Die ukrainische Operette der 1920er und 1930er Jahre als Spiegel gesellschaftspolitischer Entwicklungen

Luba Kijanovska

Državna glasbena akademija Mikole Lisenka v Lvovu
Lviver Nationale Musikakademie „Mykola Lyssenko“

In der ukrainischen Musikkultur hat die Operette einen besonderen Stellenwert und wird etwas anders betrachtet als in anderen europäischen Ländern. Grund dafür ist vor allem der große Musikanteil in zahlreichen volkstümlichen Bräuchen, wie der Weihnachtskrippe mit ihren märchenhaften komischen Szenen mit Gesang oder das Mittsommerfest, das ebenso von Gesang und Tanz geprägt ist. Seit jeher bildeten solche Volksfeste ein eigenständliches Modell des nationalen musikalischen Theaters, welches natürlich in der romantischen Epoche in der Operette angewendet wird. Darum existierte das ukrainische dramatische Theater bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts ausschließlich als musikdramatische Kunst. Diese Charakteristika der nationalen Theatertradition spiegelten sich in der Interpretation der Operette wider. In der ukrainischen Kultur, vor allem in Galizien, wo die Theaterkomponisten sich meist das Wiener Singspiel zum Vorbild nahmen, wurden bereits in den 1860er Jahren zahlreiche Singspiele als „Operetten“ bezeichnet. Ihre Autoren waren hauptsächlich Priester (Mychajlo Werbytskyj, Sydir Worobkewytsch, Wiktor Matiuk u. a. m.), die in solchen musikalischen Komödien die moralische Erziehung behaupteten.

Wenn man die Voraussetzungen für die Entwicklung der ukrainischen Operette des 20. Jahrhunderts, insbesondere in der Zwischenkriegszeit darstellen will, muss man die unterschiedlichen sozialpolitischen Situationen in beiden Teilen des Landes berücksichtigen, die bestimmte ästhe-

tische und künstlerische Grundlagen der Operette (und natürlich auch alle anderen Kunstarten und das Kulturleben im allgemeinen) beeinflussten.

Spezifischen (zumeist sehr ungünstigen) Bedingungen unterlag die nationalkulturelle Entwicklung in dem Teil der Ukraine, der zum Russischen Reich und später zur Sowjetunion gehörte. Ganz andere Möglichkeiten der Kulturentwicklung gab es hingegen in dem Teil, der vor dem Ersten Weltkrieg zum Habsburger Reich gehört hatte und dann in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts in der Zweiten Polnischen Republik (*Druga Rzeczpospolita Polska*) existierte. Daher wurde das Genre der Operette in zwei Regionen der Ukraine in unterschiedlichen gesellschaftspolitischen Realitäten auf unterschiedliche Weise geformt und entwickelt – allerdings unter Berücksichtigung der inhärenten mentalen Merkmale der Ukrainer und der Folkloretradition mit ihrer Theaterkomponente.

Zu Beginn ist anzumerken, dass die ukrainische Operette im westlichen Teil, die sich auf den Wiener Kulturkanon konzentrierte, viel bessere Bedingungen für ihre Entwicklung hatte und dementsprechend vor dem 20. Jahrhundert eine viel längere und fruchtbarere Tradition hatte. Es kann zu Recht die Definition angewendet werden, die Eric Adam in Bezug auf die Wiener Operette macht:

Will man aber zur ‚Ideologie‘ der Wiener Operette vordringen, sind vor allem drei Ausdrucksmöglichkeiten zu beachten:

- *sie ist die einzige und letzte Kunstgattung einer Gesamtstaatsidee;*
- *sie hat als Kunstgattung des Bürgertums Aussagen von nicht zu übersehener sozialen Relevanz zum Inhalt und*
- *sie ist im positiven und negativen Sinn bewusstseinsbildend gewesen.¹*

Entsprechend viele Forscher, wie z. B. Moris Csáky² und Ralph-Günther Patocka,³ betonen in ihren umfangreichen, dieser Gattung gewidme-

1 Erik Adam. „Die Wiener Operette als magischer Spiegel interkultureller Identität“, in *«Die Wahrheit liegt im Feld»: Roland Girtler zum 65. Geburtstag*, Hrsg. Hubert Christian Ehalt, Josef Hochgerner und Wilhelm Hopf (Wien, Münster: LIT Verlag, 2006), 203.

2 Moris Csáky, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne: ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität* (Wien [u. a.]: Böhlau, 1996).

3 Ralph-Günther Patocka, *Operette als Moraltheater: Jacques Offenbachs Libretti zwischen Sittenschule und Sittenverderbnis* (Tübingen: Niemeyer, 2002), <https://doi.org/10.1515/9783110921151>.

ten Monographien, dass sich hinter der bloßen Unterhaltungsrolle der Wiener Operette eine viel tiefere Bedeutung verbirgt.

Der amerikanische Historiker William Johnston befasst sich in seiner Arbeit, die der sozialen und intellektuellen Geschichte Österreich-Ungarns in der zweiten Hälfte des 19. bis zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sowie deren Auswirkungen auf den kulturellen und intellektuellen Zustand der Weltzivilisation gewidmet ist, mit den aktuellen Problemen der damaligen Musikkultur und lässt der Operette ihre bemerkenswerte Position. Seiner Meinung nach sollte man die Operetten und Walzer nicht nur als Symbole des schicken aber trostlosen Daseins der Wiener betrachten, sondern sie als eine Art politische Waffe verstehen. Die damalige Wiener Operette mit ihren „Szenen aus dem wahren Leben“ wurde zu einem echten Aufbewahrungsort des kulturellen Gedächtnisses. Aus diesem Ort wurden laut M. Csáky soziokulturelle Codes für den österreichisch-ungarischen kulturellen und politischen Raum abgeleitet. Diese Codes bildeten im weiteren Sinne die politische Kultur der Bewohner des Reiches verschiedener Nationalitäten.⁴

Die Operette prägte auch das Bewusstsein der galizischen Ukrainer wesentlich. Der bekannte galizische Schriftsteller, Kritiker und Philosoph Iwan Franko hat festgestellt, dass „*solche Aufführungen* [auch Singspiele und Operetten – L. K.] *die ruthenische* [also ukrainische – L. K.] *Nationalität festigten und den Patriotismus unterstützen*“.⁵ Es geht nicht nur um die ukrainische Sprache der Aufführungen, sondern auch um die Verwendung nationaler Kleidung, einschließlich alter Bauernkostüme, sowie Elemente der Volksriten und musikalischen Folklore, die zu dieser Zeit die wichtigsten Symbole des kulturellen Gedächtnisses bildeten.

Der Grund für die Popularität von Singspielen, musikalischen Komödien und Operetten muss auch auf politischer und ideologischer Ebene gesucht werden, da die Operette häufig zu einem Mittler zwischen den Kulturen verschiedener Völker wurde, die Teil des multinationalen Reiches waren. Gleichzeitig zeigten diese Operetten oft interessante Bilder des nationalen Lebens mit ihren eindrucksvollen Tänzen und Liedern und mach-

4 William M. Johnston, *The Austrian Mind: An Intellectual and Social History, 1848–1938* (Berkeley, California: University of California Press, 1972).

5 Iwan Franko, „Русько-український театр. Історичні обриси“ [Das ruthenisch-ukrainische Theater. Historische Umrisse], in: Iwan Franko, *Зібрання творів* [Sämtliche Werke], Bd. 29 (Kyiv: Naukova Dumka, 1981): 238.

ten daher auch auf ethnische und kulturelle Unterschiede aufmerksam.⁶ Diese Kommentare erklären die Rolle der Operette in erster Linie in Galizien und der Bukowina, Regionen, die seit 150 Jahren mit Österreich und dem Kanon der Wiener Kultur verbunden sind. So zeigt sich ein bestimmtes Merkmal der ukrainischen Operette im Vergleich zu ihrer Wahrnehmung in Russland, wo sie als reine Unterhaltung ohne tiefere ethische und ästhetische Werte behandelt wurde, die nur die unpräzisen Bedürfnisse der weniger gebildeten Öffentlichkeit befriedigen sollte. Daher hatte die westeuropäische Operette – ob in französischer oder österreichischer Fassung – in Kiew, Charkiw oder Odessa keinen so großen Einfluss auf das soziokulturelle Leben der Ukrainer und auf die Entwicklung des Musiktheaters wie z. B. in Lemberg, Tarnopol oder Tschernowitz.

Die Situation ändert sich nach dem Ersten Weltkrieg dramatisch, als die Ukrainer zusammen mit der sich verändernden politischen Karte Europas und der Welt erneut zwischen mehreren Staaten aufgeteilt werden. Die Operette als Genre hat sich den Bedürfnissen der Gesellschaft vollkommen angepasst und verändert ihren Status dramatisch. Da der Hauptgegenstand des Berichts die ukrainische Operette des 20. Jahrhunderts der Zwischenkriegszeit ist, betrachtet man ihre Modifikation in zwei völlig unterschiedlichen staatlichen Systemen – dem totalitären in der UdSSR, zu der auch die Ostukraine gehörte, und in Galizien, im neugebildeten unabhängigen polnischen Staat.

In der Zwischenkriegszeit erlangte die ukrainische Operette neue soziokulturelle Funktionen und prägte vorherrschende gesellschaftspolitische Überzeugungen. Überdies stellte sie in den eigentümlichen Formen dieser musiktheatrischen Gattung auch die jüngsten national-historischen Ereignisse dar. Man scheint logischerweise mit dem historischen Schicksal der ukrainisch-sowjetischen Operette und den Umständen ihrer Entstehung und Funktionsweise zu beginnen. Sie war nicht von Anfang an eng mit der Parteipolitik in der gesamten Sowjetunion verbunden. In einer Monographie, die die Geschichte der russischen und sowjetischen Operette im 20. Jahrhundert untersucht, bestätigt man den etwas merkwürdigen Stellenwert dieser Gattung im allgemeinen ideologisch streng kontrollierten System der Parteikunst:

6 Myroslawa Nowakowytsch, *Галицька музика габсбурзької доби: у пошуках української ідентичності* [Die galizische Musik der Habsburger Zeit: Auf der Suche nach der ukrainischen Identität] (Lviv: Verleger T.Tetiuk, 2019): 204.

Von Mitte der 1920er bis Ende der 1930er Jahre fand die sogenannte Staatlichkeit [man denkt hier an ideologische Kontrolle – L. K.] von Theatern dieses Genres statt ... Die Projektion der Bestrebungen sowjetischer Regierung auf die Operette ist ziemlich eigenartig. Es scheint, als ob die Operette nicht dem allgemeinen Prozess [sowjetischer Ideologisierung – L. K.] folgt, ihr traditionelles Repertoire noch eine lange Zeit nicht sprengen läßt, wie es von ihr verlangt wird, gibt die Ästhetik, die lange vor den Ereignissen der Oktoberrevolution entwickelt wurde, nicht auf. Sie manövrierte erfinderisch und baute sich organisatorisch neu um – von Unternehmen zu staatlichen Institutionen ... in Diskussionen über die Operette der 1920–1930er Jahre zeigte sich etwas anderes. Nämlich: Die Operette wird nicht geleugnet – sie wird unter Kontrolle gebracht!⁷

All diese Umstände wirkten sich unmittelbar auf die ukrainische Operette aus. Dabei gilt es zu betonen, dass für die Ukrainer die Musikkomödie seit Anfang des 19. Jahrhunderts ein wichtiger Teil des Repertoires gewesen war. Die Liebe zur Operette wurzelt also tief in der Vergangenheit.

In den 1920er Jahren, in der Zeit der Neuen Wirtschaftspolitik der Sowjetregierung, als sich die materielle Lage des Volkes nach dem Krieg ein bisschen verbesserte, nehmen mehrere ukrainische Städte – insbesondere Charkiw, die damalige Hauptstadt der sowjetischen Ukraine – die Operette mit großer Begeisterung auf. Hier möchte ich ein Zitat aus dem Artikel des Kritikers Illa Turkeltaub *Operette in der Ukraine* in der St. Petersburger Zeitschrift *Das Kunstleben* (*Жизнь искусства*, Nr. 5 für 1925) anführen:

Die Operette in der Ukraine blüht prachtvoll. Diven bezaubern mit ihren luxuriösen Toiletten und Diamanten. Das Publikum füllt die Hallen bis zum letzten Platz. Heute gibt es in der Ukraine keine solche Lücke, aus der eine Operettentruppe mit Moskauer Stars nicht herausragen würde. Jede Stadt hat ein eigenes Operettentheater, und in der Hauptstadt Charkow gibt es drei auf einmal. Die Bewohner von Charkiw füllen den größten Theatersaal – das Mussurie-Theater – mit zweitausend Sitzplätzen und geben den alternden

7 Aleksandr Kolesnikow, „Жанр оперетты в российской театральной культуре и критике XX века. Вступительная статья“ [Die Gattung der Operette in der russischen Theaterkultur und in der Kritik des 20. Jahrhunderts. Einführungsartikel], in *Оперетта в России и СССР в XX веке: библиография* [Operette in Rußland und in der UdSSR: Bibliographie] (Moskau-Jekaterinburg: Swerdlowsche Abteilung des Vereins für Theaterkünstler der Russischen Föderation u. a., 2013): 5–7.

Operettendiven mit tiefem Ausschnitt und nacktem Rücken stehende Ovationen. Heute gibt es in der Ukraine ungefähr fünfzig Operettentruppen unterschiedlichen Kalibers!!!⁸

Nach diesen allgemeinen Voraussetzungen scheint man sich erstrangig auf die Personalien der wichtigsten ukrainischen Operettenkomponisten zu konzentrieren, um damit zu zeigen, wie grausam die gesellschaftspolitischen Entwicklungen in totalitären Regimes das Schicksal des Künstlers selbst und vor allem die Rolle seines Schaffens im offenen Kulturleben beeinflussen, wie oft Sinn und Bedeutung des Kunstwerks über lange Jahre verfälscht sind, und das selbst dann, wenn es um eine so weit von der Politik entfernte musiktheatralische Gattung wie die Operette geht. Als krasses Beispiel zu dieser These wählte ich den Lebenslauf und das Schaffen zweier Autoren populärer Operetten aus den beiden Teilen, in denen in der Zwischenkriegsperiode viele Ukrainer gelebt haben: aus dem sowjetischen Teil von Oleksij Rjabow (1899–1955) und aus dem polnischen Teil von Jaroslaw Barnytsch (1896–1967).

Der Lebenslauf von Oleksij Rjabow, insbesondere zu Beginn seiner Karriere als Komponist, könnte als Vorlage für einen typischen Hollywood-Film über einen *Selfmademan* dienen.

Aus der Autobiographie des Komponisten:

... Ich wurde am 30. März (11. April nach dem neuen Stil) 1899 in Charkiw geboren. An meine Eltern kann ich mich nicht erinnern. Erzogen hat mich meine Tante. Als ich sechs Jahre alt wurde, brachte sie mich nach Orjol, um mich dort in ein Waisenhaus zu geben. Und als sie mich da nicht aufgenommen hatten, ließ sie mich auf der Straße stehen. Zwei Jahre verbrachte ich in diesem Heim.

1908 wurde ich zur Erziehung in ein Infanterieregiment unweit von Orjol aufgenommen, wo man im Blasorchester lernte, unterschiedliche Instrumente zu spielen. Vor dem Ersten Weltkrieg durfte ich gehen und ... ich fand mich in meiner Heimatstadt Charkiw wieder mit dem unwiderstehlichen Wunsch, ernsthaft Musik zu studieren. Ich bewarb mich an der Musikschule Charkiw. Der Schuldirektor Ilja Slatin hörte sich mein Geigenspiel aufmerksam an, das ich mir selbst angeeignet hatte. Ich wurde aufgenommen und erhielt das

8 Juri Stanischewski, „Українська оперета: проблеми, пошуки, парадокси“ [Die ukrainische Operette: Probleme, Suchen, Paradoxe], *Просценіум* [Proszenium], Nr. 3 (2005): 36.

Borodin-Stipendium. Schon bald wurde aus der Schule ein Konservatorium. Anfangs hatte ich Geigenunterricht bei I. Slatin, später dann bei den Professoren J. Achron und Fr. Smith. Ich besuchte auch die Lehrveranstaltungen in den Fächern Komponieren, Musiktheorie und Instrumentation.

Parallel dazu besuchte ich das Erste Männergymnasium. Da mir der Lebensunterhalt fehlte, gab ich Musikunterricht und spielte jeden Abend bis in die Nacht in den Kinos.

Von dem verdienten Geld bin ich einige Male nach St. Petersburg zu Alexander Glasunow zum Instrumentationsunterricht gefahren. Jede freie Minute verbrachte ich in der Oper und kurze Zeit später spielte ich die erste Geige im Orchester.⁹

So begann der junge Musiker seine erfolgreiche Karriere. 1917 debütierte er als Komponist mit einer Symphonie, erkannte jedoch schnell, dass seine wahre Berufung in einer anderen Sphäre lag. 1923, im Alter von 24 Jahren, schrieb Rjabow seine erste Operette mit dem Titel *Columbine*¹⁰.

Es war ein mutiger Schritt, denn vom Standpunkt der kommunistischen Ideologie aus, gehörte die Operette des klassischen Typs, die sich an Wiener und französischen Vorbildern orientierte, zu den „bürgerlichen Überresten“ und musste aus der wahren proletarischen Kunst entfernt werden.

Während die sowjetische Kritik die Komponisten aufforderte, mit den Traditionen von J. Offenbach, J. Strauss und I. Kalman zu brechen und ‚ideologische‘ sowjetische Musikkomödien und Operetten mit Liedern zu aktuellen Themen zu schaffen, bevorzugte Rjabow in ‚Columbine‘ die großen Bühnenformen der klassischen Operettendramaturgie mit Arien und Serenaden, mit erweiterten Ensembles und Chören.¹¹

9 Zit. nach: Juri Stanischewski, „Дивний випадок на «Весіллі в Малинівці». Автору популярної оперети свого часу довелося «ділитися» успіхом“ [Ein merkwürdiger Fall auf der ‚Hochzeit in Malinowka‘. Der Autor der populären Operette sollte seinerzeit seinen Erfolg ‚teilen‘], *Зеркало недели*, вип [Wochenspiegel/Zierkalo niedeli], Nr. 26 (10.–31. Juli 2009), https://zn.ua/ukr/ART/divniy_vipadok_na_vesilli_v_malinivtsi__avtoru_populyarnoyi_opereti_svogo_chasu_dovelosya_diliti-sya_.html.

10 Es gibt eine Operette mit demselben Titel bei dem österreichischen Komponisten Hans von Zois (Columbina – 1887).

11 Stanischewski, „Ein merkwürdiger Fall auf der ‚Hochzeit in Malinowka“.

Trotz der ungünstigen ideologischen Beurteilung brachte *Columbine* ihrem Autor wahre Anerkennung. Rjabow überwand letztendlich den Hunger und die Not seiner Jugend, bekam eine feste Anstellung als Konzertmeister am Charkiwer Operntheater und wirkte parallel als Dirigent am Russischen Theater für Musikkomödie. Für dieses Theater schrieb er mehr oder weniger erfolgreiche Musikstücke.

Bald wurde das Russische Theater für Musikkomödie geschlossen und stattdessen am 1. Oktober 1929 in Charkiw das erste ukrainische Staatstheater für Musikkomödie eröffnet. Für die Premiere wählte man die „aktualisierte“ klassische französische Operette von J. Offenbach *Orpheus in der Unterwelt*. Natürlich musste der „bürgerliche“ Inhalt der Operette in den neuen ideologischen Realien auf eine revolutionäre Weise umgeschrieben werden. Die neuen Texte verfasste der bekannte ukrainische Schriftsteller Ostap Wyschnia; die musikalischen Ergänzungen stammten aus der Feder der Komponisten Julij Mejtus und Mychajlo Titz sowie Oleksij Rjabow, der auch als Dirigent sowohl diese als auch einige andere Aufführungen leitete. In entsprechend ideologisch umgewandelter Form wurden *The Mikado* von Arthur Sullivan, *The Geisha, a Story of a Tea House* von Sidney Jones, *Rose-Marie* von Rudolph Friml erfolgreich aufgeführt. Diese Praxis war für Rjabows eigenes Operetten-Schaffen von großer Bedeutung.

Ein paar Worte sollten auch der Truppe dieses Theaters sowie seinem Regisseur gewidmet werden. Gründer des Theaters war Les Kurbas (1887–1937), einer der bekanntesten ukrainischen Regisseure, Reformator des Nationaltheaters, Schauspieler, Dramatiker und Übersetzer. Er scharte in diesem Theater seine beste Zöglinge sowie Kollegen um sich, die mit ihm früher noch im experimentellen Theater „Beresil“ zusammengewirkt hatten und in Fragen der Theater-Ästhetik mit ihm gleichgesinnt waren. Juri Stanischewski fügt ihre Familiennamen hinzu: „*Januarij Bortnik, Borys Balaban, Damian Kozatschkowsky, Marian Kruschelnytsky, Ambrosij Butschma, Volodymyr Sklarenko*“.¹²

Musik spielte im Theater von Kurbas eine bedeutende Rolle. Wenn man die Leistungen des Regisseurs analysiert, erkennt man gleich, dass er auf musikalische Szenen und Symbole in seinen Bühnenkonzeptionen stets aufmerksam machte. Kurbas von Anfang an Musiker aus Berufung, der gut Klavier spielte, frei improvisieren konnte und dieses Talent in seinen originellen Bühnenkonzepten voll einzusetzen wusste. Deshalb sah er die

12 Stanischewski, „Die ukrainische Operette: Probleme, Suchen, Paradoxe“, 37.

Operette als eine vollwertige musikdramatische Gattung an, in der er neue experimentelle Ideen verwirklichen konnte.

Die französische Theaterwissenschaftlerin Beatrice Picon-Vallin vergleicht die Bühnenkonzepte zweier Titanen des Theaters im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts – Les Kurbas und Wsewolod Meierhold – und betont die grundlegende Rolle der Musik als Archetyp, die Quintessenz der gesamten künstlerischen Aufführungsgestaltung beider Künstler:

Das Theater der Zukunft, für das Wsewolod Meyerhold und Les Kurbas gearbeitet haben, ist im Grunde genommen ein musikalisches Theater, in dem der wesentliche Punkt die Arbeit mit einem Komponisten ist. Es handelt sich um die Musik fürs Theater, die in die Komposition des Stücks eingebaut ist, Musik, die als Begleitung konzipiert wurde, in der die Elemente Rhythmus, Melodie, Tempo, Leitmotiv, Kontrapunkt, Soundeffekt und so weiter eine subtile und effektive Struktur bilden, um die Wahrnehmung der Handlung durch den Betrachter zu unterstützen.¹³

Les Kurbas hat oftmals wiederholt, dass die Operette eine gute Kunstschule sei, weil sie dem Schauspieler eine Menge Talent und professionelle Vorbereitung abfordert (Fähigkeit zur Transformation, klare Diktion, guter Gesang, gute Gymnastikausbildung und choreographische Fähigkeiten). Die Kritiker beurteilten die Produktion des neuen Theaters sehr positiv. So schrieb z. B. die Zeitung *Nachrichten (Visti)* vom 7. November 1929:

„Berezil’ gibt der Operette die besten Kräfte. Die künstlerische Leitung des neuen Theaters liegt in sicheren Händen. Der dankbare Zuschauer sah ausdrucksreiche aktualisierte Produktionen voll von Einbildungskraft des Regisseurs, fröhlichem Eifer und einer glänzenden Operettenkaskade.“¹⁴

In diesem talentierten experimentierfreudigen Team kreierte Rjabow weiterhin seine eigenen Operetten, in denen er erfolgreich klassische Operettenformen – Arien, Couplets, Ensembles – mit Elementen moderner Revue- und Straßenaufführungen kombiniert. Anfang der 1930er Jahre entstanden *Drei Viertel eines Mannes*, *Das trockene Gesetz (Prohibition)*, *Die blaue Karotte* und *Die verjüngte Amerikanerin*, die nicht nur am Char-

13 Beatrice Picon-Vallin, „Лесь Курбас і Всеволод Мейерхольд“ [Les Kurbas und Wsewolod Meyerhold], *Курбасівські читання* [Kurbas‘ Lesungen], Nr. 7 (2012): 56.

14 Stanislawski, „Die ukrainische Operette: Probleme, Suchen, Paradoxe“, 37.

kiwer Theater, sondern auch an verschiedenen anderen Theatern der UdSSR aufgeführt wurden.

All diese Voraussetzungen erklären ernsthafte Leistungen der ukrainischen Operettenbühnen dieser Jahre. Die Situation im Theater und in der gesamten ukrainischen Kultur änderte sich auf recht tragische Weise: Im Jahre 1933 wurde Les Kurbas nicht nur erbarmungslos aus all seinen leitenden Funktionen entlassen und bald darauf verhaftet und nach Kareliden (Lager Sandarmoch) verbannt. „*Er wurde des Nationalismus, Formalismus, der Trennung von der sowjetischen Realität und dem russischen Theater beschuldigt*“.¹⁵ Auch die Politik des Theaters änderte sich: Sie forderte ausschließlich proletarische ideologisch korrekte Aufführungen und die gewaltige Einschränkung der Ukrainisierung. In die Ukraine kam mit Volldampf die sog. „erschossene Renaissance“, der auch Les Kurbas zum Opfer fiel. Am 3. November 1937 wurde er mit 1825 weiteren (überwiegend ukrainischen) Intellektuellen anlässlich des 20-jährigen Jahrestags der Oktoberrevolution erschossen.

Unter diesen (für ihn recht ungünstigen!) Umständen wagt Rjabow einen sehr kühnen, wenn auch diplomatischen Schritt: Er schreibt die Operetten *Der Sorotschinsker Jahrmarkt* (1936) und *Mainacht oder Die Ertrunkene* (1938) nach den gleichnamigen Erzählungen von Nikolai Gogol. Dabei schützt ihn die Hinwendung zur klassischen russischen Literatur einerseits vor dem Vorwurf des Nationalismus, andererseits erlaubt sie ihm, ukrainische Sitten und Bräuche in all ihren reichen musikalischen Bestandteilen zu entfalten. Hier muss man insbesondere unterstreichen, dass Rjabow unter dem ideologischen Gesichtswinkel nicht nur als „Kurbas gleichgesinnte Person“ verdächtig war, sondern auch als Schwiegersohn einer Koryphäe des ukrainischen Theaters, Marko Kropywnytskyj¹⁶, nicht vertrauenswürdig schien. Tatsächlich entwickelte Rjabow in diesen beiden Operetten die Linie des romantischen Nationaltheaters, repräsentiert von Mykola Lyssenko und anderen Komponisten dieser Richtung. Seine musikalisch gebildete

15 Wolodymyr Wjatrowytsch, „Історія з грифом “секретно”: Лесь Курбас у сталінському театрі абсурду“ [Als ‘geheim’ markierte Geschichte: Les Kurbas im stalinistischen absurden Theater], *Телевізійна Служба новин* [Fernsehnachrichten], 2. Juni 2011, <https://tsn.ua/analitika/istoriya-z-grifom-sekretno-les-kurbas-u-stalinskomu-teatri-absurdu.html>.

16 Über das Theater „Koryphäen“ siehe: Luba Kyvanovska, „Das ukrainische Musiktheater ‘Koryphäen’ – Kulturphänomen eines staatenlosen Volkes“, in *Music and (for) the stage: concerts, workshops and other event (28th Slovenian Music Days)*, Hrsg. Primož Kuret (Ljubljana: Festival Ljubljana, 2014), 72–81.

und talentierte Ehefrau Olga Kropywnytska hat ihm als erste Zuhörerin und Kritikerin viel geholfen.

Da die literarische Quelle jedoch dem russischen Klassiker gehörte, erhoben diese Operetten keine Einwände gegen die Zensur. Gleichzeitig forderten die hochgestellten Kulturbeamten die aktuellen revolutionären Operetten. Vor dem Hintergrund von Massenbereinigungen und Hinrichtungen hielten es die Ideologen für sehr wichtig, ein positives, freudiges Bild der sowjetischen Realität zu schaffen und die Ereignisse der Revolution zu romantisieren, um öffentliche Proteste zu vermeiden. In der Musikkunst sind vor allen Dingen drei Bereiche betroffen: die musikalische Filmkomödie, das Massenlied und die Operette.

Der Aufschwung des Massenliedes ist undenkbar ohne die in den 30er Jahren ungeheuer populäre Gattung der sowjetischen Filmkomödie. Den Durchbruch erzielte G. Alexandrows musikalische Komödie ‚Fröhliche Burschen‘ (Веселые ребята, 1934)¹⁷.

Rjabow wurde, wie zahlreiche andere Künstler, dazu gezwungen, sich auf diesen „richtigen schöpferischen Prozess“ einzulassen, und findet auch in diesem Fall eine brillante Lösung: Er kreiert die revolutionäre romantische Komödie *Eine Hochzeit in Malinowka* (1938), die auf den Texten seines ständigen Librettisten Leonid Juchwid basiert. Darin kombiniert der Komponist Elemente der klassischen ukrainischen Komödie des Koryphäen-Theaters und eine eher komisch präsentierte revolutionäre Kollision. Der Inhalt lässt sich aphoristisch durch den Satz erklären, der in der Operette oft wiederholt wird: „*Wieder ändert sich die Macht*“, denn der Ort der Handlung ist ein Dorf, das einmal von den Anarchisten und dann wieder von den Revolutionären erobert wird, sodass sich die Einwohner jedes Mal an die neue Macht anpassen müssen. An dieser Stelle sei erwähnt, dass Leonid Juchwid aus Huljajpole stammte, demselben Dorf, in dem auch der als „Vater Machno“ bekannte ukrainische Anarchistenführer Nestor Machno zur Welt kam. So hat Juchwid die Ereignisse, die er später in seinem Stück beschreibt, als Kind selbst beobachtet.

Die Premiere von Rjabows Operette mit schönen Liedern und Ensembles feierte in Charkiw einen großen Erfolg. Dennoch beschreibt der Erfor-

17 Hans Günther, „Das Massenlied als Ausdruck des Mutterarchetypus in der sowjetischen Kultur“, in „*Mein Russland*“: *Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen. Wiener slawistischer Almanach (Sonderband 44)*, Hrsg. Aage A. Hansen-Löve (München: Verlag Otto Sagner, 1997), 342, <https://doi.org/10.3726/b12849>.

scher der Geschichte der ukrainischen Operette Juri Stanischewski ihr weiteres Schicksal wie folgt:

Die Premiere fand am 4. November des tragischen Jahres 1937 statt.¹⁸ Damals wurde von der musiktheatralischen Kunst in erster Linie Einfachheit, Klarheit und melodische Helligkeit gefordert.

Nach der Premiere in Charkiw haben Theater für Musikkomödien nicht nur in der Ukraine ihr Interesse an der Operette bekundet. Die Autoren wurden dringend nach Moskau eingeladen.

Nachdem er das Werk gehört hatte, erklärte Grigori Jaron:¹⁹ „Das Theater der Hauptstadt wird die ‘Hochzeit in Malinowka’ nur unter der Bedingung aufnehmen, dass das Werk von L. Juchwid von dem Moskauer Librettisten W. Tipot ‘überarbeitet’ und die ‘übermäßig ukrainische’ Partitur von Alexander Ryabow durch Musik aus der Feder des jungen russischen Komponisten Boris Alexandrow ersetzt wird. Unter dem Druck der Ministerialbeamten stimmte Juchwid zu, das Originalwerk, das in Zusammenarbeit mit Ryabow entstanden war, an den Komponisten und ‘Dramatiker’ [im Text von Stanischewski wortwörtlich etwas verächtlich als „Dramenmacher“ bezeichnet – L. K.] der Hauptstadt zu übergeben, der eine vereinfachte Version erstellte, wobei er einige Musiknummern aus der ukrainischen Operette von Alexander Ryabow ‘entlieh’.²⁰

Für den ausländischen Leser lohnt es sich, sich die wichtigsten „Akteure“ und den soziohistorischen Kontext dieser seltsamen Situation vorzustellen, wenn das Werk eines Komponisten unter dem offiziellen Hinweis einem anderen „zugeschrieben“ wird. Solche Maßnahmen waren jedoch in der UdSSR weit verbreitet. Alexei Rjabow als ehemaliger Dirigent des Kurbas-Theaters und Schwiegersohn eines nationalistischen Dramatikers,

18 Ironischerweise fand die Premiere der revolutionären Operette „Hochzeit in Malinowka“ am zweiten Tag nach der Erschießung von Les Kurbas statt, der dem Autor – Rjabow – den Weg auf die großen Bühnen geebnet hatte. Im Allgemeinen war 1937–38 der Höhepunkt der Unterdrückung, insbesondere gegen die Intelligenz, als etwa 2 Millionen Menschen in die Lager geschickt und erschossen wurden.

19 Grigorij Jaron (1893–1963) – sowjetischer Operettenschauspieler, Regisseur und Librettist; russischer Volkskünstler. 1927 war er einer der Gründer des Moskauer Operettentheaters und dessen erster künstlerischer Leiter. Dort war er bis zu seinem Tode als Schauspieler und Regisseur tätig.

20 Stanischewski, „Ein merkwürdiger Fall auf der ‚Hochzeit in Malinowka‘“.

konnte trotz aller Diplomatie nicht als würdiger Kandidat für die Urhebererschaft einer revolutionären Operette akzeptiert werden. Die Vorwürfe vom „ukrainischen Musikgeist“ weisen klar darauf hin.

Der Generaldirektor des Moskauer Operettentheaters, Grigorij Jaron, der als Leiter und Beamter der ideologischen Abteilung der Kommunistischen Partei der gesamten Union befugt war, diese heikle Angelegenheit zu regeln, musste den Befehlen der Parteiführung gehorchen.

Der Autor, der vonseiten der Parteiführung beauftragt wurde, Rjabows Operette auf wahrhaft russische Weise zu überarbeiten, war Boris Alexandrow. Er gehörte zum vertrauten Künstlerkreis Stalins. Sein Vater war Alexander Alexandrow, Komponist der Hymne der UdSSR und zweifacher Gewinner des Stalin-Preises. Damals leitete er das Moskauer Liedensemble der Roten Armee und war stellvertretender Dekan der Militärfakultät des Moskauer Konservatoriums. Sein Sohn trat treu in seine Fußstapfen.²¹ So eine Person war ein würdiger Kandidat für eine solche Rolle.

Stanischewski stellte zu Recht die Frage: „*War die Moskauer Version besser als die ukrainische?*“ Seine maßgebliche Antwort lautet:

*Auf keinen Fall. Der Musik Alexandrows, der sich bei Ryabow einiger Melodien bedient hatte (es ist zumindest das Chorlied der Soldaten „Auf der Wiese, auf der Wiese“ zu erwähnen), mangelte es eindeutig an melodischem Reichtum und ukrainischem Kolorit. Überdies fehlte es dem „bearbeiteten“ Stück an volkstypischem Humor sowie den unverkennbaren Besonderheiten der Haupthelden.“*²²

Diese Geschichte zeugt eindeutig von der harten kommunistischen Kontrolle über eine heitere, doch zugleich auch trostlose Gattung wie die Operette.

In den westlichen, damals zu Polen und Rumänien gehörenden Gebieten, wo zahlreiche Ukrainer lebten, die nicht durch die totalitären Vorschriften des bolschewistischen Regimes belastet waren, breiteten sich verschiedene neue Unterhaltungsgattungen aus, darunter die Revue, das Kabarett und das experimentelle Theater.

21 Boris Alexandrow (1905–1994) – von 1930 bis 1937 Dirigent und Leiter der Musikabteilung des Zentraltheaters der Roten Armee. Von 1933 bis 1941 Dozent am Moskauer Konservatorium für Partitur und Instrumentierung (ab 1939 Professor). In den Jahren 1929–1930 Dirigent, ab 1937 (zeitweise) Dirigent und stellvertretender künstlerischer Leiter, von 1946 (nach dem Tod seines Vaters) bis zu seinem Lebensende Leiter des Alexander-Alexandrow-Lied- und Tanzensembles der Sowjetarmee.

22 Stanischewski, „Ein merkwürdiger Fall auf der ‚Hochzeit in Malinowka‘“.

Im Gegensatz zum totalitären Regime der UdSSR hatten die Ukrainer in Galizien, obwohl sie immer noch eine staatenlose Nation waren, viel bessere Möglichkeiten für die Entwicklung der Nationalkultur. Wie bereits erwähnt, besaßen die Ukrainer in dieser Region eine viel reichere Operetten-Tradition als in der Sowjetunion. Sowohl die damals herrschende polnische Unterhaltungskultur als auch die ukrainische und jüdische „leichte Muse“ entwickelten sich in der Zwischenkriegszeit des 20. Jahrhunderts in Lemberg sehr aktiv.

Die Operette erfreute sich damals großer Beliebtheit und war in der Krisenzeit der 1930er Jahre, als die Opernszene in der Stadt aufgrund finanzieller Probleme geschlossen wurde, das meistgespielte Genre des musikalischen Unterhaltungstheaters, und bleibt der einzige „Kassenschlager“. Die Liste der Operetten-Premieren dieser Jahre ist recht imposant:

Leo Fall: *Die Rose von Stambul* (1930), Franz Lehár: *Der Rastelbinde* (1930), Emmerich Kálmán: *Das Veilchen vom Montmartre* (1930), Rudolf Benatzky: *Die Nacht von San Sebastian* (1930); Oskar Straus: *Hochzeit in Hollywood* (1931), Pál Ábrahám: *Viktoria und ihr Husar* (1931); Martin Knopf: *Der blonde Zigeuner* (1932), Walter Kollo: *Die Königin der Nacht* und *Lady Chic* (1932), J. Offenbach: *Orpheus in der Unterwelt* (1932); Frietz Kreisler: *Sissy* (1933), Vincent Youmans: *No, No, Nanette* (1933); R. Benatzky: *Im weißen Rößl* (1934); P. Ábrahám: *Ball im Savoy* (1936); Nikolaus Brodsky: *Verliebte Königin* (1938); Rudolf Friml: *Rose-Marie* und *The Vagabond King* (1938); Robert Stolz: *Grüezi* (1939), Pál Ábrahám: *Roxy und ihr Wunderteam* (1939).

Man kann manch wichtige Schlussfolgerung aus dieser Liste ziehen, z. B. ein überwiegendes Repertoire der sog. „Silbernen Operettenära“, dabei aber auch ein paar amerikanische „Hits“ sowie eine Wiederbelebung der populärsten französischen Operette. Diese Bühnenwerke dienten als Vorbild für die populäre Musik in ihren verschiedenen Formen.

Die ukrainische Bevölkerung Galiziens pflegte ihre eigene populäre Unterhaltungsmusik bei Gelegenheiten wie Studentenbällen, Tanzabenden in Volks- und Salontanzkursen, Karnevalsveranstaltungen, Kabaretts, in den unterhaltsamen Programmen vor Filmen und experimentellen Theateraufführungen usw. Besonders die Aufführungen der Wandertruppen erfreuten sich in den 1930er Jahren großer Beliebtheit (unter ihnen am bekanntesten: *Die Grille*, *Der Schein* und *Bohemia* unter der Leitung von Petro Soroka, *Goldenes Lächeln* unter der Leitung von Anatol Kos-Anatols'kyj und Bogdan Saramaga u. a.).

In dieser Zeit wurde im ukrainischen Milieu ein umfangreiches Repertoire gebildet, das nationale und europäische Trends kombinierte. Es umfasste nicht nur originelle Kompositionen lokaler Autoren, sondern auch zahlreiche Arrangements ausländischer Hits (vor allem Tango, Foxtrott, Shimmy, Charleston, Steptanz usw.). Oft verbreiteten sich auch einzelne Vokalnummern aus Operetten selbstständig als Schlager. Dazu kamen im modernisierten Stil bearbeitete Gattungen von Volksliedern und Tänzen (hier zumeist die Kolomyjka oder lyrische Lieder). Diese bunte Mischung bildete in der Zwischenkriegsperiode die Basis der ukrainischen Populärmusik, darunter auch der Operette. Vor diesem Hintergrund gibt es bessere Beispiele der ukrainischen Operette in Galizien, die die Linie der „national-patriotischen Operette“ fortsetzen.

Die nach wie vor staatenlose ukrainische Bevölkerung Galiziens brauchte die Operette, um das nationale Bewusstsein zu bewahren und um die Befreiungskämpfe des Ersten Weltkriegs zu heroisieren und zu romantisieren. Dem wurden vor allem die Operetten von Jaroslaw Barnytsch gerecht.²³

Ein paar Worte zur Person des Komponisten: Jaroslaw Barnytsch (1896–1967) hat den für den Großteil ukrainisch-galizischer Musikkünstler seiner Generation typischen Weg beschritten. Er stammte aus einer intellektuellen Familie (sein Vater war Direktor einer Schule in der Nähe der Karpatenstadt Kolomyia), besuchte das Kolomyjaer Gymnasium und legte im Oktober 1915 in Wien die Reifeprüfung ab. Anschließend zog er nach Lemberg, wo er mit Kollegen ein Streichquartett gründete. Anfang der 1920er Jahre studierte er an der Lysenko-Hochschule für Musik in Lwiv/Lemberg, und zwar Dirigieren und Violinspiel bei dem tschechischen Professor Milan Zuna und die theoretischen Disziplinen bei einem Absolventen von Vítěslav Novák am Prager Konservatorium, dem bekannten ukrainischen Komponisten Vasyľ Barvinsky. Im Jahre 1924 absolvierte Barnytsch erfolgreich sein Musikstudium und schrieb sich gleichzeitig an der Philosophischen Fakultät der Universität Lemberg ein. Später wurde er zum künstlerischen Leiter und Dirigenten des Ukrainischen Theaters des aufklärerischen Kulturvereins „Prosswita“ (dt. „Aufklärung“) in der hinterkarpatischen Stadt Ushgorod (1925–1926) ernannt. In den Jahren 1927–

23 Die Biographie von Jaroslaw Barnytsch wird nach folgender Quelle angeführt: Ludoмир Філоненко, „Про композитора Ярослава Барнича та його пісню ‚Гуцулка Ксеня‘“ [Über den Komponisten Jaroslaw Barnytsch und sein Lied ‚Huzulka Ksenia‘], *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія* [KGGT: Kunst, Geschichte, Gegenwart, Theorie], Nr. 4–5 (2008), 339–44.

1929 ging er nach Berlin, wo er seine Dirigierkenntnisse am Stern'schen Konservatorium bei Professor Wilhelm Gross vertiefte. Nach seiner Rückkehr war Barnytsch in Jahren 1929–1939 in der Karpatenstadt Stanislawiw²⁴ als Pädagoge am Gymnasium, am Seminar und am staatlichen Musikinstitut „Stanislaw Moniuszko“ tätig. Überdies leitete er den ukrainischen Chor „Bojan“.

In dieser Periode schuf er eine ganze Reihe von Tango-Hits, wie *Oh, die Nachtigall* und *Weißt du?*. Damit galt der Komponist als Begründer der modernen ukrainischen Operette. Insgesamt schrieb er vier Operetten: *Das Mädchen aus dem Butterverein* (1932), *Scharika* (1934), *Das Abenteuer in Tschertsche* (1936) und – die bekannteste in dieser Reihe – *Hutsulka Ksenya* (1938) mit eigenem Libretto.

Seine Operetten fanden ein sehr positives Echo, und zwar nicht nur beim breiten Publikum, sondern auch bei den professionellen Musikern. Sie betrachteten J. Barnytsch als ersten ukrainischen Komponisten, der „den Inhalt und die Musik aus unserem Leben in Operetten aufnahm und sie in den europäischen Rahmen brachte“. Einige Kritiker bezeichneten Barnytsch als „ukrainischen Legar“.²⁵

Die Musiksprache von Barnytschs Operetten kombiniert die Einflüsse mehrerer Musikschichten: einerseits die zeitgenössische Musik der galizischen Ukrainer, Volkslied-Intonationen – hauptsächlich aus der Karpatenregion; andererseits die besten Beispiele dieses Genres in ihrem Wiener Kanon, dazu melodische Formeln und Rhythmen populärer zeitgenössischer Tänze, vor allem des Tangos. In Dramaturgie- und Ensembleformen ist der Einfluss der Wiener Operette und ihres damaligen Vertreters Imre Kalman deutlich erkennbar. Dieses Modell bildete die Grundlage von zwei seiner populärsten Operetten: *Scharika* und *Hutsulka Ksenya*.

Die letzte der genannten Operetten wurde von dem gleichnamigen, nicht nur in ukrainischen Kreisen beliebten Tango inspiriert. Dieses Lied hatte Barnytsch sechs Jahre zuvor geschrieben. In der Operette spielt es die Rolle eines Leitmotivs, obwohl es sich inhaltlich radikal von der lyrisch-komischen Liebeslinie der Operette unterscheidet. Die Handlung der Operette spielt im Jahr 1939 in den Karpaten. Hierhin kommt ein ukrainischer Einwanderer aus den USA, um eine junge Braut zu finden. Seine Absichten sind jedoch nicht ganz durchsichtig. Sein Großvater hatte ihm eine Milli-

24 Heute Iwano-Frankiwsk, Hauptstadt des gleichnamigen Gebiets.

25 Filonenko, „Über den Komponisten Jaroslaw Barnytsch und sein Lied ‘Huzulka Ksenia’“, 341.

on Dollar vererbt, unter der Bedingung, dass er in der Heimat eine „echte ukrainische Frau“ finden sollte. Die traurige Geschichte des Liedes fußt auf dem traditionellen Liebesdreieck – ein junger Mann zwischen zwei Mädchen. Die fröhliche und sorglose Operette hatte am Vorabend des Krieges Premiere.

Leider wurden mit der Errichtung der Sowjetmacht im Jahre 1939 alle Operetten von Barnytsch verboten, einschließlich *Hutsulka Ksenia* wegen ihrer patriotisch-nationalen Ideen. Während der deutschen Besatzung (1941–1944) dirigierte Barnytsch an der Lemberger Oper. Vor der Ankunft der „Zweiten Sowjets“²⁶ musste er als anerkannter Dirigent und Komponist zusammen mit einer beträchtlichen Anzahl anderer talentierter Künstler die Heimat verlassen und ins Ausland gehen – zuerst nach Deutschland (1944–1949) und später in die USA, wo er ihre musikalisch-pädagogischen Aktivitäten fortsetzte. Besonders fruchtbar war die Tätigkeit des ukrainischen Chors, der unter seiner Leitung mehrere Konzerte in den USA und in Kanada gab. Wegen seiner Leistungen wurde Barnytsch zum Ehrenbürger der Stadt Winnipeg ernannt. Zu seinem 70-jährigen Jubiläum gratulierte ihm Papst Paulus VI persönlich. Auch seine Operetten wurden in den Jahren 1950–1956 in mehreren Städten der USA und Kanadas aufgeführt. Am 22. Januar 1956 fand die Premiere des Films *Hutsulka Ksenia* statt. Barnytsch ist im Alter von 71 Jahren in Cleveland (USA) gestorben.²⁷ Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Barnytsch sein Leben in der Emigration recht gut gemeistert hat.

Weniger gut stand es um das Schicksal seiner Werke in der sowjetischen Ukraine. Nach dem Zweiten Weltkrieg unterlag Barnytschs Schaffen, einschließlich seiner Operette, einem strengen Verbot. In der UdSSR gab es drei Kategorien ukrainischer Autoren, die aus dem Kulturleben ausgeschlossen waren und deren Werke nirgendwo aufgeführt wurden: die sogenannten „Nationalisten“, also alle Mitglieder ukrainischer Militärabteilungen, die gleichzeitig gegen die Nazis und die Kommunisten kämpften, dazu die Mitglieder jedweder nationaler Vereine, darunter auch Chöre und Amateurtheater; Künstler-Priester, überhaupt die gesamte nationale Kirchenmusik, sowie Auswanderer. Da in Galizien mindestens 80 % der

26 So nannten die Lemberger die sowjetischen Okkupanten nach dem Zweiten Weltkrieg – im Unterschied zu den „ersten Sowjets“ in den Jahren 1939–1941.

27 Ludomyr Filonenko, „Міф та реальність «Гуцулки Ксені»: Музикознавець про Ярослава Барнича та його українське танго“ [Mythos und Realität von 'Hutsulka Ksenia'], *Zachid-net*, 6. März 2019, https://zaxid.net/mif_ta_realnist_gutsulki_kseniyu_n1476977.

künstlerischen Intelligenz zu einer von diesen Kategorien gehörten, wurden nur wenige Komponisten, Dichter und Schriftsteller für zulässig befunden. Einem solchen Verbot unterlag natürlich auch Jaroslaw Barnytsch – seine Operetten kehrten erst in den 1990er Jahren nach der Unabhängigkeitsverkündung wieder in die ukrainische Szene zurück. Ein erhebliches Problem gab es jedoch mit seinem populärsten Lied: *Hutsulka Ksenya*. Das Lied war so beliebt, dass es unmöglich schien, es einfach zu verbieten.

Doch dann fand die Parteiführung eine ähnliche Lösung wie bei Rjabows Operette: Sie übertrug die Urheberrechte an dem Lied auf einen anderen, „loyalen“ Komponisten. Nach langer Suche stieß man auf den Amateurkomponisten Roman Sawytsky, dessen Aktivitäten zu dieser Zeit sehr unterstützt wurden. Nach dem Zweiten Weltkrieg war er als Geschichtslehrer und Direktor einer ländlichen Schule tätig (dabei war es der kommunistischen Leitung für Kultur vollkommen egal, dass Sawytsky, wie ich festgestellt habe, im Gegensatz zu Barnytsch nicht einmal eine elementare Musikausbildung besaß und es sogar fraglich ist, ob er überhaupt notenkundig war). Aber als zuverlässige Person, die die kommunistische Lösungen über die Entwicklung der Volkstalente in der UdSSR illustrierte, wurde Sawytsky zum Autor von *Hutsulka Ksenia* sowie mehrerer anderer Lieder von Nationalisten und Auswanderern ernannt.

Einige professionelle Musiker, darunter auch ein Kollege Barnytschs, der Komponist Jewhen Kozak, versuchten, die wahre Autorschaft des berühmten Schlagers offenzulegen. Welche Ergebnisse dies hatte, kann man den Erinnerungen einiger Schüler Kozaks entnehmen:

Zum zweiten Mal war das KGB an Yevhen Kozak interessiert, als dieser in den 40er oder 50er Jahren offen die Ansicht vertrat, dass Yaroslav Barnych der Autor des Liedes „Hutsulka Ksenia“ sei. Kozak wurde vom KGB vorgeladen und gewarnt: „Halt dich raus!“ [im russischen Original mit viel gröberen Wörtern – L. K.]. Folglich soll sich nicht der Musiker, sondern die Strafbehörde für die Urheberschaft eines populären Liedes interessieren. Kann man sich so etwas in einem normalen Staat vorstellen?“²⁸

Diese beiden Beispiele beweisen zweifellos, dass die Operette trotz ihrer scheinbaren Frivolität und ihrer „unernsten“ Ziele des Amüsements, sowohl in Bezug auf ihre Musik als auch in Bezug auf ihre Geschichten, und

28 Stepan Stelmaschtschuk, „Степан Стельмашук. Спогади про Євгена Козака“ [Erinnerungen an Jewhen Kozak], *Неділя* [Sonntag/Nedila], Nr. 21 (1994): 16.

was dahintersteht – in ihrer gesellschaftlichen Wahrnehmung, die politischen und sozialen Probleme nicht weniger überzeugend widerspiegeln, als andere „ehrgeizige“ Genres. Daher rechtfertigen die ukrainischen Operetten der Zwischenkriegszeit den für diesen Artikel gewählten Titel: *Die Operette als Spiegel gesellschaftlich-politischer Entwicklungen*.

Bibliographie

- Adam, Erik. „Die Wiener Operette als magischer Spiegel interkultureller Identität“. In *«Die Wahrheit liegt im Feld»: Roland Girtler zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Hubert Christian Ehalt, Josef Hochgerner und Wilhelm Hopf, 197–214. Wien, Münster: LIT Verlag, 2006.
- Csáky, Moris. *Ideologie der Operette und Wiener Moderne: Ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität*. Wien [u. a.]: Böhlau, 1996.
- Filonenko, Ludomyr. „Про композитора Ярослава Барнича та його пісню ‚Гуцулка Ксеня‘“ [Über den Komponisten Jaroslaw Barnytsch und sein Lied ‚Huzulka Ksenia‘]. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія* [KGGT: Kunst, Geschichte, Gegenwart, Theorie], Nr. 4–5 (2008), 339–44.
- Filonenko, Ludomyr. „Міф та реальність «Гуцулки Ксені»: Музикознавець про Ярослава Барнича та його українське танго“ [Mythos und Realität von ‚Hutsulka Ksenia‘], *Zachid-net*, 6. März 2019. https://zaxid.net/mif_ta_realnist_gutsulki_ksenyu_n1476977.
- Franko, Iwan. „Русько-український театр. Історичні обриси“ [Das ruthenisch-ukrainische Theater. Historische Umriss]. In: Iwan Franko, *Зібрання творів* [Sämtliche Werke], Bd. 29. Kyiv: Naukova Dumka, 1981.
- Günther, Hans. „Das Massenlied als Ausdruck des Mutterarchetypus in der sowjetischen Kultur“. In *„Mein Russland“: Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen. Wiener slawistischer Almanach (Sonderband 44)*, hrsg. von Aage A. Hansen-Löve, 337–55. München: Verlag Otto Sagner, 1997. <https://doi.org/10.3726/b12849>.
- Johnston, William M. *The Austrian Mind: An Intellectual and Social History, 1848–1938*. Berkeley, California: University of California Press, 1972.
- Kolesnikow, Aleksandr. „Жанр оперетты в российской театральной культуре и критике XX века. Вступительная статья“ [Die Gattung der Operette in der russischen Theaterkultur und in der Kritik des 20. Jahrhunderts. Einführungsartikel]. In *Оперетта в России и СССР в XX веке: библиография* [Operette in Rußland und in der UdSSR: Bibliogra-

- phie], 3–17. Moskau-Jekaterinburg: Swerdlowsche Abteilung des Vereins für Theaterkünstler der Russischen Föderation u. a., 2013.
- Kyyanovska, Luba. „Das ukrainische Musiktheater ‘Koryphäen’ – Kulturphänomen eines staatenlosen Volkes“. In *Music and (for) the stage: concerts, workshops and other event (28th Slovenian Music Days)*, Hrsg. Primož Kuret, 72–81. Ljubljana: Festival Ljubljana, 2014.
- Mazepa, Teresa und Leszek Mazepa. *Szkice z dziejów wokalistyki we Lwowie*. Wrocław: Polskie Stowarzyszenie Pedagogów Śpiewu, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, 2008.
- Nowakowytsh, Myroslawa. *Галицька музика габсбурзької доби: у пошуках української ідентичності* [Die galizische Musik der Habsburger Zeit: Auf der Suche nach der ukrainischen Identität]. Lviv: Verleger T.Tetiuk, 2019.
- Patocka, Ralph-Günther. *Operette als Moralthheater: Jacques Offenbachs Libretti zwischen Sittenschule und Sittenverderbnis*. Tübingen: Niemeyer, 2002. <https://doi.org/10.1515/9783110921151>.
- Picon-Vallin, Beatrice. „Леся Курбас і Всеволод Мейєрхольд“ [Les Kurbas und Wsewolod Meyerhold]. *Курбасівські читання* [Kurbas’ Lesungen], Nr. 7 (2012): 45–59.
- Stanischewski, Juri. „Українська оперета: проблеми, пошуки, парадокси“ [Die ukrainische Operette: Probleme, Suchen, Paradoxe]. *Просценіум* [Proszenium], Nr. 3 (2005): 36–44.
- Stanischewski, Juri. „Дивний випадок на «Весіллі в Малинівці». Автору популярної оперети свого часу довелося «ділитися» успіхом“ [Ein merkwürdiger Fall auf der ‚Hochzeit in Malyniwka‘. Der Autor der populären Operette sollte seinerzeit seinen Erfolg ‚teilen‘]. *Зеркало недели*, вип. [Wochenspiegel/Zierkalo niedeli], Nr. 26 (10.–31. Juli 2009). https://zn.ua/ukr/ART/divniy_vipadok_na_vesilli_v_maliniwtsi__avtoru_populyarnoyi_opereti_svoغو_chasu_dovelosya_dilitisya_.html.
- Stelmaschtschuk, Stepan. „Степан Стельмашук. Спогади про Євгена Козака“ [Erinnerungen an Jewhen Kozak]. *Неділя* [Sonntag/Nedila], Nr. 21 (1994): 15–17.
- Wjatrowytsh, Wolodymyr. „Історія з грифом “секретно”: Леся Курбас у сталінському театрі абсурду“ [Als ‘geheim’ markierte Geschichte. Les Kurbas im stalinistischen absurden Theater]. *Телевізійна Служба новин* [Fernsehnachrichten], 2. Juni 2011. <https://tsn.ua/analitika/istoriya-z-grifom-sekretno-les-kurbas-u-stalinskomu-teatri-absurdu.html>.