

Dmitris Tanz auf dem Vulkan

Was ein neuentdecktes Schostakowitsch-Fragment
mit dem Scheitern einer Utopie zu tun hat

von Karlheinz Schiedel

*„Und wenn sie mir beide Hände abhacken,
werde ich mit Zähnen eine Feder halten
und weiter Musik schreiben.“*

Schostakowitsch 1936 in einem Brief
an seinen Freund Isaak Glikman

Welch entsetzlicher Plot für eine Oper! Da schwängert ein skrupelloser französischer Biologe eine Schimpansin mit seinem Sperma, die daraufhin einen Hybriden – halb Mensch, halb Affen – zur Welt bringt. Der Mischling – Orango genannt – entwickelt sich prächtig, ist nicht nur erstaunlich intelligent, sondern auch patriotisch, kämpft im Ersten Weltkrieg heldenhaft an vorderster Front, wird später ein gefeierter Journalist, steigt zum Zeitungs-Tycoon auf und verdient ein Vermögen an der Börse. Er besucht die UdSSR, beginnt Kommunismus und Arbeiterklasse mit brennendem Hass zu überziehen, heiratet nach Paris zurückgekehrt eine verführerische russische Emigrantin – und zack, schon wendet sich das Schicksal: Er wird zusehends affenähnlicher, vergewaltigt seine Halbschwester, verliert während der Weltwirtschaftskrise sein gesamtes Hab und Gut, landet in den Klauen eines Zirkusmanagers, der ihn schließlich in Moskau als Varietee-Attraktion präsentiert.

Was hier wie eine kafkaeske sowjetrussische Doktor-Frankenstein-Persiflage daherkommt, wäre 1932 ums Haar der offizielle Beitrag des altherwürdigen Moskauer Bolschoitheaters zur Feier des 15. Jahrestags der bolschewistischen Oktoberrevolution geworden. Alexej Tolstoi – ein entfernter Verwandter des großen russischen Romanciers und selbst Schöpfer vielgelesener historischer Romane – hatte gemeinsam mit seinem Assistenten Alexander Starchakow das Libretto geschrieben, die Musik sollte der junge Dmitri Schostakowitsch beisteuern. Der vielbeschäftigte Komponist macht sich begeistert ans Werk, lässt für einige Zeit die Arbeit an seiner Oper „Lady Macbeth von Mzensk“ ruhen und skizziert in Windeseile die Musik für den

vierzigminütigen Orango-Prolog. Doch dann ist Schluss. Urplötzlich. Warum aus dem ambitionierten Projekt nichts wurde, ist unbekannt. Ob den Bolschoi-Verantwortlichen die Sache zu heiß wurde, ob der Verbannungstod des russischen Biologen Iwanow im fernen Alma-Ata etwas damit zu tun hat, wer weiß. Fakt ist, dass sich hier Fiktion und Wirklichkeit auf geradezu groteske Weise vermischen. Eben jener Ilja Iwanowitsch Iwanow hatte nämlich Ende der zwanziger Jahre tatsächlich versucht, Schimpansen mit Menschen zu kreuzen. Zeitweise sogar mit Unterstützung des renommierten Institut Pasteur in Paris. Erst ein Drohbrief des Ku-Klux-Klan veranlasste die verschreckten französischen Forscher, die skurrile evolutionsbiologische Zusammenarbeit mit den sowjetischen Kollegen zu beenden. Iwanows Experimente misslangen, der glücklose Wissenschaftler fiel bei Stalin in Ungnade, wurde nach Kasachstan in die Verbannung geschickt, wo er wenig später starb.

Auch die Affenmenschen-Oper war gestorben. Schostakowitsch wandte sich wieder anderen Projekten zu. Ein 16-seitiger Klavierauszug des Orango-Prologs geriet bald in Vergessenheit und wurde erst im Jahr 2004 von der Musikwissenschaftlerin Olga Digonskaja in den Archiven des Moskauer Glinka-Museums wiederentdeckt. Anfang Dezember 2011 erlebte das von dem britischen Komponisten Gerard McBurney orchestrierte Schostakowitsch-Fragment in der Walt Disney Concert Hall durch die Los Angeles Philharmonic unter Esa-Pekka Salonen seine vielbeachtete Welturaufführung. Jetzt endlich liegt die Orango-Musik auf CD vor, zusammen mit einer Neueinspielung der schicksalsschweren 4. Sinfonie des großen Russen.

Obwohl zwischen der Entstehung beider Werke nicht einmal vier Jahre liegen, könnten sie unterschiedlicher kaum sein. Und das gilt für die musikalische Faktur ebenso wie für den inhaltlichen Gehalt der Komposition. Hier dieses jugendlich-übermütige Changieren zwischen Avantgarde und Unterhaltungsmusik, dort jener – wie es Schostakowitsch-Biograph Krzysztof Meyer einmal formulierte – nur schwer in Worte zu fassende tragische Ton, der künftig so viele Werke des gemäßregelten Komponisten durchwehen wird. Und erstmals – am Ende des zweiten Satzes – dieses staubtrockene Schlagwerkgeklapper, das im Spätwerk von Schostakowitsch für Todesnähe und Nichts-Sehnsucht stehen wird. Trotz dieser essentiellen Unterschiede macht die Gegenüberstellung beider Werke Sinn, führt sie doch nicht nur an die historische Bruchstelle in der Entwicklung der jungen Sowjetunion heran, sondern gibt dem Scheitern einer humanistisch-kommunistischen Utopie tönenden Ausdruck. Eine Utopie, die

den Menschen einst das Paradies auf Erden verhieß und sich dann in die autokratisch-tyrannische Fratze einer massenmörderischen Diktatur verwandelte.

1932, im Jahr der Entstehung des Orango-Fragments, ist das alles noch düstere Zukunftsmusik. Die Verwerfungen der Oktoberrevolution, das Grauen von Bürgerkrieg und Zwangskollektivierung sind vergessen oder doch zumindest verdrängt. Allenthalben herrscht Aufbruchstimmung, Optimismus, ein nachgerade fast kindlich-naiv anmutender Fortschrittsglaube. Auch viele westliche Intellektuelle und Kunstschaffende sind fasziniert von dem, was sich da im einstigen Zarenreich abspielt, halten die junge Sowjetunion für das politisch wie künstlerisch aufregendste Land dieser Tage. In den Lichtspielhäusern sorgen Filme von Sergei Eisenstein und Wsewolod Pudowkin für Furore oder die Arbeiten des Regisseur-Duos Kosinzew/Trauberg, die mit dem quirligen Künstlerkollektiv FEKS (Fabrik des exzentrischen Schauspielers) kooperieren. Wsewolod Meyerhold bastelt an einer radikal antirealistischen Bühnenkunst, seine Methode der Biomechanik übt großen Einfluss auf die Theaterästhetik Bertolt Brechts aus. In der Malerei halten Suprematismus und Konstruktivismus Einzug, während Symbolismus und Futurismus das literarische Gesicht des neuen Russland prägen. Es ist ein kreativ-eruptiver Tanz auf dem Vulkan, den Stalins Kulturbürokraten zwar schon kritisch beäugen, dessen Protagonisten sich aber – noch – einigermaßen unbehelligt, ungegänglich fühlen können. Doch die Zeichen mehren sich, dass die Zügel angezogen werden und sich die politische, gesellschaftliche und kulturelle Situation grundlegend verschlechtert.

Inmitten dieses brodelnden, dem Abgrund entgegentaumelnden Kunstbetriebs: Schostakowitsch, dessen Stern 1926 mit der Uraufführung seiner 1. Sinfonie kometenhaft aufgegangen war und der sich seither zum vielbeachteten Enfant terrible der sowjetrussischen Musikszene gemausert hat. Unvergessen der Skandal um seinen genialischen Opernerstling „Die Nase“ nach der Novelle von Nikolai Gogol, einer schrägtönend-beißenden Generalabrechnung mit Bürokratismus und Spießertum, den ein zeitgenössischer Kritiker für die „Handgranate eines Anarchisten“ hält. Oder seine experimentierfreudigen Sinfonien Nr. 2 und 3, deren den kommunistischen Götterhimmel verherrlichenden Schlussapothosen so gar nicht zu den vorangehenden neutönerischen Kunstfertigkeiten passen wollen.

Schostakowitsch komponiert in dieser Zeit wie ein Besessener: für die Ballett- und Musicalbühne, fürs Theater, für den Film – reine „Gebrauchsmusik“ wie er es selbst halb unzufrieden, halb rechtfertigend nennt. Musik mal satirisch-spitz, fast schon überdreht, mal walzer-selig-polkafröhlich, jene „neue Einfachheit“ erahnbar machend, die schon bald als offizielle Kunst doktrin dekretiert werden wird, dann wieder polyphon-vertrakt, die Grenzen der Tonalität auslotend – ein „stilistischer Flickenteppich“, wie später der Komponistenkollege und -konkurrent Serge Prokofiew mit spöttelndem Unterton urteilt. Die Kritik des Musikwissenschaftlers Iwan Sollertinski wiegt allerdings bedeutend schwerer, der in der Musik seines Freundes einen zunehmenden Hang zum Schematismus bemängelt. Und damit auf die häufig geübte Praxis anspielt, ganze Nummern oder Abschnitte von einer Komposition auf die andere eins zu eins zu übertragen. Auch die Orango-Musik ist nicht frei von diesem – positiv ausgedrückt – ziemlich ökonomischen Hantieren mit dem musikalischen Material. Schostakowitsch-Kenner werden leicht ganze Passagen aus dem Bolzen-Ballett (beispielsweise die reichlich respektlose Tschaikowski-Verballhornung in der Ouvertüre) oder aus der Musikrevue „Der bedingt Ermordete“ wiedererkennen. Schostakowitsch muss gespürt haben, dass er sich in einer schöpferischen Sackgasse befindet und wendet sich mit der Arbeit an seiner großen Oper „Lady Macbeth von Mzensk“ endlich wieder ernsthafteren Dingen zu. Welch böse Ironie des Schicksals, dass ihm ausgerechnet dieser künstlerische Befreiungsschlag fast das Genick brechen wird.

Zunächst scheint alles gut zu gehen. Als die „Lady Macbeth“ Ende Januar 1934 nahezu zeitgleich in Leningrad und in Moskau uraufgeführt wird, ist der Erfolg sensationell. Das Publikum überschüttet die Ausführenden und den Komponisten mit Ovationen, die Kritik ist völlig aus dem Häuschen. Schon bald wird offiziell verkündet: „Die Geschichte der sowjetischen Oper hat mit der Premiere von Lady Macbeth begonnen“. Mehr als zwei Jahre lang hält sich das Stück ununterbrochen auf den Spielplänen, ausländische Bühnen reißen sich um Aufführungsrechte. Dem damaligen Zürcher Stadttheater kommt das Verdienst zu, den Geniestreich des jungen Russen, als eines der ersten Häuser außerhalb seines Heimatlandes inszeniert zu haben. Doch was für einen Stellenwert, was für eine Bedeutung hat schon der grandiose Erfolg des fiktiven Dramas um eine frustrierte, sexuell unterdrückte Kaufmannsfrau im Zarenreich des 19. Jahrhunderts angesichts der realen Tragödie des russischen Volkes, die sich mittlerweile auf der Bühne einer gnadenlosen Wirklichkeit vollzieht?

Nach der höchstwahrscheinlich von ihm selbst angeordneten Ermordung des populären Leningrader Revolutionsführers Sergei Kirow am 1. Dezember 1934 entfesselt Stalin im Kampf um die absolute Macht einen Terror ungeahnten Ausmaßes. Allein in Leningrad werden innerhalb weniger Wochen 30 000 bis 40 000 Menschen verhaftet. Doch das ist nur der Anfang: In den nachfolgenden Jahren der „stalinistischen Säuberungen“ (was für ein zynischer Euphemismus!) werden Millionen unschuldiger Menschen umgebracht. Auch vor der rührigen Kunstszene, vor der verhassten Intelligenzija macht der Furor des kommunistischen Diktators nicht Halt. Reputation zählt wenig. Ein einst so gefeierter Dichter wie Ossip Mandelstam steht genauso auf den Todeslisten wie der große Wsewolod Meyerhold. Andere haben mehr Glück: Alexej Tolstoi, der Orango-Librettist, macht Karriere an der Spitze des sowjetischen Schriftstellerverbandes, sein Adlatus Starchakow hingegen wird erschossen. Der rote Tyrann liebt es, Katz und Maus zu spielen. Auch Schostakowitsch findet sich bald in seinen Fängen wieder.

Am 26. Januar 1936 besucht Stalin zusammen mit Molotow und anderen Kreml-Größen eine Aufführung der „Lady Macbeth“ im Bolschoi. Die noch immer hoch bejubelte Oper missfällt ihm, schon vor dem letzten Akt verlässt er mit seiner Entourage das Theater. Drei Tage später veröffentlicht das Parteiorgan „Prawda“ den vermutlich von Stalin selbst verfassten oder diktierten Artikel „Chaos statt Musik“ mit wütenden Angriffen auf den Komponisten und sein Werk. Von „disharmonischen, chaotischen Tönen“ ist da die Rede, von „Krachen, Knirschen und Gekreisch“, von „Kakophonie“ und „linker Kunst“, „linkem Chaos“, von „kleinbürgerlichen und unfruchtbaren formalistischen Versuchen“, „vulgärem Naturalismus“, alles sei „grob, primitiv und trivial“, diese „degenerierte, grelle und neurasthenische Musik (schmeichele) dem Geschmack der bürgerlichen Hörschaft“ und so weiter, und so fort. Die Schimpfkanonade gipfelt schließlich in einer unverhohlenen Drohung: „Dieses Spiel kann aber böse enden“.

Schostakowitsch ist erledigt. Die „Lady Macbeth“ verschwindet für Jahrzehnte von den sowjetischen Bühnen, Kritiker, die das Werk zuvor in höchsten Tönen gelobt haben, tun jetzt öffentlich Abbitte und beteiligen sich an dem einsetzenden Kesseltreiben gegen den Komponisten. Selbst enge Freunde wenden sich von ihm ab. Alles wartet förmlich auf das angedrohte „böse Ende“. Schostakowitsch selbst rechnet fest mit seiner bevorstehenden Verhaftung,

schläft monatelang nur vollständig bekleidet, will seinen Häschern wenigstens mit einem Rest menschlicher Würde entgegentreten. Bewundernswert, dass er in dieser Atmosphäre völliger Verzweiflung und Todesangst noch Kraft zum Komponieren seiner 4. Sinfonie findet. Obwohl die Proben zur Uraufführung des in jeder Hinsicht gigantischen Werkes bereits vorangeschritten waren, wird es auf Druck von Stalins Kulturschergen zurückgezogen und verschwindet in den Archiven. Erst 25 Jahre später, am 30. Dezember 1961, wird die gleichsam aus der Zeit gefallene Jahrhundertsinfonie in Moskau zum ersten Mal vor einem ergriffenen Publikum gespielt.

Schostakowitsch hat die Vierte einmal als sein „kompositorisches Credo“ bezeichnet. In der Tat hat Vieles in dem mehr als einstündigen Werk bekenntnishaften Charakter. Die Musik kann aber genauso gut als Ton gewordenes Zeugnis der dramatischen und schicksalhaften Geschehnisse und Entwicklungen in den Jahren der frühen Sowjetunion verstanden werden. Und als Mahnmal für die millionenfachen Opfer der stalinistischen Barbarei. Der gewaltige erste Satz mit seiner riesenhaften, 476 Takte umfassenden Exposition, seiner vorwärtsdrängenden Flut musikalischer Ideen, dem furiosen Presto fugato der Streicher, das in einem fast schon clusterhaften Brausen des gesamten Orchesters kulminiert, all das atmet förmlich den revolutionären Geist dieser Zeit mit all ihren Hoffnungen, Wirrnissen und Schrecken. Der zweite Satz verspricht einen kurzen Moment des Innehaltens. Doch die Ruhe ist trügerisch, der Frieden brüchig. Der dritte Satz führt nach einem mahlerhaften Trauermarsch noch einmal in die Welt der Orango-Musik, mäandert zwischen leichtfüßigen Walzern und ausgelassenen Galopps ehe die musikalische Entwicklung abrupt abbricht.

Was dann mit einer krachenden Abfolge von Paukenschlägen hereinbricht ist alles, nur keine hochjubelnde Apotheose mehr, eher ein Blitze schlagendes, tobendes Donnerwetter olympisch-apokalyptischen Ausmaßes, ein herrisch-lautes Dazwischenfahren, keinen Widerspruch duldend, alles niedertrampelnd – Musik von beklemmender, verstörender Brutalität. Was bleibt, ist ein atemlos-pulsierendes, den flachen Herzschlag der völlig verängstigten Kreatur imaginierendes Verklingen, eine tiefschwarze Szenerie der Verwüstung und Trostlosigkeit, das ferne Grollen auf- und abziehenden Unheils, das fragende, unbeantwortbare und endlich im hellstmöglichen Ton verstummende Geläute der Celesta...

Eine musikalische Antizipation kommender Katastrophen, die die Menschen auch heute noch erreicht und zutiefst betroffen macht.

– Literatur: „Volksfeind Dmitri Schostakowitsch“ Eine Dokumentation der öffentlichen Angriffe gegen den Komponisten in der ehemaligen Sowjetunion. Verlag Ernst Kuhn, Berlin 1997

– CD: Schostakowitsch, Orango, Prologue (World Premiere Recording), Symphonie Nr. 4, Los Angeles Philharmonic, Esa-Pekka Salonen, Deutsche Grammophon (Universal)

