



19. musikwissenschaftliches Symposium

Berlin, 13./14. September 2019

Der Vierzigjährige Krieg

„The Shostakovich Wars“ – der Sonderweg der Schostakowitsch-Diskussion in den USA
Von Bernd Feuchtner

Das Erscheinen der Volkow-Memoiren *Testimony*¹ / *Zeugenaussage*² im Jahr 1979 löste in den USA einen Glaubenskrieg aus, für den sich irgendwann der Begriff „Shostakovich Wars“ einbürgerte. „Revisionisten“ (die Volkow folgen und Schostakowitsch als Opfer des Sowjetsystems sehen) und „Anti-Revisionisten“ (die in Schostakowitsch einen Funktionär des Regimes sehen) bekriegten sich mit allen lautereren und unlauteren Mitteln. Alex Ross hat die ganze Geschichte im *New Yorker* 2004 noch einmal rekapituliert und dabei Ian MacDonald, der im Jahr davor Selbstmord begangen hatte, mit seinem Buch *The New Shostakovich* als den effektivsten Volkow-Verteidiger bezeichnet.

Ross zitierte auch einen Vortrag von Laurel S. Fay beim Schostakowitsch-Festival des Bard College, in dem sie die Ergebnisse ihrer Untersuchung von Volkows Original-Typoskript präsentierte: Schostakowitsch habe das Typoskript niemals gesehen, es sei eine Fälschung von vorne bis hinten, aber viele der darin enthaltenen Äußerungen wurden von anderen Quellen übermittelt. Danach drückte Ross – vor fünfzehn Jahren – die Hoffnung aus, die sogenannten Schostakowitsch-Kriege seien vielleicht wirklich zuende und es könne eine ausgeglichene Untersuchung beginnen:

Einige zuckten angesichts des ganzen Schlamassels mit den Schultern und meinten, ja, da wurde zwar geschummelt, aber schlussendlich kommt es darauf nicht an, denn Volkow erzählte seine kleinen Lügen nur, um einer größeren Wahrheit über die sowjetische Musik willen.

Das nehme ich ihnen aber nicht ab. Eine ungefähre Authentizität genügt nicht für die Memoiren eines großen Künstlers. Ein Buch über Picasso oder Joyce mit solchen Manipulationen wäre niemals in Druck gegangen. Musik wird aus irgendwelchen Gründen wie ein kindischer Bereich abgetan, in dem es Fabeln genauso tun wie Fakten. Russische Komponisten scheinen für moderne Sagen besonders anfällig zu sein, als käme es hinter dem Eisernen Vorhang weniger auf Fakten an. Fays Fakten zu ignorieren heißt, einem großen Künstler das Recht zu nehmen, mit seiner eigenen Stimme zu sprechen.³

Maxim Schostakowitsch jedoch hatte schon 1989 in seinem Vorwort zur finnischen Ausgabe von *Testimony* geschrieben: „Alles, was das Buch über die Verfolgung meines Vaters und über die politische Situation insgesamt sagt, ist sicherlich richtig. Der Tonfall ist über weite Strecken so, dass ich ihn als den meines Vaters erkenne, auch wenn einige Stellen auf mich einen schlechten Eindruck machen.“⁴ Anscheinend steht hier Recht gegen Recht und die Schostakowitsch-Kriege ziehen sich hin wie die Rosenkriege.

Den ersten Schlag gegen *Testimony* hatte die New Yorker Musikwissenschaftlerin Laurel S. Fay 1980 geführt, indem sie acht Passagen des Buches als Kopien früherer Artikel Schostakowitschs entlarvte und daraus folgerte, dass es keinen Grund für eine Revision des Schostakowitsch-Bildes gebe. Für diese Position fand sie zahlreiche Gefolgsleute, darunter Richard Taruskin, der 1989 schrieb, jeder solide Wissenschaftler hätte klar erkennen können, dass das Buch eine Fälschung sei. 1990 veröffentlichte Ian

¹ Solomon Volkov: *Testimony*. Harper & Row, New York 1979

² *Zeugenaussage*. Die Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch. Aufgezeichnet und herausgegeben von Solomon Volkov. Albrecht Knaus, Hamburg 1979

³ Alex Ross: *Unauthorized*. In: *The New Yorker*, 6. September 2004

⁴ *Shostakovich Reconsidered*. Written and Edited by Allan B. Ho and Dmitry Feofanov. Toccata Press 1998, S. 112

MacDonald sein Buch *The New Shostakovich*⁵, in dem er durch die Neuinterpretation von Schostakowitsch-Werken eine sinngemäße Richtigkeit von *Testimony* behauptete und den Begriff des „Revisionismus“ einführte – im Eifer unterliefen ihm dabei auch so plattkonkrete Unterlegungen der Musik mit politischen Szenen, wie man sie auch aus der Literatur des Sowjetreichs kennt. 1994 publizierte Taruskin in der New York Times den Artikel *A Martyred Opera Reflects Its Abominable Time* gegen *Lady Macbeth* und im gleichen Jahr erschien das Buch *Shostakovich: A Life Remembered*⁶ von Elizabeth Wilson, das aus glaubhaften Aussagen von Zeitzeugen ein differenzierteres Bild des Komponisten zusammensetzte. Auch Rostislav Dubinsky, der Ex-Primarius des Borodin Quartetts, publizierte ein Buch mit dem Titel *Stormy Applause*, das die Position der „Revisionisten“ stützte. 1995 kamen David Fannings *Shostakovich Studies*⁷ mit Richard Taruskis *Public Lies and unspeakable truth – interpreting Shostakovich's Fifth Symphony* zugunsten der Gegenrichtung heraus.

1998 veröffentlichten der Musikwissenschaftler Allan B. Ho und der Pianist Dmitry Feofanov ihr Buch *Shostakovich Reconsidered*⁸, in dem sie den Fall aufrollten und für sich in Anspruch nahmen, die sinngemäße Richtigkeit von *Testimony* zu beweisen. Darauf antwortete wiederum Fay im April 2000, die bereits im Jahr davon ihr Buch *Shostakovich: A Life* veröffentlicht hatte. Taruskin nannte Schostakowitsch einen „erdichteten Helden“ und Fay schilderte ihn als Schlappschwanz (so hat sich sich nicht selten selbst bezeichnet). Die Kämpfer liefen sich immer heißer. Im Jahr 2004 setzte *A Shostakovich Casebook*⁹ mit einer Sammlung bisher erschienener Artikel zum Gegenschlag gegen Ho und Feofanov an, und so weiter und so fort. Eine Website mit dem abgerüsteten Namen „The Shostakovich Debate“ fasste die kriegerischen Handlungen umfänglich zusammen und liefert einen ganz guten Überblick.¹⁰

So etwas passiert, wenn man über Worte streitet statt über Musik. Die Menschen interessieren sich für Schostakowitschs Musik, nicht für den Tratsch darüber. Die erste Aufgabe des Musikwissenschaftlers ist es, die Musik zu erforschen; dabei ist das Leben des Künstlers sekundär. Melanie Unseld hat das deutlich formuliert: „Die Frage nach Fälschung und Authentizität allerdings, die im Bezug auf Volkows Buch die meistgestellte überhaupt ist, zielt (...) völlig ins Leere. (...) Kein verantwortungsvoller Musikhistoriker käme beispielsweise auf die Idee, Richard Wagners oder Alma Mahler-Werfels Autobiographien als ‚historische Wahrheit‘, als Materialien ‚authentischer Historizität‘ zu nehmen.“¹¹

In der New York Times vom 5. März 2000 fasste Taruskin den Stand der Dinge für sich so zusammen: Der Revisionismus baue um Schostakowitsch einen „lärmenden Personenkult“ auf, der mit dem um Stalin vergleichbar sei – „Wie jeder solche Kult ist auch der um Schostakowitsch ein Instrument der Gedankenkontrolle. Er fördert Orthodoxie, stärkt Konformismus und brütet Intoleranz gegenüber kritischem Denken aus.“ In einem Artikel in der New Republic scheute Taruskin nicht einmal vor der Mobilisierung von Homophobie zurück, wenn er auf Schostakowitschs frühen Förderer Boleslaw Jaworsky verweist: „I would be failing in my duty to the new musicology not to report as well, that Yavorsky lived openly with a male lover, his former pupil Sergei Protopopov (1893-1954), with whom Shostakovich was also close, and that there has been a fair amount of post-Soviet speculation on the nature of Yavorsky's relationship with his protégé, the golden boy of early Soviet music.“¹²

⁵ Ian MacDonald: *The New Shostakovich*. Northeastern University Press 1990

⁶ Elizabeth Wilson: *Shostakovich: A Life Remembered*. London 1994

⁷ David Fanning: *Shostakovich Studies*. Cambridge University Press, New York 1995

⁸ *Shostakovich Reconsidered*, written and edited by Allan B. Ho and Dmitry Feofanov, with an overture by Vladimir Ashkenazy. Toccata Press London 1998

⁹ *A Shostakovich Casebook*. Ed. Malcolm Hamrick Brown, Indiana University Press Bloomington 2004, 424 S.

¹⁰ <http://www.siu.edu/~aho/musov/deb/begin.html>

¹¹ Melanie Unseld: Schostakowitsch im biographischen Käfig. Neue Überlegungen zu einem angemessenen Umgang zu einem angemessenen Umgang mit den von Solomon Volkov herausgegebenen Schostakowitsch-Memoiren. In: Haniel Gervink, Jörn Peter Hiekel, Dmitri Schostakowitsch. *Das Spätwerk und sein zeitgeschichtlicher Kontext*. Dresden 2006, S. 204

¹² Richard Taruskin: *When Serious Music Mattered. On Shostakovich and Three Recent Books*. In: *New Republic*, 24. 12. 2001, nachgedruckt in: *A Shostakovich Casebook*, S. 377

Soweit die 20-jährigen Schostakowitsch-Kriege im 20. Jahrhundert.

Halbzeit

Aber es ging weiter. In einem Artikel in der *New Republic* scheute Taruskin nicht einmal vor der Mobilisierung von Homophobie zurück, wenn er auf Schostakowitschs frühen Förderer Boleslaw Jaworsky verweist: „I would be failing in my duty to the new musicology not to report as well, that Yavorsky lived openly with a male lover, his former pupil Sergei Protopopov (1893-1954), with whom Shostakovich was also close, and that there has been a fair amount of post-Soviet speculation on the nature of Yavorsky's relationship with his protégé, the golden boy of early Soviet music.“¹³ Elizabeth Wilsons Buch erschien 2006 in einer erweiterten zweiten Auflage¹⁴. Pauline Fairclough, Musikprofessorin in Bristol, veröffentlichte im selben Jahr *A Soviet Credo: Shostakovich's Fourth Symphony*.¹⁵ Ho und Feofanov haben ihr Buch ebenfalls überarbeitet und 2011 unter dem neuen Titel *The Shostakovich Wars* überflüssigerweise mit einem Panzer auf dem Cover herausgebracht. Und Taruskin hielt Vortrag um Vortrag. Jetzt schreiben wir das Jahr 2019. Das bedeutet, dass die „Shostakovich wars“ nun bereits ein Vierzigjähriger Krieg sind. Geführt wird er nach wie vor nur in den englischsprachigen Ländern USA, Kanada und Großbritannien. Der europäische Kontinent ist bislang von Kollateralschäden verschont geblieben. Warum dieser erbitterte Kampf, in dem es keine Gewinner geben kann? Die Antwort ist einfach: Der Krieg ist eine Bestie, die sich selbst fortzeugt.

Was sind nun Taruskins Anlässe zur Kriegserklärung? Und gegen wen richtet sie sich eigentlich? Bei der Siebten Sinfonie fragte Taruskin: „Beutete die Musik die Politik aus oder die Politik die Musik? Oder – am schlimmsten – wurde der Unterschied zwischen beiden aufgehoben?“ Das hieß: mittels seiner außermusikalischen Fracht sei Schostakowitsch zum Konjunkturritter für seinen internationalen Ruhm geworden. Scharf rechnet Taruskin mit MacDonalds Versuch ab, die Vierte autobiographisch zu lesen: „Vielleicht ist Unsicherheit – nicht auflösbare Mehrdeutigkeit – wesentlich, um sie als Kunstwerk zu erfahren?“

In seiner Rezension der Glikman-Briefe (sie beginnt mit dem bezeichnenden Satz „Hüte dich vor Freunden“), sagt er, die Musik des Achten Streichquartetts sei fast vollständig aus dem DSCH-Motiv entwickelt. Damit habe der Komponist sich als Opfer dargestellt, auch indem er das Gefangenenslied mit seinen Initialen verband. Doch so explizit zu sein, habe seinen Preis: „die Zitate sind länglich und wörtlich und ergeben besonders im vierten Satz eine träge Mischung“. Die Umformung der Themen ist zu demonstrativ, das Muster wird vorhersehbar: „Ich kehre zu ihm nicht mit der Erwartung zurück, etwas Neues zu entdecken.“ Und dann schlägt er Ian MacDonald dessen eigenen Satz über das Neunte und Zehnte Quartett um die Ohren, man habe so etwas schon zu oft gehört: „Er ist nicht fähig, seine eigene, monoton-einschüchternde Stimme von der von Schostakowitsch zu unterscheiden.“

Taruskins Schlussfolgerung aus der Lektüre von Glikman: Schostakowitsch war kein Dissident und kein Modernist (als würde das ein seriöser Wissenschaftler annehmen). Im Gegensatz zum Egoismus der westlichen Modernisten sei Schostakowitschs Vorstellung von Kunst nicht in Entfremdung gegründet, sondern in Dienst. Der soziale Wert seiner Musik lasse die Technik-Fixierung des Westens frivol erscheinen. Die opportunistischen Anstrengungen Volkows, MacDonalds und Glikmans, die Bedeutung von Schostakowitschs Werk festzuschreiben, verkleinerten dessen Wert.¹⁶

Zum Kern von Taruskins Schostakowitsch-Auffassung gelangt man in seinem Aufsatz über die Fünfte Sinfonie: „... it is clear that this symphony is a richly coded utterance, but one whose meaning can never be wholly encompassed or definitively

¹³ Richard Taruskin: When Serious Music Mattered. On Shostakovich and Three Recent Books. In: *New Republic*, 24. 12. 2001, nachgedruckt in: *A Shostakovich Casebook*, S. 377

¹⁴ Elizabeth Wilson: *Shostakovich: A Life Remembered*, 2nd Edition, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2006

¹⁵ Pauline Fairclough: *A Soviet Credo: Shostakovich's Fourth Symphony*. Ashgate 2006. Am 12. August 2019 erschien bei Reaktion Books ihre Schostakowitsch-Biographie: *Dmytri Shostakovich*

¹⁶ Richard Taruskin: Who Was Shostakovich? *The Atlantic Monthly* February 1995, pp. 63-72

paraphrased. Given the conditions in Russia in 1937, this last was a saving, not to say a lifesaving, grace. It opened up the work to varying readings, which is precisely what made for the seeming unanimity of response at its première. Each listener could inscribe his or her own construction on the work's network of references. The process of continual, heavily fraught inscription and reinscription has gone on to this day, surely one of the circumstances that has kept the Fifth, of all of Shostakovich's symphonies, the most alive.¹⁷

Schon hier würde ich heftig widersprechen: Was die Fünfte bis heute in den Konzertsälen und auf Tonträgern lebendig hält, ist ihre musikalische Qualität und nicht die Debatte der Musikwissenschaftler darüber. Wir sollten nicht vergessen, dass die ersten Interpreten von Musikstücken nicht die Musikwissenschaftler sind. Die ersten Interpreten sind die Musiker, die die Stücke aufführen, sie machen aus den Noten ein sinnlich erfahrbares Klangereignis. Die zweiten Interpreten sind die Zuhörer, für die die Musik geschrieben wurde bzw. denen sie dargeboten wird, und von denen jede und jeder sich ein eigenes Bild davon formt. Erst dann kommen die Verbalisierer, also die Journalisten, Wissenschaftler, Dramaturgen. Taruskin räsoniert viel, sehr viel, über das, was andere gesagt haben, aber er sagt wenig, sehr wenig, über die Musik selbst. Hört er sie überhaupt noch? Empfindet er etwas dabei? Und was hat er sich selbst an Analyse zugemutet?

In seinem Aufsatz stellt er den Gegensatz zwischen Schostakowitsch dem Staatshelden und Schostakowitsch dem „Dissidenten“ auf, um dann triumphierend auszuholen: „There were no dissidents in Stalin's Russia.“¹⁸ Natürlich nicht, wie jeder weiß war das Dissidententum erst ein publizistisches Phänomen aus den letzten Lebensjahren von Schostakowitsch. Schon diesen Gegensatz aufzubauen ist wissenschaftlich wertlos. Das Leben in der Sowjetunion war sehr viel komplizierter, wie wir aus zahllosen Zeugnissen wissen. Und die Musik Schostakowitschs ist auf ähnliche Weise äußerst komplex, auch dafür gibt es tiefgehende Studien.

Taruskin fährt fort: „There were old opponents, to be sure, but by late 1937 they were all dead or behind bars. There were the forlorn and the malcontented, but they were silent. Public dissent or even principled criticism were simply unknown. ‚People's minds were benumbed by official propaganda or fear‘, Adam B. Ulam has written, continuing, ‚How could there be any public protest against the inhuman regime when even a casual critical remark to an old acquaintance would often lead to dire consequences, not only for the incautious critic but for his family and friends?‘ ... ‚Anyone who did not wish to take part‘ in the evil of those days, as honest late- and post-Soviet writers admit, ‚either left this world or went to the Gulag.‘¹⁹ ... It is natural that latter-day dissidents would like him for an ancestor. It is also understandable (...) that he, who though mercilessly threatened never suffered a dissident's trial but ended his career a multiple Hero of Socialist Labour, should have wished, late in life, to portray himself in another light.“²⁰

Im Stalinismus seien alle Menschen entweder von der Ideologie verblendet gewesen, unterstellt Taruskin, oder aus Angst verstummt. Selbstverständlich war offener Widerspruch äußerst selten, doch sind nicht nur Marina Judina, Anna Achmatowa oder Nadeshda Mandelstam (die im *Casebook* als „gutgläubig“ abgetan wird) Zeugen dafür, dass es in der Intelligentsia Menschen gab, die den inneren Widerstand nicht aufgaben und auch Formen fanden, sich darüber zu verständigen. Aus Schostakowitschs Briefen geht hervor, dass er einen sarkastischen Abstand zum Regime wahrte und mit dessen Institutionen taktisch umging. Taruskins Behauptung, der Komponist hätte in seiner Fünften niemals eine doppelbödige Aussage gewagt, müsste schon innermusikalisch belegt werden. Aber auf eine Analyse lässt er sich ja nicht ein.

Auch in *Lady Macbeth* sieht Taruskin eine Bestätigung des mörderischen Systems: „In dem Jahr, in dem *Lady Macbeth* vollendet wurde, denunzierte der kleine

¹⁷ Richard Taruskin: *Interpreting Shostakovich's Fifth Symphony*. In: *Shostakovich Studies*, ed. David Fanning. Cambridge University Press 1995, S. 29f

¹⁸ ebenda, S. 46

¹⁹ Andrey Ustinov: *The truth and falsehood of a certain story*. In: *Muzykalnoje obozrenije Juli/August 1991*, S. 3. Übersetzung David Fanning

²⁰ Taruskin: *Interpreting*, S. 46f

Pawlik Morosow, ein gut indoktriniertes ‚Pionier‘ von einem Bauernhof in der Nähe von Swerdlowsk, seine Eltern bei der Geheimpolizei als Volksfeinde und wurde so zum sowjetischen Heiligen (um erst unter Gorbatschow wieder dekanonisiert zu werden). Schostakowitschs Katerina war eine Heldin vom gleichen Schlag. Seine Oper ist der getreue Widerhall einer abscheulichen Zeit. So wurde Schostakowitsch, vielleicht der loyalste und sicher der begabteste Sohn Sowjetruslands, zum Opferlamm gemacht, eben wegen seines Herausragens aus den sowjetischen Künstlern seiner Generation.

Die Oper kam so unvermeidlich dazu, ein Symbol für Eigensinn angesichts des Despotismus zu werden – dadurch wurde es fast unmöglich, zu erkennen, dass sie genau diesen Despotismus verkörpert. Das Schicksal der *Lady Macbeth von Mzensk* öffnete Schostakowitsch die Augen für die Natur jenes Regimes, unter dem zu leben er verdammt war. Man könnte sagen, dass das Martyrium des Werkes seinen Schöpfer menschlicher machte. Und dennoch bleibt die Oper im Grunde ein inhumanes Kunstwerk. Seine kalte Art, die Opfer zu behandeln, grenzt an die Rechtfertigung des Völkermordes.²¹

Am Ende von Taruskins Darlegung steht eine Mahnung: „Wenn die *Lady Macbeth von Mzensk* heute aufgrund ihrer inspirierten Musik und ihrer dramatischen Gewalt auf der Bühne besteht, sollte sie mit offenen Augen und Ohren mit historischem Bewusstsein gehört werden, und mit dem Herzen auf Wacht.“

„Die Gefahren der Musik“

Wache stehen sei also angesagt angesichts von – Musik! *Die vielfältigen Gefahren der Musik* hieß denn auch der Vortrag, den Richard Taruskin im Jahr 2016 als ausverkaufte *Lloyd Old Lecture* bei der *Music in 21st-Century Society* an der Universität von New York hielt.²² Taruskin begann mit einem Rückblick auf sein öffentliches Wirken: Durch seine Artikel in der *New York Times* und dem Politikmagazin *The New Republic* habe er eine breite Aufmerksamkeit erreicht für Themen der klassischen Musik, die heute mehr und mehr marginalisiert werde. Einen Aufsatz für das Programmheft der Erstaufführung der *Lady Macbeth* in San Francisco, der die Oper als einen Teil der Entmenschlichung im Stalinismus darstellte, ergänzte er für *The New Republic* um eine Parallele zu Salman Rushdie. Er schrieb, der Schwung der Musik mache uns gefühllos für die Entmenschlichung, die sie transportiert. Mit diesem Artikel habe er eine ernsthafte Diskussion über ernsthafte Kunst einganggesetzt und Ethik gegen bloße Ästhetik gesetzt.

Damit hatte Taruskin den Hauptakzent seiner Arbeit markiert. Der nächste Schlag seiner musikalischen Ethik richtete sich gegen *The Death of Klinghoffer* von John Adams: „Bei *The Death of Klinghoffer* sagte ich kein Wort gegen den künstlerischen Wert, ja nicht ein Wort über den künstlerischen Wert der Oper. Auch das war keine Besprechung, sondern der Einsatz der Ethik gegen die Ästhetik.“ Das Boston Symphony Orchestra hatte nach dem 11. September die konzertante Aufführung von Chören aus dieser Oper abgesetzt, weil ein Mitglied des Chores bei den Anschlägen Angehörige verloren hatte. Taruskin forderte daraufhin auf der ersten Seite des Feuilletons der *New York Times* das Verbot der Oper, da sie den Terrorismus verherrliche: „Es ist an der Zeit, von den Taliban zu lernen.“ Die Zeitung setzte dazu die Überschrift *Music's Dangers And The Case For Control*. Auch damit löste Taruskin einen Sturm aus – die *Klinghoffer-Debatte*²³ traf den Komponisten tief, der sich auf einmal als Antisemit und Terroristenfreund angeprangert sah. Seine Oper wurde nicht mehr aufgeführt. Und als sie dreizehn Jahre später doch an die Met kam, veranlassten Proteste von Pressure Groups den Met-Direktor Peter Gelb, 2014 die Kino-Übertragung der *Klinghoffer*-Produktion in alle Welt abzusagen. Der RBB berichtete in seinen Nachrichten dann von der Aufführung „der als antisemitisch kritisierten Oper“. Dass das ohne den Zusatz, wer kritisiert und warum, Rufmord sei,

²¹ Richard Taruskin: *Defining Russia musically: historical and hermeneutical essays* Princeton University Press, 2000, S. 505

²² Richard Taruskin: *The Many Dangers of Music*. <https://music21.ws.gc.cuny.edu/video-of-taruskins-2016-lloyd-old-lecture-now-online/>

²³ Bernd Feuchtner, *Die Klinghoffer-Debatte*. *Opernwelt-Jahrbuch 2012*. Englisch in: Thomas May, *The John Adams Reader*. Amadeus Press, Pompton Plains 2006, S. 299-312

wollte der Sender nicht einsehen.²⁴ Kleben bleibt beim Hörer „die antisemitische Oper“. So erreichte die *Klinghoffer-Debatte* auch Berlin, dessen drei Opernhäuser von John Adams noch nie gehört haben.

Die Kernthese von Taruskin lautet: Die Gefahren der Musik liegen in der Wahrnehmung, nicht in der Produktion. Wenn *Lady Macbeth* ein Verbrechen für tugendhaft erkläre, so wie totalitäre Rechtssysteme das oft tun, dann liege darin eine Gefahr. Als andere Beispiele nennt er Bachs Johannespassion: dort werden die Juden verantwortlich gemacht für den Tod Jesu, also handelt es sich um eine ethische Frage. Wenn ein Student sagt, er habe von Bach gelernt, dass die Juden für den Tod von Christus verantwortlich sind, dann sind auch die Menschen, die das singen, verantwortlich für diese Aussage. Eine Gefahr liegt schon darin, das nicht zu erkennen. Man hat keine höhere Ethik, nur weil man hohe Musik hört. Auch Nazis liebten und schätzten Schubert.

Es folgte eine längere philosophische Herleitung von Plato über Kant, Herder, Lessing, Schopenhauer, Hanslick, Roger Sessions. Für Kant sei Musik nicht viel mehr gewesen als ein angenehmes Parfüm, er stellte sie unter die anderen Künste. Herder aber habe erkannt, dass Musik keinen niederen Rang einnimmt, sondern Geist in Bewegung sei, was Taruskin mit „activation“ übersetzt: um Wirkungen geht es Herder, nicht um Werke. Richard Wagner sei das beste Beispiel für invasive Musik, ausgelöst durch harmonische Bewegung. Musik bewegt die Seele, das nennt Taruskin „seine erste Metapher“. Struktur, die einen gesicherten Raum schafft, nennt er die „zweite Metapher“: Bei der ersten Begegnung bewegt der *Liebestod* die Seele, beim zweiten Mal ist die Bewegung bereits eingeeht durch die Form und das Erwartete erschüttert weniger. Ihm gehe es darum, die Wirkung zu studieren, nicht die Werke. Als Beispiele nennt er Prokofjews Stalin-Hymne und Orffs *Carmina burana* („the real *Springtime for Hitler*“), die von seinen Studenten angebetet würden, weil sie sie in der Schule aufgeführt haben. Er wolle Tabus brechen, statt sie durch neue zu ersetzen, und Fragen aufwerfen, die zu Engagement führen.

So schön, so gut. Das sind aber Fragen, mit denen die Musiksoziologie sich schon detaillierter auseinandergesetzt hat, und die Wirkungsästhetik ist auch keine ganz so junge Disziplin mehr. Heinrich Schenker etwa hat vor hundert Jahren seine krude Theorie aus richtigen Erkenntnissen aufgebaut: anstelle der von Taruskin abgelehnten Formalästhetik (reine Form, edle Wirkung) und Ausdrucksästhetik setzte er den Begriff vom musikalischen Inhalt. Und schon zu der Zeit, als der 13-jährige Richard Taruskin sein *Liebestod*-Erweckungserlebnis hatte, formulierte Adorno, an Schenker anschließend, das Problem so:

Die konsequente Ausdrucksästhetik endet bei der verführerischen Willkür, das ephemere und zufällig Verstandene für die Objektivität der Sache selber zu unterschieben. Die Gegenthese, die von den tönend bewegten Formen aber läuft auf den leeren Reiz oder das bloße Dasein des Erklingenden hinaus, der jenes Bezuges der ästhetischen Gestalt auf das enträt, was sie nicht selbst ist und wodurch sie erst zur ästhetischen Gestalt wird. Ihre simple und darum erneut beliebte Kritik an der meinenden Sprache bezahlt sie mit dem Preis des Künstlerischen. Wie Musik nicht in den Intentionen sich erschöpft, findet umgekehrt sich auch keine, in der nicht expressive Elemente vorkämen: noch Ausdruckslosigkeit wird in Musik zum Ausdruck. ›Tönend‹ und ›bewegt‹ sind in Musik fast dasselbe, und der Begriff ›Form‹ erklärt nichts vom Verborgenen, sondern schiebt bloß die Frage nach dem zurück, was sich im tönend bewegten Zusammenhang darstellt, was mehr ist als nur Form.

Form ist nur eine von Geformtem. Die spezifische Notwendigkeit, die immanente Logik jenes Vollzugs entgleitet: er wird bloßes Spiel, in dem buchstäblich alles anders sein könnte. Der musikalische Inhalt aber ist in Wahrheit

²⁴ Mailwechsel des Autors mit Eckhard Stuff, Redaktionsleiter Kulturradio Nachrichten beim RBB, vom 14.10.2014: „Die Meldung über die Klinghoffer-Premiere entspricht den Berichten von Presseagenturen. Unsere Kollegin hat auch nicht von einer als „antisemitisch geltenden“, sondern von einer als „antisemitisch kritisierten“ Oper gesprochen. Wir haben insofern nur über tatsächlich Geschehenes berichtet, ohne eigene Kommentierung. Das ist die Chronistenpflicht der Nachrichten.“

die Fülle alles dessen, was der musikalischen Grammatik und Syntax unterliegt. Jedes musikalische Phänomen weist kraft dessen, woran es gemahnt, wovon es sich absetzt, wodurch es Erwartung weckt, über sich hinaus. Der Inbegriff solcher Transzendenz des musikalisch Einzelnen ist der ›Inhalt‹: was in Musik geschieht. Sollen musikalische Struktur oder Form aber mehr sein als didaktische Schemata, so umfassen sie nicht äußerlich den Inhalt, sondern sind dessen eigene Bestimmung als die eines Geistigen. Sinnvoll heißt Musik, je vollkommener sie derart sich bestimmt – nicht schon, wenn ihre Einzelmomente symbolisch etwas ausdrücken. Ihre Sprachähnlichkeit erfüllt sich, indem sie von der Sprache sich entfernt.²⁵

Wie man einen Stalin-Preis gewinnt

Im letzten Jahr in Oxford, bei seiner Einführung zu Schostakowitschs Klavierquintett aus dem Jahr 1940 sagte Richard Taruskin, er habe das ganze Jahr 2006, in dem Schostakowitschs 100. Geburtstag war, damit verbracht, Einladungen zu Vorträgen abzusagen. Dennoch hat er Reden gehalten und Artikel geschrieben. Seine geschliffene Rede und die Gelehrsamkeit seiner brillanten Argumentationsketten sind entwaffnend. Doch Achtung: General Taruskin hat seine Bataillone gut aufgestellt und schießt scharf.

Im Jahr 2017 wurde Richard Taruskin in Japan mit dem Kyoto Preis ausgezeichnet und, einer Tradition folgend, hielt er danach am 8. Mai 2018 unter dem Titel *How to win a Stalin Prize* einen Vortrag an der Blavatnik School of Government in Oxford – jene bereits erwähnte Einführung zu Schostakowitschs Klavierquintett, das im Anschluss gespielt wurde. Er begann mit Beispielen russischer Volksmelodien in Streichquartetten von Beethoven (Rasumowsky), Tschaikowsky (1. Quartett), Borodin (2. Quartett, bekannt aus *Kismet* vom Broadway). Taruskin ist ein beeindruckender Redner, der seine Vorträge sorgfältig aufbaut und die Zuhörer mit vielen Zusatzinformationen betört. Seinem Oxford-Vortrag auf YouTube zu lauschen, ist ein hoher Genuss²⁶. Die Hiebe erfolgen nebenher.

Weil die entscheidenden Punkte im Bildungsballast der 80-minütigen Rede leicht untergehen, fasse ich sie hier zusammen. Durch den Bruch im Januar 1936 wurde Schostakowitsch, der sich bisher über die Sonatenform lustig gemacht hatte und dem alles Russische fremd war, gezwungen, mit seiner Vorstellung von Fortschritt, die er mit Berg, Hindemith und Strawinsky teilte, Schluss zu machen. Nach dem Bruch musste er sich dem Konzept des Sozialistischen Realismus beugen und sich dem Arbeiterpublikum stellen. Er rehabilitierte sich durch den heroischen Klassizismus der Fünften – andere Beispiele für diesen Stil sind der Entwurf für den Moskauer Palast der Sowjets oder die Skulptur von Arbeiter und Bauernmädchen von Vera Muchina bei der Pariser Weltausstellung. Der Unterschied zur Vierten ist hinreichend damit erklärt, dass sie ein späteres Werk ist, dass sie anders klingt, ist also nur eine Folge von Evolution. Die Vierte beginnt mit einem Schlag und endet leise, während die Fünfte ernsthaft beginnt und mit einer Orgie an Affirmation endet, die so übermäßig ist, dass sie oft als Parodie gehört wird – als hätte Schostakowitsch das 1937 riskiert, im blutigsten Jahr des Terrors. Dieser Schluss bedeutete die Überhöhung des „glücklichen Lebens“.

Bei der Uraufführung des Klavierquintetts horchte das russische Publikum auf, weil es diesen Ton kannte, nämlich von Tanejews Klavierquintett von 1911. Schostakowitsch kehrte damit zurück zum großen Stil. Russisch war das so wenig wie die Quintette von Schumann, Brahms oder Franck – es war letztlich deutsch. Wie Tanejew griff Schostakowitsch zu akademischen Formen: die ersten beiden Sätze sind Präludium und Fuge. Tanejews dritter Satz war eine Passacaglia, und auch Schostakowitsch benutzte diese Form. Mit dem Vorbild Tanejew bediente dies die Forderungen des russischen Nationalismus und des großen Stils, gebildet aus Formen aus der Monarchie und der Kirche. Nach damaligen Kriterien war das sozialistisch-realistisch. Die Stalinpreise wurden

²⁵ Theodor W. Adorno: Fragment über Musik und Sprache. In: Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II. Frankfurt 1963, S. 15f. GS 16, 255f. Ursprünglich: Jahresring 1956/57, Stuttgart 1956, S. 96ff

²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=skAFru23KTK>

1939 installiert und 1941 erstmals verliehen – gerade rechtzeitig für Schostakowitschs Quintett und Muchinas Skulptur.

„Vielleicht finden Sie das lustig, ich finde es peinlich,“ flocht Taruskin ein. „Es macht mir keinen Spaß, über Schostakowitsch vorzutragen. Ich bin ja ein Kriegsheld der ‚Schostakowitsch-Kriege‘, die von sensationslüsternen Veröffentlichungen ausgelöst wurden.“ *Zeugenaussage* habe perfekt in die Endphase des Kalten Krieges gepasst. Danach wurden Schostakowitschs Kompositionen alle als Flaschenpost gelesen. Das führte zu vermehrten Aufführungen, aber auch zur Verflachung der Interpretation. In einem weiteren Buch Volkows über Schostakowitsch und Stalin wird deren Beziehung als gegenseitige Besessenheit geschildert. Volkow unterstellt dabei, Stalin hätte die Gewinner der Stalinpreise selbst ausgewählt. Marina Frolova-Walker hat in ihrem Buch *Stalin's music prize*²⁷ aber gezeigt, das der Vorgang sehr viel komplizierter war. Schitomirski verteidigte in diesem Fall die Qualität der Komposition, die nicht volksfeindlich, sondern nur anspruchsvoll sei. Warum Schostakowitsch das wagen konnte: 1940/41 gab es ein Fenster, in dem eine derartige Äußerung möglich war: der Hitler-Stalin-Pakt machte deutsche Kunst hoffähig. Furtwängler spielte 1940 Schostakowitschs Fünfte in Berlin! Schostakowitsch nutzte also die Konjunktur.

Ich referiere weiter Taruskin: Prokofjew kritisierte den Händel-Bass im Intermezzo – das sei zu Händels Zeit gut gewesen, heute aber langweilig. Das Finale entpuppt sich als kleine Pastorale, wo man die glücklichen sowjetischen Lämmlein auf der Wiese sieht. Taruskin sagte, bei diesem Finale müsse er immer an den stalinistischen Slogan jener Zeit denken „Das Leben ist leichter geworden, das Leben ist glücklicher geworden“. (Er zeigt seinem Publikum ein Filmdokument, wie Stalin das ausspricht.) Schostakowitsch drückte den Geist seiner Zeit aus und nutzte die Konjunktur. Die Botschaft des Quintetts ist die alte Beethoven-Botschaft „Durch Nacht zum Licht“ oder „Kampf und Sieg“, angepasst an das normale Volk. „Das ist das Programm der Fünften Sinfonie – ob Beethoven oder Schostakowitsch bleibt Ihnen überlassen.“ Die barocken Formen bauten eine Brücke in die Zwischenkriegszeit der Boulanger-Schüler, der Hindemith und Strawinsky – jener Touch von Kosmopolitismus war genau das, was die Zeit verlangte.

Das Quintett ist ein schönes Beispiel für die Anpassung an die Anforderungen des sozialistischen Realismus, des großen Stils, der Affirmation und des deutschen Moments in der Sowjetkultur, als dieser sich bot. Taruskin: „Schostakowitschs Handeln wäre mit dem Begriff der Selbstbedienung zu beschreiben. Der große Erfolg und die gute Belohnung zeigten, dass er einen Weg der Verbindung von Stil und Botschaft finden konnte, der seinen kritischen Ansprüchen und Standards genügte und die Möglichkeiten der Konjunktur zu seinem Vorteil nutzte. Das tun wir alle, Stalinpreisgewinner und Kyttopreisgewinner gleichermaßen.“

How to win a Stalin Prize: das war eine 80-Minuten-Einführung zum Klavierquintett, die erstaunlicherweise das Werk nicht erläutert, sondern platt macht. Zwar sieht man im Publikum mehr und mehr gähnende Gesichter junger Zuhörer, aber angesichts des berühmten Mannes halten sie doch durch. Taruskins imposanter Auftritt zwingt andererseits wirklich zum Überdenken der eigenen Position, warnt vor voreiligen Schlüssen, schützt vor der Gefahr der Einseitigkeit. Schostakowitsch war kein Held, sondern ein Mensch wie alle, sagt Taruskin.

Auch Taruskin ist ein Mensch wie alle. „Not sorry to be missing the Shostakovich wars panels, though“, schrieb er mir. „I have enough scars.“ Well, ein Junge kennt keinen Schmerz und ein Krieger ist stolz auf seine Narben! Taruskin ist ja selbst nicht zimperlich, wenn er in den Angriffsmodus geht. Er spricht von den recycelten Argumenten seiner Gegner, recycelt aber selbst gerne seine alten Argumente. Immer wieder geht es um die Fünfte Sinfonie, um das Achte Streichquartett, um *Lady Macbeth* – und Volkow; wir kennen das inzwischen gut genug. Doch: Würden wir uns für die Musik eines Komponisten interessieren, der nach einem verkorksten Leben sein Ansehen aufpoliert; für einen Feigling, der sich im Nachhinein als Widerständler herausputzt?

Die Engländer hatten Angst, dass durch den Eurotunnel eine Invasion kontinentaler Ratten auf die Insel droht. Wir haben hingegen keine Angst, dass durch den

²⁷ Marina Frolova-Walker: *Stalin's music prize. Soviet culture and politics*. Yale University Press 2016

Eurotunnel eine Übertragung der *Shostakovich Wars* auf den Kontinent stattfindet. Denn wir haben Taruskins Anliegen längst verstanden. Auf dem Kontinent gab es keinen Versuch, aus Schostakowitsch einen neuen Heiligen zu machen, im Gegenteil ist es gerade seine Ambiguität, die uns zu immer neuen Anläufen reizt, seine Musik zu verstehen. An einer Front finden die *Shostakovich Wars* aber seltsamerweise nicht statt: in der penibel genauen Analyse der Musik. Stattdessen häufen sie Klatsch auf Tratsch. Erst wenn die Musik erschlossen ist, darf man Schlüsse ziehen.

Die angelsächsischen Kontrahenten wildern auf fremdem Gebiet. Die Musikwissenschaftler argumentieren als Historiker und vergessen die Aufgaben auf ihrem eigenen Gebiet. Der musikwissenschaftliche Ertrag des Vierzigjährigen Krieges ist kläglich. Außer Denunziationen ist wenig gewesen. Sie machen sich nicht die Mühe der konkreten Untersuchung der Werke und verletzen damit jeden musikwissenschaftlichen Standard. Es ist ein Streit um Buchstaben statt um Noten.

Als *Zeugenaussage* 1979 erschien, habe ich mir das Buch sofort geholt und es verschlungen. Die Musik von Schostakowitsch hatte mir so viele Fragen gestellt, die unbeantwortbar schienen. Ich misstraute den Jubelschlüssen, dem Volkstümlichen und dem angeblichen Nazi-Einmarsch in der Siebten, aber dagegen standen die vielen Reden und Aufsätze des Komponisten, der das Gegenteil behauptete. Ursprünglich wollte ich ein Buch schreiben über die Spätwerke von Tschairowsky, Mahler und Schostakowitsch, weil mich deren Untröstlichkeit verblüffte und auch erschütterte. Ich wollte es schreiben, weil ich durch die Untersuchung der Musik ihrem Geheimnis auf die Spur kommen wollte. In *Zeugenaussage* hörte ich auf einmal die gleiche Stimme wie in den jenen späten Streichquartetten – böse, verzweifelt, im Innersten verletzt. Das machte mir Mut. Das erste Manuskript brachte ich zu dem Frankfurter Musikprofessor Hoffmann-Erbrecht, der mir riet, mich auf Schostakowitsch zu konzentrieren, weil es darüber kaum Literatur gab. Danach holte ich 1982-84 das Referendariat am Gymnasium nach, das ich wegen meiner politischen Aktivitäten im AStA und in der Fachbereichskonferenz nicht machen konnte (Radikalenerlass). Danach machte ich mich neu an die Arbeit, während ich mir den Lebensunterhalt als Kellner und Sommelier verdiente. 1986 erschien meine Monographie, die sich ausschließlich der Musik widmete, deren Verständnis sie aus den politischen Umständen zu erschließen versuchte. Ausgangspunkt war immer die Empfindung, die die Musik in mir auslöste. Die Analyse der Werke war dann der Weg, die Empfindung zu verifizieren.

Aber noch wusste ich nicht, ob ich damit richtig lag. Ich hatte nur eine Vorlage zur weiteren Debatte geliefert. Beim Kölner Schostakowitsch-Symposium 1985 durfte ich keinen Beitrag leisten, weil das die russischen Gäste hätte verärgern können. Vielleicht hatte ich mich verrannt? Was mich bestärkte, war die Tatsache, dass zahlreiche Interpreten, die die Sowjetunion verlassen hatten, auch im Westen weiterhin Schostakowitsch spielten, obwohl sie nun nicht mehr dazu gezwungen waren, die Musik des Oberhauptes der sowjetischen Komponistenschule – wie es damals hieß – aufzuführen. Es schien Kyrill Kondraschin, Rudolf Barschai, Vladimir Ashkenazi, Mariss Jansons usw. sogar ein Bedürfnis zu sein. Und ich wusste von berühmten Dirigenten wie Kurt Sanderling oder Gennadi Rozdestwenski, die die Intention der Musik – übereinstimmend – ganz eindeutig anzugeben pflegten. Auch nicht-linientreue Musiker liebten Schostakowitschs Musik, also konnte sie unmöglich nur linientreu sein, sondern schien eher einen doppelten Boden zu haben. Der Komponist Alfred Schnittke sagte: „Lange Jahre hindurch durften wir nicht reden oder zeigen, was wir dachten. Wenn etwas ans Licht kam, blieb ein Teil verborgen, wie ein Eisberg, von dem nur ein kleiner Teil über Wasser liegt. Deshalb wurde Symbolismus charakteristisch für russische Musik – Symbolismus der einfachsten Art. Ein Intervall, ein Klang oder ein Rhythmus wurden zu einem Symbol, das der Hörer identifizieren konnte. Musik wurde eher eine Brücke zu einem gedanklichen oder philosophischen Konzept als zum Selbstzweck. Eine reines Klangkonzept war sie nie.“²⁸

²⁸ nach Think Today, Speak Tomorrow von Gerard McBurney und Barrie Gavin, BBC2, 27. Mai 1990. Zitiert nach: Shostakovich Reconsidered, S. 578f

Schließlich lernte ich 1992 Rudolf Barschai kennen, den Gründer und früheren Leiter des Moskauer Kammerorchesters, der die berühmte Version des Achten Streichquartetts für Kammerorchester angefertigt hatte. Er dirigierte im Leipziger Gewandhaus zur 50. Wiederkehr des Einmarsches der deutschen Wehrmacht in die Sowjetunion die Siebte, die *Leningrader*. Es spielte die Junge Deutsche Philharmonie und an den ersten Pulten saßen Mitglieder der Moskauer Philharmonie. Es war ein Versöhnungskonzert der *Ärzte gegen den Atomkrieg* IPPNW.

Barschai war 1976, ein Jahr nach Schostakowitschs Tod, emigriert, weil er die Gängelung nicht mehr ertrug. Ich bettelte die Geschäftsführerin des Orchesters an, dass ich unbedingt den Programmhefttext schreiben müsse. Barschais Reaktion: Über diese Sinfonie sei schon so viel Unsinn geschrieben worden, dass man den nicht noch vermehren sollte. Lieber werde er selbst ein paar Zeilen schreiben. Das schreckte mich nicht ab. Seine Reaktion auf meine Analyse kam prompt: Er könne jede Zeile viermal unterstreichen und sei verblüfft, dass jemand aus dem Westen diese Musik versteht. Ich fuhr dann zur Aufführung nach Leipzig und lernte Barschai kennen. Wir stellten fest, dass unsere Musikauffassungen sehr übereinstimmten. Ich begleitete ihn später als Journalist bei seiner ersten Rückkehr nach Moskau und zeichnete all die Erinnerungen auf, die er an sein Musikerleben und an seinen Lehrer Schostakowitsch hatte²⁹. Das Buch von Volkow hat in unseren Gesprächen nie eine Rolle gespielt. Es hatte mir einen wichtigen Anstoß gegeben und sich damit auch gleich wieder überflüssig gemacht. Eher haben mir die authentischen Berichte von Musikern geholfen, den Geheimnissen der Musik von Schostakowitsch auf die Schliche zu kommen. Und davon gibt es noch sehr viele.

Wurden Fay, Taruskin oder Brown je von einem Stück von Schostakowitsch berührt? Hat sie je ihr Inhalt gepackt? Mögen sie sie vielleicht einfach nicht? Wenn ich Luther nur anhand seiner Judenfeindschaft beurteile, habe ich etwas verpasst. Wenn ich Wagner nur an seinen Judenkarikaturen und seiner Todessehnsucht messe, entgeht mir das Wesentliche. Gerade an Wagner wurde die Wechselwirkung von Musik und Politik – und da kann man wirklich von den Gefahren der Musik sprechen – in Dutzenden von Büchern und Tausenden von Artikeln wesentlich differenzierter untersucht als von den Schostakowitsch-Kriegern. Die Politikwissenschaft und die Geschichtswissenschaft haben ebenso viele Untersuchungen zum Verhältnis von Totalitarismus und Kunst durchgeführt wie die Kunstgeschichte und die Massenpsychologie – von all dieser wissenschaftlichen Literatur machen die Schostakowitsch-Krieger keinen Gebrauch. Sie bleiben lieber in ihrer eigenen Suppe.

Die Hobby-Politologie der Schostakowitsch-Krieger erinnert mich an eine Stelle in den Memoiren von Fjodor Schaljapin. Er berichtet von einem Abend im Petrograder Marientheater, als der Volksbildungskommissar Lunatscharski ihn, vor einer Vorstellung des *Barbiers von Sevilla* für junge Offiziere der Roten Armee, überraschend mit dem Titel Erster Volkskünstler der Sowjetrepublik auszeichnete:

„Die Soldaten bereiteten mir eine stürmische Ovation. Als Erwiderung auf dieses schöne Geschenk sagte ich, innerlich bewegt, dass ich schon oft in meinem künstlerischen Leben Geschenke aus den verschiedensten Anlässen und von den verschiedensten Stellen erhalten hätte; dieses Geschenk jedoch – die Ernennung zum *Volkskünstler* – sei mir das wertvollste von allen, weil es mir, dem Mann aus dem Volke, weit stärker ans Herz rühre. Und da hier Jugend des russischen Volkes versammelt sei, gäbe ich meinerseits dem Wunsche Ausdruck, dass sie im Leben Erfolg haben möge und jeder Einzelne einmal jenes Gefühl der Befriedigung verspüren möchte, das ich in dieser Minute empfände.

Diese Worte waren ganz und gar aufrichtig. Ich wünschte tatsächlich allen diesen jungen russischen Menschen Erfolge im Leben. An politische Dinge habe ich dabei selbstverständlich nicht gedacht. Sehr bald jedoch stellte sich heraus, dass man mich wegen dieser kleinen Ansprache offenbar für einen Geheimagenten der GPU hielt. Ein Pianist, der einmal mein Busenfreund gewesen war, erzählte, nachdem er Russland verlassen hatte, aller Welt, wie tief Schaljapin

²⁹ Rudolf Barschai: *Leben in zwei Welten. Moskaus goldene Ära und Emigration in den Westen*. Aufgezeichnet und herausgegeben von Bernd Feuchtnner. Hofheim/Ts. 2015

gesunken sei. (...) Und ein ausländischer Schriftsteller, vordem ebenfalls ein guter Bekannter, (...) schrieb mit Billigung von Groschenblattredakteuren, Schaljapin sei ein so fanatischer Kommunist geworden, dass er im Marientheater während einer Aufführung des *Eugen Onegin* als General Gremin sich die Epauletten von den Schultern gerissen und demonstrativ ins Parterre geworfen habe, was von dem militärischen Publikum mit Begeisterung quittiert worden sei.³⁰

Ungefähr auf diesem Niveau sind auch die Schostakowitsch-Krieger nach vierzigjähriger Erschöpfung angelangt. Von ihnen sind keine neuen Erkenntnisse mehr zu erwarten. Ihre Warnung vor Hagiographie, vor Heiligengeschichtsschreibung war berechtigt. Doch wer sich wirklich auf die Musik Schostakowitschs einlässt, dem kann ihre Widersprüchlichkeit, ihre Doppelbödigkeit nicht entgehen, die geradezu ihren Reiz bildet bei Publikum *und* Wissenschaft. Bei den *Shostakovich Wars* ging es nicht um musikalische Erkenntnis, sondern um Buchgläubigkeit. Und um die Eitelkeit der Beteiligten. Der Krieg ernährt seinen Mann bzw. seine Frau. Das kann das Interesse von Wissenschaft nicht sein. Was uns umtreibt, sind die schwierigen Fragen, nicht die einfachen Antworten.

³⁰ Fjodor Schaljapin: Aus meinem Leben. Leipzig 1972, S. 505f