

## Absurde Musik Schostakowitsch-Vortrag Bern (1999)

Als ich vor einigen Monaten einen Vortrag über Schostakowitsch hielt, meinte der Institutsleiter in der Diskussion schließlich, was ich da erzähle, sei doch ziemlich altmodisch, die Musikwissenschaft sei sehr viel weiter in ihren Methoden. Sie werden von mir leider auch heute Abend eine etwas altmodische Argumentationsweise erleben, ich habe mir jedoch vorgenommen, Sie dafür zu gewinnen.

Mit den modernen Methoden der Musikwissenschaft hat es nämlich manchmal auch so seine Bewandnis. Als ich mit sechzehn Jahren Mahler kennenlernte, hatte meine Musiklehrerin nur milde Verachtung für mich übrig. Und die offizielle Musikwissenschaft wusste über ihn, dass er mehr wollte als er konnte und dass er musikalische Riesenschlangen im wilhelminischen Stil komponierte. Doch dann kam die Mahlerwelle. Die enormen Gefühle, die Mahlers Musik transportiert, infizierten alle, denen Tschaikowsky zu abgenutzt und Beethoven zu klassisch war - auch eine Generationsfrage; man muss nur einmal eine Tschaikowsky-Symphonie in einer Klemperer-Aufnahme hören, um zu sehen, wie gut diese Musik ist.

Heute ist Mahler zwar populär, doch bleibt seine musikalische Substanz hinter den aufgedonnerten Gefühlswellen verborgen. Die Musikwissenschaft hingegen weiß heute enorm viel über Mahlers Substanz. Wovon sie jetzt eher zurückscheut, ist die philosophische Ebene seiner Musik. Was aber haben wir davon, wenn wir die Genese der Motive und den harmonischen Gesamtplan des Scherzos von Mahlers Sechster kennen, aber nicht wissen, was er sich dabei gedacht hat? Können wir das überhaupt wissen? Ist das nicht reine Spekulation? Offenbar beruht ein großer Teil der Wirkung dieser Musik aber darauf, dass die Menschen eine spekulative Anlage haben.

Die Musik von Schostakowitsch befriedigt ganz ähnliche Bedürfnisse. Sie stellt unentwegt Fragen. Und ich behaupte, sie gibt auch unentwegt Antworten. Schostakowitsch hatte es ursprünglich nicht darauf abgesehen. Wo Mahler in seiner Ersten Symphonie ein privates Liebespech zur Weltentragödie stilisierte, stilisierte Schostakowitsch in seiner Ersten, deren Finale dem von Mahler auf verblüffende Weise ähnlich ist, obwohl der Komponist damals Mahler noch kaum kannte, nur das Liebespech selbst. Schostakowitsch kam mit einer ausgesprochen ironischen Neigung zur Musik. Seine Musik ist immer auch Musik über Musik, sie verwandelt sich fremden Musiksprachen an, sie zitiert sie, benutzt ihre Modelle, versteckt sich hinter Masken. Selbst wo sie politisch wird, wie in der Zweiten und Dritten Symphonie, imitiert sie öffentliche Revolutionsfeiern und montiert sie unbekümmert und grob an seine eigenen musikalischen Experimente. Diese Haltung ist der des frühen Hindemith sehr ähnlich. Freche Schändung der Vergangenheit, witzige Verbiegungen des bekannten Materials und eine endlose Spottlust. Musik scheint nur musikalische Bewegung, und nichts dahinter.

Doch plötzlich wird es ernst. Die Zeit des Abschieds vom Kinderglauben. Hindemith nahm Abschied von der Rotzbubenzeit, verspürte die "Berufung" des Komponisten und versuchte fortan seriös zu sein, was der Musik nicht immer bekam. Schostakowitsch verlor den naiven Revolutionsglauben, bekam von Stalin eins übergezogen und musste hinfort den Klassiker geben. Obwohl ihr Ausgangspunkt gar nicht so weit voneinander entfernt lag, waren sie später durch Welten voneinander getrennt. Ohne Stalin hätten wir einen völlig anderen Schostakowitsch. Der Prawda-Artikel "Chaos statt Musik" veränderte im Januar 1936 sein Leben. Plötzlich war er ein Volksfeind, und was das hieß, konnte er nicht nur bei den Schauprozessen, sondern auch im rapide schrumpfenden Freundes- und Künstlerkreis studieren. Da schlägt Ironie um in Sarkasmus. Die Politik, das Gesellschaftliche also, hat Schostakowitsch verändert. Im Westen hat man deshalb bei ihm vor allem die Methode der Identifikation mit dem Angreifer diagnostiziert. Er amtierte als Funktionär und schrieb eine Symphonie auf Lenin, er hielt reaktionäre Reden gegen die westliche Avantgarde und galt als Oberhaupt der sowjetischen Komponistenschule. Ein Beispiel für den Missbrauch von Musik, den Missbrauch des Spekultativen, ein Anlass für Misstrauen gegenüber der Wirkung von Musik und der von ihr erregten Gefühle. Aber was ist das

objektive Substrat? Und darf die Musikwissenschaft sich darauf beschränken? Musik besteht nicht ohne ihre Wirkung, sie ist Kommunikation. Sie existiert unter bestimmten gesellschaftlichen Verhältnissen und es ist tausendmal lehrreicher, diese zu studieren, als sie zu ignorieren. Auch aus der "falschen" Wirkung ist etwas zu lernen.

Wenn Schostakowitsch dem Achten Streichquartett die Widmung "Den Opfern von Krieg und Faschismus" beigab, war das nicht nur ein politisches, sondern auch ein ideologisches Signal. Gegen den Faschismus muss jeder sein, also ist auch das Werk tabu. Faschismus ist zudem als Kampfbegriff der Linken ein Synonym für Kapitalismus, ein Vermeiden der präziseren Bezeichnung "Nationalsozialisten", obwohl die es doch waren, die Schostakowitschs Stadt belagert und aushungert hatten und nicht irgendwelche, womöglich italienische, Faschisten. Ganz folgerichtig wurde im Westen der Spieß auch umgekehrt und aus der Tatsache, dass das Streichquartett im kriegszerstörten Dresden angeregt wurde, der Schluss gezogen, im zweiten Satz höre man die Bomben fallen, und so dem Stück eine Tendenz gegen den alliierten Bombenterror unterlegt. Das Achte Streichquartett opus 110 wurde eines der populärsten Werke Schostakowitschs, nicht zuletzt durch die Fassung für Streichorchester von Rudolf Barschai, ein Paradestück aller Kammerorchester. Es wirkt also. Doch was wirkt? Was sind die Tatsachen, an die wir uns wirklich halten können?

- MUSIK 8. Streichquartett, 1. Satz (4'52)

Das war der 1. Satz des 8. Streichquartetts. Ziemlich kurz, keine fünf Minuten, das ganze Quartett dauert auch nur 21 Minuten. Die Form ist ganz klar: fünfsätzig Bogenform, die Musik kommt dort wieder an, wo sie begann. Zwei elegische, klagende Außensätze. Die zarte, verhangene Stimmung fängt den Zuhörer zielsicher ein. Doch in den Binnensätzen entsteht plötzlich hohe Emotionalität, inspiriert und plastisch formuliert, leicht fasslich auch in der Form. Einfach gute Musik - könnte man es dabei nicht bewenden lassen? Die Musik erlaubt es nicht. Sie bohrt weiter, sie stößt uns mit der Nase darauf, dass noch etwas dahintersteckt. Und außerdem: Schostakowitsch schrieb dieses Stück 1960; man vergegenwärtige sich den historischen Zeitpunkt! Nach den Begriffen des Materialfortschritts ist es völlig veraltet: die Musik war schon viel weiter in ihren Methoden! Die Musikwissenschaft des Westens ignorierte Schostakowitsch daher. Und die Musikwissenschaft des Ostens machte sich ihr Bild des linientreuen sozialistisch-realistischen Künstlers. Was aber hat das mit der Musik selbst zu tun?

Es gibt etwas im 8. Streichquartett, das sich nicht wegdiskutieren lässt. Das sind eine Reihe von Zitaten eigener Werke. Sie sind nicht immer auf deutliches Erkennen hin einmontiert. Im ersten Satz sind das etwa der Anfang der 1. Symphonie und das zweite Thema der 5. Symphonie, im vierten Satz eine Melodie aus der Oper "Lady Macbeth von Mzensk". So beginnt die 1. Symphonie:

- MUSIK Anfang 1. Symphonie (15")

und so klingt es im Streichquartett:

- MUSIK 8. Streichquartett Ziffer 1 ('38-1'03 = 25")

Das ist weit, weit weg. Der Durchbruch des 19-jährigen Schostakowitsch mit seiner Abschlussarbeit am Leningrader Konservatorium. Das Datum der Uraufführung hat er sein Leben lang gefeiert. Doch das ist jetzt, im Jahr 1960, weit, weit weg. Auch die Klage der Katerina Ismailowa ist weit, weit weg:

- MUSIK "Lady Macbeth", 4. Akt (1'03-1'22 = 10")

- MUSIK 8. Streichquartett Ziffer 62 (4'20-5'05 = 45")

"Lady Macbeth von Mzensk" war ein internationaler Opernerfolg, endlich die große Oper aus der Sowjetunion mit einem sozialkritischen Sujet, fern von jedem Klischee von Volkstümlichkeit, von gnadenlosem Tschechow'schem Realismus. An dieser Oper ließ Stalin das Exempel statuieren, das die gesamte sowjetische Kunstavantgarde auslöschte. Schostakowitsch stand auch vor der physischen Liquidierung, sein Freund Tuchatschewski war gerade erschossen worden. Er zog die 4. Symphonie zurück, die ihm endgültig das Kreuz gebrochen hätte und schrieb die Fünfte, die eine klassizistische Fassade errichtete, hinter der sie unangreifbar war. Und hinter dieser Fassade brachte er so viel Emotionalität unter, dass sie die Menschen zutiefst aufwühlte und im Osten wie im Westen einen großen Erfolg erzielte.

- MUSIK 5. Symphonie, 1. Satz (0'27-0'54 = 27")

Dieses hübsche zweite Thema spielt nach diesem ersten Erscheinen übrigens sechs Minuten lang überhaupt keine Rolle mehr und taucht erst zu Beginn eines zweiten Durchführungsabschnitts wieder auf, dann allerdings in einer wenig freundlichen Form, die schließlich die krachende Katastrophe des ersten Satzes herbeiführt:

- MUSIK 5. Symphonie, 1. Satz (6'46-7'20 = 34")

Schostakowitsch zitiert also nicht nur sentimental, sondern tückisch.

- MUSIK 8. Streichquartett Ziffer 4 (2'05-3'12 = 53")

Verbunden werden alle diese Zitate im 8. Streichquartett durch das viertönige Motiv, mit dem das Stück beginnt und endet:

- MUSIK 8. Streichquartett bis vor Ziffer 1 (19")

Es sind die Töne d-es-c-h, Schostakowitschs Initialen in der deutschen Lautumschrift, vergleichbar etwa dem B-A-C-H von Johann Sebastian Bach. Dessen Musik kannte Schostakowitsch sehr genau, nach dem Leipziger Bachfest von 1950 hatte er sogar 24 Präludien und Fugen geschrieben. Das d-es-c-h-Motiv hatte er zum ersten Mal in der 10. Symphonie verwendet, die er nach Stalins Tod schrieb. Sie ist eine Abrechnung mit dem Stalinismus lange vor Chruschtschows Tauwetter, und das triumphierende d-es-c-h-Motiv bedeutete dort "Ich"! Cogito, ergo sum - ich komponiere, also bin ich; bin kein Rädchen und Schraubchen im gesellschaftlichen Getriebe des Sozialismus, sondern ein Mensch mit einer konkreten Fähigkeit, Musik zu schreiben. Und als dieser äußere ich mich, als dieser triumphiere ich als Überlebender.

- MUSIK 10. Symphonie, 4. Satz (12'20-13'13 = 53")

Das verstanden Gottseidank die Bürokraten nicht, die niemals hinter die Fassade kamen, die Schostakowitsch nach 1936 schützte, auch wenn sie immer Verdacht hegten. Er trug eine Maske. Was war dahinter verborgen? Schostakowitsch hat uns den Schlüssel hinterlassen: mit dem 8. Streichquartett. Es ist das Schlüsselwerk. Es stellt Zitate aus seinen Werken in einen Zusammenhang und entschlüsselt dadurch diese Werke. Es sagt uns nicht nur, dass etwas hinter den Noten steckt, sondern auch was hinter den Noten steckt.

Im zweiten Satz (in dem man angeblich die Bomben auf Dresden fallen hört) tritt das d-es-c-h-Motiv in Verbindung mit einem Thema aus dem 2. Klaviertrio von 1947 auf. So hatte das im Klaviertrio geklungen:

- MUSIK 2. Klaviertrio, Ziffer 66

Ein Thema von unverkennbar jüdischem Klang, Klezmermusik. Schostakowitsch schrieb das 2. Klaviertrio, als Stalin nach dem Krieg eine große antisemitische Kampagne aufzog und neue Pogrome begannen. Antisemitismus war für Schostakowitsch die Grenzlinie für menschliches Verhalten, da war er kompromisslos. "Für Judenfeinde bin ich wie ein Jude" - diese Formulierung

Jewgenji Jewtuschenkos sollte er später in seiner 13. Symphonie vertonen. Im 8. Streichquartett stellt er das d-es-c-h-Motiv neben das jüdische Thema aus dem 2. Klaviertrio:

- MUSIK 8. Streichquartett, 2. Satz, Ziffer 20 (0'50-1'15 = 25")

Schostakowitsch stellt sich selbst daneben, und im innenpolitischen Kontext heißt das, er stellt seine Solidarität mit den verfolgten Juden klar. Aber er liebte auch die jüdische Musik so sehr, dass er sogar einen Vokalzyklus "Aus hebräischer Volkspoese" schrieb, für den er alle scheinbar jüdischen Melodien selbst erfand - er war ja ein musikalisches Chamäleon. Das Lachen durch Tränen, das die jüdische Musik ausdrückt, war es, was ihn ansprach. Er stellt hier also diese Liebe zur jüdischen Musik dar, die viele seiner Stücke geprägt hat und für die wir nun den Schlüssel erhalten: In die Enge getrieben, entdeckt "D. ." die jüdische Melodik als Ausdrucksmöglichkeit. Das wird deutlich, wenn man den Zusammenhang des Satzes verfolgt.

- MUSIK 8. Streichquartett, 2. Satz, Ziffer 29 (2'03-2'47/0'00-0'04 = 48")

Es handelt sich ganz eindeutig um eine Hetze, in der "D. Sch." sich zu behaupten hat. In die Enge getrieben, quillt quasi die jüdische Melodie aus ihm hervor. Und was war das am Ende? Beziehungsweise am Anfang des 3. Satzes? Klingt wie ein Anpfeiff. Die Musik des dritten Satzes hat etwas Geducktes. Beispiele für solche musikalischen Charaktere gab es schon in den Scherzi der Vierten und Fünften Symphonie; historisch tauchten sie im "Fischpredigt"-Scherzo von Mahlers Zweiter zum ersten Mal auf, einem saftigen Stück Satire. Die Schlussfolgerung, dass wir es auch hier mit Satire zu tun haben, kann nicht sehr daneben liegen. Und es kann auch nicht überraschen, dass "D. Sch." auch hier wieder auftaucht. Doch nun mit einem angehängtem d, das zugleich trotzig und positiv klingt, aufbauend jedenfalls. Und mit einem Mal kippt dieses veränderte Signum um in das Kopffthema des 1. Cellokonzerts.

- MUSIK 8. Streichquartett, 3. Satz, Ziffer 42 (1'30-1'56 = 26")

Das Cellokonzert selbst beginnt so:

- MUSIK 1. Cellokonzert bis Takt 13 (13")

Eine bizarr-absurde Musik, die eigentlich keine Entwicklung mehr kennt, sondern sich in sich fortspinnt:

- MUSIK 1. Cellokonzert, 1. Satz Takt 260-314 (5'53-5'56 = 63")

Der Solist schrubbt endlos vor sich hin, stillvergnügt, aber auch wie der Hamster im Tretrad. Emotionen gibt es nicht, nur Emsigkeit. Auch der Schluss des Konzerts wird von dem Viertonmotiv bestimmt:

- MUSIK 1. Cellokonzert, 4. Satz ab Takt 317 (3'31-4'35 = 64")

Aus Verlegenheit, wie diese seltsam uneigentliche Musik zu beschreiben sei, haben Exegeten meist davon gesprochen, dass das Kopfmotiv den Schluss "überstrahle". Das haben sie auch beim 1. Violinkonzert getan, bei dem ebenfalls ein Viertonmotiv "den Schluss überstrahlt". Ein Verfahren, das Schostakowitsch oft angewendet hat: Im Fall des Violinkonzerts ist es das Kernmotiv des langsamen Satzes, einer Passacaglia, einer barocken Form also, die statisch ist und ein Bassthema unentwegt wiederholt - nur darüber ist die Musik relativ frei. Dieses Kernmotiv aber war auch das Kernmotiv des berühmten brutalen Marsches aus dem ersten Satz der Leningrader Symphonie, seinerseits ein Zitat des Gewaltmotivs aus der Oper "Lady Macbeth". Das Insistieren auf einem Motiv oder auf einem Thema muss also nicht unbedingt etwas mit dem Klischee des "Überstrahlens" oder des "Triumphierens" zu tun haben, es west lediglich etwas fort und prägt allem seinen Stempel auf. Wenn hier etwas triumphiert, dann die Gewalt. Und wenn im

Viertonmotiv des Cellokonzerts etwas triumphiert, dann die Pervertierung des "D. Sch.", seine Maske.

Was wir im 8. Streichquartett erlebt haben, ist die Verwandlung des "D. Sch." in seine Maske, in den emsigen Funktionär und Musikmacher, aber auch in den Komponisten, der sein jüdisches Liedchen vor sich hin pfeift: Rutscht mir alle den Buckel runter! Gegen Ende des vierten Satzes erinnert er sich jedoch an seine eigentliche Identität.

- MUSIK 8. Streichquartett, Ziffer 51 (3'27-4'02/0'00-0'39 = 74")

Jetzt findet eine heftige Bewegung statt, die Maske wieder herunterzureißen und zur eigenen Identität zurückzufinden - eines der Zentralthemen der gesamten Musik von Dimitri Schostakowitsch. Er zitiert nun zwei populäre, pathetische Revolutionslieder: "Gequält von schwerer Sklavenfron" und "Unsterbliche Opfer, ihr sanket dahin", freilich nur in ihrem Umriss, nicht ganz genau artikuliert, wie gelallt. Die sowjetische Massenware gleichzeitig zu bedienen und zu verspotten, war eines der bescheidenen Vergnügen in Schostakowitschs Freundeskreis. Schostakowitsch schrieb eine geheime Kantate über das Tribunal von 1948 gegen die sowjetischen Komponisten, die die Sprache Stalins und seiner Schergen sarkastisch aufs Korn nahm. Die Methode, die Sprache des Feindes zu gebrauchen und dadurch zu karikieren, was beliebt. Sein Intimus Isaak Glikman hatte einmal ein Lied auf den Eisernen Volkskommissar Jeschow geschrieben: "Für alles, für alles verneigen wir uns vor dir tief: Für das strahlende sowjetische Firmament, Für den freudigen, munteren Ton, Für den glücklichen, friedlichen Traum." KGB-Chef Jeschow organisierte bekanntlich die Schauprozesse, GULAG und die Exekutionen. In einem Brief an Glikman schrieb Schostakowitsch 1942: "Deine Lieder sind nicht veraltet und werden es niemals sein. Schade, dass Du dieser Seite Deiner zahlreichen Talente so wenig Aufmerksamkeit schenkst. Du hast das Zeug zu einem wahren Volksliedkomponisten und könntest in den ruhmreichen Plejaden der Dunajewski, Pokrass, Krutschinin, Chejff, Sinowi Dunajewski, Kaz und anderen wenn nicht den ersten, so doch noch lange nicht den letzten Platz einnehmen." - In einem Brief aus dem Jahr 1945 schrieb er: "Der Marschall hat mich über den Genossen Solujanow gebeten, ein 'Kampflied der sowjetischen Artilleristen' zu schreiben. Es wäre schön, wenn Du mich mit einem Text für dieses Lied versorgen könntest. Obwohl Du ja eigentlich kein professioneller Dichter bist, aber ich erinnere mich immer an Dein 'Lied der Eisenbahner'. Falls Dir irgend etwas in dieser Art gelingen sollte, nur im Hinblick auf Artilleristen, wäre das bemerkenswert. Es ist möglich, dass ich bald nach Leningrad komme. Dann sehen wir uns und arbeiten gemeinsam am 'Kampflied der sowjetischen Artilleristen'." - Zu Silvester 1943, in einer Situation besonderer Verzweiflung, schrieb er: "Das Jahr 1944 bricht an. Ein Jahr des Glücks, ein Jahr der Freude und ein Jahr des Sieges. Dieses Jahr wird uns viel Gutes bringen. Die freiheitsliebenden Völker werden nun endlich das Joch des Hitlerfaschismus abwerfen, und Friede wird in aller Welt herrschen, und wir werden unter der Sonne der Stalin'schen Verfassung von neuem ein friedliches Leben führen. Davon bin ich überzeugt, und ich empfinde deshalb die allergrößte Freude. Du und ich, wir sind zur Zeit vorübergehend getrennt; wie Du mir doch fehlst, um mich gemeinsam mit Dir über die ruhmreichen Siege der Roten Armee mit ihrem großen Feldherrn an der Spitze, dem Genossen Stalin, zu freuen." Etwas zu viel Freude für die paar Zeilen - schwärzester Sarkasmus in den leeren Phrasen, ein Dokument äsopischer Sprache, die vom KGB nicht verstanden wurde.

Nach "Unsterbliche Opfer" erklingt von weit, weit her Katerina Ismailowas Klage, von der vorhin schon die Rede war. Opfer, lauter Verluste - das Leben ist voller Verluste, wie es in Tschechows sarkastisch-trauriger Erzählung "Rothschilds Geige" heißt, die Schostakowitsch so sehr liebte. Sein im Krieg gefallener Schüler Benjamin Fleischmann hatte eine Oper daraus machen wollen, Schostakowitsch hat sie vollendet.

Seine Musik habe sich zu einem Requiem für alle Opfer politischer Gewalt entwickelt, sagte Schostakowitsch zu Solomon Volkow. Hier aber trauert er um sich selbst. Daran gibt es nicht den geringsten Zweifel: Das d-es-c-h-Motiv beherrscht den letzten Satz und den verdämmernden Schluss des Quartetts:

- MUSIK 8. Streichquartett, vor Ziffer 70 (1'52-4'03 = 132")

Dieses kleine Stück Musik ist der Schlüssel für das Verstehen der gesamten Musik von Dimitri Schostakowitsch. Man kann es entschlüsseln, indem man nur die Musik hört und den Zusammenhang der Collage nachempfindet. Die sensiblen unter seinen Zeitgenossen in der Sowjetunion und ihren Satelliten haben das verstanden; sie lebten unter den gleichen Bedingungen, für sie war es ein Zeichen innerer Emigration. Im Westen hat man es nicht verstanden, weil der Kalte Krieg die Gehirne und die Gefühlsnerven gelähmt hatte. Schostakowitsch klinge wie verschandelter Mahler, sagte Adorno. Er konnte sich nicht vorstellen, dass hinter der tatsächlich oft grobschlächtigen Fassade ein doppelter Boden stecken könnte. Der überlegene Deuter Becketts vermochte keinen Einblick in die absurde Musik Schostakowitschs zu gewinnen.

Er konnte allerdings auch nicht ahnen, was wir heute über die Entstehungsbedingungen etwa des 8. Streichquartetts wissen. Es entstand 1960 in der Nähe von Dresden während der Dreharbeiten zu dem Film "Fünf Tage - fünf Nächte" von Lew Arnstam, einem Studienfreund Schostakowitsch. In dem Film wird die Rettung der Dresdner Gemäldegalerie durch die Rote Armee geschildert - und diese Rettung bedeutet natürlich ihre Verschleppung nach Russland als Notwendigkeit. Schostakowitsch schildert das alles in einem Brief an Isaak Glikman:

- Chaos statt Musik? Dmitri Schostakowitsch: Briefe an einen Freund. Argon Verlag Berlin 1995, Seite 173f

Schostakowitschs Freund Glikman fügt selbst noch eine Anmerkung bei:

- a.a.O., Seite 174ff

Rein empirische Begriffsbildung reicht in solchen Fällen gewiss nicht aus, um der Musik gerecht zu werden, ja sie muss geradezu in die Irre führen. Dann verstrickt die Analyse sich in Schemata, statt Anstöße zu neuer Begriffsbildung aufzunehmen. Wie sagte jener eingangs zitierte Berliner Empiriker zu mir am Ende der Diskussion: "Aber eines müssen Sie zugeben, Schostakowitsch hat immer an den Sozialismus geglaubt!"