

Ich blieb bei meinem Volk in seinem Leiden

Benjamin Britten und Dimitri Schostakowitsch

Von Bernd Feuchtner

Im 20. Jahrhundert waren die Künstler meist polyglott. Im 19. Jahrhundert waren viele noch damit beschäftigt, Nationalstile auszubilden, aber mit der gemütlichen Heimat hatte es spätestens mit dem 1. Weltkrieg ein Ende. Entweder mussten sie ihre Wahlheimat verlassen wie Kandinsky, der aus Bayern nach Russland zurückkehren musste, oder sie verloren ihre Heimat wie Strawinsky, Prokofjew, Rachmaninow und viele andere durch die russische Revolution. Der Tscheche Martinů wurde in Paris zum Surrealisten, wohin auch Gertrude Stein und Virgil Thomson aus den USA gekommen waren. Die Kunst verlor ihre Erdung und schwang sich in abstrakte Höhen auf. Doch zwei große Komponisten des 20. Jahrhunderts kann man sich außerhalb ihres Landes nicht vorstellen: Benjamin Britten und Dimitri Schostakowitsch. Sie waren befreundet, widmeten sich gegenseitig Werke und besuchten sich – doch war diese Verwurzelung in ihrer Heimat wirklich eine Gemeinsamkeit oder trennte sie die beiden Künstler nicht eher?

„I am native rooted here ... by familiar fields, marsh and sand, ordinary streets, prevailing wind,“ singt Peter Grimes in der gleichnamigen Oper von Benjamin Britten. Die Oper beruht auf der Erzählung „The Borough“ von George Crabbe, die der dichtende Pastor im Jahr 1809 in Aldeburgh beendete. Britten las Crabbes Erzählung in Amerika, wohin er 1939 mit seinem neuen Freund Peter Pears gegangen war, und fand darin den Gegenstand für seine erste Oper, die ihn sogleich weltberühmt machen sollte. 1941 überfiel ihn in Kalifornien das Heimweh, als er einen Artikel von E. M. Forster über Crabbes Erzählung las: „I realized two things: that I must write an opera, and where I belonged.“

Benjamin Britten war am 22. November in Lowestoft geboren worden, einem Seebad in Suffolk, in dem östlichsten Ort Englands. Er wuchs aber nicht im alten Ortskern auf, wo das alte Lowestoft-Porzellan hergestellt wurde, sondern im südlichen Stadtteil Kirkley. Sein Vater war Zahnarzt und hatte ein neues Reihenhaus, von dem aus der junge Britten nur eine Straße und die Strandpromenade überqueren musste, um sich ins Meer zu stürzen oder auf dem weißen Sand zu spielen. Die Morgensonne scheint auf die See – und ihre schimmernde Reflexion lässt sogleich die Sea Interludes aus „Peter Grimes“ assoziieren. Der Vater war Mitglied im Yachtclub, so dass Benjamin von Anfang an mit dem Meer eng vertraut wurde. Er sah die Fischer ein- und ausfahren, ging in den kleinen Läden einkaufen, wohnte dem Gottesdienst in der heute abgerissenen Kirche bei und war Teil des Kleinstadtlebens. Das erste Geräusch, an das er sich erinnern konnte, war die Explosion einer Bombe, die ein deutscher Zeppelin in der Nachbarschaft abgeworfen hatte.

Mit acht bekam er von der Mutter den ersten Musikunterricht, mit 14 begeisterte er sich in Norwich für die Musik von Frank Bridge und nahm Unterricht bei diesem Komponisten, mit 17 kam er durch ein Stipendium am Royal College of Music nach London. Ab 1935 kamen die ersten Kompositionsaufträge vom Film – das war ja auch für den zehn Jahre älteren Schostakowitsch die erste Einnahmequelle gewesen. 1937 kehrte Britten aufs Land zurück, kaufte eine alte Mühle in Snape bei Aldeburgh und lebte dort mit Peter Pears. Beide waren Pazifisten und beobachteten die sich zuspitzende Lage in Europa mit Sorge. Und als homosexuelles Paar machte ihnen die konservative englische Gesellschaft das Leben ebenfalls zur Hölle. Im Mai 1939 emigrierten sie zuerst nach Kanada, dann nach New York, auch um neue musikalische Erfahrungen zu machen. Doch am Ende stand nach drei Jahren die Erkenntnis, dass Amerika niemals ihre Heimat werden würde. Britten und Pears kehrten zurück und ließen sich als Kriegsdienstverweigerer eintragen.

Dass „Peter Grimes“ sogleich in durchschlagender Erfolg war, lag zum einen daran, dass dies die erste englische Oper war, deren Qualität außer Frage stand (Purcell war lange her und nicht im Repertoire, und Delius auch schon wieder vergessen), an dem hohen Grad an Verfeinerung, den der junge Komponist erreicht hatte: „Musik bedeutet für mich Klarstellung;

ich versuche zu klären, zu verfeinern, zu sensibilisieren. Strawinsky hat einmal gesagt, dass man beständig an seiner Technik arbeiten muss. Was aber bedeutet Technik? Schönbergs Technik ist oftmals eine riesige Durchführung. Meine Technik besteht darin, alles Überflüssige zu beseitigen, um eine vollkommene Klarheit des Ausdrucks zu erreichen, das ist mein Ziel.“

Der Erfolg resultierte aber auch aus der genuin englischen Handlung. Britten modifizierte Crabbes Sicht auf den Fischer Grimes, indem er die Gesellschaft in den Mittelpunkt stellte, die den – anfechtbaren – Außenseiter Grimes in den Tod treibt. In den komponierten Stürmen des Meeres spiegelt sich der Lebenskampf der Menschen an der Küste. Jahre später räumte Britten ein, dass der Gegensatz Individuum-Masse „ironische Zwischentöne zu unserer eigenen Situation hatte. Wir konnten nicht sagen, dass wir körperlich litten, aber natürlich spürten wir eine ungeheure Anspannung“ – unter anderem, weil er noch 1953 von der Polizei wegen seines Schwulseins verhört worden war und befürchten musste, Peter Pears würde eine Schein-Heirat eingehen müssen, um Denunziationen vorzubeugen. Er kritisierte heuchlerische Lebensbedingungen, die er kannte, und wiederholte das auf komödiantische Weise in „Albert Herring“.

Doch Britten kritisierte nicht nur, er wollte auch aktiver Teil der Gesellschaft sein. Im Sommer 1947 kaufte er das Crag-Hpuse an der Strandpromenade von Aldeburgh, in dem er und Pears zehn Jahre lebten, und gründete im folgenden Jahr mit Freunden das Aldeburgh Festival. Als ihm im Oktober 1962 in der Moot-Hall aus der Tudorzeit (in der auch die Eröffnungsszene von „Peter Grimes“ spielt) der „Freedom of Aldeburgh“ verliehen wurde, sagte Britten, er sei stolz, diese Auszeichnung zu erhalten „als einer von Ihnen, als nützlicher Teil der Gemeinde – und dies ist das höchste mögliche Kompliment für einen Künstler. Wie Sie sehen, glaube ich daran, dass ein Künstler Teil seiner Gemeinschaft sein, für sie und mit ihr arbeiten und von ihr genutzt werden sollte.“ Das sagte ein Künstler, der die Mechanismen der Gesellschaft gut kannte.

Das war kein erpresstes Lippenbekenntnis, sondern Brittens volle Überzeugung. Sonst hätte er nicht Stücke wie „St Nicholas“ (1948) und sieben weitere für die Aufführung in der Kirche von Aldeburgh geschrieben – 1965 brachte Mstislaw Rostropowitsch dort beispielsweise Brittens erste Cellosonate zur Uraufführung. Auf „St Nicholas“ folgten noch „Noahs Flut“ und die drei Kirchen-Parabeln, die allesamt zur Aufführung in der Kirche gedacht sind, teilweise sogar unter Beteiligung von Laien. Britten und Pears ruhen nebeneinander auf dem Friedhof von Aldeburgh unter den üblichen einfachen, hohen Grabsteinen, gestaltet von dem Künstler Reynold Stone. Ein Begräbnis in der Westminster Abbey hatte er klar abgelehnt. Dem Gedenkgottesdienst dort wohnten sowohl die Königin als auch Queen Mom bei.

Im Jahr 1957 musste Britten das Crag-House verlassen, weil sein wachsender Ruhm dazu führte, dass sich die Neugierigen an seinen Fenstern die Nase platt drückten. Er tauschte mit seiner Freundin Mary Potter das Red House dafür ein, unter der Bedingung, dass sie weiterhin dort Tennis spielen und Britten und Pears weiterhin bei ihr baden gehen durften – dann das Naturerlebnis, sei es beim Schwimmen oder beim Spaziergehen in der Marsch zwischen Aldeburgh und Thorpness. Im Jahr 1970 empfingen Britten und Pears im Red House die Queen und Prinz Philip zum Lunch, bevor sie das Aldeburgh Festival und den neuen, rustikalen Konzertsaal in Snape eröffnete. Mit diesem privaten Besuch der Königin im Haus eines homosexuellen Paares war Britten in der Gesellschaft angekommen, deren Teil er immer hatte sein wollen und immer war. Im Juni 1976, wenige Monate vor seinem Tod, wurde Britten zum Lord erhoben (Baron Britten of Aldeburgh), und zu seinem Tod kondolierte die Königin Peter Pears. Heute können Besucher sogar vor dem „Ehebett“ von Britten und Pears stehen – und daran denken, dass 1967 dessen Verkäufer noch einigermaßen geschockt war.

In der Bibliothek in einem Anbau des Red House, die auch für Studien, Proben und Diskussionen genutzt wurde, steht ein langer Esstisch mit Sitzbänken, gebaut 1952 von

Ralph Saltiel aus Norfolk. Hier saß 1972 Dimitri Schostakowitsch und studierte zwei Stunden lang die noch unvollendete Partitur von „Death in Venice“. Britten zeigte sonst niemals unfertige Werke anderen Leuten, aber für diesen Besuch aus Russland machte er einen Ausnahme. Britten selbst ging in dieser Zeit nervös in seinem Garten umher ... Britten hatte Schostakowitsch in Moskau durch Rostropowitsch kennengelernt, für den er sowohl seine Cello-Symphonie als auch seinen beiden Cellosuite und die Cellosone schrieb. Die beiden Komponisten schätzten sich allerdings bereits durch ihre Werke. „Es sollte mehr Brittens geben“, hatte Schostakowitsch gesagt, und er widmete dem britischen Kollegen seine Vierzehnte Symphonie, die Britten dann 1970 beim Aldeburgh Festival aufführte. Er selbst widmete Schostakowitsch seine Kirchen-Parabel „Der verlorene Sohn“. Rostropowitsch berichtete, dass Schostakowitsch ihm gegenüber Brittens „War Requiem“ als das größte Werk des 20. Jahrhunderts bezeichnet habe.

Das „War Requiem“, das der Toten beider Weltkriege über die Grenzen hinweg gedenkt, und die „Sinfonia da Requiem“ von 1940 zeigen Britten als einen Künstler, der genau beobachtete, was in der Welt vor sich ging. Er wusste, dass er mit seiner Kunst die Welt nicht verändern konnte, aber er wollte als Teil der Gesellschaft an deren ständigen Verbesserung mitarbeiten – Kunst ist Kommunikation. Dass er so viele Liederzyklen und andere Vokalmusik schrieb, lag nicht nur an seiner Freundschaft mit dem Tenor Peter Pears, sondern auch daran, dass treffende Worte für ihn wichtig waren. Nachdem er 1945 mit Yehudi Menuhin bei einer Reise durch Deutschland das Konzentrationslager der Nazis in Bergen-Belsen besucht hatte, schrieb er die „Holy Sonnets of John Donne“. Der Besuch in Bergen-Belsen verstörte den Komponisten zutiefst und löste heftige Fieberattacken aus. Er konnte bis zum Ende seines Lebens nicht über diese Erfahrung sprechen und sagte zu Peter Pears, alles was er danach geschrieben habe, stehe unter diesen Eindrücken. Am 6. August, dem Tag, an dem die Atombombe auf Hiroshima abgeworfen wurde, entstand das zweite Lied „Batter my heart“ (Oppenheimer, der Vater der Atombombe, liebte dieses Gedicht leidenschaftlich, und so komponierte auch John Adams es in seiner Oper „Doctor Atomic“). Viele Liederzyklen, aber auch eine Großzahl seiner übrigen Werke, gelten der dedrohten Unschuld. Reine Instrumentalmusik lag nicht im Zentrum seines Interesses. Er wollte sprechen innerhalb seiner Gemeinschaft, und seine Landschaft war Teil von deren Leben.

Benjamin Britten hing so an seiner Suffolk-Landschaft, wie die Schwestern Brontë im 19. Jahrhundert an den Hügeln von Yorkshire gehangen hatten. In Charlotte Brontës Roman „Jane Eyre“ beschreibt die Titelheldin zwei Schwestern, die in den Yorkshire Dales aufgewachsen sind und denen die Landschaft zu einem Teil ihrer Persönlichkeit geworden ist:

Sie hingen mit inniger Liebe an der rotblühenden Heide, in deren Mitte ihr Wohnsitz lag – an dem tiefen Thal, in welches der steinige Reitweg, der sich an ihrem Tor vorüberzog, hinunterführte und sich zuerst zwischen Farnkraut bewachsenen Hügeln und dann zwischen den wildesten kleinen Weideplätzen hindurchschlängelte, welche je ein weites Heideland begrenzt oder einer Herde grauer Moorlandschafe mit ihren kleinen Lämmern das Leben gefristet haben. Sie hingen mit vollständig enthusiastischer Liebe an dieser Landschaft, wie ich sagte. Und ich konnte das Gefühl verstehen und seine Wahrheit und Macht vermochte ich zu teilen. Ich empfand den fesselnden Zauber des Ortes. Ich empfand die Heiligkeit seiner Einsamkeit; mein Auge ergötzte sich an diesen Umrissen von Berg und Tal – an der wilden Färbung, welche Moos und Heiderosen und blumenbestreute Wiesen und prächtige Farnkräuter und Granitfelsenklippen den Hügeln und der Ebene verliehen. All diese Einzelheiten waren für mich, was sie für sie waren – ebensoviele reine und süße Quellen der Freude. Der scharfe Wind und die leichte Briese; die rauhen und die halcyonischen Tage, die Stunde des Sonnenaufgangs und des Sonnenuntergangs; das Mondlicht und die wolkige Nacht – alles dies übte in diesen Regionen dieselbe Anziehungskraft auf mich aus, wie auf sie – nahm mich mit dem selben Zauber gefangen, der sie längst umstrickt hatte.

Eine analoge Beschreibung der Landschaft der englischen Ostküste würde vieles am ästhetischen Empfinden von Benjamin Britten veranschaulichen. Anders der Bruder dieser beiden Schwestern. Er ist calvinistischer Pfarrer und ringt mit den Dogmen seiner Religion, mit seinen Aufgaben und seinen Plänen. Er analysiert die Gesellschaft seiner Heimat und bedenkt die Lage der Welt. Die Landschaft dient ihm nur dazu, wandernd zu denken und seinem Leben ein Gerüst zu bauen:

Außerdem glaube ich nicht, daß die Natur ihm so viele Quellen der Wonne und des Entzückens bot, wie seinen Schwestern. Nur einmal, nur ein einziges Mal sprach er in meiner Gegenwart über den wunderbaren Reiz, welchen diese rauhen, schroffen Hügel auf ihn ausübten, und über die angeborene Liebe für das düstere Dach und die bemoosten Mauern, die er sein Heim nannte. Aber in seinen Worten lag mehr herbe Trauer, als sich mit dem Gefühl vertrug, dem er Ausdruck verlieh. Auch schien es mir stets, als durchstreife er Heide und Moor nicht um ihrer beruhigenden, tröstenden Stille und Einsamkeit willen – als suche er sie nicht auf um der tausend friedlichen Freuden halber, die sie ihm doch hätten gewähren können.

Dimitri Schostakowitsch würde man wohl eher mit diesem zweiten Romanhelden vergleichen – für Naturschwärmereien ist er nicht bekannt. Er ist auch nicht auf dem Land aufgewachsen, sondern in der Stadt. Und St. Petersburg ist eine große Stadt. Seine Kindheitserlebnisse fallen in die Zeit zwischen den beiden Revolutionen. 1903 geboren, war er fünf, als seine Eltern mit der bürgerlichen Revolution sympatisierten, und elf, als er 1917 bei den Ereignissen der Oktoberrevolution mit ansehen musste, wie neben ihm ein Junge starb. Er sah die Welt früh mit politischen Augen. Man redete über Politik, nicht über das Baden in der Newa oder Ferien auf dem Lande. Und wenn man über Seeleute sprach, dann über die Matrosen von Kronstadt oder die vom Panzerkreuzer Potemkin oder von der Aurora. Wenn Romantik, dann Revolutionsromantik.

Gemeinsam hatte er mit Britten die frühe Begabung für die Musik. Beide waren erstklassige Pianisten, doch während Britten auch ein großer Interpret fremder Musik wurde, beschränkte Schostakowitsch sich darauf, seine eigene Musik zu spielen. Auch Schostakowitsch brannte darauf, in der Gesellschaft seine Rolle zu spielen. Doch die Umstände brachten es mit sich, dass er zunächst nach Anerkennung in den Kreisen der Künstler-Avantgarde strebte – und dass er es schaffte, von Majakowski, Rodtschenko und Meyerhold als Ebenbürtiger akzeptiert zu werden, war ein wichtiger erster Schritt, der ihm zugleich die Maßstäbe der Künstler-Avantgarde vermittelte. Diesen Maßstäben zu folgen bedeutete, für die Revolution zu sein – die Künstler-Avantgarde begriff sich als Speerspitze der Revolution und damit als gesellschaftlich relevant und aktiv. Und der junge Schostakowitsch genoß es, gesellschaftlich relevant und aktiv zu sein!

Durch den Prawda-Artikel „Chaos statt Musik“ vom Januar 1936 musste er lernen, dass er einer Illusion aufgesessen war. Das Regime brauchte keine Ratgeber und schon gar keine Kritiker, es wollte die Kunst ebenso totalitär beherrschen wie die Gesellschaft. Nicht nur wer sich nicht anpassen wollte oder konnte, wurde umgebracht, das konnte auch aus reiner Willkür geschehen. Jedes Individuum steht in Opposition zu den Zwängen, die die Gesellschaft ihm auferlegt, doch die bürgerliche Revolution hatte diesen Konflikt mit Regeln versehen; sie waren nun aufgehoben und es herrschte wieder die gleiche Rechtlosigkeit wie bei den Untertanen im Feudalismus. Auch Ausreisen war nicht möglich, außerdem hatte der junge Komponist ja Familie. Der Nationalsozialismus in Deutschland wurde als Endstadium des Kapitalismus dem Volk als Feindbild entgegen gehalten, unter dem es sich zusammenschließen sollte; nach dem deutschen Überfall auf die Sowjetunion 1942 galt es erst einmal das Überleben zu organisieren. Der wirkliche Feind war die größere Bedrohung als das Regime.

Auf diese Illusion fiel Schostakowitsch nicht mehr herein. Er hatte sich 1936 die Maske des Klassizismus zugelegt, die er mit der Fünften Symphonie als „Antwort eines Sowjetkünstlers

auf gerechtfertigte Kritik“ ankündigte. 1942 schrieb er die „Sechs englischen Lieder“: zwar hatte er nach dem Fiasko der „Lady Macbeth von Mzensk“ Abstand genommen zur Vokalmusik, weil Texte belastend gewertet werden konnten, doch die Zustände im fernen England vergangener Jahrhunderte waren weniger angreifbar. Sich, das letzte Lied „Königlicher Feldzug“ konnte als Spottlied auf Hitler verstanden werden. Doch was konnte eine schwerere Anklage gegen das Regime und seine Schranken sein als Shakespeares Sonett Nr. 66 – „Und Kunst geknebelt von der groben Macht“? Und „Macphersons Abschied“ von Robert Burns war das muntere Lied eines Rebellen auf dem Weg zu seiner Hinrichtung, dessen Galgenhumor bestens dem Sarkasmus von Schostakowitsch entsprach. Und als er 1945 diesen Galgenhumor zum Finalthema seiner Neunten Symphonie machte, war klar, dass er immer noch um sein Leben fürchtete.

Dank der Maske des Klassizismus konnten die Bürokraten und Scharfrichter das nicht entdecken. Doch wer widerständig fühlte, wer musikalische Bildung hatte, der hörte aus der Musik den widerständigen Impuls heraus. Das machte den Komponisten zu einer Leitfigur, was dem Regime wiederum nicht verborgen bleiben konnte. Schostakowitsch widerstand auch dem Druck zum Parteieintritt bis 1960, als er daran förmlich zerbrach. Aber auch da komponierte er zwar ein Selbstbekenntnis und Schlüsselwerk, das in Gohrisch entstandene Achte Streichquartett, doch er versteckte es hinter der Widmung „Den Opfern von Faschismus und Krieg“ – die Mär, das Stück handelte nicht vom Komponisten, sondern von Dresden, hielt sich lange. Im Ausland länger als in der Sowjetunion, wo die Musikliebhaber früh den wahren Sachverhalt erkannten, wie mir Rudolf Barschai versicherte, der das Achte Streichquartett zur Kammersymphonie umarbeitete, der Form, unter der es in der ganzen Welt berühmt wurde.

Schostakowitsch hatte zuerst zur Elite der Kunstavantgarde gehört, dann war er Teil einer inneren Emigration geworden, gehörte also wieder zu einer gesellschaftlichen Gruppe. Auch sein Widerstand war nicht individuell, sondern politisch und gemeinschaftlich. Die Umstände des Totalitarismus brachten es mit sich, dass man sich nicht organisieren konnte und auch nicht darüber sprechen durfte, da überall mit Bspitzelung und Denunziation gerechnet werden musste. Umso mehr galt daher die nonverbale Kommunikation, die über die Werke Schostakowitschs möglich war, die einen Code verwendeten, der nicht so einfach zu knacken war. Die Musiksprache dieses Künstlers hatte sich im Stalinismus in eine völlig neue Richtung entwickelt, die in engster Verbindung mit seiner Heimat stand und auch nur dort verstanden wurde.

So wird auch verständlich, warum der weltberühmte Komponist nicht im Ausland blieb, wenn er die Gelegenheit dazu hatte. Zunächst war ihm der Kapitalismus keine Alternative – er verachtete den Westen, was er bei seiner New-York-Reise 1945, die er auf ausdrücklichen Wunsch Stalins unternahm, dadurch zum Ausdruck brachte, dass er dem Publikum in Madison Square Garden ausgerechnet das Scherzo aus seiner Fünften Symphonie vorspielte, die Karikatur der „gesunden Lebensfreude“. Er reiste nach England, wo er 1958 in Oxford mit dem Ehrendoktor ausgezeichnet wurde, aber er kehrte nach Russland zurück – jetzt war Stalin tot und die „Taufwetter“-Periode gab Hoffnung, man könnte aus den moralischen Prinzipien des Sozialismus doch noch gesellschaftliche Verpflichtungen ableiten wie etwa aus denen des Christentums. 1972 reiste er noch einmal nach England, vor allem aus Anlass der Erstaufführung seiner Fünfzehnten Symphonie in der Royal Festival Hall – im Rahmen dieser Reise fand nicht nur die Begegnung mit Britten im Red House statt, sondern der gesundheitlich schon schwer angeschlagene Komponist unterzog sich auch der Mühe einer Reise nach York, wo das junge Fitzwilliam Quartett zum ersten Mal in England sein Dreizehntes Streichquartett spielte. Er hatte den jungen Musikern auf ihren Brief geantwortet und spontan zugesagt, in der Lyons Concert Hall der Universität von York dabei zu sein. Ja, er kam sogar schon zu einer Probe, gab ihnen Hinweise zur Spieltechnik und verbrachte den Tag mit ihnen. Unter guten Musikern fühlte er sich wohl, überall auf der Welt, denn sie sprachen seine Sprache.

Das Motto des „Requiems“ von Anna Achmatowa hatte er auch zum Motto seines eigenen Lebens und Arbeitens gemacht:

Ich ließ mich nicht von meiner Heimat scheiden,
Floh in die Fremde nicht vor der Gefahr.
Ich blieb bei meinem Volk in seinem Leiden,
Blieb, wo mein Volk zu seinem Unglück war.

Britten war aus England geflohen, weil die Gesellschaft ihn durch Vorurteil zum Außenseiter machte. Sein Konflikt mit der Gesellschaft war vorwiegend persönlicher Natur, während Schostakowitschs Konflikt politischer Natur war – als Avantgardist nahm er absichtsvoll eine politische Position ein und der Stalinismus zwang ihn in eine andere politische Position. Britten versuchte niemals, sich als Mitglied einer Minderheit zu definieren und sich politisch für deren Rechte einzusetzen; er wollte so akzeptiert werden wie er war, es gab für ihn keine Welt der Schwulen und eine Bewegung der Schwulen schon gar nicht. Auch Britten hatte eine fragile Gesundheit und war sensibel für das Leid anderer Menschen – und es war wohl auch das Gefühl, selbst gefährdet zu sein, eine allzu starke Neigung zu Knaben zu haben (der er aber niemals nachgab), die die Gefährdung des Zarten, Schutzbedürftigen, Unschuldigen zu einem der Leitthemen seiner Musik werden ließ. Das war zwar sein ureigenes Thema, doch berührte es sich selbstverständlich mit den Empfindungen vieler Menschen. Das Fehlen des Auftrumpfenden in Brittens Musik macht sie menschlich und sympathisch.

Doch auch Schostakowitschs Musik ist nicht nur politisch. Er war zwar selbst kein Außenseiter, doch er spürte starke Sympathie für verfolgte Minderheiten wie die Juden. Der zentrale Satz in seiner Dreizehnten Symphonie lautete mit Jewtuschenkos Worten: „Für Judenfeinde bin ich wie ein Jude“. Und in seinem Zweiten Klaviertrio ist es das jüdische Thema, das die Angst des Verfolgten zum Ausdruck bringt; er zitiert es im Achten Streichquartett wieder, wo es genau die gleiche Funktion hat. Der Verfolgte ist ganz allein, der Suchscheinwerfer ist auf ihn gerichtet, er kann sich nirgendwo verstecken. 1936 hätte Schostakowitsch gewünscht, sich als Tutti-Streicher im Orchester verstecken zu können, doch er stand im Lichtkegel und man forderte von ihm: „Juble!“ Und er lieferte den erpressten Jubel im Finale der Fünften Symphonie, der die Einsamkeit des Verfolgten tragischer ausdrückt als jede andere Musik. Die „Lieder aus der jüdischen Volkspoesie“, das Erste Violinkonzert – diese und etliche weitere Kompositionen mussten im Stalinismus in der Schublade bleiben, weil der Antisemitismus auch in Russland ein beliebtes Herrschaftsinstrument war. Das Lachen durch Tränen, wie es in der jüdischen Musik zum Ausdruck kommt, machte Schostakowitsch sich zu eigen.

Die Erfahrung, dass die Einsamkeit des Individuums seine existentielle Grundbedingung ist, wurde für beide Komponisten prägend. Es gibt keine Freiheit außer der, die das Individuum sich dank Begabung und Umständen erkämpfen kann, doch auch die sind ihm vorgegeben. Es gibt keine absolute Freiheit, das Subjekt ist nicht souverän. Freiheitsgrade kann es nur erringen aus der gegebenen Unfreiheit. Es muss die Welt so nehmen, wie sie ist, obwohl es sie nicht einmal vollständig wahrzunehmen imstande ist. Es kann seine Befindlichkeit in der Welt in der Regel nicht einmal anders formulieren, als auf die allgemein übliche Weise. Die Musik ist eine zusätzliche Sprache, die auch Dinge aussprechen kann, die verbal nicht geäußert werden können. Sowohl Benjamin Britten als auch Dimitri Schostakowitsch haben hier als Künstler Sprachnischen gefunden, aus denen sie eine neue Klangwelt – und damit Erlebniswelt – bilden konnten, die vielen Menschen verständlich war, ohne explizit zu sein. Deshalb konnte ihre Musik populär werden, ohne populistisch zu sein, denn sie wirkt auch ohne das Verständnis dessen, was unter dem doppelten Boden ist. Denn einsam ist auch der Hörer, und seine Sinne wählen aus dem Gehörten das aus, was zu ihm passt. Alle gemeinsam – die Komponisten wie ihre Hörer – sind Teilchen der modernen Gesellschaft und müssen als Individuum funktionieren – die Musik von Britten und Schostakowitsch hilft ihnen offenbar bei ihrer Positionsbestimmung auf dem Weg zu etwas mehr Freiheit.