

Osnabrücker Jahrbuch
Frieden und Wissenschaft
10 / 2003

An den Grenzen des Lebens

- OSNABRÜCKER FRIEDENSGESPRÄCHE 2002
- MUSICA PRO PACE 2002
- BEITRÄGE ZUR FRIEDENSFORSCHUNG

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

V&R unipress

– Veröffentlichung des Universitätsverlags Osnabrück bei V&R unipress –

■ II. MUSICA PRO PACE 2002

Bernd Alois Zimmermann:

*»Ich wandte mich um und sah an alles Unrecht,
das geschah unter der Sonne.*

Ekklesiastische Aktion«

Dmitri Schostakowitsch: Sinfonie Nr. 7 C-Dur,

›Leningrader Symphonie‹





musica pro pace 2002: Das Osnabrücker Symphonieorchester spielt die
›Leningrader Symphonie‹ von Dmitri Schostakowitsch

Stefan Hanheide, Osnabrück

Kämpfe gegen die Macht des Bösen. Zu Zimmermanns ›Ekklesiastischer Aktion‹ und Schostakowitschs 7. Symphonie

Anlässlich des Konzerts des Osnabrücker
Symphonieorchesters zum Osnabrücker Friedenstag
am 11. November 2002 in der Stadthalle

Beide Werke – die als »Ekklesiastische Aktion« bezeichnete Komposition *Ich wandte mich um und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne* von *Bernd Alois Zimmermann* und die *7. Symphonie* von *Dmitri Schostakowitsch* – behandeln inhaltlich den Kampf mit den bösen Mächten in der Gesellschaft. Zimmermanns Stück endet im Scheitern, Schostakowitschs im Sieg über diese Mächte. Beide Stücke verbindet die Tatsache, dass sie mit Russland zu tun haben und mit der Beziehung zu Deutschland: Zimmermann, der deutsche Komponist, vertont über weite Strecken Dostojewski. Schostakowitsch, der russische Komponist, knüpft verbale Beziehungen seines Werkes zum Einfall der deutschen Wehrmacht in die Sowjetunion 1941.

Carl Dahlhaus schreibt über Zimmermann:

»Daß Musik Ausdruck und Selbstgespräch sei, war für ihn selbstverständlich, was jedoch nicht ausschloß, daß er sie andererseits in einem manchmal geradezu exzessiven Maße als Konstruktion konzipierte. Für ihn, den Melancholiker, war das eine die Kehrseite des anderen. In denselben Zusammenhang gehörte eine Neigung zur Philosophie, die kein bloßes »Interesse« war, sondern eine der Entstehungsbedingungen musikalischer Werke darstellte. [...] Zimmermann war Überlebender einer Generation, die dem Krieg zum Opfer gefallen war. [...] Das Generationsproblem war jedoch lediglich die Außenseite einer anders begründeten Verstörung: die Verstörung, die ein katholischer Universalist, der kein naiv Gläubiger mehr war, angesichts eines Zeitgeistes empfinden mußte, der dem Bedürfnis nach Rückhalt an sich entgegenkam, den Rückhalt aber gerade einem Pluralisten, wie es Zimmermann war, verweigerte.«¹

Zimmermann hat Komposition bei *Philipp Jarnach*, dem Schüler *Busonis*, an der Kölner Musikhochschule studiert. Erste Werke wurden unter anderem

von *Günter Wand* und *Tiny Wirtz* aufgeführt. Zwischen 1948 und 1950 besuchte er die »Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik«. Hier begegnete er *Karl Amadeus Hartmann* und *Luigi Dallapiccola*, zwei Komponisten, die für ihn in gewisser Weise zu Vaterfiguren wurden. Beide waren genuine Ausdrucksmusiker, weshalb sie zunehmend in Distanz zu den Darmstädter Formalisten um *Stockhausen* und *Nono* gerieten.

Ebenso erging es Zimmermann. In den fünfziger Jahren hatte er erste Erfolge mit seinen Kompositionen, was ihm zunehmend Kompositionsaufträge von öffentlicher Seite einbrachte. Immer wieder setzte er sich in seinen Werken mit den politischen und sozialen Problemen seiner Zeit auseinander. So entstanden Werke wie das Trompetenkonzert *Nobody knows the trouble I see*, die Oper *Die Soldaten*, das *Requiem für einen jungen Dichter* und schließlich die Ekklesiastische Aktion *Ich wandte mich um ...*. Neben *Luigi Nono* und *Hans Werner Henze* ist er damit der wichtigste Vertreter der »engagierten Musik«.

Die Ekklesiastische Aktion entstand auf Anregung des Dirigenten *Hans Zender* als Auftragskomposition der Stadt Kiel für ein Konzert anlässlich der Olympischen Segelwettbewerbe, wo es am 2. September 1972 zur Uraufführung gelangte. Die Idee der Kombination der Großinquisitor-Legende mit dem Bibeltext geht bis in die fünfziger Jahre zurück. Zimmermann komponierte das Werk im Sommer 1970, am Schluss der Partitur ist als Datum der 5. August 1970 eingetragen. Die Gestalt des Autographs legt den Schluss nahe, dass das Werk in größter Eile fertiggestellt wurde.² Fünf Tage später nahm sich der unter seelischen Belastungen und körperlichen Krankheiten leidende Komponist im Alter von 52 Jahren das Leben. Der naheliegenden Inbeziehungsetzung mit dem pessimistischen Werk sollte man mit einiger Zurückhaltung und Vorsicht begegnen.

Wulf Konold charakterisiert die Ekklesiastische Aktion wie folgt:

»Das vom Komponisten unkommentiert hinterlassene Werk spricht in allen Details für sich: Es ist von einer Klarheit, Schärfe und Eindeutigkeit wie sonst kaum ein Werk Zimmermanns, und es teilt sich in bedrückender Wucht jedem schon beim ersten Hören mit – Aussichtslosigkeit, Verzweiflung und tiefer Pessimismus bedienen sich ganz einfacher, geradezu radikal lakonischer, musikalischer Wirkungen. Die »ekklesiastische Aktion« ist in diesem Sinne ein ausgesprochenes Spätwerk: knapp, spröde, ohne äußerlichen klanglichen Reiz, ganz allein auf Textvermittlung gestellt und darin fast funktional. Die ansonsten luxurierenden Momente der Musik Zimmermanns, ihre klangliche Differenziertheit, ja Raffinesse, sind zurückgedrängt auf wenige orchestrale Zwischenspiele, wenige theatralische Aktionen. Der rituelle Grundgestus, der Zimmermanns Werk so oft bestimmt, tritt hier fast nackt hervor.«³

In seinem Spätwerkcharakter und in seiner Grundaussage ähnelt es dem *Leiermann* von *Schubert*, bei allem Unterschied in der Dimension. Die textliche Grundlage bildet zum einen das alttestamentliche Buch *Ecclesiastes*, in der Luther-Bibel *Prediger Salomo* genannt, in der katholischen Einheitsübersetzung als *Buch Kohelet* bezeichnet, jeweils Kap. 4, Vers 1-3, 5 und 8-10. Zum anderen werden Ausschnitte aus der Legende vom Großinquisitor aus Dostojewskis Roman *Die Brüder Karamasow* (5. Buch, 5. Kap.) verwendet.

Die Bibeltexte sind auf den Bass und den 1. Sprecher verteilt, die Dostojewski-Texte rezitiert der 2. Sprecher. Bei dem Dostojewski-Text geht es um jene Passage, in der der greise Großinquisitor dem wiedergeborenen und als Aufrührer inhaftierten Christus im Gefängnis begegnet. Bei den angesprochenen theatralischen Aktionen handelt es sich um Partituranweisungen zu szenischer Darstellung: Die beiden Sprecher vollführen an bestimmten Stellen Luftsprünge und Boxhiebe, gegen Ende des Werkes begeben sie sich ebenso in den Meditationssitz wie der Dirigent, der zudem die Hände schirmend vor das Gesicht hält. Während dieser szenischen Aktion führt der Bass solistisch eine wortlose Wehklage aus. Diese Anweisungen motivieren auch den Titel *Aktion* – abgesehen davon handelt es sich um eine Kantate.

›Ekklesiastisch‹ kann sich auf die Herkunft des Bibeltextes und auf *ecclesia*, die griechisch-lateinische Bezeichnung für Kirche beziehen. Den Schluss des Werkes bildet der in Trompeten und Posaunen erklingende Anfang des Chorals *Es ist genug* aus der Bach-Kantate Nr. 60, *O Ewigkeit du Donnerwort*, den auch *Alban Berg* in seinem *Violinkonzert* (1935) verwendet hat. Es erklingen nur die ersten drei Choralzeilen, die die Worte tragen: »Es ist genug, Herr, wenn es dir gefällt, so spanne mich doch aus«. Das Zitat endet auf dem offenen Halbschluss in E-Dur. Darauf folgt ein Fortissimo-Es in den Streichern, das durch das nachfolgende C in den Posaunen und das g in den Streichern zum c-moll-Schlussakkord geführt wird. Entschiedener kann man dieses E-Dur musikalisch kaum negieren!

Der Schluss kehrt die pessimistische Grundhaltung des Werkes hervor, nach der die christliche Utopie der Freiheit an der menschlichen Schwachheit und Begrenztheit scheitert. Nicht wird die Existenz Gottes an sich in Frage gestellt. Deshalb sind die Buchstaben O. A. M. D. G., ein Kürzel für *Omnia ad maiorem Dei gloriam*, ›Alles zur größeren Ehre Gottes‹, die wie häufig bei Zimmermann am Schluss einer Partitur stehen, nicht Konvention,⁴ sondern bewusstes Bekenntnis. Das Werk zeigt vielmehr die Diskrepanz zwischen christlicher Weltperspektive und der Realität menschlichen Handelns. So bringt es *Ivan Karamasow* zum Ausdruck, der seinem Bruder *Aljoscha* die Legende vom Großinquisitor erzählt: »Ich will keine Harmonie, aus Liebe zur Menschheit will ich sie nicht. Lieber lasse ich es bei den ungerächten Leiden und meinem ungestillten Zorn.«⁵

Die 7. Symphonie von Schostakowitsch ist ohne den historischen Hintergrund in ihrer Eigenart kaum zu verstehen: Am 22. Juni 1941 überschritt die deutsche Wehrmacht die sowjetische Grenze. Sofort bemühte sich Schostakowitsch hartnäckig um Einberufung in die Armee. Trotz totaler Mobilmachung wurden sowjetische Komponisten und Künstler jedoch nicht in die Armee aufgenommen, sondern nach Möglichkeit in kriegsfreie Gebiete evakuiert. Am 8. August begann die 900 Tage dauernde Belagerung Leningrads. In jener Zeit hatte Schostakowitsch in seiner Heimatstadt Leningrad mit der Komposition einer neuen Symphonie begonnen. Die ersten drei Sätze waren am 29. September abgeschlossen. Anfang Oktober wurde Schostakowitsch nach Kuibyschew evakuiert, wo er die Partitur am 29. Dezember 1941 beendete. Der Komponist hat sich immer wieder zur Bedeutung der Symphonie geäußert:

»Wir müssen beweisen, dass wir einen würdigen Platz in unserer Gesellschaft und in unserem Land einnehmen können. [...] Wir müssen mit unserem Schaffen der Roten Armee helfen, unsere Todfeinde zu vernichten, die Feinde unserer Kultur, folglich auch unserer musikalischen Kunst [...] Wir müssen mit unserem Schaffen den deutschen Faschismus vernichten, mit unserem Schaffen müssen wir dem Faschismus das Grab schaufeln.«⁶ (1944)

»Ich wollte ein Werk über unsere Menschen schreiben, die in ihrem im Namen des Sieges geführten Kampf gegen den Feind zu Helden werden. [...] Als ich an der neuen Symphonie arbeitete, dachte ich an die Größe unseres Volkes, an seine Heldenhaftigkeit, an die wunderbaren humanistischen Ideen, an die menschlichen Werte, an unsere wunderschöne Natur, an die Menschheit, an die Schönheit. [...] Meine Symphonie Nr. 7 widme ich unserem Kampf gegen den Faschismus, unserem sicheren Sieg über den Feind und meiner Heimatstadt Leningrad.«⁷ (1942)

»Der erste und gleichzeitig ausgedehnteste Satz hat dramatischen, tragischen Charakter. Die drohenden Ereignisse des Krieges haben unser friedliches Leben jäh unterbrochen. Diese Musik hat auch noch eine andere Aufgabe: als Requiem soll sie die Trauer unseres Volkes um seine toten Helden zum Ausdruck bringen. Die beiden folgenden Sätze sind als Intermezzo gedacht. Sie bilden eine Bekräftigung des Lebens im Gegensatz zum Kriege. [...] Der vierte Satz ist unserem Sieg gewidmet. Er ist die direkte Fortsetzung, die logische Folgerung des zweiten und dritten Satzes. Er symbolisiert den Sieg des Lichtes über die Dunkelheit, der Weisheit über den Wahnsinn, der Menschlichkeit über die Tyrannei.«⁸

»Noch konkreter, fast schon sujethaft, war das Programm meiner 7. Symphonie; ursprünglich hatte ich sogar vor, jedem Satz einen entsprechenden Titel voranzustellen (1. Satz: »Krieg«, 2. Satz: »Erinnerung«, 3. Satz: »Heimatliche Weiten«, 4. Satz: »Sieg«). Das Fehlen dieser Untertitel hinderte übrigens viele Hörer nicht, ziemlich genau das von mir vorgesehene Programm zu erfassen, besonders im 1. Satz. [...] Ich musste bei der Komposition des 1. Satzes meiner 7. Symphonie auf die gewöhnliche Sonatendurchführung verzichten und statt dessen einen neuen Mittelteil nehmen, der nach dem Variationsprinzip gebaut ist. Diese Form ist, soweit mir bekannt, in der sinfonischen Musik nicht oft anzutreffen; die Idee dazu kam mir unter dem Einfluss des Programms (ebenso wie auch einige rein illustrative Mittel in der Episode der »Invasion«.⁹ (1951)

»Das Marschthema aus meiner Symphonie verkörpert den Einfall des aggressiven deutschen Faschismus. [...] So wurde diese Episode von mir ausgedacht.«¹⁰ (1971)

Später, in den 70er Jahren, veränderte er die Aussage des Werkes. Danach stellt das Werk nicht nur den Sieg über den deutschen Faschismus dar, sondern auch und noch mehr über die Stalinsche Schreckensherrschaft, von der sein Leben und Schaffen ständig bedroht gewesen war. In seinen Memoiren schreibt er 1974:

»Mit Gedanken an die Siebte beschäftigte ich mich schon vor dem Krieg. Sie war daher nicht das bloße Echo auf Hitlers Überfall. Das Thema »Invasion« hat nichts zu tun mit dem Angriff der Faschisten. Ich dachte an ganz andere Feinde der Menschheit, während ich dieses Thema komponierte. Natürlich ist mir Faschismus verhasst. Aber nicht nur der deutsche, sondern jeder Faschismus.

Man betrachtet die Vorkriegszeit heute gern als Idylle. Alles war schön und gut, bis Hitler kam. Hitler war ein Verbrecher, nicht zu bezweifeln. Aber auch Stalin war ein Verbrecher.

Ich empfinde unstillbaren Schmerz um alle, die Hitler umgebracht hat. Aber nicht weniger Schmerz bereitet mir der Gedanke an die auf Stalins Befehl Ermordeten. Ich trauere um alle Gequälten, Gepeinigten, Erschossenen, Verhungerten. Es gab sie in unserm Lande schon zu Millionen, ehe der Krieg gegen Hitler begonnen hatte. Der Krieg gegen Hitler brachte unendlich viel neues Leid, neue Zerstörungen. Aber darüber habe ich die schrecklichen Vorkriegsjahre nicht vergessen. Davon zeugen alle meine Symphonien, angefangen mit der Vierten.

Ich habe nichts dagegen einzuwenden, daß man die Siebte die »Leningrader« Symphonie nennt. Aber in ihr geht es nicht um die Blockade. Es geht

um Leningrad, das Stalin zugrunde gerichtet hat. Hitler setzte nur den Schlusspunkt.

Die meisten meiner Symphonien sind Grabdenkmäler. Zu viele unserer Landsleute kamen an unbekanntem Orten um. Niemand weiß, wo sie begraben liegen, nicht einmal ihre Angehörigen. Wo soll man Meyerhold ein Denkmal setzen? Wo Tuchatchewski? Man kann es in der Musik. Ich würde gern für jeden Umgekommenen ein Stück schreiben. Doch das ist unmöglich. Darum widme ich ihnen allen meine gesamte Musik.

Ich denke ständig an diese Opfer. Und fast in allen meinen großen Arbeiten geht es mir darum, auch andere an sie zu erinnern. Die Kriegsjahre begünstigten diese Absicht. Damals krittelten unsere Obrigkeiten weniger an der Musik herum, achteten nicht darauf, ob sie am Ende zu düster sei. Später wurde alles Elend dem Krieg zugeschrieben. Als ob nur im Kriege Menschen gefoltert und getötet worden wären. So gelten die Siebte und die Achte bis heute als »Kriegssymphonien«.«¹¹

Die von Schostakowitsch zweifach vorgenommene Festlegung der Symphonie – einmal auf den deutschen, das andere Mal auf den stalinistischen Faschismus – lässt sich an der Musik eindeutig fixieren: Der sich einer programmatischen Ausdeutung besonders öffnende Kopfsatz zeigt ganz der Konvention entsprechend ein kräftiges erstes und ein lyrisches zweites Thema. Beide lassen sich vor dem historischen Hintergrund und mit Hilfe der Äußerungen Schostakowitschs als Darstellung der Stadt Leningrad und ihrer Bewohner vor dem Krieg verstehen. Dort, wo die Durchführung einsetzt, erklingt ein neues Thema, das später »Invasion« genannt wurde.

Das Thema und seine musikalisch kontrollierte Steigerungsanlage in den Variationen zeigt sich zunächst kultiviert und geordnet. Die Vorstellung eines kriegsähnlichen Aggressors ist daraus kaum zu gewinnen. Man muss nicht Anhänger der sozialistischen Realismus-Ästhetik sein, um dieses Missverhältnis festzustellen.

Darüber hinaus lässt der Mittelteil des Invasionsthemas Übereinstimmungen mit dem Seitenthema erkennen, das die Schönheit Leningrads darstellen sollte. Die Ähnlichkeit besteht in sequenzierten Abwärtsskalen mit repetiertem Schlussston. Das macht die von Schostakowitsch beschriebene Programmatik vollends sinnlos: Die deutsche Invasion hätte Ähnlichkeit mit der Schönheit Leningrads vor dem Krieg. Die Suche nach einem Sinnzusammenhang führt weiter über einen in der Schostakowitsch-Literatur häufig zu findenden Hinweis. Das Thema habe Ähnlichkeit mit dem populären Schlager *Da geh ich ins Maxim* aus der Operette *Die lustige Witwe* von Franz Lehár. Die Lösung aber liefert der Grund, warum *Graf Danilo* in der *Lustigen Witwe* »abends ins Maxim« geht: »Oh Vaterland, du machst bei Tag mir schon genügend Müh und Plag!« singt er kurz zuvor.

Es gibt in der gesamten Musiktheater-Literatur wohl kaum eine Figur, die so unmissverständlich seine Schwierigkeiten mit dem Vaterland bekundet und es ablehnt, sich in dessen Dienste zu stellen. Schostakowitsch stand genau in dieser Situation. Er war 1936 im Anschluss an den *Prawda*-Artikel *Chaos statt Musik* offiziell verdammt worden. Seine Werke wurden nicht mehr aufgeführt, und er musste nun um seine Rehabilitation kämpfen. Das tat er, indem er seine neue Symphonie verbal in den Dienst der sowjetischen Absichten stellte: ein Lippenbekenntnis! Musikalisch jedoch zeigte er die Liebe zum Vaterland, das ihm in seiner gegenwärtigen Gestalt jedoch ›Müh und Plag‹ bereite. Das sog. ›Invasionsthema‹ ist das Thema seines Vaterlandes. Es erscheint zunächst lyrisch. Dann erklingt es in einer genauen Ordnung, aber schon mit militärischem Trommelrhythmus unterlegt. Im Verlauf seiner variativen Entwicklung verliert das Thema seinen ursprünglichen Charakter und wird in immer gewaltigere Klangballungen, ja in schreiende Bedrohlichkeit hineingeführt. Die zerstörerische Metaphorik ist fast körperlich zu spüren. Es ist sein Vaterland, das ihn bedroht. Das ist ein typisches Beispiel für die Tiefgründigkeit der Zitattechnik Schostakowitschs.

Auch seine Erklärungen zu den folgenden Sätzen stimmen so recht mit der musikalischen Erscheinungsweise nicht überein: »Ursprünglich hatte ich sogar vor, jedem Satz einen entsprechenden Titel voranzustellen (1. Satz: ›Krieg‹, 2. Satz: ›Erinnerung‹, 3. Satz: ›Heimatliche Weiten‹, 4. Satz: ›Sieg‹)«, so führte er aus. Die Sätze 2 bis 4 weisen jeweils eine A-B-A-Form auf und sind dem Kontrast von positiven und negativen Feldern verpflichtet. Im dritten Satz hört man heimatliche Weiten nur begrenzt, gemessen daran, was russischen Komponisten – etwa *Tschaikowsky* – an Landschaftsdarstellung möglich war. Und der Sieg, den der vierte Satz beinhalten soll, stellt sich erst sehr spät ein, und nicht so bombastisch und apotheotisch, wie die symphonische Tradition seit *Beethoven* es zugelassen hätte. Zunächst zieht hier ein langer requiem-ähnlicher Mittelteil vorüber, der im langsamen Sarabandenrhythmus gestaltet ist. Schostakowitsch Erläuterung klingt hier glaubhaft: »Er symbolisiert den Sieg des Lichtes über die Dunkelheit, der Weisheit über den Wahnsinn, der Menschlichkeit über die Tyrannei.«¹² Insgesamt wollte Schostakowitsch mit seinen verbalen Erläuterungen die Machthaber in die Irre führen, sie glauben machen, das Werk sei ein typisches parteitreues Kunstwerk. Musikalisch ist es eine Kritik an seinem in die Irre geratenen Vaterland!

Schostakowitsch hat sich verbal immer wieder entschieden zum Sowjetsystem bekannt. Auch viele seiner Werke huldigen dem russischen Kommunismus. So trägt die 3. Symphonie (1930) den Titel *Der 1. Mai*, die 11. Symphonie (1957) heißt *Das Jahr 1905*, die 12. Symphonie (1961) ist mit *Das Jahr 1917* überschrieben. Die staatstreuen Bekenntnisse sind unter anderem durch die heftigen Angriffe gegen sein Werk motiviert. Als Reaktion auf seine offizielle Verdammung, die 1936 im Anschluss an den Artikel *Chaos statt*

Musik, der sich in der *Prawda* gegen seine Oper *Lady Macbeth von Mzensk* wandte, komponierte er die gemäßigte 5. Symphonie, die er als »Antwort eines Sowjetbürgers auf gerechte Kritik« bezeichnete.

1948 wurde ihm auf dem Plenum des Komponistenverbandes »Formalismus« vorgeworfen. Sein Komponieren galt als zu avantgardistisch, westlich und elitär, und nicht genug allgemeinverständlich. Man warf ihm – auch wegen der 7. Symphonie – Formalismus vor und verlangte stattdessen Realismus, der die Situation der russischen Arbeiterklasse und ihren Sieg zum Ausdruck bringen und von allen verstanden werden sollte. Es hieß auf der Versammlung:

»Das ganze sowjetische Volk ist gegenwärtig mit dem Wiederaufbau des Vaterlandes beschäftigt. Täglich sind wir Zeugen von heldenhaften Taten in den Fabriken und Kolchosen. Fragen wir diese Leute, ob sie die Symphonien Nr. 8 oder Nr. 9 von Schostakowitsch wirklich so lieben, wie es in unserer Presse dargestellt wurde? Um mit dem Volk Kontakt aufzunehmen, muss man in einer verständlichen Sprache sprechen. Im belagerten Leningrad baten die sterbenden Menschen, man möge sie noch ein Volkslied hören lassen, nicht aber die Symphonie Nr. 7 von Schostakowitsch.«¹³

Der Komponist verlor seine Professur am Leningrader Konservatorium und seine weiteren Ämter und geriet in wirtschaftliche Notlage. Er versuchte, sich mit staatsreuer Musik anzunähern und komponierte das Oratorium *Das Lied von den Wäldern*, das den Stalinschen Aufforstungsplan preist. Die Situation besserte sich langsam nach dem Tod Stalins 1953.

Ein Avancieren zum führenden russischen Komponisten des 20. Jahrhunderts war ohne eindeutige Bekenntnisse zur Parteidoktrin völlig unmöglich. Hätte er sich staatskritischer oder neutraler verhalten, wäre ihm der Erfolg als Komponist mit Sicherheit versagt geblieben. Möglicherweise wäre er, wie viele andere Intellektuelle, dem Stalinschen Terror zum Opfer gefallen. Die Angst vor der Bedrohung von Leib und Leben hat die Staatstreue wohl gleichsam motiviert. Es ist nicht eindeutig auszumachen, inwieweit er auch innerlich der Ideologie positiv gegenüberstand oder sich nur gezwungen sah, immer wieder Bekenntnisse abzugeben. Die staatsterroristischen Auswüchse hat er mit Sicherheit entschieden verabscheut. Gemessen an Schostakowitschs umfassender Anbiederung an die Diktatur erweisen sich die Spuren gleichen Verhaltens, die man in Deutschland etwa bei *Carl Orff*, *Hugo Distler*, *Hans Pfitzner* und *Richard Strauss* entdeckte, als marginal – die Aufregung darum und vor allem das bemühte Zurückweisen und Verdrängen erscheint geradezu lächerlich. Wer in den terroristischen Diktaturen des 20. Jahrhunderts als Mensch und Künstler überleben wollte, konnte sich kaum neutral und sicher nicht staatskritisch geben. Diese Staatstreue förderte wiederum das Ansehen

der Diktaturen. Das Orchester des Bolschoi-Theaters, das genau wie Schostakowitsch nach Kuibyschew evakuiert worden war, brachte das Werk dort am 5. März 1942 zur Uraufführung. Wegen der extrem großen Besetzung des Werkes wurden zusätzliche Musiker von der Front ins Orchester zurückberufen. Die Moskauer Erstaufführung fand am 22. März 1942 statt und wurde im Rundfunk übertragen.

Die amerikanischen Dirigenten zeigten großes Interesse an der Aufführung eines neuen Werkes von Schostakowitsch.¹⁴ Nach zähem Ringen sicherte sich *Arturo Toscanini* die amerikanische Erstaufführung, die am 19. Juli 1942 in New York stattfand. Die Partitur war per Mikrofilm über den Iran und den Irak nach Ägypten geschafft, von dort aus weiter quer durch Afrika transportiert worden und gelangte schließlich per Schiff über den Atlantik nach New York.

In der Konzertsaison 1942/43 wurde das Werk 62 mal in Amerika aufgeführt, unter anderem von *Leopold Stokowski*, *Sergei Kussewitzki*, *Dmitri Mitropoulos*, *Eugene Ormandy*, *Pierre Monteux* und *Artur Rodzinski*. Es wurde als musikalisches Symbol für die siegreiche Beendigung des Krieges verstanden. *Béla Bartók* hat in seinem 1943 entstandenen *Konzert für Orchester*, den Mittelteil des Invasionsthemas zitiert – eben jene Passage des Grafen Danilo.

-
- 1 Carl Dahlhaus, zit. nach Wulf Konold: Bernd Alois Zimmermann. Köln 1986, S. 8.
 - 2 Dörte Schmidt: »Es ist genug...«. B.A. Zimmermanns »Ecclesiastische Aktion«: Opus summum oder opus ultimum? In: Archiv für Musikwissenschaft 46 (1989), S. 129.
 - 3 Konold, a.a.O. (Anm. 1), S. 234.
 - 4 Martin Zenck: Oratorien nach Auschwitz. Zu Bernd Alois Zimmermanns »Ecclesiastischer Aktion«. In: Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Händel. Festschrift Günther Massenkeil zum 60. Geburtstag. Bonn 1986, S. 564.
 - 5 Fjodor M. Dostojewski: Die Brüder Karamasow. München 1978, S. 331.
 - 6 Dmitri Schostakowitsch: Die sowjetische Musik in den Tagen des Krieges. Hauptreferat auf dem Plenum des Organisationskomitees des Verbandes Sowjetischer Komponisten (1944). In: Sovetskaja muzyka 1975, Nr. 11, zit. n.: Ders.: Erfahrungen. Hg. v. Chr. Hellmundt und K. Meyer. Leipzig 1983, S. 52.
 - 7 Artikel Schostakowitschs in der Prawda vom 19. März 1942, zit. nach Krzysztof Meyer: Schostakowitsch. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit. Bergisch Gladbach 1995, S. 277.
 - 8 Zit. nach: Reclams Konzertführer. Stuttgart 1976, S. 745.
 - 9 Dmitri Schostakowitsch: Über echte und falsche Programmmusik. In: Sovetskaja muzyka 1951, Nr. 5; zit. n.: Ders.: Erfahrungen, a.a.O. (Anm. 6), S. 84, 86.
 - 10 Schostakowitsch: Erfahrungen, a.a.O. (Anm. 6), S. 249
 - 11 Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch. Aufgezeichnet und herausgegeben von Solomon Volkow. Hamburg 1979, S. 175.
 - 12 Zit. nach: Reclams Konzertführer, Stuttgart 1976, S. 745.
 - 13 Meyer, a.a.O. (Anm. 7), S. 330.
 - 14 Vgl. dazu ebd.