

# Schostakowitsch und die Symphonie

Referate des  
Bonner Symposions 2004

herausgegeben von  
Hartmut Hein und  
Wolfram Steinbeck

Bsc  
3761



**PETER LANG**

Europäischer Verlag der Wissenschaften

## Inhalt

Vorwort .....	7
DITTMAR DAHLMANN „Chaos statt Musik“ Politik und Musik in der Sowjetunion von den 1920er bis zu den 1970er Jahren .....	9
DOROTHEA REDEPENNING Schostakowitsch und die symphonische Tradition .....	27
MANUEL GERVINK Affirmation und Pathos? Schostakowitschs Symphonik und der „sozialistische Realismus“ .....	39
KADJA GRÖNKE Politische Dichtung in Schostakowitschs Symphonik .....	61
MARIE-LUISE BOTT Die <i>Danse macabre</i> der sowjetischen Moderne. Zu Gattung und Gedichtauswahl der <i>XIV. Symphonie</i> op. 135 (1969) von Dmitrij Schostakowitsch .....	75
WOLFRAM STEINBECK Anschluß und Aufbruch. Zu Schostakowitschs früher Symphonik .....	121
HANS-JOACHIM HINRICHSEN „Das ist doch keine Apotheose.“ Warum ist Schostakowitschs <i>V. Symphonie</i> so mißverständlich? .....	137
DAVID FANNING Warum ist Schostakowitschs <i>VI. Symphonie</i> so schwer verständlich? .....	161

CHRISTIAN MARTIN SCHMIDT	
Sinfonia in tempore belli.	
Anmerkungen zur <i>VIII. Symphonie</i> von Dmitrij Schostakowitsch.....	201
HARTMUT SCHICK	
Die unpolitisch Heitere?	
Versuch einer Neuinterpretation von Schostakowitschs	
<i>IX. Symphonie</i> von 1945 .....	213
HARTMUT HEIN	
„Showpieces“?	
Schostakowitsch, Leonard Bernstein und die USA .....	227
DETLEF GOJOWY	
Klingende Rezeption – Der „Volksfeind“ auf Tonträgern .....	243

## Die unpolitisch Heitere?

Versuch einer Neuinterpretation von Schostakowitschs *IX. Symphonie* von 1945

Der Berg kreite – und gebar eine Maus. Diesen Eindruck hatten nicht wenige Zeitgenossen, als sie im Herbst 1945 zum erstenmal die lange erwartete *Neunte Symphonie* von Schostakowitsch hören konnten. Die Erwartungen waren hochgespannt gewesen, insbesondere nachdem im letzten Kriegswinter durchgesickert war, daß Schostakowitsch durchaus gewillt war, sich der Herausforderung zu stellen, die die Komposition einer *Neunten Symphonie* nach Beethoven unweigerlich darstellte. Immerhin hatte er Ende des Jahres 1944 auf die Frage, ob er eine Symphonie schreiben wolle, die den künftigen Sieg besinge, geantwortet:

„Ja, ich denke schon an die nächste, die *Symphonie Nr. 9*. Falls ich einen entsprechenden Text finde, möchte ich sie nicht nur für Orchester komponieren, sondern auch für Chor und Solisten. Ich fürchte jedoch, man könnte mich dann unbescheidener Analogien verdächtigen.“<sup>1</sup>

Aus der großen, dem Sieg gewidmeten Chorsinfonie wurde dann bekanntlich nichts. Schostakowitsch brach die Arbeit ab, nachdem er Exposition und Durchführung des Ersten Satzes geschrieben hatte. Erst nach Kriegsende nahm er die Arbeit wieder auf, um die Symphonie binnen fünf Wochen zu schreiben und am 30. August 1945 zu beenden. Inzwischen aber hatte er sein Konzept radikal geändert, um nicht zu sagen: ins Gegenteil verkehrt. Aus der geplanten und von der Öffentlichkeit erwarteten Monumentalsymphonie mit Chor und Solisten, die die beiden Kriegssymphonien – die *Siebte* und *Achte* – zur Trias erweitert hätte, war ein ganz kleines und rein instrumentales Werk geworden, eine Art ‚Symphonie classique‘ im Sinne Prokofjews, im Umfang eher an Haydn als an Beethoven orientiert: Das ganze Werk dauert mit 22–26 Minuten nicht länger als allein die Kopfstze der beiden vorausgehenden *Symphonien Nr. 7* und *8*.

<sup>1</sup> G. Orlov, *Simfonii stakovia*, Leningrad 1961, S. 221, zitiert nach Krzysztof Meyer, *Dmitri Schostakowitsch. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Mainz 1998, S. 313.

Für den grandiosen Sieg über Hitler, den das sowjetische Volk gerade feiern konnte, scheint sich das Werk nicht im geringsten zu interessieren; ‚heroisch‘ (im Sinne der Beethoven-Tradition) ist daran nur noch die Tonart *Es-Dur* (möglicherweise das einzige Relikt aus dem ursprünglichen Plan). Wer gewohnt war, aus den Symphonien dieses Komponisten eindeutige oder auch verschlüsselte Botschaften herauszuhören, mußte bei der *Neunten* enttäuscht sein. Mit dem Verzicht auf Vokalstimmen und einen Text scheint Schostakowitsch der Musik in der endgültigen Fassung auch jeden Abbild- oder Widerspiegelungscharakter genommen zu haben. 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.

Nun war das Faktum, daß Schostakowitsch eine Symphonie vorlegte, die keine erkennbare politische Botschaft enthielt, in dieser weltpolitischen Situation und angesichts dessen, was die politische Führung und die Öffentlichkeit von Schostakowitsch erwarteten, natürlich selbst schon ein Politikum, eine Aussage *ex negativo*, insofern sich der Komponist eben der Aufgabe entzog, den Sieg mit großer Geste zu feiern. Entsprechend irritiert, schockiert oder gar gereizt waren denn auch die Reaktionen beim Publikum und im politischen Apparat der Sowjetunion; Stalin soll nach der Uraufführung aufs äußerste erzürnt gewesen sein<sup>2</sup>. Aber auch im Ausland war man vielfach enttäuscht über diesen Rückzug des Komponisten in einen privaten Klassizismus, dem das Pathos des Sieges wesensfremd war. So empfand ein Kritiker das ganze Werk nach der amerikanischen Erstaufführung als „banal, wenig suggestiv und uninteressant“ im Vergleich mit den vorausgegangenen Symphonien<sup>3</sup>.

Signalisiert diese Symphonie aber tatsächlich nur, daß sie mit der gesellschaftlichen Situation des Jahres 1945 nichts zu tun haben und das Gegenteil einer Weltanschauungssymphonie im Sinne der *Neunten* von Beethoven sein will? Handelt es sich um ein leichtes, unbeschwertes Werk und um absolute Musik, die ganz losgelöst von den politischen Zeitumständen betrachtet werden kann und mit dem Jahr 1945 genauso wenig zu tun hat wie Prokofjews *Symphonie classique* mit dem Ersten Weltkrieg? Diese Sichtweise hat sich jedenfalls in der Rezeption des Werkes längst durchgesetzt<sup>4</sup>. Krzysztof Meyer charakterisiert die Themen und Sätze durchweg mit Epitheta wie „Einfachheit und Humor“, „Leichtigkeit und Heiterkeit“, „fröhlicher Charakter“ und „klassische Harmo-

<sup>2</sup> Vgl. Salomon Wolkow, *Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch*, Berlin und München 2000, S. 229.

<sup>3</sup> Zitiert nach Meyer, *Dmitri Schostakowitsch*, S. 318.

<sup>4</sup> Eine Ausnahme macht hier im wesentlichen nur Michael Koball, der in dieser Symphonie – wie mir scheint: völlig zu Recht – auf Schritt und Tritt „Manifestationen der Groteske“ erkennt (*Pathos und Groteske. Die deutsche Tradition im symphonischen Schaffen von Dmitri Schostakowitsch* (=studia slavica musicologica Bd. 10), Berlin 1997, S. 192-207).

nie“ und empfindet auch das „satirische Finale“ als eine „fröhliche, heitere Musik“<sup>5</sup>. Karen Kopp konstatiert eine „spielerische Leichtigkeit“, der Musiksprache Mozarts und Haydns nachempfunden, und meint, Schostakowitsch bewege sich hier „überwiegend auf einer absolut-musikalischen Ebene“. Das Sonatenprinzip werde „durch die Charaktere der Themen des Bezugs zur Realität beraubt und zum reinen Prinzip abstrahiert“; Schostakowitsch verzichte ganz darauf, darin einen dramatischen Konflikt auszutragen. Die ganze Symphonie sei offenbar „die einzige, in der Schostakowitsch von der selbstgesetzten Forderung nach Widerspiegelung des Lebens [...] abrückt. Wenn hier etwas widergespiegelt wird [...], dann unbeschwerte Erleichterung über das Kriegsende“<sup>6</sup>. Ähnlich analysiert Ferruccio Tammaro die Symphonie: als absolute Musik von ungetrübter Fröhlichkeit, die im Finale einen Rossini-Tonfall anschlägt und sich hemmungslos der allgemeinen Feierlaune nach dem Kriegsende hingibt<sup>7</sup>. Ganz im Zeichen des Humors schließlich interpretierte Leonard Bernstein das Werk, als eines von Schostakowitschs „gayest and most amusing works“, als „witty comedy in the theatre, where you are treated to one joke after the other“. Den Charakter des marschartigen Seitenthemas im Kopfsatz etwa veranschaulichte er dem jugendlichen Publikum seines *Young People's Concert* vom Dezember 1965 mit „Mickey Mouse leading a football cheer“<sup>8</sup>.

Heinz Alfred Brockhaus wiederum vermochte in seiner Ostberliner Dissertation von 1962 durchaus, einen politischen Gehalt in der 9. *Symphonie* zu erkennen. Den ersten Satz nahm er als ganz von der Attitüde des „Sorglos-Heiteren“ geprägt wahr, als humorvolle und amüsante Musik, der erst der zweite und vierte Satz nachdenklichere bzw. tragische Töne gegenüberstellen, bevor das Finale die „komödiantischen Züge des ersten Satzes“ wiederaufnimmt, wenn auch an einigen Stellen „ins Grelle überspitzt“. Wenn auch der Symphonie insgesamt „eine gewisse Zwiespältigkeit“ innewohne, die zur Skepsis von Publikum und Musikkritik geführt habe, schlage sich in ihrem Gehalt letztlich doch die „freudige Stimmung nach dem Ende des Krieges, die gewaltsame Lust des Lebens, der etwas überspitzte und verzerrte Übermut eines Menschen, der von einer großen Last, einem kaum noch tragbaren Druck des Leides und des Grauens befreit

<sup>5</sup> Meyer, Dmitri Schostakowitsch, S. 316f.

<sup>6</sup> Karen Kopp, *Form und Gehalt der Symphonien des Dmitrij Schostakowitsch*, Bonn 1990, S. 279-297. Freilich sei das Werk durch seinen „Rückzug in den Klassizismus und in die absolute Musik als bewußte Abgrenzung gegen das erwartete monumentale Werk“ dann doch „eines der „gesellschaftskritischsten“ Werke Schostakowitschs“ (S. 298).

<sup>7</sup> Ferruccio Tammaro, *Le sinfonie di Šostakovič*, Turin 1988, S. 143-146.

<sup>8</sup> Skript zu Bernsteins *Young People's Concert A Birthday Tribute to Shostakovich* mit dem New York Philharmonic Orchestra, <http://www.leonardbernstein.com/youth.html>. Den Hinweis auf diese Quelle verdanke ich Hartmut Hein; vgl. auch dessen Beitrag im vorliegenden Band.

wurde“, nieder<sup>9</sup>. Der sowjetischen Musikwissenschaft gelang es mit gehörigem zeitlichen Abstand dann sogar, das Werk vollends als Siegessymphonie für die staatstragende Ideologie zu reklamieren – womit die Rezeption sich gegenüber der, die in der Sowjetunion nach der Uraufführung dominiert hatte, geradezu in ihr Gegenteil verkehrte. 1980 urteilte Natalja Lukjanowa jedenfalls, die *Neunte Sinfonie* sei „auf höchst unmittelbare und sinnfällige Weise mit dem Sieg verbunden. 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“<sup>10</sup>.

So gutgemeint nun auch Lukjanowas Absicht ist, das Werk politisch zu rehabilitieren: Man könnte es nicht grotesker mißverstehen. Nichts liegt dieser Musik ferner als „kindlich-biedere Offenheit“ – und genau darin liegt das Problem, ein Problem, das übrigens auch die Dirigenten der ersten Aufführungen gehabt zu haben scheinen. Sie taten sich offenbar samt und sonders schwer, die versteckte Ironie der Musik zu bemerken und angemessen zu realisieren, worauf der Komponist einmal gegenüber Gawriil Judin mit der bitteren Bemerkung reagierte: „Tja, siehst Du, die *Achte* geriet mir zur Pseudotragödie, die *Neunte* nun zur Pseudokomödie.“<sup>11</sup>

Schostakowitsch selbst legte offenkundig Wert darauf, daß die Symphonie in einer bestimmten Weise verstanden wurde (und nicht nur als gleichsam absolut-musikalisches Kunstwerk von teilweise neoklassizistischem Charakter). Was aber war dann die ‚Aussage‘ der Musik, einmal abgesehen davon, daß sie sich dem affirmativen Pathos einer Musik zur Feier des Sieges hörbar verweigerte?

Zunächst einmal fällt auf, daß die Symphonie die Tonart *Es-Dur* hat – die Tonart von Beethovens *Eroica*, aber auch die Tonart der Marschvariationen, die im ersten Satz der *7. Symphonie* von Schostakowitsch den Aufmarsch der deutschen Wehrmacht symbolisierten. Insofern steht das Themenfeld Heroik/Krieg/Sieg von Anfang an mit der Tonart zumindest im Raum. Mit dem Rückgriff auf einen archaisch-klassizistischen Tonfall und auf extrem knappe,

<sup>9</sup> Heinz Alfred Brockhaus, *Die Sinfonik Dmitri Schostakowitschs*. Diss. mschr. Humboldt-Universität Berlin (Ost) 1962, S. 232-236.

<sup>10</sup> Natalja Walerewna Lukjanowa, *Dmitri Schostakowitsch*, Mainz 1993 [unveränderter Nachdruck der 1982 in der DDR erschienenen deutschen Übersetzung der russischen Originalausgabe Moskau 1980], S. 144f. Nicht anders versteht auch Jossif Raiskin das Werk: „Die Neunte Sinfonie war [...] eine direkte Antwort auf den Sieg. Die Freude, die in diesen Tagen von den Menschen gefühlt wurde, ergießt sich auf den Seiten der Partitur“, wenn auch „jeder Satz dieser lakonischen, lebensbejahenden Symphonie [...] die Erinnerung an die schrecklichen Stürme des Krieges“ enthalte (Bocklet zur CD-Einspielung des Beethoven-Orchesters Bonn unter Roman Kofman, Musikproduktion Dabringhaus und Grimm 9371202-5, 2003, S. 26).

<sup>11</sup> G. Judin, *V molodye gody*, in: *Sovetskaja muzyka* 6 (1986), S. 38, zitiert nach Meyer, *Dmitri Schostakowitsch*, S. 318.

Die unpolitisch Heitere?

quasi Haydnsche Proportionen kehrt Schostakowitsch aber beim Übergang von der 8. zur 9. *Symphonie* genau die Entwicklung um, die in der Geschichte der Symphonie mit Beethovens *Eroica* begonnen hat, der ersten großen Symphonie im Sinne des 19. Jahrhunderts. Gattungsgeschichtlich ließe sich insofern Schostakowitschs *Neunte* bereits wegen ihrer frappanten Kürze als eine Art *Anti-Eroica* verstehen, quasi als Zurücknahme der *Eroica*. Und es gibt noch mehr, was in diese Richtung weist.

The image shows a musical score for the beginning of the 9th Symphony by Shostakovich, measures 1 through 7. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello) and a Flute. The tempo is marked 'Allegro' with a metronome marking of 152. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 2/2. The score begins with a dynamic of *p* (piano) and a *marcato* marking. The Violin I part features a prominent melodic line with a *arco* marking. The Flute part enters in measure 7 with an *Isolo* marking. The score includes various dynamic markings such as *p*, *marcato*, *arco*, *piu:*, *cresc.*, and *f*.

Notenbeispiel 1: Schostakowitsch, Beginn der 9. *Symphonie* op. 70

Das Hauptthema (Notenbeispiel 1) beginnt geradezu demonstrativ mit einer Dreiklangsbrechung und verweist damit auf die Tradition der Wiener Klassik, *Es-Dur* als Hörner- und Trompetentonart zu behandeln und in *Es-Dur* vorzugsweise mit Dreiklangsmotivik zu komponieren (selbst in Kammermusikwerken ohne Bläser). Gegenüber dem, was in der Wiener Klassik bei einem derart rhythmisierten Thema üblich war, ist allerdings die Bewegungsrichtung umge-

kehrt zu fallender Richtung. Die nach traditionellen Maßstäben ‚richtige‘ Fassung folgt aber sogleich – wie zur Korrektur: die diastematische Umkehrung zu einer aufsteigenden ‚Rakete‘ statt einer abstürzenden, wie sie der Beginn zeigt.

Festzuhalten bleibt, daß das scheinbar so harmlos-klassizistische Thema im Grunde mit der Umkehrungsgestalt der Motivik beginnt, also nach Kategorien des 18. Jahrhunderts falsch und so, daß die heroische Qualität einer solchen Dreiklangsmotivik in *Es*-Dur gerade nicht zum Tragen kommt. Dazu kommt, daß sich sowohl der Vordersatz als auch der Nachsatz des ersten Achttakters von *Es*-Dur nach *c*-Moll wenden, die heroische Tonart also sofort in dunklere Regionen ziehen, wenn auch jeweils nur für einen Moment. Und daß an der geradezu provozierend diatonischen Melodik des Beginns etwas nicht in Ordnung ist, scheint auch der fünfte Takt zu signalisieren: das akzentuierte, getrillerte *ges* – der erste chromatische und leiterfremde Ton, der Tritonus zum in Takt 3 erreichten *c*-Moll<sup>12</sup>. Ein störend dreinfahrender, häßlicher Ton, der jedenfalls davor warnt, den Beginn als ungebrochen klassizistisch wahrzunehmen (und der auch noch Folgen haben wird für den Satz).

Freilich: Wer weniger genau hinschaut und -hört, wird diese Musik – und die ganze Exposition dieses Satzes – als unbeschwerte, heitere, auch in ihren harmonischen Brüchen und Irrwegen witzige Musik wahrnehmen, vergleichbar der *Symphonie classique* von Prokofjew. Auf diese scheint insbesondere das Seitenthema, sogar beinahe zitathaft, zu verweisen (Notenbeispiel 2), ohne daß allerdings die Unterschiede übersehen werden sollten. Prokofjews Seitenthema des ersten Satzes ist ein graziöses Marschthema der Violinen, *con eleganza* an der Bogenspitze zu spielen und humoristisch begleitet von den Staccato-Vierteln des Fagotts und der Kontrabässe. Auch Schostakowitsch schreibt an dieser Stelle einen witzigen Marsch, in Syntax, Faktur und auch Motivik ganz ähnlich. Freilich wird er bereits falsch vorbereitet: Die Überleitung zum Seitensatz endet (vor Ziffer 6) mit einem Halbschluß auf *e*, bereitet also die gänzlich verkehrte, von *Es* einen Tritonus entfernte Tonart *a*-Moll vor. Doch mit Brachialgewalt korrigieren (und ignorieren) dies Posaunen, Schlagwerk und Streicher, indem sie einfach *fortissimo* eine Marsch-Begleitung in *B*-Dur beginnen. *B*-Dur ist nun der Sonatentheorie nach zwar die richtige, nämlich die Oberquinttonart zu *Es*, steht so aber in einem Neapolitanerverhältnis zum eigentlich angesteuerten *a*-Moll – in einem harmonischen Verhältnis also, dem historisch der Klageeffekt eingeschrieben ist.

<sup>12</sup> Dieses *ges* erinnert sehr an den ersten chromatischen Ton von Beethovens *Eroica*, das *cis* im fünften Takt der Themenmelodie.

Die unpolitisch Heitere?

43

Picc. *solo* *f*

Tr-ni *ff* *p sub*

Timp. *f* *pp sub*

Tr-lo *p*

Tr-ro *f* *pp sub*

VI. I *pizz.* *ff* *p sub.*

VI. II *pizz.* *ff* *p sub.*

Va. *pizz.* *ff* *p sub.*

Vc. *pizz.* *ff* *p sub.*

Cb. *pizz.* *ff* *p sub.*

49

Picc. *f*

Tr-ni

Timp.

Tr-lo

Tr-ro

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

Notenbeispiel 2: Schostakowitsch, 9. Symphonie, I. Satz, Übergang zum Seitenthema (T. 43ff.)

Daß nach dieser pompösen Vorbereitung dann nur ein höchst dürrtig instrumentiertes Marsch-Thema folgt, geblasen allein von der Piccoloflöte, ist eine weitere, witzige Überraschung, die jeden Hörer schmunzeln läßt. Und doch ist die Situation eine andere als bei Prokofjew. Anders als dieser evoziert Schostakowitsch mit seiner Instrumentation eine Militärkapelle, wenn auch keine normale, sondern eine höchst dürrtliche, der fast alle Holzblasinstrumente, die tragenden Melodieinstrumente also, abhanden gekommen sind. Die zeitgeschichtlichen Umstände bei der Uraufführung legen als Interpretation nahe: Es ist eine heimkehrende Militärkapelle, die gleichsam auf dem letzten Loch bläst, weil die meisten ihrer Musiker im Krieg gefallen sind. Man müßte den witzigen Marsch so gesehen eigentlich als einen höchst traurigen wahrnehmen. Aber auch eine andere Assoziation ist möglich: die an den parodistischen Einsatz von Marschmusik im Zirkus zur Untermauerung einschlägiger Clown-Szenen. Und es ist sogar verbürgt, daß dem Komponisten bei dieser Sinfonie an gewissen Stellen die Assoziation von Zirkusmusik ausgesprochen wichtig war: Überliefert ist nämlich, daß Schostakowitsch bei den Proben zur Uraufführung äußerst aufgeregt im Saal umherging und dabei ständig „Zirkus, Zirkus“ vor sich hersagte, als wolle er dem Dirigenten den Sinn seiner Musik suggerieren<sup>13</sup>.

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 regimetreuen 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.

Damit soll die Heiterkeit gar nicht wegdiskutiert werden, die die Musik trotz alledem ganz unmittelbar ausstrahlt, zumal im Vergleich mit den vorausgehenden Symphonien. Die eingebauten Irritationen sollten einen aber aufhorchen lassen, und für das Verständnis des Satzes ist das, was nach der Exposition folgt, sogar noch wichtiger. Wer meint, er hätte mit der Exposition den Satzcharakter bereits erfaßt (und die bei Schostakowitsch singuläre Wiederholung der Exposition scheint einen in diesem Glauben noch zu bestätigen), der liegt jedenfalls falsch. Manche Karten dieses Spiels deckt erst die Durchführung auf.

<sup>13</sup> Vgl. Meyer, *Dmitri Schostakowitsch*, S. 317 (sich auf einen Bericht von Raissa Gleser berufend).

So verwandelt sich etwa am Beginn der Durchführung plötzlich auch das Hauptthema in einen Marsch: keinen ironisch-gebrochenen à la Zirkusmusik wie beim Seitenthema allerdings, sondern einen sehr massiven und affirmativen, gespielt *fortissimo* nahezu vom ganzen Orchester und so instrumentiert, daß der Begleitsatz beinahe die Melodie erdrückt. Der neue Marsch steht in *Ges*-Dur und (nach einer kleinen Ausweichung) bei der Themenwiederholung in *Fis*-Dur. Damit gibt ihm Schostakowitsch als Grundton genau jenen Ton *ges*, der im Hauptthema am Satzanfang der störende, falsche, gewissermaßen unsaubere Trillerton war – ein subtiler Hinweis wohl darauf, daß dieser massive Militärmarsch, der nun auch das harmlose Hauptthema in den Bann des Militärischen zieht, auf einer falschen oder brüchigen Basis steht. Die Negativität des Trillertons *ges* aus Takt 4 wird wenig später deutlich herausgestellt an der häßlichsten Stelle des Satzes, bei Ziffer 14. Die Posaunen und Hörner allein spielen hier zweimal *fortissimo* die Hauptthementakte 3 und 4, extrem forciert und akzentuiert, wobei die ‚Falschheit‘ des ominösen Tons und die Tritonusrelation von den hier dissonant hinzutretenden sordinierten Trompeten noch zugespitzt werden.

Es folgt in der Durchführung (Ziffer 15) eine Transformation des Seitenthemas zu einem lärmenden Marsch, nun ebenfalls in *Fis*-Dur, also auf dem negativ konnotierten Trillerton platziert. Statt allzu dürftig instrumentiert und witzig-ironisch wie in der Exposition, erklingt der Marsch nun im Gegenteil allzu massiv, melodisch verzerrt und obendrein noch falsch, quasi bitonal harmonisiert, so daß er bedrohliche, ja dämonische Züge bekommt. Der Rhythmus der hinzutretenden Militärtrommel zieht dann bereits nach zehn Takten alles in seinen Bann, läßt selbst die Violinen in *Fortissimo*-Oktaven ‚trommeln‘. Das Militärische erfaßt gleichsam auch die Zivilgesellschaft und zwingt alles unter sein Diktat. Von einer Zirkussphäre bleibt keine Spur mehr; die Musik ist gewissermaßen in der harten Realität angekommen und hat jede heitere, ironische Komponente verloren. Nicht zufällig tut sich daraufhin die Reprise lange schwer, den (scheinbar) unbeschwerten Charakter der Exposition zu restituieren: Die Instrumentation ist hier sehr viel lauter als in der Exposition – nun überhaupt nicht mehr an Haydn gemahnend –, und ständig funken aggressive Fanfarenquarten der Posaunen dazwischen und versuchen die Musik aus dem Konzept zu bringen.

Zwar kommt dann im Seitensatz noch einmal so etwas wie Zirkusatmosphäre zum Zuge, wobei die Piccoloflöte durch die Solovioline ersetzt wird. Doch die wiedergewonnene echte oder nur scheinbare Heiterkeit weicht am Satzschluß wieder bitterem Ernst: einer erneut sehr massiven, dröhnend lauten Fassung des Marschthemas, in der die Marschmusik obendrein durch den Wechsel zum Dreivierteltakt völlig aus dem Tritt gerät (Ziffer 27). Die Melodie des Seitenthemas wird, wie schon in der Durchführung, intervallisch verzerrt und mit einem terzlosen Pseudophrygisch harmonisiert – der Baß wechselt ständig chromatisch zwischen *es* und *fes*.

Ebenso dissonant ist die Schlußkadenz: Sie besteht aus einer verzerrten, bitonalen Variante des Hauptthemenkopfs in den zwei Trompeten, begleitet von hochdissonanten Trillern (die an das falsche *ges* im Hauptthema erinnern), und kippt erst im letzten Moment in die Tonika um. Selbst die letzten zwei Takte bringen dabei noch einen ironischen Clou: eine Trompetenfanfare in reinem, ungetrübten *Es-Dur*, wie man sie in diesem Satz gewiß nicht mehr erwartet hätte.

Der ganze Satz ist also voll von Marschanklängen, und dies, obwohl er so harmlos klassizistisch, so gar nicht marschmäßig beginnt. Doch es sind immer die falschen Marschintonationen, die zustande kommen: 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. Insofern nimmt der Satz durchaus Stellung zum Thema Krieg und Sieg, doch stets in negativer Weise, kritisch statt affirmativ, anklagend statt feiernd. Heroisch wirken eigentlich nur die allerletzten beiden Takte: Sie beenden den Satz mit jener Art von Fanfarenmusik, die Stalin sich in der erwarteten Siegessymphonie durchweg gewünscht haben wird, und sind doch auch voller Ironie, ein musikalisches Augenzwinkern angesichts der Erwartungen, die eine *Es-Dur*-Symphonie zum Kriegsende und Sieg über Hitler geweckt hatte.

Politisch an diesem Satz ist also nicht, daß er das Zeitgeschehen im Jahr 1945 ignorieren würde. Im Gegenteil: Er spiegelt zutiefst die Militarisierung der Gesellschaft wider und ist voll vom Nachhall der Tritte der Militärparaden zur Feier des Sieges. Doch 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. Dies gilt in verschiedener Weise auch für die übrigen Sätze der Sinfonie (was im Rahmen dieses Beitrags freilich nur angedeutet werden kann).

\*

Der langsame zweite Satz steht nicht in *c*-Moll, der Tonart des *Eroica*-Trauermarschs, sondern in *h*-Moll – gleichsam einem um einen Halbton versetzten, abgesunkenen *c*-Moll. Damit entspricht die Tonart der Trauertonart par excellence in der russischen Symphonietradition, ist *h*-Moll doch die Tonart von Tschajkowskij's „sinfonischem Requiem“ (Thomas Kohlhasse), der mit einem *Adagio lamentoso* in *h*-Moll schließenden *Sechsten Symphonie* op. 74

(*Pathétique*)<sup>14</sup>. Daß es sich bei der weitgespannten, nur äußerst sparsam von Pizzicato-Tönen der Bässe begleiteten Klarinettenmelodie, mit der Schostakowitschs zweiter Satz beginnt (Notenbeispiel 3), um einen großen Klagegesang handelt, dürfte kaum zu bezweifeln sein. Trotz des vorgezeichneten 3/4-Takts ist auch die Sphäre eines Trauermarsches nicht fern, schreitet der Satz doch quasi schleppend in ganztaktigen Impulsen einher, die von den Baßtönen markiert werden, durchsetzt von Pausen und einzelnen 4/4-Takten, in denen der Schritt jeweils für einen Moment stockt. In den Quartsprüngen der Bässe scheinen die martialischen Posaunenquarten des ersten Satzes nachzuklingen, aber auch die Quartschleifer der Kontrabässe von Beethovens *Eroica*-Trauermarsch. Trauermarschcharakter eignet dann fast noch mehr dem von gedämpften Streichern über einem langsamen Wechselbaß gespielten zweiten Thema, das geprägt ist von gequält wirkender Chromatik. Mit *f*-Moll markiert es die Tritonusdistanz zur Grundtonart, gewissermaßen die um einen Halbton abgesunkene Tonart der Oberquinte.

Notenbeispiel 3: Schostakowitsch, 9. *Symphonie*, Beginn II. Satz

Nach dem clownesken dritten Satz – einem Presto in *G*-Dur, dessen forciertes Fröhlichkeit im Kontext der anderen Sätze kaum zu trauen ist – greift der vierte Satz (der im Grunde eine langsame Einleitung zum Finale ist) die Trauersphäre des zweiten Satzes wieder auf (Notenbeispiel 4). Die Grundtonart sinkt gegenüber *h*-Moll nochmals um einen Halbton ab, nach *b*-Moll, einer Tonart, der traditionell wohl noch stärker Todessemantik zukommt<sup>15</sup>. Eingeleitet durch aggressive, dröhnende Posaunenphrasen, in denen man (transponiert) den Tritonus-Gang aus dem Hauptthema des ersten Satzes wiedererkennen kann, erklingt hier ein Rezitativ des Fagotts in forciertes, fast gequält klingender Alt-Tenor-

<sup>14</sup> Vgl. Peter I. Tschaikowsky, *Sinfonie Nr. 6 h-Moll op. 74, Pathétique. Taschenpartitur mit Einführung und Analyse*, hg. v. Thomas Kohlhasse, München und Mainz 1983; Wiederabdruck von Kohlhasse Analyse in: Čajkovskij-Studien 2 (1996), S. 73-125.

<sup>15</sup> So ist *b*-Moll etwa die Tonart des Leichenkondukts im 3. Akt von Wagners *Parsifal* und des *Requiem* op. 89 von Antonín Dvořák.

Lage. Todessemantik verkörpert auch der mit einem Stock angeschlagene Bekkenschlag, 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.

Notenbeispiel 4: Schostakowitsch, 9. *Symphonie*, Beginn IV. Satz

Gleich zweifach scheint dieses Largo auf Schostakowitschs *Achte Symphonie* bezogen und dort auf die Momente höchster Tragik und Trauer: In den Posaunenphrasen klingt von ferne das Passacaglia-Thema von deren Viertem Satz nach, und das sehr hoch geführte Fagott-Rezitativ knüpft latent an das tieftraurige Englischhorn-Rezitativ aus dem Kopfsatz der *Achten* an<sup>16</sup>. Zugleich beschwört die Musik aber auch die Einleitung zum Finale von Beethovens *Neunter*

<sup>16</sup> Koball stellt das Rezitativ darüber hinaus in die Reihe der „postkatastrophalen Monologe der Englischhörner und Oboen zahlreicher Symphonien Schostakowitschs“ (Koball, *Pathos und Grotteske*, S. 197).

*Symphonie* herauf: Schreckensfanfare und Instrumentalrezitativ – mit dem Unterschied allerdings, daß Schostakowitschs Rezitativ ganz gewiß nicht dazu aufruft, ‚freudenvollere‘ Töne anzustimmen. Es ist kein energisches Rezitativ der Celli, sondern eine resignativ gestimmte, traurige Weise in der Art des großen Englischhorn-Solos im 3. Aufzug von Wagners *Tristan und Isolde*.

Das Allegretto in *Es-Dur*, das dann den eigentlichen Finalsatz bildet, bringt scheinbar (wie bei Beethoven) die Aufhellung zu freudiger Gestimmtheit – aber eben doch nur bei oberflächlichem Hören. Die ein wenig tapsige Melodie der beiden Fagotte, die nun in normaler Fagottlage spielen dürfen, schlägt offenkundig einen tänzerischen Scherzando-Ton an<sup>17</sup>. Ferruccio Tammaro hat darauf hingewiesen, daß es sich hier um ein Zitat aus Schostakowitschs Filmmusik op. 41 zu Grigori Kosinzews und Leonid Traubergs Film *Maxims Jugend (Junost Maxima)* von 1934/35 handelt, aus der Begleitmusik zu einer kleinbürgerlichen Festszene, die wiederum eine in der vorrevolutionären Zeit sehr populäre Polka namens *Oira* verarbeitet<sup>18</sup>. Die Feierlaune, die aus dem Finalthema der *Symphonie* zu sprechen scheint, ist also insofern quasi eine aus zweiter Hand; sie artikuliert sich mit geborgtem Material und gerade nicht mit Musik, die dem Komponisten nach Kriegsende spontan aus der eigenen Feder floß. Hinzu kommt, daß Schostakowitsch das Hauptthema vertikal und horizontal in die Tritonusrelation *a-es* einspannt, deren negative Semantik die anderen Sätze deutlich genug definiert haben, womit die Heiterkeit zumindest als eine gebrochene oder gefährdete erscheint. Und wenn man die Fagott-Melodik vor der Folie der analogen Stelle in Beethovens *Neunter Symphonie* hört – als Gegenstück zur emphatischen, hymnisch singenden Freudenmelodie der Tutti-Celli und -Bässe im Finale –, dann kann man sie bestimmt nicht mehr als Durchbruch zu kollektiver Freude verstehen, sondern höchstens als Parodie, als Analogon zum Auftritt eines traurigen Clowns, der zur Erheiterung des Zirkuspublikums in komischer Weise an der Realität scheitert. (Man denke auch an die tragikomische Rolle, die das solistische Fagott gerade bei Beethoven immer wieder spielt, insbesondere in dessen *Achter Symphonie*.) Das irregulär in der Tonikaparallele *c-Moll* stehende, von den Streichern allein eingeführte Seitenthema des Finales wiederum (Ziffer 77) trägt Züge eines Marsches, schlägt mit seiner chromatisch im Tritonusrahmen fallenden Melodik aber einen deutlich klagenden Tonfall an und kippt an späterer Stelle, wie schon die Themen des Kopfsatzes, ins bedrohlich Martialische um.

<sup>17</sup> Vgl. Koball, *Pathos und Grotteske*, S. 198: „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.“ Das Bild wäre freilich eher umzukehren: Als Trauersänger zeigt das Fagott sein wahres Gesicht, im Finale setzt es eine komische Maske auf.

<sup>18</sup> Tammaro, *Le sinfonie di Sostakovič*, S. 145.

So kann Schostakowitschs Finale, genauer besehen, gewiß nicht als spontaner Ausdruck persönlicher Freude und Erleichterung des Komponisten über das Kriegsende gelten; vielmehr erscheint es in musikhistorischer Perspektive wie ein ironischer, hinter der komischen Maske zutiefst 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. Geschrieben ist die ganze Symphonie also sowohl gegen ihre Tonart, *Es-Dur*, als auch gegen ihre Nummer, die *Neun*. Gerade dadurch aber erweist sie sich als in hohem Maße zeitbezogenes und politisches Werk, als musikalische Kritik an jeder Verklärung des Krieges im Rausch der Siegesfeiern und als Musik, die nicht die siegreich Überlebenden, sondern die Toten in den Blick nimmt<sup>19</sup>. Daran, daß der Komponist den großen Sieg des Generalissimus Stalin angesichts der vielen Millionen von Todesopfern nicht als Grund zur Freude akzeptieren kann, läßt diese Symphonie – allem offenkundigen Humor zum Trotz – keinen Zweifel, wenn man nur genau genuginhört.

„Die meisten meiner Symphonien sind Grabdenkmäler“, hat Schostakowitsch einmal gesagt<sup>20</sup>. Vermutlich muß man sogar die vermeintlich heiterste und scheinbar am wenigsten politische seiner Sinfonien, die *Neunte*, diesen „Grabdenkmälern“ zurechnen.

<sup>19</sup> Etwas zu kurz greift insofern auch die ganz auf das Moment des Grotesken fokussierte Interpretation von Michael Koball, der von der „Unmöglichkeit einer musiksprachlichen Demaskierung“ überzeugt ist. Schostakowitsch wählt hier nicht nur durchweg „die Maske des Narren“, um so jede politische Stellungnahme zu verweigern (*Pathos und Groteske*, S. 201 und passim).

<sup>20</sup> Wolkow, *Memoiren*, S. 248.