



ZEITSCHRIFT FÜR
PASTORALTHEOLOGIE

Krieg und Frieden



Ann-Katrin Zimmermann

**Schostakowitschs Sinfonien
im Spannungsfeld von Krieg und Frieden
Rezeption – Projektion – Interpretation**

Schostakowitschs Sinfonien im Spannungsfeld von Krieg und Frieden Rezeption – Projektion – Interpretation

Abstract

Schostakowitschs 7. Sinfonie wird oft herausgegriffen, um Krieg und Frieden mit Musik in Beziehung zu setzen. Wie sie sich in dieses Spannungsfeld einfügt, wird jedoch nur vor dem Hintergrund der gesamten Werkgruppe und in Gegenüberstellung mit der 8. Sinfonie deutlich. Die »Leningrader« reiht sich nicht in den Gattungskontext musikalischer Schlachtengemälde (Battaglia); weder appellative Chorschlüsse (Sinfonien 2 und 3) noch ein der Partitur beigegebenes Programm (Revolutions-Sinfonien 11 und 12), national verortete Lieder (12. Sinfonie), Tonbuchstaben-Codes (10. Sinfonie) oder Zitate (z.B. 1., 9. und 15. Sinfonie) lassen semantische Rückschlüsse zu. Unverkennbar ist hingegen der musikalische Bezug der 7. zur 8. Sinfonie, mit der sie ein komplementär konzipiertes Werkpaar bildet. Ihre Einordnung als »Kriegssinfonie« ist also primär ein Phänomen kulturpolitisch instrumentalisierter Rezeption, propagandistisch gelenkter Mythenbildung und der Projektion. Ihre Deutungsoffenheit ermöglicht politische Vereinnahmung und bewahrt sie zugleich vor Funktions- und Wirkungsverlust.

Shostakovich's 7th Symphony is often cited as an example of the relationship between war and peace through music. How it fits into this field of tension, however, only becomes clear against the background of the entire group of works and in comparison with the 8th Symphony. The 'Leningrad' does not fit into the genre context of musical battle paintings (Battaglia); neither appellative choral endings (Symphonies 2 and 3) nor a programme appended to the score (Revolutionary Symphonies 11 and 12), nationally located songs (Symphony 12), tone letter codes (Symphony 10) or quotations (e.g. Symphonies 1, 9 and 15) allow semantic conclusions to be drawn. However, the musical reference to Symphony 8, with which No. 7 forms a complementary pair of works, is unmistakable. Its classification as a 'war symphony' turns out to be primarily a phenomenon of reception instrumentalised by cultural politics, propaganda-driven myth-making and projection. Its openness to interpretation allows it to be politically appropriated and at the same time prevents it from losing its function and impact.

Die Musik von Dmitri Schostakowitsch (1906–1975) verhandelt letzte Dinge – darauf könnten sich Kritiker:innen und Bewunder:innen einigen. Er, der Kirchenferne, dessen gewaltiges Oeuvre von Operette, Film und Varieté über Oper und Sinfonik, Lied, Klavier- und Kammermusik bis hin zu Märschen und Propaganda-Chören nahezu alle Genres umspannt, die Kirchenmusik jedoch ausklammert – ausgerechnet dieser schwer durchschaubare Meister musikalischer Doppelbödigkeit kommt namentlich in Kriegs- und Krisenwerken, in Tod- und Trauermusiken immer wieder auf religiöse Topoi zurück,

setzt effektiv auf pseudoreligiöse Pathosformeln, beruft sich auf Choräle und sucht Halt in Liturgischem.¹

Zu Kriegs- und Friedenszeiten nahm Schostakowitsch sein Komponieren auch als gesellschaftliche Aufgabe wahr – freiwillig und auf Geheiß. Maßgaben und Erwartungen erfüllte der mit universeller kompositorischer Meisterschaft gesegnete Künstler so geschickt, dass kaum unterscheidbar ist, wo eigene Überzeugung und wo äußerer Zwang ihn treiben.² Die allzu präzise Ausrichtung seiner Musik auf Adressatenkreise und kontextuelle Funktionen stand und steht ihrer Rezeption außerhalb dieses Umfelds im Wege. Zugleich überragt ihr künstlerischer Wert den pragmatischen Zuschnitt bei Weitem. Die Bedeutung von Schostakowitschs Musik erschöpft sich nicht darin, zu einer bestimmten Zeit ihren Zweck erfüllt zu haben, sondern geht einher mit dem Potenzial, jeder Zeit etwas mitteilen, spiegeln und bewegen zu können. Das Bewusstsein für die Zeitumstände, denen die Werke entspringen, schafft wichtige Zugänge und ist in manchen Fällen unerlässlich. Schostakowitschs Musik zielt jedoch zugleich auf jene universelle Disposition des Menschen zur Musik, die ihn emotional und rational empfänglich für ergreifende Melodien, überraschende harmonische Vorgänge, ausgeklügelte Satzstrukturen, großformale Architektur, überwältigende Dramaturgie und sinnliche Reize macht.

Wie Krieg und Frieden auf Musik einwirken, sei am Beispiel von Schostakowitschs Sinfonik erwogen, mithin jener Gattung, die sich seit Beethoven idealerweise an „alle Menschen“, an die maximale Öffentlichkeit richtet. „Private“ Klavier- und Kammermusik würden andere Perspektiven auf die Thematik eröffnen, ebenso Vokal- oder Militärmusik, die zeitweilig ganz in ihrer Funktionalität aufgehen. Die Fragestellung begreift den historisch-gesellschaftlichen Kontext ein und impliziert, dass er Auswirkungen auf Musik hat – eine mit Blick auf Schostakowitsch verbreitete und berechtigte Annahme, die dennoch relativiert, korrigiert und erweitert werden muss. Denn Krieg wirkt nicht nur auf die Werke und ihre Entstehung ein, sondern bestimmt maßgeblich deren Rezeption – durch den Aufführungskontext und die mentale und physische Verfasstheit derer, die sie vortragen und wahrnehmen. In Extremsituationen wie Krieg erlangt Musik besondere Relevanz als Resonanzraum und Projektionsfläche.

1 Beispiele hierfür versammelt Osthoff (2003), ausgehend von Kyrie-Anklängen im Finale der 8. Sinfonie.

2 Von einseitigen Sichtweisen, die Schostakowitsch als Opfer des Regimes darstellen und seiner Musik weitgehend haltlos subversive Regimekritik unterstellen, kuriert die Weitung des Blicks von den wenigen kanonisch im Konzertsaal verankerten Kompositionen auf Schostakowitschs Gesamtwerk. Schostakowitsch arbeitete dem Regime aktiv zu – willfähriger als seinen selbsternannten westlichen Ehrenrettern lieb ist. Das gilt nahezu ausnahmslos für seine Chorwerke, aber auch seine populäre Festliche Ouvertüre ist Musterbeispiel opulenter, opportunistischer Jubeldienstbeflissenheit. Mag er zeitweise unter Repressalien gelitten und mit Opfern des Regimes sympathisiert haben: Schostakowitsch blieb loyal, genoss seinen Sonderstatus, seine Staatspreise und Privilegien und trug mehr zu politischen Anlässen bei, als zum Selbstschutz nötig gewesen wäre.

In der Wahrnehmung von Schostakowitschs Sinfonik überformt Projektion deren Interpretation in hohem Maß. Die unmittelbare Wirkung, die von seiner Orchestermusik ausgeht, verleitet dazu, Befindlichkeiten – etwa im Angesicht von Krieg, Gewalt, Extremsituationen und persönlicher Not – darin wiederzuerkennen. Versuche, die kompositorische Substanz und die musikalische Gestaltung unter möglichst objektiven³ Gesichtspunkten zu analysieren und zu deuten, sind zum Scheitern verurteilt, wo sie diesem Umstand nicht Rechnung tragen, und Rezeptionsforschung bleibt ohne musikpsychologische und -soziologische Sensibilität defizitär. Krieg und Frieden treten mit Schostakowitschs Sinfonik vor allem deshalb in Wechselwirkung, weil sie die Disposition derer bestimmen, die sie spielen und hören, interpretieren und deuten, die sich darin wiederfinden und davon bewegen lassen. Intentional lenken lassen sich solche Faktoren vom Komponisten oder von Kulturfunktionären nur bedingt.

Aus Sicht einer Gesellschaft, die im Angesicht von Krisen als erstes Kultureinrichtungen schließt, mag es irrational erscheinen, zu Kriegszeiten, selbst in prekärer Belagerungsnot, groß besetzte, Kraft und Ressourcen verschlingende Sinfonien aufzuführen.⁴ In einer Demokratie, die Kunstfreiheit gesetzlich verankert, muss ebenso befremden, dass Sinfonien über persönliche Schicksale, Gedeih und Verderb, Leben und Tod ihres Schöpfers entscheiden können, und dass tagelang unter ranghohen Politikvertretern darüber debattiert wird.⁵ Im Positiven wie Negativen zeigt all dies, wie ernst Musik im Umfeld Schostakowitschs genommen wurde. Ihr wurde zugetraut, eine entscheidende Rolle zu Friedenszeiten und im Krieg spielen zu können – letzteres keinesfalls nur als Militärmusik, sondern wesentlich auch „zivil“.

Kriegsbezüge durchziehen Schostakowitschs Schaffen von frühesten Klavierstücken des Achtjährigen (deren erstes hieß *Der Soldat*)⁶ bis in seine letzten Lebensjahre, auch als Teil seiner Filmmusiken⁷ und in Form von Widmungen.⁸ Unter seinen Sinfonien tritt nur die erste, uraufgeführt am 12. Mai 1926 von den Leningrader Philharmonikern unter Nikolai Malko, mit lustvoller Unbefangenheit und entfesselter Originalität auf und überflügelt kühn alle Konventionen. Hier herrscht kein pathetischer National- sondern selbstbewusster Individualstil. Sprühend vor Witz will das Werk des 19-jährigen Konservatoriums-Absolventen keine Massen mobilisieren, weder im Orchester noch im Publikum, sondern spiegelt eine zwanglose Gesellschaft übermütiger Charaktere im kaleidoskopisch bunten Leben der 1920er-Jahre. Selten sind sich Wagner und Walzer, erhabene Größe und abgründige Grotteske, raffinierter Kontrapunkt und suggestive

3 Objektivität ist mit Blick auf Kunst nicht zu erreichen, aber zu erstreben, sei es durch wissenschaftliche Methodik oder durch selbstreflektierende Rechenschaft über subjektive Anteile der Betrachtung.

4 An einer Aufführung der 7. Sinfonie wirken etwa 130 Musikerinnen und Musiker mit.

5 Die Debatten, die Schostakowitsch betrafen, sind dokumentiert und übersetzt bei Kuhn (2014).

6 McBurney (2023, 20f).

7 Etwa der ersten von 1928/29 und der letzten des Jahres 1965.

8 8. Streichquartett (1960): „den Opfern von Faschismus und Krieg“.

Filmmusik so hemmungslos und fruchtbar begegnet. Der Sensationserfolg schwappte schnell ins Ausland und bereitete 15 Jahre später dem internationalen Triumphzug der 7. Sinfonie die Bahn.

Einzig vielleicht der 15. und letzten Sinfonie des 1972 bereits schwerkranken Komponisten, die als bewusster Abschluss des Werkzyklus auf die 1. Sinfonie verweist, wird man ähnliche Freiheit von Fremdbestimmung unterstellen können – nun weniger von Aufbruch als von Todesnähe kündend. Das Aufscheinen sakraler Topoi – hier der biografisch-gedanklichen Präsenz von Tod und Transzendenz geschuldet – verbindet die letzte mit Schostakowitschs mittleren Kriegssinfonien. Das Finale der Nr. 15 passiert eine angedeutete Passacaglia und dezentes D-Es-C-H – Schostakowitschs Tonbuchstaben-Signatur. Seine Sinfonik erlischt mechanisch tickend, nah am Geräusch, skelettiert, jeder Melodie und Harmonie entkleidet: gerinnende und verrinnende Zeit.

Dazwischen liegen 46 Jahre eines Künstlerdaseins in fortwährendem Zwiespalt, der Exegeten, die von Kunst mehr verlangen als willfährige Auftragserfüllung, in eine missliche Lage bringt. Symptomatisch dafür ist die Kluft zwischen den avantgardistischen Experimenten im instrumentalen ersten Teil der 2. Sinfonie und dem plakativen Jubelchor auf Lenin, mit dem das Werk schließt. Dem jungen Künstler wird man weder die Begeisterung für die Ideale der Revolution vorwerfen, noch die Bereitschaft, seinem Staat mit verherrlichender Kunst zu dienen, in diesem Fall für den 10. Jahrestag der Oktoberrevolution 1927. Doch Schostakowitsch korrigierte diese Haltung nie. Lenin blieb sein Held und er huldigte ihm noch in den 1970ern, als man es besser wissen konnte, mit staatspreisgekrönter „Loyalität“ op. 136. Die aus freien Stücken komponierten Männerchöre bergen beste Beispiele für die kultische Verehrung Lenins mit Mitteln, die sonst im religiösen Kontext zum Tragen kommen. Einmal mehr zeigt sich: Die Verweltlichung religiöser Lebenswirklichkeiten und die sakrale Überhöhung profaner Figuren und Motive sind zwei Seiten einer Medaille.

Ähnlich ausgerichtet wie die Zweite, programmatisch Oktober durch Mai ersetzend und durchgehend volksnah, ohne Bruch zwischen avantgardistischer Ambition und Massentauglichkeit, gibt sich Schostakowitschs 3. Sinfonie. Das frühe chorsinfonische Werkpaar gehört zum heute sorgsam übergangenen Großteil von Schostakowitschs Schaffen, der sich schwer von wohlmeinender Verwestlichungsexegese zurechtinterpretieren lässt. Ihr Jubel ist ernst gemeint und duldet keine subversive Unterstellung.

Verbargen die Sinfonien Nr. 2 und 3 experimentelle Züge hinter der Propaganda-Fassade ihrer Chorschlüsse, so schien Schostakowitsch seine instrumentale Nr. 4 mit Blick auf das Zeitgeschehen derart riskant, dass er vor einer Aufführung zurückschreckte. Er war ins Kreuzfeuer der Kritik geraten, als Stalin 1936 eine Vorstellung der *Lady Macbeth von Mzensk* degoutiert verlassen und eine vernichtende Pressekampagne angestoßen

hatte.⁹ Öffentlich an den Pranger gestellt zog Schostakowitsch die außerordentliche Vierte unmittelbar vor der Premiere, die für den 11. Dezember 1936 angesetzt war, unter nicht restlos geklärten Umständen zurück. Stattdessen proklamierte er mit der Fünften seine Kurskorrektur als geläuterter Künstler. Erst ein Vierteljahrhundert später brachte Kyrill Kondraschin die 4. Sinfonie zur Uraufführung – nach Stalins Tod, nach den Sinfonien 11 und 12, mit denen Schostakowitsch abermals Lenin und der Revolution Tribut gezollt hatte, und nach seinem Parteieintritt.

Das Schicksalsjahr 1936 hatte aus dem begabten Hoffnungsträger der Nation einen zutiefst Zerrissenen gemacht, der auf neue Strategien verfiel. Mit Gefälligkeiten zeigte er sich staatstreu, erfüllte zuvorkommend die Maximen der Kulturfunktionäre und verdiente mit handwerklicher Überlegenheit gutes Geld in unverfänglichen Genres, um damit gewisse Freiheiten in anderen Gattungen zu erkaufen. Potenziell anfechtbare Werke sicherte er durch konformistische Auslegungen ab.

Spätestens ab diesem Moment lassen Schostakowitschs Sinfonien konträre Interpretationen nicht nur zu: Sie provozieren sie regelrecht. Das Stalin-Regime konnte die 5. Sinfonie aus dem Jahr 1937 als gehorsamen Kniefall eines vormals fehlgeleiteten, reuigen Künstlers auffassen. Schostakowitsch stützte diese Interpretation der Fünften als „praktische Antwort eines sowjetischen Künstlers auf berechtigte Kritik“ (zit. nach Kopp (1990, 186)). Unter dem Druck des totalitären Regimes lavierte er zwischen Skylla und Charybdis: Auflehnung würde ins Verderben, Anbiederung zum Gewissenskonflikt führen. Als letzte Option bliebe der Rückzug aus der Öffentlichkeit und die Aufgabe der eigenen Kunstausbübung. Doch der als „Volksverräter“ Diffamierte ließ sich nicht in die Kapitulation treiben, sondern präsentierte am 21. November 1937 in Leningrad unter Ewgeni Mrawinski die Fünfte – mit der Deutungsanleitung als „Werden einer Persönlichkeit, die durch Prüfungen gegangen ist“ (zit. nach Kopp 1990, 186). Aufführbarkeit und Publikumseignung waren zuvor überprüft worden.

Das Kalkül ging auf: Regime und staatlich gelenkte Kritik zeigten sich erfreut, dass der gemäßregelte Künstler auf den rechten Weg zurückgefunden habe. Tosender Applaus – stimuliert durch die lärmende Coda – hatte Schostakowitsch gerettet: Ein Komponist, dessen Werk von überfüllten Sälen enthusiastisch gefeiert wurde, eignete sich nicht zur Stigmatisierung als »Volksfeind«.

Hetzkampagnen war vorerst der Wind aus den Segeln genommen – doch blieb Schostakowitsch dem Sowjetregime Ende der 1930er-Jahre ausgeliefert, genoss dessen Gunst und fürchtete seine Vernichtung. Mit der vordergründig fügsamen, kulturpolitische Maßgaben erfüllenden 5. Sinfonie war ihm ein Befreiungsschlag gelungen und er konnte durch Lehrtätigkeit und Filmmusiken sein Auskommen sichern. Würde er die 6. Sinfonie, komponiert von April bis Oktober 1939, zur Konsolidierung nutzen oder die

9 Der besonders berüchtigte Prawda-Artikel „Chaos statt Musik“ erschien im Januar 1936; Kuhn (2014, 4–6).

neu erlangte Gunst aufs Spiel setzen? Ihr introvertiertes, langatmiges Largo an erster Stelle, gefolgt von einer schrillen Grotteske mit exzessivem Xylophongeklapper und einem betont lustigen Allerweltsthemen-Finale widerspricht bewährter sinfonischer Dramaturgie. Dass sich Schostakowitschs Sechste nicht um Balance und zyklische Geschlossenheit schert, konnte keiner überhören, ebenso wenig das Gewaltpotenzial von Schlagwerkklärm, Blechbläsern und solistischem Paukendonner. Sie plündert sorglos seine Stilpalette von melancholischer Weltverlorenheit bis zu jahrmarkthaft grellen Effekten, zwingt Unvereinbares zusammen, lässt wehmütigen Gedanken freien Lauf und quitiert das vorgeblich Schöne und Leichte mit zynischem Lächeln.

Mit dem Überfall Deutschlands auf die Sowjetunion brach am 22. Juni 1941 Krieg über Schostakowitschs Heimatland herein, dem er – allen politischen Repressalien zum Trotz – stets patriotisch verbunden blieb. Der Krieg verschlang alle Lebensbereiche und klammerte Kunst nicht aus. Kaum hatte der Lehrbetrieb am Leningrader Konservatorium, wo Schostakowitsch gerade Prüfungen abnahm, zum 1. Juli geendet, reagierte der Komponist mit patriotischen Gebrauchsmusiken.¹⁰ Am 19. Juli nahm er die Arbeit an der 7. Sinfonie auf. Im August stand Leningrad bereits unter Beschuss, im September begann die nahezu 900-tägige Belagerung, die durch perfides Aushungern die Stadt in dramatische Not trieb. Schostakowitschs fotografisch inszenierte Beteiligung an der Feuerwache auf dem Dach des Konservatoriums ging zu Propaganda-Zwecken um die Welt. Den Machthabern war bewusst, dass Schostakowitsch als Symbolfigur und mit musikalischem Kriegsdienst weitaus wertvoller sein würde, als mit militärischem Einsatz. Anfang Oktober wurde er mit seiner Familie über Moskau ins Künstlerrefugium Kuibischew evakuiert. Dort schloss er im Dezember die Arbeit an der Partitur ab.

Neben patriotischer Gebrauchs- und Filmmusik sowie den Sinfonien 7 und 8 entstanden in den Kriegsjahren das 2. Klaviertrio (Dezember 1943 bis August 1944), das 2. Streichquartett (September 1944), Klavierkinderstücke für seine Tochter (Dezember 1944 bis Mai 1945) und unmittelbar nach Kriegsende, wieder in direkter Nachbarschaft zu hymnischen Heimat- und Sieger-Oden, die 9. Sinfonie (August 1945).

Der Fleiß trug Früchte: Sechs Stalinpreise wurden Schostakowitsch 1941 verliehen – so viele, wie sonst in keinem Jahr; für die 7. Sinfonie kam 1942 ein weiterer hinzu.¹¹

10 Chronologisch gelistet sind Schostakowitschs Kompositionen der Kriegsjahre bei McBurney (2023, 152–174).

11 Acht Stalinpreise brachten die Jahre 1946 bis 1951. Damit versiegte der Staatspreissegen und Schostakowitsch erntete „nur noch“ einen Leninpreis für die 11. Sinfonie und zwei Glinka-Staatspreise; unter den ausgezeichneten Werken fällt einzig das 14. Streichquartett nicht unter Propagandamusik (Meyer 1995, 547 und McBurney 2023, 342f).

Der „Held“ und seine Musik: Macht oder Ohnmacht?

Schostakowitsch konnte in den Kriegsjahren verhältnismäßig unbehelligt seiner Arbeit nachgehen. Privilegiert und protegiert sollte er, vom Dienst an der Waffe befreit, an sicherem Ort komponierend seinen Beitrag leisten. Die Rechnung des Regimes ging auf: Was Schostakowitsch mit der 7. Sinfonie lieferte, eignete sich ausgezeichnet zur propagandistischen Überhöhung und zur innen- wie außenpolitischen Instrumentalisierung. Bis heute stehen Rezeptionsphänomene im Vorder- und musikalische Aspekte im Hintergrund, wenn von der „Leningrader Sinfonie“ die Rede ist. Sie scheint die These zu bestätigen, „nicht der musikalische Text [...] sondern der musikalische wie außermusikalische Kontext“ bestimme „den Sinn eines Werkes“.¹² Gleichwohl erschließt sich der Sinn des Werkes selbst in diesem Extremfall nur, wenn der musikalische Text als planvoll gestaltete Komposition ernstgenommen wird. Kontextualisierung negiert nicht die künstlerische Eigenqualität eines Werkes, sondern setzt sie voraus.

Werkgenese und Rezeption wurden von Anfang an als moderner Musikmythos begriffen und erzählt. Schostakowitschs 7. Sinfonie wurde gezielt zum Zentrum einer Parabel gemacht, die sich unter die bislang meist religiös aufgeladenen Mythen von der Macht der Musik reiht. Zeitgemäß und weitgehend religiöser Implikationen entkleidet, nährt das Narrativ um die „Leningrader“ den urmenschlichen Glauben an die Potenziale der Tonkunst, kündigt von Resilienz durch Musik, von eisernem Willen und übernatürlichen Kräften, die sie entfesseln kann, von Gemeinschaft und Zusammenhalt, die sie stiftet – und davon, dass Musik zum Überleben und Obsiegen beitragen kann. Fragen nach historischem Wahrheitsgehalt perlen an der rasch kanonisierten, von Schostakowitsch selbst autorisierten Saga ab, wie an jedem überzeitlich gültigen Mythos.

Historie und Legende scheiden sich an signifikanten Punkten. So begann Schostakowitsch seine 7. Sinfonie bereits vor dem Überfall Nazi-Deutschlands auf die Sowjetunion. Namentlich die spektakuläre Durchführung des Kopfsatzes antizipiert das historische Ereignis, auf das sie bezogen wird.¹³ Drei der vier Sätze wurden im belagerten Leningrad vollendet. Der vierte entstand größtenteils in Kuibischew, nach Schostakowitschs Evakuierung. Dessen ungeachtet titelte das Time Magazine im Sinne sowjetischer Propaganda den Mythos zementierend: „Inmitten detonierender Bomben hörte er in Leningrad die Siegesakkorde“ (Shreffler 2008, 109). Neutral dokumentierende Berichterstattung hatte nie eine Chance gegen intentional überformte Narrative. Auch

12 Hansjörg Pauli in einem Funkkolleg-Beitrag zu „Politischer Musik“ von 1981, zit. nach Heister (2019).

13 Das belegen u.a. Skizzen; Meyer (1995, 532). Die in ihrer Authentizität umstrittenen „Memoiren“ Schostakowitschs, die Solomon Volkow dem Komponisten in den Mund legte, um ihn für den Westen ideologisch zu „entgiften“ und seine Musik subversiv und damit aus westlicher Sicht aufführbar erscheinen zu lassen, heben hervor: „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. [...] Natürlich ist mir Faschismus verhaßt. Aber nicht nur der deutsche, sondern jeder Faschismus“ (Volkow 1979, 175).

und gerade als Gegenstand der Legendenbildung erfüllte Schostakowitschs 7. Sinfonie ihre gesellschaftliche Wirksamkeit. Doch die wahrnehmungslenkende Vereinnahmung täuscht über Töne hinweg, die ihrer Auslegung im Kontext des Mythos widersprechen und legendenkonformer Exegese spotten.

Die ursprünglichen Titel des von Juli bis Dezember 1941 von geplanter Ein- zu Viersätzigkeit angewachsenen Orchesterwerks tilgte Schostakowitsch. Sie lauteten: „1. Krieg, 2. Erinnerungen, 3. Die Weiten unseres Heimatlandes, 4. Sieg“.¹⁴ Seiner Heimatstadt Leningrad sowie „unserem Kampf gegen den Faschismus und unserem sicheren Sieg über den Feind“ ist das Werk gewidmet. Am 5. März 1942 fand in Kuibischew mit dem ebenfalls evakuierten Orchester des Bolschoi-Theaters unter Samuil Samossud die Uraufführung, kurz darauf bei Fliegeralarm die Moskau-Premiere statt. Rasend schnell verbreitete sich das dezidiert anti-deutsch vermarktete Werk auch im Ausland. Die Sinfonie einte die Alliierten – gerade weil Schostakowitsch auf einseitig nationale Prägung verzichtet hatte und die Musik sich ohne Text vermittelt. In den USA stritten Ormandy, Rodziński, Koussewitzky und Stokowski um die Erstaufführung – Toscanini gelang es, sie für den 12. Juli 1942 in New York zu ergattern.¹⁵ Zeitgleich erging der Auftrag an Karl Eliasberg, eine Aufführung des riesig besetzten, groß dimensionierten Werkes im weiterhin blockierten Leningrad vorzubereiten. Nicht zum Mythos, aber zur Geschichte gehört, dass sich Widerstand gegen das kräftezehrende Unterfangen regte, dessen Sinnhaftigkeit in einer existenzbedrohten Stadt, in der zwischen September 1941 und Januar 1944 etwa eine Million Menschen teils an schierer Entkräftung starben, durchaus umstritten war. Doch Gegenstimmen wurden durch Wegfall von Sonderrationen zum Verstummen gebracht, und der Dirigent Eliasberg zog mit seinem Radorumpforchester und weiteren Rekruten die Darbietung durch. Am 9. August 1942 wurde Schostakowitschs 7. Sinfonie in Leningrad aufgeführt – verbunden mit Anstrengungen und Auswirkungen, die wohl wirklich ans Sagenhafte grenzen.¹⁶

Eine knappe halbe Stunde nimmt allein der 1. Satz in Anspruch. Unverbindlich lächelndes „Allegretto“ kaschiert als Satzbezeichnung die bevorstehende Tour de force.¹⁷ Doch „das Leben glücklicher Menschen, die an sich und ihre Zukunft glauben“, das Schostakowitsch mit der Kopfsatz-Musik in Verbindung brachte,¹⁸ bleibt von klanglichen Härten nicht lange verschont. Das Hauptthema stellt sich und die Grundtonart C-Dur

14 Ein genaues Programm zu diesen Titeln schilderte Schostakowitsch in Rundfunkbeiträgen, wiedergegeben u.a. bei Wehrmeyer (2005, 150f).

15 Zur Rezeption in den USA vgl. Redepenning (2011) und Wehrmeyer (2005, 158f).

16 Dazu grundlegend und mit etlichen Textquellen dokumentiert Redepenning (2011) sowie Shreffler (2008), Geiger (2023) und Gibbs (2004).

17 Schostakowitsch nutzt den italienischen Diminutiv, den man mit „heiter“ übersetzen könnte, gelegentlich als Tarnkappentitel, so auch bei zwei Sätzen der 8. Sinfonie.

18 Radioansprache, ausführlich zitiert bei Wehrmeyer (2005, 150f) und Redepenning (2011, 172f); dort ist auch ein ähnlich lautender offizieller Artikel Schostakowitschs wiedergegeben, der im Vorfeld der ersten Aufführungen erschien.

einstimmig vor. Aus Quarten gebaut¹⁹ und zugleich an einer schrittweise auf- und wieder absteigenden Quint ausgerichtet, erhält es affirmative Verstärkung von Pauke und Bässen – zu unpassenden Zeitpunkten. Neben den eigentümlichen Kollisionen tritt tonartfremdes „fis“ als melodische und harmonische Schärfe überdeutlich hervor. Bald macht sich das Charakteristikum der späteren „Invasionsepisode“ bemerkbar: zwei notorisch nachtretende Schlussilben auf demselben Ton, die auch in Schostakowitschs *Lady Macbeth* aus ihrer Gewaltbereitschaft keinen Hehl machen. Doch vorerst biegt die Musik in friedliche G-Dur-Gefilde des Seitensatzes ab. Selten hat sich Schostakowitsch so treu der Sonatenhauptsatzform verschrieben. Die Intervallik des Hauptthemas bleibt präsent, der Gestus wird kantabel und an die Stelle des unisono gebündelten Kollektivs treten die Individualstimmen von Oboe, Flöte und solistischer Violine sowie deren überzeichnende Partner Piccoloflöte und Bassklarinetten. Leise verblasst das Seitensatz-Idyll am e-Moll-Horizont.

Dort in weiter Ferne, wo sich Klanggrund und Violin-Äther, Exposition und Durchführung berühren, regt sich ein Rhythmus. Das Prinzip ist von Ravels „Boléro“ hinlänglich bekannt – allerdings wählt Schostakowitsch eine Melodie, in der man einen Operettenhit zu erkennen meint. Den Ohrwurm „Dann geh ich zu Maxim“ (ein Pariser Etablissement, das den Namen mit Schostakowitschs 1938 geborenem Sohn gemein hat) trällert gegen Ende von Hitlers angeblichem Lieblingsschwank der Kavallerieleutnant, Gesandtschaftssekretär und Liebhaber der „lustigen Witwe“ Graf Danilo: „Allegretto, mit beißender Ironie“. In Franz Lehárs Operette verbindet sich die mehrfach wiederkehrende Melodie mit Zeilen wie „O Vaterland, Du machst bei Tag / mir schon genügend Mühe und Plag“. Schostakowitsch mag mit dem Wiedererkennungseffekt des seit 1905 die Welt erobernden Erfolgsstücks spielen. Doch während er sonst Zitate tonartgetreu einbindet, steht die Melodie hier in Es-Dur – einen Halbton neben der Originaltonart und zugleich entlegen innerhalb des C-Dur-Sinfoniesatzes. Zudem sind Einzeltöne nicht präzise zitiert und die melodischen Linien erscheinen zerstückelt in löchrig-pausendurchsetztem Staccato. Vor allem jedoch hat das auffälligste Merkmal – penetrant verdoppelte Schlusstöne am Ende jeder Zeile – kein Pendant in der Operette. Ein invasives Thema ist das zweifellos – doch der Bezug zu Lehár scheint primär ein Phänomen der Rezeption zu sein, das die Komposition zwar zulässt, aber nicht als Zitat erzwingt. Das Prinzip verweist vielmehr auf Bass-Endlosschleifen einer Passacaglia (vgl. 8. Sinfonie) oder Folia, deren Rhythmus im Kontext eines Dreiertaktes mit den auffälligen Schlussilben korrespondiert. Was Schostakowitsch im Folgenden mit obsessiven Wiederholungen und unwiderstehlichem Crescendo-Sog jedoch aufs Eindringlichste vorführt, ist: das massenwirksame, manipulative Potenzial von Musik.

19 Geiger (2023) bezieht diesen Anfang auf den ikonischen Beginn von Mussorgskis „Bilder einer Ausstellung“ und interpretiert die Anspielung als patriotische Reverenz an den Kollegen, der in St. Petersburg gewirkt hatte und verstorben war.

Der Trommelrhythmus bleibt uniform, die Strophen variieren wenig, aber wachsen stark: von der Ein- zur verschobenen Zwei- und mit falschem Bass verwirrenden Dreistimmigkeit. Der Tonsatz driftet auseinander: Während ein Piccolo die Flötenlinie schärft, offenbaren Kontrabässe und Violoncelli unverhohlen die Verwandtschaft von Invasions- und Hauptthema. Auch das wollen die wenigsten hören, denn es bringt die Gut-böse-Dialektik aus dem Lot, wonach hier die gegnerische Invasionsarmee gezeichnet sei. Mit der vierten Variation weitet sich das Thema – nicht durch neue Gedanken, sondern durch Nachplappern der weidlich bekannten kurzen Phrasen. Trompeten und Posaunen treten nicht mit militärischem Pomp oder Prophetenstimme, sondern Dämpfer-verfremdet hinzu. Gleichzeitig klinkt sich das Klavier ins Perkussions-Perpetuum-Mobile, taktversetzt zu Klarinetten und Oboen. Satter Bogenstrich und Blechbläser ohne Dämpfer führen ins Forte, das mit der achten Variation erreicht und in der neunten zum Fortissimo im vollen Orchestersatz getrieben ist. Ab der zehnten ist die Schwelle des Erträglichen überschritten. Wo bereits nichts mehr zu steigern ist, gießt die elfte Variation intervallisches Öl ins Feuer und lässt keine chromatische Zwischenstufe unbesetzt. Unter dem Donner des Schlagwerks entgleist der unaufhaltsame Zug und verlässt kurzzeitig Tonart und Melodik. Ein Trio innerhalb des riesenhaften Gewaltmarsches? Oder nur ein Verzögerungsmoment vor der endgültigen Eskalation?

Typisch für Schostakowitschs Steigerungen ist ein Knick kurz vor der Kulmination, gefolgt von der Implosion des zum Zerbersten angeschwollenen Orchestersatzes zum Unisono. Der Moment größter Klangballung und deren Entladung im Tamtam-Inferno verbindet sich mit der Rückkehr des Hauptthemas und der Grundtonart in Moll. Bis sich die Tutti-Wolken lichten und der Schlagwerkdonner abebbt, vergehen gut fünf Minuten ohrenbetäubenden Dröhnens, das die Bezeichnung „Musik“ euphemistisch erscheinen lässt. Wollte man dieser Sinfonie Nähe zur schildernd-programmatischen Gattung der Battaglia und ihren belliphonen Topoi unterstellen, böten sich hier Ansatzpunkte. Freilich fehlen typische Merkmale musikalischer Schlachtengemälde wie die Einbindung militärischer Gebrauchsmusik in die Klangkulisse. Auch bleibt die nationale Zuordnung ambivalent und es schließt sich keine Friedensbitte an.²⁰ Vielmehr schlagen besänftigende Stimmen eine Seitensatz-Reprise unter Federführung des Fagotts vor. Sie gerät zum melancholischen Epilog. Das Hauptthema huscht als Schatten seiner selbst in bleichem C-Dur durch die Streicher. Bis zuletzt flackern Melodik und Rhythmus des Marschthemas auf. Es beharrt mit der gedämpften Trompete auf dem letzten Wort – als habe es sich nur zeitweilig zurückgezogen und sei keinesfalls aus der Welt.

20 Braun (1994/2016) ordnet die „Leningrader“ der Gattung der Battaglia zu. Während in der Neuen Musik das „Genre-Bild einer Battaglia“ ästhetisch hinfällig geworden sei, habe sich „im Bereich der sozialistisch-realistischen Kunstdoktrin“ eine Nische erhalten, „in der die Leningrader Symphonie op. 60 (1941) von D. Šostakovič ihren Platz fand (auch wenn der Autor diesen Traditionsbezug leugnete)“.

Nachhall – im Werk und darüber hinaus

Weit über Schostakowitschs Siebte hinaus marschiert das Invasionsthema, und zieht eine breite Spur der Verwüstung und Verballhornung, Verehrung und Verkehrung hinter sich her, beispielsweise in Bartóks „Concerto for Orchestra“ (1943), das Popularität und Banalität der „Leningrader“ persifliert. Dass gerade die überwältigende Steigerungsepisode bis heute propagandistisch kontextualisiert ihre manipulative Wirkung nicht verfehlt, machte sich der russische Präsident Wladimir Putin bereits mehrfach zunutze.²¹ Der Mythos von der Macht der Musik offenbart in letzter Konsequenz die Ohnmacht der Musik gegen Vereinnahmung.

Schostakowitsch selbst lässt das Invasionsthema im 2. Satz der 7. Sinfonie nachklingen.²² Der 3. Satz irritiert mit verfremdeter sakraler Feierlichkeit von Bläsern und Harfe: Alle Akkorde des fingierten Chorals sind dissonant. Dass am Zeilenende ein reiner Quint-Oktav-Klang aufleuchtet, wirkt schal, zumal Ausgangs- und Zielklang einen Halbton auseinander liegen. Der Dissonanzen-Choral setzt sich mit Unterbrechungen fort; in den Zwischenräumen entfaltet sich verhaltener Wohlklang, sanftmütige, fast verträumte Melodik. Nach überstandener Forte-Episode, die abermals an die 5. Sinfonie denken lässt, trösten zärtliche Saiteninstrumente. Der 3/4-Takt liebäugelt mit einem langsamen Walzer, entscheidet sich aber für die Rückkehr in geistlich-sakralen Duktus. Rezitativisch verkünden die Violinen ihr leidenschaftliches Plädoyer für archaische Floskeln – Signum eines überzeitlichen Horizonts? – und verabschieden sich gemeinsam mit den leisen Klarinetten und einem Klang, der zum 4. Satz lenkt. Numinoses Tamtam-Rauschen verleiht dem Pizzicato der Bässe und dem Pochen der Pauke einen morbiden Unterton. Von diesem Nullpunkt nimmt alles eine neue Richtung. In fanfarenhaften Vogelrufen regt sich Aufbruchstimmung. Wird das eine Fuge? Der Trend zu Klangachsen, der schon in lauten Zonen des 3. Satzes durchschlug, belehrt eines Besseren. Das Finale steuert in Fortissimo-Zonen, Triller und Repetitionen verbeißen sich an Einzeltönen und Akkorden, ostinate Wendungen frieren ein, und schließlich bäumt sich mit Macht eine allerletzte Steigerung auf. Nach über einer Stunde fordert sie alles, was noch von den Fellen zu trommeln, aus den Saiten zu streichen und durch die Schalltrichter zu blasen ist. „Tenuto“ notiert Schostakowitsch streckenweise über jedem Klang, als gelte es, sich

21 Geiger (2023) verweist auf die Darbietungen unter Gergiev 2008 und 2022 – jeweils durch das Staatsfernsehen bildgewaltig inszeniert und großflächig multipliziert. Letztere leitete Putin mit einer Rede ein und beschwor die „prophetische Überzeugung des Sieges, welche den Glauben der Leningrader, aller sowjetischen Völker, ja aller, die gegen den Nazismus und für den Sieg des Humanismus und für die Gerechtigkeit kämpften, stärkte“ und auch heute „die Freude über den Sieg, die Liebe zur Heimat und die Bereitschaft, sie zu verteidigen“ widerspiegele. Diese Musik verbinde „Menschen aller Altersstufen, Nationalitäten und Religionen. Sie stärkt die Wahrheit und das Licht“ (zit. nach Geiger 2023, 320f).

22 Ein h-Moll-Scherzo mit cis-Moll-Trio.

daran festzuklammern, um nicht vom finalen Strettastrudel erfasst zu werden. Doch die Gravitationskraft des Schlusstrichs ist stärker als alles andere.

In den lärmenden Schluss hinein bringen die Posaunen das Kopfsatz-Hauptthema der ersten Takte zurück. Ist diese Wiederkehr wirklich als „Sieg“ zu bezeichnen? Warum stemmen sich Gedanken mit aller Kraft gegen den Takt? Warum lösen sich Dissonanzen zwar zeitweilig plakativ, doch nur, um noch beißender jede Harmonie zu torpedieren? Warum sind die Becken-Schläge so unberechenbar und vermögen keinen unbeschwer-ten Jubel zu entfachen? Man hat Schostakowitschs Siebte heroisch geheißt; der Mythos legt das nahe – die Musik nicht.

Für die patriotische Lesart und propagandistische Eignung der Sinfonie ist ein positiver Schluss unabdingbar, und so endet das Werk in C-Dur. Doch alle wichtigen Stufen der Tonart sind durch spannungsgeladene Nebentöne infrage gestellt.²³ Ob die Dissonanzen den C-Dur-Schluss ver- oder entgiften, liegt im Ohr des Hörers.

Was konnte – was *musste* danach kommen?

Der Mythos, mit der Siebten komponiere Schostakowitsch einen Sieg herbei, findet in der Achten keine Fortsetzung oder Bestätigung – und auch keine Erweiterung durch eine Friedensvision. Eher schon die desillusionierende Mahnung, um welchen Preis Siege im Krieg errungen werden. Schostakowitsch richtet die 7. und 8. Sinfonie als komplementäres Paar aufeinander aus²⁴ – musikalisch in Tonarten, Formen und Gestaltungsmitteln, ideell lesbar als Umkehr der Perspektive. Die Musik lässt die Projektion zu, der Mission nach außen folge schonungslose Introspektion – nicht als Selbstdarstellung, sondern als Projektions- und Identifikations-Angebot. Der Komponist und sein Umfeld hielten die Achte für das wichtigere Werk, auch wenn ihr „äußerer“ Erfolg dem der Siebten nicht gleichkam. Schon die Grundtonart c-Moll – im Kopf- und Finalsatz ohne Generalvorzeichen notiert und damit eine C-Dur-Fassade vortäuschend – offenbart die direkte Bezugnahme auf ihre Vorgängerin. Nirgends sonst in den großen Werkzyklen der Sinfonien und Quartette lässt Schostakowitsch Werke mit demselben Grundton aufeinander folgen.

Das Blatt hatte sich mittlerweile gewandt. In Moskau (1941) und Stalingrad (1942/43) hatte die Rote Armee den deutschen Invasoren empfindliche Niederlagen beigebracht. Leningrad musste bis Ende Januar 1944 auf seine Befreiung harren, doch die Zeichen standen auf Sieg. Während seine Siebte das Publikum in den USA euphorisierte,

23 As gegen G, B gegen H, Es gegen E und sogar Des gegen C.

24 Sinfonische Paare bilden Schostakowitschs 1. und 15. (letzte) Sinfonie, die mit Lenin-Chören endenden Sinfonien 2 und 3, die 5. und 6. Sinfonie, die ähnlich raffiniert als Gegenstücke angelegt und tonartlich miteinander verschränkt sind wie die beiden Kriegssinfonien 7 und 8, die Programm-Sinfonien 11 und 12, die historischen Revolutionsbezug unterschiedlich ausgestalten, sowie die Sinfonien 13 und 14, die Vokales als oratorische Sinfonie und als sinfonischen Liederzyklus einfassen.

flankierte Schostakowitsch die Entstehung der Achten zwischen 2. Juli und 9. September 1943 im Künstlerrefugium des Komponistenverbands in Iwanowo mit Ankündigungen, die Hoffnungen auf eine stolze Siegessinfonie nährten, bediente den Optimismus der Alliierten und weckte auch international hohe Erwartungen. Man stritt um Übertragungsrechte der amerikanischen Erstaufführung wie heutzutage bei sportlichen Großereignissen. Doch das »optimistische, lebensbejahende Werk«, das der Komponist angekündigt hatte,²⁵ war beim besten Willen nicht als solches zu identifizieren. Die 8. Sinfonie stieß bei ihrer Uraufführung im November 1943 in Moskau unter Leitung des Widmungsträgers Ewgeni Mrawinski auf Befremden.²⁶ Im Folgejahr musste das Werk aufgrund der düsteren Stimmung, die nicht gebührend den Erfolgen gegen Hitlers Truppen und dem in Aussicht stehenden Kriegsgewinn huldigte, von den Spielplänen weichen. Ebenso wie die 9. wurde die 8. Sinfonie im Februar 1948 schließlich des Formalismus bezichtigt²⁷ und vollends aus dem Konzertrepertoire verbannt.

Zur fortissimo-intensivierten, rhythmisch überzeichneten Basslinie des Beginns²⁸ um die Strukturtöne von c-Moll²⁹ stoßen im Kopfsatz der Achten die Violinen mit dem geglätteten Invasionsthema der 7. Sinfonie hinzu, matt am Griffbrett gestrichen und von einem Rhythmus grundiert, der es in einen Trauermarsch verwandelt. Steigerungen stößt es in dieser Gestalt nicht an. Wenn die melodischen Schatten der Siebten ersterben („morendo“), setzt ein neues Rhythmusmuster ein, ohne Vorwärtsdrang zu entwickeln, denn die dynamische Intensität weicht, und der 5/4-Takt duldet kein mechanisches Marschieren. Wieder sind es die 1. Violinen, die dem stockenden Satz einen neuen musikalischen Gedanken einflößen. Ihr leiser, phrygischer Klagegesang erinnert an Luthers Bußpsalm-Lied „Aus tiefer Not“.³⁰ Zugleich spiegelt er intervallisch das

25 8. Sinfonie: Eine Konversation mit dem Komponisten D. Schostakowitsch, *Literatura i iskusstvo* (18. September 1943), zit. nach <https://www.shostakovich.ru/en/opus/65/> [10.02.2026].

26 Reaktionen auf die 8. Sinfonie zitiert in deutscher Übersetzung Wehrmeyer (2005, 161f).

27 Ebenso die 6. Sinfonie, das 1. Klavierkonzert und etliche weitere Werke. Der Formalismus-Vorwurf ließ sich flexibel gegen Kunst einsetzen, die nicht gefiel; Dokumente zu den ästhetischen Zwängen, die Schostakowitsch in der Nachkriegszeit in Bedrängnis brachten, übersetzt Kuhn (2014, 62–193).

28 Auch am Moderato-Beginn von Schostakowitschs 5. Sinfonie greifen harsche Gesten der Bässe komplementär ineinander mit versetzt beginnenden hohen Streichern, gefolgt von einem kantablen Gedanken aus der vorausgehenden 4. Sinfonie, der in den Violinen einherschwebt – wie in der Achten die alsbald folgende Violinmelodie aus der Invasionsstrecke der 7. Sinfonie. Der Vergleich der 5. mit den Kriegssinfonien ließe sich auch formal verfolgen: Die Marsch-Durchführung der Siebten mit eskalativem Höhepunkt ist in der Fünften vorgezeichnet, und der Ambivalenz von c-Moll und -Dur der Achten entspricht das gewaltsam durchgesetzte D-Dur am Ende der im Finale wiederholt nach d-Moll zurückfallenden Fünften.

29 Im Bass: c (mit Untersekund b und Unterterz a), g (mit Obersekund as), f (mit Durchgang ges), es (mit Untersekund d), f, d (umspielt von des und es), g (mit Obersekund as) zurück zum Ziel c – wobei fast der gesamte chromatische Tonvorrat berührt wird.

30 Beim Bach-Kenner Schostakowitsch darf Kenntnis des Liedes vorausgesetzt werden. Volkow (1979, 203) schreibt Schostakowitsch Selbstaussagen zu, die auf eine Beschäftigung mit den Psalmen Davids zur Entstehungszeit der 7. Sinfonie weisen.

Invasionsthema.³¹ Die gewaltigen Eruptionen dieses Satzes sind umso verstörender, weil ihnen keine Steigerungszonen vorausgehen. Bis ins gellende, schrill mit Piccoloflöte und Xylophon überspitzte, höhendominierte und teils basslose Vierfachforte zwingt Schostakowitsch das Orchester, ohne die Klangfülle harmonisch oder polyphon zu stützen. Wenn markerschütternd die Große Trommel anstelle der Pauke tritt, möchte man wider allen Formverstand meinen, es sei bereits ein Ende erreicht. Das ist schwer zu ertragen.³² Aus dem apokalyptischen Donner tritt nicht etwa die Reprise des Satzanfangs hervor, wie es in der 7. Sinfonie der Fall war. Vielmehr entgeht dem Inferno ein herzergreifendes Englischhorn,³³ Halt suchend in Bruchstücken des Choral-nahen Klagegesangs. Die Bässe bringen ihn wörtlich zurück, bevor der Kopfsatz in Reminiszenzen an die Eingangsmotivik und den rhythmisch geglätteten Invasionsgedanken aus der Siebten erstirbt. „Morendo“ steht über den Schlußstönen, die das Ende des Finale vorausnehmen. Auch dieser Satz endet in C-Dur. Selten klang diese Tonart so trostlos. Zwei Scherzo-Sätze folgen – eine Belastprobe für sinfonische Traditionen und zyklisch schlüssige Satzfolgen. Der erste torpediert Allegretto-Assoziationen mit ohrenbetäubendem Beginn in fernem, finsternem Des-Dur³⁴ und kehrt das Sekundpendel des Invasionsthemas nach unten. Die Piccoloflöte ist Hauptakteur des schrill instrumentierten 2. Satzes; im ersten Trio spielt sich die Tuba skurril in den Vordergrund, im zweiten Kontrafagott und Xylophon – skelettöses Klanggewand von Gevatter Tod. All dies bleibt militärisch grundiert und dröhnt je lärmender, desto hohler. Am Schluss steht wieder die lapidare Untersekund-Formel, die nahezu alles motivische Material der Sinfonie kontaminiert.

Aus dem ostinaten, martialisch-mechanischen Kreisen des 3. Satzes bricht die Trompete zu einem aberwitzigen Alleingang aus. Ist das Militär oder Zirkus? Die Trommel- und Fagott-Begleitung lässt beide Interpretationen zu, und letztlich ist der Unterschied vernachlässigbar. Ein Held? Eher nicht; der einsame Trompeter tritt ab, ohne das borierte Kreisen durchbrochen zu haben.

31 Hier: Unter-Quint und Obersekundwendung (lang-kurz-lang), dort: schärfer rhythmisierte Obersekundwendung und Quintsprung aufwärts.

32 Man vergegenwärtige sich dies mit der Aufnahme der Leningrader Philharmoniker unter dem Widmungsträger und Uraufführungsdirigenten Ewgeni Mravinski (1961). Schöntöner wie die Berliner Philharmoniker unter Kirill Petrenko (2020), die ihre Einspielung der 8. Sinfonie mit Frühlingsblümen-Cover vermarkten, mögen angenehmer zu hören sein.

33 Wieder drängt sich der Vergleich mit der 5. Sinfonie auf, wo eine Bassklarinette dem Inferno entkommt. In der Siebten bricht mit der Kulmination die Reprise über den Satz herein und erst die Seitensatz-Reprise des Fagotts hat den typischen Charakter eines post-apokalyptischen Epilogs.

34 Schostakowitsch wählt diese Tonart auch für das brutale Scherzo der 10. Sinfonie. In der zwölftönen, doch tonal zentrierten 14. Sinfonie wird die traditionelle Konnotation der Tonart Des-Dur mit dem Tod textlich explizit. Insgesamt spiegelt die Tonartenfolge der Mittelsätze der 8. Sinfonie – Des-Dur, e-Moll und gis-Moll – die Disposition der 7. Sinfonie, deren C-Dur-Rahmen h-Moll und cis-Moll einschließt.

In der Passacaglia des 4. Satzes findet das Ostinato-Scherzo sein langsames Gegenstück. Auch diese Musik kreist um gleichbleibende Töne, allerdings im zögerlich-wankenden 5/4-Takt und resignativ langsam. Flatterzuentöne der Flöten lassen die Klänge der Bass-Variationen zur Chimäre zerflimmern.

Die Passacaglia pervertiert jedoch primär die Invasionsepisode der 7. Sinfonie. Als deren Negativ³⁵ verweigert sie in Kontrast zum Pendant und zur Gattungstradition jede Steigerung – als letzte Konsequenz des resignativen Grundzugs aller Passacaglia-Sätze von Schostakowitsch.³⁶

Auch im Finale verfängt sich jede melodische Bewegung an der Sekundwendung – nun als obere Wechselnote und damit wieder nah am Vorbild aus der 7. Sinfonie: c-d-c, wie im ersten melodischen Gedanken der Violinen im Kopfsatz. Alles wirkt verspielt in diesem Schaulaufen der Instrumente – doch jeder spielt für sich; nur sporadisch bilden sich Ensembles. Die Gemeinschaft des Orchesters spielt fast keine Rolle in diesem Satz. Ein Fugato drängt alle in kurzer, gewaltsamer Ballung zusammen und ruft die Katastrophen des 1. Satzes ins Gedächtnis: Nichts ist überwunden, kein friedlich-harmonischer Endzustand erreicht.³⁷ Der Eskalation folgt wie schon im Kopfsatz keine Reprise des Hauptthemas. Komponiert Schostakowitsch gegen die Formkonvention der Wiederkehr an, im Sinne eines „bloß nicht noch einmal ...“? Wo im 1. Satz das Englischhorn klagte, quittiert nun die Bassklarinette das musikalische Untergangsszenario mit Galgenhumor. Ein langer, teils grotesker, teils melancholischer Abgesang von Fagott und Xylophon schließt sich an, bis nur ein matter Hauch aus hohen Streichern und Bass als resignatives Relikt der vormals aufputschenden Marsch-Parole übrig ist. Klänge am Rande des Nichts, das sich ihrer vollends bemächtigt: „morendo“. In der auffällig häufigen Spielsteckt auch eine Höranweisung und vielleicht ein Deutungshinweis. Die Achte kündigt nicht von kommendem Leben, sondern sieht sich allenthalben konfrontiert mit dem Tod – dem lärmend vernichtenden und dem leise erlöschenden.

35 Ähnlich dimensioniert und nach 12 Variationen ausscherend.

36 Semantisch geprägt vom Orchesterzweischenspiel der Oper „Lady Macbeth“ von Mzensk Anfang der 1930er-Jahre bis zum Finale der 15. Sinfonie von 1971 – dazwischen nach der Passacaglia der 8. Sinfonie (1943) je eine im 2. Klaviertrio (1944) und im 1. Violinkonzert (1947/1948). Zur Passacaglia in Schostakowitschs Schaffen: Koball (1997, 259–266).

37 Osthoff (2003, 246–248) weist darauf hin, dass Schostakowitsch hier – im Gegensatz zur entsprechenden Stelle des Kopfsatzes – auf den Einsatz des Tamtam verzichtet. Er erkennt in den Repetitionen und dem engschrittigen Kreisen der Eruptionsmelodik ein russisch-orthodoxes Kyrie wieder. Bauliche Analogien mit liturgischer Melodik sind nicht von der Hand zu weisen – doch ob wirklich eine direkte Bezugnahme auf einen konkreten Kirchengesang stattfindet, bleibe dahingestellt. Artikulation, Duktus und forciert aggressiver Tonfall unterlaufen hier die Choral-Assoziation.

Deutungsoffenheit: Stärke oder Angriffsfläche?

Weder Schostakowitschs 7. noch seine 8. Sinfonie beziehen eindeutig Stellung gegen den Krieg oder gegen einen konkreten Feind. Sie verherrlichen den Krieg auch nicht, feiern keinen Sieg und keine Helden. Jubel und Klage klingen an, ohne zur allein bestimmenden Ausdrucksqualität zu werden.³⁸ Sie sind so unterschiedlich, dass sich aus ihnen kein „Typus Kriegssinfonie“ ableiten lässt. Potenziell politisch verzichten sie auf ein klares (Partei-) Programm und Engagement für oder wider eine Nation oder Position. Das unterscheidet sie von seiner 2. und 3. Sinfonie, deren politische Mission durch den Text unmissverständlich ist, von der 11. und 12. Sinfonie, deren programmatische Überschriften und Melodiezitate eindeutige historische Anker auswerfen, und von der 13. Sinfonie, die sich als flammendes Plädoyer gegen Antisemitismus richtet – Schostakowitschs einzige, in Textwahl und Botschaft wirklich mutige Sinfonie.

Die beiden Kriegssinfonien 7 und 8 bieten gleichwohl emotionale und rationale Lesarten an, die Menschen im Krieg als an sie gewandt, auf ihre Situation gemünzt wahrnehmen können. Auf diese Weise fördern sie Resilienz und stiften Verbundenheit. Die politische Unverbindlichkeit – nennen wir sie: Deutungsoffenheit – garantiert beiden Sinfonien einen weitaus größeren Adressatenkreis. Sie haben auch Menschen etwas mitzuteilen, die in äußerem Frieden und Wohlstand leben, die damals verfeindeten Nationen angehören, die zeitlich und räumlich entfernt und deren Prägung und geistiger Horizont verschieden sind. Während viele Werke, die allzu passgenau auf die Rezeptionssituation oder auf bestimmte Adressaten zugeschnitten sind, sich in veränderten Verhältnissen schwertun, findet Schostakowitschs Sinfonik noch und wieder Resonanz auch unter Menschen, die nie Kriegserfahrung machen mussten und in Frieden leben dürfen.

Zugleich macht der Verzicht auf bekenntnishafte Klarheit die beiden Werke – und nicht nur sie – vereinnahmbar von verschiedener Seite. Man mag kritisieren, dass Schostakowitsch keine anklagende und keine anfeuernde, keine pro-russische und keine anti-deutsche,³⁹ keine Kriegslärm imitierende und keine Friedensharmonie beschwörende Sinfonie als unmittelbare Reaktion auf das zeitgeschichtliche Geschehen komponiert hat. Doch genau das bewahrt die Werke vor Funktions- und Wirkungsverlust.

38 Unter den eindeutig auf Krieg reagierenden Werken überwiegen im 20. Jahrhundert bei weitem jene, die ihm kritisch, anklagend, in trauerndem Gedenken gegenüberstehen. Das gilt für Richard Strauss' Streicher-Metamorphosen ebenso wie fürs oratorische „War Requiem“ des von Schostakowitsch verehrten Pazifisten Benjamin Britten, für Bohuslav Martinůs Kriegsverbrechen geißelndes Orchester-Memorial to Lidice wie für Bernd Alois Zimmermanns Oper „Die Soldaten“.

39 Was leicht durch eindeutig nationales Kolorit oder einschlägige Zitate erreichbar wäre (wie z.B. in Beethovens Battaglia „Wellingtons Sieg“). Zu Weltkriegszeiten wurde insbesondere der deutschnational konnotierte, christlich-protestantische Choral „Ein feste Burg“ durch Komponisten anderer Nationen und Religionen korrumpiert und demontiert; vgl. Fischer (2014) und Hanheide (2013).

Keine der beiden Kriegssinfonien spendet billigen Trost oder leichtfertige „Alles wird gut“-Aufmunterung. In ihrer Musik finden Erschütterte, Leidende, Hadernde, Aufbegehrende, Verzweifelte einen Resonanzraum.⁴⁰ Der Marsch führt nicht zum Sieg, sondern in die Katastrophe, der Choral stiftet keine Harmonie, sondern offenbart quälende Dissonanz, die Passacaglia idealisiert keine guten alten Zeiten, sondern verfängt in fatalem Kreisen, die Melodik lässt keinen Gesang und keine Fanfare ungebrochen, der Rhythmus führt massenwirksame Gleichschaltung und unnahbare Schroffheit gleichermaßen vor, die Instrumente bilden schreiend laute Zweckgemeinschaften und verlieren sich in endloser Einsamkeit, ohne im vielstimmigen Interagieren die Vision funktionierender gesellschaftlicher Ordnung zu entfalten.

Ein Großteil der Musik Schostakowitschs – zu Kriegs- und Friedenszeiten – war funktional, diente propagandistisch der Staatsgewalt und befolgte deren ästhetische Maximen, die darauf gerichtet waren, das Volk zu erziehen. Er hat Musik komponiert, die gezielt nationales Selbstbewusstsein und Zusammengehörigkeitsgefühl stärkt, Massen mobilisiert, moralisiert und manipuliert, vielleicht auch den Feind demoralisieren und abschrecken soll. Die Kriegssinfonien Nr. 7 und 8 verweigern sich solchen Zwecken nicht, und der Mythos, der die 7. Sinfonie rezeptionsgeschichtlich umrankt, befördert die Unterstellung solcher Intentionen. Schostakowitsch ließ diese Auslegung zu und profitierte davon. Doch entscheidend ist: Er engte die Bedeutung des Werkes nicht auf eine einzige, situativ opportune Interpretation ein. Seine Musik fordert von Rezipierenden vor allem eigenes Einfühlen und Deuten, eigene Moral und Haltung. Und: Ambiguitätstoleranz. Wer Schostakowitsch verehrt, muss ertragen, dass dies auch Stalinisten und Putin-Anhänger, Unterdrücker und Aggressoren, totalitäre Herrscher und Kriegsverbrecher tun und getan haben.

Werkverzeichnis

McBurney, Gerard (2023). Dmitri Shostakovich. Work List, Berlin: Sikorski/Boosey & Hawkes/Bote & Bock, abrufbar unter: https://www.boosey.com/downloads/shostakovich_worklist.pdf [19.5.2026].

Werkausgabe

DSCH New Collected Works, insbes. Bd. 7–9 (Shostakovich Symphony Editions), Sikorski/Boosey & Hawkes.

40 Wiederholt zeigt sich in der Rezeptionsgeschichte, dass von Moll-Werken gerade in Krisenzeiten tiefere Wirkung ausgeht als von oberflächlich heiterem Dur. Es ist kein Zufall, dass Mozarts Moll-Werken stets besondere Vorliebe galt und Komponisten wie Tschaikowski und Rachmaninow regelrechte Moll-Obsessionen entwickelten und damit auf größte Resonanz stoßen.

Literaturverzeichnis

- Braun, Werner (1994/2016). Art. Battaglia, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart Online*. New York/Kassel/Stuttgart: Bärenreiter (zuerst veröffentlicht 1994, online veröffentlicht 2016), abrufbar unter <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/537356> [14.2.2026].
- Fischer, Michael (2014). *Religion, Nation, Krieg: Der Lutherchoral „Ein feste Burg ist unser Gott“ zwischen Befreiungskriegen und Erstem Weltkrieg (Populäre Kultur und Musik)*, Münster: Waxmann.
- Geiger, Friedrich (2023). *Musik unter Putin*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 80/4, Stuttgart: Franz Steiner, 308–329.
- Gibbs, Christopher H. (2004). *The Phenomenon of the Seventh: A Documentary Essay on Shostakovich's „War“ Symphony*, in: Laurel E. Fay (Hg.), *Shostakovich and His World*. Princeton, New Jersey [u. a.]: Princeton University Press, 59–113.
- Hanheide, Stefan, Helms, Dietrich, Junk, Claudia & Fleischer, Thomas (Hg.) (2013). *Musik bezieht Stellung. Funktionalisierungen der Musik im Ersten Weltkrieg (Krieg und Literatur XIX)*, Göttingen: V&R Unipress.
- Heister, Hanns-Werner (2019). Art. Politische Musik, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart Online*, New York/Kassel/Stuttgart: Bärenreiter, abrufbar unter <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/533625> [14.2.2026].
- Koball, Michael (1997). *Pathos und Groteske. Die deutsche Tradition im symphonischen Schaffen von Dmitri Schostakowitsch (studia slavica musicologica 10)*, Berlin: Ernst Kuhn.
- Kopp, Karen (1990). *Form und Gehalt der Symphonien des Dmitrij Schostakowitsch (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik Bd. 53)*, Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft.
- Kuhn, Ernst (Hg. und Übers.) (2014). *„Volksfeind Dmitri Schostakowitsch“. Eine Dokumentation der öffentlichen Angriffe gegen den Komponisten in der ehemaligen Sowjetunion (studia slavica musicologica 11/3)*, Berlin: Ernst Kuhn.
- Meyer, Krzysztof (1995/²2008). *Schostakowitsch*. Mainz: Schott.
- Osthoff, Wolfgang (2003). *„Leeres Tönespiel oder gefährdeter Frieden mit liturgischem Bittruf? Zum Finale der 8. Symphonie von Dmitri Schostakowitsch“*, in: Wolfgang Osthoff & Giselher Schubert (Hg.), *Symphonik 1930–1950. Gattungsgeschichtliche und analytische Beiträge (Frankfurter Studien. Veröffentlichungen des Hindemith-Institutes Frankfurt/Main, Bd. IX)*. Mainz: Schott, 243–258.
- Redepenning, Dorothea (2011). *Das Werden eines Mythos. Dmitrij Šostakovičs 7. Symphonie „Die Leningrader“*, in: *Osteuropa* 61, Heft 8/9, *Die Leningrader Blockade: Der Krieg, die Stadt und der Tod*. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 169–193.
- Shreffler, Anne C. (2008). *Denkmal wider Willen. Der Komponist der Leningrader Sinfonie*, in: Hans-Joachim Hinrichsen & Laurenz Lütteken (Hg.), *Zwischen Bekenntnis und Verweigerung. Schostakowitsch und die Sinfonie im 20. Jahrhundert (Schweizer Beiträge zur Musikforschung 3)*. Kassel u.a.: Bärenreiter, 98–121.
- Volkow, Solomon (1979). *Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch, aus dem Russischen von Hedy Pross-Weerth*. Hamburg: Albrecht Knaus.

Wehrmeyer, Andreas (2005). Musik über Krieg und Frieden. Die Siebente, Achte und Neunte Symphonie von Dmitrij Schostakowitsch, in: Hartmut Lück & Dieter Senghaas (Hg.), Den Frieden hörbar machen. Frankfurt: Suhrkamp, 147–165.

Prof. Dr. Ann-Katrin Zimmermann
Gewandhaus zu Leipzig
Augustusplatz 8
04109 Leipzig
+ 49 (0) 341 1270 323
ann-katrin.zimmermann(at)gewandhaus(dot)de