

Musik im Spätstalinismus: Protest – Anpassung – List

Gesprächskonzert im Rahmen des 14. Deutschen Slavistiktages mit Dr. Alexander Jakobidze-Gitman (Universität Witten/Herdecke, WittenLab. Zukunftslabor Studium fundamentale)

23. September 2022, Kunstmuseum Bochum

Programm

Andria Balantschiwadse (1906—1992)

Notturmo (1948)

„Samaia“ aus dem Ballett „Das Herz der Gebirge“ (1936/38), Bearbeitung des Autors für Klavier (1948)

Galina Ustwolskaja (1919—2006)

Klaviersonate Nr. 2 (1949)

Dmitri Schostakowitsch (1906—1975)

Präludium und Fuge fis-moll, Opus 87 Nr. 8 (1951)

Nikolai Mjaskowski (1881—1950)

Klaviersonate Nr. 7 C-Dur, Opus 82 (1949)

György Ligeti (1923—2006)

Musica ricercata II (1950)

Kommentar

Bereits in den Anfängen seiner Diktatur gelang es Josef Stalin, Linksextremismus und Kult der traditionellen Werte miteinander zu verbinden. Doch nach dem 2. Weltkrieg erreichte die Kombination von Unvereinbarem ein wahrhaft nie dagewesenes Ausmaß. Die Sowjetunion identifizierte sich als „freiwilliger Zusammenschluss freier und gleichberechtigter Völker“, in Realität betrieb aber paranoide Hexenjagd auf „innere Feinde“ und Massenrepressionen aus ethnischen Gründen. Das Motto der „Völkerfreundschaft“ hat keine Hindernisse für die Anheizung von militaristischer aggressiver Rhetorik und Wiederbelebung des großrussischen Chauvinismus gestellt. Genau im Jahr 1949, als auf dem Testgelände der kasachischen Steppen die erste sowjetische Atombombe gezündet wurde, stellte sich die Sowjetunion auf dem Weltfriedenskongress in New York vor mit der Parole „der Welt den Frieden“ („миру мир“), die auf ihren Fahnen für die restlichen 40 Jahren geschrieben blieb.

Andrei Schdanow (1896—1948), einer der Schlüsselfiguren des Spätstalinismus, ist in die Geschichte der Geopolitik mit seiner Zwei-Lager-Theorie (1947) eingegangen, der zufolge die USA und ihre Verbündeten Imperialisten und Kriegstreiber seien, die mit dem Marshallplan die imperialistische Expansion und die Versklavung Europas anvisieren. In der Kulturgeschichte ist er als Verfolger der führenden sowjetischen Schriftsteller, Cineasten und Komponisten verblieben. 1948 machte sich der Westen Sorgen um die Blockade des West-Berlins, und die westlichen Komponistinnen und Komponisten überlegten die neuen Ausdrucksmittel, um neue Musik zu schaffen, die für die Nachkriegsrealität angemessen wäre. Währenddessen nahm Schdanow einen reaktionären Eingriff in die sowjetische Musik vor. Der Weltruhm von Nikolaj Mjaskowski, Sergej Prokofiev und Dmitri Schostakowitsch war noch kurz davor der Grund für die Selbstbeweihräucherung des sowjetischen Staats. Jetzt aber wurde es der Grund für ihre öffentliche Diffamierung als „Formalisten“ und „Speichellecker des Westens“. In der „freundschaftlichen Völkerfamilie“ der UdSSR durfte nur „volksnahe“ Musik unterstützt werden.

Dieser Angriff war nicht auf ganze sowjetische Musik gerichtet, sondern auf die Vertreter und Vertreterinnen der Ernstmusik, die Anerkennung im Ausland und vor allem im Westen hatten. Diese Komponisten hatten prestigeträchtige Positionen in Konservatorien, im Verband sowjetischer Komponisten und in Verlagen inne, gewannen innerhalb weniger Jahre zahlreiche Stalinpreise und hatten einen entscheidenden Einfluss auf die Musikausbildung und die Formung des professionellen Musikgeschmacks.

Im Januar 1948 besuchte Stalin mit anderen Mitgliedern des Politbüros die zeitgenössische Oper *Die große Freundschaft* von Wano Muradeli im Bolschoi-Theater. Er war von der Vorstellung sehr enttäuscht, obwohl das Libretto mit der Staatsideologie durchaus im Einklang stand. Stalin äußerte seine Unzufriedenheit nicht öffentlich, hat aber Andrej Schdanow ein grünes Licht gegeben, seinen schon 1947 vorbereiteten Angriff auf sowjetische Musik zu starten. Unter den Partei-Apparatschiks fungierte Dmitry Schepilow als Zhdanovs rechte Hand, der ab September 1947 erster stellvertretender Leiter der Abteilung Propaganda und Agitation des Zentralkomitees war. Schepilow und Schdanow hatten starke Verbündeten in zwei Gruppen der Berufsmusiker: zum einen, das waren die Ultrakonservatoren, die alle modernistischen Innovationen ablehnten und die Musik ins 19. Jahrhundert zurückdrängen wollten, und zum anderen die Komponisten von Massenliedern, die seriöse akademische Kunst verachteten. Beide diese Klüngel hegten seit Langem Gefühle des Ressentiments gegenüber ihren mehr erfolgreichen und verehrten Kollegen.

Das vorliegende Konzertprogramm schließt sowohl jene Komponisten ein, die vom Beschluss des Zentralkomitees über die Oper *Die große Freundschaft* vom 10. Februar 1948 direkt betroffen waren, als auch diejenigen, die offiziell nicht zu den „volkswidrigen Formalisten“ gezählt worden waren. Alle Stücke entstanden jedoch im historischen Zusammenhang mit „Schdanowschina“.

Andria Balantschivadze galt seit dem Ende der 1930er bis in die 1960er Jahre hinein als der bedeutendste Komponist der Georgischen Sowjetischen Republik. All seine Biografien stammen aus der sowjetischen Zeit und dürfen schon allein deswegen nicht als recht glaubwürdig gelten. Aus den Erinnerungen der Zeitgenossen geht hervor, dass es Balantschivadze gelang, den Ruf eines ehrenhaften Mannes zu bewahren. Er weigerte sich, seinen längst ausgewanderten Bruder, den berühmten Choreografen George Balanchine, öffentlich zu verleugnen, und blieb seinem Jugendfreund Dmitri Schostakowitsch während gegen ihn gerichteten Diffamierungskampagnen treu. Warum aber Balantschivadze selbst nicht verfolgt wurde, bleibt unklar. Eines steht fest: er war tatsächlich eine der Schlüsselfiguren in der Entwicklung der akademischen Instrumentalmusik in Georgien. Aufgrund der Isolierung vom kulturellen Leben in Europa konnte Georgien im 18. und 19. mit der Entwicklung der abendländischen Musik nicht Schritt halten. In den 1930er Jahren, als in Europa die Kunst der Moderne schon zur Klassik geworden war, brauchte Georgien noch seine eigene Kunstmusik im romantischen Sinne zu schaffen, die einerseits national geprägt und andererseits mit fortgeschrittener westlicher Satztechnik ausgestattet wäre. Balantschivadze hat diese Herausforderung erfolgreich

bewältigt, und die Allgemeinverständlichkeit seiner Musik ist nicht dem Zwang der stalinistischen Funktionäre zuzuschreiben.

Zu Balantschivadzes größten Leistungen zählt seine Musik für das erste georgische Ballett "Das Herz der Gebirge" (1936/38), das in seiner endgültigen Fassung nicht in Tbilissi, sondern 1938 im Leningrader Kirow-Opernhaus uraufgeführt wurde. Darauf folgten die Aufführungen in Kiew, Charkiw, Dnipropetrowsk, Saratow, Aschgabat und Kutaissi; "Das Herz der Gebirge" wurde als ein bahnbrechendes Werk zelebriert, das nationalen Volkstanz und klassische Choreografie elegant zusammenzubinden vermochte.

Während der 1948-Kampagne wandte sich Balantschivadze der Klaviermusik zu und machte eine Bearbeitung eines Frauentanzes aus dem „Das Herz der Gebirge“. Der Titel „Samaia“ weist auf einen mittelalterlichen georgischen Volkstanz hin, über die es nur literarische, aber keine musikalischen oder choreographischen Quellen überliefert worden waren. Somit stellt „Samaia“ einen Versuch einer musikalischen Archäologearbeit dar. Im gleichen Jahr veröffentlichte Balantschivadze sein Originalklavierstück „Notturmo“, in dem er sein Können zeigt, melodische und harmonische Wendungen des georgischen mehrstimmigen Volksesangs anhand eines schillernden opulenten Klavierklanges wiederzugeben.

Galina Ustwolskaja ist die einzige unter im Programm stehenden Komponisten, die ihre Karriere in der Zeit des Spätstalinismus anfang. Ihre erste Klaviersonate wurde noch vor der Schdanowschina geschrieben, im Jahr 1947. Darin findet sich keine Spur des Sozialistischen Realismus, wohl aber einige Spuren des Stils ihres Lehrers Dmitri Schostakowitsch. Als sie ihre zweite Sonate (1949) schrieb, hatte sich Ustwolskaja jedoch vollständig von diesem Einfluss befreit und sich als Künstlerin mit einem unverwechselbaren, unvergleichlichen Stil etabliert, der ihre Werke bis zu ihrer spätesten Schaffensperiode gekennzeichnet hat: Rigoroser Asketismus, äußerste Karglichkeit der verwendeten Mittel, schroffen dynamischen Kontrasten, unerbittliche Wucht der Klangattacken, und erstaunliche Stringenz der musikalischen Form, in der keine einzige Note dem Zufall der Willkür oder dem Zufall überlassen ist. Inwiefern ihr künstlerisches Profil den Kataklysmen des Spätstalinismus zu verdanken ist, ist schwer zu sagen, denn sie hat nicht nur Programmmusik abgelehnt, sondern auch die Rolle der externen Einflüsse auf ihren internen Schaffensprozess bestritten. Die zweite Klaviersonate wurde erst 1967 uraufgeführt, blieb dennoch unveröffentlicht bis zur Perestrojka, als Galina Ustwolskaja wiederentdeckt wurde. In den 1990er Jahren ist im Westen ein Mythos über die einsame geniale Künstlerin entstanden, die in ihrer inneren Emigration die Musik von unglaublicher emotionaler Kraft erschaffen hat, die keinen einzigen Kompromisse mit der Macht schließt und alle entsprechenden Entbehnungen auf sich mutig nahm. In Wirklichkeit komponierte Ustwolskaja neben ihren ultra-avantgardistischen Stücken auch durchaus „sowjetische“ Werke, die den Erwartungen der stalinistischen Kunstfunktionäre entsprachen.

Unmittelbar nach dem Beschluss des Zentralkomitees vom 10.02.1948 war **Dmitri Schostakowitsch** von seiner Professur am Moskauer Konservatorium abgesetzt und die Aufführungen seiner Werke waren verboten. Nach Schdanows Tod im August 1948 ist jedoch das KPdSU-Apparat auf die Idee gekommen, den Komponisten als sowjetischen Kulturbotschafter für ausländische Reisen zynisch auszubeuten, weswegen auch das Aufführungsverbot teilweise aufgehoben wurde. Eine dieser Gelegenheiten war derjenige Weltfriedenskongress in New York (1949), auf dem das Motto „miru mir“ zum ersten Mal proklamiert wurde. Ein weiterer Anlass war der Erste Internationale Bach-Wettbewerb, der im Jahr darauf in Leipzig stattfand, die damals zur neu gegründeten Deutschen Demokratischen Republik gehörte. Schostakowitsch wurde in die Jury berufen, und ein Kontingent sowjetischer Instrumentalisten wurde zum Wettbewerb aufgeboten. Eine von ihnen war Tatjana Nikolajewa, die die Jury mit ihrem Vorschlag verblüffte, ein beliebiges der achtundvierzig von den Juroren gewünschten Präludium und Fugen auswendig zu spielen. Schostakowitsch war so begeistert, dass er nach seiner Rückkehr beschloss, seinen eigenen Zyklus von 24 Präludien und Fugen zu komponieren. Während der vergangenen zwei Jahren konnte er nur die Werke veröffentlichen, die Stalin verherrlichten, wie das Oratorium *Das Lied von den Wäldern* („Песнь о лесах“), während all seine künstlerisch anspruchsvollen Werke die Schublade nicht verlassen durften. Inzwischen war das Aufführungsverbot teilweise aufgehoben; Schostakowitsch konnte sich auf Lenins Motto „Lernen von den Klassikern“ beziehen und sich bemühen, die Aufführung und Veröffentlichung seiner Hommage an Bach durchzusetzen. Infolgedessen ist Opus 87 stilistisch äußerst heterogen gekommen. Einige der Präludien und Fugen entsprechen den Normen des sozialistischen Realismus. Andere neigen zum harmlosen Neoklassizismus. Und dazwischen schob Schostakowitsch solche, die alle Merkmale des verhassten „westlichen bürgerlich-individualistischen Formalismus“ tragen: scharfe Dissonanzen, kühne Experimente mit Harmonien und Tonarten - all das, was Schdanows Schergen aus der Musik vertreiben wollten.

Das Präludium und Fuge fis-moll Nr. 8 ist in der Rezeptionsgeschichte des Zyklus zu einem der meistkommentierten Sätze geworden. Die Disproportion zwischen kurzem Präludium und übermäßig langer Fuge ist ein Teil der beabsichtigten Wirkung des Werks. Kommentatoren haben sowohl im Präludium als auch in der Fuge jüdische Anklänge gefunden. Das Präludium könnte als Paraphrase einer typisch jüdischen Polka gesehen werden, die fröhlich zu sein scheint, obwohl sie tragisch ist. Joachim Braun berichtet, dass sich das Thema der Fuge direkt auf bestimmte Passagen des jüdischen liturgischen Gesangs bezieht. Esti Sheinberg unterstreicht Schostakowitschs Interesse an der emotionalen und expressiven Mehrdeutigkeit jüdischer Musik im Allgemeinen und argumentiert, dass die jüdischen Elemente keine politischen oder sonstigen extrinsischen Konnotationen besitzen, sondern auf die inhärent grotesken Elemente jüdischer Musik verweisen. Wenn man jedoch bedenkt, dass dieses Stück auf dem Höhepunkt der brutalen antisemitischen Kampagne geschrieben und veröffentlicht wurde und dass Schostakowitsch mit einigen Mitgliedern des Jüdischen Antifaschistischen Komitees befreundet war, die gerade in dieser Zeit im Gefängnis Lubjanka auf ihre Erschießung warteten, scheint die Deutung des fis-molls als eines der meist dissidentischen Werke Schostakowitschs nicht abwegig.

Obwohl **Nikolaj Mjaskowski** seit der Oktober-Revolution nie im Ausland gewesen ist, war er ein großer Name in der internationalen Musikszene der 1920er und 1930er Jahre. Er gehörte dem Vorstand der Internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik an. Bedeutende Dirigenten stritten sich um die Rechte an seinen Partituren. Seine Sinfonie Nr. 21 (1940) war ein Auftragswerk für das goldene Jubiläum des Chicago Symphony Orchestra. In der UdSSR galt er als der Vater der sowjetischen Sinfonie und Kompositionslehrer Nr. 1.

Im Gegensatz zu Prokofjew und Schostakowitsch neigte Mjaskowski nicht dazu, sein Publikum zu schockieren. Für die nachfolgenden Generationen war seine Einstufung als „Formalist“ daher schwer zu erklären. Aber im strengen Sinne war er ein viel größerer Formalist als Schostakowitsch, weil er für die Prinzipien der reinen absoluten Musik eintrat. Faktisch war Mjaskowski ein konsequenter Anhänger der formalistischen Musikästhetik im Sinne eines Eduard Hanslick, der den Inhalt der Musik aus „tönend bewegten Formen“ definierte. Zudem blieb der introspektive Ton eines Großteils von Mjaskowskis Musik den Floskeln des sozialistischen Realismus fern und machte ihn zum Hauptadressaten der Schmähungen von Tichon Chrennikow, den das Zentralkomitee 1948 an die Spitze des Komponistenverbandes gesetzt hatte: „Wir haben genug von symphonischen Privattagebüchern und von pseudophilosophierenden Symphonien, deren oberflächliche Tiefgründigkeit die mühsame Seelensuche der Intelligenzia verdeckt.“

Beim ersten Hören von Mjaskowskis Siebten Klaviersonate (1949), deren Motive deutlich an russische Volkslieder und -tänze erinnern, könnte der falsche Eindruck entstehen, dass der 68-jährige Patriarch der Schdanowschina erlegen ist und in einer verzweiferten Situation einen Scheinoptimismus hervorgezaubert hat, um seine Unterdrückter zufriedenzustellen. In Wirklichkeit aber ließ diese Sonate den „schlichten, hübschen, schmerzlindernden Stil“ (Richard Taruskin) seiner um 1910 entstandenen studentischen Musikwerke aufleben, die nichts mit dem Sozialistischen Realismus zu tun hatten. Außerdem wird ein solcher Eindruck durch das, was wir über Mjaskowskis Verhalten im Jahr 1948 wissen, widerlegt. Die ungeschriebenen Protokolle, die die stalinistischen Rituale der öffentlichen „Entlarvung“ [разоблачение] bestimmten, sahen vor, dass die Verurteilten ihre Schuld eingestehen und ihre Fehler widerrufen sollten. Als einziger der verfeimten Komponisten weigerte sich Mjaskowski, Reden zu halten, weder bei den Treffen mit Schdanow im Januar 1948, noch auf dem Ersten Gesamtsowjetischen Komponistenkongress, der drei Monate später stattfand.

György Ligeti (1923-2006) gilt seit langem als einer der wichtigsten Vertreter westlicher Neuer Musik. Einem breiteren Publikum ist er vor allem durch drei Filme von Stanley Kubrick bekannt, die Ligetis Musik einsetzen: *2001: Odyssee im Weltraum* (1968), *The Shining* (1980) und *Eyes Wide Shut* (1999). Nur wenige Kubrick-Fans wissen jedoch, dass das kurze Klavierstück *Musica Ricercata II*, das in den Schlüsselmomenten von *Eyes Wide Shut* das Gefühl des „heiligen Schauers“ (Walter Burkert) hervorruft, aus dem späten Stalinismus stammt. Es wurde 1951 in der neu gegründeten Ungarischen Volksrepublik komponiert, genau zu der Zeit, als die Schdanowsche Kulturpolitik in die sowjetischen Satellitenstaaten exportiert wurde. Seltsamerweise ähnelt *Musica Ricercata II* mit ihrer unerbittlichen Wucht, unbarmherzigen Klangattacken und spezifischer Religiösität (entkoppelt von jeglicher konfessionalen Tradition) der zweiten Sonate Ustwolskajas, deren Musik Ligeti erst in den 1980er Jahren kennenlernen konnte. Die Charakterangabe „rigido e ceremoniale“ hätte auch für Ustwolskaja gepasst. In einem Dokumentarfilm über Kubrick gestand Ligeti, dass er *Musica Ricercata II* für sich selbst in Verzweiflung komponiert habe, da diese Art von Musik in „stalinist, terroristic Hungary“ nicht erlaubt gewesen sei. Für den Komponisten war es „a knife in Stalin’s heart“.