

Der bedrohte Sinfoniker



Foto: FF-Archiv

Der letzte große Sinfoniker – für den ihn manche halten – war er mit Sicherheit nicht. Man denke nur an Henze. **Dmitrij Schostakowitsch**, der im September 100 Jahre alt geworden wäre, dürfte heute jedoch wohl der beliebteste Sinfoniker in der Nachfolge Gustav Mahlers sein. Eine Würdigung von Thomas Schulz.

Wie die Zeiten sich ändern: Noch in den 1970er Jahren rief die Erwähnung Dmitri Schostakowitschs in geschmackssicher sich dünkenden, musikalisch gebildeten Kreisen bestenfalls ein mitleidiges Lächeln hervor. Insbesondere bei den Protagonisten bzw. den Anhängern der damaligen Avantgarde galt der Komponist als „persona non grata“. So bemerkte etwa Luigi Nono im Jahre 1969, „daß Musik wie die von Schostakowitsch keine Zukunft hat und damit keine Funktion, weil sie technisch zu armselig ist und am Potential der heutigen Möglichkeiten vorbeigeht“. Und

Der Karrierestart des am 12. (25. nach neuer Zeitrechnung) September 1906 in St. Petersburg geborenen Schostakowitsch hätte kaum vielversprechender verlaufen können: Der junge Komponist war gerade einmal 18 Jahre alt, als er seine erste Sinfonie vollendete; nach der Uraufführung notierte deren Dirigent Nikolai Malko: „Ich habe das Gefühl, dass ich eine neue Seite in der Geschichte der Sinfonik aufgeschlagen und einen neuen großen Komponisten entdeckt habe.“ Bereits seit 1919 studierte Schostakowitsch am Leningrader Konservatorium und erfreute sich dort der besonderen Förderung Alexander Glasu-

Schostakowitschs Erste war ein rauschender Erfolg; schon machte das Werk den Namen seines Schöpfers über die Grenzen der Sowjetunion hinaus bekannt. Nun war diese Sinfonie gewiss eine beachtliche Talentprobe, doch formal wie harmonisch noch relativ konventionell angelegt. Schon bald sollte sich Schostakowitschs Tonsprache radikalisieren: Leningrad war in den 1920er Jahren ein Brennpunkt der Moderne; viele Komponisten aus dem Westen besuchten die Stadt, und viele Schlüsselwerke der musikalischen Avantgarde gelangten in Leningrad zur Aufführung. Schostakowitsch sog diese Werke begierig auf und verarbeitete deren Elemente in seinen eigenen Kompositionen. Man muss sich ins Gedächtnis rufen, dass Experimente in der frühen, prästalinistischen Phase der Sowjet-Ära auch durchaus gefördert wurden – besonders, wenn sie mit der herrschenden politischen Ideologie Hand in Hand gingen. So schuf Schostakowitsch in den Jahren 1927 bzw. 1930 seine Sinfonien Nr. 2 und 3 mit den Untertiteln „An den Oktober“ bzw. „Der 1. Mai“. Es sind seltsam zwiegesichtige Werke, besonders aufgrund der bombastischen Chor-Finali. Doch eignet ihnen durchaus eine gewisse Faszination: Sie spiegeln etwas von der fieberhaften Aufbruchsstimmung wider, welche die Künstler damals noch beherrschte.

Schostakowitschs erste Sinfonie war ein rauschender Erfolg

in einer Rezension einer Neuauflage der fünfzehnten Sinfonie war allen Ernstes zu lesen, Schostakowitsch verbreite in seiner Musik „ungebrochen die Illusion einer heilen Welt. So fragt man sich denn auch [...] nach dem Sinn eines solchen Schöpfertums (andere Vokabeln fallen einem da nicht ein). Rechnete man ihn zu den Producern altmodischer gehobener Unterhaltung, könnte sein Werk eine mildere Beurteilung erfahren [...]. Dem jedoch widersprechen er selber wie die Rubrik, in der er lexikalisch als ‚Sinfoniker‘ eingestuft wird“ (FONO FORUM 4/75).

Heute hingegen steht seine Bedeutung gerade als Sinfoniker außer Frage, und selbst Menschen, die ansonsten mit klassischer Musik wenig zu tun haben, lassen sich von seinen Werken faszinieren – und dies, obwohl Schostakowitschs Musik keineswegs leicht zu rezipieren ist. Dies ist nur einer der zahlreichen Widersprüche, die einem bei diesem Komponisten auf Schritt und Tritt begegnen. Schostakowitschs Leben war ein stetes Wechselbad von Erfolgen und existenzieller Bedrohung, und mehr als bei anderen Komponisten hat seine Biographie den Charakter der Musik mitbestimmt. Oder hören wir dies nur in Kenntnis dieser Biographie in seine Musik hinein?

nows. Obwohl dieser mit der Musik seines Schülers wenig anfangen konnte, erkannte er doch dessen enorme Begabung und verwandte sich erfolgreich um ein Stipendium für ihn. Nichtsdestoweniger musste Schostakowitsch, um seine Familie nach dem frühen Tode des Vaters finanziell zu unterstützen, als Stummfilmkumpianist Geld hinzuverdienen. Aus tiefster Seele verhasst, wie ihm diese Tätigkeit war, hat sie doch seine kompositorische Entwicklung zumindest teilweise geprägt.

Drei Legenden: (v.l.) Dmitrij Schostakowitsch mit Mstislaw Rostropowitsch und Gennadij Roshdestwenskij.



Foto: Ariola-Eurodisc

CD-Tipps

Historische Referenzen

Wie es sich für einen Komponisten gehört, der in den letzten Jahren einen ungeheuren Popularitätsschub erlebt hat, ist Schostakowitschs Œuvre auf dem Tonträgermarkt angemessen vertreten. Nichtsdestoweniger gibt es ein paar betrübliche Ausnahmen: Da der Katalog des russischen Labels Melodia in Deutschland nicht vollständig vertrieben wird, sind einige Referenzaufnahmen aus sowjetischen Zeiten zurzeit nicht erhältlich. Das betrifft beispielsweise Gennadij Roschdestwenskij's Einspielung der „Nase“ sowie die Gesamtaufnahme aller 15 Sinfonien mit Kyrill Kondraschin, die, trotz zum Teil höchstens mittelmäßiger Klangqualität und gele-

Vom Konzept her ähneln seine Interpretationen denen Kondraschins: Er wählt relativ rasche Tempi und scheut Extreme in der Gestaltung dynamischer Höhepunkte nicht, ohne dass man seine Musizierweise deswegen als effektbetont charakterisieren könnte. Es gibt nur einen Schwachpunkt: die oberflächlich und leichtgewichtig geratene Fünfte, in der auch das Orchester nicht zu überzeugen vermag (11 CDs, Brilliant Classics). Einen völlig anderen Weg beschreitet Bernard Haitink. Er war der erste „Westler“, der – mit verschiedenen Orchestern – sämtliche Schostakowitsch-Sinfonien einspielte (11 CDs, Decca/Universal). Haitink blickt quasi „von außen“ auf Schostakowitsch. Der politische bzw.

der Energie. Exzessen in Dynamik und Tempogestaltung ist er eher abgeneigt. Besonders die mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks (dessen Chefdirigent Jansons seit 2003 ist) entstandenen Aufnahmen zeichnen sich durch ein extrem dynamisches und transparentes Klangbild aus.

Die Streichquartette

Schostakowitschs fünfzehn Quartette enthalten vielleicht das Beste, mit Sicherheit jedoch das Persönlichste, was er geschrieben hat. Gerade in den letzten Jahren sind einige wunderschöne Gesamtaufnahmen entstanden. Lange Zeit war für mich die Einspielung mit dem englischen Brodsky Quartet unübertroffen (6 CDs, Warner). Die vier Musiker gehen in jedem Satz aufs Ganze, sitzen quasi pausenlos auf der Stuhlkante und beweisen oft auch Mut zur Hässlichkeit. Man höre etwa den Klang geworde-



gentlich allzu unwirscher Tempi, in ihrer bis zum Bersten gespannten Energie bis heute unübertroffen ist. Nicht erhältlich ist momentan auch die bei EMI veröffentlichte Einspielung sämtlicher Quartette mit dem Borodin-Quartett. Der erste Zyklus des Ensembles (der nur die ersten 13 Quartette enthält) wurde allerdings wieder veröffentlicht (Chandos/Codaex) und ist für jeden unverzichtbar, dem diese Werke am Herzen liegen. Zumindest einige Aufnahmen einzelner Sinfonien mit Jewgenij Mrawinskij, der ab der von ihm geleiteten Uraufführung der Fünften als Schostakowitschs bevorzugter Dirigent galt, liegen bei verschiedenen Labels vor, etwa die Achte (BBC/MusikWelt) oder die Zehnte (Warner). Und gottlob gibt es zumindest eine CD, auf der Schostakowitsch als Pianist zu hören ist – im Klavierquintett und dem Klaviertrio Nr. 2 (Doremi/MusikWelt). Zu guter Letzt sei noch auf Mstislav Rostropowitschs Einspielung der „Lady Macbeth“ aufmerksam gemacht, mit Rostropowitschs Ehefrau Galina Wischnewskaja in der Titelrolle (EMI).

Die Sinfonien

Kyrill Kondraschins zurzeit nicht greifbare Gesamtaufnahme der Sinfonien hat in Rudolf Barschais Zyklus mit dem Kölner Rundfunk-Symphonieorchester einen würdigen Nachfolger gefunden. Wie Kondraschin war Barschai mit dem Komponisten befreundet – er leitete die Uraufführung der vierzehnten Sinfonie – und wusste sehr genau Bescheid über dessen Vorstellungen betreffs Tempowahl und Agogik.



autobiographische Subtext bleibt außen vor; eine gewisse Sachlichkeit rangiert bei Haitink vor permanenter Hochspannung. Dieses Konzept hat durchaus seine Meriten, indem nämlich Werke, die vorher als plakativ verlästert waren – etwa die „Leningrader“ und die Elfte – von Haitink in ihren sinfonischen Dimensionen erkannt und präsentiert werden. Höhepunkt des Zyklus ist für mich die Achte und vor allem die Nummer 14, die Haitink als Einziger in der mehrsprachigen Version singen lässt – von keinen Geringeren als Julia Varady und Dietrich Fischer-Dieskau. Den „goldenen Mittelweg“ zwischen Kondraschins und Barschais Weißglut und Haitinks Sachlichkeit wählt Mariss Jansons, dessen im Laufe vieler Jahre mit mehreren Orchestern entstandener Zyklus jetzt vollendet ist (10 CDs, EMI). Auch Jansons kannte Schostakowitsch persönlich und arbeitete zudem intensiv mit Jewgenij Mrawinskij und den Leningrader (später St. Petersburger) Philharmonikern zusammen. Sein Schostakowitsch-Stil verbindet strukturelle Übersicht mit zupacken-

nen Exorzismus im „Allegretto furioso“ des Quartetts Nr. 10. Dass es allerdings auch anders geht, zeigt die soeben veröffentlichte Gesamtaufnahme mit dem Rasumowsky-Quartett (6 CDs, Oehms). Die Musiker orientieren sich an der neuen Schostakowitsch-Gesamtausgabe und arbeiten diverse Korrekturen in ihre Interpretationen ein, für die sie vom Schostakowitsch-Sohn Maxim höchstes Lob erhielten. Bei ihnen klingt Schostakowitsch entspannter als gemeinhin üblich; man merkt, hier ist keinerlei Überzeugungsarbeit durch Außermusikalisches mehr nötig, die Werke werden konsequent als Kammermusik interpretiert. Referenzwert beansprucht schließlich der Schostakowitsch-Zyklus des Danel-Quartetts (Fuga Libera/Note 1, siehe FF 8/06). Die Danels verbringen wahre Wunder an Ensemblegeist und Klangkultur, sie eröffnen in beinahe jedem Opus neue Dimensionen, scheuen die Schmerzgrenze nicht und verschmähen dennoch – im Gegensatz zu den Brodskys – die Brutalität um ihrer selbst willen.



Foto: Ariola-Eurodisc

Schüler der Klasse von Professor Leonid Nikolajew 1920 in Petrograd (St. Petersburg): Zweiter von links ist Dmitri Schostakowitsch, daneben Maria Judina, rechts unten sieht man Wladimir Sofronitzki, daneben Professor Nikolajew.

Es soll nicht unerwähnt bleiben, dass Schostakowitsch zu dieser Zeit auch viel niveauvolle Unterhaltungsmusik schuf, etwa in den Balletten oder in der beliebten „Tea for Two“-Paraphrase „Tahiti Trot“. Dazu war er sich nie zu schade – wie er auch die angenehmen Seiten des Lebens, entgegen seinem vorherrschenden einseitigen Image als „Schmerzemann“, durchaus zu schätzen wusste: So war er zeitlebens ein großer Fußballfan, der über die Ergebnisse der Spiele seiner Liebingsmannschaften gewissenhaft Buch führte.

Als wichtigstes Werk von Schostakowitsch kann seine 1930 uraufgeführte Oper „Die Nase“ nach einer Erzählung von Nikolai Gogol gelten. Klangliche Experimente sind hier auf die Spitze getrieben – so gibt es, Jahre vor Varèses „Ionisation“, ein ausschließlich für Schlagzeug gesetztes Zwischenspiel –, und Schostakowitschs Begabung zur Groteske findet hier ihre wohl reinste Ausprägung. Doch mit diesem Werk begann auch der Ärger, dem er sich fortan immer wieder ausgesetzt sah: Neben Applaus setzte es auch schwere Kritik; ein Rezensent bezeichnete die Oper als „Handgranate eines Anarchisten“.

Dies war aber noch gar nichts im Ver-

gleich zu dem, was den Komponisten im Zusammenhang mit seiner zweiten Oper „Lady Macbeth von Mzensk“ erwarten sollte. Das Libretto nach einer Novelle von Nikolai Leskow thematisiert eine wahre Antiheldin – die Kaufmannsgattin Katerina, die, der Enge und Bürgerlichkeit ihrer Umgebung überdrüssig, sich einen Knecht zum Liebhaber nimmt, mit diesem gemeinsam ihren Ehemann mit samt Schwiegervater umbringt und schließlich, nachdem das Verbrechen entdeckt wurde, ihr Leben in der Verbannung beendet. Im Gegensatz zu Leskow

hielt, bis Josef Stalin eine Aufführung besuchte und schon bald angewidert wieder verließ. Kurz darauf, im Januar 1936, erschien in der „Prawda“ jener berühmte Artikel „Chaos statt Musik“, höchstwahrscheinlich auf Stalins direktes Geheiß, in dem der Oper „kleinbürgerliche Sensationslüsternheit“ sowie „nervöses und neurotisches Gekreische“ vorgeworfen wurden. Es handelte sich nicht einfach um eine Kritik, sondern um eine unverhüllte Drohung, die ernst zu nehmen war: „Dies ist ein Spiel mit ernsthaften Dingen, das böse enden kann.“

„Chaos statt Musik“ lautete 1936 das Urteil über „Lady Macbeth“

solidarisiert sich Schostakowitsch mit dieser Frau. Für ihn ist sie Opfer des reaktionären Spießertums und seiner männlichen Repräsentanten. Musikalisch gibt sich die „Lady Macbeth“ wesentlich ausgeglichener als ihre Vorgängerin und denkt besonders die Figur der Katerina mit tief empfundener Lyrik. Nach ihrer Uraufführung 1934 trat sie einen weltweiten Siegeszug an – der so lange an-

Es war eine Zeit, in der Künstler und Intellektuelle ebenso wie politisch missliebige Personen gnadenlos verfolgt und umgebracht wurden. Viele Freunde und Kollegen Schostakowitschs zählten zu den Opfern, und auch der Komponist selbst musste jederzeit damit rechnen, verhaftet zu werden. Er tat jedenfalls gut daran, die vierte Sinfonie, die für 1936 zur Uraufführung vorgesehen war, zu-

rückzuziehen; dieses Werk, eine in jeder Hinsicht extreme Komposition, hätte sein Schicksal wohl endgültig besiegelt. Stattdessen sorgte die fünfte Sinfonie 1937 für Schostakowitschs Rehabilitierung. Oberflächlich betrachtet, erfüllt sie die Forderungen des vorgeschriebenen „Sozialistischen Realismus“ nach Eingängigkeit und „optimistischer“ Grundhaltung; zwischen den Zeilen jedoch präsentiert sie sich als Bestandsaufnahme der Schwierigkeiten und Ängste, die der Komponist durchzustehen hatte. Der scheinbare Jubel der letzten Takte hat auch seine dunkle Seite – eine Zweideutigkeit, die Schostakowitschs Musik lange begleiten wird. Das Publikum der Uraufführung verstand die Botschaft und reagierte mit Begeisterungstürmen; zu derartigen Szenen sollte es bei Premieren von Werken Schostakowitschs in Zukunft immer wieder kommen. Kompositorisch bedeutet die Fünfte eine Wende im Schaffen Schostakowitschs – weg vom Experiment, hin zur klassischen Form, die er jedoch stets mit neuem Inhalt zu füllen wusste.

Einen weiteren internationalen Erfolg errang der Komponist mit seiner siebten Sinfonie, die er 1941 während der Blockade von Leningrad komponierte. Mit ihrer ausgedehnten, nach dem Muster von Ravels „Boléro“ aufgebauten Marsch-

episode im ersten Satz blieb die „Lenigrader“ lange Zeit Schostakowitschs berühmtestes Werk – aber auch sein am häufigsten missverstandenes.

Im Jahre 1948 erwartete Schostakowitsch neuer Ärger. Ihm und vielen seiner Kollegen wurden vom Parteibonzen Schdanow die Leviten gelesen: „Volks-

dem er zu Papier brachte, was ihn innerlich bewegte, und zugleich seine kompositorische Technik weiter verfeinerte. Die – zumindest vorläufige – große Befreiung brachte Stalins Tod im Jahre 1953. Schostakowitschs zehnte Sinfonie kann als Dokument der Selbstbehauptung verstanden werden. Am Schluss triumphiert

„Volksfremder Formalismus“ lautete 1948 der Vorwurf

fremder Formalismus“ lautete der Vorwurf. Im Falle Schostakowitschs richtete sich der Zorn der Funktionäre insbesondere gegen dessen 1945 komponierte neunte Sinfonie – statt der erwarteten Jubelhymne auf den „großen Sieger“ Stalin eine burschikose Sinfonietta mit deutlich sarkastischen Untertönen und als solche ein Dokument des subversiven Widerstandsgeistes des Komponisten. Der als „Formalist“ Geschmähte verlor alle Ämter. Äußerlich ungerührt, schrieb er Filmpartituren, um überleben zu können – Stalin schätzte ihn als Filmkomponisten durchaus, und der Film war ein wichtiges Propagandamittel. Ansonsten arbeitete er für die Schublade. Verstärkt widmete er sich dem Genre des Streichquartetts, in

sein musikalisches Monogramm – D, Es, C, H –, das von nun an öfter in seiner Musik auftauchen sollte.

1960 ist Schostakowitsch – unter Zwang, wie er selbst berichtet – in die kommunistische Partei eingetreten. Seine offiziellen Ämter übte er teils widerwillig aus, nutzte sie aber stets dazu, bei der Rehabilitierung von in Ungnade gefallenen Musikern zu helfen und junge, unkonventionelle Komponisten, etwa Edison Denissow, zu unterstützen. Noch einmal bekam er Schwierigkeiten mit dem Regime, als er in seiner dreizehnten Sinfonie Texte des Dichters Jewgenij Jewtuschenko vertonte, die sich explizit gegen Antisemitismus und Opportunismus richten. Doch ansonsten ließ man

Buch-Tipps

Schostakowitschs „Memoiren“, herausgegeben von Solomon Volkow, sind vor einigen Jahren in einer aktualisierten Version als Taschenbuch neu herausgegeben worden (List). Was immer man auch über das nach wie vor umstrittene Buch denken mag: Es handelt sich um faszinierenden Lesestoff, der

verstörende Einblicke in das Leben unter einer Diktatur vermittelt. Der bittere, anklagende, gelegentlich sarkastische Ton ist uns aus Schostakowitschs Musik bekannt – auch wenn die Worte selbst vielleicht nicht alle authentisch sind.

Im Jahre 1986 veröffentlichte Bernd

Feuchtners sein Buch „Und Kunst geknebelt von der groben Macht“. Auch dieser Band liegt in einer Neuausgabe vor (Bärenreiter/Metzler). Feuchtners setzt Schostakowitschs Musik in Bezug zu seiner Biographie und den politischen Ereignissen, und dies auf durchaus spannende Weise. Zu seiner Zeit war dieses Buch wichtig, weil es das damals noch vorherrschende Schostakowitsch-Bild hinterfragte und entkräftete; heute ist man eher in der Lage, Schostakowitschs Musik auch ohne detaillierte Kenntnis spezieller biographischer Ereignisse zu goutieren. Trotzdem: sehr lohnenswerte Lektüre. Niemand, der sich für den Komponisten interessiert, kommt um Krzysztof Meyers Schostakowitsch-Biographie herum (Atlantis/Schott). Meyer war mit dem Komponisten befreundet, ist ebenfalls Komponist sowie ein profunder Kenner von Schostakowitschs Œuvre. Sein Buch bietet, kurz gesagt, die beste Möglichkeit, diese faszinierende Figur kennen zu lernen, denn es verbindet höchste Kompetenz mit der Abwesenheit von Ideologien jedweder Art.





Ein „willfähriger Staatskomponist“ oder ein Opfer des Regimes?

ihn in Ruhe. In seinem Spätwerk verbott sich Schostakowitsch jegliche Kompromisse; diese Musik gibt sich schroff, asketisch, dissonant; aufs Wesentliche konzentriert. Und: Sie spricht – ein Tabu für die Doktrin des „Sozialistischen Realismus“ – ungeschönt und in verstörender Ausschließlichkeit vom Tod: im fünfzehnten Streichquartett etwa, das ausschließlich aus langsamen Sätzen besteht, und besonders in der vierzehnten Sinfonie, einer elfsätzigen Kantate nach Texten von Garcia Lorca, Apollinaire, Kuchelbecker und Rilke, orchestriert ausschließlich für Streicher und Schlagzeug. Sein letztes Werk, die Bratschensonate, spannt den Bogen zurück zu den Anfängen, wenn am Schluss das Anfangsmotiv der Klaviersuite op. 6 ertönt, die Schostakowitsch als Fünfzehnjähriger dem Andenken seines Vaters widmete.

Noch Jahre nach seinem Tode am 9. August 1975 beurteilte man Schostakowitsch im Westen abschätzig als „willfährigen Staatskomponisten“. Die Wende in der westlichen Schostakowitsch-Rezeption wurde 1979 durch die Veröffentlichung der von Solomon Wolkow edierten Memoiren des Komponisten eingeleitet. Die Authentizität dieses Textes ist bis heute nicht eindeutig bewiesen, und der Platz reicht an dieser Stelle nicht aus, um über das Für und Wider zu diskutieren. Fest steht jedoch, dass Schostakowitsch in diesem Buch als ein anderer vor uns steht als der, den man sich bislang

vorgestellt hatte: nicht Mitläufer, sondern Opfer des Regimes und zudem ein unbeugsamer Humanist. Prompt begann man, in seiner Musik zwischen den Zeilen zu lesen und Werke, die man bislang geschmäht hatte, als „Dokumente inneren Widerstands“ hoch zu loben. So erfreulich diese Tatsache einerseits ist, so wenig tut man der Musik Schostakowitschs einen Gefallen, wenn man jedes Werk auf sein Protest-Potential oder seinen versteckten autobiographischen Gehalt hin untersucht. Diese Musik, vielschichtig wie sie ist, öffnet sich vielen Interpretationen und vermag darüber

Die humanistische Dimension wirkt direkt auf den Hörer

hinaus aus sich selbst heraus zu überzeugen und zu begeistern.

Zumindest in Deutschland hat auch der große Schostakowitsch-Zyklus in Nordrhein-Westfalen 1984 viel zur Ehrenrettung des Komponisten beigetragen. Und hier war es vor allem die Eröffnungsrede von Wolfgang Rihm, die ein Fanal gesetzt hat. Dass sich ein Vertreter der Avantgarde, der deutschen zumal, rückhaltslos und leidenschaftlich für Schostakowitsch einsetzte, das war, im besten Sinne des Wortes, „unerhört“.

Warum aber nun begeistern wir uns heute für Schostakowitsch wie für wenige

andere Komponisten des 20. Jahrhunderts? Zum einen wohl deshalb, weil ungeachtet der Prophezeiungen musikalischer Auguren nach dem Zweiten Weltkrieg die klassischen Formen auch in unserer Zeit durchaus ihre Gültigkeit behalten – vorausgesetzt, ein Komponist ist in der Lage, diese immer wieder neu zu formulieren und frisch klingen zu lassen. Schostakowitsch konnte dies wie kaum ein Zweiter. Zudem mied er stilistischen Purismus und verknüpfte in seiner Musik auf gekonnte Weise „hohe“ und „niedrige“ Elemente – genau wie Gustav Mahler, den er sein Leben lang verehrte und der seine kompositorische Physiognomie in nicht geringem Maße prägte. Es nimmt nicht Wunder, dass eine solche stilistische Offenheit in unserem „Mahler-Zeitalter“ auf Anklang stößt. Nicht vergessen sollten wir auch Schostakowitschs Erfahrungen auf dem Gebiet der Filmmusik; in seiner Sinfonik, ja auch in seinen Quartetten finden sich narrative Elemente und filmschnittartige Techniken, die uns mit unserer Hörerfahrung auf diesem Gebiet unmittelbar ansprechen: Es wird eine Geschichte erzählt, deren Einzelheiten wir nicht kennen müssen, deren Dramatik sich jedoch direkt mitteilt. Das beinhaltet Extreme, gelegentlich auch Exzesse in der Darstellung menschlicher Emotionen: Verzweiflung, Angst und Trauer vor allem, aber auch überschäumende Ausgelassenheit – stets jedoch gefiltert durch die Konzentriert-

heit und, zumindest in den Werken der Reifezeit, absolute formale Stringenz von Schostakowitschs Tonsprache.

Die humanistische Dimension seines Œuvres, seine Fähigkeit, den Hörer ebenso mitzureißen wie tief zu erschüttern – und dies mit äußerster kompositorischer Souveränität –, verkörpert wohl einen großen Teil der Wirkung, die seine Musik auf den Hörer ausübt und von Anfang an ausgeübt hat. Davon spricht auch Wolfgang Rihm, wenn er sagt: „Ich spüre in dieser Musik etwas von der Kraft, die nur dann frei wird, wenn der gesamte Mensch gemeint ist.“ ■