

## **Dimitri Schostakowitsch – „Und Kunst geknebelt von der groben Macht“**

Nie zuvor hat es einen Komponisten von Rang gegeben, dessen Musik so bis in ihre intimsten Details durch die Gesetze der Politik geprägt worden ist. Das Ende der Sowjetunion hat er zwar nicht mehr erlebt (dafür starb er sechzehn Jahre zu früh), doch die Oktoberrevolution hatte er als elfjähriger Junge bewußt wahrgenommen, und der Weg durch das Chaos der Aufbruchzeit, den Stalinismus, das Tauwetter und die Restauration ließ Dimitri Schostakowitsch zum Zeugen einer ganzen Geschichtsepoche werden.

Schlimme Zeiten hatten auch andere schon miterlebt. Der berühmteste Fall ist der des Giovanni Pierluigi aus Palestrina, doch da ging es darum, ob in der Kirche überhaupt Musik sein dürfe, und er hatte es als seine Aufgabe angesehen, eine erhabene Messe zu schreiben, die den Papst und das Konzil durch ihre eigene Kraft überzeugte. Jan Dismas Zelenka wurde so sehr als Eigentum des Polnisch-Sächsischen Hofes angesehen, dass seine Musik dort eingeschlossen blieb und mit ihm starb. Musik ist auch zu allen Zeiten zur Dekoration höfischer und bürgerlicher Feste gebraucht worden, doch das hat ihre Substanz nicht angegriffen. Beethoven reagierte unmittelbar auf die Ereignisse der Französischen Revolution, mal populär-anschaulich, mal abstrakt-philosophisch, was immerhin zu einem unterschiedlichen Charakter der Werke zwischen "Wellingtons Sieg" und "Eroica" führt – er sollte bei der Zweiteilung von Schostakowitschs gesamtem Werk wiederkehren. Doch im allgemeinen blieb die Musik als eine doch sehr abstrakte Kunst vom Zugriff der Machthaber weitaus mehr verschont als Literatur oder Bildende Kunst, deren Aussagen deutlicher sind – Michelangelos Klagen über den Frondienst der Kunst sind bekannt.

Hitler tötete oder vertrieb sämtliche Künstler, die nicht in das völkische Schema passten, nicht ohne sie zuvor mit dem Etikett "entartet" zu versehen. Stalin tat im Grunde nichts anderes, nur diente seiner Diktatur eine andere Ideologie. Ihre sozial-emanzipatorische Komponente war zwar ebenso wirkungslos geworden wie die biblischen Maximen in den christlichen Staaten, doch sie ließ sich großartig zur Knebelung der Hirne und zur Funktionalisierung der Kunst nutzen. Für Stalin war ein talentierter Komponist ein viel zu wertvolles Instrument der ideologischen Herrschaft, als dass er es ohne Prüfung weggeworfen hätte. Und es gab keinen Winkel in dem ganzen Riesenreich, in dem ein Mensch sich hätte verkriechen können, der ein Talent hatte, das sich ausbeuten ließ.

So führte Schostakowitsch, nachdem Stalin die charismatische Kraft von dessen Persönlichkeit und Musik erkannt hatte, ein Leben, das fast so öffentlich war, wie das eines Popstars heute. Dieses Leben im Scheinwerferlicht führte aber dazu, dass die Öffentlichkeit sich darüber täuschte, wie offen dieses Leben tatsächlich lag. Schostakowitsch hielt eine Menge Reden und übernahm eine Reihe offizieller Funktionen. Der Masse der Bevölkerung mussten diese Äußerungen als ebenso ernst erscheinen wie die anderer Regierungsfunktionäre, aber in Musikkreisen war doch bekannt, dass ihm diese Reden von anderen geschrieben wurden und er sie so betonungslos wie möglich herunterlas – das war seine Maske, hinter der er immer mehr verschwand, seit die Parteizeitung "Prawda" ihn 1936 in dem Artikel "Chaos statt Musik" schwer verwarnt hatte. Ein zweites Scherbengericht 1948, bei dem er als "Formalist" angeprangert wurde und seinen Professorenposten am Konservatorium verlor, verstärkte diese Haltung noch.

Für Beobachter im Westen war die Wertung seiner Äußerungen noch schwieriger. Die Fünfte und Siebte Symphonie wurden bald populär, weil sie an das anzuknüpfen schienen, was man von Beethoven und Tschaikowsky kannte, allerdings muss man bis heute im Rundfunk und in Programmheften auf die Zusätze "Praktische Antwort eines Künstlers auf gerechtfertigte Kritik" (Fünfte) oder "Einmarsch der faschistischen Armee in die Sowjetunion" (1. Satz der Siebten) gefasst sein – eine Gedankenlosigkeit, die noch nach Jahrzehnten ebenso wenig auszurotten scheint wie die beliebte Ansage, man höre im 8. Streichquartett die Bomben auf Dresden fallen.

Selbst die offenkundigen Anklänge an Mahler halfen Schostakowitsch nicht darüber hinweg, dass seine Musik von westlichen Musikwissenschaftlern und Journalisten als angepasst und restaurativ eingestuft wurde, da sie sich so offensichtlich in klassischen Formen ausdrückte, die längst ausgestorben und keine Existenzberechtigung mehr zu haben schienen. Doch kann man das Kriterium des Materialfortschritts, nach dem jede Form und jede Harmonie ihre Zeit hat, so einfach globalisieren? Die westliche Kultur war durch den tiefen Einschnitt der Nazizeit selbst teilamputiert: Die Musik von Korngold, Zemlinsky, Schreker, Goldschmidt oder der in Auschwitz umgebrachten Komponisten war vergessen und damit auch ein Zweiges der Musik gewaltsam abgeschnitten, der sich nicht der Radikalisierung Schönbergs zugewandt hatte und mit dem beispielsweise Benjamin Britten verwandt war.

Schostakowitsch war später mit Britten befreundet, wie er in den 20er Jahren mit Alban Berg freundschaftliche Beziehungen geknüpft hatte, die von der Partei aber hintertrieben worden waren. Das gesellschaftliche Engagement, das aus "Wozzeck" spricht, ist das gleiche wie in der "Lady Macbeth von Mzensk", und Schostakowitsch hätte sich sicherlich in eine ähnliche Richtung weiterentwickelt, wenn nicht Stalin seine Diktatur errichtet hätte. Doch darüber machte sich im Westen niemand Gedanken – der Eiserne Vorhang ging auch durch die Gehirne. "Lady Macbeth" blieb im

Westen so unbekannt wie seine Kammermusik, die meisten Symphonien und Solokonzerte, die Liederzyklen.

Erst als 1979, vier Jahre nach dem Tod des Komponisten, in den USA Solomon Volkows Buch "Testimony" (Zeugenaussage) erschien, in dem Schostakowitsch einem jungen Freund seine Memoiren erzählt hatte, gab es einen realen Anhaltspunkt für abweichende Meinungen. In den USA entbrannte ein bis heute nicht beigelegter Streit über die Echtheit des Buches, bei dem vor allem Laurel S. Fay und Richard Taruskin gegen diese "revisionistische" Einschätzung zu Felde ziehen, indem sie sich an die zahllosen offiziellen Äußerungen des Komponisten klammern. Dass die sowjetische Seite das Buch sogleich als eine Fälschung anprangerte, führte immerhin noch dazu, dass diese abweichenden Meinungen bei dem Kölner Schostakowitsch-Kongress, der anlässlich des Schostakowitsch-Festivals in Nordrhein-Westfalen 1984/85 stattfand, aus Angst vor der vollzählig aufmarschierten Crème der russischen Musikwissenschaft nicht geäußert werden durften.

Doch wer Ohren hatte zu hören, dem zog Schostakowitschs Musik, die während des Festivals zum ersten Mal in dieser Breite erklang, selbst den Schleier weg. Volkows Buch analysiert nicht die Musik, aber die Sprechweise des verbitterten, alten Mannes ist auch in seiner späten Musik gegenwärtig. Der Komponist hat nicht nur einmal die Sprache gewechselt, er hat es dreimal getan: Chruschtschows Tauwetter weckte Hoffnungen auf einen menschlichen Sozialismus, und Breschnews Restauration stieß sie wieder um und stürzte Schostakowitsch in eine durch nichts zu mildernde Verzweiflung. Dass es folglich vier Perioden sind, in denen seine Musik unterschiedlichen Gesetzen folgt, war die grundlegende Entdeckung bei der Erforschung des wahren Gesichts dieses Komponisten.

In der Stalinzeit hatte er ein System verborgener Aussagen entwickelt, das durch die Verwendung bestimmter Themen, Motive, Intonationen, Formen usw. dem widerspricht, was an der Oberfläche zuerst zu hören ist. Diesen doppelten Boden hat er später beibehalten, und er hat ihn nirgends deutlicher ausgeführt als in seinem Achten Streichquartett von 1960: es ist ein "Schlüsselwerk", denn sobald man es "entschlüsselt" hat, fallen auch die Masken der anderen Stücke wie Dominosteine. Hinter der offiziellen Widmung "Den Opfern von Faschismus und Krieg" und der Legende von der Entstehung des Werkes im zerbombten Dresden, sowie hinter seiner enormen Popularität vor allem in der Fassung Rudolf Barschais als Kammer-symphonie blieb sein Geheimnis vollständig verborgen. Inzwischen haben sich Freunde des Komponisten wie Kurt Sanderling, Rudolf Barschai, Mstislaw Rostropowitsch, die seit langem mit ihm musiziert und seine Stücke interpretiert haben, darüber geäußert, dass ihnen der wahre Charakter dieser Musik bekannt war. Natürlich hätte niemand, der der gleichen Auffassung war, sich während der Sowjetherrschaft laut dazu geäußert, aber jedem gebildeten Menschen in Russland war die "äso-pische Sprache" geläufig. Auch Schostakowitschs engster Freund, der Petersburger Musikwissenschaftler Isaak Glikman, gab einen Band mit Briefen des Komponisten heraus, die er gegen dessen Willen aufbewahrt hatte. Die Wendungen, mit denen Schostakowitsch sich die offiziellen Sprachregelungen anverwandelte, sind variantenreich und sarkastisch. Und hier findet sich auch die wahre Geschichte des Achten Streichquartetts.

Schostakowitsch, der nahe am Selbstmord gestanden hatte, als er zum Parteieintritt gezwungen wurde, dachte in der Sächsischen Schweiz an alles andere als an die Filmmusik, die er schreiben sollte: "Statt dessen habe ich ein niemandem nützendes und ideologisch verwerfliches Quartett geschrieben. Ich dachte darüber nach, dass, sollte ich irgendwann einmal sterben, kaum jemand ein Werk schreiben wird, das meinem Andenken gewidmet ist. Deshalb habe ich beschlossen, selbst etwas Derartiges zu schreiben. Man könnte auf seinen Einband auch schreiben: 'Gewidmet dem Andenken des Komponisten dieses Quartetts'. Grundlegendes Thema des Quartetts sind die Noten D. Es. C. H., d.h. meine Initialen (D.Sch.). Im Quartett sind Themen aus meinen Kompositionen und das Revolutionslied 'Gequält von schwerer Gefangenschaft' verwandt. Folgende meiner Themen: aus der 1. Symphonie, der 8. Symphonie, aus dem Trio, dem Cellokonzert, aus der Lady Macbeth. Andeutungsweise sind Wagner (Trauermarsch aus der 'Götterdämmerung') und Tschaikowsky (2. Thema des 1. Satzes der 6. Symphonie) verwandt. Ach ja: Ich habe noch meine 10. Symphonie vergessen. Ein netter Mischmasch. Dieses Quartett ist von einer derartigen Pseudotragik, dass ich beim Komponieren so viele Tränen vergossen habe, wie man Wasser lässt nach einem halben Dutzend Bieren. Zu Hause angekommen, habe ich zweimal versucht es zu spielen, und wieder kamen mir die Tränen. Aber diesmal schon nicht mehr nur wegen seiner Pseudotragik, sondern auch wegen meines Erstaunens über die wunderbare Geschlossenheit seiner Form. Aber möglicherweise spielt hier eine gewisse Selbstverzücktheit eine Rolle, die möglicherweise bald vorübergeht, und der Katzenjammer aufgrund meines kritischen Verhältnisses zu mir selbst bricht an." (Dmitri Schostakowitsch: Chaos statt Musik? Briefe an einen Freund. Herausgegeben und kommentiert von Isaak D. Glikman. Argon Berlin 1995)

Was dieses Stück mit Krieg und Faschismus zu tun hat, braucht man danach nicht mehr zu fragen. Nach der Ursache der Tränen des Komponisten allerdings schon. Wenn die Musik Schostakowitschs eindeutig wäre, hätte sie ihre Faszination längst verloren. Nur sie ist es, die uns die Wahrheit über ihren Urheber mitteilen kann. Dass sie darüber hinaus auch die Wahrheit über eine ganze

Geschichtsepoche mitteilt, macht sie umso wertvoller. Nicht die Buchstaben gelehrter Werke über ihn oder offizieller Reden von ihm, sondern die Noten dieser Musikstücke sind die einzige verlässliche Quelle. Zuerst spricht die Musik das Gefühl an, danach versucht der Verstand, diesem Gefühl seine Berechtigung zuzuweisen – auf keine andere Weise entstand das vorliegende Buch. Und das Gefühl hatte Recht, wie sich in den fünfzehn Jahren erwiesen hat, die seitdem vergangen sind, weshalb bei der Neuauflage keine Veränderungen am Text vorgenommen wurden.

Das hatte ich nicht unbedingt erwartet – damals war meine Einschätzung neu, abweichend und zudem auf einen Komponisten gerichtet, der nicht gerade freundlich betrachtet wurde. Erst die Begegnung mit Rudolf Barschai bei einem Konzert der Jungen Deutschen Philharmonie mit Mitgliedern der Moskauer Philharmonie im Leipziger Gewandhaus mit der Siebten Symphonie von Schostakowitsch lockerte die Befürchtungen, ich könnte nur einer Autosuggestion unterlegen sein. Zunächst lehnte er es rundweg ab, dass "neuer Unsinn" über die "Leningrader" geschrieben werden sollte, aber als er den fertigen Programmhefttext las, war er verblüfft darüber, dass auch ein Westler diese Musik verstehen konnte. Doch an Schostakowitsch ist nichts national Beschränktes. Wenn er die Sprache Mussorgskys aufgreift oder an die Dichtung Gogols anknüpft, stellt er sich nicht in eine nationale Tradition, sondern wird Teil der Weltliteratur. Ein Großteil der von ihm verwendeten Formen kommt sogar aus der spezifisch deutschen Musiktradition, was das Verständnis noch einmal erleichtert.

Im 19. Jahrhundert nämlich war der Austausch in Europa noch rege, und E.T.A. Hoffmann war für kulturell interessierte Menschen so geläufig wie Leipzig und Paris natürliche musikalische Anlaufstellen für Peter Tschaikowsky waren. Und so sollten sich heute unsere Ohren dafür öffnen, dass Dimitri Schostakowitsch ein europäischer Künstler war, dessen Erfahrungen mit denen der Menschen im Westen mehr gemeinsam haben, als ihnen manchmal recht sein mag.

Berlin, im August 2001