

Bernd Feuchtner · Dimitri Schostakowitsch

Bernd Feuchtner

Dimitri Schostakowitsch

»Und Kunst geknebelt von der groben Macht«

Künstlerische Identität und staatliche Repression
Eine Monographie

wolke

für Thomas Krahl

Dritte Auflage

Erstveröffentlichung 1986

© by Bernd Feuchtnér

Alle Rechte vorbehalten, Wolke Verlag Hofheim, 2017

Gesetzt in der Simoncini Garamond

Umschlaggestaltung: Friedwalt Donner, AloniSSos

unter Verwendung eines Gemäldes von Alexander Rodtschenko,

Clown mit Saxophon, Selbstdarstellung, 1938 (Ausschnitt, farbverfremdet)

ISBN 978-3-95593-069-1

www.wolke-verlag.de

Inhalt

Vorwort zur dritten Auflage	7
I. Schostakowitsch in der Avantgarde der Revolution	15
II. Ein Volksfeind	45
III. Exkurs: Tschaikowskys Final-Probleme	77
IV. Exkurs: Mahler und der „Lauf der Welt“	92
V. „Das Werden der Persönlichkeit“	119
VI. Lebensfreude auf Bestellung	144
VII. Thema: Gewalt	163
VIII. Der Kampf um die eigene Identität	188
IX. Sozialistischer Idealismus	222
X. Der Tod	255
Anmerkungen	283
Literatur	305
Werksverzeichnis und -register	310
Der Filmmusiken	320
Musikalische Fachausdrücke	322
Abbildungsverzeichnis	325
Namenregister	327

Musik

für D.D.Sch.

Ein wundertätig Brennen ist in ihr,
Und außen sieht man Edelsteine sprühen.
Sie führt alleine ein Gespräch mit mir,
Wenn andre furchtsam meine Nähe fliehen.
Und als der Freunde letzter fortgeblickt,
Da ist sie in mein Grab herabgekommen
Und sang – da hat Gewitter mich erquickt,
Zu sprechen haben Blumen da begonnen.

1957/58

Anna Achmatowa

Vorwort zur dritten Auflage

Europäische Kunst, Musik und Literatur entstanden von Anfang an dort, wo Talent, Geld und Gelegenheit zusammenkamen, also in Klöstern, auf Burgen, in Schlössern, in Städten. Die Entwicklung in den romanischen, keltischen, germanischen, slawischen Regionen war immer europäisch und die Kultur so selbstverständlich europäisch, dass man diesen Begriff gar nicht gebrauchte; eher sprach man von der christlichen Welt. Die Künstler schwärmt aus, die Kaufleute zogen auf abenteuerlichen Wegen durch die Länder, die Mächtigen reisten zu anderen Mächtigen und so verbreitete die neueste Mode sich immer wieder in kürzester Zeit über den Kontinent. Die Auftraggeber gaben die Inhalte vor, doch die Form überließen sie gerne dem Künstler. So kam die Pariser Buchmalerei nach Westfalen, das *Decamerone* nach London, die niederländische Musik nach München. Auch wenn Kapellen beim Tod oder der Pleite des Fürsten ebenso schnell wieder aufgelöst wurden, wie sie entstanden waren, setzte das nur wiederum Musiker frei, die ihren Stil woanders weiterverbreiteten.

Das von den Franken neu belebte Römische Reich war immer multiethnisch. Die Kriege, die Eroberungen und Verluste von Landstrichen folgten einzig der Logik der Machtvergrößerung. Nach der Reformation allerdings kam der religiöse Vorwand dazu – der Wahn des Wiener Kaisers, das Reich wieder katholisch zu machen, kostete im 17. Jahrhundert zwei Dritteln seiner Einwohner das Leben. Das Elend der Menschen hallt in der Dichtung von Andreas Gryphius, Matthias Claudius oder im *Simplicius Simplicissimus* von Grimmelshausen ebenso wider wie in der Musik von Heinrich Schütz (der sein Handwerk in Italien gelernt hatte).

Man stritt sich auch gesamteuropäisch. Wenn in Paris die Gluckisten und die Piccinnisten (nicht aber Gluck und Piccinni!) aufeinander einschlugen, dann konnte man in ganz Europa nachvollziehen, dass es bei diesem Parteienkrieg nicht nur um italienische oder französische Oper ging, sondern dass dies ein Stellvertreterkrieg um gesellschaftliche Fragen war, bei dem Rousseau den Traum vertrat, die Menschheit könne wieder zurückkehren in die Zeit vor den Sündenfall. Man ver-

stand sowohl die musikalischen als auch die philosophischen Positionen und konnte nach Lust und Laune selbst Partei ergreifen.

Ausgerechnet Napoleon, der doch mit dem Anspruch aufgetreten war, die Menschenrechte zu verbreiten, stachelte zu Beginn des 19. Jahrhunderts durch seine Besatzungspolitik und seine immer mehr Menschen vernichtenden Kriege das Nationalbewusstsein an, unter dessen Fahnen die europäischen Länder ihn sich wieder vom Halse schafften. Der Nationalismus aber blieb. Russen, Spanier, Italiener, Deutsche wollten jetzt russische, spanische, italienische, deutsche Literatur, Malerei und Musik haben, wobei die Deutschen – ein schlechtes Erbe der Romantik – diese nationalistische Tendenz ins Maßlose ausdehnten. Es reichte ihnen nicht, nach eigenen „Wurzeln“ zu suchen, man musste auch noch die der anderen schlecht machen. An Richard Wagner kann man sehen, wie noch der ekelhafteste Antisemitismus zum Mittel wurde, die Konkurrenz auszuschalten, indem man ihr die nationale Zugehörigkeit absprach. Der Berliner Antisemitismusstreit von 1879/80, bei dem der Historiker Theodor Mommsen seinen Professorenkollegen Heinrich von Treitschke zurechtweisen musste, war der Vorbote größeren Unheils.

Sobald die Nationen in ihrem eigenen Saft schmorten, bekam das Denken Scheuklappen und driftete ins Irrationale ab: Es gibt zwar deutsche Lyrik, aber die Konstruktion einer ewigen „deutschen Seele“ ist absurd. Die Irrationalität der europäischen Romantik war freilich auch eine Reaktion auf die zunehmende Rationalisierung der Welt durch das Industriesystem – die Kunst bewahrt Dinge, die im Leben untergehen. Mit der Romantik entstanden die nationalen Kunstschulen – russische Musik, russische Malerei, russische Dichtung beispielsweise, die regionale Eigenarten aufnahmen und rasch auf das Niveau brachten, das schon von Goethe als Weltliteratur bezeichnet worden war.

All diese Dingen ereigneten sich in den Köpfen der Menschen. Der Antrieb dieser Entwicklungen jedoch vollzog sich im ökonomischen Untergrund als Folge der Ausbreitung des Industriesystems. Infolge der unwürdigen Lebensumstände der Arbeiter und der daraus sich entwickelnden organisierten Klassenkämpfe bekam die alte Front zwischen den Mächtigen und den Unterdrückten eine weitere Bestimmung: Karl Marx folgerte aus den Gesetzen des Kapitalismus, dass durch die Revolution der Arbeiterklasse alles wieder gut werden könnte. Das zog auch viele Künstler in den Bann, die Ausbeutung und Krieg satt hatten. Es gab jetzt also nicht nur nationale Kunst, sondern auch Klassenkunst – was an sich ja nichts Schlechtes sein muss.

Zudem lösten sich Gesetze auf, die bis dahin verbindlich waren. Die italienische Oper oder die Wiener Symphonie wurden überall verstanden. Jetzt aber konnten selbst in Wien die Brahms-Anhänger den Bruckner nicht verstehen und die Wagner-Anhänger nicht den Verdi, und in Russland sahen sich die nationalistischen Komponisten des „Mächtige Häufleins“ in einem Gegensatz zu dem „Westler“ Tschaikowsky – und jeweils umgekehrt. Die Verbindlichkeiten galten nicht mehr, ganz so wie die gesellschaftlichen Widersprüche, das Denken und die zwischenstaatlichen Konflikte sich immer diverser entwickelten.

Um 1910 explodierten die Künste: die Maler wandten sich von der Gegenständlichkeit ab (was von Cézanne vorbereitet worden war), die Musiker warfen die Tonalität auf den Müllhaufen (was Wagner vorbereitet hatte) und zogen damit einen ungeheuren Hass der Kleinbürger auf sich, die ihre Welt in Scherben sahen. Kunstkritik wurde parteilicher, und diese Parteilichkeit war immer auch politisch grundiert. Die Urteile wurden dadurch eher trüber. Wir folgen gerne unseren Helden Schönberg, Berg und Webern oder Kandinsky, Klee oder Picasso. Doch waren diejenigen, die die Wege der Avantgarde nicht mitgingen oder von ihnen abzweigten, deshalb schlechtere Künstler? In den 1960er und 70er Jahren fanden die Klangflächenkomponisten, die Minimalisten und Arvo Pärt sogar ganz neue Wege, auf die die hergebrachten Kriterien nicht passten – die Zukunft ist nicht vorhersehbar.

Mit der Massengesellschaft traten die Massenkunst und die Massenbewegungen in Erscheinung. Dadurch kam Manipulation ins Spiel: die Kunst wurde funktionalisiert durch den Kommerz, aber auch durch die politischen Bewegungen. Kommerzielle Kunst möchte verkäuflich sein und folgt daher gerne dem Weg des geringsten Widerstands, bis hin zur Verlogenheit. Politische Kunst kann kraftvoll und wahr sein, solange sie nicht gegängelt wird; sonst ist sie keine politische Kunst mehr, sondern Gebrauchskunst. Diese seltsame Gemengelage von widersprüchlichen und sich überlagernden kulturellen Tendenzen ließ im 20. Jahrhundert eine Menge schlaue Leute dumm aussehen, wenn sie Urteile über Kunst fällten. Manches entpuppte sich später als Fehlurteil. Es gibt im 20. Jahrhundert keine verbindliche Entwicklungslinee des künstlerischen Materials, über deren Leisten sich alles schlagen lässt – das ging schwer in die Köpfe vor allem deutscher Musikwissenschaftler, Kritiker, Dramaturgen.

Wenn Edward Elgar den religiösen Chor-Schinken *The Dream of Gerontius* komponierte, während Debussy oder Schönberg längst die Tür zur Musik der Zukunft aufgetan hatten, war das nicht zurückge-

blieben? Wenn der scharfe Kurt Weill nun Musicals für den Broadway schrieb, war das nicht Verrat? Wenn Ottorino Respighi Stiefel über die Via Appia knallen ließ, war das nicht faschistische Propaganda? Wenn Hans Pfitzner eine Kantate *Von deutscher Seele* schrieb und sich Hitler in die Arme warf, ist seine Musik dann auf ewig kontaminiert? Wenn Sergej Prokofjew in seiner Musik für Eisensteins Propaganda-Film *Alexander Newski* den Deutschordensrittern kalte Panzermusik zuteilte und den russischen Bauern gesundes Hopsen, war das besser als die derbe Volkstümlichkeit von Carl Orff? Wenn Dimitri Schostakowitschs *Leningrader Symphonie* als Illustration des Einmarschs der deutschen Wehrmacht herumgereicht wurde, konnte man so etwas noch als symphonisches Werk ernst nehmen? Was war die Musik wert, die unter der Fuchtel der braunen und roten Kulturmöchte entstand?

Nazi- wie Sowjet-Ideologie nutzten vorhandene Niedertracht und Vorurteile für die Sicherung der eigenen Macht aus. Dadurch konnten sie viele Menschen aus allen Schichten erreichen. Was erklärt dabei der Begriff totalitär? Alles und nichts. Gemeinsam war beiden Diktaturen, dass sie alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens gleichschalteten, was ein neues Phänomen war. Doch der Inhalt war zunächst völlig verschieden: Der Nationalsozialismus baute auf Neid, Hass, Kapitalismus, Rassismus, Krieg, der Kommunismus baute auf Brüderlichkeit, Solidarität, Sozialismus, Internationalismus, Frieden.

Nun hatte die Revolution zu ihrem Unglück nicht in einem der entwickelten Länder mit einer entsprechend geschulten und zahlreichen Arbeiterschaft stattgefunden, sondern im zurückgebliebenen Russland. Lenin, dessen Theorien noch halbwegs durchdacht schienen, fiel aus gesundheitlichen Gründen schon bald aus und als Revolutionsführer setzte sich ausgerechnet der Psychopath Stalin durch. Er stützte die Marx'sche Theorie auf eine Vulgärförm zurecht und errichtete die Herrschaft einer Verbrecherclique. Dem Rassenhass entsprach jetzt der Klassenhass, aus dem Internationalismus wurde Nationalismus und auch den Antisemitismus wusste die Stalin-Clique ebenso machtvoll zu nutzen wie die Nazis.

Nicht der Aufbau des Sozialismus fand jetzt in Russland statt, wie die Propaganda suggerierte, sondern die Einführung des Industriesystems als Staatsmonopol – und mit Hilfe staatlicher Gewalt auf Kosten von Millionen Toten. Da es weder Gewaltenteilung noch Meinungsfreiheit gab, war Widerstand machtlos. Die herrschende Clique erfand mit dem Banner der drei Bärtigen (Marx, Engels, Lenin) eine neue Dreieinigkeit und verkündete das Dogma von der Unfehlbarkeit. In diesem religiösen Windschatten konnten sie dann auch ihre kleinbürgerlichen

Vorurteile ausleben und den Hass auf die moderne Kunst mobilisieren. Einer der Aspekte der Avantgardekunst war, dass sie das Leiden der Menschen in der rationalisierten Welt zurückwarf, und dieser Ausdruck der Qual wiederum weckte den besonderen Sadismus der Kulturbürokraten: diese Künstler drangsalierte man besonders gerne und stellte sie als „entartet“ an den Pranger.

In der Sowjetunion hieß das „volksfeindlich“. Dadurch wurde dem einfachen Menschen vorgemacht, dass es Elemente gebe, die den Sozialismus sabotierten, und die man deshalb auslöschen dürfe. „Kosmopolitisch“ war ein weiteres Schandmal. Eine freie Kunst wäre gefährlich gewesen, weil sie nicht zu kontrollieren ist und subversive Wirkungen ausgeübt hätte – sie spricht von Freuden und Leiden, die das Maß der Erfahrung sprengen, das die Machthaber ihren Untertanen zugestehen wollten. Deshalb mussten freie Künstler wie Wsewolod Meyerhold oder Isaak Babel sterben. Mit anderen trieb Stalin sadistische Spielchen – das behielt sich der große Führer vor.

Ein offenes Gespräch war oft selbst in der Familie oder im Freundeskreis undenkbar. Kinder denunzierten ihre Eltern, Komponisten ihre Kollegen. Ein ganzes Land lebte mit der Lüge. Natürlich wurde die Wissenschaft genauso geknechtet. Wir wissen nicht, was die sowjetischen Musikwissenschaftler wirklich dachten, aber wir wissen, dass einer der besten von ihnen seine Prokofjew-Biographie dreimal schreiben musste. Und selbstverständlich stellten die Schostakowitsch-Bücher aus Russland und aus der DDR den Komponisten allesamt als linientreuen Kommunisten vor.

Die westliche Musikwissenschaft interessierte sich nicht für Schostakowitsch, weil sie glaubte, die beiden Scherbengerichte von 1936 und 1948, die er wie durch ein Wunder überlebt hatte, hätten ihm das Rückgrat gebrochen. Schon der Untertitel *Praktische Antwort eines Künstlers auf gerechtfertigte Kritik*, unter dem die Fünfte Symphonie verkauft wurde, war ja kaum ernst zu nehmen, wie viel weniger dann das Schlachtengemälde der Siebten oder gar die Revolutionssymphonien Nummer Elf und Zwölf? Zum Zweiten ging sie – nicht gänzlich ohne Grund – davon aus, dass nach Mahler die Symphonie als Form gestorben sei und alle Nachzügler wertlos sein müssten. Und in der Tat kamen aus der Sowjetunion Klischeesymphonien, denen die Lüge ins Gesicht geschrieben stand.

So kam niemand auf die Idee, sich in ein Musikstück von Schostakowitsch zu versenken, um auf die Spur von dessen inneren Gesetzen zu kommen. Selbst bei dem großen Kölner Symposium, das im Rahmen des Schostakowitsch-Festivals in Duisburg und Nordrhein-Westfalen

1984/85 stattfand und bei dem die legendäre Crème der sowjetischen Musikwissenschaft aufmarschierte, durfte ich meine Thesen aus dem vorliegenden Buch, das noch in Arbeit war, nicht vorstellen, weil die Veranstalter befürchteten, die sowjetische Seite könnte daraufhin ihre Künstler zurückziehen. Immerhin hatte Solomon Volkow 1979 in den USA die „Schostakowitsch-Memoiren“¹ veröffentlicht, die unter dem Titel *Testimony* den Komponisten als heimlichen Dissidenten darstellten und von den Sowjets natürlich als Fälschung angegriffen wurden. Genau dieses Buch hatte mir Mut gemacht, den Vermutungen systematisch nachzugehen, die bestimmte Werke Schostakowitschs in mir geweckt hatten.

Schon während des Studiums hatte ich mich mit einem Freund über den ersten Satz der *Leningrader Symphonie* gestritten. Junge Leute haben Spaß am Radau, und diese Musik peitschte uns ebenso auf wie der *Bolero* von Ravel, bei dem ja auch nicht jeder gleich das Gefühl einer Katastrophe empfindet. Je öfter ich diese Musik hörte, desto mehr empfand ich, dass das wunderbare Instrument des europäischen Orchesters hier zu einer zerstörerischen Maschine wird, und das ließ mir die Haare zu Berge stehen. Ähnliches geschah beim angeblichen Jubelschluss der Fünften: Allmählich spürte ich dort ein ganz mechanisch aufgebautes Triumphszenario, als richte sich ein Spot auf den einsamen Künstler: „Jetzt juble!“ Das ließ mir das Blut in den Adern gefrieren. Oder ich regte mich darüber auf, dass man im Radio vor dem Achten Streichquartett davon sprach, dass man im zweiten Satz die Bomben auf Dresden fallen höre. Was zum Teufel sollte Schostakowitsch mit den Bomben auf Dresden zu tun haben, wenn in der Musik nur andauernd von ihm selbst die Rede ist?

Bei dem Duisburger Festival konnte man eine Menge Musik von Schostakowitsch erleben, die außerhalb der Sowjetunion kaum je erklingen war. Diese Werke stellten mir sehr viele und sehr unterschiedliche Fragen, die ich mir unbedingt beantworten musste. Nur durch die genaue Analyse jedes einzelnen Werks lassen sich Erkenntnisse zutage fördern, denn durch Schostakowitschs Werk ziehen sich all die vielfältigen Widersprüche des 20. Jahrhunderts hindurch. Hörte man genau hin, konnten nicht viele Zweifel bleiben, dass die Volkow-Aufzeichnungen letztlich glaubhaft waren.

Falls man sich die Mühe sparte, die Gesetzlichkeiten jedes einzelnen Werks zu untersuchen, ließ sich ein trefflicher Kampf um Buchstaben führen, wie das die amerikanischen Musikwissenschaftler Richard Taruskin² und Laurel E. Fay³ taten, die aus schwer nachvollziehbaren

Gründen am Bild von Schostakowitsch als des Oberhaupts der kommunistischen Komponistenschule festhalten wollten und eine Kampagne gegen Volkow anführten. Ihren Argumenten wurde in dem Sammelband *Shostakovich Reconsidered*⁴ sehr sorgfältig entgegnet.

Seit dem ersten Erscheinen des vorliegenden Buches sind viele Einzeluntersuchungen erschienen, die seine Thesen erhärtet haben. Vor allem aber die Briefe, die Schostakowitsch an seinen Intimus Isaak Glikman⁵ geschrieben hat, zeigen eine Persönlichkeit, die zu der Musik passt, wie sie von mir vor dreißig Jahren beschrieben wurde. Heute ist das Wissen um die Doppelbödigkeit und die seelische und geistige Tiefe von Schostakowitschs Musik Allgemeingut. Jetzt wird endlich auch sein Freund Mieczysław Weinberg wahrgenommen, dem man auch nicht zugehört hatte, sondern der immer nur als Schostakowitsch-Epigone behandelt wurde. In diesem Buch figuriert er noch unter jenem Vornamen, den ihm die sowjetische Grenzpolizei bei seiner Flucht vor den Nazis aus dem besetzten Polen gegeben hatte und der auch auf allen seinen russischen Aufnahmen steht, beispielsweise auf der großartigen Aufnahme von Schostakowitschs Zehnter mit dem Komponisten und Moissej Weinberg vierhändig am Klavier. Dies und einiges andere, das man heute genauer kennt, wurden in dieser dritten Auflage nicht geändert, weil das Buch den Kenntnisstand von 1986 weder verleugnen kann noch will.

Es ist ja selbst ein Zeitdokument. Es entstand noch in einer Welt, in der der Fall des Eisernen Vorhangs nicht absehbar war, die KPdSU fest im Sattel saß und die Doktrin des Sozialistischen Realismus der Gängelung der Künstler diente. Doch das Wichtigste lag abgeschlossen vor: das Gesamtwerk von Dimitri Schostakowitsch. Schon damals ging es nicht darum, auf alle Fragen schlüssige Antworten zu finden. Sehr viel wichtiger ist es, die Fragen zu formulieren. Von welchen Widersprüchen wurde Schostakowitsch zerrissen? Wie dachte er vom Reformkommunismus in der Zeit des Tauwetters? Welchen seiner Aussagen, welchen seiner Kompositionen ist zu trauen? Wie lebte ein Künstler in jener Gesellschaft? Was macht Kunst in einer totalitären Gesellschaft authentisch? Schostakowitschs Musik wirft alle diese Fragen auf. Beantworten muss sie sich jeder Einzelne selbst.

Schostakowitsch wurde zum Zeitzeugen. Lässt man sich nicht nur mit dem Herzen und mit den Ohren, sondern auch mit dem Geist auf Schostakowitschs Musik ein, erfährt man viel über Leben, Denken und Sehnen der Menschen in der ehemaligen Sowjetunion. Man spürt die Utopie und die verlorenen Illusionen, die Angst und die Hoffnung.

Seine Kunst hat Geschichte in einer Weise festgehalten, wie Sprache alleine es nicht vermocht hätte. Ihre Größe aber zeigt sich darin, dass sie auch auf denjenigen Hörer wirkt, der von alledem nichts ahnt.

Bernd Feuchtner, 2017