

LIESEL MARKOWSKI

Dmitri Schostakowitsch –

»Ich habe keine einzige

Note geschrieben, die falsch ist.«

Gedanken zu zwei

neuen Publikationen

Der Name Dmitri Schostakowitsch ist weltbekannt. Für viele Menschen in zahllosen Ländern verbindet sich mit ihm vor allem ein Werk, das gleich nach seiner Uraufführung 1942 wie ein Lauffeuer Verbreitung fand: die »Leningrader Sinfonie«. Schostakowitschs »Siebente«, den tapferen Bewohnern seiner im Zweiten Weltkrieg 900 Tage und Nächte belagerten und umkämpften Heimatstadt gewidmet, wurde nicht nur in der Sowjetunion zum Symbol des Sieges über die faschistischen Eindringlinge und des Überlebens. Heute ist sie eine Legende bewegender Musik.

Solche Popularität übertrifft alle vergleichbare Resonanz, die sinfonische Musik in diesem, unseren Jahrhundert erfahren hat. Schostakowitschs Werke sind präsent in den Konzertsälen. Neuerdings war dies zu erleben bei den 45. Berliner Festwochen »Berlin/Moskau – Moskau/ Berlin – im Herbst 1995, als neun seiner Sinfonien, drei seiner Konzerte und zahlreiche Kammermusik gespielt wurden.

Unbestritten ist der künstlerische Rang des Komponisten. Doch seine Persönlichkeit scheinen Schleier des Unklaren, Widersprüchlichen zu verhüllen. War Dmitri Schostakowitsch (1906-1975), seinerzeit die Nummer eins der offiziellen sowjetischen Musikkultur? Geehrt mit Preisen, Auszeichnungen und Titeln in seiner Heimat wie in anderen Ländern, bedacht mit Ämtern und Funktionen, galt er als integriert in die sowjetische Gesellschaft, ein Vorkämpfer und Verfechter des sozialistischen Realismus. Sein persönliches Leben blieb eher im Hintergrund. Offiziell verbal geäußertes schien seine Individualität zu verdecken. Nur wenige und meist unvollkommene Informationen gab es über Auseinandersetzungen um manches seiner Werke, um Kritiken und Reglementierungen in der Sowjetunion. Das Image des Komponisten blieb davon unberührt, zumindest in der DDR, in den sozialistischen Ländern. Wie Gerüchte gingen andere Nachrichten um, seit die sogenannten, nämlich nicht autorisierten »Memoiren« Schostakowitschs von Solomon Volkov 1979 postum im Westen publiziert worden waren: vom Herausgeber nachträglich aufgezeichnete Gesprächsprotokolle über Schostakowitschs Positionen zum stalinistischen Machtapparat und die ihn treffenden Restriktionen, auch kritische und oppositionelle Meinungen, häufig in bedenkllicher wörtlicher Rede. In der DDR unter der Hand gelesen, versetzten sie in Erstaunen, vergrößerten aber auch Zweifel und Ungeklärtheit.

Anlaß zu weiterem Nachdenken über Dmitri Schostakowitsch

Liesel Markowski – studierte bis 1959 an der Deutschen Hochschule für Musik Gesang und an der Humboldt-Universität zu Berlin Musikwissenschaft. Promovierte über das Massenmedien-Konzept Hanns Eislers, war bis 1990 Chefredakteurin der Zeitschrift »Musik und Gesellschaft«.

Wir veröffentlichen diesen Beitrag anlässlich des 90. Geburtstages von Dmitri Schostakowitsch am 25. September 1996.

geben gegenwärtig zwei neue Bücher in deutscher Sprache, die 1995 – zum 20. Todestag des Komponisten – ediert wurden. Beide Autoren/Herausgeber standen in persönlicher Beziehung zu Schostakowitsch. Ihre Mitteilungen haben daher auch den Wert von Zeitzeugenschaft. Ebenso sind Momente der Befangenheit zu bemerken. Wichtig ist, daß beide Publikationen näher an den Menschen und Künstler Schostakowitsch heranführen, daß sie die schwierigen Umstände und Beweggründe seines Lebens und Schaffens zu begründen suchen.

Der Theaterwissenschaftler und Kritiker Isaak Glikman veröffentlichte nahezu 300 Schreiben, die Schostakowitsch von 1941 bis 1974 (seit der Evakuierung nach Kuibyschew bis ein Jahr vor seinem Tod) an ihn, einen seiner wenigen wirklichen Freunde, vorwiegend nach Leningrad gesandt hat. Den Abdruck der lückenhaften Dokumente (von denen ein Großteil, wie auch Glikmans Antworten, verloren ging) versah er mit ausführlichen Kommentaren und informativen Fakten. (Dmitri Schostakowitsch, Briefe an einen Freund. Chaos statt Musik? Argon 1995, russisch 1993). Sachlich, fast geschäftsmäßig distanziert und dennoch voller Achtung und Herzlichkeit für den Adressaten wirken die meist kurzen Briefe. Mitteilungen über Reisen, Familiäres, Krankheiten, über Personen, vor allem aber über Aufführungsdaten sowie den Beginn oder Abschluß einer Komposition bestimmen den Inhalt, selten aber Künstlerisch-Kompositionelles. Glikman, Fußballfreund und Ratgeber, »Ghostwriter« und Sekretär, war für Schostakowitsch absolute Vertrauensperson. Das beweisen die Briefe. So lassen Glikmans umfangreiche Ergänzungen und Erinnerungen – stets von einer tiefen emotionalen Beziehung zu Schostakowitsch getragen – auf die psychische Situation des Briefschreibers schließen.

Die während des Krieges verfaßten Briefe tragen alle den Zensurstempel. Zensur wird aber auch später stets im Spiel gewesen sein. Daher war Vorsicht geboten und ratsam, seine »abweichenden« Ansichten zu verstecken. Schostakowitsch verbarg Kritik, so der Herausgeber, hinter falschem oder ironischem Lob, indem er sich gängiger propagandistischer Phrasen bediente, die Glikman aufklärt. Doch sind seine Deutungen und Dechiffrierungen, wenn auch glaubhaft, nicht belegte Interpretation. Deutlich aber wird die vertrauliche Übereinstimmung in der Ablehnung sowohl des Stalinschen Terror-Regimes wie unberechenbarer politischer Gewalt und Dummheit. Lange, so Glikman, habe er mit der Herausgabe des Materials gezögert. Denn Schostakowitsch, sein »Idol«, hielt Persönliches zurück. Er vernichtete jegliche, an ihn gerichtete Briefe. Memoiren zu schreiben habe er stets strikt abgelehnt. Eine wichtige Publikation, leider in nicht immer einwandfreier und zuverlässiger Drucklegung (Übersetzung, Register).

Das andere Buch, eine umfangreiche, sorgfältig erarbeitete, faktenreiche Biographie mit klugen Werkbetrachtungen schrieb Krzysztof Meyer. Der polnische Komponist, 1943 in Krakow geboren, war von früher Jugend an ein Verehrer Dmitri Schostakowitschs. Er stand einige Jahre mit ihm in Briefwechsel und traf mehrmals mit Schostakowitsch zusammen. Seine Schrift, Revision und Neufassung einer früheren Biographie (u.a. Reclam, Leipzig

1980) ist so etwas wie ein Klartext: schonungslos offene umfassende Darstellung des Lebens- und Schaffensweges. (Schostakowitsch. Gustav Lübbe Verlag Bergisch Gladbach 1995). Meyer bemüht sich in seinen engagierten Ausführungen, Widersprüche zwischen dem Künstler und dem gesellschaftlich aktiv Tätigen aufzudecken. Er versucht, die Folgen stalinistischer Bedrohung zu benennen und zu erklären. Korrekt befragt er alle nur zugänglichen Quellen, doch bleibt auch seine Interpretation häufig Belege schuldig. Sympathisch ist, daß Krzysztof Meyer am Ende alles offen läßt, daß er sich mit persönlichen Erinnerungen an die »rätselhaft« Gestalt Dmitri Schostakowitsch verabschiedet.

Beide Autoren zeichnen das Bild des von ihnen hochgeschätzten Komponisten als bescheidenen, gütigen und hilfsbereiten, aber persönlich zumeist distanzierten Menschen. (Als »introvertierten Griesgram« begegnet er Meyer bei dessen erstem Besuch.) Beide Autoren sehen Schostakowitsch als ein Opfer stalinistischer Unterdrückung und Machtwillkür. Dafür haben sie Fakten und Berichte von Zeitzeugen anzuführen. Mancher Vorgang wird so entlarvend erhellt. Dies zeigt schon der Untertitel von Glikmans Buch »Chaos statt Musik?« an, der jenen verhängnisvollen Prawda-Artikel von 1936 in Frage stellt.

Was war geschehen? Die parteioffizielle Zeitung hatte den jungen Komponisten mit einer vernichtenden Kritik seiner in Leningrad und Moskau und auch im Ausland erfolgreichen Oper »Lady Macbeth von Msensk« angegriffen. Seine Musik wird dort als »Dickicht des musikalischen Chaos« bezeichnet. Sie wird der »Disharmonie« und des »vulgären Naturalismus« bezichtigt. Damit wirke sie den Erwartungen der sowjetischen Kultur entgegen. Das war ein harter Schlag. Er bedeutete nicht nur die Absetzung jeglicher Aufführungen. In dieser Hochzeit Stalinscher Säuberungen und Schauprozesse war solch ein Schlag lebensbedrohend, zumal es im Umfeld Schostakowitschs Verfolgungen gab: in der Familie (Großvater verschleppt, Schwester und Schwager verbannt) wie unter nahestehenden Künstlern und Bekannten (Komponist Moissej Wainberg inhaftiert, General Michail Tuchatschewski hingerichtet, Theatermann Wsewolod Meyerhold ermordet). Die im Prawda-Artikel versteckte Drohung (»Dieses Spiel kann böse enden.«) versetzte Schostakowitsch in Angst und Schrecken. Monatelang rechnete er mit seiner Verhaftung, schlief in Tageskleidern, das gepackte Kofferchen neben sich. Glikman nennt diese Erfahrung zu Recht »das traumatische Schlüsselerlebnis Schostakowitschs« (S. 30).

Es kam aber noch schlimmer! 1948 richtete sich eine weitere Attacke gegen ihn. In dem vom ZK-Sekretär Shdanow initiierten Kampf gegen den »Formalismus« (manifestiert durch eine Resolution des ZK der KPdSU) wurde Schostakowitsch an erster Stelle genannt. Verbandspräsident Chrennikow griff in seiner Kongreßrede vor allem ihn scharf an, dann folgte das übliche Zeremoniell mit vorgeschriebener Selbstkritik und Einsicht des »Delinquenten«. Die Sängerin Galina Wischnewskaja hat diese Verdammung des im überfüllten Saal auf einer ganzen Reihe sich selbst überlassenen »Angeklagten« in ihren Erinnerungen eine öffentliche

Sicherlich ist Ihnen der im Januar 1936 in der »Prawda« veröffentlichte bekannte Aufsatz »Chaos statt Musik« noch in Erinnerung. Dieser Aufsatz erschien auf Weisung des Zentralkomitees und brachte die Meinung des ZK über Schostakowitschs Oper zum Ausdruck: Ich erinnere an einige Stellen aus diesem Aufsatz:

»Von der ersten Minute an verblüfft den Hörer an dieser Oper die betont disharmonische, chaotische Flut von Tönen. Bruchstücke von Melodien, Keime einer musikalischen Phrase versinken, reißen sich los und tauchen erneut unter im Gepolter, Geprassel und Gekreis. Dieser ›Musik‹ zu folgen ist schwer, sie sich einzuprägen unmöglich. Das gilt für fast die ganze Oper. Auf der Bühnen wird der Gesang durch Geschrei

ersetzt. Gerät der Komponist gelegentlich in Bahn einer einfachen und verständlichen Melodie, so stürzt er sich sofort wieder, als wäre er erschrocken über ein solches Unglück, in das Labyrinth des musikalischen Chaos, das stellenweise zur Kakophonie wird. Die Ausdruckskraft, die der Hörer erwartet, wird durch einen wahnwitzigen Rhythmus ersetzt. Durch musikalischen Lärm soll Leidenschaft zum Ausdruck kommen.

Der Grund für all das liegt nicht in der mangelnden Begabung des Komponisten, nicht in seinem Unvermögen, einfache und starke Gefühle in der Musik auszudrücken. Diese absichtlich ›verdrehte‹ Musik ist so beschaffen, daß in ihr nichts mehr an die klassische Opernmusik erinnert und sie mit symphonischen Klängen, mit der einfachen allgemeinen verständlichen Sprache der Musik nichts mehr gemein hat. Das ist eine Musik, die nach dem gleichen Prinzip der Negierung der Oper aufgebaut ist, nachdem die ›linke‹ Kunst überhaupt im Theater die Einfachheit, den Realismus, die Verständlichkeit der Gestalt, den natürlichen Klang des Wortes negiert...

Die Gefahr einer solchen Richtung in der Sowjetmusik liegt klar auf der Hand. Die ›linke‹ Entartung in der Oper hat den gleichen Ursprung wie die ›linke‹ Entartung in der Malerei, der Dichtung, der Pädagogik und der Wissenschaft. Das kleinbürgerliche ›Neuerertum‹ führt zur Loslösung von der wahren Kunst, der wahren Wissenschaft und der wahren Literatur. Der Komponist der ›Lady Macbeth von Mzensk‹ mußte

Hinrichtung genannt. Isolierung, Schmähchriften und Denunziationen in der Presse, Verschwinden der Werke von den Spielplänen, Verlust der Lehrämter in Moskau und Leningrad auf unwürdige Weise waren das Weitere.

Krzysztof Meyer beobachtet von da an eine Zweigleisigkeit im Verhalten Schostakowitschs: persönliche Verslossenheit und Kontaktlosigkeit einerseits – rege öffentliche Betätigung andererseits. Isaak Glikman berichtet vom Schweigen Schostakowitschs auf Kritik und von dessen Vermeiden jeglichen Streits mit den Opponenten, wie borniert sie auch auftreten mochten.

Hatte Dmitri Schostakowitsch zwei Gesichter? Hat er sich dem stalinistischen Machtsystem gebeugt und offiziell »mitgemacht«, um Terrain für seine eigentliche, die kompositorische Arbeit zu gewinnen? Meyer bezeichnet solch widersprüchliche Spaltung als Opportunismus. War Schostakowitsch mutlos und ohne oppositionellen Widerspruch? Es fällt schwer, die Überlegungen des polnischen Autors in diese Richtung weiterzudenken. Wie war das Verhältnis Schostakowitschs, eines der wohl größten Komponisten unseres Jahrhunderts, zu seinem Land, der Sowjetunion? Menschliche Wahrheit wird man in seinen Werken, kaum aber in offiziellen Aussprüchen oder Presseinterviews finden. Glikman meint, daß Schostakowitschs Werke »seine innere Biographie darstellen« (S. 8).

Schostakowitsch, das ist die Quintessenz beider Publikationen, hat sich in seiner Musik gegen die ihm und vielen anderen Unschuldigen geltenden Repressionen des Stalinismus gewehrt. Hier war sein Widerspruch unüberhörbar und konsequent. »Ich habe ... keine einzige Note geschrieben, die falsch klingt« antwortete er einmal auf freundschaftliche Einwände gegen einen seiner Artikel in der Presse. (Meyer, S. 571). Trotz aller öffentlichen Anwürfe und trotz wiederholter und schließlich dauernder ernster Erkrankungen hat er als Komponist seine Identität bewahrt. Mit höchster Selbstdisziplin, so Glikman, blieb er dem Grundsatz künstlerischer Wahrhaftigkeit treu – trotz der Repressalien, die nach Stalins Tod und nach dem Ende der Chruschtschowschen »Tauwetter-Periode« weitergingen. Dafür steht die gigantische 4. Sinfonie (1936), kurz vor der Uraufführung auf »oberen« Rat hin von Schostakowitsch zurückgezogen und erst 25 Jahre später erstmals öffentlich gespielt. Dafür steht das erste Violinkonzert, 1948 als »formalistisch« nicht zugelassen und endlich 1962 von David Oistrach uraufgeführt. Dafür stehen die 8. und 10. Sinfonie und der »Antiformalistische Rajok«, eine bissige Parodie auf Stalin und seine unterwürfigen Organisatoren der Kampagne von 1948, der in der Schublade geheim gehalten werden mußte.

Ein Schlüsselwerk künstlerischer Aufrichtigkeit aber ist die 13. Sinfonie nach Texten Jewtuschenkos. Mit dem Eingangssatz »Babi Jar«, Gedenken an die Ermordung tausender Juden in der Schlucht bei Kiew durch die deutschen Faschisten, geriet das Werk in die Auseinandersetzungen um das Gedicht. Es war die zweite öffentliche Berührung Schostakowitschs mit bedrückenden antisemitischen Tendenzen in seiner Heimat, nach seinen Liedern »aus jüdischer Volkspoesie« von 1948, die er drohender Repressionen

wegen sieben Jahre zurückhalten mußte. Die durch Kirill Kondraschin, den Dirigenten, gegen Widerstände durchgesetzte überaus erfolgreiche Uraufführung der 13. Sinfonie wurde in der »Prawda« nur mit einer Zeile erwähnt. Schostakowitsch aber feierte selbst jeden Jahrestag dieser Premiere. Es ist eines seiner persönlichsten, tief tragischen Werke. Die Verse des vierten Teils »Ängste«, von Jewtuschenko extra für diese Komposition geschrieben, sind als sein erschütterndes Psychogramm zu begreifen: »Ängste lauerten rings in den Ecken, ... zähmten die Menschen mit hämischer Fratze«, heißt es da. Und: »Auch die Ängste, mit Freunden zu sprechen oder gar mit der eigenen Frau. Ängste, die das Vertrauen zerbrechen...«. Bis zu seinem Tod wurde es der »Dreizehnten« von den Behörden immer wieder erschwert, im Lande aufgeführt zu werden.

Schöpferische Unerschrockenheit in seinen Werken war ein Gegenpol zu jener Angst, die Schostakowitsch seit den Restriktionen des Stalinschen Terrors geprägt hat, eine traurige Erfahrung, die er mit vielen seiner Landsleute teilte. Muß ihm Opportunismus angerechnet werden, weil er sich in Ämtern, Funktionen, Unterzeichnungen von Denkschriften hervortat? Wollte er so Terrain (ein Alibi) für seine künstlerische Arbeit schaffen? War er Opportunist, weil er sich nicht hat durchringen können, Erklärungen von Dissidenten zu unterzeichnen? Diesen Fragen und Argumentationen Krzysztof Meyers möchte man nicht widerspruchslos folgen, wenn man sich Herkunft und Lebensweg Schostakowitschs vor Augen führt.

Gewiß, er war zutiefst mit der russischen Kultur verbunden. Aber Schostakowitsch war ebenso ein Kind der Sowjetunion, nannte sich selbst einen sowjetischen Künstler. Als Kind erlebte er die Revolution im Februar und im Oktober 1917. Erste Kompositionsversuche haben mit diesem Thema zu tun: ein »Trauermarsch für die Opfer der Revolution«, »Kleine Revolutionssymphonie«. Heranwachsend erlebt er den großartigen Aufschwung der künstlerischen Avantgarde in seiner Heimatstadt und in der jungen Sowjetunion. Sie wird geprägt durch Namen wie Eisenstein, Pudowkin, Wertow und Tretjakow und Tendenzen zu einer kulturellen Emanzipation der Massen. Der junge Dmitri kann sein Talent in dieser anregenden kulturellen Atmosphäre entfalten. Seine 1. Sinfonie, Abschlußarbeit am Konservatorium, ist ein Volltreffer, der ihn im In- und Ausland bekanntmacht.

In diesen hoffnungsvollen Aufschwung – auch die Uraufführung der Oper »Die Nase« nach Gogol zählt dazu – treffen ihn die öffentlichen Verurteilungen wie ein vernichtender Donnerschlag. Aufrechten Gang als Komponist üben, bedeutet nun, einen Balance-Akt zu bestehen. Wir wissen, daß Schostakowitsch ihn bestanden hat, er hatte die Kraft dazu, denn Komponieren war »der Trost und der wesentliche Sinn seines Daseins« (Glikman, S. 312).

Hat aber Dmitri Schostakowitsch diesen Sinn gar als Feind oder als Opportunist in seinem Lande erfüllt? War die Tragik seines Lebens nicht vielmehr um eine beträchtliche Dimension bedrückender als die eines Dissidenten, der sich eine Nische sucht inmitten bedrohlicher gesellschaftlicher Unmenschlichkeit? Ist

die nervöse, verkrampfte, fallsüchtige Musik des Jazz entlehnen, um seinen Helden »Leidenschaft« zu verleihen.«

A. Shdanow: Eröffnungsrede auf der Beratung von Vertretern der sowjetischen Musik im Zk der KPdSU (B), Januar 1948, in: ders.: Über Kunst und Wissenschaft, Berlin 1951, S. 52.

Schostakowitsch als Kind der Sowjetunion, mit der Hoffnung auf eine gerechte Gesellschaftsordnung aufgewachsen, nicht aufs schrecklichste von der eigenen Sache enttäuscht und beleidigt worden? Und waren nicht manche der von ihm übernommenen Ämter und Funktionen auch Versuchsfelder, Ungerechtigkeiten entgegenzuwirken, Beschuldigten zu helfen? Glikman berichtet von solchen Bemühungen Schostakowitschs als Abgeordneter. Sein ureigenes Feld der Wahrheit und Ehrlichkeit hat er allerdings in seiner Musik gesehen, zu Recht. Und auch die von Meyer als propagandistisch und mißlungen bezeichneten und als Gelegenheitskompositionen gewerteten Werke, wie die 12. Sinfonie »Das Jahr 1917«, gehören dazu. Ein Gesamtwerk, das sich in höchst unterschiedlichen Genres, von der Oper bis zum populären Massensied an höchst unterschiedliche Hörer wenden sollte und wendet.

Die schwarze Trauer aber, wie sie in der 14. Sinfonie zum Thema des Todes anklingt, läßt die Tragik und Verzweiflung des Komponisten in erschütternder übergreifender Menschlichkeit verständlich werden. Ist es nicht auch die Verzweiflung eines Enttäuschten, der sich den Ideen des sozialistischen Gesellschaftsentwurfs verbunden fühlte? Eine vergleichbare individuelle Tragik erlebte Hanns Eisler mit der vernichtenden Kritik seiner Oper »Faustus« in der DDR.

Dmitri Schostakowitsch bleibt sicher eine »rätselhafte Persönlichkeit«, die Fragen aufgibt. Sein Denken offenlegende verbale Dokumente sind der bisherigen Quellenlage nach rar oder nicht vorhanden. Schostakowitschs Werke schreiben »abgesehen von ihrem enormen objektiven Wert – seine innere Biographie«, meint Glikman (S. 8). Aber Musik ist auslegbar, Quellen, auch solche aus zweiter Hand sind, wie es mit Volkov geschieht, benutzbar. Leider wird davon auch in oberflächlicher, entstellender Weise Gebrauch gemacht.

Unkenntnis, Mißverständnis und besonders Voreingenommenheit verhindern häufig ein wahres Bild des Komponisten, das den Umständen seines Lebens- und Schaffensweges entspricht. So kommt es zu fatalen und peinlichen Ausrutschern: »Immer wieder mußte sich ... Schostakowitsch mit der Forderung auseinandersetzen, Beethovens Neunte noch einmal ›auf sowjetisch‹ zu schreiben.« Und, zur Kammermusik (nach dem 8. Streichquartett): »Schostakowitsch steht hier wie während seines ganzen schöpferischen Lebens als sowjetischer Komponist in einer Spannung zwischen von ihm erwartetem offiziellen Antifaschismus und persönlichem Ausdrucksbedürfnis aus eigener Betroffenheit. Schostakowitsch bewegte sich, von Stalin und seinen Nachfolgern abwechselnd bekämpft und zur Verherrlichung des Sozialismus dienstverpflichtet ... immer zwischen den Rollen des ›Hofkomponisten‹ und des ›Hofnarren‹.« (Einführungstext zu einem Konzert während der Berliner Festwochen am 7. September 1995)

Verordneten Antifaschismus hatte Dmitri Schostakowitsch so wenig nötig wie irgend ein Bürger der von Hitlers Armeen mit Krieg heimgesuchten Sowjetunion. Er hat sich in seiner belagerten Heimatstadt zur Armee gemeldet und versah, als er abgelehnt wurde, Luftschutzdienste. Drei Sätze seiner »Siebenten« komponierte

Einige weitere Auszüge aus dem Aufsatz:

»Während sich unsere Kritik – und damit auch die Musikkritik – vor dem sozialistischen Realismus verneigt, setzt uns die Bühne mit Schostakowitschs Werk größten Naturalismus vor... Und das alles ist grob, primitiv, vulgär... Die Musik ächzt und stöhnt, keucht und gerät außer Atem, um die Liebesszenen möglichst natürlich darzustellen. Und die ›Liebe‹ wird in der ganzen Oper in der vulgärsten Weise breitgetreten... Der Komponist hat sich offensichtlich nicht die Aufgabe gestellt, dem Gehör zu schenken, was die sowjetischen Opernbesucher von der Musik erwarten und in ihr suchen. Als hätte er bewußt seine Musik chiffriert, alle Töne in ihr so durcheinandergebracht, daß sie nur für

er dort unter Beschuß und in ständiger Lebensgefahr. Antifaschismus war für ihn eine Grundhaltung und kein offizieller Gegensatz zu seinem individuellen Ausdrucksbedürfnis, wie man hier weißmachen will. Die Partitur des 8. Streichquartetts trägt die Widmung »Im Gedenken an die Opfer von Faschismus und Krieg«. Sie entstand 1960 in Dresden, als der Komponist dort an seiner Musik zum Film »Fünf Tage, fünf Nächte« arbeitete. In einem Brief vom 19. Juli 1960 teilt er Glikman seinen Wunsch mit, sich diese Komposition selber zu widmen: »... dem Andenken des Komponisten dieses Quartetts« (S. 176). Zwischen der eingeschriebenen Widmung und solcher gewünschten Selbstzuwendung, die musikalisch u.a. durch sein Namensanagramm belegt ist, muß kein Widerspruch bestehen. Persönliches und allgemein menschliches Leiden fließen in ergreifender Expression zusammen.

Im genannten Einführungstext fragt die Autorin zweifelnd, ob denn das heutige westliche Publikum den Umgang mit dieser Musik gelernt habe. Dem westlichen Hörer komme das 8. Streichquartett »wie viele andere Werke Schostakowitschs äußerlich einfach oder gar banal vor«. Das Publikum an jenem Festwochenabend im Kammermusiksaal der Philharmonie – in der Mehrzahl Westberliner – verharrte minutenlang in ergriffenem Schweigen, ehe der Beifall losbrach. Es hatte die Musik offenbar wohl verstanden: Das bedrängend Persönliche, die lastende Klage wird zugleich als existentielle Gefährdung empfunden. Das Liedzitat »Im Kerker zu Tode gemartert« macht dies klingend konkret: Das Leiden unter Krieg und Faschismus schließt das Leiden Schostakowitschs unter stalinistischer Bedrohung ein. Seine Wahrheit teilt sich uneingeschränkt jenen mit, die hören und fühlen wollen.

Ästheteten und Formalisten, die ihren gesunden Geschmack verloren haben, genießbar bleibt.« Dies schrieb die »Prawda« vor zwölf Jahren.

A. Shtanow: Eröffnungsrede auf der Beratung von Vertretern der sowjetischen Musik im ZK der KPdSU (B), Januar 1948, in: ders.: Über Kunst und Wissenschaft, Berlin 1951, S. 52f.

ANZEIGE

<p>»Leben ist Kultur und sonst gar nichts!« Das Kulturforum. Eine Initiative der PDS</p>	<p>»Was der Mensch zum Leben braucht ?«</p> <p>Eine Veranstaltung zur Diskussion der kulturellen Dimensionen von Denken, Arbeit und Sozialem. 6. – 8. Dezember 1996 im Haus am Köllnischen Park</p> <p>Geben uns die alten neuen kulturellen Muster eine Chance? – sie zu verlassen? – sie zu verändern? – und was würde das bedeuten?</p> <p>Gespräche, Interviews, Hearings & Happenings zur Vorbereitung des nächsten Parteitages der PDS im Februar 1997</p> <p>Gegen die asoziale Unverschämtheit von Oben setzen wir – zunächst – die Kraft unseres Geistes</p> <p>Koordinationsbüro des Kulturforums: René Beder, Karl - Liebknecht - Haus Kleine Alexanderstraße 28 Tel.: 030 / 24 00 93 22, Fax.: 030 / 24 00 93 38</p>
--	--