

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Dmitri D. Schostakowitsch und der Stalinismus“

Verfasserin

Gabriela Petrovic

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Musikwissenschaft

Betreuer: Ao. Univ.-Prof. i. R. Dr. Herbert Seifert

Inhaltsverzeichnis

1. Vorwort	3
2. Josef Wissarionowitsch Stalin und Dmitri Dmitrijewitsch Schostakowitsch	5
2. 1. Stalins Machtpolitik	5
2. 2. Schostakowitsch und das Musikleben unter Diktatur	8
2. 3. Der grosse Terror in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre	21
3. <i>“Chaos statt Musik – über die Oper Lady Macbeth von Mzensk“</i>	29
3. 1. Der Prawda Artikel	29
3. 2. Die Verdammung Schostakowitschs	35
3. 3. Kommt man aus dem “Chaos“ je raus?	39
4. Schlusswort	41
5. Literaturverzeichnis	43
6. Danksagung	45
7. Lebenslauf	46

1. Vorwort

Meine Diplomarbeit hatte einen tragischen, schweren und komplizierten Weg bis zu ihrer Finalisierung. Die Arbeit an einem Schostakowitsch Thema war vor einiger Zeit nicht mein erster Plan.

Ursprünglich wollte ich über ein Richard Wagner Thema schreiben: Über die Reform und die Revolution in Deutschland in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sowie über Wagners Vorstellungen und Ideen über das Gesamtkunstwerk.

Die Idee habe ich dem, jetzt verstorbenen, Herrn Prof. Manfred Angerer vorgestellt, der gemeint hat, das Thema ist optimal für mich.

So hat also alles angefangen.

Nach dem plötzlichen Tod von Prof. Angerer, habe ich eine längere Zeit gebraucht, um mich zu entscheiden, was ich als nächstes mache. Ich musste einen neuen Betreuer suchen, vielleicht auch ein neues Thema. Der Gedanke fiel mir sehr schwer.

Meine Konzentration kam zurück, als mich ein Dokumentarfilm über Schostakowitsch im letzten Jahr beeindruckte. Ein grosser Künstler, einer der wichtigsten Komponisten des 20. Jahrhunderts, ein Slawe und ein trauriges Schicksal. Ich habe mich mit Schostakowitschs Leben und seiner Geschichte nachvollziehen können. Da ich aus Bosnien und Herzegowina komme, einem Land, das genauso wie Schostakowitschs Russland, unter einem Diktator herrschte und jahrelang unter dem sozialistischen Regime gelitten hat, nahm ich mir vor, mehr über diesen Künstler zu erfahren.

So begann meine Freundschaft mit Schostakowitsch.

Ich habe mit dem Herrn Prof. Herbert Seifert ein Thema gefunden: Ich wollte über das kommunistische Regime schreiben, über das Machtstreben in der Sowjetunion und über die Beziehung zwischen Stalin und Schostakowitsch.

Nachdem ich Solomon Wolkows Buch *“Stalin und Schostakowitsch“* und seine Memoiren von Schostakowitsch gelesen habe, war mir klarer, wie sein Leben ausschaute.

Das Leiden des Komponisten, die Angst und die Furcht einer solchen Intelligenz, den Tod jeden Tag zu erwarten, das war mir vorher unvorstellbar.

Meiner Meinung nach, sollte Krzysztof Meyers Buch *“Schostakowitsch: Sein Leben, sein Werk, seine Zeit“* die Basis jeder wissenschaftlichen Arbeit, mit dem Schwerpunkt Schostakowitsch, sein. Nachdem ich Meyers Buch gelesen habe, konnte ich anfangen zu schreiben. Das Ausmaß an Informationen und die detaillierte Beschreibung von

Schostakowitschs Leben und seiner Werke, ist sehr umfangreich und von grösster Bedeutung für jemanden der sich mit Schostakowitsch auseinandersetzen möchte.

Meine Arbeit ist in zwei Kapiteln geteilt. Erster Kapitel setzt sich mit dem Diktator Josef Wissarionowitsch Stalin und dem Komponist Dmitri Dmitrijewitsch Schostakowitsch auseinander. Ich schreibe über den grossen Terror in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre, besonders über 1936/37. Mein Schwerpunkt hier setzt sich auf Stalins Machtpolitik und auf die Machtpolitik in der Sowjetunion zu dieser Zeit. Ich fasse kurz zusammen, wie die politische Situation, aber auch das kulturelle, und besonders musikalische, Bild des Alltags in Moskau ausgesehen hat. Wie schaut das Leben unter einer Diktatur eigentlich aus? Der zweite Kapitel handelt über den 1936 erschienenen Zeitungsartikel *“Chaos statt Musik – über die Oper Lady Macbeth von Mzensk“*.

Am 28. Januar 1936 wurde in der Zeitung Prawda eine negative Musikkritik über Schostakowitschs Oper *“Lady Macbeth von Mzensk“* geschrieben. Bis heute spekuliert man, wer für diese Zeilen verantwortlich ist. Tatsache ist, dass dieser Artikel Schostakowitschs Leben für immer veränderte. Er wurde offiziell und zum ersten Mal von den Medien und der Öffentlichkeit (und der Kommunistischen Partei) verdammt und später sogar als *“Kosmopolit“*, Formalist und Volksfeind öffentlich verklagt. Ich fasse kurz zusammen, wie Schostakowitschs privates, berufliches und öffentliches Leben zu diesem Zeitpunkt ausschaute.

2. Josef Wissarionowitsch Stalin und Dmitri Dmitrijewitsch Schostakowitsch

2. 1. Stalins Machtpolitik

Welche Art von Kultur brauchte ein riesiges Land, dessen Bevölkerung noch Ende der dreißiger Jahre zu zwei Dritteln auf dem Lande lebten?¹ Diese Frage stellte sich der Musikwissenschaftler Solomon Wolkow. Er forschte in seinem Buch *Stalin und Schostakowitsch* die Beziehung zwischen dem grossen Diktator und dem Komponisten. Er schreibt auch über die Rolle der Musik und der Kultur im Stalinismus.

Wie wichtig war die Musik für den Sozialistischen Realismus? Wir schauen uns näher in dieser Arbeit an, was ein Diktator machte, um seine Ziele zu erreichen.

Schon bei Friedrich Nietzsche, haben wir den Gedanken, dass der Wille zu der Macht, der höchste Wert des Lebens ist.

“Wo ich Lebendiges fand, da fand ich den Willen zur Macht; und noch im Willen des Dienenden fand ich den Willen, Herr zu sein.”²

Josef Wissarionowitsch Stalin (1878 – 1953) war einer der bekanntesten und grausamsten Diktatoren des 20. Jahrhunderts. Sobald er seine politischen Ziele in der sowjetischen Gesellschaft durchsetzte, erreichte er all das, was sich sonst ein Diktator wünschte: Er nahm die Menschen unter seine Kontrolle, er nahm die Wirtschaft unter seine Kontrolle und er nahm das kulturelle Leben auch in seine Hände; er kontrollierte alle Medien und alle Kulturverbände im Land. Die Intelligenz der Sowjetunion sah wie sich ein Diktator planerisch einen Staat für sich baute. Die Massen sahen es aber nicht. Für die war Stalin noch lange kein Tyrann oder Feind des eigenen Staates und des eigenen Volkes.

Der Komponist Schostakowitsch (1906 – 1975) erinnert sich an die Zeiten der absolutistischen Herrschaft und spricht über die Macht offen in Wolkows *Memoiren*.

“Tyrannen lieben es, sich als Förderer der Künste auszugeben. Aber sie verstehen nichts von Kunst. Warum nicht? Weil Tyrannei eine Perversion und ein Tyrann pervers ist. Das hat vielerlei Ursachen.

¹ Wolkow, *Stalin und Schostakowitsch*, S. 160

² F. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, 2. Teil: Von der Selbst-Überwindung. In: *Werke in drei Bänden*, Bd. 2, S. 372, München, 1954

Der Tyrann, der zur Macht gelangen will, muss über Leichen gehen. Die Macht lockt, die Möglichkeit, andere Menschen zu unterdrücken, sie zu verhöhnen. Also ist der Drang zur Macht auch eine Perversion?

Wenn du konsequent bist, musst du die Frage bejahen. Im selben Augenblick, in dem dich Machtgelüste überkommen, bist du verloren. Ich betrachte jeden Führerkandidaten mit Argwohn. Mir reichen die Illusionen meiner vernebelten Jugend.

Hat jemand seine perversen Gelüste befriedigt, ist er Tyrann geworden. Jetzt muss er seine Perversion fortsetzen, denn er hat ja seine Macht zu verteidigen. Vor solchen Verrückten wie du und ich muss er sie verteidigen.

Und wenn es keine Feinde gibt, muss er sich welche ausdenken. Er muss ja seine Muskeln trainieren, sonst kann er kein ganzes Volk unterdrücken und bis aufs Blut peinigen. Welches andere Vergnügen kann die Macht ihm denn sonst noch bieten?“³

Schostakowitsch spricht direkt und offen. Für ihn ist Stalin ein böser Mensch. Ein Mörder. Kein Führer und kein Lehrer. Gerade in den *Memoiren* sehen wir oft, wie sich Schostakowitsch sarkastisch gegenüber Stalins Macht äußert.

Weiter erklärt Schostakowitsch, dass so ein Mensch wie Stalin, ein schlechter Mensch, ein Tyrann, keine Vorlieben für Kunst oder Musik haben kann.

“Blutdurst ist eine Perversion. Und Perverse sind unfähig, Kunst zu verstehen, schon gar nicht Musik. Man sagt und hat es auch geschrieben: Die KZ – Lagerchefs hätten Bach und Mozart geliebt und verstanden usw., sie hätten über Schubert Tränen vergossen. Ich glaube das alles nicht. Das ist Lüge, von Journalisten ausgeheckt. Ich bin noch keinem einzigen Henker begegnet, der wirkliches Verständnis für Kunst hatte.

Wie kommt es, dass solche Geschichten sich so hartnäckig halten? Warum wollen die Leute, dass Tyrannen sich als Mäzene und Kunstliebhaber ausgeben? Ich glaube, dafür gibt es mehrere Gründe.

Erstens: Tyrannen sind von Grund auf schlechte Menschen, gerissen und aalglatt. Sie wissen, dass sie ihre schmutzigen Geschäfte viel besser tätigen können, wenn sie als gebildet und kultiviert gelten und nicht als Banausen und Flegel. Diejenigen, die die Drecksarbeit in ihrem Auftrag verrichten, dürfen ruhig Rüpel und Banausen sein. Sie sind einfaches Fußvolk, sollen

³ *Memoiren*, S. 145

sich ihrer Rohheit auch noch rühmen dürfen. Der Generalissimus aber muss stets und für alle der grosse Weise sein.

Für diesen Weisen arbeitet ein ungeheurer Apparat, schreibt seine Reden, seine Werke. Ein riesiger Stab von Referenten stellt Material über jedes beliebige Thema, über jedes beliebige Problem zusammen.

Will er ein Architekt sein? Er wird es. Er braucht nur zu befehlen, der geliebte Führer und Lehrer. Will er Graphiker sein? Aber gewiss doch, schon ist er es. Will er Fachmann auf dem Gebiet der Orchestrierung sein? Er ist auch das. Oder etwa auf dem Gebiet der Sprachwissenschaften? Selbstverständlich.

Und dieser KZ – Lagerchef, von dem behauptet wird, er habe für Mozart geschwärmt, hatte auch seinen Gehilfen in Ideologie. Und dieser Gehilfe hatte einen anderen Gehilfen.

Übrigens, such die ein Opfer, das tatsächlich als erster gesagt hat, Mozart war ein guter Komponist. Sofort wird der Henker auf dem Plan sein. Er erdrosselt sein Opfer und sagt dessen Worte über Mozart, als seien sie seine eigenen, nimmt ihm das Leben und tritt sein Erbe an. Und die Umwelt staunt: „Wie kultiviert er ist, wie klug, wie sensibel!“

Alle diese Lakaien, Schachfiguren, diese Schraubchen und sonstigen schäbigen Seelen wünschen nichts sehnlicher, als dass ihr Führer und Lehrer unstreitig und unbestreitbar als Titan des Gedankens und der Feder erscheine. Das ist der zweite Grund, warum diese dreckigen Lügen am Leben erhalten werden.

Die Sache ist genial einfach. Wenn der grosse Führer keine Bücher schreibt, sondern Köpfe abschneidet, was ist er dann? Die Antwort braucht man nicht im Lexikon zu suchen, man braucht auch nicht auf die nächste der Zeitschrift zu warten mit der Lösung des Kreuzworträtsels. Die Antwort ist schlicht: ein Schlächter. Ein Raubmörder. Und seine Lakaien sind Gehilfen des Schlächters und Raubmörders. Wer möchte schon gern in eine solche Liste eingereiht werden?“⁴

Der Machthaber will die absolute Macht um jeden Preis behalten. Er muss sich als eine gebildete, starke und selbstbewusste Persönlichkeit dem Volk präsentieren. Alles was der Herr und der Lehrer sagt und macht, ist korrekt und richtig. Der Führer kann keine Fehler machen. Und die Leute lieben ihren Lehrer Stalin.

„Alles hängt davon ab, wie der jeweilige friedliebende Führer und Lehrer deine Arbeit einschätzt. In meinem Fall meine Musik. Er ist ja Mäzen, Schirmherr aller Künste und der

⁴ *Memoiren*, S. 148

hehren Literatur. Das jedenfalls ist die allgemeine Meinung, die Stimme des Volkes. Gegen eine solche Stimme anzukämpfen, ist schwierig.“⁵

2. 2. Schostakowitsch und das Musikleben unter Diktatur

Am 23. April 1932 kam es zu einer Parteidiskussion die *“Über den Wiederaufbau der Literarischen und Künstlerischen Organisationen“*⁶ handelte. Diese Resolution hatte eine wichtige und grosse Rolle in der sowjetischen Geschichte, denn mit ihr ging eine *“Ära der kulturellen Flexibilität“*⁷ zu Ende, wie uns Schwarz berichtet. Es wurde *“auf das grosse quantitative und qualitative Wachstum der Literatur und der Kunst auf der Grundlage der Erfolge des sozialistischen Aufbaus.“*⁸

Man hat nicht auf die Vergangenheit verzichtet sondern wollte aus der Vergangenheit lernen; über Komponisten und Musik die die Nationalmusik und den Volksgeist schon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bewunderten. Das waren die Komponisten die in der Musikgeschichte als *“die Gruppe der Fünf“* oder das *“Mächtige Häuflein“* genannt wurden: Nikolaj Rimski – Korsakow, Modest Mussorgski, Cesar Cui, Alexander Borodin und Mili Balakirew.

„Es war eine ungewöhnliche Zeit. Ein zweites Mal wurde unser Land durch einen Erdstoß erschüttert: doch während der erste, nämlich der Bürgerkrieg, elementar wirkte, ... waren die Kollektivierung der Landwirtschaft und der Beginn des Aufbaus der Schwerindustrie ... von einem genauen Plan gelenkt ... den ehernen Gesetzen der Notwendigkeit untertan.“⁹

Mit dem ZK – Beschluss von dem 23. April 1932 wurden alle bestehenden Künstlerorganisationen aufgelöst und von den zentralen Dachverbänden ersetzt. Nach der Verstaatlichung aller Institutionen 1918 war das eine wesentliche kulturpolitische Maßnahme. Die Gründung des zentralen Dachverbandes 1932, so Frei, diente der Zentralisierung, Kontrolle und Vereinheitlichung des Kulturlebens.¹⁰

⁵ *Memoiren*, S. 144

⁶ *Der Sowjetkommunismus: Dokumente*, Bd. 2, S 368

⁷ Schwarz, S. 182

⁸ Schwarz, S. 182

⁹ Ehrenburg, S. 786

¹⁰ Frei, S. 47

Der neu entstandene zentrale Komponistenverband hatte Komponisten, Musikwissenschaftler und Musikkritiker als Mitglieder. Mit der Gründung einer eigenen Zeitschrift 1933, der *Sowjetskaja Musyka* (Sowjetische Musik) hatte der neue Komponistenverband jetzt noch mehr Einfluss auf die sowjetische Gesellschaft.

Alle Angelegenheiten der sowjetischen Kulturwelt waren jetzt unter Stalins Kontrolle. Vor allem war die Verwaltung, materielle Förderung und Kontrolle des künstlerischen Repertoires unter der Hand von dem Staat und der Partei. Die Musiker waren nervös und unzufrieden. Viel von der künstlerischen Freiheit hatten sie nicht.

„Es herrscht eine erregte Atmosphäre, alle Musikschaaffenden Moskaus und Leningrads sind versammelt, alle Altersstufen und alle Musikrichtungen des sowjetischen Kulturlebens sind vertreten – von Ippolotow-Iwanow bis zu den Leitern der RAPM ... Die Anwesenden sind mit Rücksicht auf Richtungen und Tendenzen gruppiert und unterhalten sich gedämpft. Die ernsten Gesichter spiegeln eine Frage: was wird geschehen? Offensichtlich liegt etwas Ungewöhnliches in der Luft. Vielleicht eine entscheidende Auseinandersetzung ... Genosse Bubnow eröffnet die Diskussion über Probleme des Aufbaus in der sowjetischen Musikkultur; er weist auf einige Schwächen auf diesem Gebiet hin und verlangt eine offene Diskussion, bis zum bitteren Ende ... die Anwesenden ergreifen einer nach dem anderen das Wort und richten außerordentlich heftige Angriffe gegen die RAPM, deren theoretische, kreative und taktische Haltungen unter Beschuss geraten. Manche Reden verraten Bitterkeit und Groll: in den theoretischen Kontroversen klingen die jüngsten Zwistigkeiten wieder an. Die Wellen der Erregung schlagen hoch ... es ist offensichtlich, dass die Herrschaft der RAPM die Möglichkeit des kreativen Schaffens begrenzt, und dadurch ungünstige Bedingungen für die Entwicklung der sowjetischen Musik schafft ... Am 24. April veröffentlichen die Moskauer Zeitungen das Dekret des Zentral – Komitees, das die Auflösung aller proletarischen Kulturorganisationen ankündigt ...“¹¹

Und was machte Schostakowitsch in der Zeit? Es beschäftigte sich mit seiner neuen Oper. Der junge und “frische“ Komponist widmete sich seiner Arbeit und hatte grosse Pläne für *Lady Macbeth*. Es sollte ein dreiteiliges musikalisches Projekt werden.

¹¹ Sow. Mus. 3, S. 132, 1933

„Ich arbeite an der *“Lady Macbeth“* schon etwa zweieinhalb Jahre. *“Lady Macbeth“* ist der erste Teil einer von mir geplanten Trilogie, die der Lage der Frau in verschiedenen Epochen in Russland gewidmet ist. Das Sujet der *“Lady Macbeth aus dem Landkreise Mzensk“* ist der gleichnamigen Erzählung von Leskow entlehnt. Diese Erzählung spricht den Leser durch ihre ungewöhnliche Prägnanz und ihren Gehalt an. Im Sinne einer im höchsten Grade wahrhaftigen und tragischen Darstellung des Schicksals einer begabten, klugen und überdurchschnittlichen Frau, die unter den bedrückenden Bedingungen des vorrevolutionären Russlands zugrunde geht, nimmt diese Erzählung meines Erachtens einen sehr hohen Rang ein. Maxim Gorki sagte zu seinem Jubiläum: *“Man muss lernen. Man muss sein Land und dessen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft kennenlernen.“*¹²

Und die Erzählung von Leskow entspricht dieser Forderung von Maxim Gorki in einem Maße, wie es besser nicht sein könnte. Sie ist eine ungewöhnlich eindrucksvolle Darstellung einer der dunklen Epochen des vorrevolutionären Russlands. Für den Komponisten der *“Lady Macbeth“* ist sie buchstäblich ein Schatz. Die klar gezeichneten Charaktere, die dramatischen Konflikte, alles das zog mich ungemein an. Das Libretto wurde von Alexander Germanowitsch Preis, einem jungen Leningrader Dramatiker, gemeinsam mit mir ausgearbeitet. Es folgt fast vollständig, Leskow, ausgenommen den 3. Akt, der sich zugunsten eines stärker ausgeprägten sozialen Gehalts ein wenig von Leskow unterscheidet. Eingefügt würde eine Szene auf der Polizei, weggelassen die Ermordung des Neffen der Latharina Lwowna.

Die Oper geht bei mir tragisch aus. Ich würde sagen, man kann *“Lady Macbeth“* eine tragisch – satirische Oper nennen. Obwohl Katharina Lwowna die Mörderin ihres Mannes und ihres Schwiegervaters ist, habe ich Sympathie für sie. Ich war bemüht, den ganzen sie umgebenden Lebensverhältnissen einen finsternen – satirischen Charakter zu geben. Das Wort *“Satirisch“* verstehe ich durchaus nicht im Sinne von *“lächerlich, spöttisch“*. Im Gegenteil: in der *“Lady Macbeth“* habe ich mich bemüht, eine Oper zu schaffen, die eine entlarvende Satire ist, die Masken herunterreißt und dazu zwingt, die ganze schreckliche Willkür und das Beleidigende des Kaufmannsmilieus zu hassen.

Das musikalische Material der *“Lady Macbeth“* unterscheidet sich deutlich von meiner vorangegangenen Arbeit auf dem Gebiet der Oper, der *“Nase“*. Es ist meine tiefe Überzeugung, dass in einer Oper gesungen werden muss. Und alle Vokalpartien in der *“Lady Macbeth“* sind sanglich, kantilenenhaft. Das Orchester steigert sich an einigen pathetischen

¹² Das Jubiläum wurde gefeiert, anlässlich seines vierzigjährigen Schriftstellerjubiläums. M. Gorkij, *Sobranie socinenij* (Gesammelte Werke), Band 26, S. 362, Moskau 1953

*Stellen zum Gewaltigen. Es werden eine Militärkapelle und verschiedene zusätzliche Instrumente einbezogen. (...)*¹³

1934 hatte die Oper *Lady Macbeth* ihre Erstaufführung. Aber noch ein Ereignis fand in dem Jahr 1934 statt. Sergej Kirow, der Vorsitzende der Kommunistischen Partei wurde in seinem Büro ermordet. An seine Stelle kam Andrej Shdanow, derselbe Shdanow, der der Parteivertreter am Schriftstellerkongress 1934 war.

Erst nach zwei Jahren, also 1936, wird sich dieses brutale Ereignis in einen politischen Terror weiterentwickeln. Alle werden den Terror zu spüren bekommen, alle Schichten der Sowjetunion. Die „Säuberungen“, die zu dieser Zeit stattgefunden sind, waren grausam und brutal und vor allem waren die kulturellen Säuberungen in den Jahren 1936/37 ein tägliches Ereignis. Damit war verständlicherweise die schöpferische Kraft der Künstler gebrochen. Die Musiker hatten Angst um ihr Leben und jeden Tag waren sie durch die damaligen Medien und der täglichen und neuen stalinistischen Propaganda eingeschüchtert.

Schostakowitsch, in der Zeit ein dreißigjähriger junger Komponist, war auf dem Höhepunkt seines Ruhmes. Wie wir schon wissen, hatte *Lady Macbeth* einen grossen Erfolg gefeiert, wie im Ausland so auch im Inland. Obwohl Schostakowitsch 1936 als Formalist von dem Stalin Regime verurteilt worden ist, war er kein Formalist. Er war aber auch kein Modernist im musikalischen Sinne. Kann man sagen, dass er in der Mitte gestanden ist? Schostakowitsch äußerte sich positiv zu der Nationalmusik, wollte aber nicht Volkslieder und Volkselemente, besser gesagt, einfache Musik schreiben. Er weigerte sich zu gestehen, dass die Prädisposition für die „richtige“ sowjetische Musik, das sozialistische oder kommunistische oder stalinistische Musik, Volksmusik oder Elemente der Volksmusik wären. 1932 war man noch immer an der Seite von Schostakowitsch und seine Oper, obwohl sie kompliziert war und nicht leicht verstehbar, fand positive Reaktionen und Verständlichkeit bei den meisten Schostakowitschs Kollegen sowie den Kritiker.

Die sowjetischen Kritiker beklagten die düsteren Aspekte der Oper, schreiben trotzdem, dass es *„Resultat des allgemeinen Erfolgs des sozialistischen Aufbaus und der richtigen Politik der Partei“*¹⁴. So wurde es am 23. April 1932 formuliert:

*„Eine solche Oper konnte nur von einem sowjetische Komponisten geschrieben werden, der in der besten Tradition der sowjetischen Kultur erzogen worden war.“*¹⁵

¹³ *Erfahrungen*, S. 43

¹⁴ Sow. Mus., Nr.6, S. 25, 1933

Samuil Abramowitsch Samossud war seit der Gründung des Leningrader Malyi- Theaters im Jahr 1918 musikalischer Direktor dieses Hauses, das als “Vorposten der modernen Oper galt”¹⁶. Daher zeigte er grosses Interesse an der künftigen Entwicklungsrichtung der sowjetischen Oper.

Samossud fragte einmal Stalin, ob “die Politik des Malyi- Theaters, der Kampf für eine sowjetische Oper, richtig sei.”¹⁷ Stalin sagte Ja dazu, bemerkte aber, dass es zwar eines klassischen Opernstils bedurfte, aber an der Zeit war, “unseren eigenen sowjetischen Klassizismus”¹⁸ zu haben. Samossud sagte weiter, dass sein Theater wegen den fortschrittlichen Einstellungen und Ideen die es zu der sowjetischen Oper hat, oft “geprügelt”¹⁹ wird, sagte Stalin “Wer prügelt euch?”²⁰, weiter sagte er: “Wahrscheinlich die alte Garde.”²¹

Somit endete die Diskussion.

Samossud, der Dirigent der Erstaufführung von *Lady Macbeth*, sagte zu der Oper:

*“Ich erkläre Lady Macbeth für ein geniales Werk, und bin überzeugt, dass dieses Urteil von der Nachwelt bestätigt werden wird. Man kann nicht umhin, stolz darauf zu sein, dass das sowjetische Musiktheater eine Oper hervorgebracht hat, die alles überschattet, was die Oper in der kapitalistischen Welt leisten kann. Auch hier hat unsere Kultur die fortschrittlichsten kapitalistischen Länder nicht nur überholt, sondern übertroffen.”*²²

Für den Dirigenten Artur Rodzinski, war *Lady Macbeth* “ein sensationelles Meisterwerk und einer der wichtigsten Beiträge zur zeitgenössischen Musik in den letzten fünfundzwanzig Jahren.”²³

¹⁵ Schwarz, S. 199

¹⁶ Schwarz, S. 239

¹⁷ Schwarz, S. 239

¹⁸ Schwarz, S. 239

¹⁹ Schwarz, S. 240

²⁰ Schwarz, S. 240

²¹ Schwarz, S. 240

²² N. Slonimsky, *Musical Quarterly*, 28:4, Oktober 1942

²³ Seroff, S. 200

R. – Aloys Mooser, ein Musikwissenschaftler aus der Schweiz, der in seiner Jugend in St. Petersburg russische Musik studiert hat, hat *Lady Macbeth* das erste Mal bei dem ersten Leningrader Musik Festival im Juni 1934 gehört. Er schreibt:

“... ist von ungeheurer Intensität und brutalem Realismus ... Die dramatischen Szenen sind ungemein kraftvoll. Leidenschaftlich und packend laufen sie mit grosser Dynamik – ohne jede Länge – ab. Das musikalische Idiom ist von beschwörender Gewalt, die Akzente sind so spontan und echt gesetzt, dass man sich einem Eindruck tiefer Beunruhigung nicht entziehen kann.”²⁴

Mooser meint: Die Oper vermittelt *“ein solches Gefühl der Spannung und Bewegung, eine so intensive pulsierende Vitalität, hat etwas so Frenetisches, Halluzinatorisches ..., dass auch der skeptischste und kühlpste Zuschauer gegen seinen Willen von der Gewalt und Einsicht der Sprache des Komponisten erfasst und erschüttert wird.”²⁵*

1935 schreibt Schostakowitsch ein Essay über sein Schaffen und seine neuen Herausforderungen. Er arbeitet weiter an seiner Musik. Nach der Oper *Lady Macbeth*, die 1935 noch immer als ein grosser Erfolg galt, ist er bereit, “einfache“ Musik zu komponieren. Und er weiss, diese Aufgabe wird nicht leicht für ihn. Der Komponist schreibt auch über seine zukünftigen Pläne. Man spürt noch immer den jungen, ambitionierten und selbstbewussten jungen Schostakowitsch. Ab 1936 wird dieser Schostakowitsch im öffentlichen Leben nicht mehr präsent.

„In der letzten Zeit arbeite ich viel und intensiv. Nach der Oper “Lady Macbeth von Mzensk“ komponierte ich 24 Präludien für Klavier, ein Konzert für Klavier und Orchester, eine Sonate für Violoncello und Klavier, das Ballett “Launen“ und die Musik zu dem Film “Liebe und Hass“. Gegenwärtig stehe ich unmittelbar vor dem Beginn der Niederschrift der 4. Symphonie die eine Art Credo meiner kompositorischen Tätigkeiten sein wird.

Welche Hauptaufgaben stelle ich mir gegenwärtig?

Um auf diese Frage zu antworten, ist es notwendig, einen Blick auf die zurückliegende Etappe zu werfen.

²⁴ Schwarz, S. 202

²⁵ R. – Aloys Mooser, *Regards sur la Musique Contemporaine 1921 – 1946*, S. 219-39, Lausanne 1946

In meinen Studienjahren am Leningrader Konservatorium stand ich stark unter dem Einfluss der Werke des “Mächtigen Häufleins“²⁶. Nach dem Abschluss des Konservatoriums, begann ich, die moderne westliche Musik zu studieren. Das Schaffen von Hindemith, Krenek und besonders Strawinsky übte auf mich einen ungeheuren Einfluss aus, der den des “Mächtigen Häufleins“ völlig verdrängte.

Ich muss sagen, es war ein guter Einfluss. Mir wurden nach dem Studium am Konservatorium die Hände gelöst, als ich ernsthaft und gründlich die Meister zu studieren begann, von denen ich am Konservatorium nur einen sehr schwachen Begriff hatte.

Als Schuljunge hatte ich mir die Musik immer als eine Zusammenstellung verschiedenartiger Tonverbindungen vorgestellt, deren “Wohlklang“ die Qualität eines Musikstücks ausmacht. Nur wenig später begriff ich die einfache Wahrheit, dass die Musik eine ganz mächtige Kunst ist, die in der Lage ist, die verschiedensten Empfindungen und Gefühle wiederzugeben. Da setzte mein Ringen um eine Weltanschauung ein.

Dieses Ringen ist noch im Gange, und ich glaube nicht, dass es so bald abgeschlossen sein wird.

Eine Weltanschauung – das ist das, was die sowjetischen Komponisten von den nichtsowjetischen unterscheiden muss.

Je mehr ein Komponist sich die proletarische Weltanschauung zu eigen gemacht hat, desto mehr wird seine Musik die Gedanken und Gefühle unserer Epoche widerspiegeln.

Ich war seinerzeit heftigen Angriffen von Seiten der Kritik ausgesetzt, hauptsächlich wegen des angeblichen Formalismus. Diese Vorwürfe nahm ich in keiner Weise an und nehme ich nicht an. Ich war nie ein Formalist und werde nie einer sein. Irgendein beliebiges Werk aus dem Grunde als formalistisch anzuprangern, weil seine Sprache kompliziert und manchmal nicht sofort verständlich ist, das ist eine unzulässige Leichtfertigkeit.

Jetzt steht vor mir als Hauptaufgabe, eine eigene, einfache und ausdrucksvolle musikalische Sprache zu finden. Das Ringen um eine einfache Sprache wird manchmal ein bisschen oberflächlich verstanden. Oft geht die “Einfachheit“ in Epigonentum über. Aber einfach sprechen bedeutet nicht, so zu sprechen, wie man vor fünfzig oder hundert Jahren gesprochen hat. Das ist ein Fehler, in den viele Komponisten verfallen, wenn sie den Vorwurf des Formalismus fürchten. Sowohl Formalismus als auch Epigonentum sind die schlimmsten

²⁶ Eine Gruppe russischer Komponisten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die sich stark für die nationale Musik einsetzte : Balakirew, Borodin, Cui, Mussorgski, Rimski - Korsakow

Feinde der sowjetischen Musikkultur. Wenn der sowjetische Komponist diese Scylla und Charybdis meidet, kann er zu einem echten Sänger unserer großen²⁷ Epoche werden.“

Von 4. Bis 6. Februar 1935 fand die Tagung der Moskauer und Leningrader Komponisten und Musikwissenschaftler zu Fragen der sowjetische Symphonik. Schostakowitsch nahm an dieser Tagung teil. Ich lege seinen ganzen Beitrag vor:

„(...) Rezepte, wie gehaltvolle Musik zu schreiben ist, können nicht gegeben werden. Ich stimme darin Kollegen Gladkowski bei und rufe die Kollegen Komponisten auf, mehr an der musikalischen Sprache und an der Ausdrucksfähigkeit der Sprache zu arbeiten und mehr und ernsthafter darüber nachzudenken. Insbesondere ist bei uns fast nie die Frage, die in der Literatur so ausgiebig erörtert wird. Es ist ein Problem ersten Ranges. Ich glaube, wenn die Komponisten ernsthaft und lange über alle diese Fragen nachdenken, werden sie dadurch zu grossen Erfolgen kommen und wird ein Werk entstehen, von dem wir sagen können, dass es ein Werk der sowjetischen Symphonik ist, dass es nur bei uns, in der UdSSR, geschaffen konnte.(...)

Überhaupt müssen wir einmal die sogenannten “führenden“ Werke, die “führenden“ Komponisten überprüfen. Bei uns in Leningrad und in Moskau insbesondere wird dieser Ausdruck vielfach missbraucht, indem man sagt: Der und der Komponist ist ein führender, und ein anderer ist kein führender, er ist vielleicht ein “geführter“. Geführt, aber von wem geführt? Und wie geführt – das weiss man nicht. Der Ausdruck fängt bei uns deutlich an, missbraucht zu werden.

Ich weiss, dass es bei uns sowohl in Moskau als auch anderen Städten unserer Union viele talentvolle Komponisten gibt, aber wir können wohl kaum auf einen solchen hinweisen, von dem wir unbedingt sagen können: ja, das ist ein führender, an seinem Schaffen können wir uns orientieren, wie sich, sagen wir, die sowjetische Literatur am Werk und an der Kritikertätigkeit eines solchen gigantischen Meisters wie Maxim Gorkiorientiert. Unsere sowjetische Musik hat so einen Komponisten nicht. (...)

Jetzt noch etwas über das Problem der Form, des Inhalts und über die besonderen Unterschiede der sowjetischen Symphonik gegenüber der westlichen Symphonik, mit der uns – in sehr kleinen Dosis – Kollege Kusnezow bekannt gemacht hat. Sein Vortrag war sehr interessant, enthielt aber wenig Musikbeispiele. Es gibt unbedingt einen qualitativen

²⁷ Erfahrungen, S. 20

Unterschied, und wir empfinden und spüren ihn. Aber eine genaue, konkrete Analyse in dieser Beziehung haben wir nicht.

Meine Ausführungen über die sowjetische Symphonik mögen damit beendet sein. Ich möchte nur noch ein paar organisatorische Wünsche äußern. Wir kennen leider die westliche Symphonik sehr wenig. Unsere Konzertorganisationen führen fast überhaupt keine ganz neuen Werke von Komponisten des Westens auf, wir wissen aber, dass es dort einiges gibt. Es hat vielleicht keinen Sinn, diese Werke sehr oft aufzuführen und damit unsere Konzertprogramme zu überladen, aber ich meine, zum Studium solcher hervorragender Komponisten, wie zum Beispiel Alban Berg, Weill und andere, sollte der Verband Sowjetischer Komponisten ein Seminar durchführen. Wir müssen uns gründlicher und ernsthafter mit der Musikkultur des Westens bekannt machen, denn dort gibt es viel Interessantes und Lehrreiches.

Wir Sowjetmenschen leben ein emotionsgeladenes Leben. Daher müssen die sowjetischen Komponisten ihre besondere Aufmerksamkeit darauf richten, wie Ryshkin richtig gesagt hat, nicht nur Symphonien im landläufigen Sinne (also umfangreichere Werke), sondern auch symphonische Werke lyrischen Charakters zu schaffen. Es wäre gut, eine solche Symphonie zu schreiben! Allerdings ist diese Aufgabe schwer, aber das bedeutet nicht, dass sie unerfüllt ist.

Ich weiss, dass unsere Interpreten, und nicht allein die Interpreten, sondern auch die breiten Massen der Hörer es vermerken, dass die sowjetischen Komponisten der Schaffung eines Repertoires für die Massen wenig Aufmerksamkeit schenken. Der sowjetische Hörer vermerkt dies, und er verlangt von der Musik, dass sie ihm auch einmal einfach Vergnügen bereitet. Ich drücke mich vielleicht zu grob aus. Aber es ist so. und ich fürchte, dass wir das manchmal vergessen. Wir sagen, unsere Symphonie soll erregen, unsere Symphonie soll von Heldentaten erzählen, sie soll eine schwankende Persönlichkeit, wovon Ostrezow sprach, entlarven und brandmarken.

Aber noch nie habe ich gehört, dass jemand gesagt hätte, unsere sowjetische Symphonie solle einfach Vergnügen bereiten.“²⁸

Die Oper der dreißiger Jahre sollte also vereinfacht sein, melodios klingen, die musikalische Sprache sollte ein nationales Bewusstsein in den sowjetischen Menschen und Arbeitern erwecken und die musikalische, alte Tradition soll auch in den neuen Opern erhalten werden.

²⁸ Erfahrungen, S. 45

Obwohl sein Essay noch vor der Premiere von seiner Oper *Semjon Kotko*, also schon 1939, geschrieben wurde, hat man Prokofjews Schreiben erst 1956 veröffentlicht.

„Eine Oper über einen sowjetischen Stoff zu schreiben, ist keineswegs eine einfache Aufgabe. Hier handelt es sich um neue Menschen ... eine neue Art zu leben, so dass uns vieles aus der Rüstkammer der klassischen Oper fremd und unangebracht vorkommen kann ... Ich wollte schon lange eine sowjetische Oper schreiben ... (Außerdem) ist die Frage des Stoffes nicht so einfach. Es hat ebenso wenig Zweck, einen steifen, schwülstigen oder keine Idee enthaltenden Stoff wie umgekehrt einen zu lehrhaften Stoff zu wählen. Ich verlange nach lebendigen Menschen mit ihren Leidenschaften ... wie sie sich ungezwungen aus der neuen Lebensform ergeben.“²⁹

Prokofjew schreibt 1937:

“Die Musik ist in unserem Lande zum Besitz der grossen Massen geworden. Ihr künstlerischer Geschmack, die Forderungen, die sie an die Kunst stellen, wachsen mit wahrhaft unwahrscheinlicher Geschwindigkeit. In diesem ständigen Wachstum nicht zurückzubleiben, muss der sowjetische Komponist bei jedem neuen Werk unbedingt im Auge haben.“³⁰

Assafjew beklagte die Verarmung der sowjetischen Oper in den späten dreißiger Jahren und kritisierte die “Primitivisten“³¹:

„Diese gesunde Tendenz ... war indessen nicht imstande, die Aufgaben zu lösen, und führte zu einer Simplifizierung der Struktur der sowjetischen Opernkultur. Die Bedeutung des Rezitativs sank ... entweder zu einer “metrischen Sprache“ oder zu einer trockenen, primitiven, naturalistischen Darlegung der prosaischen Rede mit unterlegten Intervallen. Der Rhythmus verarmte völlig. Die ständige Zuflucht zum Marschschritt wie im Massenlied war ein unvermeidliches Rezept und verbilligte den an sich wertvollen Ausdruck heroischer Gefühle durch Massenchöre ... Die Ensemble-Kunst verschwand vollständig ... Die Melodie ... wurde durch coupletartige Strassenliedchen in der Art der “Tschastuschki“ oder sentimentale

²⁹ Prokofjew, *Dokumente*, S. 219-20

³⁰ Prokofjew, *Dokumente*, S. 208

³¹ Schwarz, S. 241

*Romanzen ersetzt. Das mag die realistische Stimmung erhöht haben, führte aber zur Entartung der Arie als Ausdruck der Grösse und Leidenschaft des menschlichen Gefühls...*³²

Die Partei verordnete, dass die ideale Sowjetoper positiv in ihrer Lebensauffassung, sozialistisch in ihrer Thematik und national in ihrem musikalischen Idiom sein soll.

*„Der sowjetische Komponist muss seine Hauptaufmerksamkeit auf die sieghaften, fortschrittlichen Urquellen der Wirklichkeit lenken, auf die heroische Klarheit und Schönheit, die die Seelenwelt des sowjetischen Menschen auszeichnet. Das alles muss mit musikalischer Bildhaftigkeit erfasst werden, die voller Schönheit und lebensbejahende Kraft ist. Der Sozialistische Realismus verlangt einen unerbittlichen Kampf gegen die anti – völkischen, modernen Tendenzen, die den Niedergang und Zerfall der zeitgenössischen bourgeoisen Kultur begleiten.“*³³

Da Schostakowitschs Oper *Lady Macbeth* nicht zu diesen politischen und musikalischen Vorstellungen entsprach, hat man sie negativ beurteilt und später für viele Jahre aus dem Spielplan rausgenommen. Diese Oper war nicht für einen Sozialisten gedacht. Das war die Meinung der Partei. Das war für die “neue“ sozialistische Gesellschaft viel zu modern, also formalistisch, kompliziert und einfach nicht genug volkstümlich. Die Oper erlebte erst fünfundzwanzig Jahre später unter dem Namen *Katerina Ismajlowa* ihre Auferstehung.

„Am Januar 1936 gingen wir in Archangelsk auf den Bahnhof, um die neueste “Prawda“ zu kaufen. Ich durchblättere sie und finde auf der dritten Seite den Artikel “Chaos statt Musik“. Diesen Tag werde ich nie vergessen. Er ist vielleicht der denkwürdigste in meinem ganzen Leben.

Der Artikel auf der dritten Prawda – Seite veränderte ein für alle Mal meine ganze Existenz. Er trug keine Unterschrift, war also als redaktionseigener Artikel gedruckt. Das heisst, er verkündete die Meinung der Partei. In Wirklichkeit die Stalins, und das wog bedeutend mehr. Es gibt die Auffassung, diesen Artikel habe der sattem bekannte Schweinehund Sasslawskij geschrieben. Niedergeschrieben hat ihn wohl auch der Schweinehund Sasslawskij, doch das ist eine gänzlich andere Sache. Dieser Artikel enthielt allzu viel von Stalin selber, vor allem

³² Assafjew, S. 71

³³ B. Steinpress, I. Jampolski: *Entsiklopeditscheskii Musykalnyj Slowar: Sozialistitscheski Realism*, 2. Aufl., Moskau 1966

Formulierungen, die nicht einmal Sasslawskij verwendet hätte, weil sie grammatikalisch falsch sind. Überdies erschien der Artikel noch vor dem eigentlichen Beginn der grossen Säuberungen, als es noch genug einigermaßen gebildete Leute in der Redaktion der „Prawda“ gab. Sie hätten den berühmten Passus, in meiner Musik gebe es nichts, was auch nur im Entferntesten mit „symphonischen Klängen“ zu tun habe, niemandem durchgehen lassen, außer - natürlich - Stalin.

Was für geheimnisvolle „symphonische Klänge“ sind das? Klarer Fall: ein echter Ausspruch des grossen Führers und Lehrers. Der Artikel wimmelt von derartigen Passagen. Ich kann glasklar die von Sasslawskij geschriebenen Verbindungsglieder von Stalins Text unterscheiden. Die Überschrift „Chaos statt Musik“ stammt ebenfalls von Stalin.“³⁴

Schostakowitsch hatte ganz bestimmte Vorstellungen über die literarische und musikalische Entwicklung in der Oper *Lady Macbeth*. In seinem Kommentar über die Oper steht, dass er *“die musikalische Sprache der Oper einfach und ausdrucksvoll“* komponieren möchte. *“... alle meine Singstimmen sind auf weiten Kantilenen aufgebaut.“*

Schostakowitsch erklärte, dass *“die Musik eines jeden Aktes als einheitliches Ganzes konzipiert war und sich daher nicht in einzelne Nummern aufteilen lässt“*, und *“dass die orchestralen entr’actes wesentliche Brücken zwischen den einzelnen Szenen schlagen.“³⁵*

Daher spielt das Orchester in *Lady Macbeth* *“eine vielleicht noch wichtigere Rolle als die Solisten und der Chor“*, so Schostakowitsch.³⁶

Der Komponist gestand in Bezug auf das Libretto, dass Katerina *“verschiedene Handlungen begeht, die nicht mit Ethik und Moral zu vereinen sind“*.³⁷ Er erklärt weiter: *“Es würde einer längeren Erklärung bedürfen, wollte ich erklären, wie ich diese Handlungen rechtfertige – ich überlasse das besser der Musik, die meiner Meinung nach in jeder Oper die führende und entscheidende Rolle spielt“*.³⁸

Schostakowitsch plante für die Rolle der Katerina eine Trilogie zu schreiben. Der erste Teil wäre also *Lady Macbeth*, später *Katerina Ismajlowa* genannt. Nach dem *“Chaos“* Artikel ist diese Idee geplatzt.

Inna Barssowa schreibt über Schostakowitschs *“freies“* Schaffen bis zum Jahr 1936:

³⁴ *Memoiren*, S. 137

³⁵ Schwarz, S. 235

³⁶ Schwarz, S. 235

³⁷ Schwarz, S. 235

³⁸ Schwarz, S. 236

„Wahrscheinlich war Schostakowitsch Ende der 20er Jahre endgültig zu der Einsicht gelangt, dass es unmöglich war, ein Leben ohne Lüge und Sowjetmacht, Macht und Begabung oder schlechthin Leben und Macht miteinander in Einklang zu bringen. Diese Einsicht gestaltete sich für ihn zu einer Tragödie, die er im tiefsten Innern verbergen musste. Sie stand in einem fatalen Kontrast zur herausgehobenen Stellung des jungen Schostakowitsch im künstlerischen Leben Leningrads und zur Anerkennung seines Genies durch die Intelligenz.

Bis Januar 1936 schützte Schostakowitsch gleichsam eine Art von „Immunität“. Es sei nur daran erinnert, dass seine Komponistenkollegen, die zur musikalischen Avantgarde der 20er Jahre gehörten, einer extremen Verfolgung ausgesetzt waren. Alexander Mossolow war bereits in der Presse zum „Volksfeind“ gestempelt worden, seine Werke wurden ab 1929 nicht mehr gedruckt, ihre Aufführung verboten.“³⁹

Nun, wie haben sich ab 1936 die Menschen untereinander benommen und wie waren ihre Verhältnisse? Sobald jemand mit dem unpopulärsten Titel dieser Zeit, also mit dem Titel „Volksfeind“ versehen worden war, wandten sich alle anderen Menschen von demjenigen ab. In panischer Angst vernichtete jeder alles, was mit diesem Menschen, diesem „Volksfeind“, in Verbindung zu bringen war. Schostakowitsch, der neue „Volksfeind“, erklärt:

„Wenn ein Volksfeind ein Buch geschrieben hat, schmeiss es weg. Wenn du einen Brief von ihm besitzt, verbrenne ihn. Wie viele Briefe, Dokumente, Notizen, Bücher mit Widmungen die Menschen damals verbrannt haben, ist mit dem Verstand überhaupt nicht zu fassen. Keine Krieg ist imstande, private Archive in dieser Weise zu zerstören. Photos flogen natürlich als erste ins Feuer, es braucht nur jemand anzuzeigen, dass du Photos von einem Volksfeind hast – es kann die den Kopf kosten.“⁴⁰

Man darf nicht vergessen, dass neben den Künstlern auch alle anderen Geistlichen sowie Handwerker, Händler und Freiberufler, alle waren ein potenzielles Opfer des Diktatur Regimes. Dieser Terror wurde durch das NKWD organisiert und durchgeführt, das Volkskommissariat für Innere Angelegenheiten. Bis 1938 war Nikolaj Jeschow an der Spitze des NKWD und ab 1938 übernahm die Stelle Lawrenti Berija.

³⁹ I. Barsova, „Mezdu „social’nym zakazom“ i „Muzykoj bol’sich strastej“ – 1934-1939 gody v zizni Dmitrija Sostakovica“ (Zwischen „sozialem Auftrag“ und „Musik der grossen Leidenschaften“ – Die Jahre 1934 bis 1939 im Leben Dmitri Schostakowitsch), S. 122

⁴⁰ Memoiren, S. 143

2. 3. Der grosse Terror in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre

Mehrere wichtige Ereignisse, meint Frei, und wie schon vorher betont, waren von entscheidender Bedeutung für die neue Konstruktion des Stalinismus Regimes. Am 16. März 1934 gab es die Verordnung, die für den Schulunterricht in staatsbürgerlicher Geschichte Sowjetpatriotismus vorschrieb, dann war auch die Gründung der Stiftung des Ehrentitels Held der Sowjetunion im April 1934, im Juni kam das Gesetz Über den Verrat an der Heimat, das auf das nötige Patriotismus andeutete, und dann kam es zu dem 8. Sowjetkongress am 25. November im Jahr 1936, wo die Demokratische Verfassung der UdSSR angenommen wurde (man nennt diese Verfassung auch Stalin – Verfassung). Im September 1938 kam auch Kurze Lehrgang der Geschichte der KpdSU (man nannte es auch Geschichte der Kommunistischen Partei der Sowjetunion (Bolschewiki)). Hildermeier schreibt in seiner Geschichte der Sowjetunion, dass die Stalin – Verfassung zwar formal Bürgerrechte wie Versammlungs-, Rede-, Schrift- und Demonstrationsfreiheit, Unabhängigkeit der Justiz und freies Wahlrecht vorgesehen hat, diese sind aber durch die herrschende Sozialistische Ideologie, durch andere Bestimmungen und Einrichtungen (wie die Geheimpolizei, die zusammen mit Stalin alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens kontrollierte) sowie mit Hilfe schwammiger Formulierungen ausgehöhlt worden.⁴¹

Schon 1932, als Schostakowitsch seine Lady *Macbeth* komponierte, waren bereits viele seiner Freunde verhaftet worden. Das waren die Dichter Daniil Charms und Alexander Wwedenski, der Regisseur Igor Terentjew sowie die jüdischen Maler Boris Erbsstein und Solomon Gerschow.⁴² Ljubow Schaporina, eine Bekannte von Schostakowitsch aus Leningrad, schreibt in ihr geheimes Tagebuch:

*“All diese Verhaftungen und Verbannungen sind unentschuldbar, ungerechtfertigt – und unvermeidlich wie eine Naturkatastrophe. Niemand ist sicher. Jeden Abend, wenn ich schlafen gehe, bereite ich alles für den Fall vor, dass ich verhaftet werde. Wir sind alle schuldlos schuldig. Wenn du nicht hingerichtet oder verhaftet (oder verbannt) wirst, danke deinem Glückstern.“*⁴³

⁴¹ Manfred Hildermeier, *Geschichte der Sowjetunion*, S. 438 f.

⁴² Wolkow, *Stalin und Schostakowitsch*, S. 193

⁴³ Wolkow, S. 194

Schostakowitsch hatte ständige Angst in der Zeit des grossen Terrors. Er hat nicht geschlafen und eine Zeit lang hat er sogar das Haus nicht verlassen.

„Ich könnte natürlich, ohne Farben zu sparen, mit grossen Strichen meinen schlimmen seelischen Zustand schildern. Die moralischen Qualen. Die ständige entsetzliche Angst. Nicht nur um mein Leben. Um das Leben meiner Mutter, meiner Schwestern, meiner Frau, meiner Tochter und später noch meines Sohnes. Und so weiter. Ich will nicht verhehlen, dass ich eine schwere Zeit durchlebte.“⁴⁴

Von 1936 bis 1938 kam es zu dem Höhepunkt des grossen Terrors, den sogenannten Säuberungen. Der Ausmaß des Terrors war unvorstellbar. Organisiert und durchgeführt wurde es, unter anderen, von dem Volkskommissariat für Innere Angelegenheiten (NKWD). Geführt wurde es von dem Leiter Nikolai Jeschow. Ab 1938 leitete es Lawrenti Berija.⁴⁵

Jeder konnte in der Terrorzeit zum Opfer werden. Werth schreibt, dass verfolgt und liquidiert wurden Anhänger der linken und rechten Opposition, regionale und lokale Partei- und Komsomolapparate (Kommunistischer Jugendverband der UdSSR), Führungskräfte und höhere Beamte der verschiedenen Ministerien, auch Universitätspersonal sowie Angehörige des Militärs, Vorsitzende der Kommunistischen Internationalen und der ausländischen kommunistischen Parteien, Künstler, Wissenschaftler und Kulaken.⁴⁶

1936 ist einer der berühmtesten sowjetischen Schriftstellern, Maxim Gorki, unter nie genau geklärten Umständen, gestorben. Sein Sohn wurde zwei Jahre zuvor ermordet. Gorkis Sekretär Krutschkow wurde bald nach Gorkis Tod verhaftet, der Beteiligung an dessen Ermordung beschuldigt und zum Tode verurteilt.⁴⁷

In dieser Zeit waren Gerichtsprozesse, Inhaftierungen und Hinrichtungen eine tägliche Angelegenheit. Um einige zu nennen: Schauprozesse gegen Grigori Sinowjew und Lew Kamenew im August 1936, gegen Karl Radek (Prozess des 17) im Januar 1937, gegen Nikolai Bucharin und Alexei Rykow (Prozess der 21) im März 1938. Die Hinrichtungen: von den Dichtern Ossip Mandelstam (1938 in Haft verstorben), der Dichter Boris Kornilow und Isaak Babel in 1940; verhaftet wurde der Komponist Nikolai Shiljajew, der Dramatiker Vladimir Kirschon (exekutiert 1938), der Schriftsteller Boris Pilnjak, Marschall Tuchatschewski 1937 und der Theaterregisseur Wsewolod Meyerhold wurde 1940

⁴⁴ *Memoiren*, S. 139

⁴⁵ Frei, S. 31

⁴⁶ Nicolas Werth, *Ein Staat gegen sein Volk*, S. 213-223

⁴⁷ Meyer, S. 216

erschossen.⁴⁸ Meyerholds Frau wurde auf bestialische Weise im eigenen Haus erstochen.⁴⁹ Anna Achmatowa verlor ihren zweiten Mann, die psychisch gebrochene Marina Zwetajewa beging 1941 Selbstmord.⁵⁰ Die Komponisten Alexandr Mossolow und Gawriil Popow wurden auch verhaftet sowie der Musikwissenschaftler Dima Gatschew, der Organist Nikolai Wygodski, die Pianistin Marija Grinberg, später auch Heinrich Neuhaus. Allen wurde die Freiheit genommen, den meisten auch das Leben. Von den bildenden Künstlern sind Michail Boitschuk, Alexander Drewin, Pawel Kusnetsow, Karl Weideman, Lew Wiasmenski und Jakow Zirelson hingerichtet worden.⁵¹ Viele andere Künstler kamen in den dreißiger Jahren auch ums Leben.

Unter den verhafteten war auch die Schriftstellerin Galina Serebrjakowa, mit der Schostakowitsch eine Affäre gehabt hat.⁵² Jelena Konstantinowskaja, eine junge Übersetzerin, wurde auch inhaftiert. 1936 war auch ein trauriges und tragisches Jahr für Schostakowitschs Familienmitglieder. Der Ehemann seiner älteren Schwester, der bekannte Physiker Wsewolod Frederiks, wurde festgenommen, unter dem Vorwurf *“Mitglied einer terroristischen Organisation“* zu sein. Seine Schwiegermutter wurde auch in dem Jahr verhaftet. Der Bescheid war immer gleich: *“Das NKWD macht keine Fehler.“*⁵³

Die Zahl der Inhaftierungen in den GULAG – Lagern war genauso gross: Werth schreibt, dass 1935 insgesamt 965 000 Menschen im Lager waren, und dass bis 1937 noch weitere ca. 700 000 Menschen in den Lagern dazukamen.⁵⁴ 1941 haben die Lager rund 1 930 000 Menschen gehabt, wobei ein Drittel bis ein Viertel politische Gefangene und Straftäter gewesen sind.⁵⁵ Hildermeier stellt fest, dass gewöhnliche Bürger zur Zwangsarbeit gezwungen, um die wirtschaftliche Lage im Land zu verbessern.⁵⁶

Ein Geständnis von Schostakowitsch, der zu dieser Zeit unter Stalins Terror lebte, zeigt uns heute, dass der Komponist zu diesem Zeitpunkt an seine ersten Selbstmordversuche gedacht hat.

⁴⁸ Frei, S. 32, S. 50

⁴⁹ Meyer, S. 216

⁵⁰ Meyer, S. 216

⁵¹ Matthew Cullerne Bown, *Kunst unter Stalin 1924-1956*, S. 271-298

⁵² Wolkow, *Stalin und Schostakowitsch*, S. 218

⁵³ Wolkow, *Stalin und Schostakowitsch*, S. 218

⁵⁴ Werth, S. 229

⁵⁵ Werth, S. 229

⁵⁶ Hindermeier, S. 528

„In meinem nicht sehr heiteren Leben gab es viele traurige Ereignisse. Und es gab Perioden, in denen sich die Gefahr besonders verdichtete, mich besonders hart bedrängte. Dann verstärkte sich auch die Angst besonders. In der Periode, von der ich schon erzählte, war ich dem Selbstmord nahe. Die Gefahr schreckte mich. Ich sah keinen Ausweg. Ich war ganz und gar von Furcht beherrscht. War nicht mehr Herr meines Lebens. Meine Vergangenheit war ausgestrichen. Meine Arbeit, meine Fähigkeiten – all das brauchte niemand. Und die Zukunft bot keinen Hoffnungsschimmer. Ich wollte einfach verschwinden. Das war der einzig mögliche Ausweg. Ich dachte mit Erleichterung an ihn.“⁵⁷

1937 erhielt Schostakowitsch eine Vorladung, er soll sich bei dem NKWD (Volkskommissariat für innere Angelegenheiten) in Leningrad melden. Meyer berichtet, was ihm von Schostakowitsch erzählt wurde: Das erste Verhör war an einem Sonabend. Der Offizier mit dem Namen Sakowski versuchte Schostakowitsch einzureden, dass er zu einer Terroristengruppe gehört, die einen Anschlag auf Stalin vorbereiten. Sakowski verlangte von dem jungen Komponisten, er soll ihm die Namen von den anderen Verschwörern geben.⁵⁸ Nach mehreren Stunden hat man Schostakowitsch befohlen, er soll gehen, aber wieder am Montag kommen, um weiter verhört zu werden. *“Am schlimmsten war, dass man den Sonntag durchstehen musste“⁵⁹*, so Schostakowitsch. Es kam nie zu einer weiteren Verhörung, da am nächsten Tag der Offizier Sakowski verhaftet wurde.

David Oistrach, der bedeutender sowjetischer Geiger jüdischer Abstammung, erinnert sich:

„ ... ich weiss noch zu gut, wie jedermann in Moskau Nacht für Nacht befürchten musste, verhaftet zu werden. Damals, 1937, blieben nur unsere Wohnung und die gegenüber von den Verhaftungen verschont, alle anderen Bewohner sind Gott weiss wohin verschleppt worden. Jede Nacht habe ich das Schlimmste befürchtet und für diesen Fall, der mir unausweichlich schien, warmes Unterzeug und etwas zu essen bereitgestellt. Ihr könnt euch nicht vorstellen, was wir durchgemacht haben – jede Nacht zu lauschen und zu warten, ob sie an die Tür pochen, ob ein Auto vor der Haustür anhält ... Eines Nachts sahen wir die “schwarze Marusja“ (Wagen des KGB) auf der anderen Strassenseite stehen. Wohin wollten sie? Zu uns oder zu den Nachbarn? Unten ging die Haustür, und der Aufzug setzte sich in Bewegung, stand auf unserer Etage still. Wie gelähmt horchten wir auf die Schritte. Vor welcher Tür

⁵⁷ *Memoiren*, S. 141

⁵⁸ Meyer, S. 217

⁵⁹ Meyer, S. 217

machten sie halt? Eine Ewigkeit verging. Dann hörten wir sie an einer anderen Wohnungstür klingeln. Seit diesem Abend weiss ich, dass ich kein Kämpfer bin.“⁶⁰

Der Komponist Alfred Schnittke und der Schriftsteller Nikolai Samwelan waren auch Zeugen dieser traurigen und gefährlichen Zeit. Sie geben uns eine Geschichte, damit wir ein genaues Bild dieser Zeit bekommen, der Zeit des Terrors in der Sowjetunion. Es herrschte das Stalin Regime. Trotzdem ist diese Beispiel als ein positives Zeichen, wie Menschen sich treu bleiben, egal in welche Lage sie gebracht werden. Das ist nur eine der vielen Geschichten, wo der Verstand und ein "reines" Gewissen gewonnen hat. Wir lernen am Beispiel der Marija Judina.

„Eines Tages wünschte Stalin Mozarts Klavierkonzert d – Moll zu hören. Wer weiss, wie es ihm gelang zu erklären, um welches Werk es ihm geht, aber sei's drum – irgendwie verstand er es, seinem Gefolge, seinen Wunsch klarzumachen. Nun stellte sich aber heraus, dass es bei uns keine Einspielung dieses Konzerts gab, der Vorsitzende aber wollte eben gerade dieses Stück haben. Die Antwort lautete natürlich: "Wird gemacht, Genosse Stalin!"

Die Befehlsempfänger eilten, um den Wunsch des "Väterchens aller Völker" zu erfüllen – was aber fehlte, war eine Platte!

Nun, eine Platte fanden sie nicht, aber sie erfuhren, dass die Pianistin Marija Judina dieses Konzert spielte. Sie fanden sie und organisierten eine nächtliche Plattenaufnahme. Die Pianistin hatte die seltene Gelegenheit, sich den Dirigenten selbst auszusuchen. Einige Kandidaten verwarf sie. Ich weiss nicht mehr, wen sie schliesslich auswählte.

Selbstverständlich wurden alle Schwierigkeiten überwunden, und in den frühen Morgenstunden wurde die Platte in einem einzigen Exemplar produziert. Stalin konnte sich nun, sooft er wollte, der unsterblichen Musik hingeben. Dafür befahl er, der Pianistin ein Honorar in Höhe von einigen tausend Rubeln auszuzahlen. Als Antwort erhielt er einen Brief, in dem Judina für die ihr erwiesene Ehre dankte, das Geld aber bat sie für den Wiederaufbau einer der Kirchen zu verwenden, die im Wahn der atheistischen Hysterie zerstört worden waren. Sie fügte hinzu, dass sie für Iossif Wissarionowitsch beten werde, damit ihm seine Sünden vergeben würden. Der Mann, der Stalin diesen Brief überbrachte, hatte bereits den Befehl bei sich, Marija Judina zu liquidieren. Dies war jedoch etwas voreilig. Man muss wissen, dass Stalin verschiedenerlei Spiele liebte und selbst ein gerissener Spieler war. Er hat

⁶⁰ G. Wischnewskaja, Galina. *Erinnerungen einer Primadonna*, S. 210, Bergisch Gladbach 1986

schliesslich weder Bulgakow noch Platonow oder Pasternak vernichtet, obwohl er über deren Talent, kulturelles Niveau und oppositionelle Ansichten bestens Bescheid wusste. Er war ein Einzelgänger, lebte im luftleeren Raum und fühlte sich manchmal solche Störungen der programmierten Einsamkeit, wie der Brief Judinas, amüsierte. Ausserdem hatte er es wohl gern, dass jemand für ihn betete – schliesslich war er bekanntlich als Schüler in einem Priesterseminar gewesen. Eine etwas mystische Art zu denken hatte er beibehalten und wollte in die Gestalt eines Gottmenschen schlüpfen. Das ganze Land nahm ja teil an den gigantischen rituellen Handlungen, die als feierliche Versammlungen zu Ehren des Genossen Stalin, seiner Rolle und Bedeutung veranstaltet wurden ... Es war dies eine Mischung aus dem ägyptischen Gott – Pharao - Kult und dem persischen Despotismus ... Diejenigen aber, die sich die Keckheit erlaubten, dem nicht zu folgen, konnte Stalin manchmal begnadigen, wie es sich für einen selbstsicheren Diktator gehört. (...) Stalin las Judinas Brief, steckte ihn in die Tasche und sagte kein Wort. Er sprach nie mehr über sie. Judina kam mit dem Leben davon, öffentliche Auftritte wurden ihr jedoch verboten. Als Stalin starb, fand man in seinem Arbeitszimmer ebenjene Schallplatte, die damals in der Nacht als eilige Sonderbestellung aufgenommen worden war.“⁶¹

Es ist uns heute schwer vorstellbar, in welcher Lage sich die Menschen in dieser Zeit befanden. Dass man jeden Tag auf den Tod wartet ist einfach schwer vorstellbar. Das Beispiel von der Marija Judina zeigt uns aber, dass auch in dieser schweren und tragischen Zeit, einige Menschen und einige Künstler, sowie Judina, ihre psychische Unabhängigkeit bewarten⁶², keine Furcht vor dem Diktator zeigen wollten und an ihre Denkweise und, wie es sich in Judinas Fall genau zeigte, Glauben, drangeblieben sind.

Der emigrierte Dichter Georgi Adamowitsch schreibt mit Trauer in einer Pariser Zeitung:

„Hier ist eine Liste von Personen, die ein “rücksichtsloses Vorgehen gegen die Schlangenbrut“ fordern: Professor Soundso, Poet Soundso, berühmte und geehrte Schauspielerin Soundso. (...) Sind sie schlechter als wir, schwächer, bösartiger, dümmer? Nein, nicht im Geringsten. Wir erinnern uns an sie, wir kannten sie, und wenn die Revolution nicht gewesen wäre, wenn sie sie nicht gezwungen hätte, sich in fanatische Marats zu

⁶¹ Przekrój, 1989

⁶² Meyer, S. 219

verwandeln, hätte niemand jemals an der Richtigkeit ihrer Prinzipien und an der Erhabenheit ihrer Wünsche gezweifelt.“⁶³

Der Terminus “Volksfeind“ ist uns schon seit Lenin bekannt. Der ehemalige Generaloberst der sowjetischen Armee und Zeitzeuge Dmitri Wolkogonow stellt fest, dass Stalin den Terminus “Volksfeind“ später, also gerade zu der Zeit des Terrors, aber auch seit den frühen dreißiger Jahren, gegen alle Personen gerichtet, die nicht in sein Muster passten.⁶⁴ Nach Stalins Vorstellungen, schreibt Wolkogonow, ist der “Volksfeind“ in der Regel zahm und harmlos, aber sabotiert und versucht in den von ihm nicht akzeptierten Sozialismus zu schleichen, er zweifelt an der Richtigkeit der Parteilinie und muss deswegen liquidiert werden.⁶⁵

Es geht aber noch weiter: nicht nur die verdächtigten und verurteilten Volksfeinde waren im Mittelpunkt des Stalins Interesses. Auch die Familie und Freunde waren nun in die Sache miteinbezogen. Jetzt waren alle potenziellen Volksfeinde. So können wir heute sehen, dass Stalin einen organisierten und gut vorbereiteten Terrorplan hatte.

Der Kulturwissenschaftler Hans Günther bestätigt das in seinem Artikel *“Der Feind in der totalitären Kultur“*:

„Demnach mache schon die Wortwahl Volksfeind deutlich, dass es sich nicht um einen ideologisch umrissenen Feind im Sinne der marxistischen Klassenideologie handelte, sondern um eine nicht näher bestimmte gefährliche Minderheit schädliche Elemente. Nicht der äußere Feind (also Kapitalisten oder Faschisten) sei im Stalinismus als grösste Bedrohung angesehen worden, sondern der innere, getarnt agierende, der überall sein unheilvolles, dämonisches Wesen gegen das Glück der Mehrheit treibe. Alle Fehlschläge, Misserfolge, Ängste vor dem Bösen, vor Fehlern und Abweichungen, vor dem Umgang mit falschen Menschen hätten sich in ihm manifestiert. Mit unablässiger, Wachsamkeit habe es gegolten, den getarnten Feind zu erkennen und zu entlarven, die zufällige Maske herabzureißen. Jedes Nachlassen der Aufmerksamkeit, jede Nachgiebigkeit gegenüber Kollegen, Freunden oder Familienmitgliedern hätten der bösen Macht als Einfallstor dienen können. Der geringste

⁶³ Fleischman, *Boris Pasternak w tridzatyje gody*, S. 388 f.

⁶⁴ Dmitri Wolkogonow, *Stalin, Triumph, und Tragödie*, S. 376 f., Düsseldorf 1993

⁶⁵ Wolkogonow, S. 376 f.

Zweifel habe jemanden der Partei oder dem Volk entfremden können, die geringste Gutmütigkeit einem Schädling Vorschub leisten können.“⁶⁶

Die Menschen hatten jeden Tag Angst vor der Zwangsarbeit, vor der Inhaftierung und vor allem Angst vor dem Tod. Wie und der französische Historiker Stéphane Courtois berichtet, sind in den Jahren 1937 und 1938 ca. 690 000 liquidiert worden.⁶⁷ Hildermeier berichtet, dass in dem Zeitraum von 1927 bis 1939 insgesamt ca. 10 Millionen Menschen getötet wurden.⁶⁸ Man muss auch sagen, dass es nicht nur zu Verhaftungen gekommen ist: Menschen sind einfach verschwunden! Viele haben nicht in der Nacht geschlafen, Schostakowitsch ist auch einer von diesen Menschen. Die schwarzen Limousinen von dem NKWD kamen immer gegen Mitternachtsstunden. Die Menschen waren immer vorbereitet und haben auf das Klingeln gewartet. Schostakowitsch zum Beispiel, hat in dieser Zeit monatelang in seiner Tageskleidung geschlafen. Er hatte immer einen kleinen Koffer neben dem Bett vorbereitet gehabt. Ich sage noch einmal, dass nicht nur das Opfer, an dessen Tür es geklingelt hat, verschwand. Auch Verwandte, Bekannte und Freunde des Opfers verschwanden. Inquisition und Folter waren eine Alltäglichkeit. Einige haben die Angst mit Alkohol versucht zu betäuben.⁶⁹ Schostakowitsch versuchte es auch, es war aber erfolglos. Wie uns Hildermeier berichtet, so hat sich ein sozialpsychologisches Phänomen entwickelt, das Doppelleben, das Auseinandertreten von Öffentlichem und Privatem:

„In dem Maße, wie die Machthaber in die Privatsphäre eindringen, hätten sich die Betroffenen in eine Art Schutzraum zurückgezogen und eine Trennung zwischen äußerer und innerer Existenz ausgebildet – gewissermaßen eine kollektive Schizophrenie.“⁷⁰

Wir sehen das natürlich auch bei Schostakowitsch. Jahrelang, auch später, als er der Kommunistischen Partei beigetreten ist, hat man den privaten Schostakowitsch von dem öffentlichen genau trennen können. Wie uns Maxim Schostakowitsch berichtet, der Sohn des Komponisten, habe er seinen Vater nie bei einer Rede schreiben gesehen. Der Sohn ist überzeugt, dass sein Vater die Reden immer von der Partei bekommen hatte. Man musste es

⁶⁶ Hans Günther, *Der Feind in der totalitären Kultur*, in: *Kultur und Stalinismus. Sowjetische Kultur und Kunst der 1930er bis 50er Jahre*, hrsg. von Gabriele Gorzka, S. 90-93, Bremen 1994

⁶⁷ Stéphane Courtois, *Das Schwarzbuch des Kommunismus: Unterdrückung, Verbrechen und Terror*, Wien 1998

⁶⁸ Hildermeier, S. 510

⁶⁹ Hildermeier, S. 453

⁷⁰ Hildermeier, S. 559

nur vorlesen; seine Meinungen und Stellungen zu den verschiedensten Themen des damaligen Kulturlebens waren es aber nicht. Er sagt:

„Und alle die offiziellen Erklärungen ... ich habe nie gesehen, dass mein Vater Reden oder Erklärungen aufgesetzt hätte. Sie wurden immer fix und fertig vom Komponistenverband geschickt, und mein Vater verlas die Rede so, wie sie für ihn geschrieben worden war.“⁷¹

3. „Chaos statt Musik – über die Oper *Lady Macbeth von Mzensk*“

3. 1. Der Prawda Artikel

Schostakowitschs Oper „*Lady Macbeth von Mzensk*“ wurde am 17. Dezember 1932 in Leningrad geschrieben. Die Oper hatte zwei Premieren: Eine wurde am 22. Januar 1934 gefeiert und die andere zwei Tage später in Moskau. In Moskau wurde *Lady Macbeth* unter dem Namen *Katerina Ismailowa* vorgeführt (Der Name der Heldin in der Oper). Beide Premieren wurden wochenlang erwartet und beide Theater wurden ausverkauft. Die Oper war ein grosser Erfolg. Nach den Premieren haben sich viele Kollegen und Freunde positiv und begeistert zur Oper geäußert. Michail Tuchatschewski sagte zu Samossud nach der Leningrader Premiere:

“Diese musikalische Tragödie wird die erste klassische sowjetische Oper sein.“⁷²

Konstantin Stanislawski sagte bei einer Gratulation an Nemirowitsch - Dantschenko:

“Wie wundervoll, wenn wir es bei Schostakowitsch mit einem Genie zu tun haben!“⁷³

Maxim Gorki, der die Moskauer Premiere besuchte, war „verzaubert“.⁷⁴

⁷¹ Ein Gespräch mit Maxim Schostakowitsch, in: B. Schwarz, *Musik und Musikleben in der Sowjetunion von 1917 bis zur Gegenwart*, S. 1011, Wilhelmshaven 1982

⁷² S. Drejden, *Muzyka-revolucij*, S. 482, Moskau 1981

⁷³ L. Frejdekina, *Dni i gody V. I. Nemiroviča-Dančenki*, S. 462, Moskau 1962

⁷⁴ Meyer, S. 175

Es kam das Jahr 1936. In diesem Jahr hat sich Schostakowitschs Leben zum Schlechten verändert.

Stalin, Molotow, Mikojan und Schdanow besuchten im Bolschoi-Theater am 26. Januar 1936 die Aufführung von *Lady Macbeth*. In der Zwischenzeit, also von 1934 bis 1936, zeigte sich diese Oper als ein Welterfolg und hatte meistens nur positive Kritik bekommen. Aus einem Brief von Schostakowitsch, können wir über die Aufführung nicht viel erfahren, aber immerhin können wir uns ein Bild von dem Abend machen. Schostakowitsch schrieb Sollertinski:

“Am 26. Bin ich in Moskau angekommen. Am Abend ging ich zu Gisin.”⁷⁵ (...) Ich war noch bei ihm, als der stellvertretende Direktor des Bolschoi-Theaters Leontjew anrief und mich bat, zur Vorstellung zu kommen. Es wurde Lady Macbeth gegeben. Der Genosse Stalin und die Genossen Molotow, Mikojan und Schdanow waren im Theater anwesend. Die Aufführung ist gut ausgefallen. Am Schluss wurde der Komponist (vom Publikum) herausgerufen; ich ging also vor, um mich zu verneigen, und bedauerte, dass ich dies nicht schon nach dem dritten Akt getan hatte. Später schaute ich noch einmal tief betrübt bei Gisin vorbei, nahm meine Mappe und fuhr zum Bahnhof.”⁷⁶

Ein Kritiker von der landesweit erscheinenden russischen Tageszeitung Iswestija berichtet darüber, wie er Stalin nach einer Aufführung der Oper *Lady Macbeth* gefragt hat, was er von der Oper hält. Stalin meinte: *“Eta sumbur, a nje muzyka.”* (“Das ist Chaos und keine Musik.”)⁷⁷

Am 28. Januar 1936 fuhr Schostakowitsch also nach Archangelsk, um bei einigen Konzerten aufzutreten. Er kaufte sich am Bahnhof die Tageszeitung Prawda (Russisch für “Wahrheit”), wo ein Artikel mit dem Titel *“Chaos statt Musik – über die Oper Lady Macbeth von Mzensk”* stand.

“ Mit der allgemein steigenden kulturellen Entwicklung hat das Bedürfnis nach guter Musik in unserem Lande zugenommen. Dabei haben die Komponisten niemals und nirgendwo ein so

⁷⁵ S. Gisin war Stellvertreter des Direktors im Moskauer Bolschoi-Theater

⁷⁶ L. Micheeva, *Istorija odnoj družby*, in: *Sovetskaja muzyka*, Nr. 10, S. 79, 1986

⁷⁷ S. Radamsky, *Der verfolgte Tenor. Mei Sängerleben zwischen Moskau und Hollywood*, S. 214 f., München 1972

dankbares Publikum gehabt. Die Volksmassen erwarten schöne Lieder, aber zugleich auch gute Instrumentalmusik und Opern.

Einige Theater bieten unserem kulturinteressierten Publikum Schostakowitschs Lady Macbeth von Mzensk als Neuheit an. Die gefällige Musikkritik verherrlicht die Oper und verhilft ihr zu Aufsehen. Der junge Komponist hört nur Lobeshymnen statt einer sachlichen und ernsthaften Kritik, die ihm für sein künftiges Schaffen hilfreich sein könnte.

Das Publikum wird von Anfang an mit absichtlich disharmonischen, chaotischen Tönen überschüttet. Melodiefetzen und Ansätze von Musikphrasen erscheinen nur, um sogleich wieder unter Krachen, Knirschen und Gekreisch zu verschwinden. Dieser "Musik" zu folgen ist schwer, sie sich einzuprägen unmöglich.

So geht es fast die ganze Zeit. Den Gesang ersetzt das Geschrei. Und wenn es dem Komponisten gelingt, eine einfache, ausdrucksstarke Melodie zu finden, dann stürzt er sich entsetzt ob eines solchen Vergehens sofort wieder in das Dickicht des musikalischen Chaos, das stellenweise in Kakophonie übergeht. Die Klarheit, die der Hörer verlangt, wird durch rhythmischen Wahn ersetzt. Dieser Musiklärm soll Leidenschaft ausdrücken.

Dies alles geht nicht auf mangelnde Begabung beim Komponisten zurück oder auf das Unvermögen, starke und einfache Gefühle in der Musik auszudrücken. Diese Musik ist absichtlich so verkehrt geschaffen, um durch nichts an die klassische Oper oder den symphonischen Klang von allgemein verständlicher Einfachheit zu erinnern. Diese Musik ist geschaffen worden, um die Oper zu verneinen, um – ähnlich wie die ganze "linke" Kunst – sich der Einfachheit, dem Realismus, der Verständlichkeit des Bildes und dem Gewicht des Wortes im Theater entgegenzustellen. Das ist die Übernahme der abstoßendsten Eigenschaften des "Meyerholdismus" in den Bereich der Oper und damit der Musik und zwar im Übermaß. Es ist dies ein linkes Chaos statt einer echten, menschlichen Musik. Die Kraft der Musik, die den Hörer mitreißen kann, wurde zugunsten kleinbürgerlicher und unfruchtbarer formalistischer Versuche und präventiöser Bemühungen um Originalität mit Hilfe billigster Mittel verschleudert. Dieses Spiel kann aber böse enden.

Die Gefahr, die diese Richtung für die sowjetische Musik bedeutet, ist offensichtlich. Diese "linke" Disharmonie der Oper entspringt der gleichen Quelle wie die "linke" Disharmonie in der Malerei, der Poesie, der Pädagogik und Wissenschaft. Die kleinbürgerliche "Neuerungssucht" führt zur Abkehr von der echten, authentischen Kunst, Wissenschaft und Literatur.

Der Komponist bediente sich der nervösen, verkrampften und hysterischen Jazzmusik, um die "Leidenschaften" seiner Helden zu zeigen. In einer Zeit, in der unsere Kritiker um den

sozialistischen Realismus kämpfen, stellt das Werk von Schostakowitsch einen vulgären Naturalismus dar. Monoton und grausam werden darin sowohl die Kaufleute als auch das Volk gezeigt. Die räuberische Kauffrau, die durch Mord Reichtum und Macht gewinnt, wird als ein "Opfer" der bürgerlichen Gesellschaft hingestellt. In die Sittengeschichte Leskows wird ein Sinn gelegt, den der Autor gar nicht beabsichtigt hatte. Alles ist grob, primitiv und trivial. Die Musik schnattert, stöhnt und keucht, um bei jeder sich bietenden Gelegenheit möglichst drastisch die Liebesszenen auszumalen; und diese "Liebe" wird in der Oper auf ausgesprochen vulgäre Art ausgebreitet. Das Doppelbett des Kaufmanns steht als Mittelpunkt auf der Bühne. Auf diesem Bett werden alle "Probleme" gelöst. In dem gleichen grob – naturalistischen Stil spielen sich auch die Vergiftungs- und die Prügelszene ab.

Anscheinend wollte der Komponist seinen Hörern das nicht geben, was der sowjetische Musikliebhaber von einer Oper erwartet und in ihr sucht. Er chiffrierte seine Musik durch Zusammenklänge, die nur Formalisten und Ästheten interessieren können, deren Geschmack sich schon längst verformt hat. Er kümmerte sich nicht um die Erwartungen der sowjetischen Kultur, die jede Form von Grobheit aus der Kunst und jede Form von Wildheit aus den letzten Winkeln unseres Lebens verbannen möchte. Einige Kritiker nannten diese Lobpreisung der kaufmännischen Wollust eine Satire. Natürlich kann von einer Satire nicht die Rede sein. Mit allen möglichen musikalischen und dramaturgischen Mitteln bemüht sich der Komponist, die Sympathie des Publikums für die primitive und vulgäre Handlingweise der Katerina Ismailowa zu gewinnen.

Lady Macbeth hatte beim bürgerlichen Publikum im Ausland Erfolg. Lobte sie das bürgerliche Publikum nicht gerade deswegen, weil die Musik chaotisch und völlig apolitisch ist? Oder vielleicht gerade deshalb, weil diese degenerierte, grelle und neurasthenische Musik dem verdorbenen Geschmack der bürgerlichen Hörschaft schmeichelt?

Unsere Theater haben sich viel Mühe gegeben, um Schostakowitschs Oper sorgfältig vorzubereiten. Im Kampf mit dem Chaos, Geschrei und Missklang des Orchesters haben die Sänger ihr überaus grosses Können bewiesen. Durch ihr dramatisches Spiel bemühten sie sich, die melodische Armut der Oper auszugleichen. Leider wurde dadurch ihr vulgärer – naturalistischer Charakter noch offensichtlicher. Das wohlgelungene Spiel verdient Anerkennung, die vergebliche Mühe aber Mitleid. "⁷⁸

⁷⁸ Meyer, S. 210

Abraham Aschkenasi, ein Zeuge, berichtet über die Reaktion Schostakowitschs auf den Artikel:

“In Archangelsk sank der Frost auf 30 Grad. Schostakowitsch stand in der Schlange, um eine Zeitung zu kaufen. Er stand lange. Er kaufte, öffnete, und als er den Artikel “Chaos...” sah, schwankte er, bis jemand aus der Schlange rief: “Was Brüderchen, hast du schon am frühen Morgen getankt?”⁷⁹

Viktor Kubazki, ein Kollege, versuchte den dreißigjährigen jungen Komponisten und Künstler zu trösten. Es war umsonst. Schostakowitsch war gebrochen.

Der Artikel war nicht unterzeichnet. Das bedeutete, dass der veröffentlichte Artikel, die Meinung der Kommunistischen Partei war. Man spekulierte aber auf viele Personen, die die Macht und den Willen hatten, so ein Artikel herauszubringen: Der Journalist David Saslawski, der Musikkritiker Viktor Gorodinski, der damalige Chef der Literatur- und Kunstredaktion der Prawda Isaak Leschnew, und Platon Kerschenzew, der Vorsitzende des 1936 gegründeten Komitees für Kunstangelegenheiten. Einige glaubten, Stalin persönlich schrieb den Artikel.

Michail Goldstein, wie wir es aus seinen Memoiren wissen, fragte 1962 David Saslawski ob er der Autor des “Chaos“ Artikels wäre. David Saslawski war von 1928 bis 1965 einer der führenden Journalisten der Prawda. Er sagte:

“Mir wurde aus dem Zentralkomitee ein fertiger Artikel gebracht, der geprüft und genehmigt worden war. Ich musste ihn nur noch für den Druck vorbereiten, einige sprachliche Schwächen glätten und einige Schimpfworte streichen.“⁸⁰

Feuchtnr schreibt, dass Sergej Radamskys Schilderungen in Daten und einigen Einzelheiten fehlerhaft sind, dass aber seine rekonstruierten Erinnerungen glaubwürdig sind.⁸¹

Der Sänger erinnert sich:

⁷⁹ S. Chentova, *W mirie Šostakoviča. Zapis' biesjed s Šostakovičem*, S. 121, Moskau 1996

⁸⁰ *Nowy Journal* 151, S. 175, 1983

⁸¹ Feuchtnr, S. 272

“Stalin, Schdanow und Mikojan saßen in der Regierungsloge rechts über dem Orchestergraben, unmittelbar über den Blechbläsern und dem Schlagzeug. Diese Loge war übrigens mit Stahlplatten gepanzert, um etwaigen Anschlägen aus dem Orchestergraben vorzubeugen. Schostakowitsch, Meyerhold, Achmateli und ich (als Schostakowitschs Gast) saßen Stalins Loge genau gegenüber. Wir konnten ganz deutlich in seine Loge blicken; nur Stalin war nicht zu sehen. Er saß hinter einem kleinen Vorhang, der ihm zwar den Überblick über die Bühne erlaubte, ihn jedoch gleichzeitig den Blicken des Publikums entzog. Jedes Mal, wenn Schlagzeug oder Bläser fortissimo losbrachen, konnten wir sehen, wie Schdanow und Mikojan zusammenführen und sich dann erheitert zu Stalin umdrehen.

Während der Pause rechneten wir damit, dass Schostakowitsch in Stalins Loge gebeten würde. Als er auch in der zweiten Pause nicht aufgefordert wurde, wurden wir alle etwas nervös. Schostakowitsch sah, wie die drei in der Regierungsloge lachten und sich amüsierten, er verbarg sich hinten in unserer Loge und bedeckte das Gesicht mit den Händen. Er war schweißüberströmt vor Aufregung. Zu Schostakowitschs Kummer war es besonders die Liebesszene im zweiten Akt, die unsere drei Gegenüber am allermeisten amüsierte. Mitten auf der Bühne lag eine Strohmratze, und auf ihr wurden die Liebe, milde ausgedrückt, aufs handgreiflichste vorgeführt. In Leningrad war man delikater verfahren und hatte die Szene in einen hochgelegenen Raum verlegt und es so eingerichtet, dass nur Schatten zu sehen gewesen waren. Die Musik war in ihrer deskriptiven Art ebenfalls deutlich genug für das Vorstellungsvermögen. (...)

Nach dem zweiten Akt wollte der Komponist nach Hause gehen. Aber der Direktor des Opernhauses kam herein und sagte, Stalin habe sich zwar bisher noch nicht geäußert, aber es wäre das dümmste, jetzt fortgehen zu wollen. Stalin würde ihn ganz bestimmt nach dem dritten Akt zu sich bitten.

Der dritte Akt enthält die melodischste Musik der ganzen Oper, er beruht auf Volksliedern, die die Gefangenen in der Zarenzeit auf ihrem Weg nach Sibirien zu singen pflegten und erinnerte dadurch jedermann an die Tage, als die Revolutionäre in Ketten durch Eis und Schnee in die Verbannung marschieren mussten.

Der letzte Vorhang fiel; (...) Stalin und seine zwei Gesellen verließen das Theater, ohne den Wunsch geäußert zu haben, den Komponisten zu sehen. (...)⁸²

⁸² S. Radamsky, *Der verfolgte Tenor. Mei Sängerleben zwischen Moskau und Hollywood*, S. 214 f., München 1972

3. 2. Die Verdammung Schostakowitschs

Die Wirkung des Prawda Artikels war enorm und katastrophal. Die Aufführungen von *Lady Macbeth* wurden in Moskau und Leningrad nicht mehr vorgeführt. In Moskau fand die Oper noch am 31. Januar, 4. und 10. Februar statt und in Leningrad gab es noch am 28. Januar, 5., 10. und 16. Februar sowie am 7. März letzte Aufführungen.

Auf einmal, äußerten sich viele Musikkritiker, Kollegen und einige Freunde gegen Schostakowitsch und gegen die Oper *Lady Macbeth*. Der Professor des Leningrader Konservatoriums Maximilian Steinberg, der Komponist Dserschinski, Boris Assafjew, Knipper, Jewgeni Braudo sind nur einige bekannte Personen des russischen Musiklebens, die sich öffentlich gegen den Komponisten setzten.

Schostakowitsch wendte sich an seine Freunde: Wissarion Schebalin, Lew Oborin und Tatjana Gliwenko. Der berühmte und zu dieser Zeit populäre Autor Maxim Gorki stand an Schostakowitschs Seite. Michail Bulgakow, Sergei Prokofjew, Leo Arnschtam sowie der Marschall Michail Tuchatschewski waren genauso an Schostakowitschs Seite wie Gorki.

Schostakowitsch stellte einen Antrag, von Stalin empfangen zu werden. Er bekam keine Antwort. Sogar Gorki schrieb einen aussagekräftigen Brief an Stalin, bekam aber genauso keine Antwort. Ich möchte trotzdem den Brief in meiner Arbeit vorzeigen, weil man gerade in Gorkis Schreiben eine direkte Verteidigung Schostakowitschs zu spüren bekommt.

“... Und nun zu Schostakowitsch. Beide zentralen Presseorgane bei uns, und auch zahlreiche Lokalzeitungen, brachten zunächst Rezensionen voller Lob. Die Oper wurde mit grossem Erfolg in Leningrad und Moskau aufgeführt, und auch im Ausland war sie erfolgreich. Schostakowitsch ist ein sehr junger Mensch, etwa 25-jährig, zweifellos sehr begabt, aber gleichfalls sehr selbstsicher und außergewöhnlich nervös. Mit dem Artikel der Prawda bekam er einen Stoß ins Herz und ist jetzt völlig aus dem Gleichgewicht. Wenn ich von diesem Stoß spreche, denke ich natürlich nicht an die Kritik selbst, sondern an ihren Ton.

“Chaos“ oder? Worin und wie erscheint jenes “Chaos“? Dies müssten Musikkritiker feststellen, anhand einer technischen Analyse der Musik Schostakowitschs. Das jedoch, was in der Prawda geschrieben wurde, ist lediglich eine Einladung an eine Horde von Nichtskönnern ohne Talent und die Erklärung einer Hetzjagd auf Schostakowitsch. Genauso ist es.

Schostakowitsch lebt von dem, was er hört, was in der Welt der Klänge ist. Er möchte die Klänge organisieren und aus dem Chaos eine Melodie schaffen. Trotz der besten Absicht der in dem Artikel der Prawda über Schostakowitsch geäußerten Meinung kann man ihn jedoch nicht für den Ausdruck eines “sorgsamen Umgangs mit Menschen“ ansehen. Und vor allem Schostakowitsch verdient eine solche Behandlung, denn er ist der begabteste von allen sowjetischen Musikern.“⁸³

Es dauerte nicht lange, und Schostakowitsch wurde zum “Volksfeind“ genannt.

Sergej Radamsky wurde im russischen Polen als Jude geboren. Er ist wegen revolutionärer Tätigkeit vor dem Zarismus nach Amerika geflohen. Wie uns Bernd Feuchtnr über den Tenor Radamsky berichtet, kehrte der Sänger wegen einigen Konzertaufführungen in den 30er Jahren in die Sowjetunion zurück. Er wurde positiv empfangen. Dabei lernte er Schostakowitsch kennen und wurde von ihm zu der Aufführung von *Lady Macbeth* eingeladen; derselben Aufführung, an der auch Stalin teilnahm. Feuchtnr schreibt, wie schon einmal in dieser Arbeit erwähnt wurde, dass Radamskys Schilderungen in Daten und einigen Einzelheiten fehlerhaft sind, dass aber seine rekonstruierten Erinnerungen glaubwürdig sind.⁸⁴

“Über vierhundert Komponisten, Kritiker, Regisseure und andere Theaterfachleute waren zusammengekommen. Schostakowitsch war bezeichnenderweise abwesend, obwohl er zu der Zeit in Moskau weilte und auch erwartet wurde. Ich erhielt eine Einladung und wurde vom Sekretär des Komponisten-Verbandes, Gregorij Schneeson, unterrichtet, dass ich aufgefordert werden sollte, über das Durchfallen der Oper unter Artur Rodzinski an der Metropolitan Opera in New York zu sprechen. Tatsache war, dass die Oper einige ablehnende Kritik erfahren hatte, aber ebenso auch überschwängliches Lob. Ich erhielt einen Platz in der ersten Reihe neben dem Komponisten Schebalin, einem Freund und Bewunderer Schostakowitschs, der sich bei dieser Gelegenheit zu sprechen weigerte.

Einer nach dem anderen, Komponisten, Dirigenten und Kritiker, die die Oper zuvor gelobt hatten, als sie von Nemirowitsch - Dantschenko aufgeführt worden war, kamen nun auf das Podium und zogen ihre früheren Urteile zurück. Die Kritiker widerriefen ihre positiven Besprechungen, und alle stimmten sie ein in ein allgemeines Schuldbekenntnis. Sie hatten sich geirrt, und erst jetzt waren ihnen von “welkij woschd“, vom grossen Führer Stalin, die Augen

⁸³ *Dwa pis'ma Stalinu*, in: *Literaturnaja Gazieta*, 10.3.1993

⁸⁴ Feuchtnr, S. 272

geöffnet worden. Als Jewgeni Braudo, einer der führenden Musikhistoriker Sowjetrusslands, auf das Podium kam, um den Singsang seiner Vorredner nachzubeten, ließen Schebalin und ich, so schämten wir uns für ihn.

Es war nur mehr ein Sprecher vor mir, der Komponist Knipper, der, wie allgemein bekannt war, Schostakowitsch um seinen Erfolg beneidete. Niemand hatte erwartet, dass er Schostakowitsch etwa loben würde. Aber niemand auch hatte sich versehen, dass er Schostakowitsch antisoziales Verhalten vorwerfen würde, den schwersten Vorwurf, den man damals erheben konnte. Knipper tat das, und um seine Anschuldigungen zu unterstützen, erzählte er von einem Vorkommnis, als die Leningrader Komponisten einmal aufgefordert worden waren, für Matrosen zu spielen. Alle waren sie pünktlich erschienen, nur Dmitri nicht. Und als er endlich mit einer Verspätung von fünfzehn Minuten kam, war er "nicht allzu nüchtern" gewesen. An dieser Stelle der Rede gab es einiges Gemurmel unter den Anwesenden. Knipper hielt einen Augenblick inne und fasste dann zusammen: "Aber wir sind hier nicht zusammengekommen, um den letzten Nagel zu Schostakowitschs Sarg zu liefern." Darauf rief ich ganz laut: "Podlez!" (Schweinehund!). es gibt nur noch ein Wort im Russischen, das schlimmer ist.

Ein allgemeines Gerede entstand, es wurde "chwatit" (Jetzt langt's!) gemurmelt, und allmählich nahmen die Proteste solche Lautstärke an, dass Knipper nicht mehr weiterreden konnte. Der Vorsitzende verkündete eine Pause, und auf dem Podium hielt das Zentralkomitee der Kommunistischen Partei, das anwesend war, eine eilige Beratung ab.

Ein paar Minuten später teilte Schneerson mir mit, dass ich zu seinem Bedauern (und er schien wirklich betroffen) nicht mehr zu Worte kommen würde. Ohne Zweifel wurde Knipper von allen Versammelten verurteilt, wenn es auch niemand offen zu sagen wagte.

Der nächste Sprecher nach der Unterbrechung war Kabalewskij, der einzige, der mit Würde sprach und Schostakowitsch nicht verurteilte...⁸⁵

⁸⁵ S. Radamsky, *Der verfolgte Tenor. Mei Sängerleben zwischen Moskau und Hollywood*, S. 215-217, München 1972

Auch andere berühmte und populäre Künstler wurden in den 1930er Jahren angegriffen. Sergej Prokofjew war einer von diesen Künstlern. Sehr diplomatisch aber, im Gegensatz zu dem jungen Schostakowitsch, leistete er gelegentlich Abbitte.⁸⁶

Am 16. November 1934 schrieb er sogar in der Staatszeitung Iswestija über seine Auffassungen und Projekte. Feuchtnet schreibt, dass allein diese Aufmerksamkeit für die Kunst in keinem anderen Staat denkbar wäre und das wurde zum Teil als “Fürsorge“ empfunden.⁸⁷

Prokofjews Artikel bezeichnete die Grösse und Neuartigkeit der Epoche als Herausforderung an die formale Gestaltung der Kunst.⁸⁸ Er wollte neue und großangelegte Formen, die zu dieser Zeit als “formalistisch“ angesehen wurden (nicht engagierte Kunst), ideologisch annehmbar machen.⁸⁹

“Viele sowjetische Komponisten bewegt die Frage, was für eine Musik heutzutage zu schreiben sei. Auch ich habe mich mit dieser Frage in den letzten zwei Jahren lebhaft beschäftigt und halte die folgende Lösung für die am ehesten richtige. Vor allem muss grosse Musik geschrieben werden, d. h. solche, in der sowohl die Idee als auch die technische Gestaltung der Grösse unserer Epoche angemessen sind. Eine derartige Musik soll vor allem uns selbst auf den Wegen einer weiteren Entwicklung der musikalischen Formen vorwärtsbringen und auch dem Auslande unser wahres Gesicht zeigen. Leider besteht dabei für unsere heutigen sowjetischen Komponisten die nicht geringe Gefahr, sich ins Provinzielle zu verlieren. Wenn aber der Komponist sich grosser Musik zuwendet, so hat er zu bedenken, dass in der Sowjetunion Millionen von Menschen von der Musik erfasst werden, die ihr früher fern oder mit ihr nur in schwacher Berührung standen. Diese neuen Kader muss sich der zeitgenössische Musiker anlegen sein lassen.“⁹⁰

⁸⁶ Feuchtnet, S. 54

⁸⁷ Feuchtnet. S. 54

⁸⁸ Feuchtnet, S. 54

⁸⁹ Feuchtnet, S. 54

⁹⁰ S. Prokofjew für Iswestija, 16. November 1934

3. 3. Kommt man aus dem “Chaos“ je raus?

Ja, man kommt raus aus dem “Chaos“. Und, zumindest hat man das in den 1930er Jahren in der Sowjetunion geglaubt und propagiert, die Ideologie des Sozialistischen Realismus ist der “richtige“ Weg der Heilung und der Prosperität des russischen Volkes. Der durchschnittliche Genosse denkt nicht daran, etwas zu ändern oder Neues zu probieren; von revoltieren war nicht die Rede. Man hatte sich nach dem Slogan “Einfachheit und Volkstümlichkeit“⁹¹ zu richten. Die Hauptmethode, wie man den Sozialistischen Realismus fördern kann, war einfach:

“... Wahrheitstreue und historische Konkretheit der künstlerischen Darstellung muss mit den Aufgaben der ideologischen Umgestaltung und Erziehung der Werktätigen im Geiste des Sozialismus verbunden werden.“⁹²

Obwohl die Partei seit der zweiten Hälfte der 30er Jahre alle künstlerischen Fragen unter Kontrolle hatte, gab es einige Künstler, also Schriftsteller und Musiker, unter denen auch Schostakowitsch, die es nicht akzeptiert haben, ihr Wissen, ihre Kreativität und dessen Schaffen wegen der sozialistischen Ideologie begrenzen zu müssen. Selten hat man sich in der Zeit aber dazu öffentlich geäußert. Das Subjektive gab es nicht mehr. Es gab nur noch das Volk und das Objektive. Die Kommunistische Partei, die Kommunistische Genossenschaft, war immer einer Meinung. Brüderlichkeit und Einigkeit für alle; jeder hatte eine Stimme, auch der Arbeiter in der Fabrik und auch der Bauer am Land. Es gab keine Stadtleute und Landleute mehr. Alle waren gleich.

Die Neue Musik und Neue Formen in der Musik waren nicht willkommen in dem russischen Diktatur - Regime. Die Partei verhielt sich zu “Neuem“ als “Fremden“, “Schlechten“ oder sogar “Volksfeindlichen“.

Was wollte also die Kommunistische Partei? Die Menschen und die Künstler sollten Freude an der Kunst haben. Alle Menschen, jeder Mann. *“Nach dem schweren Arbeitstag sollen die Gedanken gesammelt, nicht irritiert werden.“⁹³* Instrumentalmusik war viel zu abstrakt und kompliziert, nicht durchschaubar. Man forderte die Komponisten, mit der Vokalmusik zu arbeiten. Die Stücke sollten natürlich immer russische Volksmelodien oder Folklorelemente

⁹¹ Wolkow, *Stalin und Schostakowitsch*, S. 162

⁹² *Sozialistische Realismuskonzeptionen*, S. 390

⁹³ Feuchtnner, S. 62

beinhalten; jede Art von Volkselementen in der Musik war willkommen. Das galt auch für die Instrumentalmusik.

Man darf aber nicht vergessen, dass Schostakowitsch aus der Stadt kam. Er hat sich wenig für ländliche Kultur und Musik interessiert und zeigte viel mehr Interesse für den neuen amerikanischen Einfluss, wie zum Beispiel für Jazz Musik.

1935 fand eine grosse Debatte über die sowjetische Symphonik statt. Schostakowitsch hat an dieser Debatte auch teilgenommen. Der junge Künstler setzte sich für "Einfachheit und Reinheit der musikalischen Sprache"⁹⁴ ein. Weiter äußerte sich Schostakowitsch, dass eine Symphonie auch Vergnügen dem Hörer bereiten kann, statt Heldentaten zu erzählen.⁹⁵ Die Musik sollte den Hörer erregen.

Das Problem mit dem sich die Teilnehmer der Debatte auseinandersetzten, war auch der unaufgelöster Widerspruch zwischen Trivialmusik und klassischer Musik.⁹⁶ Der Sozialismus hat jetzt die Aufgabe gehabt, dieses Problem zu lösen; die Musik musste auf eine einzige Ebene vereinheitlicht werden.⁹⁷ Die russische klassische Musik sollte von nun an die Grundlage des musikalischen Schaffens sein und die russische Volksmusik das Material abgeben.⁹⁸ Jede andere musikalische Form war "nicht engagierte Kunst" und daher unerwünscht. Schostakowitsch äußerte sich zu diesem Thema sehr genau und deutlich:

*"Als ich die "Lady Macbeth" oder, wie sie in Moskau heisst, "Katerina Ismailowa" schrieb, fingen alle an, nun endlich sei bei Schostakowitsch die Menschlichkeit zum Vorschein gekommen. Es wäre für mich interessant, worin denn früher meine Unmenschlichkeit bestanden hätte. Darin, dass ich leichte Musik schrieb? Aber ich schrieb diese leichte Musik natürlich nicht und werde sie auch in Zukunft nicht schreiben, um mich an Gassenhauermotiven zu ergötzen und sie zu mißbrauchen. Ich glaube, man sollte allen unseren Komponisten wünschen, dass sie auch die Musik nicht vergessen, die dem sowjetischen Hörer einfach Vergnügen und gesunde Entspannung bereiten kann."*⁹⁹

⁹⁴ Feuchtnner, S. 54

⁹⁵ Feuchtnner, S. 54

⁹⁶ Feuchtnner, S. 54

⁹⁷ Feuchtnner, S. 54

⁹⁸ Feuchtnner, S. 55

⁹⁹ Schostakowitsch, *Erfahrungen*, S. 45

4. Schlusswort

Meine Arbeit umfasst eine kurze aber lebenswichtige Epoche in Schostakowitschs Leben. Die dreißiger Jahre in der Sowjetunion waren für die sowjetische Gesellschaft eine der schlimmsten Zeiten überhaupt. Auch in der Geschichte kann man die "Säuberungen" und Stalins Terror vielleicht nur mit Hitlers Diktatur vergleichen. Auf jeden Fall, waren das die traurigsten Jahre für Schostakowitsch. Angst vor dem Tod, erste Selbstmordversuche, Verdammung in dem öffentlichen Leben, existenzielle Probleme; mit all diesen Sachen musste sich der junge Komponist auseinandersetzen.

Die Arbeit enthält mehrere, hilfreiche Informationen aus der sowjetischen Musikgeschichte aus den Dreißigern. Noch näher, setzte ich mich mit dem kulturellen Leben sowie mit der damaligen Musik auseinander; besonders Schostakowitschs Oper *Lady Macbeth*.

Die Ereignisse, die 1932, 1934 und zum Schluss von 1936 bis 1938 in der Sowjetunion vorgefallen sind, stehen in meiner Arbeit im Vordergrund.

Die ganze Zeit sind meine Schwerpunkte das Kultur- und das Musikleben in der Sowjetunion. Ich habe mich auch mit der privaten und der persönlichen Seite von Schostakowitsch auseinandergesetzt. In Wolkows *Memoiren* habe ich einige Schostakowitschs Gedanken genommen und sie in der Arbeit vorgeführt. Diese Gedanken aus den *Memoiren* dienten mir als Zeugenaussagen. Ich habe viel mehr von dem Schostakowitschs Leben und von seinem Schaffen verstanden, indem ich mich mit seinen Briefen, Erinnerungen, Diskussionen und natürlich Wolkows *Memoiren* beschäftigt habe.

Weiterhin wollte ich verstehen, wieso und wie Schostakowitsch am Leben geblieben ist.

Wieso hat ihn Stalin verschont? Waren es die Kriegereignisse, die Schostakowitsch geholfen haben, bei Stalin ein besseres Bild zu machen? Wie wir wissen, komponierte Schostakowitsch in der Zeit des Zweiten Weltkriegs, unter anderem, auch Filmmusik. Wir wissen auch, dass er es ungern getan hat, und dass der Hauptgrund existenzieller Natur war. Dazu kommt natürlich die Angst als der wichtigste Anreger im Schostakowitschs Schaffen in den dreißiger Jahren. Stalin gefiel aber Schostakowitschs Filmmusik. Das wissen wir auch. Seine Oper *Lady Macbeth* gefiel ihm nicht. Im "Chaos statt Musik", dem *Prawda* Artikel, wird uns das klar genug angedeutet. Uns ist auch heute klar was Stalin von meisten Komponisten dieser Zeit verlangte: "leichte", melodiöse Musik – Musik für die Massen. Ich habe darüber geschrieben, wie hat Stalin, wie haben die Massen und wie haben die Kollegen Schostakowitschs auf seine Oper *Lady Macbeth* und auf das "Chaos" Artikel reagiert. Aber die Frage des

Schostakowitschs Überlebens blieb offen. Diese Frage habe ich mir nicht beantworten können. Man kann über dieses Thema nur spekulieren.

Ich möchte mit den Worten von Boris Schwarz meine Arbeit beenden. Ich fühle genau dasselbe wie Schwarz.

„... so ist eine Tatsache nicht zu übersehen: dieser junge, kaum dreißig Jahre alte Komponist bewahrte und bestätigte fast ganz allein und auf sich gestellt die Grösse ... Er nahm in diesem Jahrzehnt mehr Kränkungen und Beschimpfungen hin als alle seine Kollegen und erwies sich als unbeugsamer und ehrlicher gegen sich selbst, als die Besten unter ihnen.“¹⁰⁰

¹⁰⁰ Schwarz, S. 288

5. Literaturverzeichnis

- Bown, Cullerne, Matthew: *Art under Stalin*, Oxford 1991
- Courtois, Stéphane: *Das Schwarzbuch des Kommunismus: Unterdrückung, Verbrechen und Terror*, Wien 1998
- Fay, Laurel E.: *Shostakovich : A life*, Oxford 2000
- Fay, Laurel E.: *Shostakovich and his world*, Princeton 2004
- Fay, Laurel E.: *Shostakovich versus Volkov: Whose Testimony?*, The Russian Review, Vol. 39, No. 4, October 1980, pp. 484–493
- Feuchtnner, Bernd: *Dmitri Schostakowitsch: "Und Kunst geknebelt von der groben Macht"*, Kassel 2002
- Frei, Marco: *"Chaos statt Musik": Dmitri Schostakowitsch, die Prawda – Kampagne von 1936 bis 1938 und der sozialistische Realismus*, Saarbrücken 2006
- Frei, Marco F.: *Dmitri Schostakowitsch: Komponist und Zeitzeuge*, Berlin 2000
- Gorki, Maxim: *Sobranie socinenij (Gesammelte Werke)*, Band 26, Moskau 1953
- Günther, Hans: *Der Feind in der totalitären Kultur*, in: *Kultur und Stalinismus. Sowjetische Kultur und Kunst der 1930er bis 50er Jahre*, hrsg. von Gabriele Gorzka, Bremen 1994
- Hildermeier, Manfred: *Geschichte der Sowjetunion*, München 1998
- Ho, Allan B., Feofanov, Dmitry: *Shostakovich Reconsidered*, London 1998
- Ho, Allan B., Feofanov, Dmitry: *The Shostakovich wars*,
<http://www.siue.edu/~aho/ShostakovichWars/SW.pdf>, 2011
- Kopp, Karen: *Form und Gehalt der Symphonien des Dmitri Schostakowitsch*, Bonn 1990
- Kuhn, Ernst: *Schostakowitsch und die Folgen: Russische Musik zwischen Anpassung und Protest*, Berlin 2003
- Kuhn, Ernst: *"Volksfeind Dmitri Schostakowitsch": Eine Dokumentation der öffentlichen Angriffe gegen den Komponisten in der ehemaligen Sowjetunion*, Berlin 1997
- Laux, Karl: *Die Musik in Russland und in der Sowjetunion*, Berlin 1958
- Meyer, Krzysztof: *Schostakowitsch: Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Mainz 2008
- Mooser, R. – Aloys: *Regards sur la Musique Contemporaine 1921 – 1946*, Lausanne 1946
- Nietzsche, F.: *Also sprach Zarathustra, 2. Teil: Von der Selbst-Überwindung*. In: *Werke in drei Bänden*, Bd. 2, München, 1954
- Prokofjew, S. Sergej: *Dokumente, Briefe, Erinnerungen*, Leipzig 1965
- Schostakowitsch, Dmitri: *Erfahrungen: Aufsätze, Erinnerungen, Reden, Diskussionsbeiträge, Interviews, Briefe*, Leipzig 1983

Schwarz, Boris: *Musik und Musikleben in der Sowjetunion von 1917 bis zur Gegenwart*, Teil I – III, Wilhelmshaven, 1982

Slonimsky, N.: *Musical Quarterly*, 28:4, Oktober 1942

Sowjetskaja Musyka, Nr.3, Moskau 1933

Sowjetskaja Musyka, Nr.6, Moskau 1933

Steinpress, B., Jampolski, I.: *Entsiklopeditscheskii Musykalnyj Slowar: Sozialistitscheski Realism*, 2. Aufl., Moskau 1966

Werth, Nicolas: *Ein Staat gegen sein Volk*, München 2002

Wischnewskaja, G.: *Galina. Erinnerungen einer Primadonna*, Bergisch Gladbach 1986

Wolkogonow, Dmitri: *Stalin, Triumph, und Tragödie*, Düsseldorf 1993

Wolkow, Solomon: *Stalin und Schostakowitsch: Der Diktator und der Künstler*, Berlin 2004

Wolkow, Solomon: *Zeugenaussage: Die Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch*, Hamburg 1979

Wolter, Günter: *Dmitri Schostakowitsch: Eine sowjetische Tragödie*, Frankfurt am Main 1991

Wolter, Günter, Kuhn Ernst: *Dmitri Schostakowitsch: Komponist und Zeitzeuge*, Berlin 2000

www.artsjournal.com/slippeddisc/2011/08/americas-most-brilliant-musicologist-is-now-online.html

6. Danksagung

An erster Stelle möchte ich mich meinem Diplomarbeitsbetreuer, dem Herrn
ao. Univ.-Prof. i R. Dr. Herbert Seifert, für die Betreuung meiner Arbeit sowie seiner
Großzügigkeit und Geduld, die er für mich zeigte, herzlich bedanken.

Meiner Mutter, der ich diese Arbeit widme, bedanke ich mich und verneige zutiefst. Solch
Unterstützung und Liebe kann sich ein Kind und eine Tochter nur wünschen. Ich werde Ihre
Geduld, Ihr Vertrauen und Ihr Glaube an mich nie vergessen und werde es immer schätzen.

Die Zeit in der ich meine Arbeit geschrieben habe, war für mich sehr stressig und chaotisch.
Die Menschen in dieser Danksagung haben es mir leichter gemacht, mein Studium zu
beenden und es erfolgreich abzuschließen. Vielen Dank!

7. Lebenslauf

Persönliche Daten:

Name: Gabriela Petrovic

Wohnort: Seidengasse 42/2/1/7

1070 Wien

Telefon: 0650/24 88 930

E-Mail: gabriela_petrovic@hotmail.com

Geburtsdatum: 04.09.1983, Tuzla, Bosnien und Herzegowina

Schulischer Werdegang:

Grundschulen: 1990-1991: "Džemal Mandžić", Tuzla, Bosnien und Herzegowina

1992: "Sedam Sekretara Skoja", Tuzla, Bosnien und Herzegowina

1992-1994: "Grasser Schule", Bayreuth, Deutschland

1994-1998: "Novi Grad", Tuzla, Bosnien und Herzegowina

1994-1998: Grundschule Musikschule Tuzla, Instrumentenrichtung Klavier,
Tuzla, Bosnien u. Herzegowina

2000-2002: Mittlere Musikschule Tuzla, Instrumentenrichtung Klavier und
Gesang, Tuzla, Bosnien und Herzegowina

Matura: 1998-2002, Katholisches Gymnasium "Hl. Franziskus", Tuzla, Bosnien u.
Herzegowina

Studium: 2007-2013, Universität Wien, Studienrichtung Musikwissenschaft

Beruflicher Werdegang:

2003 – 2010: Verschiede Tätigkeiten im Verkauf und Marketing

2010: Volontärin bei World Vision Wien

2011: Praktikum bei World Vision Wien

2012: Praktikum bei Ordis Digital Distribution GbR Wien

2012: Assistentin der Geschäftsführung bei Dope Noir Schalplattenvertrieb GmbH Wien