

Sonderdruck aus:

Osnabrücker Jahrbuch
Frieden und Wissenschaft
14 / 2007

Soziale Sicherheit und Frieden

■ OSNABRÜCKER FRIEDENSGESPRÄCHE 2006

■ MUSICA PRO PACE 2006

■ BEITRÄGE ZUR FRIEDENSFORSCHUNG

Herausgegeben vom Oberbürgermeister der
Stadt Osnabrück und dem Präsidenten der
Universität Osnabrück

November 2008, ISBN 978-3-89971-390-9
V&R unipress

V&R  unipress

Inhalt

| | |
|-----------------------------------|---|
| Vorwort der Herausgeber | 7 |
| Editorial: | 9 |

I. OSNABRÜCKER FRIEDENSGESPRÄCHE 2006

| | |
|--|----|
| <i>Islamische Theokratie im Iran und anderswo – Kriegsgefahren und Friedens-Chancen</i> Mit Ruprecht Polenz, Udo Steinbach, Mohssen Massarrat | 19 |
|--|----|

| | |
|--|----|
| <i>Empörung in den Städten? – Welche Signale geben die Zusammenstöße in Frankreich?</i> Mit Herbert Schmalstieg, Marianne Rodenstein, Hartmut Häußermann | 43 |
|--|----|

| | |
|--|----|
| <i>Forum interreligiöser Dialog: Religion und Gewalt</i> Mit Muhammad Abdel Haleem, Jonathan Magonet, Franz Kamphaus | 65 |
|--|----|

| | |
|--|----|
| Milan Horáček, Brüssel / Straßburg und Prag <i>Europa sieht Deutschland: Tschechien und die Deutschen – 16 Jahre nach der Einheit</i> | 89 |
|--|----|

| | |
|--|-----|
| <i>Krise ohne Ende? Welchen Weg geht die marktwirtschaftliche Gesellschaft?</i> Mit Franz Müntefering und Kurt Biedenkopf | 103 |
|--|-----|

| | |
|--|-----|
| Ursula von der Leyen, Berlin <i>Familienpolitik als Zukunftspolitik: Möglichkeiten und Grenzen.</i> . . . | 123 |
|--|-----|

**II. MUSICA PRO PACE –
KONZERT ZUM OSNABRÜCKER FRIEDENSTAG 2006**

Stefan Hanheide, Osnabrück
*Über Dmitri Schostakowitsch: Sinfonie Nr. 13 b-moll »Babi Jar«
und Joseph Haydn: Sinfonie Nr. 44 e-moll »Trauersinfonie«* 143

III. BEITRÄGE ZUR FRIEDENSFORSCHUNG

*Grußwort zum Festakt anlässlich des 20-jährigen Bestehens der
Osnabrücker Friedensgespräche. Gehalten von Staatssekretär
Dr. Josef Lange, Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft
und Kultur, am 25. Oktober 2006* 153

Dieter Senghaas, Bremen
*Ist Frieden möglich? Festvortrag anlässlich des
20-jährigen Bestehens der Osnabrücker Friedensgespräche.
Gehalten am 25. Oktober 2006 in der Stadthalle Osnabrück* 157

Roland Czada, Osnabrück
*Sackgassen der Sozialpolitik. Integration und Ausgrenzung
im deutschen Wohlfahrtsstaat* 169

Hamideh Mohagheghi, Hannover:
*Interreligiös Lernen: Was macht den Alltag für Muslime
in Deutschland so schwierig?* 185

Alrun Niehage, Osnabrück
»Nachhaltige Familienpolitik« zwischen Anspruch und Realität 193

Rainer Werning, Köln
*18 Jahre nach dem Ende des Kalten Krieges:
Fragiler Frieden auf der koreanischen Halbinsel.* 209

IV. ANHANG

Referentinnen und Referenten, Autorinnen und Autoren 224
Abbildungsnachweis 230

Stefan Hanheide, Osnabrück

**Über Dmitri Schostakowitsch: Sinfonie Nr. 13
b-Moll »Babi Jar« und Joseph Haydn:
Sinfonie Nr. 44 e-Moll »Trauersinfonie«**

Einführung beim Konzert zum Osnabrücker Friedenstag
am 30. Oktober 2006 in der Stadthalle

I. Das Rätsel Schostakowitsch — Wohl kaum ein Komponist gibt so viele Rätsel auf wie *Dmitri Schostakowitsch*, will man die Aussagen ermitteln, die sich in seinen Werken verbergen. Zunächst als neuer Star der sowjetischen Komponistenszene gefeiert, war er von der unberechenbaren stalinistischen Kulturadministration immer wieder heftigsten Angriffen ausgesetzt, die ihn vom Arbeitsverbot bis zur unmittelbaren Lebensbedrohung führten. Höhepunkte dieser Kampagnen gab es in den Jahren 1936 und 1948. Am 26. Dezember 1935 hatte *Stalin* eine Aufführung der Anfang 1934 uraufgeführten Oper *Lady Macbeth von Mzensk* besucht, über deren Sex- und Gewaltszenen er sich empörte. 1936 erschien in der *Prawda* der Artikel *Chaos statt Musik*, der die Oper in Grund und Boden verdammt und in wesentlichen Formulierungen auf Stalin selbst zurückging. Der Komponist wurde verfemt und konnte keine Werke mehr zur Aufführung bringen. Viele seiner Freunde und Weggenossen fielen in jener Zeit den stalinistischen Säuberungen zum Opfer.

Ende 1937 konnte Schostakowitsch mit seiner 5. Sinfonie die Wogen vorerst glätten. Nach dem Weltkrieg aber gab es 1948 neue kulturpolitische Richtlinien des ZK der KPdSU, und man warf Schostakowitsch »Formalismus« und »Volksfremdheit« vor. Ein sich anschließender Komponistenkongress sah seine 8. und 9. Sinfonie als Beispiele für »expressionistische Übertreibung, Nervosität, Degeneration, Pathologie und Wirklichkeitsfremdheit«.¹ Als Einlenkung auf die Parteilinie komponierte Schostakowitsch das *Lied von den Wäldern*, das die Aufforstungspläne Stalins feierte.

Als notwendige lebenserhaltende Maßnahmen machte Schostakowitsch immer wieder Zugeständnisse in Form von parteitreuen Werken und Aussagen. Sein Verneigungen vor dem Sowjetregime sind entschieden deutlicher als die meisten entsprechenden Äußerungen von deutschen

Komponisten gegenüber dem NS-Staat (Richard Strauss, Carl Orff, Hans Pfitzner, Hugo Distler usw.). Viele Kommentare zu seinen Werken erscheinen widersprüchlich und lassen eine eindeutige Linie kaum erkennen. Zudem gibt es ›geheime‹ Botschaften in den Werken etwa in Form von Zitaten, deren Enträtselung ebenso vielfach noch aussteht. Außerdem sind noch längst nicht alle Quellen zusammengetragen, geschweige denn in andere Sprachen übersetzt. Ein kompetentes Forschungszentrum in der Art des Schönberg-Centers in Wien, des Hindemith-Instituts in Frankfurt oder des Nono-Archivs in Venedig ist für Schostakowitsch noch zu wünschen.

II. Parteitreu und Gesellschaftskritik — Die der 13. *Sinfonie* vorausgehenden Sinfonien tragen Titel, die an wichtige Stationen der sowjetischen Geschichte erinnern. Die 11. *Sinfonie* von 1957 trägt den Titel *Das Jahr 1905* und thematisiert den ›Petersburger Blutsonntag‹, an dem der Zar auf eine unbewaffnete Demonstrantenmenge schießen ließ und über 1.000 Menschen zu Tode kamen. Die 12. *Sinfonie* entstand zu Ehren des XXII. Parteitages der KPdSU 1961, der beschloss, dass Stalins Leichnam aus dem Lenin-Mausoleum entfernt und an der Kremllmauer bestattet werden sollte. Die Sinfonie ist dem Andenken *Lenins* gewidmet und lautet schlicht *1917*. Der Schlusssatz trägt den Titel *Morgenröte der Menschheit* und endet in feierlichem Bombast mit einer dröhnenden Schlussapothese.

Mit der 13. *Sinfonie b-Moll op. 113* schlägt Schostakowitsch 1962 einen ganz anderen Ton an, ermöglicht durch eine kulturpolitische Tauwetter-Atmosphäre. Um seine Absichten deutlich zu machen, zieht er Gedichte des jungen russischen Schriftstellers *Jewgenij Jewtuschenko* heran – der Zuhörer könne Musik nicht bis ins Letzte verstehen, mit Worten gehe es eher, so Schostakowitsch.² Er vertont sie für Bass und fast ausschließlich einstimmigen Männerchor, wodurch eine hervorragende Textverständlichkeit erreicht wird. Zu jedem der fünf Sätze zog er ein Gedicht heran, aber allein das Gedicht des ersten Satzes, das der ganzen Sinfonie den Namen gab, löste eine große Diskussion aus. Darin thematisiert der Dichter, ausgehend von einem Massaker an Juden in der Nähe von Kiew, den fortdauernden Antisemitismus in der sowjetischen Gesellschaft.

III. »Babi Jar« — Dieser Name bedeutet »alte Großmutter« und bezeichnet eine Schlucht in der Nähe von Kiew. Er steht heute für die größte einzelne Mordaktion des NS-Staates, der am 29. und 30. September 1941 innerhalb von 36 Stunden mehr als 34.000 Juden aus Kiew und der Umgebung zum Opfer fielen. Antisemitische Ukrainer sollen dabei willfähige Helfershelfer gewesen sein. Aber das Gedicht zieht den Bogen weiter. Es beginnt bei den Nöten des Volkes Israel in der Bibel, erinnert an die *Dreyfus-Affäre*, an Judenpogrome im russischen Bialystok 1906, (andere russi-

sche Prognose in der Nähe von Kiew wurden im Musical *Anatevka* 1964 zum Gegenstand), dann an *Anne Frank* und eben an Babi Jar. Der zeitgenössische russische Antisemitismus ist deutlich mit einbezogen, wenn es im Text heißt:

»O Russland, du mein Volk, getreulich denkst du international in deinem Handeln. Doch ehrfurchtslose Frevler suchen längst die Reinheit deines Namens zu verschandeln. Ich weiß auch um die Güte hierzuland, doch kürzlich, keiner wagt es zu verbieten, hat eine Schar Antisemiten sich höhnisch ›Bund des Russenvolks‹ genannt.«

Die Sowjetführung betrachtete die subversiven Texte mit großen Befürchtungen. Bei der Uraufführung am 18. Dezember 1962 in Moskau riegelte die Polizei den Platz vor dem Konservatorium ab, und die Texte wurden gegen alle Gewohnheit im Programmheft nicht abgedruckt. Man nahm vor allem am ersten Gedicht Anstoß, und der Dichter Jewtuschenko wurde dazu gebracht, die strittigen Passagen umzuändern. Auch Schostakowitsch änderte den Text des ersten Satzes entsprechend. Nur in dieser Fassung konnte es zu wenigen weiteren Aufführungen und zu einer Schallplattenaufnahme in der Sowjetunion kommen, bevor das Werk lange Zeit unaufgeführt blieb. 1970 erfolgten die westliche Erstaufführung und eine Einspielung mit dem ursprünglichen Text, der heute durchweg gesungen wird.

Die im Satz und im Werk immer wieder erklingenden Glockenklänge führen gleich zu Beginn in die düstere Atmosphäre ein, bevor Chor und Solist abwechselnd den Text mitfühlend rezitieren, der die Geschichte des Antisemitismus in Schlaglichtern nacherzählt. Fahl gedämpfte Klänge führen in den Teil ein, der an den russischen Antisemitismus erinnert. Der Chor übernimmt bisweilen die Worte der antisemitischen Schläger. Es kommt zu einer großen Klangballung, die abbricht und der mahnenden Erinnerung an Babi Jar Raum gibt. In einer finalen Klangsteigerung erfolgt das Bekenntnis, dass wahres Russentum den Antisemitismus ausschließen müsse.

IV. Drei Binnensätze — Die weiteren Sätze stehen im Schatten des Kopfsatzes. Aber auch sie haben politische Dimensionen, indem sie über den politischen Witz, die Rolle der Frau, die Unterdrückung und schließlich den Karrierismus reflektieren.

Der zweite Satz mit dem Titel *Der Witz* bringt in übermütig parodistischer Klanggestalt die Empfindlichkeit der Mächtigen und Reichen für den Witz zum Ausdruck. Alle ihre Versuche, den Witz zu bekämpfen und zu besiegen, sind zum Scheitern verurteilt. Er flieht vor der Hinrichtung und

aus dem Kerker und macht es den Mächtigen unaufhaltsam schwer. Nach diesem Scherzotypus folgt ein Adagio-Satz mit dem Titel *Im Laden*. Er behandelt die große und geduldige Arbeitsleistung der russischen Frauen für ihr Land. Mahnend rufen Chor und Solist am Ende dazu auf, diese Leistung nicht zu unterschätzen. Als einzige Stelle singt der Chor hier am Ende mehrstimmig, um die müden, aber guten und reinen Hände der Frauen zu würdigen. Mit einer düster-geheimnisvollen Überleitung folgt ohne Pause der gleichfalls langsame vierte Satz *Ängste*. Zögernd wird von der Überwindung der Ängste in Russland berichtet, die das Land so lange bestimmt hätten: Angst vor den Denunzianten oder, wenn es klopft an der Tür, Ängste, mit Fremden zu sprechen, und gar vor der eigenen Frau. Aber der Text räumt abschließend ein, dass die neue Freiheit auch Unsicherheit, Ungewissheit und neue Angst mit sich führe, das Rechte zu tun.

V. *Pastorales Verklingen* — Abermals folgt ohne Pause der nächste und nun letzte Satz, ein Allegretto, das typische Elemente der Pastorale aufgreift, die punktierte Rhythmik im Dreiertakt, Orgelpunkte und Sextparallelen. Seit Jahrhunderten symbolisiert dieser Musiktypus den idyllischen Frieden. Mit Eintritt der Singstimme wandelt sich der Charakter des Satzes mit dem Titel *Eine Karriere* zu einem ironisch-parodistischen Stil. Gewürdigt wird die ›richtige‹ Form der Karriere, die unbeirrt eine Überzeugung vertritt, dafür zu Grunde geht und erst später zu Ruhm gelangt. Als Beispiele erscheinen *Galilei*, *Shakespeare*, *Tolstoi*, *Newton* und *Pasteur*. Dem gegenüber steht die ›falsche‹ Form, die mit Hochverrat und Diffamierung zu Ruhm gelangen will. Nach dem langen, parodistischen Mittelteil kehrt die Musik zum pastoralen Gestus zurück, in dem sie friedlich verklingt.

Das Werk verleiht humanitären Werten verschiedener Art einen würdigen Ausdruck, die vom Kampf gegen den Antisemitismus ihren Ausgang nehmen. Die Kraft des Witzes gegen politische Übermacht bildet ein zweites Moment, gefolgt von der Hochschätzung der Arbeit der Frau. Ein angstfreies Leben wird als weiterer hoher Wert thematisiert, ebenso wie das idealistische Verfechten einer Idee, an die man glaubt.

Männerchor und Bass-Solist vermitteln dem Werk mit ihrer Klangsphäre, der kraftvollen, einfachen syllabischen Textvertonung, eine große Einheitlichkeit und Geschlossenheit. Russische Assoziationen sind dem Werk kaum abzusprechen.

VI. *Gedenken an Babi Jar* — Wie kann heute das Gedenken an Babi Jar und ähnliche grausame Aktionen der Menschenvernichtung wach gehalten werden?

Es gibt einen ergreifenden Film über das Massaker aus dem Jahre 2003 mit prominenten Darstellern: *Michael Degen, Barbara de Rossi, Katrin Saß*. Ferner finden zu den Jahrestagen Gedenkfeiern und Gottesdienste statt, zumal an der Gedenkstätte, deren Abbildung auch für das *musica pro pace*-Konzertplakat und das Programmheft Verwendung fand. Insofern trifft der Textbeginn der Sinfonie – »Es steht kein Denkmal über Babi Jar« – inzwischen nicht mehr zu. Was soll da noch eine Sinfonie, wenn Filme das Ereignis wirklichkeitsnäher und massenwirksamer in den Köpfen verankern und Gedenkfeiern die Thematik direkter ansprechen können?

Man hat musikalischen Kunstwerken dieser Art immer wieder den Gedanken der Ästhetisierung der Grausamkeit angenähert und sie dafür kritisiert. Sie verschönerten durch die Form des Kunstwerkes nur die unvorstellbare Grausamkeit des Geschehens, machten sie quasi für den Konzertsaal und die Abendgarderobe zurecht. Da sei der Film näher an den wahren Begebenheiten, indem er die nackten Leiber in Moment der Erschießung zeige und so unmittelbare Betroffenheit und Entsetzen erzeugen könne.

Die Chance des Kunstwerkes ist demgegenüber die Distanz und Zurückhaltung, der Verzicht auf Spektakuläres und die Absage an die Gier nach Gewaltbildern. Es ermöglicht emotionales Andenken an geschehene Grausamkeit, ohne die Augen verschließen zu müssen vor Bildern, die sich niemand mehr wünschen möge. Es kann die Erinnerung an menschliche Untaten in einen allgemeineren Kontext einbetten, der humanitäres Denken, Empfinden und Handeln als unverzichtbar für das Gedeihen menschlichen Lebens empfiehlt.

VII. *Schostakowitsch und Haydn* — Schostakowitschs Appell zur Menschlichkeit ist in der Sinfonie *Joseph Haydns*, die das Konzert eröffnet, nicht in gleichem Maße anzutreffen, will man nicht generell jedem Werk der klassischen Epoche einen humanitären Gehalt zusprechen. Im Zusammenhang mit Schostakowitsch erscheint Haydns Werk doch eher als neutralisierender Gegenpart. Dennoch ist auch in dieser *Sinfonie Nr. 44 e-Moll*, die später den Titel *Trauer-Sinfonie* erhielt, der Geist der Auflehnung zu spüren.

VIII. *Der Komponist des Fürsten Esterházy* — Haydn war seit 1762 Kapellmeister des Fürsten *Nikolaus I. Esterházy*, der »der Prachtliebende« genannt wurde. Seine Kapelle umfasste 22 Musiker, die in den Wintermonaten im Schloss in Eisenstadt im Burgenland und in den Sommermonaten in Schloss Eszterháza, einem »kleinen Versailles in Ungarn«, in der Nähe des Neusiedler Sees arbeitete. Haydns Hauptarbeit für das Fürstenhaus

bestand in der Komposition und Aufführung von Opern, und Kaiserin *Maria Theresia* beteuerte bei ihrem Besuch 1773: »Wenn ich eine gute Oper hören will, gehe ich nach Esterházy«³. Daneben komponierte er 126 Trios für das vom Fürsten gespielte *Baryton*, ein der Gambe ähnliches Streichinstrument. Mit seinen anderen Instrumentalwerken, vor allem den Sinfonien, Streichquartetten und Klaviersonaten, wandte er sich an eine weitere Öffentlichkeit. Die Werke erschienen gedruckt an vielen Orten Europas, so in Leipzig, Paris, Amsterdam, Berlin und London, und schon 1773 konnte Maria Theresia hervorheben, man kenne Haydn in ganz Europa durch seine Kompositionen.

IX. »Trauer-Sinfonie« — Die *Trauer-Sinfonie* betrauert nichts: weder den Tod einer Person noch gar politische Missstände. Ein gewisser leidenschaftlicher Charakter dieser Moll-Sinfonie mag ihr später den Namen gegeben haben, aber viel angemessener ist der Hinweis auf das Zeitalter des *Sturm und Drang*, das die um 1770 entstandenen Sinfonien vereint. Die e-Moll-Sinfonie wurde im *Breitkopf*-Katalog 1772 erstmals angekündigt, dürfte also im vorausgehenden Jahr entstanden sein; das Autograph ist verschollen. Leidenschaft und Auflehnung sind die zentralen Merkmale dieser literarischen Epoche, und sie lassen sich in Haydns Sinfonie ebenso vernehmen. Im ersten Satz ist die Auflehnung sofort im Unisono-Thema zu erkennen, dem eine leidenschaftlich-wehmütige Passage folgt. Im Folgenden wird dieses Material in die Gestaltungsweisen der musikalischen Klassik eingebunden, die noch Sequenzbildungen mit einbeziehen. Ungewöhnlich zurückgenommen erscheint das Ende der Exposition, und auch am Ende des Satzes erscheint geheimnisvoll Unerwartetes, was ebenso den Sturm und Drang kennzeichnet. Ein weiteres Charakteristikum dieser Epoche ist das Interesse an Geschichte, das bis zum Mittelalter zurückreicht.

Vielleicht lässt sich ein musikalisches Pendant im Menuett der Sinfonie erkennen, in dem Haydn einen Kanon komponiert, wie überhaupt das Menuett bei Haydn oft der Ort kontrapunktischer Künsteleien ist. Der Kanon spielte in der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts und dann noch wieder bei *J. S. Bach* eine nicht wegzudenkende Rolle. Wenn Haydn diese Form wieder aufgreift, dann mag sich darin sein Interesse an der Musik älterer Epochen widerspiegeln. Zeit seines Lebens war er intensiv bemüht, jedwede musikalischen Elemente zur Befruchtung aktueller Musik zu erproben. Und damit jeder den Oktav-Kanon erkenne, nahm er eine entsprechende Bemerkung in den Satztitel auf: *Canone in Diapason*.

Dabei ist das taktweise Nachfolgen des Basses nach den Oberstimmen ganz leicht zu hören, ohne dass der Kanon sich allerdings aufdrängen würde. Er ist nur ein unterirdisches Gerüst, das dem Gehalt und dem

Ausdruck allen freien Raum lässt. Das nachfolgende, schöne Adagio trägt fast mozartischen Charakter in seiner leicht melancholischen Noblesse. Der kurze Schlusssatz greift den Sturm-und-Drang-Charakter wieder auf. Es scheint sich zunächst eine Sonatenhauptsatzform mit einem einzigen, schroffen Unisono-Thema zu entwickeln, bei der man aber dann die Reprise vermisst.

¹ Vgl. Krzysztof Meyer: Schostakowitsch. Bergisch Gladbach 1995, S. 333.

² Zit. n. Attila Csampai, Dietmar Holland (Hg.): Der Konzertführer. Hamburg 1987, S. 1051.

³ Zit. nach Georg Feder: Joseph Haydn. (Artikel) in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil Bd. 8, Kassel u.a. 2002, Sp. 916.