

**BONNER SCHRIFTEN
ZUR
MUSIKWISSENSCHAFT**

Herausgegeben von
Renate Groth und Wolfram Steinbeck

Band 7



PETER LANG

Frankfurt am Main · Berlin · Bern · Bruxelles · New York · Oxford · Wien

**Schostakowitsch
und die Symphonie**

Referate des
Bonner Symposions 2004

herausgegeben von
**Hartmut Hein und
Wolfram Steinbeck**



PETER LANG

Europäischer Verlag der Wissenschaften

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <<http://www.d-nb.de>> abrufbar.

Gedruckt auf alterungsbeständigem,
säurefreiem Papier.

ISSN 0949-1139
ISBN-10: 3-631-56002-8
ISBN-13: 978-3-631-56002-0

© Peter Lang GmbH
Europäischer Verlag der Wissenschaften
Frankfurt am Main 2007
Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich
geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des
Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages
unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die
Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany 1 2 4 5 6 7

www.peterlang.de

Inhalt

Vorwort	7
DITTMAR DAHLMANN „Chaos statt Musik“ Politik und Musik in der Sowjetunion von den 1920er bis zu den 1970er Jahren	9
DOROTHEA REDEPENNING Schostakowitsch und die symphonische Tradition	27
MANUEL GERVINK Affirmation und Pathos? Schostakowitschs Symphonik und der „sozialistische Realismus“	39
KADJA GRÖNKE Politische Dichtung in Schostakowitschs Symphonik	61
MARIE-LUISE BOTT Die <i>Danse macabre</i> der sowjetischen Moderne. Zu Gattung und Gedichtauswahl der <i>XIV. Symphonie</i> op. 135 (1969) von Dmitrij Schostakowitsch	75
WOLFRAM STEINBECK Anschluß und Aufbruch. Zu Schostakowitschs früher Symphonik	121
HANS-JOACHIM HINRICHSEN „Das ist doch keine Apotheose.“ Warum ist Schostakowitschs <i>V. Symphonie</i> so mißverständlich?	137
DAVID FANNING Warum ist Schostakowitschs <i>VI. Symphonie</i> so schwer verständlich?	161

CHRISTIAN MARTIN SCHMIDT Sinfonia in tempore belli. Anmerkungen zur <i>VIII. Symphonie</i> von Dmitrij Schostakowitsch.....	201
HARTMUT SCHICK Die unpolitisch Heitere? Versuch einer Neuinterpretation von Schostakowitschs <i>IX. Symphonie</i> von 1945	213
HARTMUT HEIN „Showpieces“? Schostakowitsch, Leonard Bernstein und die USA	227
DETLEF GOJOWY Klingende Rezeption – Der „Volksfeind“ auf Tonträgern	243

Spricht man über Entwicklungen der Symphonie im 20. Jahrhundert, so dürfen die fünfzehn Beiträge Dmitrij Schostakowitschs zu dieser Gattung nicht fehlen: So unbestritten ‚exemplarisch‘ ihr Rang, erscheint ihre Stellung in der Tradition genuin ‚russischer‘ und in der Entwicklung dezidiert ‚sowjetischer‘ Symphonik doch auch in jeder neuen Perspektivierung erneut problematisierbar; sie sind individuelle Zeugnisse einer Auseinandersetzung mit dem Spielraum der Gattung zwischen musikalischen Traditionen und ‚Modernen‘, aber auch hinsichtlich biographischer und politischer Kontexte ihrer besonderen Produktionsbedingungen. Durch die wachsende Verfügbarkeit zeitgeschichtlicher wie biographischer Quellen und deren kritische Debatten (bekanntestes und umstrittenstes Beispiel sind die von Wolkow herausgegebenen „Memoiren“ des Komponisten) verändern sich gattungs- und werkbezogene Diskurse gerade auch der Symphonien fortwährend.

In diesem Sinne sollen die hier publizierten Beiträge des Bonner Symposions aus dem Jahre 2004 als Momentaufnahmen aktueller Schostakowitsch-Rezeption verstanden werden – einer ‚westlichen Rezeption‘, in deren Zentrum die Symphonien immer schon gestanden haben, wie auch die vielen, im Katalog von Derek C. Hulme nachgewiesenen Tonträger-Einspielungen belegen (oft kurz nach der jeweiligen Werkentstehung einsetzend, bis hin zur Flut an neuen Aufnahmen im Umfeld des 100. Geburtstages von Schostakowitsch im Erscheinungsjahr dieses Buches). Während beispielsweise die ‚symphonische‘ Filmmusik erst jüngst stärkeres Interesse auch jenseits des russischen Sprachraums hervorgerufen hat und sicherlich eher wissenschaftliches und musikalisches Neuland eröffnet, steht im Hinblick auf die Symphonien heute immer auch ihre Rezeptionsgeschichte, ihre Einbettung in das Schreiben von Kompositionsgeschichte im Mittelpunkt wissenschaftlicher Diskussion.

Entsprechend wurde das Symposion in drei Abschnitte untergliedert: Dem Eröffnungsvortrag über gesellschaftliche und politische Kontexte der Musik Schostakowitschs (aus der Perspektive des Osteuropa-Historikers) folgten unter dem Sektionstitel „Einflüsse“ die ersten vier Beiträge dieses Bandes, die sich mit Traditionszusammenhängen und ‚intertextuellen‘ Beziehungen (zu anderen Kompositionen und Komponisten, musiktheoretischen Schriften, aber auch Malerei und Dichtung) auseinandersetzen. Die in den folgenden fünf Beiträgen besprochenen „Werke“ (Sektion II) schlagen chronologisch einen Bogen von den

Politische Dichtung in Schostakowitschs Symphonik

Hinführung

Von dem *Trauermarsch für die Opfer der Revolution* (ca. 1916) des etwa Zehnjährigen bis zum letzten Werk, der *Bratschensonate* op. 147 (1975) des knapp Siebzigjährigen, stellt die Musik des sowjetischen Komponisten Dmitrij Schostakowitsch immer wieder die Frage nach der Relation von Kunst und Gesellschaft. Sein Schaffen ist nicht zu verstehen ohne den kulturpolitischen Kontext, in dem, mit dem und gegen den es entsteht. Am offenkundigsten – und nach westlichem Verständnis auch am problematischsten – ist das bei Werken, in denen ein tagespolitisch engagierter Text mit vertont wird.

Aber Schostakowitschs Musik ist niemals so eindimensional, daß sich der Sinn seiner Werke allein aus dem Wort herleiten ließe. Vielmehr erweist sich jede seiner Vertonungen als ein auskomponierter Deutungsprozeß, den es zu erkennen und zu entschlüsseln gilt. Daher geht es bei der nachfolgenden Untersuchung der „politischen Dichtung in Schostakowitschs Symphonik“ nicht um Lyrikinterpretationen, sondern um die Frage, in welche musikalischen Konzepte die gewählten Texte jeweils eingebunden sind.

Die Symphonien Nr. 2, Nr. 3, Nr. 11, Nr. 12 und Nr. 13 und ihr politisch-ästhetisches Umfeld

Nach der Oktoberrevolution engagiert sich die Mehrheit der russischen Schriftsteller, Maler und Musiker voller Überzeugung für den jungen sowjetischen Staat. Wie die Politiker sehen die Künstler die gesamtgesellschaftliche Situation als Chance für einen voraussetzungslosen Neubeginn und als Legitimation für

das künstlerische Experiment¹. Auch Schostakowitsch teilt diese Überzeugung und schreibt mit seiner *Zweiten* (op. 14, 1927) und *Dritten Symphonie* (op. 20, 1929) zwei großbesetzte Orchesterkompositionen mit monumentalem Schlusschor auf zeitgenössische Revolutionslyrik. In diese Werke, die beim Publikum zunächst auf eine starke positive Resonanz stoßen, hält das ‚Revolutionäre‘ auf doppelte Weise Einzug: Die Musik thematisiert einerseits die gesellschaftliche Aufbruchsstimmung der frühen Sowjetzeit, andererseits koppelt sie diese an einen künstlerischen Aufbruch.

Solche avantgardistischen Experimente finden 1932 ihr jähes Ende, als die KPdSU die allseits mit aggressiver Schärfe geführten Diskussionen um Inhalt und Ausdrucksweise der neuen ‚Proletarischen Kunst‘ zum Anlaß nimmt, per Dekret sämtliche Künstlergruppierungen und Interessengemeinschaften aufzulösen und in die neugegründeten staatlichen Künstlerverbände zu überführen. In diesem Zusammenhang prägt Iwan Gronskij den Begriff des ‚Sozialistischen Realismus‘, der 1934 dann in den Statuten des Sowjetischen Schriftstellerverbands inhaltlich umrissen wird. Die dort formulierten Aufgaben und Schaffungsmethoden eines kommunistischen Künstlers bilden den ideologischen und ästhetischen Erwartungshorizont, vor dem Schostakowitsch von nun an von seinen sowjetischen Zeitgenossen gehört und beurteilt wird². Rasch entwickeln sich die staatlichen Künstlerverbände zum zentralen Kontroll- und Zensurinstrument einer staatlich gelenkten Kulturpolitik. Die offiziellen Maßregelungen der Jahre

¹ Aus den vielfältigen, einander ebenso befruchtenden wie bekämpfenden Strömungen dieser Jahre lassen sich zwei Konstanten herausfiltern: zum einen der Versuch, die künstlerische Struktur ebenso wie die gesellschaftliche nach gänzlich neuen Prämissen zu gestalten, zum anderen die grundsätzliche Kunstfähigkeit politischer Parolen und Losungen. Beides zielt darauf ab, den gesellschaftlichen Umbruch zu beschleunigen, ideologisch zu unterstützen und den Menschen auf ein neues, besseres Leben vorzubereiten.

² Der Sozialistische Realismus kreist um zwei Zielvorgaben. Zum einen fordert er „vom Künstler eine wahrhafte, histor. konkrete Darstellung der Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung“ (Wolfgang Kasack, *Lexikon der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, München 1992, Sp. 1226). Kunst beschäftigt sich also nicht mit dem naturalistischen Abbild eines gegenwärtigen oder vergangenen Zustands, sondern mit dem, was sein wird und sein soll. Kunst ist Utopie. Zum zweiten übernimmt diese utopische Kunst eine zentrale politische Erziehungsfunktion: „Wahrheit u. histor. Konkretheit der künstler. Darstellung der Wirklichkeit [müssen] in Abstimmung mit der Aufgabe gebracht werden, die Werktätigen im Geiste des Sozialismus ideell umzuformen und zu erziehen“ (ebd.). Nur das Kunstwerk vermag den anzustrebenden Idealzustand des Sozialismus bereits in der Gegenwart quasi real vor Augen zu führen und kann daher im Rahmen der teleologischen sozialistischen Heilslehre dazu beitragen, die sowjetische Bevölkerung ideologisch zu indoktrinieren und zu verändern. Damit wird Kunst zur Geburtshelferin einer neuen Zeit und eines neuen Menschen. Die ebenso einprägsame wie auslegungsbedürftige Definition des ‚Sozialistischen Realismus‘ macht aus der Kunst eine inszenierte Version von Wirklichkeit, die sich ganz der Propaganda verschreibt. Nicht die gestalterische Form, sondern der ideologische Inhalt bestimmt den Wert eines Werks.

1936 und 1948 zeigen sehr deutlich, daß die Partei eine leichtverständliche, eingängige Kunst mit möglichst eindeutiger, massenwirksamer Botschaft fordert³.

Schostakowitsch, dessen Schaffen im Zentrum der offiziellen Kritik steht, nimmt sich die Vorschriften des Staates notgedrungen zu Herzen. Aber als ein Komponist, der sich zeitlebens sehr bewußt mit den Traditionen und Verfahrensweisen der von ihm gewählten musikalischen Gattungen auseinandersetzt⁴, vermag er die neuen politischen Vorgaben offenbar nicht mehr mit der gewachsenen symphonischen Form in Einklang zu bringen.

Demzufolge setzt er den mit den *Symphonien Nr. 2* und *Nr. 3* eingeschlagenen Weg einer Gattungserneuerung nicht fort, sondern weicht für die politisch affirmative Musik, die er ab Mitte des Zweiten Weltkriegs bis fast an sein Lebensende regelmäßig komponiert, auf andere musikalische Formen aus. Neben einteiligen Orchesterwerken, deren Titel auf politische Ereignisse verweisen⁵, handelt es sich vor allem um A-cappella-Chorwerke⁶ oder um die neue Spezies des sowjetischen Oratoriums oder der Kantate⁷. Diese musikalischen Gattungen zeigen eine große Publikumswirksamkeit und bleiben in Schostakowitschs Oeuvre ausschließlich der affirmativen Musik vorbehalten.

³ Gefordert wird eine strikte Orientierung an den Vorgaben der KPdSU (das russische Schlagwort hierfür lautet „partinost“, „Parteilichkeit“), außerdem „otrashénije“ als das nachdrückliche „Abbild“ (wörtlich auch: „Widerspiegelung“, also das, was der Spiegel zeigt) der herrlichen Zukunft und „narodnost“, also eine aus dem Geist des Volks heraus geschaffene massenwirksame Ausrichtung der künstlerischen Mittel am Verständnishorizont der Mehrheit. Hauptmerkmale einer solchen Kunst sind eine heroische und optimistische Darstellungsweise, die sich durch Monumentalität ebenso auszeichnet wie durch Faßlichkeit und darum ringt, die zentrale politische Idee möglichst überzeugend zum Ausdruck zu bringen.

⁴ Vgl. Kadja Grönke, *Gattungstransfer und Gattungsästhetik in Dmitri Schostakowitschs Streichquartetten*, in: *Schostakowitschs Streichquartette - ein internationales Symposium* (= Schostakowitsch-Studien Bd. 5, hg. v. Ernst Kuhn), Berlin 2002, S. 81-99.

⁵ Insbesondere *Die Glocken von Noworossijsk* o. op. (1960), „gewidmet den Helden des Großen Vaterländischen Kriegs“ (also des Zweiten Weltkriegs), das *Trauer- und Triumph-Präludium zum Gedenken an die Helden der Schlacht um Stalingrad* op. 130 (1967) und das *Symphonische Poem Oktober* op. 131 (1967).

⁶ Insbesondere *Zehn Poeme nach Revolutionsgedichten* op. 88 (1951) und *Die Treue*, Acht Balladen für Männerchor op. 136 (1970).

⁷ Insbesondere das Oratorium *Das Lied von den Wäldern* op. 81 (1949) für Tenor, Baß, Knabenchor, gemischten Chor und Orchester (Text: Jewgenij Dolmatowskij) und die Kantate *Über unserer Heimat strahlt die Sonne* op. 90 (1952) für Kinderchor, gemischten Chor und Orchester (Text: Jewgenij Dolmatowskij). Die Texte hierzu sind „publizistisch“, beim ersten Hören „verständlich, einschichtig“, auf ein „breites Publikum abgestimmt“ und politisch korrekt (Kasack, *Lexikon der russischen Literatur*, Sp. 261, über Jewgenij Dolmatowskij, einen sowjetischen Lyriker, den Schostakowitsch in seinen affirmativen Werken als Textlieferanten bevorzugt; die Charakteristik läßt sich auf die meisten anderen Werke übertragen). Zur Gattungsproblematik vgl. Lucinde Lauer, *Creatio ex nihilo. Das sowjetische Oratorium*, in: *Semantische Inseln - Musikalisches Festland. Für Tibor Kneif zum 65. Geburtstag*, hg. v. Hanns-Werner Heister, Hans-Joachim Hinrichsen, Arne Langer, Susanne Oschmann, Hamburg 1997, S. 109-117.

Erst nach Stalins Tod versucht Schostakowitsch erneut, auch der Symphonie wieder textgebundene politische Botschaften anzuvertrauen. Dabei verarbeitet er die Erfahrungen sowohl der frühen Werke op. 14 und op. 20 als auch der parteitreuen Kompositionen und gelangt zu einem grundlegend gewandelten Verhältnis von Wort und Musik. Der sprachgebundene Teil seiner *Elften* (op. 103, 1957), *Zwölften* (op. 112, 1961) und *Dreizehnten Symphonie* (op. 113, 1962) entfaltet sich nun unabhängig von der gewählten musikalischen Form, und der Sinngehalt der Kompositionen erschließt sich nicht über das Wort, sondern über eine detaillierte Analyse der Partitur⁸.

Proletarische Kunst: die *Symphonien Nr. 2* und *Nr. 3*

Im Zuge der Debatte um eine angemessene ‚Proletarische Kunst‘ streben die beiden frühen *Symphonien* op. 14 und op. 20 nach einer Entsprechung von revolutionärem Gehalt und revolutionärer Form. Mit diesem avantgardistischen Ansatz steht Schostakowitsch in den Zwanziger Jahren nicht allein. Die jungen sowjetischen Künstler rezipieren die westliche Moderne mit offenen Ohren als ein Vorbild für ihre Versuche, parallel zu den neuen Formen des gesellschaftlichen Lebens neue Formen und Zusammenhänge im Kunstwerk zu schaffen. Detlef Gojowy hat das experimentelle Umfeld dieser Jahre untersucht und hinsichtlich der Musik die Bedeutung der von ihm so genannten ‚Linearen Moderne‘⁹ betont, die Schostakowitschs Komponieren nachhaltig prägt. Ein Kernwerk dieser linearen, d. h. nicht akkordharmonisch-vertikal orientierten Kompositionsweise ist Schostakowitschs *Zweite Symphonie*, ein einsätziges Orchesterwerk mit Schlußchor, das anlässlich des 10. Jahrestags der Oktoberrevolution von der Agitationsabteilung des Musiksektors im Sowjetischen Staatsverlag in Auftrag gegeben wird und den Untertitel *An den Oktober* trägt.

Im instrumentalen Teil dieser Symphonie entwickelt sich das musikalische Material streng horizontal: Einzelne voneinander unabhängige Melodielinien, Stimmenverläufe und Rhythmusfolgen werden schrittweise übereinandergeschichtet und kulminieren in einem geballten Klangkomplex aus fünfzehn eigenständigen Instrumentallinien, der sich aus dem harmonischen Denken des 19. Jahrhunderts heraus nicht mehr erklären läßt (Partitur-Ziffer 47). Obwohl Schostakowitsch durchaus traditionsgebundene polyphone Satzweisen integriert, geht es bei diesem Werk nicht darum, die Einzelstimmen herauszuhören, sie linear zu

⁸ Damit vermeidet Schostakowitsch sowohl in den frühen wie in den späten Symphonien ein parteikonformes Komponieren und bietet statt dessen eine sehr persönlichen Auslegung der Beziehung von Kunst und Gesellschaft an.

⁹ Detlef Gojowy, *Sowjetische Musik der 20er Jahre*, Laaber 1980, Begriffsdefinition S. 82.

verfolgen und das Chaos strukturiert nachzuvollziehen¹⁰. Vielmehr konstruiert Schostakowitsch über die gesamte Symphonie hinweg eine sukzessive organische Verdichtung und Verfestigung des Klangbilds. Die Komplexität der Faktur will nicht durchschaut, sondern in ihrem Verlauf ganzheitlich miterlebt werden.

Innerhalb dieses Prozesses bedeutet die genannte maximale Komplizierung des ultrapolyphonen Stimmengewebes zwar eine Phase intensiver kompositorischer Verdichtung. Sie erweist sich strukturell allerdings als höchst instabil und besitzt keinerlei schlußbildende Kraft. Daher wird sie durch eine weitere, jetzt klangliche Steigerung fortgesetzt, die in den finalen Chorabschnitt mündet. Für diesen wählt Schostakowitsch einen Text, den er bezeichnenderweise als „äußerst unsänglich“¹¹ empfindet, der also in gewissem Sinne den ganz und gar nichtvokalen¹² Gestus des Orchesterteils weiterführt.

Obwohl der prozessuale Charakter der Symphonie auf diese Weise bis zum Schluß durchgehalten wird, geht das Hinzutreten neuer Klangfarben (der Fabrik sirene und der menschlichen Stimme) mit einer schrittweisen Verfestigung und Stabilisierung des Gesamtbildes einher. Das Chorfinale erscheint einerseits als der konsequent angestrebte Höhe- und Zielpunkt des symphonischen Verlaufs, hat sich andererseits aber so weit von den Kompositionsverfahren des Beginns entfernt, daß es rückblickend zugleich als vehementer Kontrast wahrgenommen werden kann. Diese Gegensätzlichkeit mag Schostakowitsch dazu bewogen haben, die Schreibweise seiner Symphonie als „linear-dialektisch“¹³ zu bezeichnen, da die konsequente Ausarbeitung der kompositorischen Prinzipien von der Atonalität zur Diatonik und von der Instrumentalmusik zu vokalsymphonischen Klängen führt. Sobald die dezidiert nichtvokale Musik der Linearen Moderne in den Chorgesang mündet, wird das inhaltlich freie Feld des Symphoniebeginns durch den Text des bolschewistischen und parteinahen Dichters Alexander Bessymenskij (1898-1973) semantisch festgelegt und in ihrem Deutungsspektrum drastisch verengt.

Diese Semantisierung des symphonischen Verlaufs läßt sich aus drei Perspektiven heraus deuten – zum ersten aus dem Inhalt der Verse heraus. Dieser beschreibt in vier Strophen den Weg der Arbeiter von der vorrevolutionären Armut

¹⁰ Schon Hermann Danuser vermerkt die „wechselseitige Neutralisierung des Melodiencharakters der Einzelstimmen“. (Hermann Danuser, *Dmitri Schostakowitschs musikalisch-politisches Revolutionsverständnis (1926-27). Zur Ersten Klaviersonate und zur Zweiten Symphonie*, in: *Melos/NZfM* 3 (1978), H. 1, S. 7.)

¹¹ Brief Schostakowitschs an L. W. Schulgin vom 6. Juni 1927. Zitiert nach der sowjetischen Schostakowitsch-Werkausgabe Bd. 1, Textseite 2 des unpaginierten Vorworts.

¹² Danuser spricht von der „Suspension des Sprachcharakters von Musik“ (Danuser, *Revolutionsverständnis*, S. 8).

¹³ Bericht Dmitrij Schostakowitschs über die Aspiratur am Leningrader Konservatorium vom Mai 1928 (aufbewahrt im Archiv des Konservatoriums). Zitiert nach der sowjetischen Schostakowitsch-Werkausgabe Bd. 1, Textseite 2 des unpaginierten Vorworts.

über die kollektive Erhebung im Namen Lenins hin zur erfolgreichen Revolution, die das Versprechen einer glücklichen Zukunft enthält. Aus diesem Text heraus lassen sich die beiden Teile der Symphonie abbildhaft als musikalische Allegorien der im Text beschworenen gesellschaftlichen Entwicklungen deuten: Der instrumentale Abschnitt zeigt das vielfältige, aber in sich noch ziellose, ungebündelte Suchen und Aufbegehren einzelner Bevölkerungsgruppen, die dann im Chorteil durch die Ideen Lenins geeint und auf ein gemeinsames Ziel eingeschworen werden. Die Revolution erscheint dabei kompositorisch sowohl als Fortsetzung als auch als Verneinung des Vergangenen, die musikalisch plausibel an dem Punkt der gesellschaftlichen Entwicklung erfolgt, an dem eine weitere Komplizierung nicht mehr möglich ist¹⁴.

Die zweite Deutungsmöglichkeit hebt nicht das Linear-Dialektische des Prozesses, sondern die sich daraus ergebende Polarität der kompositorischen Mittel hervor. Denn unter dem Einfluß des gesungenen Worts verändert sich der anfangs bewußt chaotische Gesamteindruck der Musik, und das amorphe Stimmgeflecht schließt sich zu einer (von außen durch den Text hinzugefügten, aber kompositionintern aufgegriffenen) Sinneinheit zusammen. Das führt zu einer Änderung des Hörverhaltens. Statt die Musik weiterhin rein prozessual mitzerleben, verlangt nun doch ein partiell analytisches, nämlich textbezogenes Hören sein Recht. Schostakowitsch unterstützt das natürliche Verlangen des Publikums nach Textverständlichkeit, indem er die zentralen Verse vom gesamten Chor simultan und homorhythmisch vortragen läßt und die letzten Textworte sogar nur deklamiert: „Und das ist das Banner, das ist der Name der lebenden Generationen: Oktober, Kommune und Lenin!“ (Partitur-Ziffer 94). Mit Hilfe der gesprochenen Sprache hat der Text die Musik hier scheinbar überwunden: Die schrittweise Stabilisierung des symphonischen Formprozesses kulminiert im nackten Wort, und die eindeutige, revolutionäre Aussage wirkt bedeutsamer als die vorausgegangene Klangkunst. Das bringt Hermann Danuser zu der Kritik, „der politische Revolutionsanspruch“ dieser Symphonie gehe „auf Kosten des musikalischen“, weil „das politisch-ideologische und das musikalische“ Moment „unversöhnt auseinander“ streben¹⁵.

Schostakowitsch aber hat parallel zum Chorteil und über diesen hinaus im Orchester die linearen Kompositionsverfahren fortgesetzt und bringt die Symphonie mit einem vielstimmigen, nun aber klar koordinierten rein instrumentalen Miteinander zum Abschluß. Die Musik behält das letzte Wort. Im grundlegen-

¹⁴ „In *Oktober* strebte ich danach, das Pathos von Kampf und Sieg wiederzugeben“, formuliert der Komponist in einem nicht datierten Bericht über die Aspirantur am Leningrader Konservatorium (aufbewahrt im Archiv des Konservatoriums). Zitiert nach der sowjetischen Schostakowitsch-Werkausgabe Bd. 1, Textseite 2 des unpaginierten Vorworts.

¹⁵ Danuser, *Revolutionsverständnis*, S. 10.

den Unterschied zu den späteren Gepflogenheiten des Sozialistischen Realismus beharrt Schostakowitsch also darauf, mit Hilfe der musikalisch-revolutionären Form die inhaltlich-revolutionäre Aussage nicht nur zu illustrieren, sondern sie auf eine Weise fortzusetzen und zu steigern, die dem Wort allein verschlossen bleibt.

Dieses Mehrvermögen der Musik bildet den Anknüpfungspunkt für eine dritte Deutung der Symphonie, die Wolfgang Mende 2003 auf der Dresdener Tagung zu Schostakowitschs Spätwerk vorgeschlagen hat. Mende interpretiert die musikalischen Topoi Marschrhythmik, Signalmotivik und Sirenenklänge im ersten, orchestralen Abschnitt der Symphonie als „Intonationen der Gewalt“¹⁶ und sieht in den vermeintlich strahlenden Dur-Akkorden des Chorteils ironische Kommentare zum Text, welche das revolutionäre Pathos als kollektive Massendressur diskreditieren. Ähnlich und doch anders als Hermann Danuser, der bereits 1978 in den Motivübernahmen aus dem Instrumental- in den Vokalteil „einen nachträglichen, bruchstückhaften Kommentar von Seiten des Textes“¹⁷ sah, deutet Mende die forcierten linear-kontrapunktischen Gebilde und die trivialisierten musikalischen Topoi als eine auskomponierte Kritik an der Automatisierung von Utopien. Damit würde bereits für dieses frühe Werk zutreffen, was für zahlreiche späte Partituren Schostakowitschs gilt, nämlich die besondere Fähigkeit des Künstlers, politische Entwicklungen kritisch wahrzunehmen und sie in seinem Werk auf kompositorischem Wege zu diskutieren.

In der *Zweiten Symphonie* erweist sich Schostakowitschs Musiksprache als ausreichend vieldeutig, um sowohl die anfangs skizzierte textkonforme als auch die letztgenannte textkritische Auslegung zu legitimieren. Außer Frage steht dabei, daß die Struktur des Gedichts und die musikalische Struktur zusammenwirken, die Wertung und Deutung jedoch ausschließlich aus der Vertonung und nicht aus dem Text heraus erfolgen.

Gleiches gilt für die *Dritte Symphonie*. Ihr liegt ein Gedicht des progressiven Revolutionsdichters Semjon Kirsanow¹⁸ (1906-1972) zugrunde, der in der Tradition Wladimir Majakowskijs schreibt. Die experimentell-avantgardistische Grundhaltung der Verse korrespondiert mit dem experimentell-avant-

¹⁶ Hier und im weiteren wird referiert nach dem Handout und eigenen Vortragsmitschriften zu: Wolfgang Mende, *Schostakowitschs späte Reflexion des Frühwerks*, Vortrag am 31. Oktober 2003 im Rahmen der Fachtagung *Dmitri Schostakowitsch - das Spätwerk und sein zeitgeschichtlicher Kontext*, Hochschule für Musik Carl Maria von Weber, 29. Oktober bis 1. November 2001, Dresden (Tagungsbericht i. V.).

¹⁷ Danuser, *Revolutionsverständnis*, S. 7.

¹⁸ Kirsanow erlebt in Odessa die Machtergreifung der Bolschewiki, arbeitet zunächst gemeinsam mit Wladimir Majakowskijs, verfaßt avantgardistische Agitationsverse, siedelt 1925 nach Moskau über und schreibt Publizistik zur Erfüllung der Planwirtschaft. Charakteristisch ist eine an Majakowskijs orientierte Hinwendung zum Experimentieren mit Sprache und Form. Vgl. Kasack 1992, *Lexikon der russischen Literatur*, S. 534f.

gardistischen Ansatz einer „Symphonie, in der sich kein Thema wiederholt“¹⁹, wie Schostakowitsch das Kompositionsprinzip seines Werks beschreibt. Dieser wahrhaft umstürzlerische Versuch, die Gattung Symphonie mit neuem Leben zu erfüllen und eine permanente Entwicklung ohne ein musikalisches Thema, aber über eine durchgehende Idee zu komponieren, bedeutet nach den Worten des sowjetischen Musikwissenschaftlers Boris Assafjew „den einzigen Versuch, einen neuen Typus der Symphonik zu schaffen, der aus der revolutionären Dynamik, aus der Agitationsrhetorik und deren Intonation abgeleitet wurde“²⁰.

In der Tat arbeitet Schostakowitsch in dieser Symphonie mit patchworkartig aneinandergereihten Motiven, Floskeln und Pattern, die auf rein musikalische Weise das Bild einer festlichen Großkundgebung entstehen lassen. Signalmotive, Fanfaren-Bruchstücke, Marschrhythmen, Liedfetzen, Klangfelder, Abbrüche und völlig frei gesetzte Akzente evozieren das Brodeln und Summen einer Menschenmasse mit ihrer eigentümlichen und unvorhersehbaren Eigendynamik. Die Musik arbeitet mit binären Oppositionen, einer höchst ausdifferenzierten Rhythmik, die sich zugleich keinem Akzentstufentakt unterordnen läßt, und einer enorm vielfältigen Klangfarbigkeit, das heißt also mit Kompositionsprinzipien statt mit motivisch umrissenen musikalischen Gestalten.

Dieser gänzlich vorbildlose kompositorische Ansatz findet eine Deutung in dem Text des Schlußchors, einem subjektiv-kämpferischen Hymnus auf den Ersten Mai. Anders als in der *Zweiten Symphonie* unterscheidet sich das Chorfinale der *Dritten* in der Vertonung nicht grundlegend von dem vorausgegangenen Orchesterteil: Das patchworkartige Kompositionsverfahren läuft weiter, die einzelnen musikalischen Elemente werden frei fortgesponnen oder unvermittelt gegeneinandergesetzt, und die Irregularität im Detail paart sich mit einer überraschend luziden Durchhörbarkeit der Gesamtpartitur. Folglich ist die Aussage der Partitur in sich einheitlich. Obwohl die kompositorische Komplexität immens ist, wirkt diese Symphonie trotz des Fehlens von motivisch-thematischer Arbeit, symphonischer Entwicklung und erkennbarer Formstrukturen paradoxerweise homogener und ganzheitlich-geschlossener als die *Zweite*.

Deutlich wird, daß Schostakowitsch in beiden Werken ganz aktuelle kulturelle und gesellschaftliche Entwicklungen aufgreift und auf originäre Weise in Musik überträgt. Seine Symphonien stellen sich die Aufgabe, das im Fluß Befindliche der Gegenwart zu ordnen, zu deuten und faßbar zu machen. Es handelt sich

¹⁹ Zitiert nach: *Wissarion Jakowlewitsch Schebalin. Literaturnoje nasledije. Wospominanija. Peregiska. Statji. Wystuplenija* (= W. Ja. Schebalin. Der schriftstellerische Nachlaß. Erinnerungen. Briefwechsel. Artikel. Reden), Moskau 1975, S. 41. Hier zitiert nach der sowjetischen Schostakowitsch-Werkausgabe Bd. 2, Textseite 1 des unpaginierten Vorworts.

²⁰ Zitiert nach dem deutschen Vorwort der Taschenpartitur im Verlag Hans Sikorski, Hamburg.

um ‚Revolutionäre‘, bzw. nach einem Terminus der damaligen Zeit um ‚Proletarische Kunst‘ im besten Sinne, bei der sich die Komplexität der Gegenwart in einem ähnlich komplexen künstlerischen Konzept spiegelt. Damit steht sie den späteren Parteirichtlinien des Sozialistischen Realismus diametral entgegen. Denn das Ziel dieser beiden Werke ist nicht die Zukunft, sondern die Gegenwart, die hier mit revolutionärem Impetus verbunden wird: Aufbruch statt Ankunft²¹.

Historische Epen: die *Symphonien Nr. 11* und *Nr. 12*

28 Jahre später wendet sich Schostakowitsch in seine *Elften* und seiner *Zwölften Symphonie* erneut der Frühphase des russischen Kommunismus zu. Vier Jahre nach Stalins Tod ist sein Zugang zu diesem Thema allerdings ein ganz anderer: Die Revolutionen von 1905 und 1917 behandelt er in Form eines Rückblicks auf die Ursprünge eines von ihm offenbar grundsätzlich befürworteten gesellschaftspolitischen Modells, dessen Pervertierung zum Stalinismus er in aller Schärfe miterlebt hat. Zu diesem Zweck stützt er sich nun nicht auf einen gesungenen literarischen Text, sondern umreißt mit Hilfe von Untertiteln und Satzüberschriften ein Programm eher allgemeiner Art. Dieses Verfahren hat Schostakowitsch von seinen affirmativen Orchesterwerken übernommen; es ermöglicht ihm, unabhängig von einem konkreten, im Text detailliert ausgeführten Inhalt mit der Großform der Symphonie zu experimentieren. Das Ergebnis sind zwei monumentale Werke mit epischem Charakter und eigenwilliger Kompositionsstruktur, bei denen nicht die Form den Gehalt erklärt wie in den *Symphonien Nr. 2* und *Nr. 3*, sondern umgekehrt das politische Programm die gewählte musikalische Lösung offiziell akzeptabel macht.

Die politische Zielrichtung der *Elften Symphonie* wird durch den Titel „Das Jahr 1905“ und die Satzüberschriften „Platz vor dem Palast“, „Der 9. Januar“, „In memoriam“ und „Sturmgeleit“ hinlänglich umrissen. Sie verweisen auf die Bittprozession des Volks vor dem Winterpalais, welche durch die zaristische Polizei brutal zusammengeschossen wird, und kommentieren diese Szenerie des Unrechts einmal durch ein Trauer-Epitaph, dann durch protestierendes Aufgehren. Dieser duale Inhalt entspricht einer dualen musikalischen Form, denn

²¹ 1971 soll Schostakowitsch anlässlich der Vollendung seiner *Fünftehnten Symphonie* gesagt haben: „Mir scheint, daß von den fünfzehn vermutlich zwei ganz und gar unbefriedigend sind – das sind die Zweite und Dritte Symphonie.“ (*Dmitri Schostakowitsch. Chaos statt Musik? Briefe an einen Freund*, herausgegeben und kommentiert von Isaak Dawydowitsch Glikman, Berlin 1995, S. 300.) Unter Berücksichtigung von Schostakowitschs spezifischer Weise, sich über Persönliches und insbesondere über seine eigene Musik zu äußern, liegt es allerdings nahe, diese Äußerung ironisch zu deuten.

Schostakowitsch komponiert zwei zusammengehörige Doppelsätze jeweils in der Tempofolge ‚langsam – schnell‘. Interne Themenübernahmen stellen zwar Zusammenhänge her, aber eine Abarbeitung der Themen aneinander und eine musikalisch befriedigende Auflösung werden eindeutig vermieden. Das Ergebnis ist ein episches Tongemälde von großer Assoziationsbreite, das Merkmale der Tonmalerei und der Programmmusik einschließt, sich insgesamt aber nach selbstgesetzten Kompositionsprinzipien entwickelt und die historische Situation musikalisch primär dadurch spiegelt, daß es strukturell offenbleibt und seiner Fortsetzung durch die *Zwölfte Symphonie* bedarf²².

Diese greift mit dem Titel „Das Jahr 1917“, der Widmung „Dem Andenken Wladimir Iljitsch Lenins“ und den Satzüberschriften „Revolutionäres Petrograd“, „Rasliw“, „Aurora“²³ und „Morgenröte der Menschheit“ äußerlich zwar das Konzept der *Elften* auf, verzichtet aber zur Gänze auf die dort vorhandenen illustrativen Elemente. Die musikalische Struktur der *Zwölften* ist vollkommen autonom; ihre vier ohne Pause aufeinanderfolgenden Sätze schließen sich zu einem einzigen großen Sonatenhauptsatz zusammen, dessen Themen in epischer Breite ausgeführt und verarbeitet werden. Die unaufhörlichen motivisch-thematischen Prozesse bilden den Schlüssel für das Verständnis der Musik, können mit Lenin und der Oktoberrevolution aber allerhöchstens assoziativ zusammengebracht werden.

Beide Kompositionen tarnen sich als Programmsymphonien über ideologisch korrekte Themen. Aber die Unbestimmtheit ihres Inhalts und die starke Eigenständigkeit der Musik verweigern sich einer deutenden Festlegung, so daß sich diese Werke von der Tagespolitik nicht in Dienst nehmen lassen. Speziell in seiner *Elften* zeigt Schostakowitsch diesen Zug seiner Partitur auf eine doppelgesichtige, geradezu äsopische²⁴ Weise, indem er die Hauptthemen seines Werks nicht selbst erfindet, sondern auf bekannte Volks-, Revolutions- und Arbeiterlieder zurückgreift. Das wirkt auf den ersten Blick wie ein typisches Verfahren des Sozialistischen Realismus. Aber statt die vorgefundenen Melodien für eine spezifisch sowjetische Liedsymphonie zu nutzen oder wenigstens die Aussage-

²² „Die formale Anlage des [scil. zweiten] Satzes ist, wie schon die des ersten (und der folgenden), episodisch: es überwiegt die Gegenüberstellung der thematischen und inhaltlichen Gegensätze gegenüber deren ‚Auseinandersetzung‘ [...]. Durch diese Formbildung erreicht Schostakowitsch die Widerspiegelung der Verhältnisse des 9. Januars: Die Antagonismen bilden sich erst noch heraus und eine aktive Auseinandersetzung der beiden Kräfte findet noch nicht statt.“ (Karen Kopp, *Form und Gehalt der Symphonien des Dmitri Schostakowitsch*, Bonn 1990, S. 345.)

²³ „Rasliw“ ist Lenins Versteck in Karelien, „Aurora“ der Panzerkreuzer, dessen Schüsse am 25. Oktober 1917 den Sturm auf das Winterpalais ausgelöst haben sollen und der den Namen der Göttin der Morgenröte trägt.

²⁴ Zu dieser Begriffsprägung vergleiche Michael Koball, *Pathos und Groteske. Die deutsche Tradition im symphonischen Schaffen von Dmitri Schostakowitsch*, Berlin 1997, S. 9.

kraft der Liedtexte singend in den Vordergrund zu rücken, behandelt Schostakowitsch die Melodien wie autonomes Material und verarbeitet sie instrumental und auf rein symphonische Weise.

Trotzdem kennen seine Zeitgenossen natürlich die verschwiegenen Liedtexte und werden sie innerlich instinktiv mitgesungen haben. Auf diese Weise schreibt der Rekurs auf volkstümliches Liedgut der Symphonie sein eigenes Programm ein. Denn die Lieder, die Schostakowitsch auswählt, sind überwiegend Klagelieder²⁵, die von Ausweglosigkeit und verlorener Hoffnung singen. Rein äußerlich korrespondiert diese Entscheidung natürlich mit den tragischen Ereignissen vom neunten Januar 1905; gleichzeitig aber erweist sich diese Symphonie als eine große Totenklage für die verlorenen Ideale der Revolution²⁶. Insbesondere die Verwendung von Lenins Lieblingslied, im Deutschen bekannt unter dem Titel *Unsterbliche Opfer, ihr sankt dahin*, ist signifikant. Es prägt den vorletzten Satz der Symphonie, also eine Stelle, die in Schostakowitschs Schaffen immer wieder das geistige Zentrum eines Werks bildet, und wird drei Jahre später auch im vorletzten Satz des *Achten Streichquartetts* (op. 110, 1960) zitiert. Das Kammermusikwerk läßt sich aufgrund der planmäßig eingefügten Selbstzitate als auskomponierte Klage um das eigene Lebensschicksal und das traurige Los der eigenen Musik auffassen²⁷. Daher ist eine Deutung der Zitatreihung in der *Elften Symphonie* als eine Klage um die Ideale einer Generation sicher nicht überinterpretiert.

²⁵ Im ersten Satz verwendet Schostakowitsch das Gefangenenlied *Höre! (Sluschaj!)* und das Volkslied *Der Gefangene (Arestant)*, im zweiten Satz zitiert er aus seinen eigenen *Zehn Poemen nach Revolutionsgedichten* op. 88, im dritten Satz den Trauermarsch auf die Opfer der Revolution *Unsterbliche Opfer (Wy shertwoju pali)*, und nur im Finale überwiegen kämpferische Lieder, unter anderem die *Warschawjanka*. (Zur Identifikation der Zitate vgl. den Schallplattentext zu der UdSSR-Aufnahme der *Elften Symphonie* mit dem Leningrader Symphonieorchester unter Jewgenij Mrawinskij, 33D 06295-98 (a) sowie das Vorwort zu Bd. 6 der sowjetischen Schostakowitsch-Werkausgabe.)

²⁶ Schostakowitsch bezieht diese Symphonie gesprächsweise auf seine unmittelbare Gegenwart und dürfte dabei den Ungarn-Aufstand im Blick haben. Vgl. *Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch. Aufgezeichnet und herausgegeben von Solomon Volkow*. München/Hamburg 1979, Berlin 1989, S. 42.

²⁷ Vgl. Kadja Grönke, *Komponieren in Geschichte und Gegenwart. Studien zu den ersten acht Streichquartetten von Dmitri Schostakowitsch*, in: *Die Musikforschung* 51 (1998), H. 2, S. 163-190. Überarbeitete Fassung als *Komponieren in Geschichte und Gegenwart. Analytische Aspekte der ersten acht Streichquartette von Dmitri Schostakowitsch*, in: Kuhn, *Schostakowitschs Streichquartette*, S. 41-80.

Musikalische Metaperspektive: die *Dreizehnte Symphonie*

Die besondere Art der Liedvertonung ohne gesungenen Text in der *Elften Symphonie* lenkt die Aufmerksamkeit auf das Primat der Musik und bildet damit die Verstehensvoraussetzung auch für die *Dreizehnte Symphonie*. Diese ist ein vokalsymphonisches Werk auf einen tagespolitischen Text, der vom ersten bis zum fünften Satz durchgehend gesungen wird und diesmal nicht affirmativ, sondern kritisch die zeitgenössischen Zustände in Sowjetrußland beleuchtet. Die Verse des jungen Dichter-Rebellen Jewgenij Jewtuschenko (*1933) sprechen vom russischen Antisemitismus, vom Witz als Waffe gegen die Diktatur, von der Frau in der Sowjetgesellschaft, von Ängsten unter Stalin und von opportunistischem Karrierismus. Jewtuschenkos Lyrik ist eindeutig keine sozialistisch-realistische Erfüllungsliteratur - und so konnte die *Dreizehnte Symphonie* auch erst nach großem Widerstand zur Uraufführung gebracht werden.

Für seine *Dreizehnte Symphonie* nutzt Schostakowitsch eine Art des Singens, die er in seinen demonstrativ parteitreuen Partituren gelernt hat²⁸. Der Text wird von Solobaß und Männerchor durchgehend in perfekter Verständlichkeit vorgelesen; seine Vertonung erfolgt linear an den Versen entlang in der offenen Form eines weit ausgedehnten melodischen Rezitativs. Dadurch rückt das Wort übermächtig in den Vordergrund und erschwert zunächst die Wahrnehmung, daß der Komponist parallel zu den Versen eine zweite Bedeutungsebene etabliert, die jenseits der Texte beginnt, rein instrumental ausgeführt wird und sich mit dem Vokalpart nur in Ausnahmefällen berührt.

Wie in der *Zwölften* wählt Schostakowitsch für die Gesamtpartitur eine spezielle Großform, die weder mit Jewtuschenkos Gedichttexten noch mit deren Vertonung korrespondiert. Die musikalisch formbildenden Faktoren entwickeln sich unabhängig von dem wortbezogenen Teil der Partitur, sie sind weder an die Strophenstruktur der Gedichte gebunden, noch korrespondieren sie mit der Gliederung der Vokalstimmen, sondern besitzen ein Maß an Eigenständigkeit und Komplexität wie in keinem anderen von Schostakowitschs vokalinstrumentalen Werken.

Diese Diastase, also das Auseinanderklaffen von autonom behandelte Orchestermusik und inhaltsbezogenem Gesang, nutzt Schostakowitsch zu einer spezifischen Sinngebung: Während das Wort eine klare zeitgeschichtliche Verankerung besitzt, folgt die Musik ihren eigenen Gesetzen, erhebt dadurch die Ebene

²⁸ Es folgt eine Zusammenfassung der Ergebnisse meines Beitrags *Zur Diastase von Wort und Musik in Schostakowitschs Zwölfter und Dreizehnter Sinfonie* auf der Fachtagung *Dmitri Schostakowitsch - das Spätwerk und sein zeitgeschichtlicher Kontext*, Hochschule für Musik Carl Maria von Weber, 29. Oktober bis 1. November 2001, Dresden. Die analytischen Belege finden sich in dem entsprechenden Tagungsbericht (i.V.).

des Worts ins Allgemeine, Allgemeingültige, und stößt zu einer überzeitlichen Grundaussage vor. Diese offenkundige Zweigleisigkeit von Textaussage und Gesamtpartitur dient als Gedankenanstoß zu einem doppelt kritischen Blick auf die Gegenwart. Dabei erhält die orchestrale Musik eine innere Folgerichtigkeit und Komplexität, die Schostakowitsch auf der gesanglichen Ebene niemals anstrebt. Und so zeugt das Werk von einem grundsätzlichen Mißtrauen gegenüber der Aussagekraft einer Sprache, die sich tagespolitisch engagiert.

Zusammenfassung: Politische Dichtung in Schostakowitschs Symphonik

Unabhängig von den sozialistisch-realistischen Erfüllungsversuchen in massenwirksamem Gewand, die Schostakowitsch pflichtgetreu und regelmäßig abliefern, komponiert er in seinem Spätwerk sehr ernsthaft politische Musik und wendet sich dafür wieder der ehrwürdigen Gattung Symphonie zu, die er bereits in seinem Frühwerk für die Beobachtung des Zeitgeschehens genutzt hat. In allen relevanten Werken geht er über eine Textvertonung weit hinaus. Das Wort wird nicht etwa durch die Musik erklärt oder liefert ihr ein Programm, das eins zu eins vertont wird, sondern die Musik ist auf eine geradezu extreme Weise eigenständig.

Die künstlerischen Konzepte für die Verwendung von politischer Dichtung arbeiten in den frühen Symphonien mit einer Integration der Gesangstexte in ein übergreifendes Formkonzept, nutzen in den *Symphonien Nr. 11* und *Nr. 12* Programmatik als Maske für epische Symphonik und führen in der *Dreizehnten Symphonie* zu einer Zweigleisigkeit, bei der Text und Musik auf unterschiedlichen Ebenen und mit unterschiedlichen Aussagen nebeneinander herlaufen. Diese Binarität stellt eine immense Herausforderung an den Hörer dar, wenn er nicht auf der Ebene der reinen Textwahrnehmung stehenbleiben will.

Letztlich erweist sich die *Elfte Symphonie* mit ihren Liedzitaten vielleicht als das einzige Werk in Schostakowitschs Oeuvre, das der politischen Dichtung einen adäquaten und Schostakowitschs Idee von dem Primat der Musik entsprechenden Platz einräumt. Denn die Verwendung von textbezogener Musik unter gleichzeitigem Verzicht auf den Vortrag dieser Texte verdeutlicht sowohl den Vorrang rein musikalischer Prozesse vor dem Wort als auch die Doppelwertigkeit von Textaussage und musikalischem Gehalt. Die Aufgabe der Zuhörer besteht darin, diese Doppelwertigkeit wahrzunehmen und beide Ebenen interpretierend in eine angemessene Relation zu setzen. Dieser Appell an die Abstraktionsfähigkeit seines Publikums ermöglicht es Schostakowitsch, trotz aller negativen Erfahrungen mit kulturpolitischen Zwangssituationen, in seinen Werken nicht in die Abstraktion eines ‚L'art pour l'art‘ zu verfallen, sondern die gesell-

schaftliche Rolle seiner Musik ernstzunehmen und ihre doppelte Verankerung sowohl im Abstrakten als auch im Konkreten komponierend zu bekräftigen.

MARIE-LUISE BOTT

Die *Danse macabre* der sowjetischen Moderne

Zu Gattung und Gedichtauswahl der *XIV. Symphonie* op. 135
(1969) von Dmitrij Schostakowitsch

in memoriam M. L. Gasparov (1935 - 2005)

„Die Musik, ihrerseits, gerät mit den Worten in ein Bekenntnis, das sie sonst nicht ablegen kann. Sie wird haftbar, sie zeichnet den ausdrücklichen Geist des Ja und Nein mit, sie wird politisch, mitleidend, teilnehmend [...]. Miteinander, und voneinander begeistert, sind Musik und Wort ein Ärgernis, ein Aufruhr, eine Liebe, ein Eingeständnis. Sie halten die Toten wach und stören die Lebenden auf, sie gehen dem Verlangen nach Freiheit voraus und dem Ungehörigen noch nach bis in den Schlaf. Sie haben die stärkste Absicht zu wirken.“

Ingeborg Bachmann, *Musik und Dichtung* (1959)

Schostakowitsch war ein Meister im Spurenlegen zum Verständnis seiner Werke. Und er war ein Meister im Verwischen dieser Spuren für Unbefugte. Als er in Moskau im Krankenhaus 1969 ein elfsätziges Werk für Kammerorchester, Baß und Sopran nach Gedichten von Lorca, Apollinaire, Küchelbecker und Rilke geschrieben hatte, befand er sich – wie er seinem Freund Glikman schrieb – „erstmalig in Verlegenheit“, wie er seine Komposition nennen sollte¹. Er erwog die Gattungsbezeichnung „Oratorium“². Aber das ging aus zwei Gründen nicht. Den formalen Grund nannte er Glikman gegenüber: „Ein Oratorium erfordert ja einen Chor. Aber bei mir gibt es keinen Chor. Es gibt Solisten“³. Damit signalisierte er: In diesem Werk herrscht individuelle, persönliche Rede im Gegensatz zum Massenpathos des Oratoriums. Der gewichtigere Grund aber war der, daß Schostakowitsch diese Gattungsbezeichnung nach seiner zweiten Verurteilung

¹ Dimitri Schostakowitsch, *Chaos statt Musik? Briefe an einen Freund*, hg. und komm. v. Isaak Glikman, Berlin 1995, S. 272 (17. 2. 1969).

² Ebd., S. 271 (1. 2. 1969).

³ Ebd., S. 272 (17. 2. 1969).