

## **Schostakowitsch und Mahler Symphonik im Stalinismus**

Von Dr. Bernd Feuchtner

Vortrag Universität Freiburg, Studium generale, 21.10.2010

„Es ist eine Freude, in einer Zeit zu leben, in der die Musik des großen Gustav Mahler sich die allgemeine Anerkennung erringt. Die Kraft des Genies unterwirft sich alle, denen die musikalische Kunst teuer ist. Noch vor relativ kurzer Zeit konnte man die Meinung hören, Mahler sei ein hervorragender Dirigent, aber als Komponist habe er keinen Wert. Wie zutiefst ungerecht doch eine solche Meinung ist! Was fesselt an seiner Musik? Vor allem die tiefe Menschlichkeit. Mahler verstand die hohe ethische Bedeutung der Musik. Er drang in die verborgensten Winkel des menschlichen Bewusstseins, ihn bewegten die höchsten Ideale der Welt. Humanismus, unbändiges Temperament, heiße Liebe zu den Menschen in Verbindung mit einer wundervollen kompositorischen Begabung halfen Mahler, seine Symphonien, die ‚Lieder eines fahrenden Gesellen‘, die ‚Kindertotenlieder‘ und das grandiose ‚Lied von der Erde‘ zu schaffen. Die sowjetischen Menschen, die sowjetischen Musikfreunde lieben die Werke Mahlers sehr. Sie stehen uns durch ihren Humanismus und ihre Volkstümlichkeit nahe. Man könnte über Mahler viel sagen, diesen großen Meister des Orchesters, an dessen Partituren unzählige Generationen lernen werden. Im Kampf um die Verwirklichung des höchsten Ideale der Menschheit wird Mahler ewig bei uns sowjetischen Menschen sein, bei den Erbauern des Kommunismus, der gerechtesten Gesellschaftsordnung auf Erden.“ (Dimitri Schostakowitsch, Erfahrungen. Aufsätze, Erinnerungen, Reden, Diskussionsbeiträge, Interviews, Briefe. Leipzig 1983, S. 151f)

Diese Einleitung zu einem Sammelband über Mahler erschien im Jahr 1964 unter dem Namen von Dimitri Schostakowitsch. Neben den offiziellen Floskeln enthält sie doch auch persönliche Worte. Wie im Westen begann Mahler sich in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts erst langsam durchzusetzen (diese Gleichzeitigkeit ist ein bemerkenswertes Phänomen), und Schostakowitsch wollte das offensichtlich ideologisch abstützen. Für ihn selbst war es das Jahr seines 9. und 10. Streichquartetts und der Kantate „Die Hinrichtung des Stepan Rasin“. Seine Oper „Katerina Ismailowa“ durfte, nach verharmlosender Umarbeitung, wieder aufgeführt werden, auch seine Zweite und Dritte Symphonie wurden nach 30 Jahren wieder gespielt. Zwei Jahre war es her seit seiner eigenen 13. Symphonie auf Gedichte von Jewtuschenko, die von der Presse totgeschwiegen und von den Bürokraten an der Aufführung gehindert wurde, und fünf Jahre war es hin zu seiner 14. Symphonie, die nur ein Thema hatte: den Tod.

Schostakowitsch hielt Mahlers „Lied von der Erde“ für das Größte in der Musik, erst am Ende seines Lebens stellte er Bach darüber. „Das Lied von der Erde“ war ihm so wichtig, dass er eines Tages seinen Schüler Boris Tischtchenko zurechtwies, als dieser ein Motiv daraus vor sich hin spielte. „Wozu spielen Sie das?“ Ich antwortete: ‚Einfach so.‘ – ‚Ach, einfach so!‘ Mir wurde unbehaglich.“ Sein Schüler Edison Denissow berichtet aus den 50er Jahren, dass Schostakowitsch während einer Krankheit das „Lied von der Erde“ sechs- bis sieben Mal angehört habe und nun auswendig kenne. „Mir fiel ein,“ schreibt Denissow, „dass er zuvor, als wir im Aragwi zusammen waren, gesagt hatte, dass der letzte Satz des „Liedes von der Erde“ das Genialste sei, was in der Musik je geschaffen wurde: ‚Dies steht höher als Bach und Offenbach.‘ Er machte sich ein bisschen darüber lustig, dass bei Mahler die Ewigkeit mit der Celesta dargestellt werde.“ (zitiert nach Gojowy, S. 63f) – Schostakowitsch hat das dann aber – in Varianten – auch selbst nachgemacht, in den Schlüssen seiner Dreizehnten und Fünfzehnten Symphonie und seiner Michelangelo-Suite, einer Liedersymphonie, die ohne das „Lied von der Erde“ wohl auch nicht entstanden wäre.

Von Schostakowitsch selbst darf man kaum Auskunft über sein Verhältnis zu Mahler erwarten. Über seine eigene Musik sprach er nicht, und auch nicht über Dinge, die ihm wirklich etwas bedeuteten. Unter seinem Namen wurden zahllose Aufsätze und Stellungnahmen veröffentlicht, die er nicht einmal gelesen hatte. Nicht einmal brieflichen

Äußerungen darf man trauen. Als ein Lehrer aus der DDR ihn fragte, was es mit der Marsch-Episode im ersten Satz der Siebten Symphonie, der „Leningrader“ auf sich habe, antwortete er: „Das Marschthema aus meiner Symphonie verkörpert den Einfall des aggressiven deutschen Faschismus. Ihre Erklärung dieses Themas ist richtig. So war diese Episode von mir gemeint.“ (Erfahrungen, S. 249) Wenn jemand seine Musik nicht verstand, war es auch sinnlos, sie ihm zu erklären – was hätte er auch für einen Grund gehabt, die Maske zu lüften, die er sich zugelegt hatte, um im Stalinismus und darüber hinaus zu überleben.

Wenn Schostakowitsch das „Lied von der Erde“ so sehr schätzte, bedeutet das auch, dass er die Auflösung der idealtypischen Sonatenform und die Transformation der Symphonie in neue, freiere Formen bewunderte. Allen Berichten zufolge war es erst sein enger Freund Iwan Sollertinski, der ihm in den Dreißiger Jahren Mahler nahebrachte, mit dem Schostakowitsch vorher nicht viel anfangen konnte. Sollertinski veröffentlichte 1932 auch das erste russische Buch über Mahler.

Wenn man die Erste von Schostakowitsch aus den Jahren 1924/25 mit der Ersten von Mahler vergleicht, könnte man zwar auf den Gedanken einer intensiveren Kenntnis des Mahler-Stücks kommen, doch die Parallelen sind eher vordergründig. Beide Symphonien folgen dem klassischen viersätzigen Schema. Das „Erwachen“ des Themenmaterials im ersten Satz mag an den Geist von Mahlers Symphoniebeginn erinnern, danach wechseln sich „männlich“ martialische und „weiblich“ lyrische Themenkomplexe ab, wobei diese Charakterisierungen nicht ironiefrei klingen – ich höre da bestenfalls einen amourösen Feldzug heraus. Der zweite Satz ist wie bei Mahler nicht der langsame Satz, sondern das Scherzo, hier ein wilder Galopp, der in einer gewaltigen Katastrophe endet – „mit vollen Segeln“ war Mahlers Arbeitstitel dafür, und die Katastrophe muss bei ihm zwischen dem zweiten und dritten Satz passiert sein, denn der dritte ist voller Weltschmerz. Bei Schostakowitsch ist der dritte ebenfalls eine Klage, doch dieses Lento ist maßlos melodramatisch übertrieben und ganz offensichtlich ironisch. Am überraschendsten aber ist die Parallele im Finale: Hier wie dort steigert sich die Musik in der Mitte zu einem verführten Finalchoral, der im Desaster endet; es ist noch ein weiterer, gründlicherer Anlauf nötig, bevor der ordentliche Symphonieschluss gelingt.

Es könnte allerdings sein, dass der siebzehnjährige Schostakowitsch das Konzert besucht hatte, in dem Bruno Walter 1923 Mahlers Erste dirigiert hatte. Ursprünglich wollte Walter die Vierte aufführen, doch bekam er beim Hauptrepertoirekomitee Schwierigkeiten mit dem Text des Liedfinales vom „Himmlischen Leben“: Man könne im sozialistischen Russland nicht mehr von Heiligen singen! Bruno Walter, Mahlers Schüler, lernte seinerseits 1926 die Erste von Schostakowitsch kennen und beschloss, sie in Berlin aufzuführen. Von dort machte die Symphonie rasch ihren Weg durch die internationalen Konzertsäle – als ein Pendant zu Prokofjews „Symphonie classique“, ein Signal des Neoklassizismus, einer anti-modernen Strömung, die zu den alten, auch vorklassischen Formen zurückstrebte. Ob nun Schostakowitsch nun Mahlers Erste zufällig kannte oder nicht, ist eigentlich gleichgültig. Mag sein, dass er sie als Vorlage nahm, um sich daran abzuarbeiten: Dann könnte es keine größere Distanzierung geben. Gegen Mahlers Weltschmerz steht Schostakowitschs freche, antiromantische Konzeption. Aber auch wenn er sie nicht kannte, ist seine eigene Erste ein Statement gegen die romantische Symphonie des 19. Jahrhunderts. Keine Gefühlsduselei, sondern neoklassischer Witz. Irgendwie musste er das Konservatorium ja abschließen, warum nicht mit einer Symphonie, die scheinbar die klassische Vorlage nachahmt, sie insgeheim aber verlacht?

Wie sich in seinen folgenden Kompositionen zeigt, war das vermutlich Schostakowitschs ursprüngliche Haltung zur klassischen Form. Vor Gefühl hatte er Angst, Offensive fiel ihm leicht. Persönliches Pech galt auch nicht viel in der heroischen Zeit der sowjetischen Künstler-Avantgarde, als deren Teil er sich zu Beginn seiner Karriere vorfand. Seine Zweite und Dritte Symphonie waren einsätzig und verbanden avantgardistische Experimente im instrumentalen Teil mit einem Propagandachor als Finale. Auch in der Kammermusik fand

eher ein Suchen nach neuen Formen statt als ein Finden, und der Schwerpunkt verlagerte sich immer mehr in Richtung sozialistischer Gebrauchsmusik. Die Vierte Symphonie war ein großangelegtes, einstündiges Abenteuer in drei Sätzen und hätte dem Komponisten vielleicht den Kopf gekostet, wenn er sie nicht vor der Uraufführung zurückgezogen hätte. Inzwischen war nämlich in der Prawda der Artikel „Chaos statt Musik“ erschienen, der seine Oper „Lady Macbeth von Mzensk“ in der Luft zerriss – und derartige Todesurteile für Kunstwerke mündeten damals in den 30er Jahren oft auch in physische Todesurteile für den Künstler.

Die klassische Form war für Schostakowitsch von da an die Rettung. Was klassisch und konservativ aussah, war unangreifbares Kulturgut – die Revolution war eine kleinbürgerliche Terrorherrschaft geworden. Solange er die Maske Beethovens und Tschaikowskys trug, war er für die Kulturbürokratie unangreifbar. Seine Fünfte Symphonie betitelte er „Das Werden der Persönlichkeit – Praktische Antwort eines Sowjetkünstlers auf gerechtfertigte Kritik“. Sie ist viersätzig, das Scherzo steht an zweiter, der langsame Satz an dritter Stelle, wie in der Ersten, eine kleine, aber nicht unwichtige Abweichung vom Formendogma. Durch Tschaikowsky war die Symphonie Wiener Typus' auch in Russland als eine Hauptform der Musik etabliert worden, und Komponisten wie Tanejew, Skrjabin, Rachmaninow pflegten sie weiter. In der Sowjetära schrieben Komponisten wie Glasunow und Mjaskowski weiterhin Symphonien, und nachdem die avantgardistischen Künstler-Vereinigungen weggefegt worden waren, blieb der klassische Formenkanon allgemeinverbindlich. Der Komponist, Theoretiker und Politiker Boris Assafjew bildete sogar das Wort „Symphonismus“ für die sowjetische Entwicklung. Auch der zurückgekehrte Prokofjew schrieb Symphonien, allerdings war er formal laxer, bis hin zur Zweitverwertung von Opernmusik. Auch die Schostakowitsch-Schüler schrieben Symphonien, Weinberg beispielsweise. Sie hielten sich an sein Modell, und das tendierte schließlich zur Auflösung der viersätzigigen Form bis hin zur elfsätzigigen Liedform in der Vierzehnten Symphonie und der Michelangelo-Suite.

Sie haben hier die Siebte Symphonie aufgeführt und ihr in dieser Vorlesungsreihe nachgespürt. Auch die Siebte ist viersätzig, und auch hier sind die Binnensätze vertauscht. Im ersten Satz ist die Durchführung durch eine Variationenkette ersetzt. Die Schluss-Steigerung des Finales schaltet sozusagen in den Turbo-Gang, wie Mozarts Jupiter-Symphonie, die durch die Fuge in einen höheren Aggregatzustand getrieben und gekrönt wird. Doch bei Schostakowitsch ist das anders, von einer Krönung kann hier keine Rede sein, so wenig wie die Fünfte einen Jubel-Schluss hat. Dazwischen entstand die Sechste, ein Dreisätzer, dem der Kopfsatz fehlt: Einem Largo von starrer Trauer folgen zwei Scherzi mit quietschfröhlicher Überdrehtheit. Nach welchen Regeln baute dieser Komponist seine Formen? Gewiss nicht aus überzeugtem Klassizismus, wie noch vor 25 Jahren auf musikwissenschaftlichen Kongressen behauptet wurde.

Man kommt dieser Frage nur näher, wenn man auf die Echos der Vergangenheit in Schostakowitschs Musik hört. Komponisten standen seit je im Dialog mit den Vorgängern und studierten deren Methoden. Die musikalischen Formen haben ihre Regeln, und am interessantesten sind natürlich die Regelverstöße. Haydn erfand die klassische Symphonie und hatte seinen Spaß an den Überraschungen, die die Abweichung bot. Das war weit mehr als nur Spiel, es erweiterte die Ausdrucksmöglichkeiten enorm. Nicht nur die harmonische Dynamik, auch die formale Gestalt bot ganz neue Energien. Schostakowitsch hat genau studiert, wie Beethoven das gemacht hat, dort fand er sein Modell – und eine gewaltiger Beethoven-Gipskopf stand oben auf seinem Notenschrank. Aber er kannte auch Tschaikowskys Symphonien genau und seit den 30er Jahren war er durch Sollertinski, den russischen Meister-Dramaturgen, auch in Mahlers Welt eingeführt worden. Sollertinski, der die Konzerte der Leningrader Philharmonie programmierte, hatte den neugierigen jungen Komponisten in alle Raffinessen der Symphonik eingeführt, bevor er 1944 überraschend starb. In seinem Nachruf schrieb Schostakowitsch: „Denken wir an seine hochinteressanten Vorträge über die Symphonik, über Tschaikowsky, über die russische Musikkultur, über Mahler, über Brahms und viele andere.“ (Erfahrungen, S. 51)

Im gleichen Jahr 1944 hielt Schostakowitsch das Lagereferat beim Komponistenverband, eine Standortbestimmung der sowjetischen Musikkultur. Darin stehen viele regimekonforme Äußerungen ohne großen Wert, doch der Absatz über Mahler trägt seine persönliche Handschrift, denn Mahler war bei den Bürokraten durchaus nicht beliebt, sondern war mit dem Etikett des „Formalismus“ gebrandmarkt: „1911 starb der größte Symphoniker der westeuropäischen Kultur, Gustav Mahler. Mit ihm sank die westeuropäische Symphonik ins Grab. Nach Mahlers Tode wurde im Westen nicht ein einziges symphonisches Werk von Rang geschaffen, das auch nur in bescheidenem Maße einen Vergleich zum Beispiel mit den symphonischen Werken Tschaikowskys standhalten könnte.“ (Erfahrungen, S. 57)

Mahler und Tschaikowsky – das scheinen zwei verschiedene Welten zu sein. Die beiden Komponisten haben sich ja in Hamburg kennengelernt und einander sicherlich nicht verstanden. Über Tschaikowskys Sechste sagte Mahler, das sei doch ein veraltetes Kinderspiel, mit dessen Faden nicht mal mehr die Katze spielen wolle. Mahler dirigierte gerne „Eugen Onegin“ und „Pique Dame“ und kannte Tschaikowskys Symphonien offenbar so gut, dass dessen Sechste zum Modell von Mahlers Neunter wurde. In seiner letzten Symphonie hatte Tschaikowsky die Form radikal verändert, indem er nicht nur langsamen Satz und Scherzo vertauschte. Ihn ekelte vor dem applaustreibenden, äußerlichen Kehraus-Finale so sehr, dass er es vor den langsamen Satz zog und die Symphonie mit dem Adagio enden ließ. Das ergibt also die Abfolge: Sonatenhauptsatz, Scherzo, Finale, Adagio. Immer wieder fällt das Publikum darauf herein und klatscht nach dem dritten Satz begeistert Beifall. (Dieser Marsch ist übrigens in der gleichen crescendierenden Variationenform gebaut wie die Marsch-Episode im ersten Satz von Schostakowitschs Siebter und war ganz zweifellos viel stärker deren Vorbild als Ravels „Bolero“. Nur dass Tschaikowskys pompöser Marsch ironisch gemeint ist, während der sonst so sarkastische Schostakowitsch mit seinem Marsch tragisch den Triumph des Bösen gestaltet.)

Mahler hat Tschaikowskys Modell genau studiert und für seine Zwecke genutzt. Der erste Satz schreitet bei Mahler nicht ins Allegro fort, sondern bleibt im Andante – alles Aktive ist getilgt, wie im Grunde bei Tschaikowsky auch; damit ist auch die Dialektik aufgelöst, die sonst das Wesen des Sonatenhauptsatzes ausmacht. An zweiter Stelle steht beide Male der Tanzsatz. An Stelle von Tschaikowskys Marsch, in dem man den äußerlichen Triumph seines Musikerlebens sehen mag, steht Mahlers Burleske an seine „Brüder in Apoll“, also ebenfalls eine ironische Auseinandersetzung mit dem Umgang mit dem „Guten, Wahren, Schönen“. Das Final-Adagio freilich ist bei Mahler nicht im Mindesten sentimental – er hatte das Leben nicht satt wie Tschaikowsky, sondern hing zärtlich daran, seit er wusste, dass er Abschied nehmen muss. Kompositorisch allerdings steht Mahlers Ausführung des gleichen Konzepts unendlich weit über dem von Tschaikowsky. Dieser Qualitätssprung kann einem so klugen Komponisten wie Schostakowitsch nicht entgangen sein. Man geht auch nicht völlig fehl, wenn man zwischen den Rondo-Finales der Fünften von Tschaikowsky und Mahler Parallelen sieht: Hier wie da die gleiche Form und der gleiche Versuch, mit ihrer Hilfe einen Choral als Klimax durchzusetzen. Offenbar eignete sich die Symphonie für den Transport philosophischer Gedanken, ja sogar für deren Disput über die Generationen hinweg.

Als ich vor 25 Jahren mein Schostakowitsch-Buch schrieb, wäre niemand auf die Idee gekommen, Schostakowitsch mit Mahler zu vergleichen. Man sah in seinen Symphonien bestenfalls einen „verschandelten Mahler“ (so Adorno, ohne Schostakowitsch beim Namen zu nennen) und nahm ihn als sowjetischen Hofkomponisten nicht ernst, zumal er der Denkschablone des „Materialfortschritts“ nicht entsprach. Dieses Vorurteil musste übersprungen werden, bevor man hinter seine Maske blicken konnte. Wenn er in der Zeit des stalinistischen Terrors und der Schauprozesse überleben wollte, musste er eine neue Identität erwerben. Mit Meyerhold, Rodtschenko und Majakowski im Theater arbeiten – das war vorbei. Seine Ballette zu politischen Themen waren allesamt verboten worden. Künstlerisch anspruchsvolle Musik zu künstlerisch anspruchsvollen Filmen schreiben – keine Chance mehr. Oper war ganz ausgeschlossen, nachdem die „Lady Macbeth von Mzensk“

zum Exempel der Abrechnung mit der gesamten Avantgarde geworden war. Schostakowitsch war Komponist, er kannte die Forderungen der Bürokratie nach Respektabilität der Musik. Die Vierte Symphonie sprach dem Hohn, also durfte sie auf keinen Fall aufgeführt werden – die Uraufführung hätte eine weitere Verurteilung zur Folge gehabt; sie fand erst 1961 durch Kyrill Kondraschin statt. Nach einem Jahr präsentierte der Komponist seine – in der Tat – praktische Antwort in Form der Fünften Symphonie. Er war mit seinen Vorläufern in Kontakt getreten und hatte gelernt, wie diese das Formenpotenzial ausgenutzt hatten, um ihre Anschauungen auszudrücken.

Mahlers „Weltlauf-Scherzo“, um einen Begriff Adornos aufzugreifen, etwa in der Zweiten Symphonie, blickte auf die Gesellschaft mit dem Blick des Außenseiters. Das Scherzo von Mahlers Zweiter ist nach einem Lied gebildet: „Des Hl. Antonius zu Padua Fischpredigt“ aus „Des Knaben Wunderhorn“. Das Lied handelt von einem Heiligen, dem die Zuhörer in der Kirche abhanden gekommen sind und der deshalb am Fluss eine Predigt für die Fische abhält. Doch die verhalten sich gegenüber der Frohen Botschaft nicht anders als die Menschen und werden so zu deren Spiegelbild. Sie sind hocheifrig, dass ein Heiliger zu ihnen kommt, doch verwandeln sie dessen Worte zuerst ohne Umstände in ihre eigene Sprache, um sie dann schnell wieder ganz zu vergessen. Für sein Scherzo brauchte Mahler keine Worte mehr, denn das Leiern der verzerrten Melodien, das „taumelige und wie besoffene“ Dudeln der Klarinetten, das Gekreis der Es-Klarinette, das schmierige Schleifen der Geigen, das antreibende Schlagen der Rute ans Holz der großen Trommel – all diese musikalischen Mittel drückten drastisch genug aus, was gemeint war und schufen eine ironische Ausdruckswelt, die durch die ausweglose, einem Perpetuum mobile gleiche Wiederholung so mächtig wird, dass sie zunehmend Ekel weckt beim Zuhörer.

Mahler hat das in einem Brief folgendermaßen formuliert. Ausgehend vom vorhergehenden langsamen Satz schreibt er: „Wenn Sie dann aus diesem wehmütigen Traum aufwachen, und in das wirre Leben zurück müssen, so kann es Ihnen leicht geschehen, dass Ihnen dieses unaufhörlich bewegte, nie ruhende, nie verständliche Getriebe des Lebens *grauenhaft* wird, wie das Gewoge tanzender Gestalten in einem hell erleuchteten Ballsaal, in den Sie aus dunkler Nacht hineinblicken – aus so weiter Entfernung, dass Sie die Musik hierzu nicht mehr hören! Sinnlos wird Ihnen da das Leben, und ein grauenhafter Spuk, aus dem Sie vielleicht mit einem Schrei des Ekels auffahren! – Dies ist der 3. Satz!“ (Gustav Mahler, Briefe. Wien 1924. Neuausgabe Wien 1982, S. 187)

Genau so blickt auch das Scherzo von Schostakowitschs Fünfter im Jahr 1937 auf die „gesunde Lebensfreude“, die nun den Sowjetmenschen verordnet war. Die auftrumpfende Eitelkeit, das schmierige Schmeicheln, die plumpe Tanzmechanik, all dies ist im Mahler'schen Geist geschrieben, eine bissige Satire auf die ewig unbelehrbaren Spießer. Man hatte das allerdings auch im Scherzo der Vierten Symphonie schon hören können, dem ersten von Schostakowitschs sarkastischen Scherzi. Hier wie dort die gleichförmige Bewegung, das Dudeln der kreischenden Klarinetten, die chromatischen Läufe, das abstoßende Winseln der Geigen. Im Mittelteil erhebt sich aus dem gleichgültigen Getriebe eine dissonante Hymne des Schwachsinn. Am Beginn des dritten und letzten Satzes steht, gewissermaßen als Rest des langsamen Satzes, eine Einleitung, die den Trauermarsch aus Mahlers Erster persifliert. Und die Märsche der Vierten erinnerten doch deutlich an den unerbittlichen Marschschritt in Mahlers Sechster. Im Finale gibt es einen gewaltigen, acht Mal aus dem Nichts ins fünffache Forte wachsenden Trommelwirbel, der sofort an die entsprechende Stelle in Mahlers Zweiter erinnert. Die Vierte war mit der Auflösung der Form allerdings zu weit gegangen, sie war zu episodisch und hätte zu viele Fragen gestellt, so dass der Komponist mit der Fünften sich die Aufgabe stellte, das Gleiche in einer anderen Form zu formulieren. Und diese konzentrierte Form war eine viersätzigige Symphonie von 40 Minuten, die den Hörer nicht derart herausforderte wie der einstündige Dreisätzer der Vierten.

Die Vierte war Schostakowitschs erste Symphonie, die vom Geist Mahlers durchtränkt war – ohne deshalb weniger ganz und gar seine eigene Schöpfung zu sein. Das Finale der Vierten war im Nichts verdämmt, das konnte bei der Behauptung von Klassizität nicht sein. Wenn es von Mahler ein ironisches Finale gibt, dann in der Siebten Symphonie, wo der Festwiesen-Prunk das Hereinbrechen der blendenden Tagwelt in die nächtlichen Schwärmereien dieser romantischen Symphonie auswalzte. So etwas war nicht geeignet, um die Wachhunde der Kulturbükratie zu übertölpeln, die ihre beschränkte Vorstellung von Tschaikowsky-Symphonien zum Maß aller Dinge machte. Für das Finale schaute Schostakowitsch daher genauer bei Tschaikowsky nach, der sich in seinen letzten drei Symphonien sehr mit dem Finalproblem abgequält hatte. In der Vierten mündete das turbulente Treiben in eine Katastrophe samt „Schicksalsmotiv“, bevor der Satz mit Gewalt in eine übersteigerte Fröhlichkeit getrieben und brutal abgeschlossen wurde. In der Fünften wurde das bis dahin zerstörerische „Schicksalsmotiv“ zum Choral umgefälscht und im Rondo von Umdrehung zu Umdrehung feierlicher zelebriert, bis es schließlich als triumphaler Schlusschoral die Symphonie beschloss. Die Reaktion war die Abkehr vom Triumphschluss überhaupt in der Sechsten, über die wir schon gesprochen haben. Die Schlüsse der Vierten und Fünften hatten also etwas Unwahres. Sie bedeuteten die Negierung des Schlusses der Fünften von Beethoven, die stolz war auf das Er kämpfte und es darum zu Recht feiern konnte. Bei Tschaikowsky gab es weder etwas zu Feiern noch einen Kampf, an den man glauben konnte. Das bürgerliche Ethos war aufgebraucht, das Individuum sah sich nicht mehr als Subjekt der Geschichte, sondern nur noch als Objekt, das unter deren Räder gerät. Im Finale von Schostakowitschs Fünfter haben wir daher ein Final-Thema, das einen stürmischen Anlauf zu einer Siegeskrönung nimmt, aber in einer Katastrophe mündet. Danach wird ein Triumphschluss aufgebaut, der erstens rein mechanisch funktioniert und bei dem zweitens vom Finalthema nur noch die Auftaktfanfare übrig geblieben ist – eine hohle Behauptung. Diese wurde allerdings so effektiv aufgeblasen, dass Einwände gar nicht erst aufkamen. Und nicht wenige Dirigenten verdoppelten das Tempo, um über diesen Abgrund hinweg zu kommen. Das ist dann doppelt gelogen ...

Und dennoch wird von der Uraufführung berichtet, dass die Menschen tief erschüttert waren und geweint haben. Sie wussten nicht genau, was in dieser Symphonie vorging, aber sie spürten es. Es gibt viele Berichte von Zeitzeugen, die die Symphonie als eine Tragödie verstanden. Die Musik konnte alles sagen, ohne ein Wort verlieren zu müssen. Schostakowitschs Fünfte verfügte über eine unwiderstehliche formale Kraft, gegen die die Kulturbükraten nicht ankamen, so sehr sie es auch versuchten – sie konnten den widerständigen Kern nicht auf den Begriff bringen und so keine Waffe dagegen in die Hand bekommen. Das Wort „Waffe“ in Bezug auf Musik, auf ein bloßes Musikstück? Ja, diese Musik war gefährlich, das spürte jeder. Unter dem Mantel des Klassizismus, des klassischen Erbes, des sowjetischen Symphonismus war sie unschädlich. Aber als Phänomen der Gemeinschaft war sie gefährlich. Und das ist vielleicht die wichtigste Parallele zu Mahler. Auch Mahlers Symphonien haben die Tendenz zur Gemeinschaftsbildung. Die Zuhörer bleiben nicht vereinzelt im Konzertsaal, sondern bilden eine Gemeinde. Das ist per se etwas Separatistisches, etwas Oppositionelles, etwas Unkontrollierbares. Schostakowitsch war ja nicht irgendein Orchestermusiker, sondern stand als bekannter Komponist unter besonderer Beobachtung. Er stand quasi nackt im Rampenlicht und musste den geforderten Jubel ausbringen. Wenn er nicht so platt werden wollte wie manche seiner Kollegen, musste er sich eine Maske zulegen, musste er einen doppelten Boden in seine Musik einziehen.

Vor fünfundsiebzig Jahren konnte auch ich das nur fühlen, aber dieses Unbehagen trieb mich so sehr um, dass ich einfach herausfinden musste, was hinter dieser Maske steckt. Es ist vielleicht nicht uninteressant, dass mein ursprüngliches Interesse nicht auf Schostakowitsch allein gerichtet war, sondern gleichermaßen auf Mahler und Tschaikowsky. Ich hatte gespürt, dass in der Musik von Schostakowitsch etwas nicht stimmt. Und ich konnte nicht verstehen, warum ein Komponist, der scheinbar zeitlebens jede Menge affirmative Musik komponiert hatte, in seinem Spätwerk sich nur noch mit dem Tod beschäftigte. Und dieses Phänomen teilten Mahler und Tschaikowsky. Tschaikowsky hatte noch in seiner

Fünften affirmativ gelogen, quasi durch Identifikation mit dem Angreifer, doch in seiner Sechsten hatte er aufgegeben und die Wahrheit formuliert. Sein rätselhafter Selbstmord eine Woche nach der Uraufführung der „Pathétique“ bestätigt diese Wahrnehmung. Und Mahlers Musik ist bei weitem nicht so depressiv und tragisch, wie sie oft dargestellt wird – Mahler arbeitete sich immer noch am Beethoven-Schema ab, das eine positive Lösung der aufgeworfenen Konflikte fordert. Bis auf die Sechste hatten alle Symphonien Mahlers einen affirmativen Schluss, mochte in der Siebten auch Ironie dabei sein. Und dann, plötzlich in der Neunten, Zehnten und im „Lied von der Erde“ der völlige Verzicht auf jede Beschönigung aus Gründen des Formzwangs. Ich musste auch herausfinden, was für eine Macht diese Form hat. Nur dann würde es möglich werden, auch Schostakowitsch zu verstehen.

Ohne eine klare Vorstellung von der Tradition der Symphonie wäre mir das nicht gelungen. Der Neoklassizismus war eine verführerische Schublade, in die viele Musikwissenschaftler Schostakowitsch zu stecken versuchten. Strawinsky und Prokofjew passten da ja auch nicht wirklich hinein. Neoklassische Tendenzen gab es eher in Frankreich bei Poulenc, Milhaud oder Martinů und im Deutschland der Neuen Sachlichkeit. Nach 1933 bedeuteten sie in Deutschland aber ebenfalls nur die Kapitulation vor der Nazi-Kulturpolitik. Zudem ging der Weg oft noch weiter zurück in barocke Formen. Die Passacaglia oder Chaconne erlebte eine ebenso überraschende Wiederauferstehung wie die Fuge. Schon Brahms hatte für das Finale seiner Vierten Symphonie die Form der Passacaglia wiederbelebt, ebenso Webern für sein Opus 1, auch Hindemith natürlich.

Schostakowitsch nutzte diese Form ebenfalls extensiv, sowohl in seinen Streichquartetten wie auch in Orchesterwerken wie dem Ersten Violinkonzert aus dem Jahr 1947 oder seiner fünfzehnten und letzten Symphonie von 1971. Die Passacaglia hat eine nicht-dynamische Form. Im Bass wird immer wieder die gleiche Formel wiederholt, während in der Oberstimme frei verfahren werden kann. Gegen Ende wandert das Bassthema meist einmal in die Oberstimme. Schostakowitsch hat seine Passacaglienthemen häufig an das Gewaltmotiv angelehnt, das auch den Kern des Variationenthemas im ersten Satz der Siebten bildet. Die Gewalt als fortdauerndes, unauflösliches Verhängnis, das dann vom Soloinstrument auch noch verinnerlicht wird – ein solcher Gedanke wäre Mahler nun allerdings fremd gewesen. Das ist eine genuine Schostakowitsch-Erfindung, wie sie nur unter den Gewaltverhältnissen des Stalinismus möglich war. So wurde auch im Violinkonzert die Viersätzigkeit der symphonischen Form erhalten und zugleich unterlaufen.

Dieses Konzert lag zusammen mit anderen Kompositionen wie dem Liederzyklus „Aus jüdischer Volkspoesie“ lange Jahre in der Schublade und konnte erst nach Stalins Tod uraufgeführt werden. Leonard Bernstein hat einen berühmten Vortrag über das Jüdische in Mahlers Musik gehalten, ein in der Tat spannendes Thema, das vieles Verborgene zutage fördert. Bei Schostakowitsch muss man nach jüdischen Elementen nicht erst suchen, sie liegen an der Oberfläche und waren der Grund, warum etliche Stücke nicht aufgeführt werden konnten. Er verwendete häufig jüdische Themen und Intonationen, zum ersten und deutlichsten Mal 1944 im 2. Klaviertrio. Er wusste von Hitlers Antisemitismus und er kannte Stalins Antisemitismus aus nächster Nähe. Antisemitismus war ein ausgezeichnetes Herrschaftsinstrument. Und für Schostakowitsch war Antisemitismus das Lackmuspapier der Charakterprobe – antisemitische Vorurteile verabscheute er zutiefst, mit Antisemiten konnte er nicht befreundet sein. Wenn er jüdische Themen benutzte, wenn er jüdische Lieder vertonte, dann identifizierte er sich mit den Verfolgten und stellte auch sich als Verfolgten dar. Am deutlichsten zeigt dies das Achte Streichquartett, das er 1960 in Gohrisch in der Sächsischen Schweiz schrieb, und in dem er das jüdische Thema aus dem 2. Klaviertrio mit seinem eigenen Kürzel „D. Sch.“ (d-es-c-h) kombinierte – ein Aufschrei in höchster Not. „Der Juden Blut fließt nicht in meinem Blut. Doch tiefer Hass verfolgt mich bis zum Schlusse: Für Judenfeinde bin ich wie ein Jud'. Und darum steh ich hier als wahrer Russe.“

heißt es in dem Gedicht „Babij Jar“ von Jewgenij Jewtuschenko, das Schostakowitsch als ersten Satz seiner Dreizehnten Symphonie vertonte.

Im Zweiten Cellokonzert wird die Kadenz des ersten Satzes eingeleitet durch einen dumpfen Schlag auf die große Trommel, der sofort an den Beginn des Finales von Mahlers unvollendeter Zehnter erinnert. Und wie dort zieht sich die Wiederholung dieses Schlages weiter unter der sich fortspinnenden Musik. Wir wissen, dass dieser Schlag auf die gedämpfte Trommel aus einem persönlichen Erlebnis Mahlers heraus als ein Symbol für den Tod gemeint war – eine geheime Botschaft an seine Frau Alma. Der Gedanke an den baldigen Abschied von ihr bildet den Hintergrund dieser Komposition. Bei Schostakowitsch bedeutet der Trommenschlag nichts anderes, nämlich die Unausweichlichkeit des Todes. In den letzten neun Lebensjahren, seit diesem Zweiten Cellokonzert von 1966, handelt Schostakowitschs Musik im Grunde von nichts anderem als dem Tod. Im Cellokonzert geht er damit allerdings weder wehmütig noch sarkastisch um, sondern heiter-ironisch. Er komponiert eine Musikantengeschichte, die schlecht ausgeht, als sei sie von Tschechow erzählt, Mahlers Zeitgenossen.

Tschechow war Schostakowitschs Lieblingsautor, und im Geiste einer von dessen tiefgründigsten Geschichten entstand seine Fünfzehnte Symphonie: „Der schwarze Mönch“. An den polnischen Komponisten Krzysztof Meyer schrieb er am 16. September 1971: „In der letzten Zeit bin ich oft kränklich. Ich bin es auch jetzt. Aber ich hoffe, dass ich wieder gesund werde und zu Kräften komme. Im Moment bin ich sehr schwach. Im Sommer dieses Jahres habe ich noch eine Symphonie abgeschlossen, die 15. Vielleicht sollte ich nicht mehr komponieren. Doch ohne das kann ich nicht leben. Die Symphonie ist viersätzig. Sie enthält genaue Zitate aus Rossini, Wagner und Beethoven. Manches steht unter dem direkten Einfluss von Mahler.“ Schostakowitschs Letzte steht ganz gewiss unter dem Einfluss von Mahlers Letzter. Die „Todverkündigung“ aus Wagners „Walküre“ lässt keinen Zweifel, worum es geht. Doch diese Tschechow-Geschichte ist ganz objektiv und lässt keine Sentimentalitäten zu. Die Fünfzehnte ist keine Abschiedssymphonie, sondern eine kritisch-ironische Reflektion des Künstlers und seines Schaffens, und hier liegt die Differenz zu Mahler. Ach ja, die Celesta und die Ewigkeit – das ist hier eine Spieluhr, die die letzte Melodie spielt und plötzlich entzwei geht, einige Takte sinnlos repetiert, bis schließlich das Klappern des Schlagwerks den nackten Mechanismus bloßlegt und auslaufen lässt. Von wegen Ewigkeit! Dieses Ende ist endgültig und garantiert trostfrei.

Schostakowitschs wirklich letzte Symphonie ist der Liederzyklus nach Gedichten von Michelangelo aus dem Jahr 1974, ein Jahr vor seinem Tod. Er folgt dem gleichen Schema wie die Vierzehnte Symphonie, die für das Moskauer Kammerorchester von Rudolf Barschai, einen Solosopran und einen Solobass komponiert wurde: die letzten drei Lieder sind von den vorhergehenden durch das Wiedererscheinen des Leitmotivs abgesetzt – was übrigens beim ebenfalls elfteiligen jüdischen Liederzyklus vorbereitet war. Einerseits gefielen dem Komponisten wohl einfach die Gedichte des Renaissance-Bildhauers, andererseits sprach ihn Michelangelos antiautoritärer Impuls an. Sowohl als Homosexueller wie als Ausnahmekünstler war Michelangelo Außenseiter und forderte energisch sein Recht ein. Das Sonett „Tod“ erinnerte Schostakowitsch – und natürlich nicht nur ihn – an Shakespeares berühmtes Sonett Nr. 66, das er 1943 in den Sechs Liedern nach Englischen Texten op. 62 in Pasternaks Übersetzung vertont und 1971, also drei Jahre vorher, für Orchester instrumentiert hatte:

*All dessen müd', schrei ich nach gnäd'gem Tod:  
Dass Große ich als Bettler seh gebor'n,  
Und hohles Nichts zum Prunke aufgeputzt,  
Und treusten Glauben in der Lüge Zaum,*

*Und wertvoll' Ehren kränkend falsch verteilt,  
Und Mädchenreinheit gnadenlos verkauft,*



*Und hohen Anstand schändlich angeschwärzt,  
Und Stärke kraftlos durch ein schlaff' Regime.*

*Und Kunst geknebelt von der groben Macht,  
Und Geist von Dummheit mit Doktrin regiert,  
Und schlichte Wahrheit Einfalt dreist gezieh'n,  
Und Böses als des Guten Kerkerwart –*

*All dessen müde, wär ich längst davon,  
Ließ' ich im Tod den Liebsten nicht allein.*

Bei Michelangelo heißt es so:

*Der Tod ist sicher, fraglich nur die Stunde,  
Das Leben kurz, gering ist sein Ertrag,  
Dem Leib genügt's, jedoch die Seele mag  
Sich finden nie und löst sich gern vom Bunde.*

*Die Welt ist blind, des Niederträchtigen Kunde  
Besiegt, was höh'ren Flug nimmt, Tag um Tag.  
Das Licht erlischt, der Hoffnung Glanz wird zag,  
Das Falsche herrscht, das Wahre stirbt im Munde.*

*Ach Herr, wann kommt das Heil, das Du verheißen  
Den Gläubigen? Da dieses leere Warten  
Die Hoffnung und mit ihr die Seele tötet?*

*Was nützt der Glanz, der einst uns soll umfließen,  
Wenn vorher wir im Todeskampf erstarrten  
Und ohne Obdach das Gefühl verödet?*

Gustav Mahler hat zweifellos im gleichen Geist für seine Kunst gekämpft, doch in seiner Musik hat das einen anderen Ausdruck gefunden. Er lebte in einer anderen Zeit, und diese Zeit brachte eine andere Kunst hervor. In welchem Maß künstlerische Formen der Geschichte unterworfen sind, lässt sich gerade beim Vergleich von Mahler und Schostakowitsch gut studieren. Dafür ist es allerdings sinnvoll, sich noch einmal die Geschichte der Form im Ganzen vor Augen zu halten.

Die Form der Symphonie ist weder vom Himmel gefallen, noch Haydn im Traum erschienen. Sie lag schon in der Luft, als die bisherigen Formen der Instrumentalmusik ihre Kraft verloren. Im Barock war eine Sonate noch eine recht schlichte Form und von der Suite nicht wirklich geschieden. Man reihte Charaktersätze aneinander und bildete einen musikalisch sinnvollen Bogen. Man dachte noch in Zyklen, in Jahreszyklen, in Lebenszyklen, und kein Mensch kam darauf, dass sich daran einmal etwas ändern könnte. Erst die Französische Revolution zeigte 1789, dass sich bereits etwas geändert hatte: Die Ideen der Aufklärung hatten in den Gang der Geschichte eingegriffen. Die industrielle Revolution bereitete sich vor. Ihr bürgerliches Denken ist linear auf ein Ziel gerichtet, das erkämpft werden muss – im Gegensatz zum zirkulären Denken der statischen Gesellschaftsformen, die bis dahin vorgeherrscht hatten. Es versteht sich von selbst, dass eine so grundsätzliche gesellschaftliche Umwälzung auch Folgen für die Kunstproduktion hat. Joseph Haydn war von der Aufklärung infiziert, als er Symphonien zu komponieren begann. Und beim späten Mozart kam diese schöne neue Welt bereits in die erste Krise, als das höfische Menuett nicht mehr funktionieren wollte. Auch das war kein Wunder ...

Vielleicht ist es ja Unsinn, die Frage zu stellen, warum es gerade die künstlerische Form der klassischen Symphonie war, die die Vorherrschaft erlangte. Vielleicht sollte man es nur

konstatieren und interessiert verfolgen, wie ihr weiteres Leben verlief. Schon die Mozart-Krise, die zur Ersetzung des Menuetts durch das Beethoven'sche Scherzo führte, reizt aber sehr zur soziologischen Analyse. Eine Ausdrucksform verschwindet durch eine gesellschaftliche Umwälzung. Das bedeutet im Umkehrschluss, dass die Gesamtform unter Ideologieverdacht gerät. Genau dies war der Anstoß für die Untersuchungen, die der Hamburger Musikwissenschaftler Vladimir Karbusicky in den 70er Jahren des vergangenen Jahrhunderts anstellte. Ihm waren bestimmte Denkschemata aufgefallen, die ihren Ausdruck in künstlerischen Formen fanden. Nicht unbedingt nur hohen künstlerischen Formen. Karbusicky war Tscheche und hatte in Folge der Niederschlagung des Prager Frühlings durch die Truppen des Warschauer Pakts nach Deutschland ausweichen müssen: Er hatte gute Gründe, nach Ideologie in Kampfliedern zu suchen. Er fand dort ein vierstrophiges Schema, und er fand es sowohl in kommunistischen wie in nationalsozialistischen Liedern, in Liedern der Bundeswehr ebenso wie in Liedern der Nationalen Volksarmee der DDR. Dieses Schema des Kampfliedes, egal welcher Couleur, verfolgte er dann zurück in die Geschichte und wurde beispielsweise bei einem Lutherchoral fündig. Von da aus weitete sich seine Analyse dieses vieraktigen Kampfschemas auch in die Hochkultur, wo er es in der Sonatenform dingfest machte. Mir hat dieses Schema damals sehr geholfen, zu verstehen, was Schostakowitsch mit der Symphonie gemacht hat. Ich möchte es Ihnen daher nicht vorenthalten, auch wenn das vielleicht bedeutet, Eulen nach Athen zu tragen, ist doch das Deutsche Volksliedarchiv, wo man mit diesem Schema bestens vertraut ist, eine Institution der Freiburger Universität.

## EXKURS:

### Das Vier-Akte-Schema nach Karbusicky

(Vladimir Karbusicky, *Ideologie im Lied - Lied in der Ideologie. Kulturanthropologische Strukturanalysen. Köln 1973*

Vladimir Karbusicky, *Musikwerk und Gesellschaft. Empirische Musiksoziologie. Wiesbaden 1975*)

	I	II	III	IV
Sonatenform:	Hauptsatz	Andante	Scherzo	Finale
C.G.Jung:	Gott	Maria (=Sophia, Erkenntnis)	Satan	Christus
Genesis:	Adam	Eva	Kain	Abel
Philosophie:	Ontologie	Erkenntnislehre	Logik	Ethik
	Wo bin ich?	Was bin ich?	Was treibt mich?	Wohin gehe ich?
	"Geworfensein"	"Sinn des Lebens"	"Problem des Bösen"	Was tun - "Prinzip Hoffnung"
Biologie:	Umweltreiz	Reaktion des Organismus	Gegenangriff	Ausgleich
Psychologie:	neue existenzielle Lage	Auswegsuche	Gegenaktion	libidinöser Ausgleich
Antiker Mythos:	Frühling	Sommer	Herbst	Winter
Tierkreis:	Widder (Wille, Stärke)	Krebs (Schwäche, Rückwärts)	Waage (Kategorial)	Steinbock (Abschließung)
Zehn Gebote:	1-3 (Existenzbestimmung durch Gott)	4-5 (Existenzsorgen)	6-10 (Fesselung der bösen Triebe in uns)	Drohung und Versprechen Reich Gottes, Imagination
Bergpredigt/Vater- unser (Negation des Mythos):	1.-3. Bitte (nichtreduzierte Realität, daher Wortfetischismus überflüssig)	4.-5. Bitte (Gnade Gottes, Milderung des Sündenfalls, Befreiung von Sorgen)	6.-7. Bitte (nur das Böse in uns selbst ist unser Feind)	Beschluß (humane Eschatologie: Zukunft im Reich Gottes, Mensch hat ethische Wahl)
Luther:	Ein feste Burg i. unser Gott	wir sind gar bald verloren	Der Fürst dieser Welt	das Reich muß uns doch bleiben
Parteitage:	Elementares	Exemplarisches	Kategoriales	Praktisches
	historisches Ereignis	überstandene Gefahr	Klassen-/Rassenkampf	Aktionsrichtlinien
	weltpolitische Lage	wirtschaftliche Lage	Kampf der Prinzipien	Ordnung und Disziplin
	thematische Arbeit	kognitives Moment	Liquidierung des Feindes	lichte Zukunft
Dramaturgie:	Reduktion der Realität auf die ideol. Kampfbestimmung	Meditation, Gruppenappell	Feindbild	Ausrichtungssparolen, Erlösungsversprechen
			Notwendigkeit des Kampfes	

Für die nicht Bibelfesten hier zur Erinnerung die zehn Gebote:

- I 1. Ich bin der Herr, dein Gott, du sollst keine fremden Götter neben mir haben.
2. Du sollst den Namen Gottes nicht missbrauchen.
3. Du sollst den Feiertag heiligen.

- II 4. Du sollst Vater und Mutter ehren.
5. Du sollst nicht töten.

III 6. Du sollst nicht ehebrechen.

7. Du sollst nicht stehlen.

8. Du sollst kein falsches Zeugnis geben.

9. Du sollst nicht begehren deines Nächsten Haus.

10. Du sollst nicht begehren deines Nächsten Weib, Knecht, Magd, Vieh oder alles was sein ist.

#### IV Das Heilsversprechen

Karbusicky fand das Vier-Akte-Schema bereits in Hussitischen Liedern vom Ende des Mittelalters.

Auch der Luther-Hymnus Ein feste Burg (1528) von Friedrich Engels die "Marseillaise des 16. Jahrhunderts" genannt, folgt dem Vier-Akte-Schema:

1  
Ein feste Burg ist unser Gott,  
ein gute Wehr und Waffen.  
Er hilft uns frei aus aller Not,  
die uns jetzt hat betroffen.  
Der altböse Feind, mit Ernst ers jetzt meint;  
groß Macht und viel List sein grausam Rüstung ist,  
auf Erd ist nicht seinsgleichen.

2  
Mit unsrer Macht ist nichts getan,  
wir sind gar bald verloren;  
es streit für uns der rechte Mann,  
den Gott hat selbst erkoren.  
Fragst du, wer der ist? Er heißt Jesus Christ,  
der Herr Zebaoth, und ist kein andrer Gott,  
das Feld muß er behalten.

3  
Und wenn die Welt voll Teufel wär  
und wollt uns gar verschlingen,  
so fürchten wir uns nicht so sehr,  
es soll uns doch gelingen.  
Der Fürst dieser Welt, wie saur er sich stellt,  
tut er uns doch nicht, das macht er ist gericht'.  
Ein Wörtlein kann ihn fällen.

4  
Das Wort sie sollen lassen stahn  
und kein Dank dazu haben;  
er ist bei uns wohl auf dem Plan  
mit seinem Geist und Gaben.  
Nehmen sie den Leib, Gut, Ehr, Kind und Weib:  
laß fahren dahin, sie habens kein' Gewinn,  
das Reich muß uns doch bleiben.

Das Kampfschema fand Karbusicky ebenfalls in der Hymnologie des 16. und 17. Jahrhunderts – dort wurde es als rhetorisches Mittel eingesetzt, dessen Wirkung sich bis in die Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts verfolgen lässt. In der Symphonie wurden die galanten Figuren des Menuetts nach Johann Stamitz und beim späten Mozart unzulänglich, davon haben wir schon gesprochen. Die auf Neuerung begierigen Komponisten studierten die Anregungen aus Glucks Opern, die mit den feudalen Anschauungen brachen: In der Alceste-Vorrede von 1767 beispielsweise hatte er geschrieben, die Sinfonia solle "den Argomento bilden", und darin wurde ein Hinweis gesehen, die aufklärerische Ideologie in Musik auszudrücken.

Der Zeitpunkt der ersten Krise lässt sich ziemlich gut bestimmen: in Mozarts Symphonie D-Dur KV 504 findet sich kein Menuett vor dem echten, abschließenden Finale, weil diese Form nicht mehr gepasst hätte. In den Symphonien KV 543 und 550 finden sich "umfunktionierten" Menuette, die ihren Charakter gewandelt haben; sie sind die direkte Antizipation des 3. Satzes der Fünften von Beethoven. Das gleiche Phänomen findet sich in der Sinfonia c-moll op. 4,3 von Stamitz.

Beethovens Eroica repräsentiert dann den voll entfalteten Typus der ideologischen 4-Akte-Symphonie. Die Sonatenform umfasst nun idealerweise: Hauptsatz, Adagio, Scherzo, Finale. Die dritten Sätze von Beethovens V., VII. und IX. Symphonie sind genau genommen keine Scherzi, sondern Kampfinhalte.

Der Faust-Stoff ist ideal für die Entfaltung der Kampfideologie in Deutschland. Richard Wagners Faust-Ouvertüre (1840) führt nur den I. Akt des Schemas aus, erfüllt ihn aber exemplarisch. Liszts Faust-Symphonie (1854) umfasste zunächst nur drei Sätze: I. Faust - II.

Gretchen - III. Mephisto – und erhielt 1857 als Korrektur einen IV. Satz, den Schlusschor "Alles Vergängliche..." Weitere Symphonien im 19. Jahrhundert, die das Kampfschema erfüllen, sind beispielsweise die d-moll Symphonien von Dvorák, Raff, Franck oder Tschaikowskys Manfred-Symphonie.

Wo menschenfreundliche Ideen dominieren, herrscht Umbauzwang: Beethovens Neunte stellt die Binnensätze um. Das Gleiche tut Bruckner in seiner VIII. und IX. (1884-96), wobei die letztere auch dreisätzig, ganz ohne weiteres Heilsversprechen in einem Finale, schon vollendet wirkt – damit ist das ideologische Vier-Akte-Schema in der Symphonie obsolet geworden; 1893 hatte Tschaikowskys Sechste den gleichen Schritt vollzogen und das Finale abgeschafft, wenn auch auf anderem Wege.

Gustav Mahler stellte in seiner Ersten und Vierten Symphonie (1888 und 1900) die Binnensätze ebenfalls um. In der Ersten, deren Form Schostakowitschs Erste folgt, dringt dadurch der Subjektivismus durch, böse gesagt wird die Symphonie privat. Fünf- bis sechssätzig Symphonien sind nicht leicht unter das Schema zu bringen, bei Mahlers Dritter würde es noch gelingen, bei der Fünften nicht. Bei Schostakowitsch ist die Umstellung der Binnensätze die Norm.

Ausnahmen sind bezeichnenderweise ideologische Werke:

- 2. Symphonie op. 14 an die Oktoberrevolution (1927)
- Die propagandistische Kantate „Über unserer Heimat scheint die Sonne“ op. 90 (1952)
- XII. Symphonie op. 112 (1961), vielleicht Schostakowitschs schlechteste Symphonie, Lenin gewidmet und bis heute nicht vom Verdacht der Hagiographie befreit.

Mahler war schlechter Jasager (Adorno), das Gleiche gilt für Schostakowitsch.

Ein modernes Beispiel für das ideologische Vier-Akte-Schema ist Luigi Nonos „Ein Gespenst geht um in der Welt“ aus dem Jahr 1971– was auch kein Wunder ist, handelt es sich doch um eine Vertonung des Kommunistischen Manifests in der ideologischen Kampfzeit der 68-er. Nono wollte ideologisch sein, also verwendete er ein bewährtes ideologisches Schema. Karbusicky wies sogar nach, dass das Kommunistische Manifest selbst dem ideologischen Vier-Akte-Schema folgt, ebenso Karl Marx' „Der Bürgerkrieg in Frankreich“, die Schrift von Friedrich Engels über Feuerbach, der Text von Lenin über Marx und erst recht die marxistisch-leninistischen Schriften späterer Zeit.

Mit dem Ende des 19. Jahrhunderts ging auch die bürgerliche Epoche zuende und die Ära der Massengesellschaft begann. Das war eine so weitgehende Umwälzung der Gesellschaft, dass sie nicht ohne Auswirkungen auf die Kultur bleiben konnte. Die Kulturindustrie übernahm die Herrschaft, der Film ersetzte die Oper. Die Massen konsumierten Massenkultur, die Hochkultur verwandelte sich in den Elfenbeinturm der Intellektuellen oder wurde von den Herrschenden für ihre Zwecke in Dienst genommen. Für Schostakowitsch galt letzteres, die sowjetische Kultur wurde geknebelt von der Macht. Offen konnte er nicht mehr sprechen, doch blieb ihm die Sprache der Musik, die auch mit dem Gefühl verstanden wird. Schostakowitsch war kein Klassizist, er hat Form und Fassung gesucht, um zu überleben. Die Sonatenform bot ihm die Möglichkeit, Kassiber zu schmuggeln, die von denen, für die sie bestimmt waren, gelesen werden konnten. Mahler hat ihn diese Sprache gelehrt, weil er als Außenseiter – als Böhme, Österreicher und Jude – ebenfalls Botschaften zu vermitteln hatte, die besser nicht an der Oberfläche transportiert wurden. Deshalb war Mahler für Schostakowitsch unerschöpflich. Bis er am Ende seines Lebens das Kämpfen aufgab. Da war es dann Bach, in dem er Ruhe fand.