

# Dmitrij Šostakovič, Vsevolod Meyerhold und die «proletarischen Musiker»: zwei Pamphlete von D.V. Žitomirskij

**D**mitri Chostakovitch, Vsevolod Meyerhold  
et les « musiciens prolétaires »

**D**mitri Chostakovitch, Vsevolod Meyerhold  
et les « musiciens prolétaires »

Pendant longtemps, l'histoire des interdits idéologiques de la musique soviétique n'a été considérée qu'à travers trois textes : deux articles de la *Pravda* de 1936, *Du chaos plus que de la musique* et *L'erreur dans le ballet*, et l'arrêt du Comité central de 1948 sur l'opéra *La grande amitié*, de V. Mouradéli. On ne se posait alors pas la question des circonstances dans lesquelles ils avaient été rédigés ni de savoir ce qui les avait précédés. C'est pourquoi il paraît important de présenter les documents politiques et idéologiques qui, à la fin des années 20 et au début des années 30, eurent autant d'importance que les articles de 1936 et l'arrêt de 1948. Il s'agit de pamphlets de D.V. Žitomirski contre l'opéra de Chostakovitch *Le nez*, d'après Gogol, et contre le metteur en scène V. Meyerhold, textes qui paraissent pour la première fois en traduction allemande.

Einleitung und Übersetzung von Marina Lobanova

In dem am 28. Januar 1936 erschienenen *Pravda*-Artikel *Sumbur vmesto muzyki* wurde die Oper *Ledi Makbet Mcenskogo uezda* [Lady Macbeth vom Mzensker Landkreis] von D. Šostakovič angeklagt; einer der wichtigsten Punkte der offiziellen Kritik lautete: «Dies ist eine Übertragung der negativsten Merkmale der *Meerhol'dovščina* [~Meyerholderei] in die Oper, in die Musik». Infolgedessen verbinden Historiker des sowjetischen Theaters den Begriff *Meerhol'dovščina* direkt mit diesem Zeitpunkt und betrachten den *Pravda*-Artikel als Anfang der Hetzjagd, die zur Schliessung des «dem Volke fremden Theaters» Meyerholds am 7. Januar 1938 führte und mit dem gewaltsamen Tod des Regisseurs endete (s.: K. Rudnickij. *Krušenje teatra* [Zerstümmerung eines Theaters]. In: *Ogonëk* 22/1988). Die ideologische Kampagne gegen Vsevolod Meyerhold, der mit Šostakovič zusammenarbeitete und den jungen Komponisten eifrig un-

terstützte, begann jedoch schon Ende der 20er Jahre, und zwar als sogenannte «Bolschoj-Theater-Sache». 1929 plante man dort (hauptsächlich auf Initiative von V. Meyerhold) Aufführungen der Bühnenwerke *Der stählerne Sprung* von S. Prokof'ev, *Neues vom Tage* von P. Hindemith und *Die Nase* von D. Šostakovič; ausserdem wollte man *Die vier Moskau* (Kollektivwerk von L. Polovinkin, An. Aleksandrov, D. Šostakovič und A. Mosolov) einstudieren. Das war eine riskante Idee: Schon 1927 wurde A. Mosolov von den «proletarischen Musikern» als «feindlicher Komponist» entlarvt; seit 1928 bezeichneten sie Prokof'evs *Stählernen Sprung* als «Pasquill auf die Revolution». 1929 veröffentlichte Daniël Vladimirovič Žitomirskij (1906–1992) die hier in deutscher Übersetzung wiedergegebene Kritik an D. Šostakovič' Oper *Nos* [Die Nase]; «*Nos*» – opera D. Šostakoviča [«Die Nase» – eine Oper von D. Šostakovič]. Ein Vergleich dieses Textes

mit dem *Pravda*-Artikel *Wirrwarr statt Musik* fördert weitgehende Parallelen zutage (siehe Kasten).

Die Polemiken aus den Jahren 1929 und 1936 fanden bis in die 80er Jahre eine Fortsetzung. So schrieb Daniël Žitomirskij und seine Frau, Oksana Leont'eva, 1983 über *Aventures* von György Ligeti: «Das Wichtigste ist, dass es in diesem <Stück> keine Zeichen gibt, die dies ein musikalisches Werk zu nennen erlaubten. Das ist ein speziell erfundener Tonunsinn. Drei Vokalisten (Sopran, Alt, Bariton) nehmen daran teil, aber sie singen nicht. Wir hören eine in ihrer physiologischen Häss-

sen Kultur und Musik], Bd. 4. Moskau 1983, S. 13f.).

In diesen Worten ist die frühere Anklage gegen Šostakovič leicht zu erkennen, die darin bestand, den «emotionalen Kernpunkt» der Oper *Die Nase* als «hässliche und ungesunde Grimasse, die die Kiefer mit einem physiologisch stumpfsinnigen Lachen zerreisst», zu bestimmen (D. Žitomirskij, «*Nos*» – *opera D. Šostakoviča*, S. 37). Eine weitere Variation dieses Themas konnte man im Artikel *Wirrwarr statt Musik* finden: «Und das alles ist grob, primitiv, vulgär. Die Musik krächzt, heult, keucht, gerät ausser Atem, um die

von Andrej Ždanov erfunden: Schon im Jahre 1924 entlarvte einer der «proletarischen Ideologen», Lev Šul'gin, «die Entartung [vyroždenie] der bourgeoisen Kultur». Die ideologische Kampagne gegen die «Formalisten» begann nicht erst in den 30er Jahren; schon in der «proletarischen Presse» der 20er Jahre wurden N.A. Roslavec und L.L. Sabeneev ständig als «Formalisten» bezeichnet; nachdem der RAPM-Führer L. Lebedinskij 1929/30 die Verlage *Triton*, *Akademija* und die *Musikabteilung des Staatsverlages* der «Verbreitung formalistischer Literatur» bezichtigt hatte, wurden diese Verlage geschlossen; die *Musikabteilung des Staatsverlages* erlebte eine Säuberung. Zu den gewaltigsten Aktionen der «proletarischen Musiker» gehörte die sogenannte «Reorganisierung wissenschaftlicher Zentren»: es ging um die *Staatliche* (früher: *Russische*) *Akademie für Kunstwissenschaften* (GACHN; früher: RACHN). Am 1. 12. 1929 wurden mehrere Mitarbeiter der Akademie ausgeschlossen, die zuvor als «Feinde», «Anti-Marxisten», «antisowjetische Elemente» verurteilt worden waren; als Emigrant wurde auch W. Kandinsky, der frühere Vize-Präsident der Akademie, ausgeschlossen. Die durch die riesigen Säuberungen entstandenen freien Stellen wurden durch «proletarische Künstler» und ihre Sympathisanten eingenommen (s. darüber im Buch der Verfasserin: *Nikolaj Andrevič Roslavec und die Kultur seiner Zeit*. Frankfurt a.M. 1997, S. 20, 54–86).

Logischerweise musste die «Bolschoj-Theater-Sache» tragisch enden: Nachdem verschiedene Partei- und Staatskommissionen das Theater überprüft hatten, wurden alle Projekte Meyerholds verboten. Die angeblich «formalistische», «dekadente», «von der Hauptstrasse der sowjetischen Kunst entfernte» Oper *Die Nase* wurde in jener Zeit von sowjetischen Offiziellen als besonders verdächtig betrachtet.

Doch das war wohl nicht alles, was man 1929 D. Šostakovič vorwarf. Im Pamphlet D. Žitomirskijs wurde der Komponist wegen der «gründlichen Orchestrierung eines gewöhnlichen, platten Foxtrotts» (*Tahiti-Trott*) angeklagt. In einem anderen Pamphlet, *Teatr im. Mejerchol'da – «agitprop» buržuaznoj muzyki (O pozicij t. Mejerchol'da na muzykal'nom fronte)* [Das Meyerhold-Theater – ein «Agitprop» der bourgeoisen Musik (über die Position des Gen. Meyerhold an der Musikfront)] griff Žitomirskij 1930 Meyerhold wegen Foxtrottpropaganda an. Die Formel *Foxtrottpropaganda* gehörte zu den schwersten politisch-ideologischen Vorwürfen Ende der 20er und Anfang der 30er Jahre. Schon 1927 erschien die politische Direktive zum Kampf gegen Foxtrott, Jazz und Charleston: Der Volkskommissar für Aufklärung, A.V. Lunačarskij, bezeichnete die westeuro-

### **Žitomirskij:**

«absichtlicher Unsinn», «absichtliches Missverhältnis», «einförmige Übertreibung», «Widernatürlichkeit», «verkehrte Harmonisierung», «scharf widerspruchsvolle und völlig sinnlose Dissonanzen», «harmonische Statik», «gewaltsame Textbetonung», «alogische Wort- und Phrasenakzentuierung».

D. Šostakovič «komponiert im Geiste der Grotteske; für ihn besteht das Komische in einem eigenartigen Spiel mit äusserlichen Verfahren. ... das Wesen des formalistischen Schauspiels, u. a. der Grotteske, läuft auf die Herrschaft selbstgenügsamer strukturell-kompositioneller Momente hinaus (Meyerhold zufolge: «dekorativer»), die über die innere semantische Bedeutung der Dinge hinausreichen. [Meyerholds] groteske Prinzipien haben leider auch Šostakovič verführt».

«Mit seiner Oper hat sich Šostakovič entschieden von der Hauptstrasse der sowjetischen Kunst entfernt. Falls er nicht versteht, dass er auf dem Holzwege ist, wenn er nicht versucht, die vor seiner Nase existierende, lebendige Wirklichkeit zu begreifen, dann gerät sein Schaffen unvermeidlich in eine Sackgasse.»

### **Wirrwarr statt Musik:**

«Vom ersten Augenblick an ist der Zuhörer durch einen absichtlich unförmigen, unsinnigen Tonstrom verblüfft. Melodische Fetzen, Keime einer musikalischen Phrase versinken, reissen sich los, verschwinden wieder im Krach, Knirschen und Gekreisch... Dies ist eine absichtlich verkehrt komponierte Musik...»

«Dies ist eine Übertragung der negativsten Merkmale der *Mejerchol'dovščina* [~Meyerholderei] in die Oper, in die Musik. Dies ist linker Wirrwarr anstatt einer natürlichen menschlichen Musik. Die Fähigkeit guter Musik, die Massen zu ergreifen, wird den spießbürgerlichen formalistischen Bemühungen geopfert, den Ansprüchen, Originalität durch billige Verfahren zu erreichen, und den Sonderling zu spielen».

«Der Komponist hat sich offenbar nicht die Aufgabe gestellt, auf das zu hören, was das sowjetische Auditorium von der Musik erwartet, was es in ihr sucht. Er hat absichtlich seine Musik gleichsam chiffriert, alle ihre Klänge derart verwehelt, dass seine Musik nur von Ästheten und Formalisten, die den gesunden Geschmack verloren haben, verstanden werden könnte».

lichkeit unvorstellbare Reihenfolge von Gekreische, von erwürgten Geräuschen, Rülpsen, Gelächern, Stöhnen, Zischen, doppelsinnigen Seufzern, Quaken, Schreien, von Lauten, die dem Muhen oder Meckern ähnlich sind; manchmal dringen ein paar «Vokaltöne» ein, die sofort durch den allgemeinen Lärm aufgesogen werden; das «Kammerensemble» begleitet das alles mit Dauertönen oder Peitschenschlägen. Nur ein völlig Verrückter konnte das alles ein Kunstwerk nennen!» (D. Žitomirskij, O. Leont'eva. *Miraži muzykal'nogo progressa (O zapadnom «avangarde» seređiny veka)* [Miragen des musikalischen Fortschritts (Von der westlichen «Avantgarde» der Mitte des Jahrhunderts)]. In: *Krizis buržuaznoj kul'tury i muzyka* [Krise der bourgeoi-

Liebesszenen möglichst naturalistisch darzustellen».

Im Pamphlet D. Žitomirskijs aus dem Jahre 1929 gibt es ausserdem politisch-ideologische Etiketten wie «Dekadenz», «Grotteske», «Formalismus», «Ästhetizismus», «Entfernung von der Hauptstrasse der sowjetischen Kunst», die typisch für die Parteidokumente der Jahre 1947/48 werden sollten. Schon in den 20er Jahren wurden jedoch durch die «proletarischen Musiker» solche Begriffe wie «Bürgerlichkeit», «antivölkisch», «Imitation des Westens», «Heimatverrat», «Individualismus», «Unkollektivismus», «Mystik» usw. als Kennzeichen der ideologischen Fremdheit bzw. Feindlichkeit verwendet; selbst der berüchtigte Begriff «Entartete Kunst» wurde weder von Nazis noch

päische Kunst als «laute Droge in der Art der Jazzband» (*Muzykal'noe obrazovanie* 1/1928, 53f.). Im Juli 1928 wurde das Parteikonzept zur *Verschärfung des Klassenkampfes je nach Entwicklung des Sozialismus* verabschiedet. Die «proletarischen Musiker» begannen eine Kampagne, die zur Entlarvung sogenannt «klassenfeindlicher» und «klassenfremder Elemente» in der Musik führte. Zu den wichtigsten Feinden wurden neben «Formalisten» «Zigeunerkomponisten» und «Foxtrott-komponisten» gezählt.

1930 veröffentlichte die Zeitschrift *Proletarskij muzykant* [Der proletarische Musiker] die Ergebnisse einer Meinungsumfrage über die «leichte Musik». Manche anerkannten Musiker wie die Pianisten Genrich Nejgauz (Heinrich Neuhaus) und Konstantin Igunov erwiesen sich eifrig als «echt sowjetische Künstler», d. h. solidarisierten sich mit den «proletarischen Musikern» im Kampf gegen die «Reaktion an der Musikfront», «Spiessbürgerlichkeit», «schädliche Produktion», «Pornographie» usw. Gegen «Foxtrottpropaganda» trat auch D. Šostakovič auf (s. von der Verfasserin: *Šostakovičs erstes Bereuen: von der «Nase» zum «Wirrwarr statt Musik»*). In: *Neue Berlinische Musikzeitung*, Sonderheft 2/95, S. 46–54). 1930 wurden im *Brief der 33* («Für die Gesundung der Autorenvereinigungen»), unterschrieben u. a. von V.A. Belyj, N.K. Čemberdzi, A.A. Davidenko, K.A. Korčmarčev, Z.A. Levina, S.I. Korev, M.V. Koval', V.Ja. Šebalin, B.S. Šechter, A.M. Veprik, die «fremden Elemente» bzw. «das klassenfremde Schaffen» – «Foxtrott-», «Zigeuner-» und «Kirchenmusikkomponisten» – angeklagt; die führenden Staats- und Gewerkschaftsinstitutionen wurden dazu aufgerufen, deren Tätigkeit zu überprüfen und die Komponistenverbände von diesen «sozial und künstlerisch fremden Elementen» zu reinigen. Infolgedessen wurden aus der Kompositionstensektion der *Vseroskomdrama* [Allrussisches Komitee für Dramatiker] 148 Mitglieder, das sind nicht weniger als 43%, ausgeschlossen (s. *Proletarskij muzykant* 6/1930, 28) und mehrere Jazz-Musiker gefangengesetzt. Auch die *AMA* [Assoziation Moskauer Autoren] wurde wegen «Propagierung der «leichten Musik»» und «Verbreitung der verbotenen konterrevolutionären Literatur» aufgelöst; deren Chef, «ein gewisser Pereselencev», zu 4 Jahren Gefängnis verurteilt. N.A. Roslavec, der die Verbreitung der «leichten Musik» begünstigt haben sollte, wurde «klassenfeindliches Auftreten» vorgeworfen. In einem offenen Brief werteten V.A. Belyj, A.A. Davidenko, V. Klemens, S.I. Korev, M.V. Koval', Z.A. Levina, G.A. Poljanovskij und B.S. Šechter Roslavec' Tätigkeit als «Sabotage». In einer offiziellen *RAPM*-Resolution wurde jeglicher Widerstand gegen die *RAPM*

als «Ideologieverkauf», als «deutlich hervortretender Rechtsopportunisten» betrachtet, der «möglicherweise in direkter Verbindung mit der Schädlingstätigkeit eines gewissen Teils der Spezialisten» stehe. Seit 1930 erwähnten die *Proletarischen Musiker* Roslavec' Namen stets in einem Zug mit «Saboteuren», «Schädlingen», «Trotzkisten», «Opportunisten», «Menschewiken» usw. (s. darüber im Buch der Verfasserin: *Nikolaj Andrejevič Roslavec und die Kultur seiner Zeit*, Frankfurt a.M. 1997, S. 80–85).

In den Proskriptionsakten des Jahres 1948 findet man u. a. solche Formeln wie «Heimatverräter Džagilev und Stravinskij»; «Kriecherei vor dem Westen»; «Ideologie der entarteten Kultur des Westens, bis hin zum Faschismus». Das Klischee «Faschismus in der Musik» entstand jedoch in der «proletarischen Presse» Ende der 20er, Anfang der 30er Jahre. Als «Apotheose des Faschismus» betrachtete L.N. Lebedinskij das Finale von Respighis *Pini di Roma*; 1931 entlarvte N.Ja. Vygodskij den «kriegerischen Imperialismus, Faschismus einerseits und den sozial-faschistischen, ölig-heuchlerischen Pazifismus andererseits» in *The Planets* von G. Holst. Als «Faschisten in der Musik» betrachteten die proletarischen Ideologen alle Emigranten. Man attackierte den «Weissgardisten und Faschisten Prokof'ev» sowie den «bestialisch gewordenen Faschismus Stravinskij»; zu einem besonderen Feind wurde der «Emigrant und Faschist Rachmaninov» erklärt. 1931 wurde der *Brief Gegen die Propaganda des Weissmigrantenschaffens* veröffentlicht, in dem die Studenten und Professoren an der *Feliks Kon-Hochschule für Musik* (damaliger Name des Moskauer Konservatoriums) dem Werk Rachmaninovs den Boykott ansagten. Die Leitung des *Muzgiz* hatte beschlossen, den Nachdruck der Werke Rachmaninovs zu verbieten, die Massenausgaben seiner Werke aus dem Verkauf zu ziehen und zu beschlagnahmen (*Proletarskij muzykant* 2/1931, 43). Zu den «Faschisten» zählte man auch den Philosophen A.F. Losev und die Bauernpoeten wie N.A. Kljuev, S.A. Klyckov, die später verhaftet und getötet wurden; ebenfalls zu «Faschisten» wurden die «Symbolisten und Futuristen» des Theaters erklärt; gerade die Vertreter der *Levyj Front* = *LEF* («linke Front in der Kunst») standen im Mittelpunkt ideologischer Angriffe. Um die Bedeutung der konstruierten Anklage «Faschismus = linke Kunst» zu erfassen, muss man in Betracht ziehen, dass schon Ende der 20er, Anfang der 30er Jahre alle Auslandskontakte, Ausreisegesuche unter der direkten Kontrolle der *OGPU/NKVD* standen, und nicht später als 1930 wurden die *VAPM* (Allrussische Assoziation proletarischer Musiker) sowie andere «proletarische Organisationen» zu Abteilungen des *NKVD*. In

den §§8 und 18 der *VAPM*-Satzung hiess es: «Die Mitgliederlisten der Assoziation werden jährlich in zwei Exemplaren dem Organ des *NKVD* übergeben, bei dem die Assoziation registriert ist. [...] Die Zusammensetzung des gewählten Rates sowie alle seine Änderungen müssen dem entsprechenden Organ des *NKVD* gemeldet werden.»

Was D. Šostakovič empfunden haben mag, als er die Pamphlete über seine Musik las, kann man sich leicht vorstellen. Zu seinen Freunden gehörte Joseph Schillinger; 1928 von den «proletarischen Musikern» denunziert, war er gezwungen, das Land zu verlassen (siehe dazu den Aufsatz der Verf.: *Der Fall Joseph Schillinger: zur Geschichte einer Emigration*. In: *Hudba ako posolstvo / Musik als Botschaft*, Symposion 1993 im Rahmen des Int. Festivals «Melos-Ethos», Bratislava 1995, S. 218–221). Am Libretto der *Nase* arbeitete u. a. ein anderer verfeindeter Künstler, Evgenij Zamjatin, der 1931 nach den Verfolgungen von Seiten der «proletarischen Schriftsteller» ebenfalls das Land verliess. Es gab noch einen Menschen in Šostakovič' Umkreis, der schon früher zur *persona non grata* erklärt wurde: Nikolaj Mal'ko. Dieser Dirigent, der die 1. und 2. Symphonien sowie Fragmente aus der *Nase* uraufgeführt hatte, verliess 1928 die Sowjetunion. Im Ausland führte er die Kompositionen Šostakovič' weiter auf, darunter die Orchestrierung des Songs *Tea for Two* von Vincent Youmans, den sogenannten *Tahiti-Trott*, welchen Šostakovič 1928 im Hause Mal'kos schuf und später ins Ballett *Zolotoj vek* [Das goldene Zeitalter] übernahm. Gerade dieses Stück wurde von D. Žitomirskij als «gewöhnlicher, platter Foxtrott» bewertet.

In diesem Zusammenhang wird die makabre Bedeutung aller Anklagen in den Pamphleten Žitomirskijs ganz klar: So unterstellte er im Artikel *Teatr im. Mejerchol'da – «agitprop» buržuaznoj muzyki* Meyerhold, der Regisseur habe «sich an die Spitze aller bourgeoisen Gruppierungen in der Musik gestellt». Später verwandelte sich diese Formulierung in jene Anklage, aufgrund derer Meyerhold erschossen wurde. Im Urteil stand: «1930 hat sich Meyerhold an die Spitze der antisowjetischen Trotzkisten-Organisation *Levyj Front* gestellt, die alle antisowjetischen Elemente in der Kunst vereinigte» (veröff. in: *Sovetskaja kul'tura* vom 3. 2. 1990, 9). Höchst charakteristisch, dass diese Denunziation Žitomirskijs in derselben Nummer der Zeitschrift *Proletarskij muzykant* erschien, die mit einem Leitartikel *Musik und Sabotage* begann. Etwas später verwandelte sich das ideologische Etikett «Faschist» in «Heimatverräter» und «Spion». Folgerichtig wurde Meyerhold als Verteidiger des «Faschisten» Prokof'ev zum «Spion» erklärt und anschliessend verurteilt. Nach der Sowjetära bekannte sich u. a.

auch D. Žitomirskij als «echter Freund», «Vertrauensmann», wenn nicht schlicht und einfach als Beichtvater und Psychotherapeut Dmitrij Šostakovič' (s.: D. Žitomirskij, *O prošlom bez prikras* [Über das Vergangene ungeschminkt]. In: *Sovetskaja muzyka* 2/1988, S. 96–105. Derselbe. *Šostakovic*. In: *Muzikal'naja akademija* 3/1993, S. 15–30). Nunmehr stellte er den Komponisten einer «scheinbaren «Avantgarde»» gegenüber: «den Plejaden von «Enthumanisierern» der Kunst, von Skeptikern, Zynikern, Zerstörern» (D. Žitomirskij, *O prošlom bez prikras*, S. 105). Neben dem «linken Blödsinn» im Westen wird *musique concrète* attackierte er eifrig «soziale Intoleranz, Rachesucht und

Hass bei Vladimir Majakovskij», dessen «präventiöse, aufdringlich-demonstrativen Gedichte zuviel Pose, Selbstsucht, effektvolle Herabwürdigung von allen Dingen» an sich hätten (Derselbe, *Fantom «klassovogo iskusstva»* [Phantom der «Klassenkunst»]. In: *Muzikal'naja žizn'* 1993, Nr. 11/12, S. 12ff.). Die Schauspiele Meyerholds erweckten noch 1993 in Žitomirskij «Assoziationen – o wehe! – an Klub-Schaubuden»; weder die szenische Konstruktion noch die Biomechanik konnten ihn «innerlich beeindruckten» (Ibid., S. 14). Selbst nach dem Ende der Sowjetunion kultivierte der Mann seine alten Vorurteile und Hassgefühle.

Marina Lobanova

### Daniél Žitomirskij: «Die Nase» – eine Oper von D. Šostakovič\*

Unter dem sowjetischen kompositorischen Nachwuchs ist Dmitrij Šostakovič einer der Stärksten, was die schöpferische Begabung und Reife der kompositorischen Meisterschaft betrifft. Trotz seiner Jugend<sup>1</sup> ist es Šostakovič schon gelungen, etliche grosse (für Symphonieorchester und Klavier) und

phonie «Dem Oktober» gewidmet, ein Werk, das seriös genug war, und das die Revolutionsideen zwar abstrakt und intellektuell, aber doch irgendwie widerspiegelte; doch gleichzeitig<sup>3</sup> komponierte Šostakovič seine «Aphorismen», ein ästhetisch deutlich dekadentes Stück; bald danach beschäftigte er



Šostakovič, Meyerhold (sitzend), Majakovskij und Rodčenko während der Arbeit am Schauspiel «Die Wanze» (1929)

eine Reihe kleiner Werke zu schaffen, die sich durch eine bedeutende Selbständigkeit musikalischen Denkens auszeichnen. Die schöpferischen Wege Šostakovič' sind jedoch nicht ganz klar: Er schliesst sich keiner Art der «Zeitgenossenschaft» richtig an (weder der «europäisch-urbanistischen» noch der «russisch-intellektuellen»);<sup>2</sup> noch ferner steht er dem anderen Pol, an dem sich Mitläufer des Proletariats befinden. Šostakovič' Zielsetzungen sind widerspruchsvoll: Dem 10. Jahrestag der Oktoberrevolution hat er seine Sym-

sich mit der gründlichen Orchestrierung eines gewöhnlichen, platten Foxtrotts («Tahiti-Trott»), der neben seiner Symphonie «Dem Oktober» in grossen Konzerten aufgeführt wurde. Für Šostakovič ist eine unerschöpfliche kreative Energie charakteristisch: Er komponiert viel und anscheinend mit grosser Leichtigkeit. Das letzte seiner grossen Werke ist die Oper «Die Nase». Diese Oper ist ein bedeutender und nicht der letzte «Zickzack» auf dem Entwicklungsweg Šostakovič'. Es ist notwendig, die Gefahren und Sackgassen

aufzudecken, die in diesem «Zickzack» verborgen sind.

Die Oper «Die Nase» ist nach dem Sujet der gleichnamigen Novelle von Gogol geschrieben; sie besteht aus drei grossen Akten (zehn Bildern), in denen 78 Personen, Chor und grosses Symphonieorchester mitwirken.

Schon die Auswahl dieses Themas für eine grosse Theaterhandlung beweist die Entfremdung des Autors von den Hauptzielen des sowjetischen Theaters, insbesondere der Oper: Zwar enthält «Die Nase» von Gogol selbstverständlich eine Reihe tiefer sozial-satirischer Charakteristiken, doch stellt das Sujet der Novelle «Die Nase» (im Gegensatz zu den rein-realistischen Werken von Gogol wie z.B. «Der Revisor», «Die Heirat», «Die toten Seelen») genauso wie «Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen» und «Das Porträt» eine blöde halb-fiebrige Phantastik dar. Selbst Gogol hatte anscheinend gespürt, wie sinnlos solch ein Sujet den Lesern erscheinen müsste, die nicht durch phantastische Launen verführt waren; aus diesem Grund sollte er am Ende der Novelle (als ob er mögliche Angriffe vorausgesehen hätte) die ironischen Zeilen schreiben: «Am komischsten, unverständlichsten ist, dass Autoren überhaupt solche Sujets auswählen können. Ich gebe zu: dies ist schon völlig unfassbar... Erstens wird das Vaterland davon gar keinen Nutzen haben, zweitens... zweitens ist es aber auch ganz nutzlos.»

Und in der Tat: es ist «schon völlig unfassbar», was daran interessant oder belehrend für einen Studenten, einen Metall-, einen Textilarbeiter sein mag, wenn sich eine Menge Leute einige Stunden lang auf der Bühne zwecks Suche nach... einer verlorenen Nase hin und her wirft. Unser Theater fordert ideologisch, sozial bedeutendes Schauspiel. Die Sozialsatire der «Nase» Gogols basiert auf einem zufälligen und sozial sinnlosen Sujet; keine brillanten Qualitäten des Stücks können indessen das Schauspiel retten, wenn die Handlung an sich kein *inhaltliches* «Mark» im Sujet hat. Das Libretto der «Nase» kann natürlich kein solches «Mark» haben, denn der Zuschauer wird kaum von Anfang an Interesse für die «mysteriöse» Verwicklung (Verlust der Nase) sowie für alle daraus sich entwickelnden «Ereignisse» aufbringen. Seine Aufmerksamkeit wird unvermeidlich in Kleinigkeiten zerstreut: in einzelne Stichworte, kleine Szenen usw., unter denen es etliche gelungene und witzige gibt. Ist es jedoch nicht übertrieben, solch einen Luxus zu gestatten, dass ein riesiges Opernkollektiv eine äusserst schwierige Partitur bewältigen soll, dass eine Inszenierung grosse Bemühungen und Mittel kostet, und all das nur, um den Zuschauer zu einigem zweifelhaften Gekicher zu bringen?

Das schöpferische Vorhaben hat Šostakovič in der «Nase» vor die schwierige Aufgabe gestellt, lebendiges menschliches Reden durch musikalische Intonationen zu übermitteln. Die gleiche Aufgabe hatte sich Musorgskij vor 60 Jahren in seiner «Heirat» (ebenfalls auf einen Text von Gogol) gestellt, die unvollendet blieb. Musorgskij unterbrach allerdings nicht zufällig seine Arbeit an der «Heirat»: Auf der Suche nach künstlerischer Wahrheit hatte er die Unfruchtbarkeit des naturalistischen Rezitativs sowie die Notwendigkeit emotional-psychologischer Verallgemeinerungen

Linien, seine harmonischen Bewegungen an sich nicht singen, genauso wie ein Klang, klingen könnten? Wenn wir diese Frage (aus der «Unbekannten» von Blok<sup>b)</sup>) bejahen, wenn in der Kunst der Groteske, im Kampf zwischen Form und Inhalt die erstere siegt, dann wird die Seele der Groteske zu der Seele der Bühne.<sup>c)</sup>

Auf diese Weise läuft das Wesen des formalistischen Schauspiels, u.a. der Groteske, auf die Herrschaft *selbstgenügsamer* strukturell-kompositioneller Momente hinaus (Meyerhold zufolge: «dekorativer»), die über die

dass er einen Widerspruch zur natürlichen Aussprache bildet. So überträgt z.B. im ersten Ausschnitt die Synkope, eingesetzt ins Wort «poveryte», faktisch den Akzent von der Silbe «ve» auf die Silbe «po»; dann (im selben Beispiel) ist der Akzent in den Worten «to est'» künstlich auf den Buchstaben «e» übertragen. Mit den gleichen Widersprüchen wird fortgefahren.

*Verfahren 2:* Fiorituren, Figurationen und Skalen, die durchaus künstlich und absichtlich unsinnig mitten ins Wort oder in die Phrase eingesetzt sind (*Beispiele 3–5*). Genauso wie das erste

**Beispiel 1**      Лакей:

**Beispiel 2**      о с:

gespürt. Und in der Tat: In «Boris Godunov» hatte Musorgskij dieses verallgemeinernde, *realistische* Rezitativ gefunden, das sich bereits in Melodie verwandelt.

Die Oper «Die Nase» ist fast durch und durch rezitativisch komponiert. Bei der Lösung dieser tiefen künstlerischen Aufgabe ist Šostakovič aber ganz andere Wege als der *Realist* Musorgskij gegangen. Musorgskij arbeitete in der «Heirat» im Geiste einer Sozialsatire: Er war bestrebt, die *typischen* Züge der Personen aufzudecken und eine komische Konzeption als Endergebnis realer menschlicher Eigenschaften zu schaffen. Šostakovič' Konzept ist ganz anders: Er komponiert im Geiste der *Groteske*; für ihn besteht das Komische in einem eigenartigen Spiel mit äusserlichen Verfahren.

Zu seiner Zeit schrieb Meyerhold<sup>d)</sup>, als er die Prinzipien der Schaubude verteidigte: «Die Lieblingsverfahrensweise der Schaubude ist die Groteske»; «Die Kunst der Groteske beruht auf dem Kampf zwischen Inhalt und Form. Die Groteske ist bestrebt, das Psychologische einer dekorativen Aufgabe zu unterwerfen. Das ist der Grund, wieso in allen Theatern, wo die Groteske herrschte, die dekorative Seite so bedeutend war... Dekorativ waren nicht nur die Ausstattung, die Szenenarchitektur und die des Theaters, dekorativ waren Mimik, Körpersprache, Gesten, Posen der Schauspieler»... «Ob der Körper, seine

innere *semantische* Bedeutung der Dinge hinausreichen. Der groteske Stil entstand und entwickelte sich in der Epoche der grössten Reaktion und Dekadenz der russischen Kunst (zwischen 1905 und dem Anfang des Weltkrieges), als die inhaltlichen Ideentraditionen des Moskauer Künstlerischen Theaters unpassend wurden und durch ein ungegenständliches (von «Problemen» wegführendes) und ziemlich effektvolles Schauspiel ersetzt wurden; gerade dann erschienen allerlei halb narrenhafte, halb mystische Schaubuden, Dichter in gelben Jacken<sup>d)</sup> und andere Dekadenz. Dieser bourgeois-ästhetische Stil hat eine gewisse Lebensfähigkeit auf dem sowjetischen Theater noch nicht verloren. Meyerholds Inszenierung des «Revisor»,<sup>e)</sup> zum Beispiel, stellt im Grunde genommen einen Rückgriff auf die alten dekadenten Ideen des Regisseurs dar. Dieselben grotesken Prinzipien haben leider auch Šostakovič verführt. Ich versuche, dies an einigen Beispielen zu zeigen.

Bei Gogol hat der Humor ganz reale und dabei rein alltägliche Wurzeln. Ganz anders bei Šostakovič: Er ist bestrebt, den komischen Effekt durch ein ganzes System äusserlicher Verfahren zu schaffen.

*Verfahren 1:* alogische Wort- und Phrasenakzentuierung (*Beispiel 1 und 2*). Es ist ganz offensichtlich: Der Rhythmus wurde hier ganz absichtlich so gestaltet,

bezweckt dieses Verfahren hauptsächlich Widernatürlichkeit.

*Verfahren 3:* «verkehrte» Harmonisierung, mit absichtlichem Klangschmutz. Das «verkehrte» Prinzip wird in der ganzen Oper breit benutzt, aber besonders charakteristisch ist seine Verwendung in der «Romanze» der Tochter Podtočinas: Das sentimentale Töchterchen der Stabsoffiziersfrau legt die Karten und singt eine süsse Melodie. Anscheinend wollte Šostakovič hier die spiessbürgerliche Romanze der 30er Jahre satirisch stilisieren; er nahm zwar eine in diesem Stil gebräuchliche Begleitungs- und Melodieformel, die Satire konzentrierte er hier jedoch nicht auf die Gestaltaufdeckung, sondern darauf, dass die Harmonisierung der Romanze in den unpassendsten Momenten mit scharf widerspruchsvollen und völlig sinnlosen Dissonanzen vollgestopft wird. (*Beispiel 6*)

Die gleiche Stilisierung gibt es auch bei Stravinskij, in «Mavra», doch dort ist das Vorhaben trotz ebenfalls äusserlicher Einstellung des Komponisten natürlicher: Stravinskij wollte nur naturalistisch den «Schmutz» einer dilettantischen Aufführung darstellen. Bei Šostakovič dagegen finden sich solche Dissonanzen und Absurditäten, die nur dann erfunden werden können, wenn man sich zur speziellen Ausgabe gestellt hat, Fratzen zu schneiden, das Gesicht zu verzerren. Ob dies aber wirklich witzig und amüsant ist?

*Verfahren 4: Lautmalerei im Orchester.* Dazu gehört Niesen, die Nase Putzen sowie andere physiologische Laute. Man muss zugeben: Dieses Verfahren wird von Šostakovič sehr erfinderisch verwendet (die Szene im Schafzimmer Kovalěvs), aber es handelt sich ebenfalls um völlig äusserliche und dabei naiv-naturalistische Effekte, die deutlich musikalische Grenzen übertreten. Die obengenannten Verfahren (besonders das 1., 2. und 3.) verwendet Šostakovič ohne jeglichen Zusammenhang zum Charakter der Personen und zum inneren Sinn ihrer Gespräche und Hand-

den werden kann, und dessen «Musik» aus chaotischem Geschrei besteht. Die Ausführung dieses Ensembles wurde anscheinend einem fertigen formalen Schema untergeordnet; dies lässt nicht nur der unmittelbare Eindruck vermuten, sondern auch die Tatsache, dass man eine ähnliche Komposition unter dem Titel «Kanon» im Zyklus «Aphorismen» von Šostakovič findet. Zur gleichen Gewalt über den Text kam es auch in einem anderen Fall: Nach den verzweifelten Versuchen, die gefundene Nase an der richtigen Stelle zu befestigen, schreibt Major Kovalěv

Groteske zu beweisen, da sie gar keinen Anspruch auf Inhalt erhebt. Es gibt jedoch einen emotionalen Kernpunkt in jeder Groteske, auch in der Oper «Die Nase»: Man kann ihn als hässliche und ungesunde *Grimasse* bestimmen, die die Kiefer mit einem physiologisch stumpfsinnigen Lachen zerreisst. In diesem Zusammenhang steht «Die Nase» den Grotesken Prokof'evs nahe («Das Märchen vom Narren», «Die Liebe zu den drei Orangen» usw.), mit dem Unterschied, dass Prokof'ev mit groben, grossen Strichen schreibt, «mit der Tür ins Haus fällt» und hyperbolische Gri-



Von l. nach r., sitzend: Chačaturjan, Gadžibekov, Šostakovič, Glier, Prokof'ev; stehend: Šaporin, Kabalevskij, Dzeržinskij, Koval', Muradeli (Moskau 1946)

lungen. So wird z. B. die alogische Akzentuierung, die eine bestimmte Person charakterisiert, vom Komponisten auch weiteren Personen zugeteilt (das sieht man in den Beispielen 1, 2, 3, 4 und 5), die von ganz *anderer* Wesensart sind; auf diese Weise geht die Integrität individuell psychologischer Züge der Typen Gogols verloren durch die von aussen herbeigetragenen und völlig «selbstgenügsamen» formalen Verfahren.

Zu den charakteristischen Äusserungen dieses Formalismus gehört das (äusserlich) höchst komplizierte Oktett der «Hausmeister in der Anzeigeredaktion».<sup>4</sup> Der wunderbare, scharf-satirische Text von Gogol wurde hier einem sinnlosen und sperrigen Ensemble geopfert, in dem wegen der Menge der Stimmen kein Wort natürlich verstan-

einen Drohbrieff an die Stabsoffiziersfrau Podtočina, und die Offiziersfrau schreibt eine Antwort an ihn: Diese Briefe sind geisselnde und vielleicht die brilliantesten Stellen in der ganzen Novelle Gogols. Šostakovič aber lässt die beiden Briefe *gleichzeitig* im Quartett singen<sup>5</sup> (während Podtočina mit der Tochter den Brief von Kovalěv liest, erhält dieser bereits die Antwort und liest sie zusammen mit Jaryžkin). Auf diese Weise wird der Text selbstverständlich «begraben»: ihn zu hören und zu verstehen ist genauso unmöglich wie im Oktett der Hausmeister.

Also: Im Kampf zwischen «Form und Inhalt» in der Oper von Šostakovič hat zweifellos «die erstere gesiegt»; deshalb «wurde die Seele der Groteske zur Seele der Bühne». Es ist kaum nötig, die Sinnlosigkeit und Inhaltlosigkeit der

massen «aushaut»; Šostakovič dagegen zieht in seiner Oper «Kleinkrämerei»-Spielchen vor: Er will mit mehreren kleinen Gebärden und Streichen «Spass machen».

Was ist denn «Die Nase» rein musikalisch? Man muss sagen, dass die Šostakovič eigene kompositorische Meisterschaft hier nicht geringer geworden ist: Die Oper ist reich an vielfältigen klangfarblichen, rhythmischen und kontrapunktischen Elementen. Ungeachtet dessen (egal, wie paradox es erscheinen mag) wirkt die Musik im grossen und ganzen als graue, leblose Masse. Dafür sehe ich zwei Hauptgründe. Der *erste* Grund ist *modale Statik*.<sup>6</sup> Von der ersten bis zur letzten Note ist die Oper atonal (zum Teil polytonal); die modale Grundlage wird hier auf alle möglichen Kombinationen aus grossen Septimen und

Нос: Об'яс-ни - тесь

Ковалев: Как мне об'яс-нить - - е - му

Beispiel 3

Дав - но - - - - - был

Beispiel 4

Доктор:

А? - - - - -

Beispiel 5

Дочь.

Ин - те - ре - су - - - - - ет - ся

ха - кой - то буб - но - вый ко - роль

Сле - зы, лю - бов - но - е пись - мо.

Beispiel 6

8

Beispiel 7



Beispiel 8



Beispiel 9

kleinen Nonen reduziert; deswegen entwickelt sich die harmonische Sprache nirgendwo her und nirgendwo hin, jede beliebige Stelle (vertikal) könnte hier sowohl als Anfang wie auch als Mitte und Ende dienen.

Der zweite Grund: *ein förmige Übertreibung*. All seine Tricks streut der Autor schon am Anfang der Oper aus; im weiteren wird das musikalische Material nicht *organisch* entwickelt, sondern mechanisch angehäuft, wobei nichts Neues (neue Ideen) ausser den schon in den ersten Bildern erklingenden «Kunststücken» entsteht. Natürlich werden all diese Übertreibungen bereits in der Mitte der Oper als *platt* empfunden und sind unfähig, das einfachste Erstaunen zu wecken.

Ich führe drei Ausschnitte an, die ich am typischsten für den musikalischen Inhalt der «Nase» halte. Der erste Ausschnitt (*Beispiel 7*) stammt aus dem Anfang der Oper (Kovalëvs Schlafzimmer; er stellt den Nasenverlust fest und hat vor, zum Ober-Polizeimeister zu fahren, um sich darüber zu beschweren); der zweite Ausschnitt (*Beispiel 8*) kommt aus der Mitte der Oper (die Nase verkleidet als Beamte wird von Polizisten gefangen; sie wird niederge-

schlagen und dadurch in ihre normale Verfassung verwandelt; der Stadtviertel-Aufseher wickelt sie in Papier ein); schliesslich: der dritte Ausschnitt (*Beispiel 9*) aus dem letzten Bild (der Newski-Prospekt mit flanierenden Passanten). Trotz aller Unähnlichkeit der szenischen Situationen sind alle drei Ausschnitte im Grunde gleichen

### Daniël Žitomirskij: Das Meyerhold-Theater – ein «Agitprop» der bourgeois Musik (über die Position des Gen. Meyerhold an der Musikfront)\*\*

In einer Reihe seiner jüngsten Auftritte, u.a. kürzlich im Theater-Sektor der GAIS (zum Vortrag von V.A. Pavlov zur Schaffungsmethode des Meyerhold-Theaters), hat Gen. Meyerhold gar nicht versucht, seine mechanistischen LEF-Fehler auszuräumen; ganz im Gegenteil: er fuhr eifrig fort, sie weiter zu vertiefen. Er trat auch offen *gegen die RAPP-Einstellungen* auf, indem er sie als das «Erbe des alten Naturalismus» bestimmte.<sup>7</sup> Der Charakter dieses Auftritts ist von besonderer Bedeutung im Augenblick, wo die *führende Rolle der RAPP* in der Bewegung der *proletarischen Kunst* immer deutlicher wird, wo

Inhalts. Worum geht es? Um *absichtliches Missverhältnis*. So beruht z.B. die Begleitung *im ersten Ausschnitt* auf dem harten, innerlich-widerspruchsvollen Tonkomplex *g, b* und *as*, während sich die Melodie um die Hilfsnoten *a, h, c* dreht; *im zweiten Ausschnitt* erscheint *c* in der oberen Stimme (1. Takt), während *cis* im Bass erklingt, und *a* in der oberen Stimme (2. Takt) zugleich mit *b* im Bass; das Gleiche passiert auch im dritten Ausschnitt.

Dieses absichtliche Missverhältnis, das zum System wird, sollte hier anscheinend echten musikalischen Humor ersetzen, der von Musorgskij in der «Heirat», der «Schaubude» und dem «Seminarist» so genial eingesetzt wurde.

Auf diese Weise bestimmte das falsche, groteske Vorhaben der ganzen Oper von Šostakovič auch die Falschheit ihres musikalischen Inhalts.

In der Oper «Die Nase» gibt es etliche gelungene und echt witzige Stellen, wie z.B. das Lied von Ivan, einem Diener Kovalëvs (Ivan liegt im Vorzimmer auf dem Sofa, spuckt an die Zimmerdecke und spielt Balalajka), oder die Massenszene, in der die Nase niedergeschlagen wird («Schlag ihn, schag ihn!»). Es ist möglich, dass sich die Oper als *bühnenwirksam* erweist und bei der Inszenierung weitere gelungene Momente zeigt. *Im besten Fall* jedoch bleibt «Die Nase» ein sperriges und teures Spielzeug, genauso nutzlos wie harmlos (schädlich allerdings).

Mit seiner Oper hat sich Šostakovič entschieden von der Hauptstrasse der sowjetischen Kunst entfernt. Falls er nicht versteht, dass er auf dem Holzwege ist, wenn er nicht versucht, die vor seiner Nase existierende, lebendige Wirklichkeit zu begreifen, dann gerät sein Schaffen unvermeidlich in eine Sackgasse.

\* «Nos» – opera D. Šostakoviča. In: *Proletarskij muzykant* [Der proletarische Musiker] 1929, Nr. 7/8, 33–39

die *Konsolidierung* kommunistischer Kräfte in dieser Bewegung in die Tat umgesetzt wird.<sup>1)</sup>

Ob sich Gen. Meyerhold der *RAPP* allein als *einer literarischen Organisation* entgegengesetzt? Nein, Meyerholds vielseitige Tätigkeit beweist unwiderlegbar, dass diese Entgegensetzung die *grundlegenden* schöpferischen und theoretischen Losungen der proletarischen Kunst *überhaupt* betrifft.

Unter anderem weist die Position des Gen. Meyerhold im Bereich der Musik noch deutlicher auf den bourgeois Charakter seiner ideologischen Einstellungen in der Kunst. Schon seit einigen



Jahren spielt Gen. Meyerhold keine geringere Rolle an der Musikfront. Als überzeugter Anhänger des *Urbanismus in der Musik* verpflanzt er seit langem konsequent diesen Stil in sein Theater, indem er die Komponisten der sogenannten «zeitgenössischen» Richtung um sich gruppiert. Die langjährige Foxtrott-Propaganda auf der Bühne des Meyerhold-Theaters hat bereits tiefe Wurzeln geschlagen, die jetzt die proletarische musikalische Öffentlichkeit mit grösster Mühe ausrotten muss. (Es genügt, allein solche Foxtrotts wie «Tahiti-Trott» und die «Blume der Sonne» zu nennen, die dank den Aufführungen «Brülle, China» und «D.E.» [= «D.G.E.» = «Du gibst Europa»] verbreitet worden sind).<sup>8)</sup>

Zu seiner Zeit schrieb ein Arbeiter-Korrespondent der Zeitschrift «Der Arbeiter-Zuschauer» anlässlich der Inszenierung von «G.E.» im Meyerhold-Theater:

«Ich glaube, dass solche Tänze nur das NEP-Publikum anziehen können; dieser Tänze wegen wird es zur Aufführung kommen, da diese Zote an mehreren Orten verboten ist».

Aus dem gleichen Anlass leitete der theatralisch-künstlerische Zirkel der Arbeiter-Korrespondenten beim MOSPS<sup>(h)</sup> einen Protestbrief an die Parteipresse. In diesem mit etwa 30 Unterschriften versehenen Brief liest man:

«Es gibt Theater, darunter «revolutionäre», bei uns; nun klärt man uns in diesen Theatern über bourgeoise Unzucht auf... Man zeigt uns verführerisch entblösste «pikante» Frauen sowie Tänze, deren offen wollüstiger Charakter so deutlich ist, dass nicht jede Operette und öffentliche Bühne wegen wird, sie aufzuführen.»

«Wenn man sowas ansieht, gewöhnt man sich daran, man wird vergiftet mit dieser Unzucht. Unzucht-Spelunken sind bei uns verboten; die Frage ist, ob sie nicht in Theatern, vor allem in den «revolutionären Theatern», wieder aufleben.»<sup>8)</sup>

Das Meyerhold-Theater propagiert allerdings nicht nur den Foxtrott. Bekannt ist, dass die riesige Popularität der sogenannten «Ziegelsteinchen», dieser entsetzlich «brutalen» Romanze, gerade von Meyerholds Inszenierung «Der Wald» stammt, wo dieses Stück als Walzer («Zwei Hündchen») von Harmonikaspielern aufgeführt wird.<sup>9)</sup>

Gen. Meyerhold verbreitet seinen musikalischen Geschmack und seine Ansichten auch ausserhalb seines Theaters.

1929 wurde das Ballett «Der stählerne Sprung» auf seine Initiative vom Bolschoj-Theater zur Inszenierung angenommen. Dieses Ballett, angeblich auf eine «sowjetische» Thematik von dem aus der Sowjetunion emigrierten Komponisten S. Prokof'ev für das Pariser Theater Djagilevs geschrieben, ist nichts weiter als ein böses Pasquill

auf unsere Revolution. Ein *Ideologe der Narretei* in der Musik, *verhöhnt* S. Prokof'ev in seinem Ballett *frech* sowjetische Matrosen, sowjetische Fabriken usw. Zwar wurde das konterrevolutionäre Wesen des «Stählernen Sprungs» von Arbeitern und Vertretern der proletarischen musikalischen Öffentlichkeit während aller Vorführungen entlarvt, jedoch forderte Gen. Meyerhold mit Schaum vor dem Mund, dieses Ballett sollte angenommen werden; er versuchte, das Klassen-

Kampagne bestand im vergeblichen Versuch der NEP-Komponisten, ihre Positionen im Klassenkampf an der Musikfront zu verteidigen, die proletarische Musikbewegung zu diskreditieren und das «Recht» auf Verbreitung ihrer pornographischen Produktion zu verteidigen.<sup>10)</sup> Gen. Meyerhold hielt es für möglich, auf dieser Konferenz gegen die VAPM aufzutreten. In seiner Rede wies er unter anderem darauf hin, dass die «sogenannte (!) Assoziation Proletarischer Musiker nicht nur einen

## Д. Житомирский

### ТЕАТР ИМ. МЕЙЕРХОЛЬДА — „АГИТПРОП“ БУРЖУАЗНОЙ МУЗЫКИ

(О позиции т. Мейерхольда на музыкальном фронте)

В ряде своих последних выступлений, в частности в недавнем выступлении в театральной секции ГАИСа (по докладу В. А. Павлова о творческом методе театра им. Мейерхольда) т. Мейерхольд не только не постарался вскрыть свои механистические левовские ошибки, но усердно продолжал их дальнейшее углубление и открыто выступил и против установок РАППа, квалифицируя их, как «наследие старого натурализма»<sup>1)</sup>. Характер этого выступления приобретает особое значение в настоящий момент, когда все более выясняется ведущая роль РАППа в движении пролетарского искусства, когда на деле осуществляется консолидация коммунистических сил в этом движении. Только ли РАППу, как одной из литературных

D. Žitomirskij: Teatr im. Mejerchol'da... — Abdruck im Buch «Dovesti do konca...»

wesen dieser Musik zu vertuschen, indem er deren höhnische Narretei als «Humor», die stumpfen urbanistischen Geräusche als «Munterkeit der Produktionsrhythmen» usw., usf. darstellte.

«Der stählerne Sprung» wurde schliesslich unter dem Druck der proletarischen Öffentlichkeit vom Spielplan abgesetzt; die Rolle des Gen. Meyerhold in der Diskussion um dieses Balletts bestand darin, dass er sich an die Spitze aller bourgeoisen Gruppierungen in der Musik stellte.

Die gleiche Rolle hat Gen. Meyerhold auch in diesem Jahr gespielt, während der Vseroskomdrama-Konferenz, die vor kurzem stattfand.<sup>2)</sup>

Auf dieser Konferenz wurde bekanntlich durch eine Gruppe von Foxtrott- und «Zigeuner»-Komponisten (Messman-Chajt & Co.) eine prinzipienlose, widerliche Kampagne gegen die Assoziation Proletarischer Musiker in Gang gesetzt,<sup>9)</sup> der politische Sinn dieser

Kampf gegen die Vertreter jener Front führt, in deren Namen Gen. Chajt spricht, sondern sich alle Mühe gegeben hat, die Aufführung der Werke des Komponisten Prokof'ev auf der Bühne des Bolschoj-Theaters zu verhindern.<sup>10)</sup>

Dieser Auftritt, der a propos zeigte, dass die Diskussion um den «Stählernen Sprung» dem Gen. Meyerhold gar nichts beigebracht hatte, leistete den Ideologen der NEP-Musik keinen geringen Dienst.

Die Rolle des Gen. Meyerhold an der Musikfront wird immer reaktionärer. Markant beweisen dies die jüngsten Inszenierungen im Meyerhold-Theater, insbesondere die Revue «D.S.E.» [= «D.G.S.E.» = «Du gibst das sowjetische Europa»], eine neue, «ergänzte Ausgabe» von «D.E.».<sup>11)</sup>

Allbekannt ist die Neigung bourgeois-ästhetisierender Regisseure, das «foxtrottende Europa» zu zeigen, womit sie «dem Herzen (vor allem ihrem eigenen) Luft machen». Bekannt ist auch, dass

sich diese (a propos: ziemlich veraltete) Verfahrensweise fast nie als Satire erwies; ganz im Gegenteil: sie war und ist die beste Agitationsform für die Psyche degenerierender Bourgeois. Doch noch nie, in keiner anderen sowjetischen Inszenierung, führte eine offene Propagierung der Foxtrott-Zote zu solchem Zynismus wie in der Revue «D.S.E.». Trotz äusserlicher Einstellung des Schauspiels auf die brennende politische Thematik (wie Lohndumping, das französische Parlament, Arbeitslosigkeit in Amerika, Sabotage, Verteidigung der Sowjetunion, Fünfjahresplan usw.) befindet sich der Zuschauer beinahe den ganzen Abend lang in der Atmosphäre einer vollkommenen Schaubude, wo sich die degenerierten Gestalten begleitet von fast unaufhörlichen Jazzband-Klängen in allen Feinheiten des Foxtrotts, Charleston, der «intimen Liedchen» usw. ergehen. Die ganze Inszenierung versinkt in der Foxtrott-Musik (22 Foxtrotts werden aufgeführt): Unter dem Foxtrott liest der Zuschauer Stalin-Zitate auf dem Bildschirm; unter dem Foxtrott hält der amerikanische Arbeitslose seine revolutionären Reden (2. Episode des 2. Aktes), und sogar sowjetische Matrosen (3. Episode des 2. Aktes) verwöhnen sich mit Tangoklängen («Argentinien»).

Diese ganze Musik wird mit grösster Liebe und Genuss präsentiert. Die Ergebnisse lassen nicht auf sich warten: Der Zuschauer ist für den Foxtrott agitiert (zum Teufel, um welche Satire könnte es überhaupt gehen, wenn all dies so scharf und hinreissend präsentiert wird, besonders im Vergleich mit langweiligen Deklamationen über die Landesverteidigung, den Fünfjahresplan usw.). *Jazz-Klänge, zynische Tänze von Fräcken und nackten Rücken erwecken den stürmischen Beifall des Publikums.* So ist die musikalische Gestalt der Revue «D.S.E.», die richtiger als «Du gibst das moderne Europa» zu entschlüsseln wäre.

Meyerhold geht jedoch noch weiter. In seiner letzten Inszenierung, dem Theaterstück «Der Letzte und Entscheidende» von V. Višnevskij, ging Meyerhold so weit, dass er etliche raffinierte Foxtrotts (unter dem Vorwand einer Radiosendung aus Europa) in die Szene auf der Sicherungswache, die den Helden-tod der Rotmatrosen zeigen sollte, einführt, in jene Szene, die den Autoren zufolge die Gefechtsbereitschaft im Zuschauer erwecken sollte.<sup>m)</sup> Hier kommt nicht nur das bourgeoise Ästhetikum Meyerholds in all seiner Widerlichkeit heraus, sondern es wird offensichtlich, wie die falsche bourgeoise Interpretation eines proletarischen Themas zum künstlerischen Versagen führen kann: In der Szene, wo die Helden-Rotmatrosen unter neurasthenischen Foxtrott-Klängen sterben, ist die elementarste künstlerische Wahrheit

verletzt; diese Szene ist unerträglich falsch.

Tausende Arbeiter sehen den Neuheiten des Meyerhold-Theaters zu. Hunderte tragen die Foxtrott-Seuche weiter. Diese Seuche greift tief. Wir haben noch nicht gelernt, sie ernsthaft einzuschätzen. Die Bourgeoisie dagegen weiss sie sehr gut zu schätzen: Sie weiss, dass man die Klassentüchtigkeit und den Willen des Arbeiters viel besser mit dem Foxtrott als mit Alkohol ersticken kann; sie weiss, dass eine öffentliche «Bar» mit Jazzband manchmal nicht weniger nützlich ist als irgendeine gelbe Gewerkschaft.

Die Foxtrott-Seuche ist schon seit langem auch zu uns übergesiedelt. Auch bei uns gibt es im Arbeitermilieu «Stutzer» und «Schufte», Liebhaber amerikanischer Tänze: Gerade sie sind die böswilligen Arbeitsschwänzer, Werkflüchtigen und Raffer, die die Produktion durchkreuzen.

Schluss mit politischer Blindheit und spiessbürgerlicher Gutmütigkeit der Musik gegenüber! Schluss mit Opportunismus!

Der Titel eines sowjetischen revolutionären Theaters ist mit der Propaganda einer dem Proletariat feindlichen Musik unvereinbar. Dies ist anscheinend Meyerhold noch nicht klar; der musikalischen Öffentlichkeit dagegen ist es schon längst klar.

Proletarischer Künstler ist nur jener, der dem Niveau der Klassenavantgarde entspricht. Meyerhold, der mal ein fortschrittlicher Künstler war, hat dieses Niveau nicht mehr. Entweder holt er dies nach, oder er wird unvermeidlich von der proletarischen revolutionären Kunst abgeschrieben. Sein Schaffen in nächster Zukunft wird dies zeigen.

\*\* *Teatr im. Mejerchol'da – agitprop buržuaznoj muzyki (O poziciji t. Mejerchol'da na muzykal'nom fronte).* In: *Proletarskij muzykant* 8/1930, 30–37; abgedruckt in: *Dovesti do konca bor'bu s nepmanskoj muzykoj* [Den Kampf mit der NÉP-Musik bis zum Ende führen]. Moskau 1931, 60–66

- 1 D. Šostakovič wurde 1907 geboren.
- 2 Unter der ersten Art meine ich die Komponisten, die unter dem Deckmantel einer «linken» Phrase von «neuesten» «technischen» «Leistungen» in ihrem Schaffen dekadente Musik des modernen Europa durchschleusen (wie z.B. Deševov und Mosolov); die zweite Art ist durch die letzten «Mohikaner» der alten russischen Intelligenzija vertreten, die vertieften Psychologen-Individualisten (wie z.B. N. Mjaskovskij).
- 3 Im Jahre 1927.
- 4 «Die Nase», 5. Bild, S. 89.
- 5 «Die Nase», 8. Bild, S. 210.
- 6 Den Begriff «modal» verwende ich in diesem Fall rein relativ.
- 7 siehe «Die Literaturzeitung», Nr. 54.
- 8 Die Ausschnitte aus den Briefen von Arbeiter-Korrespondenten zitiere ich nach dem Buch «Arbeiter über Litera-

tur, Theater und Musik», S. 49, 50. Verlag «Priboj», 1926.

- 9 siehe «Gegen den Block von Zigeuner- und Foxtrottkomponisten» (Aufruf des VAPM-Sekretariats), veröffentlicht in der «Literaturzeitung», Nr. 48, und in der Zeitschrift «Der proletarische Musiker» 7/1930 (abgedruckt auf S. 101 dieser Sammlung).
- 10 siehe «Das abendliche Moskau» vom 9. 10. 1931.

#### Anmerkungen der Übersetzerin

- a) Meyerhold (Mejerchol'd), Vsevolod Emil'evič (eig. Meiergold, Karl Theodor Kasimir, 1874–1940): Theaterreformer, -regisseur und Schauspieler; wurde erschossen. 1928 arbeitete D.D. Šostakovič im *GosTIM* [Das staatliche Meyerhold-Theater] als Musikleiter und Pianist; er schrieb die Musik zu Meyerholds Inszenierung des *Klop* [Die Wanzel] von V.V. Majakovskij.
- b) *Neznakomka* [Die Unbekannte, 1906], ein Drama von A.A. Blok.
- c) Die wichtigsten theoretischen Ideen V.É. Meyerholds sind in seinem Buch *O teatre* [Über das Theater]. St. Petersburg 1913, expliziert.
- d) «Dichter in gelben Jacken»: In einer gelben Jacke trat vor der Revolution 1917 V.V. Majakovskij auf, was der Orientierung der Futuristen auf Theatralisierung und Provokation entsprach.
- e) Die Premiere des Schauspiels *Revizor* [Der Revisor] nach N.V. Gogol fand am 9. 12. 1926 statt.
- f) *GAIS*: Die staatliche Akademie der Kunstwissenschaft. Pavlov, Vladimir Aleksandrovič (1899–1967): Soziologe, Theaterhistoriker und Bildhauer. *RAPP*: Russische Assoziation Proletarischer Schriftsteller. *LEF*: Die Linke Front der Kunst. Meyerhold wertete den von Žitomirskij erwähnten Bericht in der *Literaturzeitung*, in dem mehrere Äusserungen entstellt worden seien, als äusserst «tendenziös»; siehe: V.É. Meyerhold. *Perepiska* [Briefe]. 1896–1939. Moskau 1976, S. 314.
- g) *Brülle, China!*: Theaterstück von S.M. Tret'jakov; *D.E.*: Theaterstück von M.G. Podgaekij nach dem Roman *Der Trust «D.E.»* von I.G. Erenburg überarbeitet von B. Ivanter, L. Kricberg, N. Lojter, Z. Rajch, N. Ekk unter der Leitung von V. Meyerhold
- h) *MOSPS*: Gewerkschaftsrat des Moskauer Gebiets.
- i) *Ziegelsteinchen* [Kirpičiki]: Der Titel eines Schlagers. Die Premiere des Schauspiels *Les* [Der Wald] nach A.N. Ostrovskij fand am 19. 1. 1923 statt.
- j) *Vseroskomdrama*: Allrussisches Komitee für Dramatiker. Die von Žitomirskij erwähnte *Vseroskomdrama*-Konferenz fand am 2. 10. 1931 statt.
- k) Messman, Vladimir L'vovič (1898–1972): Dirigent, Musikwissenschaftler, Vertreter des öffentlichen Lebens; Chajt, Julij (Il'ja) Abramovič (1897–1966): Liederkomponist. *NÉP*: Neue Wirtschaftspolitik, wurde nach dem Bürgerkrieg eingeführt; mit ihr verzichteten die Bolschewiken kurzfristig auf die Verwirklichung der völligen Wirtschaftsdiktatur, indem sie gewisse Privatinitiativen erlaubten.
- l) Die Premiere des Schauspiels *D.S.E.* (Theaterstück von N.K. Mologin) fand am 7. 11. 1930 statt.
- m) Die Premiere des Schauspiels *Der Letzte und Entscheidende* (Theaterstück von V. Višnevskij, 1900–1951) fand am 9. 2. 1931 statt.