



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„1945 – Die 9. Symphonie von
Dmitri Dmitrijewitsch Schostakowitsch.
Ein Werk des Krieges oder der Groteske?“

Verfasserin

Susanne Rosenlechner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, April 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt: Musikwissenschaft

Betreuer: Ao. Univ-Prof. i. R. Dr. Herbert Seifert



INHALTSVERZEICHNIS

1.	EINLEITENDE WORTE	3
2.	KULTURPOLITIK VON LENIN BIS STALIN	
2.1	KULTURPOLITIK VON 1917-1921 MUSIKKULTUR IN DER REVOLUTION.....	6
2.2	KULTURPOLITIK VON 1921-1932 MODERNISTEN VERSUS PROLETARIER.	12
2.3	KULTURPOLITIK VON 1932-1940 SOZIALISTISCHER REALISMUS. DIE PRAWDA-KAMPAGNE	15
2.4	KULTURPOLITIK VON 1939-1945 DER GROÙE VATERLÄNDISCHE KRIEG.	22
2.5	KULTURPOLITIK VON 1946-1948 SHDANOW-ÄRA. ZK-BESCHLUSS VON 1948.	26
2.6	ZUSAMMENFASSUNG KAPITEL 2.....	30
3.	MUSIK SCHOSTAKOWITSCHS	
3.1	SCHOSTAKOWITSCH ALS SYMPHONIKER.....	32
3.2	GOTTESNARRENTUM UND GROTESKE.....	46
3.3	DIE KRIEGSSYMPHONIEN	59
3.4	DIE NEUNTE SYMPHONIE „DER BERG KREIÙTE – UND GEBAR EINE MAUS“	67
3.5	EXKURS: DIE MYSTERIÖSEN NEUNTEN.....	79
3.6	AUF DEN SPUREN VON KRIEGSSYMBOLIK UND GROTESKE IM WERK	83
3.6.1	1. SATZ - ALLEGRO	83
3.6.2	2. SATZ - MODERATO	91
3.6.3	3. SATZ - PRESTO	92
3.6.4	4. SATZ - LARGO	94
3.6.5	5. SATZ - ALLEGRETTO.....	98
3.7	ZUSAMMENFASSUNG UND ERGEBNIS KAPITEL 3.....	105
4.1	CONCLUSIO	112
4.2	ABSTRACT	113
4.3	QUELLENVERZEICHNIS.....	114
4.4	DANKSAGUNG	123
4.5	LEBENS LAUF.....	124

1. Einleitende Worte

Die Bekanntschaft mit dem Komponisten Dmitri Dmitrijewitsch Schostakowitsch habe ich zum größten Teil meinem Diplomarbeitsbetreuer ao. Univ.-Prof. i.R. Dr. Herbert Seifert zu verdanken. In dem von ihm abgehaltenen Seminar über die ‚Musikalische Semantik‘, im Sommersemester 2008, wurde es zu meiner Aufgabe, Schostakowitschs Symphonien von eins bis acht auf ihre musikalische Semantik zu untersuchen. Die Beschäftigung mit dieser Arbeit erfüllte mich so sehr, dass ich mich noch tiefgründiger mit dem Thema auseinandersetzen wollte und den großartigen sowjetischen Komponisten zum Gegenstand meiner Diplomarbeit ernannte.

Das Quellenmaterial über das Lebens- und Schaffenswerk Schostakowitschs ist beinahe unendlich. Ich fasste den Entschluss, mich weiterhin im Bereich seiner symphonischen Werke zu bewegen. Da die Literatur zu seinen berühmtesten Symphonien, wie etwa zur ‚Vierten‘, ‚Fünften‘ oder ‚Siebten‘ bereits ausreichend existiert, habe ich mich für ein weniger bekanntes Werk entschieden, welches fortan meine volle Begeisterung erhielt.

Die ‚9. Symphonie‘ ist insofern spannend, weil sie den Erwartungen ihrer Hörer völlig widersprach. Das Entstehungsjahr 1945 spielt in diesem Fall eine erwähnenswerte Rolle, sodass ich es als notwendig empfand, auf diese Jahreszahl im Titel der vorliegenden Arbeit hinzuweisen. Die ‚9. Symphonie‘ von Schostakowitsch war nicht das Werk, das sich der Staatsapparat unter Stalin und das sowjetische Volk unter einer ‚Neunten‘ – wie wir sie von Beethoven kennen – vorgestellt hatten. Die Sowjetmacht hatte offiziell den Krieg über die Faschisten gewonnen und erwartete sich ein entsprechend huldigendes Siegeswerk. Eine Apotheose an Stalin wurde von Schostakowitsch selbst angekündigt, jedoch nicht eingehalten. Was hatte ihn dazu bewegt eine heiter klingende ‚Minisymphonie‘ von 25 Minuten als Huldigung für den Sieg vorzulegen? Mit dem Einsatz der Groteske bewegt er sich auf dünnem Eis. Einige Stellen im Werk wirken überspitzt und forciert. Ist es Schostakowitschs Art die Freude über den Sieg auszudrücken? Kann eine solche Freude nach dem Krieg überhaupt existieren? Oder schlüpft der Komponist in die Rolle des Gottesnarren, um dieses groteske Werk rechtfertigen zu können? Enthält die Symphonie semantische Elemente des Krieges? Kann es eventuell sogar als Kriegswerk bezeichnet werden? Um auf die relevante Frage des Titels zurückzukommen ist es Ziel dieser Arbeit, herauszufinden, ob die ‚9. Symphonie‘ ein Werk des Krieges oder der Groteske ist.

Bevor jedoch auf eine genauere Untersuchung eingegangen werden kann, ist es unabhömmlich sich mit den nötigen Vorabinformationen zu beschäftigen. Die Grobgliederung meiner Arbeit teilt sich in zwei Hauptkapitel. Im theoretischen Teil beschäftige ich mich mit der Kulturpolitik von Lenin bis Stalin. Ich beginne mit der Behandlung der Musikkultur in der Zeit der Revolution und des Bürgerkrieges, weil ich der Meinung bin, dass bereits unter Lenin wichtige Ansatzpunkte für die weitere Entwicklung der Kulturpolitik in der Sowjetunion entstanden sind. In den 1920er Jahren kämpften zwei Interessensgruppen (Modernisten versus Proletarier) um die Vorherrschaft der Musikkultur. Für die Sowjetunion allgemein relevante Kulturbegriffe, wie der sozialistische Realismus und die Prawda-Kampagne sind speziell für Schostakowitschs Schaffensperiode von gewichtiger Bedeutung. Die Gründe warum Schostakowitsch einerseits von allen Seiten gelobt und als Nationalheld gefeiert und andererseits als Volksfeind und Formalist verachtet wird, sollten ebenso eruiert werden.

Die Literaturvorlagen zur Kulturpolitik basieren größtenteils auf Boris Schwarz' Buch über die ‚Musik und das Musikleben in der Sowjetunion von 1917 bis zur Gegenwart‘ und auf Krzysztof Meyers Standardwerk über Schostakowitschs Leben, Werk und Zeit. Schwarz vermittelt eine fundierte und politisch ideologische Betrachtung über die Musikkultur der Sowjetunion und offenbart sich als Schostakowitsch Spezialist. Meyer, ein guter Freund des Komponisten und Kenner seiner Musik, schildert in chronologischer Abfolge sein Schaffenswerk die damit verbundenen kulturpolitischen Ereignisse und über Schostakowitsch als Privatperson.

Im Hauptkapitel dieser Arbeit liegt die Konzentration im Allgemeinen auf Schostakowitschs Symphonik und im Besonderen auf seiner ‚9. Symphonie‘. Das Kapitel 3.1 sollte einen groben Überblick über seine fünfzehn symphonischen Werke geben. Die Begrifflichkeiten Gottesnarrentum und Grotoske sind häufig in Zusammenhang mit der ‚9. Symphonie‘ anzutreffen und werden daher in einem eigenen Kapitel definiert. Schostakowitschs ‚7. und 8. Symphonie‘ werden aufgrund der kriegsthematischen Analogien zur ‚Neunten‘ ausführlicher behandelt. Bevor die Spurensuche nach Grotoske und Kriegselementen im Werk begonnen werden kann, möchte ich mit einem Exkurs über ‚Die mystischen Neunten‘ auf die Besonderheiten dieser geschichtsträchtigen Zahl hinweisen.

Am Beginn meiner Literaturrecherche bin ich auf ‚Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch‘ von Solomon Wolkow gestoßen. Die Erstausgabe aus dem Jahr 1979 – ausgeliehen von der Universitätsbibliothek Wien – war das erste ausführliche Werk, das ich über ihn gelesen hatte. Das Buch begeisterte mich und ich verspürte bald den Wunsch, ein eigenes Exemplar zu erstehen. Dies wurde kein leichtes Unterfangen. Die Memoiren waren vergriffen und an keiner öffentlichen Verkaufsstelle zu erwerben, selbst Antiquariate konnten mir nicht weiterhelfen. Nach Monaten entdeckte ich ein Angebot auf einer Versteigerungsplattform im Internet. Ich war bereit, das Sechsfache des eigentlichen Wertes für die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch, in Taschenbuchausgabe zu ersteigern. Wenige Tage später hielt ich eine Neuauflage aus dem Jahre 2003 in den Händen. Das Exemplar beginnt mit einem Vorwort zur aktuellen Ausgabe von Schostakowitsch Experte Michael Koball. Er berichtet über eine langjährige Debatte über die ‚Echtheit‘ von Wolkows Aufzeichnungen:

„Zeugenaussage – Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch, herausgegeben und aufgezeichnet von Solomon Wolkow – so der Originaltitel – gaben den Blick frei auf einen neuen Schostakowitsch, der mit dem linientreuen Staatskomponisten, als der er im Westen betrachtet wurde, nicht mehr das geringste gemein hatte. Hier rechnete Schostakowitsch in seinem typischen, zynischen Humor mit hohen Musikfunktionären und Komponistenkollegen ab und machte auch vor seinen Peinigern aus Staatsführung und Parteiapparat nicht halt. Der Tenor des Buches: Hinter der offiziellen Figur gab es einen zweiten Schostakowitsch, der in seiner Musik verschlüsselt aussprach, was öffentlich zu sagen den Tod bedeutet hätte. Der offizielle Staatskomponist der UdSSR, dekoriert mit Stalinorden und anderen hochdotierten Preisen, entlarvte das menschenverachtende Regime und lieh dem Leid von Millionen Menschen seine Stimme. Und – er wurde verstanden, das Wort vom heimlichen Dissidenten machte seitdem im Westen die Runde.“¹

Solomon Wolkow berichtet in seinem Vorwort davon, dass er sich für seine Recherche sehr oft mit dem Komponisten getroffen hat.² Schostakowitschs dritte Frau Irina Antonowna Schostakowitsch und auch sein Sohn Maxim bestreiten die enge Bekanntschaft zwischen

¹ Zit. M. Koball, in: S. Wolkow, 2003, S. 10.

² Vgl. S. Wolkow, 2003, S. 27ff.

Wolkow und Schostakowitsch und sehen „*das Buch als eine Fälschung*“.³ Die Vermutung liegt nahe, dass die Familie bei einer Zustimmung, die Macht des - in den Memoiren kritisierten - Staatsapparates zu befürchten hatte. Gegen Ende der 1980er Jahre bekannte sich Maxim Schostakowitsch zu aller Verwunderung wiederum auf die Echtheit der Memoiren.⁴ Die Diskussionen darüber sind bis heute nicht eindeutig geklärt. Einige Kritiker beharren weiterhin auf eine Fälschung, andere wiederum suchen Beweise, um das Gegenteil bezeugen zu können. Nichtsdestotrotz ist es ein faszinierendes und spannendes Werk. Aufgrund der unsicheren Echtheit des Werkes werde ich jedoch in der vorliegenden Diplomarbeit nur sehr spärlich bzw. kaum daraus zitieren oder vergleichen.

Bei den Bezeichnungen, die sich in der Arbeit auf Personen beziehen, sind beide Geschlechter, unabhängig von der in der Formulierung verwendeten geschlechtsspezifischen Bezeichnung, gemeint.

2. Kulturpolitik von Lenin bis Stalin

2.1 Kulturpolitik von 1917-1921 Musikkultur in der Revolution.

Das Jahr 1917 ist in der Sowjetunion bekannt als das Jahr der Revolutionen. Zur Februarrevolution wurde der letzte Zar Nikolaus II. abgedankt⁵ und bereits zur Oktoberrevolution kamen die Bolschewiken unter Wladimir Iljitsch Uljanow, bekannt unter dem Pseudonym Lenin, an die Macht.⁶ Die sowjetischen Kommunisten setzten sich zur Aufgabe, für den Sozialismus zu kämpfen. Sie versprachen den Sowjetbürgern das Kriegsende, mehr Land für die Bauern und Fabriken für die Arbeiter.⁷ Doch waren dies leere Zusicherungen und statt dem lang ersehnten Frieden warteten weitere vier Jahre Bürgerkrieg auf das Volk.⁸

Gegenüber Deutschland, Frankreich, England und Amerika hatte Russland in punkto Industrie einiges aufzuholen. Die Revolution und der Aufbau des Sozialismus mitsamt der

³ Zit. M. Koball, in: S. Wolkow, 2003, S. 13.

⁴ Vgl. M. Koball, in: S. Wolkow, 2003, S. 15.

⁵ Vgl. B. Schwarz, 1982, S. 25.

⁶ Vgl. B. Schwarz, 1982, S. 27.

⁷ Vgl. B. Feuchtner, 2002, S. 13.

⁸ Vgl. B. Feuchtner, 2002, S. 14.

Industrialisierung sollte helfen, mit einer ‚sozialistischen neuen Erziehung‘, den ‚neuen Menschen‘ und eine ‚neue Gesellschaft‘ zu schaffen.⁹

Die Begriffe Revolution und Musik stehen in einer hohen Affinität zueinander.¹⁰ Obwohl es in jenen Tagen weitaus grundlegendere Bedürfnisse gab, wie beispielsweise Hunger und Durst zu stillen und die materielle Not zu beseitigen, wurde von den sowjetischen Führern die Kultur niemals außer Acht gelassen und immer bedacht.¹¹ Fred K. Prieberg erwähnt in seinem Buch ‚Musik in der Sowjetunion‘ folgendes über die Kultur in der Revolution:

„Man komponierte atonal und schuf Lärmsinfonien mit dem seltsamsten Instrumentarium. Das Theater der Zeit mit Autos, Kanonen und feuernden Rotarmisten auf der Bühne, mit symbolistischem, geometrischem Dekor und projizierten Agitationsparolen. Während das junge Sowjetreich sich gegen die äußeren und inneren Feinde erbittert zur Wehr setzte, gegen Weißgardisten und Interventionstruppen, blühte im Lande selbst die Kunst und das künstlerische Experiment in voller Freiheit“¹²

Diese ‚neue revolutionäre Kunst‘ und die Entstehung des ‚neuen sowjetischen Menschen‘, war eine wichtige Epoche und für den weiteren Verlauf der russischen Musikgeschichte von großer Bedeutung.¹³ Auf der anderen Seite existierte auch die Kunstauffassung von Lenin:

„Die Kunst gehört dem Volke. Sie muss ihre tiefsten Wurzeln in den breiten schaffenden Massen haben. Sie muss von diesen verstanden und geliebt werden. Sie muss sie in ihrem Fühlen, Denken und Wollen verbinden und emporheben. Sie muss Künstler in ihnen erwecken und entwickeln. Dürfen wir einer Minderheit süßen, ja raffinierten Biskuit reichen, während es den Massen der Arbeiter und Bauern an Schwarzbrot fehlt? ... Damit die Kunst zum Volke und das Volk zur Kunst kommen kann, müssen wir das allgemeine Bildungs- und Kulturniveau heben.“¹⁴

Kunst muss also für alle Menschen zugänglich gemacht werden. Um diesem Vorhaben gerecht zu werden, wurde eine Stelle in der Politik geschaffen die dafür zu sorgen hatte, die

⁹ Vgl. B. Feuchtner, 2002, S. 17.

¹⁰ Vgl. B. Schwarz, 1982, S. 7.

¹¹ Vgl. B. Schwarz, 1982, S. 8.

¹² Zit. F. K. Prieberg, 1965, S.21.

¹³ Vgl. F. K. Prieberg, 1965, S. 21.

¹⁴ Zit. V. Lenin in: C. Zetkin, 1961, S. 17f.

Sowjetbürger hinsichtlich Bildung und Kultur zu erziehen. Anatolij Lunatscharskij wurde am 26. Oktober 1917 zum „*Volkskommissar für das Bildungswesen*“ (Narkompros) ernannt.¹⁵ Er hatte die Aufgabe über die Kultur im ganzen Land zu wachen um das breite Massenpublikum zu erreichen und ihnen Kultur und Bildung näher zu bringen. Er sollte auch „*das Vertrauen der Künstler*“¹⁶ für die Politik gewinnen und ebenso hatte er dafür zu sorgen, die politischen Führer von den unverzichtbaren Künsten zu überzeugen.¹⁷

Hinzu kommt, dass er die Spannungen zwischen der futuristischen Musikbewegung und der traditionsbewussten proletarischen Kultur zu mildern hatte.¹⁸ Zum einen gab es Konflikte, weil die modernen Künstler nicht daran glaubten, dass die Arbeiter, welche teilweise jahrelang zum Sklavendasein gezwungen wurden¹⁹, in der Lage wären sich eine eigene Kultur zu schaffen, zumal sie größtenteils noch nicht einmal schreiben und lesen konnten, weil mit dem Aufbau von Bibliotheken und Schulen erst begonnen werden musste.²⁰ Zum anderen waren die Futuristen auch der Meinung, die Proletarier würden die alte sowjetische Kunst nur kopieren und somit Kitsch hervorrufen.²¹ Bernd Feuchtner äußert sich in seinem Buch: Dmitri Schostakowitsch ‚Und Kunst geknebelt von der groben Macht‘, folgendermaßen:

„Die klassenstolzen Arbeiter wollten sich von den Künstlern der alten Gesellschaft nichts mehr sagen lassen, sondern selber schreiben, Bilder malen, Lieder machen, um ihr Leben zu erfassen und ihren Kampf zu feiern.“²²

Letztendlich waren beide Bewegungen dagegen, dass einzig Lunatscharskij das Privileg hatte über alle kulturellen Belangen des Landes zu wachen und zu entscheiden.²³ Nichtsdestotrotz war es dem Volkskommissariat ein Anliegen, den modernen Künstlern sowie den Proletkult-Anhängern gleichermaßen Beachtung und Anerkennung zu schenken.²⁴ Das Ziel war beide Bewegungen zu unterstützen. Dem sowjetischen Arbeiter sollte ein uneingeschränkter Zugang zur Kultur verschafft werden, um aus ihm den ‚neuen‘ Menschen kreieren zu können.²⁵

¹⁵ Vgl. B. Schwarz, 1982, S. 29.

¹⁶ Zit. B. Schwarz, 1982, S. 29.

¹⁷ Vgl. B. Schwarz, 1982, S. 29.

¹⁸ Vgl. B. Schwarz, 1982, S. 33.

¹⁹ Vgl. B. Feuchtner, 2002, S. 17.

²⁰ Vgl. B. Feuchtner, 2002, S. 16.

²¹ Vgl. B. Feuchtner, 2002, S. 16.

²² Zit. B. Feuchtner, 2002, S. 16.

²³ Vgl. B. Schwarz, 1982, S. 33.

²⁴ Vgl. B. Schwarz, 1982, S. 33.

²⁵ Vgl. B. Schwarz, 1982, S. 36f.

Die sowjetische Regierung veranlasste die Verabreichung von gratis Eintrittskarten für Konzert- und Theaterveranstaltungen für alle Interessenten und registrierte am enormen Bildungshunger der Proletarier, dass sie vor der Revolution niemals die Möglichkeit hatten sich der Kultur anzunähern.²⁶

Nachdem Lenin im Jahr 1918 den Kriegszustand für das Land erklärt hatte, sollte Lunatscharskij dafür sorgen, die Soldaten und ebenso auch die übrige Bevölkerung stets bei Laune zu halten.²⁷ Daher gab es eine riesengroße Anzahl an täglichen Musikveranstaltungen, welche nicht nur in Konzert- und Theatersälen abgehalten wurden, sondern auch direkt in Fabriken und Arbeiterlokalen stattfanden.²⁸ Einige Musiker hatten belastende Erinnerungen an jene Konzerte, so zum Beispiel der russische Opernsänger Fjodor Iwanowitsch Schaljapin. Er erzählte, dass er einmal in einer Reitschule für 15.000 ungewaschene und schmutzige Arbeiter sang und heilfroh war, dafür mit einem Sack Mehl und etwas Zucker davon gekommen zu sein, denn Geld hatte sowieso seinen Wert verloren.²⁹ Auch Alexander Gretschaninow erinnerte sich an jene Zeit:

„In den ersten Jahren der bolschewistischen Revolution fanden in verschiedenen Distrikten Moskaus Konzert-Vorträge für Arbeiterkinder statt... Während der Pause gab man uns Hering und (scheußliches) Schwarzbrot, um uns bei Kräften zu halten. Anstelle eines Honorars erhielten wir Mehl, Getreide und manchmal, als besondere Prämie, ein wenig Zucker und Kakao... Meine Gesundheit war durch Unterernährung und Kälte so sehr untergraben, dass ich mich kaum auf den Füßen halten konnte. Meine Hände waren so voller Frostbeulen, dass ich das Klavier nicht berühren konnte... Ich hatte eine Gelegenheit, die Seidenbänder von meinen Lorbeerkränzen für Mehl, Gemüse, Äpfel und andere landwirtschaftliche Produkte einzutauschen... (In diesem Sinne) waren die Konzerte ‚produktiv‘... Der Dichter Iwanow erhielt anstelle eines Lorbeerkranzes zwei Birkenklötze, die er wie einen gehüteten Schatz nach Hause trug und in seiner Wohnung verwahrte, aus Angst, sie könnten ihm im Hof gestohlen werden.“³⁰

²⁶ Vgl. B. Feuchtner, 2002, S. 16.

²⁷ Vgl. B. Schwarz, 1982, S. 38.

²⁸ Vgl. B. Schwarz, 1982, S. 37.

²⁹ Vgl. B. Schwarz, 1982, S. 37.

³⁰ Zit. B. Schwarz, 1982, S. 38.

Fakt ist, der Hunger hatte die Musiker oft dazu getrieben unter den unmöglichsten Umständen aufzutreten. Nicht selten auf nur halb funktionierenden Instrumenten und in unbeheizten Konzertsälen mit Handschuhen und in dicken Mänteln eingepackt.³¹ Dass darunter die Qualität der Musik erheblich litt, muss nicht eigens erwähnt werden. Und obwohl an jenem grausam kalten Winter (1918-1919) die Stromversorgung nur sehr spärlich funktionierte, die Menschen auf den Straßen froren und auch der öffentliche Verkehr größtenteils stillgelegt wurde, waren die Konzert- und Theatersäle täglich außergewöhnlich voll.³² Als wäre alles in bester Ordnung.

Um über die Kontrolle aller kulturellen Institutionen des Landes verfügen zu können, beschließt das Volkskommissariat für Bildungswesen (Narkompros) die Verstaatlichung sämtlicher Kulturbetriebe. Theater- und Konzerthäuser, Bibliotheken, Kunstsammlungen, Künstlervereinigungen, Kulturhäuser, Konservatorien, Musikverlage und viele mehr, waren davon betroffen und von nun an in den Händen des Staates gefangen.³³ In einer Zeit, in welcher Hungersnot und Mangel an materiellen Dingen an der Tagesordnung standen, hatte die Regierung auf der Stelle das Geld eine Verstaatlichung der Kulturbetriebe durchzuführen.³⁴ Die Anhänger der proletarischen Kultur sowie die Futuristen leisteten zweifellos Widerstand und forderten die Verantwortung der Kultur zurück.³⁵ Zwischen Proletkult und Narkompros herrschte von nun an ein ständiger Kampf um die Massenerziehung des Volkes.³⁶ Daraufhin wurden dem Proletkult die staatlichen Zuschüsse gestrichen.³⁷ Sie merkten schnell, dass es immer schwieriger wurde als eigenständige, autonome Kultur zu existieren und schon im Jahr 1920 fand die Bewegung ein Ende.³⁸

Das Ergebnis einer Konferenz am 29. Oktober 1920, welche Lunatscharskij einberufen ließ, wurde zu einer wichtigen Schrift mit dem Titel „*Grundsätze der Kulturpolitik*“³⁹ veröffentlicht. In dem Dokument vermischen sich Lenins orthodoxe Ideen mit jenen des Proletkultes.⁴⁰

³¹ Vgl. B. Schwarz, 1982, S. 37.

³² Vgl. B. Schwarz, 1982, S. 39.

³³ Vgl. B. Feuchtner, 2002, S. 21.

³⁴ Vgl. B. Feuchtner, 2002, S. 22.

³⁵ Vgl. B. Feuchtner, 2002, S. 22.

³⁶ Vgl. B. Schwarz, 1982, S. 44.

³⁷ Vgl. B. Feuchtner, 2002, S. 23.

³⁸ Vgl. B. Schwarz, 1982, S. 46.

³⁹ Zit. B. Schwarz, 1982, S. 52.

⁴⁰ Vgl. B. Schwarz, 1982, S. 53.

Wichtige Ansätze darin waren:

- die Künste müssen dem Staat untergeordnet sein;
- die Musikproduktionen sollten eine „*hohe ideologisch-revolutionäre Qualität*“⁴¹ aufweisen;
- Amateure sollten sich künstlerisch selbst verwirklichen;
- „(...) *in der Musik wurde besonderes Gewicht auf Chorgesang und Massenveranstaltungen gelegt, da sich darin Kunst und Volksbrauchtum gegenseitig ergänzten.*“⁴²

Daraufhin fertigte das Volkskommissariat einen Katalog mit Musikstücken an, welche zu „*reaktionär*“⁴³ waren und deshalb nicht mehr aufgeführt werden durften. Anspruchsvolle Orchesterwerke blieben somit aus und waren nicht länger gefragt⁴⁴. Das Massenlied erhielt einen sehr hohen Stellenwert. Alte revolutionäre Lieder wurden mit neuen Texten versehen und massentauglich vermarktet. Dies war die Zeit der „*revolutionären Volksmusik*“⁴⁵, an welcher die sowjetische Regierung großen Gefallen fand. Bekannte Musiker und Künstler widmeten sich gezwungenermaßen diesem Genre, denn nur hier wurden Kompositionen von der Regierung subventioniert. Einfallsarmut und Eintönigkeit in der Musik waren die Erkenntnisse dieser Ära, welche erfreulicherweise nicht lange anhielt.⁴⁶ Erste Vorboten des ‚sozialistischen Realismus‘ wurden hier bereits erkennbar, obwohl dieser Begriff zu jener Zeit noch nicht verwendet wurde.

⁴¹ Zit. B. Schwarz, 1982, S. 52.

⁴² Zit. B. Schwarz, 1982, S. 52f.

⁴³ Zit. B. Feuchtner, 2002, S. 23.

⁴⁴ Vgl. B. Schwarz, 1982, S. 64.

⁴⁵ Zit. B. Schwarz, 1982, S. 64.

⁴⁶ Vgl. B. Schwarz, 1982, S. 64f.

2.2 Kulturpolitik von 1921-1932 Modernisten versus Proletarier.

1921 fand der Bürgerkrieg ein Ende und es war an der Zeit die Politik wieder umzugestalten. Die ‚neue ökonomische Politik‘ (NEP) wurde gegründet.⁴⁷ Obwohl sich der Staat nach wie vor das Recht behielt, die Großindustrie, die Banken und das Bildungswesen zu kontrollieren, wurde das Lohnsystem wieder eingeführt. Es konnte frei mit Getreide gehandelt werden, der Privatbesitz von kleineren Geschäften wurde toleriert und weitere Fabriken wurden gebaut.⁴⁸ Die wirtschaftliche Lage verbesserte sich durch die NEP. Dafür wurde dem kulturellen Aspekt wieder weniger Aufmerksamkeit geschenkt, das heißt, es wurde nicht mehr so sehr auf die Massentauglichkeit der Kompositionen beharrt. Daraus ergaben sich einerseits künstlerische Freiheiten in den Stilrichtungen, aber es gab auch deutlich weniger Geld für kulturelle Angelegenheiten. So wurden einige Musikzentren geschlossen und Veranstaltungen reduziert.⁴⁹ Einzig positiv war der neuerliche Kontakt zur westlichen Welt. Künstler aus dem Ausland wurden in die Sowjetunion eingeladen und sowjetische Musik wurde in den Westen geschickt.⁵⁰ Der internationale musikalische Austausch war für einen Teil der sowjetischen Kulturträger von großer Bedeutung. Gab es einige Jahre zuvor die Futuristen und den Proletkult, so formierten sich die Gruppierungen in jener Zeit erneut. Auf der einen Seite stand nun die ASM („*Assoziation für zeitgenössische Musik*“) welche den kulturellen Kontakt zum Westen pflegte und für experimentelle Kunst ihre Offenheit zeigte.⁵¹ Die Zwölftontechnik kam somit erstmals in die Sowjetunion.⁵² Sämtliche Komponisten waren Anhänger der ASM. Die ‚1. Symphonie‘ von Schostakowitsch erlangte durch die Verbindung zum Westen auch internationalen Erfolg.⁵³ Auf der anderen Seite gab es die RAPM („*russische Assoziation proletarischer Musiker*“). Das Hauptaugenmerk dieser Gruppe lag darin, die „*Hegemonie des Proletariats auf die Musik*“⁵⁴ auszuweiten. Nach den Grundsatzserklärungen der RAPM sollten sämtliche Musikschafter und ihre Zuhörer nach „*marxistischen Vorstellungen umerzogen werden.*“

⁴⁷ Vgl. B. Schwarz, 1982, S. 73.

⁴⁸ Vgl. B. Schwarz, 1982, S. 74.

⁴⁹ Vgl. B. Schwarz, 1982, S. 76.

⁵⁰ Vgl. B. Schwarz, 1982, S. 77.

⁵¹ Vgl. B. Schwarz, 1982, S. 93.

⁵² Vgl. B. Schwarz, 1982, S. 91.

⁵³ Vgl. B. Schwarz, 1982, S. 93.

⁵⁴ Zit. B. Schwarz, 1982, S. 97.

Ihre Prinzipien beschränkten sich neben der Grundlage des Massenliedes auf „*anti-modern, anti-westlich, anti-Jazz und auf anti-klassisch*“.⁵⁵

Stalin beeinflusste - bereits zu Lebzeiten Lenins als Generalsekretär der Partei - neben der Zwangskollektivierung und des Industrieplanes auch die Kulturpolitik und etablierte sich innerhalb kürzester Zeit zum Diktator.⁵⁶

Die Einführung des Fünfjahresplanes löste die neue ökonomische Politik ab und brachte mit sich, dass Lunatscharskij aus dem Bildungsministerium entfernt wurde. Als Nachfolger wurde Andrej Bubnow eingesetzt, für welchen die Kultur nicht sonderlich wichtig war.⁵⁷ Im Zuge dessen zeigte das Zentralkomitee eine intolerante Haltung gegenüber der Kultur und insbesondere den Vertretern der Literatur. Die Schriftsteller bekamen den Auftrag, ihre Literatur gemäß dem Dienste der Partei zu verfassen. Sie wurden dadurch vom Staat gefördert, verloren jedoch ihre Unabhängigkeit und künstlerische Freiheit. Es wurden auch unerfahrene Autoren aus der Arbeiterklasse geholt um für den Staat zu schreiben.⁵⁸ Die entstandenen Schriften wurden vor jeder Veröffentlichung von den Parteifunktionären kontrolliert. Diese Zeit war für die literarische Produktion besonders prägend – sie wird häufig „*Fünfjahresplan-Literatur*“ genannt.⁵⁹

Ein ähnliches Prozedere geschah im Bereich der Musik. Viele Musiker schlossen sich der RAPM an, weil die Chance auf Parteiförderung hier mittlerweile am vielversprechendsten war. Die Qualität der Musik litt erheblich unter diesen Bedingungen. Wieder wurde die Aufmerksamkeit nur dem Massenlied geschenkt. Die Proletarier gewannen dadurch an Macht und genossen bald eine Monopolstellung.⁶⁰ Daraus folgte die Auflösung der ASM im Jahre 1929.⁶¹ Die RAPM versuchte 1931 die gesamte Union unter ihren Einfluss zu bekommen, weigerten sich jedoch die ukrainische, georgische und armenische Musik als nationale Volksmusik anzuerkennen. Interne Konflikte waren die Folge und einige wichtige Mitglieder der RAPM forderten eine neue schöpferische Gruppierung.⁶² Im Unterschied zur RAPM wollte die neue Gruppe nicht nur die massentaugliche Unterhaltungsmusik fördern, sondern

⁵⁵ Zit. B. Schwarz, 1982, S. 101.

⁵⁶ Vgl. D. Dahlmann, 2007, S. 15f.

⁵⁷ Vgl. B. Schwarz, 1982, S. 184.

⁵⁸ Vgl. B. Schwarz, 1982, S. 99.

⁵⁹ Zit. B. Schwarz, 1982, S. 100.

⁶⁰ Vgl. B. Schwarz, 1982, S. 100.

⁶¹ Vgl. B. Schwarz, 1982, S. 101.

⁶² Vgl. B. Schwarz, 1982, S. 102f.

auch die Symphonie und die Oper.⁶³ Doch die Proletarier blieben uneinsichtig und ließen den neuen Gedanken keinen Platz. Das wurde ihnen zum Verhängnis. Nachdem die RAPM immer wieder von den Parteistrukturen abgekommen war und sich ihrer Monopolstellung zu sicher sein schien, entschied das Zentralkomitee im April 1932 „*alle proletarischen Organisationen des literarischen und künstlerischen Lebens (einschließlich der RAPM) aufzulösen.*“⁶⁴

Schostakowitsch schrieb Ende der Zwanziger und Anfang der Dreißiger Jahre seine ‚2. und 3. Symphonie‘. Wenn sich auch die ASM mit der RAPM duellierte, gelang es dem sowjetischen Komponisten mit seinen symphonischen Werken „*Elemente aus beiden Richtungen zu verarbeiten*“. Für Boris Schwarz sind „*die gegensätzlichen Elemente*“ zwar aneinandergereiht, aber von einer „*Verschmelzung*“ weit entfernt.⁶⁵ Doch dies ist legitim und wurde bei den jeweiligen Uraufführungen akzeptiert.

*„Für einmal waren sich modernistische wie proletarische Kritiker einig, dass die Idee der Revolution mit Dynamik und explosivem Schwung dargestellt war, der theatralische, deklamatorische Stil erschien gerechtfertigt, die klangliche Härte störte niemanden.“*⁶⁶

Die sowjetische Musikästhetik änderte sich in den 1930er Jahren radikal. Wurden die Werke Schostakowitschs einst gehuldigt und anerkannt, so wurde er bald mit Formalismus-Vorwürfen und Enttäuschungen konfrontiert.⁶⁷

⁶³ Vgl. B. Schwarz, 1982, S. 103.

⁶⁴ Zit. B. Schwarz, 1982, S. 104.

⁶⁵ Zit. B. Schwarz, 1982, S. 137.

⁶⁶ Zit. B. Schwarz, 1982, S. 137.

⁶⁷ Vgl. B. Schwarz, 1982, S. 137.

2.3 Kulturpolitik von 1932 – 1940

Sozialistischer Realismus. Die Prawda-Kampagne.

Der Zentralkomitee Beschluss von 1932 veranlasste also einen allgemeinen Künstlerverband welcher zur „Zentralisierung, Kontrolle und Vereinheitlichung des Kulturlebens“⁶⁸ bestimmt war. Die proletarischen Grundzüge wurden gegen sozialistische Elemente eingetauscht. Der Staatsapparat hatte somit die Kontrolle über seine „klassenlosen“ Mitglieder, welche sich „partei konform“ zu verhalten hatten.⁶⁹ Die Mehrzahl sowjetischer Komponisten, Musiker und Kritiker schlossen sich freiwillig dem Dachverband an, weil sie auf notwendige „Produktionsmittel“ nicht verzichten konnten. Aus finanzieller Sicht und aus Anerkennungsgründen (Preise und Ehrentitel) war eine Mitgliedschaft von erheblichem Vorteil.⁷⁰

Nachdem die wichtigsten Kunstschaaffenden des Landes nun unter Stalins Kontrolle waren, gab es von außerhalb keine Gegner, die ihm feindlich gesinnt waren. Also bestimmte Stalin seine Feinde innerhalb der Partei bzw. des Künstlerdachverbandes. Der bereits auf Lenin zurückzuführende Begriff ‚Volksfeind‘ wurde wieder aktuell.⁷¹ Der sowjetische Historiker Dmitri Wolkogonow unterstellte Stalin, dass er gelegentlich unter Verfolgungswahn litt und so war jeder, der seine Parteilinie und den Sozialismus in irgendeiner Weise in Frage stellte, ein Volksfeind.⁷²

Das wichtigste Organ des zentralen Künstlerverbandes war die im Jahr 1933 gegründete Musikzeitschrift „*Sowjetskaja Musyka*“ (Sowjetische Musik). Es ist eindeutig, dass der Staat auch hier die Kontrolle der Artikel über hatte und keine freien Meinungsäußerungen zuließ.⁷³ Die Medienpolitik in der Sowjetunion spielte bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine wesentliche Rolle. Lenin gründete im Jahr 1912 die Zeitung ‚Prawda‘ (deutsche Übersetzung: Wahrheit)⁷⁴. Die medienpolitischen Ziele der Zeitschrift beschränkten sich auf:

„die politisch-ideologische Erziehung im Sinne der geltenden Ideologie, die Unterstützung der Politik der Partei und damit der Machthaber, das Motivieren und

⁶⁸ Zit. M. Frei, 2006, S. 47.

⁶⁹ Vgl. A. Wehrmeyer, 2005/II, S. 40.

⁷⁰ Zit. M. Frei, 2006, S. 48.

⁷¹ Vgl. M. Frei, 2006, S. 32.

⁷² Vgl. D. Wolkogonow, 1993, S. 376f.

⁷³ Vgl. B. Schwarz, 1982, S. 188.

⁷⁴ Vgl. M. Frei, 2006, S. 38.

Aktivieren der Bevölkerung sowie das anleitende und kontrollierende Eingreifen in die politische und kulturelle Entwicklung des Landes. ⁷⁵

Nachdem alle wichtigen Führungspositionen der Prawda auch Mitglieder des Zentralkomitees der KPdSU waren, fiel die Einhaltung dieser Grundzüge nicht sonderlich schwer. Die Artikel der Prawda formulierten die Gesetze und Meinungen der Partei und waren einzuhalten. Zur Kritik ermächtigt war nur die Partei selbst. Externe Äußerungen wurden nicht gehört.⁷⁶ Der deutsche Medienwissenschaftler Siegfried Weischenberg formuliert die Situation folgerichtig:

*„Der Sender stehe im Zentrum und nicht – wie in offenen Mediensystemen – der Rezipient.“*⁷⁷

Die Prawda verweist im Jahr 1926 in einem Artikel auf den Begriff „*Sozialer Realismus*“, welcher in leicht abgeänderter Form im sowjetischen Kulturbegriff von großer Bedeutung wurde.⁷⁸ Andrej Alexandrowitsch Shdanow und Maxim Gorki verwendeten den heute noch gültigen Terminus ‚sozialistischer Realismus‘ erstmals in einer Rede des Literaturkongresses im August 1934.⁷⁹ Die Schriftsteller bekamen zur Aufgabe, ihre Literatur im Sinne der Ideologie des Sozialismus‘ zu verfassen.⁸⁰ Weitere Grundprinzipien aus der Rede Shdanows waren:

- „*Widerspiegelung der Wirklichkeit*“
- „*Klassenbezug*“
- „*Prinzip des Typischen*“
- „*Der positive Held*“
- „*Revolutionäre Romantik*“⁸¹

Für die Schriftsteller verbindlich wurde hiermit die Auflage ihre Texte traditionsgetreu, volksverbunden und für die Masse verständlich zu halten.

⁷⁵ Zit. P. Roth, 1982, S. 15f.

⁷⁶ Vgl. M. Frei, 2006, S. 40.

⁷⁷ Zit. S. Weischenberg, 1992, S. 122.

⁷⁸ Zit. F. K. Prieberg, 1965, S. 113.

⁷⁹ Vgl. M. Frei, 2006, S. 50.

⁸⁰ Vgl. M. Frei, 2006, S. 50.

⁸¹ Zit. M. Frei, 2006, S. 51.

„Dabei müssen Wahrheitstreue und historische Konkretheit der künstlerischen Darstellung mit der Aufgabe der ideologischen Umbildung und Erziehung der Werktätigen im Geist des Sozialismus verbunden werden.“⁸²

Obwohl der Begriff ursprünglich für den Bereich der Literatur galt, wurde er alsbald auch auf die übrigen Künste und speziell auf die Musik übertragen. Gefordert wurde nun auch ‚Musik für die Masse‘ und folgende Begrifflichkeiten wurden unumgänglich:

- *„Parteilichkeit“*
- *„Volkstümlichkeit“*
- *„Klarheit, Einfachheit, Verständlichkeit“*
- *„Realismus“*
- *„Wortgebundenheit“*
- *„Liedhaftigkeit“⁸³*

Das Kriterium ‚Wortgebundenheit‘ sollte für Literaten kein Problem darstellen. Die Musik hat es aufgrund ihrer Mehrdeutigkeit in der reinen Instrumentalmusik unter all den anderen Künsten deutlich am schwierigsten. Es wurden vermehrt Kantaten, Opern und Oratorien komponiert. Das Lied in der Symphonie rückt in den Vordergrund und entwickelt sich mit dem Begriff *„Liedsinfonie“* als neue Gattung im sozialistischen Realismus.⁸⁴ Für Dmitri Kabalewski erreicht das Lied und somit die Liedhaftigkeit *„maximale Lebendigkeit und Wahrhaftigkeit und damit die größte Massenwirksamkeit allen musikalischen Schaffens.“⁸⁵*

Es existieren auch Negativbegriffe unter den Werten des sozialistischen Realismus‘. So wird der Terminus ‚Formalismus‘ als Synonym für ‚Modernismus‘ gesehen und gilt als

„völliger Bruch mit dem klassischen Kulturerbe und damit Entwurzelung der nationalen Kultur und Zerstörung des Nationalbewusstseins sowie Abkehr von Volkstümlichkeit und von dem Prinzip des Dienstes der Kunst für das Volk [...]“⁸⁶

⁸² Zit. K. Städtke, 2002, S. 322.

⁸³ Zit. A. Wehrmeyer, 2005/II, S. 41f.

⁸⁴ Vgl. A. Wehrmeyer, 2005/II, S. 41f.

⁸⁵ Zit. D. Kabalewski, 1934, S. 4.

⁸⁶ Zit. H. A. Brockhaus u.a., 1979, S. 66.

Als Kosmopoliten wurden Künstler bezeichnet, welche zu wenig Patriotismus in ihren Werken verkörperten. Weitere Ismen waren im sozialistischen Realismus unerwünscht: „*Impressionismus, Expressionismus, Futurismus, Konstruktivismus, Romantik, Symbolismus, Mystizismus...*“⁸⁷ Auch das Element der Groteske in der Musik fand aufgrund des fernen Realitätsbezuges keinen Platz.⁸⁸

Der neue Musikstil der Sowjetunion verbietet jegliche Form von Individualität und Kreativität. Schostakowitsch aber schaffte es trotz alledem ein Werk zu komponieren, dass sowohl in der Kategorie des sozialistischen Realismus‘, als auch im Bereich der „*Dissidentenkultur*“ ihren Platz findet.⁸⁹ Die Rede ist von seiner ‚5. Symphonie‘. Das Werk vermittelt ohne Worte die Liedhaftigkeit, die erwartet wurde. Es ist einfach, heroisch, optimistisch und für das traditionsbewusste Volk nachvollziehbar. Nach den Vorwürfen an seine Oper ‚Lady Macbeth‘ durch die Prawda-Kampagne im Jahr 1936 hatte er nicht viele Möglichkeiten anders zu reagieren, als sich den Vorgaben des Sozialismus‘ anzupassen. Er vermittelte aber trotzdem nicht das Gefühl, sich mit dem konformen Werk dem System völlig untergeordnet zu haben. Durch die Sprache der Doppeldeutigkeit in seiner Musik bleiben die Interpretationen grenzenlos.⁹⁰

Die vielseitige Bandbreite seines kompositorischen Repertoires bescherte ihm seit jeher Sympathisanten aus den konträrsten Bereichen. So waren beispielsweise die grotesken und skurrilen Ballette ‚Der Bolzen‘ und ‚Das goldene Zeitalter‘, sowie auch seine erste Oper ‚die Nase‘ sehr beliebt bei den Modernisten. Andersrum komponierte er zum Gefallen der Proletarier seine ‚2. Symphonie – An den Oktober‘ ein Auftragswerk der Oktoberrevolution, seine ‚3. Symphonie – Zum 1. Mai‘ und aus seinem Spätwerk die ‚11. und 12. Symphonie‘ mit Revolutionsliedvertonungen. Boris Schwarz findet eine passende Beschreibung hierfür:

„Schostakowitsch gehörte allen und keinem.“⁹¹

Anfang des Jahres 1934 fand die Erstaufführung von Schostakowitschs zweiter Oper ‚Lady Macbeth von Mzensk‘ statt. Sie wurde groß gefeiert und von allen Seiten gelobt. Der Dirigent der Uraufführung sprach folgende Lobesworte:

⁸⁷ Zit. M. Frei, 2006, S. 54.

⁸⁸ Vgl. K. Kopp, 1990, S. 55.

⁸⁹ Zit. A. Wehrmeyer, 2005/II, S. 46.

⁹⁰ Vgl. A. Wehrmeyer, 2005/II, S. 46.

⁹¹ Zit. B. Schwarz, 1982, S. 199.

„Ich erkläre Lady Macbeth für ein geniales Werk, und bin überzeugt, dass dieses Urteil von der Nachwelt bestätigt werden wird. Man kann nicht umhin stolz darauf sein, dass das sowjetische Musiktheater eine Oper hervorgebracht hat, die alles überschattet, was die Oper in der kapitalistischen Welt leisten kann. Auch hier hat unsere Kultur die fortschrittlichsten kapitalistischen Länder nicht nur überholt sondern übertroffen.“⁹²

Obwohl die Oper auch einige kritische Stimmen aus dem Westen erhielt, die behaupteten, dass das Werk eine „Schlafzimmer-Oper“ und „Schostakowitsch zweifellos der bedeutendste Komponist pornographischer Musik in der Geschichte der Oper sei“⁹³, wurde es international, aber auch innerhalb des Landes oft zur Aufführung gebracht.

Auch Stalin genehmigte sich einen Opernbesuch. Er verließ jedoch die Vorstellung, ohne ein Wort mit dem Komponisten gewechselt zu haben. Das bedeutete im Regelfall nichts Gutes. Wenige Tage später, am 28. Jänner 1936, wurde in der Prawda ein Artikel abgedruckt, welcher die positive Stimmung in den Schatten stellen sollte. Der Text war der Auftakt einer stark medienpolitischen Kampagne, der ‚Prawda-Kampagne‘. Die entsprechende Bezeichnung dafür lieferte die Kommunikationswissenschaftlerin Petra E. Dorsch-Jungsberger.⁹⁴

Unter dem Titel „Chaos anstatt Musik“ („*Sumbur wmesto muzyki*“)⁹⁵ wurde die Oper ‚Lady Macbeth‘ einer sehr vernichtenden Kritik unterzogen. Der Artikel war übersät mit Vorwürfen von Formalismus bis über Naturalismus. Schostakowitsch wurde zum Volksfeind gemacht. Der Artikel predigte unter anderem, wie ein Werk in Zeiten des sozialistischen Realismus nicht auszusehen hatte.

Auszug aus dem Text worin an die sozialistische Volks- und Massenverständlichkeit appelliert wurde:

„Das Publikum wird von Anfang an mit absichtlich disharmonischen, chaotischen Tönen überschüttet. Melodiefetzen und Ansätze von Musikphrasen erscheinen nur, um

⁹² Zit. B. Schwarz, 1982, S. 200.

⁹³ Zit. B. Schwarz, 1982, S. 200f.

⁹⁴ Vgl. M. Frei, 2006, S. 58.

⁹⁵ Zit. B. Schwarz, 1982, S. 203.

sogleich wieder unter Krachen, Knirschen und Gekreis zu verschwinden. Dieser ‚Musik‘ zu folgen ist schwer, sie sich einzuprägen unmöglich.“⁹⁶

Dies sollte nicht der einzige mediale Angriff auf den sowjetischen Komponisten gewesen sein. Einige Tage später wurde auch Schostakowitschs Ballett ‚Der klare Bach‘ kritisiert.⁹⁷ Beide Werke und noch viele weitere⁹⁸ wurden aus dem Repertoire der sowjetischen Musikkultur genommen. In dieser Zeit entstand auch seine ‚4. Symphonie‘, die aufgrund der Medien-Kampagne und auf Anraten des Dirigenten Fritz Stiedry noch vor ihrer Uraufführung von Schostakowitsch zurückgezogen wurde. Erst 25 Jahre nach ihrer Fertigstellung wurde die Symphonie erstmals öffentlich gezeigt.⁹⁹ Schostakowitsch musste bereits geahnt haben, dass es mit seiner ‚4. Symphonie‘ ähnliche Auswirkungen hätte geben können. Dafür wurde die ‚5. Symphonie‘, wie zuvor berichtet, als gelungenes Meisterwerk des sozialistischen Realismus‘ gesehen und als „*praktische schöpferische Antwort eines sowjetischen Künstlers auf eine berechtigte Kritik*“¹⁰⁰ (Anspielung auf die Prawda-Artikel) beurteilt worden.

Die Artikel erschienen ohne Signatur, dies bedeutete, dass die Meinung der Partei dahinter stand. Gerüchten zufolge hatten Stalin oder Shdanow selbst die Feder in der Hand. Boris Schwarz weist darauf hin, dass er laut einer „*privaten Information*“ den Musikkritiker David Saslawskij für den Autor hält.¹⁰¹

Andreas Wehrmeyer ist der Ansicht, dass die Artikel nicht auf Schostakowitschs Musik oder auf seine Person gerichtet waren, sondern eher als eine Warnung für alle Komponisten gelten sollten.¹⁰² Die Prawda-Kampagne setzte ihre Reihe mit Vorwürfen bis ins Jahr 1938 fort und versteht sich als Vermittler des sozialistischen Realismus.¹⁰³ Allen Anhängern und Sympathisanten Schostakowitschs, die seine Oper zuvor gelobt hatten, fehlte nun der Mut den Komponisten zu verteidigen. In Zeiten der großen ‚Säuberungen‘ und der Intensivierung des

⁹⁶ Zit. K. Meyer, 2008, S. 208.

⁹⁷ Vgl. B. Schwarz, 1982, S. 203.

⁹⁸ „[...] die 2. und 3. Symphonie op. 14 bzw. op. 20 (1927 bzw. 1929), die 1. Klaviersonate op. 12 (1926), die 24 Präludien für Klavier op. 34 (1932/33), die Aphorismen op. 13 (1927) für Klavier, das Konzert für Klavier, Trompete und Streichorchester op. 35 (1933), die Ballette Der Bolzen op. 27 (1930/31) und Das goldene Zeitalter op. 22 (1929/30), die Erstlingsoper Die Nase op. 15 (1927/28) nach Gogol, die Sonate für Violoncello und Klavier op. 40 (1934), die Schauspielmusik zu Hamlet op. 32 (1931/32) sowie schließlich die Filmmusiken zu Freundinnen op. 41 (1934/35) und Goldene Berge op. 30 (1931)“ Zit. M. Frei, 2006, S. 165.

⁹⁹ Vgl. D. Redepenning, in: Hein, Steinbeck, 2007, S. 33.

¹⁰⁰ Zit. M. Frei, 2006, S. 163.

¹⁰¹ Vgl. B. Schwarz, 1982, S. 203.

¹⁰² Vgl. A. Wehrmeyer, 2005/II, S. 41.

¹⁰³ Vgl. M. Frei, 2006, S. 178.

politischen Terrors unter Stalin, wollte jeder – getrieben von der Angst – möglichst unauffällig und fern jeglicher Verbannung bleiben.¹⁰⁴ Marco Frei beschreibt die Situation folgenderweise:

„Menschen seien nicht verhaftet worden, sondern einfach verschwunden. Viele hätten die Nächte durchwacht, da die schwarzen Limousinen des NKWD vorzugsweise um Mitternacht vorgefahren seien, man habe sich reisefertig gemacht, wenn es spätabends klingelte; denn auch Verwandte, Bekannte und Freunde der Opfer verschwanden. Mitwisser der Operation hätten mit den Schlimmsten rechnen müssen. Es sei denunziert worden, um vermeintliche Vorteile zu ergattern oder niedere Instinkte zu befriedigen. Inquisition und Folter hätten zum alltäglichen Terror und zu den Haupt- und Staatssanktionen gehört.“¹⁰⁵

Egal ob Künstler, Unternehmer oder Offiziere - niemand war von Stalins Säuberungen ausgenommen. Dieser Zug wurde Stalin in den darauffolgenden Jahren noch zum Verhängnis. Schostakowitsch hatte sehr unter den Aktionen der Prawda gelitten. Obwohl ihm nie das Todesurteil verhängt wurde, war auch er vor einer Verbannung nicht gefeit und lebte unter der ständigen Angst, erneut verurteilt werden zu können.¹⁰⁶ In den umstrittenen Wolkow-Memoiren berichtete Schostakowitsch sein Leid:

„In der Periode [gemeint ist die Zeit der Prawda-Artikel] [...] war ich dem Selbstmord nahe. Die Gefahr schreckte mich, und ich sah keinen Ausweg. Ich war ganz und gar von Furcht beherrscht, war nicht mehr Herr meines eigenen Lebens. Meine Vergangenheit war ausgestrichen. Meine Arbeit, meine Fähigkeiten – sie wurden nicht gebraucht. Und die Zukunft bot keinen Hoffnungsschimmer. Ich wollte einfach verschwinden. Das war der einzig mögliche Ausweg. Ich dachte mit Erleichterung daran.“¹⁰⁷

¹⁰⁴ Vgl. B. Schwarz, 1982, S. 206.

¹⁰⁵ Zit. M. Frei, 2006, S. 33.

¹⁰⁶ Vgl. M. Frei, 2006, S. 156.

¹⁰⁷ Zit. S. Wolkow, 2003, S. 202.

2.4 Kulturpolitik von 1939 – 1945

Der große Vaterländische Krieg.

In der Sowjetunion herrschten bereits vor dem Einmarsch der deutschen Truppen desaströse Zustände. Der Historiker Stéphane Courtois schätzt die Zahl der liquidierten Sowjetbürger in den Jahren 1937-1938 auf ca. 690.000.¹⁰⁸ Unter den Opfern befanden sich einige der fähigsten Kommandanten und Generäle, die für den bevorstehenden Weltkrieg für Stalins Vorteil gewesen wären.¹⁰⁹

Trotz der Vereinbarung des Nichtangriffspaktes wurde die Sowjetmacht im Juni 1941 von deutschen Truppen überfallen. Obwohl Hitler einige Tage zuvor den Angriff voraussagte, reagierte der Staatsapparat unter Stalin nicht auf die Warnungen, sondern vertraute nach wie vor auf den Nichtangriffspakt. Innerhalb weniger Wochen drangen die Deutschen nach Leningrad und verdrängten die Rote Armee, welche ohne Plan hunderte Kilometer ins Landesinnere zurückwich. Stalin wartete mit dem Befehl zur Abwehr entschieden zu lange. Nach der Belagerung Leningrads forderte die Rote Armee Hilfe aus England und den USA und war dann erstmals im Dezember 1941 für einen Gegenangriff bereit.¹¹⁰

Die folgenden Monate zeigten den Krieg von seiner grausamsten Seite. Die Stadt Leningrad wurde 18 Monate von den Deutschen belagert und somit von der übrigen Welt abgeschieden. Besonders in den Wintermonaten (1941/42) hatten die Zivilisten mit dem Hungertod zu kämpfen. Die Essensrationen waren so knapp, dass für einen Erwachsenen pro Tag nicht mehr als 500 Kalorien übrig waren.¹¹¹

Aber trotzdem – und das ist aus der Vergangenheit der Sowjetkultur bereits bekannt (siehe Kapitel 2.1) – wurde der kulturellen Versorgung immer Beachtung geschenkt. Die Musiker schlepten sich mit ihrer letzten Kraft in die Konzerthäuser und bemühten sich das Volk zu erheitern. Der sowjetische Dirigent Karl Eliasberg erinnerte sich an folgendes Ereignis:

„Die Temperaturen im Saal (dem Puschkin-Theater) war 7 bis 8 Grad Celsius unter Null. Die Leute weinten vor Aufregung und Freude... Der Saal war überfüllt... Trotz

¹⁰⁸ Vgl. S. Courtois, 1998, S. 22.

¹⁰⁹ Vgl. M. Frei, 2006, S. 34.

¹¹⁰ Vgl. B. Feuchtner, 2002, S. 137.

¹¹¹ Vgl. B. Schwarz, 1982, S. 292f.

schwerer Beschiessung spielten wir am 1. Mai die Sechste Symphonie von Tschaikowsky. ¹¹²

Dasselbe zusammengewürfelte Orchester spielte im August 1942 die Uraufführung von Schostakowitschs ‚Siebter‘. ¹¹³

Im Verlauf des Krieges geschah in der Sowjetunion ein merkwürdiges Gesellschaftsverhalten. Die Propaganda lenkte eine Art Kriegsmythos ein, worin sämtliche Geschehnisse idealisiert und ein besorgniserregendes Staatsbewusstsein erschaffen wurde. Der Krieg war heilig, groß und vaterländisch. Die Sowjetbürger wurden psychologisch manipuliert und ihre Stimmung verherrlicht. ¹¹⁴

„Um die katastrophale Lage der Stadt und der in ihr Verbliebenen zu beschönigen, waren viele Mittel recht: Das Pathos eines nie dagewesenen Heroismus, der Nimbus von Festigkeit und Selbstsicherheit, der Schein mentaler Ungebrochenheit. Leningrad avancierte zur „Heldenstadt“, die Bevölkerung zu „Helden“, der Widerstand zu „Heldentaten“. Man sprach von „heiligen“ Opfern und Leiden. Zwischen der grausamen Wirklichkeit und ihrer Mythologisierung waren die Grenzen fließend – ganz im Sinne der Propaganda.“ ¹¹⁵

Auch Schostakowitsch wurde einem Mythos unterzogen. Die Presse veröffentlichte ein Foto, auf welchem er als Feuerwehrmann abgebildet wurde, nur um der westlichen Welt zu zeigen, dass auch die Künstler der Sowjetunion dem Heroismus verpflichtet waren: ¹¹⁶

¹¹² Zit. B. Schwarz, 1982, S. 293.

¹¹³ Vgl. B. Schwarz, 1982, S. 293.

¹¹⁴ Vgl. A. Wehrmeyer, in: H. Lück u.a. 2005, S. 148.

¹¹⁵ Zit. A. Wehrmeyer, in: H. Lück u.a. 2005, S. 151.

¹¹⁶ Vgl. A. Wehrmeyer, in: H. Lück u.a.: 2005, S. 151.



Grafikquelle¹¹⁷

„Titelblatt des Time Magazin vom 20. Juli 1942“¹¹⁸

Dass dieses Bild rein zu Propagandazwecken inszeniert wurde, kam erst Jahre später ans Licht. Dem Komponisten war dieses Foto durchaus peinlich.¹¹⁹ Um seine Regimetreue jedoch unter Beweis zu stellen und sich selbst vor Verbannung oder anderen Grausamkeiten zu bewahren, musste er gelegentlich über seinen Schatten springen. Er meldete sich sogar einige Male bei der Einberufungsstelle, um als Soldat aufgenommen zu werden, hatte jedoch keinerlei Chancen.¹²⁰ Stalin war zu Kriegszeiten sehr um den Schutz nationaler Künstler bemüht und sorgte dafür, dass sie nicht an die Front kamen. Er setzte viel daran, dass die Künstler die ihm wichtig waren, außer Gefahr gebracht wurden.¹²¹ So wurde Schostakowitsch und seine Familie, mitunter auch einige seiner Künstlerfreunde wie Soschtschenko und Achmatowa, im Herbst 1941 weit in den Osten des Landes nach Kuibyschew evakuiert.¹²²

¹¹⁷ Vgl. A.C. Shreffler, o.A. S. 110.

¹¹⁸ Zit. A.C. Shreffler, o.A. S. 110.

¹¹⁹ Vgl. A. Wehrmeyer, in: H. Lück u.a. 2005, S. 151.

¹²⁰ Vgl. K. Meyer, 2008, S. 258.

¹²¹ Vgl. K. Meyer, 2008, S. 258.

¹²² Vgl. L. Seehaus, 1986, S. 69.

Sämtliche Künstler der Bolschoj-Oper, des Moskauer Konservatoriums, des Symphonieorchesters der UdSSR und viele einzelne Künstler mehr wurden ebenso im Exil in Sicherheit gebracht. Dort konnten sie trotz der angespannten Situation ihrer Arbeit nachgehen. Schostakowitsch konzentrierte sich auf die Fertigstellung seiner ersten Kriegssymphonie, der ‚Siebten‘. Im Kapitel 3.3 Die Kriegssymphonien, wird das Werk genauer beleuchtet.

Der räumliche Ortswechsel wirkte sich in künstlerischer Hinsicht für die Komponisten als vorteilhaft aus:

„[...] so diente zum Beispiel volkstümliches Material aus dem Kaukasus als thematische Grundlage für Prokofjews Zweites Streichquartett und Mjaskowskijs 23. Symphonie, die beide 1941 entstanden. Umgekehrt zogen die verschiedenen Provinzstädte aus ihrer Gastgeberrolle bleibenden kulturellen Nutzen, denn die Anwesenheit der berühmten Institutionen und der großen Künstler in ihrer Mitte wirkte anregend und stimulierend.“¹²³

In jenen Tagen galt die Musik als einziger Trost für die Betroffenen. Wenn auf sonstige Grundbedürfnisbefriedigungen kein Verlass war, so hatte das Sowjetvolk bestenfalls noch die Konzerthäuser, welche zumindest kurzfristige Hoffnungsschimmer versprühten. Boris Schwarz berichtet von einer *„statistisch belegten Tatsache“*, dass: *„an einem einzigen Sonntag, dem 1. Februar 1942, sechzehntausend Moskauer sechzehn verschiedene Konzerte besuchten.“¹²⁴*

Der Ästhetik des sozialistischen Realismus‘ wurde zweifelsohne kaum Beachtung geschenkt. Die Komponisten konzentrierten sich auf die Gegenwart und ließen ihre aktuellen Empfindungen in ihre Arbeit einfließen. Neben heroischen und kampfeswütigen Kriegskompositionen, gab es auch nachdenkliche Werke der Stille.¹²⁵

¹²³ Zit. B. Schwarz, 1982, S. 290.

¹²⁴ Zit. B. Schwarz, 1982, S. 291.

¹²⁵ Vgl. B. Schwarz, 1982, S. 298f.

2.5 Kulturpolitik von 1946 – 1948

Shdanow-Ära. ZK-Beschluss von 1948.

Die künstlerische Freiheit dauerte bekanntermaßen nicht lange. War der Krieg 1946 gerade einige Monate beendet, dachte Stalin bereits an die nächste kulturelle Restriktion. Diesmal überließ er Andrej Shdanow die Führung. Grundsätzlich wurden die alten Richtlinien aus den Vorkriegsjahren wieder aktiviert und darüber hinaus von Shdanow Neu verordnet.¹²⁶

Er beharrte darauf, die kulturellen Einflüsse des Westens völlig zu eliminieren. Shdanow verfolgte streng und erbarmungslos die Grundsätze und Ziele der Kulturpolitik. Am ehesten hatte er die beiden Schriftsteller Anna Achmatowa und Michail Soschtschenko im Visier. Über ein Jahr lang sorgte Shdanow für vernichtende Artikel in den Medien. Er bezeichnete Achmatowa als „*Halbdirne und Halbnonne*“ und Soschtschenko als „*einen literarischen Abenteurer ohne Ehre und Gewissen.*“ Den beiden Künstlern wurde verboten weiterhin ihre Werke zu publizieren.¹²⁷

Im Jahr 1948 kam es auf dem Gebiet der Musik erneut zu Spannungen. Wano Muradelis Oper ‚Die große Freundschaft‘ wurde im September 1947 zur Aufführung gebracht und heftig kritisiert. Obwohl das Libretto der Oper einen georgischen Protagonisten im Kampf gegen Volksfeinde zeigt¹²⁸ – worüber Stalin als gebürtiger Georgier und Volksfeindbekämpfer eigentlich begeistert hätte sein sollen – bemängelte er gemeinsam mit Shdanow einerseits den „*fehlenden nationalen Charakter*“ in Muradelis Musik und andererseits „*gewichtige politische Fehler in der Art der Darstellung der nationalen Konflikte im Kaukasus.*“¹²⁹

Diese Kritik war Ausgangspunkt einer Sitzung des Komponistenverbandes, wenn auch nur offiziell. In Wahrheit diente die Versammlung dazu, die „*antinationalistischsten*“ und die für Formalismus empfänglichsten Komponisten ausfindig zu machen, um sie auf die „*schwarze Liste*“ zu setzen.¹³⁰ Schostakowitsch stand gemeinsam mit Prokofjew ganz oben auf der Liste. Im Februar 1948 wurde der vernichtende Zentralkomitee Beschluss der KPdSU einberufen. Eröffnet wurde die Versammlung mit der Bemängelung der Oper Muradelis, danach galt die Aufmerksamkeit allgemein der sowjetischen Musik. Es wurde an die Resolution aus dem Jahre 1936 und somit an Schostakowitschs Oper ‚Lady Macbeth‘ zurückerinnert und auf die durch Formalismus und Kosmopolitismus aufkeimenden Gefahren für die sowjetische Kultur

¹²⁶ Vgl. B. Schwarz, 1982, S. 336f.

¹²⁷ Vgl. K. Meyer, 2008, S. 304.

¹²⁸ Vgl. K. Meyer, 2008, S. 305.

¹²⁹ Zit. K. Meyer, 2008, S. 306.

¹³⁰ Zit. K. Meyer, 2008, S. 306.

hingewiesen. Die Werke weiterer bedeutender sowjetischer Komponisten wurden in Frage gestellt: Chatchaturjan, Popow, Schebalin, Mjaskowski u.a.¹³¹

Die Verordnung des Zentralkomitee-Beschlusses von 1948 einigte sich auf altbewährte Grundzüge. So wurde die Antinationalität als die „*Vernichtung der Musik*“ bestimmt, die Komponisten dazu bekehrt, die sowjetische Musik wieder zu beleben und Musik für das Volk zu schreiben, dem Kampf um den Realismus weiter Stand zu halten und die bürokratischen Verordnungen der Partei, die um den Zustand der sowjetischen Musik besorgt ist, zu respektieren.¹³² Dabei wurde Schostakowitsch erneut angegriffen und zum Protagonisten der Rede des Komponisten Wladimir Sacharow. Als Hauptangriffsziel hatte er sich die ‚Kriegssymphonien 7-9‘ vorgenommen.¹³³

Die Ablehnung übertrug sich schließlich auch auf das Volk und ging mittlerweile so weit, dass sein Sohn Maxim in der Musikschule gezwungen wurde, seinen Vater ebenso zu verdammen.¹³⁴ Galina Wischnewskaja erinnerte sich an folgende Situation:

„Schostakowitsch saß in jener Februarversammlung, in deren Gedränge keine Stecknadel mehr Platz gefunden hätte, allein in einer Sitzreihe. Das ist bei uns so üblich: Niemand setzt sich neben das Opfer – wie bei einer öffentlichen Hinrichtung. Und das war eine. Mit dem einzigen Unterschied, dass sie dich bei einer Hinrichtung umbringen, hier aber gnädig mit dir verfahren, sie lassen dich leben. Für diese Gnade aber musst du hier sitzenbleiben, angespuckt wie du bist, und dir alles anhören, was sie dir um die Ohren hauen. Und du musst bereuen. Nicht etwa für dich allein und privat. Nein, du musst dich auf die Rednertribüne begeben und mit lauter Stimme bereuen, deine Ideale in aller Öffentlichkeit verraten! Mehr noch, du musst der Partei, der Regierung und dem Genossen Stalin persönlich dafür danken.“¹³⁵

Auf die Rede und öffentliche Entschuldigung des Komponisten hatten nun alle gewartet. Schostakowitsch musste sich aber nicht viel dazu überlegen, denn er bekam auf dem Weg zum Rednerpult einen Zettel zugesteckt, worin die fertige Rede bereits abgedruckt war. Er hatte also nicht einmal eine Ahnung, was er nun auf der Tribüne von sich geben würde.

¹³¹ Vgl. K. Meyer, 2008, S. 308.

¹³² Vgl. K. Meyer, 2008, S. 309.

¹³³ Vgl. K. Meyer, 2008, S. 310.

¹³⁴ Vgl. K. Meyer, 2008, S. 310.

¹³⁵ Zit. K. Meyer, 2008, S. 311.

Äußerstes Bedauern, das Eingeständnis seiner formalistischen Fehler mit dem Versprechen zur Besserung und natürlich ein Lob an die Partei in höchstem Ausmaß waren inhaltlich aus dieser ‚anonymen‘ Rede zu vernehmen.¹³⁶ Damit war die Verurteilung aber noch nicht abgetan. Ein weiterer Artikel über Schostakowitsch wurde von Marian Kowal in der ‚Sowetskaja muzyka‘ abgedruckt. Kowal verschonte dabei so gut wie kein Werk. Sogar die ‚Drei phantastischen Tänze‘, die aus der Jugendzeit Schostakowitschs stammten, wurden kritisiert. Gegen jede einzelne Symphonie hatte er einen Mangel anzumerken. Die ‚9. Symphonie‘ betitelte er als „Zwergengestalt“, die ‚8. Symphonie‘ empfand er als „persönliche Beleidigung“ und nicht einmal für die ‚5. Symphonie‘ konnte er Verständnis aufbringen, weil sie seiner Ansicht nach zu viel gelobt wurde.¹³⁷ Desweiteren wurde kritisiert, dass die Werke seiner Studenten bereits ebenso formalistische Tendenzen aufweisen. Die Situation erreichte ihren Höhepunkt, als er seiner Lehrbefugnis an den Konservatorien in Moskau und in Leningrad auf seltsame Weise entzogen wurde.

„In Leningrad erfuhr er auf Grund eines Anschlags am Schwarzen Brett, dass er wegen ‚des niedrigen Fachniveaus‘ von der Lehranstalt verwiesen worden sei. In Moskau erhielt er an der Pforte schlicht keinen Schlüssel für den Vorlesungsraum.“¹³⁸

Schostakowitschs Reaktion auf diese schrecklichen Demütigungen war ungewöhnlich. Im Prinzip reagierte er gar nicht auf die Vorwürfe und auf die Entlassung. Auf der einen Seite zog er sich sehr zurück und kümmerte sich wenig um soziale Kontakte und andererseits bemühte er sich um sein Auftreten in politischen Angelegenheiten. Es war mittlerweile nicht mehr neu, dass er auf Versammlungen Texte vorlas und politische Erklärungen unterschrieb, die er gar nicht kannte.¹³⁹ Vielleicht sah er die bedingungslose Aufopferung als einzigen Ausweg, die Verurteilungen wieder aus der Welt schaffen zu können. Obwohl in jenen Tagen der Großteil seiner Werke einem Aufführungsverbot unterlag, komponierte er weiterhin und gab seine künstlerischen Tätigkeiten nicht auf. Wenngleich er die neuen Werke nicht alle sofort nach ihrer Fertigstellung veröffentlichte, sondern vorerst noch geheim hielt.¹⁴⁰

¹³⁶ Vgl. K. Meyer, 2008, S. 311f.

¹³⁷ Vgl. K. Meyer, 2008, S. 316f.

¹³⁸ Zit. K. Meyer, 2008, S. 317.

¹³⁹ Vgl. K. Meyer, 2008, S. 317.

¹⁴⁰ Vgl. S. Wolkow, 2006, S. 343.

Dem Titel des Kapitels zufolge wäre an dieser Stelle ein Schlusspunkt zu setzen. Doch lässt sich dieser Abschnitt nicht beenden ohne zumindest einen groben Überblick über den weiteren Lebensverlauf des sowjetischen Komponisten zu geben.

Viele Jahre später litt Schostakowitsch noch unter den Vorwürfen der vergangenen Resolutionen und Kritiken. Erst nach Stalins Tod im Jahre 1953 war er wieder für ein symphonisches Werk bereit. Vielen langwierigen Meinungsverschiedenheiten über die ‚10. Symphonie‘ zufolge, wurde diese schließlich im Komponistenverband positiv anerkannt. Nach den Demütigungen in den Jahren zuvor, war dies ein wichtiges Ereignis.¹⁴¹ Langsam entspannten sich die Diskussionen um Schostakowitsch und einzelne Werke wurden wieder aus ihrer Verbannung geholt.¹⁴²

Dies hatte er unter anderem seinen zahlreichen gesellschaftspolitischen Engagements und seiner Tätigkeit im Sekretariat des Komponistenverbandes zu verdanken.¹⁴³ Einige Auslandsaufenthalte brachten ihm bedeutende Anerkennungen wieder zurück.¹⁴⁴ Gegen Ende des Jahres 1960 erhielt Schostakowitsch das Angebot als Kandidat in die Kommunistische Partei einzutreten, um den Vorsitz des Komponistenverbandes zu übernehmen. Er wehrte sich mit allen Mitteln dagegen, sah jedoch auch die Sinnlosigkeit, das Angebot zu verweigern.¹⁴⁵ Anfang der 1960er Jahre begann sich im Land langsam eine Entstalinisierung zu verbreiten. Stalins Verbrechen wurden mittlerweile nicht mehr in geheimen Gesprächen, sondern auch öffentlich zur Debatte gestellt.¹⁴⁶

In den 1960er Jahren hatte Schostakowitsch zunehmend mit gesundheitlichen Problemen zu kämpfen. 1966 erlitt er seinen ersten Herzinfarkt. Seine musikalischen und kompositorischen Aktivitäten verringerten sich. Einen Großteil seiner letzten Jahre verbrachte er im Krankenhaus. Im September 1971 erlitt er seinen zweiten Herzinfarkt. Obwohl sich sein Gesundheitszustand nicht besserte, wollte er das Komponieren nicht gänzlich aufgeben. In der Semantik seiner letzten Werke ist der Tod schon deutlich spürbar. Am 9. August 1975 starb Schostakowitsch an den Folgen seiner jahrelangen Herzschwäche.¹⁴⁷

¹⁴¹ Vgl. K. Meyer, 2008, S. 354.

¹⁴² Vgl. K. Meyer, 2008, S. 359.

¹⁴³ Vgl. K. Meyer, 2008, S. 360.

¹⁴⁴ Vgl. K. Meyer, 2008, S. 389f.

¹⁴⁵ Vgl. K. Meyer, 2008, S. 392f.

¹⁴⁶ Vgl. K. Meyer, 2008, S. 400.

¹⁴⁷ Vgl. K. Meyer, 2008, S. 439-489.

Erst drei Tage später wurde in der Prawda eine Notiz darüber veröffentlicht. Auf Seite drei waren folgende Worte zu lesen:

„... der treue Sohn der Kommunistischen Partei Dmitri Schostakowitsch hat sein ganzes Leben dem Kampf für den Frieden und die Völkerfreundschaft gewidmet...“¹⁴⁸

2.6 Zusammenfassung Kapitel 2

Seit Beginn der Oktoberrevolution sind in der sowjetischen Kulturpolitik wiederholt auftretende Muster zu erkennen. So teilte sich die Musikwelt entweder in zwei Gruppen – Proletarier versus Modernisten – oder der Staatsapparat allein hatte die gesamte Macht über die kulturellen Angelegenheiten in der Sowjetunion.

Die experimentierfreudigen Vertreter der Modernisten waren bemüht, die westliche Kultur in die Sowjetunion zu bringen. Diese Idee widerstrebte den Repräsentanten des Proletkultes. Sie beharrten auf das Volkslied für die Masse und hatten kein Verständnis für moderne und abstrakte Einflüsse. Viele Künstler schlossen sich aufgrund ihrer finanziellen Notsituation der Gruppe an, in welcher sie am ehesten mit staatlichen Subventionen rechnen konnten. Im Regelfall wurden die Proletarier (Proletkult, RAPM) besser unterstützt als die Modernisten (Futuristen, ASM). Das liegt an der Tatsache, dass die proletarischen Grundzüge der Kulturpolitik mit denen des Staates sehr ähnlich sind.

Im Jahr 1932 gründete die Regierung einen Künstlerverband, um die alleinige Kontrolle über die Kultur zu haben. Die Mehrheit der Künstler hatte aufgrund der notwendigen Subventionen, Anerkennungen und Auszeichnungen die sie vom Staat erhielten, keine andere Wahl als sich dem neuen Verband anzuschließen. Das Ausleben künstlerischer Freiheiten mit individuellen, kreativen Ansätzen wurde nicht gefragt. Die Grundzüge des sozialistischen Realismus⁴, wie zum Beispiel Volkstümlichkeit, Einfachheit, Wortgebundenheit, Liedhaftigkeit und andere, mussten eingehalten werden. Andernfalls wurden die Künstler als Formalisten und Volksfeinde verurteilt. Ihre reaktionären Werke wurden verbannt und für lange Zeit aus dem sowjetischen Musikleben ausgeschlossen.

¹⁴⁸ Zit. K. Meyer, 2008, S. 489.

Die musikalischen Charakteristika beschränkten sich in jenen Tagen auf Einfallsarmut und Eintönigkeit.

Nicht nur die Kulturpolitik, sondern auch die sowjetische Medienlandschaft stand unter der Überwachung des Staates. So sorgte die Prawda-Kampagne (1936) mit der Verurteilung von Schostakowitschs Oper ‚Lady Macbeth‘ im Grunde genommen dafür, den sozialistischen Realismus zu vermitteln und andere Künstler davor zu warnen, einen ebenso fatalen Fehler zu begehen. 12 Jahre später wurde Wano Muradelis Oper ‚Die große Freundschaft‘ aus demselben Grunde verurteilt. Aber auch hier, sowie im Jahre 1936, hatte Schostakowitsch mit schweren Anschuldigungen und Demütigungen zu kämpfen. Ein Großteil seiner Werke durfte nicht mehr aufgeführt werden und viele seiner früheren Sympathisanten wandten sich von ihm ab, um Regimetreue zu signalisieren und selber nicht angeprangert werden zu können.

Letztendlich wurde ihm auch noch seine Lehrbefugnis an den Konservatorien in Leningrad und Moskau entzogen. Um dieser schwierigen Lage zu entkommen, sah Schostakowitsch ein zunehmendes Engagement im Bereich der Politik als einzigen Ausweg. Der Komponist widmete sich einigen bürokratischen Aufgaben im Sekretariat des Komponistenverbandes und wurde schließlich im Jahr 1960 als Kandidat der Kommunistischen Partei vorgeschlagen. Obwohl er sich mit allen Mitteln und Ausreden versuchte zu wehren, war ihm auch bewusst, dass eine Ablehnung des Angebots fatal hätte enden können. Durch seine letztendliche Zustimmung gelang es ihm nach und nach das Vertrauen der Parteimitglieder wieder zu gewinnen und seine Werke aus der Verbannung zurückzuholen. Durch erneute Anerkennung auch aus dem Ausland schien sich Schostakowitschs Leben nach außen hin zu revitalisieren. Leider hatte er in seinen letzten zehn Lebensjahren mit schweren gesundheitlichen Problemen zu kämpfen. Er verbrachte einen Großteil seiner Zeit im Krankenhaus, ließ sich aber nicht davon abhalten bis an sein Ende dem Komponieren treu zu bleiben.

3. Musik Schostakowitschs

3.1 Schostakowitsch als Symphoniker

„Von dem mythischen griechischen Sänger Orpheus abgesehen, hat wohl niemand für seine Musik so viel gelitten wie der sowjetische Komponist Dmitri Schostakowitsch. Er selbst wurde als „volksfeindlicher“ Musiker und sein Werk als „betont disharmonische, chaotische Flut von Tönen“ gebrandmarkt.“¹⁴⁹

Mit diesen Worten beginnt Solomon Wolkow sein Buch über „Stalin und Schostakowitsch. Der Diktator und sein Künstler“. Wie sehr er gelitten hat, geht aus den vorigen Kapiteln hervor. Schostakowitsch ist heute, sowie auch zu seinen Lebzeiten, wie kein anderer Komponist mit derartig vielen Rätseln behaftet, welche es schwierig machen ihn als Person und auch seine Musik entsprechend zu deuten.

„Exzessive Extrovertiertheit und extreme Introvertiertheit, Expressivität und Unbestimmtheit, stehen nebeneinander. Kaum ein Komponist verfügte über eine solche Gabe, Vertrautes mit Unvertrautem und Innovation mit Klassischem zu verbinden.“¹⁵⁰

In Schostakowitschs Musik ist nichts eindeutig, deshalb hatte er Stalin gegenüber immer „einen gewissen Freiraum“. Schostakowitschs Publikum sah in seinen Werken nicht nur „die große Kunst“, sondern auch, dass er es verstand, „in seiner Musik die Gefühle Zehntausender gequälter Russen auszudrücken.“¹⁵¹ Einerseits war er für Stalin der größte Komponist in der sowjetischen Musik, andererseits interpretierten viele Kritiker insbesondere seine Symphonien als „Protest gegen die Tyrannei, die sich in der Ausbreitung von Übel und Gewalt äußerte.“¹⁵² Ständig wurde er auch mit außermusikalischen Komponenten - wie mit der Politik - konfrontiert.

¹⁴⁹ Zit. S. Wolkow, 2006, S. 9.

¹⁵⁰ Zit. M. Sapper, V. Weichsel, in: Osteuropa 56. Jg., 8/2006, S.3.

¹⁵¹ Zit. K. Meyer, 2008, S. 13.

¹⁵² Zit. K. Meyer, 2008, S. 13.

„Wir leben in einer extrem politisierten Welt, in der Diskussionen über Schostakowitsch zwar mit ästhetischen Fragen beginnen mögen, aber rasch auf politisches Feld hinüberwechseln.“¹⁵³

Schostakowitsch war einer der wenigen Künstler, welcher mit der politischen und gesellschaftlichen Zeitgeschichte seines Landes so viel verbindet. Es gab Komponisten wie Igor Strawinsky und Sergej Prokofjew, die ihre künstlerische Arbeit auch im Ausland tätigten. Durch Schostakowitschs tiefe gesellschaftliche und politische Verbundenheit mit der Sowjetunion wäre für ihn ein längerer Auslandsaufenthalt undenkbar gewesen.¹⁵⁴ Generell verließ er sein Land nicht gern und verschmähte auch Einladungen zu Konzertreisen nach Amerika.¹⁵⁵

Schostakowitsch reagierte in einigen seiner Werke, vor allem in den Symphonien auf „konkrete Ereignisse im Lande“¹⁵⁶. Nicht zuletzt deshalb galt er vielerorts als „Chronist seiner Epoche.“¹⁵⁷ Die Premieren der nachfolgenden symphonischen Werke wurden oftmals in der Art eines „Nationalfestes“ gefeiert.¹⁵⁸ Nach der ‚Vierten‘ „mit Formalismus vollgestopften Symphonie“¹⁵⁹ gelang dem Komponisten erstmals in seiner ‚5. Symphonie‘ ein derartiges Nationalfest hervorzurufen. Ebenso wurde die ‚7. Symphonie‘ als Kriegswerk entsprechend gehuldigt. In der ‚Neunten‘ hingegen erwartete man sich zu viel. Obwohl selbst Schostakowitsch eine großartige Apotheose an Stalin ankündigte, enttäuschte er am Ende sein Publikum, indem er ein groteskreiches Miniaturwerk ohne jegliche Huldigungen an Stalin oder an den Sieg vorlegte.

Hinzu kommt, dass Uraufführungen spezieller Symphonien in der Sowjetunion auch „an besonderen Feiertagen des ‚Roten Kalenders‘, bevorzugt am Jahrestag der Oktoberrevolution“¹⁶⁰ stattfanden. Die ‚2. Symphonie‘ wurde sogar dem 10. Jahrestag jener Revolution gewidmet.¹⁶¹

¹⁵³ Zit. S. Wolkow, 2006, S. 13.

¹⁵⁴ Vgl. K. Meyer, 2008, S. 11.

¹⁵⁵ Vgl. K. Meyer, 2008, S. 322f.

¹⁵⁶ Zit. K. Meyer, 2008, S. 11.

¹⁵⁷ Zit. K. Meyer, 2008, S. 11.

¹⁵⁸ Zit. K. Meyer, 2008, S. 13.

¹⁵⁹ Zit. K. Meyer, 2008, S. 224.

¹⁶⁰ Zit. D. Redepening, in: Osteuropa 56. Jg., 8/2006, S. 6.

¹⁶¹ Vgl. K. Meyer, 2008, S. 109.

Über die programmatische Deutung der Symphonien und generell aller Instrumentalwerke wurde 1935 auf einer Symposion unter dem Titel „*Diskussion über den sowjetischen Symphonismus*“ konferiert:¹⁶²

„In einem sehr breit gefassten Sinn bedeutet Symphonismus [simfonizm] das künstlerische Prinzip der philosophisch verallgemeinernden, dialektischen Darstellung des Lebens in der musikalischen Kunst. Als ästhetisches Prinzip bestimmt sich der Symphonismus als Reflexion über die grundlegenden Probleme des menschlichen Seins [...]. In diesem Sinne ist der Symphonismus verbunden mit der Seite des ideellen Gehalts in der Musik. Zugleich enthält der Terminus Symphonismus eine bestimmte Qualität der inneren Organisation eines Musikwerks, seiner Dramaturgie und Formbildung. In diesem Fall bedeutet Symphonismus an erster Stelle die Methode, die es ermöglicht, besonders tief und wirksam Prozesse des Entstehens und Wachsens darzustellen, den Kampf widersprüchlicher Prinzipien durch intonatorisch-thematische Kontraste und Verbindungen, ebenso die Dynamik und das Organische der musikalischen Entwicklung herauszuarbeiten und zu einem qualitätsvollen Resultat zu führen.“¹⁶³

Das Wort ‚Simfonizm‘ hat der Musikwissenschaftler Boris Assafjew bereits im Jahre 1918 geprägt. Er denkt dabei an „*ein global ausgerichtetes Musikdenken, in dem jedes Element im gesamten strukturellen Kontext seine semantische Potenz gewinnt.*“¹⁶⁴ Es ist also nicht zu übersetzen mit dem gebräuchlichen Wort ‚Symphonismus‘, sondern bewegt sich eher in der Kategorie ‚Programmmusik‘.¹⁶⁵

In Schostakowitschs Symphonik ist es allgemein üblich aus den Instrumentalwerken semantisch bedeutsame Botschaften herauszulesen. Äußert er sich zu seinen Werken nicht immer eindeutig, so wird von Kritikern häufig darüber gemutmaßt und irgendwann als offizielle Meinung des Komponisten abgestempelt. So verbreitet Solomon Wolkow noch heute die Ansicht, dass Schostakowitschs ‚10. Symphonie‘ ein Stalin-Porträt darstellen sollte.¹⁶⁶ Dorothea Redepenning ist jedoch der Meinung, dass „*die Symphonie weder konkrete*

¹⁶² Zit. D. Redepenning, in: Osteuropa 56. Jg., 8/2006, S. 7.

¹⁶³ Zit. D. Redepenning, in: Osteuropa, 56. Jg., 8/2006, S. 7.

¹⁶⁴ Zit. M. Gervink, in: H. Hein, W. Steinbeck, 2007, S. 56.

¹⁶⁵ Vgl. M. Gervink, in: H. Hein, W. Steinbeck, 2007, S. 57.

¹⁶⁶ Vgl. D. Redepenning, in: Osteuropa, 56. Jg., 8/2006, S. 8.

*Hinweise auf dekadente Gestalten noch auf Stalin enthält.*¹⁶⁷ Hierbei wird ihm die Rolle des Chronisten regelrecht aufgedrängt. Die „*sowjetische Gesellschaft*“ sowie die „*gute russische Tradition*“¹⁶⁸ blicken diversen Deutungen entgegen und versetzen sich dadurch in einen befriedigenden Zustand.

Schostakowitschs symphonische Karriere begann gegen Ende seines Studiums. Seit dem 19. Jahrhundert war es in „*russischen Konservatorien*“ üblich, eine Symphonie als Diplomarbeit zu verfassen.¹⁶⁹

„Ziel der Ausbildung war die Aneignung der westeuropäischen symphonischen Tradition: [...] D.h., man hält sich

- a) an den viersätzigen Zyklus aus Eingangsallegro mit Themendualismus, Scherzo und langsamem Satz in variabler Reihenfolge, sowie Finale mit Apotheose; man bezieht*
- b) melodische oder rhythmisch-metrische Wendungen oder auch charakteristische Klangfarben ein, die als ‚typisch-russisch‘ erkennbar sind, und man verzichtet*
- c) in der Symphonie auf programmatische Titel.*¹⁷⁰

Schostakowitsch passte sich diesen Vorgaben in seiner ‚1. Symphonie‘ getreu an und zeichnete sich „*als Musterschüler Glasunows*“¹⁷¹ aus. Die Neoklassizität der ‚1. Symphonie‘ ist geprägt von der Lehre Glasunows die auch in Prokofjews ‚1. Symphonie classique‘ deutlich erkennbar ist.¹⁷² Beide Schüler jedoch führten die Neoklassizität in ihren folgenden Werken eher wenig aus.¹⁷³ Lediglich in der ‚9. Symphonie‘ kam Schostakowitsch noch einmal darauf zurück. Näheres dazu im Kapitel 3.

Der deutsche Musikwissenschaftler Detlef Gojowy dementiert die Aussage einiger Kritiker, welche behaupten, dass sich Schostakowitsch erst in seinen späteren Kompositionen der Zwölftonmusik zuwandte. Gojowy ist sicher, „*dass Schostakowitsch von allem Anfang an zwölftönig komponierte [...]*.“¹⁷⁴ Dies wird bereits in der ‚1. Symphonie‘ deutlich.

¹⁶⁷ Zit. D. Redepenning, in: Osteuropa, 56. Jg., 8/2006, S. 8.

¹⁶⁸ Zit. D. Redepenning, in: Osteuropa, 56. Jg., 8/2006, S. 8.

¹⁶⁹ Zit. D. Redepenning, in: H. Hein, W. Steinbeck, 2007, S. 27.

¹⁷⁰ Zit. D. Redepenning, in: H. Hein, W. Steinbeck, 2007, S. 27.

¹⁷¹ Zit. D. Gojowy, in: H. J. Hinrichsen, L. Lütteken, 2005, S. 56.

¹⁷² Vgl. D. Gojowy, in: H. J. Hinrichsen, L. Lütteken, 2005, S. 54.

¹⁷³ Vgl. D. Gojowy, in: H. J. Hinrichsen, L. Lütteken, 2005, S. 54.

¹⁷⁴ Zit. D. Gojowy, in: H. J. Hinrichsen, L. Lütteken, 2005, S. 57.

Schostakowitsch hat eine spezielle Art mit Halbtönen umzugehen. Er verwendet für bestimmte Motive Halbtöne, wofür europäische Komponisten eher Ganztöne in Erwägung ziehen würden. Dadurch entstehen ungewohnte Höreindrücke, in Form von „*verzerrter Melodik und unvermuteter Rückung des Melodie- und Akkordniveaus*“, welche wiederum den Effekt von Grotteske und Satire hervorrufen.¹⁷⁵

So vorbildlich er seine ‚1. Symphonie‘ in der Form des Neoklassizismus‘ komponierte, so sehr vernachlässigte er in der ‚2. und 3. Symphonie‘ die Vorgaben und Ziele der westeuropäischen, symphonischen Tradition.¹⁷⁶

Schostakowitschs erstes Auftragswerk wurde zu seiner ‚2. Symphonie‘. Er sollte „*ein symphonisches Werk anlässlich des zehnten Jahrestages der Oktoberrevolution*“¹⁷⁷ komponieren. Dazu bekam er ein zu vertonendes Gedicht von Alexandr Besymenski, welches ihm nicht sonderlich gefiel: „[...] *ich erhielt ein Gedicht von Besymenski, das mich tief deprimierte. Es ist sehr schlecht.*“¹⁷⁸ Trotzdem arbeitete er damit und schuf ein einsätziges Werk mit einer Dauer von zwanzig Minuten.¹⁷⁹ Im Gegensatz zur ‚1. Symphonie‘ scheute er hier nicht davor zurück wagemutig zu experimentieren und „*dabei komplizierte polyphone Mittel anzuwenden.*“¹⁸⁰ Das Gedicht von Besymenski vertonte er im Schlussteil.

Die Ähnlichkeiten mit der nachfolgenden ‚3. Symphonie‘ beziehen sich auf den formalen „*einsätzigen Aufbau*“¹⁸¹, die Vertonung eines weiteren Gedichtes und den Einsatz des Chores im letzten Abschnitt. Durch die Arbeit an seiner Filmmusik kam er auf die Idee, „*stilistische Elemente wie Humor, Grotteske, Persiflage, Komik und Sarkasmus*“¹⁸² auch in seinen Symphonien zu verwenden. Die Kritiken der ‚3. Symphonie‘ fielen eher schlecht aus. Nur zwei Aufführungen fanden in der Sowjetunion statt. Ihr wurde „*Abstraktionismus, Formalismus und leblose Experimentiererei*“¹⁸³ vorgeworfen. Das Besondere an dieser Symphonie ist, dass hier keine Wiederholungen zu finden sind. Die Wiederholungslosigkeit

¹⁷⁵ Zit. D. Gojowy, in: H. J. Hinrichsen, L. Lütteken, 2005, S. 57.

¹⁷⁶ Vgl. D. Gojowy, in: H. J. Hinrichsen, L. Lütteken, 2005, S. 56.

¹⁷⁷ Zit. K. Meyer, 2008, S. 109.

¹⁷⁸ Zit. D. Schostakowitsch, in: K. Meyer, 2008, S. 109.

¹⁷⁹ Vgl. K. Meyer, 2008, S. 109.

¹⁸⁰ Zit. K. Meyer, 2008, S. 141.

¹⁸¹ Zit. K. Meyer, 2008, S. 141.

¹⁸² Zit. K. Meyer, 2008, S. 140.

¹⁸³ Zit. K. Meyer, 2008, S. 143.

überspielt Schostakowitsch dadurch, dass er ein Thema in immer neuen Varianten gestaltet.¹⁸⁴ Sein Freund und Komponist Wissarion Schebalin¹⁸⁵ notierte in seinen Memoiren, dass Schostakowitsch dies vorausgesagt hat:

„Es wäre reizvoll, eine Symphonie zu schreiben, in der sich kein einziges Thema wiederholt.“¹⁸⁶

Zur Vorgeschichte der ‚4. Symphonie‘, in welcher der Komponist aufgrund seiner Oper ‚Lady Macbeth‘ als Formalist bezeichnet wurde, ist im Kapitel 2.3 unter dem Stichwort ‚Prawda-Kampagne‘ bereits berichtet worden. Der Komponist beendete die ‚4. Symphonie‘ im Mai 1936. Einige Monate zuvor wurde er in einem Zeitungsartikel der Prawda aufgrund seiner formalistischen Oper zum Volksfeind erklärt. Schostakowitsch wurde deswegen davon abgeraten, die geplante Uraufführung der ‚Vierten‘ im Jahre 1936 durchzuführen. Erst 25 Jahre später, lange nach Stalins Tod, wurde die ‚4. Symphonie‘ zum ersten Mal öffentlich gehört.¹⁸⁷ Schostakowitschs Freund Isaak D. Glikman erinnerte sich an die Aussage einiger Kritiker, die das Werk als: *„[...] eine teuflisch komplizierte und mit Formalismus vollgestopfte Symphonie [...]“¹⁸⁸* denunzierten. In der Tat hielt er sich wenig bis kaum an die Vorlagen des sozialistischen Realismus. Die *„grotesken Episoden“* dieses Werkes erinnern an seine ‚2. und 3. Symphonie‘.¹⁸⁹ Die ‚Vierte‘ ist ein Potpourri aus Walzer, Galoppmarsch und Polka mit einer Menge Humor und Groteske. Im Finale der Symphonie beherrscht ein Trauermarsch die Stimmung, welcher eine Anlehnung an Gustav Mahler bedeuten könnte.¹⁹⁰

Die Begeisterung für Mahler vermittelte ihm sein Freund Iwan Sollertinskij. Dieser galt als Mahler-Spezialist in der Sowjetunion, für ihn war Mahler der *„letzte große Symphoniker Westeuropas in der Epoche des Imperialismus.“¹⁹¹* Durch Mahlers Vorbildwirkung in der Sowjetunion sollte die sowieso bereits für tot erklärte Symphonie in Westeuropa¹⁹² abgelöst werden und eine neue sowjetische Symphonik entstehen lassen.¹⁹³

Mahler hinterließ Spuren vor allem in Schostakowitschs ‚4. bis 6. Symphonie‘.

¹⁸⁴ Vgl. K. Kopp, 1990, S. 146.

¹⁸⁵ Vgl. K. Meyer, 2008, S. 48.

¹⁸⁶ Zit. D. Schostakowitsch, in: K. Meyer, 2008, S. 140.

¹⁸⁷ Vgl. D. Redepenning, in: H. Hein, W. Steinbeck, 2007, S. 33.

¹⁸⁸ Zit. K. Meyer, 2008, S. 224.

¹⁸⁹ Zit. K. Meyer, 2008, S. 222.

¹⁹⁰ Vgl. K. Meyer, 2008, S. 222f.

¹⁹¹ Zit. I. Sollertinskij, 1996, S. 70.

¹⁹² Vgl. D. Redepenning, in: H. Hein, W. Steinbeck, 2007, S. 31.

¹⁹³ Vgl. I. Sollertinskij, 1996, S. 73.

Aber auch in seiner ‚13. und 14. Symphonie‘ scheint der russische Komponist sich auf Mahlers ‚Lied von der Erde‘ zu berufen.

Mit der ‚4. Symphonie‘ schließt er seine erste Schaffensperiode ab, welche als die des Suchens und Experimentierens zu definieren ist. Diese Phase allerdings wurde in der sowjetischen Kunstauffassung als ‚Irrweg‘ bezeichnet. Der Komponist war von diesen Symphonien ebenso wenig überzeugt – zumindest äußerte er sich in der Öffentlichkeit negativ darüber:

„Die überwiegende Mehrheit meiner sinfonischen Werke [...] ist mir auch heute noch teuer, ausgenommen vielleicht die absolut misslungene 2., 3., und 4. Symphonie. Diese Werke waren wohl Widerspiegelungen einer gewissen Schaffenskrise.“¹⁹⁴

Schostakowitsch betonte außerdem:

„Diese Werke [2. und 3. Symphonie] gelangen mir nicht, obwohl die Arbeit an ihnen zweifellos nützlich war. Misslungen ist auch meine 4. Sinfonie, die nicht mit Orchester erklang. Dieses Werk ist sehr unvollkommen in der Form, zu lang und, ich möchte sagen: leidet an einer ‚Manie des Grandiosen‘. Obwohl mir auch an dieser Partitur dies und jenes gefällt.“¹⁹⁵

Bleibt nur die Spekulation ob Schostakowitsch wirklich der Meinung war oder ob ihm das Sowjetregime diese Aussage auflegte und er nichts anderes zu wagen behauptete.

Die ‚5. Symphonie‘ ist für Dorothea Redepenning der ‚Gegenentwurf zur Vierten.‘¹⁹⁶ Bevor dieses Werk uraufgeführt wurde, ist es vorerst von der Parteiführung zur Beurteilung herangezogen worden. Nach der Genehmigung, welche ohne Formalismus-Vorwurf vonstattenging, wurde die neue Symphonie von allen Seiten gelobt.¹⁹⁷

Für Dmitri Kabalewski ist die ‚Fünfte‘:

„erfüllt von echten, lebendigen Gefühlen. [...] und die Sprache, [...] einfach und klar und dabei sehr originell. [...] Wer dieses Werk gehört hat, weiß, dass, der Komponist

¹⁹⁴ Zit. D. Schostakowitsch, in: Erfahrungen, 1983, S. 110.

¹⁹⁵ Zit. D. Schostakowitsch, in: Erfahrungen, 1983, S. 28.

¹⁹⁶ Zit. D. Redepenning, in: H. Hein, W. Steinbeck, 2007, S. 36.

¹⁹⁷ Vgl. K. Meyer, 2008, S. 229ff.

als wahrhaft großer sowjetischer Künstler seine früheren Fehler losgeworden ist und einen neuen Weg beschritten hat. ¹⁹⁸

Die erste experimentelle Schaffensphase als „*frühere Fehler*“ zu deuten wurde im Sowjetregime gerne gehört. Erstmals in seinem Schaffen wandte er sich den Gepflogenheiten des sozialistischen Realismus‘ zu. Eine weitere Neuheit ist der Verzicht auf das Element der Groteske in einem symphonischen Werk. Lediglich an wenigen Stellen im ersten und zweiten Satz sind groteske Spuren zu vernehmen.¹⁹⁹ Die Symphonie ist einfach und massentauglich komponiert. Das sowjetische Volk fühlte sich in seinem Schicksal verstanden und interpretierte „*die Geschichte ihres Lebens und der Tragödie der letzten Jahre*“²⁰⁰ in dieses bedeutungsvolle Werk. Meyer versteht die Symphonie als einen positiven Kompromiss. Seiner Ansicht nach hat Schostakowitsch „*seine starke Individualität*“ trotz der „*vereinfachten Musiksprache*“ beibehalten.²⁰¹ Mrawinski äußert sich wie folgt:

*„Schostakowitschs Symphonie Nr. 5 ist das hervorragendste Werk der letzten zwanzig Jahre. Meiner Meinung nach hat die Symphonie Weltbedeutung.“*²⁰²

Wer sich mit der nächsten Symphonie eine Fortsetzung der ‚Fünften‘ erhofft hatte, musste enttäuscht werden. Schostakowitsch kehrt zurück in ein relativ knappes, dreisätziges Werk, welches von Kritikern gelegentlich „*Symphonie ohne Kopf*“²⁰³ genannt wurde. Ein sehr trauriger und gedankenverlorener erster Satz steht im Widerspruch zu den zwei nachfolgenden „*quietschvergnügten*“²⁰⁴ und übermütigen Sätzen. Iwan Martynow, ein Biograph von Schostakowitsch,²⁰⁵ sieht das Werk als eine „*krasse Gegenüberstellung zweier grundlegender Darstellungen verschiedener psychischer Zustände.*“²⁰⁶

Es ist überdies für Feuchtner „*eine sarkastische Persiflage auf das Verlangen der Kulturbürokratie nach „Volkstümlichkeit“ und „gesunder Lebensfreude.*“²⁰⁷ Der Autor erklärt sich diesen „*schizophrenen Ausdruck*“ dadurch, dass der Komponist einerseits durch Introvertiertheit die Trauer des Krieges zu verarbeiten versuchte und andererseits nach außen

¹⁹⁸ Zit. K. Meyer, 2008, S. 232.

¹⁹⁹ Vgl. K. Meyer, 2008, S. 234.

²⁰⁰ Zit. K. Meyer, 2008, S. 230.

²⁰¹ Zit. K. Meyer, 2008, S. 234.

²⁰² Zit. K. Meyer, 2008, S. 231.

²⁰³ Zit. B. Feuchtner, 2002, S. 123.

²⁰⁴ Zit. B. Feuchtner, 2002, S. 123f.

²⁰⁵ Vgl. K. Meyer, 2008, S. 130.

²⁰⁶ Zit. I. Martynow, in: B. Feuchtner, 2002, S. 123.

²⁰⁷ Zit. B. Feuchtner, 2002, S. 124.

hin die vom Sowjetregime „*verlangte Fröhlichkeit*“ in Musik verpackte.²⁰⁸ Dies ist ihm wohl gelungen.

Die nächsten drei symphonischen Werke werden als Kriegssymphonien betitelt, weil sie in der Zeit zwischen 1941 und 1945 komponiert wurden. Die ‚Siebte‘ und auch die ‚Achte‘ werden ihrem Beinamen durchaus gerecht. Inwieweit auch seine ‚Neunte‘ als Kriegssymphonie bezeichnet werden kann, sollte als Ziel dieser Arbeit herausgefunden werden. Zusätzlich wird davor in einem Kapitel auf die beiden vorhergehenden Kriegssymphonien genauer eingegangen, weswegen sie hier nicht weiter Erwähnung finden.

Bevor Schostakowitsch seine ‚10. Symphonie‘ komponierte waren acht Jahre vergangen. In dieser Zeit ist viel passiert. Wie er bereits im Jahre 1936 als „*Volksfeind*“ deklariert wurde, im Besonderen wegen seiner Oper ‚Lady Macbeth‘, musste er eine ähnliche Prozedur im Jahre 1948 erleben. Den Anlass für einen neuerlichen Zentralkomiteeentschluss gab diesmal der Komponist Wano Muradeli mit seiner Oper ‚Die große Freundschaft‘.²⁰⁹ Wie in Kapitel 2.5 bereits erwähnt, hatte dieser Beschluss auch für Schostakowitsch Konsequenzen. Fünf Jahre später, am 5. März 1953 ist Josef Stalin gestorben, am selben Tag ging Sergej Prokofjew von dieser Welt.²¹⁰ Für Schostakowitsch also Anregung genug sich ein neues symphonisches Werk zu überlegen. Noch im selben Jahr komponierte er die ‚10. Symphonie‘, welche anfangs zahlreiche Debatten und sehr kritische Reaktionen auslöste.²¹¹

Während das Publikum der Uraufführung eine „*ungeheuerliche Macht*“ spürte und sich der Absichten des Komponisten nicht bewusst war, proklamierten die Anhänger Stalins wiederum Formalismus. Schostakowitsch jedoch beschrieb sein Werk sehr verharmlost und undurchsichtig: „*Die Symphonie sei allen Menschen gewidmet, die den Frieden liebten.*“²¹² Diese Äußerung war wohl zu unbefriedigend. Das sowjetische Publikum erwartete sich abseits der Ästhetik, Schostakowitsch als Chronisten. Wie bereits zu Beginn des Kapitels erwähnt, interpretierte Solomon Wolkow die ‚10. Symphonie‘ als Stalin–Porträt. Mit diesem programmatischen Ergebnis wäre die Gesellschaft der Sowjetunion zufrieden gewesen. Dorothea Redepenning dementiert diese Aussage und auch Schostakowitsch hatte nie Vergleichbares erwähnt.²¹³ Das Besondere an diesem Werk ist die erstmalige

²⁰⁸ Zit. B. Feuchtner, 2002, S. 124.

²⁰⁹ Vgl. B. Feuchtner, 2002, S. 156f.

²¹⁰ Vgl. B. Feuchtner, 2002, S. 167.

²¹¹ Vgl. B. Feuchtner, 2002, S. 168.

²¹² Zit. B. Feuchtner, 2002, S. 168.

²¹³ Vgl. D. Redepenning, in: Osteuropa, 56. Jg., 8/2006, S. 8.

Selbstdarstellung in Noten, wie es Johann Sebastian Bach seinerzeit schon gemacht hatte. Er verwendete seine Initialen D-Es-C-H als Motiv und wird zum „*musikalischen Ich*“²¹⁴ in seiner ‚10. Symphonie‘. Bernd Feuchtner interpretiert dieses Motiv als ein „*Symbol für die wiedergewonnene Identität*“²¹⁵ des Komponisten nach Stalins Tod.

Dem Sowjetkünstler stand nun nichts und niemand mehr im Wege, er gehörte und gehört zu den gefragtesten Symphonikern des 20. Jahrhunderts im In- und Ausland.²¹⁶ In diesem Zusammenhang komponiert Schostakowitsch seine nächsten beiden Symphonien traditionell und ganz im Sinne des sozialistischen Realismus‘.²¹⁷ Diese Vorstellung ist sehr widersprüchlich. Als würde er die gewonnene künstlerische Freiheit durch den Tod Stalins nicht wahrhaben wollen, fügte er sich nun den Themen, die immer von ihm erwartet wurden.

Die ‚11. Symphonie‘ heißt ‚Das Jahr 1905‘ und ist eine Reminiszenz an die „*Februarrevolution von 1905.*“²¹⁸ Sie besteht aus vier Sätzen, welche jeweils betitelt wurden:

„*1. Platz vor dem Palast; 2. Der 9. Januar; 3. Ewiges Gedenken; 4. Sturmgeläut*“²¹⁹

Die Melodien dieses Werkes sind einerseits aus Schostakowitschs eigener Feder und andererseits bezieht er sich auf bekannte Revolutionslieder.²²⁰ Für Meyer ist es das

„*charakteristischste Beispiel für den sozialistischen Realismus der Tauwetterperiode unter Chruschtschow [...]*“²²¹

Für diese Symphonie wurden ihm viele Auszeichnungen zugesprochen, mitunter der Leninpreis und der Sibelius-Preis. Der Komponist bewegte sich wieder im Mittelpunkt „*der internationalen Musikwelt*“.²²²

²¹⁴ Zit. D. Redepenning, in: Osteuropa, 56. Jg, 8/2006, S. 23.

²¹⁵ Zit. B. Feuchtner, 2002, S. 170.

²¹⁶ Vgl. B. Feuchtner, 2002, S. 177.

²¹⁷ Vgl. K. Meyer, 2008, S. 379. | vgl. B. Feuchtner, 2002, S. 177.

²¹⁸ Zit. B. Feuchtner, 2002, S. 177.

²¹⁹ Zit. K. Meyer, 2008, S. 378.

²²⁰ Vgl. K. Meyer, 2008, S. 378.

²²¹ Zit. K. Meyer, 2008, S. 379.

²²² Zit. K. Meyer, 2008, S. 379.

Die ‚12. Symphonie‘ stand unter einem ähnlichen Stern wie ihre Vorgängerin. Sie trug den Namen ‚Das Jahr 1917‘, sollte demnach an die „*Oktoberrevolution von 1917*“²²³ erinnern und wurde deshalb auch dem damaligen Führer Lenin gewidmet.²²⁴ Feuchtner kritisiert sie jedoch als

„*hohle Lobeshymne [...] der jedes Geheimnis und jeder Zauber fehlt.*“²²⁵

Auch in diesem vierteiligen Werk wurden die einzelnen Sätze mit Überschriften versehen.

„*1. Revolutionäres Petrograd [...]; 2. Rasliw [der Ort wo sich Lenin versteckt hielt]; 3. Aurora [...]; 4. Morgenröte der Menschheit*“²²⁶

Der große Erfolg dieser Symphonie blieb leider aus. Für Meyer ist sie ein „*Gegenstück*“ zur ‚11. Symphonie‘ und „*eines der schwächsten Werke von Schostakowitsch.*“²²⁷

Mit seinem nächsten symphonischen Werk hatte er es wiederum nicht leicht. Er verarbeitete Gedichte von Jewgeni Jewtuschenko für seine ‚13. Symphonie‘ und verwendete fünf unterschiedliche Themen in den fünf Sätzen dieses Werkes. Im ersten Satz wagte er sich an ein Gedicht über den Antisemitismus. Es heißt ‚Babij Jar‘ und handelt von dem Kriegsmassaker in Kiew im Jahr 1941 bei dem 34.000 Juden ihr Leben opfern mussten.²²⁸ Schostakowitsch und auch der Dichter Jewtuschenko lehnten sich mit diesem ersten Satz weit aus dem Fenster. Das Gedicht wurde bereits bevor es Schostakowitsch vertonte von der Sowjetregierung heftig kritisiert, weil nur das Leid der Juden angesprochen wurde und nicht auch über die Opfer weiterer Nationalitäten, die bei dieser Schlacht ums Leben kamen, geschrieben wurde.²²⁹ Über die geplante Uraufführung im Dezember 1962 wurde deswegen lange debattiert. Das Kulturministerium riet dem Komponisten zu einem Verzicht auf die Premiere der ‚13. Symphonie‘ oder verlangte zumindest eine Aufführung ohne den ersten Satz. Das Konzert fand jedoch wie geplant statt und erweckte volle Begeisterung beim Publikum. Schostakowitsch wurde sogar nach dem ersten Satz mit Beifall belohnt.²³⁰

²²³ Zit. B. Feuchtner, 2002, S. 177.

²²⁴ Vgl. B. Feuchtner, 2002, S. 178.

²²⁵ Zit. B. Feuchtner, 2002, S. 178.

²²⁶ Zit. K. Meyer, 2008, S. 396f.

²²⁷ Zit. K. Meyer, 2008, S. 398.

²²⁸ Vgl. B. Feuchtner, 2002, S. 194.

²²⁹ Vgl. K. Meyer, 2008, S. 409f.

²³⁰ Vgl. K. Meyer, 2008, S. 418.

Die Themen der weiteren Sätze sind:

„politischer Witz, Ausbeutung der Frau, Unterdrückung und Karrierismus – eine ausgeprägt politische Symphonie also.“²³¹

Das Kulturministerium war über die Begeisterung des Publikums beunruhigt und verlangte eine Änderung des Textes von ‚Babij Jar‘. Das Werk wurde lediglich zweimal aufgeführt und trotz der Textänderung wurden weitere Aufführungen von der Regierung verboten.²³²

Ab dem Jahr 1966 veränderte sich der Gesundheitszustand des Komponisten stetig, sodass er die nächste Symphonie 1969 größtenteils im Krankenhaus schreiben musste.²³³ Die ‚14. Symphonie‘ unterscheidet sich sehr von den vorherigen Symphonien. Es besteht aus elf kurzen Sätzen, welche jeweils mit Texten bekannter Dichter unterlegt wurden. Alle Gedichte behandeln in ihrer Weise das Thema Tod. Auch die Besetzung ist eher ungewöhnlich. Er benötigt eine Sopran- und eine Bassstimme und für das Orchester nur Streichinstrumente, Schlaginstrumente und eine Celesta.²³⁴ Die Symphonie wurde ein großer Erfolg und auch die Partei hatte nichts gegen sie einzuwenden.²³⁵

Mit diesem Werk fing Schostakowitsch an, sich vom Leben zu verabschieden. Es folgten noch weitere Werke die sich mit dem Thema Tod beschäftigen, etwa das darauf folgende ‚Streichquartett b-Moll Nr. 13‘. Vor seinem letzten symphonischen Werk äußerte er zu einem Kollegen aus Leningrad, dass er nun doch noch eine *„fröhliche Symphonie“* schreiben möchte.²³⁶ Sein Gesundheitszustand verlangte einen Kuraufenthalt und zwischen den beauftragten Gymnastikübungen und ärztlichen Behandlungen schrieb er seine ‚15. Symphonie‘. Das Werk besteht aus vier Sätzen und deutet speziell im ersten Satz mit ihrem heiteren und humorvollen Charakter an eine Anlehnung an die ‚9. Symphonie‘.²³⁷ Das Werk entwickelt sich weiter mit einem *„trauererfülltem Adagio und ein im Ausdruck trockenherbes Scherzo bis zum lyrischen und schließlich pathetischen Finale [...]“*²³⁸

²³¹ Zit. B. Feuchtner, 2002, S. 193.

²³² Vgl. B. Feuchtner, 2002, S. 197.

²³³ Vgl. B. Feuchnter, 2002, S. 208.

²³⁴ Vgl. K. Meyer, 2008, S. 452.

²³⁵ Vgl. K. Meyer, 2008, S. 458f.

²³⁶ Zit. K. Meyer, 2008, S. 462.

²³⁷ Vgl. K. Meyer, 2008, S. 463.

²³⁸ Zit. K. Meyer, 2008, S. 465.

Schostakowitsch spielt in seiner letzten Symphonie mit vielen Eigen- und Fremdzitaten, was eher ungewöhnlich für ihn ist. So zitiert er beispielsweise das humorvolle Wilhelm Tell Thema von Rossini und ebenso „*das Schicksalsmotiv aus Wagners Walküre*“²³⁹.

Das B-A-C-H Motiv tritt auch mehrfach in Erscheinung. Eigenzitate verwendet er aus seiner ‚6. und 7. Symphonie‘.²⁴⁰ Die Symphonie wurde zwar vielerorts gelobt aber dennoch nicht häufig zur Aufführung gebracht. Bernd Feuchtners Urteil über das letzte symphonische Werk Schostakowitschs:

*„Hinter der heiteren Fassade der Fünfzehnten Symphonie hat Schostakowitsch tiefgründige, vielschichtige Gedanken ausgebreitet, die um den Tod und um das auf der Welt kreisen, was ihn verlockend erscheinen lässt: Gewalt, Macht, Ungerechtigkeit, verlorene Illusionen, Leiden.“*²⁴¹

Dem Komponist wurden mit der Arbeit an der ‚15. Symphonie‘ viele Kräfte abverlangt. Er schrieb im September 1971 an Krzysztof Meyer:

*„Wahrscheinlich sollte ich nicht mehr komponieren. Aber ohne Komponieren kann ich doch nicht leben ... „*²⁴²

Tags darauf erlitt er einen Herzinfarkt und musste ins Krankenhaus.²⁴³

Schostakowitschs symphonisches Schaffen lässt sich in unterschiedliche Phasen einteilen. Zu seiner Frühphase gehören eindeutig die ‚Symphonien 1-4‘, welche auch gelegentlich als ‚*Irrweg*‘ des Komponisten bezeichnet wird. In dieser Zeit befindet sich der Komponist auf einer Reise des Experimentierens und des Suchens. Obwohl er mit seiner ersten Symphonie relativ große Begeisterung hervorrufen konnte, wurden die drei folgenden Symphonien des Formalismus beschuldigt und kritisiert. Das Element der Groteske spielt in dieser Phase eine wichtige Rolle, speziell aber in der ‚4. Symphonie‘. Mit dem nächsten Werk bringt er das sowjetische Kulturministerium wieder auf seine Seite, indem er hierbei fast gänzlich auf die Groteske verzichtet und sich dafür den Werten des sozialistischen Realismus‘ fügt. Er bleibt jedoch nicht dabei und komponiert eine weniger bekanntgewordene, groteske ‚6. Symphonie‘.

²³⁹ Zit. K. Meyer, 2008, S. 466.

²⁴⁰ Vgl. K. Meyer, 2008, S. 466.

²⁴¹ Zit. B. Feuchtners, 2002, S. 224.

²⁴² Zit. K. Meyer, 2008, S. 467.

²⁴³ Vgl. K. Meyer, 2008, S. 467.

In weiterer Folge entsteht die Phase der Kriegssymphonien in den Jahren 1941 bis 1945. Die ‚7. Symphonie‘ mit ihrem Beinamen ‚Leningrader‘ gilt als das bekannteste symphonische Werk Schostakowitschs. Die Symphonie wurde als „*Symbol des künftigen Sieges*“²⁴⁴ gesehen, weil sie für die Masse einfach und klar konzipiert war. Mitten im Krieg im Jahre 1943 entstand auch seine ‚8. Symphonie‘. Sie ist erfüllt von Tragik, Verzweiflung und Leid aber hier dringen speziell im zweiten Satz karikaturistische und groteske Motive auf. Die Partitur gilt als schwer verständlich und sehr kompliziert, sie erreichte nicht die Beliebtheit ihrer Vorgängerin.²⁴⁵ Dennoch wurde es eher als Kriegswerk akzeptiert als das kommende symphonische Werk. Mit der ‚Neunten‘ tanzte er wiederum auf der Nase seiner Zuhörer herum, indem er nicht die erwartete Apotheose an Stalin und an den Sieg, sondern ein parodistisches Miniaturwerk, vermeintlich ohne Kriegssymbolik, vorführte. Mit der ‚10. Symphonie‘ wartete er bis nach Stalins Tod. Auch in diesem Werk wird ihm seitens des Kulturministeriums Formalismus vorgeworfen. Merkwürdigerweise komponierte er die beiden nächsten Symphonien wieder nach den Regeln des sozialistischen Realismus‘, indem er sich auf massentaugliche Revolutionslieder beruht. Dafür machte er sich in seiner ‚13. Symphonie‘ abermals unbeliebt in dem er das Gedicht ‚Babij Jar‘ von Jewtuschenko vertont, welches das Thema Antisemitismus zum Inhalt hat. Die letzten beiden Symphonien sind in die Phase seines Spätwerks einzureihen. Thematisch beschäftigten ihn in diesen Werken seine Gedanken zum Tod.

Es ist hier sehr deutlich erkennbar, dass in der Reihe seiner symphonischen Werke jeglicher rote Faden fehlt. Die Widersprüche finden sich aber nicht nur in seiner Musik sondern auch in seiner Persönlichkeit. Aus Krzysztof Meyers Erzählungen über die „*Persönlichen Erinnerungen an den Menschen Schostakowitsch*“ geht hervor, dass er eine sehr schwierig zu handhabende Person war. Die verschiedenen Stimmungen waren schwer abzuschätzen und zu deuten.

„Sein Verhalten entzog sich einer eindeutigen Beurteilung. Die einen sahen in ihm einen Opportunisten, andere wiederum respektierten sein Verhalten, in dem sie Beweise für eine Ablehnung des sowjetischen Machtanspruchs erkannten. Es gab auch einzelne, die Schostakowitsch für einen typischen russischen Sonderling hielten – einen Menschen, der den Tölpel spielt und unter der Narrenmaske der Welt auf

²⁴⁴ Zit. K. Meyer, 2008, S. 270.

²⁴⁵ Vgl. K. Meyer, 2008, S. 281.

umständliche Weise die Wahrheit sagt, wobei er seine Gedanken absichtlich in raue, farblose und ungelente Worte kleidet. Wahrscheinlich war er von allem etwas, und diese Charakterzüge verbanden sich in ihm unauflöslich; ähnlich wie seine ungewöhnliche Bescheidenheit und der Zweifel an seinen eigenen Fähigkeiten gepaart waren mit krankhaftem Ehrgeiz, immer der erste und beste zu sein.“²⁴⁶

3.2 Gottesnarrentum und Grotoske

Der im obigen Zitat erwähnte „*russische Sonderling*“ wird im folgenden Kapitel unter dem Begriff ‚Gottesnarr‘ näher erläutert. Mitunter soll die Ästhetik der ‚Grotoske‘ im Allgemeinen und besonders in Schostakowitschs Werken behandelt werden. Diese beiden Schlüsselbegriffe sind unter einem gemeinsamen Aspekt zu betrachten. Durch die Rolle als Gottesnarr, welche Schostakowitsch häufig spielte, gelang es ihm „*seine Predigten in Grotoske verhüllt zu halten.*“²⁴⁷

Mit der Frage was sich hinter dem Begriff Gottesnarr eigentlich verbirgt, haben sich nicht allzu viele deutschsprachige Autoren beschäftigt. Das liegt vermutlich daran, dass der Begriff aus dem Russischen übersetzt wurde und im Original eigentlich „*jurodiwyi*“ heißt.

„In keiner anderen Sprache gibt es ein Wort, das die Bedeutung des russischen jurodiwyi mit seinen vielen historischen und kulturellen Bezügen ganz neu vermitteln kann. Die deutsche Übersetzung „Gottesnarr“ kommt ihm am nächsten.“²⁴⁸

Zur einfacheren Lesbarkeit wird im Laufe dieser Arbeit allein der Begriff „Gottesnarr“ verwendet unter dem Aspekt, dass sich der russische Ursprungsname „*jurodiwyi*“ dahinter verbirgt.

Über die Entstehungszeit der Gottesnarren sind sich die Autoren nicht einig. Für Lothar Seehaus wurden sie erstmals im 15. Jahrhundert²⁴⁹ erwähnt und Solomon Wolkow belegt

²⁴⁶ Zit. K. Meyer, 2008, S. 492.

²⁴⁷ Zit. S. Wolkow, 2003, S. 47.

²⁴⁸ Zit. L. Seehaus, 1986, S. 106.

²⁴⁹ Vgl. L. Seehaus, 1986, S. 107.

ihren Ursprung bereits aus dem 11. Jahrhundert.²⁵⁰ Wir können auf jeden Fall davon ausgehen, dass dieser Terminus in der Zeit um das Mittelalter entstanden ist. Beide Autoren sind sich jedoch sicher, dass die Gottesnarren bis ins 18. Jahrhundert auf den „*historischen Bühnen [in Russland] präsent waren*“.²⁵¹

Wie kann man sich als Europäer einen russischen Gottesnarren vorstellen?

„Der Gottesnarr verfügt über die Gabe, das zu sehen und zu hören, von dem andere nichts ahnen. Aber er erzählt der Welt davon in einer absichtlichen paradoxen Weise, verschlüsselt. Er spielt den Toren, während er in Wirklichkeit jemand ist, der ständig das Böse und die Ungerechtigkeit aufdeckt. Der Gottesnarr ist Anarchist und Individualist, der in seiner öffentlichen Rolle die normalen ‚moralischen‘ Gesetze des Verhaltens übertritt und jeglicher Konvention spottet. [...]“²⁵²

Solomon Wolkow bezeichnet den Gottesnarren auch als „*personifiziertes Volksgewissen*“, weil er mit seinen Klagereden die Stimme für das unterdrückte Volk übernahm. Er hatte das Privileg seine absurden Gedanken und Kundgebungen sowohl dem einfachen Volk als auch den Zaren und Herrschern übermitteln zu können, ohne dafür verurteilt zu werden.²⁵³

Zu den Anfangszeiten verbreitete sich die Meinung, dass das Gottesnarrentum angeboren sei. Trotz ihrer teils physischen und psychischen Beeinträchtigungen wurden die Gottesnarren von allen Seiten verehrt und als Heilige bezeichnet.²⁵⁴

„Ihre Geistesschwäche wurde als eine gottgewollte Fügung bewertet und ihre Blödheit mit einer höheren Weisheit in Verbindung gebracht, was ihnen den Nimbus einer gewissen Heiligkeit verlieh.“²⁵⁵

Für gewöhnlich hatten die Gottesnarren auch keine Vorstellung davon mit Geld umzugehen. Sobald sie welches zugeworfen bekamen, schenkten sie es wieder weiter und verschafften sich somit eine weitere heilige Eigenschaft.²⁵⁶

²⁵⁰ Vgl. S. Wolkow, 2006, S. 14.

²⁵¹ Zit. S. Wolkow, 2006, S. 14.

²⁵² Zit. L. Seehaus, 1986, S. 106f.

²⁵³ Vgl. S. Wolkow, 2006, S. 14.

²⁵⁴ Vgl. W. Nigg, 1960, S. 131.

²⁵⁵ Zit. W. Nigg, 1960, S. 131.

Interessant ist auch, dass die Gottesnarren ausschließlich in Russland den Status als heilige Narren genießen durften. So wurden sie von den Christen in Westeuropa

*„als bedauernswerte Geschöpfe betrachtet, deren sich die karitative Invalidenfürsorge anzunehmen hat, damit man von dem schmerzlichen Anblick dieser Unglücklichen verschont bleibe [...]“*²⁵⁷

In einer späteren Phase des Gottesnarrentums passierte es häufig, dass sich gebildete Menschen ohne jegliche Beeinträchtigung als Gottesnarren zeigen wollten, um auf diese Weise Kritik und Ansehen zum Ausdruck zu bringen.²⁵⁸ Dazu gehörte im 19. Jahrhundert vor allem Modest Mussorgski und ein knappes Jahrhundert später folgte ihm Dmitri Schostakowitsch. Selbstverständlich erlangten die „neuen Gottesnarren“²⁵⁹ den heiligen Status nicht in dem Ausmaß wie damals, aber dennoch spielten sie eine bevorzugte Rolle.²⁶⁰

Maxim Schostakowitsch ist allerdings nicht der Meinung, dass Stalin seinen Vater, den ‚Gottesnarren‘, gegenüber anderen Künstlern von der sowjetischen Regierung bevorzugt behandelt hätte. Er meinte schlicht in einem Interview aus dem Jahre 1981 in New York mit Lothar Seehaus:

*„Vielleicht hatte er auch einfach – Glück.“*²⁶¹

Möglicherweise lässt es sich in der Tat als Glück bezeichnen, dass er mit den großen Schicksalsschlägen in den Jahren 1936 und 1948 mit Formalismus-Vorwürfen und negativer Kritik seitens des Staatsapparates zu kämpfen hatte und von einer Verhaftung oder Verbannung, wie es mit vielen seiner Komponistenfreunde geschah, verschont blieb.²⁶² Obwohl sich Schostakowitsch, zum Ärgernis Stalins, nur in Ausnahmefällen an die Prinzipien des sozialistischen Realismus‘ gehalten hatte, trug einerseits seine immer größer werdende Berühmtheit im In- und Ausland und mit Sicherheit auch sein Status als Gottesnarr dazu bei, dass ihm weitere Schicksalsschläge fern blieben.²⁶³

²⁵⁶ Vgl. W. Nigg, 1960, S. 131.

²⁵⁷ Zit. W. Nigg, 1960, S. 131.

²⁵⁸ Vgl. L. Seehaus, 1986, S. 107.

²⁵⁹ Zit. S. Wolkow, 2006, S. 61.

²⁶⁰ Vgl. L. Seehaus, 1986, S. 107.

²⁶¹ Zit. L. Seehaus, 1986, S. 104f.

²⁶² Vgl. L. Seehaus, 1986, S. 104.

²⁶³ Vgl. L. Seehaus, 1986, S. 105.

Schostakowitsch erhielt gelegentlich die Aufgabe sich im politischen Sektor nach außen hin zu präsentieren und hat dafür „politische Referate gehalten, Propagandatexte verlesen und vertont [und] politische Repräsentanz übernommen.“²⁶⁴ Wie aus Kapitel 2 bereits zu erfahren war, bekam er die Texte zu diesen Referaten von der sowjetischen Presse vorgelegt und durfte nichts Selbstverfasstes vortragen.²⁶⁵ Unter dieser Restriktion fühlte der Komponist sich gezwungen in die Rolle des Gottesnarren zu schlüpfen und verweigerte deshalb

„jede Verantwortung für das, was er sagte: ‚Erhabene‘ Worte verloren jede Bedeutung, während belanglose Nebenbemerkungen überraschende Vieldeutigkeit gewannen. Das Aussprechen pathetischer Wahrheiten wurde zu Spott, andererseits enthielt der Spott häufig tragische Wahrheit. Das galt auch für Schostakowitschs Musik. Der Komponist schrieb in voller Absicht ein Oratorium ‚ohne Botschaft‘, um die Zuhörer zu zwingen, die Botschaft herauszuhören, was beim oberflächlichen Hören wie ein unbedeutendes Gesangswerk wirkte.“²⁶⁶

Anfang des 19. Jahrhunderts tauchte in dem Drama ‚Boris Godunow‘ von Alexander Puschkin (1824)²⁶⁷ die Gestalt des Gottesnarren auf. Modest Mussorgski bearbeitete das Libretto und komponierte in den Jahren 1869 bis 1872²⁶⁸ eine Oper daraus, in welcher er auf die Rolle des Gottesnarren wesentlich näher eingeht als Puschkin.²⁶⁹ Beide behandeln

„die Gestalt des jurodiwy als kaum verhüllte und weitgehend autobiographische Verkörperung der Figur des Künstlers, der im Namen des geknechteten Volkes – dem Zaren gefährliche, aber notwendige Wahrheiten ins Gesicht sagt.“²⁷⁰

Diese Beschreibung ist der Lebensweise Schostakowitschs nicht unähnlich.

Es wurde noch ein weiterer Charakter in der Oper ‚Boris Godunow‘ behandelt, welcher eine wichtige Rolle im alten Russland spielte und ebenso auf Schostakowitsch zutreffend ist: Der Chronist.²⁷¹ Auch in Europa gab es Chronisten, aber in Russland erlangten sie speziell in der Konfrontation mit den höheren Mächten eine weitaus einflussreichere Stellung.²⁷²

²⁶⁴ Zit. L. Seehaus, 1986, S. 105.

²⁶⁵ Vgl. L. Seehaus, 1986, S. 105.

²⁶⁶ Zit. L. Seehaus, 1986, S. 108.

²⁶⁷ Vgl. S. Wolkow, 2006, S. 14.

²⁶⁸ Vgl. S. Wolkow, 2006, S. 14.

²⁶⁹ Vgl. S. Wolkow, 2006, S. 59.

²⁷⁰ Zit. S. Wolkow, 2006, S. 15.

²⁷¹ Vgl. S. Wolkow, 2006, S. 15.

Ende der zwanziger Jahre gründete Daniil Juwatschow unter dem Pseudonym ‚Charms‘ die künstlerische Gruppe „*OBERIU – die Objedinenije realnowo iskusstwa, die Vereinigung der realen Kunst-, russische Dadaisten und frühe Vertreter des Absurden in der Literatur*“²⁷³

Juwatschow erklärte seinen Standpunkt so:

*„Mich interessiert nur der ‚Quatsch‘, nur das, was keinerlei praktischen Sinn hat. Mich interessiert das Leben nur in seiner unsinnigen Erscheinung. Heldentum, Pathos, Schicksal, Moral, hygienisch Reines, Sittlichkeit und Glücksspiel – sind mir verhasste Worte und Gefühle. Dagegen verstehe ich und achte ich zutiefst: Entzücken und Begeisterung, Inspiration und Verzweiflung, Leidenschaft und Beherrschung, Laster und Keuschheit, Kummer und Leid, Freude und Lachen.“*²⁷⁴

In seiner grotesken Weltanschauung kann man ihn ebenso als „*neuen Gottesnarren*“²⁷⁵ betrachten. Nachdem ihre Mitglieder verhaftet wurden, löste sich die Gruppe wieder auf.²⁷⁶

Schostakowitsch zeichnete sich besonders mit seinen beiden Opern ‚Die Nase‘ und ‚Lady Macbeth von Mzensk‘ als Gottesnarr aus. So wurde in dem vernichtenden Zeitungsartikel in der Prawda, nachdem Stalin die Oper ‚Lady Macbeth von Mzensk‘ zu Gesicht bekam, nicht gespart mit Anschuldigungen, welche man ebenso einem verrückten Gottesnarren zusprechen hätte können. Der Autor dieses Artikels beschwerte sich unter anderem über die

*„absichtlich disharmonischen, chaotischen Töne.“*²⁷⁷ *Alles ist grob, primitiv und trivial. Die Musik schnattert, stöhnt und keucht, um bei jeder sich bietenden Gelegenheit möglichst drastisch die Liebesszenen auszumalen; und diese Liebe wird in der Oper auf ausgesprochen vulgäre Art ausgebreitet.“*²⁷⁸

Für Schostakowitsch war es wichtig eine Arbeitsweise zu finden in welcher die versteckten Botschaften von der sowjetischen Masse verstanden werden, wengleich er seine Melodien

²⁷² Vgl. S. Wolkow, 2006, S. 57.

²⁷³ Zit. S. Wolkow, 2006, S. 60.

²⁷⁴ Zit. D. Juwatschow, in: S. Wolkow, 2006, S. 60f.

²⁷⁵ Zit. S. Wolkow, 2006, S. 61.

²⁷⁶ Vgl. S. Wolkow, 2006, S. 62.

²⁷⁷ Zit. K. Meyer, 1995, S. 224.

²⁷⁸ Zit. K. Meyer, 2008, S. 209.

auch nicht immer im realistischen Volkston komponierte. Zudem legte er Wert darauf, die Beziehung zwischen ihm und dem Machtapparat nach außen hin zu optimieren, um ohne Angst vor Verhaftung oder Verbannung seiner Arbeit nachgehen zu können. Aufgrund der Zwiespältigkeit seiner Person konnte er nicht auf die Verwirrungen und Rätselhaftigkeiten, die er mit der Rolle des Gottesnarren heraufbeschwört hatte, verzichten. Mit diesem Phänomen bleibt Schostakowitschs Musik und er selbst als Mensch wahrhaftig originell.

Um diese Behauptung noch genauer zu untersuchen, sind die nächsten Seiten dem erst viel später in der Musik bekannt gewordenem Element der Groteske gewidmet. Das Wort selbst stammt aus dem Italienischen, heißt dort „*La grottesca und grottesco*“ wird abgeleitet von „*grotta*“ (die Grotte) und galt gegen Ende des 15. Jahrhunderts als eine „*Art antike ornamentale Malerei*.“²⁷⁹ Diese Kunstform zeichnete sich durch die Vermischung von tierischen, pflanzlichen und menschlichen Motiven aus. Die Malereien stammten aus der Antike und wurden erstmals in Höhlen gesichtet. Da der genaue Entstehungsprozess nicht nachzuvollziehen war, einigte man sich darauf, dass diese neue Kunstrichtung nach ihrem Fundort ‚der Höhle‘ also „*grotta*“, „*grottesca*“ benannt wurde.²⁸⁰

Weitere Attribute die den Begriff des Grotesken näher bestimmt haben waren:

*„ [...] die Zugehörigkeit zum Reich der Nacht und der Träume, das Groteske als Form des Gestaltlosen bzw. Missgestalteten, das durch das Groteske provozierte Ungleichgewicht von Zentrum und den Rändern, seine unterhaltsame und beruhigende Wirkung.“*²⁸¹

Bis zum 18. und 19. Jahrhundert hielten sich die Definitionen um die Groteske eher vage, weil die Begrifflichkeit „*höchstens als komische Abweichung*“ oder als nicht ernst zu nehmende Karikatur deklariert wurde und bislang keinen Platz in rationalistischen Theorien gefunden hat.²⁸² Im Laufe der Zeit dehnte sich der Begriff von der Malerei auf weitere Kunstrichtungen aus. Ab welchem Zeitraum die Groteske auch in der Musik eine Rolle spielte, ist aus der mir vorliegenden Literatur nicht herauszufinden.

²⁷⁹ Zit. W. Kayser, 1957, S. 20.

²⁸⁰ Zit. R. Einwegerer, 2006, S. 25.

²⁸¹ Zit. K. Barck u.a. 2001, S. 884.

²⁸² Zit. G. Beinhorn, 1989, S. 6.

Lediglich Gabriele Beinhorn weist in ihrer Dissertation über „*Das Groteske in der Musik. Arnold Schönbergs ‚Pierrot lunaire‘*“ auf einen mit 1874 datierten Lexikon-Artikel hin:

„Grotesk [...], d. i. abenteuerlich, phantastisch, ein von der Malerei in die Musik übergegangener Kunstausdruck, bedeutet eine launenhafte Ausmalung oder witzige Zusammenstellung scheinbar widersinniger Gegenstände. In ersterer Beziehung artet das Groteske leicht in das Bizarre, Widersinnige einer ungezügelter Phantasie aus und wird demnach eine Art von Zerrbild; [...]“²⁸³

Diese Darlegung ist in etwa vergleichbar mit neueren Definitionen aus dem 20. Jahrhundert, obwohl sie auch nicht eindeutig sind in ihrer Auslegung. Für jeden Theoretiker ist der Schwerpunkt der Betrachtung des Terminus‘ ein anderer.

Für Carl Pietzckers (1971) ist das Wort ‚Groteske‘ mit einer Weise des Scheiterns verbunden. Die Erwartungshaltungen der Welt und der Menschen sollten misslingen, um eine Art von Unheimlichkeit hervorrufen zu können.²⁸⁴ Hans Bernd Harder identifiziert die Groteske im Jahre 1962 mit der „*Zerstörung der Wirklichkeit*“ und „*der maskenhaften Verzerrung der Charaktere*.“²⁸⁵ In Anlehnung an die zerstörte Wirklichkeit ist im Brockhaus Lexikon folgende Definition nachzulesen:

„die Groteske schockiert, Gelächter soll in Erschrecken umschlagen. Die Grenze zwischen Wirklichem und Unwirklichem bleibt offen“²⁸⁶

Zusammenfassend ergeben sich für Beinhorn gegen Ende des 20. Jahrhunderts folgende Merkmale der musikalischen Groteske:

„die Verbindung fremdartiger, gegensätzlicher Klangbilder, die extreme Vortragsweise von Deklamation oder Melodie der Sprache, die simultane Konfrontation banaler und heroischer musikalischer Gesten respektive des

²⁸³ Zit. H. Mendel, In: G. Beinhorn, 1989, S. 32.

²⁸⁴ Vgl. C. Pietzckers, 1971. In: M. Koball, 1997, S. 81.

²⁸⁵ Zit. H. B. Harder, 1962, S. 169. In: M. Koball S. 75. In: H. J. Hinrichsen (Hsg.) u.a. 2005.

²⁸⁶ Zit. Brockhaus Lexikon, Bd. 9 1997, S. 211f.

*Widerspruchs von musikalischer Form und eines plakativ „unangemessenen“ Gehalts.
[...]*²⁸⁷

Durch die verschiedenen Interpretationen ist erkennbar, dass es für den Begriff der Groteske keine eindeutige und einzig richtige Definition gibt. Wichtig ist, diesen Terminus aus verschiedenen Perspektiven zu betrachten, um eine einseitige Darstellung zu vermeiden.

Nähern wir uns nun wieder dem russischen Komponisten und betrachten seine Vorgehensweise im Umgang mit der Groteske.

Schostakowitsch erhielt die Ansatzpunkte zur Groteske in seiner Musik einerseits durch die lange Tradition der Groteske in Russland, besonders durch Wsewolod Meyerhold, „*dem Meister des modernen grotesken Theaters*“,²⁸⁸ sie lernten sich „*während der Theaterproduktion von Wladimir Majakowskis ‚Die Wanze op. 19‘ (Premiere im Februar 1929)*“²⁸⁹ kennen, indem Schostakowitsch die Bühnenmusik komponierte. Zum anderen war Iwan Iwanowitsch Sollertinski, welcher zu den „*herausragendsten Universalgelehrten in der Geschichte der Sowjetunion*“²⁹⁰ zählte, nicht unbeteiligt an den grotesken Elementen in Schostakowitschs Werken. Er sprach 23 Fremdsprachen und war Musik- und Theaterexperte. Zu seinen Forschungsgebieten gehörten unter anderen „*die zeitgenössische Komödie und die Groteske*“.²⁹¹

Durch Sollertinski fand Schostakowitsch auch den Weg zu Gustav Mahler. Er huldigte ihm in seinen Memoiren wie folgt:

*„Sollertinskis Liebe zu Mahler spricht für sich selbst. Er hat mir hier für vieles die Augen geöffnet. Das Studium der Mahlerschen Werke veränderte meinen kompositorischen Geschmack.“*²⁹²

Obwohl der russische Komponist bereits vor der Bekanntschaft mit Mahler groteske Elemente in seinen Werken erklingen ließ, trug Mahler wesentlich zur weiteren Entwicklung der

²⁸⁷ Zit. G. Beinhorn, 1989, S. 34.

²⁸⁸ Zit. M. Koball, 1997, S. 78.

²⁸⁹ Zit. M. Koball, 1997, S. 78.

²⁹⁰ Zit. M. Koball, 1997, S. 93.

²⁹¹ Zit. M. Koball, 1997, S. 94.

²⁹² Zit. D. D. Schostakowitsch, In: S. Wolkow, 1995, S. 71. In: M. Koball, 1997, S. 102.

Groteske in Schostakowitschs Musik bei. Der österreichische Komponist kam in seiner Schaffensperiode einige Male nach Russland, um seine und auch andere Werke zu dirigieren. Schostakowitsch war stets bemüht keine einzige Probe, geschweige denn ein Konzert von Mahler in St. Petersburg oder in Moskau zu versäumen.²⁹³

Sollertinski unterscheidet zwischen der Groteske in Mahlers Musik und der Groteske anderer Komponisten, wie etwa Strawinsky oder Krenek.

„Bei Strawinsky handelt es sich um eine geistreiche Spöttelei über die Schablonen kleinbürgerlicher Unterhaltungsmusik (Walzer, Polka). Bei Mahler um die leidenschaftliche Entlarvung der sentimental bürgerlichen Bonhomie, um eine Methode, das kapitalistische Inferno – [...] – mit musikalischen Mitteln anzuklagen.“²⁹⁴

Mit den Mitteln der Groteske will Mahler *„die kapitalistische Wirklichkeit“²⁹⁵* bloßstellen und eine *„gesellschaftliche Anklage“²⁹⁶* hervorrufen. In diesem Fall spricht Sollertinski von *„tragischer Ironie.“²⁹⁷* Schostakowitsch machte Mahlers Methode im Umgang mit der Groteske zu seiner Eigenen, indem er in seiner Musik ebenso *„die Tragödie des humanistischen Denkens inmitten der grausamen sozialistischen Wirklichkeit formulierte.“²⁹⁸*

Mahler verwendet groteske Elemente am ehesten in seinen Scherzi und speziell in den beiden Scherzi seiner ‚9. Symphonie‘. Es sind dies zwei maskierte Tänze im zweiten und dritten Satz, worin der zweite in die Rolle eines monoton wirkenden Ländlers schlüpft und der dritte

„ein hastiger, synkopierter, fieberhafter Tanz einer kapitalistischen Großstadt [ist], der mit der Schärfe eines Pamphlets ihr mechanisiertes Funktionieren bloßstellt.“²⁹⁹

²⁹³ Vgl. M. Koball, 1997, S. 78.

²⁹⁴ Zit. I. Sollertinski, 1979, S. 174.

²⁹⁵ Zit. I. Sollertinski, 1996, S. 33f.

²⁹⁶ Zit. M. Koball, 1997, S. 99.

²⁹⁷ Zit. I. Sollertinski, 1996. In: M. Koball, 1997, S. 99.

²⁹⁸ Zit. M. Koball, 1997, S. 99.

²⁹⁹ Zit. I. Sollertinski, 1979, S. 175.

Über die Frage, ob sich Schostakowitsch in der Schaffensphase seiner ‚Neunten‘ Mahlerscherzi mit dem Einsatz der Groteske zum Vorbild nahm, kann heute nur spekuliert werden. Der Verdacht liegt jedoch nahe.

Ein weiteres gemeinsames Merkmal verbindet den österreichischen mit dem russischen Komponisten. Von beiden wird die direkte Lyrik in ihren Werken durch die Groteske maskiert und mit einer Art Exzentrik formuliert. Diese Eigenschaft vereint sie mit einem anderen Künstler aus dem Westen. Die Rede ist von Charlie Chaplin. Im Innersten sind sie tief verletztlich, während sie nach außen hin mit „*der Schutzmaske des Narren*“ auftreten.³⁰⁰ Chaplins Filme „*The Tramp (1915)*“ und auch „*Modern Times (1936)*“ sind gezeichnet von einer „*herzzerreißenden tragischen Ironie*“ und zeigen als groteskes Merkmal ein desorientiertes, verlorenes Dasein „*in der feindlichen Welt des Kapitalismus*.“³⁰¹

Mit den ‚Aphorismen op. 13‘ (1927) begann Schostakowitsch die Groteske in seinen Werken einzusetzen. Die zehn Teile des Klavierzyklus‘ wirken für Michael Koball wie „*subversive, grelle, schnell hingeworfene Farbkleckse in den U-Bahn-Schächten heutiger Großstädte*.“³⁰²

Nicht viel später komponierte er zwei Ballette in ähnlichem Stil. ‚Das goldene Zeitalter op. 22‘ (1930) und ‚Der Bolzen op. 27‘ (1930/31).³⁰³ Im goldenen Zeitalter orientiert sich Schostakowitsch erstmals in Richtung „*westliche Jazzmusik*“ sehr zum Missfallen einiger wichtiger Kulturkommissare.³⁰⁴

Eine weitere Neuheit ist der satirische Einsatz der Posaune und das damit in Verbindung bringende „*Gewaltmotiv*“³⁰⁵ In der wenig später komponierten Oper ‚Lady Macbeth von Mzensk‘ wird das Gewaltmotiv verschärft eingesetzt. Die Posaune forciert ihre Töne so sehr, dass die gewaltbehaftete Stelle ins Lächerliche umschlägt und grotesk wirkt. Das Gewaltmotiv definiert sich eher über den Rhythmus als über die Harmonie, deshalb plädiert Marco Frei in diesem Fall von „*Gewaltrhythmus*“³⁰⁶ zu sprechen.

³⁰⁰ Vgl. I. Sollertinski, 1979, S. 275f.

³⁰¹ Zit. M. Koball, 1997, S. 101.

³⁰² Zit. M. Koball, 1997, S. 79.

³⁰³ Vgl. M. Koball, 1997, S. 78.

³⁰⁴ Zit. M. Koball, 1997, S. 85.

³⁰⁵ Zit. M. Koball, 1997, S. 88f.

³⁰⁶ Zit. M. Frei, 2006, S. 225.

Gewaltrhythmus:

Fl. Kernmotiv

Fg. Variante

Trp. *ff* Reprise

Grafikquelle³⁰⁷

Einem eher „dürftigem Libretto“ zufolge entschied sich Schostakowitsch im nächsten Ballett ‚Der Bolzen op. 27‘ für eine noch satirischer wirkende Aufmachung als in vorigen Werken.³⁰⁸

„Damit legte er den Grundstein für das Scheitern des Balletts, denn die Verhältnisse bei der Beurteilung propagandistischer Kunst hatten sich seit dem Goldenen Zeitalter verschärft.“³⁰⁹

Nach nur einer Aufführung wurde das mit „*Maschinenmusik*“ verglichene Ballett aus dem sowjetischen Spielplan genommen.³¹⁰

Neben der Posaune gibt es auch noch einige andere Instrumente, die einen besonderen Stellenwert in Schostakowitschs Werken genießen dürfen. Sie werden stets eingesetzt, um das Groteske in der Musik zu veranschaulichen. Das Xylophon beispielsweise brachte Schostakowitsch am häufigsten in seinen früheren Werken zum Einsatz. Er imitiert damit vorzugsweise „*Bürokraten, Karrieristen, Opportunisten und Heuchler*“. Das Klappern der Xylophonstäbe charakterisiert in der Semantik die makabere Art der Groteske.³¹¹

Ebenso zählen Tamburin und Kastagnetten als unheimlich makaber und sind sogar der Todessemantik zuzuordnen.³¹²

³⁰⁷ Zit: B. Feuchtnner, 2002, S. 145.

³⁰⁸ Vgl. M. Koball, 1997, S. 90.

³⁰⁹ Zit. M.Koball, 1997, S. 90.

³¹⁰ Zit. M. Koball, 1997, S. 90.

³¹¹ Zit. M. Frei, 2006, S. 265.

³¹² Vgl. M. Frei, 2006, S. 273.

Speziell Schostakowitschs ‚4. Symphonie‘ zeichnet sich durch einen originell grotesken Umgang mit Perkussionsinstrumenten aus, doch auch die Streicher imitieren mit ihrem ‚col legno‘ gespenstische Klappergeräusche. Hierbei wird *„die Seite mit dem Holz des Bogens entweder geschlagen oder gestrichen“*³¹³ und ein unbehaglicher, furchterregender Klang wird erzeugt. Im zweiten Satz der ‚4. Symphonie‘ wird dieses *„Perkussionsklappern“*³¹⁴ verstärkt eingesetzt und von Edmund Stetina in seiner Dissertation wie folgt beschrieben:

*„geisterhaft und unmenschlich mechanisch“*³¹⁵ sowie *„automatenhaft und seelenlos.“*³¹⁶

Erwähnenswert ist auch die Rolle des Fagotts in Schostakowitschs Werken. Jewgeni Nazaikinski definiert den Klang des Instrumentes

*„einerseits als geheim-verborgen, lyrisch, philosophierend, aphoristisch geistreich und andererseits als nervös, sarkastisch, absichtlich banal und geißelnd [...]“*³¹⁷

Marco Frei spricht von der *„Narren-Semantik des Fagotts.“*³¹⁸

Schostakowitsch setzte das Instrument vielfach in musikalischen Klagereden ein. So geschah dies in der Musik zu ‚König Lear op. 58a‘, in ‚Boris Godunow‘ und besonders im vierten Satz seiner ‚9. Symphonie‘. Hier eröffnet das Fagott den Trauermarsch und wird von Blechbläsern und Beckenschlägen begleitet. Für Frei ist diese Szene

*„wie die mahnende Rede des Narren im sowjetischen Siegestaumel des Großen Vaterländischen Krieges.“*³¹⁹

Die ‚6. Symphonie‘ Schostakowitschs sollte in diesem Zusammenhang ebenfalls erwähnt werden. Mit ihrer ungewöhnlichen Struktur fällt sie aus dem herkömmlichen Rahmen. Das Klagelied aus dem ersten Satz und die operetten- und galoppartigen Tänze aus den anderen beiden Sätzen stehen sich hier gegenüber.³²⁰ Schostakowitsch nahm sich in seinen Operetten-Themen stets Jacques Offenbach zum Vorbild, welcher die *„Verwendung von Polkas,*

³¹³ Zit. M. Frei, 2006, S. 270.

³¹⁴ Zit. M. Frei, 2006, S. 273.

³¹⁵ Zit. E. Stetina, 1997, S. 214.

³¹⁶ Zit. E. Stetina, 1997, S. 345.

³¹⁷ Zit. J. W. Nazajkinskij, 1985, S. 470.

³¹⁸ Zit. M. Frei, 2006, S. 279.

³¹⁹ Zit. M. Frei, 2006, S. 278.

³²⁰ Vgl. M. Koball, S. 78. In: H. J. Hinrichsen, L. Lütteken (Hsg.), 2005.

Galoppen und Cancans“ größtenteils unter sozialkritischen Aspekten bevorzugte und das bürgerliche Frankreich gerne mit Spott begrüßte.³²¹ Auch Schostakowitsch hält mit dem Einsatz von Operettenmotiven bestimmte Gestalten in karikierend spöttischer Weise zum Narren.³²² Die Symphonie spiegelt die gespaltene kulturpolitische Situation der Sowjetunion wider.³²³

„Tiefstes persönliches Leid von Millionen Menschen, gepaart mit dem Zwang zur jubelnden Vergötterung der Peiniger gehörte zur Realität der Sowjetmenschen dieser Tage. Es deutet vieles darauf hin, dass Schostakowitsch dieser Gesellschaft in der sechsten Sinfonie den Spiegel vorgehalten hat.“³²⁴

Mit diesem Kapitel abschließend ist zu erkennen, dass die Begriffe Gottesnarr und Grotteske sehr eng miteinander verwandt sind. Aus den vorherigen Seiten erfahren wir, dass der Terminus ‚Gottesnarr‘ ein weitgehend russisches Phänomen ist und im Westen kaum Beachtung findet. Während hingegen die Grotteske ein durchaus international verwendeter Begriff ist und stellvertretend für Definitionen vielerlei Kunstrichtungen steht.

Ersterer ist ein Individuum mit speziellem Charakter und das Wort ‚grotesk‘ kann als eine von vielen ähnlichen Eigenschaften des heiligen Narren gesehen werden. Obwohl diese Narren bereits aus der Zeit des Mittelalters stammen, gibt es im 20. Jahrhundert sogenannte ‚neue Gottesnarren‘. Wie bereits erwähnt, wird vor allem Dmitri Schostakowitsch als solcher bezeichnet. Der Komponist genießt als Gottesnarr den Status verschlüsselte Botschaften für das Volk mit Hilfe grotesker Mittel in seine Musik zu packen, ohne dafür zur Rechenschaft gezogen werden zu können. Ausgewählte Instrumente bekommen durch den Einsatz der Grotteske einen speziellen und für Schostakowitsch typischen Charakter. Einige seiner Werke sind aus der Sicht des neuen Gottesnarren komponiert worden. Dazu gehört in jedem Fall Schostakowitschs ‚9. Symphonie‘, auf welcher das Hauptaugenmerk dieser Arbeit liegt.

Bevor die genaue Betrachtung begonnen werden kann, ist es zur vollständigen Darlegung der Kriegstrilogie wichtig als Vorgeschichte die ‚7. und 8. Symphonie‘ einerseits auf ihren grotesken Gehalt und andererseits auf musikalische Kriegselemente hin zu untersuchen.

³²¹ Zit. M. Frei, 2006, S. 267.

³²² Vgl. M. Frei, 2006, S. 267.

³²³ Vgl. M. Koball, S. 79. In: H. J. Hinrichsen, L. Lütteken (Hsg.), 2005.

³²⁴ Zit. M. Koball, S. 79. In: H. J. Hinrichsen, L. Lütteken (Hsg.), 2005.

3.3 Die Kriegssymphonien

Wie zuvor erwähnt, handelt es sich bei Schostakowitschs Kriegssymphonien vorwiegend um seine ‚7. und 8. Symphonie‘. Inwieweit die ‚Neunte‘ als Symphonie des Krieges in eine vermeintliche Trilogie einzustufen ist, wird noch eruiert. Fakt ist, dass sie im ersten Moment nicht den Vorstellungen einer Kriegs- und Siegesymphonie entspricht wie es das Kulturregime und ebenso die sowjetische Bevölkerung erwartet hätten. Die Vorstellung, den Sieg im Jahre 1945 mit einer Schostakowitsch Kriegstrilogie zu feiern, wäre den sowjetischen Köpfen sehr gelegen gekommen.

So gab es einige Jahre davor bereits eine ähnliche Situation. Waren die ‚4. und die 5. Symphonie‘, wenn auch zum Teil umstritten, wahre Meisterwerke, so kam es doch nie zur Trilogie ‚4.- 6. Symphonie‘, denn auch die ‚Sechste‘ sowie die ‚Neunte‘ waren einem *„sinfonischen Scherzo“*³²⁵ nicht fern.

Für viele andere sowjetische Künstler war der Krieg dennoch Anlass, diese Thematik in ihren Werken unterzubringen, genaugenommen konnte sich ein regimegetreuer Sowjetkünstler diesem Kriegspatriotismus nur schwer widersetzen. Selbst Anna Achmatowa schrieb den Gedichtzyklus *„Kriegswind“*, obwohl bekannt war, dass die Dichterin sich deutlich vom Kommunismus distanzierte.³²⁶

Krzysztof Meyer berichtet in seiner Schostakowitsch Biographie, dass in der Belagerungszeit Leningrads,

*„192 Werke aus der Feder sowjetischer Komponisten entstanden, darunter neun Symphonien, acht Opern, 16 Kantaten und fünf Ballette.“*³²⁷

Erstaunlich ist hierbei, dass trotz der Mehrzahl an Vokalwerken, welche durch ihre Texte semantisch leichter der Kriegsthematik zuzuordnen sind, lediglich von Schostakowitschs ‚7. Symphonie‘ die Rede war.³²⁸ Diese Beobachtung deutet darauf hin, dass der Krieg auch ohne Worte seine Wirkung zeigt. Die ‚7. Symphonie‘ ist der Stadt Leningrad gewidmet. Sie wird

³²⁵ Zit. N. W. Lukjanowa, 1993, S. 144.

³²⁶ Vgl. B. Feuchtner, 2002, S. 138.

³²⁷ Zit. K. Meyer, 2008, S. 261.

³²⁸ Vgl. K. Meyer, 2008, S. 261.

aufgrund dessen auch ‚Leningrader‘ genannt und machte den Komponisten zum Nationalhelden.

„Er wurde zum Symbol eines Künstlers, der in unmittelbarer Nähe der Front, zwischen Bombenangriffen und explodierenden Granaten ein Kunstwerk schuf. Er wurde 1941 zur Legende. Ihm selbst war bewusst, dass die Realität anders aussah [...]“³²⁹

Die Tatsache, dass er die ‚7. Symphonie‘ im Exil - fernab jeglicher Gefahren - fertig komponierte, wurde wohl nicht groß verbreitet. Noch bevor das Werk überhaupt existierte, wurde es gehuldigt als Symbol des ‚Kampfes‘, des ‚Heroismus‘ und des ‚Sieges‘.³³⁰ Die Propaganda samt der sowjetischen Bevölkerung erwartete sich die große Kriegssymphonie und wurde von Schostakowitsch auch nicht enttäuscht. Zu Beginn des Krieges entfernte man sämtliche Musik aus dem Radio, um die Sender für wichtige Kriegsmeldungen freizuhalten. Nachdem sich jedoch die Fertigstellung von Schostakowitschs ‚7. Symphonie‘ ankündigte, konnte man der Entscheidung nicht mehr lange standhalten und begann mit diesem Werk die Radios wieder mit Musik zu versorgen.³³¹

Der Komponist selbst kündigte seine neue Symphonie an, wobei er stärker dazu tendierte seine Hörer mit Heroismus anzustecken, um ihnen mitzuteilen, dass in Zeiten wie diesen auch *„die Kulturschaffenden ehrlich und selbstlos ihre Pflichten“³³² erfüllten.*

Die Erstaufführung in Moskau (1942) zeigt, dass das Sowjetvolk stets ihre kulturellen Bedürfnisse allen anderen vorangestellt hat. Schneerson schildert in seiner Schostakowitsch Biographie jenen Konzertabend mit folgenden Worten:

„Der Saal konnte die Anwesenden kaum fassen... Vor Beginn des 4. Satzes erschien plötzlich neben dem Dirigenten der Diensthabende des Luftschutzes. Er hob die Hand, und ruhig, um keine Panik aufkommen zu lassen, verkündete er den Beginn eines Fliegeralarms. Hitlers Bombenflugzeuge versuchten in diesen Tagen des Öfteren, nach Moskau vorzudringen. Trotz der Ankündigung des Fliegeralarms verließ niemand seinen Platz. Die Sinfonie wurde zu Ende gespielt. Ihr gewaltiges Finale, das

³²⁹ Zit. L. Seehaus, 1986, S. 69.

³³⁰ Zit. A. Wehrmeyer, in: H. Lück u.a. 2005, S. 147.

³³¹ Vgl. A. Wehrmeyer, in: H. Lück u.a. 2005, S. 149.

³³² Zit. A. Wehrmeyer, in: H. Lück u.a. 2005, S. 149.

*den Sieg über den Feind verkündete, schuf eine unvergessliche, erschütternde Stimmung. Die stürmischen Ovationen verwandelten sich in eine spontane Manifestation patriotischer Gefühle und der Bewunderung über das Talent unseres großen Zeitgenossen...*³³³

Sohn Maxim berichtete in einem Interview über seinen Vater, dass sein Patriotismus dem Volk galt und die Symphonie komponierte er nur für die Menschen, um ihnen in den Terrorzeiten Mut und Kraft zu schenken.³³⁴

Obwohl das Werk als Kriegssymphonie bezeichnet wird, hatte der Komponist niemals die Absicht Kriegsgeräusche musikalisch nachzuahmen. Es ging ihm darum, „den grausamen Inhalt des Kriegs wiederzugeben.“³³⁵ Die Spekulationen über die Semantik und den Gehalt der Symphonie sind vielseitig. Selbst Schostakowitschs Aussagen sind nicht eindeutig, indem er das Marschthema aus dem ersten Satz zuerst mit dem „*Einfall des aggressiven deutschen Faschismus*“³³⁶ erklärt und Jahrzehnte später in den umstrittenen Memoiren von Solomon Volkow zu lesen ist, dass er dieses Thema nicht bloß dem deutschen Faschismus, sondern auch der Gewaltherrschaft unter Stalin und generell den „*Feinden der Menschheit*“ zueignen wollte.³³⁷ Die Idee zu diesem Thema entstand bekanntlich vor dem Einmarsch der deutschen Truppen in die Sowjetunion und kann daher nicht rein dem Hitler-Faschismus zugesprochen werden. Aus diesem Grund kann ich auch nicht nachvollziehen, warum in der Literatur stets von einem Invasions-Thema die Rede ist und möchte es daher als militärisches Marschthema bezeichnen. Selbst Solomon Volkow erwähnt in seinem Buch ‚Stalin und Schostakowitsch‘, dass der Komponist diesbezüglich auch nie „*von einer Invasionsepisode oder einem Invasionsthema*“ gesprochen hat.³³⁸

Das Marschthema wird von den Violinen und Bratschen vorgestellt und entwickelt sich in elf Variationen weiter bis zu einem Höhepunkt. Die Variationen beginnen mit einzelnen Holzbläserklängen und steigern sich konstant mit immer lauter und aggressiver werdender Instrumentation. Ein wichtiger Bestandteil des gesamten ersten Satzes ist Schostakowitschs Gewaltmotiv.³³⁹

³³³ Zit. G. M. Schneerson, in: L. Seehaus, 1986, S. 70.

³³⁴ Vgl. M. Schostakowitsch, in: L. Seehaus, 1986, S. 73.

³³⁵ Zit. D. D. Schostakowitsch, in: A. Wehrmeyer, 2005, S. 150.

³³⁶ Zit. D. D. Schostakowitsch, in: S. Hanheide, 2007, S. 106.

³³⁷ Zit. D. D. Schostakowitsch, in: S. Volkow, 1979, S. 175.

³³⁸ Vgl. S. Volkow, 2006, S. 263.

³³⁹ Gewaltmotiv: siehe Kapitel: 3.2 Gottesnarrentum und Grotteske

Es ist bereits im 1. Thema zu entdecken und wenig später im militärischen Marschthema unüberhörbar präsent. Schostakowitsch zitiert sich hier selbst. So wollte er schon in früheren Werken Gewalt mit diesem Motiv ausdrücken. In seiner damals noch unveröffentlichten ‚4. Symphonie‘ und in seiner Oper ‚Lady Macbeth‘ hatte er dieses Motiv vorgestellt.³⁴⁰ Selbst in späteren Werken greift er immer wieder darauf zurück.

In diesem einfach gehaltenen Thema wird nicht nur das Gewalt-Motiv zitiert, sondern im entfernteren Sinne auch ein Stück aus Franz Lehárs Operette ‚Die lustige Witwe‘. ‚Heut geh ich ins Maxim‘ weist einen ähnlichen Rhythmus- und Melodieverlauf auf.³⁴¹

Schostakowitschs Marschthema versus Lehárs ‚Heut geht ich ins Maxim‘:



Dmitri Schostakowitsch: 7. Sinfonie, 1. Satz, Invasionsthema, 2. Teil, T. 155ff.



Franz Lehár: »Die lustige Witwe«, Auftrittslied des Danilo, T. 49ff.

Grafikquelle³⁴²

Das Thema und ihre Variationen werden mit einem militärischen Trommelrhythmus begleitet. Anfangs noch sanft und zärtlich steigert sich die Intensität ins Unermessliche, während der Rhythmus immer gleich bleibt. Als wäre in diesem Thema nicht schon genügend zitiert worden, bemerkten einige Literaten und Kritiker die Verwandtschaft zu Maurice Ravel's ‚Bolero‘-Rhythmus.³⁴³ Feuchtner erklärt, dass auch Ravel's ‚Bolero‘ einem einfachen Rhythmus und einem einfach gehaltenem Melodieverlauf zugrundeliegt und nur durch

³⁴⁰ Vgl. B. Feuchtner, 2002, S. 145.

³⁴¹ Zit. S. Hanheide, 2007, S. 107.

³⁴² Zit.: S. Hanheide, 2007, S. 107.

³⁴³ Vgl. S. Hanheide, 2007, S. 108.

„instrumentatorische Steigerung [...], alle Gewalt herausgeholt wird, [...] bis an die Grenze des Möglichen, wo alles zusammenstürzen muss.“³⁴⁴

Diese Beschreibung könnte genauso gut auf das Marschthema projiziert werden.

Im zweiten Satz der ‚Leningrader‘ ist von primitiver Gewalt nicht mehr viel übrig. Der Beginn und das Ende sind mit einer sanften lyrischen Melodie versehen. Im Trio dringt erstmals eine Prise Humor in die Symphonie.³⁴⁵ Dies bleibt jedoch im Rahmen und artet nicht in die von Schostakowitsch gern eingesetzte Grotteske aus.

In den letzten beiden Sätzen dringen Gewalt- und Kriegselemente erneut durch. Wieder beginnen zärtliche Melodien, welche umgehend in militärische Gewaltszenen entgleisen. Aus den kämpferischen Klängen entwickelt sich ein Trauermarsch im vierten Satz, welcher auch nicht ohne Schostakowitschs Gewaltmotiv auskommt. Für Feuchtner ist die Stelle

„eine Klage über das vergossene Blut, begleitet von fernen Militärsignalen [...]. Diese Musik fleht um Erlösung, schreit nach Rache [...], wächst an zu brüllendem Tosen, bis sie umschlägt und die Vision des unvershandelten Hauptthemas der Symphonie einen Hoffnungsstrahl in die düstre Szene fallen lässt.“³⁴⁶

Schostakowitsch erlangte mit dieser Symphonie einen Stellenwert, den er sich niemals erträumte. Er wurde erneut mit dem Stalin-Preis ersten Grades ausgezeichnet und als *„Beethoven des 20. Jahrhunderts“³⁴⁷* gepriesen. Die Schlagzeilen der sowjetischen sowie auch der internationalen Presse sammelte Meyer in seiner Schostakowitsch Biographie:

„Eine Symphonie über die Menschen der Sowjetunion“, „Schostakowitsch spricht nicht nur im Namen Großrußlands, sondern im Namen der ganzen Menschheit“, „Symphonie der Wut und des Kampfes“, Eroica unserer Tage.“³⁴⁸

Wenngleich Meyer die ‚7. Symphonie‘ von Schostakowitsch bei allem Respekt würdigt und schätzt, so konstatiert er indessen auch, dass viele seiner Werke um einiges origineller wären.

³⁴⁴ Zit. B. Feuchtner, 2002, S. 144.

³⁴⁵ Vgl. B. Feuchtner, 2002, S. 146.

³⁴⁶ Zit. B. Feuchtner, 2002, S. 146.

³⁴⁷ Zit. K. Meyer, 2008, S. 270.

³⁴⁸ Zit. K. Meyer, 2008, S. 270.

Mitunter ist für ihn die ‚8. Symphonie‘ viel ausdrucksstärker, sie erreichte aber nie die Popularität ihrer Vorgängerin.³⁴⁹ Komponierte Schostakowitsch die ‚7. Symphonie‘ durch ihre einfach gehaltene Sprache für das Volk, so ist jene Beobachtung auf die folgende Symphonie nicht übertragbar. Der Komponist lässt hier keine Brutalität aus. Er bringt den Krieg musikalisch aufs Papier. Statt Patriotismus und Heroik enthält die ‚8. Symphonie‘ vor allem Pessimismus und Gewalt.³⁵⁰ Obwohl das Werk nicht den Normen des sozialistischen Realismus entspricht, hielt sich die Propaganda zur Entstehung des Werkes im Jahre 1943 noch zurück. Immerhin ließ die Verteidigung des Landes nur bedingt Zeit für kulturelle Angelegenheiten. Fünf Jahre später beschloss das Zentralkomitee der KPdSU die ‚8. Symphonie‘ und ebenso auch andere Werke sowjetischer Komponisten wegen Vorwurf des Formalismus‘ zu eliminieren.³⁵¹ Marian Kowal kritisiert den ersten Satz der ‚8. Symphonie‘ wie folgt:

„[...] Stöhngeräusche im ganzen Orchester, Schmerzens- und Angstschreie in den Streichern... Der Eindruck dieser Musik erzeugt eine physiologische Wirkung, bei der man so schnell wie möglich dem Konzertsaal zu entfliehen trachtet: Man will an die Luft, ans Licht, man dürstet nach einem starken, zorngefüllten und siegreichen Lied!“³⁵²

Die leidvollen Gefühle Kowals sind durchaus nachvollziehbar und bringen die Beschreibung des Kopfsatzes auf den Punkt. Im zweiten Satz bedient sich Schostakowitsch eines Marsches. Nicht zu vergleichen mit dem militärischen Marschthema aus der ‚7. Symphonie‘, greift er hier zurück auf seine bewährte Form der Groteske. Die Piccolo-Flöte führt mit dem Fagott und der Klarinette ein neckisches Spottgespräch, welches in ein aufdringlich groteskes Orchesterzusammenspiel mündet.

Der dritte Satz ist anhand der durchgehend motorischen und emotionslosen Viertelnotenbewegung in den Streichern einer Toccata zuzuordnen. Den Mittelteil übernimmt die Trompete mit der wohl einzig humorvollen und optimistischen Stelle des gesamten

³⁴⁹ Vgl. K. Meyer, 2008, S. 271.

³⁵⁰ Vgl. A. Wehrmeyer, in: H. Lück u.a. 2005, S. 160.

³⁵¹ Vgl. A. Wehrmeyer, in: H. Lück u.a. 2005, S. 161.

³⁵² Zit. M. Kowal, in: A. Wehrmeyer, in: H. Lück u.a. 2005, S. 161.

Werkes.³⁵³ Die heitere Szene wird aber nur kurz angedeutet und lässt am Ende des Satzes der Toccata wieder ihren Platz.

Der vierte Satz ist mit einer qualvollen und hoffnungslosen Passacaglia versehen und wird von einem sich stetig wiederholenden Bassthema getragen.³⁵⁴ Die Stimmung ist gedrückt und nachdenklich. Der Hörer empfindet die Ruhe vor dem Sturm und hofft auf ein heroisches Finale. Doch wird er abermals enttäuscht.

Für Meyer ist der fünfte Satz eine „mosaikhafte“ Aneinanderreihung verschiedener kleiner Themen.³⁵⁵ Der rote Faden eines aufbauenden Finalkonzeptes fehlt hier eindeutig. Hinzu kommt, dass nicht einmal die Schlussakkorde ihren verdienten Heroismus verliehen bekommen, sondern das Werk im Pianissimo mit einem „Fragezeichen“ endet.³⁵⁶

Wir befinden uns im Jahre 1943, das Sowjetvolk lebt mitten im Krieg und hat viele Opfer und Leiden zu beklagen. Über Sieg und Frieden ist noch nichts entschieden. Warum also sollte Schostakowitsch ein optimistisches Siegeswerk komponieren? Feuchtner formuliert an dieser Stelle ganz richtig:

„Am Ende steht kein Sieg – denn den gibt es bis heute nicht -, sondern nur ein Streifen Hoffnung. Schostakowitsch malte die Trauer und den Schrecken so deutlich, damit sie nie vergessen, sondern bei jeder Aufführung zum Anstoß würden.“³⁵⁷

Zusammenfassend gilt es festzuhalten, dass die ‚7. Symphonie‘ genau den Konventionen des sozialistischen Realismus‘ entsprach. Ihr fehlte es nicht an Heroismus und Patriotismus und wurde trotz oder aufgrund der vorhandenen Kriegssymbolik und auch wegen ihrer Einfachheit und den eingängigen Melodien vom Volk verstanden und geschätzt. In der Symphonie gibt es eine kurze Stelle aus dem zweiten Satz welche etwas Humor verspricht, aber grundsätzlich bleibt er hier der Kriegsmusik treu und verzichtet auch auf jegliche Art der Groteske. Mit diesem Werk wurde Schostakowitsch zum Komponisten der Nation. Auch im Ausland wurde seine Musik verbreitet und bewundert.

³⁵³ Vgl. K. Meyer, 2008, S. 282.

³⁵⁴ Vgl. K. Meyer, 2008, S. 283.

³⁵⁵ Vgl. K. Meyer, 2008, S. 283.

³⁵⁶ Vgl. K. Meyer, 2008, S. 283.

³⁵⁷ Zit. B. Feuchtner, 2002, S. 150.

Mit der ‚8. Symphonie‘ erreichte er im Vergleich dazu nicht die große Popularität. Das Volk fühlte sich mit den pessimistischen Kriegsklängen überfordert. Dem Werk fehlt jede Spur von Heroik. Schostakowitschs Kriegsmusik fällt hierbei fühlbar gewalttätig aus, dennoch kann er seine Spuren von Groteske und Humor nicht gänzlich vernachlässigen. Die Symphonie verfehlte ihren Platz in der Norm des sozialistischen Realismus‘. Fünf Jahre nach ihrer Entstehung wurde es vom Zentralkomitee aus dem Repertoire der sowjetischen Musikszene verbannt. Das Pianissimo im Schlussakkord hinterlässt ein Fragezeichen und verlangt nach einer Fortsetzung. Über einen Sieg ist bislang nichts entschieden.

Rechtzeitig zu Kriegsende im Jahre 1945 kündigt Schostakowitsch nun seine nächste Symphonie an. Die ‚Neunte‘. Diesmal aber sollte es die verdiente Apotheose zum Sieg werden. Der Komponist selbst deutet anfangs darauf hin, aber kann er seine Versprechungen auch einhalten? Die folgenden Seiten sollten diese Frage untersuchen. Der Untertitel des nächsten Kapitels offenbart bereits erste Vermutungen.

3.4 Die Neunte Symphonie „Der Berg kreißte – und gebar eine Maus“³⁵⁸

„Die Welt umjubelte Stalin, und ich wurde sozusagen in diesen unheiligen Reigen mit einbezogen. [...] Man werde stolz sagen können: hier ist sie, unsere vaterländische neunte Symphonie. Ich muss bekennen: Ich gab dem Lehrer und Führer Anlass zu solchen Träumen, denn ich kündigte an, eine Apotheose schreiben zu wollen. Ich versuchte zu lügen, und das wandte sich gegen mich [...]. Ich konnte keine Apotheose schreiben, konnte es einfach nicht. [...]“³⁵⁹

Wir befinden uns im Jahr 1945, der Zweite Weltkrieg ist überstanden und die Sowjetunion unter Stalins Führung darf sich des Sieges erbauen. Schostakowitsch verkündet Großartiges, wie im obigen Zitat erwähnt, die Verherrlichung von Stalin. Eine Siegesymphonie mit Chor und Solisten soll es geben.³⁶⁰ Die Musikgeschichte würde durch eine noch nie da gewesene Kriegssymphonien-Trilogie bereichert werden, welche mit der ‚7. Symphonie‘ und der ‚8. Symphonie‘ Schostakowitschs begonnen wurde.³⁶¹ Die Zahl Neun der Symphonie war noch dazu nicht unbedeutend. Näheres dazu als Exkurs im nächsten Kapitel.

Schostakowitschs ‚Neunte‘ steht in Es-Dur, jener Tonart, welche häufig in der Militärmusik eingesetzt wird und laut Hennig als *„fromm und ernst“* zu charakterisieren ist.³⁶² Beckh empfiehlt, sie als *„Tonart der Feier“* zu betrachten.³⁶³ Schick erinnert, dass die Tonart Es-Dur auch die von Ludwig van Beethovens ‚3. Symphonie‘ (Eroica) ist und selbst im ersten Satz der ‚7. Symphonie‘ gliedert Schostakowitsch die Tonart in seinen Marschvariationen ein, um *„den Aufmarsch der deutschen Wehrmacht zu symbolisieren.“*³⁶⁴ Diese Beobachtungen zeigen, wie sehr die Tonart Es-Dur mit den Themen Krieg und Sieg verwandt ist.³⁶⁵

Ende des Jahres 1944 schrieb Schostakowitsch die ersten Takte des ersten Satzes und lud einige Musikerfreunde ein, um jenen den Anfang der neuen Komposition vorzuspielen.³⁶⁶ Begeistern ließ sich unter anderen David Rabinowitsch und beschrieb das Gehörte als

³⁵⁸ D. D. Schostakowitsch, in: H. Schick, 2007, S. 211.

³⁵⁹ Zit. S. Wolkow, 2003, S. 229.

³⁶⁰ Vgl. M. Koball, 1997, S. 192.

³⁶¹ Vgl. K. Meyer, 2008, S. 294.

³⁶² Zit. R. Hennig, 1897, S. 91.

³⁶³ Zit. H. Beckh, 1999, S. 124, in: A. Stenger, 2005, S. 164.

³⁶⁴ Zit. H. Schick, 2007, S. 214.

³⁶⁵ Vgl. H. Schick, 2007, S. 214.

³⁶⁶ Vgl. M. Koball, 1997, S. 192.

„kraftvoll und siegreich.“³⁶⁷ Diese ersten Skizzen der neunten Symphonie wurden auch der Presse vorgelegt und „als wahre apotheotische Huldigung des sowjetischen Sieges“³⁶⁸ gesehen und mit Freude erwartet. Schostakowitsch vertraute seinem Freund Isaak Dawydowitsch Glikman an, dass er dennoch nicht zufrieden war mit dem Entwurf seiner neuen Symphonie. Am meisten störe ihn, dass er vor seiner ‚Neunten‘ stand und sie allerorts mit der ‚Neunten‘ Beethovens verglichen werden würde.³⁶⁹

Aus Gründen, über die nur spekuliert werden kann, wandte Schostakowitsch sich von dieser Fassung wieder ab und begann gleich darauf eine neue Symphonie zu komponieren.³⁷⁰ Auch diese Version schien ihn nicht befriedigt zu haben und so startete er im Sommer 1945 einen dritten Anlauf.³⁷¹ Selbst sein enger Freund Glikman konnte die Beweggründe für die Unzufriedenheit über die ersten beiden Versionen nicht in Erfahrung bringen.³⁷² Schostakowitsch wollte partout nicht über dieses Thema diskutieren.³⁷³ Es lässt sich nur darüber mutmaßen, ob die Gründe dafür mit der damaligen Lebenssituation in Verbindung zu bringen waren. So schrieb er am 2.1.1945 seinem Freund Glikman:

„[...]Meine Pläne für 1945 sind nicht klar. Ich komponiere nichts, da ich unter sehr abscheulichen Umständen wohne. [...]³⁷⁴“³⁷⁵

Mittlerweile wissen wir, dass Schostakowitsch im Jahre 1945 sehr wohl komponierte, auch wenn es ihm aufgrund der Umstände ganz und gar nicht leicht fiel.

³⁶⁷ Zit. M. Koball, 1997, S. 192.

³⁶⁸ Zit. M. Koball, 1997, S. 200.

³⁶⁹ Vgl. I. D. Glikman, 1995, S. 76f.

³⁷⁰ Vgl. M. Koball, 1997, S. 193.

³⁷¹ Vgl. M. Koball, 1997, S. 193.

³⁷² Vgl. I. D. Glikman, 1995, S. 76f.

³⁷³ Vgl. H. A. Brockhaus, 1962, S. 97.

³⁷⁴ „Von 6 bis 18 Uhr fehlen mir zwei Grundlagen elementarer Bequemlichkeit: Licht und Wasser. Besonders schwer sind diese Unbequemlichkeiten zwischen 15 und 18 Uhr zu ertragen. Da ist es schon dunkel. Die Petroleumlampen geben kaum Licht. Mein Sehvermögen ist schlecht. Bei Petroleumlicht kann ich nicht schreiben. Die Nerven werden von der Dunkelheit zermürbt. Und es scheint kaum Hoffnung auf eine Verbesserung zu geben, da ich kürzlich ein an das Volkskommissariat der örtlichen Industrie adressiertes Papierchen unterschrieben habe wegen der Ausgabe von Petroleum, Petroleumlampen, Spirituskochern u. dgl. an Stalinpreisträger, Volkskünstler und verdiente Funktionäre, mit einem Wort, an eine führende Gruppe von Komponisten, da ihre schöpferische Produktivität sich aufgrund einzelner Unterbrechungen der Stromversorgung um einiges verringert habe. Der Brief hatte Erfolg, und am 31. Dezember erhielt ich Talons für 6 Liter Petroleum. [...]“

³⁷⁵ Zit. D. D. Schostakowitsch, 1945, in: I. D. Glikman, 1995, S. 75.

Schostakowitsch hatte die Angewohnheit, sich zuerst lange über Form und Gestalt des künftigen Werkes Gedanken zu machen. Erst nach entstandenen Skizzen konnte er das Werk meist sehr rasch ausarbeiten und fertig komponieren.³⁷⁶ Meyer berichtet über die Existenz solcher Skizzen zur ‚9. Symphonie‘ in Form zweier Notenblätter *„in der Autographen-Sammlung des Schriftstellers Alexej Krutschony.“*³⁷⁷ Darin enthalten sind Fragmente des dritten, vierten und fünften Satzes.³⁷⁸

Der Komponist schrieb den ersten Satz in Moskau und alle weiteren in Iwanowo, *„einem Erholungsort für Mitglieder des sowjetischen Komponistenverbandes.“*³⁷⁹ Neben Sergej Prokofjew und Dmitri Kabalewski befand sich auch Daniel Schitomirski dort. Er komponierte den zweiten Satz bis zum 12. August, den dritten am 20. August, den vierten am 21. August und den letzten Satz stellte er am 30. August fertig.³⁸⁰ Schitomirski, ein bekannter Musikwissenschaftler,³⁸¹ beobachtete Schostakowitsch bei der Entstehung seiner neuen ‚9. Symphonie‘.³⁸²

„Ständig traf ich in dieser Zeit neben Prokofjew, Glier und Kabalewski auch Schostakowitsch. Der August war ausgesprochen freundlich und jeder Form von Erholung förderlich. Schostakowitsch nutzte dies aber kaum aus. Er ertrug keinerlei Passivität, er verabscheute es, wenn Zeit ungenutzt in Untätigkeit verstrich. Deshalb mochte er keine langsamen Spaziergänge und keine Betrachtung der am Himmel dahinsegelnden Wolken und schon gar nicht zufällige Begegnungen, die nichts als leeres Gerede mit sich brachten. Aktivität war die einzige für ihn vorstellbare Existenzform. [...] In Gesprächen war er ungemein knapp, seine Antworten waren abgerissen, aphoristisch und hatten oft einen ironischen Unterton. Er erweckte den Eindruck, als sei er stets in Eile, um zu seinen Dingen zurückzukehren. Manchmal war er bereit, gemeinsam zu musizieren und vierhändig Klavier zu spielen. Dabei war Kabalewski der beste Partner für ihn. In deren hervorragender Interpretation konnte ich einige Symphonien von Haydn, Beethoven und Bruckner hören [...] Für den

³⁷⁶ Vgl. K. Meyer, 1995, S. 296.

³⁷⁷ Zit. K. Meyer, 1995, S. 296.

³⁷⁸ Vgl. K. Meyer, 1995, S. 297.

³⁷⁹ Zit. aus: <http://www.berliner-philharmoniker.de/forum/programmhefte/details/heft/schostakowitschs-neunte-symphonie-und-mozarts-posthorn-serenade/> Zugriff am 11.01.2011

³⁸⁰ Vgl. K. Meyer, 1995, S. 295.

³⁸¹ Zit. aus: <http://www.berliner-philharmoniker.de/forum/programmhefte/details/heft/schostakowitschs-neunte-symphonie-und-mozarts-posthorn-serenade/> Zugriff am 11.01.2011

³⁸² Vgl. K. Meyer, 1995, S. 295f.

unbeteiligten Beobachter schien die Arbeit an der Symphonie Nr. 9 gleichsam ‚unter anderem‘ zu laufen. Bei ihrem Schöpfer konnte man weder eine besondere Geschäftigkeit noch Konzentration bemerken, obwohl der Schaffensprozeß äußerst intensiv verlief.

Schostakowitsch setzte sich morgens für zwei bis drei Stunden an ein kleines Tischchen. Er verlangte dabei weder eine besondere Abgeschiedenheit noch Stille (die von den Kollegen aus einfachen Holzbalken zusammengezimmerte Bank stand in der Nähe der Umzäunung, gleich bei der Straße). Für jeden Satz fertigte er eine schematische Skizze (wobei er nur zwei oder drei führende Stimmen festlegte), danach schrieb er sogleich die ganze Partitur ins Reine. Das mit der Präzision eines Juweliers ausgefeilte Werk schuf er mit erstaunlicher Leichtigkeit und Schnelligkeit.“³⁸³

An seinem neununddreißigsten Geburtstag - am 25. September 1945 - spielte er dem Komponistenverband in Leningrad die ‚9. Symphonie‘ am Klavier vor.³⁸⁴ Unter den Zuhörern befand sich auch B. W. Assafjew, welcher – nicht als einziger – maßlos enttäuscht war über das angekündigte Siegeswerk, indem er die neue Symphonie *„als persönliche Beleidigung“*³⁸⁵ beurteilte. Die öffentlichen Reaktionen nach der Uraufführung am 3. November 1945 – gespielt von dem Leningrader Philharmonie Orchester unter der Leitung von Jewgeni Mrawinski³⁸⁶ – klangen nicht viel milder.

Auch David Rabinowitsch, welcher Schostakowitschs erste Fassung am Klavier gehört hatte und die ersten Takte als *„kraftvoll und siegreich“*³⁸⁷ betitelte, war von der endgültigen Version enttäuscht:

„Wir waren alle auf ein neues, monumentales symphonisches Fresko vorbereitet und lernten etwas völlig anderes kennen, etwas, das vom ersten Augenblick an durch seine Einzigartigkeit schockierte.“³⁸⁸

³⁸³ Zit. K. Meyer, 1995.

³⁸⁴ Vgl. I. D. Glikman, 1995, S. 76f.

³⁸⁵ Zit. S. Wolkow, 2003, S. 236.

³⁸⁶ Vgl. K. Meyer, 1995, S. 298.

³⁸⁷ Zit. M. Koball, 1997, S. 192.

³⁸⁸ Zit. K. Meyer, 1995, S. 295.

Das Publikum wurde mit einem eher dünn besetzten Orchester überrascht, ohne Chor und ohne Solisten in Bühnennähe und viel schlimmer noch: ohne eine Form der Huldigung an den großen Führer.³⁸⁹

Um auf die Instrumentenbesetzung zurückzukommen, wirkt das Werk, verglichen mit der ‚4. Symphonie‘, wahrlich klein. Dies ist aber nicht verwunderlich, weil die ‚Vierte‘ sichtlich überbesetzt ist. Eine kurze Gegenüberstellung soll dies verdeutlichen:

Auszug aus der Instrumentenbesetzung der 9. Symphonie³⁹⁰	Auszug aus der Instrumentenbesetzung der 4. Symphonie³⁹¹
3 Flöten (inkl. Piccoloflöte)	6 Flöten (inkl. Piccoloflöten)
2 Klarinetten	6 Klarinetten (inkl. Bass- und Piccoloklarinette)
4 Hörner	8 Hörner
2 Trompeten	4 Trompeten
3 Posaunen	3 Posaunen
1 Tuba	2 Tuben
Einfache Schlagzeugbesetzung	Große Schlagzeugbesetzung (inkl. 6 Pauken, Kastagnetten, usw.)
	Celesta
	2 Harfen
	u.v.m.

Die Symphonie ist in fünf Sätze geteilt und dauert je nach Geschwindigkeit der Einspielung „22-26 Minuten.“³⁹²

1. Allegro
2. Moderato
3. Presto
4. Largo
5. Allegretto³⁹³

³⁸⁹ Vgl. B. Feuchtner, 2002, S. 152.

³⁹⁰ Vgl. D. D. Schostakowitsch, Partitur, 9. Symphonie, o. A., S. VIII.

³⁹¹ Vgl. D. D. Schostakowitsch, Partitur, 4. Symphonie, o. A., S. 6.

³⁹² Zit. H. Schick, 2007, S. 211.

³⁹³ Vgl. R. Barshai, CD, 1995-1996.

Nähere Erläuterungen zu den einzelnen Sätzen folgen auf den nächsten Seiten.

Hat der Komponist in seinen vorherigen Symphonien nie besonderen Wert auf die Einhaltung klassischer Formmodelle gelegt, so beweist er besonders im ersten Satz der Symphonie das Gegenteil.³⁹⁴ Eine „wörtliche Wiederholung der Exposition des 1. Satzes durch Wiederholungszeichen“³⁹⁵ bestätigt die Idee einer klassischen Sonatenhauptsatzform. Die Tatsache jedoch, dass nicht alles in dieser Symphonie von Neoklassizität geprägt ist, wird noch in Erfahrung gebracht werden.

Unter den zahlreichen negativen Rückmeldungen gab es auch einige gut gemeinte. Lothar Seehaus spricht über

„[...] ein eher an Haydn, an Mozart orientiertes kammermusikalisches Werk, heiter, einfach, verspielt, klassisch anmutend.“³⁹⁶

Auch Michael Koball ist überzeugt „eine Miniaturesymphonie Haydnschen Zuschnitts“³⁹⁷ vorzufinden. Weiters beschreibt er die Symphonie als „verspielt-spritzig anmutendes Werk mit unüberhörbaren Operettenanspielungen.“³⁹⁸ Natalja Walerewa Lukjanowa erinnert sich in Schostakowitschs ‚Neunter‘ ebenso an die Musik von Haydn, Mozart und Rossini, allerdings auch an seine früheren Werke, speziell an seine Ballett- und Filmmusik.³⁹⁹

Lukjanowa und mitunter auch andere Kritiker vermuten, der Künstler sei wieder zu seinen kompositorischen Anfängen zurückgekehrt.⁴⁰⁰ Brockhaus spricht über die ‚Neunte‘ von einer „Sonderstellung“ in Schostakowitschs gesamten symphonischen Schaffen.⁴⁰¹

Er warnt vor der täuschenden „amüsanten Clownerie“, welche das Werk im ersten Eindruck vermitteln könnte. Der melancholische zweite Satz und das Fagottrezitativ im Vierten sprechen eindeutig gegen den Zirkus.⁴⁰² Wobei das Wort ‚Zirkus‘ in diesem Zusammenhang

³⁹⁴ Vgl. M. Koball, 1997, S. 193.

³⁹⁵ Zit. M. Koball, 1997, S. 193.

³⁹⁶ Zit. L. Seehaus, 1986, S. 79.

³⁹⁷ Zit. M. Koball, 1997, S. 193.

³⁹⁸ Zit. M. Koball, 1997, S. 193.

³⁹⁹ Vgl. N. W. Lukjanowa, 1993, S. 145.

⁴⁰⁰ Vgl. N. W. Lukjanowa, 1993, S. 145.

⁴⁰¹ Zit. H. A. Brockhaus, 1962, S. 98.

⁴⁰² Zit. H. A. Brockhaus 1962, S. 98.

trotzdem nicht außer Acht gelassen werden kann. So schrie Schostakowitsch bei den Proben zur ersten Aufführung dem Dirigenten Jewgeni Mrawinski unentwegt: „Zirkus, Zirkus“ zu, als wollte der Komponist verdeutlichen, nicht zu sehr auf den Orchesterklang zu achten, sondern das Gewicht eher auf eine „groteske Interpretation“ hin zu steuern.⁴⁰³ Nichtsdestotrotz offenbart der ironische Unterton, von dem Schostakowitsch ständig Gebrauch machte, dass der Komponist durch diese Ansage keine lustigen Clownszenen hervorrufen wollte.

Als „oberflächlich“ wurde das Werk von seinen Kritikern oftmals bezeichnet. Dies jedoch dementiert Natalija Walerewa Lukjanowa, indem sie darauf hinweist, dass die „Oberflächlichkeit“ mit einer Art „Unbeschwertheit“ verwechselt wird. Sie ist auch der Meinung, dass die ‚Neunte‘ unmittelbar mit dem Sieg in Verbindung zu setzen ist.⁴⁰⁴

„Nur der Sieg konnte dieses fröhliche, elegante, aber auch ironische Werk ins Leben rufen, das durch die Vollkommenheit und Geschliffenheit seiner Sprache, durch seine frappierende, fast kindlich-biedere Offenheit beeindruckt.“⁴⁰⁵

Hartmut Schick sieht die Sichtweise von Natalija Walerewa Lukjanowa eher bedenklich. Er kritisiert die Aussage der „kindlich-biedereren Offenheit“ und deutet dies „als groteskes Missverständnis“ der Autorin. Schick bemängelt ebenso die Meinung anderer Kritiker, das Werk als leicht, ungetrübt und unpolitisch zu betrachten. Schostakowitsch versteckt die „politische Botschaft“ in der scheinbar so heiteren Symphonie auf raffinierte Art und Weise. Er ignoriert die zeitgeschichtlichen Ereignisse im Jahre 1945 keineswegs.⁴⁰⁶

„ [...] Schostakowitsch lässt für den, der genau hinhört, keinen Zweifel daran, dass er angesichts dessen, was der Krieg und der Sieg gekostet haben, keine Freude zu empfinden vermag – auch wenn ihn die Umstände dazu zwingen, dies hinter der Maske des traurigen Clowns zu verbergen.“⁴⁰⁷

Schostakowitsch kritisiert den Krieg und die daraus folgende Trostlosigkeit und kann bei dem Gedanken an die unzähligen Todesopfer nicht an Siegesfeiern und heroische

⁴⁰³ Zit. M. Koball, 1997, S. 200.

⁴⁰⁴ Zit. N. W. Lukjanowa, 1993, S. 144f.

⁴⁰⁵ Zit. N. W. Lukjanowa, 1993, S. 144f.

⁴⁰⁶ Zit. H. Schick, 2007, S. 212f.

⁴⁰⁷ Zit. H. Schick, 2007, S. 220.

Symphonien denken.⁴⁰⁸ Schostakowitschs Aussage, dass ein Großteil seiner Symphonien „Grabdenkmäler“⁴⁰⁹ wären, lässt Schick behaupten, dass vielleicht sogar seine „*vermeintlich heiterste und scheinbar am wenigsten politischste*“ Symphonie jenen „Grabdenkmälern“ zuzurechnen wäre.⁴¹⁰

David Rabinowitsch ist der Ansicht, dass die Symphonie mit einigen komödiantischen Zügen geschmückt ist, sieht dies jedoch nicht als Grund, die ganze Symphonie als Komödie zu bezeichnen.⁴¹¹ In diesem Zusammenhang vergleicht Rabinowitsch die ‚Neunte‘ mit „*Charlie Chaplins Filmen*“ welche ebenso mit „*komödiantischen Momenten*“ versehen sind, aber sich die Frage stellt: „*[...] sind seine Filme ihrem Inhalt nach wirklich lustig?*“⁴¹² Dieser rhetorischen Frage ist nichts hinzuzufügen.

Zur Heiterkeit in der ‚9. Symphonie‘ hat Heinz Alfred Brockhaus eine ähnliche Intuition. Er charakterisiert das Werk „*als eine Art musikalische Komödie [...] deren heiteres Spiel einen ernsten Sinn hat.*“⁴¹³ Brockhaus sieht in dem Werk den Sinn, dass Schostakowitsch die Menschheit vor „*bedenkenloser Zuversicht*“ warnen wollte und sie sich „*des so teuer erkaufte Friedens*“⁴¹⁴ bewusst werden sollen.

Bernd Feuchtner ist der Ansicht, dass Schostakowitsch seine ‚Neunte‘ mit einem Hauch „*Witz*“ versehen hat, der nur für das unterdrückte Volk verständlich ist und nicht für ihren Herrscher, denn „*Tyrannen haben Witze, die sie nicht verstehen, nicht so gern, sie fühlen sich immer getroffen.*“⁴¹⁵ Die Symphonie war dem leidenden Volk gewidmet. So beschrieb Wolkow, als hätte der Komponist das Werk eines „*intuitiven Volkstümlers*“ geschrieben, welcher „*die versteckten Gefühle der Unterschichten ausdrückt.*“⁴¹⁶

Auch Baumgartner ist sich darüber im Klaren, dass das russische Publikum sehr wohl wusste, was Schostakowitsch mit der ‚Neunten‘ mitteilen wollte. Nur nachdem das Werk mehr zu einer „*Gegen-Neunten*“ deklariert wurde und von einem sozialistisch-ideologischen Verständnis weit entfernt war, hätte eine begeisterte Zustimmung die Denunziation zur Folge

⁴⁰⁸ Vgl. H. Schick, 2007, S. 224.

⁴⁰⁹ Zit. S. Wolkow, 2003, S. 248.

⁴¹⁰ Zit. H. Schick, 2007, S. 224.

⁴¹¹ Vgl. D. Rabinovich, 1959, S. 102.

⁴¹² Zit. D. Rabinovich, 1959, S. 102.

⁴¹³ Zit. H. A. Brockhaus, 1962, S. 100.

⁴¹⁴ Zit. H. A. Brockhaus, 1962, S. 100.

⁴¹⁵ Zit. B. Feuchtner, 2002, S. 152.

⁴¹⁶ Zit. S. Wolkow, 2006, S. 314.

gehabt. So glänzten die Reaktionen des Publikums eher mit Zurückhaltung, aber weniger weil sie mit dem Werk nichts anzufangen wussten, sondern weil die Angst vor Verurteilung bei einer Zustimmung zu groß war.⁴¹⁷

Stalin hatte freilich nicht bemerkt, dass das Werk eventuell auch den Sowjetbürgern gewidmet hätte sein können. Er ließ sich von Musikexperten bestätigen, dass er von Schostakowitsch wohl ein ehrenvoll würdiges Werk erhalten würde und vertraute darauf.⁴¹⁸ Wie zu Anfang des Kapitels bereits erwähnt, hatte der Komponist seine ‚Neunte‘ ja tatsächlich groß angekündigt und eine dem Sieg entsprechende Symphonie mit Chor und Solisten versprochen. Durch die überraschende Umgestaltung des Werkes jedoch fühlte sich Stalin massiv gekränkt und gleichermaßen genarrt. Er empfand es daher als „volksfeindliches“ Werk und stellte Schostakowitsch als Verweigerer der „nationalen Freude“ hin.⁴¹⁹ Die Konsequenzen daraus hatte er spätestens im Zentralkomitee – Beschluss 1948 zu ziehen. Auch bei Michael Koball stößt die Symphonie auf Unverständnis:

„Das ganze Volk umjubelt unseren genialen Führer Genossen Stalin. Schostakowitsch dagegen ist ein hässlicher Zwerg. Auf wen zählte Schostakowitsch, als er in der Neunten Symphonie den leichtsinnigen Yankee darstellte, statt das Bild des siegreichen sowjetischen Menschen zu schaffen?“⁴²⁰

In der Zeit des Krieges schätzte Schostakowitsch die Freiheit des sowjetischen Künstlers besonders. Die Herrscher waren seiner Ansicht nach durch den grausamen Ausnahmezustand dermaßen beschäftigt, dass sie sich wenig um die Arbeiten der Künstler kümmern konnten.⁴²¹ Aber dies sollte sich gegen Ende des Krieges ändern. So berichtet Schostakowitsch in seinen Memoiren:

„Man wird mir vielleicht wenig Glauben schenken und sagen, der Erzähler sei hier nicht ganz korrekt. Der Führer und Lehrer werde in dieser schweren Nachkriegszeit anderes zu tun gehabt haben, als sich über Symphonien und fehlende Huldigungen zu

⁴¹⁷ Vgl. E. Baumgartner, 2006, Forumsbeitrag.

⁴¹⁸ Vgl. S. Wolkow, 2003, S. 229.

⁴¹⁹ Zit. S. Wolkow, 2006, S. 313.

⁴²⁰ Zit. M. Koball, 1997, S. 202.

⁴²¹ Vgl. L. Seehaus, 1986, S. 78.

ärgern. Aber so absurd es auch klingen mag, Stalin kümmerte sich um ihm vorenthaltene Huldigungen sehr viel mehr als um die Angelegenheiten des Landes.“⁴²²

Die Komponisten wurden nun wieder in den Mittelpunkt gedrängt und nicht nur von Schostakowitsch erwartete die Partei das große Loblied des Sieges. Viele Komponisten experimentierten mit „*heroischen Fanfarenklängen*“. Mit feierlichen Intonationen und speziellen Orchestrierungen (Pauken, Glocken,...) wurden Symphonien, Kantaten, Ouvertüren und ähnliches geschaffen.⁴²³ Sergej Prokofjew komponierte 1945 eine ‚Ode auf das Ende des Krieges Op. 105‘⁴²⁴ für vier Klaviere, acht Harfen, Kontrabässe, Schlag- und Blasinstrumente.⁴²⁵ Wano Muradeli schrieb eine Symphonie und widmete sie ‚*Dem Sieg des Sowjetvolkes über den Faschismus*‘ und auch Reinhard Glière verfasste eine Ouvertüre mit dem Titel ‚Sieg op. 85‘⁴²⁶ Aber keiner dieser Komponisten stand, wie Schostakowitsch, vor der ‚Neunten Symphonie‘.

Wie kamen die Dirigenten mit diesem herausfordernden Werk zurecht?

Jewgeni Mrawinski dirigierte bekanntlich die Uraufführung in Leningrad, später wagte er noch eine Aufführung in Moskau, aber danach ließ er die Symphonie liegen und nahm sie nicht in sein Repertoire auf.⁴²⁷ Glikman erinnerte sich an die Proben zur Uraufführung und erzählte, dass Schostakowitsch hierbei vieles zu bemängeln gehabt hatte. Schlussendlich aber war der Komponist bei der ersten Aufführung mit der Interpretation von Mrawinski durchaus zufrieden.⁴²⁸

Auch Alexander Wassiljewitsch Gauk hatte die Ehre, die ‚9. Symphonie‘ von Schostakowitsch zu dirigieren, allerdings sehr zum Missfallen des Komponisten.

Hierzu einen Auszug aus einem Brief von Schostakowitsch an seinen Freund I. D. Glikman, am 28. August 1955:

„[...] Dieser Tage hörte ich im Radio meine 9. Symphonie unter der Leitung von A. W. Gauk. Schlecht hat Gauk die 9. Symphonie gespielt. Nicht ohne ein bisschen

⁴²² Zit. D. D. Schostakowitsch in: S. Wolkow, 2003, S. 229f.

⁴²³ Zit. N. W. Lukjanowa, 1993, S. 143.

⁴²⁴ Vgl. H. Lindlar, 1953, S. 61.

⁴²⁵ Vgl. N. W. Lukjanowa, 1993, S. 143.

⁴²⁶ Zit. B. Feuchtner, 2002, S. 152.

⁴²⁷ Vgl. K. Meyer, 1995, S. 299.

⁴²⁸ Vgl. I. D. Glikman, 1995, S. 126f.

*freudige Erregung schaltete ich das Radio ein. Die Freude hielt sich irgendwie während des 1. Satzes. Im zweiten Satz ist meine Freude vollkommen erloschen. Ein wenig loderte sie im 3. und 4. Satz auf. Und endgültig erlosch sie im 5. Satz. Derselbe Gauk wird die 9. Symphonie am 24. September zur Eröffnung der Saison im Säulensaal aufführen. Unbegabte Kanaille! Du stimmst mir nicht zu. Du findest, dass alle talentiert seien, auch Gauk. Ich finde das nicht. Ich habe lange davon geträumt, die 9. Symphonie zu hören, und diese Kanaille Gauk hat mich nun dermaßen enttäuscht. Mir wird schlecht wie von einer verschluckten Fliege. Fliegen, übrigens, gibt es hier viele. [...]*⁴²⁹

Schostakowitsch pflegte eigentlich eine sehr freundschaftliche Beziehung zu A. W. Gauk. Er wäre auch niemals imstande gewesen, sich öffentlich über ihn zu beschweren, lediglich in Kreisen engster Bekanntschaften ließ er sich manches Mal über Gauks musikalische Auffassungen aus.⁴³⁰

Interessant ist nun, wie das Werk außerhalb der Sowjetunion betrachtet wurde. Die Erstaufführung in Amerika fand am 25. Juli 1946 in Tanglewood, Massachusetts statt. Schostakowitsch wurde eingeladen dorthin zu reisen und einem Konzert, das ausschließlich seinen Werken gewidmet war, beizuwohnen. Er lehnte das Angebot aber dankend ab und bis heute kann nur spekuliert werden, ob er schlichtweg keine Lust hatte oder ob das Sowjetregime seine Hände im Spiel hatte. Die Machthaber waren strikt gegen jeglichen Kontakt von Sowjetbürgern ins Ausland. Die Wahrscheinlichkeit, dass dies bei Schostakowitsch der Fall war, ist eher gering, da er einer der wenigen Glücklichen war, der ausländische Post empfangen durfte. Ein normaler Bürger wäre verbannt worden, hätte er solche Briefe bekommen. Es wurde auch erzählt, dass Schostakowitsch erst nach Amerika reisen werde, sobald sich die Spannungen zwischen den Ländern normalisiert hätten.⁴³¹ Die Reaktionen in Amerika waren nicht weniger kritisch, dazu berichtet Sofia Chentova in ihrem Buch von 1986:

⁴²⁹ Zit. D. D. Schostakowitsch, 1955, In: I. D. Glikman, 1995, S. 126.

⁴³⁰ Vgl. I. D. Glikman, 1995, S. 126.

⁴³¹ Vgl. K. Meyer, 1995, S. 300f.

„Keiner hat angenommen, dass sich die Symphonie Nr. 9 so sehr von Schostakowitschs anderen Werken unterscheiden und so banal, wenig suggestiv und uninteressant sein würde.“⁴³²

Eine Reaktion, welche genauso aus der Sowjetunion hätte kommen können. Bald nach der amerikanischen Uraufführung wurde sie von Malcolm Sargent in Großbritannien und von Manuel Rosenthal in Frankreich dirigiert. Die größten ausländischen Erfolge erzielte die Symphonie in Wien und in Prag. Dirigiert wurde sie in Österreich von Josef Krips und in Tschechien von Rafael Kubelik.⁴³³ Seehaus ist der Auffassung, dass die ‚Neunte‘ trotz der negativen Kritiken die populärste Symphonie von Schostakowitsch wurde. Selbst die ‚Siebte‘ und die ‚Achte‘ wurden im In- und Ausland nicht so oft aufgeführt.⁴³⁴

Für Michael Koball ist es, abgesehen von der Neoklassizität im ersten Satz, die Mischung aus schelmischer Sprache und Groteske in dieser ‚Neunten‘, die es schwierig machte, semantische Interpretationen herauszulesen und zu deuten.⁴³⁵ Auch Hartmut Schick ist sich darüber im Klaren:

„Wer gewohnt war aus den Symphonien dieses Komponisten eindeutige oder auch verschlüsselte Botschaften herauszuhören, musste bei der Neunten enttäuscht sein. [...] Keiner der Sätze erweckt jedenfalls spontan den Eindruck, als reagiere er auf die wahrhaft weltbewegenden Ereignisse des Jahres 1945 – immerhin die gravierendste historische Zäsur des 20. Jahrhunderts.“⁴³⁶

⁴³² Zit. S. Chentova, 1986, S. 216.

⁴³³ Vgl. K. Meyer, 1995, S. 301.

⁴³⁴ Vgl. L. Seehaus, 1986, S. 80.

⁴³⁵ Vgl. M. Koball, 1997, S. 202.

⁴³⁶ Zit. H. Schick, 2007, S. 212.

3.5 Exkurs: Die mysteriösen Neunten

Seit über 190 Jahren sind sämtliche Symphonien mit der Zahl Neun einer gewissen Mystik unterlegen. Rechnen wir diese Zeit zurück, kommen wir in etwa auf die Entstehungsjahre von Ludwig van Beethovens ‚Neunter‘, 1817-1824⁴³⁷. Dieses großartige Werk war seine letzte vollendete Symphonie. Das Ableben Beethovens drei Jahre später rief einen Aberglauben herbei, welcher nachfolgenden Komponisten den Glauben schenkte, ebenso nach ihrer Neunten sterben zu müssen.

Beethovens Meisterwerk in d-Moll besteht aus vier Sätzen und endet mit einem Chorleit über die Ode ‚An die Freude‘ von Friedrich Schiller.⁴³⁸ Hier zeigen sich erste Parallelen zu Schostakowitschs ‚Neunter‘. Auch der Sowjetkünstler sollte seine Symphonie mit Chor komponieren, welche er zwar ankündigte, sich schlussendlich aber nicht daran hielt. Franz Schubert schrieb in jenen Jahren ebenso an einer ‚Neunten‘. Ob es sich tatsächlich um eine solche handelt, sei durch die ungenaue Zählung seiner Symphonien nicht exakt zu eruieren. Dass die ‚Große Symphonie in C-Dur‘ trotz der Verwirrung als ein Meisterwerk galt, hat der Komponist zu seinen Lebzeiten leider nicht mehr mitbekommen.⁴³⁹ Schumann und Brahms hatten nicht den Druck, ihre große ‚Neunte‘ komponieren zu müssen, sie erlebten beide nur ihre ‚Vierte Symphonie‘.⁴⁴⁰

„*I' mag dö Neunte gar nôt anfangen, i' trau mi' nôt, denn*“, sagte er [Anm.: Anton Bruckner] feierlich in Schriftdeutsch fortfahrend, *>auch Beethoven machte mit der Neunten den Abschluß seines Lebens.* <⁴⁴¹ Bruckner arbeitete 9 Jahre an seiner ‚9. Symphonie‘ (1887-1896), die er *„Dem lieben Gott“* widmete.⁴⁴² Auch bei ihm löste die Zahl Neun ein gewisses Unbehagen aus. Bruckner hatte für *„Zahlenmystik“* sehr viel übrig und fand es deshalb insofern spannend, dass

⁴³⁷ Zit. R. Ulm, 1994, S. 246.

⁴³⁸ Zit. R. Ulm, 1994, S. 246.

⁴³⁹ Vgl. L. Bernstein, DVD, Introduction, 2006.

⁴⁴⁰ Vgl. L. Bernstein, DVD, Introduction, 2006.

⁴⁴¹ Zit. A. Bruckner, zitiert nach: Göllicher/Auer IV/3, S. 457. In: R. Ulm, 1998, S. 223.

⁴⁴² Zit. R. Ulm, 1998, S. 216.

„die Zahl 9, als potenzierte 3 Symbol der höchsten Vollkommenheit und in der christlichen Tradition überdies mit der Passionsgeschichte mit dem Tod Jesu in der neunten Stunde assoziiert (...).“⁴⁴³

Nicht nur weil Bruckner glaubte, er wäre niemals imstande eine ‚Neunte‘ á la Beethoven zu komponieren, den er übrigens aus tiefstem Herzen verehrte, sondern auch weil er eine gewisse Scheu davor hatte, selbst seiner ‚Neunten‘ zum Opfer zu fallen, wie es bei Beethoven geschah.⁴⁴⁴ Doch er bezwang seinen Aberglauben und begann im Jahre 1887 an der ‚9. Symphonie‘ zu arbeiten.⁴⁴⁵ Dazwischen war er immer wieder mit anderen Werken beschäftigt, um vor der ‚Neunten‘ zu fliehen.⁴⁴⁶ Vielleicht zögerte er die Komposition deswegen neun Jahre hinaus weil er im Unterbewusstsein immer Beethovens Tod vor Augen hatte. Hinzu kommt, dass er sich in seinem letzten Werk auch für die Tonart d-moll entschieden hat.⁴⁴⁷

„Jetzt verdrießt’s mi’ wirkli’, dass mir’s Thema zu meiner neuen Sinfonie grad in d-moll eingfalln is’, weil d’Leut sogn wer’n: natürlí’, die >Neunte< von Bruckner muß mit der >Neunten< von Beethoven in der gleichen Tonart stehn. Aber zruckziagn oder a nur transponiern kann i’s Thema nimma, weil’s mir eben gar so g’fällt und es sich grad in d-moll so guat macht.“⁴⁴⁸

Sie war bekannt als seine Lieblingstonart, welche er als „majestätisch“, „mysteriös“ und „feierlich“ bezeichnete.⁴⁴⁹ Tatsächlich hatte er vorher bereits zwei Symphonien in d-Moll geschrieben.⁴⁵⁰ Die Zeit seines Lebens reichte leider nicht, um das Werk zu beenden und somit blieb das Finale unvollendet. Als er einige Tage vor seinem Tod merkte, dass er das Finale nicht mehr fertig komponieren konnte, verlangte er, sein ‚Te Deum‘ dafür einzusetzen.⁴⁵¹

⁴⁴³ Zit. R. Ulm, 1998, S. 216.

⁴⁴⁴ Vgl. R. Ulm, 1998, S. 216f.

⁴⁴⁵ Vgl. R. Ulm, 1998, S. 217.

⁴⁴⁶ Vgl. R. Ulm, 1998, S. 217.

⁴⁴⁷ Vgl. R. Ulm, 1998, S. 217.

⁴⁴⁸ Zit. A. Bruckner, zitiert nach Auer 1941, S. 417f. In: R. Ulm, 1998, S. 224.

⁴⁴⁹ Zit. R. Ulm, 1998, S. 217.

⁴⁵⁰ Vgl. R. Ulm, 1998, S. 217.

⁴⁵¹ Vgl. R. Ulm, 1998, S. 226.

„Das, was ich geschaffen, das danke ich dem lieben Gott; er schenkte mir diese Gaben. Ich suchte meinen Dank ihm gegenüber auch zum Ausdruck zu bringen, indem ich ihm, dem Allmächtigen, mein letztes Werk, das Te Deum, widmete. Ob er sie angenommen hat, meine schwache Menschenleistung, ich weiß es nicht; ich will aber weiterwirken, damit mich einst bei der großen Abrechnung der liebe Gott nicht beim Schopfe nehmen und zu mir sagen kann: Lump, warum hast du dein Pfund nicht ausgenützt, das ich dir einst gab?“⁴⁵²

Heute wird Bruckners ‚Neunte‘ manchmal mit dem ‚Te Deum‘ als Finalsatz aufgeführt. Kritiker behaupten, Bruckner hätte niemals das ‚Te Deum‘ als vierten Satz für seine ‚Neunte‘ einsetzen wollen, weil dieses auf C-Dur endet und sich als Schluss nicht gut eignen würde in einer d-Moll Symphonie und somit für sie der dritte Satz, das Adagio, durchaus als Finale zu deuten wäre.⁴⁵³ Wird die ‚Neunte‘ mit dem ‚Te Deum‘ als Finale aufgeführt, so ist hier ebenso die Chortheit-Parallele zu Beethoven erkennbar.

Auch Gustav Mahler blieb von diesem Mystizismus nicht verschont. Er hatte große Angst vor dem Begriff ‚9. Symphonie‘, glaubte aber, dieser Legende entfliehen zu können, indem er seiner eigentlichen ‚Neunten‘ den Namen ‚Das Lied von der Erde‘ gab. Die Symphonie mit Gesang oder auch Liederzyklus genannt, in sechs Teilen, komponierte er in den Jahren 1908-1909⁴⁵⁴. Erst nach diesem Werk im Jahr 1910 war er bereit für seine ‚Neunte‘,⁴⁵⁵ weil es statistisch gesehen ja bereits seine ‚10. Symphonie‘ war.⁴⁵⁶ Die Idee ist leider nicht ganz aufgegangen und Mahler hatte *„eine Aufführung der Neunten nicht erlebt und niemals seine Zehnte vollendet.“*⁴⁵⁷

Der nächste große Symphoniker des 20. Jahrhunderts, der über eine ‚7. und 8. Symphonie‘ hinauskam, war Dmitri Schostakowitsch. Der Komponist war damals ein international gefragter Künstler und wurde auf der ganzen Welt gefeiert. Bei Schostakowitsch verhielt sich die Sache mit der ‚Neunten‘ im Gegenstück zu seinen musikalischen Vorgängern etwas anders. Keineswegs waren es Aberglaube und Bescheidenheit welche ihm die Arbeit

⁴⁵² Zit. R. Ulm, 1998, S. 229.

⁴⁵³ Vgl. R. Ulm, 2010, S. 223.

⁴⁵⁴ Vgl. H. Danuser, 1986, S. 9f.

⁴⁵⁵ Vgl. A. Silberbann, 1986, S. 309.

⁴⁵⁶ Vgl. L. Bernstein, DVD, Introduction, 2006.

⁴⁵⁷ Zit. R. Ulm, 1998, S. 216.

erschwerten. Es war das Ende des Krieges, die Erwartung eine „sowjetische Neunte“⁴⁵⁸ zu komponieren und den Anforderungen des Regimes, speziell Stalin, dahingehend zufrieden zu stellen. Es sollte eine herausragende ‚9. Symphonie‘ werden, welche alle anderen Werke übertrifft und den Sieg der Sowjetunion, die Macht Stalins, symbolisiert.⁴⁵⁹

Was wirklich passierte, hat Leonard Bernstein in seiner Werkeinführung über diese Symphonie sehr treffend formuliert:

*„(...) Doch er schrieb eine Neunte, wie sie keiner erwartet hätte: ein kurzes, vergnügtes Bravourstück, eine Festtagsmusik, die fröhlich verkündete: „Hurra, der Krieg ist aus!“ Kurzum: Schostakowitsch drehte der Tradition der Neunten eine lange Nase, er, der so meisterhaft Symphonien gewaltigen Ausmaßes schreiben konnte, wie er zuvor mit seiner Siebten und Achten bewiesen hatte. Aber er war auch ein Meister der Ironie.“*⁴⁶⁰

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass es sich bei diesen Beobachtungen entweder um ein beachtliches Phänomen handelt und sich die Seelen der großen Symphoniker durch Beethoven einfach innerlich so darauf vorbereiteten, ihre ‚Neunten‘ nicht mehr oder gerade noch miterleben zu können oder für die Abergläubischen-Gegner einfach beachtlich viele Zufälle aufeinander trafen. Auffallend dabei sind die Einsätze der Vokalmusik. Mit einem Chorleitungsverstärker wird die Neunte von Beethoven und wird das Te Deum als Finalsatz eingesetzt, erscheint auch bei Bruckners Neunte ein Chorleitungsverstärker. Bei Mahlers „eigentlichen“ ‚Neunten‘, im ‚Lied von der Erde‘ kommen Solostimmen zum Einsatz. Schostakowitsch konnte sich also einer Ankündigung mit Vokalmusik kaum entziehen. Und trotzdem musste er am Ende enttäuschen.

⁴⁵⁸ Zit. B. Feuchtnner, 2002, S. 152.

⁴⁵⁹ Vgl. L. Bernstein, DVD, Introduction, 2006.

⁴⁶⁰ Zit. L. Bernstein, DVD, Introduction, 2006.

3.6 Auf den Spuren von Kriegssymbolik und Groteske im Werk

3.6.1 1. Satz - Allegro

Der erste Satz dieser Symphonie dauert lediglich fünf Minuten. Dabei erwähnt Meyer, dass der jeweilige Kopfsatz der ‚Siebten‘ und ‚8. Symphonie‘ Schostakowitschs bereits so lange dauert wie die gesamte ‚9. Symphonie‘, ca. 25 Minuten.⁴⁶¹ Die Neoklassizität, die im Kapitel 3.4 erwähnt wurde, ist hier, anhand der direkten Wiederholung der Exposition, am deutlichsten ersichtlich. Feuchtnern erinnern die *„witzigen musikalischen Klischees“* und die eher ernst gehaltene Durchführung an den ersten Satz seiner ‚1. Symphonie‘.⁴⁶² Krzystof Meyer assoziiert den ersten Satz der ‚15. Symphonie‘ mit der ‚Neunten‘ als ebenso *„fröhliches und humorvolles Allegretto“*⁴⁶³

Heinz Brockhaus bezieht sich hierbei nicht auf eine Symphonie, sondern auf das ‚dritte Streichquartett F-Dur, op. 73‘ welches nach dem Krieg neben der ‚Neunten‘ entstanden ist. Die Stücke sind sich ähnlich, weil sie beide mit ihrem klassischen, tänzerischen Charakter an die Musik von Mozart und Haydn erinnern.⁴⁶⁴ Brockhaus meint hier wohl besonders den fünften Satz. Er erwähnt weiter:

*„es [Anm.: 3. Streichquartett op. 73] betont die humane Haltung zukunfts zugewandter Kunst, die vor dem Dunkel, den drohenden Gefahren im Leben der Menschen warnt. Charakteristisch sind die Worte, die ein Zuhörer, ein sowjetischer Pianist, nach der Uraufführung sagte: ‚Dieser Mann [Anm.: Schostakowitsch] sieht und fühlt das Leben tausendmal tiefer als wir alle, die anderen Musiker, zusammengenommen.‘“*⁴⁶⁵

Zu untersuchen ist nun, wie viele Hinweise auf Krieg und Frieden und wie viele Elemente der Groteske in der Symphonie herauszuhören sind. Beginnend mit dem ersten Thema der Exposition stoßen wir bereits im vierten Takt auf einen ‚Ges‘-Triller in der ersten Violine. Auch von den Celli und Kontrabässen wird das ‚Ges‘ einen halben Takt lang betont gespielt.

⁴⁶¹ Vgl. K. Meyer, 1995, S. 297.

⁴⁶² Vgl. B. Feuchtnern, 2002, S. 153.

⁴⁶³ Zit. K. Meyer, 2008, S. 463.

⁴⁶⁴ Vgl. H. A. Brockhaus, 1962, S. 102.

⁴⁶⁵ Zit. H. A. Brockhaus, 1962, S. 103.

Was hat also dieser Eindringling in der Tonart Es-Dur verloren? Leichter Widerspruch ergibt sich hierbei wenn man bedenkt, dass der Satz traditionellerweise mit einer „Dreiklangsbrechung“ gemäß der Wiener Klassik eingeleitet wird⁴⁶⁶ und der Nachsatz im fünften Takt mit einer Es-Dur Umkehrung beginnt.⁴⁶⁷ Das ‚Ges‘ dazwischen hat sicherlich eine herausragende Bedeutung und wurde gezielt eingesetzt, um eine Botschaft zu vermitteln.

The image shows a musical score for five string parts: Violini I, Violini II, Violen, Violoncelli, and Contrabassi. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 132 beats. The key signature has one flat. The first measure is marked 'p marcato'. A downward arrow points to a trill (tr) in the first measure of the Violini I staff. Other markings include '(arco)' and 'p'.

Grafikquelle⁴⁶⁸

So empfindet Hartmut Schick diesen Ton als

„einen störend dreinfahrenden, hässlichen Ton, der jedenfalls davor warnt, den Beginn als ungebrochen klassizistisch wahrzunehmen.“⁴⁶⁹

„Störend“ gilt hier als treffliche Formulierung und ist in etwa gleichzusetzen mit dem oben bereits erwähnten Wort ‚Eindringling‘. Das ‚Ges‘ dringt in eine Tonart, welcher es usuell nicht angehört. Als Synonyme für das Wort „Eindringling“ sind u. a. die Wörter „Friedensstörer“ und „Kriegstreiber“ zu finden.⁴⁷⁰ Das sind thematisch sehr passende Assoziationen, wie ich finde. Das ‚Ges‘ als Störenfried in der heilen Welt des Klassizismus ist einerseits in die Kategorie Grotteske einzustufen, weil es von der Tonart abweichend

⁴⁶⁶ Zit. H. Schick, 2007, S. 215.

⁴⁶⁷ Vgl. M. Koball, 1997, S. 193.

⁴⁶⁸ Zit. D. D. Schostakowitsch, Partitur, o.A., S. 1.

⁴⁶⁹ Zit. H. Schick, 2007, S. 216.

⁴⁷⁰ Zit. <http://synonyme.woxikon.de/synonyme/eindringling.php> Zugriff am: 12. April 2011

abstrus wirkt, aber andererseits auch gleichzeitig der Kriegssymbolik zuzuordnen, aufgrund der gezielten ‚Sabotage‘ des Vorder- und Nachsatzes durch diesen Ton.

Semantisch gesehen könnte das ‚Ges‘ als eine Kriegswaffe symbolisiert werden, welche auf sich aufmerksam machen will und den Frieden im Land zu stören versucht.

Die Ähnlichkeit zu Beethovens Eroica in Bezug auf dieselbe Tonart Es-Dur wurde bereits im Kapitel 3.4 festgestellt. Schick erkennt jedoch noch eine Gemeinsamkeit in den jeweils ersten Takten beider Symphonien. So hatte auch Beethoven einen leiterfremden Ton in die Exposition des ersten Satzes eingebaut. Hierbei ist es kein ‚Ges‘ sondern ein ‚Cis‘ im fünften Takt des Themas:⁴⁷¹



Grafikquelle⁴⁷²

Über die Frage ob dem russischen Komponisten diese Ähnlichkeit überhaupt bewusst war, kann heute nur spekuliert werden.

Das erste Thema bietet uns noch eine weitere interessante Stelle, welche nicht unerwähnt bleiben sollte. Koball bemerkt eine erhebliche Dissonanz zwischen Takt 24 und 26. Während die Bässe ihrer aufsteigenden Linie Cis – D – Es folgen, bleibt die Oboe auf einem langen, immer lauter werdenden, C‘ hängen „*als probiere der Oboist mitten im Stück sein Instrument aus*“⁴⁷³ Und es klingt tatsächlich so, wenngleich es auch beim ersten Hörversuch kaum auffällt. Diesmal ist es ein Eindringling der sich eher im Hintergrund hält, aber dennoch stört und selbige Charakterzüge wie das vorhin besprochene ‚Ges‘ aufweist.

⁴⁷¹ Vgl. H. Schick, 2007, S. 216.

⁴⁷² Zit. [http://de.wikipedia.org/wiki/3._Sinfonie_\(Beethoven\)](http://de.wikipedia.org/wiki/3._Sinfonie_(Beethoven)) Zugriff am 15. April 2011

⁴⁷³ Zit. M. Koball, 1997, S. 194.

Grafikquelle⁴⁷⁴

Karen Kopp ist der Meinung, dass dieses erste Thema in die Kategorie „*Erlebnismusik*“ einzuordnen ist und kein dramatischer Konflikt thematisiert wird.⁴⁷⁵ Auch für Krzystof Meyer ist es ein humorvolles und einfaches Stück.⁴⁷⁶ Meiner Meinung nach können solche Eindrücke nur dann entstehen, wenn ein Werk zu oberflächlich und ungenau gehört wird. Eine eingehend ausführliche Betrachtung einzelner Passagen ist erforderlich, um die Gesamtheit und Botschaft des Werkes verstehen zu können.

Anhand eines Vergleiches des ersten Themas der ‚9. Symphonie‘ mit dem Finale der ‚6. Symphonie‘ ist laut Meyer eine Verwandtschaft zu erkennen.⁴⁷⁷ In der Tat ist beim erstmaligen Hören in beiden Themen ein heiterer und durchaus ähnlicher Galopprrhythmus zu vernehmen. In welchem Verhältnis die beiden Symphonien noch stehen wurde in Kapitel 3.3 kurz erläutert.

Desweiteren ist das zweite Thema der Exposition sehr aufschlussreich. Das Piccolo, die Triangel und die Posaune stehen ab Takt 45 im Vordergrund und bilden eine sehr kontrastreiche Instrumentenzusammensetzung. Laut Koball ist die Posaune Schostakowitschs

⁴⁷⁴ Zit. D. D. Schostakowitsch, Partitur, o.A. S. 3.

⁴⁷⁵ Zit. K. Kopp, 1990, S. 280.

⁴⁷⁶ Vgl. K. Meyer, 1995, S. 297.

⁴⁷⁷ Vgl. K. Meyer, 1995, S. 297.

„verdächtigstes Instrument“ und „Hauptsatireträger in den frühen Ballett- und Schauspielmusiken.“⁴⁷⁸ Mit einem sehr eindringlichen „Quartaufakt“⁴⁷⁹, nach dem sechs Takte hindurch ein ‚b‘ zu hören ist, meldet sich die Posaune, als hätte sie eine sehr wichtige Ankündigung zu verlautbaren. Dies wird bis zur Durchführung gleich dreimal wiederholt. Als Antwort jedoch bekommt sie lediglich einen spöttischen Piccolostreich zu hören. Dieses Zwiegespräch wird von der kleinen Trommel mit einem Marschrhythmus begleitet.⁴⁸⁰ Peter Bitterli beschreibt diese Szene so,

„als würde die Posaune beständig den König ankündigen und jedes Mal tritt bloß sein Hofnarr auf“⁴⁸¹

Michael Koball erinnert daran, wie Schostakowitsch bereits in einem seiner Frühwerke, im Ballett ‚Der Bolzen op. 27‘, der Posaune und dem Piccolo besondere Charakteristika wie „spießig“ und „einfältig“ zugewiesen hat.

Laut Schick verweist das zweite Thema „beinahe zitathaft“⁴⁸² auf Prokofiews ‚Symphonie Nr. 1‘, die Klassische. Daran ist durchaus etwas Wahres. Prokofiews Werk klingt ebenso humorvoll und beschwingt und erinnert an die heitere Sprache Joseph Haydns.

Eine sehr spannende und nachvollziehbare semantische Deutung über dieses zweite Thema der Exposition kommt ebenfalls von Hartmut Schick. Er interpretiert diese Stelle so, als würde sie von einer „höchst dürftigen Militärkapelle“ gespielt. Der Krieg ist vorbei und die wenigen nicht gefallenen Musiker kehren zurück in ihre Kapelle und „blasen auf dem letzten Loch“.⁴⁸³ Bei diesem Gedanken fällt es schwer, humorvolle Heiterkeit zu verspüren. In jenem Fall wäre dieser traurige Anlass der Kriegssymbolik zu zuschreiben. Schick empfindet aber noch eine weitere Assoziation mit diesem Thema. Der parodistisch klingende, marschartige Rhythmus könnte auch auf Zirkusmusik hinweisen. So ist bereits aus Kapitel 3.4 bekannt, dass Schostakowitsch bei den Proben zur Uraufführung dem Dirigenten Jewgeni Mrawinski

⁴⁷⁸ Zit. M. Koball, 1997, S. 194.

⁴⁷⁹ Zit. M. Koball, 1997, S. 194.

⁴⁸⁰ Vgl. M. Koball, 1997, S. 194.

⁴⁸¹ Zit. P. Bitterli, 1994, S. 7.

⁴⁸² Zit. H. Schick, 2007, S. 216.

⁴⁸³ Zit. H. Schick, 2007, S. 218.

immer wieder „Zirkus, Zirkus“ zugerufen hatte.⁴⁸⁴ Eine Annäherung zur Groteske lässt sich hier erkennen. Schick bemerkt jedoch noch eine spezielle Gemeinsamkeit:

„Beide bei diesem Marsch mögliche Assoziationen aber – die einer stark dezimiert und zerlumpt aus dem Krieg heimkehrenden Militärkapelle und die von Zirkusmusik – haben eines gemeinsam: Sie berauben den Militärmarsch seines Sinns, ziehen ihn ins Lächerliche und erwecken bestenfalls Mitleid, gewiss aber keine Freude über militärische Leistungen und keine heroischen Gefühle. In der konkreten zeitgeschichtlichen Situation des Jahres 1945 konnte solche Musik von einem regimegetreuen russischen Patrioten kaum als witzig wahrgenommen werden sondern nur als entweder anti-militaristisch oder als in Wahrheit tieftraurig – in jedem Fall als ironischer, latent boshafter Kommentar zu den Siegesfeiern mit ihren permanent zu Marschmusik defilierenden Soldatenmassen.“⁴⁸⁵

Diese sehr passende Beschreibung zeigt, dass hier trotz der Kriegsassoziationen, der Fokus im Bereich der Groteske liegt. Die Ironie kommt deutlich zur Geltung und trotz des präsenten Posauneneinsatzes fehlt von heroischen Klängen jede Spur.

Dem russischen Komponisten liegt nichts daran, die Siegesfeiern nach dem Krieg entsprechend zu huldigen. Warum auch, viel zu viele Unschuldige mussten mit ihrem Leben dafür bezahlen und Schostakowitsch wollte darauf nicht noch Lobeshymnen komponieren.

Für Meyer wird in der Durchführung ab Takt 87 „*unbeschwert darauflos musiziert*“ der Satz wird „*ungezwungener und übermütiger*“⁴⁸⁶ Trotzdem bleibt der Höhepunkt aus und es fehlt an der „*bei Schostakowitsch so häufigen Dramatik*“⁴⁸⁷ Auch Koball ist von einer „*Nicht-Dramatisierung*“ in der Durchführung überzeugt und beschreibt sie als „*harmlos und pittoresk*“, obwohl „*einige groteske Effekte aus der Exposition*“ wiederkehren.

Beispielsweise wird ab Takt 126 durch die Augmentation des zweiten Themas aus der Exposition in den Bläsern endlich ein Höhepunkt angedeutet, doch durch den falschen Einsatz der kleinen Trommel in Takt 139 wieder zunichte gemacht.

⁴⁸⁴ Zit. K. Meyer, 2008, S. 298.

⁴⁸⁵ Zit. H. Schick, 2007, S. 218.

⁴⁸⁶ Zit. H. A. Brockhaus, 1962, S. 99.

⁴⁸⁷ Zit. K. Meyer, 1995, S. 297.

„ [...] als habe der Schlagzeuger den vorherigen 5/4 Takt irrtümlich für einen 4/4 gehalten.“⁴⁸⁸

Ab Takt 126 passiert eben diese Anspielung auf das zweite Thema aus der Exposition. Die Piccoloflöte bekommt hier Unterstützung von den übrigen Holzbläsern, so als wäre die Militärkapelle wieder vollständig besetzt. Der Rhythmus in der kleinen Trommel bleibt gleich, nur dass sie nicht wie zuvor ab dem dritten Takt ins subito Piano zurückfällt, sondern im durchgehenden Forte den Militärrhythmus durchsetzen will. Die Violinen übernehmen mit einem angsterregenden Fortissimo für dreizehn Takte lang den Rhythmus der kleinen Trommel und werden in den letzten vier Takten noch unterstützt von den Oboen und Klarinetten. Als wäre dieser Part nicht schon bedrohlich genug, bleibt es auch bei den anderen Instrumenten nicht unspannend. Vier Hörner und zwei Fagotte laufen ab Takt 136 mit ihren rebellischen Einsätzen Sturm. Die russische Zivilbevölkerung gerät in Aufruhr und wird von der Nach-Kriegs-Realität erdrückt. Für groteske Elemente und Zirkusatmosphäre bleibt hier wenig Platz.

Die Reprise wirkt im Vergleich zur Exposition viel „chaotischer“⁴⁸⁹ und „lauter“⁴⁹⁰, weist aber ansonsten nur geringe Veränderungen auf.⁴⁹¹ Leonard Bernstein berichtet in der Werkeinführung der DVD über seinen „Lieblingswitz“ aus dem ersten Satz:

„Ein vorlauter Posaunist ist der Schuldige, jedes Mal, wenn eine kecke kleine Melodie erscheint, kündigt er sie wichtigtuerisch an. Dieser banale Tusch ist sein persönlicher Beitrag. Und wenn die Reprise einsetzt, ist er so übereifrig dabei, dass er zu früh losposaunt, ohne Rücksicht darauf, was der Rest des Orchesters spielt. Seine Ungeduld ist so groß, dass er sechs Mal nach einander falsch einsetzt, bis es ihm endlich beim siebten Mal – Sieg! – gelingt.“⁴⁹²

Diese unbeholfenen Posauneneinsätze beginnen ab Takt 165 und werden bis zum ersten korrekten Einsatz in Takt 182 dazwischen noch fünf Mal falsch platziert. Sind diese provokanten Quartsprünge in der Posaune einfach wild gesetzt und daher als ‚Grotesk‘

⁴⁸⁸ Zit. M. Koball, 1997, S. 195.

⁴⁸⁹ Zit. M. Koball, 1997, S. 195.

⁴⁹⁰ Zit. H. Schick, 2007, S. 219.

⁴⁹¹ Vgl. K. Meyer, 1995, S. 297.

⁴⁹² Zit. L. Bernstein, DVD, Introduction, 2006.

abzustempeln oder sind das wiederum die ‚Eindringlinge‘, ‚Friedensstörer‘ oder ‚Kriegstreiber‘, die bereits zu Beginn des Satzes mit dem Ton ‚Ges‘ in Verbindung gebracht wurden. Die Aggressivität der Posaunenquarten würde eher letztere Überlegung vermuten lassen.

Der Schlussteil ist lediglich über die letzten vier Takte zu definieren. Hier bekommt der Zuhörer den Eindruck als würden die Trompeten endlich die ersehnte Fanfarenmelodik spielen, doch wird nur eine Abwandlung des ersten Themas angedeutet. Die von den Flöten gespielten, darüber liegenden dissonanten Trillertöne erinnern an das ‚Ges‘ aus dem ersten Thema der Exposition.⁴⁹³ In den letzten beiden Takten zeigt der russische Komponist noch die Güte *„eine Trompetenfanzare in reinem, ungetrübten Es-Dur, wie man sie in diesem Satz gewiss nicht mehr erwartet hätte“*⁴⁹⁴ und wie sich Stalin eine Siegessymphonie überhaupt vorgestellt hätte, hinzuzufügen.⁴⁹⁵ Die Tatsache, dass innerhalb der letzten zwei Takte, mit nicht mehr als drei Tönen, die Stimmung einer heroischen Fanzare aufkommen kann und gleichzeitig die Ironie im Spiel zu hören ist, ist einzigartig und kann nur aus Schostakowitschs Feder stammen.

Abschließend erwähnt Schick die häufig auftretenden Marschelemente im Satz, welche jedoch nur einen täuschenden Eindruck vermitteln und

*„entweder Zirkusmusik bzw. ein militärisches Pfeifen auf dem letzten Loch, oder allzu massive, bedrohliche Marschtöne, die geradezu wehtun, gewalttätig wirken und alles Zivile in ihren Bann zu ziehen scheinen.“*⁴⁹⁶

Die Ergebnisse der untersuchten Stellen aus dem ersten Satz werden zur besseren Übersicht noch einmal zusammengefasst. In der Exposition erfolgt ein verwirrendes Wechselspiel zwischen Kriegselementen und grotesken Eindrücken. Entweder sind die Töne keiner dieser Kategorien genau zuzuordnen oder Krieg und Groteske sind derart miteinander vermischt, dass sie beides sein könnten. Im ersten Teil ist noch unklar wer dieses Spiel gewinnt. Trotz des fehlenden Höhepunktes und der wenig vorhandenen Dramatik in der Durchführung übernimmt hier die Kriegsthematik die Führung. Obwohl die Groteske nie ganz außer Acht

⁴⁹³ Vgl. H. Schick, 2007, S. 220.

⁴⁹⁴ Zit. H. Schick, 2007, S. 220.

⁴⁹⁵ Vgl. H. Schick, 2007, S. 220.

⁴⁹⁶ Zit. H. Schick, 2007, S. 220.

gelassen wird, positioniert sich das Thema Krieg in der Reprise wiederum stärker als in der Exposition. Die aggressiven Einwürfe der Blechbläser sorgen mitunter für diese Wahrnehmung.

Der Schluss spielt die ersehnte Siegesfanfarenmelodik an. Zur Enttäuschung vieler bleibt es jedoch bei einer Andeutung. Und auch hier liegt es an der Begabung des russischen Meisters, innerhalb weniger Takte so viele verschiedene Sichtweisen liefern zu können. Neben Krieg, Sieg und Ironie ist sogar ein Moment des Friedens zu spüren.

3.6.2 2. Satz - Moderato

Der zweite Satz steht in h-Moll und nicht in c-Moll wie im Trauermarsch von Beethovens Eroica. H-Moll ist die „Trauertonalart *par excellence* in der russischen Symphonietradition“⁴⁹⁷. Schick verweist auf die Ähnlichkeit mit Tschaikowskys ‚Sinfonie Nr. 6, h-Moll op. 74, Pathétique – Adagio lamentoso‘.⁴⁹⁸

Als „nachdenkliche und träumerische Lyrik“⁴⁹⁹ beschreibt Heinz Alfred Brockhaus diese Musik. Die Blechbläser setzen hier aus und lassen den Holzblasinstrumenten ihren Platz. Die Klarinette versprüht mit ihrer Melodie einen Hauch Frieden welcher aus dem ersten Satz noch nachklingt. Die friedliche Lyrik wirkt für Bernd Feuchtner durch die immer wieder abbrechende Melodie der Klarinette als „erschöpft und müde“⁵⁰⁰. Die Kraftlosigkeit ist an dieser Stelle gut nachzuvollziehen. Klingt die Klarinette zuerst als würde sie den Frieden ankündigen, so ist es doch auch eine Art Trauer, ein „düsterer Klagegesang“,⁵⁰¹ welchen sie mitteilen möchte. Der fortwährende Melodieabbruch motiviert auch immer wieder die Melodie von Neuem zu beginnen. Der Einsatz der Querflöte in Takt 52 wirkt beruhigend und bringt Mut und Hoffnung in das Thema.

Die Motivation ist nicht von langer Dauer, denn die Streicher übernehmen im 2. Thema, ab Takt 99 die Führung mit einem schleppenden und erschöpft wirkenden Rhythmus, welcher all

⁴⁹⁷ Zit. H. Schick, 2007, S. 220.

⁴⁹⁸ Vgl. H. Schick, 2007, S. 220.

⁴⁹⁹ Zit. H. A. Brockhaus, 1962, S. 99.

⁵⁰⁰ Zit. B. Feuchtner, 2002, S. 153.

⁵⁰¹ Zit. M. Koball, 1997, S. 196.

die Leiden der Nachkriegszeit zu tragen hat. Schostakowitsch bringt diese „*weiten Intervallschritte*“ speziell in seinen lyrischen Themen relativ häufig zum Einsatz.⁵⁰²

Leonard Bernstein erinnert dieses Walzerthema an den ‚Valse Triste‘ von Jean Sibelius. Seiner Meinung nach steckt aber mehr als nur Traurigkeit dahinter:

„*Nämlich eine ganz persönliche Trauer aus den langen und schwierigen Jahren, die Schostakowitsch unter Stalin durchlitten hat.*“⁵⁰³

Die letzten Takte schließen den Satz mit „*jener spezifisch russischen Melancholie*“,⁵⁰⁴ die unverkennbar aus Schostakowitschs Feder stammt. Der abschließende 9-taktige Ton von der Piccolo-Flöte und die vorgeschriebene „*morendo*“ Bezeichnung in der Partitur, trägt wesentlich zum Trauermarsch-Charakter bei. Die Suche nach einer Spur von Grotteske in diesem Satz bleibt erfolglos. Selbst Meyer ist überzeugt, dass sich dieser Satz durch „*große Einfachheit*“ auszeichnet und die „*äußerst feine, intime Musik, voller harmonischer und farbiger Nuancen*“ ist.⁵⁰⁵

Die Szenen in dieser Musik halten die Grotteske im Hintergrund, weshalb der Grundgedanke sich eher um den ersehnten Waffenstillstand bemüht und die Trauer zu verarbeiten versucht.

3.6.3 3. Satz - Presto

Bernd Feuchtner bezeichnet den dritten Satz als „*Galoppiade*“⁵⁰⁶. Tatsächlich versprüht die Solo-Klarinette im ersten Thema des Satzes eine unbeschwert heitere Musik und einem herkömmlichen Scherzo steht quasi nichts mehr im Wege. Für Michael Koball ist es ein „*munteres Jahrmarktgedudel*“⁵⁰⁷. Auch die Definition „*Zirkusmarsch*“⁵⁰⁸ von Karen Kopp ist berechtigt. Hartmut Schick schlägt allerdings vor „*dieser forcierten Fröhlichkeit, nicht zu trauen*“⁵⁰⁹. In der Tat gestaltet sich der Verlauf des Satzes nicht ganz so vergnüglich und leicht. Das Thema wird ab Takt neun nochmal wiederholt, diesmal eine Sexte höher und mit

⁵⁰² Zit. H. A. Brockhaus, 1962, S. 99.

⁵⁰³ Zit. L. Bernstein, DVD, Introduction, 2006.

⁵⁰⁴ Zit. L. Bernstein, DVD, Introduction, 2006.

⁵⁰⁵ Zit. K. Meyer, 2008, S. 297.

⁵⁰⁶ Zit. B. Feuchtner, 2002, S. 153.

⁵⁰⁷ Zit. M. Koball, 1997, S. 196.

⁵⁰⁸ Zit. K. Kopp, 1990, S. 289.

⁵⁰⁹ Zit. H. Schick, 2007, S. 221.

Begleitung von weiteren Holzblasinstrumenten. Bereits ab Takt 33 breitet sich eine etwas bedrohliche Stimmung aus. Die Gefahr scheint nicht weit entfernt zu sein, jedoch wird auf die Ankündigung lediglich hingewiesen und schon im Takt 50 ertönt zum dritten Mal das erste Thema, diesmal in leichter Variation. Die Musik hat dennoch an Heiterkeit verloren und wird ständig unruhiger.

Die Blechbläser treten ab Takt 60 mit einer aggressiven Stimmung in den Vordergrund und bereiten ab Takt 64 mit einem Echosignal eine Art Kundgebung vor. Der gesamte Streichersatz imitiert vier Takte später die kleine Trommel und freut sich auf die Trompete, welche sich ausdrucksstark mit einer majestätisch wirkenden Fanfare vorstellt. Sie nimmt sich zur Aufgabe den Sieg zu verkünden und ist durchaus optimistisch gestimmt. Brockhaus beschreibt diesen Teil als „*dramaturgischen Wendepunkt*“⁵¹⁰.

Ab Takt 86 wird die Trompetenmelodie von den Hörnern nachgeahmt und hierbei von der kleinen Trommel anstatt der Trommelimitation der Streicher begleitet. Durch die unterschiedliche Tonhöhe von Hörnern und Trompete wirkt diese Stelle leicht bedrohlich, aber dennoch wird die Fanfare in ihrer Kundgebung bestätigt. Eine Spur von Gefahr hängt in der Luft und ein Höhepunkt scheint nicht mehr weit entfernt zu sein. Die Spannung steigt für einen kurzen Moment in den Takten 96 und 97 ins Unermessliche. Doch was passiert daraufhin?

Schostakowitsch überrascht mit einer weiteren Abwandlung des ersten Themas und lässt die Spannung wieder verklingen. Eine völlig unpassende Holzbläserpassage in den Takten 128-131 sorgt für erhebliche Verwirrung und ignoriert damit den Rest des Orchesters. Gegen Ende des Satzes (ab Takt 143) zitiert Schostakowitsch aus Alban Bergs Oper ‚Wozzek‘. Die absteigenden punktierten Viertelnoten in den Celli und den Violinen erinnern an das ‚Wir arme Leut‘- Motiv aus dem ersten Akt der Oper.⁵¹¹ Daraufhin beruhigt sich die Lage. Um es mit Leonard Bernsteins Worten auszudrücken:

⁵¹⁰ Zit. H. A. Brockhaus, 1962, S. 99.

⁵¹¹ Vgl. M. Koball, 1997, S. 196f.

„Dem Scherzo scheint plötzlich die Luft auszugehen, es fällt in sich zusammen wie ein Luftballon mit einem Loch. Die Musik gibt einfach auf, sie verfällt in einen Zustand völliger Unentschlossenheit, als ob sie überhaupt nicht mehr weiterweiß.“⁵¹²

Insgesamt kann gesagt werden, dass wir es hier mit einem sehr „*turbulenten Scherzo*“⁵¹³ zu tun haben, in welchem sich sämtliche Stimmungen zeigen.

Von der anfänglichen Heiterkeit in den Holzbläsern ist im weiteren Verlauf des Satzes nicht mehr viel zu spüren. Bedrohung und Angst versprühen ihren Duft, lassen aber auch Platz für groteske Anspielungen. Verspricht die Trompete mit ihrer Siegesverkündung in der Mitte des Satzes unter anderem eine Idee von Optimismus, so ist die Stelle für Heinz Alfred Brockhaus mit einem „*grotesk verzerrten Marsch*“⁵¹⁴ zu vergleichen. So vermischen sich hier wieder Elemente aus Groteske und Sieg bzw. Krieg. Wie groß die Freude über den Sieg jedoch wirklich ist, zeigt sich im Laufe des Satzes durch weitere bedrohliche Andeutungen. Die Gefahr dringt immer mehr in den Vordergrund, doch bevor es zum Höhepunkt kommt wird der Satz von seiner Kraft verlassen und erliegt dem Stillstand. Es entsteht das Gefühl, dass alle Aufregung umsonst gewesen sei. Nach der totalen Erschöpfung kehrt Ruhe ein und lässt nichts Unerwartetes erahnen.

3.6.4 4. Satz - Largo

Der Übergang vom dritten in den vierten Satz geschieht nahtlos. Generell werden die drei letzten Sätze ohne Unterbrechung gespielt. Die trauernden Klänge aus dem zweiten Satz werden hier wieder aufgegriffen. Diesmal in der Grundtonart b-Moll, welcher der Todessemantik noch näher kommt als die Tonart h-Moll aus dem zweiten Satz der Symphonie.⁵¹⁵ Hartmut Schick erkennt:

„So ist b-Moll etwa die Tonart des Leichenkondukts im 3. Akt von Wagners Parsifal und des Requiem op. 89 von Antonín Dvorák“⁵¹⁶

⁵¹² Zit. L. Bernstein, DVD, Introduction, 2006.

⁵¹³ Zit. M. Koball, 1997, S. 196.

⁵¹⁴ Zit. H. A. Brockhaus, 1962, S. 99.

⁵¹⁵ Vgl. H. Schick, 2007, S. 222.

⁵¹⁶ Zit. H. Schick, 2007, S. 222.

Die Ruhe aus dem dritten Satz wirkt nicht lange nach. Drei Posaunen und die Tuba zeigen hier alles was in ihrer Macht steht. Leonard Bernstein beschreibt diese Szene als

„eine pompöse und gravitatische Verkündigung, [...] von knurriger und grausamer Majestät.“⁵¹⁷

Es könnte in der Tat eine Anspielung auf den Herrscher Stalin sein, als müsste er eine wichtige Ansage über das Kriegsende verkünden.⁵¹⁸ Sehr bezeichnend ist auch der Beckenschlag jeweils am Ende der bedrohlichen Posaunen- und Tubastelle. Hartmut Schick führt dies näher aus:

„Todessemantik verkörpert auch der mit einem Stock angeschlagene Beckenschlag, insofern er einen Tamtam-Schlag evoziert – jenen Klang, der im Gefolge der französischen Revolutionsmusik in der Musik des 19. Jahrhunderts zum Symbol für den Tod schlechthin geworden ist.“⁵¹⁹

Andererseits könnte es auch gänzlich Gegensätzliches bedeuten. Diese „dramatischen Episoden der Blechbläser“⁵²⁰ klingen so übertrieben und forciert, dass sich daraus auch ein Moment der Groteske interpretieren ließe. Leonard Bernstein hat einen ähnlichen Gedanken zu dieser Stelle:

„[...] Total unpassend und überraschend in diesem sonst so durchsichtig gewobenem Werk. Aber wir dürfen nicht vergessen, dass Ungereimtheit und Überraschung die beiden Grundpfeiler des Humors sind. Denken Sie nur an die Marx Brothers, Monty Python, Charlie Chaplin.“⁵²¹

Vergleicht man diese Stelle mit den Einleitungstakten der ‚8. Symphonie‘ so ist in Bezug auf die Heroik eine große Ähnlichkeit festzustellen.⁵²² Aber nicht nur der Beginn, sondern auch das Passacaglia-Thema aus dem 4. Satz der ‚8. Symphonie‘ ist in einer Weise mit den

⁵¹⁷ Zit. L. Bernstein, DVD, Introduction, 2006.

⁵¹⁸ Vgl. L. Bernstein, DVD, Introduction, 2006.

⁵¹⁹ Zit. H. Schick, 2007, S. 222

⁵²⁰ Zit. K. Meyer, 2008, S. 298.

⁵²¹ Zit. L. Bernstein, DVD, Introduction, 2006.

⁵²² Vgl. H. A. Brockhaus, 1962, S. 99

Posaunenklängen vergleichbar. Die Gemeinsamkeit all dieser Stellen zeichnet sich durch „*die Momente höchster Tragik und Trauer*“⁵²³ aus.

Eine weitere Übereinstimmung zeigt sich im zweiten Teil des 4. Satzes der ‚9. Symphonie‘. Als Antwort auf die Blechbläusersignale ist ein Fagottrezitativ zu hören. Dies erinnert an „*das tieftraurige Englischhorn-Rezitativ aus dem Kopfsatz der Achten [...]*“⁵²⁴

Das Fagott hat in Schostakowitschs Werken eine sehr spezielle Position. Er setzte es häufig ein, um die menschliche Stimme zu imitieren.⁵²⁵ Auch Koball ist davon überzeugt:

„Für einen kurzen Augenblick bricht Schostakowitsch die in sich abgeschlossene, ‚absolute‘ Form der Symphonie auf, um eine rezitativische, also in aller Deutlichkeit sprechende Geste zu äußern.“⁵²⁶

Auch Beethoven setzte im ersten Satz seiner ‚5. Symphonie‘ gekonnt die Oboe, ein weiteres Doppelrohrblatt-Instrument, anstelle der menschlichen Stimme ein.⁵²⁷

Schostakowitschs Fagottrezitativ vermittelt im vierten Satz „den Eindruck eines abgrundtief hoffnungslosen Klagegesanges.“⁵²⁸ Es enthält „chromatische Wendungen“ und „abspringende Quartfiguren.“⁵²⁹ Leonard Bernstein vermutet „die absteigende Quart zu Beginn des Fagottsolos als eine Andeutung auf Beethovens Neunte.“⁵³⁰

Das Solo wird begleitet von den Kontrabässen und den Bratschen. „[...]um den Sprachausdruck des Instrumentalrezitativs zu verdeutlichen“ notierte der Komponist in der Solostimme sowie auch in der Begleitung keine Taktstriche.⁵³¹

Michael Koball ist der Meinung, das traurig wirkende Rezitativ als ‚fehl am Platz‘ bzw. als einen Einschub in das neoklassizistische Werk zu betrachten. Es passt nicht in die „klassische vierteilige Dramaturgie“⁵³² sondern ist als „Episode – in diesem Fall als eine kurze Besinnung im wilden Taumel“⁵³³ zu werten. Seiner Ansicht nach bleibt der „ehrwürdigen

⁵²³ Zit. H. Schick, 2007, S. 222.

⁵²⁴ Zit. H. Schick, 2007, S. 222f.

⁵²⁵ Vgl. B. Feuchtner, 2002, S. 152f.

⁵²⁶ Zit. M. Koball, 1997, S. 197.

⁵²⁷ Vgl. M. Koball, 1997, S. 197.

⁵²⁸ Zit. M. Koball, 1997, S. 197.

⁵²⁹ Zit. M. Koball, 1997, S. 197.

⁵³⁰ Zit. L. Bernstein, DVD, Introduction, 2006.

⁵³¹ Zit. H. A. Brockhaus, 1962, S. 99f.

⁵³² Zit. M. Koball, 1997, S. 197.

⁵³³ Zit. M. Koball, 1997, S. 198.

Gattung gebührende ideelle Ernst“ aus und schmückt die ‚9. Symphonie‘ mit dem Begriff *„pseudoklassizistisch.“*⁵³⁴ Auch Bernd Feuchtner ist der Meinung, dass der Komponist mit dem vierten Satz das neoklassizistische Schema durchbricht.⁵³⁵

Zusammenfassend formuliert Leonard Bernstein den vierten Satz wie folgt:

*„Zwei Befehle, zwei abschlägige Antworten [...]“*⁵³⁶

Der erste Teil könnte meines Erachtens nach in der Tat als *„Befehl“* durchgehen. So klingt es nach der Rede eines großen Herrschers, welcher seinem Volk, sehr aufdringlich und penetrant, wichtige Kriegsmeldungen verkünden will.

Eine ähnliche Interpretation liefert an dieser Stelle Heinz Alfred Brockhaus:

*„Der Komponist ruft also den Menschen zu, sie mögen das Vergangene – und das ist der Krieg! – niemals vergessen, auch wenn sie sich heute in unbekümmerter Sorglosigkeit ihrer Freude hingeben.. Mit diesem vierten Satz offenbart sich die Fragwürdigkeit des amüsanten Spiels, ruft der Komponist seine Hörer zu besonnenen Überlegungen zurück.“*⁵³⁷

Diese pompöse und schwülstige Art jedoch könnte auch, wie bereits erwähnt, als ‚Grotesk‘ empfunden werden. Die Fortissimo-Stelle wird von den Blechbläsern so aufdringlich gespielt, dass man ihre Glaubwürdigkeit leicht in Frage zu stellen vermag.

Im zweiten Teil, dem Fagott-Solo, ist die Interpretation wesentlich einfacher. In aller Deutlichkeit ist ein trauernder Klagegesang zu vernehmen.⁵³⁸ Die Stimme des leidenden Fagotts ist die des Volkes, welche zwar weinerlich, aber trotz alledem bestimmend als Antwort auf den gehörten Befehl reagiert. Als würde sie sagen wollen: ‚Ja, der Kalte Krieg wird kommen und die Leiden sind noch lange nicht vorüber. Uns geht aber langsam die Kraft aus, um weiter zu kämpfen. ‘

⁵³⁴ Zit. M. Koball, 1997, S. 198.

⁵³⁵ Vgl. B. Feuchtner, 2002, S. 152.

⁵³⁶ Zit. L. Bernstein, DVD, Introduction, 2006.

⁵³⁷ Zit. H. A. Brockhaus, 1962, S. 100.

⁵³⁸ Vgl. M. Koball, 1997, S. 197.

Koball bezeichnet den Teil, wie zuvor erwähnt, als einen „*Einschub*“, er kann deshalb auch keine „*eindeutige Semantisierung*“ zu dieser Stelle geben. Das Rezitativ im vierten Satz und der zweite Satz sind die einzigen Stellen in der ‚9. Symphonie‘, welche in die Kategorie „*direkte Lyrik*“ einzuordnen wären.⁵³⁹ Ist diese direkte Stimmung klar erkenntlich, kann von grotesken Spuren nicht die Rede sein. In den übrigen Sätzen spricht Koball daher von einem „*indirekt grotesken Maskenspiel*.“⁵⁴⁰

So finden in diesem vorletzten Satz der Symphonie wieder beide Charaktere zusammen. Zum einen das vorerst ernste Spiel, welches so überspitzt dramatisch wirkt, dass es leicht ins Lächerliche umzukippen droht und zum anderen die todtraurige Klage über das Leid und die Qualen des Volkes nach dem Krieg. Das Fagott leitet mit einem letzten Pianissimo-Ton nahtlos ins Finale über.

3.6.5 5. Satz - Allegretto

Der fünfte Satz kehrt wieder in die Ausgangstonart Es-Dur zurück. Das Fagott spielt zu Beginn des Finales weiterhin die Hauptrolle, ändert aber auf den ersten Blick die Stimmung. Hartmut Schick zitiert dazu Michael Koball:

„Das eben noch klagende Fagott reißt seine Maske herunter und zeigt uns die Fratze des Narren, wenn es unvermittelt vom Trauersänger zum tapsigen Popanz wird.“⁵⁴¹

Schick jedoch dementiert die Ansicht Koballs und behauptet Gegenteiliges:

„Das Bild wäre freilich eher umzukehren: Als Trauersänger zeigt das Fagott sein wahres Gesicht, im Finale setzt es eine komische Maske auf.“⁵⁴²

Den verschiedenen Interpretationen sind hier keine Grenzen gesetzt. Koball vergleicht passend zu obiger Behauptung den Übergang vom vierten Satz in das Finale mit der „*Theorie des karnevalistischen Weltempfindens*“ von Michail Bachtin.⁵⁴³

⁵³⁹ Zit. M. Koball, 1997, S. 198.

⁵⁴⁰ Zit. M. Koball, 1997, S. 198.

⁵⁴¹ Zit. H. Schick, 2007, S. 223.

⁵⁴² Zit. H. Schick, 2007, S. 223.

⁵⁴³ Zit. M. Koball, 1997, S. 199.

„Der Karneval ist die umgestülpte Welt. [...] Der Karneval vereinigt, vermengt und vermählt das Geheiligte mit dem Profanen, das Hohe mit dem Niedrigen, das Große mit dem Winzigen, das Weise mit dem Törichten.“⁵⁴⁴

Im grotesk angehauchten Finalsatz verbirgt sich wahrhaftig ein Stück Karneval. Doch ebenso in einem seiner späteren Werke bekommt *„die Art des karnevalistischen Weltempfindens“* seine Bedeutung. In der ‚13. Symphonie Babi Jar op. 113‘ aus dem Jahr 1962, vertont er das Gedicht *„Humor“* von Jewgeni Jewtuschenko in heitere Karnevalsvergnügtheit.⁵⁴⁵

„Das Fagott am Beginn der IX. Symphonie scheint eine Personifizierung des Humors in Jewtuschenkos Gedicht vorwegzunehmen, verhält es sich doch ähnlich: Wieder verwandelt sich die gebrochene, trauernde Gestalt wie ein Springteufel in ihr genaues Gegenteil. Die groteske musikalische Entsprechung für dieses Gedicht findet sich am Beginn des Finales der IX. Symphonie. Dabei ist offensichtlich, dass es sich hier um ein groteskes Prinzip handelt, dessen Manifestationen vielschichtig sein können. An dieser Stelle im fortgeschrittenen Werk Schostakowitschs haben solch groteske Intonationen nichts mehr mit den Verwirrungsstrategien des Frühwerks gemein. Schostakowitsch hat sich hier vollends die entlarvende Groteske einverleibt, die schon sein Freund Iwan Sollertinski an einigen Sätzen – Mahlers konstatiert hatte.“⁵⁴⁶

Meyer spricht von einem *„satirischen Finale“* und beschreibt den fünften Satz diesbezüglich als eher unbefriedigend und flüchtig: *„Es ist dies eine fröhliche, heitere Musik, kunstvoll in ihrer Polyphonie und dank des völlig unerwarteten Instrumenteneinsatzes faszinierend.“⁵⁴⁷*

Ich frage mich, welcher *„unerwarteten Instrumenteneinsatz“* Meyer wohl gemeint haben könnte. Das Fagott mit seinem solistischen Einsatz wird es nicht sein, da es bereits im vorigen Satz hervorsticht. Im gesamten Finale sind meiner Ansicht nach keine Auffälligkeiten bezüglich ungewohnter und unerwarteter Instrumentenklänge zu entdecken. Vielleicht ist dies aber genau Meyers Problem. Er vermisst die heroischen und fanfarenreichen Siegesklänge und wird durch deren Abwesenheit überrascht, findet es aber dennoch faszinierend.

⁵⁴⁴ Zit. M. Bachtin, 1990, S. 49.

⁵⁴⁵ Zit. M. Koball, 1997, S. 199.

⁵⁴⁶ Zit. M. Koball, 1997, S. 199.

⁵⁴⁷ Zit. K. Meyer, 2008, S. 298.

Die „exakte Umkehrung des Vordersatzes im Nachsatz“⁵⁴⁸ erkennt Koball als Gemeinsamkeit mit dem Kopfsatz der ‚9. Symphonie‘. Auch Brockhaus bekennt, im Finalsatz „komödiantische Züge aus dem ersten Satz“⁵⁴⁹ wieder zu entdecken.

„An einigen Stellen ist die Komödie jedoch ins Grelle überspitzt, wodurch die Fragwürdigkeit eines sorglosen Spiels auch im letzten Satz hervorgehoben wird.“⁵⁵⁰

Ein sorgloses Spiel ist dies gewiss nicht. Das Thema des Fagottsolos, welches zu Beginn noch sehr entspannt und locker wirkt, wird langsam von den Streichern übernommen und bekommt einen leicht drängenden Charakter:

Grafikquelle⁵⁵¹

⁵⁴⁸ Zit. M. Koball, 1997, S. 199.

⁵⁴⁹ Zit. H. A. Brockhaus, 1962, S. 100.

⁵⁵⁰ Zit. H. A. Brockhaus, 1962, S. 100

⁵⁵¹ Zit. D. D. Schostakowitsch, Partitur, o.A., S. 51f.

Die Begleitstimmen in den zweiten Violinen und den Bratschen ab Takt 24 tragen wesentlich zu diesem Gefühl bei. Die durchgehenden Achtelbewegungen mit ihren Terzsprüngen sorgen für einen marschartigen Rhythmus und bringen eine geradlinige Bestimmtheit ins Spiel. Der Begleitrhythmus vermittelt einerseits eine dem Sozialismus entgegenkommende Wirkung durch den marschartigen Charakter, andererseits ist auch die anfängliche Leichtigkeit der Stelle hör- und spürbar.

Das Finalthema und speziell dieser Achtelrhythmus erinnern an ein früheres Werk Schostakowitschs. Drei Jahre vor seiner Neunten (1942) komponierte er ‚Sechs Romanzen nach Versen englischer Dichter für Baß und Klavier‘. Das dritte dieser Lieder heißt ‚*Macpherson vor der Hinrichtung*‘, welches er seinem Freund Isaak Dawidowitsch Glikman widmete.⁵⁵² Michael Koball sowie Bernd Feuchtner weisen auf den ähnlichen ‚*Galgenhumor*‘ beider Themen hin.⁵⁵³ Es dürfte sich aber hierbei nicht um ein Schostakowitsch-Thema handeln, denn Béla Bartók verwendete eine sehr ähnliche Motivik bereits im Finale seiner ‚Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug‘ im Jahre 1937.⁵⁵⁴

Die ‚9. Symphonie‘ scheint über weitere Einflüsse aus fremden und eigenen Werken zu bestehen. So folgt Schick einem Hinweis von Ferruccio Tammara, welcher glaubt ‚*ein Zitat aus Schostakowitschs Filmmusik op. 41 zu Grigori Kosinzews und Leonid Traubergs Film Maxims Jugend (Junost Maxima) von 1934/35*‘ entdeckt zu haben.⁵⁵⁵

Hartmut Schick versucht Parallelen zur ‚Neunten‘ von Beethoven herzustellen, bemerkt aber rasch, dass sich alleine beim Vergleich der Fagott-Melodik in Schostakowitschs Werk keine ‚*empathisch, hymnisch singende Freudenmelodie*‘ erkennen lässt, wie wir sie von der ‚Neunten‘ Beethovens kennen. Sie ist nicht

„*als Durchbruch zu kollektiver Freude zu verstehen, sondern höchstens als Parodie, als Analogon zum Auftritt eines traurigen Clowns, der zur Erheiterung des Zirkuspublikums in komischer Weise an der Realität scheitert.*“⁵⁵⁶

⁵⁵² Zit. <http://www.schostakowitsch.de/Seiten/Werkverz.htm> Zugriff am, 19. 07.2011

⁵⁵³ Zit. M. Koball, 1997, S. 199. | vgl. B. Feuchtner, 2002, S. 153.

⁵⁵⁴ Vgl. B. Feuchtner, 2002, S. 153.

⁵⁵⁵ Zit. H. Schick, 2007, S. 223.

⁵⁵⁶ Zit. H. Schick, 2007, S. 223.

Sie ist damit ein

„pessimistischer Gegenentwurf zum Finale von Beethovens Neunter Symphonie, und es entspricht damit dem Kopfsatz, der sich in der Beethoven-Perspektive als Anti-Eroica lesen lässt.“⁵⁵⁷

Die Durchführung ab Takt 161 beginnt sehr zurückhaltend und schüchtern. Die Bassinstrumente schlüpfen in die Rolle des Volkes und wollen eine wichtige Mitteilung verkünden. In der Angst von der sowjetischen Regierung abgehört zu werden, geschieht dies in einem sehr befangenen Pianissimo. Die Klarinetten und die Oboe versuchen mit ihren hohen, aber dennoch leisen Stimmen die geheimnisvolle Unterhaltung zu bereichern. Noch immer im Pianissimo beginnen die Blechbläser ab Takt 195 als Begleitung lang anhaltende Töne zu spielen, welche dermaßen bedrohlich wirken, dass man glauben könnte, kurz vor dem lang ersehnten Kulminationspunkt der Symphonie zu stehen. Die Spannung geht weiter und kommt aber schwer an ihr Ziel. Dafür wird die Szene spürbar ängstlicher und die Stimmen immer intensiver.

Aber was macht Schostakowitsch aus dieser Situation? Anstatt mit der steigenden Dynamik einen fulminanten Höhepunkt zu erreichen, kehrt er wieder zurück, um sich gemäß der Durchführung mit dem Thema zu spielen. Keine Dramatik. Kein Höhepunkt. Wenig Spannung. Vielleicht war dies nur ein Vorläufer und die Pointe ist nun nicht mehr fern? Um eine weitere Erwartung vorzubereiten, lässt der Komponist ab Takt 246 die Violinen das Finalthema in diminuierter Form, doppelte Sechzehntelnoten spielen. Sie werden begleitet von „*drohenden Hörnerakkorden*“⁵⁵⁸, welche sich mit der nötigen Verstärkung der übrigen Bläser immer aufgeregter, lauter und schneller einem neuen Ziel nähern.

Wenn auch nicht mit dem erwarteten heroischen und siegesfreudigen Finale sind wir nun „*in der Kulminationszone*“⁵⁵⁹, wie Karen Kopp sie nennt, angelangt. Ein galoppierender, zirkusartiger Marsch im „*tänzerischen Rhythmus*“⁵⁶⁰ zum Ausklingen der Symphonie ab Takt 288 überrascht die Zuhörer wohl kaum mehr. Koball konstatiert eine „*Parallele mit der*

⁵⁵⁷ Zit. H. Schick, 2007, S. 224.

⁵⁵⁸ Zit. B. Feuchtner, 2002, S. 153.

⁵⁵⁹ Zit. K. Kopp, 1990, S. 296.

⁵⁶⁰ Zit. H. A. Brockhaus, 1962, S. 100.

Tragödie-Groteske der VI. Symphonie.“⁵⁶¹ Worin ebenso im letzten Satz „*das Genre der Zirkus- und Unterhaltungsmusik*“⁵⁶² seinen Platz einnimmt. Das Thema wird freudig und zugleich abstrus weiter gesponnen und landet schließlich ab Takt 337 in einer

„*vorwärtsstürmenden Stretta, die wie ein klassischer Can-Can anmutet und in jeder Operette als heiterer Kehraus einspringen könnte.*“⁵⁶³

Spielerisch leicht in „*Operettenmanier*“⁵⁶⁴ wird das Finale langsam zu Ende geführt. Ein Hauch von Aufregung passiert noch in den letzten 17 Takten worin sich Streicher mit Holzbläser duellieren. Es kommt jedoch keine richtige Auseinandersetzung zustande. Sie sind sich in den letzten drei Takten zwar wieder einig, aber dennoch schließt die Symphonie mit einem „*unerwartet, groben Quartauftakt, [...] der keinesfalls Erreichtes bestätigt und sich somit den ideologischen Vorgaben eines ‚siegreichen Aufbruchs‘ entsagt.*“⁵⁶⁵

Resümierend ist festzustellen, dass sich speziell im ersten Teil des letzten Satzes die Waage zwischen Krieg und Groteske hält. Das Hauptthema auf dem Fagott klingt nach dem vierten Satz sehr positiv und heiter, die nachfolgenden Variationen des Themas verfügen aber über einen grotesken Beigeschmack und schwenken dezent in Richtung Kriegssymbolik, vor allem in der marschartigen Begleitung ab Takt 24. Hier kommt, wie ich finde, besonders sozialistisches Gedankengut zum Vorschein. Die marschartige und geradlinige Gestalt definiert den Fortschritt des sowjetischen Menschen, dem kein Leid und keine Qualen anzusehen sind. Ebenfalls in die analytische Betrachtung mit ein zu beziehen ist der Vergleich mit „*Macphersons Lied beim Gang zu seiner Hinrichtung*“⁵⁶⁶ Eine beachtliche Portion „*Galgenhumor*“⁵⁶⁷ breitet sich hier aus.

Zusätzlich spielt das von Koball aufgegriffene Wort „*Karneval*“ eine bedeutende Rolle und hat Ähnlichkeit mit Jewgeni Jewtuschenkos Gedicht Humor aus Schostakowitschs ‚13. Symphonie‘ ‚Babi Jar op. 113‘, worin sich ebenso die trauernde Gestalt in einen clownesken Gottesnarren verwandelt.

⁵⁶¹ Zit. M. Koball, 1997, S. 199.

⁵⁶² Zit. M. Koball, 1997, S. 199.

⁵⁶³ Zit. M. Koball, 1997, S. 199.

⁵⁶⁴ Zit. M. Koball, 1997, S. 199.

⁵⁶⁵ Zit. M. Koball, 1997, S. 199.

⁵⁶⁶ Zit. B. Feuchtner, 2002, 153.

⁵⁶⁷ Zit. B. Feuchtner, 2002, S. 153.

Es zeigt sich also, der Komponist ist stets um eine gewisse Doppelbödigkeit bemüht und äußert selten einen direkten Gedanken.

„Es ist [...] eines der Hauptprinzipien der Groteske, die Verlässlichkeit der Welt, in diesem Falle eine eindeutige, direkt geäußerte Stimmung, zu untergraben. Sie hebt durch Komik die Tragik auf; was immer Schostakowitsch an Finallösungen konzipiert hatte, die Symphonie ist ihm längst zu einer Art Beschwörung des Dämonischen geraten, in der nichts Ausgesprochenes mehr verlässlich ist, selbst das in äußerster Verzweiflung Gesprochene. [...]“⁵⁶⁸

Schostakowitsch spielt mittlerweile kein Verwirrungsspiel mehr mit dem Begriff Groteske, wie es häufig in seinen Frühwerken auffällt, sondern spezialisiert sich nun auf die offensichtliche *„entlarvende Groteske“⁵⁶⁹*.

Eine eindeutigere Stimmung kehrt in der Durchführung ab Takt 161 ein. Hier werden die Andeutungen der Kriegssemantik aus dem Hauptteil näher beleuchtet. Die Stimme des Volkes gleich zu Beginn der Durchführung wirkt eingeschüchtert und ängstlich. Die Blechbläser vermitteln nach und nach eine leicht bedrohliche Stimmung. Die Klänge werden nervös und immer intensiver. Die Möglichkeit eines herannahenden Höhepunktes wird gleich zweimal vermutet, doch der Komponist enttäuscht und lässt seine Zuhörer im Ungewissen. Stattdessen serviert er einen zirkusartigen Marsch, welcher zwar nicht länger beängstigt, jedoch auch nicht die fröhlichste Heiterkeit versprüht, sondern wie bereits erwähnt, einen abstrusen Eindruck hinterlässt. Als hätte er damit nicht schon genug Verwirrung gestiftet, setzt er noch einen, im Piano klingenden, Cancan à la Offenbach als Stretta hintendran.

Nun hat er den Bogen so weit überspitzt, dass sich die Gegner der ‚Neunten‘ weiterhin darüber empören und die Sympathisanten hingegen noch mehr Freude daran haben.

Heroische Siegesklänge bleiben dem Finalsatz definitiv fern und er gilt auch *„gewiss nicht als spontaner Ausdruck persönlicher Freude und Erleichterung des Komponisten über das Kriegsende“⁵⁷⁰* was bleibt ist: ein groteskes Katz und Maus Spiel.

⁵⁶⁸ Zit. M. Koball, 1997, S. 198.

⁵⁶⁹ Zit. M. Koball, 1997, S. 199.

⁵⁷⁰ Zit. H. Schick, 2007, S. 224.

3.7 Kapitel 3 – Zusammenfassung und Ergebnis

Die Musik Schostakowitschs ist in ihrer Weise einzigartig und unverkennbar. Kein anderer Komponist versteht es seine Werke mit derart viel Mehrdeutigkeit zu schmücken. Seine Musik sowie auch Schostakowitsch als Person sind geprägt von Introvertiertheit und Unsicherheit auf der einen Seite und einem gewissen Maß an Extrovertiertheit und großem Aufsehen auf der anderen Seite. Häufig werden seine musikalischen Werke auf aktuelle gesellschaftliche und politische Ereignisse projiziert. Zum Teil wird er von seinen Anhängern auch oft nur zum Chronisten gemacht, indem vorausgesetzt wird, dass der Komponist die aktuellen Geschehnisse in seiner Musik berücksichtigt. In einigen Werken gelingt ihm die musikalische Darstellung der Chronik durchaus, in anderen wiederum, speziell in seiner ‚9. Symphonie‘, machte er von der Rolle des Chronisten auf den ersten Blick nicht Gebrauch, obwohl es ausdrücklich von ihm erwünscht wurde.

In der Reihe seiner fünfzehn symphonischen Werke ist kein roter Faden zu erkennen. Schostakowitschs Symphonien sind in verschiedene Etappen einzustufen. Als Experimentierwerke gelten die ‚Symphonien 1-4‘, wobei ihm aufgrund der von ihm häufig eingesetzten Art der Groteske und für das Volk schwer zu verstehende Musiksprache, Formalismus vorgeworfen wurde. Speziell die ‚4. Symphonie‘ entsprach absolut nicht den Kriterien des sozialistischen Realismus und wurde deswegen erst 27 Jahre nach ihrer Entstehung zur Aufführung gebracht. Der Zentralkomiteeentschluss von 1936 sorgte dafür, dass Formalismus behaftete Werke aus den Konzerthäusern verbannt wurden. Mitunter durfte auch Schostakowitschs Oper ‚Lady Macbeth‘ nicht mehr aufgeführt werden. Dies machte dem Komponisten so zu schaffen, dass er sich in seiner nächsten Symphonie die Werte des sozialistischen Realismus, wie etwa Volksnähe und Massentauglichkeit etc. zu Eigen machte. In der ‚6. Symphonie‘ war davon jedoch nicht mehr viel zu spüren. Hier widmete er sich wieder vollends der Groteske. Mit der ‚7. Symphonie‘ begann die Reihe der Kriegssymphonien. Die ‚Siebte‘ hatte alles, was sich das sowjetische Volk in den Kriegszeiten wünschen konnte. Voll Heroik und Patriotismus und nur mit einer kurzen humoristischen Stelle kommt dieses Werk komplett ohne groteske Phrasen aus. Der Erfolg dieses Werkes sollte mit zwei weiteren Kriegssymphonien fortgesetzt werden. Dies gelang dem sowjetischen Komponisten zumindest ansatzweise mit seiner ‚Achten‘. Die Symphonie ist voll Tragik, Trauer und Pessimismus und gleichzeitig wirkt sie furchtlos und kämpferisch.

Obwohl Schostakowitsch auch groteske Elemente in das Werk steckt, ist sie für das Volk zu schwer verständlich und wird deshalb weniger geschätzt und akzeptiert als ihre Vorgängerin.

Die ‚9.Symphonie‘ als Protagonistin an dieser Stelle, hatte allerdings noch geringere Grundlagen dafür, das zu bieten was von ihr erwartet wurde. Sie sollte doch ein würdiges Siegeswerk verkörpern und das Ende des Krieges mit einer heroischen Trias beschließen und feiern. Schostakowitsch komponierte dennoch mit dem Gewissen eines Sowjetbürgers, selbst wenn dies auf den ersten Blick nicht danach aussah. Der Komponist verstand es wie kein anderer, beruflich sowie auch privat, seine Gedanken in einer Mehrdeutigkeit zu vermitteln, dass man glaubt in jeder Note und in jedem Wort eine geheime Nachricht herauslesen zu können. Dies hatte den Nachteil, dass Schostakowitschs Anhänger und Kritiker zu jeder Gelegenheit nach semantischen Botschaften suchten. Diese Eigenschaft passt in das Bild des neuen Gottesnarren, welcher hinter der Maske versteckte Wahrheiten aussprechen kann, ohne verurteilt zu werden. Die indirekte Aussage vermittelt Schostakowitsch mithilfe der Groteske. Durch den Einsatz spezieller Instrumente, wie etwa Fagott, Posaune oder Xylophon verstärkt der Komponist die groteske Wirkung seiner Musik.

Die folgenden Symphonien komponierte er nach Stalins Tod. Wie bereits erwähnt, gibt es Gerüchte, dass die ‚10. Symphonie‘ ein Stalin-Porträt repräsentieren soll. Trotz der vermeintlichen Apotheose wurde auch diesem Werk Formalismus vorgeworfen. Obwohl das Auge Stalins nun nicht mehr auf Schostakowitschs Werke starrte, vertonte er in den ‚Symphonien 11 und 12‘ sowjetische Revolutionslieder ganz nach dem Geschmack des sozialistischen Realismus‘.

Mit der ‚13. Symphonie‘ bewegte er sich wieder auf dünnem Eis. Die sowjetische Regierung äußerte Bedenken wegen der ‚Babij jar‘ Vertonung im ersten Satz. Das Gedicht handelt von dem Kriegsmassaker in Kiew. Kritisiert wird es deswegen, weil nur über die zahlreichen jüdischen Opfer und nicht auch über das Leid der Opfer anderer Nationen geklagt wird. Die letzten beiden Symphonien Schostakowitschs gehören zu seiner Spätphase. In beiden Werken beschäftigen ihn seine Gedanken zum Tod.

Nun aber zurück zur ‚9. Symphonie‘. Die Vorfremde und Erwartungen an dieses Werk waren erheblich. Sie wurde vom Komponisten selbst groß angekündigt, indem er eine Apotheose mit Chor und Solisten voraussagt. Ein Vortrag erster Skizzen am Klavier rief helle Begeisterung

auf. Doch bald überkamen ihm erste Zweifel. Er stand vor seiner ‚Neunten‘. Schostakowitsch war nicht der erste Komponist, der dieses Problem vor sich hatte. Beethoven starb wenige Jahre nach der Fertigstellung seiner grandiosen ‚9. Symphonie‘ und dieses Ereignis zog sich als Mythos durch die Musikgeschichte. Bruckner war sehr abergläubisch und glaubte ebenso nach seiner ‚Neunten‘ sterben zu müssen. Daraufhin zögerte er die Fertigstellung neun Jahre hinaus und schrieb währenddessen andere Werke. Tatsächlich konnte er seine ‚9. Symphonie‘ nicht beenden, weil er vorher starb. Mahler ging es nicht viel anders. Er wollte den Mythos überlisten, indem er seiner eigentlichen ‚Neunten‘ einen anderen Namen gab. Danach schrieb er die ‚9. Symphonie‘ obwohl es der Zählung nach eigentlich schon seine ‚Zehnte‘ war. Leider starb auch er vor der Aufführung der ‚Neunten‘ und hatte die ‚Zehnte‘ gar nicht erst vollenden können.

Schostakowitsch aber hatte vermutlich nicht die Angst wegen des Mythos nach seiner ‚Neunten‘ zu sterben. In seiner Zeit war er zusätzlich noch mit dem Zweiten Weltkrieg konfrontiert. Die Anforderungen an ihn waren erheblich. Das Werk musste den Führer huldigen, den Sieg feiern und sollte im besten Fall auch Beethovens meisterhaften ‚Neunten‘ gleichkommen. Schostakowitsch wäre durchaus imstande gewesen diesen Erwartungen gerecht zu werden. Schließlich hatte er dies schon des Öfteren bewiesen.

Auch Stalins Kulturberater waren überzeugt, dass der sowjetische Komponist ein Meisterwerk bieten würde. Schostakowitsch registrierte jedoch schnell, dass er eine andere Auffassung hatte den ‚Sieg‘ zu feiern. Er verwarf seine ursprünglichen Skizzen und komponierte ein völlig neues Werk. Als es am 3. November 1945 zur Uraufführung kam, erntete er viele enttäuschte Gesichter.

Was hatte Schostakowitsch sich hier einfallen lassen? Eine Zirkusparodie voll Ironie und Grotteske mit lustigen Clownszenen? Im ersten Augenblick könnte diese Frage bejaht werden. Bei genauerer Betrachtung der einzelnen Sätze ist erkenntlich, dass dem nicht so ist. Das Werk trägt wesentlich mehr Kriegsmusik zum Inhalt als gedacht. Fakt ist, dass in jedem der fünf Sätze der Krieg mit den dazugehörigen Trauerklängen zum Vorschein kommt. Im ersten Satz treibt der Komponist ein Wechselspiel zwischen Grotteske und Kriegselementen. In der Exposition ist er sich nicht recht im Klaren, welcher Seite er nun mehr Gewicht geben sollte. Die fröhlich heitere Stimmung wird hier immer wieder von abstrus wirkenden Tönen gestört. In der Durchführung und auch in der darauffolgenden Reprise übernimmt die Kriegsthematik

eindeutig die Führung. Dennoch ist von Dramatik wenig zu spüren. Es fehlt auch jegliche Form von einem Höhepunkt im Satz. Erstaunlich ist, dass Schostakowitsch in den letzten Takten eine Siegesfanfare ankündigt und dem Hörer die Hoffnung gibt, doch noch einen befriedigenden Höhepunkt zu bekommen. Aber der Komponist beließ es bei einem Vorgeschmack. Ehe man sich darüber erfreuen kann, ist der Satz auch schon zu Ende. Schostakowitsch hatte die Begabung innerhalb kurzer Momente die unterschiedlichsten Gefühle musikalisch zu vermitteln. So waren allein in diesen Schlusstakten die Elemente Krieg, Sieg aber auch Grotteske und vor allem Frieden zu spüren.

Der zweite Satz ist erfüllt von erheblicher Trauer. Die Holzbläser wechseln sich mit der Trauermarschmelodie ab. Sie sind müde, kraftlos und erschöpft von den Leiden des Krieges. Im gesamten Satz ist nicht die geringste Spur von Grotteske zu vernehmen. Es ist der einzige Satz der ‚9.Symphonie‘, welchen die Grotteske auslöst. Hier versteht selbst Schostakowitsch, dass Abstrusitäten nicht an jeder Stelle ihren Platz haben können. Der neuntaktige Schluss der Piccolo-Flöte endet im morendo und symbolisiert den ersehnten Waffenstillstand. Außerdem erinnert er an den bei Herzstillstand ertönenden Dauerton eines sterbenden Patienten. In beiden Fällen stehen Leid und Trauer auf dem Programm.

Was sich im nächsten Moment vom Anfang des dritten Satzes weniger behaupten lässt. Ein heiter galoppierendes Zirkusscherzo beginnt sich hier vorzustellen. Der Schein jedoch trügt und schenkt dieser Fröhlichkeit kein Vertrauen. Vor der Wiederholung des ersten Themas schleicht sich bereits eine gewisse Bedrohlichkeit in die Musik. Dieser Stimmungswandel ruft Grotteske hervor. Die Siegesverkündung der Trompete wirkt einerseits optimistisch, andererseits durch den forcierten Freudenklang nicht unbedrohlich. Wieder bekommt der Hörer den erwarteten Höhepunkt nicht serviert. Am Ende verlässt die Kraft den dritten Satz.

Das Werk kommt zum Stillstand bis ein kräftiges Blechbläsersignal nahtlos den vierten Satz ankündigt. Es entsteht ein Zwiegespräch zwischen den Blechbläsern und dem Klagegesang des Fagotts. Die Bläser übernehmen die Rolle des großen Herrschers und berichten mit ihrer Macht die aktuellen Kriegsmeldungen. Die pompöse Ankündigung verliert durch ihre aufdringliche Art an Glaubwürdigkeit und vermittelt Grotteske. Als Antwort bleibt ein klagendes Fagottrezitativ, welches die leidende Stimme des Volkes zum Ausdruck bringt. Dieses Instrument verwendet Schostakowitsch gerne, um Grotteske auszudrücken. In diesem Fall jedoch hat es eine andere Funktion, nämlich die Imitation der menschlichen Stimme. Das

Klagerezitativ entspricht der direkten Lyrik und erlaubt daher keine grotesken Mittel. Das letzte Wort behält das Fagott. Die Kriegsemanik in diesem Satz überwiegt im Gegensatz zur Groteske deutlich. Schostakowitsch lässt hier nicht nur die Mächtigen zu Wort kommen, sondern vor allem auch das leidende Volk.

Die Führung bleibt auch zu Beginn des Finalsatzes noch im Fagott, die Stimmung aber verändert sich. Es wird Hoffnung und neuer Mut versprüht. Die trauernde Gestalt aus dem vierten Satz verwandelt sich hier in einen clownesken Gottesnarren. Im fünften Satz spielt das Prinzip der Groteske eine wesentliche Rolle in Form von indirekter Gedanken und Doppelbödigkeit. Das heitere Spiel ist nicht so sorglos wie es scheint. Im ersten Teil hält sich die Waage zwischen Groteske und Kriegsthematik. Ab der Durchführung wird eine Spannung aufgebaut, die immer dramatischer wird. Die Blechbläser vermitteln mit ihren lang anhaltenden Tönen im weiteren Verlauf Bedrohlichkeit und bereiten einen Höhepunkt vor. Im gesamten Werk werden Höhepunkte angedeutet, aber nie bis zur Vollendung gebracht. Auch hier im Finalsatz nicht. Stattdessen bringt Schostakowitsch einen Zirkusgalopp im Tanzrhythmus mit anschließender Can-Can Stretta à la Jaques Offenbach zum Einsatz. Heroische Siegesklänge bleiben zwar fern und die Groteske findet ebenso ihren Platz, aber dennoch ist es Kriegsmusik. Kriegsmusik nicht im herkömmlichen Stil, sondern aus der Seele Schostakowitschs.

Der Komponist hat sich vermutlich überlegt für wen er das Werk in erster Linie komponierte und was er mit seinen musikalischen Gedanken zu diesem Weltereignis ausdrücken möchte. Ich bin überzeugt, dass er die Symphonie nicht allein dem Führer Stalin zum Sieg widmen wollte, sondern dem gesamten Sowjetvolk. Die Musik sollte helfen über die Kriegsoffer und Leiden hinwegzukommen. Die Reaktionen im Publikum waren zwar eher zurückhaltend, aber nicht weil sie keinen Gefallen an dem neuen Werk fanden – obwohl auch sie ein Siegeswerk erwartet hätten –, sondern weil die Angst vor einer Denunziation der sowjetischen Regierung bei einer Zustimmung zu groß war. Stalin war von der ‚Neunten‘ bitter enttäuscht. Er konnte die Beweggründe des Komponisten zu so einem Werk nicht nachvollziehen und stempelte ihn wiederum als Volksfeind ab.

Auf die Theorie des Karnevals von Michael Bachtin basierend, worin das Heilige mit dem Profanen, das Tragische mit dem Lustigen vermischt wird, bemüht sich Schostakowitsch in

seiner ‚9. Symphonie‘ um das Zusammenspiel von Krieg und Grotteske. Hinter der Maske des Gottesnarren benutzte er die Grotteske, um versteckte Wahrheiten auszusprechen.

David Rabinowich und ebenso andere Kritiker vergleichen die Vorgangsweise Schostakowitschs in diesem Fall mit Charlie Chaplins Komödien.⁵⁷¹ Im ersten Moment sind sie unheimlich komisch und belustigend, aber bei näherer Betrachtung ist erst das Leidvolle und Tragische darin zu sehen. In der Tat ist dieser Vergleich nicht sehr abwegig. Fünf Jahre vor Schostakowitschs ‚9. Symphonie‘ war Charlie Chaplins Premiere zum Film ‚The great Dictator‘ auf den Leinwänden zu sehen.⁵⁷² Chaplin schlüpft hier in die Rolle des großen tomanischen Führers ‚Adenoid Hynkel‘⁵⁷³ (Analogie zum dritten Reich) und nimmt sich die Freiheit Worte und Wahrheiten auszusprechen die niemand sonst gewagt hätte. In der großen Rede, in welcher er Adolf Hitler bis ins kleinste Detail in seiner Gestik nachahmte, benutzte er eine Fantasiensprache zwischen Deutsch und Englisch. Auch Wörter wie ‚Wiener Schnitzel‘ und ‚Sauerkraut‘ kommen darin vor. Die Szene wirkt unheimlich komisch und belustigend, zugleich aber trägt sie einen Beigeschmack von „tragischer Farce.“⁵⁷⁴ In Wahrheit verschwimmen die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Grotteske.

Ich will damit auf die Parallelen zu Schostakowitschs ‚Neunter‘ hindeuten. Der Komponist verwendet hierbei ein ähnliches Prinzip. Die Komik, welche durch Grotteske zum Ausdruck kommt, entpuppt sich als reine Tragik. An dieser Stelle lässt sich die Titelfrage meiner Arbeit beantworten:

„1945 – Die 9. Symphonie von Dmitri Dmitrijewitsch Schostakowitsch. Ein Werk des Krieges oder der Grotteske?“

Eine intensive Beschäftigung mit diesem Werk lässt eigentlich keine Zweifel offen, dass es sich hier um ein Werk des Krieges handelt. Wenn auch die geschichtsträchtige Zahl des Entstehungsjahres 1945, die eigene erste Ankündigung des Komponisten und auch die Erwartungen der Propaganda und des Sowjetvolkes immer schon dafür gesprochen haben, sorgen die teilweise heiteren Züge mitsamt komödiantischer Grotteske für erhebliche Verwirrung. Im gesamten kompositorischen Schaffen des Komponisten war die Grotteske ein

⁵⁷¹ Vgl. D. Rabinowich, 1959, S. 102.

⁵⁷² Vgl. R. M. Hahn u.a. o.A., S. 69.

⁵⁷³ Vgl. R. Payne, 1979, S. 215.

⁵⁷⁴ Zit. R. Payne, 1979, S. 225.

wichtiger Bestandteil. Er wollte damit aber nicht nur zur Erheiterung animieren oder etwa die Verharmlosung des Krieges zeigen, sondern hinter der Maske des Gottesnarren versteckte Inhalte zum Ausdruck bringen. Die typisch heroische Kriegsmusik zu präsentieren wäre nach der gelungenen und unübertrefflichen ‚7. Symphonie‘ nicht mehr notwendig gewesen. Desweiteren war es ihm vermutlich zuwider, beim Gedanken an die unzähligen Kriegsoffer, die in der Zwischenzeit zu beklagen waren, ein heroisches Siegeswerk für Stalin zu komponieren. Die unendlichen Leiden und Grausamkeiten, die auch lange nach dem Krieg noch zu spüren waren, lassen es nicht zu an einen gewonnenen Sieg zu denken. Gewonnen hat Stalin allein. Die gesamte sowjetische Bevölkerung, ihre Soldaten, mitunter alle am zweiten Weltkrieg beteiligten Menschen hatten unerträgliches Leid zu tragen. Um diesen Menschen sein Mitgefühl zu zeigen und seine Interpretation und Verständnis eines Kriegswerkes zu vermitteln, schrieb er die ‚9. Symphonie‘. Es gelang ihm auf unkonventionelle Weise mit wenig Heroik und Patriotismus und gleichzeitig hoffnungsvollem Behagen die Empfindungen des Krieges auszudrücken.

4.1 Conclusio

Die vorliegende Untersuchung von Dmitri Schostakowitschs ‚9. Symphonie‘ demonstriert, dass das Werk ohne Zweifel als Kriegssymphonie betrachtet werden kann. Wenngleich es auch nach dem äußeren Erscheinungsbild, mit den vorherigen Kriegssymphonien – der ‚Siebten‘ und der ‚Achten‘ – wenig gemein hat, vermittelt die eingehende Betrachtung eine deutliche Annäherung der Kriegssymbolik im Werk. Das – von Schostakowitsch gerne verwendete - Element der Groteske vermittelt eine scheinbar heitere Stimmung, sorgt aber auch für erhebliche Verwirrungen. Die Rolle des Gottesnarren verhilft dem Komponisten unter Verwendung der Groteske geheime Botschaften zu vermitteln. Schostakowitsch erreicht somit den Status der Unanfechtbarkeit in den Reihen des Parteiapparates.

Das einführende Kapitel in die Kulturpolitik von Lenin bis Stalin ist der Versuch einer Zusammenfassung, um die Hintergründe der Lebens- und Schaffenszeit von Schostakowitsch und anderer sowjetischer Künstler, zu beleuchten. Es ist dies in keinem Fall eine vollständige und lückenlose Darstellung der sowjetischen Kulturpolitik von 1917-1948.

Kein anderer Komponist im 20. Jahrhundert war derart vielen Widersprüchen ausgesetzt. Bis zu seiner ersten Verurteilung im Jahre 1936 wurde er als Volksheld gefeiert. Die musikalische Umsetzung der zeitgeschichtlichen sowjetischen Chronik war für ihn kein Problem. Mit seiner kompositorischen Raffinesse sorgte er immer wieder für künstlerische Sensationen. Die Prawda-Kampagne 1936 und der Zentralkomiteebeschluss von 1948 zeigten ihm zunehmend wie es ist, als Volksfeind abgestempelt zu werden. Die Mehrzahl seiner Werke, die in den Jahren zuvor hoch gelobt wurden, war dem sozialistischen Realismus nicht treu genug und wurde aus dem öffentlichen Musikleben verbannt. Obwohl sich die Situation um Schostakowitsch zeitweise beruhigte, lebte er ständig in der Angst vor neuen Demütigungen. Der Eintritt in die kommunistische Partei im 1960er Jahr geschah nicht freiwillig. Er wurde zwar zum Vorsitzenden des Komponistenverbandes gewählt, trug jedoch nun eine weitaus gewichtigere Verantwortung für die sowjetische Musik als zuvor. Es gibt wenige Künstler, die politisch und kulturell gleichzeitig so aktiv waren wie Schostakowitsch. Die Aufführungen seiner Werke waren stets von den jeweiligen politischen Situationen abhängig. Die kulturelle Versorgung war auch in Kriegszeiten von wichtiger Bedeutung, darüber hinaus hatten die Künstler die Möglichkeit ihre schöpferischen Freiheiten besser auszuleben als in Zeiten des ‚Friedens‘.

4.2 Abstract

This thesis is concerned with Dmitri Shostakovich's ,9th Symphony' and demonstrates that the work can be categorized as a war symphony. At first sight, the ,Ninth' has only a few common characteristics with the artist's previous war symphonies – the ,Seventh' and the ,Eighth' – but a more detailed investigation shows a clear approach of war symbolism in the ,Ninth' too. Shostakovich used the element of the grotesque to communicate a pretended cheerful mood but at the same time considerable confusion. The role of the ,Gottsnarr' helped the composer, to mediate confidential messages in difficult political times. Therefore, Shostakovich reaches the status of the incontestability in the political sovjet state.

The introductory chapter deals with the cultural and educational policy from Lenin to Stalin and is the attempt of a summary, to light up the life and creating environment of Shostakovich and other soviet artists at this time. It is not an entire and complete representation of the soviet cultural politics of 1917-1948.

No other composer in the 20th century was subject to so many contradictions as Shostakovich. Up to his first conviction in 1936, he was celebrated as national hero. The musical conversion of the time-historical soviet chronicle was not a problem for him. With his compositional refinement, he provided artistic sensations over and over again. But the prawda-campaign in 1936 and the central committee decision of 1948 made it increasingly clear to him how it is to be condemned as a public enemy. As a consequence the majority of his work, praised during the years before, was now exiled from the public music life. Although in the following years, the situation calmed down, Shostakovich lived constantly in fear of new humiliations. His entry into the communist party in 1960 did not happen voluntarily. Though, he was chosen as chairperson for the composer's association, he carried now a far heavier responsibility for the soviet music than before.

There are only few artists who were politically and culturally as active as Shostakovich. The performance of his work always depended on the respective political situations. At times of war, cultural offerings formend an important part of the society, additionally the artists had much more creative freedoms than in times of peace.

4.3 Quellenverzeichnis

ANDRASCHKE, Peter: Gustav Mahlers IX. Symphonie. Kompositionsprozess und Analyse. In: Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XIV. Wiesbaden, 1976.

BACHTIN, Michail Michailowitsch: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Frankfurt am Main, 1990.

BARCK, Karlheinz; **FONTIUS**, Martin; **SCHLENSTEDT**, Dieter; u.a. (Hsg.): Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 2. Stuttgart, 2001.

BECKH, Hermann: Die Sprache der Tonart in der Musik von Bach bis Bruckner. Vom geistigen Wesen der Tonarten. Stuttgart, 1999.

BEINHORN, Gabriele: Das Groteske in der Musik. Arnold Schönbergs „Pierrot lunaire“ Diss. Pfaffenweiler, 1989.

BERNSTEIN, Leonard: Werkeinführung in die Neunte Symphonie von Dmitri Schostakowitsch. DVD Shostakovich Symphonies 6 & 9, Wiener Philharmoniker. Deutsches Grammophon 2006. Aufgenommen in New York 1986.

BITTERLI, Peter: Vom formalen Zitatenspiel zum politischen Versteckspiel. Radio-Manuskript, Musikfeature WDR 3 vom 20. 5. 1994.

BROCKHAUS – Die Enzyklopädie: in 24 Bänden. – 20. überarbeitete und aktualisierte Auflage – Leipzig, 1997.

BROCKHAUS, Heinz Alfred: Dmitri Schostakowitsch. Leipzig, 1962.

BROCKHAUS, Heinz Alfred; **NIEMANN**, Konrad (Hsg.): Musikgeschichte der deutschen demokratischen Republik. 1945-1976. Berlin (Ost), 1979.

CHENTOVA, Sofja: Sostakovic, Bd. 2, Leningrad, 1986.

COURTOIS, Stéphane: Die Verbrechen des Kommunismus. München, 1998.

DAHLMANN, Dittmar: "Chaos statt Musik" Politik und Musik in der Sowjetunion von den 1920er bis zu den 1970er Jahren. In: Hein, Hartmut und Steinbeck, Wolfram (Hsg.): Schostakowitsch und die Symphonie. Referate des Bonner Symposiums 2004. Band 7. Frankfurt am Main, 2007.

DANUSER, Hermann: Meisterwerke der Musik. Gustav Mahler. Das Lied von der Erde. München, 1986.

EINWEGERER, Rita: Die ästhetische Kategorie „Grotesk“ Eine Begriffsgeschichte. Dipl.arb. Wien, 2006.

FAY, Laurel E.: Shostakovich. A life. Oxford, 2000.

FEUCHTNER, Bernd: Dimitri Schostakowitsch. „Und Kunst geknebelt von der groben Macht“ Künstlerische Identität und staatliche Repression. Kassel, 2002.

FREI, Marco: „Chaos statt Musik“. Dmitri Schostakowitsch, die Prawda-Kampagne von 1936 bis 1938 und der Sozialistische Realismus. Saarbrücken, 2006.

GERVINK, Manuel: Affirmation und Pathos? Schostakowitschs Symphonik und der „sozialistische Realismus“ in: Hein, Hartmut und Steinbeck, Wolfram (Hsg.): Schostakowitsch und die Symphonie. Referate des Bonner Symposiums 2004. Band 7. Frankfurt am Main, 2007.

GOJOWY, Detlef: Schostakowitsch. Reinbeck, 1983.

GOJOWY, Detlef: Schostakowitsch und die russische Sinfonik im 20. Jahrhundert, in: Hinrichsen, Hans-Joachim (Hsg.) und Lütteken, Laurenz (Hsg.): Zwischen Bekenntnis und Verweigerung. Schostakowitsch und die Sinfonie im 20. Jahrhundert. Symposium Zürcher Festspiele 2002. Kassel, 2005. In: Schweizer Beiträge zur Musikforschung Bd. 3.

GÜNTHER, Hans: Der Feind in der totalitären Kultur, in: Gorzka, Gabriele (Hsg.): Kultur im Stalinismus. Sowjetische Kultur und Kunst der 1930er bis 50er Jahre. Bremen, 1994.

HAHN, Ronald M. und **JANSEN**, Volker (Hsg.): Charlie Chaplin. o. A.

HANHEIDE, Stefan: PACE. Musik zwischen Krieg und Frieden. Vierzig Werkporträts. Kassel, 2007.

HARDER, Hans Bernd: Die tragische Farce. Zum Grotesken im Drama Bloks und Andrejevs. In: Sinn oder Unsinn? Das Groteske im modernen Drama. Basel, 1962.

HEIN, Hartmut und **STEINBECK**, Wolfram (Hsg.): Schostakowitsch und die Symphonie. Referate des Bonner Symposiums 2004. Band 7. Frankfurt am Main, 2007.

HENNIG, Richard: Die Charakteristik der Tonarten. Berlin, 1897.

HINRICHSSEN, Hans-Joachim und **LÜTTEKEN**, Laurenz (Hsg.): Zwischen Bekenntnis und Verweigerung. Schostakowitsch und die Sinfonie im 20. Jahrhundert. Symposium Zürcher Festspiele 2002. Kassel, 2005. In: Schweizer Beiträge zur Musikforschung Bd. 3.

HULME, Dereck C.: Dmitri Shostakovich. Catalogue, Bibliography and Discography. Rosshire, 1982.

LJUBIMOW, Juri: Im Gespräch mit dem Autor, New York, 1986.

KABALEWSKI, Dmitri: O sovetsoj tematike, stile i muzykal'noj kritike [Über sowjetische Thematik, Stil und Musikkritik]. In: Sowjetskaja muzyka 4/1934.

KAYSER, Wolfgang: Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Hamburg, 1957.

KOBALL, Michael: Im Schatten des Titanen? Zur IX. Symphonie Es – Dur, op. 70. In: Koball, Michael: Pathos und Groteske. Die deutsche Tradition im symphonischen Schaffen von Dmitri Schostakowitsch. Berlin, 1997.

KOBALL, Michael: Pathos und Groteske. Die deutsche Tradition im symphonischen Schaffen von Dimitri Schostakowitsch. Berlin, 1997.

KOPP, Karen: Form und Gehalt der Symphonien des Dmitrij Schostakowitsch. Bonn, 1990.

KOWAL, Marian: Der Schaffensweg des Dimitri Schostakowitsch. In: Kuhn, Ernst (Hsg.), Volksfeind Dimitri Schostakowitsch. Berlin, 1997.

KREBS, Stanley D.: Soviet composers and the Development of Soviet Music. London, 1970.

KUHN, Ernst (Hsg.): Volksfeind Dimitri Schostakowitsch. Eine Dokumentation der öffentlichen Angriffe gegen den Komponisten in der ehemaligen Sowjetunion. Berlin, 1997.

LINDLAR, Heinrich (Hsg.): Musik der Zeit. Eine Schriftenreihe zur zeitgenössischen Musik. Serge Prokofieff. Bonn, 1953.

LÜCK, Hartmut; **SENGHAAS**, Dieter (Hsg.): Vom hörbaren Frieden. Frankfurt am Main, 2005.

LUKJANOWA, Natalija Walerewa: Dimitri Dmitrijewitsch Schostakowitsch. München, 1993.

MAHLER-WERFEL, Alma: Mein Leben. Frankfurt am Main, 1960.

MENDEL, Hermann (Hsg.): Musikalisches Conversationslexikon. Eine Enzyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften. Berlin, 1874.

MERSICH, Thomas: Form und Gehalt im Schaffen von Dmitrij Schostakowitsch – dargestellt anhand kulturpolitischer und analytischer Betrachtung. Dipl.arbeit. Wien, 1995.

MEYER, Krzysztof: Schostakowitsch. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit. Mainz, 2008.

MEYER, Krzysztof: Dimitri Schostakowitsch. Leipzig, 1995.

NAZAJKINSKIJ, Jewgenij W.: Schostakowitsch und künstlerische Tendenzen in der Musik des 20. Jahrhunderts. In: Niemöller, Klaus Wolfgang; Zaderackij, Vsevolod (Hsg.): Bericht über das Internationale Dmitri-Schostakowitsch-Symposium Köln, 1985. Regensburg, 1986.

NIGG, Walter: Von Heiligen und Gottesnarren. Freiburg in Breisgau, 1960.

PAYNE, Robert: Der große Charlie. Eine Biographie des Clowns. Frankfurt am Main, 1979.

PRIEBERG, Fred K.: Musik in der Sowjetunion. Köln, 1965.

PUSCHKIN, Alexander Sergejewitsch: w wospominanijach sowremennikow, 2 Bde. Moskau, 1974.

RABINOVICH, David: Dmitry Shostakovich. Composer. Moscow, 1959.

REDEPENNING, Dorothea: Chronist seiner Zeit. Dmitrij Sostakovic zwischen Ethik und Ästhetik. In: Zeitschrift Osteuropa: Deutsche Gesellschaft für Osteuropakunde (Hsg.): Dmitrij Sostakovic. Grauen und Grandezza des 20. Jahrhunderts. 56. Jahrgang / Heft 8 / August 2006.

REDEPENNING, Dorothea: Schostakowitsch und die symphonische Tradition. In: Hein, Hartmut und Steinbeck, Wolfram (Hsg.): Schostakowitsch und die Symphonie. Referate des Bonner Symposiums 2004. Band 7. Frankfurt am Main, 2007.

RODTSCHENKO, Alexander: Opyty dlja buduschtschewo. Dnewniki, stati, pisma, sapiski. Moskau, 1996.

ROSS, Alex: Die Kunst der Angst. Musik in Stalins Sowjetunion. In: Ross, Alex: The Rest is Noise. Das 20. Jahrhundert hören. München, 2009. S. 245 – 292.

ROTH, Paul: Die kommandierte öffentliche Meinung. Sowjetische Medienpolitik. Stuttgart-Degerloch, 1982.

SCHICK, Hartmut: Die unpolitisch Heitere? Versuch einer Neuinterpretation von

Schostakowitschs IX. Symphonie von 1945. In: Hein, Hartmut (Hsg.) und Steinbeck, Wolfram (Hsg.): Schostakowitsch und die Symphonie. Referate des Bonner Symposions 2004. Frankfurt am Main, 2007.

SCHILDER, Nikolai: Imperator Nikolai Perwy. Jewo schisn i zarstwowanije: 2 Bde., St. Petersburg, 1903.

SCHMITT, Hans-Jürgen; **SCHRAMM**, Godehard (Hsg.): Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum 1. Allunionskongress der Sowjetschriftsteller. Frankfurt am Main, 1974.

SCHOSTAKOWITSCH, Dmitri, Dmitrijewitsch: In: Glikman, Isaak Dawydowitsch (Hsg.) Chaos statt Musik? Briefe an einen Freund. Berlin, 1995.

SCHOSTAKOWITSCH, Dmitri Dmitrijewitsch: Erfahrungen. Aufsätze, Erinnerungen, Reden, Diskussionsbeiträge, Interviews, Briefe. Leipzig, 1983.

SCHOSTAKOWITSCH, Dmitri Dmitrijewitsch: Symphonie Nr. 4, Op. 43. Partitur. Hamburg, o. A.

SCHOSTAKOWITSCH, Dmitri Dmitrijewitsch: Symphonie Nr. 7, C-Dur, Op. 60. Partitur. Hamburg, o. A.

SCHOSTAKOWITSCH, Dmitri Dmitrijewitsch: Symphonie Nr. 8, C-Moll, Op. 65. Partitur. Wiesbaden, o. A.

SCHOSTAKOWITSCH, Dmitri Dmitrijewitsch: Symphonie Nr. 9, ES-Dur, Op. 70. Partitur. Wiesbaden, o. A.

SCHWARZ, Boris: Musik und Musikleben in der Sowjetunion von 1917 bis zur Gegenwart. Bd. 1-3, Wilhelmshaven, 1982.

SEEHAUS, Lothar: Dmitrij Schostakowitsch. Leben und Werk. Wilhelmshaven, 1986.

SHREFFLER, Anne Chatoney: Denkmal wider Willen: Der Komponist der Leningrader Sinfonie. In: Hinrichsen, Hans-Joachim, Lütteken, Laurenz (Hsg.): Zwischen Bekenntnis und Verweigerung. Schostakowitsch und die Sinfonie im 20. Jahrhundert. Symposium Zürcher Festspiele 2002. Kassel, 2005.

SILBERMANN, Alphon: Lübbes Mahler Lexikon. Bergisch Gladbach, 1986.

SOLLERTINSKI, Iwan Iwanowitsch: Von Mozart bis Schostakowitsch. Essays, Kritiken, Aufzeichnungen. Leipzig, 1979.

SOLLERTINSKI, Iwan Iwanowitsch: Gustav Mahler. Der Schrei ins Leere. Berlin, 1996.

SOLLERTINSKI, Iwan Iwanowitsch: Gustav Mahler – Der Schrei ins Leere. Aus dem Russischen übers. von Reimar Westendorf (Hsg.) und mit einem Orig.-Beitr. vers. von Günter Wolter. Berlin, 1996.

SOLLOGUB, Wladimir: Poweste. Wospominanija. Moskau, 1988.

STÄDTKE, Klaus: Russische Literaturgeschichte. Stuttgart, 2002.

STENGER, Alfred: Ästhetik der Tonarten. Charakterisierungen musikalischer Landschaften. Mit 58 Hörbeispielen auf CD. Wilhelmshaven, 2005.

STETINA, Edmund: Die vierte Symphonie von Dmitrij Sostakovic. Ein zurückbehaltenes Bekenntnis. Aachen, 1997.

ULM, Renate: Die 9. Symphonien Beethovens. Entstehung, Deutung, Wirkung. Kassel, 1994.

ULM, Renate: Die Symphonien Bruckners. Entstehung, Deutung, Wirkung. München, 1998.

ULM, Renate: Die Symphonien Bruckners. Entstehung, Deutung, Wirkung. München, 2010.

ULM, Renate: Franz Schuberts Symphonien. Entstehung, Deutung, Wirkung. München, 2000.

WAHRIG-BURFEIND, Renate: Fremdwörterlexikon. München, 2007.

WEHRMEYER, Andreas: Musik über Krieg und Frieden. Die Siebente, Achte und Neunte Symphonie von Dmitrij Schostakowitsch. In: Lück, Hartmut; Senghaas, Dieter (Hsg.): Vom hörbaren Frieden. Frankfurt am Main, 2005.

WEHRMEYER, Andreas: Musikpolitik im Stalinismus. In: Hinrichsen, Hans-Joachim; Lütteken, Laurenz (Hsg.): Zwischen Bekenntnis und Verweigerung. Schostakowitsch und die Sinfonie im 20. Jahrhundert. Symposium Zürcher Festspiele 2002. Kassel, 2005/II

WEISCHENBERG, Siegfried: Journalistik. Theorie und Praxis aktueller Medienkommunikation. Bd.1. Opladen, 1992.

WERTH, Nicolas: Ein Staat gegen sein Volk. Das Schwarzbuch des Kommunismus – Sowjetunion. München, 2002.

WOLKOGONOW, Dimitri: Stalin. Triumph und Tragödie. Düsseldorf, 1993.

WOLKOGONOW, Dimitri: Stalin. Triumph und Tragödie. Ein politisches Porträt. Düsseldorf, 1989.

WOLKOW, Solomon (Hsg.): Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch. München, 2003.

WOLKOW, Solomon (Hsg.): Zeugenaussage: Die Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch. München/Hamburg, 1989.

WOLKOW, Solomon (Hsg.): Zeugenaussage: Die Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch. Hamburg, 1979.

WOLKOW, Solomon: Stalin und Schostakowitsch. Der Diktator und sein Künstler. Berlin, 2006.

ZETKIN, Clara: Erinnerungen an Lenin. Berlin, 1961.

Diskographie:

BARSHAI, Rudolf: Dmitry Shostakovich. Symphonies 9 & 10. CD. Köln, 1995-1996.

BERNSTEIN, Leonard: Werkeinführung in die Neunte Symphonie von Dmitri Schostakowitsch. DVD Shostakovich Symphonies 6 & 9, Wiener Philharmoniker. Deutsches Grammophon 2006. Aufgenommen in New York 1986.

Internetseiten:

BAUMGARTNER, Edwin: Forumsbeitrag vom 11.05.2006. In: <http://www.tamino-klassikforum.at/thread.php?threadid=3306> Zugriff am 10.09.2010.

<http://www.berliner-philharmoniker.de/forum/programmhefte/details/heft/schostakowitschs-neunte-symphonie-und-mozarts-posthorn-serenade/> Zugriff am 11.01.2011.

<http://synonyme.woxikon.de/synonyme/eindringling.php> Zugriff am 12.04.2011.

<http://www.schostakowitsch.de/Seiten/Werkverz.htm> Zugriff am 19.07.2011.

4.4 Danksagung

Ein besonderer Dank gilt in erster Linie meinem Diplomarbeitsbetreuer Ao. Univ.-Prof. i. R. Dr. Herbert Seifert, welcher mein Interesse für Dmitri Schostakowitsch geweckt hatte. Obwohl diese Arbeit einem langen Prozess vorausging, bewies Herr Seifert ein großzügiges Maß an Geduld und unterstützte mich in organisatorischer Hinsicht, sowie mit seinem ausgezeichneten Fachwissen.

Meiner lieben Familie und speziell meinen Eltern möchte ich mitteilen, dass ich ihnen für ihre aufopfernde und herzliche Unterstützung ewig dankbar sein werde.

So eine Familie kann man sich nur wünschen!

Ein aufrichtiges Dankeschön geht auch an meine fleißigen Lektorinnen: Meiner lieben Schwester Gabi und den wunderbaren Freundinnen Annelie und Hanna danke ich für ihre wertvollen Anregungen und der gelungenen Partialheilung meiner ‚Beistrichstörung‘.

Darüber hinaus danke ich auch all meinen lebenswerten Freunden die hier keine namentliche Erwähnung finden, weil sie für mich da sind und das Leben lebenswert machen!

4.5 Lebenslauf

Persönliche Daten:

Name: Susanne Rosenlechner
Adresse: Seidengasse 22/7, 1070
E-mail: susanne.rosenlechner@gmx.at
Tel.nummer: 0680/20 11 680
Geburtsdatum: 24.11.1984
Geburtsort: Salzburg

Schulischer Werdegang:

1990-1991	Vorschule Pöndorf (OÖ)
1991-1995	Volksschule Pöndorf (OÖ)
1995-1999	Hauptschule Frankenmarkt (OÖ)
1999-2004	HBLA für wirtschaftliche Berufe in Neumarkt am Wallersee (Sbg.)
Juni 2004	Matura (mit Servier- und Kochprüfung)
Seit 10/2005	Studium "Musikwissenschaft" an der Universität Wien

Beruflicher Werdegang:

2001 - 2008	Tätigkeiten in der Tourismusbranche
2004 - 2005	Au-pair in Philadelphia, New York, Maryland und Florida;
2006 - 2010	Projektleitung des Benefizfestivals „Bock ma's“
Februar 2008	Musiktherapiepraktikum in der Christian-Doppler Klinik (Salzburg)
2008 - 2011	Freie Dienstnehmerin für „betreutes Wohnen“ Fonds soziales Wien;
Juni 2009	Mitarbeiterin im Theater am Spittelberg
November 2009	Musikwirtschaftslehrgang ink.ademy
Seit Dezember 2009	Geschäftsführung ‚fiveseasons – Vermittlerin, Produzentin, Kuratorin, Netzwerkerin‘
Seit Februar 2010	Angestellte im Wiener Volksliedwerk
Seit Oktober 2010	Projektleitung des Festivals „herbstklang“ mit ‚fiveseasons – Vermittlerin, Produzentin, Kuratorin, Netzwerkerin‘