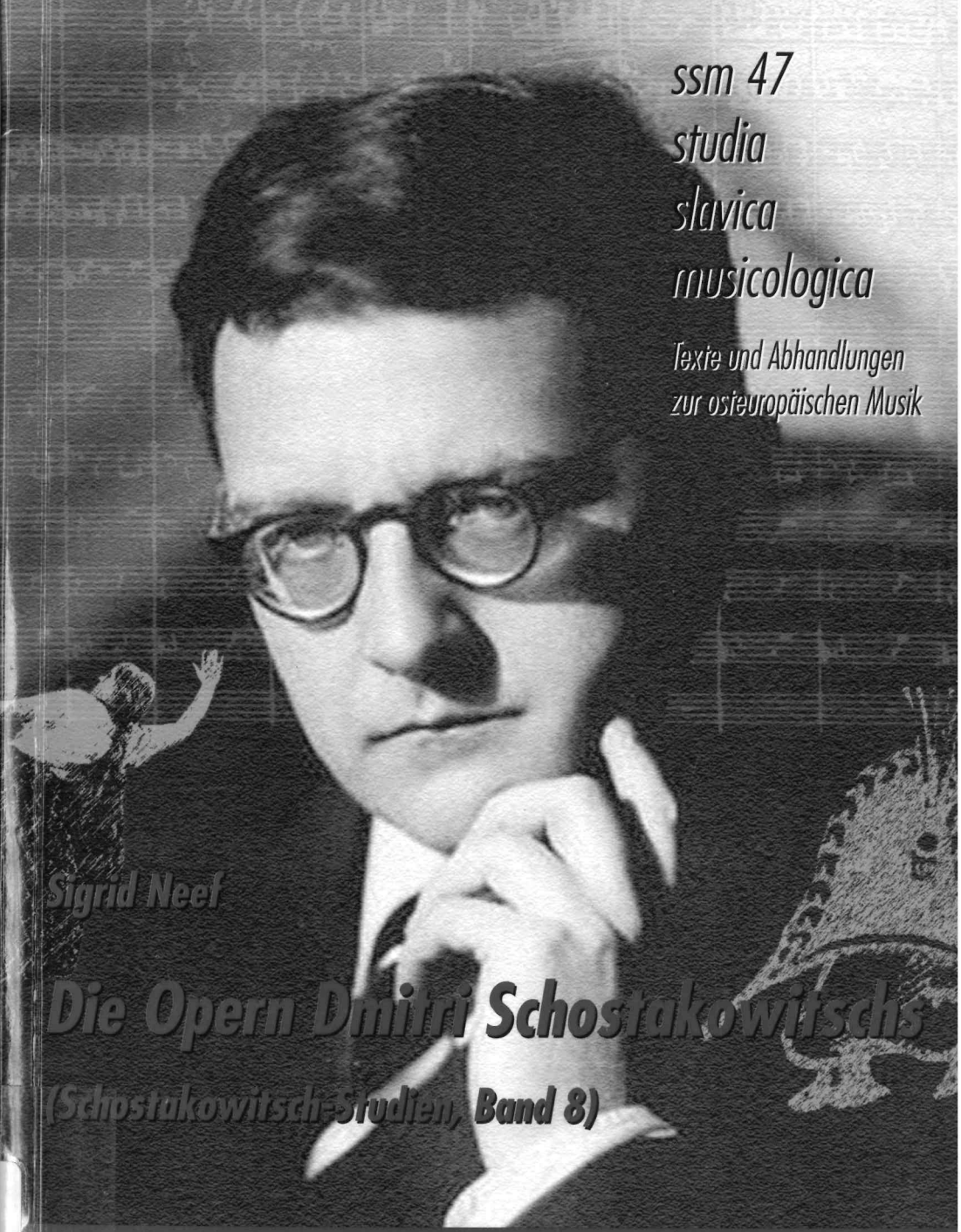


ssm 47
studia
slavica
musicologica

Texte und Abhandlungen
zur osteuropäischen Musik

Sigrid Neef

Die Opern Dmitri Schostakowitschs

(Schostakowitsch-Studien, Band 8)

VERLAG ERNST KUHN - BERLIN

studia slavica musicologica

Texte und Abhandlungen
zur slavischen Musik und Musikgeschichte
sowie Erträge der Musikwissenschaft Osteuropas

Band 47

Sigrid Neef

Die Opern Dmitri Schostakowitschs

(Schostakowitsch-Studien, Bd. 8)

2010
Verlag Ernst Kuhn - Berlin

Sigrid Neef

Die Opern Dmitri Schostakowitschs

(Schostakowitsch-Studien, Bd. 8)

2010
Verlag Ernst Kuhn - Berlin

Umschlagsgestaltung von Marc Mühlbach

Bibliographische Information Der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Dateien sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

Bibliographic information published by Die Deutsche Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliographie; detailed bibliographic data is available in the Internet at http://dnb.ddb.de.

h 111-1257

Pfälzische Landesbibliothek
LBZ
Speyer

First print 2010
© 2010 by Verlag Ernst Kuhn - Berlin, P. O. Box 08 01 47, D-10001 Berlin
eMail: verlag-ernst-kuhn@vek.de
Internet: http://www.vek.de
Alle Rechte vorbehalten.
Printed in Europe

ISBN 978-3-936637-20-5

Zwei Freunden
in dankbarer Erinnerung

Sofja Michailowna Chentowa
und
Detlef Gojowy

Widmung V
Inhalt VII
Ein Überblick IX

Die Opern Dmitri Schostakowitschs

1) *Die Nase* 1
2) *Lady Macbeth von Mzensk* 83
Anhang 1: Die Oper und ihre Suiten 184
Anhang 2: Chronik der für diese Oper wichtigen Ereignisse und Zusammenhänge 200
3) *Das Märchen vom Popen und seinem Knecht Balda* 205
4) *Das Märchen vom dummen Mäuschen* 255
5) *Rothschilds Geige* (von V. Flejšman, orchestriert und komplettiert von D. Schostakowitsch) .. 271
6) *Die Spieler* 303
7) *Moskau, Tscherjómuschki* 329

* * *

Geplantes und Unvollendetes 353

Ein Überblick

Warum sieben Werke, wenn es nur drei Opern gibt

Nur drei Werke Dmitri Schostakowitschs gehören im eigentlichen Sinne zur Gattung Oper. Davon sind zwei vollendet, *Die Nase* nach Nikolai Gogol und *Lady Macbeth von Mzensk* nach Nikolai Leskow. Die dritte Oper, *Die Spieler*, ebenfalls nach Nikolai Gogol, blieb Fragment.

Sexualität als Motor des Schicksals

In den beiden ersten Werken offenbart sich ein Genie in aller Unbedenklichkeit und mit jugendlichem Mut, ja Übermut. Sexualität erscheint als Motor des Schicksals. Wer hat das vor Schostakowitsch in solch ungenierter Weise schon getan? Denn nicht der Eros, wie bei Mozart, Händel, Verdi und anderen, ist die treibenden Kraft, sondern die Sexualität. Das ist keine Frage des Geschmacks, der Bildung, des Wollens oder des Könnens, es ist eine Frage des Müssens. Ein Genie kann gar nicht anders als auf den Epochengeist zu reagieren. Und das heißt eben nicht – wie zwischen 17. und 19. Jahrhundert – dem Eros zu huldigen, sondern über die vermeintliche oder auch reale Macht der Sexualität zu staunen. Schostakowitschs Opernmusik handelt – nicht nur, aber auch – von sexuellen Hoffnungen und Ängsten, und zwar nicht parodierend oder witzelnd, sondern auf der Basis von unausweichbaren, als existentiell wahrgenommenen Empfindungen.

Schostakowitsch schreckt in seiner Musik nicht vor krassen Naturalismen zurück. Von welch einem "Schicksalsthema" wird der Opernerstling *Die Nase* eröffnet! Von einem "orchestralen Nieser". Und die rammelnde und stöhnende "Koitus"-Musik in der *Lady Macbeth* irritierte nicht nur Sowjetfunktionäre, sondern vor allem die braven Bürger der USA und trug der Musik den Bei-

namen "Pornophonie" ein. Wen wundert es? Schostakowitsch räumt dem Körper genauso viele Rechte ein wie der Seele.

Die Nase wie die *Lady Macbeth von Mzensk* haben ihrem Wesen nach erst einmal nichts mit den Umständen ihrer Entstehungszeit zu tun, nichts mit Politik und dem Stalinschen Terror. Ihre elementare Kraft, ihre Komik und Tragik reicht weit darüber hinaus. Ein Grund für das andauernde Interesse an ihnen.

Der Orchesterpart ist "wichtiger als Solisten und Chor" (Schostakowitsch)?

In allen Opern kommt dem Orchester eine über das übliche Maß hinausreichende Bedeutung zu. Es begleitet und kommentiert nicht nur, es transzendiert die Handlungssituationen und schafft eigenständige Bedeutungsfelder, die das Bühnengeschehen in komplexe Weltzusammenhänge hineinstellen. Die Raserei der menschlichen Zwecke hält für eine kurze Zeit inne, und Tieferliegendes kann wahrgenommen werden.

Berühmt wurde das Orchesterzwischenspiel für Schlagzeugensemble in der *Nase* (das erste seiner Art, Edgar Varèses *Ionisation* folgte erst 1931), eine Paraphrase über die Allgegenwart von Gewalt.

In der *Lady Macbeth von Mzensk* kommt es bei neun Bildern zu fünf Zwischenspielen, alle kompositorisch bedeutend und keinesfalls Umbaumusiken. Sie stellen eine "Weiterführung und Entwicklung der vorhergehenden musikalischen Gedanken dar" und spielen eine Rolle, "die nicht weniger wichtig ist, eher vielleicht noch wichtiger als die der Solisten und des Chores" (Dmitri Schostakowitsch).[1]

Das betrifft vor allem das mittlere der fünf Zwischenspiele. Es steht an einem Schnittpunkt der Handlung: Katerina Ismailowa hat ihren Schwiegervater ermordet, der ihr selbst nachstellte und den Geliebten zu Tode prügeln wollte.

1 Dmitri Šostakovič, "Moë ponimanie *Ledi Makbet*", zitiert nach: *Ledi Makbet Mcenskogo uezda,* in: *Neue Schostakowitsch-Gesamtausgabe*, Bd. 52b, Moskau 2007, S. 321.

Kann diese Frau noch frei darüber entscheiden, ob sie den eingeschlagenen Weg weitergehen oder umkehren soll?

Das ist eine Frage von allgemeiner Bedeutung, die auf das Geheimnis menschlicher Willensfreiheit zielt. Für die musikalische Problematisierung dieses Rätsels menschlicher Existenz wählte Schostakowitsch die alte Form der *Passacaglia*, eine Variationsfolge über ein gleichbleibendes (*ostinates*) konduktartiges, schwergewichtiges Baßthema. Die *Ostinato*-Technik imaginiert Objektivität und Unausweichlichkeit, die Variationstechnik hingegen Subjektivität und Freiheit, musikalisches Sinnbild für das Paradoxon menschlicher Willensfreiheit.

Die Oper *Die Spieler* kommt ganz ohne Zwischenspiele aus. Dafür aber wandelte Schostakowitsch die fulminante Schlußerzählung, die in der Oper mit Worten erzählte Parabel vom ewigen Falschspiel, bei dem die Jäger selbst zu Gejagten werden, später in eine rein instrumentale Passage um. In dieser Form erscheint sie im letzten Werk, der *Sonate für Viola und Klavier* op. 147, als eine Art Zwischenspiel zwischen Leben und Tod.

Geschwindigkeit und Gewalt

Es ist keine Frage, daß in Schostakowitschs Opern künstlerische Gestaltungsprinzipien des Films zur Anwendung kommen, verdiente sich doch der Komponist sein Geld als Klavierspieler bei Stummfilmvorführungen und erwarb sich dabei besondere Einsichten in die Techniken des Films. Darüber hinaus stand der Film als Massenkommunikationsmittel hoch in der Gunst der jungen Sowjetgesellschaft.

Die Frage ist nur, was diese filmischen Techniken für das Genre Oper bedeuten. Eine Verstärkung von Motorik und Rhythmik im Handlungsablauf, die Möglichkeit, Zeitabläufe zu verlängern bzw. zu verlangsamen, also in den Zeitfluß einzugreifen.

Neu daran ist: Schostakowitsch macht durch Anziehen und Überdrehen der Tempi Alltagsgeschehen für das innewohnende Gewaltpotential durchsichtig. Geschwindigkeit ist Gewalt. Das ist eine späte Erkenntnis des 20. Jahrhunderts. Schostakowitsch hat sie antizipiert.

> "Die Geschwindigkeit ist eine Todesursache, für die wir nicht nur verantwortlich sind, sondern die wir auch geschaffen und erfunden haben."[1]

Nichts an Ethnologie und doch viel an Musik vom Volk

Mit Polka, Galopp und Walzer, mit Gassenhauer, Romanze, Lakaien- und Küchenlied ließ Schostakowitsch moderne Volksmusik ins Reich der Oper ein.

Die Regel der klassischen Oper, nach der ein im Volksliedton sich äußernder Mensch entweder aus dem Volke stammen, zumindest aber ein "guter Mensch" sein muß, wird von Schostakowitsch suspendiert. Dem Vorbild Gustav Mahlers folgend, behandelt Schostakowitsch den Volksliedton als verfügbares allgemeines Idiom. Nachdem in Rußland ein halbes Jahrhundert lang Komponisten "ins Volk gegangen" waren, Volkslieder gesammelt und bearbeitet hatten, war deren Ton nun für jedermann zur beliebigen Verwendung frei, genauso wie der Begriff Volk beliebig verwendbar und funktionalisierbar geworden war.

Einem ungeschriebenen Gesetz zufolge sind Volksfiguren als schlichte und nette Typen darzustellen. Doch für Schostakowitsch ist das "Aus-dem-Volk-Stammen" kein Unterpfand für ethische oder ästhetische Qualität, wie es sentimentale Ideologie und Kunst aller couleur gern glauben machen möchte. Dieser Heuchelei sagt Schostakowitsch den Kampf an, er schlägt jeder Nettigkeit und Hübschheit ein deutliches Schippchen.

1 Paul Virilio, *Ästhetik des Verschwindens* (1980), aus dem Französischen von Marianne Karbe und Gustav Roßler, Berlin 1986, S. 115.

Infernalische Details allenthalben: *Die Nase* von 1927/28

> *Eines Morgens ist die Nase weg. Sie wird auf dem Newski Prospekt gesichtet, bekleidet einen höheren Rang als ihr einstiger Träger, der sich auf der Suche nach seinem Gesichtsteil abhetzt. Als die Nase Petersburg verlassen will, wird sie gestellt und erschlagen, derweil das Gerücht von ihr selbständig geworden ist, sich aufbläht und wie eine Seifenblase zerplatzt. Eines Tages sitzt die schmerzlich Vermißte wieder an ihrem angestammten Platz und das Leben geht weiter wie bisher.*

Man hat die Oper *Die Nase* allzu lang als lustige unverbindliche Geschichte verstanden, die entweder in grauer Vorzeit spielt oder aber mit dem normalen in Mitteleuropa oder den Vereinigten Staaten beheimateten Menschentypus nichts zu tun hat, sondern sich um lauter "durchgeknallte" Personen dreht. Erst Solomon Wolkow hat es 2006 gewagt, an den Grund der Nasengeschichte zu rühren und die Frage gestellt, ob der Kollegienassessor Kowaljow nicht ein *alter ego* Schostakowitschs sei. Damit rückt nicht die Absurdität der Geschichte, sondern die Absurdität der Welt, auch der heutigen, in den Vordergrund.

> "Bis heute ist niemandem aufgefallen, daß es sich bei der *Nase* um eine autobiographische Oper handelt. Über ihren avantgardistischen Charakter – über Montagetechnik, atonale Fragmente, das berüchtigte Hausmeisteroktett (ein absurder achtstimmiger Kanon), das kühne Experiment eines Orchesterzwischenspiels für Schlaginstrumente – ist viel geschrieben worden, ebenso über ihre satirische Färbung (...). Bestünde *Die Nase* jedoch nur aus diesen beiden Elementen, wäre sie nicht mehr als eine amüsante, bühnenwirksame Eintagsfliege gewesen, während sie auch heute noch bewegt und erregt. Der Grund dafür ist, daß die Hauptfigur Interesse und Mitgefühl erweckt. (...)
>
> Durch einen seltsamen Schicksalsschlag ist Kowaljow 'anders' geworden, und das nasentragende Establishment bestraft ihn augenblicklich und macht ihn zum Paria. Während er ruhelos durch die Stadt läuft und vergeblich seine Nase wiederzufinden versucht, erlebt er überall nur Demütigung und Schande.
>
> Schostakowitsch verwandelt Kowaljow in einen Außenseiter, der von der Gesellschaft zur Konformität gezwungen wird. Das ist ein autobiographisches Thema.

(...) Zum ersten, aber nicht zum letzten Mal hat Schostakowitsch hier eine Opernvorlage radikal umgedeutet und autobiographische Bezüge eingearbeitet."[1]

Was ist Farce, was Prophezeiung, was Realität?

Als Schostakowitsch knapp hundert Jahre nach Gogol (die Novelle entstand 1835) seine Oper komponierte, wurde wahr, was der Dichter geahnt hatte. Das ganze Volk bewegte sich im Einheitstakt, wer auffiel, war verloren. Eine gespenstische Parallele zur Zeit des Zaren Nikolai I. Die "guten Leute" und Menschheitserlöser, die Revolutionäre, terrorisierten den Feind, dann den vermeintlichen Feind, schließlich das ganze Volk und zuletzt sich selbst. Anpassung war Bürgerpflicht, der Irrsinn Alltag. Eine dramatische Situation. Aber wie weit unterscheidet sich diese wirklich von der heutigen? Was in dieser Oper ist Farce, was Prophezeiung, was Realität?

Und in welcher anderen Oper kommt dem nach Spaß, Sensation und Blut lechzenden Mob eine solch zentrale Rolle zu wie in der *Nase*? Am Stadtrand von Petersburg, in friedlicher Natur, tobt die Menschenmeute ihren Lynchinstinkt aus und erschlägt das arme Riechorgan. Kurz darauf baut sich auch im Zentrum der Stadt erneut eine Lynchkulisse auf. Pogromstimmung! Terrormentalität! War es nur "damals" so?

So unvermittelt die Nase eines Morgens verschwindet, so unvermittelt sitzt sie eines anderen Morgens wieder im Gesicht. Es findet keine Katastrophe statt, es kommt zu keiner Katharsis, es gibt keine Lösung, welcher Art auch immer. Bei aller existentiellen Betroffenheit, trotz Leid und Schmerz – Kowaljow ist der Alte geblieben. Was muß denn noch geschehen, damit der Mensch sich ändert?

Diese Erstlingsoper ist ein Geniestreich. Daher hat es seit der Uraufführung immer wieder Versuche gegeben, die Frage nach dem Woher dieses erstaunlichen Werkes zu klären. Dieser Suche nach den Vätern der *Nase* hat sich Schostakowitsch widersetzt. Er beanspruchte für seine Oper Singularität.

1 Solomon Wolkow, *Stalin und Schostakowitsch. Der Diktator und sein Künstler*, aus dem Amerikanischen von Klaus-Dieter Schmidt, Berlin 2006, S. 111.

Wer trotzdem Parallelen zu Wsewolod Meyerholds Theaterarbeit herstellt, den Einfluß der *Russischen Formalen Schule* erkennt und eine Verbindung zu Alban Bergs Oper *Wozzeck* entdeckt, hat zwar nicht unrecht, erklärt aber damit nichts.[1]

Denn tatsächlich gibt es in der Kunst kein Fortsetzen in gerader Linie, sondern eher ein Sichabstoßen.

"Die Oper *Die Nase* ist noch vom 'ganzen' Schostakowitsch geschrieben worden, und genau wegen dieser Einheit seines 'Ichs' ist es ihm hier gelungen, ein präzises, gnaden- und kompromißloses Modell zu erschaffen von der zerstückelten, desintegrierten Welt, in der er selbst leben mußte."[2]

Langeweile und Sex: *Lady Macbeth von Mzensk* von 1930/1932

Alle Welt langweilt sich, sucht Kurzweil und findet sie. Jeder kommt auf seine Kosten, aber die Spesen sind hoch.

Die Oper *Lady Macbeth von Mzensk* bildet den Höhepunkt im frühen Schaffen des vieldiskutierten Genies. Sie entstand zwischen 1930 und 1932, als künstlerische Freiheit für einen kurzen Moment in Sowjetrußland noch möglich schien.

1 Siehe dazu einen noch heute häufig zitierten Artikel: Sigrid Neef, "Von der Ungleichheit des Ähnlichen. *Wozzeck* von Alban Berg und *Die Nase* von Dmitri Schostakowitsch", in: *Musik und Gesellschaft*, Heft 2/1985, S. 85-89.

2 Levon Akopjan. "Kontrapunkt 'sjužetov' v opere Šostakoviča *Nos*" (Der Sujetkontrapunkt in der Oper *Die Nase* von Schostakowitsch.), in: Levon Akopjan, *Analiz glubimi struktury muzykal'nogo teksta* (Die Analyse der Tiefenstruktur des musikalischen Textes), Moskau 1995, S. 165.

Schostakowitsch war jung, vierundzwanzig Jahre alt und – er war verliebt; es war

> "vielleicht die glücklichste Zeit für meine Musik."[1]

Mit seiner zweiten Oper reagierte Schostakowitsch auf persönlich erregende Erfahrungen. Gerade hatte er seine große Liebe kennen gelernt, und mit ihr den Typus einer selbstbewußten Frau.

> "Ich widmete *Lady Macbeth* meiner Braut, meiner zukünftigen Frau. Versteht sich, daß die Oper auch von Liebe handelt, aber nicht nur. Sie handelt auch davon, wie Liebe sein könnte, wenn nicht ringsum Schlechtigkeit herrschte."[2]

An einer Stelle in dieser Oper kündet Schostakowitschs Musik von der Einheit von Eros und Sexus, in einem Dreigesang von Violine, Violoncello und menschlicher Stimme. Es ist die Stimme Katerinas, die mit Sergej das Ehebett teilt. Alles andere in dieser Oper ist Geilheit, Sexualität, Gier, Angst, Trieb, Schmerz.

Alle Personen in dieser Oper langweilen sich und versuchen, mit dieser Langeweile fertig zu werden. Die Worte skuka/skutschno (Langeweile/langweilig) haben, ironisch wie ernst gemeint, alles zu entschuldigen. Die Spaßgesellschaft ist keine Erfindung unserer Tage.

Langeweile auf Russisch meint Lebensleere, die sowohl aus den Umständen resultiert wie auch selbstverschuldet ist, und bei der nicht nach den Ursachen

1 Dmitri Schostakowitsch, *Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch*, aufgezeichnet von Solomon Volkov, übersetzt von Heddy Pross-Weerth, Hamburg 1979, S. 156.

2 Dmitri Schostakowitsch. *Zeugenaussage*. a.a.O. S. 151.

gefragt, sondern lediglich ein kurzzeitiger Ausweg gesucht wird, den man in Späßen mancherlei Art, in Gewaltausübung und in der Sexualität findet.

Was diese Oper so zeitlos aktuell und modern erscheinen läßt ist ihre Enthaltsamkeit gegenüber jeder Beurteilung oder gar Verurteilung; ihre Keuschheit gegenüber jedweder Wertung; die Trennung zwischen Person und Situation. Was hier geschieht, hat keinen exotischen Status, sondern ist unbeschönigte krasse Lebensrealität von Jederfrau und Jedermann.

"Humor ist ein göttliches Phänomen" – *Die Spieler"* von 1941/1942

> *Alle Welt spielt falsch, die einen vorsätzlich, die anderen tun nur mit; die einen spielen mit Lust, Liebe, Laune und dazu noch meisterhaft, die anderen staunen und sehen zu, daß für sie dabei etwas abfällt. Es gibt kein richtiges Leben ohne das falsche.*

Schostakowitschs zweite Gogol-Oper ist eine Gaunerkomödie. Ein Gauner sitzt dem anderen im Nacken. Weltpolitik wie Alltagsleben mußten dem Leningrader Komponisten 1942 ebenfalls wie eine tragische Gaunerkomödie erscheinen: der Einzelkämpfer Stalin im Kampf gegen Hitler und gegen sein eigenes Volk: alles jagt, rennt, rettet, flüchtet, manch einer wird mitgerissen, er weiß nicht wozu und wohin. Die Politik sollte sich in diesem Punkt nicht ändern.

Bei dem Opernfragment *Die Spieler* handelt es sich um die wörtliche Vertonung eines Schauspiels von Nikolai Gogol. Hier werden die Lebensmaximen einer enterotisierten Gesellschaft reflektiert. Keine einzige Frau ist im Spiel. Lediglich eine Spielkarte trägt einen Frauennamen. Die Männer drehen sich umeinander, verstrickt in Lügen und in Rollenspiele der verschiedensten Art.

Hinzu kommt, daß in dieser Komödie genial geschildert wird, wie einer den anderen aushorcht, wie jeder vorgibt, ein anderer zu sein, als er ist. Falschspiel

auf allen Ebenen! Es gibt keine entspannte Beziehung, keine angstfreie Kommunikation, jeder belauert jeden und ist vor dem anderen auf der Hut. Und wenn größte Offenheit und Ehrlichkeit angekündigt wird, gerade dann sind Heuchelei und Lüge angesagt.

Für Schostakowitsch hatte die Vertonung des Gogolschen Textes therapeutische Funktion. Im Falschspiel der Gogolschen Figuren fand er das eigene Rollenspiel widergespiegelt. Nach außen hin gab er sich als loyaler Sowjetbürger, der seine Pflichten als Repräsentant seiner Heimat erfüllte, wie im Fall der Leningrader Symphonie. Doch wann immer er durch Opportunismus seine Musik, sein Leben und das nahe stehender Menschen vor Ungemach bewahren konnte, akzeptierte er vorgeblich die Kritik der Partei und gelobte öffentlich Besserung. Der Komponist selbst war ein "Falschspieler", er spielte die Rolle eines staatstreuen Sowjetbürgers und verhüllte seine wahre Identität.

Bei dieser Art Leben liegen Gewinn und Verlust dicht nebeneinander. Man kann darüber verrückt werden, oder aber sich durch Humor über Wasser halten.

Warum brach Schostakowitsch die Komposition ab? Vorgeblich, weil die Komposition des gesamten ungekürzten Gogol-Textes die Grenzen jeder Aufführbarkeit gesprengt hätte. Doch:

> "Ausschlaggebend war die Frage: Wer würde das inszenieren. Es war kein heroisches und kein patriotisches Sujet. (...)
>
> Wo bleibt die Moral? Kartenspieler sind doch finstere Gesellen, die einander nach Kräften betrügen. Niemand würde begreifen, daß Humor an und für sich eine große Sache ist und keinerlei zusätzliche Moral braucht.
>
> Humor ist ein göttliches Phänomen. Doch wem hätte ich das erklären können? In den Opernhäusern hätte niemand derart ernsthafte Dinge verstanden und schon gar nicht in den Institutionen, die unsere Kultur regulieren."[1]

1 *Zeugenaussage,* a.a.O., S. 282.

Dem ist auch heute nichts hinzuzufügen.

Warum gehören zwei Filmmusiken in ein Buch über die Opern?

Schostakowitsch selbst hat die beiden Kompositionen für den Film, *Das Märchen vom Popen und seinem Knecht Balda* op. 36 sowie *Das Märchen vom dummen Mäuschen* op. 56, zu den Opernkompositionen gerechnet. Er sprach von ihnen als "Kinoopern". Und nicht nur das. Er bekannte 1935 in einem Artikel in der *Leningradskaja Prawda* (vom 18. Januar), daß er "eine Reihe von Stücken zu seinen 'Aktiva' " zähle. "Darunter besonders den *Balda*."

***Das Märchen vom Popen und seinem Knecht Balda* nach Alexander Puschkin von 1933/1935**

> *Knecht Lümmel sucht Arbeit, Herr Pope sucht einen Knecht. Beide werden handelseinig. Als Lohn für ein Jahr Arbeit fordert der Knecht, dem Herrn drei Nasenstüber geben zu dürfen. Gegen Ende des Jahres greift der Pope zur Hinterlist, schickt den Knecht zu den Teufeln, einen erfundenen Tribut einzufordern. Arglos geht der Lümmel in die Falle, überlistet die Teufel, kehrt ins Dorf zurück und nimmt sich seinen Lohn.*

Schon 1935 fertigte Schostakowitsch von seiner Filmmusik eine Suite an, um die von ihm so geschätzte Komposition publique zu machen. Leider gelang es dem hochtalentierten aber unerfahrenen Regisseur Michail Zechanowski lange Zeit nicht, den Film fertig zu stellen. Schließlich geriet 1936 Schostakowitsch mit seiner *Lady Macbeth* ins Kreuzfeuer allerhöchster Kritik und wurde als "Volksfeind" gebrandmarkt. Seine Bühnenwerke verschwanden aus dem Repertoire, das Filmmaterial ins Archiv des Leningrader Filmstudios. Während der Leningrader Blockade wurde das Filmmaterial vernichtet, nur einige wenige Meter konnten gerettet werden. Erst die Uraufführung dieser wenigen

Filmmeter während des Internationalen Filmfestivals 1967 machte wieder auf das verschollene Werk aufmerksam.

Noch zu Schostakowitschs Lebzeiten und mit dessen Zustimmung und Unterstützung rekonstruierte die Leningrader Musikwissenschaftlerin und Schostakowitsch-Biographin Sofja Chentowa das vorhandene Material und stellte daraus ein aufführungsreifes Bühnenmaterial her. Diese "Opernszenen in vier Bildern" wurden 1980 am Maly Theater in Leningrad uraufgeführt.

Ende der 1990er Jahre kam es dann zu einer weiteren Rekonstruktion durch den "Schostakowitsch-Schüler" Wadim Bibergan, die 1999 am Bolschoi Theater Moskau als Ballett ihre Uraufführung fand. In der Zwischenzeit haben die Theater allenthalben weitere Bearbeitungen und Mischfassungen hergestellt.

Kein Wunder, ist doch das Thema vom Kampf um Arbeit und Lohn, der zwischen dem Knecht Lümmel und dem Herrn Popen ausgefochten wird, so aktuell wie nie zuvor.

Hinzu kommen die vorzüglichen, witzigen und spritzigen Texte von Alexander Puschkin und die diesem in nichts nachstehende Musik Schostakowitschs.

Das *Märchen vom Popen und seinem Knecht Balda* gehört zu den wenigen Kompositionen, bei denen Schostakowitsch unmittelbar folkloristische Modelle verarbeitete. Dabei ging er nie rein affirmativ vor, sondern überzeichnete. So kommt es zu überdeutlichen Details, zu besonderen Instrumentaleffekten, zu einer delikaten und paradoxen Registerbenutzung und zu "sprechenden Instrumenten".

Besonders die "Teufel" lagen Puschkin wie Schostakowitsch am Herzen. Sie sind halb anarchische Aufrührer, Unruhestifter, Geist von dem, "der stets verneint", zugleich Elementarwesen, Teil der vom Menschen nicht beherrschbaren Natur. Ihre Musik ist vom Klang der Saxophone, gestopfter Trompeten, sekundiert vom Schlagzeug und von synkopierten Rhythmen bestimmt.

Städtische Folklore der 1930er Jahre und alte tradierte russische Liedfolklore gelangen in dieser Musik zu einer genialen Mischung. Naive liedhafte Einprägsamkeit und raffinierte "schräge" Textur ergänzen einander auf vergnügliche Weise.

Das Märchen vom dummen Mäuschen nach Samuil Marschak von 1939/1940

> *Schönheit hat ihren Preis. Sie kann das Leben kosten:*
> *Seit Tagen kann das Mäuschen nicht schlafen. Das Wiegenlied der Mutter gefällt ihm ebenso wenig wie die Gesänge von Tante Ente, Gevatterin Schwein, von Kröte und Pferd. Schließlich wird die Katze um Hilfe gebeten und ihr sanftes Schnurren wiegt das Mäuschen in Schlaf. Daß es kein tödlicher Schlaf wird, verdankt das Mäuschen allein dem wachsamen Hund Polkan.*

Warum gehört dieses kleine Werk, die Musik zu einem Zeichentrickfilm, in ein Buch über die Opern Schostakowitschs?

Weil es sich den Intentionen und der Ausführung nach um mehr als eine Begleitmusik zu einer Kinoszene handelt. *Das Märchen vom dummen Mäuschen* ist eine Kinder-Kinooper, wobei man das Wort Kino auch aussparen kann, denn es handelt sich um eine Kinder-Oper neuer Art. Dazu der Komponist selbst:

> "Mich beschäftigt schon lange der Gedanke an eine neuartige Oper für den Tonfilm, bei der die Arbeit des Komponisten dominiert. (...)
> Ich träume davon, eine Kinooper zu schreiben, nach allen Gesetzen eines realistischen musikalischen Schauspiels. Mich begeistert der Gedanke an die sich dabei eröffnenden unbegrenzten Spielräume, mich begeistert hier vor allem die Möglichkeit, alle für das Theater so schwer zu lösenden Fragen von Ort, Zeit und Handlung auf leichte Weise zu lösen."[1]

1 Dmitri Šostakovič, "Muzyka v kino" (1939), zitiert nach Manažir Jakubov, "Muzyka Šostakoviča k fil'mam Michaila Cechanovskogo", in: *Neue Schostakowitsch Gesamt-*

Von einer Kinooper träumte Schostakowitsch ein Leben lang. 1974, ein Jahr vor seinem Tode, wiederholte er in einem Interview in der *Sovetskaja muzyka* (Nr.9/1974) den gleichen Gedanken.

Der Gattung nach handelt es sich beim *Märchen vom dummen Mäuschen* laut Schostakowitsch um "eine Kinder-Kinooper unter Beteiligung von Vokal-Solisten und Orchester".

Die Handlung des Märchens vollzieht sich auf doppeltem Boden. Allein schon der Titel! Denn natürlich ist das Mäuschen weder dumm noch töricht, es ist vielmehr verzogen, wählerisch, stur und anspruchsvoll. Eben ein Kind. Es hat ein gutes Gehör und mag nichts Falsches und Grobes, wie den zu "lauten" Ton der Ente, den "röchelnden" Gesang des Schweins, die "ungeschickten" Bemühungen der Kröte und die "schrecklichen" Aufmunterungen des Pferdes.

Die musikalische Form selbst ist Handlung, wenn das von Mäusemutter, Ente, Schwein, Kröte, Pferd und Katze gesungene Wiegenlied in Abhängigkeit vom Charakter der singenden Person variiert wird.

Übrigens muß Schostakowitsch dieses Wiegenlied sehr geschätzt haben, denn er griff es erneut wieder auf, 1960 im Allegro-Finale seiner *Kreutzer-Sonate* (die Nummer 5 der *Satiren* op. 109).

Nichts an herablassender Kindertümelei. Text und Musik nehmen die Titelgestalt absolut ernst. Das Weinen des Mäuschens hat es in sich. Die gesamte von der Gattung Oper jemals für Klage bereitgestellte Palette kommt zum Einsatz, von der tropfenden Tränenflut bis zum fallenden Sekundmotiv, mit dem sonst Könige und Kaiser um verlorene Reiche klagen.

Es handelt sich bei dieser Komposition um ein kleines Juwel. Sie läßt sich nicht nur per Schallplatte mühelos als Imaginäres Theater im Kinderzimmer installieren, sie ist ebenso mühelos auf einer realen Bühne zu zeigen und zwar nach dem Vorbild des von Schostakowitsch so hoch geschätzten Igor Stra-

ausgabe, Band 126 *(= Skazka o pope i rabotnike ego Balda/Skazka o glupom myšonke)*, Moskau 2005, S. 363 ff.

winsky und dessen *Renard,* bei dem sich Darsteller, Orchester und Sänger die Handlung teilen, wobei sich die Spieler

> "am besten auf einem Podest mit dem Orchester dahinter (postieren). Die Spieler verlassen die Bühne nicht. Sie treten gemeinsam auf und ab. Alle Spielrollen sind stumm. Die Singstimmen befinden sich im Orchester."[1]

Die Oper eines Schülers: *Rothschilds Geige* nach Anton Tschechow 1942/1944

> *Der Jude Rothschild läßt mit seinem Flötenton noch in der fröhlichsten Weise einen Klagelaut hörbar werden. Das ärgert den Russen Jakow, der trotz schweren Herzens mit seiner Geige zu lustigen Liedern und Tänzen aufspielt. Wozu diese Empfindsamkeit? Das Leben bringt ja doch nur Verluste. Doch beim letzten Verlust, dem Tod seiner Frau, hält Jakow inne, versöhnt sich mit dem Leben und ist zum Sterben bereit. Er schenkt seine Geige dem verachteten Juden und der entlockt dem Instrument neue Töne, ein Lachen unter Tränen.*

Unter den Schülern Schostakowitschs am Leningrader Konservatorium befand sich auch der hochbegabte Venjamin Flejšman (Benjamin Fleischmann). Der junge Mann meldete sich im vierten Studienjahr als einer der ersten freiwillig zur sogenannten Volkswehr, um Leningrad gegen die Hitlerfaschisten zu verteidigen, und kam bald darauf bei einem Fronteinsatz ums Leben. Neben einigen wenigen Liedern, Klavierkompositionen und Romanzen hinterließ er eine fast vollendete Oper, *Rothschilds Geige* nach Anton Tschechows gleichnamiger Erzählung, deren Fertigstellung Schostakowitsch selbst vornahm.

1 Zitiert nach Sigrid Neef, *Handbuch der russischen und sowjetischen Oper,* Berlin 1989, S. 602.

Warum gehört die Oper von Venjamin Flejšman in ein Buch über die Opern Dmitri Schostakowitschs? Nach eigenem Zeugnis vollendete der Lehrer ja lediglich die Instrumentation.

Mit und durch den Kontakt zu Venjamin Flejšman begann sich Schostakowitsch näher für jüdische Musik zu interessieren.

> "Was er an den jüdischen Klängen besonders schätzte, war ihre Fähigkeit, ein Lachen hinter Tränen auszudrücken, und diese Fähigkeit nutzte er fortan für die Doppelbödigkeit seiner eigenen Musik."[1]

Die mit *Rothschilds Geige* thematisierte "jüdische Linie", nämlich das Lachen unter Tränen, sollte sich hinfort in Schostakowitschs Musik nicht verlieren. Im Gegenteil. Mit dem *Klaviertrio* op. 67 beginnend, manifestiert sie sich im *Vierten Streichquartett* und im autobiographischen *Achten Streichquartett* genauso wie im *Ersten Violinkonzert* und dem Vokalzyklus *Aus jüdischer Volkspoesie.* Sie ist als Doppelbödigkeit in allen Werken präsent.

Wer den ganzen Schostakowitsch kennen möchte, kommt an diesem Werk nicht vorbei

Schostakowitsch erkannte sich in der Partie des Russen Jakow selbst. Nach der Begegnung mit Flejšman und dessen *Geigen*-Oper ließ auch er – der Russe – seine Geige nun anders erklingen, so in dem berühmten *Ersten Violinkonzert*, nicht zufällig kongenial interpretiert vom Juden David Oistrach.

Von der inneren Wahlverwandtschaft spricht auch, daß es nie ganz zu klären sein wird, wer die Idee zu einer Oper nach Tschechows *Rothschilds Geige* hatte.

1 Bernd Feuchtner, in. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 12.02.1997:

Mit Rothschild, der Titelfigur, dem Flötisten in einem jüdischen Orchester inkarniert sich der Ton der Flöte auf besondere Weise. Diese besondere Flötenweise erprobte Schostakowitsch bereits in der Oper *Die Nase*. Hier finden sich Melodien, die nicht ausschwingen, sondern von schrillenden Pikkoloflöten abgebrochen werden: "Auf dem letzten Loch pfeifen". Schon hier kommt es zu Doppelbödigem, einem Changieren zwischen "auf dem letzten Loch pfeifen" und "ausgepfiffen" oder "herbeigepfiffen" werden. Es geht um die Gleichzeitigkeit von innerer Anstrengung (sich voll ausgeben = auf dem letzten Loch pfeifen) wie äußerer Bedrohung (von der Öffentlichkeit ausgelacht bzw. ausgepfiffen, von der Obrigkeit "herbeizitiert" oder "herbeigepfiffen" werden).

Es handelt sich um ein musikalisches Signet für den Typus des geprügelten Helden. Dieses Signet wurde in der *Nase* vorbereitet. Zur vollen Ausformung gelangte es in der Titelfigur der Oper *Rothschilds Geige.*

Vielleicht hat Schostakowitsch seinen Schüler bei der Komposition dieser Oper so uneigennützig unterstützt, um seinen eigenen instrumentalen Flötengesten einmal in menschlicher Konfiguration zu begegnen. Wer den ganzen Schostakowitsch kennen möchte, kann an dieser Oper nicht vorbeigehen.

Ein Jahr vor seinem Tod gestand der Komponist:

> "Ich bin sehr froh, daß es mir gelungen ist, *Rothschilds Geige* für Flejšman zu vollenden und zu orchestrieren. Es ist eine wundervolle Oper, zart und traurig, ohne jeden groben Effekt. Sie ist weise und Tschechow sehr verwandt. Es ist unendlich schade, daß unsere Theater Flejšmans Oper nicht beachten. An der Musik kann es jedenfalls nicht liegen."[1]

1 *Zeugenaussage,* a.a.O., S. 285.

Eigenzitate als Schlüssel für verborgenen Sinn: *Moskau, Tscherjomuschki* von 1957/1958

> *Die Hauptstadt! Moskau! Wie schön ist doch das Leben hier – jedenfalls auf den Plakaten. Und wenn man es grundsätzlich betrachtet. Wen stören da schon solche Kleinigkeiten, daß die alten Stadtviertel marode und die neu erbauten ungemütlich sind, und auch nicht jedem zur Verfügung stehen? Manch einer wird durch korrupte Beamte ausgetrickst. Was ist, wenn man die plakatierten Versprechungen endlich mal beim Wort nimmt?*

Schostakowitsch, der Schöpfer bedeutender Weltanschauungssinfonien und zweier großer, thematisch anspruchsvoller Opern, ist auch der Komponist einer bunten, knalligen, schrillen und schrägen Operette.

Ursprünglich ein Verächter der "leichten Muse", hatte sich Schostakowitsch in den 1920er Jahren vom Saulus zum Paulus gewandelt, nachdem ihm sein Freund Iwan Sollertinski klar gemacht hatte, daß es keine "leichte" oder "schwere" Musik gibt, sondern nur gute und schlechte. Seither verfolgte Schostakowitsch die Absicht, auch Operetten zu komponieren. Es ist ihm erst Mitte der 1950er Jahre gelungen.

Musik schlägt sich hier nach alter guter Operettensitte auf die Seite des Subjekts und gibt staatliche Doktrinen dem Lachen preis. Die Musik bezieht ihre Spannung aus der Diskrepanz zwischen gesellschaftlichem Schein und realem Sein, und hierin folgt der Russe Schostakowitsch seinem großen Vorbild, dem Franzosen Jacques Offenbach.

Es geht in dieser Operette um die Verteidigung des Individuums gegen den Staatsapparat und seine propagandistischen Ansprüche. In *Moskau, Tscherjomuschki* wird vom "Mann auf der Straße" eine Art "Gegenplan" zur herrschenden staatlichen Doktrin entwickelt. Und nicht zufällig durchgeistert eine der berühmtesten Melodien der Sowjetära die gesamte musikalische Handlung, der Titelsong aus Schostakowitschs Musik zum Film *Der Gegenplan* (op. 33 von 1932).

So gerät mit dieser Operette ins Blickfeld, was Schostakowitschs Schaffen generell und seine Opern insbesondere auszeichnet: es finden sich allenthalben Eigenzitate. Und diese Eigenzitate sind Schlüssel für verborgenen Sinn.

Schostakowitschs *Zeugenaussage* - authentisch oder gefälscht?

Einerseits zitiert man heute ganz selbstverständlich aus einem Buch, das den Titel *Zeugenaussage* trägt und im Untertitel der deutschen Ausgabe als *Memoiren des Dmitri Schostakowitsch* bezeichnet wird. Andrerseits ist bis heute, dreißig Jahre nach der Erstpublikation, die Frage nicht verstummt, ob man an die Authentizität dieser Aufzeichnungen glauben darf.

Svidetel'stvo (*Zeugnis*) nannte der 1944 geborene sowjetrussische Musikwissenschaftler Solomon Wolkow die Aufzeichnungen seiner Gespräche mit Dmitri Schostakowitsch, die er in Leningrad und Moskau Anfang der 1970er Jahre bis zu Schostakowitschs Tod 1975 führte. Das Vorwort zu ihrer Veröffentlichung mußte er dann allerdings in New York schreiben, im Juni 1979. Im gleichen Jahr noch erschienen die Gesprächsprotokolle dort sowie in Hamburg. Das Interesse war groß, das Buch wurde kontrovers diskutiert. Wie konnte es auch anders sein, wurden hier doch Tabus berührt, Heilige Kühe geschlachtet, Denunzianten wurden Denunzianten genannt, darunter waren nicht wenige Biedermänner. Auch Schostakowitschs Familie distanzierte sich von dem Buch. Wohl unter dem Zwang zur Konformität mit der Obrigkeit.

Wie auch immer man Solomon Wolkows Gesprächsprotokolle bewertet, diese *Zeugenaussage(n)* haben bei ihrem Erscheinen 1979 zu einem Paradigmenwechsel in der Bewertung von Schostakowitschs Leben und Werk geführt.

Der dem Sowjetstaat gegenüber loyal erscheinende Schostakowitsch erwies sich nun als dessen schärfster Kritiker, der Komponist offizieller Sieges- und Jubelsymphonien vergegenwärtigte von Stalin initiierte tragische Geschehnisse und benannte die Rolle, die er selbst und die seine Kunst in diesem Kontext spielte.

Schostakowitsch wurde zur Symbolfigur, denn sein Leben und Werk schienen auf exemplarische Weise vom Konflikt zwischen Macht und Kunst dominiert zu sein. In diesem Zusammenhang avancierte der Komponist selbst zur Opernfigur, so in Luca Lombardis *DMITRI oder Der Künstler und die Macht,* im April 2000 am Opernhaus Leipzig uraufgeführt.[1]

In der *Zeugenaussage* benennt Schostakowitsch zentrale Obsessionen seines Lebens und gibt unverzichtbare Hinweise auf seine Musikalische Poetik.[2]

Wer auch immer sich mit Schostakowitsch beschäftigt, er muß für sich die Frage lösen, ob er Wolkows Aufzeichnungen vertraut oder nicht. Ich vertraue ihnen und habe dafür mehrere Gründe.

Gründe, die für die Authentizität sprechen

Ironie und Pathos sind hervorstechende Merkmale von Schostakowitschs Musik und sie sind kennzeichnend auch für den Charakter der Gesprächsprotokolle. Tonfall wie bestimmte, leitmotivisch wiederkehrende Gedanken, so der Dirigent Kurt Sanderling, bestätigen die Authentizität der *Zeugenaussage.*

> "Die letzten Worte, die ich von Schostakowitsch gehört habe, auf einem Spaziergang rund um den Tennisplatz von Bad Schandau, weil er darüber auch in der DDR in geschlossenem Raum nicht sprechen wollte, war die Antwort auf meine Frage, wie es war, sich auf diesen Sitzungen der Komponisten immer diese miserablen Werke anhören zu müssen. Er erwiderte: 'Ja, natürlich war das schlimm, aber das Schlimmste sind auf meinem Wege die Berge von Leichen."

1 Luca Lombardi: *DMITRI oder Der Künstler und die Macht, eine Fiktion in 13 Szenen,* Libretto von Hans-Klaus Jungheinrich, UA 30.04. 2000 an der Oper Leipzig.

2 Siehe dazu: Sigrid Neef, "Infragestellungen. Der Künstler und die Macht – das kann doch nicht alles gewesen sein", in: *Dmitri Schostakowitsch. Komponist und Zeitzeuge* (= *Schostakowitsch-Studien*, Band 2), hrsg. von Günter Wolter und Ernst Kuhn, Berlin 2000, S. 30-49.

> Mit dem gleichen Satz endet das Buch von Wolkow, das er etwa zur gleichen Zeit beendet haben muß, so habe ich Recht zu der Annahme, daß das Buch authentisch ist."[1]

Diese positive Einschätzung wiegt schwer, denn Kurt Sanderling hatte während der Jahre seiner Emigration den Komponisten in Leningrad kennen gelernt, dessen Vertrauen gewonnen und gilt als einer der überzeugendsten und wissendsten Dirigenten von Schostakowitschs Sinfonien.

Zu Solomon Wolkow

Und ich vertraue den Aufzeichnungen, weil ich dem Autor vertraue, den ich während der in Frage stehenden Zeit der Gespräche mit Schostakowitsch persönlich kennenlernte.

Solomon Wolkow erwies sich als ein integrer, hilfsbereiter und vor allem kompetenter junger Mann, als ich im Winter 1974 nach Moskau und Leningrad reiste und nach neuen sowjetrussischen Kammermusikwerken für Aufführungen an der Lindenoper Berlin suchte. Die für solcherlei Unternehmungen unentbehrlichen Namen, Adressen und Telefonnummern (in Sowjetrußland konnte man als Ausländer weder ein Adress- noch ein Telefonbuch bekommen) hatte ich von dem italienischen Komponisten Luigi Nono erhalten. Zu dessen vordringlichen Empfehlungen gehörten Alfred Schnittke, Boris Tischtschenko, Edison Denissow, Sofia Gubaidulina und Solomon Wolkow.

Letzterer war damals Redakteur bei der Zeitschrift *Sovetskaja muzyka* und galt unter den jüngeren Komponisten als Autorität. Sein 1971 beim Verlag *Sovetskij kompozitor* erschienenes Buch *Molodye kompozitory Leningrada* (Die jungen Komponisten Leningrads) stand als eine Art Lehrbuch hoch im Kurs.

1 Kurt Sanderling, *"Andere machen Geschichte, ich mache Musik." Die Lebensgeschichte des Dirigenten Kurt Sanderling in Gesprächen und Dokumenten.* Erfragt, zusammengestellt und aufgezeichnet von Ulrich Roloff-Momin unter Mitarbeit von Dr. Christine Fischer-Defoy, Berlin 2002, S. 219.

Es ist noch heute vorbildhaft in seiner Art, Komponisten vorzustellen, zu charakterisieren, zu befragen und auf knappe Weise Informationen aufzubereiten. Schostakowitsch schrieb zu diesem Buch das Vorwort. Daraus wird noch heute gern und oft zitiert. Oft ohne Quellenangabe, denn der Name Solomon Wolkow wurde aus der sowjetischen Musikwissenschaft getilgt.

Auch ich wurde nun Zeuge; Zeuge dieses Vorgangs. So schilderte mir Wolkow den Anfang vom Ende seiner Moskauer Existenz in einem Brief vom 13. Februar 1976:

> "Für uns begann das Jahr leider ausgesprochen schlecht. Die *Sovetskaja kul'tura*, eine Zeitschrift des ZK der KPdSU, publizierte einen großen redaktionellen Artikel mit vielen bösartigen Angriffen gegen mich persönlich, in dem man einen meiner Artikel der ideologischen Diversion bezichtigte. (...) Was das in einer solchen Zeitschrift des ZK der KPdSU bedeutet, muß ich Dir nicht erklären. Man hat mich aus dem Komponistenverband gejagt und mir bei *Sovetskaja muzyka* gekündigt. Zur Zeit kann ich nirgends eine Arbeit finden.
>
> Die Lage ist ernst, ohne eine Perspektive auf Besserung. Meine Artikel, die bereits zum Druck angenommen worden waren, sind jetzt verboten. Einen Sammelband hat man im Umbruch gestoppt, nahm selbst den Verlust in Kauf, nur damit mein Name nicht im Inhaltsverzeichnis erscheint!
>
> Jetzt kann ich nirgends mehr eine einzige Zeile veröffentlichen! Wir sitzen ohne Geld da. Im Moment helfen Freunde und borgen. Wie lange das gehen kann, weiß ich nicht. Ich habe an verschiedene hohe Instanzen geschrieben, keine Antwort. Gigi (Luigi Nono, S.N.) kennt die Situation. Nuria (Nonos Frau, S.N.) hat mich angerufen und die *Unità* hat einen kurzen Bericht über das Vorgefallene gebracht. (...)"[1]

Ich schrieb zurück. Meinen Brief erhielt ich nach Wochen zurück. Er trug den Vermerk RETOURN/NON RECLAM. Aus der Sowjetunion war die Stimme von Solomon Wolkow nicht mehr zu hören.

1 Privatarchiv Sigrid Neef. Mit "uns" meint Solomon Wolkow sich und seine Frau Marianna, die ihn treu begleitete und bei der er sich 2004 in seinem Buch *Stalin and Shostakovich* dafür bedankt, daß sie "viele der Interviews auf Band aufnahm und transkribierte".

Und als ich sie dann 1976 aus Richtung New York wieder vernahm, hatte ich keinen Zweifel daran, daß die Gesprächsprotokolle meines Freundes echter Schostakowitsch seien.

Wie schrieb er mir doch am 5. September 1975, zum Rosch-Atono, dem jüdischen Neujahr aus Moskau:

> "Für uns alle war Schostakowitschs Tod eine furchtbare Katastrophe. Es ist schwer zu erklären, welch kolossalen Einfluß seine Persönlichkeit und seine Musik ausübten. Und da er gegangen ist – erweist sich, er hat sich selbst und die ihm Nahestehenden im voraus darauf vorbereitet.
>
> Und doch ist alles viel zu früh, viel zu plötzlich. Gott, was ist das für ein Verlust!
>
> Ich hatte das Glück, einige Jahre um Schostakowitsch zu sein und viel mit ihm zu sprechen. Jetzt ist es meine Pflicht, seine Äußerungen für die Nachwelt zu bewahren, die, davon bin ich überzeugt, Schostakowitschs Werk nicht vergessen wird.
>
> Ich weiß, daß man gegenwärtig Schostakowitsch für einen ein wenig altmodischen Komponisten hält, weil er nicht 'avantgardistisch' ist. Aber erinnern wir uns, wie die Söhne den alten Bach für zurückgeblieben hielten (...)"[1]

Problematik autobiographischer Äußerungen

Bei der Einschätzung von Wolkows Gesprächsaufzeichnungen wiegt es schwer, daß Irina Antonowna Schostakowitsch, die Witwe des Komponisten, Vorbehalte gegen Solomon Wolkows Kompetenz äußerte. Die Moskauer Zeitung *Moskovskie novosti* (Nr. 31 vom 08. bis14. August 2000) publizierte unter dem Titel *Sind Tote schutzlos?* einen offenen Brief von Irina Antonowna Schostakowitsch, in dem sie Wolkow beschuldigt, Schostakowitschs Gutmütigkeit und Bereitwilligkeit ausgenutzt, sein Vertrauen erschlichen und unkontrollierte Äußerungen des Komponisten publiziert zu haben.

In der Zeitschrift *Vestnik* (Nr. 22, 255, vom 24. Oktober 2000) erschien im Oktober des gleichen Jahres eine ebenso offene Antwort Wolkows auf diesen

1 Privatarchiv Sigrid Neef.

Brief, in dem er einige sachliche Fehler berichtigt und die Unterstellung zurückweist, er hätte sich das Vertrauen Schostakowitschs aus unlauteren Motiven erschlichen. Wolkow argumentiert aus der Sicht eines Menschen, der sich seines Verdienstes um die Erschließung der Werke Schostakowitschs sicher sein kann.

Es handelt sich bei dieser Auseinandersetzung um den Kampf zweier Parteien, die von dieser Publikation unmittelbar in ihren existentiellen Interessen betroffen sind.

Nach der Art der Argumente und dem Tonfall der Vorwürfe scheint die Witwe Schostakowitschs darüber gekränkt zu sein, daß ihr mit dieser Publikation so unerwartet und unvorbereitet, auch von Seiten ihres Mannes, die alleinige Deutungshoheit über das künstlerische Erbe entzogen wurde.

Jenseits dieses Streits stellt sich die viel wichtigere Frage nach dem Wert von autobiographischen Äußerungen überhaupt. Schostakowitsch selbst wußte um diese Problematik. So zitiert er gleich zu Beginn der Gespräche ein Sprichwort: "Er lügt wie ein Zeuge".

> "Das ist eine Warnung, seine Aussagen nicht zur Feststellung von Sachverhalten mißzuverstehen, ein Hinweis darauf, sie als eingeschränkte Wahrheiten über die Leidens- und Liebesfähigkeit eines irrenden Individuums zu begreifen."[1]

Stalin und Schostakowitsch

Ist Solomon Wolkow bereits mit seinen Gesprächsprotokollen in die Musikgeschichte eingegangen, so hat er sich mit seinem 2004 in New York erschienenem Buch *Shostakovich and Stalin* einen weiteren Ehrenplatz verdient (im gleichen Jahr im Propyläen Verlag in Berlin erschienen, nun als *Stalin und Schostakowitsch*.

1 Sigrid Neef, "Musikalische Poetik und Stalinistische Dramaturgie" (S. 301), in: *Musik und Gesellschaft*, Heft 6/1990, S. 300-306.

Hier versucht Wolkow nichts geringeres, als die vielen einzelnen, einander ergänzenden oder auch widersprechenden Ereignisse in Schostakowitschs Leben zu einer Schicksalslinie zu fügen. Und dabei entdeckt er hinter Schostakowitsch einen Bruder im Geist, ein lichtes Vorbild, nämlich Alexander Puschkin. Damit werden Schostakowitschs persönliche Verdienste nicht geschmälert, im Gegenteil. Es wächst ihnen eine über das rein Private und Subjektive hinausreichende welthistorische Dimension zu. Unter dieser Voraussetzung nun muß Wolkow die Impulse von Schostakowitschs Schaffen nicht mehr im Äußeren suchen, sondern kann sie im Inneren eines Subjekts aufspüren, das sich seiner welthistorischen Rolle trotz aller äußeren Anpassung bewußt war und danach handelte. Neben einer Fülle an informativen Details besteht darin das Wichtigste dieses Buches.

Diese Rollenzuweisung ist keine literarische Fiktion oder Spielerei. Mit ihr gelingt es, den Komponisten Schostakowitsch einer Perspektive zu entheben, die ihn lediglich zum Objekt staatlicher Willkür macht. Er erscheint als das, was er ist, ein auf seinem Gebiet souverän wirkender Geist.

Auch Stalin wird aus der Sphäre des nur Faktischen oder rein Spekulativen und Psychologisierenden hinausgeführt. Und auch hinter ihm werden historische Gestalten erkennbar, angemaßte Rollen und Vorbilder, die paradoxe Verquickung von Messianismus mit Autokratentum und Willkürherrschaft. Das so oft und so flott dahingesprochene Wort vom "roten Zaren" erhält plötzlich erschreckendes Gewicht und konkrete Realität.

Wolkow macht das welthistorische Rollenspiel zwischen dem russischen Herrscher und seinen Künstlern einsichtig. Schostakowitsch ist einer von vielen russischen Künstlern. Andere, so zum Beispiel Wladimir Majakowski, werden im Vergleich herangezogen und schärfen den Blick für Schostakowitschs Singularität.

In diesem Sinne hat Wolkow sein Buch Lili Brik gewidmet, jener rothaarigen Schönheit, der Muse Majakowskis, von vielen bewundert, bei der Luigi Nono noch in den 1970er Jahren zu Gast war und die bis an ihr Lebensende ei-

nen wachen Geist bewahrte und jedem, der danach verlangte, über die Verstrickungen von Kunst und Macht aufklärte. Auch ich hatte danach verlangt und war von der alten Dame empfangen worden.

Obgleich Wolkow sein Buch *Shostakovich and Stalin* nannte, sprengt er genau mit diesem Buch jegliche Fixierung von Schostakowitschs Leben und Werk auf den Stalinismus. Und das ist mit fortschreitender Zeit bitter nötig.

Schostakowitschs Popularität hat in den letzten Jahren außerordentlich zugenommen. Die Deutung von Leben und Werk kann sich für die nach 1950 Geborenen und an Schostakowitschs Musik Interessierten nicht in Hinweisen auf die mit dem Stalinismus verbundenen Entstehungsumstände erschöpfen.

"Wodurch läßt sich die phänomenale Popularität von Schostakowitschs Werk erklären?"

Und hier fügt sich Wolkows Buch in eine Vielzahl neuerer russischer Publikationen über Schostakowitsch ein. Die Phase der gegenseitigen Schuldzuweisungen und Vorwürfe scheint überwunden. Die Archive sind und werden durchsucht, und angesichts wichtiger Funde verstummen die Zwistigkeiten. Ein großer und interessanter vielstimmiger Dialog über Schostakowitsch und sein Werk hat eingesetzt. Dabei dürfte die Entdeckung der Rolle der Künstlervereinigung der OBERIUTEN zu den interessantesten und folgenreichsten Erkenntnissen zählen.

Ich selbst verdanke der in den letzten Jahren erschienenen russischen Fachliteratur viele Anregungen, bin mancherlei dort angelegten Fährten nachgegangen und fündig geworden. Ein Dank an die russischen Kollegen.

Schostakowitschs Musik als "Organ unserer Selbsterkenntnis" und als "Seelenführer"

Doch eine der bedenkenswertesten Überlegungen zu den Gründen für Schostakowitschs phänomenaler Popularität in Rußland wie im Ausland ist nicht bei den Kollegen der Geisteswissenschaften, sondern bei einem Mathematiker zu finden, bei Igor Schafarewitsch, einem Weggenossen Sacharows und Ehrenmitglied mehrerer internationaler Akademien.

Er antwortete auf die Frage:

"Sagen Sie bitte, wer von den Kulturschaffenden den geistigen Zustand, das Seelenleben Ihrer Generation am besten zum Ausdruck brachte:

Es war meiner Meinung nach Schostakowitsch. Ich glaube, daß unsere Schuld vor ihm nicht wiedergutzumachen ist. Ohne ihn und seine Musik hätten wir gewiß in einer geistigen Wüste gelebt. Schostakowitsch war die einzige Stimme, mit der wir sprachen und die uns half, uns selbst zu erkennen, es gab sonst kein einziges Organ unserer Selbsterkenntnis.

Die Musik besteht nicht aus Worten, und es ist ziemlich schwer, sie der Unstimmigkeit mit der Linie der Partei zu überführen. Aus diesem Grunde spielte die Musik damals etwa die gleiche Rolle, die 'Samisdat' (Selbstverlag) ein Jahrzehnt später zukam.

Ich glaube, unsere Generation steckte all ihre geistigen Kräfte in Schostakowitsch, andrerseits aber hielt sie sich nur dank Schostakowitsch.

Jene dramatische Epoche fand ihre adäquate Widerspiegelung in seiner Musik, die als ein Seelenführer der damaligen Zeit betrachtet werden kann.

Die Gestalt des Bösen zieht sich durch viele Werke des Komponisten, man assoziiert es mit der Darstellung des Hitlerfaschismus oder mit dem düsteren Leben im vorrevolutionären Rußland. Ich denke aber, daß darin das fundamentale Problem der Koexistenz des Bösen und des Menschen angeschnitten wird, so wie es in unserem Land beobachtet werden kann.

Dadurch läßt sich wohl auch die phänomenale Popularität von Schostakowitschs Werken auch im Ausland erklären?

Da spielt sicher auch noch ein anderer maßgeblicher Grund hinein. (...) Im Laufe von Jahrtausenden war die Religion die wichtigste Triebkraft für die Menschheit. Wir beurteilen die griechische Kultur nach Tempeln, Götterstatuen oder Tragödie mythologischen Inhalts. Die europäische Kultur stützte sich später aufs Christentum.

Der Einfluß der Religion auf das Leben der Menschheit hat sich im Laufe der letzten Jahrhunderte zusehends vermindert.

Das Fehlen einer Alternative ist das Verblüffendste dabei: Die Religion wird einfach weggeworfen ohne den Versuch, sie durch etwas Höheres zu ersetzen.

Und das verursacht die erschütternden seelischen Verwüstungen der Menschheit, die zu ihrer geistigen und wohl auch physischen Vernichtung führen kann.

Es entsteht die Frage, ob dieser Prozeß eine vorübergehende Krankheit ist oder nicht mehr rückgängig gemacht werden kann. Diese Frage findet ihre Widerspiegelung auf vielen Gebieten der Kultur, auch in der Musik. Das Schaffen Schostakowitschs ist dabei ein guter Indikator.

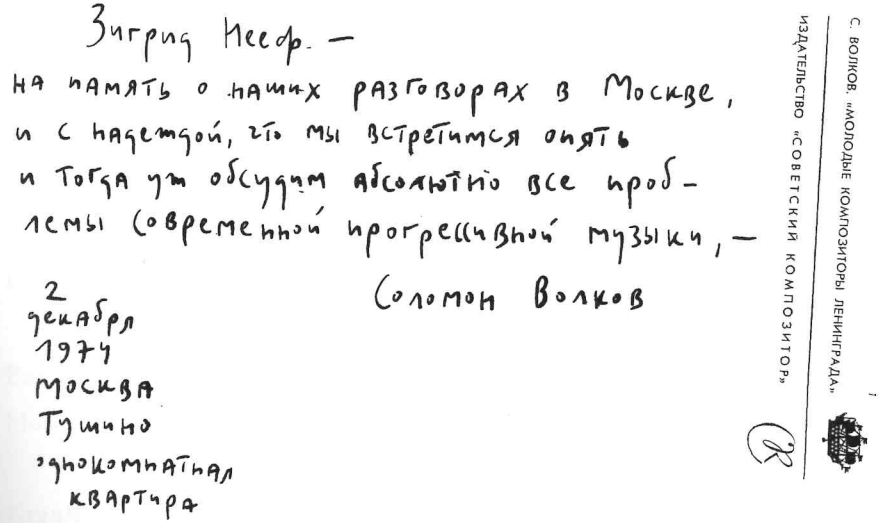
Ich bin überzeugt, daß seine Musik eine religiös-mystische Grundlage hat, die der Komponist selbst möglicherweise nur unbewußt verstand. Sie mußte aber in seinen Werken zum Tragen kommen. So erkläre ich mir ihren weltweiten Ruhm. Und wenn ich recht habe, beweist dies, daß die mächtigen Schichten religiöser Gefühle noch in der modernen Menschheit vorhanden sind. Zwar nehmen die Menschen sie vorläufig nur unbewußt wahr, aber sie können eine Basis für das fundamentale Begreifen der Welt bilden."[1]

Entscheidend ist bei diesen Überlegungen nicht, daß und ob Schostakowitschs Musik eine mystische Grundlage hat. Hineingestellt in ein Zeitalter der Naturzerstörung und des Wachstumszwangs, wird sie getragen von einem sympathetischen Verhältnis zur Welt und einer tiefen Skepsis gegenüber linearem Fortschrittsdenken. Sie spricht davon, daß die Vergangenheit eine lange Zukunft hat. In ihr werden Schrecken benannt und gebannt, und die Distanz von Mensch zu Mensch überbrückt.

Wenn Schostakowitschs Musik ein "Organ unserer Selbsterkenntnis" ist, und das macht wohl ihre Popularität aus, dann entspringen ihre Implikationen anderen als den rein gesellschaftlich-menschlichen oder naturwissenschaftlichen Grundlagen. Es gibt zweifellos bei diesem Komponisten eine Dimension, die jedem Genie eigen ist, die Verbindung zu einer Letzten Instanz, wie auch immer man diese bezeichnen mag.

1 Igor Schafarewitsch im Gespräch mit Sergej Wlassow, in: *SowjetLiteratur,* Heft 7/1990, Berlin 1990, S. 177 ff.

In Schostakowitschs Opernmusik spricht sich auf dramatische Weise das isolierte Individuum aus; kein Heilsversprechen fängt es mehr auf. Und obwohl das Subjekt aus der Zeitlosigkeit in die Endlichkeit stürzt, so fällt es dennoch nicht ins Nichts; es wird behütet von den " Mächten des Lachens und der Tränen", für Schostakowitsch ein "Gegengift gegen Haß und Terror".


Зигрид Неефф. —
на память о наших разговорах в Москве,
и с надеждой, что мы встретимся опять
и тогда уж обсудим абсолютно все проб-
лемы современной прогрессивной музыки, —
Соломон Волков
2
декабря
1974
Москва
Тушино
однокомнатная
квартира

С. ВОЛКОВ. «МОЛОДЫЕ КОМПОЗИТОРЫ ЛЕНИНГРАДА».
ИЗДАТЕЛЬСТВО «СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»

Faksimile (mit Widmung) des Deckblattes von Solomon Wolkows Buch "Junge Komponisten Leningrads 1971"

deutsch:
Sigrid Neef
in Erinnerung an unsere Gespräche in Moskau, und mit der Hoffnung, daß wir uns wieder begegnen und dann absolut alle Probleme der zeitgenössischen progressiven Musik lösen, –

Solomon Wolkow

2. Dezember 1974, Moskva Tušino, eine aus einem Zimmer bestehende Wohnung

Die Nase

Oper in drei Akten, zehn Bildern op. 15

Nos

Opera v trech dejstvijach, desjati kartinach op. 15

Text

Text von Georgi Jonin, Alexander Preiss, Jewgeni Samjatin und Dmitri Schostakowitsch nach der gleichnamigen Erzählung von Nikolai Gogol und weiteren Quellen

(dazu gehören Texte aus Nikolai Gogols *Die Mainacht; Die Nacht vor Weihnachten; Gutsbesitzer alter Zei; Taras Bulba; Die Geschichte, wie sich Iwan Iwanowitsch mit Iwan Nikiforowitsch verzankte; Die Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen; Die Heirat* und *Die Toten Seelen* sowie das Lied des Smerdjakow aus Fjodor Dostojewskis Roman *Die Brüder Karamasow*)

Entstehungsdaten

Moskau/Leningrad, Juli 1927 bis 24. Juni 1928

Uraufführung

18. Januar 1930 Staatliches Akademisches Kleines Theater für Oper und Ballett (Maly Theater) Leningrad

(Konzertante Voraufführung: 16. Juni 1929 Maly Theater Leningrad)

Personen

Platon Kusmitsch Kowaljow, Kollegienassessor – Bariton; Iwan Jakowlewitsch, Barbier – Baß; Praskowja Ossipowna, Frau des Iwan Jakowlewitsch –

Sopran; ein Revieraufseher – sehr hoher Tenor bzw. Tenor-Altino; Iwan, Kowaljows Lakai – Tenor; die Nase – Tenor; Lakai einer Gräfin – Baß-Bariton; Beamter aus der Annoncenredaktion – Baß; Brezelverkäuferin – Sopran; ein Arzt – Baß; Jaryschkin – Tenor; Pelageja Grigorjewna Podtotschina, Stabsoffizierswitwe – Mezzo-Sopran; ihre Tochter – Sopran; ein Solo-Sopran in der Kasaner Kathedrale

In Episodenrollen: 8 Hausknechte – 8 Chorbässe; 10 Polizisten – 5 Tenöre und 5 Bässe; ein Budenverkäufer – Baß; ein Kutscher – Baß; ein Vater – Baß; eine Mutter – Sopran; eine Tochter – Sopran; 1. und 2. Sohn – Tenor und Bariton; Pjotr Fjodorowitsch – Tenor; Iwan Iwanowitsch – Baß-Bariton; eine alte Gutsherrin – Alt; 6-8 Gnadenbrotempfängerinnen – 6-8 Chorsoprane; 7 Herren – 4 Tenöre und 3 Bässe; ein kleines Männchen – Tenor; 1. und 2. Neureicher – Tenor und Baß; ein Spekulant – Baß; ein verdienter Oberst – Tenor; 1. und 2. Stutzer – Tenor und Baß; Jemand – Baß; 8 Studenten – 5 Tenöre, 3 Bässe; Postfrau – Mezzo-Sopran; 1. und 2. Sohn der Postfrau – 2 Bässe; 1., 2. und 3. Bekannter Kowaljows – Baß, Tenor und Baß; ein Bahnwärter – Baß; ein Heiduk – Baß; Pförtner bei der Polizei – Tenor

Sprechrollen: Reisende, begleitende Dame, begleitender Herr, Chosrew-Mirsa, Bekannter von Iwan Jakowlewitsch

Stumme Rollen: bejahrte Dame, dünne Dame, Händler, Feuerwehrmann

Gemischter Chor: Beter in der Kathedrale, Abreisende, Begleitpersonen, Polizisten, Eunuchen, Spaziergänger

Entsprechend den Empfehlungen des Komponisten können Episodenrollen mit Chorsolisten besetzt werden und diese wiederum als Mehrfachbesetzungen

Orchester

Fl (auch Picc und AltFl), Ob (auch EH), Klar (auch KlKlar und BKlar), Fg (auch KFg), Hr, Trp (auch Kornett), Pos, Schl (9 Spieler: GrTr, Bck, Trg, Tamburin, Kastagnetten, KlTr, Tamtam, Tomtom, Rassel, Gong, Pfeife, Röhrenglocken, Glsp, Xyl, Flexaton) 2 kleine und 2 Alt-Domren 2 Balalaiken, 2 Hrf, Kl, Streicher

Aufführungsdauer I. Akt (1.-4. Bild): 26 Min,. II. Akt (5.-6. Bild) 27 Min., III. Akt (7.-10.Bild): 51 Min.; Gesamt ca. 1 Std. 44 Min.

Die Fabel

"Ohne Nase bist du kein Mensch. Aber die Nase kann ohne dich zu einem Menschen werden, noch dazu zu einem hohen Vorgesetzten. Heute spazieren so viele Nasen umher, daß man sich nur wundern kann." (Dmitri Schostakowitsch. *Zeugenaussage*, S. 265)

Inhalt

Eines Morgens ist die Nase weg. Sie wird auf dem Newski Prospekt gesichtet, bekleidet einen höheren Rang als ihr einstiger Träger, der sich auf der Suche nach seinem Riechorgan abhetzt. Als die Nase Petersburg verlassen will, wird sie gestellt und erschlagen, derweil das Gerücht von ihr selbständig geworden ist, sich aufbläht und wie eine Seifenblase zerplatzt. Eines Tages sitzt die schmerzlich Vermißte wieder an ihrem angestammten Platz und das Leben geht weiter wie bisher.

Handlung

Die Handlung spielt in St. Petersburg, um 1870.

I. Akt. Nr. 1: *Introduktion.* Trommelwirbel, Balanceakt von Horn, Trompete und Posaune. Das Leben ein Drahtseilakt.

Kollegienassessor Kowaljow bei der allmorgendlichen Rasur, in Vorfreude auf erotische Abenteuer. Er rügt die stinkenden Hände des Barbiers.

Nr. 2: *1. Bild. Barbierstube von Iwan Jakowlewitsch.* Der Barbier erwacht aus wohligem Schlaf, schneidet ein frischgebackenes Brot an und findet darin eine Nase. Die Frau keift, die habe er einem Kunden im Suff abgeschnitten, und jagt ihn mit dem *corpus delicti* aus dem Haus.

Nr. 3: *2. Bild. Uferstraße.* Der Barbier will die Nase loswerden, er jagt *(presto)* auf der Suche nach einem geeigneten Ort die Uferstraße entlang, verfolgt *(fugato)* von erstaunten Rufen morgendlicher Passanten. Endlich unbeobachtet! Schnell mit der Nase ins Wasser! Doch das Auge des Gesetzes ist allgegenwärtig. Ein Revieraufseher stellt den Barbier.

Nr. 4: *Zwischenaktmusik.* Eine Paraphrase für Schlagzeugbatterie über die Allgegenwärtigkeit des Gesetzes.

Nr. 5: *3. Bild: Kowaljows Schlafzimmer.* Kowaljow erwacht aus angenehm erotischen Träumen und vermißt seine Nase. Völlig unerklärlich. Da muß die Obrigkeit helfen.

Nr. 6: *Galopp*: Der Kollegienassessor jagt los – zum Oberpolizeiinspektor!

Nr. 7: *4. Bild. Das Innere der Kasaner Kathedrale.* Unter den Betenden entdeckt der Kollegienassessor sein Riechorgan in der Uniform eines Staatsrates. In das Gesicht eines einfachen Beamten zurückzukehren weist die Nase hochmütig zurück und verschwindet.

II. Akt. Nr. 8*: Introduktion. Vorspiel vor dem Vorhang.* Als Kowaljow beim Gesetzeshüter ankommt, ist der gerade ausgefahren. Dann also eine Suchanzeige aufgeben.

Nr. 9: *5. Bild. In der Annoncenredaktion einer Zeitung.* Annoncen haben Hochkonjunktur. Es gibt nichts, was nicht verloren oder gefunden wurde. Trotzdem macht Kowaljows Nasenverlust Eindruck. Doch kann ihm nicht geholfen werden. Ein Kollegienassessor sucht seine Nase? Bei so was wird die Obrigkeit mißtrauisch und die Leser sind irritiert. Als Trost eine Prise Schnupftabak? Der nasenlose Kollegienassessor kann das nur als Hohn empfinden und macht sich davon.

Nr. 10: *Zwischenaktmusik.* Eine Paraphrase über Kowaljows Verzweiflung.

Nr. 11: *6. Bild. Kowaljows Wohnung.* Animiert vom Unglück seines Herrn, wähnt sich Diener Iwan als sexueller Platzhirsch und versteigt sich zu erotischen Phantastereien. Kowaljow jagt ihn fort und stimmt ein Lamento an: „Ohne Nase ist der Mensch kein Mensch...".

III. Akt. Nr. 12: *7. Bild. Poststation am Stadtrand von St. Petersburg.* Ein Zehnertrupp Polizisten ist abkommandiert, die Nase am Verlassen der Stadt zu hindern. – Allerlei Reisende sorgen sich um die rechtzeitige Abfahrt, fürchten sich vor Räubern; Eltern verabschieden ihre Kinder; zwei Lebemänner freuen sich auf amouröse Abenteuer; eine reiche Matrone bangt um ihr nur noch kurz bemessenes Erdenleben – zur Freude der armen, auf das Erbe scharfen Verwandten. – Eine Brezelverkäuferin bietet ihre Ware an und gerät in die Fänge der zehn lüsternen Polizisten. – Die uniformierte Nase verpaßt die Abfahrt der Kutsche und will das Pferd stoppen. Das Tier scheut. Eine Panik bricht aus. Die Nase wird als vermeintlicher Räuber zusammengeschlagen, schrumpft auf ihre natürliche Größe, wird vom Wachtmeister festgenommen und in ein Schnupftuch gepackt.

Nr. 13: 8. *Bild. Die Wohnzimmer von Kowaljow und der Podtotschina.* Der Wachtmeister überbringt Kowaljow das schmerzlich entbehrte Organ und wird fürstlich entlohnt. Kowaljow setzt das teure Stück an seinen angestammten Platz. Die Nase aber hält nicht. Ein Arzt soll helfen. Der empfiehlt, auf dieses Organ zu verzichten, das erspare hinfort den Schnupfen, doch eigne es sich vorzüglich für sein medizinisches Raritätenkabinett. Kowaljow verzweifelt. – Freund Jaryschkin kann seine Schadenfreude nicht verhehlen. Der Kollegienassessor verdächtigt die Stabsoffizierswitwe Podtotschina, ihm die Nase weggezaubert zu haben, damit er ihre Tochter heirate. Da hilft nur ein Brief an die Podtotschina mit der Aufforderung, das Gesicht in den alten Zustand zurückzuversetzen. – Die Podtotschina versteht nichts. Aber könnte der Brief nicht Ausdruck verliebter Gefühle sein? Ihre Erwiderung: Sie gäbe einem Heiratsantrag Kowaljows an ihre Tochter Jawort und Segen.

Nr. 14: *Intermezzo vor dem Vorhang*. Zeitungen melden, Kowaljows Nase gehe in der Stadt spazieren. – Die Menge rast zum Kaufhaus Junkers, dort soll sie zu sehen sein; dann – auf ein neues Gerücht hin – zum Sommergarten. – Eunuchen bahnen dem asiatischen Würdenträger Chosrew-Mirza einen Weg. Er schaut sich um und sieht – nichts. Wo ist die Nase?

Epilog. Nr. 15: *9. Bild. Kowaljows Wohnung*. Die Nase sitzt wieder an ihrem angestammten Platz. So überraschend wie sie verschwunden, ist sie zurückgekehrt und der Kollegienassessor nimmt sein altes Leben wieder auf. In Erwartung amouröser Abenteuer läßt er sich rasieren. Nr. 16: *10. Bild. Ein Teil des Newski Prospektes*. Mit erhobener Nase flaniert Kowaljow den Boulevard entlang, trifft Bekannte, flirtet hier und flirtet da, und dreht der Podtotschina eine Nase. Warum soll er deren Tochter heiraten? Ein Kollegienassessor kann doch jederzeit eine der vielen hübschen Straßenverkäuferinnen haben. So wie heute. „Das ist ein Tag!"

Entstehung

Die Nase ist die Oper eines Zweiundzwanzigjährigen und schon allein mit ihr wäre Dmitri Schostakowitsch in den Pantheon genialer Komponisten aufgenommen worden. Denn hier ist alles in sich vollendet; dabei kühn, die Grenzen anerkannter Inhalte und Formen sprengend.

Schostakowitsch bezog in seine Oper triviale Genres wie Polka, Galopp, Gassenhauer, Romanze, Lakaien- und Küchenlied ein, und die bis dahin ausgeklammerten musikalischen Realitäten fanden im Reich der *Aida* und des *Troubadour* ihren Platz.

Die Nase hat die Keckheit und Unbedenklichkeit eines Jugendwerkes und ist zugleich durchpulst von uraltem Wissen um erotisch-existentielle Hoffnungen und Ängste.

Die Nase ist Dmitri Schostakowitschs erste Oper. Ein studentischer Versuch, die noch am Konservatorium komponierten *Zigeuner* (*Zygany*) nach Alexander Puschkins gleichnamigem Poem von 1825, wurde vom Komponisten verworfen und vernichtet. Im Vergleich: Sergej Rachmaninow nahm seine Konservatoriumsarbeit, ebenfalls eine Vertonung von Puschins *Zygany*, als Oper unter dem Titel *Aleko* in sein Werkverzeichnis auf.

In unglaublich kurzer Zeit

Am 27. Juli 1927 begonnen, war die Oper am 24. Juni 1928 vollendet. Noch im Sommer 1928 stellte Schostakowitsch sieben Nummern zu einer *Suite für Tenor, Bariton und Orchester* zusammen.

Aber nicht ein Jahr lang, wie diese Eckdaten vermuten lassen, beschäftigte er sich mit der Niederschrift, vielmehr beschränkte sich die unmittelbare Arbeit auf weniger als drei Monate. Ein weiteres Zeugnis dafür, mit welchem Enthusiasmus und mit welch eruptiver Kraft der junge Komponist am Werk war.

> „Den ersten Akt schrieb ich in einem Monat; den zweiten nach einer nicht allzulangen Pause, – in zwei Wochen; und den dritten, wieder nach einer Pause, – in drei Wochen."
>
> (Dmitri Schostakowitsch. Stenogramm einer Debatte über *Die Nase* vom 14. Januar 1930, zitiert nach dem Revisionsbericht des KlA der Werk-Ausgabe von 1981)

Die Wahl einer Gogolschen Erzählung als Opernstoff war nicht zufällig. 1926 drehten Juri Tynjanow, Grigori Kosinzew und Lew Trauberg einen Film nach Gogols *Mantel*, inszenierten Wsewolod Meyerhold in Moskau und Igor Terentjew in Leningrad den *Revisor*. Gogols Erzählweise entsprach dem Zeitempfinden.

In seiner Kunst fanden sich die Einheit von Tragischem und Komischem, der plötzliche Wechsel vom Prosaischen zum Phantastisch-Unwirklichen, vom Burlesken zum Tödlichen, wurde Banal-Alltägliches herausgestellt, „damit all

das Unbedeutende, das den Augen entgleitet, allen groß vor Augen steht" (Nikolai Gogol).

Meyerhold als künstlerisches Vorbild für *Die Nase?*

Gogol galt als Kronzeuge einer antiautoritären aufmüpfigen Kunst. So auch für Wsewolod Meyerhold. Der legendäre russische Regisseur und Theatergründer war auf den jungen Komponisten Schostakowitsch aufmerksam geworden. Immer auf der Suche nach neuen jungen Talenten holte das russische Theaterwunder den Komponisten als musikalischen Berater an sein Theater, das gerade mit einer Inszenierung des Gogolschen *Revisor* reüssierte. Ein halbes Jahr lang wohnte Schostakowitsch in Meyerholds Wohnung in Moskau und arbeitete dort nicht nur an der *Nase*, sondern komponierte auch die Schauspielmusik zur Aufführung von Wladimir Majakowskis *Die Wanze*.

Meyerholds Einfluß auf den jungen Komponisten war stark, aber es waren weitaus mehr und vielfältigere Impulse und Interessen, die auf den jungen Schostakowitsch einwirkten. Und der Dreiundzwanzigjährige ließ sich wenig von solch legendären Größen wie Meyerhold oder Majakowski beeindrucken, wie folgende Begebenheit beweist: Der Dichter war damals gerade in einer üblen und nervösen Stimmung

> „und beim Anblick des jugendlichen Komponisten reichte er ihm in überheblicher und nachlässiger Weise zwei Finger. Schostakowitsch streckte ihm einen Finger hin. Da brach Majakowski in ein freundschaftliches Lachen aus, drückte ihm kräftig die Hand und sagte: ‚Du wirst weit kommen, Schostakowitsch!"
> (Berichtet von Jewgeni Jewtuschenko, in: Dmitri Schostakowitsch, *Erfahrungen.* S. 259)

Weder sein großes Talent, noch seine Popularität und internationale Berühmtheit schützten Meyerhold vor Stalins Terror. Meyerhold wurde 1940 als "Volksfeind" angeklagt und erschossen. Schostakowitsch hielt durch Schweigen den Toten in Ehren. Als er sich 1974 zu Meyerholds 100. Geburtstag öffentlich äußerte, hatte er die deutliche Absicht, einen Beitrag zu dessen Rehabilitierung zu leisten.

> „Ich wohnte bei Wsewolod Emiljewitsch am Nowinski-Boulevard, arbeitete viel und komponierte die Oper *Die Nase*. Gerade in dieser Zeit brach in der Wohnung von Emiljewitsch ein großes Feuer aus. Ich war in dem Moment nicht zu Hause. Er sammelte meine Manuskripte zusammen und übergab sie mir vollständig erhalten. Das war bewundernswert, denn seine Sachen mochten verbrennen, und dabei weit wertvollere."
> (Dmitri Schostakowitsch, in: *Sovetskaja muzyka*, 1974, Nr. 3, S. 7 ff., hier zitiert nach *Erfahrungen,* S. 37)

Erst in seinen Bekenntnissen letzter Hand, den Gesprächen mit Solomon Wolkow, sprach Schostakowitsch ohne Vorbehalt über das Verhältnis zwischen Meyerholds *Revisor*-Inszenierung und seiner *Nase.*

> „Wer heute über die *Nase* schreibt, vertritt stets die Meinung, Meyerhold habe mich dazu inspiriert. Seine Inszenierung des *Revisor* habe mich begeistert, daß ich mir daraufhin *Die Nase* vorgenommen hätte.
>
> Das ist nicht korrekt. Als ich nach Moskau kam und dann bei Meyerholds wohnte, hatte ich schon längst mit der Arbeit begonnen. (...)
>
> Mich umgeben verwunderliche Sujets. Vielleicht deswegen, weil ich von so vielen erstaunlichen Menschen umgeben bin. Diese Menschen haben mir mehr geholfen als alle Berühmtheiten. Berühmtheiten haben wohl auch zu wenig Zeit dazu.
>
> Nehmen wir Meyerhold und seinen *Revisor*. Natürlich gefielen mir Stück und Inszenierung sehr. Aber meine Beziehung zu Meyerholds Arbeit ist eigentlich rückwirkend. Sie gefiel mir, weil ich schon an der *Nase* arbeitete, und ich sah, daß Meyerhold vieles ähnlich auffaßte wie ich. Und nicht umgekehrt."
>
> (Dmitri Schostakowitsch. *Zeugenaussage*. S. 263)

Schostakowitsch hat sich hier nicht von Meyerhold distanziert, aber klar gemacht, daß es weniger künstlerische Vorbilder waren, die das Entstehen der *Nase* anregten, als vielmehr die eigenen Absichten und das eigene Wollen.

Die Mitautoren

Zu den Textautoren der *Nase* zählen – neben Schostakowitsch selbst – Jewgeni Samjatin, Alexander Preiss und Georgi Jonin. In jenen kurzen experimentierfreudigen und künstlerisch weltoffenen 1920er Jahren war Teamarbeit in der jungen Sowjetrepublik keine Seltenheit. Viele junge Künstler waren der Meinung, daß der sozialen Revolution eine künstlerische Revolution zu folgen habe und neue Techniken und Begriffe die alten zu ersetzen hätten.

> „Etabliert wurde eine Ästhetik, die ohne die Kategorien der Wahrscheinlichkeit, Glaubwürdigkeit und Verständlichkeit auskam, in der versucht wurde, anstelle von ideologischen, verkaufstechnischen oder pädagogischen Strategien andere, existentielle zu setzen."
>
> (Sigrid Neef. Die Ideen des Russischen Formalismus im sowjetischen Musikschaffen der 20er Jahre, S. 405)

Jewgeni Samjatin

Unter den drei Mitautoren ist Jewgeni Samjatin (1881-1927) der bekannteste. Von ihm kam 1925 am Moskauer Künstlertheater, dem *MCHAT*, eine Bearbeitung von Nikolai Leskows Erzählung *Der Linkshänder* unter dem Titel *Der Floh (Blocha)* heraus. Mit seiner „phantastischen Mißachtung des natürlichen Zeitablaufs (*Kindlers Neues Literatur-Lexikon*, S. 743) sollte es ein höchst erfolgreiches und folgenreiches Ereignis werden.

Auch Schostakowitsch bedient sich in der *Nase* des Kunstgriffs der Mißachtung „normaler" Zeitabläufe. Der Nasenfund des Barbiers und der Nasenverlust des Kollegienassessors stehen in keinem kausalen Verhältnis, und Geschehnisse, die sich kausal nacheinander ereignen, finden zur gleichen Zeit

statt. So lesen die Podtotschina und ihre Tochter den ihnen von Kowaljow geschickten Brief, während Kowaljow und sein Freund im gleichen Augenblick das Antwortschreiben der beiden Frauen studieren.

Jewgeni Samjatin war Schiffsbauingenieur und altgedienter Bolschewik, geriet aber zunehmend in Widerspruch zur herrschenden bolschewistischen Realität. Sein Roman *My* (*Wir*, 1920 entstanden)

> zählt zu den bedeutendsten und folgenreichsten Werken der russischen Literatur, malte er doch mitten in die verkrampfte Euphorie, die das sozialistische Großexperiment umgab, ein Menetekel, das die unerbittlichen Mechanismen und Resultate der Gleichheitsdiktatur vor Augen führte. (...) Ohne Samjatins *My* wären die großen westlichen Anti-Utopien bzw. Dystopien wie Aldous Huxleys *Brave New World* (1932) oder Georg Orwell *1984* (1948) nicht denkbar, die allein schon die von Samjatin vorgegebene Grundkonstellation ausnutzen, von Details in Fabel und Motiven ganz zu schweigen".
>
> (Reinhard Lauer, *Geschichte der russischen Literatur*, S. 633)

Sein Kampf für die alten Ideale und gegen die herrschende Realität und Ideologie endete für den Altbolschewiken Samjatin mit einem Brief an Stalin, in dem er offen seine Unfähigkeit bekannte,

> „anderes als das zu schildern, was er für die Wahrheit halte. 1932 wurde ihm die Ausreise nach Paris gestattet."
>
> (Reinhard Lauer, *op. cit.*, S. 634)

Es war also schon 1927/28 nicht unbedingt eine Empfehlung bei der Obrigkeit, sich mit diesem Jewgeni Samjatin einzulassen. Schostakowitsch hat es trotzdem getan, und auch im nachhinein, als Samjatin offiziell zu einer *Persona non grata* wurde, nichts getan, den Namen Samjatin als Mitautor zu unterdrücken. Dabei hätte er allen Grund dafür gehabt, denn vom berühmten Sam-

jatin stammt nur der Text zur zweiten Nummer der Oper (Kowaljow entdeckt den Verlust seiner Nase).

Zu Samjatins „Mitarbeit" äußerte sich Schostakowitsch erst kurz vor seinem Tod, in den im Geheimen mit Solomon Wolkow geführten Gesprächen:

> „Wir (das heißt Schostakowitsch, Jonin und Preiss, S.N) hatten unendlich viel Spaß. Zunächst gingen wir zu Samjatin mit der Bitte, er möge doch unsere Arbeit leiten mit dem Recht des großen Meisters. Doch der große Meister vermochte nicht, unseren Spaß zu teilen, geschweige denn, ihm noch etwas hinzuzufügen.
>
> Wir brauchten einen Monolog für den Major Kowaljow. Keiner von uns dreien traute sich das zu. Samjatin sagte: ‚Warum nicht? Das läßt sich machen.' Setzte sich hin und schrieb einen Monolog.
>
> Leider wurde es ein schlechter Monolog. Das war der Beitrag des großen Meisters der russischen Prosa zum Libretto der *Nase*.
>
> Zwar gelangte Samjatins Name mehr zufällig auf die Plakate, doch im Grunde hat er uns nicht helfen können, wir mußten selber zu Rande kommen. Soviel zur Frage des Einflusses großer Meister."
>
> (Dmitri Schostakowitsch. *Zeugenaussage*. S. 261 ff.)

„Wir hatten unendlichen Spaß"

Nach Schostakowitsch Zeugnis wurde der Plan einer Gogol-Oper erdacht und ausgeführt von einer

> „wunderbaren Dreier-Kumpanei: Alexander Preiss, Georgi Jonin und (mir). es war eine großartige, eine wunderbare Zeit. Wir setzten uns schon morgens an die Arbeit, sehr früh am Morgen. Nachts arbeiteten wir nicht. Erstens, weil uns der Bohemien-Arbeitsstil zuwider war. Arbeiten soll man morgens oder tagsüber, wenn der Kopf klar und nicht in nächtlichen blauen Dunst gehüllt ist.
>
> Zweitens weil Sascha (Alexander Preiss, S.N.) nachts keine Zeit hatte. Er war beschäftigt, arbeitete. Sein Amtstitel klang imponierend: ‚Agent für die Erhaltung nichtliquidierten Eigentums'. In die Umgangssprache übersetzt: Er war Nachtwächter. Er bewachte die ehemalige Bonbonfabrik Landrin. Der Besitzer, Georg Landrin, war mit seinem Sohn auf und davon ins Ausland. Seine Habe hatte er natürlich nicht mitnehmen können. Also mußte man sie bewachen, damit sie nicht gestohlen wurden. Wir hatten unendlichen Spaß."
>
> (Dmitri Schostakowitsch, *Zeugenaussage*, S. 261)

Wie nah doch die Realität von Gogols zaristischem Petersburg der des bolschewistischen Leningrad war! Die gleiche Titelsucht, „Agent für die Erhaltung nichtliquidierten Eigentums"! die gleiche Vorliebe für unsinniges Tun, Bewachen einer Fabrik anstelle deren Nutzung. Der „unendliche Spaß" der drei jungen Leute beruhte nicht zuletzt auf der Kenntnis und dem Umgang mit Absurditäten in ihrem eigenen Leben.

Die „Dreier-Kumpanei"

Da den beiden Freunden, Preiss und Jonin, von der Literaturwissenschaft keine Bedeutung geschenkt wurde, setzte ihnen Schostakowitsch in seiner *Zeugenaussage* ein Denkmal.

> „Preiss und Jonin waren sehr fähige Männer. Preiss schrieb den Text zu Gogols Komödie *Wladimir dritter Klasse*.
>
> Gogol hat diese Komödie nicht beendet und nur ein Fragment hinterlassen. Sascha Preiss vollendete das Stück. (...) und baute es aus Gogols eigenen Worten zusammen, fügte nichts von sich selbst hinzu, nahm alles aus Gogols Werken. (...) Bei jeder Replik steht die Anmerkung, aus welcher Arbeit Gogols der fragliche Satz stammt. Zum Beispiel ‚Das Essen ist aufgetragen'. Dahinter die Anmerkung: Gogol soundso, Seite soundso. Ehrenwort.
>
> Später war Preiss mir eine große Hilfe beim Libretto der Oper *Lady Macbeth von Mzensk*. Er hatte sich ein wichtiges Sujet speziell für mich ausgedacht: das Leben von Frauen, die sich emanzipieren wollen. Es hätte eine sehr ernsthafte Oper werden können. Aber es wurde nichts daraus, Nichts. Alexander Hermanowitsch Preiss starb. Er starb sehr jung. Man hat ihn umgebracht (im Jahre 1944, S.N.).

Georgi Jonin war in seiner Art auch eine hervorragende Persönlichkeit. Er war ein "Besprisornyj" gewesen, ein jugendlicher Krimineller, und wurde in der ‚Dostojewski-Reformkolonie für defekte Jugendliche' aufgenommen.

Jonin war ein Experte in russischer Literatur. Woher er seine Kenntnisse hatte, ahnte ich nicht. Literaturlehrer hielten sich in der Kolonie nicht lange. Jonin machte ihnen Beine. Einmal rezitierte eine Lehrerin mit Betonung Krylows Fabel von der Grille und der Ameise. Jonin sagte: ‚Das kennen wir doch alles. Sie sollten uns in den neusten Strömungen der russischen Literatur unterrichten.' Die Lehrerin wies ihn zurecht: ‚Gib gefälligst keine Widerworte. Was soll das schon sein – Strömungen?'

Auch Jonin starb früh (Todesdatum unbekannt, S.N.) Er hatte Regisseur werden wollen. Infizierte sich an irgendeinem Typhus und starb."

(Dmitri Schostakowitsch. *Zeugenaussage*. S. 262 ff.)

"Dieses räuberische Dasein (...) war mir zutiefst zuwider."

Die Nase entstand in den letzten Jahren NÖP (der Neuen Ökonomischen Politik). Das war eine Zeit, in der bürgerlichen Marktmechanismen in Sowjetrußland wieder Raum gegeben wurden, in der Spießertum und Spekulantentum sich breit machten, auch bürgerliche Freiheiten möglich schienen, und zugleich die kommunistisch-sozialistische Utopie von Gleichheit und Brüderlichkeit zur Disposition stand. Die Schlacht zwischen dem Rußland der NÖP und dem sozialistischen Rußland hatte das ganze Land erfaßt.

Der Grundimpuls dieser Deierkumpanei, Schostakowitsch, Preiss und Jonin, war ein Versuch, sich der komplizierten und widersprüchlichen Zeitphänomene mit Spaß und Witz zu erwehren und in den Gefahren der Welt nicht unterzugehen. Und hier standen sie nicht allein. Ähnliche Ziele, Methoden, ja selbst Themen und Motive finden sich in den Arbeiten der Künstlergruppe OBERIU (Obedinenie real'nogo iskusstva/Vereinigung der realen Kunst, 1926-1930). Über die Wechselwirkung zwischen dem Werk Schostakowitschs und der Gruppe der OBERIUTEN kann heute wieder offen gesprochen werden. Ihre damals verhafteten und umgebrachten Mitglieder sind rehabilitiert.

Einer von ihnen, Nikolai Sabolozki, brachte das Zeitempfinden der jungen Generation auf den Punkt:

"Als ich die Armee verließ, geriet ich in die letzten Jahre der NÖP. Dieses räuberische, nur auf Gewinn ausgerichtete Dasein (...) war mir zutiefst zuwider. Die satirische Darstellung dieses Daseins wurde zum Thema meiner Gedichte."

(Georgi Fëdorov, "Vokrug i posle *Nosa*", S. 48)

Es handelt sich bei all dem nicht um Überhebung über die Zeit und Zeitgenossen, sondern um eine verzweifelte Orientierungssuche, bei denen die satirisch gezeichneten Gestalten aus einer existentiellen Not heraus gestaltete werden, die in Bezug auf den Hauptheldеn in der Nase so weit gehen kann, daß er bisweilen als alter ego des Komponisten erscheint, und auch mit Empathie betrachtet werden sollte.

Satire im Sowjetrußland in den letzten Jahren der NÖP-Zeit war ein "Lachen unter Tränen". Das galt auch für die "Dreierkumpanei" und ihre Arbeit an der *Nase*.

Kommentar

Nichts stimmt in Gogols Geschichte, und doch stimmt alles. Eine Nase verschwindet, spaziert in Petersburg umher, bekleidet einen höheren Rang als ihr einstiger Träger, der derweil von Existenzängsten gepeinigt auf der Suche nach seinem Riechorgan durch Petersburg jagt. Die selbständig gewordene Nase wird zur Sensation, während der Nasenlose selbst nur beglotzt wird und sich ausgestoßen, verachtet und verlacht fühlt, bis eines Tages die Nase wieder an ihrem angestammten Platz sitzt und das normale Leben weitergehen kann.

Seit Kowaljows Nasenverlust braucht sich niemand zu wundern, wenn er als Käfer erwacht

„In der ersten Fassung der Geschichte hatte Gogol den Verlust der Nase noch als Traum des Kollegienassessors dargestellt, Wirklichkeit und Traum als zwei getrennte Bereiche entworfen. Die überarbeitete Fassung aber ist die Vorwegnahme von Kafkas *Verwandlung*, ist die Geburt einer eigenen Welt, die ganz eigenen

Georgi Jonin war in seiner Art auch eine hervorragende Persönlichkeit. Er war ein "Besprisornyj" gewesen, ein jugendlicher Krimineller, und wurde in der ‚Dostojewski-Reformkolonie für defekte Jugendliche' aufgenommen.

Jonin war ein Experte in russischer Literatur. Woher er seine Kenntnisse hatte, ahnte ich nicht. Literaturlehrer hielten sich in der Kolonie nicht lange. Jonin machte ihnen Beine. Einmal rezitierte eine Lehrerin mit Betonung Krylows Fabel von der Grille und der Ameise. Jonin sagte: ‚Das kennen wir doch alles. Sie sollten uns in den neusten Strömungen der russischen Literatur unterrichten.' Die Lehrerin wies ihn zurecht: ‚Gib gefälligst keine Widerworte. Was soll das schon sein – Strömungen?'

Auch Jonin starb früh (Todesdatum unbekannt, S.N.) Er hatte Regisseur werden wollen. Infizierte sich an irgendeinem Typhus und starb."

(Dmitri Schostakowitsch. *Zeugenaussage*. S. 262 ff.)

"Dieses räuberische Dasein (...) war mir zutiefst zuwider."

Die Nase entstand in den letzten Jahren NÖP (der Neuen Ökonomischen Politik). Das war eine Zeit, in der bürgerlichen Marktmechanismen in Sowjetrußland wieder Raum gegeben wurden, in der Spießertum und Spekulantentum sich breit machten, auch bürgerliche Freiheiten möglich schienen, und zugleich die kommunistisch-sozialistische Utopie von Gleichheit und Brüderlichkeit zur Disposition stand. Die Schlacht zwischen dem Rußland der NÖP und dem sozialistischen Rußland hatte das ganze Land erfaßt.

Der Grundimpuls dieser Deierkumpanei, Schostakowitsch, Preiss und Jonin, war ein Versuch, sich der komplizierten und widersprüchlichen Zeitphänomene mit Spaß und Witz zu erwehren und in den Gefahren der Welt nicht unterzugehen. Und hier standen sie nicht allein. Ähnliche Ziele, Methoden, ja selbst Themen und Motive finden sich in den Arbeiten der Künstlergruppe OBERIU (Obedinenie real'nogo iskusstva/Vereinigung der realen Kunst, 1926-1930). Über die Wechselwirkung zwischen dem Werk Schostakowitschs und der Gruppe der OBERIUTEN kann heute wieder offen gesprochen werden. Ihre damals verhafteten und umgebrachten Mitglieder sind rehabilitiert.

Einer von ihnen, Nikolai Sabolozki, brachte das Zeitempfinden der jungen Generation auf den Punkt:

"Als ich die Armee verließ, geriet ich in die letzten Jahre der NÖP. Dieses räuberische, nur auf Gewinn ausgerichtete Dasein (...) war mir zutiefst zuwider. Die satirische Darstellung dieses Daseins wurde zum Thema meiner Gedichte."

(Georgi Fëdorov, "Vokrug i posle *Nosa*", S. 48)

Es handelt sich bei all dem nicht um Überhebung über die Zeit und Zeitgenossen, sondern um eine verzweifelte Orientierungssuche, bei denen die satirisch gezeichneten Gestalten aus einer existentiellen Not heraus gestaltete werden, die in Bezug auf den Hauptthelden in der Nase so weit gehen kann, daß er bisweilen als alter ego des Komponisten erscheint, und auch mit Empathie betrachtet werden sollte.

Satire im Sowjetrußland in den letzten Jahren der NÖP-Zeit war ein "Lachen unter Tränen". Das galt auch für die "Dreierkumpanei" und ihre Arbeit an der *Nase*.

Kommentar

Nichts stimmt in Gogols Geschichte, und doch stimmt alles. Eine Nase verschwindet, spaziert in Petersburg umher, bekleidet einen höheren Rang als ihr einstiger Träger, der derweil von Existenzängsten gepeinigt auf der Suche nach seinem Riechorgan durch Petersburg jagt. Die selbständig gewordene Nase wird zur Sensation, während der Nasenlose selbst nur beglotzt wird und sich ausgestoßen, verachtet und verlacht fühlt, bis eines Tages die Nase wieder an ihrem angestammten Platz sitzt und das normale Leben weitergehen kann.

Seit Kowaljows Nasenverlust braucht sich niemand zu wundern, wenn er als Käfer erwacht

„In der ersten Fassung der Geschichte hatte Gogol den Verlust der Nase noch als Traum des Kollegienassessors dargestellt, Wirklichkeit und Traum als zwei getrennte Bereiche entworfen. Die überarbeitete Fassung aber ist die Vorwegnahme von Kafkas *Verwandlung*, ist die Geburt einer eigenen Welt, die ganz eigenen

Gesetzen unterliegt, jenseits der bis dato gewohnten Kausallogik von Erzählung. (...) ‚Sie irren, mein Herr. Ich existiere an sich', sagt die Nase. Und das Verwunderliche daran ist der Umstand, daß sich niemand recht wundert, daß eine Nase spricht, verschwindet, wieder auftaucht und herumläuft. Seit Gogol braucht sich niemand zu wundern, wenn er als Insekt erwacht."

(Adam Soboczynski, "Er war häßlich, er reiste manisch, er hungerte sich zu Tode – und nebenbei nahm Gogol die Moderne vorweg. Zum 200. Geburtstag des Dichters", S. 46)

Der russische Dichter Nikolai Gogol (1809-1852) hatte in St. Petersburg zur Regierungszeit Nikolai I. (1825—1855) erlebt, wie Statussymbole – die der der Militärs und Beamten eine derartige Bedeutung erlangten, daß sie über Wert und Unwert von Leben bestimmten, und er hatte – als Kollegienregistrator zur untersten Rangklasse gehörend – am eigenen Leib erfahren, wie die soziale Rangordnung zu einer unanfechtbaren, absoluten Größe avancierte.

„Die gogolsche Welt enthält bereits all jene modernen unübersichtlichen Bürokratieszenarien, unmotivierten Schuldkomplexe und den Figuren vor die Füße geworfenen Einladungen zu ratlosen Interpretationen."

(Adam Soboczynski, op. cit., S. 46)

Verwischung der Grenzen von Sein und Nicht-Sein

Falsch wäre es daher zu behaupten, Gogol setze seine Figuren absurden Situationen aus. Denn die Welt, in der er lebte, war absurd.

Ähnlich absurd müssen Schostakowitsch und seine Mitstreiter 1927/28 den Alltag im modernen Sowjetstaat empfunden haben.

"In der unsterblichen Erzählung *Die Nase* steht hinter der vordergründigen Farce vom Nasenverlust eines minderwertigen Büroangestellten und von der Transformation dieser Nase in einen ranghöheren Angestellten (...) eine Weltanschauung, ein Weltbild, das uns eine Desintegration, das Zerreißen von allen festen Beziehungen (...) vermittelt. Typisch für den spezifischen Stil Gogols ist es, diese weltzerstückelnden Risse nicht durch das Dichterherz – wie es bei dem romantischen Heinrich Heine geschieht – deutlich zu machen, sondern durch die Nase eines Büromenschen.

Diese weltanschauliche Tradition wurde auch noch in den zwanziger Jahren sofort nach der Revolution in St. Petersburg (Leningrad) weitergeführt, in jener Zeit, in der die höchste Stufe des Totalitarismus erreicht wurde (...). Der sogenannte 'grundsätzliche Mangel' an Ideen wurde binnen kurzem von Schriftstellern voll erfaßt und einerseits umgesetzt in Form von Utopien, sozialer Phantastik und Satire (Vertreter: Jewgeni Samjatin, Michail Bulgakow, Andrej Platonow), andererseits wurde sie verwirklicht in anderen, mehr von der Realität des Alltags entfernten Formen. Besonders bemerkenswert sind die schöpferischen Aktivitäten einiger Leningrader Künstler, die sich Ende der zwanziger Jahre in einer Gruppe zusammenschlossen: die OBERIU (Obedinenie real'nogo iskusstva). Die bekanntesten Mitglieder dieser Gruppe sind: Nikolai Sobolozki (1903-1958), Alexander Wwedinski (1904-1941) und Daniil Charms (1905-1942). Unter den Künstlern, die dieser Gruppe nahestanden, sei auch Nikolai Olejnikow (1898-1937) erwähnt (dessen Romanze *Die Karausche* wollte Schostakowitsch nach der *Nase* vertonen, S.N.). Alle genannten Autoren wurden in den dreißiger und vierziger Jahren verhaftet und – mit Ausnahme Sobolozkis – ermordet.

Die Vermischung dieser 'vererbten' originären Petersburger Tradition mit denen der neuen Realitäten innerhalb der 'Kinderstube der Revolution', die die 'OERIUTEN' – so nannten sie sich selbst – kennzeichnete, führte zu einem neuen Phänomen der Kunst, das von dem 'offiziellen' Bild des Lebens ausreichend distanziert, zugleich aber mit ihm substantiell verwandt war, indem er als dessen Negierung fungierte. (...)

So wurde eine Miniatur von Daniil Charms als originale Forstsetzung der *Nase* Gogols eingeschätzt: während bei Gogol die weltzerstückelnden Risse den Menschen von seiner Nase trennen, zerlegt Charms den Menschenleib in einzelne Teile, die einander fremd sind, wodurch die Abgrenzung von Sein und Nicht-Sein verwischt wird. Man zählte diese Verwischung der Grenzen damals zu den aktuellen Problemen der sowjetischen Realität (...)."

(Levon Akopjan, "Analiz glubinoj struktury muzykal'nogo teksta", S. 152 ff., hier zitiert in der deutschen Übersetzung von Tatjana Gellis aus dem Anhang des Buches von Bettina Wagner, *Dmitri Schostakowitschs Oper "Die Nase"*, S. 34)

Und hier die erstaunliche Miniatur von Daniil Charms:

„Es war einmal ein rothaariger Mann, der hatte keine Augen und keine Ohren. Haare hatte er auch nicht, Rotfuchs wurde er also nur so genannt.

Sprechen konnte er auch nicht, denn er hatte keinen Mund. Eine Nase hatte er auch nicht.

Er hatte nicht einmal Arme und Beine. Und er hatte keinen Bauch, und er hatte keinen Rücken, und er hatte kein Rückgrat, und Eingeweide hatte er auch nicht. Er hatte überhaupt nichts! Unbegreiflich daher, von wem die Rede ist.

Wir sollten lieber nicht mehr von ihm sprechen."

(Daniil Charms, "Blaues Heft Nr. 10", in: *Zwischenfälle*. S. 14)

"Die Weltprobleme packen den Menschen am Kragen..."

Von ähnlich grimmigem Witz ist Schostakowitschs *Nase*. Denn wird man sich nicht dereinst einmal in gleicher Weise an uns erinnern, wenn wir zur Grube gefahren sind? Und in Stalins Reich konnte jeder Tag der letzte sein, und dann wäre es besser gewesen, von dem gerade noch Lebenden und jetzt Verschwundenen "lieber nicht mehr zu sprechen". Wie stark Schostakowitsch in der sprachlichen Tradition der OBERIUTEN verankert war, macht allein schon die folgende, Jahrzehnte später entstandene Bemerkung zur *Nase* deutlich.

"Auf der Welt wird lauter Unfug gemacht, sagte Gogol einmal. Diesen Unfug versuche ich, nach Maßgabe meiner Kräfte, darzustellen. Die Weltprobleme packen den Menschen beim Kragen. Er hat sowieso schon den Kopf voll mit eigenen Sorgen. Und nun kommen auch noch Weltprobleme dazu. Darüber kann man schon den Kopf verlieren – oder die Nase."

(Dmitri Schostakowitsch, *Zeugenaussage*, S. 261)

„*Die Nase* ist (...) keine komische Geschichte"

Für Schostakowitsch war die *Nase* "eine schreckliche Geschichte". Einst hatte Zar Nikolai I. im ansonsten vollkommen rückständigen Rußland ein mo-

dernes Polizeiwesen nach französischem Vorbild etabliert. Und trotz Chaos und Orientierungslosigkeit der NÖP-Zeit, das unter dem Zaren in Mode gekommene Polizeiunwesen war in Ordnung geblieben:

„*Die Nase* ist eine schreckliche, keine komische Geschichte. Wie kann denn auch Polizeidruck komisch sein? Wohin man sich wendet, überall Polizei. Keinen Schritt kann man unbeobachtet tun, kein Stück Papier unbemerkt wegwerfen.

Und die Volksmenge in der *Nase* ist auch nicht komisch. Der einzelne ist nicht besonders schlecht, aber zusammen sind sie ein Mob, der nach Blut lechzt.

Und die Figur der Nase selbst hat schon gar nichts Komisches. Ohne Nase bist Du kein Mensch. Aber die Nase kann auch ohne Dich zu einem Menschen werde, noch dazu zu einem hohen Vorgesetzten. Darin liegt keinerlei Übertreibung, die Geschichte ist durchaus glaubwürdig.

Hätte Gogol in unserer Zeit gelebt, er hätte noch viel seltsamere Dinge gesehen. Heute spazieren so viele Nasen herum, daß man sich nur wundern kann."

(Dmitri Schostakowitsch, *Zeugenaussage*, S. 264 ff.)

Die Nase als Erotikon – der Einfluß Kustodijews

„Wenn man sich etwas eingehender mit meinen Opern *Die Nase* und *Lady Macbeth von Mzensk* beschäftigt, wird man in ihnen einen kustodijewschen Einfluß finden...".

(Ebenda, S. 57)

Wer war dieser Kustodijew? Dazu Schostakowitsch:

„Wer wissen möchte, wie ich bin, der sollte sich das Portrait ansehen, das Kustodijew von mir gemalt hat (...). Ich halte es für das beste, das es von mir gibt. Es entspricht der Wahrheit und ist dennoch nicht kränkend."

(Ebenda, S. 55)

Kustodijew war ein populärer russischer Maler (1878-1927), ein „russischer Rubens", der sich keinen Deut um die prüden Moralbegriffe seines Landes und seiner Zeit scherte, und dessen Gemälde einer üppigen Schönen mit dem Titel *Russische Venus* Kultstatus erreichte. Kustodijews „Passion für prächtige Frauen" machten nach eigenem Zeugnis „starken Eindruck" auf Schostakowitsch (*Zeugenaussage,* S. 57), der dazumal den todkranken Maler durch Klavierspiel zu zerstreuen suchte.

> „Ich habe Kustodijew als gesunden Menschen nicht gekannt. Ich sah ihn nur im Rollstuhl. Er dirigierte diesen Rollstuhl mit ungewöhnlicher Leichtigkeit. Nur manchmal biß er die Zähne zusammen – vor Schmerzen. Dann teilte sich sein Gesicht in zwei Hälften. Die eine wurde rot, die andere blieb blaß.
>
> In diesem elenden Zustand malte Kustodijew sein berühmtes Bild von Schaljapin. (...) Schaljapin hielt dieses Portrait für das beste, das je ein Maler vom ihm gemalt hatte. Zu all seinen Konzerten holte er Kustodijew ab, hob ihn aus dem Rollstuhl hoch und trug ihn vom vierten Stock hinunter. Im Auto fuhren sie ins Mariinski Theater, dort brachte er ihn in seiner eigenen Loge unter. Nach der Vorstellung expedierte er Kustodijew auf dieselbe Art wieder nach Hause."
>
> (Dmitri Schostakowitsch, *Zeugenaussage,* S. 56 ff.)

Kustodijew kam in seinen Bildern offen auf das zu sprechen, was den jungen Schostakowitsch beunruhigte und bewegte, auf die Faszination durch den Sexus.

> „Ganz besonders starken Eindruck machte mir Kustodijews Passion für prächtige Frauen. Kustodijews Malerei ist durch und durch erotisch."
>
> (Ebenda, S. 57)

Schostakowitschs Opernmusik handelt nicht nur, aber auch von sexuellen Hoffnungen und Ängsten, und zwar nicht parodierend oder witzelnd, sondern

auf der Basis von unausweichbaren, als existenziell wahrgenommenen Empfindungen. Darin beruht der „kustodijewsche Einfluß".

Schostakowitsch schreckte in seiner Musik nicht vor krassen Naturalismen zurück, so wenn er die sexuellen Träume von Kollegienassessor Kowaljow recht eindeutig und animalisch illustriert. Die "Auftrittsarie" (Ziffer 95) des Hauptheldens Kowaljow besteht aus einem 14maligen "Brr" in allen möglichen Intonationen, einem von Kontrafagott, Posaune und Violinen imitierten Schnarchen, Furzen, Rülpsen, lüsternem Stöhnen und Seufzen sowie einem vielsagenden, über fünf Takte ausgedehntem "Mm".

Und mit welch überzeugendem "Schicksalsthema" beginnt die Oper, mit einem "orchestralen Nieser"!

In der Wendung gegen eine eingeschränkte Ästhetik des Wahren stand Schostakowitsch auf Seiten Kustodijews, der dem Körper genausoviel Recht einräumte wie der Seele.

Die Nase – ein wildes, archaisches antiintellektuelles Organ

Gogols Erzählung und Schostakowitschs Oper stehen in einer Reihe mit Alberto Giacomettis berühmter Nasenskulptur. In einer vom Auge dominierten Zeit und Kultur spürte der Bildhauer mit dieser Skulptur dem Sinnesorgan Nase als wildem archaischen, als antiintellektuellem Organ nach.

> „Im Gegensatz zum Auge, dem intellektuellsten der fünf Sinne, das achtzig Prozent der Sinnesvorgaben aufnimmt, ist die Nase das wildeste, primitivste, animalischste Sinnesorgan. Während das Auge uns Orientierung verleiht und uns mehr voraussehend als sehend aus der Entfernung leitet, befindet sich die Nase ganz im Unmittelbaren, in der Nähe des Intimen und im Augenblick; ein Index, der vorn herausragt, uns wie eine Kompaßnadel durch Riechen die Richtung weist, nach rechts oder links, ‚der Nase nach', führt.
>
> ‚Die Nase verlängern, allonger le nez', sagte man auf Altfranzösisch, wenn jemand sich näherte, um zu sehen, zu kosten, zu schnuppern, vielleicht sogar ‚die Nase zu rümpfen'. (...)

Die Nase ist das, was uns mit den geheimen Winkeln der anderen verbindet, mit dem lebendigsten und verwundbarsten Teil ihres Wesens, ihrer einzigartigen Ausdünstung, die sie noch deutlicher auszeichnet als Stimme oder Augenfarbe.

Im Italienischen sagt man deshalb (wie im Deutschen) von einem indiskreten Menschen nicht, er habe seine Augen überall da, wo er es nicht soll, sondern er würde ‚fiacare il naso dappertutto', ‚seine Nase überall hineinstecken'."

(Jean Clair, Giacomettis *Nase*)

Der Dichter Vladimir Nabokov weist in seinem Gogol-Essay darauf hin, daß es im Russischen auffallend viele Sprichwörter und Redensarten gibt, die mit der Nase zu tun haben. Ähnlich ist es auch im Deutschen. Von alters her ist die Nase ein Statussymbol, ihr Verlust bedeutet Normenverstoß und damit Gefahr. In der Alltagssprache steht die Nase als Synonym für das ganze Gesicht oder den Gesichtsausdruck („mit langer Nase abziehen", „die Nase hoch tragen"), sie gilt als Sinnbild von Witz („eine gute Nase haben", „jemanden an der Nase herumführen", „eine Nasenlänge voraus sein"), sie wird als Subjekt behandelt („nicht jede Nase riecht den Braten"), sie steht für Handlungen und Haltungen („die Nase rümpfen", „unter die Nase reiben", „auf die Nase binden", „an der Nase ziehen", „auf die Nase fallen", „auf der Nase herumtanzen").

Die Größe der Nase wird im Volksmund zur sexuellen Potenz in Beziehung gesetzt. Das plötzliche Verschwinden der Nase signalisiert soziales wie sexuelles Versagen. So auch in Schostakowitschs Oper.

Hauptpartien?

Die Einteilung in Haupt- und Nebenrollen fällt in dieser Oper schwer, und das ist wohl auch beabsichtigt.

Schostakowitsch sprach 1928 von folgenden Rollen als

„Hauptpartien: Kollegienassessor Kowaljow (Bariton), Iwan Jakowlewitsch (Baß), Praskowja Ossipowna (Sopran), Polizei-Reviervorsteher (hoher Tenor) und die Nase (Tenor)".

So in einem Interview in *Nowi sritjel'* 35/1928, S. 14. In seinen Äußerungen „Zur Premiere der *Nase*" (1929) ergänzte er folgende Rollen:

„...Podtotschina und ihre Tochter (Mezzosopran und Sopran); Beamter (Baß), Doktor (Baß)".

Aber was heißt in dieser Oper eigentlich Hauptfigur? Keinesfalls hat Schostakowitsch die Bestimmung nach der Häufigkeit der Auftritte und auch nicht nach dem Umfang der Gesangspartie vorgenommen.

Die Nase

Die „Titelfigur" erhält in der Begegnung mit ihrem Besitzer eine "tragende" und "näselnde" Stimme, ist ansonsten ein Objekt der Begierde und verschwindet mit einem Todesschrei aus der Handlung.

Kowaljow trifft seine Nase in der Uniform eines Staatrates und zwar während einer Messe in der Kasaner Kathedrale. Vom hohen Rang seines Riechorgans eingeschüchtert, fühlt sich der Kollegienassessor vollkommen verlassen, selbst vom Gott der Musik. Denn auch das Orchester gewährt ihm keine Unterstützung. Mit atemloser Stimme und stammelnder Rede wendet er sich an die Nase (ab Ziffer 142). Die Nase hingegen weist mit erhabener, ruhiger und selbstsicherer Rede den rangniederen Kollegienassessor zurück, sich dabei wohlig und sicher auf den allseits präsenten, den Raum füllenden kirchenmusikalischen Gesang stützend (Ziffer 144 ff.).

Die Idee zum Ort und zur Musik erläuterte Dmitri Schostakowitsch im Mai 1928 in seinem "Rechenschaftsbericht über die Arbeit des Aspiranten des Leningrader Staatlichen Konservatoriums":

"Gogol (...) wurde von der zaristischen Zensur verboten, die erste Begegnung Kowaljows mit seiner Nase in einer Kirche stattfinden zu lassen, wohin sich Kowaljow begeben hatte, um zu beten. Wegen der Zensur verlegte Gogol diese Episode in den *Gostini dwor* (siehe Gogol-Ausgabe von Tichonrawow). In welche Kirche, wurde von Gogol nicht gesagt, mich verlockte die *Isaak-Kathedrale* (es wurde später die *Kasaner Kathedrale*, S.N.).

Die Musik in diesem Bild ist grandios und festlich. Eine Ethnologie kirchenmusikalischer Gesänge ist nicht vorhanden. Die Musik gibt den ganzen Charakter einer Kathedrale wieder. In einer Inszenierung ist es nicht nötig, einen Gegensatz zwischen Szene und Musik herzustellen." (Dmitri Schostakowitsch, "Rechenschaftsbericht über die Arbeit eines Aspiranten des Leningrader Konservatoriums", in: *Sovetskaja muzyka* 10/1986, S. 54)

In dieser Szene äußert die Nase den bemerkenswerten Satz "Ja sam po sebje" (deutsch etwa: Ich existiere an sich, oder auch: Ich selbst stelle etwas vor, 2 vor Ziffer 153). Es ist eine Zurückweisung von Kowaljows Behauptung, sie, die Nase, gehöre ins Gesicht des Kollegienassessors und habe dorthin zurückzukehren. Darüber hinaus ist diese Formulierung eine Anspielung auf das berühmte "Sam sebja ja golowa" (Ich bin selbst das Oberhaupt), mit dem in Gogols Erzählung *Die Mainacht* ein betrunkener Kosak der Obrigkeit das Recht abspricht, in sein Leben eingreifen zu können. Der Satz ist jedem musikliebenden Russen bekannt, hat ihn doch Nikolai Rimsky-Korsakow auf unnachahmliche Weise in der Gogol-Oper *Die Mainacht* vertont. Und natürlich gehört dieser Satz in den Raum einer Kathedrale, beansprucht doch hier ein Subjekt ganz im urchristlichen Sinne, allein über sich verfügen zu können. Das ist eine Absage nicht nur an Kowaljow, sondern darüber hinaus an jegliche weltliche oder kirchliche Machthaber.

Wenn Schostakowitsch weder eine ethnologisch ausgerichtete Musik komponiert haben wollte, sie auch nicht parodistisch verstanden wissen wollte, sondern als "grandios und festlich" bezeichnete, muß man nach dem wunderschönen Sopransolo in dieser Messe fragen. So etwas war ja nicht gerade Usus

in der russisch-orthodoxen Kirche. Es erinnert an ein anderes, ebenso "unwahrscheinliches" Sopransolo, das in Giuseppe Verdis Oper *Don Carlo*. Während gequälte, gefolterte Menschen von der Inquisition zum Flammentod geführt werden, kündet bei Verdi eine helle Sopranstimme von Frieden und Reinheit, singt in wunderbarer Klarheit gegen das drunten herrschende Chaos, die Dunkelheit und die menschlichen Verstrickungen an. Ähnlich könnte das Sopransolo auch von Schostakowitsch in der Kasaner Kathedrale gemeint sein, als eine Art musikalischer Perspektivenwechsel.

Nach dieser Szene ist die Nase als Person nur noch virtuell, nämlich als Gerücht, anwesend, bis sie dann noch einmal an der Poststation als Staatsrat in Erscheinung tritt, dort mit einem achtmaligen Schrei "Stoi!" (Halt!) das Kutschpferd erschreckt, mit "Ach" und Oi" zu Boden fällt, um schließlich mit einem viermaligen "A!" unter dem Ansturm der Lynchmeute ihren Geist aufzugeben, bevor sie im Schnupftuch eines Polizisten landet und schließlich wieder das Gesicht des Herrn Kowaljow ziert.

Der Barbier und das Lachen à la Rimsky-Korsakow

Der Barbier geht zu Beginn der Handlung – während der Ouvertüre – seiner Beschäftigung nach und reagiert auf Kowaljows gesprochene Rüge, er habe stinkende Hände, mit der ebenfalls gesprochenen Gegenfrage "Und wovon sollen sie stinken?" (Ziffer 18). Eine prosaische Natur also. Erst beim morgendlichen Erwachen kommen erotische Lüste und damit Gesang in ihm auf, bis er die Nase im Frühstücksbrot findet, grelle Evokationen absondert, losrennt und beim Entsorgen der verdächtigen Nase vom Gesetzeshüter gestellt wird.

Dann verschwindet der Barbier aus der Handlung und taucht erst wieder am Schluß auf, um den nun wieder benasten Kowaljow zu rasieren.

Hier nun kommt es zu einem sehr sonderbaren elftaktigen Lachduett von Kollegienassessor und Barbier (ab Ziffer 516). Dieses Lachduett steht in der

Tradition der vielzähligen, in den unterschiedlichsten musikalischen Formen komponierten Gelächter (als Solo, Duett, Terzett oder Chor) in Nikolai Rimsky-Korsakows Opern (besonders in der Gogol-Oper *Die Nacht vor Weihnachten* und der Puschkin-Oper *Der goldene Hahn*). Das Lachen hat hier wie dort vielschichtige Funktionen und sagt mehr als Worte.

Zum einen spielt das Lachen die Rolle eines geheimen Einverständnisses zwischen dem Kollegienassessor und dem Barbier im Sinne: "Na ist wieder alles in Ordnung?" "Kann die Hurerei weitergehen?". Zugleich hat das Lachen auch die Funktion eines magischen Zaubers, einer Abwehr böser Geister: "Möchte ich nie wieder meine Nase verlieren!" und "Möchte ich nie wieder eine Nase finden!" Auch geht es um das "Weglachen" jeder Art von Verstörtheit. Mit diesem Lachen bekunden beide, nicht länger mehr über das Geschehene nachdenken zu wollen. Sie freuen sich, dem Schicksal "eine Nase gedreht" zu haben. Mit diesem Lachen halten sie sich aber auch gegenseitig auf Distanz, taxieren sie sich gegenseitig. Denn Kowaljow wird sogleich seine kostbare Nase den "ewig stinkenden Händen" und damit auch dem Messer des Barbiers ausliefern. Der Barbier aber ist auf Kowaljow und die Rasur angewiesen und signalisiert mit seinem "Che, che, che" Vertrauenswürdigkeit. Die Regieanweisung lautet entsprechend: "Kowaljow und Iwan Jakowlewitsch lachen, einander fest ins Auge fassend".

Erst nach diesem Lachduett wiederholt sich der vom Anfang der Oper bekannte gesprochene Dialog.

Der Barbier ist eine kleine, wenngleich wichtige Figur. Durch sie kommt es zum spiegelbildlichen Verweis. Anfang und Ende sind zwei auswechselbare Punkte in einer unendlichen Schleife der immer gleichen alltäglichen Gedanken und Beschäftigungen.

Praskowja Ossipowna

Die Frau des Barbiers, schrillt beim Nasenfund ihres Mannes in den höchsten Lagen. Mit keuchenden, bellenden Schreckensschreien, mit einem 45 mal! wiederholten „Won! Won! (in etwa: „Raus! Weg!") jagt sie ihren Mann mit dem unglückseligen Nasenfund aus dem Haus.

Warum hat sie Schostakowitsch zu den Hauptpartien gezählt, obgleich sie nur in diesem zweiten Bild aufzutreten hat? Weil ihr hysterisches Schreien nicht psychologisch zu verstehen ist, nicht als Ausdruck ehelicher Unduldsamkeit. Mit diesem *vokalen Ostinato*, dem 45 maligen „Won!", gibt der Komponist das Stenogramm eines Menschen in totaler hysterischer Angst.

Der „Kwartalni"

Der Wachtmeister bzw. Revieraufseher tritt ganz opernmäßig und pompös als Verkörperung des allmächtigen Schicksals in die Handlung ein. Er sucht in Form einer Halluzination den von panischer Angst ergriffenen Barbier heim.

Wenig später stellt er – nun als reale Person – den unglückseligen Barbier und Nasenfinder bei dessen illegaler Wegwerfaktion.

Und dieser Wachtmeister führt auch den Zehnertrupp Polizisten an, um an der Poststation der Nase aufzulauern, und er marschiert schließlich mit dem Nasenfund zu Kowaljow und erschwatzt sich ein hohes Trinkgeld.

Zu seiner klanglichen Aura gehört der glibbernde Strahlglanz von vier archaischen Volksinstrumenten (Domren) und eine sehr hohe Stimmlage (ein Singen im Falsett).

„Im Sommergarten die Wetterfahne, singt im Falsett"

notierte Anna Achmatowa einen typischen Petersburger Klang in ihrem *Poem ohne Held* (S. 157).

Schostakowitsch wünschte sich für den Wachtmeister einen Tenor-Altino, wie er schon von Rimsky-Korsakow in der Opernsatire *Das Märchen vom Goldenen Hahn* zur Kennzeichnung eines machtgierigen Menschen (Astrologen) eingesetzt wurde.

> „Weshalb alle Partien so hoch notiert sind? Nehmen wir den Wachtmeister. Das ist ein Polizeibüttel. Dieser schreit, wenn er spricht. Das ist bei ihm schon Gewohnheit. Deshalb gab ich ihm eine solch hohe Lage." (Dmitri Schostakowitsch, "Stenogramm einer Debatte über die Oper vom 14. Januar" [1930], zitiert bei Sofja Chentova, *Molodye gody*, S. 224)

Mit der Rückerstattung der Nase verschwindet der Wachtmeister aus der Handlung.

Kowaljow

Allein der Kollegienassessor Platon Kusmitsch Kowaljow ist durchgehend präsent, auf der Suche nach seiner Nase. Dabei ist er keineswegs eine besondere Art Mensch, sondern eher die Inkarnation des alltäglichen, normalen Menschen. Sein Name allerdings ist nicht ohne Hintersinn.

> „Während der Name ‚Platon' direkt auf die geistig hochstehende Kultur des alten Griechenland hindeutet, verweist der Name ‚Kusmitsch', der so viel bedeutet wie ‚Sohn des Kusma' in komplementäre Richtung. Im Sprachgebrauch der russischen Volkskultur ist der niedere, dörfliche Name ‚Kusma' mit einem äußerst bösartigen, pejorativ belegten Typus verbunden (so sagt man beispielsweise im Russischen ‚die Mutter des Kusma wird dich holen' und meint damit, den Gesprächspartner solle der Teufel holen, er solle zugrunde gehen)."
>
> (Bettina Wagner, *Dmitri Schostakowitschs Oper "Die Nase"*, S. 135)

Schostakowitsch hat seinen Kowaljow nicht dem Spott preisgegeben, er sah in ihm den Herrn Jedermann, also auch einen Teil von sich selbst. In

diesem Sinne brach Schostakowitsch auch die imaginäre vierte Wand auf, die Bühne und Zuschauer trennt, immer wieder gehen Aktionen über die Bühne hinaus und in den Zuschauerraum hinein.

Kowaljows Passionsweg mündet in ein *Arioso*, in ein musikalisch ernst gemeintes *Lamento* (ab Ziffer 268). Die Nase hat den Kollegienassessor abgeblitzt, der Oberpolizeiinspektor war nicht zu sprechen, die Annonce wurde nicht angenommen und der eigene Diener geriert sich als Platzhirsch. Das ist zuviel für einen Menschen, mehr kann man nicht ertragen. Davon erzählt das Englisch-Horn, welches das *Lamento* des Kollegienassessors aufgreift und fortsetzt, und das im alten traditionellen Sinne für Weltschmerzstimmung und Todessehnsucht steht.

> „Warum soll denn Musik uns immer nur von den Höhen des menschlichen Geistes berichten oder allenfalls von romantischen Bösewichtern? Helden und Schurken gibt es nur wenige. Die meisten Menschen sind mittelmäßig. Sind weder schwarz noch weiß. Sie sind grau, von einer schmutziggrauen Schattierung. In diesem so unbestimmt gefärbten Milieu entstehen die grundlegenden Konflikte unserer Zeit. Es ist ein ungeheurer Ameisenhaufen, in dem wir herumkriechen. (...)
>
> Weg mit den hohen Tragödien. Bei Ilf und Petrow kommt ein Mann vor, der sich seinen schmutzigen Fuß wäscht, weil er zum Arzt will. Erst in der Sprechstunde merkt er, daß er den falschen Fuß gewaschen hat. Das ist eine zeitgenössische Tragödie."
>
> (Dmitri Schostakowitsch, *Zeugenaussage*, S. 118 ff.)

Kowaljow als Schostakowitschs alter ego?

Man sollte in Erwägung ziehen, ob Schostakowitsch mit Kowaljows Nasenverlust nicht eine über die Zeit Nikolai I. hinausrechende und ihn selbst (wie auch uns heute) betreffende "allgemeinmenschliche" Situation gemeint haben könnte, nämlich die eines von heute auf morgen aus der Gesellschaft Ausgestoßenen, Verlachten, Verspotteten. Diese Erwägung ließe zumindest die Frage

zu, warum diese Oper heute noch zu berühren vermag. Solomon Wolkow hat sich diese Frage gestellt und für sich dahingehend beantwortet:

"Bis heute (2006, S.N.) ist niemandem aufgefallen, daß es sich bei der *Nase* um eine autobiographische Oper handelt. Über ihren avantgardistischen Charakter – über Montagetechnik, atonale Fragmente, das berüchtigte Hausmeisteroktett (ein absurder achtstimmiger Kanon), das kühne Experiment eines Orchesterzwischenspiels für Schlaginstrumente – ist viel geschrieben worden, ebenso über ihre satirische Färbung – sie steckt voll parodistischer Anspielungen auf die Opern von Tschaikowsky, Mussorgsky und insbesondere Rimsky-Korsakow. Bestünde *Die Nase* jedoch nur aus diesen beiden Elementen, wäre sie nicht mehr als eine amüsante, bühnenwirksame Eintagsfliege gewesen, während sie auch heute noch bewegt und erregt. Der Grund dafür ist, daß die Hauptfigur Interesse und Mitgefühl erweckt.

Hatte Gogol seine unglaubliche Geschichte betont nüchtern erzählt, wird Kowaljow bei Schostakowitsch durch den Verlust der Nase zu einem tragischen Helden, dem er eine herzzerreißende, leidenschaftliche Arie zubilligt. Wie später Bérenger, der Held von Ionescos *Rhinocéros*, will auch Kowaljow ein anderer sein. 'Ohne Nase aber ist der Mensch kein Mensch!' ruft er aus, 'Höchstens ein Vogel ... Aber nein, nicht einmal das! Abfall! Ein Dreck!'

Durch einen seltsamen Schicksalsschlag ist er 'anders' geworden, und das nasentragende Establishment bestraft ihn augenblicklich und macht ihn zum Paria. Während er ruhelos durch die Stadt läuft und vergeblich seine Nase wiederzufinden versucht, erlebt er überall nur Demütigungen und Schande.

Schostakowitsch verwandelt Kowaljow in einen Außenseiter, der von der Gesellschaft zur Konformität gezwungen wird (aber sich dazu auch zwingen läßt, S.N.). Das ist ein autobiographisches Thema (...). Zum ersten, aber nicht zum letzten Mal hat Schostakowitsch hier eine Opernvorlage radikal umgedeutet und autobiographische Bezüge eingearbeitet (...).

In der *Nase* läßt er seinen Ängsten freien Lauf: vor treulosen Frauen – die Oper hat einen starken misogynen Zug –, vor korrupten Polizisten und insbesondere vor konformistischen Massen, die als wahnsinniger, grausamer Mob dargestellt werden, der nur Spektakel im Kopf hat, leicht zu manipulieren ist und bereitwillig alle Außenseiter vernichtet."

(Solomon Wolkow, *Stalin und Schostakowitsch*, S. 111 ff.)

Die Sehnsucht, ein "richtiger" Mensch zu sein

Tatsächlich scheint das schreckliche, satirische Geschehen um die Nase in Kontrast zu drei musikalisch exponierten Nummern zu stehen, die Schostakowitsch immerhin so wichtig erschienen, daß er sie alle drei schon 1928 in seine *Suite* aus der Oper *Die Nase* op. 15a aufnahm. Es handelt sich um Kowaljows Klage um seine Nase (5. Szene, Nr. 9: Annoncenredaktion), um die Zwischenaktmusik aus dem zweiten Akt (Nr. 10: Kowaljows Flucht aus der Annoncenredaktion) und um Kowaljows großen Monolog, sein Lamento (6. Szene, Nr. 11).

In Tempowahl (Largo, Ziffer 188 und Ziffer 238) wie in der Form (Fuge, Ziffer 238) wird auf eine musikalische Passion à la Bach Bezug genommen. Im Unterschied zu dem großen Vorbild jedoch kommt es in Wortwahl wie musikalischem Gestus zu einem ständigen Changieren zwischen Einfühlung und Distanzierung. Schostakowitsch nimmt die existentielle Not dieses Kowaljow ernst, geht aber zur gesellschaftlichen Verpackung dieser Not auf Distanz.

Über diese Fähigkeit verfügte dazumal nicht nur Schostakowitsch und seine beiden Co-Librettisten Jonin und Preiss, sondern auch Nikolai Olejnikow, (1898-1937), dessen Romanze *Die Karausche* Schostakowitsch nach der *Nase* vertonen wollte.

Ein Gedicht Nikolai Olejnikows eignet sich besonders, die aparte Atmosphäre von Kowaljows Passionsweg kenntlich machen.

"Begraben, vergessen,
im Grabe schon lieg' ich.
Mit einem Roßhaarmantel bedeckt
zitt're ich vor Angst.

Ich zitt're vor Angst,
weil ich zu verwesen beginnt.
doch doppelt so stark
möchte ich essen und trinken.

Ich möchte eine Mahlzeit,
möchte Frikadellen.
möchte den schönen Tee
und die schönen Pralinen.

Ich möchte keine Liebe
Ich brauche keine Leidenschaft.
Ich möchte Zitronenlimonade.
Ich möchte Gemüse.

Aber es gibt keine Antwort für mich –
es quietscht nur mein Sargdeckel.
Und in das Herz des Dichters
kriecht nur die Sehnsucht.

(Nikolai Olejnikow, "Freßlust", übersetzt von Tatjana Gellis, zitiert nach Levon Akopjan, *Analiz glubinoj struktury muzykal'nogo teksta,* S. 163 ff., entnommen aus: Bettina Wagner: *Dmitri Schostakowitschs Oper "Die Nase"*, S. 351 ff.)

"... mit einer Art Schattierung ins Traurige"

Diese unwahrscheinliche Mischung zwischen Groteskem und Melancholischem hat auch einer der ersten Hörer der Oper empfunden:

"Schostakowitsch rief mach an und teilte mir fröhlich mit, daß er mit der Oper schon fertig sei. Ich ging zur Maratstraße und nahm den Dirigenten Michail Chwostow mit. Wir saßen mit der Partitur auf dem Sofa. Schostakowitsch spielte und sang. Es war sehr schwer, ihm in der Partitur zu folgen, weil er sie stenographisch geschrieben hatte, einige Zeilen waren dort noch nicht notiert.

Ich kann nun nicht sagen, daß wir alles verstanden, alles erfühlt haben. Ich erinnere mich an ein Gefühl, das nicht komisch war, sondern eher grotesk mit einer Schattierung ins Traurige."

(Nikolaj Timofejev, zitiert bei Sof'ja Chentova, *Šostakovič v Petrograde-Leningrade*, S. 57)

Der Arzt

Die Partie des Arztes nimmt eine Sonderstellung ein. Im strengen Sinne handelt es sich um eine Episodenrolle, doch wurde sie von Schostakowitsch als Hauptpartie bezeichnet. Mit salbaderndem Tonfall „überspielt" der Arzt seine Hilflosigkeit, scheint sich vorübergehend auf sicherem tonalen Grund zu bewegen, gerät aber immer wieder ins Schleudern. Die ihn „begleitenden" guten Geister, die Instrumente, fallen sich gegenseitig ins Wort, stolpern über alle Steine des Anstoßes und verlassen ihren Herrn und Meister vollends, als dieser dem Kollegienassessor den Vorschlag macht, seine Nase einer Raritätensammlung zu spenden.

Es ist die meisterhafte Studie eines Menschen, der sich mit einer nicht zu bewältigenden Situation konfrontiert sieht, aber die Contenance wahrt und Kompetenz heuchelt.

Zwar hatte der junge Schostakowitsch noch keine allzu großen Erfahrungen mit Vertretern der Ärzteschaft, doch scheint ihn sein genialer Instinkt geleitet zu haben. Als dem Komponisten nur noch eine kurze Frist zum Leben blieb, und er eine wahre Odyssee des Leidens hinter sich gebracht hatte, bekannte er seinem Freund Isaak Glikman:

„Was für eine wunderliche, ungewöhnliche Erzählung hat der junge Gogol geschrieben. Er war, wie ich glaube, noch keine 25, 26 Jahre alt, und ich war sogar noch jünger, als ich meine Oper schrieb.

In der Erzählung ist alles erstaunlich, aber später habe ich mich oft an die Figur des Doktors erinnert, den Kowaljow bittet, ihm seine Nase anzukleben. Erinnerst du dich, wie der Doktor sagt: ‚Man kann sie natürlich ankleben, aber ich versichere Ihnen, daß das für Sie schlimm wäre.'

Nur Gogol konnte so schreiben. Soll Kowaljow ohne Nase bleiben. Mit angeklebter Nase wäre es für Kowaljow nur schlimmer geworden.

Ach, mein Gott, auch ich konnte manchmal nicht umhin, mich solchen Ärzten auszuliefern."

(Isaak Glikman, *Chaos statt Musik? Briefe an einen Freund*, S. 327)

„Musikalisch-theatralische Sinfonie“

Der Komponist bezeichnete seine Gestaltungsweise als „musikalisch-theatralische Sinfonie“.

> „Ich wollte eine Synthese von Musik und Theater schaffen, in der jeder Akt Teil einer in sich geschlossenen musikalisch-theatralischen Symphonie ist.
>
> (Dmitri Schostakowitsch in der *Krasnaja gazeta (Rote Zeitung)* 1928 Nr. 202, zitiert nach Lew Danilewitsch, S. 34)

Das musikalische Prinzip der *Nase* ist Montage und Stilhöhenmischung auf allen Ebenen: Galopp, Polka und Walzer stehen neben kunstvollen Fugati; Lakaiengeplärr und bizarre Deklamationen neben ariosen Lamenti, der prosaische Dialog findet vor dem Hintergrund sakraler Musik statt. Atonale, hochexpressive Episoden wechseln mit spielerisch neoklassizistischen und folkloristischen.

Durch Gogols Sprache sah sich Schostakowitsch zu einer vokalen Idiomatik herausgefordert, die sich an der Prosa der Alltagssprache orientierte. Zugleich aber verfügte er souverän über instrumentale sinfonische Ausdrucksmittel, wie er bereits mit zwei Symphonien unter Beweis gestellt hatte. So verbanden sich prosaische Vokal- und emphatische Instrumentalmotivik in seiner *Nase* zu einer „musikalisch-theatralischen Sinfonie“.

„Ich setze auf den wahren Ton“

Schostakowitsch warnte davor, die hohe Notierung einiger Partien als Parodien mißzuverstehen (vgl. Schostakowitsch-Zitat aus dem "Stenogramm einer Debatte über die Oper vom 14. Januar 1930" auf S. 28). Der Grundton des Instrumentalparts ist es, „überanstrengt“ zu wirken, wenn zum Beispiel die

Celli Läufe zu spielen haben, mit denen schon die Violinen Mühe hätten; die Posaune Figuren bewältigen muß, über die eine Oboe stolpern könnte.

Der Grundgestus der Musik ist Überanstrengung und nicht unverbindliche Komik, denn

> „unbeachtet der gesamten komischen szenischen Vorgänge, die Musik selbst stellt sich nicht komisch. Ich setze auf den wahren Ton (...).“
>
> (Dmitri Schostakowisch, "Warum die *Nase*?" in: *Erfahrungen.* S. 41)

„Donnerhall des Sieges“ – der Wachtmeister als Gespenstererscheinung

Wer in dieser Oper ein Volkslied singt (wie der Diener Iwan und die Polizisten) ist damit nicht als „guter „Mensch“ klassifiziert. Im Gegenteil. Dahinter lauert die Bestie – durch extrem hohe Stimmführung und Reduzierung auf wenige stereotype Begleitformeln kenntlich gemacht.

Das gilt vor allem für den Wachtmeister und den Diener Iwan. Dem Wachtmeister, einem Vertreter der Staatsgewalt ist nicht nur die Domra als archaisches Instrument der russischen Folklore zugeordnet, er tritt auch auf eine ganz besondere Weise in die Opernhandlung ein, nämlich als Gespenstererscheinung.

Der Barbier ist über den Fund einer Nase im Frühstücksbrot nicht schlechthin erschrocken, er hat *a priori* als sozial Schwacher ein schlechtes Gewissen. Alles und jedes kann gegen ihn verwendet werden, ohne daß er sich dagegen wehren kann. Und deswegen springt ihm seine Angst sprichwörtlich ins Auge, in Form einer Halluzination der allgegenwärtigen Polizeigewalt in Gestalt des ihm bekannten Revieraufsehers.

Diese Gespenstererscheinung ist von Schostakowitsch keinesfalls als komischer Auftritt gemeint, sondern als Ausdruck der personifizierten Angst eines hilflosen Menschen.

Dazu hat der Komponist viel Kunstverstand und Einfallsreichtum aufgewandt, und sich die Mittel dazu aus der Operngeschichte entlehnt. Einmal aus der Barockoper. Hier wie dort wird mit dynamischem und instrumentalem Aufwand höchste musikalische Spannung erreicht, die sich mit dem Erscheinen eines *Deus ex machina* löst.

Von besonderem Witz ist das von Schostakowitsch eingesetzte musikalisch-thematische Material, es sind Versatzstücke und Zitate einer allseits bekannten Hymne, nämlich Ossip Koslowskis (1757-1831) „Grom pobedy, razdavajsja"/ Erschalle Donnerhall des Sieges). Mit grimmigem Witz läßt Schostakowitsch in seiner *Nase* den kleinen Wachtmeister musikalisch zum autoritären Potentaten anwachsen, umstäubt vom „Donnerhall des Sieges". Zu diesem Donnerhall nun steht die hohe Tenorlage, die gepreßte, falsettierende Stimme, in starkem Kontrast. Das meint: Es ist anstrengend, mächtig zu erscheinen und Macht auszuüben.

Auch wenn schon Tschaikowsky in seiner Oper *Pique Dame* den gleichen „Donnerhall des Sieges" anläßlich des Erscheinens von Zarin Katherina der Großen erschallen ließ, eine Parodie war von Schostakowitsch nicht gemeint, allenfalls ein Analogon auf Machtbombast und Untertanengeist, das Portrait eines Menschen, der sich in "administrative Begeisterung" (Schostakowitsch) hineinsteigert.

Diener Iwan

Kowaljows Diener Iwan ist nach herkömmlichen Verständnis eine Episodenrolle, doch mit einer kurzen, wenngleich wichtigen musikalischen Szene.

Während sein Herr sich auf der Suche nach der Nase abhetzt, läßt es sich der Diener zu Hause wohl sein und genießt die momentane Überlegenheit über den Kollegienassessor. Denn auch für Iwan ist Kowaljows Nasenverlust ein Ausdruck sexuellen wie sozialen Ungenügens. Iwan selbst wähnt sich nun als Platzhirsch und gibt das mit Balalaikaspiel und Gesang deutlich kund.

Den Text dieses von Iwan gesungenen „Volksliedes" entnahmen die Textautoren Fjodor Dostojewskis Roman *Die Brüder Karamasow*. Dostojewski selbst hatte das Lied auf den Straßen Petersburgs gehört, sich notiert und später als authentisches Dokument der Figur des Smerdjakow in den Mund gelegt, jenem illegitim geborenen Halbbruder der drei Karamasow-Kinder, einem brutalen, selbstsüchtigen, verschlagenen Menschen, einem Vatermörder. Aber weniger die Nähe zu Smerdjakow war mit der Wahl des Textes gemeint, vielmehr interessierte die vordergründig alogische Struktur des Textes, die bei genauerem Hinsehen jedoch wieder einer Logik gehorcht.

Auf den ersten Blick macht der Liedtext keinen Sinn. Er lautet:

> „Unauflöslich geschmiedet bin ich an die Liebste/ Gott erbarm dich, ihrer und meiner,/ dich, ihrer und meiner,/ dich, ihrer und meiner.// Die Zarenkrone – bliebe meine Geliebte nur immer gesund./ Gott erbarm dich, ihrer und meiner,/ dich, ihrer und meiner,/ dich, ihrer und meiner." (Part. Ziffer 262)

Hier bemächtigt sich eine Lakaienseele des 20. Jahrhunderts der Herrenkunst des 18. Jahrhunderts, ein Mann aus dem Volk usurpiert höfische Dichtkunst – mehr schlecht als recht –, und fühlt sich dadurch selbst zum adligen Herrn erhoben und entsprechend ermächtigt.

So bei Dostojewski. Und auch in Schostakowitschs Iwan lauert die Bestie – durch extrem hohe Stimmführung, Reduzierung auf wenige stereotype Begleitformeln sowie einer präsenten und zugleich verfehlten primitiven Tonalität kenntlich gemacht:

> „In der Balalaikabegleitung erklingen viele offene Quinten und Quarten, die einen Kadenzbezug zu ‚a' als Grundton herstellen, doch wird dieser Bezug immer wieder durch scharfe Dissonanzen und leiterfremde Töne gestört."
> (Bettina Wagner, *Dmitri Schostakowitschs Oper "Die Nase"*, S. 155, Ziffer 176)

Dostojewski sprach von einem "Lakaientenor", von Schostakowitsch in schmierige Verzierungen und Falsett übertragen. Dazu kommen ein Lakaiengehör (der Instrumentalpart steht in a-moll, der Vokalpart in A-dur) und ein Lakaiengeschmack. Begleitet sich bei Dostojewski Smerdjakow auf einer Gitarre, hat Iwan diese gegen die modisch gewordene, national betonte, volkstümliche Balalaika eingetauscht. Schostakowitsch hat dem noch ein Flexaton beigesellt, jene in den 1920er Jahren in der französischen Estradenmusik so beliebte "singende Säge". (Siehe dazu Irina Stepanova, *Vstupaja v vek vtoroj: spory prodolžajutsja,* S. 205 ff.)

Polizeistaatliche Naturidylle – Polizei ist überall, wie die Luft, wie Bäume

An der Poststation (7. Bild) schiebt ein Zehnertrupp Polizisten Wache und stimmt, um sich die Zeit und die Angst zu vertreiben, ein „Volkslied" an. Der Text besteht aus Versatzstücken aus Ivan Kotljarevskijs (ukrainischer Nationaldichter, 1769-1838) *Eneida* von 1796, einer Travestie von Vergils *Äneis* (so schon bei Gogol), der diesen Text als Epigraph seinem *Jahrmarkt von Sorotschinzy* voranstellte.

"Er zittert wie ein feiger Hase
und zieht den Schwanz ein wie ein Hund,
der Tabak quillt ihm aus der Nase." (Ziffer 299)

Ist der Text eine Travestie, so doch nicht die Musik, auch wenn Schostakowitsch gekonnt mit Versatzstücken russischen Volksliedgesangs arbeitet.

„Wie kann denn auch Polizeidruck komisch sein? Wohin man sich wendet, überall Polizei. Keinen Schritt kann man unbeobachtet tun (...)".

(Dmitri Schostakowitsch, in: *Zeugenaussage,* S. 264 ff.)

Musikalisch handelt es sich um "billige Polizisten-Folklore", um ein falsches Fugato, die Stimmen folgen einander, aber mit verschiedenen, wenngleich ähnlichen musikalischen Themen. Es geht bei diesem Zehnertrupp auch musikalisch immer haarscharf am Echten und Rechten vorbei.

Laut Regieanweisung haben sich die Polizisten im Gebüsch zu verstecken, können also sehen, ohne selbst gesehen zu werden. Ihre Lautäußerungen sind der Umgebung angepaßt, sind Evokationen einer polizeistaatlichen Naturidylle. Dabei macht der Wachtmeister nach alter Tradition den Vorsänger, sein Gesang ist ein Heulen, das sentimentale Gejaule eines Hundes, der alsbald scharf zuzupacken versteht.

"Die Polizisten sind wie die Luft, wie Bäume, wie Schatten – sie sind überall."

(Ljudmila Nikitina, *Sovetskaja muzyka – istorija i sovremennost'*, S. 37)

Kommunikationsverlust bei allzeit gegenwärtigem Geplapper

Ein weiteres Kennzeichen modernen Lebens – Kommunikationsverlust bei allzeit gegenwärtigem Geplapper – hat Schostakowitsch entsprechend in Musik gesetzt.

So entsteht ein Quartett (Nr. 13) dadurch, daß Geschehnisse, die sich kausal nacheinander ereignen, zur gleichen Zeit stattfinden, also Ursache und Wirkung in eins fallen. Die Podtotschina und ihre Tochter lesen den ihnen von Kowaljow geschickten Brief, während Kowaljow und sein Freund im gleichen Augenblick das Antwortschreiben der beiden Frauen enträtseln.

Hier findet das Prinzip der Simultaneität seinen Meister – in der kunstvollen Überhöhung des alltäglichen Kommunikationschaos bei allzeit gegenwärtigem Geplapper. Das einzelne Wort, der einzelne Satz muß und soll hierbei gar nicht verstanden werden. Die Briefschreiber reden aneinander vorbei, jeder macht seine Interessen und Forderungen gegenüber dem anderen geltend, ohne sich wirklich darum zu scheren, was der andere eigentlich fragt und sagt.

Totales sprachliches Chaos bei totalem musikalischem Reglement

Ähnliches gilt für die Situation in der Annoncenredaktion (Nr. 9). Hier will jeder der Diener und Hausknechte ohne Rücksicht auf die anderen seinen Text an den Mann bringen.

Für diese schnöde Alltagssituation hat Schostakowitsch eine edle Form gewählt, einen höchst kunstvollen Kanon mit allen Raffinessen des Stimmeinsatzes und der Stimmführung (Ziffer 228), das Meisterstück eines kunstvoll organisierten Chaos.

> „In der Oper ist das pedantische Oktett bis zum Entsetzensvollen infernalisch, mit seinem einer den anderen real ‚auslöschenden', gleichzeitigen Erklingen der Texte von acht Annoncen (Schein-Oktett) und mit polytonaler Imitation (Schein-Kanon), mit seinem einfarbenen Gedöhns von 8 Männerstimmen – von Bässen (Schein-Heterophonie). Die unterschiedlichen Texte sind nicht nur ununterscheidbar und meisterhaft in der Nachahmung einer strengen kanonischen Motette, sondern auch unverkennbar furchteinflößend durch ihren allgemeinen dunklen Baßklang."
>
> (Sergej Slonimski, "Zametki o sinfonijach i operach Šostakoviča", S. 304)

Warum dieses Oktett so berühmt wurde? Weil es Sinnbild ist für ein totales sprachliches Chaos bei totalem musikalischem Reglement und damit einem Grundgefühl der Epoche Ausdruck verlieh.

> „... diese Szene ist ihrer dramatischen Entwicklung als auch ihrer zeitlichen Dauer nach eine der zentralen der ganzen Oper."
>
> (Dmitri Šostakovič, "Otčet aspiranta...", in: *Sovetskaja muzyka* 10/1986, S. 55)

Dynamisierung der Handlung und Prinzipien des Films

Es ist keine Frage, daß in dieser Oper künstlerische Gestaltungsprinzipien des Films zur Anwendung kommen, verdiente sich doch Schostakowitsch sein Geld als Klavierbegleiter bei Stummfilmvorführungen. Darüber hinaus stand

der Film generell als Massenkommunikationsmittel hoch in der Gunst der jungen Sowjetgesellschaft.

Die Frage ist nur, was diese filmischen Techniken für das Genre Oper bedeuteten. Zum einen eine Verstärkung von Motorik und Rhythmik im Handlungsablauf, die Möglichkeit, Zeitabläufe zu verlängern bzw. zu verlangsamen, also in den normalen Zeitfluß einzugreifen. Zwar macht das auch die traditionelle Oper, in Arien oder Ensembles wird ja auch der Zeitfluß angehalten, bei Schostakowitsch aber tritt das als eine Art von Trick in den Vordergrund, er hebt damit die Kategorien von Wahrscheinlichkeit und Natürlichkeit aus den Angeln.

So gibt es zum Beispiel eine Art von „Cliffhänger".

> „‚Cliffhänger' ist ein bildlich zu verstehender Begriff (...). Ein Akteur hängt an einem Felsenvorsprung über einem Abgrund, der anteilnehmende Zuschauer erwartet gespannt, wie diese Situation für den Helden wohl ausgehen mag. Doch wird gerade an dieser Stelle eine Zäsur eingelegt."
>
> (Bettina Wagner, *Dmitri Schostakowitschs Oper "Die Nase"*, S. 117)

Kowaljow hat in der Kasaner Kathedrale seine Nase gefunden und auch schon wieder verloren. Damit endet der erste Akt. Was nun? Zäsur.

Das Gerücht geht um, daß die Nase auf dem Newski-Prospekt spazieren geht. Der Mob rast hin, nichts, auch im Sommergarten nichts. Die Nase ist verschwunden. Damit endet das Chorintermezzo. Wo ist die Nase? Zäsur.

Schostakowitsch setzt Elemente filmischer Schnitt-Techniken und des Wechsels zwischen Totale und Großaufnahmen ein. So im 7. Bild *Poststation am Rande von Sankt Petersburg*. Hier schneidet die Musik aus einer Ansammlung von Reisenden verschiedene Gruppierungen schnitt-technikhaft heraus. Im Chor-*Intermezzo* (Nr. 14, 8. Bild), wenn der Petersburger Mob im Kaufhaus Junkers und im Sommergarten nach der Nase sucht, findet ein ständiger Wech-

sel zwischen Totale (Massenszene) und Großaufnahme (einzelne Akteure und Aktionen) statt.

Musik und Szene verzichten auf äußere Natürlichkeit und Wahrscheinlichkeit und machen dafür den Kern des Geschehens transparent. Das hat eine Dynamisierung von Musik und Bild zur Folge.

Maskierte musikalische Versatzstücke

Schostakowitsch arbeitet mit musikalischen Versatzstücken und Anspielungen, hier besonders mit Einsprengseln aus der Tanz- und Trivialmusik, wobei er seine Versatzstücke „maskiert".

Ein Beispiel ist die als Galopp bezeichnete Nr. 6. Kowaljow hat den Nasenverlust entdeckt und hetzt los. Auf der Suche nach seiner Nase macht er sich mit der Kutsche auf zum „Oberpolizeiinspektor". Bei diesem Galopp geht es weniger um die Illustrierung eines galoppierenden Kutschpferdes, als um die Paraphrase über einen aus „dem Trott gefallenen Menschen". Entsprechend hat hier

> „nur der Titel eine Beziehung zur Tanzmusik, während die typischen Merkmale dieses Gesellschaftstanzes (punktierter Rhythmus mit auftaktigem Beginn) fehlen."
>
> (Bettina Wagner, a.a.O., S. 157)

Ähnlich und doch ganz anders verhält es sich mit der *Polka* im 10. Bild der Oper, wenn Kowaljow seine Nase zurückerhält. Auch hier fehlen die für diesen Tanz typischen Merkmale, es könnte sich also geradeso gut um einen "One-step" handeln, einer der Anfang/Mitte der 1920er Jahre so beliebten Tänze, hier mit dem Begriff Polka maskiert, weil die amerikanischen Modetänze Ende der 1920er Jahre in Sowjetrußland in Verruf gerieten und zur „westlichen Unkultur" zählten.

Seine *Nase*-Suite op. 15a läßt Schostakowitsch mit diesem Galopp enden. Hier steht sie musikalisch sinnbildlich für hamsterhafte leerlaufende Geschäftigkeit.

Mit den Ohren sehen

In dieser Oper kann man mit den Ohren sehen. Instrumente werden gleichsam „personifiziert", aber nicht im traditionellen opernästhetischen Sinn, indem einzelne Instrumente bestimmten Personen zugeordnet werden, sondern indem Instrumente bestimmte Bewegungsmuster imaginieren: Davonlaufen, Hinterherhetzen, Getriebenwerden geben den Grundgestus.

In Korrespondenz zu Gogols Sprachmasken erfand Schostakowitsch musikalische Bewegungsmasken. Zum Beispiel exponiert sich eine Reihe von Themen in großen Intervallschritten, diese entfalten sich dann aber nicht, sondern enden nach kurzen meist dreistimmigen Fugati in Tremoli oder Trillern. Das meint: groß einsteigen wollen und „auf die Nase fallen". Das geschieht bereits im ersten Teil der Ouvertüre und ergibt das Programm der Oper.

Kantable Melodien schwingen nicht aus, sondern werden von schrillenden Pikkoloflöten abgebrochen: „auf dem letzten Loch pfeifen" Dabei kommt es zur Ambivalenz zwischen „auf dem letzten Loch pfeifen" und „ausgepfiffen" oder „herbeigepfiffen werden", wie in der Auseinandersetzung zwischen Kollegienassessor und dem Barbier über dessen „stinkende Hände".

Der Eklat und die Glissandi

Theater lebt vom Eklat, von der Zuspitzung der Konflikte. Nach der traditionellen Dramaturgie ruft der Eklat gegensätzliche oder einander ergänzende Reaktionen hervor, die sich dann gebündelt, in einem kontrapunktisch geschichteten, in sich kontrastierenden Ensemblesatz musikalisch ausdrücken. Es entsteht die Wirkung einer Gleichzeitigkeit von Verschiedenem, eine eigen-

artige, faszinierende Wirkung, die oft als eigentliches Merkmal der Gattung Oper gilt.

Dergleichen findet sich in der *Nase* nicht. Hier führt das musikalische Protokoll von psychischen Masseneruptionen zu einer Massierung von musikalisch immer Gleichem und auf dem Höhepunkt zu einem Umkippen, als wenn aus einem Ballon die Luft entwiche, zu einem *Glissando*-Effekt.

Die *Glissandi* haben in dieser Oper eigenständige Bedeutung, sind entweder einzelnen Instrumenten zugeordnet oder aber auch dem ganzen Orchester, so das *Tuttiglissando* im *Szenischen Zwischenspiel* des II. Aktes, der Nummer 10. Die vornehmlichste Funktion dieser *Glissandi* ist es, das sprichwörtliche „Luft ablassen" oder „Luft ausgehen" zu imaginieren, und zwar in Bezug auf einzelne Episoden wie auf das Ganze: ein Nichts bläht sich auf und zerplatzt (Part. Ziffer 257).

> „Ein aus dem Nichts heraus geborenes dummes Gerücht, eine blödsinnige Anekdote schwillt an zu einer phantastischen Seifenblase, die danach mit großem Getöse platzt, um, wie nicht anders zu erwarten, eine leere Stelle zu hinterlassen."
> (Iwan Sollertinski, "Približilis li my k sovjetskoj opere? *Nos* – orudie dal'nobojnoe [Nähern wir uns der sowjetischen Oper? *Die Nase* – ein weitreichendes Geschütz], in: *Rabočij i teatr* (Proletarier und Theater), Leningrad 1930, Nr. 7, S. 6, hier zitiert nach Bettina Wagner, *Dmitri Schostakowitschs Oper "Die Nase"*, S. 299 in der Übersetzung von Iris Gusner)

Von dominanter Bedeutung sind die fanfarenartigen Signale, meist von den Blechbläsern im Verbund mit der Trommel zum Einsatz kommend. Es geht um Leben als Balanceakt zwischen militärischem Zwang und eigenem zirkushaftem Strebertum.

Doch keinerlei Zirkusromantik ist gemeint, hier ist jeder sein eigenes Zirkuspferd, schlagen die anderen die Trommel und blasen die Trompeten. Letztere schauen amüsiert zu, wie sich einer zu Tode hetzt. Vorweggenommener Katastrophentourismus!

Die Ostinati – Kennzeichen von Massenpsychose

In der Szene „Stadtrand von Petersburg" (7. Bild, Nr. 12) findet zweimal ein Überfall statt.

> „zuerst auf die Brezelverkäuferin (...) und dann auf die Nase und zwar mit hervorstechenden, abschließenden unendlichen ostinaten-rhythmischen Ausrufen ‚tak jego, tak jego...'."
> (Sergej Slonimskij, *Zametki o sinfonijach i operach*, S. 304)

Der Überfall auf die Brezelverkäuferin ist nicht mehr und nicht weniger als die lautmalerische Darstellung einer Vergewaltigung. Der „Witz" daran ist, daß nicht Räuber die Frau überfallen, sondern Polizisten. Während die Gesetzeshüter ein lüsternes, stöhnendes ostinates „A!" von sich geben, schallen einsame gellende Schmerzens- und Entsetzenslaute, ein ostinates „Oi!", durch die Luft, die von niemanden und nichts wahrgenommenen Schreie eines Opfers.

Der Überfall auf die Nase findet unter den Augen der wachsamen Polizei statt und ist nicht mehr und nicht weniger als ein Akt der Lynchjustiz, eine Totschlagaktion der außer Kontrolle geratenen Masse Mensch.

Entsprechend haben „alle" – das heißt Frauen und Männer, Alte und Junge, Arme wie Reiche – das „tak jego!" (dem Sinn nach: gibs ihm!) *presto* und in dreifachem *forte* hinauszuschreien und zwar nicht weniger als 38 mal! Und dies, obgleich die Nase gleich zu Beginn – nach einem kurzen dreitaktigen Aufschrei – bereits ihren Geist aufgibt.

Ist das vokale *Ostinato* der Frau des Barbiers, ihr 46 mal wiederholtes „Won!" (Raus! Weg!) Ausdruck hysterischer Angst, so steht hier das vokale *Ostinato* für den Ausbruch von Gewalt.

"Und die Volksmenge in der *Nase* ist auch nicht komisch. Der einzelne ist nicht besonders schlecht, aber zusammen sind sie ein Mob, der nach Blut lechzt.

(Dmitri Schostakowitsch, *Zeugenaussage*, S. 265)

In welcher anderen Oper der Weltliteratur kommt diesem nach "Blut lechzenden Mob" eine solch zentrale Rolle zu wie in der *Nase?* Nachdem die Menschenmeute in friedlicher Natur, am Stadtrand, bereits ihren Lynchinstinkt ausgetobt, ihr Mütchen gekühlt und das arme Riechorgan erschlagen hat (7. Bild, Stadtrand von Petersburg, Nr. 12), kommt es im Zentrum der Stadt erneut zu einer Lynchkulisse (Intermezzo des 8. Bildes, Nr. 14).

Über 21 Takte hinweg (3 x 7!) baut sich ein ostinates Geschrei mit der Frage, wo die Nase sei, auf (Ziffer 464 ff), um in einem Triumphgeheul "Da ist sie!" zu gipfeln (zwei nach Ziffer 467). Als sich der vermeintliche Nasenfund als Irrtum erweist, kommt von Mal zu Mal und von Ort zu Ort die Lynchstimmung immer schneller und heftiger in Gang, und zum Wo-Geschrei kommen nun die Rufe: "Zeigt sie, führt sie vor schaut sie euch an!" Pogromstimmung! Zeitstimmung! Aber nicht nur das. Es gibt eine vergleichbare Szene in der Bibel und in der darauf fußenden *Matthäus*-Passion von Johann Sebastian Bach.

Infernalisches Detail

Nicht mehr als eine lustige Episode scheint der Auftritt des asiatischen Würdenträgers Chosrew-Mirsa zu sein (Ziffer 494). Er tritt auf dem Höhepunkt der Massenhysterie in Erscheinung, blickt in die Runde, hält nach der Nase Ausschau und sieht natürlich nichts. Nach dem Muster von des *Königs neue Kleider* will er sich keine Blöße geben und tut so, als habe er die Nase gesehen.

Bei genauerem Hinsehen geht es bei dieser Episode um mehr. Eunuchen bahnen dem Würdenträger mit lauten Rufen den Weg durch die Masse, modernen Leibwächtern gleich. Der Asiate wird von der Menge bejubelt und bestaunt.

Dann entsteht erwartungsvolle Stille. Was wird der Erhabene von sich geben? In jeder traditionellen Oper folgt hier eine Arie. Nicht so bei Schostakowitsch. Chosrew-Mirsa öffnet den Mund – spricht, langsam und bedeutungsvoll. Und was sagt er? Banales und Lügenhaftes. Und alle hören ihm verzückt zu. Eine typische Situation aus dem Repertoire von Masse und Macht.

Eine aufschlußreiche und gern erzählte Anekdote berichtet Folgendes. Schostakowitsch wurde in den 1960er Jahren einmal gefragt, ob ihm etwas in der Lenin-Oper *Oktjabr'* (*Oktober*) des Komponisten Wano Muradeli gefiele, bei dem der große Revolutionsführer Vieles und Bedeutsames zu singen hat. Schostakowitschs Antwort: „Besonders gut gefällt mir die Stelle, wo Lenin *spricht*" (berichtet von Sergej Slonimski, *Zametki o sinfonijach i operach*, S. 305).

"Der Gogolsche Teufel in Gestalt Tschernomors"

Zu den infernalischen Details gehört auch die häufige Anrufung des Teufels in dieser Oper. Von Gogol sagte Nabokov, daß er auf Gottes Existenz nur hoffte, hingegen vom Vorhandensein des Teufels fest überzeugt war. Schostakowitsch ist Gogols "Teufelei" gefolgt.

Die russische Musikwissenschaftlerin Irina Stepanowa zählte in der Partitur der Nase insgesamt 13-mal das Wort Teufel (*čert* oder auch *satana*, Ziffer 40, 141, 186, 226, 272, 294, 314, 315, 326, 328, 462, 510, 527). Darüber hinaus entdeckte sie, daß der Gogolsche Wort-Teufel in Schostakowitschs *Die Nase* auch als Musik-Teufel einherkommt (siehe dazu Irina Stepanova, *Vstupaja v vek vtoroj: spory prodolžajutsja*, S. 212 ff.).

Der russische Musik-Teufel – die Ganztonskala – gewann in Michail Glinkas Zauberoper *Ruslan und Ljudmila* Gestalt. Er kam dort als hinterlistiger, weil nach Belieben unsichtbarer, mächtiger Zwerg namens Tschernomor

einher. Wenn Kowaljow nun verzweifelt über sein erstaunliches Unglück ausruft "Der Teufel wollte mir wohl einen Streich spielen!" (1 vor Ziffer 186)

> "wird die Replik Kowaljows von einer Phrase des Violoncellos vollendet, in der die Ganztonskala versteckt ist." (
>
> (Irina Stepanova, a.a.O., S. 213)

Übrigens ist die Ganztonskala auch in Schostakowitschs 5. Symphonie auszumachen. Man hat sie bisher als eine Art unerklärlichen Exotismus betrachtet. In letzter Zeit ordnet man sie ebenfalls dem Zwerg Tschernomor zu und damit der Gestalt Stalins (Irina Stepanova, a.a.O., S. 214).

Die 13-malige Nennung des Teufels in der Nase ist nicht zufällig. Schostakowitsch liebte Zahlenspiele. Die Oper *Die Nase* hält für Liebhaber dieser Kunst weitere Beispiele bereit.

Das Finale

So unvermittelt die Nase eines Morgens verschwindet, so unvermittelt sitzt sie eines anderen Morgens wieder in Kowaljows Gesicht. Es findet keine Katastrophe statt, keine Katharsis, es gibt keine Lösung, welcher Art auch immer, kein Resümee. Wie bei Gogol, so auch bei Schostakowitsch.

So unvermittelt wie die Oper anhebt, so endet sie auch. Unkonventionell beginnt die „Handlung" mit einem in die Ouvertüre hinein gesprochenen Text, die Wiederholung der ewig gleichen Repliken, wenn der Barbier Iwan Jakowlewitsch den Kollegienassessor rasiert und von Kowaljow ob seiner stinkenden Hände gerügt wird. Dieser Auftakt endet in einer Generalpause (Ziffer 19), also im Nichts.

Im Nichts, aber auf eine andere Art, endet die Oper. Kowaljow spaziert, die Nase stolz erhoben, auf dem Newski-Prospekt, die immer gleiche Art der Beschäftigung von ihm und Seinesgleichen. Schostakowitsch läßt die musikalische Bewegung zuerst zum Stocken kommen und das Ganze scheinbar ausklingen, bis sich plötzlich über dem *Pianissimo* der Streicher laut der Ton einer „singenden Säge" (Flexaton) erhebt: der fröhlich beschwingte Kowaljow flaniert in alle Ewigkeit den Newski Prospekt entlang. Doch dann wird der „unendlichen Flexaton-Melodie" durch einen *Fortissimo*-Schlag auf der Trommel ein jähes Ende gesetzt.

> „Das Ende zeige ich wie den Anfang".
>
> (Dmitri Schostakowitsch in einem Interview 1928.
> Zitiert nach L. Bubennikowa, S. 63)

Was war Farce, was Prophezeiung, was Realität?

Als Schostakowitsch knapp hundert Jahre nach Gogol (die Novelle entstand 1835) seine Oper komponierte, wurde wahr, was Gogol ahnte. Das ganze Volk bewegte sich im Einheitstakt, wer auffiel, war verloren. Eine gespenstische Parallele zur Zeit Nikolai I. Die „guten Leute" und Menschheitserlöser, die Revolutionäre, terrorisierten den Feind, dann den vermeintlichen Feind, schließlich das ganze Volk und zuletzt sich selbst. Angst war Bürgerpflicht. Der Irrsinn Alltag. Darum jeden Tag genießen, es könnte der letzte sein.

Der prosaische Alltagsegoismus eines Kowaljow entpuppt sich als Zwilling eines diktatorischen Utilitarismus. Die Fanfaren der Sieger und die Schmerzensschreie der Opfer verbanden sich zu schauerlichen Fugen, wobei *dux* (Führer) und *comes* (Gefährte) in der Musik wie in der Realität die Plätze wechselten. Was war Farce, was Prophezeiung, was Realität?

Die Nase ist eines der genialsten russischen Werke der 1920er Jahre, reicht aber weit darüber hinaus – schon allein mit der vierten Nummer, der zu Recht berühmt gewordene Zwischenaktmusik, einer Paraphrase für Schlagzeugbatterie über die Allgegenwärtigkeit des Gesetzes, die erste sinfonische reine Schlagzeugmusik, noch vor Edgar Varèses berühmter *Ionisation* für 41 Schlaginstrumente (1929/31) entstanden.

Verbreitung und Aneignung

Die Uraufführung der *Nase* (Dirigent: Samuil Samossud, Regie: Nikolaj Smolitsch, Bühnenbild: Wladimir Dmitrijew, Kowaljow: Pawel Schurawlenko) geschah im Zeichen der seit 1925 am Kleinen Operntheater (Maly Theater) unter dem Dirigenten Samuil Samossud betriebenen „Sowjetisierung des Repertoires", in dessen Verlauf auch eine der ersten sowjetischen Opern mit einem zeitgenössischen Stoff uraufgeführt wurde: *Za krasny Petrograd ili 1919 god (Für das rote Petrograd oder das Jahr 1919*, Leningrad 1925) von Gladkowski und Prussak. Ebenso kamen auf Initiative von Samuil Samossud Werke der westeuropäischen Moderne zur Aufführung, so 1927 Ernst Křeneks *Sprung über den Schatten* (UA Frankfurt am Main 1924) und Alban Bergs *Wozzeck* (UA Berlin 1925).

Briefe an Smolitsch

1983 wurden erstmals Briefe Schostakowitschs an Nikolai Smolitsch, dem Regisseur der Uraufführung veröffentlicht, in denen sich der Komponist zu generellen Fragen von Musik und Szene in der Oper *Die Nase* äußert.

Nikolai Smolitsch war ursprünglich Schauspieler, fiel als Chlestakow in Gogols *Revisor* in Witebsk auf, kehrte 1921 nach Petrograd (vorher Sankt Petersburg, später Leningrad) zurück, inszenierte hier am ehemaligen Alexandrinischen Theater Friedrich Schillers *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* und wurde daraufhin als auffallend „musikalischer" Regisseur ans Kleine Operntheater (MALEGOT) engagiert. Seine erste Operninszenierung, Giuseppe Verdis *Traviata*, erlebte 203 Vorstellungen. Mit Nikolai Rimsky-Korsakows *Der goldene Hahn* begann die Zusammenarbeit von Smolitsch mit dem Dirigenten Samuil Samossud. Beider Einstudierung von Ernst Křeneks *Der Sprung über den Schatten* wurde von Konstantin Stanislawski als „die vollkommenste Inszenierung" gerühmt, die er jemals gesehen habe. Der Dirigent Otto Klemperer äußerte sich auf ähnliche Weise. (So berichtet von G. Judin in der *Sovetskaja muzyka* Heft 6 aus dem Jahr 1983 auf Seite 90.)

Dmitri Schostakowitschs im Juni 1929 beendete *Nase* wurde bereits im Juli 1929 unter Aufführungsvertrag genommen, und es begann eine Zeit intensiver Vorbereitung und Proben, an denen Schostakowitsch interessiert Anteil nahm.

Allein als das Theater eine konzertante Aufführung des bisher Erreichten plante, wandte sich Schostakowitsch vehement dagegen und führte folgende aufschlußreichen Argumente an:

> „In solcher Gestalt (nämlich als Konzert, S.N.) verliert *Die Nase* 90% ihres Sinns. (...) Rimsky-Korsakow schrieb im Vorwort zu seinen Opern, daß die Oper vor allem ein musikalisches Werk ist. Wenn man diesen Standpunkt vertritt, dann muß man alle Operntheater schließen und die Opern in den Philharmonien und im Frack aufführen.
>
> Mir scheint, daß ich, als ich *Die Nase* komponierte, keinesfalls nur von der von Rimsky-Korsakow vertretenen Seite heranging. Deswegen verliert *Die Nase* für mich jeden Sinn, wenn man sie lediglich von der musikalischen Seite aus betrachtet. Weil ihr musikalischer Teil auf dem Szenischen beruht. Ansonsten wird nicht klar, warum hier eine solche Musik erklingt, warum dort ein Tenor und woanders ein Baß singt. (...) Ich wiederhole noch einmal, *Die Nase* als konzertante Vorstellung gezeigt, das ist ihr Tod."
>
> (Dmitri Schostakowitsch am 7. Juni 1929 an Nikolai Smolitsch, zitiert nach G. Judin, S. 90 ff.)

Die Uraufführung

Am 30. Januar 1930, nach einem halben Jahr Vorbereitung, kam es dann zur Uraufführung.

> „Zu verwegenen Galopps und tollkühnen Polkas drehten, wirbelten die Dekorationen (...) durcheinander: Gogols Phantasmagorie wurde Klang und Farbe. Die besondere Bildlichkeit der jungen russischen Kunst, verbunden mit recht kühnen Versuchen auf dem Gebiet der Form als auch des städtischen Liedguts – Aushängeschilder der kleinen Kaufläden und Kneipen (...), Orchester bei billigen Tanzabenden –, das alles stürmte ins Reich der *Aida* und des *Troubadour*. Golgos Groteske wütete: Was war hier Farce, was Prophezeiung?

> Unwahrscheinliche Orchesterklänge, Texte, die undenkbar zum Singen schienen (...), ungewöhnliche Rhythmen (...), die Einbeziehung all dessen, was früher antipoetisch, antimusikalisch, vulgär erschien, in Wirklichkeit aber lebendige Intonation, Parodie – Kampf gegen das Konventionelle war. (...) Das war eine sehr lustige Aufführung."

So der Filmregisseur Grigori Kosinzew (Grigori Kozincev, in: *Raum der Tragödie* 1973 (russ., zitiert nach: Sofja Chentova, *Molodye gody*, S. 226). Werk und Inszenierung lösten bei den Filmleuten und Literaten generell Begeisterung aus, unter ihnen vor allem der Gruppierung *OBERIU* (Abkürzung für *Obedinenie real'nogo iskusstva/Vereinigung der realen Kunst*), von der bekannt ist,

> „(...) daß alle Dichter der Gruppierung zur Uraufführung der *Nase* erschienen.
> Allgemein wurde in den Kreisen der avantgardistischen Künstler, besonders bei den Filmleuten, die erste Oper Schostakowitschs mit Begeisterung aufgenommen."

So jedenfalls berichtet es Sofja Chentowa in ihrer Schostakowitsch-Biographie *Šostakovič v Petrograde-Leningrade* (auf Seite 61). Umgekehrt war auch Schostakowitsch an der Arbeit der *OBERIUTEN* interessiert, gehörten doch zu ihnen Nikolai Sabolozki (1903-1930), Alexander Wwedenski (1904-1941) und Daniil Charms (1905-1942). Nikolai Olejnikow (1898-1942), dessen *Karausche* Schostakowitsch gleich nach der *Nase* vertonen wollte, stand den *OBERIUTEN* nahe.

Andererseits erschienen zwei Tage nach der Uraufführung in der maßgeblichen Zeitung der Stadt, in der Nummer 17 der *Krasnaja gaseta* (*Rote Zeitung*), zwei vernichtende Artikel der Kritiker Musalewski und Gwosdew.

Smolitsch war zwischenzeitlich zum Chefregisseur des Bolschoi-Theaters Moskau ernannt worden, einen Posten den er von 1930-1938 bekleidete. In einem Abschiedsbrief bedankt sich Schostakowitsch am 2. Februar 1930 bei

diesem Regisseur für die geleistete Arbeit, und kommt dabei wieder auf grundsätzliche Probleme zu sprechen:

> „Ich habe Ihnen schon einmal ausführlich gesagt, daß Ihre Arbeit für mich ein Ereignis fürs Leben ist. Von Eurer Seite war sehr viel an Energie, Talent und Heroismus vorhanden.
>
> Sehr schwer wird es werden, die Artikel von Musalewski und Gwosdew zu überleben. Vor der Premiere erfuhr ich, daß die *Nase* für 10 Vorstellungen geplant ist, nach der Premiere für 20 Vorstellungen – und nach den Artikeln erfahre ich – Gebe Gott, daß sie dreimal gespielt wird. Die Artikel tun ihre Sache und die Leser werden die *Nase* nicht sehen wollen.
>
> (Dmitri Schostakowitsch am 20. Januar 1930 an Nikolai Smolitsch, zitiert nach G. Judin, S. 91)

Schostakowitschs Befürchtungen bewahrheiteten sich nicht. Nach der Uraufführung am 18. Januar kam es bis zum Ende der Saison im Juni noch zu weiteren 14 Vorstellungen. In der darauffolgenden Spielzeit ging die Oper allerdings nur noch zwei Mal über die Bühne. Wobei die Gründe für die Absetzung der *Nase* nicht nur allein bei der Kulturbürokratie zu suchen sind, sondern heute, unter Einbeziehung von lange Zeit unbekanntem Material, neu bewertet werden müssen.

Schostakowitsch bittet selbst um die Absetzung

Der Dirigent Samuil Samossud hatte als künstlerischer Leiter des Maly Theaters und charismatische Persönlichkeit gegen alle Widerstände die *Nase* zur Uraufführung gebracht. Doch auf sich allein gestellt hätte auch er die Uraufführung der *Nase* nicht durchsetzen können. Dazu bedurfte er eines Bundesgenossen. Das war der damalige Direktor aller fünf Staatlichen Akademischen Theater in Leningrad: Sachar Ljubinski. Er bekleidete diesen Posten allerdings nur zwei Jahre, von 1928 bis 1930. Aber er war zur rechten Zeit am rechten Platz, um sich um Schostakowitsch verdient zu machen und sich einen Platz in der Operngeschichte zu sichern.

Am 5. Februar 1930 schreibt Schostakowitsch Sachar Ljubinski einen Brief:

„Teurer Sachar Isaakowitsch,

(...) ich möchte Ihnen noch einige Gedanken mitteilen. Erstens, daß die *Nase* das Licht der Welt erblickte, habe ich ausschließlich Ihnen, und zum Teil Samossud zu verdanken, insofern Samossud ein wahrer Enthusiast der *Nase* ist und durch erstklassige Qualität überzeugt. Aber der Hauptschuldige für das Erscheinen der *Nase* auf dem Theater sind Sie. Deshalb hege ich die wärmsten und besten Gefühle für Sie. Ich werde mich Ihrer mein ganzes Leben lang erinnern. Ich bitte Sie, erinnern auch Sie sich meiner als eines wahren Freundes. In jedem Falle, wenn ich Ihnen einmal irgendwie nützlich sein kann, dann stehe ich Ihnen zur Verfügung. (...)"

(Dmitri Schostakowitsch: "Iz pisem 1930ich godov", in: *Sovetskaja muzyka* 9/87, S. 87)

Dieser Brief verrät nicht nur etwas über die menschlichen Qualitäten des Komponisten, er bezeugt auch, gegen welche immensen Schwierigkeiten die Oper durchzusetzen war, und diese lagen nicht nur bei der Obrigkeit, sondern vor allem bei der Trägheit von Interpreten und Publikum.

Denn schon am 16. April 1930 schreibt Schostakowitsch erneut an den „Teuren Sachar Isaakowitsch":

„Der Autor der Oper *Die Nase* wendet sich mit folgender Bitte an Sie: Ich bitte Sie um eine unverzügliche Anordnung über die unverzügliche Absetzung der *Nase*. Heute hat die Oper einen Kassenertrag von 987 Rubeln eingebracht. Das spricht für sich.

Selbstverständlich ist es mir nicht angenehm, Sie darum zu bitten, aber darüber nachdenkend, habe ich mich doch dazu entschlossen. Die *Nase* ist durchgefallen.

Zu ihrer Zeit hat die *Nase* ihre Sache gemacht – nun kann die *Nase* gehen. Ich bin überzeugt, daß die *Nase* eines meiner gelungensten Werke ist. (...)

Ich spreche Ihnen noch einmal meinen großen Dank dafür aus, daß die *Nase* das Licht der Bühne erblickte, dafür bin ich Ihnen ein Leben lang dankbar. Doch jetzt bitte ich Sie, die Oper abzusetzen. Mit Grüßen. Dmitri Schostakowitsch".

(Dmitri Schostakowitsch, a.a.O., S. 89)

Was war geschehen? Das Maly Theater hatte eine Zerreißprobe zu bestehen – zwischen der klassischen Oper und der klassischen Operette einerseits und neuen Opernkompositionen andrerseits. Für eine kurze Zeit gelang es den Vorständen dieses Operntheaters zwischen dem Alten/Herkömmlichen und dem Neuen/Ungewohnten eine Balance herzustellen. Diese Balance ging bereits Anfang der 1930er Jahre in die Brüche. Die Inszenierung der *Nase* bedeutete gleichzeitig Sieg und Niederlage. Dauerhaft ging die klassische Operette als Sieger aus dem Kampf der widerstreitenden Interessen hervor.

„Die Musik so präsentieren, daß sie aus dem Zusammenspiel mit der Szene gewinnt"

Am 30. Oktober 1930 schreibt Schostakowitsch voller Wehmut an Nikolai Smolitsch:

„Während ich auf den Proben zum *Goldenen Zeitalter* gesessen habe und danach in den Aufführungen, habe ich mich mit Gefühlen der tiefen Dankbarkeit und Befriedigung an Ihre Arbeit an der *Nase* erinnert, wo meine Musik dem Zuhörer so präsentiert wurde, daß sie aus dem Zusammenspiel mit der Szene gewann.

Besonders deutlich erinnere ich mich an einen vielleicht sogar unbedeutenden Umstand. In der Szene bei der Reisekutsche, kurz nach dem Auftritt der Verkäuferin, hat die Posaune zwei Glissandi. Auf der ersten Probe der Szene an der Poststation haben Sie diesen Umstand sofort registriert und die beiden Polizisten veranlaßt, diese Glissandi „zu spielen".

Wenn ich mir die gesamte Inszenierung vergegenwärtige, dann fällt mir eine Masse solcher Einzelheiten ein, durch die eine unauflösliche Verbindung von Musik und Szene hergestellt wurde (...)

Ich schätze Sie als einzigen Regisseur, dem ich meine Oper (*Lady Macbeth von Mzensk,* S.N.) anvertrauen kann und ebenso jedes andere Werk des musikalischen Theaters."

(Dmitri Schostakowitsch an Nikolai Smolitsch am 30. Oktober 1930, zitiert nach G. Judin, S. 92)

Obgleich *Die Nase* mit 16 Aufführungen zu den erfolgreichen Werken gehört, kam es 44 Jahre lang zu keiner weiteren Inszenierung an einer sowjetischen Bühne.

Das hatte Gründe. Denn eigentlich gehört es zu den Wundern jener 1920er Jahre, daß *Die Nase* überhaupt auf die Bühne kam.

Die Uraufführung – ein Wunder mittels Trick

Die Subsumierung der Oper *Die Nase* unter der Rubrik „Sowjetisierung des Repertoires" war ein Trick und mußte entsprechend abgesichert werden, nicht zuletzt durch Schostakowitsch selbst, der in diesem Kontext den Artikel „Warum *Die Nase*?" zu schreiben hatte, der dann auch in einer Theater-Broschüre anläßlich der Uraufführung herauskam und im wesentlichen eine Absicherung gegenüber der Kulturbürokratie darstellte, der gegenüber zu begründen war, warum man keinen zeitgenössischen Stoff vertont, sondern auf Gogol zurückgegriffen hatte.

> „Daß ich mir den Stoff für eine Oper bei Gogol suchte, ergab sich aus folgenden Gründen. Die sowjetischen Schriftsteller haben eine Reihe großer und bedeutender Werke geschaffen, die für mich, der ich kein professioneller Literat bin, schwierig zu einem Opernlibretto umzuarbeiten waren. Die Verfasser dieser Werke kamen mir in dieser Hinsicht nicht entgegen, und sie motivierten das bald mit Zeitmangel, bald mit übermäßiger Beanspruchung, bald (vielleicht irre ich mich, dann mögen die Schriftsteller, an die ich mich gewandt habe, es mir sagen) mit nicht genügender Interessiertheit an der Entwicklung der sowjetischen Opernkunst.
>
> Es wäre mir viel leichter gefallen, kleinere Werke für ein Opernlibretto umzuarbeiten, aber auch hier konnte ich solche, die mir Material für eine Oper hätten liefern können, in der zeitgenössischen Literatur nicht finden. So kam es, daß ich mich an die Klassiker wandte
>
> Da ich dachte, daß in unserer Zeit eine Oper über ein klassisches Sujet am aktuellsten wäre, wenn es satirischen Charakter hätte, fing ich an, bei den drei Großen der russischen Satire zu suchen: bei Gogol, Saltykow-Schtschedrin und Tschechow.

> Schließlich blieb ich bei der *Nase* von Gogol hängen.

Die Maskierung der Stoffwahl

> Warum gerade bei der *Nase* und nicht bei anderen Werken von Gogol?
>
> Man braucht diese Erzählung nur nachzulesen, um sich davon zu überzeugen, daß *Die Nase*, als Satrire auf die Epoche Nikolaus' I., die stärkste von allen Erzählungen Gogols ist. Zum anderen schien mir, daß es mir, der ich kein professioneller Literat bin, leichter fallen würde, diese Erzählung für eine Oper umzuarbeiten als *Die toten Seelen*. Ich betone, daß für mich kleinere literarische Formen leichter für die Bühne zu bearbeiten sind als große.
>
> Drittens ist der Text der *Nase* seiner Sprache nach prägnanter, ausdrucksvoller als die übrigen *Petersburger Erzählungen* von Gogol, er stellt viele interessante Aufgaben unter dem Gesichtspunkt seiner ‚Musikalisierung'. Viertens bietet er viele interessante szenische Situationen."
>
> (Dmitri Schostakowitsch. „Warum *Die Nase*?" (1930), zitiert nach: *Erfahrungen*, S. 41)

Soweit die Maskierung der Stoffsuche.

Was wirklich vor sich gegangen war, verriet Schostakowitsch erst viel später in seinen Gesprächen mit Solomon Wolkow:

> „Was *Die Nase* betrifft, hat die Aufführung der Gogolschen Nase im berühmten Theater *Vexierspiegel* auf mich den entscheidenden Einfluß gehabt (gemeint sind das im Theater *Krivoe zerkalo*, einem Moskauer Theater und das 1915 unter dem Titel *Der Traum des Major Kowaljow/ Son Majora Kovaleva* herausgekommene Stück von Alexander Josifowitsch Deutsch, 1893-1972; Regie Nikolai Urwanow, 1865-1929, S.N.).
>
> Das war noch vor der Revolution. Im Krieg. Ich war noch ein Kind. Das Stück begeisterte mich hellauf. Es war delikat inszeniert. Als ich sehr viel später nach einem Opernsujet suchte, fiel mir plötzlich diese Inszenierung ein, und ich meinte, ich könne selber ohne besondere Mühe ein Libretto für *Die Nase* schreiben. Im Großen und Ganzen gelang es auch. Den Plan, der auf meinen Erinnerungen

basierte, entwarf ich selbst. Die Ausführung machten wir dann gemeinsam. Sascha Preiss gab das Tempo an. Etwas übernächtigt kam er aus der Fabrik und gab dennoch die Initialzündung, an der wir uns orientierten. Und dann arbeiteten wir drei (der dritte war Georgi Jonin, S.N.), als seien wir bloß ein einziger Mensch. Fröhlich und freundschaftlich."

(Dmitri Schostakowitsch. *Zeugenaussage*. S. 264)

Die verhängnisvolle Offenlegung der Schaffensprinzipien

Im gleichen Artikel gewährte Schostakowitsch auch einen Einblick in intime Schaffensprinzipien und verriet, daß das Libretto nach einem modernen literarischen Prinzip erarbeitet worden war.

„Das Libretto ist nach dem Prinzip der literarischen Montage angelegt. Die Abweichungen gegenüber Gogol sind folgende: 1. Die Szene, die bei Gogol im Kaufhof spielt, wurde in die Kasaner Kathedrale verlegt (die Szene in der Kasaner Kathedrale war von der Zensur Nikolaus' I. verboten worden, deshalb verlegte Gogol sie in den Kaufhof; 2. es kommt eine breit ausgeführte Szene vor, in der die Nase gefangen wird, was bei Gogol nur angedeutet ist."

(Dmitri Schostakowitsch, „Warum *Die Nase*?" (1930), zitiert nach: *Erfahrungen*. S. 41)

Die literarische Montage war eine in den 1920er Jahren nicht ungewöhnliche Methode, die Schostakowitsch denn auch in dem anläßlich der Uraufführung 1930 publizierten Artikel ohne Arg darlegte. (Wer genauer erfahren möchte, welche Sätze und szenischen Situationen aus welchen Werken entlehnt sind, findet Hinweise darauf bei: Bettina Wagner, *Dmitri Schostakowitschs Oper "Die Nase"*, S. 129).

Die literarische Montage war eine Methode, die aufs engste mit den Prinzipien der *Russischen Formalen Schule* verknüpft war. Und so wurde hier der Grundstein für die später erfolgende Verurteilung dieser Oper gelegt.

Der Formalismus-Begriff

Bis Ende der 1920er Jahre herrschte in der Sowjetunion ein für künstlerische Experimente relativ offenes kulturpolitisches Klima nach dem Motto: revolutionäre Umgestaltung der Gesellschaft beinhaltet auch ein revolutionäre Umgestaltung der Kunst. Das jedoch endete Anfang der 1930er Jahre. *Die Nase* kam quasi zu spät auf die Opernbühne, auch wenn sich viele der Revolutionsführer als Mäzene der Kunst gefielen, wie zum Beispiel der oberste Parteichef Leningrads, Sergej Kirow:

„Kirow besuchte gern die Oper. Er gefiel sich als Mäzen. Doch meiner Oper *Die Nase* nützte das nichts. Er äußerte sich scharf ablehnend über sie. Die Oper wurde abgesetzt unter dem Vorwand, es seien zu viele Proben nötig gewesen, die Schauspieler seien erschöpft."

(Dmitri Schostakowitsch, *Zeugenaussage*, S. 139)

Mitte der 1930er Jahre mußte in der Sowjetunion der Begriff Formalismus dafür herhalten, unbeliebte Künstler und Kunstwerke zu diffamieren, sie der „Volksfeindlichkeit" und mangelnden Parteilichkeit zu zeihen. Prominentestes Opfer unter den Komponisten wurde Dmitri Schostakowitsch und seine zweite Oper *Lady Macbeth von Mzensk* 1936.

Der Opernerstling *Die Nase* war im Nachhinein von diesem Formalismus-Verdikt mitbetroffen. Ironie des Schicksals: *Die Nase* war tatsächlich ein Produkt des Formalismus, allerdings eines besonderen, nämlich der *Russischen Formalen Schule*.

Die Russische Formale Schule und der Begriff des Formalismus

„In den 1920er Jahren arbeiteten die Linguisten Roman Jakobson (1896-1982), Lew Jakubinski (1892-1945), die Literaturhistoriker Boris Eichenbaum (1886-1959), der Schriftsteller Juri Tynjanow (1894-1943), der Versspezialist Boris

Tomashewski (1890-1970), der Publizist Viktor Schklowski (1893-1984) und ihr aller Gesprächspartner, Opponent und Organisator Ossip Brik (1888-1938) in einem über ein Jahrzehnt dauerndem dialogischen Austausch die Nichtrückführbarkeit von Kunst auf Ideologie oder Moral heraus, plädierten für das Neben- und Miteinander von Altem und Neuem, von hohem und niederem Stil.

Vor Überspitzungen und Einseitigkeiten hüteten sie sich nicht. Sie wollten in einer unruhigen, lauten und schnellen Zeit gehört werden und wurden gehört."

(Sigrid Neef, "Die Ideen des Russischen Formalismus im sowjetischen Musikschaffen der 20er Jahre", S. 405)

Schostakowisch nahm diese *Russische Formale Schule* nicht nur zur Kenntnis, er nannte sogar einen von diesen „Formalisten", Juri Tynjanow, seinen „guten Freund" (*Zeugenaussage.* S. 268).

Und nicht zufällig endet ein von Schostakowitsch am 3. April 1948 geschriebener Brief an Nikolai Smolitsch – also im Kontext der 1948 geführten Formalismus-Diskussion – mit folgender Wendung:

„Der bis heutigen Tags dankbare Autor der zu Recht in Grund und Boden verdammten Oper *Die Nase.*"

(Dmitri Schostakowitsch, Briefe an Smolitsch, zitiert nach G. Judin, S. 93)

Die Formulierung, sie wurde „zu Recht in Grund und Boden verdammt", meint: *Die Nase* wurde und wird des Formalismus geziehen, und tatsächlich ist ihr Schöpfer den Prinzipen der *Russischen Formalen Schule* gefolgt.

Was war geschehen? Der Begriff des "Formalismus" war aus einer ästhetischen Kategorie zu einer politischen geworden und 1948 stand Schostakowitsch damit wieder einmal im Kreuzfeuer der Kritik.

Ursprünglich stammt der Begriff des Formalismus

„aus der russischen Literaturtheorie des frühen 20. Jahrhunderts. Die formale Methode in Literaturkritik und Literaturwissenschaft, begründet von Viktor

Schklowski und Juri Tynjanow, verwarf alle außerkünstlerischen Kriterien bei der Beurteilung eines Kunstwerks, seien sie psychologischer, soziologischer, historischer oder biographischer Natur.

Damit befand sich die Formale Schule in Gegnerschaft zur marxistischen soziologischen und soziographischen Literaturauffassung.

In der großen Formalismus-Diskussion (März 1936) wurde die formale Methode in der Literatur endgültig verworfen.

In der Folgezeit wurden die Bezeichnungen ‚Formalist' und ‚Formalismus', auf Musik und bildende Kunst ausgedehnt, zu Gummibegriffen, in die alles hineingezwängt wurde, was nicht in den Rahmen des Sozialistischen Realismus paßte. Die Termini ‚Formalist' und ‚Formalismus' wurden zum politisch-ideologischen Kainsmal.

1948 im Zuge der ‚Kampagne gegen Kosmopolitismus und Speichelleckerei vor dem Westen' kam es zu einer zweiten großangelegten Antiformalismus-Attacke, dieses Mal waren ausschließlich Komponisten das Angriffsziel (unter ihnen Schostakowitsch, Prokofjew, Chatschaturjan; S.N.). Die damalige offiziöse Definition des Begriffes Formalismus lautete:

‚Formalismus in der Kunst ist Ausdruck einer dem sowjetischen Volk feindlich gesinnten bürgerlichen Ideologie. Die Partei hat nie auch nur einen Augenblick den Kampf gegen jede auch der geringfügigsten Erscheinungen des Formalismus aufgegeben.'"

(Solomon Wolkow in: Dmitri Schostakowitsch, *Zeugenaussage,* S. 356)

Unter diesem Aspekt hatte *Die Nase* nicht die geringste Chance von einer sowjetischen Bühne nachgespielt zu werden.

Daß es dann 1974 doch dazu kam, bedurfte besonderer Umstände und besonderer Persönlichkeiten.

Besondere Umstände – die erste Inszenierung im „Ostblock"

Bis 1969 war Schostakowitschs Oper *Die Nase* ausschließlich auf westeuropäischen Bühnen, außerhalb des Einflußbereiches der Sowjetunion zu sehen.

Stationen dieses Wegs waren die Inszenierungen in Düsseldorf 1963 (Günter Roth), zum *Maggio Musicale Florenz* 1964 (Eduardo De Filippo) und in Frankfurt am Main 1966 (Bohumil Herlischka).

Am 23. Februar 1969 kam dann *Die Nase* an der Deutschen Staatsoper Berlin (wegen ihrer Lage an der Straße Unter den Linden auch Lindenoper genannt) zur Berliner Erstaufführung (Regie: Erhard Fischer, musikalische Leitung: Heinz Fricke, Bühnenbild und Kostüme: Wilfried Werz).

> „Schostakowitschs verfemte Oper am Ende der sechziger Jahre in Ostberlin wieder auf die Bühne zu bringen, war mit Sicherheit ein genauso gewagtes Unternehmen, wie es die Uraufführung am Ende der zwanziger Jahre gewesen war. (...) Entsprechend wurde versucht, eine neue ideologisch zu vertretende Sicht auf Schostakowitschs Opernerstling zu entwickeln."
>
> (Bettina Wagner, *Dmitri Schostakowitschs Oper "Die Nase"*, S. 259)

Diese „neue ideologisch zu vertretende Sicht" wurde im Programmheft und in Zeitschriftenartikeln fleißig entwickelt, woran auch ich mitwirkte, damals Studentin der Theater- und Musikwissenschaft an der Humboldt-Universität Berlin. Zum Beispiel in einer für die Akademie der Künste erstellten Inszenierungsdokumentation und in einem in *Theater der Zeit*, der führenden Theaterzeitschrift der DDR, publizierten Artikel (Heft 5 des Jahres 1969).

Wie brisant die Situation war, zeigt sich darin, daß die Inszenierung erst freigeben wurde, nachdem der Staatsratsvorsitzende Walter Ulbricht die Generalprobe besucht und nichts einzuwenden hatte. Nun aber tritt in der Kasaner Kathedrale laut Schostakowitschs Regieanweisung „die Nase in Uniform eines Staatsrates" auf. Alle an der Inszenierung Beteiligten kosteten diesen Witz aus, und das übertrug sich als besondere Spiellaune und -lust auf Bühne wie Publikum. Trotz der in Worten gegebenen Absicherung, es handele sich bei der *Nase* um eine Satire auf die Zeit Nikolai I., wurde das Werk von Interpreten wie Publikum als Satire auf die realen gesellschaftlichen Verhältnisse in der

DDR verstanden. Nur, man redete nicht darüber. Theaterspiel hatte im „Ostblock" subversiven existentiellen Charakter.

Schostakowitsch selbst nahm mit Interesse an dieser Inszenierung Anteil. Bereits schwer krank, gewährte er dem Regiekollektiv ein Arbeitgespräch in Moskau. Seine Anwesenheit zur Premiere wurde von eben dieser Krankheit verhindert. Dafür aber kam er im Jahr 1973 in die Hauptstadt der DDR, denn da konnte ihm die Staatsoper sowohl *Die Nase* als auch die *Katerina Ismailowa* zeigen. Das Berliner Opernhaus hatte beide Werke des Komponisten gleichzeitig im Repertoire.

Später kam es dann zur konzertanten deutschen Erstaufführung der Oper *Die Spieler* (1981) und zu deutschsprachigen szenischen Erstaufführung des nach einem Zeichentrickfilm rekonstruierten *Märchens vom Popen und seinem Knecht Balda* (1986). Die Staatsoper hatte mithin innerhalb weniger Jahre alle Opern Schostakowitschs aufgeführt. Nicht zufällig, wurde dieser Komponist doch in der DDR vom Publikum hoch geachtet, ja geliebt. Man verstand seine Werke als Ausdruck einer sich an den Zwängen und der Enge des gesellschaftlichen Seins reibender und sich nach Weite und Freiheit sehnenden Seele.

Schostakowitsch hat die Anerkennung seiner *Nase* durch das Publikum der DDR sehr wohl zur Kenntnis genommen und die Freude darüber mit Freunden geteilt:

> „Er erzählte mir mit einer irgendwie jungenhaften Hitzigkeit (ein anders Wort finde ich nicht) von seiner Erfindung eines ‚Haustheaters'. Sie bestand darin, daß in der Wohnung Schostakowitschs eine Anhörung des Mitschnitts der Inszenierung der Oper *Die Nase* an der Ost-Berliner Staatsoper 1969 auf Tonband für einen sehr kleinen Kreis veranstaltet wurde, wobei sich nach jedem Akt eine Pause anschloß (wie im Theater), während der man die Gäste zum ‚Büffet' bat, das heißt ins Speisezimmer, wo Getränke und ein Imbiß auf sie warteten."
>
> (Isaak Glikman, *Chaos statt Musik? Briefe an einen Freund*, S. 290)

Für das weitere Schicksal der Oper war die Inszenierung an der Staatsoper Berlin von besonderer Bedeutung:

> „Die Ostberliner Theaterleute wagten als Erste im Einflußbereich der Sowjetunion die *Nase* wieder auf die Bühne zu bringen und erreichten damit offenbar, daß schließlich auch dort ein erneutes Nachdenken über dieses Werk einsetzte. Schon für das Programmheft dieser Inszenierung schrieb der sowjetische Musikwissenschaftler Lew Masel eine überschwengliche Lobrede über diese Oper. (...) Der Weg war bereitet für die erste Wiederaufnahme der Oper *Die Nase* auf sowjetischem Boden."
>
> (Bettina Wagner, a.a.O., S. 267)

Besondere Persönlichkeiten – die Moskauer Erstaufführung 1974

Trotz der Pioniertat der Deutschen Staatsoper Berlin – ohne den Regisseur Boris Pokrowski und den Dirigenten Gennadi Roshdestwenski wäre es auch 1974 noch nicht zur Moskauer Erstaufführung der *Nase* gekommen.

Bereits als junger Regisseur hatte sich Boris Pokrowski in Leningrad gemeinsam mit Samuil Samossud für Prokofjews Oper *Krieg und Frieden* eingesetzt. Als langjähriger Chefregisseur des Bolschoi-Theaters (1952-1963 und 1970-1982) litt er zunehmend an der Verengung des Repertoires auf einige wenige klassische Werke und gründete 1972 ein eigenes Theater, das alsbald Kultstatus erreichen sollte, auch wenn es in denkbar ungünstigen Räumen, nämlich in einem ehemaligen Kino spielen mußte, und weit vom Zentrum entfernt lag, an der Metro-Station *Sokol.*

Als musikalischen Leiter für sein "Kammer-Musik-Theater" hatte Boris Pokrowski den Dirigenten Gennadi Roshdestwenski gewinnen können, der sich international einen Namen als Spezialist für die Musik Sergej Prokofjews und Dmitri Schostakowitschs gemacht hatte und ebenfalls bekannt war für seinen Wagemut und seine Zivilcourage. Beide scharten junge hochmotivierte und begeisterungsfähige Sänger um sich.

Hier kam es am 12. September 1974 zur Moskauer Erstaufführung der *Nase,* 44 Jahre nach der Leningrader Uraufführung. Eine Sensation, die beinahe für den Komponisten zu spät gekommen wäre. Schostakowitsch starb im Sommer 1975.

Es war eine der letzten großen Freuden des Komponisten, die Wiederauferstehung seiner Oper zu erleben. Und er lud zu diesem Ereignis seine liebsten und engsten Freunde ein, darunter auch den Leningrader Literaten und Briefpartner Isaak Glikman:

> „Am 12. September 1974 bin ich auf Einladung Dmitri Dmitrejewitschs zur Premiere der Oper *Die Nase* im Kammer-Musik-Theater nach Moskau gekommen.
>
> Einige Stunden vor der Vorstellung kamen Schostakowitsch und ich von Shukowka in die Stadt, wo Moissej Weinberg (Komponist und Freund Schostakowitschs, S.N.) für uns die *Michelangelo-Sonette* wunderschön auf dem Flügel spielte. Ich hörte diese *Suite* und war außerordentlich bewegt (sie paßte ausgezeichnet zu dem nachfolgenden Ereignis, denn in dieser *Suite* geht es um Verfolgung, Vergessen und letztendlichem Sieg der Kunst, so wie bei der Moskauer Aufführung der *Nase*, S.N.). Auch Dmitri Dmitrejewitsch hielt nur mit Mühe seine Gefühle zurück. Danach begaben wir uns ins Theater.
>
> Im Theater herrschte allgemeine Spannung, die Atmosphäre war wie elektrisch aufgeladen. Es war ja auch keine Kleinigkeit: die angeprangerte und mit dem Bannfluch belegte Oper *Die Nase* kehrte nach 44 Jahren im Triumph auf die Bühne zurück.
>
> Im Foyer stieß ich mit David Fjodorowitsch Oistrach zusammen, der ein Tonband in den Händen hielt. Er beabsichtigte, die ganze Oper aufzunehmen, aber das gelang bedauerlicherweise nicht (*Die Nase* wurde wenig später mit dem Ensemble des Kammer-Musik-Theater unter Gennadi Roshdestwenski auf Schallplatte eingespielt, S.N.). In der Pause erzählte mir David Fjodorowitsch, daß er aus Versehen die falsche Taste gedrückt habe und ihn das schrecklich ärgere.
>
> Nach der Vorstellung setzten unendliche Ovationen ein. Dmitri Dmitrijewitsch war von den Verbeugungen erschöpft. Er küßte Gennadi N. Rosdestwenski und drückte dem Regisseur Boris A. Pokrowski die Hand zum Zeichen seiner Dankbarkeit für die geleistete Arbeit.

Schostakowitsch hatte beschlossen, die Premiere ohne geladene Gäste zu begehen, und so fuhren wir zu dritt (Dmitri Dmitrjewitsch, Irina Antonowna und ich) nach Shukowka.

Während des Abendessens erörterten wir lebhaft die zurückliegende Vorstellung. Schostakowitsch sagte:'Was für eine wunderliche, ungewöhnliche Erzählung hat der junge Gogol geschrieben. Er war, wie ich glaube, noch keine 25, 26 Jahre alt, und ich war sogar noch jünger, als ich meine Oper schrieb."

(Isaak Glikman, a.a.O., S. 327)

„Das muß man bedenken, (...), wenn man *Die Nase* inszeniert"

Pokrowski vermied jede Art von Parodie oder Witzelei und setzte ganz auf die tragisch-existentiellen Aspekte des Werkes und hielt sich damit an Schostakowitsch.

„In der *Nase* fand man Satirisches und Groteskes. Dabei schrieb ich eine völlig ernste Musik. Da gibt es keinerlei Parodie, keine Verulkung. In Musik witzig zu sein, ist sehr schwer. Allzu leicht kommt dann so etwas heraus wie bei den *Drei Orangen*.

Ich wollte mit der *Nase* keine Witze machen. Und ich glaube, das ist mir auch gelungen. Und, Hand aufs Herz, was ist denn eigentlich komisch an einem Menschen, dem die Nase abhanden gekommen ist? Darf man über so einen armen Krüppel lachen? Er kann ja niemals heiraten, niemals ein öffentliches Amt bekleiden.

Ich möchte einmal irgendeinen Bekannten von mir erleben, der seine Nase verliert. Weinen würde er wie ein kleines Kind.

Und das muß man bedenken, wenn man darangeht, *Die Nase* aufzuführen. Man kann die Geschichte als Witz lesen, aber man kann sie nicht als Witz aufführen, sie ist zu grausam. Und die Hauptsache: Es entspräche nicht der Musik"

(Dmitri Schostakowitsch, *Zeugenaussage,* S. 264)

Mit Einverständnis Schostakowitschs fügten Pokrowski und Roshdestwenski (siehe Partitur von 1981 S. 245) 33 Takte vor Schluß des letzten Bildes, wenn Kowaljow mit erhobener Nase auf dem Newski-Prospekt spaziert und

die Podtotschina und deren Tochter mit „langer Nase" stehen läßt (bei Ziffer 536), einen Prosatext Gogols ein, das sogenannte Resümee. Es beginnt mit den Worten:

„Solch eine Geschichte ist in der nördlichen Metropole unseres weitläufigen Reiches passiert".

Am Moskauer Kammer-Musik-Theater sprach diesen Text Gennadi Roshdestwenski selbst, der Dirigent der Aufführung, sich dabei zum Publikum wendend. In gleiche Richtung zielte auch der Schlußeffekt, wenn sich mit Ende der Musik alle Darsteller umdrehen und mit ihren Fingern aufs Publikum weisen.

Bei Aufführungen innerhalb der Sowjetunion hatte dies einen von den russischen Zuhörern sofort entschlüsselten Sinn, nämlich endlich einmal einer Theatervorstellung beizuwohnen, bei der es um sie selbst geht, und bei der subversive Botschaften witzig verschlüsselt dargeboten werden. Doch bei Auslandsgastspielen (u.a. in Warschau, Berlin, Dresden, Venedig) verloren diese Schlußpointen ihren Sinn, wurden dort lediglich als überflüssige, belehrende und plakative Einfälle empfunden.

Für die sowjetrussischen Zuhörer aber war schon allein der Satz „Solch eine Geschichte ist in der nördlichen Metropole unseres weitläufigen Reiches passiert", von Bedeutung. Mit „nördlicher Metropole" war natürlich Petersburg/Leningrad gemeint und

„Seit den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts formte sich in der russischen Literatur eine feste Symbolik für die nördliche Hauptstadt des Reiches – die Stadt mit der Doppelnatur".

(L.O. Akopjan. "Der Sujetkontrapunkt in der Oper *Die Nase*" (1995), zitiert nach: Bettina Wagner, a.a.O., S. 399)

Die „Stadt mit der Doppelnatur" – sie war einerseits ein Wahrzeichen von Genialität, Schöpfergeist und Weltoffenheit, andrerseits war sie ein Ort des absoluten Despotismus und der Unterdrückung, sie war auf Sklavenknochen erbaut und Sitz eines gigantischen Beamten- und Militärapparats. Gogols Wort von der „nördlichen Metropole" wurde so als Anspielung verstanden auf die politische Gegenwartssituation mit ihrem Doppelcharakter, Freiheit öffentlich zu predigen und heimlich Unterdrückung zu üben.

„Petersburg wird unser Treffpunkt sein.
Als hätten wir die Sonne dort begraben",

zitiert Anna Achmatowa Ossip Mandelstam in ihrem berühmten *Poem ohne Held*. (Achmatowa, *Poem ohne Held,* S. 155)

Eine „große Oper" an einem Kammertheater?

Bedeutsam und nachahmenswert aber wird von dieser 1974er Inszenierung bleiben, wie es Regisseur, Sänger und Dirigent verstanden, das Stück als zeitgenössische Tragödie aufzuführen und wie sie aus der Beschränktheit und Enge der Räumlichkeit eine Tugend machten. Bei einer Aufführung der *Nase* im Kammer-Musik-Theater konnte sich niemand, weder Interpreten noch Publikum, der Atmosphäre existentieller Unmittelbarkeit entziehen.

„Wir haben weder ein einigermaßen bestimmtes Bühnenbild im Ganzen noch einzelne Szenenbilder. Ein Vorhang wird sich nie öffnen. Kulissen gibt es ebenfalls nicht. Es kann keinen Wechsel der Dekorationen geben. Möbel? Woher? Wer wird sie tragen? Ein Stuhl aus Kowaljows Zimmer kann kein Detail des Newski-Prospektes oder des Newa-Ufers werden. Wir kamen dazu, Möbel durch leichte, nichtkonkrete Objekte, durch schwarze Würfel zu ersetzen. Das ist alles an Bühnenbild und Dekoration. Auf diese schwarzen Würfel muß man sich setzen oder stellen, darauf kann man liegen. Sie sind leicht, daher durch den Sänger selbst zu bewegen, sie nehmen wenig Platz ein. Verwandeln wir die

Unvollkommenheiten unseres jungen, gerade gegründeten Theaters in Tugenden. (...)

In dieser Oper gibt es eine Vielzahl handelnder Personen, aber unsere Truppe ist klein. Also wird jeder viele Rollen spielen müssen. Doch für die Verwandlungen, für das Umkleiden ist keine Zeit. Daher werden die Verwandlungen vor den Augen des Publikums stattfinden, daraus folgt, die Kostüme werden im Zuschauerraum hängen, das bedeutet, die Kostüme können nur durch Details angegeben werden. (...)

Auftritt aus den Seiten der Szene gibt es für die Akteure nicht in unserem Theater. Wir werden aus den gleichen Türen auftreten, durch welche auch das Publikum hereingekommen ist."

(Boris Pokrowski, "Ensembleeinführung zur Inszenierung *Die Nase*", Zitiert nach Sigrid Neef, "Boris Alexandrowitsch Pokrowski", S. 255)

Traditionsbildend

Trotz ihrer langen Abwesenheit, war Schostakowitschs Opernerstling im Gedächtnis der russischen Musiker immer präsent geblieben. Und so kommt es, daß diese Oper traditionsbildend geworden ist.

Wie schrieb doch Iwan Sollertinski, der Freund Schostakowitschs und universal gebildete Kunstwissenschaftler zur Uraufführung der *Nase* 1930?

„Die heilsamen Folgen der Erneuerung der Mittel in der *Nase* werden wir noch später verspüren. *Die Nase* ist ein weitreichendes Geschütz. Anders ausgedrückt, sie ist eine Kapitalanlage, welche sich nicht sofort rentiert, dafür aber dann später ausgezeichnete Resultate zeigt."

(Iwan Sollertinski, "Nähern wir uns der sowjetischen Oper? *Die Nase* – ein weitreichendes Geschütz – zur Diskussion gestellt" [1930], zitiert nach: Sof'ja Chentova, *Molodye gody*, S. 228)

Die Reihe der sich zu dieser Oper als Ausgangspunkt eigenen Gestaltens bekennenden Komponisten beginnt mit Rodion Schtschedrin (*Tote Seelen/Mërtvye duši,* Moskau 1977), reicht über Gennadi Banschtschikow (*Oper über den großen Krakeel zwischen Iwan Iwanowitsch und Iwan Nikofo-*

rowitsch/Opera o tom, kak posorilis Ivan Ivanowič s Ivanom Nikoforovičem, Leningrad 1974, Text: Michail Lobodin nach Nikolai Gogol) bis zu Igor Rogaljow (*Das Beschwerdebuch/Žalobnaja kniga*, Fernsehen 1985, Text: Jossif Taimanow nach Anton Tschechow).

Oleg Caetani

Weitere Stationen von Aufführungen der *Nase* finden sich in München (Gärtnerplatztheater), London 1973 (Sadler's Wells, Regie Anthony Besch), Dresden 1986 (Semperoper; Regie Joachim Herz), London 1978 (English National Opera mit Maxim Schostakowitsch als Dirigenten und in der englischen Übersetzung von Edward Downes), Aachen 1982, Frankfurt Main 1990 (Oleg Caetani - Dirigat, Johannes Schaaf - Regie), Wien 1992 (Kammeroper), Köln 1994 (Regie Harry Kupfer), Amsterdam 1996 (David Pountney) Lübeck 2002 und Staatsoper Unter den Linden (Dirigat Kent Nagano, Inszenierung Peter Mussbach, Ausstattung Jörg Immendorf), Boston 2009 (Opera Boston im Cutler Majestic Theatre).

Der Dirigent Oleg Caetani, Sohn von Igor Markevich und Schüler des legendären Kyrill Kondraschin, scheint 1990 bei der Frankfurter Inszenierung der *Nase* den ursprünglichen Impuls des Komponisten zu neuem Leben erweckt zu haben:

> „*Die Nase* ist ein schaurig böses Stück, dem die motorische Rigorosität der auf Blech gegründeten Musik jegliche Annäherung an eine bloß irritierte Spießer-Idylle im Grunde verwehrt.
>
> Gegen genau dieses Mißverständnis trieb der (...) Schweizer Dirigent Oleg Caetani (seit 1987 erster Kapellmeister in Frankfurt) mit effektvoll agitierendem Orchester-Apparat den anarchischen Alptraum voran: Ein rabiater Taktierer zündete Schostakowitschs Klangkartätschen."
>
> (Günter Engelhard, "Wir danken der Expreßabfertigung", Rezension der Inszenierung *Die Nase* an der Oper Frankfurt Main, in: *Rheinischer Merkur* Bonn vom 1. März 1990)

> „Kein Hauch von Nettigkeit aus dem Graben, keine Atempause, kein Luftholen: Schostakowitsch bis an die Zähne mit Schlagwerk bewaffnetes, kleinbesetztes Orchester ist unmäßig, unmäßig laut, unmäßig temperamentvoll, unmäßig doppelbödig, unmäßig genial. Es schreit, schrillt, knallt, poltert, zittert, rafft sich zu grandiosen Zusammenballungen auf und gibt einem Momente zwielichtiger Lyrik.
>
> Eine enorme gestische Qualität hat diese aus allen Quellen der 20er Jahre-Avantgarde und der russischen Operngeschichte gespeiste Musik (...)."
>
> (Elmar Krekeler. Eine Nase geht spazieren – oder: Man sieht nur mit den Ohren gut. Rezension der Inszenierung *Die Nase* an der Oper Frankfurt Main. *Die Welt* Berlin vom 1. März 1990)

Wettstreit der Theater – Igor Terentjew und die *LEF*

Seit der Uraufführung reißen die Versuche nicht ab, für die Oper *Die Nase* mehr oder minder direkte Vorbilder zu suchen und auch zu finden. Schostakowitsch hat manchmal zustimmend, manchmal ablehnend darauf reagiert. Zum einen mußte er darauf bedacht sein, bestimmte Einflüsse in der Öffentlichkeit nicht preiszugeben, um des eigenen Überlebens willen, zum anderen bestand er zu Recht darauf, daß Idee und Ausführung von ihm selbst stammten und er auch ohne Fremdeinflüsse ausgekommen sei.

Zwischen den sowjetischen Bühnen herrschte in den 1920er Jahren eine Art Wettstreit. So hatte damals eine *Revisor*-Inszenierung großen Erfolg, die von den Zeitgenossen als Polemik, als Gegeninszenierung zu Meyerholds *Revisor* empfunden wurde. Ihr Regisseur – Igor Terentjew.

> „Für die Zeitgenossen, zum Beispiel für Sergej Tretjakow, war diese Inszenierung vor allem Dingen eine Polemik gegen Meyerhold."
>
> (Georgij Fëdorov, "Vokrug i posla *Nosa*", S. 45)

Der Regisseur Igor Terentjew (1892-1941), ein Verehrer Meyerholds und mit Majakowski befreundet, stand der *Linken Front der Künste/Levyj front*

*iskusstva (*abgekürzt *LEF)* nahe, einer von 1922 bis 1929 bestehende Gruppierung, die eine Verbindung zwischen Kunst und Revolution und eine Vernetzung aller Kunstgenres propagierte und sich bemühte, zwischen der geistsprühenden Avantgarde und den drögen Kulturbeamten des Sowjetstaates zu vermitteln.

> "Zumeist wird angenommen, daß Schostakowitschs *Nase* von einer anderen Gogol-Produktion der zwanziger Jahre beeinflußt worden ist: der Inszenierung des *Revisors* durch den Avantgarderegisseur Meyerhold. Für diese These sprechen viele Gründe, einschließlich Schostakowitschs eigener Äußerungen. Doch man kann auch eine völlig andere Interpretation des *Revisors* anführen, die den künstlerischen und politischen Vorstellungen des jungen Schostakowitsch näher stand, nämlich die umstrittene anarchistische Aufführung des Leningrader Dadaisten Igor Terentjew, der 1941 in einem stalinistischen Arbeitslager starb.
>
> Mit Gogols Stück als Ausgangspunkt und der Hilfe expressionistischer Künstler aus dem Kollektiv der 'Meister der Analytischen Kunst' um den großen Pawel Filonow stellte Terentjew die gegenwärtige Welt als Irrenhaus dar, das von brutalen und grausamen Aufsehern geleitet wird; kurz er machte dem Sowjetregime eine lange Nase.
>
> Dementsprechend lautstark heulten die Kritiker auf und riefen nach der 'Beendigung dieses gefährlichen Sports'. Das Ergebnis war, daß Terentjew zwecks Umerziehung' zum Bau des Weißmeer-Ostsee-Kanals abkommandiert wurde. Dort verfaßte er ein ironisches Gedicht, das auch Schostakowitsch unterschrieben hätte, wäre er in eine ähnlich schreckliche Lage geraten:
>
> Kreml,
> Siehst du den Punkt dort unten?
> Das bin ich mit einer Schubkarre
> Voller Erde des Sozialismus.
>
> Schostakowitsch verfolgte Terentjews Theaterexperimente mit großem Interesse."
>
> (Solomon Wolkow, *Stalin und Schostakowitsch*, S. 113)

Doppelbödiges: Bekenntnis und Distanzierung

Es war weder damals noch später angeraten, sich zu dieser 1929 ihre Existenz aufgebenden Gruppierung zu bekennen. Und doch gab Schostakowitsch einen indirekten Hinweis auf die *LEF*. Das geschah 1956, also im gleichen Jahr, als der Vorsitzende des Sowjetischen Komponistenverbandes, Tichon Chrennikow, seine Verurteilung der *Nase* als formalistisches Machwerk erneuerte. Schostakowitschs Äußerung ist ein Meisterstück. Er distanziert sich *expressis verbis* von seiner Erstlingsoper und doch versteht jeder, daß er das Gegenteil meint.

In diesem Kontext kommt der Name des Komponisten und Musikwissenschaftlers Boris Assafjew (1884-1949) zur Sprache, der zur Entstehungszeit der *Nase* den *LEF*-Leuten nahe stand.

> „Unter dem Einfluß von Assafjew schrieb ich die Oper *Die Nase* und die Klaviersuite *Aphorismen*, Werke, die durch ein falsches Streben nach ‚Originalität' und verstandesmäßigem Experiment gekennzeichnet sind. In der Folgezeit gingen meine und Assafjews Wege auseinander, Ich hatte mehr als einmal Gelegenheit, mich von der Labilität seiner Positionen in Fragen der Kunst zu überzeugen, obwohl ich nicht aufgehört habe, ihn als einen großen Musikgelehrten zu schätzen."
>
> (Dmitri Schostakowitsch, "Gedanken über den zurückgelegten Weg", in: *Erfahrungen,* S. 24)

Wer daraus schlußfolgert, daß Schostakowitsch der Einfluß Assafjews so wichtig erschien, daß er nicht umhin konnte, ihn zu nennen, irrt. Diesem Irrtum bin auch ich unterlegen (siehe: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Band 5 S. 623). Dort heißt es, "Der Gedanke, Gogols Novelle zu vertonen, entstand im Sommer 1927 unter dem Einfluß Boris Assafjews...". Das kann so nicht aufrecht erhalten werden. Denn Schostakowitsch bringt den Namen Assafjew nicht ins Spiel, um dessen Einfluß zu betonen, sondern um dessen Verrat offenzulegen. Das war im Jahr 1956 und die *Nase* zählte noch immer zu den in

Sowjetrußland nicht gespielten Werken. Schuld daran trug nun nicht mehr "Väterchen Stalin", der war ja bereits tot, sondern auch die korrupte Elite der sowjetischen Musikwissenschaft, zu der Assafjew zählte.

Dabei ging Schostakowitsch nach folgender Methode vor: Er nannte zuerst den Namen Assafjew. Dann sagt er sich scheinbar von seiner Oper los, macht das aber sofort als Scheingeständnis deutlich, indem er die gängigen offiziellen und besonders von Assafjew gebrauchten Argumente im Wortlaut benutzt („falsches Streben nach Originalität und verstandesmäßigem Experiment"). Dann bringt er zur Sprache, daß er und Assafjew getrennte Wege gingen. Die Konklusion: Assafjew hat sich der Macht angebiedert und die *Nase* mit Dreck beworfen, also Verrat begangen – und zwar nicht nur an dieser einen *"Nase"*.

Soweit zum Einfluß Assafjews.

Warum diese Suche nach Vätern?

In der Konsequenz ihrer Mittel ist die Oper *Die Nase* ein exponiertes avantgardistisches Werk, stellt aber gleichzeitig die Weiterführung einer bestimmten Traditionslinie der klassischen russischen Oper dar. Schostakowitsch bindet die Melodie an die Sprache. Ein die Alltagssprache typisierendes, nachahmendes und verfremdendes Rezitativ dominiert. Die Umbildung der klassischen melodischen Periodenstruktur zu musikalischer Prosa und zur Sprachformel kennzeichnet die europäische Musik des frühen 20. Jahrhunderts generell so auch die von Schostakowitsch in der *Nase*, verbindet aber seine Oper mit traditionellen russischen klassischen Werken wie Alexander Dargomyshskis *Der steinerne Gast* von 1863/69 und Modest Mussorgskys *Die Heirat* von 1868.

Alban Bergs Oper *Wozzeck* läßt in anspielungs- wie sinnreicher Weise Vergleiche zur Oper *Die Nase* zu. Hier wie dort steht am Beginn eine Herr-Knecht-Szene. Ein Barbier geht seinem Geschäft nach und seift einen Offizier (*Wozzeck*) bzw. einen Beamten (*Die Nase*) ein, wobei Offizier wie Beamter mit

Worten den Barbier attackieren. Der hat zwar ein Messer in der Hand, erhebt es aber nicht gegen seine Peiniger. So werden Offizier wie Beamter zwar buchstäblich geschoren, kommen aber in übertragenem Sinne ungeschoren davon.

Obgleich Schostakowitsch Alban Bergs Oper nicht nur kannte, sie wurde 1927 in Leningrad am Maly-Theater aufgeführt, und er versäumte – nach eigenem Zeugnis – keine Vorstellung, so wehrte er sich doch vehement dagegen, sich in einer direkten Nachfolge zu Alban Berg gestellt zu sehen.

> „Ich finde es immer erstaunlich, wie träge manche Musikwissenschaftler sind. Sie schreiben Bücher, bei deren Lektüre sich einem Kakerlaken im Gehirn einnisten. (...)
>
> Wenn man Ihnen eine Tasse Kaffee serviert, können Sie nicht verlangen, daß Bier in der Tasse ist, pflegte Tschechow zu sagen. Wenn die Musikologen *Die Nase* oder *Katerina Ismailowa* hören, suchen sie *Wozzeck* drin zu finden. Dabei hat *Wozzeck* überhaupt nichts damit zu tun.
>
> Ich liebe diese Oper sehr, und wenn sie in Leningrad gegeben wurde, versäumte ich keine einzige Aufführung. Es hat, glaube ich, acht oder neun Vorstellungen gegeben, ehe *Wozzeck* aus dem Repertoire gestrichen wurde, unter demselben Vorwand übrigens wie meine *Nase*. Es sei für die Künstler zu schwierig in Form zu bleiben, da die Einstudierung so viele Proben erfordere. Außerdem sei sie bei den breiten Hörermassen nicht beliebt."
>
> (Dmitri Schostakowitsch, *Zeugenaussage*, S. 82)

Dieser eindeutigen Zurückweisung des *Wozzeck* als Vorbild für die *Nase* steht ein Bemerkung Iwan Sollertinskis entgegen, des engsten Freundes und künstlerischen Vertrauten Schostakowitschs:

> „Ohne den *Wozzeck* hätte es weder eine *Nase* noch eine *Lady Macbeth von Mzensk* gegeben."
>
> (Iwan Sollertinski, "Thesen, Pläne, Notizen",
> in: Iwan Sollertinski, *Von Mozart bis Schostakowitsch*, S. 296)

Tatsächlich gibt es in der Kunst kein Fortsetzen in gerader Linie, sondern eher ein Ausgehen, ein Sichabstoßen von einem bestimmten Punkt, und ein solcher Punkt des Sichabstoßens war für Schostakowitsch Alban Bergs *Wozzeck* (siehe dazu: Sigrid Neef, "Von der Ungleichheit des Ähnlichen. *Wozzeck* von Alban Berg und *Die Nase* von Dmitri Schostakowitsch", in: *Musik und Gesellschaft*, Heft 2, S. 85-89).

Es hat Versuche gegeben, Schostakowitschs *Die Nase* in westeuropäische Kunstströmungen einzugliedern, dabei wurden als Parallelbeispiele Eric Saties *Parade* und Paul Hindemiths Kurzoper *Hin und zurück* sowie *Neues vom Tage* genannt (siehe dazu die Angaben zu Überlegungen russischer Autoren bei: Bettina Wagner, a.a.O., S. 280).

Warum überhaupt diese angestrengte Suche nach Vätern und Vorbildern? Es ist ein Versuch, das Unerklärliche, nämlich das Geniale, zu erklären, indem man es auf Tradition und Vorbilder zurückführt, um es so dem Verstand einsichtig zu machen. Denn *Die Nase* ist ein faszinierendes Werk und ihrer genialen Aura kann sich kaum jemand entziehen.

> „Schostakowitschs Tragödie – zumindest in einer ihrer Schichten – ist die Tragödie eines Schöpfers, der dazu gezwungen wurde, nicht in seiner Sprache zu sprechen. (...) Die Oper *Die Nase* ist aber noch vom ‚ganzen' Schostakowitsch geschrieben worden, und genau wegen dieser Einheit seines ‚Ichs' ist es ihm hier gelungen, ein präzises, gnaden- und kompromißloses Modell zu erschaffen von der zerstückelten, desintegrierten Welt, in der er selbst leben mußte.
>
> (Levon Akopjan, Der „Sujetkontrapunkt" in der Oper *Die Nase,* S. 165)

Die Suite

Eine Suite aus der Oper *Die Nase* stellte Schostakowitsch im Mai/Juni 1928 zusammen, unmittelbar nach Vollendung der Oper. Sie erhielt die Opuszahl 15a. Die Uraufführung fand am 25. November 1928 im Großen Saal des Konservatoriums in Moskau mit dem Orchester der Philharmonie (Sovfil) unter Nikolai Malkos Leitung statt. Schon am 26. Mai 1929 folgte die Leningrader Erstaufführung mit den Leningrader Philharmonikern unter Samuil Samossud. Und noch vor der Opernpremiere wurde die Suite am 19. Oktober 1929 in Prag aufgeführt.

Die sieben Sätze umfassen vier rein instrumentale Nummern und drei Arien, (zwei für Bariton und eine für Tenor) und folgen dem Wechsel zwischen schnellen und langsamen Tempi. Sie sind generell auf Kontraste hin angelegt, zum Beispiel zwischen dem effektvollen schmissigen Schlagzeugzwischenspiel (Nr. 3) und der elegischen kunstvollen Fuge, der Zwischenaktmusik im II. Akt, oder auch zwischen dem übermütigen Ton des Diener Iwan und dem schwermutsvollen Klagemonolog seines Herrn. Der Galopp ist hier nicht nur Kehraus, sondern steht auch für eine sich verselbständigende kopflose Geschäftigkeit und Hektik, für ein nie endendes Suchen und Jagen.

1. Ouvertüre (Allegro)
2. Arie des Kowaljow (Largo con moto)

(5. Szene, Annoncenredaktion, Auszug aus Nr. 9: Kowaljow zeigt in der Öffentlichkeit sein nasenloses Gesicht und fragt, warum ihn das Schicksal so straft)

3. Zwischenaktmusik (Allegro molto)

(Das berühmte Schlagzeugzwischenspiel aus dem I. Akt, Nr. 4)

4. Zwischenaktmusik (Adagio)

(Kowaljows Flucht aus der Annoncenredaktion, Nr. 10)

5. Iwans Liedchen (Allegretto)

(6. Szene, Nr. 11: Kowaljows Quartier, Diener Iwan singt ein anzügliches Liedchen)

6. Kowaljows Monolog (Andante)

(6. Szene, Nr. 11: Kowaljows Lamento: "Ohne Nase ist der Mensch kein Mensch..."

7. Galopp (Allegro)

(3. Szene Nr. 6, Kowaljow hetzt los, auf der Suche nach der Nase)

Einspielungen

1964. Orchester und Chor des Maggio Musicale Fiorentino. Dirigent Bruno Bartoletti. Mit Renato Capecchi (Platon Kusmitsch Kowaljow, Kollegienassessor); Italo Tajo (Iwan Jakowlewitsch, Barbier); Tommaso Frascati (Revieraufseher); Antonio Pirino (Nase); Cesy

Broggini (Pelageja Grigorjewna Podtotschina, Stabsoffizierswitwe); Jolanda Meneguzzer (ihre Tochter); Live-Aufnahme Florenz, Fonit Cetra DOC 83 (2 LP)

1976. Orchester und Chor des Kammer-Musik-Theaters Moskau. Dirigent Gennadi Roshdestwenski. Mit Eduard Akimow (Platon Kusmitsch Kowaljow, Kollegienassessor); Walery Belych (Iwan Jakowlewitsch, Barbier); Nina Sassulowa (Praskowja Ossipowna, Frau des Iwan Jakowlewitsch); Boris Tarchow (Revieraufseher); Boris Drushinin (Iwan, Kowaljows Lakai); Alexander Lomonosow (Nase); Igor Paramonow (Lakai einer Gräfin); Waleri Solowjanow (Beamter aus der Annoncenredaktion); Ljudmila Sokolenko (Brezelverkäuferin); Ashot Sarkisov (ein Arzt); Alexander Braim (Jaryschkin); Ljudmila Sapegina (Pelageja Grigorjewna Podtotschina, Stabsoffizierswitwe); Ljudmila Ukolowa (ihre Tochter); Nina Jakowlenka (ein Solo-Sopran in der Kasaner Kathedrale). Studio Aufnahme. Melodiya eurodisc LP: XF 89 502 (2 LP)/Le Chant du Monde 278 998-9 (2 CDs); Eurodisc GD 69128 (2 CDs); MELODIYA 1978/BMG Classics 1998 (74321 60319 2) (2 Disc SET, gemeinsam mit *Die Spieler*); Melodiya CD: 278998/99

2001. Orchestre de Chambre de Lausanne et Choeur de l'Opera de Lausanne. Dirigent Armin Jordan. Mit Andrew Schröder (Platon Kusmitsch Kowaljow, Kollegienassessor); Wladimir Matorin (Iwan Jakowlewitsch, Barbier); Jennifer Smith (Praskowja Ossipowna, Frau des Iwan Jakowlewitsch); Alexander Krawetz (Revieraufseher); Iwan Matjach (Iwan, Kowaljows Lakai); Beau Palmer (Nase); Dimiter Tichonov (Lakai einer Gräfin); Barry Mora (Beamter aus der Annoncenredaktion); Dimiter Petkov (ein Arzt); Jean-Louis Meunier (Jaryschkin); Linda Ormiston (Pelageja Grigorjewna Podtotschina, Stabsoffizierswitwe); Jeanette Fischer (ihre Tochter) Jordan Nikolov und Stuart Patterson (2 Polizisten), Afra val d'Or (eine Erzählerin). Live-Aufnahme vom 24.11.2001 Lausanne

2007. Chor und Orchester des Mariinski Theaters St. Petersburg. Dirigent Valery Gergiev. Mit Wladislaw Sulimski (Platon Kusmitsch Kowaljow, Kollegienassessor); Alexej Tanowizki (Iwan Jakowlewitsch, Barbier); Tatjana Krawzowa (Praskowja Ossipowna, Frau von Iwan Jakowlewitsch); Andrej Popow (Revieraufseher); Sergej Skorochodow (Iwan, Lakai Kowaljows); Sergej Semischkur (Nase); Sergej Romanow (Lakai der Gräfin); Wadim Krawez (Beamter aus der Annoncenredaktion); Gennadi Bessubenkow (ein Arzt); Jewgenij Straschko (Jaryschkin); Jelena Witman (Pelageja Grigorjewna Podtotschina, Stabsoffizierswitwe); Shanna Dombrowskaja (ihre Tochter). Aufgenommen in der Konzerthalle des Mariinski Theaters vom 15. bis 23. Juli 2008. MARIINSKY 858 75 09 (2 SACD's)

Zitierte Literatur

Dmitri Schostakowitsch zur *Nase*

(1928). Interview in: *Novy zritel'* (*Der neue Zuschauer*) vom 27.7. 1928, Nummer 35 S. 14 (zu finden bei Boris Jarustowski, Vorožděnie opery, in: *Sovetskaja muzyka* 2/1975, S. 56); "Dmitri Schostakowitsch. Očet o rabote aspiranta Leningradskoj gosudarstvennoi konservatorii Dmitrija Šostakoviča" (Rechenschaftsbericht über die Arbeit das Aspiranten des Leningrader Staatlichen Konservatoriums Dmitri Schostakowitsch), in: *Sovetskaja muzyka,* Heft 10/1986, S. 54-57, herausgegeben von M. Jakubov)

(1929) K premere *Nosa* (Zur Premiere der *Nase*), in: *Rabočij i teatr* 24/1929, S. 12 (hier zitiert nach Eckart Kröplin, S. 532);

(1930) Stenogramm einer Besprechung der Oper *Die Nase* am 14. Januar 1930 im Moskauer Haus der Kultur, hier zitiert nach Sof'ja Chentova, *Molodye gody. Kniga pervaja*, Leningrad/Moskva 1975

(verschiedene Jahre) G. Judin. „...Vaša rabota dlja menja sobytie na vsju žizn' „. („...Eure Arbeit ist für mich ein Ereignis fürs ganze Leben", Schostakowitschs Briefe an Nikolai Smolitsch), in: *Muzyka* Heft 6/1983, S. 89-93; Dmitri Schostakowitsch, "Iz pisem 1930ych godov" (Aus Briefen der 1930er Jahre), in: *Sovetskaja muzyka* Heft 9/1987 (S. 85-91); Dmitri Schostakowitsch, Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch. Aufgezeichnet und Hrsg. von Solomon Wolkow, Hamburg 1979; Dmitri Schostakowitsch, *Erfahrungen*. Aufsätze, Erinnerungen, Reden, Interviews, Diskussionsbeiträge, Briefe, hrsg. von Christoph Hellmundt und Krzysztof Meyer, aus dem Russischen von Christoph Hellmundt. Leipzig 1983; Dmitri Schostakowitsch. *Chaos statt Musik?* Briefe an einen Freund. Hrsg. und kommentiert von Isaak Dawydowitsch Glikman, Berlin 1995.

Ivan Sollertinskij zur *Nase*

Ivan Sollertinskij, "*Nos* – Šostakoviča" (*Die Nase* von Šostakovič) (1930), in: *Die Nase* – Artikelsammlung Leningrad 1930 (S. 7-11, auszugsweise deutsch, übersetzt von Iris Gusner, in: Bettina Wagner. Dmitri Schostakowitschs Oper *Die Nase*. S. 297-299); ders.:"Priblizilis' my k sovetskoj opere? *Nos* – orudie dal'nobojnoe" (Nähern wir uns der sowjetischen Oper? *Die Nase* - ein weitreichendes Geschütz), in. *Rabočij i teatr*, Leningrad, Nr. 7, S. 6 ff., auszugsweise deutsch übersetzt von Iris Gusner, in: Bettina Wagner, *Dmitri Schostakowitschs Oper "Die Nase"*, S. 299-300); ders.: "Thesen. Pläne. Notizen", in: Iwan Sollertinski, *Von Mozart bis Schostakowitsch*. Essays Kritiken, Aufzeichnungen. Aus dem Russischen von Christoph Rüger. Herausgegeben von Michail Druskin. Leipzig 1979.

weitere Autoren

Lew Danilewitsch, *Naš sovremennik. Tvorčestvo Šostakoviča.* (Unser Zeitgenosse. Das Schaffen Schostakowitschs), Moskau 1965; L. Bubennikova, "K probleme chudožestvennogo vzaimodejstvija muzykalnogo i dramatičeskogo teatrov" (Zum Problem der künstlerischen Wechselbeziehungen von musikalischem und dramatischem Theater), in: *Problemy*

muzykal'noj nauki (Probleme der Musikwissenschaft), Aufsatzsammlung, 3. Folge, Moskau 1975; Georgij Fëdorov, "Vokrug i posle *Nosa* (Um und nach der *Nase*)", in: *Sovetskaja muzyka*, Heft 9/1976, S. 41-50 (auszugsweise deutsch, übersetzt von Iris Gusner, in: Bettina Wagner, a.a.O., S. 323-330); Sof'ja Chentova, *Molodye gody Šostakoviča. Kniga pervaja.* (Die jungen Jahre Schostakowitschs. Erstes Buch), Leningrad/Moskva 1975; Sof'ja Chentova, *Šostakovič v Petrograde-Leningrade* (Schostakowitsch in Petrograd-Leningrad), Leningrad 1979; Anna Achmatowa, *Poem ohne Held,* in: Anna Achmatowa: *Poem ohne Held* (russisch-deutsch), deutsche Übersetzung von Heinz Czechowski, Leipzig 1979, Sigrid Neef, "Vom „Selbstwert" der Künste. Die Ideen des Russischen Formalismus im sowjetischen Musikschaffen der 20er Jahre", in: *Musik und Gesellschaft,* Heft 8/1986; Sigrid Neef, "Boris Alexandrowitsch Pokrowski. Erstpublikation bisher unveröffentlichter Dokumente zum sowjetischen Opernschaffen und zur Theatergeschichte", in: *Oper heute* 10, Berlin 1987; Oleg Caetani, "Zur Musik der Oper *Die Nase*", in: Programmheft *Die Nase,* Frankfurt Main 1990, Sigrid Neef, "Dmitri Schostakowitsch *Die Nase*" (Lexikonartikel), in: *Enzyklopädie des Musiktheaters,* Band 5, München-Zürich 1990, S. 623 ff; Daniil Charms, *Zwischenfälle.* Aus dem Russischen von Ilse Tschörtner, Berlin 1990; Ljudmila Nikitina, *Sovetskaja muzyka – istorija i sovremennost'.* (Sowjetische Musik – Geschichte und Gegenwart.), Moskva 1991; Levon Akopjan: "Kontrapunkt „služetov" v opere Šostakoviča *Nos*" (Der Sujetkontrapunkt in der Oper *Die Nase* von Schostakowitsch), in: ders., *Analiz glubimi struktury muzykal'nog teksta* (Die Analyse der Tiefenstruktur des musikalischen Textes), Moskva 1995, S. 151-165, auszugsweise deutsch, übersetzt von Tatjana Gellis, in: Bettina Wagner, a.a.O., S. 339-353); *Kindlers neues Literaturlexikon. Hauptwerke der russischen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen,* München 1997; Reinhard Lauer, *Geschichte der russischen Literatur. Von 1700 bis zur Gegenwart*, München 2000; Bettina Wagner, *Dmitri Schostakowitschs Oper Die Nase. Zur Problematik der Kategorie des Grotesken in der Musik,* Frankfurt am Main 2003; Levon Akopjan, *Dmitrij Šostakovič: opyt fenomenologii tvorčestva* (Dmitri Schostakowitsch: Erfahrungen der Phänomenologie des Schaffens), St.-Petersburg 2004; Solomon Wolkow, *Stalin und Schostakowitsch. Der Diktator und sein Künstler*, Aus dem Amerikanischen von Klaus-Dieter Schmidt. Berlin 2006; Sergej Slonimskij, "Zametki o simfonijach i operach Šostakoviča" (Bemerkungen über die Sinfonien und Opern Schostakowitschs) und A. Demčenko, "*Nos* kak representant russkogo avangarda načala XX. veka" (Die Nase als Repräsentant der russischen Avantgarde des XX. Jahrhunderts), in: *Šostakovič posvaščaetsja. K 100-letiju so dnja roždenija kompozitora* (Schostakowitsch gewidmet. Zum 100. Geburtstag des Komponisten), hg. v. E. B. Dolinskaja, Moskva 2007, S. 301-310 bzw. S. 335-348); Irina Stepanova, *Vstupaja v vek vtoroj: spory prodolžajutsja... K 100-letiju Šostakoviča.* (Ins zweite Jahrhundert eintretend: die Meinungsverschiedenheiten gehen weiter... Zum 100. Geburtstag Schostakowitschs), Moskva 2007; Adam Soboczynski, "Er war häßlich, er reiste manisch, er hungerte sich zu Tode – und

nebenbei nahm Gogol die Moderne vorweg. Zum 200. Geburtstag Gogols", in. *ZEIT LITERATUR*, April 2009, S. 42.

Weiterführende Literatur

Systematische Auswahlbiographie der internationalen Schostakowitsch Literatur bis 1996. In: *„Volksfeind" Dmitri Schostakowitsch. Eine Dokumentation der öffentlichen Angriffe gegen den Komponisten in der ehemaligen Sowjetunion,* hrsg. und aus dem Russischen übersetzt von Ernst Kuhn, Reihe OPYT 3, Berlin 1997; Detlef Gojowy, *Neue Musik der 20er Jahre,* Laaber 1980; Eckart Kröplin, *Frühe sowjetische Oper. Schostakowitsch. Prokofjew*, Berlin 1985 (S. 671-712); Sigrid Neef, "Von der Ungleichheit des Ähnlichen. "Wozzeck" von Alban Berg und "Die Nase" von Dmitri Schostakowitsch", in: *Musik und Gesellschaft*, Heft 2/1985 (S. 85-89); Vladimir Nabokow, *Nikolaj Gogol* (1944), Hamburg 1990; ders.: *Lekcii po russkoj literature. Čechov, Dostoevskij, Gogol', Gor'kij, Tolstoi, Turgenev.* (Lektionen zur russischen Literatur. Tschechow, Dostojewski, Gogol, Gorki, Tolstoi, Turgenev) Moskva 1998; Marina Lobanowa, "Schostakowitschs erstes Bereuen. Von der *Nase* zu „Wirrwar statt Musik"", in: *Neue Berlinische Musikzeitung* 10/1995 (= *Dmitri-Schostakowisch-Sonderheft* II) S. 46-54

Theaterpraktikern, vor allem solchen, die sich auf eine Analyse des Werkes einlassen wollen, an Anregungen und Details zu Text und Musik interessiert sind, ist das Buch von Bettina Wagner *Dmitri Schostakowitschs Oper "Die Nase"*, erschienen beim Peter Lang Verlag (Frankfurt am Main 2003) empfohlen.

Es handelt sich dabei um eine Dissertation und wie bei jeder Dissertation kann man das von der Universität vorgegebene Thema „Zur Problematik der Kategorie des Grotesken in der Musik" getrost umgehen, indem man die einleitenden Seiten überspringt und auf Seite 105 bei den analytischen Einlassungen zur Oper selbst beginnt. Darüber hinaus bietet Bettina Wagner einen besonderen Service, sie präsentiert im Anhang verschiedene, bisher nicht ins Deutsche übersetzte höchst anregende Essays russischer Autoren, darüber hinaus ist ab Seite 285 eine Fülle interessanter weiterführender Literatur zu Dmitri Schostakowitsch und seiner *Nase* zu finden.

Ich stehe mit diesem Hinweis im Gegensatz zu bestimmten fachwissenschaftlichen Meinungen über dieses Buch, deutlich gemacht vor allem durch Frau Prof. Dr. Dorothea Redepenning in ihrer Rezension im Fachblatt *OSTEUROPA*, 56, Jahrgang/ Heft 8/2006, S. 170 ff.). Aber es ist wohl eine Binsenweisheit, daß das, was an Universitäten und Instituten gelehrt wird, nicht immer das ist, was die Interpreten und das Publikum wirklich brauchen.

Dafür aber stimme ich mit der Meinung meines lieben Freundes Dr. Detlef Gojowy überein, des bekannten Experten für russische Musik, in Theorie wie Praxis gleichermaßen

ausgewiesen, der zu Bettina Wagners Publikation 2004 in der *Österreichischen Musikzeitschrift* (Heft 7, S. 79) schrieb:

> „Wenn es einer Beglaubigung bedürfte, in welch radikaler Konsequenz inmitten jener nach- und spätfuturistischen Phase der russischen Kunst Schostakowitsch seinen Aufbruch in neues dramaturgisches Terrain unternahm, so würde sie in dieser Dissertation geliefert, die auch alle vorangehenden Analysen gewissenhaft berücksichtigt."

Bettina Wagners Überlegungen basieren auf einem lebendigen von Liebe und Sympathie getragenen Verhältnis zu ihrem Untersuchungsgegenstand und das ermöglicht ihr eine Fülle überzeugender Erkenntnisse und Einsichten, die nicht zwischen Buchdeckeln vergraben bleiben sollten.

Ausgaben

Klavierauszug: 1929 als kopiertes Exemplar für die Uraufführung; 1974 erste Drucklegung in der SU (Verlag Muzyka, Moskva, hier Präzisierungen hinsichtlich Dynamik und Tempi aufgrund der Einstudierung 1974 am Kammer-Musik-Theater Moskau), Band 19 der alten Gesamtausgabe, Moskva 1981, Neue Gesamtausgabe Band 51;

Partitur: Erstdruck 1970 (Universal Edition Wien, deutsche Übersetzung von Helmut Wagner und Karl Heinz Füssl); ferner: Band 18 der alten Gesamtausgabe, Moskva 1981 (hier ebenfalls Präzisierungen hinsichtlich Dynamik und Tempi aufgrund der Einstudierung 1974 am Kammer-Musik-Theater Moskau und Anmerkung zu dem bei Ziffer 536 im Kammer-Musik-Theater vorgenommenen Texteinschub); Neue Gesamtausgabe Band 50.

Lady Macbeth von Mzensk opus 29

Oper in vier Akten, neun Bildern

Ledi Makbet Mcenskogo uezda opus 29

Opera v četyrech dejstvijach, devjati kartinach

Text

Alexander Preiss und Dmitri Schostakowitsch nach der gleichnamigen Novelle von Nikolai Leskow (1865) sowie Ausschnitten aus dem Schauspiel *Groza (Das Gewitter*, 1859) von Alexander Ostrowski und der Satire *Istorija odnogo goroda (Die Geschichte einer Stadt*, 1870) von Michail Saltykow-Schtschedrin

Entstehungszeit

Lady Macbeth des Mzensker Landkreises: 1930-1932

Katerina Ismailowa: 1956-1963

Uraufführung

Lady Macbeth von Mzensk (Originalfassung): 22. Januar 1934 Staatliches Akademisches Kleines Theater für Oper und Ballett (Maly Theater) Leningrad

Katerina Ismailowa (Überarbeitung): 26. Dezember 1962 (Datum der realen ersten Aufführung, anstelle einer „ausgefallenen" Vorstellung von Rossinis *Barbier von Sevilla*)

8. Januar 1963 (offizielles Datum): Staatliches Akademisches Musiktheater "Stanislawski-und-Nemirowitsch-Dantschenko", Moskau

Personen *Lady Macbeth von Mzensk*

Boris Timofejewitsch Ismailow, Kaufmann – hoher Baß; Sinowi Borissowitsch Ismailow, sein Sohn; Kaufmann – Tenor; Katerina Lwowna Ismailowa, Frau des Sinowi Borissowitsch – Sopran; Sergej, Arbeiter bei den Ismailows – Tenor; Aksinja (Axinja), Arbeiterin bei den Ismailows – Sopran; Verwalter – Baß; Hausknecht – Baß; 3 Arbeiter – 3 Tenöre; der Schäbige, ein verwahrloster Arbeiter – Tenor; Kutscher – Tenor; ein Bote – Bariton; Lehrer –Tenor; ein Pope – Baß; Revieraufseher – Bariton; Polizist – Baß; betrunkener Gast – Tenor; Sergeant – Bar; Wächter – Baß; Sonetka, Zwangsarbeiterin – Alt; ein alter Zwangsarbeiter – Baß; eine Zwangsarbeiterin – Sopran, Geist des Boris Timofejewitsch – Baß

Arbeiter und Arbeiterinnen der Ismailows, Gäste auf der Hochzeit, Polizisten, Zwangsarbeiter, Zwangsarbeiterinnen – gemischter Chor (Angaben nach der Neuen Schostakowitsch-Gesamtausgabe 2007)

Personen *Katerina Ismailowa*

Boris Timofejewitsch Ismailow, Kaufmann – hoher Baß; Sinowi Borissowitsch Ismailow, sein Sohn – Tenor; Katerina Lwowna Ismailowa, Frau des Sinowi Borissowitsch – Sopran; Sergej, Arbeiter bei den Ismailows –Tenor; Aksinja (Axinja), Arbeiterin bei den Ismailows – Sopran; weitere Arbeiter der Ismailows: der Schäbige, ein verwahrloster Arbeiter – Tenor; Verwalter – Baß; Hausknecht – Baß; erster und zweiter Arbeiter – 2 Tenöre; ein Pope – Baß; Kreispolizeichef (in *Lady Macbeth*: Revieraufseher und Bariton) – Baß; ein örtlicher Nihilist (in der *Lady Macbeth*: ein Lehrer) – Tenor; Polizist – Baß; ein alter Zwangsarbeiter – Baß; Sonetka, Zwangsarbeiterin – Alt; eine Zwangsarbeiterin – Sopran, Sergeant – Baß (in *Lady Macbeth*: Bariton); Wächter – Baß; Geist des Boris Timofejewitsch – Chor (in *Lady Macbeth* Baßstimme des Boris Timofejewitsch)

Arbeiter und Arbeiterinnen der Ismailows, Gäste auf der Hochzeit, Polizisten, Zwangsarbeiter, Zwangsarbeiterinnen – gemischter Chor (Angaben nach der Alten Schostakowitsch-Gesamtausgabe 1985)

Orchester

Picc, 2 Fl (II. auch AFl und Picc), 2 Ob, EH, PiccKlar, 2 Klar, BaßKlar 2 Fg, KFg, 4 Hr, 3 Trp, 3 Pos, Tb, Pkn, Schl (Bck, Trg, Holzblock, Tamburin, gr.Tr, klTr, RührTr, Peitsche, Tamtam, Glsp, Xyl), 2 Hrf, Cel, Streicher
Banda (ad lib): 2 Cornetti in B, 2 Cornetti in Es, 2 Trp in B, 2 Alti in Es, 2 Tenori in B, 2 Barytone in Es, 2 Baßtuben

Aufführungsdauer ca. 2 Stdn. 50 Min.

Fabel

Alle Welt langweilt sich, sucht Kurzweil und findet sie. Jeder kommt auf seine Kosten, aber die Spesen sind hoch.

Inhalt

Die Kaufmannsfrau Katerina Ismailowa langweilt sich. Geschäfte rufen den Ehemann außer Haus. Katerina macht die Bekanntschaft eines jungen attraktiven Arbeiters. Sergej steht der von sexuellem Verlangen geplagten Hausherrin zu Diensten.

Der Schwiegervater langweilt sich ebenfalls, stellt der jungen Frau nach, kommt dabei dem Paar auf die Schliche und will den Liebhaber zu Tode prügeln. Katerina vergiftet den Alten.

Sergej langweilt sich, er will nicht nur das Bett mit Katerina teilen, er will der Herr im Hause werden. Der heimkehrende Ehemann wird umgebracht; die Leiche im Keller versteckt.

Ein Arbeiter will seine Langeweile ersäufen, bricht auf der Suche nach Alkohol den Keller auf und entdeckt die Leiche. Auch die Polizei langweilt sich. Die „Leiche im Keller" bietet den Ordnungshütern ein Amüsement der Extraklasse: die Verhaftung eines Hochzeitspaares, von Katerina und Sergej.

Auf dem Weg in die Verbannung langweilen sich Wächter wie Gefangene.

Handlung

Die Handlung spielt in einer kleinen russischen Kreisstadt in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts.

I. Akt.

1. Bild. *Im Haus der Kaufmannsfamilie Ismailow.*

Katerina ist reich verheiratet, aber unglücklich. Sie langweilt sich. Die Ehe ist ohne Liebe und kinderlos. – Schwiegervater Boris Timofejewitsch tyrannisiert sie, macht ihr den fehlenden Erben zum Vorwurf. – Ehemann Sinowi Borissowitsch muß der Geschäfte wegen das Haus verlassen. Dem Gesinde ist das gleichgültig und auch Katerina wird ihren Mann nicht vermissen. Doch Boris Timofejewitsch herrscht nach patriarchalischer Tradition, Personal wie Ehefrau haben Abschiedsschmerz und Gehorsam zu bekunden. Er ordnet die entsprechenden Rituale für den scheidenden Hausherrn an. Wie befohlen singen die Knechte und Mägde Klagelieder, und Katerina hat ihrem Mann öffentlich Treue zu schwören. Sinowi läßt seinen Vater gewähren und das Gesinde lacht sich eins, schon längst ist die glücklose Ehe der Ismailows ein offenes Geheimnis. – Sinowi hat dem Vater den neu eingestellten Arbeiter Sergej empfohlen. Die Köchin Aksinja verrät, daß der Neue wegen eines Liebesverhältnisses mit der Dienstherrin aus seiner vorherigen Stellung gejagt worden sei.

Zwischenspiel. Largo

2. Bild: *Auf dem Hof der Ismailows.*

Die Ismailowschen Arbeiter langweilen sich und machen sich zum Spaß über die Köchin Aksinja her. Der neue Arbeiter Sergej tut sich hierbei hervor. – Katerina tritt dazwischen. Sergej fordert Katerina auf, mit ihm die Kräfte zu messen. Hierbei erweist er sich als der Stärkere. Katerina findet Gefallen an ihm.

Zwischenspiel. Allegro con brio

3. Bild: *Katerinas Schlafzimmer.*

Katerina wie Boris Timofejewitsch können beide nicht schlafen. Der Alte belauert die junge Frau. Die beklagt ihr Los, alles in der Natur paart sich, nur ihr allein bleibt diese Freude versagt. – Wie gerufen erscheint Sergej. Katerina läßt ihn in ihr Schlafzimmer ein und beide haben aneinander ihren Spaß.

II. Akt.

4. Bild: *Auf dem Hof der Ismailows.*

Von Langeweile und Schlaflosigkeit geplagt, hängt Boris Timofejewitsch Erinnerungen an erotische Abenteuer nach, bewacht Haus und Hof, vor allem aber die Schwiegertochter. Er entschließt sich, die Stelle des abwesenden Sohnes in Katerinas Bett einzunehmen, muß aber entdecken, daß Sergej ihm zuvorgekommen ist. – Sergej wird gebunden und der Alte prügelt ihn. Katerina muß zuschauen. Erst mit erlahmenden Kräften läßt der Despot von Sergej ab und befiehlt, den Delinquenten in den Vorratskeller zu sperren, um am nächsten Tag weiterzuprügeln. – Hungrig geworden, fordert Boris Timofejewitsch von Katerina den Rest des Mittagessens. Sie mischt ihm Rattengift in das Pilzgericht. – Während Boris Timofejewitsch qualvoll stirbt, entwendet ihm Katerina den Schlüssel zu Sergejs Gefängnis. Die Arbeiter ziehen mit einem fröhlichen Lied zur Arbeit und entdecken ihren verendenden Brotherrn. Es wird nach dem Popen geschickt. An der Leiche ihres Opfers stimmt Katerina

das vorgeschriebene Klagelied an. Der Pope wundert sich zwar über den seltsamen Fall, fragt aber nicht nach, die Erbin ist wichtiger als der Tote.

Zwischenspiel. Largo (Passacaglia)

5. Bild: *Schlafzimmer Katerinas.*

Katerina teilt mit Sergej das Ehebett, das nun endlich zum Liebesnest geworden ist. Sergej quält Katerina mit der Frage, was mit ihm werden wird, wenn der Hausherr zurückkehrt. Katerina wird von ihrem Gewissen geplagt. Es erscheint ihr der Geist von Boris Timofejewitsch. – Da kehrt der Ehemann überraschend heim und fordert Einlaß. Sergej versteckt sich. Doch Sinowi entdeckt Indizien des Ehebruchs. Katerinas Beschwichtigungsversuche mißlingen. Sinowi Borissowitsch beginnt zu randalieren und wird von Katerina mit Sergejs Hilfe ermordet. Die Leiche wird im Keller versteckt.

III. AKT

6. Bild: *Auf dem Hof der Ismailows.*

Der Morgen von Katerinas und Sergejs Hochzeit. Sinowi Borissowitsch gilt als verschollen. Fürchtet Sergej die Lebenden, so Katerina die Toten. Sie starrt auffällig und oft auf den verriegelten Keller, in dem die Leiche versteckt ist. – Als während der Trauung Haus und Hof leerstehen, bricht einer der Ismailowschen Arbeiter auf der Suche nach Alkohol das Schloß zum Keller auf. Er findet die Leiche und läuft zur Polizei.

Zwischenspiel. Allegretto

7. Bild: *Auf dem Polizeirevier.*

Der Reviervorsteher und seine Polizisten langweilen sich und sind verärgert, von Katerina nicht zur Hochzeit eingeladen worden zu sein. Willkürliche Verhaftungen gehören zu den beliebten Späßen, die Zeit totzuschlagen.

Willkommene Opfer sind Intellektuelle, hier ein Lehrer, der des Nihilismus verdächtigt und einbehalten wird. Der Lehrer dünkt sich zum Naturwissenschaftler berufen, fahndet nach der Seele der Frösche. Die Nachricht von der Leiche im Keller kommt der Polizei gerade recht. Nun kann man ungeladen auf der Hochzeit erscheinen. Das verspricht ein Amüsement der Extraklasse.

Zwischenspiel. Presto

8. Bild: *Im Garten der Ismailows.*

Die Hochzeitsfeier ist öde, auch wenn das Mahl üppig ist und der Pope sich als Spaßmacher betätigt und die Stimmung zu heben versucht. Die Gäste werden trunken und dämmern vor sich hin. Als Katerina das aufgebrochene Schloß entdeckt, naht sich bereits die Polizei. Die Tische sind leer, es gibt nichts mehr zu schmarotzen. Die Polizei verhaftet das Mörderpaar.

IV. AKT

9. Bild: *Rastplatz an einem Fluß.*

Katerina und Sergej wurden verurteilt und sind auf dem Weg nach Sibirien in die Zwangsarbeit. Das Lager ist für die Nacht aufgeschlagen, nach Frauen und Männern getrennt. Katerina besticht einen Wächter und stiehlt sich zu Sergej, für sie der einzige Halt in ihrer Not. Doch die ehemalige Kaufmannsfrau hat für Sergej allen Reiz verloren. Er will sich die Langeweile mit Sonetka, einer jüngeren Strafgefangenen, vertreiben. Die ist nicht abgeneigt, verlangt aber als Liebesbeweis ein Paar warmer Strümpfe. Sergej heuchelt Katerina Liebe vor und ergaunert sich deren wollene Strümpfe. Die so schmählich Betrogene hat zum Schmerz auch noch den Spott zu ertragen. Die Gefangenen machen sich einen Spaß mit der ehemals vornehmen Kaufmannsfrau. Katerina prüft ihr Gewissen und findet darin nur Reue und Qual. Da stößt sie ihre Nebenbuhlerin ins Wasser und springt hinterher, beide ertrinken. Weiter geht's auf dem Weg nach Sibirien.

Entstehung

Die Oper *Lady Macbeth von Mzensk* bildet den Höhepunkt im frühen Schaffen des vieldiskutierten Genies. Sie entstand zwischen 1930 bis 1932, als künstlerische Freiheit für einen kurzen Moment in Sowjetrußland möglich schien.

„...Die glücklichste Zeit für meine Musik"

Schostakowitsch war jung, vierundzwanzig alt. Er hatte mit seiner ersten Sinfonie von 1924 und seiner ersten Oper *Die Nase* von 1928 Furore gemacht und – er war verliebt: es war

> „vielleicht die glücklichste Zeit für meine Musik" (Dmitri Schostakowitsch, *Zeugenaussage, S. 156).*

Mit seiner zweiten Oper reagierte Schostakowitsch auf persönlich erregende Erfahrungen. Gerade hatte er seine große Liebe kennen gelernt und mit ihr den Typus einer selbstbewußten Frau.

> „Ich widmete *Lady Macbeth* meiner Braut, meiner zukünftigen Frau. Versteht sich, daß die Oper auch von Liebe handelt, aber nicht nur. Sie handelt auch davon, wie Liebe sein könnte, wenn nicht ringsum Schlechtigkeit herrschte".
>
> (*Zeugenaussage*, S. 151)

Schostakowitschs Interesse am Spiel der Geschlechter war geweckt. Er und sein literarischer Kombattant, der ebenso junge, hochbegabte Alexander Preiss, beobachteten erotische Verhaltensweisen ihrer Zeit, porträtierten in Text wie Musik Männer und Frauen ihrer näheren Umgebung und entdeckten dabei die Berührungspunkte einer alten Geschichte mit ihrer Gegenwart.

Das Gestern im Heute

Zur Zarenzeit hatte ein *Domostroi* genannter Kodex gegolten, demzufolge die Frau den Dingen des Haushalts zugeordnet und der Macht des Hausherrn unterworfen war. Weibliche Sexualität wurde auf Fortpflanzung reduziert. Zur Sowjetzeit bahnte sich – nach einer kurzen Änderung verheißenden Aufbruchsphase – Ähnliches an.

Schostakowitschs wählte als literarische Vorlage für seine Oper Nikolai Leskows Erzählung *Lady Macbeth des Mzensker Landkreises* von 1864/65. Der sowjetischen Kulturbürokratie galt der große russische Erzähler als wenig erwünschter „bürgerlicher Schriftsteller", dessen Werke kaum publiziert wurden. Lediglich die Erzählung *Lady Macbeth des Mzensker Landkreises* erschien 1930 (wenn auch mit Zensureingriffen) und gelangte als derb-erotisches bzw. kriminalistisches Schauerstück auf die sowjetische Bühne, wobei die Titelfigur als abschreckendes Beispiel weiblicher Sinnlichkeit diente.

Die Revolution von 1917 hatte für kurze Zeit die Hoffnung auf sexuelle Freiheit aufblühen lassen. So lebte Alexandra Kollontai (Lenins Volkskommissarin für staatliche Fürsorge) selbstbestimmte weibliche Sexualität exemplarisch vor und popularisierte ihre Ideen auch literarisch. Doch während Ende der 20er Jahre die sowjetische Kunst das Prinzip geschlechtlicher Freizügigkeit noch propagierte und diskutierte, wurden Liebe und Sexualität bereits staatsoffiziell wieder auf Fortpflanzungsrituale reduziert.

Nicht nur hatten körperliche und seelische Bedürfnisse gegenüber der „Liebe zum Vaterland" hintanzustehen, die „privaten" Triebe sollten vergesellschaftet werden. Es erwies sich,

> „daß Sexualität – ausgesprochen und verboten, gesagt und ungesagt – ein Relais ist, auf das kein modernes Machtsystem verzichten kann. Hüten wir uns vor dem Sozialismus mit ‚sexuellem Gesicht'".
>
> (Michel Foucault, "Nein zum König Sex", 1977, S. 103).

Die Handlung: erotische Gewalt- und Befreiungsakte

Es hat 45 Jahre gedauert, bis der französische Philosoph Michel Foucault seinen die 1930er Jahre in der Sowjetunion charakterisierenden Satz prägen konnte. Schostakowitschs *Lady Macbeth von Mzensk* hingegen war eine Sofortreaktion, eine Revolte gegen diesen „Sozialismus mit sexuellem Gesicht". Oper wie Erzählung handeln von der Nichtdomestizierbarkeit sexueller Triebe, von erotischen Gewalt- wie Befreiungsakten. Die Handlung ist überzeitlich, auch wenn sie in einer russischen Provinzstadt des 19. Jahrhunderts spielt.

Bis auf zwei Ausnahmen sind alle Vorgänge in der Oper Leskows Novelle entnommen. Das ist zum einen die Demütigung Katerinas. Sie muß dem abreisenden Ehemann vor dem Hofgesinde Treue schwören. Diese Szene entstammt Alexander Ostrowskis Drama *Groza (Gewitter).* Die Szene auf der Polizeistation ist einer Satire Michail Saltykow-Schtschedrins entlehnt, der *Istorija odnogo goroda (Geschichte einer Stadt),* nämlich der Stadt *Glupov (= Dummersdorf).*

Eine Veränderung gegenüber Leskow besteht in der Reduzierung der Morde von drei auf zwei. In der Oper gibt es keinen Neffen der Ismailows, der Anspruch auf das Erbe erheben könnte, so daß Katerina Ismailowa dort nur den Schwiegervater und den Ehemann umzubringen hat.

Ein „stilistischer Bruch"?

Zwar arbeitete Schostakowitsch ab Oktober 1930 ohne größere Unterbrechungen an seiner zweiten Oper und konnte sein Opus 20 so schon am 17. Dezember 1932 abschließen, doch reichten diese zwei Jahre aus, um in Text wie Musik Spuren zu hinterlassen, die so weit gehen, daß man heute von einem „stilistischen Bruch" spricht (siehe Lewon Akopjan, *Dmitri Šostakovič: opyt fenomenologii tvorčestva*, S. 105 ff.).

> „Betrachten wir die Chronologie der Entstehung aufmerksamer. Der erste Akt, begonnen im Oktober 1930, wurde für kurze Zeit zur Seite gelegt (zwischen

> 1930-1933 arbeitete Schostakowitsch auch an der Musik zum Film *Allein* op. 26, an dem Ballett *Der Bolzen* op. 27 und der Musik zum Stück *Rule, Britania* op. 28); der letzte Punkt in der Partitur des ersten Aktes wurde am 5. November 1931 gesetzt. Der zweite Akt wurde zwischen November 1931 und Anfang März 1932 geschrieben, der dritte – zwischen Anfang April und Mitte August, der vierte zwischen Oktober und Dezember 1932.
>
> Zu Beginn der Arbeit hatte Schostakowisch alle Gründe sich verhältnismäßig frei und unabhängig zu fühlen, weil seine Reputation als ‚ideologisch größter sowjetischer' Komponist genügend dauerhaft erschien, und die ‚proletarische' Kritik (gemeint waren die Angriffe von Seiten der Künstlervereinigung Proletarischer Musiker, der RAPM; S.N.) war in Bezug auf ihn weniger unversöhnlich geworden, weil es unter den ‚proletarischen Kritikern' genügend gemäßigte Kollegen gab.

„Mäßigung" der Musiksprache durch den Einfluß von Gustav Mahler?

In den Jahren 1931 bis 1932 brach bei Schostakowitsch ein wahrer Sturm der Begeisterung über Gustav Mahler aus – wahrscheinlich durch den direkten Einfluß Sollertinskis und dessen in dieser Zeit zum Druck vorbereiteten Broschüre über Mahler. Zeichen dieser Begeisterung sind auf vielen Seiten der zweiten Hälfte der Oper wahrzunehmen, manchmal sogar in der Form fast wörtlicher Zitate, besonders charakteristisch dafür ist die Fis-Dur-Marsch-Episode in der Mitte des fünften Bildes (nach Ziffer 315 im Klavierauszug der Ausgabe von 1935 und nach Ziffer 299 des Klavierauszugs der Ausgabe 1963), für Streicher und Harfe, die an das berühmte *Adagietto* aus der *Fünften Symphonie* Mahlers erinnert (gemeint ist eine Liebesepisode zwischen Sergej und Katerina, S.N.). Es ist möglich, die Mäßigung der Musiksprache im zweiten Teil der Oper – genauer gesagt, in ihren fünf letzten Bildern (...), mit dem Einfluß Mahlers zu erklären.

Als Schostakowitsch am dritten Akt der Oper arbeitete, wurde der berühmte Parteibeschluß vom 23. April 1932 publiziert. ‚Über den Umbau der künstlerischen Organisationen', der einen radikalen Kurswechsel in der ideologischen Politik des sowjetischen Staates bedeutete (erinnern wir uns, daß dieses Dokument das Ende der Herrschaft der ‚proletarischen' Strömungen in Literatur und Kunst einläutete und die Notwendigkeit der Schaffung eines zentralisierten schöpferischen Verbandes postulierte). Wenig später wurde die Doktrin vom "sozialistischen Realismus" (in der Kunst, "sozialistisch im Inhalt und national in der Form") verkündet. (...) Wenn man in diesem Zusammenhang über Musik spricht, dann enthielt die neue Konjunktur zwei nicht wenig wichtige Momente. Zum ersten beinhaltet dies die Rehabilitation des durch die Vereinigung der

Proletarischen Musiker diskriminierten Volksliedes (...) und zum zweiten die "Shakespearisierung" der Musik" (Lewon Akopjan, a.a.O., S. 105 ff.).

Der Einfluß Gustav Mahlers wird aber noch an einem anderen Beispiel hörbar und hat hier nichts mit Mäßigung zu tun. Im Gegenteil. Es handelt sich um das Zwischenspiel vom zweiten zum dritten Bild. Für die Ismailowschen Arbeiter hat Gott die Frau zu ihrem Spaß geschaffen. Sie begrapschen und verhöhnen die Köchin. Sergej tut sich dabei besonders hervor.

Danach rast das *Allegro con brio* los. Schostakowitsch hat hier das komponiert, was Mahler den „Weltenlauf" nannte, den seligen Drehschwindel sabbernder Voyeure, die losgaloppierenden Meuten, die mit blechernen Stößen regelrecht alles niederwalzern (sic!).

Zeitverhaftetheit bestimmter Äußerungen

Unter „Shakespearisierung" der Musik verstand man nun keineswegs einen Perspektivenwechsel, um ein und die selbe Situation komplex darstellen zu können, sondern eine Art kanonisierte Stilmischung, bei der Mitgefühl, Pathos und Emphase für „positive", Ablehnung, Satire und Spott für die „negativen" Figuren zu gelten hatten.

So wenig wie man behaupten kann, daß die gesellschaftlichen Ereignisse einen direkten Einfluß auf Schostakowitsch gehabt hatten, so wenig kann man abstreiten, daß er auf sein soziales Umfeld reagierte. Nicht zufällig hat sich Schostakowitsch auffallend oft im Kontext dieser Oper öffentlich geäußert. Berühmt wurde sein Diktum von *der Lady Macbeth* als „Tragödie-Satire" (*Sovetskaja muzyka* vom 16. Oktober 1932). Doch diese wie auch alle anderen Äußerungen sind nichts anderes als Versuche des Komponisten, seiner Oper in der sich ändernden ideologischen Situation den Weg zu bahnen. Aus diesem Zusammenhang können sie nicht herausgerissen werden, es handelt sich um keine für die Ewigkeit geschriebenen Interpretationshinweise.

Vor allem war Schostakowitsch mit dem Terminus „Tragödie-Satire" bemüht, die Hauptgestalt der Oper, eine Mörderin, vor den Sowjetmenschen zu legitimieren.

Als ähnliche zeitverhaftet ordnete man lange Zeit auch Schostakowitschs mehrfache Erklärungen ein, er habe die *Lady Macbeth von Mzensk* als Auftakt einer Trilogie über die Lage der Frau in Rußland geplant. Nach der triumphalen Uraufführung der *Lady Macbeth* sprach er in der *Krasnaja gazeta* vom 10. Februar 1934 sogar davon, einen sowjetischen *Ring des Nibelungen* schaffen zu wollen, eine Tetralogie über die russisch-sowjetische Frau.

„...Ich möchte einen sowjetischen *Ring des Nibelungen* schreiben. Das wird eine Opern-Tetralogie über die Frau, in der die *Lady Macbeth von Mzensk* als *Das Rheingold* erscheint. Hauptperson der folgenden Oper wird eine Heldin der Narodowolzen sein. Danach – eine Frau unseres Jahrhunderts. Und schließlich werde ich eine sowjetische Heldin schaffen, die in sich die Züge der Frau der Gegenwart und der Zukunft vereinigt. (...) Dieses Thema ist das Leitmotiv aller meiner Überlegungen und meines Lebens in den nächsten zehn Jahren."
(zitiert nach Irina Levaševa in der Einleitung zur Neuen Gesamtausgabe der *Lady Macbeth von Mzensk,* 2007, S. 322)

Wo blieb die versprochene Trilogie?

Doch die angekündigte Trilogie blieb der Komponist seinem Publikum schuldig. Hatte er sie vielleicht nur versprochen, um seine *Lady Macbeth* zu rechtfertigen? So jedenfalls dachte man lange Zeit.

Aber Schostakowitsch hatte dieses Vorhaben ernsthaft in Angriff genommen. Die Idee einer Trilogie ging auf Alexander Preiss zurück. Und schon 1934 lag von diesem ein Libretto vor, das – unter Einbeziehung von Prosawerken Anton Tschechows und Michail Saltykow-Schtschedrins – das Schicksal einer Narodowolzin (Volkstümlerin) schildert. Die Titelgestalt trägt den Namen "Sofja", eine Anspielung auf eine historische Figur. Die aus adliger Familie stammende Sofja Perowskaja (1853-1881) ging als Lehrerin ins Volk, wurde 1874 verhaftet und verbannt, floh aus der Verbannung, wurde Mitglied

in den Gruppen *Land und Freiheit* sowie *Volkswille*, leitete das letzte Attentat auf den Zar Alexander II. am 1. März 1881 und wurde als erste Frau in Rußland hingerichtet.

Aber an keine heroisch-romantische Verklärung hatten Librettist und Komponist gedacht, sondern an eine Geschichte,

> die "als Farce beginnt und als blutige Tragödie endet". (Schostakowitsch am 17. Juli 1934 an Elena Konstantinowskaja, zitiert nach O. Digonskaja, *Nenapisannye opery Šostakoviča*, S. 60)

Anfang 1935 äußerte sich Schostakowitsch ein letztes Mal zu seiner Trilogie – in der *Krasnaja gazeta* vom 14. Januar 1935 – danach war nichts mehr davon zu hören, obgleich Alexander Preiss 1935 bereits den Text zur letzten Oper der Trilogie vorlegte, ein Libretto mit dem Titel *Die Mutter* nach Maxim Gorkis gleichnamigen Roman. Dieses Libretto wurde schließlich von Waleri Shelobinski vertont und 1939 ohne große Resonanz am Maly Theater Leningrad uraufgeführt.

Schostakowitschs blieb sein Versprechen aus zwei Gründen schuldig. Anfang Dezember 1934 war der Parteichef Leningrads, Sergej Kirow, einem angeblich terroristischen Mordanschlag zum Opfer gefallen. Galten die Volkstümler bis dahin als Vorbildfiguren, die den verhaßten Zaren bekämpft hatten, änderte sich nun die Lage. Es war nicht mehr opportun, einen Terrorakt auf der Bühne darzustellen.

Und nachdem Schostakowitsch im Januar 1936 die "Hexenjagd" auf seine *Lady Macbeth* erlebt hatte, gab es keine Motivation mehr, für die Opernbühne zu schreiben (siehe zu diesem nicht ausgeführten Opernprojekt: O. Digonskaja, "Nenapisannye opery Šostakoviča", S. 60 ff.).

Kommentar

Mit Shakespeare in die Welt gekommen, von Verdi für die Oper adaptiert, ist die Figur der Lady Macbeth zum Synonym einer kaltblütig mordenden Frau geworden. Konnte sich die Lady bei dem englischen Dramatiker sowie dem italienischen Komponisten noch auf eine Prophezeiung von Hexen – Stimmen des Zeitgeistes oder des Unbewußten – berufen, die den Mord am Freund und König nahe legten, um den Thron für den eigenen Mann frei zu machen, gibt es derlei Motivationen in der *Lady Macbeth von Mzensk* des russischen Erzählers Nikolai Leskow nicht mehr.

Anstelle von Königen und Gefolgsleuten agieren hier profane Kaufleute und deren Knechte. Zu Mord und Totschlag kommt es, weil ein Kaufmannsweib sich langweilt und ihrem Sexualtrieb folgt. Leskows 1864 geschriebene und ein Jahr später veröffentlichte Novelle wurde schnell berühmt und konnte sich neben Shakespeares Drama und Verdis Oper behaupten.

Aber was war das für ein Opernstoff? Kleinliche Verhältnisse, finstere russische Provinz und banale Motive: Langeweile und unbefriedigte Sexualität. Wie sollte sich hier Musik entfalten?

Im Zeichen der *Russischen Formalen Schule*

Mit Schostakowitschs beiden Opern *Die Nase* und *Lady Macbeth von Mzensk* fand die Moderne Eingang auf der russischen Opernbühne. Das geschah ganz im Zeichen der *Russischen Formalen Schule*, einer künstlerischen Strömung von Weltgeltung, die im Rußland der 1920er Jahre die Ablösung der Kunst von ideologischen oder repräsentativen Zwecken betrieb und den als „Realismus" bezeichneten Naturalismus des 19. Jahrhunderts überwand.

An keinem anderen als Nikolai Leskow entwickelten die Russischen Formalisten ihre Theorie des „skas" (skaz), der Übernahme der ungeschminkten

gesprochenen Rede in die Literatur. Leskow galt ihnen als ein Meister der "unzensierten" Sprache.

Schostakowitsch war nicht nur mit Vertretern der *Russischen Formalen Schule* befreundet, so mit dem Dichter Juri Tynjanow, er selbst trat auf seinem Gebiet für diese Ziele ein (siehe Sigrid Neef, "Vom 'Selbstwert' der Künste. Die Ideen des Russischen Formalismus im sowjetischen Musikschaffen der 20er Jahre", in: *Musik und Gesellschaft,* Heft 6/1986, S. 405-408).

„Iskusstvo kak priëm" (Kunst als Kunstgriff) lautete einer der berühmtesten Devisen der *Russischen Formalen Schule*: Kunst habe nicht das Leben nachzuahmen, sondern verborgene Wahrheiten durch Zuspitzung, Übertreibung, Verzerrung, Demontage und Collage ans Licht zu bringen. So verfuhr auch Schostakowitsch in seiner *Lady Macbeth von Mzensk.*

Auch das viel zitierte Diktum von der *Lady Macbeth* als „Tragödie-Satire" meint einen solchen Kunstgriff: Die tragische Attitüde sollte den erotischen Befreiungsakten der Hauptheldin jeden Anschein von Glück, Erfüllung und Harmonie nehmen, die satirische Überhöhung den Gewalttaten des Familiendespoten Boris Timofejewitsch jeden Anflug von Gutmütigkeit und hausväterlicher Notwendigkeit.

Auf musikalischer Ebene realisiert sich dieses Mit- und Gegeneinander von Tragödie und Satire als Polystilistik und, in einer Collagetechnik, als scharfe Konfrontation von Unvereinbarem sowie als Gleichzeitigkeit von genetisch Verschiedenem: wilde Bruitismen mischen sich mit kontrapunktischen Passagen, imitative naturalistische Effekt überlagern symphonisch bedeutsame Themen und umgekehrt.

Kunst als Kunstgriff: Anziehen und Nachlassen der Tempi

Die Musik deutet nicht, sie präsentiert. Beschleunigung oder Verlangsamung der Tempi gehorchen weniger den Gesetzen der Affektdarstellung, sie

zeichnen vielmehr die Spuren von Gewalt. Weil die Beschleunigung einer liebevollen Geste tödlich wirken kann steigert Schostakowitsch die Geschwindigkeit – so vollzieht sich die sexuelle Überwältigung Katerinas in rasendem Tempo und der Liebesanspruch schlägt in reine Triebbefriedigung um (3. Bild).

Geschwindigkeit ist Gewalt. Eine späte Erkenntnis des 20. Jahrhunderts, von Schostakowitsch hier antizipiert.

> „Die Geschwindigkeit ist eine Todesursache, für die wir nicht nur verantwortlich sind, sondern die wir auch geschaffen und erfunden haben".
>
> (Paul Virilio, *Ästhetik des Verschwindens,* S. 115)

So der französische Philosoph Paul Virilio 1980. Umgekehrt kann Zeitlupentempo eine zielgerichtete Bewegung auflösen oder Situationen anhalten, wenn nach einer *Fermate* sich die Szene in halbem Tempo fortsetzt – so nach der Auspeitschung Sergejs (4. Bild): Boris Timofejewitsch hat seine angestauten sexuellen Gelüste durch die Sergej verabreichten Prügel abreagiert, die Gewalt hat ihr Ziel verloren und läßt nach.

Oder Schostakowitschs berühmtester Coup, die rammelnde Koitusmusik mit zappelnder Motorik, keuchenden Rhythmen und ordinären Blechbläserstößen, wo die Lust mit jaulenden Posaunenglissandi in sich zusammenfällt.

Generell macht Schostakowitsch durch Anziehen und Überdrehen der Tempi Alltagsgeschehen für das innewohnende Gewaltpotential durchsichtig. Ein Beispiel: Sinowi Ismailow kehrt nach Haus zurück, und zum wiederholten Male wird die endlose Kette gegenseitiger Vorwürfe zwischen den Eheleuten abgespult: jetzt aber hetzen die Worte vorwärts, überschlagen sich, die Funken stieben (Trompeten *staccato*), es kommt zur Explosion, zum Mord.

"Schostakowitsch notiert für den Dialog der Eheleute ein sich stetig steigerndes *Presto*, in dem die Stimmen sich irrwitzig überschlagen, bis der Mord unausweichlich wird.

(Ingo Metzmacher [Dirigent der *Lady Macbeth* 1992 an der Staatsoper Stuttgart] in: *Opernjournal* Nr. 9, Mai 1992, S.4)

Die Auspeitschung Sergejs erfolgt *presto,* sie steht für rasende, uneinhaltbare Gewaltaktionen. Der alte Wüterich will Sergej zu Tode prügeln, drischt auf ihn ein, gellende Schreie Katerinas, Steigerung zum *fortefortissimo*. Erst mit nachlassender Kraft legt Boris die Peitsche aus der Hand. Sergejs Tod ist nur aufgeschoben, nicht aufgehoben.

Die folgende Mordszene ist kurz. Eine unerbittliche Uhr beginnt zu ticken. Der Schwiegervater hat sich an der Gewaltaktion aufgegeilt: winselnde Glückseligkeit eines Violinsolos – ein musikalisches Meisterwerk, es setzt den Zusammenhang zwischen sexueller Erregung und Mordlust ins Hörbild. Hungrig geworden, wünscht der Alte die Reste des Abendmahls: Pilze! Ein tonloses Flüstern. Es ist Katerinas Stimme, voll unterdrückter Gefühle, Angst und Wut. Sie mischt Rattengift in die Pilze. Noch brabbelt der Alte vor sich hin (Baß-Klarinette), wiegt sich in trügerischer Sicherheit und Glück (Violinsolo); doch dann ein Oktavfall, leise tönt eine Pauke und alles verlöscht *pianissimo*.

Ein abruptes Ende, ein Tod ohne Einkehr und Besinnung. So sterben Despoten.

Es geht um Überwältigung

Diese Technik ist kein Selbstzweck, sondern zielt auf das Grundthema der Oper, die Darstellung von Überwältigung – und zwar nicht durch Äußeres, sondern durch Inneres, durch die eigenen Affekte, Leidenschaften, Triebe. Der Beherrscher der Welt kann sich selbst nicht beherrschen.

"Es ist ein auffallendes Zeichen von Schostakowitschs Kompositionsweise, daß sich der Charakter der Musik innerhalb von Sekundenbruchteilen total verändert. Beispielweise kann man feststellen, daß der Komponist an mehreren Stellen in der Partitur nach demselben Schema vorgeht. Eine bestimmte Situation wird musikalisch bis ins Extrem gesteigert und plötzlich schlagartig abgebrochen. Schostakowitsch notiert eine Fermate und setzt kurz darauf die Szene in halbem Tempo fort. Mit solchen abrupten Brüchen arbeitet Schostakowitsch in der sogenannten Beischlafszene Katerinas mit Sergej, danach auch in der Szene, in der Boris Sergej vor allen Leuten auspeitscht, und schließlich im letzten Bild der Oper, als Katerina erkennt, wie grausam sie von Sergej mit Sonetka hintergangen wird.

Es handelt sich in allen Fällen um Stellen, an denen Schostakowitsch die Wirkung von Triebkräften analysiert. Bewußt verstärkt er deren Bedeutung in allen genannten Szenen durch den Einsatz einer Banda, die den Klangeindruck des Orchesters ins Überdimensionale steigert."

(Ingo Metzmacher, a.a.O., S.4)

„Wo die Liebe ist, da ist auch Gott" und wo die Angst ist, da ist der Mensch

Schostakowitsch hatte seine Oper einst der geliebten Frau Nina zum Brautgeschenk gemacht. Und auch davon handelt die Oper. Katerina und Sergej im Ehebett. Katerina ist im Ziel ihres Wünschens. „Wo die Liebe ist, da ist auch Gott" (so eine Erzählung Tolstois).

In diesem Sinne kündet Schostakowitsch hier auch von göttlich-menschlicher Liebe, von der Einheit von Eros und Sexus. In der Oper ist das ein Dreigesang von Violine, Violoncello und menschlicher Stimme.

Doch mitten in ihrem Liebesglück wird Katerina von der Erscheinung des vergifteten Schwiegervaters heimgesucht. Diese Gespenstererscheinung bedeutet: existentielle Angst, Furcht vor Verhaftung, vor Bedrohung jeglicher Art. Kreatürliche Angst legt sich jeden Abend mit uns zu Bett, weiß doch niemand, ob er am nächsten Morgen wieder erwacht. Der Tod ist des Schlafes Bruder.

Schostakowitsch hat das Anwachsen der Furcht und die Überwältigung durch Angst ins Allgemeine transponiert. Mit starken und dunklen Tönen (Tuba und Baßstimme) droht, mahnt und ruft die Schattenwelt, konterkariert von nervös reagierenden Einwürfen (Piston).

Dann eine geniale Kurzfassung des Ganzen: noch einmal der Gesang der Liebe, dann drohende Posaunen (des Jüngsten Gerichts) und das Herz klopft leiser, erstirbt (*morendo*).

Musikalische Schnell-Starts, Raketen und Schrapnells: die Polizei

Oder: die Polizei tritt nicht einfach in Erscheinung, sie setzt sich in Szene (7. Bild), das Tempo zieht an, eine *Banda* setzt zusätzlich zum Orchester ein, wie eine Flutwelle rollt es heran: Rette sich wer kann! Mit dem Einsatz der *Banda* steigert sich der Orchesterklang ins Überdeminsionale, Raum und Zeitstrukturen werden aufgehoben. Denn wer ein Mensch ist und wer nicht, das entscheidet allein die Polizei, diese zugleich lächerliche wie beängstigende Macht.

Dieses Allegro ist eine glanzvolle musikalische Groteske auf die Polizei und zwar in dem Sinne, sich durch Lachen vom Leib zu halten, was einem Angst macht. Aber er ist weit mehr.

„Nicht die Toten fürchte, sondern die Lebenden", heißt es in der Oper. Schostakowitsch hatte das spüren müssen. Allzeit von Denunzianten umgeben, sah er, wie sie sich gerierten und war selbst gezwungen, den Narren zu spielen, um sich keine Blöße zu geben. Jeder Verhaftung gingen Ausspionierung und Denunziation voraus. So auch in der Oper.

Die Verhaftung selbst wird nur im Stenogramm gegeben, mit musikalischen Schnell-Starts, Raketen und Schrapnells, drohenden Posaunen und Paukenwirbel, eine grell aufleuchtende, unaufhaltsam einherrollende Repressionsmaschinerie.

Ohne Transzendenz

Mit solchen der Filmtechnik entlehnten „Kunstgriffen" arbeitet Schostakowitsch auch im Finale, wenn Katerinas Unrast, ihre Suche nach Glück erlischt:

> „Im übrigen gab es für sie weder Licht noch Dunkel, weder Gut noch Böse, weder Freude noch Trauer; sie begriff nichts und mochte keinen Menschen mehr leiden, nicht einmal sich selbst."
>
> (Nikolai Leskow "Lady Macbeth von Mzensk", in: *Gesammelte Werke in Einzelbänden*, Bd. 1, S. 333)

An dieser Stelle der Handlung könnte die Musik die Szene transzendieren. Doch Schostakowitsch folgt der Gattungstradition nicht, er verweigert den schrecklichen wie leidvollen Ereignissen jede Sinngebung.

Er hält auch hier die Szene an (*Adagio*), folgt mit der Wahl tiefer Instrumente und Register dem symbolisch-metaphorischem Text: Katerina blickt hinab in die Tiefe ihres schuldverstrickten Lebens, dann kommt die finale Aktion: Mord an der Nebenbuhlerin und Selbstmord, keine Läuterung und keine Verklärung.

Skuka, muka und toska (Langeweile, Qual und Traurigkeit) – Katerinas drei Monologe

Katerina ist kein reines Opfer des Patriarchats, wie die mit ihr so oft verglichene Katja Kabanowa aus Ostrowskis Drama *Gewitter (Groza)* bzw. aus Leoš Janáčeks Oper. Sie ist kein „Lichtstrahl im finsteren Reich"; trägt vielmehr selbst zur weiteren Verfinsterung bei. Die Morde werden nicht entschuldigt, doch erhält Katerina dreimal Gelegenheit, ihre Gefühle kundzutun.

Anstelle einer Ouvertüre wird die Oper mit einem Arioso der Titelfigur eröffnet, in dem das Stenogramm eines Lebensgefühls gegeben wird, das mehr meint als nur die Befindlichkeit einer russischen Kaufmannsfrau im 19. Jahrhundert.

Musikalisch-textliches Vorbild für diesen Monolog ist Modest Mussorgskys Liedzyklus *Ohne Sonne* von 1874. Hier wie dort wird das russische Wort „skuka" exponiert. Es bedeutet Langeweile, wird synonym gebraucht zum Wort „toska" oder „pečal") und steht dann für Trauer, Schwermut, gar Melancholie. „Ohne Sonne" – das heißt hier wie dort: „ohne Liebe" leben, ohne innere Freude und ohne Lebensmitte. (siehe auch Irina Stepanova, *Vstupaja vo vtoroj vek: spory prodolžajutsja*..., S. 77)

Die Klage über den Verlust an Lebenssinn ist eines der großen Themen russischer Kunst, so auch in Schostakowitschs *Lady Macbeth von Mzensk.*

Schostakowitsch offenbarte seine Mussorgsky-Verehrung in dieser Oper auf einer weiteren Ebene. Katerina stimmt an der Leiche des von ihr vergifteten Schwiegervaters eine formvollendete und überzeugende Totenklage an, und zwar nach einer Melodie, die das russische Volk im Prolog von Mussorgskys Oper *Boris Godunow* ebenso heuchlerisch benutzt, um den Bojaren Boris Godunow zur Annahme der Zarenkrone zu bewegen.

Katerina sucht den Sinn des Lebens in der Befriedigung ihrer Sexualität. Dafür steht der zweite Monolog (3. Bild), in dem sich eine Frau zu ihrer Natur, dem Paarungstrieb bekennt. Schostakowitsch hat später textlich glättend eingegriffen. Aber das Skandalon blieb, denn es macht nur einen graduellen, keinen prinzipiellen Unterschied, ob sich Katerina mit einer brünstigen Stute (in *Lady Macbeth von Mzensk*) oder einer turtelnden Taube (in *Katerina Ismailowa*) vergleicht. Zu dieser für russische Kunst seltenen Offenheit wurde Schostakowitsch durch die Gemälde üppiger, erotisch verlockender Frauen des Malers Boris Kustodijew ermutigt:

> „Wenn man sich etwas eingehender mit meinen Opern *Die Nase* oder *Lady Macbeth* beschäftigt, wird man in ihnen diesen kustodijewschen Einfluß finden, obwohl mir selbst dies damals nicht bewußt war. Aber vor kurzem fielen mir in einem Gespräch ein paar Kleinigkeiten ein. Zum Beispiel Kustodijews Illustrationen zu Leskows Novelle *Lady Macbeth von Mzensk.* Diese Illustrationen hatte ich durchgeblättert, als ich die Oper komponierte" (*Zeugenaussage*, S. 57).

Der dritte Monolog Katerinas (9. Bild) ist eine Innenschau. Die kurzzeitig befriedigte Sexualität brachte ihr nicht die erhoffte innere Freude, sondern neue furchtbare Qualen, die Abhängigkeit vom Objekt der Begierde. Muka (Qual) ist das Reimwort auf skuka (Langeweile) – beide bilden die Pole dieses sehr modernen Menschenschicksals.

Kustodijews Illustrationen

Erst in den letzten Jahren ist offenbar geworden, dass Schostakowitsch mit "Kustodijews Illustrationen zu Leskows Novelle" nicht allein die 1930 in Leningrad publizierte Ausgabe meinte, sondern eine andere, die nie das Licht der Öffentlichkeit erblickte.

> "Schostakowitsch hatte ein besonderes Verhältnis zu Kustodijew: Nachdem er ihn 1918 als Jugendlicher zum ersten Mal in seinem Haus besucht hatte, war er fast zu einem Familienmitglied geworden. Kustodijew begann Anfang der zwanziger Jahre an den Illustrationen zu Leskows Erzählung zu arbeiten, aber sie wurden damals nicht veröffentlicht. Der Grund dafür ist erst kürzlich ans Licht gekommen: Neben den 'offiziellen' Illustrationen hatte der Künstler auch zahlreiche erotische Variationen zum Thema der *Lady Macbeth* geschaffen, die nicht für die Publikation gedacht waren. Nach seinem Tod vernichtete seine Familie aus Angst vor einer Hausdurchsuchung die Zeichnungen.
>
> Wenn man annimmt, daß der junge Schostakowitsch diese freizügigen Illustrationen kannte, wird die Entstehungsgeschichte der Oper mit ihrer stark erotischen und sexuellen Einfärbung klarer, denn in Leskows Vorlage fehlt dieser erotische Einschlag (Solomon Wolkow, *Stalin und Schostakowitsch*, S. 150).

Skuka: Reiz– und Schlüsselwort

Nicht nur Katerina, alle Personen dieser Oper langweilen sich und versuchen, mit dieser Langeweile fertig zu werden. Die Worte skuka/skutschno (Langeweile/langweilig) haben, ironisch wie ernst gemeint, alles zu entschuldigen. Die Spaßgesellschaft ist keine Erfindung unserer Tage.

Die Ismailowschen Arbeiter langweilen sich und sind gierig auf jede Sensation. (2. Bild). Sergej langweilt sich, und er sucht seinen Spaß im Bett der jeweiligen Brotherrin (3. Bild). Boris Ismailow langweilt sich und findet Spaß in der Ausübung seines Gewaltmonopols, er schurigelt und prügelt (4. Bild). Der Pope könnte den wahren Weg zur Freude weisen, aber er hat ihn längst vergessen oder nie gewußt. Auch er langweilt sich und vertut seine Zeit als Spaßvogel (4. und 8. Bild). Der Lehrer könnte die Menschen aufklären, aber auch er langweilt sich und sucht die unsterbliche Seele der Frösche (7. Bild). Ein Arbeiter will seine Langeweile ersäufen, bricht auf der Suche nach Alkohol den Keller auf und entdeckt die Leiche. Auch die Polizei langweilt sich. Die „Leiche im Keller" bietet den Ordnungshütern ein Amüsement der Extraklasse: die Verhaftung eines Hochzeitspaares. Von Langeweile werden auch brave Bürger geplagt und verfallen in Völlerei (8. Bild). Selbst die Strafgefangenen suchen Kurzweil und kommen bei der Verspottung eines leidenden Menschen auf ihre Kosten.

Langeweile auf Russisch meint Lebensleere, die sowohl aus den Umständen resultiert wie auch selbstverschuldet ist, und bei der nicht nach den Ursachen gefragt, sondern lediglich ein kurzzeitiger Ausweg gesucht wird, den man in Späßen mancherlei Art, in Gewaltausübung und in der Sexualität findet.

„Die Mauern sind hoch, die Hunde losgemacht" – diese geniale Formulierung Leskows meint nicht nur das Ismailowsche Anwesen, sie zielt vor allem auf eine innere Situation: diese Menschen haben sich voneinander wie durch Mauern abgekapselt und sich ihren Instinkten wie losgemachten Hunden ausgeliefert. Als „Krämerdasein" bezeichnete Schostakowitsch diese moderne sinnentleerte Lebensweise.

Das der Langeweile innewohnende Gewaltpotential brachte der Dichter Erich Fried 1962 auf den Punkt:

> „Totschlagen: / Erst die Zeit, / dann eine Fliege, / vielleicht eine Maus, / dann möglichst viele Menschen, / dann wieder die Zeit".

Den Zusammenhang von Langeweile und Gewalt hat Schostakowitsch durch ein Schlag- und Klopf-Motiv einfachster Art markiert, das sich in den Vordergrund schiebt, wenn der Patriarch Boris Ismailow die Schwiegertochter Katerina tyrannisiert, wenn die Arbeiter die Köchin malträtieren, wenn Katerina ihren Ehemann Sinowi Ismailow ermordet und wenn die Polizei aufmarschiert.

Gewissen auf Russisch

Bei insgesamt neun Bildern wird Katerina bis ins vierte Bild hinein von ihrem erotisch-sexuellem Trieb geführt, im fünften Bild wird ihr Gewissen wach.

Zuerst wird die Mörderin von Geister-Erscheinungen gequält, dann von der Angst vor Entdeckung gepeinigt, schließlich von innerer Not überwältigt. Ihr letzter, im „Volkston" gehaltener, Monolog ist eine visionäre Innenschau. Die musikalischen Anführungszeichen sind vom Komponisten bewußt gesetzt, denn hier artikuliert sich kein individuelles, sondern ein altes kollektives mystisches Wissen.

Das Gewissen wird mit einem kreisrunden im tiefen Wald gelegenen See verglichen, dessen Wasseroberfläche nichts widerspiegelt, weil die Wellen sich hoch auftürmen. Das ist keine unverbindliche poetische Floskel. Dieses Bild basiert auf einer Verschmelzung von abendländischer und morgenländischer Mystik, derzufolge nur ein von Leidenschaften freies Gemüt sich selbst zu erkennen vermag. Als Sinnbild dafür gilt eine glatte, den Himmel widerspiegelnde Wasserfläche. Hingegen verhindern Leidenschaften die Selbsterkenntnis, da sie wie Wellen das Wasser peitschen. Schostakowitsch hält hier durch ein *Adagio*-Tempo die Szene an und folgt mit der Wahl tiefer Register dem symbolisch-metaphorischen Vorgang des Hinabtauchens ins eigene Innere.

Was Katerina auszeichnet ist, daß sie in Gewissensnot gerät. Bei dem Wort Gewissen handelt es sich im Deutschen wie im Russischen um eine Lehnübersetzung aus dem lateinischen *conscientia*, das bedeutet Mitwissen. Im

Russischen wird diese Bedeutung von Mitwissen sogar noch deutlicher, da wortgenau „übersetzt" in *sowest*. Um welches Mitwissen handelt es sich dabei eigentlich? Religiöser Tradition zufolge ist das menschliche Geschöpf ein Mitwisser des Schöpfers. Allein dieses Mitwissen macht den Menschen fähig zur Erkenntnis seiner „Sünde" als einem Verrat am Absoluten, an der Liebe.

Die Zwischenspiele

Bei neun Bildern kommt es zu fünf Zwischenspielen, alle kompositorisch bedeutend und keinesfalls nur Umbaumusiken. Diese grandiosen symphonischen Zwischenspiele sind die einzigen Kommentare, die sich der Komponist gestattet. Sie stellen laut Schostakowitsch eine

> „Weiterführung und Entwicklung der vorhergehenden musikalischen Gedanken dar" und spielen eine Rolle, „die nicht weniger wichtig ist, eher vielleicht noch wichtiger als die der Solisten und des Chores".
>
> (Dmitri Schostakowitsch, "Moë ponimanie *Ledi Mekbet*", zitiert nach: *Neue Gesamtausgabe*, Bd. 52b, S. 321)

Das erste Zwischenspiel, ein *Largo*, folgt unmittelbar auf den Bericht der Köchin Aksinja über den neu eingestellten Arbeiter Sergej, eine winzige Szene mit scheinbar ganz unwesentlichen, allein dem äußeren Fortgang der Handlung dienenden Informationen. Warum dann dieser große symphonische Ausbruch?

Die Dienstmagd spricht eine allgemein verbreitete, aber in der Öffentlichkeit tabuisierte Praxis an: die Herrschaften leben allenthalben in glückloser Ehe zusammen. Vor Langeweile rettet man sich in Liebschaften. Damit hat die Dienerin der Herrin einen Weg gewiesen. Katerina wird ihn gehen.

> „Das, was geschieht, hat einen solchen Vorsprung/ vor unserem Meinen, daß wir's niemals/ einholen und nie erfahren, wie es wirklich aussah"

heißt es in dieser Zeit bei Rainer Maria Rilke. Die Zwischenspiele in der *Lady Macbeth von Mzensk* geben diesem Meinen die Möglichkeit, den Vorsprung, den das Geschehen hat, aufzuholen, in ihnen klagt der Komponist über die Blindheit der Menschen, nicht sehen zu können, wie die Dinge ihren Anfang nehmen.

Spannung zwischen Eros-Liebe und Sexualität: 1. und 3. Zwischenspiel

Das erste Zwischenspiel ist ein *Largo* mit dumpf dräuenden tiefen Bläsereinwürfen, düsteren, schweren Streicherläufen und kleinen zaghaften Walzeranklängen. Diese Walzeranklänge finden sich im *Siebenten Streichquartett* op. 108 von 1960 wieder, das Schostakowitsch gleichfalls seiner ersten Frau gewidmet hat, nun als Erinnerung an die geliebte, 1954 gestorbene Mutter seiner Kinder. Doch lassen sich diese Walzertakte (eine Anspielung auf Richard Strauss' *Rosenkavalier*-Walzer) auch auf den Schwiegervater Boris Timofejewitsch beziehen, denn sie kehren im szenischen Geschehen dann wieder, wenn der alte Mann lüsternen Erinnerungen nachhängt.

Es geht um die Spanne zwischen Eros-Liebe und Sexualität, um die Spanne zwischen Seele und Leib, Absolutem und Relativem, wie sie jeder Ehe eingeschrieben ist.

Die *Passacaglia* und das Geheimnis menschlicher Willensfreiheit

Um die „Rachmaninow-Tonart" d-moll kreisen die zwölf Variationen des dritten Zwischenspiels der *Lady Macbeth von Mzensk*. Das mittlere der fünf Zwischenspiele steht an einer Schnittstelle der Handlung. Katerina hat den Schwiegervater getötet, der ihr selbst nachstellte und den Geliebten zu Tode prügeln wollte. Kann diese Frau noch frei darüber entscheiden, ob sie den eingeschlagenen Weg weitergeht oder umkehrt?

Das ist eine Frage von allgemeiner Bedeutung, die nicht allein auf Katerinas Entscheidung zielt, sondern auf das Geheimnis menschlicher Willensfreiheit.

Für die musikalische Problematisierung dieses Rätsels menschlicher Existenz wählte Schostakowitsch die alte Form der *Passacaglia*, eine Variationsfolge über ein gleichbleibendes (*ostinates*) konduktartiges, schwergewichtiges Baßthema, das hier zwölfmal in Erscheinung tritt. Übrigens griff Schostakowitsch auf diese musikalische Form auch in anderen Werken zurück, so in der *Achten Sinfonie* von 1943, im *Zweiten Klavierkonzert* und im *Ersten Violinkonzert*, in den Streichquartetten Nrs. 3, 6, 10 und 14 und in seiner letzten, der *Fünfzehnten Sinfonie* von 1971.

Die *Passacaglia* ist eine paradoxe Form, denn die *Ostinato*-Technik imaginiert Objektivität und Unausweichlichkeit, die Variationstechnik hingegen Subjektivität und Freiheit, ein musikalisches Sinnbild für das Paradoxon menschlicher Willensfreiheit, zugleich ein Ausdruck „dynamischer Ruhe" und damit ein wahrhaft klassischer Kommentar.

> "Ähnlich dem Zweck eines von Alban Berg im *Wozzeck* und von Franz Schreker im *Fernen Klang* eingesetzten großen sinfonischen Kommentars setzt Schostakowitsch in die Mitte seiner Oper, zwischen das vierte und fünfte Bild, eine *Passacaglia* als Zusammenfassung der sich im Stück entwickelnden Dramaturgie."
>
> (Ingo Metzmacher, a.a.O., S.4)

Das Intermezzo zwischen dem sechsten und siebten Bild

Mit dem Intermezzo zwischen dem sechsten und siebten Bild, der Schäbige hat die Leiche im Keller entdeckt und rennt zur Polizei, läßt Schostakowitsch seine *Lady-Macbeth-Suite* op. 29 a enden. Was war ihm daran so wichtig?

> "Für das revueartige, groteske Intermezzo zwischen dem sechsten und siebten Bild notiert Schostakowitsch 'Allegretto'. Das diesem Stück eigentlich angemessene Tempo, nämlich Allegro, greift er erst auf für die kurze Wiederholung dieser Satire in Musik am Ende des achten Bildes (wenn Katerina verhaftet wird, S.N.).

> Die Allegretto-Musik charakterisiert die Panik des Schäbigen, der die Leiche Sinowis gefunden hat. Die Wiederholung im Allegro übertönt die Hilfeschreie Katerinas, die soeben verhaftet wird. In diesem Augenblick ist der Höhepunkt jener grotesken Szenen erreicht, in denen Schostakowitsch die Korruptheit, die Stumpfsinnigkeit und den Materialismus von Menschen in Katerinas unmittelbarer Umgebung entlarvt hatte..."
>
> (Ingo Metzmacher, a.a.O., S.4)

Ein „Dialog zweiten Grades"

Auch innerhalb des szenischen Geschehens kommt dem Orchester in dieser Oper keine einfach begleitende, dem Chor oder Solisten gegenüber untergeordnete, sondern eine selbständige Funktion zu.

Ein Beispiel: Im 2. Bild kämpfen Herrin und Knecht, Katerina und Sergej, miteinander. Die Szene und die Worte erzählen von Kampf und Gegnerschaft, der Instrumentalpart, das Orchesteradagio hingegen erzählt vom Einverständnis beider, wie sich Körper zu Körper findet.

Symphonisches Gestalten heißt in dieser Oper, daß unterhalb aller an der Oberfläche verlaufender Vorgänge ein „Dialog zweiten Grades" (Begriff von Maurice Maeterlinck) geführt wird: Die Musik erzählt, wie sich der Tod im Leben ausbreitet. Ist das Todesmotiv bis zum ersten Mord auf den dunklen Blechbläserklang eingeschränkt, weitet der dunkle Klang sich danach aus, greift auf die Streicher über und bezieht im letzten Bild die gesamte Orchesterpalette ein.

Auch in der Liebesszene wird ein Dialog zweiten Grades geführt: Katerina und Sergej suchen Erlösung vor dem tötenden Alltag in der Sexualität. Schostakowitsch ahmt mit naturalistischen, imitativen Effekten das Stöhnen, Schreien, das bewegte Auf und Ab nach. Ganz trivial auf den Beischlaf bezogen, verweist das „unpassende" Instrumentarium (die Posaunen) gleichzeitig auf eine zweite mitzuhörende Ebene, den Tod. Höhepunkt des symphonischen Unterstroms ist die *Passacaglia* mit ihren elf kontrapunktischen Variationen (zwischen 4. und 5. Bild), wobei der Kontrapunkt der *Passacaglia* zum Motiv

der Liebesszene im anschließenden Bild wird: Ambivalenz von Liebe und Tod also auch hier.

Verzicht auf Rache

Dem Menschen sind nur begrenzte Einsichten in die Wirkungen seiner Handlungen möglich. Das wahre Geflecht von Ursache und Wirkung vermag er nicht zu durchschauen. Übrigens stimmen hier christliche und buddhistische Anschauungen vom Schicksal bzw. vom Karma überein. Bei Schostakowitsch heißt es:

> „Wer Katerina Lwowna kategorisch verurteilt, geht davon aus, daß, wer ein Verbrechen begangen hat, auch schuldig ist. Das ist die allgemeine Meinung. Für mich aber ist die Person das wichtigste. Ich glaube, so war es schon Leskow ergangen. (...) Alles hängt von der Situation ab, vom Menschen. Es ist durchaus eine Wendung möglich, bei der der Mörder nicht der Schuldige ist."
>
> (*Zeugenaussage*, S. 151)

Hier wird geltend gemacht, daß Katerina nicht nach menschlichem Maß gerichtet werden sollte, da dem Menschen nur das Relative offenbar wird. Wer sich selbst nicht zu erkennen vermag, wie sollte der über andere urteilen oder gar richten?

Schostakowitsch hat das Gebot des Racheverzichts sehr beschäftigt. Er lebte in einem Staat, der die „Ambitionen eines Staatsanwaltes" zum erwünschten Verhaltenskodex seiner Bürger erhob, und dies hatte Denunziantentum, Verfolgungen, Verhaftungen, Deportationen, Unglück jeglicher Art, Tod und Rache zur Folge. Schostakowitsch selbst wurde von Neidern verfolgt und gedemütigt, von Denunzianten angeklagt und geschädigt und mußte selbst um die alttestamentarische Haltung ringen, die Rache dem Herrn zu überlassen.

Und damit steht Schostakowitsch in einer bestimmten Tradition russischer Kunst, aus der heraus sich der Subtext ermitteln läßt. Er findet sich im 5. Buch Moses, Kapitel 32, Vers 35 und lautet: „Die Rache ist mein, ich will vergelten.

Zu seiner Zeit soll ihr Fuß ausgleiten, denn die Zeit ihres Unglücks ist nahe, und was über sie kommen soll, eilt herbei", eine Beschreibung des Schicksals der Katerina Ismailowa, die sich so leidenschaftlich um ihr Glück müht, dabei den Samen des Unglücks sät, der heranreift und dessen Früchte sie ernten muß.

Das biblische Rachegebot erreichte schon in alten Zeiten eine solche Klassizität, daß es vom Alten ins Neue Testament übernommen und dort zitiert wurde, nämlich in den Römerbriefen (Kapitel 12, Vers 19): „'Die Rache ist mein, ich will vergelten', spricht der Herr".

Dieses Bibelwort stellte einst Lew Tolstoi seinem Roman *Anna Karenina* von 1878 voran, der Geschichte eines Ehebruchs, der in Gewissensqual und Selbstmord endet. Sergej Rachmaninow folgte ihm hierin in seiner *Ersten Sinfonie* d-moll von 1895/96.

Keine Wertung, weder Ent- noch Beschuldigungen

Etwas Seltsames geschieht in dieser Oper: die Morde werden nicht entschuldigt und die Mörder nicht beschuldigt.

Im Allgemeinen dienen Opernmonologe dazu, daß Figuren die Motive und Beweggründe ihres vergangenen oder zukünftigen Tuns darlegen. Dem liegt die Meinung zugrunde, der Mensch könne freien Willens und voller Bewußtheit über sein Handeln entscheiden.

Schostakowitsch vertrat eine andere Auffassung. Meist drängen unbewußte und unerkannte Motive den Menschen zum Handeln. Gedankliche Aufbereitungen von Taten, ob vorbereitend oder nachträglich-rechtfertigend, sind gewöhnlich Selbsttäuschungen. Das Ich hat wenig Einsicht in die Grundlagen seiner Wünsche und Handlungen. Das trifft auch auf die Figuren der Oper *Lady Macbeth von Mzensk* zu.

Es wird nicht erklärt, woher die Langeweile kommt, warum Katerina so wurde wie sie ist. Andere Opern würden hier ein „Begründungsmodul" einbauen, eine Erklärungs- und Entlastungsrückblende, sie würden auf Katerinas

niedrige soziale Herkunft, ihren unattraktiven aber reichen Ehemann und despotischen Schwiegervater verweisen.

Das alles tut Schostakowitsch nicht. Er vermeidet jedwede Erklärungen, exponiert die zukünftige Mörderin nicht als „Fall", als Bündel verderblicher Umwelteinflüsse. Es soll offen bleiben, wo die Grenze liegt zwischen einem sogenannten Verbrecher und einem „normalen" Menschen.

Sinowi Borissowitsch und Boris Timofejewitsch

Katerina und ihr Schwiegervater Boris Ismailow sind in ihrem geschlechtlichen Trieb gleichstark. Allein der Ehemann Sinowi Ismailow ist sexuell weniger entwickelt. Lüsterner Schwiegervater – zurückhaltender Ehemann, das ist eine in der russischen Realität wie Kunst gar nicht so seltene Konstellation. Sie also kann nicht das Besondere dieser Oper ausmachen. Denn es muß nicht immer zum Konflikt zwischen den Beteiligten kommen, nämlich dann, wenn der Schwiegervater an des Sohnes Stelle tritt. In Michail Scholochows berühmtem Roman *Der stille Don* von 1928, einer Familiensaga von der Zarenzeit bis in die Sowjetgesellschaft, wird eine solche Konfliktlösung als gängige Praxis geschildert.

Nicht an Boris Timofejewitschs Lüsternheit nimmt Schostakowitsch Anstoß, sondern an dessen besonderer Art von Gefühlskälte.

> „Er ist ein machtliebender Despot, der gewohnt ist und es liebt zu kommandieren und alle ihm Untergebenen geringschätzig zu behandeln. (...) Den Übergang von einem psychologischen Zustand zu einem anderen (...) vollzieht die Musik ohne Modulationen. Seiner Natur sind tiefe seelische Vorgänge nicht eigen".
>
> (Schostakowitsch, "*Ekaterina Izmajlova.* Avtor ob opere", in: *Sovetskoe iskusstvo*, 14. Dezember 1933, Zitiert nach: *Neue Gesamtausgabe,* Bd. 52a, S. 320)

Die dunkle Klang-Aura dieses Gewaltmenschen steht im Gegensatz zu der seines Sohnes Sinowi Borissowitsch. Der tönt meist im hohen Diskant, gerät schnell außer sich, ist immer hilflos oder wütend. Seine Heimkehr wird mit

einer auftrumpfenden Trompetenfanfare angekündigt. Das sind Kennzeichen eines Möchtegern, der in der Aktion wie in der Musik jeweils groß anhebt und kläglich endet.

Orgie der Heuchelei

Mit Boris Timofejewitsch hat Schostakowitsch thematisiert, was Despotismus heißt. Das beginnt bereits im ersten Bild mit einer Orgie der Heuchelei, wenn Katerina auf Befehl des Alten vor dem versammelten Gesinde dem Ehemann Treue zu schwören hat. Es manifestiert sich in einem dreifachen Forte, bei dem ein lautes chorisches "Čuvstvuem!" zu erklingen hat: „Wir fühlen es!" Das ist die reine Ironie, denn die Ismailowschen Arbeiter fühlen genau das Gegenteil zu der ihnen vorgeschriebenen Trauer. Vielmehr: Sie freuen sich diebisch über die Abfahrt ihres Herrn und demonstrieren offen, wie meisterhaft sie zu heucheln verstehen.

Schnell, und geschäftig werden falsche Gefühle im wahrsten Sinne des Wortes „hinausposaunt", dazwischen unterlaufen ab und zu „Seelenrülpser" (Posaunen- und Streicher-Glissandi), wird unversehens die Wahrheit laut, so im Spott über den „Lieben Augustin", bei dem „alles hin" ist, und in der Freude, nun endlich „ins Maxim gehen" zu können. Es ist eine Orgie der Heuchelei, wie sie bei offiziellen Festakten die Regel ist, besonders in Diktaturen, aber nicht nur da.

„Was bedeutet Alter?"

Tatsächlich stellt sich Boris Timofejewitsch diese Frage. Dem Ideal nach bedeutet Altern, sich zurücknehmen, Platz machen, Abschied nehmen. In der Realität der modernen Spaßgesellschaft aber steht Altern im Zeichen des Gegenteils, der Gier nach mehr Haben und Wollen bis zuletzt. So auch bei Katerinas Schwiegervater Boris.

In der Oper sitzt ein alter Mann des Nachts unter dem Fenster der Schwiegertochter und schwelgt in vergangenen Liebesabenteuern, gleichzeitig darauf

sinnend, die Frau seines Sohnes zu „beglücken". Die Situation ist grotesk, denn während der Alte von Katerina träumt, vergnügt sich das Objekt seiner Begierde, quasi über ihm, mit einem jungen Geliebten.

Die vergangenen Lüste umstäuben den Alten in Gestalt von Walzerklängen, den Liebesträumen eines Bruders im Geiste, des Barons Ochs von Lerchenau aus Richard Strauss *Rosenkavalier*. Zeitgleich schwelgen Katerina und Sergej in ihrer Liebeslust.

Genial auch die musikalische Exekution des Mordes an diesem Despoten. Leises Pulsieren in den tiefen Streichern und Pauken, noch schlägt der Puls des Schwiegervaters, aber schon hat ihm Katerina Rattengift ins Essen gemischt. Ein süßes Violinsolo: das Opfer mampft selig seine Leibspeise und die Mörderin sonnt sich im künftigen Glück der Freiheit.

Sergej

Mit Sergej habe er das Porträt eines Freundes gegeben, der ansonsten vernünftig war, jedoch vom Boden abhob, sobald er einem hübschen Weib begegnete, gab Schostakowitsch zu Protokoll. (*Zeugenaussage*, S. 155) Und mit seiner Art von Ekstase habe dieser Sergej jede Frau bezaubert. In Sergej manifestiert sich der göttliche Funke des Eros in einer menschlich unzulänglichen Gestalt, wenn die Liebeswerbungen zwischen listiger Verstellung und tatsächlicher Ekstase changieren.

Sergej wird als Aufsteiger charakterisiert, der sich den jeweiligen Herrschaften anpaßt, hier durch das wiederholte Zitieren musikalischer Phrasen, die er von Boris und Katerina aufgeschnappt hat. Laut Schostakowitsch

> „liest er kleine Bücher und drückt sich in ‚gewählter Sprache' aus, natürlich durch ein angestelltenmäßiges, lakaienhaftes Prisma von Weltanschauung" (Schostakowitsch, op. cit., *NGA*, Bd. 52a, S. 320).

Pope, Lehrer und Trinker – zweitrangige Figuren?

Pope und Lehrer sind Figuren, wie sie nur einem jungen Genie gelingen. Im Spott über die Vertreter der Staatskirche folgte Schostakowitsch den Großen der russischen Literatur, insbesondere Lew Tolstoi und Nikolai Leskow. Hier aber kommt noch etwas hinzu. Die bei einem Sterbenden ganz und gar unpassende Litanei des Popen über „Nikolai Wassiljewitsch Gogol, den großen russischen Dichter" ist eine satirische Anmerkung der Komponisten in eigener Sache.

Schostakowitschs erste Oper nach einer Erzählung Gogols war 1928 ein Erfolg geworden, trotz massiver Einwände der Kulturbürokratie, deren Vertreter mit der ständig repetierten Floskel vom „großen russischen Dichter" über die Abgründe ihrer Unwissenheit hinwegtäuschten – damals wie heute.

Der Lehrer ist eine Episodenfigur – und doch wichtig. Er ist Opfer wie Täter zugleich. Willkürlich von der Polizei aufgegriffen, sagt er, was man von ihm erwartet, auch wenn ihm das gar nichts nützt, denn er ist als Intellektueller à priori der Schuldige. Soweit ist er Opfer. Schuld trägt er an seinen Experimenten, die Seele der Frösche zu erkunden. Das ist kein Witz, sondern ein bitterböser Sarkasmus, eine Anmerkung zur Rolle gewisser Naturwissenschaftler im 20. Jahrhundert. Priester wie Lehrer sind dazu berufen, anderen Menschen den Weg zu weisen, und beide verraten diesen Auftrag, wenn sie ihn denn jemals gekannt haben. Zur „Verfinsterung der Welt" tragen sie ganz entscheidend bei.

Nicht von ungefähr machte Schostakowitsch auf das Vorbild des alkoholsüchtigen Arbeiters aufmerksam, die Figur des Kutjerma in Nikolai Rimsky-Korsakows Oper *Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesh und der Jungfrau Fewronija*.

> "Es gibt den schmierigen Kerl – eine Art Grischka Kutjerma." (Dmitri Schostakowitsch. *Zeugenaussage*, S. 153)

Es handelt sich um kein lustiges Säufertum, hier ertränkt ein am Leben Verzweifelter seine unbefriedigten Begierden und seinen Neid im Alkohol. Das ist das Schicksal nicht weniger Menschen, damals wie heute und nicht nur in Rußland. Die Bezeichnung „heruntergekommen" oder „verwahrlost" meint nichts Soziales, sondern Geistig-Seelisches, einen innerlich schäbigen Menschen.

Klang-Gestalten und paradoxe Registerbehandlung

Gehören die „Verwirrungen der Gefühle" zu den traditionellen Themen der Gattung Oper, so schickte sich Schostakowitsch in seiner *Lady Macbeth von Mzensk* an, von der anarchischen, sprachlosen Lust der Körper zu erzählen. Entsprechend werden instrumentale Klangereignisse zu Metaphern für körperliche Zustände. Hierin hat das Stolpern, Gleiten, Glissandieren, Grimassieren, Rülpsen, Quieken oder Sich-Überschlagen der überanstrengten, in „zu tiefen oder zu hohen Lagen" versetzten Instrumente seinen Grund.

Wenn Katerina und Sergej die Leiche des ermordeten Sinowi in den Keller transportieren, manifestiert ein „überstürzter Marsch in der Klarinette und ein grämlicher Monolog der gedämpften Posaune auf dem Klanggrund monotoner Harfenschläge" beider Befindlichkeit (Iwan Sollertinski, "*Lady Macbeth des Mzensker Kreises*" [1934], in: *Von Mozart bis Schostakowitsch*, S. 230).

Eine konstante Klang-Geste ertönt immer dann, wenn Personen Opfer oder Auslöser von Gewalt sind: wenn Boris Katerina droht, wenn die Arbeiter die Köchin vergewaltigen, wenn der Mord an Sinowi geschieht und beim Aufmarsch der Polizei – eine von den Blechbläsern dominierte Akkordfolge, bei der leere Quinte, hohle Oktave und Mollterz eine eigentümliche Mischung eingehen.

Galopp als Leitgenre

Charakterisierend hat Schostakowitsch symbolische Klang-Gestalten und Instrumentalfarben eingesetzt. Sinowi gehört die Altflöte, Boris das Kontrafagott, Sergej das Violoncello und Katerina Oboe wie Klarinette.

> "Aber abgesehen von Leitmotiven, Leittonalitäten und Leitfarben tut sich in der *Lady Macbeth des Mzensker Landkreises* ein eigenartiges 'Leitgenre' hervor – der Galopp. Galopp-Rhythmen herrschen in vielen Schlüssel-Episoden der Oper, besonders in Szenen, die mit Gewalt und Verführung verbunden sind. Der gedankliche Pol des 'Leitgenres' ist ausreichend bestimmbar: er dient als beharrliches/nachdrückliches und ausdrucksvolles Symbol der Nichtsnutzigkeit des Menschen und der Niedertracht der menschlichen Natur."
>
> (L. O. Akopjan, *Dmitri Šostakovič: opyt fenomenologii tvorčestva*, S. 130)

Richtig beobachtet ist die auffallende Häufigkeit von Galopp-Rhythmen. Vielleicht aber nur zur Kennzeichnung dessen, wie hilflos der Mensch seiner Natur, seinen Trieben ausgeliefert ist, die ihn zum "Galoppieren", zum Prügeln, Morden und Springen und anderen möglichen äußeren wie inneren Verrenkungen treiben.

Galopp – das assoziiert Pferd und Reiter. Der Mensch – die "Krone der Schöpfung" – versteht sich gern als Herr der Welt. Welch Irrtum. Schostakowitsch wußte es besser. Der Reiter bei dem Gespann ist nicht der Mensch, er selbst wird geritten und zum Galoppieren gebracht, nicht vom Teufel, sondern von seiner eigenen ungebärdigen Natur. In diesem Sinne hatte Schostakowitsch den Galopp bereits in den Opernerstling *Die Nase* eingeführt, wenn der nasenlos gewordene Kollegienassessor, auf der Suche nach seinem verlorenen Körperglied kopflos geworden, losstürmt und zum Oberpolizeiinspektor galoppiert.

Volk auf Russisch

Die Massenszenen dieser Oper entbehren jeder gemütvollen Folklore. Es handelt sich zunächst um Arbeiter und Angestellte der Ismailows, laut Scho-

stakowitsch um „grobe, liebedienerische" Leute, die „nur davon träumen, wie man Boris Timofejewitsch ebenbürtig werden kann", die also keine Gegenwelt zum Krämerdasein darstellen.

Die Oper schließt traditionell mit einem Chorfinale. Hier bricht die Realität der Entstehungszeit ganz unverstellt ein. Mit den Strafgefangenen sind die von Stalin aus- und umgesiedelten, die in Straflager verbannten Menschen gemeint. Aber das ist noch nicht alles.

In Rußland wurde bis zum Sowjetkommunismus die Achtung gegenüber den als „Unglückliche" bezeichneten Strafgefangenen gewahrt und ein ungeschriebenes Gesetz eingehalten, nach dem man laut Schostakowitsch

> „den am Boden Liegenden nicht noch mit Füßen treten darf".
>
> (*Zeugenaussage*, S. 154)

Doch die im Sowjetstaat um sich greifende moralische Verwahrlosung setzte auch diese Maxime außer Kraft. Nicht nur die Wächter begannen die am Boden Liegenden zu treten, sie selbst trampelten aufeinander herum. Aus dem russischen Volk war ein wurzelloser Mob geworden, dessen Langeweile und Gier nach Spaß selbst im Lager nicht erlosch.

Entgegen der russischen Operntradition dient in der *Lady Macbeth von Mzensk* das Chorfinale nicht dazu, das Geschehen in Hinblick auf bessere Zeiten zu transzendieren. „Unsere Gedanken sind freudlos, und die Wächter ohne Herz", lauten die letzten Worte. Das Tor zu einer „lichten Zukunft" bleibt verschlossen.

Die Rehabilitation des Volksliedes?

Dieses Opernfinale ist weder ernst noch spöttisch, weder zustimmend noch ablehnend gemeint, es bewegt sich wie die gesamte Musik der Oper auf dem Grad zwischen eigentlich und uneigentlich, das Finale entschlüsselt sich nur in Hinblick auf ein allgemeines kompositorisches Prinzip.

> "Schnell und unvermittelt wechseln die Klimata der Musik. Hochpathetisch recken sich Orchestersätze zum symphonischen 'Menschheitsdrama' auf. In lyrischer Welt- und Selbstverlorenheit artikulieren sich einige Gesänge Katerinas. Dann wieder gibt es Lakonisches, Schmissiges, Parodistisches, effektvoll Brillantes, treuherzig Folkloristisches. Der Hörer muß lernen, zwischen 'eigentlichem' und 'uneigentlichem' Tonfall zu unterscheiden."
>
> (H.-K. Jungheinrich, in: *Frankfurter Rundschau*, 21. Februar 1990, zur Inszenierung der *Lady Macbeth von Mzensk* in Hamburg)

Nicht ohne Einfluß auf das Finale war die 1932 erfolgende „Rehabilitation des Volksliedes", kurz vorher noch als Überbleibsel bürgerlicher Kunst beargwöhnt.

> „Es läßt sich feststellen, daß in den ersten drei Akten der Oper die Stilisierung von Elementen des Volksliedes – mit Ausnahme von Elementen der städtischen Romanze – keine große Rolle spielen. (...) Eine ganz andere Sache sind dann die Monologe des alten Strafgefangenen und die Chöre der Strafgefangenen im vierten Akt, stilisierte getragene Lieder in klagenden ‚nekrassowschen' Daktylen und Trochäen mit daktylischen Rhythmen."
>
> (Akopjan, a.a.O., S. 107)

Findet sich am Anfang der Oper das Volkslied als zitiertes Versatzstück der städtischen Folklore und geht hier organisch in die Ausdruckssphäre der handelnden Figuren ein, so bekommt es am Ende der Bühnenhandlung einen vollkommen anderen Anschein, wenn Leid und Verbannung über die Titelgestalt gekommen sind. Es steht in musikalischen Anführungszeichen, erscheint – so wie bei Gustav Mahler (*Lieder eines fahrenden Gesellen, Lied von der Erde*) – als verfügbares Liedgut, dessen man sich zu unterschiedlichen Zwekken bedienen kann. Dazu bemerkte Schostakowitschs Freund Iwan Sollertinski lakonisch:

> "Generell begegnet man reiner Ethnographie bei Schostakowitsch nur ein einziges Mal, und das noch auf ironischer Ebene: bei der geheuchelten Totenklage der Katerina Lwowna am Leichnam des von ihr vergifteten Boris Timofeje-

witsch. Völlig ohne ethnographische Stilisierung kommt der Chor der Diener bei der Abfahrt des jungen Herrn aus – ein lebhaftes Scherzo im Mazurkarhythmus, nicht ohne den Anflug höhnischer Unterwürfigkeit.

(Iwan Sollertinski, op. cit., in: *Von Mozart bis Schostakowitsch*, S. 234)

Es ist daher zu fragen, ob der Schlußchor als moralische Quintessenz der Bühnenhandlung zu verstehen sei, vom Autor vermittels eines fiktiven Volks mitgeteilt.

"Die Interpretation des Schlußchors ergibt sich freilich nicht aus dem Text allein. Wesentlicher Bedeutungsträger ist die Musik, die sich hier auffällig von allem Vorausgegangenen unterscheidet. Schostakowitsch verzichtet sowohl auf den Facettenreichtum, den er in der Partie seiner weiblichen Hauptfigur entwickelt hat, als auch auf die demonstrative Ironisierung und Brechung, die in den übrigen Passagen dominieren. Statt dessen wirkt der Schlußchor auf geradezu überwältigende Weise eindeutig, direkt und unmittelbar. (...) Überdies ist sie stilistisch deutlich positiv konnotiert. So scheint es auf den ersten Blick, als ob der Chor nur eine einzige Deutung nahe legen kann: Das musikalische Schlußwort wirkt wie ein Plädoyer für die Gefangenen, die als unschuldige Opfer gewaltvoller und inhumaner Verhältnisse zu Menschen erhoben werden, die Mitleid und Verständnis verdienen. - In diesem Sinne wäre auch Katerina ein leidender Mensch und ein unschuldiges Opfer, das es zu beklagen gilt. Aber darf diese Interpretation unhinterfragt das letzte Wort über Leben und Taten der Lady Macbeth aus Mzensk sein? Ein zweiter Blick wird zwingend notwendig, und wieder ist es die Musik, die den Schlüssel bereithält und nun zu einer ganz anderen Auslegung führt. (...)

Die Ernsthaftigkeit des Mussorgsky-Idioms kann und muß also stark bezweifelt werden. Und schon gar nicht geht es um einen stimmungsheischenden Gefangenenchor im Sinne Verdis oder Beethovens. Eine solche Deutung würde ideologisch verbrämt und geradezu verlogen wirken. Auch eine entsprechende Geisteshaltung, die alle Leidenden auf quasi Dostojewski'sche Art zu Märtyrern erhebt, verfällt konsequenterweise dem Verdikt des Anachronismus. Die musikalische wie inhaltliche Überlebtheit des Schlußchores läßt eine vordergründig positive Deutung nicht mehr zu.

(Kadja Grönke, "*Lady Macbeth* und ihre Schwestern...", S. 6 ff.)

Doch bei einer wirklichen Beurteilung dieses vertrackten Opernfinales muß das Korsett hergebrachter Wertungen gesprengt, müssen die Kategorien von positiv und negativ, von schuldig und unschuldig aufgegeben werden.

"Dies nun versteht der einfache Mensch ganz hervorragend"

So wie es Nikolai Leskow in seiner *Lady Macbeth des Mzensker Landkreises* getan hat. Und man lese dabei nicht über die Schlüsselworte hinweg, über die Beschreibung des kläglichen Häufleins Mensch und der grauenvoll öden Natur. In ihnen offenbart sich, wie der Mensch verwahrlost und wie der verlotterte Mensch die Welt zur Verwahrlosung bringt und die solcherart verlotterte Welt auf den Menschen zurückwirkt. Diesen Kreislauf gilt es zu durchbrechen. Seit Hiobs Zeiten haben sich Einzelne mit wechselndem Erfolg darin versucht.

"Die Trommel schlug: Tam-tara-tam; auf den Hof wälzten sich die Gefangenen, mit und ohne Ketten, Sergej wie Fiona und Sonetka, Katerina Lwowna wie der Raskolnik, den sie mit einem Juden zusammengeschmiedet hatten, oder wie der Pole, der an einer Kette mit dem Tataren hing.

Alle drängten sich zu einem Haufen zusammen, wurden dann in irgendeine Ordnung gebracht und zogen los.

Ein trostloses Bild: ein Haufen Menschen, dem Licht entrissen und selbst des Schattens von Hoffnung auf eine bessere Zukunft beraubt, versinkt im kalten schwarzen Schmutz der schlammigen Straße.

Ringsum ist alles grauenvoll öde: der endlose Schmutz, der graue Himmel, die kahlen, nassen Büsche und in ihren nach allen Seiten spießenden (sic!) Zweigen eine aufgeplusterte Krähe.

Bald stöhnt der Wind, bald wütet er, bald heult er und brüllt.

Inmitten dieser höllischen, die Seele zerreißenden Laute, die das Grauen des Bildes vollenden, erklingen die Worte von Hiobs Weib aus der Bibel: 'Ja, sage Gott ab und stirb.'

Wer diesen Worten nicht lauschen will, wen der Gedanke an den Tod in solch trauriger Lage nicht lockt, sondern schreckt, der muß versuchen, die heulenden Stimmen durch irgend etwas noch Grausigeres zu übertönen. Dies nun versteht

der einfache Mensch ganz hervorragend: Er läßt dann seiner animalischen Einfachheit freien Lauf, führt sich albern und töricht auf und beginnt, sich selbst, die anderen und jedes Gefühl zu verhöhnen. Ohnehin nicht besonders zart besaitet, wird er besonders böse."

(Nikolai Leskow. *Lady Macbeth des Mzensker Landkreises*. (= *Gesammelte Werke in Einzelbänden*, Band 1), S. 342 ff.)

"Szena pusta"

Zwar läßt Schostakowitsch traditionsgemäß seine Oper mit einem Chorfinale enden. Aber entgegen der Tradition wird das Geschehen nicht metaphorisch aufgehoben, vielmehr bricht hier die Realität der endzwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts in die Opernhandlung ein. Mit dem Chor der Strafgefangenen ist der endlose Zug der von Stalin aus- und umgesiedelten, der in Straflager verbannten Menschen gemeint:

„Naši dumy besotradnye, i šandarmy besseerdečnye" (Unsere Gedanken sind freudlos, und die Wächter herzlos).

(KlA von 1935, S. 320, 1 vor Ziffer 550)

Einsame Paukenschläge, dann aus dem Nichts ein gewaltiger musikalischer Aufschrei: ein Orchestertutti in vierfachem *forte*.

Diese Musik hat Schostakowitsch mit der Szenenanweisung versehen: „Katerina Lwowna läuft, von Grauen gepackt, auf die Vorszene. Sie erstarrt in unendlichem Entsetzen".

Der Komponist wollte für einen Moment die Trennung zwischen Spiel und Realität aufgehoben wissen. Bühnenakteure wie Zuschauer sollten sich gemeinsam über den Zustand der Welt entsetzen, denn die Oper handelt ja davon, „wie Liebe sein könnte, wenn nicht ringsum Schlechtigkeit herrschte".

Die letzte Szenenanweisung der Oper (Klavierauszug von 1935, Ziffer 552) lautet: „Szena pusta" (die Szene ist leer).

Aneignung und Verbreitung

Bereits im Vorfeld der Uraufführung 1934 sah sich Schostakowitsch veranlaßt, das Hauptthema der Oper, die nicht zu bändigende Kraft der Sexualität, zu leugnen. In dieser Absicht verfaßte er seine oft, meist unkritisch zitierten Artikel zur Uraufführung der *Lady Macbeth*.

Der Klang eines Kusses macht mehr Angst als eine explodierende Granate?

Einerseits setzte sich Schostakowitsch musikalisch "scharf von der althergebrachten russischen Tradition ab, in der Sexualität sehr zurückhaltend dargestellt, eher nur angedeutet wurde", andererseits tat er mit Worten, mündlich und schriftlich, alles, diesen Fakt zu leugnen. Und dazu hatte er gute Gründe:

"'Der Klang eines Kusses macht ihnen mehr Angst als eine explodierende Granate', resümierten die Satiriker Ilf und Petrow 1932 die Reaktion der sowjetischen Zensoren. (...)

Die sowjetischen Kritiker, die das Werk zuerst positiv besprachen, wichen dem Thema der Erotik aus. Schostakowitschs Freund Walerian Bogdanow-Beresowski schrieb 1933 in Bucharins *Iswestija*: 'Im Grunde ist die Handlung der Oper sehr alt und einfach: Liebe, Betrug, Eifersucht, Tod. Aber das Sujet ist breiter und tiefer als die Handlung, es enthüllt das bestialische Gesicht des zaristischen Rußland (...) Sergej Eisenstein konnte etwas offener sein, als er die Oper 1933 mit seinen Studenten analysierte: "Das Thema der 'biologischen' Liebe wird in der Musik sehr lebenswahr ausgedrückt."

Noch offener äußerte sich Sergej Prokofjew im privaten Gespräch: 'Das ist schweinische Musik – die Wellen der Lust hören einfach nicht auf.' Prokofjews Freund und Vertrauter, Boris Assafjew alias Igor Glebow, vertrat diese Ansicht auch öffentlich, allerdings erst 1936, nachdem Schostakowitsch bei der Obrigkeit in Ungnade gefallen war. Er tat das in seiner üblichen blumigen Art, doch es klang trotzdem wie eine offenen Denunziation: 'Mich persönlich hat immer wieder frappiert, wie sich bei Schostakowitsch mozartgleiche Leichtigkeit des Komponierens und eine im besten Sinne unbekümmerte Jugendlichkeit mit einem derben und brutalem >Geschmack< an pathologischen Zuständen verbinden konnte, mit einem >Geschmack<, der alles andere als >jugendlich<

war und dem der Komponist die Offenlegung der menschlichen Substanz einfach opferte.' Später schrieb Assafjew über die 'Sinnlichkeit, die sich (in Schostakowitschs Oper) mit extremen Zynismus offenbart'. Diese Zeilen verzieh Schostakowitsch Assafjew nie."

(Solomon Wolkow, *Stalin und Schostakowitsch*, S. 154 ff.)

Plädoyer für das Recht auf Selbstverwirklichung?

Neben der Leugnung des Sexualdiskurses war Schostakowitsch darauf bedacht, die Wahl einer Mörderin als Hauptheldin zu legitimieren. Das hatte nicht nur enge zeitbedingte Gründe, sondern hängt generell mit der in einer patriarchalischen Gesellschaft herrschenden Moral zusammen, derzufolge eine sexuell freizügige und frei disponierende Frau als Hure, der ähnlich veranlagte und handelnde Mann hingegen als "toller Hirsch" gilt. Solchem Denken wollte Schostakowitschs vorbeugen und mit seinen nachdrückliche Auslassungen zur Titelfigur letztlich nichts anderes bewirken, als Katerina Ismailowa als normale Frau vor jedem Anschein einer Nymphomanin zu schützen. Es lohnte nicht, darüber zu reden, wenn der Komponist damit nicht ungewollt einen Deutungsmechanismus in Gang gesetzt hätte, der seinen vorläufigen Höhepunkt 2002 in einem deutschen *Lexikon der Oper* gefunden hat. Dort erläutert Wolfgang Mende den Unterschied zwischen Leskows und Schostakowitschs *Katerina Ismailowa* auf seine Weise. Während sie bei dem Schriftsteller

"eine von ihren Leidenschaften besessene Mörderin ist, die sich immer weiter in Sünde (sic!) verstrickt, erscheint sie in Schostakowitschs musikdramatischer Adaption als Opfer einer gefühllosen und brutalen Umwelt, in der sie ihr natürliches Verlangen nach Liebe nur mit Hilfe von Gewalttaten verwirklichen kann. Die Oper wird damit zum Plädoyer für das Recht auf individuelle Selbstverwirklichung unter lebensfeindlichen sozialen Verhältnissen."

(Wolfgang Mende, in: *Lexikon der Oper*, Laaber 2002, S. 824)

Schostakowitschs Oper als ein "Plädoyer für das Recht auf individuelle Selbstverwirklichung unter lebensfeindlichen sozialen Verhältnissen"? Darauf muß man erst einmal kommen.

Schostakowitsch – unzensiert: Probenberichte von der Uraufführung

Schostakowitsch jedenfalls hatte das nicht gemeint. Wie er seine Titelgestalt wirklich gesehen hat, ist aus den Mitteilungen einer an der Uraufführung Beteiligten, der Sängerin Nadeshda Welter, zu erfahren.

Diese ungewöhnlich begabte und kluge Sängerin berichtet in ihren *Erinnerungen* über die Proben zur Uraufführung der *Lady Macbeth von Mzensk* am Maly Theater. Von ihr ist zu erfahren, daß Schostakowitsch gemeinsam mit seinem engsten Freund, Iwan Sollertinski, aktiv an der Arbeit teilnahm, daß zwischen ihnen beiden, dem Dirigenten Samossud, dem Regisseur Smolitsch und dem Bühnenbildner Dimitrijew ein vollkommenes Verhältnis gegenseitiger Achtung und gegenseitigen Vertrauens herrschte. Voraussetzungen für den ungewöhnlichen Erfolg der Oper.

Nadeshda Welter ist als Gräfin in Meyerholds berühmter *Pique-Dame*-Inszenierung von 1935 am Maly Theater legendär geworden. Sie genoß die besondere Wertschätzung von Dirigenten und Komponisten, wurde als Carmen gefeiert und bewarb sich für die Rolle der Katerina in Schostakowitschs *Lady Macbeth von Mzensk*. Samossud riet ihr ab, da die Partie zu hoch für ihre Stimme sei und schlug ihr die Rolle der Sonetka vor. Von diesem Vorschlag zwar nicht sonderlich erbaut, erkannte Nadeshda Welter letztlich doch, daß die Titelpartie ihre Stimme überfordert hätte. Dafür beobachtete sie mit umso größerem Interesse die auserwählte Sängerin der Hauptpartie. Agrippina Sokolowa war eine junge relativ unerfahrene Sängerin, die als Micaela in George Bizets *Carmen* debütiert hatte.

„Und ich verstand, warum der Komponist ausgerechnet sie gewählt hatte. Ihre Unbefangenheit und Naivität in Verbindung mit dem tragischen Pathos der

Musik schufen einen erstaunlichen Kontrast. Umso reiner Katerina war, umso furchtbarer die Tragödie".

(Nadeshda Welter, *Ob opernom teatre i o sebe*, S. 80)

Unbefangenheit und Naivität: Leskows Katerina und Tschechows Aksinja

Sinnvoller, als Schostakowitschs zeitgebundenen offiziellen Erklärungsversuchen zu folgen und Katerina Ismailowa moralisch zu entschuldigen, ist die Suche nach einer weiteren Gestalt der russischen Literatur, die der Figur der Katerina Ismailowa vergleichbar ist. Sie findet sich bei dem von Dmitri Schostakowitsch über alles geliebten Schriftsteller Anton Tschechow.

In dessen Erzählung *Die Schlucht* wird das Porträt einer Zwillingsschwester von Schostakowitschs Katerina Ismailowa gegeben: sie ist weniger dunkel und machtbesessen als bei Leskow und trägt die hellen, fast naiven Züge, die sich Schostakowitsch offensichtlich für seine Katerina wünschte. Bei Tschechow hat ein verwitweter potenter Kaufmann zwei Söhne.

„Der ältere, Anissim, diente bei der Polizei, und war selten zu Hause. Der jüngere, Stepan, war Kaufmann geworden und half dem Vater, doch eine wirkliche Hilfe war er nicht, denn er hatte eine schwache Gesundheit und war taub; seine Frau Aksinja, eine schöne, schlanke Person, die an Feiertagen mit Hut und Schirm ging, stand früh auf, ging spät zu Bett und lief den ganzen Tag mit hochgeschürzten Röcken und klirrenden Schlüsseln umher, bald in den Speicher, bald in den Keller, bald in den Laden. Der alte Zybukin schaute ihr frohgelaunt zu, in seinen Augen glommen Fünkchen, und dann bedauerte er, daß nicht der älteste Sohn sie geheiratet hatte, sondern der jüngere, der Taube, der doch offensichtlich von weiblicher Schönheit nichts verstand. (...)

Aksinja hatte naive graue Augen, die nur selten blinzelten, auf ihrem Gesicht und um die Lippen spielte ständig ein naives Lächeln."

(Anton Tschechow, *In der Schlucht,* S. 541 und 554)

Trennung zwischen Charakter und Situation

Und diese hellglänzenden Augen und das frische Gesicht behält diese Aksinja auch dann noch, als sie das Kind ihrer Schwägerin umgebracht hat. Es

ging Tschechow wie auch Schostakowitsch um die Trennung zwischen Charakter und Situation.

Mit ihrer eigenen Rolle, der Sonetka, hatte Nadeshda Welter Schwierigkeiten. Und als sie eines Tages etwas früher als angesagt zu den Proben erschien und den Komponisten in einer Fensternische entdeckte, sprach sie diesen zaghaft an:

„'Dmitri Dmitrijewitsch, es fällt mir schwer, das innere Wesen des Charakters der Sonetka zu bestimmen. Ich vermag sie nicht als vulgär und grob zu sehen.

Schostakowitsch dachte eine Sekunde nach und dann, so als wenn er laut denken würde, sagte er: ‚Über den Aufbau einer Figur zu sprechen ist nicht leicht, weil er im Laufe der Arbeit allmählich heranwächst. Jede Partie ist ein Teil der Seele des Autors. Sonetka ist nach meiner Vorstellung nicht so sehr vulgär, sie ist vielmehr unbekümmert und ungezügelt. Ihre Taten resultieren nicht aus Grausamkeit, sondern aus Gereiztheit, hervorgerufen durch Ungerechtigkeit und ewige Erniedrigung. Aber sie bewahrt in gewisser Weise auch einen jugendlichen weiblichen Übermut.'

Dmitri Dmitrijewitsch sagte das so einfach, daß ich Sonetka sofort erblicken konnte."

(Nadeshda Welter, a.a.O., S. 82)

Samuil Samossud

Wieder, wie schon bei der *Nase*, war der Dirigent Samuil Samossud auch bei der Einstudierung der *Lady Macbeth* die entscheidende künstlerische Persönlichkeit. Schostakowitsch hat das immer wieder sein Leben lang betont:

„Dmitri Dmitrijewitsch schätzte Samossud sehr und hielt ihn zum Beispiel für den unübertroffenen Interpreten der *Lady Macbeth,*"

erinnert sich der Freund Isaak Glikman (*Briefe an einen Freund*, S. 24). Später dann heißt es:

„Schostakowitsch schätzte Samuil Abramowitsch Samossud als Operndirigenten sehr. Seine Aufführung der *Katerina Ismailowa* (*Lady Macbeth von Mzensk*) hielt er für richtungweisend. An dieser Meinung hielt er bis zum Ende seiner Tage fest."

(Isaak Glikmann, *Briefe an einen Freund*, S. 41)

Schostakowitsch hatte allen Grund dem Dirigenten Samuil Samossud nachzutrauern, denn später bekam er allzu oft nur

„gewissenlose, faustdick lügende Sänger" unter Dirigenten mit einem „faustdick lügenden Orchester" zu hören.

(Schostakowitsch am 20. Februar 1972 an Glikmann, a.a.O., S. 305)

Eine genuin sowjetische Oper?

Die Uraufführung am 22. Januar 1934 am Maly Theater des damaligen Leningrad war ein ganz und gar ungewöhnlicher Erfolg. Nadeshda Welter berichtet, daß während der Vorführung "Totenstille" im Zuschauerraum herrschte. Dann aber die Begeisterung des Publikums keine Grenzen kannte. Die Autoren wurden nicht nur am Ende oder zu den Aktschlüssen auf die Bühne gerufen, sondern sogar nach den einzelnen Bildern.

„Das war nicht nur eine Uraufführung, das war das überzeugendste Zeugnis dafür, daß die sowjetische musikalische Kultur herausgetreten ist aus der Periode erster Experimente, daß hier und heute ein in Größe und Tiefe maßstabsetzendes Werk geboren wurde."

Das berichtet Iwan Sollertinski in der Leningrader Abendausgabe der Zeitung *Krasnaja gazeta* vom 25. Januar 1934 (S. 3).

Samuil Samossud mußte sich bereits bei der ersten Oper Schostakowitschs gegen Angriffe in der Presse verteidigen und hatte sogar eine Auseinandersetzung mit Sergej Kirow, dem Parteichef Leningrads, dem Schostakowitschs Opus gar nicht gefiel. Auf Samossuds Einwand, für das Proletariat sei das Beste gerade gut genug, bekam er von Kirow zu hören, er solle einfachere Werke spielen, denn das

„Proletariat ist ein weiter Begriff, es reiche vom einfachen Arbeiter bis Marx."

(Samuil Samossud, *Stat'i, vospomonanija, pisma*, S. 64)

Ein gigantischer Ruhm

Derlei Startschwierigkeiten hatte die *Lady Macbeth von Mzensk* nicht. Ihr Ruhm verbreitete sich landesweit. Noch im selben Jahr folgte eine Einstudierung der *Lady Macbeth* durch den berühmten Wladimir Nemirowitsch-Dantschenko in Moskau. Die allgemeine Meinung lautete: Endlich ist eine genuin sowjetische Oper auf die Bühne gelangt, die es mit der modernen westeuropäischen Oper aufnehmen kann.

Dieser allgemeinen Meinung gab Samuil Samossud in seinem Artikel *Eine Oper, die Epoche macht* Ausdruck:

„Seit *Pique Dame* von P. I. Tschaikowski gab es meiner Meinung nach in der russischen Musik keine neue für ihre Epoche erregendere und einflußreichere Oper als *Lady Macbeth* von D. Schostakowitsch.

In ihrer großen Dramatik, ihrer emotionalen Kraft und virtuosen musikalischen Sprache ist sie das Beste, was im letzten halben Jahrhundert in der russischen Opernliteratur geschaffen wurde. Ja und selbst in der westeuropäischen Oper ist nicht leicht etwas Vergleichbares zu finden. *Wozzeck* von Alban Berg (am 13. Juni 1927 hatte *Wozzeck* am Maly Theater Premiere, S.N.) ist zweifellos ein emotional starkes Werk, aber dort wird Dramatik bisweilen dank traditioneller Sentimentalität erreicht, während die gewaltige dramatische Ausdruckskraft und Emotionalität der *Lady Macbeth* vollkommen rein ist von jedweder oberflächlichen, für den Zuschauer angenehmen Sentimentalität. D. Schostakowitsch konnte, durch die Grenzen klassischer ‚tonaler Musik' nicht begrenzt, vollkommen neue und ungewöhnlich kräftige Mittel des emotionalen Ausdrucks schaffen.

> Aber seine Oper ist nicht nur wesentlich hinsichtlich ihrer Dramatik, sondern gleichzeitig auch hinsichtlich ihrer mozartschen ‚konzertanten' Virtuosität in allen ihren Elementen.
>
> Wie ist die *Lady Macbeth* instrumentiert? Es fällt mir schwer, auf diese Frage zu antworten. Es handelt sich um ein Werk, durchdacht und geschaffen als eine orchestrale Sache mit ungewöhnlich mächtiger und ungeteilter sinfonischer Entwicklung. (...)
>
> Die Uraufführung der genialen Oper D. Schostakowitschs ist ein Feiertag, nicht nur für unser Theater, sondern auch, davon bin ich überzeugt, für unsere ganze musikalische Gemeinschaft. Das ist ein neues Wort in unserer Opernmusik.
>
> Ich bezeichne die *Lady Macbeth* als eine geniale Oper und bin überzeugt, daß diese Charakteristik von der Nachwelt bestätigt werden wird. Und man kann nicht umhin stolz darauf zu sein, daß 1934 im sowjetischen musikalischen Theater eine Oper erscheint, die alles übertrifft, was bis jetzt der Oper in der kapitalistischen Welt zu schaffen gelungen ist. Auch in dieser Hinsicht hat unsere Kultur von Rechts wegen die fortschrittlichsten kapitalistischen Länder nicht nur ‚eingeholt', sondern sogar ‚überholt'.
>
> (Samuil Samossud. *Ledi Makbet Mzenskogo uezda*. Leningrad 1934, S. 17, zitiert nach: Samuil Samossud, *Stat'i, vospomonanija, pisma*, S. 34 ff.)

Natürlich stutzt man heute über eine solche Äußerung wie „in dieser Hinsicht hat unsere Kultur von Rechts wegen die fortschrittlichsten kapitalistischen Länder nicht nur ‚eingeholt', sondern sogar ‚überholt'." Doch sind Samossuds Äußerungen keineswegs einer hochmütigen Haltung gegenüber der westlichen Kultur geschuldet, noch weniger sind sie Ausdruck nationalistischer Engstirnigkeit, auch wenn sie später so gelesen und in der amerikanischen Presse sogar als Provokation verstanden werden konnten (siehe: Boris Schwarz, *Musik und Musikleben in der Sowjetunion*, S. 200). Vielmehr versuchte Samossud, durch die Erfahrungen mit der Oper *Die Nase* gewarnt, dem künstlerischen Erfolg der *Lady Macbeth* eine ideologische Fassade zu verleihen, um sie so gegenüber der allmächtigen sowjetischen Kulturbürokratie abzusichern, deren Reaktionen er fürchtete. Er sollte mit seiner Befürchtung Recht behalten, auch wenn dies 1934 noch nicht so aussah.

Auf Wochen hin war *Lady Macbeth*, die in Moskau unter der Bezeichnung *Katerina Ismailowa* lief, ausverkauft, und selbst die Kulturfunktionäre zeigten sich beeindruckt und führten ihre Besucher aus dem westlichen Ausland bevorzugt in eine Aufführung von Schostakowitschs *Lady Macbeth*, wie der in die Sowjetunion emigrierte ungarische Kommunist Ervin Sinkó berichtet:

> „Das Wort führte der Genosse Arossew. Er tat, als erkundigte er sich, beantwortete aber seine Fragen selber. Er erkundigte sich nach der Reise und bemerkte gleich, daß die lange Schiffsreise sicherlich anstrengend gewesen wäre. Er fragte mich, was wir in Leningrad und bis jetzt in Moskau gesehen hätten, und äußerte im gleichen Atemzug seine Mißbilligung, daß man uns Schostakowitschs neue Oper, die nach einer Erzählung von Leskow komponierte *Katerina Ismailowa*, noch nicht gezeigt hätte. Mehr noch, er drückte kopfschüttelnd auf einen der Klingelknöpfe auf seinem Schreibtisch, neben dem Telefon befanden sich drei Klingelknöpfe, und wies seine Sekretärin, die daraufhin hereinkam, energisch an, so oder so Karten für die *Katerina Ismailowa* zu besorgen. ‚Alle sind bequem', fuhr er zu uns gewandt fort, ‚aber man muß sich selbst dahinterklemmen, weil auf Wochen im voraus alles ausverkauft ist."
>
> (Ervin Sinkó, *Moskauer Tagebuch 1935-1937*, hier zitiert nach: *Programmheft Bayerische Staatsoper München 1983*, S. 128)

Die Moskauer Premiere und der „Parteitag der Sieger"

Der Zusammenhang zwischen den politischen Ereignissen und der Moskauer Premiere der *Lady Macbeth* 1934 wird meist unterschlagen (oder auch einfach nicht gewußt). Er ist gespenstisch!

Anfang Januar 1934 findet in Moskau der XVII. Parteitag der KPdSU/B (die Kommunistische Partei der Sowjetunion hieß derzeit noch WKP = Wsesojuznaja Kommunističeskaja Partija und erst ab 1952 KPdSU) statt, der als „Parteitag der Sieger" zu trauriger Berühmtheit gelangt.

> „Von den 1966 Delegierten werden später 1108 konterrevolutionärer Verbrechen beschuldigt und verhaftet, 98 der 139 zur Kandidaten und Mitgliedern des Zentralkomitees Gewählten überleben die Jahre 1937/38 nicht."
>
> (Hans-Joachim Torke, S. 237)

Zur Eröffnung dieses Parteitages findet die Premiere der *Lady Macbeth* unter dem Titel *Katerina Ismailowa* am 24. Januar 1934 im Nemirowitsch-Dantschenko-Theater in Moskau statt. Auf der Bühne Morde, in der Realität Morde: am 1. Dezember 1934 wird einer der mächtigsten und beliebtesten Revolutionäre, Sergej Kirow, der Chef der Leningrader Partei ermordet. Von „Parteifeinden", in Wahrheit von „Parteifreunden" in Stalins Auftrag.

Und während die männermordende *Lady Macbeth* national wie international einen Siegeszug antritt, der in der Operngeschichte seinesgleichen sucht, beginnt sich das Rad der politischen Schauprozesse zu drehen. Während die Opernfigur heimlich mordet, werden in der Realität Morde in aller Öffentlichkeit exekutiert. Schon 1935 (die fünfzigste Vorstellung der *Lady Macbeth* auf der Bühne des Maly Theater wird gefeiert) kommt es zu politischen Terrorprozessen gegen das „Antisowjetische Moskauer Zentrum" (Januar) und die „Arbeiter-Opposition" (April).

Am 26. Dezember 1935 findet eine zweite Moskauer Premiere statt, erscheint die *Lady Macbeth von Mzensk* unter der musikalischen Leitung von Alexander Melik-Paschajew, von Nikolai Smolitsch auf die Bühne einer Filiale des Bolschoi Theater gebracht.

Bis 1936 finden allein in Leningrad dreiundachtzig, in Moskau siebenundneunzig Aufführungen statt.

> „Die *Lady Macbeth* brachte Schostakowitsch einen wahrhaft gigantischen und, soweit ich mich erinnern kann, mit nichts zu vergleichenden Ruhm ein. Ihre Aufführung löste (bei uns und im Ausland) Begeisterungsstürme aus."
>
> (Isaak Glikman, *Briefe an einen Freund*, S. 12)

Schon 1935 veröffentlichte *Musgis* (der sowjetische Staatsverlag für Musik) den Klavierauszug und zwar mit russischem wie englischem Text.

„Pornophonie"

Kein Zufall, denn die *Lady Macbeth von Mzensk* machte auch im Ausland Furore. Noch im Januar 1935 kam es zu Inszenierungen am Metropolitain Opera House in Cleveland. Aufführungen in New York (von Arturo Toscanini dirigierte Auszüge aus der Oper), Philadelphia, Stockholm, Prag, London, Ljubljana, Zürich und Kopenhagen schlossen sich an.

Machte sich in der Sowjetunion der Dirigent Samuil Samossud für Schostakowitschs Oper stark, trat als ein glühender Verehrer und Verfechter von dessen Musik auf, so stand in Amerika sein Kollege Artur Rodzinski ihm darin in nichts nach.

> „Der Dirigent Artur Rodzinski, für den *Lady Macbeth*, ein sensationelles Meisterwerk und einer der wichtigsten Beiträge zur zeitgenössischen Musik in den letzten fünfundzwanzig Jahren' war, trug die Hauptverantwortung für die amerikanischen Aufführungen von *Lady Macbeth*; er dirigierte die Premiere in Cleveland am 31. Januar 1935, und eine Vorstellung in New York am 5. Februar."
>
> (Boris Schwarz, a.a.O., S. 202)

Doch die Begeisterung für Schostakowitschs Oper hielt sich bei der amerikanischen Fachkritik in Grenzen. Das Werk wurde als Herausforderung verstanden, als Produkt des Sozialistischen Realismus, als ein kommunistisches trojanisches Pferd.

Die ersten vernichtenden kritischen Worte fielen nicht, wie später oft angenommen, von Seiten Stalins und seiner Schranzen, sondern von Seiten der freien amerikanischen Presse.

> „...die kapitalistischen Kritiker waren zum Teil empört über das düster-schauerliche Geschehen auf der Bühne und im Orchester. William Henderson schrieb in *The New York Sun*, ‚Schostakowitsch ist zweifellos der bedeutendste Komponist pornographischer Musik in der Geschichte der Oper'. Er nannte *Lady Macbeth* eine ‚Schlafzimmer-Oper' und sagte, ‚stellenweise ist sie in ihrer getreulichen

Wiedergabe der Vorgänge obszön. Falls diese Musik Kunst sein soll, ist es Zeit für Sack und Asche.'

Henderson muß dabei an die anzüglich gleitenden Posaunen gedacht haben, die die Verführungsszene begleitenden, ein Effekt, den eine amerikanische Zeitschrift als ‚Pornophonie' bezeichnet hat."

(Boris Schwarz, a.a.O., S. 200 ff.)

Und hier das Original der erwähnten und mittlerweile klassisch gewordenen Kritik von W. J. Henderson in der *New York Times* vom 9. Februar 1935:

"*Lady Macbeth von Mzensk* ist eine Schlafzimmer-Oper. Wir sehen viel von der groben Umarmung der beiden Sünder, dem Gemummel und Gefummel im Bett, weil die eine Seite des Hauses weggenommen wurde, damit uns nichts entgeht.

Für ihre erste Umarmung hat der Komponist eine Musik geschrieben, die im Realistischen und brutal Tierischen alles in der Welt überbietet. Hier können wir uns tatsächlich in Superlativen ergehen,

Schostakowitsch ist der ranghöchste Komponist pornographischer Musik in der Geschichte der Kunst. Er hat das Kunststück vollbracht, Passagen zu schreiben, die in ihrem getreuen Abbild von dem, was vorgeht, obszön werden. (...)

Und um dieses Erreichte zu krönen, hat er den Posaunen Jazzverschleifungen verpaßt, um Geilheit auszudrücken, und diese vulgäre Phrase, zehnfach aggressiver vorgetragen zu diesem unmißverständlichen Anlaß, taucht in der letzten Szene wieder auf, um uns verstehen zu helfen, wie müde der Liebhaber seiner Geliebten geworden ist. Die ganze Szene ist kaum mehr als eine Glorifizierung derartigen Zeugs, das dreckige Stifte auf die Pissoirwände schreiben" (zitiert nach: *Die Union,* Dresden, 11. Juni 1990).

Das amerikanische Publikum zeigte sich von den Einwänden der amerikanischen Kritik unbeeindruckt. Ein Vertreter der Sparte, Olin Downes von *The New York Times,* bemerkte bitter

„‚die billigsten, augenfälligsten Effekte (...) erhielten den wildesten Applaus.' Downes reagierte übrigens ziemlich kritisch auf Schostakowitschs Partitur, seiner Meinung nach war sie ‚lose zusammengestellt, voll von Reminiszenzen und billigen Tricks, ohne viel Originalität oder schöpferische Kraft, mit einem kommunistisch gefärbten Libretto gekoppelt, das düster, überzeichnet, naiv und sensationslüstern wirkt.' (Was daran ‚kommunistisch' sein soll, bleibt ein Rätsel.)

Doch auch Downes mußte zugeben, daß das Werk ein ‚gewaltiger Erfolg' war."

(Boris Schwarz, a.a.O., S. 201)

Nichts schien den Erfolg von Schostakowitschs Oper aufhalten zu können. In Sowjetrußland nahm man die Angriffe der amerikanischen Kritik nicht nur gelassen hin, man parierte sie sogar:

„Die New Yorker Besprechungen wurden offensichtlich in Moskau sorgfältig gelesen, und als Howard Taubmann als Vertreter der *New York Times* im September 1935 in Moskau mit Vertretern des sowjetischen Komponistenverbandes zusammentraf, wurde ihn erklärt, daß *Lady Macbeth* ein bedeutendes Werk sei, von ‚kraftvollem Realismus und satirischer Schärfe', den manchmal ‚überreifen Realismus' hätten amerikanische Kritiker offenbar als Vulgarität mißverstanden (in: *The New York Times*, 1. September 1935)."

(Boris Schwarz, a.a.O., S. 201 ff.)

Der Eklat von 1936

Doch 1936 kam es zum Eklat. Am 17. Januar 1936 besuchten Stalin und Molotow eine Vorstellung der Oper *Der stille Don* von Iwan Dsershinski, der Michail Scholochows beliebter gleichnamiger Roman zugrunde liegt. In dieser Oper ist eine Liebesgeschichte geschickt mit historischen Ereignissen, Erstem Weltkrieg und Sturz des Zarenregimes verknüpft. Es gibt viele gemütvolle Genrebilder. In die diversen Chöre und Tänze sind effektvoll liedhafte Einlagen und ariose Gesänge eingestreut, deren melodische Substanz der Komponist bekannten Volksliedern entlehnt hatte. Nach der Vorstellung baten Stalin und Molotow den Komponisten, den Regisseur und den Dirigenten (Samuil Samossud) zu einer Audienz und sprachen ihnen ihr Wohlwollen aus, lobten das Werk als Beispiel einer „volkstümlichen", „traditionsverbundenen" Opern-

kunst. Diese Äußerungen erschienen wenig später in der Tageszeitung *Leningradskaja Prawda.*

Nur einen Monat später, am 26. Januar 1936 besuchten Stalin, Shdanow und Mikojan eine Vorstellung der *Lady Macbeth von Mzensk* im Moskauer Bolschoi-Theater und verließen vorzeitig die Aufführung. An Schostakowitschs Oper mißfiel ihm nicht nur die Darstellung von Sexualität, der Diktator sah es nicht gern, wenn jemand berühmt war. Wenn überhaupt einem Ruhm gebühre, dann doch nur dem Größten aller Großen, nämlich ihm selbst – Stalin.

Nach den Gesetzen des totalitären Staates setzte nun eine Pressekampagne ein, von dem berühmt-berüchtigten *Prawda*-Artikel „Sumbur vmesto muzyki" (Wirrwarr/Chaos statt Musik) am 28. Januar 1936 eingeleitet, in dem Schostakowitsch wegen seiner falschen „formalistischen" Darstellung einer grundsätzlich schönen Welt angegriffen wurde. Das Werk verschwand von den sowjetischen Bühnen.

Hier zeigte sich bereits die Konsequenz einer Entwicklung, die 1929 mit der Entlassung des gebildeten und toleranten Volkskommissars für Kultur Anatoli Lunatscharski angebahnt worden war und die in einer zentral gesteuerten, von Stalin initiierten Politik mündete: in der Einschüchterung bzw. Ausrottung aller von der parteioffiziellen Linie abweichenden Bürger und Künstler.

> „Eine Woche später (am 6. Februar) folgte eine zweite Attacke, die sich diesmal gegen das Ballett *Der helle Bach* richtete, einem neueren Werk des Komponisten, in dem Schostakowitsch eine sowjetische Thematik verwendete hatte.
>
> Beide Artikel erschienen unsigniert, was ihnen den Charakter von offiziellen, politischen Richtlinien verlieh."
>
> (Boris Schwarz, a.a.O., S. 203)

„Diesen Tag werde ich nie vergessen" – Ende der genialen Jugendphase

Für Schostakowitsch bedeuteten diese Artikel mehr als nur ein Aufführungsverbot, sein gesamtes Leben und Schaffen stand auf dem Spiel.

> „Für Schostakowitsch stellte die Veröffentlichung der Artikel in einer Zeit, in der die Stalinschen ‚Säuberungen' und Schauprozesse ihren Höhepunkt erreichten, eine unmittelbare Lebensbedrohung dar."
>
> (Isaak Glikman, *Briefe an einen Freund*, S. 30)

Die Hiobsbotschaft erreichte den Komponisten völlig überraschend, er befand sich gerade auf einer Konzerttournee mit dem Cellisten Viktor Kubazki.

> „Am 28. Januar 1936 gingen wir in Archangelsk auf den Bahnhof, um die neueste *Prawda* zu kaufen. Ich durchblättere sie und finde auf der dritten Seite den Artikel ‚Chaos statt Musik'. Diesen Tag werde ich nie vergessen. Er ist vielleicht der denkwürdigste in meinem ganzen Leben.
>
> Der Artikel auf der dritten *Prawda*-Seite veränderte ein für allemal meine ganze Existenz. Er trug keine Unterschrift, war also als redaktionseigener Artikel abgedruckt. Das heißt, er verkündete die Meinung der Partei. In Wirklichkeit die Stalins, und das wog bedeutend mehr.
>
> Es gibt die Auffassung, diesen Artikel habe der sattsam bekannte Schweinehund Sasslawski geschrieben, doch das ist eine gänzlich andere Sache. Dieser Artikel enthielt allzu viel von Stalin selber, vor allem Formulierungen, die nicht einmal Sasslawski verwendet hätte, weil sie grammatikalisch falsch sind. Überdies erschien der Artikel noch vor dem Beginn der großen Säuberungen, als es noch genug einigermaßen gebildete Leute in der Redaktion der *Prawda* gab. Sie hätten den berühmten Passus, in meiner Musik gebe es nichts, was auch nur im Entferntesten mit ‚symphonischen Klängen' zu tun habe, niemandem durchgehen lassen, außer – natürlich – Stalin.
>
> Was für geheimnisvolle ‚symphonische Klänge' sind das? Klarer Fall: ein echter Ausspruch des großen Führers und Lehrers. Der Artikel wimmelt von derartigen Passagen. Ich kann glasklar die von Sasslawski geschriebenen Verbindungsglieder von Stalins Text unterscheiden.

Die Überschrift ‚Chaos statt Musik' stammt ebenfalls von Stalin. Am Vortag hatte die *Prawda* geniale Bemerkungen des Führers und Lehrers abgedruckt zum Thema der neuen Geschichtsbücher für die Schulen. Auch hier wird von Chaos gesprochen.

Dieser Text des Führers der Völker und Freundes der Kinder war mit seinem Namen unterzeichnet. In Stalins Kopf hatte sich das Wörtchen ‚Chaos' eingenistet. Geisteskranke verbeißen sich oft in bestimmte Ausdrücke und benutzen sie bei jeder Gelegenheit. Und nun spie er dieses Wörtchen überall hin (...)

Es vergingen keine zehn Tage nach dem ersten Artikel, als ein zweiter erschien. Er enthielt weniger Fehler im Satzbau, auch weniger Stilblüten, aber davon wurde mir nicht leichter.

Zwei solche Artikel, getarnt als redaktionelle Artikel der *Prawda* innerhalb von zehn Tagen – das war für einen einzelnen Menschen zu viel. Jetzt wußte jeder, daß ich dran glauben mußte. Und die Erwartung dieses – jedenfalls für mich bemerkenswerten – Ereignisses hat mich seitdem nie mehr verlassen. Das Etikett ‚Volksfeind' blieb für immer an mir kleben."

(*Zeugenaussage*, S. 157 ff.)

Nach diesem Januar 1936 war nichts mehr so wie vorher. Schostakowitschs geniale Jugendphase endete, er veränderte sich und mit ihm seine Musik.

Warnung an alle Freunde, Bewunderer und potentiellen Nachahmer

Die *Prawda*-Attacke war nicht gegen Schostakowitsch allein gerichtet, sie war eine Warnung an alle seine Freunde, seine Bewunderer und seine potentiellen Nachahmer,

„...sie ging über den Einzelfall Schostakowitsch hinaus und verurteilte den Modernismus im Allgemeinen.

‚Vom ersten Augenblick an wird der Zuhörer durch einen Strom bewußt mißtönender Klänge erschreckt. Fragmente einer Melodie, Anfänge einer musikalischen Phrase erscheinen an der Oberfläche, werden ertränkt, tauchen wieder auf, um abermals im Getöse zu verschwinden. (...) Diese Musik ist eine Negation der Oper (...) sie verpflanzt und multipliziert die abstoßendsten Ideen des ‚Meyerholdismus'. Wir finden hier ‚linksgerichtete' Verwirrung an Stelle von natürlicher menschlicher Musik. (...)

Solch eine Tendenz ist eine Gefahr für die sowjetische Musik. Linksgerichtete Verzerrungen in der Oper stammen aus denselben Quellen wie die linksgerichteten Verzerrungen in der Malerei, in der Poesie, in Erziehung und Wissenschaft. Kleinbürgerliche Neuerungen führen zu einem Bruch mit wirklicher Kunst, wirklicher Wissenschaft und wirklicher Literatur. (...) Das alles ist roh, primitiv, vulgär. Die Musik ist marktschreierisch, grunzt, grollt, erstickt sich selbst, um die Liebesszenen so naturalistisch wie möglich auszudrücken. ‚Liebe' ist in der vulgärsten Weise über die ganze Oper geschmiert. Das Bett des Kaufmanns nimmt die Bühnenmitte ein. Auf ihm werden alle ‚Probleme' gelöst.'

Mit diesem beleidigenden Ausbruch war *Lady Macbeth* aus dem sozialistischen Kulturbetrieb verstoßen. Als ideologischen Schlußhieb fügte die *Prawda* hinzu, *Lady Macbeth* erfreut sich eines großen Erfolges bei der ausländischen Bourgeoisie. Vielleicht wird die Oper gelobt, weil sie absolut unpolitisch und verwirrend ist. Läßt sich das nicht damit erklären, daß diese zappelige, kreischende, neurotische Musik den perversen Geschmack der Bourgeoisie kitzelt...?'

(Boris Schwarz, *Musik und Musikleben in der Sowjetunion*, S. 206)

Ein knappes Jahr vorher hatten Vertreter des sowjetischen Komponistenverbandes Schostakowitschs *Lady Macbeth* gegen die Vertreter der amerikanischen Presse und der Vorwürfe des Vulgarismus noch verteidigt!

Aber es ging Stalin 1936 nicht mehr um die Konfrontation mit dem Kapitalismus, es ging um die politische „Säuberung" des sowjetischen Volkes. Was oft übersehen wird, in diesem *Prawda*-Artikel beginnt die Hatz auf den großen Theatermann, auf das Theatergenie Wsewolod Meyerhold, und diese Hatz endete 1940 – tödlich.

„Die *Prawda*-Artikel wurden von der sowjetischen Musikwelt als ernstzunehmende Warnung verstanden. Sofort wurden in allen Ortsgruppen des Komponistenverbandes Versammlungen abgehalten, Diskussionen eingeleitet, Erklärungen abgegeben und allgemein wurde die Zukunft der sowjetischen Musik vorgezeichnet. Die Diskussionen, die in Moskau und Leningrad stattfanden, wurden in der Zeitschrift *Sovetskaja muzyka* veröffentlicht und sind eine betrübliche Lektüre (im März-Heft 1936 die Moskauer Diskussion, im Mai-Heft 1936 die Leningrader Diskussion).

Nur wenige wagten es, ihre Sympathien für Schostakowitsch zu zeigen und ihn zu verteidigen, alle mußten die eigene Karriere, die eigenen Probleme, die eigene Sicherheit im Auge behalten. Denn die Zeiten in der Sowjetunion waren damals alles andere als normal – die politischen Säuberungen gingen vor sich – und das mag die distanzierte Haltung der Freunde und Kollegen Schostakowitschs entschuldigen, oder zumindest erklären. Seine Werke wurden von den Programmen abgesetzt, Dirigenten und Solisten paßten sich der neuen Lage schnell an.

Inmitten der Schimpftiraden der *Prawda* befand sich jedoch ein Satz, der auf eine gewisse Nachsicht schließen ließ; nach einer Aufzählung der ‚Irrtümer', die dem Komponisten zur Last gelegt werden, heißt es: ‚All dies beruht nicht auf einem Mangel an Talent, oder der Unfähigkeit, einfache und starke Gefühle darzustellen.'

Nicht sein Talent wurde demnach verurteilt, sondern seine ‚formalistischen' Tendenzen."

(Boris Schwarz, a.a.O., S. 205 ff.)

Wie tief und einschneidend dieser Umbruch für Schostakowitsch gewesen ist, belegt eine Tagebuchnotiz des Freundes Isaak Glikman, der auf Einladung des Komponisten mit diesem am 29. Januar 1974 den 38. Jahrestag des Erscheinens des *Prawda*-Artikels beging:

„Heute Abend aßen Wera Wasiljewna und ich in Repino bei Schostakowitsch zu Abend.

Dmitri Dmitrijewitsch lud uns ein, mit einem Gläschen Wodka ein trauriges, um nicht zu sagen tragisches Datum zu begehen: den 38. Jahrestag der Veröffentlichung des vernichtenden Artikels ‚Chaos statt Musik'.

Sein Wortlaut war in unser Gedächtnis eingebrannt.

Schostakowitsch und ich erinnerten uns mit ungewöhnlicher Deutlichkeit an alle Einzelheiten, die mit diesem Artikel zusammenhingen. Wir erinnerten uns der vielen Musiker, die die Oper *Lady Macbeth von Mzensk* unter dem Druck sklavischer Angst bespuckt hatten. Wir erinnerten uns auch derer, die die Oper mit rasender Hingabe beschimpft hatten, um ihre außergewöhnliche Ergebenheit der Obrigkeit gegenüber unter Beweis zu stellen.

Schostakowitsch sagte: ‚Jetzt ist der Artikel nicht mehr schrecklich. Aber viele Jahre hindurch hat man mit ihm doch Schrecken verbreitet und eingeschüchtert. Stalin setzte seinen Willen durch. Man durfte weder über den Artikel streiten

noch den leisesten Zweifel über ihn aufkommen lassen. Wer zweifelte, versündigte sich bereits gegen die Stalinsche Religion. Und ein Sünder konnte sich nur durch Reue retten.

Auch mich hat die Obrigkeit, wie du dich erinnern wirst, nach ‚Chaos statt Musik' zu überreden versucht, zu bereuen und meine Schuld zu bekennen. Aber ich habe mich geweigert zu bereuen.

Damals halfen mir meine Jugend und meine physische Konstitution. Statt zu bereuen, schrieb ich die Vierte Symphonie."

(Isaak Glikmann, *Briefe an einen Freund*, S. 323)

Große innere Kraft

Schostakowitsch trat auf keiner der vom sowjetischen Komponistenverband anberaumten Diskussionen über seine Oper auf, er wurde, wie man heute weiß, dazu nicht gebeten. Das Schicksal der in Stalins politischen Schauprozessen Verurteilten, eines Bucharin oder Radek zum Beispiel, blieb ihm erspart, er mußte sich nicht selbst anklagen.

Wie schwer es trotzdem war, den Mut und vor allem den Glauben an die eigene künstlerische Berufung nicht zu verlieren, belegt ein Brief an den Freund und Komponisten Andrej Balantschiwadse vom April 1936:

„...Ich habe in dieser Zeit viel erlitten und nachgedacht. Zur Zeit bin ich auf folgenden Einfall gekommen: die *Lady Macbeth* ist bei allen ihren großen Unvollkommenheiten für mich ein Werk, dem ich niemals die Kehle durchbeißen werde. Es ist sehr wohl möglich, daß ich nicht recht habe und daß ich mangelhaft bin (...) in Bezug auf Mut. Aber mir scheint, man muß Mut haben nicht nur bei der Vernichtung seiner Werke, sondern auch bei ihrer Verteidigung."

(zitiert nach: Irina Levašëva, Einleitung zur Oper *Lady Macbeth*, in: *Neue Schostakowitsch-Gesamtausgabe*, S. 323)

Was geschah mit dem Librettisten Alexander Preiss?

Was mit Alexander Preiss geschah ist nicht ganz klar. Während der Zusammenarbeit mit Schostakowitsch an der Oper *Die Nase* hatte er als Nachtwächter und auch Lastträger arbeiten müssen. Später konnte er studieren, und zwar

das Fach Regie in Leningrad. So berichten es zumindest Juri Dimitrin "Nam ne dano predugat'...", 1997, S. 31) und Sof'ja Chentova (*Šostakovič v Petrograde-Leningrade,* 1979, S. 55)

Mit Schostakowitsch blieb Alexander Preiss weiterhin verbunden, denn von ihm stammt ja die Idee zu einer Operntrilogie über die Lage der russischen Frau. Er schrieb noch 1934 die Libretti zu den folgenden zwei Opern der Trilogie. Auch das Libretto zu *Rothschilds Geige*, einer Oper von Wenjamin Flejschman, eines Schülers von Schostakowitsch, stammt von Preiss. Doch obgleich sich Flejschman 1937/41 ausdrücklich zu Alexander Preiss bekannte, wurde der Urheber an diesem Libretto bis ins Jahr 2000 hinein verschwiegen. Erst die von Ėlena Silina publizierten Protokolle diverser Sitzungen am Konservatorium Leningrad aus den Jahren 1937 bis 1941 förderten den Namen Alexander Preiss wieder zutage. (siehe unter *Rotschilds Geige*, Ėlena Silina. Wenjamin Flejschman. S. 372)

> "Nach dem Eklat von 1936 mieden die meisten Komponisten Preiss als den Librettisten der gebrandmarkten Oper. Das 1982 erschienene *Handbuch der Schriftsteller Leningrads* verzeichnet Preiss lediglich als Autoren von Texten für Estradenprogramme, Lieder und Übersetzungen. (...) Alexander Germanowitsch Preiss überlebte den furchtbaren Blockadewinter und wurde Mitte März aus Leningrad über den *Weg des Lebens* evakuiert. Er starb in Swerdlowsk an Distrophie im April 1942." (Jurij Dimitrin, „Nam ne dano predugadat'..." S. 76-77)

Bei Schostakowitsch selbst findet sich der Hinweis:

> "Später (nach der Oper *Die Nase*, S.N.) war Preiss mir eine große Hilfe bei dem Libretto für *Lady Macbeth*. Er hatte sich ein wichtiges Sujet speziell für mich ausgedacht: das Leben von Frauen, die sich emanzipieren wollen. Es hätte eine sehr ernsthafte Oper werden können. Aber es wurde nichts daraus. Nichts. Alexander Hermannowitsch starb. Er starb sehr jung. Man hat ihn umgebracht."
>
> (*Zeugenaussage,* S. 262)

Als der Boykott der *Lady Macbeth* sich in den 1960/70er Jahre lockerte und das Werk wieder viel gespielt wurde, zahlte Schostakowitsch bis zu seinem Lebensende der Witwe seines Freundes Alexander Preiss die Tantiemen für das Libretto, obgleich er nach sowjetischem Recht nicht dazu verpflichtet war. Von Alexander Preiss und dessen Libretto hat sich der Komponist nie losgesagt.

Im Gedenken an die wenigen Aufrechten

Innerhalb des Chores der 1936 das Werk in beflissener Manier verdammenden Freunde und Feinde des Komponisten sollen einzelne mutige Stimmen nicht vergessen werden. Denn finster ist auch unsere Zeit und wahre Freunde sind rar.

Dabei muß man sich die "Hexenjagd"-Atmosphäre der 1930er Jahre vergegenwärtigen, um den Mut und den "aufrechten Gang" dieser Wenigen wirklich schätzen zu können.

Zu ihnen zählen der Journalist und Schriftsteller Michail Kolzow, der damals bereits selbst angeschuldigte Regisseur Wsewolod Meyerhold und die graue Eminenz der russischen Schriftsteller, Maxim Gorki.

Von Michail Kolzow erschien am 30. 03. 1938 in der *Prawda* ein Artikel unter dem Titel *Täuschende Leichtigkeit.*

> "Kolzow bemängelt 'täuschende Leichtigkeit' und 'Schwülstigkeit der Erfolge' in der Diskussion (...) Befremdlich sei auch die Reaktion einer Sängerin mit Namen Irma Jaunsem, die der *Prawda*-Redaktion einen Artikel ausgehändigt haben soll, in dem sie sich zu einer Formalistin 'von klein auf' erklärt habe: Eidesstattlich habe sie versichert, sie werde sich umerziehen lassen und die Sünden ihrer formalistischen Jugend mit ihrem Singen büßen. (...)
>
> Kritisiert werden von Kolzow diejenigen, die diese Schuldbekenntnisse provoziert und die Diskussion dadurch in die falsche Richtung gelenkt hätten; so der Chefredakteur der Zeitschrift *Novy mir*, der alle wirksamen Maßnahmen bis hin zur physischen gegen den Formalisten gefordert haben soll – eine durchaus mu-

tige Kritik in der damaligen Situation. Der Kampf gegen den Formalismus stoße auf 'Rohstoffmangel', auf Mangel nämlich an Formalisten (...)."

(Marco Frei, *Chaos statt Musik*, S. 96 ff.)

Michail Kolzow

Wer war dieser Michail Kolzow? Er ist der Autor eines der berühmtesten und wichtigsten Zeitdokumente des 20. Jahrhunderts, des *Spanischen Tagebuchs* von 1938, einer Chronik des antifaschistischen Kampfes gegen Franco-Spanien.

"Ernest Hemingway hat Kolzow in *Wem die Stunde schlägt* in der Gestalt des *Prawda*-Kriegsberichterstatters Karkow ein bleibendes Denkmal errichtet. Robert Jordan, Hemingways Held, erlebt ihn als einen der klügsten Menschen, die ihm jemals begegnet seien: er glaubt, Karkow stehe in unmittelbarem Kontakt mit Stalin und spiele in den spanischen Angelegenheiten eine entscheidende Rolle. (Obwohl dies für die spanischen Jahre zutraf und Kolzow noch 1938 in den Obersten Sowjet der RSFSR gewählt wurde, verhaftete man ihn im Dezember 1938; er starb 1940 in Haft."

(Reinhard Lauer, *Geschichte der russischen Literatur*, S. 730 ff.)

Im Jahr 1936 ahnte Kolzow wohl schon, daß hinter der Formalismus-Kampagne der Terror lauerte. Er sprach, weil er den Anfängen wehren wollte. Wie sonst sind seine mutigen Einlassungen in der *Prawda* vom 30. März 1936 zu erklären? Sie werden hier auszugsweise zitiert. Im Namen der Vernunft und Menschlichkeit. Wie denn sonst! Wird denn nicht allenthalben wieder und wieder die Stimme der Unvernunft und Unmenschlichkeit zitiert, nämlich der berühmt berüchtigte *Prawda*-Artikel *Chaos statt Musik*? Wollen wir denn ewig diesem Lauf ins Dunkle folgen, oder endlich auch einmal dorthin schauen, wo das Licht leuchtet?

"Schwachsinnige versuchen, wie es der allgemeinen höchsten Unruhe entspricht, alle Künstler in zwei Reihen aufzustellen – Formalisten und Naturalisten. Aber

da sie keine Zeit haben, es ordentlich zu tun, quetschen sie die Leute in Reihen auf gut Glück hinein, nach dem Motto, der wird sich schon daran gewöhnen. (...)

Die bekannten Artikel in der *Prawda* über die Kunst waren gegen das Chaos, die Heuchelei, Ausgeklügeltheit, Geziertheit, gegen die dem Geist und Stil der sowjetischen Kunst fremden, formalistischen und naturalistischen Häßlichkeiten gerichtet. Sie forderten Deutlichkeit, Klarheit, Volkstümlichkeit und Realismus in der Musik, Malerei und Film. In diesen Artikeln wurde der Formalismus nie zu einer einzigen Gefahr für die sowjetische Kunst erklärt, so wie das zur Zeit die fleißigen Pseudotheoretiker zu tun versuchen. (...)

Eine Diskussion, künstlerische Polemik, ein frischer Luftzug sind in dieser Umgebung lebensnotwendig. Aus der hitzigen, kameradschaftlichen Diskussion (!) sollten die Meister der Kunst (!) mit neuem Appetit auf die Arbeit, mit neuem Feuer, neuem Eifer für den Wettbewerb herauskommen. Die Zeitungsartikel der *Prawda* gaben den Anstoß für diese Bewegung und bestimmten die Richtung, sie förderten die Diskussion. Das, was von den eifrigen Trommlern übermäßig aufgetürmt wurde, erstickt die Diskussion und hilft dem echten Kampf gegen den Formalismus nicht."

(zitiert nach Marco Frei, *Chaos statt Musik*, S. 97)

Wsewolod Meyerhold

Der *Prawda*-Artikel *Chaos statt Musik* hat wegen seiner Angriffe auf Dmitri Schostakowitschs Oper *Lady Macbeth* traurige Berühmtheit erlangt. Mit ihm wurde aber nicht nur die Kampagne gegen Schostakowitsch eröffnet, sondern auch ein Schlag gegen Wsewolod Meyerhold geführt. "Linksradikale Kunst", die den Realismus und die Verständlichkeit negiere, wurde ihm vorgeworfen, sein Theater wurde als antisowjetisch diffamiert und seine Spielweise als "Meyerholderei" denunziert.

Der Angeschuldigte versuchte sich zu verteidigen, hielt schon am 14. März 1936 einen Vortrag *Meyerhold gegen die Meyerholderei*, einen an die Vernunft appellierenden Vortrag,

"in dem er – trotz der Gefahr, in der er sich selbst befand – Schostakowitsch zu unterstützen versuchte und versuchte, von ihm abzulenken. Schostakowitschs experimentelle Frühwerke seien keine Irrtümer, sondern eine logische Abfolge

von Entwicklungsstufen: 'Der reife Schostakowitsch würde mit einem Seufzer oder einem Lächeln die Träume verwerfen, die den Jüngling erregten. Dieser Augenblick wird kommen, wir müssen diesen Künstler nur unterstützen.'

Am Tag seiner Verhaftung hielt Meyerhold 1939 eine weitere Rede: Es kann als sicher gelten, daß Meyerhold sein couragiertes und selbstbewußtes Auftreten zu jener Zeit letztlich mit seinem Leben bezahlte. Gleiches könnte auch für Gorki gelten, dessen mysteriöser Tod bis heute nicht vollständig geklärt ist."

(Marco Frei, a.a.O., S. 144)

Meyerhold wurde verhaftet. Seine Frau, die Schauspielerin Sinaida Reich "wurde unter ungeklärten Umständen", in ihrer beider Moskauer Wohnung auf bestialische Weise ermordet. Meyerhold selbst, der große international bekannte und geachtete russische Theatermagier, wurde als Volksfeind hingerichtet.

Maxim Gorki

Mit dem Brief Maxim Gorkis an Stalin Anfang März 1936 schließt sich der Kreis um das Fähnlein der Aufrechten. Michail Kolzow scheint Maxim Gorki nahegelegt zu haben, sich mit einem Brief an Stalin zu wenden.

"(...) vom Genossen Kolzow wurde mir mitgeteilt, daß die ersten Fragen, die von Malraux (der französische Schriftsteller weilte als Gast in der Sowjetunion, S.N.) gestellt wurden, Marietta Schaginjan und Dmitri Schostakowitsch galten. Auch der Hauptzweck dieses Briefes von mir besteht darin, Ihnen genau zu diesen Fragen ganz offen meine Einstellung zu verdeutlichen. Immerhin bin ich mit diesen Anliegen Ihnen bislang noch nicht auf die Nerven gegangen. Heute jedoch, wo wir uns bemühen müssen, die europäische Intelligenz weitestgehend zu vereinen, ist es unumgänglich, diese Frage aufzuwerfen und zu klären. Sie haben in Ihren Reden sowie in *Prawda*-Artikeln des vergangenen Jahres mehrmals von der Notwendigkeit gesprochen, 'mit Menschen *sorgsam* umzugehen'. Dafür hat man im Westen ein aufmerksames Ohr, und das hat die uns entgegenschlagenden Sympathien gesteigert und erweitert.

Und nun geschieht diese Geschichte mit Schostakowitsch. Unsere beiden zentralen Presseorgane und viele Gebietszeitungen hatten zunächst lobende Rezensionen über seine Oper gebracht. (...) Der *Prawda*-Artikel hat ihn wie ein Ziegelstein vor den Kopf getroffen, der Junge ist völlig am Boden zerstört. Wenn ich hier von einem 'Ziegelstein' spreche, meine ich natürlich nicht die Kritik als solche, sondern den Ton der Kritik.

'Chaos', wieso eigentlich? Worin und wie drückt es sich aus, dieses 'Chaos'? Hier hätten die Musikkritiker eine technische Bewertung der Musik Schostakowitschs vornehmen müsse! Was dann letztlich im *Prawda*-Artikel geschrieben stand, war nur der Freibrief für eine Horde talentloser Pfuscher, jetzt die Hatz auf Schostakowitsch zu eröffnen. Genau das tun sie jetzt.

Schostakowitsch lebt in dem, was er hört, in einer Welt der Töne. Er will diese Töne organisieren, aus dem Chaos eine Melodie erschaffen. Die im *Prawda*-Artikel ihm gegenüber zum Ausdruck kommende Haltung kann man jedoch beim besten Willen nicht einen 'sorgsamen Umgang mit Menschen' nennen. Gerade Schostakowitsch hätte jedoch eine solch sorgsamen Umgang vollauf verdient, denn er ist der begabteste aller heute lebenden sowjetischen Musiker (...)"

(zitiert aus: *„Volksfeind" Dmitri Schostakowitsch. Eine Dokumentation der öffentlichen Angriffe gegen den Komponisten in der ehemaligen Sowjetunion,* hrsg. und aus dem Russischen übersetzt von Ernst Kuhn, S. 60 ff.)

Katerina Ismailowa

Nach dem Ende des großen Völkermordens, dem Zweiten Weltkrieg, schien Schostakowitsch zwar als Komponist der patriotisch gedeuteten *Siebenten Symphonie* „rehabilitiert", doch sollte ihn das 1948 vor neuerlichen offiziellen Angriffen nicht schützen. Zwar war der Krieg der Waffen vorbei, nun aber begann der Krieg der Ideologien, der Kalte Krieg. Die Kunst war eines ihrer Opfer, und hier vor allem die Musik Dmitri Schostakowitschs. Wieder ging es um den Vorwurf formalistischer Tendenzen in seiner Musik. An eine Aufführung der *Lady Macbeth* war also weiterhin nicht zu denken. Im Gegenteil, die alten Vorwürfe wurden erneuert.

„Das Jahr 1948 bedeutet, nach dem Jahr 1936 mit dem Artikel ‚Chaos statt Musik', den zweiten großen Lebenseinbruch Schostakowitschs. Das Jahr 1948 war für Schostakowitsch und andere Komponisten – Prokofjew, Chatschaturjan, Schebalin, Popow, Mjaskowski u.a. – bestimmt von einer breit angelegten offiziellen Maßregelung des musikalischen Lebens (...) durch das ZK der WKP/b (= Vsesojusnaja Kommunističeskaja Partija/bol'ševikov = Kommunistische Allunionspartei der Bolschewisten; KPdSU = Kommunistischen Partei der Sowjetunion hieß die Stalinsche Partei erst seit 1952, S.N.)

Den äußeren Anlaß dafür gab das Mißfallen wahrscheinlich Stalins selbst über die Oper *Die große Freundschaft* von Wano Muradeli, deren musikalische Sprache angeblich nicht volkstümlich genug, zu modernistisch bzw. ‚formalistisch' war, womit der in der Zeit des beginnenden Kalten Krieges gefährliche Vorwurf verbunden wurde, bürgerliche Ideologie zu verbreiten und der ‚dekadenten westeuropäischen und amerikanischen Musik' hörig zu sein.

Die oben genannten Komponisten wurden in dem Beschluß des ZK der VKP/b vom 10. Februar 1948 "Über die Oper *Die große Freundschaft* von W. Muradeli" ausdrücklich als Vertreter einer ‚formalistischen, volksfremden Richtung' genannt, einer Richtung, die es zu ‚liquidieren' gelte.

Vor allem Schostakowitsch stand darin am Pranger, denn der Beschluß verwies mehrfach ausdrücklich auf den *Prawda*-Artikel ‚Chaos statt Musik' von 1936, der schon die ‚formalistischen Perversitäten' in Schostakowitschs Oper *Lady Macbeth von Mzensk* benannt habe.

Wie 1936 wurden Schostakowitsch Werke kaum mehr aufgeführt. Einnahmen aus Konzerten blieben damit weitgehend aus. Darüber hinaus verlor Schostakowitsch seine Lehrtätigkeit am Moskauer und Leningrader Konservatorium.

Der Komponist Tichon Chrennikow, der sich mit einem gegen die verfemten Komponisten, namentlich gegen Schostakowitsch gerichtetes Grundsatzreferat auf einer Versammlung des Komponistenverbandes in Moskau als brauchbares Instrument der Kulturpolitik erwies, wurde auf dem 1. Komponistenkongreß 1948 zum Generalsekretär des Komponistenverbandes gewählt (und hatte diese Funktion bis 1990 inne.)"

(Reimar Westendorf, in: Isaak Glikman, *Briefe an einen Freund*, S.85 ff.)

Im Jahr 1953 starb Stalin und das unter Stalins Nachfolger Nikita Chruschtschow Mitte der 1950er Jahre einsetzte politische „Tauwetter" ließ schlimmste politische Verkrustungen aufbrechen. Auch die Künstler konnten vorübergehend die Hoffnung schöpfen, von allzustrengen Reglementierungen befreit zu sein. Für Schostakowitsch zum Beispiel bedeutete dies, daß seine bereits 1948 entstandenen *Jüdischen Lieder* op. 79 am 15. Januar 1955 in Leningrad uraufgeführt werden konnten.

Rückkehr zur *Lady Macbeth* im Zeichen der Liebe und Trauer

In Vorbereitung dieser Uraufführung, Schostakowitsch selbst hatte den Klavierpart in seinem Opus 79 übernommen, kam es zu einem Treffen mit dem Freund Isaak Glikman und hierbei sprach Schostakowitsch das erste Mal davon, sich wieder mit seiner Oper *Lady Macbeth* zu beschäftigen.

Aber nicht die äußeren politischem Umstände und die neu erwachten Hoffnungen ließen Schostakowitsch zu seiner *Lady Macbeth* zurückkehren, sondern die Trauer über den Tod seiner Frau Nina. Ihr hatte er einst die Oper gewidmet. Schostakowitsch verstand seine Oper als ein Hohelied auf die Liebe und zugleich als ein Klagelied über die Schwierigkeiten von Liebe in der Ehe, als ein musikalisches Stenogramm über die Gewalt des Sexus. Mit Sozialkritik oder Darstellung historischer patriarchalischer Verhältnisse hat dieses geniale Werk wenig zu tun.

„Am 23. Dezember 1954 erzählte mir der nach Leningrad gekommene Schostakowitsch, daß er die Stunden trauriger Einsamkeit (Schostakowitsch trauerte um seine im gleichen Jahr verstorbene Frau Nina, S.N.) damit verschöne, daß er die *Lady Macbeth von Mzensk* durchsehe und die Partie des Boris Timofejewitsch korrigiere. Hier sind seine von mir notierten authentischen Worte:

‚Ich habe da viele Mängel bemerkt. Außerdem ist diese Partie sehr unangenehm für den Sänger. Den zweiten und dritten Akt lasse ich unangetastet. Ich möchte mich mit Dir über das Finale der Oper beraten.

Übrigens tue ich dies nicht fürs Theater. Mich interessiert zur Zeit kaum die Frage: werden sie die Oper erneut inszenieren oder nicht. Sie ist doch mit so viel Schmutz und Schimpf bedeckt.' „

(Isaak Glikman, *Briefe an einen Freund*, S. 121)

Wieder einmal das MALEGOT

Im Jahr 1955 tat sich wieder einmal das Leningrader Kleine Operntheater, das Maly Operny Teatr, kurz MALEGOT genannt, hervor. Hier war 1934 die *Lady Macbeth* zur Uraufführung gelangt, hier plante man 1955 eine Neuin-

szenierung. Die Idee ging vom damaligen Intendanten Boris Sagurski aus, doch seine

> „Idee erwies sich als schwierig und kompliziert, da man beim Kulturministerium der UdSSR eine Genehmigung für die Inszenierung der Oper einholen mußte, die ja seit Februar 1936 nicht mehr aufgeführt worden war.
>
> Schließlich wurde Schostakowitsch im März 1955 ins Maly Operny Teatr eingeladen, um den Künstlerischen Beirat mit den von ihm in die Partitur der *Lady Macbeth* aufgenommenen Korrekturen bekanntmachen zu können. Am 19. März 1955 kam Schostakowitsch nach Leningrad. Am Abend sollte er am Maly Operny Teatr die neue musikalische Fassung der *Lady Macbeth* vorführen.
>
> Etwa drei Stunden vor der Sitzung des Künstlerischen Beirats begann Dmitri Dmitrijewitsch zu zweifeln. Er sagte mir' ‚Und wozu eine allen bekannte und gebrandmarkte Oper spielen? Das hat keinen Zweck!' Aber je mehr Schostakowitsch zweifelte, desto klarer wurde mir, daß er ins Theater gehen und nicht nur die beiden neuen Zwischenaktmusiken, sondern die ganze Oper spielen würde. Und so kam es auch! Wir begaben uns gemeinsam auf den Weg ins Theater, wo man uns herzlich empfing.
>
> Dmitri Dmitrijewitsch spielte mit großer Begeisterung und Kraft. Die Zuhörer waren erregt. Es wurde beschlossen, die Oper in der Spielzeit 1955/56 aufzunehmen.
>
> Wir gingen in gehobener Stimmung in die Dmitrowski-Gasse zu Sofia Wassiljewna, die uns Abendessen machte.
>
> (Isaak Glikman, a.a.O., S. 122)

Bis zu diesem Vorspiel hatte Schostakowitsch also lediglich Änderungen an der Gesangspartie des Boris Timofejewitsch vorgenommen und zwei Zwischenaktmusiken neu komponiert. Erst nach diesem Vorspiel am 19. März 1955 entschloß er sich, den Freund Isaak Glikman mit Änderungen des Textes zu betrauen.

Weshalb wollte Schostakowitsch den Text des Librettos redigieren?

> „Am 20. März 1955 übergab mir Dmitri Dmitrijewitsch den Klavierauszug der *Lady Macbeth* und bat mich, den ganzen Text des Librettos durchzusehen.
>
> Hier sind die Worte, die er sagte: ‚Die Worte sind vollkommen mit der Musik verwachsen, du kannst sie nicht loslösen, aber wenn du mit den Augen und nicht den Ohren den Text des Klavierauszuges anschaust, so erscheint vieles geschmacklos. Sieh bitte den ganzen Klavierauszug durch und korrigiere alles, was du für nötig hältst.'
>
> Am 24. März 1955 erhielt ich den ausführlichen Brief, in dem Dmitri Dmitrijewitsch auf die Seiten im Klavierauszug hinwies, die er zu ändern wünschte.
>
> Weshalb beabsichtigte Schostakowitsch eigentlich, den Text des Librettos der *Lady Macbeth* zu redigieren?
>
> Ich versuche, auf diese nicht einfache Frage auch deshalb zu antworten, um die Mutmaßung zu widerlegen, daß die Änderungen im Text der Oper auf äußeren Druck vorgenommen wurden und nicht auf innere Beweggründe hin.
>
> Die Sache ist die, daß Schostakowitsch die falschen Reaktionen einiger Zuschauer auf die übermütigen, vulgären und verdorbenen Repliken Sergejs und anderer Figuren sehr geschmerzt hatten. Wenn solche Repliken an hochdramatischer Stelle erklangen, erschallte nicht selten Gelächter im Saal, was beleidigend für das Ohr des Komponisten war. (Davon hat mir Dmitri Dmitrijewitsch in der Zeit, als die *Lady Macbeth* im Theater gespielt wurde, oft erzählt.)
>
> Einige naturalistisch-drastische Worte im Libretto erregten die kleinlichen und, wie Schostakowitsch sagte ‚puritanisch eingestellten' Zuschauer, während sie bei anderen ein, wie man sagt, ‚ungesundes Interesse' weckten. Dmitri Dmitrijewitsch dachte natürlich nicht daran, dem Publikum unbedingt zu Gefallen zu sein und sich dessen Geschmack anzupassen, aber er konnte und durfte nicht gleichgültig gegenüber der Aufnahme seiner Oper bleiben.
>
> Darum sein Bedürfnis, den Wortlaut des Textes zu redigieren. Und deshalb verdienen meiner Überzeugung nach Regisseure oder Dirigenten, die entgegen dem Willen des Komponisten Auszüge des Textes der ersten Fassung auf die Bühne zurückholen, in jeder Hinsicht Tadel."
>
> (Isaak Glikman, a.a.O., S. 122 ff.)

Schostakowitsch dankte seinem Freund Glikman zur geglückten Redaktion des Librettos am 21. April 1955 mit den Worten

„ich bedaure es fürchterlich, daß Du diese Arbeit erst jetzt und nicht schon vor 22 Jahren ausgeführt hast."

(Isaak Glikman, a.a.O., S. 124)

Unabhängig von seinem Wunsch, bestimmte Textstellen zu redigieren, sagte sich Schostakowitsch in keiner Weise von dem mit Alexander Preiss verfaßten Libretto los. Im Gegenteil, ihn

„erzürnten Kritiker, die sich mit Spott über das Libretto seiner großen Oper äußerten und die künstlerische Kraft der bemerkenswerten Erzählung von Nikolai Leskow nicht erkannten."

(Isaak Glikman, a.a.O., S. 217).

Die neuerliche Hinrichtung der *Lady Macbeth* 1956

Seit dem Vorspiel am Maly Theater Leningrad am 19. März 1955 hatte der Intendant des Theaters Boris Sagurski beim Ministerium für Kultur der UdSSR eine Inszenierungsgenehmigung für Schostakowitschs *Lady Macbeth* zu erhalten versucht. Vergeblich. Nach den Gesetzen einer Diktatur galt es nun, in der Hierarchie eine Stufe höher zu gehen, und sich an Wjatscheslaw Molotow, den Ersten Stellvertretenden Vorsitzenden des Ministerrates der UdSSR, zu wenden. Diesen Gang zu Molotow ging Schostakowitsch selbst. Im Ergebnis dessen, wurde eine Kommission zur Begutachtung der zweiten Fassung der *Lady Macbeth* gebildet.

Zum Vorsitzenden der Kommission wurde der Komponist Dmitri Kabalewski berufen, zu der ein weiterer Komponist namens Michail Tschulaki, der Musikwissenschaftler Georgi Chubow und der Dirigent W. Zelikowski, ehemals Leiter der Abteilung Musiktheater im Ministerium für Kultur der UdSSR, gehörten. Was nun folgte, kann nur von einem Zeitzeugen geschildert werden, denn jedem Nachgeborenen würde man üble Nachrede und schlechte Phantasie unterstellen.

Es wurde ein Vorspiel der überarbeiteten Fassung in Moskau anberaumt und dazu der Intendant des Maly Theater Boris Sagurski und der Chefdirigent Georgi Donijach aus Leningrad eingeladen. Bei diesem Vorspiel wurde die *Lady Macbeth* ein zweites Mal hingerichtet, und nun nicht unter Zwang und Druck, nicht von alleroberster Stelle aus, sondern von Gleichgestellten, von Kollegen, und zwar aus eigenem Antrieb. Warum? Vielleicht aus Neid, vielleicht war es auch ein Versuch, die Entscheidung von 1936 neuerlich zu bestätigen und so zu rechtfertigen und sich so den immer noch Mächtigen von damals anzudienen. Immerhin gehörte Dmitri Kabalewski zu denjenigen Komponisten, die 1948 – so wie Schostakowitsch, Prokofjew oder Chatschaturjan – des „Formalismus" angeklagt worden waren. Wollte er sich nun den Oberen als „Hüter des Wahren und Guten" andienen?

„Am 11. und 12. März 1956 fand die Anhörung der *Lady Macbeth* schließlich statt. Das Ministerium für Kultur brauchte etwa drei Monate, um sie zu organisieren. Es hatte nicht von ungefähr keine Eile. Ich denke, daß das negative Ergebnis von vornherein feststand.

Wahrscheinlich auf den Rat von D. B. Kabalewski hin fand die Sitzung nicht im Ministerium für Kultur oder im Komponistenverband, sondern in der Wohnung Schostakowitschs (...) statt. Das war eine Geste der Ehrerbietung dem bedeutenden Komponisten gegenüber.

Die Kommission erschien nachmittags zur festgesetzten Stunde im Arbeitszimmer Dmitri Dmitrijewitschs. Alle begrüßten freudig den Hausherrn. Es deutete nichts auf den völligen Mißerfolg des ganzen Unterfangens hin.

Schostakowitsch verteilte außerordentlich nervös vorher auf der Schreibmaschine getippte Exemplare der neuen Fassung des Librettotextes. Dmitri Dmitrijewitsch war darum besorgt, daß die zweite Fassung der *Katerina Ismailowa* sowohl musikalisch als auch textlich als definitiv verstanden wurde und nicht als Vorwand zu einer Rückkehr zur ersten Fassung. Darum schrieb er später, zur Belehrung der Dirigenten und Regisseure, ein kategorisches Praeskriptum auf das Titelblatt der Partitur der *Katerina Ismailowa*.

Dann setzte er sich an den Flügel und spielte die Oper wunderschön.

Nach einer kurzen Pause, in der sich die Kommissionsmitglieder unzugänglich-streng gaben, begann die Erörterung.

Die Oper wurde im Sinne des unrühmlich bekannten Artikels ‚Chaos statt Musik' der erbittertsten Kritik unterzogen.

B. I. Sagurski und G. A. Donijach, vom Verlauf der Erörterung erschüttert, bewahrten Totenstille. Schostakowitsch hörte den Rednern zu, allein auf einem großen Sofa sitzend. Er lehnte sich zurück an dessen breiter Lehne, so als suche er an ihr Halt. (...) Seine Augen waren geschlossen. Ihm war es vielleicht unerträglich, seine Kollegen anzusehen, die sich im Schimpfen übten. Sein Gesicht verzog sich von Zeit zu Zeit zu einer schmerzverzerrten Maske.

Ich meldete mich, zum großen Unbehagen der Kommission, zweimal zu Wort, sprach erregt und leidenschaftlich von der Notwendigkeit, die großartige Oper unverzüglich aufzuführen, deren Musik vor zwanzig Jahren zu ‚Chaos' erklärt worden war.

G. Chubow unterbrach mich immer wieder mit scharfen und schrillen Aufschreien und wollte mir den Mund verbieten. Das zu tun gelang nicht, doch mein Plädoyer erwies sich im Endeffekt als das eines einsamen Rufers in der Wüste.

Die Kommission beschloß einstimmig, die *Lady Macbeth* in Anbetracht ihrer groben ideologisch-künstlerischen Fehler nicht für eine Aufführung zu empfehlen.

Am 14. März 1956 kehrte ich aus Moskau nach Hause zurück und war noch immer nicht wieder zur Besinnung, noch nicht wieder zu mir gekommen nach der neuerlichen Hinrichtung der *Lady Macbeth*, die diesmal von gebildeten Musikern vollzogen worden war.

Da die Erinnerung noch frisch war, hielt ich diese denkwürdige Sitzung, über die die Biographen Schostakowitschs allem Anschein noch nichts wissen, in einer kurzen Notiz fest:

Die Erörterung der *Lady Macbeth* kann man als beschämend bezeichnen. Chubow, Kabalewski und Tschulaki beriefen sich ständig auf den Artikel ‚Chaos statt Musik'. Besonders ereiferten sich Chubow und Kabalewski. Sie stellten einzelne Passagen der Musik verschiedenen Absätzen des Artikels gegenüber, die voll von Beschimpfungen waren. Sie wiederholten dabei immer wieder, daß der Artikel bislang von niemandem aufgehoben worden sei und daß er seine Aussagekraft und Bedeutung behalten habe. (...)

Kabalewski machte zu einigen Stellen in der Oper Komplimente, und das war doppelt widerlich anzuhören. Abschließend sagte er (in seiner Eigenschaft als Kommissionsvorsitzender), daß die Oper nicht aufgeführt werden könne, da sie die Apologie einer Mörderin und Verführerin darstelle und er sich in seiner Sittlichkeit dadurch sehr gekränkt fühle ... Ich versuchte, vom Gegenteil zu überzeugen, aber alle meine Argumente zerschellten an diesem Artikel, mit dem Kabalewski und Chubow wie mit einem Knüppel um sich schlugen.

Am Schluß der Debatte bat Kabalewski Dmitr Dmitrijewitsch, sich zu äußern, wobei er ihn in freundschaftlich-familiären Ton Mitja nannte. Aber dieser verzichtete darauf zu reden und dankte mit erstaunlicher Selbstbeherrschung ‚für die Kritik'. In seinem Innern war ihm das Herz schwer.

Wir fuhren zusammen in ein Restaurant und betranken uns, nicht aus Kummer, sondern um den Ekel wegzuspülen."

(Isaak Glikman, a.a.O., S. 131 ff.)

Das Kirow-Theater kommt ins Spiel

Damit aber war des bösen Spiels noch nicht genug. Ein Jahr später, Mitte April 1957, äußerte das Kirow-Theater Leningrad die Absicht, *Katerina Ismailowa* zu spielen. Und wieder machte sich Schostakowitsch die Mühe, fuhr nach Leningrad und spielte auf einer Versammlung der Theaterbelegschaft seine Oper am Klavier vor. Nun aber versagten die Leningrader Behörden ihre Einwilligung zu einer Aufführung.

Ein Jahr verging und Schostakowitsch bekam im Februar 1960 vom Kirow-Theater die Nachricht, daß *Katerina Ismailowa* für die nächste Saison geplant sei. Sein Kommentar:

„Ich rechne nicht damit, daß diese Premiere, falls sie stattfindet, mir große Freude machen wird. Die Interpreten in dem Theater haben kein sehr hohes Niveau."

(Brief vom 26. Februar 1960 an Isaak Glikmann, in: *Briefe an einen Freund*, S. 168)

Er sollte recht behalten. Es kam zu keiner Aufführung der *Katerina Ismailowa*. Wie schon so oft in seiner Geschichte, hatte das Kirow-Theater kein Glück mit zeitgenössischen Meisterwerken.

„Wir sehen uns dann beim Barbier"

Hatte Schostakowitsch seine *Lady Macbeth* nicht als eine Tragödie-Satire bezeichnet? Zu einer Tragödie-Satire besonderer Art sollte die Aufführungsgeschichte der *Katerina Ismailowa* werden.

Die Jahre 1961 und 1962 brachten für Schostakowitsch drei in einem inneren Zusammenhang stehende Ereignisse. Am 30. Dezember 1961 kam unter Kyrill Kondraschins Leitung die *Vierte Symphonie* von 1935 zur Uraufführung. Als diese Symphonie fünfundzwanzig Jahre nach ihrer Komposition das erste Mal erklang, hatte sie nichts von ihrer Kraft und Frische eingebüßt. Schostakowitsch war nicht nur rehabilitiert, es schien eine Wende hin zu mehr Freiheit in der Kunst möglich. In diesem Kontext war es dem Staatlichen Akademischen Musiktheater "Stanislawski und Nemirowitsch-Dantschenko" (so die genaue Bezeichnung zum damaligen Zeitpunkt) in Moskau auch gelungen, die Erlaubnis für eine Inszenierung der *Katerina Ismailowa*, der Zweitfassung der *Lady Macbeth*, zu erhalten und den seit 1936 geltenden Boykott des Werkes zu durchbrechen. Die Premiere war für Ende 1962 geplant.

Doch mit der Uraufführung der 13. Symphonie (mit dem Untertitel *Babij Jar* und dem Text des Dichters Jewgenij Jewtuschenko) am 18. Dezember 1962 schlug die Stimmung um. Wieder kam von oberster politischer Stelle die Weisung, ein Auge auf diesen unberechenbaren Komponisten zu haben.

Damit stand die Rückkehr der *Lady Macbeth* in Gestalt der *Katerina Ismailowa* wieder in Frage.

> „In den Moskauer Musikkreisen war wohl bekannt, daß die Proben für *Katerina Ismailowa* kurz vor ihrem Abschluß standen, und daß die Premiere irgendwann im Dezember stattfinden sollte. Doch angesichts der angespannten Lage an der ideologischen Kulturfront regten sich Bedenken, daß es im letzten Moment zu einem Partei-Veto kommen könnte. Es war daher unerläßlich, sich die volle Unterstützung und Billigung der Kulturministerin, Frau Furzewa, zu sichern. Doch durch Chruschtschows unerwarteten Wutausbruch am 1. Dezember, in

> dessen Verlauf er sie als allzu nachsichtig tadelte, war ihre Position geschwächt. Nun waren ungeachtet ihrer vollen Unterstützung bürokratische Einmischungen zu befürchten. Wie dem auch sei, bei einer der letzten Proben, der eine Gruppe von Experten beiwohnte, saß Frau Furzewa in der ersten Reihe des Parketts zwischen Chrennikow und Kabalewski. Auch der Komponist befand sich im Saal, hielt sich jedoch im Hintergrund.
>
> Zwischen der Ministerin und ihren Begleitern war eine rege Diskussion im Gange, doch letzten Endes muß Frau Furzewa zur Überzeugung gelangt sein, daß die Aufführung wie geplant über die Bühne gehen sollte. Diese Entscheidung erforderte angesichts der bedrohlichen Wolken, die am Parteihimmel aufgezogen waren, ziemlichen Mut, denn trotz einiger Retuschen blieb *Katerina Ismailowa* ein Drama voller Gewalttätigkeit, Laster und Sadismus. Und Chruschtschows moralische Maßstäbe waren 1962 so viktorianisch, wie diejenigen Stalins im Jahr 1936; es gab keine Garantie dafür, daß er angesichts der unmoralischen Vorgänge auf der Bühne nicht in einen Sturm der Empörung ausbrechen würde. Man hatte offenbar beschlossen, Vorsicht walten zu lassen, und die Reaktion des Publikums zu prüfen, bevor man sich auf die Publizität einer Galapremiere einlassen wollte.
>
> Als das Stanislawski-Nemirowitsch-Dantschenko-Musiktheater seinen Spielplan für die letzte Dezemberwoche bekannt gab, war für den 20. Dezember *Der Barbier von Sevilla* angesetzt. In Moskauer Künstlerkreisen wußte man schon lange vorher, daß der *Barbier* im letzten Moment durch *Katerina Ismailowa* ersetzt werden sollte, und unter Musikern wurde die Wendung: ‚Wir sehen uns dann beim Barbier,' zu einem stehenden Witz. Karten standen hoch im Kurs.
>
> Am Vormittag des 20. wurden Aufkleber auf den großen Plakaten vor dem Theater angebracht, die eine Programmänderung ankündigten. Am Abend flüsterte der Saaldiener diskret: ‚Haben Sie die Programmänderung bemerkt? Sie können ihre Karten eintauschen'. Ich konnte keinen Ansturm auf die Austauschschalter feststellen. Trotzdem ist es eine Tatsache, daß das Theater am Abend des 20. Dezember nicht nur von Moskaus kultureller Elite, sondern auch von vielen Leuten besucht war, die tatsächlich Rossini hören wollten (...). Angesichts dieses ‚gemischten' Publikums ist der Erfolg des Abends noch überwältigender. Es war eine mitreißende Aufführung, vielleicht noch nicht in allen Details ausgefeilt, doch von den jungen Sängern mit Leidenschaft und Hingabe gesungen. (...)
>
> Immer wieder richteten sich alle Augen im Zuschauerraum auf den Komponisten, der im Parkett saß. Seine Umgebung schien für ihn versunken, während er völlig vertieft dem unbarmherzigen Realismus, dem leidenschaftlichen Brausen seines Jugendwerkes lauschte. Die Ovationen, die am Schluß ausbrachen, waren

mehr als ein Tribut an einen großen Komponisten, er war, als ob sich jeder Zuhörer mit diesem historischen Akt der Wiedergutmachung identifizierte."

(Boris Schwarz, *Musik und Musikleben in der Sowjetunion*, S. 605 ff.)

„Ich bin ja einiges gewöhnt, aber hier war ich doch sehr verblüfft" – Katerina Ismailowa ist schwanger

Die *Katerina Ismailowa* hatte nicht nur mit der Kulturbürokratie zu kämpfen, sondern hatte auch Willkürakte von Regisseuren und Dirigenten zu ertragen, wie Schostakowitsch zu seinem Leidwesen erfahren mußte.

Über seine erste Unterredung mit Lew Michailow, dem Chefregisseur des Stanislawski und Nemirowitsch-Dantschenko-Musiktheaters und Inszenators der *Katerina Ismailowa* gibt Schostakowitsch folgendes zu Protokoll:

„Jetzt muß ich Dir erst meinen Eindruck von dem Gespräch mit L. D. Michailow anvertrauen, dem Chefregisseur des Stanislawski-Nemirowitsch-Dantschenko-Musiktheaters. In Schantyrs Oper (Schostakowitsch hatte diese besucht, S.N.) gibt es drei Akte, das heißt zwei Pausen. In den Pausen zogen L. D. Michailow und ich uns in sein Arbeitszimmer zurück, und da vertraute er mir voller Begeisterung, inbrünstig, eifernd und mit den Händen fuchtelnd sein Regiekonzept für die Aufführung der *Lady Macbeth* an. Ich bin ja einiges gewöhnt, aber hier war ich doch sehr verblüfft vom Forschergeist des Regisseurs.

‚Um die Gestalt der Katerina Lwowna zu erwärmen (?), muß man auf ihre Schwangerschaft anspielen. Ihrem Traum von unserem Kind (mit Sergej). Mag sie es besingen und von ihm träumen. Für ihren Traum müßten der Text der bestehenden Arien umgearbeitet und unbedingt noch zwei, drei neue geschrieben werden.' Über dieses Thema sprach er inbrünstig und voller Begeisterung.

Ich erinnerte ihn an I. I. Sollertinskis Ansicht darüber, daß es in verschiedenen sowjetischen Opern häufig Balladen gebe, eine Arie oder eine Kavatine über ‚ein Kind, das noch nicht geboren ist, aber geboren werden wird. (...) Diese meine Replik hat bei L. D. Michailow nicht den nötigen Eindruck hinterlassen, und er hat seinen Gedanken in beiden Pausen bis zum zweiten Klingeln ausgeweitet. Ich jedoch hörte niedergeschlagen zu."

(Dmitri Schostakowitsch in einem Brief vom 27. 01. 1962 an Isaak Glikman, in: *Briefe an einen Freund*, S. 187)

Der Regisseur Michailow hat dann letztlich auf eine schwangere Katerina verzichtet.

Wie wenig Schostakowitsch von der Inszenierung am Stanislawski-Nemirowitsch-Dantschenko-Musiktheater künstlerisch hielt, bewies seine lapidare Feststellung vom 1. September 1963:

„Gestern lief zum ersten Mal in dieser Saison *Katerina Ismailowa*. Sie ist nach dem Sommer hübsch zerfallen."

(*Briefe an einen Freund*, S. 210)

„Faustdick lügende Sänger und ein faustdick lügendes Orchester"

Noch unzufriedener als mit der szenischen Qualität war Schostakowitsch mit der musikalischen. Im Januar 1961 äußert er sich noch zurückhaltend über den Dirigenten Gennadi Prowatorow:

„Der Dirigent Prowatorow wird den Anforderungen im großen und ganzen gerecht."

(Dmitri Schostakowitsch am 27. Januar 1962 an Isaak Glikman, in: *Briefe an einen Freund*, S. 187)

Schostakowitsch schwieg zu den „musikalischen Lügen" während der Proben und auch zu der Schallplatteneinspielung unter Gennadi Prowatorow, die 1968 sogar den *Grand Prix* erhielt. Doch 1972, nach der Wiederaufnahme der *Katerina Ismailowa,* platzte ihm der Kragen und er machte sich in einem Brief vom 20. Februar 1972 an den Freund Isaak Glikman Luft:

„Du fragst mich, wie die Wiederaufnahme der *Katerina Ismailowa* gelaufen ist. Und ich antworte Dir: sehr schlecht. So schlecht, daß ich während der Vorstellung starke Herzschmerzen bekommen habe. Offensichtlich achtet man im Stanislawski-Nemirowitsch-Dantschenko-Musiktheater zur Zeit nicht auf eine genaue Wiedergabe des musikalischen Textes. Die Sänger und Sängerinnen

haben genauso gewissenlos gelogen wie damals, als Prowatorow am Pult stand. Diesmal steht der Karajan-Preisträger Kitajenko am Pult.

Den gewissenlosen, faustdick lügenden Sängern fügt er ein gewissenloses, faustdick lügendes Orchester hinzu. Alles in allem war das eine unerhörte Verhöhnung der *Katerina Ismailowa*."

(*Briefe an einen Freund*, S. 305)

Kiew 1974

Den zahlreichen Inszenierungen im In- und Ausland stand Schostakowitsch mit Skepsis gegenüber. Er fuhr zwar brav zu den jeweiligen Premieren, aber ohne große Erwartungen, so im Januar 1964:

„In der Nacht vom 1. zum 2. Januar reisen Irina und ich nach Zagreb (Jugoslawien), wo am 7. Januar die Premiere der *Katerina Ismailowa* stattfindet.

Ich erwarte keine besonderen künstlerischen Freuden von dieser Reise. Mich zieht eher die Neugierde hin."

(Brief vom 31. 12. 1963 an Isaak Glikman, in: *Briefe an einen Freund*, S. 211)

Ähnlich klingt es dann auch am 27. Januar 1965:

„Wahrscheinlich fahren Irina und ich am 31. Januar nach Wien, wo am 12. Februar die Premiere der *Katerina Ismailowa* stattfindet. Ich habe keine Lust zu fahren."

(*Briefe an einen Freund*, S. 219)

Erst wenige Monate vor seinem Tod wurde Schostakowitsch die Freude einer musikalisch adäquaten Aufführung seiner Oper zuteil, als er 1975 in Kiew eine Aufführung seiner *Katerina Ismailowa* besuchte:

„Diese Vorstellung wurde für mich zu einem Fest. Sowohl das Orchester und die Sänger als auch der Dirigent und sogar der Regisseur haben ihre Sache in aller-

bester Weise gemacht. Es steht mir nicht zu, über die eigenwillige Persönlichkeit des Dirigenten Simeonow zu urteilen, aber er dirigiert hervorragend.

Seltsamerweise fand, wahrscheinlich rein zufällig, die Vorstellung am 28. Januar (1975) statt, gleichsam am Jahrestag der Veröffentlichung des Artikel ‚Chaos statt Musik'."

(*Briefe an einen Freund*, S. 329)

Die erste Inszenierung der *Katerina Ismailowa* erfolgte am Kiewer Opernhaus bereits im Jahr 1965:

"Zum künstlerischen Leitungsteam gehörten der Dirigent Konstantin Simeonow, die Regisseurin Irina Molostowa, die Bühnenbildner David Borowski (der später als Ausstatter von Juri Ljubimow am legendären Moskauer *Taganka-Theater* Theatergeschichte schreiben sollte) und William Klementjew. 1974 wurde diese Inszenierung wieder aufgenommen, und zur Premiere am 28. Dezember 1974 war Dmitri Schostakowitsch selbst anwesend. 1976 erhielt das Ensemble für diese Inszenierung die Staatliche Auszeichnung der Ukrainischen SSR.

Nach Simeonows Weggang nach Leningrad übernahm Stepan Turtschak die musikalische Leitung. 1979 war das Opernensemble mit der *Katerina Ismailowa* erfolgreich zum XVI. Madrider Festival der Opernkunst und gastierte 1982 damit in Wiesbaden."

(Sigrid Neef, in: *Programmheft des Gastspiels des "Schewtschenko-Musiktheaters" Kiew an der Deutschen Staatsoper Berlin 1987*)

Eine Schallplatteneinspielung unter Stepan Turtschak erfolgte Ende der 1980er Jahre.

Eine Filmversion der Oper wurde 1966 bei LENFILM in der Regie von Michail Schapiro mit dem Ukrainischen Opern- und Ballett-Theater unter dem Dirigat von Konstantin Simeonow realisiert.

Schostakowitsch selbst hat kurz vor seinem Tode seine Erfahrungen bei der Aneignungsgeschichte der *Katerina Ismailowa* zusammengefaßt:

"Wer will, kann die Oper hören. Sie wird in letzter Zeit ziemlich oft aufgeführt, auch im Ausland. Wenn auch in schlechten Inszenierungen, in sehr schlechten. In den letzten Jahren gab es nur eine gute Aufführung, und zwar in Kiew mit Simeonow als Dirigenten. Simeonow hat ein bemerkenswertes Gespür für Musik. Und er geht von der Musik aus, nicht vom Sujet. Wenn die Sänger anfingen, ihren Part 'psychologisch zu vertiefen', schnauzte er sie an: 'Sie sind hier nicht im Moskauer Künstler-Theater! Ich brauche Gesang, aber keine Psychologie. Los, singen Sie!'

Bei uns wird selten berücksichtigt, daß in der Oper der Gesang wichtiger ist als die Psychologie. Die Dirigenten betrachten die Musik in der Oper als etwas Drittrangiges. Dadurch haben sie auch den Film *Katerina Ismailowa* verdorben. Die Schauspieler spielten hervorragend, vor allem Galina Wischnewskaja, aber das Orchester ist kaum zu hören. Wie kommt das?"

(*Zeugenaussage*, S. 151)

Warum die Zweitfassung und warum das Schweigen zu den musikalischen Lügen

Heute hat jedes Theater die Wahl, sich bei einer Inszenierung zwischen der *Lady Macbeth* von 1936 und der *Katerina Ismailowa* von 1962/63 zu entscheiden. Bei der Entscheidungsfindung sollte man allerdings wissen, warum sich Schostakowitsch zur Zweitfassung entschloß und warum er zu den „faustdicken musikalischen Lügen" der Interpreten von 1962/63 schwieg.

Schostakowitsch hatte einige musikalische Leichen im Keller, neben den Opern *Die Nase* und *Lady Macbeth* gehörte dazu auch die *Vierte Symphonie*. Diese konnte am 30. Dezember 1961 uraufgeführt werden. Dem Komponisten muß dabei wohl klar geworden sein, daß sein „Spätwerk" nicht ohne das Frühwerk existieren konnte. Wollte er als Komponist lebendig bleiben und verstanden werden, mußten die Leichen zum Leben erweckt werden

Doch mit der Uraufführung der *Vierte Symphonie* war es wie mit der Lerche, ein einziges Exemplar davon macht noch keinen Sommer. Schon bald kehrte der politische Winter zurück, war es mit dem trügerischen „Tauwetter" vorbei.

Für Schostakowitsch begann die politische Kälteperiode schon im Juni/Juli 1962 mit der Komposition der 13. Symphonie. Sie trug den Untertitel *Babij Jar* nach einem Gedicht von Jewgeni Jewtuschenko und war ein Hohelied des Mitgefühls, zugleich eine scharfe Attacke auf Staatsheuchelei aller Art in Sowjetrußland, in der die Doktrin des „Internationalismus" und der „Völkerfreundschaft" den real herrschenden Antisemitismus nicht mehr bemänteln konnte.

„Rangeleien um die Uraufführung gab es bis zuletzt. Die für den Vormittag des 18. Dezember angesetzte Generalprobe wurde abgebrochen. ‚Gegen Mittag kam ein Anruf aus den höheren Sphären der Partei, und man gestattete die Probe, demzufolge auch die Uraufführung. Man gestattete sie widerwillig, aus Furcht, ein Verbot der *Dreizehnten* könnte negative Reaktionen im Westen auslösen.' Soweit Schostakowitschs Freund Isaak Glikman. Trotz der Einschüchterungsversuche stand das gesamte Publikum auf, und stürmische Ovationen setzten ein, die unendlich lange anhielten. Die Moskauer Presse äußerte nicht ein einziges Wort über das Konzert. Ihr war geboten worden, die aufrührerische Symphonie totzuschweigen.' (...)

Zum politischen Vorspiel gehörte auch die öffentliche Verlautbarung eines gewissen Nikita Chruschtschow, daß ‚der Komponist Schostakowitsch irgendeine Symphonie komponiert und damit eine niemandem nützende jüdische Frage aufgeworfen habe, obwohl die Faschisten doch nicht nur Juden umgebracht hätten.'

Chruschtschow ist als Politiker der sogenannten ‚Tauwetterperiode' in die Geschichte eingegangen. Seine Zeitgenossen aber erlebten ihn als groben und ungebildeten Menschen, der unbegrenzte Macht besaß, so daß jede seiner Bemerkungen Gesetzeskraft erlangte. Schostakowitsch hatte auf die Kraft des Dichterwortes gesetzt. Seine Intentionen sollten verstanden werden. Sie wurden es. Nicht zuletzt dank des Dichterwortes. Nun wurde ihm die Rechnung präsentiert. Der Textdichter Jewgeni Jewtuschenko hatte den Text zu ändern. Schostakowitsch mußte zwei Korrekturen zulassen, um weitere Aufführungen der Symphonie im Februar 1963 in Minsk nicht zu gefährden. (...)

Inoffiziell mit einem Aufführungsverbot belegt, erklang die 13. Symphonie erst wieder Ende 1965 in Gorki. Noch auf der Schallplatteneinspielung 1967 und 1968 mußte die redigierte Textfassung verwendet werden. Erst 1985 war der originale Text wieder zugelassen."

(Sigrid Neef, "Von „Hexengrund" (*Babij Jar*) und Seelengrund", in: *Programmheft der Münchner Philharmoniker vom 1./2./4. November 2001*, S. 22 ff.)

Im Kontext dieser 13. Symphonie standen die Proben zur Wiederaufnahme der *Lady Macbeth* am Stanislawski und Nemirowitsch-Dantschenko-Musiktheater. Wer will es Schostakowitsch verübeln, daß er zu den „faustdicken musikalischen Lügen" schwieg? Und wie er bei der 13. Symphonie Textänderungen zugelassen hatte, so auch bei der *Katerina Ismailowa.* Der Gewinn dafür war hoch genug, denn wie dichtete Jewgeni Jewtuschenko nach der Premiere der *Katerina Ismailowa*?

„Und dreißig Jahre fast staubten die Noten ein.
Und die Musik inmitten des tödlichen Halbdunkel,
Die Gekreuzigten, sie wälzten sich nachts
Im Wunsch, von den Menschen gehört zu werden."
(zitiert von Isaak Glikman, in: *Briefe an einen Freund*, S. 202).

Welche Fassung?

Ende des 20. Jahrhunderts stellte sich die Frage nach dem redigierten Libretto neu. Vier Jahre nach dem Tod des Komponisten – 1978 – brachte Mstislaw Rostropowitsch die Partitur der Erstfassung an sich, und die *Lady Macbeth von Mzensk* konnte in ihrer ursprünglichen Gestalt wieder auf die Bühnen der Welt zurückkehren.

In Rußland selbst erklang die *Lady Macbeth* erstmals wieder am 12. September 1996 im Großen Saal der Sankt-Petersburger "D. D. Schostakowitsch-Philharmonie" unter Leitung von Mstislaw Rostropowitsch – das heißt sechzig Jahre nach ihrem Verbot 1936.

Was Mitte des 20. Jahrhunderts in Sowjetrußland noch als vulgär oder gar sexistisch galt, ist im 21. Jahrhundert längst in die Alltagssprache eingegangen und selbst bei Beibehaltung der alten Textfassung sind unangemessene Reaktionen der Zuhörer nicht zu befürchten.

Lady Macbeth und *Katerina Ismailowa* im Vergleich

Die Textquellen

Um eine Wahl zwischen *Lady Macbeth* und *Katerina Ismailowa* zu treffen, stehen den Interpreten mehrere Textquellen zur Verfügung. Da ist zum einen die handschriftliche Partitur der *Lady Macbeth* (als Urfassung zu bezeichnen und im Jahr 1979 als Fotokopie beim SIKORSKI Verlag Hamburg herausgegeben), dazu zwei Kopien dieser Partitur mit ersten kleinen Änderungen (I), dann zum zweiten der gedruckte vom Komponisten selbst redigierte Klavierauszug beim Staatsverlag *Muzgiz* Moskau aus dem Jahr 1935 (II), der ebenfalls Veränderungen gegenüber der handschriftlichen Partitur aufweist, drittens ein anläßlich der Aufführung am Nemirowitsch-Dantschenko-Musiktheater herausgegebenes Textheft (III), das wiederum von Partitur und Klavierauszug abweicht, und schließlich viertens das gedruckte und in den Bänden 20, 21, und 22 der Schostakowitsch-Gesamtausgabe beim Verlag Muzyka Moskau 1985 erschienene Notenmaterial (Partitur und Klavierauszug) der *Katerina Ismailowa* von 1963, und nun endlich 2007 in der Neuen Gesamtausgabe, in den Bänden 52 a, 52 b und 53 die *Lady Macbeth*.

Warum erste Änderungen noch Anfang er 1930er Jahre?

Ein Vergleich des Klavierauszuges und des Textheftes von 1935 mit der Originalpartitur zeigt bereits bemerkenswerte Abweichungen. Die erotisch-sexuellen Passagen sind in ihrer expressiven Direktheit und Unbekümmertheit zurückgenommen und auch in Stimmführung, Harmonik, Rhythmik und Dynamik ist bisweilen glättend eingegriffen. So wurde das Zwischenspiel in I/3 (Liebesakt Katerina–Sergej) in seiner kraß naturalistisch-witzigen Orchestrierung gemildert und um 22 (von 124) Takte gekürzt.

Das Textheft macht darüber hinaus auf einige Unklarheiten in der Handlungsführung aufmerksam, die der Regisseur Nemirowitsch-Dantschenko auszugleichen suchte. So wird zum Beispiel nicht klar, welche Zeit zwischen dem Mord an Sinowi Borissowitsch und der Hochzeit von Sergej und Katerina

vergangen ist. Eine Neuverheiratung Katerinas aber ist erst möglich, wenn der Ehemann als verschollen gilt. Dazu muß auf jeden Fall eine bestimmte Zeit vergangen sein. Nemirowitsch-Dantschenko ersetzte daher die Rolle des Lehrers durch einen Emmissär aus dem Kreis, der dem Reviervorsteher einen Ukas vorliest, demzufolge Boris Sinowitsch als verschollen erklärt wird und dem Antrag Katerinas auf Wiederverheiratung stattgegeben wird. Umso größer ist dann die Freude der Polizisten, als die Nachricht von der Leiche im Keller kommt und sie so die Möglichkeit haben, sich selbst zur Hochzeit einzuladen.

Die Eliminierung der Rolle des Lehrers hatte aber noch einen anderen politischen Grund. Als Schostakowitsch und Preiss diese Figur anlegten, war das als Groteske gemeint und es sollte damit keineswegs der Berufstand des Lehrers denunziert werden. Doch schon im Jahr der Uraufführung reihten sie sich damit ungewollt in das von Stalin initiierte Klima einer allgemeinen Intelligenzfeindlichkeit ein. Das zeigte sich schon allein an der Entlassung des toleranten und gebildeten Anatoli Lunatscharski vom Posten des Volkskommissars für Kunstangelegenheiten 1929.

Die bigott-philiströse Mentalität

Schostakowitsch mußte bereits 1933 Erfahrungen mit einer sich in Sowjetrußland rasant verbreitenden bigott-philiströsen Mentalität machen. So schrieb er am 13. April 1933 aus Swerdlowsk an den Freund und Vertrauten Iwan Sollertinski:

> „...Um zehn Uhr stellte ich die *Lady Macbeth* vor. Sie wurde von den leitenden Arbeitern sehr gut aufgenommen. Ein anderes Mal machte ich Orchestermusiker mit Auszügen bekannt. Sie wurden auch gut aufgenommen. Bei dieser Gelegenheit wurden wertvolle Meinungen laut: 1) sagten sie, Maestro, wenn Mann und Frau in einem Bett liegen, scheint Ihnen das nicht auch unanständig zu sein? 2) lohnt es sich in unserer heroischen Zeit eine Oper zu schreiben, wo die ganze Zeit der Geschlechtsakt vollzogen wird? 3) und dergleichen weitere Parolen (...) Ungeachtet meines ‚satirischen Sinns' werde ich doch immer wieder gereizt von diesen ‚gescheiten Grobheiten'."
>
> (zitiert nach: L Micheeva-Sollertinskaja, *Pis'ma Šostakoviča k Sollertinskomu*)

Solcherlei Reaktionen mußten Schostakowitsch nicht nur ärgern, sondern auch alarmieren.

> „Das Beunruhigende daran war nicht so sehr mit politischen Gründen verbunden, sondern mit der Spezifik einer bigott-philiströsen Mentalität jener Schicht der russischen Gesellschaft, die sich nach der Revolution als Intelligenz bemerkbar zu machen begann. Die berühmte Idee der Bolschewiki, von Nikolai Bucharin auf den Satz gebracht – 'eine neue Intelligenz zu stanzen' – erwies sich nicht zufällig als keine Utopie. Über die Äußerungen über seine Oper nachdenkend, beunruhigte Schostakowitsch sich schon lange vor der Premiere, und er konnte sich davon überzeugen, daß das 'Stanzen' der neuen Intelligenz mit beneidenswerter Schnelligkeit vor sich ging."
>
> (Levon O. Akopjan, *Dmitri Šostakovič: opyt fenomenologii tvorčestva,* S. 29)

Mit seinen Änderungen reagierte Schostakowitsch bereits vor und nach der Premiere 1934 auf das gesellschaftliche Klima, aber nicht durch Anpassung an die bigott-philiströse Mentalität, sondern durch Vermeiden überflüssiger Provokationen.

Die „gescheiten Grobheiten"

Weitaus beunruhigender noch als die bigott-philiströse Mentalität war für Schostakowitsch die sich ausbreitende Erbarmungslosigkeit der russischen Menschen. Und auch darauf sollte er reagieren. Schon kurz nach der Uraufführung bat Schostakowitsch den Regisseur Nikolai Smolitsch in einem Brief (veröffentlicht in der *Sovetskaja muzyka*, 1983, Nr. 6, S. 92), eine Szene zu ändern, da dort das Publikum ganz unpassend in lautes Gelächter ausbrechen würde.

> „Es handelt sich um die Szene nach dem zweiten Mord durch die Hauptfigur Katerina Ismailowa, wenn die Leiche des ermordeten Ehemanns, des Kaufmannssohnes Sinowi, von ihr und ihrem Liebhaber Sergej in den Keller geschleppt und verscharrt wird. An dieser Stelle beginnt die Soloklarinette, nur von

gezupften tiefen Streichern begleitet, eine an Gustav Mahler erinnernde, verhaltene Marschmelodie, die im szenischen Zusammenhang sehr makaber wirkt.

Die Reaktion der Zuschauer scheint ganz im Sinne der Stalinschen Propaganda ausgefallen zu sein, zynische Freude am Schicksal des ‚liquidierten Kulaken' Sinowi. Dieser Assoziation wollte Schostakowitsch offenbar durch Änderung der Szene in der Inszenierung Smolitschs entgegenwirken."

(Reimar Westendorf, in: Isaak Glikman, *Briefe an einen Freund*, S. 123)

Also bereits vor dem Verbot der *Lady Macbeth* 1936 und der Zweitfassung der Oper als *Katerina Ismailowa* reagierte Schostakowitsch in Text wie Musik auf das sich wandelnde gesellschaftliche Klima und versuchte, durch Änderungen den zentralen Gehalt seines Werkes nicht zu gefährden.

Es ging auch um eine Änderung der Gesamttendenz

Die mit der *Katerina Ismailowa* verbundenen Textänderungen zielten nicht nur auf das Vermeiden von Vulgarismen, sie waren nicht nur taktischer Art, sie waren im Detail auch von prinzipieller Bedeutung, wurde doch alles vermieden, was auf sexuelle Befindlichkeiten hindeuten konnte.

So träumt der alte Boris Timofejewitsch unter dem Schlafzimmerfenster seiner Schwiegertochter davon, daß er anstelle seines Sohnes mit Katerina das Bett teilt, dann würde es ihr schon "warm" (žarko) werden (*Lady Macbeth von Mzensk*: KlA 1935, S. 108). In der *Katerina Ismailowa* hingegen bedauert er nur, daß der Sohn ihm nicht gleiche. Anstelle des eindeutigen žarko steht hier das ähnlich klingende und doch so viel anderes bedeutende Wort žal'ko (schade).

Ein weiteres Beispiel. Wenn der wütende Boris Timofejewitsch Sergej prügelt, muß Katerina in ihr Schlafzimmer eingesperrt zusehen. In der *Lady Macbeth* verspricht sie demjenigen, der ihr die Tür öffnet, ihre Liebe zu schenken (*Lady Macbeth von Mzensk*, KlA 1935 S. 125). Nichts davon mehr in der *Katerina Ismailowa*.

Ein letztes Beispiel: Nach dem zweiten Mord (nach dem Schwiegervater wird der Ehemann umgebracht) flüchtet sich Katerina mit den Worten "Celuj menja!" (Küsse mich!) in Sergejs Arme. In der überarbeiteten Fassung bekam sie die Worte "Spasi menja!" (Rette mich!") in den Mund gelegt. Zwar meint auch das "Celuj menja!" dem Sinn nach "Rette mich!", aber dieses "Küsse mich!" ist weitaus wahrer und aufrichtiger, denn es zeigt an, daß Katerinas Welt sich total verengt hat. Sie macht ihr Schicksal von diesem Mann abhängig. Dabei bringt die von ihr so heftig verlangte sexuelle Erfüllung weder Glück, noch Freiheit, sondern die völlige Versklavung und damit das Verhängnis.

Die neu komponierten Zwischenspiele

Auch die zwei neu komponierten instrumentalen Zwischenaktmusiken (von 1. zum 2. Bild und vom 7. zum 8. Bild) sind für den Charakter der Umarbeitung wichtig.

Für die *Lady Macbeth von Mzensk* hatte Schostakowitsch instrumentale Zwischenspiele komponiert, die eine

„Weiterführung und Entwicklung der vorhergehenden musikalischen Gedanken darstellen und eine wichtige Rolle in der Charakterisierung der sich auf der Bühne ereignenden Geschehnisse spielen", also eine kommentierende Funktion haben.

(Dmitri Schostakowitsch, "Meine Auffassung der *Lady Macbeth*", 1934)

Es ist wenig bekannt,

„daß ein Kommentar etwas anderes ist als eine abwägende, Licht und Schatten verteilende Würdigung. Der Kommentar geht von der Klassizität seines Textes und damit gleichsam von einem Vorurteil aus. Es unterscheidet ihn weiter von der Würdigung, daß er es mit der Schönheit und dem positiven Gehalt seines Textes allein zu tun hat."

(Walter Benjamin, *Versuche über Brecht*, S. 49)

Folgt man diesen Worten Walter Benjamins, so kommt man einem dringlichen Hinweis Schostakowitschs nach, daß das Orchester in der *Lady Macbeth*

> „eine Rolle spielt, die nicht weniger wichtig, eher vielleicht noch wichtiger ist als die der Solisten und des Chores.
>
> (Dmitri Schostakowitsch, "Meine Auffassung der *Lady Macbeth*", 1934)

Wie aber soll diese kommentierende Musik sich auf Schönheit und positiven Gehalt beziehen, wenn es in der *Lady Macbeth* allein um Ehebruch, Mord und Selbstvernichtung geht? Nach keinem anderen Muster als in der *Leningrader Sinfonie*, die sich laut Schostakowitsch ebenfalls nicht allein auf Belagerung, Krieg und Vernichtung bezieht, sondern auf die Psalmen Davids. So heißt es dort über den Frevler:

> „Das Begehren der Demütigen hörtest du, Herr, machst fest ihr Herz, neigest dein Ohr, um Recht zu schaffen Bedrückten und Waisen: Nicht mehr bringe Schrecken ein Mensch aus Erde".

Es liegt also nahe, auch bei der *Lady Macbeth* nach einem vergleichbaren Subtext zu fragen.

Schostakowitsch selbst hat sich verbal dazu nicht geäußert, ist aber geistig-emotional immer wieder auf seine Lieblings-Oper zurückgekommen, zitierte aus ihr in verschiedenen späteren Werken (so dem *Achten Streichquartett*) und dann meist den Aufschrei Katerinas „Serjoshenka, mein Lieber". Auch hat der Komponist dieses Werk seiner Frau Nina Wassiljewna gewidmet. Es entstand in der Zeit seiner Brautwerbung und kann schon deswegen nicht allein auf Ehebruch, Mord und Selbstvernichtung reduziert werden.

> „Ich widmete *Lady Macbeth* meiner Braut, meiner zukünftigen Frau. Versteht sich, daß die Oper auch von Liebe handelt, aber nicht nur. Sie handelt auch davon, wie Liebe sein könnte, wenn nicht ringsum Schlechtigkeit herrschte."
>
> (*Zeugenaussage*, S. 151)

Der gravierende Unterschied zwischen Würdigung und Kommentar wird anhand der Umarbeitung deutlich. Als Schostakowitsch das erste und letzte Zwischenspiel (vom 1. zum 2. Bild sowie vom 7. zum 8. Bild) der *Lady Macbeth* für die Neufassung *Katerina Ismailowa* neu komponierte, veränderte er deren Funktion. Die neuen Zwischenspiele sind nun keine Kommentare mehr, sondern negativ-sarkastische Würdigungen, so des Schwiegervaters der Katerina, eines Haustyrannen und lüsternen Alten (im ersten Zwischenspiel, einem *Allegretto*) und der aggressiv-gigantischen Polizeimaschinerie (im letzten Zwischenspiel, einem *Presto*).

Allein dieser neu komponierten Zwischenspiele wegen sollte man sich gegen die *Katerina Ismailowa* und für die *Lady Macbeth* entscheiden.

Denn in der *Lady Macbeth* geht es generell und so auch in deren Zwischenspielen um die Spanne zwischen Eros–Liebe und Sexualität, um die Spanne zwischen Seele und Leib, Absolutem und Relativem, wie sie jedem Leben eingeschrieben ist.

In ihrem einleitenden Text zur Partitur der *Lady Macbeth* (in der Neuen Schostakowitsch-Gesamtausgabe) beruft sich Irina Lewaschowa (ähnlich Isaak Glikman) auf einen Brief Schostakowitschs an den Bühnenbildner Nikolai Benois vom 5. Januar 1964:

> „In der neuen Fassung ist es mir gelungen, vieles zu korrigieren und besser zu machen"
>
> (zitiert nach: Irina Levašëva, Einleitung zur Partitur von 2007, S. 323).

Aber die einzige Bedingung, die der Komponist damit verband war, daß man diese Fassung ungekürzt zu spielen habe. Bis jetzt sind keine glaubwürdigen Äußerungen des Komponisten bekannt, die zwingend nahelegen, daß er die *Katerina Ismailowa* seiner *Lady Macbeth* gegenüber bevorzugt hätte.

Marco Frei spricht in seinen Untersuchungen zur *Lady Macbeth* unter Berufung auf vergleichende Analysen des Sikorski Verlages Hamburg davon, daß

nur "sieben Prozent der Musik, doch siebzehn Prozent des Textes verändert" wurden. (Marco Frei, *Chaos statt Musik*, S. 120)

Derselbe Autor fand auch Belege dafür, daß die Tilgung von "Erotizismen" und Vulgarismen bereits in der Inszenierung von Nemirowitsch-Dantschenko 1934 vorgenommen wurden, hingegen die deutsche Erstaufführung 1936 am Neuen Deutschen Theater in Prag sich ganz bewußt wieder dem Original zuwandte. (Marco Frei, *Chaos statt Musik*, S. 68/69 sowie S. 147)

Sergej Eisenstein und die *Lady Macbeth*

Beim Abwägen beider Fassungen könnte ein weiterer Umstand hilfreich sein. 1933 erarbeitete Sergej Eisenstein mit seinen Studenten ein Inszenierungskonzept für Schostakowitschs *Lady Macbeth* (siehe: Irina Stepanova, *Vstupaja v vek vtoroj: spory prodolžajutsja...*, S. 187-200). Bekannt wurde dies erst 1964/68, als die sechsbändige Ausgabe des theoretischen Nachlasses von Eisenstein publiziert wurde. Das Inszenierungskonzept war zu einem Viertel vollendet. Eisenstein hielt Schostakowitschs Oper für ein geniales Werk. Zwar schätzte er die Inszenierung von Nemirowitsch-Dantschenko, hielt ihn aber für einen Regisseur, der zwar über psychologisches Einfühlungsvermögen verfügte, aber andrerseits an einem "totalen Mangel an kompositorischem Denken" (Irina Stepanova, a.a.O., S. 188) litt.

Eisenstein hatte seine Inszenierungsidee wohl als Gegenentwurf zu der von Nemirowitsch-Dantschenko gedacht. Und dies dürfte für Interpreten des 21. Jahrhunderts interessant sein, zumal sich Eisenstein zu den ursprünglichen Intentionen bekannte und davon sprach, "daß in der Musik die 'biologische' Liebeslinie mit äußerster Klarheit durchgeführt ist." (zitiert nach: Irina Stepanova, a.a.O., S. 200, im Original zu finden unter: Sergej Ejsenstejn, *Izbrannye proizvedenija*, tom 4, S. 564).

Die Kenntnis dieses Eisensteinschen Konzeptes ist insofern wichtig, als noch 1997 Juri Dimitrin in seinen Gedanken über das Libretto der *Lady Macbeth* eine Ehrenrettung der Fassung von Nemirowitsch-Dantschenko versuchte,

und damit eine Rückkehr zu den Prinzipien einer realistisch-naturalistischen Denkens unter heuchlerischer Verleugnung der Sexualität.

Schostakowitschs Bekenntnis zur Originalfassung

Noch 1964, *die Katerina Ismailowa* war längst als scheinbar einzig autorisierte Fassung auf den Bühnen heimisch geworden, bekannte sich Schostakowitsch zu seiner *Lady Macbeth*. Und zwar unter dem Aspekt, daß für ihn bei einem Kunstwerk nicht allein ästhetische Schönheit, sondern vor allem die "ethische Intention" ausschlaggebend sei. Und genau diesen ethischen Impuls hielt er beim Libretto der *Lady Macbeth* von Alexander Preiss gegeben.

> "Ich erinnere mich, wie viele kultivierte und intelligente Leute zu mir gesagt haben, daß sie das schreckliche Libretto der *Lady Macbeth* erstaune. (...)
>
> In früheren, sehr fernen Zeiten kam der Musik eine ausschließlich unterhaltende Mission zu. Eine solche Erscheinung hat im Großen und Ganzen volle Existenzberechtigung.
>
> 'Die Musik ist angenehm zu hören', 'das Bild ist angenehm anzuschauen, die Erzählung ist angenehm zu lesen.' Und hinter diesem Angenehmen steht der Spießbürger, der Ignorant, der Schurke. (...)
>
> Alles in allem, die Sache steht zur Zeit schlecht."
>
> (Schostakowitsch, in: *Briefe an einen Freund*, S. 216)

Die Ablehnung dauert an

Wer nun glaubt, daß der Siegeszug der *Lady Macbeth* den Streit um deren ethischen Implikationen verstummen ließ, der irrt.

> "Ausgerechnet in akademischen Kreisen der USA wurde Schostakowitsch – angeblich ironisch – als 'Sowjetrußlands vielleicht loyalster musikalischer Sohn' bezeichnet und seine Oper *Lady Macbeth von Mzensk* – eindeutig ohne jede Ironie – als 'zutiefst inhumanes Kunstwerk' verunglimpft. Das Verdammungsurteil lautete: '(...) ihre Technik der Entmenschlichung der Opfer ist die ewige

Methode derjenigen, die einen Völkermord durchführen und rechtfertigen würden (...) Wenn jemals eine Oper ein Verbot verdient hatte, dann diese.' "

So Richard Taruskin in *Defining Russia Musically* (S. 508, hier zitiert nach: Solomon Wolkow, *Stalin und Schostakowitsch*, S. 12)

"Taruskin hat die ebenso absurde wie verletzende Einschätzung, Schostakowitsch sei 'Sowjetrußlands vielleicht loyalster musikalischer Sohn'. 1987 zum ersten Mal geäußert und danach mehrmals in gedruckter Form wiederholt, bevor er sich angesichts wachsender Kritik schließlich gezwungen sah, sie zurückzunehmen.

(Solomon Wolkow, *Stalin und Schostakowitsch*, S. 423)

Hundert Jahre nach Schostakowitschs Geburt

Mit der Amsterdamer Inszenierung der *Lady Macbeth von Mzensk* kam 2006, gerade recht zur 100-Jahr-Feier von Schostakowitschs Geburt, eine maßstabsetzende Inszenierung heraus (Regie: Martin Kušej, Katerina: Eva-Maria Westbroek). Am Pult des Royal Concertgebouw-Orchestra der Lette Mariss Jansons.

„Alles ist in seiner Interpretation in grelles Licht getaucht, jede Figurenkontur, jeder Perspektivwechsel, jede parodistische Grimasse.

Aber Jansons führt den Triumph der Gewalttätigkeit, von dem die Partitur höhnt, nicht mit kühler Präzision vor wie andere Dirigenten, sondern läßt sich von ihm mitreißen. Er schwelgt im fröhlichen Sarkasmus und stürzt sich mit geradezu identifikatorischem Schwung auf die Bestialitäten des Stücks.

Der Zuhörer bleibt bei ihm nicht am Höllenrand stehen, um schaudernd in den Abgrund zu blicken, sondern wird vom Dirigenten gepackt und mit in den Taumel hinabgezogen. Er wähnt sich selbst im Fallen, so stark ist der Sog der Musik. Momente des Halts, der Hoffnung gar, sind rar in dieser Aufführung. Jansons läßt nie locker in seinem diabolischen Elan. Nur manchmal hält er inne, um den Stoßseufzern der Anklage pathetisch Raum zu geben. Die stalinistische Zensur hatte schon etwas Richtiges gehört, als sie das Positive in der Oper vermißte. (...)

Wie viele Fratzen menschlicher Bosheit hatte Dmitrij Schostakowitsch eigentlich vor Augen, als er seine Oper *Lady Macbeth von Mzensk* komponierte?

Schiefmäulig grinsen sie uns aus seiner Musik an. Verwirrend vielköpfig krakeelen sie durch den Orchestersatz, fallen sich triumphierend in die Arme und machen sich schmatzend über das Gute her: Die Mordlust erwürgt die Menschlichkeit. Die Habgier frißt das Mitleid, Die Geilheit beißt der Liebe den Kopf ab. Schostakowitsch führt das in grellen Klangfarben vor. Er läßt uns hören, wie die Wut in einer gedemütigten Seele wächst und zum tödlichen Crescendo anschwillt und welche Behaglichkeit den Sadisten durchströmt, wenn er sein Opfer leiden sieht. Er findet einen charakteristischen Tonfall für den sabbernden Voyeur, der beim Anblick eines leibhaftigen Ehebruchs in den seligen Drehschwindel des Walzertaktes verfällt, und für den Hyänencharakter der unterdrückten Masse Mensch: Rottet sie sich um ein Opfer, fletschen die Blechbläser regelrecht die Zähne.

Wenn man aus der Amsterdamer Premiere der *Lady Macbeth von Mzensk* kommt, möchte man gar nicht mehr aufhören, von den zynischen Pointen dieser Musik zu erzählen. Weil man alles so überpräsent im Ohr hat: wie das Rattengift mit ätzenden Streichertremoli zu wirken beginnt, das die Mörderin Katerina Ismailowa ihrem tyrannischen Schwiegervater ins Pilzgericht gerührt hat, und wie die große Gefühlsleere einen aus dumpfen Akkorden anstarrt.

Und natürlich auch, wie Schostakowitschs berühmtester musikalischer Coup raketengleich zündet: Die rammelnde Koitusmusik am Ende des ersten Aktes mit ihrer zappelnden Motorik, den keuchenden Rhythmen und ordinären Blechbläserstößen. Am Ende fällt die Lust mit jaulenden Posaunenglissandi in sich zusammen – und das Premierenpublikum muß lachen. (...)

Es gibt Inszenierungen, in denen Katerina über alle Leichen und Zudringlichkeiten unbeschadet als unbezwingbare Symbolfigur weiblicher Selbstbehauptung hinwegschreitet. Aber der Regisseur Martin Kušej interessiert sich mehr für die Kräfte, die sie zugrunde richten. Er profiliert sich als detailgenauer Porträtist der menschlichen Niederträchtigkeit."

(Claus Spahn, "Der Klang des Rattengifts", in: *Die Zeit,* 08.06.2006)

Einspielungen

1965. Chor und Orchester der Wiener Staatsoper. Dirigent Jaroslav Krombholc. Mit Paul Schöffler (Boris Timofejewitsch Ismailow, Kaufmann); Ludmilla Dvořáková (Katerina

Lwowna Ismailowa); Gerhard Stolze (Sergej, Handlungsgehilfe bei den Ismailows. Live-Mitschnitt. Standing Room Only SRO 567-2

1967. (?) *Katerina Ismailowa* (Fassung von 1962) Chor und Orchester des Staatlichen Akademischen Stanislawski und Nemirowitsch-Dantschenko Musiktheaters Moskau. Dirigent Gennadi Prowatorow. Mit Eduard Bulawin (Boris Timofejewitsch Ismailow, Kaufmann); Wjatscheslaw Radsijewski (Sinowi Borissowitsch Ismailow, sein Sohn); Eleonora Andrejewa (Katerina Lwowna Ismailowa, Frau des Sinowi Borissowitsch); Gennadi Jefimow (Sergej, Handlungsgehilfe bei den Ismailows); Dina Potapowskaja (Aksinja, Köchin); Lew Jelissejew (der Schäbige, ein verwahrloster Arbeiter); Michail Tjuremnow (Verwalter); Wladimir Popow (Hausknecht); Wassili Schtefuza und Nikolai Koslow (2 Vorarbeiter); Wassili Schtefuza (Kutscher); Jewgeni Maximenko (ein Pope); Wladimir Generalow (Polizeichef); Konstantin Mogulewski (Polizist); Matwej Matwejew (Lehrer); Lew Jelissejew (betrunkener Gast); Wladimir Popow (Sergeant); Jewgeni Korenjow (Wächter); Nina Issakowa (Sonetka, Zwangsarbeiterin); Georgi Dudarew (ein alter Zwangsarbeiter); Olga Borissowa (eine Zwangsarbeiterin); Wladimir Popow und Michail Tjuremnow (2 Unteroffiziere). Studio-Aufnahme. Melodiya D 013709-16 (Mono) und C 0871-8 (Stereo) (4 LP); Melodiya eurodisc LP 89 507 XGR

Wer zu dieser Einspielung unter Prowatorow greift, die 1968 mit dem *Grand Prix* ausgezeichnet wurde, sollte allerdings Schostakowitschs Bewertung kennen, der davon sprach, daß die Sänger und Sängerinnen unter Prowatorow "gewissenlos gelogen" haben. (Siehe. Dmitri Schostakowitsch–Isaak Glikman, *Briefe an einen Freund*, S. 305)

1976. Chor und Orchester der RAI Rom. Dirigent Juri Aronowitsch (Yuri Ahronovitch). Mit Kari Nurmela (Boris Timofejewitsch Ismailow, Kaufmann); Georgi Tscholakow (Sinowi Borissowitsch Ismailow, sein Sohn); Gloria Lane (Katerina Lwowna Ismailowa, Frau des Sinowi Borissowitsch); William Cochran (Sergej, Handlungsgehilfe bei den Ismailows); Anastasia Tomaszewska Schepis (Aksinja, Köchin); Bernardino di Domenico (der Schäbige, ein verwahrloster Arbeiter); Vinicio Cocchieri (Verwalter); Dimitri Lopatto (Hausknecht); Marcello Memzi, Osvaldo Alemanno, Giacomo Carmi (3 Vorarbeiter); Marcello Memzi (Kutscher); Alfredo Zanazzo (ein Pope); Lino Puglisi (Polizeichef); Dimitri Lopatto (Wächter); Anna di Stasio (Sonetka, Zwangsarbeiterin); Maurizio Mazzieri (ein alter Zwangsarbeiter). Live-Mitschnitt eines Konzertes am 29. 05. 1976. Allegro 670 05 28 OPD (2 CDs)

1978. *Lady Macbeth von Mzensk*. Ambrosian Opera Chorus und London Philharmonic Orchestra. Dirigent Mstislaw Rostropowitsch. Mit Dimiter Petkov (Boris Timofejewitsch Ismailow, Kaufmann); Werner Krenn (Sinowi Borissowitsch Ismailow, sein Sohn); Galina

Wischnewskaja (Katerina Lwowna Ismailowa, Frau des Sinowi Borissowitsch); Nicolai Gedda (Sergej, Handlungsgehilfe bei den Ismailows); Taru Valjakka (Aksinja, Köchin); Robert Tear (der Schäbige, ein verwahrloster Arbeiter); Steven Emmerson (Verwalter); Colin Appleton, Alana Byers, James Lewington (3 Vorarbeiter); Leslie Fyson (Mühlenarbeiter); Colin Appleton (Kutscher); Leonard Mroz (ein Pope); Leslie Fyson (Polizeichef); Oliver Broome (Polizist); Martyn Hill (Lehrer); Edgar Fleet (betrunkener Gast); Aaage Haugland (Sergeant); David Beavan (Wächter); Birgit Finnilä (Sonetka, Zwangsarbeiterin); Alexander Malta (ein alter Zwangsarbeiter); Lynda Richardson (eine Zwangsarbeiterin); Studio-Aufnahme (in Studio Nr. 1, Abbey Road, London). EMI 1070, 1990 Digital remastering; EMI Records 471 19 37 und CDS 7 49955 2 (2 CD)

1989. *Katerina Ismailowa*. Chor und Orchester des Staatlichen Akademischen Theaters für Oper und Ballett der Ukrainischen SSR T.G. Schewtschenko Kiew. Dirigent Stepan Turtschak. Alexander Sagrebelny (Boris Timofejewitsch Ismailow, Kaufmann); Wladimir Gurow (Sinowi Borissowitsch Ismailow, sein Sohn); Gisela Zipola (Katerina Lwowna Ismailowa, Frau des Sinowi Borissowitsch); Sergej Dubrowin (Sergej, Handlungsgehilfe bei den Ismailows); Oksana Jatsenko (Aksinja, Köchin); Nikolai Chorunshi (der Schäbige, ein verwahrloster Arbeiter); Iwan Tscherny (Hausknecht); Andrej Ischtschenko, Juri Chomich (1. und 2. Arbeiter); Georgi Krasulja (ein Pope); Wladimir Lossizki (Polizeichef); Alexander Tchuluk-Sagrai (Polizist); Anatoli Kotscherga (ein alter Zwangsarbeiter); Galina Tuftina (Sonetka, Zwangsarbeiterin); Asa Bakanowa (eine Zwangsarbeiterin). Melodiya S 10 21393 004 (5 LP); Le Chant du Monde CDM 2781021-3 (3 CD)

1992. *Lady Macbeth von Mzensk*. Chor und Orchester der Opéra de Paris-Bastille (L'Opéra Bastille). Dirigent Myung-Whun Chung. Mit Aaage Haugland (Boris Timofejewitsch Ismailow, Kaufmann); Philip Langridge (Sinowi Borissowitsch Ismailow, sein Sohn); Maria Ewing (Katerina Lwowna Ismailowa, Frau des Sinowi Borissowitsch); Sergej Larin (Sergej, Handlungsgehilfe bei den Ismailows); Kristine Ciesinski (Aksinja, Köchin); Heinz Zednik (der Schäbige, ein verwahrloster Arbeiter); Jean-Pierre Mazaloubaud (Verwalter); Guillaume Petitot (Hausknecht); Jean-Claude Costa, Jean Savignol, José Ochagavia (3 Vorarbeiter); Grigori Gritziuk (Mühlenarbeiter); Alan Woodrow (Kutscher); Romuald Tesarowicz (ein Pope); Anatoli Kotscherga (Polizeichef); Philippe Duminy (Polizist); Ilja Levinski (Lehrer); Mario Agnetti (betrunkener Gast); Carlos Alvarez (Sergeant); Johann Tilli (Wächter); Elena Zaremba (Sonetka, Zwangsarbeiterin); Kurt Moll (ein alter Zwangsarbeiter); Margaret Jane Wray (eine Zwangsarbeiterin), Aaage Haugland (Geist des Boris Timofejewitsch). Aufgenommen in der Opéra-Bastille 2/1992, Deutsche Grammophon 1993, 437 511-2 (2CD)

2008. *Lady Macbeth von Mzensk.* Orchester und Chor des Maggio Musicale Fiorentino. Dirigent James Conlon. Mit Wladimir Wanejew, Wsewolod Griwnow, Jeanne-Michele Charbonnet, Sergej Kunajew, Nana Miriani u.a. Live-Mitschnitt aus dem Teatro de Maggio Musicale Fiorentino. Arthaus 2008

Opernverfilmung *Katerina Ismailowa.* Farbiger Opernfilm in 70-mm-Format und Cinemascope. Sowjetunion LENFILM 1966. Komponist: Dmitri Schostakowitsch. Szenarium: Dmitri Schostakowitsch nach Motiven einer Erzählung von Nikolai Leskow. Regie: Michail Schapiro. Kamera: Rostislaw Dawydow, Wladimir Ponomarjow. Szenenbild: Jewgenij Jenej.

Chor und Orchester des Staatlichen Akademischen Schewtschenkow-Opern- und Ballett-Theaters Kiew. Dirigent: Konstantin Simeonow

Katerina Ismailowa: Galina Wischnewskaja; Boris Timofejewitsch, Kaufmann: Alexander Sokolow; Sinowi Borissowitsch Ismailow, Kaufmann, sein Sohn: Nikolai Bojarski; Sergej: Artjom Inosemzew; der Schäbige: Roman Tkatschuk; Sonetka: Tatjana Gawrilowa u.a. DECCA

DVD. *Lady Macbeth von Mzensk.* Mitschnitt aus dem *Gran Teatre des Liceu* in Barcelona. Chor und Orchester des *Gran Teatre de Liceu* Barcelona unter Anissimow. Mit Secunde, Ventris, Vas, Kotscherga, Clark u.a.. EMI

DVD 2006. Ein Mitschnitt aus dem Het Muziektheater Amsterdam. Chor der Niederländischen Oper und des Royal Concertgebouw Orchestra unter Mariss Jansons. (Inszenierung: Martin Kušej) Mit Eva-Maria Westbroek, Christopher Ventris; Carol Wilson; Wladimir Wanejew; Lani Poulson u.a. OpusArte 2006

DVD und Blu-ray Disc 2008. *Lady Macbeth von Mzensk.* Orchester und Chor des Maggio Musicale Fiorentino. Dirigent James Conlon. Mit Wladimir Wanejew, Wsewolod Griwnow, Jeanne-Michele Charbonnet, Sergej Kunajew, Nana Miriani u.a. Live-Mitschnitt aus dem Teatro de Maggio Musicale Fiorentino. Arthaus 2008

Zitierte Literatur

Erwin Sinkó, *Roman eines Romans. Moskauer Tagebuch.* Köln. 1962; Walter Benjamin, *Versuche über Brecht.* Frankfurt am Main 1966; Dmitri Schostakowitsch. *Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch,* hrsg von Solomon Wolkow, aus dem Russischen von Heddy Pross-Weerth, Hamburg 1979; Sof'ja Chentova, *Šostakovič v Petrograde-Leningrade,* Leningrad 1979; Anna Achmatowa, *Poem ohne Held. Poeme und Gedichte,*

russisch und deutsch, Leipzig 1979; Iwan Sollertinski, "*Lady Macbeth des Mzensker Landkreises*" (1930), in: Iwan Sollertinski, *Von Mozart bis Schostakowitsch. Essays, Kritiken, Aufzeichnungen*, hrsg. von Michail Druskin, aus dem Russischen von Christoph Rüger. Leipzig 1979; Boris Schwarz, *Musik und Musikleben in der Sowjetunion: von 1917 bis zur Gegenwart* (aus dem Amerikanischen übertragen von Jeanette Zehnder-Reitinger), Willhelmshaven 1982; Samuil Samosud, *Stat'i, vospominanija, pis'ma*, Moskva 1984; Nadežda Vel'ter, *Ob opernom teatre i o sebe. Stranizy vospominanij*, Leningrad 1984; Paul Virilio, *Ästhetik des Verschwindens* (1980). Aus dem Frz. von Marianne Karbe und Gustav Roßler. Berlin 1986; Sigrid Neef, "Zur Kiewer Inszenierung der *Katerina Ismailowa*", in: *Programmheft des Gastspiels des Schewtschenko-Musiktheaters Kiew 1987 an der Deutschen Staatsoper Berlin* (750-Jahr-Feier Berlins); Nikolai Leskow, "Die Lady Macbeth aus dem Landkreis Mzensk", in: *Gesammelte Werke in Einzelbänden*, Bd. 1, hrsg. von Eberhard Dieckmann, aus dem Russischen von Hilde Angarowa und Günter Dalitz, Berlin 1988; H.-K. Jungheinrich, "Zur Hamburger Inszenierung der *Lady Macbeth von Mzensk,* in: *Frankfurter Rundschau* vom 21.02.1990; "Ingo Metzmacher in einem Gespräch zu der von ihm musikalisch geleiteten Inszenierung (Regie: Johannes Schaaf) an der Staatsoper Stuttgart 1992", in: *Opernjournal der Staatsoper Stuttgart Nr. 9*, Mai 1992; Hans-Joachim Torke, *Historisches Lexikon der Sowjetunion 1917/22 bis 1991*, München 1993; Isaak Glikman, *Dmitri Schostakowitsch. Chaos statt Musik. Briefe an einen Freund.* Aus dem Russischen von Thomas Klein und Reimar Westendorf, Berlin 1995; L. Micheeva-Sollertinskaja, *Pis'ma Šostakoviča k Sollertinskomu.* (Briefe Schostakowitschs an Sollertinski), in: *Žurnal ljubitelej iskusstva,* Sankt-Peterburg, Nr. 4-5/1997; Jurij Dimitrin. *„Nam ne dano predugadat'...“* („Es war uns nicht gegeben, das vorauszusehen...“) *Razmyšlenija o libretto D. Šostakoviča Ledi Makbet Mzenskogo uezda, o ego pervonačal'nom tekste i posledujuščich versijach. Biblioteka Vsemirnogo kluba peterburžcev.* Sankt-Peterburg 1997; *„Volksfeind“ Dmitri Schostakowitsch. Eine Dokumentation der öffentlichen Angriffe gegen den Komponisten in der ehemaligen Sowjetunion,* hrsg. und aus dem Russischen übersetzt von Ernst Kuhn, Berlin 1997; Ėlena Silina, "Veniamin Flejšman, učenik Šostakoviča" (S. 346- 408), in: *Šostakovič. Meždu mgnoveniem i večnost'ju. Dokumenty. Materialy. Stat'i,* Sankt-Peterburg 2000; Reinhard Lauer, *Geschichte der russischen Literatur. Von 1700 bis zur Gegenwart.* München 2000; Michel Foucault, "Nein zu König Sex. Ein Interview (1977, mit Bernard-Henry Lévy)", in: *Short cuts.* Hrsg. von Peter Gente, Heidi Paris und Martin Weinmann. Aus dem Frz. von Ulrich Raulff, Frankfurt Main 2001; Sigrid Neef, "Von „Hexengrund“ (*Babij Jar*) und Seelengrund", in: *Programmheft der Münchner Philharmoniker vom 1./2./4. November 2001,* S. 12-23; Wolfgang Mende, Artikel *Lady Macbeth des Mzensker Landkreises,* in: Elisabeth Schmierer (Hg.), *Lexikon der Oper,* Laaber 2002, Bd. 1; Kadja Grönke, "Lady Macbeth und ihre Schwestern. Axiologische Betrachtungen zur Rolle der mordenden Frau in den Opern *Lady Macbeth von Mzensk* von Dmitri Schostakowitsch, *Bremer Freiheit* von Adriana Hölszky und *Eréndira* von Violeta Dinescu", in: *Schostakowitsch und die Folgen.*

Russische Musik zwischen Anpassung und Protest. Ein internationales Symposium, hrsg. von Ernst Kuhn, Jascha Nemtsov und Andreas Wehrmeyer, Kuhn-Verlag Berlin 2003; Levon O. Akopjan, *Dmitri Šostakovič: opyt fenomenologii tvorčestva* (Dmitri Šostakovič: Versuch einer Phänomenologie des Schaffens.), S.-Petersburg 2004; Solomon Wolkow, *Stalin und Schostakowitsch. Der Diktator und sein Künstler*, Aus dem Amerikanischen von Klaus-Dieter Schmidt, Berlin 2006; Marco Frei, *"Chaos statt Musik". Dmitri Schostakowitsch, die Prawda-Kampagne von 1936 bis 1938 und der Sozialistische Realismus,* Saarbrücken 2006, Irina Levaševa, *Ladi Makbet Mcenskogo uezda.* Naučnaja redakzija i pojasnitel'naja stat'ja, in: Dmitri Šostakovič, *Novoe sobranie sočinenij*, serija IV, Tom 52a/52b, Moskva 2007; Irina Stepanova, *K 100-letiju Šostakoviča. Vstupaja v vek vtoroj: spory prodolžajutzsja...,* Moskva 2007; O. Dogonskaja, "Nenapisannye opery Šostakoviča (na primere dvuch neizveztnych avtografov)", in: *Šostakovič posvjaščaetsja. K 100-letiju so dnja roždenija kompozitora,* Moskva 2007 (S. 17-67).

Weiterführende Literatur

"Systematische Auswahlbiographie der internationalen Schostakowitsch-Literatur bis 1996", in: *„Volksfeind" Dmitri Schostakowitsch. Eine Dokumentation der öffentlichen Angriffe gegen den Komponisten in der ehemaligen Sowjetunion,* hrsg. und aus dem Russischen übersetzt von Ernst Kuhn, Berlin 1997; Walter Benjamin, "Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Leskows", in: *Schriften*, Band 2, Frankfurt am Main 1955, Sigrid Neef, "Vom "Selbstwert" der Künste. Die Ideen des Russischen Formalismus im sowjetischen Musikschaffen der 20er Jahre", in: *Musik und Gesellschaft*, Berlin 1986, Heft 6, S. 405-408); Sigrid Neef, "Dmitri Schostakowitsch. *Lady Makbet Mcenskowo uezda* (Lexikonartikel) in: *Enzyklopädie des Musiktheaters*. Band 5, München-Zürich 1990, S. 626 ff.; Laurel E. Fay, *From "Lady Macbeth" to "Katerina". Shostakovich's versions and revision,* Cambridge 1995; Jürgen Große, *Philosophie der Langeweile*, Stuttgart-Weimar 2008.

Ausgaben

Klavierauszug *Lady Macbeth von Mzensk* (*Katerina Ismailowa*) op. 29 Klavierauszug russisch mit englischer Übersetzung von L. Sudakova. Ogiz, muzgiz Moskva 1935; Reprint (Verlag) DSCH Moskva 1998

Standort in der Gesamtausgabe

Lady Macbeth von Mzensk op. 29: in der Alten Gesamtausgabe nicht vorhanden; Neue Gesamtausgabe Partitur Band 52 a und 52 b, Klavierauszug Band 53

Katerina Ismailowa op. 114: Alte Gesamtausgabe Partitur Bände 20 und 21 Muzyka Moskau 1985, Klavierauszug Band 22, Muzyka Moskau 1985; Neue Gesamtausgabe Partitur Band 58, Klavierauszug Band 59

Anhang

Die Oper und ihre Suiten

(in der Reihenfolge ihrer Uraufführungen)

Landauf und landab wird seit Beginn des 21. Jahrhunderts Dmitri Schostakowitschs Oper *Lady Macbeth von Mzensk* auf die Bühne gebracht und findet immer wieder neue und überraschende Deutungen. Jede Aufführung vermittelt das Gefühl, dass hinter der Handlung noch etwas Besonderes, allein in der Musik Verborgenes liege.

Seit der Uraufführung 1934 sind daher immer wieder Arrangements entstanden, um diesem Verborgenem auf die Spur zu kommen. Der Komponist selbst gab dafür die Legitimation und zwar mit einer *Passacaglia*, die er als eigenständiges Konzertstück komponierte wie aufführte und erst später als Zwischenaktmusik in die Oper einfügte. Noch in jüngster Zeit entdeckte man eine von Schostakowitsch selbst stammende *Lady Macbeth*-Suite (2006 in Stuttgart uraufgeführt). Selbst die geglättete Zweitfassung der Oper reizte Musiker zu diversen Arrangements. So den russischen Komponisten Wenjamin Basner zu einer *Katerina-Ismailowa*-Symphonie.

Suite aus Dmitri Schostakowitschs *Lady Macbeth von Mzensk* zusammengestellt von James Conlon

Uraufführung am 11. Mai 1989 in Washington, National Symphony Orchestra unter James Conlon

1. *Adagio* („Im Hof der Ismailows")
2. *Largo*
3. *Allegro con brio* („Gefährliche Spannung")
4. *Allegro*
5. *Allegro molto* („Katerina und Sergej I")

6. *Adagio*
7. *Passacaglia*
8. *Andante* („Katerina und Sergej II")
9. *Allegro* („Der Trunkenbold")
10. *Allegretto*
11. *Presto* („Anrücken der Polizei")
12. *Adagio* („In der Verbannung")

„Ein frühes Beispiel von Genialität"

Eine der bedeutenden Orchestersuiten der *Lady Macbeth von Mzensk* schuf der Dirigent James Conlon. Er wollte mit seiner Suite dieses „frühe Beispiel von Schostakowitschs Genialität leichter zugänglich machen" und zwar für Hörer, „die nicht gerade ausgesprochene Opernliebhaber sind".

Die von James Conlon zusammengestellte *Lady Macbeth*-Suite erklang erstmals am 11. Mai 1989 in Washington mit dem National Symphony Orchestra unter seiner Leitung.

James Conlon stellte seine Suite aus den fünf Zwischenspielen der Oper zusammen, erweiterte diese um „brillante wie expressive Passagen, in denen sich der orchestrale Reichtum entfaltet und die Vielschichtigkeit der dramatischen Stimmungen offenbart. Es wurden keine Überleitungen oder zusätzliche Passagen komponiert, nur bestimmte Vokallinien wurden in den Instrumentalpart übertragen." (James Conlon im Begleitheft der CD)

1. *Adagio* („Im Hof der Ismailows")

Einsame Paukenschläge, dann aus dem Nichts ein gewaltiger musikalischer Aufschrei: ein Orchestertutti in vierfachem forte.

Es handelt sich um Musik aus dem Schluß der Oper, die Schostakowitsch mit der Szenenanweisung versehen hat: „Katerina Lwowna läuft, von Grauen gepackt, auf die Vorszene. Sie erstarrt in unendlichem Entsetzen".

Der Komponist wollte für einen Moment die Trennung zwischen Spiel und Realität aufgehoben wissen. Bühnenakteure wie Zuschauer sollten sich ge-

meinsam über den Zustand der Welt entsetzen, denn die Oper handelt ja davon, „wie Liebe sein könnte, wenn nicht ringsum Schlechtigkeit herrschte" (Schostakowitsch).

2. *Largo*

Das Largo ist das erste von insgesamt fünf Zwischenspielen – mit dumpf dräuenden Bläsereinwürfen, düsteren, schweren Streicherläufen und kleinen zaghaften Walzeranklängen. Das meint Gewalt und Sex, und das sind probate Mittel gegen Langeweile, so jedenfalls in der Ismailow-Welt.

„Das, was geschieht, hat einen solchen Vorsprung vor unserem Meinen, daß wir's niemals einholen...", heißt es bei Rilke. Das Largo ist eine Schreckensvision über das Unvermögen, nicht erkennen zu können, wann eine Sache ihren Anfang nimmt.

3. *Allegro con brio* („Gefährliche Spannung")

Wieder handelt es sich um ein Zwischenspiel, nun vom 2. zum 3. Bild. Für die Ismailowschen Arbeiter hat Gott die Frau zu ihrem Spaß geschaffen. Sie vergewaltigen die Köchin. Sergej tut sich dabei besonders hervor.

Danach rast das *Allegro con brio* los. Schostakowitsch war ein Kenner und Bewunderer Gustav Mahlers. Hier hat er das komponiert, was Mahler den „Weltenlauf" nannte, den seligen Drehschwindel sabbernder Voyeure, die losgaloppierenden Meuten, die mit blechernen Stößen regelrecht alles niederwalzern (sic!).

4. *Allegro* – eine kleine Nachtmusik

Es folgt ein kleines Notturno für die schlaflose Katerina: „Langeweile schließt mich ein, wie Wände, Türen und Schlösser es tun", heißt es bei Nikolai Leskow (der Vokalpart ist der Oboe und Klarinette anvertraut).

Langeweile auf Russisch meint Lebensleere, die sowohl aus den Umständen resultiert wie auch selbstverschuldet ist, und bei der nicht nach den Ursachen gefragt, sondern lediglich ein kurzzeitiger Ausweg gesucht wird, in Späßen mancherlei Art, wie Gewalt und Sex. So im folgenden *Allegro* „geschildert".

5. *Allegro molto – Andante* („Katerina und Sergej I")

Es handelt sich um Schostakowitschs berühmtesten Coup, um eine rammelnde Koitusmusik mit zappelnder Motorik, keuchenden Rhythmen und ordinären Blechbläserstößen, wo die Lust mit jaulenden Posaunenglissandi in sich zusammenfällt.

6. *Adagio*

Leises Pulsieren in den tiefen Streichern und Pauken, noch schlägt der Puls des Schwiegervaters, aber schon hat ihm Katerina Rattengift ins Pilzgericht gemischt. Ein süßes Violinsolo: das Opfer mampft selig seine Leibspeise und die Mörderin sonnt sich im künftigen Glück der Freiheit.

7. *Largo* („*Passacaglia*")

Die *Passacaglia* steht an einer Schnittstelle der Handlung. Katerina hat den Schwiegervater getötet. Kann diese Frau noch frei darüber entscheiden, ob sie den eingeschlagenen Weg weitergeht oder doch noch umkehrt?

Das ist eine Frage von allgemeiner Bedeutung, die nicht allein auf Katerina zielt, sondern auf das Geheimnis menschlicher Willensfreiheit. Schostakowitsch wählte die alte Form der *Passacaglia*, eine Variationsfolge über ein gleichbleibendes (ostinates) konduktartiges, schwergewichtiges Baßthema, das hier zwölfmal in Erscheinung tritt. Es handelt sich um eben jene einst als separates Konzertstück komponierte, bereits 1933 uraufgeführte *Passacaglia* mit einem grandiosen dramatischen *Crescendo*.

Die *Ostinato*-Technik imaginiert Objektivität und Unausweichlichkeit, die Variationstechnik hingegen Subjektivität und Freiheit, musikalisches Sinnbild für das Paradoxon menschlicher Willensfreiheit.

8. *Andante – Allegro – Andantino* („Katerina und Sergej II)

Bettgeflüster von Sergej und Katerina, aber jetzt gibt es weniger Sex, dafür mehr Seelenschmalz. Mit Sergej habe er das Porträt eines Freundes gegeben, der recht vernünftig war, aber vom Boden abhob, sobald er einem hübschen Weib begegnete, gab Schostakowitsch zu Protokoll. In Sergej manifestiert sich der göttliche Funke des Eros, wenn auch in einer charakterlich unzulänglichen Gestalt. Sein Instrument ist das Violoncello.

9. *Allegro* („Der Trunkenbold"); 10. *Allegretto* und 11. *Presto* („Anrücken der Polizei")

Die drei Nummern sind glanzvolle musikalische Grotesken und zwar in dem Sinne, sich durch Lachen vom Leib zu halten, was einem Angst macht.

„Nicht die Toten fürchte, sondern die Lebenden", heißt es in der Oper. Wie liebenswürdig-harmlos pfeift doch das „Betrunkene Bäuerlein" in Tschaikowskys *Vierter Symphonie* sein Lied. Ganz anders pfeift Schostakowitschs „Heruntergekommenes Männchen" (so die genaue Bezeichnung), dessen Wahlspruch lautet: „Es ist gut zu trinken, wenn es zu singen gilt" – und dieses „singen" meint in der Gaunersprache „verpfeifen", das heißt bei der Polizei anzeigen. Diesen Typ hat Schostakowitsch musikalisch verewigt, dessen Porträt (Tenor-Saxophon) steht im Zentrum des Allegro (Nr. 9).

Das drohende Verhängnis wird im Stenogramm gegeben, mit musikalischen Schnell-Starts, Instrumental-Raketen und explodierenden Schrapnells (Nr. 10. *Allegretto*).

Dann kommt mit drohenden Posaunen und Paukenwirbel die Polizei einher, eine grell aufleuchtende, unaufhaltsam einherrollende Repressionsmaschinerie

(Nr. 11. *Presto*). Das Tempo zieht an, blechernes Zähnefletschen und niederschmetternde Tutti. Rette sich wer kann!

12. *Adagio* („In der Verbannung")

Hier greift James Conlon den Beginn des letzten Aktes auf: Strafgefangene sind auf dem Weg nach Sibirien, singen von unendlichem Leid. Die Musik steigt in tiefe dunkle Bereiche hinab (die Baß-Stimme eines alten Gefangenen ist dem Horn übertragen). Schließlich entlädt sich der Schmerz der schuldbeladenen und gepeinigten Seelen in einem tödlichen *Crescendo*.

„Ich habe versucht, durch die chronologische Anordnung der Auszüge zumindest einen Teil der dramatischen Kraft dieses Stückes einzufangen, das mit Sicherheit eines der herausragenden Werke des 20. Jahrhunderts ist." So James Conlon (Begleitheft zur Schallplatteneinspielung).

Einspielung

CD, eingespielt 2001 mit dem Gürzenich Orchester, Kölner Philharmoniker unter James Conlon. 2002 Capriccio CAP 10892 (LC 08748)

***Sinfonie für großes Orchester* nach Dmitri Schostakowitschs *Oper Katerina Ismailowa* von Benjamin Basner**

Uraufführung Dezember 1995 *Avery Fisher Hall* in New York mit dem Rundfunksinfonieorchester Moskau unter Wladimir Fedosejew

1. Satz: „Katerina"
2. Satz: „Der Schwiegervater"
3. Satz: „Nacht-Gespenst"
4. „Die Verhaftung"
5. Satz: „Katorga-Leiden"

Schostakowitschs *Lady Macbeth von Mzensk* kam 1934 als op. 29 in Leningrad (seit 1991 wieder St. Petersburg) zur Uraufführung, wurde 1936 auf allerhöchsten Wunsch verboten, erlebte in einer politischen Tauwetterperiode ihre Wiedergeburt, kam 1963 in einer überarbeiteten Fassung als *Katerina Ismailowa* op. 114 in Moskau wieder auf die Bühne. Sofort schieden sich die Geister. Der Westen vertrat die Meinung, dass es sich hierbei um eine von der Staatsmacht erpreßte Version handele. Während in Moskau, Leningrad, Kasan, Kiew und Riga die *Katerina Ismailowa* lief, spielte man in Düsseldorf, Wien, London und anderswo die *Lady Macbeth von Mzensk*. Schostakowitsch selbst ließ beide Fassungen gelten. Zurücknahme musikalischer Extravaganzen und zwei neu komponierte instrumentale Zwischenaktmusiken kennzeichnen die spätere Fassung.

Ein halbes Jahr vor Schostakowitschs Tod kam es zu einer triumphalen Aufführung der *Katerina Ismailowa* in Kiew, die zu einem wahren *Ismailowa*-Fieber führte. 40 Jahre waren seit der Uraufführung vergangen. Nun wünschte sich der Komponist, daß

> „dem Zuhörer die *Katerina Ismailowa* auch als ein rein musikalisches Werk übermittelt werde".

Idee und Einzelheiten sprach der bereits todkranke Schostakowitsch mit dem neunzehn Jahre jüngeren Komponisten Benjamin Basner ab, der des Meisters Vermächtnis Anfang der 1990er Jahre realisierte, für Wladimir Fedosejews Gastspiel in New York. Basner bezeichnete seine Arbeit als Sinfonie. Er selbst fügte nichts hinzu, alles in seiner Musik-Montage stammt von Schostakowitsch.

Zwanzig Jahre nach des Komponisten Tod gelangte so eine *Katerina-Ismailowa*-Sinfonie in den Konzertsaal. Im Dezember 1995 erklang in der *Avery Fisher Hall* in New York Benjamin Basners *Sinfonie für großes Orchester* nach der *Oper Katerina Ismailowa* mit dem Rundfunksinfonieorchester Moskau unter Wladimir Fedosejew

Benjamin Basner

Benjamin Jefimowitsch Basner führt im Gedächtnis der Musikwelt eine unbedeutende Existenz als Komponist von Unterhaltungs-, Militär-, und Blasmusik. Der 1925 in Jaroslawl Geborene besuchte die Musikhochschule seiner Geburtsstadt, trat im Kriegsjahr 1941 als Konzertmeister in das dortige Philharmonische Orchester ein, diente ab 1943 in der Sowjet-Armee, leitete ein Militärorchester, war nach dem Krieg im Unterhaltungsorchester des Leningrader Rundfunks tätig und wurde mit Liedern, Film- und Ballett-Musiken bekannt.

Daneben aber führte Basner seit den 1960er Jahren noch eine stille, verschwiegene Existenz als treuer und zuverlässiger Freund Schostakowitschs, dem er mit dem know how der Rundfunksanstalt diente, zum Beispiel bei inoffiziellen Mitschnitten von Konzerten, die von der staatseigenen Firma *Melodiya* boykottiert wurden. Schostakowitsch kannte und schätzte Basners Streichquartette und das 1968 in Gedenken an Auschwitz komponierte Violinkonzert, waren sie doch hier Brüder im Geist, bei beider Violinkonzert spielt jüdische Folklore ein besondere Rolle, ein musikalischer Affront gegen sowjetstaatlichen Antisemitismus.

„Wozu dieses Leben?"

Einsame Paukenschläge, dann aus dem Nichts ein gewaltiger musikalischer Aufschrei: ein *Orchestertutti* in vierfachem *forte*. So beginnt die Sinfonie und so endet sie, denn dieser Adagio-Schrei wiederholt sich im Schluß-Satz. Was aber steckt hier hinter diesem alten sinfonischen Prinzip musikalischer Rückbindung?

Aufschluß gibt die Oper, denn deren letzter Akt beginnt mit der gleichen musikalischen Eruption. Sie entringt sich der Seele eines alten Strafgefangenen: „Wozu dieses Leben?" Schostakowitsch wünschte, daß der „alte Strafgefangene ein wenig Lew Tolstoi ähnlich sei". Tatsächlich hat kein anderer russischer Schriftsteller so dringend nach dem Sinn des Lebens gefragt. Scho-

stakowitsch ist ihm hierin sein Leben lang gefolgt, mit herannahendem Alter und Tod um so konsequenter.

1. Satz: „Katerina Ismailowa"

Der 1. Satz trägt die Bezeichnung „Katerina Ismailowa", ist also der Titelfigur gewidmet. Katerina ist kein Opfer der Verhältnisse, wie die mit ihr so oft verglichene Katja Kabanowa, die aus Ostrowskis Drama *Gewitter* stammende Titelfigur von Janáceks Oper (1921). Schostakowitschs Katerina ist kein „Lichtstrahl im finsteren Reich", sondern trägt selbst zur weiteren Verfinsterung bei. Sie flüchtet aus der Sinnlosigkeit ihres Lebens in sexuelle Befriedigung. Das eigentliche Skandalon der Aufführung von 1934 war, daß sich eine weibliche Kunstfigur offen zur Sexualität bekannte. Und das in der ansonsten so „züchtigen" russischen Oper!

Dem 1. Satz der Sinfonie liegt dieses Skandalon, nämlich Katerinas zweiter Monolog (3. Bild in der Oper), zugrunde. Es werden Einsamkeit und Verlangen thematisiert. In immer neuen Anläufen geht der Ruf hinaus ins Weite. Katerinas Vokalpart ist dem Cornet à piston übertragen. Es kommt zur eruptiven Entladung, zu einem *Adagio*-Höhepunkt, bei dem in der Oper Katerina die Frage stellt: „Wozu, wozu dieses Schicksal?" (Začem, začem eta sudba?). Leise und zögernd antworten auf diese Frage Stimmen aus der Weite des Raums (Solo-Klarinette und Solo-Cello).

In der für Schostakowisch typischen Manier lagern sich nun zwei Schichten übereinander: eine pochende tickende Zeitmaschine und eine *Musica angelica*. Nicht das Porträt einer Opernfigur ist gemeint, sondern die beiden Pole menschlicher Existenz: ungeduldiges Wollen und erwartungsvolle Hingabe.

2. Satz: „Der Schwiegervater" – Orgie der Heuchelei

Katerina Ismailowas Gegenspieler ist ihr Schwiegervater, ein „lüsterner, machtliebender Despot". Ihm ist der 2. Satz gewidmet.

In diesem Satz wird thematisiert, was Despotismus heißt. Es beginnt mit einer Orgie der Heuchelei, mit einem rasenden Lauf zum Orchestertutti in dreifachem forte, bei dem in der Oper ein lautes chorisches "Čuvstvuem!" zu erklingen hat: „Wir fühlen es!" Das ist die reine Ironie, denn die Ismailowschen Arbeiter fühlen genau das Gegenteil zu der ihnen vorgeschriebenen Trauer. Vielmehr: Sie freuen sich diebisch über die Abfahrt ihres Herrn und demonstrieren offen, wie meisterhaft sie zu heucheln verstehen.

Schnell, und geschäftig werden falsche Gefühle im wahrsten Sinne des Wortes „hinausposaunt", dazwischen unterlaufen ab und zu „Seelenrülpser" (Posaunen- und Streicher-Glissandi), wird unversehens die Wahrheit laut, so im Spott über den „Lieben Augustin", bei dem „alles hin" ist und in der Freude, nun endlich „ins Maxim gehen" zu können. Es ist eine Orgie der Heuchelei, wie sie bei offiziellen Festakten die Regel ist, besonders in Diktaturen, aber nicht nur da.

2. Satz: „Was bedeutet Alter?"

Tatsächlich stellt sich Katerinas Schwiegervater diese Frage. Dem Ideal nach bedeutet Altern, sich zurücknehmen, Platz machen, Abschied nehmen. In der Realität der modernen Spaßgesellschaft aber steht Altern im Zeichen des Gegenteils, der Gier nach mehr Haben und Wollen bis zuletzt. So auch bei Katerinas Schwiegervater Boris.

In der Oper sitzt ein alter Mann des Nachts unter dem Fenster der Schwiegertochter und schwelgt in vergangenen Liebesabenteuern, gleichzeitig darauf sinnend, die Frau seines Sohnes zu „beglücken". Die Situation ist grotesk, denn während der Alte von Katerina träumt, vergnügt sich das Objekt seiner Begierde, quasi über ihm, mit einem jungen Geliebten.

In der Sinfonie imaginiert die Posaune die Stimme des Alten, Bass-Klarinette, Fagott und Kontra-Fagott sind mit markanten Klanggestalten präsent, Sinnbild knorrigen Alters und ungehemmter sinnlicher Gier.

Die vergangenen Lüste umstäuben den Alten in Gestalt von Walzerklängen, den Liebesträumen eines Bruders im Geiste, des Barons Ochs von Lerchenau aus Richard Strauss *Rosenkavalier*. Zeitgleich schwelgen Katerina und Sergej in ihrer Liebeslust (Katerinas Stimme wird von Piston und Vibraphon imaginiert, Sergejs Stimme von Tenor-Saxophon und Marimbaphon).

2. Satz: Gewalt und Tod

Der folgende *Presto*-Teil, in der Oper die Auspeitschung Sergejs, steht in der Sinfonie für rasende, uneinhaltbare Gewaltaktionen. Der alte Wüterich will Sergej zu Tode prügeln, drischt auf ihn ein, gellende Schreie Katerinas (Cornet à piston), Steigerung zum *fortefortissimo*. Erst mit nachlassender Kraft legt Boris die Peitsche aus der Hand. Sergejs Tod ist nur aufgeschoben, nicht aufgehoben.

Der folgende *Andante*-Teil ist kurz. Eine unerbitliche Uhr beginnt zu ticken. Der Schwiegervater hat sich an der Gewaltaktion aufgegeilt: winselnde Glückseligkeit eines Violinsolos – ein musikalisches Meisterwerk, es setzt den Zusammenhang zwischen sexueller Erregung und Mordlust ins Hörbild. Hungrig geworden, wünscht der Alte die Reste des Abendmahls: Pilze! Ein tonloses Flüstern der Flöte. Es ist Katerinas Stimme, voll unterdrückter Gefühle, Angst und Wut. Sie mischt Rattengift ins Gericht. Noch brabbelt der Alte vor sich hin (Baß-Klarinette), wiegt sich in trügerischer Sicherheit und Glück (Violinsolo); doch dann ein Oktavfall, leise tönt eine Pauke und alles verlöscht *pianissimo*.

Ein abruptes Ende, ein Tod ohne Einkehr und Besinnung. So sterben Despoten.

3. Satz: „Nacht. Gespenst."

„Nacht" bedeutet in der Oper: ein Liebespaar, Katerina und Sergej. Katerina genießt den Augenblick des Glücks. „Nacht" bedeutet in der Sinfonie: „Wo die Liebe ist, da ist auch Gott" (so eine Erzählung Tolstois).

Schostakowitsch hatte seine Oper einst der geliebten Frau Nina zum Brautgeschenk gemacht. In diesem Sinne kündet er hier von göttlich-menschlicher Liebe, der Einheit von Eros und Sexus. In der Oper ist das ein Dreigesang von Violine, Violoncello und menschlicher Stimme, in der Sinfonie ein Dreigesang von Violine, Violoncello und Flöte, wobei der Stimmpart der Katerina auf die Instrumente wechselnd verteilt ist.

„Gespenst" bedeutet in der Oper: mitten in ihrem Liebesglück wird Katerina von der Erscheinung des vergifteten Schwiegervaters heimgesucht. „Gespenst" bedeutet in der Sinfonie: existentielle Angst, Furcht vor Verhaftung, vor Bedrohung jeglicher Art. Schostakowisch hat solche Pein in der Stalinzeit jede Nacht durchlitten. Aber kreatürliche Angst legt sich jeden Abend mit uns zu Bett, weiß doch niemand, ob er den nächsten Morgen wieder erwacht. Der Tod ist des Schlafes Bruders.

Schostakowitsch hat das Anwachsen der Furcht und die Überwältigung durch Angst ins Allgemeine transponiert. Mit starken und dunklen Tönen (Tuba – in der Oper die Stimme des Gespenstes) droht, mahnt und ruft die Schattenwelt, nervös reagierende Einwürfen der Gerufenen (Piston).

Dann eine geniale Kurzfassung des Ganzen: noch einmal der Gesang der Liebe, dann drohende Posaunen (des Jüngsten Gerichts) und das Herz klopft leiser, erstirbt (*morendo*).

4. Satz „Die Verhaftung"

Dieser Satz ist eine glanzvolle musikalische Groteske auf die Polizei und zwar in dem Sinne, sich durch Lachen vom Leib zu halten, was einem Angst macht. Aber er ist weit mehr.

„Nicht die Toten fürchte, sondern die Lebenden", heißt es in der Oper. Schostakowitsch hatte das spüren müssen. Allzeit von Denunzianten umgeben, sah er, wie sie sich gerierten und war selbst gezwungen, den Narren zu spielen,

um sich keine Blöße zu geben. Jeder Verhaftung gingen Ausspionierung und Denunziation voraus. So auch in Oper wie Sinfonie.

Wie liebenswürdig-harmlos pfeift doch das Betrunkene Bäuerlein in Tschaikowskys *Vierter Sinfonie* sein Lied. Ganz anders pfeift Schostakowitschs Heruntergekommenes Bäuerlein, dessen Wahlspruch lautet: „Es ist gut zu trinken, wenn es zu singen gilt" – und dieses „singen" meint in der Gaunersprache „verpfeifen", bei der Polizei anzeigen. Diesen Typ hat Schostakowitsch musikalisch verewigt, dessen Porträt (Tenor-Saxophon) steht im Zentrum des 4. Satzes der Sinfonie.

Die Verhaftung selbst wird nur im Stenogramm gegeben, mit musikalischen Schnell-Starts, Raketen und Schrapnells, drohenden Posaunen und Paukenwirbel, eine grell aufleuchtende, unaufhaltsam einherrollende Repressionsmaschinerie.

5. Satz „Katorga"

Katorga bedeutet Zwangsarbeit, Tod durch Schinderei, Leiden, Strapazen, körperlicher wie seelischer Art. Ein Purgatorium, eine Reinigung also, wenn man sie als solche begreift.

Pauken zu Anfang, dann ein Orchestertutti zum vierfachen *forte* gesteigert, ein Aufschrei. So begann die Sinfonie. Nun setzt ein Gesang aus der Tiefe (Violoncelli) ein, von anderen Stimmen (Klarinette, Fagott, Hörner) fortgesetzt. Bald treten die einzelnen Instrumente markant hervor, dann wieder verlieren sie sich. In der Oper erklingt hier tatsächlich ein Lied im Wechsel zwischen Vorsänger (der alte Strafgefangene à la Tolstoi!) und Chor, der Gesang der nach Sibirien getriebenen Zwangsarbeiter. In der Sinfonie wird dies zur Klangchiffre für das Ineinanderfließen von Raum und Zeit, von Vergangenem und Gegenwärtigen.

Dann folgt im Stenogramm der Verrat an der Liebe: das Tenor-Saxophon (Sergej) konterkariert den Ruf des Cornet à piston (Katerina). Es erscheinen

musikalische Chiffren für Schläge, für Spott, für innere wie äußere Fesseln: hölzernes Klopfen und Schlagen, Kettenrasseln, dumpfe Trommel- und Paukenschläge. Das Orchester brüllt auf, einmal, dreimal, fünfmal: eine klaffende Wunde.

„Gott sieht die Wahrheit, aber sagt sie nicht sogleich" (Tolstoi)

Damit könnten Oper wie Sinfonie enden, im besinnungslosen Schmerz über angetanes Leid. Doch was ist Weisheit? Erkanntes Erleben.

Aus der Besinnungslosigkeit folgt der Sturz in den Abgrund des Gewissens – in der Oper manifestiert in Katerinas Lied vom dunklen tiefen See, in der Sinfonie in der Befestigung eines ruhig, dunkel und tiefen Grundes (Hornsolo). Der neuerliche Aufschrei gilt nun nicht mehr dem erlittenem Schmerz, sondern der eigenen Schuld. Erkanntes Erleben.

Der Kreis schließt sich. Als habe er im Untergrund die ganze Zeit fortgetönt, drängt der „Gesang" der Leidenden wieder hervor. Ein gellender Dissonanzschrei ist das Letzte – in Oper wie Sinfonie.

Von allem äußeren Beiwerk entkleidet, lassen sich Oper wie Sinfonie auf den Satz bringen: „Die Mauern sind hoch, die Hunde losgelassen". Mit dieser genialen Formulierung meinte der Dichter Nikolai Leskow: Die Menschen haben sich von ihrem Selbst wie durch eine Mauer abgekapselt und sich ihren Trieben wie losgemachten Hunden ausgeliefert. „Soll denn der Mensch dazu geboren sein?" Das ist die letzte Frage des Tolstoischen Alten in der Oper, in der Sinfonie ist sie dem letzten instrumentalen Solo (Fagott) anvertraut.

Diese *Katerina Ismailowa*-Sinfonie reiht nicht *high lights* der Oper aneinander, sondern überrascht durch musikalische Korrespondenzen und führt so zu einem tieferen Verständnis von Schostakowitschs künstlerischem Wollen.

Einspielung
CD eingespielt mit Wladimir Fedosejew und dem Wiener Symphony Orchester 1997 bei Calig CAL 50992 (47 Min.)

Dmitri Schostakowitsch: Suite aus der Oper *Lady Macbeth* op. 29a

Uraufführung 8. Juni 2006 Stuttgart mit dem Radio-Sinfonie-Orchester Stuttgart unter Andrej Borejko

1. Allegro con brio
2. Presto – Allegretto – Moderato – Presto – Moderato – Presto – Moderato - Adagio – Allegro
3. Allegretto

"Die *Suite op. 29a* besteht aus den drei Zwischenspielen zwischen der zweiten und dritten, der siebten und achten und der sechsten und siebten Szene (die beiden letzten Zwischenspiele der Oper haben hier die Plätze getauscht.) In der Suite tragen die Sätze jedoch keine Titel. Das unselige Schicksal der ganzen Oper, die zunächst Triumphe feierte, dann in der UdSSR verboten wurde und für ein Vierteljahrhundert aus dem Musikleben verschwand, traf offenbar auch die Suite." So der Herausgeber der *Neuen Schostakowitsch-Gesamtausgabe* im Begleitheft (S. 13) zur erstmaligen Schallplatteneinspielung der Suite 2006 bei Deutsche Grammophon (Russisches Philharmonisches Orchester unter Thomas Sanderling (00289 477 6112)

Die großartige *Passacaglia*, das Zwischenspiel zwischen vierter und fünfter Szene, hatte Schostakowitsch bereits 1932 für Orgel transkripiert, und so war sie in dieser Form am 17. Januar 1933 in der Leningrader Philharmonie mit Michail Starokadomsky zur Uraufführung gelangt.

In seiner *Lady-Macbeth-Suite* verzichtete Schostakowitsch auf Kontraste – alle drei Sätze stehen in schnellen Tempi – zugunsten einer vorwärtsdrängen Gesamtwirkung, quasi ein Stimmungsbild des sich unaufhaltsam entwickelnden Verhängnisses.

In der Oper rast das *Allegro con brio* los, nachdem Katerina mit Sergej einen Ringkampf ausgefochten hat und die sexuell frustrierte Kaufmannsfrau mit dem attraktiven Burschen erstmals in körperlichen Kontakt gekommen ist. Das Allegro endet im ehelichen Schlafzimmer, bei der einsamen, schlaflosen, sich nach sexueller Erfüllung sehnenden Katerina.

Die Vertauschung der Reihenfolge der beiden Opern-Zwischenspiele hat für die Suite einen dramatischen-musikalischen Sinn. In der Oper steht das im ständigen Wechsel zwischen *Presto* und *Moderato* einherkommende Zwischenspiel für ein ständiges Schwanken, einen Perspektivwechsel: für das pompöse Aufmarschieren der Polizei, für ein Eilen und Aufgeilen auf der einen Seiten, und für Momente der Innerlichkeit und der Stille (Geigensolo) auf der anderen Seite. Dem entspricht auch der starke und abrupte Wechsel zwischen *fortefortissimo* und *piano*.

Der dritte Satz der *Suite*, das *Allegro*, meint in der Oper das Hals-Über-Kopf-Rennen des schäbigen Arbeiters zur Polizei, nachdem er anstelle von Schnaps eine Leiche im Keller entdeckt hat. Ein Sinnbild panischer Angst gemischt mit Sensationsgier. Losgelöst vom konkreten Vorgang manifestiert die Musik auch in der *Suite* eine seltsame für den Zeitgeist von damals wie von heute wohl typische Mischung zwischen Angst, Panik und Sensationsgier im Angesicht einer heraufziehenden Katastrophe. Eine plärrende, lärmende bis zum vierfachen Forte gesteigerte musikalische Vision inneren wie äußeren Horrors.

Chronik der für die Oper Lady *Macbeth von Mzensk* wichtigen Ereignisse und Zusammenhänge in Stichpunkten

1865 In der von Fjodor Dostojewski herausgebenen Zeitschrift *Epocha* erscheint die Novelle *Lady Macbeth des Mzensker Landkreises* von Nikolai Leskow

1906 Geburt von Dmitri Schostakowitsch am 25. September.

1917 Sturz des Zarismus sowie der folgenden bürgerlichen Konstitutionellen Regierung, soziale Revolution unter Leitung Lenins (Oktoberrevolution)

1919 Eintritt ins Petrograder Konservatorium

1922 Gründung der „Union der Sozialistischen Sowjetrepubiken" (SSSR = UdSSR), also der Sowjetunion.
Stalin wird Generalsekretär der Kommunistischen Partei

1923 Abkehr vom „Kriegskommunismus", Proklamation einer Neuen Ökonomischen Politik (NEP), die Produktion von Konsumgütern wird gefördert

1924 Sankt Petersburg, alias Petrograd (1914-1924) wird nach dem 1924 verstorbenen Revolutionsführer Lenin in Leningrad umbenannt

1926 Uraufführung der 1. Symphonie (12. Mai) durch die Leningrader Philharmonie

1928 Musikdramaturgische Arbeit für das berühmte Meyerhold-Theater

1929 Kurswechsel, von der NEP zur forcierten Industrialisierung und Kollektivierung der Landwirtschaft. Es kommt zu starken sozialen Verwerfungen
Der loyale Volkskommissar für Bildung und Kultur, Anatoli Lunatscharski, wird entlassen, die sozialen Spannungen beginnen sich in der Kultur im Kampf miteinander konkurrierender Künstlerverbände auszuwirken

1930 Uraufführung der Oper *Die Nase* (18. Januar) am Kleinen Operntheater Petrograd (Dirigat: Samuil Samossud; Regie: Nikolai Smolitsch)
Angriff auf Werk wie Komponist von Seiten der Künstlervereinigung Revolutionärer Proletarischer Musiker (RAPM)
Beginn der Arbeit an der Oper *Lady Macbeth von Mzensk* nach Leskow (14.Okober)

1931 Schostakowitschs Freund Iwan Sollertinski publiziert Artikel über die Musik Gustav Mahlers und steckt den Komponistenfreund mit seiner Begeisterung für dessen Musik an

1932 Beschluß des ZK der VKP (b) „Über die Umbildung der literarisch-künstlerischen Organisationen (23. April) – Auflösung und Entmachtung der einander befeindenden Künstlerorganisationen, unter anderem der RAPM, aber zugleich Installation mächtiger zentral gelenkter Verbände und Einführung der Doktrin des „Sozialistischen Realismus"
Lady Macbeth wird vom Kleinen Operntheater in Leningrad und vom Nemirowitsch-Dantschenko-Musiktheater in Moskau zur Aufführung angenommen, Ernennung der Vorstände, in Leningrad Samussod und Smolitsch, in Moskau Grigorij Stoljarow und Nemirowitsch-Dantschenko (16. Oktober)
Beendigung der Partitur (17. Dezember)

1933 Beginn der Inszenierungsarbeiten

1934 Uraufführung der Oper *Lady Macbeth* am 22. Januar am Maly Theater Leningrad

Eröffnung des XVII. Parteitages der VKP (b) in Moskau, als „Parteitag der Sieger" zu trauriger Berühmtheit gelangt. Von den 1966 Delegierten werden später 1108 konterrevolutionärer Verbrechen beschuldigt und verhaftet, 98 der 139 zu Kandidaten und Mitgliedern des Zentralkomitees Gewählten überleben die Jahre 1937/38 nicht.
Zur Eröffnung dieses Parteitages findet die Premiere der *Lady Macbeth* unter dem Titel *Katerina Ismailowa* am 24. Januar W. I. Nemirowitsch-Dantschenko-Theater in Moskau statt.
Ermordung des Leningrader Parteichefs Kirow (1. Dezember), wahrscheinlich auf Befehl Stalins

1935 die fünfzigste Vorstellung der *Lady Macbeth* auf der Bühne des Kleinen Operntheaters (13. Januar)
Es kommt zu politischen Terrorprozessen gegen das „Antisowjetische Moskauer Zentrum (Januar) und die „Arbeiter-Opposition" (April)
Der Klavierauszug der *Lady Macbeth* (mit englischer Übersetzung) erscheint in Moskau im Druck
Inszenierungen der Oper in Cleveland, Philadelphia, Zürich, Buenos-Aires, New-York, London, Prag, Stockholm
Inszenierung der Dramas *Lady Macbeth des Mzensker Landkreises* auf der Bühne der Theater-Studios von Alexej Dikij.
Premiere der Oper *Lady Macbeth* in der Filiale des Bolschoi Theater Moskau (26. Dezember, Dirigent: Alexander Melik-Paschajew, Regie: Nikolai Smolitsch).

1936 Stalin und Molotow besuchen eine Vorstellung der Lied-Oper *Der stille Don* (17. Januar) von Iwan Dsershinski und bitten im Anschluß daran Komponisten sowie Dirigenten (Samuil Samossud) und Regisseur (Michail Tereschkowitsch) zu einer Audienz und loben dieses Werk als Beispiel einer „volkstümlichen", „traditionsverbundenen" Opernkunst.
Stalins Äußerungen erscheinen wenig später in der *Leningradskaja Prawda.*
Stalin, Shdanow und Mikojan besuchen eine Aufführung der *Lady Macbeth* im Bolschoi Theater (26. Januar) und verlassen die Vorstellung vorzeitig.
Es erscheinen nacheinander zwei redaktionelle Artikel in der Zeitschrift *Prawda*, die sich gegen die Oper *Lady Macbeth von Mzensk* („Chaos statt Musik" am 28. Januar) und gegen Schostakowitschs Ballette *Der Bolzen* und *Der helle Bach* („Ballettheuchelei" am 6. Februar) wenden. Dessen Musik wird als „unmelodisch, „chaotisch" und vom „Westen beeinflußt" bezeichnet und das Etikett „Volksfeind" verhängt.
Die *Lady Macbeth* verschwindet aus dem Repertoire der sowjetischen Bühnen.
Terrorprozeß gegen die „Trotzkistische Militärorganisation" (Juli).
Schostakowitschs Freund, der Marschall der Sowjetunion, Michail Tuchatschewski, wird erschossen.

1937 *Lady Macbeth* wird in Zagreb inszeniert
Terrorprozeß gegen den „Rechtszentristischen antisowjetischen Block" (März)

1940 Der international berühmte Theaterregisseur und Freund Schostakowitschs, Wsewolod Meyerhold, wird als „Volksfeind" erschossen.

1941 Überfall Hitlerdeutschlands auf die Sowjetunion (22. Juni).

1942	Uraufführung der 7. Symphonie (5. März unter Samuil Samossud), als „Antikriegssymphonie" in aller Welt gespielt. Schostakowitsch scheint „rehabilitiert"
1945	Ende des Weltkrieges (8./9. Mai Kapitulation Deutschlands).
1946	Der Kampf um Einflußsphären und Interessengebiete, der Kalte Krieg zwischen den USA und der UdSSR, setzt ein. Es beginnt ein innenpolitischer Druck, dessen erstes Anzeichen waren: politische Repressionen auf dem Gebiet der Literatur: Beschluß des ZK der WKP(b) „Über die Zeitschriften *Swesda* und *Leningrad*. sowie „Über das Repertoire der Schauspieltheater". Michail Sostschenko und Anna Achmatowa werden aus dem Schriftstellerverband ausgeschlossen.
1947	Inszenierung der Oper *Lady Macbeth* in Wien
1948	Beginn politischer Repressionen auf dem Gebiet der Musik: Beschluß des ZK der WKP (b) über die Oper *Die große Freundschaft* (10. Februar), Beginn der sogenannten Formalismuskampagne, die namentlich genannte Komponisten betraf, darunter Schostakowitsch, Prokofjew, Chatschaturjan und Kabalewski.
1953	Tod Stalins
1954	Tod von Nina Schostakowitsch, der die Oper *Lady Macbeth* gewidmet ist. Schostakowitsch wendet sich als eine Art Trauerarbeit der Musik dieser Oper zu und beginnt mit kleinen musikalischen Retuschen.
1955	Das Kleine Operntheater Leningrad bekundet Interesse an einer Aufführung. Schostakowitsch stellt seine Oper dem Theater vor, sie wird in die Repertoireplanung der Saison 1955/56 aufgenommen. Schostakowitsch beauftragt seinen Freund Isaak Glikmann mit einer Textredaktion (März/April). Trotz mehrmaliger Versuche kann das Leningrader Kleine Operntheater vom Ministerium für Kultur keine Aufführungserlaubnis für die Oper erlangen.
1956	Schostakowitsch läßt sich bewegen, wegen der Aufführungsgenehmigung bei dem Vorsitzenden des Obersten Sowjets Wjatscheslaw Molotow nachzusuchen. Dieser verfügt die Bildung einer Kommission zur Prüfung dieser Frage (Januar). XX. Parteitag der KPSS. Der Parteivorsitzende Nikita Chruschtschow benennt unter dem Stichwort „Personenkult" erstmals den Stalinschen Terror (Februar). Die Kommission des Ministeriums für Kultur unter Leitung von Dmitri Kabalewski läßt sich vom Komponisten die Zweitfassung der Oper unter dem Titel *Katerina Ismailowa* in dessen Wohnung vorspielen und lehnt einstimmig – unter Berufung auf den *Prawda*-Artikel von 1936 – das Werk ab (12. März).
1957	Das Kirow Theater Leningrad interessiert sich für die Oper Schostakowitsch macht sich ein weiteres Mal die Mühe, spielt dort seine *Katerina Ismailowa* vor (30. Juni); die daraufhin für die Saison 1958/59 geplant wird. Boris Pasternak wird aus dem Verband der sowjetischen Schriftsteller ausgeschlossen (Oktober). *Lady Macbeth* wird in Poznan und Düsseldorf inszeniert.
1958	Weiterhin kein Grünes Licht für eine Aufführung der *Katerina Ismailowa*. Das Kirow Theater verschiebt die Premiere auf die Saison 1959/1960.
1959	Das Kirow Theater verschiebt die Premiere auf die Saison 1960/61.

1961	Brief des Vorsitzenden des Sowjetischen Komponistenverbandes Tichon Chrennikow an die Ideologische Kommission der ZK der KPdSU, in dem auf Beschluß des Sekretariats des Komponistenverbandes der UdSSR die Opernzweitfassung zur Inszenierung freigegeben wird (April/Mai).
1962	Abschluß eines Vertrages zwischen Dmitri Schostakowitsch und dem Ministerium für Kultur der UdSSR über die Schaffung einer Zweitfassung (2. April). Anstelle einer vorgeschobenen Vorstellung von Giacomo Rossinis *Barbier von Sevilla* findet die erste Aufführung der Zweitfassung – *Katerina Ismailowa* – im Musikalischen Theater K.S. Stanislawski und W.I. Nemirowitsch-Dantschenko (26. Dezember) statt.
1963	Inszenierungen der *Katerina Ismailowa* in Riga und London.
1964	Politische Verurteilung des Schriftstellers Josif Brodski in Leningrad. Inszenierungen der *Katerina Ismailowa* in Zagreb, Helsinki, Nizza, Peč (Ungarn), San-Francisco und der *Lady Macbeth* in Mailand.
1965	Inszenierungen der *Katerina Ismailowa* in Wien, Kasan, Kiew, Ruse (Bulgarien), Leningrad, Budapest Herausgabe der gedruckten Fassungen (Klavierauszug und Partitur) der *Katerina Ismailowa* beim sowjetischen Verlag Musyka
1966	Inszenierung der *Katerina Ismailowa* in Florenz und Tartu Premiere des bei *Lenfilm* produzierten Opernfilms *Katerina Ismailowa*
1967	Isnzenierungen der *Katerina Ismailowa* in Belgrad und Sarajewo
1969	Inszenierung der *Katerina Ismailowa* in Leipzig
1972	Wiederaufnahme der Zweitfassung *(Katerina Ismailowa)* am Theater K. S. Stanislawski und W. I. Nemirowitsch-Dantschenko in Moskau (14. Februar)
1973	Inszenierungen der *Katerina Ismailowa* in Berlin (Deutsche Staatsoper) und Kopenhagen
1974	dem Schriftsteller Alexander Solschenizyn wird die sowjetische Staatsbürgerschaft aberkannt Schostakowitsch erlebt eine Aufführung der *Katerina Ismailowa* in Kiew. Er hält sie für die beste seit der Uraufführung der *Lady Macbeth* und bespricht mit seinem Schüler Benjamin Basner das Projekt einer *Katerina-Ismailowa*-Suite.
1975	Schostakowitsch stirbt (9. August)
1976	Inszenierung der *Katerina Ismailowa* in Warschau
1977	Inszenierung der *Katerina Ismailowa* in Tallin Dem Dirigenten Mstislaw Rostropowitsch und der Sängerin Galina Wischnewskaja wird die sowjetische Staatsbürgerschaft aberkannt.
1978	Mstislaw Rostropowitsch spielt in London mit Galina Wischnewskaja in der Titelrolle die Originalfassung der Oper auf Schallplatte ein.
1979	Der Verlag Sikorski in Hamburg gibt die Originalfassung der Oper als Fotokopie der handschriftlichen Partitur heraus, die ihm von Mstislaw Rostropowitsch übergeben wurde.
1980	Inszenierung der *Katerina Ismailowa* am Bolschoi Theater Moskau und der *Lady Macbeth* in Spoleto
1982	Inszenierung der *Lady Macbeth* in Osnabrück
1987	Inszenierung der *Lady Macbeth* in London

1988	Inszenierung an der Deutschen Oper Berlin mit Karen Armstrong unter Jiři Kout (Regie: Günther Krämer) sowie in Köln mit Marylin Schmiege unter James Conlon (Regie: Harry Kupfer)
1989	Uraufführung einer von James Conlon zusammengestellten Suite *Lady Macbeth* am 11. Mai 1989 in Washington mit dem National Symphony Orchestra unter James Conlon
1990	Rückkehr von Rostropowitsch und Wischnewskaja nach Rußland Inszenierung der *Lady Macbeth* in Hamburg mit Olivia Stapp unter Maxim Schostakowitsch (Regie: Juri Ljubimow)
1991	Die Sowjetunion hört mit der Gründung des „Bundes unabhängiger Staaten" (21. Dezember) auf zu existieren. Leningrad heißt wieder Sankt Petersburg (7. September)
1992	Inszenierung der *Lady Macbeth* in Mailand Mstislaw Rostropowitsch und Petr Weir schaffen eine Video-Version der Oper. Inszenierung an der Opéra Bastille mit Mary Jane Johnson unter Myung-Whun Chung (Regie André Engel), die CD-Einspielung mit Maria Ewing
1994	Inszenierungen der *Lady Macbeth* in Amsterdam und Premiere einer Mischfassung (aus *Lady Macbeth* und *Katerina Ismailowa*) in Minsk
1995	Inszenierungen der *Katerina Ismailowa* am Mariinski Theater (zu Sowjetzeiten Kirow Theater) in Sankt Petersburg und in Jekaterinenburg. Inszenierung der *Lady Macbeth* in New York und in Paris Uraufführung der von Benjamin Basner auf Anregung Schostakowitsch geschaffenen *Katerina-Ismailowa*-Sinfonie im Dezember 1995 in der *Avery Fisher Hall* in New York mit dem Rundfunksinfonieorchester Moskau unter Wladimir Fedosejew
1996	Am Mariinski Theater kommt eine Mischfassung heraus (21. Juni). Im großen, den Namen D.D. Schostakowitsch tragenden Saal der Sankt-Petersburger Philharmonie bringt Mstislaw Rostropowitsch seine von den Leningradern/ Petersburgern schon lange erwartete und jubelnd begrüßte Originalfassung der *Lady Macbeth* zur Aufführung, sechzig Jahre nach der Uraufführung.
2006	Uraufführung der von Schostakowitsch selbst stammenden *Lady-Macbeth*-Suite in Stuttgart Zur 100-Jahr-Feier von Schostakowitschs Geburt kommt es allenthalben zu Inszenierungen der *Lady Macbeth* auf den Bühnen der Welt. In Amsterdam erfährt die Oper eine musikalisch maßstabsetzende Interpretation (Regie: Martin Kušej, Katerina: Eva-Maria Westbroek). Am Pult des Royal Concertgebouw Orchestra steht der Lette Mariss Jansons, dessen Vater Dirigent der Leningrader Philharmonie war und der von seinen musikalischen Wurzeln her einen persönlich beglaubigten Zugang zu Musik und Werk Schostakowitschs hat.

Das Märchen vom Popen und seinem Knecht Balda

"eine Kinooper" (Dmitri Schostakowitsch)

Skazka o pope i rabotnike ego Balda

Kinoopera

liegt in zwei Fassungen vor als

1. Opernszenen in vier Bildern

nach Dmitri Schostakowitschs Komposition op. 36

zum gleichnamigen Film und Alexander Puschkins Märchen

Rekonstruktion Sofja Chentowa

und als

2. Rekonstruktion der Filmmusik

durch Wadim Bibergan

Text

zu 1. Einrichtung des Textes von Michail Zechanowski unter Hinzuziehung des dem Film zugrundeliegenden gleichnamigen Märchens von Alexander Puschkin

zu 2. Rekonstruktion der Texte von Michail Zechanowski und Alexander Puschkin, soweit vorhanden

Entstehungszeit

1933-1935

Uraufführung

28. September 1980 Staatliches Akademisches Kleines Theater für Oper und Ballett (Maly Theater) Leningrad

Personen

1. Fassung (Chentowa)

Balda, der Knecht Lümmel – Baß; Pope – Baß; Popodja= Popenfrau – Sopran (in den auf dem Bauernmarkt von Händlern gespielten satirischen Szenen von Pope und Popenfrau ist der Pope ein Tenor, die Popenfrau ein Baß); Popowna = Popentochter – Sopran; Popensöhnchen – Kind, ohne Text; Glöckner – Tenor; Alter Teufel – Baß; Teufelin – Mezzosopran; Enkel des Teufels – Tenor

Neun Händler – 5 Tenöre, 3 Bässe,1 Sprechstimme; zwei Händlerinnen – 2 Soprane; drei Schankwirte – 2 Tenöre, 1 Baß; ein Bursche – Tenor; zwei Spielzeugpuppen – Sopran und Baß (Chorsolisten)

Dorfbewohner, Bauern und Bäuerinnen, Obskuranten – gemischter Chor

2. Fassung (Bibergan)

Erzähler (Knabenstimme); Balda – Baß; Pope (2 Stimmen: Tenor und Baß), Popodja = Popenfrau (Baß); Popowna = Popentochter (Sopran); Alter Teufel (2 Stimmen: Mezzosopran und Baß); Teufelchen – Diskant, d.h. hohe Stimme aus Knabenchor; Teufel (Baß-Bariton)

Kleiner gemischter Chor – Engel, Hühner, Enten, Gänse; Händler, Händlerinnen, Dorfbewohner, Obskuranten

Orchester

Originalfassung: 2 Picc, 2 Fl, 2 Ob; EH, PiccKlar, 2 Klar, BKlar; 2 Sopransaxophone, Tenorsaxophone (Klarinetten und Saxophone= 4 Spieler), 2 Fg, KFg, 4 Hr, 3 Trp, Baritono, 3 Pos, Tb, Schlagzeug: Timpani, Triangel, Pfeife, Glas (Vetro), 2 Legni (Holz), Raganella, Frusta, Pistola, Tamburino, Tamburo, Piatto sospeso, Piatti, Cassa, Campanelli, Xylophon, Campane tubulare, Balalaika, Gitarre 7saitig), Ziehharmonika = Bajan (Knopfgriffakkordeon), Harfe, Streicher

Kammerfassung (von Joachim-Dietrich Link): 2 Fl (auch Picc), Ob (auch EH), 2 Klar (I auch EsKlar, II ad lib TSaxophon), 2 Fg (II auch KFg), 2 Hr, 2 Trp, Pos, Tb, Pkn, Slzg, Hrf, Balalaika (ad lib Harfe), BGit (ad lib Hrf), Akkordeon, Str

Uraufführung 1986 Deutsche Staatsoper Berlin

Bearbeitung für Akkordeon und drei Sänger (von Heiner Frauendorf: Musik und Steffen Thiemann: Text)

Uraufführung 2007 Schloßplatztheater Köpenick (Berlin)

Bearbeitung für Kammerensemble (von Jens Schubbe) Fl (auch Picc), Ob (auch EH), Klar in Es, Klar in B, Saxophon (alternierend Sopran-, Tenor-Saxophon, auch Klar), Fg (auch KFg), Horn, 2 Trp, Pos, Timp, Schlagwerk, Klavier, Akkordeon, Russische Gitarre (auch Balalaika und Baßgitarre) , Violoncello, Kontrabaß

Soli: Sopran, Tenor, Bariton, Baß, kleiner vierstimmiger Chor (insgesamt 8 Mitwirkende)

Uraufführung 17. 09. 2009 Konzerthaus Berlin als "Bearbeitung für Kammerensemble und Einrichtung für Schattentheater" von Jens Schubbe

Aufführungsdauer

1. Fassung: ca. 70 Min.

2. Fassung: ca. 55 Min.

1. Fassung

Die Fabel

Knecht Lümmel sucht Arbeit, Herr Pope sucht einen Knecht. Beide werden handelseinig. Als Lohn für ein Jahr Arbeit fordert der Knecht, dem Herrn drei Nasenstüber geben zu dürfen. Gegen Ende des Jahres greift der Pope zur Hin-

terlist, schickt den Knecht zum Teufel, einen erfundenen Tribut einzufordern. Arglos geht der Lümmel in die Falle, überlistet die Teufel, kehrt ins Dorf zurück und nimmt sich seinen Lohn.

Handlung

I. Akt. 1. Bild: *Jahrmarkt.*
Es war einmal ein Mann,
der raffte, was er raffen kann.
Hatte Haus, Hof, Garten, Feld
und dazu nicht wenig Geld.
Von allem wollte er sehr viel.
Die Kirche war sein Domizil.
Die Leute haben ihn im Land
Pope Dickfell genannt.
Einst kam er zum Markt gelaufen,
Waren einzukaufen.
Dort traf er einen Knecht, unseren Balda,
der stand grad ohne Arbeit da.
„Nun Vater, so früh schon erschienen?
Womit kann ich dienen?"
Fragt Balda, er sieht, der Herr ist reich,
und erhält zur Antwort gleich:
„Einen Knecht zu kaufen,
bin ich hergelaufen.
Doch find ich keinen heuer,
sind alle viel zu teuer."
Balda verdingt sich nun als Knecht:
„Für ein Jahr Arbeit, billig und recht,
verlange ich als Lohn, drei Nasenstüber
Euch zu geben, und nichts darüber."
Der Pope frohlockt: „Der Lohn ist kurios,
ich spare meine Rubel, und das ist famos.
Einquartiert wirst du in meinem Hause.
Arbeitszeit von früh bis spät und ohne Pause."

I. Akt. 2. Bild. *Dorf und Anwesen des Popen.*
So lebt Balda im Haus des Popen,
doch er schläft im Schweinekoben,

ißt für viere, aber dann
schafft er auch für sieben Mann.
Tränkt das Pferd,
heizt den Herd,
hat ausgekehrt,
das Kind belehrt,
wenn die Hausfrau heimgekehrt.
Spinnt am Rocken,
wäscht die Socken,
beginnt sehr früh schon mit der Saat
und endet spät erst mit der Mahd.
Alle können ihn gut leiden,
die Popentochter darf ihm das Essen bereiten.
Der Popensohn ist ihm gewogen,
Balda hat den Kleinen aufgezogen.
und zu manchen schönen Stunden
haben die drei sich zusammengefunden.
Allein der Pope macht sich Sorgen,
die Frist läuft ab mit jedem Morgen.
er ißt nicht, trinkt nicht, denkt mit Qualen
an den versprochnen Lohn, den er muß zahlen.
Er fragt in seiner Not die Popenfrau,
die ist nicht dumm und rät ihm schlau,
er soll Balda zum Teufel schicken,
und keiner wird ihn jemals wieder erblicken.
Der Pope erfindet eine Steuer, die ihm die Teufel schulden,
das will er nun nicht länger dulden.
Sagt er Balda, und schickt den biederen Held
zum letzten Dienst, zu holen das Geld.

II. Akt. 1. Bild (3. Bild): *Am Ufer des Meeres.*
Balda macht sich auf, der Weg ist weit.
Die Teufel hausen im Meer, und sind nicht bereit,
Steuern zu zahlen, niemals und an niemand,
weder außerhalb noch hier im Russenland.
Balda droht, er werde mit Stricken ganz fest das Meer umschnüren.
„Dann sitzt ihr fest, könnte kein Glied mehr rühren."
Die Teufel glauben es und zagen.
Beelzebub schickt seinen Enkel, doch es hilft kein Klagen.

Um frei zu kommen von der drohenden Kette,
bietet der Enkel Balda eine Wette:
einen Lauf um das große weite Meer.
Das gefällt Balda nicht allzusehr,
befürchtet er doch, dabei zu verlieren.
Darum will er eine List probieren,
prahlt mit seiner Unbesiegbarkeit
und erklärt sich bereit,
seinen kleinen Bruder laufen zu lassen.
Balda bekommt einen Hasen zu fassen,
stellt ihn dem Teufel als seinen Bruder vor,
der übersieht das lange Ohr,
rennt los und um das Meer herum,
der Hase aber kehrt um,
rennt in seinen Bau zurück,
doch zum Glück,
hat Balda einen zweiten,
mit ihm kann er den Sieg bestreiten.
Der Teufel kommt ermattet angehetzt,
da sieht und hört er ganz entsetzt,
Balda kost seinen kleinen Bruder: „Du, mein Lieber,
bis sicher müde, Langohr, mein Sieger."
Der Teufel gibt sich geschlagen
und beginnt erneut zu klagen:
„Balda, willst du uns pressen,
so laß uns noch einmal die Kräfte messen."
Doch Balda bestimmt die Wette jetzt,
und hat als Ziel festgesetzt,
eine graue Stute sei aufzunehmen.
Das Teufelchen versucht, sie aufzuheben,
es hat der Worte Sinn nicht recht verstanden,
kommt unter der Stute ganz zuschanden.
Balda aber sitzt auf, und die Stute bewegt sich fort.
So bleibt Balda Sieger an diesem Ort.
Die Teufel müssen sich ducken,
bezahlen ohne aufzumucken.

II. Akt. 2. Bild (4. Bild): *Wieder im Dorf.*
Balda kehrt ins Dorf zurück.

Das ist für alle ein großes Glück.
Der Pope aber hat sich versteckt.
Man sucht ihn, und er wird entdeckt.
Der Knecht nimmt sich nun den versprochenen Lohn,
denn das ist recht und billig schon.
Beim ersten Nasenstüber
fliegt der Pope bis zum Himmel und drüber,
beim zweiten Nasenstüber,
dreht er sich herum und herüber.
Balda belehrt dabei bedächtig:
„Sei nicht habgierig, geizig und niederträchtig."
Nach dem dritten Nasenstüber
aber sah man den Popen nie wieder.

Erzählt nach Puschkins Märchen, gekürzt, leicht modifiziert und übertragen von Sigrid Neef

Entstehung

Dmitri Schostakowitsch war 27 Jahre jung, hatte bereits drei Sinfonien, mehrere Ballette und Filmmusiken sowie zwei Opern komponiert, als er 1933 von Michail Zechanowski (1889-1964) angesprochen wurde, die Musik zu einem Zeichentrickfilm nach Puschkins *Märchen vom Popen und seinem Knecht Balda* zu schreiben. Das war ein neues Genre für Schostakowitsch, doch die Idee Zechanowskis, der als Buchillustrator angefangen hatte, begeisterte ihn:

> "Eine Zeitlang war ich regelrecht verliebt in Trickfilme und arbeitete besonders gern mit dem Regisseur Michail Zechanowski, einem sehr talentierten Menschen. Ich halte ihn für den besten auf diesem Gebiet. Schade, daß er in Vergessenheit geraten ist.
>
> Für Zechanowski schrieb ich zwei kleine Opern. Sie gelten als Musik für Trickfilme. In Wirklichkeit war es umgekehrt; die Filme waren nach meiner Musik gedreht worden, regelrechte kleine Opern: *Das Märchen vom Popen und seinem Knecht Balda* und *Das Märchen vom dummen Mäuschen*". Zu schade, daß das alles verlorenging."
>
> (*Zeugenaussage*, S. 58)

Als Farce beginnend und als blutige Tragödie endend

Schostakowitsch hatte mit den beiden Opern *Die Nase* und *Lady Macbeth von Mzensk* Erfolge als Opernkomponist errungen und wollte diesen Weg fortsetzen. Er versuchte sich nun sogar als sein eigener Librettist und plante eine Oper, die

> „...als Farce beginnt und als blutige Tragödie endet"
>
> (zitiert nach: Sof'ja Chentova, *Molodye gody*, S. 78).

Doch das Projekt wollte nicht so recht gelingen und so nahm er das Angebot des Leningrader Filmstudios *(LENFILM)* gern an, mit Michail Zechanowski an einem Zeichentrickfilm zusammenzuarbeiten.

Schostakowitsch war im Genre Film nicht unerfahren, hatte er doch seit 1929 mit den bedeutendsten sowjetrussischen Regisseuren der damaligen Zeit mehrmals zusammengearbeitet, so bei dem Filmen *Neues Babylon* (op. 18, 1929) und *Allein* (op. 26, 1931) mit Grigori Kosinzew und Leonid Trauberg, bei *Die goldenen Berge* (op. 30, 1931) mit Leo Arnschtam und Sergej Jutkewitsch und schließlich bei *Begegnung* (*Vstrečnyj,* bekannt als *Der Gegenplan* op. 33, 1932) mit Friedrich Ermler und Sergej Jutkewitsch.

Trotz der unbestreitbaren Erfolge mit seinen Filmmusiken war Schostakowitsch unzufrieden. Seine Musik wurde zwar geschätzt, aber galt nicht als eigenständige Kunst, sondern wurde nur in dienender Funktion gebraucht und konnte ihr volles Potential nicht entfalten. Schostakowitsch träumte davon, Musik und Film zu einer neuen Einheit bringen. Die Zusammenarbeit mit Michail Zechanowski bot ihm dazu die Gelegenheit.

> „Mich beschäftigt schon lange der Gedanken eine neuartige (wörtl.: novatorische) Oper für den Tonfilm zu schreiben, wobei der Komponist die Arbeit dominiert."
>
> (Schostakowitsch, in: *Kompozitor i teatr,* Leningrad, 18. Januar 1935, zitiert nach: *Editorial* der Partitur von 1981)

Erst die Musik, dann die Bilder, oder erst die Bilder, dann die Musik?

Hatte Schostakowitsch bis dahin mit professionellen erfahrenen Filmregisseuren zusammengearbeitet, trat ihm mit Michail Zechanowski ein totaler Anfänger entgegen.

Zechanowski tauchte eines Tages beim künstlerischen Leiter von LENFILM, Adrian Pjotrowski, auf, mit einer Mappe von Zeichnungen zu Samuil Marschaks *Post* und mit der Idee, daraus einen Zeichentrickfilm zu machen. Pjotrowski war begeistert. Das Projekt wurde realisiert, kam 1929 als Stummfilm in die Kinos und wurde ein großer Erfolg. 1930 versah man die Bilder im Nachhinein mit einer eigens dafür komponierten Musik von Wladimir Deschewow (siehe dazu Sof'ja Chentova, *Šostakovič v Petrograde-Leningrade,* S. 110 ff.).

Bei dem Puschkin-Projekt aber war von vornherein an die Mitwirkung eines Komponisten gedacht. Den Hinweis auf Schostakowitsch erhielt Zechanowski von Leonid Trauberg. Am 24. Januar 1933 notierte Zechanowski in sein Tagebuch: "Sprach mit Schostakowitsch über den Vertrag" (Zechanowski, Tagebücher: *Dychanie voly,* S. 296).

Die Zusammenarbeit von Schostakowitsch und Michail Zechanowski war einerseits ausgesprochen inspiriert, andrerseits aber subjektiv wie objektiv äußerst kompliziert. Schostakowitsch sah bei dieser Arbeit endlich die Möglichkeit, eine Filmmusik ganz nach seinen Vorstellungen zu schaffen, Länge, Farbe und Tempo also musikalisch vorzugeben. Zechanowski aber hatte bei seiner ersten Filmarbeit den entgegengesetzten Weg kennen gelernt: erst die Bilder und dann die Musik. Das war die damals übliche Vorgehensweise.

Die Probleme eines Neuerers und Zechanowskis Selbstzweifel

Zechanowski war sich anfänglich nicht sicher, ob er den damals üblichen Weg weiter beschreiten sollte, erst die Bilder dann die Musik, oder ob die Musik gemeinsam mit den Bildern entstehen sollte. Der Kontakt mit Schosta-

kowitsch, dessen Begeisterung und Bereitschaft, unverzüglich mit der Komposition zu beginnen, brachte ihn dazu, das Wagnis der umgekehrten Reihenfolge einzugehen: erst die Musik und dann die Dreharbeiten.

Außerdem war Zechanowski zum Zeitpunkt des Arbeitsbeginns noch unschlüssig, ob es ein Zeichentrickfilm oder einen Puppentrickfilm werden sollte. Daher begann er erst nach Wochen des Zögerns Anfang März 1933 mit der Ausarbeitung eines genauen Szenariums und zwar des Basar-Bildes. Bis dahin aber hatte Schostakowitsch bereits Musik komponiert. Das mag der Grund dafür sein, warum das Basar-Bild ausgefeilt, abgeschlossen und in sich stimmig überliefert ist und warum andrerseits bei der Vorbereitung der Schostakowitsch-Gesamtausgabe 2004 sich weitere für das Basar-Bild komponierte Musikstücke vorfanden, die offensichtlich bei den Dreharbeiten nicht verwendet wurden.

So standen sich anfänglich zwei Ansichten gegenüber: Schostakowitsch war der Überzeugung, daß der Musik die Führung zukomme und komponierte hochinspiriert eine ausgezeichnete Art von großflächiger Opernmusik. Zechanowski aber wollte eine kleingliedrige, an das Szenarium angepaßte Musik "mit der man arbeiten kann, die keine im allgemeinen sehr gute Musik" zu sein braucht (Zechanowski, op. cit., S. 303).

Als im April 1933 die ersten Aufnahmen der Filmmusik gemacht wurden und zwar unter der Leitung von Nikolai Rabinowitsch, dem damaligen musikalischen Leiter von Lenfilm, zweifelte Zechanowski noch immer an der Richtigkeit des beschrittenen Weges:

> "Ich habe bis jetzt noch immer kein genaues szenisches Gerippe: und das während eines ganzen Jahres! (...) Und auf einem solchen Weg (zuerst der Ton, dann die Zeichnung) werde ich auch nie einen geraden Weg finden. (...)
>
> Von Anfang an habe ich zusammen mit Schostakowitsch nicht den richtigen Weg beschritten. Ein großer Teil seiner Musik trägt einen allgemeinen philharmonischen Charakter. Hunderte Male ist die Musik am Klavier zu hören, vor der Aufzeichnung – und das ist doch notwendig – um nicht Geld für das Orchester und die Aufzeichnung zu verlieren"
>
> (Zechanowski, *Tagebücher*, Eintragung vom 26. September 1933, S. 322).

Das aber betraf nur den ersten Teil des Films. Ein Jahr später, als es um den zweiten Teil ging, wurde die Situation für Zechanowski noch komplizierter. So vertraute er am 8. Oktober 1934 seinem Tagebuch an:

> Schwer, furchtbar schwer ist der 2. Teil (...). Wenn ich mich so lange einarbeiten werde, wie ich mich beim 1. Teil eingearbeitet habe, dann werde ich die Bilder nie zu Ende bringen. (...) Alle diese Szenen sind sehr kompliziert, sehr schwer! Und jetzt hängt noch alles von der Musik ab. Mir graut!"
>
> (Zechanowski, op. cit., S. 338 ff.).

Stil und Inhalt des Balagan, des russischen Volkstheaters

Ganz im Unterschied zu dem von Selbstzweifeln geplagten Zechanowski komponierte Schostakowitsch mit großer Leichtigkeit und Schnelligkeit. Zentralgedanke war es, die Idee des russischen Volkstheaters, des Balagan, in diesem Film wiederzuerwecken.

> "Vortrefflich ist das Szenarium gemacht, in dem es gelungen ist, die satirische Schärfe und das ganze Kolorit des genialen Märchens zu bewahren. Der Zeichentrickfilm ist in der Art des (russischen) Volkstheaters (des Balagan) gehalten. Es gibt eine Masse scharfer hyperbolischer Situationen, grotesker Personen. Das Film-Märchen funkelt vor Übermut, Leichtigkeit und Fröhlichkeit. Dafür eine Musik zu schreiben war eine leichte und fröhliche Arbeit.
>
> (Dmitri Schostakowitsch, "Sčast'e poznanija",
> in: *Sovetskoe iskusstvo*, 5. November 1934)

Schostakowitschs Leichtigkeit und Schnelligkeit des Komponierens bereitete Zechanowski zusätzliche Schwierigkeiten. Denn natürlich war die Musik zu vielfältig, zu lang und auch in der Orchesterbesetzung zu groß dimensioniert

für seine sich mit der Idee des Balagan, des russischen Volkstheaters, verbindende Klangvorstellung.

So fragte sich Zechanowski Ende April 1933:

> "Weswegen begeisterte mich die Musik Schostakowitschs in keiner Weise? Es scheint mir, daß *Balda* nicht gemacht werden kann auf der Grundlage einer sinfonischen Musik. Das Puschkinsche Gewebe trägt Bilderbuchcharakter und fordert Quaken, unartikulierte Laute, Schreie usw. usw.
>
> (Zechanowski, op. cit., S. 309)

Aber schon am 2. Juli 1934 nach der nächtlichen Aufnahme des zweiten Teils der Filmmusik konstatierte Zechanowski mit Befriedigung:

> "Die Musik ist zweifellos gut!
>
> (Zechanowski, op. cit., S. 315)

Lösung des Vertrages durch LENFILM – trotzdem geht die Arbeit weiter

In diesem Augenblick der endlichen Annäherung von Bildner und Komponisten löste das Studio den Vertrag, am 19. Juli 1934. Die Arbeit hatte sich schon zu lange hingezogen. Es gab keine Erfahrungen mit Zeichentrickfilmen. Aber es war kein definitiver Arbeitsstopp ausgesprochen worden.

Und so arbeiteten Komponist und Regisseur weiter an dem Projekt. Am 18. September erhielt Zechanowski von Schostakowitsch die Partitur weiterer Szenen (Dialog Baldas mit dem Popen, Finale des ersten Teils sowie die Szene Teetrinken und Pope-Metropolit).

Und nun war die Reaktion Zechanowskis euphorisch:

> "Eben erhielt ich von Schostakowitsch (...) die Partitur des lärmenden Basars und freute mich furchtbar, so wie ich mich schon lange nicht mehr gefreut habe. Ein bemerkenswerter Bursche! Sehr aufmerksam, sehr talentiert gemacht, so wie ich es bei ihm bestellte. Er ist eine allgemein anerkannte Größe, man achtet ihn fast als Genie. Er arbeitet ungewöhnlich schnell, aber von nirgends nachlassender Qualität. Ein wahrer Künstler, ein wahrer Meister! Nun ist es an mir! Ich muß etwas fertig bringen, daß nicht schlechter ist als die Musik."
>
> (Zechanowski, op. cit., S. 321)

Im Oktober 1934, die ersten Aufnahmen waren abgeschlossen, spielte Schostakowitsch Zechanowski die neu komponierte Musik vor.

> Schostakowitsch spielte Stücke aus dem *Balda* (...). Er spielte kräftig und klar. (...) Ihm gefällt mein 'Szenarium', und er verhält sich zur Arbeit als ein hinreißender, erstklassiger Künstler. Das wirkt auf mich wie ein Peitschenschlag. Ich kann jetzt nicht irgendetwas Mittelmäßiges, Graues machen. Die Filmleinwand muß sprühen und funkeln, der Musik in Tempo und Farbigkeit nicht nachstehen. Ich muß eine Höhe erreichen, die ich noch nie im Leben erreicht habe."
>
> (op. cit., S. 326 ff.)

Der Film wird nicht zu Ende gedreht

Im November 1934 war die Partitur abgeschlossen, der Komponist hatte seine Arbeit beendet. Noch aber nicht der Regisseur. Zechanowski gelang es weder 1935 noch 1936 den Film fertig zu stellen. Das aber hatte nicht nur subjektive Gründe. Bei aller Begeisterung für Schostakowitsch Komposition, die einzelnen Musikstücke hatten Längen, die einer Oper entsprachen, aber nicht einem Zeichentrickfilm. Um es mit den verzweifelten Worten Zechanowskis auszudrücken:

> "So dreht sich das Karussel 125 Meter! Ich verlor das Gefühl für das Maß! Für die Oper ist diese Größe (125 Meter=4 1/2 Minuten) normal, aber hier – weiß der Teufel!"
>
> (op. cit., S. 339).

Der Film wurde schließlich nicht fertiggestellt. Über die Gründe kann man spekulieren. Es lag sicher nicht an der "Unfähigkeit" Zechanowskis.

Derzeit, im Jahr 2009, gibt es drei Erklärungsmodelle für das Scheitern des Projekts.

Der Herausgeber der neuen Schostakowitsch Gesamtausgabe, Manaschir Jakubow, vertritt die Meinung, daß am Scheitern des Projektes Zechanowski die Verantwortung trage, da er die Bedeutung von Schostakowitschs Musik lange Zeit nicht erkannt habe und sich dann als unfähig erwies, seinen eigenen künstlerischen Part zu Ende zu führen. Das stimmt so sicher nicht (vgl.: Manašir Jakubov, in: *Neue Gesamtausgabe...*, Band 126, Moskau 2005, S. 358-363).

Zechanowski selbst führte zehn Jahre später als Grund für das Mißlingen die kulturpolitischen Umstände an:

> "Der Artikel über Schostakowitsch (gemeint ist der *Prawda*-Artikel 'Chaos statt Musik') und andere Formalisten (...) war natürlich der einzige Grund für die Konservierung von *Balda*"
>
> (Zechanowski, op. cit., S. 324).

Die kulturpolitische Situation und Schostakowitschs Verdammung hat ganz sicher eine Rolle gespielt. Ein Zeichentrickfilm mit der Tendenz zu einer Gesellschaftssatire paßte nicht in das Kinokonzept der 1930er Jahre. Andrerseits konnte Schostakowitsch weiterhin für den Film komponieren. Auf die Filmmusik zum *Popen* op. 36 folgten: *Liebe und Haß* op. 38 (1935), *Maxims Jugend* op. 41 (1935 mit Kosinzew und Trauberg), *Maxims Rückkehr* op. 45 (1937 mit Kosinzew und Trauberg), *Wolotschajewskier Tage* (*Voločaevskie dni)* op. 40 (1938 mit Nikolai Rabinowitsch), *Der große Bürger* (hier wurde dem wahrscheinlich auf Betreiben Stalins ermordeten Leningrader Parteischef Kirow postum ein Denkmal gesetzt!) op. 52 (1938 mit Friedrich Ermler) und so fort. Doch handelte es sich hierbei um Filme mit mehr oder minder heroischen und historischen Themen und Stoffen.

Heute, nach einer ersten Öffnung der Archive Sowjetrußlands, ist bekannt, daß Schostakowitschs Stellung in jenen Jahren auch in der Filmindustrie nicht unangefochten war und sein Überleben wohl nur Zufall und Glück zu verdanken ist.

> "Die Geschichte trug sich folgendermaßen zu: Stalin sah sich abends gern Filme an, zur Entspannung, aber auch als Fortsetzung seiner Arbeit. In den Filmen fand er Stoff zum Nachdenken. Gleichzeitig versuchte er abzuschätzen, wie sie benutzt werden konnten, um einen neuen ideologischen Kurs im Massenbewußtsein zu verankern.
>
> Die Filmvorführung für den Diktator und seine engsten Vertrauten fanden in einem speziellen Raum im Kreml statt. Für gewöhnlich war auch der Chef des sowjetischen Filmwesens zugegen, um nötigenfalls Erläuterungen abzugeben. 1936 hatte Boris Schumjazki diesen Posten inne, ein erfahrener Parteifunktionär. (...) Er schrieb die Bemerkungen mit, die Stalin und seine Paladine über die Filme machte – nicht für eine Veröffentlichung, sondern zur eigenen Orientierung. Eine dieser Notizen vom 30. Januar 1936 ist überliefert. Aus ihr geht hervor, daß die Unterhaltung auch den zwei Tage zuvor in der *Prawda* erschienenen Artikel 'Chaos statt Musik' berührte (in dem Schostakowitsch von Stalin scharf angegriffen und um sein Leben bangen mußte). Der Volkskommissar für Verteidigung, Kliment Woroschilow, fragte Schumjazki, was er von dem redaktionellen Artikel halte. Wenn man Schumjazkis Notizen glauben will, antwortete er ziemlich kühn, denn er stimmte zwar den von der Prawda vertretenen Grundsätzen zu – wie hätte es auch anders sein können? –, verteidigte aber gleichzeitig Schostakowitsch. Am wichtigsten war wohl, daß er Stalin daran erinnerte, Schostakowitsch habe 'Entgegen dem kühlenden Morgen' komponiert. Wie sich herausstellte, mochte Stalin das Lied; er fand es melodisch und eingängig.
>
> Durch diesen 'Treffer' ermutigt, fuhr Schmunjazki vorsichtig fort, Schostakowitsch könne 'gute realistische Musik schreiben, allerdings nur unter Aufsicht.' Damit sprach er offenbar etwas aus, was Stalin selbst schon durch den Kopf gegangen war, denn dieser pflichtete ihm bei."
>
> (Solomon Wolkow, *Stalin und Schostakowitsch*, S. 210 ff.)

Dieser Schumjazki, immerhin Leiter des sowjetischen Filmwesens, fiel später ebenfalls dem Terror zum Opfer, wurde verhaftet und hingerichtet. Die Lage für Schostakowitsch sah als gar nicht rosig aus.

Für Zechanowski muß die Gefahr noch größer gewesen sein, denn er hatte seinen Weg vom Buchillustrator zum Filmregisseur Adrian Pjotrowski zu verdanken.

> "Eine andere Tragödie (...) war die Verhaftung von Adrian Pjotrowski, dem künstlerischen Leiter von LENFILM, einem Dramatiker, Übersetzer, Kritiker, Drehbuchautoren und Altphilologen. (...) Alle großen Filme von LENFILM aus jener Zeit waren unter Pjotrowskis Oberaufsicht entstanden, auch *Tschapajew* und andere Filme, die Stalin liebte. Sein plötzlicher Sturz und Tod im Jahr 1938 versetzten die Leningrader Filmschaffende in erhebliche Unruhe. Es war ein wieteres Warnzeichen dafür, daß in Stalins Augen keiner der Untertanen in seinem Riesenreich, welche Leistungen er auch vorzuweisen hatte, Immunität besaß.
>
> (Solomon Wolkow, *Stalin und Schostakowitsch*, S. 212).

Das dritte Erklärungsmodell wird von der Schostakowitsch-Biographin und Forscherin Sofja Chentowa vertreten und bestätigt Zechanowskis Einschätzung. Sie macht die Umstände im Filmwesen jener Jahre für das Scheitern verantwortlich. Und damit hat sie vollkommen recht. Der Einbruch des Terrors ins Filmwesen begann im März 1937 mit der Verurteilung von Sergej Eisensteins Film *Die Beshin-Wiese* (siehe dazu: Marco Frei, *Chaos statt Musik*, S. 111 ff.).

Vergegenwärtigt man sich, was in jenen Jahren von der GUK(F) (der Staatlichen Hauptverwaltung für Film- und Fotoindustrie der UdSSR, seit 1937 GUK) an fertig gedrehten Filmen nicht genehmigt wurde, kann leicht der Verdacht aufkommen, daß Zechanowskis und Schostakowitschs Film auch dazu gehört haben könnte. Diese Zahlen allerdings wurden paradoxerweise erst dann publique, als der am 29. Juli 1938 hingerichtete Leiter der GUK im Kreuzfeuer der Kritik stand und ihm diese, natürlich mit den höchsten Stellen abgestimmten Verbote, als persönliches Versagen angelastet wurden, so in der *Prawda* vom 9. Januar 1938:

> "Demnach hätten in jüngster Zeit nur wenige Filme dem stetigen Wachsen der sowjetischen Filmkunst angemessen Rechnung getragen, insgesamt bleibe die

> Arbeit der Filmindustrie extrem unbefriedigend (...). Anstelle der 120 von der GUK geplanten Projekte seien 1935 lediglich 43 freigegeben worden. 1936 seien ursprünglich 146, dann jedoch 111 Filme geplant gewesen, freigeben worden scheinen schließlich 46. Auch im Jahr 1937 sei der Plan weniger als 40 Prozent erfüllt worden. Die 37 Filme, die in den Jahren 1935/36 zurückgezogen wurden, hätten insgesamt 15 Millionen gekostet"
>
> (Marco Frei, *Chaos statt Musik*, S. 118).

Und dann kommt, und nun im wörtlichen Zitat, der entscheidende Satz:

> "Das Fehlen von Filmen mit politisch bedeutsamen Handlung, die Nichterfüllung des Plans, der gewaltige Verlust, die Untätigkeit, die kriminelle Verschwendung staatlicher Ressourcen, das Scheitern, die produktive Kapazität des Studios richtig zu gebrauchen, die Vergeudung von Regisseuren, das Scheitern, neue Kader auszubilden, die beispiellose Unterdrückung von Selbstkritik – das sind die traurigen Ereignisse der Arbeit der GUK der letzten Jahre"
>
> (ebenda, S. 118).

Und dem Zeichentrickfilm *Das Märchen vom Popen und seinem Knecht Balda* ist nun wahrlich keine politisch korrekte Handlung zu bescheinigen. Und nicht zufällig, ja fast symbolisch-sinnfällig, erfolgte die Wiederentdekkung dieses Märchenfilms gemeinsam mit der Rehabilitation von Sergej Eisensteins übel verleumdeten Film *Die Beshin-Wiese*. Das geschah am 9. Juni 1967 während des V. Internationalen Filmfestivals in Moskau.

Kinderjahre des Zeichentrickfilms

Bei *LENFILM* gab es wenige Erfahrungen mit dem Zeichentrickfilm. Auch widersprach die diesem Genre eigene Art der Überhöhung und Umwandlung von Wirklichkeit in künstlerische Formen allzu sehr den Prinzipien einer „realitätsgetreuen" und das bedeutete „realitätsnahen" Darstellung, wie sie im sowjetischen Film die Norm waren.

> „Davon, wie teuer die Arbeit dem Komponisten war, spricht die Tatsache, daß Schostakowitsch seinem Prinzip, Komponiertes nie umzuarbeiten, zuwiderhandelte und 1935 nach einer Begutachtung des abgelehnten Materials durch *LENFILM* sich sogar damit einverstanden erklärte, einen Teil der Partitur umzuarbeiten. Für die Fertigstellung wurde eine Frist gesetzt – vom 15. Mai 1935 bis 15. November 1936."
>
> (Sofja Chentova, *Molodye gody*, S. 85)

Die Leitung von *LENFILM* blieb trotzdem mißtrauisch und achtsam. Schostakowitsch bekam einen musikalischen Konsultanten verordnet. Zwar wurde im Sommer 1935 eine *Suite* der Zeichentrickfilmmusik in Leningrad aufgeführt, die im Rechenschaftsbericht des Komponistenverbandes als ein Werk charakterisiert wurde, „das über eine glänzende Orchestrierung und eine scharfsinnige musikalische Sprache verfügt" (*Editorial* der Partitur von 1981), aber auch das konnte dem Filmprojekt nicht helfen. Es nützte alles nichts, weder die Liebe zum Werk, noch der Enthusiasmus, noch die Kompromißbereitschaft, noch gar Talent – der Film wurde nicht freigegeben.

Befördert wurde diese Entscheidung von *LENFILM* nicht zuletzt durch die Ereignisse vom Januar 1936, als in der Parteizeitschrift *Prawda* der inzwischen berühmt gewordene Artikel "Chaos statt Musik" ("Sumbur vmesto muzyki") erschien, in dem Schostakowitschs *Oper Lady Macbeth von Mzensk* des Formalismus bezichtigt wurde und der derart bei den Oberen in Ungnade gefallene Komponist um sein Leben fürchten mußte.

Für Michail Zechanowski war die Nichtzulassung seines Films ein harter Schlag. Um Zechanowski zu unterstützen, komponierte Schostakowitsch die Musik zu dessen Kinder-Zeichen-Trickfilm *Das Märchen vom dummen Mäuschen* nach Samuil Marschaks bekanntem Märchen. Kunst für Kinder hatte in der Sowjetunion eine breite Lobby, die in Ungnade gefallenen Künstlern oft aus der Misere helfen konnte (siehe dazu: Sof'ja Chentova, *Šostakovič v Petrograde-Leningrade*, S. 110-115).

Vergessen, verbrannt, wiederentdeckt ...

Die wenigen fertigen Filmrollen verschwanden im Archiv des Filmstudios. Während der Leningrader Blockade verbrannte ein Großteil des Filmmaterials. Doch konnte einiges Wenige gerettet werden. Und so entzückte am 9. Juni 1967 zum Internationalen Filmfestival ein nur sechzig Meter langer Filmstreifen unter dem Titel *Das Märchen vom Popen und seinem Knecht Balda* zuerst die filminteressierte Öffentlichkeit in Moskau und wenig später auch in Montreal (die zweieinhalb erhaltenen Minuten der Jahrmarkts-Filmszene sind im Web zu sehen unter: http://vimeo.com/1482846. Übrigens wurde zur gleichen Zeit und am gleichen Ort Sergej Eisensteins berühmter, berüchtigter und verfemter Film *Die Beshin-Wiese* gezeigt). Zechanowski konnte diesen späten Triumph leider nicht mehr erleben, er war 1964 gestorben.

Damit war der die Vergangenheit verschließende Deckel angehoben, das Schweigen gebrochen. Und nun konnte sich die Leningrader Professorin für Musik, die Schostakowitsch-Forscherin und Biographin Sofja Chentowa offiziell darum bemühen, Zugang zu den Materialien zu erhalten und eine Rekonstruktion des Werkes versuchen. Der Zustimmung und freudigen Aufmerksamkeit Schostakowitschs konnte sie sicher sein.

... und rekonstruiert

Wie viel an Mühe, List und Geduld diese Frau aufbringen mußte, läßt sich noch heute nachvollziehen, liest man ihre Forschungsberichte und Publikationen. Noch 1980 mußte sie über die wahren Gründe und Geschehnisse schweigen.

> „Der Hauptanteil der Musik wurde im September/Oktober 1934 geschrieben, und im selben Jahr begannen die Aufnahmen. Gegen Ende des Jahres waren 15 Musiknummern beendet. (...). Die Produktion der Trickfilmoper zog sich, unabhängig vom Einsatz des Komponisten, sehr lange hin, wohl begründet durch die erste Entwicklungsphase der sowjetischen Trickfilmkunst. (...)

Für die Beendigung des *Märchens vom Popen und seinem Knecht Balda* wurde der Zeitraum vom 15. Mai 1936 bis zum 15. November festgelegt. (...)

Schostakowitsch selbst nannte in seinem Artikel "Der Komponist im Film" das *Märchen vom Popen und seinem Knecht Balda* eine seiner besten Arbeiten. Die beiden bis dahin aufgenommenen Rollen der Trickfilmoper wurden im Lager des Lenfilmstudios aufbewahrt. Und dieses Lager brannte zu Anfang des Großen Vaterländischen Krieges ab. Wera Zechanowskaja, die mit ihrem Mann während der Blockade in Leningrad blieb, hat sechzig Meter Film der Basarszene gerettet: dieser Take wurde am 9. Juni 1967 während des V. Internationalen Filmfestivals in Moskau gezeigt. (...)

Der Plan, diese einst von Schostakowitsch so geschätzte Musik zu rekonstruieren, bestand schon zu Lebzeiten des Komponisten. (...) Der Gedanke daran bereitete Schostakowitsch Vergnügen, weil damit ein verlorenes Kettenglied wieder eingefügt wurde, in eine Entwicklung und Wiedergeburt, die mit der IV. Symphonie begann. (...)

(Doch) vieles fehlte in der Partitur, vieles existierte nur in blassen, unleserlichen und unvollständigen Skizzen.

Im August 1975 starb Schostakowitsch, und es entfiel die Hoffung, durch sein lückenloses musikalisches Gedächtnis diese Oper in ihrer originalen Gestalt wiederherzustellen. (...) Geholfen hat letztlich die Forschungsarbeit. (...) (Ich) stieß auf alte Archive der Buchhaltung des Leningrader LENFILM-Studios. (...) Mit Buchhaltergenauigkeit waren die Belege für die ausgezahlten Summen in der Reihenfolge aufgeführt, in der die Aufnahmen für die vierte Rolle abliefen. Der Plan dieser Rolle wurde dadurch immer klarer, und man konnte daraus ableiten, wie sich der weitere Verlauf dramaturgisch gestalten würde. Bei der Rekonstruktion der Skizzen war es mir Prinzip, daß nichts hinzugefügt werden sollte, sondern vielmehr eine maximale Annäherung an die Autorenidee anzustreben war.

Das Leningrader *Kleine Opern- und Ballett-Theater* unterstützte diese Arbeit und erklärte sich bereit, diese unbekannte ehemalige Trickfilmoper zu inszenieren. (...) Auch das Libretto galt es zu ergänzen und zu korrigieren. (...) Es gelang, mit ausreichender Vollständigkeit das *Wiegenlied* des Knechtes und der Popentochter sowie das *Flegellied* aus den Skizzen zu rekonstruieren. Als Leitthema der Oper fungiert nun der *Marsch* des Knechts Flegel (...).

Das Finale der Oper, das nicht mehr aufzufinden war, besteht nun ebenfalls aus dem *Marsch* und der kleinen Szene *Drei Nasenstüber* (...). Wenn der Pope mit seinen Gefolgsleuten in die Luft fliegt, erklingt eine zündende *Ouvertüre*, mit der die Oper endet und auch beginnt. (...)

Dem Genre nach ist dieses Werk eine *Ballettoper*. Es enthält viele Tanznummern, die dynamische Musik mit ihrer packenden Rhythmik läßt Opernstatik nicht zu. Daraus leiten sich hohe Anforderungen an die Interpreten ab"

(Sofja Chentowa, "Eine unbekannte Oper von Schostakowitsch", S. 86 ff).

Neben dem Musiker Schostakowitsch war auf der Textebene ein weiterer Künstler am Werk beteiligt, dessen Name aber erst 2004 genannte werden konnte: Alexander Wwedenski (und zwar von L. Akopjan in seiner Monographie über Schostakowitsch, S. 81). Wwedenski verdiente sich seinen Lebensunterhalt mit Gedichten für die Kinderbuchabteilung des Staatlichen Buchverlags (GOSIZDAT), die ab 1924 von Samuil Marschak geleitet wurde. Über ihn stellte sich der Kontakt zu Schostakowitsch und Zechanowski her. Der Dichter Wwedenski (1904-1941) gehörte zu den *OBERIU-ten,* jener sich um Daniil Charms (1905-1942) scharenden Gruppe junger Künstler, die bereits Schostakowitschs Oper *Die Nase* zugejubelt hatten und sich als Nachfolger Gogols verstanden, die auf die Absurditäten des gesellschaftlichen Lebens mit witzigen, satirischen und grotesken Mitteln reagierten und sich so gegen den Zeitgeist mit seinem Drang zu „realistischem Gestalten" stellten.

"Schon die Bezeichnung OBERIU – sie stand für 'Ob-edinenie Real'nogo Iskusstva' (Vereinigung der Realen Kunst) – sprach den Konventionen der sowjetischen Abkürzungsmanie Hohn." (Reinhard Lauer, *Geschichte der russischen Literatur*, S. 656)

Kein Wunder also, daß der Name dieses Dichters dem Vergessen anheim fallen mußte.

Sicher verdankt die filmische Umsetzung des *Märchens vom Popen und seinem Knecht Balda* viel von ihrem kecken geistreichen Witz der Mitarbeit von Wwedenski.

Kommentar

Schostakowitschs rekonstruierte Musik zum Zeichentrickfilm *Das Märchen vom Popen und seinem Knecht Balda* verdient besondere Aufmerksamkeit. Sie war vom Komponisten nicht als einfache Filmmusik geplant, sondern als eine „Kinooper".

„Ich träume davon, eine Kinooper zu komponieren"

bekannte Dmitri Schostakowitsch 1939 in der Zeitschrift *Muzyka i kino* und appellierte an Schriftsteller und Regisseure, mit ihm gemeinsam an der Hervorbringung einer Kinooper mitzuwirken (siehe: Sof'ja Chentova, *Molodye gody,* S. 88).

"Volksfeind" Schostakowitsch

Die Endphase der Arbeit Schostakowitschs an der Musik zum Zeichentrickfilm *Das Märchen vom Popen und seinem Knecht Balda* stand bereits im Schatten jener Ereignisse, die im Januar 1936 zur Verurteilung der Oper *Lady Macbeth von Mzensk* führten. Der Vorwurf mangelnder Volksverbundenheit und formalistischer Tendenzen seitens der Kulturbürokratie führte zum praktischen Aufführungsverbot der Theater-Werke Schostakowitschs. Schlimmer noch, der Komponist wurde bezichtigt, ein „Volksfeind" zu sein. Das konnte ihm nicht nur das Leben kosten, dieser Vorwurf ist ein Paradoxon der besonderen Art.

Denn Schostakowitsch leistete mit der Musik zum *Märchen vom Popen und seinem Knecht Balda* sogar einen besonders wertvollen Beitrag zum Thema Volksverbundenheit. Hierbei knüpfte der Komponist an des Dichters Prinzip der Volksverbundenheit an. Das aber beinhaltete vor allem, das Volk nicht zu verklären. Puschkin achtete den in Armut und Niedrigkeit gehaltenen Teil der

Nation wie seinesgleichen, er bewunderte und besang authentische Würde und Schönheit, verschwieg aber Grobheit, Gier, Gewalttätigkeit nicht.

Die Wahl eines Puschkin-Werkes war seit jeher in Rußland Programm, Programm für eine antiautoritäre und subversive Haltung, begründet in der als exemplarisch verstandenen Biographie des Dichters, die jedem Russen gegenwärtig war und ist. Auch Mitte der 1930er Jahre Michail Zechanowski und Dmitri Schostakowitsch.

Die exemplarische Biographie

Alexander Sergejewitsch Puschkin starb jung: mit 37 Jahren; getötet in einem Duell, bei dem Versuch, einer Treibjagd zu entrinnen, auf ihn veranstaltet zur Unterhaltung des Zaren.

Das war im Jahr 1837.

Puschkin war den einen Teufel, den anderen himmlischer Sendbote der Poesie, höchste Instanz der Wahrheit.

Die einen haßten und fürchteten ihn, weil ihm „jedes freie Wort, jedes gesetzwidrige Werk" zuzutrauen war; die anderen liebten ihn aus dem gleichen Grunde.

Seit seinem 20. Lebensjahr stand Puschkin unter Polizeiaufsicht, wurde mehrmals verbannt; und selbst als Toter hatte er keine Ruhe vor den Verfolgungen durch Zar Nikolai I. Auf allerhöchsten Befehl bemächtigten sich Gendarmen nachts der Leiche des Dichters und entführten sie aus der Wohnung in Sankt Petersburg. Und während tags darauf eine vielköpfige Menge trauernden Volkes vergeblich an der *Kasaner Kathedrale* auf die Aufbahrung wartete, jagte ein Schlitten ohne Einhalt nach dem entfernten Puschkinschen Familiengut Michailowskoje. Hier wurde Puschkin heimlich und schnell auf väterlichem Boden begraben.

Volksverbundenheit à la Puschkin

Das *Märchen vom Popen und seinem Knecht Balda* entstand 1830 während einer Verbannung Puschkins nach dem Stammgut Michailowskoje. Dort schaute der Dichter dem Volk aufs Maul und ließ sich erzählen, vor allem von seiner Amme Arina Rodionowa.

Volksverbundenheit war für Puschkin keine Frage der Wahl der Themen, der Worte, der Wendungen und Bilder. Volksverbundenheit war für ihn eine Frage der Haltung: nämlich trotz Kälte, Furcht und Grauen nicht zu erkalten; jeder Lehre zu widerstehen, die die Welt in Himmel und Hölle, in oben und unten, die Menschen in hohe und niedrige einteilt.

Puschkins Märchen verfügen immer über zwei Ebenen: eine oberflächig-naive und eine andere, auf der gefragt wird, ob nicht in allen Dingen, Menschen, Handlungen und Vorgängen auch noch eine andere widersprüchliche Seite enthalten und zu entdecken sei. Das beginnt bereits mit dem Titelhelden.

Balda und der Pope

Der Name des Arbeit suchenden Knechtes lautet Balda (Betonung auf dem zweiten "a"). Als Balda werden im Russischen ungehobelte Menschen bezeichnet. Balda heißt auch ein Werkzeug, mit dem der Erdboden festgestampft wird. Puschkins Balda ist eine halb individuelle, halb kollektive Figur. Große ungelenke Kraft, Gutmütigkeit und Jähzorn, Eitelkeit und Bescheidenheit, Arglosigkeit und Witz vereinigen sich in dieser Figur, produktive und zerstörerische Kräfte schlummern hier, liegen nahe beieinander. Heinrich Heine sollte 1844 in seinem Versepos *Deutschland, ein Wintermärchen* das Wort vom Volk, "dem großen Lümmel", prägen.

Baldas Gegenspieler ist der Pope. Er wird auch als „tolokonnyj lob", als Dickschädel bezeichnet, dessen Geist und Gemüt nicht von Nächstenliebe, sondern von der Gier nach Geld und Gut erfüllt sind. Puschkin hat es auf den Vers gebracht:

> „Der Herr ist reich,/ man sieht es gleich./ Haus, Hof, Garten, Feld/ und dazu nicht wenig Geld./ Kühe, Schweine, Federvieh,/ doch den Herren sieht man nie."

„Hyperbolische Situationen und groteske Figuren" – Russischer Jahrmarkt

Der naiven Bilderbuchmanier von Puschkins Text wie auch dem Genre Trickfilm entspricht Schostakowitschs Musik in der Grellheit ihrer melodischen Einfälle und instrumentalen Effekt. Diese Komposition ist die erste und eine der wenigen Kompositionen, bei denen Schostakowitschs unmittelbar folkloristische Modelle verarbeitete. Dabei ging er nie rein affirmativ vor, sondern überzeichnete. So kommt es zu überdeutlichen Details, besonderen Instrumentaleffekten und zu einer delikaten und paradoxen Registerbenutzung. Schostakowitsch selbst sprach von einer

> „Masse scharfer hyperbolischer Situationen und grotesker Figuren (...)".
> (Dmitri Schostakowisch: "Sčast'e poznanija",
> in: *Sovetskoe iskusstvo,* 5. November 1934,
> zitiert nach: Sof'ja Chentova, *Molodye gody*, S. 81)

Zu den hyperbolischen Situationen gehört der Jahrmarkt, genauer der Russische Jahrmarkt. Man kennt ihn aus den Opern eines Nikolai Rimsky-Korsakow, eines Modest Mussorgsky oder auch aus dem Ballett *Petruschka* von Igor Strawinsky. Wer aber glaubt, es handele sich bei all diesen Russischen Jahrmärkten um harmlose Folklore, der irrt.

Russischer Jahrmarkt erzählt auch immer davon, wer und was in einer Gesellschaft wert und teuer ist. Und auf Russischen Jahrmärkten bieten sich Menschen als Ware Arbeitskraft an, wie hier Balda.

Und zugleich gibt der Russische Jahrmarkt ein Gesellschaftsbild. Über all dem Kaufen und Verkaufen, in all dem Getöse und Geschrei gehen Menschen

verloren, werden Menschen gefangen, entführt, wie hier der Glöckner, und alle sehen darüber hinweg. So jedenfalls war die Realität in Rußland schon zu Puschkins Zeiten und erst Recht zu Zeiten Schostakowitschs. Russischer Jahrmarkt ist wie Russisches Roulette, ein Spiel auf Leben und Tod.

„Sprechende Instrumente"

Schostakowitsch schickt seine Instrumente in extreme Bereiche, in sehr hohe oder sehr tiefe Register. Das deutet darauf hin, daß sich die Instrumente durch überzeichnete Klangfarbencharakteristika „emanzipieren", nicht mehr bloße Begleitinstrumente sein sollen, sondern sich als kommentierende, sich distanzierende oder identifizierende, also musikalisch „Sprechende" und „Handelnde" an der Aktion beteiligt sind. Sie geben Überhöhungen des Vokalparts, ja sie treten an die Stelle von Worten.

Ein Beispiel: der Pope kommt mit den Sätzen

> „Welch ein Lärm und Geschrei! Das ist eine Schweinerei!/ Keine Ordnung hie, alles Anarchie!" (Partitur Ziffer 43, Textübertragung: Sigrid Neef),

von Fagott und Kontrafagott deutlich und unüberhörbar mitgebrummt, ins Spiel. Ohne Text erscheint das Thema wieder, wenn sich Balda und Pope gegenseitig begutachten, nun aber posiert der Pope quasi als würdige Tuba, flankiert von der Posaune, während er am Schluß dann als Es-Klarinette in den höchsten Tönen aus seinem Versteck heraus wimmert. Immer aber erinnert die Musik an sein überheblich großmäuliges „Welch ein Lärm und Geschrei! Das ist eine Schweinerei!".

Es gibt in dieser Musik keinen Verschmelzungsklang, keinen „edlen" Ton, die Kontraste gehen ins Extreme und bleiben unvermittelt. Es fehlt die Mitte, der Ausgleich, die klassische Ausgewogenheit, es ist immer auf des Messers

Schneide, kippt vom Tragischen ins Komische und vom Komischen ins Tragische.

Ein permanentes "als ob"

Wenn man Schostakowitschs Spiel mit musikalischen Mustern negativ formulieren wollte, käme man zu folgender Charakteristik seiner Musik:

> "Schostakowitschs Musik ist eine des permanenten 'als ob' und parodiert fast unausgesetzt Klänge der damals üblichen aktuellen Trivial-, Tanz- und Gebrauchsmusik: seien das militante Marschrhythmen, eine aufgeblasene Polonaise, sentimentale Walzer, simple Kinderlieder, banale Schlager, schmachtende Romanzen, eine schmissige Polka wienerischer Provenienz, ein rasender Galopp, Volksliedintonationen oder fromme Gesänge.
>
> An solcher Musik haften die Spuren ihrer Benutzung. Die Schäbigkeit und das Beschädigte der Klänge und damit jene Sphären, für die sie stehen, werden von Schostakowitsch nicht etwa verhüllt, sondern vor allem durch die Instrumentation und Eigenarten des Tonsatzes unterstrichen: die extremen Register dominieren, alles Vermittelnde, Glättende wird ausgeblendet.
>
> (Jens Schubbe, "Eine Trickfilmoper", in: Programmheft zu *Das Märchen vom Popen und seinem Knecht Balda* in einer Bearbeitung für Kammerensemble und Einrichtung für Schattentheater, S. 12)

Teufelei

Besonders ihre Teufel haben Puschkin wie Schostakowitsch jedem eingleisigen Denken entzogen. Sie sind halb anarchistische Aufrührer, Unruhestifter, Geist von dem, „der stets verneint", zugleich auch Elementarwesen, Teil der vom Menschen nicht beherrschbaren Natur.

Ihren Wohnsitz erhalten sie bei Puschkin im Meer, jenem Ort ungebändigter Wasserfluten, die bald der Schiff-Fahrt und den Menschen hold, bald ihnen gefährlich, immer aber unberechenbar sind.

„Wer noch nicht auf dem Meer war, hat noch nicht zu Gott gefleht", heißt es bei Lew Tolstoi in dem 1875 für die Bauernkinder seiner Volksschule in *Jasnaja Poljana* geschriebenem *Neuen Alphabet*.

Alexander Puschkin hat seine Liebe zur Teufelei an Nikolai Gogol weitergereicht, und so geistert der Teufel bereits durch Schostakowitschs Opernerstling, die Gogol-Oper *Die Nase*.

In Schostakowitschs Puschkin-Oper sind die sprichwörtlichen Teufel in Musik und Bühnenhandlung überführt. Hier wird das Prinzip „Geh zum Teufel!" praktiziert, wird der „Teufel an die Wand gemalt", „ist der Teufel los!", „hat der Teufel seine Hand im Spiel".

Schostakowitsch griff Puschkins Teufelei mit besonderer Lust auf, konnte er doch am eigenen Leib erleben, was Verteufelung bedeutet. Und so nimmt es nicht wunder, wenn er seine Teufel mit extrem trivialen, aber auch progressiven avancierten musikalischen Mitteln ausstattet.

Die Musik der aufmüpfigen Teufel ist vom Klang der Saxophone, gestopfter Trompeten, sekundiert vom Schlagzeug und von synkopierten Rhythmen bestimmt.

„Machen Aufruhr, Chaos, Anarchie,
hetzen, wühlen, stänkern wie noch nie.
Und wir streiken, schmiern die Wände voll
und erfüllen nie das auferlegte Soll.
Alle Sünder fangen wir uns ein.
In der Hölle hört man dann ihr Schrein.
Alle werden brav und bleiben immer da.
Niemand kann uns schrecken, niemand kann uns schrecken...
nicht einmal Balda."

(Teufelsprozession bzw. Marsch der Obskuranten, Part. 9 nach Ziffer 65, Textübertragung: Sigrid Neef)

Wenn die übertölpelten Teufel dann ihre Hölle verlassen müssen, gibt Schostakowitsch ein doppeldeutiges musikalisches Bild, er läßt sie quasi ganz

„nackt", ohne instrumentalen Schmuck von dannen ziehen, nur vom Klappern des Xylophons begleitet und man weiß nicht, sind es die Skelette der armen Sünder oder zittern die Teufel selbst in ihrer Angst und Not.

„Alle Sünder fingen wir einst ein,
in der Hölle hörte man ihr Schrein.
Doch jetzt findest du dort nichts und niemand mehr,
denn die Hölle ist vollkommen leer, vollkommen leer, ja ganz leer."

(Partitur Ziffer 180 ff., Textübertragung: Sigrid Neef)

Bei dieser Teufelsprozession gingen Schostakowitsch und Zechanowski sehr weit. In der Partitur heißt es nämlich nicht "Teufelsprozession", sondern Marsch der "Obskuranten", also der Dunkelmänner. Es gehört zu den probaten Mitteln von Diktaturen aller Länder und Zeiten, immer dann "Obskuranten" ausfindig zu machen, wenn in der Politik etwas schief läuft und das Volk murrt. Schuld an allem sind dann die Obskuranten, die Dunkelmänner. Stalin lieferte unzählige Beispiele einer solchen Vorgehensweise. Unter solchem Aspekt bekommen Text wie Musik eine ganz andere Gewichtung und Bedeutung.

Der Glöckner

Der Glockenton gilt seit Alexander Borodins Oper *Fürst Igor* oder Modest Mussorgskis *Boris Godunow* als Inbegriff für russische Opernklassik. Die Gestalt des Glöckners gehört ebenfalls zum Kern russischer Opernklassik, also auch bei Schostakowitsch. Aber dieser Glöckner hat nichts patriarchalisches, nichts klassisches, er ist ein Aufschneider, Trunkenbold und Poet.

Als alles Volk sich vor den Teufeln fürchtet, verkündet er, keine Angst zu haben und läßt seine Herzglocken poetisch erklingen. Schostakowitsch setzt Glockenton und Herzton des Glöckners in eins.

„Heh Du Volk, Handelsvolk, was soll dieses Bangen?
Habt ihr denn keine Lust, Teufel einzufangen?
Ich jedoch fürchte nichts, weder Gott noch Geister!
Denn in mir finden sie alle ihren Meister.
Nicht die Kirchenglocken können mich verlocken,
für der Schenke süßen Ton,
geb ich meinen ganzen Lohn.

Geh spazieren mein Herz, flieg dahin vergiß die Frohn!
Glöckner läute dein Herz, denn das gibt den rechten Ton!

(Partitur Ziffer 12 ff., Textübertragung: Sigrid Neef)

Als ausgerechnet der Glöckner dann von den Teufeln gefangen wird, bimmelt sein Herz in ängstlichem Geläute, der Unglückliche vollführt einen Verzweiflungstanz und klagt ganz so wie einst der Jurodiwy, der Gottesnarr, in Modest Mussorgskys *Boris Godunow*:

„Füße zerschunden,/ Hände gebunden,/ Teufel verfluchte, versuchten mich Narr.// Ach, es jammert mich so sehr,/ läuten werd ich nimmermehr./ Och, bittere Bitterkeit,/ läuten nimmermehr!"

(Partitur Ziffer 70, Textübertragung: Sigrid Neef)

Generell mischen sich russische Kirchenglocken in ihrer überraschenden Behendigkeit allenthalben ein und geben so einen musikalischen Kontrapunkt zur stampfenden Behäbigkeit Baldas.

Auf-die-Pauke-Hauen

Schostakowitsch läßt Wortspiele und musikalische Späße in eins fallen. Das beginnt bereits mit den ersten Takten, dem leitmotivisch eingesetzten Marsch Baldas. Hier „wird auf die Pauke gehauen". Das meint: Aufgepaßt! Seid still! Zugehört! Es beginnt!

Tatsächlich eröffneten so auf den altrussischen Jahrmärkten die Gaukelspieler ihre Vorstellungen. In hehren Kunsttempeln allerdings war und ist solches profanes Lärmen verpönt. Doch nicht um Etikette geht es hier, sondern um Leben und Überleben und – ums Verkaufen.

Deswegen kennzeichnet das Auf-die-Pauke-Hauen auch die Auftritts-, Arbeits- und Abschiedslieder des Balda. Bisweilen scheint er ein Aufschneider zu sein, dabei ist er nur einer, der sich verkaufen und daher auch anpreisen muß. Er kann nicht viel nach Anstand und Sitte fragen, es geht um Leben und Überleben.

„Als ein kühner Held/ geh ich durch die Welt./ Kann das Feld bestelln/ und Bäume fälln, ein Haus aufstelln./ Kaufe ein,/ koche ein,/ mache sauber obendrein./ Spät und früh,/ meine Hände ruhen nie./ Wohlan!/ Nehme jede Arbeit an."

(Lied Baldas, Partitur 8 nach Ziffer 29, Textübertragung: Sigrid Neef)

Der Russische Bär

Zum Russischen Jahrmarkt gehört natürlich auch der dressierte, von einem Schausteller an einem Nasenring geführte und zum Tanzen gezwungene Bär. Es ist ein Russischer Bär, das Sinnbild für das Russische Volk, das seine eigene Knechtung nicht so recht begreift und sich von den Oberen trotz seiner gewaltigen Kraft und Stärke an der Nase herumführen läßt.

Nur mit diesem Subtext sind die vielen Bärentänze in russischen Opern zu verstehen, am ausgeprägtesten und deutlichsten wohl in Nikolai Rimsky-Korsakows Oper *Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesh und der Jungfrau Fewronija*.

Und mit diesem Subtext spielen auch Puschkin und Schostakowitsch. Schon der kurze gesprochene Auftrittstext des Bärenführers spricht Bände: „Und hier ein gelehriger Bär. Von Interesse für alle!"

Und wer nur einigermaßen die musikalische Sprache Schostakowitschs kennt, wird im Einsatz und im Gebaren von Posaunen, Celli und Schlagzeug genau erkennen, daß es weniger um Folklore sondern darum geht, daß hier der entfesselte Mob los ist und sich sein Opfer sucht.

„Laß dein Drohen, zieh die Krallen ein!
Zeig uns deine Künste, deine Schmeichelein!"
Der Bär versucht zu tanzen, brüllt.
„Heh, du Scheusal, laß das Schrein,
wenn du nicht willst, dann sperren wir dich ein.
Sprengt das Biest doch seine Ketten,
läuft davon, wir wolln uns retten!"
(Der Bär packt eine Kanne mit Bier, trinkt sie aus.)
„Was ist das für ein Vieh,
so was sahen wir noch nie.
Keinen Tanz, kein Plaisier,
trinkt dafür aber Bier.
Heh, Potapitsch, nun tanz,
zeig uns allen, was du kannst,
unser Volk liebt es sehr,
tanzt und singt vor ihm ein Bär!

(Partitur Ziffer 33 ff., Textübertragung: Sigrid Neef)

Ja, das russische Volk liebte es damals sehr, tanzte und sang vor ihm ein Bär. Welche Bitterkeit, welche Ironie!

Musikalische Akkomodation (Anpassung)

In Melodik und Harmonik erscheint die Musik schlicht, fast primitiv. Bis auf das A-cappella-Duettchen Balda–Popowna gibt es keine Ensembles. Diese Schlichtheit wird durch eine raffinierte, farben- wie nuancenreiche Instrumentenzuordung und Instrumentenkoppelung kontrastiert.

Einzelne Figuren haben Leit-Farben und Leit-Klänge. So setzt sich der selbstsichere Pope mit der Tuba in Positur, doch piepst die Klarinette in den höchsten Registern, wenn er Angst hat.

Der Traum der Popentochter vom Liebesglück mit Balda wird in seiner Mischung von Sentiment und Kitsch durch den Zusammenklang von Saxophon und Gitarre charakterisiert.

Schostakowitsch arbeitet in dieser Partitur häufig mit dem Prinzip der musikalischen Akkomodation. Gleiche oder ähnliche Klangfarben, Melodien, Akkorde, Rhythmen werden in unterschiedlichen Situationen bei verschiedenen Charakteren eingesetzt.

Zum Beispiel träumt zur gleichen Melodie und zur gleichen paradoxen Zusammenstellung von Saxophon und Gitarre die Popentochter ihren Liebestraum, hat der Vater seine Angstvision von der bevorstehenden Löhnung durch Balda, den drei Nasenstübern.

Traum der Popentochter:

„Des Tags, des Nachts vergehe ich vor Kummer, mir schmeckt nichts mehr, nach Dir trag ich Verlangen. Ich rufe Dich mein Liebster, mein Balduscha, erwarte Dich und unsre Hochzeit.// Es träumte mir, daß wir zwei Vögel wären und könnten weit und schnell von dannen fliegen. Balduscha! Balduscha!"

(Partitur 3 nach Ziffer 119, Textübertragung: Sigrid Neef)

Traum des Popen:

"Mir schmeckt nichts mehr, der Kopf will mir zerspringen, denn es vergeht die Zeit und ich muß zahlen, muß zahlen, muß zahlen, und daran denk ich oft und voller Qualen."

(Partitur 3 nach Ziffer 122, Textübertragung: Sigrid Neef)

Der Einfluß Kustodijews

Rechter Volkskunst entsprechend geht es natürlich auch im *Märchen vom Popen und seinem Knecht Balda* nicht ohne Anspielungen auf Eros und Sexus. Schostakowitsch selbst legte Wert darauf, daß dies bemerkt wird. Auch in dieser Hinsicht gehört die Kinooper *Das Märchen vom Popen und seinem Knecht Balda* in eine Reihe mit den vorausgegangenen „Theateropern" *Die Nase* und *Lady Macbeth von Mzensk.*

> „Wenn man sich etwas eingehender mit meinen Opern *Die Nase* und *Lady Macbeth* beschäftigt, wird man in ihnen diesen kustodijewschen Einfluß finden (...)."
>
> (*Zeugenaussage*, S. 57)

Wer war dieser Kustodijew? Dazu Schostakowitsch:

> „Wer wissen möchte, wie ich bin, der sollte sich das Portrait ansehen, das Kustodijew von mir gemalt hat (...). Ich halte es für das beste, das es von mir gibt. Es entspricht der Wahrheit und ist dennoch nicht kränkend."
>
> (*Zeugenaussage*. S. 55)

Kustodijew war ein populärer russischer Maler (1878-1927), ein „russischer Rubens", der sich keinen Deut um die prüden Moralbegriffe seines Landes und seiner Zeit scherte, und dessen Gemälde einer üppigen Schönen mit dem Titel *Russische Venus* Kultstatus erreichte. Kustodijews *„Passion für prächtige Frauen"* machten nach eigenem Zeugnis *„starken Eindruck"* auf Schostakowitsch (*Zeugenaussage*. S. 57), der dazumal den todkranken Maler durch Klavierspiel aufzuheitern suchte.

> „Ich habe Kustodijew als gesunden Menschen nicht gekannt. Ich sah ihn nur im Rollstuhl. Er dirigierte diesen Rollstuhl mit ungewöhnlicher Leichtigkeit. Nur manchmal biß er die Zähne zusammen – vor Schmerzen. Dann teilte sich sein Gesicht in zwei Hälften. Die eine wurde rot, die andere blieb blaß.

> In diesem elenden Zustand malte Kustodijew sein berühmtes Bild von Schaljapin. (...) Schaljapin hielt dieses Portrait für das beste, das je ein Maler vom ihm gemalt hatte. Zu all seinen Konzerten holte er Kustodijew ab, hob ihn aus dem Rollstuhl hoch und trug ihn vom vierten Stock hinunter. Im Auto fuhren sie ins Mariinski-Theater, dort brachte er ihn in seiner eigenen Loge unter. Nach der Vorstellung expedierte er Kustodijew auf dieselbe Art wieder nach Hause."
>
> (*Zeugenaussage*, S. 56 ff.)

Kustodijew kam in seinen Bildern offen auf das zu sprechen, was nicht nur den jungen Schostakowitsch beunruhigte und bewegte, auf die Faszination durch den Sexus.

> „Ganz besonders starken Eindruck machte mir Kustodijews Passion für prächtige Frauen. Kustodijews Malerei ist durch und durch erotisch."
>
> (*Zeugenaussage*, S. 57)

„Anti-kustodijewsch"

In der anti-erotischen, ja sexfeindlichen prüden Sowjetgesellschaft machten die Bilder des populären Kustodijew Schostakowitsch den nötigen Mut, um in seiner Opernmusik dem Körper genauso viel Recht einzuräumen wie der Seele.

Auch im *Märchen vom Popen und seinem Knecht Balda*. Hier werden Kustodijews üppige Schönen selbst zum Gegenstand des Geschehens, sie werden auf dem Basar unter der Hand gehandelt.

> „Hier wird ein Trunkenbold geschildert, der auf dem Markt mit pornographischen Postkarten handelt: Reproduktionen eines Bildes von Kustodijew, untertitelt mit ‚Venus ohne Hemd mit fetten Schenkeln'. Eine Verhöhnung des populären Kustodijew-Gemäldes ‚Russische Venus'."
>
> (*Zeugenaussage*, S. 58)

Allein dieses überlieferte Detail läßt fragen, ob Zechanowski und Schostakowitsch ihren Zeichentrickfilm als harmlosen Kinderspaß geplant hatten und

ob die Irritationen bei *LENFILM* nicht auch solchen Dingen geschuldet waren. Dabei muß die Irritation doppelter Art gewesen sein. Einmal wegen des gezeigten Handels mit „pornographischen Bildern", zum anderen auch wegen der Anspielung auf Kustodijew. Denn der Maler wurde damals tatsächlich der Pornographie verdächtigt. Mehr noch, Pornographie wurde mit dem Synonym „Kustodijewschtschina" belegt, mit jenem unsäglichen russischen Suffix „schtschina", das seit Zar Peter I. und dessen Verdammungurteil über die Familie der Chowanschtschins als Todesurteil fungierte: „Chowan-schtschina" – „Kustodijew-schtschina".

> "Heute ist Kustodijew möglicherweise der populärste russische Maler. Auch der ungebildetste Mensch wird beim Anblick einer Zeichnung oder eines Bildes von Kustodijew sofort sagen: ‚Aha, das ist ein Kustodijew'. Heute heißt das ‚Kustodijew-Stil'. In den schlimmen Zeiten hieß es bösartig ‚Kustodijewschtschina'."
>
> (*Zeugenaussage*, S. 56)

Ein Loblied auf den Helden

Eigenheiten des Russischen Jahrmarktes prägen den gesamten Stil der Kinooper. Es gibt wenig Text, und wenn Text, dann ist er meist doppeldeutig, trotz oder gerade wegen seiner vorgetäuschten Simplizität. Ein Beispiel hierfür ist der Schlußchor.

Schostakowitsch gibt hier ein keckes ironisches Stilzitat. In guter russischer Manier handelt es sich um einen Lobgesang, einen *Slawa*-Chor (Slawa=Heil, Lob) auf den Helden, wie er seit der ersten russischen Nationaloper, Michail Glinkas *Ein Leben für den Zaren,* für russische Oper angesagt war. Angesagt? Für wen? Natürlich für die Oberen. Die da sangen, machten sich ihren eigenen Reim auf das Geschehen. So war es zu Puschkins wie auch zu Schostakowitschs Zeiten. Inmitten der vielen Lügen schimmert aber manchmal auch die Wahrheit auf. Wer Ohren hat, der höre:

„Gut gemacht, Balda, das war gar nicht schlecht.
Mutig, unverzagt, eingeklagt das Recht.
Dank Deinen Händen, dank Deinem Kopfe,
Slawa, Slawa, unsrem kundigen Balda.
Ob mit List oder Kraft, es ist dir gelungen.
Hast den Herrn aber auch Beelzebub bezwungen.
Heh, du Volk, komm herbei, künden wir die Freuden,
Glöckner soll alsogleich alle Glocken läuten!
Und der Jubel weithin dringt,
und Balda ein Lied besingt.
Kommt herbei, gebet acht,
was Balda uns vorgemacht.
hat den Herren ausgelacht
stimmet ein und mitgemacht."

(Partitur Ziffer 206, Textübertragung: Sigrid Neef)

Russisches Jahrmarkttheater bestimmt auch die Darstellungsweise. Die Handlung wird fast zu gleichen Teilen vom gesungenen Wort wie von gestisch-körperlichen, bisweilen tänzerisch-pantomimischen Mitteln erzählt. Generell sind in dieser Partitur die rhythmischen Elemente akzentuiert und oft deutlich zu tänzerischen Nummern ausgeformt. Marsch, Galopp und Walzer sind bevorzugt.

Der Chor hat neben seinen darstellerischen Aufgaben (Kaufleute, Dörfler, Teufel) auch eine kommentierende Funktion. Unvermittelt springen Text und Musik von der einen Ebene in die andere. Gerade noch hat der Chor als Handlungsträger agiert, schon gibt er seinen Kommentar zum Geschehen. Mit

„Hilft dir kein Verstecken,
wir werden dich entdecken"

nimmt er an Baldas Verfolgungsjagd auf den Popen teil und übergangslos gibt er Kommentar und Resümee (Partitur Ziffer 193, Textübertragung: Sigrid Neef):

„Hat der Herr Glück gehabt,
den besten Knecht sich aufgeschnappt.
Hat gespart am Groschen,
jetzt wird er verdroschen."

Dieses übergangslose Hinübergleiten vom handelnden Subjekt zum betrachtenden Erzähler ist beste russische Jahrmarkttheater-Tradition.

Verbreitung und Aneignung

Nicht zufällig übernahm das Kleine Opern-und Ballett-Theater (Maly Theater) in Leningrad 1980 die Uraufführung des *Märchens vom Popen und seinem Knecht Balda*, hatten doch an diesem gleichen Theater 1930 und 1932 die Uraufführungen von Schostakowitschs Opern *Die Nase* und *Lady Macbeth von Mzensk* stattgefunden. Die Premiere von Schostakowitschs „unbekannter" Oper 1980 in Leningrad (Dirigat: Walentin Koshin, Regie: Alexander Petrow; Ausstattung: Elena Koshenkova; Choreographie: Nikolai Bojartschikow; Balda: Wladimir Pankratow; Pope: Sergej Safenin) wurde ein erfolgreiches Ereignis, blieb aber lokal beschränkt.

Das änderte sich erst 1986, als die Deutsche Staatsoper Berlin anläßlich des 80. Geburtstages des Komponisten die deutschsprachige Erstaufführung der Oper vom *Popen und seinem Knecht Balda* herausbrachte. Die Bühne des berühmten Opernhauses Unter den Linden im wunderschönen Knobelsdorff-Bau wurde dazumal gerade renoviert und so wich das Ensemble auf die große Kinobühne im *Haus der Deutsch-Sowjetischen Wissenschaft und Kultur* in der Friedrichstraße aus.

Der Chefregisseur der Staatsoper Erhard Fischer, der bereits *Die Nase* und *Katerina Ismailowa* inszeniert hatte, machte aus der Not einer Behelfsbühne – kein Orchestergraben, kein Bühnenvorhang – eine Tugend und entwickelte gemeinsam mit der kubanischen Ausstatterin Nancy Torres eine Spielweise,

bei der alles aus dem „Koffer" gezaubert wurde und mithilfe von Tüchern selbst der Zwiebelturm einer russisch-orthodoxen Kirche ganz prächtig und ansehnlich aus dem Nichts entstehen konnte. Die Oper wurde ihres großen Erfolges wegen im Rundfunk der DDR produziert und das Ensemble gastierte damit 1987 zu den Dresdner Musikfestspielen.

„Trivialität wird hier zum Hochgenuß. Ein Fund."

Georg-Friedrich Kühn gab, von dieser Inszenierung angeregt, in der *Frankfurter Rundschau* (16. Juni 1986) eine treffende und amüsante Fabellesart, die die Aktualität von Text wie Musik bestätigte und im nachhinein noch einmal deutlich machte, daß Schostakowitsch und Zechanowski 1935/36 gar keine Chance hatte, mit ihrer Kinooper durchzukommen.

„Als postfuturistische Dampfwalze mit gewisser Altersbehäbigkeit zeichnet der Komponist seinen Balda. Einstimmig bejubelt das Volk die bärenstarken Taten dieses Muster-Helden. Ironisch im Litaneiton leiert das Volk auch mit dem Popen.

Der Pope ist ein Leuchtturm an Beständigkeit, mit seinem Weib – einem profunden Baß – von sehr einnehmenden Wesen. Er hätt's gern, daß alles bliebe, wie es ist. Es bleibt aber nicht. Balda kommt ja auch noch zur Heimsuchung über die Teufel. Und das sind die, die immer das Maul weit aufreißen, die nie ihr Soll erfüllen, die ‚Aufruhr' machen, ‚Chaos, Anarchie'.

Balda schafft auch das. Er stampft alles nieder. Die Hölle wird geleert. Der Pope bekommt seine Nasenstüber und Balda ein Siegerpodest. Aller Widerspruch ist ausgeräumt. Man frißt aus dem gemeinsamen Holznapf – aber mit Grazie. (...)

Es ist ein rundes Vergnügen. Vor allem durch die Frische der alles vereinnahmenden und brechenden Musik. (...) Es wird über alles verfügt, von der *Carmen* bis zur *Dreigroschenoper*, was teuer und heilig ist. Und trivial. Trivialität wird hier zum Hochgenuß. Ein Fund."

(Georg-Friedrich Kühn, "Bärenstark. Schostakowitschs *Märchen vom Popen und seinem Knecht Balda*", in: *Frankfurter Rundschau*, 16. Juni 1986, Nr. 136, S. 19)

Weitere Einstudierungen folgten – 1987 am Friedrich-Wolf-Theater in Neustrelitz und am Theater Plauen, 1999 in Cottbus, 2007 (in einer Bearbeitung für Akkordeon und drei Sängern) am Schloßplatztheater Köpenick und 2009 am Konzerthaus Berlin (als Einrichtung für Schattentheater und in Form einer Bearbeitung von Jens Schubbe für Kammerensemble und 12 Sänger).

> "Grundsätzlich war dieses Schattentheater schlicht, ein sparsames bildgebendes Verfahren, ein kluger Kommentar zur Handlung. Diese Form paßte sehr gut zum Inhalt, wie auch zur Musik dieser Märchenverarbeitung, nicht zuletzt, weil sie gewährleistet, daß dieses Märchen bei all den urban-kulturellen Verarbeitungsstufen, die es seit Puschkin hinter sich hat, unmittelbar und direkt bleiben konnte. Balda kehrt erfolgreich heim, schlägt den Popen tot, besetzt seinen Platz, volles Happy End: diese finale Handlungssequenz dauert kaum eine gefühlte Minute. Und diese Prägnanz gibt, ganz wie das Schattentheater, der Phantasie des Zuschauers etwas zu tun: unter dem Vorzeichen einer sarkastischen Musik."
>
> (Dr. Stefan Drees,
> in: *Klassik.Com. Ihr Klassikmagazin im Netz*, Ausgabe vom 23.09.2009)

Die Inszenierung in Cottbus ist ob ihrer Kuriosität erwähnenswert. Sie gibt sich als Neufassung aus und ist ein erschreckendes Beispiel von Deutschtümelei. Es findet sich eine überbordende Fülle kindertümelnder Sprechtexte anbiedernden Inhalts. Aus der Popentochter ist eine „Sonja" und aus dem russischen Glöckner ein geschwätziger „Kasper" deutscher Herkunft geworden. Schostakowitschs musikalischer Witz ist nicht einmal ansatzweise mehr erkennbar. Eitle Erklärungswut hat sich wie Mehltau über die Musik gelegt.

Schostakowitsch und Puschkin

Für Schostakowitsch war die Vertonung des *Märchens vom Popen und seinem Knecht Balda* nicht die erste Begegnung mit Puschkins Werk. Schon am Konservatorium hatte er des Dichters Poem *Zigeuner* vertont, ganz so wie einst der Konservatoriumsschüler Sergej Rachmaninow mit seinem *Aleko* 1893. Ein

Puschkin-Stoff diente also als Libretto zur ersten Oper Schostakowitschs. Er selbst hat seinen Erstling vernichtet.

War Schostakowitsch hier noch der das Dichtergenie bewundernde Jungkomponist, sollte sich dies nach und mit dem *Märchen vom Popen und seinem Knecht Balda* ändern. Der Komponist erkannte zunehmend in Puschkins Leben und Schaffen seine eigene Lebens- wie Schaffensproblematik wieder: beide standen in der Sonne des Ruhmes, im Licht genialer Begabung und im Schatten eines drohenden übermächtigen Willkürherrschers – Zar Nikolai I. bei Puschkin, Stalin bei Schostakowitsch.

Im dunklen Jahr 1936, als Schostakowitsch vom Gipfel seine jungen Ruhmes in den gähnenden Höllenrachen drohender physischer Vernichtung stürzte, entstanden die *Vier Romanzen nach Puschkin für Baß und Klavier* op. 46, 1952 die *Vier Monologe auf Verse von Puschkin* op. 91 (wieder für Baß und Klavier). Auch die beiden Hauptpartien im *Märchen vom Popen und seinem Knecht Balda* sind Baßpartien. Der dunkle entschiedene und zugleich weiche und warme Klang dieser Stimmlage scheint sich für Schostakowitsch auf ideale Weise mit dem Charakter von Puschkin-Texten verbunden zu haben.

Zuflucht zu Puschkin nahm Schostakowitsch auch anläßlich der offiziellen Feierlichkeiten zum 60.Geburtstag 1966. Sein Opus 123, das *Vorwort zur Gesamtausgabe meiner Werke und Reflexionen aus Anlaß dieses Vorworts*, ist eine Paraphrase auf ein Epigramm Puschkins, die *Geschichte des Versdichters*, ein Meisterstück romantischer Ironie. Und 1973, zwei Jahre vor seinem Tod, schloß Schostakowitsch seinen Puschkin-Kreis mit Opus 143, der Vertonung von *Sechs Gedichten von Marina Zwetajewa,* jener Dichterin, die wie er selbst ihr Leben lang bei Puschkin Halt, Zuflucht, Trost und Kraft gefunden hatte.

Was Schostakowitsch an Puschkin bewunderte und wohl selbst auch tat:

> „(...) in einem grausamen Jahrhundert die Freiheit besungen und um Gnade für die Gestrauchelten gefleht".
>
> (*Zeugenaussage*, S. 312)

Schostakowitsch schätzte diese Musik sehr

Schostakowitsch schätzte seine Kinooper als Beispiel von fröhlichem Mut in schwerer Zeit. Seine Musik profilierte er selbst als eine Art von „Jahrmarkt und Karussel-Musik". Und sich gegen die allfälligen Vorwürfe der „Oberflächlichkeit und dummen Späße" wehrend bekannte er sich zum Lachen als einem der wichtigsten menschlichen Gefühle.

> „Wenn *Das Märchen vom Popen* im Kino zu sehen ist, werde ich vielleicht wieder Vorwürfe von einigen Musikkritikern wegen meiner Oberflächlichkeit und meiner dummen Späße hören, wegen der Abwesenheit wahrer menschlicher Gefühle, die endlich in meiner *Lady Macbeth* zur Darstellung kamen.
>
> Aber was sollten wir als menschliche Gefühle bezeichnen? Zählen denn nur Romantik, Leid und Tragik? Hat nicht das Lachen auch ein Anrecht auf diesen Ehrentitel?"
>
> (Dmitri Schostakowitsch: "Sčast'e poznanija",
> in: *Sovetskoe iskusstvo*, 5. November 1934,
> hier zitiert nach: Textheft der Einspielung von Deutsche Grammophon, S. 11).

Schostakowitsch wertete die Musik zum *Märchen vom Popen und seinen Knecht Balda* als einen entschiedenen Erfolg und bekannte am 18. Januar 1935 in einem Artikel ("Kompozitor i kino") in der *Leningradskaja Prawda*:

> "Eine Reihe von Stücken (...) werde ich zu meinen 'aktiva' zählen. Das betrifft besonders den *Balda*."

Um diese Musik bekannt zu machen, fertigte Schostakowitsch noch im gleichen Jahr eine siebenteilige Suite (op. 36a) mit folgenden Nummern an: 1. Ouvertüre, 2. Traum des Popengesindes (der Popentochter), 3. Marsch der Enten, 4. Tanz des Popen mit dem Teufel, 5. Tanz des Glöckners, 6. Tanz der Toten, 7. Finale.

Diese Suite wurde am 1. Juni 1935 mit den Leningrader Philharmonikern zum Internationalen Kunstfestival unter Alexander Melik-Paschajew uraufgeführt.

Hatte sich Sofja Chentowa besonders um die Rekonstruktion der Bühnenhandlung verdient gemacht, war ein Freund und Kenner von Schostakowitschs Musik, der Dirigent Gennadi Roshdestwenski, darauf aus, die einstige *Suite* wieder herzustellen. In seiner ergänzten und rekonstruierten Fassung erklang die *Suite* (20 Minuten Dauer) in Leningrad am 27 September 1979 als Opus 36a mit den Leningrader Philharmonikern. Sie besteht aus sieben Nummern (1. Ouvertüre, *Allegro non troppo*; 2. Prozession der Obskuranten, *Moderato*; 3. Karussel, *Allegretto*; 4. Szene auf dem Bazar, *Allegro*; 5. Dialog Baldas mit dem kleinen Teufel, *Allegro*; 6. Der Traum des Popen, *Moderato* und 7. Finale = Nr. 1, *Allegro non troppo*). Diese *Suite* machte auch auf Schallplatte Furore und zwar zuerst in einer modifizierten Form in der von Roshdestwenski herausgegebenen Schallplattenreihe *Dmitri Šostakovič. Iz rukopisej raznych let* (Aus den Handschriften verschiedener Jahre) bei Melodiya (C 10-13315-16: 1. Ouvertüre, 2. Marsch der Obskuranten, 3. Karussell, 4. Basar, 5. Traum der Popentochter, 6. Finale)

Nachdem Sofja Chentowa 1981 bei *Sovetskij kompozitor* die Partitur ihrer Fassung publiziert hatte, veröffentlichte sie in Kiew im Verlag *Muzična Ukraina* 1991 eine zehnteilige Suite.

Zu zweiten Rekonstruktion der Filmmusik durch Wadim Bibergan

Siebzig Jahre nach der Komposition beauftragte Irina Antonowna Schostakowitsch, die Witwe des Komponisten, den Schostakowitsch-Schüler Vadim Bibergan damit, die Partitur des *Märchens vom Popen und seinem Knecht Balda* zu komplettieren.

Das Manuskript der Partitur ist nicht vollständig erhalten. Es wurden insgesamt 18 handschriftlich in Partitur ausgeführte Nummern und dazu gehörige

Skizzen gefunden und elf weitere Entwürfen, die Bibergan rekunstruierte. Diese Fassung wurde durch Thomas Sanderling bei Deutsche Grammophon mit dem Russischen Philharmonischen Orchester eingespielt. Um Authentizität und Vollständigkeit bemüht, vermittelt die Abfolge der Nummern und das Finale keinen deutlichen Eindruck von der einstmals gemeinten Handlung. In diesem Punkt bleibt Sofja Chentowas von Schostakowitsch selbst autorisierte Fassung der von Bibergan überlegen.

Aber in einem anderen Punkt eröffnet diese Rekonstruktion neue Einsichten und Perspektiven und ist eine Bereicherung.

Was bringt die Rekonstruktion Neues?

Wie schon die Entstehungsgeschichte der Komposition vermuten läßt, ist mehr Musik entstanden, als dann tatsächlich gebraucht wurde. Schostakowitsch sprach ja nicht nur von einem volkstheaterhaften, sondern auch "karussellartigen" Charakter der Musik.

Enthält bereits die Fassung von Sofje Chentowa eine entzückende Karussel-Musik, so wartet die von Bibergan mit einer zweiten auf. Auch ein Walzer ist neu hinzugekommen. Er war von Schostakowitsch offensichtlich dem Traum der Popentochter von ihrem Glück mit Balda zugedacht. Er ist ein schönes Beispiel für Schostakowitschs Walzertypus, mit dem so typischen Changieren zwischen romantischer lieblicher Melancholie und ironisch distanzierter Übertreibung. Außerdem finden sich auch hier die berühmten Schostakowitsch-Anklänge an Tanzmusiken der 1920er/1930er Jahre, also an städtische Unterhaltungsmusik, so im *Tanz des Popen mit dem Teufel*. Und auch deutliche "Offenbachiaden" sind zu vernehmen, also das Aus- und Einpendeln einer musikalischen Situation auf einen melodisch-thematischen toten Punkt, der dann zu "Tode geritten wird", also die Nachahmung einer musikalischen Situation, wie sie dazumal in Estradenkonzerten wie auf musikalischen Untermalungen von Partei- und anderen staatsoffiziellen Veranstaltungen zu erleben waren.

Es ist bedauerlich, daß keine Rekonstruktion der Texte versucht wurde, zumal sie sich förmlich anbieten, denn einzelne Instrumente geben die Melodie

vor, auf die dann fast wie von selbst die Texte Puschkins passen. So bei der Figur des Glöckners. Diese Figur ist hier lediglich mit der Nummer *Tanz des Glöckners* (Nr. 6) vertreten, also wort- und damit auch sprachlos. Andrerseits gewinnen Pope und Popenfrau zusätzliches Profil.

Sowohl bei der Chentowa-Fassung als auch bei der von Bibergan fallen, buchstäblich von der ersten Nummer an, die Glissandi auf, hier vor allem in Trompeten, Posaunen, Harfen. Zwar sind Glissandi eine allgemein gebräuchliche Spieltechnik, sie haben hier aber bei Schostakowitsch eine besondere musikalische Bedeutung, sie signalisieren ein latent vorhandenes Chaos, eine ungeformte, ungebändigte, nicht domestizierbare Welt. Ihren Höhepunkt in der Massierung wie auch Lautstärke finden die Glissandi dann nicht zufällig in der Welt der Teufel, der Obskuranten.

Der Pope ist bei Bibergan quasi in zweierlei Aspekten vertreten, als listiger praktischer junger Priester (Tenor) und als alter öliger Würdenträger, als Metropolit (Baß). Dabei ist das kurze Tenor-Lied des Popen interessant (Nummer 9, gehört zu *Lied Baldas*). Dabei übernimmt der Pope die Melodie wie das Begleitinstrument (Balalaika) von Balda, also von einer Baß-Stimme. Aber erst mit dem Tenor wird hörbar, was gemeint ist. Schostakowitsch zitiert in Gestus, Stimmklang wie Begleitinstrument das Lied des Dieners Iwan aus der Oper *Die Nase*. Dort wie hier ist auftrumpfende Indolenz gemeint.

"Zu Adrian und zu Stepan, / zu Akulina spreche ich ./ Zu Marja, Darja, Martemjan /
und zu Anfissa spreche ich. / Armer Bauer, sei nicht traurig, /
daß dein Nachbar reicher ist!
/ Du wirst später im Paradies sein / und dort vor Freude in Tränen ausbrechen."

(Deutsche Übersetzung von Ulrike Patow,
im Begleitbuch der Schallplatteneinspielung bei Deutsche Grammophon, S. 27 ff.)

Es handelt sich um eine der berühmten versteckten Selbstanspielungen Schostakowitschs. Da dazumal heroische Helden, insbesondere so genannte Revolutionsführer in der Oper als strahlende Tenöre in Erscheinung traten, kann das sehr wohl als eine kleine satirische Einlage gemeint gewesen sein.

Dafür steht auch der Text mit der Heilversprechung, der Vertröstung auf das Paradies.

In der Fassung Bibergan kommt es sogar zu einem winzigen veritablen Terzett. Nicht nur die Popentochter, auch die Popenfrau ist in Balda verliebt und so schwelgen alle drei in romantischen Gefühlen, wobei die Popenfrau hier mit Baß-Stimme vertreten ist und so ein komischer Zusammenklang zweier Bässe (Balda und Popenfrau) mit dem Sopran der Popentochter entsteht.

Mit dieser Fassung kann fortgeführt werden, was bereits Theaterpraxis ist: die Partitur von Schostakowitsch als eine Art Steinbruch zu nutzen, um sich den Bau eines jeweils eigenes *Märchen vom Popen und seinem Knecht Balda* zu schaffen.

1999 kam im Bolschoi Theater Moskau in der Fassung von Vadim Bibergan ein Ballett mit dem Titel *Balda* auf die Bühne.

Nummernfolge und Charakteristik

Die Fassung Bibergan gliedert sich in 29 Nummern:

Erster Teil: 1. Ouvertüre; 2. Basar. Einleitung. (im Sinne einer musikalischen Großaufnahme des Basars, mit deutlichen Anklängen an Igor Strawinskys Ballett *Petruschka*, mit dem pulsierenden musikalischen Untergrund, auf dem sich einzelne Stimmen und Ereignisse abheben.); 3. Lärmender Basar (im Sinne eines Zooms, nun folgen die Detailaufnahmen); 4. Erstes Karussell (hat Ohrwurmqualität); 5. Marsch Baldas (die hier eingeführten, das stampfende Einherkommen des Helden imitierenden "Tuba-Schritte" charakterisieren Balda auch im Weiteren). 6. Tanz des Glöckners (2 Sopransaxophone und 2 Fagotte geben den Glöckner. Der Tanz hebt moderato mit mäßigem Glockengeläut an, steigert sich zu Allegro molto und endet in einem wilden atemlosen Presto.) 7. Zweites Karussell (Walzer); 8. Tanz des Bären (die Bärentatzen werden mit Fagotten, Posaunen und Tuba ins Hörbild gebracht, aber es klirren und klingeln auch die Ketten, Xylophon); 9. Liedchen Baldas (Balalaika-

Begleitung mit Lied des Tenor-Popen); 10. Begegnung Baldas mit dem Popen; 11. Dialog Baldas mit dem Popen; 12. Finale des Ersten Teils (Marsch)

Zweiter Teil: 13. Dorf (Illustrative Nachahmung von Dorftätigkeiten und von Tierlauten, ein Mädchen läuft hinter einem Hahn her, eine Bauersfrau melkt eine Kuh, ein Bauer hackt Holz, der Pope promeniert durch sein Anwesen. Das Ganze wird von einem Gottesdienst gekrönt, mit einem chorischen gebetsmühlenartig wiederholten "Gospodi pomilyj" [Herr erbarme dich]). 14. Erste Arbeit Baldas. (Allegro-Hurtigkeit, stapfende Schritte und Leerlauf à la Offenbach); 15. Pope-Metropolit. Teetrinken. (Presto, Spieldosenmusik, zerstört durch Baldas stampfende Schritte); 16. Ouvertüre zur Abendgesellschaft (Drehorgelmusik! – gemeint war wahrscheinlich eine Gegenüberstellung zwischen der Freizeit-Unterhaltung des Priesters – Spieldosenmusik -- und der Unterhaltung von Balda und Seinesgleichen – Drehorgelmusik); 17. Wiegenlied. (im Gegenzug zu Spieldose und Drehorgel nun "echte gefühlte Emotion", manifestiert im Gesang von Bratschen, Celli und Kontrabässen beim Wiegenlied Baldas für den kleinen Popensohn, die Popentochter übernimmt das Wiegenlied, funktioniert es in ein Liebeslied um, die Popenfrau stimmt ein.); 18. Traum der Popentochter (Tenorsaxophon mit begleitender Gitarre); 19. Walzer (Andantino, ein kunstvoller wunderschöner Liebestraumwalzer mit Geigensolo); 20. Zweite Arbeit Baldas; 21. Tanz des Popen mit dem Teufel (Anklänge an Tanzmusiken der 1920er Jahre); 22. Tanz der Toten (ebenfalls Anklänge an Tänze der 1920er Jahre, charakterisiert von Sopransaxophon und einem Kehraus im Sinne einer Offenbachiade mit klappernden Skeletten, Holz und Xylophon); 22. Marsch der Obskuranten, 24. Dialog Baldas mit dem Alten Teufel; 25. Erster Dialog Baldas mit dem Teufelchen; 26. Couplets des Teufels dreimalige leierartiger Bittgesang, mit einer notierten Singstimme, doch fehlt – in der Handschrift – der Text); 27. Zweiter Dialog Baldas mit dem Teufelchen (wenn das Teufelchen unter der Stute zusammenbricht, geht ihm mit einem Posaunenglissando der Atem aus); 28. Die drei Nasenstüber (jeder Nasenstüber mit einem Fortefortissimo-Schlag auf der Großen Trommel; 29. Galopp Baldas (eine Art Kehraus).

Einspielungen

1982. Chor und Orchester des Staatlichen Akademischen Kleinen (Maly) Theaters für Oper und Ballett Leningrad. Dirigent Walentin Koshin. Mit Wladimir Pankratow (Balda); Sergej Safenin (Pope); Elena Ustinowa (Popentochter); Anatoli Manuchow (Glöckner); Michail Kalinowski (Teufel); Nina Romanowa (Teufelin); German Ljudko (Teufelchen). (Mit dem Ensemble der Uraufführung von 1980) MELODIYA Leningrad 1983 C10 19323 008 (1 LP) und Boheme 979 13 54 (1 CD, gekoppelt mit dem *Märchen vom dummen Mäuschen* unter Boris Tiles)

2005. Einspielung der rekonstruierten und komplettierten Partitur durch Vadim Bibergan mit dem Russian Philharmonic Orchestra. Dirigent Thomas Sanderling. Mit Dmitri Beloselsky (Balda); Andrei Suchkov (Sprecher); Fyodor Bakanov (Teufelchen); Dmitri Stepanovich (Pope); Sergei Balashov (Popensohn); Evgeniya Sorokina (Popentochter), Hermann Yukavsky (Popenfrau), Dmitri Ulyanov (Teufel), Irina Narskaya (Teufelin). Studio Aufnahme bei der Russischen Staatlichen Fernseh- und Radio-Gesellschaft. Deutsche Grammophon 2006. 00289 477 6112 (1 CD, gekoppelt mit Schostakowitschs Symphonischer Suite *Lady Macbeth von Mzensk*).

Zitierte Literatur

Dmitri Schostakowitsch, *Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch.* Aufgezeichnet und hrsg. von Solomon Wolkow. Aus dem Russischen von Heddy Pross-Weerth, Hamburg 1979; Sof'ja Chentova, *Šostakovič v Petrograde-Leningrade,* 1979; Sof'a Chentova, *Molodye gody Šostakoviča. Vtoraja kniga* (Die jungen Jahre Schostakowitschs. Zweites Buch), Leningrad 1980; dies. in: *Avrora (Aurora)* 1979, Nr. 9; dies.: "Eine unbekannte Oper von Schostakowitsch - *Das Märchen vom Popen und seinem Knecht Balda*", in: *Musik und Gesellschaft*, Heft 2/1980, S.85-89, dies.: "Puškinskije obrazy (Puschkinsche Gestalten)", in: *Sovetskaja muzyka*, Heft 10/1986, S. 57-61; Michail Zechanovskyj, *Dychanie voly. Dnevniki Michaila Zechanovskogo*. Publ. S. Kim i. A. S. Derjabina, komment. A. A. Derjabina, in: *Kinovedšeskie zapiski*, № 57, Moskva (S. 292-350); Reinhard Lauer, *Geschichte der russsichen Literatur. Von 1700 bis zur Gegenwart*, München 2000; L. O. Akopjan, *Dmitrij Šostakovič: opyt fenomenologii tvorčestva,* S.-Peterburg 2004; Manašir Jakubov, "Muzyka Šostakoviča k fil'mam Michaila Zechanosvkogo", in: Partitur in der neuen *Schostakowitsch Gesamtausgabe,* Band 126, hrsg. von Manašir Jakubov, Moskva 2005 (S. 358-363); Manašir Jakubov, *Šostakovič: Balda. Lady Macbeth,* (= *Textheft zur Einspielung bei Deutsche Grammophon 2006*); Solomon Wolkow, *Stalin und Schostakowitsch. Der Diktator und seine Künstler*, Aus dem Amerikanischen von Klaus-Dieter Schmidt, Berlin 2006; Marco Frei, *"Chaos statt Musik". Dmitri Schostakowitsch, die Prawda-Kampagne von 1936 bis 1938 und der Sozialistische Realismus,* Saarbrücken 2006; Jens Schubbe, "Eine Trickfilmoper", in:

Programmheft zu *Das Märchen vom Popen und seinem Knecht Balda* in einer Bearbeitung für Kammerensemble und Einrichtung für Schattentheater am Konzerthaus Berlin 2009.

Weiterführende Literatur

Systematische Auswahlbiographie der internationalen Schostakowitsch Literatur bis 1996. In: *„Volksfeind" Dmitri Schostakowitsch. Eine Dokumentation der öffentlichen Angriffe gegen den Komponisten in der ehemaligen Sowjetunion,* hrsg. und aus dem Russischen übersetzt von Ernst Kuhn, Berlin 1997.

Ausgaben

Part und KlA (Fassung Sofja Chentowa) Musfond SSSR Moskau 1981; Part Sovetskij kompozitor Leningrad 1981; KlA (Fassung Sofja Chentowa mit Textübertragung ins Deutsche von Sigrid Neef, Kammerfassung Joachim-Dietrich Link), Berlin 1985 (übernommen vom SIKORSKI Verlag Hamburg); Part (Fassung Wadim Bibergan in der *Neuen Schostakowitsch Gesamtausgabe,* Band 126, hrsg. von Manašir Jakubov, Moskva 2005.

Zitiert wurde aus der 1981 in Leningrad veröffentlichten Partitur (Verlag *Sovetskij kompozitor*) und aus Band 126 der *Neuen Schostakowitsch Gesamtausgabe.*

Das Märchen vom dummen Mäuschen op. 56

"eine Kinder-Kinooper unter Beteiligung von Vokal-Solisten und Orchester" (Dmitri Schostakowitsch)

Musik zu einem Zeichentrickfilm

Skazka o glupom myschonke op. 56

Muzyka k multiplikacionnomu filmu

Text

Text von Michail Zechanowski und Samuil Marschak, nach dessen gleichnamiger Erzählung von 1923

Entstehungszeit

1938/39-1940

Uraufführung

13. September 1940 von LENFILM, der sowjetischen Filmfirma freigegeben
1979 konzertante Uraufführung unter Boris Tiles in Leningrad

Personen

Das Mäuschen – Sprechrolle; Mäusemutter – hoher Sopran; Kätzin – Sopran; Tante Ente – Mezzo-Sopran; Pferd – Tenor; Frau Schwein – Bariton (oder Alt); Kröte – Baß; Polkan, der Hund – Baß, Hecht (ad libitum) – ohne Text, röchelnde Partie, ein Erzähler

Orchester

2 Fl (II = Picc), 2 Ob (II = EH), 2 Klar (II = BaßKlar), 2 Fg (II = KFg), 4 Hr, 2 Trp, 2 Pos, Timp, Triangel, Legno, Tamburino, Tamburo, Piatto sospeso, Piatti, Cassa; Campanelli, Xylophon, Str (2/2/2/2/2)

Aufführungsdauer Gesamt: ca. 15 Min.

Die Fabel

Schönheit hat ihren Preis. Sie kann das Leben kosten.

Handlung

"Zeit zu schlafen", mahnt Polkan, der wachsame Hund. Doch seit Tagen kann das Mäuschen nicht schlafen, das Wiegenlied der Mutter gefällt ihm nicht. Tante Ente, Gevatterin Schwein, die Kröte, das Pferd und sogar der Hecht lassen ihre Stimme erschallen, aber dem empfindsamen Ohr des Mäuschens kann nichts davon gefallen.

Mäusemutter, Ente, Schwein, Kröte und Pferd wissen sich keinen Rat, geraten in Panik und bestürmen Frau Katze, ihnen zu helfen. Als die sieht, daß das Mäuschen gut genährt ist, singt sie ihm das schönste Wiegenlied.

Endlich ist das Mäuschen zufrieden und schläft ein. Alle anderen sind bereits erschöpft umgefallen. Selbst Polkan verfällt dem Zauber des lieblichen Katzenwiegenliedes, erkennt erst in letzter Minute die Gefahr und rettet das Mäuschen.

Entstehung

Die Idee zu einem Film *Das Märchen vom dummen Mäuschen* nach der gleichnamigen Geschichte von Samuil Marschak (1923) hatte der Zeichner und

Filmregisseur Michail Zechanowski bereits Ende 1934, also noch während seiner Zusammenarbeit mit Dmitri Schostakowisch am Zeichentrickfilm *Das Märchen vom Popen und seinem Knecht Balda.*

"Gestern dachte ich daran, einen Film über das *Dumme Mäuschen* (nach Musik von Schostakowitsch) zu machen", schrieb Zechanowski am 22. Oktober 1934 in sein Tagebuch. Aber er war sich nicht ganz sicher in Bezug auf den Komponisten und fragte sich im gleichen Augenblick: "Aber wird es Schostakowitsch auch gut machen?" (Zechanowski, *Tagebücher,* S. 341).

Samuil Marschaks Erzählungen, darunter auch *Das Märchen vom dummen Mäuschen* von 1923, gehörten zu den beliebtesten Werken für Kinder und solche, die es werden wollten. Das war damals so in Rußland – und ist es heute noch. Schon Prokofjews 1949 gemeinsam mit Marschak verfaßte Kantate *Winterfeuer* (Zimnij kostër) op. 122 zeugt davon (siehe dazu Sigrid Neef, "Sergej Prokofjew – Zu früh gestorben und doch vollendet").

Zur Realisierung der Idee kam es dann erst 1939. Zechanowski verfaßte gemeinsam mit Samuil Marschak das Szenarium. Schostakowitsch komponierte die Musik, in Nachfolge zu der vorherigen gemeinsamen Zusammenarbeit mit Zechanowski am Zeichentrickfilm nach Alexander Puschkins *Das Märchen vom Popen und seinem Knecht Balda.*

War der Puschkin-Film nicht vollendet worden, so gelang mit dem Film nach Marschaks Märchen ein kleines Meisterwerk. Hier zeigt sich das große künstlerische Potential der Zusammenarbeit von Schostakowitsch und Zechanowski. Das läßt im Nachhinein noch Bedauern aufkommen, daß die Vollendung des ersten Projektes nicht gelungen ist. Schostakowitsch selbst schätzte und liebte die Musik zu den beiden Märchen und zählte sie zu den "Aktiva" seiner kompositorischen Laufbahn.

> "Eine Zeitlang war ich regelrecht verliebt in Trickfilme und arbeitete besonders gern mit dem Regisseur Michail Zechanowski, einem sehr talentierten Menschen.

Ich halte ihn für den besten auf diesem Gebiet. Schade, daß er in Vergessenheit geraten ist.

Für Zechanowski schrieb ich zwei kleine Opern. Sie gelten als Musik für Trickfilme. In Wirklichkeit war es umgekehrt; die Filme waren nach meiner Musik gedreht worden, regelrechte kleine Opern: *Das Märchen vom Popen und seinem Knecht Balda* und *Das Märchen vom dummen Mäuschen*. Zu schade, daß das alles verlorenging."

(*Zeugenaussage*, S. 589)

Im Frühjahr 1930 schloß Schostakowitsch die Komposition ab, am 26. März lag der Klavierauszug bereits im Studio von LENFILM vor, und zwar beim damaligen musikalischen Leiter, dem Dirigenten Boris Tiles. Dem teilte der Komponist am 10. April 1939 mit: "Ich habe den Klavierauszug beendet und schließe jetzt die Partitur ab". (zitiert nach Manašir Jakubov, in: Band 126 der *Neuen Schostakowitsch Gesamtausgabe*, S. 363).

Es kam dann bei der Realisierung der Partitur noch zu einigen Problemen, da LENFILM weder über ein entsprechend großes Orchester verfügte, noch über Orchestermusiker mit ausreichend professioneller Qualifikation. Nach langem Bemühen, auch von Seiten des Dirigenten Boris Tiles, wurde dann eine Erweiterung der Orchesterbesetzung genehmigt und die Musik-Aufnahmen im Sommer 1940 fertiggestellt. Am 13. September 1940 wurde die gemeinsame Arbeit von Schostakowitsch, Zechanowski und Marschak von LENFILM freigegeben.

Kommentar

Warum gehört dieses kleine Werk, die Musik zu einem Zeichentrickfilm, in ein Buch über die Opern Dmitri Schostakowitschs?

Weil es sich den Intentionen und der Ausführung nach um mehr als eine Begleitmusik zu einer Kinoszene handelt. Das *Märchen vom dummen Mäuschen* ist eine Kinder-Kinooper, wobei man das Wort Kino auch aussparen

kann, denn es handelt sich um eine Kinder-Oper neuer Art. Dazu der Komponist selbst:

"Mit großem Vergnügen arbeite ich an diesem Werk. Es ist mein erster Versuch mit einer Kinder-Kino-Musik. Ich wünsche mir, daß der Versuch gelingt und die Kinder meiner Arbeit beipflichten. Die Musik dieses Films besteht aus einem Wiegenlied, das Mäusemutter, Ente, Schwein, Kröte, Pferd, Hecht und Katze singen. Dieses Liedchen variiert in Abhängigkeit vom Charakter der singenden Person.

Die Musik ist fröhlich und lyrisch.

Im Unterschied zum Märchen Marschaks kommt es in unserem Film zu einem guten Ende. Die Katze frißt das Mäuschen nicht: der alte Hund Polkan rettet das Mäuschen. Im Film gibt es viele interessante und lustige Begebenheiten."

Kinooper

Und dann kommen die entscheidenden Sätze:

"Mich beschäftigt schon lange der Gedanke an eine neuartige (wörtl.: novatorische) Oper für den Tonfilm, bei der die Arbeit des Komponisten dominiert. (...)

Ich träume jetzt davon, eine Kinooper zu schreiben, nach allen Gesetzen eines realistischen musikalischen Schauspiels geschaffen. Mich begeistert der Gedanke an die sich dabei eröffnenden unbegrenzten Spielräume, mich begeistert hier vor allem die Möglichkeit, alle für das Theater so schwer zu lösenden Fragen von Ort, Zeit und Handlung auf leichte Weise zu lösen."

(Schostakowitsch, *Muzyka v kino*, 1939, zitiert nach Manašir Jakubov, in: Band 126 der *Neuen Schostakowitsch Gesamtausgabe*, S. 363 ff.)

Von einer Kinooper träumte Schostakowitsch ein Leben lang. 1974, ein Jahr vor seinem Tod, wiederholte er in einem Interview in der *Sovetskaja muzyka* (Nr. 9) den gleichen Gedanken:

Der Gattung nach handelt es sich nach Schostakowitschs eigenen Worten um "eine Kinder-Kinooper unter Beteiligung von Vokal-Solisten und Orchester" (Band 126 der *Neuen Schostakowitsch-Gesamtausgabe*, S. 364).

Keine Kindertümelei

Gemessen an dem großen Bedarf an Musik und Theater für Kinder ist das zur Verfügung stehende Repertoire nicht sehr groß, legt man kritische Maßstäbe in Bezug auf Qualität an und lehnt jede Art von Kindertümelei ab.

Es gibt von Bertolt Brecht den berühmten Ausspruch, das Volk wäre alles mögliche, gescheit und dumm, verführbar und widerstandsfähig, nur eines sei es nicht: "tümlich". Dasselbe gilt für Kinder. Kindertümelei entspringt einer Art Hochmut, die davon ausgeht, daß die harten Realitäten des Lebens dem Kind in schonender Weise beigebracht werden müßten, mit Zucker versüßt und intellektuell anspruchslos. Gesteigert wird das Ganze noch, wenn Tiere ins Spiel kommen. Der reale rüde Umgang der Erwachsenen mit Tieren wird mit einer klebrigen Soße kitschiger Tierdarstellungen bemäntelt. Nun sind auch Kinder alles Mögliche, gescheit und dumm, fleißig und faul, hartherzig und liebevoll, nur eines sind sie nicht: "tümlich". Denn sie lassen sich nicht für dumm verkaufen.

Schon allein der Verfasser des Mäuse-Märchens, Samuil Marschak, garantierte Schostakowitsch und Zechanowski das Fehlen jeder Art von Kindertümelei. Die Vertonung erfolgte getreu dem berühmten Epigramm von Samuil Marschak:

> "Es gibt keinen vorgeschriebenen Weg zur Kunst / Wenn der Himmel und das Meer nur die Bläue wären, / Würdest du Himmel und Meer / in einem Geschäft für Farben kaufen können." (*Kindlers Literatur Lexikon*, S. 588).

Samuil Marschak

Es bedurfte in den 1930er Jahren in Sowjetrußland keiner Begründung, wenn man sich in Kino oder Theater auf einen Text von Samuil Marschak bezog, so beliebt und berühmt waren die Verse dieses Dichters – und sie sind es auch heute noch. Daß sich sein Ruhm nicht über Rußland hinaus ausdehnte, liegt daran, daß seine Verse in ihrer Plastizität, Prägnanz und wunderbaren Bildhaftigkeit eines Übersetzers bedürfen, der selbst ein kongenialer Dichter ist und sich eine helle, klare kindliche Seele bewahrt hat.

> "Marschak, der zu Anfang des 20. Jahrhunderts von Stassow und Gorki als literarisches 'Wunderkind' entdeckt worden war, hatte nach der Revolution am Moskauer Pedinstitut (Pädagogischen Institut, S.N.) für vorschulische Bildung, der Wiege des sowjetischen Kindertheaters, gearbeitet und war schon 1923 mit ersten Kinderbüchern (*Skazka o glupom myšonke* [Das Märchen vom dummen Mäuschen]) bekannt geworden. (...) Marschak übertraf mit seiner Kinderpoesie, die erstmals 1935 und darauf in zahllosen Auflagen gesammelt erschienen, die landläufigen Kinderpoeten der Zeit."
>
> (Reinhard Lauer, *Geschichte der russischen Literatur*, S.710).

Die Musik

Schostakowitsch erweist sich auch hier als Meister der Prägnanz und Kürze. In drei Takten und mit einer elegischen Hornweise geht die Sonne unter; einen Takt lang klingen Streichertremoli nach: die Sonne gähnt. Dreimal singen die Geigen pianissimo den Gutenachtgruß, das "Spokojnoi noči!" der Blumen, der Enten- und Schweinkinder. Dann wandelt sich die elegische Hornweise in eine melancholische Abschiedsmelodie, kommt der alte Hund Polkan (Englisch-Horn) ins Spiel mit den Worten "Spat' pora!" (Zeit zu schlafen!).

"Spat' pora"? Dies sind die ersten Worte der Kinooper. Nicht ohne Hintersinn, der Tonfall ist bekannt, die fallende Quarte. Hieß es nicht ganz so auch in der Oper *Lady Macbeth von Mzensk*, wenn Katerina schlaflos in die Nacht

starrt und dann noch einmal, wenn der Schwiegervater sich ebenfalls schlaflos unter ihrem Fenster herumdrückt? (KlA von 1935 der *Lady Macbeth von Mzensk* Ziffer 129 und 5 nach Ziffer 134) Beide Partien, die des Schwiegervaters in der *Lady Macbeth* und die des Hundes Polkan in *Das Märchen vom dummen Mäuschen,* sind für Baßstimme komponiert. Kein Zufall! Wieder eines der berühmten anspielungsreichen Selbstzitate Schostakowitschs.

Handlung und Musik mit doppeltem Boden

Die Handlung des Märchens vollzieht sich wie die Musik auf doppelten Boden. Allein schon der Titel! Denn natürlich ist das Mäuschen weder dumm noch töricht, es ist vielmehr verzogen, wählerisch, stur und anspruchsvoll. Es hat ein gutes Gehör und mag nichts Falsches und Grobes, wie den zu "lauten" Ton der Ente, den "röchelnden" Gesang des Schweins, die "ungeschickten/dummen" Bemühungen der Kröte und die "schrecklichen" Aufmunterungen des Pferdes.

Umgekehrt lautet die Frage, ob nicht vielmehr all diese Tanten und Onkels dumm sind, denn die laufen schließlich zur Kätzin und bitten darum, dem Mäuschen ein Wiegenlied zu singen. Selbst die Frage der Katze, ob das Mäuschen dick oder dünn sei, macht sie nicht stutzig. Die doch so um das Wohlergehen des Mäuschens Besorgten merken nicht auf, werden durch diese Frage nicht gewarnt. Sie sind bereits viel zu erschöpft.

Waren nicht all die Menschen, die in den 1930er Jahren ihr Schicksal voll Vertrauen in die Hände von Väterchen Stalin legten nicht in einer vergleichsweise ähnlichen Situation?

Denn die besorgten Märchen-Mütter und -Tanten sind nicht einfach dumm. Denn wer kann schon in Panik einen klaren Kopf bewahren? Aus der Sorge um ihr störrisches Kind gerät die Mäusemutter in Panik und läuft auf der Suche nach einer guten Wiegenliedsängerin los. Ihre Panik wirkt ansteckend, überträgt sich auf die Ente, von der Ente aufs Schwein, vom Schwein auf die Kröte,

auch das Pferd wird davon ergriffen und selbst der stumme Fisch stößt laut und vernehmlich Panik und Anteilnahme kündende Atemgeräusche aus. Dieses In-Panik-Geraten zeichnet die Musik in kunstvoller Weise durch imitatives Rennen, Laufen, Jagen, ein fugiertes Hinauf und Hinunter nach, wie es sich für eine gute Begleitmusik zu diversen Lauf- und Renn-Szenen eben gehört.

Die musikalische Form wird selbst zur Handlung

Es ist eine grandiose musikalische Idee, das Hauptthema der Handlung auf einem Wiegenlied aufzubauen, das vorgetragen, abgelehnt, in veränderter Weise wieder vorgetragen und wieder abgelehnt wird. Die musikalische Form wird so selbst zur Handlung.

> "Die Musik dieses Films besteht aus einem Wiegenlied, das Mäusemutter, Ente, Schwein, Kröte, Pferd, Hecht und Katze singen. Dieses Liedchen variiert in Abhängigkeit vom Charakter der singenden Person."
>
> (Schostakowitsch, *Muzyka v kino*, a.a.O., S. 363)

Übrigens muß Schostakowitsch dies Wiegenlied sehr geschätzt haben, denn er griff es erneut wieder auf, 1960 im Allegro-Finale der Nummer 5 der *Satiren* op. 109 (*Kreutzer Sonate*).

Text und Musik nehmen die Titelgestalt absolut ernst. Nichts an schulterklopfender "tümelei". Das Weinen des Mäuschens hat es in sich. Die gesamte von der Gattung Oper jemals für Klage bereitgestellte Palette kommt zum Einsatz, von der tropfenden Tränenflut bis zum fallenden Sekundmotiv, mit dem sonst Könige und Kaiser um verlorene Reiche klagen.

Wie gestisch Schostakowitschs Musik ist, läßt sich hier gut nachvollziehen. Der surrende Lauf der Mäusemutter, das Watscheln der Ente, das Gestiebe des Schweins, das Hüpfen der Kröte, das Galoppieren des Pferdes, das Schwimmen des Fisches, der elegante Gang der Katze – alles ist präsent.

Auch die Vokalcharakteristik geht über die ansonsten an den normalen Opernsänger gestellten Anforderungen hinaus. Man muß kein Tierstimmenimitator sein, aber wer das Schnattern der Ente, das Grunzen des Schweins, das Knorken der Kröte, das Wiehern des Pferdes und die hohlen Atemgeräusche eines Fisches nicht in ein musikalisches Bild übersetzen kann, sollte sich an keine dieser Partien wagen.

Darüber hinaus ist Sotto-voce-Singen gefragt. Das beginnt schon mit der Mäusemutter, die nach mehreren schlaflosen Nächten ihr Wiegenlied nur noch leise, erschöpft und mit "hohler" Stimme singen kann. Verständlich, daß dies dem Mäuschen nicht gefällt.

Ein besonderer Höhepunkt ist das Quintett von Mäusemutter, Ente, Schwein, Pferd und Kröte mit solistischen Einwürfen der Kätzin, das Musterbeispiel eines Opernensembles.

Instrumentalcharakteristika

Es gibt keine einfache Zuordnung von Instrumenten zu Figuren, aber witzige Querverweise und Kommentare. So wird die erste "Schluchzer-Arie" des Mäuschens von Piccoloflöte und Oboe in Klangszene gesetzt. Das bei jedem Fehlschlag heftiger werdende Weinen manifestiert sich in einer Zunahme der daran beteiligten Instrumente, oft unter Einbeziehung genau des Instrumentes, das eben gerade das abgelehnte Wiegenlied begleitete. Ursache und Wirkung fallen musikalisch in eins, die atmosphärische Störung betrifft Sänger wie Hörer zugleich.

Das Wiegenlied der Mutter kann dem Mäuschen nicht gefallen, denn nach drei Nächten vergeblichen Singens, Sorgens und Wachens am Bett des schlaflosen Kindes klingt ihr Ton spitz (ausdrücklich ist ein hoher Sopran gefordert!) und hohl, dazu schrillen die Piccoloflöten bereits Alarm.

An der Ente hat das Mäuschen den zu lauten Ton zu bemängeln, den stolz aufgereckten Trompetenklang, während das "Krja", krja" des Ente vom Xylo-

phon akzentuiert wird. Hat das Mäuschen da nicht wirklich recht mit seiner Ablehnung? Einfach zu laut (gromko).

Liebevoll ist die Überanstrengung des Schweins mit Harfenglissandi ins musikalische Bild gesetzt. Die Harfen sind traditionell das Signum ätherischer Elfen und hier Ausdruck der zarten Seele des Tieres, nur eben in einen plumpen Körper versteckt. Hier hat das Mäuschen Unrecht.

Die Kröte gar begleitet sich auf der Gitarre (Harfenarpeggien), aber so wie sie springt und aufplumpst, so fällt hier auch jeder Ton wie vom Hammer getroffen nieder und vermag nicht auszuschwingen, nicht einzulullen.

Das Pferd gar vermag mit seiner forschen Munterkeit beim Mäuschen nur Angst (strašno) auszulösen. Dazu tragen nicht unerheblich die martialisch wiehernden Trompeten, Hörner und Posaunen bei.

Und was soll das Mäuschen mit dem Hecht anfangen, der sein Maul aufreißt, aber zu hören ist nichts, außer einem "chriplyj zvuk", einem "röchelndern Laut.

Wie lieblich aber ist der Ton der Katze, mit süffigen griffigen C-dur-Harfenglissandi und einer musica angelica, die an den Himmel der Träume hingetupft wird vom süßen, sanften und zarten Klang der Celesta. Und wundersam hat sich auch die Melodie des Wiegenlieds verändert, in ein wogendes, wiegendes Herauf und Herunter. Das Mäuschen kanns zufrieden sein. Dieser Gesang ist schön, ist "sladko" (süß).

Von diesem verführerischen Klang wird selbst der so geradlinig und geradtaktig einherkommende alte Polkan bezaubert und stimmt mit seinem Baß in das Sopranschnurren ein. Und während sich die Katze bereits am Herd zu schaffen macht, in Vorbereitung auf das Schlachten und Kochen des Mäuschens, kommt es zu einem wunderschönen Katze-Hund-Duettinchen, ein Moment stillen Einklangs.

Der endet jäh, als der Hund auf dem Herd das kochende Wasser entdeckt. Ein kurzer Kampf, dann ist das Mäuschen befreit und wird im Triumphmarsch

der Mutter übergeben, die alsbald ihr altes Wiegenlied anstimmt und auch Polkan mahnt in alten Tonart und bekanntem Tonfall: "Spat' pora!" (Zeit zu schlafen!).

Aber irgendetwas ist doch verändert. In der Atmosphäre hat sich der Klang der Celesta erhalten. Mit der Katze kam die Schönheit ins Leben des Mäuschens, aber auch die Gefahr. Beides wird bleiben.

Ein weiteres musikalisches Beispiel für diese Art mißverständlichen Einklangs, wie beim Duettino Polkan-Katze, findet sich in der Kinooper ein zweites Mal. Als Mäusemutter, Tanten und Onkels die Katze "überzeugt" haben, dem Mäuschen ein Wiegenlied zu singen, erklingt eine kleine frische, fröhliche Melodie im Marschtempo, Ausdruck der Erleichterung auf Seiten der Onkels und Tanten, Ausdruck der Freude über die bevorstehende Mahlzeit auf Seiten der Katze.

Handlungserzählende Tempi

Von besonderer Delikatesse sind die handlungserzählenden Tempi. Mit einem flotten *Allegretto* beginnt es, *moderato* geht die Sonne unter, singt die Mäusemutter ihr Wiegenlied und weint das Mäuschen, *allegro* läuft die Mutter los, *moderato con moto* watschelt die Ente zum Mäuschen; *presto* gerät die Mutter in Panik, laufen Mutter und Ente los, fallen beim Schwein ein, das – immer noch *presto* – mit ihnen mitläuft, dann jedoch *moderato* sein Wiegenlied singt. Das schlägt fehl, nun rennen alle drei *allegro* los zur Kröte, die wiederum *moderato* ihr Wiegenliedglück versucht, *moderato* mischt sich das besonnene Pferd ein, bis alle *allegro* zur Katze laufen, und die singt ihr Wiegenlied natürlich ebenfalls *moderato*.

Es wird behauptet (vgl. den Booklet-Text zur CD von *Citadel*), das *Märchen vom dummen Mäuschen* gehöre zur Phalanx solcher Kindermusiken wie Maurice Ravels *L'enfant et sortileges* oder Sergej Prokofjews *Peter und der Wolf*. Weit gefehlt. Die Tradition, in die sich Schostakowitsch einreiht, liegt

woanders, nämlich bei Igor Strawinskys "fröhlicher Vorstellung mit Gesang und Musik", der *Schnurre von Fuchs, Hahn, Kater und Hammel,* in Westeuropa als *Renard* bekannt.

Bei dem von Schostakowitsch hoch geschätzten Igor Strawinsky ist auch der Schlüssel zu finden, wie die Kinooper *Das Märchen vom Mäuschen* auf die Bühne zu bringen wäre. Strawinsky gibt im Vorwort zur Partitur seines *Renard* an, das Werk

> soll von Clowns, Tänzern und Akrobaten gespielt werden, am besten auf einem Podest, mit dem Orchester dahinter. (...) Die Spieler verlassen die Bühne nicht. Sie treten während des kleinen Marsches, der als Einleitung dient, gemeinsam auf, und ihr Abgang erfolgt in gleicher Weise, Alle Spielrollen sind stumm. Die Singstimmen befinden sich im Orchester."
>
> (Sigrid Neef, *Handbuch der russischen und sowjetischen Oper*, S. 602)

Verbreitung und Aneignung

Bei der musikalischen Einstudierung hatte Boris Tiles nicht nur damit zu kämpfen, die nötige Anzahl von qualifizierten Orchestermusikern bewilligt zu bekommen. Auch der besondere Ton der Vokalpartien mußte getroffen werden. Für die Titelgestalt, das Mäuschen, wurde die Studentin einer Musikschule engagiert, um Gekünsteltheit und Gespreiztheit zu vermeiden. Schwierigkeiten bereitete auch die Rolle von Gevatterin Schwein, eine Baritonpartie. Trotz mehrerer Versuche mit verschiedenen Sängern: Gevatterin Schwein klang immer wie ein Opernbariton. Schließlich versuchte man es mit einer Altisten vom Kirow Theater. Die hatte sich voll auf die Notwendigkeit zu konzentrieren, die Bariton-Tessitur zu treffen, so daß darüber jeder Operngestus verloren ging und nur die Lust übrig blieb, den musikalischen Tonfall genau zu treffen. Und nun klang das Schwein nicht wie ein Als-Ob-Kunst-Schwein, sondern wie ein Mensch, der sich in ein Schwein einzufühlen und dessen Charakter mit Lust und Laune wiederzugeben versteht.

Unter der Leitung von Boris Tiles kam es 1979 in Leningrad zur ersten konzertanten Aufführung des *Märchens vom dummen Mäuschen*. 1981 realisierte Tiles dann eine Schallplatteneinspielung bei Melodiya.

Bei der von *Citadel* herausgegebenen Einspielung hat man teilweise Gesangsstimmen und Tierstimmen von einander getrennt. Keine gute Lösung, der Bruch ist zu hören und nicht im Sinne des Komponisten. Auch an der Handlung wurden kleine Veränderungen vorgenommen. Und vor allem, die Erzählerin ist zu laut und dominant, die Sänger haben Schwierigkeiten piano zu singen.

Die Konzertversion von Boris Tiles gibt es in deutschen und englischen Übersetzungen von Ulrike Patow bzw. von Levon Hakopian und darüber hinaus eine Instrumentalversion von Andrew Cornal.

Einspielungen

1982. Chor, Orchester und Solisten des Kleinen Opern- und Ballett-Theaters Sankt Petersburg. Dirigent Tiles. Melodiya C 52-16411-2 (LP) und Boheme. 979 13 54 (1 CD) (gekoppelt mit *Das Märchen vom Popen und seinem Knecht Balda, op. 36*)

1998. Belorussisches RTV Sinfonieorchester Orchester und Staatliches Filmorchester. Dirigent Walter Manatsakanow. Jewgenija Kasantsewa (Mäusemutter); Leslia Liut (Kätzin); Nina Tischina (Ente); Sergej Schapow (Pferd); Oleg Gordinets (Schwein); Michail Drushina (Kröte); Hund (Michail Drushina). Jewgenija Kasantsewa (Mäuschen, Sprechstimme) Antonina Iwanowa (Erzählerin). Aufgenommen im Februar 1997 in Minsk. Citadel CTD 88129 (1 CD) (gekoppelt mit den Suiten aus *Die goldenen Berge*, op. 30a, aus *Das Märchen vom Popen und seinem Knecht Balda* op. 36 und *Korsinkas Abenteuer* op. 59).

Zitierte Literatur

Dmitri Šostakovič, *Muzyka v kino: Zametki kompozitora,* in: *Literaturnaja gazeta,* 10. April 1939; Dmitri Schostakowitsch. *Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch.* Aufgezeichnet und hrsg. von Solomon Wolkow, Hamburg 1979; Sigrid Neef, *Handbuch der russischen und sowjetischen Oper*, Berlin und Kassel 1985; Reinhard Lauer, *Geschichte der russischen Literatur. Von 1700 bis zur Gegenwart*, München 2000; Michail Cechanovskij (= Zechanowski), "Dychanie voli. Dnevniki" [Tagebücher], Publ. S. Kim i A. S. Derjabin, koment. A. S. Derjabin, in: *Kinovedečeskie zapiski*, № 57. Moskva 2002; Manašir Jakubov, "Muzyka Šostakoviča k fil'mam Michail Cechanovskogo", in: Band 126 der *Neuen Šostakovič-Gesamtausgabe*, Moskva 2005, S. 358-373.

Weiterführende Literatur

"Systematische Auswahlbiographie der internationalen Schostakowitsch Literatur bis 1996", in: *„Volksfeind" Dmitri Schostakowitsch. Eine Dokumentation der öffentlichen Angriffe gegen den Komponisten in der ehemaligen Sowjetunion,* hrsg. und aus dem Russischen übersetzt von Ernst Kuhn, Berlin 1997; Sigrid Neef, "Sergej Prokofjew – Zu früh gestorben und doch vollendet", in: *Um das Spätwerk betrogen? Prokofjews letzte Schaffensperiode*, (= *Prokofjew-Studien*, Band 5), Berlin 2007.

Standort in der Gesamtausgabe der Werke Schostakowitschs

Klavierauszug (Konzertversion von Boris Tiles): *(Alte) Schostakowitsch Gesamtausgabe* Band 41, Moskau; Klavierauszug (der Originalversion): *Neue Schostakowitsch Gesamtausgabe,* Band 55; Partitur in Band 126 der *Neuen Schostakowitsch Gesamtausgabe,* Moskau 2005 (Hrsg. Manašir Jakubov).

Rothschilds Geige

Oper in einem Akt
von Venjamin Flejšman (Benjamin Fleischmann)
komplettiert und fertig orchestriert von Dmitri Schostakowitsch

Skripka Rotšilda
Opera v odnom akte

Text
Libretto von Alexander Preiss
nach der gleichnamigen Erzählung von Anton Tschechow

Entstehungszeit
1942 (Kuibyschew), Februar 1944 (Moskau)

Uraufführung

20. Juni 1960 Aufführung im Haus des Komponistenverbandes der UdSSR Moskau mit Solisten der Moskauer Philharmonischen Gesellschaft (konzertant)

12. März 1962 Ausstrahlung durch den Moskauer Rundfunk

24. April 1968 erste szenische Aufführung in reduzierter Orchesterbesetzung im Großen Saal des Konservatoriums Leningrad durch das Experimentalstudio für Kammeroper Leningrad

Personen

Jakow Matwejewitsch Iwanow (mit Spitznamen Bronze), Sargtischler und Geiger – Baß; Rothschild, Flötist, später Geiger – Tenor; Moissej Iljitsch Schachkes, Verzinner, Leiter des örtlichen jüdischen Orchesters – Tenor, Mar-

fa, Frau des Iwanow – Mezzosopran; 6-8 Musikanten des örtlichen Orchesters (Tenöre, Bässe)

Orchester

Picc (auch 3. Fl), 2 Fl, 2 Ob, EH, kl Klar (auch 3. Klar), 2 Fg, KFg, 4 Hr, 3 Trp, 3 Pos, Tb, Pkn, Schl (Trg. Tamburin, gr. Tr, kl Tr, Glsp), 2 Hrf, Streicher

Einrichtung für Kammerensemble von Gerd Jünemann (1.0.1.1. – 0.1.1.0. – piano. strings (1/1/1/1/1)

Aufführungsdauer Gesamt: ca. 50 Min.

Die Fabel

Der Jude Rothschild läßt mit seiner Flöte Ton noch in der fröhlichsten Weise einen Klagelaut hörbar werden. Das ärgert den Russen Jakow, der trotz schweren Herzens mit seiner Geige zu lustigen Liedern und Tänzen aufspielt. Wozu diese Empfindsamkeit? Das Leben bringt ja doch nur Verluste. Doch beim letzten Verlust, dem Tod seiner Frau, hält Jakow inne, versöhnt sich mit seinem Leben und ist zum Sterben bereit. Er schenkt seine Geige dem verachteten Juden und der entlockt dem Instrument neue Töne, ein Lachen unter Tränen.

Handlung

Am Rand einer kleinen Provinzstadt. Das Haus des Sargtischlers Jakow Iwanow, gegenüber das Haus eines Kaufmanns, weiter entfernt am Fluß eine Weide. Im Haus der Kaufmanns findet eine Hochzeit statt, es kommen Gäste, es spielt ein Orchester, von der Straße, durchs Fenster, sind Musikanten zu sehen, ist deren Spiel zu hören:

Eine muntere Hochzeitsweise ganz nach Laune und Bestellung, doch wird sie von klagenden Flötentönen nicht eben recht verziert. Der Geiger Jakow ist ungehalten über den Flötisten und besteht auf einem passenden, einem fröhlichen Ton. Flötist Rothschild duckt und fügt sich, doch kann das Jakow nicht besänftigen. Er verläßt seinen Platz im Orchester und geht nach Hause. – Marfas letzte Stunde ist gekommen. Im Sterben bittet sie ihren Mann Jakow, sich des gemeinsamen Lebens zu erinnern, beider Kind zu gedenken und der glücklichen Zeit am Fluß und unter der Weide. Aber Jakow verschließt sein Ohr und seine Seele. Sein Herz ist voll Bitterkeit über die Ungerechtigkeiten des Lebens. Marfa bleibt ungehört und ungetröstet.

Die Hochzeit endet. Nun musiziert Rothschild seiner Seele gemäß und entlockt seiner Flöte klagende Weisen. Diese korrespondieren mit dem Seelenzustand der sterbenden Marfa. Jakow aber kann sich weder in Rothschilds noch in Marfas Tonfall finden. Vorwürfe und Bitterkeit erfüllen sein Herz, das Leben hält für ihn nur Verluste bereit.

Erneut ist das Orchester zu frohen Weisen bestellt und bereit. Doch der Klang ist matt, denn es fehlt Jakows Geige. Der Orchesterleiter schickt Rothschild zu Jakow. Doch Marfa ist tot und der Sargtischler vollends in Bitterkeit verfangen. Er fegt Rothschild mit einem Zornesschrei hinweg, macht ihn zum Spott der Gassenjungen, zum Gefährten der heulenden Hunde.

Jakow findet Zuflucht am Fluß und unter der Weide – allmählich lösen sich die Verkrustungen seiner Seele. Er versöhnt sich mit seinem Leben und Leiden und macht sich bereit, Marfa zu folgen. Dabei findet er zu einer neuen Melodie und übergibt Rothschild seine Geige. Zu neuer Weise gestimmt, kann ihr Rothschild nun auch seine Melodien – und neue und andere – entlocken.

Entstehung

Der 1913 in Beshezk im Gebiet Kalinin (Twersker Gouvernement) westlich von Moskau geborene Venjamin Flejšman (Benjamin Fleischmann) absolvierte

zuerst eine Musikschule in Leningrad. Als Dmitri Schostakowitsch 1937 einen Lehrauftrag am Leningrader Konservatorium erhielt, gehörte Venjamin Flejšman zu seinen ersten Schülern. Selbst ein großer Tschechow-Verehrer unterstützte Schostakowitsch den talentierten und geschätzten Schüler bei der Komposition der Oper *Rothschilds Geige* nach Tschechows gleichnamiger Meistererzählung.

Im Februar 1940 stellte Schostakowitsch Arbeiten seiner Kompositionsklasse vor, darunter auch Teile aus *Rothschilds Geige*. Nach den Erinnerungen eines Mitschülers, Orest Jewlachow, sei die Oper damals bereits vollendet gewesen.

Im 4. Studienjahr 1941 meldete sich Flejšman als einer der ersten freiwillig zur sogenannten Volkswehr (laut Schostakowitsch eine Art Himmelfahrtskommando, bestehend aus jugendlichen, für den Kampf mit einem Berufsheer vollkommen ungenügend ausgebildeten Idealisten) und kam schon bald darauf bei einem Fronteinsatz zwischen Krasnoje Selo und Luga am 14. September 1941 ums Leben.

Von Flejšmans Kompositionen sind nur wenige bewahrt, Lieder, Klavierkompositionen und Romanzen. Um *Rothschilds Geige* war Schostakowitsch selbst bemüht. Im Mai 1942 bat er den in Leningrad gebliebenen Schüler Orest Jewlachow, sich um das Material der Oper zu kümmern und ihm zuzusenden. Auf dem Titelblatt der Partitur notierte Schostakowitsch bereits im Februar 1944, daß er die Arbeit an Flejšmans Oper beendet habe. Außerdem merkte er an, daß er die Oper lediglich zu Ende instrumentiert, ansonsten die Partitur nur abgeschrieben habe.

Solomon Wolkow, der 1968 eine szenische Aufführung in Leningrad angeregt hatte, vermutet einen relativ großen Anteil Schostakowitschs an der Instrumentation. Der Dirigent Gennadi Roshdestwenski spricht in den Erläuterungen zu seiner 1982 entstandenen Schallplatteneinspielung von zwei Dritteln des Werkes, die von Schostakowitsch instrumentiert worden seien.

Kommentar

Warum gehört die Oper Flejšmans in ein Buch über die Opern Dmitri Schostakowitschs? Nach eigenem Zeugnis vollendete der Lehrer ja lediglich die Instrumentation. Das hat mehrere Gründe.

Die "jüdische Linie"

Zum einen scheint es, daß Schostakowitsch sich durch den Kontakt zu Flejšman näher für jüdische Musik interessierte.

> "Schostakowitsch begann die jüdische Musik zu lieben, nachdem er 1936 zur Zielscheibe Stalins geworden war und in den ebenfalls immer stärker verfolgten Juden Wahlverwandte zu spüren begann. Was er an den jüdischen Klängen besonders schätzte, war ihre Fähigkeit, ein Lachen hinter Tränen auszudrücken, und diese Fähigkeit nutzte er fortan für die Doppelbödigkeit seiner eigenen Musik."
>
> (Bernd Feuchtner, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 12.02.1997)

Und genau diese Doppelbödigkeit von Musik, dieses "Lachen unter Tränen" (*Zeugenaussage,* S. 204) ist das Thema von Flejšmans Oper *Rothschilds Geige.*

Mehr noch, parallel zur Instrumentation von *Rothschilds Geige* schuf Schostakowitsch sein dem Andenken des Freundes Iwan Sollertinski gewidmetes Trio op. 67, eine doppelbödige Trauermusik der besonderen Art, in der er ebenfalls diesem "Lachen unter Tränen" breiten Raum gewährt. Den Zusammenhang zwischen beiden Arbeiten teilte der Komponist dem Freund Isaak Glikman auf seine eigene unnachahmlich lapidare Weise in einem Brief vom 3. Januar 1944 mit.

> "Ich schreibe an einem Trio für Klavier, Violine und Cello; ich beende die Oper *Rotschilds Geige* von Flejšman, meinem ehemaligen Schüler am Leningrader Konservatorium."
>
> (Schostakowitsch, in: Isaak Glikman, *Briefe an einen Freund*, S. 68)

Doch begann Schostakowitsch die jüdische Musik tatsächlich erst zu lieben, nachdem er 1936 zur "Zielscheibe Stalins geworden war"? Waren Elemente des Jüdischen für ihn nicht mehr als nur eine Art "Mimikry" zur Solidarisierung mit den verfolgten Juden? Bereicherten sie sein Werk nicht um eine wesentliche Dimension?

Die mit *Rothschilds Geige* thematisierte "jüdische Linie", nämlich das Lachen unter Tränen sollte sich hinfort in Schostakowitschs Musik nicht verlieren. Im Gegenteil. Mit dem *Trio* op. 67 beginnend, manifestiert sie sich im *Vierten Streichquartett* und im autobiographischen *Achten Streichquartett* genauso wie im *Ersten Violinkonzert* und dem Vokalzyklus *Aus jüdischer Volkspoesie.* Sie ist darüber hinaus als Doppelbödigkeit in allen Werken präsent.

> "Ich glaube, wenn man von musikalischen Einflüssen spricht, so hat die jüdische Volksmusik mich am stärksten beeindruckt. Ich werde nicht müde, mich an ihr zu begeistern. Sie ist so facettenreich. Sie kann fröhlich erscheinen und in Wirklichkeit tief tragisch sein. Fast immer ist es ein Lachen unter Tränen.
>
> Diese Eigenschaft von jüdischer Volksmusik kommt meiner Vorstellung, wie Musik sein soll, sehr nahe. Die Musik muß immer zwei Schichten enthalten. Die Juden wurden solange gequält, daß sie es gelernt haben, ihre Verzweiflung zu verbergen. Ihre Verzweiflung drücken sie in Tanzmusik aus. Jede echte Volksmusik ist schön, aber von der jüdischen muß ich sagen, sie ist einzigartig."
>
> (*Zeugenaussage,* S. 204)

Zugespitzt könnte man sagen, Schostakowitsch erkannte sich in der Partie des Russen Jakow selbst. Nach der Begegnung mit Flejšman und dessen *Geigen*-Oper ließ auch er – der Russe – seine Geige nun anders erklingen, so in dem berühmten *Ersten Violinkonzert*, nicht zufällig kongenial interpretiert vom Juden David Oistrach.

Wahlverwandtschaft

Es gehört zur Abfolge der Geschlechter, wenn ein Schüler das von seinem Lehrer als Fragment hinterlassene Werk vollendet. Seltener ist es wohl, daß ein Meister sich vorbehaltlos für die Vollendung eines Schülerwerkes einsetzt. Tatsächlich war das Verhältnis zwischen Schostakowitsch und Flejšman von besonderer Qualität. Zwischen beiden herrschte eine Art Wahlverwandtschaft. Wer *Rothschilds Geige* studiert, erfährt viel über Schostakowitschs Gedankenwelt und Musizierweise, und wird doch zugleich angerührt und beeindruckt sein vom Originalgenie des damals 27jährigen Flejšman.

Der Schostakowitsch-Forscher J. Braun hat in diesem Zusammenhang sogar das Monogramm "D-Es-C-H" (**D**mitri **Sch**ostakowitsch) am Anfang der instrumentalen Einleitung entdeckt, wenngleich in transponierter Gestalt, vom Ton g ausgehend. (siehe: Ėlena Silina, "Veniamin Flejšman", S. 403)

Wer hatte die Idee zu dieser Tschechow-Oper?

Von der inneren Wahlverwandtschaft spricht auch, daß es nie ganz zu klären sein wird, wer die Idee zu einer Oper nach Tschechows *Rothschilds Geige* hatte.

Der Dirigent und exzellente Schostakowitsch-Kenner und Interpret Gennadi Roshdestwenski vertritt die Meinung, daß die Anregung von Schostakowitsch gekommen sei (so in seinem Einführungstext zur Schallplatteneinspielung bei Melodiya). Nach dem Zeugnis eines Freundes und langjährigen Studienkollegen von Flejšman verhält es sich jedoch damit anders.

> "Die Idee zur Oper *Rothschilds Geige* hatte er (Flejšman, S.N.) schon während der Zeit am Musikalischen Technikum, am Konservatorium dann verwirklichte er sie."
>
> (Minassai Leviev, zitiert nach: Ėlena Silina, "Veniamin Flejšman", S. 356).

Wahrscheinlich verhält es sich bei dieser Frage ähnlich wie bei der nach dem Huhn und dem Ei. Schostakowitsch liebte Tschechow über alles, Flejšman hingegen war die Erzählung quasi auf den Leib geschrieben, er hatte in seiner Kindheit die gleichen Erfahrungen gemacht wie Tschechows Rothschild.

Flötentöne bei Schostakowitsch und der Typus des geprügelten Helden

Rothschild, die Titelfigur der Oper, ist Flötist in einem jüdischen Orchester. Mit ihm inkarniert sich der Ton der Flöte auf besondere Weise. Diese besondere Flötenweise erprobte Schostakowitsch bereits in früheren Werken, vor allem in der Oper *Die Nase*. Hier finden sich Melodien, die nicht ausschwingen, sondern von schrillenden Pikkoloflöten abgebrochen werden: "Auf dem letzten Loch pfeifen". Schon hier kommt es zu doppelbödigen Bedeutungen, einem Changieren zwischen "auf dem letzten Loch pfeifen" und "ausgepfiffen" oder "herbei gepfiffen werden". Es geht um die Gleichzeitigkeit von innerer Anstrengung (sich voll ausgeben = auf dem letzten Loch pfeifen) wie äußerer Bedrohung (von der Öffentlichkeit ausgelacht bzw. ausgepfiffen werden von der Obrigkeit "herbeizitiert" oder "herbei gepfiffen" werden).

Es handelt sich um ein musikalisches Signet für den Typus des geprügelten Helden. Dieses Signet wurde in der *Nase* vorbereitet, zur vollen Ausformung gelangte es später, nämlich in der Titelfigur der Oper *Rothschilds Geige*. Man könnte zugespitzt sagen, Schostakowitsch habe seinen Schüler bei der Komposition dieser Oper so uneigennützig unterstützt, um seinen eigenen instrumentalen Flötengesten einmal in menschlicher Konfiguration zu begegnen.

Wer war dieser Venjamin Flejšman?

Venjamin Flejšman wurde am 20. Juli 1913 in der kleinen Stadt Beshezk im Twersker Gouvernement westlich von Moskau geboren, wo er seine Kindheit und Jugend verbrachte. Die Eltern waren 1911 von Vilnius nach Beshezk übergesiedelt und lebten dort bis zu ihrem Tode. Der Vater war als Zahnarzt tätig und in der jüdischen Gemeinde ein aktives Mitglied. Die Mutter arbeitete als Lehrerin für Geographie und Geschichte an der örtlichen Schule. Obgleich mittellos, verfügten die Flejšmans über eine ansehnliche Bibliothek und ließen ihren fünf Kindern eine gute Ausbildung zuteil werden. Von den fünf Geschwistern wandten sich alle der Musik zu, betätigten sich im örtlichen jüdischen Orchester, Venjamin spielte die Geige. Zwar mußte er im Anschluß an die Schulausbildung erst einmal zum materiellen Unterhalt der Familie beitragen, begann 1934 in Leningrad ein Studium am Industrie-Institut, wurde dann aber Student am Zentralen Musikalischen Technikum der Newa-Metropole.

Flejšmans materielle Lage war katastrophal und besserte sich auch nicht, als er 1936 eine Studienkollegin, eine Pianistin, heiratete. Oft kam er nur mit Hilfe von Mitstudenten über die Runden. Mit guten Noten, aber einem "mangelhaft" in den Fächern Musik-Theorie und Klavierspiel bewarb er sich am Konservatorium und wurde angenommen.

Exkurs: Wie kommt der "Volksfeind" Schostakowitsch auf einen Lehrstuhl?

Dort hatte im Frühjahr 1937 Dmitri Schostakowitsch seine Lehrtätigkeit im Fach Komposition aufgenommen, besser gesagt: aufnehmen dürfen. Denn die Berufung des gerade ein Jahr zuvor als "Volksfeind" verdächtigten Komponisten Schostakowitsch, des wegen seiner Opern *Die Nase* und *Lady Macbeth* so heftig Gescholtenen, war keineswegs selbstverständlich.

Die Schostakowitsch-Biographin und nachmals selbst Professorin am Leningrader Konservatorium, Sofja Chentowa, meint, das sich die Studenten des Konservatoriums mit der Bitte um Berufung von Schostakowitsch an die Hochschulleitung wandten und diese dann auch durchsetzten. Andere wieder vertreten die Meinung (Ėlena Silina, "Veniamin Flejšman", S. 346), daß sich Schostakowitschs ehemaliger Lehrer, der Komponist und Dirigent Maximilian Steinberg, für Schostakowitsch einsetzte. Wie auch immer, die Berufung war

eine keineswegs selbstverständliche Angelegenheit, und der Name des mutigen Direktors soll nicht vergessen sein: Boris Iwanowitsch Sagurski.

Nach Augenzeugenberichten (Ėlena Silina, S. 347) herrschte damals, zu Ende der 1930er Jahre, eine außergewöhnlich gute Atmosphäre an der Hochschule, sowohl was die Pädagogen untereinander als auch die Beziehungen zwischen Lehrern und Schülern betraf.

"Er war etwas Besonderes."

Unter den Schülern Schostakowitschs am Leningrader Konservatorium waren nicht wenige von Format, zu ihnen gehörten Juri Swiridow, Orest Jewlachow, Juri Lewitin, und Galina Ustwolskaja. Doch Venjamin Flejšman muß wohl einen alle überragenden Eindruck gemacht haben.

> "Von seinen (Schostakowitschs) Schülern erinnere ich mich sehr gut an Venjamin Flejšman. Er war etwas Besonderes. Ein Langsamer. In äußerster Armut lebend. Flejšman hatte keine Einkünfte. Sehr tief, verschlossen. Überdachte jeden Takt viele Male, und auf dem Papier hinterließ er anstelle von Noten Löcher. Dmitri Dmitrijewitsch liebte ihn sehr, obgleich er pro Monat nur zwei Takte schrieb." (Galina Ustwolskaja, Mitschülerin)

> "Ein wundervoller Mensch, mit flammendem Blick. Vielleicht ahnte er, daß er die Welt nicht mehr lange würde sehen können. Er komponierte langsam, mit Zähigkeit an jeder Note, ohne eine einzige abzuwerten. Schostakowitsch ertrug es, der Sorgfalt und Genauigkeit wegen, denn er haßte Unkraut. Die technische Disziplin war für ihn Ausdruck ästhetischen Begreifens. Er wollte das Handwerk auf eine ästhetische Höhe führen." (A. Lehmann, ein Mitstudent)

> "Er war ein guter Kamerad, mitfühlend, wohlwollend. Immer lächelnd, von stiller Rede." (Minasai Leviev, ein Mitstudent)

> "Flejšman war (in Nichtübereinstimmung zur familiären Herkunft) blond mit blauen Augen. (I. Finkelštein, ein Mitstudent. Alle Erinnerungen zitiert nach: Ėlena Silina, S. 356 ff.)

Diesem Menschen stand, wen wundert es, ein schwerer Lebensweg bevor. Schon die erste Kritik eines öffentlichen Schülerkonzertes bestätigte ihm das:

> "Flejšman befindet sich auf einem völlig unrichtigen Weg", hieß es in der Zeitschrift *Iskusstvo i žizn'* Nr. 3/1940 (zitiert nach: Silina, S. 363).

Schicksalsverbundenheit

Schostakowitsch und Flejšman, wurden auf eine tragische wie groteske Weise zueinander gezwungen. Das bezeugen zwei Sitzungen, gemeinsam veranstaltet von der Fakultät für Komposition mit dem Komponistenverband am 10. Februar und 3. März 1940.

Eigentlich wollten die Studenten in diesen Sitzungen die Hochschulleitung darauf aufmerksam machen, daß ihre Fakultät und damit die Kompositionsschüler die gleiche Aufmerksamkeit und Zuwendung verdienten, wie die alle anderen Abteilungen überstrahlenden Instrumentalisten. Dabei stellten die Kompositionsschüler eigene Arbeiten vor, darunter auch Flejšmans Oper *Rothschilds Geige*.

Das Fazit zog ein gewisser Tomlin mit folgenden Worten:

> "Wir haben seinerzeit Dmitri Dmitrijewitsch Schostakowitsch heftig für seine Mißgriffe in der Oper *Lady Macbeth*, und gleichermaßen in der Oper *Die Nase*, kritisiert, aber man muß sagen, daß im Vergleich mit einigen Stellen der Oper des Genossen Flejšman die Opern Schostakowitschs 'Kinderspielzeug' sind." (zitiert nach Silina, S. 373)

Der Student Flejšman, so beweisen es die erst in jüngster Zeit freigegebenen und damit einsehbaren Protokolle, ließ sich nicht einschüchtern, ja er stand nicht nur für das eigene Werk ein, sondern auch für die Musik seines Lehrers.

Wohin hätte ihn sein Mut geführt, den jungen Mann aus der Provinz mit seinem religiösen Hintergrund?

Man könnte meinen, daß das Schicksal selbst Schostakowitsch diesen Schüler zugeführt hatte und ihm dessen Erbe anvertraute.

Einige Unklarheiten und Hoffnung auf weitere Funde

Als Flejšman sich als Freiwilliger an die Front gemeldet hatte, übergab er seiner Frau, der Pianistin Ljudmila, das Manuskript seiner Oper *Rothschilds Geige*. Nachdem keine Hoffnung mehr bestand, daß ihr Mann noch am Leben war, brachte Ljudmila Flejšman das Manuskript in den Verband der russischen Komponisten in Leningrad zur sicheren Aufbewahrung. Schostakowitsch war darüber informiert und bat im Mai 1942 von seinem Evakuierungsort aus, den in Leningrad gebliebenen ehemaligen Schüler und Freund Flejšmans, Orest Jewlachow, eine Kopie des Manuskripts anzufertigen und ihm diese nach Kuibyschew zu schicken. So geschah es.

Da bisher (Herbst 2009) die handschriftliche Partitur Flejšmans nicht gefunden werden konnte, bleibt unklar, was und wie an diesem Werk ergänzt wurde. Der Kommentar von Schostakowitsch auf der ersten Seite der von ihm ergänzten und abgeschriebenen Partitur lautet:

> "*Rothschilds Geige* wurde von Venjamin Josifovič Flejšman zwischen 1939 und Sommer 1941 geschaffen, bis zum Beginn des Krieges. Zu dieser Zeit war der Klavierauszug von *Rothschilds Geige* bereits fertig und ein großer Teil der Partitur. Mit Beginn des Krieges ging Venjamin Josifovič Flejšman als Freiwilliger an die Front. Seit jener Zeit gibt es von ihm und über ihn keinerlei Nachricht. Offensichtlich ist er im Krieg umgekommen. Als er an die Front ging, hinterließ er in Leningrad im Verband der sowjetischen Komponisten die Handschrift von *Rothschilds Geige*. Ende 1943 wurde mir diese Handschrift zugesandt. Meine Arbeit lief darauf hinaus, daß ich *Rothschilds Geige* zu Ende instrumentierte und die autorenhandschriftliche Bleistiftpartitur abschrieb.
>
> Dmitri Schostakowitsch, Moskau, 5. Februar 1944"
> (zitiert nach Elena Silina, S. 387)

Schostakowitsch sorgte dann auch dafür, dass 1965 ein Klavierauszug von *Rothschilds Geige* beim Verlag *Muzyka* in Moskau erschien. Als Solomon Wolkow 1968 eine Aufführung von *Rothschilds Geige* im Rahmen des Studentenfestivals *Molodije kompositori Rossii* zuwege brachte, erhielt er keinerlei Unterstützung von der Administration, dafür reduzierte auf seine Bitte hin Schostakowitsch die Orchesterfassung. Waren die Instrumente bei Flejšman nur doppelt besetzt, hatte sie Schostakowitsch in vielen Fällen verdreifacht. Entgegen der verbreiteten und immer wieder gern übernommenen Anschauung, daß die szenische Uraufführung am 24. April 1968 von Schostakowitschs Sohn Maxim dirigiert worden sei, wurde die Uraufführung von dem Dirigenten Juri Kotschnew geleitet. Maxim Schostakowitsch war lediglich als Ehrengast anwesend.

Schostakowitsch hielt über die Jahre hinweg den Kontakt zu Flejšmans Frau und Eltern. Am 4. Oktober 1960 schrieb er an Ljudmila Flejšman:

> "Teure Ljudmila Wassiljewna!
>
> Ich danke Ihnen, daß Sie meinen Brief beantwortet haben. Dank für die Mitteilung der Adresse der Eltern von Venja. (Kurzform für Venjamin, S.N.)
>
> Ich habe eben einige Arbeiten zu Ende gebracht auch einiges an der Redaktion von *Rothschilds Geige*. Dafür hat man mir Geld gezahlt, das anzunehmen ich nicht das Recht habe: es gehört Ihnen. Deswegen teilen Sie mir doch mit: tragen Sie den Familiennamen Venjamins oder den eigenen. Dann werde ich Ihnen das Geld zusenden. Es werden ungefähr fünftausend Rubel sein.
>
> Mit meinen besten Wünschen
>
> D. Schostakowitsch. Moskva, G-151. Kutusowski prospekt, d. 27, kw. 87."
> (zitiert nach Elena Silina, S. 384)

Warum wurde der Name des Librettisten verschwiegen?

Es bleibt die Frage, warum bis ins Jahre 2000 der Name des Librettisten Alexander Preiss verschwiegen wurde. Erst die von Ėlena Silina publizierten Protokolle diverser Sitzungen am Konservatorium Leningrad aus den Jahren 1937 bis 1941 förderten dessen Namen wieder zutage.

Nach seiner Oper befragt, erklärte Flejšman lapidar:

> "Das Szenarium der Oper wurde von einer Studentin der Fakultät Opernregie namens Lebedjewa erstellt. Das Libretto erarbeitete Preiss."
>
> (zitiert nach: Ėlena Silina, S. 372)

Nun war dieser Alexander Preiss keineswegs ein Unbekannter, hatte er doch an den Libretti der beiden Schostakowitsch-Opern, *Die Nase* und *Lady Macbeth von Mzensk*, mitgearbeitet. Über Alexander Preiss ist wenig bekannt. Einiges Wenige findet sich bei Schostakowitsch und dessen Erinnerungen an die Zusammenarbeit mit Preiss (und Jonin):

> „Wir waren eine wunderbaren Dreier-Kumpanei: Alexander Preiss, Georgi Jonin und (mir). es war eine großartige, eine wunderbare Zeit. Wir setzten uns schon morgens an die Arbeit, sehr früh am Morgen. Nachts arbeiteten wir nicht. Erstens, weil uns der Bohemien-Arbeitsstil zuwider war. Arbeiten soll man morgens oder tagsüber, wenn der Kopf klar und nicht in nächtlichen blauen Dunst gehüllt ist.
>
> Zweitens weil Sascha (Alexander Preiss, S.N.) nachts keine Zeit hatte. Er war beschäftigt, arbeitete. Sein Amtstitel klang imponierend: ‚Agent für die Erhaltung nichtliquidierten Eigentums'. In die Umgangssprache übersetzt: Er war Nachtwächter. Er bewachte die ehemalige Bonbonfabrik Landrin. Der Besitzer, Georg Landrin, war mit seinem Sohn auf und davon ins Ausland. Seine Habe hatte er natürlich nicht mitnehmen können. Also mußte man sie bewachen, damit sie nicht gestohlen wurden. Wir hatten unendlichen Spaß. (...)
>
> Preiss und Jonin waren sehr fähige Männer. Preiss schrieb den Text zu Gogols Komödie *Wladimir dritter Klasse*.

> Gogol hat diese Komödie nicht beendet und nur ein Fragment hinterlassen. Sascha Preiss vollendete das Stück. (...) und baute es aus Gogols eigenen Worten zusammen, fügte nichts von sich selbst hinzu, nahm alles aus Gogols Werken. (...) Bei jeder Replik steht die Anmerkung, aus welcher Arbeit Gogols der fragliche Satz stammt. Zum Beispiel ‚Das Essen ist aufgetragen'. Dahinter die Anmerkung: Gogol soundso, Seite soundso. Ehrenwort."
>
> (*Zeugenaussage*, S. 261)

Preiss hat nicht nur als Nachtwächter gearbeitet, sondern auch als Lastträger und sich daneben als Student an der Regieklasse des Instituts für szenische Kunst eingeschrieben. So berichten es zumindest Jurij Dimitrin (*Nam ne dano predugadat'*, 1997, S. 31 und S. 76 ff. sowie Sof'ja Chentova (*Šostakovič v Petrograde-Leningrade*, 1979, S. 55).

Es war bisher nicht klar, welchen Repressalien Preiss infolge des Scherbengerichts über Schostakowitsch nach 1936 ausgesetzt war. Schostakowitsch begann noch 1934 an einer Oper nach einem Libretto von Preiss zu arbeiten. Es sollte die zweite Oper einer Trilogie über die Lage der russischen Frau werden. Das Projekt wurde nicht realisiert. Nach dem Verdikt über die Oper *Lady Macbeth von Mzensk* mieden die meisten Komponisten Preiss als den Librettisten des gebrandmarkten Werkes. In dem 1982 erschienenen *Handbuch der Schriftsteller Leningra*ds ist er lediglich als Autor von Liedern und Estradenprogrammen sowie Übersetzungen vertreten.

Preiss überlebte den furchtbaren Blockadewinter in Leningrad und wurde Mitte März 1942 über den *Weg des Lebens* evakuiert. Er starb in Swerdlowsk an Distrophie im April 1942.

Bei Schostakowitsch selbst findet sich folgender Hinweis:

> "Später (nach der *Nase*, S.N.) war Preiss mir eine große Hilfe bei dem Libretto für *Lady Macbeth*. Er hatte sich ein wichtiges Sujet speziell für mich ausgedacht: das Leben von Frauen, die sich emanzipieren wollen. Es hätte eine sehr ernsthafte Oper werden können. Aber es wurde nichts daraus. Nichts. Alexander Hermannowitsch starb. Er starb sehr jung. Man hat ihn umgebracht."
>
> (*Zeugenaussage*, S. 262)

Kommentar

Reale Welt und mystische Schau sind in dieser Oper aufs innigste verwoben.

Wenn die Handlung beginnt, befindet sich Jakow in einer seelischen Krise. Der Ton seiner Geige ist zwar voll und laut, aber ohne Biegsamkeit und Glanz und verhaßt ist ihm der Jude mit seinem klagenden Flötenton.

Verbittert vom Leben, vermag Jakow nur mehr das Negative zu sehen und das ganze Leben erscheint ihm als eine Folge von Verlusten. Die einst liebevolle Beziehung zu Marfa ist eisiger Kälte gewichen.

Doch als er den sich demütig nahenden Juden tätlich bedroht, scheint JAHWE selbst zu sprechen. Und wie von einem Zauber angerührt, beginnt Jakow einen seelischen Reinigungsprozeß zu durchlaufen. Sein Gedächtnis und sein Gewissen erwachen. Er kehrt an den von Marfa beschworenen Ort gemeinsamen Glücks, am Fluß unter der Weide zurück, versöhnt sich mit dem Leben und bereitet sich auf sein Ende vor. Und seine Geige bekommt einen neuen, einen weichen, warmen Ton, der gut mit Rothschilds Weisen zusammenklingt (in einem Zwiegesang von Violine und Violoncello). Und so überläßt Jakow Rothschild das Instrument.

Handlungsorte

Flejšmans Tschechow-Oper spielt am Rande einer kleinen russischen Provinzstadt, genauer am Schnittpunkt zwischen der armseligen Behausung eines Sargtischlers, einem prunkvollen Kaufmannshaus und einem Fluß mit Weide.

Das Haus des Kaufmanns, in dem das örtliche Orchester aufspielt, meint Sorglosigkeit, Wohlstand, Freude, Leben, Lachen, Hoch-Zeit des Lebens; das Haus des Sargtischlers verweist auf die Schattenseiten des Lebens, auf Tod, Sorgen, Mühsal, Lebens-Abend und Lebens-Abschied. Beide Orte kennzeichnen Lebens-Stationen.

Hingegen ist das Bild mit dem Fluß und der Weide auf einer anderen Ebene angesiedelt. Das fließende Wasser ist Zeichen für Lösendes, Auflösendes im wortwörtlichen wie übertragenem Sinne, auch Zeichen für verrinnende Zeit, für Übergang, Ende und Neuanfang. Hier vollzieht sich Jakows seelischer Reinigungsprozeß, findet er zurück zu seiner Liebe, zu Marfa, hier gelangen die Toten und Lebenden, die Alten und Jungen, der Russe und der Jude zu einer mystischen Einheit.

Diese drei Orte sind aufs engste mit Musizierhaltung, Klangfarben, melodisch-harmonischen Grundmustern verquickt: das zur Fröhlichkeit bestellte Orchester mit seinem Trompetenton und Walzerrhythmen, die kläglich jammernde Flötenmelodie Rothschilds, der helle, aber harte sich allmählich zum Weichen und Warmen wandelnde Gesang der Geige Jakows, und dazwischen die leise, zart klingende und sanft strömende Weise der sterbenden Marfa. Von Jakow zuerst nicht wahrgenommen, ersteht Marfas Melodie erst nach ihrem Tod in ihm und verwandelt ihn.

Die Musik

Die Musik gliedert sich in zwanzig, zum Teil außerordentlich prägnante Episoden. Eindeutig tonale Passagen sind eher selten und akzentuieren die ansonsten freitonale Entwicklung und das vielgliedrige Netz motivisch-thematischer Bezüge. Der vokale Bereich wird vom Kontrast zwischen rezitativischen und ariosen Passagen bestimmt, dazu kommen in Jakows Partie strophische Liedformen.

Entlehnungen aus der traditionellen Musik des Ostjudentums stehen nicht ausschließlich für die Charakterisierung des lokalen Kolorits, sondern für Flejšmans Liebe zu reicher Verzierungs- und Ausschmückungstechnik generell und gehören zum Prinzip der so genannten "Interpunktionsmelismatik" (A. Shiloah, *Das neue Lexikon der Musik*, Band 2, S. 566), bei der durch kleine melismatische Akzente den Worten besondere Bedeutung verliehen wird.

"Wiedererweckung der Väter durch Vervollkommnung der Söhne"

Rothschilds Geige, diese erste Oper eines Sechsundzwanzigjährigen, thematisiert auf geradezu meisterhafte Weise ein zentrales Thema der russischen Religionsphilosophie, das Aufgeben persönlicher Begrenztheit und darauf folgend das Heraustreten aus der Alleinheit und den Durchbruch zu kosmischer Einheit, zur All-Einheit. Das geschieht am Beispiel des Sargtischler Jakow Iwanow.

Flejšman selbst sagte über ihn:

> "Verluste nehmen einen übergroßen Platz in seinem Leben ein, er ist kleinlich, mürrisch, unbeschadet dessen, daß er in der Stadt nicht als schlechter Mensch angesehen wird, weil er in gewisser Weise ein Künstler ist, er hinterläßt eine Melodie."
>
> (zitiert nach Ėlena Silina, S. 372)

Im Gegenzug vollzieht sich auch mit Rothschild eine Verwandlung. Von Jakow gedemütigt und geschlagen, kann der Jude nur Haß und Angst gegenüber dem körperlich wie sozial überlegenen Christen empfinden. Doch Rothschild befreit sich von Angst und Haß, ohne Jakow körperlich zu besiegen oder geistig zu überwinden, vielmehr identifiziert er sich zuerst mit Marfas, dann mit Jakows Leiden, läßt deren Klagen im Gesang der Geige wiedererstehen und findet so selbst zu neuen, besseren Melodien.

Damit vollzieht der Jude einen im Alten Testament als Ideal geschilderten Vorgang. Denn es handelt sich hierbei um die Idee der Wiedererweckung der Väter im Sinne einer Vervollkommnung der Söhne. Das ist ein zentraler Gedanke auch in Nikolai Fjodorowitsch Fjodorows (1828-1903) *Philosophie der gemeinsamen Tat* und fand durch ihn in der russischen Literatur, so bei Tolstoi und Dostojewski, Verbreitung.

> "Die Idee der Wiedererweckung steht dem allgemeinen Fortschrittsgedanken entgegen, der sich als Bewußtsein der Überlegenheit des Jüngeren über den Älteren, als Verdrängung der Alten durch die Jungen formuliert. Wiedererweckung fordert eine Erziehung, die die Söhne nicht gegen die Väter bewaffnet, sondern im Gegenteil die Söhne zur Vervollkommnung anhält, eine Erziehung also, die die Prophezeiung des letzten Propheten des Alten Testamentes, Maleachi, erfüllen würde, eine Erziehung zur gegenseitigen Zuwendung der Herzen der Väter und Söhne."
>
> (Maleachi 1, 6; :2,1 ff. und 10; 3, 24;
> vgl.: Goerdt. *Russische Philosophie*, S. 699)

Solches Gedankenmodell steht in Widerspruch zum modernen Fortschrittsdenken, bei dem die Söhne sich der "Überwindung" der Väter rühmen, die Jungen die Alten "entthronen". Ganz anders Rothschild, der nicht gegen Jakow kämpft, sondern ihn als geistigen Menschen anerkennt, damit bestätigt und wiedererweckt und sich dabei selbst vervollkommnet.

In diesem Punkt unterscheidet sich die Oper von Tschechows Erzählung von 1894. Entscheidend ist nicht, daß in der Erzählung die Geige nicht von Jakow selbst, sondern durch einen Priester übergeben wird (wobei das nicht ohne Hintersinn war: ein orthodoxer Priester, damals notorische Judenhasser, übergibt einem Juden das Geschenk eines gläubigen Christen!). Entscheidend ist, daß es musikalisch zu einer Begegnung anderer Art kommt.

Wenn Rothschild die Melodie Jakows zu wiederholen versucht, gerät sie ihm zur altbekannten Trauerweise, der bereits anfänglich bei ihm angelegte Klageton wird also verstärkt. Wurde aber der Flötist Rothschild seiner Klagelieder wegen verachtet und gescholten, so genießt der Geiger Rothschild nun Anerkennung. Wie das zu werten sei, läßt Tschechow in seiner unnachahmlichen Art offen.

> Pfand überlassen? Das Flötenspiel hat er längst aufgegeben, er spielt nur noch auf der Geige. Er entlockt ihr so klagende Töne, wie vordem der Flöte; wenn er aber das zu wiederholen versucht, was Jakow gespielt hatte, als er auf der Schwelle saß, dann klingt es so verzagt und traurig, daß die Zuhörer weinen, und er selbst rollt zum Schluß die Augen und sagt: 'Achhh!' Und diese neue Melodie hat in der Stadt solchen Anklang gefunden, daß Rothschild ununterbrochen von Kaufleuten und Beamten eingeladen wird, die sie sich wohl zehnmal vorspielen lassen." (Anton Tschechow. *Rothschilds Geige*)

Soweit der Schluß der Erzählung.

"Leben bedeutet Verluste, der Tod Gewinn?"

Tschechowsche Ironie findet sich in der Oper auf einer anderen Ebene. So ist Jakows Litanei von der ungerechten Verteilung von Nutzen und Verlusten wörtlich in die Oper übernommen und findet sich dort als zentraler Monolog wieder. Da hat ein Mensch sein ganzes Leben unter dem fortwährenden Eindruck ihm zugefügter Verluste gelitten, nur das Mißlingende, das Nichtgeschehende, das Ausbleibende wahrgenommen. Das allein erregte seine fortwährende Aufmerksamkeit, sein verzehrendes, von Vorwürfen und Selbstmitleid durchdrungenes Interesse. Der Tod der eigenen Frau stimmt ihn weniger traurig, als vielmehr ärgerlich, bringt doch der für sie gefertigte Sarg keinen Gewinn. Also auch das wieder ein Verlust.

Ist das lediglich die Perspektive eines Sargtischlers? Der jüdische Philosoph Baruch Spinoza ist früh schon dem Wesen des menschlichen Gewinn-Denkens nachgegangen, und so finden sich schon bei ihm Überlegungen zu solchen aberwitzigen Gedankenkonfigurationen. Wenn der Mensch alles dem Gewinn-Streben und der Frage nach seinem Nutzen unterwirft, verkehrt sich der reale Zusammenhang der Welt. Sie erscheint lediglich als Mittel zum Zweck und der Mensch selbst wird Opfer eines nunmehr absolut und unabänderlich gesetzten Nützlichkeitsdenkens.

> "Um nun aber zu zeigen, daß die Natur sich keine Zwecke vorgesetzt hat und daß alle Endzwecke nichts als menschliche Einbildungen sind, bedarf es nicht viel (..), da die Menschen alles um eines Zweckes willen tun, nämlich um des Nutzens willen, den sie begehren. (...) Da sie ferner in sich und außer sich zahlreiche Mittel bemerken, die zur Erreichung ihres Nutzens nicht wenig beitragen, wie zum Beispiel die Augen zum Sehen, die Zähne zum Kauen, Pflanzen und Tiere zur Nahrung, die Sonne zum Leuchten, das Meer, Fische zu nähren usw., so kommt es, daß sie alles in der Natur als Mittel zu ihrem Nutzen betrachten.
>
> (Baruch Spinoza, *Ethik*, S. 73 und 71)

Wenn die gesamte Natur menschlichen Zwecksetzungen unterworfen wird, gibt es keinen Raum mehr für eine Letzte Instanz, der gegenüber der Mensch verantwortlich ist. Der Mensch selbst setzt sich als Letzte Instanz. Das aber schafft ihm keine Freiheit, sondern nur Abhängigkeit, so von anderen Menschen oder bestimmten Ideen, wie hier der Idee von Gewinn und Verlust.

Schon in Tschechows Erzählung fällt das fortwährende Wiederholen, Herausstellen und Einkreisen des Wortes "Verlust" ("ubytka") auf. Flejšman folgt darin dem Dichter, gestaltet drei das Wort zentral herausstellende Ariosi, umgibt es mit einer besonderen Aura. Das Wort ubytka wird mit all seinem negativen Glanz und der soghaften Ausstrahlung zur literarisch-musikalischen Metapher. Wie sagte doch Schostakowitsch?

> "Mir blutet das Herz, wenn ich *Rothschilds Geige* lese. Wer hat hier recht, wer ist schuldig? Wer hat es so eingerichtet, daß das Leben aus ständigen Verlusten besteht? Die Seele krümmt sich mir zusammen."
>
> (*Zeugenaussage*, S. 285)

Bei Tschechow wird das Verlust-Denken bis zur absurden Konsequenz getrieben. Der Sargtischler listet bürokratisch auf, warum die Menschen ständig Verluste erleiden: Leben bedeutet essen, trinken und schlafen, also immerzu Ausgaben machen müssen. Dieser Logik zufolge, besteht der einzige Gewinn

menschlichen Lebens darin, mit dem Leben aufzuhören. Tatsächlich versteigt sich Jakow zu dem aberwitzigen Satz: "Vom Leben entstehen dem Menschen Verluste, vom Tod hat der Mensch Gewinn." Bei Flejšman allerdings bekommt dieser Satz einen ganz anderen Sinn. Jakow spricht ihn gegen Ende seines seelischen Reinigungsprozesses aus (KlA S. 64, Ziffer 118). Mit ihm nobilitiert er den Tod.

Hartes und sanftes Prinzip: JAHWE und Weide

Die instrumentalen Passagen sind in dieser Oper dem szenisch-dramatischen Geschehen gleichwertig. In seiner höchsten Not, verbittert über das Leben und den Tod der Frau, bedroht Jakow Rothschild tätlich (KlA S. 42, Ziffer 78). Die nachfolgende Musik gehört dem davonlaufenden Juden. Doch dann, völlig unvorbereitet, ertönt, fortefortissimo einsetzend, eine Choral-Figuration (KlA S. 45, Ziffer 82). Es ist, als ob JAHWE selbst spräche und Einhalt gebiete.

Und während Jakow im wahrsten Sinne seinen letzten Verlust auflistet, den Sarg für Marfa, bereitet sich in seinem Inneren bereits der Umschwung vor. Und der beginnt mit dem Wort "Weide" ("verba"). Da bekommt Jakows Partie ganz unverhofft Weichheit, Glanz und mythische Aura. Oboe und Englischhorn korrespondieren mit der menschlichen Stimme (KlA S. 46, Ziffer 85 ff.). Jakow spricht die Weide als vertrautes ebenbürtiges Wesen an. Durch sie begreift er die Vergänglichkeit der Welt und mithin auch die eigene Vergänglichkeit. Die Weide ist – auch in der russischen Volkspoesie – ein Zeichen der Trauer, des Abschieds, des Eingedenkens. Jakows "Lied von der Weide" gesellt sich gleichberechtigt zum "Weidenlied" der Desdemona. Über die Jahrhunderte hinweg baut sich von Flejšman/Schostakowitsch eine Brücke hin zu Giuseppe Verdi und William Shakespeare.

Aus der Allein-heit zur All-einheit

Jakows seelischer Reinigunsprozeß ist nicht geradlinig, er ist konfliktreich. Wieder und wieder fällt er in das alte Denken zurück, und wieder und wieder tastet er sich zu neuen Erkentnissen vor, meist piano und espressivo, so bei der Frage: "Wenn es nicht so viel Böses und soviel Haß gäbe, hätten die Menschen doch gewaltigen Nutzen voneinander und würden ein solches Glück erfahren, wie es nicht mal im Traum vorstellbar ist." (KlA S. 58, 2 Takte vor Ziffer 106) Bei dieser Überlegung hat sich allmählich eine kleine Melodie emporgearbeitet, die ansatzweise schon beim Tod der Frau erklang und sich nun in einem großen Arioso entfaltet. Sie wird auch dann noch Bestand haben, wenn Jakow seine Geige an Rothschild übergeben und sich dem Fluß Acheron anvertrauen wird.

Der Fluß Acheron? Tschechow und Flejšman spielen auf tradierte Vorstellungen an, hier auf den alten Fluß der Griechen, den diese sich als Übergang vom Leben in den Tod dachten.

Fluß und Weide sind in der Oper übrigens zweimal vorhanden, einmal in der Erinnerung der sterbenden Marfa als Ort vergangenen Glücks, und dann als real-symbolischer Handlungsort, an den Jakow nach vielen Jahren der Abstinenz zurückkehrt.

Was mit Jakow geschieht, nachdem er seine Geige an Rothschild übergeben hat, wird in der Oper nicht expressis verbis gesagt. Aber der Ort des Geschehens deutet es an. Fließendes Wasser gilt seit alters her als Symbol für besondere Bewußtseins- und Seelenzustände, hier eines Loslassens von allen Anhaftungen, ein Heraustreten aus individueller Begrenztheit und Hinübergleitens in einen neuen Lebenszusammenhang, in einen allgemeinen Lebensstrom, in eine All-Einheit. Dem entspricht die Musik mit den ineinander verfließenden Themen von Jakow, Rothschild und Marfa. Es handelt sich, wenn man so will, um die musikalische Manifestation von Trinität, um die Aufhebung von Kausalität, von Zeit und Raum.

Der Geigenbesitzer Jakow endet, wo die russische Religions-Philosophie anfängt, bei der Überlegung, wie der Mensch aus selbstverschuldeter Alleinheit heraustreten und zu liebender und mitfühlender All-einheit mit allem Geschaffenem und Schaffendem gelangen könne. Russische Religionsphilosophie wollte ihren Intentionen nach eine Synthese aller Religionen sein. Der "Vater" der russischen Religions-Philosophie, Wladimir Solowjow (1853-1900), strebte eine "universelle Vereinigung an", auch die der Religionen. Er studierte die Schriften der Juden, Mohamedaner, Hinduisten, Buddhisten, der Kopten und Orthodoxen, der Protestanten und Katholiken im Original. Er prägte die Formel, aus der Allein-heit herauszutreten und in einer All-einheit aufzugehen.

Obgleich die Geige dem Sargtischler gehört und erst am Ende ihren Besitzer wechselt – Jakow schenkt sie Rothschild – heißen Erzählung wie Oper *Rothschilds Geige*. Das hat einen bestimmten Sinn. Solange Jakow verbittert und in Kleinlichkeiten befangen ist, taugt ihm die Geige lediglich als Musikinstrument. In dem Moment aber, wo sein Inneres an den Grund der Welt rührt, vermag er mit der Geige diesem Seelengrund Ausdruck zu geben, wird die Geige selbst zum Symbol der Seele und strebt wie von selbst hin zu dem seelisch begabten, wenn auch verkümmerten Rothschild. Und die Geige wird dereinst auch dessen Händen entgleiten und weitergegeben werden an andere.

Rothschild ist das Mittelglied in einer Reihe von vielen Anwärtern auf diese Geige.

Notruf, Hoffung, Lobpreisung: Die instrumentalen Passagen

Bei aller Eigenständigkeit des Schülers, *Rothschilds Geige* von 1939/41 teilt mit des Lehrers Oper *Lady Macbeth von Mzensk* von 1930/32 auffallende Gemeinsamkeiten. Für die Handlung Wesentliches ereignet sich nicht in dramatischen Situationen allein, sondern auch in rein instrumentalen Episoden. So kommt es in *Rothschilds Geige* zu musikalischen Interaktionen als Ausdruck seelischer Korrespondenzen zwischen Marfa und Rothschild. Obgleich beide

Personen in der Bühnenhandlung nie aufeinander treffen, treten sie doch als Wesensverwandte musikalisch miteinander in Beziehung.

Ebenso vollzieht sich Jakows Verwandlung von einem rüden, seinen Ärger am Juden Rothschild auslassenden Misanthropen in einen mitfühlenden Menschen rein instrumental – und zwar unter der Einflußnahme der beiden Marfa und Rothschild zugehörenden musikalischen Themen. Es findet also eine Begegnung, Beeinflussung und Verschmelzung dreier Kräfte statt. Es kommt zu einer Handlung auf einer Meta-Ebene, auf der Jakow, Marfa und Rothschild als leidende und verstörte, nach Gott verlangende Wesen agieren – und zwar nach dem Muster: Notruf, Hoffnung, Lobpreisung, dem alten Modell der biblischen Psalmen.

Das kommt nicht von ungefähr. Die *Psalmensymphonie* Igor Strawinskys gehörte zu den Lieblingswerken Dmitri Schostakowitsch. Von ihr fertigte er eigenhändig einen Klavierauszug an, und sie gehörte zu dem seinen Schülern vermittelten Unterrichtsstoff.

Und wie in der *Psalmensymphonie* manifestieren sich in den Instrumentalpassagen von *Rothschilds Geige* die drei Stufen von Notruf, Hoffung und Lobpreisung.

"Canto ami et non mourier" (Ein Lied der Liebe und nicht des Sterbens)

Zweimal wird in dieser Oper gestorben, aber auf eine ungewöhnliche Weise, die von bestimmten bekannten Traditionen des Umgangs mit dem Tod abweicht.

Erinnert sei an die mittelalterlichen Totentänze, besonders die Fresken der dominikanischen Meister beim berühmten *Baseler Totentanz*. Sie zeigen den Tod als einen ungebetenen Gast. Zu wem und wann er auch kommt, ob zu alt oder jung, am Abend oder Morgen, zu reich oder arm, zu hübsch oder häßlich, zu Mann oder Frau, zu Kind oder Greis, ihm begegnet immer wieder die glei-

che Abwehr: er kommt ungelegen, noch ist das Wichtigste im Leben nicht getan.

Als der Graphiker H. P. Grieshaber sein Publikum 1973 mit der Dresdner Buchausgabe seines *Neuen Baseler Totentanzes* konfrontierte, mußte er feststellen, daß niemand den gravierenden Unterschied zu den mittelalterlichen Totentänzen erkannte: denn bei ihm kommt der Tod als gelegener Gast, kommt der Tod zur rechten Zeit.

Auch für Jakow in *Rothschilds Geige* kommt der Tod zur rechten Zeit. Die Bereitschaft zum Tod hat sein Denken und Fühlen total verändert, sie hat ihm Freiheit und Unabhängigkeit gegeben. Sein Gemüt erhellt sich, er gewinnt sein Erinnerungsvermögen zurück und umfaßt die Welt in liebender Umarmung. Er fließt mit dem Wasser ganz natürlich dem Tode zu. Für Jakow also gibt es den "zeitgemäßen Tod", den Erlöser, nicht den "Schnitter", sondern den "Gärtner" Tod. In einem instrumentalen Nachspiel hat Flejšman dieser Todesbereitschaft Ausdruck gegeben.

> "Die Biologie entdeckt heute als eine Funktion der Todesumarmung, dieses letzten Aktes des sterbenden Ichs, den freundlichen, ja den heiteren Abschied von seinem unwiederholbaren Leben, Quintessenz all dessen, was Beglückung gewesen und in diesem Grad sich noch nie offenbart. Die Mitternacht aller Menschensehnsucht: die Last des Daseins schlägt um in Lust. – Die Natur, mit Glück sonst nicht gerade freigebig, scheint – so bezeugen übereinstimmend zahlreiche Aussagen von Jenen, die schon auf der Schwelle zum Nichts gestanden und denen noch einmal die Rückkehr vergönnt war –: die Natur scheint über jeden, da er diesen Schritt tut, das Maß an Befriedung auszuschütten, das sie ihm zur Lebzeit schuldig geblieben, damit er ihn, den unmenschlich schweren, menschenhaft leichten Muts tun kann."
>
> (Franz Fühmann, zitiert nach: Sigrid Neef, "Wem ist der Tod willkommen?", in: *Programmheft "Rothschilds Geige"*, S. 21)

Soweit der Dichter Franz Fühmann, dem Grieshaber seinen Totentanz mit den Worten widmete: "Canto ami et non mourier" (Ein Lied der Liebe und nicht des Sterbens).

Damit steht die Vision Venjamin Flejšmans in hochgemutem Widerspruch zu den Fresken der dominikanischen Meister, zu den mittelalterlichen Totentänzen aber auch zu den Schatten der jüngsten Vergangenheit. Memento Auschwitz.

Rothschilds Geige gehört zu den seltenen Werken, die den Tod als helle Dimension, als unverzichtbare Dimension des Menschen dem Bewußtsein zurückgeben wollen. Trotz Tod also ein "canto ami et non mourir".

Ein Jahr vor seinem Tod 1974 gestand Dmitri Schostakowitsch Solomon Wolkow:

> "Ich bin sehr froh, dass es mir gelang, *Rothschilds Geige* für Flejšman zu vollenden und zu orchestrieren. Es ist eine wundervolle Oper, zart und traurig, ohne jeden groben Effekt. Sie ist weise und Tschechow sehr verwandt. Es ist unendlich schade, daß unsere Theater Flejšmans Oper nicht beachten. An der Musik kann es jedenfalls nicht liegen.
>
> (*Zeugenaussage*, S. 285)

Verbreitung und Aneignung

Das Licht der Öffentlichkeit erblickte *Rothschilds Geige* erst sehr spät. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs kam kurz die Hoffnung auf, daß Rußlands Obrigkeit sich endlich vom tradierten Antisemitismus verabschieden könne. So anerkannte das Stalin-Regime 1948 den Staat Israel und hieß Golda Meir als dessen Botschafterin willkommen. Auch das Jüdische wurde – nun als folkloristisches Element – in der Kunst offiziell geduldet.

Doch das politische Klima in Rußland der Nachkriegsjahre schlug schnell um. Bereits im November 1948 wurde der *Jüdische Antifaschistische Ausschuß*

verboten und Stalin begann seine Kampagne gegen den jüdischen Intellektuellen. Noch 1955, anläßlich der Uraufführung seines Liedzyklus *Aus jüdischer Volkspoesie* op. 79 erhielt Schostakowitsch Droh- und Schmähbriefe mit so altbekannten Parolen wie "Sie haben sich an Juden verkauft!" In diesem Klima war an eine Aufführung von *Rothschilds Geige* nicht zu denken (siehe dazu *Jüdische Welt im Spiegel der Musik*, Sonderheft SIKORSKI, Hamburg 1998, S. 8).

Erst am 20. Juni 1960 konnte Schostakowitsch die Oper seines Schülers mit Solisten der Moskauer Philharmonie im Haus des Verbandes der Komponisten einem Kreis von Fachleuten vorstellen. Der Moskauer Rundfunk folgte am 12. März 1962 (Allunions-Radio-Opern-Orchester unter Dshemal-Eddin Dalgat mit L. Boldin, A. Kleschtschewa und J. Jelnikov). Zur szenischen Uraufführung kam es 1968 in Leningrad auf Initiative von Solomon Wolkow, des nachmals berühmt gewordenen Herausgebers der *Zeugenaussage*, der Aufzeichnungen von Gesprächen mit Dmitri Schostakowitsch. Dazu Wolkow selbst:

> "Die Oper ist ein Juwel, subtil und rein. Tschechows bittersüßer Lyrismus ist in einem musikalischen Stil wiedergegeben, den man als 'reifen Schostakowitsch' bezeichnen könnte.
>
> Ich war wild entschlossen: *Rothschilds Geige* mußte aufgeführt werden. Ohne Schostakowitsch war das natürlich nicht möglich. Und er half auf jede Weise. Zur Aufführung im April 1968 in Leningrad konnte er nicht kommen. An seiner Stelle kam sein Sohn Maxim, der Dirigent. Es wurde ein stürmischer, überwältigender Erfolg. Die Presse war begeistert. Eine wundervolle Oper hatte das Licht der Welt erblickt, und zugleich mit ihr wurde ein neues Operntheater geboren: das *Experimentalstudio für Kammeroper*. Ich war der künstlerische Leiter des Studios, des ersten Kollektivs dieser Art in der Sowjetunion (...)
>
> Doch schon bald beschuldigten uns die Kulturfunktionäre des Zionismus. Armer Tschechow, armer Venjamin Flejšman! Das Verdikt lautete: 'Die Aufführung der Oper *Rothschilds Geige* ist Wasser auf die Mühlen unserer Feinde.' Das bedeutet unwiderrufliches Aufführungsverbot. Eine Niederlage, nicht nur für mich, auch

> für Schostakowitsch. Traurig schrieb er: 'Hoffen wir, dass Flejšmans *Geige* eines Tages doch die ihr gebührende Anerkennung finden wird.' "
>
> (Solomon Wolkow, Vorwort zu: *Zeugenaussage*, S. 8)

1982 wurde *Rothschilds Geige* in Moskau unter Gennadi Roshdestwenskis Leitung wiederum konzertant gespielt und als Schallplatteneinspielung bei MELODIYA 1983 produziert.

Seit Mitte der 1980er Jahre machte Flejšmans Oper auch in Westeuropa auf sich aufmerksam. Das hatte Gründe:

> "Mit dem erstaunlichen Revival der Klezmermusik kam auch die Musik der Ostjuden wieder ins Ohr. Ihre Kapellen in Rußland ähnelten den Zigeunerbands in Ungarn. Tschechow schildert ihre immer bedrohte, manchmal skurile, manchmal tragische Existenz in seiner Erzählung *Rothschilds Geige*, die so typisch im banalsten Alltagseinmaleins beginnt und den Leser dann unversehens in die höhere Mathematik der Menschheit reißt."
>
> (Bernd Feuchtner, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 12.02.1997)

So Bernd Feuchtner in Reaktion auf die erste deutsche szenische Aufführung der Oper.

Auf Anregung von Schostakowitschs Witwe Irina kam am 19. Dezember 1984 während des Internationalen Schostakowitsch-Festivals in Duisburg unter der Leitung von Lawrence Foster (mit den Duisburger Sinfonikern) die erste konzertante Aufführung von *Rothschilds Geige* außerhalb der Sowjetunion zustande.

Die szenische Erstaufführung außerhalb der Sowjetunion fand am 1. Dezember 1986 am Stadttheater Luzern statt, zum *Festival Strings Lucerne* mit dem Orchester der AML unter Rudolf Baumgartner (Asko Kytömäki als Jakow und Ernst A. Steinhoff als Rothschild).

1987 kam es zu einer szenischen Aufführung am Baschkirischen Theater für Oper und Ballett in Ufa (siehe dazu: *Sovetskaja muzyka,* Heft 10/1987, S. 87).

Im Januar 1988 war es wieder Gennadi Roshdestwenski, der aktiv wurde und die finnische Erstaufführung an der Finnischen Nationaloper leitete, ebenso Aufführungen an der Juillard School in New York (vgl.: *Opera*, May 1997, S. 532). Es folgten zwei konzertante Aufführungen am 28. April und 2. Mai 1993 in Amsterdam, bis es dann am 30. November 1996 in Neustrelitz am Landestheater Mecklenburg zur deutschen szenischen Erstaufführung mit der Neubrandenburger Philharmonie unter Golo Berg kam. *Rothschilds Geige* war hier ausgesprochen sinnfällig gekoppelt mit Viktor Ullmanns Oper *Der Kaiser von Atlantis oder Die Tod-Verweigerung*.

Eine weitere erwähnenswerte Aufführung fand 1998 in Görlitz innerhalb des Projekts *Europera* in der Alten Synagoge unter R. Seehofer statt.

Unter dem Titel *Rothschilds Violin* wurde 1996 ein französischer Film von Edgardo Cozarinsky in Cannes gezeigt und kam daraufhin in die Programmkinos. In einer Rahmenhandlung wird die Freundschaft zwischen Flejšman und Schostakowitsch sowie die Geschichte der Entstehung und Vollendung der Oper erzählt, kommt die Oper selbst zur Aufführung, wobei die Violine hier ein Musikinstrument und ein Symbol der Freundschaft, der menschlichen Seele, der Hoffnung ist. Dem Film legte Edgardo Cozarinsky die Einspielung der Oper mit dem Rotterdam Philharmonic Orchestra unter Gennadi Roshdestwenski zugrunde. Noch 1997 kam es – am 24. November – in der Queen's Hall in London zu einer Aufführung von *Rothschilds Geige*.

Einspielungen

1982. Chor und Orchester des Staatlichen Sinfonieorchesters des Ministeriums der UdSSR. Dirigent Gennadi Roshdestwenski. Mit Anatolij Saifulin (Jakow Matwejewitsch, Sargtischler und Geiger); Aleksej Martynow (Rothschild, Flötist); Alexander Naumenko (Moissej Iljitsch Schachkes, Leiter des örtlichen Orchesters); Natalija Burnaschewa (Marfa, Frau des Iwanow). Studio-Aufnahme. Melodiya A 10 00019 004 (1 LP)

1995. Rotterdam Philharmonic Orchestra. Dirigent Gennadi Roshdestwenski. Sergej Leiferkus (Jakow Matwejewitsch, Sargtischler und Geiger); Konstantin Pljuschnikow (Rothschild, Flötist); Ilja Lewinsky (Moissej Iljitsch Schachkes, Leiter des örtlichen Orchesters); Marina Schaguch (Marfa, Frau des Iwanow). RCA 09026-68434-2 (1 CD)

Zitierte Literatur

Baruch Spinoza, *Ethik*, aus dem Lateinischen von Jakob Stern (1888), Leipzig 1972; Dmitri Schostakowitsch, *Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch*, hrsg von Solomon Volkov, aus dem Russischen von Heddy Pross-Weerth, Hamburg 1979; Sof'ja Chentova, *Šostakovič v Petrograde-Leningrade*, Leningrad 1979; Anton Tschechow, *Rothschilds Geige*, in: ders., *Meistererzählungen*, übersetzt von Ada Knipper und Gerhard Dick, Berlin 1983; Wilhelm Goerdt, *Russische Philosophie. Texte*. Freiburg-München 1989; Dmitri Schostakowitsch, *Chaos statt Musik? Briefe an einen Freund*, hrsg. und kommentiert von Isaak Dawydowitsch Glikman, Berlin 1995; A. Shiloah, *Das neue Lexikon der Musik*, Stuttgart und Weimar 1966; Sigrid Neef, "Wem ist der Tod willkommen? Zu Viktor Ullmanns *Der Kaiser von Atlantis* und Fleischmans *Rothschilds Geige*", in: *Programmheft der deutschen szenischen Erstaufführung* am 30. November 1996 am Landestheater Mecklenburg in Neustrelitz; Bernd Feuchtner, "Der Violinschlüssel zu Tod und Leben. Bittersüße Opern des vergessenen jüdischen Tons: *Der Kaiser von Atlantis* und *Rothschilds Geige* in Neustrelitz", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12.02.1997; Jurij Dimitrin, *„Nam ne dano predugadat'..."* („Es war uns nicht gegeben, das vorauszusehen...") *Razmyšlenija o libretto D. Šostakoviča "Ledi Makbet Mcenskogo uezda", o ego pervonačal'nom tekste i posledujuščich versijach*, Sankt-Peterburg 1997; Elena Silina, "Venjamin Flejšman, učenik Šostakoviča", in: *Šostakovič. Meždu mgnoveniem i večnost'ju. Dokumenty. Materialy. Stat'i* (S. 346-408), Sankt-Petersburg 2000.

Weiterführende Literatur

Orest Evlachov (= Jewlachow), in: *Leningradskaja konservatorija v vospominanijach*, Leningrad 1962, S. 198-204; D. I. Krivizki, *Odnoaktnaja opera. Zametki kompozitora*. Moskva 1979; J. Braun. "The Double Meaning of Jewish Elements in Dmitri Shostakovich's Music", in: *The Musical Quarterly*, Heft 1/1985; Sof'ja Chentova, *Molodye gody Šostakoviča. Kniga vtoraja*. Leningrad 1980; Sof'ja Chentova, *Šostakovič. Žizn' i tvorčestvo*. Tom 2. Leningrad 1986, S. 74-76; Sigrid Neef, "Fleischman. *Skripka Rotschilda*", in: *Enzyklopädie des Musiktheaters*, Band 2, München und Zürich 1987; Gennadij Roždestvenskij, *Preambuly. Sbornik muzykal'no-publizističeskich esse, annotazii, pojasnenij k konzertam, radioperedačam, gramplastinkam*, Moskau 1989, S. 141-142; *Jüdische Welt im Spiegel der Musik*, Sonderheft SIKORSKI, Hamburg 1998; Laurel E. Fay, *Shostakovich.: A Life*, Oxford 2000, S. 100-141; Sigrid Neef, "'Glory' oder 'gorje' – das jüdische Element in Schostakowitschs Opern", in:

Dmitri Schostakowitsch und das jüdische musikalische Erbe (*Dmiri Shostakovich and the Jewish Heritage in Music*) (= *Schostakowitsch-Studien*, Band 3, hrsg. von Ernst Kuhn, Andreas Wehrmeyer und Günter Wolter, Berlin 2001.

Ausgaben

Klavierauszug, hrsg. von G. V. Kirkov, Moskau 1965 (Verlag Muzyka).

Die Spieler

Oper (op. 63)
nach dem gleichnamigen Schauspiel von Nikolai Gogol
unvollendet
die ebenfalls gebräuchliche Genrebezeichnung: „Szenen nach Gogol" stammt von Gennadi Roshdestwenski

Igroki

Opera (op. 63)

Text

Dmitri Schostakowitsch unter wörtlicher Verwendung des Schauspieltextes von Nikolai Gogol

Entstehungsdaten

Kuibyschew, 28. Dezember 1941 bis Ende 1942

Fassungen

Die Oper liegt in zwei Fassungen vor: als originales Fragment mit einem ergänzenden Takt durch Gennadi Roshdestwenski (hier behandelt) und in einer Komplettierung durch Krzysztof Meyer, die die gesamte Länge des Gogolschen Textes umfaßt, als Oper in zwei Akten bezeichnet

Uraufführung

18. September 1978 konzertant in der Leningrader Philharmonie unter Gennadi Roshdestwenski mit Solisten des Moskauer Kammer-Musik-Theaters und dem Philharmonischen Orchester Leningrad

18. Oktober 1981 deutsche konzertante Erstaufführung in der Staatsoper Berlin unter Heinz Fricke mit Solisten und Orchester der Deutschen Staatsoper Berlin in der deutschen Textfassung von Sigrid Neef

12. Juni 1983 deutsche szenische Erstaufführung im Theater Wuppertal in einer von Krzysztof Meyer musikalisch komplettierten Fassung unter Zugrundelegung des von Krzysztof Meyer und Manfred Schandert geringfügig gekürzten Golgolschen Dramas in der deutschen Übersetzung von Jörg Morgner (Pseudonym von Jürgen Köchel)

Personen

Icharjew, ein als „Gutsbesitzer" reisender Falschspieler – Tenor; Alexej, Kellner eines Wirtshauses in einer Provinz – Baß; Gawrjuschka, Diener Icharjews – Baß; eine Kumpanei Falschspieler: Krugel, ein „Oberst" – Tenor; Uteschitelnyj , ein „hochanständiger Adliger" – Bariton; Schwochnjew, „ein Adliger" – Baß

in der Fassung von Krzysztof Meyer kommen hinzu: Alexander Michailowitsch Glow, „ein Student" – Tenor; Samuchryschkin, „ein Beamter" – Bariton; Michail Alexandrowitsch Glow, „ein ehrenwerter Familienvater" – Baß

Orchester

Picc, 2 Fl, 2 Ob, EH, PiccKlar, Klar, BKlar, 2 Fg, KFg, 4 Hr, 3 Trp, 3 Pos, Tb, Pkn, Schl (gr Tr, Bck, Trg, Tamb, kl Tr, Kastagnetten), Xyl, Baß-Balalaika, 2 Hrf, Kl, Streicher

Aufführungsdauer

Das Fragment: ca. 50 Min.; die komplettierte Fassung: ca. 2 Stunden

Die Fabel

I. Alle Welt spielt falsch, die einen vorsätzlich, die anderen tun nur mit; die einen spielen mit Lust, Liebe, Laune und dazu noch meisterhaft, die anderen

staunen und sehen zu, daß für sie was abfällt. Es gibt kein richtiges Leben ohne das falsche.

II. Ein Gauner sitzt dem anderen im Nacken. Alles rennt, rettet, jagt, flüchtet, manch einer wird mitgerissen und wird Mitspieler unter den Falschspielern. Letztlich weiß keiner mehr, wohin die Reise geht, fortgetragen vom Sog endloser Lügen.

III. Ein Falschspieler reist als „Gutsherr" durchs Land, verführt in einem Gasthaus drei „adlige" Reisende zum Kartenspiel und erweist sich als Meister seines Fachs. Doch die Betrogenen sind selbst Betrüger. Beide Parteien schließen einen „Freundschaftsbund", mit der Absicht einander zu hintergehen. Die Bediensteten aller Orten sind mit solch windigen Angelegenheiten vertraut und partizipieren an den schmutzigen Geschäften der Herren.

Handlung

Die Handlung spielt in einem russischen Provinzgasthof Mitte des 19. Jahrhunderts.

Instrumentale Einleitung. Ein Reisender, der Gutsherr Icharjew, wird vom Gasthofdiener Alexej aufs Zimmer geleitet, es sei sehr ruhig gelegen. Der Gast moniert das im Zimmer residierende Kriegsgeschwader an Flöhen und wird darüber aufgeklärt, dies läge allein in der Verantwortung der Direktion. Er läßt es dabei bewenden. Viel stärker ist er an Informationen über die anderen hier logierenden Gäste interessiert. Alexej erteilt Auskunft und wird dafür entlohnt. Drei passionierte Spieler sind hier ebenfalls abgestiegen und haben mehrfach anderen Reisenden im Kartenspiel Geld abgenommen. Icharjew ist zufrieden und schickt Alexej aus dem Zimmer.

Icharjew pflegt eine letzte liebevolle Zwiesprache mit seinem gezinkten Kartenspiel namens „Adelaida Iwanowna". Dann macht er sich auf, seine Opfer in Augenschein zu nehmen.

Derweil versucht Alexej den Diener Icharjews auszuhorchen. Viel ist nicht zu erfahren. Gawrjuschka ist entweder wirklich dumm oder stellt sich dumm.

Zwei der drei im Gasthof residierenden Kartenspieler, Schwochnjew und Krugel, erkundigen sich nun ihrerseits bei Gawrjuschka nach Icharjew. Der Diener gibt gegen Bezahlung manches preis, zum Beispiel daß sein Herr oft und gut Karten spielt. Aber auf die Frage nach den Gewohnheiten Icharjews müssen sie sich mit der Antwort begnügen: „Er ist ein Herr, der auf sich hält und daher nichts tut." Im Zweifel, wen man mit Icharjew vor sich habe, zieht sich die Vorhut des Gaunertrios zurück.

Gawrjuschka hat seine eigene Meinung über diese „behenden Herren": leben gut, sind geschäftstüchtig, doch ohne jegliche Beständigkeit. Aber das Geld versöhnt. Reisen ist zwar anstrengend, doch fällt dabei auch manches für den Diener ab. Trotzdem kann er sich nicht entscheiden, wo Leute seinesgleichen besser leben, ob in Rjasan oder Kasan.

Icharjew hat sich umgetan und brennt darauf, die drei Gäste im Kartenspiel auszunehmen. Er heuert Alexej an, gegen Belohnung Zuträgerdienste zu leisten und die gezinkten Karten als frisch beim ortsansässigen Händler gekauft zu offerieren.

Das Gaunertrio, Uteschitelnyj , Krugel und Schwochnjew, erscheint. Man tastet sich gegenseitig ab. Uteschitelnyj schwatzt vom Alleinsein in Provinzgasthöfen, netten Bekanntschaften und Freundschaften, versteigt sich zu der Behauptung, ohne Freunde nicht leben zu können. Krugel widerspricht, das sei eine teure Marotte, da man betrogen werde. Sie geraten in Streit. Icharjew hat das Scheingefecht bereits durchschaut. Er schlägt ein Kartenspiel vor.

Doch vorher noch eine kleine Stärkung. Verklärte Zungen, ein Loblied auf Speis und Trank. Für Icharjew ziehen sich die Präluminarien allzusehr in die Länge.

Das Kartenspiel liegt bereit und sofort geht es in medias res. Professionals unter sich. Icharjew ist am Gewinnen und das Gaunertrio entdeckt in Icharjew einen Gauner erster Garnitur. Sie offenbaren sich, schlagen Icharjew gemeinsame Sache vor und reichen ihm die Bruderhand.

Nun plaudern die Herren aus der Gaunerschule. Uteschitelnyj berichtet von einem falschspielenden Wunderkind und von einem Forscher, der mit wissenschaftlichen Methoden die Wasserzeichen auf den Karten erforscht und sein Wissen zu einem hohen Preis verkauft. Heutzutage lohnt Einzelbetrug nicht mehr. So wie in allen anderen Gewerken auch, muß man kooperativ vorgehen. Icharjew ist beeindruckt. Er hat nur noch ein Problem: wie bringt man die gezinkten Karten unter die Leute?

Das Trio hat da seine Methoden und gibt sie preis, weckt bei Icharjew den Eindruck vollkommener Offenheit. Ein Beispiel: Wenn in einer Stadt Jahrmarkt ist, fährt einer von ihnen hin, gibt sich als Händler aus, nimmt im Wirtshaus Quartier, ißt und trinkt und verschwindet, ohne bezahlt zu haben. Der geprellte Wirt konfisziert das zurückgelassene Gepäck, darunter einen Ballen mit Spielkarten. Die werden billig angeboten und schnell verkauft. Innerhalb weniger Tage ist dann die gesamte Stadt von den Falschspielern ausgenommen.

Ein anderes Ding war auch nicht übel. Auf dem Land lebte ein ehrenwerter Gutsbesitzer. An ihn und sein Gesinde war kein Herankommen. Da jagten sie eines Tages mit einer Troika am Gut vorbei, spielten die Betrunkenen und „verloren" einen Ballen vom Gefährt. Darin befanden sich 200 Rubel, einige Wäschestücke und Spielkarten. Die Rubel behielten die Finder, die Karten aber kamen auf den Tisch des Gutsherrn und des Gesindes, und innerhalb weniger Tage besaßen weder Herr noch Knechte eine Kopeke mehr. (Hier endet Schostakowitschs Komposition.

(Ergänzung von Gennadi Roshdestwenski):

Gawrjuschka sinniert über die behenden Herren mit ihrer behenden Moral und darüber, wo es sich für Leute wie seinesgleichen besser leben läßt: in Rjasan oder in Kasan?

Entstehung

Nach dem Opernerstling *Die Nase* von 1927/28 und der darauffolgenden *Lady Macbeth von Mzensk* von 1930/32 wählte Dmitri Schostakowitsch mit seiner Oper *Die Spieler* zum zweiten Mal ein Werk von Nikolai Gogol als Textvorlage für ein Bühnenwerk. Merkwürdig ist der Zeitpunkt der Komposition.

Denn Schostakowitsch schrieb *Die Spieler*, sein Opus 63, zwischen Dezember 1941 und Juni 1942, in der Zeit der Leningrader Sinfonie, während der Belagerung seiner Heimatstadt durch die Faschisten. Ein seltsamer Gegensatz. Auf der einen Seite eine große, dem Kriegsgeschehen gewidmete Sinfonie, auf der anderen Seite eine Oper über die Probleme von Provinzgaunern aus „längst vergangenen Zeiten".

(Schostakowitsch begann mit den *Spielern* buchstäblich am Tag nach Vollendung der *Siebenten Sinfonie*, siehe: *Editorial* in Band 23 der Moskauer Schostakowitsch-Gesamtausgabe von 1986).

Kommentar

Gogol wie Schostakowitsch haben ihrer Gaunerkomödie ein Motto vorangestellt. Es lautet: „Eine Angelgenheit aus längst vergangener Zeit" (Delo davno minuvšich dnej). Dabei handelt es sich um ein Zitat aus Alexander Puschkins Versdrama *Ruslan und Ljudmila* von 1817/20. Mit diesen Worten beginnt das erste Lied der Puschkinschen Versdichtung und mit den gleichen Worten beginnt auch Michail Glinkas Zauberoper *Ruslan und Ljudmila* von 1837/42. In beiden Fällen ein deutlicher, wenngleich ironischer Hinweis darauf, daß es eben nicht um Dinge längst vergangener, sondern höchst gegenwärtiger Zeiten geht. Zu dieser langwährenden russischen Tradition, mit versteckten ironischen

Hinweisen zu arbeiten, bekannte sich Schostakowitsch generell und mit der Oper *Die Spieler* im Besonderen.

Eine Gaunerkomödie erster Güte

Schostakowitschs zweite Gogol-Oper ist eine Gaunerkomödie. Ein Gauner sitzt dem anderen im Nacken. Weltpolitik wie Alltagsleben mußten dem Leningrader Komponisten 1942 ebenfalls als eine tragische Gaunerkomödie erscheinen: der Einzelkämpfer Stalin im Kampf mit Hitler und gegen sein eigenes Volk: alles jagt, rennt, rettet, flüchtet, manch einer wird mitgerissen, er weiß nicht wozu und wohin. Die Politik sollte sich in diesem Punkt nicht ändern und das Leben der Menschen im roten russichen Paradies ebenfalls nicht. Im Gegenteil.

Hinzu kommt, daß in dieser Komödie genial geschildert wird, wie einer den anderen aushorcht, wie jeder vorgibt, ein anderer zu sein, als er ist. Falschspiel auf allen Ebenen! Es gibt keine entspannten Beziehungen, keine angstfreie Kommunikation, jeder belauert jeden und ist vor dem anderen auf der Hut. Und wenn größte Offenheit und Ehrlichkeit angekündigt wird, gerade dann sind Heuchelei und Lüge total. Das in etwa war die Situation in Sowjetrußland während der Entstehungszeit der Oper.

Dabei hatte Gogol 1842 mit seiner Komödie lediglich im Sinn, die Veränderungen im Alltagsleben bloßzulegen, die durch das Entstehen der Ware-Geld-Beziehungen in dem sich wirtschaftlich spät entwickelnden Rußland eingetreten waren. Was er dabei sah? Falschspiel allenthalben, der Mensch selbst wurde zur Spielfigur im Kampf um Reichtum und Macht.

Und weiter kommt in Komödie wie Oper ein „Freundschaftsbund" zustande, der weihevoll beschworen wird und an dessen Aufrichtigkeit der selbstverliebte Icharjew glaubt, während das Gaunertrio bereits Icharjews Verderben im Sinn hat. Es ist dieselbe Situation wie beim Hitler-Stalin-Pakt von 1939, als sich Stalin viel darauf zu Gute hielt, Hitler ausgestochen zu haben.

Musikalische Leichenfledderei und Eigenbetrug

Musikalische Zitate und Anspielungen finden sich allenthalben, nie aber in ästhetisierender Absicht. Keine Spur von Neoklassizismus, trotz oder gerade wegen der Stilzitate von Bach und Händel.

Der von Icharjew angebotene Imbiß und das Lob der Speisen kommt als Stilkopie einer Bach-Kantate einher.

Icharjew: Karten, doch vorher noch, bitte schön, meine Herrn, bedienen Sie sich. Vor dem Spiel tut so eine kleine Stärkung not.

Schwochnjew: Nein, dieser Fisch ist gut.

Krugel: Der Käse auch, der Kaviar ist auch nicht schlecht.

Schwochnjew: *(Zu Krugel)*
Denkst Du noch an diesen Käse, zwei Wochen liegt es nunmehr zurück.

Krugel: Nein, nimmermehr werde ich diesen Käse vergessen. Wir aßen ihn bei unsrem Pjotr Alexandrowitsch Alexandrow.

Uteschitelnyj: Ja, doch wann, Verehrtester, ist Käse gut? Doch erst, wenn auf ein richtiges Festessen noch ein zweites sich hinzugesellt, dann erst erlangt Käse seine Bestimmung. Wie ein Quartiermeister schafft er neuen Platz, und er spricht: „Willkommen, eingetreten, meine Herrn, ist genug Platz da."

Die Beschwörung einer schöpferischen Gaunergemeinschaft als Parodie Händelscher Oratorien und Opernensembles beziehungsweise der italienischen Barockoper.

(Uteschitelnyj und Schwochnjew treten auf Icharjew zu und klopfen ihm auf die Schulter.)

Uteschitelnyj
und
Schwochnjew: Vergebliche Mühen, exzellent, doch nutzlos.

Icharjew: Wie?

Uteschitelnyj
und
Schwochnjew: Gestehen wir alle hier doch unser Gewerbe.

Icharjew: Ich weiß nicht so recht, wie darf ich dann das eigentlich verstehen?

Krugel,
Uteschitelnyj,
Schwochnjew: Ganz einfach ohne weitre Worte oder Reden, wir huldigen Ihrer großen Begabung und verehren in Ihnen einen Meister der Zunft, der wir angehören.
Insofern, angesichts aller Betroffenen, raten wir zu einem freundschaftlichen Bund. Eine Vereinigung unseres Wissens und Kapitalien, denn so vereint sind wir unbesiegbar, schlagkräftiger als allein.

Icharjew: Und was steht mir als Bürgschaft? Ihr Angebot ist für mich nicht abgedeckt.

Krugel,
Uteschitelnyj,
Schwochnjew: Ist abgedeckt, Offenheit bezahlen wir mit voller Aufrichtigkeit.
Deshalb bekennen wir nun ganz offenherzig, wir wollten Sie ein bißchen rupfen in dem Spiel, wir sahen in Euch ja einen ganz gewöhnlichen Kartenspieler. Jetzt bekennen wir, Ihr seid ein Meister unsres Berufes. Darauf beruht das Angebot unsrer Freundschaft.

Icharjew: Auf dieses unsagbar freundliche Anerbieten, da vermag man nur ja zu sagen

Uteschitelnyj: Uns so reichen wir sogleich einander unsre Bruderhände...

Krugel
und
Schwochnjew: Und so reichen wir sogleich einander unsre Bruderhände.

Krugel,
Uteschitelnyj,
Schwochnjew: Und so reichen wir sogleich einander unsre Bruderhände, und so reichen wir sogleich einander unsre Bruderhände, und so sei alles jetzt, alles jetzt gemeinsam, und alle Heuchelei beiseite!

(Alle schütteln nacheinander Icharjew die Hand.)

Icharjews Lobgesang auf seine „Adelaida Iwanowna", eine gezinkte Spielkarte, wird von der Aura einer Beethovenschen Leonore (*Fidelio*) getragen. (Die deutsche Namensgebung „Adelaide" ist nicht zufällig!)

(Icharjew allein, öffnet eine Schatulle mit Kartenspielen.)

Hoffnung auf kommende goldne Zeiten. Doch jedes Blatt vom Schweiß der Arbeit naß. Kein leichtes Stück. Bin erblindet fast, halbtot, völlig erschöpft.

Doch dafür habe ich ein gutes Kapital, meinen Kindern verbleibt es als Erbe.

Laß Dich sehen, Du bist flügge mein Kartenkind:

Bist erwachsen. Du sollst einen Namen erhalten: Adelaida Iwanowna.

Adelaida!

Allegro ff: Steh mir bei mein liebes Herzenskind, so wie vorher schon dein liebes Schwesterlein. Spiele und gewinne mir Achtzigtausend, dann fahren wir gemeinsam in die Heimat. Dort setze ich Dir auch ein Denkmal von marmorner Pracht.

Der Bericht über die knifflige Überlistung eines ehrbaren Gutsbesitzers steigert sich ganz in die atemlose, emotionsgeladene Atmosphäre hinein, wie sie bei Giuseppe Verdi zu finden ist, wenn über hochedle Ideale und Leidenschaften berichtet wird.

Es handelt sich bei all dem um musikalische Leichenfledderei, wie sie dazumal bei staatsoffiziellen Ritualen gang und gäbe war. Hier kommt sie nach dem Motto zum Einsatz, wer die Musik schamlos seinen Zwecken unterwirft, tut das Gleiche auch den Menschen an.

Zum anderen handelt es sich um eine musikalische Erzählung darüber, wie der Mensch nicht nur andere, sondern auch sich selbst betrügt, indem er Schäbiges und Kleinliches durch „edle Gefühle" aufpoppt und aufdonnert und letztlich selber nicht mehr weiß, was gut und wahr ist, fortgetragen vom Sog endloser Lügen, entsprungen der Gier nach Geld, Ruhm, Liebe, Anerkennung.

Der betrogene Betrüger

Erzählt wird die Geschichte eines Mannes, der mit viel Klugheit, Mühe und Geduld ein Kartenspiel präpariert hat. Die Schwierigkeit, das gezinkte Blatt unter die Leute zu bringen, macht ihn vom Gesinde abhängig. In einem Provinzgasthaus findet er die ersehnte Gelegenheit, setzt seine Karten gegen drei Gäste ein, wird von diesen als genialer Falschspieler erkannt, anerkannt und eingeladen, gemeinsame Sache zu machen.

Hier endet das Opernfragment. Eigentlich ist auch alles gesagt. Gogol erzählt weiter, daß der Mann (Icharjew) auf den Vorschlag des Gaunertrios eingeht und sie nun gemeinsam ein Provinzjüngelchen ausnehmen. Nach vollbrachter Tat bietet die Bande dem Einzelspieler an, sich an den gewonnenen, aber noch nicht ausgezahlten Spielschulden des Verlierers von 15.000 Rubel zu bereichern, sie hingegen wollten sich mit dem von Icharjew eingesetzten 8.000 Rubel baren Spieleinsatzes bescheiden. Danach verschwinden die drei mit dem Bargeld auf Nimmerwiedersehen und der Betrüger wird selbst zum Betrogenen. Denn das vermeintliche Provinzjüngelchen war ein Mitglied der Bande. Es gibt gar keine 15.000 Rubel.

Krzysztof Meyer erzählt in seiner Fassung Gogols Geschichte zu Ende. Doch stellt sich die Frage, ob Schostakowitsch an diesem Finale wirklich interessiert war und ob er die Komposition nicht genau an der Stelle abbrach, als alles für ihn Wichtige gesagt war.

Man sieht mit den Ohren: personifizierte Instrumentalcharaktere

Es handelt sich bei den *Spielern* um eine komische Tragödie, worin die „lebendige Puppe den lebendigen Menschen mitleidlos zu Boden tritt" (Saltykow-Schtschedrin), von Schostakowitsch genial durch personifizierte Instrumentalcharaktere dargestellt.

Wenn Gogol das Marionettendasein in seiner Prosa sprachlich erfaßt, so zum Beispiel in der Wendung „da flüsterte ein kaffeebrauner Mantel einer außer Atem gekommenen quadratischen Figur etwas zu", so hat Schostakowitsch die Verdinglichung in der musikalischen Formgebung zu erfassen verstanden und die Fabel der *Spieler* liest sich dann so:

Ein elegantes Fagott, sekundiert von elegischer Klarinette und pathetischem Horn (Icharjew), verzehrt sich in Leidenschaft und hetzt sich ab, einer biederen

Wirtshauslivree (Alexej) das Gauner-Einmaleins beizubringen; – eine windige Piccololeidenschaft (Krugel) mischt sich fortwährend in das Geschwätz einer baritonalen Gebetsmühle (Uteschitelnyj = tröstend), während ein Baß immerfort seinem Einsatz hinterherläuft (Schwochnjew); – eine einfältige Balalaika (Gawrjuschka) wird zum Plaudern gebracht, in Erstaunen versetzt, gerät in Verzückung und fällt als stolpernde Tuba wieder auf die Beine.

Herr-Knecht-Verhältnis

Die Substanz der Oper liegt nicht im erzählbaren Vorfall, sondern in der Thematisierung des Herr-Knecht-Verhältnisses.

Die Kunstgeschichte kennt vielfältige Perspektiven und dementsprechende Typisierungen, so den mächtigen etwas einfältigen Herrn mit dem gewitzten aber machtlosen Diener (Typ Almaviva/Figaro) oder den edelgesinnten idealischen Herrn mit dem materiell realistisch denkenden Diener (Typ Don Quichotte/Sancho Pansa). Hierbei sind sich Herr und Diener ihrer gegenseitigen Bedingtheit bewußt, ihr Zusammenspiel ist gleichzeitig ein Kampf gegeneinander.

Ähnliches findet sich auch bei Gogol und Schostakowitsch. Zwischen Icharjew und Alexej, der sich dumm stellt, kommt es zu einem Zweckbündnis. Herr und Diener begegnen sich vom Verstand und von der Erfahrung her auf gleicher Augenhöhe.

Anders bei dem vom Land stammenden Diener Gawrjuschka. Er beneidet diese „behenden Herrn" um ihre Mobilität, während er selbst an den Gutsherrn und die Scholle gefesselt ist und schätzt sich schon glücklich, wenn ihm kleine Gaunereien am Eigentum des Herrn gelingen. Unter solchen Voraussetzungen wähnt er, in der besten aller Welten zu leben.

Gawrjuschka

Schostakowitsch gibt mit Gawrjuschka das Porträt einer exemplarischen Dienerseele, die sich in allen Nationen und allen Zeiten wiederfinden läßt.

Einem ungeschriebenen Gesetz zufolge sind Volksfiguren als liebliche und nette Typen darzustellen. Nicht so Gawrjuschka. Ihn kennzeichnen extrem tiefe Stimmführung (wie auch Alexej) in Abhebung zur tenoralen Quickheit und Höhe der Herren (Icharjew und Krugel), und die paradoxe Zusammenstellung von Baß-Balalaika und Tuba. Vom bäuerlichen Volksliedtypus sind noch die Melodie und das Instrumentarium (Balalaika) erkennbar, doch mit den melodischen Verzierungen gerät der Diener bereits in die Nähe moderner städtischer Schnulzen.

Das Aus-dem-Volk-Stammen ist kein Unterpfand für ethische oder ästhetische Qualität, wie es sentimentale Ideologie und Kunst aller couleur gern glauben machen möchte. Dieser Heuchelei sagt Schostakowitsch hier den Kampf an, schlägt jeder Nettigkeit und Hübschheit ein deutliches Schnippchen.

Die von Gawrjuschka stereotyp wiederholte Frage, wo es sich für seinesgleichen besser leben läßt, ob in Rjasan oder Kasan, hat die gleiche ironische Qualität wie die Behauptung, hier werde von „längst vergangenen Zeiten" erzählt. Denn es macht keinen Unterschied, an welchem Ort man lebt, solange die Verhältnisse hier wie dort die gleichen sind, wie in Rjasan so auch in Kasan, wie schon der Gleichklang der Namen verrät.

(Gawrjuschka allein.)

Gawrjuschka: *Adagio:* Behendes Volk, diese Herrn. Für die Papierchen danke ich schön.
Allegro: Das gibt Matrjona ein Kopftuch, den Kindern kaufe ich dafür Zuckerwerk. Schön ist's doch, auf Reisen zu sein, immer mal fällt dabei für uns was ab, oftmals verlangt der Herr nach irgendwas.
Adagio: Etwas davon, Kleinigkeiten, bleibt an den Fingern kleben.

Allegro: Wenn man überlegt, wie wunderbar diese Herren leben. Fahr'n wohin sie wolln. Ist ihnen Smolensk nicht recht, schon geht's nach Rjasan, mag er Rjasan nicht, dann nach Kasan, Kasan ist ihm über, dann auf und weg nach Jaroslaw.

Adagio: Doch weiß ich bis jetzt immer noch nicht, in welcher Stadt ist's für unsereinen besser: Rjasan oder Kasan?

Dieser Typ Diener hat genau den Herrn, den er verdient. Einen, der meint, er könne der Welt seinen Teil abgewinnen und der doch schon über die nächste Fußangel eines anderen Herrn fällt. Gogol wie Schostakowitsch ging es um die gleichermaßen Herren wie Dienern eigene Ideologie, in einer schlecht eingerichteten Welt seinen Schnitt zu machen. Um eine Lakaienseele also.

Nicht ohne bittere Ironie belegte Schostakowitsch mit der Opuszahl seiner Gaunerkomödie offiziell eine andere Komposition, die Revue *Vaterland*, ein Auftragswerk für das Gesangs- und Tanzensemble des *NKWD*, dem *Volkskommissariat für Innere Angelegenheiten (Narodnyj Kommissariat Wnutrennich Del)*, Stalins Geheimpolizei, eine Gaunerbande erster Güte.

In Paranthese: Shchedrins *Tote Seelen*

Brüder im Geist dieses Gawrjuschka sind zwei Bauern in Rodion Shchedrins 1977 am Bolschoi Theater Moskau uraufgeführten Gogol-Oper *Tote Seelen*. Wie bekannt, fühlte sich Shchedrin musikalisch wie menschlich Schostakowitsch sehr verpflichtet. Auch in seiner Oper sind die Texte wörtlich Gogols Poem entnommen.

Bei Shchedrin stehen zwei Bauern am Wegesrand und an ihnen rollt die Kutsche des behenden Herrn Tschitschikow auf der Fahrt zu windigen Geschäften vorüber. Und die Bauern fragen sich, wieweit das Kutschrad wohl noch tragen wird. Eine wohl berechtigte Frage, angesichts der allgemeinen Stagnation in Sowjetrußland während der Herrschaft Leonid Breshnews (1964-1982). Frage und Antwort der Bauern sind genauso ironisch gemeint, sind verschlüsselt und zugleich offen, und thematisieren den maroden Zustand des Staates. (siehe dazu: Sigrid Neef, "Dialoge mit Schostakowitsch – Zum Beispiel Rodion Shchedrin", in: *Schostakowitsch und die Folgen. Russische Musik zwischen Anpassung und Protest. Ein internationales Symposium*, Berlin 2003, S.323-350).

Bauer mit Ziege (am Wegesrand): Siehst Du, da, dieses Wagenrad!
Was meinst du, fährt dieses Wagenrad, wenn es sein muß;
nach Moskau oder schafft es das nicht?

Bärtiger (am Wegesrand): Es schafft es.

Bauer mit Ziege: Und bis Kasan, denke ich, fährt es nicht?
Bärtiger: Bis Kasan fährt es nicht.
Bauer mit Ziege: Es schafft es nicht?
Bärtiger: Es schafft es nicht.
Bauer mit Ziege: Und bis Kasan...
Bärtiger: Bis Kasan...
Bauer mit Ziege: ... fährt es nicht?
Bärtiger: ...fährt es nicht.

Eine „irreale Oper"

Schostakowitsch selbst gab als Grund für den Abbruch der Opernkomposition an, daß er nicht in der Lage gewesen wäre, ein Wort des Gogolschen Textes zu streichen, daß aber damit die Oper zu lang werden würde. Am 11. November 1942 schrieb er aus dem Evakuierungsort Kuibyschew an den Freund und Komponisten Wissarion Schebalin nach Moskau:

> „Ich schreibe eine etwas irreale Oper *Die Spieler*. Irreal nenne ich sie wegen der Gründe für ihre Irrealität: ich habe Musik für dreißig (! sic) Minuten geschrieben und das ist ungefähr ein Siebentel der ganzen Oper. Zu lang. Aber ich beschäftige mich damit nicht ohne Begeisterung und Vergnügen."
>
> (Dmitri Schostakowitsch, in: *Erfahrungen*, S. 209)

Es ist anzunehmen, daß die Komposition für den Schöpfer auch therapeutische Funktion hatte. Die von Gogols Text erzeugte „Begeisterung" half Schostakowitsch, sich von der bedrückenden Situation in seinem Lande und seinem Leben nicht überwältigen zu lassen.

Mit Vergnügen war Schostakowitsch wohl auch deswegen bei der Komposition, weil er im Falschspiel der Gogolschen Figuren das eigene Rollenspiel widergespiegelt fand. Denn nach außen hin gab sich Schostakowitsch lebenslang als loyaler Sowjetbürger, der seine Pflichten als Repräsentant seiner Heimat erfüllte, wie im Fall *Leningrader Symphonie*, der seinen gesellschaftlichen wie musikpolitischen Aufgaben zur Zufriedenheit seiner Auftraggeber nachkam. Wann immer er durch Opportunismus seine Musik, sein Leben und das nahestehender Menschen vor Ungemach bewahren konnte, akzeptierte er vorgeblich die Kritik der Partei und gelobte öffentlich Besserung. Schostakowitsch selbst war ein „Falschspieler", er spielte die Rolle eines staatstreuen Sowjetbürgers und verhüllte seine wahre Identität.

Das Falschspiel konnte anfänglich sogar mit einem gewissen Witz und mit Grazie gespielt werden und hatte Mitspieler. So berichtet Boris Schwarz, daß Schostakowitsch Anfang der 1930er Jahre offiziell „eingestand", daß einige seiner Werke „zu altmodisch" seien. In Wahrheit war damit das Gegenteil gemeint, nämlich seine mit dem Etikett „zu radikal revolutionär" versehenen Kompositionen (vgl.: Boris Schwarz, *Musik und Musikleben in der Sowjetunion*, S. 217 ff.).

Später jedoch mußte diese Art von Falschspiel vor der Öffentlichkeit streng geheim gehalten werden. Wie wenig sich Schostakowitsch selbst in Briefen über die Motive seiner *Spieler* äußern konnte (Post wurde dazumal kontrolliert), beweist eine kryptische Mitteilung an den engsten Freund und Vertrauten Iwan Sollertinski, dem er im Sommer 1942 aus Kuibyschew über die Komposition der Oper berichtet und dabei die Arbeit daran als „bar jeden Gedankens" bezeichnet. Gemeint war natürlich das Gegenteil (siehe L. Micheeva, *Istorija odnoj družby*, S. 82).

„Humor ist ein göttliches Phänomen"

Daß es „vielleicht nicht nur künstlerische Gründe waren", die Schostakowitsch die Komposition abbrechen ließen, vermutet in der Zwischenzeit auch die neuere russische Forschung (A. Bogdanova, "*Igroki*: konteksty", S. 356). Schostakowitsch selbst hat in seinen Gesprächen mit Solomon Wolkow selbst eine Fährte gelegt:

> „Ich habe eine unvollendete Oper: *Die Spieler*. Ich begann während des Krieges mit der Arbeit, als ich die Siebte beendet hatte. Allein dieses Faktum spricht für sich. Ich schrieb sehr viel. Die Partitur war schon fertig. Da beschloß ich, kein einziges Wort von Gogol auszulassen. Ich verzichtete auf das Libretto. Gogol ist der beste Librettist. Ich legte das Buch vor mich hin und begann zu schreiben, dabei Seite für Seite umblätternd. Es ging sehr gut.
>
> Aber nach zehn Seiten stockte ich. Worauf hatte ich mich eingelassen? Was würde dabei herauskommen? Diese Oper würde ja einen unerhörten Umfang haben.
>
> Doch das war nicht einmal das Ausschlaggebende.
>
> Ausschlaggebend war die Frage: Wer würde das inszenieren? Es war kein heroisches und kein patriotisches Sujet. Gogol natürlich war ein Klassiker. Trotzdem führten sie seine Werke nicht auf. Und ich war den Kulturfunktionären ein feuchter Kehrricht. Sie hätten gesagt, dieser Schostakowitsch mokiert sich über uns. Man kann doch keine Oper über Kartenspieler schreiben.
>
> Wo bleibt da die Moral? Kartenspieler sind doch finstere Gesellen, die einander nach Kräften betrügen. Niemand würde begreifen, daß Humor an und für sich eine große Sache ist und keinerlei zusätzliche Moral braucht.
>
> Humor ist ein göttliches Phänomen. Doch wem hätte ich das erklären können? In den Opernhäusern hätte niemand derart ernsthafte Dinge verstanden und schon gar nicht in den Institutionen, die unsere Kultur regulieren.
>
> Darum ließ ich *Die Spieler* liegen. Heute drängt man mich manchmal, *Die Spieler* doch zu Ende zu schreiben. Trotzdem: ich kann nicht. Niemand steigt zweimal in denselben Fluß."
>
> (*Zeugenaussage*, S. 282)

Verbreitung und Aneignung

Für Schostakowitsch blieb die dritte unvollendete Oper von 1942 ein Leben lang wichtig und unvergessen. Den Beweis hierfür gab er mit der *Sonate für Bratsche und Klavier* op. 147, die als letzte Komposition wenige Wochen vor seinem Tod 1975 entstand. Der Komponist transkribierte hier Passagen seiner Gaunerkomödie von 1942 für Bratsche und Klavier und ließ das alte musikalische Material als Allegretto-Satz seines letzten Werkes 1975 neu erstehen.

Selbstportrait und hypertrophiertes Selbstzitat

In dieser seiner letzten Komposition thematisiert Schostakowitsch noch einmal den Gegensatz zwischen den behenden, den windigen, den quicken Herrn und dem dumpfen, dem trögen, dem gedankenverlassenen Volk. Wobei die gellenden, pfeifenden instrumentalen Interjektionen in dem Bericht von der dahinjagenden Troika eine existentielle Bedeutung bekommen.

Uteschitelnyj: Ja, ein andres Ding war ebenfalls nicht übel aufgezogen. Ich weiß nicht, kennen Sie vielleicht einen Gutsbesitzer Arkadi Andrejewitsch Dergunow, steinreich, dazu menschenfreundlich. Ein Kartenspieler bester Art, ganz beispiellose Ehrlichkeit. Keinerlei Hoffnung, Sie verstehen doch, diesen Mann auszunehmen. Nach allem schaut er selbst, seine Diener glänzend ausgesucht, reinste Kammerherrn. Das Haus ein wahres Palais. Alles ganz im englischen Stil, ganz modern. Einfach ein russischer Herr wie er im Buche steht. Schon drei Tage sind vorbei. Wie nur herankommen? Einfach keine Möglichkeit. Endlich aber haben wir's.

(Allegro): Eines Morgens jagt zum Gutshof unsres reichen Herrn eine Troika. Auf dem Kutschbock ein paar flotte Jungs. Alle völlig blau, stockbesoffen, grölen laut, singen und treiben die Pferde an. Dieses Schauspiel lockt natürlich viele, auch das Herrschaftsgesinde. Alle gaffen und lachen und plötzlich sehn sie, daß von dem Wagen was herunterfällt. Hingelaufen, sehn sie einen Koffer. Sie schrein: "Halt, halt, he-da!" Doch niemand hört. Unsre Troika ist längst von dannen. Aufgemacht den Koffer, sehn sie ein Paket Wäsche und Kleidung, dazu zweihundert Rubel und vierzig Kartenspiele. Keiner, versteht sich, gibt zweihundert Rubel aus der Hand. Allein die Spielkarten kamen auf den herrschaftlichen Tisch. Und einen Tag später schon

besaß weder Hausherr noch Knecht eine einzige Kopeke mehr, und keiner hielt mehr die Bank.

Schlußvariante von Gennadi Roshdestwenski:

Gawrjuschka: *(Adagio):* Behendes Volk, diese Herrn. Doch weiß ich, weiß ich immer noch nicht, in welcher Stadt ist's für unsereinen besser: Rjasan oder Kasan, Rjasan oder Kasan, Rjasan oder Kasan.

Im Angesicht des Todes scheint eine bittere Wahrheit auf: der Mensch ist Betrüger und Betrogener, Treibender und Getriebener. Er jagt seine Straße dahin und nimmt die Katastrophen am Wegesrand kaum wahr. Am Wegesende aber kann man über das drohende Grollen nicht mehr hinweghören, den dumpf-barbarischen Tonfall von Gawrjuschkas Baß-Balalaikaspiel. Und jeder Ton der Baßtuba ist ein Hammerschlag auf einen Sargdeckel.

Das große ausgedehnte Zitat in der letzten Komposition blieb lange Zeit unerkannt. Erst nach der Uraufführung der *Spieler* Ende 1978 wurde es identifiziert.

Der Dirigent Gennadi Roshdestwenski nahm sich des nachgelassenen Opernfragmentes an und verschaffte ihm Aufführungsreife. Darüber hinaus gab dieser Schostakowitsch-Freund und Schostakowitsch-Kenner dem Opern-Fragment durch Wiederholung des Gawrjuschka-Liedes einen sinnvollen Abschluß. Sinnvoll deswegen, weil aus Schostakowitschs eigenen Intentionen abgeleitet, aus dem Stellenwert von Gawrjuschkas Monolog in der letzten Komposition, in Opus 147. Denn sowohl in den „behenden Herrn" als auch im Diener Gawrjuschka erkannte sich Schostakowitsch selbst! Gennadi Roshdestwenski sprach in diesem Zusammenhang sogar von einem „Selbstportrait:

Erwähnenswerter Gast in der Partitur der *Spieler* ist die Baß-Balalaika, die im Duett mit der Tuba auftritt und die Betrachtungen des Dieners Gawrjuschka über das herrliche ‚herrschaftliche Leben" akkompagniert. Natürlich ist das eine Reminiszenz an die ‚brutale Romanze' des Dieners Iwan in der Oper *Die Nase*: es ist eine hypertrophiertes – aus der Balalaika wird eine Baß-Balalaika – das Vorbild vielmals vergrößerndes Selbstzitat!

Am Ende des Lebens führte Schostakowitsch diese Linie fort, zeichnete eine weitere ähnliche Linie zu einem ‚Selbstportrait', indem er Themen der Einleitung zu den *Spielern* in seinem letzten Werk zitierte, in der *Sonate für Viola und Klavier*"(Gennadi Roshdestwenski, in: Klavierauszug *Die Spieler,* Moskau 1981, S. 5).

Eine russische musikalische Gogoliade

In seinem Vorwort zum Klavierauszug 1981 gab Gennadi Roshdestwenski Einblick in die Motive seiner Arbeit an Schostakowitschs Opernfragment und zugleich eine grundlegende Einschätzung des Werkes selbst:

> „Es scheint so, als kennen und spielen wir faktisch alles, was Schostakowitsch komponiert hat. Aber es gibt auch bei ihm einige so genannte ‚vergessene' Werke.
>
> Einige sind überhaupt noch nirgends und nirgendwo erklungen. Hierzu zählen auch die entzückenden *Zwei Fabeln von Krylow* op. 4 für Mezzosopran, Frauenchor und Orchester (von 1922, am 2. Februar 1977 in Tallin uraufgeführt, S.N.), ebenso die prachtvolle Musik zu dem unvollendeten Trickfilm *Das Märchen vom Popen und seinem Knecht Balda* (von 1933, am 25. September 1980 in Leningrad uraufgeführt, S.N.) und schließlich die unvollendete Oper *Die Spieler* nach Gogol (von 1942), als Opus 63 bezeichnet.
>
> Dmitri Dmitrijewitsch sagte mir, daß er, als er an den *Spielern* arbeitete, es für unmöglich hielt, irgendein Wort Gogols wegzulassen, auch wenn gerade das mit Sicherheit dazu führte, daß die Oper unvollendet blieb.
>
> ‚Ich schrieb ungefähr ein Drittel der Oper', sagte Dmitri Dmitrijewitsch, ‚und erkannte, daß die erklingende Musik dafür ungefähr eine Stunde benötigt, und da hielt ich eine weitere Arbeit daran für sinnlos...'.
>
> Dmitri Dmitrijewitsch beendete die Arbeit an der Partitur der Oper *Die Spieler* in Takt 13 nach Ziffer 194, aber im Klavierauszug schuf er noch weitere 7 Takte. Diese sieben Takte instrumentierte ich, meine Aufmerksamkeit dabei auf die Faktur der vorangehenden Episoden richtend, das heißt, die harmonischen Figurationen der Flöte und Klarinette auf dem Grund der Akkord-Pedale der Streicher. Bei Schostakowitsch reißt der handschriftliche Klavierauszug bei dem Wort ‚endete' ab. Nach einem logischen Abschluß der Phrase strebend, fuhr ich weiter im Golgolschen Text fort, das Wort ‚Bank' der Figur der Uteschitelnyj zuschreibend, aber ohne eine genaue Tonhöhe anzugeben. da ich im gegebenen Falle keine Möglichkeit habe, zu erkennen, wie das Schostakowitsch gemacht hätte.
>
> In der Partiturausgabe der Oper *Die Spieler* ist meine Variante des Endes der Oper deutlich angegeben. Bei einer Aufführung im Theater oder bei einer konzertanten Aufführung kann man dort abbrechen, wo der Komponist mit der Instrumentation aufgehört hat, oder bei den letzten Takten des Klavierauszugs in meiner Instrumentation.
>
> In meiner Variante des Finales biete ich eine besondere Alternative an. Sie besteht aus einer Wiederholung des gekürzten von der Baß-Balalaika begleiteten Liedes Gawrjuschkas (Ziffer 48), das so wie ein eigenwilliges ‚Resumée' der Oper erscheint und von vier Takten ergänzt wird, einer wortwörtlichen Wiederholung (unter Ausschluß des vierten Taktes) von Ziffer 183. Einige Lesarten zwischen Klavierauszug und Partitur sind von mir redaktionell bearbeitet.
>
> Bei den *Spielern* handelt es sich um die zweite Gogol-Oper Schostakowitschs, und in ihr sind alle die hervorragenden Qualitäten der unsterblichen *Nase* bewahrt: der blendende Humor, das virtuos gehandhabte Verhältnis zwischen Gesangspartien und Orchesterpart (das Orchester begleitet die Sänger nicht nur einfach so, es ist selbst eine handelnde Figur der Oper), die Natürlichkeit der Intonation.
>
> Es kommt mit Piccoloflöte, Altflöte und Englisch-Horn sowie mit kleiner Klarinette, Baß-Klarinette und Kontrafagott zu Dreifachbesetzungen im Orchester. Auch gibt es ein Klavier, das nur selten solistisch in Erscheinung tritt, dafür, im Grunde genommen, gemeinsam mit den Streichern die Funktion eines continuo erfüllt. (...)
>
> Die Oper *Die Spieler* ist ein bedeutender Beitrag zur russischen musikalischen ‚Gogoliade'. Die Vereinigung eines Genies des Wortes und eines Genies der Musik ergab ein wahrhaft überraschendes Resultat – das unsere Kunst um eine neues Meisterwerk bereicherte."
>
> (Gennadi Roshdestwenski, in: Klavierauszug *Die Spieler,* Moskau 1981, S. 5).

Fragment oder Komplettierung

Gennadi Roshdestwenski brachte *Die Spieler* am 18. September 1978 mit den Leningrader Philharmonikern und Solisten des Moskauer Kammermusiktheaters zur konzertanten Uraufführung.

Nach Westeuropa fand Schostakowitschs Gaunerkomödie ihren Weg über eine konzertante deutsche Erstaufführung 1981 an der Staatsoper Berlin. Später ergänzte der polnische Komponist Krzysztof Meyer das Fragment durch eigene Musik und führte die Handlung nach Gogols Text zu Ende. Zur szenischen Uraufführung von Meyers Fassung kam es 1983 in Wuppertal, noch im gleichen Jahr bei einem Gastspiel der Wuppertaler Bühne zum Warschauer Herbst gezeigt und 2005 in Meyers Heimatland auf der Bühne des TEATR WIELKI in Poznan nachgespielt.

Trotz großer Erwartungen blieb die Uraufführung der komplettierten Fassung seltsam folgenlos und rief nur wenig Interesse bei Publikum wie Kritik wach. Das lag nicht am handwerklichen Geschick des Komponisten Krzysztof Meyer. Der war mit viel Einfühlungsvermögen vorgegangen, hatte auch nicht den ganzen Gogolschen Text vertont, sondern kürzend eingegriffen. Auch aktivierte Meyer Schostakowitschs Technik der Selbstzitate und flocht in seine Komposition Zitate aus verschiedenen anderen Werken Schostakowitsch ein, so aus dessen Ballett *Das goldenen Zeitalter* (*Zolotoj vek*, 1930) und aus den Symphonien Nr. 3 Es-Dur (1929) und Nr. 4 c-Moll (1936). Generell wandte Meyer einige der für Schostakowitsch typischen Techniken an, Genrestilisierungen wie Marsch und Walzer, Verwendung kontrapunktischer Formen wie Fuge und Passacaglia, und das aus Motivwiederholungen bestehende Baukastenverfahren.

Krzysztof Meyer erwies sich als geschickter Nachahmer Schostakowitschs. Mit seinen *Spielern* gelang ihm eine gute Fälschung. Aber die existentielle Kraft des Originals fehlte. Kritiker wie Publikum konnten keinen Subtext von Bedeutung erkennen. *Die Spieler* gaben sich platt als Gaunerkomödie, als Geschichte vom betrogenen Betrüger.

Daß Schostakowitsch im musikalischen Mit- und Gegeneinander von Herren und Knechten eine Situation gemeint hatte, in der jeder, auch er selbst! zum Falschspieler wird, blieb verborgen. Und damit auch der Kern der inneren Betroffenheit. Denn es handelt sich bei allem auch darum, daß Schostakowitsch sich selbst als Mitspieler unter den Falschspielern erkannte und mit der Komposition der Oper seiner Verzweiflung darüber zu Leibe rückte. Tatsächlich fand Meyer keine Antwort auf die Frage, was Schostakowitsch an Gogols Komödie fasziniert hatte. Er konstatierte lediglich:

> „Es mag verwundern, daß ein solcher Stoff – buffonesk und spielerisch, satirisch und unterhaltsam zugleich – Schostakowitsch angesichts der Tragik der damaligen Kriegsereignisse derart faszinieren konnte."
>
> (Krzysztof Meyer, in: Klavierauszug *Die Spieler*, Hamburg [Sikorski], S. 3)

Ganz anders verlief die deutsche Erstaufführung des Opern-Fragments *Die Spieler* während der XXV. Berliner Festwochen 1981 an der Deutschen Staatsoper Berlin, wo die aktuelle existentielle Bedeutsamkeit des Werkes von Interpreten wie Publikum sofort begriffen und mit entsprechenden Reaktionen quittiert wurde.

Angesichts solcher Erfahrungen wäre also für eine Aufführung des Opern-Fragments zu plädieren, zumal dieses Fragment in der Fassung von Gennadi Roshdestwenski als ein in sich abgeschlossenes Ganzes gelten kann.

Eine Schwierigkeit besteht darin, daß die Texte in dieser Oper hier nicht emotionsgeladen darzubieten sind, sondern „serviert" werden müssen. Jede Übersetzung aber, wie gut oder wie schlecht sie auch sei, ist nur eine Krücke, hier aber unabdingbar. Denn man muß verfolgen können, wie das Spiel läuft, wer da gerade am Verlieren und wer am Gewinnen ist. Und das teilt sich in Worten und sprachlichen Wendungen genauso mit wie in der Musik. Um im Bild zu bleiben, bei einer Übersetzung hat der Sänger, an einer Krücke gehend, ein volles Tablett zu servieren.

Eine andere, wenngleich etwas "schulische" Variante stellte 1996 der Regisseur Juri Alexandrowitsch an der *Sankt-Peterburg Opera* unter dem Titel *Dokumentar-Vorstellung über Dmitri Dmitrijewitsch Schostakowitsch und dessen Oper "Die Spieler"* vor. Die Idee dazu kam von Juri Dimitrin, einem als

profundem Librettisten ausgewiesenen Dramaturgen und Hochschullehrer, der sich unter anderem 1997 mit einer umfassenden Studie zu den verschiedenen Libretti-Fassungen der *Lady Macbeth von Mzensk* einen Namen gemacht hat. Er bezog in diese Dokumentarvorstellung das gesamte komponierte Material der *Spieler* ein, ergänzte es mit Briefen und anderen Dokumenten des Lebens und Schaffens von Dmitri Schostakowitsch. (siehe: Jurij Dimitrin, *Razmyšlenija o libretto opery...*, S. 74).

Die eigentliche Erschließung dieser Schostakowitsch-Oper aber steht noch aus.

Einspielungen

1978. Orchester der Staatlichen Leningrader Philharmonie. Dirigent Gennadi Roshdestwenski. Mit Wladimir Tarchow (Icharjew), Wladimir Rybasenkow (Alexej), Waleri Belych (Gawrjuschka), Nikolai Kurpe (Krugel), Jaroslaw Radiwonik (Uteschitelnyj), Ashot Sarkisow (Schwochnjew); Waleri Sudak (Baß-Balalaika). Mitschnitt der Uraufführung vom 18. September 1978 konzertant. Spieldauer: 46'44 Minuten. Eurodisc 200 370-405 (1 LP); MELODIYA 1978/BMG Classics 1998 (74321 60318 2) (2 Disc SET, gemeinsam mit der *Nase*)

1993. Nordwestdeutsche Philharmonie. Dirigent Michail Jurowski. Mit Wladimir Bogatschow (Icharjew); Nikolai Nisijenko (Alexej), Anatolij Babykin (Gawrjuschka), Alexander Archipow (Krugel), Stanislaw Sulejmanow (Uteschitelnyj), Alexander Naumenko (Schwochnjew), Wladislaw Werestnikow (Alexander Michailowitsch Glow), Alexej Maslennikow (Samuchruyschkin), Michail Krutikow (Michail Alexandrowitsch Glow). Von Krzyzstof Meyer ergänzte Fassung in 3 Akten. Studio-Produktion des Westdeutschen Rundfunks (WDR) 22.03.–03.04. 1993. Spieldauer: 136'18 (60'35, 39'35, 36'08) Capriccio 60 062 2 (2 CD)

1995. Orchester des Bolschoi Theaters Moskau. Dirigent Andrej Tschistjakow. Mit Nikolai Kurpe (Icharjew), Wjatscheslaw Potschapski (Alexej), Pjotr Glubowsky (Gawrjuschka), Alexander Archipow (Krugel), Nikolai Reschetnjak (Uteschitelnyj), Michail Krutikow (Schwochnjew). Opern-Fragment. Studio-Aufnahme. Spieldauer: 47'37. Le Chant du Monde LDC 288 155 (1 CD)

Zitierte Literatur

Dmitri Schostakowitsch, *Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch*, hrsg von Solomon Volkov, aus dem Russischen von Heddy Pross-Weerth, Hamburg 1979; Dmitri Schostakowitsch, "Brief an Wissarion Schebalin vom 11.11. 1942", in: *Erfahrungen. Aufsätze, Erinnerungen, Reden, Interviews, Diskussionsbeiträge, Briefe*, hrsg. von Christoph Hellmundt und Krzysztof Meyer, aus dem Russischen von Christoph Hellmundt. Leipzig 1983; Gennadij Roždestvenskij, "Revisionbericht", in: Klavierauszug *Igroki* [*Die Spieler*], Moskau 1981; Boris Schwarz, *Musik und Musikleben in der Sowjetunion 1917 bis zur Gegenwart.* (Aus dem Amerikanischen übertragen vom Jeanette Zehnder-Reitinger), Wilhemshaven 1983; L. Micheeva, *Istorija odnoij družby*, in: *Sovetskaja muzyka* Heft 9/1987, S. 78-84; Michael Koball, *Pathos und Groteske – die deutsche Tradition im symphonischen Schaffen von Dmitri Schostakowitsch*, Berlin 1997; Krzysztof Meyer, "Gogols satirische Komödie *Die Spieler*, Schostakowitschs Opernprojekt und meine Komplettierung seines Fragments (2002)", in: Klavierauszug *Die Spieler* (russisch/deutsch), Hamburg; Jurij Dimitrin, *„Nam ne dano predugadat'...“* ["Es war uns nicht gegeben, das vorauszusehen..."] *Razmyšlenija o libretto D. Šostakoviča Ledi Makbet Mcenskogo uezda, o ego pervonačal'nom tekste i posledujuščich versijach,* Sankt-Peterburg 1997; A. Bogdanova, "*Igroki*: konteksty", in: *Šostakoviču posvaščaetsja. K 100-letiju so dnja roždenija kompozitora.* S. 354-369; [= *Die Spieler*: Kontexte, in: Schostakowitsch gewidmet. Zum 100. Geburtstag des Komponisten], Redaktor-sostavitel': E. B. Dolinskaja, Moskau 2007.

Weiterführende Literatur

Sofja Chentova, *Šostakovič. Žizn' i tvorćestvo,* Bd. 2, Leningrad, S. 66-74; "Systematische Auswahlbiographie der internationalen Schostakowitsch Literatur bis 1996", in: *„Volksfeind" Dmitri Schostakowitsch. Eine Dokumentation der öffentlichen Angriffe gegen den Komponisten in der ehemaligen Sowjetunion,* hrsg. und aus dem Russischen übersetzt von Ernst Kuhn, Berlin 1997; Hans-Peter Rösler, "Dmitri Schostakowitsch *Die Spieler*" (Lexikonartikel), in: *Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 5, München und Zürich 1990, S. 630 ff.; Detlef Gojowy, "Gespräch mit Krzysztof Meyer und Jürgen Köchel zur Vollendung der Oper *Die Spieler* von Dmitri Schostakowitsch", in: *Orchester* 29 (1981), S. 855 ff.; Sigrid Neef, "Dialoge mit Schostakowitsch – Zum Beispiel Rodion Shchedrin", in: *Schostakowitsch und die Folgen. Russische Musik zwischen Anpassung und Protest. Ein internationales Symposium,* hg. von Ernst Kuhn, Jascha Nemtsov und Andreas Wehrmeyer (= *Schostakowitsch-Studien, Bd. 6* und *studia slavica musicologica* 32, Berlin 2003 (S. 323-350).

Ausgaben

Redaktion Gennadij Roždestvenskij: Partitur und Klavierauszug (russisch), Moskau 1981; Redaktion und Komplettierung Krzysztof Meyer: Klavierauszug (russisch/deutsch), Hamburg (SIKORSKI 2195).

Standort in der Gesamtausgabe der Werke Dmitri Schostakowitschs

Fragment in der Redaktion von Gennadij Roždestvenskij. *(Alte) Gesamtausgabe* in 42 Bänden, Moskau (*Sobranie sočinenij v 42 tomach*, Moskau 1979-1987): Bd. 23, Moskau 1986 (Partitur), Bd. 28, Moskau 1985 (Klavierauszug); *Neue Gesamtausgabe*, Bd. 56 (Partitur), Bd. 57 (Klavierauszug)

Moskau, Tscherjómuschki op. 105

Musikalische Komödie in drei Akten

Moskva, Čerëmuški op. 105

Musikalnaja komedija w trëch aktach

Text

Wladimir Mass und Michail Tscherwinski

Entstehungszeit

Moskau 1957-1958

Uraufführung

24. Januar 1959 Operetten-Theater Moskau

Personen

Alexander Petrowitsch Bubenzow, Sascha genannt, ein glücklicher Moskauer – Bariton; Mascha , seine Frau – Sopran; Semjon Semjonowitsch Baburow, ein alter Moskauer – Baß; Lidotschka, seine Tochter – Sopran; Boris Korezki, ein Mensch ohne Adresse – Bariton; Sergej Gluschkow, Drebednjows Chauffeur – Tenor; Ljusja, als Monteur auf dem Bau beschäftigt – Sopran; Fjodor Michailowitsch Drebednjow, eine wichtige Person der Administration (V.I.P.) – Bariton; Wawa, Frau der wichtigen Person – Sopran; Afanassi Iwanowitsch Barabaschkin, Hausmeister – Bariton

Kurotschkin, Kurotschkina, Mylkin, Mylkina, nervöse Dame, Mann, Frau, Nachbar, Nachbarin – Chorsolisten; Bauarbeiter und Neuanwohner – gemischter Chor

Orchester

3 Fl (auch Picc), 3 Ob, 3 Klar, 2 Fg, 4 Hr, 3 Tp, 3 Pos, Tb, Pkn, Schlzg (Trg, Kast, Tamb, klTr, Tr, BTr, Cymbal, Tamtam, Glsp) Hrf, Streicher

Kammermusikfassung von Gerard McBurney (1994)

Fl (auch Picc), Klar (auch BKlar), 2 Sax, 2 Tp, Pos, Schlgz, 2 Vl, Vcl, Kb

Aufführungsdauer

ca. 2 Stdn. 20 Min.

Die Fabel

Die Hauptstadt Moskau! Wie schön ist doch das Leben – auf den Plakaten! Grundsätzlich betrachtet! Wen stören da schon solche Kleinigkeiten, daß die alten Stadtviertel marode und die neu erbauten ungemütlich sind, und auch nicht jedem zur Verfügung stehen? Manch einer wird durch korrupte Beamte ausgetrickst. Was ist, wenn man die plakatierten Versprechungen endlich mal beim Wort nimmt?

Handlung

Ouvertüre-Prolog. Die Erbauer von Moskau-Tscherjomuschki und die zukünftigen Bewohner treffen aufeinander. Doch sie begegnen einander nicht so, wie es sich in einem modernen Arbeiterstaat gehört, sie sagen keine Dankesworte und hehren Losungen auf. Vielmehr gehen sie ganz privat aufeinander zu, begrüßen einander nach alter bürgerlicher Sitte von Mensch zu Mensch. Das erregt den Ärger einer wichtigen Person der Administration namens Drebednjow (drebedjen = Unsinn, Geschwätz). Und wer ist schuld an diesem Rückfall in bürgerliche Unsitten? Natürlich die Musik. Also hat sie zu schwei-

gen. Als die Obrigkeit wieder verschwunden ist, spielt die Musik weiter und das private Palaver wird fortgesetzt.

I. Akt. 1. Bild. *"Mit den Händen nicht berühren"*. Im Museum für Geschichte und Wiederaufbau. Die beiden Kunsthistoriker Alexander (Sascha) Bubenzow und Lidotschka Baburowa bei einer gemeinsamen Führung. Die Besucher zeigen sich beeindruckt von der stolzen Schönheit des alten und der lichten Wohnlichkeit des neuen Moskau, wie es ihnen hier im Modell präsentiert wird. – In der Realität sieht das ganz anders aus: Sascha Bubenzow und seine Frau Mascha haben weder im alten noch im neuen Moskau eine gemeinsame Wohnung gefunden, nirgends eine Stätte für ein Ehebett. Sie treffen sich auf der Straße oder hier im Museum. Auch der junge Boris Korezki ist wohnungslos und irrt im Museum umher, ganz so wie der alte Baburow, dem das Dach überm Kopf zusammengestürzt ist und der auf der Suche nach einer Bleibe sich ins Museum zu seiner Tochter Lidotschka flüchtet. – Boris findet heraus, daß sein alter Freund Sergej der Chauffeur einer wichtigen Person aus der Administration ist und in dieser Eigenschaft die Einweisungsscheine für den neu erbauten Stadtteil Moskau-Tscherjomuschki bei sich hat. Zu den glücklichen Erstmietern sollen auch die Bubenzows und Baburows gehören. Alle Sechs machen sich in Drebednjows Dienstwagen auf nach Moskau-Tscherjomuschki.

Intermezzo. *"Wahnsinnige Liebe"*. Drebednjow und seine dritte Frau Wawa warten auf Sergej und das Dienstauto. Drebednjow will Wawa eine Wohnung in Moskau-Tscherjomuschki überschreiben. Von Sergej keine Spur, doch dafür kommt Regen auf. Nun müssen beide zu Fuß nach Moskau-Tscherjomuschki.

2. Bild. *"Adresse angeben"*. Die Neumieter machen sich mit den Gegebenheiten ihrer neuen Wohnadresse bekannt, erwägen das Für und Wider, das Kaufhaus ist in greifbarer Nähe, aber es gibt keinen Markt. – Auch die Nachbarn kann man sich nicht aussuchen. Ein ehemaliger Volksrichter und der von ihm Verurteilte werden Wand an Wand leben. – Sehnsucht nach dem alten Moskau kommt auf. Sergej singt ein Loblied auf das Altstadtviertel Marina

Roschtscha (= Hain), der alte Baburow schwärmt von der Tjopli-Gasse (Wärme-Gasse), dort ließ es sich leben und lieben. Die Bauarbeiterin Ljusja aber preist das neue Moskau. Denn hier in Moskau-Tscherjomuschki blühen die Vogelkirschbäume und die Faulbeersträucher, die tscherjomuchi; hier haben die Menschen ein offenes Gemüt und gehen alle Träume in Erfüllung. – Der Hausverwalter Barabaschkin (barabanščik = Trommler und bašibuzuk = Räuber/Halsabschneider) gibt die Schlüssel aus, aber nicht an jeden. Einige behält er ein. Sascha und Mascha haben ihren Schlüssel erhalten, aber Lidotschka und ihr Vater nicht.

II. Akt. Intermedium. *"Da sind sie, die Schlüssel"*. Barabaschkin hat "handfeste" Gründe, mit der Übergabe zu zögern. Solange die Schlüssel in seiner Hand sind, kuschen die Leute vor ihm. Hat er sie einmal aus der Hand gegeben, ist es mit seiner Macht aus. Auch kann er sich mit den zurückgehaltenen Wohnungen Drebednjow gegenüber erkenntlich erweisen, denn dessen Frau Wawa will eine Vierzimmerwohnung. Und die gewinnt man aus der Zusammenlegung von zwei Zweizimmerwohnungen.

3. Bild. *"Luftlandung"*. Boris hat Lidotschka und ihrem Vater – trotz fehlendem Schlüssel – den Zugang zu ihrer Wohnung verschafft. Es ist die Wohnung Nummer 48. Sie sind per Baukran über den Balkon hereingekommen. Der praktisch veranlagte Boris wirbt um die studierte Historikerin Lidotschka, die aber ist schüchtern und gehemmt. Ganz so gehemmt ist auch Sergej, der immer wieder vergeblich versucht, der resoluten Ljusja seine Liebe zu erklären. – Da stürzt die Wand zur Nebenwohnung ein und aus der Staubwolke heraus betreten Drebednjow und seine Frau Wawa den Raum. Drebednjow macht seinem Namen Ehre und spricht Unsinn, er erklärt, dies sei seine Wohnung, eine Wohnung Nummer 48 gebe es gar nicht. Lidotschka und ihr Vater resignieren.

Intermedium. Ljusja ist empört und erklärt ihren Bauarbeiterfreunden in aller Öffentlichkeit, für diese Drebednjows habe sie Tscherjomuschki nicht aufgebaut.

4. Bild. *"Beunruhigendes Läuten"*. Sascha und Mascha machen es sich in ihrer Wohnung bequem. Da läutet es. Erinnerungen, schreckliche und schöne, werden wach, an das Klingeln des strafenden Lehrers, an das erlösende Pausenklingeln, an das aufschreckende Weckerklingeln, an das lang erwartete Telefonklingeln, und nun endlich erklingt das Glück verheißende Läuten, die Klingel an der eigenen Wohnungstür. Nachbarn drängen herein, und auch die Mieter ohne Schlüssel wollen sich umschauen. Sascha und Mascha heißen alle willkommen. Es steigt eine ungewöhnliche Einweihungsfeier, bei der nach der Art alter Hochzeitsbräuche sich die Paare bei dem Wort "gor'ko" (bitter) küssen müssen (Kußpolka). – In die allgemeine Freude fällt ein Wehrmutstropfen, als bekannt wird, daß Lidotschka und ihr Vater um ihrer Wohnung betrogen wurden. – Unter Ljusjas Führung entschließen sich die Leute von Tscherjomuschki zum kollektiven Widerstand gegen Barabaschkin, Drebednjow und ihresgleichen.

Intermedium. Der Gegenplan zur miesen Realität: ein Streifen aus dem Mosfilm-Studio unter Beteiligung des Bolschoi-Theater-Ballettes. Lidotschka als Ballerina auf goldener Wolke, von Boris vom Himmel geholt, von Straßenkehrer-Engeln willkommen geheißen. Und Barabaschkin überbringt den Wohnungsschlüssel auf einem goldenen Tablett.

III. Akt. Zwischenakt und Szene. Die Neumieter nehmen ihre Zukunft selbst in die Hand. Sie gestalten ihr Wohnviertel nach den Gesetzen der Schönheit, pflanzen Blumen, Bäume und Sträucher, "verpflanzen" auch eine alte Straßenlaterne aus Marina Roschtscha und die alte Uhr aus der Tjoplyj Gasse ins neue Domizil.

4. Bild. *"Die Zauberuhr"*. Die neue Anlage mit Springbrunnen in der Mitte, mit einer alten Straßenlaterne, einer Uhr und einer Bank inmitten von Bäumen, Blumen und Sträuchern. Dieses kleine Stück Natur verfügt über Zauberkraft. – Sie erweist sich zuerst an Barabaschkin. Der stellt sofort Verbotstafeln auf und verliest die jeweiligen Anordnungen und Strafen. Doch seine Worte gehen im Rauschen des Springbrunnens unter. Die Verbotstafeln verschwinden. – Li-

dotschka ist von Boris enttäuscht. Sie waren auf fünf Uhr verabredet. Er ist nicht gekommen. Da stellt sich die Uhr auf die vereinbarte Rendezvous-Zeit zurück und Boris erscheint. Um Lidotschka zu helfen, hofierte er Wawa, und der eifersüchtige Drebednjow entzog seiner Frau die Wohnungszuweisung. Aber eine solche Hilfe lehnen Lidotschka und die Bewohner von Tscherjomuschki ab. "Widerrechtliche Handlungen, auch wenn sie Folge von widerrechtlichen Handlungen sind, bleiben widerrechtlich". – Doch in diesem Garten löst sich alles von selbst. Wer sich auf die Bank setzt, kann nicht anders, er muß die Wahrheit sagen. Die schüchterne Lidotschka bekennt Boris ihre Liebe und der gehemmte Sergej Ljusja die seine. – Derweil ist Drebednjows Treiben der Administration zu Ohren gekommen. Er ist seines Postens enthoben und zum Hausverwalter degradiert worden, sein Komplize Barabaschkin wurde vom Hausverwalter zum Straßenfeger zurückgestuft. So gelangt Lidotschka auf legalem Wege in den Besitz ihrer Wohnung. – Auf der Gartenbank sagen Drebednjow und Barabuschkin die Wahrheit. Wawa braucht dazu keine Gartenbank. Sie erklärt Drebednjow, daß er ohne Dienstauto, ohne Posten und ohne Wohnung für sie nicht mehr akzeptabel ist. – Derweil der Springbrunnen alle häßlichen und dummen Worte übertönt, freuen sich die Bewohner von Moskau, Tscherjomuschki auf ihre lichte Zukunft. Dann werden hier die Faulbeersträucher blühen und alle Wünsche in Erfüllung gehen.

Entstehung

Schostakowitsch, der Schöpfer bedeutender Weltanschauungssinfonien und zweier großer, thematisch anspruchsvoller Opern, ist auch der Komponist einer bunten, knalligen, schrillen und schrägen Operette?

"Von Bach bis Offenbach"

Ursprünglich ein Verächter der "leichten Muse", hatte sich Schostakowitsch in den 1920er Jahren vom Saulus zum Paulus gewandelt, nachdem ihm sein

Freund Iwan Sollertinski klar gemacht hatte, daß es keine "leichte" oder "schwere" Musik gibt, sondern nur gute und schlechte.

> "Sehr viel gab mir die Freundschaft mit Sollertinski, einem hochbegabten Menschen und talentvollen Musikwissenschaftler, der über wahrhaft enzyklopädische Kenntnisse verfügte. Sollertinski, dem manche einen schlechten Einfluß auf mich vorzuwerfen suchten, war in Wirklichkeit immer darauf bedacht, meinen künstlerischen Gesichtskreis zu erweitern. (...) Sollertinski impfte mir das Interesse für – wie man so sagt – die Musik 'von Bach bis Offenbach' ein. Früher war es mir sonderbar erschienen, wie ein ernsthafter Musiker sich an Musik von Johann Strauß oder Offenbach erfreuen kann. Sollertinski half mir, mich von diesem snobistischen Verhältnis zur Kunst zu befreien. Und heute liebe ich die Musik aller Genres, wenn es nur wirkliche Musik ist."
>
> (Dmitri Schostakowitsch, *Gedanken über den zurückgelegten Weg* [1956], zitiert nach: Dmitri Schostakowitsch, *Erfahrungen,* S. 24).

Schon 1929, nach Vollendung seines Opernerstlings *Die Nase,* verfolgte Schostakowitsch die Absicht, das Bühnenstück *Die Karausche* von Nikolai Olejnikow als Operette zu vertonen, einem Vertreter der berühmten russischen dadaistischen Künstlergruppe der OBERIUTEN. Der Plan wurde ebenso wenig ausgeführt wie die unmittelbar nach der *Lady Macbeth von Mzensk* 1932 begonnene Arbeit an einer Komischen Oper *Der große Blitz* nach einem Libretto von Boris Assejew. Noch 1939 plante Schostakowitsch eine Operette nach Ilf und Petrows bekanntem Roman *Zwölf Stühle.* Bei all diesen Vorhaben zeigte sich des Komponisten Interesse an zeitgemäßen Themen und zeitgenössischen Stoffen.

Parallel dazu unternahm Schostakowitsch immer wieder Ausflüge ins Reich der klassischen Operette. So instrumentierte er 1940 auf Bitten des Dirigenten Boris Chaikin für eine Inszenierung des *Zigeunerbaron* am Maly Theater Leningrad die Johann-Strauß-Polka *Vergnügungszug,* und 1943 instrumentierte er gar Jacques Offenbachs *Ritter Blaubart* neu.

Schostakowitsch schrieb die Operette *Moskau, Tscherjomuschki* in den Jahren 1957/58 auf Drängen des Dirigenten Grigori Stoljarow (1892-1963), den er seit 1934 von der Moskauer Erstaufführung der *Lady Macbeth von Mzensk (Katerina Ismailowa)* am Nemirowitsch-Dantschenko-Musiktheater kannte und schätzte. Stoljarow, seit 1954 Chefdirigent des Moskauer Operettentheaters, war an einer Erweiterung des herkömmlichen Operettenrepertoires interessiert.

Die Komposition von *Moskau, Tscherjomuschki* im Herbst 1957 begonnen, war Ende 1958 abgeschlossen (unterbrochen von zwei Pausen: Ende 1957 wegen Überlastung und vom 25. August 1958 bis 26. September 1958 wegen eines Krankenhausaufenthaltes).

Die Genrebezeichnung

Für die Genrebezeichnung griff Schostakowitsch auf verschiedene Termini zurück. In Briefen und Interviews sprach er von einer Operette (so in den Briefen an Isaak Glikman vom 11. November und 19. Dezember 1958 und in einem Interview 1959 in der *Sovetskaja muzyka*); auf das Titelblatt des handschriftlichen Klavierauszugs schrieb er "operetta-obozrenija v 3ch dejstvijach; im gedruckten Klavierauszug (Moskau 1989) wiederum heißt es "musikalische Komödie". Diese Bezeichnung wurde dann auch in die *Neue Schostakowitsch-Gesamtausgabe* (Bände 66 und 67, Serie IV, Moskau 2006) übernommen.

Gerard McBurney, Komponist und Experte für russische Musik, der nachträglich eine neue Instrumentierung von *Moskau, Tscherjomuschki* für ein 14-köpfiges Orchester verfasste, charakterisiert das Werk wie folgt:

> "Obwohl *Moskau, Tscherjomuschki* als 'musikalische Komödie' bezeichnet ist, gehört das Werk zu der hybriden Gattung der 'Sowjet-Operette', die ihre Blütezeit zwischen den frühen 1930er und späten 1970er Jahren hatte.
>
> Als Schostakowitsch das Stück schrieb, gab es 'Operettentheater' in vielen größeren sowjetischen Städten, die mit eigenen Orchestern, Dirigenten, Schauspielern und Sängern sowie – das wichtigste von allem – einem begeisterten Publikum ausgestattet waren.
>
> Die Vorstellungen in diesen Theatern waren meist selbstgeschusterte Produktionen, die sich an die kleinbürgerlichen Operetten und Musicals des Westens anlehnten, jedoch auf entsprechend bearbeiteten, für das sowjetische Publikum politisch geeigneten sentimentalen Handlungen basierten." (Gerard McBurney. Schostakowitsch und *Moskwa, Tscherjomuschki.* Booklet der CD bei Chandos, S. 23)

Kommentar

Die beiden Librettisten, Wladimir Mass (1896-1979) und Michail Tscherwinski (1911-1965), waren in den 1950er Jahren in Sowjetrußland bekannte Autoren, stammen doch von ihnen zum Beispiel die Libretti zu den damals sehr populären Operetten *Trembita* von Juri Miljutin (1949) und *Weiße Akazie* von Isaak Dunajewski (1955).

Ihr Libretto war kein Geniestreich. Witz und Tiefsinn, wie sie einst einer Offenbachschen Operette anstanden, finden sich hier nicht. Aber ganz ohne Hintersinn ist ihre Arbeit auch nicht. Und gute Handwerker waren sie allemal. Schostakowitsch scheint sich mit dem Text arrangiert zu haben, auch wenn er hin und wieder gegenüber Stoljarow Einwände machte, übermäßige Längen und manche Wortwahl betreffend.

Der Titel *Moskau, Tscherjomuschki* hält sich exakt an die russische Schreibweise von Adressen: zuerst der Name der Stadt, dann, durch ein Komma getrennt, der Name des Stadtviertels. Und "tscherjomuschki" bedeutet nichts anderes als "Faulbeerbäumchen", ein in dieser Gegend wohl damals häufig anzutreffendes Gewächs, wie der Text der Operette glauben macht.

Soap-Opera zwischen Stalin und Breshnjew

"*Moskau, Tscherjomuschki* ist durch und durch ein Produkt der als 'Chruschtschows Tauwetter' bezeichneten Phase der Sowjetgeschichte, ein kurzer Moment relativer Offenheit in den späten 1950er und frühen 1960er Jahren zwischen den völlig anders gearteten Regimes von Stalin und Breshnjew. Für etwa ein halbes Dutzend Jahre genossen in der Ära Chruschtschow die Presse, die Künste und die Unterhaltungsindustrie zumindest den Anschein einer gewissen Freiheit und hatten die Möglichkeit, begrenzt, doch häufig kraftvolle soziale Satire und politische Kritik zu äußern. Es war ihnen also erlaubt, darauf hinzuweisen, daß es mit dem großen Sowjettraum nicht nur zum Besten stand,

Der Text von *Moskau, Tscherjomuschki* ist typisch für diese Zeit. Er verbindet eine satirische Schilderung der Alltagsprobleme des sowjetischen Stadtlebens mit einer Prise Romantik. Der Ton ist nicht bösartig, sondern gleicht dem der Soap-Operas und Sit-Coms, die das westliche Publikum heutzutage allabendlich im Fernsehen sieht. Die Autoren, Wladimir Mass und Michail Tscherwinski, waren offiziell akzeptierte Humoristen, die sehr viel für Rundfunk, Comicmagazine und musikalische Shows der einen oder anderen Art schrieben.

Der Inhalt dieses Stücks war Chruschtschows Kampagne, die überbevölkerten und maroden älteren Stadtteile Moskaus und anderer Städte abzureißen und die Bewohner in neue, hastig erbaute Hochhaussiedlungen am Stadtrand umzusiedeln. Tscherjomuschki ist eine solche zu dieser Zeit entstandene Hochhaussiedlung im südlichen Moskau".

(Gerard McBurney. Schostakowitsch und *Moskwa, Tscherjomuschki,* in: Booklet der CD bei Chandos, S. 22)

Was 1964 für die Chruschtschow-Ära galt, gilt auch noch heute, das Wachstum Moskaus ist ein work in progress. So schreibt ein Augenzeuge jener 1960er Jahre:

"Keine der alten Hauptstädte hat sich vor den Augen einer Generation derart verändert, und diese Stadt verändert sich noch immer in einem überwältigenden Ausmaß.

Noch vor hundert Jahren hatte Moskau nicht vierhunderttausend Einwohner. Um die Jahrhundertwende waren es etwa eine Million, heute sind es über sieben Millionen. Vor der Jahrhundertwende hatten neun Zehntel aller Häuser nur zwei Stockwerke, fünfstöckige Häuser gab es in ganz Moskau nur fünf. Gegenwärtig kommen im Verlauf von zwei Jahren weitaus mehr Touristen nach Moskau, als die Stadt um die Jahrhundertwende überhaupt Einwohner hatte. (...)

Noch ist die Wohnungsnot groß, aber in gewaltigem Maße wird gebaut. Seit 1954 haben dreieinhalb Millionen Moskauer eine neue Wohnung bezogen. 1964/65 kamen wiederum an die Achthunderttausend dazu."

(Otto Schneidereit, *Operette von A bis Z*, S. 401)

Privates geht vor: ein Gegenplan zur herrschenden Doktrin

Vieles am Witz des Librettos erschließt sich aus der Entstehungszeit. Das beginnt bereits mit dem Prolog. Wenn sich dazumal Mieter und Bauarbeiter bei Fertigstellung einer neuen Wohnsiedlung trafen, dann ging es um den proletarischen klassenbewußten Austausch von Grußworten und das Aufsagen von Dankesworten wie das Herbeten hehrer Losungen. Ganz anders hier. Da wird nach alter bürgerlicher Art nach dem privaten Wohlergehen gefragt, nach Gesundheit, Frau und Kind. Und wer ist schuld an dieser "Entgleisung"? Natürlich die Kunst, hier die Musik. Es ist daher folgerichtig, daß Drebednjow als wichtige Person der Administration dagegen einschreitet und die Musik vorerst zu schweigen hat.

Der Prolog gibt die Perspektive vor: es geht in dieser Operette um die Verteidigung des Individuums gegen den Staatsapparat und seine propagandistischen Ansprüchen. Die Leute wollen einfach nur in Ruhe leben. Das genügt ihnen.

Die Musik schlägt sich auf Seiten des Subjekts

In *Moskau, Tscherjomuschki* wird eine Art "Gegenplan" zur herrschenden staatlichen Doktrin entwickelt. Und nicht zufällig durchgeistert eine der berühmtesten Melodien der Sowjetära die gesamte musikalische Handlung, der

Titelsong aus Schostakowitschs Musik zum Film *Der Gegenplan* (op. 33 von 1932).

Musik schlägt sich hier von vornherein und ganz eindeutig auf die Seite des Subjekts und entsprechend beginnt das Orchester nach dem Abgang der Staatsfunktionäre und dem Erscheinen des durch Staatsinitiative wohnungslos gewordenen Baburow wieder zu spielen.

Zwei weitere Episoden sind ebenfalls nur leicht hingetupft und bedeuten doch viel. Unter den auf den Einweisungsschein wartenden neuen Mietern befinden sich auch ein ehemaliger Volksrichter und der von ihm einst Verurteilte. Sie erkennen einander wieder. Nun werden sie Wand an Wand leben. Wie in der Kunst so auch im Leben. So geschehen vielen Opfern und Tätern des Stalinschen Terrorregimes. Ein Vorgang allerdings, der sich in die Jetztzeit verlängern ließe.

Die zweite Episode erschließt sich bereits über den Titel des vierten Bildes. Er lautet: "Ein beunruhigendes Läuten" (Trevožnij zvonok, im Booklet der Gesamteinspielung bei Chandos falsch als "ein furchtbares Pochen" übersetzt). Mascha und Sascha haben es sich gerade in ihrer neuen, der ersten gemeinsamen, langersehnten Wohnung gemütlich gemacht, da klingelt es an ihrer Wohnungstür. Was nun folgt, läßt sich zwar nur auf dem Hintergrund der sowjetischen Geschichte verstehen, kann aber mit ein wenig Empathie ebenfalls in die Jetztzeit verlängert werden.

Sofort werden bei Mascha und Sascha Erinnerungen an die vielen verschiedenen Klingelzeichen ihres Lebens wach. Ein Läuten an der Wohnungstür war für Sowjetbürger nicht einfach ein Klingeln. Es konnte den harmlosen Besuch eines Freundes ankündigen, aber auch Verhaftung und Tod.

Ironisches Bewußtsein der Kluft zwischen Propaganda und Realität

Gesellschaftskritik wird zur Satire, wenn die staatliche Propaganda als klassische Ballettszene in Mosfilmmanier einherkommt. Der Kunstgestalt Lidotschka, als Ballerina in Tutu und Spitzenschuhen in den Wolken schwebend,

wird der Wohnungsschlüssel auf einem goldenen Tablett überreicht, während die reale Lidotschka gerade um ihre Wohnungseinweisung betrogen wurde.

Aus dieser Spannung zwischen staatlicher Propaganda und Realität erwächst dem Libretto

> "trotz seiner konventionellen Umrisse eine lebendige, oft zweideutige Qualität. So sind zum Beispiel der 'magische Garten' des Finales – in dem langweilige Beamte zum Schweigen gebracht werden können und Lügner gezwungen werden, die Wahrheit zu sagen – oder die ausgedehnte balletthafte 'Fantasie-Sequenz' am Ende von Akt II typisch für das Musical der fünfziger Jahre vom Brodway über Shaftesbury Avenue bis zum Ostblock. Doch im Kontext des sowjetischen Alltags gewinnen diese Details eine unerwartete politische Schärfe, die durch das allen Zuschauern im Theater gemeinsame ironische Bewußtsein der Kluft zwischen dem Propagandakonzept der 'sowjetischen Realität' und der tatsächlichen Wirklichkeit des sowjetischen Lebens noch verstärkt wird.
>
> Auch wenn Ironie dieser Art heutzutage kaum exponiert oder gewagt erscheint, sollte man nicht vergessen, dass sie zu ihrer Zeit wie eine frische Brise wirkte. Und für Schostakowitsch, der seine ernsthafte musikalische Sprache auf weit gewagteren Ironien aufgebaut hatte (...), war das Libretto von Mass und Tscherwinsky wenn auch nicht eigentlich eine Herausforderung (wie er im privaten Freundeskreis äußerte), so doch wenigstens ein Anfang, etwas, das er mit einer Musik versehen konnte, die die Ironie des Textes einen Schritt weiter führen würde.
>
> (Gerard McBurney, a.a.O., S. 23)

Totengedenken mittels musikalischer Zitattechnik

Nicht zufällig schmettert in dieser Operette von 1957/58 das Orchester die Melodie eines der populärsten sowjetischen Lieder, im Deutschen bekannt als "Entgegen dem kühlenden Morgen". Es entstammt der Musik zum Film *Der Gegenplan*, die Dmitri Schostakowitsch 1932 als Opus 33 komponiert hatte.

Der Titelsong dieses Films entwickelte in der Musikgeschichte eine eigene Dynamik. Bereits 1942 tauchte er unter der Bezeichnung *United Nations on the March* (für großes Orchester und Chor) mit einem neuen Text von Harold

Rome in der MGM Revue *Thoussends Cheer* auf. Er wurde während des Zweiten Weltkrieges sogar von den Kämpfern des französischen Resistance gesungen. Isaak Dunajewski, einer der produktivsten sowjetischen Massenliedkomponisten, bearbeitete ihn für gemischten Chor, der Dirigent Leopold Stokowski gar schuf eine Orchesterversion. 1948/49 taucht er erneut auf, nun wieder bei Schostakowitsch und dessen Musik zum Film *Mitschurin* op. 78. Und nun endlich auch 1957/58 in Opus 105 *Moskau, Tscherjomuschki.*

Aber nicht nur im Westen hatte der Titelsong ungeheure Popularität erlangt, er gehörte in der Sowjetunion und den mit ihr verbundenen Staaten des Warschauer Paktes, so auch in der Deutschen Demokratischen Republik, zum obligatorischen Bestand der in der Schule zu lernenden und zu singenden Lieder. Hier der Text in deutscher Übersetzung aus einem Schulbuch der DDR von 1950:

"Der Zukunft entgegen (Dmitri Schostakowitsch)

Entgegen dem kühlenden Morgen
am Flusse entgegen dem Wind!
Was sollen noch jetzt deine Sorgen,
wenn keine Sirene mehr klingt?
Wach auf! Steh auf! Der Morgen strahlt im Feuerbrand.
Dem neuen Tag entgegen geht jetzt unser Land.

Vergessen die Sorgen und Leiden.
Es wird selbst die Arbeit uns leicht.
Denn alle wir sehen mit Freuden,
das bessere Leben sich zeigt.
Von Ort zu Ort entbieten wir die Bruderhand.
Dem neuen Tag entgegen geht jetzt unser Land.

Frisch auf! Unser Leben gewonnen!
Die Jugend geht mutig voran.
Was kühn ihre Väter begonnen,
vollendet im Siege sie dann.
Die Jugend wirkt, die Jugend lebt als Siegespfand.
Dem neuen Tag entgegen geht jetzt unser Land.

Das Lied voller Herrlichkeit kündet
von Schönheit, von Liebe und Licht,
vom Leben wo Arbeit nicht schindet,
vom Brot, das uns nicht mehr gebricht.
In Liebe und in Arbeit seht des Glückes Pfand.
Dem neuen Tag entgegen geht jetzt unser Land.

In dieser Gestalt zierte Schostakowitschs Lied die Titelseite eines deutschen Schulliederbuches, gedruckt in der Druckerei Norden in Berlin 1950, ohne Angabe des Textdichters und Übersetzers.

"Der Text des Liedes stammte von dem damals berühmten Dichter Boris Kornilow, den Bucharin zwei Jahre später auf dem Schriftstellerkongreß als eines der verheißungsvollen revolutionären Talente beizeichnete. 1935 jedoch rechnete das Leningrader NKDW (so die Abkürzung für den damaligen Namen des sowjetischen Geheimdienstes) Kornilow in einem Bericht an Shdanow (von Stalin bestallter oberster Kulturwächter) zu einer 'konterrevolutionären nationalistischen Gruppe junger Schriftsteller'. Er sei 'Verfasser mehrerer antisowjetischer Werke, die er an öffentlichen Orten vorträgt – im Schriftstellklub und im Haus der Schriftsteller ebenso in Restaurants und Bars.' Im folgenden Jahr wurde Kornilow wie Schostakowitsch öffentlich aller möglichen 'Verfehlungen' bezichtigt. Stalin schonte Schostakowitsch. Boris Kornilow aber wurde verhaftet und hingerichtet."

(Solomon Wolkow, *Stalin und Schostakowitsch*, S. 209)

Unter diesem Aspekt gehört die Aufnahme dieses Liedes in prononcierter Zitatechnik in die "harmlose" Operette *Moskau, Tscherjomuschki* zu dem von Schostakowitsch geübten Verfahren des "musikalischen Totengedenkens".

Ein musikalischer Gegenplan zur verordneten Ideologie

Darüber hinaus aber erfüllt das Zitieren des Titelsongs aus dem Film *Der Gegenplan* in *Moskau, Tscherjumuschki* noch einen weiteren Sinn. Dazu muß

man allerdings in etwa den Inhalt des Films kennen und wissen, welche Rolle das Lied im Leben Schostakowitschs selbst gespielt hat.

> "Im Mittelpunkt des *Gegenplans* steht die Belegschaft einer Turbinenfabrik, die beschließt, den vorgegebenen Plan zu überbieten, um die Auslieferung einer vom Staat benötigten mächtigen Turbine zu beschleunigen. So weit die politische Pflicht. Doch der Film hat auch lyrische Momente, Höhepunkt ist ein bezauberndes, zugleich zärtliches und beschwingtes Lied Schostakowitschs: 'Entgegen dem kühlenden Morgen'. Die eingängige Melodie wurde der erste sowjetische Erfolgsschlager aus einem Soundtrack, den das ganze Land, vom Bauern bis zum führenden Politiker sang. (...) Schostakowitschs Lied wurde auch nach Kornilows Verhaftung und Tod überall gespielt, man verschwieg jetzt nur den Namen des Textdichters.
>
> (Solomon Wolkow, *Stalin und Schostakowitsch*, S. 209 ff.)

Der Film *Gegenplan* war 1932 zum fünfzehnten Jahrestag der Oktoberevolution herausgebracht worden und sollte am Mythos einer engen Verbundenheit zwischen werktätiger Masse und Führerschicht mitwirken. Laut Film stellen sich die Arbeiter nicht nur voll und ganz hinter die von oben vorgegebenen Ziele, sie überbieten diese sogar noch. Ihr "Gegenplan" ist gar keiner, sondern nur eine Übererfüllung des vorgegebenen Solls. Ein "Gegen" gab es in der Sowjetdiktatur nicht, plakatierte Wirklichkeit und reale Wirklichkeit hatten übereinzustimmen, auch wenn die Interessen von oben und unten einander diametral entgegengesetzt waren. Um diese Spannung zwischen Plakatwirklichkeit und Realwirklichkeit aber geht es auch in *Moskau, Tscherjomuschki*. Zwar war Stalin 1958 schon fünf Jahre tot, aber der Stalinismus noch lange nicht. Und der Gegensatz zwischen staatlicher Propaganda und Realität bestimmte auch unter Chruschtschow das Leben. Und aus der Spannung zwischen Ideologie und Realität bezieht seit jeher die Operette ihren Witz.

Deswegen erinnert Schostakowitsch in *Moskau, Tscherjomuschki* an den einstmals versprochenen, aber nie gekommenen "kühlenden Morgen". In diesem Sinne transzendiert das Zitat die jeweilige Bühnensituation. Der Vorgang

ist komisch wie tragisch zugleich: Schostakowitschs musikalisches Kind hatte sich einst von seinem Schöpfer losgelöst, war unter die Räuber gefallen, wurde von diesen okkupiert und für ihre Ziele eingesetzt. In *Moskau, Tscherjomuschki* holt der Komponist sein verlorenes Kind quasi wieder heim.

So liegen die ersten 16 Takte des Sowjetschlagers dem *Lied der Lidotschka* (Nr. 6, Ziffer 66) und der abschließenden Orchesterepisode des *Duettes Lidotschka-Boris* (Nr. 22, Ziffer 220 und 221) zugrunde. In beiden Fällen geht es darum, daß mit Forschheit und Zukunftsblick reale gegenwärtige Ängste und Mißhelligkeiten übertönt werden sollen.

Der Refrain des Liedes (rhythmisch leicht verändert) taucht bereits in der ersten Nummer von *Moskau, Tscherjomuschki* auf – in *Ouvertüre-Prolog* (Ziffer 16 und Ziffer 17), im Preislied Sergejs auf das alte Stadtviertel Marina Roschtscha. Und es ist erneut präsent im Chor Nr. 10 (Ziffer 117), wenn die Bewohner von Moskau, Tscherjomuschki sich an das alte Stadtviertel Marina Roschtscha erinnern.

In allen diesen Fällen verweist die Musik auf die staatsoffizielle Propaganda, das Beschwören einer lichten Zukunft, während Situation, Worte und Gefühle die gar nicht so lichte Gegenwart erhellen.

Anders verhält es sich, wenn Schostakowitsch aus eigenen Kompositionen zitiert, denen solche "Ehrung" nicht zuteil wurde. So finden sich im *Couplet Barabaschkin-Drebednjow* (Nr. 21, Ziffer 204) Zitate aus der Musik zum Film *Goldene Berge* und aus dem Ballett *Das goldenen Zeitalter* (op. 22, Nr. 18). Ganz und gar absurd wird es, wenn in der Orchesterepisode *Spazierfahrt durch Moskau* (Nr. 7, Ziffer 84) aus dem Ballett *Der helle Bach* (op. 39, Nr. 9) zitiert wird. Die Spazierfahrt ist alles andere als legal. Der Wagen gehört dem Dienstherrn, der Chauffeur sollte diesen abholen, doch anstelle dessen unternimmt er eine Spazierfahrt. Auch das Ballett *Der helle Bach* war quasi nicht legal, hatte sich der Komponist doch damals nicht an die Regeln des "Sozialistischen Realismus" gehalten, nach eigenem Geschmack komponiert und war dafür 1936 gemaßregelt worden.

Ein ganz und gar operettenhafter Sinn

Und schließlich hat das "Entgegen dem kühlenden Morgen" einen ganz und gar fröhlichen, operettenhaften Sinn. Es kündet von dem Glück Schostakowitschs, überlebt zu haben. Denn das Lied könnte 1936

> "Schostakowitsch das Leben gerettet haben. Die Geschichte trug sich folgendermaßen zu: Stalin sah sich abends gern Filme an, zur Entspannung, aber auch als Fortsetzung seiner Arbeit. In den Filmen fand er Stoff zum Nachdenken. Gleichzeitig versuchte er abzuschätzen, wie sie benutzt werden konnten, um einen neuen ideologischen Kurs im Massenbewußtsein zu verankern.
>
> Die Filmvorführung für den Diktator und seine engsten Vertrauten fanden in einem speziellen Raum im Kreml statt. Für gewöhnlich war auch der Chef des sowjetischen Filmwesens zugegen, um nötigenfalls Erläuterungen abzugeben. 1936 hatte Boris Schumjazki diesen Posten inne, ein erfahrener Parteifunktionär. (...) Er schrieb die Bemerkungen mit, die Stalin und seine Paladine über die Filme machte – nicht für eine Veröffentlichung, sondern zur eigenen Orientierung. Eine dieser Notizen vom 30. Januar 1936 ist überliefert. Aus ihr geht hervor, daß die Unterhaltung auch den zwei Tage zuvor in der *Prawda* erschienenen Artikel 'Chaos statt Musik' berührte (in dem Schostakowitsch von Stalin scharf angegriffen und um sein Leben bangen mußte). Der Volkskommissar für Verteidigung, Kliment Woroschilow, fragte Schumjazki, was er von dem redaktionellen Artikel halte. Wenn man Schumjazkis Notizen glauben will, antwortete er ziemlich kühn, denn er stimmte zwar den von der Prawda vertretenen Grundsätzen zu – wie hätte es auch anders sein können? –, verteidigte aber gleichzeitig Schostakowitsch. Am wichtigsten war wohl, daß er Stalin daran erinnerte, Schostakowitsch habe 'Entgegen dem kühlenden Morgen' komponiert. Wie sich herausstellte, mochte Stalin das Lied; er fand es melodisch und eingängig.
>
> Durch diesen 'Treffer' ermutigt, fuhr Schmunjanzki vorsichtig fort, Schostakowitsch könne 'gute realistische Musik schreiben, allerdings nur unter Aufsicht.' Damit sprach er offenbar etwas aus, was Stalin selbst schon durch den Kopf gegangen war, denn dieser pflichtete ihm bei."
>
> (Solomon Wolkow. *Stalin und Schostakowitsch*, S. 210 ff.)

Dieser Schumjazki fiel später ebenfalls dem Terror zum Opfer, wurde verhaftet und hingerichtet.

Ironie durch Verfremdungstechnik

Zitiert wird in *Moskau, Tscherjomuschki* noch auf einer anderen Ebene. Das *Duett Lidotschka-Boris* (Nr. 19) besteht aus einer Ansammlung von Zitaten alter berühmter russischer Volkslieder. Nicht zufällig. Lidotschka und Boris haben sich ineinander verliebt, wissen aber nicht recht, wie sie sich erklären sollen. Da Lidotschka studierte Historikerin und Spezialistin für das 17. Jahrhundert ist, schlägt sie vor, sich 300 Jahre zurück zu begeben und im 17. Jahrhundert zu treffen. Gesagt getan.

Und so taucht nun auf, was dem Bildungsbürger gut dünkt und bekannt ist, die Volkslieder "Vo sadu-li, v ogorod (Ziffer 167), "Svetit mesjac" (Ziffer 166), "Ach vy, seli, moi seli" (Ziffer 169). Aber diese Volkslieder werden ganz unvolksliedhaft behandelt, klingen schrill und schräg: und schließlich fällt Boris, der nichtstudierte Praktiker, ganz und gar aus der Rolle mit dem allbekannten sentimentalen Schlager "Podmoskowskoje" (im Westen bekannt als *Moskauer Nächte*) von Wassili Solowjow-Sedoi.

> "Weiter gibt es schrille Parodien auf russische Komponisten des 19. Jahrhunderts wie Glinka (besonders *Ein Leben für den Zaren*), Borodin (die *Polowetzer Tänze* im Duett Lidotschka und Boris im zweiten Akt) und Tschaikowski (*Schwanensee* und *Dornröschen* im fantastischen Ballett im zweiten Akt).
>
> (...) Eine interessante Beobachtung ist, daß verschiedene Ideen aus *Moskau, Tscherjomuschki* auch in wenig schmeichelhaftem Kontext in Schostakowitschs 'heimlicher' und höchst skatologischer Satire *Rajok* erscheinen, die ungefähr zur selben Zeit vollendet wurde.
>
> In *Rajok* wird Boris' schmalzige Serenade aus dem ersten Akt fast Note für Note von einer grotesken Parodie auf Stalins 'kulturellen' Handlanger Shdanow geträllert, der sowjetischen Komponisten zu zeigen versucht, wie man 'schöne und elegante' Musik schreibt.
>
> Und die Fanfare, die den kleinen Tanz am Ende von Barabaschkins und Drebednjows 'Korruptions'-Couplet im zweiten Akt unterbricht und die in verschiedenen früheren Werken Schostakowitschs auftaucht, wird in *Rajok* dazu benutzt, den Auftritt einer Figur zu unterstreichen, die Stalin verkörpert.

Verweise wie diese machen deutlich, wo Schostakowitsch in dieser seiner einzigen 'musikalischen Komödie' mit hintergründiger Ironie arbeitete."

(Gerard McBurney, a.a.O., S. 25)

Verbreitung und Aneignung

Schostakowitschs Verhältnis zu seiner musikalischen Komödie war gespalten. So schrieb er am 19. Dezember 1958 an den Freund Isaak Glikman:

Lieber Isaak Dawydowitsch!

Ich besuche gewissenhaft die Proben zu meiner Operette. Ich vergehe vor Scham. Falls Du daran denkst, zur Premiere zu kommen, rate ich Dir, es Dir anders zu überlegen. Es lohnt sich nicht, seine Zeit damit zu verschwenden, sich an meiner Schande zu weiden. Es ist langweilig, stümperhaft, dumm. Das ist alles, was ich Dir im Vertrauen sagen kann."

(Dmitri Schostakowitsch, in: Isaak Glikman, *Briefe an einen Freund*, S. 159)

Vom Bühnenstück zum Film

Das aber sollte nicht das letzte Wort der Komponisten zu seinem Werk bleiben. Von diesem Brief beunruhigt, begab sich Isaak Glikman nach Moskau,

"um bei den Proben dabeizusein und um Dmitri Dmitrijewitsch nach Möglichkeit aufzurichten, der nach den Worten eines hervorragenden Dirigenten 'schlechte Musik gar nicht schreiben konnte, einfach seines Talentes wegen'. Im Theater angekommen, überzeugte ich mich davon, daß dieser Dirigent recht gehabt hatte. Mir gefiel die Musik – sie war sowohl lyrisch als auch humoristisch, Die 'Zugnummer des Stücks war eine ausgedehnte Vokal- und Tanzsuite, mit glänzendem Witz geschrieben und selbstverständlich großartig instrumentiert.

Die begabte Schauspielerin Tatjana Schmyga spielte wunderbar die zentrale Rolle der Lidotschka, die sich durch ihre vielschichtigen emotionalen Zustände auszeichnet. Meine Sicht der Operette munterte Dmitri Dmitrijewitsch ein wenig auf, und er begann, das Ganze schon weniger düster zu sehen, obwohl er die Musik nach wie vor mißbilligte. Die durch vulgäre Wendungen, Jargon und Gaunerphraseologie verdorbenen umgangssprachlichen Dialoge waren ihm besonders zuwider. In dieser Hinsicht teile ich seine Meinung vollkommen.

Die Rezensionen zu dem Stück fielen sehr lobend aus, aber es hielt sich dennoch nicht im Repertoire, und Schostakowitsch bedauerte das nicht.

Etwa zwei Jahre danach schlug ich dem 'Lenfilm'-Studio vor, nach dem Material der Operette einen Film zu machen. Der Vorschlag wurde angenommen, und Schostakowitsch gab sein Einverständnis zu dem Film.

Der Film erhielt den Titel *Tscherjomuschi*, der bemerkenswerte Regisseur Herbert Morizewitsch Rapaport, der sich in die Musik der Operette buchstäblich verliebte, drehte ihn. Die Musik zu dem Film spielte der Dirigent Nikolai Semjonowitsch Rabinowitsch meisterhaft ein. Ich war Berater und Redakteur des Films. Bedeutende Kürzungen am Text und teilweise an der Partitur verliehen dem Drehbuch Ebenmaß und Ausdruckskraft. Im Verlauf der Dreharbeiten schrieb Schostakowitsch auf Bitten des Regisseurs noch ein paar ausgezeichnete Musikstücke hinzu.

Im Jahr 1963 (hier irrt Glikman, der Film kam bereits Ende 1962 in die Kinos, S.N.), bevor *Tscherjomuschki* in die Kinos kam, sahen Dmitri Dmitrijewitsch und ich uns den Film im Vorführraum des 'Lenfilm'-Studios an. Im Laufe der Vorführung beugte er sich einige Male zu mir herüber und äußerte halblaut: 'Interessant!', 'Toll!'. Ihm gefiel, was zu hören und zu sehen war. Er billigte und lobte den Film auch öffentlich."

(Isaak Glikman, *Briefe an einen Freund,* S. 159 ff.)

Der Film *Tscherjomuschki* war für mehr als ein Jahrzehnt regelmäßig ein Silvester-Favorit im sowjetischen Fernsehen.

Nach dieser Zeit hat man von *Moskau, Tscherjomuschki* nur noch wenig gehört, bis die Operette 1994 in London von der *Pimlico Opera* gegeben wurde. Dies war wahrscheinlich die Bühnenpremiere des Werks im Westen und die erste Aufführung seit langer Zeit."

(Gerard McBurney, a.a.O., S. 25 ff.)

Gerard McBurneys Aussage stimmt nur dann, wenn man die DDR zum Osten rechnet. Denn hier kam *Moskau, Tscherjomuschki* im Juli 1960 in Ro-

stock unter dem Titel *Alle helfen Lidotschka* in einer freien Textversion der Dichters Kuba (Kurt Barthel) zur deutschen Erstaufführung. Schon im November 1962 folgte an den Städtischen Bühnen Leipzig eine Aufführung, nun in einer sich stärker am Original orientierenden Textfassung von Erhard Fischer und Wilfried Serauky. Es schlossen sich weitere Theater der DDR an.

In der Bundesrepublik Deutschland ignorierte man diese Operette, bis sie 2000 auf die Bühne des Regensburger Theaters kam. Allerdings ohne nennenswerten Erfolg.

Der stellte sich erst am 18. Juni 2003 ein. Da kam es zur deutschen Entdekkung von *Moskau, Tscherjomuschki* am Kammertheater Stuttgart, in der kammermusikalischen Fassung von Gerard McBurney und in einer Textfassung von Manfred Weiß und Wolfgang Heinz.

Schon 1958 hatte sich die Wiener Volksoper im Zuge der Gründungsveranstaltung der *Sowjetisch-Österreichischen Gesellschaft* für *Moskau, Tscherjomuschki* interessiert, doch erst McBurneys Kammerfassung ebnete dem Werk die Bahn. Es wurde "2005 unter dem Titel *Moskau, Moskau* an der Wiener Kammeroper präsentiert." (vgl.: Manfred Mugrauer, "Schostakowitsch in Wien", S. 269)

Wieder einmal, wie schon beim *Märchen vom Popen und seinem Knecht Balda*, wurde ein Bühnenwerk Schostakowitschs von seinen "Fesseln der Zeit" befreit, für die Gegenwart adaptiert und steht nun offen für weitere Adaptionen.

Einspielungen

1997. Russische Staatliche Chor-Kapelle unter Valeri Poljanski und Residenz Orchester Den Haag unter Gennadi Roshdestwenski. Mit Andrej Baturkin (Bubenzow, Alexander Petrowitsch, ein glücklicher Moskauer); Irina Gelachowa (Mascha, seine Frau); Michail Gujow (Baburow, Semjon Semjonowitsch, ein alter Moskauer); Elena Prokina (Lidotschka, seine Tochter); Anatoli Lotschak (Korezki, Boris, ein Mensch ohne Adresse); Herman Apaikin (Gluschkow, Sergej, Chauffeur); Lydia Tschernich (Ljusja, Armaturenarbeiterin); Andrej Baturkin (Drebednjow, Fjodor Michailowitsch, eine wichtige Person der Administration; Irina

Gelachowa (Wawa, Frau der wichtigen Person); Alexander Kisseljow (Barabaschkin, Afanassi Iwanowitsch, leitender Manager); Hermann Apaikin (Kurotschkin); Irina Gelachowa (Kurotschkina); Hermann Apaikin (Mylkin); Irina Gelachowa (Mylkina); Hermann Apaikin (Mann); Elena Prokina (Frau); Michail Gujow (ein Nachbar); Lydia Tschernich (eine Nachbarin); Gennadi Roshdestwenski (Sprechtext: Taxifahrer) Hermann Apaikin (Mann mit einem Cape); Irina Gelachowa (nervöse Frau), Lydia Tschernich (erste Frau des Konstruktionsarbeiters), Irina Gelachowa (zweite Frau des Konstruktionsarbeiters) Gesamtaufnahme. Studio-Aufnahme 30.06.-03.07.1997 Den Haag. CHANDOS 9591 (2 CD)

vor 1963. Fragmente aus *Moskau Tscherjomuschki*. Chor und Orchester des Operetten-Theaters Moskau. Dirigent Grigorij Stoljarow mit den Solisten der Uraufführung. (Ouvertüre; Arie der Lidotschka – Tatjana Schmyga; Zwei Duette Lidotschka und Boris – Tatjana Schmyga und N. Ruban; Galopp; Lied-Serenade – Nikolai Ruban; Duett Mascha und Bubenzow – N. Kuralesina und B. Tschekalow; Couplets Barabaschkin und Szene – W. Altschewski und Chor; Polka mit Küssen; Finale. Melodiya D 11043-4 (LP)

1996. Orchestersuite *Moskwa Tscherjomuschki* (gekoppelt mit den Orchstersuiten aus *Der Bolzen* und *Die Hornisse*) Philadelphia Orchestra. Dirigent Ricardo Chailly. DECCA 778 16 90 (1 CD)

Verfilmung
unter dem Titel *Tscherjomuschki*
1963 bei LENFILM
Regie: Gerbert Rappaport
Libretto und Drehbuch: Wladimir Mass und Michail Tscherwinski
Lidotschka: Olga Sabotkina
Boris: Wladimir Wassiljew
Mascha: Marina Chotunzewa
Sascha: Grigori Bortnikow
Ljusja: Swetlana Shiwankowa
Sergej: Wladimir Semlwanikin
Drebednjow: Wassili Merkurjew
Wawa: Marina Polbenzowa
Barabaschkin: E. Leonow
Baburow: F. Nikitin
Kurotschkin: K. Sorokin
Kurotschkina. R. Selenaja
Mylkin: S. Filipow

Mylkina: E. Trejwas
Kowaljow: M. Pugowkin
u.a.
Leningrader Philharmoniker unter Nikolai Rabinowitsch

Zitierte Literatur

Otto Schneidereit. *Operette von A bis Z* (Mitarbeit Heinz Krause-Gramnitz), Berlin 1964; Dmitri Schostakowitsch, *Erfahrungen*. Aufsätze, Erinnerungen, Reden, Interviews, Diskussionsbeiträge, Briefe, hrsg. von Christoph Hellmundt und Krzysztof Meyer, aus dem Russischen von Christoph Hellmundt, Leipzig 1983; Dmitri Schostakowitsch, *Chaos statt Musik? Briefe an einen Freund*. Hrsg. und kommentiert von Isaak Dawydowitsch Glikman, Berlin 1995; Gerard Mc Burney, "Schostakowitsch und *Moskwa, Tscherjomuschki*", Kommentartext im Booklet zur Gesamtausgabe der Operette bei Chandos 1997; Solomon Wolkow, *Stalin und Schostakowitsch. Der Diktator und sein Künstler*, aus dem Amerikanischen von Klaus-Dieter Schmidt, Berlin 2006; Manfred Mugrauer, "Schostakowitsch in Wien", in: *Jahrbuch "Musicologica Austriaca"* 27, Jahresschrift der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft, Wien 2008, hrsg. von Cornelia Szabo-Knotik und Barbara Boistits, S. 211-280);

Weiterführende Literatur

"Systematische Auswahlbiographie der internationalen Schostakowitsch-Literatur bis 1996", in: *„Volksfeind" Dmitri Schostakowitsch. Eine Dokumentation der öffentlichen Angriffe gegen den Komponisten in der ehemaligen Sowjetunion*, hrsg. und aus dem Russischen übersetzt von Ernst Kuhn, Berlin 1997; Manašir Jakubov, "Muzykal'naja komedija D. D. Šostakoviča Moskva, Čerëmuški. Istorija sozdanija", in: *Novoe sobranije sočinenij*, tom 66, serija IV, Moskva 2006 (S. 599-608)

Ausgaben

KlA Moskau 1959; *(Alte) Schostakowitsch Gesamtausgabe*, Partitur Bd. 24 und Klavierauszug Bd. 25, Moskau 1986; *Neue Schostakowitsch Gesamtausgabe*, Partitur Bd. 66 und Klavierauszug Bd. 67, Serie IV, Moskau 2006.

Geplantes und Unvollendetes

Warum über unvollendete Projekte sprechen, über nicht realisierte Pläne? Wozu Klagen über mögliche aber nicht entstandene Meisterwerke? Warum versäumte Gelegenheiten analysieren? Mit dem Tod eines Komponisten hat sich ja die Sache erledigt.

Nicht so im Fall Dmitri Schostakowitsch. Bei ihm lassen einige erst in jüngster Zeit bekannt gewordene Opernpläne und Fragmente Rückschlüsse auf die vollendeten Meisterwerke zu. Geschärft wird der Blick für Wesentliches und Besonderes.

Die Nase und *Die Karausche*

Wer annimmt, daß es sich bei dem Opernerstling *Die Nase* um eine frischfröhliche Jugendsünde handelt, wird anhand der von Schostakowitsch als Nachfolgerin geplanten Oper *Die Karausche* nicht nur eines Besseren belehrt, er wird Anhaltspunkte finden für die zeitlosen Abgründe und Wahrheiten in der *Nase*.

Schostakowitschs Verbindung zu den *OBERIUTEN*

Die Nase entstand in den letzten Jahren der NÖP (der Neuen Ökonomischen Politik). Das war eine Zeit, in der bürgerlichen Marktmechanismen in Sowjetrußland wieder Raum gegeben wurden, in der Spießertum und Spekulantentum sich breit machten, auch bürgerliche Freiheiten möglich schienen, und zugleich die kommunistisch-sozialistische Utopie von Gleichheit und Brüderlichkeit zur Disposition stand. Die Schlacht zwischen dem Rußland der NÖP und dem sozialistischen Rußland hatte das ganze Land erfaßt.

Spießertum und Spekulantentum versus Brüderlichkeit und Gleichheit – das ist eine Schlacht, die nicht nur damals anstand und die heute nicht nur in Rußland ausgetragen wird.

Der Grundimpuls der drei *Nase*-Librettisten (Dmitri Schostakowitsch, Alexander Preiss und Georgi Jonin) war, sich der komplizierten und widersprüchlichen Zeitphänomene mit Spaß und Witz zu erwehren, um in den Gefahren der Welt nicht unterzugehen. Und hier standen sie nicht allein. Ähnliche Ziele, Methoden, ja selbst Themen und Motive finden sich in den Arbeiten einiger Künstler, die sich in einer *OBERIU* (Obedinenie real'nogo iskusstva/Vereinigung der realen Kunst) genannten Gruppe vereinigten, die zwischen 1926-1930 existierte. Zu ihr gehörten die Dichter Nikolai Sabolozki (1903-1930), Alexander Wwedenski (1904-1941), Daniil Charms (1905-1942) und Nikolai Olejnikow (1898-1942). Dessen Romanze *Die Karausche* wollte Schostakowitsch gleich nach der *Nase* vertonen.

Über die Wechselwirkung zwischen dem Werk Schostakowitschs und der Gruppe der *OBERIUTEN* kann heute wieder offen gesprochen werden. Ihre damals verhafteten und umgebrachten Mitglieder sind rehabilitiert.

Einer von ihnen, Nikolai Sabolozki, brachte das Zeitempfinden der jungen Generation auf den Punkt: "Als ich die Armee verließ, geriet ich in die letzten Jahre der NÖP. Dieses räuberische, nur auf Gewinn ausgerichtete Dasein (...) war mir zutiefst zuwider. Die satirische Darstellung dieses Daseins wurde zum Thema meiner Gedichte" (zitiert nach Georgi Fëdorov, "Vokrug i posle *Nosa*", S. 48).

Es handelt sich um eine verzweifelte Orientierungssuche, bei denen die satirisch gezeichneten Gestalten aus einer existentiellen Not heraus gestaltet werden, die in Bezug auf den Hauptheldenden der *Nase*, den Kollegienassessor Kowaljow, so weit gehen kann, daß er bisweilen als alter ego des Komponisten erscheint, und auch mit Empathie betrachtet werden sollte. (Diese Vermutung äußert auch Solomon Wolkow in seinem Buch *Stalin und Schostakowitsch. Der Diktator und sein Künstler.*) Ein Beispiel ist Kowaljows großer Monolog, sein Lamento (6. Szene, Nr. 11).

Die Sehnsucht, ein "richtiger" Mensch zu sein

In Tempowahl (Largo) wie in der Form (Fuge) wird in diesem Lamento auf eine musikalische Passion à la Bach Bezug genommen. Im Unterschied zu dem großen Vorbild jedoch kommt es in Wortwahl wie musikalischem Gestus zu einem ständigen Changieren zwischen Einfühlung und Distanzierung. Schostakowitsch nimmt die existentielle Not dieses Kowaljow ernst, geht aber zur gesellschaftlichen Verpackung dieser Not auf Distanz.

Über diese Fähigkeit verfügten dazumal nicht nur Schostakowitsch und seine beiden Co-Librettisten Jonin und Preis, sondern auch die *OBERIUTEN*.

Ein Gedicht Nikolai Olejnikows eignet sich besonders gut, die aparte Atmosphäre von Kowaljows Passionsweg kenntlich machen.

"Begraben, vergessen,
im Grabe schon lieg' ich.
Mit einem Roßhaarmantel bedeckt
zitt're ich vor Angst.

Ich zitt're vor Angst,
weil ich zu verwesen beginne,
doch doppelt so stark
möchte ich essen und trinken.

Ich möchte eine Mahlzeit,
möchte Frikadellen.
möchte den schönen Tee
und die schönen Pralinen.

Ich möchte keine Liebe.
Ich brauche keine Leidenschaft.
Ich möchte Zitronenlimonade.
Ich möchte Gemüse.

Aber es gibt keine Antwort für mich –
es quietscht nur mein Sargdeckel.
Und in das Herz des Dichters
kriecht nur die Sehnsucht.

(Nikolai Olejnikow, *Freßlust,* Übersetzt von Tatjana Gellis,
zitiert nach: Levon Akopjan, *Analiz glubinoj struktury muzykal'nogo teksta,* S. 163 ff.,
entnommen: Bettina Wagner, *Dmitri Schostakowitschs Oper "Die Nase"*, S. 351 ff.)

"... mit einer Art Schattierung ins Traurige"

Diese sich hier kund tuende unwahrscheinliche Mischung – das Fehlen jeder beschönigenden heroisierenden oder harmonisierenden Haltung und das Gefühl des Ausgeliefertseins an eine schreckliche, eine desintegrierte und bedrohliche Welt – hat auch einer der ersten Hörer der Oper *Die Nase* empfunden:

"Schostakowitsch rief mich an und teilte mir fröhlich mit, daß er mit der Oper schon fertig sei. Ich ging zur *Maratstraße* und nahm den Dirigenten Michail Chwostow mit. Wir saßen mit der Partitur auf dem Sofa. Schostakowitsch spielte und sang. Es war sehr schwer, ihm in der Partitur zu folgen, weil er sie stenographisch geschrieben hatte, einige Zeilen waren dort noch nicht notiert.

Ich kann nun nicht sagen, daß wir alles verstanden, alles erfühlt haben. Ich erinnere mich an ein Gefühl, das nicht komisch war, sondern eher grotesk mit einer Schattierung ins Traurige."

(Nikolaj Timofeev,
zitiert bei: Sof'ja Chentova, *Šostakovič v Petrograde-Leningrade*, S. 57)

Schostakowitschs *Karausche* – eine Entsprechung zu Schuberts *Forelle*

Nur zwei Monate nach der Uraufführung der Oper *Die Nase* wurden auf einer Versammlung des Leningrader Maly-Theaters am 20. März 1930 die Pläne für die zukünftigen Inszenierungen bekannt gegeben. Punkt 2 lautete:

"Eine sowjetische Oper, voraussichtlicher Titel *Die Karausche*, Musik: Schostakowitsch, Text: Olejnikow" (zitiert nach: Georgi Fëdorov, a.a.O., S. 42).

Also nicht die *Lady Macbeth von Mzensk* sollte der *Nase* folgen, sondern ein weiteres Werk des absurden Theaters. Die *Nase* also keine Alltagsfliege, sondern Stamm einer ganzen Gattung? In Schostakowitschs Schaffen finden die vollendete *Nase* und die geplante *Karausche* 1960 eine Fortsetzung, und zwar als *Satiren* op. 109 (Fünf Romanzen für Sopran und Klavier nach Versen von Sascha Tschorny).

Wer war dieser Olejnikow und warum gerade dessen Romanze *Die Karausche*?

"Der Mitautor Schostakowitschs bei seiner zweiten Oper war ein Mensch von seltener Begabung. Der Nachlaß Nikolai Olejnikows – Teilnehmer des Bürgerkriegs und Kommunist, dessen Leben im Alter von 44 Jahren jäh abriß (1898-1942, er war eines der Opfer des Stalin-Terrors, von dem – laut russischer Literaturgeschichte von Reinhard Lauer, S. 693 – insgesamt 2000 Schriftsteller betroffen waren, S.N.) – hat leider bis heute noch nicht seine rechte Würdigung gefunden.

Höchstwahrscheinlich hat Jewgenij Schwarz, der mit Schostakowitsch befreundet war, oder auch Georgi Jonin – einer der Librettisten der *Nase* – den Komponisten mit Olejnikow bekannt gemacht. (...) 'Olejnikow', schreibt Tschukowski, 'hatte eine Leidenschaft zu Foppereien und hintersinnigen Späßen. Er sagte den größten Blödsinn mit so ernstem Gesicht, daß weniger scharfsinnige Leute ihn für bare Münze nahmen.' Sein Humor war entweder konkret und derb oder parodistisch und exzentrisch, und zu zweit (mit Jewgenij Schwarz) verblüfften sie durch ihre unerschöpflich sprudelnden Witze, die auf den ersten Blick ganz harmlos und lustig wirkten, doch von atembeklemmender hintergründiger Traurigkeit waren, wenn man genauer hinsah.

Im Jahr 1927 schrieb Olejnikow *Die Karausche*, die sofort genauso populär wurde, wie die Erzählungen Soschtschenkos. (...)

Die Karausche beginnt mitfühlend:

Gebratenes Fischlein,

Teure Karausche,
Wo ist Ihr Lächeln?
Wo waren Sie gestern?
Gebratener Fisch.
Meine arme Karausche
Sie könnten noch leben,
Wäre nicht die Leidenschaft.

Die ironische Intonation teilt sich sofort mit: eine triviale Liebesgeschichte wird in Form einer grausamen Romanze erzählt. Vor der schicksalhaften Begegnung – Erinnerungen:

Ich erinnere mich an Sie als Kind:
Sie lachten,
Sie lachten hell und klingend.
Unter den Wellen der Newa
vergötterten Sie
die Karauschendamen.

Und der Beginn des Dramas:

Doch eines Morgens,
begegnete Ihnen
perlmuttschimmernd
eine schicke Madame...
Die Dame lockte sie
in ihr Häuschen...
Verführte sie mutig
und jagte Sie weg.
Sofort zu sterben
beschloß der Unglückliche
Und stürzte sich leidenschaftlich
Stürzte sich ins Netz...

und – das pathetische Ende:

Weiße Johannisbeere,
schwarzes Elend!
Niemals wieder
wird unsere Karausche
der Liebsten begegnen.

Die traurige Romanze spielte in einer konkreten Umgebung und im modernen Alltag. Der Ort der Handlung war der Grund der Newa. Das 'Leben im Wasser' bot nicht nur die Möglichkeit, Unterwasserszenen klassischer Opern zu parodieren, sondern auch die Möglichkeit, den Alltag zu verfremden, der irreale Handlungsort rückt die Geschichte in die Nähe des realen Petersburg, in dem eine Nase Staatsrat sein konnte und ein Pudel Kassenwart.

Die Verfremdung des Handlungsortes verlangte nach einer exzentrischen plastischen Zeichnung – die Personen mußten 'schwimmen', nicht gehen, Das Thema der 'fischigen Liebe' bot ebenfalls reiches Material zur Parodie. *Die Karausche* schien also durchweg ironisch zu sein – mit einem 'lyrischen Helden' (man stellt sich unwillkürlich einen Tenor vor), mit dem Chor der Karauschendamen, der Schönheit im Perlmuttglanz und den Trauerchor 'Weiße Johannisbeere' ... Doch obwohl hier alles im ironischen Gewand angeboten wird, klingen echte lyrische Töne auf.

Der Komponist setzte seine schöpferische Suche 'unter der Flagge der *Nase* fort (...).

Zur Premiere der *Nase* am 18. Januar 1930 erschienen alle Dichter der Gruppe *OBERIU*. 'Es war eine Atmosphäre wie an einem ungewöhnlichen Feiertag', erinnert sich der Dramaturg Rasumowski. 'Man hatte den Eindruck, alle Zuschauer kannten einander (in gewisser Weise war es tatsächlich so!) und hatten sich verabredet, an einer freudigen Feier teilzunehmen. Und wir wurden in unseren Erwartungen nicht enttäuscht!' Nikolai Olejnikow war sowohl bei der Uraufführung der *Nase* wie der *Lady Macbeth von Mzensk* anwesend."

Mit dem nicht realisierten Projekt der *Karausche* brach die Linie des Absurden in Schostakowitschs Schaffen nicht ab, sie verbarg sich nur, trat dann aber 1960 wieder an die Oberfläche.

"Die Tochter Schostakowitschs erinnert sich, daß ihr Vater gern zu den verschiedensten Gelegenheiten Olejnikow zitierte. Ihre Erinnerungen stammen aus den 1950er Jahren, die Werke für Erwachsene von Olejnikow wurden aber erst in den 1960er bis 1970er Jahren publiziert. Das heißt, Schostakowitsch hatte diese Zitate aus lange vergangenen Zeiten im Gedächtnis behalten. Besonders oft sprach er von Olejnikow im Zusammenhang mit dem 1960 erschienenen Gedichtband von Sascha Tschorny.

Die Poesie Sascha Tschornys, die einen gewissen Einfluß auf Olejnikow hatte, diente Schostakowitsch als Material für einen satirischen Zyklus (*Satiren*, Fünf Romanzen für Sopran und Klavier op. 109 von 1960). Einer seiner Dichtungen (*Die Küchenschabe*) stellte Olejnikow ein Zitat aus den Gedichten des Hauptmanns Lebjadkin voran. Die Gedichte dieses Helden Dostojewskis beeinflußten sowohl den frühen Sabolozki wie Olejnikow. Und diese poetischen 'Stücke' Lebedjakins finden wir im vorletzten Werk Schostakowitschs wieder (*Fünf Verse des Kapitän Lebjadkin* für Baß und Klavier op. 146 von 1974)."

(Georgi Fëdorov, a.a.O., S. 49 ff.)

Weder Satire, noch komisch, sondern absurd

Schostakowitsch

"wuchs auf in der Atmosphäre des planvoll Absurden, das sich auf 'Sklavenknochen' gründete und hatte schnell begriffen, was für einen Preis die Dinge in dieser schönen Welt haben. Als Beweis können hier seine offiziellen Äußerungen und Briefe dieser Zeit gelten, die zwar in ihrer Phraseologie einwandfrei patriotisch, dem Sinn nach jedoch verwirrend absurd sind."

(Levon Akopjan, a.a.O.,
entnommen: Bettina Wagner, op. cit., S. 341 ff.).

Die Nase gehört zur Gattung der grotesken und absurden Oper. Sie spielt in einer aus den Fugen geratenen Welt, wobei die real erlebte und erlittene Desintegration offiziell unter dem Deckmantel von Stabilität und Ordnung vertuscht wird. Leben wird zum Balanceakt zwischen totaler Reglementierung und einer, sie innerlich schwächenden totalen Anarchie. Das spiegelt sich in der Struktur der Musik wider, in der oft extremen Spaltung in absolut chaotische paradigmatische und total reglementierte syntagmatische musikalische Beziehungen, wie bei dem berühmten Oktett der Hausknechte (5. Bild, 2. Akt) oder dem fünfzehnstimmigen Streicherkanon in der Szene auf der Promenade (3. Bild, 1. Akt).

Für Schostakowitsch war die *Nase* "keine komische, sondern eine schreckliche Geschichte". Einst hatte Zar Nikolai I. im ansonsten vollkommen rückständigen Rußland ein modernes Polizeiwesen nach französischem Vorbild

etabliert. Und trotz Chaos und Orientierungslosigkeit der NÖP-Zeit, das unter dem Zaren in Mode gekommene Polizeiunwesen war in Ordnung geblieben:

„*Die Nase* ist eine schreckliche, keine komische Geschichte. Wie kann denn auch Polizeidruck komisch sein? Wohin man sich wendet, überall Polizei. Keinen Schritt kann man unbeobachtet tun, kein Stück Papier unbemerkt wegwerfen.

Und die Volksmenge in der *Nase* ist auch nicht komisch. Der einzelne ist nicht besonders schlecht, aber zusammen sind sie ein Mob, der nach Blut lechzt.

Und die Figur der Nase selbst hat schon gar nichts Komisches. Ohne Nase bist Du kein Mensch. Aber die Nase kann auch ohne Dich zu einem Menschen werde, noch dazu zu einem hohen Vorgesetzten. Darin liegt keinerlei Übertreibung, die Geschichte ist durchaus glaubwürdig.

Hätte Gogol in unserer Zeit gelebt, er hätte noch viel seltsamere Dinge gesehen. Heute spazieren so viele Nasen herum, daß man sich nur wundern kann".

(*Zeugenaussage*. S. 264 ff.)

Warum *Die Karausche* nicht als Oper realisiert wurde, läßt sich zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht exakt beantworten. Die Dichter des Absurden führten kein einfaches Leben. Ihre poetischen Positionen waren jederzeit und überall angreifbar und wurden angegriffen; ihre Stellung im offiziellen Kulturleben unterlag einem ständigen Auf und Ab. Warum das so war, zeigt sich an einem Beispiel ihrer Dichtung, einer Miniatur von Daniil Charms, auf exemplarische Weise. In Stalins Staat verschwanden millionenfach Menschen, von heute auf morgen, und niemand sprach mehr von ihnen, höchstens noch heimlich. Es war, als hätte es sie nie gegeben.

Und hier die erstaunliche Miniatur von Daniil Charms:

„Es war einmal ein rothaariger Mann, der hatte keine Augen und keine Ohren. Haare hatte er auch nicht, Rotfuchs wurde er also nur so genannt.

Sprechen konnte er auch nicht, denn er hatte keinen Mund. Eine Nase hatte er auch nicht.

> Er hatte nicht einmal Arme und Beine. Und er hatte keinen Bauch, und er hatte keinen Rücken, und er hatte kein Rückgrat, und Eingeweide hatte er auch nicht. Er hatte überhaupt nichts! Unbegreiflich daher, von wem die Rede ist.
> Wir sollten lieber nicht mehr von ihm sprechen."
>
> (Daniil Charms, "Blaues Heft Nr. 10", in: *Zwischenfälle,* S. 14)

Von ähnlich grimmigem Witz ist Schostakowitschs *Nase*. Denn wird man sich nicht dereinst einmal in gleicher Weise an uns erinnern, wenn wir zur Grube gefahren sind? Und in Stalins Reich konnte jeder Tag der letzte sein, und dann wäre es besser gewesen, von dem gerade noch Lebenden und jetzt Verschwundenen "lieber nicht mehr zu sprechen".

Als das Maly Theater im März 1930 *Die Karausche* bei Olejnikow und Schostakowitsch in Auftrag gab, galt Olejnikow noch als unverdächtig. Doch schon am 22. Oktober des gleichen Jahres gab es auf dem Plenum des Künstlerisch-Politischen Rates des MALEGOT eine erste Einschränkung. Das Argument lautete, es käme zu Verzögerungen beim Schreiben des Textes. Eine Art von Standardausrede, um wahre Gründe nicht nennen zu müssen. Folglich wurde im "Produktionsplan" des Jahres 1931 das Projekt *Karausche* nicht mehr erwähnt. Von ihm sollte hinfort offiziell nie wieder die Rede sein.

Lady Macbeth und die geplante Tetralogie über die Lage der Frau

So wenig wie man behaupten kann, daß die gesellschaftlichen Ereignisse einen direkten Einfluß auf Schostakowitsch gehabt hatten, so wenig kann man abstreiten, daß er auf sein soziales Umfeld reagierte. Nicht zufällig hat sich Schostakowitsch auffallend oft im Kontext seiner zweiten Oper *Lady Macbeth von Mzensk* öffentlich geäußert. Berühmt wurde sein Diktum von *der Lady Macbeth* als „Tragödie-Satire" (*Sovetskaja muzyka* vom 16. Oktober 1932). Doch diese wie auch alle anderen Äußerungen sind nichts anderes als Versuche des Komponisten, seiner Oper in der sich ändernden ideologischen Situation den Weg zu bahnen. Aus diesem Zusammenhang können sie nicht herausgerissen werden, es handelt sich auf keinen Fall um für die Ewigkeit geschriebene Interpretationshinweise.

Vor allem war Schostakowitsch mit dem Terminus „Tragödie-Satire" bemüht, die Hauptgestalt der Oper, eine Mörderin, vor den Sowjetmenschen zu legitimieren.

Als ähnlich zeitverhaftet ordnete man lange Zeit auch Schostakowitschs mehrfache Erklärungen ein, er habe die *Lady Macbeth von Mzensk* als Auftakt einer Trilogie über die Lage der Frau in Rußland geplant. Nach der triumphalen Uraufführung der *Lady Macbeth* sprach er in der *Krasnaja gazeta* vom 10. Februar 1934 sogar davon, einen sowjetischen *Ring des Nibelungen* schaffen zu wollen, eine Tetralogie über die russisch-sowjetische Frau.

> „...Ich möchte einen sowjetischen *Ring des Nibelungen* schreiben. Das wird eine Opern-Tetralogie über die Frau, in der die *Lady Macbeth von Mzensk* als *Das Rheingold* erscheint. Hauptperson der folgenden Oper wird eine Heldin der Narodowolzen sein. Danach – eine Frau unseres Jahrhunderts. Und schließlich werde ich eine sowjetische Heldin schaffen, die in sich die Züge der Frau der Gegenwart und der Zukunft vereinigt. (...) Dieses Thema ist das Leitmotiv aller meiner Überlegungen und meines Lebens in den nächsten zehn Jahren" (zitiert nach: Irina Levašëva in der Einleitung zur *Lady Macbeth von Mzensk* in der *Neuen Schostakowitsch-Gesamtausgabe*, Moskau 2007, S. 322).

Wo blieb die versprochene Tetralogie?

Doch die angekündigte Tetralogie blieb der Komponist seinem Publikum schuldig. Hatte er sie vielleicht nur versprochen, um seine *Lady Macbeth* zu rechtfertigen? So jedenfalls dachte man lange Zeit.

Aber Schostakowitsch hatte dieses Vorhaben ernsthaft in Angriff genommen. Die Idee einer Tetralogie ging auf Alexander Preiss zurück, den Mitarbeiter und Librettisten von *Die Nase* und *Lady Macbeth von Mzensk*. Und schon 1934 legte dieser ein Libretto vor, das – unter Einbeziehung von Prosawerken Anton Tschechows und Michail Saltykow-Schtschedrins – das Schicksal einer

Narodowolzin (Volkstümlerin) schildert. Die Titelgestalt trug eine Zeit lang den Namen "Sofja" (bisweilen hieß sie auch Anna bzw. Jelena), eine Anspielung auf eine historische Figur. Die aus adliger Familie stammende Sofja Perowskaja (1853-1881) ging als Lehrerin ins Volk, wurde 1874 verhaftet und verbannt, floh aus der Verbannung, wurde Mitglied in den Gruppen *Land und Freiheit* sowie *Volkswille*, leitete das letzte Attentat auf den Zar Alexander II. am 1. März 1881 und wurde als erste Frau in Rußland hingerichtet.

Aber an keine heroisch-romantische Verklärung hatten Librettist und Komponist gedacht, sondern an eine Geschichte,

> die "als Farce beginnt und als blutige Tragödie endet" (Schostakowitsch am 17. Juli 1934 an Elena Konstantinowskaja, zitiert nach: Ol'ga Digonskaja, "Nenapisannye opery Šostakoviča", S. 60).

Anfang 1935 äußerte sich Schostakowitsch ein letztes Mal zu seiner Tetralogie – in der *Krasnaja gazeta* vom 14. Januar 1935 – danach war nichts mehr davon zu hören, obgleich Alexander Preiss 1935 bereits den Text zur nächsten Oper vorlegte, ein Libretto mit dem Titel *Die Mutter* nach Maxim Gorkis gleichnamigen Roman. Dieses Libretto wurde schließlich von Waleri Shelobinski vertont und 1939 ohne große Resonanz am Maly Theater Leningrad uraufgeführt.

Schostakowitsch blieb die Erfüllung seines Versprechens aus zwei Gründen schuldig. Anfang Dezember 1934 war der Parteichef Leningrads, Sergej Kirow, einem angeblich terroristischen Mordanschlag zum Opfer gefallen. Galten die Volkstümler bis dahin als Vorbildfiguren, die den verhaßten Zaren bekämpft hatten, änderte sich nun die Lage. Angesichts des nun einsetzenden massenhaften staatlichen Terrors war es nicht mehr opportun, einen Terrorakt auf der Bühne darzustellen.

Und mit der auf die *Lady Macbeth* im Januar 1936 entfesselten "Hexenjagd" wurde Schostakowitsch die Lust auf weitere Opernkompositionen gründlich verleidet.

Als Farce beginnend, als Tragödie endend

Schostakowitsch hat sich (laut der russischen Musikwissenschaftlerin und Archivarin Olga Digonskaja, die unbekannte Autographe Schostakowitschs aufspürte) mit dem Projekt einer Narodowolzen-Oper zwischen Juli 1934 und Sommer 1936 beschäftigt. In einem Brief an Jelena Konstantinowa vom 17. Juli 1934 schrieb der Komponist:

> "Über das Sujet habe ich schon nachgedacht. Alle Elemente einer Farce zu Beginn. Übrigens, das Interessanteste daran ist, daß es als Farce beginnt und als blutige Tragödie endet. Ich denke über diese Oper schon lange nach. Und hier in der frischen Luft und den Mußestunden denke ich das Sujet zu Ende. Jetzt gehe ich bei der Sache bis in die kleinste Kleinigkeit, erst danach kann man es in die Partitur übertragen." (zitiert nach: Ol'ga Digonskaja, a.a.O., S. 60 ff.)

Da das Libretto bisher nicht gefunden wurde, muß man sich mit den Erinnerungen von Schostakowitschs Freund Lewon Atowmjan bescheiden – und man ist zuerst einmal überrascht, ja fast peinlich berührt von der platten Simplizität der Handlung und des Konflikts.

> "Die Hauptfiguren müßten gewesen sein: ein General – Direktor irgendeines Departements; ein bejahrter Beamter – Angestellter dieses Departements; die Tochter dieses Beamten namens Sofja und der in sie verliebte Wladimir – ein Narodowolze.
>
> 1. Bild. Ein Badestrand für Frauen. Es sind fröhliche, sorglose Lieder zu hören, Gespräche. Im Gebüsch, nicht weit entfernt, sitzt der General und beobachtet durchs Binokel die Mädchen am Strand. Seine Aufmerksamkeit richtet sich auf eine schöne Blondine (Sofja) mit schlanker Figur.
>
> 2. Bild. Boulevard. Flanierende Paare. Gesittet gehen auch der Beamte und seine Tochter Sofja spazieren. Ihnen kommt der General entgegen, der in der Tochter des Beamten jenes Mädchen wieder erkennt, auf das er bei seinen Strandbeobachtungen aufmerksam geworden ist. Der General lädt den Beamten mit seiner Tochter liebenswürdig zu sich nach Hause zu einer Tasse Tee ein. Als der Gene-

ral sich entfernt, nähert sich Wladimir Sofja. Liebesduett, in dem sie einander Treue schwören.

3. Bild. Im Haus des Generals. In der luxuriösen Villa haben sich viele Gäste versammelt. Tänze, einer der Gäste unterhält die anderen mit seinem Gesang. Die Gelegenheit abpassend, erklärt der General Sofja seine Liebe. Sofja antwortet, daß sie einen Freund habe und ihr Versprechen nicht brechen kann. Das Gespräch hört auch Sofjas Vater. Er sagt ihr, daß, wenn sie den Vorschlag des Generals ablehnt, dieser dann die Gelegenheit ihrer Absage nutzen wird, ihn aus dem Dienst zu jagen und gegen ihn vorzugehen. Sofja ist gezwungen, ihre Einwilligung zu geben, Verlobung.

4. Bild. Kabinett des Generals. Man trägt ihm Erkenntnisse über eine geheime terroristische Organisation der Narodowolzen vor. Der General gerät in Wut, kritisiert seine Helfer und erklärt, daß er sich höchstpersönlich mit dieser Sache befassen wird und daß er diese "Seuche" ausrotten wird, nicht wissend, daß seine Frau mit den Narodowolzen verbunden ist und daß diese "Seuche" sich bei ihm in seiner Villa etabliert.

5. Bild. Zu ungewohnter Zeit nach Hause kommend, überrascht der General einige Leute, die angeblich Sofja besuchen, unter ihnen erkennt er Wladimir. Der General gerät in Wut und fordert Sofja auf, unverzüglich die Stadt zu verlassen und aufs Landgut zu fahren.

6. Bild. Das Landgut des Generals. Eine Szene des dörflichen Lebens. Sofja hat ihre Tätigkeit nicht unterbrochen. In der Nähe des Landgutes an einem Wäldchen versammelt sich eine Gruppe Narodowolzen, unter ihnen Sofja und Wladimir. Auf dem Landgut wird die Ankunft des Generals, des Verfolgers und Rächers erwartet. Die Narodowolzen beschließen, eine Bombe auf die Kutsche des Generals zu werfen. Das Los fällt auf Wladimir. Ankunft des Generals – alle begrüßen ihn. Der General steigt aus der Kutsche und wendet sich zum Haus. Wladimir ist verwirrt: hat er denn überhaupt das Recht, den Mann Sofjas zu töten? Sofja läuft zu Wladimir, nimmt ihm die Bombe weg, wendet sich kühn dem General zu und wirft die Bombe. Der General stirbt, aber tödlich verwundet ist auch Sofja. Schlußarie und Chor."

(zitiert nach: Ol'ga Digonskaja, a.a.O., S. 60 ff.)

Die Erinnerungen Atowmjans geben nur das Gerüst der Handlung wieder. Ob die Art seiner Darstellung geschickt ist, mag dahingestellt bleiben. Auf jeden Fall hätten nicht das Was, sondern das Wie, die "kleinste Kleinigkeit" und die geistige Atmosphäre den Ausschlag bei der Ausformung des Librettos und

der Komposition gegeben. Aber über ein Vorstadium ist die Sache nie hinausgekommen.

Wertvoll ist das Ganze doch, insofern sich hier ein Beispiel findet, wie Schostakowitsch bei der Ausformung eines Opernwerkes vorgegangen ist.

Die Oper sollte mit einer Szene beginnen, bei der ein schon etwas bejahrter General – in einem Gebüsch versteckt – Mädchen beim Baden zuschaut. Aber nicht das biblische Urbild, drei Alte belauern die schöne Bathseba im Bade, schwebte Schostakowitsch und Preiss vor. Vielmehr wollten sie bei der Ausarbeitung der Oper auf Prosawerke von Anton Tschechow und Saltykow-Stschedrin zurückgreifen.

Und tatsächlich findet sich eine entsprechende Szene in Tschechows Erzählung *Otryvok.*

> "Ein Alter, der mich neben dem Frauenbad erblickte, fragte mich: warum ich hier sitze? Ich antwortete ihm: 'Ich beobachte das, damit die jungen Leute nicht hierher kommen und sich nicht hierher setzen.' – Dann laß uns doch gemeinsam beobachten.' Sagte es, setzte sich neben mich, und wir begannen über die Tugend zu reden."

Der Tschechow-Text sollte wahrscheinlich der banalen Anfangssituation Rahmen und Subtext geben und die simple Handlung der Narodowolzen-Oper hätte sich in eine ironisch-absurde philosophische Richtung entwickeln können. Aber es geht hier nicht um das "hätte", sondern darum, wie heute rückwirkend die Dramaturgie der *Lady Macbeth* aufzuschlüsseln ist, nämlich nicht von der simplen Handlung her, sondern von den sinn- und subtextreichen Situationen.

Wenn Schostakowitsch keine Gelegenheit fand, sinn- und subtextreiche Situationen zu schaffen, träumte er zwar davon, einen Stoff zu vertonen, aber realisierte dann schließlich seinen Plan nicht. So geschah es mit Alexander Solshenizyns Meistererzählung *Matrjonas Hof.*

"Insel unbeschädigten Lebens" – *Matrjonas Hof*

Von der Idee einer Oper nach Alexander Solshenizyns Erzählung *Matrjonas Hof* berichtet der Maler, Graphiker und Bildhauer Gawriil Glikman in seinen Erinnerungen an Schostakowitsch:

> "Einmal hatte er (Schostakowitsch) die Idee, aus Solshenizyns Novelle *Matrjonas Hof* eine Oper zu formen. Es handelt sich um einen Stoff aus der jüngsten sowjetischen Geschichte aus der Feder des jungen Stalin-Kritikers, der zu dieser Zeit bereits nach seiner Verbannung als Physiklehrer arbeitete. In dieser Erzählung, die 1963 erschienen war, geht es um eine Bäuerin Matrjona, die durch Schicksalsschläge an den Rand der Gesellschaft geraten ist und ein schweres, auswegloses Leben führt. (...) Matrjona nimmt unsägliche Mühen auf sich, um wenigstens ihren geringen Lebensstandard zu halten. Das baufällige Holzhaus und der Garten mit der Ziege werden zu einer Insel des natürlichen, unbeschädigten Lebens.
>
> Die Erzählung endet tragisch, Matrjona wird von einem Zug überrollt und getötet.
>
> Auch ich war von dieser Geschichte beeindruckt. (...)
>
> Heute meine ich, diese Oper wäre von allen Opern Schostakowitschs die beste geworden. Das Motiv und seine Intonation wären noch in der heutigen Zeit von größtem Interesse.
>
> (Gawriil Glikman, "Schostakowitsch, wie ich ihn kannte", in: Schostakowitsch-Gesellschaft e.V. (Hrsg.), *Schostakowitsch in Deutschland* (= *Schostakowitsch-Studien*, Band 1), Berlin 1998, S. 194)

Tatsächlich gehört *Matrjonas Hof* zu den bedeutendsten Werken der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts, gerade weil es von einem "unbedeutenden" Menschen, einer einfältigen Bauersfrau erzählt.

> "Vse my žili rjadom s nej i ne ponjali, čto est' ona tot samyj pravednik, bez kotorogo, po poslovize, ne stoit selo.
>
> Ni gorod.
>
> Ni vsja zemlja naša."

> (Wir alle haben neben ihr gelebt und nicht begriffen, daß sie jene Gerechte war, ohne die, wie das Sprichwort sagt, kein Dorf bestehen kann.
>
> Und keine Stadt.
>
> Und unser ganzes Erdreich nicht.)

So der Schluß der Erzählung.

Solshenizyn war als dekorierter Artilleriehauptmann im Februar 1945 wegen "antisowjetischer Propaganda" zu acht Jahren Lagerhaft verurteilt worden und ging später als Schöpfer des Buches *Archipel GULag* in die Geschichte ein, einer Mischung zwischen Anklageschrift und Tatsachenschilderung des großen Systems der Stalinschen Lager. Doch neben seinen großen Büchern (dazu zählen *Im ersten Kreis* und *Krebsstation*) schuf er Novellen von außerordentlichem Wert, in denen er auf Tschechowsche Weise, das heißt genau, unpathetisch und unbestechlich das Leben der "kleinen Leute" nicht nur schildert, sondern auf seine Schicksalhaftigkeit und Welthaltigkeit hin durchleuchtet. Dazu gehören *Ein Tag im Leben des Iwan Denissowitsch* (1961); *Zwischenfall auf dem Bahnhof Kretschetowka* und *Matrjonas Hof* (1963).

> "Solshenizyn ging in diesen Erzähltexten über alles hinaus, was bisher an Enthüllungen über die Stalin-Zeit erbracht worden war. Dabei stellte er nicht die großen politischen Untaten an den Pranger, sondern die Auswirkungen des Systems auf das alltägliche Leben gewöhnlicher Leute." (Reinhard Lauer, *Geschichte der russischen Literatur*, S. 799)

Das Prinzip niemanden zu verurteilen, sondern alle zu verstehen, schätzte Schostakowitsch, das liebte er bei Leskow und Lermontow. 1938 schloß Schostakowitsch einen Vertrag über ein Ballet *Lermontow* mit dem Leningrader Maly Theater ab, plante er eine Oper namens *Lermontow* nach einem Text von Wsewolod Meyerhold. Diese Zurückhaltung beim Urteilen machte ihm vor allem Tschechow wert und teuer. Das schätzte er wohl auch an Solshenizyns Erzählung. Dem späteren Weg des Schriftstellers und Regimekritikers und dessen Eiferertum stand Schostakowitsch dann allerdings distanziert gegenüber.

Das Bolschoi Theater führt Schostakowitsch in Versuchungen

1932 waren vier Jahrestage zu feiern – die Oktoberrevolution, die Gründung des Komsomol, des sowjetischen Jugendverbandes, das Jubiläum des Geheimdienstes, der ursprünglichen Tscheka, sowie das der Roten Armee. Im Vorfeld brach in den einschlägigen Ministerien und künstlerischen Einrichtungen eine allgemeine Hysterie und Geschäftigkeit aus. Besonders das Bolschoi Theater Moskau war davon betroffen.

> "Das Bolschoi Theater war der festlichste und repräsentativste öffentliche Raum, den die Hauptstadt zur Verfügung hatte – sieht man vom Sitzungssaal im Großen Kremlpalast ab, der für die Sowjetkongresse und Parteitage reserviert war. Seit der Verwandlung des alten Kaiserlichen Theaters in das Große Staatliche Akademische Theater im Jahr 1917 war es immer wieder als der zentrale Veranstaltungsort für die staatspolitisch zentralen Ereignisse genutzt worden, eine wahre Bühne der Politik der Sowjetmacht.
>
> Im Bolschoi Theater war 1920 der Plan zur Elektrifizierung Rußlands – GOELRO – vorgestellt worden. Am Jahresende 1922 war es der Schauplatz für die Konstitution der UdSSR gewesen. Die Jahrestage der Oktoberrevolution wurden im Glanze des alten Kaiserlichen Theaters gefeiert. (...)
>
> Dies drückte nicht nur einen Mangel an großen öffentlichen Räumen in Moskau aus – der Bau des großen Sowjetpalastes war immer wieder verschoben worden (...) – vielmehr war die Übernahme des repräsentativsten öffentlichen Saales des alten Moskau auch politisches Programm. An einem Gemälde der Zeit läßt sich das gut zeigen: Die Arbeiterklasse, festlich gekleidet, hat im Licht der vergoldeten Lüster und vor den Samtvorhängen in den Logen der ehemals herrschenden Klasse Platz genommen.
>
> Darüber hinaus war das Bolschoi Theater – aber dies galt in bestimmten Sinne auch für die anderen Moskauer Theater wie das Wachtangow-Theater, das Moskauer Künstlertheater Stanislawskis, das Kleine Theater – zu einem der wenigen Orte geworden, wo das Führungspersonal des Regimes vor die Augen eines Auditoriums trat, wo es zu einer – wie auch immer abstrakten und abgeschirmten – Kontaktaufnahme zwischen Führungsspitze und 'Gesellschaft' kam. (...)
>
> Der Theaterbesuch war – zumal auf den ausgezeichneten hauptstädtischen Bühnen – ein Privileg, das die Führungsspitze und ihre Entourage lebhaft wahrnahm.

> So tauchten sie immer wieder in den für sie reservierten Regierungslogen auf, ihr Beifall oder das Verlassen der Vorstellung konnte als Signal für Wertschätzung oder Mißbilligung gedeutet werden. Nicht selten kam es bei Vorstellungen auch zu Beifallskundgebungen des Publikums für das Führungspersonal.
>
> Im Bolschoi Theater aufzutreten bedeutete, zum engsten Kreis der Macht zu gehören; aber ein Verschwinden von dort war auch gleichbedeutend mit Sturz und Tod.
>
> (Karl Schlögel, *Terror und Traum. Moskau 1937*, München 2008, S. 650 ff.)

Und obgleich Schostakowitsch mit der Komposition seiner Oper *Lady Macbeth* beschäftigt war, der Versuchung, für das Bolschoi Theaters eine Oper zu schreiben, konnte er nicht widerstehen.

Drei Wünsche – drei Verträge

Und so unterschrieb er am 8. März 1932, dem Tag der Vollendung der Partitur des zweiten Aktes der *Lady Macbeth*, einen Vertrag mit dem Bolschoi Theater über eine Oper mit dem Titel *Rasgadka* (Rätsel) nach einem heroisch-epischen Sujet des populären Lyrikers und Schriftstellers Demjan Bednyj (eigentlich: Efim Pridworow, 1883-1945). Jedoch sollte sich dieses Projekt zerschlagen, weil Demjan Bednyj in einem Brief an das Bolschoi Theater vorgab, "daß er zu der vereinbarten Zeit die Arbeit nicht fertig stellen könne. Die Schuld für die Nichteinhaltung des Vertrages liegt bei mir."

Ob dies wirklich so war, oder ob Demjan Bednyjs Konzept, die Ereignisse der Oktoberrevolution mit Gestalten aus russischen Volksmärchen und Legenden zu verknüpfen, nicht mehr opportun war, muß offen bleiben.

Das Bolschoi Theater suchte sofort nach einem neuen Librettisten und einem neuen Stoff für die "Oktober-Oper". Bereits am 17. Mai 1932, wurde mit Schostakowitsch und einem anderen Librettisten ein neuer Vertrag geschlossen.

Im Juni 1932 annoncierte die Zeitschrift *Rabotschi i teatr* (Nr. 17):

Zum 15. Jahrestag der Oktoberrevolution bereitet das Bolschoi Theater den erste Akt einer Oper vor, die im Auftrag des Theaters von Alexej Tolstoi und D. Schestakowitsch (sic!) geschrieben wird; weiterhin Auszüge aus einer neuen Oper von Schaporin und Tolstoi *Die Dekabristen* und eine sinfonisches Poem von Schebalin mit dem Titel *Lenin* (Text W. Majakowski)."

Das grundlegende Thema der vier bis fünfaktigen Oper sollte laut Vertrag "das Wachsen des Menschen im Prozeß der Revolution und des sozialistischen Aufbaus" sein und die künftige Oper den Titel *Der Sohn des Partisanen* tragen.

Aber schon in der nächsten Nummer von *Rabočij i teatr* war auch davon nicht mehr die Rede. Nun wurde bekannt gegeben, daß Schostakowitsch an einer Opera buffa mit dem Titel *Orango* arbeite, eine Satire auf die bürgerliche Presse. Der Stoff war nicht unbekannt, er entstammte einer Erzählung des Journalisten und Schriftstellers Alexander Startschakow *Die Karriere des Arturo Christi* und das Libretto sollte Startschakow gemeinsam mit Alexej Tolstoi schreiben.

Schostakowitsch wird zum Dieb

Wie kam es dazu, daß aus dem *Sohn eines Partisanen* ein Hybrid, eine Kreuzung von Mensch und Affe wurde?

Schostakowitsch, ohnedies mit der Komposition der *Lady Macbeth* voll beschäftigt (sie wurde erst am 17. Dezember 1932 abgeschlossen), hatte bald die Lust an dem heroisch-pathetischen Allerweltstoff mit dem Titel *Der Sohn eines Partisanen* verloren. Da bekam er zufällig Kenntnis von einem Libretto, das Alexej Tolstoi gerade gemeinsam mit Alexander Startschakow für den Komponisten Gawriil Popow (1904-1972) schrieb, die Geschichte eines Hybriden, der in der westlichen Welt Karriere macht. Schostakowitsch war von diesem Stoff so begeistert, daß er kategorisch erklärte, nur dieses und kein anderes Libretto vertonen zu wollen. Derart unter Druck gesetzt, entzog das Bolschoi

Theater dem relativ unbekannten Gawriil Popow den Stoff und überließ ihn dem berühmteren Kollegen, nämlich Schostakowitsch.

"Popow verlor sein Leben lang kein Wort über das schäbige Verhalten seines Freundes Mitja, der ihm praktisch den Stoff weggenommen hatte. Die Weitergabe des Librettos an Schostakowitsch erfuhr Popow post factum."

(Ol'ga Digonskaja, "*ORANGO*", in: *Muzykal'naja žizn'*, Heft 8/2009, S. 13)

Doch am 11. Oktober 1932 teilte die Direktion des Bolschoi Theaters dem Komponisten auch die Auflösung dieses am 17. Mai 1932 geschlossenen Vertrages mit, "weil die beiden Schriftsteller A. N. Tolstoi und A. O. Startschakow bis zu diesem Zeitpunkt das literarische Material des Stückes *Oranga* (sic!) nicht vorgelegt haben."

Da auch Juri Schaporin seinen Vertrag nicht erfüllte, stand das Bolschoi Theater zum 15. Jahrestag der Oktoberrevolution mit leeren Händen da, hatte keine einzige neue Oper aufzuweisen.

Damit war die Farce aber noch nicht zu Ende. Das Bolschoi Theater hoffte, Schostakowitsch als jungen bereits berühmten Komponisten an sich binden zu können und schlug ihm die Moskauer Erstaufführung seiner Oper *Lady Macbeth von Mzensk* noch im Jahr 1933 am Bolschoi Theater vor. Und tatsächlich willigte Schostakowitsch ein und unterschrieb sogar einen Vertrag, obgleich er seine Rechte an der Moskauer Erstaufführung an das Nemirowitsch-Dantschenko-Musiktheater in Moskau bereits vergeben hatte. Und so platzte auch dieser dritte Vertrag. Schostakowitsch sollte mit dem Bolschoi Theater kein Glück haben und umgekehrt. (Die Fakten und Zitate entstammen dem Autoreferat der Dissertation *Nezaveršennye opery Šostakoviča po neizvestnym avtografam* von Ol'ga Digonskaja.)

Orango

Mehr als 40 Jahre lang lagerte einschlägiges Material aus Schostakowitschs Nachlaß im Glinka-Museum in Moskau unter der Bezeichnung *Muzejnaja papka* (Museumsmappe). Man nahm an, daß es sich hierbei um vom Komponisten ausgesondertes Material handele. Erst zu Beginn des 21. Jahrhunderts fand die Schostakowitsch-Forscherin und Archivarin Olga Digonskaja ein bisher unbekanntes Autograph in dieser "Museumsmappe", ein Zeugnis, daß Schostakowitsch mit der Komposition der Oper *Orango* tatsächlich begonnen und bereits mit der Anfertigung eines Klavierauszuges begonnen hatte, bestehend aus 10 strukturell abgeschlossenen Nummern, darunter mehreren Chor- und Ballett-Szenen, und das alles so untertitelt, daß man die Perepitien der Handlung rekonstruieren kann.

> "Der Reporter des Pariser Boulevardblattes *Soleil* Albert Durand erfährt mit Hilfe von Informanten von den sensationellen Versuchen des Wissenschaftlers und Embryologen Ernest Gouro, der mit männlichem Sperma das Affenweibchen Ruth befruchten will. Durand schreibt daraufhin ein Skandal-Feuilleton mit dem Titel *Der Liebhaber der Äffin*, das bei Philistern, Politikern und Klerikalen Empörung hervorruft. Die Versuche werden gestoppt, der Gelehrte wird durch ein Scherbengericht verurteilt, die Pariser "Welt" hat Nahrung für ihre Klatschereien, die Leichtindustrie creiert modische äffische Accessoires, Durand selbst macht eine glänzende journalistische Karriere.
>
> Doch Ernest Gouro führt in aller Heimlichkeit im Namen der Wissenschaft seinen Versuch fort und schickt die befruchtete Ruth nach Süd-Amerika zu seinem Freund Jean Ory, aus dessen Briefen er später von der Geburt eines Hybriden männlichen Geschlechts erfährt. Der Briefwechsel kommt mit Beginn des Ersten Weltkrieges zum Erliegen. In dieser Zeit kämpfen Ernest Gouro und seine Tochter Renée aktiv gegen Chauvinismus und stehen dabei an der Seite von Barbusse, Rolland und Gorki.
>
> Nach dem Ende des Krieges klopft an Gouros Tür ein stämmiger, niedrigstirniger und langhaariger Mann in Soldatenmantel und mit Helm. Es ist der Sohn von Ruth, dem der Name Orango (von "Ora und "Orang-Utan") gegeben wurde. Nach 20 Jahren kehrt er zu seinem genetischen Vater zurück.

> Er wird Reporter, anfangs unter dem gleichen Albert Durand, der zum Hauptmanager der Zeitungswelt geworden ist. Mit Hilfe schmutziger Börsenspekulationen, Zeitungserpressungen und einiger gelungener politischer Schachzüge erringt er schnell Erfolg und nimmt schließlich den Platz seines Patrons ein.
>
> Und siehe da – Orango wird zu einem "Gesetzgeber" in Sachen Geschmack, Mode und gesellschaftlicher Meinung.
>
> Den Kommunismus hassend, führt er eine wütende Kampagne gegen die Sowjetunion. Aber der wachsende politische Einfluß und der Reichtum befriedigen ihn nicht: Ihn quält die Leidenschaft zu Renée. Doch sie verschmäht sein Werben. Zusammen mit dem Vater und dessen Freund (einem französischen Matrosen und Kommunisten) kämpft sie gegen den Hybrid.
>
> Eine Reise in das Land der Sowjets, wo Orango neue, für ihn unbegreifliche Formen der Gesellschaft kennenlernt, verstärkt in ihm nur den Haß auf die Arbeiterklasse und den Kommunismus. Er heiratet die russische Emigrantin Soja Monros, eine glänzende Pariser Kokotte. Seine Zeitung und sein Reichtum dienen der internationalen Reaktion. Und mit jedem Jahr treten in seinem Gesicht immer deutlicher die Züge seiner Mutter hervor, der Äffin Ruth.
>
> Ein waghalsiger Anschlag Orangos, die Kraft Renées zu schwächen, begleitet vom Mord an Professor Gouro, führt zu einem grandiosen Skandal. Ein Brief von Jean Ory wird allgemein bekannt. Orango begibt sich in den Schutz der katholischen Kirche und erhält Vergebung seiner Sünden, aber (...) die ausbrechende Weltwirtschaftskrise nimmt ihm sein Geld und seine Macht. Die Kirche sagt sich von ihm los. Orango verwandelt sich schließlich in einen Affen. Soja Monros verkauft ihn an den Moskauer Zirkus, wo man ihn im Käfig zeigt..." (Ol'ga Digonskaja, *ORANGO,* a.a.O., S. 13).

Inhalt und Musik des Autographs, des Prologs der Oper

Das Autograph umfaßt lediglich einen Prolog, angefertigt nach einem damals beliebten Muster. Eine Gruppe Ausländer kommt in die UdSSR. Sowjetische Arbeiter (Chornummer) preisen die Sowjetunion: "Der furchtbare und ruhmreiche Kampf gegen die Sklavenarbeit fand seine Heimat (...) Die befreite Arbeit trägt den Namen der Heimat".

Ein Tourismusbeauftragter will die ausländischen Gäste mit Vorführungen von Laienspieltruppen zu "unterhalten", darunter mit Tänzen der "Acht Weltwunder", ausgeführt von der örtlichen Primaballerina Nastja Terpsichorowa.

Dann erscheint als Zugstück des Programms der Menschen-Affe Orango. Ein Zoologe erklärt, daß er "mit Messer und Gabel ißt, sich schneuzt, auf der "Tschishika" spielen und sogar lachen kann. Auf Befehl des Zoologen demonstriert Orango den Gästen seine Talente, aber im Eifer der allgemeinen Begeisterung klammert er sich plötzlich an den Haaren einer Ausländerin fest und beschimpft sie mit immer aggressiver werdenden Schreien als "rothaarige Schlampe!"

Darauf folgt eine typisierte "Wiedererkennungsszene". Die Ausländer erkennen, einer nach dem anderen, in Orango den Ehemann bzw. den Geliebten, den Sohn, den Bruder, den Schüler. Er wird als ehemaliger französischer Starjournalist identifiziert.

Die letzte Szene des Prologs und damit des Autographs endet damit, daß sich alle dazu bereit erklären, sich

> "eine lustige Geschichte anzusehen, die davon handelt, wie der ungewöhnliche Hybrid Orango in die Welt kam, wie er am Krieg teilnahm, nach Paris zurückkehrte, wie er dort arbeitete und eine Karriere machte. Wie er in die ES ES Es ER reiste, wir er (als Spion? S.N.) entlarvt wurde; wie er heiratete, wer und was ihn ins Verderben stürzte und wie der Leiter des GOMEZ (Staatlicher Moskauer Zirkus) ihn in Hamburg für 150 Dollar kaufte.
>
> Ein belehrender Chor lädt dazu ein, 'über die vergeblichen Versuche zu lachen, das Steuer des Lebens mit äffischen Händen zu lenken.' Damit reißt die Handschrift ab" (Ol'ga Digonskaja, *Nenapisannye opery Šostakoviča na primere dvuch neizveznych avtografov*, S. 49 ff.).

Trotz der offenbaren Klischees kam dieser Prolog Schostakowitschs Interessen sehr entgegen. Denn er konnte hier Teile seiner Musik aus dem abgesetzten choreographischen Schauspiel *Bolt* (Der Bolzen) op. 27 verwenden, eine Komposition, die zu hören Schostakowitsch damals nicht mehr hoffen konnte. So ist (nach Zeugnis von Olga Digonskaja) die Musik der Opernouvertüre vollständig auf der Ouvertüre des Ballettes aufgebaut, ebenso die Tänze der Nastja Terpsichorowa (auf der Nr. 4 von opus 27) und weitere Nummern des

Prologs. (Er besteht aus Nr. 1: *Ouvertüre*, Nr. 2: Chor und Vokalsoli, Nr. 3: Vokalsolo, Nr. 4 a und b: *Langsamer Tanz* und *Galopp*; Nr. 5 und Nr. 6: Chor und Vokalsoli, Nr. 7: Tanz, Nr. 8: Vokalsoli, Nr. 9 und 10: Chor und Vokalsoli).

Schostakowitsch hatte bisher immer aktiv an der Gestaltung des Librettos teilgenommen. Hier nun tat er es nicht. Warum? Olga Digonskaja vermutet, daß er, ganz mit der Arbeit an der *Lady Macbeth* beschäftigt, für die Mitarbeit an *Orango* "weder die Möglichkeit, noch die Zeit, noch den Wunsch oder die seelische Kraft" hatte (Ol'ga Digonskaja; op. cit., S. 57 ff.).

Und so nimmt die Forscherin an, daß der Komponist, wenn denn das Projekt zu Ende geführt worden wäre, der Oper weitere Musik aus bereits vorhandenen Werken zugrundegelegt hätte, so aus der Zirkus-Revue *Der bedingt Ermordete* (*Uslovno ubityj*) op. 31, die nur weniger als zwei Monate im Repertoire war.

Allerdings unternahm Schostakowitsch 1933 mit der komischen Oper *Bolšaja molnija* (Der große Blitz) nach einem Libretto von Nikolai Asejew einen erneuten Anlauf mit einem Stoff ähnlicher Machart. Aber auch *Der große Blitz* sollte nicht einschlagen, die Oper blieb unvollendet. Doch kann es gut möglich sein, daß die Musik des *Großen Blitzes* ursprünglich für *Orango* gedacht war.

Es kann daher nicht verwundern und liegt in der Natur der Dinge, daß im Winter 2009 folgende Notiz im Vierteljahresmagazin des SIKORSKI Verlages Hamburg erschien:

> **"Fantastische Schostakowitsch-Oper in Moskau aufgefunden**. Es kommt immer wieder vor, daß in Archiven unbekannte Dokumente, ja ganze Autographe von begonnenen oder gar abgeschlossenen Werken auftauchen.
>
> In Moskau wurden nun Teile einer komischen Oper von Dmitri Schostakowitsch entdeckt, deren Existenz bislang völlig unbekannt gewesen ist. Entstanden sind die Skizzen zum Bühnenwerk *Orango* im Jahr 1932. Das Sujet geht auf einen Stoff des russischen Science-fiction-Autors Alexej Tolstoi zurück und handelt

von einem fantastischen Wesen – halb Affe, halb Mensch –, das aus Versuchen in sowjetischen Laboren hervorgegangen ist.

Im ersten Akt der Oper wird Orango der Öffentlichkeit präsentiert und erweist sich als überzeugender Redner, der seine Ausführungen allerdings immer wieder durch Affenschreie unterbricht.

Wenn Schostakowitsch das Werk vollendet hätte, wäre Orango laut Libretto am Ende der Oper zum Generalsekretär der Kommunistischen Partei avanciert (?, S.N.).

Dieser kühne Entwurf war vielleicht ein Grund dafür, daß Schostakowitsch die Arbeit an dieser Oper ruhen ließ und das Manuskript in Vergessenheit geriet. Derzeit arbeitet der Musikwissenschaftler Gerard McBurney an der Rekonstruktion einer Aufführungspartitur" (in: *SIKORSKI Magazin*, Heft 4/2009, S. 7).

Warum *Orango* verschwand

Warum aber kam Schostakowitsch später nicht auf dieses Projekt zurück, nachdem er sich seinetwegen sogar am Freund Gawriil Popow "versündigt" hatte?

Mit der Thematik dieses Werkes schienen die Autoren ja ganz auf der Höhe der Zeit zu sein. Sie schlossen nicht zufällig an einem Erfolgsstück von Wladimir Majakowski an, der *Wanze* (Klop), mit der 1929 Meyerhold, unterstützt durch die Musik Schostakowitschs, dem Spießbürgertum den Kampf angesagt hatte. Hingegen durfte eine ähnlich geartete Erzählung von Michail Bulgakow, *Hundeherz* von 1925, dazumal schon nicht mehr publiziert werden.

Experimente mit Tieren, Kreuzungsversuche zwischen Affen und Menschen fanden in der Sowjetunion tatsächlich statt. Herausragender Exponent auf dem Gebiet der künstlichen Befruchtung war der Wissenschaftler Ilja Iwanowitsch Iwanow.

"Im Februar 1926 schickte die Regierung und die Akademie der UdSSR den bedeutendsten Spezialisten auf dem Gebiet der künstlichen Befruchtung von Haustieren, Professor Ilja Iwanowitsch Iwanow (1870-1932) auf Dienstreise nach Afrika. Ziel der Reise war es, Erfahrungen auf dem Gebiet der künstlichen Befruchtung von Affenweibchen mit dem Samen eines Menschen zu sammeln. Um

solche Kreuzungen durchzuführen, war kurz zuvor durch das Pariser Pasteur-Institut eine Affenzuchtanstalt in dem Örtchen Kindia in Französisch-Guinea organisiert worden. Die Pläne Iwanows wurden vom Direktor des Instituts Emile Roux und dessen Stellvertreter Albert Calmette unterstützt.

Aber wegen zahlreicher Hindernisse – in erster Linie wegen der Schwierigkeit des Arbeitens unter den für Laborforschung ungünstigen Bedingungen in Äquatorialafrika – gelang es Iwanow nicht, seine geplanten Projekte in vollem Maße zu realisieren, so daß er keine überzeugenden Beweise, weder für noch gegen die Möglichkeiten der Geburt eines hybriden Menschen oder eines menschenähnlichen Affen erhielt.

Nach seiner Rückkehr in die UdSSR im Herbst 1927 beabsichtigte Iwanow seine Versuche fortzusetzen in der bald nach seiner Reise geschaffenen Affen-Aufzuchtstation in Suchumi, und diese wurden sogar in das Projekt des ersten Fünfjahrplanes der Affenstation aufgenommen.

Doch am 13. Dezember 1930 wurde Iwanow verhaftet, nach mehrmonatigem Arrest schickte man ihn in die Verbannung nach Alma-Ata, wo er am 20. März 1932 plötzlich an einer Gehirnblutung starb. Die Resultate seiner Versuche blieben unausgewertet, und die Geschichte der afrikanischen Expedition war lange Zeit vergessen."

So die offizielle Version von K. O. Rossijanow, abgedruckt in der Nr. 1 der Zeitschrift *Fragen der Geschichte der Naturwissenschaft und Technik* (*Voprosy istorii estestvoznanija i techniki*) aus dem Jahr 2006 (auf S. 3) unter dem Titel *Opasnye svjazy: I. I. Ivanow i opyty skrečševanija čeloveka c čelovekoobraznymi obez'janami.)*

Deutlicher wurde da schon ein am 2. Dezember 2009 auf dem französischen Fernsehkanal *arte* ausgestrahlter Dokumentarfilm von Boris Rachlin. Mitte der 1920er Jahre träumte die politische Führung der UdSSR von einem "homo soveticus", von der Züchtung eines perfekten Menschen. Einige Wissenschaftler versuchten, Affen mit Menschen zu kreuzen (so wie Iwanow); um die Möglichkeiten von Hybriden zu untersuchen; andere propagierten die künstliche Befruchtung von sowjetischen Frauen mit dem Sperma herausragender Revolutionäre, beziehungsweise die Übertragung von Blut herausragender Bürger auf andere Menschen, um so wertvolle Eigenschaften weiterzutragen. Für diese

andere Art von Experimenten stand der russische Revolutionär, Arzt, Philosoph, Schriftsteller und Politiker Alexander Malinowski, bekannt unter dem Pseudonym Alexander Bogdanow (1873-1928), mit seinem Leben ein.

Dieser Bogdanow war der zweite Mann in der von Lenin geführten Bolschewistischen Partei und er starb 1922 gerade rechtzeitig bei einem Selbstversuch in dem von ihm gegründeten Moskauer Institut für Blutübertragung, bevor er, wie die anderen alten Kampfgenossen Lenins, von Stalin umgebracht wurden konnte. Dabei war sein geistiger Einfluß ursprünglich so stark, daß vor der Erfindung des Begriffs Marxismus-Leninismus Mitte der 1920er Jahre bereits ein Bogdanowismus existierte.

So waren die Autoren von *Orango* zwar am "Puls der Zeit", aber dieser Puls war unberechenbar.

Es bleibt die Frage, ob die Librettisten tatsächlich den Text nicht rechtzeitig fertigstellten, ob das wieder eine der berühmten Standardausreden war, oder ob die beiden Autoren, Tolstoi und Startschakow, spürten, daß die Zeit für diese Thematik nicht nur vorbei, sondern auch gefährlich geworden war.

Bis Ende der 1920er Jahre hatten die Autoren mit *Orango* "richtig" gelegen. Die bolschewistische "Kulturrevolution" stellte die traditionellen bourgeoisen Festungen wie Familie und Religion in Frage. Die Idee einer Fortpflanzung auf künstlichem Wege, die Schaffung eines neuen Menschen aus der Retorte, paßte zu den Ideen der Kulturrevolution. In jenen Tagen entstand auch die Erzählung Alexander Startschakows *Der Sieg Albert Durands*, eine der Quellen des Librettos.

Um 1930 aber fand ein Paradigmenwechsel statt, weg von den biologischen Experimenten hin zu gesellschaftlichen ("Erziehung durch Arbeit" und Gehirnwäsche), begleitet vom allmählichen Wiedererstarken der Familie als kleinster Zelle des Staates.

Alexander Startschakow war ein bekannter Literaturkritiker, Rezensent, Journalist und Erzähler. Er wurde 1936 verhaftet und 1937 erschossen. Er, der

ehemalige Freund Alexej Tolstois, dessen Koautor bei vielen Werken war nicht mehr tragbar, ein "Volksfeind". Startschakows Werk erfuhr das Schicksal aller "Volksfeinde", es verschwand, wurde vernichtet, totgeschwiegen. Die Ausgangsgeschichte des *Orango*-Librettos, die Erzählung *Die Karriere des Arturo Christi*, blieb verschwunden, dafür entging eine ähnliche Geschichte, *Der Sieg Albert Durands*, durch Zufall der Vernichtung, weil Bestandteil einer 1930 publizierten Sammlung von Erzählungen unter dem Titel *Die Villa am Platz*. Außerdem bewahrte Alexej Tolstoi in seinem Privatarchiv das Libretto des Prologs und den ersten Gesamtplan der Oper auf, den Startschakow ausgearbeitet hatte.

Das Prinzip Tschechow

Eine Oper nach Tschechow zu schreiben, davon träumte Schostakowitsch ein Leben lang. Tschechows Erzählung *Gussew* war das letzte, was er vor seinem Tode noch hörte, am 9. August 1975, vorgelesen von seiner Frau Irina Antonowna.

Der Traum einer Tschechow-Oper sollte sich für Schostakowitsch nicht erfüllen. Dafür komponierte – quasi stellvertretend – sein Schüler Venjamin Flejšman die Oper *Rothschilds Geige* nach Tschechows gleichnamiger Erzählung. Nach dem frühen Tod Flejšmans, er starb als Freiwilliger an der Front im Kampf gegen die deutschen faschistischen Invasoren, vollendete der Lehrer das Werk des Schülers.

Gegen Ende seines Lebens, in den Gesprächen mit Solomon Wolkow, bedauerte Schostakowitsch, daß er

> "Tschechows wichtigsten Grundsatz zu übernehmen, noch nicht gelernt (habe): Für ihn sind alle Menschen gleich. Er zeigt sie, und der Leser muß selber erkennen, was gut und was schlecht ist. Tschechow blieb irgendwie unparteiisch."
>
> (*Zeugenaussage*. S. 285)

Der schwarze Mönch

Tschechows Erzählung *Der schwarze Mönch* von 1894 spielte in Schostakowitschs Leben eine besondere Rolle. Diese Geschichte interessierte ihn sein Leben lang, sie war ihm nicht nur ein literarischer Begleiter, sondern avancierte auch zu einer Art Schicksalsbuch, in dem er die Konflikte im Zusammenstoß eines außerordentlich sensiblen Menschen mit den Anforderungen eines ordentlichen, normalen bürgerlichen Alltags studieren konnte.

"Wenn ich Tschechow lese, erkenne ich mich manchmal selbst".

(*Zeugenaussage*, S. 230)

Kowrin und der schwarz gewandete Mönch

Tschechow schildert im *Schwarzen Mönch*, unverkennbar aus der Sicht eines mit diesen Problemen oft konfrontierten Arztes, was geschieht, wenn Menschen über eine überdurchschnittliche, das normale Maß sprengende Empfindsamkeit verfügen. So wie der Hauptheld Kowrin, ein junger Wissenschaftler, ein Magister. Er besitzt eine außerordentliche Fähigkeit zur Empathie, Himmel, Sterne, Bäume "sprechen" zu ihm, und auch eine Halluzination taucht an seinem geistigen Horizont auf, ein Schwarzer Mönch. Mit diesem nur ihm allein sichtbaren Mönch pflegt Magister Kowrin intensive Gespräche über Ewigkeit und Wahrheit. Während dieser Begegnungen empfindet Kowrin ein besonderes Gefühl der Freude, der Leichtigkeit, des Gefühls mit allem verbunden zu sein.

Bei einem dieser Gespräche belauscht, wird er für verrückt erklärt und zwangsweise "normalisiert". Von den "lieben Verwandten" gerufen, haben ihn nun Ärzte zu heilen. Kowrin muß in allen Dingen Maß halten, beim Essen, Trinken, beim Arbeiten, ja im ganzen Dasein. Er wird "gesund", aber er verliert

die Fähigkeit, den Schwarzen Mönch zu sehen ebenso wie die Fähigkeit, über Alltagsfragen hinaus zu denken. Seine Lust zu leben schwindet und er stirbt.

Tschechow läßt offen, ob es besser sei, mit einer solchen "Krankheit" zu leben oder an einer solchen "Gesundung" zugrunde zu gehen. Und er läßt ebenso offen, ob dem Magister die letzte Wahrheit zuteil wurde, als er schließlich mit einem seligen Lächeln auf den Lippen stirbt. Gefragt wird mit dieser Erzählung dringlich nach den Konflikten, die sich aus dem Zusammenhang und der Differenz von körperlichem und geistigem Leben ergeben, nach dem Preis, welches das Gefühl des Einsseins mit der Welt für das einzelne Subjekt hat.

Schostakowitsch und der "weiß gekleidete Alte"

Schostakowitsch war noch nicht einmal zwanzig Jahre alt, als er diese Erzählung Tschechows in einem Brief erwähnt und zur Erklärung eines Vorfalls in seinem Leben heranzieht.

> ...In der Nacht vom 31. Dezember zum 1. Januar (1926, S.N.) hatte ich einen bestimmten Traum, der, trotz meines totalen Unglaubens an Träume, mich dennoch nicht wenig erregte. Daß es ein Traum war, ist ziemlich besorgniserregend, dennoch werde ich Ihnen den Inhalt erzählen.
>
> Ich gehe in einer Wüste dahin, doch plötzlich kommt mir ein 'Alter' in weißer Kleidung entgegen, der zu mir spricht: dieses Jahr wird für dich ein glückliches werden. Danach erwachte ich mit dem Empfinden einer riesigen Freude. Die Freude war so groß, daß ich bis zum Morgen nicht wieder einschlafen konnte und das Bett verließ, obgleich ich erst um drei Uhr nachts zu Bett gegangen war.
>
> Ach, wie war das schön. Jetzt fällt mir eine Erzählung Tschechows ein (*Der schwarze Mönch*) und ich erinnere mich, daß Kowrin einen ähnlichen Zustand großer Freude empfand, daß er nicht wußte, wohin er geraten ist, wohin sich wenden. Ach, wie war das schön.
>
> Für das neue Jahr hege ich große Hoffnungen. (...) Die Nacht habe ich wegen des Traums nicht geschlafen, und jetzt fühle ich mich doch ein wenig müde, aber deswegen ist die Freude doch sehr schön."

So Schostakowitschs am 1. Januar 1926 in einem Brief an Boleslaw Jaworski (1877-1972), einem in Moskau lebenden Pianisten, Pädagogen und Musiktheoretiker, den er im März 1924 in Moskau kennengelernt hatte und dazumal sehr schätzte (zitiert nach: Oksana Dvorničenko, *Dmitrij Šostakovič. Putešestvie*, Moskau 2006, S. 67 ff.).

Dieser Traum sollte ihn nicht täuschen. Schostakowitsch lebte in Erwartung der Uraufführung seiner *Ersten Symphonie*, die dann tatsächlich mit größtem Erfolg am 12. Mai 1926 stattfand.

Schostakowitsch wurde ("trotz seines totalen Unglaubens an Träume") davon überrascht, daß – zumindest diese Vorhersage des in weiß gekleideten Alten – Wirklichkeit wurde. Ein ähnliches in Erfüllung gehendes, visionäres Erleben widerfuhr dem Pianisten Swjatoslaw Richter. Dieser nahm im Traum bereits an der Uraufführung des *Trio* opus 67 teil, nahm mithin eine Musik wahr, die erst im "Entstehen" war, also nach herkömmlichen Vorstellungen noch gar nicht existierte (siehe: O. Dvorničenko, a.a.O., S. 386).

Dank Tschechow der Versuchung widerstehen

Man kann annehmen, daß Schostakowitsch, wie alle genial begabten Menschen, Zugang zu geistigen Bereichen hatte, die dem normalen Sterblichen verwehrt sind. Ähnlich Swjatoslaw Richter. Und es scheint zu den Bedingungen solcher Art geistiger "Empfängnishaftigkeit" zu gehören, darüber nicht zu sprechen bzw. nur mit ironischer Distanz, um die Geister der Normalität in Gestalt lieber und besorgter Anverwandter oder auch neidischer und argwöhnischer Mitmenschen nicht zu rufen. So jedenfalls verfuhr Schostakowitsch im Leben und das liebte er an Tschechow.

Der Komponist erkannte in dem Schriftsteller Alexander Solshenizyn und der Pianistin Maria Judina ähnlich geartete, genial veranlagte Menschen, die aber laut und öffentlich ihre geistige Exponiertheit auslebten. Wenn Schostakowitsch diese Versuchung von sich wies, dann nicht zuletzt deshalb, weil er

in Tschechows *Schwarzem Mönch* eine entsprechende Warnung erkennen konnte und diese beherzigte.

Wie heißt es doch in der Erzählung?

> "Wieder begann der Sommer. Kowrin war wieder gesund geworden, und hatte aufgehört, den Schwarzen Mönch zu sehen. Beim Schwiegervater auf dem Land lebend, trank er Milch, arbeitete nur zwei Stunden am Stück, trank keinen Wein und rauchte nicht. (Ganz anders Schostakowitsch! S.N.)
>
> Er ging in den Garten. Zum Fluß gelangt, ließ er sich nieder und versank hier in Nachdenken, auf das Wasser schauend. Düstere Kiefern mit zottigen Wurzeln, die ihn im vergangenen Jahr hier als so jung, freudig und lebensvoll gesehen hatten, jetzt flüsterten sie nicht mehr untereinander, sondern standen unbeweglich und stumm, als ob sie ihn nicht mehr erkannten.
>
> Als er, kraftlos, unbefriedigt, nach Hause kam, schwiegen alle plötzlich, und er sah an ihren Gesichtern, daß sie über ihn gesprochen hatten.
>
> – Es scheint, es ist schon Zeit für Dich, Milch zu trinken – sagte Tanja zu ihrem Mann.
>
> – Nein, es ist noch nicht Zeit… – antwortete er. – Trink selber. Ich mag nicht.
>
> Er preßte mit den Händen fest den Kopf und sprach voller Trauer:
>
> Warum habt ihr mich behandelt? Brompräparate, Müßiggang, heiße Bäder, Beaufsichtigung, kleinmütige Angst vor jedem Schluck, vor jedem Schritt – all das führt mich schließlich zu Idiotismus. Ich werde vom Verstand verlassen, ich hatte einen Größenwahn, aber dafür war ich fröhlich, munter und sogar glücklich, ich war interessant und originell. Jetzt bin ich vernünftiger und solider, aber dafür auch einer wie alle: ich – die Mittelmäßigkeit, es ist mir langweilig zu leben…. O, wie grausam habt ihr an mir gehandelt! Ich sah Halluzinationen, aber wen störte das? Ich frage: wen störte das?
>
> Wie glücklich waren Buddha und Mahomet oder Shakespeare, daß die guten Verwandten oder Doktoren sie nicht kurierten von ihren Ekstasen und Eingebungen! Wenn Mahomet gegen die Nerven Bromkalium eingenommen, nur zwei Stunden am Stück gearbeitet und Milch getrunken hätte, dann wäre von dem bedeutenden Menschen nur so wenig übrig geblieben wie bei einem Hund. Die Doktoren und die lieben Verwandten bewirken schließlich nur, daß die Menschheit verblödet, Mittelmäßigkeit als genial gilt und die Zivilisation zugrundegeht."
>
> (Zitiert nach: Oksana Dvorničenko, a.a.O., S. 484)

Natürlich wollte der Arzt Tschechow nicht behaupten, daß es zur Genialität gehöre, viel zu rauchen, viel (Wein und Schnaps) zu trinken sowie übermäßig zu arbeiten. Obgleich er selbst wie auch Schostakowitsch viel rauchte, viel trank und exzessiv arbeitete. Doch:

> "Über erhabene Themen mochte Tschechow nicht sprechen, sie bereiteten ihm Brechreiz. Einmal klagte jemand: 'Anton Pawlowitsch, was soll ich nur tun. Meine Depressionen bringen mich um.' Tschechows Antwort: 'Trinken Sie weniger Wodka.'
> Diese Antwort behielt ich und benutzte sie später selbst."
>
> (*Zeugenaussage*, S. 231)

Ein Buchtitel aus diesen Tagen zeigt an, daß das Problem keineswegs veraltet und auch nicht auf einzelne soziale Gruppen beschränkt ist. Er lautet: *Irre. Wir behandeln die Falschen. Die Normalen sind das Problem.*

Und natürlich geht es auch nicht nur um eine Polemik gegen die "lieben" Verwandten und Doktoren, obgleich Schostakowitsch von der Problematik nicht ganz unbetroffen war, und zwar in Gestalt seiner Mutter. Die konnte sich zeitlebens nicht vorstellen, daß irgendeine andere Frau als sie selbst sich um ihr Söhnchen "Mitja" richtig kümmern könnte. Und so bewirkte diese liebe Verwandte so manche Liebeskatastrophe in Schostakowitschs Jugend, was zwar den Höhenflug seines Geistes nicht verhinderte, zumindest aber zeitweilig bremste (siehe dazu: Oksana Dvorničenko, a.a.O., besonders S. 42 ff.).

Es geht im *Schwarzen Mönch* vor allem um die Fähigkeit, sich mit der Welt über den Alltag hinaus in Verbindung zu bringen, die Stimmen und Zeichen der Welt zu hören, zu bemerken und zu verstehen sowie um die Fähigkeit, die Welt zum Sprechen zu bringen. Auf solche Fähigkeiten wird von Tschechow sehr dezent etwa mit solchen Formulierungen verwiesen:

> "Düstere Kiefern mit zottigen Wurzeln, die ihn im vergangenen Jahr hier als so jung, freudig und lebensvoll gesehen hatten, jetzt flüsterten sie nicht mehr untereinander, sondern standen unbeweglich und stumm, als ob sie ihn nicht mehr erkannten."

Schostakowitsch befürchtete mit zunehmendem Alter, seine Fähigkeit zur Kommunikation mit der Welt zu verlieren. In diesem Kontext beruft er sich wiederholt auf Tschechow, unter anderem auf dessen Bemerkung, daß der Mensch nur bis zum dreißigsten Lebensjahr wirklich lebe.

> "Ich lese Tschechow so gierig, weil ich weiß, daß ich immer sehr wichtige Dinge finden werde – über Anfang und Ende. Einmal stieß ich auf Tschechows Gedanken darüber, daß ein Russe nur bis zu seinem dreißigsten Jahr ein wirklich lebendiges Leben führe.
> In der Jugend haben wir es eilig, Alles liegt noch vor uns. Wir sind ungeduldig, stürzen uns auf alles. Stopfen unsere Seele voll mit allem, was wir greifen können. Aber nach dem dreißigsten Jahre ist unsere Seele nur noch grauer Müll."
>
> (*Zeugenaussage*, S. 232)

Schostakowitsch dachte jahrelang darüber nach, wie er den *Schwarzen Mönch* in eine operntaugliche Form bringen könnte. Mit konkreten Schritten auf diesem Weg begann er erst sehr spät, zu Beginn der 1970er Jahre, als er sich dem Tod nahe fühlte.

> "Auch über das Ende hat Tschechow viel Kluges gesagt. Er hielt Unsterblichkeit, Leben nach dem Tode in irgendeiner Form für dummes Zeug, für Aberglauben. Er forderte, man müsse klar und kühn denken lernen. Tschechow fürchtete den Tod nicht."
>
> (*Zeugenaussage*, S. 232)

Der Vollständigkeit halber

Ausschließlich von Alexander Medwedjew, einem Moskauer Kulturfunktionär und Ghostwriter von Schostakowitschs offiziellen Reden, ist bezeugt, daß der Komponist seine Tschechow-Oper mit einer Gogol-Oper kombinieren wollte. Medwedjew berichtet von einem Treffen mit Schostakowitsch Anfang 1975. Dabei soll sich Schostakowitsch wie folgt geäußert haben:

> "Ich möchte Sie bitten, für mich das Libretto zweier Opern zu schreiben. Das Sujet ist sozusagen nicht fröhlich, aber die Autoren nicht schlecht – Gogol und Tschechow. Zwei Opern – aber unter einem Dach.
>
> Zuerst *Das Porträt* (von Gogol). Der Held endet schlecht, verliert den Verstand, stirbt. Vorhang, Pause. Mag das Publikum im Foyer lustwandeln, Limonade trinken.
>
> Danach – *Der schwarze Mönch*. Die Geschichte ist ebenfalls ziemlich düster. Aber es sind doch Klassiker, Klassiker!
>
> Ich habe lange über diese Arbeit nachgedacht, jetzt ist die Zeit gekommen. (...)
>
> Ich fand den "Schlüssel" zu Tschechows Erzählung nicht. In ihr gibt es viele Gespräche und wenig Handlung. Für eine Oper ist das nicht gut. Aber der Hauptgrund lag darin, daß ich mir nicht vorstellen konnte, wie auf der Bühne eine Halluzination, ein Gespenst, eine Fata Morgana herzustellen ist. Muß doch der Mönch nicht nur singen, sondern sich auch bewegen, muß für Kowrin auf der Szene und den Zuschauern im Saal sichtbar sein. Ich fand keine Lösung. Und ich beginne nur dann Musik zu schreiben, wenn ich das geplante Werk im Ganzen höre und sehe, Anfang, Mitte und Ende."
>
> (Aleksandr Medved'ev, "Tezisy doklada..." [2004], S. 4)

Stationen der Annäherung

Schon in den 1940er Jahren war Schostakowitsch klar

> "daß das Sujet des Schwarzen Mönches die Grundlage für eine Oper bot, und er schlug es (ohne Resultat) seinem Schüler Rewol Bunin vor. In diese Zeit fällt auch seine berühmte These, daß die Erzählung *Der Schwarze Mönch* eine der musikalischsten Werke der russischen Literatur sei, geschrieben fast wie eine Sonate (in: *Literaturnaja gazeta*, 7. November 1943).

> 1960 präzisiert Schostakowitsch diesen Gedanken in seinem dem 100. Geburtstag Tschechows gewidmeten Artikel *Er steht mir am nächsten*, und zwar mit der Formulierung: 'Zum Beispiel empfinde ich die Erzählung Tschechows *Der schwarze Mönch* als ein Stück, das in Sonatenform gebaut ist." (in: *Literaturnaja gazeta*, 28. Januar 1960; zitiert nach: Dmitri Schostakowitsch. *Erfahrungen*, S. 149)

Und schon 1962 während der Bearbeitung von Modest Mussorgskys *Liedern und Tänzen des Todes* umkreist der Komponist seine Opernidee:

> "In diesem Zyklus stimmt manches mit der Oper überein, die ich nach Tschechows *Schwarzem Mönch* schreiben möchte."
>
> (*Zeugenaussage*, S. 302)

Anfang der 1970er Jahre schien es dann so weit zu sein, denn Schostakowitsch war

> "tatsächlich drauf und dran, die Oper *Der schwarze Mönch* zu schreiben.
>
> Tschechow war ein sehr musikalischer Schriftsteller. Nicht in der Weise, daß er sich um Alliterationen bemühte in der bewährten Weise: 'Čuždy Čaram černyj čeln'. (eine Zeile aus einem Gedicht des symbolistischen Dichter Konstantin Balmont, S.N.). Das ist bloß ein schlechter Vers, hat nichts mit musikalischer Dichtung zu tun. Tschechow war in einem tieferen Sinne musikalisch. Er baute seine Erzählungen, wie man Musikstücke baut. Natürlich tat er das nicht absichtlich. Die Kompositionen musikalischer Werke unterliegen strengeren Formgesetzen als die künstlerische Prosa. Tschechow beherrschte intuitiv diese Gesetze. So schrieb er meiner Meinung nach den *Schwarzen Mönch* in Sonatenform. Die Erzählung hat eine Introduktion, Haupt- und Nebenthemen, Durchführung usw. Ein Literaturwissenschaftler, dem ich meine Theorie auseinandersetzte, schrieb sogar eine gelehrte Abhandlung zu diesem Thema und brachte natürlich alles durcheinander. Das tun Literaturwissenschaftler immer, wenn sie versuchen, sich über Musik zu äußern. Die Abhandlung wurde trotzdem in irgendeinem gelehrten Sammelband publiziert. (...)

Musik ist weder gut noch schlecht, es hängt alles davon ab, daß sie am richtigen Platz ist

Im *Schwarzen Mönch* spielt die Serenade *Gebet einer Jungfrau* eine besondere Rolle. Sie war eine Zeitlang sehr beliebt. Heute ist diese Art von Musik vollkommen vergessen. Ich werde sie aber bestimmt in der Oper verwenden, besitze sogar schon eine Schallplatte davon, junge Musiker haben sie für mich eingespielt. Wenn ich die Platte höre, habe ich schon eine klare Vorstellung von der künftigen Oper. Und ich überlege, ob diese Serenade nun eigentlich gute oder schlechte Musik ist. Ich weiß es nicht, ich kann es nicht mit Bestimmtheit sagen. Nach allen musikalischen Regeln ist es schlechte, minderwertige Musik. Doch jedes Mal, wenn ich sie höre, kommen mir die Tränen.

Und auch Tschechow hat dieses *Gebet einer Jungfrau* offenbar gerührt, sonst hätte er nicht so eindringlich darüber geschrieben. Wahrscheinlich ist es weder gute noch schlechte Musik. Es gibt Musik, die bewegt, und es gibt Musik, die einen gleichgültig läßt. Das ist alles."

(*Zeugenaussage*, S. 284)

In Weiterführung dieser Gedanken kam es im April 1973 zu einem Gespräch zwischen Dmitri Schostakowitsch und Isaak Glikman.

"Das Gespräch kam auf eine seltsame Eigenheit von Musik. Dmitri Dimitrijewitsch äußerte einen interessanten Gedanken, der auf folgendes hinauslief: 'Jede Musik ist gut, wenn sie an ihrem Platz ist. Ich bin irgendwann einmal in den *Drei Schwestern* gewesen. In diesem Stück erklang eine abgedroschene Romanze aus Tschechows Zeit, und stell dir vor, diese Musik, die für sich selbst nichts taugt, hat auf mich einen großen Eindruck gemacht. Das kam daher, daß sie an ihrem Platz war."

Die *Serenade* von Braga, die *14. Sinfonie,* das *14. Streichquartett* und der Begriff "Gesicht"

"Danach erzählte Schostakowitsch, daß er seit langem seine Aufmerksamkeit auf eine Serenade Bragas gerichtet habe, die in Tschechows *Schwarzem Mönch* von großer Bedeutung sei. Weiter sagte er: 'Kürzlich hatte ich Lust, eine Oper nach dem Sujet des *Schwarzen Mönches* zu schreiben. Und so bat ich darum, die Noten dieser Serenade ausfindig zu machen. Diese Musik schien mir, wenn man Tschechows Eingebung folgte, sogar aufregend zu sein. Ich dachte sogar, dass ich damit den Keim für eine künftige Oper gefunden hätte. Aber eine Oper *Der schwarze Mönch* zu schreiben, ist sehr schwer, da es in ihr nur sehr wenig Handlung gibt."

(Dmitri Schostakowitsch, in: *Briefe an Isaak Glikmann*, S. 315)

Bei dieser Serenade – *Leggenda da Valacca* – handelt es sich um das Werk das italienischen Cellisten und Komponisten Gaetano Braga (1829-1907). Sie ist bei Tschechow ein Auslöser für die Halluzinationen des Hauptheldes Kowrin und geht einher mit dem Erscheinen des schwarzen Mönches.

Die Serenade zu bearbeiten, war Schostakowitschs erster konkreter Schritt auf dem Weg zu einer Oper nach Tschechows *Schwarzer Mönch*. Dabei unterzog er auch den von Alexandra Gortschakowa ins Russische übersetzten Text von M. Marcello einigen Veränderungen.

Der Tag der Vollendung der *Engels-Serenade* hatte Symbolkraft. Es war der 25. September 1972, der 66. Geburtstag. Auf Schostakowitschs Bitten wurde die Serenade von Galina Pissarenko (Sopran), K. Morgunowa (Mezzosopran), Oleg Kagan (Violine), E. Leonskaja (Klavier) und D. Ferschtman (Violoncello) eingespielt.

Am gleichen Tag stellte Schostakowitsch auch eine Abschrift der Nummer 10 aus seiner sogenannten "Todessymphonie", der *Vierzehnten* fertig.

Warum eine Abschrift? Als eine Aufführung der *Vierzehnten Symphonie* in Deutschland anstand, sollte die Nummer 10, Rilkes Gedicht *Der Tod des Dichters,* in der Originalsprache erklingen. Schostakowitsch bearbeitete 1970 entsprechend seine Musik. Dies geschah nun, 1972, ein weiteres Mal, nun für die Übertragung ins Englische.

Schostakowitsch liebte symbolische Akte (wie wir von Isaak Glikman wissen). Die gleichzeitige Fertigstellung der Serenadenbearbeitung und der Abschrift von Nummer 10 der *Vierzehnten Symphonie* deuten auf Kongruenzen hin. Es kann kein Zufall sein,

> "daß der Komponist zu seiner Symphonie über den Tod – zum Gedicht *Tod des Dichters* – am Tag seines Geburtstages und am Tag der Vollendung der Serenade zurückkehrt."
>
> (Ol'ga Digonskaja, *Autoreferat der Dissertation*, ohne Seitenangabe)

Hier nun das Gedicht von Rilke, die Nummer 10 der *Vierzehnten Symphonie*:

> "Er lag. Sein aufgestelltes Gesicht lag
> bleich und sich verweigernd in den steilen Kissen,
> seitdem die Welt und dieses von ihr Wissen
> von seinen Sinnen abgerissen,
> zurückfiel an das teilnahmslose Jahr.
>
> Die, so ihn leben sahen, wußten nicht,
> wie sehr er **e i n e s** war mit allen diesen,
> denn dieses: diese Tiefen, diese Wiesen
> und diese Wasser waren sein Gesicht.
>
> O sein Gesicht war diese ganz Weise,
> die jetzt noch zu ihm will und um ihn wirbt;
> und seine Maske, die nun lang verstirbt,
> ist zart und offen wie die Innenseite
> von seiner Fracht, die an der Luft verdirbt."

Es geht um das Einssein mit dem Weltganzen ("denn dieses: diese Tiefen, diese Wiesen/ und diese Wasser waren sein Gesicht"), wobei Gesicht in doppelter Bedeutung zu verstehen ist, als das Gesicht des Dichters (des Künstlers), das dieses Wissen vom Einssein enthält (bei Rilke) und als Gesicht im Sinne einer Vision (bei Tschechow).

Aber nicht nur zwischen der *Vierzehnten Symphonie* und der Serenadenbearbeitung besteht eine Beziehung. Der Schostakowitsch-Forscherin Olga Digonskaja zufolge finden sich Zitate dieser Serenade im 2. Satz und in der Coda des *Vierzehnten Streichquartettes* von 1973.

Wie jeder alternde Mensch war auch Schostakowitsch von Abschied und Vergänglichkeit umgeben. Alte Weggefährten starben, andere verschwanden aus der Sowjetgesellschaft infolge Ausweisung oder Emigration. Nach der Nobelpreisverleihung an Alexander Solshenizyn 1970 lichteten sich die künstlerischen Reihen, verlor Sowjetrußland einige seiner besten Bürger und Künstler. Dem Cellisten Sergej Schirinski (1903-1974), einem der verbliebenen Freunde, widmete Schostakowitsch sein *Vierzehntes Streichquartett* op. 142. Schirinski war einer der beiden noch lebenden Gründungsmitglieder des Beethoven-Quartettes, welches Schostakowitschs Weg seit 1940 treu begleitet hatte.

Der Begriff "Gesicht" erhält hier eine dritte weitere Bedeutung. Es meint die Erscheinung eines Freundes.

Da ihm der Plan einer Oper nach Tschechow nicht gelingen wollte, erfüllte sich Schostakowitsch seinen Wunsch, "mehr Musik über Tschechow-Sujets zu schreiben" auf andere Weise:

> "Meine *Fünfzehnte Symphonie* schrieb ich nach Motiven von Tschechow, nicht als Entwurf zum *Schwarzen Mönch*, es sind Variationen des Themas. Die *Fünfzehnte* ist eng mit dem *Schwarzen Mönch* verbunden, obwohl sie ein ganz selbständiges Werk ist."
>
> (*Zeugenaussage*, S. 284)

Die *Fünfzehnte Symphonie* gehört zu den Werken, in denen sich Schostakowitsch explizit mit dem Tod auseinandersetzt, wie schon in der vorausgegangenen *Vierzehnten Symphonie* von 1969. Aber während es dort auch um Klage und Anklage geht, insofern der Mensch des Menschen Tod sein kann, nähert sich Schostakowitsch in der *Fünfzehnten Symphonie* dem Tod ausschließlich als einem naturgegebenen existentiellen Phänomen.

Bei all dem erhebt sich die Frage, ob, um mit Rilke zu sprechen, der Tod groß ist und Schostakowitsch der Seine war, und sich dessen bewußt, so daß der Tod es wagte zu weinen, einen ganzen Schaffensweg lang und mitten in den meisten von Schostakowitschs Werken. Der *Beschluß* (Nr. 11) der *Vierzehnten Symphonie* gälte dann auch und besonders für alle von Schostakowitschs Opernwerken:

"Der Tod ist groß
Wir sind die Seinen
lachenden Munds.
Wenn wir uns mitten im Leben meinen,
wagt er zu weinen
mitten in uns."

In den Opern Schostakowitsch spricht sich auf dramatische Weise das isolierte Individuum aus; kein Heilsversprechen fängt es mehr auf. Und obwohl das Subjekt aus der Zeitlosigkeit in die Endlichkeit stürzt, fällt es dennoch ins Nichts; es wird behütet von den "Mächten des Lachens und des Weinens", für Schostakowitsch ein "Gegengift gegen Haß und Terror".

Zitierte Literatur

Dmitri Schostakowitsch, *Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch.* Aufgezeichnet und Hrsg. von Solomon Wolkow, Hamburg 1979; Dmitri Schostakowitsch, *Erfahrungen.* Aufsätze, Erinnerungen, Reden, Interviews, Diskussionsbeiträge, Briefe, hrsg. von Christoph Hellmundt und Krzysztof Meyer, aus dem Russischen von Christoph Hellmundt. Leipzig 1983; Dmitri Schostakowitsch. *Chaos statt Musik? Briefe an einen Freund,* hrsg. und kommentiert von Isaak Dawydowitsch Glikman, aus dem Russischen von Thomas Klein und Reimar Westendorf, Berlin 1995; Georgij Fëdorov, "Vokrug i posle Nosa" (Um

und nach der *Nase*), in: *Sovetskaja muzyka,* Heft 9/1976, S. 41-50 (auszugsweise deutsch, übersetzt von Iris Gusner, in: Bettina Wagner, *Dmitri Schostakowitschs Oper "Die Nase",* S. 323-330; Daniil Charms, *Zwischenfälle,* aus dem Russischen von Ilse Tschörtner, Berlin 1990; Levon Akopjan, "Kontrapunkt „služetov" v opere Šostakoviča Nos" (Der Sujetkontrapunkt in der Oper *Die Nase* von Schostakowitsch), in: ders. *Analiz glubimi struktury muzykal'nogo teksta* (Die Analyse der Tiefenstruktur des musikalischen Textes), Moskau 1995, S. 151-165, auszugsweise deutsch, übersetzt von Tajana Gellis, in: Bettina Wagner, a.a.O., S. 339-353; *Kindlers neues Literaturlexikon. Hauptwerke der russischen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen.* München 1997; Gawriil Glikman, "Schostakowitsch (1906-1975),wie ich ihn kannte", in: Schostakowitsch-Gesellschaft e.V. (Hrsg.), *Schostakowitsch in Deutschland* (= *Schostakowitsch-Studien*, Band 1), Berlin 1998; Reinhard Lauer, *Geschichte der russischen Literatur. Von 1700 bis zur Gegenwart,* München 2000; Bettina Wagner. *Dmitri Schostakowitschs Oper "Die Nase". Zur Problematik der Kategorie des Grotesken in der Musik,* Frankfurt am Main 2003; Levon Akopjan, *Dmitrij Šostakovič: opyt fenomenologii tvorčestva.* (Dmitri Schostakowitsch: Erfahrungen der Phänomenologie des Schaffens) St.-Petersburg 2004; Aleksandr Medved'ev, *Tezisy doklada, pročitannogo na konferencii 29 ijunja 2004 goda v Dome-muzee A. P. Čechova v Melichove* (Ms.); Solomon Wolkow, *Stalin und Schostakowitsch. Der Diktator und sein Künstler,* Berlin 2006; Oksana Dvorničenko, *Dmitrij Šostakovič. Putešestvie,* Moskau 2006; Ol'ga Digonskaja, "Nenapisannye opery Šostakoviča (na primere dvuch neizvestnych avtografov)", in: *Šostakoviču posvjaščaetsja. K 100-letiju so dnja roždenija kompozitora*, Moskau 2007 (S. 17-67); Karl Schlögel, *Terror und Traum. Moskau 1937,* München 2008; Ol'ga Digonskaja. *Nezaveršennye opery Šostakoviča (po neizvestnym avtografam).* Avtoreferat dissertacii na soiskanie učenoj stepeni kandidata iskusstvovedenija, St.-Petersburg 2008; Ol'ga Digonskaja, "ORANGO. Iz istorii opernych zamyslov Šostakoviča", in: *Muzykal'naja žizn'*, Heft 8/2009, (S. 11-15).

Aleksandr Solženicyn, *Materinin dvor/Matrjonas Hof* (russisch/deutsch, deutsche Übertragung Ingrid Tinzmann, Stuttgart o. J.

Die Überarbeitung der *Serenade* von Gaetano Braga (Text von M. Marcello, ins Russische übersetzt von Aleksandra Gorčakova) in der *Neuen Schostakowitsch-Gesamtausgabe,* Moskau 2006, darin ein Einleitungskapitel von O'lga Digonskaja: "Serenada Gaetano Braga. Obrabotka Šostakoviča dlja soprano, mezzosoprano, skripka i fortepiano".

Verlag Ernst Kuhn - Berlin

Bücher und CD-ROM zur Musik und Zeitgeschichte
Musikantiquariat im Internet www.vek.de (Bücher, Noten, Partituren)
Postfach 080147, D-10001 Berlin, Deutschland
Tel.: 030-44 34 22 30, *Fax:* 030-442-4732,
eMail: kuhn@vek.de, *Internet:* www.vek.de

Gesamtverzeichnis

der lieferbaren Verlagstitel

[Stand: Februar 2010]

Die mit * nach der ISBN-Nr. gekennzeichneten Titel sind zu jeweils gleichem Preis auch als CD-ROM lieferbar.
Euro-Preise nur gültig für Deutschland. Auslandspreise bitte beim Verlag erfragen bzw. im Internet: *www.vek.de*
Bei Lieferschwierigkeiten des Buchhandels *(namentlich: Amazon!)* Bestellungen bitte direkt an den Verlag!

Allgemeine Musikwissenschaft

TITEL	ISBN-Nr.	EURO
Autorenhandbuch Musik Wissenschaftler und Autoren auf den Gebieten der Musikwissenschaft, Musikkritik und musikalischen Publizistik in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Kontaktadressen, Forschungsgebiete, Arbeitsfelder, Veröffentlichungen und sonstige Aktivitäten. Ein Handbuch zur Förderung der fachlichen und interdisziplinären Zusammenarbeit		
Ausgabe 2007/2008, 462 S.	978-3-936637-10-6	30,95
Ausgabe 2009/2010, 465 S. (auch im Internet: kostenloses Download!)	978-3-936637-18-2	30,95
Schriftenreihe "musicologica berolinensia" [Texte und Abhandlungen zur historischen, systematischen und vergleichenden Musikwissenschaft]		
Bd. 1: K. Leven-Keesen, *Robert Schumanns "Szenen aus Goethes Faust" (WoO 3). Studien zu Friihfassungen anhand des Autographs Wiede,* 380 S., kart.	978-3-928864-46-6	49,95
Bd. 2: H. Lehr: *"Musik für..." Untersuchungen zum Werk Rudi Stephans,* 256 S., kart.	978-3-928864-47-3	44,95
Bd. 3: M. Rosenthal-English, *Giacomo Puccinis "La Fanciulla del West". Eine neue Opernkonzeption im Oeuvre des Komponisten,* 204 S., kart.	978-3-928864-52-1	39,95
Bd. 4: S. Vogt-Schneider: *"Staatsoper unter den Linden" oder "Deutsche Staatsoper"?* Auseinandersetzungen um Kulturpolitik und Spielbetrieb in den Jahren zwischen 1945 und 1955. Mit Dokumenten und Materialien jener Zeit aus dem Archiv der Staatsoper unter den Linden, 323 S., kart.	978-3-928864-57-2	44,95
Bd. 5 D. Pesta: *Johannes Kuhlos Einfluß auf die Entwicklung der evangelischen Posaunenarbeit,* XIV + 132 S. kart.	978-3-928864-61-9	25,95

Schriftenreihe "musicologica berolinensia"
[Fortsetzung]

Bd. 6	M. Polth: *Zur kompositorischen Relevanz der Zwölftontechnik. Studie zu Arnold Schönbergs Drittem Streichquartett,* 150 S., kart.	978-3-928864-62-6	30,95
Bd. 7	Markus Gärtner, *Die Harmonik in den Mazurken Alexander Skrjabins unter besonderer Berücksichtigung der Zwischendominantisierung*	978-3-928864-76-9	25,95
Bd. 8	M. Büttner und D. Pesta (Hrsg.), *Mit Drommeten und Pauken, Hörnern und Posaunen. Festschrift für Werner Benz zum 65. Geburtstag,* 338 S., kart.	978-3-928864-82-3	49,95
Bd. 9	Bernd Schabbing (Hrsg.), *Gustav Mahler als Konzert- und Operndirigent in Hamburg,* 371 S., kart.	978-3-928864-86-6	49,95
Bd. 10	Eva-Maria von Adam-Schmidmeier: *Das Poetische als zyklisches Prinzip. Studien zum Klaviermusikzyklus im 19. Jahrhundert.* 379 S.	978-3-928864-95-4	49,95
Bd. 11	Martin Münch, *Die Klaviersonaten und späten Préludes Alexander Skrjabins.* Wechselbeziehungen zwischen Harmonik und Melodik, XXII + 295 S., kart.	978-3-928864-97-8	59,95
Bd. 12	Alexander Rovenko, *Grundlagen der Engführungskontrapunktik,* XXIV + 242 S., kart.	978-3-928864-98-5	49,95
Bd. 13	Matthias Tischer (Hg.), *Musik in der DDR. Beiträge zu den Musikverhältnissen eines verschwundenen Staates* VIII + 405 S., kart.	978-3-936637-05-2	59,95
Bd. 14	Matthias Falke, *Die Symphonie zwischen Schumann und Brahms: Studien zu Max Bruch und Robert Volkmann.* 343 S., kart.	978-3-936637-09-0	49,95

Schriftenreihe "stimmen aus russland"
[Eine Reihe mit Quellentexten zur russischen Geistesgeschichte]

Bd. 1	Fjodor Tjutschew, *Russland und der Westen - Politische Aufsätze,* 112 S., kart.	978-3-928864-02-2	15,95
Bd. 2	Wladimir Korolenko: *"Ohne Freiheit keine Gerechtigkeit" - Die Briefe an den Volkskommissar Lunatscharski,* 160 S., kart.	978-3-928864-05-3	15,95

Schriftenreihe "Opyt" [russ.: Erfahrungen]
[Eine Reihe mit Dokumenten und Erlebnisberichten zu Musik und Musikleben in der ehemaligen Sowjetunion]

Bd. 1	Daniel Shitomirski: *"Blindheit als Schutz vor der Wahrheit". Aufzeichnungen eines Beteiligten zu Musik und Musikleben in der ehemaligen Sowjetunion,* 356 S.	978-3-928864-18-3*	30,95
Bd. 2	*"Ideologisch entartete Elemente" - Dokumente zur Ausbürgerung von Galina Wischnewskaja und Mstislaw Rostropowitsch aus der ehem. UdSSR,* 132 S., kart.	978-3-928864-25-1*	19,95
Bd. 3	*"Volksfeind Dmitri Schostakowitsch". Eine Dokumentation der öffentlichen Angriffe gegen den Komponisten in der ehemaligen Sowjetunion,* 287 S., kart.	978-3-928864-26-8*	37,95

Verlag Ernst Kuhn, PF 080147, D-10001 Berlin
Tel.: 030-44 34 22 30, *Fax:* 030-442-4732, *eMail:* kuhn@vek.de, *Internet:* www.vek.de

Bücher zur Musik in Rußland und Osteuropa

Einzelveröffentlichungen außerhalb von Schriftenreihen

Peter Tschaikowsky, Die Tagebücher, 386 S., geb., Fadenheftung	3-928864-00-8*	29,95
Marc Mühlbach, *Russische Musikgeschichte im Überblick. Ein Handbuch,* kart., 617 S.,	978-3-928864-94-7*	44,95
Marc Mühlbach, *Russische Kompositionen. Ein Verzeichnis* **(nur als CD-ROM!)**	978-3-928864-28-2*	25,95

Schriftenreihe "musik konkret"

[Eine Reihe mit Quellentexten zur russischen Musik des 19. und 20. Jahrhunderts]

Bd. 1:	Nikolai Kaschkin, *Meine Erinnerungen an Peter Tschaikowsky,* 213 S., kart.	978-3-928864-01-5*	24,95
Bd. 2:	*Alexander Borodin - Sein Leben, seine Musik, seine Schriften,* 477 S., kart.	978-3-928864-03-9*	39,95
Bd. 3:	Sigrid Neef, *Die Russischen Fünf (Balakirew, Borodin, Cui, Mussorgsky, Rimsky-Korsakow).* Monographien - Dokumente - Briefe - Programme. (nur noch als CD-ROM im PC-Format Word auf Windows!)	978-3-928864-33-6*	29,95
Bd. 4:	W. Stassow: *"Meine Freunde Borodin und Mussorgsky" - Die Biographien,* 320 S.	978-3-928864-06-0*	24,95
Bd. 5:	Hermann Laroche: *"P. Tschaikowsky" - Aufsätze und Erinnerungen,* 320 S.	978-3-928864-07-7*	29,95
Bd. 6:	M. Ippolitow-Iwanow: *"Meine Erinnerungen an 50 Jahre russischer Musik",* 288 S.	978-3-928864-08-4*	27,95
Bd. 7:	*"Tschaikowsky aus der Nähe" - Kritische Würdigungen und Erinnerungen von Zeitgenossen,* XVI + 301 S., kart.	978-3-928864-09-1*	29,95
Bd. 8:	*Modest Mussorgsky – Zugänge zu Leben und Werk,* 624 S., kart.	978-3-928864-11-4*	49,95
Bd. 9:	Boris Assafjew: *Die Musik in Rußland (von 1800 bis 1917),* 583 S., kart.	978-3-928864-12-1*	49,95
Bd. 10:	Peter Tschaikowsky: *Musikalische Essays und Erinnerungen,* LXII + 432 S.	978-3-928864-13-8*	49,95
Bd. 11:	*Anton Arensky - Komponist im Schatten Tschaikowskys,* XIII + 324 S., kart.	978-3-928864-14-5*	44,95
Bd. 12:	*Nikolai Rimsky-Korsakow – Zugänge zu Leben und Werk,* XXIX + 437 S.	978-3-928864-15-2*	49,95
Bd. 13:	*Rachmaninow aus der Nähe. Erinnerungen und kritische Würdigungen von Zeitgenossen,* XII + 313 S.	978-3-928864-20-6	44,95
Bd. 14:	Leonid Sabanejew: *Erinnerungen an Skrjabin,* XXIV + 428 S., kart.	978-3-928864-21-3	59,95
Bd. 15:	*Anatoli Ljadow - Zugänge zu Leben und Werk,* XI + 285 S., kart.	978-3-928864-64-0	49,95
Bd. 16:	*Rachmaninow - Zugänge zu Leben und Werk,* XII + 466 S., kart..	978-3-936637-00-7	59,95
Bd. 17:	Leonid Sabanejew: *Alexander Skrjabin – Werk und Gedankenwelt,* X + 293 S.	978-3-936637-06-9	59,95
Bd. 18	Sigrid Neef: *Die Opern Nikolai Rimsky-Korsakows,* XLI + 412 S.	978-3-936637-13-7	59,95

studia slavica musicologica

[Texte und Abhandlungen zur slawischen Musik und Musikgeschichte sowie Erträge der Musikwissenschaft Osteuropas]

Bd. 1:	Sergej Taneev [Tanejew], *Die Lehre vom Kanon,* XIX + 198 S., kart.	978-3-928864-16-8	29,95
Bd. 2:	U. Morgenstern: *Volksmusikinstrumente und instrumentale Volksmusik in Rußland;* 256 S., kart.	978-3-928864-19-9	35,95

Verlag Ernst Kuhn, PF 080147, D-10001 Berlin
Tel.: 030-44 34 22 30, *Fax:* 030-442-4732, *eMail:* kuhn@vek.de, *Internet:* www.vek.de

studia slavica musicologica [Fortsetzung]

Bd. 3:	A. Wehrmeyer (Hrsg.), *Sergej Taneev [Tanejew] – Musikgelehrter und Komponist,* XVIII + 389 S., kart.	978-3-928864-22-0*	49,95
Bd. 4:	Sergej Taneev [Tanejew]: *Kleinere musiktheoretische Schriften und Fragmente,* hg. v. A. Wehrmeyer, XVI + 209 S.	978-3-928864-23-7	44,95
Bd. 5:	vergriffen	-	-
Bd. 6:	A. Gaub / M. Unseld: *"Ein Fürst, zwei Prinzessinnen und vier Spieler." Anmerkungen zum Werk Aleksandr Borodins.* 176 S., kart.	978-3-928864-27-5	29,95
Bd. 7:	J. M. Abel: *Die Entstehung der sinfonischen Musik in Russland,* 301 S.	978-3-928864-41-1	49,95
Bd. 8:	Iwan Sollertinski: *Gustav Mahler - Der Schrei ins Leere,* 172 S., kart.	978-3-928864-42-8*	25,95
Bd. 9:	Michael John: *Auf dem Weg zu einer neuen Geistigkeit? Requiemvertonungen in der Sowjetunion (1963-1988).* 180 S., kart.	978-3-928864-48-0	29,95
Bd. 11:	Inge Kreuz: *Die Antiphonen der Passion aus Neumenhandschriften der Altgläubigen und einem russischen Fruhdruck,* 528 S., kart.	978-3-928864-51-0	70,95
Bd. 12:	Albrecht Gaub: *Die kollektive Ballettoper "Mlada". Ein Werk van Kjui, Musorgskij, Rimskij-Korsakov, Borodin und Minkus,* 621 S., kart.	978-3-928864-53-4	75,95
Bd. 13:	*Schostakowitsch in Deutschland* (= **Schostakowitsch-Studien, Bd. 1**), 262 S.	978-3-928864-55-8	44,95
Bd. 14:	Antonin V. Preobrashenski: *Die Kirchenmusik in Rußland;* 206 S., kart.	978-3-928864-59-6*	44,95
Bd. 15:	*Jüdische Musik in Sowjetrussland. Die "Jüdische Nationale Schule" der zwanziger Jahre,* X + 383 S., hg. v. Jascha Nemtsov et al., kart.	978-3-928864-65-7*	49,95
Bd. 16:	Nikolai Rimsky-Korsakow: *Kleinere musiktheoretische Schriften und Fragmente,* VIII + 314 S.. kart.	978-3-928864-67-1	59,95
Bd. 17:	*Dmitri Schostakowitsch - Komponist und Zeitzeuge* (= **Schostakowitsch-Studien, Bd. 2**), 288 S., kart.	978-3-928864-70-1	44,95
Bd. 18:	*Dmitri Schostakowitsch und das jüdische musikalische Erbe* (= **Schostakowitsch-Studien, Bd. 3**), X + 354 S., kart.	978-3-928864-75-6	49,95
Bd. 19:	O. Gladkowa, *Galina Ustwolskaja - Musik als magische Kraft,* XIV + 157 S.[mit ausführlichem Werkverzeichnis und Diskographie], kart.	978-3-928864-77-0	29,95
Bd. 20:	S. Klemm, *Dmitri Schostakowitsch - Das zeitlose Spätwerk* (= **Schostakowitsch-Studien, Bd. 4**), 343 S., kart.	978-3-928864-78-7	44,95
Bd. 21:	V. Zenowa [Tsenova], *Zahlenmystik in der Musik van Sofia Gubaidulina,* XIV+ 268 S., [mit ausführlichem Verz. der Musikwerke Sofia Gubaidulinas]	978-3-928864-79-4	39,95
Bd. 22:	*Schostakowitschs Streichquartette - Ein internationales Symposium* (= **Schostakowitsch-Studien, Bd. 5**), 306 S.	978-3-928864-80-0	49,95
Bd. 23:	A. Täuschel, *Anton Rubinstein als Opernkomponist,* 310 S., kart.,	978-3-928864-81-7	49,95
Bd. 24:	K. Sponsel, *Altes Erbe in neuen Formen – Das kirchenmusikalische Werk Aleksandr Kastal'skijs (1856-1926),* 550 S.	978-3-928864-83-1	69,95
Bd. 25	V. Tsenova (ed.), *"Ex oriente...". Ten composers from the former USSR,* VIII + 271 S., (in englischer Sprache)	978-3-928864-84-8	49,95
Bd. 26	M. Lobanova u. a. (Hrsg.): *Ein unbekanntes Genie: Der Symphoniker Alexander Lokschin. Monographien – Zeugnisse - Dokumente – Würdigungen,* kart., 236 S.	978-3-928864-85-5	44,95
Bd. 27	*"Samuel" Goldenberg und "Schmuyle". Jüdisches und Antisemitisches in der russischen Musikkultur,* hg. v. Jascha Nemtsov et al., X + 302 S., kart.	978-3-928864-87-9	49,95
Bd. 28	Y. Kholopov, V. Tsenova: *Edison Denisov — the Russian Voice in European New Music,* paperback, 400 pp.	978-3-928864-89-3	59,95
Bd. 29	M. Lobanova: *György Ligeti: Style, Ideas, Poetics,* paperback, 450 pp.	978-3-928864-90-9	74,95

Verlag Ernst Kuhn, PF 080147, D-10001 Berlin
Tel.: 030-44 34 22 30, *Fax:* 030-442-4732, *eMail:* kuhn@vek.de, *Internet:* www.vek.de

***studia slavica musicologica* [Fortsetzung]**

Bd. 30	V. Tsenova (ed.), *"Ex oriente...–II". Nine composers from the former USSR*, (Andrei Volkonsky, Sergei Slonimsky, Alemdar Karamanov, Valentin Silvestrov, Nikolai Karetnikov, Roman Ledenyov, Faraj Karaev, Victor Ekimovsky, Vladimir Tarnopolsky), VIII + 242 S., (english)	978-3-928864-91-6	49,95
Bd. 31	V. Tsenova (ed.), *"Ex oriente...–III". Eight composers from the former USSR*, (Philip Gershkovich, Boris Tishchenko, Leonid Grabovsky, Alexander Knaifel, Vladislav Shoot, Alexander Vustin, Alexander Raskatov, Sergei Pavlenko), VIII + 205 S., (english)	978-3-928864-92-3	49,95
Bd. 32	*Schostakowitsch und die Folgen: Russische Musik zwischen Anpassung und Protest* (= **Schostakowitsch-Studien, Bd. 6**), XI + 385 S., kart.	978-3-928864-93-0	59,95
Bd. 33	Yulia Kreinin, *The Music of Mark Kopytman: Echoes of Imaginary Lines*, 313 S. (english)	978-3-928864-96-1	59,95
Bd. 34	Dmitri Smirnov, *A Geometer of Sound Crystals: A Book on Philipp Herschkowitz*, 264 S. (english)	978-3-928864-99-2	59,95
Bd. 35	*Sergej Prokofjew in der Sowjetunion. Verstrickungen – Mißverständnisse – Katastrophen.* Ein internationales Symposium = **Prokofjew-Studien, Bd. 1**, VIII + 257 S., (Beiträge in deutsch, englisch und französisch)	978-3-936637-01-4	49,95
Bd. 36	Ruth Goedicke, *Sergej Prokofjews viersätzige Klaviersonaten – Studien zu Form und Gehalt* = **Prokofjew-Studien, Bd. 2,** 323 S., kart.	978-3-936637-02-1	59,95
Bd. 37	*Schräg zur Linie des Sozialistischen Realismus? Prokofjews spätere Sonaten und Orchester- und Bühnenwerke.* Ein internationales Symposium = **Prokofjew-Studien, Bd. 3,** 289 S., kart. (deutsch, englisch und französisch)	978-3-936637-03-8	59,95
Bd. 38	Mira Mendelson-Prokofjewa, *Die Wahrheit über Prokofjew. Das Drama der letzten Jahre – Ein Erinnerungstagebuch* = **Prokofjew-Studien, Bd. 4,** XVIII + 283 S., kart.	978-3-936637-07-6	59,95
Bd. 39	*Um das Spätwerk betrogen? Prokofjews letzte Schaffensperiode* = **Prokofjew-Studien, Bd. 5,** 304 S., kart.	978-3-936637-08-3	59,95
Bd. 40	Simon Bokman, *Variations on the Theme Galina Ustvolskaya*, (english), VI + 172 pp.	978-3-936637-11-3	39,95
Bd. 41	Alexander Alexejew / Wiktor Delson, *Einführung in die Klaviermusik von Alexander Skrjabin* = **Skrjabin Studien, Bd. 1**, XI + 238 S., kart.	978-3-936637-12-0	49,95
Bd. 42	Ernst Kuhn (Hrsg.), *Einführung in die Klaviermusik von Nikolai Medtner*, 205 S., kart.	978-3-936637-14-4	49,95
Bd. 43	Alexander Alexejew / Wiktor Delson, *Einführung in die Klaviermusik von Sergej Prokofjew* = **Prokofjew-Studien, Bd. 6**, X + 391 S., kart.	978-3-936637-15-1	59,95
Bd. 44	Alexander Alexejew / Wiktor Delson, *Einführung in die Klaviermusik von Dmitri Schostakowitsch* = **Schostakowitsch Studien, Bd. 7**, ca. 220 S., kart., in Vorb.	978-3-936637-16-8	ca. 49,95
Bd. 45	Sigrid Neef, *Die Opern Sergej Prokofjews* = **Prokofjew-Studien, Bd. 7**, XVIII + 320 S., kart.	978-3-936637-17-5	59,95
Bd. 46	Dmitri Smirnov, *The Anatomy of Theme in Beethoven's Piano-Sonatas* (english), VIII + 324 pp.	978-3-936637-19-9	59,95
Bd. 47	Sigrid Neef, *Die Opern Dmitri Schostakowitschs* (= **Schostakowitsch-Studien, Bd. 8**), XXXVII + 395 S., kart.	978-3-936637-20-5	59,95

www.vek.de : Die Adresse im Internet, u.a. für:

- aktuelle Informationen über unsere Verlagsproduktion
- ein Online-Musikantiquariat (Noten, Bücher, Partituren), etc.
- eine Instrumentenbörse
- Kleinanzeigen (für *Musikunterricht* kostenlos)

N12<013588623107
LBZ Pfälzische Landesbibliothek

Obwohl nur drei Kompositionen **Dmitri Schostakowitschs (1906-1975)** im eigentlichen Sinne zur Gattung Oper gehören (*Die Nase, Lady Macbeth von Mzensk* und *Die Spieler*), werden in diesem Buch sieben Werke dargestellt: die drei Opern, zwei von Schostakowitsch als „Kino-Opern" bezeichnete Filmmusiken (*Das Märchen vom Popen und seinem Knecht Balda* und *Das Märchen vom dummen Mäuschen*), die vom Meister selbst vollendete Oper eines Schülers (Venjamin Flejšmans *Rothschilds Geige*) sowie die Operette *Moskau, Tscherjomuschki*. Hierbei werden neueste Forschungsergebnisse russischer Musikwissenschaftler einbezogen, so daß sich neue und überraschende Einsichten in Schostakowitschs Intentionen ergeben. Ein zusätzliches Kapitel „Geplantes und Unvollendetes", ausführliche Diskographien sowie Zeit- und Literaturangaben zu den einzelnen Werken tragen zur weiteren Fundierung des Themas bei.

Sigrid Neef, Dr. phil., Musikpublizistin, Spezialistin für russische Musik und Oper des 20. Jahrhunderts. – Dramaturgin an der Staatsoper Berlin (1971-1991), dort Teammitglied von Ruth Berghaus. Seit 1994 freiberuflich. Zahlreiche Übersetzungen, Rundfunkfeuilletons, Seminare und Vorlesungen, Artikel und Essays zur russischen und neueren Musik. – Leiterin eines Tierschutzhofes (2003-2005) beim Europäischen Tier- und Naturschutz (ETN) im Weserbergland. – Wichtigste Buchveröffentlichungen: *Handbuch der russischen und sowjetischen Oper* (1985), Monographie *Das Theater der Ruth Berghaus* (1990); *Die Russischen Fünf* (Leben und Werke der Komponisten Balakirew, Borodin, Cui, Mussorgski, Rimsky-Korsakow, 1992), *Handbuch der Deutschen Oper. DDR 1949-1989* (1992); Autorin bei Pipers *Enzyklopädie des Musiktheaters* und bei *Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*, Letzte Publikationen: *Die Opern Nikolai Rimsky-Korsakows* (2008) und *Die Opern Sergej Prokofjews* (2009).

ISBN: 978-3-936637-20-5