

22/546

# **studia slavica musicologica**

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

**Band 17**

**Günter Wolter und Ernst Kuhn (Hrsg.)**

**Dmitri Schostakowitsch - Komponist und Zeitzeuge**

**(Schostakowitsch-Studien, Bd. 2)**

2000

Verlag Ernst Kuhn - Berlin



## **Dmitri Schostakowitsch - Komponist und Zeitzeuge**

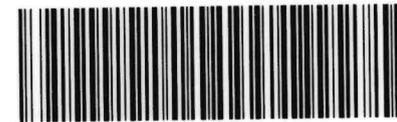
**(Schostakowitsch-Studien, Bd. 2)**

Mit Texten von Marco F. Frei, Kadja Grönke, Hans-Klaus Jungheinrich, Sebastian Klemm, Lars Klingberg, Michael Koball, Marina Lobanowa, Arthur Lourié, Gerhard Müller, Sigrid Neef, Daniel Shitomirski, Solomon Volkow, Andreas Wehrmeyer und Günter Wolter sowie einer Edition des Briefwechsels zwischen Dmitri Schostakowitsch und Sergej Prokofjew

Mit einem Geleitwort von Hilmar Schmalenberg

Herausgegeben von Günter Wolter und Ernst Kuhn

**UB Wuppertal**



**21 KJSS3700**

2000  
Verlag Ernst Kuhn - Berlin

21  
KJSS 3700

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Dmitri Schostakowitsch - Komponist und Zeitzeuge / mit Texten von  
Kadja Grönke ...

Hrsg. von Günter Wolter und Ernst Kuhn. - 1. Aufl. - Berlin : Kuhn,  
2000

(Schostakowitsch-Studien ; Bd. 2) (Studia slavica musicologica ; Bd. 17)  
ISBN 3-928864-70-X



Erste Auflage 2000

© bei den Autoren

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

eMail: verlag-ernst-kuhn@vek.de

Internet: http://www.vek.de

Alle Rechte vorbehalten.

Printed in Germany

ISBN 3-928864-70-X

01 4537

---

Inhaltsverzeichnis.....	V
Editorische Notiz .....	VI
Geleitwort des Vorsitzenden der Schostakowitsch-Gesellschaft e. V. (SchoG) .....	VII
Vorwort der Herausgeber.....	IX

**ERSTER TEIL:**

**Michael Koball:**

Vom Machwerk zum Authentikum - Der Zickzack-Kurs um die Authentizität von  
Dmitri Schostakowitschs *Memoiren* ..... 1

**Solomon Volkow:**

Universelle Botschaften - Gedanken anlässlich des 20. Todesjahres von Dmitri Schostakowitsch  
(Ein Gespräch mit Günter Wolter)..... 19

**Sigrid Neef:**

Infragestellungen. Der Künstler und die Macht - das kann doch nicht alles gewesen sein,  
oder Sterben tun immer nur die anderen..... 30

**Marco F. Frei:**

Halbwahrheiten und Trägheit. Die Schostakowitsch-Forschung zu Beginn des neuen Jahrhunderts.  
Neue Erkenntnisse, Probleme und offene Fragen ..... 50

**ZWEITER TEIL:**

**Günter Wolter:**

Wahre Brüder in Apoll - Zu Schostakowitschs *Elfter Symphonie* ("Das Jahr 1905")..... 79

**Sebastian Klemm:**

Untersuchungen zum Verhältnis von Text und Musik in Schostakowitschs *Suite nach Worten*  
von *Michelangelo* op. 145..... 90

**Kadja Grönke:**

Kunst und Künstler in Schostakowitschs späten Gedichtvertonungen..... 112

**Andreas Wehrmeyer:**

Zur Deutung des Klassizismus im Schaffen Dmitri Schostakowitschs (vor dem Hintergrund der  
russischen Musikgeschichte) ..... 162

**DRITTER TEIL:**

**Gerhard Müller:**

*Mein Schostakowitsch* - Aus Erinnerungen und Aufzeichnungen eines Kritikers ..... 178

**Lars Klingberg:**

IMS "John" und Schostakowitsch - Zur Stasi-Karriere von Heinz Alfred Brockhaus ..... 194

**VIERTER TEIL:**

"ICH LEGE STETS GROSSEN WERT AUF IHRE MEINUNG" - Die Korrespondenz zwischen Dmitri Schostakowitsch und Sergej Prokofjew ..... 227

**Arthur Lourié:**

*Über Schostakowitsch und seine Siebente Symphonie* (1943) ..... 235

**Arthur Lourié:**

*In Sowjetrußland gehören die Künstler dem Staat* - Eine Stellungnahme zu den Erklärungen sowjetischer Komponisten (1948) ..... 243

**Marina Lobanowa:**

Dmitri Schostakowitsch, Wsewolod Meyerhold und die "proletarischen Musiker": zwei Pamphlete von Daniel Shitomirski ..... 248

**Daniel Shitomirski:**

*Die Nase* - eine Oper von Dmitri Schostakowitsch (1929) ..... 257

**Daniel Shitomirski:**

Das Meyerhold-Theater - ein "Agitprop" der bourgeoisen Musik (Über die Position des Gen. Meyerhold an der Musikfront) (1930) ..... 267

**FÜNFTER TEIL:**

**Hans-Klaus Jungheinrich:**

*Dmitri* - Eine Fiktion. Anmerkungen des Librettisten ..... 273

**Editorische Notiz:**

Der vorliegende Band verwendet für die Transkription originär russischer Namen und Begriffe die lesefreundlichen Regeln der Duden-Transkription, die auch dem des Russischen Unkundigen eine Vorstellung vom Klang der Worte vermitteln und die Aussprache erleichtern. Bei Eigennamen (z.B. Tschaikowsky, Cui, Rimsky-Korsakow usw.) gibt es insofern Abweichungen, wenn diese im Deutschen bereits in einer bestimmten Schreibweise eingeführt und in dieser allgemein gebräuchlich sind. Werktitel und Textincipits sowie Namen in bibliographischen Angaben sind jedoch zur Erleichterung der Recherche in der in Bibliotheken des deutschsprachigen Raumes gebräuchlichen Transliteration wiedergegeben.

**Geleitwort des Vorsitzenden  
der Schostakowitsch-Gesellschaft e. V.**

Neben der Ehrung Johann Sebastian Bachs aus Anlaß seines 250. Todestages gedenkt in diesem Jahr die Musikwelt des 25. Todestages Dmitri Schostakowitschs. Die Schostakowitsch-Gesellschaft e. V. (SchoG) untersuchte seit 1991 in den bisher neun durchgeführten Symposien die Stellung und Bedeutung des großen russischen Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Musikwelt insbesondere dessen Verhältnis zur Macht. Sein Leben und sein Werk hat der Nachwelt ein Übermaß an Fragen aufgegeben, die zu untersuchen und möglichst zu beantworten sich die SchoG zur Aufgabe gemacht hat seit ihrer Gründung vor zehn Jahren.

Gemeinsam mit hervorragenden in- und ausländischen Spezialisten hat die Schostakowitsch-Gesellschaft e. V. (SchoG) ein Repertoire fundierter Arbeiten zusammengestellt und bereits im Band I der *Schostakowitsch-Studien* veröffentlicht.

Der nun vorliegende Band II der *Studien* setzt die Aufarbeitung in Kontinuität fort und dient so "der Vertiefung und Verbreitung des künstlerischen Erbes von Dmitri Schostakowitsch im Kontext der geistigen, kulturellen, politischen und gesellschaftlichen Situation seiner Zeit..."

Neben einem Rückblick auf die Diskussion um die Echtheit der *Zeugenaussage*, der Erinnerungen Schostakowitschs, und einem Interview mit deren Herausgeber Solomon Volkow werden inhalts-ästhetische sowie historisch-politische Fragen zu einzelnen Werken berührt. Auch die Schostakowitsch-Forschung wird näher erörtert. Kritischen Blicken auf die Schostakowitsch-Pflege in der DDR folgen historische Texte von Arthur Lourié und Daniel Shitomirski und die erste deutschsprachige Veröffentlichung der Korrespondenz zwischen Schostakowitsch und Prokofjew. Abgerundet wird der Band mit den Anmerkungen des Librettisten der unlängst uraufgeführten Oper Luca Lombardis *Dmitri oder Der Künstler und die Macht*, in der es um Schostakowitsch geht, obgleich der Name des Komponisten ungenannt bleibt.

Die Schostakowitsch-Gesellschaft e. V. (SchoG) wünscht allen interessierten Lesern mit diesem Band möglichst viele Antworten auf die zahlreichen Fragen zu finden.

Berlin, im Oktober 2000

Hilmar Schmalenberg

---

## Vorwort der Herausgeber

Nachdem die Schostakowitsch-Gesellschaft e. V. im Jahre 1998 die Reihe der *Schostakowitsch-Studien* mit einem eigenen Band "Schostakowitsch in Deutschland"<sup>1</sup> eingeleitet hat, setzt nun der Verlag mit dem vorliegenden Band diese Reihe fort. Gegenstand dieses zweiten Bandes ist Schostakowitsch sowohl als Zeuge seiner Zeit als auch mit seinem kompositorischen Werk. Vielleicht sollte man eher sagen, die Zeitzugehörigkeit dieses Mannes ergibt sich aus seiner Wirkung als Komponist. Kein Schriftsteller, Dichter oder Musiker wurde jemals in eine solche politische Rolle gedrängt wie Schostakowitsch. Von seinem eigenen Land mit höchsten Ehrungen ausgezeichnet, war er dort gleichzeitig fast existenzbedrohlichen Angriffen ausgesetzt. Darüber hinaus wurde er zum Spielball im Kalten Krieg.

Diese Themenfelder untersuchen im vorliegenden Band sowohl Originalbeiträge als auch Nachdrucke von Zeitschriftenaufsätzen, Interviews und Beiträgen zu Symposien und Vortragsreihen, die in letzter Zeit veröffentlicht worden sind. Ergänzt werden sie von Erinnerungen und Dokumenten, die teilweise zum ersten Mal in deutscher Sprache vorgelegt werden. All diese Materialien eröffnen nicht nur neue Facetten des Phänomens Schostakowitsch, sondern stellen auch die Schostakowitsch-Forschung selbst auf den Prüfstand.

Im *Ersten Teil* geht es zunächst um die *Zeugenaussage*, die von Solomon Volkow aufgezeichneten und herausgegebenen Memoiren des Komponisten. Michael Koball gibt einen Rückblick auf die Debatte über deren Echtheit.

Daran schließt sich das von Günter Wolter bereits 1995 zum zwanzigsten Todesjahr des Komponisten mit Solomon Volkow geführte Interview an.

Einem gänzlich neuen Thema widmet sich Sigrid Neef in einem extra für diesen Band verfaßten Originalbeitrag über existenzielle Aspekte des Schaffens von Schostakowitsch.

In einem weiteren Originalbeitrag beleuchtet Marco F. Frei genauer als bislang üblich die Wahrnehmung des Komponisten durch die westliche Musikforschung und -kri-

---

<sup>1</sup> *Schostakowitsch in Deutschland* (Schostakowitsch-Studien, Bd 1; studia slavica musicologica, Bd. 13), im Auftrag der Schostakowitsch-Gesellschaft e. V. (SchoG) herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Hilmar Schmalenberg, mit Aufsätzen von Detlef Gojowy, Manuel Gervink, Michael Koball, Friedbert Streller, Jelena Poldjajewa, Marina Lobanowa, Reimar Westendorf sowie persönlichen Erinnerungen an den Komponisten von Hans Jung und Gawriil Glikman, Berlin 1998, 262 S. (ISBN 3-928864-55-6).

tik. Erstmals widmet er sich auch der Frage, wie die westliche Propaganda (Politik) mit Schostakowitsch umgegangen ist.

Der *Zweite Teil* beinhaltet Abhandlungen zu einzelnen Werken und eine Untersuchung des "Klassizismus"-Problems im Zusammenhang mit Schostakowitschs Stellung in der russischen Musikgeschichte. Günter Wolter befaßt sich mit der *Elften Symphonie* hinsichtlich einer verschwiegenen Programmatik, hinter der sich sowohl ethisch als auch musikalisch die Vorbilder Mahler und Mussorgsky verbergen.

Sebastian Klemm behandelt den geschichtlichen Hintergrund der von Schostakowitsch 1974 vertonten Verse von Michelangelo Buonarroti und die Textausdeutung dieser Komposition.

Kadja Grönke befaßt sich mit Schostakowitschs späten Gedichtvertonungen wie u. a. nach Versen von Marina Zwetajewa und der *Vierzehnten Symphonie*, wobei sie das darin thematisierte Verhältnis von Kunst und Macht besonders herausstellt.

Andreas Wehrmeyer problematisiert die nicht eindeutige Zuordnung der Werke Schostakowitschs zum "Klassizismus", der ohnedies von der parteioffiziellen Kritik in der Sowjetunion ideologisch bekämpft wurde. Darüber hinaus geht er der Frage nach, in welchem künstlerischen Verhältnis Schostakowitsch und Prokofjew zueinander standen.

Im *Dritten Teil* referiert Lars Klingberg über die Schostakowitsch-Forschung und das DDR-Ministerium für Staatssicherheit, wobei ausführlich die Stasi-Karriere des Schostakowitsch-Forschers Heinz Alfred Brockhaus zur Sprache gebracht wird. Ein bereits im ersten Band der *Schostakowitsch-Studien* ohne die Namensnennung von Brockhaus vorveröffentlichtes Dokument wird hier ausgiebig kommentiert und im Rahmen weiterer Verwicklungen betrachtet.

Das Thema "Schostakowitsch-Pflege in der DDR" wird ergänzt durch einen sehr persönlich gehaltenen Bericht des Opern- und Konzertdramaturgen Gerhard Müller, der seine Erlebnisse mit der Aufführung von Schostakowitsch-Werken in der DDR darstellt.

Der *Vierte Teil* bringt zunächst die deutschsprachige Erstveröffentlichung des Briefwechsels zwischen Prokofjew und Schostakowitsch. Daran schließt sich ein Blick auf Schostakowitsch aus der Sicht der russischen Emigration der vierziger Jahre an: eine deutsche Fassung der New Yorker Äußerungen des Komponisten Arthur Lourié über Schostakowitschs *Siebente Symphonie* und der Stellungnahme Louriés zu den Ereignissen der sowjetischen Kulturpolitik des Jahres 1948.

Marina Lobanowa kommentiert zwei ins Deutsche übersetzte und in diesem Band abgedruckte Pamphlete Daniel Shitomirskis aus den zwanziger und dreißiger Jahren. Das erste davon unterzieht Schostakowitschs Oper *Die Nase* einer scharfen Kritik; das zweite greift im Rahmen der damaligen "Anti-Foxtrottkampagne" den Theaterregisseur

Wsewolod Meyerhold massiv an. Seine einstige zweifelhafte Rolle in der stalinistischen Kulturpolitik hat Shitomirski im Alter zu relativieren versucht, indem er seine Ausfälle gegen Schostakowitschs *Nase* als "ungerecht, tendenziös und mit vielen Fehlern behaftet"<sup>2</sup> bezeichnet.

Der *Fünfte Teil* widmet sich Luca Lombardis "Opernfiktion in 13 Szenen" *Dmitri oder Der Künstler und die Macht*, einem Auftragswerk der Oper Leipzig nach einem Libretto von Hans-Klaus Jungheinrich. Das parabelhaft angelegte Werk, in dem es zwar um Schostakowitsch geht, sein Name aber nicht genannt wird, hatte am 30. April 2000 an der Oper Leipzig Premiere. Wir bringen einen Abdruck der Anmerkungen des Librettisten Hans-Klaus Jungheinrich zu diesem Werk.

Soweit sich die Autoren auf Solomon Volkows Buch *Zeugenaussage* beziehen, haben sie nach den unterschiedlichen Ausgaben zitiert. Dies wird im jeweiligen Beitrag speziell angemerkt.

Die von den Autoren in ihren Beiträgen vertretenen Auffassungen entsprechen nicht immer der Meinung der Herausgeber bzw. der Position des Verlages.

Zum Schluß sei den Autoren der Beiträge ausdrücklich für ihre Mitarbeit gedankt. Dank gebührt auch Herrn Dr. Albrecht Gaub (derzeit McGill University, Montreal, Canada) für die Beschaffung der Texte von Arthur Lourié. Für zahlreiche Anregungen, Literaturhinweise und Überlassung von Material wie Zeitschriften-Exemplare und Kopien bedankt sich Günter Wolter als Mitherausgeber bei Herrn Christoph Keller (Red. *Dissonanz*, Zürich) und bei Marco F. Frei.

Hamburg / Berlin, im Oktober 2000

Günter Wolter

Ernst Kuhn

2 Daniel Shitomirski: *Blindheit als Schutz vor der Wahrheit. Aufzeichnungen eines Beteiligten zu Musik und Musikleben in der ehemaligen Sowjetunion*, mit einem Vorwort von Oksana Leontjewa und einem vollständigen Verzeichnis der wissenschaftlichen Arbeiten Shitomirskis, hrsg. und aus dem Russischen übers. von Ernst Kuhn (*Opyt* [russ.: Erfahrungen] Bd. 1), Berlin 1996, S. 240.

---

Michael Koball (Gelsenkirchen)

## Vom Machwerk zum Authentikum<sup>1</sup>

**Der Zickzack-Kurs um die Authentizität von Dmitri Schostakowitschs *Memoiren***

Die Neuauflage der Memoiren Dmitri Schostakowitschs (1906-1975) zur Jahrtausendwende markiert das zwanzigjährige Jubiläum des vom russischen Musikwissenschaftler Solomon Volkow 1979 herausgegebenen Buches. Sie eröffnet gleichzeitig das Jahr des 25. Todestages von Dmitri Schostakowitsch am 9. August 2000. Inzwischen rankt sich eine zuweilen erbittert geführte Debatte um das Buch, die sich im Wesentlichen an der Frage seiner Echtheit entzündet hat. Die Geschichte der Debatte um Schostakowitschs *Memoiren*, der aufschlußreiche Stil, in dem sie geführt wurde sowie das Besondere am Inhalt des Buches sollen hier entfaltet werden.

### Entstehung des Manuskriptes

Vor 20 Jahren verblüffte der in den Westen emigrierte junge Leningrader Musikwissenschaftler Solomon Volkow die Welt mit einem biographischen Paukenschlag. *Zeugenaussage - Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch, herausgegeben und aufgezeichnet von Solomon Volkow* - so der Originaltitel - gaben den Blick frei auf einen neuen Schostakowitsch, der mit dem linientreuen Staatskomponisten, als der er im Westen betrachtet wurde, nicht mehr das Geringste gemein hatte. Hier rechnete Schostakowitsch mit seinem typischen, zynischen Humor mit hohen Musikfunktionären und Komponistenkollegen ab und machte auch vor seinen Peinigern aus Staatsführung und Parteiapparat nicht halt. Der Tenor des Buches: Hinter dem offiziellen Schostakowitsch gab es einen zweiten Schostakowitsch, der in seiner Musik verschlüsselt das aussprach, was öffentlich zu sagen den Tod bedeutet hätte. Der offizielle Staatskomponist der UdSSR, dekoriert mit Stalinorden und anderen hochdotier-

---

<sup>1</sup> Leicht veränderter Nachdruck aus: Solomon Volkow [Wolkow] (Hg.): *Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch*, eingeleitet von Michael Koball, Berlin-München 2000. Mit freundlicher Genehmigung des Propyläen-Verlages.

ten Preisen, entlarvte das menschenverachtende Regime und lieh dem Leid von Millionen Menschen seine Stimme. Und - er wurde verstanden, das Wort vom *heimlichen Dissidenten* machte seitdem im Westen die Runde.

Im Vorwort der Originalausgabe gibt Volkow Auskunft über das Zustandekommen des Buches. Anlaß der Bekanntschaft zwischen dem jungen Wissenschaftler und dem Komponisten war Volkows Buch über junge Leningrader Komponisten, für das Schostakowitsch das Vorwort schreiben sollte. Bei einigen vorbereitenden Treffen sprachen beide zunächst über zentrale Figuren der russischen Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts, bevor sich allmählich der Plan der Veröffentlichung von Schostakowitschs *Memoiren* herauskristallisierte. Schostakowitsch war ins Plaudern geraten, hatte sich an zu viele unangenehme Menschen und Begebenheiten erinnert und hatte dabei zunehmend Details freigelegt, die über einen herkömmlichen Memoirenband weit hinausgingen und auf gar keinen Fall die Zensur überstanden hätten.

Die endgültige Version von Schostakowitschs Vorwort wurde bei Erscheinen des Buches über junge Leningrader Komponisten 1971 von den Behörden *grausam gekürzt*, um es mit Volkows Worten zu sagen. Zu Schostakowitschs Motivation merkt er an:

"Das gab ihm den letzten, entscheidenden Anstoß, der Welt seine Version von Ereignissen mitzuteilen, deren Zeuge er im Verlauf eines halben Jahrhunderts gewesen war. Der Entschluß, mit der Arbeit an seinen Erinnerungen zu beginnen, war gefaßt. 'Ich muß das tun. Ich muß es', sagte Schostakowitsch wiederholt."<sup>2</sup>

Nach Volkows Übersiedelung nach Moskau, er war inzwischen Redakteur der staatlichen Musikzeitschrift *Sovetskaja Muzyka* geworden, ergab sich eine für beide befriedigende Arbeitssituation: Die Redaktionsräume befanden sich im selben Gebäude wie Schostakowitschs Wohnung und dieser brauchte Volkow nur telefonisch zu sich zu bitten. Volkows Beschreibung der Gespräche verdient im Blick auf die Debatte um die *Memoiren* besondere Aufmerksamkeit. Er berichtet unter anderem, Schostakowitsch habe immer wieder seitenweise Werke seiner Lieblingsschriftsteller Gogol und Dostojewski zitiert und damit sein fabelhaftes Gedächtnis unter Beweis gestellt.

2 Solomon Volkow (Hg.): *Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch*, München 1989, S. 11.

Nachdem die Gespräche beendet waren, bereitete Volkow das Material auf, ordnete es und stellte es zu Kapiteln zusammen. Über diesen Prozeß ist wenig bekannt. Volkow verweist auf chronologische und thematische Aspekte bei der Zusammenstellung des Buches. Als Beweis für die Echtheit führt Volkow die die Kapitel eröffnenden Manuskriptseiten an, die Schostakowitsch nach der Lektüre mit "čital, DSCH" (z. dt.: "gelesen, D[mitri] SCH[ostakowitsch]") abzeichnete und die auch in der vorliegenden Ausgabe beibehalten wurden. Zudem schenkte Schostakowitsch Volkow ein Foto mit einer persönlichen Widmung: "*Dem lieben Solomon Moissejewitsch Volkow zur guten Erinnerung. D. Schostakowitsch, 16.11.1974. In Erinnerung an die Gespräche über Glasunow, Sostschenko, Meyerhold. D.SCH.*" und fügte mündlich hinzu: "*Das wird Ihnen nützlich sein*"<sup>3</sup> Schostakowitsch stimmte einer posthumen Veröffentlichung zu, und Volkow schmuggelte das Manuskript in den Westen, bevor er selbst 1976 nach New York ausreisen durfte. Schostakowitsch war am 9. August 1975 gestorben.

### Erste sowjetische Reaktionen

Nach dem Erscheinen des Buches 1979 in den USA wurden von sowjetischer Seite eilig Kommentare aus Schostakowitschs Familien- und Freundeskreis lanciert, deren Ziel es war, den Inhalt des Buches in Frage zu stellen und seinen Verfasser zu diskreditieren. Bereits während der Vorbereitung des Drucks hatte der KGB vergeblich versucht, das Manuskript aufzustöbern und in seinen Besitz zu bringen. Der Vizepräsident der sowjetischen Urheberrechtsbehörde, Wassili Sitnikow, bezeichnete das Buch am 7. November 1979 über die Nachrichtenagentur Reuters als eine "*Fälschung, vom Anfang bis zum Ende*", ein Statement, das von der westlichen Presse übernommen wurde, ohne über Sitnikows KGB-Funktionen im Bilde zu sein: Sitnikow war ebenfalls stellvertretender Leiter der Desinformationsabteilung des KGB. Sieben Tage später erschien in der Moskauer Zeitschrift *Literaturnaja gazeta* unter dem Titel *Eine klägliche Fälschung* ein Artikel, der von sechs Kompositionsschülern Schostakowitschs unterschrieben war: Wenjamin Basner, Kara Karajew, Karen Chatshaturjan, Juri Lewitin, Boris Tistschenko und Moissej Weinberg.

3 Ebd., S. 13 f.

"Es ist uns, seinen Schülern sowie allen, die im engen Kontakt mit ihm standen, völlig klar, daß dieses Buch nichts mit den tatsächlichen Erinnerungen Dmitri Schostakowitschs zu tun hat. Vieles, sehr vieles in diesem Buch wurde von seinem wahren Autor erfunden - S. Volkow. Sogar einige authentische Bemerkungen Schostakowitschs, der Öffentlichkeit wohlbekannt und mehr als einmal publiziert, werden hier verzerrt und verfälscht. [...]"

Alle, die unseren Lehrer kannten, sind von Volkows monströsem Versuch betroffen, das Porträt eines 'anderen' Schostakowitsch zu zeichnen. Hier wird eine Lüge auf der nächsten aufgehäuft. [...]"

Doch kein Lügengebräu aus den Händen von Geschäftsleuten und anderen Schurken kann das edle Antlitz des großen Komponisten und leidenschaftlichen Patrioten zerstören. Der Versuch, sein Leben und Werk in den Schmutz zu ziehen, ist hoffnungslos. Seine Musik selbst widerlegt alle derartigen Fälschungen."<sup>4</sup>

### Die Familie

Die dritte Frau Schostakowitschs, Irina Antonowna Schostakowitsch - heute Initiatorin der weltweiten Schostakowitsch-Gesellschaft mit Sitz im *Centre de Documentation de Musique Contemporaine "Dmitri Chostakovitch"* in Paris - stellte ebenso wie Schostakowitschs Sohn Maxim das Buch als eine Fälschung dar. Aus ihrem offiziellen Statement war am 13. November 1979 in der *New York Times* zu lesen:

"Volkow traf Dmitri [Schostakowitsch, d. Verf.] drei oder vier Mal. Er war nie ein Freund der Familie - jemanden, den man zum Essen einladen würde. Ich sehe keine Möglichkeit, wie er genug Material für ein solch dickes Buch von Dmitri hätte sammeln können. Er stimmte einem Treffen mit Volkow zu, um seinem Freund Boris Tistschenko einen Gefallen zu tun. Bei zweien dieser Treffen war Tistschenko anwesend. Schostakowitsch mag Volkow bei anderer Gelegenheit getroffen haben, bei Konzerten, Proben usw., aber dann nur kurz."<sup>5</sup>

Da die *Memoiren* bis zum heutigen Tage nicht in russischer Sprache publiziert wurden und sowohl Maxim als auch Irina Schostakowitsch zum damaligen Zeitpunkt

4 Zit. nach: Alan B. Ho / Dmitry Feofanov: *Shostakovich Reconsidered*, London 1998, S. 61.  
5 Übersetzung d. Verf.

nicht über englische Sprachkenntnisse verfügten, muß sich ihr Wissen über das Buch auf sporadische Berichte in den westlichen Medien und die (spärlichen) Informationen, die ihnen möglicherweise von Seiten des KGB zugänglich gemacht wurden, beschränkt haben. Allerdings darf man hier mit Recht auch eine gezielte Intervention des KGB vermuten, der noch neun Jahre nach Schostakowitschs Tod regelmäßig mit Berichten über die Geschehnisse in der Familie Schostakowitsch versorgt wurde.

Schostakowitschs Sohn Maxim stimmte auf einer Pressekonferenz am 26. November 1979 in die Anklage seiner Stiefmutter ein:

"Das Buch ist eine Sammlung von Gerüchten und Gesprächen mit Dritten in der Interpretation des Autors [gemeint ist Volkow, d. Verf.], doch alle werden Schostakowitsch zugeschrieben. Ein Großteil besteht aus einem aufgewärmten Brei aus Geschichten, die Schostakowitsch von anderen gehört haben soll. Zudem ist die Entstehungsgeschichte des Buches voller Widersprüche."<sup>6</sup>

### Reaktionen aus dem Westen

Im Westen war es die britische Musikwissenschaftlerin Laurel E. Fay, die erste Zweifel am Manuskript äußerte. In ihrem 1980 veröffentlichten Aufsatz "Schostakowitsch gegen Volkow: Wessen Zeugenaussage?"<sup>7</sup> merkte sie unter anderem nicht übereinstimmende Daten zwischen den *Memoiren* und Schostakowitschs Lebenslauf an. Weiterhin entsprächen Passagen des Buches bereits vorher erschienenen Aufsätzen aus der Feder des Komponisten, insbesondere die von Schostakowitsch abgezeichneten Kapitelanfänge enthielten auffallend oft zuvor publiziertes Material und dies sogar zuweilen im Originalwortlaut. Dementsprechend drastisch sah Laurel Fays Fazit im Blick auf die *Memoiren* und ihren Herausgeber aus:

"Es ist klar, daß die Authentizität der *Memoiren* stark anzuzweifeln ist. Volkows fragwürdige Methodik und seine mangelhaften wissenschaftlichen Fähigkeiten sind nicht

6 BBC Summary of World Broadcasts, 26. 11. 1979; zit. nach Ho/Feofanov, S. 85.

7 Laurel E. Fay: "Shostakovich versus Volkov: Whose Testimony?" In: *The Russian Review* 39 (1980), S. 484-493.

dazu angetan, uns von seiner Version von Form und Inhalt von Schostakowitschs Memoiren zu überzeugen. [...] Schostakowitschs handschriftliche Anmerkungen [gelesen, DSCH, d. Verf.] - sofern sie authentisch sind - verifizieren nicht die Version des Manuskripts, die einer naiven westlichen Öffentlichkeit präsentiert worden ist. [...] Ist das von Schostakowitsch abgezeichnete Manuskript identisch mit dem, das im Westen übersetzt und als seine *Memoiren* veröffentlicht wurde?"<sup>8</sup>

Fays Anschuldigungen dominierten den wissenschaftlichen Diskurs der frühen 80er Jahre, so daß bis zum Ende des Jahrzehnts die Meinung vorherrschte, das Buch sei eine mehr oder weniger elegant gemachte Fälschung. Der amerikanische Forscher Richard Taruskin, Professor an der Universität von Kalifornien in Berkeley, griff Volkow 1989 gar persönlich an: Er habe ihn nach seiner Emigration in die USA ausgenutzt, um mit dem *gefälschten Buch* Karriere zu machen. Volkow bat Taruskin seinerzeit um ein Empfehlungsschreiben für ein Stipendium. Taruskin äußerte 1989 verbittert:

"Und so wurde ich ein früher Komplize von etwas, das sich später als ein schändlicher Akt der Ausbeutung herausstellen sollte. [...] Denn wie jeder Wissenschaftler deutlich sehen konnte, war das Buch eine Fälschung."<sup>9</sup>

Erst gegen Ende der 80er Jahre sollte sich am schlechten Image des Buches und seines Autors einiges ändern: Der Sohn des Komponisten, Maxim Schostakowitsch, rückte nach seiner Emigration in den Westen 1981 nach und nach von seinen zuvor gemachten Äußerungen ab und maß den *Memoiren* mehr und mehr Bedeutung bei, bis er im Vorwort der finnischen Ausgabe der *Memoiren* schließlich vollends die Seiten wechselte:

"Alles was in dem Buch über die Verfolgung meines Vaters und die politischen Umstände gesagt wird, entspricht voll und ganz der Wahrheit. Die dort gewählte Sprache erkenne ich zum größten Teil als die meines Vaters wieder. [...]"<sup>10</sup>

8 Ebd., S. 493.

9 Richard Taruskin: "The Opera and the Dictator", in: *The New Republic*, 20. 3. 1989, Washington D.C., USA.

10 Zit. nach Ho/Feofanov, S. 112.

Über diese verbale Unterstützung der *Memoiren* hinaus engagierte sich Maxim Schostakowitsch auch für die Rehabilitierung Volkows und versuchte, die systemkritische Haltung seines Vaters innerhalb und außerhalb seiner Musik zu untermauern. So setzte er sich für Publikationen im Sinne der *Memoiren* ein und pries Ian MacDonalds Buch *The New Shostakovich* (1990) als "eines der besten Bücher über Schostakowitsch, das ich je gelesen habe". In zahlreichen Interviews hat er sich seitdem für Volkows Buch eingesetzt, so im Mai 1991 in der Zeitschrift *Grammophone*, im Januar 1992 beim Symposium im Russel Sage College in New York und schließlich, einer familiären "Absolution" gleichkommend, in einem Interview mit Solomon Volkow beim amerikanischen Sender *Radio Liberty* am 23. November 1992:

"Solomon [Volkow], wir haben uns bis jetzt unglücklicherweise im Leben wie vor dem Mikrofon sehr selten getroffen; aber nun, da wir hier sind, möchte ich mich bei Ihnen für Ihr Buch über meinen Vater bedanken, insbesondere für die Beschreibung der politischen Atmosphäre des Leidens, in der dieser große Künstler lebte. Für mich ist dies der wichtigste Punkt in dem ganzen Buch. Und falls jemand in Rußland das Buch noch nicht gelesen hat, so möchte ich es dringend empfehlen, da den Menschen hier im Westen nur durch Volkows Buch die Augen geöffnet wurden, was die Umstände anbelangt, in denen dieses musikalische Genie lebte."<sup>11</sup>

### Unterstützung aus der Heimat - russische Enthüllungen nach der Wende

Die Öffnung des eisernen Vorhangs und der Zusammenbruch der Sowjetunion markieren den wohl gravierendsten Einschnitt in die Rezeption von Volkows Buch und das Gesamtwerk Schostakowitschs. Viele Zwänge, Abhängigkeitsverhältnisse und Ängste russischer Autoren erübrigten sich, und man war von nun an in der Lage, ohne Repressalien seitens der Kulturbürokratie an der internationalen Debatte teilzunehmen. Ähnliches hatten zuvor nur emigrierte Musiker vermocht, wie zum Beispiel der Primarius des Borodin Quartetts, Rostislaw Dubinski, dessen Buch *Stormy Applause - Making Music in a Worker's State* von 1989 einen Ton anschlägt, der dem in den *Memoiren* Schostakowitschs sehr ähnelt, wenn er zum Beispiel die Angriffe gegen Schostakowitsch 1936 und 1948 anspricht:

11 Ebd., S. 113.

"Zweimal - 1936 und 1948 - hatte Schostakowitsch eine 'zivile Exekution' erlitten. Seine Fenster wurden eingeworfen, begleitet von Rufen wie 'Formalist, Verräter, Trotzkist' und sogar 'amerikanischer Spion'. Das übliche Ende dieser 'ideologischen' Kampagne sollte die 'physische Exekution' werden, doch wie durch ein Wunder kam es nicht so weit. Die Erwartung eines gewaltsamen Todes wurde zum zentralen Thema in Schostakowitschs Musik und grub sich für immer in sein Gesicht ein."<sup>12</sup>

Zwei Publikationen waren es, die im zeitlichen Umfeld des Zusammenbruchs der Sowjetunion Partei für die Authentizität der *Memoiren* nahmen: 1990 erschien zunächst Ian MacDonalds *The New Shostakovich*, ein historisch-politisch ausgerichtetes Buch, das die Werke Schostakowitschs ganz im Sinne der *Memoiren* einer Analyse unterzog, die darauf abzielte, das von Schostakowitsch Berichtete in den einzelnen Werken wiederzufinden und somit sein Werk als das detaillierte Vermächtnis eines heimlichen Dissidenten der Musik zu deuten.

Nach der Öffnung der Grenzen war es die Cellistin Elizabeth Wilson, eine Schülerin des Schostakowitsch-Freundes Mstislaw Rostropowitsch, die 1994 auf der Basis von Interviews mit insgesamt 68 noch lebenden Persönlichkeiten aus dem Familien-, Freundes-, Bekannten- und Kollegenkreis Schostakowitschs das knapp 600-seitige Kompendium *Shostakovich - A Life Remembered* vorlegte. Elizabeth Wilson beschrieb ihren Ansatz als einen

"Versuch, die Biographie Schostakowitschs im sozialen Kontext seiner Zeit zu präsentieren und dabei auf die Wahrnehmungen seiner Zeitgenossen zu vertrauen. Das Buch beabsichtigt nicht, Fragen zu seiner Musik im Detail zu behandeln oder ihr eine neue politische Interpretation zu geben."<sup>13</sup>

Dies war auch keinesfalls notwendig. Wilson versah die einzelnen Stationen seines Lebens mit kurzen Zwischentexten und ließ ansonsten die Zeitgenossen sprechen. Liest man *A Life Remembered* im Blick auf die inhaltliche Authentizität der *Memoiren*, so erfährt Volkows Buch hier indirekt die Unterstützung der Mehrheit der Befragten, auch wenn Wilson die Debatte um die *Memoiren* in ihrem Buch bewußt aus-

12 Rostislaw Dubinsky: *Stormy Applause. Making Music in a Worker's State*, New York 1989, S. 114. Übersetzung des Verfassers.

13 Elizabeth Wilson: *Shostakovich. A Life Remembered*, London 1994, S. XI f.

klammerte. Die Situation des Künstlers angesichts der staatlichen Repression, die Angst vor Verhaftung und Verfolgung, die Isolation des Komponisten als *Volksfeind*, dessen Werke von heute auf morgen von den Konzertprogrammen verschwanden, all diese, in den *Memoiren* zum ersten Mal in dieser Deutlichkeit präsentierten Informationen spiegelten sich in vielen Interviewbeiträgen wieder und unterstützten somit inhaltlich Volkows Buch.

Einer der Befragten, der russische Geiger Jakow Milkis, der seit 1957 Mitglied der Leningrader Philharmonie war und bei vielen Uraufführungen der Symphonien Schostakowitschs mitwirkte, berichtete Elizabeth Wilson von der Probenarbeit mit dem Dirigenten Jewgeni Mrawinski, einem Freund Schostakowitschs, der zahlreiche seiner Symphonien uraufführte:

"Zum Beispiel während einer Probe der V. Symphonie, im 3. Satz, der Episode, wo die Oboe ein langes Solo über dem Tremolo der 1. und dann der 2. Violinen hat, 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>14</sup>

Dazu paßt eine Passage aus Schostakowitschs *Memoiren*:

"Warten auf die Exekution ist eines der Themen, die mich mein Leben hindurch gemartert haben. Viele Seiten meiner Musik sprechen davon. Manchmal möchte ich es den Interpreten erklären in der Hoffnung, sie könnten das Werk dann besser verstehen. Doch dann hält mich der Gedanke zurück, daß man einem schlechten Interpreten sowieso nichts erklären kann, und ein guter wird es selber empfinden."<sup>15</sup>

Äußerungen wie diese zementierten in Teilen der Forschung die Meinung, in Schostakowitschs Werk gebe es verschlüsselte Botschaften, die sich mit motivischen

14 Erinnerungen Jakow Milkis', in: Wilson, S. 315. Übersetzung des Verfassers.

15 Volkow, S. 203.

Analysen und Untersuchungen zu Schostakowitschs hochentwickelter Zitattechnik aufspüren und übersetzen ließen. Somit rührte Volkows Buch auch an die Grundfesten einer rein formalen Analyse und gab den kontextuell orientierten Musikforschern neue Nahrung, ein Umstand, der sich auf den Ton der wissenschaftlichen Debatte auswirkte.

### Authentisches Material und neue Echtheitsprobleme: Die Glikman-Briefe

Die bis dato nur um den Text der *Memoiren* geführte Debatte erhielt 1995 eine "Vitaminspritze" durch die vom Theaterkritiker Isaak Glikman veröffentlichten Briefe Dmitri Schostakowitschs aus den Jahren 1941-1971.<sup>16</sup> Diese Briefe geben nicht nur ein eindrucksvolles Beispiel für das typisch russische Phänomen des "Zwischen-den-Zeilen-Lesens" ab, sondern sind auch durch die Tatsache von großer Bedeutung, daß mit ihnen erstmals seit Beginn der Debatte wieder authentisches Material auftauchte, das auf Bezüge zu den *Memoiren* untersucht werden konnte. Zudem enthielt die Briefsammlung ausführliche Kommentare Glikmans, die jeden Brief in den ihm gebührenden Kontext stellten und viele Besonderheiten in Schostakowitschs Charakter bestätigten, die in den *Memoiren* bereits angedeutet wurden. Diese betrafen besonders seinen typischen Humor, die doppelbödige Art der Formulierungen, wie sie nur in totalitären Staaten entstehen kann. Denn Glikman und Schostakowitsch waren sich der Tatsache bewußt, daß die Korrespondenz durch die Hände der Geheimpolizei ging. So schrieb Schostakowitsch an Glikman am 6. 11. 1942:

"Lieber Isaak Dawydowitsch!

Ich gratuliere Dir herzlich zum 25. Jahrestag der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution.

Ich habe gerade eben im Radio die Ansprache des Genossen Stalin gehört. Mein Freund! Wie traurig bin ich doch, daß wir diese Ansprache gehört haben und dabei so weit voneinander entfernt waren.

Ich küsse Dich herzlich.

D. Schostakowitsch"<sup>17</sup>

16 Dmitri Schostakowitsch: *Chaos statt Musik? Briefe an einen Freund*, hrsg. u. kommentiert von Isaak Glikman, deutsche Ausgabe hrsg. u. mit Anmerkungen versehen von Reimar Westendorf, Berlin 1995.

17 Ebd., S. 53, (Hervorhebung d. Verf.)

Die scheinbar ungelenke Satzstellung, glücklicherweise in der deutschen Übersetzung beibehalten, verdeutlicht, was auch viele Analytiker in Schostakowitschs Musik transparent zu machen suchten: Hintergründiges und Doppelbödiges begegnet dem Hörer in vielen Partituren wie in obiger Briefstelle, ein Umstand, der gewiß wenig geeignet ist, Echtheitsbeweise zu liefern. Ein Paradebeispiel für Schostakowitschs Humor gibt er selbst in einem Brief vom 29. 12. 1957 aus Odessa. Der plakative Stil, der an die gebetsmühlenartig vorgetragenen offiziellen Verlautbarungen des Sowjetstaates erinnert, ist durchsetzt von bissiger Satire. Die Preisungen der Apparatschiks klingen hohl und leer, besonders, wenn man den Brief laut vorliest:

"29. XII. 1957, Odessa

Lieber Isaak Dawydowitsch!

Ich kam in Odessa am Tage der Feiern zum 40jährigen Bestehen der Sowjetukraine an. Heute morgen bin ich auf die Straße gegangen. Du verstehst natürlich selbst, daß man unmöglich an einem solchen Tag zu Hause sitzen kann. Ungeachtet des trüben, nebligen Wetters war ganz Odessa auf der Straße. Überall gab es Portraits von Marx, Engels, Lenin und Stalin sowie von den Genossen A. I. Beljajew, L. I. Breshnew, N. A. Bulganin, K. J. Woroschilow, N. G. Ignatow, A. I. Kirilenko, F. R. Koslow, O. W. Kuusinen, A. I. Mikojan, N. A. Muchitdinow, M. A. Suslow, J. A. Furzewa, N. S. Chrustschow, N. M. Schwernik, A. A. Aristow, P. A. Pospelow, J. E. Kalnbersin, A. P. Kiritschenko, A. N. Kossygin, K. T. Masurow, W. P. Mshawanadse, M. G. Perwuchin und N. T. Kaltschenko.

Überall Fahnen, Aufrufe und Transparente. Ringsum fröhliche und strahlende, russische, ukrainische und jüdische Gesichter. Bald hier, bald da hörte man Begrüßungsrufe zu Ehren der großen Banner von Marx, Engels, Lenin und Stalin, sowie zu Ehren der Genossen A. I. Beljajew, L. I. Breshnew, N. A. Bulganin, K. J. Woroschilow, N. G. Ignatow, A. I. Kiritschenko, F. R. Koslow, O. W. Kuusinen, A. I. Mikojan, N. A. Muchitdinow, M. A. Suslow, J. A. Furzewa, N. S. Chrustschow, N. M. Schwernik, A. A. Aristow, P. A. Pospelow, J. E. Kalnbersin, A. P. Kirilenko, A. N. Kossygin, K. T. Masurow, W. P. Mshawanadse, M. G. Perwuchin, N. T. Kaltschenko und D. S. Korotshenko. Überall sind russische und ukrainische Ansprachen zu hören. Gelegentlich ist die Ansprache eines ausländischen Vertreters der fortschrittlichen Menschheit zu hören, der nach Odessa gekommen ist, um die Odessaer zu ihrem großen Feiertag zu beglückwünschen. Ich ging spazieren und kehrte, nicht imstande, meine Freude zurückzuhalten, ins Hotel zurück und beschloß, so gut ich konnte, die Feiern in Odessa zu schildern.

Verurteile mich nicht so streng.  
Ich küsse Dich herzlich.

D. Schostakowitsch"<sup>18</sup>

18 Ebd., S. 147 f.

Ein Echtheitsproblem ganz anderer Art sprach Schostakowitschs ehemaliger Sekretär, der Musikwissenschaftler Daniel Shitomirski, der in einigen Fällen als "Ghostwriter" für Schostakowitsch fungierte, in seinen 1996 publizierten privaten Aufzeichnungen an: So war es gängige Praxis, daß Schostakowitsch über die zahlreichen offiziellen Artikel, die seinen Namen als Autor trugen, erst relativ spät informiert wurde, dann nämlich, wenn Sie ihm von der Kulturbükratie zur Unterschrift vorgelegt wurden. Schostakowitsch betrachtete dies als lästige Pflicht und äußerte im inneren Kreis, er würde diese Dokumente auch unterzeichnen, wenn man ihm den Text auf dem Kopf stehend vorlegen würde. Shitomirski bekam als Autor zahlreicher Schostakowitsch-Texte den starken Arm der Partei zu spüren. Er berichtet über das Zustandekommen von Schostakowitschs Rundfunkrede am 28. 3. 1952 anlässlich der Beethovenfeierlichkeiten in der DDR:

"Ich kam zu ihm in seine Wohnung mit dem bereits fertigen Schreibmaschinentext. Unmittelbar auf dem Fuße folgten mir zwei hochgestellte Beamte aus dem staatlichen Komitee für Kunstangelegenheiten. Als ich in dieser Runde meine 'Ansprache von Dmitri Schostakowitsch' vorgetragen hatte, ergingen sich die beiden in tiefsinnigen Erörterungen und machten Einwände geltend. Vieles, so meinten sie, fehle einfach noch und müsse eingearbeitet werden. Es ging hierbei weniger um Beethoven, als vielmehr um die Beethovenpflege in der UdSSR, entsprechende Kontinuitätsbeziehungen und natürlich um das Thema 'Beethoven und die Revolution'. Ich notierte eifrig mit. Dmitri Schostakowitsch saß entfernt in einer dunklen Ecke und sprach die ganze Zeit über kein einziges Wort. Warum auch? Seine Ansprache wurde ja von den Staatsorganen erstellt!"<sup>19</sup>

Shitomirskis Erinnerung ist symptomatisch für die zahlreichen Bedeutungsschichten, die sich dem Leser der offiziellen Dokumente Schostakowitschs darbieten. Auch hier gibt es nämlich Unterschiede: Artikel, die von ihm im Bewußtsein der Zensur geschrieben wurden und solche, unter die er nur seine Unterschrift setzte.

19 Daniel Shitomirski: *Blindheit als Schutz vor der Wahrheit*, Berlin 1996, S. 232.

### Ein systemkritisches Monument - Die satirische Kantate *Rajok*

Zweifler am Inhalt der *Memoiren* erhielten durch das allmähliche Auftauchen der satirischen Kantate *Rajok* gegen Ende der 80er Jahre einen gehörigen Dämpfer aufgesetzt. Die Kantate handelt vom 1948er Kongreß des Komponistenverbandes, bei dem Schostakowitsch zum zweiten Mal seit 1936 als "Volksfeind" diffamiert wurde, eine Verleumdung, die mit erheblichen Existenzängsten einher ging. Die damals üblichen öffentlichen Selbstkasteiungen lieferte Schostakowitsch in seiner Rede:

"Wenn ich auf mich selbst zu sprechen komme, so muß ich sagen, daß vor allem die Arbeit auf dem Gebiet der symphonischen und der Kammermusik auf mich eine negative Wirkung ausgeübt hat."<sup>20</sup>

Bei allem Leid, das Schostakowitsch am öffentlichen Pranger des Jahres 1948 erfuhr, war es ihm dennoch möglich, einige dieser Erlebnisse in der beispiellosen satirischen Kantate *Rajok* zu verarbeiten, die er zu Lebzeiten unter Verschuß hielt. Darin ließ er Josef Stalin sowie die ZK-Sekretäre Andrej Shdanow und Dmitri Schepilow als Solosänger auftreten und vom Chor der Musikfunktionäre begleiten, eine zynische und entlarvende Version der offiziellen Tagung. Neben zahlreichen abgedroschenen Phrasen in verirrtem Parteichinesisch zitiert Schostakowitsch dort einen Redeauszug Andrej Shdanows.

Hier zunächst das Original:

"Es muß geradeheraus gesagt werden, daß eine ganze Reihe Werke zeitgenössischer Komponisten so mit naturalistischen Tönen übersättigt sind, daß sie - verzeihen Sie den unfeinen Ausdruck - bald an eine Bohrmaschine, bald an ein musikalisches Mordinstrument erinnern."<sup>21</sup>

20 Ebd., S. 277.

21 Andrej Schdanow: *Über Kunst und Wissenschaft*. Berlin/DDR 1951, S. 71.

In der Kantate *Rajok* heißt es:

"Musik, die nicht melodisch ist, Musik die nicht ästhetisch ist, Musik, die nicht harmonisch ist, Musik, die ohne Anmut ist, ist wie ... eine ... Bohrmaschine! Ist wie ... eine ... musikalische Gaskammer."<sup>22</sup>

Unter den zahlreichen Querverweisen auf Personen und ihre Eigenarten sticht besonders das musikalische Porträt des Jedenitzin (russ.: der Erste) hervor, hinter dem klar die Person Stalins erkennbar wird. Er singt zur Melodie von Stalins Lieblingslied *Suliko* eine im typischen, sich wiederholenden Parteichinesisch gehaltene Rede, die den Chor der Musikfunktionäre süß schlummern läßt.

#### Das Ende der Debatte? - Zwei Autoren auf der Suche nach der Wahrheit

Fast genauso verblüffend wie das Erscheinen der *Memoiren* 1979 mutete knapp 20 Jahre später das in England erschienene Buch *Shostakovich Reconsidered* an, dessen Titel man am besten mit "Schostakowitsch - Nachgehakt" übersetzt. In fünfjähriger Forschungsarbeit sammelten der Jurist Dmitri Feofanov und der Musikwissenschaftler Prof. Allan Ho Unmengen von Material zur Unterstützung der Echtheit der *Memoiren* sowie zur Ehrenrettung von Solomon Volkow. Das im Stil einer Gerichtsverhandlung gehaltene Buch - es beinhaltet Plädoyers der Verteidigung, ein Kreuzverhör und eine Art abschließenden Richterspruch - arbeitet minutiös die gegen Volkow gerichteten Kritikpunkte auf und bietet zusätzlich eine Fülle stichhaltiger Argumente.

Ho und Feofanov präsentierten ihre Ergebnisse erstmals beim 1998er Kongreß der *American Musicological Society* in Boston, auf dem sich die Protagonisten der Debatte um Schostakowitschs *Memoiren* zu einer nur auf sie bezogenen Tagung trafen. So legten die Autoren Auslassungen in Elizabeth Wilsons Buch offen, aus denen klar

22 Zit. nach: Notenausgabe *Dmitri Schostakowitsch - Antiformalistischer Rajok*, Sikorski, Hamburg 1996, S. 19. Deutsche Fassung der Gesangstexte von Jürgen Köchel.

hervorging, daß Schostakowitsch Volkow überaus schätzte und bereit war, ihm viele (auch brisante) Details anzuvertrauen. Schostakowitschs Vertraute Flora Litwinowa berichtete demnach aus den letzten Lebensjahren Schostakowitschs die folgenden Bemerkungen:

"Weißt Du, Flora, ich habe einen wundervollen jungen Mann kennengelernt - ein Musikwissenschaftler aus Leningrad [gemeint ist Volkow, d. Verf.]. Dieser junge Mann kennt meine Musik besser als ich selbst. Irgendwo hat er alle Informationen über mich ausgegraben, sogar aus meiner Jugend. Wir treffen uns nun regelmäßig und ich erzähle ihm all meine Erinnerungen über mich und mein Werk. Er schreibt es auf und beim nächsten Treffen lese ich Korrektur."<sup>23</sup>

Allan Ho griff in seinem Vortrag besonders die erste westliche Kritikerin der *Memoiren*, Laurel Fay, an und bescheinigte ihr eine verzerrende Interpretation einiger Passagen der *Memoiren*. Hos und Feofanovs Buch besiegelte 1998 die zuweilen hitzig geführte Debatte um den Inhalt des vorliegenden Buches. Tatsächlich hat sich heute die Mehrheit der Musikforscher für die Echtheit der *Memoiren* ausgesprochen. Laurel Fay selbst akzeptiert mittlerweile das politische Porträt Schostakowitschs in den *Memoiren*<sup>24</sup> und auch der einflußreiche britische Forscher David Fanning erklärte in der Buchbesprechung von *Shostakovich Reconsidered*, er habe "alle Überlegungen zu Volkows Unaufrichtigkeit auf Eis gelegt."<sup>25</sup>

Allan Hos Schlußwort auf der 1998er Tagung der *American Musicological Society* veranschaulicht das "Friedensangebot", als welches man *Shostakovich Reconsidered* bezeichnen kann. Bei der Fülle des angesammelten Materials zur Echtheit der *Memoiren* sei es an der Zeit, Animositäten und emotional gefärbten Debatten eine Absage zu erteilen:

"Ich bitte Sie nicht, irgend etwas zu glauben, nur weil ich es sage, oder meine Überzeugung von der Echtheit der *Memoiren* zu übernehmen. Worum ich Sie bitte, ist das Fol-

23 Zit. nach Allan Ho: "The Testimony Affair: An Answer to Critics." Vortragsmanuskript vom nationalen Treffen der American Musical Society im Jahre 1998. Im Besitz des Verfassers.

24 Siehe Edward Rothstein: "Sly dissident or soviet tool? A war over Shostakovich memoirs", in: *New York Times*, 17. 10. 1998.

25 Ho, Vortragsmanuskript.

gende: Untersuchen Sie die Sache selbständig, sprechen Sie mit der Familie und mit Freunden Schostakowitschs, vergraben Sie sich in die Briefe und das Archivmaterial, hören und studieren Sie die Musik, bedenken Sie alle Beweise und treffen Sie dann ihre eigene, gut informierte Entscheidung über die *Memoiren*." <sup>26</sup>

### Die letzte Zweiflerin: Irina Antonowna Schostakowitsch

Als eine der letzten Zweifler tritt gegenwärtig die dritte Frau des Komponisten, Irina Antonowna Schostakowitsch, auf. Sie besteht nach wie vor auf nur wenigen Treffen zwischen Volkow und Schostakowitsch und brachte dies auch in einem 1997 veröffentlichten Interview zum Ausdruck, das im *DSCH-Journal*, der Mitgliederzeitschrift der amerikanisch-englischen Schostakowitsch-Gesellschaft abgedruckt wurde.

**"DSCH-Journal:** Die Debatte um die *Memoiren* hält immer noch an. Es werden oft Meinungen geäußert, die es für wahrscheinlich halten, daß Volkow und Schostakowitsch über eine längere Zeitspanne zusammengearbeitet haben, und das Schostakowitsch den jungen Volkow in sein Vertrauen gezogen hat. Hat sich Ihre Meinung darüber geändert?

**Irina Schostakowitsch:** Nein, ich habe meine Meinung über Volkow nicht im geringsten geändert. Ich weiß nicht, woher diese Geschichten kommen, daß Volkow und Schostakowitsch viel Zeit miteinander verbracht haben sollen. Abgesehen von Volkows eigenen Äußerungen habe ich dafür nirgends stichhaltige Beweise gesehen." <sup>27</sup>

Irina Schostakowitschs Aussagen werden von den von Wilson ausgelassenen, von Ho/Feofanov jedoch veröffentlichten Äußerungen Dmitri Schostakowitschs über die Vertrauenswürdigkeit Volkows kontrastiert. Darüber hinaus erscheint ein endgültiger Kommentar der Haltung der Witwe heute schwer, da sich dem westlichen Leser immer noch viele spezifisch russische Facetten der Debatte verschließen. Der Zick-Zack-Kurs aus 20 Jahren Debatte um die Echtheit der *Memoiren* hat dem Buch nichts von seiner Faszination genommen. Schostakowitschs *Memoiren* bleiben ein vielschichtiges Werk: Psychokrimi, Lebensbeichte und musikalisches Geschichtsbuch der Sowjetunion.

26 Ebenda.

27 *DSCH-Journal* No. 6/Winter 1996/97, S. 4. Übersetzung d. Verfassers.

Nach wie vor äußerten sich berühmte Persönlichkeiten des russischen Musiklebens zu ihrer Einschätzung der *Memoiren*. Ihre zumeist emotional gefärbten Aussagen unterstreichen nicht nur die erdrutschartigen Auswirkungen des Buches, sie sollten auch außerhalb einer rein wissenschaftlichen Betrachtung als Zeitzeugenberichte Beachtung finden. Sie seien deshalb hier versammelt.

"Als ich die *Memoiren* las, gab es für mich keinen Zweifel, daß in diesem Buch der wahre Schostakowitsch zu uns spricht. Alles, was wir über ihn wußten, wurde hier schwarz auf weiß bestätigt. Ich war sehr glücklich, daß der Rest der Welt nun endlich die Wahrheit über Schostakowitsch erfuhr."

Der Pianist und Dirigent **Vladimir Ashkenazy** im Vorwort zu *Shostakovich Reconsidered* 1998

"Sie sind wahr. Sie sind sorgfältig und genau geschrieben. Manchmal sind für meinen Geschmack zu viele Gerüchte darin, aber nichts Bedeutsames. Die Basis des Buches ist korrekt."

**Maxim Schostakowitsch** - Dirigent, Sohn des Komponisten, in einem BBC-2 TV-Interview 1986

"Ich bin ein Bewunderer von Solomon Volkow. Es gibt nichts Falsches dort [i. d. *Memoiren*, d. Verf.]. Der Erzählstil ist definitiv Schostakowitsch, nicht nur die Wortwahl, sondern auch die Art, wie sie zusammengesetzt werden."

**Galina Schostakowitsch**, Tochter des Komponisten, in einem Interview mit Allan Ho und Dmitri Feofanov 1996

"Es ist alles wahr."

**Rudolf Barschai** - Dirigent, Freund Schostakowitschs in einem BBC Radio 3-Interview 1983

"Ich halte das Buch als für eine der wichtigsten Publikationen über den Komponisten, ihre Authentizität wirft keine Fragen auf. Es gibt keinen Zweifel. Ich bin bereit, meine Unterschrift unter jedes Wort zu setzen. Dies ist die Wahrheit über Schostakowitsch."

**Lew Lebedinski** - russ. Musikwissenschaftler, Freund Schostakowitschs, in: *Melos*, 1993.

"Ich las das Buch aufgeregt, nicht fähig, es wegzulegen. Ich las noch einmal, überdachte alles, verglich es mit meinem eigenen Material (Tagebücher, Briefe). Ich überprüfte es anhand von Äußerungen von Schostakowitschs Freunden und schließlich anhand meiner

Erinnerungen. Aus jeder Blickrichtung sah ich dasselbe Bild - genau das, was ich ab den 60er Jahren um ihn vor sich gehen sah, sogar in ihm selbst."

**Daniel Shitomirski** - russ. Musikwissenschaftler, in: *Daugava*, 1990.

"Ich las Schostakowitschs Memoiren mit größter Erregung. Vieles, was den westlichen Leser überraschte, war für mich keinesfalls überraschend. Ich wußte vieles und erriet vieles andere."

**Kyrill Kondraschin** - Dirigent, Freund Schostakowitschs, in: *The Interior Shostakovich*, 1980

"All das, was Schostakowitsch aus eigener Erfahrung in den Memoiren wiedergibt, ist im Wesentlichen authentisch."

**Kurt Sanderling** - Dirigent und Freund Schostakowitschs, in: *Classical Music*, 1991

"Grundsätzlich ist alles dort Gesagte wahr."

**Mstislaw Rostropowitsch** - Cellist, Dirigent, Freund Schostakowitschs in einem Interview mit Elizabeth Wilson 1989

"Was ich in diesem Buch lese, deckt sich mit dem, was ich in der Musik höre. Für mich ist das die wichtigste Tatsache. Der Geist des Buches entspricht der Wahrheit."

**Semjon Bytschkow** - Chefdirigent des Kölner Rundfunk-Sinfonieorchesters, in einem BBC-2 TV-Interview 1991

## Universelle Botschaften

### Gedanken anlässlich des 20. Todesjahres von Dmitri Schostakowitsch.

Solomon Volkow<sup>28</sup> im Gespräch mit Günter Wolter

*Herr Volkow, können Sie die Bedeutung von Dmitri Schostakowitschs Musik seit 1979 beschreiben? Hat es irgendeinen bedeutsamen Wandel als Reaktion auf die Publizierung der "Zeugenaussage"<sup>29</sup> gegeben?*

Allgemein gesprochen gab es eine ganz erhebliche Verbesserung von Schostakowitschs Position in der Musikszene des 20. Jahrhunderts. Für mich ist es aber sehr schwierig, die Bedeutung der Publikation der *Zeugenaussage* einzuschätzen, weil, wenn man realistisch ist, kein einziges Buch, genausowenig wie eine einzelne Aufführung den Nachruhm eines Komponisten verändern kann.

Das Buch kann aber Teil einer weitaus breiteren Entwicklung sein, und dieser Prozeß des Wandels fand im Falle von Schostakowitsch sicherlich statt; denn wenn man in die allerersten Bücher zur Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts schaut, die irgendwann in den 50er Jahren herauskamen, war der Schostakowitsch eingeräumte Platz sehr unbedeutend. Als eine Art akademischer Komponist, der für die Neue Musik belanglos ist, wurde er weitgehend abgelehnt.

Ich respektiere Pierre Boulez sehr, sowohl als Komponist als auch als Dirigent und als herausragende musikalische Persönlichkeit. Kürzlich las ich aber einen Artikel, den er vor 25 Jahren schrieb und in dem er vorhersagte, wie die Zukunft der Musik aussehen werde. Nichts von dem, was er prophezeite, trat ein. Die Musik entwickelte sich in einer ganz unerwarteten Weise.

28 Nachdruck aus: *Das Orchester* Nr. 1/1996, S. 19-24. Dort ist das Interview allerdings in gekürzter Form wiedergegeben. Das Gespräch fand am 5. 4. 1995 in New York statt. Mit freundlicher Genehmigung des Verlages Schott Musik International, Mainz.

Solomon Volkow ist Musikwissenschaftler, spezialisiert auf Geschichte und Soziologie der russischen Musik. Bis 1976 in der UdSSR an verschiedenen Instituten und als Musikkritiker tätig, lebt er seitdem in den USA. 1979 gab er das Buch *Zeugenaussage*, die Memoiren Dmitri Schostakowitschs, heraus.

29 Solomon Volkow [Wolkow] (Hg.): *Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch*, Hamburg 1979. Taschenbuchausg. Frankfurt a. M. 1981, München 1989. Neuausg.: Berlin-München 2000.

Niemand hätte, sagen wir, den Aufstieg des Minimalismus oder die gegenwärtige Popularität solcher Komponisten wie Henryk Gorecki, John Tavener, Gija Kantscheli und Arvo Pärt vorhergesehen. Sie gingen den Weg zu größerer Einfachheit und größerer Vergeistigung. Wenn man zurückblickt, wird man feststellen, daß alle diese Parameter in den Entwicklungen des Spätwerks von Schostakowitsch angelegt waren: in seinen letzten Streichquartetten, in seinen letzten Symphonien. Sie sehen also diese Entwicklung, die von der positiven Aufnahme von Schostakowitschs Musik gekennzeichnet ist, und werden feststellen, daß seine Geltung als einer der größten Komponisten erst vor einiger Zeit begründet wurde. Und in diesem Sinne waren die Veränderungen drastisch.

Als ich vor fast 20 Jahren in die USA kam und sagte, daß Schostakowitsch Dostojewski in Musik sei, lachte man mir ins Gesicht. Jetzt ist es praktisch eine Binsenweisheit. Vor 20 Jahren war der gesamte Streichquartett-Zyklus von Schostakowitsch unaufgeführt, jetzt vergleicht man ihn ganz selbstverständlich mit jenem von Beethoven. Und ich denke, daß dies absolut gerechtfertigt ist, weil sich Schostakowitschs Zyklus auf demselben Niveau befindet. Er gehört nicht nur zu den größten Leistungen der Musik des 20. Jahrhunderts, sondern ist ein Juwel der Musikgeschichte.

*Einige Musikwissenschaftler spekulierten darüber, daß Sie teilweise für den Text der "Zeugenaussage" alte Manuskripte von Schostakowitsch erhalten hätten, weil es in der "Zeugenaussage" beispielsweise Bemerkungen über Mussorgsky gebe, die mitunter deckungsgleich mit einem von Schostakowitsch publizierten Artikel in der "Izvestija" vom 1. Mai 1941 seien. Ist das zutreffend?*

Das ist völlig absurd. In der *Zeugenaussage* publizierte ich nur das, was Schostakowitsch mir mündlich mitteilte. Diese Musikwissenschaftler haben offensichtlich alles falsch verstanden. Erst behaupteten sie, die *Zeugenaussage* sei unwahr, Schostakowitsch habe dies alles nicht geäußert. Dann änderte sich die Melodie, Schostakowitsch habe alles woanders bereits gesagt.

*Sind Sie der Ansicht, daß seit 1989, als diese umfassenden politischen und sozialen Umwälzungen in Osteuropa eintraten, Schostakowitschs Bedeutung gestiegen ist?*

Schostakowitschs Musik wird niemals getrennt werden können von politischen Entwicklungen und dem politischen Umfeld, in dem er lebte. Das ist jetzt offensichtlich. In den USA wurde er während der Kriegsjahre mit seiner *Siebten Symphonie* in einem politischen Zusammenhang populär. Als er damals auf der Titelseite

von *Time Magazine* erschien, war er der erste Komponist, der dort jemals abgebildet worden ist. Strawinsky und Prokofjew folgten später. Sein Foto war ein sensationelles Zeichen. Er wurde nämlich nicht als Komponist konterfeit, sondern mit einem Helm als Feuerwehrmann. Er war also dargestellt als politisches Symbol. Dann wurde er während des Kalten Krieges fallen gelassen, ebenfalls im politischen Kontext. Die immense ästhetische Bedeutung seiner Musik wurde vergessen, aber sie war da und wartete auf ihre Auferstehung. Ohne sie würde sich jetzt niemand an Schostakowitsch erinnern, unabhängig von all den politischen Ereignissen.

*Können Sie die Reaktionen auf die "Zeugenaussage" von seiten der russischen Musikszene (Komponisten wie Boris Tistschenko und der Musikwissenschaftlerin Sofia Chentowa) kommentieren?*

In bezug auf beide kann ich wenig sagen, weil ich wirklich nicht über die Besonderheiten ihrer neueren Stellungnahmen unterrichtet bin. Als ich noch in Leningrad war, standen wir in sehr guten Beziehungen zueinander. Chentowa half mir außerordentlich, als Mitglied des Komponistenverbandes zugelassen zu werden. Als es dort Opposition gegen mich gab, sprach sie sehr engagiert zu meiner Verteidigung. So hege ich ihr gegenüber nichts als hohe Achtung und ebenso eine Bewunderung für ihr Werk über Schostakowitsch.

Über Tistschenko kann ich sagen, daß er einer von Schostakowitschs Lieblingskompositionsschülern war und daß wir in ausgezeichneten Beziehungen zueinander standen. Als ich in Leningrad war, publizierte ich ein Buch über junge Leningrader Komponisten, in dem Tistschenko das erste Mal in einer Veröffentlichung vorgestellt wurde. Er half mir sehr bei der Arbeit an Schostakowitschs Memoiren. Er war einer der Hauptunterstützer der ganzen Idee und des ganzen Projekts.

Ihm, einem "unbekannten Freund", habe ich das Buch gewidmet. Manchmal, wenn Schostakowitsch schwankte und zweifelte, ob dieses Projekt wert sei, fortgeführt zu werden, war Tistschenko derjenige, der Schostakowitsch überzeugte, weiterzumachen. Ich habe Partituren von Tistschenko mit sehr herzlichen Widmungen.

*Kürzlich hatten wir eine lebhaftige Diskussion in unserer deutschen Schostakowitsch-Gesellschaft. Ostdeutsche Musiker behaupteten, sie seien fähiger als westdeutsche, die Aspekte der Angst, des Terrors und der tiefen Trauer, die Schostakowitschs Leben umgaben, zu verstehen und deren Echo in seinen Symphonien und Quartetten zu finden. Stimmen Sie dem zu?*

Die erste einfache Antwort wäre ja, daß die Leute, die in derselben politischen Situation lebten, diese Art von Musik besser verstünden. Aber dies wäre eine zu sehr vereinfachende Antwort und eine falsche dazu, weil das Paradoxe darin besteht, was ich gerade jetzt persönlich bestätigen kann, daß die Zuhörer in den Vereinigten Staaten Schostakowitsch besonders gut verstehen. Ihr Verstehen ist sehr viel tiefer und enthusiastischer als das der Zuhörer in der früheren Sowjetunion.

Die Leute in Rußland hören die Musik von Schostakowitsch mit gewisser Distanz, während hier in den USA die Zuhörer erschüttert sind, und zwar wegen der geistigen Botschaften in Schostakowitschs Musik; nicht wegen dessen, was er über die stalinistische Unterdrückung sagte. Darüber wissen sie nämlich in den USA so gut wie nichts. Aber was sie hören, das ist die tiefe Sympathie des Komponisten für das Recht des Individuums, sich frei zu äußern. Das ist eine universelle Botschaft.

Die Künstler hier spielen Schostakowitschs Musik mit weitaus größerer Intensität und Feeling als die Künstler in Rußland. Sie sehen, Schostakowitschs Musik ist so tief und so reich an Bedeutung, auch an universeller Bedeutung, daß man zu verschiedenen Zeiten zu unterschiedlichen Teilen von ihr einen Zugang finden kann.

Wenn die *Zeugenaussage* in irgendeiner Weise zu diesem ganzen Prozeß beigetragen hat, dann bin ich glücklich. Und ich freue mich für Schostakowitsch, weil es seine Idee war. Es war sein Anliegen, verschiedene Dinge in seinem Leben und seiner Musik zu erläutern, von denen er plötzlich sah, daß sie vom Publikum nicht richtig verstanden wurden, besonders und vor allem sein Verhältnis zu Stalin und die versteckten Botschaften in einigen seiner Werke.

Sehr lange war er sicher, daß jeder der Zuhörer seine versteckte Botschaft verstand. Dann begriff er plötzlich, daß dies einigen jüngeren Zuhörern in Rußland und gewissen Kreisen in den USA aus dem Blickfeld geriet, nicht zuletzt aufgrund all der Ehrungen, die Schostakowitsch in seinen späten Jahren durch die Behörden zuteil wurden. Jetzt aber, wo Schostakowitsch nicht mehr unter uns ist, ist es nicht wichtig, ob er Volkskünstler der UdSSR war oder ob er diesen oder jenen Preis oder Orden erhielt.

*Vor kurzem veröffentlichte Isaak D. Glikman Schostakowitschs Briefe. Elizabeth Wilson schrieb eine Schostakowitsch-Biographie. Wie beurteilen Sie diese Publikationen? Vervollständigen sie das Bild Schostakowitschs, das in der "Zeugenaussage" entworfen ist, oder widersprechen sie ihm?*

Ich sehe beide Bücher von Glikman und von Wilson als extrem wichtig an. Keine Schostakowitsch-Forschung der Zukunft kann diese Bücher ignorieren. Ich las beide

mit großer Befriedigung, weil sie in einem großen Ausmaß all die Tatsachen und Schlußfolgerungen bekräftigen, die von der *Zeugenaussage* hergeleitet werden. Es tut mir so leid, daß beide Bücher so spät herauskamen, praktisch noch nicht einmal als Glasnost in Rußland begann, sondern fast zehn Jahre danach. Es brauchte so lange, daß die der Wahrheit entsprechenden Statements über Schostakowitsch veröffentlicht wurden.

Der Schock und die Angst der Leute, die Wahrheit zu erzählen, waren so groß, daß die Publikation solcher Bücher in den frühen Jahren von Glasnost unmöglich gewesen wäre. Deshalb brauchte z. B. Wilson so lange, das Buch zu kompilieren, weil die Leute nur nach und nach damit herauskamen, was sie als die Wahrheit über Schostakowitsch ansehen. Und ich kenne heutzutage Leute, die immer noch denken, es sei nicht angemessen, an sie gerichtete Briefe von Schostakowitsch zu veröffentlichen.

Diese Leute leben in Rußland. Sie sind im Besitz beträchtlicher Sammlungen von Briefen Schostakowitschs. Zu ihnen gehört z. B. die Witwe des Komponisten Wissarion Schebalin. Sie hält immer noch Briefe zurück, weil Schostakowitsch darin einige unanständige Wörter benutzt. Ihrer Meinung nach seien sie ungehörig und würden irgendwie Schostakowitschs Größe beeinträchtigen.

Ich denke, daß es eine breite Unterstützung für die generelle Botschaft der *Zeugenaussage* gibt, die besagt, daß sich Schostakowitsch niemals als Teil des offiziellen Systems in der Sowjetunion betrachtete, daß er sich immer auf der Seite der Unterdrückten einordnete, was gerade vehement bestritten wurde, als die *Zeugenaussage* herauskam. Heutzutage sagt jeder, o ja, natürlich, wir sahen Schostakowitsch immer als eine Art von geheimem Dissidenten an, was wiederum auch nicht zutrifft. Schostakowitsch dem Lager der Dissidenten zuzuordnen, wäre genauso falsch, wie ihn als Parteigänger Stalins und der späteren offiziellen Sowjetbürokratie zu bezeichnen.

*Welchen politischen Standpunkt hatte Schostakowitsch?*

Er war nicht "politisch" in dem Sinne, wie die Leute im Westen dieses Wort verstehen; denn im Westen ist politisch damit gleichzusetzen, eine Art Programm, eine politische Plattform zu haben. In diesem Sinne war Schostakowitsch keine politische Person. Er wuchs in einer Familie mit starken Volkstümlergedanken auf: du sollst dem Volk dienen, du sollst dem Volk nützlich sein, das waren vage egalitäre Ideen, die wahrscheinlich am besten und vollständigsten in der Bibel ausgedrückt sind. Du sollst den Armen helfen, aufrichtig sein usw. Sein ganzes Leben versuchte er, auf-

richtig zu sein, seine Arbeit professionell und ernsthaft zu machen, keinem anderen wissentlich zu schaden und den Armen zu helfen.

Ich weiß nicht, ob er fest umrissene politische Ideen hatte. Aber er war gegen die Tyrannei, gegen jede Form von Unterdrückung, und zwar, weil Tyrannei und Unterdrückung wirklich universelle Phänomene sind, die überall existieren. Der Kampf des Individuums gegen die Obrigkeit ist etwas Ewiges und Universelles und existiert auch in demokratisch genannten Ländern. Selbst im Westen kennt man den fortwährenden Versuch des Staates, persönliche Freiheiten zu beeinträchtigen. Das ist die Art, wie jede Obrigkeit sich verhält. In dem Bestreben sich auszudehnen, möchte jede Staatsgewalt deine persönlichen Freiheiten einschränken. Schostakowitsch war höchst wahrscheinlich ein radikaler Verfechter persönlicher Freiheitsrechte. Deshalb spricht seine Musik die Gemüter, Herzen und Emotionen der Menschen auf der ganzen Welt an.

*Sind dies Ideen des Zeitalters der Aufklärung?*

Ja, er war in diesem Sinne in starkem Maße ein Mensch der Aufklärung.

*Sind Schostakowitschs musikalische Botschaften zweideutig, indem er einerseits den offiziellen Anforderungen des Sozialistischen Realismus genügt und andererseits seinen persönlichen Protest gegen die Unterdrückung von Minderheiten wie den Juden und gegen Antisemitismus anmeldete, wie er ihn in der 13. Symphonie zum Ausdruck brachte?*

Ich widerspreche entschieden, wenn jemand behauptet, Schostakowitsch sei in einer wie auch immer gearteten Weise offiziellen Forderungen des *Sozialistischen Realismus* nachgekommen; denn zu allererst ist die Doktrin des Sozialistischen Realismus sehr vage und wird häufig mit einer anderen Ästhetik verwechselt, nämlich der des *Sozialrealismus*, die eine legitime Art ideologischer Position ist.

Wir finden Kunstschaffende des Sozialrealismus auf der ganzen Welt. Dies sind die Schriftsteller und Regisseure, die Filme mit eindeutig sozialen Inhalten produzieren, indem sie z. B. Streiks beschreiben (wie Upton Sinclair). Und ich glaube, daß in diesem Sinne einige deutsche Expressionisten wie Bertolt Brecht als *Sozialrealisten* verstanden werden können. Schostakowitsch hatte aber damit nie etwas im Sinn.

Der Sozialistische Realismus, speziell in der Musik, ist ein nicht existentes Konzept. Was ist er in der Musik? Daß man schöne Harmonien verwendet?

Heutzutage benutzt Arvo Pärt schöne Harmonien, und niemand sagt, daß er ein sozialistischer Realist sei.

In den 50er Jahren gab es eine simplifizierende Sichtweise, nach der derjenige, der atonale oder dissonante Musik verwendet, gute, progressive und moderne Musik komponiert. Wenn man demgegenüber eine eher akademische musikalische Sprache verwendete, speziell dann, wenn man in der Sowjetunion lebte, dann war man ein sozialistischer Realist. Warum beschuldigte niemand Sibelius, ein sozialistischer Realist zu sein? Weil er in Finnland lebte. Hätte er hingegen in der Sowjetunion gelebt und diese Art von traditionalistischer und solider symphonischer Kompositionsweise benutzt, der Musiksprache des 19. Jahrhundert verpflichtet, dann hätten die Leute wahrscheinlich gesagt: natürlich schreibt er diese Musik, weil er unter staatlichem Druck steht.

Ich denke, daß all dieses ästhetisch-politische Etikettieren außermusikalischen Ursprungs ist, daß es nämlich von der Politik während des Kalten Krieges herrührt. Die Kultur wurde als ideologische Waffe benutzt. So waren es die Entwicklungen in der Kulturszene, selbst die als starker Kontrast von schwarz und weiß beschrieben wurden, wo alles Moderne gut und alles mehr Traditionelle schlecht war. Boulez behauptete, wie Sie wissen, daß Schönberg überholt sei. Selbst Schönberg war für ihn Geschichte.

All die Symphonien, die Schostakowitsch in einer traditionelleren Weise komponierte, waren, denke ich, nicht wegen des staatlichen Drucks, sondern wegen seiner natürlichen Entwicklung so geschrieben worden. Betrachten Sie nur einmal die Entwicklung solcher Komponisten wie Hindemith. Er entwickelte sich von dem aggressiveren Frühwerk zu den wesentlich konservativeren Kompositionen später. Das ist übrigens eine natürliche Entwicklung für viele Komponisten.

Da gibt es noch andere Stücke, die man Gelegenheitswerke nennen könnte. Vor einigen Jahren besuchte ich hier in New York ein Konzert der New Yorker Philharmoniker, in dem Kurt Masur Schostakowitschs *Siebte Symphonie* und Beethovens *Wellingtons Sieg* zusammen aufführte. Ich hörte mir die Musik zusammen mit Alfred Schnittke an, einem alten Freund aus Moskauer Tagen. Er war von der *Siebten* tief erschüttert. Er hatte sie viele Jahre nicht gehört und sagte, er habe diese Musik stark unterschätzt, das sei großartige Musik ohne irgendeinen Bezug zur politischen Situation des Terrors. Als ich ihn fragte, ob ihm Beethovens Musik gefallen habe, antwortete er mit nein.

Das ist das das Schicksal vieler Werke, die für spezielle Anlässe geschrieben wurden. Mozart schrieb Musik im Auftrag des Erzbischofs von Salzburg, Beethoven

komponierte Auftragswerke für reiche Mäzene. In Schostakawitschs Œuvre haben wir einige Werke, die er auf speziellen Auftrag hin komponierte.

In der Sowjetunion konnte nur der Staat derartige Aufträge vergeben. Es gab keine reichen Mäzene. So schrieb Schostakowitsch einige Werke, die für festliche oder offizielle Anlässe gedacht waren. Diese Musik kann man gut oder schlecht nennen, aber sie hat nichts zu tun mit irgendeiner ästhetischen Doktrin des Sozialistischen Realismus. Es ist nur Gelegenheitsmusik. Solche Stücke tendieren mehr dazu, konservativ zu sein mit populärerem Anspruch. Das ist die Norm.

*Ist Schostakowitschs Musik charakterisiert durch eine doppelbödige Sprache?*

Ich habe ebenfalls einige Probleme mit dem Konzept der Doppelbödigkeit, weil Musik per Definition nicht bloß doppelbödig, sondern dreifach- oder mehrfachbödig ist. Jede Sprache kann zweideutig sein. Jedes Wort kann mehrere Dinge ausdrücken, indem es in verschiedene Zusammenhänge gesetzt und unterschiedlich benutzt wird. Und speziell die Musik kann alles Mögliche vermitteln. Wie Sie wissen, ist dies die Basis der Ästhetik Eduard Hanslicks. Dieselbe Melodie kann verwandt werden, um ganz unterschiedliche Inhalte auszudrücken.

Wenn in totalitären Staaten alles, jeder Ausdruck genauestens auf einen politischen Hintergrund untersucht wird, kann sich die Musik wegen ihrer Doppelbödigkeit dieser Kontrolle wesentlich einfacher entziehen. Wenn man, wie Mandelstam es tat, eine offen antistalinistische Satire schrieb, dann ging man nach Sibirien und verschwand. Aber als Schostakowitsch im wesentlichen dieselben Gefühle in seiner *Fünften Symphonie* ausdrückte, war es wesentlich schwieriger, ihn festzunageln und zu sagen: Hör zu, Dmitri, was hast du geschrieben? Und er konnte sagen: Nichts, nur eine Melodie, Harmonie und Rhythmus. Daran ist nichts subversiv. Selbst die kommunistischen Zensoren wollten in dieser Hinsicht nicht total dumm dastehen.

So konnte Schostakowitschs Musik die Zensur passieren und wurde mehr oder weniger regelmäßig sogar im stalinistischen Rußland aufgeführt, von großen Ausnahmen abgesehen. Die Opern wurden mit Aufführungsverbot belegt, weil Opern mit Texten versehen sind. Weil als zu dissonant angesehen, wurden sogar einige Symphonien nach dem berüchtigten Parteibeschluss von 1948 zeitweise aus dem Musikleben verbannt. Indessen: Dissonanzen lassen sich hören und feststellen, während politische Botschaften in der Musik sehr schwer zu entziffern sind.

Ich glaube aber nicht, daß Schostakowitsch seine Musik chiffriert hat mit der Absicht: Ich schreibe eine Musik, die oberflächlich gesehen pro-sowjetisch und unter der Oberfläche anti-sowjetisch ist. Vielmehr drückte er sich so aus, wie er

musikalisch fühlte, und die daraus resultierende Botschaft war in sich selbst doppelsinnig. Die Botschaft konnte zufriedenstellen oder war für die Bürokratie schwierig zu dechiffrieren, spricht aber stets zu den Menschen, die emotional darauf eingestellt sind.

Die gegenwärtige Rezeption von Schostakowitschs Musik spricht für sich. Was der Komponist ausdrückt, ist für ihn mehr oder minder klar; aber wie es das Publikum erreicht, wer dafür aufnahmebereiter ist, das bleibt eines der großen Geheimnisse der Kunst. Ich denke nicht, daß es in der *Fünften Symphonie* eine Doppelbödigkeit gibt. Sie ist ziemlich unzweideutig. Wahrscheinlich verstand irgendein Zensor sie anders. Das ist *sein* Problem. Ich denke wirklich, daß es eine offenkundige Botschaft in Schostakowitschs Musik gibt.

Ich habe niemals von irgendeinem Versuch Schostakowitschs gehört, mit seinen Hauptwerken die Obrigkeit zu beschwichtigen. Er machte es nur manchmal in den *Werküberschriften* und Widmungen. Zum Beispiel die *Elfte Symphonie* gehört zu den am meisten mißverstandenen Symphonien Schostakowitschs. Ich meine, sie ist hauptsächlich ein großes Porträt der grandiosen Stadt St. Petersburg. Aber Schostakowitsch fügte ihr die Überschrift bei: Das ist eine Symphonie über die russische Revolution von 1905, und die Behörden waren zufrieden.

Das *Streichquartett Nr. 8* war den Opfern von Faschismus und Krieg gewidmet. Jetzt wissen wir alle, daß es eine Art autobiographisches Quartett ist, ein Requiem über ihn selbst. Die Widmung war absolut bedeutungslos. In der Musik gab es nichts, was auf Opfer von Faschismus und Krieg hinwies. Es war keine doppelbödige Musik, sie wurde als solche *wahrgenommen*.

*Gibt es in Schostakowitschs Œuvre Einflüsse durch Tschaikowskys und Mussorgskys Musik?*

Tistschenko erzählte mir einst, daß es keine "reine" Musik gebe, die von irgendwelchen Einflüssen frei sei. Ich stimme dem vollkommen zu. Man kann keinen Komponisten von der nationalen Tradition trennen. In dieser Hinsicht war Schostakowitsch keine Ausnahme. Er war in seinen späteren Jahren kein großer Bewunderer von Tschaikowskys Musik. Wir hören aber ständig Tschaikowskys Einfluß in seiner Musik, zuweilen in der Struktur, zuweilen in der Art, wie die Melodien geformt sind. Aufgewachsen in Rußland, hört man zwangsläufig die Musik von Tschaikowsky und kann ihrem Einfluß nicht entfliehen.

Sowohl Strawinsky als auch Schostakowitsch unterstrichen, daß sie in gewissen Punkten Mussorgsky wesentlich näher standen. Bei Schostakowitsch war der Einfluß

Mussorgskys extrem groß und wuchs stets und ständig, weil er sich ihm so nahe fühlte wegen des offeneren sozialen Engagements Mussorgskys in Fragen der russischen Geschichte und des russischen Schicksals. Hier stellt sich im übrigen die Frage: Können wir Mussorgsky einen politischen Komponisten nennen? Wenn ja, was war sein politisches Programm? In dieser Hinsicht gibt es Ähnlichkeiten zwischen beiden Komponisten: große Sympathie für die Armen, für die unterdrückten Menschen und starke Ablehnung der Obrigkeit, die diese Menschen unterdrückt.

*Schostakowitsch erzählt in der "Zeugenaussage", daß er mit Hilfe seines Freundes, des Musikwissenschaftlers Iwan I. Sollertinski, die Symphonien Gustav Mahlers kennenlernte. Damit habe sich sein kompositorischer Geschmack verändert. Können Sie diese Aussage konkret fassen?*

Schostakowitsch sollte Iwan Sollertinski aus vielerlei Gründen im musikalischen und persönlichen Bereich dankbar sein. Heutzutage gibt es eine Menge Leute, die sich damit brüsten, sie seien Schostakowitschs Freunde. Ich würde die Formulierung "Schostakowitschs Freund" mit großer Vorsicht benutzen. Denn ich bezweifle, daß Schostakowitsch nach Sollertinskis Tod irgendjemanden hatte, der ihm so nahe stand, den er einen wirklich engen und wichtigen Freund hätte nennen können.

Ich habe im übrigen niemals gesagt, ich sei Schostakowitschs Freund. Im Westen aber - so glaube ich - gibt es eine Art Abwertung des Begriffs Freund im Vergleich zu Rußland; denn das, was man im Westen "Freund" nennt, ist in Rußland nur ein Bekannter. Sollertinski hingegen war ein wahrer und seltener Freund. Besonders im Hinblick auf musikalische Einflüsse war seine Hinführung Schostakowitschs zu Mahlers Musik extrem wichtig, weil ihn das nach meiner Meinung den Weg dafür bereitete, eine andere musikalische Sprache zu verwenden, in der es nicht diese Grenze zwischen sogenannter E- und U-Musik gibt.

Schostakowitsch kam aus der sehr strengen akademischen Schule Rimsky-Korsakows. Es gab dort sehr strikte Regeln, welche Art von Elementen der Populärmusik man benutzen konnte. Ich denke, daß diese Mixtur bei Mahler, dieses explosive Gemisch aus Populärem und musikalischer "Hochsprache", das Wichtigste für Schostakowitsch war. Indem er dieses "leichte Material" einsetzte, befreite ihn dies in verschiedenerlei Weise, sicherlich mit der *Vierten Symphonie* beginnend. Es machte ihn zugleich immun gegen die Übernahme der avantgardistischen Doktrinen.

Schostakowitsch kümmerte sich nicht um das Bekenntnis in den 50er und 60er Jahren, "up to date" zu sein, weil der entscheidende Einfluß Mahlers ihn lehrte, daß es keine "progressive" musikalische Sprache gibt. Das Wichtige ist, daß man seine Ideen mit dem gesamten verfügbaren Apparat der musikalischen Mittel ausdrückt und sich

nicht mit einer Technik - wie der seriellen - einengt, die im Grunde eine sehr rigide akademische Kompositionsmethode ist.

*Nach der "Zeugenaussage" haben Sie eine Reihe von Büchern publiziert, einschließlich der Gespräche mit Georges Balanchine,<sup>30</sup> den Erinnerungen von Nathan Milstein<sup>31</sup> und vor kurzem einer Kulturgeschichte von St. Petersburg.<sup>32</sup> Gibt es eine Art roten Faden in ihrem Werk?*

Ich traf in meinem Leben nur wenige Genies. Es war mein großes Glück, bei Buchprojekten mit ihnen zusammenzuarbeiten. Gegenüber keinem von ihnen betrachtete ich mich als Freund. Sie entschlossen sich immer von sich aus, mit mir zu arbeiten, weil sie mir vertrauten. Ich half ihnen, ihre Ideen zu realisieren, was sie aus dem einen oder anderen Grund nicht selbst konnten.

Übrigens, ich erinnere mich an die Zeit, als ich am Leningrader Konservatorium studierte. Mein Mitschüler war Mariss Jansons. Sein Vater, ebenfalls Dirigent, brachte eine japanische Aufnahme von Strawinskys *Petruschka* mit. Wir trafen uns und hörten diese Musik heimlich, weil das Hören und Spielen dieses Stückes in der Öffentlichkeit mit der Verweisung vom Konservatorium geahndet worden wäre. Das war die Situation! Seit den frühen Jahren besessen von der Idee, alles von dieser unendlich reichen Kultur zu bewahren, die die Behörden aktiv zu unterdrücken und zu zerstören suchten, kam ich wahrscheinlich zu dem Entschluß, diesen großen Leuten bei der Verwirklichung behilflich zu sein, ihre kulturelle Zeitzeugenschaft in Worte zu fassen.

*Herr Volkow, ich bedanke mich für dieses Gespräch.*

30 Georges Balanchine: *Schlaflose Nächte mit Tschaikowsky. Das Leben Georges Balanchines in Gesprächen mit Solomon Volkow*, Weinheim 1994.

31 Nathan Milstein/Solomon Volkow: *"Lassen Sie ihm doch Geige lernen". Erinnerungen*, München-Mainz 1995.

32 Solomon Volkow: *St. Petersburg. A cultural history*, London 1996.

Sigrid Neef (Herstelle)

## Infragestellungen

### Der Künstler und die Macht – das kann doch noch nicht alles gewesen sein oder Sterben tun immer nur die anderen

Wie auch immer man Solomon Volkows Gesprächsprotokolle mit Schostakowitsch bewertet, diese *Zeugenaussage(n)* (svidetel'stvo) haben bei ihrem Erscheinen 1979 zu einem Paradigmenwechsel in der Bewertung von Schostakowitschs Leben und Werk geführt. Dabei wirkte besonders ein Bekenntnis bahnbrechend:

"Die meisten meiner Symphonien sind Grabdenkmäler. Zu viele unserer Landsleute kamen an unbekanntem Orten um."<sup>33</sup>

Der dem Sowjetstaat gegenüber loyal erscheinende Schostakowitsch erwies sich nun als dessen schärfster Kritiker, der Komponist offizieller Sieges- und Jubelsymphonien erinnerte in Wahrheit an von Stalin initiierte tragische Geschehnisse.

Schostakowitsch wurde zur Symbolfigur, denn sein Leben und Werk schienen auf exemplarische Weise vom Konflikt zwischen Macht und Kunst dominiert zu sein. Der Komponist selbst avancierte zur Opernfigur, so in Luca Lombardis *DMITRI oder Der Künstler und die Macht*, im April 2000 am Opernhaus Leipzig uraufgeführt.<sup>34</sup>

Nachdem mehr als zwanzig Jahre seit dem Erscheinen von Volkows Buch vergangen sind, ist die Frage zu stellen, ob sich in der Folge des daraufhin einsetzenden Umdenkens nicht neue Bewertungsklischees herausgebildet haben, die den Zugang zum Werk Schostakowitschs wiederum verstellen.

#### "Durch mehrerer' Zeugen Mund wird allerwegs die Wahrheit kund"...

Um in Frage zu stellen, muß man sich des Errungenen versichern, denn Volkows Gesprächsprotokolle bleiben unverzichtbar für eine Annäherung an Schostakowitsch, auch wenn einiges, was damals beim Erscheinen als ungeheuerliche Enthüllung oder

33 Solomon Volkow (Hg.): *Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch*, Frankfurt am Main 1981, S. 204.

34 Luca Lombardi: *DMITRI oder Der Künstler und die Macht, eine Fiktion in 13 Szenen*, Libretto von Hans-Klaus Jungheinrich, UA 30. 04. 2000 Oper Leipzig, siehe auch den Beitrag Jungheinrichs in vorliegendem Band.

Übertreibung erscheinen mochte, heute durch Zeugenaussagen und Archivmaterialien beglaubigt ist. Zum Beispiel die Hintergründe des berühmt-berüchtigt gewordenen Beschlusses des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei Sowjetrußlands über Wano Muradelis Oper *Die große Freundschaft*, der oberflächlich gesehen eine staatsoffizielle neue ästhetische Richtung deklarierte und zur Verurteilung und Verfolgung unbequemer Künstler diente.

Die Gefahr bei der Einschätzung solcher Ereignisse besteht für Zeitgenossen wie spätere Generationen darin, sich auf die absurden Argumente einzulassen, sich darin zu verlieren und den eigentlichen Vorgang aus den Augen zu verlieren bzw. gar nicht ins Visier zu bekommen. Muradeli hatte sich naiv-plump bei Stalin anzubiedern versucht, indem er davon ausging, daß dem Kaukasier Stalin (Schostakowitsch machte darauf aufmerksam, daß Stalin in Wahrheit ein Ossete war, obgleich die Georgier ihn heute noch als einen der ihren deklarieren) ein Loblied auf die kaukasischen Völker gefallen mußte. Aber er hatte sich arg getäuscht und vor allem – er hatte sich schlecht informiert.

In Volkows Aufzeichnungen bringt das Schostakowitsch durch einige lapidare und scheinbar zynische Bemerkungen auf den Punkt:

"Stalin hatte in Bezug auf kaukasische Probleme seine eigenen Ansichten. Der mißtraute den Tschetschenen und Inguschen. Sie waren damals schon aus dem Kaukasus deportiert. In der Stalin-Ära ließ sich so etwas ja ganz einfach bewerkstelligen. In einer einzigen Nacht wurden zwei Völker auf Karren verladen und abtransportiert – zu des Teufels Großmutter. Muradeli hätte alle üblen Taten den Tschetschenen und Inguschen aufhalsen müssen."<sup>35</sup>

Mit anderen Worten: Es ging nicht um eine ästhetische Diskussion, nicht um die Zukunft der sowjetischen Oper und nicht allein um das Wohl und Wehe der Musiker, sondern um die Verlagerung eines Aktes politischen Terrors auf die ästhetische Ebene. Und das alles "funktionierte" dank eines Apparats entsprechend ausgebildeter indoktriniertes "Kultur"-Funktionäre. Schostakowitsch wollte mit seiner Bemerkung die Struktur solcher Kultur-Politik durchschaubar machen und nicht an deren Mystifikation mitwirken, wie es von den schuldhaft Beteiligten später geschah.

Als 1987 in Moskau Anatoli Pristawkins Roman *Nočevala tučka zolotaja* (deutsch: *Schliefe ein goldnes Wölkchen*, 1989) erschien, bekam die Weltöffentlichkeit auf erschütternde Weise Kunde von der Vernichtung dieser beiden kaukasischen Völker – und zwar durch einen Augenzeugen und selbst Betroffenen. Dabei spielten sich De-

35 Volkow, S. 189.

portation und Vernichtung auf gerade dieselbe Weise ab, wie sie scheinbar zynisch-übertreibend von Schostakowitsch beschrieben wurden.

### ... oder "lügt er wie ein Zeuge"?

Ich lernte in Solomon Volkow einen integren, hilfsbereiten und vor allem kompetenten Menschen kennen, als ich im Winter 1974 in Moskau und Leningrad nach neuen sowjetrussischen Kammermusikwerken für Aufführungen an der Lindenoper Berlin suchte. Die für solcherlei Unternehmungen unentbehrlichen Namen, Adressen und Telefonnummern (in Sowjetrußland konnte man als Ausländer weder ein Adress- noch ein Telefonbuch bekommen) hatte ich von Luigi Nono erhalten. Zu dessen vor-dringlichen Empfehlungen gehörten Alfred Schnittke, Boris Tistschenko, Edison Denissov, Sofia Gubaidulina und Solomon Volkow.

Letzterer war damals Redakteur bei der Zeitschrift *Sovetskaja muzyka* und galt unter den jüngeren Komponisten als Autorität. Sein 1971 beim Verlag *Sovetskij kompozitor* erschienenes Buch *Molodye kompozitory Leningrada* (Die jungen Komponisten Leningrads) stand als eine Art Lehrbuch hoch im Kurs. Es ist noch heute vorbildhaft in seiner Art, Komponisten vorzustellen, zu charakterisieren und zu befragen und auf knappe Weise Informationen zu geben. Schostakowitsch schrieb zu diesem Buch das Vorwort. Daraus wird noch heute gern und oft zitiert. Allerdings konnte die Quelle, Volkows Buch, nicht mehr ohne weiteres angegeben werden, denn der Name Solomon Volkow wurde aus der sowjetischen Musikwissenschaft getilgt.<sup>36</sup>

Ich war ein Zeuge dieses Vorgangs. So schilderte Volkow den Anfang vom Ende seiner Moskauer Existenz in einem Brief vom 13. Februar 1976:

"Für uns begann das Jahr leider ausgesprochen schlecht.<sup>37</sup> Die *Sovetskaja kul'tura*, eine Zeitschrift des ZK der KPdSU, publizierte einen großen redaktionellen Artikel mit vielen böartigen Angriffen gegen mich persönlich, in dem man einen meiner Artikel der ideologischen Diversion bezichtigte. [...] Was das in einer solchen Zeitschrift des ZK der KPdSU bedeutet, muß ich Dir nicht erklären. Man hat mich aus dem Komponistenverband gejagt und mir bei *Sovetskaja muzyka* gekündigt. Zur Zeit kann ich nirgends eine Arbeit finden. Die Lage ist ernst, ohne eine Perspektive auf Besserung. Meine Artikel, die bereits zum Druck angenommen worden waren, sind jetzt verboten. Einen Sammelband hat man im Umbruch gestoppt, nahm selbst den Verlust in Kauf, nur damit mein Name nicht im Inhaltsverzeichnis erscheint! Jetzt kann ich nirgends mehr eine einzige Zeile veröffentlichen! Wir sitzen ohne Geld da. Im Moment helfen Freunde und borgen. Wie lange das gehen kann, weiß ich nicht. Ich habe an verschiedene hohe In-

36 Man zitierte dafür aus diversen Sammelbänden mit Reden und Äußerungen Schostakowitschs.

37 Mit "uns" meinte er sich und seine Frau.

stanzen geschrieben, keine Antwort. Gigi [Luigi Nono, S. N.] kennt die Situation. Nuria [Nonos Frau, S. N.] hat mich angerufen und die *Unità* hat einen kurzen Bericht über das Vorgefallene gebracht. [...]"<sup>38</sup>

Ich schrieb sofort zurück. Meinen Brief erhielt ich nach Wochen zurückgesandt. Er trug den Vermerk RETOURN/NON RECLAM. Aus der Sowjetunion war die Stimme von Solomon Volkow nicht mehr zu vernehmen.

"Er lügt wie ein Zeuge"<sup>39</sup> – gab Schostakowitsch gegenüber Volkow zu Protokoll. Er spielte mit diesem geflügelten Wort ironisch auf sich selbst an, eine Warnung, von ihm keine abstrakte Wahrheitssuche zu erwarten, wie sie von alters her gerade in Rußland betrieben wurde und auch in der Dissidentenbewegung jener Tage Mode war.<sup>40</sup> Ironie in dem Sinne, daß durch Wortwahl wie Tonfall Aussagen so lanciert werden, daß eine zweite hinter der Oberfläche liegende Bedeutungsebene hörbar wird, kennzeichnet Schostakowitschs Musik generell und ist ein Merkmal seiner Gespräche mit Volkow. Deshalb liegt vor allem im Tonfall wie in den leitmotivisch wiederkehrenden Gedanken dieser Aufzeichnungen Authentizität.

### Schlüssel zur Musikalischen Poetik

#### 1. Warten auf die Exekution und 2. Angst vor Verlust

Schostakowitsch benennt in dieser *Zeugenaussage* zentrale Obsessionen seines Lebens und gibt damit einen Schlüssel zu seiner Musikalischen Poetik. Eine erste wesentliche Aussage hierbei lautet:

"Warten auf die Exekution, ist eines der Themen, die mich mein Leben hindurch gemartert haben. Viele Seiten meiner Musik sprechen davon."<sup>41</sup>

Musikalische Manifestationen von Angst und Bedrohung sind in den letzten Jahren in den Symphonien Schostakowitschs hinreichend analysiert und dargestellt worden. Dahinter steht eine eindeutig historisch-gesellschaftliche Dimension. Angst und Bedrohung erwachsen aus dem Terror der Stalinzeit.

Eine andere Art von Angst und Bedrohung aber ist existentieller Natur und vielleicht noch wichtiger, um den Menschen Schostakowitsch und seine Musik zu verste-

38 Privatarchiv Sigrid Neef.

39 Volkow, S. 41.

40 Schostakowitsch gab offen seine Skepsis gegenüber der Dissidentenbewegung zu, spottete über die sogenannten "Erleuchteten", zu denen er den Schriftsteller Solshenizyn und den Atomphysiker Sacharow zählte.

41 Volkow, S. 235.

hen. Fortwährende Bedrückung erwächst laut Schostakowitsch paradoxerweise aus dem Gefühl der Liebe:

"Alles, was man zu sehr liebt, geht einem verloren. Man muß zu allem eine ironische Einstellung gewinnen, besonders zu dem, was einem ans Herz gewachsen ist, das ist die beste Chance, es zu behalten. Vielleicht ist dies eines der großen Geheimnisse des Lebens."<sup>42</sup>

Soweit die ethische Dimension, getragen von einer fast mystischen Einsicht in die Vergänglichkeit und Leerheit aller Dinge. Ironie wird hier als Mittel verstanden, einer allzustarken Anhaftung an Menschen und Dinge vorzubeugen und so unausbleiblichen Verlusten im ständigen Prozeß des Entstehens und Vergehens innerlich gewappnet zu begegnen. Diese Art Ironie hat nichts mit Kritik, Spott oder intellektueller Überheblichkeit zu tun. Iwan Sollertinski (Freund Schostakowitschs und Kunsthistoriker) hat sie in ihrer ästhetischen Konsequenz begriffen und auf das berühmte Diktum gebracht vom "echten Dostojewski, nacherzählt von Chaplin."<sup>43</sup> Gemeint ist damit ein im tiefsten Innern verankertes Wissen um Tod und Leiden der Kreatur, aus dem heraus man den großen wie kleinen Katastrophen des Seins nicht mit Überraschung und Wehgeschrei begegnet, sondern mit Gefaßtheit und daraus resultierendem tätigen Mitgefühl. Schostakowitsch mühte sich nach eigenem Zeugnis ein Leben lang um diesen Gleichmut, versuchte in allen Dingen das Dunkle wie das Helle zu sehen und daraus erwuchs ein bestimmter Grundgestus seiner Musik:

"Das Aussprechen pathetischer Wahrheiten wurde Spott, andererseits enthielt der Spott häufig tragische Wahrheit".<sup>44</sup>

### 3. "Illusionen sterben langsam, sie nagen in dir und stinken"

Ein unmittelbar mit diesem existentiellen Verlustgefühl verbundenes "Leitmotiv", eine Qual in Schostakowitschs Leben, war das langsame Sterben von Illusionen:

"Das Hinschwinden von Illusionen ist ein langwieriger, unerträglich öder, quälender Prozeß. [...] Aber die schon abgestorbenen Illusionen nagen weiter in dir und stinken. Du kannst ihnen nicht entkommen, trägt sie in dir."<sup>45</sup>

42 Volkow, S. 121.

43 In dieser Formulierung von Volkow im Vorwort der *Zeugenaussage* zitiert (S. 31), von Sollertinski selbst gebraucht in bezug auf die Musik Gustav Mahlers. In: *Von Mozart bis Schostakowitsch. Essays, Kritiken, Aufzeichnungen*, Leipzig 1979, S. 294.

44 Volkow, S. 24.

45 Ebd., S. 127.

Also all das Grimassieren und Spotten, das Höhnen und Lachen und der Wiederholungszwang in seiner Musik, sie gelten nicht allein immer nur den selbsternannten Potentaten, sie sind sehr wohl auch Ausdruck existentieller Nöte und geben auch eigener innerer Qual Ausdruck, wie in einigen der Scherzi seiner Symphonien wie Streichquartette.

Zu den politischen Illusionen zählte Schostakowitsch, daß man Stalin einst anklagen, aber Lenin verteidigen könne. Zusätzliche Qual: Er kannte die Illusionen der Jugend, es besser als die Alten machen zu können, denn er hat sie selbst geteilt und nennt sie die "Illusionen meiner vernebelten Jugend".<sup>46</sup> Unter diesem Aspekt wären Schostakowitschs Frühwerke erneut zu bedenken und zu analysieren.

Und er kannte und durchlitt die Illusionen des Eros, hat sie in seinen Opern *Die Nase* und *Lady Macbeth von Mzensk* gestaltet und später als reifer Mann an sich selbst erfahren und zum Gegenstand seines 6. *Streichquartetts C-Dur* op. 101 gemacht, das 1956 im 50. Lebensjahr des Komponisten entstand. Es war eine äußerlich glückliche Zeit, weltweite Ehrungen und auch Anerkennung in der Heimat. Mit Nikita Chruschtschow war politisch eine "Tauwetterperiode" angebrochen. Der 1954 nach dem Tod der geliebten ersten Frau Nina Wassiljewna, der Mutter seiner beiden Kinder, vereinsamte Schostakowitsch, heiratete im Juli 1956 eine junge bei der Jugendorganisation Komsomol tätige Frau namens Margarita Andrejewna Kainowa. Seine Freunde bemerkten, wie er sich gleichsam "verjüngte".<sup>47</sup>

Doch die politischen wie persönlichen Hoffnungen des Jahres 1956 zerstoben. Die Ehe wurde 1959 geschieden, Chruschtschow 1964 entmacht.

Schostakowitsch wußte bereits 1956, daß sich in seinen Gefühlen anstelle Liebe Lebensgier breit machte und im politischen Bereich nicht Veränderungen, sondern Retuschen angesagt waren. Er durchschaute die Illusionen und sah sich doch darin verstrickt. Das 6. *Streichquartett* setzte diese Situation in Musik, es kommt mit einer lieblich-besinnlichen Oberfläche einher, während sich im Untergrund komplexe Formideen manifestieren.<sup>48</sup>

46 Ebd., S. 168.

47 Siehe dazu Sofija Chentova: *Šostakovič. Žizn' i tvorčestvo* [Schostakowitsch. Leben und Werk], Bd. 2, Leningrad 1986, S. 316, S. 134–135 und S. 350–351.

48 Siehe Sigrid Neef: "Gegen das 'Welken des Herzens'. Analyse des 6. Streichquartetts", Booklet-Beitrag zu *Dmitri Shostakovich. Complete String Quartets*. (Borodin Quartet), BMG Classics München/ Melodiya Moskau 1997.

#### 4. "Kunst ist die Zerstörererin des Schweigens": das Schweigen über den Terror

Schostakowitschs Trauer resultierte nicht nur aus der Erinnerung an die vielen vor ihrer Zeit ums Leben gebrachten Freunde, sondern auch aus dem Schmerz über den Abgrund von Nicht-Wissen und Nicht-Wissen-Wollen, der ihn von den meisten seiner Mitmenschen trennte. Gleichzeitig gestand er sich ein und sprach es auch aus, daß sich Lebenserfahrungen nicht an andere weitergeben lassen, daß jeder Mensch und jede Generation Irrtümern unterliegt, Illusionen nachhängt und verlieren muß.

Trotzdem folgte Schostakowitsch der selbstgewählten Aufgabe: "Kunst ist die Zerstörererin des Schweigens."<sup>49</sup> Damit meinte er zum einen das Durchbrechen von Informationssperren, wie sie diktatorischen Systemen eigen sind, und hier vor allem das Ausmaß des Stalinschen Terrors betraf, das Schweigen über die Opfer und die Unmöglichkeit des Trauerns. Das war die damals aktuelle, heute historische Dimension, über die sich so trefflich reden und schreiben läßt, weil sie für die Gegenwart ohne persönliche Konsequenzen bleibt.

#### Das Schweigen über die alltägliche Gewalt

Doch der Komponist meinte noch ein anderes Schweigen, das noch lange aktuell bleiben wird und daher in besonderem Maße Aufmerksamkeit verdient: das Schweigen über die alltägliche "normale" Gewalt, wie sie Schwächeren angetan wird. So solidarisierte sich Schostakowitsch in Wort, Musik und Tat mit Menschen jüdischen Glaubens. Das war keinesfalls ungefährlich und für Rußland nicht neu. Gegen Antisemitismus waren bereits Lew Tolstoi und Wladimir Solowjow im Zarenreich eingetreten, der weltberühmte Schriftsteller war damals exkommuniziert, der hoch angesehene Religionsphilosoph seines Lehrstuhls enthoben worden.

Weniger bekannt und doch spektakulär ist Schostakowitschs Solidarität mit Tieren. So kommt er in der *Zeugenaussage* wiederholt auf das sogenannte "Rattengericht von Odessa" zu sprechen.<sup>50</sup> Die Stadtväter hatten die Ratten für eine durch sanitäre Fehlplanung selbst verursachte Seuche verantwortlich gemacht. Die Straßenkinder zogen daraus ihre Konsequenz, fingen die Tiere und verbrannten sie "zur Strafe" bei lebendigem Leibe. Schostakowitsch hielt es für möglich, die Allmacht geltender Vor-

urteile zu durchbrechen und stellt in diesem Kontext ein Vorbild heraus: Clown Durov, der nicht nur eines dieser Tiere – schwer verletzt – rettete, der darüber hinaus die Ratten als kluge und liebenswerte Geschöpfe behandelte. Den Namen des für seine Tierliebe und seinen humorvollen Tier-Zirkus berühmten Moskauer Clowns allerdings sucht man im Namensregister des ansonsten gut redigierten Volkow-Buches vergeblich! Ein Zufall?

Man kann Schostakowitschs Mitgefühl mit der Kreatur willkürlich ausklammern, etwa unter dem Motto, es handle sich hier um Sentimentalität, um einen entbehrlichen Schnörkel bei der Betrachtung von Leben und Werk des Komponisten. Doch kann man das wirklich, da er selbst bekannte:

"Wenn ich erfahre, daß jemand gequält wird, empfinde ich selber den Schmerz, einerlei, ob es sich um Menschen oder um Tiere handelt."<sup>51</sup>

Mit diesem Wörtchen "einerlei" verstößt Schostakowitsch gegen die anthropozentrische Weltsicht, nach der der Mensch Zweck und Ziel des Weltgeschehens ist, und er steht hierbei in einer bestimmten russischen Tradition, für die die Namen der Komponisten Balakirew, Rimsky-Korsakow, Mussorgsky, Tschaikowsky genauso signifikant sind wie die der Schriftsteller Dostojewski, Tolstoi und Tschechow.

Schostakowitschs Heraustreten aus einer rein anthropozentrischen Weltsicht fand bisher keine Beachtung und wurde m. E. nirgends thematisiert. Diese ignorante Haltung hat allerdings Tradition, wie am Beispiel Modest Mussorgsky zu sehen ist, dem Schostakowitsch mehrmals seine Referenz erwiesen hat. Es ist viel über Mussorgsky geschrieben worden, aber von seinem Wahlspruch, keinem "lebenden Wesen ein Leid anzutun", berichten nur wenige.<sup>52</sup> Ob und welche Auswirkungen diese Haltung auf seine Musik hatte, wurde noch nicht einmal gefragt. Anders bei Schostakowitsch, dem Mussorgskys "Naturgefühl, seine Beziehung zu Tieren und überhaupt zu allem Lebendigem" gefiel.

51 Ebd., S. 54.

52 Siehe Sigrid Neef: *Die Russischen Fünf*, Berlin 1989, S. 167 (dort auch entsprechende Angaben zu Balakirew, Borodin und Rimsky-Korsakow). Lew Tolstoi berichtet in eindringlicher Weise wie er vom leidenschaftlichen Jäger zu einem mitfühlenden Menschen wurde. Bei Tschechow sei nur an die berühmten Erzählungen *Kastschanka* erinnert, bei Dostojewski an die seelische Erweckung des Fürsten Myschkin in *Der Idiot* durch den Schrei eines gequälten Esels und den gewaltsamen furchtbaren Tod eines Hundes im Finale des Romans *Die Brüder Karamasow*.

Tschaikowsky geht in seinen *Tagebüchern* wiederholt auf seine Beziehungen zu Tieren ein. Keineswegs selbstverständlich: Im Kriegsjahr 1942 nahm Schostakowitsch trotz größter eigener Not einen halbverhungerten Straßenhund in die Familie auf.

49 Volkow, S. 207, (deutsche Übersetzung der deutschen Grammatik entsprechend leicht korrigiert).

50 Ebd., S. 53.

"Unterträglich war ihm [Mussorgsky, S. N.], Fische mit dem Angelhaken zu fangen, und er litt, wenn irgendeinem Lebewesen Schmerz zugefügt wurde."<sup>53</sup>

Ebenso spricht Schostakowitschs leidenschaftliche Verehrung von Gustav Mahlers *Lied von der Erde*<sup>54</sup> eine deutliche Sprache, und seine Bewunderung dieses Werkes erschöpfte sich nicht im Studium der tonsetzerischen Meisterschaft. Es handelte sich bei Schostakowitsch und Mahler zweifellos um das gleiche franziskanische Gefühl, um die Verbundenheit mit aller Kreatur, um ein "einerlei, ob es sich um Mensch oder um Tier handelt".<sup>55</sup>

### Das Schweigen über den Tod

Und noch gegen eine dritte Art von Schweigen richtet sich Schostakowitschs Musik, gegen das Schweigen über den Tod. Zwar spricht jede große Kunst vom Tod, doch hat das "musikalische Gespräch" über den Tod bei Schostakowitsch eine besondere Qualität und findet sich von früh an in seinen Werken, ist also keine Konsequenz des eigenen Alterungsprozesses.

In der Regel läßt sich der zivilisierte Mensch über das eigene Lebensende täuschen, wengleich er um sich herum Tod und Verderben sieht. Selbst nicht betroffen, lebt er nach der Devise, Sterben tun immer nur die anderen. Erst das Gefühl der Verbundenheit mit allem Lebenden läßt kein Wegsehen, kein Ausweichen vor der Todesproblematik zu, erlaubt keine unlautere Tröstung, kein Aufschieben der notwendigen Vorbereitung auf den Tod. Nicht zufällig wußte sich daher Schostakowitsch sowohl in der Solidarität mit aller Kreatur als auch im Denken über den Tod mit Modest Mussorgsky einig, bezeichnete er dessen *Lieder und Tänze des Todes* als vorbildhaft für die Darstellung des Todes in seinen eigenen Werken.

Daß er dem Tod die Verklärung versagt, machte Schostakowitsch in und mit seinen Werken schon deutlich, bevor er dies 1969 zur Uraufführung der *14. Symphonie* in Worte faßte:

"Sie mögen sich fragen, warum ich einem so schrecklichen Phänomen wie dem Tod solche Aufmerksamkeit widme. Es handelt sich nicht darum, daß ich ziemlich alt bin oder daß (wie bei einem Artilleristen) Schrapnells um mich herum bersten und ich meine

Freunde und Verwandten verliere. [...] Bis zu einem gewissen Grade versuche ich, mit den großen Klassikern zu streiten, die das Thema des Todes berührt haben. Erinnern wir uns an den Tod von Boris Godunow: Boris ist tot, und die Musik wird hell und licht. Nehmen wir *Othello*. Wenn die Tragödie vorüber und Desdemona und Othello zugrunde gegangen sind, strahlt die Musik wieder äußerste Ruhe aus. [...] Mir scheint, daß ich eher den Fußstapfen des großen russischen Komponisten Mussorgsky in dessen *Liedern und Tänzen des Todes* folge."<sup>56</sup>

Also Mussorgsky ja, aber nicht dessen *Boris Godunow*, sondern dessen *Lieder und Tänze*, keine Versöhnung mit dem Tod, der Tod nicht als erwarteter, willkommener Gast, sondern als zu früh gekommen und unwillkommen.

### Der Tod im Frühwerk

In Schostakowitschs Schaffen entfalten sich sehr früh schon und beständig musikalische Metaphern vom Tod: vom hitzigen Tod, der aufspielt, andere tanzen läßt, selbst tanzt, und vom kalten Tod, der Stillstand und Erstarrung bringt, mit dem in Halbtonschritten, Pfundnoten und dunklem Klang der "pochoronnyj marš" (Begräbnismarsch) heraufzieht. Der Tod spielte bereits 1928 mit Xylophon und Celesta dem Kollegienassessor Kowaljow in der *Nase* auf, er galoppiert, er geigt und springt; er hat seine *Lieder und Tänze* im dritten Satz der *Achten Symphonie* von 1943, im *c-moll-Trio*, in der Burleske des *Ersten Violinkonzertes* oder im zweiten Satz des *Achten Streichquartetts* (1960).

Ist der Tod in den meisten Werken fermentierendes Element, tritt er 1969 in der *14. Symphonie* an die Oberfläche, manifestiert sich in Wort wie Musik. Elf Gedichte verschiedener Dichter sind hier musikalisch-thematisch in eine symphonisch-zyklische Form gebracht. Der tanzende Tod, der ungerufen kommt und geht, erhält hier im zweiten Lied, analog zu den zweiten Sätzen in den Trios, Sonaten und Streichquartetten, Gestalt. Der "russische Tod" – smert' – ist weiblich. Das fünfte Lied "*Auf Wacht*" bringt dies auf den Punkt: dem Soldaten ist die Liebe der Tod, der Tod die Liebe.

Diese Ambivalenz von Liebe und Tod ist in den frühen Werken stark ausgebildet. Der Bezugspunkt ist hier nicht nur Richard Wagner (der auch in der letzten Symphonie mit dem Zitat des "Todesverkündigungsmotivs" aus der *Walküre* und des "Liebes-, Leidens- und Sehnsuchtsmotivs" aus *Tristan und Isolde* präsent sein sollte),

53 Volkow, S. 300.

54 Siehe Dmitri Schostakowitsch: *Chaos statt Musik? Briefe an einen Freund*, hrsg. und kommentiert von Isaak Dawydowitsch Glikman, dt. Ausg. hrsg. von Reimar Westendorf, Berlin 1995.

55 Volkow, S. 54.

56 Zitiert nach Melodiya-Schallplatte "Govorit Šostakovič" [Es spricht Schostakowitsch], übersetzt von Gerhard Müller, in: *Programmheft der Komischen Oper Berlin zur Aufführung der 14. Symphonie*, Berlin 1981.

sondern ebenso Alban Berg. "Ohne *Wozzeck* hätte es weder eine *Nase* noch eine *Lady Macbeth von Mzensk* gegeben", notierte Iwan Sollertinski für eine geplante Vorlesung.<sup>57</sup>

In Schostakowitschs zweiter Oper suchen Mann und Frau Erlösung vom tödenden Alltag in der Sexualität. Schostakowitsch ahmte (nur in der Erstfassung der *Lady Macbeth von Mzensk*) mit naturalistischen Effekten das Stöhnen, Schreien, das bewegte Auf und Ab nach. Dies alles ist ganz trivial auf den Beischlaf bezogen, gleichzeitig aber verweist das "unpassende" Instrumentarium, so der Posaunen-Ton, auf eine zweite mitzuhörende und damit auch mitzudenkende Ebene: Sexualität ist Erlösung der Seele durch das Fleisch, zugleich aber ist das Fleisch sterblich, das Jüngste Gericht das Ende der Erlösung. Dieser Posaunenklang als zweite mitzudenkende Ebene, als Hinweis auf das Jüngste Gericht, hat Alban Bergs *Wozzeck* zum Vorbild.

Im *Wozzeck* schrillen Piccoloflöten den Todeston h, wenn Marie dem Tambourmajor in die Arme stürzt. Schrillende Piccoli, auf denen die Motive wie aufgespießt, in auswegslose Höhe getrieben erscheinen, sind in Schostakowitschs Werken ein häufig anzutreffendes Gestaltungsmittel. Auch dieses gehört zu den Totentanzmetaphern.

Das "memento mori" treibt zu fortwährenden Regelverstößen. Die Verkehrung der Werte angesichts des Todes, wenn bisher Wichtiges plötzlich unwichtig erscheint und umgekehrt, findet hier eine ästhetische Entsprechung. Kleinste, banalste harmonische Wendungen, Quart- und Oktavsprünge, Kadenzfloskeln, Füllsel werden durch alle Register, springend oder fallend, gejagt, penetriert durch Wiederholungen, somit jedes analytische, auf thematische Zusammenhänge bedachte Gemüt verstörend. Das Kopfmotiv von Rossinis *Wilhelm-Tell-Ouvertüre*, dessen Zitat zur Uraufführung der *15. Symphonie* 1972 so irritierte, tritt zwar erst in dieser, der letzten Symphonie in vollem musikalischen Fleisch in Erscheinung, doch klappert es als anapästisch-rhythmische Skelett bereits durch viele frühere Werke, erinnert sei an die *Vierte Symphonie* von 1935/36 oder an das *Achte Streichquartett*. Schostakowitschs Todesimaginationen haben wenig Erhabenes, dafür sind sie aufrichtig.

"Für unsere Kunst ist der Tod kein Thema. Und über den Tod zu schreiben, ist, als schneuze sich jemand in anständiger Gesellschaft in den Rockärmel."<sup>58</sup>

57 Sollertinski, S. 296.

58 Volkow, S. 233.

## Briefe an einen Freund – ein Wertewandel bei Schostakowitsch

Schostakowitsch suchte mit zunehmendem Alter Ruhe und Besinnung in der Natur, in einer Sphäre, die für ihn in seiner Jugend so gut wie nicht existierte. Um die ganze Bedeutung dieses Vorgangs zu begreifen, reicht nun allerdings Volkows Buch nicht mehr aus, hier muß eine spätere Publikation herangezogen werden, Schostakowitschs Briefe an einen Freund, den 1911 geborenen hochgebildeten, absolut zuverlässigen und für den Komponisten oft hilfreich tätigen Theaterwissenschaftler und -kritiker Isaak Dawydowitsch Glikman.

Der deutsche Titel (*Chaos statt Musik?*)<sup>59</sup> des 1993 in St. Petersburg und Moskau erschienenen Buches *Pisma k drugu* (Briefe an einen Freund) ist symptomatisch: das Zitat ("Chaos statt Musik") aus dem berühmt gewordenen *Pravda*-Artikel von 1936 lenkt auf die politische Verdammung des Komponisten hin, auch hier wird wieder vordergründig auf den Zwiespalt zwischen Kunst und Macht angespielt. Dabei steht in den Briefen Schostakowitschs an Glikman anderes im Vordergrund, spricht sich der sonst so zurückhaltende Komponist über emotionale Belange aus, so über eine um 1967 einsetzende Müdigkeit zum Tod,<sup>60</sup> über die Suche nach bisher nicht genutzten Quellen der Ruhe und Inspiration. Vor allem für die Analyse und das Verständnis von Schostakowitschs Spätwerk wie der Kammermusik, hier allen voran der Streichquartette, ist die Kenntnis dieses Buches unabdingbar.

## Selbstrettung durch Spurensicherung

Ein Beispiel. In einem seiner Briefe<sup>61</sup> geht Schostakowitsch auf den eigentlichen musikalischen Gehalt des *Achten Streichquartetts* c-moll op. 110 von 1960 ein, gibt darüber hinaus zugleich einen Schlüssel für sein Schaffen generell. Das Jahr 1960 brachte dem Komponisten eine persönliche Katastrophe besonderer Art. Er wurde zum Eintritt in die Kommunistische Partei der Sowjetunion gezwungen und empfand dies als eine Beschädigung seiner Integrität. Deshalb schrieb er sich nach eigenem Zeugnis bei Lebzeiten ein Totengedenken, das *Achte Streichquartett*, deklarierte es aber nach außen als "Gedenken an die Opfer von Faschismus und Krieg". Opus 110 war angeblich angeregt durch einen Aufenthalt in Dresden, veranlaßt durch Scho-

59 Schostakowitsch: *Briefe...*

60 Ebd., S. 246.

61 Ebd., S. 173.

stakowitschs kompositorische Mitarbeit an dem dort gedrehten sowjetischen Spielfilm *Fünf Tage – fünf Nächte*, in dem von der Rettung Dresdner Kunstschatze durch die Sowjetarmee erzählt wird. Das war eine gelungene Irreführung der Behörden und ganzer Generationen von gutgläubigen Musikwissenschaftlern.

Denn tatsächlich geht es in dem Streichquartett nicht um die "Opfer von Faschismus und Krieg", also auch nicht um das Inferno von Dresden, wie heute noch viele glauben. Sich selbst und das eigene Werk wollte Schostakowitsch für das Gedenken der Nachwelt retten, denn er mußte befürchten, als regimetreuer Komponist in die Annalen einzugehen.<sup>62</sup> Zwar ist auch von Schostakowitschs Tochter Galina ein Ausspruch des Vaters überliefert, er habe sich das *Achte Streichquartett* selbst gewidmet, doch von den wahren Ausmaßen und Hintergründen dieser bemerkenswerten Selbstzueignung erfährt man erst durch Schostakowitschs Brief an Isaak Glikman.

Grundlegend für alle Sätze des Quartetts, gestaltgebend vor allem, ist ein Viertonmotiv D-Es-C-H (D Sch), die Initialen des Komponistennamens (dies allerdings nur, wenn man, dem historischen Vorbild BACH folgend, den russischen Namen deutsch schreibt.). Bereits in der *Zehnten Symphonie* von 1953 hatte Schostakowitsch seine Initialen verwendet, im *Achten Streichquartett* aber wird es zum Zentrum des Geschehens. Schostakowitsch verweist mit dem D Es C H auf seine eigene Person und findet damit zugleich ein Mittel, Subjektivität anzuzeigen, ohne sie auf der Ebene der reinen Ausdrucksmusik anzusiedeln und Subjekt mit Expression gleichzusetzen. Die komponierten Initialen kommen bald als stilles Lamento, bald als schrilles Menetekel einher.

Die Botschaft, daß das menschliche Ich Schauplatz von Kämpfen großen Ausmaßes sei, ist keineswegs neu, aber dieses Ich gleichsam zu objektivieren und es nicht auf subjektiv-expressiver Ebene (nach dem Muster von Tod und Verklärung) zu transzendieren, kennzeichnet Schostakowitschs Musik generell, und er steht hierin ganz in der Tradition des Thomaskantors Bach. Damit nicht genug. Schostakowitsch zitiert in seinem *opus 110* aus einer Vielzahl eigener verfemter Werke. Sinn dieser Selbstzitate war Selbstrettung durch Spurensicherung. Da das *c-moll-Quartett* ein Pantheon für das Weiterleben der eigenen Musik und damit der eigenen Person werden sollte, mußte durch Zitate ausgewiesen werden, welche Musik der Komponist des Erinnerns würdig befand. Und auf dieser Ebene gewinnt das Streichquartett seine aufs Allge-

62 Siehe: Sigrid Neef: "Lachen unter Tränen". Analyse des 8. Streichquartetts", Booklet-Beitrag für *Dmitri Shostakovich. Complete String Quartets*. (Borodin Quartet) BMG Classics München/Melodiya Moskau 1997.

meine zielende Aussage, es geht um Verlustängste, um Behauptungswillen, um Trauer und ein Trotz-Alledem.

Dmitri Schostakowitsch war, im Unterschied zu seinen Dissidentenfreunden, dem Cellisten Mstislaw Rostropowitsch und der Sängerin Galina Wischnewskaja zum Beispiel, kein religiöser Mensch. Er vermochte die Kraft des inneren Widerstands nicht durch Transzendierung des menschlichen Lebenssinns zu finden, sondern allein durch den Rekurs auf das eigene Werk. Das war 1960. In den folgenden Jahren kam es zu Ausbruchversuchen aus dem selbst verordneten atheistisch-materialistischen Korsett: Schostakowitsch suchte und fand seelische Heilung in der Natur.

### "Leidenschaft für Bächlein, kleine Waldwiesen und Lichtungen..."

Schostakowitsch hatte seine Musik weder in den Dienst einer nationalen, noch sozialen Idee gestellt, sich aber auch anderen Einflüssen verweigert, wie religiösen, kosmischen oder naturverbundenen Utopien. Doch mit Beginn der 1960er Jahre kam es zu einer Neuorientierung, bereits 1963 in dem Bekenntnis gipfelnd, "daß es nichts Schöneres gibt als die Erde".<sup>63</sup> 1966 bekannte er:

"In der letzten Zeit bemerke ich an mir einen Zug, den ich von J. A. Mrawinski [Jewgeni Mrawinski, Freund, Dirigent und Leiter der Leningrader Philharmonie, S. N.] kenne: ich fange an, die Natur zu mögen."<sup>64</sup>

Trotzdem kam es im Februar 1967 zur Krise.<sup>65</sup> Schostakowitsch klagte Freund Glikman, zu lange gelebt und sich damit quasi überlebt zu haben. Das einzige was ihn vor völliger Verdüsterung bewahre, sei das Komponieren. Aber auch das sei fragwürdig geworden, es schien ihm nur mehr eine Art "krankhafter Hang"<sup>66</sup> zu sein. Im Sommer des gleichen Jahres suchte er sich wiederum in der Natur seelisch zu regenerieren, sprach er von der Anziehungskraft, die Tiere auf ihn ausübten.<sup>67</sup> Im Juni 1968 schreibt er in einer fast schwärmerischen Auslassung über das Meer:

"Aber alles das [gemeint sind Widrigkeiten der Unterkunft und der Verpflegung in einem Sanatorium, S. N.] ist nichts im Vergleich mit dem Meer und seiner wundervollen Schönheit. In der letzten Zeit habe ich eine besondere Vorliebe für die Natur entwickelt, anscheinend deswegen, weil sie mir kaum mehr zugänglich ist. Mit meinen gebrochenen

63 Schostakowitsch: *Briefe...*, S. 206.

64 Ebd., S. 243.

65 Ebd., S. 246.

66 Ebd.

67 Ebd., S. 252.

Beinen kann ich schlecht gehen. Spaziergänge sind nur noch mit Mühe möglich. Verbotene (und unerreichbare) Früchte schmecken am besten. – So habe ich also eine Leidenschaft für Bächlein, kleine Waldwiesen und Lichtungen entwickelt, für Zephir, Blümchen und Beeren."<sup>68</sup>

Ein Jahr später kommt es zu einem ähnlichen Bekenntnis. Er ist 63 Jahre alt, die Krankheit behindert ihn stark, er kann kaum noch gehen und verbringt viel Zeit in Sanatorien.

"Allerdings laufe ich trotzdem hier sehr viel herum. Der Baikai ist so wunderschön, daß es sehr schwer ist, sich von ihm loszureißen."<sup>69</sup>

Die neu entdeckte Liebe zur Natur half also, die körperlichen Gebrechen zu transzendieren, mehr noch, seelischen Frieden und Ruhe zu finden.

### Kritische Distanz zu Shakespeare und Hinwendung zu Aitmatow

Das blieb natürlich nicht ohne Konsequenzen für die Musik, hatte auch Auswirkungen auf des Komponisten Lektüre und Textauswahl. So bekam zum Beispiel Schostakowitschs Verhältnis zu Shakespeare einen neuen kritischen Akzent. Anfänglich ein uneingeschränkter Bewunderer des großen Briten, begann Schostakowitsch den englischen Dramatiker 1964 "mit den Augen Tolstois" zu sehen.<sup>70</sup> Das war anlässlich seiner Arbeit an der Filmmusik zu Grigori Kosinzews *Hamlet*.

Tolstoi schrieb seine Kritische Skizze *Über Shakespeare und das Drama* 1903, also mit 75 Jahren, nach eigenem Zeugnis

"nicht als Folge einer zufälligen Stimmung [...], sondern als Ergebnis vielzähliger und jahrelanger beharrlicher Versuche, meine Ansicht mit den herrschenden, von allen Gebildeten der christlichen Welt vertretenen Ansichten über Shakespeare in Einklang zu bringen."<sup>71</sup>

Die Anpassung an herrschende Meinungen aber gelang ihm nicht. Tolstoi war von der Weltsicht Shakespeares beunruhigt, von dessen offenkundiger Lust an der Darstellung von Morden, Gewalttaten, von emotionalen wie intellektuellen Konfusionen. Ihm schienen Shakespeares Dramen zwar geeignet, ein Publikum zu zerstreuen, zu belustigen und abzulenken, nicht aber, es seelisch-sittlich zu erheben und zu läutern.

68 Ebd., S. 263.

69 Ebd., S. 282.

70 Ebd., S. 212.

71 Lew Tolstoi: "Über Shakespeare und das Drama", in: *Ästhetische Schriften*. (= Gesammelte Werke Bd. 14), hrsg. von E. Dieckmann und G. Dudek, Berlin 1968, S. 252.

Tolstoi kritisierte in diesem Sinne nicht nur Shakespeare, sondern auch dessen Exegeten. Für den großen russischen Dichter und Denker, dem Freund Mahatma Gandhis, war nicht der Mensch allein, sondern die gesamte Schöpfung Gegenstand der Kunst. Entsprechend hatte sich Dramatik nicht in der Verherrlichung sozialer Konflikte allein zu erschöpfen. Auch hier eine den Anthropozentrismus sprengenden Weltsicht. Da jedoch eine solche Betrachtungsweise dem breiten Kunstverständnis fremd ist, wurde Tolstois Shakespeare-Essay unter der Rubrik "paradox" eingesargt.<sup>72</sup>

Schostakowitsch hingegen scheint bestimmte Ansichten Tolstois wenn nicht geteilt, so ihnen doch verständnisvoll gegenüber gestanden zu haben. Damit allein befand er sich schon in einer Minderheitenposition.

Nicht nur bekam Schostakowitschs Verhältnis zu Shakespeare neue Akzente, er entdeckte im Gegenzug einen zeitgenössischen Schriftsteller: Tschingis Aitmatow.<sup>73</sup> Dreimal las er 1966 dessen Erzählung *Abschied von Gülsary*, weil er die ersten beiden Male nicht die Kraft hat, bestimmte Passagen zu ertragen, die die von menschlichem Dünkel und Eigennutz verursachten Leiden eines Pferdes schildern. Nach der Lektüre von Aitmatows *Der weiße Dampfer* 1970 meinte er, daß der kirgisische Dichter "einer der stärksten Prosaschriftsteller unseres Landes, ja der ganzen Welt" sei.<sup>74</sup> Diese Bewunderung ist nicht zufällig: Aitmatows Werke sind moderne Manifestationen einer im Volksglauben wurzelnden mythischen Weltsicht. Natur erscheint nicht als dem Menschen gegenüberstehendes Objekt, sondern als eigentlicher motor agens des Weltgeschehens, innerhalb dessen der Mensch auf eine räuberische, zerstörerische Weise tätig wird. Angesichts der Aitmatow-Lektüre und der Wertschätzung dieses Schriftstellers handelt es sich also bei Schostakowitsch keineswegs um eine konsequenzlose "Leidenschaft für Blümchen, kleine Waldwiesen und Lichtungen",<sup>75</sup> sondern um einen Wertewandel.

### Adagio-Musik

Wie schlägt sich das in der Musik nieder? Trotz eskalierender realer politischer Gewalt, trotz enttäuschter politischer Hoffnungen sowie erdrückendem politischen Stillstand und Stagnation verstärkte sich im letzten Lebensjahrzehnt die innere Kraft

72 Siehe auch die Anmerkungen der Herausgeber von Schostakowitsch: *Briefe...*, S. 212.

73 Tschingis Aitmatow: 1928 in Kirgisien geborener Schriftsteller. Weltweit berühmt geworden durch seine Erzählungen *Abschied von Gülsary*, *Der weiße Dampfer*, die Romane *Der Tag zieht den Jahrhundertweg* und *Der Richtplatz* sowie als Umweltschützer.

74 Schostakowitsch: *Briefe...*, S. 291.

75 Ebd., S. 246.

und Klarheit des Komponisten. Ein Kennzeichen dafür wurden die Adagio-Sätze seiner Streichquartette, voller Innigkeit und Wahrhaftigkeit, Musik des Leidens und der Leidensüberwindung, Ausdruck des 20. Jahrhunderts, Konzentrat seiner besten Bestrebungen: Jahrhundertmusik.

Mit 15 Werken steht das Streichquartett im Schaffen Dmitri Schostakowitschs zahlenmäßig gleichberechtigt neben den 15 Symphonien und ist auch in Wesen wie Gehalt der großen zyklischen Orchesterform ebenbürtig. So zum Beispiel das letzte Streichquartett es-moll op. 144 von 1974. Das gesamte *opus 144* ist eine Folge von sechs attacca ineinander übergehenden Adagio-Sätzen, quasi eine Adagio-Apotheose. In der Tradition Pjotr Tschaikowskys bedeutet Adagio keine einfache Tempoangabe, sondern ist ein musikalischer Modus für Gedenken an Vergänglichkeit und Tod, für Loslassen und Loslösung, ein Eintauchen in das ewige Stirb und Werde.<sup>76</sup>

Den einzelnen Sätzen hat Schostakowitsch Genrebezeichnungen mitgegeben. Sie lauten *Elegie, Serenade, Intermezzo, Nocturne, Trauermarsch* und *Epilog* und sind subjektive Reaktionen und Reflexe auf die im Adagio-Modus als unabdingbar erkannte und erlebte Vergänglichkeit. Diese Folge von Adagio-Sätzen ist Musik der Läuterung, Konzentrat eines individuellen Lebens und Konzentrat eines Jahrhunderts.

Bis auf zwei Anspielungen auf Ludwig van Beethovens *Streichquartett a-moll* op. 132 (im 2. Satz) und auf Johann Sebastian Bachs *Chaconne* (im 3. Satz) gibt es in opus 144 keine Übernahme aus anderen Werken. Und doch ist das gesamte *15. Streichquartett* ein einziges Erinnern des eigenen Lebenswerkes mit allen typischen und liebgewordenen musikalischen Formen und Figuren: die attacca-Aufeinanderfolge der Sätze, der Walzer als Imagination sinnlicher Reize, das instrumentale Rezitativ als Ruf ins Entbehrte, der Trauermarsch als Grundempfinden der Epoche, der Einspruch gegen den blinden Lauf der Zeit im synthetisierenden Finale.

Es handelt sich also um eine Art Gedenk-Komposition, aber völlig unterschieden vom dem Gedenken des *Achten Streichquartetts* von 1960. Im *Achten Streichquartett* finden sich scharf konturierte, genau zu definierende Zitate; die Haltung ist trotzig, es äußert sich ein starker Behauptungswille: das waren meine Werke, das waren meine Leiden, so soll die Nachwelt meiner Gedenken. Ganz anders im *15. Streichquartett*. Hier gibt es keine scharf konturierten Zitate, vielmehr verfließende, nicht genau zu

76 Es ist erst nach Publikation der unzensierten Tagebücher Tschaikowskys bekannt geworden, in welcher inniger Weise Tschaikowsky mit der Natur verbunden war, wie er hier seelische Heilung im Sinne von Harmonisierung fand. Siehe dazu: P. I. Tschaikowsky: *Die Tagebücher*, Berlin 1992, z. B. S. 94.

bestimmende Anspielungen, ein Loslassen und Loslösen, eine musikalische Darstellung der "Welt als Wille und Vorstellung".<sup>77</sup> Steht im 8. *Streichquartett* der Homo faber im Zentrum, so wird im letzten opus dieser Werkreihe der sterbliche Mensch zum Gegenstand.

### Ringens um Gefäßtheit gegenüber dem Tod

Ähnliche Veränderungen in der Einstellung zum Tod lassen sich anhand der Symphonien (hier vor allem der 7., 8., 11., 14. und 15. *Symphonie*) erkennen. So bezeichnete Schostakowitsch die im Sommer 1943 entstandene (übrigens Jewgeni Mrawinski gewidmete) *Achte Symphonie* als "Requiem".<sup>78</sup> Der erste Satz besteht aus einem knapp halbstündigem Klagegesang, dem sich zwei schwer zu deutende maskadenhafte Sätze anschließen, musikalische Studien über die Ohnmacht des Menschen. In stumpfer Emsigkeit stapft und taumelt eine "Stimme" vor sich hin, von akkordischen Peitschenhieben und schrillen Bläserensätzen wie von Kommandos traktiert. Aus der einen Stimme werden viele, sieghaft triumphiert eine Trompete. Nach einem schmerzhaften Aufbäumen hebt der Klagegesang des Largos an: zwölf Variationen über ein neuntaktiges Baßthema, zwölf Versuche, lastender Trauer zu entkommen und doch im Sog unendlichen Leidens gefangen zu bleiben.

Anders dann in der 1971 komponierten (letzten) Symphonie, das Meisterwerk eines Todkranken. Die ersten drei Sätze erinnern an die Turbulenzen des Lebens. Der von Schostakowitsch als "Spielwarenladen" bezeichnete erste Satz exponiert eine Fülle behender und banaler Themen, darunter das wiederholt zitierte Kopfmotiv aus Rossinis *Wilhelm-Tell-Ouvertüre*. Ein Novum für Schostakowitsch: Er legt allen Themen dieser Symphonie Zwölftonreihen zugrunde, die der ansonsten tonalen Komposition Schärfe und zugleich Leichtigkeit verleihen. Das Todesverkündigungsmotiv aus Richard Wagners *Walküre*, verflochten mit dem "Liebes-, Leidens- und Sehnsuchtsmotiv" aus *Tristan und Isolde* bestimmt und gliedert den letzten Satz. Im Finale werden Motive aus eigenen früheren Werken zitiert, und zwar vornehmlich aus solchen, die einst reglementiert und verboten worden waren, so das Schlagzeug-zwischenspiel aus der Oper *Die Nase* von 1928 und die berüchtigt-berühmten, das Liebesspiel imitierenden Posaunenglissandi aus der 1936 mit dem Bann belegten Oper *Lady Macbeth von Mzensk*.

77 Berühmter Titel einer philosophischen Hauptschrift Arthur Schopenhauers.

78 Siehe zu dieser Todesproblematik in Schostakowitschs Symphonien die Kommentartexte der bei BMG Classics erschienenen 20 CDs umfassenden *Mrawinski-Edition*.

Das unvermittelte Nebeneinander von banaler Fröhlichkeit und todesnahe Ernst schockiert. Das Rätsel löst sich durch ein Goethe-Wort: Altern sei das Heraustreten aus der Welt der Erscheinungen und ein Hinübergehen in die Sphäre des Bedeutsamen. In dieser Symphonie wird quasi des Stenogramm eines Lebens gegeben, in dem der Tod objektiv wie subjektiv eine große Rolle spielte, in dem der Tod nicht verdrängt wurde, in dem ein Ringen um Gefäßtheit gegenüber dem Tod stattfand. "Nur Todgeweihten taugt mein Anblick: wer mich erschaut, der scheidet vom Lebenslicht", heißt es an der entsprechenden Stelle in Wagners *Walküre*. In der Coda blitzt eine Stelle auf, die dem Klang nach an den dem Kollegienassessor aufspielenden Tod in der *Nase* von 1928 erinnert. Hier aber imaginieren Campanelli, Xylophon und Celesta eine leise, doch unerbittliche Zählzeit, das Ticken einer ablaufenden Uhr, und über einem Orgelpunkt in den Streichern entfaltet sich eine "Musica angelica". Und der letzte harmonische Gang – nach A-dur – wird leicht und unmerklich vollzogen. Groß dagegen wird die winzige Abweichung im *Tristan*-Zitat kenntlich gemacht, wenn das Motiv, nicht wie im Original nach dis, sondern nach d geführt wird und damit die ursprünglich weiterführende Spannung einer sanften, aber endgültigen Lösung weicht.

Die 15. *Symphonie* wie das 15. *Streichquartett* sind Annäherungen an den Tod als zwar ungebetenen, aber nicht unerwarteten Gast. Keine Versöhnung, keine Transzendenz, aber Gefäßtheit. Hier scheint das Äußerste erreicht, was einem im religiösen Sinne nicht gläubigen Menschen möglich ist. In seinen letzten Werken hat Schostakowitsch die "verfluchten Fragen des Lebens" (Dostojewski) gleichsam von jeder Stofflichkeit gereinigt und auf die Essenz gebracht, dabei von seiner späten Hinwendung zur Natur inspiriert. Die in der Natur erlebte, quasi objektive, allgegenwärtige Vergänglichkeit konnte seine subjektiven Ängste vor überall und jederzeit lauenden Verlusten mildern, führte zu Gefäßtheit auch angesichts des letzten furchtbarsten Verlustes: des eigenen Lebens.

Die Schostakowitsch-Biographin Sofia Chentowa berichtet,<sup>79</sup> daß sich der Komponist am Vormittag seines letzten Lebenstages Tschechows Meistererzählung "Gussew", vom stillen und leisen Sterben eines unter die Soldaten geratenen Bauern vorlesen ließ, die prophetische Vorwegnahme des eigenen ruhigen Hinübergleitens und Verlöschens am späten Nachmittag des 9. August 1975, zugleich eine Erzählung über die in den letzten Jahren gesuchte Ruhe und Stille, das Loslösen von den Illusionen und vom lärmenden gesellschaftlichen Rollenspiel:

79 Siehe dazu Chentowa, S. 379 ff.

"Beide, der Soldat und Gussew, drängen sich leise bis zum Bug vor, bleiben dann an der Reling stehen und blicken schweigend nach oben und nach unten. Oben sind der endlose Himmel und die hellen Sterne, dort ist Ruhe und Stille – genau wie daheim im Dorf, unten aber ist Finsternis und Unordnung. Man versteht nicht, weshalb die hohen Wellen so lärmern. Auf welche Welle man auch blickt, jede ist bemüht, höher als die anderen zu steigen, sie drängt und treibt die vorhergehende, lärmend und mit ihrer weißen Mähne schimmernd kommt eine dritte angefliegen, die genauso wütend und ungebärdig ist."<sup>80</sup>

80 Anton Tschechow: *Die Steppe. Meistererzählungen*, hrsg. von G. Dick und W. Düwel (Gesammelte Werke in Einzelbänden). Aus dem Russischen von Ada Knipper und Gerhard Dick, Berlin 1980.

Marco F. Frei (Hamburg / München)

## Halbwahrheiten und Trägheit

### Die Schostakowitsch-Forschung an der Schwelle zum neuen Jahrhundert – Probleme, offene Fragen, neue Erkenntnisse

#### "Kakerlaken"

"Ich finde es immer erstaunlich, wie träge manche Musikwissenschaftler sind. Sie schreiben Bücher, bei deren Lektüre sich einem Kakerlaken im Gehirn einnisten. Ich habe jedenfalls noch nie ein gutes Buch über mich selbst gelesen, obwohl ich Bücher über mich, versteht sich, ziemlich aufmerksam lese."<sup>81</sup>

Es war eine universitäre Forschungsschrift über die *Pravda*-Angriffe von 1936, die der Autor des vorliegenden Beitrags verfaßt hatte, in deren Verlauf der Ausspruch zunehmend zum Programm eines möglichen Aufsatzes wurde. Um es gleich vorweg zu nehmen: dieser Essay verfolgt nicht das Ziel, den Ausspruch auf seine Richtigkeit hin gänzlich zu überprüfen. Auch soll es nicht grundsätzlich um das Verhältnis Schostakowitsch und Musikwissenschaft gehen, dies haben ohnehin schon andere behandelt.<sup>82</sup> Die folgenden Seiten möchten auf Probleme und offene Fragen hinweisen und die möglichen Gründe hierfür erörtern, die jedoch die Vermutung zulassen, der Ausspruch könnte sich bewahrheiten. Dabei werden keineswegs nur Details angesprochen, sondern vielmehr zentrale Fragen der Schostakowitsch-Forschung. Daß auch über neue Erkenntnisse referiert wird, ergibt sich von selbst.

Wenn Schostakowitsch die Behauptung – notgedrungen – auf die (ehemals) östliche Forschung bezieht, die auf Grundlage eines ideologisierten und ideologisierenden

81 Solomon Volkow [Wolkow] (Hg.): *Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch* (1979), Neuausg. Berlin-München 2000, S. 111.

82 Vgl. u. a. David Fanning (Hg.): "Introduction. Talking about eggs: musicology and Shostakovich", in: *Shostakovich Studies*, Cambridge 1995, S. 1-16.

Wissenschaftsverständnisses so vorzugehen hatte, so soll im Folgenden der Schwerpunkt auf die (ehemals) westliche Forschung gelegt werden. Es ist bezeichnend, daß das Zitat durchaus bekannt ist und auch teilweise einigen Veröffentlichungen in Form eines Mottos vorangestellt wird,<sup>83</sup> ohne jedoch die eigentliche Aussage zu hinterfragen. Die folgenden Zeilen werden einige Beispiele hierfür anführen. Am Ende des Aufsatzes wird schließlich auf Grundlage der Erörterungen der Frage nachgegangen, was genau unter Halbwahrheiten und Trägheit zu verstehen ist.

#### Die *Pravda*-Angriffe von 1936

Wenn Christoph Flamm in der neuesten Ausgabe der Musikenzyklopädie *MGG* schreibt, der am 28. Januar 1936 in der *Pravda* veröffentlichte "Hetzartikel" *Chaos statt Musik*<sup>84</sup> sei als berühmtestes und zugleich unrühmlichstes Beispiel für die Macht der Musikkritik in totalitären Staaten in die Annalen eingegangen,<sup>85</sup> so ist dagegen nichts einzuwenden. Symptomatisch ist jedoch, daß sich die Diskussion um die *Pravda*-Angriffe zu Beginn des Jahres 1936 auf diesen Artikel (und manchmal noch den zweiten Artikel *Heuchelei als Ballett* vom 6. Februar 1936<sup>86</sup>) beschränkt; so beispielsweise auch die Dokumentation über die öffentlichen Angriffe auf Schostakowitsch in der Sowjetunion von Ernst Kuhn.<sup>87</sup> Es entsteht der Eindruck, die Angriffe

83 Vgl. u. a. Michael Koball: *Pathos und Grotteske. Die deutsche Tradition im symphonischen Schaffen von Dmitri Schostakowitsch*, Berlin 1997, S. 5.

84 Vgl. "Sumbur vmesto muzyki. Ob opere 'Ledi Makbet Mcenskogo uezda'" [Chaos statt Musik. Über die Oper "Lady Macbeth des Mzensker Kreises"], in: *Pravda* Nr. 27/28. 1. 1936, S. 3; deutsch in: Ernst Kuhn (Hg.): *"Volksfeind Dmitri Schostakowitsch". Eine Dokumentation der öffentlichen Angriffe gegen den Komponisten in der ehemaligen Sowjetunion*, Berlin 1997, S. 4-6.

85 Vgl. Ulrich Taddy/Christoph Flamm/Peter Wicke: Art. "Musikkritik" [speziell Chr. Flamm: "Musikkritik im europäischen Ausland und in den USA. Rußland und Sowjetunion"], in: Ludwig Finscher (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG). Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bd. 6 (Sachteil), 2. Aufl. Kassel-Stuttgart 1997, S. 1378-1380, hier: S. 1380.

86 Vgl. "Baletnaja falš'. Balet 'Svetlyj ručej', libretto F. Lopuchova i Piotrovskogo, muzyka D. Šostakoviča, Postanovka Bol'shogo teatra" [Heuchelei als Ballett. Über das Ballett "Der helle Bach"] Libretto von Fjodor Lopuchow und Adrian Piotrowski, Musik von Dmitri Schostakowitsch, Inszenierung des Moskauer Bolschoi-Theaters], in: *Pravda* Nr. 36/6. 2. 1936, S. 3; deutsch in: Kuhn, S. 7-10.

87 Vgl. ebd.



der *Pravda* auf Schostakowitsch hätten sich auf jene Artikel reduziert, was indessen beileibe nicht der Fall ist. Vielmehr muß von einer Artikelserie gesprochen werden, die mit dem Pamphlet *Chaos statt Musik*, aufgehängt an Schostakowitsch, gestartet wurde und nicht nur Schostakowitsch galt, sondern ebenso dem gesamten Kunst- und Kulturleben des Landes. Von der Forschung bislang ignoriert wurde eine *Pravda*-Presseschau vom 13. Februar 1936, die dies belegt und die im Folgenden erörtert werden soll.<sup>88</sup>

Der vollständige Titel des Artikels ist *Presseschau – Klare und einfache Sprache in der Kunst*. Wie die Artikel *Chaos statt Musik* und *Heuchelei als Ballett* war ebenso dieser ein redaktioneller Beitrag, so daß ihm Beschlußcharakter, also Gesetzeskraft zukam.<sup>89</sup> Auch auf ihn (wie schon bei den Vorgängern) wird auf der ersten Seite in der Inhaltsspalte neben dem Titel der Zeitung hingewiesen, was die Wichtigkeit des Artikels unterstreicht. Der Beitrag beginnt mit der Feststellung, die *Pravda*-Artikel *Chaos statt Musik* und *Heuchelei als Ballett* hätten "versteckte Anhänger des Bourgeoisieformalismus und der dekadenten Musik" überrumpelt. Der Musikkritiker Iwan Sollertinski, mit dem Schostakowitsch befreundet war, wird als der "Ideologe" dieser Musikströmung, die Schostakowitschs Musik entstellt habe und als "unermüdlicher Troubadour der linken Häßlichkeit" bezeichnet. Die Artikel seien ein Aufruf an die sowjetische Musik, an das sowjetische Theater, sich "von dem tödlichen, modrigen, sumpfigen Formalismus, von der unlebendigen, unfruchtbaren Heuchelei" zu befreien, um zur "unbegrenzten Weite der sozialistischen Kunst zu gelangen, zu den Massen, die ein buntes, reiches Leben führen, die eine klare, einfache und kraftvolle Sprache sprechen." Beide Artikel seien gegen die der sowjetischen Kunst fremden Lügen und Heuchelei gerichtet,

"[...] die in der 'Lady Macbeth' [Oper von Schostakowitsch, die in dem Artikel *Chaos statt Musik* angeprangert wurde] formalistisch-trickreich und im 'Hellen Bach' [Ballett von Schostakowitsch, dem der Angriff *Heuchelei als Ballett* galt] puppenhaft-goldig zum Vorschein kommen. Beide Werke liegen gleichermaßen weit entfernt von der klaren, einfachen, ehrlichen Sprache, die die Sowjetkunst sprechen muß. Die Volkskunst

88 Am Rande erwähnt wird der Artikel bei Victor I. Seroff: *Dmitry Shostakovich. The Life and Background of a Soviet Composer* (1943), 3. Aufl. New York 1947, S. 218. Vgl. Boris Schwarz: *Musik und Musikleben in der Sowjetunion von 1917 bis zur Gegenwart*, Wilhelmshaven 1982, S. 215; Detlef Gojowy: *Dimitri Schostakowitsch mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (1983), Reinbek 1997, S. 61.

89 Vgl. hierzu u. a. Michail Heller/Alexander Nekrich: *Geschichte der Sowjetunion* (1981) Bd. 1, Frankfurt a. M. 1985, S. 281.

wird von beiden Werken verächtlich behandelt. Und genau darum geht es, und nicht um die angeblich 'komplizierte' Musik der Oper oder 'primitive' Musik des Balletts. [...] Formalistische Kunststücke und goldig-süße Heuchelei, die gar nichts mit der sowjetischen Realität zu tun haben, wuchern wie Unkraut<sup>90</sup> nicht nur in der Musik und im Ballett. [...] Wir betonten bereits, daß 'linksradikale Häßlichkeit' in der Musik gemeinsame Wurzeln mit der 'linksradikalen Häßlichkeit' in der Malerei, Literatur und überhaupt allen Gebieten der Kunst besitzt."

Schließlich werden namentlich Zeitungen und Zeitschriften genannt, die sich entweder gar nicht geäußert oder Ungenügendes geschrieben hätten. Kritisiert wird ein Artikel der *Sovetskoje Iskusstvo* (Sowjetische Kunst)<sup>91</sup>, in dem geschrieben worden sei, die *Pravda* habe auf zwei Fronten gekämpft, nämlich einerseits gegen formalistisches Neuerertum und andererseits gegen das Einfache, Leichtzugängliche, Primitive. Diese Zwei-Fronten-Darstellung sei verwirrend. Ausdrücklich gelobt wird ein weiterer Artikel in der *Sovetskoje Iskusstvo* von dem Komponisten und Musikkritiker Marian Kowal<sup>92</sup>, in dem das Jahr 1936 als "Glücksjahr" bezeichnet werde, da die *Pravda*-Artikel gegen den "Sumpf der formalistischen Lüge" und den "Hochmut des kleinbürgerlichen Opportunismus" vorgingen.<sup>93</sup> Auch die Zeitschrift *Kino* wird gelobt, weil sie auf "einige Überbleibsel der Meyerholderei [nach den Theaterregisseur Wsewolod Meyerhold, der 1940 hingerichtet wurde], des Intellektualismus" im Film

90 Diese Metapher benutzte auch Joseph Goebbels in einer Rede während der Reichsmusiktagung 1939 in Düsseldorf, als er bezüglich der sog. entarteten Musik sagte, der Staat und seine Organe müßten sich hier als Gärtner betätigen, der das Unkraut ausjäten müsse. Vgl. Joseph Goebbels, in: Albrecht Dümling (Hg.): *Entartete Musik. Eine Tondokumentation zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, 4 CDs: POOL Musikproduktion GmbH, Berlin 1988, CD 1, Track 20.

91 Die *Pravda* macht keine genauen Angaben. Wie aus einem unveröffentlichten Manuskript des Hamburger Sikorski-Verlages hervorgeht, könnte es sich um einen am 11. Februar 1936 veröffentlichten Artikel mit dem Titel "Protiv fal'si i primitiva" [Gegen die Heuchelei und das Primitive] handeln. Vgl. Ohne Autor: *Der helle Bach. Ballett in 3 Akten und 4 Bildern op. 39*. 5 Seiten. Maschschr. Manuskript ohne Datum [Archivmaterial des Sikorski-Verlages]; Jürgen Köchel erwähnte als möglichen Autor Krzysztof Meyer.

92 Marian Kowal (1907-1971) war in den Zwanzigern Mitglied des PROKOLL (Produktionskollektiv von Kompositionsstudenten des Moskauer Konservatoriums; gegründet 1925, Ende der Zwanziger mit APM – Assoziation Proletarischer Musiker – zur RAPM – Russische Assoziation proletarischer Musiker – fusioniert) und verfaßte während der Kampagne von 1948 ein Pamphlet gegen Schostakowitsch. Vgl. Marian Kowal: *Tvorčeskij put' D. Šostakoviča* [Der Schaffensweg des D. Schostakowitsch], deutsch in: Kuhn, S. 126-193.

93 Der Artikel wird nicht näher bestimmt.

– wenn auch nicht sofort - aufmerksam gemacht habe.<sup>94</sup> Mit den Worten "O, du glückliche Einfalt!" wird die *Literaturnaja Gazeta* (Literaturzeitung) gerügt, weil sie die Artikel für die Literatur als belanglos betrachte. Schließlich wird sie und ebenso die *Izvestija* explizit aufgefordert, sich zu äußern.<sup>95</sup>

Um den Artikel in seiner Bedeutung richtig einschätzen zu können, müssen einige Tatsachen vergegenwärtigt werden. Um seine medienpolitische Macht weiter ausbauen zu können, ließ Stalin 1933/34 eine Presseabteilung in seiner Privatkanzlei einrichten, die zunehmend zur zentralen Schaltstelle des Mediensystems avancierte,<sup>96</sup> womit de facto der persönliche Sekretär Stalins die Presse (so auch die *Pravda*) anleitete.<sup>97</sup> In diesem Zusammenhang muß erwähnt werden, daß es unter Stalin keine Berufsorganisation für Journalisten mehr gab, nachdem die Journalistenverbände 1930 aufgelöst wurden und - im Gegensatz zu anderen kreativen Verbänden wie etwa der Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler - kein Zentralverband an deren Stelle trat.<sup>98</sup> Die Agitprop-Abteilung des ZK der KPdSU wurde nun von der Privatkanzlei geleitet und diente fortan lediglich als Durchgangsstation für die Weisungen aus Stalins Privatkanzlei, wobei die *Pravda* das Weisungsorgan war.<sup>99</sup> Damit hatte sich auch die Agitprop-Abteilung des ZK nach der *Pravda* zu richten. Um die Machtposition des ZK-Organs zu verstärken, führte Stalin bereits 1929 die Presseschau ein, in der in regelmäßigen Abständen die Inhalte anderer Zeitungen und Zeit-

94 Der Artikel wird nicht näher bestimmt.

95 "Obzor pečati. Jasnyj i prostoj jazyk v iskusstve" [Presseschau. Klare und einfache Sprache in der Kunst], in: *Pravda* Nr. 43/13. 2. 1936, S. 4. Übersetzung: Julia Loguntsow.

96 Vgl. hierzu u. a. Paul Roth: *Die kommandierte öffentliche Meinung. Sowjetische Medienpolitik*, Stuttgart-Degerloch 1982, S. 92 f.

Roth schreibt, an dieser Entwicklung habe Stalin seit Ende der Zwanziger gearbeitet, Motivation hierfür sei ein Mißtrauen gegenüber Partei und Sicherheitsapparat gewesen. (Vgl. ebd., S. 93)

97 Vgl. A. Gaev: "Kak delaetsja 'Pravda'" [Wie die "Pravda" gemacht wird], deutsch in: *Ost-Probleme*. Nr. 37/1953. S. 1567 ff. Zit. nach: Roth, S. 109 f.

Gajew nennt als Sekretäre Stalins und ergo *Pravda*-Leiter hinter den Kulissen die Genossen Mechlis und sein Nachfolger Poskrjobjeschew. (Vgl. ebd., S. 109)

98 Vgl. hierzu u. a. Christine Kunze: *Journalismus in der UdSSR. Eine Untersuchung über Aufgaben und Funktionen sowjetischer Journalisten unter besonderer Berücksichtigung der Struktur der Massenmedien in der UdSSR und der Diskussion des Berufsbildes in der Zeitung 'Žurnalist'*, München 1978, S. 100-104.

Der Sowjetische Journalistenverband wurde erst im November 1959 unter Chrustschow gegründet.

99 Vgl. Roth, S. 93.

schriften mit dem Zweck der Überwachung und Kontrolle kritisch untersucht wurden.<sup>100</sup> Alle Blätter waren von nun an verpflichtet, sich an der *Pravda*-Presseschau zu orientieren und wenn nötig von ihrem Pressebüro vorbereitete Artikel zu veröffentlichen, das galt auch für das Regierungsorgan *Izvestija*.<sup>101</sup> Erst all diese Maßnahmen ließen die *Pravda* zum Sprachrohr der Partei im engsten Sinne werden, Stalins Meinung war allgegenwärtig, bildete die öffentliche Meinung.<sup>102</sup>

Auf Grundlage dessen ist die Feststellung zulässig, daß diesem Artikel mindestens die gleiche Bedeutung zukommen muß wie den Artikeln *Chaos statt Musik* und *Heuchelei als Ballett*. Da im Gegensatz zu den vorherigen schon im Titel (*Presseschau – Für eine einfache und klare Sprache in der Kunst*) sowohl die gesamte Kunst also auch der Journalismus explizit angesprochen werden, ist die Reichweite dieses Artikel sogar noch größer. Mit diesem redaktionellen Artikel stellten die *Pravda* und damit die Machthaber unmißverständlich fest, wie sie die vorherigen Artikel, wie sie die Kampagne gegen den Formalismus per se verstanden wissen wollten, nämlich als eine umfassende Kulturkampagne. Dieser Artikel stellt die einzig richtige (im Sinne der *Pravda* und der Partei) und bindende Interpretation dar, darüber hinaus eine ernstzunehmende letzte Warnung an alle sogenannte "Wirrköpfe". Mit diesem Artikel wurde die Presse endgültig gezwungen zu reagieren, sich der Kampagne anzuschließen und sie auf die gesamte Kunst und Kultur auszuweiten, wenn sie es nicht schon vorher getan hatte. Und die Warnung wurde verstanden, tatsächlich kam die Pressekampagne erst nach dem Artikel richtig in Fahrt: neben Artikeln in der *Izvestija*<sup>103</sup> und *Sovetskaja muzyka*<sup>104</sup> sind durch ein unveröffentlichtes Manuskript

100 Vgl. Martin Walker: *Power of the Press. The Worlds Great Newspapers*, London 1982, S. 144; nach: Ali Hussain Tuwaina: *Die Berichterstattung in der 'Pravda' über Afghanistan. Das Verhältnis von Informationspolitik und öffentlicher Meinung in der Sowjetunion*, Münster 1987, S. 46.

101 Vgl. V. A. Šandra: *Pečatnaja partijnaja propaganda. Metodologija i praktika*, Sverdlovsk 1976, S. 69, nach: Tuwaina, ebd.

102 Vgl. A. Gaev, S. 1567 ff., zit. nach: Roth, S. 109 f.

103 Vgl. u. a. Nikolai Čeljapov: "Diskussija na muzykal'nom fronte" [Diskussion an der Musikfront]. In: *Izvestija*, 27. 2. 1936. S. 3; deutsch in: Kuhn, S. 50-59.

104 Vgl. u. a. Nikolai Čeljapov: "K itogam diskussii na muzykal'nom fronte" [Zu den Ergebnissen der Diskussion an der Musikfront], in: *Sovetskaja muzyka* Nr.3/1936. Ohne Seitenangabe. Deutsch in: Kuhn, S. 50.

Kuhn verweist außerdem auf den Abdruck der Moskauer Komponistendiskussion im Märzheft und der Leningrader im Maiheft 1936. (Vgl. Kuhn, S. 32; vgl. auch Schwarz, S. 206). Hingewiesen sei außerdem auf: P. Rjasanov: "Zadači sovetskogo kompozitora" [Die Aufgaben

des Sikorski-Verlages in Hamburg Beiträge in *Sovetskij teatr*,<sup>105</sup> *Teatr i dramaturgija*,<sup>106</sup> *Komsomolskaja Pravda*,<sup>107</sup> *Rabočaja Moskva*,<sup>108</sup> *Sovetskij Artist*,<sup>109</sup> *Trud*<sup>110</sup> und *Kommunist*<sup>111</sup> belegt.<sup>112</sup> Manashir Jakubow berichtet außerdem von einem Artikel in der *Leningradskaja Pravda* von Leningrader Künstlern der Oper und des Balletts.<sup>113</sup> Von der in der Presseschau kritisierten *Literaturnaja Gazeta* ist dem Autor keine Reaktion bekannt. Wenn Leonid Maximenkow in seinem bislang nur auf Russisch erhältlichen Buch über die Stalinsche Kulturrevolution von 1936 bis 1938 feststellt, nur einige Fachzeitschriften hätten reagiert,<sup>114</sup> so ist das nicht richtig.

In den "Memoiren" sagt Schostakowitsch, der Artikel *Chaos statt Musik* – und damit die *Pravda*-Kampagne – hätte seine ganze Existenz grundlegend verändert.<sup>115</sup> Es ist schon erstaunlich, daß selbst rund fünfundsiebzig Jahre nach den Ereignissen

eines Sowjetkomponisten], in: *Sovetskaja muzyka*, Nr. 5/1936. S. 16-23. Hinweis in: *Der helle Bach*, Sikorski-Archivmaterial.

- 105 *Sovetskij Teatr* Nr. 3/1936, S. 2. (Es werden keine weiteren Angaben gemacht).
- 106 *Teatr i dramaturgija*. Nr. 3/1936, S. 123-124. (Es werden keine weiteren Angaben gemacht).
- 107 "Protiv formalisma i 'levackogo' urodstva v iskusstve" [Gegen Formalismus und "linksradikale Scheußlichkeiten" in der Kunst], in: *Komsomolskaja Pravda*, 14. 2. 1936. Ohne Nummer und Seitenangaben.
- 108 "Protiv formalisma i fal'si" [Gegen Formalismus und Heuchelei], in: *Rabočaja Moskva*, 16.2.1936. Ohne Nummer und Seitenangaben.
- 109 "Iz rezolucii obscevo sobranija kollektiva baleta Bolsogo teatra SSSR v svjasi so statiej 'Pravdy' 'Baletnaja fal'si'", in: *Sovetskij Artist* Nr. 9/1936. Ohne Nummer, S. 3.
- 110 J. B.: "Posle diskussii v Sojuse kompositorov" [Nach der Diskussion im Komponistenverband], in: *Trud*, 4. 3. 1936. Ohne Nummer und Seitenangaben.
- 111 "Protiv formalism, sumbura i chaosa v muzyke" [Gegen Formalismus, Wirrwarr und Chaos in der Musik], in: *Kommunist* (Jerevan), 18. 3. 1936. Ohne Nummer und Seitenangaben.
- 112 Vgl. Ohne Autor: *Der helle Bach*, Sikorski-Archivmaterial.
- 113 Vgl. N. Pečkovskij/, P. Žuravlenko/ G. Ulanova/A. Lopuchov: "Kirovskij teatr", in: *Leningradskaja Pravda*, 4. 4. 1936. Ohne Nummer und Seitenangaben. Nach: Manashir Jakubov: "'The Golden Age'. The true story of the première", in: Fanning, S. 189-204, hier: S. 190.
- 114 Leonid Maksimenkov: *Sumbur vmesto muzyki. Stalinskaja kul'turnaja revoljucija 1936-1938* [Chaos statt Musik. Stalins Kulturrevolution 1936-1938]. Moskva 1997, S. 5. Übersetzung: Julia Loguntsow.  
Maximenkow beschränkt sich auf Artikel in den Juniausgaben 1936 der Zeitschriften *Sovetskaja muzyka* und *International Literature*. (Vgl. ebd.) Über Maximenkow ist dem Autor trotz mehrmaligen Versuchs einer Kontaktaufnahme lediglich bekannt, daß er nach Toronto (Kanada) emigriert ist. Aufgrund des Sprachstils und des Hintergrundwissens ist es sehr wahrscheinlich, daß der ca. Siebzigjährige ein Parteifunktionär war.
- 115 Vgl. Volkow, S. 196.

nicht einmal alle Artikel bekannt sind, geschweige denn die Hintergründe und Folgen der Artikelserie umfassend untersucht wurden. Der Autor wird in Kürze eine Dokumentation der *Pravda*-Artikel und eine Analyse der Hintergründe und Folgen auf das Leben und Werk des Komponisten sowie für das sowjetische Kunst- und Kulturleben veröffentlichen, die noch weitere wichtige Beiträge ans Tageslicht bringen wird.

### Probleme in der Rezeptionsforschung

Ungereimtheiten gibt es mitunter auch in der Rezeptionsforschung. Wenn beispielsweise Abdel-Aziz in seiner Dissertation über die Violoncellwerke Schostakowitschs feststellt, die *Cellosonate op. 40* aus dem Jahre 1934 sei sowohl in der Öffentlichkeit als auch in der Presse mit steigender Aufführungszahl positiver aufgenommen worden,<sup>116</sup> so ist diese Aussage – abgesehen von der unschlüssigen Unterscheidung zwischen Öffentlichkeit und Presse – wissenschaftlich unbrauchbar, da sie nicht einmal in einer Anmerkung konkretisiert bzw. belegt wird. Darüber hinaus wird jedoch unterschlagen, daß das Werk sowohl 1936 durch Dmitri Kabalewski während der Moskauer Diskussion im Komponistenverband<sup>117</sup> als auch 1948 durch Marian Koval in dessen berühmt-berüchtigter Schmähchrift *Der Schaffensweg des Dmitri Schostakowitsch*<sup>118</sup> angegriffen wurde.

116 Vgl. Mahmud Abdel-Aziz: *Form und Gehalt in den Violoncellwerken von Dmitri Schostakowitsch*, Regensburg 1992, S. 32.

117 Vgl. Diskussionsbeitrag von Dmitri Kabalewski während der Tagung der Moskauer Abteilung des Sowjetischen Komponistenverbandes im Februar 1936. Deutsch in: Kuhn, S. 41-44, hier: S. 43.

In diesem Zusammenhang befremdet Radamskys Behauptung, Kabalewski sei auf der Moskauer Sitzung der sowjetischen Komponisten (10., 13. und 15. Februar 1936) der einzige gewesen, der mit Würde gesprochen und Schostakowitsch nicht verurteilt habe (vgl. Sergej Radamsky: *Der verfolgte Tenor. Mein Sängerleben zwischen Moskau und Hollywood*, München 1972, S. 217), eine Meinung, die von einigen Autoren uneingeschränkt übernommen wurde. (Vgl. u. a. Gojowy, S. 63; Krzysztof Meyer: *Schostakowitsch. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Bergisch Gladbach 1995, S. 230; Edmund Stetina: *Die vierte Symphonie von Dmitrij Šostakovič. Ein zurückbehaltenes Bekenntnis*, Aachen 1997, S. 51)

118 Vgl. Koval, S. 161.

Am Beispiel der Rezeptionsforschung läßt sich demonstrieren, welche Ursachen einige gravierende Mängel in der Forschung haben. Vor allem wenn musikkritische Beiträge in Massenmedien herangezogen werden, bei deren Sichtung und Auswertung neben musikwissenschaftlicher hauptsächlich nach kommunikations- und zeitungswissenschaftlicher Methodik verfahren werden müßte, scheinen einige Forscherinnen und Forscher vor diesem interdisziplinären Hintergrund zu kapitulieren und stattdessen Gemeinplätze aufzustellen. Zu erwähnen wäre hier insbesondere Ian MacDonalds *The New Shostakovich*. Ein Leitmotiv seiner Arbeit ist das Schreiben von "Western opinion", "Western commentators" usw.,<sup>119</sup> ohne jedoch zu konkretisieren, welche westliche Nation, welche westliche Medienlandschaft zu welchem Zeitpunkt und vor welchem politischen und sozialen Hintergrund untersucht wurde. Ein Blick in das Quellenverzeichnis verrät schließlich das Manko der Arbeit: es fehlen nahezu gänzlich fremdsprachige Veröffentlichungen, geschweige denn fremdsprachige Zeitungs- und Zeitschriftenartikel.<sup>120</sup> Lediglich einige wenige englischsprachige Zeitungs- und Zeitschriftenartikel könnten zum Schluß führen, MacDonald bezöge sich - wenn überhaupt - einzig auf die angloamerikanischen Verhältnisse. Daß man Unterschiede zwischen den westlichen Nationen und deren politische, soziale und mediale Struktur machen muß, ist in der Sozialwissenschaft hinlänglich bekannt. Die angeführte Aussage dürfte so nicht formuliert werden, weil sie suggeriert, der Autor hätte sie umfassend und landesgrenzenübergreifend überprüft, was jedoch offensichtlich nicht der Fall ist. Dabei wäre die Untersuchung der westlichen öffentlichen Meinung über Schostakowitsch ein wichtiges, bislang unberücksichtigtes Forschungsanliegen und könnte bei präziser Auswertung demonstrieren, inwieweit Schostakowitsch auch im Westen ein Politikum war und gar zwischen die ideologischen Fronten von Ost und West geriet.

### Die Rezeption des ZK-Beschlusses von 1948 in Westdeutschland

Die beschriebene Problematik zieht sich durch die gesamte Forschung. So ist häufig zu lesen, die spätstalinistische Kulturkampagne und der ZK-Beschluß der KPdSU vom 10. Februar 1948, der nahezu alle bekannten Komponisten, so auch Schostako-

119 Vgl. Ian MacDonald: *The New Shostakovich*, London 1990, S. 1, 5, 8, 13, 14, 117, 124, 126 u. a.

120 Vgl. ebd., S. 317-326.

witsch und Prokofjew, scharf verurteilte, hätte im Westen einen Sturm des Protestes ausgelöst.<sup>121</sup> Die Aussage muß relativiert werden, bezüglich der westdeutschen Pressereaktion kommt man sogar zu einem gegenteiligen Ergebnis. So konnte der Autor dieses Beitrags von den damaligen großen, überregionalen Zeitungen und Zeitschriften der westdeutschen Besatzungszone nur Artikel in der Tageszeitung *Die Welt* belegen. Schon am 12. Februar 1948 druckte die *Welt* eine redaktionelle Mitteilung, in der berichtet wurde, sowjetische Komponisten seien öffentlich getadelt worden, weil sie schlechte bürgerliche Musik schufen.<sup>122</sup> Am 21. Februar folgte dann die Übersetzung eines Auszugs des ZK-Beschlusses, wobei im Titel eine Verbindung zur nationalsozialistischen Kunstdoktrin vollzogen wurde.<sup>123</sup> Weder die *Süddeutsche Zeitung* noch die *Frankfurter Rundschau* sowie das Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* reagierten (die *Frankfurter Allgemeine* wurde erst 1949 gegründet).

Um die politische Reichweite dieser Artikelrecherche nachvollziehen zu können, bedarf es der Kenntnis einiger wichtiger Tatsachen: *Die Welt* wurde 1946 in Hamburg von der britischen Militärregierung als liberale, weltoffene Tageszeitung gegründet und war an das Nachrichtennetz der Londoner *Times* angeschlossen. Erst nach dem Verkauf an den Axel-Springer-Verlag im Jahre 1953 ist sie zu einem streng konservativen Blatt geworden.<sup>124</sup> Die im Oktober 1945 gegründete *Süddeutsche Zeitung* hat zwar von Anfang an ein parteipolitisch und weltanschaulich unabhängiges Konzept verfolgt, (zumal sie sich als Autorenzeitung versteht),<sup>125</sup> jedoch dennoch, wie auch Hermann Proebst (von 1960 bis 1970 Chefredakteur) bestätigt, "im allgemeinen etwas links von der Mitte" gestanden.<sup>126</sup> Die ebenfalls 1945 gegründete *Frankfurter Rundschau* wurde zunächst von sieben Lizenznehmern herausgegeben, schließlich aber nur noch von dem Kommunisten Arno Rudert und dem Sozialdemokraten Karl Gerold.<sup>127</sup> Der 1947 aus dem von der britischen Militärregierung heraus-

121 Vgl. u. a. Schwarz, S. 409. Auch Schostakowitsch soll dies in den *Memoiren* bestätigt haben. (Vgl. Volkow, S. 237). Prieberg spricht von "ungläubigen bis erregten Stimmen". (Vgl. Fred K. Prieberg: *Musik in der Sowjetunion*, Köln 1965, S. 207).

122 Vgl. "Moskau gegen moderne Musik", in: *Die Welt* Nr. 18/12. 2. 1948, S. 3.

123 Vgl. "Verdammte Musik. Ein Zeitdokument zum Problem der 'Entarteten Kunst'", in: *Die Welt* Nr. 22/21. 2. 1948, S. 4.

124 Vgl. hierzu u. a. Heinz Pürer/Johannes Raabe: *Medien in Deutschland*, Bd. 1 [Presse], München 1994, S. 168 f.

125 Vgl. ebd. S. 167.

126 Hermann Proebst, nachgewiesen bei: Alfred Dürr: "Weltblatt und Heimatzeitung. Die 'Süddeutsche Zeitung'", in: Michael Wolf Thomas (Hg.): *Portraits der deutschen Presse*, Berlin 1980, S. 63-79, hier: S. 63; zit. nach Pürer/Raabe, S. 167.

127 Vgl. hierzu u. a. Pürer/Raabe, S. 169.

gegebenen Wochenmagazin *Diese Woche* hervorgegangene *Spiegel* schließlich stand von Anfang an, nach den Worten des Mitbegründers Rudolf Augstein, im Zweifelsfall "auf der linken Seite des politischen Spektrums".<sup>128</sup>

Es kann festgestellt werden, daß die eher links bis links-liberal positionierten Presseerzeugnisse die kulturpolitischen Ereignisse in der Sowjetunion von 1948 verschwiegen. Es steht zu vermuten, daß es ideologische, politische Gründe für die Reaktionen gab. Daß die *Welt*, die zu diesem Zeitpunkt in enger Verbindung zur britischen Militärregierung und zum britischen Nachrichtennetz stand, auf den ZK-Beschluß aufmerksam machte, ist zumindest einfach zu erklären, hatte sich doch der ideologische Konflikt zwischen Ost und West und somit den Siegermächten verschärft. Die eher links bis links-liberal positionierten Zeitungen und Zeitschriften verschwiegen das Ereignis, weil sie vermutlich in Zeiten der ideologischen Auseinandersetzungen, die sich gerade im ideologischen Schlachtfeld Deutschland bemerkbar machten, ihre eigenen Positionen nicht schwächen wollten, zumal im Februar 1948 das weitere Schicksal Deutschlands noch nicht entschieden war.

Interessanterweise verhielten sich die eher links positionierten westdeutschen Zeitungen und Zeitschriften ähnlich wie das 1946 gegründete Organ des ZK der SED in Ostdeutschland, dem *Neuen Deutschland*, bei dem ebenfalls bezüglich der Ereignisse in der Sowjetunion von 1948 keine Reaktion festgestellt werden konnte. Auch hierfür gab es vermutlich ähnliche Gründe, zumindest aber wollte man die Bevölkerung sicherlich nicht unnötig beunruhigen, hätte sie sich doch allzu sehr an die Gängelung der Kunst und Kultur während der Nazizeit kurz zuvor erinnert; man wollte die Bevölkerung nicht in die Arme des ideologischen Feindes treiben. Daß auf kulturpolitischem Gebiet die Ideologisierung in Ostdeutschland erst nach der Gründung der DDR im Oktober 1949 verstärkt eingeleitet wurde,<sup>129</sup> ist vor diesem Hintergrund nur allzu verständlich. Die politische Brisanz der Thematik wird somit deutlich.

128 Rudolf Augstein, nachgewiesen bei: Ludwig Maaßen: *Die Zeitung. Daten – Deutung – Portraits. Presse in der Bundesrepublik Deutschland*, Heidelberg 1986, S. 119; zit. nach Pürer/Raabe, S. 185.

129 Vgl. u. a. Peter Hüttenberger: "Deutsche Demokratische Republik", in: *Der große Ploetz. Auszug aus der Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart* (1986), hrsg. vom Ploetz-Verlag, Freiburg-Würzburg 1991, S.1382-1396, hier insbesondere: S. 1382-1390.

## Die Memoiren und die westlichen Medien

Auch die westliche Rezeption der Ende der Siebziger veröffentlichten "Memoiren" wird zuweilen falsch oder ungenau dargestellt. Wenn Koball in einem Aufsatz zur deutschen Neuauflage der Schostakowitsch-Memoiren im Januar 2000 behauptet, die westliche Presse habe das am 7. November 1979 von der Nachrichtenagentur Reuters übermittelte Statement des Vizepräsidenten der sowjetischen Urheberrechtsbehörde, Wassili Sitnikow, das Buch sei von Anfang bis zum Ende eine Fälschung, übernommen,<sup>130</sup> so entspricht dies nicht den Tatsachen. Der Autor hat westliche Pressestimmen verschiedener Länder und verschiedenen Couleurs gesichtet und ausgewertet. In der folgenden Dokumentation werden lediglich jene berücksichtigt, die nach der Reuters-Meldung veröffentlicht wurden, da Koball seine These auf dieses Ereignis bezieht. Zahlreiche weitere westliche Artikel, die davor gedruckt wurden und die "Memoiren" als wahr befinden, sind im Besitz des Autors.

Die Recherche ergab, daß nicht einmal die ultralinke, heute nicht mehr existierende italienische Zeitung *Lotta Continua* die sowjetische Position bezog.<sup>131</sup> In der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* unterstreicht Andreas Razumovsky die Authentizität, an der kein Zweifel sein könne: "Ein solches Buch 'fälscht' man nicht."<sup>132</sup> Die *DZ* veröffentlichte ein Interview mit Volkow, wobei in der Einleitung des Artikels geschrieben wird, es sei nicht verwunderlich, daß in der Sowjetunion die *Memoiren* als Fälschung bezeichnet würden.<sup>133</sup> Eine ähnliche Position bezieht Hanjo Kesting in der *Weltwoche*.<sup>134</sup> Jacques Lonchamp kommt im *Le Monde* zum Ergebnis, das Zer-

130 Michael Koball: "Der lange Weg zur Wahrheit", in: Volkow, S. 9-26, hier: S. 12. Der Aufsatz ist in veränderter Form in dem vorliegenden Sammelband einzulesen.

131 Vgl. Ornella [ohne weitere Namen]: "La mia musica per illustrare questo squallore" ["Meine Musik zeigt das Elend"], in: *Lotta Continua*, 5. 5. 1980. Ohne Nummer, S. 10 f. [Archivmaterial der Mailänder Tageszeitung *Il Corriere della Sera*].

132 Andreas Razumovsky: "Verzweifelter Versuch, die 'Neunte' zurückzuziehen. Zu den Memoiren des sowjetischen Komponisten Schostakowitsch", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr. 285/7. 12. 1979, S. 25.

133 Vgl. Adelbert Reif: "Der Leidensweg eines russischen Komponisten – alles gefälscht?", in: *Deutsche Zeitung*, 30. 11. 1979. Ohne Nummer und Seitenangabe [Archivmaterial des ZDF].

134 Vgl. Hanjo Kesting: "Die Botschaft hieß Trauer. Schostakowitschs Memoiren sind vor allem Mitteilungen über die Stalin-Ära", in: *Weltwoche*, 10. 4. 1980. Ohne Nummer und Seitenangabe [Archivmaterial des ZDF].

bröckeln der Maske enthülle ein zerstümmeltes Gesicht, das Werk Schostakowitschs lege das Zeugnis eines leidenden Volkes ab.<sup>135</sup> Westliche Pressestimmen aus dem angloamerikanischen und skandinavischen Raum, die Position für Volkow ergriffen, sind durch Sendemanuskripte des amerikanischen Propagandasenders *Radio Liberty* belegt, die an anderer Stelle dieses Aufsatzes erörtert werden.

Artikel aus Italien, die die Echtheit der Memoiren nicht bezweifeln, veröffentlichen *Paese Sera*<sup>136</sup>, *Avvenire*<sup>137</sup>, die Tageszeitungen *La Stampa*<sup>138</sup>, *Il Tempo*<sup>139</sup> und *Il Popolo*<sup>140</sup> sowie die Zeitschrift *Famiglia Cristiana*<sup>141</sup>. Giovanni Ferrara stellt im *Giorno* fest, daß Volkow schon über ein großes Talent, Wissen und über die Begabung verfügen würde, Erfundenes als tatsächlich wahr erscheinen zu lassen, sollten die *Memoiren* tatsächlich gefälscht sein.<sup>142</sup> Valeri Voskobochnikov (die italienische Schreibweise wurde beibehalten) kritisiert in der italienischen *La Repubblica* die so-

135 Vgl. Jacques Lonchamp: "Les Memoires de Chostakovich", in: *Le Monde*, 8. 4. 1980. Ohne Nummer und Seitenangabe [Archivmaterial des *Corriere della Sera*].

136 Vgl. Paolo Padovani: "Stalin era un ragno. 'Chi cadeva nella sua rete moriva', racconta nelle memorie il musicista Sostakovic" [Stalin war eine Spinne. "Wer in sein Netz fiel, starb", erzählt Schostakowitsch in seinen Erinnerungen], in: *Paese Sera*, 11. 4. 1980. Ohne Nummer, S. 8 [Archivmaterial des *Corriere della Sera*].

137 Vgl. Arrigo Bongiorno: "Sciostakovic si confessa: 'Ho ingannato il sistema'" [Schostakowitsch gesteht: "Ich habe das System getäuscht"], in: *Avvenire*, 23. 4. 1980. Ohne Nummer, S. 3 [Archivmaterial des *Corriere della Sera*].

138 Vgl. Lia Wainstein: "'Cosi mi parlava Stalin in boia'. In occidente le memorie segrete del musicista Shostakovich" ["So sprach Henker Stalin mit mir". Im Westen erscheinen die geheimen Erinnerungen des Musikers Schostakowitsch] In: *La Stampa*, 8. 11. 1979. Ohne Nummer und Seitenangabe [Archivmaterial des *Corriere della Sera*].

139 Vgl. Enrico Cavalotti: "Sciostakovic: sinfonia dell'autocritica. Nelle 'memorie' ora pubblicate le confessioni postume del musicista russo" [Schostakowitsch: Symphonie der Selbstkritik. Die posthume Bekenntnisse in den "Memoiren" des russischen Musikers], in: *Il Tempo* Nr. 18/20. 1. 1980. Ohne Seitenangaben [Archivmaterial des *Corriere della Sera*].

140 Vgl. Ohne Autor: "Per l'URSS sono un falso le memorie di Shostakovich" [Für die UdSSR sind die Memoiren Schostakowitschs eine Fälschung], in: *Il Popolo*, 9. 11. 1979. Ohne Nummer und Seitenangabe [Archivmaterial des *Corriere della Sera*].

141 Vgl. Carlo Cavicchioli: "Le memorie di un 'nemico del popolo'" [Die Memoiren eines "Volksfeindes"], in: *Famiglia Cristiana*, 27. 1. 1980. Ohne Nummer, S. 45-50. [Archivmaterial des *Corriere della Sera*].

142 Vgl. Giovanni Ferrara: "Ma nel pentagramma manca la nota Marx. Memorie e testimonianze di Shostakovich" [Aber im Notensystem fehlte die Note "Marx". Erinnerungen und Zeugnisaussagen von Schostakowitsch], in: *Il Giorno*, 8. 5. 1980. Ohne Nummer und Seitenangaben [Archivmaterial des *Corriere della Sera*].

wjetischen Reaktionen und berichtet, die Dirigenten Leonard Bernstein und Erich Leinsdorf hätten Volkow Solidaritätsschreiben geschickt. Unverständlich und einzigartig sei die Reaktion des Mailänder Opernhauses *La Scala*, das sicherheitshalber einen Programmheft-Beitrag von Volkow zur geplanten Inszenierung von Mussorgskys *Boris Godunow* gesperrt haben soll. Die Memoiren seien ein ehrlicher Spiegel von Schostakowitschs Persönlichkeit.<sup>143</sup> Der Mailänder *Corriere della Sera* bestätigt das Verhalten der *Scala* und schreibt, die *Literaturnaja Gazeta* habe am 19. Dezember 1979 stolz von dem Vorfall an der Mailänder Oper berichtet. Die "Memoiren" seien nicht nur wegen der tatsächlichen Treffen von Volkow und Schostakowitsch wahr, sondern wegen ihrer alles durchdringenden Kraft der Wahrheit, auch wenn nicht immer eindeutig zu klären sei, was hinzugefügt ist und was nicht, ein Problem, daß jedoch auf alle Aufzeichnungen dieser Art zutreffe.<sup>144</sup>

Bis hierhin wird deutlich, daß in der westlichen Presse offensichtlich das Gutheißen der *Memoiren* überwog, was auch die Reuters-Meldung vom 7. November 1979 nicht veränderte. Die einzige, dem Autor bekannte westliche Pressestimme, die die Echtheit der Memoiren anzweifelte, sind Artikel von Carlo Benedetti in der italienischen *L'Unità*.<sup>145</sup> Im weiteren Verlauf der Diskussion hat sich die Tageszeitung jedoch von Benedettis Zweifel distanziert, da schließlich eine konträre Position veröffentlicht wurde.<sup>146</sup> Die Artikel des *Corriere della Sera* und der *Repubblica* demonstrieren, daß die Veröffentlichung der "Memoiren" eine heikle Angelegenheit war; so

143 Vgl. Valeri Voskobochnikov: "Compagno Sciostakovic, la tua musica è il caos" [Genosse Schostakowitsch, deine Musik ist Chaos], in: *La Repubblica*, 4. 12. 1979. Ohne Nummer und Seitenangabe [Archivmaterial des *Corriere della Sera*].

144 Vgl. Ohne Autor [Autorenname nicht lesbar]: "'Le mie sinfonie sono pietre tombali'. Le memorie del musicista sovietico Šostakovič" ["Meine Symphonien sind Grabdenkmäler". Die Memoiren des sowjetischen Komponisten Schostakowitsch], in: *Corriere della Sera*, 17.2.1980. Ohne Nummer und Seitenangabe [Archivmaterial des *Corriere della Sera*].

145 Vgl. Carlo Benedetti: "I colori del giallo per Sciostakovic. Un apocrifo le sue memorie?" [Die Farben eines Krimis. Schostakowitschs Memoiren eine Fälschung?], in: *L'Unità*, 20. 11. 1979. Ohne Nummer und Seitenangabe; Carlo Benedetti: "Sciostakovic, un personaggio difficile. Nuovo interesse in URSS per il compositore" [Schostakowitsch, eine schwierige Persönlichkeit. Neues Interesse in der UdSSR für den Komponisten], in: *L'Unità*, 3. 5. 1980. Ohne Nummer und Seitenangabe [Archivmaterialien des *Corriere della Sera*].

146 Vgl. Rubens Tedeschi: "Che cosa ha veramente detto Sciostakovic. A proposito della biografia di Salomon Volkov" [Was hat Schostakowitsch wirklich gesagt. Anmerkungen zu der Biographie Solomon Volkows], in: *L'Unità*, 22. 5. 1980. Ohne Nummer und Seitenangabe [Archivmaterial des *Corriere della Sera*].

heikel, daß die Mailänder Scala sogar einen Programmheft-Beitrag von Volkow zurückzog.

Auch die in der Forschung weit verbreitete Meinung, die *Memoiren* hätten das Schostakowitsch-Bild im Westen grundlegend verändert,<sup>147</sup> muß hinterfragt, bzw. endlich wissenschaftlich untersucht werden. Dabei soll an dieser Stelle nicht grundsätzlich bestritten werden, daß die *Memoiren* die Rezeption Schostakowitschs im Westen veränderten. Abermals müßte aber die Frage gestellt werden, wer sich wo und wann wie äußerte. Eine solche Untersuchung müßte eine quantitativ-qualitative Methode zur Grundlage haben, wie sie die Sozialforschung kennt und bei der zumindest eine Überzahl aller Beiträge gesichtet werden müßte, was bislang nicht gewährleistet ist. Dies ist mühevoll, erst die Beantwortung dieser Fragen führt jedoch zu stichhaltigen Ergebnissen. Zumindest ist es bemerkenswert, daß das Zweite Deutsche Fernsehen (ZDF) am 13. November 1983 in der Sendereihe *Das Sonntagskonzert* eine schwedische Produktion von TV 2 mit der Interpretation des 8. *Streichquartetts op. 110* von Schostakowitsch durch das Fresk-Quartett ausstrahlte, die die ersten Töne des Werkes, das vom Cello angestimmte DSCH-Motiv, über einer Collage von Aufnahmen der Dresdner Ruinen erklingen läßt.<sup>148</sup> Damit wurde der gängigen, in der Sowjetunion kreierte Meinung Tribut gezollt, das Werk gedenke den Opfern des Faschismus und sei unter dem Eindruck der Dresdener Ruinen entstanden. Bereits vier Jahre vor dem Ausstrahlen der Fernseh-Produktion konnte jedoch in der deutschen Ausgabe der *Memoiren* nachgelesen werden, daß sich der Komponist offenbar selbst von diese Behauptungen distanzierte,<sup>149</sup> auch wenn die Widmung des Werkes an die Opfer des Faschismus schriftlich fixiert wurde.

Solche Beispiele sind von großer Bedeutung. Es müßte der Frage nachgegangen werden, aus welchen Motiven die Verantwortlichen handelten, wenn sie sich überhaupt dieser Problematik bewußt waren. Ein Kuriosum ist zumindest festzustellen: einerseits reagierte die westliche Presse größtenteils zustimmend auf die Veröffentlichung der *Memoiren*, andererseits wurden zentrale Aussagen des Buches nicht in jedem Fall hinterfragt. Die Vermutung liegt nahe, daß es bei der Diskussion um die *Memoiren* weniger um Inhalte als um die politische Reichweite des Buches ging. Dies bekräftigen auch die weiteren folgenden Ausführungen.

147 Vgl. u. a. Gojowy, S. 7.

148 Vgl. Poa Sivertzen (Regie): "Sjostakovitj. Stråkkvartett Nr. 8 opus 110. Fresk-Kvartetten" [Schostakowitsch. Streichquartett Nr. 8 op. 110. Fresk-Quartett]. Produktion von TV 2. Fernsehsendung. Ausgestrahlt im Rahmen des Sonntagskonzerts am 13. 11. 1983 im ZDF.

149 Vgl. Volkow, S. 248.

## Der KGB und L'Unità

Die "Memoiren" stellen ein durchaus spannendes, noch längst nicht umfassend untersuchtes Forschungsfeld dar. Von zentraler Bedeutung sind Zeitdokumente, die die Diskussion um die Veröffentlichung der *Memoiren* Ende der Siebziger demonstrieren. Nicht immer wird mit solchen Dokumenten sorgfältig umgegangen, zuweilen verschwinden wichtige Informationen in Elipsen. So zitieren beispielsweise Allan B. Ho und Dmitry Feofanov (die englische Schreibweise wurde beibehalten) in ihrem 1998 veröffentlichten Buch *Shostakovich Reconsidered* ein Gespräch, das KGB-Mitarbeiter Mitte der siebziger Jahre mit der Witwe Irina Schostakowitsch führten, bei dem es um die "Memoiren" Schostakowitschs ging. Zitiert wird das Gespräch auf Grundlage eines Informations-Bulletin *Chronik der laufenden Ereignisse* (Samisdat-Rundschau) aus dem Jahre 1976. Diese Bulletins wurden ab 1968 in der UdSSR im Untergrund angefertigt, anschließend in den Westen geschleust und dort gedruckt<sup>150</sup>:

"She [Irina Schostakowitsch] was told that information concerning the memoirs had appeared in the West [...] [!]"<sup>151</sup>

Die Information, woher der sowjetische Geheimdienst zuvor von der Existenz der "Memoiren" erfahren hatte, verbirgt sich hinter der Ellipse. Die von Ho und Feofanov verwendete *Chronik der laufenden Ereignisse* wurde im Dezember 1976 von dem amerikanischen, von der Münchener Oettingenstraße aus agierenden Propagandasender *Radio Liberty* in einem Beitrag zitiert. Aus dem Sendemanuskript geht einerseits hervor, daß die von Ho und Feofanov zitierte *Chronik der laufenden Ereignisse* das Datum 12. März 1976 trägt, so daß das KGB-Gespräch Ende 1975/Anfang 1976 stattgefunden haben muß, andererseits jedoch auch, daß die Kenntnis von den Aufzeichnungen Volkows nicht der fleißigen konspirativen Tätigkeit des sowjeti-

150 Informationen des ehemaligen *Radio-Liberty*-Mitarbeiters Jurimelnikow (alias Georg von Schlippe).

151 Gespräch von KGB-Mitarbeitern mit Irina Schostakowitsch. Zit. nach: Allan B. Ho/Dmitry Feofanov (Hg.): "Shostakovich's Testimony: Reply to an unjust criticism", in: *Shostakovich reconsidered*, London 1998, S. 33-299, hier: S. 49.

Ho und Feofanov zitieren das KGB-Gespräch auf Grundlage von Samisdat-Nachrichten *A Chronical of Current Events* aus dem Jahre 1976, wobei der Quellenbeleg ungenau ist.

schen Geheimdienstes geschuldet ist. Irina Schostakowitsch soll ein Artikel der italienischen Tageszeitung *L'Unità* gezeigt worden sein mit eben diesen Informationen.<sup>152</sup> Eine Archivrecherche bei der Mailänder Tageszeitung *Corriere della Sera* hat den genannten Artikel ausfindig gemacht. Ausgerechnet der bereits erwähnte Carlo Benedetti, einer der wenigen journalistischen Zweifler bezüglich der Echtheit der "Memoiren", berichtete unmittelbar nach den Trauerfeierlichkeiten zum Tode von Schostakowitsch im August 1975 von einem Kritiker namens Solomon Volkow, der ihm von Erinnerungen mit dem Titel *Zeugenaussage* berichtet haben soll, an denen dieser mit Schostakowitsch gearbeitet habe.<sup>153</sup> Dieses scheinbar unbedeutende Detail veranschaulicht die politische Dimension der Thematik und läßt sie zu einem interkulturellen Krimi werden. Auf solche Details zu verzichten, ist nach Meinung des Autors unverantwortlich.

### Die Memoiren und Radio Liberty

Wenn, wie bereits erwähnt, ein zentrales Anliegen das Sichten von Zeitdokumenten zu der Diskussion um die "Memoiren" Ende der Siebziger ist, so muß festgestellt werden, daß sich die Forschung bislang auf die östlichen Angriffe gegen die Veröffentlichung der "Memoiren" beschränkte.<sup>154</sup> Dabei ist die Diskussion um die

- 152 Vgl. Ohne Autor: "Chronik der laufenden Ereignisse" Nr. 39, in: *Samsdat-Rundschau*. Nr. 270 [Kurznachrichten], Sendemanuskript *Radio Liberty*, 2./3. 12. 1976. [Material freundlicherweise überreicht und übersetzt von dem ehemaligen *Radio-Liberty*-Mitarbeiter Jurimelnikow (alias Georg von Schlippe). Russischer Originaltitel ist in der ausgehändigten Kopie nicht lesbar].
- 153 Vgl. Carlo Benedetti: "Dimitri Sciostakovic di fronte alle cose della vita e dell'arte. Il musicista scomparso nei ricordi del critico Salomon Volkov" [Dmitri Schostakowitsch vor dem Hintergrund des Lebens und der Kunst. Der verstorbene Komponist in den Erinnerungen des Kritikers Solomon Volkow], in: *L'Unità*, 22. 8. 1975. Ohne Nummer, S. 7 [Archivmaterial des *Corriere della Sera*].
- 154 Die Bedeutung der Dokumente soll dabei keineswegs geschmälert werden. Besonders wichtige Dokumente sind: IMS John [vermutlich Heinz Alfred Brockhaus]: "Über die sogenannten 'Memoiren des Dmitri Schostakowitsch' ausgehend von der deutschen Übersetzung, Hamburg 1979. Information von 'IMS John' an die Hauptabteilung II (Spionageabwehr) des Ministeriums für Staatssicherheit (MfS) der DDR [Quelle: BstU, ZA, MfS AIM 4952/89 Teil II, Bd. 1, Bl. 9-13]", in: Schostakowitsch-Gesellschaft e. V. (Hg.): *Schostakowitsch in Deutschland* (Schostakowitsch-Studien Bd. 1), Berlin 1998, S. 259-262.

*Memoiren* beileibe nicht nur ein weiteres Beispiel für die Ideologisierung von Kunst und Kultur im ehemaligen Osten. Es wird übersehen, daß die Veröffentlichung der *Memoiren* ein politisch hochbrisantes Ereignis war, das von Ost und West gleichermaßen mit jeweils unterschiedlicher ideologischer Ausrichtung instrumentalisiert wurde. Ignoriert hat die Forschung bislang zahlreiche Dokumente, die die Politisierung auf westlicher Seite belegen, so unter anderem die schon erwähnten Sendemanuskripte des von 1972 bis 1995 in die UdSSR in russischer Sprache ausstrahlenden Propaganda-Senders *Radio Liberty*, der bei seiner Gründung mit dem 1949 gegründeten Sender *Radio Free Europe* fusioniert und vom amerikanischen Kongreß finanziert wurde. Der Aufwand, mit dem der Hörfunksender über die "Memoiren" Schostakowitschs berichtete, ist eindrucksvoll: abgesehen von dem bereits zitierten Sendemanuskript aus dem Jahre 1976 ist der Autor im Besitz von Dokumenten zu elf Berichten über die *Memoiren* vom 18./19. September 1979 bis 4./5. November 1980, wobei mit acht Ausstrahlungen der Schwerpunkt der Berichterstattung auf dem Monat November 1979 liegt. Dies ist kein Zufall, hatte doch, wie Koball berichtet, Wassili Sitnikow als Vizepräsident der sowjetischen Urheberrechtsbehörde am 7. November 1979 durch die Nachrichtenagentur Reuters verlauten lassen, die von Volkow aufgezeichneten Erinnerungen Schostakowitschs seien eine Fälschung.<sup>155</sup> Im Folgenden sollen interessante Momente aus den Manuskripten angeführt werden.

In den belegten Sendungen im September und Oktober 1979 wird das Volkow-Interview der Tageszeitung *Die Welt*<sup>156</sup> wiedergegeben und die These, daß viele Werke Schostakowitschs eine Konfrontation mit dem Stalinismus seien, am Beispiel der *10. Symphonie op. 93* (das sogenannte Stalin-Porträt) dargestellt.<sup>157</sup> Im Oktober wird auf einen Artikel vom 25. 10. 1979 von Peter Forster in der Tageszeitung *The Guardian* eingegangen. Schostakowitsch habe dafür, daß er sich treu geblieben sei

- "Artikel der *Literaturnaja Gazeta* im November 1979 über die Veröffentlichung der Memoiren", deutsch in: Kuhn, S. 215-228.
- 155 Vgl. Koball: "Der lange Weg zur Wahrheit", S. 12.
- 156 Vgl. "'Rothschilds Geige' brachte ihm den Zorn des Kreml ein. Wer war Schostakowitsch wirklich? Ein Gespräch mit seinem Vertrauten Solomon Volkow", in: *Die Welt*, Nr. 216/15. 9. 1979, S. I [Beilage Geistige Welt].
- 157 Vgl. G. R.: Ohne Titel. In: Radio-Journal *Sovetskij Sojus* [Sowjetunion]. Sendemanuskript *Radio Liberty*, 18./19. 9. 1979. [Alle Manuskripte freundlicherweise überreicht und übersetzt von Jurimelnikow (alias Georg von Schlippe). Die Namen der Autoren wurden nicht weitergegeben. Kopierte russische Titel teilweise in schlechter Qualität, so daß sie beim Quellenbeleg nicht aufgenommen wurden. Kopierte Originale und Übersetzungen im Besitz des Autors.]

und es geschafft habe, in einer Atmosphäre der Denunziation und politischen Hetze zu überleben, einen hohen Preis gezahlt, nämlich Paranoia, wie es in dem Artikel heiße.<sup>158</sup>

Am 14./15. November berichtet *Radio Liberty* von einer Schallplatte (*Schostakowitsch spricht*) mit offiziellen Reden Schostakowitschs, die in der UdSSR mit dem Ziel veröffentlicht worden sei, die "Memoiren" zu widerlegen.<sup>159</sup> Wenige Tage später wird die Frage nach dem Umgang mit offiziellen Reden Schostakowitschs erneut aufgegriffen. Die Sowjetpresse würde zum Beweis der Falschheit der *Memoiren* offizielle Äußerungen Schostakowitschs anführen, obwohl diese "Hurra-Zitate" die tragische Echtheit der Erinnerungen bestätigten. Ein russischer Musikwissenschaftler namens Orlow soll 1966 in der Leningrader *Neva* geschrieben haben, Schostakowitsch hlle sich in Schweigen, woraus man schließen könne, daß Schostakowitsch nicht alles von der "Paradetribne" gesagt hat.<sup>160</sup>

Auch auf die sowjetischen Attacken gegen den amerikanischen Verlag Harper & Row, der die "Memoiren" erstmals veröffentlichte, wird eingegangen.<sup>161</sup> Der *New York Times* soll der Verleger erzählt haben, es sei von der sowjetischen Urheberrechtsbehörde zunächst nicht die Echtheit der *Zeugenaussage* bestritten, sondern lediglich gefordert worden, das Urheberrecht an die Schostakowitsch-Witwe zu übertragen. Am 6. November 1979 seien Moskauer Korrespondenten ausländischer Medien mit grundsätzlich kommunistischer Haltung in die sowjetische Urheberrechtsbehörde eingeladen worden, wo nochmals die Flschungstheorie verbreitet worden sei.<sup>162</sup>

- 158 Vgl. "The Guardian über die Memoiren von Schostakowitsch", in: Presseschau. Sendemanuskript *Radio Liberty*, 28./29. 10. 1979.
- 159 Vgl. V.M.: "Die Memoiren von Schostakowitsch und die Literaturnaja gazeta", in: *Radio-Journal Sovetskij Sojus* [Sowjetunion]. Sendemanuskript *Radio Liberty*, 14./15. 11. 1979. Galina Wischnewskaja schreibt in ihren Erinnerungen, die Schallplatte sei wenige Monate nach Schostakowitschs Tod gepreßt worden und nennt sie einen weiteren Beleg für die "Perversion des kommunistischen Regimes" und für die "Unterdrückung des Individuums". (Vgl. Galina Wischnewskaja: *Galina*, 4. Aufl. Bergisch-Gladbach 1989, S. 390 f.)
- 160 Vgl. L. R.: "Mehr zu den Memoiren Schostakowitschs", in: *Radio-Journal Sovetskij Sojus* [Sowjetunion]. Sendemanuskript *Radio Liberty*, 19./20. 11. 1979.
- 161 Die Vorgeschichte der Attacken hat Bogdanowa (vgl. Alla Bogdanowa: *Muzyka i vlast'. Poststalinskij period* [Musik und Macht. Die Periode nach Stalins Tod], Moskva 1995, S. 373-377) erörtert. (Vgl. Kuhn, S. 226, Anm. 318).
- 162 Vgl. V. M.: "Rund um die Memoiren von Schostakowitsch", in: *Kultur und Politik*. Sendemanuskript *Radio Liberty*, 16./17. 11. 1979.

In einer anderen Sendung wird berichtet, Tichon Chrennikow, Vorsitzender des sowjetischen Komponistenverbandes, habe alle Komponisten zum Kampf gegen die feindliche Ideologie aufgerufen, die sogar die Musik dazu benütze, um schmutzige Geschäfte des politischen Business durchführen zu können. Ein Beispiel seien die *Memoiren*. Vor der amerikanischen Agentur *Associated Press* habe Chrennikow die Flschungstheorie unterstrichen und die Erinnerungen als antisowjetisches Buch bezeichnet, das alle Künstler der Welt beleidige. Dem werden Artikel der schwedischen Zeitung *Huvudstadsbladet* und des dänischen *Berlingske Tidende* ber die "Memoiren" entgegengesetzt, bei denen der Grundkonsens sei, das Buch sei nicht antisowjetisch, sondern gegen Chrennikow gerichtet, so daß es nicht Wunder nehme, daß dieser das Buch als Fälschung bezeichne.<sup>163</sup>

Erwähnt wird in einer weiteren Sendung eine Besprechung der *Memoiren* im britischen *Sunday Observer*, die den Kontrast zwischen offizieller Maske Schostakowitschs und sein Engagement gegen Denunziation, Feigheit und Verrat im sowjetischen Alltag hervorgehoben haben soll.<sup>164</sup> Auf der 6. UdSSR-weiten Tagung der sowjetischen Komponisten habe Chrennikow offiziell verkündet, die *Memoiren* seien eine Fälschung. Als ein objektiver westlicher Zeuge sei ausgerechnet ein schwedischer, sozialistisch ausgerichteter Musikwissenschaftler namens Lars Forssell eingeladen worden.<sup>165</sup> Schließlich wird über Volkow berichtet, dem die sowjetischen Angriffe gegen ihn nicht verwunderten. In einem Gespräch mit der *New York Times* soll Volkow die Behauptung Irina Schostakowitschs zurückgewiesen haben, Schostakowitsch für das *Memoiren*-Projekt nur drei- oder viermal getroffen zu haben.<sup>166</sup>

- 163 Vgl. V. M.: "Westliche Musikwissenschaftler über die Memoiren Schostakowitschs", in: *Kultur und Politik*. Sendemanuskript *Radio Liberty*. 21./22.11.1979.
- 164 Vgl. Z. Z.: "Die Schostakowitsch-Memoiren", in: *Kultur und Politik*. Sendemanuskript *Radio Liberty*. 20./21. 11. 1979.
- 165 Vgl. V. M.: "Der sowjetische Komponisten-Kongreß und die Memoiren Schostakowitschs", in: *Kultur und Politik*, Sendemanuskript *Radio Liberty*. 23./24. 11. 1979.
- 166 Vgl. Ju. H.: "Solomon Volkow über seine Freundschaft mit Schostakowitsch", in: *Radio-Journal Sovetskij Sojus* [Sowjetunion]. Sendemanuskript *Radio Liberty*. Gesendet am 29./30. 11. 1979. Günter Wolter zitiert in einem Aufsatz Krzysztof Meyer, der in einer Diskussionsrunde während des Rheinsberger Schostakowitsch-Symposiums der Deutschen Schostakowitsch-Gesellschaft (SchoG) im November 1996 auf Grundlage von KGB-Akten die Aussage von der Schostakowitsch-Witwe bestätigt haben soll. (Vgl. Günter Wolter: "Das Etikett *Volksfeind* blieb für immer an mir kleben". Dmitri Schostakowitsch kontinuierlich im Kreuzfeuer stalinistischer Kulturpolitik", in: Kuhn, S. XIII-LVII, hier: S. LV).

Für Dezember 1979 und Januar 1980 liegen dem Autor keine weiteren Sendemanuskripte vor. Im Februar 1980 dagegen wird von einem *Pravda*-Leitartikel und einer TASS-Meldung berichtet, die die Herausgabe eines neuen Buches mit dem Titel *Dmitri Schostakowitsch - Über die Zeit und über sich selbst* ankündigten. Diese "alternativen Memoiren" seien nichts weiter als eine Sammlung von offiziellen Reden Schostakowitschs. Zitiert werden außerdem Mstislaw und Galina (Wischnewskaja) Rostropowitsch, die gegenüber der schwedischen Zeitung *Dagens Nyheter* die Treffen von Volkow und Schostakowitsch bestätigt hätten. Die ganze sowjetische Kampagne sei der Beweis für die Echtheit der "Memoiren".<sup>167</sup> In einer weiteren Sendung äußert sich der Historiker Michail Heller, Mitverfasser eines Standardwerks zur Geschichte der UdSSR,<sup>168</sup> zu den Erinnerungen. Sie seien eine wichtige Quelle zur Erforschung der sowjetischen Gesellschaft.<sup>169</sup> Kritisiert wird schließlich ein Buch von Dmitri Sollertinski und Ludmila Michejewa *Seiten aus dem Leben von Dmitri Schostakowitsch*, in dem die Autoren nahezu kein Wort über die Angriffe von 1936 und 1948 auf Schostakowitsch verlören. Die auch ins Englische übersetzte und in den USA veröffentlichte Arbeit hätte, wie der Kritiker Harold C. Schonberg der *New York Times* schreibe, keinen Wert.<sup>170</sup>

Die Sendemanuskripte von *Radio Liberty* sind in ihrer Bedeutung als Zeitdokumente nicht zu verkennen. Sie belegen nicht nur, daß die Veröffentlichung der *Memoiren* zu einer regelrechten ideologischen Kampfhandlung zwischen Ost und West mutierte und zeigen somit das ganze Ausmaß des Kalten Krieges, sondern machen ebenso deutlich, inwieweit auch im Westen (auf subtilere Art) ideologisiert wurde

167 Vgl. V. M.: "Kommentar zu den 'Alternativen Memoiren' Schostakowitschs", in: *Radio-Journal Sovetskij Sojus* [Sowjetunion]. Sendemanuskript *Radio Liberty*. 6./7. 2. 1980.

168 Heller/Nekrich, Bd. 1 und 2.

169 Vgl. Michail Heller: "Kommentar zu den Schostakowitsch-Memoiren", in: *Gespräche über Bücher* [Kulturprogramm]. Sendemanuskript *Radio Liberty*. 13./14. 3. 1980.

Dieses Dokument ist ein Beispiel dafür, inwieweit russische, emigrierte Intellektuelle gewollt oder ungewollt in die Mühlen der westlichen Propagandamaschinerie gerieten. In ihrem 1999 veröffentlichten Buch beschreibt Frances Stonor Saunders erstmals wissenschaftlich auf Grundlage zahlreicher Archivmaterialien die Machenschaften der CIA auch in Westeuropa, deren Rolle im kulturellen Kalten Krieg und die Beeinflussung von Intellektuellen. (Vgl. Frances Stonor Saunders: *Who paid the piper? The CIA and the Cultural Cold War*, London 1999).

170 Vgl. D. R.: "Welches Geheimnis birgt das Leben des Dmitri Schostakowitsch? Zur amerikanischen Ausgabe des Buches 'Seiten aus dem Leben von Dmitri Schostakowitsch' von Dmitri Sollertinski und Ludmila Michejewa", in: *Kulturprogramm. Special feature*. Sendemanuskript *Radio Liberty*, 4./5. 11. 1980.

und wohl noch wird. Darüber hinaus jedoch belegen sie die Tragik des Menschen und Künstlers Schostakowitsch, der immer wieder zwischen diese Fronten geriet, sogar über seinen Tod hinaus. Ein Mensch, dessen Leben und Werk von Ost und West instrumentalisiert wurde, eine Situation, die sicher auch an seinen Nerven zerrte. Doch sind die Manuskripte nicht die einzigen Belege für diesen Sachverhalt. Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang die Weltfriedenskonferenz, die vom 25. bis 27. März 1949 unter der Schirmherrschaft des *National Council of Arts, Sciences and Professions* im New Yorker Waldorf-Astoria-Hotel stattfand. Ein Jahr zuvor, 1948, war Schostakowitsch zusammen mit anderen Komponisten in der UdSSR als *Volksfeind* verdammt worden, wobei nahezu alle Werke verboten worden waren.

### Die CIA und die Weltfriedenskonferenz von 1949

Wie Schostakowitsch in der *Zeugenaussage* mitteilt, sei er von Stalin selbst zu der Teilnahme an der Weltfriedenskonferenz gedrängt worden.<sup>171</sup> Daß Stalin auf die Anwesenheit Schostakowitschs bestand, lag wohl daran, daß dessen in den Kriegsjahren entstandene *7. Symphonie op. 60* zum Symbol des weltweiten Aufbegehrens gegen die nationalsozialistische und faschistische Kriegsmaschinerie geworden war. Auch Schostakowitsch hielt auf der Konferenz eine Rede, die jedoch wegen ihrer aggressiven Polemik gegen den Westen verärgerte.<sup>172</sup> Während einer Sitzung stand der in die USA emigrierte russische Komponist Nicolas Nabokow auf, um Schostakowitsch, wie er in seinen Erinnerungen schreibt, eine direkte, für ihn verwirrende Frage zu stellen:

"Ich wußte im voraus, wie seine Antwort ausfallen mußte, daß sie aber gleichzeitig enthüllen würde, wie unfrei er handelte. [...] Es war nach meiner Meinung der einzige legitime Weg, die inneren Gesetze des russischen Kommunismus zu entlarven. [...] Als Schostakowitsch als letzter Redner gesprochen hatte, konnte ich ihm meine Frage stellen: 'An dem und dem Datum in der und der Nummer der *Pravda* erschien ein nicht

171 Vgl. Volkow, S. 237 ff.

172 Vgl. u. a. Meyer, S. 344; Schwarz, S. 405. Als Schostakowitsch 1959 nochmals in die USA fuhr, sei er, wie Schwarz auf Grundlage eines Artikels der *New York Times* schreibt, unter anderem gefragt worden, ob er seine Anschuldigungen von 1949 aufrechterhalte. Schostakowitsch soll zwei-, aber dennoch eindeutig geantwortet haben, die Situation von 1949 sei eine andere gewesen als heute. (Vgl. Schostakowitsch, in: *New York Times*, 24. 10. 1959 [Ohne Autoren-, Titel- und Seitenangaben]; deutsch zit. nach Schwarz, S. 521 f.)

gezeichneter Aufsatz, der wie ein Leitartikel aufgemacht war. Er betraf die Musik der Komponisten Paul Hindemith, Arnold Schönberg und Igor Strawinsky. In diesem Artikel wurden alle drei als Obskurantisten, dekadente bourgeoise Formalisten und Lakaien des imperialistischen Kapitalismus gebrandmarkt. Aus diesem Grund sollte die Aufführung ihrer Musik in der Sowjetunion verboten werden. Stimmt Schostakowitsch persönlich dieser offiziellen in der *Pravda* gedruckten Ansicht zu? In die Gesichter der Russen trat Verwirrung. Der neben Downes [Olin Downes (1886-1955), Musikkritiker der *New York Times*] Sitzende murmelte hörbar: 'Provokatsia'. Der KGB-Übersetzer flüsterte Schostakowitsch etwas ins Ohr. Dieser stand auf, man gab ihm ein Mikrophon, und zu Boden starrend sagte er auf russisch: 'Ich stimme den in der *Pravda* gemachten Äußerungen voll zu.'<sup>173</sup>

Der weitere Verlauf der Reise verwandelte sich in ein regelrechtes Fiasko, wurde zu einem Eklat. Die Yale-University war nicht mehr bereit, Schostakowitsch einen Saal für ein Konzert und einen Vortrag zur Verfügung zu stellen.<sup>174</sup> Bei der Abschlußtagung demonstrierten ca. 2000 Konferenzgegner vor dem Waldorf-Astoria-Hotel,<sup>175</sup> kurz darauf wurde die sowjetische Delegation von den US-amerikanischen Behörden aufgefordert, das Land umgehend zu verlassen.<sup>176</sup> Das sind die bisher bekannten Fakten der Ereignisse.

Daß die Ereignisse für die sowjetische Propaganda-Maschinerie ein gefundenes Fressen waren,<sup>177</sup> ist nicht weiter verwunderlich. Des weiteren ist nicht erstaunlich, daß in jüngster Zeit die englische Forscherin Frances Stonor Saunders feststellt, die Konferenz sei auch von der Kominform (Kommunistisches Informationsbüro) organisiert worden, mit dem Ziel, die amerikanische öffentliche Meinung zu Gunsten der Sowjetunion zu beeinflussen, womit der Protest verständlich würde.<sup>178</sup> Viel interessanter ist das Verhalten der US-amerikanischen Behörden. Bislang wurde es als Ausdruck des intoleranten und undemokratischen Antikommunismus der MacCarthy-Ära interpretiert.<sup>179</sup> Tatsächlich scheint dies nur ein Teil der Wahrheit zu sein. In ihrem 1999 veröffentlichten Buch *Who paid the piper?* hat Saunders erstmals die Rolle der CIA während des kulturellen Kalten Krieges zwischen Ost und West untersucht, ein

173 N. Nabokow: *Zwei rechte Schuhe im Gepäck. Erinnerungen eines russischen Weltbürgers*, München 1975, S. 313 f.; vgl. auch Meyer, S. 344 f.

174 Vgl. u. a. Schwarz, S. 406.

175 Vgl. u. a. ebd.

176 Vgl. Meyer, S. 346.

177 Vgl. hierzu Schwarz, S. 406 ff.

178 Vgl. Saunders, S. 47.

179 Vgl. u. a. Schwarz, S. 408; Meyer, S. 346.

ganzes Kapitel ist der Weltfriedenskonferenz von 1949 gewidmet. Demnach sei der beschriebene Eklat - neben katholischen, patriotischen und rechten politischen Gruppierungen (American Legion)<sup>180</sup> - von der CIA inszeniert worden. Dabei habe Nabokow selbst eine zweideutige Rolle gespielt. Wenn Nabokow sich in seinen Erinnerungen als Aufklärer darstellt, so geht Saunders der Frage nach, warum Nabokow als russischer Emigrant, der es ergo besser wissen mußte, einer Person, nämlich Schostakowitsch, "Schläge aussetzte, deren Arme hinter dem Rücken festgebunden waren".<sup>181</sup>

Während der ganzen Veranstaltung sei der CIA-Mitarbeiter Michael Josselson anwesend gewesen, den Nabokow schon vorher gekannt habe.<sup>182</sup> Josselson sei von dem CIA-Mitarbeiter Frank Wisner - Saunders nennt ihn den "Hexenmeister" der CIA - aufgefordert worden, die Konferenz zu verfolgen und Beobachtungen anzustellen. Nabokow sei auf der Konferenz mit ihm in Kontakt getreten und von ihm für sein Vorgehen beglückwünscht worden, was Nabokow in seinen Erinnerungen verheimliche. Schließlich habe Nabokow auf der Konferenz von David Dubinsky eine große Summe von CIA-Dollar erhalten.<sup>183</sup> In einem Interview mit dem ehemaligen CIA-Agenten Donald Jameson im Juni 1994 in Washington habe dieser berichtet, es sei eine breit angelegte Desillusionierungskampagne bezüglich der kommunistischen Idee geplant gewesen, die Konferenz habe ihren Beitrag hierzu beisteuern sollen. Das verfolgte Endziel dieser Aktionen sei der heutige Zustand gewesen: die Beendigung des Kalten Krieges zu Gunsten des Westens.<sup>184</sup>

Bei der Bewertung dieser Ausführungen ist Vorsicht geboten. Einerseits werfen sie ein neues Licht auf die Ereignisse während der Weltfriedenskonferenz von 1949 und müssen schon deshalb von der Forschung registriert werden. Andererseits muß auch erwähnt werden, daß viele Einschätzungen zu Schostakowitsch zuweilen Befremden ausrufen, so etwa wenn Saunders zu bezweifeln scheint, daß er in seinem Heimatland ein Opfer des Stalinismus war.<sup>185</sup> Wenn Saunders des weiteren bezüglich der Authentizität der "Memoiren" schreibt, sie würden der sowjetischen Propaganda verdächtig,<sup>186</sup> so wird der Eindruck erweckt, sie wolle ernsthaft behaupten, die *Memoiren* gäben das Bild eines linientreuen Sowjetbürgers wieder. Diese Kritikpunkte

180 Vgl. Saunders, S. 47

181 Vgl. ebd., S. 50.

182 Vgl. ebd., S. 12 f.

183 Vgl. ebd., S. 54 f.

184 Vgl. ebd., S. 56.

185 Vgl. ebd., S. 116.

186 Vgl. ebd., S. 434.

haben zwar mit dem beschriebenen Sachverhalt nichts direktes zu tun, diskreditieren aber Saunders methodisches Vorgehen insgesamt. Dies wird noch dadurch verstärkt, daß Saunders über weite Strecken die zitierten Ausführungen bezüglich der Weltfriedenskonferenz nicht belegt. Weitere Untersuchungen werden nötig sein, um Saunders' Behauptungen im Detail zu überprüfen, abwegig sind sie jedoch grundsätzlich nicht.

### Das DSCH-Motiv und Prokofjew

Bis hierhin könnte der Eindruck gewonnen werden, die neuen Erkenntnisse, Probleme und offenen Fragen beschränkten sich auf die äußeren Umstände Schostakowitschs. Tatsächlich gibt es jedoch auch bezüglich Schostakowitschs Werk Anmerkungen zu machen. Es verwundert zumindest, daß selbst über ein so wichtiges musikalisches Motiv wie das DSCH-Motiv (nach den Initialen des Namens in deutscher Schreibweise mit den Tönen D-Es-C-H) noch keine gänzliche Klarheit besteht. Immer wieder stößt man auf die Behauptung, das erste Werk, in dem es in seiner einheitlichen und ursprünglichen Form<sup>187</sup> verwendet würde, sei das *Violinkonzert Nr. 1 op. 77* aus den Jahren 1947/48,<sup>188</sup> die *2. Klaviersonate op. 61* von 1942 wird häufig ignoriert. Dort findet sich das DSCH-Motiv jedoch nicht erst im Hauptthema des dritten Satzes (Takt 4), wie dies W. Delson im Vorwort einer Sikorski-Ausgabe behauptet,<sup>189</sup> wo es zudem nicht zusammenhängend erscheint, sondern vielmehr - kaum wahrnehmbar und als einmaliger Entwurf - in den vom Schluß gezählten Takten 16 und 15 des zweiten Satzes, aufgeteilt zwischen der linken und rechten Hand, was nach Wissen des Autors bislang unentdeckt blieb. Das ist nicht weiter verwunderlich, denn schließlich ist es offensichtlich kennzeichnend für die Schostakowitsch-Forschung, daß die sogenannten kleinen Gattungen nur marginal angerissen werden, obwohl sie teilweise zu den persönlichsten und authentischsten Werken des Komponisten gehören. In diesem Zusammenhang muß darauf hingewiesen werden, daß selbst

187 In der *Lady Macbeth von Mzensk*, 1. Akt, 1. Szene (Quellenbeleg unter Anm.194) und der *4. Sinfonie*, Morendo und Celesta im Finale (Mitteilung von Günter Wolter) erscheint es nicht einheitlich und verschlüsselt.

188 Vgl. u. a. Joseph Dorfman: "Jüdische Elemente im Werke von Dmitri Schostakowitsch", in: *Neue Berlinische Musikzeitung* Nr. 2/1995 (Sonderheft), S. 36-45, hier: S. 40; Friedbert Streller: *Dmitri Schostakowitsch. Für Sie porträtiert*, Leipzig 1982, S. 28.

189 Vgl. W. Delson: *Vorwort* [zur *2. Klaviersonate*], Sikorski, Hamburg 1960 (H. S. 2321), S. 1

eine ausführliche und grundlegende Veröffentlichung über die Streichquartette Schostakowitschs fehlt.<sup>190</sup>

In der Schostakowitsch-Forschung bislang unerkant blieb nach Wissen des Autors auch ein DSCH-Zitat im zweiten Satz von Prokofjews *Symphonischem Konzert für Violoncello und Orchester op. 125*, das 1954 uraufgeführt wurde. Bei dem Werk handelt es sich um eine Neubearbeitung des *Cellokonzerts op. 58*, das zwischen 1933 und 1938 entstanden ist und nach dem Krieg veröffentlicht wurde. Prokofjew hat das Werk zusammen mit Mstislaw Rostropowitsch in den Jahren 1950 bis 1952 bearbeitet. Das DSCH-Motiv erscheint im 2. Satz, Ziffer 40, Takt 9 und 10 in der Orchesterbegleitung (Celli und Violen) als einmaliger Entwurf.<sup>191</sup> Bei dieser Stelle des Zitats handelt es sich um die Wiederholung des schneidenden, unheilvollen Motivs, das erstmals im 2. Satz, Ziffer 16, Takt 4 bis 7 und Ziffer 17, Takt 1 bis 4 (Holzbläser und Trompeten) auftaucht.<sup>192</sup> Bei der Wiederholung repetiert das Solocello das von denselben Instrumenten angestimmte Motiv, wodurch eine konfliktgeladene Spannung entsteht. Das DSCH-Motiv begleitet das Solocello, womit ergo eine Identifikation mit dem Solocello im Gegensatz zur orchestralen Übermacht vollzogen wird. In Schostakowitschs Oper *Lady Macbeth von Mzensk* erscheint das DSCH-Motiv, das Schostakowitsch hier verschlüsselt und nicht in einheitlicher Form verwendet (1. Akt, 1. Szene), ebenfalls zur Identifikation mit der gebeutelten, zur Verbrecherin aus verlorener Ehre<sup>193</sup> werdenden Titelheldin Katerina Ismailowa.<sup>194</sup> Das DSCH-Motiv er-

190 Dem Autor sind lediglich mehr oder weniger gelungene Interpretationshappchen bekannt. (Vgl. u. a. Manuel Gervink: "Überlegungen zur Genese der musikalischen Sprachmittel in Schostakowitschs frühen Streichquartetten", in: Schostakowitsch-Gesellschaft, S. 61-78; Ekkehard Ochs: "Die Streichquartette Dmitri Schostakowitschs im Spiegel sowjetischer Musikpublizistik. Rezeptionsgeschichtliche Anmerkungen", in: *Neue Berlinische Musikzeitung* Nr. 3/1993 (Sonderheft), S. 31-48; Alexander Sokolow: "Die Beethovensche Tradition im Quartettschaffen von Schostakowitsch", in: Klaus Wolfgang Niemöller/Vsevolod Zaderackij (Hg.): *Bericht über das Internationale Dmitri-Schostakowitsch-Symposium Köln 1985*, Regensburg 1986, S. 317-326; Christopher Rowland/Alan George: "Interpreting the String Quartets", in: Christopher Norris (Hg.): *Shostakovich. The man and his music*, London 1982, S. 13-45. Kadja Grönkes inzwischen veröffentlichte, aber nicht über den Buchhandel erhältliche Kieler Dissertation aus dem Jahre 1993 *Studien zu den Streichquartetten 1 bis 8 von Dmitrij Šostakovič* beschränkt sich auf die ersten acht Streichquartette).

191 Vgl. Partitur von Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd., London, u. a. 1951 (B.& H. 19455), S. 66.

192 Vgl. ebd., S. 44.

193 Nach Friedrich Schillers 1786 anonym veröffentlichter sozialkritischer Erzählung *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*.

scheint bei Prokofjew ergo in einem ähnlichen musikalischen Kontext wie bei Schostakowitsch selbst. Es ist unwahrscheinlich, daß es sich hierbei lediglich um einen Zufall handeln soll.

Ob Prokofjew von Schostakowitschs musikalischem Monogramm wußte, kann nicht genau gesagt werden. Daß Rostropowitsch als Freund Schostakowitschs davon wußte, ist dagegen sehr wahrscheinlich, so daß Prokofjew die Anregung hierzu womöglich von ihm bekam. Zumindest wird deutlich, daß in der Diskussion um die Beziehungen von Schostakowitsch und Prokofjew noch nicht das letzte Wort gesprochen ist, die Ausführungen in der *Zeugenaussage* lassen diesbezüglich viele Fragen unbeantwortet.<sup>195</sup>

### Schostakowitsch und Ustwolskaja

Auch die Beziehung zwischen Schostakowitsch und seiner Schülerin Galina Ustwolskaja ist nicht vollständig geklärt. Schostakowitsch hatte die Komponistin, die aufgrund ihrer kompromißlosen Haltung, die sich auch in ihren Werken bemerkbar macht, bis zur Liberalisierung durch Gorbatschow unter großen Schwierigkeiten und zurückgezogen lebte, nach Kräften versucht zu helfen. Daß Schostakowitsch viel von ihr und ihrer Musik hielt, zeigt unter anderem, daß in Schostakowitschs *5. Streichquartett op. 92* und in der *Suite nach Texten von Michelangelo Buonarroti op. 145 (a)* ein Thema aus ihrem *Trio für Violine, Klarinette und Klavier* zitiert wird, wie Sigrid Neef in einem Booklet-Beitrag schreibt.<sup>196</sup> Schostakowitsch hat ihr auch das Opernfragment *Die Spieler* anvertraut, das sie bis Anfang der siebziger bei sich aufbe-

194 Vgl. u. a. János Maróthy: "Schostakowitsch und/oder Schostakowitsch? Probleme der Kontinuität in Schostakowitschs Lebenswerk", in: Niemöller/Zaderackij, S. 57-62, hier: S. 60; Bernd Feuchtnert: "Und Kunst geknebelt von der groben Macht". *Dmitri Schostakowitsch. Künstlerische Identität und staatliche Repression*, Frankfurt a. M. 1986, S. 56; Günter Wolter: *Dmitri Schostakowitsch. Eine sowjetische Tragödie. Rezeptionsgeschichte*, Frankfurt a. M. u. a. 1991, S. 43.

195 Bezüglich des Verhältnisses Schostakowitsch-Prokofjew vgl. u. a. Volkow, S. 94 ff., 101-106.

196 Vgl. Sigrid Neef: *Gegen das "Welken des Herzens". Streichquartett Nr. 5 in B-Dur op. 92*. Booklet-Beitrag zur Einspielung von Schostakowitschs Streichquartetten Nr. 5, 6 und 7 durch das Borodin-Quartett. BMG Music 1997, S. 13 f.; vgl. auch Elizabeth Wilson: *Shostakovich. A life remembered*, London 1994, S. 266.

wahrte.<sup>197</sup> Im Gegensatz dazu findet Ustwolskaja in einem Brief von 1994, der bislang nicht ausgewertet wurde, für Schostakowitsch harte Worte:

"Ich schreibe dies, um endlich die Wahrheit über meine Beziehungen zu Schostakowitsch festzustellen, wie auch die Wahrheit über ihn als Komponist und Mensch. Ich schreibe nichts ausführlich. Einzelheiten könnten zu weit führen. Aber derjenige, der meine Notiz lesen wird, wird vielleicht nicht mehr auf der langjährigen, unerschütterlichen, stupiden, dogmatischen Ansicht beharren können. Von meiner Seite möchte ich sagen: Niemals, zu keiner Zeit, nicht einmal während meiner Studienjahre in der Kompositionsklasse von Dmitri Dmitrijewitsch, standen mir seine Musik und Persönlichkeit nahe. Ich würde dies sogar härter formulieren: Ich habe seine Musik damals wie später abgelehnt, und leider verstärkte seine Persönlichkeit nur diese belastete, negative Einstellung zu ihm. Dieses Thema ausführlich zu beschreiben, halte ich für unnötig. Eines bleibt ganz offensichtlich: Eine scheinbar herausragende Figur wie Schostakowitsch war für mich gar nicht herausragend, im Gegenteil, sie beschwerte mein Leben und tötete meine besten Gefühle. Ich bat Gott, daß er mir Kraft für mein Schaffen geben möge, und auch heute bete ich darum."<sup>198</sup>

Über die Beziehung zwischen Schostakowitsch und Ustwolskaja schreibt Meyer, sie hätten in den Vierzigern eine "tiefe Sympathie" füreinander empfunden,<sup>199</sup> was wohl eine sexuelle Verbindung anspricht. Zu diesem Zeitpunkt war Schostakowitsch jedoch schon Familienvater. Vermutlich sind hier die Motive für den Brief zu finden. Eine Aufklärung wäre sehr wichtig, da die Schostakowitsch-Forschung auch biographische Aspekte zu beleuchten hat. Solche Dokumente mögen für Schostakowitsch-Bewunderer ein schwerer Schlag sein, sie müssen aber diskutiert werden, was wiederum voraussetzt, daß sie bekannt sind.

### "Ideen" und "Phrasen"

Wenn der Titel des Beitrags "Halbwahrheiten und Trägheit" lautet, so meint Trägheit Bequemlichkeit. Bequemlichkeit, weil es weniger Zeit beansprucht, Thesen als Wahrheiten zu formulieren als sie zu überprüfen und hierfür eventuell in Archiven zu stöbern und Mikrofilme zu durchforsten; Bequemlichkeit auch deshalb, weil es

197 Vgl. Wilson, ebd.; Meyer, S. 293.

198 Galina Ustwolskaja in einem unveröffentlichten Brief vom 1. Januar 1994, St. Petersburg. Kopie des russischen unterzeichneten Originals und der deutschen Übersetzung freundlicherweise überreicht durch den russischen Komponisten Viktor Suslin im Hause des Hamburger Sikorski-Verlages im April 1999.

199 Vgl. Meyer, S. 382.

einfacher ist, bereits Geschriebenes zu wiederholen als es zu hinterfragen. Hieraus folgend ist unter Halbwahrheiten zu verstehen, daß – womöglich aus Trägheit – Thesen (Hypothesen) nicht überprüft, sondern als Tatsachen formuliert werden, die dann als Pseudo-Wahrheiten durch die Literatur geistern. Karl Kraus spricht in einem anderen Zusammenhang von "Ideen, die als Phrasen gestorben sind, wenn sie nicht als Phrasen geboren wurden."<sup>200</sup>

All dies könnte der Grund dafür sein, daß – um nur einige Beispiele zu nennen – die *Pravda*-Presseschau vom 13. Februar 1936, die in ihrer Bedeutung nicht zu unterschätzen ist, bislang von der Forschung ignoriert wurde. Auch wäre hiermit zu erklären, warum bezüglich der westlichen Reaktionen auf den ZK-Beschluß von 1948 und die Veröffentlichung der Aufzeichnungen Volkows mitunter falsche Thesen aufgestellt werden. Schließlich könnte es ebenso begreiflich machen, warum bisher niemand auf die Idee kam, Sendemanuskripte von *Radio Liberty* zu untersuchen und die Rolle der CIA zu durchleuchten.

Im musikalischen Bereich sind es die sog. kleineren Gattungen, die endlich einer umfassenden Untersuchung bedürften. Das Hauptproblem jedoch liegt in der mangelnden Bereitschaft zu interdisziplinärer Forschung. Der Aufsatz hat gezeigt, daß sich die Erforschung des Lebens und Werkes Schostakowitschs beileibe nicht auf die Musikwissenschaft beschränkt. Tatsächlich ist die Persönlichkeit Schostakowitsch, die wie keine andere mit dem 20. Jahrhundert verflochten ist, ein kommunikations- und zeitungswissenschaftliches, soziologisches, politologisches und geschichtliches Forschungsfeld. Erschöpft sind die Themen noch lange nicht, vielmehr steht die Schostakowitsch-Forschung erst am Anfang eines neuen Bewußtseins. Um der Forschung richtungsweisende Stimuli zuführen zu können, ist Bereitschaft zu interdisziplinärer Forschung unabdingbar, dieser Aufgabe sollte sich die Forscherschaft zu Beginn des neuen Jahrhunderts stellen. Und von Forscherinnen und Forschern der – im klassischen Sinne – Geisteswissenschaften kann auch erwartet werden, daß sie es vermögen, über ihren Tellerrand hinauszublicken. Mit Spezialistentum im Elfenbeinturm wird die Wissenschaft generell zukünftig kein Publikum mehr finden, sie wird sich vielmehr selbst negieren. Geistige Flexibilität, Offenheit, Neugierde, Kreativität und Engagement sind die Voraussetzungen für eine Wissenschaft, die nicht nur abschreibt, sondern tatsächlich Wissen schafft. Das gilt auch für die Schostakowitsch-Forschung.

200 Karl Kraus: "Schrecken der Unsterblichkeit" [Beitrag aus der *Fackel* (F 291), 1909, S. 23-28], in: Hans Wollschläger (Hg.): *Karl-Kraus-Lesebuch*, Frankfurt a. M. 1987, S. 123-127, hier: S. 126.

Günter Wolter (Hamburg)

## Wahre Brüder in Apoll

Zu Schostakowitschs *Elfter Symphonie* ("Das Jahr 1905")

In der Diskussion über das Schaffen Schostakowitschs hat sich mittlerweile abgezeichnet, daß er in seiner Musik eine zweite Ebene spürbar werden läßt. Im folgenden soll untersucht werden, inwieweit das in einem programmatischen Werk wie der *Elften Symphonie* der Fall ist. Vordergründig betrachtet entspricht sie der Doktrin des Sozialistischen Realismus<sup>201</sup>, weil darin revolutionäre Lieder verarbeitet sind.

Uraufgeführt wurde die Symphonie am 17. September 1957 in Leningrad in einer vom Komponisten arrangierten Fassung für zwei Klaviere, gespielt von M. Meyerowitsch und Schostakowitsch. Natan Rachlin dirigierte erst am 30. Oktober desselben Jahres die Orchesterversion in Moskau. Sir Malcolm Sargent folgte am 22. Januar 1958 mit der ersten westlichen Aufführung in London.

Der *erste Satz* ("*Platz vor dem Palast*", *Adagio*) beschreibt den Platz vor dem Petersburger Palast im Winter. Dabei bemerkt man eine gewisse unheilvolle Stimmung, die von den Pauken ausgeht.<sup>202</sup> Ein militärisches Signalmotiv taucht auf, das Seufzer einbezieht, ein Symbol dafür, daß zaristische Despotie und das Leid der Unterdrückten zusammengehören.<sup>203</sup> Auch orthodoxe Choräle klingen an<sup>204</sup>, um die Ergebenheit des Volkes gegenüber der russischen Staatskirche darzustellen, die wie das Militär ebenso die Zarenmacht sichert.

201 Vgl. Marietta Schaginian: "Die Elfte Symphonie von Schostakowitsch", in: *Izvestija*, 12. 11. 1957, deutsch in: *Presse der Sowjetunion* Nr. 133/1957, S. 2898 f.; Lew Lebedinski: "Die revolutionäre Folklore in der 11. Symphonie von D. Schostakowitsch", in: *Sovetskaja Muzyka* 26 (1958), S. 42 ff., deutsch in: *Sowjetwissenschaft. Kunst und Literatur* 6 (1958), S. 415 ff.; Lew Danilewitsch in: *Konzertbuch* Bd. 2, hrsg. von Karl Schönewolf, Leipzig 1961, S. 614 ff.

202 Zf. 1 bis 2 (Sikorski Nr. 2217).

203 Siehe Gerd Rienäcker/Vera Reising: *Die 11. und 12. Symphonie von Dmitri Schostakowitsch. Einführungsmaterial für Kulturfunktionäre*, hrsg. vom Zentralvorstand der Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft, Berlin 1970, S. 9; Zf. 2 bis 3.

204 Zf. 6 bis 7.

Schostakowitsch hat sich hierbei von einer Passage im Finale der *Ersten Symphonie* Gustav Mahlers, die an die Einleitung des 1. Satzes anknüpft, inspirieren lassen. Bei Mahler ertönt zu einem liegenden Streicherklang im *flageolette* ein von gedämpften Hörnern gespieltes Signalmotiv aus der Ferne. Der Unterschied liegt darin, daß Schostakowitsch das Signal der Solotrompete zuordnet und es einsetzt, während die Streicher bereits wieder schweigen.<sup>205</sup>

Sodann ertönt in den Flöten ein altes Gefangenelied "Gib acht!"<sup>206</sup>, dem ein zweites folgt, das einen Trauermarsch-Charakter hat<sup>207</sup> und das wegen der thematischen Verknüpfung mit dem ersten Lied nach der Auffassung von Karen Kopp<sup>208</sup> wie "eine zu Zurückhaltung ermahrende Reaktion" auf das "ausschweifende" "Gib acht!" anmutet. In der *Dreizehnten Symphonie* erscheint das zweite Gefangenelied wieder, in der es mit den Zeilen Jewtuschenkos unterlegt ist:

"Mutig sah man im Schneesturm uns bauen. / Trotz Beschuß ging es furchtlos zur Schlacht. / Doch wir fürchteten sehr zu vertrauen, / kein Gespräch ohne Angst und Verdacht."<sup>209</sup>

Zweifellos wollte Schostakowitsch hier auf Spitzeltum und politische Verfolgung sowohl unter der Zarenherrschaft als auch während der Stalinzeit hinweisen. Vermutlich schwebte ihm im ersten Satz der Elften schon ohne Worte ähnliches vor.

Der zweite Satz ("*Der Neunte Januar*", *Allegro*) stellt eine Bittprozession dar, und zwar jene vom 9. Januar 1905. Die Themen sind Melodien zu den Textzeilen "Heiße, du unser Väterchen Zar"<sup>210</sup> und "Entblößt die Häupter"<sup>211</sup>, die Schostakowitsch aus Nr. 6 seiner *Zehn Poeme* (op. 88) entlehnte. Die erste Melodie drückt den Glauben des Volkes an den Zaren aus, während die zweite vorausblickend mahnt. Nach Rienäcker mische der Chronist seine Stimme in den Aufschrei, mahne, niemals zu ver-

205 Vgl. Mahler, 1. Symph., Finale, Zf. 38 (Philharmonia Nr. 446) und Schostakowitsch, 11. Symph., 1. Satz, Zf. 1 bis 3.

206 Ab Zf. 8.

207 Zf. 17, T. 5 ff.

208 Karen Kopp: *Form und Gehalt der Symphonien des Dmitrij Schostakowitsch* (ORPHEUS-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik Bd. 53), Bonn 1990, S. 337; Zf. 17, T. 5, Triolen in den Bratschen leiten sich aus dem ersten Lied ab und sind Unterstimme des zweiten; Zf. 18, Holzbläser spielen das zweite Lied und münden in den "Gib acht"-Ruf des ersten.

209 "Ängste" (4. Satz), in: Textheft zur 13. Symphonie. Dt. Nachdichtung von Jörg Morgener, Sikorski, Hamburg, S. 13.

210 Ab Zf. 27.

211 Zf. 41, T. 1 bis 9.

gessen, was hier als unglaubliche Bluttat geschehen sei<sup>212</sup>, denn in der oft so bezeichneten "Episode der Erschießung", die zunächst als Fugato gestaltet ist, erklingt das zweite Thema dann nochmals in höchster Lautstärke. Unter Einsatz der gesamten Schlagzeug-Gruppe illustriert Schostakowitsch, wie zaristisches Militär seinerzeit die besagte Bittprozession brutal zusammenschob.<sup>213</sup> Plötzlich reißt die Musik ab. Danach wiederholt der Komponist Motive aus dem ersten Satz, aber mit gespenstisch anmutenden Streichertrillern. Die Filmmusik zu *Fünf Tage, fünf Nächte* (1960, Regie: L. Arnstam) orientiert sich fast tongetreu an diesem Abschnitt der Elften, und zwar während der Szene, in der ein Spähtrupp sowjetischer Soldaten nach den Bildern der Galerie des 1945 zerstörten Dresden fahndet.<sup>214</sup>

Der dritte Satz ("*In memoriam*" - *Adagio, attacca*) beruht auf dem Lied "Unsterbliche Opfer, ihr sanket dahin" und ist eine Totenklage. Der Satz soll fast buchstäblich die Beerdigungs-Episode aus dem Film "Der große Staatsbürger" (1939, Regie: M. Ermler) wiedererleben lassen.<sup>215</sup> Rienäcker zufolge gehe es dabei nicht um individuelle, sondern um "unterschiedliche Typen kommunistischer Trauer", einer kollektiven Klage, die "schon im Gesang der Trauer eine Vision Kämpfender entwickelt".<sup>216</sup> Diese "linientreue" Auslegung ist Schostakowitsch nicht so ohne weiteres zuzuschreiben, wie ein sarkastischer Hinweis des Komponisten auf den "Schwur der roten Partisanen am Sarge des Kommissars" nahelegt.<sup>217</sup>

Das Finale ("*Sturmgeleit*", *Allegro non troppo*) beginnt mit dem Kampflied "Wütet nur, Tyrannen", das von Holz- und Blechbläsern gespielt wird. Der punktierte Rhythmus, der das Kampflied prägt, verbindet sich dann mit dem Gewaltmotiv aus *Lady Macbeth von Mzensk*. Dieses Gefüge entspricht dem polnischen Freiheitslied *Warschawjanka*.<sup>218</sup> Die Musik strebt immer stärker einem Höhepunkt zu, wobei noch andere Themen hinzukommen, wie z. B. das Signalmotiv sowie "Heiße, Väterchen

212 Rienäcker/Reising, S. 15.

213 Ab Zf. 71, "Entblößt die Häupter" ab Zf. 89.

214 Ab Zf. 91; in der Filmmusik (Suite op. 111 a): Teil II ("Dresden in Ruinen"), ab Zf. 4, große Partitur, Muzyka Moskva Nr. 6419, zur Ansicht leihweise überlassen durch Sikorski, Hamburg.

215 Marina Sabinina: "Annotationen zu den Symphonien Nr. 2, 5, 7, 8, 11, 13", in: *Dmitri Schostakowitsch 1984/85. Interpretationen, Programme, wissenschaftliche Beiträge, Dokumente*, Duisburg 1984, S. 116.

216 Rienäcker/Reising, S. 19.

217 Solomon Volkow (Hg.): *Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch*, Hamburg 1979, S. 153.

218 Ab Zf. 140.

Zar" und "Entblößt die Häupter" aus dem zweiten Satz. Es entsteht eine Übereinanderschichtung der Themen, in der die Verwendung der Zeile "Hell aus dem dunklen Vergangenen leuchtet die Zukunft hervor" aus dem Lied "Brüder, zur Sonne, zur Freiheit" sehr bezeichnend ist. Die Trompeten exponieren diesen Teil der Melodie gerade in dem Augenblick, während dem die Musik in eine Katastrophe führt, so als wären die Hoffnungen der Revolutionäre vergeblich.<sup>219</sup> Der Kulminationspunkt, der die Niederschlagung der Revolution von 1905 symbolisiert, endet auf dem Gewaltmotiv.<sup>220</sup> Bisher unbeachtet blieb, daß sich eine ähnlich inszenierte Partie in dem ursprünglich als "Totenfeier" bezeichneten 1. Satz aus Mahlers *Zweiter Symphonie* findet. Der jeweilige Satz führt zu mehreren kurzen, zum Teil punktierten Fortissimoschlägen des gesamten Orchesters. Unterstützt durch große Trommel und Becken wird dann die Musik jäh unterbrochen.<sup>221</sup>

Die Klänge aus dem ersten Satz wiederholen sich. Dann spielt das Englisch-Horn noch einmal "Entblößt die Häupter". Besonders die Zeilen:

"Viele hatten noch geglaubt, Zar, Du seist gerecht;  
und ein neues Frührot schien unserem Geschlecht"<sup>222</sup>

werden diesmal hinzugefügt, die in den Zitaten des Liedes an früheren Stellen der Symphonie noch weggelassen wurden. Meiner Auffassung nach liegt darin und im weiteren Verlauf des vierten Satzes bis zur Coda der Schlüssel zum Verständnis dieses Werkes.

Bis zum Erscheinen der *Zeugenaussage* galt die *Elfte* als Programmmusik, die die russische Geschichte abhandelt. Gerade weil diese Symphonie zum 40. Jahrestag der Oktoberrevolution komponiert wurde, bewertete man das Werk im Westen als eine Art Funktionärs-Spektakel, zumal es sich einer traditionellen Musiksprache bedient. Daß Schostakowitsch in der Sowjetunion mit der *Elften* als ein Vertreter des Sozialistischen Realismus eingeschätzt wurde und somit als "staatstragend" galt, paßte natürlich nicht in das Konzept antikommunistischer Kritiker. Ihnen galt das Werk als zu altertümlich und naiv in seiner Programmatik.<sup>223</sup> Eher relativierend

219 Besonders ab Zf. 151, Liedzitat Zf. 155, T. 16 ff.

220 Zf. 161, T. 26 bis 28.

221 Vgl. Mahler, 2. Symph., 1. Satz, ab Zf. 20 (Philharmonia Nr. 395) und Schostakowitsch, 11. Symph., Finale, Zf. 161, T. 26 bis 28.

222 Zit. nach Rienäcker/Reising, S. 24; Zf. 161, T. 29 ff.

223 Siehe Krzysztof Meyer: *Schostakowitsch. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Bergisch-Gladbach 1995, S. 395; vgl. auch Boris Schwarz: *Musik und Musikleben in der Sowjetunion von 1917 bis zur Gegenwart*, Wilhelmshaven 1982, S. 552 ff.

meinte Kurt Honolka jedoch, daß Musik weder "kapitalistisch noch bolschewistisch [...] zu tönen vermag".<sup>224</sup> Dessen ungeachtet nahm das Pariser Publikum die Symphonie enthusiastisch auf, als André Cluytens sie am 10. Mai 1958 im Palais de Chaillot dirigierte.<sup>225</sup> Anlaß zu Spekulationen gab der Komponist dann durch Äußerungen gegenüber Volkow:

"Mir scheint, daß sich in der russischen Geschichte vieles wiederholt. Natürlich wiederholt sich ein Ereignis nicht in genau derselben Weise. Selbstverständlich sind da Unterschiede. Aber vieles wiederholt sich trotzdem. Das Volk denkt und handelt in vielem ähnlich. Das merkt man, wenn man, sagen wir, Mussorgsky studiert oder 'Krieg und Frieden' liest. Diese Wiederholbarkeit wollte ich in der Elften Symphonie zeigen. Ich komponierte sie 1957. Und sie bezieht sich auf die Gegenwart von 1957, obwohl ich sie *Das Jahr 1905* genannt habe. Sie handelt vom Volk, das den Glauben verloren hat, weil der Kelch der Missetaten übergelaufen war."<sup>226</sup>

Aufgrund dieses Bekenntnisses, das auf die blutige Unterdrückung des ungarischen Aufstandes durch sowjetische Truppen 1956 anspielt, hob Jacques Wildberger in einer Sendereihe des SWF 1981 hervor, es bleibe die Frage offen, ob Schostakowitsch am Ende eines tragischen Lebens das Bedürfnis gehabt habe, sein

"unheldenhaftes Fehlverhalten zu rechtfertigen, indem er solche Zweitprogramme nachträglich bewußt oder unbewußt in die Werke hineinprojiziert."<sup>227</sup>

Auf die von Wildberger gestellte Frage ging Bernd Feuchtner nicht (direkt) ein, als er von Schostakowitsch als "sozialistischem Idealisten"<sup>228</sup> sprach. Seine *Elfte*, die auf das mit den revolutionären Liedern vertraute Publikum der Feiern zum 40. Jahrestag der Oktoberrevolution mitreißend gewirkt habe, sei Musik für Gläubige, al fresco gemalt.

Schostakowitsch habe sich immer für die Idee des Sozialismus engagiert, für ihn sei die Stalinzeit der Alptraum einer Verfälschung seines (sozialistischen) Ideals gewesen, für dessen Reinhaltung er jetzt habe kämpfen wollen. In Schostakowitschs *Elfte Symphonie* eine versteckte Kritik an der Niederschlagung des ungarischen Aufstands hineinzuinterpretieren, schein ihm daher nicht begründbar.

224 Kurt Honolka: *Das vielstimmige Jahrhundert. Musik in unserer Zeit*, Stuttgart 1960, S. 238.

225 Meyer: *Schostakowitsch*, S. 396 f.

226 Volkow, S. 42.

227 Zit. nach Lothar Seehaus: *Dmitri Schostakowitsch. Leben und Werk*, Wilhelmshaven 1986, S. 133.

228 Bernd Feuchtner: "Und Kunst geknebelt von der groben Macht". *Dmitri Schostakowitsch, künstlerische Identität und staatliche Repression*, Frankfurt a. M. 1986, S. 213.

Als Beweis zog er einen vom Komponisten unterzeichneten *Pravda*-Artikel heran<sup>229</sup>, in dem sich Schostakowitsch relativ mutig über die von der Realismus-Doktrin herrührende Einengung des Künstlers äußerte und Hoffnungen im Zusammenhang mit dem XX. Parteitag bekundete. Auch Sofia Chentowa vertrat den Standpunkt, daß es falsch sei, die *Elfte* als Protest gegen den stalinistischen Despotismus zu erklären und fügte hinzu:

"Schostakowitsch gedachte der Tragödie der Erschießung in Petersburg 1905, und es gibt keine Beweise dafür, daß er, indem er dieses Bild zum Programm der Symphonie machte, etwas anderes meinte. [...] Ich bin überzeugt, daß Schostakowitsch damals an Möglichkeiten der Veränderungen, an das Chruschtschowsche 'Tauwetter' glaubte. Wir alle glaubten. Wir wollten glauben."<sup>230</sup>

Daß dies die gedankliche Verbindung zum Ungarnaufstand ausschließt, ist nicht richtig. In dem am 17. Juni 1956 erschienenen Artikel<sup>231</sup>, der ohnehin von Daniel Shitomirski verfaßt wurde,<sup>232</sup> werden zwar Hoffnungen in die Zukunft gesetzt und ein Glaube an die KPdSU unter Chruschtschow bekundet, Schostakowitsch sollte es aber wohl schwerfallen, etwas zu ignorieren, das zu dem Zeitpunkt noch gar nicht aktuell war. Der Ungarnaufstand ereignete sich erst im Oktober 1956! - Schostakowitsch erging es wie seinerzeit den Bittstellern, die an den Zaren glaubten und enttäuscht wurden. Überdies stellte er in der "Zeugenaussage" fest: "... wehe denen, an die das Volk nicht mehr glaubt."<sup>233</sup>

Die Wiederholbarkeit in der russischen Geschichte ist der Symphonie programmatisch immanent: Der zweite Satz evoziert Bilder, in denen Bittsteller aus dem Volk zum Winterpalais ziehen und dann vom zaristischen Militär zusammengeschossen werden. Das ist das Signal für die Revolution von 1905, an deren Ende wiederum das

229 Ebd., S. 214.

230 Sofia Chentowa: "Schostakowitsch. Legenden und Wahrheit", in: *Neue Berlinische Musikzeitung* Nr. 3/1991, S. 23 f.

231 Deutsch in: Christoph Hellmundt (Hg.): *Dmitri Schostakowitsch. Erfahrungen*, Leipzig 1983, S. 112 ff.

232 Die Umstände, wie dieser Artikel zustande kam, liest sich ein wenig anekdotenhaft, dennoch bleibt der ernsthafte Hintergrund spürbar. Siehe: Daniel Shitomirski: *Blindheit als Schutz vor der Wahrheit. Aufzeichnungen eines Beteiligten zu Musik und Musikleben in der ehemaligen Sowjetunion*, mit einem Vorwort von Oksana Leontjewa und einem vollständigen Verzeichnis der wissenschaftlichen Arbeiten Shitomirskis, hrsg. und aus dem Russischen übers. von Ernst Kuhn (*Opyt* [russ.: Erfahrungen], Bd. 1), Berlin 1996, S. 230 f.

233 Volkow, S. 41; Schostakowitsch soll schon 1957 den Bezug seiner *Elften* zum Ungarnaufstand bekundet haben, Brief von Krzysztof Meyer an den Verfasser vom 13. 10. 1989. Vgl. Meyer, *Schostakowitsch*, S. 396.

Volk der Macht erliegt - hier im vierten Satz. Nachdem der oben beschriebene Kulminationspunkt im Finale das Scheitern der Revolution dargestellt hat, spielt das Englisch-Horn "Entblößt die Häupter" in seiner vollen Gestalt. Diese Stelle hat nach Krzysztof Meyer von der Wahl der instrumentalen Klangfarbe her den Beginn des zweiten Teils der *Achten Symphonie* von Gustav Mahler zum Vorbild.<sup>234</sup>

Das thematische Material dieser Orchestereinleitung verwendet Mahler am Schluß im Chorus mysticus wieder, in dem Goethes *Faust* zitiert wird: "*Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis...*". Der Anklang an die "Symphonie der Tausend" kann demnach als Kommentar gedeutet werden: eine Klagemelodie über enttäuschten Glauben und daß sich die Zeiten doch nicht ändern; es sei denn, das "Ewig-Weibliche" bereitet dem "Ewig-Männlichen" im Sinne Mahlers<sup>235</sup> ein Ende. Was im Christentum "ewige Seligkeit" genannt wird und auch als Erfüllung einer Gesellschaftsutopie betrachtet werden kann, wird vom russischen Volk immer wieder angestrebt. Schostakowitsch sah die Wiederholbarkeit dieses Strebens, das auch während des "Tauwetters" zu nichts führte.

Der offiziell so gedeutete Schluß der Symphonie, daß sich das Volk als Zukunftsvision doch wieder erhebt (bezogen auf 1917), wird mit dem Anschwellen der Musik begründet, wobei das abermalige "Entblößt die Häupter" - hier in den Hörnern - als Mahnung an die Opfer der Revolution verstanden wird. Schostakowitschs Absichten gingen vermutlich weiter als dieser plakative Inhalt.

Diese Musik ist eben nicht so einfach zu durchschauen, besonders wenn man sich nur auf die in Spieß-Parolen verheißenen Werte beschränkt: Geradlinigkeit, Ordnung und Sauberkeit. Erwähnt sei auch jener unsterbliche "kleine Mann", der immer nur Klarheit haben will. Gerade hiergegen opponierte bereits Mahler in seinen grotesken Scherzosätzen, vor allem aber im dritten Satz (*Rondo-Burleske*) aus der *Neunten Symphonie*. Schostakowitsch steht ihm darin in nichts nach.

Mahler begreift das "Substanzielle" in der Musik immer nur als "*inneres Programm*", wie er gegenüber Max Kalbeck in einem Brief vom 20. November 1900 (?) äußerte:

234 Besonders ab Zf. 165; K. Meyer: "Mahler und Schostakowitsch", in: *Gustav Mahler. Sinfonie und Wirklichkeit*, hrsg. von Otto Kolleritsch (Studien zur Wertungsforschung Bd. 9), Graz 1977, S. 126.

235 Zu Mahlers Deutung des "Chorus mysticus" siehe: Constantin Floros: *Gustav Mahler I. Die geistige Welt Gustav Mahlers in systematischer Darstellung*, 2. Aufl. Wiesbaden 1987, S. 50 ff.

"[...] es gibt, von Beethoven angefangen keine moderne Musik, die nicht ihr inneres Programm hat. - Aber keine Musik ist etwas wert, von der man dem Hörer zuerst berichten muß, was darin erlebt ist - respektive was er zu erleben hat. - Und so nochmals: pereat - jedes Programm! - man muß eben Ohren und ein Herz mitbringen und - nicht zuletzt - sich willig dem Rhapsoden hingeben. Ein Rest Mysterium bleibt immer - selbst für den Schöpfer! -"<sup>236</sup>

Mahlers innere Programme sind ethisch geprägt. Insbesondere rührt Mahlers "Postulat nach ethischem Lebenswandel"<sup>237</sup> an einem gesinnungsethischen Aspekt menschlichen Lebens. Kein Zufall ist es daher, daß einer von Mahlers Lieblingsautoren Dostojewski war, mit dem ihn nach Richard Specht eine Wesensverwandtschaft verband.<sup>238</sup> Iwan Sollertinski konkretisiert, daß nicht der reaktionäre politische Schriftsteller, der giftige Pamphlist der *Dämonen*, und auch nicht der Apologet der Rechtgläubigkeit, sondern der Schöpfer von *Arme Leute*, *Erniedrigte und Beleidigte* Mahler angeregt habe.<sup>239</sup>

So verwundert auch Mahlers aus Dostojewskis *Die Gebrüder Karamasow* entlehnter Wahlspruch: "Wie kann man glücklich sein, wenn ein Geschöpf auf Erden noch leidet!"<sup>240</sup> in diesem Zusammenhang nicht. Inna Barssowa weist völlig zu Recht auf den Ursprung des Zitats hin, nämlich als die von Mahler gezogene Quintessenz aus dem Gespräch zwischen Aljoscha und Iwan Karamasow in den Kapiteln "Die Brüder lernen sich kennen" und "Die Auflehnung".<sup>241</sup> Mahler und Dostojewski waren Wahlverwandte, insofern als beide, aus niederen sozialen Schichten stammend, über

- 236 Gustav Mahler: *Briefe*. Neuausg., hrsg. von Herta Blaukopf, 2., nochmals rev. Aufl. Wien 1996, S. 277.
- 237 C. Floros: "Weltanschauung und Symphonik bei Mahler", in: Hermann Danuser (Hg.): *Gustav Mahler* (Wege der Forschung Bd. 653), Darmstadt 1992, S. 344-361, hier: S. 354.
- 238 Richard Specht: *Gustav Mahler*, 17.-18. Aufl. Stuttgart-Berlin 1925, S. 37 f.
- 239 Iwan Sollertinski: *Gustav Mahler - Der Schrei ins Leere*, hrsg. und mit einem Originalbeitrag versehen von Günter Wolter, aus dem Russischen übers. von Reimar Westendorf (Studia slavica musicologica Bd. 8), Berlin 1996, S. 19.
- 240 Alma Mahler: *Gustav Mahler. Erinnerungen* (1940), FTV-Ausg. Frankfurt a. M. 1991. 7.-9. Tsd. 1992, S. 33.
- 241 Inna Barssowa: "Mahler und Dostojewski", in: Rudolf Klein (Hg.): *Gustav Mahler Kolloquium 1979. Ein Bericht* (Beiträge der Österreichischen Gesellschaft für Musik Bd. 7), Kassel-Basel-London 1981, S. 65-75, hier: S. 65; vgl. hierzu das Gespräch zwischen Iwan und Aljoscha Karamasow, in dem Iwan seinem Bruder die rhetorische Frage stellt, ob er das Gebäude des Menschenschicksals mit dem Endziel errichten wolle, die Menschen zu beglücken um den Preis aber, nur ein einziges winziges Geschöpf zu Tode zu quälen; Fjodor M. Dostojewski: *Die Brüder Karamasow*, vollständige Ausgabe, mit einem Nachwort von Horst-Jürgen Gerigk, Lizenzausg., 13. Aufl. München 1995, S. 331.

das Aufstiegsstreben ihrer Väter in die Lage versetzt wurden, sich "Bildung" anzueignen, ohne zu verlernen und zu verleugnen, daß sie auch die grausamen Seiten des Lebens kannten. Quasi als Kontrapunkt maß bei Dostojewski die Betonung des Ästhetischen als ethische Größe, beschlossen in dem Dostojewskischen Wahlspruch "Die Schönheit wird die Welt erretten"<sup>242</sup>, der Kunst eine für die Lösung des weltanschaulichen Problems überragende Bedeutung zu.

Diesem romantischen Kunstbegriff begegnet man auch bei Mahler. Parallelen der "Poetik" zwischen Dostojewski und Mahler arbeitet Barssowa mit dem Hinweis heraus, bei Dostojewski werde jede Idee von einem Helden getragen, der "Roman der Ideen" spiele sich zwischen den Bewußtseinssphären der Helden ab. Bei Mahler werde die Idee in musikalische Themen und Motive umgedacht. Sie würden zu Trägern des Grundgedankens der Symphonie und erfüllten die Funktion der dramatischen Figur oder der Romangestalt. Ihr Verweis auf die später von Mahler verworfenen Programme zur *Zweiten* und *Dritten Symphonie*, aber auch zur *Sechsten* stellt insoweit einen plausiblen Beleg dar.<sup>243</sup>

Aber auch die Verwendung und Verquickung musikalischer bzw. literarischer Genres, vordergründig mit dem sogenannten guten Geschmack eines Kunst nur als Formästhetik goutierenden Publikums unvereinbar, um Wahrhaftigkeit erlebter und erlittener Erfahrung zu gestalten, sind als gemeinsamer Zug der künstlerischen Poetik von Dostojewski und Mahler anzusehen.<sup>244</sup> In diesem Sinne führt Sollertinski aus:

"Als kleinbürgerlicher Romantiker und Utopist suchte Mahler einen Ausweg nicht im politischen Kampf zu finden, sondern in einer großen moralischen Tat, deren Predigt auch seine von hohem sozial-ethischen Pathos erfüllte Symphonik dienen sollte."<sup>245</sup>

Solomon Volkow vergleicht in der Einleitung zur *Zeugenaussage* Schostakowitsch mit Dostojewski<sup>246</sup>, auf dessen Texte der russische Komponist 1974 die *Vier Gedichte des Hauptmanns Lebjadkin* schrieb. In der Betonung der ethischen Programmatik ihrer Musik stehen sich Mahler und Schostakowitsch nahe. Sehr zu Recht stellte Krzysztof Meyer für beide Komponisten eine "Verschiebung vom rein Ästhetischen auf das Ethische" heraus, die sie von Beethoven übernommen hätten.<sup>247</sup> Ihnen ist eine reine Formästhetik absolut fremd. Sie stellen den Menschen in den Mittel-

242 Zit. nach Barssowa, S. 69.

243 Ebd., S. 70.

244 Vgl. ebd., S. 71 ff.

245 Sollertinski, S. 19.

246 Volkow, S. 23 f.

247 Meyer: "Mahler und Schostakowitsch", S. 119.

punkt und ergreifen Partei für die Unterdrückten. Adorno stellt hauptsächlich im Hinblick auf die *Wunderhorn*-Lieder fest:

"Er [Mahler] plädiert für die Bauernlist gegen die Herren; für die, welche Reißaus nehmen vor der Ehe; für Außenseiter, Eingekerkerte, darbende Kinder, Verfolgte, verlorene Posten."<sup>248</sup>

Schostakowitsch - selbst Opfer der stalinistischen Kulturpolitik - stand sehr häufig - und nicht nur - in seiner Musik auf Seiten der Schwächeren: In der *Lady Macbeth* wird die Gattenmörderin Katerina als Opfer ihres sozialen Umfeldes gedeutet, in der *Dreizehnten Symphonie* prangert Schostakowitsch den Antisemitismus an, indem er sich hinter Jewtuschenkos Anspruch stellt: "Für Judenfeinde bin ich wie ein Jude!"

Um seine ethisch-musikalischen Ansprüche zu realisieren, bediente sich Schostakowitsch sehr häufig Mahlerscher Modelle, die entweder einen parodistischen oder einen pessimistischen Charakter haben, ausgedrückt in der Vorstellung von der Ewigkeit. Ich möchte die Haltung unserer Protagonisten mit der eines negativen Humors vergleichen: In der Hoffnung auf eine bessere Zukunft lassen sie die Gegenwart als "*Welt wie im Hohlspiegel*"<sup>249</sup> erscheinen.

Nicht zuletzt soll an Mussorgsky erinnert werden. Die Parallelen zu dem russischen Musikdramatiker hat Schostakowitsch im obigen Zitat immerhin angedeutet und folgendermaßen ergänzt:

"Die Arbeit am *Boris* gab mir viel für die *Siebte* und *Achte*, in der *Elften* findet sich dann noch einmal ein Echo davon. (Eine Zeitlang betrachtete ich meine *Elfte* als mein am meisten 'mussorgskysches' Werk.)"<sup>250</sup>

So ist zu fragen, was es mit den Bezügen zu Mussorgsky auf sich hat. Abgesehen von Affinitäten zu Volksszenen aus *Boris Godunow* im zweiten Satz erscheinen mir die Tam-Tam-Schläge und der Glockenklang in der Coda des Finales der *Elften* als Parallele zur Krönungsszene des Zaren Boris, in der es auch um Bittsteller geht. Anklänge an die Holzbläserläufe des zweiten Satzes der *Zehnten Symphonie*, dem vom Komponisten so bezeichneten "Stalin-Porträt", sind im Schlußteil der *Elften* ebenfalls

248 Theodor W. Adorno: *Mahler. Eine musikalische Physiognomik* (1960), 17. und 18. Tsd., Frankfurt a. M. 1981, S. 67.

249 So Mahlers Charakterisierung des Scherzo-Satzes der zweiten Symphonie; Natalie Bauer-Lechner: *Erinnerungen an Gustav Mahler* (1923), hrsg. von Herbert Killian, mit Anmerkungen und Erklärungen von Knud Martner, rev. und erw. Ausg. Hamburg 1984, S. 40.

250 Volkow, S. 259.

zu hören und wohl nicht zufällig auf den Chor vom "Väterchen Zar" zurückzuführen.<sup>251</sup>

Die Überdrehtheit dieser Melodie läßt uns den Wahnsinn eines Gewaltherrschers, womit Schostakowitsch unmißverständlich Stalin identifizierte<sup>252</sup>, hinter dem Glauben des Volkes sichtbar werden, so daß es sein Vertrauen verliert und sich des Tyrannen entledigt. Aber es erheben sich mit dem Volk auch deren "*patentierte Retter*"<sup>253</sup>, die sich wiederum als Despoten erweisen. Mit dem Hinweis, daß "*das Volk in vielem ähnlich handelt*", hat Schostakowitsch durchaus auch an die Ungarn und an die Polen gedacht. Letzteren war er ohnehin der Herkunft nach verbunden.

So erklärt sich die Verwendung der "Warschawjanka", wodurch nach Karen Kopp ein historischer Vergleich zum Ausdruck gebracht ist: die polnische Erhebung gegen das zaristische Rußland im Jahre 1863 mit dem ungarischen Aufstand gegen die sowjetische Vormachtstellung 1956.<sup>254</sup> Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang die Ereignisse in der ehemaligen Sowjetunion im August 1991. Die Wiederholbarkeit in der russischen Geschichte scheint sich immer wieder aufs Neue zu bestätigen.

Die *Elfte Symphonie* endet in g-moll ohne optimistischen Schluß, wie er gerade durch die stalinistische Musikkultur gefordert wurde. Von der Zukunftsperspektive der "Großen Sozialistischen Oktoberrevolution" aus der Sicht des Jahres 1905 geblendet, merkte kaum jemand, daß Schostakowitschs Anliegen außerhalb ideologischer Betrachtungen angesiedelt ist. Ihm geht es nur um Wahrhaftigkeit. Er fand daher – den Sarkasmus der Rondo-Burleske beiseite lassend – in Mahler und Mussorgsky seine *wahren Brüder in Apoll*.

251 Ab Zf. 167, T. 7; siehe auch: Volkow, S. 162.

252 Volkow, S. 137 und S. 212.

253 Ebd., S. 206.

254 Kopp, S. 355.

Sebastian Klemm (Freiburg im Breisgau)

## Endlichkeit und Ewigkeit

Untersuchungen zum Verhältnis von Text und Musik in  
Schostakowitschs *Suite nach Worten von Michelangelo* op. 145<sup>255</sup>

Über Schostakowitschs *Suite nach Worten von Michelangelo* zu schreiben heißt: sich der Möglichkeit auszusetzen, eines jener inzwischen gern zitierten, wohlbekannten kritischen Verdikte Schostakowitschs gegen Musikwissenschaft und Musikwissenschaftler ungewollt zu bestätigen.<sup>256</sup>

Denn es heißt: sich auf ein Werk einzulassen, das wie kaum ein anderer Spielraum für Interpretationen läßt, weil die Askese der musikalischen Umsetzung nicht ein Weniger, sondern ein Mehr in der Dichte der Wechselbeziehungen von Musik und Text nach sich zieht.

Es heißt: über ein Werk zu sprechen, dessen Texte zwar ob ihrer Übertragbarkeit und ihrer abstrakten Qualität jene Zeitlosigkeit besitzen, welche sie für Schostakowitsch modern machen konnte und sie auch heute modern erscheinen läßt, die aber

255 Überarbeitete Fassung eines Referats auf dem 8. Schostakowitsch-Symposium (*Schostakowitsch und die Dichter*) der Schostakowitsch-Gesellschaft e. V., 9. und 10. 10. 1999 in Rheinsberg.

256 "Ich finde es immer erstaunlich, wie träge manche Musikwissenschaftler sind. Sie schreiben Bücher, bei deren Lektüre sich einem Kakerlaken im Gehirn einnisten. Ich habe jedenfalls noch nie ein gutes Buch über mich selbst gelesen. Obwohl ich Bücher über mich, versteht sich, ziemlich aufmerksam lese." (Solomon Volkow [Hg.]: *Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch*, Hamburg 1979, S. 71.)

David Fanning macht diese Problematik mehr oder weniger zum Gegenstand eines ganzen Aufsatzes und zitiert als anekdotische Einleitung Schostakowitsch mit den folgenden Worten: "Was ist ein Musikwissenschaftler? Ich werde es euch sagen. Unser Koch, Pascha, hat die Rühreier für uns zubereitet, und wir essen sie. Nun stellt euch jemanden vor, der die Eier nicht gekocht hat und sie auch nicht ißt, sondern über sie spricht - *das* [hervorgehoben im Original] ist ein Musikwissenschaftler." [Alle Übersetzungen aus dem Englischen und Russischen stammen, wenn nicht anders angegeben, vom Verfasser dieses Aufsatzes.] D. Fanning: "Introduction. Talking about eggs: musicology and Shostakovich", in: Ders. (Hg.): *Shostakovich Studies*, Cambridge 1995. S. 1.

gerade aufgrund dieser abstrakten Qualität Antworten ohne Fragezeichen kaum zu lassen.

Wenden wir uns zunächst diesen Texten und ihrem Autor zu.

So unumstritten Größe und Position Michelangelos als Bildhauer, Maler und Architekt sind, so widersprüchlich ist bis heute die Bewertung des lyrischen Dichters Michelangelo geblieben. Kernpunkt der kritischen Auseinandersetzung ist die Frage nach der dichterischen Eigenständigkeit und der literarischen Qualität der Texte. James Saslow faßt mit der folgenden Frage die Problematik in unverblümter Direktheit zusammen:

"Kann sich die Dichtung Michelangelos mit seinem bildschöpferischen Werk messen, ist sie aus sich selbst heraus [...] wertvoll, oder ist sie eher als nahezu unmittelbares persönliches Bekenntnis eines poetischen Amateurs von Interesse, der unsere Aufmerksamkeit in erster Linie aufgrund seiner übrigen Leistungen verdient?"<sup>257</sup>

So weist denn die kritische Auseinandersetzung mit Michelangelo literarischer Hinterlassenschaft erhebliche Divergenzen auf. Dies beginnt bei der Bewertung des sprachlich-formalen Niveaus. Die moderne Sprachwissenschaft stellt zuweilen eine gewisse Dunkelheit, ja Willkür der Gedankengänge als Resultat großer syntaktischer Freiheiten fest. Während die einen in der kühnen sprachlichen Expressivität und der aufgetürmten Künstlichkeit mancher Wendungen einen spezifisch michelangelesken Stil sowie ein weit in die Zukunft reichendes Experiment sehen und die Besonderheiten dieses Stils zurückführen auf die Forderungen, die das gedankliche Material stellt, führen andere auch eine vergleichsweise bescheidenere literarische Begabung Michelangelos oder sogar einen Mangel in der sprachlichen Beherrschung ins Feld.<sup>258</sup> Übrigens läßt sich ein gewisses Unbehagen an der zuweilen auftretenden Rauheit und Ungeschliffenheit der Sprache, die auch vor der Verwendung vulgärer Ausdrücke nicht zurückschreckt, sehr weit zurückverfolgen.

Die erste umfangreiche Ausgabe der Gedichte Michelangelos, die ein halbes Jahrhundert nach dem Tod des Autors durch einen Großneffen des Künstlers erfolgte, weist abgesehen von inhaltlichen Eingriffen auch eine Vielzahl von eigenmächtigen stilistischen Änderungen durch den Herausgeber auf. Diese sind so gravierend, daß die moderne, urtextorientierte Literaturwissenschaft von "einer der schamlosesten Ir-

257 J. M. Saslow (Hg.): *The Poetry of Michelangelo. An Annotated Translation*, New Haven 1991, S. 2.

258 So meint z. B. Saslow: "Im Vergleich mit Michelangelos künstlerischem Genius war sein literarisches Talent zwar ursprünglich, aber bescheiden." Und er fügt hinzu, daß Michelangelos Sprache manchmal "agrammatisch bis zur Unklarheit" sei. Vgl. hierzu Saslow, S. 39.

reführungen aller Zeiten"<sup>259</sup> spricht. Auf inhaltlicher Ebene läßt sich solch ein Eingriff durch die Absicht erklären, unliebsame, problematische Inhalte zu kaschieren; auf sprachlich-formaler Ebene sind die Eingriffe motiviert durch den Willen, stilistisch zu glätten und Extreme zu vermeiden. In dieser verstümmelten Form übrigens wurde das dichterische Werk Michelangelos bis weit ins 19. Jahrhundert hinein rezipiert.

Man ahnt: Schostakowitsch hat es sich nicht leicht gemacht, als er Michelangelo wählte, denn es handelt sich durchaus nicht um Texte eines unangefochtenen Klassikers. Wenn auch die Schostakowitsch als Textgrundlage dienende russische Übertragung von Abram Ėfros zwangsläufig manche Schroffheit glättet, manche Undeutlichkeit klärt, so sind doch allerorten noch die Male zu spüren, die der Kampf mit dem geistigen Material, das Ringen um die letzten, höchsten Fragen des Seins in den Gedichten hinterlassen haben. Es ist die Einschätzung eines Zeitgenossen Michelangelos, des Dichters Francesco Berni, welche in wohl unüberbietbarer Prägnanz und Kürze das Wesentliche des lyrischen Schaffens Michelangelos umreißt:

"Ihr sagt nur Worte, aber er sagt Dinge."<sup>260</sup>

Die literarische Produktion Michelangelos, die sich nach heutigen Kenntnissen auf etwa 300 Gedichte, insbesondere Sonette und Madrigale, beläuft, hat den Künstler nahezu sein ganzes Leben lang begleitet. Die frühesten erhaltenen Gedichte stammen von dem etwa Achtundzwanzigjährigen. Die letzten überlieferten Verse datieren von ca. 1560; Michelangelo war zu diesem Zeitpunkt 85 Jahre alt und sollte vier Jahre später sterben.

Es sei angemerkt, daß die Auswahl, die Schostakowitsch für seine Suite trifft, sich nicht nur hinsichtlich der Themen als ein Querschnitt durch die für Michelangelo wichtigsten und häufigsten Themenfelder innerhalb des poetischen Werkes erweist, sondern daß auch – ob Zufall oder Absicht, sei dahingestellt – alle biographischen Lebenszeiten bedacht werden, vom frühen, über den mittleren bis zum späten Michelangelo.

Der "homo universale" Michelangelo hat zuweilen sein mangelndes Talent als Dichter beklagt, doch läßt eine ganze Reihe von Faktoren glaubhaft darauf schließen,

259 Zit. nach F. Erpel: *Ich – Michelangelo. Briefe, Dichtungen und Gespräche in einer Auswahl*, Berlin 1979, S. 327.

260 Zit. nach Michael Engelhard (Hg.): *Michelangelo. Sämtliche Gedichte: italienisch und deutsch*, Frankfurt a. M. 1992, S. 376. Im italienischen Original liest sich der Ausspruch: "Ei dice cose, et uoi dite parole".

daß er seinem Schaffen auf diesem Gebiet durchaus einiges Gewicht zuerkannte. So weist bereits die Tatsache, daß zahlreiche Gedichte wiederholten Umarbeitungen und Revisionen unterzogen wurden – bis zu dreizehn verschiedene Fassungen lassen sich für ein Gedicht nachweisen<sup>261</sup> – auf den hohen künstlerischen Anspruch hin, dem sich Michelangelo auch in seinen Gedichten unterwarf.

Außerdem sei darauf hingewiesen, daß Michelangelo in den 1540er Jahren immerhin den Plan verfolgte, unter Mithilfe einiger Freunde eine Sammlung von mehr als 100 seiner Gedichte zu veröffentlichen; dieses Vorhaben wurde dann allerdings unvollendet abgebrochen.<sup>262</sup> Schließlich und vor allem spricht die im folgenden noch genauer zu betrachtende thematische Substanz der Gedichte für die unbedingte Ernsthaftigkeit des Dichtens, die zweifellos weit über das von dem Michelangelo-Schüler und Biograph Condivi überlieferte "Vergnügen"<sup>263</sup> hinausging, sondern viel eher dem Zwang innerer Notwendigkeit entsprang: einer Notwendigkeit, die ihren Ursprung aus dem Willen zur Reflexion aller die Seele des Künstlers bewegenden Dinge nimmt und vielen Gedichten etwas Bekenntnishafte verleiht.

Denn das gewaltige expressive Potential der Gedichte rührt seinem Ursprung nach wesentlich von der Selbstbesessenheit her, die viele der Gedichte offenbaren – einer Selbstbesessenheit, die nicht zuletzt als Ausdruck des neuen, ich-zentrierten Bewußtseins, wie es die Renaissance ausbildete, gelten kann. In diesem Sinne ist das literarische Schaffen Michelangelos zugleich eine umfangreiche, kaum zu überschätzende Quelle biographischer und autobiographischer Dokumentation, die in ihrer Genauigkeit und ihrem Umfang zum Zeitpunkt ihres Entstehens als einzigartig gelten muß.

Zitieren wir noch einmal James Saslow, der so weit geht zu behaupten, daß

261 Vgl. hierzu C. Frey (Hg.): *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti*, 2. Aufl., Berlin 1964, S. XXVI.

262 Zu Lebzeiten Michelangelos wurden letztendlich nur elf seiner Gedichte gedruckt. Allerdings zirkulierten mehrere Abschriften seiner Gedichte. Vgl. hierzu F. Rauhut (Hg.): *Michelangelo. Hundert Gedichte*, Würzburg 1981, S. 320, 371.

263 In dem von Ascanio Condivi verfaßten *Leben des Michelangelo Buonarroti* heißt es an der betreffenden Stelle: "Daraufhin schuf er in dieser Kunst [gemeint ist die Malerei] eine Zeitlang fast nichts, da er sich dem Lesen der Dichter und Redner hingab und zu seinem Vergnügen Sonette schrieb, bis er, als Papst Alexander VI. starb, von Papst Julius II. nach Rom berufen wurde..." Zit. nach H. Hinderberger (Hg.): *Michelangelo. Lebensberichte – Gedichte – Briefe*, Zürich 1947, S. 35. Michelangelos Anteil an dieser Biographie ist aller Wahrscheinlichkeit nach sehr groß; Frey zufolge hat Michelangelo "ihre Abfassung überwacht, stellenweise geradezu diktiert". Vgl. hierzu Frey, S. XXIII.

"zweifelloso das gesamte Schaffen Michelangelos, ob dichterisch oder bildschöpferisch, in gewisser Weise ein Selbstporträt darstellt."<sup>264</sup>

Nun läßt sich ein solcher Ich-Bezug natürlich nicht in jedem einzelnen Fall problemlos nachweisen, im bildhauerischen und malerischen Werk noch weniger, als im literarischen. Die Ausrichtung aber der thematischen Schwerpunkte der Gedichte legt tatsächlich eine starke Identifikation des schaffenden Subjekts mit dem literarisch überformten weltanschaulichen Substrat der Gedichte nahe.

Gedankliche Zentren sind in Michelangelos poetischem Werk im wesentlichen die folgenden Themenkreise: Liebe als irdische und göttliche Erscheinung; Zeit und Tod; Kunst, Künstler, Schöpfung; schließlich der christliche Glaube und die Hoffnung auf Erlösung. Diesen Angelpunkten lassen sich nahezu alle Gedichte entsprechend zuordnen. Bemerkenswert ist dabei der durchweg anzutreffende hohe moralische Anspruch und das Ringen um Aussagen von bleibendem Wert.

Die Suche nach dem Allgemeingültigen führt bei Michelangelo häufig zu einer Umformung biographisch ganz konkret bedingter Ausgangspunkte in philosophisch abstrakte Überlegungen. Versucht wird, subjektives Erleben künstlerisch-geistig zu objektivieren. Es ist nicht zuletzt diese spezifische Eigenschaft der Dichtung Michelangelos, die sie ihre Aussagefähigkeit noch in einer Jahrhunderte entfernten Zeit bewahren läßt und die ein Verstehen, ja sogar, wie im Falle Schostakowitschs, eine weitgehende schöpferische Identifikation auch unter völlig veränderten kulturellen, sozialen und politischen Rahmenbedingungen ermöglicht.

Wir sind in der glücklichen Lage, zumindest einen Teil der Quellen zu kennen, die Schostakowitschs Beschäftigung mit Michelangelo begleitet haben. So wissen wir, daß er die schließlich verwendeten russischen Übersetzungen der Gedichte in einem 1964 im Moskauer Verlag Iskusstvo erschienenen Sammelband fand.<sup>265</sup> Dieses Buch hat Schostakowitsch, laut seiner Biographin Sofia Chentowa, von Anfang bis zum Schluß sehr aufmerksam durchgelesen, und man darf die umfangreiche, sehr gut aus-

264 Saslow, S. 5. Vgl. in diesem Zusammenhang u. a. auch die Feststellung Freys (S. X), der die Gedichte als "biographisch-psychologisches Material vornehmster Art" verstehen möchte. Einzelne Forscher vertreten allerdings diesbezüglich eine gegenteilige Meinung, so z. B. Girardi, der in den Gedichten "im wesentlichen das Ergebnis des Nachdenkens und der literarischen Imagination" sieht (zit. nach Rauhut, S. 322).

265 V. N. Graščenkov (Hg.): *Mikelandželo. Žizn'. Tvorčestvo* [Michelangelo - Leben und Werk], Moskau 1964.

gestattete Edition wohl als Hauptquelle der Michelangelo-Beschäftigung Schostakowitschs betrachten.<sup>266</sup>

Tatsächlich handelt es sich um einen überaus prächtigen Band, der keinen Vergleich mit westeuropäischen Publikationen zum Thema zu scheuen braucht. Selbst das Papier ist von einer für sowjetische Verhältnisse ungewohnt guten Qualität. Der Band ist aufs reichste bebildert und enthält Schwarz-Weiß-Fotographien aller bedeutenden bildschöpferischen und architektonischen Werke Michelangelos.

Was die Primärquellen betrifft, so finden sich neben einer umfangreichen Gedichtauswahl außerdem zahlreiche Briefe Michelangelos sowie Auszüge aus wichtigen Dokumenten der Biographieschreibung aus der Feder der Zeitgenossen des Künstlers. Hinsichtlich der Sekundärquellen ist an vorderster Stelle die das Buch eröffnende, reichlich 100 Seiten umfassende Monographie des sowjetischen Kunsthistorikers W. N. Lasarew zu erwähnen.

Im vorliegenden Zusammenhang ist von besonderer Bedeutung, daß die ausgewählten Gedichte Michelangelos von einem sehr gut informierten Essay des Übersetzers Abram Ėfros und von historisch-biographischen Anmerkungen zu den einzelnen Gedichten begleitet werden. Schostakowitsch ist also zumindest über den Hintergrund der einzelnen Gedichte, der bei Michelangelo - wie bereits ausgeführt - sehr wichtig ist, wohlinformiert gewesen.

Die Kenntnis über Schostakowitschs Wissen wirft die Frage auf, ob es sich bei der Michelangelo-Suite um eine "Weltanschauungsmusik" im Beethovenisch-Mahlerischen Sinne handelt oder um eine historisierend distanzierte Auseinandersetzung ohne Gleichnisfunktion hinsichtlich Schostakowitschs eigener Lage. Richtet man den Blick zunächst auf einige äußere Umstände der Entstehung des Werkes, so könnte man zunächst durchaus folgern, das Werk sei in dem letzteren, also historisch-betrachtenden Sinne entstanden: Den Anstoß hätten die Erzählungen sowjetischer Musiker gegeben, die Schostakowitsch von den Vorbereitungen zur Feier des 500. Geburtstages des großen Renaissancekünstlers in Italien berichteten; diese Erzählungen seien es gewesen, die in Schostakowitsch den Plan reifen ließen, ein eigenes Werk für das anstehende Jubiläum beizusteuern.<sup>267</sup> Ganz in diesem Sinne liest sich auch ein weiteres Detail der Entstehungsgeschichte. Jewgeni Nesterenko berichtet von der Schwierigkeit, einen Titel für das Werk zu finden:

266 S. Chentova: *Šostakovič. Žizn' i tvorčestvo*. [Schostakowitsch. Leben und Werk], Bd. 2, Leningrad 1986, S. 563.

267 Ebd.

"Der Komponist wollte das Werk nicht Vokalzyklus nennen, er mochte diese Bezeichnung überhaupt nicht. Auch die Bezeichnung 'Suite' befriedigte Dmitri Dmitrijewitsch nicht, er sprach davon, daß Andrej Wosnessenski den Titel *Michelangelo-Memorial* vorgeschlagen habe, und er dachte darüber nach, ob er nicht diesen Titel verwenden sollte, aber letztendlich hat er nichts verändert."<sup>268</sup>

Wir wissen nicht genau, aus welchen Gründen sich Schostakowitsch letztlich doch für den bescheideneren Titel der Suite entschieden hat, einen Titel, der – wie schon Jewgeni Schenderowitsch, der Klavierbegleiter der Uraufführung, gegenüber dem Komponisten bemerkte<sup>269</sup> – der Vollkommenheit der Form und dem Prinzip der Monothematik eigentlich wenig entspricht. Neben der Abneigung gegen einen vielleicht zu präventiv und zu programmatisch klingenden Titel könnten gewiß auch Überlegungen, das innerste Wesen des Werkes betreffend, ausschlaggebend für die Entscheidung gewesen sein.

Hätte der Titel *Michelangelo-Memorial* möglicherweise zu sehr die Absicht verschleierte, daß es sich bei dem Werk auch – und eigentlich – um ein *Schostakowitsch-Memorial* handelt? Immerhin wissen wir, daß der Künstler mehrere Werke als autobiographische Gedächtniswerke konzipiert hat; bekanntestes Beispiel dürfte wohl das *Streichquartett Nr. 8 c-Moll op. 110* sein.

Damit gelangen wir erneut zu der bereits aufgeworfenen zentralen Frage nach der Art der Textbehandlung und damit nach dem Gehalt des ganzen Werkes. Behandelt Schostakowitsch den Text historisierend-distanziert oder behandelt er ihn subjektiv-bekennnishaft? Diese Frage ergibt sich zwangsläufig bereits aufgrund der Tatsache, daß das lyrische Ich in jedem einzelnen Satz der Suite zugegen ist. Es tritt wohl zuweilen in den Hintergrund (wie in den beiden Sätzen Nr. 6 und Nr. 7 über Dante), und es ist in zwei Fällen, wenn man den entstehungsgeschichtlichen Kontext einbezieht, nicht das direkte Ich des Dichters, das spricht, sondern dasjenige einer Statue (9. Satz, *Nacht*) oder eines toten Freundes (11. Satz, *Unsterblichkeit*) – aber doch ist das Ich wörtlich immer zugegen.

Insofern ist die Textvorlage der *Michelangelo-Suite* um vieles unmittelbarer als etwa jene der in mehreren Punkten verwandten *14. Symphonie*. Denn in dem letzteren Werk, entstanden ganz zweifellos aus einer tiefen persönlichen Betroffenheit, ist doch textlich immer eine größere, gleichsam objektivierende Distanz dadurch gegeben, daß vom Tod immer wieder im Zusammenhang mit dritten Personen die Rede ist (seien

268 E. Nesterenko: "Poslednije vstreči", in: E. Groševa/A. Grigor'eva (Hg.): *Muzyka Rossii*, Bd. 2, Moskau 1978, S. 331.

269 E. Wilson: *Shostakovich. A Life Remembered*, London 1994, S. 454.

es hundert Heißverliebte, Lorelei und Bischof, der Sultan von Konstantinopel, Delwig). In der *Suite* aber ist das michelangeleske Ich allgegenwärtig. Es scheint mit dem Schostakowitschs zu verschmelzen.

Und einige der wichtigen Schostakowitsch-Forscher haben diese Identität, das Zusammenfallen des lyrischen Ichs der Gedichte mit dem lyrisch-musikalischen Ich des Komponisten auch betont, so Sofia Chentowa, die im Zusammenhang mit der *Michelangelo-Suite* von einem "Selbstporträt" spricht, "dessen unbarmherzige Aufrichtigkeit aus der Nähe des Todes erwächst", oder Krzysztof Meyer, der in der Suite aufgrund von "Auswahl und Zusammenstellung der Texte [...] ein Werk mit deutlich autobiographischen Zügen" sieht.<sup>270</sup>

Im zweiten Teil dieser Studie soll nun an den letzten beiden Sätzen der *Michelangelo-Suite*, die die von Schostakowitsch hinzugefügten Titel *Tod* bzw. *Unsterblichkeit* tragen,<sup>271</sup> dem Verhältnis von Musik und Text nachgespürt werden, denn letztlich vermag nur eine analytische Detailuntersuchung Antworten auf die Frage nach dem Grad der autobiographischen Identifikation zu geben. In einem ersten Schritt wird sich die Analyse dem Gedicht selbst zuwenden; dies heißt auch, daß unabhängig von der Zeitlosigkeit der behandelten Themen und dem Anspruch auf überzeitliche Gültigkeit der historische Kontext des Gedichts einbezogen werden soll. Eine solche literarische Analyse als Vorstufe ist nicht Selbstzweck, sondern sie soll jenen Hintergrund abgeben, vor dem sich die subjektiv-musikalische Interpretation des Textes durch Schostakowitsch abhebt.

*Tod* – dieser Satztitle benennt unmittelbar jenes Thema, unter dessen unentrinnbarem Einfluß das gesamte Spätwerk Schostakowitschs steht – und ebenso dasjenige Michelangelos. Letzterer bekennt im Jahre 1555, also eine knappe Dekade vor seinem Tod, in einem Brief, daß "in mir kein Gedanke existiert, in dem nicht der Tod sich eingemeißelt fände"<sup>272</sup> und umreißt damit nicht allein das zentrale Thema der letzten Gedichte, sondern gibt zugleich eine Erklärung für sein übriges Schaffen: das

270 Chentowa, S. 564 f. sowie K. Meyer: *Schostakowitsch. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Bergisch-Gladbach 1995, S. 518.

271 "Die Titel für alle Gesänge und Lieder habe ich mir selbst zu geben erlaubt – bei Michelangelo finden sich keine, doch sie ergeben sich aus dem Inhalt der Verse." (Schostakowitsch, Interview in der *Leningradskaja Pravda* vom 24. Dezember 1974, zit. nach N. W. Lukjanowa: *Dmitri Dmitrijewitsch Schostakowitsch*, Mainz 1993, S. 187)

272 Brief an Giorgio Vasari vom 22. 6. 1555. Zit. nach K. Frey (Hg.): *Die Briefe des Michelagnolo Buonarroti*, 3. Aufl., Berlin 1961, S. 171.

allmähliche Verlöschen des Interesses am malerischen und bildhauerischen Werk, stattdessen die Konzentration auf sein Amt als Bauleiter für San Pietro in Rom, eine Aufgabe, die Michelangelo, der sonst sich hinsichtlich pekuniärer Angelegenheiten selten desinteressiert zeigte, ausdrücklich ohne Bezahlung durchführen möchte.

Dabei werden die späten Gedichte nahezu ausnahmslos von der intensiven Auseinandersetzung mit Fragen der Sünde, Vergebung, Reue und Erlösung geprägt. In der dichterisch überformten Bitte um göttliche Gnade geht Michelangelo teilweise sogar so weit (vgl. hierzu etwa das berühmte Sonett *Giunto è gia*), das künstlerische Schaffen als Götze und Tyrann zu verwerfen und sein eignes künstlerisches Lebenswerk als nutzlos im Angesicht des Todes zu verachten.

Das in die Suite eingegangene Sonett *Di morte certo* datiert vermutlich ebenfalls von 1555; Frey weist in seiner textkritischen Ausgabe ausdrücklich auf die "dünne, zittrige Schrift" hin, die das Autograph des Gedichtes prägt.<sup>273</sup> So scheint die in der Anfangszeile sich äußernde Todesahnung zusätzlich bestätigt, auch wenn diese optisch-biographische Ebene des Werkes in der Rezeption und Interpretation natürlich nur eine untergeordnete Rolle spielen kann.<sup>274</sup>

{Di morte certo, ma non già dell' ora}

Des Todes sicher, aber nicht schon der Stunde,  
das Leben ist kurz und wenig bleibt mir davon übrig;  
lieb ist die Bleibe dem sinnlichen Empfinden, nicht aber  
der Seele, die mich doch bittet, daß ich sterbe.

Die Welt ist blind und das schlechte Beispiel siegt noch  
und überschwemmt jede vollkommene Sitte;  
erloschen ist das Licht und mit ihm jede Kühnheit;  
es triumphiert das Falsche und das Wahre kommt nicht hervor.

Ach, wann wird, Herr, jenes sein, was für sich erwartet,  
wer dir glaubt? Denn jede zu lange Verzögerung  
schneidet die Hoffnung ab und macht die Seele sterblich.

Was taugt es, daß du einem so viel Licht versprichst,  
wenn vorher der Tod kommt und einen ohne Entkommen  
für immer in dem Stand festhält, in dem er einen angreift?

{Už čuja smert', choť i ne znaja sroka}

Schon den Tod spürend, wenn auch die Frist nicht kennend,  
sehe ich: das Leben beschleunigt den Schritt,  
doch dem Körper ist es noch leid um die Freuden der Sinne,  
der Seele aber ist der Tod erwünschter als das Gebrechen.

Die Welt ist blind: von der schmachvollen Lektion  
der Macht des Schlechten macht sie sich kein Bild,  
es gibt keine Hoffnung, und alles ist von Dunkel umhüllt,  
und die Lüge herrscht, und die Wahrheit verbirgt sich vor dem Auge.

Wann, Herr, kommt das, worauf warten, die  
an dich glauben? Schwächer wird  
durch die Verzögerung der Glaube, die Seele drückt die Last;

wozu für uns das Licht deiner Rettung,  
wenn schneller und für immer der Tod uns zeigt  
in der Schande, in der er uns antrifft?

273 Frey: *Dichtungen* ..., S. 492.

274 Um die Differenzen zwischen dem italienischen Original Michelangelos und der ebenfalls reim- und silbenzahlabhängigen russischen Übertragung von Ėfros zu verdeutlichen, werden jeweils Interlinearübersetzungen der beiden Fassungen vorgestellt. Die Übersetzung aus dem Italienischen stammt im vorliegenden Fall von Rauhut, S. 314.

Das Sonett nimmt seinen Ausgang von dem nahezu wörtlich übertragenen lateinischen Motto "Mors certa, hora incerta" und entwickelt aus dieser Exposition, die zugleich bereits Zusammenfassung ist, eine konflikthafte Spannung. Der erste Vierzeiler läßt unmittelbar aus dem Motto heraus den zutiefst persönlich empfundenen Widerspruch zwischen körperlich-sinnlicher Freude am Noch-Lebend-Sein und geistig-seelischer Todessehnsucht entstehen. Dieser Konflikt zwischen Geist und Fleisch, Seele und Körper hat Michelangelo ein Leben lang beschäftigt, gequält und ein vielfaches Echo in den Gedichten gefunden, wenn auch beim jungen und mittleren Michelangelo mit dem Bezug auf unerfüllte bzw. unerfüllbare Liebe. Er erhält hier, wo er aus dem Fühlen des nahenden Todes heraus entsteht, eine völlig neue Dimension.

Die zweite Quartine führt das Thema der Lüge und das Thema der verdorbenen, verkommenen Welt ein, Dinge, für die der Todgeweihte ein geschärftes Bewußtsein hat. Die Anklage bestimmter irdischer Zustände ist im übrigen ein häufiges Thema bei Michelangelo, unter anderem finden sich ja auch mehrere Beispiele dafür unter den von Schostakowitsch für seine *Suite* ausgewählten Gedichten. Während dort aber immer konkrete Vorwürfe erhoben werden – Intrigen (1. Satz *Wahrheit*), die Kriegspolitik des Papstes (5. Satz *Zorn*), Verbannung und Mißachtung Dantes (6. und 7. Satz *Dante* bzw. *Dem Verbannten*), die Zustände in der Heimatstadt Florenz (9. Satz *Nacht*) – handelt es sich im vorliegenden Gedicht nicht um gezielte Vorwürfe, sondern eher um einen allumfassenden Pessimismus. Diese deprimierenden Zeilen sind eher Klage denn Anklage.

Die zweite Hälfte des Sonetts bringt eine durchaus unerwartete Wendung. Die allgemeine Klage über irdische Zustände mündet in eine Mahnung an Gott, den Moment der Erlösung nicht länger aufzuschieben, "denn jede zu lange Verzögerung schneidet die Hoffnung ab und macht die Seele sterblich", das heißt im Klartext: bringt die Seele in Gefahr zu sündigen.

Man muß an dieser Stelle deutlich unterscheiden, daß es für Michelangelo, den zutiefst Gläubigen, nicht – wie es angesichts der implizierten körperlichen Leiden und dem seelischen Leiden an der Schlechtigkeit der Welt zwingend folgen würde – die Verzögerung des Todes ist, die hier beklagt wird. Die Klage gilt vielmehr dem Ausbleiben des Lichts der Erlösung.

Charles de Tolnay hat in einer exemplarischen Studie zwei Denkweisen Michelangelos im Zusammenhang mit dem Problem des Todes unterschieden: Für den jungen und mittleren Michelangelo eine im humanistisch-antiken Gedankengut verankerte Überzeugung, wonach der Tod dem Leben erst seine endgültige Gestalt verleihe und den Menschen schlußendlich vergöttliche. Für den späten Michelangelo eine vom Bewußtsein der Sünde geprägte, christliche Auffassung, die die Erlösung durch göttliche Gnade in den Mittelpunkt stellt und zugleich die "Seligkeit des Zunichte-

werdens des Individuums im höchsten Frieden Gottes" beinhalte.<sup>275</sup> Was Michelangelo hier, in den letzten beiden Terzinen, durch die gewundene, fast schwerfällige Rhetorik hindurch ausdrückt, ist letztlich der Zweifel an der Wirklichkeit einer Erlösung, die nicht als Selbstverständlichkeit verstanden wird. Es ist die Angst, im Stande der Sünde vom Tod eingeholt zu werden.

Wie nun vertont Schostakowitsch diesen Text? Wie nähert er sich solcher Aussage? Das zweifellos auffälligste Merkmal ist der Rückgriff auf das Eröffnungsthema des ersten Satzes der Suite, dem der Komponist die Satzüberschrift *Wahrheit* gab. Es ist dies ein von höchster Spannung gekennzeichnetes kontrapunktisches Thema, dem gleichermaßen archaische Würde und Gequältheit anhaften, und das in sich wesentliche motivische Keimzellen für die Entwicklung der gesamten Suite aufweist.



Abb. 1) Schostakowitsch, *Suite nach Worten von Michelangelo*, 10. Satz, T. 1-9 (Klavierfassung)

Wenn dieses Thema (Abb. 1) nun im 10. Satz erneut auftritt, so möchte es Schostakowitsch – wie er auf eine Frage Schenderowitschs antwortet – "absolut identisch" mit dem Beginn des ersten Satzes aufgeführt wissen.<sup>276</sup> Da das Thema (genauer: der gesamte Themenabschnitt) innerhalb des 10. Satzes zweimal auftritt, nämlich als Vorspiel und als Nachspiel, so ist damit auch eine Rahmenform auf zwei Ebenen verbunden. Zum einen wirkt das Thema quasi als Reprise mit Blick auf den 1. Satz *Wahrheit* und fungiert in dieser Weise als Rahmen der Suite als Ganzes. Zum anderen wirkt das Thema auf einer formal niedrigeren Ebene als Rahmen innerhalb

275 Ch. de Tolnay: "Tod und Auferstehung bei Michelangelo", in: *Michelangelo Buonarroti*, Beiträge von Charles de Tolnay u. a., Würzburg 1964, S. 11.

276 Wilson, S. 454.

des 10. Satzes. Es verbindet beide Sätze, *Wahrheit* und *Tod*, jedoch nicht nur die musikalische Motivik, sondern es gibt frappierende Parallelen bereits auf der Textebene, so etwa die Klage über die Allmacht der Lüge in *Tod*, die ja – dort allerdings gerichtet – auch den ersten Satz prägt, oder die jeweils am Ende der beiden Sonette anzutreffende Auflehnung und Unzufriedenheit mit Gott, im ersten Satz formuliert in dem Gleichnis vom dürren Baum, im 10. Satz durch den geäußerten Zweifel an der Erlösung. So ist das erneute Auftreten des Themas aus *Wahrheit* nicht nur eine Reminiszenz; vielmehr läßt es den 10. Satz, in formaler Analogie übrigens zur *14. Symphonie*, zur Reprise des ersten werden.

Worin aber besteht der inhaltliche Zusammenhang beider Sätze? Wird der Tod bei Schostakowitsch, in Analogie zu Michelangelo, als Tag des Gerichts und der Abrechnung, der endgültigen Wahrheit, persönlich und künstlerisch, verstanden? Interessant ist in diesem Zusammenhang eine über Maksim Schostakowitsch weitergegebene Erklärung, wonach sein Vater den musikalisch-thematischen Bezug beider Sätze folgendermaßen begründet:

"Die einzige Wahrheit, über die man nicht streiten kann, ist der Tod, deshalb die Ähnlichkeit der Eröffnung beider Sätze."<sup>277</sup>

Es ist diese Erklärung so einleuchtend und in ihrer Schlichtheit so naheliegend, daß mehrere Kommentatoren, nicht zuletzt auch sowjetische, nach tieferen Verbindungen jenseits einer sozusagen eher wortspielerischen als philosophischen Verwandtschaft gesucht haben. Lewaja etwa sieht im benannten Thema ein "Moment höchster geistiger Konzentration" und interpretiert deshalb das Wiederauftreten dieses Themas in *Tod* als "Sieg des Geistes über die Natur", verweisend auf *Unsterblichkeit*.<sup>278</sup>

Diese Interpretation ist gewiß bemerkenswert, umso mehr als hier eine sowjetische Kommentatorin das Primat der Materie infragegestellt und stattdessen ein Primat des Ideellen postuliert – in deutlichem Widerspruch zur materialistischen Weltanschauung. Sie scheint zudem bestätigt zu werden durch den folgenden, vermeintlich so heiteren letzten Satz *Unsterblichkeit*, dessen Abgründigkeit freilich noch genauer zu untersuchen sein wird. Und dennoch wird diese Erklärung, so wohl erdacht und stimmig sie auch sein mag, diesem Satz wohl nicht völlig gerecht. Denn es fehlt dem Satz musikalisch jedes Moment des Sieghaften, selbst eines ideell Sieghaften.

277 Nesterenko, S. 334.

278 T. Levaja: "Tajna velikogo iskusstva. O pozdnych kamerno-vokal'nych ciklach Šostakoviča", in: *Groševa/Grigor'eva*, Bd. 2, S. 305.

Der Vokalsatz ist, stärker als in allen anderen Sätzen der Suite, von den für das Spätwerk so typischen, bohrenden Repetitionen ein und desselben Tons und den so häufigen Pendelfiguren von kleinen Sekunden und Quarten geprägt. Die instrumentalen Zwischenspiele bringen Trauermarschintonationen (Abb. 2 a), in der Orchesterfassung typischerweise von der Posaune ausgeführt, und eine Abfolge aus gleichsam gefrorenen Mollakkorden, die von fern an die Choralpassage aus dem 10. Satz der 14. *Symphonie* gemahnen (Abb. 2 b). Und es dürfte kaum Zufall sein, daß Schostakowitsch dem Thema aus *Wahrheit*, wenn es am Satzende nochmals auftritt, diesmal im *pianissimo*, einen bodenlos tiefen Orgelpunkt auf *Cis* hinzufügt, das gleiche *Cis*, mit dem in Takt 10 die Instrumentalbegleitung den Beginn des ersten Textabschnittes ("Schon den Tod spürend, wenn auch die Frist nicht kennend") einläutet.

Allerorten also musikalische Stigmata eines existentiellen Pessimismus, nicht aber eines Sieges, worüber auch immer. Dieser vorletzte Satz *Tod* markiert somit recht eigentlich den düstersten, tiefsten Punkt im gesamten Zyklus und – dies muß noch erwähnt werden – fügt wohl eine ganz eigene Schostakowitsch-relevante Lesart des Gedichts hinzu, die den Schwerpunkt auf die Realität des nahenden Todes legt, nicht auf Fragen der Erlösung: ihrer Möglichkeit, Unmöglichkeit oder ihrer Verzögerung. Schöpferische Identifikation heißt also nicht zugleich auch autobiographische Identifikation. Die musikalische Interpretation durch Schostakowitsch schließt die Möglichkeit inhaltlich-literarischer Umdeutung ein.

Abb. 2 a) Schostakowitsch, *Suite nach Worten von Michelangelo*, 10. Satz, T. 18-24 (Klavierfassung)

Abb. 2 b) Schostakowitsch, *Suite nach Worten von Michelangelo*, 10. Satz, T. 32-37 (Klavierfassung)

Die Schwärze des 10. Satzes *Tod* wird einzig relativiert durch seine dramaturgische Rolle. Hinsichtlich der Großform der ganzen Suite besitzt dieser Satz die Funktion eines Tiefpunkts der Negativität, der gerade durch seine Dunkelheit die erstaunliche Überraschung des folgenden Satzes möglich macht. Wenden wir, wenn wir jetzt zu diesem letzten und rätselhaftesten Satz der Suite gelangen, den Blick wiederum zunächst auf die zugrundeliegenden Texte.

Die beiden, jeweils vierzeiligen Gedichte sind Teil einer Sammlung aus insgesamt 50 Epitaphen, die Michelangelo aus Anlaß des Todes des 15jährigen Francesco Bracci im Laufe des Jahres 1544 verfaßte. Dieser Jüngling war der innigste Neffe von Michelangelos Freund und Vertrautem Luigi del Riccio. Ursprünglich hatte sich del Riccio mit dem Wunsch nach Anfertigung einer Grabmalsbüste an Michelangelo gewandt. Dieser bietet statt dessen Gedichte, Grabinschriften, als Ersatz an. Zunächst soll es mit 15 sein Bewenden haben, dann werden es 50. Jedes einzelne der Epitaphe bemüht sich um innere Abgeschlossenheit und behandelt auf dem engen Raum von vier Verszeilen gedrängt und konzise einen Gedanken – immer im thematischen Zusammenhang mit dem vorzeitigen Hinscheiden des jungen Cecchino (so der Kosenamen des Jungen).

Wenn also Schostakowitsch zwei Epitaphe in einem Satz vereinigt und dadurch den Eindruck des gegenseitigen Bezugs erweckt, so greift er damit bereits gestaltend in die literarische Vorlage ein, denn die beiden gewählten Epitaphe bilden bei Michelangelo abgeschlossene Einheiten, ohne direkten, folgerichtigen inhaltlichen Bezug außerhalb des übergeordneten Themas. Die ersten Epitaphe entstanden unmittelbar nach dem Tod des Jungen und scheinen so aus der Stimmung eines unmittelbaren Betroffenseins zu erwachsen; die letzten Epitaphe wurden fast ein Jahr nach dem äußeren Anlaß geschrieben und verraten zunehmend, daß die Angelegenheit für Michelangelo auch zu einem literarisch-poetischen Spiel, zur schöpferischen Kalkulation wird.<sup>279</sup> Denn Michelangelo dürfte gerade in der durch das ostinate Thema vorgegebenen Begrenzung eine Herausforderung gesehen haben, die es mit möglicher Mannigfaltigkeit der Gedanken bei gleichzeitiger Vermeidung von inhaltlichen Wiederholungen zu erfüllen galt.

{Qui son morto creduto e per conforto}

Daß hier ich schlaf vor der Zeit, mein Schicksal will es,  
Doch bin ich tot nicht, ob ich gleich vertauscht die Wohnung,  
Bleib' lebend ich in dir, der weinend mich betrachtet,  
Im Liebenden lebt ja der Liebende verwandelt.

{Qui vuol mie sorte, c' anzi tempo i' dorma}

Man hält für tot mich, aber da zum Trost der Welt  
Ich lebte und im Busen tausend Seelen trug  
Von wahren Liebenden, so konnte ich verschiedend,<sup>280</sup>  
Da eine einz'ge nur geraubt mir ward, nicht sterben.

{Zdes' rok poslal bezvremennyj mne son}

Hier sandte mir das Schicksal vorzeitigen Schlaf, sehe ich: das  
doch bin ich nicht tot, auch wenn ich in die Erde versenkt wurde:  
ich bin lebendig in dir, dessen Klagen ich vernehme,  
weil sich im Freund der Freund widerspiegelt.

{Ja slovno mertv, no miru v utešen'e}

Ich schein tot zu sein, doch der Welt zum Trost  
lebe ich mit tausend Seelen in den Herzen  
aller Liebenden, und das heißt, ich bin nicht Staub,  
und die sterbliche Verwesung berührt mich nicht.

Untersucht man nun das erste der beiden Epitaphe, so künden mehrere Stellen von den Umständen der Entstehung. Der "vorzeitige Schlaf" bezieht sich unmißverständlich auf das jugendliche Alter Braccis und seinen frühen Tod; und der Freund, in dessen Herz der Tote fortlebt, ist natürlich del Riccio.<sup>281</sup> Gerade die Phrase aber, daß "im Liebenden der Liebende verwandelt weiterlebt", bildet den Ausgangspunkt für die dem Gedicht innewohnende Allgemeinerungsfähigkeit und seine Übertragbarkeit.

279 Francesco Bracci starb am 8. 1. 1544, die letzten Gedichte datieren nach den Forschungen Freys vom Ende desselben Jahres. Vgl. hierzu Frey: *Dichtungen ...*, S. 360.

280 Die Übersetzungen beider Epitaphe stammen von Henry Thode (Hg.): *Michelangelos Gedichte in deutscher Übersetzung*, Berlin 1914, S. 28 bzw. S. 26.

281 Frey bezweifelt freilich alle "erastischen" Motive und weist auf die Vormundschaft del Riccios für seinen Neffen und das beiden gemeinsame Los der Verbannung von Florenz hin. Vgl. hierzu Frey: *Dichtungen ...*, S. 356.

So bleibt selbst diese kleine Grabinschrift, deren biographische Bezüge bis ins Detail zurückverfolgt werden können, abstrakt in ihrer Aussage. Der Anlaß und die Umstände der Entstehung versinken in Bedeutungslosigkeit angesichts der zeitlosen Substanz.

Philosophisch drückt hier Michelangelo eine trostspendende Überzeugung aus, die gewiß immer schon Allgemeingut des Volksdenkens gewesen ist und von der das millionenfache "Wir werden stets Deiner gedenken" der Grabsteine dieser Welt Zeugnis ablegt. Alle Spekulationen über Theorien zur Seelenwanderung sind hier fehl am Platze. Eine Anmerkung noch zur Perspektive. Das lyrische Ich tritt in beiden Epigraphen als Stimme des toten Bracci auf – damit haben beide Texte, betrachtet man sie historisch in Bezug auf Michelangelo, eine andere Erzählperspektive als jene Gedichte, in denen das lyrische Ich direkt mit dem des Autors zusammenfällt. Diese veränderte Erzählperspektive fällt in der Vertonung natürlich weg; sie wird gleichgeschaltet, weil der historische Hintergrund ausgeblendet bleibt. Die Texte des 11. Satzes besitzen so die gleiche Ich-Wertigkeit wie die übrigen Sätze der Suite.

Doppeldeutigkeiten im italienischen Original führen in dem zweiten, von Schostakowitsch gewählten Epitaph zu unterschiedlichen Übersetzungsmöglichkeiten, wie ein vergleichender Blick auf die russische Übertragung zeigt, die insbesondere die letzten Verszeilen recht frei übersetzt und dadurch die Verständlichkeit der Aussage wesentlich vereinfacht. Diese Æfrossche Variante erst ermöglicht es, das zweite Epitaph als Verallgemeinerung und Übersteigerung des ersten zu deuten.

Die inhaltliche Divergenz entsteht damit also bereits auf einer Ebene, die der musikalischen Interpretation vorgelagert ist. Postuliert der erste Vierzeiler ein Weiterleben im Andenken des Freundes, eine sozusagen private Unsterblichkeit, so weist der zweite Vierzeiler auf ein den privaten Rahmen weit übersteigendes Weiterleben in "tausend Seelen" hin. Es liegt nahe, hier erklärend die Kunst als Multiplikator zu bemühen. Dies allein verleiht dem Epitaph jenen finalen Sinn, den es in Schostakowitschs *Suite* erhält – wenn auch um den Preis einer Entfernung vom Originaltext und damit von der ursprünglichen Idee.

Die Æfrossche Übertragung forciert eine Interpretation, welche die Kunst als mögliche Lösung von der Macht des Todes deutet: Wenn die Kunst den Weg in die Herzen der Menschen findet, wird sie dort weiterleben, auch nach dem Tode ihres Schöpfers. Ein solches Ende scheint Pathetik zu erheischen, und das Befremden über das Fehlen jeglichen Pathos, ja mehr noch scheinbar aller Ernsthaftigkeit, spiegelt sich nur allzu deutlich in der Ratlosigkeit gegenüber diesem Satz, die die Fachliteratur prägt, wo sie über die unhinterfragte Annahme eines oberflächlich optimistischen Schlusses hinausgeht.

"Man fragt sich [...]", schreibt Malcolm MacDonald, "ob das Material dieses letzten Satzes [...] nicht etwas zu leichtgewichtig ist, um nach der Düsternis der vorangehenden zehn Sätze überzeugend zu erscheinen; ob [...] Schostakowitsch nicht am Ende einfach eine tröstende Formel übernimmt."<sup>282</sup>

Und Richard Longman merkt an:

"Das vollständig neuartige Material [des letzten Satzes] scheint – abgesehen von einigen figurativen Ähnlichkeiten mit vorangegangenen Ideen - zu stark vom Stil der anderen Sätze abzuweichen; seine Oberflächlichkeit, gepaart mit dem Auftreten der einzigen optimistischen Gedanken der Suite, ist ein typisches Beispiel für Schostakowitschs Ambivalenz."<sup>283</sup>

Begeben wir uns auf die Suche nach jener Ambivalenz. Als erstes führt sie uns, überraschenderweise und ohne daß bisher jemals darauf hingewiesen worden wäre, zurück zum Original Michelangelos, genauer zu einigen bemerkenswerten Begleitumständen. Michelangelo schickt seinem Freund del Riccio die Gedichte einzeln oder in Gruppen, wann immer etwas fertig ist, über den Zeitraum fast eines Jahres. Auf den gleichen Zettelchen aber, auf welchen er diese Epitaphe mit den Gedanken über die höchsten Probleme des menschlichen Daseins in dichterische Form drängt, auf ebendiesen Zettelchen bedankt er sich in recht flapsig-spöttischer Weise für jene kleinen Gaben, mit welchen del Riccio seine Grabinschriften symbolisch honoriert, oder er reflektiert in spöttischer Weise über das Geschriebene. So findet sich bei dem ersten von Schostakowitsch gewählten Epigramm im Autograph der Zusatz:

"Ich wollte es Euch nicht schicken, denn es ist ein sehr plumpe Ding; aber die Forellen und Trüffeln würden selbst den Himmel zwingen. Ich empfehle mich Euch."

Das zweite wird begleitet von der Notiz:

"Wenn Ihr nichts mehr davon wollt, so schickt mir nichts mehr."<sup>284</sup>

Nun bleiben diese Begleitumstände dem Interpreten und dem Hörer der Suite verborgen, denn es findet sich – selbstverständlich – kein Hinweis darauf in der Partitur. Schostakowitsch aber hat um diese Anmerkungen gewußt – daran kann nicht der geringste Zweifel bestehen, denn sie finden sich in den vom Komponisten benutzten

282 M. MacDonald: "Words and Music in Late Shostakovich", in: C. Norris (Hg.): *Shostakovich. The man and his music*, London 1982, S. 142.

283 R. M. Longman: *Expression and Structure. Processes of Integration in the Large-Scale Instrumental Music of Dmitri Shostakovich*, New York 1989, S. 355.

284 Zit. nach Thode, S. 26 bzw. 28.

Übersetzungen von Ėfros, und zwar nicht im Anhang, sondern unmittelbar nach dem Gedichttext.

Wie aber sollte das privat-menschlich Beigefügte das literarisch Gesagte nicht auf irgendeine Weise beeinflussen, die Würde der Gedanken nicht relativieren. Kaum je findet sich die Verbindung von literarisch Abstraktem und biographisch Spezielltem in so enger Nachbarschaft, und wenn auch das literarische Thema für sich Größe und Würde und Tiefe beanspruchen kann, so bleibt im aufmerksamen Leser – und das ist Schostakowitsch gewiß gewesen – doch ein wenig der Beigeschmack von Trüffeln und Forellen bestehen. Und vielleicht liegt hier bereits *eine* Erklärung für das Geheimnis der Verwunderung erregenden "Leichtgewichtigkeit" und "Oberflächlichkeit".

Daß freilich jene Abschnitte, die metaphorisch tatsächlich als leichtgewichtig umschrieben werden können, nur einen Teil des Satzes ausmachen und beileibe nicht den ganzen letzten Satz bestimmen, vielmehr ihre scheinbare Leichtgewichtigkeit einbüßen, wenn sie im Zusammenhang mit dem vollständigen musikalischen Geschehen in *Unsterblichkeit* betrachtet werden, soll im folgenden gezeigt werden. Denn eine musikalische Analyse des Satzes wird, wenn sie nicht (um das vielbenutzte Wort ein letztes Mal zu bemühen) ganz und gar "oberflächlich" verläuft, an der Tatsache nicht vorbeikommen, daß dieser letzte Satz nicht nur "ambivalent" in seinem Verhältnis zu den übrigen Sätzen ist, sondern auch in sich selbst nicht frei von Ambivalenz.

Wer dem letzten Satz pauschal Leichtgewichtigkeit oder eine nicht mit den vorhergehenden Sätzen in Einklang zu bringende Materialkonstellation vorwirft, hat nur eine Hälfte dieses Finales bewußt wahrgenommen; zu unterscheiden aber sind zwei musikalische Ebenen innerhalb des Satzes. Da ist zum einen tatsächlich jene kindlich-einprägsame Dreiklangsmotivik in verwirrend eindeutigem Fis-Dur, die die instrumentale Einleitung, das Zwischenspiel zwischen Epitaph I und Epitaph II und das instrumentale Nachspiel bestimmt. (Der Finalsatz ist im übrigen der einzige Satz der ganzen Suite mit einer Tonartenvorzeichnung.) Zweifellos sind es diese Abschnitte, die den Satz am auffälligsten prägen und am eingängigsten sind, und so kann es auch nicht verwundern, daß sie nahezu die gesamte Aufmerksamkeit der Kommentatoren für sich beanspruchen.

Das eröffnende Thema (Abb. 3) ist seiner Herkunft nach tatsächlich kindlich. Es ist ein Selbstzitat nach einem Klavierstück, das der 9jährige Schostakowitsch schrieb. Der Komponist selbst hat auf den jugendlichen Ursprung des Themas hingewiesen.<sup>285</sup>



Abb. 3) Schostakowitsch, *Suite nach Worten von Michelangelo*, 11. Satz, T. 1-8 (Klavierfassung)

Mehrere Autoren möchten dieses Thema außerdem als Beethoven-Zitat enttarnen: als Verfremdung des Themas des Finales der 5. *Symphonie* (Malcolm MacDonald)<sup>286</sup>; als Übernahme aus der *Musik zu Egmont* (Manaschir Jakubow)<sup>287</sup>; als Anlehnung an die *Zweite Leonoren-Ouvertüre* (Michael Koball)<sup>288</sup>. Diesen Zuschreibungen im Detail nachzugehen, ist hier nicht der Platz. Allerdings dürfte bereits die Tatsache nachdenklich machen, daß gleich drei Werke Beethovens als Pate zur Auswahl stehen, und es ist zu fragen, ob ein gebrochener Dur-Dreiklang, im durch Punktierungen rhythmisch gestrafften 4/4-Takt zur Quinte aufsteigend und dann in

285 Vgl. hierzu Wilson, S. 456 f. Das Thema lag möglicherweise nur in skizzenhafter Form vor, denn Schostakowitsch erwähnt, daß es in der *Michelangelo-Suite* zum erstenmal in einem vollendeten Werk erscheint. Darauf läßt ferner auch die Tatsache schließen, daß das ursprüngliche Klavierstück nicht in die 42bändige sowjetische Gesamtausgabe aufgenommen wurde.

286 MacDonald, S. 141.

287 Vgl. hierzu M. Koball: *Pathos und Grotteske. Die deutsche Tradition im symphonischen Schaffen von Dmitri Schostakowitsch*, Berlin 1997, S. 251.

288 Ebd.

Tonschritten wieder zum Grundton zurückkehrend, nicht eine zwar für bestimmte Komponisten typische, doch letztlich unpersönliche, weil allgemeine Intonation darstellt, ob also die genannten Merkmale tatsächlich so spezifisch und unverwechselbar sind, daß hier zwingend von einem Beethoven-Zitat gesprochen werden kann einschließlich aller damit einhergehenden psychologischen Implikationen.

Überzeugender ist da wohl Meyers Interpretation des Themas als vielsagendes Selbstzitat von Schostakowitsch, das "gleichsam wie mit einer Klammer seinen ganzen schöpferischen Werdegang zusammenfaßt"<sup>289</sup>. Mehrere recht prägnante Assoziationen knüpfen auch an die sich aus dem schlichten Fis-Dur-Thema entwickelnde Motorik an. An den Mechanismus aufziehbarer Uhren sieht sich Lewaja gemahnt.<sup>290</sup> Ähnlich Redepenning, die "Spieldosenmusik" assoziiert, während sie zugleich die repetitiven Muster in Motivik und Rhythmik als Ausdruck des Aufhebens der Zeit und damit als greifbaren Ausdruck von Unsterblichkeit interpretiert und auf die Nähe zu Prinzipien der Minimal music hinweist.<sup>291</sup>

Und noch eine weitere Assoziation scheinen die Fis-Dur-Abschnitte zu evozieren: die eines Geschwindmarsches, ja geradezu eines Anti-Trauermarsches. Wenn im vorhergehenden Satz *Tod* unüberhörbar Trauermarschintonationen in den Zwischenspielen auftreten (siehe Abb. 2 a oben), so wird im Eröffnungsthema des letzten Satzes jener Keim des Trauermarsches geradezu verhöhnt, besonders deutlich in der Instrumentalfassung: Die Instrumentierung mit Piccoloflöten, Klarinetten und Flöten im Vorspiel gemahnt an Festumzüge von Jung-Pionieren oder Karnevalsgruppen. Allerdings wird diese Instrumentierung nicht beibehalten.

Wenn das Thema im Zwischenspiel zwischen den beiden Epitaphtexten (T. 53-64) erscheint, hat sich sein Charakter durch die veränderte Orchestrierung (Picc., Fl., Ob., Fag., Harfe und Streicherpizzicati) bereits merklich gewandelt. Vollends trifft dies auf das Nachspiel (T. 117-Ende) zu, das den kindlich-einprägsamen Themenbereich nur noch ganz rudimentär, in Tonart und Bewegung, anklingen läßt. Das Thema selbst erscheint nicht mehr, lediglich seine harmonische Basis in vieltaktigen Akkordrepetitionen, instrumentiert mit Harfe, Vibraphon, Glockenspiel und Celesta. Und diese gleichsam unirdischen Instrumente (Celesta, ital. – die Himmlische) nehmen dem Thema jede Naivität, jeden billigen Beigeschmack, ja jeden Spott, sondern

289 Meyer, S. 519.

290 Levaja, S. 313.

291 D. Redepenning: "'And art made tongue-tied by authority'. Shostakovich's song-cycles", in: Fanning, S.225.

verleihen dem Thema, wenn nicht Erhabenheit, so doch etwas Jenseitiges, Geheimnisvolles. Die Nähe zum Schluß der 15. *Symphonie* ist unüberhörbar.

Doch bis jetzt haben wir eigentlich nur von den instrumentalen Abschnitten und Themen des Satzes gesprochen – eine unzulässige und verfälschende Reduktion, die, wie gesagt, die andere, auch vorhandene Ebene vernachlässigt. Richten wir den Blick auf den Vokalpart, so fällt auf, daß wenig von der melodischen Motivik der Einleitung bleibt und gar nichts von ihren rhythmischen Charakteristika. Stattdessen schreitet die Gesangsstimme von Anfang an in gemessenen Halben dahin, die das reine Fis-Dur der Einleitung teilweise durch ihre Chromatik völlig verschwinden lassen. Während der Text des ersten Epitaphs erklingt, findet sich in der Begleitung zwar noch eine die Motivik der instrumentalen Einleitung fortspinnende Achtel-Glöckchenbewegung; im zweiten Epitaph ist aber auch die Begleitung auf lastende halbe Noten reduziert. In Motivik, rhythmischem Gestus und in der Orchestration knüpft die Vertonung des zweiten Epitaphs unmittelbar an die Gewichtigkeit der vorangegangenen Sätze an. Der dramatische Fortissimo-Höhepunkt findet sich in T. 85-100 zu der Textphrase "ich bin nicht Staub,/und die sterbliche Verwesung berührt mich nicht". Dabei wird die schärfste, gleichermaßen nach innermusikalischer wie textlich-logischer Auflösung schreiende Dissonanz in der Originalfassung auf dem Wort "prax" [Staub] in T. 87 erreicht. So groß ist die angestaute dynamische und harmonische Spannung, daß Schostakowitsch den Text der folgenden letzten, "auflösenden" Verszeile zweimal bringt, ein Mittel, das in der gesamten Suite mit alleräußerster Sparsamkeit eingesetzt wird und sonst nur noch zwei weitere Male zu beobachten ist.<sup>292</sup> Bei der Wiederholung der Textzeile erscheint, was vorher im Fortissimo erklang, in einem verwehten Piano, die einzelnen Silben bis auf die Dauer von zwei Takten gedehnt. Da ist alles "Leichte", geschweige denn "Oberflächliche" längst aus dem Satz verschwunden. Und wenn zum Schluß des Satzes und der gesamten Suite, nach zwei Akkordschlägen im Streicherpizzicato (T. 114 bzw. T. 116), wieder jene lichte Fis-Dur-Kinderwelt erscheint, so ist dies bereits unwirklich, einer anderen Welt angehörig. Es ist nur noch Reminiszenz. Der eigentliche Schluß der Suite, und es ist dies gewiß keine "tröstende Formel", hat schon vorher stattgefunden.

Wir haben, in der hier gebotenen Kürze, den Blick auf einige musikalische und einige literarische Fragen gerichtet. Wenden wir uns abschließend noch einem winzi-

292 7. Satz *Dem Verbannten*: letzte Verszeile der finalen Terzine; 11. Satz *Unsterblichkeit*: letzte Verszeile des 1. Epitaphs

gen Detail zu, das irgendwo zwischen Wort und Musik angesiedelt ist. Schostakowitsch, der im allgemeinen sehr sparsam mit Vortragsbezeichnungen umgeht, notiert 7 Takte vor dem Ende des Finalsatzes, zu Beginn der 27fachen Repetition eines Fis/Ges-Dur-Akkordes in Grundstellung die wohlbekannt italienische Formel "morendo al fine", eine zweifellos höchst sinnvolle Anweisung im gegebenen musikalischen Zusammenhang. Ist das hier aber nur eine Vortragsbezeichnung? Irgendwie ist man nicht so recht geneigt, diese Worte nach allem Vorangegangenen einfach als Vortragsformel aufzufassen wie in einem beliebigen anderen Stück. Handelt es sich um einen versteckten, sanften letzten Spott? Eine verhüllte Karikatur der eigenen Sehnsucht nach Unsterblichkeit? Ist dies ein verbaler Scherz über die Musik, die ihrerseits vorher den Text ja auch ein wenig ironisiert hat? Man stößt an dieser Stelle zweifellos an die Grenzen dessen, was interpretierbar ist, weil man die Grenzen dessen berührt, was zu begründen ist. Versuchen wir nicht, Antworten auf etwas zu geben, das keine eindeutige Antwort kennt. Unabhängig von der technischen Souveränität der Orchesterbehandlung, von der formal-dramaturgischen Meisterschaft, der so oft erschütternden Suggestion wird Schostakowitschs Musik wohl immer auch aufgrund ihrer mehrdeutigen Rätselhaftigkeit, die in den besten Werken ein Geradeaus-Sagen peinlich vermeidet, ihre Faszination behalten. In dieser Vielschichtigkeit ist sie nicht weniger komplex als so manche serielle Komposition. Und es ist genau diese Vielschichtigkeit, die Schostakowitsch auf glückliche Weise mit Michelangelo eint, selbst dort, wo beide den gleichen Worten einen unterschiedlichen Sinn verleihen.

Kadja Grönke (Oldenburg)

## Kunst und Künstler in Schostakowitschs späten Gedichtvertonungen<sup>293</sup>

### Problemstellung

Ab 1960 ist im Schaffen des sowjetrussischen Komponisten Dmitri Schostakowitsch (1906-1975) eine verstärkte Hinwendung zur lyrischen Vokalmusik festzustellen. In den letzten fünfzehn Jahren seines Lebens entsteht mehr als die Hälfte seiner Gedichtvertonungen. Außerdem orchestriert der Komponist eine frühe Romanzensammlung; zwei späte Zyklen werden unmittelbar nach ihrer Fertigstellung instrumentiert. Damit tendiert das Lied zum Symphonischen, und die - als Gruppen von Orchestergesängen gestalteten - Symphonien Nr. 13 und Nr. 14 erweitern und verstärken diesen vokalsymphonischen Schwerpunkt. Zugleich wandelt sich die nur nach Namen oder Nationalität des Dichters frei zusammengestellte Liedersammlung zum großen, eindeutig zyklisch konzipierten Vokalwerk. Nicht allein die genannten Symphonien, sondern auch die *Sieben Romanzen auf Worte von Alexander Block*, die *Sechs Gedichte der Marina Zwetajewa* und die *Suite nach Versen von Michelangelo Buonarroti* besitzen in Textauswahl und Vertonung eine ausgeprägte innere Dramaturgie, die keine internen Umstellungen oder Auslassungen mehr erlaubt.

293 Nachdruck aus: *Archiv für Musikwissenschaft* 53 (1996), S. 290-335 mit freundlicher Genehmigung der Verfasserin und des Franz Steiner Verlages (Stuttgart).

Die Schreibweise der russischen Namen und Zitate wurde von den Herausgebern des vorliegenden Bandes im Interesse eines einheitlichen Layouts an die Duden-Transkription angeglichen. Werktitel und Textincipits sowie Namen in bibliographischen Angaben sind jedoch zur Erleichterung der Recherche in der in Bibliotheken des deutschsprachigen Raumes gebräuchlichen Transliteration wiedergegeben. Werktitel werden von der Autorin zugunsten des Leseflusses in der gängigen deutschen Übersetzung verwendet. Übersetzungen fremdsprachlicher Zitate und Gedichte stammen, sofern nicht anders angegeben, von der Verfasserin und sind um größtmögliche Nähe zum Wortlaut des Originals bemüht.

## Schostakowitschs Gedichtvertonungen: Chronologische Übersicht<sup>294</sup>

1922	<i>Zwei Fabeln nach Krylow</i> (Mezzosopran / Kammerorchester)	op. 4
1922	<i>Zwei Fabeln nach Krylow</i> (Mezzosopran / Klavier)	op. 4a
1928-32	<i>Sechs Romanzen auf Texte japanischer Dichter</i> (Tenor / Orchester)	op. 21
1936	<i>Vier Romanzen nach Puschkin</i> (Baß / Klavier) <sup>295</sup>	op. 46
1942	<i>Sechs Romanzen nach Versen englischer Dichter</i> (Baß / Klavier) (siehe op. 140!)	op. 62
1943	<i>Sechs Romanzen nach Versen englischer Dichter</i> (Baß / großes Orchester)	op. 62a
1948	<i>Aus jüdischer Volks poesie</i> (Sopran, Alt, Tenor / Klavier)	op. 79
1948	<i>Aus jüdischer Volks poesie</i> (Sopran, Alt, Tenor / Orchester) <sup>296</sup>	op. 79a
1950	<i>Zwei Romanzen nach Lermontow</i> ([Männer-]Stimme / Klavier)	op. 84
1951	<i>Vier Lieder nach Dolmatowski</i> (Stimme / Klavier)	op. 86
1952	<i>Vier Monologe auf Verse Puschkins</i> (Baß / Klavier)	op. 91
1954	<i>Fünf Romanzen nach Dolmatowski</i> (Baß / Klavier)	op. 98
1960	<i>Satiren. Bilder der Vergangenheit.</i> Fünf Romanzen nach Texten von Sascha Tschornyj (Stimme / Klavier)	op. 109
1962	Orchestrierung von Modest Mussorgsky: <i>Lieder und Tänze des Todes</i> (Sopran / Orchester)	o. op.
1962	<i>Symphonie Nr. 13</i> auf Worte von Jewgeni Jewtuschenko (Baß / Männerchor / Orchester)	op. 113
1965	<i>Fünf Romanzen aus der Zeitschrift "Krokodil"</i> ([Baß-]Stimme / Klavier)	op. 121
1966	<i>Vorwort zur Gesamtausgabe meiner Werke und kurze Reflexion aus Anlaß dieses Vorworts</i> (Text: Schostakowitsch nach Alexander Puschkin) ([Baß-]Stimme / Klavier)	op. 123

294 Nicht aufgelistet wurden das bislang nicht datierte Einzellied *Küsse gab es* (*Byli pocelui*) o. op. nach Dolmatowski und Schostakowitschs Volksliedbearbeitungen, zu denen als einziges mit Opuszahl versehenes Werk auch die *Spanischen Lieder* op. 100 zählen.

295 Drei dieser Romanzen liegen auch in einer unvollständigen, bislang nicht datierten Orchesterfassung vor.

296 Die sowjetische Werkausgabe gibt als autographe Datierung 1948 an; Gojowy datiert die Orchesterfassung abweichend auf 1962 (Detlef Gojowy: *Dimitri Schostakowitsch mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek 1983, S. 150).

1967	<i>Sieben Romanzen auf Worte von Alexander Block</i> (Sopran / Klaviertrio)	op. 127
1967	<i>Frühling, Frühling. Romanze nach Alexander Puschkin</i> ([Baß-]Stimme / Klavier)	op. 128
1969	<i>Symphonie Nr. 14</i> auf Worte von Lorca, Apollinaire, Küchelbecker und Rilke (Sopran, Baß / Kammerorchester)	op. 135
1971	<i>Sechs Romanzen nach Versen englischer Dichter</i> (Baß / Kammerorchester) (siehe op. 62!)	op. 140
1973	<i>Sechs Gedichte der Marina Zwetajewa</i> (Alt / Klavier)	op. 143
1973	<i>Sechs Gedichte der Marina Zwetajewa</i> (Alt / Kammerorchester)	op. 143a
1974	<i>Suite nach Versen von Michelangelo Buonarroti</i> (Baß / Klavier)	op. 145
1975	<i>Suite nach Versen von Michelangelo Buonarroti</i> (Baß / Orchester)	op. 145a
1974	<i>Vier Gedichte des Hauptmanns Lebjadkin</i> nach Fjodor Dostojewski (Baß / Klavier)	op. 146

Das verstärkte Interesse an Vokalmusik geht einher mit einer bemerkenswert zugespitzten Auswahl der vertonten Texte. Schostakowitsch ist in der Stalinzeit zweimal (1936 und 1948) streng gemaßregelt worden - und zwar wegen künstlerischer Abweichung von den kulturpolitischen Vorgaben der Partei. Nach Stalins Tod riskiert er in seinen Vokalwerken eine erneute Konfrontation mit den Leitgedanken des sozialistischen Realismus. Bei der *13. Symphonie* führt das bis zum Eklat; die Uraufführung wird erst möglich, nachdem der Komponist auf den Abdruck der Texte Jewtuschenkos verzichtet hat. Aber bereits die 1948 entstandenen Gesänge *Aus jüdischer Volkspoesie* bedeuten einen Affront, da sie nach außen hin zwar dem kulturpolitisch geforderten Grundsatz der Volkstümlichkeit entsprechen, sich dabei aber einer ethnischen Minderheit zuwenden, die in der Sowjetunion unterdrückt und verfolgt ist. Politisch ebensowenig opportun sind die Beschäftigung mit offen kritischen oder satirischen Texten (op. 109, op. 113, op. 121, op. 123, op. 146) sowie die Vertonung entweder politisch unliebsamer Dichter (Jewtuschenko, Zwetajewa, Tschornyj, Block, in gewissem Sinne auch Dostojewski<sup>297</sup>) oder nichtrussischer Autoren (Apollinaire, Lorca, Rilke, Michelangelo). Eine derartige kulturelle Grenzüberschreitung muß in den Zeiten des Kalten Kriegs suspekt erscheinen - zumal die gewählten Gedichte inhaltlich um die Themen Tod und Gewalt kreisen und folglich den kulturpolitisch geforderten Aspekt des Positiven gänzlich außer acht lassen. In denselben, als pessimistisch verurteilten Zusammenhang fallen Schostakowitschs Neuinstrumentierung der

297 Sein Roman *Die Dämonen*, aus dem die von Schostakowitsch vertonten Texte stammen, ist von der sowjetischen Zensur niemals vollständig zur Publikation zugelassen worden.

*Lieder und Tänze des Todes* von Modest Mussorgsky (diese Arbeit bedeutet den Anstoß für seine eigene *14. Symphonie*<sup>298</sup>) und die Orchestrierung der neunundzwanzig Jahre zuvor komponierten *Romanzen auf Verse englischer Dichter*.

Schostakowitschs Auswahl der vertonten Texte macht die späten Vokalzyklen zum Ort der satirischen Entlarvung, der Klage und Anklage und des künstlerischen Protests, den anders auszudrücken dem Komponisten nicht möglich ist. Gleichzeitig aber sind diese Werke immer auch Medium der Reflexion und der Selbstbesinnung. Demzufolge ergibt sich ein weiterer, nicht weniger gewichtiger Themenschwerpunkt, der sich mit der Stellung der Kunst und der Funktion des Künstlers in der Gesellschaft auseinandersetzt. In den Kontext von Gewalt und Tod gerückt, offenbart dieser Aspekt das Ringen um einen übergeordneten ethischen Standpunkt, der sich gegen Moral und Unmoral dieser Welt behaupten kann. Letztlich fragen Schostakowitschs späte Vokalzyklen beharrlich nach Pflicht und Mission des Künstlers in einer korrumpierten, kunstfeindlichen Welt.

#### **Sehnsucht nach einer geistigen Gegenwelt - Die 14. Symphonie (1969) -**

Die Frage nach der Stellung der Kunst und der Funktion des Künstlers findet in der *14. Symphonie* eine betont idealistische Lösung. Das Werk besteht aus elf Orchestergesängen, die zu fünf satzartigen Abteilungen zusammengefaßt sind, innerhalb derer die Lieder ohne Zäsur aufeinanderfolgen. Ganz wie in der späteren *Michelangelo-Suite* basieren der erste und der zehnte Gesang auf identischem Themenmaterial. Damit bilden sie eine musikalische Klammer um das Werk, so daß das letzte, elfte Lied formal als Anhängsel wirkt, auch wenn es inhaltlich fest mit dem Zyklus verknüpft ist.<sup>299</sup>

298 Vgl. Solomon Volkow (Hg.): *Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch*, München 1989, S. 202, und Šostakovič: "Predislovie k prem'ere", in: *Pravda*, 25. 4. 1969.

299 Das einzige formale Kriterium, warum Schostakowitsch sein Opus 135 als Symphonie, sein Opus 145 hingegen trotz analogen Großaufbaus als Suite bezeichnet, besteht in den Attacca-Übergängen, die in der Symphonie mehrere Lieder zu größeren, satzartigen Blöcken zusammenfassen, in der Suite jedoch (von einer Ausnahme abgesehen) fehlen.

Zwei Texte behandeln das Thema des Künstlers,<sup>300</sup> und zwar die Nummern neun und zehn. Auffälligerweise gehören sie unterschiedlichen Werkabschnitten an, so daß der inhaltliche Zusammenhang durch die formale Zäsur wieder in Frage gestellt wird. Dementsprechend bieten sie zwei extrem unterschiedliche Betrachtungsweisen ihres Gegenstands an.

## Schostakowitsch, Symphonie Nr. 14: Übersicht

Nr.	Dichter	Titel	Solostimme	Orchesterbesetzung	Tempo
1	García Lorca	De profundis	Baß	nur Streicher (ohne Vc.)	Adagio
2	García Lorca	Malagueña	Sopran	Str.+ Kastagnetten	Allegretto - attacca -
3	Apollinaire (1880-1918) nach Brentano	Loreley	S/B dialogisch	Str.+ Holzblock, Peitsche, Glockenspiel, Vibraphon, Xylophon, Celesta	Allegro molto // Adagio - attacca -
4	Apollinaire	Der Selbstmörder (Le [!] suicidé)	S [!] <sup>301</sup>	Str.+ Glockenspiel, Xylophon, Celesta	Adagio

300 Auch wenn dieses Thema zumeist am Beispiel des Dichters abgehandelt wird, bezeugt die *Suite nach Versen von Michelangelo Buonarroti*, daß es Schostakowitsch nicht um den Dichter, Bildhauer oder Maler als Vertreter einer konkreten Kunstgattung geht, sondern um den Künstler schlechthin, mit dem sich zu identifizieren auch dem Komponisten möglich war.

301 Der russische Titel, *Samoubijca*, ist grammatisch zwar Femininum, kann aber sowohl Selbstmörder als auch Selbstmörderin bedeuten. Einzig der französische Originaltitel gibt einen Hinweis auf das männliche Geschlecht des lyrischen Ichs. Daß Schostakowitsch dies ignoriert, ist ungewöhnlich. In allen anderen hier behandelten Fällen läßt er Texte, in denen der Sprecher

5	Apollinaire	Auf Wacht I (Les attentives I)	S	Str.+ Holzblock, Peitsche, 3 Tomtoms, Xylophon	Allegretto - attacca -
6	Apollinaire	Auf Wacht II (Les attentives II)	B/S nacheinander	Str.+ Xylophon	Adagio - attacca -
7	Apollinaire	Im Kerker der Santé (À la Santé)	B	Str.+ Holzblock	Adagio
8	Apollinaire	Antwort der Saporoger Kosaken an den Sultan von Konstantinopel (Réponse des Cosaques Zaporogues au Sultan de Constantinople)	B	nur Str.	Allegretto - attacca -
9	Küchelbecker (1797-1846)	An Delwig (O Del'vig, Del'vig)	B	nur Str.	Andante - attacca -
10	Rilke (1875-1926)	Der Tod des Dichters	S	Str.+ Vibraphon	Largo - attacca -
11	Rilke	Schluß-Stück	S+B simultan	Str.+ Holzblock, Tenor-Tomtom, Kastagnetten	Moderato

ein Mann ist, von einem Mann singen; nur die *Sechs Gedichte der Marina Zwetajewa* sind auch dort einer Frauenstimme anvertraut, wo der Sprecher nicht eindeutig weiblich ist.

In seinen Kommentaren zur 14. Symphonie weist Schostakowitsch besonders auf das Gedicht *An Delwig* von Wilhelm Küchelbecker (1797-1846) hin.<sup>302</sup> Diese Hervorhebung scheint dem Wunsch zu entstammen, durch die Auswahl eines revolutionären Dichters die ansonsten wenig ideologiekonforme Textwahl der Symphonie zu verschleiern. In Wahrheit aber liegt in diesen Versen das ästhetische Credo des gesamten Werks.

Es handelt sich um die einzige original russischsprachige Vorlage, und als solche ist sie auf ganz besondere Art vertont. Denn Schostakowitsch unterlegt den Worten ein Klangfundament, das auf alle Blas- und Schlaginstrumente verzichtet - wie sonst nur noch in den Nummern eins und acht. Aber anders als die linear-einstimmig angelegte Streicherbegleitung des ersten Gesangs und das homorhythmisch bewegte, klangstark aufgefächerte Streicherfundament des achten Stücks handelt es sich bei der Begleitung der Küchelbecker-Verse um einen klaren, polyphon durchgezeichneten, konstant drei- bis vierstimmigen Streichersatz,<sup>303</sup> der die nachhaltige Assoziation an ein Streichquartett weckt. Auch wenn es sich nicht um die üblichen Quartett-Instrumente handelt, sondern um Bratschen, Celli und Kontrabässe, ist dieser Bezug signifikant.<sup>304</sup> Denn der Rekurs auf eine Gattung, deren emphatisches Selbstverständnis sich aus der Autonomie des rein Musikalischen herleitet, steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Aussage des vertonten Gedichts. Küchelbecker bekennt sich in seinen Versen ausdrücklich zur geistigen Überlegenheit des Künstlers und zur Freiheit der Kunst, und dieser Aspekt des Textes wird durch die Bindung an das Streichquartett, das traditionsgemäß als Domäne der reinen Kunst verstanden wird, nach-

302 Šostakovič: "Predislovie..."

303 Partiiell wird diese Drei- und Vierstimmigkeit durch Oktavierungen ergänzt.

304 In Schostakowitschs Schaffen kommt dem Streichquartett kompositorisch eine besondere Bedeutung zu. Darüber hinaus nimmt die Beschäftigung mit dieser Gattung in den letzten fünfzehn Jahren seines Lebens auffällig zu - zeitgleich mit dem verstärkten Interesse für die Vertonung von Gedichten. Zwischen 1960 und 1975 entstehen neun seiner fünfzehn Streichquartette; ein sechzehntes war bereits geplant. (Vgl. von der Verfasserin: *Studien zu den Streichquartetten 1 bis 8 von Dmitrij Šostakovič*, Diss. Univ. Kiel 1993.)

drücklich unterstützt.<sup>305</sup> Die von Schostakowitsch gebilligte deutsche Übersetzung des Gedichts lautet:<sup>306</sup>

Wilhelm Küchelbecker: *An Delwig*

O, Freund, mein Freund! Was ist der Lohn  
für meine Taten, für mein Dichten?  
Wo bleibt der Trost für die Begabung,  
zwischen Verbrecherpack und Wichten?

Doch wenn die Geißel des Gerechten  
die Schurken weist in ihre Schranken,  
erbleichen sie, und die Gewalt  
der Tyrannei beginnt zu wanken.

O Freund, mein Freund! Was zählt Verfolgung?  
Unsterblichkeit ist doch der Lohn  
erhabener und kühner Taten,  
der Preis für des Gesangs süßen Ton.

Denn unvergänglich ist der Geist,  
das freie, freudig-stolze Wesen,  
das Bündnis, das die Menschen eint,  
die von den Musen auserlesen.

Das emphatische Bekenntnis zum hohen Rang der Kunst impliziert einen strengen Anspruch an den schaffenden Künstler, ganz gleich ob Dichter, bildender Künstler oder Musiker. Denn indem die Sphäre der Kunst zum Gegenpol von Tyrannei und Gewaltherrschaft erhoben wird, erhält der Künstler die Funktion einer moralischen

305 Die Küchelbecker-Vertonung fällt außerdem dadurch auf, daß Schostakowitsch hier keine zwölfstimmigen Reihengebilde verwendet, wie sie sonst fast allen Liedern der Symphonie zugrunde liegen. Damit komponiert er vergleichsweise konventionell und unterstreicht den bewußten Traditionsbezug, der sich in dem Rekurs auf die Gattung Streichquartett ausprägt.

306 Diese Übersetzung von Jörg Morgener (d. i. Jürgen Köchel) findet sich in der von Schostakowitsch durchgesehenen deutschsprachigen Partitur, die im Hamburger Sikorski-Verlag erschienen ist. - Bei den von Schostakowitsch vertonten Strophen handelt es sich um einen Ausschnitt aus einem größeren Poem Küchelbeckers, das 1820 unter dem Titel *Die Dichter* entstand. Der Titel *An Delwig* wurde vom Übersetzer hinzugefügt; bei Schostakowitsch ist das Lied mit den Anfangsworten des Textes, "O Del'vig, Del'vig", überschrieben.

Instanz. In der Gegenwart verkannt und verfolgt, engagiert er sich für eine bessere Zukunft. Er wird zum Auserwählten, der sich gegen jegliches Unrecht und für die Vision einer gerechten, menschenwürdigen Welt einzusetzen hat. Auf diese Weise wird aus dem - nur scheinbar abstrakten - Bekenntnis zur inneren Freiheit des schöpferisch tätigen Menschen ein politisches Gedicht - zumal es von dem politisch-revolutionären Dichter Küchelbecker (einem Teilnehmer des Dekabristen-Aufstands von 1825) geschrieben und seinem Freund, dem mit den Dekabristen sympathisierenden Poeten Baron Anton Delwig (1798-1831), gewidmet wurde und damit den Rang einer künstlerischen Selbstbehauptung gegen die politische Tyrannei und geistige Zensur der Zarenherrschaft bekommt.

Schostakowitsch, der wie Delwig und Küchelbecker trotz staatlicher Zensur und politischer Willkür seine Werke schrieb, verstärkt diese politische Aussage des Gedichts noch, indem er es unmittelbar auf die *Antwort der Saporoger Kosaken an den Sultan von Konstantinopel* folgen läßt und beide Gesänge durch Attacca-Vorschrift als zusammengehöriges Kontrastpaar ausweist. Bei Guillaume Apollinaires *Antwort der Saporoger Kosaken* handelt es sich um die wütende Beschimpfung eines Gewalt-herrschers, und Schostakowitsch kommentiert in seinen Memoiren: Hier "protestiere ich nicht gegen den Tod, sondern gegen die Henker, die an Menschen die Todesstrafe vollziehen. Darum vertonte ich in der Vierzehnten Apollinaires Gedicht 'Die Antwort der Saporoger an den türkischen Sultan'. [...] Besäße ich Apollinaires Talent, hätte ich mich mit solchen Versen an Stalin gewandt. Ich tat es mit meiner Musik. Stalin gibt es nicht mehr. Aber Tyrannen gibt es noch übergenug."<sup>307</sup>

Da Schostakowitsch Apollinaires Text unmittelbar mit seinem eigenen Leben in Beziehung setzt, liegt es nahe, auch in den Küchelbecker-Versen einen autobiographischen Aspekt zu sehen. Die Deutung des Künstlers als moralischen Gewissens seiner Epoche und (göttlichen) Werkzeugs der "Geißel des Gerechten" wird zum Wunschbild des Komponisten selbst. Durch die unmittelbare Verbindung beider Gedichte macht Schostakowitsch sich zum Ankläger, der von einer höheren Warte aus jegliche irdische Gewaltherrschaft verurteilt. Diese Überhöhung wird im nachfolgenden Gesang jedoch nicht aufrechterhalten. Die Rilke-Vertonung *Der Tod des Dichters* spricht nicht von Unsterblichkeit, sondern im Gegenteil von der Endlichkeit auch des künstlerischen Weltbewußtseins. Mit dem Tod endet nicht nur die physische Existenz, sondern auch die geistige Überlegenheit und der Wille, Zusammenhänge zu erkennen und zu benennen. Statt dessen enthüllt sich die elementare Verbindung des Künstlers mit der unbeseelten Natur, aus der er hervorgeht, um wieder in sie zurück-

307 Volkow, S. 202.

zukehren und so ein gänzlich andersgeartetes Verständnis von Ewigkeit zu erlangen. Diese unbewußte Identität wird von den Zeitgenossen allerdings nicht erkannt, da sie hinter der historisch-konkreten Existenz des Individuums wie hinter einer "Maske" verborgen ist, die erst im Tod durchlässig wird.

Rainer Maria Rilke: *Der Tod des Dichters*

Er lag. Sein aufgestelltes Antlitz war  
bleich und verweigernd in den steilen Kissen,  
seitdem die Welt und dieses Von-ihr-Wissen,  
von seinen Sinnen abgerissen,  
zurückfiel an das teilnahmslose Jahr.

Die, so ihn leben sahen, wußten nicht,  
wie sehr er Eines war mit allem diesen;  
denn Dieses: diese Tiefen, diese Wiesen  
und diese Wasser w a r e n sein Gesicht.

O sein Gesicht war diese ganze Weite,  
die jetzt noch zu ihm will und um ihn wirbt;  
und seine Maske, die nun bang verstirbt,  
ist zart und offen wie die Innenseite  
von einer Frucht, die an der Luft verdirbt.

Die Notwendigkeit, sich hinter vielerlei Masken zu verbergen, um allen äußeren Widerständen zum Trotz dennoch existieren und komponieren zu können, ist für Schostakowitschs Leben oft bezeugt. Die kulturpolitisch opportunen Werke, die bis 1970 immer wieder entstehen, bedeuten eine dieser Masken, mit deren Hilfe Schostakowitsch seine anderen Werke schützt und oft erst ermöglicht. Wenn *Der Tod des Dichters* also das Wort "Maske"<sup>308</sup> benutzt, so bedeutet das mehr als nur eine dichterische Alternative für "Gesicht". Gemeint ist in der Tat jene uneigentliche Außenseite, die den Kern des Menschen verhüllt und unkenntlich macht. Damit wird die emphatische Überhöhung des Künstlers aus dem voranstehenden Gesang zurückgenommen. Von einer über den Tod hinausgehenden Wirkung seiner Werke ist bei Rilke nicht die Rede, und sogar die Lebenswirklichkeit des Künstlers wird in ihrer Aufrichtigkeit angezweifelt, da sie zwangsläufig nicht seiner wahren Natur entspricht. Der eigentliche Künstler ist hier der tote Künstler, der nicht mehr schafft

308 In der russischen Fassung ebenfalls "maska".

und nicht mehr schaffen will. Damit aber wird der Sinn seines Schaffens grundsätzlich in Frage gestellt.

Musikalisch schlägt Schostakowitsch in dieser Rilke-Vertonung den Bogen zurück zum Anfang seiner Symphonie. Das zwölftönige Melodiegebilde, mit dem das Werk in Lorcás *De profundis* anhebt, verschränkt sich im *Tod des Dichters* mit einer fast gesprochenen, nur gelegentlich karg ausharmonisierten Gesangsstimme. Neu sind jedoch die zwischen den Strophen eingeschobenen Akkordfolgen mit ihren vermollten Quintprogressionen, die in ihrem befremdlich reinen Streicherwohlklang Relikte des Küchelbecker-Gesangs aufrechterhalten. Die Sehnsucht nach jenem idealen Sinn von Kunst bleibt also bestehen, auch wenn die schonungslose Hoffnungslosigkeit von Rilkes Versen dem todkranken<sup>309</sup> Komponisten ein weit realistischeres Bild gemalt haben mag.

Anders als Küchelbeckers Gedicht enthalten Rilkes Strophen keinen gesellschaftlichen oder politischen Anspruch. Dieser dringt erst durch die Vertonung hinein. Denn der Bezug auf das Anfangslied der Symphonie bedeutet zugleich ein Erinnern an die ersten Zeilen: an Worte Federico García Lorcás, jenes Dichters, der wegen des gesellschaftskritischen Engagements seiner Kunst erschossen wurde. Seine Verse *De profundis* sind bedeutungsvoll mit den Anfangsworten des 130. Psalms überschrieben (des bei Beerdigungen gebeteten Bußpsalms) und erinnern an die Greuel des Spanischen Bürgerkriegs, an Tod und Vernichtung.<sup>310</sup> Schostakowitsch gibt ihnen ein musikalisches Motiv bei, das aus dem Dies-irae-Thema abgeleitet ist. Durch die Wiederkehr dieser Melodie im *Tod des Dichters* wird auch die Rilke-Vertonung zur Mahnung gegen das Vergessen. Musikalisch identifiziert der Komponist den - von seinen Zeitgenossen zwangsläufig mißverstandenen - Künstler Rilkes mit Lorcás "hundert Verliebten [...] unter der trockenen Erde", zu deren Erinnerung Kreuze errichtet sind. Seine Vertonung ist eines dieser Kreuze, und er hat es nicht nur dem Künstler allgemein, sondern wohl auch sich selbst errichtet - in der Hoffnung, daß dieses Epitaph (entgegen Rilkes Aussage) über den Tod hinaus wirken möge.

309 Seit 1959 wußte Schostakowitsch um seine unheilbare Krankheit, eine chronische Entzündung des Rückenmarks, zu der später ein Krebsgeschwür in der Lunge hinzukam.

310 Der Text Lorcás lautet auf deutsch: "Die hundert Verliebten / schlafen für immer / unter der trockenen Erde. / Andalusien hat / große rote Wege, / Cordoba grüne Olivenbäume, / wo hundert Kreuze errichtet sind, / die an sie erinnern. / Die hundert Verliebten / schlafen für immer."

### Zwischen Anspruch und Scheitern - Sechs Gedichte der Marina Zwetajewa (1973) -

In den *Sechs Gedichten der Marina Zwetajewa* avanciert die Beschäftigung mit dem Stellenwert der Kunst und der Funktion des Künstlers zum zentralen Thema. Der erste Gesang, *Meine Verse*, kreist um Marina Zwetajewa (1892-1942) selbst, um ihr früh erwachtes Selbstbewußtsein als Lyrikerin. Der zweite, *Woher solche Zärtlichkeit?* (scheinbar ein reines Liebesgedicht), ist dem Schriftsteller Ossip Mandelstam (1891-1938) gewidmet, der in Stalins Lagern umkam und mit dem Zwetajewa zeitweilig eine intensive künstlerische wie menschliche Beziehung verband. Nummer drei, *Hamlets Dialog mit dem Gewissen*, greift auf Shakespeare zurück, während das vierte und fünfte Lied ein zusammengehöriges Paar bilden, das sich mit Zwetajewas Abgott Puschkin beschäftigt. Das Schlußstück des Zyklus schließlich ist Anna Achmatowa (1889-1966) gewidmet, einer Dichterin, die wie Zwetajewa und Schostakowitsch unter den kulturpolitischen Restriktionen der Sowjetepoche zu leiden hatte und mit der Marina Zwetajewa ein hochemotionales Verhältnis von Bewunderung und Kritik verband.

Weil sich alle sechs Gesänge mehr oder weniger deutlich auf eine konkrete Dichterfigur beziehen, ist es nur konsequent, wenn der Komponist sein Werk nicht als Lieder oder Romanzen bezeichnet, sondern im Titel ausdrücklich von "Gedichten" spricht und damit den doppelten Wortbezug - Verse einer Dichterin über Dichter - hervorhebt. Gleichzeitig entzieht er sich einer Festlegung der musikalischen Gattung - und tatsächlich lassen sich seine Vertonungen mit den Normen des Kunstlieds nur schwer in Einklang bringen. Einerseits sind Rhythmus und Melodieführung extrem eng an die Sprechintonation der russischen Verse gebunden, so daß eher rezitiert als gesungen wird und der Wortbezug auch musikalisch im Zentrum steht. Andererseits betrachtet Schostakowitsch die einzelnen Stimmen als abstraktes musikalisches Material, das er nach rein kompositionsinternen Kriterien verknüpft, ohne Konzessionen an den vokalen oder instrumentalen Charakter der Ausführung zu machen<sup>311</sup>. Es entsteht kein hierarchisches Gefüge von Singstimme und Begleitung, sondern ein Zusammentreten gleichberechtigter Melodielinien. Das ist möglich, weil auch der instrumentale Part überwiegend horizontal angelegt ist, statt akkordische Klangfülle oder figurative Ausmalung anzustreben. Resultat ist eine spröde Polyphonie, deren

311 So verzichtet der Klavierpart des fünften Lieds vollkommen auf die übliche Aufteilung zwischen rechter und linker Hand und ist linear nur in einem System notiert.

klangliche Kargheit und konsequent materialorientierte Linienführung hervorste-  
chende Merkmale von Schostakowitschs Spätstil darstellen.

Innerhalb der sechs Gesänge sind drei unterschiedliche Behandlungen des Künst-  
ler-Themas festzustellen. Die Gedichte zwei und drei enthüllen ihren Bezug erst  
durch ihren Kontext: die Widmung an Mandelstam und die Figur des Shakespeare-  
schen Hamlet. Der erste und letzte Gesang stellen jeweils die Huldigung an eine kon-  
krete Künstlerpersönlichkeit dar, und die beiden Puschkin-Gedichte setzen sich mit  
dem Verhältnis zwischen Kunst und Macht auseinander, das bereits in der  
14. Symphonie thematisiert wurde.

### I.

Die Frage nach der Rechtmäßigkeit der Macht, oder vielmehr die Ohnmacht des  
Einzelnen gegenüber der allmächtigen Gewalt beherrscht in gewissem Sinne auch  
*Hamlets Dialog mit dem Gewissen* (Nr. 3). Die tragische Unfähigkeit des Shake-  
speareschen Helden, gegen erkanntes Unrecht anzugehen, macht dieses Gedicht zum  
negativen Gegenstück der Küchelbecker-Verse aus der 14. Symphonie. Daher vertont  
Schostakowitsch den Dialog bezeichnenderweise in derselben eingeschränkten Or-  
chesterbesetzung, jedoch nicht im Goldglanz eines Streichquartettsatzes, sondern  
vorwiegend als hohles Pochen auf einem ostinaten Repetitionston, der keinerlei in-  
nermusikalische Entwicklung zuläßt. Diese Reduktion entspricht dem Aufbau des  
Gedichts, das auf dem Wege beharrlicher Wiederholung und Verkürzung Hamlets  
tatenlose Liebe gegen das Bild der toten Ophelia stellt.

Marina Zwetajewa: *Hamlets Dialog mit dem Gewissen*

- Auf dem Grund ist sie, wo Schlamm  
und Algen sind ... Sie ging in ihnen  
schlafen, - aber Schlaf gibt es auch dort nicht!  
- Aber ich habe sie geliebt,  
wie vierzigtausend Brüder  
nicht lieben können!  
- Hamlet!

Auf dem Grund ist sie, wo Schlamm ist:  
Schlamm! ... Und das letzte Kränzchen  
ist an die Balken am Flußufer angeschwemmt ...  
- Aber ich habe sie geliebt,

wie vierzigtausend ...  
- Weniger  
jedoch als ein Verliebter.

Auf dem Grund ist sie, wo Schlamm ist.  
- Aber ich habe sie -  
geliebt ...<sup>312</sup>

Das Schicksal des grüblerischen Helden, der an seiner selbstgewählten Aufgabe  
scheitert und weder Dänemark vom Usurpator befreien, noch die Blutschuld sühnen  
kann, wird von Zwetajewa an Hamlets individuellem Versagen gegenüber der ihn  
liebenden Frau gemessen. Denn indem er über vermeintlich höheren Zielen seine pri-  
vate Verantwortung verfehlt, wird er zum Schuldlos-Schuldigen an Ophelias Tod.  
Diese Verstrickung aber entzieht ihm die moralische Berechtigung, als Ankläger  
fremder Untaten aufzutreten.

Bereits 1931/32 komponiert Schostakowitsch für das Moskauer Wachtangow-  
Theater eine Bühnenmusik zu Shakespeares *Hamlet* (op. 23), so daß die erneute Hin-  
wendung zu diesem Stoff - wenn auch aus der Perspektive Marina Zwetajewas - ein-  
nen gewissermaßen autobiographischen Rückblick auf das eigene Schaffen bedeu-  
tet<sup>313</sup>. Und auch das *Lied der Ophelia*, mit dem Schostakowitsch seine *Romanzensuite*  
op. 127 auf Gedichte Alexander Blocks beginnen läßt, fügt sich in diesen Assoziati-  
onsrahmen ein. Wie der idealistische Dichter Küchelbeckers sieht Shakespeares  
Hamlet sein Ziel in einem gerechteren Staat. Somit wird er zum Sinnbild des politisch  
engagierten Künstlers, aber auch zum Inbegriff des Scheiterns. Schostakowitschs be-  
harrliche kompositorische Auseinandersetzung mit Hamlet gleicht einer künstleri-  
schen Mahnung gegen politische Gewaltherrschaft, deren Erfolg letztlich fraglich  
bleiben muß. Durch die auffällige Bindung an das Schicksal Ophelias stellt sich zu-  
gleich die Frage nach der moralisch-menschlichen Berechtigung einer derartigen  
Mahnung angesichts der Konzessionen an die herrschende Macht, die Schostako-  
witsch zeitlebens eingegangen ist.

Der zweite Gesang des Zyklus (*Woher solche Zärtlichkeit?*) scheint über Zweta-  
jewas Widmung an Ossip Mandelstam hinaus keine weiteren Bezüge zum Thema des

312 Schostakowitsch setzt hinter das letzte Wort des Gedichts drei Punkte, Zwetajewa zwei Frage-  
zeichen.

313 Zu möglichen autobiographischen Bezügen des gesamten Zwetajewa-Zyklus vergleiche: Do-  
rothea Redepenning: "Autobiographische Reflexionen - Schostakowitschs Zwetajewa-Zyklus",  
in: *Musica* Nr. 3/1990, S. 164-168.

Künstlers zu beinhalten<sup>314</sup>. Schostakowitsch nutzt den Text aber ebenso wie das Hamlet-Gedicht, um Assoziationen an sein eigenes Schaffen einzubringen, denn *Woher solche Zärtlichkeit?* basiert auf einem Quartenmotiv, "das ein wenig an die Anne-Frank-Episode im ersten Satz der 13. Symphonie und auch an das Hauptthema des Finales dieser Symphonie erinnert"<sup>315</sup>. Durch diesen Bezug zur zeit- und gesellschaftskritischen 13. *Symphonie* (die Schostakowitsch für eines seiner wichtigsten Werke hielt) und die Kopplung an das Hamlet-Gedicht verstärkt der Komponist die gemeinsame Aussage beider Gesänge: Einerseits geht es um die Verpflichtung des Künstlers, Mahner gegen staatliche Willkür zu sein (eine Verpflichtung, der Schostakowitsch in der 13. Symphonie explizit nachkommt), andererseits um die Schwierigkeit, diese Funktion mit dem eigenen Privatleben in Übereinstimmung zu bringen<sup>316</sup>. Damit löst die private Liebe, die in beiden Gedichten thematisiert wird, die Erkenntnis aus, daß Individuum und Macht in einer unlösbaren, schuldhaften Verquickung stehen, weil der Künstler nicht das von Küchelbecker hochstilisierte ideale Wesen, sondern Mensch unter Menschen ist.

## II.

Den großen Rahmen des Zwetajewa-Zyklus bilden zwei Texte, die als emphatische Würdigung zweier Dichterinnen zu verstehen sind. Im ersten Gesang bekennt sich Marina Zwetajewa zu der weiterwirkenden, zukunftssträchtigen Kraft ihrer eigenen Worte: "Für meine Verse, wie für kostbare Weine, wird die Zeit kommen!" Diesen selbstgewissen Satz bezeichnet sie als "Formel meines gesamten Schicksals - als Schriftsteller wie als Mensch".<sup>317</sup>

314 Das Gedicht stellt die Frage nach dem Grund der Liebe zwischen dem weiblichen lyrischen Ich und einem jungen Mann, der - als "Sänger" apostrophiert - als verschleiertes Portrait Mandelstams gedeutet werden kann.

315 Redepenning, S. 166, und Boris Tiščenko: "Razmyšlenija o 142-m i 143-m opusach", in: *Sovetskaja Muzyka* Nr. 9/1974, S. 40-46.

316 Dorothea Redepenning sieht in dem individuellen Scheitern Hamlets einen Bezug zu Schostakowitschs unglücklicher erster Ehe (vgl. Redepenning, S. 167).

317 Vgl. Marina Cvetaeva: *Sočinenija. Tom pervyj*, Moskva 1984, S. 483.

Marina Zwetajewa: [*Meine Verse*]<sup>318</sup>

Für meine Verse, so früh geschrieben,  
daß ich noch nicht einmal wußte, daß ich Dichter bin,  
die sich losrissen wie Spritzer aus einem Springbrunnen,  
wie Funken aus Raketen,

die wie kleine Teufel  
in das Heiligtum eingebrochen sind, wo Schlaf und Weihrauch sind,  
für meine Verse über Jugend und Tod  
- ungelesene Verse! -

verstreut im Staub in Läden  
(wo niemand sie je nahm noch nehmen wird!),  
für meine Verse, wie für kostbare Weine,  
wird die Zeit kommen!

Schostakowitsch identifiziert sich so weit mit dieser Hoffnung auf zukünftige Anerkennung (oder, um mit Küchelbecker zu sprechen, auf die "Unsterblichkeit" des Kunstwerks), daß er exakt im mittleren Takt des Gesangs das zweite Erklängen der Worte "Für meine Verse" mit seinem eigenen musikalischen Namenssymbol unterlegt: den (allerdings in der Reihenfolge vertauschten) Noten D, Es (= S), C und H, die die lateinischen Initialen seines Namens bedeuten.<sup>319</sup> In der "umgestellten Tonfolge es-c-d-h" und der "(abgesehen vom ersten Ton) um einen Halbton tiefer transponierten Variante c-d-h-b [...] gruppieren sich symmetrisch wie in einem Spiegel die verschiedenen musikalischen Motive" des Gesangs.<sup>320</sup>

318 Überschriften in eckigen Klammern bezeichnen stets einen von Schostakowitsch gewählten Titel.

319 Diese Namensinitiale erscheint in mehreren Kompositionen (im ersten Violinkonzert, in der zehnten Symphonie, dem achten Streichquartett und dem *Vorwort zur Gesamtausgabe meiner Werke*) und besitzt stets eine herausragende Bedeutung für die kompositorische Entwicklung. Für gewöhnlich wird sie weder transponiert noch verändert. Daß sie in mehreren Teilen des Zwetajewa-Zyklus demgegenüber in abgewandelter Form erscheint, unterstützt die These, daß Schostakowitsch hier neben dem vordergründigen Sinn (Gedichte über Liebe, Tod und Dichter) eine sehr private, verborgene und nur der genauen Analyse zugängliche Bedeutung hineinlegt.

320 Redepenning, S. 165.

## Notenbeispiel 1: op. 143, Nr. 1, Takt 27/28

Alte  
Klavier

(füni-lam. mo-im sti-ham o

Das Anna Achmatowa gewidmete letzte Stück des Gesangszklus stammt aus einem zwölfteiligen Kreis von Gedichten, in denen Marina Zwetajewa 1916 ihre schrankenlose Bewunderung für die drei Jahre ältere Achmatowa zum Ausdruck bringt (eine Begeisterung, die später freilich einer kritischen Sicht weicht). Geradezu prophetisch bezeichnet sie Achmatowa als "Muse des Weinens",<sup>321</sup> die schicksalhaft wie eine Naturgewalt über Rußland hereingebrochen sei. Die Worte "und wer durch dein tödliches Geschick verwundet ist, geht schon unsterblich auf das Totenbett" (d. h. wer dein Schicksal teilt, wird durch deine Verse im Bewußtsein künftiger Generationen weiterleben) wirken wie eine unbewußte Vorwegnahme von Achmatowas menschlichem Schicksal, das dem zahlloser Frauen ihrer Generation ähnelt (ihr Mann wird als Konterrevolutionär erschossen, ihr einziger Sohn inhaftiert) und zugleich wie eine Vorahnung ihres späteren künstlerischen Wegs, der mit Publikationsverbot, innerer Emigration und offizieller Diffamierung ebenfalls prototypisch für ihre Epoche ist. Beides liegt 1916 freilich noch in ferner Zukunft; damals ist von Anna Achmatowa ausschließlich Liebeslyrik bekannt. Aber "ein Dichter in Rußland ist mehr als ein Dichter."<sup>322</sup> und es ist durchaus möglich, daß Schostakowitsch die Huldigung Marina Zwetajewas nicht im Entstehungszusammenhang sieht, sondern den prophetischen Gestus der Verse für wahr nimmt. Denn in Anna Achmatowas künstlerischem Schicksal kann er unschwer ein Abbild seines eigenen Werdegangs sehen. 1936 verliert der Komponist nach einem rein politisch motivierten Verriß seiner Oper *Lady*

321 "Muza plača" ("plač" ist auch das rituelle Klagegedicht).

322 Evgenij Evtušenko: *Bratskaja GES* (1964), in: Evtušenko: *Sobranie sočinenija*. Tom pervyj: *Stichotvorenija i poemy 1952-1964*, Moskva 1983, S. 443.

*Macbeth von Mzensk* von einem Tag zum anderen seine Existenzgrundlage; seine Werke werden nicht mehr aufgeführt und er selbst in der Terminologie der damaligen Zeit als Volksfeind und Schädling diffamiert. Daß er nicht in Stalins Lagern umkommt, sondern sich durch die vermeintlich parteikonforme 5. Symphonie rehabilitiert, grenzt an ein Wunder. Entsprechendes wiederholt sich 1948. Diese beiden Daten markieren die traurigen Kulminationspunkte stalinistischer Kulturpolitik; und so wie beide Male Schostakowitsch zum Negativbeispiel des abtrünnigen, nicht mehr sozialistisch-realistischen Komponisten gestempelt wird, ist es auf dem Gebiet der Literatur Anna Achmatowa, an der parteitreue Kulturfunktionäre ein Exempel statuieren.

Diese Analogie der künstlerischen Schicksale bringt Schostakowitsch auf eine einfache Formel: In der Zeile "und wer durch dein tödliches Geschick verwundet ist, geht schon unsterblich auf das Totenbett" unterlegt er den Worten "dein Geschick [...] schon unsterblich"<sup>323</sup> die transponierte Version seines musikalischen Namenssymbols. Es ist das einzige Mal, daß das prägende Terzmotiv aus Takt 85 auf diese Weise weitergeführt wird.

## Notenbeispiel 2: op. 143, Nr. 6, Takt 84-90

Alte  
Klavier

tot. kto ra-nen smer-tel'-noj tvo-jej sud'-boj, u-

-ze bes-smert-nym

323 Im russischen Original enthält dieser Vers eine kunstvolle stilistische Umstellung, so daß die Wörter "dein Geschick schon unsterblich" unmittelbar aneinanderrücken.

Damit dechiffriert die Musik das dichterische Wort "dein" als "mein". Schostakowitsch deutet die Huldigung an Anna Achmatowa als verborgenes Komponisten-Selbstporträt. Die Konsequenz ist eine Überhöhung der (eigenen) Künstlerpersönlichkeit. Ähnlich wie in den Küchelbecker-Versen der 14. Symphonie wird der schaffende Mensch aus der Menge herausgehoben; sein Werk veredelt und macht die geschichtliche Zeit erst zur historischen Epoche. Im Unterschied sowohl zu den Texten Küchelbeckers als auch Rilkes folgt dieses Gedicht nicht dem Topos des von seinen Zeitgenossen verkannten Künstlers, sondern betont die emphatische Anerkennung, ja Verehrung, die in der letzten Strophe einen geradezu religiösen Anstrich erhält ("Kuppeln", "Glocken", "Erlöser").

Marina Zwetajewa: *Für Anna Achmatowa*

O Muse des Weinens, schönste der Musen!  
O du, wildes Gezücht der weißen Nacht!  
Du schickst einen schwarzen Schneesturm über Rußland,  
und dein Wehklagen bohrt sich in uns wie Pfeile.

Und jäh schrecken wir zurück, und dumpf ertönt  
ein hundertfaches: Och! Dich beschwört es, Anna  
Achmatowa! - Dieser Name ist ein gewaltiger Seufzer,  
und er fällt in die Tiefe, die ohne Namen ist.

Wir sind gekrönt, weil wir mit dir  
dieselbe Erde treten, weil der Himmel über uns - derselbe ist!  
Und wer durch dein tödliches Geschick verwundet ist,  
geht schon unsterblich auf das Totenbett.

In meiner singenden Stadt brennen die Kuppeln,  
und ein vagabundierender Blinder rühmt den lichten Erlöser.  
- Und ich schenke dir meine Stadt voller Glocken,  
Achmatowa!, - und mein Herz draufzu.

Das musikalische Denkmal, das Schostakowitsch durch seine Vertonung sowohl Marina Zwetajewa als auch Anna Achmatowa und damit letztlich sich selbst setzt, kann zugleich als Antwort auf eine literarische Huldigung gelten, die Schostako-

witsch 1958 (also fünfzehn Jahre vor Entstehung seines Gesangs) von Anna Achmatowa empfang<sup>324</sup>: Damals widmete sie ihm ihr Gedicht *Musik*.

Anna Achmatowa: *Musik (für D. D. Sch.)*

In ihr brennt etwas Wundertätiges,  
und vor ihren Augen werden Grenzen aufgebrochen.  
Sie spricht allein mit mir,  
wenn andere heranzutreten fürchten.

Als der letzte Freund die Augen abgewandt hatte,  
war sie mit mir in meinem Grab  
und sang dem ersten Gewitter gleich  
oder als ob alle Blumen zu sprechen begonnen hätten.

Textlich-musikalisches Bindeglied zwischen Achmatowas Schostakowitsch-Ehrung und Schostakowitschs (in das Bild Achmatowas hineingespiegeltes) Selbstporträt ist das letzte Lied seiner *Romanzensuite* auf Worte Alexander Blocks: Ebenfalls *Musik* überschrieben (der Titel wurde bezeichnenderweise von Schostakowitsch selbst hinzugefügt!), spricht es wie Anna Achmatowas Gedicht von der tröstenden Funktion der Töne. Mit dem Gesang *Für Anna Achmatowa* teilt es wesentliche kompositorische Einzelelemente. Denn es basiert auf demselben Grundrhythmus, einem auftaktigen Pendeln von Halben- und Viertelnoten (♩|♩♩|♩♩); das kompositorische Hauptmotiv der aufsteigenden Terz<sup>325</sup> erscheint in beiden Gesängen, und die herausgestellte Quartfigur aus den Schlußtaktten der Block-Romanze dient in der Zwetajewa-Vertonung dazu, die Worte "Anna Achmatowa" hervorzuheben (Takt 51-53) - hier wie dort auf den Tönen A und D.

Ein weiteres Detail kommt hinzu. In ihrer letzten Strophe ändert die Block-Romanze überraschend Rhythmus und Motivik. Die Parallele zur vorletzten Strophe der Zwetajewa-Vertonung könnte Zufall sein, wenn nicht der Block-Klavierpart der Takte 91 bis 93 (eine auffällige Oktavzerlegung zum Quint-Quart-Anstieg, an den sich ein fünfteiliger Tonleiterausschnitt anschließt) eindeutig jene Elemente vorwegnahme, die in der Zwetajewa-Vertonung konstitutiv werden: Quart-Quint-Pendel (auch in sich gespiegelt als Quart-Anstieg und Rückkehr zum Ausgangston) und

324 Vgl. Redepenning, S. 168.

325 In *Musik* handelt es sich um eine kleine, in *Für Anna Achmatowa* um eine große Terz.

Skalenausschnitte. Sie werden im Klavierpart der dritten Zwetajewa-Strophe neu eingeführt und in den Takten 70 bis 72 sogar explizit gekoppelt, so daß der musikalische Verweis auf das frühere Werk deutlich ist. Dieser Rekurs wiederum setzt beide Kompositionen subtil in Beziehung zu Anna Achmatowas Gedicht, dessen Widmung "für D. D. [Schostakowitsch]" als Kernaussage auch der Zwetajewa-Vertonung *An Anna Achmatowa* begreifbar wird.

Notenbeispiel 3:

a) op. 127, Nr. 6, T. 90-93 (Partitur)

Sopran  
Violinc  
Violoncello  
Klavier

ot ne - do - stoj - no - go ra - ba!

rit. molto

8

b) op. 143, Nr. 6, T. 66-74

Alt  
Klavier

dim. mf

ko - to - ra - ja be - zy mjan - na.

mf legato

8

p maestoso

My ko - ro - no - va - ny

### III.

Die musikalisch-textliche Analyse zeigt, daß Schostakowitsch in den Gedichten *Für meine Verse*, *Woher solche Zärtlichkeit?*, *Hamlets Dialog mit dem Gewissen* und *Für Anna Achmatowa* das Künstler-Thema nicht nur allgemein behandelt, sondern diese Gesänge konkret auf sich selbst und seine Werke bezieht. Es liegt nahe, auch in den beiden verbleibenden Stücken nach Bezügen auf die reale historische Person des Komponisten zu suchen. Denn wie die Küchelbecker-Vertonung der 14. Symphonie thematisieren die Puschkina gewidmeten Verse das Verhältnis zwischen Herrscher-

macht und Dichterwort und behandeln damit ein Grundproblem von Schostakowitschs Leben und Schaffen.

Marina Zwetajewa hatte ein höchst emotionales Verhältnis zu Puschkin, das sie in zwei Prosaskizzen (*Mein Puschkin* und *Puschkin und Pugatschow*) und mehreren Gedichten zu fassen suchte. Das Gedichtpaar *Dichter und Zar I* und *II* stammt aus der siebenteiligen Sammlung *Verse an Puschkin* von 1931, und so wie diese beiden Texte innerhalb des literarischen Werks besonders eng zusammengehören, so knüpft auch Schostakowitsch sie durch die Anweisung "attacca" fest aneinander. Zwetajewas Sprache ist reich an Bildern und Anspielungen auf ihr sehr persönliches Puschkin-Verständnis. Im ersten Gedicht malt sie mit Worten ein Porträt des Herrschers Nikolai I., das als Alternative zu dem Deckenmosaik in der Zarenhalle des Moskauer Kreml konzipiert ist. Zwetajewa verherrlicht nicht, sie klagt an. Indem sie ihre Verse die "Rache des Dichters für den Dichter"<sup>326</sup> nennt, vollzieht sie eine bewußt emotionale Schuldzuweisung: "Wenn Nikolai I. Puschkin nicht so nahe an sich herangezogen hätte - wenn er ihn ins Ausland hinausgelassen hätte, wenn er ihm erlaubt hätte, in alle vier Himmelsrichtungen fortzugehen -, wäre er [scil. Puschkin] nicht von d'Anthes getötet worden. Der eigentliche Mörder ist - er"<sup>327</sup>, der Zar<sup>328</sup>.

Marina Zwetajewa: *Dichter und Zar I*

Im jenseitigen  
Zarensaal -  
wer ist der  
Unbeugsame aus Marmor?

So erhaben  
im goldnen Ornat.  
- Der klägliche Aufpasser auf  
Puschkins Ruhm.

326 Cvetaeva, S. 516.

327 Ebd.

328 Zwetajewa bezieht sich auf die Tatsache, daß Puschkin von Nikolai I. keinen Auslands-Paß erhielt. Vielmehr machte sich der Zar zum persönlichen Zensor des Dichters und ernannte Puschkin zum Kammerjunker. Als Folge davon hatte Puschkin die Pflicht, bei Hofe zu erscheinen, und seine Frau konnte an den Hofbällen teilnehmen. Das Gerücht, daß der Zar ein sehr persönliches Interesse an Puschkins Gattin und folglich am Tod des Dichters hatte, entspringt der Sinnlosigkeit des Duells zwischen Puschkin und d'Anthes und den rätselhaften Umständen von Puschkins Beerdigung, die Thema des zweiten Gedichts sind.

Den Autor - rügte er,  
das Manuskript - beschnitt er.  
Des polnischen Reiches  
bestialischer Schlächter<sup>329</sup>.

Schau schärfer hin!  
Vergiß nicht:  
Der Dichtermörder  
Zar Nikolai  
der Erste.

In dem Gedicht *Dichter und Zar I* geht es um die Abhängigkeit des Künstlers vom Wohlwollen der Macht<sup>330</sup>. Die Anmaßung des Staates, als nichtkünstlerische Institution die Werke von Dichtern, Malern, Schriftstellern und Regisseuren beurteilen zu können und auf ihre zu veröffentlichende Gestalt Einfluß zu nehmen, bildet den Gegenpol zu der von Küchelbecker beschworenen geistigen Freiheit des Schaffenden. Damit wird die Staatsmacht zum Hindernis einer reinen, nicht politischen Kunst. Pointiert gesagt: Durch sein Eingreifen macht der Staat aus jedem Kunstwerk nolens volens ein Politikum. (Marina Zwetajewa zeigt das, indem sie die Zensortätigkeit des Zaren auf eine Ebene mit seinen außenpolitischen Aktionen stellt und beide gleichermaßen als bestialisch wertet.) Gleichzeitig setzt sich die Staatsmacht durch ihre kunstfeindliche Zensortätigkeit gerade auf dem Gebiet der

329 Gemeint ist der Polnische Aufstand von 1831.

330 Als persönlicher Zensor Puschkins mußte Nikolai I. die Veröffentlichung jedes Manuskripts genehmigen. Eine Parallele zwischen Schostakowitsch und Stalin oder zumindest der Partei, verkörpert im Komponistenverband, liegt nahe: Zu Sowjetzeiten wurde nur nach einem nicht-öffentlichen Vorspiel vor Mitgliedern des Verbands und der KPdSU darüber entschieden, ob der Staat ein neues Werk ankauft und ob es aufgeführt, gedruckt und verbreitet werden durfte. Nichtmitglieder hatten in der Sowjetunion weder eine legale Aufführungsmöglichkeit noch Zugang zu Notenpapier, Instrumenten u. ä. An dieser bürokratischen Hürde, die eine unverhüllte ideologische Zensur bedeutete, scheiterten viele Komponisten oder sahen sich gezwungen, ihr Talent zu manipulieren. Alexander Mossolow (1900-1973) zum Beispiel, in den 20er Jahren ein erfolgreicher Avantgardekomponist und aktiver Bolschewist, schrieb nach seiner Verhaftung 1937 nur noch staatstreue Soldatenlieder und Volksliedbearbeitungen und starb in völliger Armut und Vergessenheit. Sein Schicksal ist kein Einzelfall, und Schostakowitsch hat natürlich gewußt, daß viele Künstler, die mit ihm zusammen das Kulturleben der 20er Jahre prägten, dann aber nicht rechtzeitig emigrierten, entweder zum Arbeitslager oder zur Umerziehung verdammt waren. Auch er selbst soll 1936 von Stalin den Rat erhalten haben, Volkslieder zu studieren (vgl. Gojowy, S. 61).

Kunst ein Denkmal. Die spätere Beschäftigung mit zensierten Werken kann an der Tatsache ihrer Zensur nicht vorbei, und die angemessene Analyse sowjetischer Musik muß die besonderen kulturpolitischen Rahmenbedingungen berücksichtigen. Indem der Staat Kunst zu einem Politikum macht, wird Politik zu einem integrativen Bestandteil der Kunst<sup>331</sup>. So gesehen, gibt es keine unpolitische Kunst. Marina Zwetajewa und Dmitri Schostakowitsch entscheiden diese unlösbare Verquickung im Sinne einer Anklage. Der Staat wird zum Feind des Künstlers, und der Künstler hat das Recht und die Pflicht, seine Unterdrückung zur Sprache zu bringen. Damit ist ihm gegeben, was anderen Menschen verwehrt bleibt, und die Unterdrückung des Künstlers steht pars pro toto für jedes Unrecht, das aus staatlicher Willkür resultiert.

Zwetajewas in Reim und Rhythmus streng durchgeformtes Gedicht wird am Ende durch die zusätzliche Präzisierung "Zar Nikolai / der Erste" aufgebrochen. Schostakowitschs Vertonung greift dieses Bauprinzip auf, indem die Singstimme zunächst von einer passacaglia-artig wiederholten Zwölftonreihe unterlegt wird, die in quintfreien Dur-Akkorden ausharmonisiert ist. Am Ende jedoch fallen die Terzen fort, die Reihe wird neu zusammengestellt, ihrer harmoniebildenden Funktion entkleidet und in Form von herabstürzenden Doppeloktaven zum Nachspiel transformiert. Der formale Bruch des Gedichts wird also durch eine formale Änderung der Kompositionsstruktur nachvollzogen. Gleichzeitig erlaubt sich der Komponist einen auffälligen und inhaltlich bedeutsamen Verstoß gegen die Sprechintonation: Das letzte Wort, im Russischen "pervyj" mit Betonung auf der ersten Silbe, wird in hoher Lage gedehnt, crescendiert und erhält einen sfff-Akzent auf der stakkato abgerissenen Schlußsilbe, die folglich betont wirkt. Das Herausschreien dieser letzten Silbe weckt dreierlei lautliche Assoziationen: an das endbetonte "uvy" ("o weh"), aber auch an das (ebenfalls endbetonte) russische Wort für "auf jemanden spucken" ("plevat") und dessen Onomatopoetisierung "t'fu" ("pfui"). Der Sinn der vier Strophen drängt sich in einem einzigen Wort; die Verachtung für den "Dichtermörder Nikolai" und damit für jede kunstfeindliche Macht ist kompositorisch eindeutig umgesetzt. - Und wie zur Bestätigung, daß Schostakowitsch den Haß Zwetajewas teilt, setzt er mit den letzten Noten der Instrumentalbegleitung seine musikalische Signatur unter diesen Gesang: seine persönliche Namenssigle D-Es-(D)-C-H, die ebenso heftig abreißt wie die letzte Silbe des Textes und damit noch einmal musikalisch "ausspuckt".

331 Zu dieser Wechselwirkung vgl. Boris Groys: *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München 1988.

Notenbeispiel 4: op. 143, Nr. 4, T. 37-46

Der folgende Gesang, *Dichter und Zar II*,<sup>332</sup> ist in der Orchesterfassung als Freiluft-Begräbnismusik instrumentiert: Horn, Fagott und Trommel erzeugen die unheimliche Stimmung eines Leichenzugs; Streicher werden äußerst sparsam eingesetzt. Erst nach Verklängen des Textes baut sich aus der Tiefe ein neuntöniger, von der Celesta überhöhter Streicherakkord auf, der subtil ein C-Dur-Sept-Nonen-Gebilde mit einem fis-Moll-Klang verschränkt. Dieser musikalische (im Sinne der Zwölftönigkeit des vorausgegangenen Gesangs unvollkommene, defekte) Fremdkörper vergoldet die zitierten Worte Zar Nikolais I. über Puschkina als "den klügsten Menschen Ruß-

332 So lautet der Titel bei Zwetajewa; Schostakowitsch überschreibt sein Lied mit den Anfangsworten des Textes, "Nein, die Trommel schlug".

lands"<sup>333</sup>. Die Ironie dieser Aussage enthüllt sich aus dem dichterischen und kompositorischen Kontext, der die Umstände von Puschkins Begräbnis kommentiert, und konsequent behält die Beerdigungsmusik das letzte Wort: An den ausgehaltenen Streicherklang schließt sich in Horn und Violoncello noch einmal ein düster pochender Marschrhythmus an. Damit bildet dieser Gesang die konsequente Fortsetzung des vorausgehenden. Die große emotionale Geste der Anklage geht in einen nüchternen Bericht über, der auf historischen Tatsachen beruht. Die subjektive Haßtirade auf den "Dichtermörder Nikolai" weicht einer erschütternden Zusammenstellung von Fakten, die dem Berichterstatter grimmigen Zynismus entlockt.

Marina Zwetajewa: *Dichter und Zar II* [Nein, die Trommel schlug]

Nein, die Trommel schlug vor dem dunklen Wagen,  
als wir unseren Anführer zu Grabe trugen<sup>334</sup>.  
So führten die Zähne des Zaren über dem toten Dichter  
einen Ehrenwirbel aus.

Solche Ehre, daß für die engsten Freunde  
kein Platz war. Zu Häupten, zu Füßen  
und rechts und links - die Pranken an der Hosennaht -:  
Tressen und Fressen der Polizei.

Ist es nicht ein Wunder - selbst auf dem stillsten aller Lager  
wie ein kleiner Junge unter dauernder Aufsicht zu stehen?

333 Nikolai I. soll nach einer Privataudienz, die er Puschkin am 8. Juli 1826 gewährte, gesagt haben, er habe "mit dem klügsten Menschen Rußlands" gesprochen. Zwetajewa zitiert: "mit dem klügsten Mann".

334 Diese Zeilen stellen eine Paraphrase auf das Gedicht *The Burial of Sir John Moore* des irländischen Dichters Charles Wolf dar, das 1826 von Iwan Koslow frei ins Russische übertragen wurde und in einer Alexander Warlamow zugeschriebenen Vertonung rasch populär wurde (vgl. Dorothea Redepenning: *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik*. Bd. I. *Das 19. Jahrhundert*, Laaber 1994, S. 52 f.). Bedeutungsvoll ist die Verwendung des Worts "Anführer" ("vožd"), das für Marina Zwetajewa stark emotional konnotiert ist und ein Synonym für Puschkin bildet (vgl. ihren Text *Puschkin und Pugatschow*). Für Schostakowitschs Oeuvre ist das literarische Zitat auf andere Weise sinntragend, denn Warlamows Vertonung, die zur Entstehungszeit in liberal-demokratischen Kreisen auf die Hinrichtung der Dekabristen bezogen wurde, avancierte in der Sowjetunion in umtextierter Fassung ("Vy žertvoju pali", deutsch als "Unsterbliche Opfer, ihr sanket dahin") zum vielgespielten Trauermarsch, den Schostakowitsch in seiner *Elften Symphonie* und seinem *Achten Streichquartett* zitierend aufgreift.

Was, was, was kommt  
dieser Ehre gleich, mit Ehren - aber zu viel der Ehre!

Schau, mein Land, sagt er<sup>335</sup>, wie, dem Gerücht zum Trotz,  
der Monarch sich des Dichters annimmt.  
Mit Ehren - mit Ehren - mit Ehren - aller-  
höchsten Ehren, - mit Ehren - zum Teufel.

Wen trugen sie denn da hinaus  
genau wie Diebe einen erschossenen Dieb?  
Einen Verräter? Nein. Vom Hinterhof  
trugen sie den klügsten Mann Rußlands.

Der durchgehende triolische Trommelwirbel  entspricht dem anapästischen Versmaß des Gedichts und versinnbildlicht zugleich den Ehren-(Trommel-)Wirbel der Zarenzähne über dem Sarg des Dichters<sup>336</sup>. Entstellte, ausgedünnte Fanfaren und ausgemergelte Marschrhythmen entlarven den verfehlten Charakter dieser letzten Ehre und geben der Szenerie jenen grotesken, bitter-bissigen Anstrich, den Schostakowitsch auch den Polizeiszenen seiner beiden Opern beimißt.

Marina Zwetajewa arbeitet in diesem Gedicht auffällig mit klanglich-rhythmischen Phänomenen, zum Beispiel mit der zynischen Omnipräsenz des Wortes "počětno" ("ehrenvoll") und der daraus resultierenden Häufung der betonten Lautverbindung "-čě-". Indem sie "počětno" schließlich zum ähnlich lautenden "do čěrtu" ("zum Teufel") wandelt (was Schostakowitsch von der Sängerin ebenso kurz, hoch und laut herausstoßen läßt wie die Schlußsilbe des vorausgegangenen Gesangs), macht sie deutlich, daß die Ehre, die der Zar dem toten Dichter bezeugt, verfehlt ist. Denn Puschkin war kein Staatsdichter, und daher wirkt die verspätete offizielle Aufmerksamkeit wie eine zynische Kränkung, eine Schmach, die Zwetajewa dem Zaren anlastet. Seine Ehrenbezeugungen entwürdigen den toten Dichter; die Polizeiskorte gleicht dem Abführen eines gemeinen Diebs. Marina Zwetajewa bezieht sich dabei auf Augenzeugenberichte von Puschkins Beerdigung, die besagen, daß von der Obrigkeit alles getan wurde, um eine Menschenansammlung (die zu einer öffentlichen Kundgebung für den Dichter und gegen das Zarenregime hätte werden können) zu verhindern. Der Zeitpunkt für den Leichenzug wurde in letzter Minute verschoben. Der Sarg wurde bei Nacht und ohne Fackeln aus der Hintertür herausge-

335 Gemeint ist Zar Nikolai I.

336 Die Assoziation an klappernde Knochengerippe hat Schostakowitsch in dem vorausgegangenen *Dichter und Zar I* mit Hilfe der Xylophon-Oktaven bereits vorweggenommen.

schaft, und bei der Totenfeier und der Beerdigung waren mehr Polizisten als Familienangehörige und Freunde versammelt.

Die Allgegenwart der Staatsgewalt in Form von Polizei, Spitzeln und Schergen ist ein Phänomen, das jedem Sowjetbürger der Stalinzeit bekannt war. Im Kontext des Puschkin-Gedichts wirft es jedoch ein spezielles Licht auf das Verhältnis zwischen Künstler und Staat. Denn die übertriebene, als Ehrenbezeugung kaschierte Überwachung des Dichters zeugt von einer instinktiven Angst selbst noch vor dem Toten. Diese Angst läßt sich nur aus der besonderen Bedeutung des Künstlers in Rußland verstehen. Die kritische Symbiose von Kunst und Staat weckt in Dichtern, Malern und Musikern traditionsgemäß ein starkes soziales und humanistisches Engagement, dem es nicht nur darum geht, Mißstände aufzuzeigen, sondern zugleich zu ihrer Verbesserung beizutragen. Am Dekabristenaufstand als einem aktiven Versuch, der Zarenherrschaft eine Alternative entgegenzusetzen, waren zum Beispiel mehrere hochrangige Dichter beteiligt; auch Puschkin sympathisierte mit ihnen. Folglich muß die Staatsmacht im Künstler stets den Kritiker fürchten, und das führt dazu, daß er entweder hofiert oder gebrochen, auf jeden Fall aber genau beobachtet wird. Schostakowitsch hat das am eigenen Leib erlebt: 1936 und 1948 wird er vom Staat derart heftig gescholten, daß er nicht nur seine künstlerische, sondern auch seine physische Existenz zu verlieren glaubt. Zugleich bedient sich Stalin seiner, indem er von dem weltweiten Ruhm Schostakowitschs profitiert und seine Kunst als ansehen- und devisaerbringenden Exportartikel nutzt. Zum Lohn versorgt er seinen Künstler, macht ihn zum Privilegierten, der reisen darf, zur Erholung auf die Datscha geschickt wird, eine große Wohnung und einen eigenen Chauffeur erhält ...<sup>337</sup> Aber er verlangt als Gegengabe absolute Loyalität. Auf seiner Amerikareise anläßlich des Weltfriedenskongresses hat Schostakowitsch 1949 diese Loyalität bewiesen - sehr zur Irritation der Weltöffentlichkeit. Und auch sonst ist er als Mensch nach außen hin stets als treuer Sowjetbürger aufgetreten. Es gibt jedoch Werke, in denen er diese Loyalität hinter sich läßt und seine Stellung als Künstler, Mahner und Ankläger in den Vordergrund rückt. Gerade in den beiden Puschkin-Gedichten des Zwetajewa-Zyklus deckt Schostakowitsch die wunden Stellen der Staatsmacht auf und entlarvt ihre geheimen Ängste.

In einem Punkt unterscheidet er sich jedoch grundlegend von jenem emphatischen Bild des Künstlers, das in Rußland Tradition hat. Er beschränkt sich auf das Benennen des Negativen, zeigt aber keine alternativen Lösungswege auf. Folglich entzieht er sich der besonderen inneren Verantwortung gegenüber seinen Zeitgenossen, die von Puschkin bis zu Lew Tolstoi für die russische Kunst prägend ist. Er schreibt ge-

337 Vgl. Sofija Chentova: *Šostakovič. Žizn' i tvorčestvo*, 2 Bde., Moskau 1985, 1986.

gen das Vergessen an, aber er erhebt nicht den Anspruch, im Besitz einer anderen, allein seligmachenden Wahrheit zu sein. - Das klingt negativ, bedeutet aber eine durchaus positive Distanzierung vom kommunistischen Regime, das gerade diesen Anspruch auf Wahrheit explizit stellt und sich die Formung des sogenannten Neuen Menschen zum Ziel setzt.

Die Beschäftigung mit dem Zwetajewa-Zyklus zeigt, welche Lösung Schostakowitsch für sich selbst, für sein eigenes Dasein als Künstler gefunden hat. Die Entscheidung, in seiner Zeit und seinem Land Komponist sein zu wollen, bringt ihn zwangsläufig in unmittelbaren Konflikt mit der Staatsmacht - wie vor ihm jeden anderen russischen Künstler auch. Anders als Mandelstam, der wegen seiner Kunst ermordet wird, anders als Marina Zwetajewa, die die Spannung zwischen Kunst und Macht durch Selbstmord entscheidet und damit den Staat zum ewig Schuldigen macht, anders als Küchelbecker, der die Leier mit dem Schwert vertauscht, um seine Ideale zu verwirklichen, geht Schostakowitsch Kompromisse ein, um zu überleben. Damit wird er zum sowjetischen Hamlet, der nach dem Verlust seiner moralischen Integrität menschlich nicht mehr als Vorbild darstehen kann. Um sich dennoch nicht zum Staatskünstler zu erniedrigen, wird Schostakowitsch zum Chronisten, der wie Pimen in Mussorgskys (von Schostakowitsch 1940 neuinstrumentierter) Oper *Boris Godunow* die Untaten der Herrschenden für die Zukunft festhält und sie damit dem unausweichlichen "Gericht der Geschichte"<sup>338</sup> überliefert.

In den *Sechs Gedichten der Marina Zwetajewa* geht es folglich nicht nur um die sechs in den Texten behandelten Künstlerschicksale. Es geht auch nicht nur um das Bild des Künstlers allgemein. Vielmehr bedeutet dieser Zyklus eine eindeutige Auseinandersetzung Schostakowitschs mit sich selbst und seinem künstlerischen und menschlichen Weg. Dieser wird von drei Seiten beleuchtet. Die Gesänge eins und sechs bekräftigen den emphatisch selbstbewußten Anspruch von der zukunftssträchtigen Mission des kunstschaftenden Menschen. In den Nummern vier und fünf thematisiert der Komponist die Verpflichtung des Künstlers, Stachel im Fleisch der Macht zu sein, auch auf die Gefahr des physischen Untergangs hin. Und in den Gesängen zwei und drei erscheint das zwiespältige Bild eines durch die alltägliche Lebenswirklichkeit korrumpierten Menschen, der vergeblich versucht, die ideale Sphäre der Kunst mit seinem profanen Überlebenswillen in Einklang zu bringen. Anspruch, Ver-

338 In seinen Memoiren (Volkow, S. 252) nimmt Schostakowitsch Pimen zum Anlaß zu bekräftigen, "daß es mächtigere Kräfte gibt, als Menschen sie besitzen, daß niemand dem Gericht der Geschichte entkommt".

pflichtung, aber auch Gefährdung des eigenen Kunstwillens werden Gegenstand musikalisch-literarischer Reflexion.

### Zwischen Fremdbestimmung und Selbstbehauptung - Suite nach Versen von Michelangelo Buonarroti (1974) -

Weniger zerrissen, trotziger zu sich selbst stehend, insgesamt aber resignativer als in den Zwetajewa-Gesängen wirkt das Bild des Künstlers, das Schostakowitsch in seiner *Suite nach Versen von Michelangelo Buonarroti* nachzeichnet. Im ersten Gedicht spricht das lyrische Ich es deutlich aus: "Ich bin dein Diener: Meine Werke sind dir gegeben wie der Sonne das Licht - wenn auch dein Zorn all das, was mein Eifer auszuführen vorsieht, für untauglich erklärt und all meine Bemühungen überflüssig sind."<sup>339</sup>

Michelangelo Buonarroti: [*Wahrheit*]

Wahrheiten liegen in den Redensarten alter Zeit.  
Und hier ist eine: Wer kann, der will nicht.  
Du hast, Herr, dem Gehör geschenkt, der Lüge zirpt,  
und Schwätzer werden von dir belohnt.

Ich bin dein Diener: Meine Werke sind dir gegeben  
wie der Sonne das Licht - wenn auch dein Zorn all das,  
was mein Eifer auszuführen vorsieht, für untauglich erklärt  
und all meine Bemühungen überflüssig sind.

Mein Gedanke, daß mich deine Größe  
zu sich nehmen wird, fand kein Echo in den Sälen,  
sondern schneidendes Urteil und heftigen Zorn;

dem Himmel ist das irdische Verdienst gleichgültig,  
und von dort auf Lohn zu warten,  
das hieße, Früchte von einem verdorrten Zweig zu erwarten.

Michelangelo (1475-1564) hat dieses Sonett an Papst Julius II. gerichtet, es bleibt aber abstrakt genug, um universal übertragbar zu sein. Klar benennt es die Abhängigkeit des Künstlers vom Wohlwollen der Macht. Diese Abhängigkeit bringt in der Ge-

339 Die Übersetzungen folgen grundsätzlich dem von Schostakowitsch vertonten russischen Text, so daß sie zwangsläufig von dem italienischen Original abweichen müssen.

genwart keinen Ruhm, aber von der Hoffnung auf künftige Anerkennung ist nicht mehr die Rede. Und auch die Verpflichtung der Kunst, geistiger Gegenpol zu jeder Art von Herrschaft zu sein, wird nicht mehr thematisiert. Vielmehr bekennt sich der Künstler ausdrücklich zu seiner untergeordneten, dienenden Funktion. Daß er damit dennoch eine unliebsame Tatsache beim Namen nennt, so wie es - freilich in anderem Sinne - in den entsprechenden Gesängen der 14. Symphonie und den Zwetajewa-Gedichten gefordert wird, macht der Titel deutlich: Schostakowitsch nennt seine Vertonung *Wahrheit*<sup>340</sup> und zeigt damit, wie er das Sonett Michelangelos verstanden haben will. Es ist das bittere Eingeständnis, in seinem Leben der staatlichen Macht gedient zu haben, ohne es ihr recht machen zu können, und dadurch sein Werk jeglichem Mißverständnis preisgegeben zu haben - sowohl aus der politischen Perspektive als auch aus dem Blickwinkel der reinen Kunst. Gleichzeitig formuliert er die schmerzhafteste Erkenntnis, daß Kunst in dieser Zeit "überflüssig" ist und niemandem Nutzen bringt - eine Einsicht, die angesichts des gesellschaftlichen Engagements des russischen Künstlers im allgemeinen und des sozialistisch-realistischen Sowjetkünstlers im besonderen eine Bankrotterklärung darstellt. Die Infragestellung des künstlerischen Seinsverständnisses, wie Schostakowitsch sie in der Rilke-Vertonung *Der Tod des Dichters* aus der 14. Symphonie formuliert, erscheint hier noch präzisiert. Der Anspruch einer ästhetischen Theorie, verändernd und verbessernd auf das Leben der Menschen einwirken zu können, wird explizit verneint.

Auch im weiteren fügt Schostakowitsch Michelangelos Gedichten eigene Titel hinzu, um die Interpretation zu lenken. Die Überschrift *Wahrheit* geht jedoch über eine Deutung des allerersten Texts hinaus, da sie dem gesamten Zyklus wie ein Leitgedanke voransteht. An der Prämisse des Werkbeginns gemessen, haben die weiteren Gesänge nun einen hohen Anspruch zu erfüllen - und einige geraten nolens volens mit ihm in Konflikt. Denn anders als bei der 14. Symphonie, deren Grundthema der Tod ist, umfaßt der Michelangelo-Zyklus von Gesang zu Gesang eine inhaltliche Entwicklung. Unter den Voraussetzungen des ersten Lieds gehört, können die Texte nicht mehr ungebrochen hingenommen werden. Vor allem die Auseinandersetzung mit der Künstler-Thematik steht unter dem schwerwiegenden Vorzeichen des dienenden und des überflüssigen Künstlers aus dem ersten Sonett.

Der Zyklus der Michelangelo-Vertonungen besteht aus elf Abschnitten (ebenso wie die Gesänge *Aus jüdischer Volkspoesie* und die *14. Symphonie*), und er teilt mit

340 Die Sonette Michelangelos tragen im Original keine inhaltsbezogenen Titel.

der Symphonie den formalen Aufbau.<sup>341</sup> Das erste Stück steht für sich allein, seine Anfangsmelodie wird jedoch vom zehnten Gesang wieder aufgegriffen. Die Nummern zwei bis vier bilden einen inhaltlich zusammengehörenden Block, in diesem Fall von Liebesgedichten, die Teile fünf bis sieben sprechen von der Undankbarkeit der Welt dem Künstler und Schöpfer gegenüber, die Sonette acht und neun behandeln das Thema des Schaffens, und die beiden letzten Gesänge sind - genau wie in der 14. Symphonie - dem Tod gewidmet.

Zur Stellung der Kunst und zur Funktion des Künstlers tragen am deutlichsten die beiden Dante gewidmeten Gesänge, also die Nummern sechs und sieben bei. Ähnlich wie die Küchelbecker-Vertonung aus der 14. Symphonie folgen diese beiden Texte bewußt auf einen aggressiv-anklagenden Gesang (*Zorn*); ähnlich wie die zwei Puschkin-Gedichte aus den Zwetajewa-Vertonungen werden sie durch die Angabe "attacca" zu einem eigenen Mikrozyklus zusammengeschlossen. Inhaltlich folgt Michelangelo hier dem bekannten Topos des Künstlers als verkannten Genies; und da er von sich selbst ein ähnliches Bild entwirft, bleibt nur ein gradueller Unterschied. Dieser Unterschied entsteht einerseits durch die besondere Größe von Dantes Werk, andererseits durch die härtere Folge der offiziellen Mißachtung, nämlich die Verbannung.

Michelangelo Buonarroti: [*Dante*]

Als Sterblicher vom Himmel niedersteigend,  
sah er die Hölle, die Gefilde der Sühne,  
und lebend erschien er vor Gottes Angesicht  
und kündete uns alles, was ihn weise gemacht hat.

Der strahlende Stern, durch dessen Glanz  
mein Geburtsland erhellt ist,  
hätte würdigen Lohn erwartet - nicht von der Welt,  
sondern von dir, der die Welt erschaffen hat.

Ich spreche von Dante, von Dante: überflüssig sind  
für die erboste Menge seine Werke, -  
denn für sie ist selbst der höchste Genius klein.

Wär ich wie er! O, wären mir

341 Vgl. Anm. 299. Im Unterschied zur 14. Symphonie verzichtet Schostakowitsch in seiner Michelangelo-Suite darauf, die inhaltlich zusammengehörenden Lieder durch Attacavorschrift aneinanderzubinden. Wie in den Zwetajewa-Liedern greift er zu diesem Mittel nur im Fall der konkret aufeinander bezogenen Lieder *Dante* und *Dem Verbannten*.

seine Lage und das Leid seiner Verbannung bestimmt,  
ich wünschte nicht das beste Los der Welt!!

Mit der Auswahl dieses Sonetts und verstärkt durch das themengleiche Gedicht *Dem Verbannten* setzt Schostakowitsch sein auffälliges Interesse an dieser besonderen Variante der offiziellen Bestrafung fort, denn das Schicksal der Verbannung teilt Dante mit Puschkin und Küchelbecker; und zwangsweise Ausbürgerung und Entzug der Staatsbürgerschaft bedeuten in der Sowjetunion eine geläufige Art, Künstler und Systemkritiker von ihrem Publikum zu trennen.

Interessanterweise fehlt in der russischen Übersetzung des Sonetts *Dante* der wichtigste Aspekt für die Verherrlichung des Künstlers, nämlich seine vorbildhafte moralische Integrität (im Original: "Fuss' io pur lui! c'a tal fortuna nato, / per l'aspro esilio suo, con la virtute [sic!], / dare del mondo il più felice stato"). Seine Tugend wird erst in der Schlußzeile des folgenden Gedichts (*Dem Verbannten*) quasi nachgeholt: "Die Welt kannte keinen besseren Menschen!" Angesichts der individuellen Aktualität, die der ethische Aspekt für Schostakowitschs Behandlung des Künstler-Themas besitzt, erscheint es als Verlust, daß Schostakowitsch dieses Problem Übersetzungsbedingt nicht vertiefen kann<sup>342</sup> - zumal er die beiden Dante-Gedichte inhaltlich an das Sonett *Zorn* (Nr. 5) anschließt: "Hier macht man aus Kelchen Schwerter und Helme, / und Christi Blut verkauft man nach Gewicht; / als Schild dient hier der Dorn, als Speer verschwand das Kreuz,- / Christi Lippen jedoch schweigen geduldig." Damit rückt Schostakowitsch die Empörung über die Entstellung und Ausbeutung der christlichen Ideale mit dem Bild des verkannten Künstlers in eins. Musikalisch unterstützt er diesen Bezug einerseits durch die kontinuierlichen Repetitionsnoten aus *Zorn*, die im nachfolgenden Gesang weiterbeben und als gleichmäßiger Pulsschlag selbst noch in der Elegie *Dem Verbannten* nachwirken, andererseits durch den fanfarenartigen Beginn des Gesangs *Zorn*, der an die Anfangsfanfaren der *Wahrheit* erinnert (auch diese beginnen mit einer kleinen Terz aufwärts und einem abwärts gerichteten Halbtonschritt). Fanfare und hämmernde Repetitionsnoten finden ihre schauerliche Kombination in der grotesk entstellten Tritonus-Fanfaren der Takte 35 f. des mittleren dieser drei Gesänge (*Dante*).

342 Auf der Suche nach einer textlichen Alternative beauftragte Schostakowitsch den Dichter Andrej Wosnessenski mit einer Neuübersetzung der Michelangelo-Gedichte. Dessen Nachdichtung war mit den bereits komponierten Teilen der Musik jedoch nicht vereinbar, so daß Schostakowitsch letztlich doch bei der russischen Version von A. Efros verblieb (vgl. Chentova, Bd. II, S. 565).

Notenbeispiel 5: op. 145, Nr. 6, T. 35 f.

Der Bezug zwischen dem Künstler und dem göttlichen Schöpfer, den Schostakowitsch in dem Tryptichon *Zorn, Dante und Dem Verbannten* herstellt, wird in dem nachfolgenden achten Gesang (*Schaffen*) vertieft. Erneut geht es hier um die Abhängigkeit des Künstlers von einer höheren Macht. Anders als in *Wahrheit* ist diese Macht jedoch transzendent: Der Künstler versteht sich als Diener Gottes, der nur durch die himmlische Gnade schaffen kann. Gleichzeitig ergibt sich das Bild Gottes als des ersten und bedeutendsten Künstlers, da erst durch ihn der schaffende Künstler erschaffen wird.

Michelangelo Buonarroti: [*Schaffen*]

Wenn mein grobes Hämmerchen den Fels  
in das Aussehen von Menschen umgestaltet,

vermöchte er nichts  
ohne den Handwerksmeister, der seinen Schlag lenkt.

Der göttliche Hammer aber gewann aus sich selbst heraus den Schwung,  
der der Welt von Anmut kündigt;  
dieser Hammer kündigt alle Hämmer an,  
und er allein lehrt sie die lebendige Lektion.

Je höher die Hand über dem Amboß ausholt,  
desto schwerer ist der Schlag:  
und so habe auch ich ihn zu irdischen Höhen emporgehoben;

ich erstarre zu einem elementaren Klumpen,  
wenn der göttliche Schmied - er allein! -  
nicht hilft mit dem vollgewichtigen Schlag.

Vordergründig entspricht der Sinn dieses Sonetts dem, was Küchelbecker über das Gottesgnadentum des Künstlers sagt. Im historischen Kontext des 20. Jahrhunderts erhält diese idealistische Deutung jedoch einen Nebensinn. Es ergibt sich eine deutliche Parallele zwischen dem Renaissance-Künstler, der im Gedicht gottgleich eine Menschengestalt ("uman aspetto") erschafft, und dem sozialistisch-realistischen Künstler, der seiner vom Staat gestellten und überwachten Aufgabe nachkommt, den sogenannten Neuen Menschen<sup>343</sup> zu kreieren. Dieser aktuelle politische Nebensinn<sup>344</sup> erneuert die Frage nach der Abhängigkeit des Künstlers von der Macht, die Schostakowitsch im ersten Gedicht des Michelangelo-Zyklus rein pessimistisch abhandelt. In beiden Fällen identifiziert sich der Komponist ausdrücklich mit dem freiwillig Dienenden. Im ersten Gesang führt das zu der bitteren Erkenntnis, daß das Streben nach

343 Dieser Terminus war bereits weit vor der Stalinzeit Gegenstand der russischen Kunst und ihrer Theorie. Von den revolutionären Demokraten (Tschernyschewski, Herzen) in ihren Schriften vorbereitet, kulminiert der Traum von den sogenannten Neuen Menschen (noveye ljudi) in der Zeit um die Jahrhundertwende, bestimmt die Aktivitäten der Avantgarde und wird schließlich zu den Idealen des sozialistischen Realismus pervertiert.

344 Im Zuge des Personenkults wurde Stalin als der große Führer und Lehrer gepriesen, dessen Leistungen ihn in allen Bereichen der Wissenschaft, Technik und Kunst zum unerreichten Vorbild machten. Sein Wort war Religion. Als Vaterfigur bzw. Übervater bot er den Maßstab allen Denkens und Handelns, zu dem es keine Alternative gab. Stalins Vorstellungen von Sinn und Zweck der Kunst ermöglichten dem sowjetischen Künstler erst sein Schaffen und lenkten ihn in ideologisch akzeptierte Bahnen. Aufgabe des Künstlers war es demnach, an der Erschaffung des sogenannten Neuen Menschen mitzuwirken und dadurch die Verwirklichung der idealen kommunistischen Gesellschaft voranzutreiben.

gesellschaftspolitischer Relevanz "überflüssig" ist, in *Schaffen* demonstriert er den steten Zwang, unter dem der politische Künstler steht.

Das gelingt ihm mit rein musikalischen Mitteln. Der Gesang *Schaffen* ist genau wie *Zorn* vorrangig mit Blechbläsern und Schlagwerk instrumentiert, was in beiden Fällen den Eindruck eines geradezu maschinenartigen Hämmerns und Lärmens erweckt. Durch den Rückbezug auf *Zorn*, wo diese Geräusche die Assoziation an Waffenschmieden und Geldprägen wecken, kann es im *Schaffen* nicht mehr nur als Verklangerung von Michelangelos Marmorarbeit verstanden werden. Gellend überhöht, steht es für die fehlgeleitete Ausbeutung des Künstlers und für die Hölle der Zwangsarbeit, für den künstlerischen Frondienst, den der sowjetische Künstler leisten muß, will er Stalin dienen. - Erst unter dieser Voraussetzung wird verständlich, warum Schostakowitsch das *Schaffen* mit einem rhythmischen Motiv illustriert, das in seinem Gesamtwerk formelhaft immer dann erscheint, wenn es um die Darstellung von Gewalt geht.<sup>345</sup> Es handelt sich um die klangstarke Hervorhebung dreier akzentuierter, gleich kurzer Noten, von denen die zweite und dritte gewöhnlich auf derselben Tonstufe stehen und die zweite grundsätzlich betont ist: ♪ | ♪ ♪ . Gleichsam omnipräsent ist dieses Motiv in der Oper *Lady Macbeth von Mzensk*, und nicht nur die prägnante Rhythmik, sondern auch die geschärfte Klanglichkeit dieser Oper scheinen die Musik des Michelangelo-Sonetts beeinflusst zu haben. Das Resultat ist ein doppeltes: Einerseits geht es in der Oper um die forcierte Darstellung und Anprangerung von Gewalt (eine Deutung, die folglich auf die Michelangelo-Vertonung übertragen werden kann), andererseits erinnert Schostakowitsch an jenes seiner Werke, das am massivsten unter eben dieser staatlichen Gewalt gelitten hat.

Das Michelangelo-Sonett endet mit einem musikalischen Anhängsel, das sich aus dem motivisch-thematischen Material des Stücks nicht ableiten läßt. In allen Holz- und Blechbläsern und Streichern unisono und im Fortefortissimo ausdrücklich espressivo und tenuto vorgetragen, weckt es die Assoziation an jene musikalisch substanzarmen, aber klanglich monumental aufgeblähten Volksliedbearbeitungen und Sowjethymnen der Stalinzeit und zeigt dadurch noch einmal deutlich den Doppelsinn der Gedichtvertonung auf. Denn solche rhythmisch und harmonisch reduzierten Loblieder sind es, die der Sowjetstaat seinen Künstlern abverlangt, nicht die dissonante Schärfe und rhythmische Prägnanz einer *Lady Macbeth*. Auf die nonkonformistische musikalische Beschreibung des Schaffensprozesses folgt - quasi als dessen Resultat -

eine opportune sozialistisch-realistische Musik,<sup>346</sup> so wie in Schostakowitschs *Schaffen* auf *Lady Macbeth* das *Lied von den Wäldern* und andere ideologietreue Werke folgen.

Notenbeispiel 6: op. 145, Nr. 8, Takt 71-75

346 "Schostakowitsch zitiert nicht Themen, sondern er operiert mit charakteristischen lexikalischen Wendungen." (Krzysztof Meyer, "'Musik in der Musik' im Schaffen Dmitri Schostakowitschs am Beispiel des 15. Streichquartetts es-Moll, op. 144", in: Klaus Wolfgang Niemöller/Vsevolod Zaderackij (Hg.): *Bericht über das Internationale Dmitri-Schostakowitsch-Symposium Köln 1985*, Regensburg 1986, S. 123).

345 Eckard Kröplin (*Russische und sowjetische Oper*, Berlin 1985) hat dafür den Terminus "Gewaltmotiv" geprägt.

Die Stilkopie weicht zu Beginn des nächsten Gesangs (*Nacht*) einem notenge-treuen Zitat ganz anderer Provenienz. Es handelt sich um eine Passage aus dem 1949 entstandenen Trio für Klarinette, Violine und Klavier von Schostakowitschs Schüle-rin Galina Ustwolskaja - eine Melodie, die der Komponist bereits 1952 in die beiden Ecksätze seines fünften Streichquartetts integriert hat. (Damals verband ihn mit Ga-lina Ustwolskaja wohl auch eine emotionale Beziehung.)

Notenbeispiel 7:

a) Galina Ustwolskaja: *Trio*, 3. Satz, Takt 60-66 (B-Klarinette)



b) Schostakowitsch: *Streichquartett Nr. 5* op. 92, 1. Satz, Takt 261-265 (Violinen)



c) Schostakowitsch: *Streichquartett Nr. 5* op. 92, 3. Satz, Takt 276-282 (Cello)



d) Schostakowitsch: op. 145, Nr. 9, Takt 10-14 (Gesangsstimme)



Durch dieses zitierende Zitat geht die Musik auf eine Besonderheit der Dichtung ein. Sie besteht ebenfalls zum Teil aus fremdem Material, das sich zugleich auf ein

außerhalb der Dichtung liegendes Kunstobjekt bezieht. Denn die erste Strophe dieses doppelten Vierzeilers stammt von Giovanni Strozzi, die zweite Strophe stellt Michelangelos dichterische Antwort dar, und beide Strophen beziehen sich auf Michelangelos Plastik *Nacht*. Strozzi rühmt die Lebensähnlichkeit der Plastik; Michelangelo setzt dagegen, daß die wahre Qualität eines Kunstwerks gerade in seiner Distanz zu der erniedrigenden Lebenswirklichkeit besteht.

Michelangelo Buonarroti: [*Nacht*]

Hier diese Nacht, die so ruhig vor dir schläft,  
ist die Schöpfung eines Engels.  
Sie ist aus Stein, aber in ihr ist Atem:  
wecke sie nur, - sie wird zu sprechen beginnen.

Süß ist mir der Schlaf, doch mehr noch, Stein zu sein,  
wenn ringsum Schande und Verbrechen herrschen:  
Nicht fühlen, nicht sehen - das ist Erleichterung,<sup>347</sup>  
verstumme doch, Freund, wozu mich wecken?

Schostakowitsch bindet die Auseinandersetzung um Michelangelos Marmorwerk an ein Selbstzitat, das zugleich eine Komposition seiner wichtigsten Schülerin aufnimmt. Bei den zwei zitierten Partituren handelt es sich um Stücke in kleiner Besetzung, die beide zu ihrer Entstehungszeit nicht aufgeführt werden konnten.<sup>348</sup> Die dichterische Aussage von Kunst als unbefleckter Gegenwelt zur Realität wird musikalisch also einerseits an die reine Sphäre der Kammermusik gebunden (ganz wie in der Küchelbecker-Vertonung der 14. Symphonie), andererseits an zwei politisch nicht genehme und unterdrückte Werke. Diese nicht unpolitische, sondern ausdrücklich antipolitische Sinngebung wird durch ein weiteres Zitat unterstützt, diesmal aus Schostakowitschs eigener 14. Symphonie. Denn in den Takten 33 bis 35 von *Nacht*

347 Die russische Übersetzung endet mit der Frage: "Wozu mich wecken?" und setzt damit bei Sprecher und Hörer dieselbe Überzeugung voraus, während Michelangelo ausdrücklich sagt: "Però non mi destar, deh! parla basso" und sich dadurch von seinem Gegenüber distanziert.

348 Schostakowitschs Quartett wurde bewußt für die Schublade geschrieben und erst am 29. September 1953, sechs Monate nach Stalins Tod, öffentlich gespielt. Das Trio von Galina Ustwolskaja mußte bis 1968 auf seine Uraufführung warten, da Ustwolskaja sich kompromißlos den kulturpolitischen Anforderungen der Sowjetunion verweigerte - eine Haltung, die Schostakowitsch niemals praktizierte, wohl aber unterstützt hat.

kehren die vermollten Quintprogressionen wieder, die im *Tod des Dichters* den Nachklang von Küchelbeckers emphatischem Bekenntnis zur Überlegenheit der Kunst wachhalten. Küchelbeckers idealistisches Gedicht wird nicht direkt zitiert, sondern ausdrücklich in seiner verwandelten, entidealisierten Form: als nicht realisierbare, aber anzustrebende Positiv-Utopie.

Damit stellen die Michelangelo-Vertonungen *Schaffen* und *Nacht* die beiden Pole von Schostakowitschs künstlerischer Laufbahn dar: den erzwungenen Dienst am Staat, der den Künstler fremdbestimmt, und den inneren Widerstand, der aus der Hoffnung auf Unsterblichkeit resultiert. Der resignierenden Einsicht in die Fruchtlosigkeit der Kunst, wie sie in *Wahrheit* formuliert wird, steht damit ein trotziges "Und dennoch komponiere ich!" entgegen. Schostakowitsch zeigt, daß er seine politisch opportunen Werke solange moralisch legitimiert, wie zugleich auch Musik entsteht, die abseits aller Zwänge ihren eigenen Weg sucht. Das Ringen um eine ethische Rechtfertigung, wie es im Zwetajewa-Zyklus spürbar ist, wandelt sich in den Michelangelo-Gesängen in ein klares Bekenntnis zu dem eigenen künstlerischen Weg - all seinen Fragwürdigkeiten zum Trotz. Diese innere Einstellung ist schwer erkämpft, wie der Weg durch die späten Vokalzyklen zeigt. Im Angesicht des nahen Todes ermöglicht erst das Bekenntnis zu der eigenen Vergangenheit die Frage nach der Zukunft des Geschaffenen, wie sie dem Schlußgesang des Zyklus (*Unsterblichkeit*) zugrunde liegt.

Michelangelo Buonarroti: [*Unsterblichkeit*]

Hier sandte mir das Schicksal vorzeitigen Schlaf,  
aber ich bin nicht tot, wenn auch von der Erde vertrieben:  
Ich lebe in dir, dessen Wehklagen ich vernehme,  
denn im Freund spiegelt sich der Freund.  
Denn im Freund spiegelt sich der Freund ...

Ich scheine tot zu sein, doch der Welt zum Trost  
lebe ich mit tausend Seelen in den Herzen aller, die mich lieben,  
und das bedeutet ja, daß ich nicht Staub bin,  
und die tödliche Verwesung stört mich nicht.  
Und die tödliche Verwesung stört mich nicht ...

Trotz aller Einsicht in die Schattenseiten des irdischen Daseins enthält der Gedanke an seinen baldigen Tod für Schostakowitsch keinerlei Trost, wie Text und Musik der vorletzten Nummer (*Tod*) beweisen. Dort kehren die unerbittlichen Eingangsfanfaren des ersten Sonetts unverändert wieder, gebunden an einen stilisierten Trau-

ermarsch<sup>349</sup>. Der *Tod* steht deutlich in Beziehung zu der bitteren Bilanz der *Wahrheit*, und die *Unsterblichkeit* des letzten Gedichts wird um so fragwürdiger. - Die Darstellung dieser *Unsterblichkeit* geschieht mit einer distanzierenden Ironie, die nichtsdestoweniger ihren eigenen Tiefsinn besitzt. Denn die Anfangstakte enthalten, von Flöten, Piccolo und Klarinetten im spöttisch-spitzen Stakkato dahergepiffen, ein skurriles Thema, das Schostakowitsch als Neunjähriger erfand.<sup>350</sup> "An die frühesten kompositorischen Versuche anknüpfend, wollte Schostakowitsch gewissermaßen seinen gesamten schöpferischen Weg mit einer Klammer umschließen,"<sup>351</sup> kommentiert Krzysztof Meyer. Schostakowitsch zeigt hier selbstironisch-spöttisch auf die innere Identität seines Schaffens. Von den ersten, leichtfertig parodistischen Kompositionsversuchen bis hin zu den letzten komponierten Standortbestimmungen im Angesicht des Tods sieht er sein künstlerisches Schicksal als Einheit. Aber er klammert aus dieser Einheit die politisch bedingten Werke aus. Denn die textliche Assoziation des "vorzeitigen Schlafs" an die *Nacht* des neunten Gesangs bedeutet auch eine Bindung an das dort dargestellte Kunstverständnis. Und konsequent geht es im letzten Gesang der Michelangelo-Suite um das Weiterwirken des Kunstwerks nach dem Tod seines Schöpfers, also um jene Unsterblichkeit, die in Küchelbeckers Versen emphatisch postuliert, in den Zwetajewa-Gesängen ersehnt und bezweifelt und zu Beginn der Michelangelo-Suite verneint wird.

Wie um auch die letzten Zweifel auszulöschen, wiederholt Schostakowitsch in seiner Vertonung der *Unsterblichkeit* abweichend von Michelangelo die beiden Gedichtzeilen "Denn im Freund spiegelt sich der Freund ..." und "Und die tödliche Verwesung stört mich nicht ..." - allerdings nicht mit dem bestätigenden einen Punkt am Ende, sondern mit drei Punkten, die alles offenlassen. Auch die Wiederkehr der parodistischen Anfangstakte (freilich in radikal reduzierter Form) gleicht solchen drei öffnenden Punkten. Denn vordergründig spricht dieser Gesang vom Weiterleben des Künstlers in seinem Kunstwerk. Ebenso vordergründig karikiert die Musik aber auch diese Sehnsucht nach Unsterblichkeit. Dahinter aber verbirgt sich ein weit komplizierterer Zusammenhang.

349 Im Text heißt es: "Schon spüre ich den Tod [...], aber dem Körper tut es leid um das fleischliche Glück, der Seele hingegen ist der Tod ersehnter als körperliche Gebrechen. [...] Es gibt keine Hoffnung [...], und Lüge herrscht [...]. Wann, Herr, kommt denn, worauf die dir vertrauen, warten? [...] Wozu dient uns das Licht deiner Erlösung, wenn der Tod schneller und für immer eintritt und uns in Schande antrifft?"

350 Vgl. Krzysztof Meyer: *Dmitri Schostakowitsch*, Leipzig 1980, S. 223.

351 Ebd.

Im Kontext der gesamten Michelangelo-Suite wirkt der Topos der Unsterblichkeit stark gebrochen. Daß Schostakowitsch dennoch ihm das Schlußwort überläßt (und während der Text erklingt, von der zweifellos ironischen Instrumentierung mit Glocken, Harfe und Celesta<sup>352</sup> zum immer ernsthafter werdenden, reinen, akkordischen Streichersatz übergeht), zeugt von der uneingestandenem Sehnsucht, mit dem eigenen Schaffen eben doch Anspruch auf diese Unsterblichkeit erheben zu dürfen. Wenn die Ratio es auch verneint und der Rationalist Schostakowitsch es angesichts seines eigenen, realen Lebenswegs nicht zugeben mag - letztendlich ist es doch der idealistische Traum Küchelbeckers, der sein Schaffen bestimmt und ihm am Ende Trost spendet.

"Schostakowitsch widerruft nicht, er steht zu seiner künstlerischen wie zu seiner politischen Laufbahn",<sup>353</sup> schlußfolgert Bernd Feuchtner. In der Tat steht er zu sich selbst - aber nicht als selbstbewußter Ankläger,<sup>354</sup> sondern als ein einsamer Mann, der in seinen letzten Werken nicht nur die bittere Bilanz seines Lebens zieht, sondern zugleich auch seine künstlerische Existenz kritisch befragt und auf mögliche Alternativen hin untersucht. Gerade weil er allen Fragwürdigkeiten zum Trotz am Ende wieder bei jenem Ideal anlangt, das am Anfang dieser inneren Suche steht, wirkt sein Wunsch nach Unsterblichkeit glaubhaft. Es handelt sich nicht um die unreflektierte Hybris eines weltberühmten Künstlers, sondern um die eben nicht selbstverständliche, aber ersehnte Alternative zum eigenen Lebens- und Schaffensweg, um die zu kämpfen sich lohnt.

352 Diese Instrumentierung spielt zweifellos auf eines von Schostakowitschs Lieblingswerken, Gustav Mahlers *Lied von der Erde*, an, wo die Ewigkeit ebenfalls durch die Celesta dargestellt wird - wenn auch keineswegs ironisch. "Schostakowitsch hat nicht ohne Grund darüber gewitzelt, daß Mahler im *Lied von der Erde* die Ewigkeit mit der Celesta dargestellt habe: er hat das ja nachgemacht - ironisch gebrochen, aber liebevoll - in der Dreizehnten und Fünfzehnten Symphonie, in der Michelangelo-Suite" (Bernd Feuchtner: *"Und Kunst geknebelt von der großen Macht." Dmitri Schostakowitsch. Künstlerische Identität und staatliche Repression*, Frankfurt a. M. 1986, S. 254).

353 Ebd.

354 "Die Vierzehnte Symphonie und die Michelangelo-Suite verlangen selbstbewußt den Lohn für die persönliche Leistung und klagen die Gewaltherrschaft an. In einer tieferen Schicht wird aber noch etwas anderes hörbar: Schostakowitsch fühlt sich offensichtlich durch den Frondienst beschmutzt. Wie unter einem Waschzwang versucht er den Schlamm des 'Dienstes' loszuwerden, der Gegenwart zu entrinnen, und in der Ewigkeit Genugtuung zu finden. In einer Art, die trotzig selbstgerecht wirkt, reiht er sich unter die Großen ein, die man ebenso verfolgt und zum Dienst gezwungen hat: Michelangelo, Dante, Galilei" (Ebd., S. 254 f.).

### Distanz durch Sarkasmus

- Vorwort zur Gesamtausgabe meiner Werke (1966) -
- Satiren (1960) -
- Vier Gedichte des Hauptmanns Lebjadkin (1974) -

Daß Schostakowitsch bestimmte ästhetische Topoi gerade nicht als selbstverständlich hinnimmt, sondern sie kritisch auf den Prüfstand stellt, bezeugt seine lebenslange Vorliebe für Karikatur und Sarkasmus. Dabei gilt der Spott durchaus nicht nur anderen, sondern trifft auch ihn selbst, wie ein Einzellied mit dem Titel *Vorwort zur Gesamtausgabe meiner Werke und kurze Reflexion aus Anlaß dieses Vorworts* zeigt. (Ironischerweise handelt es sich dabei in jeder Hinsicht um eine Fiktion. Bis heute gibt es keine Gesamtausgabe von Schostakowitschs Musik.) Der Komponist bezieht sich mit seinem selbstverfaßten Text auf ein auf A. Chwostow gemünztes Epigramm Alexander Puschkins mit dem Titel *Geschichte eines Verseschmieds* und formt es zu einem grimmigen Selbstbekenntnis um.

Schostakowitsch: *Vorwort zur Gesamtausgabe meiner Werke und kurze Reflexion aus Anlaß dieses Vorworts*

In einem Atemzug beschmiere ich das Blatt;  
das geübte Ohr hört schon den Pfiff,  
dann quäle ich das Gehör der ganzen feinen Welt,  
dann lasse ich drucken - und ab in die Lethe. Plumps!

Ein solches Vorwort könnte man nicht nur der Gesamtausgabe meiner Werke voranstellen, sondern auch der Werk-Gesamtausgabe vieler, sehr, sehr vieler Komponisten, sowohl sowjetischer als auch ausländischer.

Und hier kommt auch die Unterschrift: Dmitri Schostakowitsch. Volkskünstler der UdSSR. Und Träger sehr vieler anderer Ehrentitel. Erster Sekretär des Komponistenverbands der RSFSR. Einfacher Sekretär des Komponistenverbands der UdSSR. Und außerdem sehr vieler anderer ganz und gar verantwortungsvoller Verpflichtungen und Ämter.

Die musikalische Umsetzung dieses Texts ist geradezu simpel. Das Namensmotiv D-Es-C-H ist in dieser fiktiven Selbstbeichte omnipräsent. Die Verse werden in kurzen, pochenden Noten in gleichmäßigem Rhythmus skandiert. Mit dem Beginn der "kurzen Reflexion" in Prosa deklamiert die Gesangsstimme taktweise und gibt dem

Text dadurch eine übertriebene Bedeutungsschwere, die durch das simple Begleitmodell ebenso karikiert wird wie durch gelegentliche sprachwidrige Betonungen ("kompozitorov" als  $\text{♩}|\text{♩}|\text{♩}|\text{♩}$ ). Stilistisch gleicht dieses Lied mit seinen rhythmisch-metrisch banal verknüpften Quart-, Sext- und Sekundschriften der musikalischen Karikatur einer Sitzung des Komponistenverbands und der dort geforderten Ideale von Einfachheit, Gesanglichkeit und Volkstümlichkeit. Eine derartige Parodie hat Schostakowitsch bereits Ende der 50er Jahre verfaßt (*Rajok* für vier Bässe und Klavier), ohne sie allerdings derart explizit auf sich selbst zu beziehen.

Daß der vermeintlich professionelle Komponistenverband die Kunst auf seine Weise ebenso mißverstehet wie der musikliebende Laie, kommt in den *Satiren* op. 109 zur Geltung, die trotz ihres Untertitels *Bilder aus der Vergangenheit* ein ewig aktuelles Thema aufgreifen. Denn in den Gesängen Nr. 1 (*An den Kritiker*) und Nr. 4 (*Mißverständnis*) geht es um die kurzsichtige Identifikation des lyrischen Ichs mit dem realen Autor. Schostakowitsch selbst hat unter dieser Identifikation mehr als einmal gelitten. - In dem ersten Gedicht pointiert Sascha Tschornyj, daß ein weibliches lyrisches Ich durchaus von einem Mann geschrieben sein kann (s. u.), im zweiten Text fühlt sich ein naiver Jüngling durch die Liebesgedichte einer Dame zu Annäherungsversuchen animiert und muß eine kalte Abfuhr ertragen.

Sascha Tschornyj: *An den Kritiker*

An den Kritiker.

Wenn der Dichter beim Beschreiben einer Dame beginnt: "Ich ging auf der Straße. Das Korsett stach mich in die Seite" - hier darfst du das "Ich" natürlich nicht wörtlich verstehen, daß sich hinter der Dame angeblich der Dichter verbirgt. Unter Freunden, ich eröffne dir die Wahrheit: Der Dichter ist ein Mann - und sogar mit Bart.

In den *Vier Gedichten des Hauptmanns Lebjadkin* aus Dostojewskis Roman *Die Dämonen* geht es um ein ganz andersgeartetes Mißverständnis, das nicht dem anderen gilt, sondern der eigenen Person. Denn hier spricht jemand, der sich fälschlicherweise für einen Künstler hält und zu beschränkt ist, um diesen Irrtum zu begreifen. In diesen Gesängen karikiert Schostakowitsch vor allem Themen, die auch seine anderen Vokalwerke beherrschen: Liebe, Geld und die Absurdität des Daseins. Die Frage nach der Stellung der Kunst und der Funktion des Künstlers hingegen scheint ausgeklammert zu bleiben. Aber es sind die Gedichte als (größtenteils) gebundene Sprache, die diesen Aspekt wieder einbringen. Anhand der fingierten Produkte des fiktiven,

dilettantisch dichtenden Hauptmanns Lebjadkin stellen sie die Frage nach der Definition von Kunst. Wo beginnt sie, wo liegt die Grenze zur Trivialität?

Bei Dostojewski wird Trivialität gerade durch ihre Bewußtmachung wieder zur Kunst stilisiert. Die Phrasenhaftigkeit der Verse spiegelt sich in einer ebensolchen Phrasenhaftigkeit von Schostakowitschs Musik. Banale Tanzrhythmen, Volksliedimitationen mit schrägen Harmonien und (im ersten Lied, *Die Liebe des Hauptmanns Lebjadkin*) das pathetisch aufgeblähte Zitat der Arie des Jelezki aus Tschaikowskys Oper *Pique Dame* (II. Akt, 1. Szene, Nr. 12) wirken als musikhistorische Versatzstücke, die den vorgeblichen Revolutionär Lebjadkin als einen zutiefst im bürgerlichen Dunstkreis seiner Zeit Gestrandeten entlarven.

Einen selbstironischen Seitenhieb erlaubt sich Schostakowitsch, wenn er im ersten Gesang die Worte "Dies schrieb ein Ungebildeter während eines Streits" mit der um einen Ganzton nach oben verrutschten Variante seiner D-Es-C-H-Namenssigle unterlegt (Takt 167-169) und damit nicht nur das Ungebildete, sondern vor allem die eigene Autorschaft dieser etwas verrutschten, im Ton vergriffenen Gesänge sarkastisch betont.

Fjodor Dostojewski: *Die Liebe des Hauptmanns Lebjadkin*

Die Granate feuriger Liebe  
barst in der Brust des Ignat.

Und erneut weinte er über das bittere Schicksal,  
bei Sevastopol einen Arm verloren zu haben.

Auch wenn ich nicht in Sevastopol war, und nicht einmal einen Arm  
verlor, aber was für Reime! Aber was für Reime!

Und auf einem Pferd flattert ein Stern herum  
im Reigen anderer Amazonen;  
mir lächelt vom Pferd herab ein  
aristokrati... aristokrati... ein aristokrati-sches Kind.

Für die Vollkommenheit der Jungfer Tuschina. Verehrtes Fräulein  
Jelisaweta Nikolajewna!

O, wie lieb sie ist, die Jelisaweta Tuschina, wenn sie mit ihrem Verwandten im Damensitz dahinfliegt und ihre Locke mit dem Wind spielt oder wenn sie mit der Mutter in der Kirche zu Boden fällt und man die Röte ihres andächtigen Antlitzes sehen kann! Dann sehne ich mich nach den ehelichen und gesetzlichen Freuden und sende ihr und ihrer Mutter eine Träne nach.

Für den Fall, daß sie sich ein Bein bräche.

Diese Schönheit aller Schönheiten bräche sich ein Glied, und doppelt so interessant würde sie werden, und doppelt so verliebt würde der, der schon nicht wenig verliebt ist.

Dies schrieb ein Ungebildeter während eines Streits.

Auch im zweiten Gesang (einer parodierten Fabel) gibt es eine Anspielung auf die Person des Komponisten, und zwar im Klavier-Kommentar zwischen den Zeilen "Aber bemerken Sie, meine Herrschaften, die Küchenschabe murrte nicht" und "Was Nikifor betrifft, so verkörperte er die Natur". Denn auf die Vernichtung des Ungeziefers durch Nikifor folgt eine Zwölftonreihe - ein typisches Kompositionsverfahren in Schostakowitschs Spätwerk, das nichtsdestotrotz in der offiziellen Kulturästhetik verpönt war. Und eben diese Zwölftonreihe wird als Verkörperung der "Natur" gedeutet. Im Kontext der Fabel handelt es sich hierbei nicht nur um die Rehabilitierung eines bestimmten Kompositionsverfahrens. Vielmehr wird die Küchenschabe durch eine stärkere, aber ebenso primitive und geistlose Macht genauso vernichtet, wie allzu moderne Komponisten in der Sowjetunion für ihren Modernismus verfolgt und vernichtet wurden. Wenn Schostakowitschs Musik - entgegen dem Text - nicht diese Macht des Stärkeren als "Natur" bezeichnet, sondern den Grund für die staatliche Bestrafung, so kritisiert er damit den politischen Dogmatismus künstlerischer Klassifizierungen und erneuert die grundsätzliche Frage nach den Grenzen zwischen Kunst und Nichtkunst, die er auch durch die Wahl seiner Gesangstexte aufwirft.

Fjodor Dostojewski: *Die Küchenschabe*

Auf der Welt lebte eine Küchenschabe,  
Küchenschabe von Kindheit an,  
und dann fiel sie in ein Glas  
voll mit Fliegenbrei.

Um Himmels Willen, was heißt das?

Das heißt, wenn im Sommer Fliegen in ein Glas kriechen, dann entsteht Fliegenbrei, jeder Narr versteht das, unterbrechen Sie mich

nicht, unterbrechen Sie mich nicht, Sie werden schon sehen, Sie werden schon sehen!<sup>355</sup>

Bitte noch einmal von vorn!

Auf der Welt lebte eine Küchenschabe,  
Küchenschabe von Kindheit an,  
und dann fiel sie in ein Glas  
voll mit Fliegenbrei.

Die Schabe nahm viel Platz ein,  
die Fliegen begannen zu murren,  
unser Glas war schon sehr voll,  
schrien sie zu Jupiter.

Aber während das Geschrei in vollem Gange war,  
kam Nikifor, ein äußerst ehrwürdiger Alter ...

Hier bin ich noch nicht am Ende angelangt, aber trotzdem, mit wenigen Worten ...

Ungeachtet des Geschreis nimmt Nikifor das Glas, spült die ganze Komödie im Wasserbottich um, sowohl die Fliegen als auch die Küchenschabe, was schon lange hätte getan werden sollen. Aber bemerken Sie, aber bemerken Sie, meine Herrschaften, die Küchenschabe murrte nicht. Was Nikifor betrifft, so verkörperte er die Natur.

In *Der Tod des Dichters* aus der 14. Symphonie und einigen Michelangelo-Vertonungen zeigt Schostakowitsch, daß ein Künstler im eigentlichen Sinne des Wortes nicht nur über sein Werk definiert wird, sondern über die unerschütterliche innere Überzeugung, Künstler zu sein und schaffen zu müssen - auch wenn ihm Anerkennung versagt bleibt. Auch Dostojewskis Lebjadkin besitzt diese unerschütterliche Überzeugung. Aber dennoch werden seine Gedichte erst im übertragenen Sinne Kunst - nicht als Verse Lebjadkins, sondern als literarische Fiktion Dostojewskis und als Vertonung Schostakowitschs. In diesem Zusammenhang ist es interessant, daß Schostakowitschs künstlerische Identifikationsfigur, Modest Mussorgsky, von seinen Gegnern mit dem Schimpfnamen Lebjadkin belegt wurde. Damit wird die Beschäfti-

355 An dieser Stelle verlangt Schostakowitsch, daß sich der Sänger dem Pianisten zuwenden solle. Diese Erweiterung der Vertonung ins Szenisch-Spielerische mag als sarkastische Brechung der Liederabend-Situation gelten - analog zu der Brechung des vermeintlich lyrischen Gedichts durch Prosa-Erweiterungen.

gung mit der Nichtkunst Lebjadkins eine Anspielung auf die Kunst Mussorgskys, und die Selbsterniedrigung Schostakowitschs, der sich bewußt trivialen Versen zuwendet, gleicht einer Ehrung des künstlerischen Vorbilds Mussorgsky. "Es versteht sich von selbst, daß die Texte, die Dostojewski für Lebjadkin geschrieben hat, offen parodistisch sind. Doch der Hauptmann Lebjadkin ist eine komplexere Figur. Er ist der sprichwörtliche Außenseiter. Und als solchen empfand Schostakowitsch sowohl Mussorgsky als auch sich selbst,"<sup>356</sup> faßt Solomon Volkow zusammen.

### Zusammenfassung

Der Konflikt zwischen Kunst und Herrschaft bedeutet in der Küchelbecker-Vertonung der 14. Symphonie ein emphatisches Bekenntnis Schostakowitschs zur Freiheit des Künstlers. In den Puschkin-Gedichten Marina Zwetajewas wendet der Komponist diesen Konflikt zur offenen Anklage der Macht, während die weiteren Gesänge des Zyklus auch die Verstrickung des Künstlers thematisieren. In den Michelangelo-Vertonungen folgt ein Bekenntnis zur eigenen künstlerischen Laufbahn mit all ihren Licht- und Schattenseiten, aber auch eine Rückkehr zu Küchelbeckers Idealismus. Dieser bleibt jedoch gebrochen - als ein nicht zu verwirklichendes, aber anzustrebendes Ziel wahrhafter künstlerischer Tätigkeit. In den *Vier Gedichten des Hauptmanns Lebjadkin* schließlich problematisiert Schostakowitsch die Frage der Abgrenzung zwischen Kunst und Nichtkunst und stellt die Aussagekraft genereller Wertungsschemata in Frage.

Die Untersuchung der späten Vokalzyklen zeigt, daß Schostakowitsch das Verständnis von Kunst und das Bild des Künstlers nicht von seiner eigenen, zwiespältigen künstlerischen Existenz trennt. In der Beschäftigung mit lyrischen Texten thematisiert er unterschiedliche Facetten seines realen oder idealen Lebensentwurfs - jedoch niemals aus der höheren Warte eines definitiven Endergebnisses heraus. Der Versuch der Selbstbestimmung - sowohl was seine reale Vergangenheit angeht als auch hinsichtlich seiner idealen ethisch-ästhetischen Position - erweist sich als ein Prozeß, der bis zum Tod nicht abgeschlossen ist. Damit wird der Hörer dieser Musik aufgefordert, Schostakowitschs Entwürfe wahrzunehmen, sie verstehend nachzuvollziehen und sich dadurch einer eigenen Wertung dieser Künstlerpersönlichkeit zu nähern.

356 Solomon Volkow: Booklet-Beitrag zur Einspielung der *Suite auf Verse Michelangelo Buonarrotis* und der *Vier Gedichte des Hauptmanns Lebjadkin* mit Dietrich Fischer-Dieskau und Vladimir Ashkenazy. (CD), Decca 1993.

Auch dieser Rezeptionsprozeß kann nicht auf ein einziges, eindeutiges Ergebnis festgelegt werden. Er kann aber dazu beitragen, das komplexe und komplizierte Bild eines Künstlers im Beziehungsgeflecht zwischen Kunst und Politik verstehen zu lernen - eines Künstlers, der beides ernstnimmt: sowohl den ästhetischen als auch den gesellschaftlichen Anspruch seiner Kunst.

Bei allen autobiographischen Bezügen bleibt die Mahnung des Dichters Sascha Tschornyj aus Schostakowitschs erster *Satire* op. 109 bestehen, das Ich des Kunstwerks nicht zwangsläufig mit der Person des Künstlers gleichzusetzen. Wenn Schostakowitsch tatsächlich grundsätzliche Überlegungen zum Anlaß nimmt, sich in seinen späten Vokalzyklen selbst zu thematisieren (wie es die Analysen bezeugen), dann kann diese Konkretion für den Rezipienten nur zu einem Fallbeispiel werden, um seinerseits erneut Wert und Aufgabe der Kunst zu bedenken. Indem Schostakowitsch im Allgemeinen das Besondere sieht, fordert er zugleich dazu auf, in diesem Besonderen wieder das allgemein Übertragbare zu suchen. Somit bedeuten Schostakowitschs späte Gedichtvertonungen mehr als nur die Beschäftigung mit der Stellung der Kunst und der Funktion des Künstlers. Letztlich wird der Künstler zum Urbild des menschlichen Geistes, der über die physische Existenz hinausfragt.

Andreas Wehrmeyer (Berlin / Bonn)

## Zur Deutung des Klassizismus im Schaffen Dmitri Schostakowitschs

(vor dem Hintergrund der russischen Musikgeschichte)<sup>357</sup>

Ob und inwieweit man Dmitri Schostakowitsch als einen "klassizistischen" Komponisten deutet, ist abhängig davon, was man unter "Klassizismus" versteht. Abstrakte terminologische Überlegungen führen hier nur am Rande weiter; ungleich sinnvoller erscheint es, den Sachverhalt (des "Klassizismus") zu historisieren und für die russischen Verhältnisse zu bedenken. Dieses Vorgehen verspricht sowohl sachliche als auch terminologische Differenzierungen, die dazu beitragen können, das Phänomen des "Klassizismus" im Schaffen Schostakowitschs in seiner ganzen Breite bzw. Komplexität zu erkennen und zu erschließen.

Die einführende Skizze der russischen Musik unter dem Aspekt des "Klassizismus" dient insoweit als Problemaufriß, aus dem sich konkrete Fragestellungen in bezug auf Schostakowitsch ergeben - Fragestellungen, die abschließend in knappen Werkbetrachtungen überprüft bzw. veranschaulicht werden sollen.

Die russische Musik fand erst relativ spät, im 19. Jahrhundert, Anschluß an die westeuropäische Musikentwicklung. Westliche Schaffensprinzipien konnten zum Teil nur gegen Widerstände durchgesetzt werden - ein Umstand, der dazu führte, daß die Anwendung westlicher Satz- und Formenmodelle von vornherein bekenndenden Charakter hatte, Ausdruck bestimmter ästhetischer Präferenzen war. Damit zugleich war die Ausprägung stilisierender, "klassizistischer" Tendenzen begünstigt.

Es sei unterschieden zwischen "Klassizismus", womit eine Richtung der Moderne - als Antwort auf die Spätromantik - gemeint sei, und "klassizistischen Tendenzen" als einer Erscheinung innerhalb des romantischen Stils (des 19. Jahrhunderts). "Klassizistische Tendenzen" treten in der russischen Musik des 19. Jahrhunderts in erster

<sup>357</sup> Überarbeitete Fassung eines Referats auf dem 7. Schostakowitsch-Symposium (*Schostakowitsch und Deutschland* - Teil II) der Schostakowitsch-Gesellschaft e. V., 29.-31. 10. 1998 in Berlin.

Linie als Stilisierungen des Wiener klassischen Stils zutage, und zwar in unterschiedlichen Formen und Intensitäten: einerseits in Richtung einer (scheinbar) vollständigen Anverwandlung an den "fremden" Stil, andererseits in Richtung einer Pointierung individueller Gestaltungsprinzipien - bis hin zur Auflösung des "fremden" Stils.

"Klassizistische Tendenzen" sind kein spezifisches Merkmal der *russischen* Musik des 19. Jahrhunderts - man begegnet ihnen in allen europäischen Musikkulturen, z. B. im Schaffen Felix Mendelssohns, Johannes Brahms' und Camille Saint-Saëns'. Für die russische Musik läßt sich indes eine gewisse Bevorzugung der *Stilkopie* feststellen und damit verbunden: ein allgemein schärferes Hervortreten "klassizistischer Tendenzen". Hierin liegt einer der am meisten charakteristischen Züge der russischen Musik des 19. Jahrhunderts: eine Besonderheit, in die drei (ineinandergreifende) Aspekte hineinspielen: 1. ein didaktisches Motiv - man versicherte sich der westlichen Kompositionstechnik mittels Stilkopien (gleichsam als Resultat der *Stilübung*), 2. ein nationales Motiv - der Versuch mittels Stilkopien eine russische Tradition zu suggerieren, d. h. Musikgeschichte nachzubilden und an den Westen anzuschließen; im Grunde das Motiv: "einholen und überholen", das für alle politischen, wirtschaftlichen und künstlerischen Bereiche der russischen Gesellschaft im 19. Jahrhundert an Bedeutung gewann (und nicht erst durch die "Sowjets" erfunden wurde), 3. ein im engeren Sinne ästhetisches Motiv - das schon erwähnte Bekenntnis zur "westlichen" Musik und Musikauffassung.

Die Spaltung der russischen Musik im 19. Jahrhundert in eine national-russische Richtung und in eine westliche Richtung war weniger eine Frage der kompositorischen Praxis als vielmehr ein Problem des Selbstverständnisses, eine Frage nach der nationalen Identität. Es ging wesentlich darum, ob und in welchem Maße man bereit war, die Bedeutung des Fremden (d. h. westlicher Elemente) für die Ausprägung des Eigenen, d. h. einer *russischen* Musikkultur, anzuerkennen.

Mit dieser Problematik waren ausnahmslos alle russischen Komponisten des 19. Jahrhunderts konfrontiert. Dabei traten zwei widerstreitende Tendenzen zutage: einerseits versuchte man an die westlichen Schaffensprinzipien und -standards anzuschließen - zumeist stillschweigend, oder mit einer gewissen Befangen- und Hilflosigkeit -, andererseits lehnte man sie ebenso heftig wie polemisch ab. Letzteres gilt besonders für Modest Mussorgsky, was sich gleichermaßen an seinen Werken und Äußerungen zeigen läßt - erinnert sei etwa an das satirisch-polemische Lied "Der Klassiker". Der "Klassiker" und das "Klassische" - das sind für Mussorgsky Sinnbilder der westlichen Musik, besonders der als pedantisch empfundenen deutschen Musik der Leipziger Schule (Mendelssohns) und Anton Rubinsteins.

Schostakowitschs ausgesprochene Sympathien für Mussorgsky erklären sich in diesem Kontext als Ablehnung technischer Routine, des allzu Gefälligen und Gesi-

cherten. Kaum zufällig erinnert Schostakowitschs Musik an Stellen, wo ein episch-russischer Tonfall durchdringt, wo der symmetrische Taktrhythmus zurückgedrängt wird, oft an Mussorgsky. Eben dort ist Schostakowitschs Musik denn auch latent "antiklassisch" (und zugleich pointiert "russisch").

Oftmals erweckte die russische Musikgeschichtsschreibung den Eindruck, der Aufschwung der russischen Musik (im 19. Jahrhundert) verdanke sich einseitig dem Engagement und den Verdiensten der nationalen Richtung. Tatsächlich aber vollzog sich ein weitgehend unspektakulärer, wenig beachteter Prozeß der Institutionalisierung musikalischer Bildung nach deutschem Vorbild. Und es war gerade diese Bildung, die - mit Zügen einer gewissen Überanpassung und frühzeitigen akademischen Erstarrung - den Grundstein für die Ausprägung "klassizistischer Tendenzen" in Rußland legte.

In dem Maße, wie die "klassischen" Schaffenstraditionen (im späteren 19. Jahrhundert) in die russische Musik eingingen, ließen sie sich zugleich als etwas Eigenes reklamieren - d. h. als nationale Errungenschaften und Werte, die dann später, unter dem Ansturm der "Moderne", umso hartnäckiger (mit einem zum Teil extremen Konservatismus) verteidigt wurden.

Der Umstand, daß die westlichen Kompositionstechniken in Rußland auf Widerspruch stießen - eine Folge der Spaltung der russischen Musik in ein national-russisches und westliches Lager -, erwies sich für das Aufkommen "klassizistischer Tendenzen" alles andere als abträglich; im Gegenteil: sie erhielten gerade dadurch, daß sie einen Widerpart in der antiklassizistischen Gesinnung der St. Petersburger nationalen Richtung hatten, Auftrieb und engagierte Vorkämpfer.

Der Begriff und Sachverhalt des "Klassizismus" läßt sich in zwei - idealtypische - Fälle differenzieren: Der eine zielt auf historische Kontinuität (oder Ausgleich) und läßt die historischen Stile (bzw. Satz- oder Formenmodelle) *organisch* in sich aufgehen. Der andere dagegen inszeniert den *Bruch* und läßt die Stile der Vergangenheit mit den Formen ihrer Erneuerung bzw. *Umdeutung* aufeinanderprallen.<sup>358</sup>

Eine eindeutige Zuordnung ist indes nicht immer möglich und erscheint oft als Frage der Wahrnehmung. Um den Begriff möglichst eng zu fassen, sei der zweite Fall als die *spezifische* Form angesprochen - d. h. im Sinne des von Igor Strawinsky

358 Diese Unterscheidung lehnt sich an Gianfranco Vinay an: Vgl. *Stravinsky neoclassico*, Venedig 1987, S. 20 f.

praktizierten "Klassizismus" (mit dem sich der Begriff auch am unmittelbarsten verbindet).<sup>359</sup>

Musikalische Stilkopien finden sich sowohl im Schaffen Pjotr Tschaikowskys (z. B. in seiner Suite *Mozartiana*) als auch bei Nikolai Rimsky-Korsakow (z. B. in seiner Oper *Mozart und Salieri*). Nach der Jahrhundertwende kam es dann zu einer stärker persönlichen Akzentuierung, einer Qualität, die über "klassizistische Tendenzen" hinaus als "Klassizismus" zu bezeichnen wäre. Das bekannteste Beispiel für dieses Stadium ist Sergej Prokofjews *Symphonie classique* (von 1917). Gemeinhin betrachtet man dieses Werk als eines der ersten "klassizistischen" Musikwerke überhaupt. Es ist indes die Frage, ob hier berechtigt von "Klassizismus" die Rede sein kann. Denn charakteristisch ist weniger das Element des Neuen, des Bruchs oder gar der Verfremdung, als die konsequente "klassische" Stilisierung. Insoweit ist die *Symphonie classique* denn auch [weniger ein Vorgriff auf den "Klassizismus" der 1920er Jahre als vielmehr der Endpunkt jener (für Rußland eigentümlichen) historischen Reihe "klassizistischer" Stilkopien.] Innerhalb des Prokofjewschen Œuvres ist die Symphonie das mit Abstand am stärksten "klassizistisch" ausgerichtete Werk - und gibt sich in dieser Hinsicht als Sonderfall zu erkennen, gleichsam als ein Experiment, das ohne Fortsetzung blieb. Man sollte das Werk nicht in erster Linie als Protestgeste gegen die spätromantischen Ausdrucksmittel deuten, denn dieses Moment spielt nur am Rande eine Bedeutung und konnte in Werken wie (der unmittelbar zuvor entstandenen) *Skythischen Suite* viel direkter artikuliert werden. Im Grunde spricht aus der Symphonie eine naive, aufrichtige Begeisterung für den Wiener klassischen Stil (für die Welt Haydns und des frühen Beethovens); es ist eine Adaption, die insoweit echte historische Distanz vermissen läßt. Ein "Klassizismus" der Brüche ist Prokofjew denn auch fremd - und in dieser Hinsicht berührt sich sein "Klassizismus" der *Symphonie classique* mit dem romantischen "Klassizismus" seiner späteren Symphonien und Sonaten (der durch eine organische Einschmelzung "klassischer" Elemente charakterisiert ist): Distanzlosigkeit und Einschmelzung aber konvergieren in der Ausrichtung auf ein kohärentes Erscheinungsbild.

Prokofjews "Klassizismus" läßt sich, im Unterschied zu demjenigen Strawinskys, als "organisch" definieren - auf jeden Fall als ein "Klassizismus", der nicht den Bruch

359 In Anlehnung an das Französische wird häufig von "Neoklassizismus" gesprochen. Dieser Begriff scheint indes entbehrlich, da "Neoklassizismus" im Deutschen nichts anderes als "Klassizismus" meint. Der Begriff "Neoklassizismus" wäre nur dann sinnvoll, wenn er innerhalb einer umfassenden Begriffsbestimmung (im Verhältnis zu den Begriffen "Klassik", "Klassizismus", "Neoklassik" u. ä.) definiert würde.

sucht. Insoweit ist Schostakowitsch viel stärker Strawinsky verwandt: auch bei ihm ist das Gebrochene ein zentrales Moment - und das ist wohl ein Grund mit dafür, daß Prokofjew der Klassizismus Schostakowitschs zeitlebens fremd bleiben mußte.

Zur Illustration sei an jenes Treffen Prokofjews und Schostakowitschs erinnert, das der Komponist Dmitri Tolstoj in seiner Autobiographie schildert:

"Schostakowitsch trug das gesamte Konzert [gemeint ist sein 1. Klavierkonzert; A. W.] von Anfang bis Ende auswendig vor [im Rahmen eines zwanglosen, privaten Zusammentreffens; A. W.]. Als er geendet hatte - Schweigen. Alle blickten auf Prokofjew - gleichsam die Einladung, mit der Beurteilung des Werkes zu beginnen. [...] 'Nun, was läßt sich dazu sagen', begann er. 'Es ist ein Werk, das mir unreif vorkommt und in der Form durcheinander gewürfelt. Was das musikalische Material selbst anlangt, scheint mir das Konzert zu bunt und entspricht nicht dem, was den Anforderungen des guten Geschmacks genüge tut'. [...] Schostakowitsch sprang auf und eilte aus dem Raum. [...] 'Prokofjew, dieser Schuft und Schurke! Für mich existiert er nicht mehr ...'."<sup>360</sup>

Sollte sich dieser Zwischenfall tatsächlich so oder ähnlich im Jahre 1940 ereignet haben, spielte hier sicherlich die Konkurrenz, der wechselseitige Neid der beiden Komponisten eine Rolle. Gleichwohl: die "durcheinander gewürfelte", brüchige Form; das einfache, wohl auch banale Material - das betrifft nicht zuletzt die "klassizistischen" Züge dieses Werkes, Züge, denen Prokofjew nichts abgewinnen konnte, handelte es sich doch um einen "Klassizismus" der Brüche, der seinem organischen "Klassizismus" denkbar fremd war.

Noch eine weitere Äußerung Prokofjews über Schostakowitsch ist dokumentiert - die Kritik des Klavierquintetts:

"Ein bißchen Sorge bereitet mir die Anwendung von musikalischen Wendungen aus der Zeit vor und um Bach. Das ist nicht Neues. Mir scheint, daß man als Hauptmaterial etwas anderes wählen müßte, denn andernfalls handelt es sich um bloße Nachlässigkeit. So geht das nicht: Bach schrieb so, na gut, also setze auch ich eine solche Figur ein; aber es wäre schließlich wesentlich besser, eine andere zu wählen. Dann wäre der erste Satz viel origineller. Im vierten Satz treten wiederum Wendungen à la Händel auf - eine lange, endlose Melodie und Pizzicati im Baß. Das war zu Händels Zeiten gut, aber jetzt, in den 20er und 30er Jahren unseres Jahrhunderts ist es in der westlichen Musik bloß noch ein Stereotyp. Schostakowitsch mit seiner kolossalen Vorstellungskraft, die sich so weiträumig kundtut, könnte darauf verzichten ...."<sup>361</sup>

360 Dmitrij Alekseevič Tolstoj: *Dlja čego éto bylo*, St. Petersburg 1995, S. 134.

361 Sergej Prokofjev, *Sovetskaja muzyka*, Nr. 2/1941, S. 71.

Schostakowitsch steht sowohl dem organisch-adaptierenden Klassizismus Prokofjews als auch dem dialektisch-konfrontierenden Klassizismus Strawinskys - sofern man diese Formen in ihrer sozusagen idealtypischen Ausrichtung nimmt - fremd gegenüber. Dessen ungeachtet gibt es eine Reihe Gemeinsamkeiten, die für das Schaffen aller drei Komponisten konstitutiv sind: die Nähe zum Theater und Ballett, die Bevorzugung "gestikulierender" Tonfälle, Stilisierungs-Vielfalt und die Fähigkeit zu raschen Stil-Metamorphosen. Es sind dies Merkmale, die allgemein für das kompositorische Umfeld, d. h. die St. Petersburger Schule des frühen 20. Jahrhunderts, charakteristisch sind - vergleichbaren Erscheinungen begegnet man auch z. B. in den Balletten Alexander Glasunows (*Ruses d'amour*) und Nikolai Tscherepnins (*Pavillion d' Armide, Narcisse et Echo*).

Parallel zum St. Petersburger Klassizismus entwickelte sich auch ein - von diesem deutlich unterschiedener - Moskauer Klassizismus<sup>362</sup> im Schaffen Sergej Rachmaninows, Nikolai Medtners und Alexander Skrjabin, der drei prominentesten Moskauer Komponisten um 1910 (alle drei waren aus der Schule Sergej Tanejews hervorgegangen). Ihr Schaffen ist spürbar von einer "klassizistischen" Grundhaltung durchdrungen, die sich indes zumeist im Hintergrund hält. Sie manifestiert sich etwa im Formdenken, im Festhalten am Sonatensatz und -zyklus (bei Skrjabin mit fast starren Nachbildungen seiner einzelnen Stationen).

Trotz allen Unterschieden zwischen dem Moskauer und dem St. Petersburger Klassizismus kam es in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg zu einer Annäherung - einer Annäherung zumal der Prinzipien der Konservatoriumsausbildung im Sinne eines konservativen Akademismus: dies zum einen als Reaktion auf die Neuerungen (und russischen Parteigänger) Wagners, Debussys und Skrjabin, zum anderen - und wesentlichlicher - aber als Ausdruck eines erstarrten und der musikalischen Wirklichkeit entfremdeten kompositorischen Metiers. Dies hatte eine insgesamt konservative Prägung der nachfolgenden Komponistengeneration zur Folge, eine Prägung, der auch die sogenannte russische "Avantgarde" (zwischen 1910 und 1925) nichts Substantielles oder Dauerhaftes entgegenzusetzen hatte - und dies gilt letztlich auch für Schostakowitsch.

362 Eine ausführlichere Erörterung der Problematik Moskauer und St. Petersburger Klassizismus - allerdings weniger auf der Grundlage von musikalischen Werkbetrachtungen als eines allgemeinen kulturgeschichtlichen Vergleichs - findet sich in Tamara Lewajas Buch: *Russkaja muzyka načala XX veka v chudožestvennom kontekste épochi* [Die russische Musik zu Beginn des 20. Jahrhunderts im künstlerischen Kontext der Epoche], Moskau 1991, S. 86-114.

Solange die "klassischen" Komponiertraditionen in Rußland im 19. Jahrhundert der Durchsetzung und Festigung bedurften, hatten Stilisierungen und Stilkopien konkrete Funktionen. In dem Maße aber, wie die "klassischen" Traditionen eingeübt und selbstverständlich geworden waren, bedurfte es nicht mehr ihrer Exponierung. Dies mag ein Grund mit dafür sein, daß in der russischen Musik des 20. Jahrhunderts eher unspezifische (oder latente) denn pointierte "Klassizismen" heimisch wurden.

Allgemein gilt der "Klassizismus" der 1920er Jahre als Reaktion auf die überbordenden Gesten und Formausschweifungen der Spätromantik. In der russischen Musik fand indes kein signifikanter Prozeß der Ablösung statt: Zum einen kam den "klassizistischen" Tendenzen im 19. Jahrhundert ein (bereits) anderer Stellenwert als im Westen zu; zum anderen aber hielt sich die Spätromantik als *bestimmende* Strömung - mit all ihren Insignien - auch über die 1920er und -30er Jahre hinaus. Letzteres könnte im Verweis auf eine Reihe spezifisch nationaler Elemente bzw. Traditionen erklärt werden, die seit Glinka und Tschaikowsky die russische Musik (in eminent geschichtswirksamer Weise) prägten - im Verweis auf gewisse Vorlieben für lyrisches Pathos, bekenntnishafte Tonfälle, exponierte Farben- und Klangwirkungen.

Jeder Form von Antirromantik wohnte, in ihrer negativen Bezugnahme, notwendig ein Moment von Romantik inne. Diese Dialektik bestimmte die russische Musik des frühen 20. Jahrhunderts intensiver als im Westen - einerseits hielt sich in Rußland, einem wirtschaftlich und technisch rückständigen Land, einem Land der kulturellen Peripherie, die Romantik vergleichsweise hartnäckiger und provozierte dadurch umso schärfere Gegenreaktionen. Und umgekehrt: alle scharf antiromantischen Positionen zogen "neue" Romantismen nach sich. Das ist insbesondere für das Frühschaffen Prokofjews charakteristisch - in Gestalt rascher, unvermittelter Wechsel von wildausgelassener Toccatenhaftigkeit (mit teils "klassizistischer" Diktion) und lyrischer-sentimentaler Kontemplation. Aber auch beim jungen Schostakowitsch begegnet man dieser Konstellation, wenn auch weniger scharf ausgebildet - etwa in der *1. Symphonie*, deren frisch-motorischen Ecksätzen ein ausgesprochen lyrischer langsamer Satz gegenüber steht, der Erinnerungen an Wagner und Skrjabin weckt.

Um "klassizistische" Ausprägungen im Schaffen Schostakowitschs richtig einordnen zu können, ist die Feststellung wichtig, daß es eine "klassizistische" Moderne in den 1920er und -30er Jahren in Rußland nur in einem unspezifischen Sinne gegeben hat - dies im Unterschied zum Westen. Es kam zwar zu einer vorübergehenden Blüte der zeittypischen Tendenzen der 1920er Jahre (es seien hier nur die Stichworte gegeben: von der Symphonie zur Suite, vom großen Orchester zur kammermusikalischen

Besetzung, von der Homophonie zur Polyphonie, vom entwickelnden Prinzip zur Reihung, von der Programmusik zur absoluten Musik, von der spätromantischen "Seriosität" zum spielerischen Element, zur ironischen Brechung)<sup>363</sup>. Doch wird man eine "klassizistische" Moderne im engeren Sinne der *Umarbeitung* (oder *Verfremdung*) historischer Satzmodelle in Rußland vergebens suchen.

Das hat zum einen damit zu tun, daß die russische Musik keine älteren historischen Schichten besaß - zumindest keine geeigneten -, auf die sie mit dem Ehrgeiz eines spezifisch nationalen Klassizismus hätte rekurrieren können. Zum anderen aber konnte sie bereits auf besondere Erfahrungen mit "Klassizismen" (bzw. "klassizistischen" Tendenzen) zurückblicken. Und diese waren offenbar in den frühen 1920er Jahren noch zu präsent, als daß man - wenn auch unter veränderten Vorzeichen - an sie hätte anknüpfen wollen. Hier spielt mit hinein, daß die (nur wenige Jahrzehnte zuvor adaptierten) "klassischen" Komponiertraditionen noch prestigeträchtig waren sowie ferner bereits in einem solchen Maße dem nationalen Erbe zugerechnet wurden, daß es allem Anschein nach außerhalb seriöser Erwägungen und Neigungen lag, sie (sozusagen leichtfertig) aufs Spiel zu setzen - sei es durch Formen der Umarbeitung oder durch ins Doppeldeutige bzw. Parodistische zielende Brechungen.

In der Stalinzeit kam es zu einer ideologisch motivierten Entgegensetzung der Begriffe "Klassizismus" und "Klassik" - einer Entgegensetzung, die auch für das Schaffen Schostakowitschs der 1930er bis -50er Jahre Prägung besessen hat.

Die Definition der Begriffe "Klassik" und "Klassizismus" sei durch zwei Zitate veranschaulicht: zunächst Auszüge aus dem "Klassizismus"-Artikel der Großen Sowjet-Enzyklopädie (1930er Jahre). Demzufolge ist "Klassizismus":

"die Erscheinung einer scharf reaktionären Stimmung der herrschenden Klassen, die nach den Erschütterungen des Krieges [d. h. des Ersten Weltkrieges; A. W.] und unter dem Einfluß der Revolutionsangst auf ideologischer Basis danach strebten, die ins Wanken geratenen gesellschaftlichen Grundlagen zu konsolidieren. [...] Der Klassizismus erwuchs aus formalistischen Richtungen in der Kunst [...]. In Italien wurde er schnell zum offiziellen Ausdruck der faschistischen Ideologie. [...] Die mechanische Anwendung der klassischen formalen Verfahren, die tendenziöse und mutwillige Interpolation klassischer Motive (in der Kunst des 20. Jahrhunderts nicht selten offiziell

363 An dieser Stelle seien einige Komponisten genannt, deren Schaffen (in den 1920er und frühen -30er Jahren) in besonderer Weise von diesen Tendenzen bestimmt wurde (in alphabetischer Reihenfolge): Anatoli Alexandrow, Wladimir Deschewow, Lew Knipper, Alexander Mosolow, Gawriil Popow, Wissarion Schebalin, Aleksei Shiwotow, Wladimir Stscherbatschow.

inspiriert) führte zur Schaffung schematischer, seelenloser oder pseudoerhabener und pompöser Werke."<sup>364</sup>

Das zweite Zitat stammt aus dem Buch "Entwicklungswege der sowjetischen Musik" (Moskau 1948); es exponiert die Begriffe "Klassik" und "Klassizismus" als unvereinbare Pole:

"Das mechanische 'Machen' von Musik und das vorsätzlich abstrakte 'Herumexperimentieren' gründet in einer reaktionären Ablehnung der klassischen Tradition und des Volksschaffens. Gewiß, von Zeit zu Zeit schreit uns aus den konvulsivischen Absonderungen der formalistischen Komponisten die Losung 'zurück zu Bach' oder 'zurück zu den Komponisten der Vor-Bach-Zeit' entgegen. So haben sich Strawinsky und andere formalistische Komponisten kurzerhand zu 'Klassizisten' erklärt. Aber zwischen ihnen und den wirklichen Klassikern tut sich eine abgrundtiefe Kluft auf. Die Klassiker hörten aufmerksam auf die Stimme des Lebens, waren wahrheitsliebend, strebten nach vorne, um neue Werte und Reichtümer zu schaffen. Die 'Klassizisten' dagegen sind mit toten Ausgrabungen beschäftigt, fetischisieren und kopieren gedankenlos einzelne Nachklänge und veraltete formal-technische Verfahren, die sie verfälschen und outrieren. Das ist seelenlose Widerspiegelung und Stilisierung."<sup>365</sup>

Das "Klassische" wurde in den 1930er Jahren zum "Erbe der besten und edelsten Menschheits-Traditionen" hochstilisiert - einem Erbe, das dank der "fortschrittlichen sozialistischen Gesellschaftsordnung" der russischen (bzw. sowjet-russischen) Kultur zufällt. "Klassik" meinte jetzt "russische Klassik", d. h. die Musik Glinkas und Tschaikowskys, im weiteren Sinne aber auch Rimsky-Korsakows, Tanejews und - man staune - sogar des Anti-Klassikers Mussorgsky. Hier spielte ein national-chauvinistisches (implizit antideutsches) Moment hinein - schon im 19. Jahrhundert hatte man versucht, die deutschen "Klassiker" durch russische zu ersetzen. Zugleich aber antwortete die stalinistische "Klassik"-Ideologie auf Ausfälle der "Assoziation prole-

364 *Große Sowjet-Enzyklopädie*. Stichwort: "Neoklassicism". Bd. 11, Moskau 1939. - Die Terminologie des Russischen lehnt sich an das Französische an: "Klassicism" bedeutet (in der Regel) Klassik; "Neoklassicism" - Klassizismus. - Es ist interessant zu sehen, daß der Begriff "Klassizismus" in den Ausgaben der Großen Sowjet-Enzyklopädie von 1939 und 1954 explizit nur auf die bildenden Künste bezogen ist, und dies auch nur im Blick auf Italien und Deutschland (mit der unterschwelligsten Gleichsetzung: Klassizismus = Faschismus). Erst in der Ausgabe von 1974 erfährt der Begriff eine darüber hinausgehende Differenzierung und wird sowohl als Terminus der russischen Kunst- und Literaturwissenschaft als auch als Phänomen der Kunst und Musik reklamiert, wobei in bezug auf die Musik namentlich Strawinsky erwähnt wird.

365 *Puti razvitija sovjetskoj muzyki* [Entwicklungswege der sowjetischen Musik], Redaktion: A. Šaverdjan, Moskau 1948, S. 123 f.

tarischer Musiker Rußlands" (und ihr angeschlossener Organisationen), die (noch um 1930) nicht davor zurückschreckten, selbst Komponisten wie Glinka und Tschaikowsky als "Fäulnisprodukte der bourgeoisen Gesellschaft" zu diffamieren. So ließ sich denn in Anspielung auf einen dumpfen Nationalismus und mit dem Versprechen, die russische Musik gegen banausische Ignoranz in Schutz zu nehmen, die eigentliche Ideologie des "Klassik"-Begriffs bemänteln: seine Forderung nach Verzicht auf künstlerische Autonomie, nach Funktionalisierung der Musik zu propagandistischen Zwecken.

Die sogenannte "Klassik" (der 1930er bis -50er Jahre) strebte nach Vereinfachung (Einbindung volkstümlich-liedhafter Momente, Rückkehr zu einfachen tonalen Konstruktionen und überschaubaren Formen). Mit der Einbeziehung programmatisch-ideologischer Elemente flossen dann aber auch (oft paradox wirkende) Bemühungen um Monumentalisierung mit ein - doch Einfachheit und Monumentalität ließen sich nur bedingt in Einklang bringen. Die offene Funktionalisierung zu repräsentativen Zwecken ließ schließlich erstaunliche Parallelen zum vermeintlich so unterschiedlichen "Klassizismus" zutage treten - auch die stalinistische "Klassik" war "offiziell inspiriert", inszenierte die Macht und die Mächtigen in "pseudoerhabenen und pompösen Werken". Schostakowitsch mußte in den schwierigen späten 1930er Jahren darauf bedacht sein, sich dieser "Klassik" anzuverwandeln, sie zumindest äußerlich aufzugreifen - um "anderes" zu sagen.

Angeichts des "Klassizismus"-Verdikts stand Schostakowitsch vor der Schwierigkeit, seine Werke nicht allzu "klassizistisch" wirken zu lassen. Im Gegensatz zu Strawinsky hat er sich denn auch nie auf (konkrete) historische Modelle oder Vorlagen bezogen, gleichwohl aber eine Strawinsky (wenn auch nur entfernt) vergleichbare Kunst der ironischen Brechung und Doppeldeutigkeit kultiviert. Ihre Ansätze waren insoweit verschieden, als Strawinsky - vereinfacht gesagt - gegen die Tradition komponierte (gemeint ist die deutsch-österreichische), Schostakowitsch aber *mit* ihr (seine bevorzugte Gattungen waren die Symphonie und das Streichquartett). Bei Schostakowitsch wird die Brechung nicht zum Prinzip, sondern erscheint nur als ein fakultativ hinzutretender (oft subtil gehandhabter, nach innen gewendeter) Charakterzug.

Wenn die "sowjetische" Musikkritik der 1940er und -50er Jahre Schostakowitschs Symphonien und Kammermusikwerke implizit als "klassizistisch" deutete, so lag darin ein Moment der Bedrohung. Allerdings war man sich der Unterschiede zum "Klassizismus" Strawinskys bewußt, verstand Schostakowitschs "Klassizismus" als einen "Klassizismus" der gemilderten, die Musik nicht wesenhaft prägenden Form. (Pflichtgemäß mußte allerdings die Verirrung des "großen Denkers und Humanisten"

Schostakowitsch in die Rolle des "ironischen Skeptikers und Stilisators" getadelt werden.)<sup>366</sup>

Aufgrund ihrer besonderen historischen Stellung, ihrer "Verspätung" im Kontext der "großen" europäischen Musikkulturen, war die russische Musik permanent von "klassizistischen" Tendenzen durchdrungen. Vor dem Hintergrund der nationalen Frage, der Frage des spezifisch Russischen, stellte sich das "Klassische" unter wesentlich anderen Vorzeichen dar als im Westen. "Klassizität" und Streben nach "Klassizität" waren in der russischen Musik immer mit Fragen des Selbstverständnisses und der Wirkung bzw. Selbstdarstellung nach außen hin verbunden.

Sofern man den Begriff "Klassizismus" im oben definierten *spezifischen* Sinne versteht und in erster Linie auf die Kompositionsprinzipien Strawinskys bezieht, ist Schostakowitsch sicher kein "Klassizist", sondern (soweit auch das Verständnis der russischen Musikpublizistik und -wissenschaft) ein "Fortführer der klassischen Traditionen" - sowohl in einem nüchternen als auch einem affirmativen Sinne. Doch ist andererseits offensichtlich, daß Schostakowitsch, zumindest in seinen besten Werken, Ausdruck gerade durch Momente der Brechung und Distanzierung erreicht.

Angesichts dieses Befundes bleibt nur die Rückwendung auf die Musik selbst, d. h. der Versuch, die Individualität der Werke unter dem Aspekt der "Klassizität" bzw. des "Klassizismus" zum Sprechen zu bringen. Die nachfolgenden Werkbetrachtungen sollen deutlich machen, daß das "Klassische" oder "Klassizistische" bei Schostakowitsch kaum auf einen Nenner zu bringen ist, daß vielmehr ganz unterschiedliche, tendenziell unvereinbare Konzepte wirksam sind, die sich aus der Zeit und ihren Umständen heraus erklären.

Die 1. Klaviersonate op. 12 entstand in der frühen "avantgardistischen" Schaffensperiode 1926 - ein Werk auf der Suche nach einem neuen, pointiert antiromantischen Klavierstil. Mit der Wahl der "großen" Form werden Ansprüche erhoben - als Gegenentwurf zur Sonaten-Tradition, im engeren der russischen Sonaten-Tradition Skrjabins und Prokofjews, aber auch als Wunsch, an dieser Tradition teilzuhaben. Dabei finden aggressive Ausdruckshaltung und formale Konvention zueinander. Vier große Abschnitte, die sich als Exposition, Durchführung, Lento-Episode und Reprise

366 Vgl. z. B. Izrail Nest'ev: "Zametki o tvorčestve Šostakoviča" [Anmerkungen zum Schaffen Schostakowitschs], in: *Kul'tura i žizn'* [Kultur und Leben], 30. 9. 1946.

zu erkennen geben, prägen eine "klassische" Verschmelzung von Sonatensatz und Sonatenzyklus aus - eine Formidee, die auf Franz Liszt zurückgeht. Die genauere Analyse ergibt weitere Anlehnungen an die "klassische" Form, wie z. B. klar umrissene Themen, Überleitungen und Durchführungszonen. Selbst die "klassische" formale Einheit von acht Takten bleibt gewahrt, wie z. B. zu Beginn des Werkes:

Notenbeispiel 1: Schostakowitsch, 1. Klaviersonate, Beginn (*Izdatel'stvo Muzyka*, Moskau 1966)

Allegro (♩ = 104)

Die strenge Form dient hier dem inneren Rückhalt allerlei stürmisch aufbegehrender Gedanken - als ein "Klassizismus", der kaum als solcher hervortritt, sondern als "unspezifischer" im Hintergrund wirkt.

Ganz anders liegen die Dinge in Schostakowitschs 2. *Klaviersonate* op. 64, komponiert 1943 - zu einer Zeit, als die "Avantgarde" längst einem gemäßigteren Komponieren Platz gemacht hatte. Die Sonate ist unter dem Eindruck des Krieges und der Nachricht vom Tode Leonid Nikolajews, des verehrten Klavierlehrers Schostakowitschs am St. Petersburger Konservatorium, entstanden. Anstelle der wild-gezackten Linien und Rhythmen der 1. Sonate herrscht hier ein breiter Lyrismus vor (1. Satz). Die einzelnen Stationen der Sonatenform sind durch deutliche Kadenzwendungen bezeichnet. Das "Klassizistische" des Satzes liegt in der Versicherung der "großen" Sonaten-Tradition unter den Verhältnissen des Krieges und des Todes. Zu einer ähnlichen Deutung geben auch Prokofjews "Kriegs-Sonaten" Anlaß (die Klaviersonaten Nr. 6 bis 8).

Vergleicht man die beiden Klaviersonaten Schostakowitschs, so zeigen sich zwei unterschiedlich motivierte Formen von "Klassizismus", die konkrete Funktionen wahrnehmen: In der 1. Sonate ließe sich von einem Klassizismus des Rückhalts, der Disziplinierung sprechen, in der 2. Sonate von einem Klassizismus des Sich-Bekennens und Besinnens.

Die "große" Form kann aber auch als Folie dienen, um bestimmte Subtexte zu transportieren, die nicht direkt zur Sprache gebracht werden konnten - "Klassizismus" als Hülle, als Maskerade. Dem westlichen Hörer erschließt sich dies in der Regel nicht vollständig, zumindest nicht in den Feinheiten. Als Beispiel sei auf den dritten Satz (*Largo*) der 5. *Symphonie* (komponiert 1937) verwiesen - einen "klassischen" langsamen Satz des symphonischen Zyklus. Gemeinhin attestierte man ihm den Ausdruck von Gefühlen der Trauer und Klage - als "unverschlüsselt formulierte Aussage"<sup>367</sup>. Darüber hinaus konnte Richard Taruskin indes auf Anklänge an die Pannychis, die russisch-orthodoxe Begräbnisliturgie, aufmerksam machen - auf Anklänge, gekoppelt an Reminiszenzen aus "Der Einsame im Herbst" und "Der Abschied" aus Gustav Mahlers *Lied von der Erde*. Taruskin spitzt diesen Befund wie folgt zu:

"That Shostakovich's movement was a mourning peace cannot be doubted - and surely was not doubted, though it could not be affirmed openly. It has suggested that the movement was a memorial to Mikhail Nikolayevich Tukhachevsky, Marshal of the Soviet

Union and Shostakovich's protector, whose infamous execution [...] had taken place during the symphony's gestation. But why limit its signification? Every member of the symphony's early auditions had lost friends and family members during the black year 1937, loved ones whose deaths they had had to endure in numb horror."<sup>368</sup>

Selbst wenn man sich dieser Interpretation nicht in letzter Konsequenz anschließen möchte, gibt sie doch eine Vorstellung davon, welche erschreckende Botschaften das *Ceuvre* Schostakowitschs der Nachwelt bereit hält. Die Schwierigkeit für den westlichen Hörer (zumal der Gegenwart) dürfte darin bestehen, diese "Anspielungen" zu erfassen und angemessen zu deuten - wobei es gleichermaßen um Anspielungen auf die russische Volks- und Kirchenmusik als auch auf die "sowjetische" Umgangs- und Unterhaltungsmusik der Zeit geht (besonders die damals verbreiteten Lieder und Operettenmelodien Isaak Dunajewskis).

Abschließend einige Überlegungen zu einem weiteren Werk aus den späten dreißiger Jahren, dem 1938 entstandenen 1. Streichquartett. Daß Schostakowitsch sich gerade in dieser Zeit dem Streichquartett zuwendet, ist bemerkenswert insoweit, als das Streichquartett die Gattung ist, der am stärksten das Odium des "Klassischen", aber auch des Anspruchsvollen und Elitären anhaftet. In dieser Hinsicht scheint die Wahl offen den kulturpolitischen Forderungen der Zeit zu widersprechen - den Forderungen nach Einfachheit, Volkstümlichkeit und Parteilichkeit (im Sinne tendenziöser Inhaltlichkeit). Andererseits gilt das Streichquartett als eine stark "verinnerlichte" Gattung - und es gibt im 1. Streichquartett durchaus Indizien für einen Klassizismus der Rücknahme und des Rückzugs. Dafür spricht sowohl die Absage an avancierte musiksprachliche Mittel als auch die Brechung und scheinbare Aufkündigung des ästhetischen Prestiges, das der Gattung seit dem späten 18. Jahrhundert zugewachsen war. Gerade von einem Komponisten, der sich erstmals mit der Gattung befasst, erwartete man ein gewichtiges Werk, das sich der "Größe" der Tradition anverwandelt. Aber gerade das ist nicht der Fall. Der Kopfsatz *Moderato* ist eigentümlich leichtgewichtig, in den Dimensionen sonatinenhaft. Was den "Inhalt" anlangt, geht es wohl kaum allein um "Kindheitsbilder, um naive, heitere, frühlingshafte Stimmungen" (soweit Schostakowitsch in einer offiziellen Verlautbarung), genauso wichtig ist der Ausdruck der Melancholie, der Irritation und der Trübung. Der achttaktige Hauptgedanke (Beginn) deutet auf die Erfüllung der "klassischen" Norm. Tatsächlich aber entzieht er sich einer sinnfälligen (auch unsymmetrischen) Gliederung. Dem entspricht der Fortgang, der weniger klassisch als den Prinzipien der russischen Volks-

368 Richard Taruskin: "Public lies and unspeakable truth interpreting Shostakovich's Fifth Symphony," in: David Fanning (ed.), *Shostakovich Studies*, Cambridge 1995, S. 42.

367 Vgl. Jacques Wildberger: *Schostakowitsch - 5. Symphonie d-Moll*, München 1989, S. 28.

und Kirchenmusik verpflichtet ist - als zwangloses Spiel mit den eingangs exponierten Motiven (gleichsam als Spiel mit Tonfloskeln). Klangfülle und Überschwang im Ausdruck werden gemieden, auch das gleichsam träge Tempo widerspricht der Behauptung des Heiteren und Frühlingshaften.

Notenbeispiel 2: Schostakowitsch, 1. Streichquartett, Beginn (*Izdatel'stvo Muzyka*, Moskau 1964)

Den führenden Außenstimmen stehen zunächst füllende, in der Regel parallel geführte Mittelstimmen gegenüber - ein Satzbild, das sich indes rasch in sein Gegenteil verkehrt. Was hier agierendes oder reagierendes Element ist, Herrschendes und Beherrschtes, bleibt offen. Anderes wirkt tendenziell paradox: Die Kürze, der eine hochgradige Differenziertheit in der Verarbeitung des Materials gegenüber steht; die Heiterkeit, die durch Melancholie getrübt ist; der seriöse Grundton, der ironisch ge-

brochen ist - z. B. in Gestalt der glissandi in den Bässen des zweiten Themas. Auf kleinem Raum bildet sich die Sonatenform aus - doch ihr wichtigstes Moment, die Inszenierung des Repräsentantritts, fehlt.

Das 1. *Streichquartett* ist ein nur scheinbar "einfaches" oder "eindeutiges" Werk - und darin dem langsamen Satz der 5. *Symphonie* ähnlich. Hinter der Fassade naiver Beschaulichkeit bzw. Trauer verbergen sich "brisante" Botschaften. In beiden Fällen zeigt sich ein unspektakulärer Klassizismus, der die "klassische" Form ins Innere zurücknimmt. Es gibt allerdings auch den umgekehrten Fall: die Steigerung ins Grandiose, einen affirmativen bzw. monumentalen Klassizismus wie etwa im Finale der 5. *Symphonie* (dessen aufgesetzter Jubel freilich konterkarierend gemeint ist).

Die vorliegenden Werkbetrachtungen waren auf Sätze in Sonatenform bzw. aus dem Sonatenzyklus konzentriert, die unterschiedliche Facetten "klassizistischen" Komponierens erkennen lassen.

Schostakowitsch entstammt einer Kultur, in der das Festhalten an der Tradition, das Streben nach Klassizität (d. h. das Bewahren des Mustergültigen) einen anderen Stellenwert als im Westen besitzt. Ein "klassizistischer" Komponist im *spezifischen* Sinne (d. h. in Anlehnung an die Verfahren Strawinskys) war er nicht, wie denn überhaupt ein klassizistisches (oder neoklassizistisches) Komponieren in Rußland ohne Gewicht blieb. Schostakowitsch hätte unter anderen kulturpolitischen Bedingungen - ohne das Klassizismus-Verdikt - womöglich ein klassizistischer Komponist werden können; entscheidend ist aber, daß er es zu seiner Zeit nicht sein konnte. Ein klassischer Komponist, ein Klassiker, im affirmativen sowjetischen Sinne, war er gewiß auch nicht: daß er im Westen zeitweilig als ein solcher rezipiert wurde (besonders in den 1950er und -60er Jahren), sagt weniger über ihn, als über gewisse einseitige Auffassungen in der Zeit des Kalten Krieges.

Schostakowitschs Schaffen verweigert sich eindeutigen Zuordnungen: manches erinnert an den Klassizismus im spezifischen Sinne, manches an die Klassik im Sinne der Sowjet-Ideologie. Der Reiz und vielleicht auch die Qualität der Musik Schostakowitschs liegt gerade in dieser Zwischenstellung. Was man als Fortführung bzw. Erweiterung der klassischen Tradition, oder als auskomponierte Brechung und insofern als Klassizismus, oder aber in der Tendenz als affirmative sowjetische Klassik, als Zugeständnis an die Zeitverhältnisse begreift - das ist letztlich eine Frage des Standpunkts, der Fähigkeit zur Wahrnehmung und der Definitionen.

Gerhard Müller (Berlin)

## Mein Schostakowitsch

Aus Erinnerungen und Aufzeichnungen eines Kritikers<sup>369</sup>

An Prokofjew erinnere ich mich viel deutlicher, denn in einem Kalender von 1950 war er abgebildet, und es gab einen Film, *Die steinerne Blume*, das war ein phantastischer farbiger Märchenfilm, und die Musik war von ihm. Schostakowitsch war in diesem Kalender nicht abgebildet, und überhaupt erscheint es mir heute seltsam, daß Prokofjews Bild da war, denn das fiel noch in die Zeit der Ächtung nach dem Februar-Plenum von 1948, von dem wir damals in unserer kleinen thüringischen Stadt Saalfeld, wo ich aufwuchs, keine Ahnung hatten. Dann erschien der Ballettfilm "Romeo und Julia" mit Galina Ulanowa in unserem Kino. Das war atemberaubend. So etwas hatten wir noch nie gesehen, und auch nicht gehört. Die Kunst, die damals aus Rußland kam und von der Besatzungsmacht verbreitet wurde, hatte für uns Kinder etwas Märchenhaftes. Es war die Welt der Berg- und Naturwunder, der glänzenden Kristalle und sprechenden Tiere, der Prinzen und Prinzessinnen, der schönen Wassilissa und des bösen Tschernomor. Ich erinnere mich an wundervoll illustrierte Puschkin-Ausgaben und an die auf schlechtem Papier gedruckten Gorki-Bände voller exotischer Geschichten. Anders, als wir die Besatzungssoldaten erlebten, vor denen wir Angst hatten, erlebten wir dieses geheimnisvolle ferne Rußland, das Hitler besiegt hat; es war ein Märchenland voller Geheimnisse. Auch Stalin wirkte in seinen

369 Vortrag zum 7. Symposium der Schostakowitsch-Gesellschaft e. V. (*Schostakowitsch und Deutschland* - Teil II), Sonnabend, 31. Oktober 1998.

**Dr. Gerhard Müller** (geb. 1939 in Saalfeld/S.), Chefdramaturg des Gewandhauses zu Leipzig von 1995 bis 1998. Studium der Journalistik an der Leipziger Universität (1959 bis 1963), Promotion zum Dr. phil. an der Humboldt-Universität Berlin; Tätigkeit als Kulturredakteur, Publizist und Musikkritiker in Berlin von 1963 bis 1980, von 1980 bis 1995 Leitender Dramaturg an der Komischen Oper Berlin. Gegenwärtig künstlerischer Berater für das Kultur- und Veranstaltungsprogramm der *EXPO-2000 Hannover*.

Zahlreiche Zeitschriftenaufsätze und Rundfunk-Sendungen, u. a. über Heinrich Heine, Wilhelm Müller, Giacomo Meyerbeer, Richard Wagner, Dmitri Schostakowitsch, Paul Dessau, Hanns Eisler, die musikalische Moderne. Opernlibretti für Reiner Bredemeyer (*Candide*), Georg Katzer (*Gastmahl, Antigone*), Franz Werfel/Kurt Weill: *Der Weg der Verheißung* (Neufassung des Librettos für die deutsche Erstaufführung 1999 in Chemnitz).

inflationären, wahnhaften Abbildungen wie ein weiser Märchenprinz, man traute ihm Allwissenheit zu und nur Gutes, wenn man ein Kind und arglos war. Das änderte sich nur unmerklich.

Ich gestehe, daß diese russische Märchenwelt mich bis heute anzieht und ihre Faszination nicht verloren hat. Sie gehörte zu den Märchen unserer Kindheit, und ihre Klassiker darin waren Hans-Christian Andersen, die Brüder Grimm und auch Alexander Puschkin, selbst auch Shakespeare mit seinen damals farbenprächtig verfilmten Dramen, zu denen dieser wundervolle Ballettfilm zählt. Er fasziniert noch heute, wie ich vor anderthalb Jahren bei einer Wiederaufführung im Leipziger Gewandhaus bemerkte, wo die Leute mit Tränen in den Augen im Mendelssohn-Saal saßen.

In das bunte Märchen mischten sich fahle Farben. Das waren andere Geschichten, nicht gedruckte, sondern nur flüsternd erzählte, deren Kenntnis man auf Befragen besser bestritt. Eine dieser Geschichten erzählte mir der Leipziger Komponist und langjährige Solobratscher des Gewandhausorchesters, Hans Christian Bartel. Wir saßen bei einem Gastspiel in Modena in Italien unter der Frühlingssonne beim Eis, und was er erzählte, rief in mir wieder das kindliche Grauen der frühen Jahre wach, wo ich ähnliches gehört, aber inzwischen verdrängt hatte. Mit den bunten Märchen hatten die düsteren Geschichten gemein, daß ihre Richtigkeit nicht ermittelt werden konnte, bis auf einen Umstand. Der Mensch, von dessen Verschwinden sie erzählten, blieb in der Tat verschwunden. Bartel erzählte, wie 1950 einer seiner Mitschüler in Altenburg, ein gewisser Joachim Näther, verhaftet wurde wegen Sabotage und daraufhin spurlos verschwand. Wie er viel später erfuhr, war er in Weimar von einem sowjetischen Militärgericht der Sabotage und der subversiven Tätigkeit angeklagt und zum Tode verurteilt worden. In Moskau wurde er hingerichtet. Er hatte mit einem selbstgebastelten Sender versucht, die Radio-Übertragung der Rede Wilhelm Piecks am 7. Oktober 1949 zu stören. Für diesen ermordeten Schüler, einen jungen Dichter, haben wir 1997 im Gewandhaus eine Gedenkausstellung gemacht. Der Denunziant war seinerzeit der Schuldirektor gewesen, der später in den Westen ging und es dort zu Ehren brachte. Wir sind durch diese Zeit gegangen wie durch die surrealen Landschaften Edgar Allan Poes.

In ihr begegneten wir in den 50er Jahren der irritierenden Gestalt Dmitri Schostakowitschs. Sie irritierte, weil sie der Märchenwelt widersprach. Zuerst erschien sein Name. Ich las in der Zeitung, daß als Ehrengast des *Ersten Leipziger Internationalen Bach-Wettbewerbs 1950* der berühmte sowjetische Komponist Dmitri Schostakowitsch eingetroffen war. An diesem Wettbewerb nahm auch unser junger Kantor Walter Schönheit teil, ein Schüler Hermann Abendroths und ein genialischer Organist, Pianist und Dirigent, der in der Tat auch einen Preis errang. So hatten wir einen

besonderen Grund, diese Berichte aus Leipzig zu lesen, und so prägte sich auch Schostakowitschs Name ein. Auch sangen wir in der Schule ein Lied, das sehr schwungvoll und daher beliebt war: "Entgegen dem kühlenden Morgen", und darunter stand im Liederbuch ebenfalls Schostakowitschs Name. Er hatte für die junge, schöne Pianistin Tatjana Nikolajewa Präludien und Fugen im Stile von Bach geschrieben. Das erfuhren wir auch. Etwas später hörte ich zum erstenmal eine Symphonie von ihm. In Saalfeld gab es ein junges, tüchtiges Symphonieorchester und einen aufgeschlossenen und begabten jungen Kapellmeister, Franz Chlum; der setzte eines Tages die *Zehnte Symphonie* von Schostakowitsch auf das Programm. Das Konzert begann mit einer Rede. Ein Pult wurde hereingetragen, während das Orchester schon saß, und der Bürgermeister hielt eine politische Ansprache, weil gerade Wahlzeiten waren, und nannte die Saalfelder Erstaufführung ein historisches Ereignis. Den Namen des Komponisten konnte er sich allerdings nicht merken, er nannte ihn "Dimmidri Schostakolow". So begann das Konzert mit einem Gelächter. Man lachte ihn von der Bühne, und der Dirigent wurde mit ostentativem Beifall empfangen. Beifall war, wir werden es noch öfter hören, in der DDR gelegentlich eine Waffe des Protestes. So begann denn diese Symphonie, aber sie klang für unsere Ohren seltsam.

Uns schien, als hätte der Komponist die freudigen Gedanken, die wir im Programm lasen, nicht recht ausdrücken können. Eine Symphonie über den Frieden war im Programm angekündigt, und der Komponist wurde zitiert mit den heroischen Worten:

"Liebe zur Sache des Friedens - das bedeutet unversöhnlichen Haß gegen die Sache des Krieges. Liebe zur Sache des Friedens - das bedeutet Liebe und Treue zu seinem Volk, zu seiner Heimat und gleichzeitig tiefe Ehrfurcht vor den nationalen Gefühlen aller Völker, vor der fortschrittlichen, humanistischen Kultur der Menschheit."

Der letzte Satz sollte ein ausgelassenes Volksfest darstellen. Er wurde verglichen mit dem Finale von Tschaikowskys *Fünfter Symphonie*. Leider löste die Musik dieses Versprechen nicht ein. Während das Düstere überaus gelungen erschien, lag über dem Volksfest des Finales eine bleierne Stimmung, die im Saal die rechte Fröhlichkeit nicht aufkommen ließ. So fiel der Beifall viel magerer aus als zu Beginn, und Schostakowitsch wurde von uns kühnen jugendlichen Denkern aus der Provinz eingereiht in die Galerie der Modernen, deren Musik wir mit der Überheblichkeit der Jugend ablehnten. Niemand urteilt ja gewisser und sicherer als einer, der keine Ahnung hat. In Schostakowitschs kryptischen Worten, die zu seiner Musik nicht paßten, tönte für unsere ungeschulten Ohren das Vokabular der Zeitungen. Wir nahmen sie wörtlich und tappten im Dunkel. Es schien uns, als hätte dem Komponisten das Talent ge-

fehlt, seine Absichten zu verwirklichen. Das war das erste Bild, das wir von Schostakowitsch hatten - ein russischer Moderner, dem das Talent zu einem Tschaikowsky letztlich fehlte.

In die 60er Jahre gehört der Film "*Leningrader Symphonie*" über die Blockade und die Leningrader Aufführung der *Siebten Symphonie* unter Karl Eliasberg. In diesem Film wurde der ideologische Schein um Schostakowitschs Musik zerstört. Zwar basierte dieser Film auf der offiziellen schematischen Mythologie, aber er zeigte keine Heroen und Übermenschen, sondern die Realität der belagerten Stadt. An die Stelle des Märchens trat eine harte, rauhe und qualvolle Realität. In seinen erschütternden Kriegsbildern entwickelte er das wirkliche Thema von Schostakowitschs Musik, und die Musik paßte nun dazu. Es fiel uns gleichsam wie Schuppen von den Ohren. Die heroische Beethoven-Maske fiel, man mußte diese Musik nicht hören wie eine moderne *Eroica* mit einigen falschen Akkorden. Die Symphonik Schostakowitschs erschien uns nun als der musikalische Ausdruck des offiziellen sowjetischen Geschichtsbildes. Ihre Kriegs- oder vielmehr Anti-Kriegs-Töne rückten sie nahe an die eigene, wenn auch kindliche Erfahrung. Die Untertitel der *Elften* und der *Zwölften Symphonie* - *Das Jahr 1905* und *Das Jahr 1917* - wiesen ihn aus als musikalischen Historiker, die *Siebte* hieß die "*Leningrader*", die *Achte* die "*Stalingrader*", und die *Neunte Symphonie* von 1945 war die des Sieges über den Faschismus. Schostakowitsch - der Staatskomponist! Das war die zweite Stufe des Verständnisses. Wichtig war die Bewältigung der faschistischen, also der eigenen Vergangenheit, aber zugleich erschien diese Musik als unkritisch gegenüber den Ereignissen in der Sowjetunion selbst, die erst allmählich bekannt wurden, durch den XX. Parteitag der KPdSU und die "Geheimrede" Chruschtschows, die im Amerika-Haus in West-Berlin auslag und die wir dort lasen, denn die Mauer stand noch nicht, und bei Berlin-Besuchen gingen wir dorthin. Auch hörten wir die Berichte der ab 1957 aus Kasachstan heimkehrenden deutschen kommunistischen Emigranten. Doch diese Ereignisse bezogen wir noch keinesfalls auf die Musik von Schostakowitsch. Sie schien davon nichts zu wissen.

1965 begleitete ich als junger Journalist die Dresdner Staatskapelle auf ihrer ersten Gastspielreise zu den Salzburger Festspielen und erlebte bei dieser Gelegenheit eine der damaligen musikalischen Schlachten des Kalten Krieges. Ihr damaliger Chef Kurt Sanderling hatte die *Achte Symphonie* von Schostakowitsch auf das Programm gesetzt. Es war eine Salzburger Erstaufführung. Die konservative österreichische Presse reagierte gehässig und mit denunziatorischem Tonfall. Schostakowitsch wurde abwertend als "Staatskomponist" und als "Vertreter des sozialistischen Realismus" bezeichnet, und über den aus der Sowjetunion in die DDR re-emigrierten Kurt Sanderling schrieb der Wiener *Kurier*, er erfülle mit dieser Symphonie "sein

sozialistisches Plansoll". Davon konnte natürlich keine Rede sein. Sanderling, bis 1962 neben Jewgeni Mrawinski Chef der Leningrader Philharmonie und ein enger Freund Schostakowitschs, hatte diese Symphonie aus innerer Überzeugung und wahrscheinlich gegen den Rat des Kulturministeriums der DDR auf das Programm gesetzt. Es war jedoch deutlich, daß die konservative Kritik-Partei in Salzburg und Wien auf einen Eklat zielte. Es gab insgesamt fünf Staatskapellen-Konzerte, auf deren Programmen sich hauptsächlich klassisches Repertoire befand. Karl Böhm dirigierte die große C-Dur-Symphonie von Franz Schubert, Herbert von Karajan die *Achte Symphonie* von Dvořák, und so spielte die Kritik die Klassik gegen die östliche Plansoll-Moderne aus, ehe das Konzert überhaupt stattgefunden hatte. Es schulte das Festivalpublikum in Voreingenommenheit und sagte einen Tiefpunkt der Serie der Staatskapellenkonzerte voraus.

Aber Karajan, damals auch Festivalchef in Salzburg, besuchte ostentativ Sanderlings Proben und erklärte in Presse-Interviews, daß die *Achte* ihm die liebste aller Schostakowitsch-Symphonien sei und daß er sie für eines der Meisterwerke der Musik des 20. Jahrhunderts halte. Das hatte nun Sanderling zu beweisen, und er bewies es mit seinem Orchester glänzend. Das Publikum, zu Mißfallenskundgebungen entschlossen, geriet vollständig in den Bann dieser Musik und bereitete Sanderling und der Dresdner Staatskapelle Ovationen. In diesem Konzert entdeckte ich zum erstenmal Schostakowitsch als einen Musiker von der Statur Beethovens oder Mahlers. Zum erstenmal trat der falsche ideologische Schein, die vom Musikschrittm betriebene Bedeutungsmalerei, zurück hinter der musikalischen Meisterlichkeit dieser Partitur. Hier versagte das Wort, und die Tragödie, die durch die Kunst des Dirigenten und des Orchesters entrollt wurde, erhob sich klingend über alle beschwichtigenden und verharmlosenden Erklärungen hinaus als unmittelbarer Ausdruck unserer Zeit.

Schostakowitsch, das wußte ich mit einem Male und habe es seither immer vertreten, war nach Gustav Mahler der zweite große Symphoniker des 20. Jahrhunderts. Später, als ich die Musik von Charles Ives kennenlernte, der in jenen Jahren überhaupt noch nicht gespielt wurde und auch heute noch zu wenig, modifizierte ich dieses überschwengliche Urteil. Freilich stand dieses Urteil aber quer zum üblichen musikkritischen Diskurs, der von der Darmstädter Schule dominiert wurde. Nach ihr bewegte sich die Moderne von Schönberg über Webern zum Serialismus Stockhausens, Boulez' und Nonos, und die sowjetische Musik erschien in diesem Kontext nur als ein staatlich angeordnetes ästhetisches Nichts. Im Verständnis des "sozialistischen Realismus" hingegen fungierte zwar Schostakowitsch als Kronzeuge des historischen Optimismus, aber irgendwie war offensichtlich, daß seine Musik diese Erwartungen nicht einlöste. Sie redete offenbar von etwas anderem.

Wovon, das würde sich zeigen. Zunächst erfuhren wir nun jede Schostakowitsch-Symphonie als ein musikalisches Erlebnis, wir lernten seine Sprache verstehen.

In Leipzig war es Kurt Masur, der Schostakowitsch mit List beim konservativen Gewandhaus-Publikum durchsetzte. Auch in Leipzig gab es zwei Parteien. Die eine versammelte sich um Herbert Kegel und das Leipziger Rundfunk-Symphonieorchester; dort hörte man seit den 50er Jahren Blacher und Dessau, Schönberg und Webern, Prokofjew und Schostakowitsch in mustergültigen Aufführungen. Das waren die Modernen. Das konservative Publikum, das entschlossen einer zeitfernen anspruchsvollen symphonischen Unterhaltung anhing, ging in die Gewandhauskonzerte. Obwohl auch Franz Konwitschny, oder nach seinem Tode Ogan Durjan, Kurt Sanderling, Vačlav Neumann Werke des 20. Jahrhunderts ansetzten, galten sie doch nur als Pflichtübungen. Das wollte Masur ändern, und deswegen setzte er einen Schostakowitsch-Beethoven-Zyklus an, der alle Symphonien und Solokonzerte beider Komponisten umfaßte. Der direkte Vergleich, fand er, besäße die meiste Überzeugungskraft. Das Experiment schien zu mißlingen. Anfangs feierten die Gewandhaus-Abonnenten nur Beethoven und ignorierten Schostakowitsch. Aber langsam wandelte sich das Bild, und das Publikum verließ den Saal nicht mehr, wenn eine Schostakowitsch-Symphonie am Ende erschien. Mit einer Hartnäckigkeit, die die Leipziger ihrem Gewandhauskapellmeister damals nicht zugetraut hatten, setzte er seine ästhetischen Überzeugungen durch. Die damalige Abneigung beruhte auf Vorurteilen und Unkenntnis. Das änderte sich nun. Aber es hieß nicht, daß Schostakowitsch auch schon anders verstanden wurde. Es brach erst einmal die Zeit der Einordnungen und Kategorisierungen an, und Schostakowitsch geriet in das Fach der symphonischen Traditionalisten. Das war ein hoher Rang, aber weder falsch noch richtig, weil damit nichts gesagt war über seine Musik. Man konnte es aber damals schon anders wissen, oder wenigstens erahnen. Die sowjetische Literatur zerstörte seit der "Tauwetter"-Periode von 1956 das mythische Geschichtsbild vom bösen Hitler und weisen Stalin, und als in den 60er Jahren der Roman *Der Meister und Margarita* von Michail Bulgakow erschien, löste es sich in einem sarkastischen Gelächter auf. Die innere Musik dieses genialen Romans war die der Groteske. Das kannte man von den Scherzi in Schostakowitschs Symphonien.

Schostakowitsch erschien aus dieser Sicht als der Epiker und Kritiker. Der "sozialistische Realist", der Komponist des schönen Scheins, war lediglich noch die Stele, die in der Musikwissenschaft ausgestellt wurde, vor allem in den Büchern, Kritiken, Konzert- und Schallplatteneinführungen von Alfred Brockhaus und Hansjürgen Schäfer e tutti quanti. In den Werken, die nach der *Zwölften Symphonie* entstanden, war der neue Ton deutlich zu vernehmen. Man suchte ihn auch in den älteren. Viele Impulse kamen merkwürdigerweise vom "Warschauer Herbst". Dort liebte man

Arnold Schönberg nicht, der inzwischen dank Adorno unser neuer Abgott geworden war, aber Schostakowitsch wurde in Warschau paradoxerweise gefeiert. Das hing mit der polnischen Herkunft der Vorfahren Schostakowitschs zusammen. In Polen sprach man aber auch offener als in der DDR über die Stalinschen Repressalien, und man war gewohnt, in musikalischen Manifestationen einen kryptischen Sinn zu suchen und sich nicht mit der Ästhetik des Absoluten und der Geschichtslosigkeit zu begnügen. Das polnische Publikum war wacher, und Musik ein Teil seines nationalen Selbstverständnisses. Daher verstand es auch Schostakowitsch anders und besser. Krzysztof Meyer, ein junger, talentierter polnischer Komponist, schrieb damals seine Schostakowitsch-Biographie und zitierte in ihr erstmals die "verbotenen" Dokumente: Stalins *Pravda*-Artikel "Chaos statt Musik" von 1936, die Protokolle des Februar-Plenums von 1948 und andere Staatsgeheimnisse. Zu den Merkwürdigkeiten jener Jahre gehört, daß diese Biographie zuerst 1979 im Leipziger Reclam-Verlag erschien und nicht in Polen.

Wesentlicher aber blieb die musikalische Erfahrung. In Berlin war Kurt Sanderling die maßstabsetzende Gestalt. Nachdem dauerhafte Anstellungen beim Gewandhaus und bei der Dresdner Staatskapelle nicht zustande gekommen waren, übernahm er das eher unbedeutende Berliner Symphonieorchester und machte es rasch zum besten Ostberliner Konzertorchester. Die Symphonien von Schostakowitsch standen regelmäßig auf dem Programm. Freilich nicht alle. Die "*Leningrader*" dirigierte er aus mir unbekanntem Gründen niemals, auch nicht die Vokalsymphonien, also die *Zweite* und die *Dritte* sowie die *Dreizehnte* und die *Vierzehnte Symphonie*. Er hielt sie für schwächere Werke. Aber unvergleichlich waren seine Wiedergaben der *Fünften*, der *Achten* und der *Elften Symphonie* und später der *Fünfzehnten*. Sanderling war der erste Dirigent, der sich mit der Musik Schostakowitschs voll und ganz identifizierte und keinen Zweifel aufkommen ließ, daß er Gustav Mahler und Dmitri Schostakowitsch für die größten Komponisten des Jahrhunderts hielt. Durch Sanderling kam Schostakowitsch selbst öfter nach Berlin oder zur Kur nach Bad Schandau; einige Male bin ich ihm damals als junger Kritiker und Journalist auch begegnet. Er war scheu und verschlossen, selbst in größeren Gesprächsrunden schwiegte er meist, und niemals habe ich von ihm solche Worte gehört, wie sie in seinen veröffentlichten Reden und Artikeln vorkamen. Als in der Akademie der Künste - es mußte um 1972/73 gewesen sein - ein Gespräch mit Akademie-Mitgliedern stattfand und er gefragt wurde, wie sich die sozialistische Musikkultur in der Sowjetunion entwickle, äußerte er sich zur Verblüffung der Kulturfunktionäre so karg und distanziert, als ob er von solchen Dingen noch nie gehört hätte. Vor allem trennte er die Musik von den Maßgaben der Kulturpolitik und ihren Aversionen gegen die Moderne. Die "*Formalismus*"-Debatte war das Shdanowsche Relikt, das am längsten überlebte.

Schostakowitsch polemisierte nicht dagegen, aber er sagte, man solle Musik nicht in Schubkästen einordnen, es käme auf die Vielfalt und den Reichtum an, und abrupt wechselte er das Thema, das ihm spürbar lästig war. Er beschwor die Anwesenden, die junge Komponisten-Generation zu beachten und ihre Werke zu spielen. Seine Werke sowie die Prokofjews und anderer seien hinlänglich bekannt und nicht so wichtig. Es war aus prominentem Munde ein indirektes Plädoyer für den Serialismus, den Sonorismus und die Aleatorik, Kompositionsweisen, denen die Jüngeren anhängen und die als "Formalismus" so verteufelt waren wie einst die dissonanten Akkorde Schostakowitschs und Prokofjews selbst. Er ging zwischen uns herum, und er hielt bereits mit der rechten Hand seinen linken Arm fest, der gelähmt war, er trug unglaublich dicke Brillengläser, und auf die Frage, woran er arbeite - die übliche Journalistenfrage - gab er keine Antwort. Zusammen mit Sanderling verließ er die Runde und fuhr nach Bad Schandau.

Schostakowitsch hinterließ damals dem Komponistenverband eine Namensliste als Empfehlung. Es war sicher eine offizielle Liste, doch ich denke, daß auch die Namen seiner Schüler darauf figurierten, von Alfred Schnittke, Boris Tistschenko, Edison Denisow, Sofia Gubaidulina, Moissej Wainberg und anderen. Was aus seiner Liste wurde, habe ich nie erfahren. Eine andere brachte Luigi Nono, der für solche Rituale prädestiniert war, als konspiratives Material aus Moskau und übergab sie Paul Dessau. Auch sie enthielt diese Namen, und Dessau behielt sie nicht für sich. Die Namen sprachen sich herum, man lud einige von ihnen ein und führte sie auf. Der *VEB Edition Peters Leipzig* druckte in der sogenannten *Blauen Reihe* ihre Partituren, die in Moskau abgelehnt worden waren. Es waren die Partituren von Edison Denisow, Alfred Schnittke, Nikolai Karetnikow, Moissej Wainberg und anderen. Es gab gewaltigen Ärger mit Moskau, und der damalige Verlagsleiter, Peter Pachnicke, wurde entlassen und sogar eingesperrt. In einem Prozeß wurde er wegen Wirtschaftsvergehen verurteilt. Aber ich denke, diese Partituren und die entschlossene Förderung der damals jungen Komponisten der DDR, Reiner Bredemeyer, Friedrich Goldmann, Georg Katzer, Paul-Heinz Dittrich, waren der wahre, wenn auch verschwiegene Grund. Viele der Partituren aus jener Zeit harren übrigens bis heute ihrer Aufführung.

In das Frühjahr 1972 fällt die Berliner Erstaufführung der *Fünfzehnten Symphonie* von Dmitri Schostakowitsch. Sie fand in der Deutschen Staatsoper statt, und es gastierte - wenn ich mich richtig erinnere - das Moskauer Rundfunk-Symphonieorchester unter Jewgeni Swetlanow. Es war kurz nach der Moskauer Uraufführung vom 8. Januar 1972 unter Maxim Schostakowitsch, und Berlin war die zweite oder dritte Stadt, in der diese Symphonie überhaupt erklang. Dieser Aufführung sah man mit riesigen Erwartungen entgegen, denn man wußte, daß Schostakowitsch krank war, und sie galt von vornherein als ein Vermächtnis. Sein Bild hatte sich abermals

gewandelt. Die Verwendung von Jewtuschenko-Texten in der *Dreizehnten Symphonie* machte ihn fast zu einem Dissidenten. Es herrschte eine förmlich knisternde, gespannte Atmosphäre, wie vor einer der berühmten Berliner Theaterpremierer von Felsenstein, Besson oder Ruth Berghaus. Als ich vor dem Erlöschen des Lichts zur Mittelloge hinaufblickte, sah ich dort im Halbdunkel Schostakowitsch erscheinen, und neben ihm noch eine andere Gestalt, die wir nur allzugut kannten, weil er eine Hauptfigur des DDR-Theaters war - Walter Ulbricht. Das war erstaunlich.

Ulbricht ging zwar oft in das Theater und auch häufig in Konzerte. Aber daß er die Musik von Schostakowitsch liebte, war eine Überraschung. Es hatte nämlich einmal einen Eklat gegeben. Das war 1968 zur Premiere der Oper *Die Nase* im gleichen Hause. Dazu war er gleichfalls erschienen, und zwar in vollem Licht. Er hatte sich gerade zum Vorsitzenden des Staatsrates wählen lassen und zeigte sich in seiner neuen Würde in der Öffentlichkeit, ganz Landesvater, glänzend vor Eitelkeit. Und dann ereignet sich, umwerfend komisch von Erhard Fischer inszeniert und von Reiner Süß dargestellt, auf der Bühne die Geschichte von der abgeschnittenen Nase, die als Staatsrat durch das alte Petersburg stolziert. Das Publikum bog sich vor Lachen und spendete alle Minuten Szenenbeifall, es wollte gar nicht mehr aufhören mit seinem Amusement. Denn es genoß die doppelsinnige Situation; es lachte seinen Staatsratsvorsitzenden, der sich wie Gogols Nase selbst dazu ernannt hatte, unverblümt aus. Gelächter und Beifall als Protest - hier erschien es wieder. Es war eine für Berlin charakteristische Theatersituation jener Jahre, überdeutlich und doch unangreifbar. Für Ulbricht jedenfalls war das zuviel. Er verließ im Schutze der Dunkelheit vor der Pause das Theater. Die Fotografen mußten ihre Bilder abliefern oder vernichten, keines wurde veröffentlicht, und die Presse, sonst in Protokollangelegenheiten pingelig, erwähnte Ulbrichts Anwesenheit nicht. Das war allerdings auch alles. Das Stück wurde nicht verboten; es stand noch viele Jahre auf dem Spielplan zum Vergnügen der Berliner, und auch ohne Ulbricht in der Loge war es noch amüsant genug.

Warum Walter Ulbricht Jahre später mit Schostakowitsch einen zweiten Versuch unternahm, darüber vermag ich nur Vermutungen anzustellen. Im Frühjahr 1972 war Ulbrichts Position nicht mehr unangefochten. Die Fronde unter Honecker versuchte ihn, der bereits seine wichtigste Funktion als 1. Sekretär des ZK der SED verloren hatte, gänzlich aus dem politischen Leben zu entfernen; er wußte das und suchte Rückhalt in der Öffentlichkeit. Und da er ein feines Gespür für symbolische Gesten hatte, zeigte er sich eben mit Schostakowitsch. Das war ein sowjetischer Komponist, also eine Art Repräsentant der Brudermacht, und gleichzeitig dem Rufe nach ein verkappter Dissident. Das wollte Ulbricht in seinen späten Jahren auch sein, als er eine vorsichtige Politik der Lösung der DDR von der UdSSR betrieb und dann darüber

stürzte. Das könnte Ulbrichts Erscheinen in diesem Konzert, das keinerlei protokollarische Bedeutung hatte, erklären. Es war eine politische Finte. Aber Ulbricht begab sich jedenfalls ohne Vorbereitung auf das Glatteis, und er rutschte wieder aus. Die *Fünfzehnte Symphonie* wurde mit atemloser Spannung aufgenommen; der Eindruck war unvergeßlich. Als Swetlanow geendet hatte, verharnte das Publikum sekundenlang in ergriffenem Schweigen, und dann brach ein Orkan des Beifalls los, den man in diesem Haus selten gehört hat. Die Leute klatschten, schrien und trampelten mit den Füßen, drei- oder viermal kam Swetlanow heraus und ließ das Orchester aufstehen, dann wies er plötzlich auf die Loge, und das Orchester begann selbst Beifall zu spenden. Als sich die Hörer umdrehten, erhob sich in der Loge - nein, nicht Dmitri Schostakowitsch - sondern Walter Ulbricht. Lächelnd nahm der Diktator die Ovationen entgegen, die ihm nicht galten. Schostakowitsch saß daneben, und erst viel später stand er auf und verbeugte sich linkisch. Der ganze Saal brodelte und kochte; so war in Berlin noch nie ein Komponist gefeiert worden. Es entging Ulbricht endlich nicht, daß nicht er Gegenstand dieser Ovation war, er verschwand aus der Loge und ging ab.

Das beleuchtet das politische Verhältnis, das wir zur Musik Schostakowitschs hatten - sie war ein Identifikationspunkt gegen die bleierne Zeit. Die "politische Musik" war ein Begriff jener Zeit, es gab in Schallplattenläden sogar Abteilungen mit "politischer" oder "kulturpolitischer Musik". Darunter verstand man Eisler und Dessau, Schostakowitsch und andere sowjetische Komponisten, und die Nationalhymnen der befreundeten Staaten. Es war eine diffamierende Kategorie, es bedeutete "apologetische Musik", und insbesondere Eisler und Dessau hat das geschadet, die alles andere als Apologeten waren. Ihr wirkliches Bild schälte sich in einem vergleichbaren Widerspruchsprozeß heraus. Das "Politische" an Schostakowitsch war jedenfalls die Verweigerung. Dies begriffen - und das war begriffen, lange bevor die *Volkow-Memoiren-Gespräche* erschienen -, hatte man einen Schlüssel in der Hand für die Metaphern und Zitate in den Partituren. Dann entschlüsselte sich das Wagner-Zitat in der *Fünfzehnten Symphonie* nicht als eine Verbeugung vor Wagner, für die es zuerst gehalten worden war. Warum sollte sich Schostakowitsch vor ihm "verbeugen", wie ein Altgläubiger vor der Ikone? Ein anderer historischer Kontext erschien, kein musikalischer, sondern ein essayistischer, in der die "Todesverkündigung" aus dem zweiten *Walküre*-Akt, die er zitiert, eine reale Bedeutung annimmt.

Als der Hitler-Stalin-Pakt abgeschlossen wurde Ende August 1939, befahl Stalin, zu Ehren der nazideutschen Unterzeichnungs-Delegation im Bolschoi-Theater eine Wagner-Oper auf den Spielplan zu setzen. Es wurde die *Walküre*. Pikanterweise ließ er es von zwei Juden inszenieren, von dem Filmregisseur Sergej Eisenstein und dem Bühnenbildner Boris Tyschler. Schostakowitsch sprach später mit Verachtung von

dieser Produktion und daß Eisenstein sich dazu hergegeben habe. Aber die *Walküre* wurde aufgeführt, der Pakt wurde unterzeichnet, zum Entsetzen und zur Verstörung der Kommunisten und Pazifisten in ganz Europa; wenige Tage später begann der Weltkrieg. Aus dieser Sicht zitierte Schostakowitsch die "Todesverkündigung". Es ist ein Kriegs-Siegel, das sich zusammenfügte mit dem Selbstzitat aus der *Leningrader Symphonie* und auch mit dem Rossini-Zitat aus dem ersten Satz. Tilo Medek wollte bei der Berliner Erstaufführung einen "Spielzeugladen" heraushören, er hat später darüber geschrieben. Aber herbeigerufen wird ja nicht Rossini, sondern Schillers *Wilhelm Tell*, auch ein deutscher Geist, freilich ein anderer. Bilder und Ideale der Jugend, die in der Elegie des Finales traumhaft ausgesponnen werden.

Ich sagte vorhin, "wir" verstanden Schostakowitsch als Kryptogramm der Gesellschaftskritik. Dieses "Wir" umfaßte nicht die Musikwissenschaftler, die entweder Spezialisten für alte oder apologetische und unpolitische Musik waren oder Verfechter eines polemischen Avantgarde-Begriffs, aus dem Schostakowitsch herausfiel. Dieses "Wir" war in erster Linie slawophil. Die ersten, die Schostakowitsch so verstanden, waren die zurückgekehrten Rußland-Emigranten, zu denen auch Sanderling gehörte, aber natürlich noch sehr viel mehr Menschen, die an die Auferstehung der sozialistischen Idee aus den Verkrümmungen des "realen Sozialismus" glaubten. Ihnen war der allgemeine ideelle und reale Kontext dieser Symphonik nahe. Sie verstanden das Andersartige, Unangepaßte dieser Musik besser, während nicht wenige Fachkollegen sie als konventionell empfanden. Mit der Zeit wuchs jedoch noch ein anderes, musikalisches Verständnis. Man begriff die Nähe dieser Musik zu der Tradition Gustav Mahlers, der damit zum Ahnen zweier gegensätzlicher musikalischer Ströme wurde - dem deutsch-österreichischen Schönbergs und der Zweiten Wiener Schule und dem russischen Schostakowitschs, Schnittkes und Denissows. Die nationale Zuordnung genügt jedoch nicht, denn zur ersten Linie gehören auch Pierre Boulez und Luigi Nono, Luciano Berio und Karlheinz Stockhausen, zur zweiten auch Kurt Weill und später die "Polnische Schule", vor allem Krzysztof Penderecki.

Damit ist ein ästhetischer Kontext benannt. Man kann Musik nicht nur "politisch" hören, das wäre oberflächlich und erklärte auch nicht, warum man sie immer wieder hört, auch wenn das "Politische" erklärt und begriffen ist. Es muß in ihr noch etwas anderes geben, und dafür schärft man die Sinne. In der Musik Schostakowitschs klingen die Stimmen der Völker in Liedern; in ihr vernehmen wir die "Weltgeschichte des Herzens", wie es Heinrich Heine genannt hat. Sie geht unter der Hand des Künstlers aus der Geschichte der Ereignisse hervor. Allmählich verblaßte seit den 70er Jahren das verhängnisvolle Image von Schostakowitsch als dem Staatskomponisten. Die Volkow-Gespräche, die nach seinem Tode erschienen, haben später vieles

zur Sprache gebracht, was wir nur ahnten. Ich will ihre Problematik hier nicht erörtern. Daß sie Schostakowitschs Ansichten in der Tendenz richtig wiedergeben, davon bin ich allerdings überzeugt. Viele Geschichten, die Volkow erzählt, kannte ich vorher schon aus dem Munde von Alfred Schnittke und anderen.

Seit den 80er Jahren hatten viele Dirigenten Schostakowitsch für sich entdeckt und wünschten ihn aufzuführen. An der Komischen Oper Berlin, wo ich damals als Dramaturg arbeitete, waren es Rolf Reuter und dann sein Nachfolger Yakov Kreizberg, ein in die USA emigrierter Leningrader, der das sowjetische Regime verabscheute, aber Schostakowitsch verehrte. Sein Debüt als Chefdirigent der Komischen Oper gab er mit Schostakowitschs *Elfter Symphonie*, und diese Symphonie setzte er auch auf sein erstes Programm beim Leipziger Gewandhaus. Ich hatte ihm als Chef dramaturg des Hauses freie Hand gelassen, und er hätte ein klassisches Werk wählen können, oder eine Bernstein-Symphonie, die noch nie in Leipzig gespielt worden war. Er entschied sich für Schostakowitsch. Es wurde ein denkwürdiger Abend. Aber auch Marek Janowski, Heinrich Schiff, Krzysztof Penderecki, Jiří Belohlávek, selbstredend Kurt Masur, und andere Dirigenten schlugen, wenn ich sie fragte, in ihren Programmen immer wieder Schostakowitsch vor. Heute nimmt seine Musik im symphonischen Repertoire den gleichen Platz ein wie die Werke von Brahms, Bruckner, Tschaikowsky oder Mahler.

Leningrad ist mir ein Stichwort für ein anderes Schostakowitsch-Erlebnis. In Leningrad hörte ich zum erstenmal die *Dreizehnte Symphonie*. Sie war am 18. Dezember 1962 in Moskau uraufgeführt, aber von der Presse totgeschwiegen worden. Der Grund war die Vertonung des Gedichtes "*Babij Jar*" von Jewgeni Jewtuschenko, das mit dem deutschen Antisemitismus auch den russischen anklagte. Den durfte es aber nicht geben. Also lag über der Symphonie ein Tabu. In Berlin hörten wir sie nicht, aber sie war von einer Aura des Geheimnisses umgeben. Ein ganz anderer, neuartiger Schostakowitsch sollte das sein. Als ich Ende der 60er Jahre nach Leningrad reiste, spielte sie mir ein Freund in einer schlechten, im Konzert heimlich mitgeschnittenen Tonbandaufnahme vor. Es war eine unvergeßliche Begegnung. Irgendwie gab es auch eine Partitur oder einen Klavierauszug. Ich saß auf einem Biedermeier-Sofa in einem mit Teppichen und Spitzendeckchen geschmückten altmodischen Zimmer und hörte jenes Gedicht "*Babij Jar*", das ich bis dahin nicht gelesen hatte (später druckte es *Sinn und Form* in einer deutschen Übersetzung) und die anderen JewtuschenkoVerse, die über die russischen Frauen, das Scherzo über das Gelächter des Volkes und die satirischen Verse über die Karrieristen im Finale. Am meisten verwunderte mich das Finale. Es war nicht tragisch wie in der *Achten*, nicht heroisch wie in der *Fünften* oder *Siebten*, nicht sarkastisch wie in der *Zehnten* oder *Elften Symphonie*. Es war elegisch und nostalgisch, Glück und Wehmut mischten sich darin. In den An-

dante-Sätzen Mahlers gab es Ähnliches, aber die standen nicht am Ende der Symphonien. Später brachte ich eine gedruckte Partitur aus Moskau mit, die ich bis heute wie einen Schatz hüte. Erst 1973 wurde die *Dreizehnte Symphonie* in einem Konzert des Rundfunksymphonieorchesters unter Thomas Sanderling, dem Sohn Kurt Sanderlings, in Berlin gespielt. Es war ihre deutsche Erstaufführung.

In den 80er Jahren befanden wir uns in der DDR in einer absurden Situation. Wir lebten in einer bleiernen Zeit, in der keine Verständigung mehr möglich war. Der Diskurs zwischen unten und oben existierte ohnehin nicht, aber auch untereinander gab es Schwierigkeiten. Literatur und bildende Künste sprachen Wahrheiten aus, die in der Publizistik nicht einmal benannt werden durften. In der Musikpublizistik gab es zwei Parteien. Die eine wurde von den großen Tageszeitungen repräsentiert, dort lebte der phraseologisch verschnürte Schostakowitsch bis zum Ende der DDR weiter. Die andere agierte auf musikwissenschaftlichen Kolloquien, in Fachzeitschriften und im Rundfunk, in dem legendären Sender "Radio DDR II", deren Musikabteilungen von zwei vorurteilslosen Leuten geleitet wurden, von Klaus Richter und von Stefan Amzoll. Sie richteten eine einmalige Diskussions-Runde ein, den "Radio DDR-Musikkklub", in dem monatlich oder 14tägig über immer ein anderes Thema kontrovers und fachkundig diskutiert wurde, natürlich auch über Schostakowitsch. Das Ziel dieser Runden war es geradezu, die glatten offiziellen Musik-Postulate auseinanderzunehmen und zu zerstören, um den wirklichen Sinn der Partituren hervortreten zu lassen. Neben diesen Diskussionen hatte der Sender verschiedene musikpublizistische Sendereihen im Programm, die sich hauptsächlich mit zeitgenössischer Musik befaßten. Dort stellten wir alles vor, was im Konzertleben nicht vorkam, von Schönberg über Boulez bis zu den jungen Komponisten. In mehr als einem Dutzend Sendungen habe ich damals ausführlich anhand der einzelnen Werke jenes Schostakowitsch-Bild entwickelt, das ich Ihnen hier kurz skizziert habe, und fand damit eine mich sehr verwundernde Resonanz, die sich in vielen Briefen und Anrufen äußerte.

Den Begriff der politischen Musik hatte inzwischen auch Frank Schneider in einer Aufsatz-Serie, die bei Reclam veröffentlicht wurde, hinterfragt. In seiner Darstellung wurde der apologetische Kontext des Terminus gelöscht, und am Werk vieler Komponisten des 19. und 20. Jahrhunderts erläuterte er die verborgenen Chiffren und Bezüge, den von Thomas Mann behaupteten subversiven Charakter der Musik. Wo es Diktaturen gibt, ist Musik politisch verdächtig, jedenfalls die, die der Staat nicht kontrolliert. Dazu zählt heute fast alles. Kontrollieren kann man nur die Lieder in den Schulbüchern und die U-Musik im Radio, und auch das nur unzureichend. Was wir damals als Publizisten schrieben und als Dramaturgen auf die Konzertpläne setzten, unterlag anderen als den kulturpolitischen Doktrinen. Es war ein anderer Diskurs.

Wir agierten wie mit einer anderen Sprache und spielten mit den doppelten Bedeutungen der Begriffe.

Damit komme ich noch einmal auf die *Zehnte Symphonie* zurück, mit der ich begonnen hatte. Im Herbst 1989, nach den großen Demonstrationen vom Oktober und November, organisierte Stefan Amzoll im Radio eine Diskussionsrunde, in der die Dichter Stephan Hermlin und Karl Mickel, der Dirigent Heinz Rögner, ein Philosoph und Historiker, an dessen Namen ich mich leider nicht erinnere, und ich saßen, und wir sprachen über den Stalinismus. Rögner hatte vorgeschlagen, das *Scherzo* aus der *Zehnten Symphonie* als Abschluß der Diskussion zu spielen. Es war daher das ganze Orchester zusammengerufen, und wir diskutierten im Großen Sendesaal in der Nalepastraße. Mir fiel es zu, diese Symphonie zu erläutern. Meine Deutung verwunderte; so habe man diese Musik noch nicht gehört, wurde mir gesagt. Was ich aber damals sagte, hatte ich vorher schon gesagt und geschrieben, und zum Abschluß zitiere ich einen meiner damaligen Texte. Er erhellt ein Stück der Rezeptionsgeschichte Schostakowitschs in Deutschland:

"Diese häufig gespielte Symphonie wird ebenso häufig mißverstanden. Man nennt sie eine Symphonie über den Friedenskampf, die mit einem Volksfest ende, und verwechselt das, was ihr Schöpfer 1953 sagte, mit ihrem wirklichen Programm. Denn diese Symphonie ist eine Symphonie über Stalin und den Stalinismus ebenso wie ein Stück über Schostakowitsch selbst. Der *Zweikampf* zweier Mächte, zweier Personen, zweier Weltanschauungen wird darin ausgetragen, und wenn es auch keine Anekdote, keine biographische Geschichte gibt, so ist es doch unzweifelhaft, daß Schostakowitsch in diesem Werk sein Zeitalter und seinen eigenen Konflikt ohne Beschönigung und ohne schiefmäulige Selbstbeweihräucherung in Szene setzte.

Die Symphonie entstand im Sommer 1953 und wurde am 17. Dezember des gleichen Jahres von der Leningrader Philharmonie unter dem genialen Dirigenten und Schostakowitsch-Enthusiasten Jewgeni Mrawinski uraufgeführt. Seit dem Scherbengericht des Februar-Plenums von 1948 hatte Schostakowitsch keine symphonischen Werke mehr geschrieben. Das *Violinkonzert* und der Zyklus *Aus jüdischer Volkspoesie*, die 1948 bereits vollendet waren, hielt er zurück; stattdessen komponierte er Filmmusiken, das *Lied von den Wäldern*, das sein Comeback in der sowjetischen Öffentlichkeit ermöglichte, denn alle seine Werke waren faktisch verboten, und den an Bach anknüpfenden Zyklus der *24 Präludien und Fugen*. Im März 1953 starb Stalin, der Mann, der direkte Schuld an den Leiden seines Volkes trug und den Schostakowitsch später in einem Atemzug mit Hitler nannte. Historisch war Stalin eine zwiespältige Figur, aber aus der Nähe einfach schrecklich und furchtbar. Jenen Untaten, die die offizielle Propaganda verschwieg oder zu Heldentaten umlog, setzte Schostakowitsch als der kompromißloseste und aufrichtigste aller sowjetischen Komponisten seine Musik entgegen. Die *Zehnte Symphonie* war kein Beginn der Auseinandersetzung, sie begann bereits mit der *Vierten Symphonie* von 1937. Aber die *Zehnte* wurde sein eigentliches Stalin-Memorial, ein Denkmal in

Callot'scher Manier, das das Objekt, das es zu ehren kaum mehr vorgibt, in Wirklichkeit vernichtet. Der zweite Satz, ein *Scherzo*, erhielt von Schostakowitsch selber die Bezeichnung 'die Fratze Stalins'. Es handelt sich um eine verfratzte Marsch- und Militärmusik von äußerster Brutalität, mit Gewehrsalven der Erschießungskommandos als Realität. Um seine Absicht unmißverständlich zu machen, benutzte er als Thema ein Zitat aus *Boris Godunow* von Modest Mussorgsky - die Einleitungsmelodie zum ersten Bild der Oper - "*Hof des Nowodewitschi-Klosters*". In diesem Bild wird das Volk auf die Knie geprügelt, um Boris zur Entgegennahme der Zarenkrone zu bewegen, und dieser Vorgang, die Depravierung des Volkes durch die Macht, klingt in dem *Scherzo* Schostakowitschs noch ingrimmiger und wütender als in der Oper Mussorgskys. Von daher entschlüsselt sich der Sinn der Symphonie. Der ausgedehnte erste Satz basiert auf einem elegischen Thema der Klarinette und einem zweiten, walzerartigen, der Flöte. Aber eingesponnen werden diese heiteren Charaktere in ein düsteres Vorspiel der Streicher, das die Heiterkeit bricht, und in der Durchführung verwandeln sich diese Themen ins Befremdend-Satanische.

Ähnlich ergeht es der scherzosen Allegretto-Musik des 3. Satzes. Das Thema ist dem *Ersten Violinkonzert* von 1948 in einer Abwandlung entnommen, aber von der heiteren konzertanten Durchführung bleibt nichts. Dafür werden die düsteren Akkorde des ersten Satzes herbeizitiert. Dagegen erklingt als zweites Thema erstmals Schostakowitschs eigenes Anagramm, die Tonbuchstaben seines Namens D-S-C-H. In *Boris Godunow* tritt dem Zaren der Gottesnarr entgegen, der die Wahrheit sagt; auf solche gottesnarrische Weise behauptet sich hier das musikalische Initial. Es bestimmt das *Scherzo* und das *Finale*. Wie der dritte mit dem ersten, so korrespondiert der *vierte* mit dem *zweiten* Satz, indem das intonierte Volksfest sich zu einem grellen, unfrohen Taumel auswächst, zu einem befohlenen Jubel. Dem wird Einhalt geboten durch ein gewaltiges Unisono des gesamten Orchesters im dreifachen Forte - dem erwähnten Schostakowitsch-Anagramm. In der Reprise klingt dieses Motiv wieder durch, als ob der Komponist sagen wollte: Ich, ich, ich bin da, ich schweige nicht, ich bezeuge, so ist es gewesen! Das gleiche Motiv hat Schostakowitsch später noch mehrmals verwendet, am auffälligsten im 8. Streichquartett. Daß jemand so vernehmlich 'Ich' sagt und sich nicht dem vorgeprägten kollektiven Urteil unterordnet, das entsprang der Befreiung vom dogmatischen Geistesdruck, der inneren Zensur, die von der tollkühnen Anschauung ausging, daß die Wahrheit sich monopolisieren und mit Gewalt durchsetzen läßt. Schostakowitschs Symphonie führt das ad absurdum und setzt gegen das diktierte Kollektivdenken das 'Ich' des eigenen Anspruchs auf Wahrheit. Darin liegt der zeitgeschichtliche Sinn der Symphonie."

Damit ende ich. Sie sehen aus diesen Zeilen von 1989, was die Musik Dmitri Schostakowitschs für meine Generation bedeutete. Freilich bleibt ein Widerspruch. Nicht die Musik Schostakowitschs mußte eigentlich durchgesetzt werden, sondern ein anderes Denken über diese Musik. Darin unterschied sich sein Fall von dem Schönbergs, Alban Bergs, von Paul Dessau, Paul-Heinz Dittrich, Georg Katzer oder Friedrich Schenker, ganz zu schweigen von John Cage und Morton Feldman. Dort ging es um die Aufführungsmöglichkeiten überhaupt. Mit Schostakowitsch war man auf ei-

nem aktuellen Punkt der historischen Kritik angekommen in den 80er Jahren. Aber durchaus fraglich erscheint es mir, ob jetzt, am Ende des Jahrhunderts, die Musik dieses Jahrhunderts schon bei sich selbst angekommen ist. Die Diskrepanz zwischen den Komponisten unserer Zeit und der Praxis der Konzertsäle und Theaterhäuser ist trotz Schostakowitsch noch längst nicht geschlossen.

Lars Klingberg (Berlin)

## IMS "John" und Schostakowitsch

Zur Stasi-Karriere von Heinz Alfred Brockhaus<sup>370</sup>

Der Musikwissenschaftler und Schostakowitsch-Forscher Heinz Alfred Brockhaus – er selbst benutzte von seinen beiden Vornamen meist nur den des Vaters, Alfred – wurde 1930 in Krefeld geboren, wo sein Vater in den zwanziger Jahren am Konservatorium Gesang studiert hatte und dann am dortigen Theater, später am Theater in Erfurt, als Opernsänger tätig war. Nach Krieg und Gefangenschaft betätigte sich der Vater als Gesangslehrer und erhielt 1949 eine Berufung an die Musikhochschule in Weimar, wo er es als SED-Mitglied bis zum Leiter der Abteilung für Gesang brachte. Aus vermutlich politischen Gründen verlor er im Jahr 1955 seine Professur und wurde aus der SED ausgeschlossen, was für ihn Anlaß war, sich nach West-Berlin abzusetzen.<sup>371</sup> Ob der Grund für das abrupte Ende seiner Laufbahn in der DDR wirklich darin bestand, daß er früher einmal bei der SS gewesen sein soll, wie sein Sohn später von einem Dozenten der Weimarer Musikhochschule erfahren haben wollte,<sup>372</sup> muß freilich angesichts der Vielzahl ungeknickter Karrieren früherer Nazis im SED-Staat bezweifelt werden.

Heinz Alfred Brockhaus war nach dem im Jahr 1949 abgelegten Abitur für ein Jahr als Bibliothekshilfskraft an der Hochschule für Musik in Weimar tätig, bevor er sich dort im Herbst 1950 als Student immatrikulieren konnte. Nach drei Semestern setzte er sein Studium im Ostteil Berlins fort, ging zunächst an die von Georg Knepler gegründete Deutsche Hochschule für Musik, wo er seine musikpraktische Ausbildung abschloß, und wechselte schließlich im Herbst 1953 an die Humboldt-Uni-

370 Überarbeitete Fassung eines Referats auf dem 7. Schostakowitsch-Symposium (Schostakowitsch und Deutschland – Teil II) der Schostakowitsch-Gesellschaft e. V., 29.-31. 10. 1998 in Berlin.

371 Angaben nach: H. A. Brockhaus: *Lebenslauf*, 15. 7. 1958. Der Bundesbeauftragte für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik, Archiv der Zentralstelle, Berlin [im folgenden: BStU, ZA], Signatur: MfS [AGI] 2452/63, Teil P, Bl. 25–27; Oberleutnant Volker Wernitz: *Vorschlag zur Werbung eines IMS*, 28. 5. 1979, MfS AIM 4952/89, Teil I, Bd. 1, Bl. 161 f.

372 Werner Wolter: *Treffbericht* (Treff am 23. 3. 1962), BStU, ZA, MfS [AGI] 2452/63, Teil A, Bd. 2, Bl. 83.

versität, um bei Walther Vetter und Ernst Hermann Meyer Musikwissenschaft zu studieren. Offenbar durch Fürsprache Meyers konnte er nach dem Abschluß des Studiums im Jahr 1956 am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität verbleiben, zunächst als Assistent, ab 1958 als Oberassistent. 1962 promovierte er hier mit einer Dissertation über *Die Symphonik Dmitri Schostakowitschs*. Im selben Jahr erschienen von ihm in Leipziger Verlagen zwei Schostakowitsch-Biographien,<sup>373</sup> die seinen Ruf als Verfechter des parteikonformen, gleichsam offiziellen Schostakowitsch-Bildes in der DDR begründeten. Einer breiteren musikalischen Öffentlichkeit in der DDR bekannt wurde Brockhaus vor allem als Autor von Schallplattentexten für die vom VEB Deutsche Schallplatten (dem ostdeutschen Tonträger-Monopolisten) herausgebrachten Einspielungen zahlreicher Werke des Komponisten. Außer mit seinen Schostakowitsch-Texten ist Brockhaus in den sechziger und siebziger Jahren, sieht man von zwei weiteren kleineren Komponisten-Biographien<sup>374</sup> ab, ausschließlich sozusagen als Cheftheoretiker des Komponistenverbandes an die Öffentlichkeit getreten: Als langjähriger Leiter der Hauptkommission bzw. Kommission Musikwissenschaft hielt er von den sechziger Jahren an bis zur ersten Hälfte der achtziger Jahre die Hauptreferate auf den diversen "Theoretischen Konferenzen" und anderen Verbandsveranstaltungen. 1966 habilitierte er sich für das Fach Musikwissenschaft – wiederum an der Humboldt-Universität – mit einer Abhandlung über *Hermann Aberts Konzeption der musikalischen Historiographie*. Auch der Professorentitel kam nun bald, nämlich im Jahr 1968, als sich Ernst Hermann Meyer hatte in den vorzeitigen Ruhestand versetzen lassen. 1970 übernahm Brockhaus dann auch die Leitung des Musikwissenschaftlichen Instituts – das zu diesem Zeitpunkt freilich nicht mehr so hieß, da 1969 im Zuge der "Dritten Hochschulreform" alle musikwissenschaftlichen Institute der Universitäten in der DDR in Fachbereiche neugebildeter "Sektionen" umgewandelt worden waren; das Musikwissenschaftliche Institut der Humboldt-Universität firmierte fortan als "Bereich Musikwissenschaft" einer "Sektion Ästhetik/Kunstwissenschaften".

Wissenschaftliche Laufbahnen wie die von Heinz Alfred Brockhaus waren in der frühen DDR nichts ungewöhnliches. Da es an marxistischen Hochschullehrern mangelte, bestand die wichtigste Aufgabe der Hochschulpolitik der SED in dieser Zeit darin, das alte "bürgerliche" Lehrpersonal, das zunächst als unentbehrlich angesehen und mit Privilegien im Lande gehalten wurde, so schnell wie möglich durch parteihö-

373 Beide erschienen unter dem Titel *Dmitri Schostakowitsch* – bei Breitkopf & Härtel (Musikbücherei für jedermann Bd. 21) bzw. bei Reclam.

374 *Hanns Eisler*, Leipzig, Breitkopf & Härtel (Musikbücherei für jedermann Bd. 19) 1961; *Sergej Prokofjew*, Leipzig, Reclam, 1964.

rige "Nachwuchskader" zu ersetzen.<sup>375</sup> Diese Politik kam auch am Musikwissenschaftlichen Seminar bzw. Musikwissenschaftlichen Institut der Humboldt-Universität zum Zuge, wo damals mit Ernst Hermann Meyer ein der Partei zutiefst ergebener Genosse eine Schlüsselposition einnahm. Eigens für Meyer war hier schon im Jahr 1948 eine Professur für Musiksoziologie geschaffen worden, und mit der auf Brockhaus fallenden Wahl bei der Besetzung der Assistentenstelle wurde 1956 ausgerechnet einem typischen SED-Aufsteiger der Karriereweg geebnet, obwohl eine Reihe von gut qualifizierten anderen Kandidaten zur Verfügung gestanden hatte.

Wie das Ministerium für Staatssicherheit (MfS) im Jahr 1957 auf Heinz Alfred Brockhaus aufmerksam wurde, konnte nicht ermittelt werden. Aus einem Bericht von seinem späteren Führungsoffizier, Unterleutnant Kotek, geht lediglich hervor, Brockhaus hätte den Auftrag bekommen, "eine Veranstaltung im Westen zu besuchen und uns darüber zu berichten".<sup>376</sup> Als er dann am Veranstaltungsort erschien, habe er erfahren, daß der Termin dieser Veranstaltung, eines Vortrages, verschoben worden sei.<sup>377</sup> In einem anderen Dokument wurde von "einer Musikveranstaltung in West-Berlin" gesprochen, die Brockhaus habe besuchen sollen.<sup>378</sup> Wie auch immer: Die damals so genannte Verwaltung Groß-Berlin des MfS – genauer gesagt: das Referat 6 der mit der Bekämpfung von Regimegegnern befaßten Abteilung V<sup>379</sup> – wollte offenbar testen, ob der angesprochene Kandidat sich für eine inoffizielle Tätigkeit gewinnen lassen würde. Und Brockhaus bestand diesen Test glänzend: Bei der nachfolgenden Berichterstattung, am 9. Juli 1957 in einem Café, vermeldete er nicht nur die Erfüllung seines Auftrags, sondern er erwies sich auch darüber hinaus als sehr denunzierfreudig. So nannte er Namen von Studenten, die er als "Sympathisierende

375 Vgl. z. B. Ilko-Sascha Kowalczyk: "Anfänge und Grundlinien der Universitätspolitik der SED", in: Wolfgang-Uwe Friedrich (Hg.): *Totalitäre Herrschaft – totalitäres Erbe*, Tempe, Arizona 1994 (*German Studies Review*, Special Issue), S. 113-130.

376 Unterleutnant Kotek: *Bericht* (Treff am 9. 7. 1957), BStU, ZA, MfS [AGI] 2452/63, Teil P, Bl. 9.

377 Ebd.

378 Kotek: *Vorschlag zur Anwerbung eines GI*, 13. 11. 1957, BStU, ZA, MfS [AGI] 2452/63, Teil P, Bl. 20.

379 Die "Linie V", d. h. die Ende 1953 gebildete Hauptabteilung V und die entsprechenden Abteilungen der 15 Bezirksverwaltungen, war für die "Sicherung" des Partei- und Regierungsapparats, der Blockparteien, Kirchen und Massenorganisationen zuständig. Nach der Gründung der Hauptabteilung XX im März 1964 wurde sie als "Linie XX" weitergeführt.

mit der Jungen Gemeinde" ausgemacht haben wollte;<sup>380</sup> vor allem aber machte er detaillierte Angaben zu den Lehrkräften und sonstigen Angestellten seines Instituts. Glaubt man diesen Darstellungen, so muß dieses Institut damals gewissermaßen ein Hort des Widerstandes gegen das SED-Regime gewesen sein. Denn Brockhaus berichtete nicht nur über vermeintliche Charakterschwächen der Institutsangehörigen, er macht auch bei einer Reihe von Kollegen "ideologische Koexistenz" und heimliche bzw. offene Sympathien mit dem "goldenen Westen" ausfindig. Der Charakter seiner Berichterstattung spiegelt sich wohl am besten in einer Bemerkung am Ende einer seiner Personeneinschätzungen wider, wo es hieß: "Anderes Nachteiliges war nicht bekannt."<sup>381</sup>

Bei späteren "Treffs" berichtete Brockhaus auch über dem Institut nicht angehörende Fachkollegen. So vertraute er zum Beispiel im Oktober 1957 der Stasi die ihm von Ernst Hermann Meyer zugetragene Mitteilung an, daß der Beethoven- und Schubert-Forscher Harry Goldschmidt (1910–1986) sich negativ über "führende Mitglieder des ZK" geäußert habe und daß in seinen Äußerungen "eine feindliche Einstellung gegenüber der SED und der DDR zum Ausdruck gekommen" sei. Der Schweizer Staatsbürger Goldschmidt solle deshalb "aus die DDR ausgewiesen werden", wie es der nicht eben sprachgewandte Führungsoffizier im Treffbericht formulierte<sup>382</sup> – eine Vermutung, für deren Richtigkeit es freilich keinerlei Belege gibt. Zwar wurde vom MfS zu Beginn der sechziger Jahre über Goldschmidt ein "Operativ-Vorlauf" wegen des "Verdachts der feindlichen Tätigkeit" angelegt<sup>383</sup> – und auch später sollte Goldschmidt, der bereits in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre begonnen hatte, sich vom orthodoxen Kommunismus zu lösen,<sup>384</sup> wieder ins Visier der Stasi geraten

380 Kotek: *Bericht*, Bl. 9.

381 Ebd., Bl. 10.

382 Kotek: *Treffbericht* (Treff am 9. 10. 1957), BStU, ZA, MfS [AGI] 2452/63, Teil P, Bl. 13.

383 BStU, ZA, [AOV] 951/64.

384 So heißt es in einem vertraulichen Brief von Hans-Georg Uszkoreit (Sektor Musik des Ministeriums für Kultur) an Otto Müller (Berliner Rundfunk) vom 2. 11. 1959: "Bekanntlich gab es in den Jahren 1956/57 im Zusammenhang mit den revisionistischen Erscheinungen in unserem Kunstleben prinzipielle Auseinandersetzungen um ideologische Grundfragen mit Prof. Harry Goldschmidt, die unseres Wissens bis zum heutigen Tage noch nicht restlos geklärt und zu Ende geführt sind." Bundesarchiv Berlin, DR-1/200, zit. nach Daniel Zur Weihen: *Komponieren in der DDR. Institutionen, Organisationen und die erste Komponistengeneration bis 1961. Analysen* (Aus Deutschlands Mitte, Bd. 29), Köln-Weimar-Wien 1999, S. 57, Anm. 216.

(u. a. wegen seines Kontakts zu dem Regimekritiker Rudolf Bahro)<sup>385</sup> –, dennoch konnte er bis zuletzt einigmaßen unbehelligt in der DDR leben.

Was nun wieder Brockhaus betrifft, so versteht sich beinahe von selbst, daß die Stasi es sich nicht entgehen ließ, einen solch eifrigen Zuträger alsbald als Inoffiziellen Mitarbeiter – damals "Geheimer Informator" (GI) genannt – anzuwerben. Hinzu kam, daß zu jener Zeit die genannte MfS-Dienststelle noch keine Spitzel am musikwissenschaftlichen Institut plazierte hatte.<sup>386</sup> Die formelle Werbung fand am 28. November 1957 in einer Ost-Berliner Gaststätte statt,<sup>387</sup> die handschriftliche Verpflichtungserklärung reichte der frisch gekürte GI, der sich selbst den Decknamen "Bergmann" wählte,<sup>388</sup> drei Monate später nach.<sup>389</sup> Eingesetzt werden sollte Brockhaus "zur Aufklärung des Institutes für Musikgeschichte". Perspektivisch war darüber hinaus von Anfang an vorgesehen, ihn "zum GHI zu qualifizieren",<sup>390</sup> so daß er zur Führung anderer Inoffizieller Mitarbeiter eingesetzt werden konnte. Die IM-Kategorie "GHI" ("Geheimer Hauptinformator") entsprach der späteren Kategorie "FIM" ("IM zur Führung anderer IM und GMS").<sup>391</sup>

Bereits Mitte November 1957 erhielt Brockhaus – in den Berichten aus dieser Zeit wird er, weil formell noch nicht zum Inoffiziellen Mitarbeiter avanciert, als "KP" ("Kontaktperson") bezeichnet – den Auftrag, eine "genaue Analyse über das Institut" zu erstellen. Im entsprechenden Treffbericht heißt es als Begründung: "Der KP wurde klargemacht, daß es notwendig ist, daß wir uns intensiv mit dem Institut für Musikwissenschaft beschäftigen."<sup>392</sup> Den ersten Teil seiner Analyse übergab Brockhaus am 18. Dezember 1957,<sup>393</sup> auf den nächsten beiden "Treffs" folgten die übrigen beiden Teile des insgesamt 16 Seiten umfassenden Typoskripts mit dem Titel *Über die Ent-*

385 *Auskunftsbericht* der HA XX/Operativgruppe des MfS vom 7. 12. 1977, BStU, ZA, HA XX/9/23, Bl. 354-358. Goldschmidt beriet 1968-1977 Rudolf Bahro beim Schreiben von dessen Buch *Die Alternative. Zur Kritik des real existierenden Sozialismus* und brachte das fertige Manuskript unkontrolliert in den Westen (vgl. Bahros *Nachwort 1989/90* zu der 1990 in Köln sowie in Ost-Berlin erschienenen Ausgabe, S. 546).

386 Kotek: *Vorschlag zur Anwerbung eines GI*.

387 Kotek: *Bericht über die Werbung eines GI*, BStU, ZA, MfS [AGI] 2452/63, Teil P, Bl. 21.

388 Ebd.

389 Kotek: *Treffbericht* (Treff am 27. 2. 1958), BStU, ZA, MfS [AGI] 2452/63, Teil A, Bd. 1, Bl. 20; Brockhaus: *Verpflichtungserklärung*, BStU, ZA, MfS [AGI] 2452/63, Teil P, Bl. 22.

390 Kotek: *Vorschlag zur Anwerbung eines GI*.

391 Die neuen IM-Kategorien wurden im Januar 1968 eingeführt (MfS-Richtlinie 1/68).

392 Kotek: *Auskunft* (Treff am 7. 11. 1957), Bl. 18.

393 Kotek: *Treffbericht* (Treff am 17. 12. 1957), BStU, ZA, MfS [AGI] 2452/63, Teil A, Bd. 1, Bl. 5.

wicklung und den gegenwärtigen Stand der Musikwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin. Unter besonderer Berücksichtigung der ideologischen Probleme und Tendenzen in der Musikwissenschaft.<sup>394</sup> Mit diesem Dokument wies sich Brockhaus als getreuer Schüler von Ernst Hermann Meyer aus, genauer: als Anhänger von dessen in dem 1952 erschienenen Buch *Musik im Zeitgeschehen* vertretenen Thesen.<sup>395</sup> Brockhaus kritisierte das "Spezialistentum" und den "Objektivismus" sowie die Ignoranz der meisten seiner Kollegen gegenüber der sowjetischen marxistischen Musikwissenschaft.<sup>396</sup> Die – als "bürgerlich" abgewerteten – Lehrkräfte des Instituts würden statt marxistische Musikästhetik entweder mittelalterliche Kirchenmusik oder gar die "formalistische Musikästhetik" eines Eduard Hanslick lehren.<sup>397</sup> Die "führende Rolle der Partei" sei am Institut "noch nicht in Inhaltsfragen der Vorlesungen vorgedrungen".<sup>398</sup> Besonders schlimm sei die Situation bei den Absolventen, vor allem bei den drei Aspiranten Georg Sowa, Lukas Richter und Christoph Worbs.<sup>399</sup> In einem späteren Bericht bezeichnete Brockhaus die genannten Personen, die damals die Erfahrung machen mußten, daß es ihnen aus politischen Gründen in der DDR verwehrt wurde, ihrer Qualifikation gemäße Anstellungen zu bekommen, gar als "parteifeindliche Gruppe".<sup>400</sup> Sowa und Worbs verließen noch 1958 frustriert die DDR gen Westen. Ihre Abschiedsbriefe an Ernst Hermann Meyer, die sich in Abschriften in der Brockhaus-Akte befinden, belegen eindrucksvoll, welche verheerenden Auswirkungen die "Kaderpolitik" der SED auf dem Gebiet der Musikwissenschaft haben konnte. Sowa, der sich zuletzt als Verkäufer eines HO-Ladens durchgeschlagen hatte, schrieb u. a.:

"Vom März dieses Jahres an erhielt ich im Durchschnitt 250,- DM im Monat. [...] Über 5 Jahre lang wohne ich mit 2 Kindern in Untermiete. Eine eigene Wohnung wurde mir nicht zugesprochen. Geldsorgen, Beengtheit in der Wohnung, alles das nahm ich auf mich, immer hoffend, es würde eine bessere Zukunft kommen. An Op-

394 BStU, ZA, MfS [AGI] 2452/63, Teil A, Bd. 1, Bl. 6-13, 16-19, 21-24.

395 Meyer polemisierte z. B. gegen die "Ansicht einer [...] Gruppe von Musikwissenschaftlern", daß "die Arbeit des Musikforschers eine autonome, in sich abgeschlossene und nur um ihrer selbst willen betriebene Tätigkeit" sei, die "nur in der Sphäre 'reinen Geistes' Gültigkeit" habe (*Musik im Zeitgeschehen*, Berlin 1952, S. 132).

396 BStU, ZA, MfS [AGI] 2452/63, Teil A, Bd. 1, Bl. 10, 16 f.

397 Ebd., Bl. 19.

398 Ebd.

399 Ebd., Bl. 22 f.

400 Brockhaus: *Betr.: Arbeit des Fachrichtungsleiters am Institut für Musikwissenschaft, Prof. Dr. Ernst Hermann Meyer*, 21. 5. 1959, BStU, ZA, MfS [AGI] 2452/63, Teil A, Bd. 1, Bl. 59.

ferbereitschaft mangelte es nicht. Arbeiten wollte ich, arbeiten! Man verwehrte mir dieses Recht. Nicht der Staat, die Regierung, sondern der kleine Funktionär. Und nur seinetwegen mußte ich den Weg in das Flüchtlingslager antreten."<sup>401</sup>

Im Oktober 1958, ein Jahr nach seiner Anwerbung, stieg Brockhaus zum GHI auf.<sup>402</sup> Bis Ende 1962 führte er planmäßige "Treffs" mit zwei bis drei Inoffiziellen Mitarbeitern durch – und zwar in seinem Dienstzimmer in der Universität, weshalb vom MfS aus Gründen der Konspiration darauf geachtet worden war, daß die Spitzel, bei denen es sich in den meisten, vermutlich sogar in allen Fällen um Studenten handelte, aus Instituten kamen, die zur Philosophischen Fakultät der Universität gehörten.<sup>403</sup> Dieses Verfahren erwies sich gleichwohl im Laufe der Jahre als nicht unproblematisch: Im Februar 1962 notierte Brockhaus' damaliger Führungsoffizier, daß es für den GHI "immer schwieriger" werde, "in seinem Objekt die Treffs durchzuführen", da er dort "selten nur noch allein" sei.<sup>404</sup> Schon im Jahr zuvor hatte derselbe Führungsoffizier zur Kenntnis nehmen müssen, daß Brockhaus' Beziehungen zum MfS im Musikwissenschaftlichen Institut nicht mehr gänzlich unentdeckt geblieben waren:

"Bergmann erzählte mir über ein Gespräch mit Prof. [Ernst Hermann] Meyer, welcher ihn eines Tages auf dem Weg nach Hause fragte, ob er noch Verbindung mit uns habe. Bergmann verneinte und sagte, das habe sich damals erledigt. (Meyer schickte mal jemand zu ihm)."<sup>405</sup>

Als erster IM wurde Ende des Jahres 1958 der GI "Wolftrum" an Brockhaus übergeben; er studierte Philosophie und Ästhetik, kam aber nach der Übergabe kaum mehr zum Einsatz, da er wenig später sein Studium beendete.<sup>406</sup> Länger währte die Zusammenarbeit mit dem GI "Kurt"; dieser wollte Lehrer der Fachrichtungen Geographie und Geschichte werden und belieferte Brockhaus von Anfang 1959 bis zur Beendigung seines Studiums im Sommer 1961 mit Berichten aus dem Historiker-Mi-

401 Brief vom 1. 10. 1958, BStU, ZA, MfS [AGI] 2452/63, Teil A, Bd. 1, Bl. 51.

402 *Beschluß über die Umgruppierung des GI zum GHI*, 27. 10. 1958, BStU, ZA, MfS [AGI] 2452/63, Teil P, Bl. 30.

403 Unterleutnant Kotek/Hauptmann Schmidt: *Vorschlag zur Einsetzung eines GI als GHI*, 13. 10. 1958, BStU, ZA, MfS [AGI] 2452/63, Teil P, Bl. 28 f.

404 Werner Wolter: *Treffbericht* (Treff am 6. 2. 1962), BStU, ZA, MfS [AGI] 2452/63, Teil A, Bd. 2, Bl. 67.

405 Werner Wolter: *Treffbericht* (Treff am 26. 4. 1961), BStU, ZA, MfS [AGI] 2452/63, Teil A, Bd. 2, Bl. 174.

406 Unterleutnant Kotek/Hauptmann Schmidt: *Vorschlag zur Übergabe eines GI an einen GHI*, 10. 6. 1959, BStU, ZA, MfS [AGI] 2452/63, Teil P, Bl. 33 f.

lieu der Universität.<sup>407</sup> Der Ende 1959 an Brockhaus übergebene Philosophiestudent mit dem GI-Decknamen "Gerhard" galt als besonders zuverlässig. Brockhaus' Führungsoffizier hob vor der Übergabe lobend hervor, daß dieser "Gerhard", ein SED-Mitglied, einst zur Inhaftierung und Aburteilung dreier "Agenten" beigetragen habe.<sup>408</sup> Spätere von Brockhaus geführte Inoffizielle Mitarbeiter hatten die Decknamen "Helga", "Werner Weber" und "Wolfgang Müller". In der Regel alle zwei bis drei Wochen übergab Brockhaus die Treffberichte sowie eigene Informationsberichte an seinen Führungsoffizier, der bis Ende 1962 zweimal wechselte. Unter den eigenen Berichten finden sich Charakteristiken wichtiger Personen des Musiklebens in der DDR – so etwa des damaligen Rektors der Ost-Berliner Musikhochschule, Eberhard Rebling –, vor allem aber Einschätzungen von Studenten und Lehrkräften des Instituts, darunter Ernst Hermann Meyer und Georg Knepler.

Ein interessanter Bericht betrifft die Teilnahme von Wissenschaftlern aus der DDR am Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft (IGMW) und der Mitgliederversammlung der Gesellschaft für Musikforschung (GfM) 1958 in Köln. Bemerkenswert ist vor allem, daß Brockhaus schon zu diesem frühen Zeitpunkt eine Trennung der ostdeutschen Musikwissenschaftler von der gesamtdeutschen GfM und die Bildung einer eigenen "Gesellschaft für Musikwissenschaft" in der DDR forderte. Auch empfahl er ein Engagement in der IGMW zum Zweck der Anerkennung der DDR<sup>409</sup> – zu einer Zeit, als die IGMW von den Musikfunktionären in Partei und Staat noch nicht als ein für diesen Zweck geeignetes Betätigungsfeld wahrgenommen wurde.<sup>410</sup> Später sollte Brockhaus als DDR-Vertreter im Direktorium der IGMW die Möglichkeit erhalten, die damals formulierten Grundsätze in die Tat umzusetzen.<sup>411</sup>

407 Brockhaus: *Einschätzung über die Verbindung-Kurt*, 14. 7. 1961, BStU, ZA, MfS [AGI] 2452/63, Teil A, Bd. 2, Bl. 10 f.

408 Leutnant Kotek/Major Clasen: *Betr. Übergabe des GI "Gerhard" Reg. Nr.: 1/55/58 an den GHI "Bergmann" Reg. Nr. 2608/57*, 21. 10. 1959, BStU, ZA, MfS [AGI] 2452/63, Teil P, Bl. 36.

409 Brockhaus: *Kongress der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Köln*, 23.-28. 6. 1958. *Verbunden mit der Jahresversammlung der Gesellschaft für Musikforschung (DDR und Bundesrepublik) am 27. 6. 58*, BStU, ZA, MfS [AGI] 2452/63, Teil A, Bd. 1, Bl. 35; ebenfalls dazu: Kotek: *Treffbericht* (Treff am 17. 7. 1958), BStU, ZA, MfS [AGI] 2452/63, Teil A, Bd. 1, Bl. 33.

410 Vgl. Lars Klingberg: *"Politisch fest in unseren Händen". Musikalische und musikwissenschaftliche Gesellschaften in der DDR. Dokumente und Analysen* (Musiksoziologie Bd. 3), Kassel u. a. 1997 S. 132.

411 Ebd., S. 157–160.

Daß Brockhaus 1959 sogar seinem Ziehvater Meyer "Liberalismus" unterstellte, daß er ihm beispielsweise vorwarf, die Parteiarbeit zu vernachlässigen und parteifeindliche Lehrkräfte am Institut zu dulden, nur weil sie gute fachliche Arbeit leisteten,<sup>412</sup> zeigt, welche Tendenz diese Berichte haben. Über Studenten seines Instituts hatte Brockhaus 1961 in einem von ihm selbst verfaßten Bericht folgende Bemerkungen übrig:

"Eine Gruppe von Studenten, die durch aktive Beziehungen nach West-Berlin, vor allem durch regelmäßigen Konzert-Besuch, negative gesteuerte West-Ansichten unter die Studenten tragen. [...] Unter dem Einfluss der Äußerungen dieser Studenten ist besonders im 2.-4. Studienjahr immer stärker eine negative Tendenz ausgebreitet worden, die sich in zwei Thesen äußert:

a) Der Westen ist gar nicht so schlimm, im Gegenteil, durch die Karten für Konzerte und Oper kann man dort 1 : 1 billiger und besser Musik hören als bei uns

b) die Einschätzungen, die in den Vorlesungen über neue Musik gegeben werden, sind einseitig und ignorieren absichtlich, mit 'böser Absicht', daß die moderne Musik drüben auch gut ist. Um die westliche moderne Kunst abzulehnen, würde von den Dozenten die ganze ideologische Mache angewendet, in Wirklichkeit hätte Kunst aber nie etwas mit Politik zu tun. Die westliche Musik sei im Prinzip besser und interessanter als die östliche."<sup>413</sup>

Ein Jahr später glaubte Brockhaus, daß sich inzwischen aus dieser "Tendenz" "eine richtige Konzeption" entwickelt hätte. Einige Studenten wollten beweisen, "daß die Musik unpolitisch sein muß, daß sie nichts mit der Gesellschaft zu tun hat". Diese Studenten "fordern auch weiterhin, daß man die moderne westl. Musik bei uns lehrt und aufführt."<sup>414</sup> Unter den drei "Wortführern" dieser "Konzeption" nannte Brockhaus an erster Stelle den späteren Schönberg- und Mahler-Forscher Mathias Hansen, der von ihm Anfang der sechziger Jahre ganz besonders intensiv ins Visier genommen wurde, weil er ihn für einen "ausgesprochenen Feind" des SED-Regimes hielt.<sup>415</sup> In der Tat machte Hansen schon damals keinen Hehl aus seinen Sympathien für die (westliche) musikalische Avantgarde, während er für die sozialistisch-

412 Brockhaus: *Betr.: Arbeit des Fachrichtungsleiters am Institut für Musikwissenschaft, Prof. Dr. Ernst Hermann Meyer*, 21. 3. 1959, BStU, ZA, MfS [AGI] 2452/63, Teil A, Bd. 1, Bl. 57–59.

413 Brockhaus: *Betr.: Einschätzung der ideologischen Situation unter den Studenten am Musikwissenschaftlichen Institut*, 10. 3. 1961, BStU, ZA, MfS [AGI] 2452/63, Teil A, Bd. 1, Bl. 167.

414 Unterleutnant Otto: *Treffbericht* (Treff am 13. 4. 1962), BStU, ZA, MfS [AGI] 2452/63, Teil A, Bd. 2, Bl. 88.

415 Ebd.

realistische Staatskunst angepaßter DDR-Komponisten nur abschätzige Bemerkungen übrig hatte. Brockhaus erwähnte etwa die folgende Äußerung Hansens, mit der dieser obendrein die damals von der marxistischen Musikästhetik immerzu propagierte Widerspiegelungstheorie verhöhnte: "Was kann sich schon in unserer Musik widerspiegeln? Nur Angst und Schrecken."<sup>416</sup> – Es muß im Nachhinein als Glücksfall bezeichnet werden, daß Brockhaus' Denunziationen für Hansen damals keine ernsteren Folgen hatten.

Auch über die genauen Umstände eines Vorgangs, der im Jahr 1962 zu Hansens Rauswurf aus der Humboldt-Universität führte, war die Stasi dank einer ausführlichen Personeneinschätzung ihres Mitarbeiters bestens informiert:

"Im April (Ende des Monats) berichtete Prof. Dr. Ernst H. Meyer, in seinem Seminar sei eine schwere Provokation erfolgt. Die Studentin [...] hielt ein Referat, in dem sie unter anderem die Arbeiten des Musikwissenschaftlers Kurt Huber auswerten sollte. Prof. Meyer hatte sie gebeten, auch über die persönlichen Schicksale Hubers etwas zu sagen (Huber war Prof. in München und hat mit den Geschwistern Scholl zusammengearbeitet, er wurde 1943 von den Faschisten hingerichtet. Er gehörte zu einer Gruppe katholischer Antifaschisten. Nach dem Zusammenbruch der faschistischen Armee bei Stalingrad hatte er ein Flugblatt gegen die Faschisten verfaßt und publiziert, indem er die Studenten und Lehrer der Uni München aufforderte, die faschistische Partei und die faschistischen Organisationen zu boykottieren, denn Stalingrad zeige ja, wohin der Faschismus Deutschland geführt habe.)<sup>417</sup>

Die Studentin [...] soll nun, berichtete Prof. Meyer, dieses Flugblatt so zitiert haben, daß der Eindruck entstehen mußte, daß es sich generell gegen Politik in der Wissenschaft wende, daß die Formulierung "Heraus aus den Organisationen und Verbänden der Partei" sich auch auf die DDR anwenden ließe.<sup>418</sup>

416 Ebd.

417 Es handelte sich um das sechste Flugblatt der Widerstandsgruppe "Weiße Rose", das von Kurt Huber am 8. und 9. Februar 1943 verfaßt und von Hans und Sophie Scholl am 18. Februar in der Universität München verteilt wurde. Aus den Prozeßakten geht hervor, daß Huberts Entwurf von Hans Scholl um eine Passage gekürzt wurde, die ein Lob auf die deutsche Wehrmacht enthalten hatte. Vgl. u. a. Hinrich Siefken (Hg.): *Die Weiße Rose und ihre Flugblätter. Dokumente, Texte, Lebensbilder, Erläuterungen* (German Texts), Manchester-New York 1994, S. 114 f.

418 Der entsprechende Textabschnitt lautet: "Es gibt für uns nur eine Parole: Kampf gegen die Partei! Heraus aus den Parteigliederungen, in denen man uns politisch weiter mundtot halten will! Heraus aus den Hörsälen der SS-Unter- oder Oberführer und Parteikriecher! Es geht uns

[...] Einige Wochen (?) nach diesem Bericht Prof. Meyers wurde in einer Parteibesprechung berichtet, daß eine Studentin folgendes gehört habe: Vor dem Seminarreferat hat die Studentin [...] mit H. gesprochen und ihn gefragt, was er von dem Flugblatt halte, ob sie daraus in ihrem Referat zitieren solle. H. habe geantwortet: 'Ja, immer feste, aber paß auf, daß du nicht Adolf Ulbricht oder Walter Hitler sagst!'.<sup>419</sup>

Dank der Eilfertigkeit anderer bedurfte es freilich in dieser Angelegenheit zur Abstrafung der beiden Studierenden gar nicht des Zutuns der Staatssicherheit. Das von Institutsdirektor Georg Knepler verständigte Prorektorat für Studienangelegenheiten der Universität verhängte gegen Hansen und dessen Kommilitonin Hedwiga Stingl umgehend ein für sämtliche universitätseigene Räume geltendes Hausverbot und beantragte beim Rektor die Durchführung eines Disziplinarverfahrens<sup>420</sup> – das im Fall von Hansen mit der Exmatrikulation endete.<sup>421</sup>

Brockhaus' zweiter Führungsoffizier, der seine Schriftstücke mit "Werner Wolter" unterzeichnete, lobte im Juli 1960 die Mitarbeit des GHI. Dessen Berichte seien "immer gut", die Termine der Treffs halte er stets pünktlich ein, und in Diskussionen vertrete er "den richtigen Standpunkt". Fazit: "Bergmann macht einen sehr zuverlässigen Eindruck."<sup>422</sup> Ein halbes Jahr später, im Dezember 1962, enden die Berichte plötzlich, ohne daß dafür ein überzeugender Grund ersichtlich ist. Und merkwürdigerweise erst im Jahr 1969 sah sich die Berliner Stasiverwaltung – genauer: deren inzwischen aus der Abteilung V hervorgegangene Abteilung XX – veranlaßt, die Akte zu archivieren. Zur Begründung heißt es im Schlußbericht vom 18. Februar 1969:

"Der IM hat in der Zwischenzeit eine derart positive politische und berufliche Entwicklung genommen, daß ihm von seiten seiner Arbeitsstelle Funktionen übertra-

---

um wahre Wissenschaft und echte Geistesfreiheit!" (zit. nach der originalgetreuen Wiedergabe des Textes in: *Die Weiße Rose und ihre Flugblätter*, S. 32).

419 Brockhaus: *Betr. M. Hansen*, BStU, ZA, MfS [AGI] 2452/63, Teil A, Bd. 2, Bl. 105 f.

420 Brief von Diedrich (Persönlicher Referent der Prorektorin für Studienangelegenheiten, Waltraud Falk) an Georg Knepler vom 22. 6. 1962, Archiv der Humboldt-Universität zu Berlin, Bestand: Musikwissenschaftliches Institut, Signatur: 199.

421 Hansen durfte ein Jahr später – nach einer Tätigkeit als Buchverkäufer – sein Studium fortsetzen (mündliche Mitteilung von Mathias Hansen). Er wurde also lediglich "zur Bewährung in die Produktion" geschickt, wie diese Art der Bestrafung im SED-Jargon hieß.

422 Werner Wolter: *Einschätzung über Bergmann*, 2. 7. 1960, BStU, ZA, MfS [AGI] 2452/63, Teil P, Bl. 38.

gen worden sind, die ihn in hohem Maße ausfüllen. [...] Aus diesem Grunde kann bereits seit geraumer Zeit eine Ausnutzung des IM als GHI nicht mehr erfolgen."<sup>423</sup>

Es ist schwer zu sagen, welchen Anteil an seiner Arbeitszeit Brockhaus' Tätigkeit als GHI genau gehabt hatte. Aus den fünf Jahren seiner damaligen Tätigkeit für das MfS existieren, abgeheftet in zwei Aktenordnern, allein 78 vom jeweiligen Führungsoffizier gefertigte Treffberichte, außerdem etliche von Brockhaus selbst verfaßte Berichte über die "Treffe" mit den ihm unterstellten Inoffiziellen Mitarbeitern und über Kollegen, die für die Stasi von Interesse waren. Angesichts der Fülle dieses Materials fragt man sich, wann Brockhaus überhaupt noch zum wissenschaftlichen Arbeiten gekommen ist. Daß er infolge der Treff- und Berichtstätigkeit bisweilen völlig überarbeitet war, läßt sich aus den Dokumenten expressis verbis ablesen – zum Beispiel aus dem Bericht zum "Treff" am 8. Juni 1961:

"Der GHI machte einen sehr nervösen Eindruck. Er erklärte es damit, daß er kurzfristig seine Promotion abschließen muß und er nicht weiß, was er zuerst machen soll. Ein Großteil der Zeit wurde ausgefüllt, um die Berichte von den Treffs mit den GI zu schreiben."<sup>424</sup>

Was kommt also als Motiv für all diese Mühsal in Frage? Finanzielle Interessen dürften es kaum gewesen sein, denn während des gesamten Zeitraums, in dem Brockhaus als GHI tätig war, bis Ende 1962, hat ihm die Stasi insgesamt lediglich 1 290 Mark gezahlt; die erste Zahlung erfolgte am 8. April 1959, die letzte am 15. Dezember 1962.<sup>425</sup> Waren es nur Karrieregründe? Dagegen spricht, daß sich Brockhaus in den siebziger Jahren erneut als IM hat anwerben lassen, zu einer Zeit also, als ein solcher Beweggrund bei ihm kaum noch eine Rolle gespielt haben konnte. – Es muß vermutet werden, daß er sehr darunter gelitten hat, als typischer SED-Aufsteiger von den meisten seiner Kollegen gemieden, wenn nicht gar verachtet zu werden – und daß er offenbar glaubte, diesen Mangel an Zuwendung wettmachen zu können durch das Bemühen um Anerkennung seitens einer Institution, die Leute wie ihn brauchte und deshalb besonders wertschätzte. Für diese Vermutung spricht auch, daß sich Brockhaus seinen Führungsoffizieren gegenüber immer wieder darüber beklagen mußte, daß ihm kritische Studenten und Dozenten ihre wahre politische Überzeugung

---

423 Leutnant Rambaum: *Schlußbericht*, BStU, ZA, MfS [AGI] 2452/63, Teil P, Bl. 39.

424 Otto: *Treffbericht*, Bl. 98.

425 Aufstellung in BStU, ZA, MfS [AGI] 2452/63, Teil P, Bl. 4.

vorenthielten, daß sie in seiner Anwesenheit politische Diskussionen gemieden oder sofort beendet hätten.<sup>426</sup>

Was grundsätzlich an Brockhaus' MfS-Tätigkeit auffällt, ist die besondere Skrupellosigkeit der Berichterstattung. Er scheint sich für die Folgen, die seine Denunziationen für die betreffenden Personen haben konnten, nicht verantwortlich gefühlt zu haben. Diese Feststellung ist um so schwerwiegender, als zur damaligen Zeit selbst harmlose Unmutsäußerungen über die politischen Verhältnisse im SED-Staat, wie etwa das Weitererzählen von Ulbricht-Witzen, vom Regime bisweilen mit drakonischen Strafen geahndet wurden. Daß Brockhaus von derartigen Konsequenzen nichts gewußt hat, dürfte kaum glaubhaft sein. Seine Denunzierfreudigkeit machte übrigens noch nicht einmal vor den eigenen Angehörigen halt: 1958 warnte er die Stasi vor der beabsichtigten "Republikflucht" seiner Schwester, er beschwor "die Genossen der Weimarer Dienststelle für Staatssicherheit [...] und die anderen dafür zuständigen Organisationen", dafür Sorge zu tragen, "diesen verhängnisvollen Schritt [...] verhindern zu helfen" – zum Beispiel durch "erzieherische Maßnahmen".<sup>427</sup> Nachdem die Schwester im folgenden Jahr tatsächlich die DDR verlassen hatte, konnte Brockhaus auf die von ihm rechtzeitig vorgenommene Warnung, welche damals von Berlin an die Stasi-Kreisdienststelle Weimar übermittelt worden war, verweisen.<sup>428</sup>

Im Jahr 1980 wurde einer Dienstseinheit der Stasi-Zentrale durch Berichte zweier Inoffizieller Mitarbeiter bekannt, daß seitens der italienischen Botschaft in Ost-Berlin "großes Interesse" an einem Kontakt zu Brockhaus bestehe, da man ihm "eine Einladung zu einem Empfang zum italienischen Nationalfeiertag sandte". Diese Dienstseinheit, die Abteilung 9 der für Spionageabwehr zuständigen Hauptabteilung II, beschäftigte sich mit der Bearbeitung von Geheimdiensten westlicher europäischer Länder, wobei der Schwerpunkt auf der britischen und französischen Linie lag. Sie kam in der Folgezeit aufgrund ihrer Aufklärungsergebnisse über Brockhaus zu dem Schluß, auf eine Person gestoßen zu sein, die sich für eine inoffizielle Mitarbeit eignete. Im November 1978 wurde deshalb eine IM-Vorlauf-Akte angelegt.<sup>429</sup> Bei der

426 Über einen solchen Fall berichtete Brockhaus beispielsweise Anfang 1962 im *Bericht: Betr. Situationsbericht Musikwissenschaftliches Institut* (Anlage zum *Treffvermerk* vom 6. 2. 1962), BStU, ZA, MfS [AGI] 2452/63, Teil A, Bd. 2, Bl. 71.

427 Brockhaus: *Lebenslauf*, Abschrift, 15. 7. 1958, BStU, ZA, MfS [AGI] 2452/63, Teil P, Bl. 27.

428 Brockhaus: [Aktennotiz], o. D. [etwa Juni 1959], BStU, ZA, MfS [AGI] 2452/63, Teil P, Bl. 35.

429 Beschluß vom 16. 11. 1978, BStU, ZA, MfS AIM 4952/89, Teil I, Bd. 1, Bl. 2.

Kontaktaufnahme zeigte sich, daß Brockhaus einer erneuten Zusammenarbeit mit dem MfS positiv gegenüberstand. Sein späterer Führungsoffizier konnte im Juni 1979 erklären:

"Das Motiv für seine Zusammenarbeit ist gegenwärtig, neben der politisch-ideologischen Überzeugtheit von der Notwendigkeit der Existenz des MfS, der Wunsch, auch auf diesem inoffiziellen Weg dazu beizutragen, einer ähnlichen Entwicklung der Konflikte des Schriftstellerverbandes im *Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR* entgegenzuwirken. [...]

Der Kandidat zeigte sich an einer regelmäßigen Trefftätigkeit sehr interessiert und richtete sich seine Zeit so ein, daß vereinbarte Treffs auch realisiert werden konnten."<sup>430</sup>

Brockhaus sollte deshalb zum IM geworben werden.<sup>431</sup> Und so geschah es. Das Werbungsgespräch fand "am 3. 10. 1979 im Beisein seiner Ehefrau im Objekt 'Seerose'" statt. Brockhaus bekam den Decknamen "John", die IM-Kategorie war nunmehr die eines konventionellen Spitzels, eines "Inoffiziellen Mitarbeiters zur politisch-operativen Durchdringung und Sicherung des Verantwortungsbereiches" (IMS). Daß die Ehefrau gleich mit verpflichtet wurde, erklärt sich aus einem Privileg, das das MfS ihrem IM ausnahmsweise zugestand: Hatte er während seiner früheren inoffiziellen Tätigkeit konspirative Wohnungen oder öffentliche Lokalitäten aufsuchen müssen, durften nun die meisten "Treffs" in der eigenen Wohnung stattfinden. Auch auf eine schriftliche Verpflichtungserklärung wurde diesmal großzügig verzichtet. Im Werbungsbericht heißt es dazu:

"Auf Grund der gesellschaftlichen Stellung des 'John' wurde von einer schriftlichen Verpflichtung Abstand genommen. 'John' und Ehefrau wurden lediglich mündlich verpflichtet.

Das Werbungsgespräch fand in würdiger und feierlicher Atmosphäre und auf der Basis der politisch-ideologischen Überzeugung statt."<sup>432</sup>

Die Zusammenarbeit begann also aus Überzeugung, ja sie schien dem IM-Ehepaar sogar Freude zu bereiten:

430 Oberleutnant Volker Wernitz: *Vorschlag zur Werbung eines IMS*, 28. 5. 1979, MfS AIM 4952/89, Teil I, Bd. 1, Bl. 167.

431 Ebd., Bl. 169.

432 Wernitz: *Bericht über durchgeführte Werbung des IMS "John"*, MfS AIM 4952/89, Teil I, Bd. 1, Bl. 170.

"Sowohl 'John', als auch seine Ehefrau, brachten zum Ausdruck, daß ihnen die Zusammenarbeit mit dem MfS Freude und Genugtuung bereite, da ihnen dadurch eine weitere Möglichkeit gegeben wurde, einen eigenen abrechenbaren Beitrag zum Schutz und zur Stärkung der DDR zu leisten."<sup>433</sup>

Bereits vor der formellen Anwerbung berichtete Brockhaus eifrig über alles, was ihm in seinem Umfeld als bedenklich und für die Stasi von Interesse zu sein schien – vor allem über Fachkollegen, bei denen er eine von der Parteilinie abweichende politische Einstellung vermutete. Dafür ein Beispiel: In einer aufgrund von Brockhaus' Angaben entstandenen "Information" von Oberleutnant Volker Wernitz – Brockhaus' damaligem Führungsoffizier – vom 16. Juli 1979 heißt es, Georg Knepler hätte geäußert, daß er "sehr gute und freundschaftliche Beziehungen" zu dem Schriftsteller Stefan Heym unterhalte. Mehr noch:

"Zum Roman 'Collin' des Stefan Heym bemerkte Knepler, daß er ihm sehr gut gefallen und insbesondere die Offenheit und Ehrlichkeit Heyms beeindruckt habe.

Bei diesem Roman handelt es sich auf keinen Fall um ein 'DDR-feindliches' Werk, schätzte Knepler ein."<sup>434</sup>

Diese Auffassung soll er auch auf einer APO-Versammlung des Bereichs Musikwissenschaften der HUB vertreten haben, wo er die Zustimmung der Teilnehmer (außer der Parteileitung)<sup>435</sup> gefunden haben soll."<sup>436</sup>

In Georg Knepler, der sich nach dem Einmarsch der Warschauer-Pakt-Truppen in Prag 1968 immer mehr von der orthodoxen Parteilinie entfernt hatte, sollte Brockhaus fortan einen ganz besonders gefährlichen Revisionisten erblicken. Am 13. Mai 1980 übergab er seinem Führungsoffizier zwei am Vortag fertiggestellte und mit seinem

433 Ebd.

434 Dieser Roman durfte aus politischen Gründen in der DDR nicht erscheinen. Im Frühjahr 1979 ließ ihn Heym ohne Genehmigung des "Büros für Urheberrechte" in der Bundesrepublik veröffentlichen, was ihm eine Geldstrafe von 9 000 Mark einbrachte.

435 Später nahmen die Angriffe der linientreu gebliebenen SED-Mitglieder am Musikwissenschaftlichen Institut der Humboldt-Universität auf Knepler weiter zu. Dies geht z. B. aus einem Brief von Frank Schneider an Eberhardt Klemm vom 21. 10. 1980 hervor. Von Knepler persönlich über die Einzelheiten informiert, berichtete Schneider, Knepler hätte "in seiner Parteigruppe riesigen Ärger". Er sei mit einem "offiziellen Vorwurf der neuen Parteileitung Brockhaus/Elsner/Meyer wegen nicht mehr auf dem Boden [der Parteilinie] Stehens" konfrontiert worden (Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Nachlaß Eberhardt Klemm).

436 BStU, ZA, MfS AIM 4952/89, Teil II, Bd. 1, Bl. 4.

Decknamen unterschriebene Dokumente<sup>437</sup> – beide werden nachstehend im vollen Wortlaut veröffentlicht<sup>438</sup> –, von denen eines explizit Knepler und einer angeblich "direkt von K. angeleiteten/gesteuerten/organisierten Gruppe von Musikwissenschaftlern" gewidmet war.<sup>439</sup> Brockhaus kam zu dem Schluß, "daß K. zusammen mit seiner Gruppe die Absicht verfolgt, Schritt für Schritt die führende Rolle der Partei auf dem Gebiete der Musikpolitik/Musikwissenschaft zurückzudrängen und selbst in allen wesentlichen Fragen der Musikpolitik/Musikwissenschaft und damit letztlich der Musikkultur die Führungsposition zu übernehmen". Um die alten Verhältnisse wiederherzustellen, schlug Brockhaus vor: "Prüfen, ob man K. aus der angemessenen Führungsfunktion verdrängen kann; verhindern, daß die genannten Leute seiner Gruppe Führungsfunktionen beibehalten oder übernehmen oder zu Prof. ernannt werden."

Das zweite von Brockhaus übergebene Dokument betrifft den 1979 erschienenen, von Solomon Volkow herausgegebenen Band *Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch*.<sup>440</sup> Brockhaus schätzte dieses Buch als "ein besonders gefährliches Beispiel des Antisowjetismus, Antikommunismus und der offenen Hetze gegen den Sozialismus" ein, ja er hielt es sogar für "die bisher krasseste Erscheinung antisowjetischer Hetze, die auf dem Gebiete der Musik erschienen ist". Überflüssig zu erwähnen, daß er sich der sowjetamtlich verbreiteten Version anschloß, wonach es sich bei dem Buch um eine Fälschung handelte. – Und er schwärzte Kollegen an, von denen er vermutete, daß sie dieser Version keinen Glauben schenkten.

Am 27. Dezember 1984 gab Brockhaus zum ersten Mal Auskunft über das im Februar des folgenden Jahres in Köln geplante Internationale Schostakowitsch-Sympo-

437 Die Übergabe der Dokumente wurde von Wernitz im Bericht über die Treffs am 13. 5. und 10. 6. 1980 vermerkt (BStU, ZA, MfS AIM 4952/89, Teil II, Bd. 1, Bl. 8).

438 Durch mich vom Wortlaut des zweiten Dokuments frühzeitig in Kenntnis gesetzt, hat Hilmar Schmalenberg (Berlin) 1998 ohne mein Wissen eine Vorveröffentlichung desselben erwirkt: "Ein historisches Dokument", in: Schostakowitsch-Gesellschaft e. V. (Hg.): *Schostakowitsch in Deutschland* (studia slavica musicologica Bd. 13: Schostakowitsch-Studien Bd. 1), Berlin 1998, S. 259–262. In Unkenntnis der – längst eindeutigen – Rechtslage bei der Offenlegung der Klarnamen ehemaliger IM, glaubte Schmalenberg, Brockhaus' Autorschaft verschweigen zu müssen (vgl. ebd., S. 259, Fußnote 343).

439 *Information betr. Prof. em. Dr. phil. Georg Knepler*, siehe Anhang, Dokument 1.

440 *Information betr. die sogenannten 'Memoiren des Dmitri Schostakowitsch' ausgehend von der deutschen Übersetzung, Hamburg 1979*, siehe Anhang, Dokument 2; Brockhaus bezog sich auf die deutsche Erstausgabe: Solomon Volkow (Hg.): *Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch*, Hamburg 1979. Die englischsprachige Erstausgabe war 1979 in New York unter dem Titel *Testimony* erschienen.

sium.<sup>441</sup> Von westdeutscher Seite wollte er erfahren haben, daß das Ministerium für Hoch- und Fachschulwesen der DDR ihn und den Dresdner Musikwissenschaftler Friedbert Streller, den er als "zuverlässige Fachkraft" charakterisierte, als Teilnehmer ausgewählt hätte. Detailliert äußerte er sich auch über den darüber hinaus vorgesehenen Teilnehmerkreis. So seien "20 Musikwissenschaftler aus der UdSSR" eingeladen worden. Und einige der acht geplanten westdeutschen sowie den polnischen Teilnehmer, Krzysztof Meyer, wußte Brockhaus auch schon namentlich zu benennen – Kenntnisse, die er seinem Führungsoffizier natürlich nicht vorenthielt. Zwar erklärte er, es gebe "gegenwärtig" "im Rahmen der *offiziellen* [Hervorhebung im Original – L. K.] Vorbereitungen auf das Schostakowitsch-Symposium keine Hinweise darauf, daß diese Veranstaltung zu antisozialistischer Hetze mißbraucht werden soll", weshalb er auch am Symposium teilnehmen wolle,<sup>442</sup> vorsichtshalber gab ihm Major Gebhardt dann aber doch im Treffbericht unter "Neuer Auftrag und Verhaltenslinie" die folgende Direktive mit auf den Weg: "Teilnehmer des Schostakowitsch-Symposiums feststellen, alle Hinweise erfassen, die auf einen möglichen Mißbrauch hindeuten".<sup>443</sup>

In der Tat sollten letztlich Brockhaus und Streller als einzige unter den in der DDR lebenden Schostakowitsch-Forschern am Symposium teilnehmen.<sup>444</sup> Der "Treff" am 3. April 1985 diente dann "der Berichterstattung des IM v. a. über seinen Aufenthalt in der BRD und seiner weiteren Instruierung".<sup>445</sup> Brockhaus übergab einen "offiziellen" – also nicht eigens für die Stasi erstellten – schriftlichen Bericht über das Symposium und ergänzte diesen mündlich. Sein Führungsoffizier hielt die Aussagen für so interessant, daß er sie nicht nur im Treffbericht vermerkte, sondern sie zudem als schriftliche *Information zur spezifischen Rolle des Westdeutschen Rundfunks in der Kontaktpolitik/Kontakttätigkeit* an die Leitung und an eine andere Abteilung der Hauptabteilung II übermittelte. Demnach bestünde die "besondere

441 Major Hans Gebhardt: *Treffbericht* (Treff am 27. 12. 1984), BStU, ZA, MfS AIM 4952/89, Teil II, Bd. 1, Bl. 111-114.

442 Ebd., Bl. 114.

443 Ebd., Bl. 112.

444 Beide traten mit Referaten auf, die im Bericht des Symposions veröffentlicht wurden: H. A. Brockhaus: "Überlegungen zum Spätwerk Dmitri Schostakowitschs", in: Klaus Wolfgang Niemöller/Vsevolod Zaderackij (Hg.): *Bericht über das Internationale Dmitri-Schostakowitsch-Symposium Köln 1985*, Regensburg 1986, S. 69–77; F. Streller: "Die Wirkung der Musik Dmitri Schostakowitschs im Deutschland der zwanziger bis fünfziger Jahre", ebd., S. 516–527.

445 Gebhardt: *Treffbericht* (Treff am 3. 4. 1985), BStU, ZA, MfS AIM 4952/89, Teil II, Bd. 1, Bl. 121.

Funktion des WDR" – diese Sendeanstalt war als Sponsor des Schostakowitsch-Symposiums in Erscheinung getreten – vor allem "in der erheblichen Intensität der Kontakttätigkeit" und "in einer besonderen Affinität zu ehemaligen DDR-Bürgern, die illegal die DDR verlassen haben".<sup>446</sup> Hintergrund dieser Bemerkung waren Brockhaus' Auskünfte über WDR-Mitarbeiter, die vor dem Mauerbau in der DDR gelebt hatten.<sup>447</sup> Freimütig berichtete er außerdem von einem Gespräch mit dem Direktor des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Köln, Klaus Wolfgang Niemöller, der ihm detaillierte Angaben über die Zuwendungen des WDR an das Institut gemacht hatte.<sup>448</sup> Ferner hielt Brockhaus die Anwesenheit der nordrhein-westfälischen Politprominenz beim Symposium sowie die überaus große "Beteiligung und die Aktivitäten der UdSSR" für erwähnenswert.<sup>449</sup> Im Treffbericht hielt Brockhaus' Führungsoffizier außerdem die Mitteilung fest, daß nur ein einziger Referent des Symposiums aus dem "antisowjetischen Buch von Volkow zu Schostakowitsch" zitiert hätte.<sup>450</sup> Allerdings sei im Verlauf des Symposiums "ein eigenartiges Gespann" zwischen zwei Teilnehmern aus sozialistischen Ländern, nämlich Krzysztof Meyer und János Maróthy, und Referenten aus der Bundesrepublik entstanden. Diese Personen hätten "in ihren Beiträgen ein Schostakowitsch-Bild vermittelt, das eindeutig von dem in der SU oder in der DDR vermittelten abwich".<sup>451</sup> Von Detlef Gojowy sei überdies behauptet worden, daß die DDR zwei "wichtigen Kollegen die Einreise in die BRD verboten" hätte.<sup>452</sup> Was Brockhaus offenbar nicht wußte: Ekkehard Ochs, einer der beiden Personen, denen die Reise nach Köln verweigert worden war – als Parteiloser fehlte ihm das Privileg des "Reisekadern" –, wurde von seinem Arbeitgeber, der Universität Greifswald, mit einem Disziplinarverfahren schikaniert, nur weil er es gewagt hatte, ein an ihn adressiertes Einladungsschreiben Klaus Wolfgang Niemöllers zu beantworten, ohne zuvor die zuständige Dienststelle der Universität informiert zu haben.<sup>453</sup>

446 Ebd., Bl. 123.

447 Ebd.

448 Ebd., Bl. 123 f.

449 Ebd., Bl. 124.

450 Ebd.

451 Ebd., Bl. 125 f. Die von Brockhaus genannte Tendenz läßt sich aus den Druckfassungen der Referate von Meyer und Maróthy im Bericht des Symposions (S. 123-134 bzw. S. 57-62) nicht herauslesen. Beide Referenten vermieden es, auf die Bedeutung der politischen Lebensumstände für Schostakowitschs Schaffen hinzuweisen.

452 Ebd., Bl. 126. Den Sachverhalt kann Detlef Gojowy bestätigen (mündliche Mitteilung).

453 Mündliche Mitteilung von Ekkehard Ochs.

Zur Berichterstattung von Brockhaus über andere Ereignisse mögen im folgenden einige zusammenfassende Bemerkungen genügen. Während des "Treffs" am 27. November 1985 übermittelte er Namen von ostdeutschen Musikwissenschaftlern, die ihm durch ihre häufige Teilnahme an den "Colloquia musicologica" der Universität Brunn aufgefallen waren.<sup>454</sup> Es darf vermutet werden, daß er hier das Interesse dieser Personen am Austausch mit westdeutschen Fachkollegen für berichtenswert hielt, auch wenn es im Treffbericht dafür keinen Hinweis gibt. Denn die Brüner Kolloquien galten damals, insbesondere unter denjenigen Wissenschaftlern in der DDR, denen der Reisekader-Status verwehrt blieb, als eine Art Geheimtip, weil sie die Möglichkeit boten, ohne "Westreise" Kontakte zu bundesdeutschen Kollegen aufzunehmen.

Ebenfalls im Jahr 1985 fanden in der DDR aufwendige Ehrungen der Komponisten Bach, Händel und Schütz statt. Diese Veranstaltungen – beinahe aber noch mehr die gleichartigen Veranstaltungen in der Bundesrepublik, in denen Brockhaus zielgerichtete Störmanöver auf die marxistische Erbpflege in der DDR sah – waren für ihn Anlaß einer umfangreichen Berichterstattung. So befürchtete er, daß Fachleute aus der DDR, die der SED nicht angehörten, wie Bernd Baselt und Hans-Joachim Schulze, im Sinne des Alleinvertretungsanspruchs der Bundesrepublik "mißbraucht" werden könnten.<sup>455</sup>

In weiteren "Treffs" berichtete Brockhaus über diverse Personen und Institutionen des Musiklebens in Ost und West, gab Personenbeschreibungen zu Komponisten wie Siegfried Matthus und Georg Katzer. Den Komponisten Jörg Herchet<sup>456</sup> glaubte er

454 Gebhardt: *Treffbericht* (Treff am 27. 11. 1985), BStU, ZA, MfS AIM 4952/89, Teil II, Bd. 1, Bl. 177-179.

455 Gebhardt: *Treffbericht* (Treff am 26. 6. 1985), BStU, ZA, MfS AIM 4952/89, Teil II, Bd. 1, Bl. 153 f.

456 Herchet, geb. 1943, gehörte in der DDR zu den gänzlich unangepaßten Komponisten. Bereits sein Musikstudium konnte er nicht regulär abschließen, "da seine Diplomarbeit über die musiktheoretischen Schriften von Schönberg und Hindemith als 'eines künftigen sozialistischen Komponisten unwürdig' eingeschätzt worden war" (Christfried Brödel: "Zeitgenössische Kirchenmusik im Umkreis Dresdens: Die Meißner Kantorei 1961", in: Matthias Herrmann (Hg.): *Die Dresdner Kirchenmusik im 19. und 20. Jahrhundert* (Musik in Dresden Bd. 3), Laaber 1998, S. 501-516, hier: S. 510). Obwohl Herchet anschließend Meisterschüler von Paul Dessau war, erhielt er danach "nur wenig Aufführungsmöglichkeiten, noch seltener Kompositionsaufträge, da er die Mitgliedschaft im Komponistenverband der DDR verweigerte, in dessen Statut die Verpflichtung der Mitglieder zu einem Schaffen im Sinne der Staatspartei festgehalten war" (ebd.; vgl. auch Felicitas Nicolai: "... daß ich in der kirche so gar keine heimat

1983 als typischen "Vertreter kirchlich-pazifistischen Musikschaffens" in der DDR ausgemacht zu haben, dessen "Methode" darin bestehe, "ganz gezielt die Texte bestimmter ausländischer – so italienischer und französischer – Dichter zu vertonen, die zwar oft der IKP oder der FKP nahestehen, deren verschwommene ideologische Haltung aber eine um so deutlichere kirchlich-pazifistische musikalische Aussage ermöglichen".<sup>457</sup> Überhaupt hätte sich im Musikleben der DDR eine "Mafia" etabliert, "ein ganz bestimmter, einflußreicher Personenkreis", der parteiliche Äußerungen unterdrücke und die "ideologische Koexistenz" praktiziere.<sup>458</sup>

Im Oktober 1984 gab Brockhaus seinem Führungsoffizier Charakteristiken von fünf in der DDR lebenden Musikwissenschaftlern, darunter vier seiner Institutskollegen, "die u. U. für das MfS von operativem Interesse sein könnten" – gemeint war damit wohl, wie aus den weiteren Ausführungen hervorgeht, eine Empfehlung zur Anwerbung zusätzlicher Inoffizieller Mitarbeiter.<sup>459</sup>

Das einzige, was das MfS an Brockhaus enttäuschen mußte, war dessen mehr als mäßiges Engagement bei der Kontaktpflege zur italienischen Botschaft bzw. später zum Centre Culturel Français in Berlin. Nur sehr schleppend entwickelte sich eine Verbindung zum Leiter des Französischen Kulturzentrums, die unter dem Vorwand, Brockhaus benötige Bildmaterial für seine mehrbändige *Europäische Musikgeschichte*<sup>460</sup>, zustande gekommen war. In den späten achtziger Jahren wurden dann auch die "Treffs" mit seinem damaligen Führungsoffizier immer seltener – vor allem wegen zunehmender gesundheitlicher Probleme. Im Jahr 1988 entschloß sich deshalb die Stasi, den IM-Vorgang "John" umzuregistrieren und als "IMK-DT" ("Inoffizieller

finden konnte, hat mich sehr geschmerzt ...". Jörg Herchet im Gespräch über seinen Kantatenzyklus *Das Geistliche Jahr* vom 22. August 1995, ebd., S. 581-566).

457 Gebhardt: *Treffbericht* (Treff am 7. 12. 1983), BStU, ZA, MfS AIM 4952/89, Teil II, Bd. 1, Bl. 48.

458 Ebd. Gemeint war ein vor allem in Berlin tätiger Kreis von Komponisten und Musikwissenschaftlern, die sich mit der musikalischen Avantgarde verbunden fühlten; in der DDR-Provinz war unter regimennahen Musikfachleuten auch die Bezeichnung "Berliner Mafia" gebräuchlich.

459 Gebhardt: *Treffbericht* (Treff am 24. 10. 1984), BStU, ZA, MfS AIM 4952/89, Teil II, Bd. 1, Bl. 77-98.

460 Von diesem zunächst auf drei, später auf vier Bände angelegten Werk sind nur zwei Bände erschienen. Neben der Originalausgabe (Verlag Neue Musik, Berlin 1983 bzw. 1986) ist 1985 bzw. 1986 in der DDR unter der Tarnbezeichnung "Verlag Das Europäische Buch, Westberlin" eine für den Export ins westliche Ausland bestimmte Auflage gedruckt worden, von der Restbestände auch in ostdeutsche Buchläden gelangt sind. Brockhaus behauptet, über das Erscheinen der Export-Ausgabe damals nicht informiert worden zu sein und für die im Westen verkauften Exemplare auch kein Honorar gezahlt bekommen zu haben (mündliche Mitteilung).

Mitarbeiter der Konspiration" mit "Decktelefon") fortzuführen.<sup>461</sup> Vorgesehen war, daß Brockhaus' Tätigkeit für das MfS darauf beschränkt bleiben sollte, daß er seinen privaten Telefonanschluß für die geheimdienstliche Nachrichtenübermittlung zur Verfügung stellt. Dazu kam es aber offenbar nicht. Zwar wurde Brockhaus noch für die Verhaltensweisen als Inhaber eines Decktelefons instruiert,<sup>462</sup> er scheint jedoch diese Tätigkeit nicht mehr begonnen zu haben. Im Mai 1989 entschloß sich die zuständige Dienststelle, den IM-Vorgang gänzlich zu beenden und die Akte zu archivieren, da der IM "aus gesundheitlichen Gründen für eine weitere inoffizielle Zusammenarbeit nicht mehr geeignet" sei.<sup>463</sup> In der Begründung zum Beschluß wurde festgestellt: "Bei 'John' handelt es sich um einen klassenbewußten und zuverlässigen IM des MfS. Er war stets ehrlich und um gute op.[erative] Ergebnisse bemüht. Hinweise auf Dekonspirationen liegen nicht vor."<sup>464</sup>

461 Major Volker Wernitz: *Berichterstattung zum Treff mit dem IMS "John" am 24. 5. 88 von 18.00-19.45 Uhr*, BStU, ZA, MfS AIM 4952/89, Teil II, Bd. 1, Bl. 260.

462 Ebd.

463 Beschluß vom 25. 5. 1989, BStU, ZA, MfS AIM 4952/89, Teil I, Bd. 1, Bl. 3.

464 Ebd.

### Dokument 1

"John" v. 13. 5. 80 u. 10. 6. 80<sup>465</sup>

#### Information

betr.: Prof. em. Dr. phil. Georg Knepler

insbesondere über das Verhalten, die Entwicklung und die vermutliche Taktik einer direkt von K. angeleiteten/gesteuerten/organisierten Gruppe von Musikwissenschaftlern in der DDR, insbesondere in Berlin

Kurzfassung: Auf Grund eines ca. 25 Jahre umfassenden Prozesses in der musikpolitischen/musikwissenschaftlichen Entwicklung in der DDR entsteht der Eindruck, daß K. zusammen mit seiner Gruppe die Absicht verfolgt, Schritt für Schritt die führende Rolle der Partei auf dem Gebiete der Musikpolitik/Musikwissenschaft zurückzudrängen und selbst in allen wesentlichen Fragen der Musikpolitik/Musikwissenschaft und damit letztlich der Musikkultur die Führungsposition zu übernehmen.

Zur Kennzeichnung der Person/des Charakters/der Verhaltensweise, wie sie sich heute zeigen:

K. stammt aus Wien, aus der kleinbürgerlichen künstlerischen Intelligenz, schloß sich Ende der 20er Jahre der Arbeiterbewegung / KPÖ / an und kam um 1929/1930 nach Berlin, wo er in der Gruppe um Hanns Eisler arbeitete. 1933 zurück nach Wien, von der Dollfuß-Regierung verhaftet, danach Exil in England. Hat selbst in Berichten über sein Leben viel über die Tätigkeit in Wien und Berlin vor 1933 berichtet; über seine Jahre in England habe ich von ihm noch nie ein Wort gehört oder gelesen. – 1948 nach Wien, kurz danach nach Berlin, wieder Kontakt zur Gruppe um Ernst Hermann Meyer und Nathan Notowicz, 1949-1959 hat er die Deutsche Hochschule für Musik, Berlin, heute Hochschule für Musik Hanns Eisler aufgebaut und als Di-

465 Handschriftlicher Vermerk von Oberleutnant Volker Wernitz.

rektor geleitet. 1959 bis 1971 Prof. für Musikgeschichte an der Humboldt-Universität, seit dem als Emeritus sehr aktiv wissenschaftlich tätig.

K. gilt bei seinen Anhängern heute als der bedeutendste marxistische Musikwissenschaftler und wird so immer wieder gegen Ernst Hermann Meyer ausgespielt. Besonders hohes Ansehen genießt er bei Parteilosen, von vielen Genossen wird sein Verhalten und werden seine Thesen angefochten (die Stichhaltigkeit seiner wissenschaftlichen Thesen müßte gesondert analysiert werden, [das] würde hier zu weit führen).

K. gilt bei vielen Kollegen in der ganzen DDR und auch im Westen als ein sehr charmanter Gesprächspartner, als ein gefälliger, hilfsbereiter Kollege, der stets besonderes Verständnis und Hilfe für Gescheiterte, Mißverständene, Kritisierte, "Verfolgte" demonstriert. Gerne unterstützt er junge Kollegen, die sich an "heikle" Themen heranwagen, er hilft ihnen vorbehaltlos, gibt ihnen Tips und Material. In Auseinandersetzungen mit Andersdenkenden, vor allem wenn es sich um Genossen handelt, ist er in seinem Auftreten dezent und leise, ein glänzender Redner und Stilist –, in der Substanz seiner Beiträge jedoch äußerst gehässig, eiskalt und brutal. Er legt es auf die öffentliche "Vernichtung" des "Gegners" an.

Bei jeder passenden Gelegenheit demonstriert K., daß er kein DDR-Bürger sei, sondern Österreicher, er leitet unter anderem daraus seinen Sonderstatus in der Öffentlichkeit ab.

Sein Verhalten wurde und wird in Parteiversammlungen, in Diskussionen des Komponistenverbandes und in persönlichen Gesprächen von vielen Genossen kritisiert. Er selbst schiebt aber alle Hinweise auf die Schädlichkeit seines Verhaltens beiseite und antwortet auf Hinweise, daß seine Störmanöver doch Konsequenzen haben könnten[,] mit der schnoddrigen Bemerkung, 'keiner würde es wagen, ihn anzutasten, weil er OdF,<sup>466</sup> Jude und Österreicher' sei.

Aus den genannten und weiteren Gründen (siehe unten) gilt K. so bei seinen Freunden und Bewunderern, aber auch bei vielen jungen Leuten, bei Studenten, bei labilen Parteilosen als ein "kühner" Mann, denn er wage es eben, den Führungsfunktionären, der Partei und den Staatsfunktionären die "Wahrheit" zu sagen. Gerade deshalb hat er auf Studenten und junge Wissenschaftler einen großen Einfluß, gerade auch bei noch unsicheren jungen Genossen oder solchen Genossen, die wenig Kampferfahrung aus der Zeit vor 1961 haben. K. hat heute den Rang eines "Papstes der Anti-Dogmatiker", eines "Führers" der "Liberalen", obwohl er das – bei genauer

466 In der SED-Terminologie Abkürzung für "Opfer des Faschismus".

Prüfung seiner Ansichten – nicht ist, er ist auf seine Weise sehr dogmatisch und in keiner Weise liberal. K. unterhält regelmäßige Kontakte mit verschiedenen Ländern, Kollegen und Institutionen des n. s. W.<sup>467</sup>, besonders nach Wien, BRD, Westberlin und England. Sein Sohn verließ nach Abschluß der EOS die DDR und lebt in einem westlichen Land.

Wenn von Knepler-Gruppe die Rede ist, dann handelt es sich vor allem (so weit mir bekannt) um: Harry Goldschmidt, Prof. Jürgen Mainka, Doz. Dr. Günter Mayer, Dr. Hans Gunter Hoke, Dr. Reiner Kluge, Dr. Christian Kaden, Dr. Frank Schneider, Dr. Erich Stockmann, Dr. Doris Stockmann, Dr. Klaus Mehner, vermutlich auch Dr. Konrad Niemann, Dr. Axel Hesse. Ihr Verhältnis zu K. ist unterschiedlich eng, die Gruppierung/Übereinstimmung der Ansichten/Anerkennung K.s als führender Kopf hat sich im Laufe der Jahre herausgebildet.

#### Zur Entwicklung der Taktik/der Stoßrichtung/der Arbeitsweise:

K. und Harry Goldschmidt, aber auch andere Genossen Musikwissenschaftler traten anfangs der fünfziger Jahre sehr radikal auf. Der Bruch vollzog sich unmittelbar nach dem XX. Parteitag der KPdSU 1956 und in wachsendem Maße nach den Ereignissen in Ungarn, unter dem Einfluß der Diskussionen über Personenkult, die Rolle J. W. Stalins und seiner führenden Mitarbeiter mit einem ersten Höhepunkt um 1962/1964.

Aus einer Diskussion über Irrtümer, Fehler des Personenkults wurden um 1962 ff. prinzipielle Diskussionen über Musikästhetik, in denen die Knepler-Goldschmidt-G. Mayer-Gruppe immer deutlicher eine Rehabilitierung der westlichen spätbürgerlichen Moderne forderte – und zwar eine pauschale und einen direkten Kampf gegen den sozialistischen Realismus und gegen die Rolle der sowjetischen Musikwissenschaft in der DDR. In wachsendem Maße wurde von der K. Gruppe die Einbeziehung der Systemtheorie, der Kybernetik, naturwissenschaftlicher Methoden, überhaupt westlicher Erfahrungen der Gruppe um Adorno, Marcuse, Horkheimer, Dahlhaus u. a. verlangt und direkt praktiziert. Adorno wurde zum meist zitierten und imitierten Wissenschaftler.

Da diese Auseinandersetzungen sich verschärften, kam es zu einer Spaltung der Musikwissenschaftler, denn gegen die Knepler-Goldschmidt-G. Mayer- und neuer-

467 "Nichtsozialistisches Währungsgebiet" (meist mit "NSW" abgekürzt) – SED-Bezeichnung für die Länder außerhalb des sowjetischen Herrschaftsbereichs.

dings auch Frank-Schneider/Niemann-Gruppe stellten sich vor allem Ernst H. Meyer, Walther Siegmund-Schultze, Brockhaus und viele weitere Kollegen im Verband, in Leipzig und Halle etc.

Eine problematische Rolle spielte seit 1956 Genosse Konrad Niemann in diesen Auseinandersetzungen, da er eine typisch kompromißlerische Haltung einnimmt, er sagt von sich selbst, er wisse ja, daß er immer zwischen zwei Stühlen sitze, das sei eigentlich der richtige Platz für ihn. Zu bemerken ist, daß er eng mit Frank Schneider befreundet ist, zu heftigen Trinkgelagen neigt und in betrunkenem Zustand alles erzählt, was er weiß.

Des weiteren muß beachtet werden, daß es freundschaftliche Beziehungen zwischen Frank Schneider, Gerd Belkuis und Bernd Powileit (dieser Kulturabteilung des ZK) gibt. Es liegt die Vermutung nahe, daß zwischen Powileit, Belkuis, Schneider über parteiinterne Dinge gesprochen wird. (siehe unten)<sup>468</sup>

Da sich K. in der theoretisch-ästhetischen Diskussionen [recte: Diskussion] nicht durchsetzen konnte, ist er zusammen mit Goldschmidt, Günter Mayer und Frank Schneider seit Anfang der 70er Jahre zu offenen Attacken gegen die führenden Genossen der Musikwissenschaft vorgegangen. Die Hetze und Verleumdung richtet sich gegen alle Professoren der Musikwissenschaft, Meyer, Brockhaus, Elsner, Siegmund-Schultze, insbesondere aber gegen Ernst Hermann Meyer.

Gegen Ernst Hermann Meyer führt die K.-Gruppe, besonders K. und Goldschmidt seit Jahren einen regelrechten psychologischen Krieg, der mit Briefen begann, die Beschimpfungen und Beleidigungen enthielten, dann versuchte K., die "Meyer-Diskussion" in die Parteiorganisation der Univ. zu tragen und in den Verband. Beides gelang nicht, so daß der psychologische Terror fortgesetzt wurde, zuletzt mit der Konsequenz, daß aufgrund von Briefen Meyers und persönlichen Gesprächen Goldschmidts mit Ernst Hermann Meyer dieser selbst die Genossen Elsner und Brockhaus darum bat, für ihn zum 75. Geburtstag keine Festschrift vorzubereiten, denn das würde ja so viel Ärger auslösen. Die Konsequenz ist heute, daß E. H. Meyer als ZK-Mitglied und als Präsident des Verbandes in hohem Maße verunsichert ist und oft passiv im Hintergrund bleibt.

Ähnliche Diffamierungskampagnen der K.-Leute richteten sich während der vergangenen Jahre gegen die zuvor genannten Genossen Siegmund-Schultze, Elsner, Brockhaus. Soweit Publikationen von diesen erscheinen, zuletzt die "Musikgeschichte der DDR" (1979), werden sie als unbrauchbar, als nicht wissenschaftlich

468 Streichung original.

überzeugend, unvollkommen etc. diffamiert, gut sind nur die Arbeiten von K. selbst, die von Mayer, Kaden, Kluge, Stockmann, Schneider etc.

Die Gruppe hat sich heute bereits so gefestigt, daß oft nicht K. selbst, sondern seine Leute die Diffamierungen vortragen. Die Konsequenz ist immerhin, daß K. direkt die Zeitschrift *Beiträge zur Musikwissenschaft* voll in der Hand hat, daß er an der Akademie der Wissenschaft[en] das Kommando innehat und durch seine Leute (Mehner, Kluge, Kaden) auch größten Einfluß auf die Musikwissenschaft der Humboldt-Universität [hat], weil Gen. Prof. Elsner dem ständigen Trommelfeuer der Hetze und Attacken offensichtlich nicht gewachsen ist.

Mögliche Maßnahmen: Prüfen, ob man K. aus der angemessenen Führungsfunktion verdrängen kann; verhindern, daß die genannten Leute seiner Gruppe Führungsfunktionen beibehalten oder übernehmen oder zu Prof. ernannt werden.

12. 5. 80

JOHN

Quelle: BStU, ZA, MfS AIM 4952/89 Teil II, Bd. 1, Bl. 14-18

## Dokument 2

"John" v. 13. 5. 80 u. 10. 6. 80<sup>469</sup>**Information**

betr. die sogenannten *Memoiren des Dmitri Schostakowitsch* ausgehend von der deutschen Übersetzung, Hamburg 1979

Kurzfassung: Ein ehemals sowjetischer Musikwissenschaftler namens Solomon Volkow (geb. 1944 in Leninabad) 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 Volkow 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 krasseste Erscheinung antisowjetischer Hetze, die auf dem Gebiete 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.

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

469 Handschriftlicher Vermerk von Oberleutnant Volker Wernitz.

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 erst 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 bedeutendste 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 seit Ende der sechziger Jahre spiegelt sich oft das Thema des Todes wider, aber immer mit einer kämpferi-

schen 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 richtig gestellt, in Publikationen der sechziger Jahre wurden 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 Volkow 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 "Svidetelstvo" – "Testimony" = Zeugenaussage. Der Untertitel "Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch" erscheint in der deutschen Ausgabe, die sich aber auf eine direkte Übersetzung aus dem Russischen von Heddy Pross-Weerth [recte: Pross-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.<sup>470</sup>

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 eigenen 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 Volkow-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

470 Dr. phil. Heddy Pross-Weerth, geb. 1917, Schriftstellerin und Übersetzerin, wurde 1981 Mitglied des Deutschen PEN-Zentrums (West), übersetzte vor allem zeitgenössische russische Literatur (u. a. Pasternak, Kopelew und Solschenizyn).

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. Symphonie, 7. Symphonie-Leningrader)<sup>471</sup> nachweisbar falsch.

4. Schostakowitsch/Volkow erwähnen Gegner der Sowjetunion nur am Rande (Solschenizyn, Sacharow), mit kritisch distanzierenden Bemerkungen. Das kann aber ein Täuschungsmanöver sein, da es zwischen dem Auftreten und der Argumentation der Solschenizyn etc. und Sacharow einerseits und Volkows 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

471 "Was in der Fünften vorgeht, sollte meiner Meinung nach jedem klar sein. Der Jubel [im Finale] ist unter Drohungen erzwungen wie in 'Boris Godunow'. So, als schlage man uns mit einem Knüttel und verlange dazu: 'Jubeln sollt ihr, jubeln sollt ihr.' Und der geschlagene Mensch erhebt sich, kann sich kaum auf den Beinen halten. Geht, marschiert, murmelt vor sich: 'Jubeln sollen wir, jubeln sollen wir.' [...] Von einem triumphalen Finale in der Siebten zu sprechen, ist erst recht schwachsinig, dazu besteht noch weniger Veranlassung. Trotzdem wurde das Finale so aufgefaßt." (Volkow, S. 203).

"Mit Gedanken an die Siebte beschäftigte ich mich schon vor dem Krieg. Sie war daher nicht das bloße Echo auf Hitlers Überfall. Das Thema 'Invasion' hat nichts zu tun mit dem Angriff der Faschisten. Ich dachte an ganz andere Feinde der Menschheit, während ich dieses Thema komponierte. Natürlich ist mir Faschismus verhaßt. Aber nicht nur der deutsche, sondern jeder Faschismus. Man betrachtet die Vorkriegszeit heute gern als Idylle. Alles war schön und gut, bis Hitler kam. Hitler war ein Verbrecher, nicht zu bezweifeln. Aber auch Stalin war ein Verbrecher. Ich empfinde unstillbaren Schmerz um alle, die Hitler umgebracht hat. Aber nicht weniger Schmerz bereitet mir der Gedanke an die auf Stalins Befehl Ermordeten. Ich trauere um alle Gequälten, Gepeinigten, Erschossenen, Verhungerten. Es gab sie in unserem Lande schon zu Millionen, ehe der Krieg gegen Hitler begonnen hatte. Der Krieg gegen Hitler brachte unendlich viel neues Leid, neue Zerstörungen. Aber darüber habe ich die schrecklichen Vorkriegsjahre nicht vergessen. Davon zeugen alle meine Symphonien, angefangen mit der Vierten. Die Siebte und die Achte gehören auch dazu. Ich habe nichts dagegen einzuwenden, daß man die Siebte die 'Leningrader' Symphonie nennt. Aber in ihr geht es nicht um die Blockade. Es geht um Leningrad, das Stalin zugrunde gerichtet hat. Hitler setzte nur den Schlußpunkt." (ebd., S. 175).

diese Weise zionistisch-antisowjetische Kreise ihm genähert und seine Meinungen im antisowjetischen Sinne beeinflusst haben.<sup>472</sup>

#### 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 nicht 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.<sup>473</sup> Die Formulierung der Gerlach läßt vermuten, daß sie selbst anders denkt.<sup>474</sup>

472 Diese Bemerkung ist in doppelter Hinsicht interessant. Einmal stellt Brockhaus damit seine grundsätzliche Behauptung, daß es sich bei den "Memoiren" um eine Fälschung gehandelt hätte, in Frage, andererseits bringt er den Umstand der Anteilnahme Schostakowitschs am Leid der europäischen Juden im 20. Jahrhundert in die Nähe des Zionismus – und damit in die Nähe eines Begriffs, der in der kommunistischen Propaganda der fünfziger Jahre eine große Rolle bei der Rechtfertigung der "Säuberungen" gespielt hatte. So war etwa in der Anklageschrift im Prager Slansky-Prozeß hinter den Namen von elf der vierzehn Angeklagten demonstrativ die "jüdische Herkunft" vermerkt (vgl. Gerd Koenen: "Stalins letzter Wahn. Paul Merker und der geplante Ost-Berliner Schauprozeß", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7. 3. 1998, S. III).

473 Hannelore Gerlach: "VI. Allunionskongreß des Komponistenverbandes der UdSSR", in: *Mitteilungen der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik*, XVIII. Jg., Nr. 2 (März/April 1980), S. 6-8. Gerlach war damals wissenschaftliche Mitarbeiterin der Akademie der Künste der DDR.

474 "Er [Chrennikow] forderte zum kompromißlosen Kampf gegen Versuche bürgerlicher 'Sowjetologen' auf, die sich in die Kulturpolitik der UdSSR einmischen und selbst vor der Verbreitung bössartiger Verleumdungen nicht zurückschrecken würden. Ein Beispiel für den Reklamerummel um solche Machwerke nennend, bezeichnete er das Buch mit Erinnerungen von Dmitri Schostakowitsch als 'niederträchtige Fälschung' von 'einem Abtrünnigen, der unser Land verlassen hat.'" (ebd., S. 6).

Prof. Kurt Sanderling hat für die Eterna-Produktion der Deutsche Schallplatte VEB die 15. Symphonie neu eingespielt.<sup>475</sup> Er verlangte von Gen. Schaefer (2. Direktor)<sup>476</sup>, daß die Einführung von Brockhaus gesperrt werden müsse,<sup>477</sup> da ihm bekannt sei, daß die 15. Symphonie einen ganz anderen, viel gewichtigeren Sinn habe, als Brockhaus es darstelle.<sup>478</sup> Die Schallplatte hat daraufhin den Brockhaus-Text gesperrt. Der Sachverhalt weist eindeutig auf Kontakte Sanderlings zum Volkowkreis hin, den man übrigens auch bei Sanderlings Sohn, Thomas Sanderling, vermuten muß, der die *Michelangelo-Gesänge* aufgenommen hat.<sup>479</sup>

475 Handschriftliche Unterstreichung im Original. Tatsächlich handelte es sich jedoch nicht um eine Neueinspielung, sondern um die Nachauflage einer zuerst 1979 erschienenen Aufnahme aus dem Jahr 1978 mit dem Berliner Sinfonie-Orchester unter Sanderling (Eterna 827 192).

476 Gemeint ist der Musikkritiker und -funktionär Hansjürgen Schaefer (1930–1999), damals stellvertretender Generaldirektor des VEB Deutsche Schallplatten in Ost-Berlin.

477 Brockhaus hatte schon 1974 für eine vom VEB Deutsche Schallplatten in der DDR herausgebrachte Schallplatteneinspielung des sowjetischen Labels "Melodia" (Eterna 826 457 – Großes Symphonieorchester des Rundfunk und Fernsehens der UdSSR unter Maxim Schostakowitsch) einen Einführungstext geschrieben, der später auch für die Erstausgabe der Eterna-Produktion 827 192 (siehe Anm. 475) verwendet worden war. Für die Nachauflage hatte sich Sanderling eine neue Einführung gewünscht und sich an Frank Schneider mit der Bitte gewandt, den neuen Text zu verfassen (mündliche Mitteilung von Kurt Sanderling und Frank Schneider). Dieser Wunsch ging in Erfüllung: Die neue Ausgabe erschien mit dem Text von Schneider.

478 Schaefer konnte sich 1998 nicht mehr an den Vorfall erinnern (mündliche Mitteilung), hingegen kann Sanderling den Sachverhalt bestätigen, glaubt aber, sich bei seiner Äußerung über die 15. Symphonie nicht auf die "Memoiren" bezogen zu haben (mündliche Mitteilung). Dort heißt es über das Werk: "Meine Fünfzehnte Symphonie schrieb ich nach Motiven von Tschechow, nicht als Entwurf zum 'Schwarzen Mönch', es sind Variationen des Themas. Die Fünfzehnte ist eng mit dem 'Schwarzen Mönch' verbunden, obwohl sie ein ganz selbständiges Werk ist." (Volkow, S. 244); vgl. dazu auch Michael Koball: "Pathos und Groteske – Dmitri Schostakowitsch und das 'Symphonische Ich'", in: Schostakowitsch-Gesellschaft e. V. (Hg.), S. 91–115, bes. S. 112–115.

479 Der Dirigent Thomas Sanderling (geb. 1942) hat die Orchesterfassung von Schostakowitschs 1974 entstandener *Suite nach Versen von Michelangelo Buonarroti*, op. 145 a, in der DDR erstmals aufgeführt sowie auf Schallplatte eingespielt – mit Hermann Christian Polster (Baß) und dem Rundfunk-Sinfonie-Orchester Berlin (Eterna 827 192, Einführungstext: H. A. Brockhaus). Zu diesem Werk vgl. Volkows Anmerkung: "Schostakowitsch hegte ambivalente Gefühle Solschenizyn gegenüber. Er achtete ihn als Schriftsteller hoch und fand sein Leben außerordentlich mutig. Aber er fand auch, daß Solschenizyn sich zu einem 'Erleuchteten' hochstilisierte, zu einem neuen russischen Heiligen. Die ambivalente Einstellung spiegelt sich in zwei Kompositionen, die nacheinander im Anschluß an Solschenizyns Ausweisung in den Westen 1974 erschienen. In der Vokal-Suite zu Gedichten Michelangelos über die Verbannung

Bisher liegen aus der SU nur wenige Stellungnahmen vor, die leider zu wenig auf die Substanz des Buches eingehen.

12. 5. 80

JOHN

Quelle: BStU, ZA, MfS AIM 4952/89 Teil II, Bd. 1, Bl. 9–13

---

Dantes aus Florenz an die Adresse Solschenizyns mit schmerzlich bewegter Musik. Daneben steht das satirische Stück 'Erleuchteter' nach den parodierenden Worten Dostojewskis in den 'Dämonen.'" (Volkow, S. 297, Anm. 7).

## "Ich lege stets großen Wert auf Ihre Meinung"

Die Korrespondenz zwischen Dmitri Schostakowitsch und Sergej Prokofjew<sup>480</sup>

I

Prokofjew an Schostakowitsch

Moskau, den 5. Juni 1938

Lieber Dmitri Dmitrijewitsch!

[...] Ich habe nun endlich Ihre *Fünfte*<sup>481</sup> gehört, und zwar im Sokolniki-Park,<sup>482</sup> allerdings unter recht ungünstigen Umständen: Von weitem hörte man das Pfeifen der

---

480 Übersetzt von Ernst Kuhn. Copyright © für die deutsche Übersetzung: 2000 by Verlag Ernst Kuhn.

Die vorliegende Übersetzung beruht auf der russischen Edition von Frau M. G. Koslowa in *Begegnungen mit der Vergangenheit* (russ.) (Sammelband Nr. 3 des Zentralen Staatsarchivs der UdSSR), Moskau 1978. Originaltitel: M. G. Kozlova (ed.): "Vsegda dorozu Vašim mneniem..." - S. S. Prokofev / D. D. Šostakovič: perepiska", in: *Vstreči s prošlym*, vyp. 3, Moskva 1978, S. 253-259.

Aus der gesamten Korrespondenz der beiden Komponisten wurden von der sowjetischen Herausgeberin für diese bislang einzige russische Edition nur jene Briefe ausgewählt, in denen Schaffensprobleme berührt sind. Äußerungen persönlicher Art wurden von ihr aus den Briefen gestrichen.

Eine englische Übersetzung dieser ausgewählten und gekürzten Briefe fand Eingang in Malcolm Hamrick Browns Publikation: "Prokofiev's Correspondence with Stravinsky and Shostakovich", in: Malcolm Hamrick Brown/Roland John Wiley (ed.): *Slavonic and Western Music: Essays for Gerald Abraham* (Russian Music Studies No. 12), Oxford 1985, pp. 271-292.

Die Originalbriefe Prokofjews sind nicht erhalten. Für ihre Edition hatte Frau Koslowa seinerzeit in Prokofjews Archiv befindliche Briefentwürfe herangezogen (nicht die Kopien, wie bei M. H. Brown [S. 272] irrtümlich angegeben!).

481 Schostakowitschs *Fünfte Symphonie* op. 47, uraufgeführt in Leningrad am 21. November 1937 unter der Leitung von Jewgeni Mrawinski.

Lokomotiven, im Park selbst tönte eine Ziehharmonika und obendrein stachen die Mücken wie wild. Stassewitsch<sup>483</sup> hatte die Partitur mit, und ich bemühte mich, beim Mitlesen das, was nicht zu hören war, mit den Augen zu ergänzen. Viele Stellen in der Symphonie haben mir außerordentlich gefallen, wenngleich auch klar geworden ist, daß das allgemeine Lob für die Symphonie nicht ihren wirklichen Vorzügen gilt. Das eigentlich Lobenswerte wird anscheinend gar nicht bemerkt. Dennoch ist es gut, daß sie überhaupt gelobt wird, denn nach all den "kalten Speisen vom jeweils gestrigen Tage", die uns von den Kollegen Komponisten gereicht wurden, ist es eine wahre Freude, daß wieder einmal etwas wirklich Frisches auf den Tisch kommt. Das Wesentliche des Werkes wird man ohnehin erst später begreifen.

Darf ich ein kleines Detail kritisieren? Warum verwenden Sie in den Streichern so viele Tremoli? Das ist ja genau wie in *Aida*! Natürlich könnte man das leicht korrigieren, falls Sie mit mir in der Sache übereinstimmen!

Mit herzlichen Grüßen  
Ihr  
S. P.

482 Ein Kultur- und Erholungspark im nordöstlichen Moskauer Stadtgebiet, im Sommer auch Veranstaltungsort von Freiluft-Konzerten.

483 **Abram Lwowitsch Stassewitsch** (1907-1971), bekannter Komponist und Dirigent, trat später auch als Bearbeiter von Werken Prokofjews (*Iwan Grosny*) und Schostakowitschs (*Achtes Streichquartett*) hervor.

II

Schostakowitsch an Prokofjew

Leningrad, den 14. Januar 1941

Lieber Sergej Sergejewitsch!

[...] Vor kurzem habe ich in einer Aufführung unter Stassewitsch Ihren *Alexander Newski*<sup>484</sup> gehört. Trotz zahlreicher schöner Stellen hat mir das Werk im ganzen mißfallen. Ich hatte den Eindruck, daß hier gewisse künstlerische Normen nicht beachtet wurden: zuviel an lärmender, illustrativer Musik! Obendrein schien mir, daß viele Sätze zu Ende sind, ohne richtig begonnen zu haben. Stark beeindruckt haben mich hingegen der Beginn der *Schlacht* und das ganze *Lied für tiefe Frauenstimme*. Das sind wirklich geniale Eingebungen. Leider kann ich über den Rest nicht dasselbe sagen. Jedenfalls werde ich übergücklich sein, wenn das Werk den Stalin-Preis erhält. Denn trotz aller Mängel wiegt das Werk schwerer als die zur Auszeichnung vorgeschlagenen Stücke vieler anderer Kandidaten.

Die *Sechste Klaviersonate*<sup>485</sup> ist prachtvoll. Und zwar von Anfang bis Ende. Ich bin sehr froh, daß ich sie zwei Mal hören konnte, und bin andererseits betrübt, daß es nicht mehr als nur zwei Mal gewesen ist.

Mit festem Händedruck  
Ihr  
D. Schostakowitsch

484 Prokofjews Kantate op. 78 (1938) nach der Musik zu dem gleichnamigen Film von Sergej Eisenstein. Die Kantate war für den Stalin-Preis nominiert worden, erhielt aber den Preis nicht.

485 Prokofjews *Sechste Klaviersonate* op. 82 entstand in den Jahren 1939 und 1940 und wurde am 1. Januar 1941 vom Komponisten selbst in Leningrad uraufgeführt.

III

Schostakowitsch an Prokofjew

Kuibyschew, den 4. Mai 1942

Lieber Sergej Sergejewitsch!

Ich nutze die Gelegenheit, um Sie zu grüßen und Ihnen die besten Wünsche zu übermitteln.

Als ich in Moskau war, hatte ich das Glück, *Krieg und Frieden*<sup>486</sup> kennenzulernen. Leider konnte ich mich nur recht oberflächlich und unter großem Zeitdruck mit dem Werk vertraut machen. Dennoch war der Eindruck auf mich gewaltig. Ohne jetzt im einzelnen eine Analyse zu versuchen, kann ich sagen, daß die ersten vier Bilder wahre Prachtstücke sind. Beim Durchspielen blieb mir vor Begeisterung einfach die Luft weg. Manche Stellen habe ich mehrmals wiederholt, so daß ich nicht alles geschafft habe: die Zeit reichte einfach nicht aus, um alles durchzuspielen. Einen starken Eindruck machten auf mich alle Episoden der Handlung vor der Schlacht von Borodino. Weniger gefiel mir das Bild *Die Franzosen in Moskau*. Allerdings will ich mich hier nicht kategorisch festlegen, denn, wie gesagt, ich konnte mich nur ganz oberflächlich mit dem Werk vertraut machen.

Mit festem Händedruck  
Ihr  
D. Schostakowitsch

486 Prokofjew arbeitete an seiner Oper *Krieg und Frieden* op. 91, einem Auftragswerk des Staatlichen Komitees für Kunstangelegenheiten, von 1941 bis zu seinem Lebensende 1953. Eine erste Fassung wurde am 13. April 1942 im Klavierauszug abgeschlossen und im Mai dem Komitee in einer nichtöffentlichen Anhörung vorgestellt. (Den vierhändigen Klavierpart spielten Swjatoslaw Richter und Anatoli Wedernikow.) Wie aus dem Brief hervorgeht, war Schostakowitsch jedoch nicht bei dieser Anhörung anwesend, sondern machte sich selbständig mit dem Werk bekannt.

Im Ergebnis der Anhörung empfahl das Komitee zahlreiche Änderungen: eine generell stärkere Betonung des patriotischen und heroischen Elements sowie eine allgemeine Bevorzugung des Lyrischen. Inhaltlich sollten die Rolle des russischen Volkes und dessen Einfluß auf die Ereignisse von 1812 mehr in den Vordergrund gerückt werden. (Vgl.: Harlow Robinson: *Sergei Prokofiev*, New York 1987, S. 405).

P. S.: Ich wäre glücklich, wenn Sie mir ein paar Zeilen zukommen ließen. Meine Adresse: Kuibyschew oblastnoj, Vilonovskaja 2a, Whg. 2, Tel.: (neue automatische Vermittlung) 2-22 73.

Beste Grüße auch von meiner Frau!

Ihr  
D. S.

IV

Prokofjew an Schostakowitsch

Tbilissi, den 24. Mai 1942

Lieber Dmitri Dmitrijewitsch!

Für Ihren lieben Brief danke ich Ihnen sehr. Ihre Meinung zu *Krieg und Frieden* hat mir sehr gutgetan: ich war mir überhaupt nicht sicher, daß meine Oper Ihnen gefallen würde.

Im Februar war Schlifstein<sup>487</sup> bei uns in Tbilissi und bot mir die Möglichkeit, die Partitur Ihrer *Siebenten Symphonie* buchstäblich drei Minuten lang in der Hand zu halten. Es handelte sich um Ihr Originalmanuskript auf Istanbul-Papier. Als ich die Partitur in der Hand hielt, tönte alles mögliche an Musik in meiner Nähe, so daß ich mich nur an einigen Notenfiguren erfreuen konnte, ohne das Wesen des Ganzen zu erfassen.

Später versuchten wir, die Übertragungen der Symphonie aus Kuibyschew und Moskau am Radio zu hören, jedoch ohne Erfolg. Wir hatten uns in dieser Sache sogar an die Direktion der hiesigen Rundfunkstation gewandt. Sie sehen also, daß uns das Vergnügen der Bekanntschaft mit Ihrer neuen Symphonie noch bevorsteht.

487 **Semjon Isaakowitsch Schlifstein** (1903-1975), bekannter Musikwissenschaftler, in den Jahren 1940 bis 1944 Berater des Komitees für Kunstangelegenheiten beim Rat der Volkskommissare der UdSSR.

Vor einiger Zeit hat Gauk<sup>488</sup> hier Ihre *Fünfte* aufgeführt, und zwar gar nicht schlecht, wenn man bedenkt, daß das Orchester hier ziemlich zusammengewürfelt ist. In wenigen Tagen ziehe ich um nach Alma-Ata. Dort erwarte ich vom Komitee, dem Auftraggeber für meine Oper, einen Brief mit Wünschen und Empfehlungen für eine Überarbeitung der Oper. Einstweilen aber instrumentiere ich jene Szenen, die von den erwähnten Empfehlungen wahrscheinlich nicht betroffen sein werden. Schreiben Sie mir bitte unbedingt, und zwar über folgende Adresse: Kasachische SSR, Alma-Ata, Zentrales Filmstudio.

Was sind Ihre Pläne? Woran arbeiten Sie?

Ich drücke Ihnen kräftig die Hand! Einen herzlichen Gruß auch an Nina Wassiljewna!<sup>489</sup>

Ihr  
S. P.

V

Schostakowitsch an Prokofjew<sup>490</sup>

Moskau, den 23. April 1948

Lieber Sergej Sergejewitsch!

Ich gratuliere Ihnen von ganzem Herzen zum Geburtstag. Ich wünsche Ihnen Glück, Gesundheit und noch viele Jahre der Arbeit in der vollen Blüte Ihres genialen Talents zum Ruhme der musikalischen Kunst, die wir alle lieben.

Schostakowitsch

488 **Alexander Wassiljewitsch Gauk** (1893-1963), Chefdirigent des Staatlichen Symphonieorchesters der UdSSR, war von 1941 bis 1943 in Tbilissi evakuiert, leitete hier das örtliche Orchester und unterrichtete am Konservatorium.

489 **Nina Wassiljewna Schostakowitsch**, geb. Warsar (1909-1954), die erste Ehefrau des Komponisten (seit 1932).

490 Wahrscheinlich ein Telegramm zum 65. Geburtstag Prokofjews.

VI

Schostakowitsch an Prokofjew

Moskau, den 12. Oktober 1952

Lieber Sergej Sergejewitsch!

Ich gratuliere Ihnen von ganzem Herzen zu Ihrer neuen prachtvollen Symphonie.<sup>491</sup> Ich habe sie gestern mit riesigem Interesse gehört und empfand dabei von der ersten bis zur letzten Note großes Vergnügen. Die *Siebente Symphonie* ist Ihnen ausgezeichnet gelungen: ein Werk von hoher Vollkommenheit, großer Gefühlstiefe und gewaltiger Begabung. Sie ist ein wahrhaftes Meisterwerk. Da ich kein Musikkritiker bin, will ich nicht weiter ins Detail gehen. Ich bin ein einfacher Hörer, der Musik generell mag und die Ihrige ganz besonders liebt. Bedauerlich, daß nur der vierte Satz wiederholt worden ist. Man hätte die ganze Symphonie noch einmal spielen sollen.

Generell finde ich, daß man Novitäten bei ihrer Uraufführung ganz offiziell zwei Mal spielen sollte, das dritte Mal dann als Zugabe auf Verlangen des Publikums. Von der Qualität der Aufführung Ihrer *Siebenten Symphonie* unter Samossud<sup>492</sup> hatte ich den besten Eindruck.

Ich wünsche Ihnen ein langes Leben und noch mindestens 100 Arbeitsjahre. Wenn man solche Werke wie Ihre *Siebente Symphonie* gehört hat, lebt es sich viel leichter und fröhlicher.

Ich drücke Ihnen kräftig die Hand. Herzliche Grüße auch an Mira Alexandrowna!<sup>493</sup>

Ihr  
Schostakowitsch

491 Die Uraufführung von Prokofjews *Siebenter Symphonie* cis-Moll op. 131 hatte am Abend zuvor stattgefunden. Prokofjew ging es gesundheitlich sehr schlecht, was Schostakowitsch als Briefschreiber gut bekannt war.

492 **Samuil Abramowitsch Samossud** (1884-1964), bakannter Dirigent (von 1936 bis 1943 am Moskauer Bolschoi-Theater).

493 **Mira Alexandrowna Mendelson-Prokofjewa** (1915-1968), zweite Ehefrau und Librettistin Prokofjews.

VII

Prokofjew an Schostakowitsch<sup>494</sup>

Moskau, den 14. Oktober 1952

Lieber Dmitri Dmitrijewitsch!

Ihr Brief hat mich sehr bewegt. Ich lege stets großen Wert auf Ihre Meinung. Ich danke Ihnen und umarme Sie herzlich.

In aufrichtiger Zuneigung  
Ihr  
Prokofjew

494 Wahrscheinlich ein Telegramm.

Arthur Lourié

Über Schostakowitsch und seine Siebente Symphonie (1943)<sup>495</sup>

I

Schostakowitschs *Siebente Symphonie* ist aufgrund ihrer ungewöhnlichen "Biographie" sofort in den Mittelpunkt allgemeiner Aufmerksamkeit gerückt. Sie erreichte uns hier in Amerika auf dem Höhepunkt der nervlichen Anspannung, die durch den heldenhaften russischen Abwehrkampf und die schreckliche Einsamkeit Rußlands in diesem Kampf verursacht wurde.

Die Erstaufführung der Symphonie in New York wirkte wie eine Entladung dieser Spannung in der Öffentlichkeit, und zwar mit musikalischen Mitteln - eine beachtliche Tatsache, denn in all diesen Jahren hatte es noch kein einziges gewichtiges Kunstwerk zum Thema des Krieges gegeben. Aber die "Symbolgebung" dieser Symphonie hat dem Komponisten doch eher geschadet. Außerhalb Rußlands urteilten die Kritiker nach Kriterien, die mit dem Musikwerk an sich überhaupt nichts zu tun hatten. Die auf diese Weise im Konzertsaal um diese Symphonie entstandene Atmosphäre empfanden jene, die das Werk "rein professionell" beurteilen wollten, als klares Ärgernis, während andere aus politischen Beweggründen geradezu elektrisiert waren.

Inzwischen ist ein halbes Jahr vergangen, und es wäre an der Zeit, dieses Stück objektiver zu beurteilen. Die Symphonie an sich ist nämlich ein ganz klares und schlichtes Werk mit scharf umrissenen Konturen. Und trotz der Ereignisse der letzten Jahre ist es immer noch so, daß man Musikwerke völlig abstrakt zu beurteilen pflegt, während das Leben ganz eigenen Gesetzen folgt.

495 Übersetzt von Ernst Kuhn. Copyright © für die deutsche Übersetzung: 2000 by Verlag Ernst Kuhn.

Erstdruck als: "O Šostakoviče (vokrug 7-oj simfonii)", in: *Novyj žurnal* (New York), Nr. 1/1943, S. 367-372.

**Arthur Vincent Lourié** (1892-1966), amerikanischer Komponist russischer Herkunft, leitete von 1918 bis 1922 in Sowjetrußland das Musikreferat des Ministeriums für Volksaufklärung, emigrierte 1922 über Berlin nach Paris und hatte sich 1941 in den USA niedergelassen. In der musikalischen Sprache seiner Kompositionen zeigte er sich zunächst von Skrjabin und Debussy, später von Strawinsky beeinflusst. Mit letzterem war er auch persönlich bekannt.

Unseren Kritikern war diese Symphonie gleichsam wie eine "Botschaft aus dem Jenseits" vor die Füße gefallen. Daß die Symphonie dann vor allem unter ideologischem Blickwinkel gesehen wurde - zudem in der Sichtlinie einer Ideologie, die man hier bislang weder verstehen kann noch akzeptieren will -, stand ihrer angemessenen Beurteilung sofort im Wege (was sich übrigens auf alle Werke dieses Komponisten bezieht, seitdem er auf die offizielle ideologische Linie des Sowjetsystems eingeschwenkt ist). Als umstritten gelten deshalb sowohl seine Musik als auch ihr ideologisches Prinzip.

Andererseits ist Schostakowitsch heute nach Tschaikowsky der meistgespielte Komponist in Amerika. Auf den Konzertprogrammen steht immer wieder sein Name. Das alles ist merkwürdig und reichlich paradox.

## II

Jener erste Rezensent, der unter den amerikanischen Konzertbeobachtern den Ruf eines hochgebildeten und unbedingt ernstzunehmenden Musikkritikers hat, verhielt sich nach der New Yorker Erstaufführung der *Siebenten Symphonie* dem Werk gegenüber ausgesprochen feindselig. Sinngemäß meinte er, das "Patriotische" dieser Symphonie, wie immer es auch geartet sei, reiche einfach nicht aus, um dem Werk irgendeine Bedeutsamkeit zuzumessen. Letztlich würde die Symphonie als gänzlich unbedeutend aus der Musikgeschichte sang- und klanglos verschwinden, usw. Daß er diese Meinung, wenn auch in verschiedenen Varianten, immer wieder neu vorbrachte, erschien bereits wie ein alarmierendes Signal der Unsicherheit.

Die Argumente des Kritikers liefen darauf hinaus, daß sich diese Musik zwar gut für die sowjetischen Massen eigne, jedoch nichts für wirkliche "Kenner" sei. Aus seiner Sicht hatte er damit vielleicht sogar recht, und es bedurfte wohl einigen Mutes, um auf diese Weise gegen den Strom zu schwimmen. Und doch war diese Beurteilung ein Irrtum, und zwar deshalb, weil sie ideologisch begründet wurde.

Das, wozu dieser Kritiker aufrief, nannte sich einst "l'art pour l'art" und ist als Kriterium seit langem veraltet. Auf dieser Grundlage ist schon lange kein wertvolles Werk mehr entstanden. Wir sind heute Zeugen des endgültigen Zusammenbruchs einer Ästhetik, die man vielleicht "l'art sans l'art" nennen könnte. Niemand weiß, was nun kommen wird, denn wir befinden uns in einer typischen Umbruchssituation.

In Rußland vollzieht sich derzeit eine ideologische Neuorientierung. Wir hatten uns an den Gedanken gewöhnt, Kunstwerken mit ideologischem Gehalt den untersten Rang zuzuweisen. Wenn jedoch die Ideologie selbst über ihre Ursprungsetappen hinaus ist, nimmt sie vielleicht veränderte Züge an, die eine größere Tiefe aufweisen. Derzeit befindet sie sich aber immer noch im Ursprungsstadium, und Schostako-

witschs *Siebente Symphonie* ist lediglich ein Ausschnitt aus einer musikalischen Entwicklung, die noch längst nicht abgeschlossen ist.

## III

Die programmatische Anbindung von Schostakowitschs Symphonie an die Geschehnisse des Krieges geschieht ganz unmittelbar. Außermusikalische Stoffe hatten jedoch noch nie eine ernstzunehmende Bedeutung für die Musik. Von Belang ist lediglich, wie kreativ das Sujet musikalisch umgesetzt wird, wie es sich in der Musik innerlich widerspiegelt. Wenn hier von ideologischer Fundierung der Musik die Rede ist, so ist keineswegs die äußere Stofflichkeit gemeint, sondern eine gänzlich andere Bindung, die, viel organischer verlaufend und wesentlich tiefer liegend, das eigentliche Wesen der Musiksprache sowie die klangliche Materie in ihrer Kristallisierung bestimmt. Wie verhält es sich in dieser Hinsicht mit der *Siebenten Symphonie*? Wird hier das Stoffliche in der Art einer *Battaglia* wiedergegeben oder tatsächlich in reine Musik übersetzt?

Für mich steht letzteres außer Zweifel, und ich sehe darin auch den Wert der Symphonie. Sonst gäbe es nämlich auch nichts, worüber zu reden wäre. Die stoffliche Anbindung an die Ereignisse des Krieges ist zweifellos gegeben, so daß das Werk der Programmmusik zuzurechnen ist. Musik dieser Art war längst aus der Mode gekommen, und Schostakowitsch brachte uns nun darauf zurück. Bei oberflächlichem Hören denkt man an ein "Schlachtgemälde" mit lyrischen Abschnitten. Wahrscheinlich wurde die Symphonie aber schon begonnen, als die Deutschen in Rußland noch gar nicht einmarschiert waren. Später ist sie dann mit den Ereignissen des Krieges innerlich verwachsen. Möglicherweise ist auch die Form der Symphonie durch die Kriegereignisse beeinflusst worden.

Hinter dieser ersten Schicht liegt jedoch eine andere, weitaus bedeutsamere. Schostakowitsch hatte nach der Krise, durch die er hindurchgegangen war und über die seinerzeit viel geredet wurde, nach all den Anschuldigungen ("linkes Sektierertum", "Formalismus", Verbindungen zur westeuropäischen "Ideologie der Dekadenz" usw.), das übliche Fahrwasser eines für jene Zeit typischen "Modernisten" gezwungenermaßen aufgeben müssen. Gegen die Gewalt und den Druck der offiziellen Doktrin hätte er protestieren können. Dann aber wäre ihm nur der Rückzug geblieben, und er hätte schweigen müssen. Schostakowitsch schlug diesen Weg aus und hatte sich statt dessen unterworfen - eine weitaus interessantere Lösung, denn von nun an begann für ihn ein neues Experiment.

Die offizielle Ästhetik akzeptierte er jetzt widerspruchslos wie ein Dogma. Und seitdem vollzieht sich die Entwicklung seines musikalischen Denkens auf dieser Grundlage, nach ihr richtet sich auch die Kategorie seines persönlichen Empfindens. Das individuelle und freie Bewußtsein sowie die spontanen Wünsche des Künstlers will er durch kollektives Bewußtsein ersetzen.

Aber auch ein Schostakowitsch konnte sich nicht völlig blindlings unterordnen. So löste er die Aufgaben, die sich für ihn als Musiker aus dieser kollektiven Erfahrung ergaben, dennoch völlig eigenständig. Die erste Aufgabe bestand in einer extremen Vereinfachung der Technik, um die musikalische Sprache allgemeinverständlich und ausdrucksvoll zu machen. Die zweite lief darauf hinaus, sich neues Klangmaterial anzueignen: Klangmaterial, das dem Massenhörer nahestand und das man auch direkt in den Massen finden konnte, Material also, welches ureigener Besitz der Massen selbst war.

## IV

Die Frage, inwieweit die Veränderung von Prinzipien des musikalischen Schaffens und der Formensprache mit nationalen ideologischen und kulturellen Umwälzungen zusammenhängt, ist sehr kompliziert. Vereinfachte Sichtweisen führen bestenfalls zu dem simplen Gemeinplatz, daß sich die Werkbezeichnungen verändert haben. Wissen wir doch, daß allein eine Modifizierung der Intonationbasis der musikalischen Sprache das Wirken vieler Generationen voraussetzt.

Beispielsweise vernimmt man in den Madrigalen der italienischen und spanischen Renaissance immer noch die kirchlichen Gesänge. Und in den Hymnen der Revolution hört man zuweilen noch das protestantische Kirchenlied, wenn es die Komponisten bei aller revolutionärer Wortwahl nicht verstanden haben, sich vom vierstimmigen Satz des protestantischen Chorals zu lösen. Das organisch Neue bahnt sich seinen Weg zur Loslösung von der Vergangenheit unter großen Schwierigkeiten und benötigt hierfür einen längeren Zeitabschnitt.

In Rußland wird dieser Veränderungsprozeß eigentlich erst heute spürbar. Bislang bestand die Aufgabe für die russischen Musiker nur darin, sich das Erbe der Vergangenheit anzueignen und es dem neuen Publikum zugänglich zu machen. Doch anstelle organischer Fortsetzung beschränkte sich die Popularisierung des Erbes in der Regel nur auf dessen Simplifizierung. Beispiele dafür waren Schostakowitschs *Fünfte* und *Sechste Symphonie*. Auch sie zeugten von der ungewöhnlichen Begabung des Komponisten, machten aber auch deutlich, wie sehr sich ihr Schöpfer Gewalt angetan haben mußte. In der *Fünften* gibt es zahlreiche Stellen von großer musikalischer

Schönheit. In der *Sechsten* reduzieren sich diese auf einzelne Ausbrüche, die immer wieder von längeren Strecken leerer Rhetorik abgelöst werden.

Das Intonieren bildet die Grundlage der musikalischen Sprache. Deshalb konnte Schostakowitsch gar nicht anders, als sich neue Intonationen für den Ausdruck seiner musikalischen Gedanken zu suchen. In der *Siebenten Symphonie* sind wir nicht nur Zeugen einer solchen Suche, nein, wir sehen auch die Ergebnisse, und wir stellen fest, daß sich Schostakowitsch nicht mehr so häufig an die klangliche Eklektik des allgemeinen europäischen Idioms verliert. Schostakowitschs Melodik zeigt nun immer stärker eine *sowjetische* Färbung. An jenen Stellen, die ihn besonders originell erscheinen lassen, beruht sein Intonationssystem auf der Elementar-Melodik des Gasenhauers. Melodisch stützt er sich nicht auf das russische Bauernlied, sondern vielmehr auf das städtische sowjetische Lied, auf die Lieder der Fabrikarbeiter. Seine russischen Wurzeln liegen in der Tschastuschka,<sup>496</sup> keinesfalls in den Gesängen des alten Rußland.

Schostakowitsch liebt das Elementare. Seine Ziele wählt er so, daß die Wege dahin klar und einfach sind. Sollte seine Musik den Massen unverständlich sein, ist es schlechte Musik. (Früher vertrat er die entgegengesetzte Ansicht: Wird die Musik nicht verstanden, taugt das Publikum nichts.) Der Künstler hat die Pflicht, sich in eingängiger und verständlicher Weise zu äußern. Er dient dem Volke, und er ist ihm untergeordnet. In Rußland besteht zwischen Künstler und Publikum eine lebendige Beziehung. Und Schostakowitsch ist durchaus aufrichtig, wenn er erklärt, für den einfachen sowjetischen Hörer zu komponieren.

Das Problem der Vereinfachung kompositorischer Technik und der "Annäherung an die Massen" ist nicht neu. Von Zeit zu Zeit taucht es in der Musikgeschichte immer wieder auf. Beethoven wurde seinerzeit im Vergleich zu Mozart wie eine grobe Simplifizierung aufgenommen. Strawinskys lapidare Wucht des *Sacre du printemps* erschien als eine grobschlächtige Reaktion auf Skrjabin und Debussy...

Beethoven suchte den "Zugang zu den Massen", während Mozart dergleichen nie in den Kopf gekommen wäre. Nicht einmal diesen Begriff hatte es zu seinen Zeiten gegeben. An das Publikum jedoch dachte Mozart sehr wohl, und die Verbindung zu ihm stellte er über die Opernbühne her. Mit dem Niedergang der Bühnenkunst ging

496 *Tschastuschka*: einstrophiges, meist ad hoc improvisiertes Liedchen, das als Vier- oder Zweizeiler einen aktuellen Text in meist übermütig scherzhafter Haltung transportiert. Tschastuschki sind in Rußland seit dem Mittelalter unter den verschiedensten Bezeichnungen verbreitet. (Anm. v. Übers.).

dann auch die letzte Bindung der Musik an größere Publikumsschichten verloren. Die Symphonien des 19. Jahrhunderts versuchten noch einmal etwas in der Art einer theatralischen Handlung, und es entstanden zahlreiche fast autobiographische Symphonien, die eng an die Person ihres Schöpfers gebunden waren.

Durch stärkeres technisches Raffinement verengt sich das Feld der symphonischen Musik auf eine rein professionelle Sphäre, so daß damit ein günstiger Nährboden für eine völlig inhaltsleere Kunst entstand: Musik "störte" nur bei der "Arbeit" des Komponisten und behinderte die "Konstruktion".

Schostakowitschs Bedeutung besteht zweifellos darin, mit aller Entschiedenheit "sein Gesicht den Massen zugewandt zu haben". Während seine *Fünfte* und *Sechste* diesen Weg zu den Massen mit populistischen Mittel zu gehen versuchten, zeigt sich in der *Siebenten* als doppelte Tendenz sowohl eine Annäherung an die Massen als auch das Streben, die Massen ihrerseits an die Musik heranzuführen. Eine Orientierung auf die reine (absolute) Musik läßt sich hier einstweilen nur verdeckt ausmachen: die wertvollsten Stellen sind immer dort, wo Schostakowitsch seiner musikalischen Phantasie freien Lauf läßt. Auch in der Formensprache zeigt die Symphonie zahlreiche originelle Einfälle, und auf rein musikalischem Gebiet beeindruckt die große spontane Erfindungskraft.

## V

Unbestritten in ihrem Wert ist die gesamte Exposition des Hauptthemas im ersten Satz der Symphonie. Dann aber auch fast der gesamte zweite Satz. Sehr schön darin ist eine lyrische Episode, in der interessanterweise die Begleitung bedeutsamer klingt als die melodische Linie der solistischen Holzbläser. Unterhaltsam auch die walzerartige Episode mit den "falschen Tönen", die überaus wirksam die rhythmischen Akzente betonen. Und schließlich auch die anmutige Schlußepisode dieses Satzes, in der im tiefen Baßregister plötzlich die Kontrabaßklarinetten erklingen und sich mit hohen Harfentönen sowie mit den in Terzen geführten Flöten verbindet.

Sehr schön ist auch die leicht archaisch gehaltene Musik in den Einleitungstakten zum dritten Satz, und zwar besonders die Episode des Klageliedes - eines freien Chorals mit breit voranschreitenden Harmoniefolgen. Wesentlich schwächer erscheint mir die Stelle des Streichereinsatzes - eine ganz unverhüllte Reminiszenz an die typische Musik der italienischen *Concerti grossi*. Merkwürdig auch, daß Schostakowitsch zum Ende des Satzes die ganze Periode noch einmal wortwörtlich als Reprise wiederholt, während doch sonst nirgendwo in der Symphonie solche unveränderten Wiederholungen vorkommen. Offensichtlich hatte ihm diese Streichermusik so sehr gefallen, daß er nicht bereit war, sich das Vergnügen ihrer Wiederholung entgehen zu lassen.

Einige Kritiker halten die gesamte Exposition des Hauptthemas im ersten Satz für eine direkte Kopie von Ravels *Boléro*. Dem wäre entgegenzuhalten, daß Schostakowitsch weder etwas von der Musik Ravels noch von der Form dieses Stücks übernommen hat. Es handelt sich einzig und allein um das Prinzip, immer wieder dieselbe musikalische Periode zu wiederholen und sie in dynamischer Steigerung zu entfalten. Man hört also ununterbrochen das gleiche Motiv in stetig ansteigender Klangstärke.

Wollte man wie diese Kritiker argumentieren, könnte man auch Ravel den Vorwurf machen, er hätte dieses Prinzip von Griegs *Gnomnreigen*<sup>497</sup> oder von sonstwo übernommen. Schostakowitsch wiederholt aber sein Motiv nicht mechanisch wie Ravel im *Boléro*, sondern er modifiziert jede Strophe durch asymmetrische Wiederholung und durch die Rolle, die der melodischen Kadenzierung dabei jeweils zugewiesen wird.

Die primitive, bewußt dümmlich gehaltene und von einem Trommelwirbel begleitete Melodiefloskel als Klang gewordene Ironie erscheint wie eine Maske: ein Motiv, das gleichsam durch die Zähne gepfeifen wird. Schostakowitsch nahm sich dafür das "erste Beste, was ihm unter die Finger kam". Jeder Sowjetbürger könnte im Vorübergehen so ein Motiv pfeifen, atmosphärisch erinnert es an die Figuren der Erzählungen Michail Sostschenkos. Doch dann entläßt sich dieses Motiv in einem furchtbaren Gewitter von bedrohlicher Dramatik...

Eine entfernte Ähnlichkeit ließe sich hier am ehesten noch zu einem Motiv aus dem *Gang zum Hochgericht* aus Berlioz' *Fantastischer Symphonie* erkennen.

Am wenigsten geglückt erscheint mir das zu lang geratene und auch nur wenig ausdrucksvolle Einleitungsthema zum *ersten Satz*. Die *Coda* der Symphonie mit ihrer finalen klanglichen Steigerung muß sicherlich als Tribut an den offiziellen Optimismus verstanden werden, denn die innere Spannung der Musik sinkt rapide, obwohl das Getöse im Orchester gewaltig ist.

## VI

Schostakowitschs Musik läßt der Willkür der Dirigenten großen Freiraum. Abhängig von der rhythmischen Deutung und der ausdrucksmäßigen Sättigung ist diese Musik beliebig dehn- oder komprimierbar, denn Schostakowitschs Dynamik folgt

497 Deutsch im russischen Original. Gemeint ist möglicherweise Griegs Klavierstück *Gnomenzug* (= Nr. 2 der Stücke von 1898, die erst nach dem Tode des Komponisten veröffentlicht wurden) oder das bekannte Stück *Zug der Zwerge* aus dem fünften Heft der *Lyrischen Stücke*.

häufig nicht dem konstruktiven, sondern vielmehr dem emotionalen Element. Das gleiche trifft auch auf Tschaikowsky zu, mit dem Schostakowitsch vieles gemeinsam hat. Man könnte fast meinen, Schostakowitsch sei der sowjetische Tschaikowsky. Beide Komponisten neigen zum Eklektizismus, bei beiden ist die Musik nicht ursprünglich, sondern von überall her entlehnt. Tschaikowsky ist subjektiv und neigt zu emotionalen Ausbrüchen, Schostakowitsch hingegen unpersönlich und objektiv, innerlich diszipliniert durch das Sowjetsystem.

Direkte Übereinstimmungen in der Musik lassen sich zwischen beiden hingegen nicht nachweisen. Übrigens hatte man auch Tschaikowsky seinerzeit vorgeworfen, vulgär und epigonal zu sein. Gemeinsamkeiten finden sich auch in der Behandlung des Orchesters: der Orchesterklang ist bei beiden fast farblos, weit mehr am Ausdruck als am Einsatz von Orchesterfarben orientiert.

Ich persönlich empfinde eine große Nähe zwischen Schostakowitschs *Siebenter Symphonie* und der *Sechsten Symphonie* Tschaikowskys. Beide vereint das Pathos improvisatorischer Spontaneität und die freie, offene Form. In Schostakowitschs Musik gab es früher viel an jugendlichem Übermut. Mit keckem und verwegendem Temperament wollte er den sowjetischen Volkscharakter zum Ausdruck bringen.

Ganz anders nun seine *Siebente Symphonie*: sie beeindruckt durch Aufrichtigkeit, starkes Engagement und innere Schlichtheit, gehört somit zu den bedeutsamen Musikwerken unserer Zeit. Ohne ihr weiteres Schicksal voraussagen zu wollen, läßt sich doch sagen, daß sie für die Gegenwart ein treffendes musikalisches Porträt unserer vielgeprüften Heimat zeichnet.

Arthur Lourié

## In Sowjetrußland gehören die Künstler dem Staat (1948)<sup>498</sup>

(Eine Stellungnahme zu den Erklärungen sowjetischer Komponisten)

"Warum nur haben sie das getan?" Immer wieder höre ich diese Frage und stets begegne ich hierbei aufrichtiger Verwunderung, als verstecke sich dahinter ein Rätsel, das unverzüglich gelöst werden muß, um die Hintergründe des Ganzen zu verstehen: Zu dumm und sinnlos erscheint das alles.

Wozu war dieser Skandal notwendig? Obendrein aus einem so unbedeutenden Anlaß wie dem der Musik und in einer so komplizierten politischen Situation wie der heutigen? Niemand glaubt derzeit, daß dieser Angriff auf die Musik grundlos erfolgte, und jeder überlegt, gegen wen er eigentlich gerichtet war. Man nimmt an, daß auch die Komponisten daran selbst nicht ganz schuldlos waren.

Aber auch der Lärm, der um diese Geschichte gemacht wurde, trug nichts zu einer Erklärung bei, so daß allgemeine Ratlosigkeit herrschte. Schließlich hielt man das Ganze für eine Farce. Es bot Stoff für einen der üblichen Angriffe auf die Sowjets, und man fand das alles nur noch zum Lachen.

Was aber war daran so lustig? Die Dummheit der Beschuldigungen oder die darauf folgenden Reuebekundungen und Selbsterniedrigungen, die nicht weniger dumm waren? Das war doch alles andere als ein Spaß! Wenn sich die sowjetischen Komponisten überhaupt an irgendeiner Sache versündigt hatten, dann an der Musik! Keinesfalls waren sie jedoch jener Dinge schuldig, die man ihnen vorhielt. Viel zu weit waren sie, den Forderungen der Machthaber folgend, den Weg der formalen Vereinfachungen und der künstlichen Anbiederung an den breiten Publikumsgeschmack gegangen. Längst hatten sie ihre Kompromisse geschlossen, beispielsweise den Kompromiß zwischen der Musik und der Anpassung an die offiziöse Kunst: eine Anpas-

498 Übersetzt von Ernst Kuhn. Copyright © für die deutsche Übersetzung: 2000 by Verlag Ernst Kuhn.

Erstdruck als: "Počemu oni eto sdelali?" [Warum nur haben sie das getan?], in: *Novoe russkoe slovo* (New York), 14. 3. 1948.

Der vorliegende Artikel war eine Reaktion Louriés auf die öffentlichen Stellungnahmen der sowjetischen Komponisten zum bekannten Beschluß des ZK der KPdSU (B) vom 10. Februar 1948 "Über die Oper *Die große Freundschaft* von Wano Muradeli".

sung, die ihnen von Leuten abverlangt wurde, die nicht einmal klar ausdrücken konnten, was sie eigentlich konkret wollten.

Den Musikern blieb nichts weiter übrig, als Verfehlungen zu bereuen, die sie gar nicht begangen hatten. Etwas anderes zu tun war unmöglich. Niemand sollte jedoch daran zweifeln, daß alle, die sich hier selbst kasteiten, insgeheim dachten: Gibt es denn wirklich niemanden außerhalb der Grenzen unseres Landes, der verstehen kann, was hier wirklich vorgeht, und der den Mund aufmacht, um es den Leuten zu sagen?

Ich glaube, es ist jetzt für die Musiker in Moskau weniger wichtig, daß wir ihnen unsere Solidarität durch *Aufführungen ihrer Werke* bekunden. Viel wichtiger scheint mir, das Wesen des ganzen Vorganges in der Öffentlichkeit deutlich zu machen. Aber warum tut das hier niemand? Weil es nicht so einfach ist! Man hat nämlich zu beachten, was sich in der zeitgenössischen Musik heute ganz allgemein tut, und man muß verstehen, worin sich die Musik in Sowjetrußland von aller anderen Musik unterscheidet.

Eine persönliche Schuld tragen die Musiker weder hier noch dort. Statt dessen gibt es eine allgemeine Schuld, die alle Bereiche der Kunst erfaßt und von der sogar die Kultur insgesamt betroffen ist. Diese allgemeine Schuld zeigt sich besonders deutlich, seitdem anstelle von künstlerischem Schöpferdrang der *Nationalismus* zum Hauptantrieb des Schaffens geworden ist. Er entfaltet sich überall. Jedes Land, so klein es auch sein mag, hat nur mit sich selbst zu tun, kümmert sich überhaupt nicht um die anderen. Man preist die Werke zumeist nicht aufgrund ihrer Qualität, sondern wegen der nationalen Zugehörigkeit des Autors und der Rolle seines Landes im politischen Konzert.

In Sowjetrußland gehören die Künstler dem Staat. Sie gehören ihm wie ein Gegenstand, wie eine Sache. Sie sind Bestandteil des staatlichen Inventars. Das Recht auf Betätigung erhalten sie nur dann, wenn sie sich für Ziele benutzen lassen, die sie nicht selbst festgelegt haben. Wer sich nicht zu einer *Sache* degradieren läßt, ist für die Machthaber nutzlos und gefährlich. Wie soll es unter diesen Umständen eine Freiheit des Schaffens geben? Das sind nur leere Worte, Sentimentalitäten. In allen Bereichen, ob nun auf sozialem, technischem oder kulturellem Gebiet, gehört das Recht auf Schöpfertum seit eh und je einzig und allein dem ZK der Partei, und alle anderen sind nur dazu da, dessen Direktiven auszuführen. Doch es hatte den Anschein, als würden sich Musik und Dichtkunst nicht der Partei fügen. Was also war zu tun?

An dieser Stelle gab es immer wieder Diskrepanzen, die man durch periodisch wiederholte Aktionen zu bereinigen versucht. Hierbei geht man grob und ungeschickt vor, und zwar einfach *deshalb*, weil die Zeit für eine genauere Beschäftigung mit der

Materie fehlt und sich niemand damit so richtig auskennt. Aber selbst diese, auf absolute Unterordnung beruhende Bindung an den Staat und die offizielle Öffentlichkeit wird in Sowjetrußland als große Errungenschaft herausgestellt. Ein Verzicht darauf, so meint man, würde für das künstlerische Schaffen das Aus bedeuten.

Stets und überall hat es für die Kunst Auftraggeber gegeben. Immer wurden an die Kunst auch auf offizieller Ebene, sei es durch den Staat, die Kirche oder durch den Mäzen, gewisse Forderungen gestellt. Wenn diese kulturvoll ausfielen, blieb auch eine größere Freiheit für das Schaffen. Heute hat sich die Spannung zwischen praktischer Anpassung und lebendiger Kunst überall heftig zugespitzt. Die Künstler sind sich selbst überlassen und führen eine schwierige Existenz. Wahrscheinlich war die Kunst noch nie so erniedrigt wie in unseren Tagen.

Wo aber hört man die Stimme des lebendigen Gewissens? Wer redet denn von alledem, ohne seine Worte zu schönen, wer nennt die Dinge bei ihrem richtigen Namen? Es herrscht überall tiefes Schweigen, als hätte man sich abgesprochen. Die einen schweigen aus Abscheu, Verachtung oder Erschöpfung, die anderen haben dafür persönliche Gründe oder tun es aus Opportunismus. Die Sowjets sind mit dem chaotischen Zustand unserer heutigen Kultur bestens vertraut und ziehen daraus ihren Nutzen.

Revolution und revolutionärer Geist - abgedroschene Worte, die heute allen zum Halse heraushängen - hatten einmal einen direkten Bezug zum Schöpferischen. Heute, wo sie diesen Sinn verloren haben, werden sie von jenen im Munde geführt, die keinerlei revolutionären Schwung im Schöpferischen zulassen wollen - weder in der Kultur, noch im geistigen Leben.

Alle Fragen fokussieren sich heute auf einen Punkt, sind hier gleichsam verknottet. Das betrifft vor allem den Konflikt zwischen den sowjetischen Komponisten (zuvor der sowjetischen Dichter) und der Partei als einen antagonistischen Konflikt zwischen Marxismus und Kunst. Und hiermit meine ich den gesamten Marxismus, nicht nur die Lesart der Bolschewiki. Die Bolschewiki verfolgen ihre einmal eingeschlagene Linie konsequent, bis sie dann - wie stets - in der Sackgasse landen. Doch das gestehen sie sich nicht ein, sondern versuchen statt dessen, das Problem mit Gewalt zu lösen.

Ist die materialistische Weltanschauung überhaupt vereinbar mit einem Schöpfertum in der Musik?<sup>499</sup> Wenn ja, dann haben die Bolschewiki und das ZK der Partei mit der Forderung nach marxistischer Musik völlig recht! Bislang ist noch niemand auf

499 Arthur Lourié war seit den 30er Jahren gläubiger Katholik.

die Idee gekommen, die Unvereinbarkeit von Marxismus und Musik nachzuweisen. Hierfür bestand keine Notwendigkeit. Und auch niemand konnte bislang erklären, was marxistische Musik eigentlich ist, denn es gibt sie nicht.

In den letzten zwei Jahrzehnten ist viel darüber in Sowjetrußland geschrieben worden, nicht nur von dummen und willfährigen Schwätzern, sondern auch von klugen und kompetenten Musikern, deren Denken von der Gewalt eingeschüchtert worden ist. Es ist unsinniges Zeug, das niemand ernst zu nehmen braucht.

Wenn vom musikalischen Schaffen die Rede ist (und nicht von der Rolle der Musik im Kulturleben des Landes, von ihrer erzieherischen Rolle, usw.), steht fest, daß keine einzige Dimension des musikalischen Denkens irgendeine Berührungspunkte zum Marxismus aufweist. Es gibt weder eine marxistische Melodie, noch eine marxistische Harmoniefolge oder gar einen marxistischen Rhythmus. Gegenteilige Behauptungen sind nur von völlig ungebildeten Leuten möglich, oder sie sind bedingt durch eine Situation der erzwungenen Anbiederung.

Und was ist von den "formalistischen Ketzereien" zu halten, gegen die das ZK der Partei so heftig zu Felde zog?

In der Zeit vor der Revolution, als noch das Erbe einer ganzheitlichen kulturellen Vergangenheit lebendig war, bestand auch eine ideologisch einheitliche Formensprache in der Kunst. Das sozialpolitische Chaos führte zwangsläufig zu einem Auseinanderfallen dessen, was man Form und Inhalt nennt. Die einstmals verbundenen Elemente bewegten sich (aufgrund des Gesetzes der Trägheit) auf getrennten Wegen weiter, ohne daß sie noch irgend etwas miteinander verband.

Die formalen Prozesse der Kunst vollzogen sich stets in einer eigenen Welt (in der Welt der Form und der Materie), während der ideologische Gehalt, getrennt von der freien Entfaltung der Form, stets dort Halt und Nahrung suchte, wo noch irgendeine Ideologie existierte. Die Ideologie, (aus zahlreichen Gründen) aus der freien Kunst vertrieben, fand Zuflucht in der politischen Doktrin, wenn auch in abstoßender Form. Auf diese Weise entstand eine demagogische Kunst. Noch nie jedoch hat eine politische Ideologie ein wahrhaftiges und lebendiges Kunstschaffen ausgelöst.

Soll hier einer formalistischen Kunst das Wort geredet werden? Natürlich nicht. Man sollte jedoch in der Lage sein, einen seelenlosen Formalismus von freiem und lebendigem Schaffen zu unterscheiden - einem Schaffen, welches ohne freie formale Voraussetzungen ebenfalls undenkbar ist.

Viel einfacher hätte man sagen können: die Musik ist eine schwer durchschaubare und ziemlich schwierige Kunstgattung, der Teufel mag sich da auskennen! Wir haben heute andere Sorgen als die Musik, sie stört nur, genau wie die freie Dichtung. Beides schafft nur Unordnung! Das wäre dann verständlich, logisch und auf eine eigene

Weise auch legitim gewesen. Doch solche Worte sind ausgeblieben. Wie hätte man denn auch eingestehen können, daß der Kommunismus von Musik nichts versteht und überhaupt nicht weiß, wie er mit ihr umgehen soll. Statt dessen gab es derbe Zu-rechtweisungen.

Die zeitgenössische Musik ist ein Ärgernis: man hört einen unsinnigen Lärm, dumpfes Dröhnen, knirschende Geräusche und beißende Dissonanzen. Ganz anders die ältere Musik mit ihrem ruhigen Fluß und ihren sanglichen Melodien. Die "Melodie muß ins Ohr gehen!", hatte man in Rußland bereits vor zehn Jahren geschrieben. Aber selbst mit Melodien dieser Art ist es nicht einfach. Sie müssen nämlich auch noch heiter und fröhlich sein, denn in Sowjetrußland gibt es weder Wehmut noch Trostlosigkeit. Was aber geschieht dann mit der Sehnsucht der Menschen? Und wie will man es mit den folgenden Zeilen Puschkins halten?

Unser Gesang - vom Kutscher bis zum besten Poeten  
tönt voller Schwermut.  
Ein trauriges Geheul ist das russische Lied.

Marina Lobanowa (Hamburg)

## Dmitri Schostakowitsch, Wsewolod Meyerhold und die "proletarischen Musiker":

Zwei Pamphlete von Daniel Shitomirski, eingeleitet und übersetzt von Marina Lobanowa<sup>500</sup>

Lange Zeit wurde die Geschichte der ideologischen Verbote in der sowjetischen Musik bestenfalls durch das Prisma dreier Texte betrachtet: die zwei *Pravda*-Artikel "Sumbur vmesto muzyki" [Wirrwarr statt Musik] und "Baletnaja fal's" [Falschheit im Ballett] von 1936, sowie den ZK-Beschluß *Ob opere "Velikaja družba" V. Muradeli* [Über die Oper *Die Große Freundschaft* von Wano Muradeli] von 1948. Man stellte dabei nicht die Frage, wie diese Dokumente entstanden, bzw. was ihnen vorausgegangen war. Aus diesem Grund erscheint es wichtig, die ideologisch-politischen Dokumente zu präsentieren, die Ende der 20er, Anfang der 30er Jahre von ebensolcher Bedeutung waren wie die berüchtigten *Pravda*-Artikel im Jahre 1936 und der ZK-Beschluss 1948. Es handelt sich um Pamphlete von Daniel Shitomirski über Schostakowitschs Gogol-Oper *Nos* [Die Nase]<sup>501</sup> bzw. den Theaterregisseur Wsewolod Meyerhold,<sup>502</sup> die 1929/30 durch die Zeitschrift *Proletarskij muzykant* publiziert wurden und hier erstmals in deutscher Übersetzung erscheinen.

In dem am 28. Januar 1936 erschienenen *Pravda*-Artikel "Sumbur vmesto muzyki" wurde die Oper *Ledi Makbet Mcenskogo uezda* [Lady Macbeth vom Mzensker Landkreis] von Dmitri Schostakowitsch angeklagt, und einer der wichtigsten Punkte

500 Nachdruck aus: *Dissonanz. Die neue schweizerische Musikzeitschrift* (Zürich), Nr. 55/Februar 1998, S. 10-19. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Übersetzerin und des Schweizer Tonkünstlerverbandes als Inhaber der Autorenrechte.

501 Erstdruck: "'Nos' – Opera D. Šostakoviča", in: *Proletarskij muzykant* [Der proletarische Musiker] Nr. 7-8/1929, S. 33-39.

502 Erstdruck: "Teatr im. Mejerchol'da – 'agitprop' buržuaznoj muzyki (O poziciji t. Mejerchol'da na muzykal'nom fronte)", in: *Proletarskij muzykant* Nr. 8/1930, S. 30-37; Nachdruck in: *Dovesti do konca bor'bu s nepmanskoj muzykoj* [Den Kampf mit der NEP-Musik bis zum Ende führen], Moskau 1931, S. 60-66.

**Wsewolod Emiljewitsch Meyerhold** (Mejerchol'd) (eig. Meiergold, Karl Theodor Kasimir, 1874-1940): Theaterreformer, -regisseur und Schauspieler; wurde erschossen. 1928 arbeitete Schostakowitsch im *GosTIM* [Staatliches Theater "Wsewolod Meyerhold"] als Musikleiter und Pianist; er schrieb die Musik zu Meyerholds Inszenierung von Wladimir Majakowskis Bühnenstück *Die Wanze*.

der offiziellen Kritik lautete: "Dies ist eine Übertragung der negativsten Merkmale der *Mejerchol'dovščina* [Meyerholderei] in die Oper, in die Musik. Infolgedessen verbinden Historiker des sowjetischen Theaters den Begriff *Mejerchol'dovščina* direkt mit diesem Zeitpunkt und betrachten den *Pravda*-Artikel als Anfang der Hetzjagd, die zur Schließung des "dem Volke fremden Theaters" Meyerholds am 7. Januar 1938 führte und mit dem gewaltsamen Tod des Regisseurs endete.<sup>503</sup> Die ideologische Kampagne gegen Wsewolod Meyerhold, der mit Schostakowitsch zusammenarbeitete und den jungen Komponisten eifrig unterstützte, begann jedoch schon Ende der 20er Jahre, und zwar als sogenannte "Bolschoi-Theater-Sache". 1929 plante man dort (hauptsächlich auf Initiative von Meyerhold) Aufführungen der Bühnenwerke *Der stählerne Sprung* von Sergej Prokofjew, *Neues vom Tage* von Paul Hindemith und *Die Nase* von Dmitri Schostakowitsch; außerdem wollte man *Die vier Moskau* (Kollektivwerk von Leonid Polowinkin, Anatoli Alexandrow, Dmitri Schostakowitsch und Alexander Mossolow) einstudieren. Das war eine riskante Idee: Schon 1927 wurde Mossolow von den "proletarischen Musikern" als "feindlicher Komponist" entlarvt; seit 1928 bezeichneten sie Prokofjews *Stählernen Sprung* als "Pasquill auf die Revolution". 1929 veröffentlichte Daniel Shitomirski (1906-1992) die hier in deutscher Übersetzung wiedergegebene Kritik an Schostakowitschs Oper *Nos* [Die Nase]: "*Nos* – opera D. Šostakoviča" [*Die Nase* – eine Oper von Schostakowitsch]. Ein Vergleich dieses Textes mit dem *Pravda*-Artikel *Wirrwarr statt Musik* fördert weitgehende Parallelen zutage (siehe Kasten).

Die Polemiken aus den Jahren 1929 und 1936 fanden bis in die 80er Jahre eine Fortsetzung. So schrieben Daniel Shitomirski und seine Frau, Oksana Leontjewa, 1983 über *Aventures* von György Ligeti:

"Das Wichtigste ist, daß es in diesem 'Stück' keine Zeichen gibt, die dies ein musikalisches Werk zu nennen erlaubten. Das ist ein speziell erfundener Tonunsinn. Drei Vokalistinnen (Sopran, Alt, Bariton) nehmen daran teil, aber sie singen nicht. Wir hören eine in ihrer physiologischen Häßlichkeit unvorstellbare Reihenfolge von Gekreische, von erwürgten Geräuschen, Rülpsen, Gelächter, Stöhnen, Zischen, doppelsinnigen Seufzern, Quaken, Schreien, von Lauten, die dem Muhen oder Meckern ähnlich sind; manchmal dringen ein paar 'Vokaltöne' ein, die sofort durch den allgemeinen Lärm aufgesogen werden; das 'Kammerensemble' begleitet das alles mit Dauertönen oder

503 Siehe K. Rudnickij: "Krušenie teatra" [Zertrümmerung eines Theaters], in: *Ogonëk* Nr. 22/1988.

Peitschenschlagen. Nur ein völlig Verrückter konnte das alles ein Kunstwerk nennen!"<sup>504</sup>

**Šhitomirski:** "absichtlicher Unsinn", "absichtliches Mißverhältnis", "einförmige Übertreibung", "Widernatürlichkeit", "verkehrte Harmonisierung", "scharf widerspruchsvolle und völlig sinnlose Dissonanzen", "harmonische Statik", "gewaltsame Textbetonung", "alogische Wort- und Phrasenakzentuierung". Dmitri Schostakowitsch "komponiert im Geiste der Groteske, für ihn besteht das Komische in einem eigenartigen Spiel mit äußerlichen Verfahren. ... das Wesen des formalistischen Schauspiels, u. a. der Groteske, läuft auf die Herrschaft selbstgenügsamer strukturell-kompositioneller Momente hinaus (Meyerhold zufolge: 'dekorativer'), die über die innere semantische Bedeutung der Dinge hinausreichen. [Meyerholds] groteske Prinzipien haben leider auch Schostakowitsch verführt".

"Mit seiner Oper hat sich Schostakowitsch entschieden von der Hauptstraße der sowjetischen Kunst entfernt. Falls er nicht versteht, daß er auf dem Holzwege ist, wenn er nicht versucht, die vor seiner Nase existierende, lebendige Wirklichkeit zu begreifen, dann gerät sein Schaffen unvermeidlich in eine Sackgasse."

**Wirrwarr statt Musik:** "Vom ersten Augenblick an ist der Zuhörer durch einen absichtlich unförmigen, unsinnigen Tonstrom verblüfft. Melodische Fetzen, Keime einer musikalischen Phrase versinken, reißen sich los, verschwinden wieder im Krach, Knirschen und Gekreis... Dies ist eine absichtlich verkehrt komponierte Musik ..." "Dies ist eine Übertragung der negativsten Merkmale der *Mejerchol'dovščina* [Meyerholderei] in die Oper, in die Musik. Dies ist linker Wirrwarr anstatt einer natürlichen menschlichen Musik. Die Fähigkeit guter Musik, die Massen zu ergreifen, wird den spießbürgerlichen formalistischen Bemühungen geopfert, den Ansprüchen, Originalität durch billige Verfahren zu erreichen, und den Sonderling zu spielen". "Der Komponist hat sich offenbar nicht die Aufgabe gestellt, auf das zu hören, was das sowjetische Auditorium von der Musik erwartet, was es in ihr sucht. Er hat absichtlich seine Musik gleichsam chiffriert, alle ihre Klänge derart verwechselt, daß seine Musik nur von Ästheten und Formalisten, die den gesunden Geschmack verloren haben, verstanden werden könnte."

In diesen Worten ist die frühere Anklage gegen Schostakowitsch leicht zu erkennen, die darin bestand, den "emotionalen Kernpunkt" der Oper *Die Nase* als "häßliche und ungesunde Grimasse", die "die Kiefer mit einem physiologisch stumpfsinnigen Lachen zerreißt", zu bestimmen.<sup>505</sup> Eine weitere Variation dieses Themas konnte man im Artikel *Wirrwarr statt Musik* finden: "Und das alles ist grob, primitiv, vulgär. Die Musik krächzt, heult, keucht, gerät außer Atem, um die Liebesszenen möglichst naturalistisch darzustellen".

Im Pamphlet Šhitomirskis aus dem Jahre 1929 gibt es außerdem politisch-ideologische Etiketten wie "Dekadenz", "Groteske", "Formalismus", "Ästhetizismus", "Entfernung von der Hauptstraße der sowjetischen Kunst", die typisch für die Parteidokumente der Jahre 1947/48 werden sollten. Schon in den 20er Jahren wurden jedoch durch die "proletarischen Musiker" solche Begriffe wie "Bürgerlichkeit", "volksfeindlich", "Imitation des Westens", "Heimatverrat", "Individualismus", "Unkollektivismus", "Mystik" usw. als Kennzeichen der ideologischen Fremdheit bzw. Feindlichkeit verwendet; selbst der berüchtigte Begriff "Entartete Kunst" wurde weder von Nazis noch von Andrej Šhdanow erfunden: Schon im Jahre 1924 entlarvte einer der "proletarischen Ideologen", Lew Schulgin, "die Entartung [vyroždenie] der bourgeoisen Kultur".

Die ideologische Kampagne gegen die "Formalisten" begann nicht erst in den 30er Jahren; schon in der "proletarischen Presse" der 20er Jahre wurden Nikolai Roslawez und Leonid Sabanejew ständig als "Formalisten" bezeichnet; nachdem der RAPM-Führer Lew Lebedinski 1929/30 die Verlage *Triton*, *Akademija* und die Musikabteilung des Staatsverlages der "Verbreitung formalistischer Literatur" bezichtigt hatte, wurden diese Verlage geschlossen; die *Musikabteilung des Staatsverlages* erlebte eine Säuberung. Zu den gewaltigsten Aktionen der "proletarischen Musiker" gehörte die sogenannte "Reorganisation wissenschaftlicher Zentren": es ging um die *Staatliche* (früher: *Russische*) *Akademie für Kunstwissenschaften* (*GACHN*; früher: *RACHN*). Am 1. 12. 1929 wurden mehrere Mitarbeiter der Akademie ausgeschlossen, die zuvor als "Feinde", "Anti-Marxisten", "antisowjetische Elemente" verurteilt worden waren: als Emigrant wurde auch Wassily Kandinsky, der frühere Vize-Präsident der Akademie, ausgeschlossen. Die durch die riesigen Säuberungen entstandenen

504 D. Žitomirskij / O. Leont'eva: "Miraži muzykal'nogo progressa (O zapadnom 'avangarde' sere-diny veka)" [Miragen des musikalischen Fortschritts (Von der westlichen "Avantgarde" der Jahrhundertmitte)], in: *Krizis buržuaznoj kul'tury i muzyka* [Krise der bourgeoisen Kultur und Musik], Bd. 4, Moskau 1983, S. 13 f.

505 D. Žitomirskij: "Nos – opera D. Sostakovica", S. 37.

freien Stellen wurden durch "proletarische Künstler" und ihre Sympathisanten eingenommen.<sup>506</sup>

Logischerweise mußte die "Bolschoi-Theater-Sache" tragisch enden: Nachdem verschiedene Partei- und Staatskommissionen das Theater überprüft hatten, wurden alle Projekte Meyerholds verboten. Die angeblich "formalistische", "dekadente", "von der Hauptstraße der sowjetischen Kunst entfernte" Oper *Die Nase* wurde in jener Zeit von sowjetischen Offiziellen als besonders verdächtig betrachtet.

Doch das war wohl nicht alles, was man 1929 D. Schostakowitsch vorwarf. Im Pamphlet Daniel Shitomirskis wurde der Komponist wegen der "gründlichen Orchestrierung eines gewöhnlichen, platten Foxtrotts" (*Tahiti-Trott*) angeklagt. In einem anderen Pamphlet, *Teatr im. Mejerchol'da - "agitprop" buržuaznoj muzyki, (O poziciji t. Mejerchol'da na muzikal'nom fronte)* [Das Meyerhold-Theater – ein "Agitprop" der bourgeois Musik (über die Position des Gen. Meyerhold an der Musikfront)] griff Shitomirski 1930 Meyerhold wegen Foxtrottpropaganda an. Die Formel *Foxtrottpropaganda* gehörte zu den schwersten politisch-ideologischen Vorwürfen Ende der 20er und Anfang der 30er Jahre. Schon 1927 erschien die politische Direktive zum Kampf gegen Foxtrott, Jazz und Charleston: Der Volkskommissar für Aufklärung, Anatoli Lunatscharski, bezeichnete die westeuropäische Kunst als "laute Droge in der Art der Jazzband."<sup>507</sup> Im Juli 1928 wurde das Parteikonzept zur Verschärfung des Klassenkampfes je nach Entwicklung des Sozialismus verabschiedet. Die "proletarischen Musiker" begannen eine Kampagne, die zur Entlarvung sogenannter "klassenfeindlicher" und "klassenfremder Elemente" in der Musik führte. Zu den wichtigsten Feinden wurden neben "Formalisten" "Zigeunerkomponisten" und "Foxtrottkomponisten" gezählt.

1930 veröffentlichte die Zeitschrift *Proletarskij muzykant* [Der proletarische Musiker] die Ergebnisse einer Meinungsumfrage über die "leichte Musik". Manche anerkannten Musiker wie die Pianisten Heinrich Neuhaus [Genrich Nejgauz] und Konstantin Igumnow erwiesen sich eifrig als "echt sowjetische Künstler", d. h. solidarisierten sich mit den "proletarischen Musikern" im Kampf gegen die "Reaktion an der

506 Siehe darüber im Buch der Verfasserin: *Nikolaj Andreevič Roslavec und die Kultur seiner Zeit*, Frankfurt a. M. 1997, S. 20, 54-86.

507 *Muzikal'noe obrazovanie* Nr. 1/1928, S. 53 f.

Musikfront", "Spießbürgerlichkeit", "schädliche Produktion", "Pornographie" usw. Gegen "Foxtrottpropaganda" trat auch Schostakowitsch auf.<sup>508</sup>

1930 wurden im *Brief der 33* ("Für die Gesundheit der Autorenvereinigungen"), unterschrieben u. a. von Wiktor Belyj, Nikolai Tschemberdshi, Alexander Dawidenko, Klimenti Kortschmarjow, Sara Lewina, Semjon Korew, Marian Kowal, Wisarion Schebalin, Boris Schechter, Alexander Weprik, die "fremden Elemente" bzw. "das klassenfremde Schaffen", "Foxtrott-", "Zigeuner-" und "Kirchenmusikkomponisten" angeklagt, die führenden Staats- und Gewerkschaftsinstitutionen wurden dazu aufgerufen, deren Tätigkeit zu überprüfen und die Komponistenverbände von diesen "sozial und künstlerisch fremden Elementen" zu reinigen. Infolgedessen wurden aus der Komponistensektion der *Vseroskomdrama* [Allrussisches Komitee der Bühnenaufsteller] 148 Mitglieder, das sind nicht weniger als 43 %, ausgeschlossen<sup>509</sup> und mehrere Jazz-Musiker verhaftet. Auch die *AMA* [Assoziation Moskauer Autoren] wurde wegen "Propagierung der leichten Musik" und "Verbreitung der verbotenen, konterrevolutionären Literatur" aufgelöst; deren Chef, "ein gewisser Pereselenzew", zu 4 Jahren Gefängnis verurteilt. Nikolai Roslawez, der die Verbreitung der "leichten Musik" begünstigt haben sollte, wurde "klassenfeindliches Auftreten" vorgeworfen.

In einem offenen Brief werteten Wiktor Belyj, Alexander Dawidenko, W. Klemens, Semjon Korew, Marian Kowal, Sara Lewina, Georgi Poljanowski und Boris Schechter Roslawez' Tätigkeit als "Sabotage". In einer offiziellen RAPM-Resolution wurde jeglicher Widerstand gegen die RAPM als "Ideologieverkauf", als "deutlich hervortretender Rechtsopportunismus" betrachtet, der "möglicherweise in direkter Verbindung mit der Schädlingstätigkeit eines gewissen Teils der Spezialisten" stehe. Seit 1930 erwähnten die *Proletarischen Musiker* Roslawez' Namen stets in einem Zug mit "Saboteuren", "Schädlingsen", "Trotzkisten", "Opportunisten", "Menschewiken" usw.<sup>510</sup>

In den Proskriptionsakten des Jahres 1948 findet man u. a. solche Formeln wie "Heimatverräter Djaghilew und Strawinsky"; "Kriecherei vor dem Westen"; "Ideologie der entarteten Kultur des Westens, bis hin zum Faschismus". Das Klischee "Faschismus in der Musik" entstand jedoch in der "proletarischen Presse" Ende der 20er, Anfang der 30er Jahre. Als "Apotheose des Faschismus" betrachtete Lew Lebedinski das Finale von Respighis *Pini di Roma*; 1931 entlarvte Nikolai Wygodski den "krie-

508 Siehe von der Verfasserin: "Schostakowitschs erstes Bereuen: von der 'Nase' zum 'Wirrwarr statt Musik'", in: *Neue Berlinische Musikzeitung*, Sonderheft Nr. 2/1995, S. 46-54.

509 Siehe *Proletarskij muzykant* Nr. 6/1930, S. 28.

510 Siehe darüber von der Verfasserin: *Roslavec*, S. 80-85.

gerischen Imperialismus, Faschismus einerseits und den sozial-faschistischen, ölig-heuchlerischen Pazifismus andererseits" in *The Planets* von Gustav Holst. Als "Faschisten in der Musik" betrachteten die proletarischen Ideologen alle Emigranten. Man attackierte den "Weißgardisten und Faschisten Prokofjew" sowie den "bestialisch gewordenen Faschismus Strawinskys"; zu einem besonderen Feind wurde der "Emigrant und Faschist Rachmaninow" erklärt.

1931 wurde der Brief *Gegen die Propaganda des Weißemigrantenschaffens* veröffentlicht, in dem die Studenten und Professoren an der *Felix Kon-Hochschule für Musik* (damaliger Name des Moskauer Konservatoriums) dem Werk Rachmaninows den Boykott ansagten. Die Leitung des *Muzgiz* hatte beschlossen, den Nachdruck der Werke Rachmaninows zu verbieten, die Massenausgaben seiner Werke aus dem Verkauf zu ziehen und zu beschlagnahmen.<sup>511</sup> Zu den "Faschisten" zählte man auch den Philosophen Alexej Lossjew und russische Dorfpoeten wie Nikolai Kljuew und Sergej Klytschkow, die später verhaftet und getötet wurden; ebenfalls zu "Faschisten" wurden die "Symbolisten und Futuristen" des Theaters erklärt; gerade die Vertreter der *Levyj Front = LEF* ("linke Front in der Kunst") standen im Mittelpunkt ideologischer Angriffe.

Um die Bedeutung der konstruierten Anklage "Faschismus = linke Kunst" zu erfassen, muß man in Betracht ziehen, daß schon Ende der 20er, Anfang der 30er Jahre alle Auslandskontakte, Ausreisegesuche unter der direkten Kontrolle der *OGPU/NKWD* standen, und nicht später als 1930 wurden die *VAPM* (Allrussische Assoziation proletarischer Musiker) sowie andere "proletarische Organisationen" zu Abteilungen des *NKWD*. In den §§ 8 und 18 der *VAPM*-Satzung hieß es:

"Die Mitgliederlisten der Assoziation werden jährlich in zwei Exemplaren dem Organ des *NKWD* übergeben, bei dem die Assoziation registriert ist. [...] Die Zusammensetzung des gewählten Rates sowie alle seine Änderungen müssen dem entsprechenden Organ des *NKWD* gemeldet werden."

Was Schostakowitsch empfunden haben mag, als er die Pamphlete über seine Musik las, kann man sich leicht vorstellen. Zu seinen Freunden gehörte Joseph Schillinger. 1928 von den "proletarischen Musikern" denunziert, war er gezwungen, das Land zu verlassen.<sup>512</sup> Am Libretto der *Nase* arbeitete u. a. ein anderer verfemter Kün-

511 *Proletarskij muzykant* Nr. 2/1931, S. 43.

512 Siehe dazu den Aufsatz der Verf.: "Der Fall Joseph Schillinger: zur Geschichte einer Emigration", in: *Hudba ako poslanstvo / Musik als Botschaft*. Symposium 1993 im Rahmen des Internationalen Festivals "Melos-Ethos", Bratislava 1995, S. 218-221.

stler, Jewgeni Samjatin, der 1931 nach den Verfolgungen von Seiten der "proletarischen Schriftsteller" ebenfalls das Land verließ. Es gab noch einen Menschen in Schostakowitschs Umkreis, der schon früher zur *persona non grata* erklärt wurde: Nikolai Malko. Dieser Dirigent, der die *Erste* und *Zweite Symphonie* sowie Fragmente aus der *Nase* uraufgeführt hatte, verließ 1928 die Sowjetunion. Im Ausland führte er die Kompositionen Schostakowitschs weiter auf, darunter die Orchestrierung des Songs *Tea for Two* von Vincent Youmans, den sogenannten *Tahiti-Trott*, welchen Schostakowitsch 1928 im Hause Malkos schuf und später ins Ballett *Zolotoj vek* [Das goldene Zeitalter] übernahm. Gerade dieses Stück wurde von Daniel Šitomirski als "gewöhnlicher, platter Foxtrott" bewertet.

In diesem Zusammenhang wird die makabre Bedeutung aller Anklagen in den Pamphleten Šitomirskis ganz klar: So unterstellte er im Artikel "Teatr im. Mejerchol'da – 'agitprop' burzuažnoj muzyki" Meyerhold, der Regisseur habe "sich an die Spitze aller bourgeoisen Gruppierungen in der Musik gestellt." Später verwandelte sich diese Formulierung in jene Anklage, aufgrund derer Meyerhold erschossen wurde. Im Urteil stand:

"1930 hat sich Meyerhold an die Spitze der antisowjetischen Trotzisten-Organisation *Levyj Front* gestellt, die alle antisowjetischen Elemente in der Kunst vereinigte."<sup>513</sup>

Höchst charakteristisch, daß diese Denunziation Šitomirskis in derselben Nummer der Zeitschrift *Proletarskij muzykant* erschien, die mit einem Leitartikel *Musik und Sabotage* begann. Etwas später verwandelte sich das ideologische Etikett "Faschist" in "Heimatverräter" und "Spion". Folgerichtig wurde Meyerhold als Verteidiger des "Faschisten" Prokofjew zum "Spion" erklärt und anschließend verurteilt.

Nach der Sowjetära bekannte sich u. a. auch D. Šitomirski als "echter Freund", "Vertrauensmann", wenn nicht schlicht und einfach als Beichtvater und Psychotherapeut Dmitri Schostakowitschs.<sup>514</sup> Nunmehr stellte er den Komponisten einer "scheinbaren 'Avantgarde'" gegenüber: "den Plejaden von 'Enthumanisierern' der Kunst, von Skeptikern, Zynikern, Zerstörern".<sup>515</sup> Neben dem "linken Blödsinn" im Westen wie *musique concrète* attackierte er eifrig "soziale Intoleranz, Rachesucht und Haß bei

513 Veröffentlicht in: *Sovetskaja kul'tura* vom 3. 2. 1990, S. 9.

514 Siehe D. Šitomirskij: "O prošlom bez prikras" [Über das Vergangene ungeschminkt], in: *Sovetskaja muzyka* Nr. 2/1988, S. 96-105. Ders.: "Šostakovič", in: *Muzykal'naja akademija* Nr. 3/1993, S. 15-30.

515 D. Šitomirskij: "O progolom bez prikras", S. 105.

Wladimir Majakowski", dessen "präventöse, aufdringlich-demonstrativen Gedichte zuviel Pose, Selbstsucht, effektvolle Herabwürdigung von allen Dingen" an sich hätten.<sup>516</sup> Die Schauspiele Meyerholds erweckten noch nach 1990 in Shitomirski "Assoziationen – o wehe! – an Klub-Schaubuden"; weder die szenische Konstruktion noch die Biomechanik konnten ihn "innerlich beeindrucken."<sup>517</sup> Selbst nach dem Ende der Sowjetunion kultivierte der Mann seine alten Vorurteile und Haßgefühle.

516 D. Žitomirskij: "Fantom 'klassovogo iskusstva'" [Phantom der "Klassenkunst"], in: *Muzikal'naja Žizn* 'Nr. 11-12/1993, S. 12 ff.

517 Ebd., S. 14.

Daniel Shitomirski

## *Die Nase – eine Oper von Dmitri Schostakowitsch (1929)*<sup>518</sup>

(übersetzt und kommentiert von Marina Lobanowa)

Unter dem sowjetischen kompositorischen Nachwuchs ist Dmitri Schostakowitsch einer der Stärksten, was die schöpferische Begabung und Reife der kompositorischen Meisterschaft betrifft. Trotz seiner Jugend<sup>519</sup> ist es Schostakowitsch schon gelungen, etliche große (für Symphonieorchester und Klavier) und eine Reihe kleiner Werke zu schaffen, die sich durch eine bedeutende Selbständigkeit musikalischen Denkens auszeichnen. Die schöpferischen Wege Schostakowitschs sind jedoch nicht ganz klar: Er schließt sich keiner Art der "Zeitgenossenschaft" richtig an (weder der "europäisch-urbanistischen" noch der "russisch-intellektuellen");<sup>520</sup> noch ferner steht er dem anderen Pol, an dem sich Mitläufer des Proletariats befinden.

Schostakowitschs Zielsetzungen sind widerspruchsvoll: Dem 10. Jahrestag der Oktoberrevolution hat er seine Symphonie *An den Oktober* gewidmet, ein Werk, das seriös genug war, und das die Revolutionsideen zwar abstrakt und intellektuell, aber doch irgendwie widerspiegelte; doch gleichzeitig<sup>521</sup> komponierte Schostakowitsch seine *Aphorismen*, ein ästhetisch deutlich dekadentes Stück; bald danach beschäftigte er sich mit der gründlichen Orchestrierung eines gewöhnlichen, platten Foxtrotts (*Tahiti-Trott*), der neben seiner Symphonie *An den Oktober* in großen Konzerten aufgeführt wurde.

Für Schostakowitsch ist eine unerschöpflich kreative Energie charakteristisch: Er komponiert viel und anscheinend mit großer Leichtigkeit. Das letzte seiner großen Werke ist die Oper *Die Nase*. Diese Oper ist eine jähe Wende und sicherlich nicht die letzte ihrer Art auf dem Entwicklungsweg Schostakowitschs. Es ist notwendig, die

518 Vgl. Anm. 501.

519 D. Schostakowitsch wurde 1906 geboren. (Anm. v. D. Shitomirski).

520 Unter der ersten Art meine ich die Komponisten, die unter dem Deckmantel einer "linken" Phrase von "neuesten" "technischen" "Leistungen" in ihrem Schaffen dekadente Musik des modernen Europa einschmuggeln (wie z. B. Deschewow und Mossolow); die zweite Art ist durch die letzten "Mohikaner" der alten russischen Intelligenzija vertreten, die tiefgründigen Psychologen-Individualisten (wie z. B. N. Mjaskowski). (Anm. v. D. Shitomirski).

521 Im Jahre 1927. (Anm. v. D. Shitomirski).

Gefahren und Sackgassen aufzudecken, die in solchen "Zickzack"-Bewegungen verborgen sind.

Die Oper *Die Nase* ist nach dem Sujet der gleichnamigen Novelle von Gogol geschrieben; sie besteht aus drei großen Akten (zehn Bildern), in denen 78 Personen, Chor und großes Symphonieorchester mitwirken.

Schon die Auswahl dieses Themas für eine große Theaterhandlung beweist die Entfremdung des Autors von den Hauptzielen des sowjetischen Theaters, insbesondere der Oper: Zwar enthält *Die Nase* von Gogol selbstverständlich eine Reihe tiefer sozial-satirischer Charakteristiken, doch stellt das Sujet der Novelle *Die Nase* (im Gegensatz zu Gogols rein-realistischen Werken wie z. B. *Der Revisor*, *Die Heirat*, *Die toten Seelen*) genauso wie die *Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen* und *Das Porträt* eine blöde halb-fiebrige Phantastik dar. Selbst Gogol hatte anscheinend gespürt, wie sinnlos solch ein Sujet den Lesern erscheinen müßte, die nicht durch phantastische Launen verführt waren; aus diesem Grund sollte er am Ende der Novelle (als ob er mögliche Angriffe vorausgesehen hätte) die ironischen Zeilen schreiben:

"Am komischsten, unverständlichsten ist, daß Autoren überhaupt solche Sujets auswählen können. Ich gebe zu: dies ist schon völlig unfaßbar... Erstens wird das Vaterland davon gar keinen Nutzen haben, zweitens... zweitens ist es aber auch ganz nutzlos."

Und in der Tat: es ist "schon völlig unfaßbar", was daran interessant oder belehrend für einen Studenten, einen Metall-, einen Textilarbeiter sein mag, wenn eine Menge Leute einige Stunden lang auf der Bühne zwecks Suche nach... einer verlorenen Nase hin und her rennen. Unser Theater fordert ideologisch, sozial bedeutendes Schauspiel. Die Sozialsatire der *Nase* Gogols basiert auf einem zufälligen und sozial sinnlosen Sujet; keine brillanten Qualitäten des Stücks können indessen das Schauspiel retten, wenn die Handlung an sich kein *inhaltliches* "Mark" im Sujet hat. Das Libretto der *Nase* kann natürlich kein solches "Mark" haben, denn der Zuschauer wird kaum von Anfang an Interesse für die "mysteriöse" Verwicklung (Verlust der Nase) sowie für alle daraus sich entwickelnden "Ereignisse" aufbringen. Seine Aufmerksamkeit wird unvermeidlich in Kleinigkeiten zerstreut: in einzelne Stichworte, kleine Szenen usw., unter denen es etliche gelungene und witzige gibt. Ist es jedoch nicht übertrieben, solch einen Luxus zu gestatten, daß ein riesiges Opernkollektiv eine äußerst schwierige Partitur bewältigen soll, daß eine Inszenierung große Bemühungen und Mittel kostet, und all das nur, um den Zuschauer zu einigem zweifelhaften Gekicher zu bringen?

Das schöpferische Vorhaben hat Schostakowitsch in der *Nase* vor die schwierige Aufgabe gestellt, lebendiges menschliches Reden durch musikalische Intonationen zu übermitteln. Die gleiche Aufgabe hatte sich Mussorgsky vor 60 Jahren in seiner *Heirat* (ebenfalls nach einem Text von Gogol) gestellt, die unvollendet blieb. Mussorgsky unterbrach allerdings nicht zufällig seine Arbeit an der *Heirat*: Auf der Suche nach künstlerischer Wahrheit hatte er die Unfruchtbarkeit des naturalistischen Rezitativs sowie die Notwendigkeit emotionalpsychologischer Verallgemeinerungen gespürt. Und in der Tat: In *Boris Godunow* hatte Mussorgsky dieses verallgemeinernde, *realistische* Rezitativ gefunden, das sich bereits in Melodie verwandelt.

Die Oper *Die Nase* ist fast durch und durch rezitativisch komponiert. Bei der Lösung dieser tiefen künstlerischen Aufgabe ist Schostakowitsch aber ganz andere Wege als der *Realist* Mussorgsky gegangen. Mussorgsky arbeitete in der *Heirat* im Geiste einer Sozialsatire: Er war bestrebt, die *typischen* Züge der Personen aufzudecken und eine komische Konzeption als Endergebnis realer menschlicher Eigenschaften zu schaffen. Schostakowitschs Konzept ist ganz anders: Er komponiert im Geiste der *Groteske*; für ihn besteht das Komische in einem eigenartigen Spiel mit äußerlichen Verfahren.

Zu seiner Zeit schrieb Meyerhold, als er die Prinzipien der Schaubude verteidigte:

"Die Lieblingsverfahrensweise der Schaubude ist die Groteske"; "Die Kunst der Groteske beruht auf dem Kampf zwischen Inhalt und Form. Die Groteske ist bestrebt, das Psychologische einer dekorativen Aufgabe zu unterwerfen. Das ist der Grund, wieso in allen Theatern, wo die Groteske herrschte, die dekorative Seite so bedeutend war... Dekorativ waren nicht nur die Ausstattung, die Szenenarchitektur und die des Theaters, dekorativ waren Mimik, Körpersprache, Gesten, Posen der Schauspieler"... "Ob der Körper, seine Linien, seine harmonischen Bewegungen an sich nicht singen, genauso wie ein Klang klingen könnten? Wenn wir diese Frage (aus der *Unbekannten* von Block<sup>522</sup>) bejahen, wenn in der Kunst der Groteske, im Kampf zwischen Form und Inhalt die erstere siegt, dann wird die Seele der Groteske zu der Seele der Bühne."<sup>523</sup>

Auf diese Weise läuft das Wesen des formalistischen Schauspiels, u. a. der Groteske, auf die Herrschaft *selbstgenügsamer* strukturell-kompositioneller Momente hinaus (Meyerhold zufolge: "dekorativer"), die über die innere *semantische* Bedeutung der Dinge hinausreichen. Der groteske Stil entstand und entwickelte sich

522 *Neznakomka* [Die Unbekannte, 1906], ein Drama von Alexander Block. (Anm. v. M. Lobanowa).

523 Die wichtigsten theoretischen Ideen Wsewolod Meyerholds sind in seinem Buch *O teatre* [Über das Theater], St. Petersburg 1913, expliziert. (Anm. v. M. Lobanowa).

in der Epoche der größten Reaktion und Dekadenz der russischen Kunst (zwischen 1905 und dem Anfang des Weltkrieges), als die inhaltlichen Ideentraditionen des Moskauer Künstlerischen Theaters unpassend wurden und durch ein ungegenständliches (von "Problemen" wegführendes) und ziemlich effektvolles Schauspiel ersetzt wurden; gerade dann erschienen allerlei halb narrenhafte, halb mystische Schaubuden, Dichter in gelben Jacken<sup>524</sup> und andere Dekadenz. Dieser bourgeois-ästhetenhafte Stil hat eine gewisse Lebensfähigkeit auf dem sowjetischen Theater noch nicht verloren. Meyerholds Inszenierung des *Revisor*,<sup>525</sup> zum Beispiel, stellt im Grunde genommen einen Rückgriff auf die alten dekadenten Ideen des Regisseurs dar. Dieselben grotesken Prinzipien haben leider auch Schostakowitsch verführt. Ich versuche, dies an einigen Beispielen zu zeigen.

Bei Gogol hat der Humor ganz reale und dabei rein alltägliche Wurzeln. Ganz anders bei Schostakowitsch: Er ist bestrebt, den komischen Effekt durch ein ganzes System äußerlicher Verfahren zu schaffen.

*Verfahren 1:* alogische Wort- und Phrasenakzentuierung (Beispiele 1 und 2). Es ist ganz offensichtlich: Der Rhythmus wurde hier ganz absichtlich so gestaltet, daß er einen Widerspruch zur natürlichen Aussprache bildet. So überträgt z. B. im ersten Ausschnitt die Synkope, eingesetzt ins Wort "poverite", faktisch den Akzent von der Silbe "ve" auf die Silbe "po"; dann (im selben Beispiel) ist der Akzent in den Worten "to est" künstlich auf den Buchstaben "e" übertragen. Mit den gleichen Widersprüchen wird fortgefahren.

Beispiel 1 Лакей:

По-ве-ри-те ли су-дьярь, что со-ба-чен-ка не сто-ит и восьми гривен, то  
есть я не дал бы за не-е и - - - - - вось-ми гро-шей.

Beispiel 2 о с:

изъ-яс-ни-тесь у до-в-ле-тво-ри-тель-не-е

524 "Dichter in gelben Jacken": In einer gelben Jacke trat vor der Revolution 1917 Wladimir Majakowski auf, was der Orientierung der Futuristen auf Theatralisierung und Provokation entsprach. (Anm. v. M. Lobanowa).

525 Die Premiere des Schauspiels *Revisor* [Der Revisor] nach Nikolai Gogol fand am 9. 12. 1926 statt. (Anm. v. M. Lobanowa).

*Verfahren 2:* Fiorituren, Figurationen und Skalen, die durchaus künstlich und absichtlich unsinnig mitten im Wort oder in der Phrase eingesetzt sind (Beispiele 3-5). Genauso wie das erste bezweckt dieses Verfahren hauptsächlich Widernatürlichkeit.

Но с:

Объ-яс-ни-те-сь

Как мне объ-яс-нить - - - - - е - му

Beispiel 3

Дав-но - - - - - был

Beispiel 4

Доктор:

А?

Beispiel 5

*Verfahren 3:* "verkehrte" Harmonisierung, mit absichtlichem Klangschmutz. Das "verkehrte" Prinzip wird in der ganzen Oper breit benutzt, aber besonders charakteristisch ist seine Verwendung in der "Romanze" der Tochter Podtotschinas: Das sentimentale Töchterchen der Stabsoffiziersfrau legt die Karten und singt eine süße Melodie. Anscheinend wollte Schostakowitsch hier die spießbürgerliche Romanze der 30er Jahre satirisch stilisieren; er nahm zwar eine in diesem Stil gebräuchliche Begleitungs- und Melodieformel, die Satire konzentrierte er hier jedoch nicht auf die Gestaltaufdeckung, sondern darauf, daß die Harmonisierung der Romanze in den unpassendsten Momenten mit scharf widerspruchsvollen und völlig sinnlosen Dissonanzen vollgestopft wird (Beispiel 6).

Музыкальный пример 6, состоящий из трех систем нот. Каждая система включает вокальную партию (верхняя линия) и фортепиано-партию (нижняя линия). В первой системе вокальные партии имеют следующие тексты: 'Д о ч ь.' и 'И н - те - ре - су - ст - ся'. Во второй системе: 'к а - ког - то ду г - но - вый ко - роль'. В третьей системе: 'С ае - зы, лю - боу - но - е п ись - мо.'.

Beispiel 6

Die gleiche Stilisierung gibt es auch bei Strawinsky, in *Mavra*, doch dort ist das Vorhaben trotz ebenfalls äußerlicher Einstellung des Komponisten natürlicher: Strawinsky wollte nur naturalistisch den "Schmutz" einer dilettantischen Aufführung darstellen. Bei Schostakowitsch dagegen finden sich solche Dissonanzen und Absurditäten, die nur dann erfunden werden können, wenn man sich die spezielle Aufgabe gestellt hat, Fratzen zu schneiden, das Gesicht zu verzerren. Ob dies aber wirklich witzig und amüsant ist?

*Verfahren 4: Lautmalerei im Orchester.* Dazu gehört Niesen, die Nase Putzen sowie andere physiologische Laute. Man muß zugeben: Dieses Verfahren wird von Schostakowitsch sehr erfinderisch verwendet (die Szene im Schafzimmer Kowaljows), aber es handelt sich ebenfalls um völlig äußerliche und dabei naiv-naturalistische Effekte, die deutlich musikalische Grenzen übertreten. Die obengenannten Verfahren (besonders das 1., 2. und 3.) verwendet Schostakowitsch ohne jeglichen Zusammenhang zum Charakter der Personen und zum inneren Sinn ihrer Gespräche

und Handlungen. So wird z. B. die alogische Akzentuierung, die eine bestimmte Person charakterisiert, vom Komponisten auch weiteren Personen zugeteilt (das sieht man in den Beispielen 1, 2, 3, 4 und 5), die von ganz *anderer* Wesensart sind; die Integrität individuell psychologischer Züge der Typen Gogols geht durch die von außen herbeigetragenem und völlig "selbstgenügsamen" formalen Verfahren verloren.

Zu den charakteristischen Äußerungen dieses Formalismus gehört das (äußerlich) höchst komplizierte Oktett der "Hausmeister in der Anzeigenredaktion".<sup>526</sup> Der wunderbare, scharf-satirische Text von Gogol wurde hier einem sinnlosen und sperrigen Ensemble geopfert, in dem wegen der Menge der Stimmen kein Wort klar verstanden werden kann, und dessen "Musik" aus chaotischem Geschrei besteht. Die Ausführung dieses Ensembles wurde anscheinend einem fertigen formalen Schema untergeordnet; dies läßt nicht nur der unmittelbare Eindruck vermuten, sondern auch die Tatsache, daß man eine ähnliche Komposition unter dem Titel *Kanon* im Zyklus *Aphorismen* von Schostakowitsch findet.

Zur gleichen Gewalt über den Text kam es auch in einem anderen Fall: Nach den verzweifelten Versuchen, die gefundene Nase an der richtigen Stelle zu befestigen, schreibt Major Kowaljow einen Drohbrief an die Stabsoffiziersfrau Podtotschina, und die Offiziersfrau schreibt eine Antwort an ihn: Diese Briefe sind geißelnde und vielleicht die brilliantesten Stellen in der ganzen Novelle Gogols. Schostakowitsch aber läßt die beiden Briefe *gleichzeitig* im Quartett singen<sup>527</sup> (während Podtotschina mit der Tochter den Brief von Kowaljow liest, erhält dieser bereits die Antwort und liest sie zusammen mit Jaryshkin). Auf diese Weise wird der Text selbstverständlich "begraben": ihn zu hören und zu verstehen ist genauso unmöglich wie im *Oktett der Hausmeister*.

Also: Im Kampf zwischen "Form und Inhalt" in der Oper von Schostakowitsch hat zweifellos "die erstere gesiegt"; deshalb "wurde die Seele der Groteske zur Seele der Bühne". Es ist kaum nötig, die Sinnlosigkeit und Inhaltslosigkeit der Groteske zu beweisen, da sie gar keinen Anspruch auf Inhalt erhebt. Es gibt jedoch einen emotionalen Kernpunkt in jeder Groteske, auch in der Oper *Die Nase*: Man kann ihn als häßliche und ungesunde *Grimasse* bestimmen, die die Kiefer mit einem physiologisch stumpfsinnigen Lachen zerreißt. In diesem Zusammenhang steht *Die Nase* den Grotesken Prokofjews nahe (*Das Märchen vom Narren, Die Liebe zu den drei Orangen* usw.), mit dem Unterschied, daß Prokofjew mit groben, großen Strichen schreibt, "mit der Tür ins Haus fällt" und hyperbolische Grimassen "aushaut"; Schostako-

526 *Die Nase*, 5. Bild, S. 89. (Anm. v. D. Shitomirski).527 *Die Nase*, 8. Bild, S. 210. (Anm. v. D. Shitomirski).

witsch dagegen zieht in seiner Oper "Kleinkrämerei"-Spielchen vor: Er will mit mehreren kleinen Gebärden und Streichen "Spaß machen".

Was ist denn *Die Nase* rein musikalisch? Man muß sagen, daß die Schostakowitsch eigene kompositorische Meisterschaft hier nicht geringer geworden ist: Die Oper ist reich an vielfältigen klangfarblichen, rhythmischen und kontrapunktischen Elementen. Ungeachtet dessen (egal, wie paradox es erscheinen mag) wirkt die Musik im großen und ganzen als graue, leblose Masse. Dafür sehe ich zwei Hauptgründe. Der *erste* Grund ist *modale Statik*.<sup>528</sup> Von der ersten bis zur letzten Note ist die Oper atonal (zum Teil polytonal); die modale Grundlage wird hier auf alle möglichen Kombinationen aus großen Septimen und kleinen Nonen reduziert; deswegen entwickelt sich die harmonische Sprache nirgendwo her und nirgendwo hin, jede beliebige Stelle (vertikal) könnte hier sowohl als Anfang wie auch als Mitte und Ende dienen.

Der *zweite* Grund: *ein förmige Übertreibung*. All seine Tricks streut der Autor schon am Anfang der Oper aus; im weiteren wird das musikalische Material nicht *organisch entwickelt*, sondern mechanisch angehäuft, wobei nichts Neues (neue Ideen) außer den schon in den ersten Bildern erklingenden "Kunststücken" entsteht. Natürlich werden all diese Übertreibungen bereits in der Mitte der Oper als platt empfunden und sind unfähig, das einfachste Erstaunen zu wecken.

Ich führe drei Ausschnitte an, die ich am typischsten für den musikalischen Inhalt der "Nase" halte. Der erste Ausschnitt (Beispiel 7) stammt aus dem Anfang der Oper (Kowaljows Schlafzimmer; er stellt den Nasenverlust fest und hat vor, zum Ober-Polizeimeister zu fahren, um sich darüber zu beschweren);



Beispiel 7

der zweite Ausschnitt (Beispiel 8) kommt aus der Mitte der Oper (die Nase verkleidet als Beamter wird von Polizisten gefangen; sie wird niedergeschlagen und dadurch in

528 Den Begriff "modal" verwende ich in diesem Fall rein relativ. (Anm. v. D. Shitomirski).

ihre normale Verfassung verwandelt; der Stadtviertel-Aufseher wickelt sie in Papier ein);



Beispiel 8

schließlich: der dritte Ausschnitt (Beispiel 9) aus dem letzten Bild (der Newski-Prospekt mit flanierenden Passanten).



Beispiel 9

Trotz aller Unähnlichkeit der szenischen Situationen sind alle drei Ausschnitte im Grunde gleichen Inhalts. Worum geht es? Um *absichtliches Mißverhältnis*. So beruht z. B. die Begleitung *im ersten Ausschnitt* auf dem harten, innerlich-widerspruchsvollen Tonkomplex *g, b* und *as*, während sich die Melodie um die Hilfsnoten *a, h, c* dreht; *im zweiten Ausschnitt* erscheint *c* in der oberen Stimme (1. Takt), während *cis* im Baß erklingt, und *a* in der oberen Stimme (2. Takt) zugleich mit *b* im Baß; das Gleiche passiert auch im dritten Ausschnitt.

Dieses absichtliche Mißverhältnis, das zum System wird, sollte hier anscheinend echten musikalischen Humor ersetzen, der von Mussorgsky in der *Heirat*, der *Schaubude* und dem *Seminaristen* so genial eingesetzt wurde.

Auf diese Weise bestimmte das falsche, groteske Vorhaben der ganzen Oper von Schostakowitsch auch die Falschheit ihres musikalischen Inhalts.

In der Oper *Die Nase* gibt es etliche gelungene und echt witzige Stellen, wie z. B. das Lied von Iwan, einem Diener Kowaljows (Iwan liegt im Vorzimmer auf dem Sofa, spuckt an die Zimmerdecke und spielt Balalaika), oder die Massen-Szene, in der die Nase niedergeschlagen wird ("Schlag ihn, schlag ihn!"). Es ist möglich, daß sich die Oper als bühnenwirksam erweist und bei der Inszenierung weitere gelungene Momente zeigt. *Im besten Fall* jedoch bleibt *Die Nase* ein sperriges und teures Spielzeug, genauso nutzlos wie harmlos (allerdings schädlich).

Mit seiner Oper hat sich Schostakowitsch entschieden von der Hauptstraße der sowjetischen Kunst entfernt. Falls er nicht versteht, daß er auf dem Holzwege ist, wenn er nicht versucht, die vor seiner Nase existierende, lebendige Wirklichkeit zu begreifen, dann gerät sein Schaffen unvermeidlich in eine Sackgasse.

Daniel Shitomirski

## Das Meyerhold-Theater – ein "Agitprop" der bourgeoisen Musik

### Über die Position des Gen. Meyerhold an der Musikfront<sup>529</sup>

(übersetzt und kommentiert von Marina Lobanowa)

In einer Reihe seiner jüngsten Auftritte, u. a. kürzlich im Theater-Sektor der *GAIS* (zum Vortrag von Wladimir Pawlow über die Schaffensmethode des Meyerhold-Theaters), hat Gen. Meyerhold gar nicht versucht, seine mechanistischen *LEF*-Fehler auszuräumen; ganz im Gegenteil: er fuhr eifrig fort, sie weiter zu vertiefen. Er trat auch offen *gegen die RAPP-Einstellungen* auf, indem er sie als das "Erbe des alten Naturalismus" bezeichnete.<sup>530</sup> Der Charakter dieses Auftritts ist von besonderer Bedeutung im Augenblick, wo die *führende Rolle der RAPP* in der Bewegung der *proletarischen Kunst* immer deutlicher wird, wo die *Konsolidierung* kommunistischer Kräfte in dieser Bewegung in die Tat umgesetzt wird.<sup>531</sup>

Ob sich Gen. Meyerhold der *RAPP* allein als *einer literarischen Organisation* entgegensetzt? Nein, Meyerholds vielseitige Tätigkeit beweist unwiderlegbar, daß diese Entgegensetzung, die *grundlegenden* schöpferischen und theoretischen Losungen der proletarischen Kunst *überhaupt* betrifft.

Unter anderem weist die Position des Gen. Meyerhold im Bereich der Musik noch deutlicher auf den bourgeoisen Charakter seiner ideologischen Einstellungen in der Kunst. Schon seit einigen Jahren spielt Gen. Meyerhold keine geringe Rolle an der Musikfront. Als überzeugter Anhänger des *Urbanismus in der Musik* verpflanzt er seit langem konsequent diesen Stil in sein Theater, indem er die Komponisten der sogenannten "zeitgenössischen" Richtung um sich gruppiert. Die langjährige Foxtrott-Propaganda auf der Bühne des Meyerhold-Theaters hat bereits tiefe Wurzeln

529 Vgl. Anm. 502.

530 Siehe *Die Literaturzeitung* Nr. 54. (Anm. v. D. Shitomirski).

531 *GAIS*: Die staatliche Akademie der Kunstwissenschaft. Wladimir Aleksandrowitsch Pawlow (1899-1967): Soziologe, Theaterhistoriker und Bildhauer. *RAPP*: Russische Assoziation Proletarischer Schriftsteller. *LEF*: Die Linke Front der Kunst. Meyerhold wertete den von Shitomirski erwähnten Bericht in der *Literaturzeitung*, in dem mehrere Äußerungen entestellt worden seien, als äußerst "tendenziös"; siehe: V. A. Mejerchol'd: *Perepiska* [Briefe]. 1896-1939, Moskau 1976, S. 314. (Anm. v. M. Lobanowa).

geschlagen, die jetzt die proletarische musikalische Öffentlichkeit mit größter Mühe ausrotten muß. (Es genügt, allein solche Foxtrotts wie *Tahiti-Trott* und die *Blume der Sonne* zu nennen, die dank den Aufführungen *Brülle*, *China* und *D. E.* verbreitet worden sind).<sup>532</sup>

Zu seiner Zeit schrieb ein Arbeiter-Korrespondent der Zeitschrift *Der Arbeiter-Zuschauer* anlässlich der Inszenierung von *D. E.* im Meyerhold-Theater:

"Ich glaube, daß solche Tänze nur das NEP-Publikum anziehen können; dieser Tänze wegen wird es zur Aufführung kommen, da diese Zote an mehreren Orten verboten ist".

Aus dem gleichen Anlaß leitete der theatralisch-künstlerische Zirkel der Arbeiter-Korrespondenten beim MOSPS<sup>533</sup> einen Protestbrief an die Parteipresse. In diesem mit etwa 30 Unterschriften versehenen Brief liest man:

"Es gibt Theater, darunter 'revolutionäre', bei uns; nun klärt man uns in diesen Theatern über bourgeoise Unzucht auf... Man zeigt uns verführerisch entblößte 'pikante' Frauen sowie Tänze, deren offen wollüstiger Charakter so deutlich ist, daß nicht jede Operette und öffentliche Bühne wagen wird, sie aufzuführen."

"Wenn man sowas ansieht, gewöhnt man sich daran, man wird vergiftet mit dieser Unzucht. Unzucht-Spelunken sind bei uns verboten; die Frage ist, ob sie nicht in Theatern, vor allem in den 'revolutionären Theatern', wieder aufleben."<sup>534</sup>

Das Meyerhold-Theater propagiert allerdings nicht nur den Foxtrott. Bekannt ist, daß die riesige Popularität der sogenannten "Ziegelsteinchen", dieser entsetzlich sentimental Romanze, gerade von Meyerholds Inszenierung *Der Wald* stammt, wo dieses Stück als Walzer ("Zwei Hündchen") von Harmonikaspielern aufgeführt wird.<sup>535</sup>

Gen. Meyerhold verbreitet seinen musikalischen Geschmack und seine Ansichten auch außerhalb seines Theaters.

532 *Brülle, China!*: Theaterstück von S. M. Tretjakow; *D. E.*: Theaterstück von M. G. Podgajetzki nach dem Roman *Der Trust "D. E."* von Ilja Ehrenburg, überarbeitet von B. Iwanter, L. Kritzberg, N. Loiter, S. Reich, N. Eck unter der Leitung von W. Meyerhold. (Anm. v. M. Lobanowa).

533 MOSPS: Gewerkschaftsrat des Moskauer Gebiets. (Anm. v. M. Lobanowa).

534 Die Ausschnitte aus den Briefen von Arbeiter-Korrespondenten zitiere ich nach dem Buch *Arbeiter über Literatur, Theater und Musik*, Verlag Priboj 1926, S. 49 f. (Anm. v. D. Shitomirski).

535 *Ziegelsteinchen* [Kirpičiki]: Der Titel eines Schlagers. Die Premiere des Schauspiels *Les* [Der Wald] nach Alexander Ostrowski fand am 19. 1. 1923 statt. (Anm. v. M. Lobanowa).

1929 wurde das Ballett *Der stählerne Sprung* auf seine Initiative vom Bolschoi-Theater zur Inszenierung angenommen. Dieses Ballett, angeblich auf eine "sowjetische" Thematik von dem aus der Sowjetunion emigrierten Komponisten Sergej Prokofjew für das Pariser Theater Djaghilews geschrieben, ist nichts weiter als ein böses *Pasquill* auf unsere Revolution. Ein *Ideologe der Narretei* in der Musik, *verhöhnt* Prokofjew in seinem Ballett *frech* sowjetische Matrosen, sowjetische Fabriken usw. Zwar wurde das konterrevolutionäre Wesen des *Stählernen Sprungs* von Arbeitern und Vertretern der proletarischen musikalischen Öffentlichkeit während aller Vorführungen entlarvt, jedoch forderte Gen. Meyerhold mit Schaum vor dem Mund, dieses Ballett sollte angenommen werden; er versuchte, das Klassenwesen dieser Musik zu vertuschen, indem er deren höhnische Narretei als "Humor", die stumpfen urbanistischen Geräusche als "Munterkeit der Produktionsrhythmen" usw. darstellte.

*Der stählerne Sprung* wurde schließlich unter dem Druck der proletarischen Öffentlichkeit vom Spielplan abgesetzt; die Rolle des Gen. Meyerhold in der Diskussion um dieses Ballett bestand darin, daß er sich an die Spitze aller bourgeoisen Gruppierungen in der Musik stellte.

Die gleiche Rolle hat Gen. Meyerhold auch in diesem Jahr gespielt, während der *Vseroskomdrama*-Konferenz, die vor kurzem stattfand.<sup>536</sup>

Auf dieser Konferenz wurde bekanntlich durch eine Gruppe von Foxtrott- und "Zigeuner"-Komponisten (Messman, Chait & Co.) eine prinzipienlose, widerliche Kampagne gegen die *Assoziation Proletarischer Musiker* in Gang gesetzt.<sup>537</sup> Der politische Sinn dieser Kampagne bestand im vergeblichen Versuch der NEP-Komponisten, ihre Positionen im Klassenkampf an der Musikfront zu verteidigen, die proletarische Musikbewegung zu diskreditieren und das "Recht" auf Verbreitung ihrer pornographischen Produktion zu verteidigen.<sup>538</sup>

536 *Vseroskomdrama*: Allrussisches Komitee für Dramatiker. Die von Shitomirski erwähnte *Vseroskomdrama*-Konferenz fand am 2. 10. 1931 statt. (Anm. v. M. Lobanowa).

537 Siehe "Gegen den Block von Zigeuner- und Foxtrottkomponisten" (Aufruf des VAPM-Sekretariats), veröffentlicht in der *Literaturzeitung* Nr. 48 und in der Zeitschrift *Der proletarische Musiker* Nr. 7/1930 (abgedruckt auf S. 101 dieser Sammlung). (Anm. v. D. Shitomirski).

538 Wladimir Lwowitsch Messman (1898-1972): Dirigent, Musikwissenschaftler, Vertreter des öffentlichen Lebens; Juli (Ilja) Abramowitsch Chait (1897-1966): Liederkomponist. NEP: Neue Wirtschaftspolitik, wurde nach dem Bürgerkrieg eingeführt; mit ihr verzichteten die Bolschewiken kurzfristig auf die Verwirklichung der völligen Wirtschaftsdiktatur, indem sie gewisse Privatinitiativen erlaubten. (Anm. v. M. Lobanowa).

Gen. Meyerhold hielt es für möglich, auf dieser Konferenz *gegen die VAPM* aufzutreten. In seiner Rede wies er unter anderem darauf hin, daß die "sogenannte (!) Assoziation Proletarischer Musiker nicht nur einen Kampf gegen die Vertreter jener Front führt, in deren Namen Gen. Chait spricht, sondern sich alle Mühe gegeben hat, die Aufführung der Werke des Komponisten Prokofjew auf der Bühne des Bolschoi-Theaters zu verhindern".<sup>539</sup>

Dieser Auftritt, der übrigens zeigte, daß Gen. Meyerhold aus der Diskussion um den *Stählernen Sprung* nicht die notwendigen Schlußfolgerungen gezogen hatte, leistete den Ideologen der NEP-Musik keinen geringen Dienst.

Die Rolle des Gen. Meyerhold an der Musikfront wird immer reaktionärer. Ein deutlicher Beweis dafür sind die jüngsten Inszenierungen im Meyerhold-Theater, insbesondere die Revue *D. S. E.* [etwa = Schaffen wir das sowjetische Europa!], eine neue, "ergänzte Ausgabe" von *D. E.*<sup>540</sup>

Allbekannt ist die Neigung, bourgeois-ästhetisierender Regisseure, das "foxtrottende Europa" zu zeigen, womit sie "dem Herzen (vor allem ihrem eigenen) Luft machen". Bekannt ist auch, daß sich diese (übrigens: ziemlich veraltete) Verfahrensweise fast nie als Satire erwies, ganz im Gegenteil: sie war und ist die beste Agitationsform für die Psyche degenerierender Bourgeois. Doch noch nie, in keiner anderen sowjetischen Inszenierung, führte eine offene Propagierung der Foxtrott-Zote zu solchem *Zynismus* wie in der Revue *D. S. E.* Trotz äußerlicher Einstellung des Schauspiels auf die aktuelle politische Thematik (wie Lohndumping, das französische Parlament, Arbeitslosigkeit in Amerika, Sabotage, Verteidigung der Sowjetunion, Fünfjahresplan usw.) befindet sich der Zuschauer beinahe den ganzen Abend lang in der Atmosphäre einer vollkommenen Schaubude, wo degenerierte Gestalten, begleitet von fast unaufhörlichen Jazzband-Klängen, in allen Feinheiten des Foxtrotts, Charleston, der "intimen Liedchen" usw. ergehen. Die ganze Inszenierung versinkt in der Foxtrott-Musik (22 Foxtrotts werden aufgeführt): Unter dem Foxtrott liest der Zuschauer Stalin-Zitate auf dem Bildschirm; unter dem Foxtrott hält der amerikanische Arbeitslose seine revolutionären Reden (2. Episode des 2. Aktes), und sogar sowjetische Matrosen (3. Episode des 2. Aktes) verwöhnen sich mit Tangoklängen ("Argentinien").

539 Siehe *Moskauer Abendzeitung* vom 9. 10. 1931. (Anm. v. D. Shitomirski).

540 Die Premiere des Schauspiels *D. S. E.* (Theaterstück von N. K. Mologin) fand am 7. 11. 1930 statt. (Anm. v. M. Lobanowa).

Diese ganze Musik wird mit größter Liebe und *Genuß* präsentiert. Die Ergebnisse lassen nicht auf sich warten: Der Zuschauer ist für den Foxtrott agitiert (zum Teufel, um welche Satire könnte es überhaupt gehen, wenn all dies so scharf und hinreißend präsentiert wird, besonders im Vergleich mit langweiligen Deklamationen über die Landesverteidigung, den Fünfjahresplan usw.). *Jazz-Klänge, zynische Tänze von Fräcken und nackten Rücken erwecken den stürmischen Beifall des Publikums.* So ist die musikalische Gestalt der Revue *D. S. E.*, die richtiger als *Auf ins moderne Europa!* zu entschlüsseln wäre.

Meyerhold geht jedoch noch weiter. In seiner letzten Inszenierung, dem Theaterstück *Der Letzte und Entscheidende* von Wsewolod Wischnewski, ging Meyerhold so weit, daß er etliche raffinierte Foxtrotts (unter dem Vorwand einer Radiosendung aus Europa) in die Szene auf der Sicherungswache, die den Heldentod der Rotmatrosen zeigen sollte, einführte, in jene Szene, die den Autoren zufolge die Abwehrbereitschaft im Zuschauer erwecken sollte.<sup>541</sup> Hier kommt nicht nur das bourgeoise Ästhetentum Meyerholds in all seiner Widerlichkeit heraus, sondern es wird offensichtlich, wie die falsche bourgeoise Interpretation eines proletarischen Themas zum künstlerischen Versagen führen kann: In der Szene, wo die heldenhaften Rotmatrosen unter neurasthenischen Foxtrott-Klängen sterben, *ist die elementarste künstlerische Wahrheit verletzt*; diese Szene ist unerträglich falsch.

*Tausende Arbeiter* sehen den Neuheiten des Meyerhold-Theaters zu. *Hunderte* tragen die Foxtrott-Seuche weiter. Diese Seuche greift tief. *Wir haben noch nicht gelernt, sie ernsthaft einzuschätzen.* Die Bourgeoisie dagegen weiß sie sehr gut zu schätzen: Sie weiß, daß man die Klassentüchtigkeit und den Willen des Arbeiters viel besser mit dem Foxtrott als mit Alkohol ersticken kann; sie weiß, daß eine öffentliche "Bar" mit Jazzband manchmal nicht weniger nützlich ist als irgendeine gelbe Gewerkschaft.

Die Foxtrott-Seuche ist schon seit langem auch bei uns eingedrungen. Auch bei uns gibt es im Arbeitermilieu "Stutzer" und "Schufte", Liebhaber amerikanischer Tänze: Gerade sie sind die böswilligen Arbeitsschwänzer, Werkflüchtigen und Raffer, die die Produktion durchkreuzen.

Schluß mit politischer Blindheit und spießbürgerlicher Gutmütigkeit der Musik gegenüber! Schluß mit Opportunismus!

541 Die Premiere des Schauspiels *Der Letzte und Entscheidende* von Wsewolod Wischnewski (1900-1951) fand am 9. 2. 1931 statt. (Anm. v. M. Lobanowa).

Der Titel eines sowjetischen revolutionären Theaters ist mit der Propaganda einer dem Proletariat feindlichen Musik *unvereinbar*. Dies ist anscheinend Meyerhold noch nicht klar; die musikalische Öffentlichkeit hingegen weiß es schon längst.

Proletarischer Künstler ist nur, wer dem Niveau der Klassenavantgarde entspricht. Meyerhold, der einmal ein fortschrittlicher Künstler gewesen ist, hat dieses Niveau nicht mehr. Entweder *holt* er das Versäumte *nach*, oder er wird unvermeidlich von der proletarischen revolutionären Kunst abgeschrieben. Sein Schaffen in nächster Zukunft wird dies zeigen.

Hans-Klaus Jungheinrich (Eppertshausen)

**Dmitri, eine Fiktion**  
(Anmerkungen des Librettisten)<sup>542</sup>

Luca Lombardi (den ich 1974 in Marino im Hause Hans Werner Henzes kennengelernt hatte) fragte mich eines Tages (so um 1990 herum), ob wir nicht zusammen ein Stück über den Phänotyp "Stalin" machen sollten. Ich überlegte und schlug beim nächsten Treffen eine Modifikation vor mit einem zweiten Protagonisten: "Schostakowitsch und Stalin". Unter diesem Arbeitstitel entstand das Libretto nach einer beträchtlichen Inkubationszeit von gut drei Jahren. Im ersten Versuch der Szenenfolge vermißte Luca die zündende Frauenrolle (es gab nur eine etwas bläßliche Ehegattin). So "erfand" ich die zwielichtige Axinja, die zwischen den Sphären flattert (wer will, kann sie als keiner "Erlösung" mehr teilhaftige Wiedergängerin Kundrys deuten). Spätestens mit dieser eingefügten Axinja-Gestalt trennte sich das Sujet von der tatsächlichen Schostakowitsch-Vita, von der außer der Grundproblematik nur noch einige biographische Versatzstücke übrig blieben. Die Fairneß gebot, die Oper vom wirklichen Schostakowitsch abzuheben und einen fiktiven Künstler zu imaginieren, der in einigen Zügen mit Schostakowitsch übereinstimmt. Die dadurch notwendige Änderung des Titels ergab schließlich die Beschränkung auf den Vornamen "Dmitri" in der Hoffnung, daß sich Verwechslungen mit einem ohnedies nicht sonderlich geläufigen Werk Dvořáks schnell erledigen würden. Uwe Wands Vorschlag zu einem Untertitel schien den Autoren um der inhaltlichen Präzisierung willen nützlich.

Der Künstler als Spielball und Akteur, als Leidender, Untergehender, Kämpfender und sich Behauptender in katastrophalen politischen Zusammenhängen - ein Thema gerade des beendeten 20. Jahrhunderts. Der Komponist im Räderwerk der Macht: Da stand, mir sofort als Vorbild und Abstoßungspunkt der Pfitznersche *Palestrina* vor

<sup>542</sup> Nachdruck mit freundlicher Genehmigung des Autors aus dem Programmheft der Uraufführung von Luca Lombardis "Fiktion in 13 Szenen" *Dmitri oder Der Künstler und die Macht*, einem Auftragswerk der Oper Leipzig nach einem Libretto von Hans-Klaus Jungheinrich. Das parabelhaft angelegte Werk, in dem es zwar um Schostakowitsch geht, sein Name aber nicht genannt wird, hatte am 30. April 2000 an der Oper Leipzig Premiere (Inszenierung: Uwe Wand, musikalische Leitung Martin Fratz).

**Hans-Klaus Jungheinrich**, geb. 1938, ist u. a. als Musikschriftsteller, Musikkritiker und Feuilletonredakteur bekannt geworden.

Augen. Vom kunstgläubigen Schopenhauerianismus Pfitzners indes ist Dmitri weit weggerückt. Meisterliche Reinhaltung inmitten des Weltekels ist ihm nicht verstattet; sein (Doppel-)Leben gründet auf Einsamkeit und Komplizenschaft zugleich. Es kommt zu keiner "Versöhnung" mit der Macht, wohl aber zu absurden Momenten der "Identifikation" mit dem Diktator, wie denn auch dieser sich grotesk als "Künstler" geriert, sich vampiristisch am Künstler nährt und mit ihm phantasmagorisch zu verschmelzen trachtet. Auch das Modell Stalin steht für "Ästhetisierung der Gewalt". Gewaltförmigkeit wird aber auch zu einem Modus in der Musik Dmitris (bzw. Schostakowitschs), die sich mit Schlachtenlärm und offiziösem Getöse tief einläßt, ehe sie, gleichsam von innen heraus, deren Hohlheit subjektiv aufzubrechen vermag. Mit dem Titel einer Symphonie Leonard Bernsteins wäre Dmitris (und Schostakowitschs) Element als "Age of Anxiety" zu charakterisieren.

Formal knüpft *Dmitri* entfernt an die Konzeptionen des "szenischen Oratoriums" aus der neoklassizistischen Phase des 20. Jahrhunderts an. Es gibt so etwas wie eine Rahmenhandlung und, wie aus der Erinnerung des kranken Dmitri aufsteigend, einige zentrale Lebens-Stationen und Geschichts-Situationen, die in der theatralischen Heraufbeschwörung traum- und alptraumhaft verzerrt (und auch chronologisch verschoben) erscheinen. Daß Dmitri auf seinem Krankenlager sowohl vom Bild des Diktators wie von musikalischen Obsessionen heimgesucht wird, fußt übrigens auf einem Detail aus einem Buch des populären Neurologen Oliver Sacks, der mitteilt, daß Schostakowitsch in einer bestimmten Körperhaltung angeblich zwanghaft "innere" Musik hörte. Die Libretto-Sequenz, in der das erwähnt wird, wurde von Luca Lombardi nicht vertont - ein schönes Beispiel dafür, daß so etwas wie eine Ur-Idee, Auslöser einer weitgesponnenen Handlung, im späteren Verlauf der Arbeit entbehrlich werden kam.