

Dmitri Schostakowitschs Fünfte Sinfonie, eine der Hauptstützen des Orchesterrepertoires des zwanzigsten Jahrhunderts, endet mit einer unverfrorenen Zurschaustellung von musikalischem Bombast. Die Coda besteht aus fünfunddreißig Triple-Forte-Takten in der Tonart D-Dur, die von großspurigen, fanfarenartigen Gesten der Blechbläser getragen werden. Die Streicher sägen an der Note A, die sie nicht weniger als zweihundertzweiundfünfzig Mal spielen, und die Bläser begleiten sie mit ihren Pfeifen. Die Pauken hämmern unerbittlich auf D und A, wobei die letzten Töne durch elefantöse Paukenschläge akzentuiert werden. Es ist das Bumm-Bumm-Bumm-Bumm von "Also sprach Zarathustra", das Amok läuft. Das Publikum springt unweigerlich auf.

Hätte Schostakowitsch die Fünfte unter normalen Umständen geschrieben, würde die Coda kaum Probleme bereiten. Ein bravouröser, übertriebener Schluss; Ende der Geschichte. Das Werk entstand jedoch 1937, zur Zeit des Stalinschen Terrors, und seine Bedeutungen sind zutiefst belastet. Im Jahr zuvor hatte Stalin eine Aufführung von Schostakowitschs "Lady Macbeth von Mzensk" auffällig verlassen, und der Komponist war in der Prawda als dekadenter Formalist gegeißelt worden. Während Schostakowitsch an der Fünften arbeitete, wurde einer seiner hochrangigsten Anhänger, der sowjetische General Michail Tuchatschewski, hingerichtet. Nicht nur die Karriere des Komponisten, sondern möglicherweise auch sein Leben hing davon ab, was er als nächstes tat. Als die Fünfte am 21. November 1937 unter der Leitung von Jewgeni Mravinski uraufgeführt wurde, schien sie der modernistischen Komplexität zugunsten einer sozialistisch-realistischen Affirmation zu entsagen. Die offiziellen Stellen waren zufrieden, der Mantel des Schweigens war gelüftet. Doch die Zweifel an Schostakowitschs Aufrichtigkeit blieben bestehen. Einige Beobachter empfanden das Ende der Fünften als kalt und abweisend. Diejenigen, die unter dem Terror gelitten hatten, erkannten Anzeichen von heimlichem Widerstand. Der Triumph könnte hohl sein, oder er könnte ein Triumph gegen das System sein.

Marina Frolova-Walker und Jonathan Walker beginnen in ihrem neuen Buch mit dem Titel "Shostakovich's Symphony No. 5" mit diesen fünfunddreißig Takten und stellen fest, dass die Art und Weise, wie Dirigenten mit ihnen umgegangen sind, stark voneinander abweicht. Die Autoren zitieren eine Sequenz aus Semyon Aranovich und Alexander Sokurovs Film "Sonate für Bratsche" von 1981, einem Dokumentarfilm über den Komponisten. Zunächst sehen wir Aufnahmen von Mravinsky, der die Leningrader Philharmoniker leitet. Frolova-Walker und Walker schreiben: "Seine strengen Gesichtszüge und sparsamen Gesten suggerieren äußerste Ernsthaftigkeit, und im Schlussteil verlangsamt er das Tempo stark und schneidet Grimassen, als ob er Schmerzen hätte, wenn sich die große Trommel zur Pauke gesellt." Der Film schneidet dann auf eine Aufführung von Leonard Bernstein und den New Yorker Philharmonikern, die 1959 auf Tournee in Moskau waren. Diese Aufführung ist "schnell und jubelnd"; der Dirigent lässt ein Grinsen aufblitzen, während er die Musik mitreißt. Mravinskys Coda dauert siebenundachtzig Sekunden, die von Bernstein vierzig.

Betrachtet man die gesamte Bandbreite der Herangehensweise an die Sinfonie, so gähnt eine immer drastischere Kluft. Der Musikwissenschaftler Peter Kupfer hat in einem Artikel aus dem Jahr 2022 mit dem Titel "Of Majesty, Mockery, and Misprints: The Coda of Shostakovich's Fifth on Record" (Die Coda von Schostakowitschs Fünfter auf Schallplatte) mehr als einhundertfünfzig Aufnahmen analysiert und die fast schon komischen Diskrepanzen zwischen ihnen aufgelistet. Das eine Extrem ist

Serge Koussevitzky, der in einer Aufnahme von 1948 mit dem Boston Symphony Orchestra die Coda in siebenunddreißig Sekunden durchsprintet. Auf der anderen Seite steht Kurt Masur, der das 2004 mit dem London Philharmonic Orchestra aufgeführt wurde, benötigt etwas mehr als zwei Minuten, um dieselbe Musikspanne zu durchlaufen. Es ist schwierig, sich ein anderes Werk aus dem Repertoire vorzustellen, das eine so spektakuläre Abweichung in der Aufführungspraxis hervorgerufen hat. Die Noten sind dieselben, aber die mit ihnen verbundenen Botschaften sind unvereinbar.

Die Geschichte, wie die Coda der Fünften zu einem interpretatorischen Kriegsschauplatz wurde, ist verworren und hat nicht nur mit der sowjetischen Kulturpolitik zu tun, sondern auch, wie Kupfers Titel andeutet, mit einem Druckfehler in der Partitur. Die faszinierendste Wendung ist jedoch, dass Schostakowitsch selbst es ablehnte, die Frage zu klären. Mravinsky, der die Uraufführung dirigiert hat, hat die Hauptverantwortung. In der "Sonate für Bratsche" sehen wir jedoch einen sichtlich erfreuten Schostakowitsch, der Bernstein nach dem Moskauer Konzert umarmt. Später schrieb der Komponist in einem Brief an einen Kollegen: "Ich war sehr angetan von der Aufführung meiner fünften Symphonie durch den talentierten Leonard Bernstein. Mir gefiel es, dass er das Ende des Finales deutlich schneller spielte als üblich. Wir wollen die "richtige" Interpretation finden; Schostakowitsch, ein äußerst gewiefter Künstler, weiß, dass es keine gibt.

Der Ärger begann mit einem Metronom - jenem lästigen Apparat, der seit Beethovens Zeiten ebenso viel Verwirrung stiftet wie er aufräumt. Zum Zeitpunkt der Uraufführung arbeiteten Mravinsky und Schostakowitsch eine Reihe von Metronomangaben aus, die dann in die Partitur eingefügt wurden. Diese erwiesen sich in einigen Fällen als unpraktisch und mussten überarbeitet werden. Da es so schwierig war, von Schostakowitsch eine klare Antwort zu erhalten, wählte Mravinsky manchmal ein offensichtlich lächerliches Tempo, um eine Reaktion hervorzurufen.

Für die Coda einigten sich Schostakowitsch und Mravinsky offenbar auf eine Metronomangabe von Achtelnote = 184 oder 188. (Das Originalmanuskript ist verschwunden, so dass wir es nicht genau wissen.) In der ersten veröffentlichten Partitur wurde die Zahl fälschlicherweise als Viertelnote = 188 angegeben, was doppelt so schnell ist. Die sowjetischen Aufführungen waren davon nicht betroffen, da sie dazu neigten, Mravinskys Beispiel zu folgen. Doch die Dirigenten im Westen - Koussevitzky, Bernstein, Leopold Stokowski, Dimitri Mitropoulos und Artur Rodzinski, um nur einige zu nennen - nahmen die Angabe für bare Münze. Während des Zweiten Weltkriegs entsprachen die rasanten Tempi, die vorherrschten, dem alliierten Mitgefühl: Hier waren heldenhafte Russen, die sich in die Schlacht und die Produktion stürzten. Auch ein überzeugter Linker wie Bernstein wäre nicht geneigt gewesen, in der Fünften nach tragischen Untertönen zu suchen. Seine Reise in die Sowjetunion im Jahr 1959 war schließlich, wie er selbst sagte, eine "Mission der Freundschaft", obwohl sie auch dem Ziel des Kalten Krieges entsprach, die kulturelle Stärke der USA zu behaupten.

Die Wahrnehmung von Schostakowitsch änderte sich in den sechziger und siebziger Jahren. Die späteren Werke des Komponisten, die voller Ironie, Zweideutigkeiten und Rätsel waren, störten das Bild eines sowjetischen Gläubigen. Das späte Auftauchen der ausufernden, sich selbst auflösenden Vierten Symphonie - an der

Schostakowitsch zum Zeitpunkt der Denunziation durch die Prawda arbeitete und die danach nicht mehr aufgeführt wurde - warf ein neues Licht auf die weitaus aufgeräumtere Fünfte. Außerdem war die "richtige" Metronomangabe nun in den meisten Partituren vorhanden. Das entscheidende Ereignis war jedoch die Veröffentlichung von Solomon Volkovs "Zeugnis" im Jahr 1979, bei dem es sich angeblich um Schostakowitschs geheime Memoiren handelte, in denen er seine Wut gegen das sowjetische System zum Ausdruck brachte. (Der Komponist war vier Jahre zuvor gestorben.) In einer Passage, die in zahllosen Programmhinweisen zitiert wurde, erklärt der Sprecher, dass das Ende der Fünften "erzwungen, unter Bedrohung entstanden ist... Es ist, als ob jemand mit einem Stock auf dich einprügelt und sagt: 'Dein Geschäft ist die Freude'. "Diese Sätze trugen dazu bei, dass die Dirigenten die Coda so düster wie möglich klingen ließen. Kurt Sanderling und Mstislav Rostropovich waren mit ihren Aufnahmen aus dem Jahr 1982 die Vorreiter.

Zu sagen, dass sich "Zeugnis" als umstritten erwies, ist noch sehr milde ausgedrückt. Viele Verwandte und Freunde von Schostakowitsch, darunter auch seine Witwe Irina, beschuldigten Volkov der Fälschung. Die Musikwissenschaftlerin Laurel Fay unterzog "Testimony" später einer vernichtenden Prüfung. Volkov hatte als Beweis für die Authentizität die Tatsache angeführt, dass der Komponist eine Seite jedes Kapitels unterschrieben hatte. Fay stellte fest, dass diese Seiten politisch unverfängliches Material wiederholten, das bereits an anderer Stelle veröffentlicht worden war. Schostakowitsch könnte seine Zustimmung zu einem ganz anderen Dokument gegeben haben. Obwohl zuverlässigere Zeugen einige der in "Testimony" erzählten Geschichten bestätigen, ist das Buch als historische Quelle letztlich unbrauchbar. Diese Worte über die Fünfte sind besonders verdächtig, weil sie so untypisch für Schostakowitschs üblicherweise unverbindlichen Ton in Bezug auf Interpretationsfragen sind.

Schostakowitschs Sohn, Maxim, überlieferte eine plausiblere Deutung der Coda. Einmal, so Maxim, habe sein Vater auf einen Kommentar reagiert, den der Schriftsteller Alexander Fadejew kurz nach der Uraufführung in ein Notizbuch geschrieben hatte. Fadejew verstand das Ende als "Strafe, oder als Akt der Rache". Schostakowitsch, so Maxim, antwortete, dass "es nicht nur Schelte war. Der Held sagt: 'Ich habe Recht. Ich werde den Weg gehen, den ich wähle.' " In diesem Sinne stellt das langsamere, schwerere Tempo eine grimmige Behauptung des persönlichen Willens dar. Vielleicht kann man eine solche Haltung in Mravinskys Gesicht in dieser bemerkenswerten Sequenz aus der "Sonate für Bratsche" erkennen.

Dennoch bleibt eine musikalische Herausforderung bestehen. Wie bringt man ein Orchester dazu, all das schmetternde D-Dur so zu spielen, dass Konflikte und Zweifel vermittelt werden? In meinen Ohren klingen die meisten langsamen Versionen nicht beunruhigender oder bedrohlicher als die schnelleren Versionen. Masurs Version ist so eisig, dass sie wie eine minimalistische Neukomposition klingt, ähnlich wie Leif Ingess vierundzwanzigstündige Transformation von Beethovens Neunter. Je langsamer das Tempo, desto pompöser und selbtherrlicher wird die Musik. Die abschließenden Zwillingsschläge der Pauke und der großen Trommel haben eine faustballerische Ausstrahlung. Wenn, wie "Testimony" sagt, der Jubel obligatorisch ist, wem applaudieren wir dann, wenn wir aufspringen? Salutieren auch wir vor Stalin?

Welches Tempo auch immer gewählt wird, die Partitur gibt kein Ritardando, keine Verlangsamung, in den letzten Takten an. Ein Ritardando scheint jedoch von Anfang an Tradition gewesen zu sein; man hört es bei Mravinsky in seiner ersten Aufnahme von 1938. Es besteht eine starke Ähnlichkeit mit der transzendenten Coda von Mahlers Dritter Symphonie, in der zwei Paukenpaare wiederholt auf D und A schlagen und die Werte am Ende verdoppeln. Was aber, wenn man sich an die Partitur hält und geradeaus weiterarbeitet? So entschied sich Mark Wigglesworth, als er die Sinfonie 1996 mit dem BBC National Orchestra of Wales aufnahm. Er entschied sich für ein schnelles Tempo und hielt unbeirrt daran fest. Der Effekt ist wirklich beängstigend - wie eine Lokomotive, die mit voller Geschwindigkeit eine Klippe hinunterfährt. Das ist, so scheint mir, das, was am ehesten auf eine Ironie hinter dem Triumph schließen lässt.

Eine kürzlich erschienene Reihe von Aufnahmen von Andris Nelsons und dem Boston Symphony Orchestra trug den Titel "Schostakowitsch: Unter Stalins Schatten". Ein beunruhigender Aspekt des Nachlebens des Komponisten ist, dass er nun auf ewig in diesem Schatten gefangen zu sein scheint, da der Diktator zu einem wesentlichen Teil des Marketingpakets geworden ist. Ein Werk nach dem anderen wird als Allegorie auf die Leiden des Künstlers unter dem Regime dechiffriert. Schostakowitsch wird auf ein unglückliches Opfer der Umstände reduziert, das nicht in der Lage ist, mit einer unabhängigen Stimme zu sprechen.

Das ist nicht nur herabsetzend, sondern auch irreführend. Schostakowitsch stolperte nicht geistesabwesend in eine Position von dauerhafter kultureller Macht. Hinter verschlossenen Türen konnte er ein kühner, gewiefter Unternehmer sein. Frolova-Walker zeigt dies in ihrem 2016 erschienenen Buch "Stalins Musikpreis", das zu einem großen Teil auf Abschriften von Diskussionen der Preisjury beruht, in denen Schostakowitsch teil. Der Komponist zeigt sich in diesen Sitzungen unerwartet kämpferisch, verunglimpft Mittelmäßigkeiten und fördert Freunde. 1954, kurz nach Stalins Tod, erwog das Musikkomitee, Alexander Mosolow einen Preis zu verleihen, einem ehemaligen Avantgardisten, der versucht hatte, sich durch das Schreiben von Stücken auf der Grundlage von Volksmaterial zu rehabilitieren. Schostakowitsch schimpfte: "Ich glaube nicht an sein Talent. Und seine modernistischen Ausflüge waren genauso talentlos wie das hier". Die Bemerkung ist grundlos böse - und sie zeigt, dass Schostakowitsch ein Mensch aus Fleisch und Blut ist und kein anämischer Heiliger.

Frolova-Walker und Walker stellen am Ende ihres Buches über die Fünfte von Schostakowitsch eine verlockende Möglichkeit in Aussicht: Was wäre, wenn das Werk tatsächlich nichts mit Stalin zu tun hätte? Was wäre, wenn es sich mit viel privateren Dingen befasst? Im Jahr 2000 veröffentlichte der Pianist und Dirigent Alexander Benditsky eine Studie, in der er feststellte, dass die Fünfte auf geheimnisvolle Weise mit Anspielungen auf Bizets "Carmen" gespickt ist. Benditsky brachte diese Anspielungen mit Schostakowitschs Verliebtheit in die Übersetzerin und Dolmetscherin Elena Konstantinowskaja in Verbindung, die kurz vor der Komposition der Sinfonie mit dem schneidigen jungen Dokumentaristen Roman Karmen zusammen war. Konstantinowskaja und Karmen hatten sich während des Bürgerkriegs in Spanien kennen gelernt. Daher der Zufluss von "Carmen"-Material und die spanische Atmosphäre. Der Schostakowitsch-Kenner Manashir Yakubov hat die These von Benditsky erweitert, und Frolova-Walker und Walker fügen ihre eigenen Schlussfolgerungen hinzu.

Was dabei herauskommt, ist eine schwindelerregende neue Perspektive auf Schostakowitschs berühmte Partitur: eine symphonische Allegorie nicht über den Kampf eines Individuums gegen das politische Schicksal, sondern über ein unglückliches Liebesdreieck. Es gibt unverkennbare Bezüge zur Habanera (insbesondere das Motiv "L'amour, l'amour"), zum Lied des Toreadors (das den rivalisierenden Liebhaber darstellt), zum Schicksalsmotiv von Bizet (das in der Eröffnung verschlüsselt ist) und zum Refrain "Tra la la la", der zufällig Konstantinowskajas Spitznamen Lala buchstabiert. Die ansteigende Phrase, die das Finale der Fünften verankert, geht ebenfalls auf die Habanera zurück - der Refrain des Chors "Prends garde à toi!" ("Hüte dich!"). Im Russischen, wie auch im Italienischen, heißt die Note A "La". Die wiederholten A's in der Coda, die in Paaren von Achtelnoten erscheinen, können als la-la, la-la, la-la, la-la, la-la gehört werden. Frolova-Walker und Walker erwähnen all dies nicht, um eine Interpretation durch eine andere zu ersetzen, sondern um die Frage zu erörtern, wie wir der Musik Geschichten zuordnen. Die Fünfte, so schlussfolgern sie, "bleibt ein offenes Buch", resistent gegen eine einzige Lesart.

Ich kann nicht umhin, mich zu fragen, was der "Carmen"-Subtext für den umstrittenen Schluss bedeuten könnte. Wird die Coda zu einer Art Siegesfantasie von Schostakowitsch? Ist es eine Vision von Lala, die ihn zu Staub zermalmt? Wie auch immer, ein schnelles Tempo scheint besser zu dem Melodrama zu passen, das in der Partitur lauern mag. Vielleicht hat Schostakowitsch den Bernstein'schen Ansatz gerade deshalb gewählt, weil er diese private Hysterie an die Oberfläche brachte. (Ein ähnliches Manöver findet sich in der Zehnten Sinfonie aus den frühen fünfziger Jahren, die versteckte Anspielungen auf seine Kompositionsschülerin Elmira Nazirova enthält und mit einer grotesken Selbstparodie schließt.) Schostakowitsch hatte eine Vorliebe für verrückte, grenzwertig alberne Finals, vor allem in seiner Sechsten und Neunten Symphonie. Was wäre, wenn die Fünfte in dieselbe Kategorie fallen würde - selbst wenn der motivierende Faktor eine fehlerhafte Metronom-Markierung wäre?

Eine Anekdote aus Schostakowitschs letzten Lebensjahren fügt der verschlungenen Geschichte der Fünften eine Gnadengabe hinzu. Bei einem Besuch in den Vereinigten Staaten im Jahr 1973 äußerte er den Wunsch, eine Aufführung in der Metropolitan Opera zu besuchen. Es handelte sich nicht um "Carmen", sondern um "Aida", ebenfalls eine Geschichte von Liebe und Tod. Während der Pausen blieb der Komponist, gebrechlich und von Schmerzen geplagt, in der Loge des Generaldirektors sitzen. Mel Broiles und Harry Peers, die führenden Trompeter der Met, sahen ihn dort und beschlossen, ihn mit der Anfangsphrase des Finales der Fünften zu begrüßen. Schostakowitsch errötete vor Freude, rappelte sich auf und winkte zurück. Seine umkämpfte Sinfonie war dem Alptraum der Geschichte entkommen und hatte sich endlich in eine große Oper verwandelt.

Alex Ross ist seit 1996 Musikkritiker des Magazins. Er ist der Autor von "Wagnerism: Art and Politics in the Shadow of Music".