

Dimitri Schostakowitsch:
Achstes Streichquartett c-moll op. 110 (1960)
Vortrag von Bernd Feuchtner (1988)

Ich möchte meine Ausführungen ganz eng an ein einziges, kurzes Werk von Schostakowitsch knüpfen, an sein Achtes Streichquartett.

Deshalb möchte ich gern zu Beginn den ersten Satz des Quartetts vollständig vorspielen, und zwar in der Interpretation des Fitzwilliam-Quartetts.

Beispiel 1: 1. Satz komplett

Dies war der erste, "Largo" überschriebene Satz des Quartetts, an den der zweite attacca anschloss, ein Allegro molto.

Alle fünf Sätze des ungefähr zwanzigminütigen Stücks gehen auf diese Weise nahtlos ineinander über. Die Stimmung des Satzes wird im allgemeinen mit elegisch umschrieben. Das stützt sich auf Schostakowitschs eigene Widmung des Quartetts: "Dem Gedächtnis der Opfer des Faschismus und des Krieges". Präzisiert werden diese Angaben durch die Entstehungsgeschichte:

Das Achte Streichquartett entstand innerhalb von drei Tagen im bombenzerstörten Dresden, wo sich der Komponist zu den Dreharbeiten des Films "Fünf Tage, fünf Nächte" aufhielt. Ein Gedenk-Quartett also. Im Radio kann man gelegentlich als Einführungstext hören, dass die Tutti-Akkorde des schnellen zweiten Satzes die Einschläge der Bomben symbolisierten. Die schnellen Noten sind dann womöglich die eiligen Füße der vor den Bomben Fliehenden. Man könnte sich nun natürlich auch darüber streiten, wie der erste Satz gemeint sei. Da er vor dem Bombenhagel "spielt", könnte es ja ein Stimmungsbild des Großen Gartens sein, mit Liebespaaren und dergleichen, gar nicht elegisch sondern idyllisch. Wer will das entscheiden? Es geht also um die alte Streitfrage, ob Musik etwas Eindeutiges ausdrücken kann oder darf, statt einfach nur tönend bewegte Form zu sein, wie Hanslick das formulierte. Und es geht um das alte Problem, wie weit außermusikalische Interpretationen in die Musik hineingedeutelt werden dürfen.

Die russische Schostakowitsch-Biographin Natalja Lukjanowa schrieb: *In dem weit gefassten, lyrisch-epischen Gemälde wurde auf neue Weise das "Thema des vergangenen Krieges" gestaltet.* Die sowjetische Ästhetik ist inhaltsbesessen, das ist bekannt. Ihre blumigen Formulierungen werden im Westen nicht sehr ernst genommen, aber in Programmheften gern zitiert. Sie haben das westliche Schostakowitsch-Bild stärker geprägt, als man wahrhaben möchte.

Der DDR-Musikwissenschaftler Friedbert Streller schrieb in ganz ähnlichem Stil, der Komponist sei angeregt worden *durch die Augenzeugenberichte von der furchtbaren Zerstörung Dresdens, die persönlichen Begegnungen in der Elbestadt und das Landschaftserlebnis in der herrlichen Umgebung* - er verrät aber nicht, wo wir die herrliche Umgebung im Quartett wiederfinden können - *Er kam zur Selbstbesinnung, zum Nachdenken über den Sinn seines Lebens und seines Wirkens für eine Welt des Humanismus und widmete das Werk "dem Gedenken der Opfer von Krieg und Faschismus".*

Arme Musik. Wie soll sie das alles ausdrücken? Und falls sie tatsächlich diese Phrasen ausdrückt - wie schlecht muss sie dann sein. So fürchterlich die Kritikerpoesie über Musik auch sein mag, lässt es sich doch nicht leugnen, dass es Programm-Musik gibt, und dass

Schostakowitsch damals solche geschrieben hat, auch wenn er ihr abstrakte Namen wie den der Sinfonie umgehängt hat. Wenige Monate später beispielsweise berichtete Schostakowitsch persönlich im sowjetischen Rundfunk über seine Arbeit an der Zwölften Sinfonie: *Die Sinfonie wird dem Großen Oktober und Wladimir Iljitsch gewidmet sein - ja, mit Lenin steht man auf du und du - Den ersten Satz habe ich als musikalische Erzählung über Lenins Ankunft in Petrograd im April 1917 konzipiert, über seine Begegnung mit den Werktätigen, mit der Arbeiterklasse von Petrograd. Der zweite Satz stellt die historischen Ereignisse des 7. November dar. Der dritte Satz wird über den Bürgerkrieg berichten, und der vierte - über den Sieg der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution.*

Da frage ich mich, wie Lenin sich musikalisch wohl vom Proletariat unterscheiden mag, im Gespräch... und vor dem Siegesgeheul graut mir. Kann das besser sein als Filmmusik? Ich glaube, es ist nicht besser.

Mit dem Achten Streichquartett scheint uns nun ähnliches zu erwarten. Ähnlich populär wie die Zwölfte ist es ja, oft wird es in einer Streichorchesterefassung als "Kammersinfonie" aufgeführt. Die musikalische Qualität müsste aber ohne Programmkrücken bestehen können.

Gemessen an dem, was im Jahr 1960 als avantgardistisch galt, ist das Quartett rückschrittlich. Mit seiner Chromatik kann es keinen Hund mehr hinter dem Ofen hervorlocken, und die Form ist traditionell, weil sie der herkömmlichen Entwicklungsdramaturgie folgt. Damals bewertete die westliche Musikästhetik das abstrakt Formale höher. Schostakowitsch wurde hier in den 60er Jahren eher belächelt. Hören wir noch einmal den Anfang.

Beispiel 2: 1. Satz bis Z. 1

Dieser musikalische Vorgang ist ganz ohne programmatische Hilfsmittel zu verstehen. Das war der fugierte Einsatz eines Themas. Zu diesem Thema, oder vielmehr diesem Motiv, denn es hat ja nur vier Töne, ist allerdings zu sagen, dass es sich um die Töne d-es-c-h handelt, also eine Spielart des b-a-c-h-Motivs, nämlich Schostakowitschs Initialen. Bei Bach war das eine musikalische Spielerei, später war es eine Hommage Bach, unsere russische Spezialistin meint jedoch: *Für Schostakowitsch lag in diesem Selbstzitat ein tiefer Sinn und große innere Notwendigkeit: Er trennte sein Schicksal nicht vom Schicksal seiner Heimat.*

Während Frau Lukjanowa die Opfer somit eher in Leningrad ansiedelt, schreibt Streller lapidar: *Das Quartett basiert auf dem Thema des ICHs: DSCH, das er im Geiste von Bachs 'Kunst der Fuge' kontrapunktisch verarbeitet und in dessen Klanggewebe er Motive eigener Werke einflieht.* Lesen wir Strellers oben zitierte Sätze jetzt noch einmal: *...kam zum Nachdenken über den Sinn seines Lebens...* führt auch Strellers Auslegung uns von Dresden in die Sowjetunion. Wir wollen jetzt sehen, wohin uns eine nüchterne Analyse des Werkes führt.

Beispiel 3: Z. 1 bis 6 Takte nach

An dieser Stelle wurde neues Material eingeführt. In der ersten Geige erklang ein neues Viertonmotiv, in der zweiten eine Ergänzung dazu. Dieses Material ist nicht unbekannt.

Beispiel 4: Anfang 1. Sinfonie, 1. Satz

Das war der Anfang der Ersten Sinfonie. Im Achten Streichquartett, bei Ziffer 1, klang das so:

Beispiel 5: bis Z. 2

Wenig später, bei Ziffer 4, wird ein weiteres Thema eingeführt, das nicht ganz unbekannt ist.

Beispiel 6: Z. 4 bis Z. 5

Die Originalgestalt dieses - wiederum von der ersten Violine eingeführten - Themas stammt aus der Fünften Sinfonie:

Beispiel 7: Fünfte Sinfonie, 2. Thema

Dies war das zweite Thema aus der Exposition des ersten Satzes der Fünften. Es taucht im ersten Teil der Durchführung nicht mehr auf. Den zweiten Teil beherrscht es, und weil es hier einen gänzlich anderen Charakter annimmt, müssen wir es auch so hören:

Beispiel 8: 5. Sinfonie, 1. Satz, 2. Durchführung

Das zarte Thema kommt also in ganz unvorhersehbarer Weise zum Einsatz. Ja, es nimmt noch einmal radikal anderen Ausdruck an:

Beispiel 9: 5. Sinfonie, 1. Satz, Reprise

Mit diesem martialischen Marsch hat das Thema im Achten Streichquartett anscheinend nichts mehr zu tun; wir hören noch einmal von Ziffer 4 bis 7:

Beispiel 10: Z. 4 bis Z. 7

Wir haben folglich in diesem kurzen Satz außer dem d-es-c-h-Motiv noch vier selbständige Themen, von denen zwei Zitate sind. Die Form ist bogen- oder kreisförmig: 1 - 2 - 3 - 4 - 3 - 2 - 1. Sonatensatzmäßige Durchführung findet nicht statt, das Ganze ist beinahe ein Potpourri, die Themen werden allerdings kontrapunktisch miteinander verknüpft. Die Zitate stehen blockhaft da. Was sollen sie?

Mit der Ersten Sinfonie hatte der 19-jährige Schostakowitsch sein sensationelles Debut gegeben. Ein Signal zum Aufbruch sozusagen war ja auch das Viertelmotiv in der Trompete, dem sich eine Entwicklung von langsamer Einleitung zu flottem Marsch anschloss. Schostakowitsch pflegte jedes Jahr die Uraufführung seiner Ersten wie einen Geburtstag zu feiern. An der Stelle im Achten Streichquartett klingt es allerdings kaum sehr festlich, eher matt, wie durch einen Schleier, aus weiter Ferne.

Die Fünfte Sinfonie schrieb Schostakowitsch im Jahr 1937. Sie war der erfolgreiche Versuch, die Rehabilitierung zu erreichen, nachdem Stalin in der Prawda im Januar 1936 an Schostakowitschs Oper "Lady Macbeth" das Exempel statuiert hatte, mit dem die gesamte Avantgardekunst ausgelöscht wurde. Schostakowitschs Frühwerk wurde verboten. Die Fünfte war ein ebenso wichtiger Neuanfang, wie die Erste ein Anfang war. Doch offiziell ist sie auch ein Zeichen der Anpassung seines Stils, der Aufgabe des unbekümmerten Stils der Ersten, des Verrats. Schostakowitsch erinnert im ersten Satz des Achten Streichquartetts folglich wichtige Stationen seiner öffentlichen Karriere. Das d-es-c-h-Motiv bezieht die Zitate außerdem ausdrücklich auf den Autor, dessen Gedanken in diesem Stück sich im Kreise drehen, nur zum Ausgangspunkt zurückführen: d-es-c-h. Noch einmal hören wir den ganzen Satz im Zusammenhang.

Beispiel 11: 1. Satz ganz

Im hektischen zweiten Satz, der unmittelbar folgt, kommt es an einer Stelle zu einem Umschlag. Neues Material bricht förmlich herein, kenntlich auch durch eine neue Tonart: das gis-moll springt um in c-moll. Schon vorher ist immer wieder das d-es-c-h-Motiv zu hören.

Beispiel 12: 2. Satz, Z. 14-24

Dieses neue Material, das so schön folkloristisch klingt, ist auch altbekannt, nämlich aus Schostakowitschs 2. Klaviertrio. Es ist das zweite Thema des Finales.

Beispiel 13: 2. Klaviertrio, Finale, Z. 66 - 68

Das unüberhörbare folkloristische Element dieses Themas lässt sich präzisieren: es ist ein Thema im jüdischen Ton. Das Zweite Klaviertrio op. 67 entstand im Jahr 1944, im Krieg also, der dort der Große Vaterländische heißt, zu einem Zeitpunkt, als über das, was Hitler mit den Juden gemacht hatte, kaum noch Zweifel bestanden, aber auch, als Stalin nicht das geringste Hehl aus seinem eigenen Antisemitismus machte.

Das Finale des Trios ist ein Rondo mit Sonatencharakter, und wir hören jetzt Durchführung, Reprise und Coda. Das Notenbeispiel gibt die Stelle wieder, die im Achten Streichquartett zitiert wird.

Beispiel 14: 2. Klaviertrio, Z. 75 bis Schluss

Schostakowitsch hat nie ein Geheimnis daraus gemacht, dass er die jüdische Musik besonders liebte, weil sie vieldeutig war, Lachen durch Tränen gleichsam, und, dass er wenig so sehr verachtete, wie Antisemitismus. Im zweiten Satz des Achten Streichquartetts zitiert der Komponist folglich wiederum eines seiner zentralen Werke, außerdem eines, das ihm gefühlsmäßig viel bedeutete. Auch dieser erregte Allegro-molto-Satz stellt die Verbindung zwischen dem toccatenartigen Hauptthema und dem Zitat aus dem Klaviertrio wieder durch das d-es-c-h-Motiv her. Beim ersten Erscheinen wird das Zitat von den beiden Oberstimmen, beim zweiten Mal von den beiden Unterstimmen gespielt. Wir hören den zweiten Satz jetzt ganz.

Beispiel 15: 2. Satz komplett

Nach dem aufgepeitschten zweiten Satz beginnt der dritte sozusagen mit einem schrill-dissonanten Anpfeiff. Es ist ein böses Spiel, das merkt man sofort, es ist ein für Schostakowitsch typisches Grotesk-Allegretto. Der Satz ist in A-B-A-Form gebaut. Natürlich ist auch hier ein Zitat versteckt, es stammt aus dem Ersten Cellokonzert, das damals gerade erst ein Jahr alt war.

Beispiel 16: 3. Satz komplett

Das Zitat wurde - wir erwarteten schon nichts anderes mehr - vom d-es-c-h-Motiv eingeleitet. Aber mit diesem Motiv ist eine Veränderung vor sich gegangen. Es hat einen fünften, aufwärts gerichteten Ton angehängt bekommen. Dadurch wird der klagende Charakter ausgelöscht, der dem Motiv durch die fallende Sekund am Ende unweigerlich eigen ist. Zweitens aber stellt Schostakowitsch durch die Kombination von d-es-c-h mit dem ja ebenfalls viertönigen Cellokonzertmotiv dessen Entschlüsselung vor: es ist eine Verkehrung des d-es-c-h-Motivs.

Beispiel 17: 3. Satz, Z. 42 - 44

Das Thema des Cellokonzerts zitiert die Geige, im Konzert klingt das am Anfang so:

Beispiel 18: Cellokonzert, Anfang bis T. 83

Ihnen ist natürlich sofort das zweite Thema aufgefallen, das wieder ein jüdisches Fidelthema ist. So fiedelt der Cellist vor sich hin, vom Orchester mehr oder weniger seltsam begleitet, eine Entwicklung findet bis zum Ende des Satzes nicht statt, es entsteht der Eindruck von Gleichförmigkeit.

Beispiel 19: Cellokonzert, 1. Satz, T. 263 - 334

Eine Entwicklung findet auch im weiteren Verlauf des Konzerts nicht statt. Es bleibt beim Charakter des vor-sich-hin-Wuselns. Alles funktioniert. Schostakowitsch hat damals auch so funktioniert. Er war Chef des Komponistenverbandes, hatte seine Ehrenposten, bemühte sich, sie sinnvoll auszufüllen, war nervös, fahrig, geschäftig, aber positiv, produktiv, aufbauend. Das Cellokonzert endet nicht anders als es angefangen hat. Schostakowitsch lässt im Horn das Kopffthema noch einmal erscheinen. Das erinnert an das Violinkonzert, mit seinen jüdischen Themen, in dem auf die gleiche Weise das Thema des langsamen Satzes, einer tragischen Passacaglia, am Schluss der Final-Burleske erscheint: Das tragische Thema, das das Motiv der Gewalt war, krönt die Posse - das war eine Aussage: das drückte das Fortwalten des herrschenden Verblendungszusammenhangs aus. Im Cellokonzert "krönt" das Thema der Geschäftigkeit, das Motiv des verkehrten d-es-c-h, die Maske, das Ende.

Beispiel 20: Cellokonzert, Finale, T. 223 bis Schluss

Das Cellokonzert als Karikatur der Betriebsamkeit, des blind vor sich hin wurstelnden Musikanten, das passt vom Charakter bestens in das groteske Allegretto. Der vierte Satz ist wieder ein Largo. Er beginnt mit drei heftigen Achtelschlägen, die sich wiederholen. Das Kopfmotiv des Cellokonzerts - das verkehrte d-es-c-h-Motiv - wird von diesen Schlägen gewissermaßen in die Mangel genommen, es gibt heftige Reaktionen auf dieses Motiv. Und dann ertönt pathetisch das revolutionäre Lied *Gequält von schwerer Sklavenfron*, in anderer Übersetzung: *Im Kerker zu Tode gemartert*. Dann wieder die heftigen Reaktionen auf das Cellokonzertmotiv, und ein zweites revolutionäres Lied: Unsterbliche Opfer, ihr sanket dahin. Diese Lieder sind in der Sowjetunion jedem Schulkind bekannt als feierliche Huldigung an die Revolutions-Helden. Als Beispiel die Filmmusik von Edmund Meisel zum "Panzerkreuzer Potemkin". Als der tote Anführer der Revolte nach Odessa übergesetzt wird, ertönt unweigerlich *Unsterbliche Opfer*.

Beispiel 21: "Unsterbliche Opfer"

Der vierte Satz folgt dem bekannten Schema. Zitate werden in die Komposition eingebunden durch das d-es-c-h-Motiv. Hier ist es allerdings das verkehrte d-es-c-h, das Kopffthema des Cellokonzerts, mit den heftigen Reaktionen darauf. (Sein Gebrauch in dieser Funktion ist übrigens ein weiterer Grund, diese Cellokonzertthema als "verkehrtes" d-es-c-h-Motiv anzusprechen.)

Das dritte und letzte Zitat in diesem Satz ist aus der Oper "Lady Macbeth", Danach ertönt zum dritten Mal das Cellokonzertmotiv mit den Achtelschlägen, und diesmal folgt darauf zögernd ein d-es-c, dann ein d-es-c-h. Damit kann der fünfte und letzte Satz beginnen, wieder ein Largo, der kontrapunktisch das d-es-c-h-Motiv mit dem dritten Thema des ersten Satzes verknüpft, und damit an den Schluss des ersten Satzes erinnert. Wir hören jetzt den vierten Satz ab *Unsterbliche Opfer*, bis in den Beginn des letzten Satzes.

Beispiel 22: 4. Satz, Z. 57 bis 5. Satz, Z. 66

Noch ein letzter Zitatnachweis, aus der Oper "Lady Macbeth", aus dem letzten Akt, es ist der Sehnsuchtsruf der unglücklichen Katerina nach ihrem untreuen Geliebten Sergej.

Beispiel 23: Lady Macbeth

Es ist, als würde Schostakowitsch sich hier selber der Untreue bezichtigen: seine ihm so teure Heldin ruft nach ihm, noch immer ist die Oper verboten, erst drei Jahre später wird sie in einer gemäßigten Fassung wieder aufgeführt werden.

Der letzte Satz enthält keine Zitate mehr. Er umspielt lediglich noch das d-es-c-h und er endet wie er begonnen hat, mit dem d-es-c-h und dem dritten Thema des 1. Satzes.

Es scheint, als ließe unsere Analyse keinen Raum für Dresden und seine Ruinen. Nur von Schostakowitsch ist die Rede, und von seinen Werken.

Die rein formale Analyse ergibt nichts aufregendes. Die Form ist originell, unbestreitbar. Fünf Sätze, von denen allein drei langsam sind, folgen nahtlos aufeinander, sind durch ein Motiv miteinander verknüpft und ergeben einen dramatischen Bogen zurück zum Anfang. Auch die Binnenformen der Sätze haben kein Vorbild, sind nur ihrer Aufgabe entsprechend gebaut. In jedem seiner ernsthaften Werke hat Schostakowitsch so gearbeitet, jedes Werk hat seinen eigenen Charakter und braucht deshalb seine eigene Form. Ausnahmen sind die konventionellen Stücke ausgerechnet in der Nachbarschaft des Achten Streichquartetts, die Elfte und Zwölfte Sinfonie, die beiden affirmativen Revolutionssinfonien.

Die Musik ist ausdrucksstark. Sie redet wie mit Händen und Füßen, und das nicht nur bei den Selbstzitat. Es deutet gewiss nichts auf Programm-Musik hin, aber die Spontaneität der Komposition, an der wir nicht zweifeln brauchen, und die autobiographischen Bezüge legen zumindest eine übergreifende Idee nahe. Schostakowitsch zitiert in diesem Werk Stücke, die auf seinem Weg wichtig waren. Die erste und fünfte Sinfonie im ersten Satz. Beide erscheinen sehr fern, kaum noch zu erkennen. Das zweite Thema der Fünften freilich in der zunächst verkappten Form, die seine fatale Entwicklung nicht ahnen lässt - wie ja überhaupt die Fünfte ein doppelbödiges Werk ist, das ungeahnte Frechheiten gegen die offizielle Ästhetik birgt, und somit der Ausgangspunkt für eine ganze Werkgruppe, die Werke der Stalinzeit, wurde.

In der Kunstgeschichte ist es keine Frage: wenn in einem Bild Bezüge zu anderen Bildern, ein Verhalten gegenüber Bildtypen, Anspielungen auf aktuelle Fragen der Philosophie, der Religion oder des gesellschaftlichen Lebens entdeckt werden, besteht kein Zweifel daran, dass das Bild eine Interpretation fordert: Ikonologie heißt das als Wissenschaft. In der Musikgeschichte ist ein solches Vorgehen ungewöhnlich. Aber so wie jedes Werk seine eigene Form fordert, so fordert es auch seine eigene Auslegung. Schostakowitschs Werk verlangt unbedingt nach einer Ikonologie. Er verwendete seit 1937 ganz bewusst zahlreiche Typen, seien es von Themen, von Formen, von Ausdruckscharakteren, die auch das Achten Streichquartett beherrschen. Mit ihrer Kenntnis kann man über eine rein emotionale Annäherung hinausgelangen. Das Achte Streichquartett mit seinen Zitaten ist geradezu Schostakowitschs Schlüsselwerk, mit dem er seine spezielle Arbeitsweise ganz offen beglaubigt. Die Zitate beweisen, dass sie auch schon einst mehr waren, als nur Themen.

Es ergibt sich folgendes Bild: Zwei langsame Sätze mit dem d-es-c-h-Motiv als Zentrum, umschließen das Stück. Dazwischen drei Charakterstücke. Das erste wie ein Wutausbruch, der in der Identifikation mit dem jüdischen Thema Halt findet. Das zweite eine Karikatur der Beflissenheit, ausgelöst von einem scharfen Anpiff - man mag da an den allmächtigen KV mit seinem Vorsitzenden Chrennikow denken - die zu einer Verkehrung des Motivs der eigenen Identität führt. Das dritte leistet Trauerarbeit und stellt selbstkritisch die Identität wieder her. Da

der Einleitungssatz die beiden wichtigsten Stationen des kompositorischen Weges des Komponisten zitiert, wird eben dieser Weg reflektiert. Der Ausgangspunkt ist so traurig und desolat wie der Endpunkt: Das Nachdenken bringt kein strahlendes Selbstbildnis hervor, sondern ein fatales.

Spekulation ist es natürlich, wenn ich hinzufüge: Schostakowitsch erlebt sich als ausgebrannte Ruine. All die Opfer - haben sie sich gelohnt? Der Anblick der Ruinen von Dresden konnte derartige Gedanken wohl wecken. Schostakowitsch mag gedacht haben: das, was diese Stadt zerstört hat, was ihre Menschen das Leben gekostet hat, das hat auch mich zerstört, meine Identität geraubt, meine Gesundheit untergraben. Das Achte Streichquartett zwingt mich zu diesen Gedanken. Es kann nicht mehr sein als ein Vorschlag, wenn ich sie hier vortrage. Ich glaube aber, dass die Werke dieses Komponisten eine besondere Analyseform verlangen, weil die Bedingungen, unter denen er arbeitete, besondere Kompositionsformen von ihm verlangten, Formen, die verdeckte Aussagen ermöglichen, Formen, die eine Art Ikonographie ausgebildet haben. Mit fortschrittlich und rückschrittlich ist da nichts zu machen. Die westliche Materialästhetik musste an dieser Musik scheitern. Adorno hatte eben unrecht, wenn er von dem "von seinen Heimatbehörden zu Unrecht als Formalisten verfolgten Schostakowitsch" sprach. Er war kämpferischer Zeitgenosse, ihm kann man das nachsehen, für ihn durfte ja auch "Britten" noch ein Schimpfwort sein. Heute gibt es für eine solche Haltung keine Rechtfertigung mehr. Qualitätvolle Kunstwerke setzen auch ihre Ästhetik selbst. Wir müssen sie suchen. Jeder wird die Möglichkeit haben, dies zu überprüfen, wenn wir jetzt das Stück endlich einmal im Zusammenhang hören.