

Im berüchtigten „Jdanow-Bericht“ vom 10. Februar 1948 heißt es, Schostakowitschs Musik enthalte „antidemokratische Tendenzen, die dem Sowjetischem Volke und seinem künstlerischen Geschmack fremd“ seien. Schostakowitsch wurde damals zum Staatsfeind ernannt. Auch Beethoven wies seinen Verleger Breitkopf & Härtel am 7. Januar 1808 darauf hin, man solle „sich nur überzeugen, daß Niemand mehr persönliche Feinde hier hat als ich, dies ist umso begreiflicher, da der Zustand der Musik hier immer schlechter wird ...“.

Beide Künstler lebten also in einer feindlichen Umwelt. Während Beethoven an seiner fünften Sinfonie arbeitete (1800 – 1808), war Europa in Aufbruchstimmung. Mit der Niederlegung der Reichskrone durch Kaiser Franz II. am 6. August 1806 wurde das Heilige Römische Reich Deutscher Nation aufgelöst. 1807-1814 begannen politische Neugestaltungen im Rahmen der Preußischen Reformen. Offen übte der Freidenker Beethoven in Briefen und Musikwerken Sozialkritik. Als anerkannter Künstler von internationalem Rang hatte er allerdings Narrenfreiheit. Man ließ ihn gewähren.

Schostakowitsch war weitaus weniger unabhängig. Als er über den dritten Satz des Violinenkonzertes brütete, setzte ihn Stalins Kulturkommandeur Andrej Schdanow auf die Liste „formalistischer“ und „volksfeindlicher“ Komponisten. In den Regierungskreisen schaffte man mit „Formalismus“ einen nichtssagenden Begriff, um Komponisten wie Schostakowitsch, Prokofjew, Chatschaturjan oder Mjaskowski verfolgen und bestrafen zu können. So musste Schostakowitsch seine Ämter 1948 niederlegen. Gezwungenermaßen waren in den Folgejahren Filmmusiken seine spärliche Haupteinnahmequelle.

Auch Beethoven stand kurz vor dem finanziellen Ruin, als er im Dezember 1808 eine vierstündige Akademie mit ausschließlich eigenen Werken veranstaltete, deren Erlös ihm zugute kommen sollte. Am 22. Dezember versammelte sich das Publikum gespannt im Theater an der Wien. Doch die Zuhörer froren im ungeheizten Konzerthaus, die eingesprungene Sängerin war indisponiert, dem Orchester waren die unzulänglichen Proben anzuhören. Angesichts dieser miserablen Aufführungsbedingungen überrascht es nicht, wenn der Komponist Johann Friedrich Reichardt sich wünschte „den Mut gehabt zu haben, früher hinaus zu gehen.“ Doch der Siegeszug der fünften Sinfonie war nicht aufzuhalten. Sie ließ die Fachwelt aufhorchen. Hatte Beethoven in den ersten Werken dieser Gattung das klassische Ideal der Haydn-Sinfonie lediglich erweitert, räumte er in den mittleren Sinfonien mit dem alten Modell auf. Die formtypische Verknüpfung stark kontrastierender Themen ist nur noch in Ansätzen vorhanden. Vielmehr bestimmt das bekannte Eingangsmotiv als rhythmische Kraftquelle den gesamten ersten Satz. Selbst das zweite Thema, welches ordnungsgemäß einen Gegenpol bilden sollte, ist von diesem KopftHEMA abgeleitet.

Die Idee, aus einem einzigen Gedanken eine große Einheit zu formen, wird im zweiten Satz auf eine andere Weise gelöst: Beethoven wählte hier die Variationsform. Ein anmutiges Thema erscheint immer wieder in einem neuen Gewand. Vor allem die farbenreiche Orchesterbehandlung verdient besondere Aufmerksamkeit. Auch am schnellen Scherzo wird deutlich, wie sehr Beethoven auf einen engen inhaltlichen Zusammenhalt der Sätze abzielte. So greift er hier die vertraute Keimzelle aus dem ersten Satz wieder auf. Das Scherzo mündet in einer geheimnisvollen wie spannungsgeladenen Überleitung zum Schlusssatz, bei dem ein Zuhörer während einer Pariser Aufführung „C'est l'Empereur, vive l'Empereur“ ausgerufen haben soll. Louis Spohr erteilte ihm nach der Erstaufführung spontan eine regelrechte Abfuhr: „Der letzte Satz mit seinem nichtssagenden Lärm befriedigt am wenigsten“. Generationen von Sinfonikern befanden sich fortan in einer kompositorischen Zwangslage. – Das „Finalproblem“ war geboren. Beethoven war sich der Wirkung durchaus bewusst. Er schrieb in einem Brief an Graf von Oppersdorf: „Das letzte Stück der Sinfonie ist mit 3 Posaunen und flautino – zwar nicht drei Pauken, wird aber mehr lärm als 6 Pauken und zwar bessern lärm machen“. Erstmals in der Geschichte der klassischen Sinfonie erscheinen in diesem Finale Posaunen, Kontrafagott und

Piccoloflöte. Mit dem erheblich erweiterten Klangapparat steigert Beethoven den feierlichen Marsch bis zum überschwänglichen Jubel in einer ausgedehnten Coda im strahlenden C-Dur.

Die Uraufführung von Beethovens fünfter Sinfonie verlief nicht reibungslos. Schostakowitsch hingegen ließ sein erstes Violinkonzert zusammen mit seinen elf hebräischen Liedern „Aus jüdischer Volkspoesie“ op. 79 gleich in der Schublade. Eine Aufführung war undenkbar. Das Opus 77 erfüllte mit den schroffen Harmonien, der komplexen thematischen Verarbeitung und der logischen Formsprache jedes Kriterium für eine Ablehnung seitens des Zentralkomitees. Uraufgeführt wurde das Konzert erst nach Stalins Tod, als dessen Nachfolger Chruschtschow die „Tauwetterperiode“ eröffnete. Widmungsträger David Oistrach, den Schostakowitsch freundschaftlich „Dodik“ nannte, führte die Premiere am Abend des 29. Oktober 1955 zum sensationellen Erfolg.

Schostakowitsch griff im Violinkonzert den ursprünglichen Konzertgedanken auf. „Concertare“ heißt wetteifern, und tatsächlich ist sein erstes großes Solokonzert eher eine Sinfonie mit obligater Violine, in der beiden Partien gleiches Gewicht zuerkannt wird. Das Konzert beginnt mit einer Nocturne, die mit ihrer melancholischen Grundstimmung den Gesamtcharakter des Werkes prägt. Langsam, fast geheimnisvoll, baut sich eine Spannung auf. Im Seitenthema versucht die Solovioline ein wenig Fröhlichkeit zu verbreiten. Dennoch endet die Nocturne nach einer dramatischen Steigerung in einer gedrückten Stimmung.

Dem Kopfsatz folgt ein bizarres, aufbrausendes Scherzo. Es ist äußerst komplex angelegt. Mit hoher Kunstfertigkeit werden vier Themen in zwei Themengruppen polyphon verwoben. In der ersten Gruppe spielt Schostakowitsch auf das russische Staatsoberhaupt an. Denn das von Flöte und Bassklarinette vorgestellte Thema ist Mussorskys „Boris Godunow“ entlehnt. Dort symbolisiert es die zynische Haltung des Zaren. Ihm gegenüber steht die Gruppe, die sich aus einem jüdischen Tanzlied und der Viertonfolge D-Es-C-H zusammensetzt – den Initialen von Dmitri Schostakowitsch. Mit den Gruppen stehen sich unvereinbare Kontrahenten gegenüber. Verständlich, dass der Satzüberschrift zum Trotz statt Heiterkeit eine angespannte, mysteriös-mehrdeutige Atmosphäre vorherrscht.

Mit der folgenden Passacaglia nimmt Schostakowitsch eine barocke Variationsform auf. Anklänge aus dem ersten Satz werden mit weiteren Themen über einem neunmal wiederkehrenden Bassmodell verarbeitet. – Der Kenner wird dieses Modell als Variante des Gewaltmotivs entlarven, das schon in „Lady Macbeth von Mzensk“ eine zerstörerische Kraft symbolisierte. Am Höhepunkt angelangt, unterbricht die Solovioline das Orchester und setzt mit einer ausgeweiteten Solokadenz ein.

Das Orchester beantwortet die Kunstfertigkeit des Solisten mit einer banal anmutenden Burleska, die alle Motive des Werkes nochmals aufgreift. Mit einer Nähe zur Zirkusmusik wirkt die aufgesetzte Ausgelassenheit wie ein Tanz auf dem Vulkan.

Schostakowitsch zeigt im Violinkonzert eindrucksvoll, wie Musik „zwischen den Zeilen“ Bilder und Gedanken transportieren kann. Er setzte sich mit seinem Feind subtil auseinander, während Beethoven mit einer extrovertierten Revolutionsmusik regelrecht aufbegehrt. Die Musik dieser Komponisten besitzt eine imaginäre Kraft, auch oder gerade wenn sie auf explizit programmatische Inhalte verzichten. Große Deutungen haben entsprechend Tradition. „Schicksalssymphonie“ nennt man die Fünfte, sich auf einen vermeintlichen Ausspruch Beethovens über die Anfangstakte berufend: „So pocht das Schicksal an die Pforten“. David Oistrach sah hingegen im Finale des ersten Violinkonzerts von Schostakowitsch ein „froh bewegtes Volksfest“. Lassen Sie uns Oistrachs Deutung folgen und die Festspiele unter diesem verheißungsvollen Vorzeichen beginnen.