Telefon: 040 / 41 41 00 - 0, Telefax: 040 / 41 41 00 - 40  
Internet: <http://www.sikorski.de>, E-Mail: [webmaster@sikorski.de](mailto:webmaster@sikorski.de)



Dmitri Schostakowitsch  
Dmitri Shostakovich

Walzer Nr. 2

aus der Suite Nr. 2 für Jazz-Orchester

Second Waltz

from the Suite No. 2 for Jazz Orchestra

Klavier / 2 Violinen / Violenette / B-Stimme  
Piano / 2 Violins / Violenetta / Part in B

SIKORSKI 2151

21

KJSS3564

000461669000010



*Die deutsche Schostakowitsch Gesellschaft e.V. (SchoG) ist seit ihrer Gründung in den Tagen der „Wende“ dem Auftrag verpflichtet, das Schostakowitsch-Bild aus den ideologischen Verzerrungen der Vergangenheit zu befreien. So sind seitdem in jährlicher Kontinuität insgesamt sechs Symposien mit wechselnder Thematik durchgeführt worden, die unbeeinflusst von außen sich dem Anliegen und dem Werk Schostakowitschs widmen konnten.*

*Grundlage dieses ersten Bandes von Schostakowitsch-Studien, die von der in Berlin ansässigen deutschen Schostakowitsch Gesellschaft e.V. (SchoG) herausgegeben werden, ist eine Auswahl der Vorträge, die 1996 und 1997 anlässlich der Schostakowitsch-Symposien Nr. 5 und 6 in der Musikakademie Rheinsberg und an der Landesmusikakademie Berlin gehalten wurden. Bemerkenswert an diesen Vorträgen ist die Tatsache, daß sie frei von äußeren (staatlichen) Zwängen und Einflußversuchen entstanden sind. Das gilt für die Referenten sowohl aus Ost wie West, womit auf die allgemeinen gesellschaftlichen Veränderungen in Deutschland und in Europa seit dem Jahre 1989 hingewiesen ist.*

*Neben diesen Symposiumsbeiträgen aus der Feder von Detlef Gojowy, Manuel Gervink, Michael Koball, Friedbert Streller, Jelena Poldjajewa, Marina Lobanowa und Reimar Westendorf enthält der Band zutiefst authentische Erlebnisberichte über persönlichen Kontakte und Begegnungen mit Schostakowitsch aus der Feder des heute in München ansässigen Malers Gawriil Glikman und des ehemaligen Mitarbeiters im Kulturbund der DDR Hans Jung. Abgerundet wird der Band durch ein historisches Dokument aus dem Jahre 1980: einen Informationsbericht an die Hauptverwaltung II der DDR-Staatssicherheit über Solomon Volkows Buch „Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch“ und die ersten Reaktionen darauf in der DDR.*

*Das vorliegende Buch ist auch als CD-ROM erhältlich (PC-Format Word auf Windows 6.0 und höher, ISBN-Nr. 3-928864-56-4).*