

Die Konzerte von Aram Chačaturjan

VORWORT

In Westeuropa eine wissenschaftliche Arbeit über Aram Chačaturjan zu schreiben, erscheint wegen der schlechten Zugänglichkeit der Literatur zunächst rechtfertigungsbedürftig. Tatsächlich liegt aber bis heute nicht nur im Westen nur wenig Sekundärliteratur über den Komponisten vor; so fehlt bis heute eine biographische Zusammenfassung, und auch die bisher veröffentlichten Werkverzeichnisse sind unvollständig und widersprüchlich. Fünf Jahre nach dem Tod des Komponisten erscheint die Zeit für Zusammenfassungen mit Hinweisen auf Diskrepanzen, aber auch für Untersuchungen der künstlerischen Entwicklung von Chačaturjan gekommen. Hier besteht für den Forscher die Chance, auf diesen oder jenen Sachverhalt als erster aufmerksam zu machen.

Die Wahl der sechs Werke für Soloinstrument und Orchester als Hauptgegenstand der Untersuchung erfolgte unter diesen Aspekten. Eine geschlossene Darstellung dieser Werke ist bisher auch in der Sowjetunion nicht erschienen. Und doch eignen sich diese beiden Triaden – drei Konzerte im engeren Sinn und drei Konzertrhapsodien, jeweils für Klavier, Violine bzw. Violoncello und Orchester – besonders gut für die Darstellung von Merkmalen, die für Chačaturjans Gesamtwerk charakteristisch sind. Zum einen hat er sie selbst als Lieblingskompositionen bezeichnet; zum anderen sind sie in geringerem Maße als etwa Ballett-, Schauspiel- und Filmmusiken oder gar Lieder und Märsche politischen Zwängen ausgesetzt, und auch folkloristische Elemente fließen in sie ausschließlich nach dem Willen des Komponisten und nicht durch Erfordernisse der Form ein. Letztlich gehören wenigstens zwei Instrumentalkonzerte zu den

im Westen am häufigsten aufgeführten Werken des Komponisten.

Die Beschränkung auf bestimmte Werke bedeutet nicht, daß auf ein historisches und ein biographisches Kapitel als Voraussetzung für die Analyse der Kompositionen verzichtet werden könnte, kann sich doch kein Künstler in seinem Werk den Einflüssen der Geschichte seiner Heimat und seines eigenen Lebenslaufs entziehen. Im Falle Chačaturjans kommen noch die Besonderheiten hinzu, daß er in einem Land mit gelenkter Musikpolitik wirkte und daß seine musikalische Bildung bis zu seinem achtzehnten Lebensjahr ausschließlich in ungelenkter Rezeption der transkaukasischen Folklore bestand. Unter diesen Umständen kann sein Werk nicht ohne ausführliche Betrachtung der Kulturpolitik der Sowjetunion sowie der Elemente der Volksmusik seiner Heimat verstanden werden.

In den im engeren Sinne musikologischen Kapiteln sollen die Strukturen der Konzerte und der Rhapsodien untersucht und im Lichte der früheren Kapitel gedeutet werden. In der Frage der Art und des Ausmaßes der Wechselwirkung zwischen Volksmusik und Kunstmusik in diesen Werken mögen Ansätze zu einer Antwort gelungen sein; in der parallelen Frage nach der Deutung dieser Kompositionen als absolute Musik oder Programmusik neigt der Verfasser zwar der ersteren zu, doch lassen die Fakten wohl auch andere Interpretationen zu.

Die Titel russischer Personen- und Ortsnamen wurden im allgemeinen in wissenschaftlicher Umschrift zitiert; dies gilt auch für Ableitungen geographischer Namen auf -isch (z. B. *azerbajdžanisch*). Die einzigen Ausnahmen sind der Ortsname *Moskau* sowie abweichende Schreibungen in Originalzitaten. Bei Namen in den transkaukasischen Sprachen wurde in der Regel die Umschrift der russischen Entsprechung wiedergegeben. Wörtliche Zitate russischer Texte, für die in der Sekundärliteratur keine Übersetzung vorlag, sowie Titel von Werken wurden im Ori-

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, vorgelegt von Thomas Aigner, Wien 1983

nal (zyrillisch) und in Übersetzung wiedergegeben.

Werke der Sekundärliteratur, auf die in mehreren Fußnoten Bezug genommen wird, scheinen – soweit keine Verwechslung möglich ist – nur beim ersten Verweis und in der Bibliographie mit Autor und Titel auf; bei späteren Verweisen wird nur der Autor angeführt.

Besonderen Dank schuldet der Verfasser Universitätsprofessor Dr. Walter Pass und Universitätsassistenten Dr. Manfred Angerer vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Wien für viele wertvolle Hinweise. Bei den Mitarbeitern der Studienbibliothek der Österreichisch-Sowjetischen Gesellschaft in Wien fand er auch mit schwierigen Anliegen stets freundliche und sachkundige Unterstützung.

I. HISTORISCH-MUSIKPOLITISCHER HINTERGRUND

1. Transkaukasien seit dem Beginn der russischen Einflußnahme

Dieser Abschnitt befaßt sich schwerpunktmäßig mit dem ersten Viertel des zwanzigsten Jahrhunderts sowie mit dem Gebiet des seinerzeitigen Staates (der heutigen Sozialistischen Sowjetrepublik) Georgien, in der Aram Il'ič Chačaturjan aufwuchs.

Unter dem Namen Transkaukasien werden heute die drei sozialistischen Sowjetrepubliken Georgien, Armenien und Aserbajdžan zusammengefaßt. Im achtzehnten Jahrhundert war Georgien ein selbständiger Staat, während Armenien und Aserbajdžan zum größeren Teil zu Persien, zum kleineren Teil zur Türkei gehörten.

Als erstes Gebiet gelangte Georgien 1783 unter russischen Einfluß: in einem Vertrag verzichtete es auf eine selbständige Außenpolitik und stellte sich unter russischen Schutz. 1801 wurde Georgien russische Provinz; in Verwaltung und Schule wurde die russische Sprache eingeführt. 1811 wurde

auch die georgische Kirche in die russisch-orthodoxe Kirche eingegliedert. Mehrmals (1804, 1812 und 1819) kam es zu Aufständen, die jedoch niedergeschlagen wurden.

In den Friedensschlüssen von Gollistan (1813) und Türkmenčaj (1828) gewann Rußland von Persien das Gebiet um Erevan (Armenien) sowie die nördliche Hälfte von Aserbajdžan.

Die Befreiung der russischen Bauern von 1864 fiel in Georgien schlechter aus als im übrigen Reich; durch die schlechte Agrarstruktur kam es bald zum Eindringen von marxistischem Gedankengut.

In den Jahren 1877 und 1878 gewann Rußland von der Türkei das Gebiet von Kars, Ardahan und Batum (Armenien). Ein Teil Armeniens blieb türkisch. 1895 und 1896 verübten Türken und Kurden Massaker unter den Armeniern.

Am 1. November 1914 trat die Türkei auf der Seite der Mittelmächte in den Ersten Weltkrieg ein, Ende Dezember 1914 wurde eine türkische Invasion bei Kars und Sarikamis zurückgeschlagen; die blutigen Kämpfe lösten neuerliche türkische Massaker an Armeniern aus. Zwischen 1915 und 1917 besetzten russische Truppen die südliche Hälfte von Aserbajdžan. Dem Zusammenbruch der russischen Armee im Sommer 1917 folgte die Besetzung der Südhälfte Aserbajdžans durch die Engländer (bis 1919) und die Gründung der föderativen Transkaukasischen Bundesrepublik (20. September 1917). Im Frieden von Brest-Litovsk (3. März 1918) verlor Rußland die Souveränität über Transkaukasien. Im April 1918 besetzten türkische Truppen Batum und Kars; am 25. Mai erklärte sich Armenien und tags darauf Georgien unabhängig, womit das Ende der Transkaukasischen Bundesrepublik gekommen war. Georgien bezeichnete sich als demokratische Republik und wurde von gemäßigt-sozialdemokratischen Menschewisten regiert; der verbliebene unbesetzte Teil von Aserbajdžan bezeichnete sich als nationale Republik. Am 28. Mai 1918 schloß Georgien einen Freundschaftsvertrag mit Deutschland; hiedurch und durch den türkisch-georgischen Frieden (4. Juni 1918)

kamen sowohl dreitausend deutsche Soldaten als auch türkische Verbände als Garanten der Unabhängigkeit ins Land.

Die Türkei kapitulierte am 30. Oktober 1918, Deutschland am 11. November. Der Friede von Brest-Litovsk wurde außer Kraft gesetzt, wodurch die transkaukasischen Staaten um ihre Unabhängigkeit fürchten mußten. Georgien ließ sich zu dieser Zeit von britischen Truppen schützen; im äußersten Westen erklärte sich Batum im Dezember 1918 als selbständige bürgerliche Republik. Am 15. Jänner 1920 wurde Georgien durch die Alliierten *de facto* anerkannt, *de iure* erst am 27. Jänner 1921; inzwischen war auch die Anerkennung durch Rußland erfolgt (7. Mai 1920), während die Rote Armee in den umgebenden Gebieten einrückte (Einnahme von Ekaterinodar am 17. März 1920, Umbenennung in Krasnodar am 22. Dezember 1920; Einnahme von Baku am 27. April und Umwandlung von Azerbajdžan in einen Rätestaat am folgenden Tag).

Während für den türkischen Teil Armeniens im Frieden von Sèvres die Bildung eines Freistaates gefordert wurde (10. August 1920), drang die Rote Armee auch nach Armenien vor, das nach der Einnahme von Erevan am 29. November 1920 (ohne das im Juli einverleibte Batum) in einen Rätestaat umgewandelt wurde. Indessen (1920/21) konnte die türkisch-republikanische Regierung in Ankara nach der Rückeroberung Türkisch-Armeniens durch Verträge mit der Armenischen Sowjetrepublik und mit der bolschewistischen Regierung in Moskau ihre Nordgrenze absichern.

Am 11. Februar 1921 begann auf Betreiben Stalins die Invasion Georgiens durch die Rote Armee; am 22. Februar folgte ein Ultimatum der Türkei, in dem die sofortige Abtretung von Ardahan gefordert wurde. Bereits am 25. Februar wurde nach der Einnahme von Tiflis durch die Rote Armee die Georgische Sozialistische Sowjetrepublik ausgerufen. Am 16. März wurde in Moskau ein türkisch-russischer Vertrag unterzeichnet, in dem Batum Rußland zugesprochen wurde; drei Tage später rückte die Rote Armee in der

Stadt ein. Unterdessen (18. März) war die georgische Regierung ins Exil gegangen. Ein Jahr später, am 12. März 1922, wurden Georgien, Armenien und Azerbajdžan zur Transkaukasischen Sozialistischen Föderativen Sowjetrepublik zusammengeschlossen; diese wurde am 30. Dezember 1922 ein Gliedstaat der Sowjetunion und wurde mit ihrer Verfassung zum Vorbild für die erste Allunionsverfassung der UdSSR.

Als am 24. Juli 1923 Griechenland und die Türkei den Frieden von Lausanne schlossen, wurde das „freie Armenien“ wieder der Türkei überlassen.

Am 9. Februar 1924 kam es zur Gründung der Autonomen Sozialistischen Sowjetrepublik Nachičevan als Gliedstaat der Azerbajdžanischen Sozialistischen Sowjetrepublik; sie blieb auch nach Auflösung der Transkaukasischen SFSR in ihre Teilrepubliken durch die zweite Unionsverfassung vom 5. Dezember 1936 bestehen.

Nach der Niederschlagung eines Aufstandes unter Kaichosro Čolokašvili in Georgien am 5. Dezember 1936 erhielten die transkaukasischen Republiken 1937 Verfassungen als Gliedstaaten der Sowjetunion: Georgien (dritte Verfassung) am 13. Februar, Azerbajdžan am 14. März, Armenien am 23. März.

2. Die Sowjetunion seit der Oktoberrevolution

Nach der Oktoberrevolution (25. Oktober alten Stils = 7. November neuen Stils) des Jahres 1917 beschloß die neue Regierung unter Vladimir Il'ič Ul'janov (Deckname Lenin) angesichts der aussichtslosen militärischen Lage, sich aus dem Krieg zurückzuziehen; damit sollte einerseits die Regierungsmacht gefestigt, andererseits dem Land die Möglichkeit zur Sammlung neuer Kräfte gegeben werden.

Der Friede von Brest-Litovsk (3. März 1918) bedeutete das Ende der Teilnahme Rußlands am Ersten Weltkrieg. Randgebiete (Finnland, das Baltikum, die Ukraine, Polen,

Transkaukasien) mußten als selbständige Pufferstaaten abgetreten werden; Teile des Landes wurden von deutschen Truppen besetzt. Anstelle des an den Rand des Staates gerückten Petrograd wurde Moskau zum Regierungssitz erklärt.

Der Zusammenbruch Deutschlands änderte die Situation schlagartig: mit dem Waffenstillstandsvertrag vom Compiègne (11. November 1918) wurde der Friede von Brest-Litovsk außer Kraft gesetzt, und Rußland beanspruchte alle verlorengegangenen Gebiete mit Ausnahme Finnlands.

Bereits seit dem Frieden von Brest-Litovsk befand sich das Land im Bürgerkrieg. Die Gegner der Bolschewisten – vor allem im Westen, wo 1918 ein unabhängiger Staat Weißrußland ausgerufen wurde – hatten ihre Ansprüche nicht aufgegeben und versuchten mit Hilfe zuerst deutscher, später alliierter Truppen, eine Lösung zu ihren Gunsten herbeizuführen. Der Konflikt endete jedoch 1921 mit dem Sieg der Bolschewisten. Im wesentlichen umfaßte Rußland 1921 mit Ausnahme Finnlands, der baltischen Staaten und Polens das Territorium des Kaiserreichs vor dem Eintritt in den Ersten Weltkrieg.

Wirtschaftlich stand die Periode von 1918 bis 1921 unter dem Zeichen des „Kriegskommunismus“: unter dem Druck des Bürgerkrieges versuchte die Regierung, die sozioökonomischen Verhältnisse sofort und total umzugestalten. Es gelang jedoch nicht, die Ernährungslage zu verbessern und soziale Unruhen zu verhindern.

Ab 1921 wurde die Neue Ökonomische Politik (NEP) als Übergangslösung eingeführt. Während Lenin der Wirtschaft mehr Spielraum ließ und damit eine wirtschaftliche Gesundung Sowjetrußlands einleitete, verstärkte er die politische Diktatur.

Am 30. Dezember 1922 wurden die Russische und die Transkaukasische Sozialistische Föderative Sowjetrepublik sowie die Weißrussische und die Ukrainische Sozialistische Sowjetrepublik zur Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken (Sowjetunion) zusammengeschlossen. Etwas mehr als ein Jahr später, am 24. Jänner 1924, starb Lenin, eine

Woche vor dem Inkrafttreten der ersten Allunionsverfassung.

Die Anerkennung der Sowjetunion durch Großbritannien und Frankreich bedeutete das Ende der außenpolitischen Isolierung. Die Sowjetunion begab sich nun auf den Weg der klassischen Diplomatie, da sich die Hoffnungen der Führer der Oktoberrevolution auf die Weltrevolution zerschlagen hatten.

Nach Lenins Tod rückte Iosif Vissarionovič Džugašvili (Deckname Stalin) als Alleinherrscher auf. Als Georgier war er von 1917 bis 1923 Volkskommissar (Minister) für das Nationalitätenwesen gewesen und hatte die gewaltsame Wiedereingliederung der vom russischen Gesamtstaat abgefallenen Nationalitäten im Kaukasus (Georgien, Armenien, Azerbajdžan) betrieben. 1919 wurde er als einziger aus dem bolschewistischen Führungskreis gleichzeitig Mitglied des Politbüros und des Organisationskomitees der Partei; damit war er sowohl an den personell-organisatorischen als auch an den Sachentscheidungen beteiligt und gewann großen Einfluß im Parteiapparat. Als Volkskommissar für Arbeiter- und Bauerninspektion (1919–1922), der die Durchführung der Partei- und Regierungsbeschlüsse überwachen sollte, bestimmte er auch die personelle Zusammensetzung des Staatsapparates. Sein machtpolitisches Gewicht erhöhte sich noch beträchtlich, als er 1922 das neugeschaffene Amt des Generalsekretärs der Partei übernahm. Er baute dieses Amt zu einer Schlüsselstellung im Parteiapparat und zum persönlichen Machtinstrument aus. Obwohl Lenin zuletzt der Parteiführung empfohlen hatte, Stalin als Generalsekretär abzusetzen, konnte dieser nach Lenins Tod seine Stellung unangefochten behaupten. Nacheinander schaltete er, beginnend mit Lev Davidovič Bronštejn [Bronstein] (Deckname Trockij) seine innerparteilichen Gegner aus, indem er sie ideologisch gegeneinander ausspielte und ihnen Abweichung von der leninistischen Doktrin vorwarf.

Nach der Oktoberrevolution hatte man in Rußland zunächst auf die Weltrevolution gehofft. So behauptete Trockij, daß die Revolution in Rußland nur durch Parallelrevolu-

tionen in anderen Ländern, besonders in den Industriestaaten Europas, gesichert werden könne. Diesfalls, so die marxistisch-leninistischen Theoretiker, wäre Außenpolitik als Pflege der Beziehungen zwischen Staaten nicht mehr notwendig. Im Hinblick auf die Weltrevolution sollte die Partei mit gleichgesinnten Organisationen in anderen Staaten zusammenarbeiten. Diesem Ziel diente 1919 die Gründung der Kommunistischen Internationale.

Um die Mitte der zwanziger Jahre hatte sich nach der Niederschlagung kommunistischer Aufstände in Ungarn (1919), Bulgarien und Deutschland (1923) sowie China (1926/27) und nach dem Verbot der kommunistischen Parteien in den meisten Industriestaaten der Traum von der Weltrevolution zerschlagen. Seit 1924 verkündete Stalin die These vom „Sozialismus in einem Lande“: es sollte zunächst ohne Rücksicht auf die Ausbreitung des Kommunismus in anderen Ländern die sozialistische Gesellschaftsordnung in der Sowjetunion verwirklicht werden. Die Erziehung zum „Sowjetpatriotismus“ sollte eine Staatsgesinnung schaffen, die die Ergebnisse der Oktoberrevolution mit historischen Leistungen des vorrevolutionären Rußland vereinte. Man begann also, sich seiner eigenen Kräfte zu besinnen, und der damals in Europa herrschende nationalistische Zeitgeist machte auch vor der Sowjetunion nicht halt. Alle diese Tendenzen machte sich Stalin zunutze und hatte 1929 den Status des Alleinherrschers erreicht.

Schon seit 1928 hatte Stalin im Zuge der von ihm so bezeichneten „Revolution von oben“ im wirtschaftlich-sozialen Bereich härter durchgegriffen. Er führte eine strenge Planwirtschaft (Fünfjahrespläne) ein und entfernte die bürgerlichen Spezialisten, die sich während der NEP halten konnten. Er leitete eine verstärkte Industrialisierung ein und führte die Zwangskollektivierung der gesamten Landwirtschaft durch. Die Sowjetunion stieg zu einer führenden Industrienation auf, litt jedoch 1931 bis 1933 unter einer Hungersnot.

Die Kulturpolitik dieser Periode wurde durch Anatolij Vasil'jevic Lunačarskij ge-

prägt, der von 1917 bis 1929 Volkskommissar für das Bildungswesen war. Danach – bis zu seinem Tode 1933 – hatte er nur noch wenig bedeutende Ämter inne (Aufsicht über die wissenschaftlichen Institute, nicht mehr angestretener Botschafterposten in Spanien).

Als marxistischer Revolutionär und zugleich weltoffener und produktiver Kunstkritiker hatte Lunačarskij auffallende Vielseitigkeit und ästhetische Toleranz zur Schau gestellt: er war sowohl mit Lenin als auch mit Romain Rolland und Bertolt Brecht befreundet, setzte sich für den Realismus Maksim Gor'kij (bürgerlicher Name Aleksej Maksimovič Peškov) wie für den Futurismus Vladimir Vladimirovič Majakovskij ein; er förderte aktiv die proletarische Literatur, lehnte aber ihren Anspruch auf Alleinherrschaft scharf ab; er verteidigte die Dichtung der Avantgarde und bewahrte das „nationale Erbe“ Aleksandr Sergeevič Puškins und Lev Nikolaevič Tolstoj.

In allen Künsten hatten sich die Avantgardisten von der Oktoberrevolution eine Förderung ihrer ja auch revolutionären Bestrebungen bis zum Traum vom künstlerischen Monopol erhofft. Ihnen stand die ‚Proletar'skaja Kultura‘ (Proletkult), ebenfalls mit vorrevolutionären Wurzeln, gegenüber, die die Zukunft der Künste in einer massenorientierten Kultur sah. Durch Unterstellung unter das Unterrichtsministerium entzog jedoch Lenin 1920 der Proletkult den Boden, da er darin eine gefährliche populäre Bewegung sah, die den Alleinanspruch der Partei gefährdet hätte. Das Gedankengut der Proletkult lebte jedoch auch in der gleichgeschalteten Form weiter.

Andererseits begann die Avantgarde wie auch in der übrigen Welt in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre an Publikumsgunst zu verlieren. In der Sowjetunion wurde ihre Lage noch durch politische Umstände verschärft: Lenins Tod, Stalins Aufstieg und Trockij's Entmachtung ab 1925 hatten durchwegs politische Konsequenzen, die auf eine Existenzbedrohung der Avantgarde hinausliefen. Wesentlichen Anteil daran hatten der Gedanke des „Sozialismus in einem Lande“ und der aufkommende Nationalismus, da durch die Abkehrung von der Idee der Weltrevolution

die Chancen von Kontakten mit westlichen Gesinnungsgenossen immer geringer wurden. Auch die Ersetzung der liberalen NEP durch die ersten Fünfjahrespläne, ein Indiz für die neue, dogmatische Linie der Partei, wirkte sich für die Avantgarde nachteilig aus, da sie ihren gefährlichsten Gegner, die vulgärmarxistischen „proletarischen“ Vereinigungen begünstigte, welche sich als Nachfolger der Proletkult verstanden und zum ersten Mal eine politische Note in künstlerische Auseinandersetzungen in der Sowjetunion brachten.

Mit der Absetzung Lunačarskij's als Volkskommissar für das Erziehungswesen war 1929 das Schicksal der sowjetischen Avantgarde besiegelt. Lunačarskij's Nachfolger Andrej Sergeevič Bubnov war ebensowenig kunstverständig wie Stalin selbst und war daher primitiven Strömungen eher aufgeschlossen als den anspruchsvollen Ideen der „Modernen“. Die proletarischen Organisationen gewannen, gefördert von der Partei, an Zulauf; letztlich überspannten sie aber den Bogen, wie dies schon zuvor die Proletkult getan hatte. Sie gaben sich mit ihrer führenden Stellung nicht zufrieden, sondern strebten nach künstlerischer Alleinherrschaft, nach der Position eines Staates im Staate. Dies lenkte unausweichlich den Argwohn Stalins und der Partei auf sie, und so diente schließlich 1932 die Monopolstellung der Proletarier vor allem in der Literatur zum Anlaß, sämtliche künstlerische Organisationen aufzulösen und durch zentrale Verbände von Komponisten, Schriftstellern usw. zu ersetzen, die leichter durch die Partei überwacht werden konnten.

Die Künstler freuten sich zunächst über die vermeintlich wiedergewonnene Freiheit, doch auf dem ersten Kongreß des Sowjetischen Schriftstellerverbandes (1934) trug Maksim Gor'kij sein Konzept des „Sozialistischen Realismus“ vor, das, ausgehend von der Literatur, für alle Kunstsparten der zukünftige Kanon sein sollte. Dem Namen nach blieb der „Sozialistische Realismus“ bis heute künstlerische Richtlinie; die inhaltliche Deutung veränderte sich jedoch je nach den Machtverhältnissen von doktrinär bis liberal.

Die zweite Hälfte der dreißiger Jahre

brachte dem Sowjetvolk politische Säuberungen und Schauprozesse in einem bisher nicht gekannten Ausmaß: die „Große Säuberung“ von 1935 bis 1939.

1936 wurde die zweite Unionsverfassung verkündet, die den Führungsanspruch der „Kommunistischen Partei der Sowjetunion (Bol'seviki)“ in allen Lebensbereichen verankerte.

Mit dem Stalin-Hitler-Pakt vom 23. August 1939 ging die Sowjetunion, die bisher ihr Hauptaugenmerk auf die Absicherung ihres eigenen Territoriums gerichtet hatte, zu einer aggressiven Außenpolitik über. Mit Beginn des Zweiten Weltkriegs wurde die östliche Hälfte von Polen besetzt (1. bis 2. November 1939), bis zum Jahre 1940 auch Finnland, Teile Rumäniens sowie die baltischen Staaten. Der Angriff auf Finnland zog den Ausschuß aus dem Völkerbund nach sich, dem die Sowjetunion 1934 beigetreten war.

Durch den deutschen Einmarsch 1941 fand sich die Sowjetunion plötzlich als Gegner ihres bisherigen Verbündeten im Zweiten Weltkrieg, dem „Großen Vaterländischen Krieg“, wie er in der UdSSR genannt wird. Während des Krieges wurden nicht nur viele Industriebetriebe, sondern auch kulturelle Einrichtungen in das Gebiet östlich des Urals verlegt. Nach dem Sieg über die Achsenmächte ergaben sich weitere Gebietsgewinne im Osten und Westen; nur Finnland wurde bis auf Westkarelien als selbständiger Staat wiederhergestellt. Zusätzlich wurde ein Gürtel von der Sowjetunion ergebenden Satellitenstaaten geschaffen (1944 bis 1949), die ebenfalls nach dem marxistisch-leninistischen Gesellschaftssystem aufgebaut sind. Auch heute fühlt sich die Sowjetunion als eine Art „ausgewählter Staat“: aus der Tatsache, daß sie als erstes Land der Welt den „Realen Sozialismus“ geschaffen hat, wird ein Führungsanspruch über die anderen Länder gleicher Gesellschaftsordnung abgeleitet und damit Ideen des seit 1830 bedeutsamen Panslawismus fortgeführt. Unter sowjetischer Führung kam es zum wirtschaftlichen Zusammenschluß mit den Satellitenstaaten im Rat für wirtschaftliche Zusammenarbeit (Comecon) mit einem gewissen Ausmaß an internationaler Arbeits-

teilung sowie 1955 zum militärischen Bündnis des Warschauer Paktes.

Die Sowjetunion war zu einer Weltmacht aufgestiegen. Der daraus resultierende Konflikt mit den Vereinigten Staaten von Amerika führte zum „Kalten Krieg“, der sich seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs abgezeichnet hatte und sich bereits 1948 bis 1949 mit der Berlinblockade und im Koreakrieg von 1950 bis 1953 bedrohlich zuspitzte.

Innenpolitisch waren diese Jahre durch einen ins Maßlose gesteigerten Persönlichkeitskult Stalins gekennzeichnet. Sie wurden auch durch Andrej Andreevič Ždanov, der seit 1946 Leiter der Propagandaabteilung beim Zentralkomitee der Partei war, mitgeprägt. Sein Aufstieg hatte nach Lenins Tod begonnen: 1932 wurde er Mitglied des Zentralkomitees, 1934 Nachfolger des ermordeten Sergej Mironovič Kirov als Parteisekretär von Leningrad. An der Durchführung der „Großen Säuberung“ war er maßgeblich beteiligt. 1939 kam er ins Politbüro; 1940 bereitete er die Annexion der baltischen Staaten vor und leitete 1941 bis 1942 die Verteidigung von Leningrad.

Ab 1946 unterwarf er im Auftrag Stalins das geistige Schaffen sowjetischer Künstler und Wissenschaftler einer starren, dem einzelnen nur äußerst geringen Spielraum gewährenden ideologisch-dogmatischen Reglementierung. In dieser nach ihm benannten Spätphase des Stalinismus (Ždanovščina) agitierte er gegen Kosmopolitismus und Objektivismus und versuchte rigoros, Kunst und Wissenschaft auf das Prinzip der Parteilichkeit festzulegen. Er begann mit einer Kampagne gegen zwei Zeitschriften („Zvezda“ und „Leningrad“) sowie gegen zwei Schriftsteller (Anna Andreevna Achmatova und Michail Michajlovič Zoščenko), denen er „Brunnenvergiftung“ und „Desorientierung unserer Jugend und Verseuchung ihres Bewußtseins“ vorwarf. 1948 richtete er ähnliche Angriffe auch gegen Musiker, starb jedoch noch im selben Jahr (am 30. August) als einer der mächtigsten Männer des Landes, der auch als potentieller Stalin-Nachfolger gegolten hatte.

Nach Stalins Tod (5. März 1953) sollte das Prinzip der „kollektiven Führung“ gelten.

Der designierte Nachfolger Stalins, Georgij Maksimilianovič Malen'kov, wurde noch im selben Jahr von Nikita Sergeevič Chruščëv aus dem Amt des Parteivorsitzenden gedrängt. 1955 besetzte Chruščëv den Posten des Ministerpräsidenten durch einen Mann seines Vertrauens und nahm ihn 1958 selbst ein.

Durch den Machtzuwachs gestärkt, konnte Chruščëv auf dem Zwanzigsten Parteitag der Kommunisten die „Entstalinisierung“ verkünden, die von einem Abbau des Persönlichkeitskults bis zur Duldung eines geringen Eigentums an Grund und Boden reichte. Die Grenzen der Liberalisierung waren jedoch schon bald ersichtlich: vieles aus der Stalin-Zeit ist heute noch vorhanden.

Außenpolitisch wurde die Expansionspolitik weiter forgesetzt. Nach dem Zweiten Weltkrieg militärisch erstarkt, wandte sich die Sowjetunion wieder verstärkt dem Ziel der Weltrevolution zu: sie unterstützte in aller Welt gegen den Westen gerichtete „Befreiungsbewegungen“ ideologisch und mit Waffen, unterdrückte jedoch Aufstände in ihrem eigenen Herrschaftsbereich (Ostdeutschland 1953, Ungarn 1956, Tschechoslowakei 1968) mit Gewalt. Mit dem bis 1956 befreundeten China kam es zum Bruch.

In der Wirtschaft galt weiterhin der leninistische Primat der Schwerindustrie sowie der Vorrang der Produktionsgüter- vor der Konsumgüterindustrie. Wirtschaftliche Schwierigkeiten gab es ständig; die Probleme in der Landwirtschaft waren Anlaß zum Sturz von Chruščëv (14. und 15. Oktober 1964). Wieder sollte das Prinzip der kollektiven Führung angewendet werden: die neue „Trojka“ hieß Leonid Il'ič Brežnev (Partei), Aleksej Nikolaevič Kosygin (Regierung) und Nikolaj Viktorovič Podgornyj (Staat). In der Folge gelang es jedoch Brežnev, seine Partner auszuschalten. Seit 1972 war er unumschränkter Herrscher des Landes. Unter seiner Regierung kam es zu einer Erstarrung des Systems, für die der Name „Restalinisierung“ jedoch bezeichnet wäre. Im gesamten Ostblock bildeten sich Bürgerrechtsbewegungen; vor allem bei der Intelligenz sind Widerstände gegen das

System zu finden. Nach wie vor haben Andersdenkende in der Sowjetunion Nachteile zu gewärtigen, doch werden die blutigen Säuberungen der Stalinzeit vermieden. Nennenswerte politische Auswirkungen der neuen Unionsverfassung vom 7. Oktober 1977, in der erstmals die Diktatur des Proletariats nicht mehr erwähnt wird, oder der Nachfolge des 1982 verstorbenen Brežnev durch Jurij Vladimirovič Andropov sind Mitte 1983 nicht zu erkennen.

Der gewonnene Krieg und der Aufstieg zur Weltmacht hatten das Selbstbewußtsein der Sowjetunion gestärkt; nun wollte sie ihre Leistungsfähigkeit auch auf nichtmilitärischem Gebiet unter Beweis stellen. Das Schlagwort vom „friedlichen Wettstreit“ zwischen Kommunismus und Kapitalismus, der die Überlegenheit des Ostens dokumentieren sollte, wurde geprägt. Am eindrucksvollsten waren die Leistungen im Sport. Der durch die Wettkämpfe bedingte Kontakt mit dem Westen half dabei den Satellitenstaaten, ihre internationale Isolation der ersten Nachkriegsjahre zu überwinden.

Auch auf wissenschaftlichem Gebiet konnte die Sowjetunion bedeutende Erfolge verbuchen. Als besonders prestigeträchtig erwiesen sich die Errungenschaften der Raumfahrt, darunter der erste künstliche Erdsatellit und der erste Mensch im All.

Im Bereich der Kultur sind vor allem das Ballett sowie die reproduzierenden Musiker zu nennen. Hatte in der Stalin-Ära noch der Film die Rolle der zentralen Kultursparte gehabt, scheint in jüngster Zeit dem Ballett besondere Förderung gewährt zu werden.

Während mit allen Mitteln versucht wird, verdienstvolle Künstler, Wissenschaftler und Sportler dem Land zu erhalten – und zu diesen Mitteln gehört auch die Erschwerung von Auslandsreisen – müssen die Regimekritiker unter ihnen neben anderen Zwangsmaßnahmen auch mit ihrer Ausweisung aus der Sowjetunion rechnen. Aus Ostblockländern Ausgewiesene und Flüchtlinge stellen eine der größten Emigrationswellen Europas in der Neuzeit dar.

3. Musikpolitik in der Sowjetunion

Nach ihrer Machtergreifung hatten die Bolschewisten durch den Bürgerkrieg und die schlechte wirtschaftliche Lage alle Hände voll zu tun. Für eine gezielte Kulturpolitik nahm man sich daher kaum Zeit; allenfalls galt der Literatur, die noch am ehesten als Ideologieträger in Frage kam, ein gewisses Interesse. Diese Situation wurde insofern ausgenutzt, als zahlreiche künstlerische Organisationen und einzelne Kunstschafter in der Revolution eine Gelegenheit sahen, ihre Bedeutung durch theoretisch-revolutionäre Verbrämung zu erhöhen und an Einfluß zu gewinnen. So läßt sich die Vielfalt der Meinungen erklären, die in den ersten fünfzehn Jahren nach der Oktoberrevolution, weitgehend unbehindert von staatlicher Kontrolle, aufeinanderprallten.

Zunächst hielten auch in der Musik die Avantgardisten ihre Zeit für gekommen. Einer gesellschaftlichen Revolution müsse auch eine künstlerische folgen, argumentierten sie. Daß mit Arthur Vincent Lourié ein „experimentierfreudiger Neutöner, der führende Kopf der russischen Musikavantgarde“¹ Leiter der neugegründeten Musikabteilung (MUSO) des Volkskommissariats für das Bildungswesen (Narkompros) wurde, stärkte natürlich ihre Stellung. Lourié ging von der These eines unverbildeten, natürlichen Massengeschmacks und eines Kunsthungers aus, der durch das Angebot eines reichen Repertoires gestillt werden sollte. Dazu mußten allerdings erst die materiellen Bedingungen geschaffen werden. Die Musikschulen, Konzert- und Theaterorganisationen, Musikverlage, Archive, Musikinstrumente, einschlägige Läden, Ensembles usw., ja sogar das geistige Eigentum der bedeutendsten russischen Komponisten wurden im ersten Jahr nach der Revolution verstaatlicht. Dabei waren oft beträchtliche Widerstände zu überwinden; doch weder das Argument, Kunst sei unpolitisch, noch die Forderung nach Selbstverwaltung durch die Kunstschafter hatte Erfolg.

Durch mehrere Erlässe des Narkompros wurden Ende 1918 die musikalischen Organi-

¹ Fred K. Prieberg, Musik in der Sowjetunion, Köln 1965, S. 21.

Was ihr zunächst fehlte, waren talentierte Komponisten. Diese Situation änderte sich jedoch, als zu Ende der zwanziger Jahre immer mehr Komponisten aus anderen Organisationen, selbst aus der ASM, die Zeichen der Zeit erkannten und zur RAPM übertraten. Zu Beginn der dreißiger Jahre war die RAPM die einzige funktionierende Komponistenverbindung, während alle anderen nur noch ein Schattendasein führten oder sich bereits aufgelöst hatten.

Neben ASM und RAPM gab es auch noch eine Reihe weniger bedeutender Komponistenorganisationen, etwa die Organisation der Revolutionären Komponisten und Musikinterpreten (ORKIMD), die für den Ausgleich der Fronten eintrat, und das Produktionskollektiv der Kompositionsstudenten am Moskauer Konservatorium (PROKOLL), das am 1. April 1925 gegründet wurde und dem Chačaturjan später angehören sollte. Seine Gründer waren Aleksandr Aleksandrovič Davidenko, Viktor Aronovič Belyj, Marian Viktorovič Koval', Nikolaj Karpovič Čemberdži und Boris Seměnovič Šechter. Die PROKOLL-Mitglieder propagierten das Kollektivschaffen: so stammte bei einem zyklischen Werk jeder Satz von einem anderen Komponisten. Die Produktion von Massenchören (Laienmusik) stand jedoch im Vordergrund. Im Gegensatz zur RAPM galten für das PROKOLL auch bei derartigen Werken die höchsten künstlerischen Ansprüche; „sie wechselten nicht ‚volkstümlich‘ mit ‚primitiv‘.“⁵ PROKOLL-Mitglieder gingen in Betriebe und versuchten dort, Laienmusiker anzulernen. Dennoch war die Breitenwirkung des PROKOLL beschränkt. Später ging es in der RAPM auf und bildete, wohl wegen der Begabungskonzentration, dessen Kern. Der Zeitpunkt dieser Fusion wird von Prieberg drei Jahre nach der Gründung, also 1928, von Laux mit 1929 angegeben,⁶ doch dürfte das PROKOLL zumindest noch einige Zeit unter seinem Namen weiter bestanden haben, da alle Biographen von Chačaturjan auf seine Mit-

gliedschaft bei dieser Organisation anlässlich seiner Aufnahme ins Moskauer Konservatorium 1929 verweisen.

Schließlich sind noch die Traditionalisten zu erwähnen. Sie waren nicht organisiert, hatten keine eigene Zeitschrift und griffen in den zwanziger Jahren auch nicht in die musikpolitischen Diskussionen ein. Wohl aber hatten sie wichtige Positionen im sowjetischen Musikleben inne, vor allem als Lehrer an den Konservatorien. Sie gehörten durchwegs der mittleren und älteren Generation an und orientierten sich an den „Russischen Klassikern“ (dem Leningrader „Mächtigen Häuflein“ sowie Pëtr Il'ič Čajkovskij und Sergej Ivanovič Tanev). Ihre Ansichten wurden in den zwanziger Jahren noch von keiner politischen Gruppierung akzeptiert.

Von Eingriffen durch die Partei blieb die Musik in den zwanziger Jahren weitgehend verschont. Bühnenwerke unterlagen allerdings bereits damals der Zensur. Manche Opernwerke der klassischen und der romantischen Epoche, deren Inhalt verdächtig erschien, wurden kurzerhand im aktuell-revolutionären Sinn umgedeutet. So wurde aus ‚Tosca‘ von Giacomo Puccini ‚Im Kampf für die Commune‘ und aus den ‚Hugenotten‘ von Giacomo Meyerbeer ‚Die Dekabristen‘.⁷ Selbst Opern von Nikolaj Andrejevič Rimskij-Korsakov erfuhren aktualisierende Bearbeitungen.⁸

Eine allgemeine Kursverschärfung brachte erst das Jahr 1929 mit verschiedenen administrativen Eingriffen und Reorganisationen, u. a. des Moskauer Konservatoriums und der ASM. Auf der Allrussischen Musikkonferenz in Leningrad im Frühling 1929 wurden alle musikalischen Organisationen zum Dienst an der „proletarischen Klassenkunst“ verpflichtet⁹ und das Volkslied der einzelnen Unionsrepubliken zur schöpferischen Maxime erklärt.¹⁰

Durch die Parteiresolution vom 29.

⁷ Gojowy, S. 17.

⁸ Laux, S. 319.

⁹ Andrey [Vasilyevich] Olkhovsky, *Music under the Soviets: The Agony of an Art*, New York 1955, S. 45.

¹⁰ Gojowy, S. 17.

April 1932 wurden alle musikalischen Organisationen aufgelöst und der Sowjetische Komponistenverband gegründet. Die Mitgliedschaft bei diesem Verband war für Komponisten nicht Pflicht, jedoch anzuraten.

Nach Auflösung der mächtigen RAPM wurden spürbare Erleichterungen für die Komponisten erwartet. Dmitrij Dmitrievič Šostakovič schreibt:

„Und als die RAPM 1932 [...] durch Parteierlaß verschwand, atmeten alle erleichtert auf. Eine Zeitlang wurden die Dinge von sachlich kompetenten Leuten entschieden. Das heißt, sie besaßen natürlich keinerlei Entscheidungsbefugnisse, aber ihre Empfehlungen wurden angehört. Und das war schon sehr viel.“¹¹

Jedenfalls hatte die Partei das Musikleben nunmehr zunächst organisatorisch im Griff. Die ideologische Auseinandersetzung mit der Musik betrieb die Partei aktiv erst etwas später, nachdem sie sich bis 1934 darauf beschränkt hatte, von der Basis erstellte Ansätze einer „generellen marxistischen Ästhetik“ zu kritisieren und die Wortführer der jeweiligen Musikideologie aus ihren einflußreichen Positionen zu entfernen.

Die kulturideologischen Schwierigkeiten auf dem Gebiet der Musik rühren daher, daß die Musik unter allen Kunstsparten am stärksten durch ihre eigenen Gesetze geprägt ist und sich daher nur schwer in ein soziologisch bestimmtes Prokrustesbett zwingen läßt, es sei denn, daß man die Maßstäbe einer anderen Kunstsparte anzulegen versuchte. Die Unterstellung unter den „Sozialistischen Realismus“ bedeutete denn auch für die Musik bloß die Übertragung rein literarischer Prinzipien auf die Tonkunst. Im Detail sah dies so aus: „Die sowjetische Musik soll realistisch sein, sie soll wahrhaftig und scharf die Wirklichkeit in ihrer ganzen Vielfalt verkörpern, in ihrer ganzen Kompliziertheit.“¹² Auch die Forderungen nach „Ideengebundenheit“ und „Inhaltlichkeit“ haben ihren Ursprung in der

¹¹ Zitiert in Solomon (Moissejewitsch) Volkow, *Zeugenaussage: Die Memoiren des Dmitrij Šostakovič*, Frankfurt 1981, S. 156.

¹² Aleksandr Isaakovič Šavrdjan, *Пути развития советской музыки* [Entwicklungswege der sowjetischen Musik], Moskau-Leningrad 1948, S. 11.

Literatur, und zwar in erster Linie, wie auch der Begriff des Realismus selbst, in der russischen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Genau genommen läßt sich die Ideengebundenheit nur auf musiktheoretische Arbeiten anwenden; in der kompositorischen Praxis ist sie als nützliches Auswahlprinzip kaum brauchbar. Allenfalls kann sie sich auf programmatische oder textgebundene Musik beziehen, aber selbst in diesen Fällen ist nicht die Musik als solche betroffen. Erregte allerdings ein programmatisches oder textgebundenes Musikwerk das Mißfallen der Partei, wurde stets auch der Komponist für die ideologischen Fehler verantwortlich gemacht.

Eine weitere wichtige Anforderung an die Musik des Sozialistischen Realismus ist die – ebenfalls zuerst für die Literatur geforderte, aber auch mit musikalischer Tradition, namentlich bei den Komponisten um Modest Petrovič Mussorgskij und Rimskij-Korsakov behaftete – „Volkstümlichkeit.“¹³

Ansätze zu unerwünschten Neuerungen im Werk sowjetischer Komponisten wurden stets als Einflüsse des dekadenten Westens dargestellt, während in der Sowjetunion nur Platz für „schöne“, „wohlklingende“ Musik sei. Die Beschäftigung mit zeitgenössischer westeuropäischer Musik wurde daher als „Kosmopolitismus“, „Speichelleckerei“ und „Katzbuckelei vor dem Westen“ verteufelt.¹⁴ Während alle angeführten Postulate an die sozialistisch-realistische Musik keineswegs neu, geschweige denn revolutionär genannt werden können, war die Forderung nach „Parteilichkeit“ erst in der durch die Oktoberrevolution geschaffenen politischen Situation denkbar. Darunter war der Dienst an den Interessen der Partei zu verstehen, der wohl ebenfalls am eindeutigsten von der Literatur geleistet werden konnte. Kunstwerke, die diesem Anspruch genügten, wurden – in fast orwellischer Umdeutung der gängigen Begriffsdefinition – auch als „objektiv“ bezeichnet, wohingegen „Subjektivität“ und „Intimität“ als schwerwiegende Mängel galten. Speziell in der Musik war unter Parteilichkeit aber auch die

¹³ Dieser Aspekt wird im 3. Kapitel ausführlicher behandelt.

¹⁴ Šavrdjan, S. 11.

⁵ Karl Laux, *Die Musik in Rußland und in der Sowjetunion*, Berlin-Ost 1958, S. 319.

⁶ Prieberg, S. 65 f.; Laux, S. 319.

leichte Zugänglichkeit auch für wenig gebildete Zuhörer zu verstehen. Hier hatte sich die These der RAPM über ihre Auflösung hinaus durchgesetzt; das Publikum an schwierige Werke heranzuführen, wie dies die ASM wollte, lag offensichtlich nicht im Interesse der Behörden. Die Resonanz im Publikum wurde Maßstab zur Bewertung von Kunstwerken. Versuchte ein Komponist die Rechtfertigung, er arbeite für das Verständnis künftiger Generationen, mußte er mit scharfer Kritik rechnen. Andererseits gab die Berücksichtigung aller offiziellen Kriterien noch immer keine Gewähr dafür, parteigenehm zu sein: westliche Unterhaltungsmusik war zwar einige Zeit mit Erfolg beim Publikum in der Sowjetunion zu hören, wurde aber bald als geschmacksverbildend unterdrückt.

Die oben angeführten Postulate des Sozialistischen Realismus wurden erst nach und nach aufgestellt und 1948 zu einem formellen Kanon zusammengefaßt. Wirksam waren sie jedoch schon viel früher, was sich unter anderem in der Bevorzugung des Volksliedes zeigt, das – zumindest bei oberflächlicher Betrachtung – diese Kriterien am leichtesten erfüllen konnte, sofern es nicht formal-ethnographisch, sondern „aktiv umgestaltend“ im Dienste der Parteiideologie verwendet wurde.¹⁵

In den dreißiger Jahren wurden immer mehr Anforderungen an das künstlerische Schaffen in der Sowjetunion zusammengetragen; es taucht nun auch als Feind des Realismus der Begriff des „Formalismus“ in den Debatten über Kunst auf, der später Chačaturjan zu schaffen machen sollte. Die Große Säuberung ab 1935 führte in der ganzen Sowjetunion zu einer Denunziationswelle, die auch vor den Musikschaffenden nicht halt machte. Gegen diesen Hintergrund ist ein am 28. Jänner in der „Pravda“ erschienener anonymen Artikel¹⁶ zu verstehen, dem zehn Tage darauf eine ideologisierende Kritik eines Bal-

¹⁵ Siehe hierzu das 3. Kapitel.

¹⁶ Сумбур вместо музыки: Об опере «Леди Макбет Мценского уезда» [Chaos statt Musik: über die Oper „Lady Macbeth des Mzensker Kreises“], in: Pravda (28. Jänner 1936); auch in: Nicolas Slonimsky, Music since 1900, New York 1949, S. 402 f.

letts folgte.¹⁷ Als nicht namentlich gezeichnete Beiträge im offiziellen Parteiorgan stellten diese Aufsätze die Meinung der Partei, zumindest mit Billigung Stalins, dar. Offenbar mißfielen den Machthabern sowohl die Themenwahl als auch auffällig naturalistische Effekte dieser international anerkannten Werke. Jedenfalls mußten sich ab diesem Zeitpunkt auch renommierte sowjetische Komponisten fürchten, in Ungnade zu fallen, zumal die Vorwürfe sehr willkürlich sein konnten. Im Sinne des Führungsanspruchs der Partei in allen Lebensbereichen gemäß der Verfassung von 1936 bestimmten musikalisch ungebildete Parteifunktionäre über die Qualität von Kompositionen und legten ihren Autoren „Verbesserungen“ nahe, die nur auf eigene Gefahr ignoriert wurden.

Die Kriegsjahre (1941 bis 1945) brachten für die Künstler große materielle Not, jedoch mehr geistige Freiheit; offenbar hatten die Parteifunktionäre andere als kulturpolitische Sorgen. Šostakovič schreibt darüber in seinen Memoiren:

„Nicht nur ich verdanke dem Krieg die Möglichkeit, mich [musikalisch] auszusprechen. Alle empfanden so. Das geistige Leben, das vor dem Krieg völlig verdorrt war, erblühte neu, voll und dicht. [...] In unserem Land waren die Kriegsjahre künstlerisch fruchtbare Jahre. [...] Damals krittelten unsere Obrigkeiten weniger an unserer Musik herum, achteten nicht darauf, ob sie am Ende düster sei“¹⁸.

Nach Kriegsende wurde jedoch bald wieder der harte Kurs eingeschlagen, ein Kurs, der in einem für das sowjetische Musikleben auf mehrere Jahre entscheidenden Paukenschlag kulminierte, dem Beschluß des Zentralkomitees der Partei vom 10. Februar 1948. Nach einem von einer Verurteilung der Oper „Великая дружба“ [Die große Freundschaft] von Vano Il'ič Muradeli ausgehenden Motivenbericht lautet der eigentliche, Verordnungs-kraft besitzende Beschluß:

„1. Осудить формалистическое направление в советской музыке, как антина-

¹⁷ Балетная Фальш: балет «Светлый ручей» [Ballettverfälschung: Das Ballett „Glänzender Strom“], Pravda (6. Februar 1936). Beide Werke sind Kompositionen von Dmitrij Šostakovič.

¹⁸ In: Volkow, S. 182 und 204.

родное и ведущее на деле к ликвидации музыки.

2. Предложить Вправлению пропаганды и агитации ЦК и Комитету по делам искусств добиться исправления положения в советской музыке, ликвидации указанных в настоящем постановлении ЦК недостатков и обеспечения развития советской музыки в реалистическом направлении.

3. Призвать советских композиторов проникнуться сознанием высоких запросов, которые предъявляет советский народ к музыкальному творчеству, и, отбросив со своего пути все, что ослабляет на у музыку и мешает ее развитию обеспечить такой подем творческой работы, который быстро двинет вперед советскую музыкальную культуру и приведет к созданию во всех областях музыкального творчества полноценных, высококачественных произведений, достойных советского народа.

4. одобрить организационные мероприятия соответствующих партийных и советских органов, направленные на улучшение музыкального дела.¹⁹

Eine Analyse dieses Textes zeigt, daß die Vorwürfe wenig konkret sind. Der bereits negativ belegte, in seiner Bedeutung aber eher schillernde Begriff des Formalismus wird nur in Ansätzen im Motivenbericht näher erläu-

¹⁹ „1. Die formalistische Richtung in der sowjetischen Musik als volksfremd und zur Vernichtung der Musik führend zu verurteilen.

2. Der Verwaltung für Propaganda und Agitation beim ZK und dem Komitee für Kunstangelegenheiten vorzuschlagen, eine Besserung der Verhältnisse in der sowjetischen Musik zu erreichen, die Beseitigung der im vorliegenden Beschluß des ZK aufgezeigten Mängel und die Sicherung der Entwicklung der sowjetischen Musik in realistischer Richtung in die Wege zu leiten.

3. Die sowjetischen Komponisten dazu aufzurufen, von der Erkenntnis der hohen Anforderungen durchdrungen zu sein, die das sowjetische Volk vom musikalischen Schaffen fordert, und unter Loslösung von allem, was unsere Musik schwächt und ihre Entwicklung stört, eine schöpferische Arbeit zu gewährleisten, die die sowjetische Musikkultur schnell vorwärtstreibt und auf allen Gebieten des Musikschafterns zur Schöpfung hochwertiger, qualifizierter Werke führt, die des sowjetischen Volkes würdig sind.

4. Organisatorischen Maßnahmen der zuständigen Partei- und Sowjetorgane beizustimmen, die auf eine Verbesserung auf dem Gebiet der Musik zielen.“

Об опере «Великая дружба» В. Мурадели: Постановление ЦК ВКП(Б) от 10 февраля 1948 г. [Über die Oper „Die große Freundschaft“ von V. Muradeli: Beschluß des ZK der AKP(B) vom 10. Februar 1948], in: „Pravda“ (11. Februar 1948, S. 1).

tert. Im allgemeinen handelt es sich um eine Aufzählung der Gegenteile zu den Kriterien des Sozialistischen Realismus; dazu kam noch der Ersatz der „Polyphonie“ durch Eintönigkeit und Einstimmigkeit. Tatsächlich waren die Verhältnisse vielschichtiger; sie rechtfertigen ein ausführliches Eingehen auf Ursachen, Anlaß und Folgen des ZK-Beschlusses.

Die Ursachen hatten sich schon lange angekündigt. So blickten die weniger erfolgreichen Komponisten, allen voran Tichon Nikolaevič Chrennikov, neidisch auf die Popularität ihrer Kollegen Šostakovič, Sergej Sergeevič Prokof'ev, Chačaturjan usw. im Westen, wo die sowjetischen Künstler durch die Waffenbrüderschaft der Alliierten bekannt geworden waren.²⁰ Die Auslandserfolge hatten diesen Komponisten auch zu erhöhtem Einfluß in der Heimat verholfen: sie erreichten führende Positionen im Komponistenverband, ihre Werke wurden oft aufgeführt, Kritik und Publikum waren ihnen wohlgesonnen. Vielleicht trifft der gegen sie erhobene Vorwurf der Cliqueswirtschaft wenigstens teilweise zu.

Eine weitere Ursache für den „historischen Beschluß“ lag in dem Mißtrauen, mit dem Stalin selbst den wachsenden Ruhm der sowjetischen Künstler im westlichen Ausland, bei den Feinden im Kalten Krieg, verfolgte. Popularität beim Gegner war zumindest verdächtig, und möglicherweise kam dazu noch ein Bedürfnis Stalins, als einziger im Rampenlicht zu stehen, wie es Šostakovič meint.²¹ Verständlicherweise verabsäumten es die wenig erfolgreichen Komponisten nicht, Stalins Mißtrauen weiter zu schüren, was zumindest aus Teilen des Protokolls der dem Beschluß vorangegangenen Diskussion erschlossen werden kann.²² Die Frage, ob die Erfolglosigkeit dieser Komponisten ihr Engagement für alle Einzelheiten des realistischen Kanons bedingte oder umgekehrt, soll hier nicht erörtert werden.

Schließlich darf bei einer Untersuchung der Ursachen des ZK-Beschlusses von 1948

²⁰ Grigorij [Abramovič] Šneerson, Музыкальная Америка [Das musikalische Amerika], in: „Sovetskaja Muzyka“ 1 (1943), S. 67.

²¹ In: Volkow, S. 183.

²² Alexander Werth, Musical Uproar in Moscow, London 1949, S. 58 ff.

die Situation der Musik nicht für sich allein betrachtet werden. Ähnlich wie schon in den zwanziger und dreißiger Jahren, gingen kulturpolitische Veränderungen von anderen Künsten, insbesondere von der Literatur, aus. So wurden bereits 1946 Anna Andreevna Achmatova und Michail Michajlovič Zoščenko aus Gründen angegriffen, die zwei Jahre später zum Ausbruch der Krise in der Musik führten.

Den konkreten Anlaß dieser Krise lieferte jedoch, wie im Motivenbericht angegeben, Muradeli. Er hatte bereits vor der für 7. November 1947 angesetzten Festaufführung seiner Oper *Великая дружба* [Die große Freundschaft], zu der Stalin eingeladen war, verkündet: „Der Hausherr selbst wird mich in seine Loge einladen! Und dann werde ich ihm alles erzählen! Wie die Formalisten meinen Weg verbarrikadiert haben. Es muß endlich Ordnung geschaffen werden!“²³

Die Ordnung, die dann geschaffen wurde, lag allerdings nicht im Sinne Muradeli. Stalin lehnte die Oper aus einer Reihe von Gründen, die sich mit ideologischer Verbrämung in der Präambel des Beschlusses wiederfinden, entschieden ab. Als Osseten mißfiel Stalin, daß Grigorij Konstantinovič Ordžonikidze, der historische Held der Oper, dieses sein Volk erst zur Revolution überreden muß. Erwünscht wäre die Darstellung der benachbarten, von Stalin gehaßten Tschetschenen und Inguschen als verantwortlich für alles Böse gewesen. Übrigens gab es zur Zeit der Aufführung weder Tschetschenen noch Inguschen in Georgien – sie waren bereits im Auftrag Stalins deportiert worden – noch einen Revolutionshelden „Sergo“ Ordžonikidze – er war bei Stalin in Ungnade gefallen und zum Selbstmord gezwungen worden; es war daher mehr als taktlos, Stalin an ihn zu erinnern. Schließlich hatte Stalin auch erwartet, die vertrauten Klänge seiner Heimat zu hören; die in dieser Oper vorkommende Lezginka, eine Tanzform aus dem Gebiet nahe der persischen Grenze, war jedoch eine Eigenkomposition Muradeli.

Da die Situation bereits angespannt war, genügte dieser Anlaß, um das gesamte Mu-

sikleben eines Landes in Frage zu stellen. Zunächst hätte Stalins Zorn nur Muradeli getroffen. Doch er fand bei seiner Verteidigung nun Gelegenheit, seine Drohungen wahrzumachen: er klagte seine Kollegen der „formalistischen Verschwörung“ an. Es wurde eine Schwarze Liste der „Hauptverbrecher“ angelegt, die Ždanov dazu benützte, die Komponisten weiter gegeneinander aufzuhetzen. Die in den Voruntersuchungen gewaschene Schmutzwäsche reichte denn auch voll für einen umfangreichen Motivenbericht für den „historischen Beschluß“ aus, der alle namhaften Komponisten des Landes, dazu noch einige weniger berühmte, des „Formalismus“, des „Kosmopolitismus“, der „Katzbuckelei vor dem Westen“, der „Volksfeindlichkeit“ usw. beschuldigte.

In einem Staat mit gelenktem Kulturleben konnte ein derartiger Beschluß nicht ohne Folgen bleiben. Ein Großteil der Werke der verurteilten Komponisten wurde mit Aufführungsverbot belegt. Die Angegriffenen verloren ihre Ämter im Komponistenverband an jene Kollegen, die weniger erfolgreich, aber ideologisch aktiv gewesen waren. Als Wortführer dieser Gruppe wurde Chrennikov Vorsitzender des Komponistenverbandes. Die Beschuldigten mußten überdies Selbstkritik üben und versprechen, sich in Zukunft an die Parteirichtlinien zu halten. Dies bedeutete u. a. auch, daß sie sich wieder vermehrt der Vokal- und Programmusik, insbesondere des „Volksliedes“, annehmen mußten, wie die Werklisten der Komponisten in diesen Jahren beweisen.

Das Feindbild des Formalismus, das die Komponisten insgeheim schon als überwunden betrachtet hatten, war mit einem Schlag wieder auferstanden. Noch 1948 erschien das Buch *Пути развития советской музыки* [Entwicklungswege der sowjetischen Musik] von Aleksandr Isaakovič Šaverdjan, in dem der verbindliche Kanon zur Beurteilung bestehender und zukünftiger sowjetischer Musikwerke im Sinne der bisherigen Definitionsansätze zum Sozialistischen Realismus festgelegt wurde.

Zwar konnten verfemte Komponisten bereits 1949 mit Stalinpreisen – besonders für

ihr Filmschaffen – ausgezeichnet werden; auch Auslandsreisen wurden genehmigt, ja sogar gefördert. Von einer vollen Rehabilitation waren diese Künstler allerdings weit entfernt. Alle ihnen auferlegten Restriktionen, wie geforderte neue Werke, das Aufführungsverbot für bestimmte bestehende Werke, Ämterverlust sowie der Prestigeverlust in der Öffentlichkeit, blieben weiter aufrecht.

Der Chefredakteur der Zeitschrift *Советская Музыка* und Biograph Chačaturjans, Georgij Nikitič Chubov, erkannte die Erstarrung, die das sowjetische Musikleben seit 1948 befallen hatte, und nahm dazu noch mehrere Monate vor Stalins Tod Stellung. Einerseits zeigte er organisatorische Mängel im Komponistenverband auf und beschwerte sich über sterile Bürokratie, andererseits bemängelte er die Abkehr von der Konfliktdarstellung in der symphonischen Musik, die den zahlreichen Rückversicherern unter den Komponisten am ungefährlichsten erschienen war, was zum Überwiegen der Formen der Orchestersuite, der Kantate und des Oratoriums über die Symphonie geführt hatte.²⁴ Stalins Tod war aber das eigentliche Startsignal für den Ruf nach mehr künstlerischer Freiheit. So kritisierte ein redaktioneller Beitrag in der *Pravda* vom 27. November 1953 in scharfem Ton den Mangel an Vielseitigkeit im sowjetischen kompositorischen Schaffen der letzten Jahre und stellte in geradezu weinerlichem Tonfall fest, daß doch der Sozialistische Realismus dem Künstler jedwede Freiheit gewähre.²⁵ Auch die Komponisten selbst fanden nun Mut, offen über ihre Probleme zu schreiben. Chačaturjan und Šostakovič, nach dem Tod Nikolaj Jakovlevič Mjaskovskijs (1950) und Prokofevs (1953)

die namhaftesten Komponisten des Landes, waren die ersten, die sich gegen die lähmende Bevormundung durch kunstunverständige Bürokraten wandten.²⁶ Es gab aber auch Gegenstimmen, die eine Liberalisierung für nicht angebracht hielten. Zu ihnen gehörte begreiflicherweise Ivan Ivanovič Dzeržinskij, dessen Oper *Тихий Дон* [Der stille Don] seinerzeit als positives Gegenstück zu Šostakovičs *Леди Макбет* [Lady Macbeth] hochstilisiert worden war, der aber in der Folge nicht an diesen Erfolg anknüpfen konnte.²⁷

Immerhin war es schon ein Fortschritt, daß nun offen diskutiert werden konnte. Die auf dem 20. Parteitag eingeleitete Entstalinisierung erfüllte die meisten Komponisten mit großer Hoffnung. Doch auf dem 2. Unionskongreß des Komponistenverbandes (28. März bis 5. April 1957) mußten nach Chrennikovs einleitender Rede die Erwartungen erheblich zurückgeschraubt werden. Danach hätten ausländische Kritiker, offenbar auch in den Satellitenstaaten, das Kind mit dem Bade ausschütten und auch die Prinzipien des Sozialistischen Realismus als persönlichen Irrtum Stalins in Frage stellen wollen; an eine Opposition der Kunst zur Partei sei aber weder in der Vergangenheit noch in Zukunft zu denken.²⁸ Dennoch unterschied sich die Abschlußresolution des Kongresses erheblich vom Tonfall der späteren Stalin-Ära: „The entire work of the Composers' Union should be directed towards helping composers carry out creative tasks, and contributing to their close solidarity on the basis of Socialist Realism. Furthermore, there should be no room for any limitations, for any constraint of the freedom of creative search. One must remember the need to combat both the preoccupation both with formal aesthetic experiments and vulgar naturalism, dullness, and clichés.“²⁹ Zudem erhielten ehemals verfemte

²⁴ Boris Schwarz, *Music and Musical Life in Soviet Russia 1917–1970*, London 1972, S. 268.

²⁵ Zitiert in: Schwarz, S. 273.

²⁶ Aram Il'ič Chačaturjan, О творческой смелости и вдохновении [Über schöpferische Kühnheit und Inspiration], in: *Музыка и общество* 4 (1954), S. 11 ff. [übersetzt aus *Советская Музыка* 11 (1953)]. – Dmitrij Dmitrievič Šostakovič, Радость творческих исканий [Freude an der schöpferischen Suche], in: *Советская Музыка* 1 (1954)]. – Aram Il'ič Chačaturjan, Волнующие проблемы [Erregende Probleme], in: *Советская Музыка* 7 (1955), S. 7 ff.

²⁷ Schwarz, S. 276.

²⁸ Schwarz, S. 300.

²⁹ Zitiert nach Schwarz, S. 305, aus *Советская Музыка* 5 (1957).

³⁰ Nikita Sergeevič Chruščëv, За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа [Für enge Beziehungen zwischen Literatur und Kunst und dem Leben des Volkes], Moskau 1957.

²³ Volkow, S. 189.

Komponisten, unter ihnen Chačaturjan, wieder Ämter im Komponistenverband.

Trotz der proklamierten Abkehr vom Personenkult wurden Chruščëvs gesammelte Reden zu künstlerischen Themen³⁰ zur Richtschnur für die Künstler seiner Zeit. Sie sind überwiegend inhaltsleer; allenfalls läßt sich aus ihnen ein Lippenbekenntnis zur künstlerischen Freiheit bei gleichzeitiger Bevorzugung des Konformismus in allen praktischen Fragen herauslesen.

Am 28. Mai 1958 faßte das Zentralkomitee der Partei einen Beschluß über die Berichtigung von Fehlern in der Beurteilung der Opern *Великая дружба* [Die große Freundschaft] von Muradeli, *Богдан Хмельницкий* [Bogdan Chmelnickij] von Konstantin Fedorovič Dan'kevič und *От всего сердца* [Von ganzem Herzen] von German Leont'evič Žukovskij, in dem bei Bestätigung der allgemeinen Formalismuskritik von 1948 bestimmte Einzelwerke rehabilitiert wurden. Auch hier dürften persönliche Motive im Spiel gewesen sein: der bei Stalin in Ungnade gefallene Librettist der Oper *Богдан Хмельницкий* [Bogdan Chmelnickij], Aleksandr Evdokimovič Kornejčuk, war ein persönlicher Freund Chruščëvs, dem dieser rasch zur Rehabilitierung verhalf.³¹ Ob dies auch für andere im Beschluß von 1958 genannte Persönlichkeiten zutraf, ist nicht bekannt.

Im selben Jahr fand erstmals der Internationale Čajkovskij-Wettbewerb für Violine und Klavier (heute auch für Cello und Gesang) statt. Danach trat die Sowjetunion mit dem Westen in verstärkten kulturellen Austausch. Die Einstellung zur zeitgenössischen westlichen Musik hatte sich während der Regierungszeit Chruščëvs stark verändert; man lehnte nun nicht mehr alle diese Werke als dekadent und formalistisch ab, sondern betrachtete sie differenzierter. Zum 3. Kongreß des Komponistenverbandes (26. bis 31. März 1962) waren auch ausländische Vertreter eingeladen. Auf diesem Kongreß fielen aber denn doch zu kühne Formulierungen gegen die frühere Stildiktatur.

So war es kein Wunder, daß anläßlich eines Treffens hoher Parteifunktionäre der

³¹ Volkow, S. 200.

Sekretär des Zentralkomitees, Leonid Fedorovič Il'ičëv, rügte, „daß unter dem Schein des Kampfes für die Mannigfaltigkeit in der Kunst versucht wird, formalistische Einförmigkeit zu bejahen, daß unter dem Banner der Überwindung eines vermeintlichen Diktats ein wirkliches Diktat aufgedrängt wird, das Diktat der subjektiven Geschmäcker, die sich vom Leben des Volkes ausschließen, von Geschmäckern, die jedem normalen, gesunden Menschen fremd sind. [...] In der Frage der Freiheit des Schaffens muß volle Klarheit herrschen. Erinnern Sie sich, wie V. I. Lenin, indem er für wahre Freiheit eintrat, Freiheit für das Volk, den demagogischen Versuch entlarvte, die anarchistische Auffassung der Freiheit zu bejahen – als Freiheit von der Gesellschaft, von der Verpflichtung gegenüber dem Volk. Bei uns gibt es die volle Freiheit des Kampfes für den Kommunismus. Bei uns ist und kann keine Freiheit sein für den Kampf gegen den Kommunismus. [...] Ja, es gibt eine solche Partei, welche die Ereignisse des künstlerischen Prozesses in unserm Lande lenkt und lenken wird, formiert – ich benutze die Worte V. I. Lenins – und formieren wird. Das ist die Kommunistische Partei der Sowjetunion.“³²

Zu dieser Kampfansage gegen Reformen paßte sowohl die Rede Chruščëvs über Kunst vom 8. März 1963, in der er für Wohlklang und Melodie in der Musik eintrat und die Zwölftonmusik beschimpfte,³³ als auch das Aufführungsverbot für Šostakovičs 1962 komponierte 13. Symphonie.³⁴

Einige Monate nach der Absetzung Chruščëvs erschien in der *Pravda* ein vom Chefredakteur unterzeichneten Artikel, in dem die Rückkehr zum Leninismus in der Kunst gefordert wurde, was einer Zuwendung zum Pluralismus gleichkam; die Grenzen des Sozialistischen Realismus sollten aber nach wie vor nicht überschritten werden.³⁵ Diese leichte Lockerung der Zügel war vom Stand-

³² Zitiert nach: Prieberg, S. 315.

³³ Schwarz, S. 418.

³⁴ Volkow, S. 199 und 362.

³⁵ Aleksej Matveevič Rumjancev, *Партия и Интеллигенция* [Partei und Intelligenz], in: *Pravda* (21. Februar 1965), S. 2; Übersetzung in Schwarz, S. 440 f.

punkt der Partei dadurch möglich geworden, daß die Person Chrennikovs als Vorsitzender des Komponistenverbandes Gewähr dafür gab, daß allzu abweichlerische Ideen und Werke sich nicht behaupten konnten; die Partei mußte kaum mehr gegen ihr nicht genehme Umtriebe intervenieren.

Die Sowjetunion ist zwar heute reich an erstklassigen ausführenden Musikern; es fehlt ihr jedoch an international bekannten Komponistenpersönlichkeiten. Dies gilt auch für die aus Rußland emigrierten Künstler. Lipman³⁶ meint, daß es den Musikern in der Sowjetunion besser zu gehen scheine als anderen Gruppen der Intellektuellen, umso stärker lasse man sie aber ihre Verpflichtungen gegenüber Staat und Partei fühlen. Um das Musikleben zur Blüte zu bringen, zähle aber anscheinend die künstlerische Freiheit mehr als die großzügigsten materiellen Existenzbedingungen.

4. Quellen zur sowjetischen Musikpolitik

Die besondere politische Situation in der Sowjetunion bedingt, daß Quellenmaterial in allen politischen Bereichen, also auch in der Kulturpolitik, schwieriger zugänglich ist als anderswo. Es ist daher für einschlägige Arbeiten vielfach erforderlich, sich auf Zitate ausländischer Autoren zu stützen, denen es gelungen ist, sich nicht allgemein verfügbare Texte zugänglich zu machen. Allerdings muß damit gerechnet werden, daß etwaige politische, künstlerische oder wissenschaftliche Vorurteile dieser Autoren die Auswahl der von ihnen zitierten Texte beeinflusst haben. Im folgenden soll daher eine kurze kritische Übersicht über die bedeutendsten einschlägigen Werke gegeben werden.

Das erste umfassende Werk über die sowjetische Musikgeschichte und Musikpolitik stammt von Olkhovsky.³⁷ Der Autor emigrierte 1942 aus der Sowjetunion. Das Werk ist vom Antikommunismus geprägt, gibt aber vor allem für die Zwischenkriegszeit eine wertvolle Quelle ab.

Die orthodox-kommunistische Musikgeschichte des deutschsprachigen Raums ist die von Laux.³⁸ Dieses verhältnismäßig umfangreiche Werk ist zwar sehr einseitig, stellt aber

³⁶ Samuel Lipman, *Russian Wave*, in: *Commentary* 69 (1980), S. 68 ff.

³⁷ Siehe S. 336, Fußnote 9.

³⁸ Siehe S. 335, Fußnote 5.

gerade deshalb eine gute Momentaufnahme der zum Zeitpunkt seines Erscheinens (1958) herrschenden sowjetischen Kulturideologie dar.

Prieberg³⁹ und Schwarz⁴⁰ sind um Objektivität bemüht und umfassend (sie behandeln auch u. a. Musikerziehung und Konzertleben); sie schreiben auch über die nachstalinistische Periode. Da beide Autoren aber nur zu kurzen Studienaufenthalten in der Sowjetunion waren, enthalten die Werke viel Spekulationen. Das Tatsachenmaterial, das sie enthalten, ist aber immer noch reichhaltig und gut belegt; sie bilden daher die Hauptquellen für den 3. Abschnitt dieses Kapitels.

Eine wertvolle Quelle für die sowjetische Musik der zwanziger Jahre stellt das Werk von Gojowy⁴¹ dar. Wenn es sich auch in etwas einseitiger Weise mit der „neuen“ Musik beschäftigt, ist vieles darin im Zusammenhang mit den Begriffen des Sozialistischen Realismus und des Formalismus auch für die folgenden Jahrzehnte von Bedeutung.

Lipman⁴² versucht, dem Mangel an Originalmaterial dadurch abzuweichen, daß er aus den leichter zugänglichen Emigranten und Flüchtlingen im Westen auf die Gesamtheit des sowjetischen Musiklebens, insbesondere der neuesten Zeit, schließt. Es gelingt ihm, einige Lücken aufzufüllen.

Alle bisher angeführten Werke sind Versuche Außenstehender, die Situation des sowjetischen Musiklebens aus schriftlichen Quellen – im Falle von Lipman auch aus Interviews – auszuleuchten. Seit 1981 besitzen wir jedoch den Bericht eines persönlich Beteiligten in Form der Memoiren von Dmitrij Dmitrievič Šostakovič⁴³. Zwar werden nur eher willkürlich herausgegriffene Ereignisse aus dem sowjetischen Kulturleben subjektiv geschildert, doch sind auch zahlreiche bisher unbekannte oder nur vermutete Tatsachen angeführt. Ihre Glaubwürdigkeit scheint hoch, da nirgends ein Widerspruch zu älteren Quellen nachgewiesen werden kann und da auch emigrierte sowjetische Künstler, vor allem Mstislav Leopoldovič Rostropovič, ihre Richtigkeit bestätigen. Dr. Thomas Aigner

³⁹ Siehe S. 330, Fußnote 1.

⁴⁰ Siehe S. 345, Fußnote 24.

⁴¹ Siehe S. 334, Fußnote 4.

⁴² Siehe S. 349, Fußnote 36.

⁴³ Siehe S. 337, Fußnote 11.