

**Friedrich Geiger: Komponieren unter Stalin. Ansatzpunkte musikhistorischer Forschung**, in: *Musik zwischen Emigration und Stalinismus. Russische Komponisten in den 1930er und 1940er Jahren*, hrsg. von Friedrich Geiger und Eckhard John, Stuttgart und Weimar 2004, S. 52-69.

# Musik zwischen Emigration und Stalinismus

Russische Komponisten  
in den 1930er und 1940er Jahren

herausgegeben von  
Friedrich Geiger und Eckhard John

Verlag J. B. Metzler  
Stuttgart · Weimar

**Mus.th.**  
**2004.**  
**1666**

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek  
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten  
sind im Internet über <http://ddb.de> abrufbar.

Gedruckt auf säure- und chlorfreiem, alterungsbeständigem Papier.

ISBN 3-476-01938-1

Gedruckt auf säure- und chlorfreiem, alterungsbeständigem Papier.

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede  
Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne  
Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für  
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und  
Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2004 J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung  
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart  
[www.metzlerverlag.de](http://www.metzlerverlag.de)  
[inf@metzlerverlag](mailto:inf@metzlerverlag)

Einbandgestaltung: Willy Löffelhardt  
Druck und Bindung: Kösel, Krugzell  
Printed in Germany  
Oktober / 2004

Verlag J.B.Metzler Stuttgart · Weimar

**Bayerische  
Staatsbibliothek  
München**

## Komponieren unter Stalin. Ansatzpunkte musikhistorischer Forschung

Friedrich Geiger

Wer sich zum ersten Mal mit der russischen Kompositionsgeschichte der Stalinzeit befaßt, wird zunächst den Eindruck haben, sich auf gut erforschem Terrain zu bewegen. Mit den entscheidenden Schlagworten gespeist, werfen die elektronischen Kataloge mittlerweile etliche Titel aus. Zu Dmitrij Šostakovič und Sergej Prokof'ev, dem musikalischen Zweigestirn der Epoche, liegen zahlreiche Studien vor.<sup>1</sup> Neuere Überblicksdarstellungen, voran Levon Hakobians *Music of the Soviet Age*, ergänzen die Arbeiten, die Andrej Olchovskij 1955, Fred K. Prieberg 1965 und Boris Schwarz 1972 (deutsch 1982) vorgelegt haben.<sup>2</sup> Offizielle Verlautbarungen zur sowjetischen Musikpolitik wurden in mehreren Sprachen publiziert,<sup>3</sup> und auch die umfassendste Quelle – die Musikzeitschrift *Sovetskaja muzyka*, die zwischen 1933 und 1989 erschien – ist in der Bayerischen Staatsbibliothek in München vollständig zugänglich.

Vertieft man sich jedoch weiter in das Thema, so wird sich zunehmend die Einsicht einstellen, daß unser Wissen über das Komponieren unter Stalin wesentlich begrenzter ist, als es zunächst den Anschein hat. Musikhistorische Forschung, so zeigt sich, begegnet auf diesem Gebiet hartnäckigen Schwierigkeiten, die sich auf zwei grundsätzliche Probleme zurückführen lassen.

1. Das erste besteht in der latenten Ansicht, der unter Stalin komponierten Musik fehle jene künstlerische Dignität, die eine ernsthafte wissenschaftliche Auseinandersetzung rechtfertige. Die sowjetische Musik der Stalinzeit, so die herrschende Meinung, habe sich gegenüber den zwanziger Jahren zurückentwickelt. Dies sei die Folge der staatlicherseits ausgegebenen Doktrin des Sozia-

listischen Realismus gewesen. Solches Zurückfallen hinter den erreichten Stand des Materials erschien – vor dem Hintergrund eines bis vor kurzem ungebrochenen Fortschrittsdenkens in der Musik – als schwerer ästhetischer Makel. Ferner legte die offenkundige heteronome Bestimmtheit der betreffenden Werke ihre künstlerische Bedeutungslosigkeit für jeden nahe, dessen Urteil sich an dem wirkungsmächtigen Ideal der absoluten Musik ausrichtete. Hinzu kam die verbreitete Annahme, daß Musik, um wahrhaft klassisch zu sein, „der Geschichte enthoben“<sup>4</sup> sein müsse. Im Umkehrschluß folgt daraus, daß die Musik der Stalinzeit, die von ihrem geschichtlichen Hintergrund nicht zu lösen ist, ‚zeitgebunden‘ und daher minderen Ranges sei. Einen letzten, gewichtigen Grund für die abwehrende Haltung gegenüber der russischen Musik unter Stalin stellt schließlich das Unbehagen dar, sich mit einer Materie zu befassen, die – verstanden als ästhetische Repräsentation und künstlerischer Ausdruck eines Unrechtsregimes – moralisch kontaminiert erscheint.

Angesichts dieser Prämissen<sup>5</sup> wird begreiflich, daß die Musik der Stalinzeit für jene Wissenschaftler, die sich als im engeren Sinn *musikhistorische* Forscher verstehen, keinen allzu attraktiven Untersuchungsgegenstand abgibt. Ihnen geht es primär um die Erhellung geschichtlicher Prozesse innerhalb der Musik. Ihr Blick richtet sich auf das Werk – vorzugsweise das Meisterwerk –, dem sie sich analytisch nähern. Ihre Fragestellungen zielen etwa auf die Geschichte von Stilen, Gattungen und Formen, auf die Entwicklungslinien innerhalb bestimmter Œuvres oder auch auf Wandlungen in der Darbietung oder Rezeption. Wo die Musik der Stalinzeit bisher in den Blick genommen wurde, geschah es in erster Linie aus dieser Perspektive. Deshalb dominieren etwa in der Forschung zu Prokof'ev oder Šostakovič Arbeiten, die sich mit den ‚großen‘, allgemein anerkannten Werken beider Komponisten, ihren Beiträgen zu etablierten Gattungen wie der Sinfonie oder der Oper befassen. Selten sind indessen Untersuchungen zu ihrer dezidiert ‚sowjetischen‘ Musik, zu Stücken wie *Trinkspruch auf Stalin*

<sup>1</sup> Vgl. zu Šostakovič: Derek C. Hulme, *Dmitri Shostakovich. A Catalogue, Bibliography and Discography*, Lanham, Maryland 2002; zu Prokof'ev die ausführliche Bibliographie von Dorothea Redepenning in ihrem Artikel „Prokofiev, Sergey (Sergeyevich)“, in: *New Grove Dictionary*, zweite Ausgabe, hrsg. von Stanley Sadie, Bd. 20, London 2001, S. 404-423.

<sup>2</sup> Levon Hakobian, *Music of the Soviet Age 1917-1987*, Stockholm 1998; Andrej Olchovsky, *Music under the Soviets. The agony of an Art*, New York 1955; Fred K. Prieberg, *Musik in der Sowjetunion*, Köln 1965; Boris Schwarz, *Musik und Musikleben in der Sowjetunion von 1917 bis zur Gegenwart*, 3 Bde., Wilhelmshaven 1982.

<sup>3</sup> Zentral insbesondere der Band „*Volksfeind Dmitri Schostakowitsch*“. *Eine Dokumentation der öffentlichen Angriffe gegen den Komponisten in der ehemaligen Sowjetunion*, hrsg. und übers. von Ernst Kuhn, Berlin 1997.

<sup>4</sup> Carl Dahlhaus, *Analyse und Werturteil*, Mainz 1970, S. 30.

<sup>5</sup> Ein pointiertes Beispiel für die Wirkungsmacht dieser Prämissen nicht nur in der Wissenschaft, sondern auch in der allgemeinen Musikpublizistik liefert folgende Šostakovič-Rezension: „Diese Elfte Symphonie gleicht einem hohlen, dabei gigantischen Gipsmonument, einer musikalischen Stalinallee. ‚Musikalisch‘ ist schon zuviel gesagt. Handelt es sich doch um jenes falsche Geklingel, banale Geschmachte, bombastische Getöse und alleszermalmende Getrommel, wie man es anscheinend in jedem autoritären Regime zu züchten beliebt. Hier wurde die Musik totgetrampelt. Hier wird dem Hörer wie mit Gewehrsalven jegliche Kultur aus dem Leib gepaukt. Hier werden pathetische Revolutionsphrasen des Grauens gedroschen. Und zum Schluß zerschmetterten kreischende Glocken die allerletzten Hoffnungen auf den Fortbestand der kompositorischen Potenz des Schostakowitsch.“ (Lothar Knessl, „Wiener Festwochen wollen es allen recht machen“, in: *Melos*, Jg. 28, 1961, S. 285-286, Zitat S. 286.)

op. 85, *Blühe auf, gewaltiges Land* op. 114 oder *Auf Friedenswacht* op. 124 von Prokof'ev bzw. *Poem von der Heimat* op. 74, *Lied von den Wäldern* op. 81 oder *Über unserer Heimat strahlt die Sonne* op. 90 von Šostakovič. Derlei Werke scheinen für die erwähnten Fragestellungen kaum ergiebig und einem Erkenntnisinteresse, das auf kunstimmanente Entwicklungen gerichtet ist, unangemessen.

Dies bedeutet jedoch nicht, daß die Musik des Stalinismus als Forschungsgegenstand irrelevant wäre. Doch seine Eigenart erfordert es, adäquate Fragestellungen erst zu entwickeln. Insbesondere müßte dabei die Zeitgebundenheit der betreffenden Werke weniger als künstlerische Hypothek, sondern primär als Impuls begriffen werden, im Interesse einer angemessenen Beurteilung dieser Musik den Blick für ihren historischen Kontext zu schärfen.

2. Damit ist die zweite grundsätzliche Schwierigkeit berührt: Musikhistorische Forschung zum Stalinismus kommt nicht darum herum, zu weiten Teilen *musikhistorische* Forschung zu sein, also geschichtswissenschaftliche Forschung auf dem Gebiet der Musik. Untersuchungsgegenstand kann nicht allein das Werke, sondern muß überdies sein historisch-ideologischer Kontext sein. Musikkultur wäre als Ebene der Allgemeingeschichte zu begreifen und danach zu fragen, inwiefern zeitgeschichtliche, politische oder sozialgeschichtliche Ereignisse, Strukturen und Prozesse auf die Musik und auf die, die sie ausübten, durchschlugen.

Dieser kontextualisierende Ansatz erfordert indessen ein Maß an geschichtswissenschaftlicher Kompetenz, das die musikhistorische Forschung bislang nur in seltenen Fällen angestrebt und demzufolge auch erreicht hat. Oft werden geschichtswissenschaftliche Arbeiten zum Stalinismus gar nicht erst rezipiert, selbst dann nicht, wenn sie – wie beispielsweise die einschlägigen Studien von Sheila Fitzpatrick<sup>6</sup> – dezidiert kulturgeschichtliche Ansätze verfolgen. Und auch die Methodik musikhistorischer Stalinismusforschung wirkt, gemessen beispielsweise an den quellenkritischen Standards der Geschichtswissenschaft, häufig unbeholfen. Oft bleibt der Leser im unklaren: Stammt das Dokument, aus dem gerade zitiert wird, aus einem staatlichen Amt oder aus einem der Partei? Stammt es aus dem Zentrum der Macht oder aus der Peripherie irgendeiner lokalen, untergeordneten oder assoziierten Dienststelle? Gibt es Anhaltspunkte dafür, daß es auf Befehl von oben ausgefertigt wurde oder ist es allem Anschein nach auf die Initiative des zeichnenden Amtes zurückzuführen?

<sup>6</sup> Neben dem Buch *Everyday Stalinism. Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s*, New York / Oxford 1999 und etlichen Aufsätzen sind hier auch zwei von Fitzpatrick edierte Sammelbände zu nennen: *Cultural Revolution in Russia, 1928-1931*, Bloomington / London 1978 und *Stalinism. New Directions*, London / New York 2000.

War es zur Veröffentlichung bestimmt, nur für den internen Gebrauch oder war es gar als Geheimsache deklariert? In welchem Aktenbestand wurde das Dokument aufgefunden – in dem der ausfertigenden Stelle oder in dem des Adressaten? Ist es mit Stempel und Unterschrift versehen oder handelt es sich möglicherweise nur um einen Entwurf? Gibt es Anzeichen dafür, daß die mit diesem Dokument intendierte Wirkung erzielt wurde, etc. etc.

Die wohl auffälligste und nachhaltigste Konsequenz dieses Defizits an geschichtswissenschaftlicher Kontextualisierung in der Musikhistoriographie ist jedoch die übliche Rubrizierung des Stalinismus als einer kontinuierlichen „Periode exzessiver künstlerischer Repression“,<sup>7</sup> die spätestens Anfang der dreißiger Jahre begonnen und bis zum Tod des Diktators im Jahr 1953 angehalten habe. Diese pauschale Perspektive ist indes zu undifferenziert, da sie die erheblichen Schwankungen, denen die Musikpolitik unter Stalin unterworfen war, nicht berücksichtigt – Schwankungen, die meines Erachtens nur aus der jeweiligen gesamtpolitischen Situation heraus zu begreifen sind. Daher habe ich vor kurzem an anderer Stelle<sup>8</sup> versucht, Verbindungslinien zwischen Musikgeschichte und politischer Geschichte plausibel zu machen und vorgeschlagen, als einen ersten Schritt in Richtung der erforderlichen Differenzierung mindestens vier Phasen zu unterscheiden, in denen das Regime jeweils unterschiedlich starken Druck auf die Komponisten ausübte. Die erste begann mit dem Befehl zur Gründung des Komponistenverbandes im April 1932; die zweite mit dem berühmten Artikel „Sumbur vmesto muzyki“ (Wirrwarr statt Musik), den die *Pravda* im Januar 1936 gegen Dmitrij Šostakovičs Oper *Ledi Makbet Mcenskogo uezda* (Lady Macbeth des Mzensker Kreises) veröffentlichte; die dritte mit dem deutschen Überfall auf die Sowjetunion im Juni 1941 und die vierte mit den Ereignissen um Vano Muradeli's Oper *Velikaja družba* (Die große Freundschaft), uraufgeführt im September 1947.

Das Raster, das diese Einteilung liefert, ist grob und bedarf der Verfeinerung durch weitere Forschung. Zumindest aber ermöglicht es, wie im folgenden gezeigt werden soll, an die Musik der Stalinzeit gezieltere und genauere Fragen zu stellen als bisher. Es muß kaum eigens betont werden, daß Antworten auf

<sup>7</sup> Rita McAllister, Art. „Union of Soviet Socialist Republics, § IX, 1: Russian SFSR, Russian art music [iv/v]“, in: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London 1980, Bd. 19, S. 384-388, hier: S. 385. Erneut lexikalisch verankert wurde diese Sicht („Von 1932 bis zur Tauwetter-Periode“) vor kurzem durch Marina Lobanova, Art. „Rußland (III. Von der Oktoberrevolution bis zur Gegenwart)“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, neubearb. Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 8, Kassel und Stuttgart 1999, Sp. 718-742, hier: Sp. 730-736.

<sup>8</sup> Friedrich Geiger, *Musik in zwei Diktaturen. Verfolgung von Komponisten unter Hitler und Stalin*, Kassel etc. 2004, S. 112-136.

diese Fragen in dem hier gegebenen Rahmen weder versucht werden sollen noch können. Es geht lediglich darum, auf Punkte hinzuweisen, an denen musikhistorische Forschung in einem umfassenden Sinn – nämlich im Zusammenwirken von *musikhistorischer* und *musikhistorischer* Forschung – nach meiner Auffassung sinnvoll ansetzen könnte. Zu diesem Zweck werden in den folgenden vier Abschnitten jeweils die einzelnen Phasen knapp zusammenfassend beschrieben<sup>9</sup> und daran anknüpfend die vordringlichsten Desiderata der Forschung entwickelt.

## I.

Im April 1932 bildete das Politbüro eine Kommission, die unter der Leitung von Stalins engem Mitarbeiter Lazar' Kaganovič eine völlige Umstrukturierung auf kulturellem Gebiet vorbereiten sollte. Den Anlaß dazu hatten nicht zuletzt gehäufte Beschwerden über destruktive Aktivitäten gegeben, mit denen die Assoziationen sogenannter „proletarischer“ Musiker, Schriftsteller und bildender Künstler mißliebige Kollegen terrorisierten. Obgleich diese Assoziationen sich als Exekutive der Partei verstanden, handelten sie keineswegs in deren Auftrag. Mehr noch, ihr erbitterter Kampf gegen die „unsowjetische“ Moderne kam dem Regime realiter zunehmend ungelegen. Denn die beiden – miteinander verflochtenen – Hauptziele Stalins in jenen Jahren, als er die gerade errungene Alleinherrschaft zu sichern und auszubauen trachtete, waren erstens die Zentralisierung der Macht und zweitens die soziale Mobilisierung mit Blick auf möglichst schnelles industrielles Wachstum. Auf das kulturelle Gebiet übertragen bedeutete das, möglichst rasch staatliche Kontrolle über die Kunstschaffenden zu gewinnen, um sie effektiv für die mobilisierende Propaganda einsetzen zu können. Ein zerrüttetes, zersplittertes und gelähmtes Kulturleben, wie es aus den Umtrieben der „proletarischen“ Assoziationen resultierte, war demnach das Gegenteil dessen, was Stalin plante.

Deshalb verabschiedete das ZK der KPdSU am 23. April 1932 den Beschluß „Über den Umbau der literarisch-künstlerischen Organisationen“, den die Kaganovič-Kommission vorbereitet hatte. Er verfügte, die „proletarischen“ Assoziationen aufzulösen, aber auch alle anderen bestehenden künstlerischen Vereinigungen. Damit beendete das Regime die permanente Unruhe im Musikleben; die ebenso selbstherrlichen wie erbitterten Feldzüge der „Russischen Assoziation proletarischer Musiker“ (RAPM) gegen den Rest der Musikwelt brachen jäh ab. Zugleich ordnete der Beschluß die Gründung zentraler Kunstverbände an,

<sup>9</sup> Ausführlich und für detaillierte Nachweise, auf die hier verzichtet wurde, siehe ebenda.

woraufhin sich im Sommer 1932 der „Verband Sowjetischer Komponisten“ (SSK) konstituierte. Diese organisatorische Zentralisierung erleichterte es zugleich, ab Mitte 1932 den Sozialistischen Realismus als ideologisch-ästhetische Leitlinie zu propagieren.

Diese erste Phase ist folglich dadurch gekennzeichnet, daß das Regime massiv in das Kulturleben eingriff und sich Hoheit darüber sicherte. Es ist auch zutreffend, daß mit dem sogenannten Aprilbeschluß das Fundament für spätere Repressionen gelegt wurde. Doch das Jahr 1932 primär als Auftakt zu einem „System totaler Kontrolle“<sup>10</sup> im Musikleben darzustellen, erscheint einseitig. Diese Einschätzung speist sich zu ausschließlich aus dem Wissen um spätere Entwicklungen und verstellt damit den Blick für die damalige Atmosphäre. Sie verhindert so auch die ausgewogene Beurteilung der Musik. Denn selten kommt zur Sprache, daß in jenen Jahren die Stimmung unter den Komponisten ausgezeichnet war: der staatliche Eingriff wurde keineswegs als Gängelung, sondern als Befreiung erlebt und mit Enthusiasmus begrüßt; schließlich bedeutete er für die meisten eine eminente Erleichterung von der Bürde der RAPM-Schikanen. Dmitrij Šostakovič etwa bezeichnete rückblickend nicht etwa die zwanziger Jahre, sondern die Phase nach dem Aprilbeschluß als „die glücklichste Zeit für meine Musik“.<sup>11</sup>

Sehr zweifelhaft ist daher, ob das Konzept des Sozialistischen Realismus von den Komponisten wirklich, wie zumeist angenommen, von Anfang an als Zumutung und künstlerische Einengung empfunden wurde. Vieles spricht vielmehr dafür, daß zunächst von großer Kooperationsbereitschaft auszugehen ist. Zu der Dankbarkeit angesichts einer Kulturpolitik, die dem RAPM-Terror ein Ende bereitet hatte, kam ein künstlerischer Faktor, dessen Bedeutung bis heute nicht bestimmt, aber möglicherweise eminent ist. Denn etliche Postulate des Sozialistischen Realismus gingen, wie nicht übersehen werden darf, mit allgemeinen stilistischen Entwicklungen konform, die sich gleichzeitig auch in diktaturfreien Ländern beobachten lassen. Es besteht daher dringender Bedarf an Untersuchungen zu der Frage, inwieweit sich in der sowjetischen Musik zu Beginn der dreißiger Jahre bestimmte Tendenzen, die bislang als Resultat staatlichen Drucks gewertet werden, auch auf übernationale, kunstimmanente Stilentwicklungen zurückführen ließen. Zu nennen wären etwa die Tendenzen zur Vereinfachung und Läuterung der Ausdrucksmittel oder Überlegungen zur sozialen Funktion und zum Gebrauchswert musikalischer Produktion.

<sup>10</sup> Lobanova, „Von der Oktoberrevolution bis zur Gegenwart“, wie Anm. 7, Sp. 730.

<sup>11</sup> Zitiert nach: *Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitrij Šostakowitsch*, hrsg. von Solomon Volkow, Frankfurt am Main etc. 1981, S. 156.

Methodisch bietet sich hier die günstige Situation, daß solche Untersuchungen eine signifikante Kontrollgruppe beiziehen könnten – nämlich die emigrierten russischen Komponisten. Ihre künstlerischen Wurzeln unterscheiden sich kaum von denen ihren älteren sowjetischen Kollegen. So ließe etwa eine komparative Studie über den Schülerkreis Nikolaj Rimskij-Korsakovs, die stilistische Entwicklungen im Œuvre von Emigranten wie Nikolaj Čerepnin (\*1873) oder Aleksandr Grečaninov (\*1864) mit denen im Werk sowjetrussischer Komponisten wie Nikolaj Mjaskovskij (\*1881) oder Michail Gnesin (\*1883) vergleiche, Aufschluß über einige erstaunliche Parallelfänomene erhoffen – beispielsweise den dezidierten Rekurs auf die russische Volksoper Musorgskij-scher Prägung, der sich zu Beginn der dreißiger Jahre nicht nur in Moskau und Leningrad, sondern auch in Paris bei Nikolaj Čerepnin beobachten läßt.<sup>12</sup>

Ein zweiter wichtiger Untersuchungsansatz betrifft den Diskurs über einen musikalischen Sozialistischen Realismus in Sowjetrußland zwischen Frühjahr 1932 und Anfang 1936, der bislang kaum erschlossen ist und in seinen Facetten zu erhellen wäre.<sup>13</sup> Dazu gehörte nicht zuletzt, die Werke jener Zeit gezielt als Versuche zu interpretieren, das damals noch kaum kodifizierte Konzept für die Musik auszuformen. Es wäre beispielsweise lohnend, an den Stücken, die Šostakovič damals schrieb,<sup>14</sup> die Grundlinien eines Sozialistischen Realismus in der Musik herauszuarbeiten, wie ihn Šostakovič damals projektierte. Bereits *Lady Macbeth*, deren Komposition im Herbst 1930 begonnen wurde, kann als in diesem Sinn modellhaft verstanden werden. Wenige Monate nach dem Aprilbeschuß kündigte der Komponist die baldige Fertigstellung in einem Artikel für *Sovetskoe iskusstvo* an.<sup>15</sup> Zwar erwähnte er darin den Sozialistischen Realismus nicht explizit, doch es ist offenkundig, daß er davon überzeugt war, mit *Lady Macbeth* zu der neu proklamierten Ästhetik beizutragen.<sup>16</sup> Auch die Rezensionen nach der Uraufführung am 22. Januar 1934 bestätigten, daß die Oper damals als programmatisches Exempel eines musikalischen Sozialistischen

<sup>12</sup> Vgl. Albrecht Gaub, Art. „Čerepnin, Nikolaj Nikolaevič“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, wie Anm. 7, Personenteil Bd. 4, Kassel und Stuttgart 2000, Sp. 547-550, hier: Sp. 549.

<sup>13</sup> Vgl. hierzu Geiger, *Musik in zwei Diktaturen*, wie Anm. 8, S. 139-141.

<sup>14</sup> Gemeint sind vor allem – in chronologischer Reihenfolge – die *24 Präludien für Klavier* op. 24, das *Erste Konzert für Klavier und Orchester* op. 35, die *Sonate d-Moll für Cello und Klavier* op. 40, das Ballett *Der helle Bach* op. 39, die *Fünf Fragmente für kleines Orchester* und die *Vierte Symphonie c-Moll* op. 43.

<sup>15</sup> „Tragedija-satira“, in: *Sovetskoe iskusstvo* vom 16. Oktober 1932. In deutscher Übersetzung („Eine tragische Satire“) in: Dmitri Schostakowitsch, *Erfahrungen. Aufsätze, Erinnerungen, Reden, Diskussionsbeiträge, Interviews, Briefe*, Leipzig 1983, S. 42-43.

<sup>16</sup> Dies zeigen etwa das Gor’kij-Zitat, die Betonung des „wahrhaftigen“ Gehalts der Vorlage und die Beteuerung, „daß in einer Oper gesungen werden muß“, weshalb die Vokalpartien sämtlich „kantilenenhaft“ gehalten seien (zit. nach ebenda).

Realismus aufgefaßt wurde. Ivan Sollertinskij etwa faszinierte der „erschütternde Realismus ihrer Intonationen“, sie erschien ihm als ein „gewaltiger Beitrag zur sowjetischen Musikkultur“, kurz: als ein exemplarisches Werk „im Bereich des musikalisch-realistischen Stils“. <sup>17</sup> Und selbst so unterschiedliche Komponisten wie Gavriil Popov und Vladimir Fere stimmten darin überein, *Lady Macbeth* sei „ein gewaltiger Schritt in Richtung des Sozialistischen Realismus“. <sup>18</sup>

Es ist üblich, derartige Äußerungen in erster Linie als Liebedienerei oder Camouflage gegenüber der stalinistischen Kulturpolitik zu werten und wenig ernst zu nehmen. Doch für die erste Phase zwischen Frühjahr 1932 und Anfang 1936 scheint dies verfehlt. Gewisses Kalkül, das soll nicht bestritten werden, mag durchaus mit hineingespielt haben. Doch wenn man den kompositorischen Enthusiasmus, den geringen Druck seitens des Regimes in jener Zeit bedenkt, liegt die Auffassung weit näher, daß es unter den Komponisten ein ernsthaftes Interesse daran gab, an der Ausgestaltung des Sozialistischen Realismus für die Musik konstruktiv mitzuwirken.

## II.

Am 28. Januar und 6. Februar 1936 erschienen die beiden *Pravda*-Artikel „Wirrwar statt Musik“ und „Ballettheuchelei“. Die offizielle Schelte – die *Pravda* war das Presseorgan der KPdSU – richtete sich namentlich gegen Šostakovič, war aber als massive Drohung gegen die gesamte komponierende Zunft nicht mißzuverstehen.

Da die Musikhistoriographie bislang dazu tendierte, den Druck, der seit dem Aprilbeschuß auf die Komponisten ausgeübt wurde, zu stark einzuschätzen, blieb der Stellenwert dieser Artikel undeutlich. Sie sind weniger als erster Höhepunkt einer mehr oder minder kontinuierlichen Repression zu sehen, sondern markieren eine plötzliche und radikale Neuorientierung der stalinistischen Musikpolitik. Aus rein musikhistorischer Perspektive heraus ist diese Plötzlichkeit nicht zu erklären, was den einen oder die andere in der Annahme bestärkt haben mag, es müsse schon in den Jahren davor eine ähnliche Atmosphäre geherrscht haben. Von Zeitzeugen wird jedoch übereinstimmend bestätigt, daß die *Pravda*-

<sup>17</sup> Vgl. Ivan Sollertinskij, „*Lady Macbeth des Mzensker Kreises* von D. Schostakowitsch“, in: ders., *Von Mozart bis Schostakowitsch*, Leipzig 1979, S. 230-235.

<sup>18</sup> Fere zit. nach Levon Hakobian, *Music of the Soviet Age*, wie Anm. 2, S. 114f. Vgl. auch Popov, „K voprosu o sovetskom simfonizme [Zur Frage des sowjetischen Symphonismus]“, in: Gavriil Popov, *Iz literaturnogo nasledija. Stranicy biografii*, Moskau 1986, S. 11-14, hier: S. 14.

Artikel eine schockierende Überraschung darstellten, was viel eher darauf hindeutet, daß ein solcher Ton in der Musikpolitik etwas Neues war.

Neuere Forschungen, die sich auf Ergebnisse der Geschichtswissenschaft beziehen, sehen die Attacke gegen *Lady Macbeth* im Kontext einer weitreichenden ideologischen Homogenisierung des kulturellen Gebiets im Vorfeld des Großen Terrors, der im August 1936 einsetzte.<sup>19</sup> Weshalb ausgerechnet an Šostakovičs Oper ein Exempel statuiert wurde und welche Motive dabei eine Rolle spielten, bedarf noch genauerer Klärung. Mehrere Gründe, so läßt sich vermuten, dürften hier zusammengewirkt haben. Einmal der gewaltige Erfolg des Werkes beim Publikum, der Umstand, daß es die öffentliche Meinung stark zu beeinflussen drohte. Diese Breitenwirkung kam dem Regime zweitens umso weniger gelegen, als es seit Herbst 1935 die Restauration überaus konservativer Moralvorstellungen betrieb und massiv die Werte der Mutterschaft und der Familie propagierte. Nichts konnte dazu weniger passen als *Lady Macbeth*, eine Oper, die den Kampf der Frau gegen das Patriarchat thematisiert und für weibliche Selbstbestimmung plädiert. Hier klappte ein Widerspruch zwischen einem zentralen politischen Anliegen des Regimes und einem breit rezipierten Musikwerk, das offenbar deshalb als Aufhänger für die ideologische Homogenisierung auf dem Gebiet der Musik auserkoren wurde.

Mit den *Pravda*-Attacken begann eine zweite Phase stalinistischer Musikgeschichte, die für die Komponisten einschneidende Veränderungen brachte. Von seiten des Regimes waren nun die Konturen des Sozialistischen Realismus in der Musik sehr viel deutlicher gezogen worden. Anhand der beiden *Pravda*-Artikel, dem Negativbeispiel der *Lady Macbeth* und dem Positivbeispiel von Ivan Dzeržinskijs Liedoper *Der Stille Don*, die zeitgleich auf Stalins persönliches Geheiß als verbindliches Gegenmodell propagiert wurde, konnte jeder Komponist erschließen, was in Zukunft in der Musik erwünscht war – nämlich Einprägsamkeit, Melodik, Bezug auf das Volkslied, Programmhaltigkeit und eine ‚sowjetische‘ Thematik.

Die ästhetisch-ideologische Doktrin erhielt indessen nicht nur dadurch Nachdruck, daß sie deutlicher artikuliert worden war. Was ihr zudem erhebliches Gewicht verlieh, war der Hintergrund des Großen Terrors, die angsterregende Drohkulisse, daß jeder Sowjetbürger zum Opfer staatlicher Willkür werden konnte. Auch Musiker, die keinerlei Verfehlung in ästhetischer Hinsicht begangen hatten, gerieten in die Maschinerie des Großen Terrors – etwa Nikolaj Žiljaev, der wegen seiner Verbindungen zu Marschall Tuchačevskij im Januar

<sup>19</sup> Vgl. Leonid Maksimenkov, *Sumbur vmesto muzyki. Stalinskaja kul'turnaja revoljucija 1936-1938*, Moskau 1997, und Geiger, *Musik in zwei Diktaturen*, wie Anm. 8, S. 117-122.

1938 erschossen wurde.<sup>20</sup> Solche Erfahrungen verstärkten bei den Komponisten die Bereitschaft, sich den ästhetisch-ideologischen Vorgaben anzupassen, immens.

Mit Blick auf diese Jahre zwischen Anfang 1936 und Mitte 1941 hätte musikhistorische Forschung folglich zu analysieren und zu beschreiben, wie sich dieser Prozeß künstlerischer Anpassung im einzelnen vollzog. Vergleichsweise offenkundig ist das auf einer äußerlichen Ebene: der Stoffwahl für Opern oder Ballette; der Sujets für programmatische Werke; dem ostentativen, häufig schon im Werktitel hervorgekehrten Rückgriff auf musikalisches Volksgut. Hier lassen sich relativ leicht signifikante Veränderungen im Schaffen eines Komponisten nachweisen und wohl meist plausibel auf den gestiegenen staatlichen Druck zurückführen.

Anspruchsvoller hingegen ist die Aufgabe, ideologische Anpassung in der Musik selbst dingfest zu machen. Wie sehen hier *en detail* die Modifikationen aus, denen ein Komponist sein Idiom unterwarf? Wie lassen sich Zugeständnisse in den Bereichen der Harmonik, der Melodik, der Rhythmik, der Form, der Themenbildung, der Instrumentation etc. mit den Mitteln musikalischer Analyse erfassen? Welche stilistischen Facetten seiner bisherigen Schreibweise unterdrückte ein Komponist, welche modifizierte er, welche glaubte er gefahrlos beibehalten zu können?

Im Zuge solcher Untersuchungen sollte auch eine Frage nicht zurückgedrängt werden, die angesichts der Schrecken des Großen Terrors zunächst zynisch anmuten mag – nämlich die Frage, inwiefern und auf welche Weise die Postulate der normativen Ästhetik auch als künstlerische Herausforderung begriffen wurden. Die Skrupel, derentwegen anscheinend diese Möglichkeit selten in Betracht gezogen wird, sind verständlich; dennoch ist das Erkenntnisinteresse in dieser Frage legitim und notwendig. Denn seit jeher hat sich kompositorische Phantasie an der Spannung entzündet, die zwischen Vorgaben unterschiedlicher Provenienz – seien es klerikale Dogmen, Zeitgeschmack oder Gattungsnormen – und einem individuellen Ausdrucksbedürfnis herrschte. Es scheint daher nicht nur aufschlußreich, sondern geradezu Voraussetzung für eine angemessene Beurteilung der Musik, die ästhetische Doktrin auch als Regelwerk zu begreifen, an dem sich kompositorische Kompetenz beweisen muß und kann. Möglicherweise liegt hier auch ein Moment jenes von außen schwer erklärbaren Sogs, der Komponisten ausgerechnet um 1936 aus der Emigration in die alte Heimat zurückzog. Neben Sergej Prokof'ev wären hier etwa auch Lev Termen

<sup>20</sup> Vgl. den Beitrag von Inna Barsova in diesem Band.

zu nennen, der 1937 in die Sowjetunion emigrierte, oder Aleksandr Česnokov, dessen Antrag auf Rückkehr 1936 abgewiesen wurde.<sup>21</sup>

### III.

Nach dem deutschen Überfall auf die Sowjetunion im Juni 1941 ließ der Druck auf die Komponisten – wie auf die Künstler allgemein – wieder nach. Die Bedrohung von außen näherte Herrscher und Beherrschte einander an. Die Komponisten wurden gebraucht, um den Verteidigungskampf mit ihren Mitteln zu unterstützen, und sie entzogen sich diesem Kampf für ein Interesse, das auch das ihre war, nicht.

Die wichtigste ideologische Akzentverschiebung während des Krieges bestand darin, daß die sozialistische Programmatik fast völlig zurücktrat und durch Patriotismus ersetzt wurde. Zu Recht schien der sowjetischen Führung auf diesem Gebiet das größere Mobilisierungspotential zu liegen. Denn selbst wer weltanschaulich „dem Regime fernstand, konnte gute Gründe haben, das Vaterland bis zum letzten Blutstropfen zu verteidigen.“<sup>22</sup>

Im Zuge dieses ideologischen Schwenks vom Sozialismus zum Patriotismus wandelte sich auch der Sozialistische Realismus für ein paar Jahre zu einem künstlerischen Konzept, das man in Analogie dazu als ‚Patriotischen Realismus‘ bezeichnen könnte. Die unzähligen Kompositionen, die während des „Großen Vaterländischen Krieges“ entstanden, hatten nicht mehr die sozialistischen Großtaten der Sowjetunion zu preisen. Vielmehr sollten sie Größe, Geschichte und Macht des russischen Volkes beschwören und seine Bedrohung durch den Nazifaschismus anprangern.

Das Regime belohnte das Engagement der Komponisten, indem es größere künstlerische Lizenzen gewährte. Ein unbefangener Hörer, der beispielsweise die *Siebte Klaviersonate B-Dur* op. 83 von Sergej Prokof'ev ohne weitere Erläuterungen präsentiert bekäme, würde wohl kaum darauf verfallen, es mit einem musikalischen Zeugnis der Stalinzeit zu tun zu haben. Das vor allem im ersten und dritten Satz sehr avancierte Werk, im Mai 1942 beendet und am 18. Januar 1943 in Moskau uraufgeführt, erregte nicht nur keinerlei Anstoß bei der

<sup>21</sup> Česnokov (1880-1941), auch er ein Schüler Rimskij-Korsakovs, emigrierte 1925, blieb jedoch durch den Briefwechsel mit seinem ebenfalls komponierenden Bruder Pavel über das sowjetische Musikleben gut unterrichtet. Vgl. Aleksej Naumov, Art. „Česnokov“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, wie Anm. 7, Personenteil Bd. 4, Kassel und Stuttgart 2000, Sp.613-617.

<sup>22</sup> Manfred Hildermeier, *Geschichte der Sowjetunion 1917-1991*, München 1998, S. 658.

Kulturpolitik, sondern erhielt sogar den Stalinpreis. Es ist offenkundig, daß hier ganz andere Maßstäbe galten als noch wenige Jahre zuvor.

Wozu aber nutzten die Komponisten diese neugewonnene künstlerische Freiheit? Auf dieser Frage müßte das Augenmerk der Werkanalyse in der Hauptsache liegen. Der detaillierte Vergleich mit der Musik der unmittelbar vorangehenden, künstlerisch repressiven Phase könnte dabei erhellen, wo innerhalb des kompositorischen Spektrums jetzt Gestaltungsmittel wieder auftauchten, die zuvor verschwunden waren.

So brachte es der ‚Patriotische Realismus‘ mit sich, daß historische Sujets, bislang als eskapistisch verpönt, plötzlich legitim waren, weil sich auf diese Weise Rußlands Größe feiern und an große Augenblicke russischer Geschichte erinnern ließ – man denke etwa nur an Prokof'evs monumentale Tolstoj-Oper *Krieg und Frieden*. Solche Tableaus boten der kompositorischen Phantasie neue Ansatzpunkte, von idiomatischen Archaismen bis hin zu stilistischen Reminiscenzen an frühere Epochen.

Vor allem aber ließen sich nun wieder dissonantere, experimentellere Schreibweisen mit dem Hinweis rechtfertigen, der aktuelle Anlaß zwingt dazu, die Atmosphäre von Bedrohung und Gewalt klangsprachlich zu vermitteln. Es wäre eine eigene Studie wert, der Vermutung, daß hier vielfach gezielt auf Ausdrucksmittel der zwanziger Jahre zurückgegriffen wurde, gesicherten Boden zu verschaffen. Es scheint, als ob während der Kriegsjahre die ästhetischen Paradigmata der NĖP-Zeit, die seit Beginn der dreißiger Jahre mehr und mehr außer Kurs geraten waren, ein letztes Mal aufgeflackert wären, bevor sie für lange Zeit in der Versenkung verschwanden.

### IV.

Nach dem Sieg über NS-Deutschland herrschte in Rußland Euphorie. Den verheerenden Kriegsfolgen zum Trotz dominierten in der Bevölkerung Stolz und Selbstvertrauen, mit denen sich auch die frohe Zuversicht verband, daß der Terror der dreißiger Jahre nun endgültig ausgestanden sei. Doch bekanntlich trog diese Hoffnung. Stalin griff unmittelbar nach Kriegsende zu zwei Mitteln, die für die erneute Disziplinierung der selbstbewußten Nation sorgen sollten: rigide Abschottung gegenüber dem eben noch alliierten Westen – von dem viele Sowjetbürger während des Krieges erste Eindrücke gewonnen hatten – und durchgreifende Reideologisierung im Inneren.

Die Absicht des Regimes, zu einem harten ideologischen Raster zurückzukehren, zeigte sich frühzeitig auf kulturellem Gebiet. Die Vorfälle der Jahre

1946 bis 1948 sind untrennbar mit dem Namen Andrej Ždanovs verbunden, dem Sprachrohr Stalins in allen Fragen der Ideologie. In mehreren scharfen Attacken gegen Künstler aus den Bereichen der Literatur, des Theaters und des Films, die in entsprechenden ZK-Beschlüssen kodifiziert wurden, stellte Ždanov klar, daß die Postulate des Sozialistischen Realismus wieder in ihre alten Rechte eingesetzt seien.

Zuletzt traf es die Musik. Durch ein im Archivbestand des Komponistenverbandes aufgefundenes Dokument ließ sich vor kurzem belegen, daß das Regime die Kampagne gegen die Komponisten spätestens seit Oktober 1947 vorbereitete.<sup>23</sup> Stalin unterzeichnete damals einen Beschluß, mit dem der Ministerrat am 30. Oktober anordnete, für den kommenden Februar einen Allunionskongreß der Komponisten einzuberufen. Dort seien die Entwicklung der sowjetischen Musik in den letzten dreißig Jahren und ihre zukünftigen Aufgaben zu erörtern. Ferner sei die Leitungsriege des Komponistenverbandes auszutauschen.

Nachdem dieser Beschluß gefaßt war, fehlte dem Regime nur noch der passende Anlaß, um eine Krise der sowjetischen Musik auszurufen und die bereits feststehenden Maßnahmen als notwendige Reaktionen darauf ausgeben zu können. Diesen Anlaß lieferte Vano Muradeli's Oper *Die große Freundschaft*, die Stalin, zusammen mit einigen Mitgliedern des Politbüros, am 5. Januar 1948 im Moskauer Bol'šoj-Theater sah. Allem Anschein nach gemahnte ihn die Hauptfigur, ein georgischer Revolutionskommissar, an seinen alten Gefährten Sergo Ordžonikidze. Dieser hatte 1937 Selbstmord begangen, weil er während der „Säuberungen“ nicht gegen ehemalige Freunde vorgehen wollte. Es liegt auf der Hand, daß Stalin sich nicht gern an Ordžonikidze erinnern ließ und daher sofort gegen Muradeli's an sich harmlose Oper eingenommen war. Gleich für den nächsten Tag wurde ein Verhör anberaumt, bei dem Ždanov geschickt Muradeli dahin lenkte, daß dieser seine angeblichen Verfehlungen mit formalistischen Einflüssen zu entschuldigen versuchte – und dabei auch Šostakovič's *Lady Macbeth* erwähnte.

Damit verfügte das Regime über die entscheidenden Stichworte, um in erheblich verschärfter Form an den Kurs von 1936 anknüpfen zu können. Der berühmt-berüchtigte Beschluß des ZK vom 10. Februar 1948, der sich ausdrücklich auf die damalige Kritik an *Lady Macbeth* bezog,<sup>24</sup> erschien – von Ždanov

<sup>23</sup> Siehe Geiger, *Musik in zwei Diktaturen*, wie Anm. 8, S. 127-128.

<sup>24</sup> „Bereits 1936 wurden anlässlich der Aufführung der Oper *Lady Macbeth von Mzensk* von Dmitri Schostakowitsch in der *Prawda*, dem Organ des ZK der KPdSU, die volksfremden, formalistischen Verzerrungen im Schaffen Dmitri Schostakowitschs einer scharfen Kritik unterzogen und die Schädlichkeit und Gefährlichkeit dieser Richtung für die weitere Entwicklung der Sowjetmusik aufgedeckt. Die *Prawda*, die damals auf Weisung des ZK der KPdSU(B) Stellung nahm [Hervorhebung FG], formulierte klar die Forderungen,

sorgfältig redigiert, in der Endfassung anscheinend auch von Stalin selbst – tags darauf auf der Titelseite der *Prawda*. Er verurteilte Musik jenseits des Sozialistischen Realismus als „volksfeindlich“, forderte „Maßnahmen der entsprechenden Partei- und Staatsorgane“, um den Sozialistischen Realismus durchzusetzen, und rief auch die „Sowjetkomponisten“ auf, in diesem Sinn zu agieren, was eine Welle von Denunziationen und gegenseitigen Anfeindungen im Komponistenverband nach sich zog.

Bereits vier Tage nach dem Beschluß, am 14. Februar 1948, erließ die Zensurbehörde Glavrepertkom den „Befehl Nr. 17“. Er verbot die Aufführung von insgesamt rund vierzig Werken von Dmitrij Šostakovič, Sergej Prokof'ev, Nikolaj Mjaskovskij, Aram Chačaturjan, Vissarion Šebalin, Gavriil Popov – dies waren die Komponisten, die auch im Februarbeschluß namentlich genannt waren –, dazu Aleksandr Krejn, Samuil Fejnberg, Leonid Polovinkin, Igor' Bělza, Nikolaj Pejko, Moisej Vajnberg und Jurij Levitin.<sup>25</sup>

Der genaue Stellenwert dieser ‚schwarzen Liste‘ ist nicht leicht zu beurteilen, da die Praxis staatlicher Musikzensur während der Stalinzeit kaum mehr als ansatzweise ausgeleuchtet ist.<sup>26</sup> Hier liegt ein wichtiges Desiderat für die musikhistorische Forschung, die bislang die Ergebnisse geschichtswissenschaftlicher Arbeiten zum sowjetischen Zensurwesen kaum wahrgenommen hat.<sup>27</sup> Danach erhielt der Glavrepertkom bei seiner Gründung 1923 auch den Auftrag, „alle Regungen des musikalischen Lebens“ zu überwachen.<sup>28</sup> Das Bild davon, wie dies im einzelnen umgesetzt wurde, ist indes noch sehr undeutlich. Einerseits arbeitete der Glavrepertkom offenbar ständig mit Verzeichnissen verbotener Musik, die regelmäßig aktualisiert wurden (und ihrer Auswertung noch harren), andererseits deutet manches darauf hin, daß der „Befehl Nr. 17“ eine eher

die das Sowjetvolk an seine Komponisten stellt“ (zit. nach der deutschen Übersetzung des Beschlusses in Kuhn, *Volksfeind Dmitri Schostakowitsch*, wie Anm. 3, S. 105-111, hier: S. 106).

<sup>25</sup> Im Faksimile in Geiger, *Musik in zwei Diktaturen*, wie Anm. 8, S. 130.

<sup>26</sup> Vgl. zu diesem Problem auch den Beitrag von Wolfgang Mende in diesem Band.

<sup>27</sup> Einschlägige Titel sind aufgelistet in: M. V. Zelenin / M. Dewhirst, „A Selected Bibliography of Recent Works on Russian and Soviet Censorship“, in: *Solanus*, Juli 1997, S. 90-98. Hervorzuheben ist der Band *Artists, Scholars, and Censors in the USSR*, hrsg. von M. Choldin und M. Friedberg, London 1989, sowie in neuerer Zeit die grundlegenden Forschungen von Arlen Bljum und Tat'jana Gorjaeva. Sie haben sich in zahlreichen Publikationen niedergeschlagen, von denen hier nur Bljums wichtiges Buch *Sovetskaja cenzura v epochu total'nogo terrora 1929-1953*, St. Petersburg 2000, genannt sei.

<sup>28</sup> Vgl. zum folgenden ebenda, S. 243-250, Zitat S. 243.

ungewöhnliche Maßnahme war<sup>29</sup> – möglicherweise, wie vorerst nur vermutet werden kann, wegen einer starken Signalwirkung in der Musikwelt. Der russische Wissenschaftler Arlen Bljum sieht zumindest eine deutliche Verhärtung der Zensurpraxis auf musikalischem Gebiet nach dem Februarbeschuß. Er erwähnt auch eine weitere behördliche Liste vom August 1952, die die Aufführung der Werke von 27 Komponisten verbot und ihre Entfernung aus den öffentlichen Bibliotheken anordnete. Dabei handelte es sich in erster Linie um Jazzautoren wie Julij Chajjt und Eddie Rosner.<sup>30</sup>

Das Bemerkenswerteste an der früheren Liste vom Februar 1948 hingegen sind ihre antisemitischen Implikationen. Mit Krejn, Fejnberg, Vajnberg und Levitin erscheinen gleich vier jüdische Komponisten. Dies entsprach genau der Richtung, in die Stalins Reideologisierungstrategie verlief. Denn zur neuen äußeren wie inneren Bedrohung nach dem Krieg wurden nun mehr und mehr die Juden stilisiert. Im Januar 1948 hatte ein Feldzug gegen „wurzellosten Kosmopolitismus“ begonnen und in der Folge überzog antisemitischer Terror das Land. Im Frühjahr 1949 drosselte das Regime diese Kampagne etwas, um die Reaktionen der Bevölkerung abzuwarten. Doch knapp zwei Jahre später brach die zweite, noch erheblich grausamere Phase staatlicher Judenverfolgung an. Wieviele Komponisten davon betroffen waren, ist schwer abzuschätzen, solange die Archive der Sicherheitsorgane nicht uneingeschränkt zugänglich sind. In einigen Fällen jedoch – etwa den Verhaftungen der Komponisten Mojsej Vajnberg und Aleksandr Veprik – bestehen kaum Zweifel an dem antisemitischen Hintergrund der Verfolgung.<sup>31</sup>

Somit kann als Grundtendenz dieser vierten Phase stalinistischer Musikpolitik, die von 1948 bis 1953 dauerte, zum einen das rassistische Verfolgungsmotiv, zum anderen die vollständige Disziplinierung der Komponisten in ästhetisch-ideologischer Hinsicht festgehalten werden. Vieles deutet darauf hin, daß der Februarbeschuß unionsweit eine ganze Reihe repressiver Maßnahmen gegen Komponisten auslöste – daß etwa so prominente Künstler wie Šostakovič, Mjaskovskij und Šebalin ihre Professuren verloren, dürfte nur die Spitze des Eisbergs gewesen sein. Hinsichtlich der repressiven Breitenwirkung des Febru-

<sup>29</sup> Etwa die explizite Erwähnung dieser „schwarze[n] Liste“ in den Memoiren Šostakovičs (wie Anm. 11, S. 195) – wobei diese Erwähnung auch dann für die Exzeptionalität der Zensurmaßnahme spräche, wenn die Memoiren nicht authentisch sein sollten.

<sup>30</sup> Siehe Bljum, *Sovetskaja cenzura*, wie Anm. 27, S. 247.

<sup>31</sup> Vgl. hierzu neuerdings auch die Bände *Dmitri Schostakowitsch und das jüdische musikalische Erbe*, hrsg. von Ernst Kuhn, Andreas Wehrmeyer und Günter Wolter, Berlin 2001 und „Samuel“ Goldenberg und „Schmuyle“. *Jüdisches und Antisemitisches in der russischen Musikkultur*, hrsg. von Jascha Nemtsov, Ernst Kuhn und Andreas Wehrmeyer, Berlin 2003.

arbeschlusses, die allem Anschein nach diejenige der *Pravda*-Artikel von 1936 bei weitem übertraf, besteht demnach ebenso Forschungsbedarf wie mit Blick auf den Prozeß der Reintegration der attackierten Komponisten. Diese deutete sich schon im Verlauf des Jahres 1948 als Möglichkeit an und gipfelte am 16. März 1949 in der Aufhebung des „Befehl Nr. 17“ durch Stalin persönlich.<sup>32</sup> Wer sich erkennbar ‚kreativ umorientierte‘ und vor künstlerischen Experimenten fortan hütete, so das Signal des Regimes, konnte in Gnade wieder aufgenommen werden.

Auch die genauen Auswirkungen der ästhetisch-ideologischen Disziplinierung auf die kompositorischen Idiome harren noch der Untersuchung. Unterscheidet sich beispielsweise die konforme Musik der Jahre zwischen 1948 und 1953 von der, die vor dem Hintergrund des Großen Terrors – also in der zweiten Phase stalinistischer Musikgeschichte – entstand, und wenn ja, worin? Existierte ein bestimmtes musikalisches Vokabular, das schon nach 1936 in besonderem Maße Anpassungswillen signalisiert hatte und auf das jetzt zurückgegriffen wurde? Oder bildete sich nach dem Februarbeschuß eine neue Spielart des Sozialistischen Realismus in der Musik heraus, die sich von allen vorangegangenen Phasen merklich abhebt?

Besonderer Aufmerksamkeit bedürften hier wohl die Strategien künstlerischer Doppelbödigkeit. In der Šostakovič-Forschung ist in den letzten Jahren – angestoßen maßgeblich durch Arbeiten außerhalb der akademischen Musikwissenschaft<sup>33</sup> – zunehmend das Verfahren des Komponisten in den Blick gerückt, ideologisch dissidente Haltungen in scheinbare Angepaßtheit im Ästhetischen zu verpacken. Diese Doppelbödigkeit von Šostakovičs Musik war außerhalb der Sowjetunion bekanntlich lange nicht bemerkt worden; die gezielt errichtete sozialistisch-realistische Fassade der betreffenden Werke wurde, wie manch abfälliges Urteil zeigt, für das Ganze genommen. Es ist deshalb nicht nur denkbar, sondern sogar wahrscheinlich, daß vergleichbare Phänomene auch bei anderen sowjetischen Komponisten zu finden wären und bisher lediglich nicht registriert worden sind – nicht zuletzt infolge ihrer intendierten Unterschwelligkeit.

Der analytische Fokus wäre deshalb auf mögliche Signale zu richten, die sich hinter der unmittelbar wahrnehmbaren, konformen Oberfläche der Musik an andere Adressaten wenden. Die größte Bedeutung dürfte dabei Verfahren zur Semantisierung von Musik zukommen, vor allem Zitaten und Selbstzitaten. So konnte Bernd Feuchtner 1986 zeigen, daß Šostakovičs *Siebte Symphonie*, die

<sup>32</sup> Ein Faksimile dieser Anordnung bei Geiger, *Musik in zwei Diktaturen*, wie Anm. 8, S. 133.

<sup>33</sup> Vgl. Bernd Feuchtner, *Dimitri Schostakowitsch. „Und Kunst geknebelt von der groben Macht“: Künstlerische Identität und staatliche Repression*, Kassel etc. <sup>2</sup>2002 (zuerst Frankfurt am Main 1986) und Ian McDonald, *The New Shostakovich*, London 1990.

sogenannte *Leningrader Symphonie*, im ersten Satz keineswegs allein, wie vom Komponisten mehrfach bestätigt, „den Einfall des aggressiven deutschen Faschismus“<sup>34</sup> in das glückliche Leben in Leningrad schildert. Feuchtnier wies nach, daß das Thema der „Invasion“<sup>35</sup> in seiner ersten Hälfte auf ein Motiv aus *Lady Macbeth* zurückgreift, das dort als musikalische Chiffre für erlittene Gewalt fungiert. Diese Codierung erhielt eine autobiographische Dimension durch den Umstand, daß *Lady Macbeth* der Auslöser für die Attacken gegen Šostakovič gewesen war.

Insofern verweist das Invasionsthema in der *Leningrader Symphonie* nicht allein auf den Nazifaschismus, sondern zugleich auf den stalinistischen Terror. Zudem verbergen sich Varianten des Gewaltmotivs bereits in dem Teil, der Leningrad vor der Invasion symbolisieren soll. Folglich scheint das Werk nicht allein als antifaschistisches, sondern zugleich als antistalinistisches Bekenntnis zu verstehen zu sein.<sup>36</sup> Diese Deutung wird auch durch die Memoiren Šostakovičs gestützt, die mittlerweile als weitgehend authentisch angesehen werden dürfen.<sup>37</sup>

Mit Gedanken an die Siebte beschäftigte ich mich schon vor dem Krieg. Sie war daher nicht das bloße Echo auf Hitlers Überfall. [...] Ich empfinde unstillbaren Schmerz um alle, die Hitler umgebracht hat. Aber nicht weniger Schmerz bereitet mir der Gedanke an die auf Stalins Befehl Ermordeten. Ich trauere um alle Gequälten, Gepeinigten, Erschossenen, Verhungerten. [... In der *Siebten Symphonie*] geht es nicht um die Blockade. Es geht um Leningrad, das Stalin zugrunde gerichtet hat.<sup>38</sup>

Das Prinzip, in ein und demselben Werk mit doppelter Zunge zu sprechen, dürfte in der vierten Phase stalinistischer Musikpolitik eine Konjunktur erlebt haben. Dies wäre ebenso zu untersuchen wie die Frage, in welchem Ausmaß es ein nonkonformes Komponieren ‚für die Schublade‘, also eine schöpferische innere Emigration unter den Komponisten gegeben hat. Ein solch dezidiertes Zeugnis hierfür wie Šostakovičs geheime, 1948 begonnene Kantate *Antiformalističeskij račk* (Antiformalistischer Guckkasten) für Soli, Chor und Klavier, eine ätzende

<sup>34</sup> Brief Šostakovičs an den Leipziger Musiklehrer Rudolf Pammler vom 28. April 1970, zitiert nach: Schostakowitsch, *Erfahrungen*, wie Anm. 15, S. 249.

<sup>35</sup> Dmitrij Šostakovič, „O podlinnoj i mnimoj programmnosti [Über echte und scheinbare Programmatik]“, in: *Sovetskaja muzyka*, Jg. 15 (1951), Nr. 5, S. 76-78, Zitat S. 77. Deutsch in: Schostakowitsch, *Erfahrungen*, wie Anm. 15, S. 82-87.

<sup>36</sup> Vgl. Feuchtnier, *Dimitri Schostakowitsch*, wie Anm. 33, S. 57-59 und S. 167-173 der Erstausgabe.

<sup>37</sup> Vgl. hierzu: *Shostakovich Reconsidered*, hrsg. von Allan Ho und Dmitry Feofanov, London 1998.

<sup>38</sup> *Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch*, wie Anm. 11, S. 203.

Satire auf die Ždanov-Kampagne, dürfte die Ausnahme darstellen.<sup>39</sup> Doch eine charakteristische Spaltung in ein öffentliches und ein privates musikalisches Idiom läßt sich bei etlichen Komponisten feststellen, etwa bei Šostakovičs Schülerin Galina Ustvol'skaja – man vergleiche beispielsweise die Musiksprache des sinfonischen Heldenepos *Der Traum des Stepan Rasin* für Bariton und Orchester von 1949 mit der des annähernd gleichzeitig entstandenen *Oktetts* für zwei Oboen, vier Violinen, Pauken und Klavier.

Ein letzter wichtiger Ansatzpunkt musikhistorischer Forschung betrifft die Geschichte der jüdischen Musik unter Stalin, insbesondere in der vierten, prononciert antisemitischen Phase. Hier wäre herauszuarbeiten, inwiefern sich ab 1948 die seit jeher nicht einfache Situation jüdischer Komponisten in der Sowjetunion dadurch verschlechterte, daß es sich nun um staatlich propagierten Antisemitismus handelte und welche Auswirkungen dies auf die Musik hatte. Doch hat gerade auf diesem Gebiet in den letzten Jahren eine rege Forschungstätigkeit eingesetzt.<sup>40</sup> Diese Facette der sowjetrussischen Musikgeschichte gewinnt Konturen – und so ist zu erwarten, daß in Zukunft das Bild des Komponierens unter Stalin durch ähnlich intensive Forschung in den anderen Bereichen immer deutlicher werden wird.

<sup>39</sup> Siehe zu diesem Werk ausgezeichnet Manaschir Jakubow, „Dmitri Schostakowitschs *Antiformalistischer Račok*“, in: *Sowjetische Musik im Lichte der Perestrojka*, hg. von Hermann Danuser et. al., Laaber 1990, S. 171-191.

<sup>40</sup> Siehe die in Anm. 31 genannten Titel.