

studia slavica musicologica

Texte und Abhandlungen
zur slavischen Musik und Musikgeschichte
sowie Erträge der Musikwissenschaft Osteuropas

Band 18

Ernst Kuhn, Andreas Wehrmeyer und Günter Wolter (Hrsg.)

**Dmitri Schostakowitsch
und das jüdische musikalische Erbe**

**Dmitri Shostakovich
and the Jewish Heritage in Music**

(Schostakowitsch-Studien, Bd. 3)

2001
Verlag Ernst Kuhn - Berlin

**Dmitri Schostakowitsch
und das jüdische musikalische Erbe**

**Dmitri Shostakovich
and the Jewish Heritage in Music**

(Schostakowitsch-Studien, Bd. 3)

Mit Texten von Dethlef Arnemann, Kadja Grönke, Grigori Hansburg, Timothy L. Jackson, Nelly Kravets, Judy Kuhn, Gerhard Müller, Sigrid Neef, Marina Ritzarev, Esti Sheinberg, Per Skans, Solomon Volkow, Günter Wolter, Vladimir Zak, Izaly Zemtsovsky, Irma Zolotovitsky sowie Texten von Dmitri Schostakowitsch und einer Edition der "Anordnung Nr. 17" (1948) der Regierung der UdSSR über das Aufführungsverbot einzelner Musikwerke sowjetischer Komponisten

Herausgegeben von Ernst Kuhn, Andreas Wehrmeyer und Günter Wolter

2001
Verlag Ernst Kuhn - Berlin

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Dmitri Schostakowitsch und das jüdische musikalische Erbe = Dmitri Shostakovich and the Jewish heritage in music / mit Texten von Dethlef Arneemann ... Hrsg. von Ernst Kuhn - 1. Aufl. - Berlin : Kuhn, 2001 (Schostakowitsch-Studien ; Bd. 3) (Studia slavica musicologica ; Bd. 18) ISBN 3-928864-75-0

Erste Auflage 2001
© 2001 by Authors and Translators
Verlag Ernst Kuhn - Berlin, Postschließfach 08 01 47, D-10001 Berlin
eMail: verlag-ernst-kuhn@vek.de
Internet: <http://www.vek.de>
Alle Rechte vorbehalten.
Printed in Europe

ISBN 3-928864-75-0

Inhaltsverzeichnis	V
Editorische Notiz	VIII
Vorbemerkung der Herausgeber	IX

ERSTER TEIL: Schostakowitsch und das jüdische musikalische Erbe

Solomon Volkov (New York):

Dmitri Shostakovich's "Jewish Motive": A Creative Enigma (1985 and 1991) (with an introduction and commentary by Timothy L. Jackson)	1
---	---

Timothy L. Jackson (Dallas, University of North Texas):

A Contribution to the Musical Poetics of Dmitri Shostakovich: Observations on "Putting the Jew back in Christ"	19
I. The Jew and the Stigmata	28
II. The "Jewish Bach"	31
III. Bach's "Passion Narrative" and Anti-Judaism	33
IV. Putting the Composer-as-Self-Hating Jew back into Christ: Mahler	37
V. Putting Shostakovich-as-Jew back into Christ	39
VI. The Duality of Elmira's Anagram: The Jewish Ape as Mother of God	42
VII. <i>Hodie mecum eris in Paradiso</i> : The End of the Passion Narrative in the Viola Sonata	49
VIII. Shostakovich's "Jewish" Mussorgsky: The <i>Babi Yar</i> Symphony and <i>Khovanshchina</i>	51

Vladimir Zak (New York):

Jüdisches und Nicht-Jüdisches bei Schostakowitsch	56
---	----

Esti Sheinberg (University of Edinburgh, U. K.):

Shostakovich's "Jewish Music" as an Existential Statement	90
---	----

Irma Zolotovitsky (Tel Aviv):

Zufälliges und Nicht-Zufälliges in Schostakowitschs "Jüdischen" Kompositionen	102
---	-----

Marina Ritzarev (Tel Aviv):

When Did Shostakovich Stop Using Jewish Idiom?	114
I. Introduction	114
II. Jewish Identity in the Russian Context	117
III. Thinking Jewish	122
IV. Thinking Musorgsky	124
V. Thinking Margins	127
VI. Thinking Love	128

Kadja Grönke (Universität Oldenburg):

"Für Judenfeinde bin ich wie ein Jud" -

Rollenmasken und Identifikationen in der Musik Dmitri Schostakowitschs	131
I. Äsopische Sprache	131
II. Rollen und Rollenmasken	133
III. Identifikationen	135
IV. Das Jüdische als Maskierung, Aneignung, Identifikation und Selbstaussage	139
V. Kunstentwürfe, Selbstentwürfe, Sinnfragen	145

Izaly Zemtsovsky (Stanford University, USA):

Schostakowitsch und der Jiddischismus in der Musik	150
Einleitung: Warum ich bislang noch nie über Schostakowitsch gearbeitet habe	150
I. Fakten, Rekonstruktionen und Vermutungen	153
II. Russische Juden und Russen als "Juden"	162
III. Die Melosphäre, der Jiddischismus und Schostakowitsch	170
Schluß: Schostakowitsch als <i>nomen plurale</i>	177

ZWEITER TEIL: Jüdisches bei Schostakowitsch in einzelnen Werken und Genres**Judy Kuhn (Manchester):**

Looking Again at the Jewish Inflections in Shostakovich's String Quartets	180
I. The previous work on Shostakovich's Jewish inflections	180
II. Defining Shostakovich's "Jewish" idiom	184
III. Jewish idiom in other Shostakovich quartets	195

Sigrid Neef (Herstelle):

"Glory" oder "gorje" - Das jüdische Element in Schostakowitschs Opern

(unter Einbeziehung von Fleischmans Oper <i>Rothschilds Geige</i>)	200
I. In welcher Weise ist Jüdisches den Opern Schostakowitschs immanent?	200
II. Der "biblische Diskurs"	202
III. Der "geprügelte Held": <i>Die Nase</i>	203
IV. Exzentrische Unrast als Opposition gegen den verordneten Einheitsschritt	205
V. Juden als Wahlverwandte – <i>Rothschilds Geige</i>	206
VI. Themen der russischen Religionsphilosophie und des Alten Testaments	209
VII. "Leben bedeutet Verluste, der Tod Gewinn"	212
VIII. Aus der Alleinheit zur All-einheit	213
IX. <i>Rothschilds Geige</i> und Strawinskys <i>Psalmensymphonie</i>	215
X. <i>Lady Macbeth</i> – das Geschöpf als Mitwisser des Schöpfers	217
XI. Schönheit und positiver Gehalt bei Ehebruch, Mord und Selbstvernichtung?	220
XII. Die taktische Leugnung des biblischen Diskurses	224
XIII. "Glory" oder "gorje"?	227

Dethlef Arnemann (Hamburg):

Der jüdischer Tanz in Schostakowitschs <i>Erstem Violinkonzert</i> op. 77 - ein Tanz gegen den Tod? ..	229
I. Der Beschluß des ZK der KPdSU von 1948	229
II. Das jüdische musikalische Idiom	231
III. Das DSCH-Anagramm	237
IV. Die Darstellung des Bösen	240
V. Das Thema der Gewalt	246
VI. Das <i>Scherzo</i> als Sonatensatz	252
VII. Das Programm	256
VIII. Allgemeine Betrachtung des <i>Ersten Violinkonzerts</i>	265
IX. Anhang	269

Gerhard Müller (Berlin):

Die <i>Dreizehnte Symphonie</i> von Schostakowitsch	270
---	-----

Grigori Hansburg (Charkow):

Die Reaktion der Pianistin Maria Judina auf Schostakowitschs <i>Dreizehnte Symphonie</i>	274
--	-----

DRITTER TEIL: Schostakowitsch und die jüdischen Komponisten**Nelly Kravets (Tel-Aviv):**

"From The Jewish Folk Poetry" Of Shostakovich And "Jewish Songs" Op. 17 Of Weinberg:

Music And Power	279
-----------------------	-----

Per Skans (Uppsala):

Mieczysław Weinberg - ein bescheidener Kollege	298
I. Der Große Vaterländische Krieg	298
II. Kindheit, Jugend	299
III. Minsk	300
IV. Die Entdeckung eines Kontinents	302
V. Taschkent	303
VI. Die Rede vom "brotreichen Taschkent"	305
VII. Familie Michoëls	306
VIII. Die Begegnung	309
IX. Die Krise 1946	310
X. Die Katastrophe 1948	312
XI. Einmal Tadel, dann wieder Lob	318
XII. Lubjanka	319
XIII. Vierhändig	320
XIV. Die Musik	322
XV. Ein Quartettwettbewerb	323
XVI. Der Brief gegen <i>Die Zeugenaussage</i>	324

Günter Wolter (Hamburg): "Geheimsprache der Dissidenz": Schostakowitsch und das jüdische Element bei Mahler	325
---	-----

ANHANG

Dmitri Schostakowitsch:	338
Drei Vorworte	338
I. Vorwort zu <i>Neue Jüdische Lieder</i> (1970)	339
II. Vorwort zu Weinbergs Oper <i>Die Reisende</i> (1974)	342
III. Vorwort zu Weinbergs Oper <i>Die Madonna und der Soldat</i> (1975)	342
Ein historisches Dokument:	344
Die Anordnung Nr. 17 (1948)	344
Personenregister	348

Editorische Notiz:

Die Transkription originär russischer Namen und Begriffe erfolgt in den Beiträgen des Bandes aus dem deutschen Sprachraum nach den lesefreundlichen Regeln der Duden-Transkription, die auch dem Russischen Unkundigen eine Vorstellung vom Klang der Worte vermitteln und die Aussprache erleichtern. Bei Eigennamen (z. B. Tschaikowsky, Cui, Rimsky-Korsakow usw.) gibt es insofern Abweichungen, wenn diese im Deutschen bereits in einer bestimmten Schreibweise eingeführt und dieser allgemein gebräuchlich sind. Werktitel und Textincipits sowie Namen in bibliographischen Angaben sind jedoch zur Erleichterung der Recherche in der in Bibliotheken des deutschsprachigen Raumes gebräuchlichen Transliteration wiedergegeben. In Beiträgen, die aus Ländern außerhalb des deutschsprachigen Raumes stammen, erfolgen sowohl Transkription als auch Transliteration russischer Eigennamen nach den in den jeweiligen Ländern üblichen Gewohnheiten (z. B. nach dem System der Library of Congress).

Vorwort der Herausgeber

Die Verbindungen zwischen dem russischen Komponisten Dmitri Schostakowitsch und der jüdischen Musikkultur sind wegen ihrer ungewöhnlichen Breite und Vielfältigkeit in den letzten Jahren immer stärker in das Blickfeld der internationalen Schostakowitsch-Forschung geraten. Unter vielen Wissenschaftlern besteht bereits ein fester Konsens darüber, daß das Thema "Schostakowitsch und die Juden" aus der Beschäftigung mit dem Komponisten und seinem Werk nicht mehr wegzudenken ist.

Herausgeber und Verlag hatten sich deshalb entschlossen, den dritten Band der *Schostakowitsch-Studien* dem Thema "Schostakowitsch und das jüdische musikalische Erbe" zu widmen. Wissenschaftler und Autoren aus den USA, England, Schweden, Deutschland, Israel und der Ukraine waren bereit, sich mit eigenen Beiträgen an diesem Band zu beteiligen und die *Schostakowitsch-Studien* damit zu einem internationalen Forum zu machen. Um dieser Entwicklung Rechnung zu tragen, hat das Herausbergremium entschieden, beginnend mit diesem Band nicht nur deutschsprachige Beiträge, sondern auch solche in englischer Sprache in die *Schostakowitsch-Studien* aufzunehmen.

Die Beiträge sind in drei Themenblöcke geordnet: während im ersten Teil Grundsätzliches zum Jüdischen bei Schostakowitsch zur Sprache kommt, geht es im zweiten Teil um die Ausprägung des Jüdischen in den einzelnen Werken des Komponisten. Dem Verhältnis zwischen Schostakowitsch und jüdischen Komponisten (Mahler, Weinberg) widmet sich der dritte Teil.

Der Anhang bringt zum ersten Mal in deutscher Sprache Schostakowitschs Vorworte für die 1970 von Kompanejez herausgegebene Sammlung *Neue Jüdische Lieder* sowie für Mieczysław (Moissej) Weinbergs Opern *Die Reisende* (1974) und *Die Madonna und der Soldat* (1975).

Abgerundet wird der Band mit der deutschsprachigen Erstveröffentlichung eines Dokumentes der Regierung der UdSSR: der berüchtigten *Anordnung Nr. 17* [Prikaz No. 17] aus dem Jahre 1948, mit der damals in der Sowjetunion die Aufführung zahlreicher Musikwerke sowjetischer Komponisten verboten wurde. Erst ein Jahr nach Inkrafttreten wurde diese *Anordnung* auf persönliche Anweisung Stalins wieder außer Kraft gesetzt.¹

¹ Vorausgegangen war das bekannte Telefongespräch zwischen Stalin und Schostakowitsch, in welchem der Komponist seine Absage für die Teilnahme an der sowjetischen Propaganda-Veranstaltung *Cultural and Scientific Conference for World Peace* im New Yorker Waldorf-Astoria-Hotel mit diesen Aufführungsverboten ("Vorhandensein von schwarzen Listen des Repertoirekomitees") begründete. Stalin versprach die Aufhebung dieser Verbote, und Schostakowitsch nahm

with Jews, not only in his work, but in his life too. Nothing could have been more real and deliberate. The conscious had taken over from the subconscious.

In his philosemitic expression, Shostakovich never stepped beyond the bounds of permitted freedom to feel Jewish. (His manner of "enthusiasm, unsteadiness in beliefs and sincere but cautious friendship" was perspicaciously noted by Valerian Bogdanov-Berezovsky in 1925,²⁰⁵ although people, especially experiencing deep suffering, change.) One sees this not only in regard to *The Thirteenth* whose text was officially published, but also in *From Jewish Folk Poetry* (the cycle was first contemplated in May 1948 when Stalin supported establishment of the State of Israel and the short-lived euphoria of Soviet Jews could be openly displayed). But such permissiveness did not last long during his lifetime. In Russia, with her thousand years of Christianity, Jews, like other minorities have never been granted real equality (except for those three tragic decades following the revolution).

When Reason reaches crisis, irrationalism, obscurantism and eschatological moods substitute it and the main weapon of the authorities lies in manipulating prejudices that find their outlet in the persecution of minorities, especially Jews, maybe because Jewish aspirations, as if granted by their ancient history and the parental role of Judaism in regard to Christianity – are not automatically accepted.

Having grown up in the revolutionary epoch that symbolized Reason, Shostakovich belonged to a generation whose humanistic ideals brutally clashed with the reactionary.²⁰⁶ It should be noted that Andrei Siniavskii was also brought up in a family of pure revolutionary idealists. As a writer he had no recourse to instrumental music as a means of expression. Defending his ideals, he had no choice but to become a dissident and clearly state in words the Truth so necessary for the Russian intelligentsia. Shostakovich twice tested the boundaries of permitted freedom for the Russian intelligentsia in its solidarity with Jews (*From Jewish Folk Poetry* and *The Thirteenth symphony*) and twice was reminded of its instability, thus retrospectively almost being turned into a dissenter according to the widespread opinions of his admirers. All this only went to prove that instrumental music was the only relatively safe niche for a Soviet composer where his conscious and subconscious, as well as various social identities (often misinterpreted as national) played out their secret drama.

205 Kovnatskaya, Lyudmila: "Shostakovich and Bogdanov-Berezovsky (20-e gody)", in: *D. Shostakovich: Between a Moment and Eternity: Documents, Materials, Articles*, edit. Lyudmila Kovnatskaya. St. Petersburg: "Kompozitor", 2000, p. 54.

206 Ritzarev, Marina: "Shostakovich's Posthumous Image and Romantic Tradition", paper presented at the symposium *Shostakovich 25 Years On*, Glasgow, October 2000. Publication on-line, forthcoming.

Kadja Grönke (Universität Oldenburg)

"FÜR JUDENFEINDE BIN ICH WIE EIN JUD"²⁰⁷

Rollenmasken und Identifikationen in der Musik Dmitri Schostakowitschs

Äsopische Sprache

Im totalitären Sowjetstaat wird die Fähigkeit, politisch Unliebsames so auszudrücken, daß es zugleich als politisch angepaßt verstanden werden kann, für kritische Künstler zur Voraussetzung ihres Überlebens. Eine solche "äsopische Sprache"²⁰⁸ erscheint bei Schostakowitsch besonders stark ausgeprägt. Er praktiziert das Orwellsche "Double-speak", dieses Maskieren von künstlerischen Wahrheiten mit Hilfe einer scheinbaren Affirmation des politischen Systems, nicht nur auf der künstlerischen Ebene, sondern auch auf der menschlichen.

Nach außen hin bleibt Schostakowitsch lebenslang ein loyaler Sowjetbürger, der seine Pflicht als Repräsentant seiner Heimat erfüllt, sich seinen gesellschaftlichen Aufgaben und seiner Funktionärstätigkeit nicht entzieht, kulturpolitische Deklarationen verliert und sie, wenn gefordert, auch dann mit seinem Namen unterzeichnet, wenn sie aus fremder Feder stammen.²⁰⁹ Er bedient die erwünschte Sprache des Staates, wann immer das Einlenken hilft, sein Dasein, seine Musik und die Existenz von ihm nahestehenden Menschen vor der Vernichtung zu bewahren. Widerstandslos

207 Aus: Dmitri Schostakowitsch, *Symphonie Nr. 13*, Text von Jewgeni Jewtuschenko; zit. nach der deutschen Übersetzung von Jörg Morgener, abgedruckt in der Taschenpartitur des Sikorski-Verlags, Hamburg.

208 "Dieser Mann hatte zu Lebzeiten eine äsopische Sprache entwickelt, ähnlich dem Orwellschen 'Doublespeak', die ihn in seiner Musik auszusprechen befähigte, was im öffentlichen Leben den Tod bedeutet hätte." Michael Koball, *Pathos und Groteske - die deutsche Tradition im symphonischen Schaffen von Dmitri Schostakowitsch*, Berlin 1997, S. 9 und S. 14.

209 Vgl. Dmitri Schostakowitsch, *Chaos statt Musik. Briefe an einen Freund*, hrsg. und kommentiert von Isaak D. Glikman, dt. Ausg. hrsg. von Reimar Westendorf, Berlin 1995; Solomon Volkow (Hg.), *Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch*, Hamburg 1979, hier: Ausg. München 1989; Daniel Shitomirski, *Blindheit als Schutz vor der Wahrheit*, Berlin 1996, S. 232. – Entsprechend verweist Michael Koball auf "zahlreiche Bedeutungsschichten" auch bei den offiziellen Dokumenten: Es sei zu differenzieren zwischen solchen Dokumenten, die von Schostakowitsch "im Bewußtsein der Zensur geschrieben wurden und solche[n], unter die er nur seine Unterschrift setzte." Michael Koball, "Vom Machwerk zum Authentikum", in: Günter Wolter / Ernst Kuhn (Hg.), *Dmitri Schostakowitsch - Komponist und Zeitzeuge* (Schostakowitsch-Studien Bd. 2), Berlin 2000, S. 12.

akzeptiert Schostakowitsch die Kritik der Partei und gelobt öffentlich Besserung, sobald dies angezeigt ist. Indem er seine Wortwahl ganz der Diktion der offiziellen Kulturpolitik anpaßt, bleibt die im Vortragsstil auch mitschwingende Alibi-Funktion²¹⁰ folgenlos. Denn die Konstanz seiner äußeren Haltung verleiht seinen Worten existenzhaltende Glaubhaftigkeit.

Prominentestes Beispiel für solch ein verbales Erfüllen der offiziellen Erwartungshaltung ist die Etikettierung seiner *Fünften Symphonie* als "praktische, schöpferische Antwort eines sowjetischen Künstlers auf gerechtfertigte Kritik" – eine Formulierung, die Schostakowitsch willig aus einer der ersten Rezensionen der Symphonie übernimmt. Mit diesem Schlagwort lenkt er die Rezeption der Musik in die gewünschte Richtung und gibt allen staatstreuen Kritikern die Möglichkeit, sich auf jene Seiten der Partitur zu konzentrieren, die dieses Werk zu einer künstlerischen Manifestation des Sozialistischen Realismus machen. Denn offenkundig erfüllt die Musik die politisch-ästhetischen Hauptforderungen nach Parteilichkeit (Themenwahl und -behandlung müssen in Übereinstimmung mit der Parteilinie stehen), Volksverbundenheit (Verständlichkeit, Patriotismus, eventuell Volkssprachlichkeit und Verwendung von Volksmusik), Konfliktlosigkeit (Ausschluß aller negativen Erscheinungen sowie ein betont optimistisches, heroisches Ende) und Widerspiegelung der idealen zukünftigen Gesellschaft ebenso nachdrücklich wie den Erziehungsauftrag von Kunst.

Vor allem aber durch sein verbales Bekenntnis, das diesen Erziehungsauftrag am Komponisten selbst veranschaulicht, gelingt es Schostakowitsch, sich mit der vier-sätzigen, in Themenbildung, Instrumentation und Harmonik deutlich dem 19. Jahrhundert verpflichteten *Fünften Symphonie* 1937 künstlerisch und politisch zu rehabilitieren und die existenzbedrohende Situation, in die er 1936 durch die *Pravda*-Kritik an seiner Oper *Lady Macbeth aus Mzensk* geraten ist, von sich abzuwenden. Durch die Akzeptanz des Epithetons von der "gerechtfertigten Kritik", durch sein äußerlich loyales Verhalten, seine bereitwillige Bußfertigkeit und durch bestimmte Züge seiner Musik besteht an der Glaubwürdigkeit des Komponisten kein Zweifel – und so bewerten die Verfechter des Sozialistischen Realismus ihn nunmehr als staatstreuen, einsichtigen und besserungswilligen Sowjetkünstler und hören die Musik der neuen Symphonie als das, was der Komponist ihnen vordergründig zu hören gibt: als ein Werk, das die Parteirichtlinien getreu und vorbildlich erfüllt.

210 "[...] in dem Sinne, daß durch Wortwahl wie Tonfall Aussagen so lanciert werden, daß eine zweite hinter der Oberfläche liegende Bedeutungsebene hörbar wird". Sigrid Neef, "Infragestellungen. Der Künstler und die Macht – das kann doch nicht alles gewesen sein, oder Sterben tun immer nur die anderen", in: Wolter / Kuhn, S. 33.

Mit gleichem Recht aber lassen sich die äußere Form²¹¹, die prägnanten Melodien und das kraftvoll strahlende Finale der *Fünften Symphonie* als eine auskomponierte Fabel interpretieren, hinter der sich die Möglichkeit verbirgt, die vordergründig wahrgenommenen musikalischen Fakten tiefergründig zu deuten. Denn die extreme Ausrichtung an den ästhetischen Prinzipien des Sozialistischen Realismus enthält in ihrer Überanpassung letztlich eine äsopische Aussage. Das bedrückende Gefühl des "Zu-viel", das sich gerade in den 35 Schlußtaktten mit ihrem permanenten Einpeitschen und Einpauken der Dominante-Tonika-Schlußkadenzierung über Tonika-Orgelpunkt einstellt, kann ebensogut als Demontage der sowjetischen Nutzen- und Wertvorstellung von Kunst gehört werden.

Rollen und Rollenmasken

Die unterschwellig mitkomponierte Demontage bleibt jedoch wie hinter einer Maske verborgen und verhindert somit nicht, daß Schostakowitsch von nun an die Rolle eines staatstreuen Sowjetkomponisten, ja *des* repräsentativen sowjetischen Staatskomponisten zufällt.

"In der Regel wird [...] jedermann bei einer neu zu übernehmenden Rolle [...] die Erfahrung machen, daß es für sie nicht nur ein bestimmtes Repertoire von Verpflichtungen und Anrechten gibt, sondern auch eine bestimmte Rollenmaske, die er sich aneignen muß, um seine Rolle wirkungsvoll ausüben zu können."²¹² Schostakowitsch akzeptiert die ihm zugeschriebene Rolle und erfüllt sie, indem er zugleich die dazugehörige Rollenmaske²¹³ auf sich nimmt und ausbaut.²¹⁴ Durch sein offizielles Auftreten, Reden und Handeln wirkt er jedem Zweifel an seiner Bereitschaft, die gesellschaftliche Erwartung an ihn willfährig zu erfüllen, entgegen. Er scheint die entsprechende Rollenmaske so vollkommen als sein eigentliches Gesicht adaptiert zu haben, daß ihre Glaubwürdigkeit in Ost und West bis zu seinem Tod im Sommer 1975, ja bis zu der Veröffentlichung der von Solomon Volkow 1979 veröffentlichten *Zeugenaussage* keinem Zweifel unterliegt.

211 Auffällig ist die gegenüber der symphonischen Norm vertauschte Reihenfolge der Binnensätze: Das heroische Finale folgt auf einen höchst nachdenklichen, grüblerischen langsamen Satz und wirkt dadurch unvorbereitet und aufgesetzt.

212 Gottfried Eisermann, *Rolle und Maske*, Tübingen 1991, S. 166.

213 "Die Maske umfaßt [...] unter Benutzung der äußeren Rollenmerkmale und ggf. der Rollentensilien die Miene, Sprechweise, Gestik und Haltung und äußert sich in Auftreten und Verhalten." Ebd., S. 172.

214 "[...] wir [haben es] also bei der Maske mit einem selbständigen, wenngleich von der Rolle nicht unabhängigen Bestandteil der Rollentheorie zu tun. Mehr noch, sie ist für ihr Verständnis nicht allein, sondern auch für ihre Handhabung ganz unerläßlich." Ebd., S. 173.

Die Anpassung zeigt sich auch im künstlerischen Bereich, denn Schostakowitsch erfüllt die Rollenerwartungen an einen Staatskomponisten, indem er auf Bestellung, umgehend und widerstandslos genau die affirmativen und politisch eindeutigen Werke komponiert, die man von ihm verlangt: Musiken für das Gesangs- und Tanzensemble des NKWD, einen *Marsch der sowjetischen Miliz* für Blasorchester, *Die Glocken von Noworossijsk* zum Andenken an die Helden des Großen Vaterländischen Kriegs (d. h. des Zweiten Weltkriegs), das *Lied von den Wäldern* als Preislied für Stalins Aufforstungspläne und manches mehr.

Die dienstfertige Erfüllung der staatlichen Erwartungshaltung kann freilich wiederum als Überanpassung, als ein äsopisches Verhalten gesehen werden, welches keinen anderen Zweck verfolgt, als unter dem Deckmantel von Fügsamkeit eine Nische für ganz andere künstlerische Aussagen einzurichten. Hinter der äußeren Fassade scheint sich etwas zu verbergen, was heute in postkommunistischer Zeit gern als das eigentliche, das wahre Gesicht von Dmitri Dmitrijewitsch Schostakowitsch angesehen wird.

Die Frage aber bleibt, ob die perfekt adaptierte Rolle nicht schließlich doch ein Teil der eigenen Identität, die Maske nicht irgendwann doch ein wesentlicher Bestandteil der Person wird. Wie der "eigentliche" Mensch Schostakowitsch beschaffen ist und ob das Phänomen Schostakowitsch sich überhaupt eindeutig erfassen und festlegen läßt, bleibt selbst dann offen, wenn sein musikalisches Gesamtwerk zu Rate gezogen wird. Denn dabei muß festgestellt werden, daß "der Staatskomponist" bei weitem nicht die einzige Rollenmaskierung darstellt, der Schostakowitsch sich bedient.²¹⁵

Seine künstlerische Produktion ist eher ein Pandämonium unterschiedlichster Masken: der des Grotesken, des Ironischen, Satirischen, Trivialen, Klassizistischen, Avantgardistischen ... Zwar vertuscht er die Uneigentlichkeit und die Mehrdeutigkeit solcher Kompositionsweisen durch unverfängliche Titelgebungen, Widmungen oder verharmlosende Werkkommentare, aber neuere Forschungen²¹⁶ legen nahe, Schostakowitschs Werke auch in den autonomen Gattungen durchaus szenisch, agierend und darstellerisch aufzufassen: "Wie auführerisch man immer seine Musik empfinden und bewerten will - es kam bei Schostakowitsch gewöhnlich weniger

215 So hat Pawel Filonow seinen Eindruck des Künstlers und seiner Musik gemalt: als ein Prisma von Gesichtern und Masken, als eine brüchige Zusammenstellung gleichwertiger Kopfstudien, bei der sich keine Grenze zwischen Mensch und Maskierung ziehen läßt.

216 Detlef Gojowy, "Absurde Szenenfolgen für 2 Violinen, Viola und Violoncello" und Michael Koball, "Pathos und Groteske – Dmitri Schostakowitsch und das 'Symphonische Ich'", beides in: Schostakowitsch-Gesellschaft e. V. (Hg.), *Schostakowitsch in Deutschland* (Schostakowitsch-Studien Bd. 1), Berlin 1998, S. 79-90 und S. 91-115.

darauf an, welches Modell er benutzte, als darauf, was er daraus machte. Eine Vielfalt von Modellen begegnet uns [...] von Anfang an. Wir müssen im Auge behalten, daß dies alles Theater-Masken sind"²¹⁷, formuliert Detlef Gojowy am Schluß seiner Untersuchungen zu den Streichquartetten – ein Hör- und Deutungsexperiment, das zweifellos zu überraschenden Dechiffrierungen anregen kann.

Identifikationen

Um wirkungsvoll zu sein, muß eine Rollenmaske die gesamten Lebensäußerungen überdecken. Das gilt um so mehr in einem totalitären Staat, in dem selbst der Privatbereich der Menschen nicht frei von Bespitzelung und Kontrolle bleibt. Wer sich einer Maske "zur Verhüllung seiner 'wahren' Identität bedient, [wird also] darauf aus sein, sie möglichst 'wahr', d. h. täuschend herzustellen und zu tragen."²¹⁸ Dementsprechend zeigt Schostakowitschs äußeres, offizielles Verhalten eine maximale Identifikation mit der von ihm jeweils erwarteten Rolle.

Im Zuge der Maskierung durch unterschiedliche musikalische Idiome wird dem Komponisten immer wieder eine offenkundige Identifizierung mit dem von ihm verwendeten Material attestiert. Vor allem in den späten Vokalwerken scheint sich Schostakowitsch der vertonten Dichtung in selbstreflektierender Absicht zu bedienen.²¹⁹ Bei seinen Liederzyklen handelt "es sich nicht mehr um ein Abbild des Texts oder ein Porträt des Dichters, sondern vor allem um ein Selbstbildnis des Komponisten"²²⁰. Aufgrund der "sowohl historischen wie psychologischen Parallelen"²²¹ von Dichter und Komponist wird "das Zusammenfallen des lyrischen Ichs der Gedichte mit dem lyrisch-musikalischen Ich des Komponisten"²²² vor allem bei der *Suite nach Gedichten von Michelangelo Buonarroti* op. 145 betont.

217 Gojowy, S. 89 f.

218 Eisermann, S. 172.

219 Vgl. Kadja Grönke, "Kunst und Künstler in Schostakowitschs späten Gedichtvertonungen", in: Wolter / Kuhn, S. 112-161.

220 Marie-Luise Bott, "'Kein Buch – ein Lied, eine Stimme'. Marina Zwetajewas Lyrik, vertont von Dmitri Schostakowitsch, Alfred Schnittke und Sofia Gubaidulina: Kompositorisches Selbstbildnis und kritisches Zeitporträt", in: *Individualität* (Zürich), Heft 28 (Dezember) 1990, S. 69.

221 Sebastian Klemm, *Dmitri Schostakowitsch – das zeitlose Spätwerk* (Schostakowitsch-Studien Bd. 4), Berlin 2001, S. 326.

222 Sebastian Klemm, "Untersuchungen zum Verhältnis von Text und Musik in Schostakowitschs 'Suite nach Worten von Michelangelo' op. 145", in: Wolter / Kuhn, S. 97.

Eine weitere Rollenmaske, die wiederholt unter dem Aspekt der Identifikation untersucht wird, ergibt sich aus Schostakowitschs kompositorischer Verwendung volksmusikalischer Idiome. Hier ist das Äsopische seines Tuns besonders brisant.

Vordergründig steht die Zuwendung zur Volksmusik in Zusammenhang mit Schostakowitschs Rolle als Staatskomponist. Die sozialistisch-realistische Forderung nach Volkstümlichkeit, Breitenwirkung und Allgemeinverständlichkeit von Kunst läßt sich natürlich am einfachsten durch Verarbeitung von Volkskunst erfüllen, denn hier können eine weitreichende Bekanntheit des Materials, eine Vertrautheit mit typischen Wendungen und eine breite Akzeptanz der Verarbeitungsformen vorausgesetzt werden. Dementsprechend arbeitet auch Schostakowitsch Volkstexte, Volksliedmelodien und volkstümliche Musiziermodelle in einzelne Werke ein. Diese Werke lassen sich in drei Gruppen gliedern.

An erster Stelle stehen politisch-patriotische Gebrauchsmusiken mit traditionellem russischem Liedgut: Beiträge für zwei Programme des Gesangs- und Tanzensembles des NKWD, *Zwei russische Volksliedbearbeitungen* für Chor op. 104, eine *Ouvertüre über russische und kirgisische Volksthemen* für Orchester op. 115. Diese Werke entsprechen der Rollenmaske eines sowjetischen Staatskomponisten.

An zweiter Stelle sind Werke zu nennen, die sich mit textlichen und musikalischen Zeugnissen der russischen Revolution beschäftigen: *Zehn Poeme nach Revolutionsgedichten* für Chor op. 88 und die *Elfte Symphonie* op. 103 ("Das Jahr 1905") mit ihren zahlreichen instrumentalen Zitaten revolutionärer Lieder. Diese zweite Werkgruppe ist nicht nur durch die zeitgeschichtliche Perspektive der ausgewählten Vorigen von der ersten geschieden, sondern auch durch den höheren gattungsästhetischen Anspruch zumindest der *Elften Symphonie*: Die folkloristischen Vorigen dienen nicht mehr einer Gebrauchskunst, sondern einem autonomen Werk, dem sie zugleich ein inneres Programm, eine semantische Aussage verleihen. Und diese Aussage entspricht vollkommen Schostakowitschs Technik der äsopischen Ausdrucksfindung: Vordergründig scheint die Verherrlichung der Revolution politisch affirmativ zu sein; gleichzeitig aber zeigt die Rückbesinnung auf die geistigen Ideale des anbrechenden 20. Jahrhunderts, wie sehr diese Ideale im Laufe der Zeit pervertiert und – gerade nach der sowjetischen Niederschlagung des Ungarn-Aufstands – degeneriert worden sind.²²³ Die Frage nach einer Identifikation mit dem

223 Daß gerade dieser Aspekt für Schostakowitsch wichtig war, zeigt sich, wenn er eines der Revolutionslieder aus der *Elften Symphonie* auch in seinem *Achten Streichquartett* zitiert – und zwar ein Klagelied mit dem bezeichnenden Text: "Unsterbliche Opfer, ihr sanket dahin, wir stehen und weinen, voll Schmerz, Herz und Sinn. Ihr kämpftet und starbet für kommendes Recht, wir aber, wir trauern, der Zukunft Geschlecht. Einst aber, wenn Freiheit dem Menschen erstand, und all euer Sehnen Erfüllung fand: Dann werden wir künden, wie ihr einst gelebt,

verwendeten Material kann folglich erst nach Auflösung der äsopischen Doppeldeutigkeit gestellt werden und erweist sich als Frage nach Schostakowitschs Revolutionsverständnis.

In der dritten Werkgruppe (die sich mit der *Elften Symphonie* in gewissem Sinn berührt) wird eines vollends offenbar: Gerade indem Schostakowitsch die sozialistisch-realistische Forderung nach Volkstümlichkeit erfüllt, unterläuft er sie auch, denn hier wendet er sich zwar eindeutig ethnisch verwurzelter Musik zu, aber bezeichnenderweise eben nicht der russischen. Die beiden *Suiten für Jazzorchester* (1934 und 1938) zieht er zwar zurück, da ihre ethnischen Wurzeln mit dem Feindbild Amerika kollidieren. Aber die *Spanischen Lieder* für Mezzosopran und Klavier op. 100 und vor allem die Lieder *Aus hebräischer Volks poesie* für Sopran, Alt, Tenor und Klavier bzw. Orchester op. 79 und 79a öffnen einen Ausblick gerade nicht auf das politisch favorisierte russische Volksgut, sondern auf die reiche Palette anderer Nationalmusiken.

Damit bewegt sich Schostakowitsch in einer Grauzone des offiziell zwar Legalen, aber Mißliebigen. Denn speziell der jüdischen Kultur ist in der Sowjetunion zwar per Gesetz vollständige Entwicklungsfreiheit garantiert. Aber nach einer kurzen Blütezeit unmittelbar nach der Revolution häufen sich Anfang der 1930er Jahre erneut die Repressionen. Es gibt keinerlei Stätten der Kulturförderung wie Schulen oder Theater (die 1948 per Dekret geschlossen werden), "und der hebräische Sprachunterricht ist sogar verboten."²²⁴ "Nach der Gründung des Staates Israel verschärfte sich die Situation noch mehr. Jeder Ausdruck jüdischer Nationalkultur wurde von jetzt an als westlich orientiert, als 'imperialistisches Kulturgut' gesehen. Die paradoxe Situation des de jure Erlaubten und Geförderten, de facto aber Unerwünschten, sogar Feindlichen begleitete jede Äußerung des Jüdischen in der UdSSR."²²⁵

Schostakowitsch dürfte sich der Ambivalenz seines Tuns durchaus bewußt sein, zumal seine kompositorische Beschäftigung mit dem Judentum ihn mehr als einmal antisemitischen Beschimpfungen aussetzt. Dennoch bilden die Lieder *Aus hebräischer Volks poesie* mit ihrer unüberhörbaren Kombination jiddischer Texte (in russischer Übersetzung), jüdischer und hebräischer Melodien und ostjüdischer Musi-

zum Höchsten der Menschheit empor nur gestrebt." – Dieses Lied kann eindeutig auch als Klage darüber verstanden werden, daß die Ziele der Revolution noch nicht erfüllt sind. (Liedtext zit. nach Karen Kopp, *Form und Gehalt der Symphonien des Dmitri Schostakowitsch*, Bonn 1990, S. 332 f.; dort zit. nach Annemarie Stern, *Lieder gegen den Tritt. Politische Lieder aus fünf Jahrhunderten*, Oberhausen 1972, S. 140.)

224 Joachim Braun, "Das Jüdische im Werk Dmitri Schostakowitschs", in: Detlef Gojowy (Hg.), *Studien zur Musik des XX. Jahrhunderts in Ost- und Ostmitteleuropa*, Berlin 1990, S. 105.

225 Ebd.

ziermodelle keinen Einzelfall. In seiner Instrumentalmusik bedient sich Schostakowitsch bereits ab Mitte der 1940er Jahre kontinuierlich immer wieder eines jüdischen Idioms²²⁶, und zwar bevorzugt in autonomen Kompositionen von besonders hohem künstlerischem Anspruch wie dem *Vierten Streichquartett* oder den *24 Präludien und Fugen* für Klavier op. 87. Im Gegensatz zu seinen offiziellen Werken gerade der ersten Nachkriegsjahre schreibt Schostakowitsch hier insgesamt deutlich "komplexer, abstrakter"²²⁷ und auf eine Weise, die "die Kenner – und sein eigenes Gewissen – befriedigte".²²⁸

Demnach ist die Hinwendung zu einer ethnisch mitgeprägten Musiksprache verbunden mit ihrer kompositorischen Aufwertung, und ihre stilistische Aneignung stellt nicht so sehr eine Maskierung der eigenen Musik durch ein fremdkonnotiertes Element dar, sondern kann vielmehr als ein Akt der Aneignung durch Integration, als eine komponierte Identifikation gedeutet werden: Das Fremde wird zu einem selbstverständlichen Bestandteil der eigenen musikalischen Ausdrucksweise umgeschmolzen, ohne darüber seinen Verweischarakter zu verlieren. "Daß Schostakowitsch aufgrund eigener Verfolgungen in der Stalin-Ära, der im übrigen auch jüdische Sowjetbürger ausgesetzt waren, mit ihnen bis zur Identifikation sympathisierte, wird durch seine in der 'Zeugenaussage' wiedergegebenen Äußerungen vollauf bestätigt."²²⁹ "Für Schostakowitsch war es die selbstverständliche Solidarität eines Humanisten und Demokraten gegenüber einer verfolgten Minderheit."²³⁰

Durch die vom sowjetischen Staat praktizierte und auch in der Bevölkerung verbreitete antisemitische Grundhaltung läßt sich das Aufgreifen jüdischer Folklore nur mit sehr viel Naivität als Exemplifikation der Leitgedanken einer sozialistisch-realistischen Kulturpolitik rechtfertigen. Vielmehr erweist sich gerade vor diesem Hintergrund die Verwendung jüdischer Musiziermodelle und Originalmelodien als ein weiteres Beispiel für Schostakowitschs äsopisches Singen und Sagen. Unter dem

226 Braun weist darauf hin, daß sich die Verwendung jüdischer Vorlagen in solchen Zeiten häuft, die für Schostakowitsch einerseits geprägt sind durch den Verlust von Freunden (Benjamin Flejschman, dessen Oper *Rothschilds Geige* er vollendet, Iwan Sollertinski, dem er sein *Klaviertrio* op. 67 widmet) und die andererseits Kumulationsphasen des praktizierten Antisemitismus sind (Ende des II. Weltkriegs, Stalinistischer Antisemitismus zwischen 1948 und 1952 und die Phase des Eisernen Vorhangs nach 1959).

227 Boris Schwarz, *Musik und Musikleben in der Sowjetunion. Von 1917 bis zur Gegenwart*, Wilhelmshaven 1982, S. 403.

228 Ebd.

229 Günter Wolter, "Das Etikett *Volksfeind* blieb für immer an mir kleben", in: Ernst Kuhn (Hg.), *Volksfeind Dmitri Schostakowitsch. Eine Dokumentation der öffentlichen Angriffe gegen den Komponisten in der ehemaligen Sowjetunion*, Berlin 1997, S. XLV.

230 Gojowy, S. 85.

Deckmantel der Volkskunst versteckt sich offenkundig ein Loyalitätsbekenntnis zu einer ethnischen Gruppe, deren Unterdrückung und Diffamierung zugleich eine Spiegelfunktion für die aktuelle Situation der russischen Intelligenz im stalinistischen und poststalinistischen Rußland übernimmt. "Als Sprache des inneren Widerstands, der moralischen Auflehnung hat Joachim Braun Schostakowitschs in vielen Werken anklingende Vorliebe für die Skalen und Rhythmen der jiddischen Volksmusik identifiziert."²³¹ "Eben die Hinwendung zu Klängen, die man als jüdisch einordnete, wurde in der Sowjetunion als Akt der Auflehnung verstanden."²³²

Das Jüdische als Maskierung, Aneignung, Identifikation und Selbstaussage

Nicht in allen Werken ist der Bezug auf jüdische Modelle derart offenkundig wie in den Liedern *Aus jüdischer Volkspoesie*. Für die übrigen Kompositionen dieser Gruppe gilt Joachim Brauns Beobachtung: "The more hidden the meaning, the stronger the ethnic pigmentation of the music"²³³ und umgekehrt. Während die *24 Präludien und Fugen* op. 87 von ihrer Faktur her so komplex sind, daß der Komponist den jüdischen Aspekt nur durch die Verwendung von Originalmelodien offenlegen kann, weist die Musik der *Dreizehnten Symphonie* für Baß, Männerchor und Orchester, des *Monolog*s op. 91 Nr. 1 (und in gewissem Sinne auch der Oper *Rothschilds Geige* von Benjamin Fleischman, die Schostakowitsch vollendet) im Grunde keinerlei jüdische Stilmerkmale auf, da bereits der Text eindeutig auf diesen Aspekt hinzielt und kritisch Stellung nimmt.

Für den Kopfsatz seiner *Dreizehnten Symphonie* wählt der Komponist engagierte Verse von Jewgeni Jewtuschenko. Das dichterische Mahnmal für den Mord an 34.000 Juden, die 1941 in der Schlucht Babij Jar bei Kiew von einem SS-Sonderkommando erschossen wurden, erfolgt in einer bewußt formalisierten Aufzählung von Identifikationen. Schostakowitsch setzt sie vokal-instrumental so in Musik, daß die

231 Ebd., S. 84.

232 Ebd., S. 85.

233 Joachim Braun, "The Double-Meaning of Jewish Elements in Dmitri Shostakovich's Music", in: Marc Honegger / Paul Prevost (Hg.), *La musique et le rite sacré et profane*, Vol. II. Actes du XIIIe Congrès de la Société Internationale de Musicologie, Straßburg 1986, S. 746. – Anders formuliert: "Das Jüdische in der Musik von Schostakowitsch ist eine Funktion der musikalischen Form und der Zugänglichkeit, oder sagen wir der Offenheit der Bedeutung des Werkes. Je esoterischer und verborgener der Sinn der Musik und abstrakter die musikalische Form, desto intensiver die jüdische Färbung, die jüdische Pigmentation der Musik. Und im Gegenteil je klarer die Bedeutung, je direkter der Text, desto zweifelhafter wird die jüdische Provenienz der Musik, unauffälliger ihre ethnische Angehörigkeit." Braun, "Das Jüdische im Werk Dmitri Schostakowitschs", S. 118.

Worte in jedem Augenblick klar und deutlich zu verstehen sind. Dadurch macht er den Dichter zu seinem Sprachrohr. Er verwandelt Jewtuschenkos Identifikation mit der jüdischen Leidensgeschichte in ein "mea res agitur": "Mir scheint, jetzt bin ich auch ein Jude. Da bin ich, schleppe mich durch das alte Ägypten. Und da bin ich, an das Kreuz geschlagen. Mir scheint, daß ich Dreyfus bin. Mir scheint, ich bin ein Knabe in Bialystok. Mir scheint, ich bin Anne Frank. Ich bin jeder hier [in Babij Jar] erschossene Greis. Ich bin jedes hier erschossene Kind."²³⁴

Diese Aufzählung von imaginierten Identifikationen verbinden Dichter und Komponist mit ihrer direkten Stellungnahme: "O mein russisches Volk, ich weiß, du bist im tiefsten Innern international; oft aber schmückt sich mit deinem reinen Namen, wer Dreck am Stecken hat; wie niederträchtig, daß sich Antisemiten 'Bund des russischen Volks' genannt haben! Wenn der letzte Antisemit der Welt auf ewig begraben sein wird, dann [erst] kann die Internationale ertönen." Gedicht und Symphoniesatz enden mit der Schlußfolgerung: "Jüdisches Blut fließt nicht in meinen Adern, aber für alle Antisemiten bin ich wie ein Jude, und darum bin ich ein echter Russe!"

Diese spitzfindige Wendung ändert nichts daran, daß die *Dreizehnte Symphonie* zu einem Politikum wird. Das Werk kann erst nach zähen Kämpfen und nur ohne Abdruck des Texts zur Uraufführung gelangen. Und dennoch – oder deswegen – zählt Schostakowitsch die *Dreizehnte* fortan zu seinen wichtigsten Werken. Ihr Text bringt auf den Punkt, was der Komponist in seinen anderen jüdisch konnotierten Werken durch die Musik praktiziert: nämlich die Maskierung des Eigenen durch etwas Fremdes, die Aneignung und Einbettung des Fremden in die eigene Tonsprache und die Identifikation mit diesem Fremden – ein Dreischritt, der es ihm schließlich ermöglicht, das Fremde als Medium für eine Selbstaussage zu nutzen.

Durch das Fehlen musikalischer Verweise auf jüdische, speziell ostjüdische Eigenheiten der Skalenbildung, Rhythmik und Tonalität ist die Art der Selbstaussage in der *Dreizehnten Symphonie* allerdings zwangsläufig eine andere als in den textfreien Partituren, denn für die komponierte Identifikation mit der dichterischen Aussage bedient sich Schostakowitsch in der Symphonie vor allem einer Maske – nämlich der Maske eines fremden Worts.

Obwohl der zitierte Text des Kopfsatzes, den der Komponist wie eine Selbstaussage vertont, selbstbewußt die Stimme gegen Unterdrückung, Intoleranz und geistlose Macht erhebt, kann er nicht ohne sein dichterisches und musikalisches

234 Hier und im folgenden werden verkürzt Auszüge aus Jewgeni Jewtuschenkos Poem *Bab'ij Jar* übersetzt. Die Übersetzung folgt dem russischen Original, so wie es in der Partitur von Schostakowitschs Symphonie wiedergegeben ist, und nicht der singbaren Nachdichtung Jörg Mogeners in der Sikorski-Taschenpartitur.

Gegenstück gedeutet werden: Der vierte (vorletzte) Symphoniesatz, *Ängste*, setzt zwar die Anklage von Unterdrückung und Willkür fort, schränkt sie aber nicht mehr auf die Situation der Juden ein. Unter deutlichem Bezug auf die Stalin-Zeit mit ihrer "heimlichen Angst vor der Denunziation" und ihrer "heimlichen Angst vor dem Klopfen an der Tür"²³⁵ wird erkennbar, welche seelische Deformation die fortgesetzte Bspitzelung und das gegenseitige Mißtrauen zur Folge haben.

Der kontrastierende Bezug zwischen dem ersten und dem vierten Satz der Symphonie legt nahe, daß Schostakowitsch sich selbst eigentlich in der Position des Schwachen sieht. Seine Identifikation mit der jüdischen Leidensgeschichte erfolgt offenbar weniger aus kämpferischem Protest als aus der Gleichartigkeit der Angst-Erfahrungen. Denn der 1906 geborene Komponist hat im Verlauf seines Lebens so nachhaltig die immerwährende Bedrohung durch ein totalitäres Regime erlebt und auf so einschneidende Weise bestimmte Wiederholungserfahrungen gemacht, die dem eine Generation jüngeren Dichter Jewtuschenko fehlen, daß die offene Anklage wohl eher einen Wunsch als eine realistische Verhaltensform darstellt. So entscheidet sich Schostakowitsch einmal mehr für ein äsopisches Vorgehen: Jewtuschenkos im Gedicht vorgefundenen Worte "für alle Antisemiten bin ich wie ein Jude, und darum bin ich ein echter Russe" ermöglichen dem Komponisten, ein Bekenntnis auszusprechen, ohne es selbst formulieren zu müssen. Da er dieses Bekenntnis musikalisch aber nicht stützt und die Partitur keine jüdischen Elemente enthält, kann die Vertonung im Krisenfall als unspezifische Reproduktion einer Fremdaussage gedeutet werden. – Tatsächlich wurde bei der Uraufführung primär der Text getadelt, weniger aber die Musik.

Während Schostakowitsch seine Identifikation mit dem Jüdischen in der *Dreizehnten Symphonie* durch das Dichterwort maskiert, versteckt er es in Werken wie dem *Vierten Streichquartett* hinter der Maske einer textfreien, rein autonomen Komposition von komplexer Struktur und vielfältigem Deutungspotential. Jüdische Musiziermodelle verschmelzen hier nahtlos mit Schostakowitschs eigener Schreibweise; typische Stilelemente der Folklore erweisen sich zugleich als typische Kompositionsmerkmale von Schostakowitsch. Durch diese eigenschöpferische Aneignung und Einverleibung wird die Identifikation mit dem Jüdischen eindeutig zu einer Selbstaussage. Gleichzeitig aber kann der ethnische Charakter der Musik immer auch geleugnet und das Werk neutral interpretiert werden – ein Verfahren, das für die sowjetische Musikwissenschaft insgesamt kennzeichnend ist. Bis in die 1980er Jahre

235 So lautet eine Passage aus Jewtuschenkos Gedicht *Ängste*. Im Unterschied zu den anderen vier Sätzen der *Dreizehnten Symphonie* greift Schostakowitsch hier nicht auf bereits vorliegende Verse zurück, sondern das Gedicht *Ängste* wird von Jewtuschenko ausdrücklich zu dem Zweck der Vertonung durch Schostakowitsch geschrieben.

hinein wird in der russischsprachigen Forschung vermieden, in bezug auf Schostakowitsch den Einfluß jüdischer Musik überhaupt zu benennen.

Schostakowitsch komponiert sein *Viertes Streichquartett* in einer Phase starken kulturpolitischen Drucks unmittelbar nach der ZK-Resolution von 1948. Dieser sogenannte Historische Beschluß ("Über die Oper *Die große Freundschaft* von Wano Muradeli") setzt eine Reihe von Resolutionen zu den Bereichen Literatur, Theater und Film fort und fordert die Erfüllung der Grundsätze des Sozialistischen Realismus auch auf dem Gebiet der Musik. Unter bewußtem Bezug auf den Schostakowitsch-Verriß *Chaos statt Musik* von 1936 werden die wichtigsten sowjetischen Komponisten – an erster Stelle wieder Schostakowitsch – vehement einer antikünstlerischen Haltung und ihr Werk der "volksfremden, formalistischen Perversitäten"²³⁶ beschuldigt.

Die Resolution von 1948 fällt in das Jahr der Staatsgründung Israels, welche den Antisemitismus in der Sowjetunion mit erneuter Heftigkeit aufflammen läßt. "Der Jude galt als Prototyp eines ewig heimatlosen ('Ahasver') und daher unpatriotischen Intellektuellen, der auf keine Weise an dem Kampf des Proletariats Anteil nahm."²³⁷ In dieser Phase, in der Schostakowitsch – wenn auch aus anderen Gründen – ebenfalls starken Repressionen ausgesetzt ist, wendet er sich komponierend intensiv der jüdischen Musik zu und bekennt sich so zu einer Art Leidensgemeinschaft. Zwischen 1948 und 1960 entstehen das *Erste Violinkonzert*, die Lieder *Aus jüdischer Volkspoesie* in Klavier- und Orchesterfassung, das *Vierte Streichquartett*, die *24 Präludien und Fugen* für Klavier op. 87, die *Monologe* für Baß und Klavier op. 91, das *Erste Cellokonzert* und das *Achte Streichquartett*. In ihnen werden "dissidence and opposition [...] substituted by the jewish element"²³⁸; und im *Achten Streichquartett* gelingt es Schostakowitsch, durch die zusätzliche Verknüpfung jüdischer Intonationen mit seiner kompositorischen Namenssigle (der Notenfolge D-Es-C-H), "seine eigene Persönlichkeit mit dem Schicksal des jüdischen Volkes zu verbinden und Gemeinsamkeiten herauszuarbeiten."²³⁹

In all diesen Werken ist es letztendlich nicht entscheidend, ob Schostakowitsch in den jüdisch konnotierten Passagen tatsächlich authentisch jüdische Musik verarbeitet. Vielmehr kommt es darauf an, daß "sie von sowjetischen Juden als jüdisch empfunden"

236 "Über die Oper 'Die große Freundschaft' von Wano Muradeli. Resolution des ZK der KPdSU vom 10. Februar 1948, in: *Sovetskaja Muzyka*, Dezember 1948, S. 3-8.

237 Kadja Grönke, *Studien zu den Streichquartetten 1 bis 8 von Dmitri Schostakowitsch*, Diss. Univ. Kiel 1993, S. 66.

238 Braun, "The Double-Meaning...", S. 750.

239 Dethlef Arnemann, *Jüdische Musik im Schaffen von Dmitrij Schostakowitsch*, Mag.Schr. Univ. Hamburg 1989, S. 51.

den"²⁴⁰ werden. Dieser rezeptorische Aspekt hilft Schostakowitsch, das Äsopische seiner textfreien Musik aufrechtzuerhalten. Denn in weiteren Passagen kommt er tatsächlich ganz ohne jüdische oder hebräische Originalmelodien aus. Die ethnische Konnotation entsteht erst dadurch, daß Stilmerkmale, die einzeln genommen wenig Verweiskraft besitzen, da sie sowohl in ostjüdischer Musik als auch in Schostakowitschs Musik regelmäßig vorkommen, in ihrer kumulierten Verwendung eher als typisch jüdisch empfunden werden – allerdings ohne dabei den Rahmen von Schostakowitschs Personalstil zu sprengen.

Paradigmatisch läßt sich eine solche eigenschöpferische Anverwandlung des ostjüdischen Musizierstils im Finale des *Vierten Streichquartetts* nachvollziehen. In der *Zeugenaussage* bezeichnet Schostakowitsch dieses Werk als kompositorische Reaktion auf antisemitische Tendenzen.²⁴¹ An der Partitur arbeitet er für seine Verhältnisse relativ lange; allein für den folkloristisch gefärbten Schlußsatz benötigt er ein Vierteljahr. Nach der Vollendung hält er die Musik bis nach Stalins Tod zurück (die Uraufführung erfolgt erst am 3. Dezember 1953), da die Komplexität der kammermusikalischen Faktur und die Häufung jüdisch anmutender Stilmittel zuvor kulturpolitisch eindeutig nicht opportun sind.

Das Finale des *Vierten Quartetts* vereint übermäßige Intervallschritte, die aus bestimmten Abarten modaler Skalen²⁴² abgeleitet sind, mit einem Begleitmuster, das einen Nebenakzent auf der metrisch eigentlich unbetonten Taktzeit erzeugt,²⁴³ und benutzt spezielle Motiv-Typen wie die jambische Prime (eine meist auftaktige Kette fallender Tonwiederholungen mit gebundenen Zwischenintervallen). Diese Merkmale lassen sich mit der Musik des Ostjudentums in Beziehung setzen, in der sie immer wieder erklingen. In ihrer Häufung können sie bitonale Effekte hervorrufen, wie sie ebenfalls für jüdische Musik charakteristisch sind. Diese ethnisch konnotierbaren Kompositionselemente ergänzt Schostakowitsch durch weitere volkstümlich anmutende Strukturen, nämlich durch eine starke Melodiebezogenheit mit Verzicht auf kontrapunktische Gegenstimmen, durch eine Reihung kleinteiliger Melodien und durch ein Umspielen von deutlichen Zentraltönen. Darüber hinaus steht Wiederholung vor Variation, und gemeinsam mit zahlreichen Vorhaltbildungen gibt das wiederkehrende Klagemotiv einer fallenden Sekunde der Melodik ein melancholi-

240 Ebd., S. 3.

241 Volkow, S. 177.

242 Braun ("The Double-Meaning...") spricht von dem sogenannten freigischen Modus, einer Abart des Phrygischen mit kleiner Sekunde zu Beginn und erhöhter dritter Stufe, und dem ukrainischen Modus, einer Variante des Dorischen mit erhöhter vierter Stufe.

243 Braun ("The Double-Meaning...") und Arnemann beschreiben dieses Verfahren als "um-pa".

sches Kolorit, das Schostakowitschs Vorstellung von der inneren Tragik jüdischer Musik entspricht.²⁴⁴

All diese kompositorischen Merkmale erscheinen auch außerhalb des Finalsatzes und bilden für sich genommen jeweils prägende Stilelemente von Schostakowitschs eigener Musik. Durch die Häufung der Mittel dominiert jedoch der Bezug auf das Jüdische. Auffällig ist aber, daß sich die Verarbeitung der ethnischen Elemente nicht von der Setzweise der vorausgegangenen drei Quartettsätze unterscheidet. Der jüdische Tonfall ist folglich kein Selbstzweck, sondern nur ein Aspekt der motivisch-thematischen Arbeit und geht nahtlos in die autonom musikalische Gestaltung des Quartettganzen ein.²⁴⁵

In seiner Gesamtkonzeption bildet das *Vierte Quartett* die folgerichtige Synthese dessen, was Schostakowitsch sich in seinen ersten drei Streichquartetten Werk für Werk kompositorisch erarbeitet: Erstmals ist ein (auch für die späteren Quartette entscheidendes) zyklisches Konzept erkennbar, das auf einer kompositorischen Verknüpfung aller Einzelsätze durch gemeinsames Material basiert und den Schwerpunkt des kompositorischen Ablaufs auf den Schlußsatz legt. Für das *Vierte Quartett* spezifisch ist der Versuch, von Satz zu Satz eine fortschreitende Orientierung an einem zeitgenössischen harmonischen Idiom und eine Verdichtung der innermusikalischen Arbeit zu verwirklichen. "Jeder Einzelsatz scheint an einem bestimmten historischen Entwicklungsstand der Harmonik orientiert zu sein. Die Quint-Quart-Klänge des Kopfsatzes und seine zweistimmig-lineare Führung der Oberstimmen erinnern an Satzweisen der sogenannten Vokalpolyphonie. Der zweite Satz erweitert die leeren Quintklänge durch Terzen zur klassischen Dur-Moll-Tonalität und setzt an die Stelle horizontaler Orientierung ein vertikales, harmoniebezogenes Moment. Der dritte Satz schließlich führt die Dur-Moll-Orientierung ins Dissonante, das Finale trägt bitonale Züge. Parallel zu dieser harmonischen Progression verläuft eine Entwicklung von linear geführten, selbständigen Einzelstimmen über ein Melodie-Begleit-Schema zu motivisch-thematischer Arbeit. Letztere ist in den beiden Schlußsätzen prägend."²⁴⁶

244 Vgl. Volkow, S. 176: Die jüdische Volksmusik "ist so facettenreich. Sie kann fröhlich erscheinen und in Wirklichkeit tief tragisch sein. Fast immer ist sie ein Lachen durch Tränen."

245 So gesehen, erscheint es folgerichtig, daß Schostakowitsch keine Originalmelodien verwendet. Ganz in diesem Sinne hebt Schostakowitsch am *Fünften Streichquartett* von Wissarion Schebalin (einem Werk auf slavische Themen) positiv hervor, daß dort kein reines Zitieren, sondern eine schöpferische Anverwandlung des volkstümlichen Tonfalls angestrebt sei, womit Schebalin den Kern der Volksmusik selbst getroffen habe. Dmitri Schostakowitsch, "Tvorčestvo Šebalina", in: *Pravda*, 23. Mai 1943, S. 3. Eine Übertragung dieses Ideals auf das kompositorische Konzept des eigenen *Vierten Streichquartetts* erscheint plausibel.

246 Grönke, *Streichquartette*, S. 302 f.

Im Finale demonstriert Schostakowitsch den gewissermaßen fortschrittlichsten Stand des musikalischen Materials. Ausgearbeitet wird dieser avancierte Materialstand allerdings anhand einer besonderen Häufung ostjüdischer Musiziermodelle. Je nachdem, welchen analytischen Blickwinkel man einnimmt, treten entweder das Avantgardistische oder die Volksmusik, entweder der Bezug zum 20. Jahrhundert oder zu historischen Schichten ältester Herkunft in den Vordergrund. Durch Schostakowitschs besondere Kompositionsweise und durch die Einbettung in das künstlerische Konzept des Quartettganzen erweisen sich diese beiden scheinbar entgegengesetzten Pole jedoch als zwei zusammengehörige Seiten ein und derselben Medaille.

Diese Doppelung ermöglicht natürlich aufs neue eine äsopische Deutungsweise. Denn das Quartett kann auch ganz ohne Bezug auf das Jüdische als ein rein autonomes Werk ohne semantische Aspekte interpretiert werden. Die Mehrdimensionalität der kompositorischen Faktur unterstützt diese autonome Deutung. Andererseits wirft gerade sie viele Fragen auf: Warum setzt Schostakowitsch im Finalsatz die Maske jüdisch konnotierten Musizierens auf? Welchen Zweck verfolgt seine komponierte Aneignung dieser ethnischen Musiziersphäre? Was besagt seine musikalische Identifikation mit dem Jüdischen? Liegt hier die Möglichkeit einer Annäherung an das Phänomen Schostakowitsch?²⁴⁷

Kunstentwürfe, Selbstentwürfe, Sinnfragen

In seinem *Vierten Streichquartett* verzichtet Schostakowitsch auf jeden Textbezug. Anders als z. B. im *Achten Quartett*²⁴⁸ ignoriert der Komponist auch die Möglichkeit, durch das Zitieren einer ursprünglich vokalen Originalmelodie die semantische Deutung in eine bestimmte Richtung zu lenken. Ein unverfänglicher Titel, eine altherwürdige Gattung, eine unverdächtige Besetzung, eine nach außen hin ganz traditionsorientierte musikalische Form und eine im Detail auch als autonom kompositorische Problemstellung auffaßbare Ausarbeitung machen es unmöglich, die komponierte Identifikation mit dem Jüdischen so eindeutig auf eine formulierbare Aussage zu bringen wie in der *Dreizehnten Symphonie*.

Gerade weil die Identifikation musikalisch so dicht und komplex ist, liegt es nahe, daß die intendierte Aussage von besonderer Brisanz ist. Indem Schostakowitsch die

247 Vgl. die Erörterungen zu Beginn des Kap. *Rollen und Rollenmasken*.

248 Im *Achten Streichquartett* zitiert Schostakowitsch einen Auszug aus seinem *Klaviertrio*, welcher auf eine jüdische Originalmelodie zurückgeht, und außerdem ein Revolutionslied und einen Auszug aus seiner Oper *Lady Macbeth von Mzensk*. Der verschwiegene, aber indirekt mitzitierte Text dieser Melodien bestätigt den Klagegestus des *Achten Quartetts*.

jüdischen Musizierelemente so dicht in seinen eigenen Stil einbindet, daß Eigenes und Fremdes nicht mehr auseinanderzuhalten sind, nutzt er die Verweiskraft der jüdisch konnotierten Elemente offenkundig dazu, in diesem Quartett auch eine Aussage über sich selbst zu machen.²⁴⁹ Und wenn diese Selbstaussage nur unter der Maske eines gewissermaßen neutralen Werks erfolgen kann, so dürfte sie dem offiziellen Bild des sowjetischen Staatskomponisten deutlich entgegenstehen. Bei der Frage nach dem Selbstbild, das Schostakowitsch von sich hat und musikalisch vermittelt, scheint das *Vierte Quartett* also aufschlußreicher zu sein als die *Dreizehnte Symphonie*, denn in dem Kammermusikwerk verbirgt sich eine mehrfach verschlüsselte Selbstaussage, die tiefer geht als das Bekenntnis gegen den Antisemitismus in der Symphonie.

Schon die Symphonie legt freilich die Vermutung nahe, daß es Schostakowitsch nicht (nur) um die Anklage eines gewaltbereiten, geistlosen Judenhasses geht, sondern daß seine Identifikation mit dem jüdischen Volke auf der Gleichartigkeit von Leiderfahrungen beruht. In der *Zeugenaussage* heißt es ganz in diesem Sinne: "Für mich wurden die Juden zum Symbol. In ihnen konzentrierte sich die ganze menschliche Schutzlosigkeit."²⁵⁰ Dementsprechend zieht der Komponist die Verbindung zu den Opfern des Stalin-Regimes ("Ich denke ständig an diese Opfer"²⁵¹), zu denen er offenkundig auch sich selbst zählt.

Im Zusammenhang mit solchen Bekenntnissen betont Schostakowitsch, daß "Kunst mit dem Leben zu tun hat, [mit] lebendigen Tragödien, mit Ermordeten und Gefolterten"²⁵², und daß sie "die Zerstörerinnen des Schweigens"²⁵³ ist. Daraus ergibt sich zwangsläufig eine gesellschaftliche Aufgabe sowie die Fragen, wie der Komponist selbst diese wahrnimmt und welchen Sinn er seinem Komponieren beimißt. Denn wenn Schostakowitsch Macht, Gewalt und Unrecht nicht direkt anklagt, sondern sie auf äsopische Weise in seiner Musik reflektiert, dann wird diese Reflexion nur demjenigen verständlich sein, der ohnehin weiß, wovon die Rede ist. Dementsprechend wird sie auch nur denjenigen bewegen und verändern, der ohnehin zu Bewegung und Veränderung, zu Nachdenken und Einsicht bereit ist. Solche Menschen aber sind – so lehrt es die Geschichte – zumeist die Opfer. Die Täter dagegen sind in der Regel nichts als Funktionäre der Macht und als solche geistlos – eine Aussage, die sich ebenfalls aus vielen Werken Schostakowitschs heraushören läßt, zum Beispiel aus der *Siebten* und *Achten Symphonie*.

249 Vgl. Arnemanns (S. 51) Beobachtung über die Verbindung von jüdischer Intonation und D-Es-C-H-Namenssige in Schostakowitschs *Achtem Streichquartett*.

250 Volkow, S. 177.

251 Ebd., S. 176.

252 Ebd., S. 179.

253 Ebd., S. 178.

Wenn Kompositionen, in denen Leiderfahrungen thematisiert und äsopisch verschlüsselt als Selbstaussage hörbar werden, zusammengedacht werden mit solchen Werken, welche die Geistlosigkeit der Macht erfassen, ließe sich mit aller gebotenen Vorsicht folgende Hypothese entwickeln:

In Schostakowitschs Musik wird Leid auf seine Ursachen befragt. Diese wurzeln in willkürlicher Macht und blinder Gewalt und sind ohne Gefahr für das eigene Leben nicht zu benennen. Aber sie lassen sich indirekt im Medium der Kunst darstellen, denn Kunst besitzt die Möglichkeit, Phänomene des Lebens und Phänomene des Geistes in abgewandelter Form wiederzuspiegeln. Zwar ist Kunst nicht Wirklichkeit, aber Wirklichkeit kann in Kunst überführt werden. Dadurch wird Kunst zu einer Maske, hinter der sich Wirklichkeit verbirgt; und je stärker die Maskenhaftigkeit betont wird, desto mehr wächst das Verlangen nach einem kritischen Blick hinter diese Maske. Der Wunsch nach Entlarvung steigert sich. Auf diese Weise wächst die Chance, das Böse der geistigen Reflexion zugänglich zu machen, es schließlich in Sprache zu fassen und es dadurch sozusagen zu bannen. Ist dieser Schritt erst einmal vollzogen, haben auch Widerstand und Gegenkräfte eine Entwicklungsbasis gewonnen.²⁵⁴

Diesen Weg beschreitet Schostakowitsch in seinen jüdischen Kompositionen. Hier bedient er sich der Maske eines ethnischen Idioms, in dem das Schicksal der Juden stets hörbar mitschwingt. Es wird vorgeführt, damit der Hörer es zur Kenntnis nehmen und sich mit ihm und seinen Ursachen und Verursachern auseinandersetzen kann.

Eine entscheidende Erkenntnis kommt hinzu: Da sich der Komponist mit diesen Werken offenkundig ganz identifiziert, identifiziert er sich auch mit dem Leid des jüdischen Volks. Dadurch gewinnt er eine Möglichkeit, sich selbst zu definieren. Die Musik hilft ihm, seine eigenen Leiderfahrungen zu erkennen, zu benennen und zu bewältigen. In den jüdischen Werken gilt, was Sigrid Neef anhand des zitatreichen *Achten Streichquartetts* prägnant formuliert hat: "Sinn dieser Selbstzitate war Selbstrettung durch Spurensicherung."²⁵⁵

Damit übernehmen die Werke im jüdischen Melos eine wichtige Übergangsfunktion in Schostakowitschs Gesamtwerk, und es ist bezeichnend, daß die meisten der ethnisch konnotierten Kompositionen in der krisenreichen Zeit zwischen 1948 und 1960 entstehen und das Jüdische darüber hinaus im *Achten Streichquartett* eine Synthese mit einer anderen Art von Selbstaussage eingeht.

254 Ein Urbild für diesen Denkansatz zeigt die Märchenfigur vom bösen Rumpelstilzchen, welche, sobald sie beim Namen genannt wird, keine Macht mehr besitzt und sich selbst vernichtet.

255 Neef, S. 42.

Das *Achte Quartett* ist deutliches Zeichen eines Wandels in Schostakowitschs Ausdrucksweise und Selbstauffassung. Benötigt er in den Jahren zwischen 1948 und 1960 noch den Umweg über das jüdische Melos, damit er auf äsopische und maskenhafte Weise zu einer Erkenntnis über sich selbst gelangen kann, so vermag er ab dem *Achten Streichquartett*, Selbstaussagen mehr und mehr in einer unverstellten Sprache zu formulieren.

Und er muß dies auch, denn dieser musikalische Wandel wird begleitet von einem Wandel des Leidbewußtseins. Spricht Schostakowitsch in der Phase zwischen 1948 und 1960 unter der Maske des Jüdischen vor allem von seinen Leiderfahrungen im Stalinismus, von Macht und Ohnmacht, Willkür und Unterdrückung, so abstrahiert er im Alter mehr und mehr von diesen historischen Konkretisierungen. Die zeitspezifische Komponente löst sich auf in der allgemeinmenschlichen Erfahrung der Endlichkeit und des Sterben-Müssens. Verstärkt durch eigene schwere Krankheit, wird das Zur-Sprache-bringen von Gewalt abgelöst durch ein Sprechen über den Tod.²⁵⁶

Dieses Sprechen über den Tod ist zugleich ein Benennen der eigenen Lebens(end)ängste, wobei Schostakowitsch keinen Umweg über fremde Idiome mehr geht. Seine Partituren werden karger, sparsamer, aber auch substantieller – mit einer deutlichen Konzentration auf das Wesentliche. Sie lassen das Ringen um eine Musik erkennen, die von der Geißel der Zeit befreit ist und "nach Überwindung der Zeitgrenzen [...] die Sehnsucht nach Weiterleben und Bleiben"²⁵⁷ erfüllt. Es entwickeln sich Züge eines Spätwerks.²⁵⁸

Die Auseinandersetzung mit dem Tod weckt die Frage nach der eigenen, zwiespältigen künstlerischen und menschlichen Existenz. In der Beschäftigung mit lyrischen Texten thematisiert Schostakowitsch immer wieder unterschiedliche Facetten seines realen oder idealen Lebensentwurfs,²⁵⁹ aber der Versuch einer Selbstbestimmung – sowohl was seine reale Vergangenheit angeht als auch hinsichtlich seiner idealen ethisch-ästhetischen Position – erweist sich als ein Prozeß, der bis zum Ende seines Lebens nicht abgeschlossen ist.

"Ich denke viel über das Leben, den Tod und die Karriere nach", schreibt Schostakowitsch am 3. Februar 1967 an Isaak Glikman. "Ich bin enttäuscht von mir selber. Genauer gesagt davon, daß ich ein sehr grauer, mittelmäßiger Komponist bin. Ich blicke von der Höhe meiner 60 Jahre auf den 'zurückgelegten Weg' [...]. Da mir

256 Vgl. ebd., S. 36 und S. 38.

257 Klemm, *Zeitloses Spätwerk*, S. 332.

258 Die kompositorischen Merkmale von Schostakowitschs Spätwerk hat Sebastian Klemm in seiner Dissertation vorbildlich untersucht und problematisiert.

259 Vgl. Grönke, "Kunst und Künstler...", S. 160 f.

noch 10 Jahre zu leben bleiben, wird sich dieser schreckliche Gedanke durch all diese Jahre schleppen ... Nein! Ich wollte nicht an meiner Stelle sein. Allerdings, das Komponieren von Musik – ein krankhafter Hang – verfolgt mich. Heute habe ich 7 Romanzen nach Worten von A. Blok beendet."²⁶⁰ – Trotz aller Selbstzweifel, wie sie auch durch seine späten Vokalkompositionen deutlich belegt sind, bleibt bis zu seinem letzten Krankenhausaufenthalt die Sorge um sein Werk erhalten – zumindest um einige ausgewählte Partituren. Seine Arbeit bleibt ihm Lebensmittelpunkt und Lebenssinn. Das karge, intensive Spätwerk bezeugt, daß Schostakowitsch in seinen letzten Lebensjahren den Umweg über die Maske nicht mehr benötigt, um das zu sagen, was er durch seine Musik über sich selbst und seine Zeit kundtun möchte.

260 Schostakowitsch, *Briefe...*, S. 245 f.