Symposium am 24./25. September 2021 in der Universität der Künste Berlin
Schostakowitschs Musiksprache - Kompositionstechniken und Narrative

Bernd Feuchtner: **Der Pomp des Untersuchungsrichters**
Lesarten von Schostakowitschs Neunter Sinfonie

Dmitri Schostakowitsch (1906 – 1975)
Sinfonie Nr. 9 Es-Dur op. 70
I. Allegro
II. Moderato
III. Presto
IV. Largo
V. Allegretto
Uraufführung am 5. November 1945 im Großen Saal der Leningrader Philharmonie durch die Leningrader Philharmoniker, Dirigent Eugen Mrawinski

Bei der Leningrader Uraufführung von Schostakowitschs Neunter Sinfonie am 5. November 1945 war das Publikum überrascht von der Kürze und der guten Laune des Werkes, dessen Vorgänger ja eine Stunde lang oder noch länger ziemlich viel Kriegslärm verbreitet hatten. Das sollte nun die Siegessinfonie sein? Der Komponist war offenbar mit seinem ersten Entwurf gescheitert und hatte daraufhin kurzerhand ein neues Stück entworfen.

Doch nicht jeder Besucher war überrascht: Am 18. September notierte Isaak Glikman in seinem Tagebuch, Schostakowitsch habe ihn ein paar Tage vorher angerufen und ihm die Vollendung seiner *Neunten* mitgeteilt. Und nun saßen die beiden Freunde beim Abendessen im Hotel Astoria. Schostakowitsch erzählte, er habe täglich von morgens bis um 2 Uhr nachmittags daran gearbeitet, ob er wollte oder nicht. Am nächsten Tag spielte der Komponist das neue Werk seinem alten Lehrer Maximilian Steinberg vor, am 20. September spielte er es für Glikman und am 21. für seinen Kollegen und Freund Gawriil Popow. An seinem Geburtstag, dem 25. September, spielte er es mit Wladimir Seretschkow vierhändig um 11 Uhr den Leningrader Philharmonikern mit Eugen Mrawinsky vor und um 16 Uhr im Leningrader Komponistenverband.

Auch Glikman hatte jedoch ursprünglich Skizzen der ersten Planung gesehen und schon Musik gehört: „grandios in Ausmaß, Energie und atemberaubender Bewegung. Er spielte ungefähr zehn Minuten und sagte dann, dass ihm bei dieser Sinfonie vieles Sorgen mache, besonders ihre Nummer, die viele dazu verführen werde, sie mit Beethovens Neunter zu vergleichen.“[1] In Leningrad habe Schostakowitsch dann eine völlig andere Sinfonie vorgespielt.[2] Vielen kam der Vergleich mit Haydn in den Sinn – hatte es da nicht schon einmal einen ähnlich Vorfall gegeben?

„Ich hatte mit dem Gedanken gespielt, eine ganze Sinfonie ohne Klavier zu komponieren“ berichtet Sergej Prokofjew in seinen Erinnerungen. „Ich glaubte, das Orchester würde natürlicher klingen. So entstand in mir der Plan zu einer Sinfonie im Stile Haydns. Von Tscherepnin hatte ich viel von Haydns Technik erfahren und fühlte mich mit

[1] Das Fragment dieses Kopfsatzes wurde 2003 von Olga Digonskaja im Schostakowitsch-Archiv gefunden und konnte anhand eines Manuskripts im Glinka-Museum mit dem Datum des 15. Januar 1945 verifiziert werden. Das Fragment wurde von Gennadi Roshdestwenski 2006 im Moskauer Tschaikowsky-Saal uraufgeführt und erschien 2009 auf CD; Dauer 6‘42“
[2] Olga Dombrovskaya: Notes on Shostakovich’s Diary. In: Shostakovich Studies 2, ed. Pauline Fairclough, Cambridge University Press 2010, S.37ff

der Sache so vertraut, dass ich die schwierige Reise ohne Klavier unternehmen wollte. Ich war der Ansicht, dass Haydn, wenn er in unserer Zeit gelebt hätte, seinen eigenen Stil, vermehrt um einiges Neue, beibehalten haben würde. In solcher Art wollte ich die Symphonie im klassischen Stil komponieren. Als meine Idee Gestalt anzunehmen begann, nannte ich das Werk *Symphonie classique*: erstens deshalb, weil es einfacher war als ‚Sinfonie in klassischem Stil', und zweitens, weil ich mir den Spaß machen wollte, die Leute ein wenig zum Narren zu halten, und in der geheimen Hoffnung, dass es für mich eine Genugtuung wäre, wenn die Sinfonie wie ein Stück klassischer Musik aussehen würde. Ich komponierte die Sinfonie im Kopf während meiner Spaziergänge auf dem Lande."[3]

So beschrieb Sergej Prokofjew, warum und wie er in den Jahren 1916 und 1917 als 25-Jähriger die *Symphonie classique* komponiert hatte. Im Hauptgeschäft arbeitete er damals unter anderem an seiner großen Oper *Der Spieler*, und die musikalische Öffentlichkeit von Petrograd – wie St. Petersburg hieß, seitdem die Deutschen Kriegsgegner geworden waren – hatte Prokofjews Musik nach der Uraufführung der *Skythischen Suite* am 16. Januar 1916 als günstigstenfalls „barbarisch" eingestuft. Danach wirkte die *Symphonie classique* als echte Provokation. Als er die Uraufführung der *Symphonie classique* am 21. April 1918 mit dem ehemaligen Hoforchester dirigierte, hatte Russland schon die Oktoberrevolution hinter sich. Der Dichter Maxim Gorki und der Bühnenbildner Alexander Benois stellten ihn nach dem Konzert Anatol Lunatscharski vor, dem Volkskommissar für Aufklärung. Ihn bat Prokofjew um einen Pass für Auslandsreisen und damit verließ er das revolutionäre Russland für eineinhalb Jahrzehnte.

Gegenüber der Wucht der Rachmaninow-Sinfonien oder der Skrjabin-Poeme, ja selbst gegenüber der Tragik der Tschaikowsky-Sinfonien war die *Symphonie classique* tatsächlich eine Provokation. Ihr Klang aber war ganz und gar prokofjewsch. Im Sonatenhauptsatz sprang er gegen alle Regeln von Tonart zu Tonart, komponierte falsche Einsätze hinein, wechselte in der Reprise nicht rechtzeitig zurück zum D-Dur und dergleichen Scherze mehr. Im Larghetto schweift die Musik in der freien Landschaft – das Metrum wird irregulär und fremd. Als Tanzsatz wählt Prokofjew eine Gavotte à la Bach statt des Menuetts à la Haydn und dreht die Tonarten durchs Kaleidoskop. Dass es im Finale keinen einzigen Moll-Akkord gab, war einer der musikalischen Witze, die im Publikum damals noch die meisten einzuordnen wussten. Joseph Haydn war schon der richtige Pate der *Symphonie classique*, denn er hatte den geistreichen Witz ja in die Sinfonik eingeführt.

Die Provokation, die Dmitri Schostakowitsch mit seiner Neunten Sinfonie verübte, unterscheidet sich davon auf den ersten Blick kaum. Nur war er es hier selbst, der mit der Ankündigung einer Chorsinfonie falsche Erwartungen geweckt hatte. Und dann war da noch die ominöse Zahl der Neunten Sinfonie: Vom „sowjetischen Beethoven" wurde auch eine sowjetische Neunte erwartet. Die Heiterkeit und Klassizität der Neunten mit ihrem abgespeckten Orchester erschreckte die Zuhörerschaft bei der Uraufführung am 3. November 1945 in der Leningrader Philharmonie unter der Leitung von Eugen Mrawinski gerade durch die Rücknahme sowohl der philharmonischen Mittel als auch des ethischen Pathos. Eine ideologisch passende Ausdeutung der Neunten versuchten in Breschnews Russland beispielsweise Natalja Lukjanowa[4] oder in Honeckers DDR Friedbert Streller[5].

Im Westen wurden sowohl die *Symphonie classique* als auch Schostakowitschs Neunte unverkrampft und begeistert ins Repertoire übernommen – als neue Musik, die man mit Vergnügen hören mag. Hier interessierten das Publikum keine politischen oder historischen Hintergründe. Hier lief die Provokation ins Leere: während die Fachleute Schostakowitsch für ein mittelmäßiges Stalinopfer hielten, mochte das Publikum die Erste,

---

[3] Sergej Prokofjew: Aus meinem Leben. Edition Musik & Theater Zürich 1993, S. 67f

[4] Natalja Walerewna Lukjanowa: Dmitri Dmitrijewitsch Schostakowitsch. Muzyka Moskau 1980, Verlag Neue Musik Berlin 1982, S. 144-145

[5] Dmitri Schostakowitsch. Für Sie portraitiert von Friedbert Streller. VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig 1982, S. 25

Fünfte, Siebte und Neunte Sinfonie. Die beiden neoklassizistischen Sinfonien von Prokofjew und Schostakowitsch waren einfach gute Musik: Dies ist die erste Ebene, auf der Schostakowitschs Neunte verstanden werden kann und muss. Die Symphonie classique dauert keine Viertelstunde – Claudio Abbado durchlief sie sogar elegant in 13‘15“. Dass Schostakowitschs Neunte etwas gewichtiger ausfiel, ist schon an der Aufführungsdauer abzulesen; nehmen wir zwei Musiker, die eng mit dem Komponisten zusammengearbeitet hatten, so nahm sich Mstislaw Rostropowitsch 28 Minuten Zeit, während Rudolf Barschai nur 24 Minuten brauchte. Schon da zeigen sich Meinungsverschiedenheiten.

Die *Symphonie classique* war Prokofjews Erste Sinfonie. Schostakowitsch stand vor seiner Neunten. Beethoven, Schubert, Bruckner, Mahler, Dvořák waren nach ihren Neunten gestorben. Und deren Neunten waren hochbedeutend. „Die Neunte“ war zum Mythos geworden. Was sollte der 39-jährige Schostakowitsch da noch tun? Außerdem schrieb man das Jahr 1945, in dem vor allem die Sowjetunion den Sieg über Nazi-Deutschland errungen hatte. Die sowjetische Funktionärskaste erwartete da natürlich eine entsprechende Feiermusik: so der im Westen immer wieder schadenfroh erzählte Witz, Schostakowitsch habe Stalin seine Sieges-Neunte versaut. Solche außermusikalischen Dinge verschatten den Blick auf die Komposition.

Die Neunte und ihre musikalische Form

Die Neunte ist fünfsätzig, wobei die letzten drei Sätze attacca aufeinander folgen. Sie sind in Bogenform angeordnet: Schnell – langsam – schnell – langsam – schnell. Einer solchen Bogenform folgten schon die fünf Sätze von Mahlers Fünfter, die sich um die Achse des kraftvollen Scherzos drehen. Man kann Schostakowitschs Neunte aber auch als klassisch viersätzige Sinfonie verstehen, in der das Largo nur ein Intermezzo zwischen Scherzo und Finale bildet. Viersätzer hatte Schostakowitsch bis dahin nur mit der Ersten, der Fünften und der Siebten geschrieben, bei denen allerdings Scherzo und langsamer Satz vertauscht sind – nach Vladimir Karbusický eine Abwendung vom Agitatorischen und Ideologischen des von ihm so benannten „Vier-Akte-Schemas“ hin zu menschenfreundlicheren Gedanken.

Die Zweite und Dritte waren Formexperimente, die Vierte hatte drei Sätze mit einem Mahler’schen Weltlauf-Scherzo à la *Fischpredigt*[6]. Die Sechste war eine klassische Sinfonie ohne Kopf, die Achte auf eigene Art fünfsätzig. Schostakowitsch hat zwar immer mit der klassischen Form gespielt, aber sie blieb nur sein Ausgangspunkt. Die Abweichungen hatten stets eine Bedeutung. Und bei der Neunten? Das lässt sich erst nach einer detaillierten Analyse sagen.

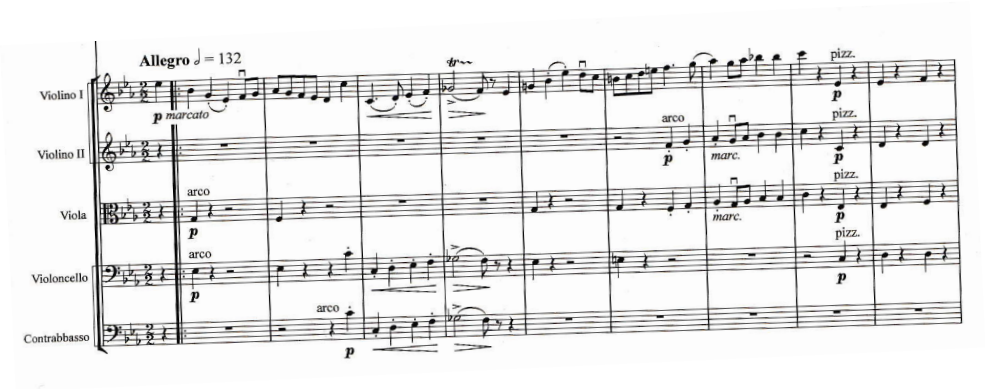
Der Kopfsatz folgt dem klassischen Wiener Sonatenhauptsatz-Schema mit Exposition, Durchführung, Reprise, Coda. Die Exposition wird sogar wiederholt, was es bei Schostakowitsch noch nie gegeben hatte. Schostakowitsch sah sich in der Wiener Tradition, wie sein Kompositionsschüler Rudolf Barschai berichtete: „Schostakowitsch hat mich später mit Nachdruck darauf hingewiesen: ‚Das steht nicht im Einklang mit der Wiener Schule‘ oder ‚bei der deutschen Schule geht das so nicht‘ – ‚Diese Phrasierung ist unmöglich, gemäß Wiener Schule muss man so phrasieren‘ und so weiter. Technisch gesehen gehören die Kompositionen von Schostakowitsch also auch zur deutschen Schule, wenn er auch grundsätzlich ein typisch russischer Komponist war.“[7]

---

[6] Bernd Feuchtner: „...Und Kunst geknebelt von der groben Macht...“ Dimitri Schostakowitsch. Künstleriische Identität und staatliche Repression. Frankfurt 1986, S. 120 / [3]Hofheim 2017, S. 125

[7] Rudolf Barschai: Leben in zwei Welten. Wolke Verlag Hofheim/Ts. 2015, S. 36

Schostakowitsch hatte das im Petersburger Konservatorium so gelernt. Und auch die sowjetischen Theoretiker wie Boris Assafjew gingen vom Beethoven-Modell aus, das sie an die Sowjetwelt anzupassen versuchten. Assafjew hatte dafür den Begriff „Symphonismus“ geprägt und im Februar 1935 für den Komponistenverband einen Symphonismus-Kongress organisiert, der die Doktrin vom Sozialistischen Realismus in die Musik umsetzen sollte.



Beispiel 1: 1. Satz, 1. Thema

Wienerisches Es-Dur prägt den ersten Satz, mit Hörner- und Trompetenschall, mit Dreiklangsbrechungen als Auftakt. Nur dass die Treppe bei Schostakowitsch Allabreve abwärts führt statt aufwärts. Die 1. Geigen spielen das im *p* und vollführen in Takt 4 einen chromatischen Triller auf ges, bevor sie ebenso munter den Dreiklang nach oben springen. Das war schon der erste musikalische Witz. Aus ihm spricht ein gewisser Übermut. Als Überleitung fahren Posaunen mit Rührtrommel und Pauke dazwischen und unterbrechen die Abweichung in eine falsche Tonart – das klingt fast wie ein Kommando. In Takt 45 hat das zweite Thema einen pompösen Auftritt in B-Dur, der dann in einen witzigen Marsch der Piccoloflöte umschlägt. Das ist eher die Karikatur einer Blaskapelle, wenn nicht sogar eines Zirkusorchesters, also jedenfalls zum Lachen. Gerd Rienäcker hat diese Methoden der Verfremdung beim 16. Symposium der Deutschen Schostakowitsch Gesellschaft 2003 beschrieben.[8]

Übermut spricht auch aus der harmonischen Geländefahrt. Detlef Gojowy hat das als „Rückfall“ in die Revolutionsästhetik beschrieben: „Die Grundtonart ist Es-Dur, aber schon im 7. Takt ergibt sich eine unvermutete Rückung in den C-Dur-Bereich, später T. 13, wird ein Schluss auf D erreicht, T. 18 gleitet das Geschehen nach e-moll und verliert sich in chromatischen Rückungen. Wenn bei Ziffer 5 nochmals das Hauptthema in Es-Dur beginnt, wird es durch eine chromatische Rückung binnen kurzem auf e enden. E ist dann allerdings ein Leitton zu f, und f ist die Dominante zu B-Dur, in der das zweite Hauptthema, ab Ziffer 6 steht, also der Dominanttonart der Grundtonart Es-Dur: Schostakowitsch erreicht die Dominanttonart sozusagen nicht über die normale Treppe, sondern gewissermaßen an der Dachrinne entlang durchs Fenster.“[9]

In der Durchführung nimmt das Hauptthema nun in Ges-Dur ebenfalls Marschhaltung an, treibt bei der Themenwiederholung weiter nach Fis-Dur und wird laut. Die Hörner schreien (Takt 118, mit Auftakt) gellend die Takte 3 und 4 des Hauptthemas heraus, wobei sie die Falschheit des früheren ges-Trillers betonen, dem die gestopften Trompeten dissonant etwas Groteskes beigeben. Die Rührtrommel hat sich jetzt mit dem Marschthema des Piccolo verbunden, das nun *ff* in allen Bläsern erklingt. Die Militärtrommel nimmt allmählich überhand und steckt auch die Geigen an. Das Spiel ist dadurch perdu – aber dieses wütende Aufplustern scheint doch ebenfalls in

[8] Gerd Rienäcker: Gedanken zu Schostakowitschs Neunter und Prokofjews Symphonie classique. In: Schostakowitsch-Studien Band 11, Berlin 2014, S. 225-228

[9] Detlef Gojowy: Schostakowitsch und der „Theateroktober“ – theatralische Strukturen der Harmonik Schostakowitschs. In: Bericht über das Internationale Dmitri-Schostakowitsch-Symposium Köln 1985. Regensburg 1986, S.549

Anführungszeichen zu stehen. In die Reprise kommt Aufregung hinein, da die Posaune sich nicht zurückhalten kann und ab Takt 169 sechs ungeduldige Quart-Einsätze liefert. Erst dann kehrt die „Kommando“-Passage aus der Exposition wieder, die mit diesem Quartaufstieg eingesetzt hatte. Die Musik steht jetzt meist im *ff*, unterbrochen nur von der Solovioline, die das Piccolo-Thema auf eine Weise fiepst, von der man nicht weiß, ob sie trotzig oder lockend klingen will. Schließlich aber setzt sich der „Kommando“-Marsch durch, gegen den der Kopf des Hauptthemas in Trompete, Oboe und Klarinette vergeblich anrennt.

Schostakowitsch verstößt in diesem Kopfsatz – ebenso wie Prokofjew – ganz bewusst gegen Regeln der Wiener Schule und zieht daraus seinen musikalischen Witz. Die Sonatenhauptsatzform vermag es, in Verbindung mit der Funktionsharmonik sinnvolle und falsche Entwicklungen zu erzählen. Daraus formt der Zuhörer automatisch eine Geschichte – jeder für sich und alle gemeinsam. Dabei werden Gefühle aufgerührt, die jeder in seinem Inneren hat und die sich nun mit Assoziationen verbinden. Bei vielen wird sich aber der Eindruck einstellen, dass hier erst etwas in Bewegung kam und dann alles schief gelaufen ist – wie wenn ein Kind beim Spiel die Kontrolle verliert. Greifen lässt sich das alles jedoch nicht. Am besten, man identifiziert erst einmal die ganzen musikalischen Scherze und hat daran seinen Spaß.

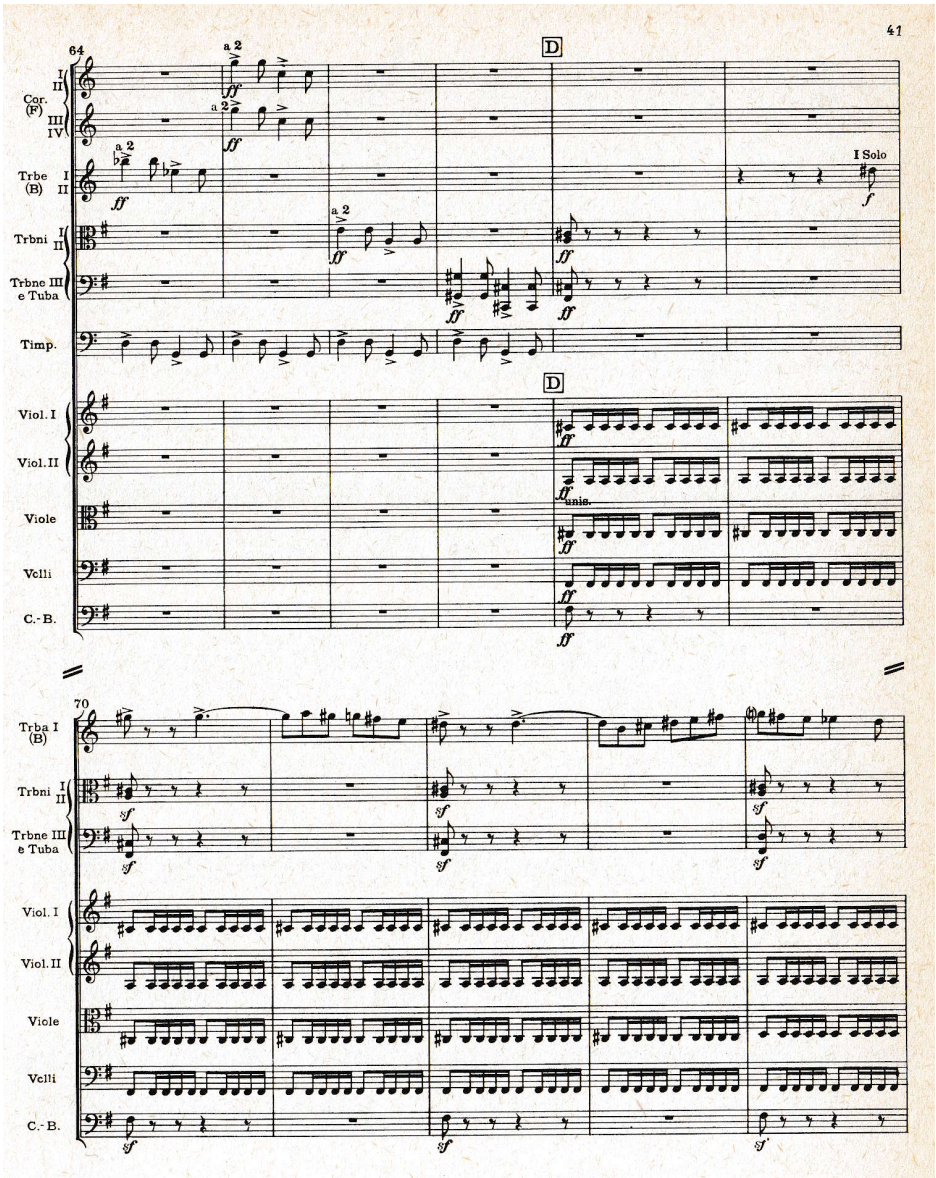
Diesen Weg ging beispielsweise Otto Klemperer. Wir haben oben darauf hingewiesen, dass auch die Weggenossen des Komponisten diese Musik ganz unterschiedlich aufgefasst haben. Mstislaw Rostropowitsch interpretiert diesen Kopfsatz dramatisch, so wie er auch die Zwischenspiele der *Lady Macbeth* dirigiert hat. Rudolf Barschai braucht eine halbe Minute weniger, um das perfide Spiel vor dem Zuhörer rigoros und mit kühlem Kopf zu entrollen. Otto Klemperer nimmt den Satz deutlich langsamer. Gegenüber Barschai braucht er eineinhalb Minuten mehr. Dadurch kommen Detail, Struktur und Klangfarben klar zum Ausdruck – der Dirigent der Neuen Sachlichkeit verachtete psychologische und individualistische Interpretationen. Aus der „Kommando“-Episode wird eine folkloristische Einlage.

Klemperer nahm die Neunte als „Ersatz“ für die Vierte, die ihm bei seinem letzten Gastspiel 1936 in Leningrad der Komponist vorstellte. Er war so fasziniert davon, dass er sie in aller Welt aufführen wollte. Doch war sie noch vor der Uraufführung verboten worden und Schostakowitsch hatte ihm die Partitur nicht geben können. Klemperer hörte in diesem Kopfsatz den Abglanz des frühen Schostakowitsch, hörte Weill, Picasso, Kandinsky – oder vielmehr höre ich das in Klemperers Konzert bei der RAI in Turin am 21. Dezember 1955, dessen Aufzeichnung mehrfach auf LP und CD erschienen und auch auf YouTube – in lausiger Qualität – zu hören ist.

In Klemperers Interpretation kann man all die musikalischen Frechheiten des Komponisten genießen und dabei die absolute Qualität der Musik erkennen. Klemperer lässt sich die Berg- und Talfahrten dieses Meisterwerks musikalischer Ironie genüsslich auf der Zunge zerrgehen. Man liest dann diesen ersten Satz im Geist von Mozarts *Musikalischem Spaß* KV 522 aus dem Jahr 1787, in dem Fehler der Musiker auskomponiert sind – da nahm ein Komponist seine Musikerkollegen ebenso auf die Schippe wie sich selbst. Gegenüber Mozarts derben Späßen nimmt sich Schostakowitschs Witz allerdings sehr subtil aus.

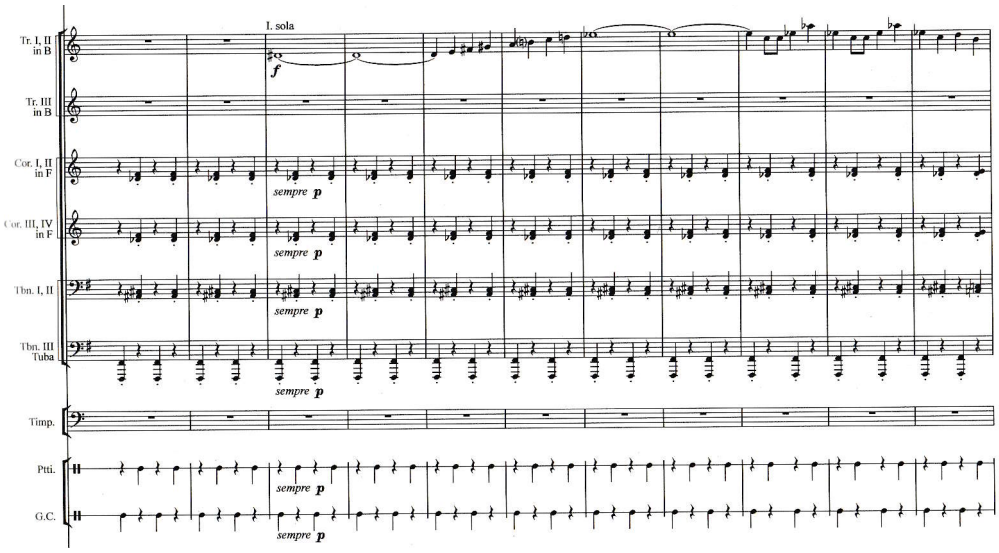
Beim langsamen Satz in h-moll nahm Rostropowitsch sich beinahe drei Minuten mehr Zeit als Barschai. Schostakowitsch schrieb „Moderato“ vor und metronomisierte das Achtel mit 208. Das ist kein schleppendes Tempo. Rostropowitsch macht daraus ganz große Oper, eine Sterbeszene des Boris mindestens. Barschai zeigt die nervöse Unruhe, die den Komponisten kennzeichnete. Das einleitende Flötensolo ruft sogleich die Atmosphäre eines Notturno hervor. Bald teilt die Flöte ihre nächtliche Einsamkeit mit einer ebenso einsamen Klarinette, und dann kommt es kurz auch zu gemeinsamem Kuscheln der beiden in Terzenseligkeit. Diese Bläsermelodik vergeht unter häufigem Wechsel zwischen 3/4 und 4/4 und wird schließlich abgelöst durch eine drängend-chromatische Passage, die mehrfach von *p* zu *f* crescendiert. Anschließend vereinigen sich beide Gruppen und stoßen zu ängstlichem *ff* vor. Die 1. Geigen formulieren Irritation. Danach

nimmt die Flöte wieder ihren einsamen Gesang auf, dem die Streicher erneut die wachsenden Ängste folgen lassen, was mit Ritardando in einen *ff*-Höhepunkt mündet. Im *pp* auf höchster Höhe lassen die 1. Geigen Entspannung eintreten, in der der Satz auch *Adagio* endet. Klemperer lässt uns das ohne jede Zutat rein musikalisch erleben.
Die letzten drei Sätze gehen pausenlos ineinander über. Das Scherzo (Presto, 6/8, G-Dur) ist einer jener Flucht-Momente, wie sie auch in der Ersten, Vierten und Achten vorgekommen waren. Über Stock und Stein geht die wilde Jagd, und stolpernd steht sie kurz von dem Trudeln. Ob da einer wirklich flieht oder ob er ein Kunststückchen vorführen will und dabei ins Schleudern gerät, ist nicht gesagt. In Takt 62 erhebt das Blech samt Pauken Einspruch. Über erregten Streicherrepetitionen bläst die Trompete ein verwegenes Thema – ziemlich populistisch.



Beispiel 2: 3. Satz, Trio

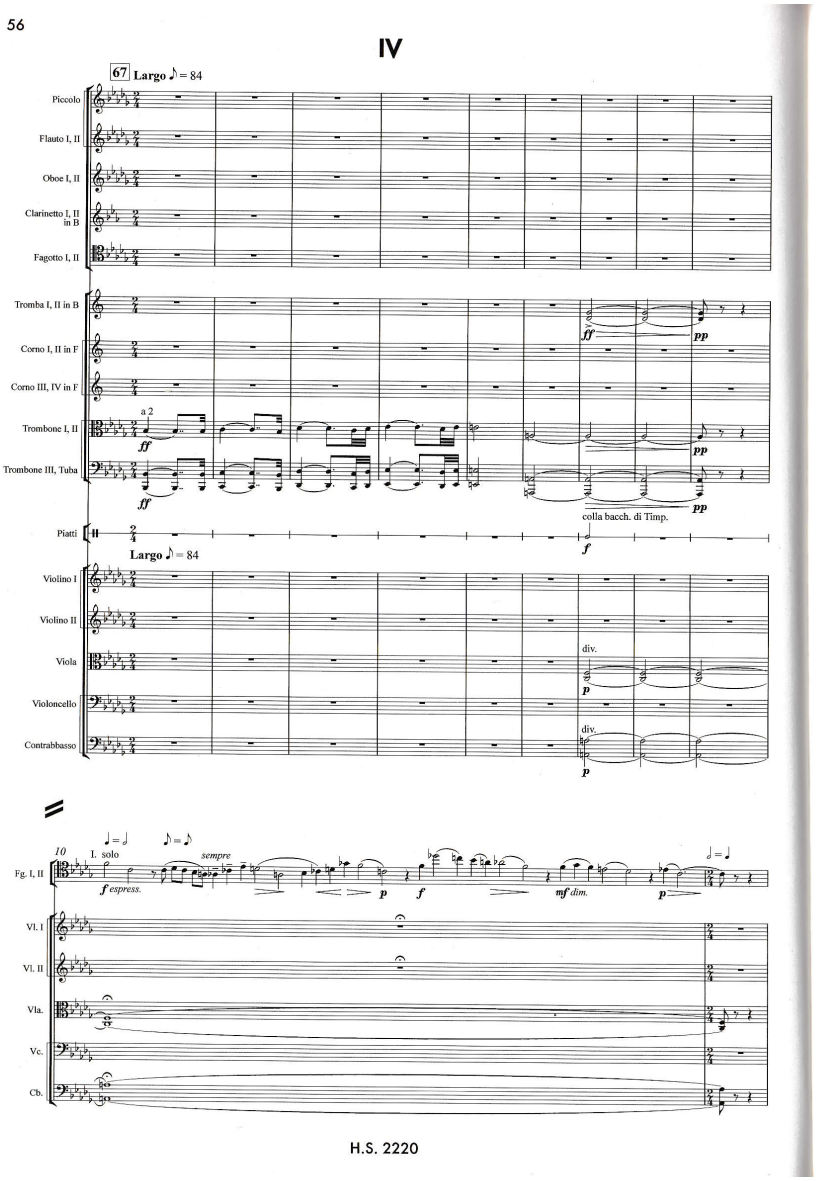
Das Trio des 3. Satzes der Achten hatte eine ähnlich schneidige Episode gebildet, als galoppiere Budjonnys Rote Reiterarmee vorbei, aber so, wie Kasimir Malewitsch sie 1932 gemalt hat.

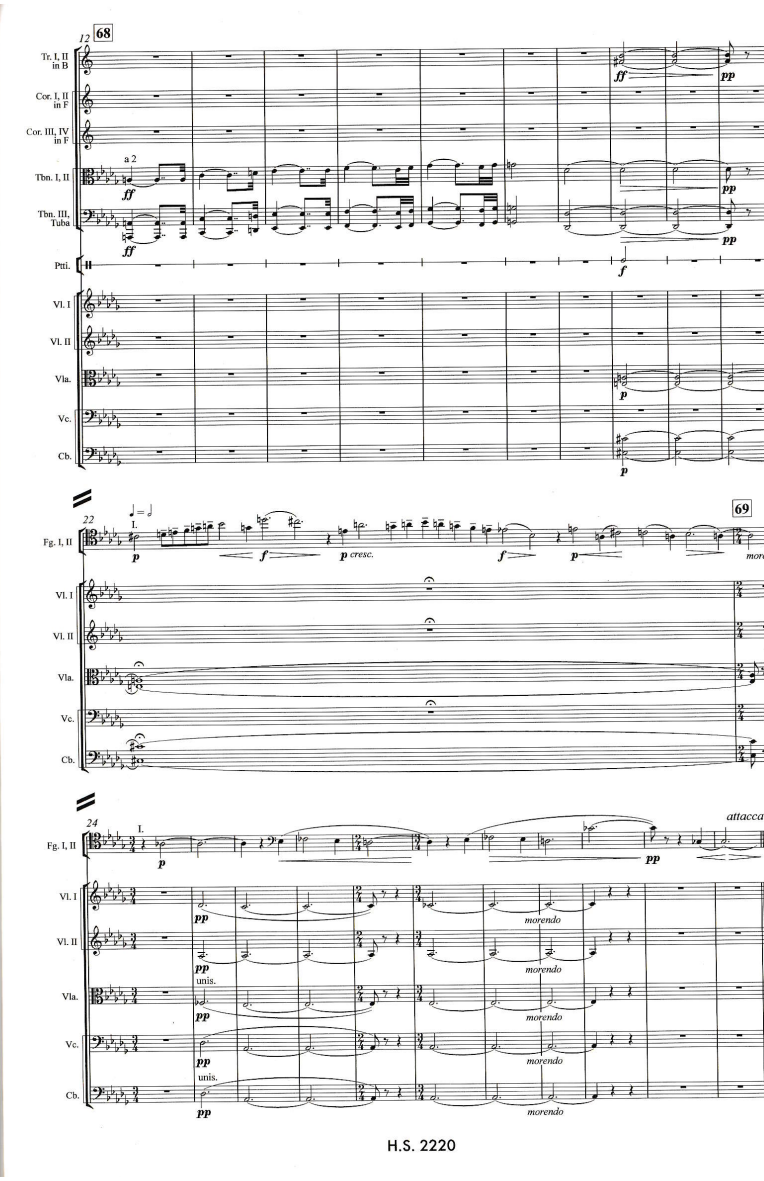


Beispiel 3: 8. Sinfonie, 3. Satz, Trio

Unter jähen Stimmungswechseln gelangt der kurze Satz zu einem erschöpften Ausklang – oder ist es eine Ankunft? Klemperer lässt das Turiner RAI-Orchester ein Virtuosenstück mit glänzender Farbenpracht aufführen, ohne an Komik zu sparen.

Das Largo in b-moll schließt sich attacca an und besteht nur aus zwei grausam-machtvollen Auftritten der Posaunen samt Tuba von byzantinischem Prunk sowie zwei freien Fagott-Rezitativen über dem Orgelpunkt der tiefen Streicher. Der zischende, von einem Trompetenakkord begleitete Beckenschlag am Ende des autoritären Auftritts klingt wie eine Todesdrohung. Das Fagott redet dagegen menschlich und in angestrengt hoher Lage. (siehe Beispiel 4a und 4b)

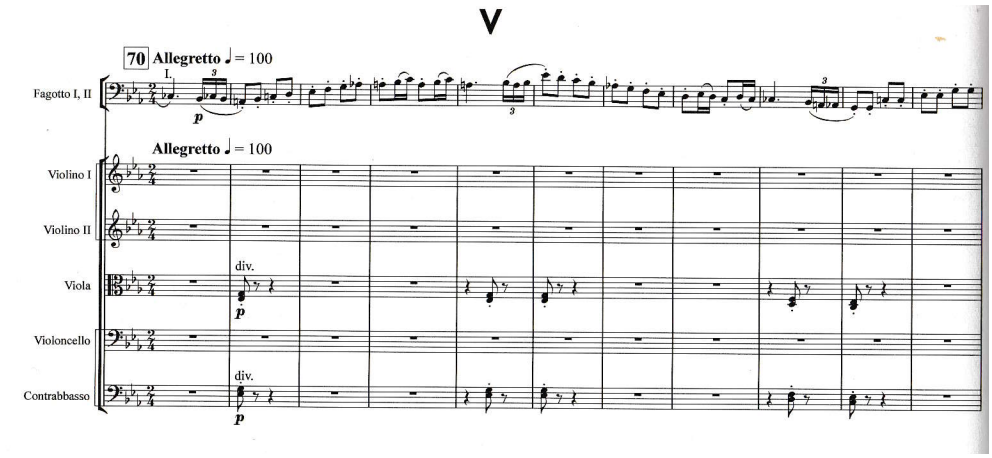




Beispiel 4a: 4. Satz, 1. Hälfte

Beispiel 4b: 4. Satz, 2. Hälfte

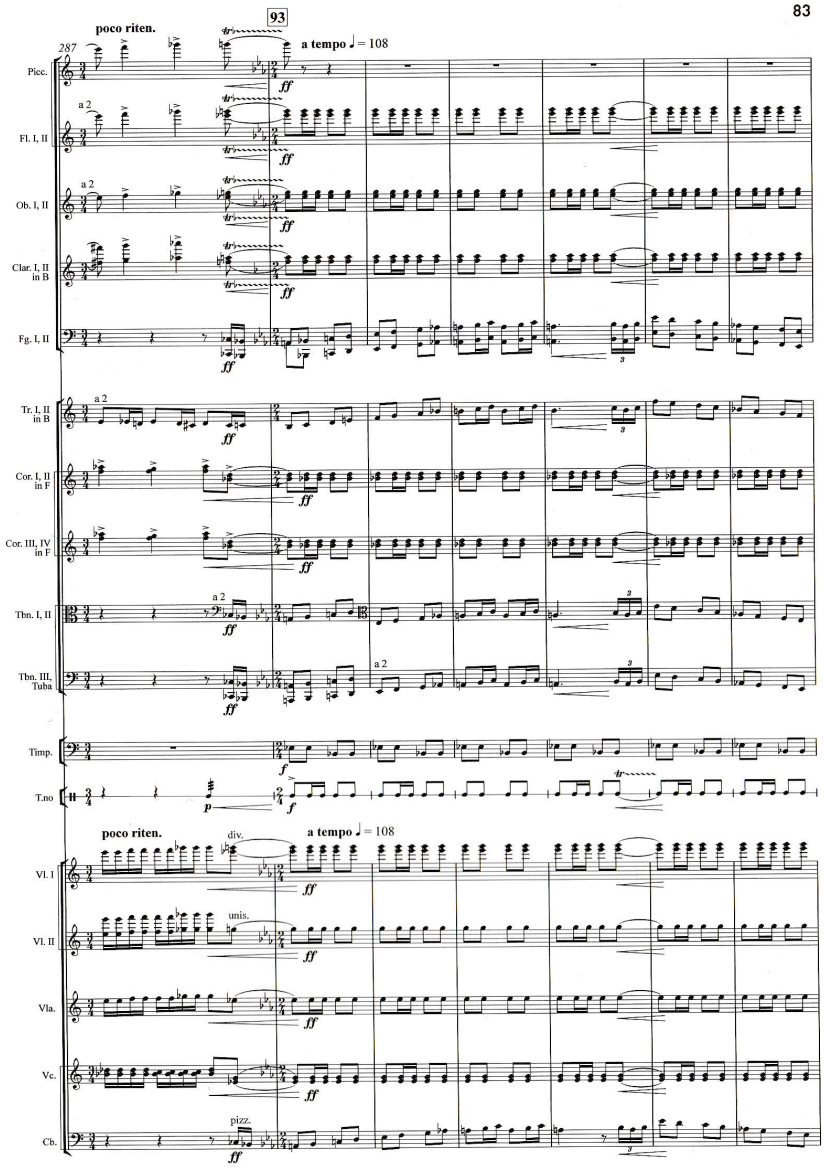
Der Turiner Fagott-Solist formuliert das flüssig, so dass Klemperer nicht einmal zwei Minuten für den Satz benötigt, im Gegensatz zu dreieinviertel Minuten bei Rostropowitsch, bei dem die beiden Solopassagen zu großen Klageliedern werden. Streicher begleiten einfühlend, wenn der Solist am Ende überleitet ins Allegretto-Finale, wo er in Es-Dur ein lustiges Thema im 2/4-Takt anstimmt, das dann von den Streichern übernommen und zerlegt wird.



Beispiel 5: 5. Satz, Anfang

In Takt 117 stimmen die Streicher ein zweites Thema in c-moll an. Gemeinsam steigern beide Themen die vergnügte Bewegung und die Oboe macht sich über die falschen Quart-Einsätze der Posaune im ersten Satz lustig, indem sie den Auftakt zum zweiten Thema zu früh (Takt 173) oder völlig sinnlos (Takt191) bringt. Eine schier endlose Steigerung verhilft schließlich dieser bisher quasi unterirdischen Strömung, nach kleinem Ritenuto, zum Durchbruch (Takt 288, siehe Beispiel 6):

Beispiel 6: 5. Satz, Durchbruch



Beispiel 6: 5. Satz, Durchbruch

Trompeten, Posaunen und Tuba platzen förmlich heraus mit dem Hauptthema – so wie man mit dem Lachen herausplatzt –, und das Seitenthema wird von den Holzbläsern gefeiert (Takt 307). In Takt 337 beginnt eine Stretta, mit der das Hauptthema Allegro dem effektvollen Sinfonieschluss zutreibt. Otto Klemperer hat gezeigt, dass man die rein musikalische Substanz von Schostakowitschs Neunter würdigen kann, ohne irgendetwas in die Musik hineinzulesen. Es ist meisterhafte, ironiegesättigte Musik mit einem Finale, das Laune macht. Klemperer war ein großer Dirigent, der den Komponisten in der ersten großen Krise seiner Laufbahn kennengelernt hatte und genau wusste, was die Ursachen davon waren – nicht ohne Grund ist er danach nie wieder in die Sowjetunion zurückgekehrt. Klemperer war davon überzeugt, dass Musik für sich selbst sprechen kann und durch Erklärungen nur kleiner wird. Er konnte sie so darstellen, dass das Publikum diese Sinfonie als ein klassizistisches Meisterwerk wahrnahm – und sich darüber seine eigenen Gedanken machen konnte. Hier die kompletten Zeitangaben zu allen drei erwähnten Aufnahmen:

	Rostropowitsch 1993	Barschai 1995	Klemperer 1955
1. Allegro	5‘42“	5‘16“	6‘45“
2. Moderato	8‘36“	5‘42“	7‘50“
3. Presto	2‘49“	2‘54“	3‘05“
4. Largo	3’16“	3’00“	1‘55“
5. Allegretto	7‘12“	6‘51“	6‘30
	27‘45“	23’45	26‘20“

Doppelbödigkeit der Musiksprache?

Irgendwie klingt das Finale ja doch wie eine lustige Siegesfeier. Kann man dieser Fröhlichkeit trauen? Lauert dahinter eine weitere Ebene wie im Finale der Fünften Sinfonie, mit der es Schostakowitsch gelang, sich nach den Angriffen vom Januar 1936 durch die Maske des Klassizismus zu rehabilitieren und dabei den Machthabern doch ein Bein zu stellen? So oder so stellt sich die Frage: Welcher Sieg wird hier gefeiert? Hartmut Schick plädierte daher nach eingehender Analyse der Musik für eine tiefere Bedeutung:

> Geschrieben ist die ganze Symphonie also sowohl gegen ihre Tonart, Es-Dur, als auch gegen ihre Nummer, die Neun. Gerade dadurch aber erweist sie sich als in hohem Maße zeitbezogenes und politisches Werk, als musikalische Kritik an jeder Verklärung des Krieges im Rausch der Siegesfeiern und als Musik, die nicht die siegreich Überlebenden, sondern die Toten in den Blick nimmt[10]. Daran, dass der Komponist den großen Sieg des Generalissimus Stalin angesichts der vielen Millionen von Todesopfern nicht als Grund zur Freude akzeptieren kann, lässt diese Symphonie – allem offenkundigen Humor zum Trotz – keinen Zweifel, wenn man nur genau genug hinhört.
> „Die meisten meiner Symphonien sind Grabdenkmäler", hat Schostakowitsch einmal gesagt[11]. Vermutlich muss man sogar die vermeintlich heiterste und scheinbar am wenigsten politische seiner Sinfonien, die Neunte, diesen „Grabdenkmälern" zurechnen. [12]

Schostakowitschs Musiksprache ist oft so plastisch, dass man unwillkürlich Bilder oder Szenen vor sich sieht – gestisch nicht selten im Stil von Charlie Chaplin. Auch private Angelegenheiten sind in seine Musik eingewoben. Seine Kritiker haben das früh bemerkt und zu scharfen Ausfällen genutzt. Marian Kowal etwa sah im Seitenthema des ersten Satzes das Abbild „eines derb fröhlichen Yankees, der unbedarft ein heiteres Motiv vor sich her pfeift“, und resümierte: „Der alte Haydn und ein waschechter Sergeant der US-Army, wenig überzeugend auf Charlie Chaplin getrimmt, jagten im Galopp mit allen Gebärden und Grimassen durch den 1. Satz dieser Symphonie.“

Darüber kann man viel mutmaßen: Schostakowitsch stellt uns viele Fragen, mehr als jeder andere Komponist. Was aber lässt sich wissenschaftlich feststellen? Schostakowitschs Lebenswelt und ihr musikalischer Resonanzraum sind heute weit von uns entfernt. Wer kennt die Musik, die damals populär war und im Radio, im Kino oder auf der Estrade erklang? Wer weiß, was Schostakowitsch parodiert haben könnte? (Dass er auch Beethoven & Co vielfach zitiert und parodiert hat, steht auf der Rückseite desselben Blattes.) Auf der Suche nach Indizien für einen doppelten Boden in der Neunten fand Hartmut Schick beispielsweise beim Finale-Thema den Verweis auf eine Filmpartitur:

---

[10] Etwas zu kurz greift insofern auch die ganz auf das Moment des Grotesken fokussierte Interpretation von Michael Koball, der von der „Unmöglichkeit einer musiksprachlichen Demaskierung" überzeugt ist. Schostakowitsch wählt hier nicht nur durchweg „die Maske des Narren", um so jede politische Stellungnahme zu verweigern *(Pathos und Groteske,* S. 201 und passim). (HS)

[11] Wolkow, Memoiren, S. 248

[12] Hartmut Schick: Die unpolitisch Heitere? In: Hartmut Hein, Wolfram Steinbeck (Hrsg.): Schostakowitsch und die Symphonie. Peter Lang 2007, S. 224

> Ferruccio Tämmaro hat darauf hingewiesen, dass es sich hier um ein Zitat aus Schostakowitschs Filmmusik op. 41 zu Grigori Kosinzews und Leonid Traubergs Film *Maxims Jugend (Junost Maxima)* von 1934/35 handelt, aus der Begleitmusik zu einer kleinbürgerlichen Festszene, die wiederum eine in der vorrevolutionären Zeit sehr populäre Polka namens *Oira* verarbeitet[13]. Die Feierlaune, die aus dem Finalthema der Symphonie zu sprechen scheint, ist also insofern quasi eine aus zweiter Hand; sie artikuliert sich mit geborgtem Material und gerade nicht mit Musik, die dem Komponisten nach Kriegsende spontan aus der eigenen Feder floss. Hinzu kommt, dass Schostakowitsch das Hauptthema vertikal und horizontal in die Tritonusrelation *a-es* einspannt, deren negative Semantik die anderen Sätze deutlich genug definiert haben, womit die Heiterkeit zumindest als eine gebrochene oder gefährdete erscheint. Und wenn man die Fagott-Melodik vor der Folie der analogen Stelle in Beethovens Neunter Symphonie hört – als Gegenstück zur emphatischen, hymnisch singenden Freudenmelodie der Tutti-Celli und -Bässe im Finale –, dann kann man sie bestimmt nicht mehr als Durchbruch zu kollektiver Freude verstehen, sondern höchstens als Parodie, als Analogon zum Auftritt eines traurigen Clowns, der zur Erheiterung des Zirkuspublikums in komischer Weise an der Realität scheitert.[14]

Der Hinweis auf den Clown ist erhellend, da Schostakowitsch den Spaßmacher in vielen Werken auftreten lässt. In Russland hat man den Komponisten auch in der Rolle des Gottesnarren gesehen. Er selbst weigerte sich, Parteimitglied zu werden, und er weigerte sich, seine Musik zu kommentieren. Den stalinistischen Terror hatte er in der eigenen Familie erlebt, so als 1934 sein Schwager ermordet und seine Schwester Maria verbannt wurde, als seine Schwiegermutter 1937 zu Lagerhaft verurteilt wurde, oder als er im selben Jahr aus der Zeitung erfuhr, dass sein Freund Marschall Michail Tuchatschewski am Tag davor verurteilt und erschossen worden war. Auch das Verbot der *Lady Macbeth* und der Vierten Sinfonie im Jahr 1936 war für ihn eine existentielle Bedrohung.

Er wusste, dass er unter Beobachtung stand. Stalin persönlich hatte ihn im Visier. Gerade das sicherte ihm die Sympathie des philharmonischen Publikums. Seine Fünfte war in der Intelligentsia ausführlich diskutiert worden. Nadeshda Mandelstam erzählt eine typische Episode: „Wassja, die Viola spielte, sprach gerne über Konzerte, die sie besucht hatte – in jenen Tagen erregte Schostakowitschs Sinfonie die Gemüter. Schklowskij nahm alles zur Kenntnis, was über sie geschrieben und geredet wurde, und verkündete dann frohgemut: ‚Schostakowitsch hat weiter gespuckt als alle anderen.'"[15]

Die Angst teilte der Komponist mit Millionen anderen Bewohnern der Sowjetunion, aber unter der Intelligentsia war sie besonders groß. Zahllose Künstler und Wissenschaftler erzählten später von den Nächten, in denen man angezogen und mit dem Köfferchen darauf wartete, abgeholt zu werden – um im günstigen Fall nur die Nachbarstür gehen zu hören. Nadeshda Mandelstam hat in ihren Erinnerungen die Verhaftung ihres Mannes, des Dichters Ossip Mandelstam, im Jahr 1936 geschildert. Ihr Buch gibt einen tiefen Einblick in die Empfindungen der freien Geister, wie auch Schostakowitsch einer war:

> Wenn wir hörten, dass wieder jemand verhaftet worden war, fragten wir damals nicht: „Weswegen hat man ihn abgeholt?", aber es gab nur wenige Menschen, die waren wie wir. Die Menschen waren wahnsinnig vor Angst und stellten einander diese Frage schlicht, um sich selbst zu beruhigen – „wenn jemand verhaftet wird, so hat es einen Grund, ich aber werde nicht verhaftet, denn dafür gibt es keinen

---

[13] Tämmaro, Le Sinfonie di Sostakovic, Turin 1988, S. 145. Vgl. Fußnote 28
[14] Schick 2007, S. 223
[15] Nadeshda Mandelstam: Erinnerungen an das Jahrhundert der Wölfe. Die andere Bibliothek Berlin 2020, S. 523

Grund!“ Die Menschen übten sich darin für jede Verhaftung sinnvolle Gründe und Rechtfertigungen zu finden – „Sie hat ja tatsächlich Schwarzhandel betrieben!“, „Er hat sich doch einiges herausgenommen!“, „Ich habe selbst gehört, wie er gesagt hat ...“, und auch: „Das war zu erwarten, er hat einen niederträchtigen Charakter“, „Ich habe immer geahnt, dass irgendetwas mit ihm nicht stimmt“, „Er ist ein Mensch, der ganz anders ist als wir“. All das schien Grund genug, verhaftet und vernichtet zu werden. Er ist anders, schwatzhaft, unsympathisch ...
(...)
Wie werden wohl später einmal all die nur möglichen Anschuldigungen bewertet werden? Ist das denn nicht ganz gleich! Es ist lachhaft, jene Epoche vom Standpunkt des römischen Rechts, des napoleonischen Kodex oder ähnlicher Rechtsnormen zu betrachten. Die Ahndungsbehörden handelten präzise, vorausschauend und konsequent. Sie verfolgten zahlreiche Ziele – die Vernichtung von Zeugen, die sich hätten erinnern können, die Schaffung eines einheitlichen Denkens, die Vorbereitung für die Ankunft der tausendjährigen Herrschaft und so weiter und so weiter.
(...)
Anna Andrejewna [Achmatowa], die von Anfang an die Entwicklungen mit gespannter Aufmerksamkeit verfolgte, wusste mehr als ich. Zu zweit in der von der Haussuchung verwüsteten Wohnung zurückgeblieben, gingen wir alle Möglichkeiten durch und versuchten, in die Zukunft zu sehen, doch wir wechselten dabei fast kein Wort. „Sie müssen Ihre Kräfte schonen“, sagte Anna Andrejewna. Und das bedeutete, dass ich mich auf ein langes Warten einzustellen hätte: Ringsum saßen die Menschen wochen-, ja monatelang ein, manchmal gar mehr als ein Jahr, bis man sie in die Verbannung schickte oder umbrachte.[16]

Dennoch musste man weiterleben. Schostakowitsch hatte 1932 geheiratet und 1936 war die Tochter Galina geboren worden, auf die 1938 der Sohn Maxim folgte. Der Komponist musste seine Familie erhalten. Dann überfielen die deutschen Truppen die Sowjetunion und kesselten Leningrad ein. Bomben schlugen ein, Millionen starben. Schostakowitsch wurde nach Samara an der Wolga (damals Kuibyschew) evakuiert, sein Freund Iwan Sollertinski nach Nowosibirsk, wo er 1944 elend starb. Der Theaterpionier Meyerhold kam ebenso im Terror um wie Solomon Michoëls (Leiter des Jüdischen Theaters und Mieczysław Weinbergs Schwiegervater), und Schostakowitschs Komponistenfreund Nikolai Shiljajew. Auch wenn er froh war über den Sieg über die Nazis, war Schostakowitsch 1945 nicht in Feierlaune. Zumal die Verfolger nicht berechenbar waren: „Mir scheint, dass Losinskij die kriminalistischen Methoden unserer Ahndungsbehörden überschätzte. Nichts kümmerte sie weniger als die Realität. Mit Hilfe eines Netzwerks von Spitzeln und Anzeigen von freiwilligen Zuträgern wurden Listen erstellt, auf deren Grundlage die Verhaftungen vorgenommen wurden. Sie interessierten sich nicht für Fakten, sondern allein für die Erfüllung eines vorgegebenen Plansolls.“[17]

Schostakowitsch soll die Neunte vom 26. Juli bis zum 30. August 1945 im Kopf komponiert und jeden Satz sofort ins Reine geschrieben haben. Hat er also ein stimmiges Gesamtkonzept gehabt? Sicher für jeden Satz, aber nicht für die ganze Sinfonie: Seinem Nachbarn Krutschonych schenkte er einen frühen Entwurf, in dem die Sätze zwei und drei noch vertauscht sind und der im dritten Satz Material enthält, das in der fertigen Sinfonie fehlt.[18] Wird Musik von Texten oder Bildern begleitet, fällt es uns leicht, ihre Stimmungslage zu benennen. Das Opernschreiben hat Schostakowitsch aus gutem Grund aufgegeben, seit jede neue Oper unter verschärfter Beobachtung stand. Aber er schrieb Lieder. Wenn man das Scherzo von Mahlers Zweiter als eine Weiterentwicklung

[16] Mandelstam. 18-24
[17] Mandelstam, S. 480
[18] Olga Komok: Shostakovich and Kruchonych. In: Rosamund Bartlett (ed.), Shostakovich in Context. Oxford 2000, S. 115f

des Wunderhorn-Liedes *Des Antonius von Padua Fischpredigt* erkannt hat, wird auch die Bedeutung dieses Scherzos klar: Es ist eine ironische Betrachtung des Weltlaufs und der Eitelkeiten, die ihn beherrschen. Iwan Sollertinski hatte seinen Freund damit bekannt gemacht, und der Komponist hat Mahlers musikalische Charaktere in den Scherzos seiner Vierten und Fünften für sich nutzbar gemacht und daraus den Typus seines sarkastischen Scherzos entwickelt.

Mahler war in der Sowjetunion unter Musikern nicht unbekannt, nicht zuletzt durch seine eigenen Gastspiele am Pult des Petersburger Hoforchesters 1902 und 1907. Paul Bekkers Buch *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler* von 1918 hatte Boris Assafjew 1926 in russischer Übersetzung herausgegeben, und auch Bekkers grundlegendes Buch *Gustav Mahlers Sinfonien* von 1921 war in Russland bekannt. Mahlers Zweite wurde in St. Petersburg 1926 aufgeführt, die Dritte und Vierte 1927, die Erste 1930, die Siebte und Neunte 1932. Das Lied von der Erde dirigierten 1929 Otto Klemperer, 1931 Alexander Zemlinsky und 1932 Fritz Stiedry.[19] Der Assafjew-Schüler Iwan Sollertinski schrieb das erste russische Mahler-Buch[20] – und wurde Schostakowitschs bester Freund. Auch der Komponist Gawriil Popow warb in seinem Zirkel Neue Musikkultur 1929/30 für die Sinfonik Bruckners, Mahlers und von Strauss und versammelte in seiner Bruckner-Mahler-Gesellschaft junge Begeisterte, die die Sinfonien am Klavier studierten.[21] Die Partituren waren im Druck verfügbar. Mahlers Ironie war für Schostakowitsch als Modell verfügbar.

Im Scherzo der Sechsten Sinfonie, der „kopflosen“ Sinfonie, mit der Schostakowitsch das Publikum 1939 konsterniert hatte, war der Sarkasmus mit der Clowns-Metapher verbunden. Da treibt einer vom Schlag Petruschkas und Till Eulenspiegels seine frechen Späße: „Doch man weiß, wie es den Spaßvögeln erging: Jäh nimmt die Musik bedrohlichen Charakter an, und mit schwerem Ausdruck nähert sich etwas Unausweichliches. Nach dem wilden Höhepunkt sammelt sich das thematische Material wieder, gewinnt aber nicht mehr die direkte Präsenz und Kraft, sondern wirkt zurückgenommen und verstört.“[22]

Geschehen in der Neunten nicht ähnliche Dinge? Später hat Schostakowitsch einen solchen Clowns-Satz mit dem Gedicht *Der Witz* von Jewgeni Jewtuschenko verbunden und so in seiner Dreizehnten Sinfonie diesen Charakter in seiner Musik durch die Assoziation mit Äsop entschlüsselt – zudem erscheint dazu das Finale-Thema der Neunten. Auch der bildende Künstler Alexander Rodtschenko, mit dem Schostakowitsch bei Meyerhold an der *Wanze* von Majakowski zusammengearbeitet hatte, hatte sich 1936 als Clown in der Manege dargestellt: das war die neue Rolle der Künstler.

Als ich in der ersten Hälfte der 1980er Jahre Schostakowitschs Musik untersuchte, lernte ich auch seine im Westen unbekannten Lieder kennen. In Ostberlin konnte ich die Noten der *Englischen Lieder* op. 62 erwerben, die er 1942 seinen engsten Freunden – einschließlich seiner Frau – gewidmet hatte. Als Finale der Abzählreim „The King of France went up the hill, with twenty thousand men; The King of France came down the hill, and never went up again” (für Wissarion Schebalin). Iwan Sollertinski hatte er seine Vertonung von Shakespeares Sonett Nr. 66 gewidmet, Isaak Glikman das Gedicht *MacPherson's Farewell* von Robert Burns:

Nr. 1 Walter Raleigh (Übers. Pasternak): *The Wood, the Wee, the Wag*. Largo
Nr. 2 Robert Burns (Übers. Marschak): *O, Wert Thou in the Could Blast*. Moderato
Nr. 3 Robert Burns (Übers. Marschak): *Macpherson's Farewell*. Allegretto
Nr. 4 Robert Burns (Übers. Marschak): *Coming through the Rye*. Moderato
Nr. 5 William Shakespeare (Übers. Pasternak): *Sonett 66.* Largo
Nr. 6 Nursery Rhyme (Übers. Marschak): *The King of France Went up the Hill*. Allegretto

---

[19] Michael Koball: Pathos und Groteske. Die deutsche Tradition im symphonischen Schaffen von Dmitri Schostakowitsch. Ernst Kuhn Berlin 1997, S. 78, Fn 3
[20] Iwan Sollertinski: Gustav Mahler – Der Schrei ins Leere (Leningrad 1932), hrsg. Günter Wolter, Ernst Kuhn Berlin 1996
[21] Koball S. 77
[22] Feuchtner Frankfurt 1986, S. 147 / [3]Hofheim 2018, S. 152f

Paul Celan hielt Marschaks Shakespeare-Übersetzungen für den wichtigsten Akt des Widerstands gegen den Stalinismus[23]. Diese Lieder waren allesamt rebellisch. Da es sich dort um die alte Feudal-Gesellschaft im fernen England handelte, stieß sich niemand daran und sie konnten mitten im Krieg am 6. Juni 1943 im Kleinen Saal des Moskauer Konservatoriums mit dem Komponisten am Klavier uraufgeführt werden. Sein patriotisches Soll erfüllte der Komponist daneben mit Frontunterstützungs-, Propaganda- und Filmmusik. Robert Burns (1759 – 1796) war selbst ein schottischer Rebell, zu dem *MacPhersons Abschied* sehr gut passte: MacPherson war eine Art schottischer Robin Hood, der schließlich gefangen und hingerichtet wurde. Auf dem Weg zur Hinrichtung erklärt er, dass ihn nichts reue, außer, dass kein Rächer erscheint:

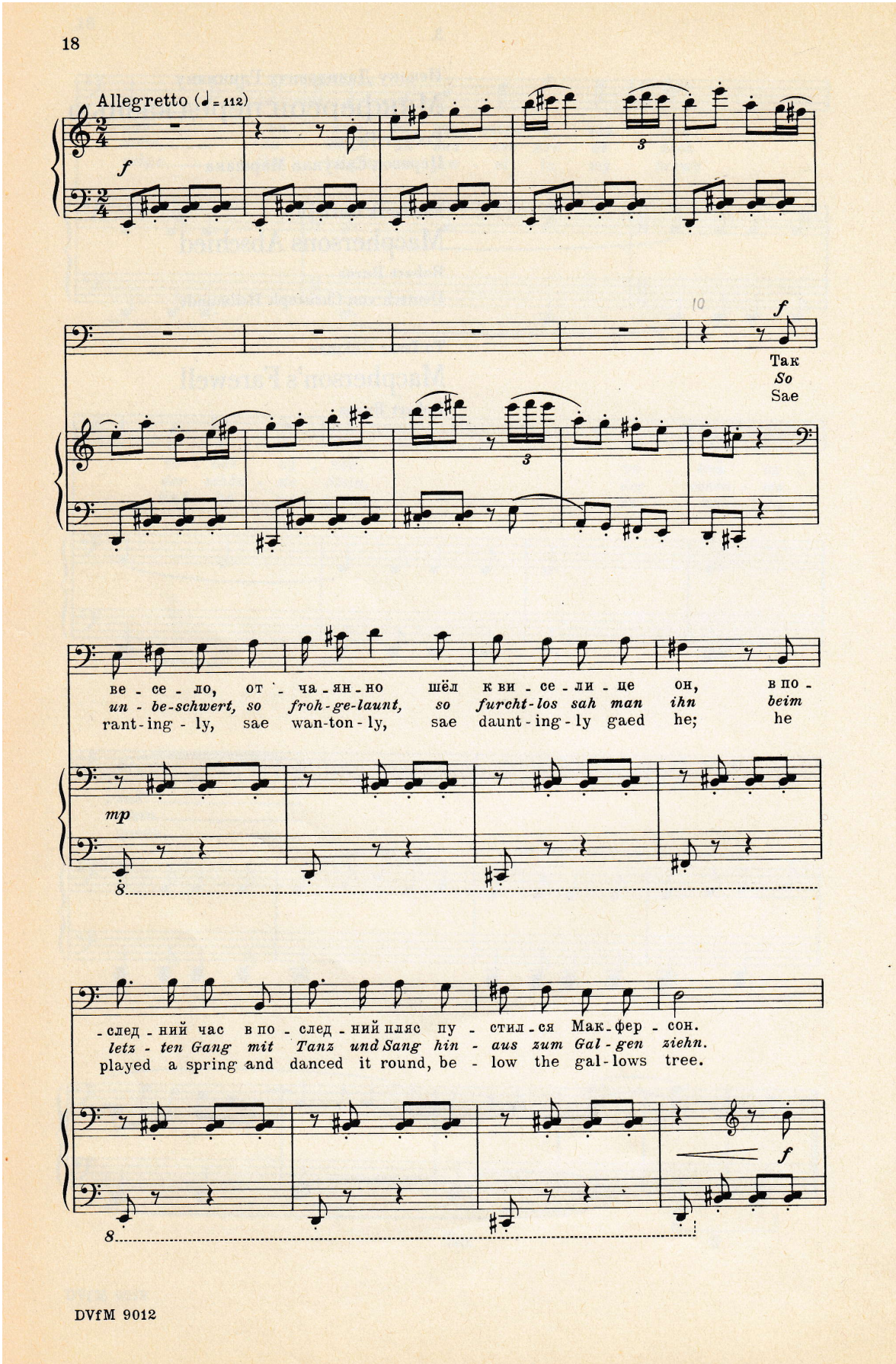
Sae rantingly, sae wantonly,
Sae dauntingly gaed he,
He play'd a spring, and danc'd it round
Below the gallows-tree.
Farewell, ye dungeons dark and strong,
The wretch's destinie!

MacPherson's time will not be long
Below the gallows-tree.
O, what is death but parting breath?
On many a bloody plain
I've dar'd his face, and in this place
I scorn him yet again!

Untie these bands from off my hands,
And bring to me my sword,
And there's no a man in all Scotland
But I'll brave him at a word.
I've liv'd a life of sturt and strife;
I die by treacherie:

It burns my heart I must depart,
And not avenged be.
Now farewell light, thou sunshine bright,
And all beneath the sky!
May coward shame distain his name,
The wretch that dare not die!

[23] Daniel Jurjew: Interview mit Klaus Reichert zum 50. Todestag von Paul Celan. Frankfurter Rundschau, 19. 4. 2020



Beispiel 7: MacPhersons Abschied, Anfang

„So unbeschwert, so frohgelaunt, / so furchtlos sah man ihn / beim letzten Gang mit Tanz und Sang / hinaus zum Galgen ziehn“ – das Thema dieses eindeutigen Liedes

hat Schostakowitsch drei Jahre später zum Hauptthema des Finales seiner Neunten gemacht![24] Daraus lässt sich unschwer ableiten, dass dieses Finale von Galgenhumor handelt.[25] Beim Durchbruch platzt das ganze Orchester mit dem Lachen heraus. Sollen sie mich doch umbringen! Klein kriegen sie mich nicht!

Doublespeak, Einschüchterung und nächtliche Ängste

Dazu passt natürlich diese starre, anklagende Posaunen-Drohkulisse des 4. Satzes, auf die das Fagott so menschlich redend geantwortet hatte: Das war dann das Tribunal, das die Hinrichtung verkündete. Mandelstam schilderte die Verhörmethoden, die sich damals herumsprachen, und die neue Sprache, die alle hörten:

> Die abschlägige Antwort des Untersuchungsrichters war noch einigermaßen höflich formuliert – „Sie wollen wir nicht verhaften" –, aber das allgemeine Gebaren, das pompöse Auftreten mit bewaffneter Leibgarde, die Geheimniskrämerei und die Einschüchterung – „Sollte er ein neues Verbrechen begehen" – all das klang anders als in den Zeiten zuvor. Die Kräfte, die von der alten Generation in Machtpositionen gehievt worden waren, kannten keinerlei Grenzen mehr. Und es zeichnete sich eine Zukunft ab, die in keiner Weise dem Terror der ersten Revolutionstage gleichen würde. Sogar eine neue, staatliche Phraseologie entstand. Der Terror der ersten Zeit war furchtbar, aber er hält den Vergleich mit der Massenvernichtung, mit der Staatsgewalt „neuen Typs" im Einklang mit den von Kollegien, Sekretariaten, Sondersitzungen und schlicht „von der Obrigkeit" angeordneten Gesetzen, Anweisungen, Verfügungen und Ordern die Untertanen überzog, nicht stand.[26]

In seinen Briefen an Iwan Sollertinski machte Schostakowitsch sich ausführlich über die kommunistisch reglementierte Sprache lustig – die Drohgebärden aber hat er im Largo der Neunten sarkastisch persifliert Und die stürmische Jagd des Scherzos gewinnt so auch ihren Sinn. Nur wird der arme Verfolgte seinen Richtern direkt in die Arme gejagt. Und wenn wir an die nächtlichen Ängste der Menschen in der Zeit des Terrors denken, ahnen wir auch, warum eine lauschige Nacht sich im 2. Satz allmählich so unheimlich verändern konnte – und zum Schluss doch wieder Hoffnung schöpfte. Nadeshda Mandelstam fasste diese Situation in Worte:

> ... wenn sich nachts der Fahrstuhl in Bewegung setzte, eilten wir alle vier in den Flur, um zu horchen. „Gott sei Dank, er hält ein Stockwerk tiefer", oder „Gott sei Dank, er fährt nach oben weiter." Unabhängig davon, ob wir bei Schlowskijs übernachteten, horchten sie auf den Fahrstuhl. Glücklicherweise setzte er sich nicht so oft in Bewegung, denn die Mieter wohnten zumeist vor allem in Peredelkino und waren solide, und ihre Kinder waren noch jung. In den Jahren des Terrors gab es kein Haus, dessen Bewohner nicht zitternd dem Rauschen der vorbeifahrenden Automobile oder dem Lärmen des Fahrstuhls lauschten. Bis heute jagt mir, wenn ich bei den Schklowskijs übernachte, ein Schaudern über den Rücken, wenn ich in der Nacht den Fahrstuhl höre. Dieses Bild – erstarrte, halb angekleidete Menschen, die an der Eingangstür der Wohnung stehen und sich

---

[24] Feuchtner 1986, S. 182. Michael Koball identifizierte eine Vorform bereits in der Vierten Sinfonie: Koball, S. 125

[25] Inna Barsowa sieht das MacPherson-Thema bereits im Finale der Fünften am Werk: „The execution theme is revealed in Shostakovich's later works, most clearly in his 1942 setting of Burn's poem *MacPherson's Farewell*. The melody to the which are sung the words „Sae rantingly, sar wantonly, sae dauntingly gaed he [to the gallows]" clearly follows the same pattern as the principal part of the finale of the Fifth Symphony." Inna Barsowa: 1934-1937 in the Life of Shostakovich. In: Rosamund Bartlett (ed.), Shostokovich in Context. Oxford 2000, S. 88

[26] Mandelstam, S. 173

horchend zu ihr hinbeugen, damit sie hören, wo der Fahrstuhl anhält – ist unvergesslich.[27]

Auch Marina Zwetajewa, deren Gedichte Schostakowitsch später vertonte, hat die Ängste der Sowjetmenschen in Worte gefasst, und das *Requiem* von Anna Achmatowa ist ein Gedenkstein für alle Verfolgten und Ermordeten des Stalinregimes. Schostakowitsch hat die Dichterin verehrt und ihr mit dem Lied *Für Anna Achmatowa* in den *Sechs Gedichten von Marina Zwetajewa* op. 143 im Jahr 1973 ein Denkmal gesetzt. In diesem Zusammenhang bekommen der musikalische Humor, der sich im ersten Satz austobt, und der Nachklang des frühen Schostakowitsch ihren Sinn: Das freie Spiel der Künstler verstrickt sich in Auseinandersetzungen. Sie tollen herum wie Kinder, so harmlos wie arglos gegenüber den Kommandos, doch dann ändern sich die Zeiten. Der Uraufführungsdirigent Mrawinski empfand die Neunte als gegen das Spießbürgertum gerichtet – und dirigierte sie nie wieder.

So ergibt sich für die Neunte Sinfonie ein durchgehendes Narrativ, ohne sie gleich zu Programmmusik zu machen. Ihr Thema ist die Unbotmäßigkeit vor dem Anspruch einer regimetreuen Siegessinfonie: Die Musik schlägt über die Stränge, statt das Machtgebot zu erfüllen.

Man kann die Sinfonie dann also so lesen:

1. Satz: der freie Künstler treibt arglos seinen Schabernack und stößt auf Widerstand
2. Satz: nächtliche Intimität wird vertrieben durch Ängste vor der Verhaftung
3. Satz: Flucht endet vorm Tribunal, bzw. er wird zum Tribunal verschleppt
4. Satz: er wird eingeschüchtert, hält aber ruhig an seinem Standpunkt fest
5. Satz: vor seiner Hinrichtung lacht er alle aus: Galgenhumor

Oder so ähnlich ... Das ist aber nicht die einzige Möglichkeit.

Antwort eines Sowjetkünstlers auf idiotische Kritik

Beim Kölner Schostakowitsch-Symposium 1985 steuerte Marina Sabinina interessante Bezüge bei: „So entsteht ein ungezügelt reitendes Motiv aus der vor der Revolution populären Polka *Oira*, das in dem Film *Maxims Jugend* die Szenen der rauschenden Neujahrsheiterheit der satten Spießbürger begleitet hat, im Gewebe des Finales der 9. Sinfonie. Der Seitensatz des ersten Satzes der 9. ähnelt einer scherzhaften Melodie der Solotrompete im Finale des 1. Klavierkonzerts – der selben Melodie, die in der Revue *Der bedingt Ermordete* den Erzengel Gabriel charakterisierte. Und dorthin kam sie aus dem Finale, das Schostakowitsch zur Oper *Armer Kolumbus* von Dressel geschrieben hat, wo sie eine Karikatur des Yankee war.“[28]

Jakob Knaus hat im ersten Satz einen weiteren Bezug zu einem Mahler-Lied gefunden: *Lob des hohen Verstandes*.[29] In diesem Wunderhornlied geht es um die Wette zwischen Nachtigall und Kuckuck, bei der der Esel zum Schiedsrichter bestellt wird, weil er so große Ohren hat. Den Quartsprung in Posaune und Oboe bezieht Knaus auf die Quart des Kuckucksrufs, wenn auch gespiegelt. Danach ließe sich die Neunte auch lesen als eine Verspottung des Komponistenverbandes mit all den Kollegen und Kritikern, denen (nicht nur) Schostakowitsch seine Werke vorstellen und genehmigen lassen musste. Das Verbot der Ersten Sinfonie von Gawriil Popow 1935 hatte zu erregten Auseinandersetzungen zwischen Musikern und Musikbürokraten geführt, da man Popow der „Positionen des Klassenfeindes“ bezichtigte, weil er – wie Schostakowitsch – immer noch auf internationalem Niveau komponierte und auch „westliche“ Mittel benutzte. In einem Brief an Iwan Sollertinski vom 31. März 1935 hatte Schostakowitsch geschrieben:

---

[27] Mandelstam, S. 527

[28] Marina Sabinina: Das sinfonische Schaffen von Schostakowitsch und dessen Beziehungen zu Film und Theater. In: Klaus Wolfgang Niemöller (Hrsg.), Bericht über das Internationale Dmitri-Schostakowitsch-Symposium Köln 1985. Regensburg 1986, S. 380f

[29] Jakob Knaus: Im 21. Jahrhundert finden wir versteckte Botschaften eher. Im vorliegenden Band, S. ???

„Litowski und Bojarski sind empört über das Verbot der Sinfonie von Popow. Sie wollen eine Kommission gründen. Ich dagegen habe vorgeschlagen, die Jury einzuberufen, die Popow prämiert hat, damit diese sich entweder selbst geißelt oder der Entscheidung der Repertkom[30] widerspricht.“[31] Seine Wut auf die Esel war groß und er verhöhnte sie sein Leben lang.

Wieder eine andere Deutung vertrat Leonard Bernstein[32]. In seiner Einführung zur Neunten (die man auf YouTube anschauen kann) erklärt er die Gefühlswechsel in der Neunten mit der Angst des Komponisten vor der Aufgabe, eine Neunte Sinfonie zu schreiben. Wie sollte man da vor Beethoven und Mahler, ja vor der Ewigkeit bestehen?! D. Rabinovich berichtete, der Komponist habe ihm 1944 erzählt, dass er an einer monumentalen Neunten arbeite, die die Trilogie der Kriegssymponien ergänzen solle: „Ich möchte nicht nur das volle Orchester nutzen, sondern auch Chor und Solisten – wenn ich nur einen brauchbaren Text finden könnte und keine Angst hätte, vermessene Analogien herauszufordern.“[33] Das inzwischen gefundene Fragment des Kopfsatzes aus dem Januar 1945 setzt tatsächlich an der Wucht der Achten an – und kommt doch nicht darüber hinaus. Er saß in einer Sackgasse.

Das erste Fagott-Rezitativ im 4. Satz beschreibt Bernstein als Beethoven-Assoziation, das zweite als Mahler-Assoziation. Der machtvolle Posaunenauftritt wäre dann der unerfüllbare Anspruch, vor dem der Komponist sich rettet, indem er eben diese „neoklassische“ Sinfonie schreibt und danach in Galgenhumor ausbricht: entweder werden die unmusikalischen Richter ihm das nicht nachweisen können und wenn doch, dann sollen sie ihn eben dafür hinrichten. Die Komposition seiner Neunten war in dieser Lesart für den Komponisten der Befreiungsschlag von einer unerträglichen Bürde. Für Bernstein ist ein mögliches „Programm“ also ein reiner Komponistenscherz:

1. Satz: Schostakowitsch muss seine Neunte schreiben und tobt sich in einer Übersprungshandlung aus
2. Satz: Die Suche nach Lösungsmöglichkeiten bereitet ihm schlaflose Nächte
3. Satz: Flucht vor der Aufgabe,
4. Satz: Verteidigung vor der Musikgeschichte,
5. Satz: Erst untergründige, dann unbändige Freude darüber, dass ihm damit der Ausweg gelungen ist.

Wir haben also nicht nur eine geheime Bedeutung hinter der Neunten gefunden, sondern gleich mehrere:
1. Die Ebene der rein musikalischen Scherze
2. Ihre Doppelbödigkeit aufgrund des Terrors
3. Theatralische Schilderung des Künstlerschicksals vor der erwarteten Siegessinfonie
4. Der Witz ist auch vom größten Machthaber nicht totzukriegen
5. Die Angst des Komponisten vor dem Anspruch einer Neunten Sinfonie

Welche ist richtig? Und wenn ja: wie viele? Die Aufgabe, die daraus resultiert, hat Manuel Gervink so formuliert: „Wenn wir allerdings Schostakowitschs Musik ernst nehmen und bestrebt sind, ihre Aussageabsicht und Grundkoordinaten im jeweiligen Werk freizulegen, dann müssen wir uns von der Erkenntnis leiten lassen, dass es nicht immer ausreichen kann, Beziehungsebenen zu sedimentieren, das analytische Instrumentarium immer weiter zu verschärfen und erneut auf das Werk Schostakowitschs zu lenken. Die Beschäftigung mit seinem Spätwerk (...) hat stets dazu geführt, dass heterogene

---

[30] Repertuarnyj komitet, Repertoirekomitee; die Zensurbehörde
[31] Dmitri Schostakowitsch: Briefe an Iwan Sollertinski. Hofheim/Ts. 2021, S. 92
[32] Hartmut Hein stellte Bernsteins Interpretation in den größeren Kontext des Kalten Krieges und sprach ihm die Kompetenz zu einem tieferen Verständnis von Schostakowitschs Musik ab: Hartmut Hein: „Showpieces“? Schostakowitsch, Bernstein und die USA. In: Schostakowitsch und die Symphonie, Hrsg. Hartmut Hein und Wolfram Steinbeck. Frankfurt 2007, S.225-239
[33] D. Rabinovich: Dmitry Shostakovich, Composer. Moskau 1959, S. 96

stilistische Elemente auseinander gelöst werden müssen, bevor sie einer separierten Bearbeitung unterzogen werden können. (...) Die analytische Ergründung der einzelnen Verweisebenen im konkreten Werk (Schostakowitschs wie anderer Komponisten) muss daher stets mit einer Untersuchung der zeitlichen Umstände einhergehen, die die Entstehung des betreffenden Werkes begleitet haben."[34]

Dafür braucht man Zeitzeugen. „In unserer Gesellschaft war ein Prozess der intellektuellen Mimikry in Gang gesetzt. Jeder Gedanke und jede Stimme nahmen einen Tarnfarbe an"[35], schrieb Nadeshda Mandelstam. „Wir haben eine schwere Krise des Humanismus des zwanzigsten Jahrhunderts durchlebt, den Zusammenbruch all seiner ethischen Werte, denn sie waren ausschließlich auf die Bedürfnisse und Wünsche des Menschen oder schlicht auf sein Streben nach Glück gegründet. Zugleich hat uns das zwanzigste Jahrhundert mit lehrhafter Anschaulichkeit aufgezeigt, welch unendlich große Selbstzerstörungskraft dem Bösen innewohnt. Seine Entwicklung läuft unausweichlich auf Widersinn und Selbstmord zu. Unglücklicherweise haben wir bis heute nicht begriffen, dass das Böse durch seine selbstzerstörerische Kraft nicht nur sich selbst, sondern alles Leben auf der Erde vernichten kann, dessen sollte man sich stets gewahr sein. Doch sooft diese einfachen Wahrheiten auch von den Menschen herausgeschrieen werden, werden sie doch nur von denen gehört, die selbst nicht das Böse wollen. Alles ist schon einmal dagewesen, ist an sein Ende gekommen und hat von neuem begonnen, jedes Mal jedoch mit neuer Macht und größerem Ausmaß."[36]

Auf die derart kafkaeske Situation antwortete Schostakowitsch mit seinem speziellen Humor. Der Dirigent Gawriil Judin, der nach Mrawinski und Gauk als Dritter die Neunte dirigiert hatte, berichtete in der Sowjetskaja muzyka Nr. 6/1986, Schostakowitsch habe zu ihm nach dem Konzert 1946 gesagt: „Tja, siehst du, die Achte geriet mir zur Pseudotragödie, die Neunte nun zur Pseudokomödie."[37] Also nicht nur Komödie, sondern auch Pseudo – das nicht Greifbare gehört zu Schostakowitschs Musik seit je dazu. Und nicht nur zu seiner Musik, die Sprachverwirrung hatte ja das ganze Land erfasst und die Lüge war zur Standardwährung geworden. Nadeshda Mandelstam berichtet von der Pseudotragödie eines jungen Mannes aus der Provinz, der in einem Gedicht behauptet hatte, den Klassenfeind allein am Klang seiner Lyrik zu erkennen. Und so plante er, seinen Büro-Rivalen durch die Publikation eines Briefes zu denunzieren:

> Dieser Brief war ein sehr menschlicher, aber sein Autor sprach von persönlichen Interessen, und dazu hatte ein leitender Redakteur einer Komsomol-Zeitung kein Reicht. Darüber hinaus hatte der grüne Junge Gott erwähnt, und das war den Komsomolzen-Führern nicht erlaubt. Selbst stehende Redewendungen wie „Gott sei Dank" galten als Tribut an die Religion. Der junge Kerl führte also ganz offensichtlich ein Doppelleben und sprach zwei unterschiedliche Sprachen. Wann pflegten diese Menschen von der dienstlichen und hochideologischen Sprache in die Familiensprache überzugehen? Der bedeutendste Dramatiker unseres Landes[38] wollte immer ein Stück über diese Art der Zweisprachigkeit und über den kritischen Augenblick des Übergangs von der einen in die andere Sprache schreiben. Er gehörte jedoch der alten Generation an und hat deshalb diesen Plan nie verwirklichen können. Aber das Thema reizte ihn sehr und er fragte immer wieder: „Wann tritt dieser Wechsel ein? Noch auf der Straße oder erst zu Hause?" Viele Jahre später griff ein anderer, deutlich jüngerer Schriftsteller dieses Thema in einem Text über die Sitzung des Dorfsowjets auf. Bei ihm gingen die Bauern mit

[34] Manuel Gervink: Schostakowitschs Spätwerk und die Aura des Erhabenen. In: Dmitri Schostakowitsch. Das Spätwerk und sein zeitgeschichtlicher Kontext. Dresden 2006, S. 14f
[35] Mandelstam, S. 233
[36] Mandelstam, S. 440
[37] Krzysztof Meyer: Dmitri Schostakowitsch. Mainz 1998, S. 318
[38] Erdman (NM)

> dem Klingeln des Vorsitzenden, das die Sitzung eröffnete, zur Papiersprache über.[39]

Wenn die Sprache kontaminiert ist, wirkt sich das auch auf alle Kunstsparten aus. Die Musik hat zwar das Privileg, dass sie keine konkreten Aussagen treffen muss, aber mit der Störung der Musiksprache ist auch ihr Narratives gestört. Das wurde zum eigentlichen Lebensthema des Komponisten Dmitri Schostakowitsch. Die Terror-Erfahrung hat ihn nie verlassen und die Verlogenheit der offiziellen Sprache hat er bei jeder der zahllosen Sitzungen erlebt und bei jeder Rede, die er verlesen hat, ohne sie selbst geschrieben zu haben. Aus der Störung hat er große Kunst gemacht, indem er sie in seine Musiksprache integrierte, woraus wiederum eine neue Qualität entstand.

Wenn man die Musik von Schostakowitsch aber immer wieder nur im Hinblick auf das verlogene Leben im Stalinismus betrachtet, engt man das Verständnis unangemessen ein. Wir sollten nicht vergessen, dass Samuel Beckett sein Altersgenosse war. Zur Zeit der Neunten Sinfonie arbeitete Beckett an seinen *Erzählungen und Texten für nichts* – sein schwarzer Humor passt überraschend gut zu dem von Schostakowitsch. Zuvor war Beckett in Frankreich von den Nazis gejagt worden. Erfolgreich war er damals noch nicht, sein Durchbruch kam erst mit der Uraufführung von *Warten auf Godot* 1953. Beckett ist eben kein Sartre, Camus, Ionesco, sondern schneidend präzise und kein bisschen wehleidig.

Das Leben im Westen war ja nicht weniger verlogen. Bei einer berühmten Fernsehdiskussion über Samuel Beckett am 2. Februar 1968 im WDR formulierte der englische Theatermann Martin Esslin es so:

> Wir leben in einer Gesellschaft, wo die Menschen einander so entfremdet sind, dass sie es gar nicht mehr nach einem Tag ihres normalen, automatisierten, entfremdeten, mechanisierten Lebens ertragen können, überhaupt daran erinnert zu werden, dass sie mit sich selbst konfrontiert werden sollen. Und der ganze Tenor, das Wesen des Künstlerischen überhaupt ist, diesem Manko, dieser Entfremdung abzuhelfen.[40]

Samuel Beckett zeigt die Entfremdung, Vereinzelung und Vereinsamung des Individuums in extremen Versuchsanordnungen. Er seziert mit hoher Präzision alltägliche Kommunikationen, indem er sie in fast klinische Situationen versetzt. Er hat dabei eine Technik der Dialog-Konstruktion entwickelt, die die Verhältnisse zum Tanzen bringt und jede falsche Gemütlichkeit und unterschobene Versöhnung bricht. Der österreichische Philosoph Ernst Fischer wies in der erwähnten Diskussion hin auf die

> sehr tiefe Beziehung, die Beckett zu Pythagoras hat und zur Mathematik überhaupt. Dieses dreischenkelige rechtwinkelige Dreieck, das eine der größten Leistungen der Mathematik war, der vollkommenen Ordnung war, – hier sind 90°, 45° und $a^2 + b^2 = c^2$, es ist alles in Ordnung; es ist das, was der Kubismus gebraucht hat, was Lissitzky gebraucht hat, Malewitsch gebraucht hat: eine Welt, eine mathematisierte Welt in völliger Ordnung. Und in dem Augenblick, in dem dieses Dreieckt verrückt wird, verrückt sich die ganze Welt, verrückt sich die Beziehung des Ich zu dieser Welt von Ordnung und Chaos, und dieser arme, verfolgte, plötzlich wahrgenommene Clown, der nicht nur in seine Welt mit einem Fußtritt hineinbefördert wurde, wird jetzt auch noch obendrein wahrgenommen, zur Verantwortung gezogen und schuldig gesprochen.[41]

---

[39] Mandelstam, S. 133
[40] Optimistisch zu denken ist kriminell. Fernsehdiskussion zu Samuel Beckett. In: Frankfurter Adorno Blätter III, München 1992, S. 119
[41] ebenda, S. 114

Klingt das nicht ganz nach Schostakowitsch? Nach seiner Neunten Sinfonie? Werden nicht auch dort bekannte Strukturen zerschlagen und neu zusammengesetzt? Verliert die Logik des Sonatenhauptsatzes dort nicht ihren Sinn? Schostakowitsch hat in Beckett einen Bruder im Geiste. Der Vereinzelung im Sozialismus ist der im kapitalistischen Westen nicht fern. Der Stalinismus war ja kein Unglück wie der Mongoleneinfall, nicht der Einbruch asiatischer Despotie, wie manche Theoretiker meinten. Sondern er folgte der Logik des kapitalistischen Industriesystems. Der Zusammenbruch des verrotteten Zarismus war unausweichlich, dazu muss man nur Tolstois *Auferstehung* lesen. Der Stalinismus und der Maoismus setzten das Industriesystem mit äußerster Gewalt in unentwickelten Ländern durch. Wenn sie dafür eine staatskapitalistische Organisationsform einsetzten, ändert das nichts an Ziel und Resultat. Stalins „Rädchen und Schräubchen" drehten sich genauso wie die arbeitenden Menschen im Westen nur um ein Ziel: die Produktion (persifliert durch Chaplin in *Modern Times*). Die sowjetische Intelligentsia war nicht so uninformiert, dass sie das nicht wahrgenommen und diskutiert hätte. Und eben auch in Kunst umgesetzt wie Schostakowitsch.

Es ist das Zeichen aller großen Kunstwerke, dass sie nicht eindeutig sind, sondern mehrere Gesichter zeigen, je nachdem, welcher Betrachter sie anschaut und in welcher Zeit er das tut. Würde man sie komplett verstehen, würden sie langweilig. Bei der Musik kommen noch die Interpreten dazu, die sie aus der Papierform erlösen müssen. Auch das vermögen sie nur innerhalb ihrer eigenen Vorstellungswelt. David Fanning hat das eindrucksvoll am Beispiel von drei verschiedenen Aufnahmen des Finales der Neunten gezeigt: In Kondraschins Aufnahme verdoppeln bei Ziffer 95 (Takt 307) die Geigen die Holzbläser und verlängern so den Protz der Reprise und unterstreichen die dramatische Wucht des Satzes.[42]

Wegen dieser vielen Perspektiven, aus denen man sie betrachten kann, wirken Schostakowitschs Werke in jeder Aufführung immer wieder neu: Den Vorhang zu und alle Fragen offen.

[42] David Fanning: Shostakovich in Harmony. In: Rosamund Bartlett, Shostakovich in Context. Oxford 2000, S. 39ff