Ukrainische Komponistenschule in der Zwischenkriegsperiode des XX Jahrhunderts: Zwischen Modernismus und sozialistischem Realismus

Luba Kijanovska
Univerza v Lvovu
University of Lviv

Ukrainische professionelle Musik entwickelte sich in ziemlich komplizierten historischen und politischen Umständen, was in erster Reihe damit verbunden war, daß ethnische Gruppen von Ukrainern binnen mehrerer Jahrhunderte in verschiedenen Ländern und Staaten wohnten. Deswegen dient Kultur als ein unerlässlicher Teil des nationalen Identitätsbewusstseins, insofern benutzten Ukrainer – als staatsloses Volk – die Folklore und professionelle Kunst für Bewahrung und Unterstützung nationale Traditionen. Deswegen – ähnlich wie in anderen staatslosen Ethnien¹ - bevorzugten ukrainischen Komponisten des XIX Jahrhunderts solche demokratischen Gattungen, wie Chor- oder Sololieder, wie auch die Oper, die als Manifestation der Nationalgeschichte und patriotischen Gefühlen diente. Als Kanon des Stils wurde die Romantik mit ihrer Poetisierung der Volkskunst angesehen.

Im XX. Jahrhundert, nach dem Ersten Weltkrieg und nach der Niederlage der Ukraine im Kampf für die Unabhängigkeit ihres Staates, in der Zwischenkriegsperiode verteilten sich die Ukrainer in folgender Weise: einen größten Teil, etwa 30 Mio. Einwohner des östlichen Teils, also, der sog.

1 Das besondere Interesse zur nationalen Kunst als wirksames Mittel des nationalen Bewusstseins merkt man auch in Slowenien, worüber Primož Kuret in seinem Artikel „Slowenien und seine Musikkultur“ schreibt: „Mit der Zeitschrift *Novi akordi* (1902–1913) erreichte auch slowenische Musik einen Aufschwung, wo konnten sich schon einige slowenische Komponisten profilieren“. Er erwähnte auch Fran Gerbicz, der aus Lemberg aus patriotischen Gründe nach Slowenien zurückkehrte.

„Großen Ukraine“, nach dem Zerfall des Russischen Imperiums blieben in der UdSSR und bildeten Ukrainische Sowjetische Sozialistische Republik; nach dem Zerfall des Habsburger Imperiums in den neuentstandenen Staaten wohnten 5, 6 Mio. im Polen, im II *Rzecz Pospolita*, etwa 790 Tausend – in rumänischer Bukowina, in hinterkarpatischen Erden, die damals zur Tschechoslowakei gehörten, lebten 725 Tausend Ukrainer³.

Diese geographische Präzisierung scheint für darlegenden Vortrag wichtig, weil der Erklärung gewisser Spezifik nationaler Musikkunst in verschiedenen sozialpolitischen Umständen, d. h. in verschiedenen Staaten, dient.

Man könnte scheinen, solche Situation sollte zu tiefer Krise auch in der Kunst führen. Doch tatsächlich beobachtet man die ganz entgegengesetzten Prozesse, als erwartet: die ukrainische Komponistenschule begann in den 10-en – 20-en Jahren des XX. Jahrhunderts erfolgreich in den europäischen Kulturraum zu integrieren. Es merkt man entweder in Kyiv, Charkiv, Odessa, oder in Lviv und Tschernowitz. In diesen Jahren gestaltete sich ein eigenartiges ukrainisches Modern, der danach in den Modernismus umgestaltet wurde⁴. In Rahmen des kurzen Überblicks wäre nicht möglich, ausführliche Charakteristik entweder des Modernes oder des Modernismus in ihrer ukrainischen Dimension zu entfalten. Dadurch skizziert man nur die wichtigsten Richtlinien neuer ästhetischen Tendenzen in der Ukraine, wie auch ihrem historischen Schicksal.

Das Modern als eine Stilrichtung *Fin de siècle* korrespondierte ideal mit den Absichten junger ukrainischer Künstler. Über diese Absichten schreibt die Forscherin des ukrainischen Modernes Maria Karalus:

„Wenn man damals herrschende weltanschauliche Prinzipien vereinfachen und schematisieren könnte, denn bestätigt man, dass zwei Prinzipien als grundlegende sich etablierten: eigenartiger musikalischer Nationalismus und gleichzeitig die Strebung zur voll-

2 Wladimir Kabuzan, *Ukrainer in der Welt: Dynamik der Bevölkerungszahl und Siedlung* (Moskau: Nauka, 2006). [Кабузан В. М., *Українці в мире. Динаміка численості і розселення.*]

3 Wira Switlytschna, *Geschichte der Ukraine. Lehrbuch* (Kyiv: Karavella, 2006), 298–304. [Світлична В.В., *Історія України. Навч. Посібник.*]

4 Ich unterscheide prinzipiell Modern und Modernismus, obwohl in manchen Forschungen sie vereinigt sind.

wertigen Funktionierung im System musikalischer Weltkultur, zum Eintritt in den Kontext Weltkultur“.⁵

Dieselbe Forscherin betont, dass das Modern erfolgreich verschiedene seine nationalen Versionen inspirierte.

„Seine russische Variante stützt meistens auf den Akademismus, österreichischer Jugendstil entsteht als gewisse Übertreibung mancher romantischen Züge, polnische Sezession neigt vorzugsweise zum Impressionismus, letztendlich ukrainisches Modern erscheint in intensiver Suche nach dem Nationalstil.“⁶

Aber, wie obenerwähnt, bildeten ukrainische Künstler zu dieser Zeit kein homogenes Milieu. Z. B. Kiever oder Odessaer Künstler stützten in der Gestaltung eigenes nationalen Stils auf russische Vorbilder. „Mehrere Fakten zeugen von der Aneignung russischer Einflüsse, die auf verschiedenen Ebenen sich realisierten... Das Modern der ersten Welle sprach meistens Russisch“⁷ In bildender Kunst als Vorbild diente die Ästhetik russischer Gruppe „Welt der Kunst“ (Мир искусства)⁸; in der Musik ukrainischer Modernisten wie Jakiv Stepowyj, Lewko Rewutskyj oder Wiktor Kossenko merkt man einen wesentlichen Einfluß von Aleksandr Skrjabin. Ausgesuchte koloristische Harmonie, die der klassischen Tonalität entgeht, räumliche Entgrenzung der Faktur, expressive melodische Wellen – alle diese ausdrucksvolle Mittel der Musik sind in ihren Klavierstücken und Liedern zu beobachten, nach dem Skrjabins Muster angenommen und mit den typischen ukrainischen Liedintonationen bereichert. Instrumentale und vokale Miniaturen nehmen eine führende Stellung in ihrem Schaffen ein, vermutlich wegen ihrer sinnlichen Plastizität, ihrer differenzierten Palette der Gefühle und Stimmungen, aber auch wegen der breiteren Möglichkeiten, die Miniaturen im Sinne der Interpretation vorschlagen.

5 Maria Karalus, „Stilistische Dominanten in ukrainischer Kunst“, in *Kunstwissenschaftliche Studien* 31, 3 (2010): 68. [Марія Каралюс, „Стильові домінанти модерну в українському мистецтві“, В *Студії мистецтвознавчі*.]

6 Karalus, „Stilistische Dominanten in ukrainischer Kunst“, 68

7 Maja Rzewska, „Musik der Ukraine bei Dnepr in erster Drittel des XX. Jahrhunderts in der Wechselwirkung und in der Umgestaltung der soziokulturellen Diskursen“, Referat der Habilitationsarbeit (Nationale Musikakademie Petro Tschaikowsky Kyiv, 2006), 9. [Ржевська Майя Юріївна, Музика Наддніпрянської України першої третини XX століття у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів: автореф. дис... д-ра мистецтвознавства.]

8 Es war teilweise noch damit verbunden, dass manche Vertreter des russischen Modernes – z. B. die Maler Wiktor Wasnjetsow oder Michail Wrubel – wirkten in der Ukraine und ließen hier ihre bedeutende Fresken und Bilder.

Etwas andere Prioritäten hatte das Modern in Galizien und Bukowina, damals ein Teil des Habsburg-Imperiums. Hier orientierten sich die Künstler vielmehr auf Wiener Sezession in allen Kunstarten – von der Architektur bis angewandte Kunst – und schon zu diesem Muster eigene nationale Ausdrucksformen und Mittel angepasst. Die Sezession in der Architektur und darstellenden Kunst entwickelte sich in origineller örtlicher Form, mit den Elementen karpatischer Volksarchitektur⁹ bereichert, die in den gegenwärtigen Forschungen als „huzulische Sezession“ bestimmt ist. Diese eigenartige ästhetische Kreuzung des Wiener Musters und eigentümlicher Traditionen entstand zuerst in der Architektur, dann übergang in die Malerei und angewandte Kunst, eroberte allmählich auch die Musik.

Meistenteils studierten führende ukrainische Komponisten Galiziens dieser Zeit in großen europäischen Zentren, bei den berühmten Pädagogen: Stanislaw Ludkewytsch – bei Aleksander Zemlinski in Wien, Wassyl Barwinskyj, Nestor Nyshankiwskyj und Mykola Kolessa – bei Vítězslav Novák, in Prag. Deswegen erlebten die Komponisten persönlich die Eindrücke von den Aufführungen solchen prominenten österreichischen Komponisten, die auch die Elemente der Sezession eigenartig in ihrem Schaffen verwandten, wie Gustav Mahler, Richard Strauß oder Aleksander Zemlinski¹⁰. Mahler und Strauß gastierten als Dirigenten persönlich in Lemberg, ihre Werke sind oft hier aufgeführt, denn natürlicherweise gestalteten sie die Geschmacks- und ästhetische Dominanten junger Generation von Musiker.

Die Wechselwirkung von „Nationalen – Alleuropäischen (in seiner österreichischen Dimension)“ verläuft bei jedem Komponisten verschiedenartig. So, z. B. bei Nestor Nyshankiwskyj trat ein Spiel mit den kontrastierenden Stilarten schon in der Wahl von Gattungen hervor: „Kleine Suite“ mit dem rein romantischen Programm „Briefe an Sie“ benachbart mit dem Barock-Zyklus Präludium und Fuge, die rein spätromantische „Improvisation“ – mit dem sentimental Walzer auf Biedermeier-Art. Seine Gestalte sind nicht tief und dramatisch, der Komponist zog den dünnen, feinen Emp-

9 D.h. die Gebäuden, welche in den Karpatengebirgen gebaut und mit den eigentümlichen Ornamenten und Holzschnitzerei dekoriert wurden. Sieh dazu: Jurij Birjulow, *Die Kunst Lviver Sezession* (Lviv: Zentr Ewropy, 2005). [Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії.]

10 Sieh dazu: Roman Stelmaschtschuk, „Modernistische Tendenzen im Schaffen ukrainischer Komponisten 20-er – 30-er Jahre des XX Jahrhunderts“, Referat der Doktordissertation, (Kyiv, IMFE NAN der Ukraine, 2003) [Стельмашук Роман, Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-х-30-х рр. XX ст.: естетичні та стильові ознаки в контексті епохи. автореф. дис. ... канд. Мистецтв.]

findungen, den farbreichen Bildern aus der Natur vor. In den besten seinen Klavierwerken konnte der Autor die feinen Nuancen delikaten Stimmungen zum Ausdruck bringen, repräsentierte die interessante Beziehung der impressionistischen Tonmalerei zu den melodischen Volksmotiven, vereinigte die einzelnen ausdrucksvollen Zeichen der Stile, die weit voneinander entfernt sind. Die Sezession mit ihren grellen Tönen und konstruktiven Zusammenhängen von Elementen entsprach völlig seinem Kunstgeschmack. Die Strebung des Komponisten zu den reichen dekorativen „Musikschmücken“ und äußeren Interpretationseffekten, zu den Programmklärungen zeugte von seiner Nähe zu den gegenwärtigen ästhetischen Prinzipien“.

Im Gegensatz zum Nyshankiwskyj, pflegte Mykola Kolessa vielmehr typische „huzulische“ Elemente – die Gattungsformeln des huzulischen Tanzes „Kolomyjka“, sog. „huzulische Tonart“: Moll mit den hohen IV und VI Stufen, scharfe synkopierte Rhythmen etc. Der Komponist führte alle diese „huzulische“ Ausdruckselemente aufgrund der neuen kompositorischen Technik, deswegen sind sie so frisch und originell wahrgenommen.

Wenn das Modern wurde durch die ukrainischen Kunstmilieus am Ost und West wegen der verschiedenen Anziehungszentren (Petersburg – Wien) eigenartig transformiert, aber immer als Resultat freier Wahl jedes Künstlers, ganz anders hat das Schicksal des Modernismus zusammengestellt. Eigentlich ist schon die Kategorie von Modernismus ziemlich mehrdeutig und flexibel. Die Forscherin des ukrainischen literarischen Modernismus, Solomia Pawlytschko bemerkte vortrefflich: „Der Modernismus enthält in sich mehr Paradoxen (als andere Stile und Stilrichtungen – L.K.), ist nicht den strikten Definitionen unterworfen, und darüber hinaus hat eine grundlegende nationale Unterschiede“¹¹.

Der spezifische ukrainische Modernismus stieß auf noch ein Hindernis: er hatte fast keine Voraussetzungen in den früheren Perioden, im Gegenteil, die vorherherrschende volkstümliche Ideologie mit ihren realistischen „Bildern aus der Natur“, der Beschreibung des Leidens armer Bauer hatte wenig mit dem Modernismus zu tun. Denn – wieder nach Solomia Pawlytschko –

- 11 Igor Sonewytskyj, „Das kompositorische Erbe von Nestor Nyshankiwskyj“, in *Nachrichten der Wissenschaftlicher Gesellschaft „Taras Schewtschenko*, Band CCXXVI: Forschungen der Musikwissenschaftlichen Kommission. (Lviv, 1993) 334. [Соневицький І. *Композиторська спадщина Нестора Нижанківського* В: Записки НТШ, Т. CCXXVI: Праці Музикознавчої комісії (Львів, 1993) 334].
- 12 Solomia Pawlytschko *Der Diskurs des Modernismus in der ukrainischen Literatur*, 2. Aufl. (Kyiv: Lybid', 1999), 32. [Павличко Соломія. *Дискурс модернізму в українській літературі*, 2-ге вид. (К.: Либідь, 1999), 32]

„der allgemeine Diskurs des Modernismus enthält eine Reihe von separaten Diskursen; der Europäismus (so eine buchstäbliche Übersetzung – L.K.) oder westeuropäische Orientierung (insofern der Modernismus als ein intellektuelles System immer nach Westen orientiert ist), die Gegenwart (weil der Modernismus bezieht sich in erster Linie auf die aktuelle Zeit), der Intellektualismus, die Gegen-Volkstümlichkeit, der Individualismus, der Feminismus, die Entfernung der kulturellen Tabus, vor allem in der Sexualität, die Dekanonisierung, der Formalismus in der Kritik und Interesse an den formalen Teil der Kunstwerke, usw.“¹³

Aber paradoxerweise kommen dieselbe Modernisten ganz schnell zu solchem Punkt, den sie so sorgfältig vermeiden wollten, d. h. zu Folklore:

„Die volkstümliche Kultur als eine traditionelle, von grundlegender Bedeutung, zentrale als Symbol der Ukrainer beeinflusste bald theoretisierende Sprache von Modernisten. Dies beweist einfach das Niveau der Intertextualität. Einige Texte sind fast als modernistische Collagen volkstümlicher Sprache und volkstümlicher Ideen wahrgenommen“.¹⁴

Diese Konsequenzen zieht die Forscherin aus der ukrainischen modernistischen Literatur jener Zeit. In gewissem Sinne betrifft solche Charakteristik auch ukrainische bildende Kunst, wovon vor allem die sog. „Schule von Mychajlo Bojtschuk“ zeugt. Mychajlo Bojtschuk selbst, obwohl aus der armen Bauernfamilie stammte, besaß eine fundamentale Ausbildung: studierte an Wiener Akademie der Kunst, dann bei Leon Wytschulkowski (Wyczulkowski) an Krakauer Akademie der Kunst, später noch in München und Paris. Tiefe gründliche Erlernung mehrerer europäischen Stilen und dabei die Faszination für alte nationale Kunsttraditionen (entweder christliche Ikonen oder sog. „primitive“ Volksmalerei) führte den Bojtschuk zu ihrer Synthese, als Ergebnis gestaltete er neue modernistische Kunstrichtung, den Neubyzantinismus. Diesen Name gab dem Stil von Bojtschuk und seinen Nachfolgern der berühmte Dichter Guillaume Apollinaire nach der Ausstellung in Paris im Jahr 1907. Dieser kollektiver Stil (weil Bojtschuk den Prinzip des kollektiven Schaffens erklärte und auf diesem Grund eigene Schule formierte) synthetisierte die Elemente byzantini-

13 Vgl. ebd., 36.

14 Vgl. ebd..

scher Ikonen, der Fresken des italienischen frühen Renaissance mit den innovativen künstlerischen Ausdrucksmitteln. Also, in irgendeiner Kunstart knüpfte unentbehrlich jede komplizierte innovative Ausdruckstechnik an ukrainische Folklore, oft an seine archaische Schichten, an.

Solche Treue den nationalen Traditionen geriet in Kollision mit den wichtigsten Merkmalen des Modernismus „Charakteristische Eigenschaft des Modernismus besteht darin, das der Prozeß überwiegt über die Beständigkeit und Stabilität, es bedeutet der Mangel an endgültige Festigkeit, Völligkeit, Bestimmtheit modernistischer Erscheinungen. Das ist mit dem Wesen des Modernismus verbunden, der in ständiger Bewegung, in den Suchen verblieb. Als „objektiver Ausdruck der Aktualität des Zeitgeistes“ der Modernismus könnte keine Festigkeit erwerben, seine ständige Bewegung aufhören, dementsprechend bleibt als ein „unvollendetes Projekt“¹⁵.

Es ist gültig auch für die nationale Musikkunst. Der Modernismus als besonderes Phänomen in der Entwicklung der ukrainischen Musik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gestaltete vom Anfang an als eine widersprüchliche Erscheinung: einerseits, strebten manche Musiker, die sich als Modernisten halten, zur Deideologisierung nationaler Kultur, also, setzten die Prioritäten des „Allgemein-Verständlichen, Universalen“ im Gegenteil zu den früheren Idealen „National-Bestimmten“ auf allen Ebenen. Davon zeugt z. B. seltener getroffene Thematik der Musikwerke, wie Bibelsagen, phantastische Allegorien, antike Fabeln – oder ganz konstruktive „progressiv-außermenschliche“ Inhalte, die symbolisch vieldeutig interpretieren sind.

Wie hat ein Vertreter des ukrainischen musikalischen Modernismus Borys Janowskyj (*Janowskyj war sein Pseudonym, eigene Familienname – Siegl, Deutsche von Herkunft*), der neue künstlerische Denkensart etwa von 1907 manifestierte, in seiner Selbstbiographie im Jahr 1927 geschrieben:

„Ich lebte die ganze Zeit in der Ukraine, ukrainische Lieder kannte ich und liebte. Aber mein Kunstverständnis wurde geändert. Ich habe verstanden, dass alte Oper vorbei ist, man braucht etwas Neues, man braucht irgendeine besondere Einstellung. Ich wandte die Aufmerksamkeit auf den Maeterlinck, der auch ganz und gar alte Traditionen abneigte. Mich entzückte seine „Schwester Beatrix“ (Sœur Béatrice). Ohne Zeit zu verlieren, schrieb ich nach diesem

15 Rzewska, „Musik der Ukraine bei Dnepr in erster Drittel des XX. Jahrhunderts in der Wechselwirkung und in der Umgestaltung der soziokulturellen Diskursen“, 8.

Sujet die Oper, die 1907 in Kyiv aufgeführt wurde. Nach der „Beat-rix“ schuf ich noch die Oper „Sulamith“ und „Kolombine“.¹⁶

In diesem kurzen Fragment sind alle Voraussetzungen und Richtlinien der schöpferischen Umgestaltung mehrerer ukrainischer Modernisten klar skizziert. Es könnte man schematisch darstellen:

Volkslied als musikalischer Grundsatz – Änderung eines ästhetischen Bewusstseins – Faszination für die nicht-traditionellen Ideen – ihre Verkörperung im Schaffen

Der Zwiespalt dieses schönen Schemas mit realen künstlerischen Resultaten besteht darin, dass diese in lange Schublade verschobene musikalische Volksschicht viel fester im Bewusstsein (oder Unterbewusstsein) eingewurzelt wurde, als es auf ersten Blick schien. Denn niemand, wer in der ukrainischer Musikkultur zum Modernismus strebte und als solchen sich hielt, vermied den irgendeinen Einfluß des Volksliedsgutes. Außer Borys Janowskyj, gehörten zu modernistischer Kohorte Fedir Jakymenko, Mychajlo Werykiwskyj, teilweise – obenerwählter im Kontext von Moderne Lewko Rewutskyj in Großer Ukraine, Mykola Kolessa und Stefania Turkewytsch-Lukijanowytsch, teilweise Wassyl Barwinskyj, Antin Rudnytskyj und Zynowij Lyssko – in ukrainischem Milieu Galiziens¹⁷.

Oft haben die Komponisten entweder in Großer Ukraine oder in Galizien verschiedene Innovationen des modernistischen Ausdruckssystems auf den folkloristischen Elementen ausprobiert, was besonders in Bearbeitungen der Volkslieder – in der Gattung, die für jeden Modernisten trotz den allen universalen Idealen, wichtig bleibt – zu merken ist. Denn voll und ganz gerechtfertigt bestätigt man in den musikwissenschaftlichen Forschungen, diesem Thema gewidmet: „im Großen und Ganzen erwies sich der Modernismus in der ukrainischen Musikkultur erster Drittel des XX Jahrhunderts nicht auf der Ebene des ganzheitlichen Diskurses, aber in der Haltung der einzelnen Komponisten“¹⁸.

16 Borys Karlowytsch Janowskyj, „Selbstbiographie“, in *Musik: Almanach der Musikkultur* nr. 5–6 (1927): 54. [Борис Карлович Яновський „Автобіографія“. В: *Музика, двохмісячник музичної культури*.]

17 In polnischem musikalischem Milieu war der ausdrucksvollste Vertreter des Modernismus Joseph Koffler, Anhänger von Arnold Schönberg.

18 Myroslava Nowakowytsch, „Kanon des ukrainischen musikalischen Modernismus im Schaffen von Borys Latoschynskyj“, Referat der Doktordissertation, (Lviver Nationale Musikakademie „Mykola Lyssenko“, Lviv, 2008). [Новакович Мирослава. *Канон українського музичного модернізму в творчості Бориса Лятошинського*: автореф. дис... канд. Мистецтвознавства.]

Sie alle – jeder nach Möglichkeit und dem Maß des Talents – berücksichtigten neuste stilistische Kunstströmungen und adaptierten zu eigener Weltanschauung, zu den nationalen Traditionen. Die Transformation der aktuellen modernistischen Richtungen fand ziemlich punktuell statt. Manche Neuigkeiten wurden als solche, welche nicht den wichtigsten mentalen geistigen Gründen angepasst schienen, abgelehnt, obwohl den jungen Komponisten gut bekannt waren.

So, z.B. sind nicht speziell beliebt, d. h. in dem Schaffen ukrainischer Modernisten transformiert folgende modernistische Tendenzen: der Expressionismus, Urbanismus, Konstruktivismus, die Ästhetik „Neuer Sachlichkeit“, Fovismus usw., also, in Allgemeinen diese ästhetisch-stilistische Richtungen in Rahmen des Modernismus, welche etwas Hässliches, Ordinäres, Alltägliches, massenhaft Unindividuelles, also, alles, was mit den ursprünglichen Instinkten verbundenen Wesen als Zentralobjekt des Kunstausdrucks hervorgezogen haben.

Dementgegen, der Impressionismus und Symbolismus, Neuklassizismus und Neofolklorismus (im Sinne der Neubetrachtung der Volksgründe) eroberten in einige Jahre galizische Komponistenschule der ersten Jahrzehnte des XX Jahrhunderts und führten zur Umwandlung der früheren romantischen Prioritäten. Doch romantische Stilistik ist in diesem Kontext nicht abgemacht, wie in anderen Nationalschulen, ganz umgekehrt, sie bekam einen positiven Ansporn in der innovativen Wechselwirkung mit den Elementen des neuen modernistischen Ausdruckssystems.

Trotz den mehreren gemeinsamen Merkmalen des Ausdrucks, im Schaffen jeder Komponisten widerspiegelte sich individuell die Vielfältigkeit neuer künstlerischen Möglichkeiten. Dies ermöglicht,

*„die Präsenz in der Musik der charakteristischen Merkmale des Modernismus zu behaupten, der sich zunächst auf der Ebene des musikalischen Ausdrucks manifestiert. Aber da die Unausgesprochenheit von Romantik (in der ukrainischen professionellen Musikkultur: es geht vor allem um die spätrömantischen Leistungen, die ganz bescheiden in den nationalen Artefakten präsent sind – L. K.) verpflichtete, noch manche Züge der Romantik fortzusetzen. Nur der einzige Komponist in ukrainischer Kultur erster Hälfte des XX. Jahrhunderts als echter Modernist bewertet sein sollte: Borys Latoschynskyj“.*¹⁹

19 Nowakowytsch, „Kanon des ukrainischen musikalischen Modernismus im Schaffen von Borys Latoschynskyj“, 7.

Er transformierte folgerichtig und dabei individuell in seinem individuellen Stil wichtigste Prinzipien neuer musikalischer Ästhetik.

Der Musiker mit der ausgezeichneten professionellen Ausbildung (*sein Lehrer für Komposition und bester Freund war Reingold Glier*) und mit einer breiten künstlerischen Erudition, Latoschynskij gehörte zum Typ von Künstlern, im dessen Denken eine „spezifisch intellektuelle Sicht“ dominiert. Es ist bemerkenswert, dass Latoschynskij als der bedeutendste ukrainische Symphonist etabliert wurde. In seinen fünf Symphonien repräsentierte er verschiedene Modi des Modernismus: von rein expressionistischen, scharfen trüben Gestalten, konstruktivistischen experimentellen Techniken – bis zu neuklassizistischen Allusionen zu den barocken Prototypen, polyphonischen Geflechten dissonanten Linien. Auch obligate Volksschicht vermied er nicht endgültig, obwohl nicht so häufig und eindeutig eingeführt, wie andere Komponisten. Manche typische Elemente nationaler Folklore erschienen in den Latoschynskis Werke auf verschiedene Weise. Manchmal benutzt der Komponist die archaischen Formen, etwas „fovistisch“, ähnlich wie bei Strawinsky oder Bartók (in der Oper „Goldener Ring“). In anderen Werken folgt er dem symbolischen Sinne eines Liedtextes (wie, z. B. in der Dritten Symphonie, in erstem Teil welcher als Nebensatzthema klingt das Volkslied „die Schwermut nach der Schwermut, die Armut nach der Armut“ (журба за журбою, біда за бідю). Genauso modernistisch sind seine zahlreichen Kammerwerke konzipiert. Als Pädagoge erzog er schon in 60-er Jahre die Generation junger Komponisten, die bald unter dem Namen „Kyiver Avantgarde“ bekannt wurden und mehrere, von ihrem Lehrer nicht realisierte schöpferische Ideen schon auf dem neuen Niveau der Kulturentwicklung verkörperten.

Verschiedene individuelle Transformationen entweder des Modernes oder des Modernismus als natürlicher Prozeß der Entwicklung jeder Kunst in ihrer Mannigfaltigkeit wurde durch ungünstige politische Umstände, d. h. durch einen gewaltsamen Beitritt zur UdSSR, unterbrochen und verfälscht worden, mit dem tragischen Höhepunkt „Die erschossene Renaissance“ in den dreißiger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts. Alle früheren ästhetischen Richtungen, besonders die innovative, wie Expressionismus, Konstruktivismus usw. sind als „bürgerliche, unproletarische, dem Volk fremde“ verurteilt und bald verboten. Ihre Vertreter sind nicht nur in allen möglichen Medien beseitern, aber meistens physisch vernichtet. So ging zugrunde alle Künstler aus der „Bojtschuk-Schule“ mit ihrem Haupt Mychajlo Bojtschuk, gegen fast alle Schauspieler des experimen-

tellen Theaters von Les' Kurbas sind Repressalien ergreifen, Les' Kurbas selbst wurde erschossen. Nicht so radikale, doch selbstbewusste Künstler, die der ästhetische Wert eines Kunstwerkes nach dem nationalen Nutzen bestimmten, wurden nicht milder betrachtet und als „bürgerliche Nationalisten“ verurteilt und dementsprechend getötet oder in bestem Fall völlig verschwiegen und vom Kulturleben ausgeschlossen.

Auch diese Künstler, die konsequent eine spezifische nationale Tradition mit den neuesten Richtungen synthetisierten, wurden grausam vernichtet, insbesondere Hnat Khotkevych, die ursprünglich in dem modernen expressiven System die Klangfarbe der alten ukrainischen Instrument Bandura²⁰ angewendet hat, oder Vasyl Werchowynets, der auf der Grundlage der ukrainischen Tanz ein Émile Jaques-Dalcroze-System angepasst hat. Beide wurden 1938 erschossen. Diese Biographien sind in mehreren Knotenpunkten ähnlich: talentvolle, freidenkende Künstler mit den breiten und mannigfaltigen Interessen wollten sich nur ihren geistigen Zielen widmen. Dabei hielten politisch so neutral wie möglich, gehörten zu keinen oppositionellen Organisationen und waren bereit, mit der neuen Macht ordentlich zusammenzuarbeiten. Ihre Hinrichtung steuerte nur auf ein Ziel los: die national- kulturelle Wiedergeburt von Ukrainer nicht zuzulassen, auf jede Art und Weise das Komplex der Minderwertigkeit ins Bewusstsein des Volks durchdringen zu lassen. Man brauchte zwanzig Jahre nach dem Tod (erst nach der „Chruschtschower Tau und Enthüllung des Stalins-Kultus in 1957), um sie zu rehabilitieren, aber auch dann ihr schöpferisches Erbe wurde kaum popularisiert und noch lange wenig bekannt.

Die genaue Zahl der Repressalien untergeworfen ukrainischen Künstler ist bis heute nicht bekannt. Einigen Berichten zufolge erreicht diese Zahl bis 30.000 Menschen²¹.

In welcher Weise reagierten auf Verfolgung ukrainische Musiker? Einen Teil – darunter Borys Latoschynskyj, Lewko Rewutskyj, Mychajlo Werykiwskyj, Pylyp Kozytskyj usw. – gingen in sog. „innerliche Emigration“, d. h. schufen viel weniger und dabei traditioneller, als früher, manche Werke widmeten der Partei – Lenin – Stalin, trotzdem ständig kriti-

20 Bandura wurde in 30-er Jahren des XX. Jh. zu einem „bürgerlichen Instrument“ erklärt, deswegen sind mehr als 300 unsichtigen Musiker-Banduristen im Dezember 1933 schonungslos und dabei in tiefstem Geheimnis erschossen und beerdigt.

21 Sieh dazu: Grigorij Kasjanow. *Ukrainische Intelligenz in 1920 – 30-er Jahre: das soziale Porträt und das geschichtliche Schicksal* (Kyiv: Globus, Vik; Edmonton, Canadian Institut ukrainischer Studien an der Universität Alberta, 1992) [Касьянов Г. Українська інтелігенція 1920–30-х років: соціальний портрет та історична доля.]

siert und beschuldigt wurden. Die ideologischen Hindernisse konnten die ukrainischen Komponisten doch nicht endgültig daran hindern, die moderne musikalische Sprache nach ihrem Glauben zu benutzen, so dass sie eine brutale Kritik an ideologischen Organen erlitten. Jede Neuerung wurde nach wie vor als „Verehrung des bürgerlichen Westens“, national charakteristische Themen – als „bürgerlicher Nationalismus“ bezeichnet. Zum Beispiel wurde Latoschynskyj von seinen „Notizhaken, die nach dem Westen schauen“ beschuldigt. Um sein Schaffen und sogar das Leben zu retten, mussten Künstler die Kompositionen im Geist des sozialistischen Realismus schreiben. So beobachtete man ein Paradox der ambivalenten Individualgestaltung, als im Schaffen desselben Komponisten koexistierten innovative Artefakte – und ideologisch bedingte Opera, wo der Autor die kommunistische Thematik verkörperte und das Ausdruckssystem bewusst auf den Stil des 19. Jahrhunderts beschränkte, vor allem auf das Erbe des „Mächtigen Häufleins“ und Tschaikowski. Als krasse Beispiele könnte man die Oper „Schtschors“ von Latoschynskyj über den sowjetischen Helden, „Oktober-Kantate“ von Werykiwskyj zur Ehre der Oktoberrevolution, „Das Lied über Lenin“ von Rewutskyj u. m. a. erwähnen.

Eine einzige Möglichkeit, manche kreativen Ideen zu „schmuggeln“, ohne der gnadenlosen kommunistischen Kritik ausgesetzt zu sein, bot die mäßige Anwendung gewisser Elemente der heimischen Folklore (aber nicht heidnische archaische!), meistens in symphonischen und kammer-instrumentalen Werken. Die volkstümliche Sphäre diente oft für solche Komponisten als eigenartige Brücke zwischen den Pole des Modernismus und des sozialistischen Realismus. So entstanden solche Opera wie die Chöre nach Gedichten von Taras Schewtschenko von Latoschynskyj, die Chorbearbeitungen der Kindervolkslieder „Sönnchen“ von Rewutskyj, symphonische Suite „Frühlingslieder“ von Werykiwskyj.

Am Ende des Vortrags möchte ich eine brennende Frage beantworten: was bedeutet eigentlich die Methode des sozialistischen Realismus und auf welche Art und Weise verkörperte sie in ukrainischer Musik. Woher stammt der Begriff? Es gibt viele Vermutungen, eine von ihnen behauptet, dass der Terminus „sozialistischer Realismus“ ursprünglich hat ein slowenischer Priester geboten. „Zum ersten Mal wurde der Terminus „sozialistischer Realismus“ in Slowenien in Jahr 1896. Ein Priester, der die Veränderungen in der sozialdemokratischen Literatur beobachtete, hat gemerkt,

dass jetzt nicht der einfache soziale Realismus, sonst ein echter sozialistischer Realismus geboren ist“²².

Diese Hypothese hat man nur einmal getroffen, andere Forscher sind einig, dass der Terminus „sozialistischer Realismus“ zum ersten Mal in der Moskauer „Literarische Zeitung“ von Ivan Gronski formuliert ist, dann während des Ersten Kongresses sowjetischer Schriftsteller erklärt und begründet wurde. Der Weg zu strikter Bezeichnung des Sinnes totalitärer Kunst war ziemlich lang und hat mehrere Versionen hervorgerufen. Lunatscharski (1904) nannte neue Literatur „den proletarischen Realismus“, Aleksiej Tolstoj (1924) – der monumentale Realismus.

In den Diskussionen anfangs der 30-er Jahre des XX Jahrhunderts in der Wohnung des proletarischen Schriftstellers Maxim Gorki, in welchen Stalin, Molotow und Woroschilow teilgenommen haben, sind zuerst zwei Methoden vorgeschlagen: „die rote Romantik“ und „der sozialistische Realismus“. Stalin unterstützte nur zweite Variante. So entstand sozialistischer Realismus als Projekt von Stalin und Gorki und hatte vom Anfang an eine politische Bedeutung. Er hat als grundlegende Methode der sowjetischen Literatur festgestellt, und

„erfordert vom Schriftsteller wahrhafte, historisch konkrete Darstellung der Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung. Diese Wahrhaftigkeit und historische Exaktheit des künstlerischen Bildes muss mit der Aufgabe der ideologischen Verarbeitung und Erziehung der Arbeiter im Geiste des Sozialismus vereinigt werden.“²³

Insofern der sozialistische Realismus einzige Methode der sowjetischen Literatur war, es bedeutete, dass andere Methoden ausgeschlossen sind. „Ideologische Verarbeitung“ des Bewusstseins in der Literatur und Kunst gehörte zur Staatspolitik. Ästhetische Werte als Kern der Kunst, irgendeine idealistische, mythologische, sagenhafte Gestalten, die in jedem historischen Stil präsent sind, wurden nicht berücksichtigt²⁴.

Die Wörter „erfordert vom Schriftsteller“ klingen wie ein militärischer Befehl und lassen kaum Platz für die schöpferische Freiheit. Deswe-

22 Borys Lobanowskyj, *Realismus und sozialistischer Realismus in der ukrainischen Malerei sowjetischer Zeit* (Kyiv: „L.K. Maker“, 1998), 89 [Лобановський Б. Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живописі радянського часу.]

23 Nadia Ferenc, *Grundlagen der Literaturwissenschaft. Das Lehrbuch* (Kyiv: Znannja 2011), 398 [Ференц Н. С. Основи літературознавства: підручник.]

24 Sieh dazu: Oleksij Rogotschenko, *Der sozialistische Realismus und Totalitarismus* (Kyiv: Fenix, 2007) [Роготченко О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм.]

gen gestaltete sich die sozialistisch-realistische Kunst als eine totale Lüge, dazu sehr langweilig und unschön. In der Musik scheint schwerer zu lügen, als in der Literatur oder bildender Kunst, doch mit den entsprechenden Wörtern und Sujets – ganz möglich. Dass diese Musik unästhetisch, plakativ und banal war, merkt man auch bei den besten Komponisten, wie Latoschynskij oder Rewutskij, die gezwungen sind, die ideologisch engagierten Werken zu schreiben.

Ein gewisser Teil von ukrainischen Komponisten möchte doch gerne solches Kunstprodukt herstellen. An der Liste ukrainischer Musikwerke, die in der Zeitspanne 1930 bis 1985 geschaffen sind, findet man jede Menge Opera, die den kommunistischen Führern, flammenden Revolutionären, oder sowjetischen „roten Daten“ gewidmet sind, mit voller Überzeugung geschrieben. Manche Werke – wie schon früher erwähnt – sind zwangsläufig geschrieben, aber mangelt nicht an solche Autoren, die hauptsächlich dieser Methode Präferenz gegeben haben, wie z. B. Kostjantyn Boguslawskij (*obwohl seine Lieder über Rote Armee rettete ihn nicht vor den Repressalien*), Walerian Dowshenko, Mykola Dremluha, u. m. a.

Für die Musik, nach der Methode des sozialistischen Realismus geschaffen, ist erforderlich und typisch:

- Strikt beschränkte Thematik – der revolutionäre Kampf, der Tod im Namen des Sieges revolutionärer Idealen, die Bestrafung der Verräter und Feinde, das Besingen der Führer und unzählreiche ähnliche Themata;
- die Bevorzugung der sog. „demokratischen Gattungen“ – Massenlied, Chöre, wie auch pompöse Kantaten, Oratorien und Opern;
- ganz einfache Melodielinie in sich geschlossenen, „quadratischen“ Periode entfaltet;
- drei vorherrschende rhythmische Modi: entweder geschlagener Marschrhythmus oder mäßige reguläre Bewegung nach dem Muster des russischen sog. „langgezogenen Lieds“ (протяжная песня), oder der Walzenrhythmus;
- traditionelle Harmonik, die nicht die Regeln des XIX. Jh. (Glinka, „das Mächtige Häuflein“) überwindet, monoton wiederholende einfachste diatonische Harmoniefolgen;

- homogene Faktur mit ständig wiederholten Wendungen und Drehungen, ohne Individualisierung irgendeiner horizontalen Linie, ohne ausdrucksvolle Raumeffekte;
- einfache arme Instrumentierung, die die speziellen Klangeffekte und Differenzierung einzelner Klangfarben der Instrumente vermeidet (außer den Glocken oder Trompeterruf, die als revolutionäre Symbole betrachtet sind).

Wenn alle diese Charakteristika zusammensetzen, bekommt man eine treue klangliche Widerspiegelung wichtigster Idee der „grundlegenden ideologischen Methode“ totalitärer Gesellschaft: keine stilistische Individualität, die den Massen unterworfen ist; kein ästhetischer Wert, der ideologisch nicht nützlich scheint; keine Mannigfaltigkeit der Gefühle, Assoziationen, Empfindungen, da alles nur schwarz-weiß angenommen sein sollte.

Denn die Autorin nimmt die Kultur nicht „schwarz-weiß“, bezeichnet man exemplarische interessante Beispiele auch in diesem Kreis, die meistens dank der Erfindungskraft von Autor entstanden und auf prinzipiell andere Intonationsideen fußten. Man erinnert in erster Linie an Prokofjew mit seiner Ironie in den „sowjetischen“ Opera, aber – was betrifft die Ukraine – auch Isaak Dunajewskij, der für seine populären Massenlieder die Melodien der jüdischen Hochzeit benutzte. Genauso führte Lemberger Komponist Anatol Kos-Anatolski huzulische Weisen in die Werke zu kommunistischen Texten ein.

Aber diese Ausnahmen bestätigen nur die wichtigste Konsequenz, die nach all diesem Material man ziehen könnte. Der ganze Reichtum von stilistischen Tendenzen, Strömungen, technischen Recherchen, thematische und ästhetische Mannigfaltigkeit ukrainischer Kultur, die genau zum Anfang des XX Jahrhunderts in den allgemeinen europäischen Prozess aktiv und erfolgreich integrieren begann, wurde in riesigem Topf totalitärer Vereinfachung und Primitivität des sozialistischen Realismus verbrannt. Es war eine echte humanistische Katastrophe für das ganze Volk, die seine natürliche Kulturentwicklung für eine längere Zeit als 30 Jahre geschlossen hat. Nur nach dem Stalins Tod kommt zum ersten Mal zur Überwindung dieser geistigen Erstarrung, auf der verbrannten Erde hat plötzlich ein Phänomen „einer Generation der 60-er Jahre“ entstanden. In dieser Periode beginnt die Besinnung der Blütezeit in ukrainischer Kunst 20-er Jahre, wie auch das Andenken an die talentvollen nationalen Schriftsteller, Schauspieler, Maler, Musiker, die als die blutigen Opfer des Regimes in 30-er Jah-

re gefallen sind. Diese Erinnerungen dienten als starker Ansporn für die jungen Künstler, die zu den Vertretern den sozialistischen Realismus nicht mehr gehören wollten und nach eigenen ethischen und ästhetischen Werten suchten.

Bibliographie

- Birjulow, Jurij. *Die Kunst Lviver Sezession*. Lviv: Zentr Ewropy, 2005.
- Ferenc, Nadia. *Grundlagen der Literaturwissenschaft. Das Lehrbuch*. Kyiv: Znannja, 2011.
- Janowskyj, Borys Karlowytsch. „Selbstbiographie“. In *Musik: Almanach der Musikkultur*, Nr. 5–6 (1927): 53–55.
- Kabuzan, Wladimir. *Ukrainer in der Welt: Dynamik der Bevölkerungszahl und Siedlung*. Moskau: Nauka, 2006.
- Karalus, Maria. „Stilistische Dominanten in ukrainischer Kunst“. *Kunstwissenschaftliche Studien* 31, 3 (2010): 68.
- Kasjanow, Grigorij. *Ukrainische Intelligenz in 1920 – 30-er Jahre: das soziale Porträt und das geschichtliche Schicksal*. Kyiv: Globus, Vik; Edmonton, Canadian Institut ukrainischer Studien an der Universität Alberta, 1992.
- Lobanowskyj, Borys. *Realismus und sozialistischer Realismus in der ukrainischen Malerei sowjetischer Zeit*. Kyiv: „LK. Maker“, 1998.
- Nowakowytsch, Myroslava. „Kanon des ukrainischen musikalischen Modernismus im Schaffen von Borys Latoschynskyj“. Referat der Doktordissertation. Lviver Nationale Musikakademie Mykola Lyssenko, 2008.
- Pawlytschko, Solomia. *Der Diskurs des Modernismus in der ukrainischen Literatur*. 2 Aufl. Kyiv: Lybid', 1999.
- Rogotschenko, Oleksij. *Der sozialistische Realismus und Totalitarismus*. Kyiv: Feniks, 2007.
- Rzewska, Maja. „Musik der Ukraine bei Dnepr in erster Drittel des XX. Jahrhunderts in der Wechselwirkung und in der Umgestaltung der soziokulturellen Diskursen“. Referat der Habilitationsarbeit. Nationale Musikakademie Petro Tschaikowsky. Kyiv, 2006.
- Sonewytskyj, Igor. „Das kompositorische Erbe von Nestor Nyshankiwskyj“. In *Nachrichten der Wissenschaftlicher Gesellschaft „Taras Schewtschenko“*. B. CCXXVI: Forschungen der Musikwissenschaftlichen Kommission. Lviv, 1993.

Stelmaschtschuk, Roman. „Modernistische Tendenzen im Schaffen ukrainischer Komponisten 20-er – 30-er Jahre des XX Jahrhunderts“. Referat der Doktordissertation. Kyiv, IMFE NAN der Ukraine, 2003.

Switlytschna, Wira. *Geschichte der Ukraine. Lehrbuch*. Kyiv: Karavella, 2006