

Rudolf Barschai

*Leben in zwei Welten
Moskaus Goldene Ära und
Emigration in den Westen*

Aufgezeichnet und herausgegeben
von Bernd Feuchtner

Mit freundlicher Unterstützung der Hans Böckler Stiftung

**Hans Böckler
Stiftung** 

Fakten für eine faire Arbeitswelt.

Erstausgabe 2015

© Bernd Feuchtner

Alle Rechte vorbehalten

Wolke Verlag, Hofheim

Druck: Beltz Bad Langensalza GmbH

Umschlaggestaltung: Friedwalt Donner, Alonissos

Umschlagfoto: Rudolf Barschai und Dimitri Schostakowitsch bei den Proben
zur Uraufführung der 14. Symphonie. Foto W. Achlomow, Iswestija

ISBN 978-3-95593-066-0

www.wolke-verlag.de

INHALT

Einleitung	7
I Flucht aus dem gelobten Land	17
II In Lew Zeitlins strenger Schule	29
III Krieg	37
IV Am Moskauer Konservatorium	45
V Gründung des Borodin-Quartetts	51
VI Das Moskauer Kammerorchester	61
VII Moskauer Musikleben der 50er Jahre	73
VIII Musik unter Bewachung	99
IX Gogol-Szenen	117
X Der Westen in Moskau	127
XI Begegnungen mit Schostakowitsch und Prokofjew	139
XII Alexander Lokschin und andere Moskauer Komponisten	155
XIII Neue Leidenschaft: Bearbeitungen	169
XIV Emigration	173
XV Im Westen	181
XVI Musikalische Praxis	197
XVII „Divisi“ oder „nicht divisi“, das ist hier die Frage	215
Anhang Briefe	229
Bernd Feuchtner: Die Zehnte	245
Diskographie	255
Register	269



Rudolf Barschai spielt Quartett mit Yehudi Menuhin, Henry Temjanka und Grigori Pjatigorsky in Los Angeles 1963. Foto: Rothschild

Einleitung

Rudolf Barschai und das Moskauer Kammerorchester, das war zwei Jahrzehnte lang ein Synonym für Musizieren auf höchstem Niveau. Musikfreunde in aller Welt kannten dieses Ensemble von seinen internationalen Konzerttourneen, von Rundfunksendungen und Plattenaufnahmen. Barschai und sein Orchester waren die ersten, die die barocke Literatur für Russland wieder entdeckten und kontinuierlich pflegten. Einer der Höhepunkte war sicherlich die russische Erstaufführung von Pergolesis *Stabat Mater* mit der Sopranistin Nina Dorliak und der Altistin Sarah Doluchanowa im Großen Saal des Moskauer Konservatoriums am 24. März 1958. Aber auch die lebenden Komponisten wurden gespielt und begannen für dieses außergewöhnliche Orchester neue Musik zu schreiben. Ebenfalls im Großen Saal fand im November 1959 die russische Erstaufführung von Strawinskys *Dumbarton Oaks* statt, ein enormer Erfolg nicht nur musikalisch, sondern auch politisch, da Strawinskys Musik in der Sowjetunion noch immer missliebig war. Schostakowitschs *Vierzehnte Symphonie* entstand für das Barschai-Orchester und wurde von ihm auch uraufgeführt, zuerst in Moskau, dann in Leningrad, unter enormem Druck seitens der staatlichen Bürokratie. Auf Widerstände dieser Art stieß Rudolf Barschai auch als Bratschensolist, als er Hindemiths Solosonate spielen wollte: „Diese Musik entspricht nicht unserer Ideologie“, erklärte ihm der Komponist Dimitri Kabalewski. Selbst Schönbergs romantisches Streichersextett *Verklärte Nacht*, das Barschai mit seinem Orchester in Russland einführen wollte, war nicht durchzusetzen.

Die erste England-Tournee des Moskauer Kammerorchesters führte zu dem legendären Zusammentreffen von Rudolf Barschai mit Yehudi Menuhin beim Bath Festival im Sommer 1962, bei dem sie gemeinsam Mozarts *Sinfonia concertante* musizierten. Nach diesem Konzert schrieb der *Daily Telegraph*, man sollte Chruschtschow und MacMillan die Frage stellen: „Warum spielen Sie nicht Geige?“ Zusammen mit dem Bath Festival Orche-

stra spielten die Moskauer das Doppelkonzert von Michael Tippett, eine besondere Erfahrung, die sich wenige Tage später in der Londoner Royal Festival Hall wiederholte. Niemand ahnte damals, dass Barschai später einmal britischer Staatsbürger werden und als Chefdirigent des Bournemouth Symphony Orchestra sogar eine Tippett-CD aufnehmen würde.

Denn die goldenen Zeiten in der Sowjetunion waren schon lange vorüber. Der Bürokratismus überwucherte alles. Zwar wurden die Menschen nicht mehr ins Gulag geschafft oder umgebracht, doch man tötete ihren Geist. Die Hoffnung, das sozialistische System könnte ein menschliches Gesicht annehmen, hatte getrogen. Die Niederschlagung des Prager Frühlings 1968 hatte die letzten Illusionen zerstört. Schostakowitschs Spätwerk spricht nur noch von Enttäuschung und Tod. Als er 1975 starb, war dies das Ende einer musikalischen Epoche. Für manchen, wie Rudolf Barschai, war es auch das Ende des Ausharrens in dem Unterdrückungssystem Sowjetunion. Als er ausreiste, musste er auch seine Bratsche zurückgeben, die dem Staat gehörte. Sie verlor danach ihren Klang. Es waren ein großes Können und eine besondere Sensibilität erforderlich gewesen, um diesem Instrument seinen goldenen Klang zu entlocken, und es hatte dafür reich gelohnt. Sein Klang war nun ebenso verloren wie der Klang dieser gesamten Epoche.

Jüngeren Musikfreunden sind die Aufnahmen des Moskauer Kammerorchesters mit Rudolf Barschai oft nicht mehr vertraut. Seit einem Vierteljahrhundert schon sind sie vom Markt verschwunden: über Nacht verschwunden auch die großartigen Platten von Barschai mit David Oistrach, Leonid Kogan, Swjatoslaw Richter, Emil Gilels, alle spurlos verschwunden. Was war geschehen? Wie sein Dirigentenkollege Kyrill Kondraschin war Rudolf Barschai nach Schostakowitschs Tod emigriert. Kondraschin war wenige Jahre später viel zu früh gestorben. Mit Barschai teilte er das Schicksal vieler Sowjetemigranten, dass ihnen systematisch der künstlerische Tod bereitet wurde. Ihre Platten wurden schlagartig vom Markt genommen. Die unvergleichlichen Mahleraufnahmen Kondraschins – nicht mehr zu haben. Auch für die westlichen Plattenkonzerne wurden die Aufnahmen der „Abtrünnigen“ gesperrt, die in den Giftschränken der staatlichen Plattenfirma Melodija und des Staatsrundfunks weggeschlossen wurden.

Nach dem Zusammenbruch des Sowjetregimes wurden diese Archive auf illegale Weise in den Westen verkauft – als Spekulationsobjekte, und nicht in der Absicht, diese Schätze systematisch und technisch aufbereitet herauszugeben. Weniges erschien auf CD, das meiste ist verschollen. In

Barschais Fall kam hinzu, dass er nach seiner Emigration das Repertoire, mit dem er berühmt geworden war, nicht noch einmal im Westen reproduzierte. Der Kreis der Musik für Kammerorchester war für ihn längst durchschritten. Schon in Russland hatte er damit begonnen, die große symphonische Literatur zu dirigieren. Den Zyklus der Beethoven-Symphonien hatte er noch in Moskau realisiert – der Kommentar seines Mentors Dimitri Schostakowitsch dazu: „So haben wir Beethoven seit Klemperer nicht mehr gehört.“ Die regelmäßigen Besuche des jungen Otto Klemperer in den 1920er und 1930er Jahren hatten in Russland einen tiefen Eindruck hinterlassen. Denkwürdig war auch die grandiose Aufführung des Klavierkonzerts von Benjamin Britten durch Swjatoslaw Richter und Rudolf Barschai am 14. November 1970 in Nowosibirsk und danach im benachbarten Wissenschaftlerstädtchen Akademgorodok. Nicht weniger eindrucksvoll ein Konzert der beiden Künstler im Großen Saal des Moskauer Konservatoriums mit Mozarts Es-Dur-Konzert, Beethovens drittem Klavierkonzert und Haydns Symphonie Nr. 104. Barschai war einer der ganz wenigen Dirigenten, mit denen Richter überhaupt noch musizieren wollte, und Barschai war es auch, der den Pianisten bei seinem letzten live aufgenommenen Orchesterkonzert in Tokio am 3. März 1993 mit drei Klavierkonzerten von Mozart begleitete.

Im Westen eroberte Barschai sich nun auch als Dirigent die Symphonik, die er seit Jahrzehnten studiert hatte. Beethoven, Schubert, Brahms, Mahler, Schostakowitsch fanden in ihm einen Anwalt, der ihre Musik nicht für eine Personalityshow benutzt, sondern der versucht, eine Begegnung des Zuhörers mit dem Geist des Autors zustande zu bringen. Als Interpret gehörte er zu den Großen unserer Zeit: Einer, der die Artikulation der Details ebenso sorgfältig vorbereitete wie er in aller Klarheit die Form darlegte. Rudolf Barschai war ein Musiker, der die Wahrheit sucht. Das war schon so, als der jugendliche Geigenvirtuose auf die Bratsche umstieg, um endlich ein brauchbares Streichquartett zusammenzubringen – so entstand das Borodin-Quartett. Das war nicht anders, als der brillante Viola-Solist Gleichgesinnte um sich scharte, um endlich Barockmusik angemessen aufzuführen – so wurde das Moskauer Kammerorchester geboren.

Der Kompositionsunterricht, den er bei Dimitri Schostakowitsch erhielt, legte die Basis für die zahlreichen Bearbeitungen, die Rudolf Barschai veröffentlicht hat, zunächst von Werken Prokofjews und Schostakowitschs. Seine Fassung des 8. Streichquartetts von Schostakowitsch für Kammerorchester wurde Teil des beliebtesten Repertoires solcher Ensembles. Ein

Leben lang begleitete den Musiker die Beschäftigung mit Bachs unvollendeter *Kunst der Fuge* – die Uraufführung seiner ersten eigenen Fassung im Großen Saal des Moskauer Konservatoriums am 25. November 1965, bei der die Komponisten Dimitri Schostakowitsch und Alexander Lokschin anwesend waren, bedeutete auch eine Sternstunde des Moskauer Kammerorchesters. Kurz vor seinem Tod gelang ihm noch die Fertigstellung seiner endgültigen Fassung der *Kunst der Fuge*. Den Höhepunkt erreichte Barschai auf diesem Feld mit seiner Bearbeitung der Zehnten Symphonie von Gustav Mahler, die über eine „Aufführungsfassung“ weit hinausgeht und sich auf das kompositorische Terrain selbst wagt, um uns eine Aussicht auf Mahlers Vision zu gewähren; sie wurde im Herbst 2000 mit der St. Petersburger Philharmonie uraufgeführt und im Sommer 2001 mit der Jungen Deutschen Philharmonie auf CD aufgenommen.

Bournemouth, eines der Big Five der englischen Symphonieorchester, wurde für Rudolf Barschai im Westen zu einer wichtigen Station. Hier dirigierte er eine grandiose Aufführung der 8. Symphonie von Schostakowitsch, die kurz danach bei den Londoner Proms in der Albert Hall wiederholt wurde. Im Publikum war der Regisseur Tony Palmer. Nach dem Konzert sagte er: „Ich habe meinen Dirigenten gefunden!“ Er bereitete gerade die Verfilmung der Schostakowitsch-Memoiren von Solomon Volkow unter dem Titel *Testimony* vor und engagierte nun Barschai als den Dirigenten der Musik Schostakowitschs.

Als Barschai in seiner neuen Wahlheimat Basel Mahlers Vierte Symphonie dirigiert hatte, mit der wunderbaren Edith Mathis als Sopransolistin, schickte er die Aufnahme nach Moskau an seinen Freund Alexander Lokschin, der sie kritisch abhörte. Danach schrieb dieser an Barschai: „Vielleicht erinnern Sie sich, dass die Vierte Symphonie Mahlers eines meiner Lieblingswerke ist. Erinnere mich, dass ich sie schon 1946 für die Studenten im Konservatorium aus der Partitur gespielt habe. Seitdem wird meine Liebe zu ihr nicht nur nicht kleiner, sondern wächst jedes Jahr noch. Habe Platten mit Aufnahmen dieses Werkes unter Bernstein (schlecht), Haitink (gut) und Klemperer mit Schwarzkopf (ausgezeichnet), aber eine Aufnahme wie die, die ich gestern zu hören bekam, heute hörte (und vermutlich immer wieder hören werde, solange ich lebe), so etwas habe ich noch nie gehört. Solche Inspiration und solch selbständige Interpretation bei solcher Treue zum Text des Autors – so etwas geschieht im Musikleben selten.“

Auch Paris wurde zum Schauplatz bedeutender Barschai-Konzerte, etwa bei einer denkwürdigen Aufführung von Beethovens *Missa Solemnis* in Saint Augustin mit Dietrich Fischer-Dieskau und Julia Varady. Er hatte dieses Werk bereits beim Gedenkkonzert für Karl Richter in Ottobeuren dirigiert – mit Richters eigenem, noch von ihm selbst vorbereiteten Chor und dem unglaublichen Kurt Moll als Bass-Solisten. Ebenfalls in Paris leitete Barschai eine eindringliche Aufführung des *Requiem*s von Alexander Lokschin, ein Werk, das er mit dem Bournemouth Symphony Orchestra in Southampton ebenfalls uraufgeführt hatte. In Berlin war Rudolf Barschai mit verschiedenen Orchestern zu hören, darunter mehrfach mit der Jungen Deutschen Philharmonie. Seine Live-Aufnahme der 5. Symphonie von Mahler mit diesem Orchester bei den Berliner Festwochen 1997 zählt zu den herausragenden Interpretationen dieses Werks. Ebenfalls bei den Berliner Festwochen hatte 1994 seine Open-Air-Aufführung des *Verdi-Requiem*s mit Musikern aus aller Welt in der Waldbühne die junge Altistin Violeta Urmana präsentiert – vor dem Beginn ihrer Weltkarriere.

Rudolf Barschai war auch der Dirigent jener Aufführung von Schostakowitschs *Leningrader* Symphonie, mit der die Junge Deutsche Philharmonie im Leipziger Gewandhaus gemeinsam mit Streichern der Moskauer Philharmonie des 50. Jahrestages des Einmarschs der Deutschen in die Sowjetunion gedachte. Dafür schrieb ich das Programmheft. So lernten wir uns am Rande dieser Aufführung kennen. Rudolf Barschai erzählte dabei so viel über seine Erlebnisse in der Sowjetunion und seine Begegnungen mit Schostakowitsch, dass uns beiden klar wurde, dass man das alles festhalten müsse. Daraus entstand das vorliegende Buch.

Besonders schätzte ich die Gelegenheit, Barschai zu begleiten, als er nach sechzehn Jahren zum ersten Mal wieder nach Russland zurückkehrte, um in Moskau zwei Konzerte mit Beethovens *Missa Solemnis* und Mahlers *Neunter Symphonie* zu dirigieren. Der Gang mit Rudolf Barschai über den Nowodewitschi-Friedhof zu den Gräbern von Schostakowitsch und vielen anderen Künstlern – wie denen ihrer Quälgeister – war ebenso eindrucksvoll wie die Begegnung mit seinen alten Freunden und vor allem mit seinem alten, enthusiastischen Publikum – darunter auch Solschenizyn.

Musiker mit derartigen Biographien gibt es heute nicht mehr – glücklicherweise. Heute können junge europäische Musiker sich in aller Ruhe auf ihre künstlerische Laufbahn vorbereiten. Das ereignisreiche Leben von Rudolf Barschai war sicherlich nicht unschuldig an seinem Begriff von künst-

lerischer Wahrhaftigkeit und seinen außergewöhnlichen Interpretationen. Seine Musik war Ausdruck ihrer Zeit – und damit auch Zeuge ihrer Zeit, aussagekräftig auch über die Sphäre der Musik hinaus. Mit seinem Tod am 2. November 2010 in seinem Haus in Ramlinsburg in der Nähe von Basel ging eine Epoche zuende.

Dass Weltreiche entstehen und vergehen, und mit ihnen Kulturen, das wissen wir. Das Auf und Ab innerhalb der einzelnen Kulturen ist schon schwerer zu verfolgen. Die europäische Oper beispielsweise hatte 300 Jahre für ihre Blüte zur Verfügung, die Beethoven'sche Symphonik erlosch nach 100 Jahren. Spätblütler gibt es als Ausnahmen: Die Symphonien von Dimitri Schostakowitsch führten eine Gattung weiter, die in Mitteleuropa bereits ausgestorben war. Die Diktatur der Nationalsozialisten hatte dort die Kultur ausgetrieben und auch die besten Musiker in alle Welt verstreut. Von diesem Schlag hat sich das Kulturleben Europas nie mehr ganz erholt. In der Sowjetunion jedoch, wo eine nicht unähnliche Diktatur das Leben der Menschen mühsam machte, wurde gerade auf die Fortführung der alten, klassischen Kultur Europas großer Wert gelegt, nicht zuletzt, um die Moderne abzuwehren. So konnte dort die Musik in den Fünfziger und Sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts den Menschen einen Raum der Gefühle und Gedanken bieten, der durch staatliche Organe schwer zu kontrollieren war. Diesen kostbaren Bereich schützte und pflegte man besonders gut.

Die Komponisten Sergej Prokofjew und Dimitri Schostakowitsch, die Pianisten Swjatoslaw Richter und Emil Gilels, die Geiger David Oistrach und Leonid Kogan, der Bratschist und Dirigent Rudolf Barschai, der Cellist Mstislaw Rostropowitsch, die Dirigenten Kyrill Kondraschin und Nikolai Golowanow – das sind nur einige der illustren Namen, die das Moskauer Musikleben der fünfziger und sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts prägten. Dies war die letzte Goldene Ära der europäischen klassischen Musik, wie es sie danach nicht wieder gegeben hat.

Es war auch eine späte Ära. Russland war zwar keine „verspätete Nation“ wie Deutschland, das erst im 19. Jahrhundert zu einer Einheit gefunden hatte, denn es hatte seine nationale Integrität seit Alexander Newski stets behauptet und erweitert. Doch in die Modernisierung, der sich die westeuropäischen Länder schon seit der Renaissance unterzogen, und die auch die europäische Klassik hervorbrachte, wurde das Land erst um das Jahr 1700 durch Zar Peter I. gestürzt. Er baute die neue Hauptstadt St. Petersburg an der Ostsee, was für sich schon ein Zeichen des Anschlusses an die neuen

Verkehrsströme war. Er förderte die Industrialisierung und effektivierte die staatliche Verwaltung. Diese Modernisierung geschah gewaltsam, von oben, und ruhte nicht auf einer selbsttätigen Bürgerschicht, die auch Wissenschaft und Kultur hätte tragen können. Das westliche Industriesystem blieb daher immer auch ein Fremdkörper, der heftigen Widerstand traditionell ausgerichteteter Kräfte hervorrief.

Zwangsläufig entwickelte der Zarenhof auch einen Geschmack für die westeuropäische Kunst und Kultur, und damit kamen auch die ersten italienischen, französischen, deutschen und englischen Operntruppen. Die Zarin Katharina II. stand wie ihr Zeitgenosse Friedrich II. in Verbindung mit Voltaire und den französischen Aufklärern. Sie, als Prinzessin von Anhalt-Zerbst geboren und erzogen, holte Manfredini, Galuppi, Paisiello, Cimarosa, Traëtta, Sarti, Martín y Soler nach Petersburg, verfasste selbst Opernlibretti und mischte sich auch in die Komposition ein. Selbst die Kirchenmusik verfiel immer mehr dem italienischen Stil. Die ersten Notendrucke in Russland waren am Anfang des 18. Jahrhunderts Violinsonaten von Verocai und Madoni, auf deren Grundlage Iwan Chandoschkin eine russische Violinliteratur begründete.

Erst Michail Glinka gelang es im 19. Jahrhundert, eine eigenständige russische Richtung in der Musik zu entwickeln – vergleichbar etwa den Anstrengungen seines Zeitgenossen Alexander Puschkin, die russische Sprache salon- und dichtungsfähig zu machen. Seit dieser Zeit gab es fortwährende Auseinandersetzungen darüber, was russische Musik sei, auch wenn uns die Ergebnisse eines Tschaikowsky („Westler“) und Rimski-Korsakow („Nationalist“) heute so unterschiedlich nicht mehr erscheinen. Denn es blieb doch immer eine Musik, die sich der westlichen Instrumente, des westlichen Notensystems und der westlichen Dur/Moll-Harmonik bediente, in der die Bausteine und Farben der alten russischen Musik mit ihren modalen Tonleitern eine eher koloristische Rolle spielte. Nur bei Modest Mussorgsky waren diese russischen Elemente auch ein Teil der Substanz geworden.

Nun entstanden auch musikalische Institutionen außerhalb des Hofes und der Adelshäuser. Anton Rubinstein gründete 1859 in der Hauptstadt die „Kaiserliche Russische Musikgesellschaft“, die bald darauf Filialen in Moskau, Kiew, Kasan, Charkow, Tiflis und Odessa eröffnete. Daraus gingen dann auch die ersten Konservatorien in Petersburg und Moskau hervor, an denen die besten Musiker des Landes unterrichteten. Auch Musikwis-

senschaft und Musikkritik entwickelten sich aus diesen Kernen. Die Musiker entwickelten bald ein bürgerliches Bewusstsein und waren meist sowohl der Selbstherrschaft der Zaren als auch der reaktionären russischen Kirche gegenüber kritisch eingestellt – was nicht hieß, dass sie nicht empfänglich waren für die Reize der russischen Kirchenmusik. Die meisten unterstützten die Revolution von 1905, die die Autokratie etwas einschränkte, doch die sozialistische Revolution 1917 spaltete die Musiker wie das ganze Land. Viele gingen wie Igor Strawinsky, Sergej Rachmaninow, Sergej Prokofjew, Serge Kussewitzky, Arthur Rubinstein, Jascha Heifetz oder Diaghilew mit seinen *Ballets russes* ins Ausland. Andere blieben im Land, weil sie die Notwendigkeit eines Neuanfangs begriffen hatten und an die grenzenlosen Möglichkeiten glaubten, die die Bolschewiki und ihre Ideologie versprachen.

Der erste Kulturminister der Sowjets, der noch den Titel eines Volkskommissars für Aufklärung trug, war Anatol Lunatscharski, ein gebildeter Mann, der sogar Lenin davon überzeugte, die alte Kultur zu schonen und nicht von den proletarischen Bilderstürmern zerschlagen zu lassen, die gleich eine völlig neue Welt aufbauen wollten. So rettete sich das bürgerliche Musikleben in die neue Zeit. Es wurde von der Sowjetmacht sogar regelrecht adoptiert. Denn Institutionen sind immer auch ein Mittel der Macht und der Kontrolle. Was die Sowjets wirtschaftlich taten, was nichts anderes, als das westliche Industriesystem nun erst recht mit Gewalt durchzusetzen und bis in den hintersten Winkel des Riesenreichs zu tragen. Gigantische Bauprojekte wurden mit Hilfe von Gefangenen realisiert, die man zu Millionen produziert hatte. Die Aufklärung lief Amok. Doch dialektisch, wie sie nun einmal ist, transportierte sie auch Kultur. So kamen Konservatorien, Symphonieorchester und Opernhäuser in sämtliche Provinzen. Auch die nationalen Musiken, die traditionell im Meister/Schüler-Verhältnis gelehrt worden waren, wurden nun akademisch erfasst und kanalisiert.

Die Beziehungen zu den Entwicklungen im Westen waren anfangs noch stark. Dirigenten wie Otto Klemperer und Komponisten wie Alban Berg kamen nach Petersburg. Dimitri Schostakowitsch verstand sich sogar sehr gut mit Berg, doch wurde ihr weiterer Kontakt von den Behörden hintertrieben. Sergej Prokofjew wurde bei seinen Russland-Tourneen so hofiert, dass er sich 1933 zur Rückkehr entschloss und die letzten zwanzig Jahre seines Lebens in Moskau verbrachte. Dass die sowjetischen Behörden die Moderne ab dieser Zeit unterdrückten, ihre Exponenten verhafteten und

umbrachten und ihre eigenen Künstler gegen Einflüsse von außen abschoteten als gelte es der Abwehr feindlicher Sabotage, ist nur scheinbar eine Ironie. Die Moderne bedeutete Individualismus, und das war der natürliche Feind eines kollektiven Systems. Nicht eigene Meinungen waren gefragt, sondern die Unterordnung unter die vorgegebenen Denkschemata. Schostakowitsch bekam das am allerheftigsten zu spüren – zweimal, 1936 und 1948, wurde er von Amts wegen verurteilt, seiner Lehrrämter enthoben und seines Auskommens als Komponist beraubt, und beim zweiten Mal traf es auch gleich noch Prokofjew, Chatschaturjan und alle übrigen kreativen Komponisten mit, denen sämtlich das Etikett „Volksfeind“ angeklebt wurde. Und ein Feind des Volkes zu sein, war lebensbedrohlich.

Zur Freiheit der Moderne gehörte auch die Freiheit, kein Revolutionär zu sein. In Deutschland und Österreich stand neben Schönberg auch Hindemith, neben Berg auch Schreker und neben Webern auch Krenek. Von England, Frankreich oder Italien ganz abgesehen, wo die Musik eines Francis Poulenc, eines Ralph Vaughan Williams oder eines Alfredo Cassella sowieso eigene Wege ging. In Deutschland wurde durch den Missbrauch der Nazis die natürliche Entwicklungslinie der Künste abgeschnitten und das Land künstlerisch ausgeblutet. Nach dem Krieg hat es sich davon nicht wieder erholt. Die Künstler und Intellektuellen waren von einem tiefen Misstrauen gegen alles „Volkstümliche“ und „Populäre“ erfüllt und betrieben eine Kultur, die stolz war auf ihre negativen Vorzeichen. Von hier aus sah alles, was in der Sowjetunion geschah, wie eine Fortsetzung der Kulturpolitik der Nazis aus, und die Musik, die dort neu geschrieben wurde, erschien als unzeitgemäß, ja reaktionär. Was hinter dem Eisernen Vorhang geschah, war verborgen oder undurchschaubar und wurde im Westen mit oft krasen Fehltrteilen belegt.

Die Musik hatte in der Sowjetunion jedoch einen ganz einzigartigen Stellenwert bekommen. Wo keine Meinungsfreiheit herrschte, mussten die Menschen andere Wege finden, ihre Empfindungen und Gedanken auszutauschen. Die Musik, die den Vorteil hat, keine Worte benutzen zu müssen, war dafür bestens geeignet. Schostakowitsch spielte nach außen hin den gefügigen Staatsbeamten und fügte in seine Musik einen doppelten Boden ein, der seine wahre Haltung zeigte – für Bürokraten freilich war das nicht zu entschlüsseln. Die Menschen liebten die Bücher und hatten gelernt, zwischen den Zeilen zu lesen. Nun lernten sie, auch zwischen den Notenzeilen zu hören. Und entsprechend bemühten sich die Interpreten um die Musik, um sie nur ja richtig zu artikulieren und gegen Entstellung, Schlamperei

und Verwahrlosung zu schützen. Musik war unter den Bedingungen der Diktatur, der Lüge und der Lebensgefahr ein Mittel zum geistigen und seelischen Überleben geworden. Die Musik von Bach, Mozart oder Schubert war ein Lichtstrahl der Hoffnung, diese Komponisten führten einen Dialog mit den heute Lebenden über die Wahrheit und das Leben.

Die Lebensumstände in der Sowjetunion brachten starke Persönlichkeiten hervor, und wenn Musiker aus ihnen wurden, schlug sich das in ihrem Spiel nieder, das stark und unverwechselbar war. Die Autorität der Lehrer war ungebrochen, und man beugte sich ihr gerne. Die staatlichen Maßregelungen schweißten die Lehrer und ihre Schüler nur umso enger zusammen. Das konnte zum Erstarren einer ganzen Kunstsparte führen, wie dem Ballett, das die klassischen Formen zwar bewahrte wie nirgendwo sonst auf der Welt, doch in der Wiederholung des Immergleichen sich gegen Realität und Zeit versperrte. Die Musik braucht zwar nicht weniger Übung, doch sie zwingt schon von sich aus zur Vielfalt und zur Konkurrenz der Stile und Schulen. Und es gab unvergleichliche, wenn auch konkurrierende Lehrer am Moskauer Konservatorium, die jene großen Künstler ausbildeten, an die weiter oben erinnert wurde. Rudolf Barschai war einer von ihnen und ihrer aller Freund.

Bernd Feuchtnner