

Bernd Feuchtnner

Not, List und Lust

Schostakowitsch in seinem
Jahrhundert

Inhalt

Vorwort zur zweiten Auflage	IX
Musik im Stalinismus – Schostakowitsch und Sergej Prokofjew im Spannungsfeld von Anpassung und künstlerischer Freiheit.	9
Sei du Gesang, mein freundlich Asyl – Schostakowitsch und Hanns Eisler	18
Flaschenpost mit Sklavensprache – Schostakowitsch und Theodor W. Adorno	45
Scherzo, Ironie, Satire und tiefere Bedeutung – Schuld und Unschuld der Ironie beim frühen Schostakowitsch.	75
Sinfonie ohne Kopf – Schostakowitschs Sechste Sinfonie	88
Der Sieg des Kleinbürgertums über die Avantgarde – Schostakowitsch als Zeitzeuge	91
Das verfluchte Jahrzehnt – Schostakowitsch und Paul Hindemith zwischen 1935 und 1945	96
Sinfonik im Stalinismus – Schostakowitsch und Gustav Mahler.	103
Not, List und Lust – Brecht, Strawinsky und Schostakowitsch. Parallelen in der Verfremdung	123
Ich blieb bei meinem Volk in seinem Leiden – Schostakowitsch und Benjamin Britten	133

Filmmusik von Dimitri Schostakowitsch	143
Lieder der Nacht, Nächte der Angst. Die Angst in der Musik des Dimitri Schostakowitsch.	150
Rudolf Barschai zum 100. Geburtstag von Dimitri Schostakowitsch.	164
Ein mausgrauer Komponist – Die Streichquartette von Dimitri Schostakowitsch	174
<i>The Noise of Time</i> : Schostakowitschs Fünfte Streichquartett auf der Bühne.	189
Nutzlose Musik – Als Dimitri Schostakowitsch es sich in der Sächsischen Schweiz gut gehen ließ.	192
Die Maske – Schostakowitschs Achtes Streichquartett.	201
<i>Fünf Tage – Fünf Nächte</i> : Die russischen Monuments Men	216
<i>Fünf Tage – Fünf Nächte</i> – Die Struktur von Schostakowitschs Filmmusik	225
Akademische Fehlritte – Ein musikologischer Disput in den USA	231
Der große Zampano – Drehbuch-Exposé für einen Puppen- oder Tanzfilm (1988)	234
Der Vierzigjährige Krieg „The Shostakovich Wars“ – der Sonderweg der Schostakowitsch-Diskussion in den USA.	244

Der Pomp des Untersuchungsrichters	
Lesarten von Schostakowitschs Neunter Sinfonie.	259
„Ach ja, ich mag es. Das reduziert die Fettschicht.“	287
Schostakowitsch, der Europäer	310
Anmerkungen	319
Nachweise	359
Appendix:	
Stephanie Hurst	
Der Schriftsteller und sein Festival	
Die Entstehungsgeschichte des weltweit einzigen	
Schostakowitsch-Festivals: Internationale Schostakowitsch	
Tage Gohrisch	361
Namenregister.	365
Werkregister Schostakowitsch	373

Für Elias Sedlmayr

Vorwort zur zweiten Auflage

Als Isaak Glikman die Briefe, die sein Freund Dimitri Schostakowitsch ihm geschickt hatte, bei der Veröffentlichung mit umfangreichen Kommentaren versah¹, beschwerten sich manche Forscher darüber. Sie waren der Meinung, Glikmans Ausführlichkeit habe ihren Preis: Sie sei der opportunistische Versuch, die Deutungshoheit über Schostakowitschs Musik zu gewinnen, deren Wert dadurch nur geschmälert werde.² Andere hielten dagegen, dass solche Ausführlichkeit notwendig sei für künftige Generationen, denen das Leben der Sowjetbürger unbekannt sein werde. In der Tat verliert sich die Erinnerung mit wachsender zeitlicher Distanz, bis schließlich die Details des Lebens, der Politik und der Kultur im Stalinismus im Nebel der Vergangenheit verschwunden sein werden. Ebenso wird vergessen sein, wie hoch einst die Hürden waren, zu einem Verständnis der Musik Schostakowitschs zu gelangen.

Wie kein anderer Komponist ist Schostakowitsch nicht zu verstehen ohne seine Zeit. Allerdings funktionierte seine Musik in den Konzertsälen der Welt, selbst wenn das Publikum keine Ahnung von den Hintergründen hatte. Das begann mit dem Siegeszug der Ersten Sinfonie des 19jährigen Konservatoriums-Absolventen, setzte sich fort mit dem Erfolg der ebenso klassizistischen Fünften ab 1937 und erreichte seinen Höhepunkt im Zweiten Weltkrieg, in dem seine Siebte, die *Leningrader Sinfonie* erschien. Dass sie im Osten wie im Westen in die Kriegspropaganda eingespannt und im Konzert schon gleich als Kriegssinfonie angekündigt wurde, verhinderte zwar einerseits ihr Verständnis, musikalisch aber war sie auch für ein verständnisloses Publikum eine Sensation.

Im Kalten Krieg verfestigte sich im Westen das Bild des Komponisten als eines sowjetischen Funktionärs. Er war Mitglied der Kommunistischen Partei, Delegierter im Obersten Sowjet und leitete den russischen Komponistenverband. Seine Fünfte Sinfonie wurde in den Konzertprogrammen angekündigt als „Praktische Antwort eines Sowjetkünstlers auf gerechtfertigte Kritik“ und vor der Sendung des „Den Opfern von Faschismus und Krieg“ gewid-

meten Achten Streichquartetts wurde im Radio versprochen, im zweiten Satz werde man die Bomben auf Dresden fallen hören. Die Marsch-Episode in der „Leningrader Sinfonie“ verkörpere den Einmarsch der Deutschen 1941 in die Sowjetunion. Einer schrieb vom anderen ab, keiner hinterfragte etwas. Für Musikwissenschaftler war Schostakowitsch selten ein Thema.

Wer sich aus Schostakowitschs eigenen Äußerungen informieren wollte, wurde von dem in der DDR erschienenen Band *Erfahrungen*³ enttäuscht. Viele Dokumente klangen linientreu und hölzern. Alle vertraten die offizielle Haltung eines Sowjetfunktionärs. Aus wenigen klang ein persönlicherer Ton, etwa wenn er über seinen von Stalin ermordeten Freund Tuchatschewski oder den für ihn wichtigsten Komponisten Gustav Mahler sprach. Noch im April 1970 versicherte er dem Genossen Pammler in Leipzig in einem Brief, das Marschthema in seiner *Leningrader Sinfonie* „verkörpert den Einfall des aggressiven deutschen Faschismus.“⁴ Über frühe Werke wie *Lady Macbeth* oder die Vierte Sinfonie verlautete, der Komponist habe sie zurückgezogen. Nur Insidern war bekannt, dass Sowjetkünstler solche Entscheidungen gar nicht treffen konnten. Es war immer die Kulturbürokratie, die sie gängelte. Sie entschied, was ein Künstler tat und was nicht, was er schrieb und was er besser nicht schrieb. Selbst über den Gesundheitszustand eines Künstlers befanden die Bürokraten: War eine Auslandsreise unerwünscht, erklärten sie seinem Agenten, er sei krank.⁵

In den USA erschien 1947 die Biographie von Victor Serow. Deutschsprachige Literatur über Schostakowitsch fand sich sonst, abgesehen von Programmheften und Plattentexten, nur in Ostdeutschland. 1947 war in der Sowjetischen Besatzungszone die Monographie von Iwan Martynow – das erste Buch überhaupt über Schostakowitsch – in deutscher Übersetzung erschienen.⁶ Sonst war nichts zu bekommen. In der DDR konnte man später auch Noten und Schallplatten mit Werken kaufen, die im Westen nicht zu haben waren. Darunter *Das Lied von den Wäldern* mit der abschließenden *Heil!*-Hymne auf Stalin von 1949, *Zehn Poeme auf revolutionäre Gedichte* für Chor a cappella von 1951, die Kantate *Über unserer Heimat scheint die Sonne* von 1952, die Elfte Sinfonie von 1956 über die russische Revolution von 1905 und die Zwölfte von 1960 über Lenin und die Oktoberrevolution. Man wusste auch von stalinistischen Propagandafilmen, zu denen Schostakowitsch die Musik geschrieben hatte. 1967 produzierte Kyrill Kondraschin

seine Aufnahme der Dreizehnten Sinfonie mit Texten des jungen Jewgeni Jewtuschenko, die das Sowjetsystem von innen her, aber solidarisch kritisierten (die Texte lagen der bei Ariola/Eurodisc veröffentlichten Lizenzausgabe nicht bei, man musste sie sich extra beim Sikorski-Verlag besorgen). Erst bei der Veröffentlichung von Eugene Ormandys Aufnahme von 1970 aus Philadelphia wurde hör- und nachlesbar, dass da manchmal andere Worte erklangen: Die Partei griff in der Kunst also immer noch durch und selbst ein so weltbekannter Komponist musste sich der Gängelei beugen. Schostakowitsch erschien ein durch Stalin gebrochener Künstler, der sich loyal zu seinem politischen System verhielt.

In der Wochenzeitung *Die Zeit* erschien am 7. August 1964 ein Artikel von Dimitri Schostakowitsch, in dem er gegen die westliche Avantgarde polemisierte. Joachim Kaiser suchte bei seiner Replik zwar oberflächlich nach Widersprüchen in Schostakowitschs Aussagen, doch schlussendlich warf er ihm vor, die Kluft zwischen modernem Komponieren und Publikumswünschen auf dem Verordnungswege beseitigen zu wollen.

Das Konzertpublikum scherte sich um das alles wenig. Die Erste, Fünfte, Siebte, Neunte und Zehnte Sinfonie wurden nicht selten aufgeführt, das Achte Streichquartett tourte in der Orchesterfassung von Rudolf Barschai mit dessen Moskauer Kammerorchester als *Kammersinfonie* um die Welt und ging ins Repertoire aller Kammerorchester ein. Denn diese Sinfonien waren gut gemacht und wirkten aufregend. Da sie dem Schema der Klassiker folgten, waren sie leicht zugänglich, anders als die sperrigen Klänge der Modernisten, die sich ab und zu in die Konzertsäle verirren. Schostakowitsch bot Neues, ohne mit Neuer Musik zu stören. Deshalb hatte er bei den Kritikern kein gutes Ansehen – er passte nicht in den Mainstream des Fortschritts.

Und dennoch hatte ich bei manchen seiner Werke ein komisches Gefühl. Als ich 1971 Mitglied des AStA der Frankfurter Universität war, diskutierte ich mit unserem Vorsitzenden kontrovers über die *Leningrader Sinfonie*, die wir im Konzert erlebt hatten. Im Programmheft hatte nur Quatsch gestanden. War dieser erste Satz einfach nur geile Musik à la *Bolero*? Oder war er ein Horrortrip in dunkle Tiefen? Die Probe aufs Exempel machte ich 1974 bei einem Film über die Räumung der besetzten Jugendstilhäuser in der Bockenheimer-/Schumannstraße durch ein martialisches Polizeiaufgebot. Dem Aufmarsch der Staatsgewalt im Morgengrauen

unterlegte ich eine Stelle vom Anfang der Marschepisode, der sofortigen Zerstörung der schönen Häuser durch Bagger ihren Höhepunkt. Es war beängstigend: Der Marsch ließ den Polizeieinsatz noch gefährlicher aussehen. Und das brüllende Blech auf dem Höhepunkt ließ sogar einen Milchbubi-Polizisten wie ein Monster wirken. Die Spontis beschuldigten mich danach der Manipulation des Publikums.

Im Sommer 1975 starb der Komponist. Musiker wie Vladimir Ashkenazy, Kyrill Kondraschin, Rudolf Barschai, Michail Jurowski emigrierten in den Westen. Aber auch hier dirigierten sie Schostakowitsch, statt endlich diese Last los zu sein. Wie kam das? Warum spielte Mstislaw Rostropowitsch, der nach längerem Streit mit der Kulturbürokratie 1978 zusammen mit seiner Frau Galina Wischnewskaja aus der Sowjetunion ausgebürgert wurde⁷, im gleichen Jahr in London die Oper *Lady Macbeth von Mzensk* ein, mit Wischnewskaja in der Titelrolle? Mit dieser inzwischen legendären Aufnahme konnte ein breiteres Publikum zum ersten Mal die Originalfassung kaufen und hören, die in der Sowjetunion noch immer verboten war. Kaum eine Rundfunkanstalt ließ sich diese Gelegenheit entgehen.

1979 erschien Salomon Wolkows Buch *Zeugenaussage*⁸ (*Testimony*), das einschlug wie eine Bombe. Der Spiegel brachte am 1. Oktober einen Vorabdruck. Wolkow wollte eine Reihe von Interviews mit dem alten Schostakowitsch geführt haben, bei denen dieser vom Leder zog und über das verlogene Sowjetsystem schimpfte. Die Sowjets erklärten das Buch umgehend als eine Fälschung und auch die Familie distanzierte sich davon. Aber wenn ich es las, hörte ich dieselbe Stimme wie in Schostakowitschs späten Werken.

Mit diesen späten Werken hatte es sowieso eine seltsame Bewandnis. Jeder sozialistische Optimismus war aus ihnen verschwunden, ja beinahe wirkten sie depressiv oder handelten gar ausschließlich vom Tod wie die Vierzehnte Sinfonie. Was war mit Schostakowitsch geschehen? Gleichzeitig stellte sich mir die Frage, warum Gustav Mahler, der doch zeitlebens positive Energie ausgestrahlt hatte, in seinem Spätwerk nur noch vom Abschied vom Leben sprach. Ähnlich bei Peter Tschaikowsky, dessen letzte Sinfonie, die *Pathétique*, mir wie eine Ankündigung des Selbstmordes erschien: Eine Woche nach der Uraufführung war er tot. Was war mit dieser Musik geschehen? Das wollte ich aus der Musik selbst

erfahren, nicht aus Äußerungen der Komponisten oder ihrer Biographen, denen man sowieso wenig trauen kann.

Ich hatte schon Erfahrung. Als ich in meiner Schulzeit die Musik von Gustav Mahler für mich entdeckte, sagte meine Musiklehrerin zu mir: „Was, so schlechte Musik hörst du?“ Im Schulbuch wurden als die großen Komponisten der Jahrhundertwende Richard Strauss, Hans Pfitzner und Max Reger genannt. Im Kleingedruckten abgetan wurden Hugo Wolf („schrieb nur Lieder“) und Gustav Mahler („wollte mehr als er konnte“). Der Nazigeist wehte noch immer durch den Musikunterricht. Erlösung fand ich einerseits in den ausführlichen Analysen von Paul Bekkers Buch *Gustav Mahlers Sinfonien* von 1921, andererseits in dem Mahler-Buch von Theodor W. Adorno von 1960. Sie lehrten mich, wie man die Sprache der Musik verstehen kann und was sie alles auszudrücken vermag. Beethovens Ausspruch, Musik sei höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie, bekam Substanz.

Gute Musik ist nicht nur hübsche Unterhaltung, sondern kann in ihrer Sprache auch reden, ja ist sogar Seismograph gesellschaftlicher Entwicklungen. Zum Reden bringt man sie aber nur, indem man ihr Innerstes erforscht und ihre Eigengesetze erkennt, also ihre Sprache erlernt. Der Streit um die Authentizität des Wolkow-Buches interessierte mich ebenso wenig wie der Streit um Kategorien und Begriffe. Das Wolkow-Buch habe ich seitdem nicht mehr angerührt, weil es für die Erforschung der Musiksprache nutzlos war. Auch alle Schostakowitsch-Äußerungen muss man unter dem Gesichtspunkt der Taktik wahrnehmen, das hatten ja schon die Artikel, Reden und Briefe gezeigt, die zu Sowjetzeiten veröffentlicht worden waren. Als Worte sind sie sowieso nur sehr begrenzt aussagefähig über Musik. Aber das Buch von Wolkow hat mich zu einer Expedition ermutigt, die ich sonst vielleicht nicht gewagt hätte.

Im Jahr 1981 gab ich den Gesamtbetriebsratsvorsitz ab, kündigte meinen Job als Buchhalter bei Thomas Cook und machte mich an die Arbeit. Der erste Plan bestand in einem Buch über die Spätwerke der drei Komponisten Tschaikowsky, Mahler und Schostakowitsch, weil mich deren Untröstlichkeit verblüffte und auch erschütterte. Ich wollte es schreiben, weil ich durch die Untersuchung der Musik ihrem Geheimnis auf die Spur kommen wollte. Den schon weit ausgearbeiteten Entwurf legte ich im Winter Prof. Lothar Hoffmann-Erbrecht vom Musikwissenschaftlichen Institut

der Frankfurter Universität vor. Er fand das interessant, riet mir aber, mich auf einen der drei Komponisten zu konzentrieren, nämlich auf Schostakowitsch, weil es über den so gut wie keine Literatur gab. Danach holte ich 1982-84 das Referendariat am Gymnasium nach, das ich wegen meiner politischen Aktivitäten im AStA und in der Fachbereichskonferenz nicht hatte machen können (Radikalenerlass). Dann machte ich mich neu an die Arbeit, während ich meinen Lebensunterhalt als Kellner, Sommelier und Fotomodell verdiente. Iring Fetscher war der einzige Politologe, der sich auf eine Dissertation über ein derartiges Thema einließ. Am 19.6.1986 bestand ich die Disputation und im Herbst erschien das gedruckte Buch.⁹

Meine Forschungsreise durch den Kontinent Schostakowitsch hatte sich zunächst an einigen wenigen Wegweisern orientiert. Immer dann, wenn mir mein Gefühl beim Hören der Musik sagte: „Da stimmt doch etwas nicht“, begann ich zu forschen. Im Finale der Fünften standen mir die Haare zu Berge: Statt des angeblichen Triumphs hörte ich die schreckliche Einsamkeit dessen, der, die Pistole an der Schläfe, im Spotlight steht: „Jetzt jubel!“, oder die Anbetung eines Götzenbildes. In den Scherzos der Vierten und Fünften hörte ich den Widerhall von Mahlers *Fischpredigt*-Scherzo aus der Zweiten Sinfonie. Der Text des Wunderhorn-Liedes *Des Antonius von Padua Fischpredigt* legte ja unmissverständlich dar, worum es in dem Mahler'schen Scherzo ging: um Dummheit, Eitelkeit und Unbelehrbarkeit – und den Ausbruch des Ekels davor, ein Schreckensakkord, der nach Erlösung schreit. Musikalische Zitate oder Anlehnungen halfen auch bei Schostakowitschs Werken oft beim Entschlüsseln der Musik.

In der Marschepisode der Siebten sah ich entsetzt dabei zu, wie das wunderbare Orchester sich im Gleichschritt in eine Gewaltorgie hineinsteigerte. Nachdem ich das Gewaltmotiv in der *Lady Macbeth* entdeckt hatte, fand ich es als Kernzelle des Marsches und als hervorgehobener Bestandteil des Hauptthemas wieder – nicht „Jetzt geh ich ins Maxim“, wie in den Programmheften stand, sondern das Gewaltthema löst die Lärmorgie aus, und es lässt sich überhaupt nicht national zuordnen. Im Finale der Neunten hörte ich den Ausbruch unbändigen Lachens unterm Galgen. Im Achten Streichquartett, das angeblich von der Zerstörung Dresdens handelt, erkannte ich vor allem Zitate eigener Werke und das Monogramm DSCH.

Leichter war es, wenn der Musik Texte zugeordnet sind, aus denen sich der Charakter der musikalischen Gestalten auch in anderen Werken interpolieren ließ. So lieferte im zweiten Satz *Der Witz* der Dreizehnten der Text einen wichtigen Hinweis: Jewtuschenko feiert dort Spaßmacher wie Äsop und Nasreddin Hodscha (uns würden eher Till Eulenspiegel und Petruschka einfallen), die umzubringen den Mächtigen nicht gelingen konnte. Das erklärte rückwirkend entsprechende Instrumentalsätze wie das Scherzo der Sechsten Sinfonie. Mit „Äsop“ fiel auch das Stichwort für die Kamouflage politischer Aussagen in Fabelform – mit äsopischer Sprache bezeichnete die russische Intelligentsia Aussagen mit doppeltem Boden, etwa durch Verlegung in die Tierwelt. Ja, das war es: mit dem Stalinismus hatte Schostakowitsch in seine Musik einen doppelten Boden eingefügt. Die Kenntnis der Werke von Tschajkowsky und Mahler war dafür ein weiterer wichtiger Schlüssel.

Zunächst machte ich mir Listen, welches Phänomen in welchen Werken auftauchte. Manchmal stimmte es, manchmal nicht. Aber am Ende fand ich ein ganzes System verborgener Motive, Formen, Intonationen; auch jüdischer Melodien wie das ergreifende Thema im Zweiten Klaviertrio, das im Achten Streichquartett wieder aufgegriffen wird. Es ging wie bei einem Puzzle, bei dem man plötzlich erkennt: „Ach, es ist eine Ritterburg!“ Am Ende konnte ich anhand ihrer Musiksprache die Werke Schostakowitschs in vier Perioden unterteilen: 1. Das freche Frühwerk, 2. die Maske des Klassizismus in den doppelbödigen Werken im Stalinismus, 3. das Aufatmen während der „Taufwetter“-Zeit, 4. das kompromisslose Spätwerk als Auseinandersetzung mit dem Tod.

Während der Arbeit erschienen weitere Bücher. Die Sowjetunion gab mit *Schostakowitsch über sich selbst und seine Zeit*¹⁰ die Antwort auf Wolkow, zudem erschienen dort mehrere biographische Bände von Sofja Chentowa, die das Bild des der Partei ergebenen Komponisten zu belegen versuchte. In der DDR erschienen 1982 Streller¹¹ und Lukjanowa¹², die sich um eine linientreue Darstellung bemühten, in der BRD 1983 die kritische rororo-Bildmonographie von Gojowy¹³, die aber wenig auf die Musik eingehen konnte. Sie nützten mir nichts.

Spät gefördert wurde die Arbeit durch das Internationale Dmitri-Schostakowitsch-Festival, das in Duisburg und Umgebung von September 1984 bis März 1985 stattfand. Zum Auftakt dirigierte Jewgeni Mrawinski die Leningrader Philharmoniker mit

der Fünften. Wolfgang Rihm hielt den Festvortrag. Das Düsseldorfer Opernhaus zeigte die *Lady Macbeth* in der Inszenierung von Bohumil Herrlichka aus dem Jahr 1959¹⁴. (*Die Nase* hatte ich schon 1978 bei der Deutschlandtournee der legendären Produktion der Moskauer Kammeroper von 1976 in der Jahrhunderthalle Hoechst sehen können.) In Wuppertal wurde die Vervollständigung der *Spieler* durch Krzysztof Meyer uraufgeführt. Lawrence Foster dirigierte die Duisburger Sinfoniker bei der konzertanten Erstaufführung von *Rothschilds Geige* des gefallenen Schostakowitsch-Schülers Benjamin Fleischmann. Vor allem aber brachten zahlreiche russische Künstler unbekannte Werke wie Lieder und Kammermusik mit, die im Westen nie aufgeführt wurden.

Zum Festival gehörte ein Schostakowitsch-Symposium an der Kölner Universität im Februar 1985. Angekündigt waren all die sowjetischen Musikkoryphäen, die mir bei meinen Recherchen begegnet waren, darunter Israil Nestjew, Iwan Martynow, Michail Druskin, Lew Mazel, Juri Keldysch, Marina Sabinina. Meine Arbeit war fertig und so wollte ich dort auch meine neuen Erkenntnisse vortragen. „Ja, wollen Sie denn, dass das Symposium oder sogar das ganze Festival platzt?“ fragte mich mit verschmitztem Grinsen der Duisburger Kulturdezernent Konrad Schilling in seinem Büro. Keinesfalls dürfe dort eine kontroverse Ansicht vorgestellt werden, schließlich sei die russische Seite seit dem Erscheinen des Wolkow-Buches extrem empfindlich. Da konnte ich mich auf den Zuschauerbänken mit Detlef Gojowy zusammensetzen, der über die gleiche Zurückweisung klagte und sich in seinem Vortrag über das revolutionäre Frühwerk erst am Schluss mit dem (eigentlich verbotenen) Seitenhieb eines Wolkow-Zitats begnügte.

Warum hat ausgerechnet ein Politologe die Maske Schostakowitschs gelüftet und nicht ein Musikwissenschaftler? Vermutlich deshalb, weil die Musikwissenschaftler im Osten den Mund hielten, wenn sie die Wahrheit kannten, und weil die Musikwissenschaftler im Westen glaubten, sie wüssten schon alles über die sowjetische Musik – siehe den Kölner Tagungsband.¹⁵ In den linientreuen Kölner Referaten gelang es nicht, Kategorien zu finden, die den Kontinent Schostakowitsch hätten kartographieren lassen. Die Gäste bekannnten sich durchwegs zur Ästhetik von Boris Assafjew. Da wurden zwar viele Bäume bezeichnet, doch das Bild des Waldes erschloss sich nicht. Die sowjetischen Koryphäen enthielten sich jeder Selbstkritik und stellten ihre Arbeiten als konsequent

und geradlinig dar. Ausgerechnet der Stasi-Spitzel Heinz Alfred Brockhaus verbreitete sich über Wahrheitskriterien musikwissenschaftlicher Arbeit. Einzig Krzysztof Meyer entwickelte pathosfrei anhand der Analyse eines einzigen Werkes, des 15. Streichquartetts, das Bild eines zweischichtigen Komponierens, wie es für Schostakowitsch charakteristisch war.

Ein Fachmann hätte das Geheimnis im Prinzip viel früher und leichter lüften können. Während der Arbeit war mir aber klar geworden, dass die drei Komponisten eines gemeinsam hatten: Sie waren, jeder auf seine Weise, Außenseiter. Das hatte ihre Musik wesentlich geprägt, und deshalb ging ein Außenseiter, dem nicht nur die Musik von Schostakowitsch brennende Rätsel aufgab, sondern der auch wissen wollte, was in Russland eigentlich mit dem Projekt Sozialismus passiert war, naiver an diesen Problemkomplex heran. Er grub sich tiefer in die Geschichte der Sowjetunion und ihrer Künstler – ich liebte ja auch die Kunst der sowjetischen Avantgarde – ein und hatte die Ausdauer, so lange zu schürfen, bis die Formen ihr Geheimnis preisgaben.

Nach dem Erscheinen wurde das Buch relativ eindeutig aufgenommen: Ja klar, so geht Schostakowitsch! Das wusste jetzt jeder. In Frankfurt wurde ich am 28. September 1986 in den Musikclub des HR2 mit dem Opernredakteur Bernd Loebe, dem Musikwissenschaftler Peter Cahn und dem Dirigenten Donald Runnicles eingeladen, der *Lady Macbeth von Mzensk* gerade am Nationaltheater Mannheim dirigierte.

Aber erst als ich 1991 Rudolf Barschai kennenlernte, der dreißig Jahre lang mit Schostakowitsch gearbeitet hatte, bestätigte sich mir endgültig, dass ich nicht Opfer meiner überspannten Fantasie geworden war. Mein Programmhefttext für sein Konzert mit der Jungen Deutschen Philharmonie zum 50. Jahrestag des deutschen Überfalls auf die Sowjetunion (die ersten Pulte teilten sich Mitglieder der Moskauer Philharmoniker mit jungen Deutschen), überraschte ihn: Er hätte nicht gedacht, dass ein Mensch aus dem Westen die *Leningrader Sinfonie* verstehen würde. Viermal unterstreichen könne er jeden Satz! Man hörte die Steine von meinem Herzen poltern ...

Erst 1990 erschien Ian MacDonalds *The New Shostakovich*¹⁶, in dem der Autor leidenschaftlich – und in manchen kruden Werkbeschreibungen weit übers Ziel hinausschießend – für eine Revision des alten, systemkonformen Schostakowitsch-Bildes plädierte;

daraus zogen seine Gegner den Begriff des Revisionismus. Nach dem Zerfall der Sowjetunion und des Warschauer Pakts fielen die ideologischen Scheuklappen und die Schostakowitsch-Forschung nahm rasch an Fahrt auf. 1994 wurde in England Elizabeth Wilsons *Shostakovich – A Life Remembered*¹⁷ veröffentlicht, in dem sie zahllose Menschen zu Wort kommen ließ, die den Komponisten und Menschen Dimitri Schostakowitsch genauer gekannt hatten. Damit half sie das alte Lügengespinnst zu zerreißen. In Deutschland kam 1995 die grundlegende Monographie des polnischen Komponisten Krzysztof Meyer¹⁸ heraus, der noch mit Schostakowitsch befreundet war und der dessen Leben und Werk im Rahmen seiner Zeit darstellte.

In den angelsächsischen Ländern konzentrierte man sich leider vor allem auf die Frage der Authentizität von Wolkows *Testimony*. 1980 führte Laurel E. Fay den ersten Schlag gegen das Buch, indem sie mehrere Unstimmigkeiten nachwies.¹⁹ Ihr sprang 1989 Richard Taruskin zur Seite, der in einem Magazin-Artikel schrieb, jeder solide Wissenschaftler hätte klar erkennen können, dass Wolkows Buch eine Fälschung sei.²⁰ Im Jahr 1999 folgte Fays Buch *Shostakovich. A Life*, in dem sie ihr Bild des Komponisten als Mitläufer der Kommunisten festzurte.²¹ 1998 war bereits der Sammelband *Shostakovich Reconsidered*²² erschienen, der für die Revision dieses Bildes eintrat und dies mit Beiträgen von Vladimir Ashkenazy, Kyrill Kondraschin und Semyon Bychkov stützte, die sowohl mit dem Komponisten zusammengearbeitet hatten als auch immer noch seine Musik dirigierten. Dagegen schlug 2004 ein *Shostakovich Casebook* zurück.²³ Aus den erbittert geführten Auseinandersetzungen zwischen den „Revisionisten“ und den „Anti-Revisionisten“ entwickelten sich die „Shostakovich Wars“²⁴, die mittlerweile zu einem Vierzigjährigen Glaubenskrieg entarteten.

Das alles wäre nicht nötig gewesen, wenn man sich auf Noten konzentriert hätte, statt auf Worte. Ein Krieg um Worte ist bei der Erforschung von Musik selten hilfreich. In die deutschsprachige Schostakowitsch-Literatur sprangen die Schostakowitsch-Kriege glücklicherweise nicht über. Hier interessierte man sich von Anfang an für die Musik. Zu verdanken ist das hauptsächlich der Deutschen Schostakowitsch Gesellschaft. Auch in der DDR hatten die Wolkow-Memoiren die Musikfreunde elektrisiert. Die Musiker des Schmalenberg-Quartetts, die die Streichquartette studierten, hatten aus der Musik bereits geschlossen, dass die offiziellen

Legenden nicht stimmen konnten. In *Zeugenaussage* sahen sie die Bestätigung ihrer Vermutungen und begannen, bei Hauskonzerten ihre Erkenntnisse mit den Gästen zu teilen. Hilmar Schmalenberg schilderte eine Konzerterfahrung:

So fand im Jahre 1988 ein Kammerkonzert mit unserem Quartett und einigen Gesangssolisten im Schloss Friedrichsfelde zu Berlin statt. Ein sehr schönes Barock-Schloss, das eineinhalb Jahrzehnte schon eine ständige Spielstätte von uns war. Auf dem Programm standen als DDR-Erstaufführungen auch Werke von Schostakowitsch. So das 14. Streichquartett op. 142 und das „Vorwort zur Gesamtausgabe“ op. 123. Letzteres sollte in deutscher Sprache aufgeführt werden. Der Veranstalter, der zuvor die deutsche Textversion verlangte, konnte seine Unsicherheit nicht verbergen. Eine Aufführung genehmigte er nur in russischer Sprache. Beim Vortrag dieses Werkes brach das Publikum, des Russischen mächtig, dennoch in helles Gelächter aus.²⁵

Gleich nach der Wende schlossen sich den Ostberliner Schostakowitsch-Freunden im Dezember 1989 Musikwissenschaftler, Journalisten und Musiker aus Westberlin an. Aus diesem Kreis entstand die Deutsche Schostakowitsch Gesellschaft e. V., die ab 1992 Symposien veranstaltete, um sich mit der Musik Schostakowitschs wissenschaftlich auseinanderzusetzen.²⁶ Im September 2021 fand bereits das 20. Symposium statt. Die Ergebnisse sind in den dreizehn Bänden der *Schostakowitsch-Studien* nachzulesen, die seit 1998 zunächst im Ernst Kuhn Verlag, später im Wolke Verlag erscheinen.²⁷ 1995 kamen auch in England *Shostakovich Studies* heraus, herausgegeben von David Fanning.²⁸ Und Deutsche Hochschulen veranstalteten ebenfalls Schostakowitsch-Symposien: 2003 in Dresden über das Spätwerk²⁹, 2004 in Bonn über die Sinfonik³⁰ und 2006 in Hannover über die Narrativität.³¹

In den vier Jahrzehnten seit dem Erscheinen von Solomon Wolkows *Zeugenaussage* hat sich unser Wissen über Dimitri Schostakowitsch und seine Musik auf ungeahnte Weise erweitert. Es ist die Kunst, die am Ende übrig bleibt von den untergegangenen Imperien. In den letzten Jahren sind in den Staubwolken des Zusammenbruchs der Sowjetunion die Umriss von Schostakowitschs Komponisten-Freund Mieczysław Weinberg sichtbar geworden: Nicht als Schatten eines Riesen, sondern als ein starker, eigenständiger Künstler, dessen Streichquartette, Sinfonien und Opern immer mehr Musikfreunde erstaunen und begeistern. Jetzt ist es

an der Zeit, sich auch unter den übrigen Zeitgenossen umzusehen, um nach den verborgenen Schätzen zu suchen, die darauf warten gehoben zu werden. Boris Yoffe hat mit seinem spannenden Buch über die sowjetische Sinfonik³² den Schlüssel dazu geliefert. Dann könnten bald auch die Namen wie Alexander Lokschin, Gawriil Popow, Alemdar Karamanow, Nektarios Tschargejschwili, Revol Bunin, Boris Ljatoschinski, Alexi Matschawariani, Hermann Okunew, Nikolai Karetnikow oder Dmitri Klebanow keine Fremdworte mehr für uns sein.