Die Streichquartette von Dimitri Schostakowitsch
Vortrag im Leipziger Gewandhaus zum 100. Geburtstag des Komponisten, 23. September 2006
Von Bernd Feuchtner

Dimitri Schostakowitsch kam der Gedanke, sich auf die Gattung Streichquartett einzulassen, erst nach der Fünften Sinfonie; seine Nr. 1 trägt die Opuszahl 49. Umso nachdrücklicher hat ihn das Streichquartett danach beschäftigt. Fünfzehn Quartette wurden es schließlich, ebenso viele wie die Sinfonien, und im Gesamtwerk sind sie auch ebenso schwergewichtig wie diese. Wenn die Quartette auch einzeln nicht in direktem Gegensatz zu den Sinfonien stehen, dann beschreiben sie doch als Gattung zwei janusartig entgegengesetzte Gesichter des russischen Komponisten.

Diese Aufspaltung geschah allerdings erst mit der Fünften Sinfonie. Im Frühwerk hätte sich eine so feine Gattung wie ein Streichquartett seltsam ausgenommen, denn da war er vor allem ein frecher Hund. Gewiss, der Neunzehnjährige hatte 1925 mit einer klassischen Sinfonie weltweit Aufsehen erregt. Aber das war seine Diplomarbeit am Leningrader Konservatorium, und mit ihr wollte er sowohl seine formale Meisterschaft, als auch die nötige Portion Respektlosigkeit gegenüber der Tradition beweisen – etwa, indem er eine Korrektur, die sein ihm sehr wohlgesonnener Lehrer Glasunow in der Harmonisierung angebracht hatte, vor der Aufführung hinter dessen Rücken wieder rückgängig machte. Auch das Präludium und Scherzo für Streichoktett aus dem gleichen Jahr sind kompositorische Virtuosenstücke. Überhaupt sind Scherzi und fantastische Tänze die häufigsten Namen seiner ersten Kompositionen.

Höchstens das 1. Klaviertrio op. 8 bemüht sich um ein konventionelles Kammermusik-Genre, doch auch hier spielt der Siebzehnjährige sehr gekonnt mit einer alten Form und imitiert den Ton der Tradition, um ein hintergründiges Bild zu geben. Das entscheidende Instrument ist hier das Klavier, Schostakowitschs eigenes Instrument, auf dem seine große Virtuosität ihn bis zum ersten Preis beim Warschauer Wettbewerb brachte. Schostakowitsch war, wie wir von Zeitgenossen ebenso wie durch Aufnahmen wissen, ein ganz unglaublicher Pianist mit einem eigenartig scharfen und pointierten Anschlag; Pedal benutzte er fast nie – und solche Charakteristika sind auch ganz allgemein nicht unwesentlich für seine Musik. Für sich schrieb er denn auch die 1. Klaviersonate und die 10 Aphorismen, die die radikale Sprache seiner 2. und 3. Sinfonie vorbereiteten – wie ihre Titel "Oktober" und "1. Mai" schon zeigen, ging es da um die Verbindung experimenteller Klänge mit Anforderungen des Agitprop. Das Streichquartett war für ihn zu diesem Zeitpunkt eine wenn nicht antiquierte, so doch äußerst entlegene Sache.

Viel lieber schrieb Schostakowitsch für das Theater, das ihn in die Zusammenarbeit mit Meyerhold, Majakowski und Rodtschenko brachte, oder für das neue Medium des Films, wo er mehrfach mit den großen Regisseuren Kosinzew und Trauberg arbeitete, die bald Freunde wurden. Es entstanden die drei Ballette auf Stoffe, wie sie in der jungen Sowjetrepublik aktuell waren, und die beiden sozialkritischen Opern "Die Nase" und "Lady Macbeth". Hinter diesen engagierten Arbeiten hatte die reine Konzertmusik zurückzustehen.

Das 1. Klavierkonzert mit seiner witzigen Trompetenstimme war eher eine Persiflage auf das romantische Konzert. Immerhin deuten die 24 Klavierpräludien und die Cellosonate darauf hin, dass ihm auch in politisch brisanter Zeit das Konzertpodium als solches wichtig war. Die Konzeption einer rein instrumentalen vierten Sinfonie brachte ans Licht, was Schostakowitsch auch in einer "Deklaration der Pflichten eines Komponisten" publizierte: Die Flucht der Komponisten ins Theater habe zur Produktion von bloßen Schablonen geführt, aber die Musik ruiniert, er könne nun nicht weiter der eigenen Entpersönlichung zusehen.

Der herausragende Musikwissenschaftler Iwan Sollertinski, mit dem Schostakowitsch sich eng befreundet hatte, impfte dem bisherigen Bürgerschreck die Achtung vor der Musik "von Bach bis Offenbach" ein und bestärkte ihn in der Auffassung, dass nur die künstlerische Qualität, nicht aber irgendeine gute politische Absicht der sowjetischen Musik Achtung eintragen könne.

Doch dann kam der Januar 1936. In der Prawda erschien der von Stalin initiierte Artikel "Chaos statt Musik", in dem an Schostakowitsch das Exempel statuiert wurde, das die gesamte sowjetische Avantgardekunst auslöschen sollte. Für Schostakowitsch begann die lange Reihe von Versammlungen, in denen seine Musik von den Bürokraten verurteilt und er zum Volksfeind abgestempelt wurde. Anderen Künstlern, darunter vielen Freunden wie dem Marschall Tuchatschewski, ging es bekanntlich weit schlimmer, sie wurden in Lager deportiert oder ermordet.

Zunächst war Schostakowitsch wie gelähmt und schrieb in diesem Jahr neben einer Film- und einer Theatermusik nur vier Puschkin-Lieder. Die Fertigstellung der Vierten Sinfonie schleppte sich hin, und vor der Uraufführung zog er sie plötzlich zurück. Er war nun 30 Jahre alt und hatte Familie. Er suchte nach einer Möglichkeit, zu überleben ohne sich aufzugeben. Er fand sie mit der nach klassischem Schema viersätzig angelegten Fünften Sinfonie. Unter dem politischen Druck formte sich seine Musik um. Sie erhielt einen doppelten Boden. Nach außen hin war sie demonstrativ klassizistisch und klang, als erfülle sie die Anforderungen der offiziellen Doktrin vom "Sozialistischen Realismus", doch für den Musikkenner enthielt sie verborgene Botschaften: die Volkstümlichkeit war sarkastische Posse, jüdische Melodik solidarisierte sich mit Verfolgten, bestimmte Themen und Motive bedeuteten ebenso konkrete Hinweise wie die Benutzung von Formen der Tradition und ihre anders gerichtete Verwendung. Das war die Maske Schostakowitschs in der Zeit des Stalinismus, mit der er sich die Rehabilitierung erkaufte, die in der Berufung zum Professor am Leningrader Konservatorium gipfelte.

Da er selbst in den letztlich doch immer als Großereignis angelegten Sinfonien die Grenzen des Möglichen immer wieder ausreizte und seine Gegner provozierte, bezahlte er für das Überleben mit dem frühen Ruin seiner Gesundheit, hoher Nervosität und psychischen Problemen. Gegenüber der Vortäuschung des Klassischen in den Sinfonien rückte nun das Streichquartett in den Mittelpunkt seines Interesses. Hier konnte er die kompositorische Meisterlichkeit in der Stille erproben. Kammermusik war für die Parteibürokraten nicht so interessant. Welcher feindlichen Agitation konnte die zahlenmäßig unbedeutende Besucherschar dort schon zum Opfer fallen!

Die Gefühlswelt des ***Ersten Quartetts*** aus dem Jahr 1938 ist denn auch reich an Schattierungen. Nachdenklichkeit und Verzicht auf äußerliche Effekte, eine ruhige Heiterkeit statt aufgeputzter Fröhlichkeit, rein musikalische Formlösungen befreien vom Krampf der Verstellung. Das Stück steht ausgerechnet in der "naiven" Tonart C-Dur und ist völlig unprätentiös – nach der bedeutungsschweren Geschichte der Gattung Streichquartett hätte dieser Anfang auch ganz anders ausfallen können. Im entspannten, wenn auch untergründig nicht sorgenfreien Ton des Stücks drückt sich eine Haltung aus, die allem politischen Druck mit souveräner Distanz zu begegnen weiß.

Hier erinnert alles an den frühen, unbekümmerten Schostakowitsch, den frechen Parteigänger der Avantgarde. Wie in der Ersten Sinfonie des 19-jährigen ist im Ersten Streichquartett des 32-jährigen Komponisten die traditionelle viersätzige Form eingehalten, aber im Inneren geht er natürlich wieder ganz eigene Wege. Das Stück dauert nicht mehr als eine gute Viertelstunde und hätte auch anders enden können, als in diesem Wirbel von Ausgelassenheit. Der erste Satz ist kein schnelles Allegro, sondern ein Moderato, und es gibt auch keine Durchführung. Die Themen entfalten sich lyrisch und zeigen sich in überraschenden harmonischen und rhythmischen Perspektiven. Die Musik erfreut sich am freien Spiel der einzelnen Stimmen.

Tröstlich in diesem Quartett ist vor allem, dass Schostakowitsch mit der russischen Tradition auch noch ganz positiv umgehen kann: Tritt uns in den Sinfonien immer mehr die Fratze des Nationalismus, der stumpfen Selbstbeweihräucherung entgegen, sobald russisches Kolorit benutzt wird, demonstriert er uns im zweiten Satz des Quartetts, wie anregend die russische Musiktradition auf seine Musik wirkt, so lange es um rein Kompositorisches geht. Hier kann er sich ganz entspannt seinen Vorbildern Tschaikowsky und vor allem Mussorgski beigesellen. Zauberspuk von Mendelssohn'scher Leichtigkeit beherrscht den dritten Satz.

Zunächst schien es, als sei das C-Dur-Quartett nur ein kleiner Seitensprung gewesen. Sechs Jahre sollte es dauern, bis das Zweite entstand, und da schrieb man schon das Jahr 1944 und es herrschte Krieg. In der Zwischenzeit schrieb Schostakowitsch die sarkastische Sechste Sinfonie und gestaltete in den groß angelegten Bildern der Siebten (der "Leningrader") und der Achten die europäische Tragödie des Totalitarismus. Während der Krieg tobte, seine Stadt Leningrad von den Deutschen belagert und er selbst in den Ural evakuiert wurde, entstand das Klavierquintett, dessen Uraufführung 1940 mit ihm selbst am Klavier ein überaus bedeutendes Ereignis für die russische Musik war; auch die zweite Klaviersonate ging zwei Jahre später den kammermusikalischen Weg weiter, der 1944 zu einem dritten Werk mit Klavierbeteiligung führte: dem großen Zweiten Klaviertrio op. 67, das für das Achte Quartett so wichtig werden sollte.

Ein bedeutungsvoller Hinweis war in der Sechsten Sinfonie, dass sie keinen Kopfsatz hat, sondern nur aus einem langsamen Satz und zwei Scherzi besteht: Kopflosigkeit angesichts unauflösbarer Widersprüche. In seinem ***Zweiten Streichquartett*** op. 68 vom Jahr 1944 legte Schostakowitsch hingegen großen Wert auf den Kopfsatz, der das umfangreiche Stück einleitet. Die Unbefangenheit des Ersten Quartetts hat die Musik verloren, sie ist von großer Verstörtheit. So kann man das Finale zwar als einen Variationssatz bezeichnen, doch was mit diesem russischen Thema geschieht, ist so wenig bloße kompositorische Virtuosität wie das Variationenfinale von Tschaikowskys Vierter Sinfonie.

Hatte man in der Klassik noch vom Streichquartett als der vernünftigen Unterhaltung von vier gebildeten Personen gesprochen, wird die Gattung mit diesem Stück zur einsamen Zwiesprache. Zur Zwiesprache mit sich selbst, mit einem imaginären oder mit einem ebenfalls einsamen Zuhörer in einer Zeit, in der die Massen gefährlich geworden sind. Dem entspricht das Rezitativ, die Deklamation eines Instruments nach der Art menschlicher Rede: kein "Lied ohne Worte", sondern eine Ansprache ohne Worte – ob an ein vertrautes Gegenüber, an einen erhofften Empfänger, in das Nichts hinein oder als ein Gebet: in jedem Fall eine Flaschenpost. War der Komponist in diesem Quartett mit vielem bereits auf die Neunte Symphonie zugegangen, weist das genannte Rezitativ noch zwei Jahre weiter in die Zukunft, auf die große Kadenz des Ersten Violinkonzerts.

Nach dem Ende des Krieges mit allen seinen furchtbaren Verwüstungen und Opfern hatte Schostakowitsch das Pech, dass er bei der Nummerierung seiner Sinfonien bei der Neun angelangt war. Stalin, und nicht nur er, erwartete nun natürlich eine "Sowjetische Neunte" auf den Sieg seiner siegreichen Armee, und Schostakowitsch selbst war so unvorsichtig gewesen, mehrmals eine große Chorsinfonie auf Worte der marxistischen Klassiker anzukündigen. Was bei der Uraufführung 1945 ans Tageslicht kam, war jedoch ein klassizistisches Leichtgewicht, nicht mal eine halbe Stunde lang, ein kleines Stückchen nach der Art von Haydn kam zum Vorschein, das auch noch kräftig ironische Töne anschlug und Galgenhumor zum Ausdruck brachte. Die Wiederkehr des Spötters Schostakowitsch wurde nicht verziehen. Vor Stalins Tod wagte er keine Sinfonie mehr. Der Komponist zog es vor, seine nächsten Werke entweder für Kammermusik zu schreiben oder ganz in der Schublade verschwinden zu lassen.

Schlimmer wäre es freilich gewesen, die Kultur-Gängler hätten die Neunte verstanden. Was sie witzig formulierte, die Ängste der Unterdrückten wie ihren Galgenhumor, das bringt das ***Dritte Streichquartett*** op. 73 ein Jahr später in vollem Ernst. Es gehört zu den schwergewichtigen Kammermusikwerken, die Schostakowitsch in jenen Jahren schrieb. Hier hallen noch einmal die Ungeheuerlichkeiten der Achten Sinfonie nach. Auch die fünfsätzige Anlage entspricht ihr. Wie dort steht vor dem Finale als langsamer Satz eine Passacaglia. Diese Form diente Schostakowitsch seit der Oper "Lady Macbeth", wo er ein Zwischenspiel als Passacaglia gestaltet hatte, als Ausdruck eines unausweichlichen Verhängnisses. Ein Bassthema wird ostinato, d.h. unverändert immerfort wiederholt, während sich die oberen Stimmen frei bewegen, bis sie auf dem Höhepunkt das Passacaglia-Thema übernehmen.

Die beiden Themen des ersten Satzes sind höchst gegensätzlich; das erste ist eine sarkastische Polka in neoklassischem Stil, das zweite eine zarte Melodie. Doch was geschieht mit diesen

unscheinbaren Geschöpfen in der Durchführung! Sie wenden sich unvermuteter Gewalttätigkeit zu und stürzen sich in eine enorme Kollision, die etwas vom Trotz eines Kindes hat. Hier zeigt sich Schostakowitsch als ein phänomenaler Meister der Durchführung, der mühelos das Niveau Beethovens erreicht. Der Satz ist in seiner Haltung dem Kopfsatz der Vierten Symphonie von Gustav Mahler nicht fern.

Neu im Streichquartett ist der Marionettenmarsch im ersten Scherzo, eine typische Ausdrucksform Schostakowitschs in der Stalinzeit, die meist im Allegretto-Tempo auftaucht, eine traurige Karikatur. Auch dieser zweite Satz „Moderato con moto“ hat zwei Themen, das erste energisch federnd, das zweite fiebernd, durchbrochen von Seufzermotiven in den höheren Registern. Nach einer Reihe von Veränderungen endet er mit versöhnlichen Tönen. Auf einen langen Quartsextakkord in c-moll legen sich tiefe Terzen in e-moll, was eine Dissonanz ergibt, die an eine düstere Höhle erinnern mag. Der teuflische Rhythmus des Scherzos wechselt zwischen Zweier- und Dreiertakt und schafft dadurch eine ungeheure Spannung, die bis zum Ende nicht nachlässt. Danach erklingt das erwähnte Adagio mit der Passacaglia. Ohne Unterbrechung folgt der fünfte Satz „Moderato“. Sein erstes Thema klingt wie eine Barkarole. Dem gesangvollen zweiten Thema folgt überraschend ein kecker Tanz in A-Dur, dessen Anflug von Wehmut aber seine Herkunft aus einem jüdischen Tanz verrät – Schostakowitsch liebte die jüdische Musik besonders, da sie das Lachen durch Tränen hindurch ausdrücken konnte und so das tiefe Leid des Musikanten zugleich verbarg als auch offenbarte.

Noch eine weitere formale Neuerung greift der Komponist im Dritten Quartett auf. Im Zweiten Klaviertrio hatte er sie zum ersten Mal angewandt: Im Finale erklingt auf dem Höhepunkt das ostinate Passacaglien-Thema, die Quartettsätze werden auf diese Weise thematisch zyklisch verknüpft. Auch im Sechsten und Zehnten Quartett wird diese Form eine wichtige Rolle spielen, zunächst aber im Violinkonzert von 1947, in dem das Gewaltthema aus der Oper "Lady Macbeth" auch das Passacaglia-Thema abgibt – ein Symbol des fortwährenden Verhängnisses und in der Schluss-Apotheose auch dessen Triumph.

In der Reprise tritt das jüdische Tanzthema nach a-moll gewendet wieder auf. Nach unsteten harmonischen Wechseln findet die Musik schließlich zurück nach F-Dur und zeigt den Ausdruck tief empfundener Versöhnung. Bis zuletzt klingt dieser Akkord ostinato nach, während die erste Violine uns einen Abschiedsgruß zusendet.

Obwohl es zunächst wie eine private Oase in den Wüsteneien der Zeit wirkte, ist das Streichquartett auf diese Weise nun doch sehr rasch in Schostakowitschs System des Komponierens mit doppeltem Boden hineingezogen worden. Sowieso gab es kein Entrinnen aus einer nach Kriegsende wieder verschärften Reglementierung des Lebens und der Künste. Die Musik war diesmal die letzte, die es traf, als Andrej Schdanow die Keule gegen die Kultur schwang. Im Februar 1948 fand die große Versammlung statt, auf der mit Prokofjew, Schostakowitsch und Chatschaturjan die besten sowjetischen Komponisten als Abweichler und Volksfeinde gegeißelt und ihrer Lehrämter an den Hochschulen enthoben wurden. Der sonst so korrekte Sergej Prokofjew hatte demonstrativ in legerer Kleidung vorne Platz genommen. Schostakowitsch saß ganz hinten und lief alle fünf Minuten hinaus, um eine Zigarette zu rauchen.

Die folgenden fünf Jahre bis zu Stalins Tod 1953 wurden schwierig. Materiell ungesichert, musste Schostakowitsch wieder als Pianist auf Konzerttourneen gehen. Was er in diesen Jahren neben Stücken für ein Massenpublikum wie dem "Lied von den Wäldern" oder den "Zehn revolutionären Poemen" schrieb, wanderte in die Schublade. Stalin hatte zur gleichen Zeit eine antisemitische Kampagne angefacht, auf deren Höhepunkt auch der Leiter des Jüdischen Theaters, Solomon Michoëls, umgebracht wurde, den Schostakowitsch gut kannte. Der Komponist Moissej Weinberg, mit dem Schostakowitsch befreundet war, wurde eingekerkert und gefoltert. Da die jüdische Folklore ihn schon lange fasziniert hatte – im Zweiten Klaviertrio hatte das zum ersten Mal Ausdruck gefunden – verwendete er sie jetzt erst recht, im Violinkonzert, im Liederzyklus "Aus jüdischer Volkspoesie", im ***Vierten Streichquartett*** op. 83, das 1949 entstand, ebenfalls für die Schublade.

Auf den ersten Blick erscheint das Vierte Quartett als typisches Produkt der Inneren Emigration, der Welt abhanden gekommen und nur für sich selbst da. Doch man muss nur auf die jüdischen Motive achten, und man hört anders. Wie viele andere Stücke Schostakowitschs ist auch dieses ein Requiem, hier ein Gedenken an die jüdischen Opfer des Regimes. Rudolf Barschai, der die bekannte Orchesterfassung des Achten Quartetts schuf, hat mit seiner Fassung des Vierten Quartetts sozusagen mit der Röntgenkamera des bunten Kammerorchesters in die Tiefenschichten hineingeleuchtet, und da war es mit der Gemütlichkeit schlagartig vorbei. Die im Galopp-Trio des Scherzos verborgenen Mahler'schen Militärsignale kann man nun ebenso wenig ignorieren wie den letzten Trompetengruß an den toten Freund am Ende. Im Finale finden die orientalischen Skalen, Orgelpunkte und Tanzrhythmen in einfach gebauten Liedthemen zusammen: Die Verbindung chromatischer Klagemotive mit fröhlichem Tanzcharakter und die hier deutlich hervorgehobene übermäßige Sekunde sind Charakteristika jüdischer Folklore, heute sagen wir Klezmer dazu. Dies war Schostakowitschs Kommentar zum staatlich geförderten Antisemitismus.

Barschai, erst Schüler Schostakowitschs am Moskauer Konservatorium, dann sein Kammermusikpartner, hatte sich über jene Stelle gewundert, in der ein orthodoxer Choral neben einem jüdischen Tanzthema steht, das ganz sarkastisch wirkt. Als sie beide einmal in Schostakowitschs Wohnung alleine arbeiteten, fragte er ihn danach. "Seine Augen blitzten auf und sahen mich genau an, und darin habe ich vieles gelesen. Zuerst las ich, dass er sehr zufrieden sei, dass das jemand versteht. Aber dann beherrschte er sich sofort und schloss sich völlig ab. Er sah nach unten und sagte ganz kalt und scharf: Aber das bedeutet nichts, das ist Musik, das ist alles. Da war mir alles klar."

Das beispiellos herbe ***Fünfte Quartett*** op. 92 ist der letzte Zeuge der ausweglosen Situation der späten Stalinzeit, die den Komponisten soweit demütigte, dass er sich als "Volksvertreter" in den Obersten Sowjet der Russischen Republik wählen lassen musste. In der nach dem Tod des Diktators erschienenen Zehnten Sinfonie bricht der angestaute Hass auf, wird ein Triumphlied auf den Individualismus angestimmt, das in der ständigen Wiederholung des Wörtchens "Ich" gipfelt – musikalisch tut Schostakowitsch das durch die Verwendung der deutschen Umschrift seiner Initialen D. Sch., also in den Noten d-es-c-h.

In Wirklichkeit brachte ihm die Befreiung jedoch ein Erlöschen der Produktivität. Er begann sich bereits als Rossini zu fühlen, bis er 1956 das schöne ***Sechste Quartett*** op. 101 und im Jahr darauf die Elfte Sinfonie komponierte. Im Sechsten Quartett macht gleich zu Beginn das bei Schostakowitsch so häufige Klagemotiv auf sich aufmerksam, eine fallende Tonfolge. Die Widersprüche in dieser Komposition werden versöhnt, indem jeder Satz mit der gleichen kadenzierenden Floskel harmonisch abgeschlossen wird – die resignierende Ironie ist nicht zu überhören. Das Gewaltmotiv deutet tiefergründige Schichten dieser Musik an, die aus einem Höhenflug schwindelnd abstürzt und im bekannten Marionettentrott endet. 1958 brachte eine Operette und 1959 ein Cellokonzert, erst das Jahr 1960 wurde wieder produktiver. Hier entstanden gleich zwei Streichquartette. Das knappe, in Erinnerung an seine erste Frau Nina geschriebene ***Siebte Quartett*** op. 108 steht freilich im Schatten des ***Achten Streichquartetts*** op. 110, Schostakowitschs berühmtester Quartettkomposition überhaupt.

Doch so häufig das Achte Quartett gespielt wird, so selten wird es verstanden. Dabei ist es das Schlüsselwerk, das uns das ganze Rätsel Schostakowitsch mit einem Schlag auflöst. Er hat es natürlich selbst verschleiert, indem er die pathetische Widmung "Den Opfern von Faschismus und Krieg" darüber setzte. Wenn man aber die Themen hört, die aus seinen eigenen Werken und Tschaikowskys Sechster Sinfonie sind, dazu das an den wichtigsten Stellen auftauchende "d-es-c-h"-Motiv, kann man eigentlich nicht übergehen, dass nur von ihm selbst die Rede ist.

Es war auch immer bekannt, dass das Quartett nach Schostakowitschs Eintritt in die Kommunistische Partei entstanden war – ein Schritt, den niemand recht verstand. Sicher, in der Tauwetter-Periode unter Chruschtschow schrieb er Musik, die nach Hoffnung auf eine Rettung des

sozialistischen Gedankens aussah, aber wenn er unter dem ärgsten Druck nicht in die Partei eingetreten war, warum sollte er es jetzt tun? Man wollte ihn zum Vorsitzenden des Komponistenverbandes der Russischen Republik machen – an der Spitze des Allunionsverbandes amtierte seit 1948 sein Feind Tichon Chrennikow, und der sollte es bis 1993 tun – und die Voraussetzung für diese Position war die Parteizugehörigkeit.

Von Zeitzeugen wissen wir, dass Schostakowitsch sich mit allen Mitteln dagegen sträubte und dass er Ausreden suchte bis dahin, dass er noch nicht genug vom Marxismus verstehe und religiös sei; wir wissen, dass er aus Moskau floh und dass er hysterisch weinte. Es half alles nichts. Danach schickte man ihn nach Dresden, um die Musik zu Arnstams Film "Fünf Tage – Fünf Nächte" zu schreiben. An seinen intimen Freund Isaak Glikman schrieb er einen Brief, der vom Empfänger erst 1991 veröffentlicht wurde. Darin berichtet er, dass er zwar von der Sächsischen Schweiz begeistert sei und ein Streichquartett komponiert habe, aber von der Filmmusik keinen Takt geschrieben habe.

Das Achte Streichquartett sei eine Pseudotragödie und "der Erinnerung des Verfassers dieser Musik" gewidmet, schrieb Schostakowitsch: sarkastisch beschreibt er sich als einen Toten. Die Selbstdemütigung gipfelt in der Bemerkung, er habe geweint – aus Glück darüber, wie schön die Form gelungen sei. Der erste Satz erinnert an die Wendepunkte seines Komponistenlebens: aus weiter, nebelhafter Ferne steigen der Anfang der Ersten Sinfonie, deren Uraufführungstag er jedes Jahr zu feiern pflegte, und das zweite Thema der Fünften Sinfonie empor.

Die gehetzte Flucht des zweiten Satzes führt zu immer grelleren "d-es-c-h"-Rufen, die sich schließlich mit dem in dreifachem Forte ausbrechenden jüdischen (2.) Thema aus dem Finale des Zweiten Klaviertrios verbinden – die Identifikation mit den jüdischen Opfern nicht nur des Holocaust, sondern auch der stalinistischen Pogrome. Im dritten Satz mit seiner untertänigen Beflissenheit enthüllt Schostakowitsch das Hauptthema des Cellokonzerts vom Vorjahr als eine Entstellung des "d-es-c-h"-Motivs: das angepasste Mitglied des Komponistenverbandes, das seine Stücke gerne kritisieren lässt und stets als Helfer zur Stelle ist, als Maske des Komponisten D. Sch. Auch die fiesen Achtelfiguren geben Hinweise auf entsprechende Stellen in der Vierten und Fünften Sinfonie. Revolutionäre Trauerlieder und die sehnsuchtsvolle Klage der Lady Macbeth um ihren verlorenen Liebhaber Serjoscha stellen das "d-es-c-h"-Motiv wieder richtig, das dann den desolaten Schluss-Satz beherrscht.

Schwer zu glauben, dass danach die Zwölfte Sinfonie zum Gedenken an Lenin entstand, zu der die Dreizehnte vom Jahr darauf mit ihren provozierenden Jewtuschenko-Texten wieder jene kritische Solidarität mit dem Chruschtschow-Regime praktiziert, die es bei seinem moralischen Anspruch packt. Der neuerliche Konflikt mit den Behörden war damit vorprogrammiert. Im Jahr 1964, in Chruschtschows letzten Monaten, entstanden wieder zwei Streichquartette: Nr. 9 op. 117 und Nr. 10 op. 118. Das ***Neunte Streichquartett*** op. 117 besteht aus fünf Sätzen, die ineinander übergehen. Ein bizarres, abgründiges und sehr eindrucksvolles Werk, dem schon im ersten Satz bei aller scheinbaren Leichtfüßigkeit die Grundierung durch eine gleichförmige Achtelbewegung im Halbtonschritt und ein marionettenhafter Marsch den Anschein des Leidens am gleichmütigen Trott geben. Das mittlere Allegretto wird von zwei Adagios umrahmt. Im Finale, auf das beinahe die Hälfte der Takte entfallen, ballen sich die aufgestauten Widersprüche. Ein Kernthema beherrscht alle Sätze und wird auf vielerlei Weise variiert; mit ihm beginnt das Quartett und mit ihm schließt es auch. Es ist in seiner schnellen Form dem »Anpfiff« aus dem dritten Satz des Achten Streichquartetts ähnlich, jener Karikatur der eilfertigen Beflissenheit. Der erste und der vierte Satz bekommen durch die stetige Wiederholung eines Halbtonschritts einen monotonen Ausdruck. Das erinnert (wie im ersten Satz der Zehnten Symphonie) an das Klage-Motiv, das hier im ersten Satz einmal auftritt, sonst aber durch ein – jedes Mal wiederholtes – Dreitonmotiv würdig vertreten ist, das durch das ganze Werk geistert und aus dem zweiten Takt des Kernthemas entwickelt ist.

Im Mittelsatz, einem ebenso witzigen wie schließlich gespenstischen Galopp (einer wilden Jagd: nach dem Erfolg?), kommen russische Intonationen in einem märchenhaften Ton hinzu, die mit

jenem kräftigen, russischen »Uach!« enden. Der vierte Satz reißt den Fluss der Musik auf, zuerst mit jener bohrenden Wiederholung des Halbtonschritts, lähmend langsam, ganz wie im ersten Satz der Zehnten Symphonie, dann mit *ff*-Pizzicato-Akkorden ähnlich wie in der Kadenz des Ersten Cellokonzerts. Solche Aufhebung der motorischen Bewegung schafft den Eindruck völliger Einsamkeit. Drei aufeinander folgende fahle Quint- bzw. Quartakkorde erzeugen eine schauerliche Stimmung: In der Fünfzehnten Symphonie wird sich so der Tod melden. Dazu ertönt eine deklamatorische Wendung – ein Aufruf, eine Mahnung? –, die jenes wiederholte Dreitonmotiv enthält, das auch in der Mitte des Allegretto die Antwort auf den »Anpfiff« war.

Das Finale beginnt in größter Hast und völlig verstört. Die Formulierungen ähneln der »Flucht« am Beginn des Allegro-Finales der Vierten Symphonie. Die bisherigen Gestalten werden dabei verarbeitet, es dominiert zunächst das wiederholte Dreitonmotiv, das in einem Zwischenteil vorübergehend von einem harten, schweren, russischen Lied verdrängt wird. Schließlich tritt die deklamatorische Stelle aus dem zweiten Adagio auf, gefolgt von den Pizzicato-Akkorden und schließlich den monotonen Halbtonschritten. In die Lähmung hinein wird das schlichte Galoppthema aus dem Mittelsatz eingeführt, das nach weiteren heftigen, zeitweise scharf dissonierenden Entwicklungen zusammen mit dem Kernthema und dem russischen »Uach!«-Juchzer das Streichquartett unvermutet zu einem *fff*-Schluss von hysterischer Ausgelassenheit führt.

Das Werk bietet keine simple Pauschallösung der Formfrage und ist auch in kein programmatisches Schema einzuzwängen. Es öffnet sich dem Hörer bei der ersten Bekanntschaft noch lange nicht, sondern zwingt ihn zum Nachdenken, es gehorcht also nicht der herrschenden Ästhetik. Stücke wie dieses zeigen den Komponisten wieder auf der Höhe seiner Fähigkeiten. Sie erklären auch die Anziehungskraft Schostakowitschs auf die junge Generation, die von seiner kunstvollen Satztechnik fasziniert war.

Das unmittelbar danach begonnene und am 24. Juli 1964 beendete ***Zehnte Streichquartett*** op. 118 setzt an vergleichbar marionettenhaften Formulierungen an. In schärfstem Kontrast zu dem einleitenden gleichmütigen Andante steht der grobe zweite Satz, ein aggressives »Allegretto furioso« vom Typus des sarkastischen Scherzo, das wildeste Scherzo aller Quartette, das an das Stalin-Portrait im Scherzo der Zehnten Sinfonie erinnert. Dem dritten Satz, einer ernsten Passacaglia mit elf Durchgängen, folgt das Finale erneut mit einem mechanisch bewegten Thema. Wenn die Musik schließlich in abstoßend aggressive Töne übergeht, wird von Cello und Bratsche das Passacaglia-Thema dagegengesetzt. In den nach diesem Höhepunkt mechanisch weitertrottenden Marsch dringt eine Erinnerung an den ersten Satz. Schließlich verliert sich die Musik im Irgendwo.

Das Marionettenhafte hatte sich in Schostakowitschs Musik einen immer größeren Stellenwert erobert. Folglich sah er darin die größte Bedrohung: dass sich wieder die Anpassung, das Kuschen, die Doppelmoral, der Opportunismus breit machen. In seiner Musik findet sich auch der Hinweis für ein Bewusstsein dafür, dass er mit seiner öffentlichen Rolle zu dieser Doppelmoral beigetragen hatte und sie erhalten half. In den Mittelpunkt seiner Musik rückte jetzt immer mehr der Tod, über den auch das ***Elfte Streichquartett*** op. 122 reflektiert, offenbar nach dem Motto »Carpe diem« (»Nutze den Tag!«), was im Systemzusammenhang aber doch nur wieder die moralisierende Erpressung zur Mitarbeit ist.

Es entstand 1966 noch in der Tauwetter-Periode, die dann durch Breschnews Machtübernahme und Restaurationspolitik ein jähes Ende nahm. Neben dem fantastischen Zweiten Cellokonzert schrieb Schostakowitsch in diesem Jahr auch ein bitter-ironisches "Vorwort zur vollständigen Sammlung meiner Werke und kurze Betrachtungen hinsichtlich dieses Vorworts". Selbst zu seinem 60. Geburtstag, zu dem man ihn allseitig mächtig ehrte, war an eine solche Gesamtausgabe natürlich nicht zu denken. Er war in einer Stimmung, wie ein Brief an Glikman sie ausdrückt: Es gebe Komponisten, die zu früh sterben, welche, die zum richtigen Zeitpunkt sterben, und welche, die zu lange leben. Mussorgski beispielsweise sei zu früh gestorben, Schubert

dagegen zum richtigen Zeitpunkt, während Tschaikowsky zu lange gelebt habe. Auch er selber habe sich überlebt und sei ein mausgrauer, durchschnittlicher Komponist.

Im Mai 1966 erlitt er einen Schlaganfall. Die letzten neun Jahre seines Lebens war er immer öfter kränklich und mehr und mehr auch ans Krankenhausbett gefesselt. Das Spätwerk, das mit der Liederfolge nach Texten von Alexander Block und dem düsteren Zweiten Violinkonzert einsetzt, ist die vierte, stilistisch eigenständige Periode in Schostakowitschs Werk. Ihr Thema ist der Tod, am unmittelbarsten in der Vierzehnten Sinfonie von 1969, die in elf Liedern ausschließlich den Tod betrachtet. Illusionen gibt es nicht mehr, die Musiksprache wird spröde, überschreitet bisweilen die Grenzen der Tonalität.

Hässliche Motive im ***Zwölften Streichquartett*** op. 133 (1968) erinnern an jene »schmierigen« Passagen früherer Werke wie im Scherzo der Vierten Symphonie. Interessant ist hier, mit welchen Einführungsworten Schostakowitsch selbst dieses knappe, zweisätzige Werk vorstellte: »Der erste Satz portraitiert die Welt hoher Ideale. Der zweite Satz steht in scharfem Kontrast dazu. Sein erster (wie dritter) Teil stellt ein beunruhigendes Scherzo dar, eine Agonie, die unfähig ist, die Widersprüchlichkeiten des Lebens zu lösen.«

Zur Ausgestaltung der beklemmenden Episoden im zweiten Satz dieses Quartetts setzte Schostakowitsch bisher ungewohnt »moderne« Formulierungen ein, die die Musik sozusagen »grölen« lassen und auch den lauten Schluss sehr ungemütlich machen. Seit diesem Werk benutzte Schostakowitsch übrigens auch Zwölftonthemen, allerdings ohne eine strenge Reihentechnik anzuwenden; offiziell beteiligte er sich gleichzeitig an der Verteufelung der Zwölftonmusik. Seine aus sämtlichen 11 bzw. 12 Halbtönen der Tonleiter zusammengesetzten Themen bedeuten jedoch nur ein partielles Verlassen der Tonalität, der er – mit altrussischen Modifikationen – treu blieb. Zwölftonthemen im Zwölften Streichquartett und im ersten und letzten Satz der Violinsonate bleiben umso stärker Fremdkörper, als sie an den Finalsatz von Schönbergs Zweitem Streichquartett anklingen, an das George-Lied »Entrückung« (»Ich fühle luft von anderem planeten«): als gleite die Musik ins Irreale.

Die Primitivismen in diesem Werk sind jedoch nichts im Vergleich zu denen des B-Teils des ***Dreizehnten Streichquartett*** op. 138 (1970). Das einsätzige Werk ist nach dem Schema A-B-C-B'-A' strukturiert, also wieder in Bogenform. Die Adagio-Außenteile werden vom Klage-Motiv dominiert. Der B-Teil entwickelt sich zur Horror-Vision, mit einem Crescendo- Aufschrei vom *fp* zum *sffff*, der nicht nur am Schluss wiederkehren wird, sondern auch in der »Serenade« des Fünfzehnten Streichquartetts, zusammen mit den Schreckensfiguren, die ihn hier umgeben. Der Mittelteil ist ein marschähnliches Gehopse, ziellos, ohne jede Entwicklung, dessen gespenstischer Ausdruck durch Schläge mit dem Bogen auf den Corpus der Instrumente verstärkt wird und über das sich ein schauderhaftes Grölen legt. Klagend und völlig desolat versickert die Musik dann schließlich, und am Ende steht ein pfeifendes Crescendo des b''' vom *pp* zum *sffff.*

Solche Klänge standen im Gegensatz zur Ästhetik des Komponistenverbandes, als dessen Funktionär Schostakowitsch wortreich den Modernismus bekämpfte. Auch der alte Schostakowitsch erfüllte die ihm auferlegten Pflichten treulich und hielt die geforderten Reden gegen den widerlichen westlichen Avantgardismus. Als Lehrer und Funktionär setzte er sich jedoch stets für das Recht der jungen Komponisten ein, aufgeführt zu werden, auch wenn ihre Stücke nicht nach seinem Geschmack waren. Er kümmerte sich sogar darum, dass gerade die Radikalsten von ihnen im Ausland wahrgenommen wurden. Der radikale Bruch der neuen Generation mit der alten Garde nahm Schostakowitsch daher bewusst aus. Auch Interpreten, die in den Westen emigrierten, spielten dort weiterhin Schostakowitsch – oder erst recht, denn in der Sowjetunion standen immer noch viele seiner Werke auf dem Index, wenn auch in den 60er Jahren etliches aus dem Frühwerk wieder aufgeführt und sogar die Uraufführung der Vierten Sinfonie nachgeholt worden war.

Viel konnte Schostakowitsch in den letzten Jahren nicht mehr schreiben. Mit der Fünfzehnten erschien 1971 seine letzte Sinfonie, der 1973 und 1974 die letzten beiden Quartette folgten.

Neben dem ***Vierzehnten Quartett*** op. 142 entstanden die sechs Lieder nach Gedichten der unglücklichen Marina Zwetajewa. Das letzte ist Anna Achmatowa gewidmet, der großen Dichterin der Stalinzeit, mit der Schostakowitsch eine tiefe gegenseitige Wertschätzung verband, ohne dass sie persönlich in Kontakt traten. Die Nachbarwerke des Fünfzehnten Quartetts op. 144 sind die nach dem Muster der Vierzehnten Sinfonie komponierte elfsätzige Michelangelo-Suite und die Lieder des Hauptmanns Lebjadkin aus Dostojewskis "Dämonen" – ein Preislied auf die Unsterblichkeit des schöpferischen Genies neben den primitiven Schundprodukten eines Widerlings.

Das ***Fünfzehnte*** rundet den Kreis von Schostakowitschs Streichquartetten auf würdige Weise ab: formal beschreitet es mit der Folge von sechs Adagio-Sätzen, die doch ganz unterschiedlichen Charakters sind und frühere Stücke heranzitieren, wiederum Wege, die noch unbekannt sind. So ist auch das letzte Werk vor seinem Tod am 9. August 1975, die Bratschensonate op. 147 mit ihren beiden langsamen Sätzen, die sich um ein mildes Scherzo gruppieren, wiederum ein intimes Kammermusikwerk.

Obwohl sie erst spät in seinem Gesamtwerk auftauchen, gibt doch der Zyklus seiner Streichquartette wie keine andere Werkgruppe Nachricht von dem Menschen Dimitri Schostakowitsch, der seit 1936 alles getan hatte, um die Wahrheit über sich zu verschleiern. Vor allem im Westen ist man lange genug auf die Maske hereingefallen, die er trug, um zu überleben. Dass er dadurch auf die intelligenteste Weise einem totalitären System als in ihm lebender und auftretender Künstler opponiert hat, die uns bisher bekannt geworden ist, zeigen vor allem die Quartette. Sie reden zu uns auf jene Weise, die Anna Achmatowa in dem Gedicht "Musik" beschrieben hat, das sie 1958 Dimitri Schostakowitsch widmete:

Ein wundertätig Brennen ist in ihr,
Und außen sieht man Edelsteine sprühen.
Sie führt alleine ein Gespräch mit mir,
Wenn andre furchtsam meine Nähe fliehen.
Und als der Freunde letzter fortgeblickt,
Da ist sie in mein Grab herabgekommen
Und sang – da hat Gewitter mich erquickt,
zu sprechen haben Blumen da begonnen.