

„Ach, das ist gut. Ich mag es. Das reduziert die Fettschicht.“

Der junge Schostakowitsch und die Politik in seinen Briefen an Iwan Sollertinski
Von Bernd Feuchtner

So viel wie Richard Wagner hat er nicht geschrieben, aber es gibt doch eine erhebliche Menge an Artikeln, Reden, Interviews und Briefen von Dimitri Schostakowitsch, in denen er sich zu seinen Werken und allen möglichen anderen (kultur-)politischen Fragen äußert. Eine Auswahl davon war 1983 in der DDR erschienen.¹ Im Westen hat man sie für bare Münze genommen – bis zu jenem Tag im Jahr 1979 als, vier Jahre nach dem Tod des Komponisten, in den USA das Buch *Testimony* erschien, in dem Solomon Wolkow angebliche Memoiren von Schostakowitsch veröffentlichte. Das Dementi aus Moskau kam umgehend: *Testimony* sei eine Fälschung.

Noch heute gibt es Menschen, die sich vom Streit über die Frage nach Echtheit oder Fälschung von *Testimony* etwas versprechen. Das ist ein Streit um Buchstaben, während uns doch die Musik interessiert. In den angelsächsischen Ländern löste das Erscheinen von *Testimony* einen vierzigjährigen Krieg aus, die „Shostakovich Wars“². Bisher fanden sie keinen Widerhall in der deutschsprachigen Forschung. Nur die FAZ versucht sich immer mal wieder in den Spuren von Richard Taruskis Behauptung, Schostakowitsch sei der loyalste Sohn Sowjetruslands gewesen.³ Am 18. Juni 2022 schrieb Jan Brachmann in seiner Besprechung der Kentridge-Verfilmung der Zehnten Sinfonie in Luzern:

Es sind Bilder futuristischer Euphorie, die für jene Revolutionsbegeisterung stehen, von der sich auch Künstler wie Majakowski und Schostakowitsch haben mitreißen lassen – ganz anders als ihre Gegenspieler Sergej Rachmaninow und Iwan Bunin, die von Anfang an überzeugt gewesen waren, dass es sich 1917 nicht um eine Volkserhebung handelte, sondern um den Putsch einer staatsterroristischen Junta aus Mördern, Räufern und Banditen.

Schostakowitsch und Majakowski waren von der Legitimität dieser Revolution überzeugt, Schostakowitsch blieb es bis an sein Lebensende. Und wer die Zeugnisse aus seiner Frühzeit kennt, weiß, dass er sich in der Pose des intellektuellen Scharfschützen bei der Treibjagd auf bourgeoise Spießler durchaus gefallen hatte. Seine Begeisterung für den Bolschewismus war ebenso ehrlich wie sein Erschrecken vor der Brutalität des stalinistischen Terrors. Es zählt zu den Stärken von Kentridges Film, dass er, symbolisch verdichtet, beides einfängt und keine reine Dissidentengeschichte auftischt. Wenn am Ende Stalin wie in einem russischen Roulette seine Rivalen und Gefährten wahllos abknallt, steht eben Schostakowitsch mit der roten Fahne in der Hand dabei und macht die Musik dazu: als des Schlächters Kapellmeister, der aus eigener Todesangst wie aus Loyalität einer angeblich guten Idee gegenüber nicht anders kann, als mitzutun.

Welche „Zeugnisse aus Schostakowitschs Frühzeit“ kennt Brachmann, die wir nicht kennen? *Testimony* (oder *Zeugenaussage*, wie die deutsche Ausgabe hieß) gab immerhin der westlichen Musikwissenschaft und Musikkritik den Anstoß, sich überhaupt einmal mit diesem Komponisten zu beschäftigen. Dass seine Sinfonien in den Konzertsälen erfolgreich waren,

¹ Dmitri Schostakowitsch: Erfahrungen. Aufsätze, Erinnerungen, Reden, Diskussionsbeiträge, Interviews, Briefe. Herausgegeben von Christoph Hellmundt und Krzysztof Meyer. Reclam Leipzig 1983

² Die erweiterte Auflage von *Shostakovich Reconsidered*, Written and Edited by Allan B. Ho and Dmitry Feofanov, Toccata Press 1998, erschien 2011 mit einem Panzer auf dem Cover unter dem Titel *The Shostakovich Wars*

³ Richard Taruskin: *Defining Russia musically: historical and hermeneutical essays* Princeton University Press, 2000, S. 505

hatte man hingenommen, doch als „Oberhaupt der sowjetischen Komponistenschule“, als Mitglied des Obersten Sowjet und als Sekretär des Russischen Komponistenverbandes hatte man seine Werke in der Schublade „Sozialistischer Realismus“ abgelegt: schlechte Musik!

Wer wollte, hatte aber schon 1978 die Moskauer Produktion der *Nase* bei der Tournee der Moskauer Kammeroper sehen können. Das war entschieden kein schlechtes Stück, sondern lag durchaus auf der Höhe etwa der frühen Hindemith-Sachen, die damals wiederentdeckt wurden – wenn es nicht sogar wesentlich innovativer war. Die Inszenierung von Boris Pokrowsky mit ihren improvisierenden Elementen wurde dem Werk vollständig gerecht. Das Publikum erkannte und genoss den satirischen Charakter der *Nase*, auch dank der Klang- und Stimmefekte, die der Komponist sich ausgedacht hatte.

Man darf nicht vergessen, dass *Die Nase* von einem Zwanzigjährigen konzipiert wurde. Auch bei der Vollendung am 24. Juni 1928 war Schostakowitsch noch nicht 22. Am 20. Juli 1928 schrieb er an seinen Freund Iwan Sollertinski: „Lieber Iwan Iwanowitsch. Gerade hat mich jemand von der Roten Zeitung am Abend angerufen mit der Bitte, eine kurze Notiz zur *Nase* für die Sparte „Premieren der kommenden Saison“ zu schreiben. Ich wäre Dir sehr verbunden, wenn Du Zeit finden könntest, heute bei mir vorbeizuschauen, weil die Notiz bereits morgen in der Redaktion vorliegen soll, damit ich Dir vorlesen kann, was ich geschrieben habe.“

Schostakowitsch war kein Schriftsteller, sondern Komponist, wie er immer wieder betont hat. Sollertinski hingegen war ein Meister des Wortes. Die Frage war nicht nur, wie das neuartige Opernwerk anzukündigen sei, sondern auch, mit welchen Formulierungen es inmitten der kulturpolitischen Kämpfe positioniert werden sollte. Wie weit war der junge Schostakowitsch überhaupt orientiert über diese Entwicklungen? In welcher Atmosphäre lebte er?

Bei der Oktoberrevolution war er gerade 11 Jahre alt geworden. Seinen Schülern erzählte er später gerne, er sei am 16. April 1917 bei der Ankunft Lenins am Finnischen Bahnhof in Petrograd dabei gewesen – was manche Experten für ziemlich unwahrscheinlich halten.⁴ Andererseits hielt Schostakowitschs Schwester Soja seine Anwesenheit bei Lenins großer Rede für wahr:

Die Schidlowskaja-Schule war nicht weit weg von der finnischen Brücke. Als die Revolution begann und Lenin am Finnischen Bahnhof ankam, rannte ein ganzer Trupp Jungens dorthin. Mitja kam voller Begeisterung nachhause und erzählte, er habe Lenin gesehen. Nun, er war damals ein Junge von zehn Jahren. Ich erinnere mich, dass Vater nach der Februar-Revolution nachhause kam und rief: „Kinder! Freiheit!“ Und Mutter wurde ärgerlich.⁵

Schostakowitschs Tante Nadeschda Galli-Schohat berichtete von einer großen Trauer-Prozession für Opfer der Februar-Revolution in Petrograd:

Die Schostakowitsch-Familie stand dort in der Menge und die Kinder waren auf einen eisernen Zaun geklettert, der einen alten Friedhof umschloss. Die traurige Atmosphäre des Trauergesangs erfüllte ihre Herzen mit Schmerz und Stolz. Als die Familie am Abend ermüdet zurückgekehrt war, ging Mitja zum Klavier und spielte längere Zeit still vor sich hin; er mochte über einen tragischen Zwischenfall nachgedacht haben, den er ein paar Tage zuvor miterlebt hatte und der bei ihm einen tiefen Eindruck hinterlassen hatte – die brutale Tötung eines kleinen Jungen durch einen Polizisten. Dann spielte er ihnen das Stück vor, das er gerade komponiert hatte, seinen *Trauermarsch für die Opfer der Revolution*. Zusammen mit seiner

⁴ Boris Lossky: New Facts about Shostakovich. In: *Russkaya Mysl'*, no. 3771, 24.4.1989, Paris. Zitiert nach Elizabeth Wilson: *Shostakovich. A Life Remembered*, 2. Auflage London 2006, S. 25

⁵ Soja Schostakowitsch: Interview mit EW. Elizabeth Wilson, S. 9 (deutsch von bf)

Hymne an die Freiheit wurde er immer darum gebeten, diesen zu spielen, wenn Besuch kam.⁶

Der spätere Kunsthistoriker Boris Lossky ging in die gleichen Schulen wie Schostakowitsch. Obwohl er ein Jahr älter war, freundeten sich die beiden 1916 an:

Wenig später traf ich denselben Jungen in der Aula des Stoyunina-Gymnasiums. Es war bei einem der jährlichen Klassenkonzerte, und an diesem Abend war die 3. Klasse dran. Unter den Spielern war Musja (Marija) Schostakowitsch, die ältere Schwester dieses interessanten Jungen. Später hörte ich im Januar 1918 in eben diesem Saal eine der ersten Kompositionen von Musjas Bruder. Anlass war eine Trauerfeier zur Erinnerung an jene, die bei der Demonstration gegen die Auflösung der Verfassungsgebenden Versammlung ermordet worden waren, unter ihnen Fjodor Kokoschkin und Schingarow, die bestialisch abgeschlachtet worden waren. Die Feier im Gymnasium meiner Großmutter wurde von Lehrern und Schülern gleichermaßen besucht. Musja brachte ihren Bruder Mitja mit, und er spielte seine jüngste Komposition, den *Trauermarsch für die Opfer der Revolution*.

(...)

Ich erinnere mich an die Namen aller Klassenkameraden von Mitja. Unter ihnen war George Pozner, der kürzlich in Paris verstarb und als Ägyptologe berühmt geworden war. Dann waren da zwei Cousins von einer gewissen Bekanntheit, Schura Rosenfeld und einer der Bronstein-Jungen – in anderen Worten die Söhne der bolschewistischen Führer Leo Kamenew und Leo Trotzki. Mitja stand mit ihnen nicht auf freundschaftlichem Fuß, vor allem nicht mit letzterem. Während Trotzkis Aufstieg zur Macht im Frühling 1918 zeigte Mitja keinerlei Sympathie für das „herrschende Regime“, und ich kann bestätigen, dass das bis 1922 so blieb. Gleb, der jüngere Sohn Alexander Kerenskis, lernte in einer Klasse unter Mitja. (...) In seiner eigenen Klasse war der ältere Kerenski-Sohn Oleg und der ältere Pozner-Sohn Wowa, der Dichter wurde und nach seiner Emigration nach Frankreich als französischer kommunistischer Schriftsteller bekannt wurde. Unter der alten zaristischen Herrschaft drückte dieser seine revolutionären Sympathien durch den inspirierten Vortrag der *Marseillaise* aus, was nur toleriert wurde, weil Frankreich im Krieg unser Alliiertes war. All dies gibt einen Eindruck von der Atmosphäre an der Schidlowskaja-Schule mit ihrem intellektuellen Anstrich.⁷

Schostakowitschs Schwiegersohn Jewgeni Tschukowsky berichtete später, dieser habe gelegentlich von Ereignissen jener Zeit gesprochen. Elizabeth Wilson referiert Tschukowsky so: „Beispielsweise wurden in den Jahren nach der Revolution die Namen von „Volksfeinden“ dort plakatiert, wo man sonst die Theaterprogramme ankündigte. Die Namen waren in alphabetischer Reihenfolge aufgeführt. Die Liste dieser kalkulierten Morde war erschreckend. Die Liste mit dem Buchstaben A hatte meist nur noch Platz für den Buchstaben B.“ Wilson fährt dann fort:

Die turbulenten Ereignisse von 1917 müssen auf einen empfindsamen Zehnjährigen Eindruck gemacht haben. Falls der junge Mitja wirklich die Ankunft Lenins miterlebte, war er höchstwahrscheinlich von seinem bolschewistischen Onkel Maxim Kostrykin zum Finnischen Bahnhof mitgenommen worden. (Oft wird gesagt, der Sohn des Komponisten sei nach diesem Onkel benannt worden, obgleich Maxim Schostakowitsch dies in einem Interview mit EW verneinte.) Kostrykin hatte wegen seiner Teilnahme am Aufstand von 1905 Verhaftung und Exil erlitten. Er floh dann aus Sibirien und kehrte nach St. Petersburg zurück, um unter dem Namen Sokownitzky sein Studium zu beenden. Dabei wurde ihm in den Jahren vor der Revolution in der Wohnung der Schostakowitschs Unterschlupf gewährt. Kostrykins

⁶ Zitiert nach Elizabeth Wilson, S. 23 (deutsch von bf)

⁷ Zitiert nach Elizabeth Wilson, S. 16f (deutsch von bf)

Familie lebte in Moskau, und während seiner Studienjahre besuchte Schostakowitsch sie dort häufig. Wie so viele alte Bolschewiken wurde Maxim Kostrykin 1937 verhaftet und verschwand.⁸

Welches Einzelereignis nun wirklich stattfand und welches nicht, welcher Quelle mehr und welcher weniger zu trauen ist: Dimitri Schostakowitsch wuchs in einer demokratisch gesinnten Familie auf, die sich wie die meisten russischen Intellektuellen nach der Revolution erleichtert fühlte, denn die Zustände unter dem Zarismus waren unhaltbar. Wie die Soldaten, Matrosen, Arbeiter und Bauern hatten sie den Krieg satt, doch auch nach der Februar-Revolution 1917 und der Ausrufung der Republik im September ging es nicht voran, die Kerenski-Regierung beendete den Krieg nicht. Das machte es einer winzigen, aber gut vorbereiteten und entschlossenen Minderheit möglich, sich an die Macht zu putschen.

Schostakowitschs jüngere Schwester Soja war anfangs eine begeisterte Anhängerin der Bolschewiki. Die Eltern hatten mit den Narodniki sympathisiert, den Volkstümlern, deren vordringliches Ziel die Bildung einer bäuerlichen Demokratie als russischer Weg zum Sozialismus war.⁹ Keiner von ihnen konnte ahnen, was folgen würde. Die belesene Familie kannte vermutlich Karl Kautskys Versprechen für die Folgen der Revolution der Arbeiter: „...So dürfen wir erwarten, dass ein Reich der Kraft und Schönheit entstehen wird, das würdig ist der Ideale unserer tiefsten und edelsten Denker.“¹⁰ Oder wie eine progressive Adlige später sagen sollte: „Wir dachten, der Reichtum würde verteilt und nicht der Mangel.“

Wenn ein System zusammenfällt, haben neue Ideen Konjunktur. Nicht anders war das Christentum im untergehenden Römischen Reich in eine Lücke gestoßen und zur Staatsreligion geworden – damit war seine Bindung an die Macht und seine Funktion als Ideologie der Macht etabliert. Und nun stieß der Marxismus, der ebenfalls als soziale Utopie begonnen hatte, in die Lücke, die die zusammenbrechende Alleinherrschaft des Zaren aufriss, und wurde Staatsreligion.

Viele der avantgardistischen Künstler empfanden die Oktoberrevolution als befreiend. Der Dichter Wladimir Majakowski wurde ihr Propagandist. Als er Sergej Prokofjew in Petrograd traf schenkte er ihm ein Exemplar von Tolstois *Krieg und Frieden* mit der Widmung: „Dem Vorsitzenden der Musiksektion des Erdballs vom Vorsitzenden der Dichtersektion des Erdballs, Prokofjew von Majakowski.“¹¹ Majakowski war nicht der Einzige, der sich für kommandoberechtigt hielt: Alle Künstlergruppen glaubten, sie hätten die richtige Lösung für die zukünftige Kunst. Ob sie autonom, proletarisch, demokratisch, marxistisch sein sollte, darüber gab es Dauerstreit, den das Volkskommissariat für Bildung unter Anatol Lunatscharski in Bahnen zu lenken versuchte. Diese komplexen Vorgänge sind in der Literatur vielfältig aufgearbeitet worden. Für eine Majakowski-Unterstützung bekam Lunatscharski übrigens einen Rüffel: „Schämen Sie sich nicht, für die Herausgabe von Majakowskis *150 Millionen* in 5000 Exemplaren zu stimmen? Unsinn, dumm, erblöd und präntiös. Meiner Meinung nach soll man von solchen Sachen nur 1 von 10 drucken und dann nicht mehr als 1500 Ex. für Bibliotheken und wunderliche Käuze. Und Lunatscharski verdient Prügel wegen Futurismus. Lenin.“¹²

Schostakowitsch selbst hatte aber erst einmal andere Probleme. Seine erste Autobiographie schrieb er 1927 als knapp 21-Jähriger und konzentrierte dabei sich auf die musikalische Entwicklung. Dann schreibt er:

Im Februar 1922 starb mein Vater. Damals war meine Familie in einer sehr schwierigen materiellen Lage; es kam hinzu, dass bei mir Anfang 1923 eine

⁸ Elizabeth Wilson, S. 23f

⁹ Krzysztof Meyer: Dimitri Schostakowitsch. Bergisch-Gladbach 1995, Tb Mainz 1998, S. 22

¹⁰ Karls Kautsky: Die soziale Revolution. Berlin 1902

¹¹ Sergej Prokofjew. Leipzig 1965, S. 148

¹² Lenin: Briefe, Band 7. S. 180f

Tuberkulose der Bronchial- und Lymphdrüsen ausbrach. Die Ärzte hielten es für notwendig, mich zur Kur auf die Krim zu schicken. Nach der Rückkehr von der Krim hatte ich Schulden abzuzahlen. Ende 1923 musste ich im Kino anfangen. (...) Der Dienst im Kino paralyisierte mein Schaffen. Zum Komponieren kam ich damals nicht, und erst, als ich das Kino vollständig aufgegeben hatte, konnte ich wieder arbeiten. Anfang 1925 wurden vom Mussektor¹³ meine *Drei fantastischen Tänze*, zwei Stücke für Streichoktett und die Sinfonie zum Druck angenommen. Die Sinfonie wurde in der Leningrader Philharmonie am 12. Mai 1926 unter Leitung von Nikolai Malko uraufgeführt. Im Herbst 1925 wurde ich als Aspirant an der Abteilung Komposition des Leningrader Staatlichen Konservatoriums bestätigt. (...) Ende März erhielt ich vom Mussektor den Auftrag, ein sinfonisches Werk zum 10. Jahrestag der Oktoberrevolution zu schreiben. Ich komponierte die *Sinfonische Widmung an den Oktober*.¹⁴

Was er nicht erwähnt, sind die Klaviersonate von 1926 und die zehn *Aphorismen* für Klavier op. 13, die 1927 entstanden waren und bei aller Kürze die Tiefe der Schostakowitsch-Musikwelt offenbaren. 1927 war aber auch schon das Jahr, in dem es Stalin gelang, seine Konkurrenten aus der Partei hinauszuerwerfen, was ihm der 15. Parteitag im Dezember bestätigte. Bis Ende 1929 sollte Stalin sich als Alleinherrscher fest installiert haben, aber auch das konnte noch niemand überschauen. Schostakowitsch freute sich da lieber über seinen neuen Freund Iwan Sollertinski. Die beiden hatten sich 1927 angefreundet und hingen fortan wie die Kletten aneinander. Wenn sie sich nicht sehen konnten, schrieben sie sich Briefe. War er auf Reisen, schilderte er dem Freund ausführlich seine Eindrücke, einschließlich seiner amourösen Abenteuer. War er nicht auf Reisen, schrieben sie natürlich nicht, sondern sahen sich täglich. Da Schostakowitsch an ihn gerichtete Briefe grundsätzlich wegwarf, sind nur seine Postkarten und Briefe an Sollertinski erhalten. 2006 wurden sie in Russland veröffentlicht und 2021 erschienen sie in deutscher Übersetzung.¹⁵

Sie sind einzigartig, da sie völlig unverstellt und noch ohne Maske einen unbekümmerten Zwanzigjährigen zeigen, der sich seiner Sache sehr sicher ist. Hier bekommen wir einen authentischen Eindruck davon, was der junge Schostakowitsch wirklich dachte und wie er sich durch die Zeit lavierte. Das sind „Zeugnisse aus Schostakowitschs Frühzeit“, die zählen. Wenn man allerdings die Groteske und den Sarkasmus in Schostakowitschs Musik nicht versteht, wird man auch diese Briefe nicht verstehen.

Der vier Jahre ältere Sollertinski war sich seiner Sache genauso sicher. Er war der neue Star der Petersburger Musikszene: ein brillanter Musikschriftsteller und Dramaturg. Im August 1927 schrieb Schostakowitsch an ihn:

Über Deine Postkarte habe ich mich außerordentlich gefreut. Du hast auf so wenig Platz so viele wichtige Überlegungen und Scharfsinnigkeiten untergebracht, dass es wirklich verblüfft. Ich habe Dir nicht geschrieben, denn ich war schlechter Laune, weil der Mussektor mir erst gestern 500 Rub. für meine loyalen Gefühle hat zukommen lassen. Daraufhin besserte sich meine Stimmung, und ich beschloss, Dir zu schreiben. Morgen fahre ich nach Moskau. Der Mussektor hat mich per Telegramm zur Präsentation meiner revolutionären Musik einbestellt. Wenn ich zurück bin, berichte ich näher von den Abenteuern meines Sommers. Jüngst erhielt ich einen Brief von Malko, in dem er mir ankündigt, dass es zwischen ihm und mir bald zum Bruch kommen wird und mich, ganz wie Chamberlain, dafür verantwortlich macht. „Die Nase“ wächst. (...) (Brief 2)

¹³ Musikabteilung des Staatsverlages

¹⁴ Schostakowitsch: Erfahrungen. S. 17f

¹⁵ Dmitri Schostakowitsch: Briefe an Iwan Sollertinski. Herausgegeben von Dmitri Sollertinski und Ljudmila Kownazkaja, deutsch von Ursula Keller. Hofheim/Ts. 2021

Bei der „revolutionären Musik“ und den „loyalen Gefühlen“ – typisch ironischen Bezeichnungen – ging es um die 2. Sinfonie *Widmung an den Oktober*. Brisanter ist der Wink mit Chamberlain: Der britische Staatsmann Austin Chamberlain (1863–1937) war 1927 einer der Initiatoren des Abbruchs der diplomatischen Beziehungen zur UdSSR, auf den Stalin mit der ersten öffentlichen Erschießung von 20 Vertretern aus Partei und Intelligentsia am 9. Juni 1927 in Moskau reagierte. Sie wurden in den sowjetischen Tageszeitungen vom 10. Juni namentlich und mit ihren vermeintlichen Verbrechen (Spionage für England etc.) bekanntgegeben. Nur zwei Monate später bezieht sich Schostakowitsch hier auf dieses brutale Vorgehen der Regierung Stalins, das die russische Intelligentsia erschütterte, und wendet es hier sarkastisch auf den Dirigenten Malko an.

„Die Nase“ wächst, zeigt an, dass Schostakowitsch einen Monat zuvor mit der Komposition seiner ersten Oper begonnen hatte und seinen Freund darüber auf dem Laufenden hielt. Am 10.1. schreibt er:

Ich habe Dir nicht geschrieben, weil es mir erst jetzt langsam wieder etwas besser geht. Das große Heimweh nach Leningrad ist immer noch nicht überwunden. Einzig der Umstand, dass ich hier gut arbeiten kann, macht es mir leichter. Mit der *Nase* bin ich ein großes Stück vorangekommen. Morgen trete ich meine Arbeit am Theater an. Was wird das nur werden? Von meiner Symphonie hat Dir sicherlich N. A. Malko bereits erzählt oder wird es noch tun. Vor dem Konzert ereignete sich ein amüsantes Vorkommnis, das bezeichnend ist für „meinen Freund“ M[jichail]. W[ladimirowitsch]. Kwadri. Von diesem Vorkommnis berichtete mir gestern ein Bekannter. (Brief 3)

Schostakowitsch hatte den Auftrag angenommen, für das Meyerhold-Theater in Moskau die Musik zu Majakowskis *Die Wanze* zu schreiben. Dazu löste er seinen Freund Arnstam bei der Leitung der Musikabteilung des Meyerhold-Theaters ab und wohnte auch bei diesem legendären Theatermann – was eine Menge lustiger und weniger lustiger Verwicklungen nach sich zog. Vor allem aber eine gute Kenntnis des aktuellen Theaters:

Ich gehe oft ins Theater. Außer allen Meyerhold-Inszenierungen habe ich *Der Panzerzug* und *Die Tage der Turbins* im Künstlertheater *Der Durchbruch* im Studio des Wachtangow-Theaters, *Tag und Nacht* im Kammertheater und vieles andere gesehen. Besonders beeindruckt hat mich die Schauspieltruppe des Künstlertheaters – einer besser als der andere. *Tag und Nacht*¹⁶ ist eine sehr heitere Operette und sehr gut inszeniert. Aber an einer Stelle wurde mir leicht übel von diesem unfassbaren Ästhetizismus. Grün leuchtende Laternen, blaues Licht, Frauen in kurzen Röcken und bunten Hosen. Furchtbar, wie „schön“ das war. *Der Panzerzug*¹⁷ ist als Stück sehr gelungen, ungeachtet dessen, dass dort Katschalow mitspielt (Steh auf, Volk, und kämpfe für die Freiheit – gib Frau und Mutter hin. Die Freiheit für uns Bauern erkämpfen wir mit eigenem Fleisch. Hej, Petrucha! Schau, hat sich da nicht ein Bourgeois in den Büschen versteckt?). Und das alles vollkommen überzogen betont, um den Stil der romantisierten Bauern der Russ.-Révolution darzustellen. *Der Durchbruch*¹⁸ ist ein so schlechtes Stück, dass ich mich während der ganzen Aufführung geschämt habe. In den *Tagen der Turbins*¹⁹ gibt es derart wahrhaft tragische Momente, dass im Saal manchmal laut geweint wurde. All das jedoch

¹⁶ *Der Tag und die Nacht* – eine Operette von Charles Lecocq. Die Premiere mit dem Text von B. S. Mass im Moskauer Staatlichen Kammertheater war am 18. Dezember 1926. Regisseur war Alexander Tairow, die Ausstatter waren W.A. und G.A. Stenberg, Choreograph der Tänze war N. A. Glan, Dirigent A. K. Medtner.

¹⁷ *Panzerzug 14–69* – Theaterstück von Wsewolod Wjatscheslawowitsch Iwanow. Die Premiere im MChAT (Moskowskij Chudoschestwennyj akademitscheskij teatr, dt.: Moskauer Akademisches Künstlertheater) war am 8. November 1927, Regisseur I. Ja. Sudakow, Ausstatter W. A. Simow.

¹⁸ *Der Durchbruch* – Theaterstück von Boris Andreewitsch Lawrenjow. Die Premiere im Staatlichen Akademischen Wachtangow-Theater war am 9. November 1927, Regisseur war A. D. Popow, Ausstatter N. P. Akimow.

¹⁹ *Die Tage der Turbins* – Theaterstück von Michail Bulgakow. Die Premiere im MChAT war am 5. Oktober 1926, Regisseur I. Ja. Sudakow, der Ausstatter N. P. Uljanow, Musikauswahl von B. L. Israljewski.

verdorben durch den letzten Akt mit dem offiziellen Ende. Den stärksten Eindruck hat aber *Der Revisor*²⁰ im Theater von Meyerhold auf mich gemacht. Bei diesem Aufenthalt habe ich ihn 3 Mal gesehen, insgesamt 7 Mal. Und je öfter ich ihn gesehen habe, desto besser gefällt er mir. (Brief 5)

Neben der Arbeit an der Schauspielmusik für Meyerhold arbeitete Schostakowitsch weiter an der *Nase*, macht aber zum ersten Mal auch aktive Bekanntschaft mit politischen Einrichtungen, wie er am 21. Januar 1928 berichtet:

Lieber Iwan Iwanowitsch. Entschuldige, dass ich auf so wenig elegantem Papier schreibe. Ich habe kein anderes. Schon längst einmal wollte ich Dir schreiben, hatte aber keine Zeit. Jede freie Minute bin ich mit der *Nase* beschäftigt. Jetzt habe ich alles Notenpapier vollgeschrieben und deshalb nichts zu tun. Es ist ein furchtbares Gefühl, vom Notenpapier abhängig zu sein. Insgesamt geht es mir nicht schlecht. Ich habe nicht allzu viel Arbeit, wobei mir gar nicht genau klar ist, worin sie eigentlich besteht. Vor einiger Zeit fand eine Versammlung des Mestkom²¹ und der Erkaka²² mit der Administration statt, auf der man mich zum „Vors. der Musikabt.“ ernannt hat. In dieser Funktion erteile ich Weisungen, bin verantwortlich für die Ordnung in der mir übertragenen Abt. usw. (Brief 5)

Man hört schon den leisen ironischen Unterton, der von Brief zu Brief stärker werden wird. *Die Nase* wird im Juni 1928 fertiggestellt. Im November meldet er sich wiederum aus Moskau, wo die Suite aus der *Nase* uraufgeführt wird: „Ich bin aus der Zekubu²³ zum Genossen Gen. Sokolnikow²⁴ gezogen. Wenn du kommst, rufe an unter 3-49-24.“ (Brief 9) Hinter der Zekubu verbirgt sich eine jener Einrichtungen, die Privilegien verteilten. In der Mangelwirtschaft der Sowjetunion wurden besondere Zuteilungen für Parteimitglieder und andere als nützlich erachtete Spezialisten organisiert. Da er ja auch für seine Familie mitsorgen musste, wurde Schostakowitschs Leben dadurch erheblich leichter. Und der Genosse, zu dem er zog, war immerhin ZK-Mitglied und Diplomat – bis er 1937 verhaftet wurde.

Dass eine neue Komposition erst nach ausführlichen Präsentationen und Diskussionen aufgeführt und gedruckt wird, nimmt Schostakowitsch als gegeben hin. Im März 1929 arbeitet er an der Musik, die nach dem Willen seines Freundes Kosinzew den Film *Das neue Babylon* in allen Kinos begleiten soll, und bittet Freund Iwan um taktische Unterstützung:

²⁰ *Der Revisor* – Stück von Nikolai Gogol. Die Premiere im Meyerhold-Theater war am 9. Dezember 1926. Bearbeitung des szenischen Texts (eine Zusammenstellung von Varianten) von Meyerhold und M. M. Karenew, Regisseur war Meyerhold, Ausstatter W. P. Kisseljow (nach einem Entwurf von Meyerhold), Komponist Michail Gnessin. Lieder von Alexander Warlamow, Michail Glinka, Lew Stepanowitsch Guriljow und Alexander Dargomyschski.

²¹ Mestnyj komitet profsojusnoj organizazii, dt.: Ortskomitee der Gewerkschaft

²² Erkaka – Rabotschaja kontrolnaja komissija, dt.: Arbeiterkontrollkommission, 1917 gegründet als Kollegija Goskontrola (Kollegium staatlicher Kontrolle). Im Lauf einer Reihe von Jahren gestaltete sie sich um und änderte den Namen. Sie widmete sich dem Kampf gegen Finanzverstöße und der Verteidigung der Arbeiterrechte. Der unterste Bestandteil dieses Systems waren die Arbeiterkontrollkommissionen in den Institutionen und Betrieben, die auf freiwilligem gesellschaftlichem Engagement basierten.

²³ Zekubu – Zentralnaja komissija po ulutscheniju byta utschonnych, dt.: Zentrale Kommission zur Verbesserung der Lebensbedingungen von Wissenschaftlern, 1920 gegründet von A.M. Gorki. Neben Wissenschaftlern wurden von der Zekubu auch Künstler, Literaten, Schauspieler und Musiker mit Vergünstigungen wie Lebensmittel- und Kleidungsweisungen sowie Erholungsurlauben bedacht.

²⁴ Grigori Jakowlewitsch Sokolnikow (eigentlich Brilliant) (1888–1939), Staats- und Parteifunktionär. 1922–1930 Mitglied des ZK der Allrussischen Kommunistischen Partei (Bolschewiki), 1924–1925 Kandidat für die Mitgliedschaft im Politbüro des ZK (Polititscheskoje bjuro Zentralnogo komiteta, dt.: Politisches Büro des Zentralkomitees). Seit 1929 in diplomatischer Tätigkeit. Im Januar 1937 wurde er vom Militärkollegium des Obersten Gerichtshofs der UdSSR zu 10 Jahren Haft verurteilt. Er starb im Gefängnis. 1988 rehabilitiert. Im Brief an seine Mutter vom 22. November 1928 (Nr. 16814/31) teilt DSCH seine neue Adresse mit: „Moskau. Arbat. Karmanizkij pereulok, Haus 3, Whg. 7. An G.J. Sokolnikow, für mich.“

Lieber Iwan Iwanowitsch. Ich habe eine große Bitte an Dich. Sei bitte heute um 8 Uhr im „Picadilly“.²⁵ Ich persönlich lade Dich ein sowie darüber hinaus das künstler. Büro der Filmfabrik. Uns werden 2 Logen zur Verfügung gestellt. Nach der Vorführung²⁶ findet eine Diskussion über meine Musik statt. Inoffizielle Bitte an Dich, meine Ehre wiederherzustellen, sollte man über mich herfallen. Wenn Wladimirow²⁷ sagt, es sei nicht möglich, meine Musik mit einem Trio oder in anderer Besetzung zu spielen, sage bitte, dass es möglich ist. Dafür muss man, so sage bitte, den Klavierauszug und die Orchesterpartien zur Hand nehmen, auf Grundlage derer man dann die entsprechende Besetzung zusammenstellt. Wenn Du kannst, ruf mich an, bevor Du ins „Picadilly“ aufbrichst. D. Schostakowitsch. 22. III. 1929. (Brief 12)

Im Juli 1929 macht Schostakowitsch Urlaub in Gudauty in Abchasien am Schwarzen Meer. Auf dem Weg von Sewastopol besichtigte er in Jalta Tschechows Sommerhaus und „widmete mich dem Studium von Noworossijsk, der Mutter der Zementindustrie“ (Brief 14; offizielle Floskeln wie „die Mutter der Zementindustrie“ zitierte Schostakowitsch immer mit diebischer Freude). Während das Schiff dort vor Anker lag, ging er ins Kino und schaute den Murnau-Film *Der letzte Mann*²⁸ an. „Für die Diskussion *Das Theater unserer Zeit* habe ich keine Karte mehr bekommen. Redner war Sel. Schtej[n]man²⁹, mir bekannt von der Abendausgabe der ‚Roten Zeitung‘³⁰, und der ‚bekannte‘ Kritiker Gen. Gorbatschow³¹.“ In Suchum besuchte Schostakowitsch das berühmte Affengehege, in dem sowjetische Wissenschaftler sagemwobene Experimente anstellten – als er drei Jahre später an der Oper *Orango* schrieb, wusste er, wovon die Rede war.

Am 14. Januar 1930 begann Schostakowitsch mit dem Entwurf der Oper *Lady Macbeth von Mzensk*. Am 18. Januar 1930 wurde *Die Nase* in Leningrad uraufgeführt, am 21. Januar in Moskau die 3. Sinfonie *Der erste Mai*. Im Februar schloss Schostakowitsch sein erstes Ballett *Das goldene Zeitalter* ab und gab danach Konzerte in Rostow am Don. Von dort berichtete er über seine Erlebnisse während der vier Stunden, die sein Zug in Moskau Aufenthalt hatte: Mit Meyerhold bekam er Streit, weil der sich mit der Verurteilung von Prokofjews Ballett *Der stählerne Schritt*³² durch Jury Keldysch solidarisiert hatte. Von

²⁵ Picadilly – Kino am Newski-Prospekt 60, jetzt „Aurora“.

²⁶ Die Rede ist von der Vorführung des Films *Das Neue Babylon* mit der Musik von DSCH, die, einer Idee von Kosinzew entsprechend, den Film in allen Kinos begleiten sollte. Das war eine Neuheit, da vorher Stummfilme von unterschiedlichen Musikern begleitet wurden, entsprechend dem Geschmack und den Fähigkeiten des Pianisten oder der Ensembles, die in den unterschiedlichen Kinos arbeiteten.

²⁷ Michail Wladimirowitsch Wladimirow (eigentlich Moissej Mejerowitsch Itzegson) (1870–1932), Dirigent. 1928–1932 leitete er einen Kurs für Bläserinstrumentation am Leningrader Staatlichen Konservatorium. Er arbeitete im Orchester des Filmtheaters Picadilly.

²⁸ *Der letzte Mann*: Film des deutschen Filmregisseurs Friedrich Wilhelm Murnau (1895, Drehbuch K. Maier), der in die Geschichte des Films einging als klassisches Beispiel für die Gattung Kammerspiel. Die meisterhafte Beherrschung des Arsenalns der filmischen Mittel und die aktive Anwendung der beweglichen Kamera erlaubten dem Regisseur, auf die dem Stummfilm eigenen Zwischentitel zu verzichten.

²⁹ Selik Jakowlewitsch Schtejman, richtig offenbar Schtejman (in der Presse begegnen beide Schreibweisen), Theaterkritiker, Mitglied der LAPP (Leningradskaja assoziazija proletarskich pisatelej, dt.: Leningrader Assoziation proletarischer Schriftsteller). In dem Vortrag vor der Diskussion sprach er im Einzelnen von der grundlegenden Uninformiertheit der örtlichen Theaterkritiken. Die Kritiker, die Redaktion der lokalen Zeitung und die Leitung der Noworossijsker Assoziation proletarischer Schriftsteller beschuldigten den Vortragenden ihrerseits, die Theaterpolitik der Partei falsch einzuschätzen. Aufgrund der gegenseitigen Beschuldigungen wurde Schtejman im Mai 1929 aus der LAPP, die ihn gesandt hatte, den Vortrag zu halten, ausgeschlossen.

³⁰ Die Rote Abendzeitung (auch Rote Zeitung, Abendausgabe) – Titel der 1918–1919 und 1922–1936 erscheinenden Abendausgabe des Organs des Leningrader Stadtkomitees der Allrussischen Kommunistischen Partei (Bolschewiki) und des Leningrader Rats der deputierten Arbeiter, Bauern und Rotarmisten.

³¹ Georgi Jefimowitsch Gorbatschow (1897–1942), Kritiker, Literaturwissenschaftler, seit 1923 Dozent an der Leningrader Universität. Mitglied der RAPP (Rossijskaja assoziazija proletarskich pisatelej, dt.: Russische Assoziation proletarischer Schriftsteller). In der Mitteilung bezüglich des Disputs, die DSCH erwähnt, heißt es: „Geplant ist ein Auftritt des bekannten Leningrader Kritikers, des Genossen Gorbatschow“ (Theater und Gegenwart, in: Rotes Schwarzmeer, 6. Juli 1929).

³² *Der stählerne Schritt* – *Le pas d'acier* op. 41, Ballett von Sergei Prokofjew auf ein Libretto von G.B. Jakulow und Prokofjew (1924). Die Premiere fand am 7. Juni 1927 in Paris statt (Choreographie Leonid Massine). Die Rede ist von einem Artikel von Juri Keldysch, der das Ballett, wie er selbst einräumte, nach dem Klavierauszug und nach Besprechungen der internationalen Presse über die Pariser Aufführung beurteilte. In

Keldysch war das Ballett als kleinbürgerlich abqualifiziert und Prokofjew als „höchst reaktionär und uns offen feindlich gesinnt“ klassifiziert worden – damit war Schostakowitsch nicht einverstanden. Von Meyerhold ging er zum Künstlertheater, wo der Direktor Smirnow³³ ihm das Libretto für das Ballett *An der neuen Maschine* vorlas (aus dem dann *Der Bolzen* wurde):

Der Inhalt ist sehr aktuell. Es war einmal eine Maschine, die kaputtging (Thema Materialermüdung). Sie wurde repariert (Thema Amortisierung), gleichzeitig eine neue gekauft. Dann tanzten alle um die neue Maschine. Apotheose. Das Ganze erstreckt sich über drei Akte. Gen. Smirnow und ich gingen als Freunde auseinander. „Schau an“, zwinkerte er Tscharnozkaja³⁴ zu, „ich dachte, Schostakowitsch sei ein Vertreter einer dekadenten Richtung. Aber ich möchte mal hören, dass alle Vertreter einer dekadenten Richtung so über antireligiöse Propaganda urteilen.“ „Schostakowitsch ist ein guter Kerl“, sprach Tscharnozkaja (ich hatte Gen. Smirnow geraten, die Thematik der antireligiösen Propaganda in *An der neuen Maschine* noch stärker herauszustellen). (...)

„Hör mal, Schostakowitsch“, sagte Irina, sanft den Blick niederschlagend, „werde doch passives Mitglied unserer Nachwuchsgruppe zur Erneuerung des Balletts.“ „Ja, das werde ich, das werde ich“, murmelte ich freudig. „Das werde ich“, flüsterte ich, Irina fest die Hand drückend. „Das werde ich.“ – „Du machst es!“ – „Ich mache es.“ Dann gingen wir auseinander. Ich machte mich beschwingt auf den Weg zum Bahnhof. (Brief 18)

Auch aus erotischer Zuneigung kann man in politische Gruppen und Gremien geraten... Und gegenüber dem arglosen Librettisten, den er verachtete, war der Rat zur stärkeren Akzentuierung der antireligiösen Propaganda reiner Hohn. Weiter berichtete Schostakowitsch über seine Konzerte in Rostow:

Bei der Probe sagte Jakobson zum Orchester: „Genossen, erlauben Sie, dass ich Ihnen unseren D.D. Schostakowitsch vorstelle.“ (Tosender Applaus, der in Ovationen übergeht). Das Orchester ist nicht schlecht, der Dirigent (Jakobson) indes taugt absolut nichts. Ungeachtet dessen war das Konzert (mein Auftritt) ein sehr großer Erfolg. Es wurde viel geklatscht, und ich gab 3 Zugaben. Im Frack mache ich einen sehr elegant-lakaienhaften Eindruck. Statt „Guten Abend“ oder „Auf Wiedersehen“ sagte ich mehrmals versehentlich „Wie Sie wünschen“. Ganz wie Hofrat Lakejtsch (s. *Roman mit dem Kontrabass* von Tschechow). Am 16. spiele ich das 1. Konzert von Prokofjew. Bei eben diesem Konzert wird auch meine f-Moll-Symphonie gegeben. Am 15. halte ich auf Einladung der Musiker von Rostow einen Vortrag über *Die Situation der zeitgenössischen Musik*.³⁵

Ich war im hiesigen Theater. Habe das Stück *Der Sonderling* von Afinogenow³⁶ gesehen (Tragödie eines parteilosen Enthusiasten, der vom verknöcherten Apparat keine Unterstützung erhält). Ich muss sagen, dass sowohl das Stück als auch in besonderem Maße die Schauspieler erstklassig waren. Im *Sonderling* spielt nicht ein schlechter Schauspieler. Ich hatte überaus großes Vergnügen. Morgen besuche ich

dem Artikel wird im Einzelnen gesagt: „Warum ist der Stählerne Schritt Prokofjew nicht gelungen und macht einen so schwachen Eindruck? Weil dem Werk etwas Verlogenes und Steifheit zugrunde liegt. Die Autoren fanden nur einen rein bourgeoisen, kleinbürgerlichen Zugang zur Interpretation der Phänomene und Typen der Revolution [...] Prokofjew gehört ganz und gar zu einer höchst reaktionären und uns offen feindlich gesinnten Richtung der bourgeoisen Kunst (J. Keldysch: „Der stählerne Schritt“ und sein Autor Prokofjew, in: *Der proletarische Musiker*. 1929, Nr. 6, S. 18–19).

³³ Viktor Fjodorowitsch Smirnow, Direktor des MChAT II von September 1929 bis Juli 1930, Librettist von DSCHs Ballett *Der Bolzen*.

³⁴ Irina Alexandrowna Tscharnozkaja (geb. 1908), Balletttänzerin des GABT (Gosudarstwennyj akademitscheskij Bolschoi teatr, dt.: Staatliches Akademisches Großes Theater Moskau).

³⁵ Im Brief an seine Mutter vom 12. Februar 1928 (Nr. 16814/52) berichtet DSCH, dass die Komponisten der Region am 13. Februar für ihn einen Abend mit ihren Werken veranstalten und dass sein Vortrag für die Rostower Musiker (Die gegenwärtige Lage der musikalischen Kunst) am 14. stattfindet.

³⁶ Alexander Nikolajewitsch Afinogenow (1904–1941), Autor von Theaterstücken.

ein Kammerkonzert mit Werken von Brahms. Überhaupt ist Rostow eine Stadt, die Vieles bietet. Ein anständiges Orchester und ein erstklassiges dramatisches Theater sprechen für sich. Der Don ist eindrucksvoll. (Brief 18)

Bei aller routinierten Ironie zeigt dieser Brief doch auch, wie Schostakowitsch sowohl seine persönliche Rolle als auch seine Stellung in den Kunstdebatten nahm. Am 14. April 1930 erschoss sich Majakowski – Liebespech, Gesundheitskrise und Entsetzen über die politische Entwicklung hatten zusammengewirkt. Über das dadurch ausgelöste kulturelle Erdbeben hat Schostakowitsch sich mit Sollertinski leider nur mündlich auseinandergesetzt.³⁷ Bei Konzerten in Odessa lernte Schostakowitsch im Juli 1930 Leonid Utjossow kennen, dessen „Thea-Jazz-Ensemble“³⁸ seit 1929 mit moderner Unterhaltungsmusik Erfolg hatte. Er ist unschlüssig, ob er das wirklich gut finden soll, freundet sich aber mit Utjossow an und geht mit ihm täglich essen. Für die eigene Auseinandersetzung mit populärer Musik hatte diese Bekanntschaft vermutlich einen nicht zu unterschätzenden Einfluss. (Brief 22)

Auch im August 1930 ist er in Odessa, während Sollertinski in Gudauty Urlaub macht:

Habe mit Vergnügen Deinen Bericht über den TRAM-Zirkel³⁹ in Gudauty gelesen. Gleichwohl macht mich das doch ein wenig stutzig: es ist womöglich eine Mimikry des Klassenfeinds. Die soziale Zusammensetzung des TRAM-Zirkel von Gudauty lässt viel zu wünschen übrig. Nicht Apotheker und einstige Popen erschaffen unsere proletarische Kunst, sondern nur proletarische Künstler. (Brief 24)

Hier persifliert er die „proletarischen“ Kunstorganisationen. Die Bemerkung macht die oberflächlichen Etikettierungen lächerlich, die damals jedermann an die Stirn geklebt wurden. Im Herbst ging es wieder los – sowohl mit den verschiedenen Projekten als auch mit den politischen Grabenkämpfen, die Schostakowitsch mit großem Interesse verfolgte:

Habe mich an den Film *Allein*⁴⁰ gemacht. Der Film ist Dreck, die Musik ebenso. Gleichwohl geht es mir den äußeren Umständen entsprechend gut. Habe mir sogar ein Mädchen angeschafft. Außer ihr ist noch L. Wuskowitsch hier, ein ziemlich unsympathisches Weibsbild. Sie zeigt allzu offen, dass ihr Körper sich nach Zärtlichkeit sehnt und sie nichts dagegen hätte, sich mit einem parteilosen Spezialisten zu vergnügen. [...] Ich habe die Nummer von „Arbeiter und Theater“ gelesen. Malkow⁴¹ schreibt Artikel zur Diskussion, Podolski⁴² hetzt gegen Piotrowski⁴³. Alles in bester Ordnung. Die Wette hast Du aber verloren. Ljubinski ist

³⁷ Die knappe Erinnerung Schostakowitschs an Majakowski in *Erfahrungen* geht nur auf die Persönlichkeit Majakowskis und seine Haltung zur Schauspielmusik der *Wanze* ein

³⁸ Thea-Jazz (Theater-Jazz) – Anfängliche Ausrichtung des Jazzorchesters von L. O. Utjossow (1929), die seinem Ensemble den Namen gab, später war die Ausrichtung Unterhaltungsmusik mit Elementen von Revue und Vaudeville, wie sie in der ersten Hälfte der 1930er Jahre weit verbreitet war.

³⁹ TRAM-Zirkel von Gudauty – regionale Vereinigung der Arbeiterjugendtheater in Gudauty. Die Laienbewegung des Arbeitertheaters, deren Ideologe M.W. Sokolowski, der 1925 das Leningrader TRAM gegründet hatte, war bis zur Mitte der 1930er Jahre im ganzen Land weit verbreitet.

⁴⁰ *Allein* – Kinofilm mit Musik von DSCH. Drehbuch und Regie Grigori Kosinzew und Leonid Trauberg, Kameramann: A. N. Moskwin, Ausstattung: Je. Je. Jenej, Ton: Leo Arnstam.

⁴¹ Nikolai Petrowitsch Malkow (1882–1942), Musikwissenschaftler, Musikkritiker.

⁴² Solomon Semjonowitsch Podolski (1900–1974), Theaterkritiker. Anfang der 1930er Jahr stellvertretender Redakteur der Zeitschrift Sowjetisches Theater.

⁴³ Adrian Iwanowitsch Piotrowski (1898–1938), Theaterwissenschaftler und -autor, Kritiker.

Piotrowski war Schüler Meyerholds. Als Mitglied der Gruppe „formalistisches Petersburg OPOJAZ“ (Obschtschestwo isutschenija poetitscheskogo jazyka, dt.: Gesellschaft für das Studium der poetischen Sprache) schrieb und inszenierte er ab 1919 Theaterstücke am Volkskomödien-Theater (Teatr Narodnoj komedii). Er lehrte in der Abteilung für Geschichte und Theorie des Theaters (1920 gegründet) am Staatlichen Institut für Geschichte der Künste (GIII). Von 1925–1932 Leiter der Literaturabteilung des Leningrader TRAM, das bis 1930 wegen „Formalismus“ unter Beschuss geraten war. (Anm. z. dt. A.)

S. Podolski kritisierte scharf Piotrowskis Artikel, die sich mit den Problemen des Schauspielers am TRAM befassten (Arbeiter und Theater, 1930, Nr. 36 und 43), und warf ihm Formalismus vor. Podolski bezog sich auf einen Artikel über das TRAM aus dem Jahr 1929 (Swesda, Nr. 4), in dem die Arbeit des Schauspielers

nicht entlassen worden. Man will ihm hier ein Verfahren „anhängen“, weil er angeblich häufigen Arbeitsplatzwechsel unterstützt⁴⁴. (Brief 28)

Sich selbst klassifizierte Schostakowitsch also als „parteilosen Spezialisten“, wie ja auch schon seine Charakterisierung von Afinogenows Sonderling seine Verachtung für den verknöcherten Apparat zeigte. Diese ideologischen Verfolgungen Andersdenkender nerven den jungen Komponisten zwar, noch nimmt er sie jedoch sportlich, so im 29. Brief: „Lieber Iwan Iwanowitsch. Ich kann Dir gar nicht sagen, wie sehr Dein Brief mich gefreut hat. Wie Du weißt, bin ich ein alter Formalist, und an Deinem Brief hat mich insbesondere die Form und nicht der Inhalt gefreut“ (das Etikett „Formalist“ war zu diesem Zeitpunkt gleichbedeutend mit „Bourgeois“). Sogar beim zufälligen Treffen alter Freunde spielt er mit diesen Etiketten:

Wir warfen uns einander an den Hals und küssten uns. Dann beschimpfte ich ihn als Lakai, Opportunisten und Hundesohn. So stellte ich ihn auch Lipatow vor. „Lieber Poz“⁴⁵, sagte ich, „gestatte, dass ich Dir den Hundesohn und Opportunisten Fere, Komponist, vorstelle.“ – „Nie gehört“, antwortete Lipatow mit dem ihm eigenen Scharfsinn. „Hm, ääh, Du erlaubst Dir ja ziemlich viel“, sagte Fere. „Und selbst bist Du ein Vertreter des modernistischen Formalismus.“ – „Und ich bin stolz und ich bin stolz darauf“, sagte ich. Damit war die Unterhaltung mit diesem Kleinen beendet, da er schrecklich beleidigt war und mit seinem Begleiter, der entweder an Sara Lewin⁴⁶ oder an Persianinow⁴⁷ erinnerte, der aber ganz sicher, wenn er nicht Unterzeichner des historischen Briefs an die Redaktion war, so doch auf jeden Fall „unseren ausführlichen Artikel“ unterzeichnen wird, den wir in der „Literaturnaja Gaseta“⁴⁸ veröffentlichen, wovon mich Fere in Kenntnis setzte. „Dort geht es auch um den Formalismus“. Alles in allem ein sehr nettes Gespräch. (Brief 34)

Es ging um eine Debatte, in der sich alle das Gleiche vorwarfen, nämlich, die Ziele und strategischen Aufgaben der „proletarischen Kunst“ nicht zu verstehen. Am Ende des Jahres gerät Schostakowitsch in Stress: „Es ist eine wilde Zeit. Am 25., 26. und 27. sind die letzten Drehtage von *Allein*. Am 1. I. 1931 muss ich den *Bolzen* abgeben.“ (Brief 30) Schostakowitsch schrieb nur noch Theater-, Ballett- und Filmmusik, abwechselnd mit Konzerttourneen. (Sein nächstes ernsthaftes Werk, die *Sechs Lieder auf Worte japanischer Dichter* für Tenor und Klavier op. 21, entstand über dreieinhalb Jahre. Erst 1933 kamen die 24 Klavierpräludien und das Klavierkonzert, 1934 die Cellosonate.)

Wie er daneben auch noch an *Lady Macbeth* arbeiten konnte, ist ein Rätsel. Am 7. Oktober 1931 meldete er dem Freund: „Habe das 2. Bild der Oper fertig.“ (Brief 35) Und dabei hat er noch Zeit, sich auf eine politische Debatte in der Zeitschrift *Hier spricht Moskau*⁴⁹

vermeintlich mit der Musik und der Inszenierung gleichgestellt wurde. Podolski forderte, dass Piotrowski seine formalistischen Fehler bekennen möge, die sich auf die künstlerische Arbeit des TRAM vernichtend auswirkten. Im Mai 1931 inszenierte Piotrowski *Rule, Britannia* mit Musik von DSCH. In seiner Zeit (1928–1937) als künstlerischer Leiter des Leningrader Sowkino arbeitete er u. a. mit Prokofjew bei dessen Ballett *Romeo und Julia* zusammen (1934). Am 6. Februar 1936 wurde Piotrowski in einem Leitartikel der *Prawda* für sein Libretto (geschrieben in Zusammenarbeit mit F. Lopuchow) zum Ballett *Der helle Bach* (mit Musik von DSCH) angegriffen. Er wurde vom NKWD im November 1937 verhaftet und in der Haft erschossen. (Anm. z. dt. A.)

⁴⁴ „Stellenwechsler“ nannte man damals die Leute, die häufig den Arbeitsplatz wechselten.

⁴⁵ „Poz“ – ein Begriff, der im Jiddischen das gleiche meint wie der italienische „cazzo“.

⁴⁶ Sara Alexandrowna Lewina (auch Zara Levina) (1906–1976), Komponistin. Studierte in Moskau Komposition bei Nikolai Mjaskowski und Reinhold Glière. (Anm. z. dt. A.)

⁴⁷ Anspielung auf die bekannte Episode, wie Sollertinski, der die Musik von Skrjabin nicht mochte, in einer Vorlesung ungefähr folgendes sagte: „Zur glänzenden Plejade der Komponisten vom Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts gehören Arenski, Tscherepnin, Persijaninow, Slatowratski und andere. Skrjabin nahm, wenn nicht den ersten, so doch bei weitem nicht den letzten Platz ein“. In dieser Aufzählung standen neben realen Komponisten wie Arenski und Tscherepnin der zweitrangige Schriftsteller Nikolai Nikolajewitsch Slatowratski und eine erfundene Person: Persijaninow. Schostakowitsch benutzt hier eine andere Schreibweise.

⁴⁸ *Literaturnaja Gaseta* (Literaturzeitung) – russische Kulturzeitung, die seit 1830 erscheint.

⁴⁹ *Hier spricht Moskau* – Zeitschrift, die 1929 drei Mal monatlich im Verlag des Volkskommissariats für Industrie und Technik unter der Redaktion des Leiters der Rundfunkanstalten, N.I. Smirnow erschien. DSCH verfolgte die Diskussion unter der Überschrift *Über die proletarische Musik im Rundfunk*, die in den Nummern 23–24 und 25

einzulassen, wie er im gleichen Brief berichtet, wohl wissend, dass seine Einlassung den Druck seiner 3. Sinfonie gefährden könnte – und heftigen Gegenwind wecken:

Nach der Lektüre meines Briefs⁵⁰ an Hier spricht Moskau, falls er denn veröffentlicht werden sollte, wird die „Diskussionswürdigkeit“ wohl wieder auf die Tagesordnung kommen. Wir werden sehen. Falls die vernichtende Erwiderung des Gen. Kiltschewski⁵¹ veröffentlicht wird, schneide sie aus und schicke sie mir bitte. Ich werde sie mit Interesse lesen. (...) Die Zeitschrift Hier spricht Moskau bekommt man hier pünktlich, und nicht nur sie, sondern auch die ruhmreiche Literaturnaja gaseta, welche so große Verdienste darin erworben hat, die Weggenossen auf die Gleise der Verbändler zu bringen. Ich lese dieses Presseorgan sehr gründlich.

Den Begriff Weggenossen prägte Trotzki für parteilose Spezialisten; nun versuchte man, die unabhängigen Künstler in die Parteiverbände zu ziehen. Sollertinskis Antwort haben wir ja leider nicht. Ihm antwortet Schostakowitsch seinerseits am 14. Oktober 1931 und zeigt sich da zum ersten Mal ernsthaft beunruhigt:

Lieber Iwan Iwanowitsch.

Ich gestehe, dass die Lektüre Deines Briefes mir kein Vergnügen bereitet hat.

dieser Zeitschrift geführt wurde. Die polemische Auseinandersetzung wurde hervorgerufen durch eine Erklärung von Mitgliedern der WAPM (Wserossijskaja assoziazija proletarskich muzykantow, dt.: Allrussische Assoziation proletarischer Musiker), in der unter Verwendung von anprangernder ideologischer Drohbärde die Behauptung aufgestellt wurde, die Rundfunkanstalten entstellten bewusst und in Schädigungsabsicht die Werke der Komponisten der WAPM. In den Nummern 23 und 24 wird in den Artikeln von K. Iwantschikow (Rekord des Konjunkturritterturns, S. 4–5) und „Swoj“ (Verlass mich nicht..., S. 5) eine analytische Untersuchung der Lieder *Proletarier aller Länder, vereinigt euch* von V. Belyj und *Die Pioniere des 1. Mai* von A. Davidenko vorgelegt, in denen Motive der *Marseillaise*, der populären Melodie *Sing, Schwalbe, sing* und eines Lieds von Kurtis Verlass mich nicht entlehnt werden. Die Kritiker sprechen von Perversität des musikalischen Denkens und rufen auf, sich „von den Schnellschreibern und Anpassern abzugrenzen“. Ein Kritiker mit dem Pseudonym Florestan schreibt von gegenseitigen Kränkungen der Komponisten (ablehnende Haltung der Interpreten gegenüber dem Werk) und Interpreten (einerseits Komplexität von Faktur und Intonation, andererseits „Vereinfachung, falsches Pathos, Weinerlichkeit“); er ruft dann auf, sich „unbegründeter Beschuldigungen (Schädlichkeit, Feindschaft, Stumpfsinnigkeit) zu enthalten“, um eine gemeinsame „brüderliche Unterstützung bei der allgemeinen großen politischen Wichtigkeit der kulturpolitischen Arbeit zu erreichen“. Während DSCH sich in Gudauty aufhält, verfolgt er diese Diskussion aufmerksam (s. die Briefe 34–37), möchte sich an ihr beteiligen und wartet ungeduldig auf die Veröffentlichung der Nummer 25 der Zeitschrift, in der die an der Auseinandersetzung Beteiligten einander ein und dieselben Beschuldigungen vorwerfen – nämlich, dass die Ziele und strategischen Aufgaben der proletarischen Kunst nicht verstanden würden. In den Nummern 26 und 27 wurde die Diskussion fortgesetzt und die Kritik an den Mitgliedern der WAPM verschärft (s. Terzett: Unter dem proletarischen Schleier; Florestan: Die Kompositionstechnik beherrschen; K. Iwantschikow: Ein Blick auf Belyj und Davidenko; Bljum: Die RAPM und Stokowski). Der Reaktion von DSCH nach zu urteilen, brachte der Streit die Partei-Reihen durcheinander und er musste sich, unerwartet für ihn, mit Kritikern solidarisieren, die ihm zuvor nicht nahegestanden hatten (s. Brief 37). Die Schwere der gegenseitigen Beschuldigungen im Verlauf der Diskussion, die Suche nach „Klassenfeinden“ veranlasst DSCH, Unannehmlichkeiten für eine Reihe von Komponisten, u.a. ihn selbst, zu prognostizieren.

⁵⁰ Der von DSCH erwähnte Brief konnte nicht aufgefunden werden – wahrscheinlich wurde er nicht publiziert. Im Zusammenhang damit rief ein Artikel von DSCH *Deklaration der Pflichten des Komponisten* in der Zeitschrift *Arbeiter und Theater* (1931. Nr. 31. S. 6) eine breite Diskussion hervor. DSCH schreibt über professionelle und ideologische Aspekte der angewandten Musik, kritisiert scharf die Musiktheater und die Methoden ihrer Arbeit, bewertet seine Ballette als „grausiges Versagen“ und verspricht, für die nächsten 5 Jahre mit der angewandten Musik zu brechen, um für sich „den Weg zu klären zu einer großen Symphonie, die dem 15. Jahrestag der Oktoberrevolution gewidmet ist“. Die Symphonie wurde freilich nicht geschrieben.

⁵¹ Witali Ignatjewitsch Kiltschewski (1899–1986), Sänger (Tenor). In den 1920er Jahren studierte er am Institut für Volkswirtschaft und absolvierte drei Gesangskurse an der musikalischen Spezialschule. 1930–1935 lehrte er am Leningrader Konservatorium dialektischen und historischen Materialismus. Gleichzeitig unterrichtete er dort in der Gesangsabteilung, war Solist im Opernstudio des Konservatoriums. Seit 1933 war er Solist am Malegot, seit 1944 am GATOB, von 1947 bis 1955 am Bolschoi Theater. In den Jahren seiner Tätigkeit bei der RAPM stand er aktiv auf der Seite der Bewegung proletarischer Musiker. Seit 1931 war er Mitglied der Leitung des LAPM. Er wurde gedruckt in der Zeitschrift *Der proletarische Musiker*, auf deren Seiten er unterstrich, dass das Massenlied eine unerlässliche Etappe auf dem Weg zur sowjetischen Symphonik sei. Die von DSCH erwartete „vernichtende Erwiderung“ Kiltschewskis wurde von der Zeitschrift *Hier spricht Moskau* nicht publiziert.

Immerhin – ich habe per Einschreiben einen Brief an die Redaktion von Hier spricht Moskau geschickt, in dem folgender Satz stand: „Gen. Smirnow⁵² hat deutlich und auf bolschewistische Art die Frage gestellt...“ usw. Und nun wird es also mit dem Segen des alten Stinkers Felix⁵³ [...] eine „Anmerkung der Redaktion“ zu meinem unveröffentlichten Brief geben. Ich lese sie in Gedanken schon: „Die Zeitschrift Hier spricht Moskau war unter der alten Leitung ein Sammelbecken klassenfeindlichen Gesindels der unterschiedlichsten Richtungen. Leute wie Iwantschikow⁵⁴, Schostakowitsch und ähnliche freuten sich über die Möglichkeit, Belyjs geniales Werk *Proletarier aller Länder, vereinigt euch!*⁵⁵ mit Schmutz zu überschütten.“ Schande mir, ins Grab mit mir, ob ich noch in den Spiegel schauen kann usw. Werchoturskij hat seine Weisung, meine *1. Mai-Sinfonie* zu veröffentlichen, wahrscheinlich längst revidiert. Das ist wirklich ärgerlich. Ich fürchte, dass sowohl Popow als auch Schaporin trocken aus der Sache herauskommen, doch mit mir ist es aus. Aber wenn ich Glück habe, komme auch ich irgendwie davon. Und doch muss ich auf alles vorbereitet sein. Gerade hatte ich eine Postkarte für Dich in den Briefkasten geworfen, als Dein Brief kam. Mit Ungeduld erwarte ich den nächsten. Trotz allem hätte ich nicht gedacht, dass dieser Aufruhr im Hier spricht Moskau derart betrüblich für mich enden würde. Die Hetze gegen mich schien doch nachgelassen zu haben. Und nun beginnt sie von neuem. Material ist vorhanden. Hätte ich mir je denken können, dass mein Schicksal mit Florestan und Swoj⁵⁶ derart fest verbunden sein wird? Gleichwohl werde ich die Ankunft des „Schunds“ in Gudauty ungeduldig erwarten. Schick mir auf jeden Fall die kommende Ausgabe von Hier spricht Moskau.⁵⁷ (...)

Was Mossolow⁵⁸ betrifft, so wird er eine Inszenierung seiner Oper ebenso wenig zu sehen bekommen wie seine Ohren. Er tut mir leid. Er komponiert schlechte Werke und dazu hetzt man noch gegen ihn. Ganz das Gegenteil zu Belyj. Er komponiert schlechte Werke und wird gelobt. Und man stellt ihn als Vorbild hin. Teufel, da

⁵² N.I. Smirnow, Vorsitzender der Radioleitung (s. Kommentar 3 zum Brief 34). In der Diskussion um die Repertoirepolitik bei Radiosendungen bewertet Smirnow (Hier spricht Moskau, 1931, Nr. 25) die Marseillaise als Hymne der Konterrevolution Frankreichs. Er verurteilt den Kritiker L.N. Lebedinski, der die Unvorsichtigkeit besaß, die Marseillaise ein geniales Werk zu nennen.

⁵³ Offensichtlich Felix Jakowlewitsch Kon (1864–1941), Parteifunktionär, Redakteur verschiedener Zeitungen. Seit 1931 Vorsitzender des Allunions-Radiokomitees.

⁵⁴ K. Iwantschikow – Teilnehmer der Diskussion, die sich in der Zeitschrift Hier spricht Moskau entfaltete (s. Kommentar 3 zu Brief 34). Möglicherweise ist das Wladimir Iwano-witsch Bljum (1877–1941), der häufig unter dem Pseudonym Iwantschikow auftrat.

⁵⁵ Viktor Aronowitsch (Arkadjewitsch) Belyj (1904–1983), Komponist, Musikfunktionär. *Proletarier aller Völker* – ein Lied auf Worte von N. S. Minski, ediert im Moskauer Musgis im Jahr 1931.

⁵⁶ Florestan – ein Pseudonym, das in der Zeit eine ganze Reihe von Autoren benutzte: Wladimir Wladimirowitsch Derschanowski (1881–1942), Musikkritiker; Polujanow, Mitarbeiter der Zeitschrift Hier spricht Moskau; David Abramowitsch Rabinowitsch (1900–1978), Musikwissenschaftler, 1930–1933 Leiter der Buchredaktion des Musgis. Unter dem Pseudonym „Swoj“ (s. Kommentar 3 zu Brief 34) trat in dieser Zeit häufig Boris Sacharowitsch Schumjazki hervor.

⁵⁷ DSCH, der in Gudauty die nächste Nummer der Zeitschrift erwartete, wusste noch nicht, dass die am 21. September erschienene Nummer 26/27 die letzte in der Geschichte dieser Publikation werden sollte. Sie wurde eingestellt, und seit Oktober 1931 begann an ihrer Stelle die Zeitschrift Hier spricht die UdSSR zu erscheinen, unter der Redaktion von F. Ja. Kon. Im redaktionellen Artikel der ersten Nummer der Zeitschrift wurde erklärt, dass Hier spricht die UdSSR einen unversöhnlichen Kampf führen werde gegen bürgerliche und kleinbürgerliche Theorien und Praktiken der künstlerischen Radioübertragung mit Unterstützung von RAPP, RAPM und anderen Vereinigungen proletarischen Charakters. In einer Anmerkung *Von der Redaktion* wurde der Schlusstrich gezogen unter die Diskussion über proletarische Musik. Nachdem Hier spricht die UdSSR den Lesern den Beschluss des Sekretariats der RAPM mitgeteilt hatte, auf die in der Zeitschrift Hier spricht Moskau abgedruckten Artikel mit der Entfaltung der Massenarbeit an der Front der proletarischen Musik zu antworten, versicherte die Zeitschrift: „Indem die Redaktion diesen Beschluss der RAPM begrüßt, hält sie es für nötig, zu erklären, dass die Organisation der RAPM in der Redaktion die freundschaftlichste Unterstützung ihrer Arbeit findet, was eine freundschaftliche Kritik nicht ausschließt“ (S. 4).

⁵⁸ Alexander Wassiljewitsch Mossolow (1900–1973), Komponist. 1925 absolvierte er das Moskauer Konservatorium in der Klasse von Nikolai Mjaskowski. In den 1930er Jahren schrieb er eine Reihe von Werken urbanistischen und konstruktivistischen Charakters – Lieder auf Texte von Zeitungsannoncen, die symphonische Episode *Die Eisengießerei* (*Zawod*, aus dem Ballett *Stahl* op. 19, 1926/28). Autor der Oper *Der Damm* (1929), die DSCH offensichtlich meint.

verschlägt es einem die Sprache. Es bleibt lediglich, auf Schaporin zu hoffen, der vielleicht beim Autor des Librettos für die Oper *Die Marxisten*⁵⁹ ein Wörtchen für mich einlegen kann. (Brief 37)

Warum Schaporin? Weil dieser Komponist seinen Frieden mit den Klassenkämpfern gemacht hatte, wie wir in Brief 38 vom 19. Oktober erfahren. Es waren ja nicht nur die Funktionäre, die den Künstlern zusetzten, sondern die Künstler selber fochten ihre Richtungskämpfe aus. Am schärfsten verlief die Front zwischen der ASM bzw. ihren Ablegern in Moskau und Leningrad, wo sich die international ausgerichteten Komponisten, und auch Schostakowitsch, zu Konzerten zusammenfanden, und der RAPM, in der die proletarischen Komponisten und solche, die sich dafür hielten, für eine Musik kämpften, die aus den Massen und für die Massen zu schreiben sei.

Lieber Iwan Iwanowitsch.

Danke für Deinen Brief. Deine Briefe freuen mich immer sehr. Es freut mich, dass das Leben in Leningrad tost. Es freut mich, dass Schaporin ein proletarischer Komponist⁶⁰ geworden ist. Das war lange schon an der Zeit! Ich war einigermaßen überrascht, dass Du in einem Deiner Briefe Schaporin als Vertreter des modernistischen Formalismus⁶¹ bezeichnet hast. Der Komponist des *Kutscherlieds*⁶² ein Vertreter des modernistischen Formalismus? Nein, nein und tausend Mal nein. (...)

Ich gratuliere Dir zur Erhebung in den Rang der Verbändler⁶³, und zugleich zur Ernennung zum Vertreter des Leniskusstwo⁶⁴ am Marien-Theater. Das ist eine achtbare Institution (Leniskusstwo), ganz ähnlich dem Rauchsalon (nicht zu verwechseln mit Kurilko⁶⁵), und sie erfreut mich allein durch ihre Existenz.

Sollertinski war also Mitglied des Komponistenverbandes geworden, eine wichtige Voraussetzung für Möglichkeiten der Betätigung wie für eine privilegierte Versorgung. Schostakowitsch wäre nicht Schostakowitsch gewesen, wenn er nicht, statt zu warten, die Initiative ergriffen und im November eine Stellungnahme an die Zeitschrift Arbeiter und Theater geschickt hätte, die eine fortwährende Hetze gegen ihn betrieben hatte. In deren Nummer 31 des Jahrgangs 1931 konnte man auf Seite 6 lesen:

Deklaration der Pflichten eines Komponisten

Von Dmitri Schostakowitsch

Von Anfang 1929 bis Ende 1931 arbeitete ich ausschließlich im musikalischen Kunstgewerbe (...) Es ist für niemanden ein Geheimnis, dass die Lage an der musikalischen Front am Vorabend des 14. Jahrestages der Oktoberrevolution katastrophal ist (...) Ich bin fest davon überzeugt, dass gerade durch die allgemeine Flucht der Komponisten zum Theater diese schwierige Lage entstanden ist (...) Die Musik spielt dort die Rolle eines Akzents der ‚Verzweiflung‘ oder der ‚Begeisterung‘.

⁵⁹ Allem Anschein nach meint DSCH Schaporins Oper *Die Dekabristen*, deren Libretto Alexei Tolstoi schrieb auf der Grundlage seines dramatischen Poems *Polina Gebl* (in Koautorenschaft mit P.E. Schtschegolew). Der Schriftsteller stand bei den sowjetischen Machthabern in hoher Gunst.

⁶⁰ Die Zugehörigkeit zur Kategorie der proletarischen Komponisten stellte die Bedingung dar für die Bevorzugung bei der Produktion und Aufführung von Werken.

⁶¹ Schaporin nahm in den 1920er und 1930er Jahren aktiv am Musikleben Leningrads teil: Er war Mitglied des Redaktionskollegiums im Verlag Triton, Leiter der Musikabteilung des BDT (Bolschoj dramatischeskij teatr imeni Gorkogo, dt.: Großes dramatisches Theater oder Gorki-Theater in Leningrad). In den letzten Monaten der Existenz des LASM (1927–1928) stand er an der Spitze dieser Assoziation, die als Bollwerk des „formalistischen Modernismus“ angesehen wurde.

⁶² „Kutscherlied“ – das Lied des Kutschers *O ihr Werste* aus Schaporins Oper *Die Dekabristen*.

⁶³ Sollertinskis Aufnahme in den Komponistenverband.

⁶⁴ Leniskusstwo – Organ der Verwaltung theatralisch-schauspielerischer Einrichtungen bei der Leningrader Leitung des Narkompros (Narodnyj komissariat prosweschtschenija, dt.: Volkskommissariat für Bildung).

⁶⁵ Michail Iwanowitsch Kurilko (1880–1969), Bühnenbildner und Architekt. 1924–1928 Hauptbühnenbildner am Bolschoi Theater. Autor des Szenarios und Schöpfer des Bühnenbildes für das Ballett *Roter Mohn* von Reinhold Glière.

Man versteht den Witz nur, wenn man weiß, dass Rauchsalon auf Russisch kurilka heißt. (Anm. z. dt. A.)

Es gibt bestimmte Schablonen in der Musik: Trommelwirbel beim Auftritt eines neuen Helden, der ‚frische‘ und ‚energiegeladene‘ Tanz der positiven Helden, der ‚Foxtrott‘ für ‚Zersetzung‘ und ‚frische Musik‘ für ein Happy End. Das ist das Material für das Schaffen eines Komponisten. Es darf jedoch nicht sein und ist ein Verbrechen an der sowjetischen Musik, wenn man die Rolle der Musik auf nackte Anpassung an den Geschmack und die schöpferische Methode des Theaters reduziert (...) Dadurch ergibt sich eine wahre Entpersönlichung des Komponisten (...) Was die sowjetische Musikbühne betrifft, so können wir hier ganz unmögliche Schaffensmethoden sehen (*Roter Mohn, Eis und Stahl, Der Bolzen, Das Goldene Zeitalter*) (...) Alle diese Aufführungen entstanden in engem Zusammenhang mit dem Theater. Das Ergebnis ist jedoch schädlich (...) Ich fasse zusammen (...) Fort mit der Entpersönlichung des Komponisten! Schweren Herzens versichere ich dem Wachtangow-Theater, dass ich die Musik zu *Hamlet* komponieren werde. Was den *Neger* und *Der Beton wird hart* betrifft, so werde ich die entsprechenden Verträge in den nächsten Tagen annullieren. Ich kann nicht mehr ‚unpersönlich‘ und schablonenhaft komponieren. Auf diese Weise bahne ich mir den Weg zu einer großen Symphonie, die dem 15. Jahrestag der Oktoberrevolution gewidmet ist.“⁶⁶

Schostakowitsch hatte sich in der Gebrauchsmusik verzettelt und wollte wieder anspruchsvolle Musik schreiben. Die Ankündigung einer großen Oktober-Sinfonie – womöglich nach Texten der Kirchenväter Marx, Engels, Lenin – sollte der Running Gag seiner ganzen Karriere werden – geschrieben hat er sie nie. Er verließ sich auf das kurze Gedächtnis der Bürokraten und Journalisten.

Im Folgeheft 32/33 von Arbeiter und Theater traten Andrei Zurmühlen und der Komponist A.P. Gladkowski mit scharfer Kritik gegen Schostakowitschs *Deklaration* auf. Ihrer Meinung nach „konnte die *Deklaration* nicht als einzelner Ausrutscher eines ‚enttäuschten‘ Komponisten betrachtet werden, sondern musste in Verbindung gebracht werden mit der Verschärfung des Klassenkampfes an der musikalischen Front in der letzten Zeit“. DSCH wurde der Entfremdung von den Massen und ihrer lebendigen musikalischen Aktivität bezichtigt.⁶⁷ Ungeachtet der innersowjetischen Streitereien erklärte der 25-jährige Komponist in einem Interview in der New York Times vom 20. Dezember 1931:

„Es kann keine Musik ohne Ideologie geben (...) Als Revolutionäre haben wir eine andere Vorstellung von der Musik. Lenin hat selbst gesagt, dass die ‚Musik ein Mittel zur Einigung großer Volksmassen‘ ist. Sie kann die Massen vielleicht nicht führen, sicher ist sie aber eine aufbauende Kraft! Denn die Musik hat die Macht, bestimmte Gefühle zu wecken (...) Sogar die sinfonische Form, die deutlicher als jede andere vom literarischen Element getrennt ist, kann einen Einfluss auf die Politik ausüben (...) Die Musik ist nicht mehr Selbstzweck, sondern ein wichtiges Kampfmittel. Deshalb wird sich die sowjetische Musik wahrscheinlich in einer anderen, der Welt bisher unbekanntem Richtung entwickeln.“⁶⁸

Im Gegensatz zur *Deklaration* müssen wir hier davon ausgehen, dass die Funktionäre des Komponistenverbandes sowohl die Interview-Anfrage vermittelt, als auch das Interview selbst mitformuliert haben – offizielle Äußerungen des Komponisten wurden ab jetzt nur selten von ihm selbst formuliert und sind nicht aussagekräftig. – Schostakowitsch beobachtet die Grabenkämpfe weiter und besucht entsprechende Diskussionsforen (Brief 42 vom 13.12.1931). Aus den Briefen erfahren wir davon natürlich nur, wenn er unterwegs ist. Am 16. August 1932 meldet er dem Freund die Fertigstellung des 3. Aktes der *Lady Macbeth*, und am 17. Dezember ist er fertig. Er widmet sie Nina Warsar, die er dann auch heiratet.

⁶⁶ Zitiert nach N.W. Lukjanowa: Dmitri Dmitrijewitsch Schostakowitsch. Berlin (Ost) 1982, S.87f

⁶⁷ A. Gladkowski, A. Zurmühlen: Die Komponistensektion des Lenbaltischen LOKAF, in: Arbeiter und Theater 1931, Nr. 32–33, S. 11. Zitiert nach Briefe an Sollertinski, Anm. 2 zu Brief 73

⁶⁸ Zitiert nach Boris Schwarz: Musik und Musikleben in der Sowjetunion. 1917 bis zur Gegenwart. 3 Bände, Wilhelmshaven 1982, S. 217

Am 23. April 1932 verfügte Stalin die Auflösung aller Künstlergruppen. Für jede Sparte wurde ein Einheitsverband geschaffen. Im Grunde war das nur die konsequente Umsetzung jener Resolution, die Lenin schon 1920 auf dem 1. Gesamtrussischen Proletkult-Kongress hatte abstimmen lassen, nämlich dass alle Organisationen des Proletkult „sich als Hilfsorgane der Institutionen des Volkskommissariats für Bildungswesen zu betrachten und ihre Aufgaben, die einen Teil der Aufgaben der Diktatur des Proletariats bilden, unter der allgemeinen Leitung der Sowjetmacht (insbesondere des Narkompros) und der Kommunistischen Partei Russlands zu lösen.“⁶⁹ Die gesamte Künstlerschaft sollte eine Armee der Partei sein – Kunst war Staatsangelegenheit geworden.

Rund 1000 Komponisten fanden sich im Komponistenverband der UdSSR wieder, wo ihren Richtungskämpfen von oben ein Riegel vorgeschoben wurde. Jeder musste dort Selbstkritik üben, wonach darüber entschieden wurde, ob er hinausgesäubert wurde, weil er kein Vertreter des Proletariats sei. Selbstverständlich waren positive Stellungnahmen dazu von den Künstlern vorbereitet worden. So äußerte sich Sergej Wasilenko am 24. 4. in der Prawda: „Das Dekret des ZK der WKP(b) vom 23.4. ist der Anfang einer neuen Ära, die in unserer musikalischen Kunst weite Horizonte großartigen Wachstums öffnet.“ Wasilenko gehörte denn auch dem zehnköpfigen Präsidium des neuen Komponistenverbandes an.⁷⁰

Aus dem Urlaub in einem Sanatorium für Wissenschaftler und Kunstschaffende in Gaspra auf der Krim fragt Schostakowitsch Sollertinski: „Wie verläuft die Säuberung?⁷¹ Sind Gisin, Rochlin⁷², Schapiro bereits gesäubert? Schreibe bald. Ich warte ungeduldig auf einen Brief“ (Brief 57 vom 1. September 1933), um am 9. September nachzuschreiben: „Ich bedauere es, dass ich bei der Partei-Säuberung der Leningrader Arbeiter der schönen Künste nicht dabei sein konnte und kann.“ (Brief 58 – als Schostakowitsch sich in eine Ballerina verliebte, schrieb er von „Arbeiterinnen der Ballett-Zeche“) Auch während der Vorbereitungen zur Moskauer Premiere der *Lady Macbeth* verfolgt er die kulturpolitischen Debatten weiter:

16. XI. 1933. Moskau

Lieber Iwan Iwanowitsch.

Erst jetzt komme ich dazu, Dir zu schreiben. War die ganze Zeit von früh bis spät beschäftigt. Vormittags Proben der *Lady Macbeth*⁷³, tagsüber und am Abend korrigiere ich ihre Korrektur des Musgis⁷⁴. Am 14. sind Brik und Shelobinski⁷⁵ in Sowjetische Kunst aufgetreten. Brik hielt eine Einführung und las dann ein paar Auszüge aus *Der Kamarinsker Bauer*. Shelob. spielte auf dem Klavier einige Auszüge vor. Im Anschluss lobten alle, ohne, dass es ihnen peinlich war. Ich meldete mich auch zu Wort⁷⁶ und kritisierte Brik, wobei mir eine „ungenau Formulierte“ unterlief.

⁶⁹ Lenin: Werke, Band 31, S. 308

⁷⁰ Zusammen mit seinem Lehrer Michail Ippolitow-Iwanow, mit Alexander Goldenweiser, Konstantin Igunnow, Reinhold Glière, Alexander Alexandrow, Alexander Goedicke, Alexander Krein, Samuil Feinberg und Nikolai Mjaskowski.

⁷¹ 1932/1933 wurden in allen Institutionen „Säuberungs“-Versammlungen durchgeführt, auf denen jeder Mitarbeiter seine Biografie erzählen musste und Antwort geben auf Fragen nach seiner sozialen Herkunft, seiner Verwandtschaft, seiner Zugehörigkeit zu den Parteien der Sozialrevolutionäre, der Menschewiki usw. Diejenigen, die Beziehungen zum Adel und der Geistlichkeit hatten, wurden nicht selten „ausgesäubert“ – sie konnten entlassen, aus dem Arbeitsverband ausgeschlossen und sogar der Stadt verwiesen werden.

⁷² N. Ja. Rochlin, seit 1930 Leiter des Staatlichen Hauses des Volkes in Moskau.

⁷³ Die Rede ist von den Proben im Musiktheater Nemirowitsch-Dantschenko.

⁷⁴ Musgis – Gosudarstwenoje Musykalnoje isdatelstwo, dt.: Staatlicher Musikverlag

⁷⁵ Ossip Maximowitsch Brik (1888–1945), Schriftsteller, Literaturwissenschaftler. Valery Viktorowitsch Schelobinski (1913–1946), Komponist. Am 14. November 1933 veranstaltete die Redaktion der Zeitschrift Sowjetische Kunst im Domizil des Zeitschriften- und Zeitungsverbands (Strastnoj-Boulevard 11) eine Anhörung und Beurteilung von Schelobinskis Oper *Der Kamarinsker Bauer* auf ein Libretto von Brik.

⁷⁶ In der Zeitschrift Sowjetische Kunst waren folgende Worte aus dem Auftritt von DSCH angeführt: „Die Oper [...] erschien als eigentümliche Realisierung der Verfügung des ZK der Partei vom 23. April, denn als Resultat dieses Erlasses wurden für den jungen Komponisten Schelobinski herrliche Bedingungen für sein Schaffen hergestellt“. Im weiteren schrieb der Autor des Berichtes: „Was den Text der Oper anlangt, bemerkt Genosse Schostakowitsch, dass er sich nicht nur gut liest, sondern sich auch gut singt. Und Genosse Schostakowitsch

Brik nutzte dies und „entlarvte“ mich in seinem Schlusswort. Und zwar durchaus demagogisch. Nach Hause kehrte ich in der Stimmung der Prä-April-Epoche⁷⁷. (Brief 61)

Wenn auch Schostakowitsch selbst von der Säuberung verschont blieb, traf es doch enge Freunde wie Lewon Atowmjan:

In Moskau habe ich Atowmjan getroffen. Man hat ihn zerrissen. Er arbeitet weiterhin im Verband⁷⁸, aber bei den Worten Tscheljapow⁷⁹, Gorodinski⁸⁰, Gankowski⁸¹ blicken seine Augen plötzlich verdrießlich, und er wird nervös. Seine ungetrübte Stimmung ist dahin, und er möchte gehen. „Ich suche mir irgendwo ein warmes Plätzchen, und so, wie es aussieht, werde ich wohl bald Berater in Sachen Ausstellungsorganisation im Foyer des Büros für Betreuung des Arbeiterpublikums am Theater P.R.S.A.N.⁸² von Simonow.“ Die Säuberung hat er hervorragend überstanden. Alle Anschuldigungen hinsichtlich des Opportunismus an der musik. Front sind zurückgenommen. Marke und Stempel drauf. Und gleichwohl haben Knipper, Kabalewski und Co.⁸³ ihn zerrissen. Er ist ob dieses Umstands am Boden zerstört. (Brief 62)

Schostakowitsch brachte sich aber auch selbst immer wieder in Stellung. Im Brief 67 vom 9. Juli 1934 aus dem Erholungshaus in Polenowo berichtet er von heftigen „Formalismus“-Debatten, die unschön abliefen. Dennoch scheint er es auch irgendwie genossen zu haben: „Deinen formalistischen Ausführungen wird gehörig Kontra gegeben. Insgesamt werden zahlreiche gehörige Abfuhren erteilt. Ach, das ist gut. Ich mag es. Das reduziert die Fettschicht.“ Er weiß noch nicht, dass diese Spiele für viele Akteure in wenigen Jahren tragisch enden werden – erschossen mit und ohne Schauprozess. Am 1. August kündigt er seine Ankunft in Leningrad an und macht sich dabei lustig über die zentrale Forderung der Partei an die Künstler: „Ich hoffe, dass wir uns sehen und uns ein wenig über das Problem des Sozialistischen Realismus in der Musik austauschen.“ (Brief 71)

unterstreicht, dass das Libretto des Kamarinsker Bauern einen Stil der sowjetischen Opernkunst etabliert, dass man Ossip Brik als Begründer des sowjetischen Opernlibrettos ansehen könne. Allein der Oper sei der Mangel eigen, dass das Schicksal seiner Helden nicht genug den Zuschauer bewegt, dass in der Oper kein dramatischer Kern zu greifen sei. Indem er eine ‚gewisse Zähigkeit des musikalischen Gedankens‘ anmerkt, weist D. Schostakowitsch darauf hin, dass Schelobinski bei der Arbeit an der Oper schöpferisch wuchs, indem er die durchwegs freundschaftliche und genossenschaftliche Hilfe von Seiten des Leningrader Kleinen Operntheaters nutzte, das unmittelbaren Anteil nahm an der Entstehung der Oper“ (Deka: Eine neue sowjetische Oper: Bei der Anhörung des „Kamarinsker Bauern“ in der Redaktion der „Sowjetischen Kunst“, in: Sowjetische Kunst, 1933, Nr. 53, 20. November, S. 1).

⁷⁷ DSCH meint offensichtlich den am 23. April 1932 herausgekommenen Erlass des ZK der WKP (b) „Über die Umgestaltung der Organisation von Literatur und Kunst“, mit dem alle früher existierenden künstlerischen Gruppierungen und Gesellschaften liquidiert wurden, wobei die Akteure jedes Kunstzweigs zu einem Einheitsverband vereinigt wurden. Eines der Resultate des Erlasses war die Liquidierung der RAPM, deren Mitglieder ständig über DSCH hergefallen waren.

⁷⁸ Gemeint ist der Komponistenverband. DSCH drückte 1934 in einem Brief an L. T. Atowmjan vom 24. Februar die Befürchtung aus, dass er, indem er Chubow (s. Anm. 4 zu Brief 103) und Tscheljapow (s. Anm. 5 zu Brief 62) Dilettanten nannte, sich beide zu heftigen Feinden gemacht habe. DSCH schätzte, dass sie über die Oper argumentieren würden, „ohne dass sie ein Verständnis dafür haben, was diese Oper ist“ (Dmitri Schostakowitsch in Briefen und Dokumenten, S. 218).

⁷⁹ Nikolai Iwanowitsch Tscheljapow (1889–1941), von 1932–1936 Vorsitzender der Moskauer Abteilung des Komponistenverbandes.

⁸⁰ Viktor Markowitsch Gorodinski (1902–1959), Musikwissenschaftler, Kritiker, Musikfunktionär. 1929–1936 war er Mitglied im ZK des Rabis (Professionalnyj sojus rabotnikow iskusstw, dt.: Berufsverband der Kunstarbeiter), 1935–1937 Assistent des Leiters, dann selbst Leiter der Abteilung für kulturelle Aufklärung beim ZK der WKP (b).

⁸¹ Nicht identifizierte Person.

⁸² „Theater P.R.S.A.R.N. von Simonow“ – Teatr pod rukowodstwom sasluschennogo artista Respubliki R. N. Simonowa, dt.: Theater unter der Leitung des Verdienten Künstlers R. N. Simonow“. Ruben Nikolajewitsch Simonow (1899–1968), Schauspieler und Regisseur. Seit 1924 Regisseur (seit 1939 Hauptregisseur) am Wachtangow-Theater: 1928–1937 leitete er außerdem ein Theaterstudio, das einging in das System der Wandertheater unter Leitung der Moskauer Schauspielunternehmen, die sich an das Arbeiterpublikum richteten.

⁸³ In den 1930er und 1940er Jahren war L.K. Knipper stellvertretender Vorsitzender des Komponistenverbandes der UdSSR und leitete dort verschiedenen Sektionen und Kommissionen. Dmitri Kabalewski nahm in jenen Jahren keinen offiziellen Posten ein, engagierte sich aber schon bei der Durchführung der Parteilinie in der Musik.

Schostakowitsch war Leitungsmittglied im Leningrader Komponistenverband LSSK. Auch dort gab es einen Fall von Denunziation: „Ich bin wirklich empört darüber, dass solchen Kanaille wie Zurmühlen⁸⁴ und Co Gehör geschenkt wird und ihretwegen Aschkenasi und Jochelson⁸⁵ das Leben schwer gemacht wird und ihr Urlaub nicht stattfinden kann.“ (Brief 74 vom 17. November 1934) Im nächsten Brief hofft er auf eine positive Lösung⁸⁶ und aus dem Urlaub in Polenowo kann er ein halbes Jahr später berichten, dass sie auch eingetreten ist:

Gestern habe ich ein Telegramm von Wassili Jewgenjewitsch⁸⁷ erhalten mit der Mitteilung, dass das Verfahren beendet ist und alle freigesprochen worden sind, da kein Verbrechen vorliegt. Ich muss sagen, dass mich dies außergewöhnlich gefreut hat. Erstens: Die Gerechtigkeit hat gesiegt und zweitens: Ich hatte in dieser Angelegenheit vollkommen recht und war bis zum Schluss davon überzeugt, dass keinerlei Straftat vorliegt, sondern es sich schlicht um einen Fehler oder ein großes Missverständnis handelt⁸⁸. Aus verständlichen Gründen ist das Gefühl der Freude bereits verfliegen:

Wodurch ist vergiftet der Augenblick des Glücks? Eben weil erreicht ist das Ziel.
(A. N. Skrjabin)⁸⁹

Ich bin froh, dass die Angelegenheit beendet ist, und stolz auf meine Position⁹⁰. Ich denke nun, dass man jetzt darauf hinwirken sollte, dass die Bösartigkeit bestraft wird.
(Brief 95)

⁸⁴ Andrei Alexandrowitsch Zurmühlen (1894–?), Komponist. Er schrieb Musik für das Theater des Proletkult und andere Theaterkollektive. Er, der einige Sprachen fließend beherrschte, bereitete zusammen mit dem Professor am Leningrader Konservatorium M. M. Tschernow die Übersetzung der Instrumentationslehre von H. Berlioz/R. Strauss zur Edition vor, deren Publikation der Krieg verhinderte. Mit dem Beginn der Kriegshandlungen erhielt Zurmühlen – 47-jähriger Flottenkommandeur im Ruhestand – die Einberufung auf ein Kriegsschiff. Die Zeit und Umstände seines Untergangs festzustellen ist nicht gelungen.

⁸⁵ W. Je. Jochelson war verantwortlicher Sekretär und DSCH und A.A. Aschkenasi Mitglieder der Leitung des LSSK. Eine sowjetische Kontrollkommission bemerkte nach der Untersuchung der finanziellen Tätigkeit der Gesellschaft im Juli 1934 in ihrer Akte unbegründete finanzielle Mehrausgaben. DSCH und Aschkenasi legten Erklärungen in dieser Frage vor. Die Kommission bestand darauf, dass die Leitung des LSSK anerkenne, sie habe Fehler durchgehen lassen. In einem Brief an Lewon Atowmjan vom 13. September 1934 schrieb DSCH: „Im LSSK läuft es derzeit, meiner Meinung nach, gut. Wir stellen morgen ein Dokument im Namen der Leitung zusammen betreffs der finanziellen und organisatorischen Angelegenheiten. Das Dokument geht zur sowjetischen Kontrollkommission. Wenn letztere es absegnet, wird alles in Ordnung sein, und Aschkenasi wie Jochelson fahren weg, um sich zu erholen und ihre Gesundheit wiederherzustellen. Und Zurmühlen wird bloßgestellt. Diesen Hundesohn vertreibe ich im Handumdrehen aus der Vereinigung“ (Dmitrij Šostakovič v pis'mach i dokumentach [D. Sch. in Briefen und Dokumenten], S. 223). DSCH hat wahrscheinlich nicht vergessen, dass 1931 Andrei Zurmühlen zusammen mit dem Komponisten A.P. Gladkowski mit einer scharfen Kritik an der *Deklaration der Rechte des Komponisten* hervortrat, die in der Zeitschrift *Arbeiter und Theater* (Nr. 31) veröffentlicht worden war. Ihrem Standpunkt nach „konnte die Deklaration nicht als einzelner Ausrutscher eines ‚enttäuschten‘ Komponisten betrachtet werden, sondern musste in Verbindung gebracht werden mit der Verschärfung des Klassenkampfes an der musikalischen Front in der letzten Zeit“. DSCH wurde der Entfremdung von den Massen und ihrer lebendigen musikalischen Aktivität bezichtigt (A. Gladkowski, A. Zurmühlen: Die Komponistensektion des Lenbaltischen LOKAF, in: *Arbeiter und Theater* 1931, Nr. 32–33, S. 11).

⁸⁶ „Die sowjetische Kontrollkommission hat den Erlass des Vorstands des LSSK3 bezüglich der Überprüfung des letzteren bestätigt. Demzufolge liegen die Dinge in dieser Angelegenheit günstig. Ich möchte sehr, dass Aschkenasi und Jochelson in Urlaub fahren würden. Der eine wie der andere sieht äußerst schlecht aus, beide sind leichenblass. Sie müssen sich unbedingt erholen.“

⁸⁷ Wassili Rafalowitsch.

⁸⁸ DSCH verwendet hier das Wörtchen „fuk“ aus dem Wortschatz von Sobakewitsch (Nikolai Gogol: *Tote Seelen*, Bd. 1, Kap. 5), das ebenso in der Oper *Die Nase* benutzt wird (8. Szene, Intermedium).

⁸⁹ Der von DSCH angeführte Zweizeiler von Alexander Skrjabin aus dem literarischen Programm des *Poème de l'Extase* lautet in der Originalausgabe so: „Doch wodurch wird verdunkelt / dieser freudige Augenblick? / Eben dadurch, / dass das Ziel erreicht ist“ (A. N. Skrjabin: *Poema e kstaza* [Poème de l'Extase], in: *Russkie propilei* [Russische Propyläen], Moskau 1919, Bd. 6: *Materialy po istorii russkoj mysli i literatury* [Materialien zur Geschichte des russischen Denkens und der Literatur] / gesammelt und zum Druck vorbereitet von M. Geršenzon, S. 195).

⁹⁰ Vier Tage später, am 21. Juli, als DSCH der Mutter in einem Brief (Nr. 16287/71) das Ende der Ermittlungen gegen W. Je. Rafalowitsch mitteilt, schreibt er mit Begeisterung, dass er stolz sei auf seine Überzeugung von einem positiven Ausgang und froh, dass er nach Maßgabe seiner Kräfte Rafalowitsch geholfen habe. 1938 jedoch, als Rafalowitsch schon der Leiter der Literaturrepertoire-Abteilung des MChAT war, wurde er Repressionen ausgesetzt und kehrte zu seiner Theatertätigkeit erst 1955 zurück.

Am 1. März 1935 berichtet Schostakowitsch von einem bevorstehenden Treffen mit Marschall Woroschilow, der nicht nur Volkskommissar für Kriegsangelegenheiten, sondern auch ein Liebhaber des Musiktheaters war; man verlangte seinen Umzug nach Moskau. Das war schon der zweite Marschall, mit dem Schostakowitsch Umgang hatte – mit Michail Tuchatschewski war er schon seit 1925 befreundet. Danach fuhr er auf Tournee in die Türkei. Aus Ankara erhielt Sollertinski gleich zwei ironische Glückwünsche: „Meine Glückwünsche zum dritten Jahrestag des historischen Erlasses des ZK über den Umbau der literarischen und künstlerischen Organisationen.“ (Brief 86) und „Meine Glückwünsche zum 1. Mai-Feiertag. Wenngleich der Brief nicht rechtzeitig ankommen wird, nimm meine Glückwünsche zumindest nachträglich entgegen.“ (Brief 87) Irgendein Anlass für eine Postkarte findet sich immer ...

Gleichzeitig erfährt Sollertinski von zwei Ereignissen, die bereits auf den Schlag vorauswiesen, den Schostakowitsch im Januar durch den Prawda-Artikel *Chaos statt Musik* erhalten sollte: Er schrieb ein neues Ballett *Der helle Bach*, und die Erste Sinfonie seines Freundes Gawriil Popow wurde verboten. – Das Bolschoi Theater will den *Hellen Bach* aufführen:

Das GABT will mein Ballett⁹¹ auf die Bühne bringen, für das Lopuchow das Libretto geschrieben hat. Heute habe ich es präsentiert. Von der Musik sind alle begeistert, vom Libretto ganz und gar nicht. Offenbar wird sich die Geschichte des *Bolzen* wiederholen. Nun, wir werden sehen. Wenn man nur diese „Launen“ hinter sich lassen und sich mit wichtigen Dingen beschäftigen könnte. Litowski und Bojarski sind empört über das Verbot der Sinfonie von Popow⁹². Sie wollen eine Kommission gründen. Ich dagegen habe vorgeschlagen, die Jury einzuberufen, die Popow prämiert hat, damit diese sich entweder selbst geißelt oder der Entscheidung der Repertkom⁹³ widerspricht. Es gibt Hoffnung, in dieser Angelegenheit mit Stezki⁹⁴ sprechen zu können. Am 8. fahre ich in die Türkei. (Brief 78)

Beides entwickelt sich nicht gut. Für den *Hellen Bach* prophezeit Schostakowitsch die Absetzung, und Popows Sinfonie wurde nie mehr aufgeführt, womit dessen Karriere gebrochen war. Dies war der erste Schlag der Partei gegen einen der besten Komponisten der Sowjetunion, der zweite sollte *Lady Macbeth*, der dritte den *Hellen Bach* treffen. Am 30./31. Oktober 1935 berichtet er aus Moskau:

Heute war die erste Bühnenprobe mit Orchester. Sie lief sehr gut. Alle sind begeistert. Aber der Wurm des Zweifels nagt an meiner Seele, und ich bin bereit, die Absetzung des Balletts „anzunehmen“, die, davon bin ich überzeugt, in den nächsten Tagen erfolgen wird. Ich bitte Dich sehr, die Ereignisse nicht zu beschleunigen und nirgends und mit niemandem darüber zu sprechen. Dies ist auf jeden Fall eine sehr gute Lektion für mich. Ich denke, dass Du meine Stimmung bestens nachfühlen kannst. Ich denke, Dir ist klar, dass der *Helle Bach* ein schmachvoller Misserfolg werden wird.

⁹¹ Das Ballett *Der helle Bach* auf ein Libretto von F.W. Lopuchow und A.I. Piotrowski. Die Premiere war im Malegot am 4. Juni 1935, Choreograph F. W. Lopuchow, Ausstatter M. P. Bobyschow, Dirigent P. E. Feldt.

⁹² Die Rede ist von der 1. Symphonie von Gawriil Popow, deren Aufführung nach ihrer Premiere am 22. März 1935 im Großen Saal der Leningrader Philharmonie unter der Leitung von Fritz Stiedry der Vorsitzende der Leningrader Verwaltung für die Kontrolle von Schauspiel und Repertoire, B.P. Obnorski, verbot. Am 29. März 1935 trat in der Abendausgabe der Roten Zeitung W. Je. Jochelson mit einem Artikel *Mit fremder Stimme* hervor, in dem er die Symphonie kritisierte, weil sie „ein subjektivistisch begrenztes Abbild der Wirklichkeit“ gebe und sie eben damit entstelle. Ende April 1935 hob der Vorsitzende der Hauptverwaltung für Kontrolle von Schauspiel und Repertoire, O.S. Litowski, die Anordnung von Obnorski auf. Nach einem Brief von DSCH zu urteilen, unterstützte ihn auch der Vorsitzende des ZK von Rabis, Ja. O. Bojarski. Jedoch wurde die Symphonie nicht wieder aufgeführt.

⁹³ Repertuarij komitet, dt.: Repertoirekomitee

⁹⁴ Alexei Iwanowitsch Stezki (1896–1938), sowjetischer Parteiaktivist, 1930–1938 Leiter der Abteilung für Agitation und Propaganda im ZK der WKP (b).

Stezki wurde im April 1938 verhaftet und im August 1938 erschossen. (Anm. z. dt. A.)

Und dass dies von Anfang an meine Einstellung zu dem Stück war. Ich möchte lediglich, dass Du dieser meiner Einstellung Glauben schenkst und verstehst, wenn Du ihr Glauben schenkst, und verzeihst, wenn Du verstehst. Das, was mir zu Zeiten des *Bolzen* möglich war, ist mir nunmehr nicht mehr möglich. Das ist mir vollkommen bewusst, und ich mache mir erbarmungslos Vorwürfe. Ich würde mich sehr freuen, wenn Du diesen Brief rasch beantwortest und meine aufgewühlte Seele beruhigst. Verzichte aber bitte auf Vorhaltungen. Diese wären mir unangenehm. Obgleich ich davon ausgehe, dass Du, der Du mich schon lange kennst, meine Einstellung zum oben angeführten Opus kennst. (Brief 98)

Besonders bemerkenswert ist der Brief Nr. 99 vom 17. November aus Moskau, in dem Schostakowitsch zuerst über das weitere Gezerre um den *Hellen Bach*⁹⁵ und dann über den Sturz Kubazkis am Bolschoi berichtet:

Der Verd. Künstler der Republik W.L. Kubazki wurde abgesetzt. Und zwar als Studiodirektor und als Dirigent. Gestern war ich bei ihm und habe versucht, ihm Trost zu spenden.

Der traurige Teil des Briefes ist beendet.

Heute hatte ich das riesige Glück, der Abschlussitzung des Kongresses der Bestarbeiter beizuwohnen. Ich habe den Genossen Stalin, die Gen. Molotow, Kaganowitsch, Woroschilow, Ordshonikidse, Kalinin, Kossior, Mikojan, Postyschew, Tschubar, Andrejew und Shdanow im Präsidium gesehen und Stalins, Woroschilows und Schwerniks Reden gehört. Von Woroschilows Rede war ich gefesselt, nach Stalins Rede jedoch habe ich jegliches Maß verloren und mit dem gesamten Saal „Hurra!“ gebrüllt und endlos applaudiert. Seine historische Rede wirst Du in den Zeitungen lesen können, deshalb gebe ich sie hier nicht wieder. Selbstredend ist der heutige Tag der glücklichste Tag meines Lebens: Ich habe Stalin gesehen und gehört.

Um das als Loyalitätsbezeugung zu lesen und nicht als Spott über den Führerkult – einschließlich der absurden Aufzählung aller Galionsfiguren –, muss man schon ein kompletter Trottel sein. Wenige Wochen später würde Schostakowitsch Stalin ein zweites Mal sehen – doch dann wird er nicht in dessen Loge gerufen, sondern der Diktator verschwindet in der Pause grußlos.

Am 26. Dezember fand die Premiere der *Lady Macbeth* in der Filiale des Bolschoi Theaters statt und Schostakowitsch kehrte danach nach Leningrad zurück: „Sobald ich zurück bin, werden wir gemeinsam an der Umgestaltung der musik. Front in Leningrad arbeiten, und sei es auch nur auf der Grundlage, dass ich Gespräche mit Gorodinski, Dinamow und einigen anderen Genossen führe. Wir sprechen mit Jochelson, mit Jascha. Auf jeden Fall „gebe ich den Rat, nicht zu verzagen“ etc.“ (Brief 103)

⁹⁵ Erst einmal kurz zu meinen Angelegenheiten. Heute wurde fast der gesamte *Helle Bach* probiert. Ich habe mir die Hälfte des 1. Akts angesehen und bin dann gegangen. Den Grund dafür teile ich weiter unten mit. Heute Abend habe ich Fajer angerufen und gefragt: Wie steht's? Seinen Worten und seinem Tonfall entnahm ich, dass die Dinge nicht gut stehen. Das einzige, wovon alle begeistert sind, ist meine Musik. Kurz, er sucht mich heute um 12 Uhr in der Nacht auf und berichtet ausführlicher. Auch Lopuchow habe ich angerufen. Dieser teilte mir mit munterer Stimme mit: „Es waren 36 Arbeiter aus Moskauer Fabriken da. Sie sind begeistert. Arkanow ist kategorisch gegen die Aufführung. Mutnych kategorisch dafür.“ Kurz: Ich bin um 10 Uhr abends bei ihm, und er berichtet ausführlicher. Meine Meinung zu all diesem kennst Du. Ich glaube, dass die Linie von Arkanow die Oberhand gewinnt, denn er wird von den „Beleidigten“ unterstützt. Am 21. kommt I.A. Akulow und schaut sich das Stück an und muss dann über Sein oder Nichtsein des *Hellen Bachs* entscheiden. Demzufolge wird also am 21. alles klar sein. Ich bin diesbezüglich vollkommen gelassen und meine, dass man keine Kampagne in der „Iswestija“ oder anderen Presseorganen aufziehen sollte. Das Einzige, das mich quält, ist Lopuchow. Seinetwegen täte es mir schrecklich leid, wenn das ganze Unterfangen platzt. Er ist ein sehr guter Mensch, und ich mag ihn aufrichtig gern. Ich bitte Dich sehr, über all das mit niemandem zu sprechen.

Die nächste Krise entwickelte sich im Zusammenhang mit der Oper *Der stille Don*⁹⁶ von Iwan Dserschinski nach dem Roman von Scholochow, die im Rahmen eines Gastspiels des Leningrader Kleinen Opernhauses in der Filiale des Bolschoi gespielt wurde:

Das Gastspiel verläuft gut. In Moskau am Abend gab es eine Kritik zum *Stillen Don*. Je. Kann⁹⁷ sieht Einflüsse von Tschaikowsky, Blaraberg⁹⁸, Serow⁹⁹ und Schostakowitsch. Nebenbei verlautbart sie, das Schwächste an diesem Werk sei die Musik. Es gibt durchaus Wahres in Moskau am Abend. Und heute schreibt eben diese Kann, dass die *Lady Macbeth* des Malegot¹⁰⁰ besser ist als die der Filiale der hiesigen Oper¹⁰¹. Dazu musst Du wissen, dass Je. Kann die Meinung fast aller in Moskau ausspricht. Mich kritisiert man, weil ich einen kurzen lobenden Artikel über dieses Werk geschrieben habe¹⁰². Vergiss also nicht, dass der Nabel der Welt noch nicht festgelegt ist ... Und Gorodinski verlautbart ganz direkt: „Ja, kann man denn in unserer Zeit schreiben wie ein Tschaikowsky oder ein N. Feopemptowitsch Solowjow¹⁰³ usw.“ Deine Worte.

Am 17. Januar besuchte Stalin eine dieser Gastspiel-Aufführungen des *Stillen Don* und ließ sich nach der Vorstellung den Komponisten, die Sänger und den Dirigenten vorstellen. Dasselbe erhoffte Schostakowitsch sich, als Stalin dort seine *Lady Macbeth* besuchte:

28. I. 1936. Archangelsk¹⁰⁴
Lieber Iwan Iwanowitsch.

Am 26. bin ich in Moskau angekommen. Gestern war ich bei Gisin¹⁰⁵. Habe nichts

⁹⁶ *Der stille Don*, eine Oper von Iwan Iwanowitsch Dserschinski, Libretto von L.I. Dserschinski nach Motiven des gleichnamigen Romans von Michail A. Scholochow, gewidmet DSCH. Premiere am 22. Oktober 1935 im Malegot. Dirigent Samuil Samossud, Ausstatter M. A. Tereschkowitsch, Regisseur S. W. Sakussow, Bühnenbildner G. P. Rudi. DSCH hatte eine unmittelbare Beziehung zu dieser Oper. Maximilian Steinberg schrieb: „Die Oper wurde in menschlicher Hinsicht unter großen Anstrengungen von Samossud und Schostakowitsch hervorgebracht. Dank dessen klingt alles befriedigend. (Šostakovic v dnevníkach M. O. Štejnberga [Schostakowitsch in den Tagebüchern Maximilian Steinbergs], publiziert und kommentiert von O. Dansker, in: Šostakovic: mezdu mgnovienim i vecnost' ju [Schostakowitsch: Zwischen Augenblick und Ewigkeit], S. 115). Die Gastspiele des Malegot wurden mit dem Stück *Der stille Don* eröffnet in den Räumlichkeiten einer Filiale des Bolschoi Theaters.

⁹⁷ Jelisaweta Isaakowna Kann-Nowikowa (geb. Kogan, nach ihrem Mann Nowikowa) (1902–1975),

Musikwissenschaftlerin. In der Rezension der Operaufführung *Der stille Don* bemerkte Kann-Nowikowa die Wärme, mit der vom Autor die Bilder der Aksinja und des Kutschers Saschka gezeichnet sind, auch die emotionale Bewegtheit einiger Episoden und schrieb: „Doch bei aller unstreitigen Begabung ist es dem jungen

Komponisten noch nicht gelungen, sich auf einen selbstständigen Weg zu begeben.“ Unter Hinweis auf den Eklektizismus der Musik hält die Rezensentin dafür, dass das weitaus größte, ernsthafte Gebrechen der Oper die unzureichende Kompositionstechnik sei (Je.I. Kann: Zwei sowjetische Opern (über den *Stillen Don* und den *Kamarinsker Bauern*), in: Moskau am Abend 1935. 7. Januar).

⁹⁸ Pawel Iwanowitsch Blaraberg (1841–1907), Komponist, Professor der musikdramatischen Schule der

Moskauer Philharmonischen Gesellschaft.

⁹⁹ Alexander Nikolajewitsch Serow (1820–1871), russischer Komponist und Musikkritiker und Vater des Malers

Walentin Serow. Serows Bewunderung für Richard Wagner machte ihn dem Mächtigen Häuflein suspekt. (Anm. z. dt. A.)

¹⁰⁰ Malegot: Kleines Opernhaus Leningrad

¹⁰¹ Die Produktion des Moskauer Nemirowitsch-Dantschenko-Theaters lief unter dem Titel *Katerina Ismajlowa* in der Filiale des Bolschoi Theaters. (Anm. z. dt. A.)

¹⁰² Am 5. Januar 1936 wurde in der Zeitung Moskau am Abend ein Artikel von DSCH publiziert über den *Stillen Don* von I. Dserschinski. DSCH schreibt, dass er mit dieser Oper vor drei Jahren bekannt wurde. „Ungeachtet des Skizzencharakters und der Unfertigkeit des Materials fühlte ich die große Begabung des Autors, der sich zum ersten Mal an die Oper machte [...]. Was hauptsächlich ‚ins Ohr‘ fiel, war eine gewisse Unerfahrenheit in der Orchestrierung“. Über seine Unterstützung und Hilfe bei der Niederschrift der Oper verbreitet sich DSCH nicht, unterstreicht die Rolle des Theaters, insbesondere die von Samuil Samossud. Es gibt in dem Artikel auch Worte über die „Freude und den Stolz auf das sowjetische Musiktheater, das bereichert wird durch neue herausragende Werke“. Der Artikel wiederholt fast wörtlich den Text, der von DSCH am 15. Oktober 1935 in der Leningrader Prawda unter der Überschrift *Über den Stillen Don* (Zur Inszenierung im Kleinen Operntheater) veröffentlicht wurde.

¹⁰³ Nikolai Feopemptowitsch Solowjow (1846–1916), Komponist, Musikkritiker. Solowjow unterrichtete am Sankt Petersburger Konservatorium. (Anm. z. dt. A.)

¹⁰⁴ Auf das Gastspiel nach Archangelsk begab sich DSCH mit V. L. Kubazki.

¹⁰⁵ Seit 1936 arbeitete S.N. Gisin in der Verwaltung des Bolschoi Theaters.

Neues erfahren. Aber während ich bei ihm war, rief Leontjew¹⁰⁶, der stellvertr. Direktor des GABT, an und verlangte, dass ich umgehend in die Filiale kommen solle. Es lief die Aufführung der *Lady Macbeth*, und der Genosse Stalin und die Genossen Molotow, Mikojan und Shdanow waren zugegen. Die Aufführung war gut. Nach dem Ende wurde der Komponist herausgerufen (das Publikum rief ihn heraus), ich ging auf die Bühne und bedauerte, dass ich dies nicht bereits nach dem 3. Akt getan hatte. Mit trauernder Seele ging ich wieder zu Gisin, nahm mein Portefeuille und fuhr zum Bahnhof. Abfahrt des Zuges war um 0.20. (Brief 104)

Was folgte, war nur ein kurzes Telegramm. Am 28. Januar war in der Prawda der Artikel *Chaos statt Musik* erschienen. Die Prawda gab es auch in Archangelsk.

[30. I. 1936]¹⁰⁷

[Aus] Archangelsk. Konstantinowski [pr., 30, Korp. 10, Whg. 67]

Unternimm nichts vor meiner Rückkehr Komme am fünften [Rand des Telegramms abgerissen] Schostakowitsch

Wir wissen, wie es weiterging. Und welche Musik Schostakowitsch danach komponierte – sein Frühwerk war damit unwiderruflich abgeschlossen. Seine Musik wird von Not, Gewalt und Verzweiflung sprechen, von Subjektivismus, Sich-zum-Narren-machen und von der subversiven Kraft des Witzes. Er liebte die Filme von Charlie Chaplin: den kleinen Widerstand statt des großen Heldentums.

Wir wissen, welche Maske Schostakowitsch danach trug. So offen wie in seinen Briefen an Sollertinski wird er niemals wieder sein. Dies sind die „Zeugnisse aus seiner Frühzeit“, die zählen. Er identifiziert sich dort stets mit den Etiketten, die den „Feinden der Revolution“ angeklebt wurden: formalistischer Modernist, bürgerlicher Spezialist usw. Von Revolutionsbegeisterung ist in den Briefen so wenig zu lesen wie in seiner Musik zu hören. Auch da weiß es die FAZ besser. Am 24. 11. 2021 schrieb sie über die Sollertinski-Briefe: „Den Austausch darüber hätte man sich gern ein wenig ausführlicher und tiefschürfender gewünscht. Denn allzu viel versprechen sollte man sich von der Lektüre dieser Briefe nicht.“

Den Bericht über die Götzenanbetung beim Kongress der Bestarbeiter könnte man direkt dem ätzend-triumphalen Schluss der Fünften Sinfonie unterlegen. Man muss Schostakowitschs Musik ja nicht mögen. Aber wenn man sie nicht kennt und versteht, wird man auch die Haltung ihres Schöpfers in den politischen Auseinandersetzungen nicht verstehen können, sondern sich in den ganz unsinnigen Antagonismus „Regimediener oder Dissident“ verrennen. Schostakowitschs Musik ist immer vieldeutig, nicht nur politisch doppelbödig. Auch darf man den Erotiker Schostakowitsch nicht vergessen.

¹⁰⁶ Leonid Sergejewitsch Leontjew (1885–1942), Leiter der Ballett-Truppe des Marien-Theaters in den 1920er Jahren, stellvertretender Direktor in den 1930ern.

¹⁰⁷ Das Telegramm ist datiert in Übereinstimmung mit dem Telegramm an Lewon Atowmjan, das von Schostakowitsch aus Archangelsk abgeschickt wurde: „Danke für den Gruß. Komme am 5., Schostakowitsch“ (Dmitrij Šostakovic v pis' mach i dokumentach [Dmitri Schostakowitsch in Briefen und Dokumenten], S. 229). Offensichtlich ist das die Antwort auf den Vorschlag Sollertinskis, irgendwelche Schritte zu unternehmen in Verbindung mit dem Artikel *Chaos statt Musik*.