

в оуп дур о - дае - чен нык, о на ве ша ет
fak kein rings ent-zün det. hocht er am Mee-res-

cresc.
 в си дах крыл под нять смя тен нык
Lied, das uns vom Schick sal kin det.

cresc.
 Be wa er
 von der Ta

SCHULE FÜR MUSIK CARL MARIA VON WEBER DRESDEN

DMITRI SCHOSTAKOWITSCH

SPÄTWERK UND SEIN ZEITGESCHICHTLICHER KONTEXT

HERAUSGEBER: MANUEL GERVINK JÖRN PETER HIEKEL

IMPRESSUM

© 2006 Michel Sandstein
 Grafischer Betrieb und Verlagsgesellschaft mbH

Herausgeber
 Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden

Herstellung
 Michel Sandstein GmbH, Dresden

Druck
 Stoba-Druck GmbH, Lampertswalde

Buchbinderische Weiterverarbeitung
 Röderaue Broschüren GmbH, Lampertswalde

Der Abdruck der Notenbeispiele erfolgt
 mit freundlicher Genehmigung des
 MUSIKVERLAG HANS SIKORSKI, Hamburg.

ISBN 978-3-937602-89-9

In dieser Schriftenreihe liegen bislang vor:

- Dalcroze 2000. Hrsg. von Stefan Gies, Christine Straumer und Daniel Zwiener. 2001
- Kurt Weill und das Musiktheater in den 20er Jahren. Hrsg. von Michael Heinemann. 2003
- W. A. Mozart – La clemenza di Tito. Michael Heinemann. 2004
- Dresden – Venedig. Stationen einer musikgeschichtlichen Beziehung. Hrsg. von Michael Heinemann. 2004
- Wilhelm Friedemann Bach – der streitbare Sohn. Hrsg. von Michael Heinemann und Jörg Strodthoff. 2005
- Wilfried Krätzschmar. Perspektiven seines Schaffens. Hrsg. von Jörn Peter Hiekel. 2005
- Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden 1856–2006. Hrsg. von Manuel Gervink. 2006

In Vorbereitung:

- Robert Schumanns Welten. Hrsg. von Manuel Gervink und Jörn Peter Hiekel

- 5 Vorwort
- Manuel Gervink
7 Šostakovičs Spätwerk und die Aura des Erhabenen
- Detlef Gojowy
16 *Frecher, präziser und konkreter...*
Prinzipien der Melodik und des harmonischen Denkens in Šostakovičs Früh- bis Spätwerk
- Bettina Schlüter
25 »Mythos« und »Spätwerk« im Kontext ästhetischer und narrativer Strategien
- Sigrid Neef
33 Šostakovičs Werke zerstören den Mythos Spätwerk und konstituieren ihn auf eine besondere Weise neu
- Svetlana Savenko
43 Das Wort im Spätwerk Dmitrij Šostakovičs
- Jörn Peter Hiekel
49 Zwischen Vitalität und Verrätselung. Existenzielle Perspektiven von Šostakovičs Blok-Vertonungen
- Gesine Schröder
63 Treue – Mühe – Zeit. Šostakovičs Männerchorballaden op. 136 und die harmonische Lichtmaschine
- Gottfried Eberle
72 »Kurz bemessen ist die Zeit«. Semantik und Symbolik in Dmitrij Šostakovičs *Michelangelo-Suite*
- Kadja Grönke
80 Zur Diastase von Wort und Musik in Šostakovičs *12. und 13. Symphonie*
- Michael Koball
90 Zwei Konzepte von Abschied: Dmitrij Šostakovičs *14. und 15. Symphonie*
- Günter Wolter
97 Musikalische Topoi im Werke Šostakovičs

- Andreas Wehrmeyer
107 Anmerkungen zur *14. Symphonie* von Dmitrij Šostakovič
- Wolfgang Mende
115 Desavouierter Konstruktivismus in Šostakovičs Früh- und Spätwerk
- Thomas Schipperges
132 »Wie Botschaften einer fremden Kultur«. Šostakovič und sein Spätwerk im Blickwinkel der Avantgarde
- Natalja Vlassova
148 Die Šostakovič-Rezeption im Spiegel der Kritiken in der Zeitschrift *Sowjetische Musik*
- Wolf Kalipp
156 Šostakovičs Persönlichkeit und Schaffen unter didaktischem Aspekt
- Friedbert Streller
162 Erinnerung als schöpferischer Impuls. Die 20er/30er Jahre und der späte Šostakovič
- Stefan Weiss
171 Von *Hamlet* zu *King Lear* – Spätstil in der Filmmusik?
- Levon Hakopian
183 Zur Symbolik von Zwölftonreihen im Spätwerk Šostakovičs
- Melanie Unseld
195 Šostakovič im »biographischen Käfig«. Neue Überlegungen zu einem angemessenen Umgang mit den von Solomon Volkov herausgegebenen Šostakovič-Memoiren
- Tamara Levaja
205 Šostakovič und Bachtin: einige Parallelen
- 211 Personenregister
- 215 Werkregister

titel der jeweils vier Einzelsätze auf analoge Weise.⁴ Mit Hilfe dieser Überschriften entsteht das Grundgerüst eines semantischen Programms.

Die *11. Symphonie* trägt den Untertitel *Das Jahr 1905*. In den vier Sätzen *Platz vor dem Palast*, *Der 9. Januar*, *In memoriam* und *Sturmgekläut* thematisiert Šostakovič die Bittprozession des Volks vor dem Winterpalais, welche durch die zaristische Polizei brutal zusammengeschossen wird, und kommentiert diese Szenerie des Unrechts einmal durch ein Trauer-Epithum, dann durch protestierendes Aufbegehren. Aber die widerstreitenden Emotionen finden keine Lösung, sondern bleiben als kontrastierende Kräfte unversöhnlich nebeneinander stehen. Wie Karen Kopp in ihrer Dissertation zu Šostakovičs Symphonien anmerkt, wird der Themenkonflikt in diesem Werk kompositorisch nicht recht ausgetragen; ihm fehlt die Lösung.⁵ Die *11. Symphonie* spiegelt die historische Situation musikalisch also dadurch, dass sie strukturell offen bleibt und ihrer Fortsetzung bedarf.

Hier knüpft die *12. Symphonie* an. Das von der zaristischen Autokratie niedergeschlagene Aufbegehren des Volks findet seine Fortsetzung in der Oktoberrevolution. Die Überschriften der Einzelsätze lauten *Revolutionäres Petrograd*, *Rasliv* (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), und, doppelsinnig an den vorausgegangenen Satz anknüpfend, *Morgenröte der Menschheit*.

Das in den Satzüberschriften stichwortartig angedeutete Programm geht über eine schematische Duplizierung der *11. Symphonie* hinaus, denn es verlässt die historische Ebene zugunsten der ideologischen. Während in der *11. Symphonie* die blutigen Ereignisse des Jahres 1905 spontane Trauer und Wut hervorrufen, lässt die *12. Symphonie* solche primären Reaktionen weit hinter sich und richtet den Blick auf das Ziel und die Legitimation der revolutionären Bestrebung: Die *Morgenröte der Menschheit* zielt auf eine lichte Zukunftsvision – die im Kontext des Sozialistischen Realismus nichts anderes meinen kann als den verwirklichten Sozialismus.

Während aber das verbale Programm der *11. Symphonie* ganz klar durch die Musik selbst unterstützt wird, bleibt es in der *12. Symphonie* weitestgehend ein parteikonformes Lippenbekenntnis. Denn in der *11. Symphonie* dominieren die Melodien revolutionärer Lieder – Lieder, deren Texte Šostakovičs Zeitgenossen natürlich bestens bekannt sind, so dass der innerlich mitsingbare Wortlaut das in den Satzüberschriften angedeutete Programm unterstützt und präzisiert. In der *12. Symphonie* dagegen gibt es – von einem Zitat aus der *11. Symphonie* und einem aus der *2. Symphonie* einmal abgesehen – kein semantisch dechiffrierbares Material, und die beiden Zitate verweigern sich einer spontanen Textunterlegung. Das verbale Programm der *Lenin-Symphonie* findet also keinerlei⁶ Entsprechung in der Partitur; erklingende Musik und behaupteter Inhalt laufen unverbunden nebeneinander her.

⁴ Auch dass Šostakovič im Kopfsatz der *12. Symphonie* das Lied *Entblüht die Häupter* aus der *11. Symphonie* wieder anklängen lässt, spricht für die inhaltliche Verknüpfung. Vgl. Karen Kopp, *Form und Gehalt der Symphonien des Dmitri Šostakowitsch*, Bonn 1990, S. 369.

⁵ »Die formale Anlage des [scil. zweiten] Satzes ist, wie schon die des ersten (und der folgenden), episodisch: es überwiegt die Gegenüberstellung der thematischen und gehaltlichen Gegensätze gegenüber deren »Auseinandersetzung« [...] Durch diese Formbildung erreicht Šostakowitsch 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.« (Kopp, S. 345).

⁶ Bei näherer Betrachtung unterstützen die beiden Zitate aus Šostakovičs vorausgegangenen Revolutionssymphonien subtil die Deutung der *12. Symphonie*, so wie sie im vorliegenden Beitrag umrissen wird.

Zur 13. Symphonie

Eine ganz ähnliche Diastase zwischen Wort und Musik offenbart sich in Šostakovičs *13. Symphonie* – wenn auch aus einer völlig anderen künstlerischen Perspektive heraus.

Entscheidend für die *13. Symphonie* – eine Vokalsymphonie auf Verse des sowjetischen Lyrikers Evgenij Evtušenko⁷ – ist die Zuwendung zum gesungenen Wort, das in perfekter Verständlichkeit vertont wird. Die Deutlichkeit, mit der Männerchor und Solobass die Gedichte Evgenij Evtušenos deklamieren, erschwert jedoch die Wahrnehmung, dass der Komponist parallel zu den Versen eine zweite Bedeutungsebene etabliert, die jenseits der Texte beginnt und rein instrumental ausgeführt wird. Vokal- und Orchesterpart bilden folglich zwei gleichberechtigte, aber eigenständige Schichten, die einander nur in Ausnahmefällen berühren. Diese Zweigleisigkeit soll nachfolgend anhand des vierten Satzes der Symphonie aufgezeigt werden, welcher den Titel *Ängste* trägt.

Ängste ist das einzige Gedicht, das Šostakovič nicht aus Evtušenos Veröffentlichungen entnimmt. Die Begeisterung für die Verse *Bab'ij Jar* (jene Mahnrede auf eine Schlucht bei Kiew, in der 1941 durch ein SS-Sonderkommando 34 000 Juden erschossen wurden) lässt zunächst den Plan zu einem »symphonischen Poem«⁸ oder einer »vokal-symphonischen Suite«⁹ entstehen, bevor der Komponist sich für die Gattung Vokalsymphonie entscheidet. In diesem Zusammenhang bittet er den Dichter um ein weiteres, speziell für sein neues Werk zu schreibendes Gedicht und erhält insgesamt fünf Texte, von denen er *Ängste*¹⁰ zur Vertonung auswählt. »Das Gedicht ist lang und ein wenig weitschweifig. Aber die erste Hälfte darin scheint mir fast völlig geeignet zu sein. Es gibt auch viel Gutes in der zweiten Hälfte«,¹¹ bemerkt der Komponist in einem Brief an Isaak Glikman vom 9. Juli 1962.

Die fünf Sätze der Symphonie entstehen in derselben Reihenfolge, in der sie auch in der Partitur erscheinen. *Ängste* nimmt die vierte Stelle ein, bildet aber mit den beiden umliegenden Sätzen einen attacca verknüpften Komplex, der als dreigeteilter Schlussabschnitt das Äquivalent zu dem umfangreichen Kopfsatz bildet. Die Fünfsätzigkeit der Symphonie wird also durch eine übergreifende Dreiteiligkeit zusammengehalten; wie in der *12. Symphonie* bemüht sich Šostakovič um eine Großform, die mehr ist als die Summe der einzelnen Teile (vgl. Übersicht 2).

Übersicht 2: 13. Symphonie: Formübersicht

1. Satz	2. Satz	3. Satz	4. Satz	5. Satz
<i>Bab'ij Jar</i>	<i>Jumor</i> (Der Witz)	<i>V magazine</i> (Im Laden)	<i>Strahi</i> (Ängste)	<i>Kar'era</i> (Karriere)
		attacca		attacca
		Minizyklus: gedoppelter langsamer Satz		Minizyklus: gedoppeltes Finale
in sich mehrteiliger Kopfsatz	Scherzo-Funktion	→ mehrteiliger Final-Block		

⁷ Evgenij Evtušenko (1933 im Gebiet Irkutsk geboren) schrieb vor allem zeitnahe, kritische und politisch engagierte Lyrik. Zu seiner großen Popularität trugen seine öffentlichen Lesungen, seine verständliche und bildreiche Sprache, die Lebensnähe seiner Themen, aber auch die oft harsche öffentliche Kritik an seinen Werken bei.

⁸ Brief Šostakovičs an Isaak Glikman vom 24. 6. 1962. In: Isaak Glikman (Hrsg.), *Dmitri Šostakowitsch. Chaos statt Musik. Briefe an einen Freund*, Berlin 1995, S. 190.

⁹ Brief Šostakovičs an Isaak Glikman vom 24. 6. 1962. In: Glikman, S. 190.

¹⁰ Sof'ja Chentova vermerkt, dass der ursprüngliche Titel des Gedichts *Zakljat'e*, also *Beschwörung* lautet. Vgl. Sof'ja M. Chentova, *Dmitri Šostakowitschs Babij Jar. Die 13. Symphonie*, Berlin 1996, S. 51.

¹¹ Brief Šostakovičs an Isaak Glikman vom 9. 7. 1962. In: Glikman, S. 195.

Die rein äußerliche Aufwertung des Schlusses wird gekoppelt an ein Kompositionsverfahren, das Šostakovič häufig und in gleicher Absicht verwendet: Gern legt er besonderes Gewicht auf den vorletzten Satz, der ohne Pause in den Schlusssatz überleitet, oft Themenzitate aus anderen Sätzen enthält und überwiegend als »melodiekonstanter Variationensatz«¹² gestaltet ist (ein Strukturmodell, das in der Šostakovič-Literatur gewöhnlich als »Passacaglia« bezeichnet wird).

Das entsprechende Prinzip verfolgt Šostakovič auch bei der Vertonung von *Ängste*: Ein passacagliaartiger Formablauf sowie Rückgriffe auf die übrigen Sätze der Symphonie machen diesen vorletzten Satz zum geistigen Zentrum der Partitur.

Diese Kompositionsentscheidung korrespondiert allerdings weder mit Evtušenkos Gedichttext noch mit den Vokalpartien. Die musikalisch formbildenden Faktoren entwickeln sich unabhängig von dem wortbezogenen Teil der Partitur. Eine Analyse muss also unterscheiden zwischen der ersten Ebene des reinen Gedichttexts, der zweiten Ebene der vokalen Lyrikvertonung und der dritten Ebene des Orchesterparts – und diesem billigt Šostakovič in der *13. Symphonie* ein Maß an Autonomie zu wie in keinem anderen seiner vokalinstrumentalen Werke.

Evtušenkos Gedicht umfasst zehn Strophen und beginnt mit dem Satz »Umirajut v Rossii strahi«, »In Russland sterben die Ängste«¹³. Diesen Satz wiederholt Šostakovič vor der letzten Textstrophe und deutet damit auf der ersten, der rein sprachlichen Ebene eine Art Reprisesstruktur an. Diese kommt in den Vokalpartien (also auf der zweiten Ebene) jedoch nicht recht zum Tragen. Vielmehr entwickeln Chor und Solobass alternierend eine frei deklamierte Linie, die oft sogar die Grenzen der Textstrophen ignoriert. Šostakovič komponiert den Vokalpart also linear an den Worten entlang in der offenen Form eines weit ausgedehnten melodischen Rezitativs.

Parallel dazu und unabhängig davon entwickelt sich im Orchester die dritte zu analysierende Ebene, die eindeutig auf einer A-B-A'-Form basiert. Auch sie ist nicht fest an die Strophenstruktur des Gedichts gebunden, korrespondiert aber auch nicht mit der Gliederung der Vokalstimmen.

Übersicht 3: *13. Symphonie*: Synopse von vertontem Text und musikalischer Form des 4. Satzes (*Ängste*)

Textstrophe	Tempo Vokalbesetzung	Text russisch (in Transliteration)	Text deutsch (Nachdichtung: Jörg Morgener, zitiert nach d. Taschenpartitur d. Symphonie, erschienen in d. Edition Sikorski, Hamburg)	Takt	Vertonung: Gliederung Grönke 2003	Vertonung: Gliederung Chentova 1996
1	Largo			1 16	I: 1a I: 1b	A A1
	Chor	Umirajut v Rossii strachi, slovno prizraki prežnich let, liš' na papertj, kak staruchi, koe-gde ešče prosjat na chleb.	Die Ängste in Rußland sind tot, wie Phantome aus alter Zeit, alten Frauen gleich im grauen Kleid, die vor Kirchen erbetteln ihr Brot.	24	I: 2	
2	Solo bass	Ja ich pomnju vo vlasti i sile pri dvore toržestvujuščej lži	Einmal erlebten wir alle mit Schrecken die Triumphe der Lügenbagage.	43	I: 3	A 2
		Strachi vsjudu, kak teni, skol'zili, pronikali vo vse etaži.	Ängste lauerten rings in den Ecken und verschonten nicht eine Etage.	62	I: 4	

¹² Terminus nach Kurt von Fischer.

¹³ »Sterben« ist hier gemeint als Vorgangsbeschreibung und nicht im Sinne von »Die Ängste in Russland sind tot«, wie in Übersicht 3 aus Gründen der Singbarkeit übersetzt wird.

3		Potichon'ku ljudej priučali i na vse nalagali pečat': gde molčat' by kričat' priučali, i molčat' gde by nado kričat'.	zähmten die Menschen mit hämischer Fratze, drückten allem ihr Siegel auf, lehreten Schreiben, wo Schweigen am Platze, für den Schrei nahm man Schweigen in Kauf.	68	I: 5	A 3+ A 4
4	Mode- rato	Eto stalo segodnja dalekim. Daže stranno i vspomnit' teper' tajnyj strach pered č'im-to donosom, tajnyj strach pered stukom v dver'.	Fern die Ängste, die wir einmal kannten, seltsam scheint die Erinnerung mir: jene Angst vor dem Denunzianten oder Angst, wenn es klopft an der Tür.	86 97 107	I: 6a I: 6b I: 6c	
	5	Largo	Nu, a strach govorit' s inostrancem? S inostrancem-to čto, a s ženov? Nu, a strach bezotčetnyj ostať sja posle maršej vdvoem s tišinoj?	Auch die Ängste, mit Fremden zu sprechen oder gar mit der eigenen Frau. Ängste, die das Vertrauen zerbrechen nach dem Wandern zu zweit durch das Grau.	117 138	I: 7 I: 8
6 7		Chor	Ne bojalis' my stroit' v meteli, uchodit' pod snarjadami v boj, no bojalis' poroju smertel'no razgovarivat' sami s soboj. Nas ne sbili i ne rastlili, i nedarom sečas vo vragach pobedivšaja strachi Rossija ešče bol'sij roždaet strach.	Mutig sah man im Schneesturm uns bauen. Trotz Beschuss ging es fürchtet zur Schlacht. Doch wir fürchteten sehr zu vertrauen, kein Gespräch ohne Angst und Verdacht. Doch dies alles warf uns nicht nieder, und weil du deine Ängste bezwangst, überkam, o mein Russland, nun wieder deine Feinde die große Angst.	147	II
8 9		Strachi novye vižu svetleja: strach neiskrennim byt' so stranoj, strach nepravdoj unizit' idej, čto javljajutsja pravdoj samoj; strach fanfarit' do oduren'ja, strach čužie slova povtorjat', strach unizit' drugih nedover'em i črezmerno sebe doverjat'.	Neue Ängste sich drohend erheben: Angst, nicht ehrlich zu dienen dem Land, Angst, bewusst die Idee aufzugeben, die schon morgen als Wahrheit erkannt, Angst, sich maßlos zu überschätzen, Angst, auf Worte des andern zu bauen, Angst, durch Argwohn den Freund zu verletzen, nur sich selbst völlig blind zu vertrauen.			
10	Solo- bass	I kogda ja pišu eti stroki i poroju nevol'no spešu, to pišu ich v edinstvennom strache, čto ne v polnuju silu pišu.	Und wie ich diese Zeilen hier schreibe, noch im Banne von Worten und Klang, fühle ich, eine Angst wird mir bleiben: ob mir hier auch das Beste gelang.	192	Ül. 1	A 6 mit Coda
				202	Ül. 2	

Der erste orchestrale Formabschnitt (er soll hier »erster Themenkomplex« genannt werden)¹⁴ verläuft parallel zu den ersten fünf Textstrophen und basiert auf dem Prinzip kontinuierlicher variativer Entwicklung. Diese variative Entwicklung ist an einen Pianissimo-Orgepunkt der tiefsten Streicher plus Paukenwirbel gebunden, der in vager Koordination mit den Singstimmen bzw. mit Orchesterzweischenspielen ein passacagliaartiges Klangfundament legt. Sof'ja Chentova unter-

¹⁴ Zur Terminologie vgl. Kadja Grönke, *Studien zu den Streichquartetten 1 bis 8 von Dmitrij Šostakovič*, Dissertation Kiel 1993; Dies., *Komponieren in Geschichte und Gegenwart. Studien zu den ersten acht Streichquartetten von Dmitrij Šostakovič*, in: Die Musikforschung 51 (1998), S. 163–190. Überarbeitete Fassung als *Komponieren in Geschichte und Gegenwart. Analytische Aspekte der ersten acht Streichquartette von Dmitrij Šostakovič*, in: Schostakowitschs Streichquartette. Ein internationales Symposium (Schostakowitsch-Studien, Bd. 5.), hrsg. von Ernst Kuhn, Berlin 2002, S. 41–80.

gliedert den ersten Themenkomplex in sechs Binnenabschnitte;¹⁵ er kann jedoch noch feiner unterteilt werden, da das Passacaglia-Prinzip von Šostakovič außergewöhnlich locker gehandhabt wird und motivische Neuansätze weitere Untergliederungen rechtfertigen (vgl. Übersicht 3).

Das zentrale motivische Material des ersten Themenkomplexes (4. Satz, T. 10–12) entstammt ursprünglich dem dritten Satz der Symphonie (3. Satz, T. 1–4). Es handelt sich um eine Pendelfigur im Unisono der Celli und Kontrabässe mit anschließendem zweimaligem Quintfall. Dieses Motiv greift außerdem deutlich auf die sogenannte »Anne-Frank-Episode« aus dem Kopfsatz der 13. Symphonie zurück (1. Satz, T. 192–198) und scheint letztlich von Gustav Mahlers 3. Symphonie inspiriert zu sein, wo das auffällige Sekundependel zu Beginn des vierten Satzes in derselben Instrumentierung wie bei Šostakovič erklingt. Im Unterschied zu der Gesangslinie stellt das Orchester also Zusammenhänge her, die über den jeweiligen Kompositionsabschnitt, über den Einzelsatz und sogar über das Einzelwerk hinausreichen.

Der Wechsel von Liegeklang und Pendelfigur (mit und ohne Quintfall) bildet die Basis der kompositorischen Arbeit des vierten Satzes der 13. Symphonie. Dabei wird das schlichte Ausgangsmaterial vielfältigen motivisch-thematischen Transformationen unterzogen, bis hin zu Triolen-Fanfaren und schwirrenden Trillerketten. Mit Takt 147 setzt dann der kontrastierende Mittelteil der orchestralen Formentwicklung ein (vgl. Übersicht 3). Dieser zweite Themenkomplex ist an die Textstrophen sechs und sieben gebunden und aus mehreren Gründen bemerkenswert. Zum einen handelt es sich um einen reinen Chor-Abschnitt – den längsten innerhalb des ansonsten vom Solosänger dominierten Satzes. Zum anderen gibt das Orchester hier zum ersten und einzigen Mal seine Selbstständigkeit vollkommen auf. Jede motivisch-thematische Arbeit und jegliche Polyphonie zwischen den Instrumenten entfällt, und der Gesang dominiert uneingeschränkt. Sof'ja Chentova merkt an, dass diesem Satzabschnitt das Revolutionslied *Brüder, zur Sonne, zur Freiheit* zugrunde liegt,¹⁶ und tatsächlich sind der Rhythmus und die allgemeine Melodiekontur des Symphonieabschnitts fast identisch mit dem des Lieds. Šostakovič zitiert hier also den musikalischen Topos eines Massenlieds und legt auffällig Wert darauf, den starren Marschrhythmus des Gesangs durch den blockhaften Orchestersatz nachdrücklich zu verstärken.

Aber diese Selbstverleugnung des Instrumentalen endet sofort mit dem Abschluss der Chorstrophen. Noch während des Schlussakkords löst Šostakovič das Orchester wieder vom Gesang und gibt ihm seine Eigenständigkeit zurück. Mit Hilfe der variabel formbaren Pendelfigur aus dem ersten Themenkomplex setzt es die dort begonnene polyphone und variative Arbeit fort und steigert sie nun auf eine Weise, die außerordentlich stark durchführenden Charakter besitzt. Ab Takt 192 werden sogar Anklänge an den Marsch des Mittelteils integriert, bis bei der Interpolation der Textzeile »In Russland sterben die Ängste« im Orchester eine deutliche Rückkehr zum Satzanfang erfolgt: Der Symphoniesatz klingt mit den tiefen Haltetönen des Beginns und der ursprünglichen Form der Pendelfigur aus.

Gleichzeitig geschieht hier etwas für diese Gedichtvertonung Einmaliges: In der Schlussstrophe nämlich greift der Solobass erstmals die Pendelfigur der Instrumente auf (4. Satz, T. 206 ff.). Dadurch wächst der motivisch-thematische Prozess über die Orchesterstimmen hinaus und

schließt die Ebenen Wort, Gesang und Instrumente punktuell zu einer Einheit zusammen, die zuvor unmöglich erschien. Für einen kurzen Augenblick ist eine Synthese erreicht, aus der heraus jetzt eine Interpretation möglich wird.

Und zwar beschwört der Text Evtušenkos ausführlich Ängste, die während der Stalinzeit zur alltäglichen Lebenserfahrung zählen: Angst vor Vertrauensbruch, Denunziation und Verhaftung. Aber die Behauptung, dass solche Ängste im Rußland der Chrušëv-Zeit nun keine Macht mehr haben, wird durch die Vertonung nicht gestützt. Vielmehr verleiht das unterschwellige Grollen der tiefen Haltetöne den genannten Ängsten eine geradezu physische Präsenz. Und die schier unbegrenzte motivisch-thematische Arbeit mit der Pendelfigur wird zum Sinnbild der Erkenntnis, dass die Grunderfahrung der Angst in mannigfaltigen Facetten Gestalt annehmen kann.

Als Kontrast dazu entwirft Evtušenko im marschartig komponierten Mittelteil ein Bild von Stärke und Selbstvertrauen – aber auch hier widerspricht die Vertonung dem Text. Denn das furchtlose neue Russland, das im Text beschworen und im Gesang durch das musikalische Stützitat des Revolutionslieds unterstützt wird, unterliegt im Orchester einer Instrumentation, die sich den typischen Marsch-Topoi schlichtweg verweigert. An die Stelle kraftvoller Blechbläserklänge setzt Šostakovič den kompletten Streicherapparat – aber in tiefer Lage, *col legno*, *pizzicato* und *piano* – und fügt kurze, trockene Klavier-Akkorde und wenige leise Liegetöne in den Tiefen der Holzbläser hinzu. Dadurch wird der Marschgestus zwar gesanglich und rhythmisch etabliert, klanglich jedoch radikal verfremdet. Konträr zum Textsinn entsteht ein schattenhaft fahles Gebilde, dem sowohl die innermusikalische Differenziertheit als auch die stimmungsmäßige Glaubwürdigkeit des ersten Themenkomplexes abgehen. Das Zusammenfallen der zuvor deutlich getrennten Ebenen Orchester und Gesang verstärkt also nicht etwa die Textaussage, sondern lässt sie im Gegenteil falsch und eindimensional wirken. Der positive Höhepunkt des Gedichts gerät zum auskomponierten Zerrbild.

Angesichts dieser Vorgaben können die Ängste der neuen Zeit, von denen im Schlussabschnitt des Gedichts die Rede ist, kaum noch als Befreiung gewertet werden. Zwar beschreibt Evtušenko anstelle kollektiver Existenzängste nun individuelle moralische Skrupel, die er positiv wertet. Aber sobald der Gesang die orchestrale Pendelfigur aufgreift, wird klar, dass auch die neuen Ängste nur weitere Varianten der einen, unauflöslichen Uranst darstellen. Angst in ihren zahllosen Facetten wird als fester Bestandteil der menschlichen Existenz gedeutet – unabhängig davon, ob die Menschen unter Stalin oder unter Chrušëv oder unter ganz anderen Bedingungen leben. Auch zur Entstehungszeit der 13. Symphonie muss der Mensch das Wissen um seine Ängste »aushalten« (um eine Formulierung von Karl Jaspers zu verwenden).¹⁷

Zur Deutung der 12. Symphonie

In seiner 13. Symphonie nutzt Šostakovič die Diastase, also das Auseinanderklaffen von autonom behandelte Orchestermusik und inhaltsschwerem Gesang, zu einer Sinnggebung, die hinter dem ganz konkreten, in Worten ausformulierten Bezug auf die Gegenwart eine überzeitlich gültige Tiefendimen-

¹⁵ Chentova, S. 52.

¹⁶ Chentova, S. 51. – Weil trotz aller Ähnlichkeiten die Melodie nicht mit der des Revolutionslieds identisch ist, dominiert der grundsätzliche Eindruck eines Massenlieds über das Liedzitat. Der musikalische Topos ist prägender als eine eventuelle textsemantische Ebene.

¹⁷ Die überzeitliche Übertragbarkeit der Aussage gilt nicht nur für den hier analysierten vierten Satz, sondern erweist sich als die zentrale Intention des Komponisten für seine gesamte Symphonie. Glikman erinnert sich an einen Ausspruch Šostakovičs vom 18. Mai 1963: »Er sagte (wörtlich): »Ich weiß noch nicht, welche Form diese Komposition haben wird, aber sein Inhalt soll dem Gewissen gewidmet sein, dem menschlichen Gewissen.« (Glikman, S. 207.)

sion erkennen lässt. Ganz ähnlich fungiert auch die erläuterte Unvereinbarkeit von autonomer Orchestermusik und beigelegtem Programm in der *12. Symphonie* – deren Deutung jetzt erfolgen soll.

Bereits an der *11. Symphonie* wird kritisiert, daß Šostakovič zwar die ideologisch positiv konnotierte Sphäre – ganz konform mit den Vorstellungen des Sozialistischen Realismus – aus sogenannter »revolutionärer Folklore«¹⁸ komponiert, die Autokratie als ihren reaktionären Gegenpol aber »mit eigenen Themen«¹⁹ gestaltet. Das Negative wird »nicht in die historische Situation gestellt, sondern in verallgemeinernden Intonationen charakterisiert.«²⁰ Karen Kopp schlussfolgert, dass die »Verallgemeinerung auf der musikalischen Ebene [...] eine Übertragung oder Einordnung der Gewaltherrschaft in jede beliebige Epoche zu[[läßt]]«²¹.

In seiner *12. Symphonie* verwendet Šostakovič dann gar kein zitathafes Material mehr, so dass die Musik noch viel weniger historisch fixierbar ist. Die Partitur wird also offenkundig und fast überdeutlich von der im Programm gegebenen Situation gelöst und muss auf einer weit abstrakteren Ebene gehört werden. Aber auch die verbal-programmatische Ebene allein ist nicht so eindeutig, wie sie auf den ersten Blick erscheinen mag. Indem Šostakovič das parteikonforme Programm seiner *Lenin-Symphonie* an konkrete Namen und Ereignisse bindet, verknüpft er die opportune Aussage mit einer Rückbesinnung auf die historischen Wurzeln der Revolution und ruft so ihre einstigen Ideale wieder in Erinnerung. Das dürfte nicht nur bei der Uraufführung (die in Zusammenhang mit dem 22. Parteitag der KPdSU und der dort initiierten zweiten Entstalinisierungswelle stand) bewusst oder unbewusst die Frage geweckt haben, wie viel von den großen Zielen in den zurückliegenden 44 Jahren tatsächlich verwirklicht worden ist.

Indem Šostakovič eindeutig keine Programmmusik im Sinne eines historischen Tableaus komponiert, sondern seine Musik gemäß ihren eigenen, vom Wort unabhängigen Strukturgesetzen entwickelt, kann die offenkundige Unvereinbarkeit von Programm und Partitur als Gedankenstoß zu einem kritischen Blick auf die Gegenwart dienen.²² Möglicherweise gelingt es dem Hörer der *12. Symphonie* daraufhin »Haltungen«²³ zu entwickeln (wie Karen Kopp es in bezug auf die *11. Symphonie* formuliert), die zwar anhand konkreter historischer Situationen entworfen werden, dann aber von ihnen gelöst werden können und müssen, damit sie zu übertragbaren Grundeinstellungen werden.²⁴

18 Lew Lebedinski, *Die revolutionäre Folklore in der 11. Symphonie von D. Šostakowitsch*, in: *Sowjetwissenschaft. Kunst und Literatur* 6 (1958), S. 415 ff. – Russischer Originaltext in: *Sovetskaja Muzyka* 26 (1958), S. 42 ff.

19 Kopp, S. 355.

20 Ebd., S. 355.

21 Ebd., S. 355. – Sogar die impliziten Texte der revolutionären Lieder (teils handelt es sich tatsächlich um Revolutionslieder, teils um Selbstzitate aus den *10 Poemen nach Revolutionsgedichten* für Chor op. 88 und den Filmmusiken *Fünf Tage, fünf Nächte* und *Der große Staatsbürger*) gehen über die historische Situation hinaus und lassen sich als weitreichender Protest gegen Unfreiheit und gewaltsame Unterdrückung auffassen.

22 Im Westen wird Šostakovičs Interesse an Historie in ihrem gegenwartskritischen Impetus verkannt und die *12. Symphonie* »als Schritt in die Anpassung aufgefaßt« (Kopp, S. 357), ohne dass klar wird, warum Šostakovič als anerkannter Komponist und Überlebender sich in dieser Phase seines Lebens noch künstlerisch anpassen müsste.

23 Kopp, S. 355.

24 Eine ganz andere Deutung hat Stefan Horlitz im Sommersemester 2001 im Rahmen meiner Šostakovič-Veranstaltung an der Universität Marburg vorgeschlagen. Er vergleicht die Verbindung von Monumentalität und immensem orchestralem Aufwand bei durchweg einfach gebauten Themen mit den Monumentalplastiken der Sowjetzeit und stellt die These auf, dass Šostakovič mit seiner *12. Symphonie* eine übergetreue Einlösung des Konzepts des Sozialistischen Realismus bietet. Die *12. Symphonie* dementsprechend als verfremdetes Kunstwerk und damit als monumentale Parodie auf den Sozialistischen Realismus im Sinne der sogenannten Soz-Art zu deuten, leuchtet zwar ein – zumal Monumentalität der Mittel bei erstaunlicher Schlichtheit der Darstellungsform auch in der *13. Symphonie* allgegenwärtig ist. Diese Deutung würde aber zugleich die Revolution selbst künstlerisch in Misskredit bringen – eine Haltung, die sich nicht mit Šostakovičs eigenen Äußerungen in Einklang bringen lässt.

Zusammenfassung

Das Auseinanderklaffen von Wort und Orchestermusik benutzt Šostakovič sowohl in seiner *12.* als auch in seiner *13. Symphonie* in analogem Sinn. Während das Wort eine klare historische Verankerung in der Phase der Oktoberrevolution bzw. in der Tauwetter-Periode herstellt, folgt die Musik ihren eigenen Gesetzen, erhebt die Ebene des Worts ins Allgemeine, Allgemeingültige, und stößt zu einer überzeitlichen Grundaussage vor. Zwar bleibt es dem Zuhörer überlassen, welcher der beiden Ebenen – Text oder Musik – er seine bevorzugte Aufmerksamkeit schenkt.²⁵ Aber die Autonomie der Musik besitzt eine innere Folgerichtigkeit, die vom Wort – sogar vom vertonten Wort in der *13. Symphonie* – niemals erreicht wird. Und so zeugen beide Kompositionen jeweils auf ihre Art von einem grundsätzlichen Misstrauen gegenüber der Aussagekraft einer Sprache, die sich tagespolitisch engagiert.²⁶

25 Interessant ist, dass der Text dieses Werks von Anfang an heftigere Reaktionen hervorgerufen hat als die Musik. Die Zweigleisigkeit als künstlerisches Mittel in Šostakovičs Komponieren wird offenbar erst bei tieferem Eindringen in die Partitur voll erkennbar.

26 Bernd Feuchtnier gelangt aus einer ganz anderen Perspektive zu einem analogen Ergebnis und formuliert explizit: »Die *Zwölfte* und die *Dreizehnte Symphonie* sind kein Gegensatzpaar, sondern sie ergänzen sich.« Bernd Feuchtnier, *Und Kunst geknebelt von der groben Macht. Šostakowitsch: Künstlerische Identität und staatliche Repression*, Frankfurt a. M. 1986, S. 234.