

Schostakowitsch, der Europäer

Als die sowjetische Parteizeitung Prawda („Wahrheit“) im Januar 1936 die Oper *Lady Macbeth von Mzensk* unter dem Titel *Chaos statt Musik* mit einem Totalverriß bedachte, vergaß der Autor nicht hinzuzufügen: „Dies ist ein Spiel mit ernsthaften Dingen, das übel ausgehen kann.“ Für Tausende gingen diese ernsthaften Dinge damals tödlich aus: in Folter, Schauprozess, Gulag, Ermordung. Auch Schostakowitschs Familien- und Freundeskreis war betroffen. Er wartete mit gepacktem Koffer, ob sie in dieser Nacht ihn abholen würden und nicht den Nachbarn.

Auf Künstler und Intellektuelle hatte die Partei ein besonderes Auge. Individuen, die selbstständig dachten, waren bei der Gleichschaltung der Medien nicht erwünscht. Denn auch die Kunst war für Stalin nur ein Propagandamedium: „Ingenieure der Seele“ hatte er 1932 die Schriftsteller genannt, und das bedeutete nicht weniger als ihre Entseelung. Nachdem Schostakowitschs Vierte Sinfonie 1936 verboten worden war, schmolz der Komponist deren Gedanken um in seine Fünfte, die dem viersätzigen Beethoven-Schema „Per aspera ad astra“ folgte und auch entsprechend klassisch klang.

Damit gelang Schostakowitsch die Rehabilitierung. Zur Tarnung übernahm er auch dankbar die Bemerkungen von Kritikern, seine Fünfte sei „Die praktische Antwort eines Sowjetkünstlers auf gerechtfertigte Kritik“ und zeige „Das Werden der Persönlichkeit“. Worin aber hatte die Kritik bestanden? Sie hatte die Musik Schostakowitschs mit den gleichen giftigen Worten verdammt, wie sie gleichzeitig den deutschen Nazis gegen die Moderne aus der Feder flossen. Die russischen Futuristen, die so begeistert die Revolution gefeiert hatten, wurden nun als gefährliche linke Spinner verurteilt. Die berühmte sowjetische Avantgarde wurde ausgelöscht. Die Partei wettete gegen das „Neuerertum“ der Moderne und forderte dazu auf, sich erst einmal die bürgerliche Kunst anzueignen, bevor man sie überholt.

Damit verfiel sich die Partei in einem Widerspruch. „Lady Macbeth erfreut sich eines großen Erfolges bei der ausländischen Bourgeoisie“, schrieb die Prawda 1936, „Lässt sich das nicht damit erklären, dass diese zappelige, kreischende, neurotische Musik den perversen Geschmack der Bourgeoisie kitzelt?“ Der Bourgeois war der Gegner des Proletariats, der Schädling, Kulak und Spion. Der „Burschui“ war das Schreckgespenst im „proletarischen“ Theater. Die Länder, in denen die Bourgeoisie die Macht hielt, waren die Todfeinde der Sowjetmacht. Von ihnen gemocht zu werden, war gefährlich. Gepriesen wurde die bürgerliche Musik des 19. Jahrhunderts, verdammt wurde die Musik der Gegenwart.

Das war alles nur Propaganda. In der Theorie sollte die Kunst im Sozialismus von talentierten Arbeitern, Bauern und Soldaten gemacht werden. Solange es damit noch haperte, sollten die Künstler von ihnen lernen und Kunst machen, die von den Arbeitern, Bauern und Soldaten verstanden wird. Nur standen die Arbeiter, Bauern und Soldaten längst unter der Vormundschaft der Partei: die Basisdemokratie der Räterepublik war eine Farce geworden. Den Funktionären kamen die Spießler-Floskeln über die Lippen, die schon Beethovens Kritiker geäußert hatten: Sie wollten nicht von Dingen belästigt werden, die neu und anders waren, sondern schöne Musik hören, so wie sie sie gewohnt waren (und die sie auch bisher nicht verstanden hatten). Die Musik, die sie gewohnt waren, war nun einmal die bürgerliche europäische Musik. Was man gewohnt ist, beruhigt, Neues stört.

Der Witz ist nicht totzukriegen

Mit dem Verbot der Ersten Sinfonie von Schostakowitschs Freund Gawriil Popow wurde 1935 rabiat gegen die Musik der Moderne vorgegangen. Sie solle sich gefälligst an den Stil des Sozialistischen Realismus halten, den Maxim Gorki 1932 bei der Gründung des Schriftstellerverbandes als einzig mögliche Methode ausgegeben hatte. „Ich hoffe, dass wir uns sehen und uns ein wenig über das Problem des Sozialistischen Realismus in der Musik

austauschen“, hatte Schostakowitsch am 1. August 1934 in einem Brief an seinen Freund Iwan Sollertinski gespottet. Die Spottlust sollte ihm vergehen.

Nicht allerdings in der Musik. Schostakowitsch schlug seine Gegner mit ihren eigenen Waffen. Sie wollen bürgerliche Musik haben? Bitteschön! Die Fünfte Sinfonie bot sich geradezu als Musterbeispiel der neuen sowjetischen Sinfonik an. Sozialistisch-realistische Volkstümlichkeit? Gerne! Wie schon im Scherzo der Vierten orientierte Schostakowitsch sich auch im Scherzo der Fünften an Mahlers „Fischpredigt“-Scherzo aus dessen Zweiter Sinfonie. Dem liegt bekanntlich ein Wunderhornlied zugrunde, in dem der heilige Antonius den Fischen predigt, weil kein Mensch mehr in die Kirche kommt. Die Fische hören dem Heiligen begeistert zu – die Predigt gefällt ihnen, aber danach bleiben sie bei ihren Lastern. Als Sinfoniesatz wird das zu einer Parabel auf den Lauf der Welt. Aus Mahlers Ironie wird Schostakowitschs Sarkasmus. Da die Musik volkstümlich klingt, bemerken die Zensoren den doppelten Boden nicht – die Kritiker beschrieben das Scherzo als „Ausdruck gesunder Lebensfreude“. Und als Schostakowitsch 1949 im New Yorker Madison Garden gebeten wird, den 18 000 Besuchern etwas vorzuspielen, setzt er den Yankees ausgerechnet dieses Scherzo vor! Natürlich hat das niemand verstanden. Es war nur ein Akt der Selbstachtung, nachdem er von Stalin gezwungen worden war, am Weltfriedenskongress als dessen Marionette teilzunehmen.

Doppelbödig wird Schostakowitschs Musik nun häufig sein. Ähnlicher Hohn auf die geforderte „Volkstümlichkeit“ erklingt im überdrehten Finale der Sechsten. Deren Scherzo widmete er dem Witz, gegen den alle Machthaber hilflos sind – wir kennen das schon aus *Till Eulenspiegel* von Strauss und *Petruschka* von Strawinsky. Auch das Finale der Neunten verlacht die Machthaber, und zwar mit dem Galgenhumor des Liedes *MacPhersons Abschied* bei seiner Hinrichtung aus den *Sechs Englischen Liedern* op. 62 (1942). Im Scherzo der Dreizehnten wird dann das gleiche Galgenhumor-Thema mit dem Gedicht *Der Witz* von Jewgeni Jewtuschenko verbunden, das den Witz feiert, den kein Machthaber je totschiagen konnte. Der Witz war auch Schostakowitschs Waffe.

Umgekehrt bedeutete das natürlich auch, dass der Komponist das Gefühl hatte, sich gegenüber den Machthabern zum Affen zu machen. Das Scherzo der *Leningrader Sinfonie* brachte das ebenso zum Ausdruck wie das Allegretto der Zehnten. Doch dieser Clown ist nicht geheuer, er rasselt mit seinen Ketten (bzw. dem Tamburin) und spricht die Wahrheit aus. Immer wieder grübelt Schostakowitsch in seiner Musik über sich und seine Rolle. Mit seiner Siebten, der *Leningrader*, landete er erneut einen Riesenerfolg, allerdings um den Preis, dass diese Kriegssinfonie nicht nur in der UdSSR, sondern auch im Ausland als Propaganda für den Durchhaltewillen gegen die Nazis benutzt wurde. Dass die Sinfonie gegen jede Gewaltherrschaft gerichtet war, gegen Stalin ebenso wie gegen Hitler, ging dabei unter.

All das tut er in den Formen der Wiener Klassik, die den Sowjetkomponisten als Muster vorgeschrieben wurden. Es hilft aber nichts, eine Form nur abzukupfern, sie muss schon kreativ belebt werden. Erst in den Abweichungen zeigt sich der Geist. Der tschechische Musikwissenschaftler Vladimir Karbusický hat gezeigt, dass die Sonatenform selbst einem rhetorischen 4-Akte-Muster folgt, das auch Ideologen nutzen, in Kampfliedern, in *Ein feste Burg ist unser Gott* oder im *Kommunistischen Manifest*. Der erste Akt umreißt die Krise, der zweite appelliert an die Quelle (Maria, Heimat, Gnade, Erkenntnis), der dritte benennt den Feind (Teufel, Klassenfeind), der vierte beschwört die Erlösung. Beethovens *Eroica* ist dafür das treffende Beispiel.

Menschenfreundlichere Gedanken kommen zum Tragen, wenn Beethoven in seiner Neunten die Binnensätze vertauscht und das Scherzo an die zweite Stelle rückt. Dem folgt auch Schostakowitsch in der Ersten, Fünften, Siebten, Achten, Neunten, Zehnten, Elften, Dreizehnten. Mit der Sechsten schreibt er sogar eine kopflose Sinfonie, die den Sonatenhauptsatz ganz weglässt, weil dessen dialektische Auseinandersetzung im

Stalinismus hingefallen ist. Auf die ausweglose Trauer des langsamen Satzes folgen in der Sechsten zwei Scherzos: das Lob des Witzes und das besoffene Cancan-Finale.

Nach dem kolossalen Welterfolg der Siebten Sinfonie stieß die Antikriegshaltung der großen Achten wieder auf den Hass der Bürokraten. Sie wurde verboten. Dass Schostakowitsch 1945 keine Siegesinfonie vorlegte, sondern ein leichtes, kurzes Stückchen im vermeintlichen Haydn-Stil, schürte die Wut gegen ihn ebenfalls. Seine wesentlichen Werke, wie das Violinkonzert und die *Jüdischen Lieder* schrieb er für die Schublade, nur Kammermusik wurde aufgeführt. Später konnte er genau angeben, an welcher Stelle beim Schreiben des Violinkonzerts ihn im Januar 1948 der nächste Schlag der Partei getroffen hatte.

„Katzbuckelei gegen alles Ausländische“

Während des Krieges hatte Schostakowitsch auch viel Propagandamusik geschrieben. Sein Hauptinteresse galt dem Überleben seiner zahlreichen Familienmitglieder und seines Freundes Iwan Sollertinski, der dennoch 1944 starb. Nach dem Ende des Krieges gegen Hitler zog die Partei die Zügel wieder an. Zwischen West- und Ost-Europa ging der Eiserne Vorhang nieder – die Sowjetunion machte die osteuropäischen Länder zu Kolonien, in denen die Kommunistischen Parteien die Macht übernahmen. Als Herrschaftsinstrument wurde ihnen der „Diamat“ (Dialektischer Materialismus) implementiert, eine scholastische Kümmerform des kritischen Marxismus. Freie Kunst und Wissenschaft hätte diese Herrschaft gefährden können. Die Parole für den neuen Kulturkampf hieß „Katzbuckelei vor der modernen bürgerlichen Kultur des Westens“. (Dem KGB war nicht entgangen, dass die CIA die Verbreitung der modernen US-Kunst als Zeichen der Freiheit förderte.) Zuerst traf es 1946 die Literatur, und da vor allem die „Schmierfinken“ wie den Satiriker Soschtschenko und die „dekadenten Schriftsteller“ wie die Dichterin Anna Achmatowa – beide wurden von Schostakowitsch bewundert. Dann war der Film an der Reihe, danach die Philosophie und zum Schluss die Musik.

In seinem *Referat über die Zeitschriften Swesda und Leningrad* schwang sich Parteifunktionär Andrej Shdanow zum obersten Richter auf: „Anna Achmatowa ist eine Vertreterin dieses ideenlosen reaktionären literarischen Sumpfes.“ Er charakterisierte die unter den Intellektuellen hoch verehrte Dichterin als „halb Nonne, halb Dirne, bei der sich Unzucht und Gebet verflechten“. In der Musik traf es diesmal zuerst nicht Schostakowitsch, sondern die Oper *Die große Freundschaft* von Wano Muradeli. Der junge Komponist hatte einen bolschewistischen Kommissar beim Kampf um die Macht im Nordkaukasus geschildert. Leider klangen weder die Gesänge der Kosaken noch die der Bergvölker so volkstümlich, wie die Partei dies wünschte, und außerdem hatte der Georgier Stalin auch noch seine ganz persönliche Meinung über diese Bergvölker.

Muradeli redete sich damit heraus, dass man ihn im Konservatorium gelehrt habe, man müsse eine neue, der klassischen möglichst unähnliche Musik schreiben, man müsse den „Traditionalismus“ aufgeben und stets originell sein. Nach dem Verbot der Muradeli-Oper wurde im Januar 1948 eine Versammlung des Zentralkomitees der KP mit Vertretern des Musiklebens einberufen, bei dem Shdanow Schostakowitsch, Prokofjew, Mjaskowski, Chatschaturjan, Popow, Kabalewski und Schebalin vorwarf, die Herrschaft im Komponistenverband um einer bestimmten Richtung in der Musik willen auszuüben. Und als diese Richtung benannte er den Formalismus, der nicht einmal neu sei, denn dieses „Neue“ rieche nach der modernen dekadenten bürgerlichen Musik Europas und Amerikas.

Teils aus Angst, teils aus Schadenfreude begannen die Komponisten, sich gegenseitig zu denunzieren. Am Ende war Schostakowitsch als „Volksfeind“ gebrandmarkt und verlor alle seine Ämter. Da auch seine Kompositionen nicht mehr gespielt und gedruckt wurden, war der Familienvater nun ohne Einkommen. Das Etikett „Volksfeind“ war wirklich gefährlich – es konnte passieren, dass man in der Straßenbahn angegangen wurde: „Na, dein

Schostakowitsch hat sich ja als Volksfeind entpuppt!“ Auf ähnliche Weise wurde die Wissenschaft ruiniert und Scharlatanen überlassen.

Wie russisch ist die russische Musik?

In seinem Referat auf dem Komponistenkongress im Januar 1948 schlug Andrej Shdanow den Anwesenden die russischen Komponisten des 19. Jahrhunderts um die Ohren: „Mussorgsky hat den Gopak vertont, Glinka hat die Kamarinskaja zu einer seiner besten Schöpfungen verwertet. Anscheinend muss man zugeben, dass der Grundbesitzer Glinka, der Beamte Serow und der Aristokrat Stassow demokratischer waren als Sie.“ In der Tat hatte Michail Glinka jenen Volkstanz 1848 zur Grundlage seiner Orchesterfantasie *Kamarinskaja* gemacht, in der er auf westliche Harmonisierung und Entwicklung verzichtete und seine Mittel den Elementen des Volkstanzes anpasste – Peter Tschaikowsky sah darin den Schlüssel für eine eigenständige russische Musik, sowohl der seinen als auch der des nationalistischen „Mächtigen Häufleins“. 1872 komponierte Tschaikowsky seine Zweite Sinfonie nach diesem Muster, damals die *Kleinrussische* genannt, da sie auf ukrainischen Volksweisen beruht.

Komponisten wie Strawinsky, Prokofjew und Schostakowitsch wussten das natürlich und bedienten sich dieser Mittel. Besonders Mussorgsky war für Schostakowitsch ein großes Vorbild, dessen Oper *Boris Godunow* er 1940 im Auftrag des Bolschoi Theaters neu instrumentiert hatte – der deutsche Überfall verhinderte die Aufführung. Mussorgskys *Gopak* arrangierte er 1941 zusammen mit zwei Stücken aus dessen *Jahrmarkt von Sorotschinzy* für die Frontbetreuung. Von Mussorgskys Oper *Chowanschtschina* sollte er 1959 eine Neuinstrumentierung und Vervollständigung anfertigen und 1962 Mussorgskys *Lieder und Tänze des Todes* orchestrieren. Man musste Schostakowitsch nicht dazu prügeln, seine russischen Vorgänger zu schätzen. Trotzdem führte kein Weg zurück ins 19. Jahrhundert.

Was aber war eigentlich russisch an der russischen Musik? Die Orthodoxe Staatskirche hatte ihre Wurzeln im griechisch-römischen Byzanz. Sie hatte die Volksmusik immer als heidnisches Brauchtum unterdrückt und 1551 sogar auf einem Konzil verboten. Erst Zar Peter I. hob das Dekret 1722 wieder auf – er hatte andere Mittel, um Russland dem Westen zuzuwenden. Er holte italienische Operntruppen nach St. Petersburg, wo Komponisten wie Paisiello, Sarti und Cimarosa wirkten. Das beeinflusste wiederum die Kirchenmusik: Dmitri Bortnjanski war in St. Petersburg Schüler von Galuppi und folgte diesem 1769 nach Italien, wo er zehn Jahre lang Erfolge als Opernkomponist feierte. Zar Paul I. machte ihn zum Direktor der Hofkapelle, die unter seiner Leitung in ganz Europa bekannt wurde. Sie wirkte auch bei der Uraufführung von Beethovens *Missa Solemnis* in der russischen Hauptstadt mit. Bortnjanskis Version der Johannes-Chrysostomos-Liturgie wurde im ganzen Zarenreich gesungen. Der Preußenkönig Friedrich Wilhelm III. nahm seine Chöre ins Repertoire des Berliner Doms auf („Ich bete an die Macht der Liebe“). Tschaikowsky gab später Bortnjanskis geistliche Werke heraus und lernte dabei eine Menge. Bortnjanskis Musik war europäisch: eine Mischung unterschiedlicher Einflüsse, eingeschmolzen durch ein Komponistenindividuum.

Und wie weit her ist es mit dem Russentum selbst? Die legendäre Kiewer und Nowgoroder Rus wurden von kriegerischen und handeltreibenden Wikingern gegründet, die sich mit den dort ansässigen Slawen vermischten (ähnlich wie in England und Sizilien). Dann wurden sie von den Mongolen unterworfen. Dank der Pax Mongolica lebten die zahlreichen Völker zwei Jahrhunderte lang friedlich nebeneinander. Später war das Großfürstentum Litauen vorherrschend. Erst seit der Despotie Iwans des Schrecklichen kann man überhaupt von russischer Staatlichkeit sprechen, er krönte sich 1547 als erster zum Kaiser. Mit dem Sieg Peters I. über die Schweden und Kosaken 1706 in der Schlacht von Poltawa wurde Russland eine europäische Großmacht. Die Nationalisten des 19. Jahrhunderts hatten also große Mühe, sich eine einheitliche Tradition zurechtzuzimmern. Entsprechend aggressiv wurden sie nach außen und nach innen – auch bei der Russifizierung der Minderheiten.

Stalin nahm diesen Chauvinismus wieder auf. Er hatte verstanden, dass, wenn die Revolution in den Industrieländern nicht klappt, die Herrschaft der Bolschewiki – und damit seine eigene – nur durch rabiate Industrialisierung und ebenso rigorose Hirnwäsche zu sichern ist. Dazu musste jede Selbstständigkeit ausgelöscht und die Herrschaftsideologie in die Köpfe gehämmert werden. Der Enthusiasmus der vom Sozialismus ehrlich Begeisterten trug darüber noch lange hinweg.

„Ich bin ein alter Formalist“

Adorno hielt 1948 der Gängelung der Kunst in den Ostblockstaaten – und damit seinem alten Freund Hanns Eisler – entgegen: „... es war Aufgabe der Kunst, seit es überhaupt eine entwickelte Tauschgesellschaft gibt, der immer weiter fortschreitenden institutionellen Umklammerung des Lebens zu opponieren und ihr ein Bild des Menschen als eines freien Subjekts entgegenzuhalten. Im unfreien Zustand aber ist Kunst des Bildes der Freiheit mächtig nur in der Negation der Unfreiheit. Sie spottet des Aufrufs zum Positiven.“ Genauer könnte man Schostakowitschs künstlerische Antwort auf die totale Gängelung nicht beschreiben. Als Großstadtmensch konnte er der russischen Folklore wenig abgewinnen. Sowohl die Volkstümlichkeit – in seinen sarkastischen Scherzos – als auch die Apotheose – im Finale der Fünften – gab er dem Spott preis. Gute Unterhaltungsmusik hingegen schrieb er gerne. Er klagte das fortdauernde Verhängnis der Unterdrückung – in seinen Passacaglien – und der Entfremdung – in seinen Zwölftonpassagen – an. Er feierte seine Individualität – in seinem Notensymbol d-es-c-h – und forschte in seiner Musik, ob er nur ein „mausgrauer Komponist“ sei, oder sich „Unsterblichkeit“ erwerben werde. Alles so dezent, dass es nicht leicht nachweisbar war.

Auf Schostakowitschs Notenschrank stand eine Beethoven-Büste, er fühlte sich der Wiener Schule zugehörig. Er war darin erzogen, und auch seinen Studenten schärfte er die Regeln der Klassik ein. Beethoven schätzte er, weil dieser in seiner Musik für die Freiheit kämpfte, und Mahler, weil dieser die klassischen Modelle in weitere Ausdrucksebenen führte. Und Strawinsky, der behauptete, Musik könne gar nichts ausdrücken, schätzte er für seine Kompositionstechnik. Als er sein Achtes Streichquartett komponiert hatte, schrieb Schostakowitsch, ihm seien die Tränen gekommen, „wegen meines Erstaunens über die wunderbare Geschlossenheit seiner Form“.

Das war natürlich wieder Schostakowitschs Sarkasmus. Der Begriff „Formalismus“ war nach 1948 die schärfste Waffe der Partei gegen eingebildete „Volksfeinde“ und „Kosmopoliten“ (ein antisemitisches Tarnwort). In den Briefen an seinen Freund Iwan Sollertinski bezieht Schostakowitsch Begriffe wie Formalist, bürgerlicher Spezialist usw. gern ironisch auf sich selbst. Ursprünglich war der russische Formalismus eine der avantgardistischen Literaturströmungen, wie sie 1932 liquidiert wurden. Die Formalisten waren wegweisend für die Konkrete Poesie des 20. Jahrhunderts, aber nutzlos für den Bolschewismus. Die Kulturbürokraten griffen diese Bezeichnung auf und benutzten sie als Schlagwort gegen jede Kunst, die nur Kunst sein wollte (L'art pour l'art) und sich nicht für Propagandazwecke benutzen ließ, der also angeblich die Form wichtiger sei als der (sozialistische) Inhalt. Der Begriff war schwammig und inhaltsleer genug um zu streuen wie eine Schrotflinte, d. h. irgendwen traf er immer. So eben auch den „Volksfeind Schostakowitsch“.

Wären Partei und Staat wirklich sozialistisch gewesen, hätten sie nicht in jenen Sinfonien, wie sie dort nach dem Schema „Von Nacht zu Licht“ komponiert wurden und so blechern nach Dutzendware klingen, sondern in Schostakowitsch das Idealbild einer neuen Musik gesehen, die nicht nur für Intellektuelle, sondern auch für ein breites Publikum ist. Die Avantgarde, so notwendig und laut sie war, blieb doch eine Minderheit gegenüber den Britten, Poulenc, Milhaud, Martinů, Cikker, Hartmann, Roberto Gerhard, Theodorakis, Copland, Barber, Floyd und vielen, vielen anderen auch auf anderen Erdteilen. Ihnen fühlte nicht nur Schostakowitsch sich verbunden, sondern auch Kollegen wie Weinberg, Popow,

Schebalin, Lokschin, Balantschivadse, Ustwolskaja, Silwestrow und viele weitere, die im Westen nie wahrgenommen wurden, denen aber auch unter sowjetischen Bedingungen individuelle, faszinierende Musik gelang.

Künstler sind seit je untereinander verbunden. Austausch in Europa und darüber hinaus gab es schon im Mittelalter. Auch über die Zeiten hinweg führen Künstler ihren Dialog. Diesen Austausch zu unterbinden, ist unmöglich. In jungen Jahren hatte Schostakowitsch in St. Petersburg/Leningrad all die westeuropäischen Musiker kennengelernt, die dort zu Gast waren: Komponisten wie Hindemith, Milhaud und Berg, Dirigenten wie Bruno Walter, Arturo Toscanini und Otto Klemperer (der zwischen 1924 und 1936 jedes Jahr für sechs Wochen nach Russland kam: „Ich war so beeindruckt von der Atmosphäre, dass ich ernsthaft erwog, mit meiner Familie dorthin zu gehen“). Klemperers Beethoven blieb Schostakowitsch für immer im Ohr. Der internationale Kontakt der Musiker ließ sich auch durch Stalins Schergen nicht unterdrücken – Noten wurden weiterhin ausgetauscht. Die folgende Komponistengeneration interessierte sich für die westliche Avantgarde, gerade weil sie in der UdSSR verboten war, und hatte in dem Kommunisten Luigi Nono einen wunderbaren Postillon.

Chauvinistische Verblendung hat noch nie gute Kunst hervorgebracht. Kunst stillt seelische Bedürfnisse und öffnet die Gedanken. Davor haben Autokraten Angst. Selbstständiges Denken, individuelles Handeln, autonome Kunst fürchten sie wie der Teufel das Weihwasser. Kunst schafft Verbindung und Öffnung – Macht sucht Trennung und Spaltung. Individualismus strebt nach Demokratie, Kollektivismus nach Diktatur. Deshalb ging der Eiserne Vorhang herunter, deshalb versuchten Stalin und seine Nachfolger bis heute die russische Kultur von der europäischen zu entkoppeln und in den Köpfen eine Mauer zu errichten. Stalin hatte damit nur begrenzten Erfolg.