



Соломон Волков  
Solomon Wolkow

# История русской культуры XX века.

Geschichte der russischen Kultur im XX. Jahrhundert



Aus dem Russischen:  
THEO SANDER



## **Geschichte der russischen Kultur im XX. Jahrhundert**

Solomon Wolkow

Von Leo Tolstoi bis Alexander Solschenizyn

2008

Annotation

Solomon Wolkows neues Buch, „Geschichte der russischen Kultur im XX. Jahrhundert von Leo Tolstoi bis Alexander Solschenizyn“, analysiert detailliert das kulturelle Leben Russlands im XX. Jahrhundert. Zerstörerische Kriege, Revolutionen und brutaler Terror haben die Ausdruckskraft der russischen Kultur des letzten Jahrhunderts vervielfacht, aber sie hat dafür teuer bezahlt: viele Tote, verstümmelte Schicksale. Der Autor ist aufgrund seiner Ausbildung und seiner Interessen eng mit den Themen Musik, Ballett, Theater und Kunstmarkt verbunden, die einen wesentlichen Bestandteil der russischen Kultur darstellen. Solche Giganten der Literatur wie Tolstoi, Gorki, Blok, Pasternak, Brodsky, Solschenizyn, große russische Musiker, Künstler, Theater- und Filmschauspieler wie Skrjabin, Rachmaninow, Strawinsky, Prokofjew, Wrubel, Nesterow, Malewitsch, Kandinsky, Stanislawski, Meyerhold, Eisenstein, Tarkowski, Schaljapin, Nijinsky, Diagilew, Richter, die Vertreter der letzten Epoche - Wenedikt Jerofejew, Dowlatow, Schnittke, Rostropowitsch, Nikita Michalkow und viele andere sind die Protagonisten der

„Geschichte der russischen Kultur des XX Jahrhunderts“.

## EINLEITUNG

Kultur und Politik waren schon immer untrennbar miteinander verbunden und werden es auch in Zukunft sein (wer etwas anderes behauptet, gibt auch eine politische Erklärung ab). Ein anschauliches und tragisches Beispiel dafür ist das Schicksal der russischen Kultur im XX. Jahrhundert: es ist vielleicht das erste Mal in der Geschichte der Menschheit, dass ein so großes Land, das verheerende Kriege, erschütternde Revolutionen und brutalen Terror erlebt hat, so lange Zeit Schauplatz eines bewussten Experiments der totalen Politisierung des kulturellen Lebens war. Genau darum geht es in diesem Buch, dem ersten seiner Art in einer beliebigen Sprache: die Studien zu den einzelnen Bereichen der kulturellen und politischen Interaktion im Russland des letzten Jahrhunderts werden immer zahlreicher, aber eine umfassende Darstellung dieser Problematik steht noch aus.

Führungspersönlichkeiten und Kultur - dieses Thema hat mich schon als Kind in der Sowjetunion fasziniert. Gegenstand meiner ersten Sammlung waren nicht die für Jugendliche üblichen Spielzeugsoldaten oder Briefmarken, sondern Bilder des verstorbenen Diktators mit kulturellen Persönlichkeiten wie dem Schriftsteller Maxim Gorki und Schauspielern des Moskauer Künstlertheaters, die kurz nach dem Tod von Josef Stalin im März 1953 in den Zeitungen erschienen. So weit reichen die psychologischen Wurzeln dieser Arbeit. Und später, als Journalist, Mitglied des Verbandes der sowjetischen Komponisten, leitender Redakteur der Zeitschrift „Sowjetische Musik“ und Gesprächspartner vieler führender Persönlichkeiten der nationalen Kultur, war der Autor ständig mit ihren politischen Aspekten konfrontiert, die damals allen von größter Bedeutung zu sein schienen. Ich habe versucht, dieses Gefühl der brennenden Relevanz zu vermitteln, das ich miterlebt habe. Eine weitere wesentliche Besonderheit dieser Geschichte besteht darin, dass der Autor aufgrund seiner Ausbildung und seiner Interessen schon immer ein großes Interesse an Fragen der Musik, des Balletts, des Theaters und der Kunst hatte - Bereiche, die für die russische Kultur unabdingbar sind, in denen andere Historiker jedoch oft „schwimmen“, indem sie auf die Dienste eines Assistententeams zurückgreifen und viele grobe Fehler machen. Wahrscheinlich sind sie einfach nicht sehr interessiert an all diesen Komponisten, Tänzern, Künstlern... Wie der Leser feststellen kann, sind für mich die wichtigsten Meister Nikolai Rimski-Korsakow (und seine Schüler Igor Strawinsky und Sergej Prokofjew), Michail Wrubel, Michail Fokin, Fjodor Tschaljapin, Pawel Filonow, Andrej Tarkowski und Alfred Schnittke, kulturelle Meilensteine wie das Moskauer Kunsttheater, der „neue Trend“ in der religiösen Musik zu Beginn des Jahrhunderts, Djagilews „Russische Jahreszeiten“, die „Amazonen“ der russischen Avantgarde (sowie die noch wenig erforschte sogenannte „zweite Avantgarde“). Ich stelle alle diese außerliterarischen Phänomene in einen politischen und sozialen Kontext. Aber es lässt sich nicht vermeiden, dass Russland - was auch immer man im Westen darüber denkt - ein logozentrisches Land ist, und so ist es nur natürlich, dass Schriftsteller wie Leo Tolstoi, Maxim Gorki und Alexander Solschenizyn an der Spitze des kulturellen Lebens standen. Jeder von ihnen versuchte auf seine Weise, die Idee zu verkörpern, die sich später in Solschenizyns Aphorismus herauskristallisierte, dass ein großer Schriftsteller eine Art zweite Regierung in Russland ist. Sie versuchten, die Behörden zu beeinflussen, während die Behörden versuchten, sie zu

manipulieren. Keinem dieser Giganten gelang es, sein Programm vollständig umzusetzen, aber alle drei schufen ihre eigenen persönlichen, politisierten Mythen, und es ist unmöglich, ihre enorme Rolle im öffentlichen Leben Russlands nachzuvollziehen. Die politischen Verwerfungen haben die Resonanz der russischen Kultur des VERGANGENEN Jahrhunderts vervielfacht, aber sie hat auch teuer dafür bezahlt: mit vielen Toten, verkrüppelten Schicksalen und kreativen Katastrophen. Siebzig Jahre lang trennte ein eiserner Vorhang den metropolitanen und den emigrierten Teil des Landes. Sie haben erst vor relativ kurzer Zeit begonnen, miteinander zu verschmelzen, und dieser schwierige und schmerzhaft Prozess spiegelt sich auch in meinem Buch wider. Eine andere schmerzhaft ideologische Spaltung der russischen Kultur, nämlich die zwischen „Städtern“ und „Hinterwäldlern“, die sich durch das XX. Jahrhundert zog, ist immer noch spürbar. Manchmal hat es den Anschein, dass dieser Konflikt im heutigen Russland noch verschärft wird, so dass ein sinnvoller Dialog zwischen den Konfliktparteien unmöglich ist. Der Autor war und ist mit wichtigen Persönlichkeiten aus beiden Lagern gut befreundet. Paradoxerweise gibt ihm der Aufenthalt in den USA, wo der Autor jetzt lebt und weiterhin über die alte und neue russische Kultur schreibt und Vorträge hält, hoffentlich die Möglichkeit, objektiver zu sein. Ich erinnere mich an die Worte von Joseph Brodsky, der in einem Gespräch mit mir einmal seine kulturelle Situation in New York mit der eines Beobachters verglich, der auf einer Bergkuppe sitzt und beide Hänge überblickt. Die Notwendigkeit eines solchen „Blicks aus der Ferne“ wird vor allem im Zusammenhang mit der sich sprunghaft beschleunigenden kulturellen Globalisierung deutlich, in die das heutige Russland unweigerlich verwickelt ist. Einige in Russland verurteilen diese Globalisierung wütend, andere verurteilen ihre Auswüchse, wieder andere begrüßen sie, aber sie hat weder heute noch gestern begonnen; Russland ist seit Beginn seiner Annäherung an Westeuropa Ende des XVII. Jahrhunderts Teil dieses Prozesses. Die Ereignisse haben sich in unserer Zeit einfach ins Unermessliche beschleunigt. Insbesondere Lenin und Stalin waren sich der Bedeutung der Kultur als politisches Instrument nicht nur im eigenen Land, sondern auch auf der internationalen Bühne bewusst und setzten diese Waffe geschickt ein. Die Bolschewiki waren Innovatoren auf dem Gebiet der kulturellen Propaganda, weshalb die ständigen Klagen der kommunistischen Führung über die ideologische Aggression des Westens immer etwas seltsam anmuteten: sie selbst hatten zur Schaffung dieses Bereichs des politischen Spiels beigetragen. Ein wichtiges Symbol dieser Konfrontation war der internationale Nobelpreis für Literatur, der im 20. Jahrhundert an fünf große Russen verliehen wurde: Iwan Bunin (1933), Boris Pasternak (1958), Michail Scholochow (1965), Alexander Solschenizyn (1970) und Joseph Brodsky (1987). Jahr für Jahr ärgerten sich die sowjetischen Behörden darüber, dass der Nobelpreis entpolitisiert wurde. Als Reaktion auf solche Angriffe bemerkte Solschenizyn einmal ganz vernünftig: „Obwohl die Schwedische Akademie die ganze Zeit der Politik beschuldigt wurde, waren es unsere Stimmen, die keine andere Beurteilung möglich machten.“ Daher ist die Verleihung der Nobelpreise jedes Mal zu einem sehr öffentlichkeitswirksamen Ereignis geworden, und infolgedessen wird der Geschichte hinter den Kulissen dieser Auszeichnungen in diesem Buch besondere Aufmerksamkeit gewidmet. In der heutigen global vernetzten Welt findet jede bedeutsame lokale kulturelle Geste früher oder später ein globales - meist politisches - Echo, und wenn das nicht der Fall ist, lässt sich das auch mit dem internationalen ideologischen Kontext erklären. Es gibt wahrscheinlich keinen Weg zurück zu wirklich autochthonen kulturellen Reservaten. Die russische Kultur wird nun auch hierzulande zunehmend als integraler Bestandteil der globalen Kultur, d.h.

auf dem Hamburger Konto, gewürdigt, so ungewohnt und schmerzhaft dies nach siebzig Jahren Abstand auch erscheinen mag. Die besten Beispiele für eine derartig ausgefeilte Analyse - emotional, besorgt und „patriotisch“, aber gleichzeitig an internationalen Maßstäben orientiert und daher strenger und ausgewogener - finden sich in den Schriften von Alexander Benois und Fürst Dmitri Swjatopolk-Mirski aus ihrer ausländischen Periode, als diese scharfsinnigen Kritiker und Meister der geschliffenen „aufgeklärten Prosa“ ebenso weit von den Leidenschaften der russischen Partei entfernt waren. Ihr Stil, der für Kenner maßgebend und für Neulinge zugänglich ist, zeichnet sich durch ein schwer fassbares und daher seltenes Gleichgewicht zwischen „liebevollem Zorn und ironischer Belustigung“ aus. Während der vielen Jahre, die ich an diesem Buch gearbeitet habe, waren die Erinnerungen an wertvolle Gespräche mit einigen der Figuren ein ständiger Leitstern: Nathan Altman, Anna Achmatowa, George Balanchine, Joseph Brodsky, Sergej Dowlatow, Kirill Kondraschin, Juri Ljubimow, Anatoli Rybakow, Georgi Swiridow, Viktor Schklowsky, Alfred Schnittke, Dmitri Schostakowitsch. Ich bin auch Nikolai Akimow, Wassili Aksenow, Grigorij Alexandrow, Wladimir Aschkenasi, Nina Bruni-Balmont, Rudolf Barschai, Tatjana Beck, Isaiah Berlin, Leonard Bernstein, Andrej Bitow, Dmitrij Bobyschew und Valerian Bogdanow-Beresowskij unendlich dankbar, dass sie meine Fragen zu diesen dramatischen Zeiten so freundlich beantwortet haben, Nikita Bogoslawski, Elena Bonner, Alexander Borowski, Lila Brik, Jewgeni Brusilowski, Wladimir Wassiljew, Oleg Wassiljew, Georgi Wladimow, Andrej Wosnesenski, Pawel Wolfius, Wladimir Wyssozki, Alexander Galitsch, Leonid Girschowitsch, Jewdokia Glebowa, Alexander Godunow, Jakow Gordin, Wladimir Horowitz, Boris Grebenschtschikow, Irina Graham, Sofia Gubaidulina, Lew Gumilew, Alexandra Danilowa, Edison Denisow, Oleg Jefremow, Wjatscheslaw Sawalischin, Alexander Sinowjew, Wjatscheslaw Iwanow, Natalia Iwanowa, Gija Kancheli, Wassili Katanjan, Lincoln Kerstin, Edward Kline, Elem Klimow, Leonid Kogan, Alexander Kosolapow, Juri Kochnew, Gidon Kremer, Natalia Krymowa, Sawwa Kulisch, Sergej Kurechin, Jay Leyda, Edward Lemonow, Fedor Lopuchow, Lew Lossew, Alexej Ljubimow, Wladimir Maksimow, Berta Malko, Juri Mamlejew, Sulamiphy Messerer, Czeslaw Milosz, Nathan Milstein, Igor Moisejew, Jewgeni Mrawinski, Anatoli Najman, Ernst Neiswestny, Viktor Nekrassow, Natalia Nesterowa, Irina Nischinskaja, Rudolf Nurejew, Michail Odnoralow, David Oistrach, Bulat Okudschawa, Alla Osipenko, Nadeschda Pawlowitsch, Wladimir Paperny, Sergej Parajanow, Viktor Pivowarow, Maja Plissezkaja, Boris Pokrowski, Lina Prokofjewa, Irina Prochorowa, Lew Raaben, Edward Radzinskij, Rita Wright-Kowaljewa, Jewgeni Rein, Swjatoslaw Richter, Gennadi Roschdestwenskij, Robert Roschdestwenskij, Maria Rosanowa, Mstislaw Rostropowitsch, Jewgeni Swetlanow, Andrej Sedich, Konstantin Simonow, Andrej Sinjowski, Boris Sluzki, Wassili Solowjew-Sedom, Wladimir Soluchin, Harrison Salisbury, Arnold Sochor, Wladimir Spiwakow, Isaak Stern, Anna Stan, Vera Strawinsky, Flora Syrkina, Juri Temirkanow, Nikolai Tichonow, Alexander Tischler, Wladimir Usatschewski, Nikolai Charzhijew, Aram Chatschaturjan, Igor Cholin, Andrej Chreschanowski, Alexander Tscherepnin, Sergej Tschigrakow, Marietta Tschudakowa, Marietta Schaginjan, Juri Schewtschuk, Josef Scher, Rodion Schtschedrin, Angelina Schekin-Krotowa, Boris Eifman, Maria Judina, Sergej Jutkewitsch, Leonid Jakobson, Roman Jakobson, Wladimir Jankilewski und Maris Jansons.

Gespräche mit Vagrigh Bakhchanyan, Peter Weil, Alexander Genis, Juri Gendler, Boris Paramonow, Jewgenia Petrowa, Alexander Rabinowitsch-Burakowski, Alla Rosenfeld und Iwan Tolstoi waren sehr nützlich. Einige der Ideen in diesem Buch wurden zuerst in den freundlichen Häusern von Grischa und Alexandra Bruskin,

Tatjana Rybakowa und Elena Kolat diskutiert. Natürlich ist keiner von ihnen für meine Schlussfolgerungen und Bewertungen verantwortlich. Mein Dank gilt meiner Frau Marianne für die Transkription der hier zitierten Interviews und für die Galerie mit fotografischen Porträts, die sie aufgenommen hat und die viele der prominentesten Persönlichkeiten der russischen Kultur des XX. Jahrhunderts repräsentieren.

## KAPITEL EIN STURM ZIEHT AUF

Im November 1910 stürzten sich die Menschen in ganz Russland auf die neuesten Zeitungsausgaben, in denen verkündet wurde, dass Graf Leo Tolstoi gestern um 6.05 Uhr morgens auf dem Bahnhof von Astapowo gestorben sei. Aus den Fotos schaute die vielleicht berühmteste Person der Welt heraus: ein strenger, graubärtiger alter Mann von 82 Jahren mit sehr großen, hoch aufgerichteten Ohren und pelzigen Augenbrauen, die sich über den tierischen (manche sagten „wolfsartigen“) Augen bewegten. Ein anderer, wenn auch weniger berühmter Weltstar, der Schriftsteller Maxim Gorki, der damals im Exil auf der italienischen Insel Capri lebte, schrieb, als er vom Tod Tolstois erfuhr: „Es traf mich ins Herz, ich brüllte vor Groll und Sehnsucht...“. In einem Brief an einen Freund fragte Gorki gefühlvoll und mit einer für ihn typischen Überheblichkeit: „Die große Seele, die ganz Russland, alles Russische umfasste, ist in die Vergessenheit der Vergangenheit eingegangen - über wen, außer Leo Tolstoi, kann man das sagen?“ Der modernistische und kosmopolitische Dichter Waleri Brjusow war geneigt, in seinem Gedenkessay etwas anderes zu betonen: „Tolstoi war für die ganze Welt. Seine Worte ertönten für den Engländer, den Franzosen, den Japaner und den Burjaten...“. L., der politische Emigrant, der Bolschewik Wladimir Uljanow (Lenin), hämmerte von Paris aus beharrlich - wie nur er allein es konnte - den Abriss: „Leo Tolstoi ist gestorben. Seine Weltbedeutung als Künstler, sein Weltruhm als Denker und Prediger, beide spiegeln auf ihre Weise die Weltbedeutung der russischen Revolution wider.“ Alle drei hatten, wie so oft, Recht. Wir sind daran gewöhnt, Tolstoi als kulturelles Phänomen des XIX. Jahrhunderts zu betrachten, als Autor von „Krieg und Frieden“ (1863-1877), dem vielleicht größten Roman in der Geschichte des Genres, und solchen Meisterwerken - jedes auf seine Weise - wie „Anna Karenina“ (1873-1877) und „Der Tod des Iwan Iljitsch“ (1XS6).

Inzwischen ist es schwierig, sich vorzustellen, wie sehr dieser Riese nicht nur das kulturelle, sondern auch das politische Leben zu Beginn des XX Jahrhunderts beherrschte. Brjusow hat nicht übertrieben: Tolstoi war eine Weltautorität. Von Tolstoi wurde gesagt, er verbinde mit Voltaire die Popularität Rousseaus und die Autorität Goethes, und er wurde mit den legendären Propheten der Bibel verglichen. Auf dem Landsitz seiner Vorfahren, Jasnaja Poljana, zweihundert Kilometer südlich von Moskau, empfing Tolstoi Besucher aus aller Welt, die in Scharen kamen, um seine regierungs- und bürgerfeindlichen Predigten zu hören. Gorki gab in seinen Erinnerungen an Tolstoi, dieses Meisterwerk der russischen Sachliteratur des XX. Jahrhunderts, zu, dass er bei dessen Anblick nicht ohne Neid dachte: „Dieser Mann ist gottgleich!“ Und doch war Tolstoi von Widersprüchen durchwoben und kam, wie Walt Whitman es ausdrückte, „der Menge“ entgegen. Er war ein überzeugter Archaiker und zugleich ein natürlicher Erneuerer - sowohl im Leben als auch in der Schriftstellerei und in seinen leidenschaftlichen religiösen und politischen Predigten, die an totalen Anarchismus grenzten. Derselbe Gorki bemerkte im Zusammenhang mit Tolstoi nicht ohne Augenzwinkern (und wie im Widerspruch zu seiner eigenen

erklärten Begeisterung): „Psychologisch gesehen wäre es ganz natürlich, dass große Künstler in ihren Sünden größer sind als gewöhnliche Sünder.“ (DIESE Beobachtung galt auch für Gorki selbst und ist auch auf die anderen kulturellen Titanen des Jahrhunderts anwendbar). („auch Tolstois Reinigungen gehörten zwar zu den Höhepunkten des Realismus des XIX. Jahrhunderts, gingen aber kühn über ihn hinaus. Hier ist ein weiterer Widerspruch. Tolstoi lehnte bekanntlich die Modernisten ab und machte sie lächerlich, aber Tolstois künstlerische Entdeckungen waren für sie sehr nützlich. Tolstois „innerer Monolog“ steht dem Bewusstseinsstrom und James Joyce' „Ulysses“ nahe. Viktor Schklowski, ein Theoretiker des russischen Formalismus, bezeichnete Leo Tolstoi selbstbewusst als Avantgardenkünstler: „Leo Tolstoi hat in seinen formalen Dingen, wie in der Musik, Konstruktionen des Typs der Verfremdung (eine Sache bei einem anderen Namen nennen) geschaffen“, und zitierte Tolstois Beschreibung von Theaterkulissen als Stücke farbiger Pappe oder die Institution des Eigentums durch die Wahrnehmung des Pferdes. (Die Methode der „Verfremdung“ wurde später von Bertolt Brecht und anderen europäischen Avantgardisten aufgegriffen und weiterentwickelt.) Die Offenbarung für die russische Gesellschaft war die Veröffentlichung der drei unscheinbaren, grauen Bände von Leo Tolstois Nachlass in den Jahren 1911-1912, die Meisterwerke wie „Vater Sergius“, das Theaterstück „Der lebende Leichnam“, in dem es Tolstoi laut Schklowski gelungen war, „die lebendige Sprache der unausgesprochenen Phrasen aufzuzeichnen“, und die visionäre Erzählung über den endlosen russisch-tschetschenischen Krieg, „Hadschi Murat“, an der der Schriftsteller bis 1906 arbeitete, enthielten. (Man beachte, dass der erste Band dieser Ausgabe in einer Auflage von 1.000 Exemplaren und die dritte in einer Auflage von 35.000 Exemplaren veröffentlicht wurde.) Ein halbes Jahrhundert später argumentierte Schklowski, der die radikalen Ansichten seiner Jugend verraten hatte, aber ein Paradoxalist blieb, in einem Gespräch mit mir, dass Tolstoi in „Hadschi Murat“ den sozialistischen Realismus vorwegnahm (die dokumentarische Natur der Handlung durch ein romantisches Prisma). „Tolstoi ist der Vater des Sozialen Realismus, nicht Gorki, wie man Sie lehrt“, - schluchzte der 82-jährige Schklowski, der inzwischen das Alter Tolstois erreicht hatte, trotzig. Wenn Tolstoi als Schriftsteller als Schirmherr literarischer Bewegungen vom Realismus bis zum sozialistischen Realismus gilt, ist es nicht verwunderlich, dass er auch politisch mit vielen umstrittenen Etiketten versehen wurde. Zeitgenossen nannten Tolstoi einen reuigen Aristokraten, einen Wortführer des patriarchalischen russischen Bauerntums, einen Revolutionär und einen christlichen Anarchisten. Und so war es auch: Tolstoi predigte die ultimative Vereinfachung des Lebens, hielt jede Gewalt für unmoralisch und illegal und forderte gleichzeitig den Widerstand gegen das Böse, also die vollständige und bedingungslose Ablehnung jeglicher Gewalt. Er protestierte wütend gegen die Todesstrafe in Russland (in seinem berühmten Artikel „Ich kann nicht schweigen“ von 1909). Er erkannte auch die Autorität der organisierten Religion nicht an. Dies führte Tolstoi unweigerlich in einen offenen, unversöhnlichen und, wie viele meinen, fatalen Konflikt mit der Autokratie und der orthodoxen Kirche um das Schicksal Russlands.

Im April 1896, kurz vor der Krönung von Zar Nikolaus II., denunzierte Konstantin Pobedonoszew, der mächtige Chefprokurator der Heiligen Synode, der die Angelegenheiten der Russisch-Orthodoxen Kirche regelte, Tolstoi (in ähnlichem Sinne, wie Mitglieder des sowjetischen Politbüros über ein Vierteljahrhundert lang einen anderen Schriftsteller, Leonid Solschenizyn, verunglimpfen sollten): „Er hat in

ganz Russland die schreckliche Ansteckung der Anarchie und des Unglaubens verbreitet... Offensichtlich ist er ein Feind der Kirche, ein Feind jeder Regierung und jeder bürgerlichen Ordnung. In der Synode wird vorgeschlagen, ihn für exkommuniziert zu erklären, um alle Zweifel und Missverständnisse unter den Menschen zu vermeiden, die sehen und hören, dass die gesamte Intelligenz Tolstoi verehrt.“ Pobedonoszew's Idee, den Schriftsteller aus der Kirche zu exkommunizieren, wurde 1901 von der Heiligen Synode in die Tat umgesetzt, und 1902 wandte sich Tolstoi mit einem Brief an Nikolaus II. (den er als „meinen geliebten Bruder“ bezeichnete), in dem er seine Ansichten über das zaristische System und die offizielle Kirche zusammenfasste: „Die Autokratie ist eine überholte Regierungsform... Diese Regierungsform und die damit verbundene Orthodoxie zu stützen, ist nur möglich, wie es jetzt geschieht, durch alle Arten von Gewalt: verstärkter Schutz, administrative Verbannungen, Hinrichtungen, religiöse Verfolgungen, Verbot von Büchern und Zeitungen, Perversion der Bildung und im Allgemeinen alle Arten von schlechten und grausamen Angelegenheiten.“ Könnte es sein, dass Tolstoi hoffte, mit seiner kühnen Ansprache zum Zaren durchzudringen, dass er „die schlimmen Dinge, die er tut“, verstehen würde? Nikolaus II. ignorierte ihn, und der Schriftsteller beurteilte den Zaren als „erbärmlichen, schwachen, dummen“ Herrscher. Tolstoi wollte lehren und nicht bescheiden und respektvoll beraten, wie es das Ritual verlangte - das war seine Position, sein Verhaltensmodell. Nikolaus II. (dessen Berater zu dieser Zeit Pobedonoszew und seit 1907 Grigori Rasputin war) hatte nicht die Absicht, die Rolle des Schülers zu übernehmen. Der Dialog hat nicht stattgefunden und konnte auch nicht stattfinden. Dementsprechend wurde das von Tolstoi vorgeschlagene Modell der Beziehungen und der Interaktion zwischen dem modernen Monarchen und dem großen Schriftsteller, dem Staat und dem „kulturellen Helden“ nicht realisiert. Es ist dieses tolstoische Modell, das Gorki und Solschenizyn in der Folgezeit - jeder auf seine Weise - zu rekonstruieren versuchten, und 80 Jahre später, in seinem berühmten „Akt des Monarchen“ in seinem Roman „Der vierzehnte August“, schilderte er Nikolaus II. mit großer Sympathie und Verständnis: sah Tolstoi sich in der Welt der künstlerischen Phantasie nicht als idealen Gesprächspartner und Mentor des letzten Zaren? (Diesen Eindruck gewinnt man, wenn man viele Seiten von Solschenizyn's Geschichtepos „Das rote Rad“ liest.) Der kluge und zynische Alexej Suworin, der mächtige Herausgeber der pro-monarchistischen Zeitung „Nowoje Wremja“ (*Neue Zeit*), resümierte am 29. Mai 1901 in seinem Tagebuch: „Wir haben zwei Zaren: Nikolaus II. und Leo Tolstoi. Wer von ihnen ist stärker? Nikolaus II. kann Tolstoi nichts anhaben, kann seinen Thron nicht erschüttern, während Tolstoi zweifellos den Thron von Nikolaus und seiner Dynastie erschüttert. Er ist verflucht, die Synode hat ihre Bestimmung gegen ihn. Tolstoi antwortet, die Antwort wird in Manuskripten und in ausländischen Zeitungen verstreut. Versuchen Sie einmal, Tolstoi zu berühren. Die ganze Welt wird aufschreien, und unsere Verwaltung wird den Schwanz einziehen.“ Suworin beschrieb zutreffend eine radikal neue Situation für das öffentliche Leben in Russland. Mit Tolstoi hat die russische Kultur einen Führer hervorgebracht, der sich nicht mehr mit der Rolle einer „zweiten Regierung“, d. h. eines Schattenkabinetts, begnügt (man erinnere sich an den Aphorismus von Solschenizyn). Er wollte die „erste Regierung“ sein (und erschien vielen als solche). Tolstoi beanspruchte für sich, der zaristischen Regierung zu diktieren, wie sie mit den wichtigsten sozialen und politischen Fragen umzugehen habe: Krieg und Frieden (wörtlich), Land-, Verwaltungs- und Justizreformen. „Die Stärke seiner Position, - so der führende Tolstoi-Forscher Boris Eichenbaum, - lag darin, dass er sich zwar gegen die Epoche stellte, sich aber nicht von ihr abwandte.“ Es war diese beispiellos einflussreiche



öffentliche Haltung, die Lenin dazu veranlasste, den Schriftsteller 1908 als „Spiegel der russischen Revolution“ zu bezeichnen.

Lenin formulierte dann, was das Revolutionäre an Tolstoi war: Es war „eine gnadenlose Kritik der kapitalistischen Ausbeutung, eine Entlarvung der staatlichen Gewalt, der Komik der Justiz und der staatlichen Verwaltung, eine Entlarvung der Tiefe der Widersprüche zwischen dem Wachstum des Reichtums und den Errungenschaften der Zivilisation und dem Wachstum der Armut, der Grausamkeit und der Qual der arbeitenden Massen...“ Tolstoi untergrub die Legitimität der Monarchie und beraubte sie ihrer wichtigsten Waffe - dem Gefühl der eigenen Größe und Unantastbarkeit. Doch Tolstoi strebte nach mehr, was weder Nikolaus II. noch Lenin für sich beanspruchten: er begnügte sich nicht mit irdischer Macht. Als 27-jähriger junger Mann konzipierte Tolstoi (dies ist in seinen Tagebüchern festgehalten) eine neue Religion und arbeitete sein ganzes Leben lang an der Umsetzung dieser Idee, indem er sein beispielloses Bild eines Demiurgen schuf. In Tolstois Schema der Dinge erschienen Christus und Buddha nur als rational erklärbare Prediger menschlicher Weisheit, neben denen die „gottgleiche“ (von Maxim Gorki) Gestalt Tolstois selbst natürlich auftauchte. Bezeichnend ist die ironische Feststellung desselben Gorki, dass Tolstoi „Christus für naiv und bedauernswert“ hält. Tatsächlich glaubte Tolstoi, er sei besser in der Lage, die Lehren Christi zu interpretieren als Christus selbst. Erstaunlicherweise wurde diese Ansicht zu Beginn des XX. Jahrhunderts von vielen Menschen in der ganzen Welt geteilt - von Frankreich, wo Romain Rolland ein begeisterter Verfechter von Tolstois christlichem Sozialismus war, bis nach Indien, wo Mahatma Gandhi Tolstois Slogan vom „Nicht-Widerstand gegen das Böse durch Gewalt“ auf brillante Weise umsetzte. In den USA waren William Jennings, Brian und Clarence Darrow, der eine als Ankläger, der andere als Verteidiger im berühmten „Affenprozess“ von John Scopes im Jahr 1925, ebenso glühende Verfechter von Tolstois Morallehren. Es war ein bis dahin unerhörter Weltruhm, verbreitet und angefacht durch eine neue Kraft - die kulturell und politisch sensationslüsterne Weltpresse und die zunehmende Macht der Filmmeldungen, die Tolstoi, der nur die Rolle eines klarsichtigen Anachronisten spielte, der aber tatsächlich liebte und Interviews geben konnte, geschickt zum Scheitern manipulierte.

Nie zuvor hat ein russischer Schriftsteller zu Lebzeiten eine solche Popularität im Ausland genossen (der Ruhm von Alexander Herzen und Iwan Turgenjew, die einst im Westen lebten, war unvergleichlich bescheidener). Es ist bezeichnend, dass Herzen seine regierungsfeindlichen Pamphlete in Europa auf eigene Kosten druckte, während Tolstoi von kommerziellen Verlegern in der ganzen Welt ununterbrochen veröffentlicht und neu aufgelegt wurde - in erster Linie, weil er bei den Buchverkäufen führend war, insbesondere als Autor neuer Werke zu religiösen Themen. Obwohl Herzen als einer der Schöpfer der Symbiose von „Tamisdat“ (wenn ein an russische Leser gerichtetes Werk zuerst im Westen veröffentlicht wird) und „Samisdat“ (wenn dasselbe Werk innerhalb Russlands illegal in Manuskriptkopien verbreitet wird) angesehen werden kann, hat Tolstoi dieses Phänomen zweifellos auf eine neue Ebene gebracht. Artikel, Appelle, offene Briefe, die von der zaristischen Zensur ständig verboten wurden, begannen fast gleichzeitig im Westen und in Russland zu zirkulieren, und die westliche Presse, die Tolstoi bereitwillig eine unbegrenzte Tribüne gab, diente als mächtiger Anreiz für das wachsende Interesse an dem Schriftsteller innerhalb Russlands: eine Situation, die sich später mit Solschenizyn wiederholte.

Da es der russischen Regierung und der orthodoxen Hierarchie nicht gelang, Tolstoi zu Lebzeiten zu beherrschen, versuchten sie, zumindest nach seinem Tod, der

durch Tolstois dramatischen Abgang in seinen letzten Tagen zu einem weltweiten Spektakel wurde, die Oberhand über den Schriftsteller zu gewinnen. Tolstoi, der schon lange nach seinen Lehren leben wollte - nicht als Graf, sondern als einfacher Bauer -, lief einfach von seinem Gut und seiner Familie weg. Seine Lungenentzündung, die sich als tödlich erwies, hielt ihn auf dem kleinen Bahnhof von Astapowo fest, der sich sofort in eine Arena der Konfrontation zwischen den zahlreichen Journalisten und Filmemachern, die Astapowo bevölkerten, auf der einen Seite, der Familie und den Verwandten des Schriftstellers auf der anderen Seite (innerhalb dieser Gruppe gab es eigene interne Streitigkeiten), der Regierung und der Kirche auf der dritten und den liberalen oppositionellen Kräften auf der vierten Seite verwandelte. Die Familie versuchte, den Rest des Anstands in einer offensichtlich skandalösen Situation aufrechtzuerhalten, die Medien versuchten, das Beste aus einem riesigen Skandal herauszuholen, und die Regierung versuchte, einen möglichen Aufruhr, den sie befürchtete, zu verhindern. Die Medien haben sie natürlich alle gewonnen: dies war eines der ersten Beispiele für ihre neu gewonnene Macht in Russland. Dokumentaraufnahmen von Tolstois Frau, die den sterbenden Grafen nicht sehen durfte, gingen um die Welt. Unzählige Zeitungsberichte von Astapow, begleitet von Fotos, machten nicht nur den privaten Akt des sterbenden Genies öffentlich, sondern auch den hässlichen Streit um sein Testament. Ungeübt im effizienten Umgang mit modernen Medien, machten die Regierung und die Heilige Synode in dieser beispiellos heiklen Situation einen ungeschickten Schritt nach dem anderen.

Tolstoi wurde ein Mönch geschickt, um den Sterbenden zur Reue und damit zur Versöhnung mit der offiziellen Kirche zu bewegen. Tolstoi musste nur ein Wort sagen: „Ich bereue.“ Daraus wurde jedoch nichts. Astapowo wurde von Polizeiangenoten überschwemmt, die ihren Vorgesetzten regelmäßig in verschlüsselten Telegrammen die Nachrichten, Aussagen von Tolstois Verwandten, die Bewegungen von Journalisten und anderen "verdächtigen Personen" meldeten. Die Polizei versuchte, Tolstois Beerdigung in Jasnaja Poljana zu kontrollieren (und schränkte den Zugang der Öffentlichkeit aus Petersburg und Moskau dorthin stark ein), ebenso wie die posthumen Demonstrationen im ganzen Land, die in vielen Fällen einen eindeutig politisch oppositionellen Charakter annahmen.

Demonstranten auf dem Newski-Prospekt in Petersburg trugen Plakate, auf denen sie - im Geiste von Tolstois Lehren - die Abschaffung der Todesstrafe forderten. Suworins „Nowoje Wremja“ verkündete sofort, dass diese „Unruhen“ von Kaukasiern und der „jüdischen Presse“ provoziert worden seien: „Sie haben das Andenken an den Weisen in einen Vorwand für vulgäre Unruhen verwandelt, indem sie sich in undurchschaubare politische Machenschaften verstrickt haben, deren Sinnlosigkeit der Verstorbene angeprangert hat.“ So wurde 1910 die Idee des fatalen Einflusses der jüdischen Medien auf die inneren Angelegenheiten Russlands verkündet, die sich Ende des XX. Jahrhunderts wieder verbreitete. (Bezeichnenderweise kam diese Idee aus dem Lager der konservativen Presse, die keine Mühen scheute, um ihren immer noch überwältigenden politischen und wirtschaftlichen Einfluss zu bewahren). Der populäre Kolumnist der „Nowoje Wremja“ Michail Menschikow argumentierte leidenschaftlich, dass die Juden die Tolstoi-Protteste gegen die Todesstrafe (die laut Menschikow eine der Bastionen der wahren christlichen Zivilisation ist) für ihre eigenen egoistischen Zwecke nutzen und versuchen, „die Regierung zu entwapfen“. Die liberalen Journalisten (von denen viele Juden waren) wiesen ihrerseits der Regierung und der Kirche die Rolle der blasphemischen Verschwörer in dieser Geschichte zu.

Die lautstarke Kontroverse, die daraufhin entstand, trug dazu bei, dass Tolstois

Beerdigung zu einem der lautesten Medienzirkusse des ersten Jahrzehnts des XX. Jahrhunderts wurde. Vielleicht ist es das, was der scharfsinnige und ironische Anton Tschechow im Sinn hatte, als er lange vor Tolstois Tod in einem Gespräch mit Iwan Bunin, dem späteren ersten russischen Literaturwunder, prophezeite: „Wenn Tolstoi stirbt, wird alles zum Teufel gehen!“ Tolstoi überlebte Tschechow jedoch um mehr als sechs Jahre, und Tschechows Tod und seine Beerdigung im Juni 1904 bildeten einen ausdrucksstarken Kontrast zu dem großen Spektakel, das Tolstois Abschied war. Tolstoi, der sich anschickte, seinen posthumen Mythos zu schaffen, spielte auf der Weltbühne die Tragödie von König Lear, der auf seinen Besitz verzichtet und aus seiner Heimat flieht. Aber dies war eine moderne Version dieser Tragödie, die den von Tolstoi so gehassten Shakespeare in den Schatten stellen sollte. Das führte dazu, dass an Tolstois Grab, nach Bunins zimperlicher Meinung, „Menschen, die ihm in jeder Hinsicht fremd waren, die nur seine Anprangerungen der Kirche und der Regierung bewunderten, und bei seiner Beerdigung in ihrem Herzen sogar Glück empfanden: jene Ekstase der Theatralität, die immer die „führende“ Menge bei jeder „bürgerlichen“-Beerdigung ergreift...“. Bei Tschechows Beerdigung war das anders. Der einzige große russische Schriftsteller, der nicht (aus Unwillen oder Unvermögen) seinen eigenen Mythos schuf, starb in dem kleinen deutschen Kurort Badenweiler relativ jung, mit 44 Jahren, an einer lähmenden Schwindsucht, die fünfzehn Jahre lang an ihm genagt hatte und Tschechows Gesicht, wie der unbarmherzige Bunin beobachtete, gelb und faltig wie das eines sehr alten Mongolen werden ließ. Von Deutschland nach Petersburg wurde der Sarg mit Tschechows Leichnam in einem Wagen gebracht, auf dem zum Entsetzen der kleinen Gruppe von Begrüßern in großen Buchstaben stand: „Für Austern“. Olga Knipper, die Witwe des Schriftstellers und berühmte Schauspielerin des Moskauer Künstlertheaters, war fassungslos, dass nur 15-20 Personen am Bahnhof eintrafen. Die ganze Sache erinnerte in ihrer Absurdität an Tschechows Kurzgeschichten. Tschechows Beerdigung in Moskau, auf dem Nowodewitschi-Friedhof, war schon viel voller, aber der dort anwesende Gorki machte trotzdem einen bedrückenden Eindruck, wie er seinem Freund, dem einst populären (und jetzt ist es fast so weit) Schriftsteller Leonid Andrejew, erzählte: „Ich bin ganz mit dem grauen Schlamm von Reden, Kranzaufschriften, Zeitungsartikeln, verschiedenen Gesprächen bespritzt. Unwillkürlich denke ich an meinen Tod und stelle mir ein ideales Begräbnis in dieser Form vor: eine Pferdekutsche trägt meinen Sarg, gefolgt von einem gleichgültigen Polizisten. Besser, edler, anständiger kann man einen Schriftsteller in Russland nicht begraben.“ Oh, wenn Gorki geahnt hätte, wie „unanständig“ - nach der Werteskala, die er in jenem privaten Brief von 1904 erklärte - seine eigene Beerdigung im Jahr 1936 sein würde: eine Menschenmenge von hunderttausend auf dem Roten Platz, Reden von sowjetischen Führern, ein Kordon von Truppen und Polizei... Josef Stalin selbst hatte Gorki in den Rang eines „großen Humanisten“ erhoben, eines Kämpfers für das Glück der „gesamten fortschrittlichen Menschheit“. Aber Tschechow kümmerte sich eher um das Glück des OFFENSICHTLICHEN Menschen; er „kämpfte“, wie viele meinen, für nichts. Tschechow erschien vielen seiner Zeitgenossen als solcher. Es gefiel ihnen nicht, dass Tschechow im Gegensatz zu Tolstoi (und später Gorki und Solschenizyn) nichts lehrte und niemanden zu etwas aufrief. Entgegen einer langen russischen Kulturtradition war Tschechow weder ein Prophet, noch ein Narr, noch ein Dissident. Deshalb ist er im Westen so beliebt, wo Tschechow fälschlicherweise für einen typisch russischen Schriftsteller gehalten wird.

Obwohl er sich vor Tolstoi verbeugte, war Tschechow der festen Überzeugung, dass Predigen nicht die Aufgabe eines Schriftstellers ist. Tschechows distanzierte

Haltung spiegelt die Realitäten des neuen Russlands wider, das sich von einer bäuerlichen Gemeinschaft zu einer entwickelten kapitalistischen Gesellschaft entwickelt. Als glühender „bäuerlicher“ Anarchist bestritt Tolstoi wütend die Regelmäßigkeit und Zweckmäßigkeit dieses Weges. Seine Ideen - populistisch und christlich (mit einem starken buddhistischen Unterton) - prägten nicht nur das Bewusstsein der russischen Intelligenz, sondern schufen auch eine einflussreiche Blaupause für mögliche kulturelle Strategien.

Als Russlands Bewegung hin zu einer entwickelten Marktgesellschaft durch die Revolution von 1917 unterbrochen wurde, setzte sich ein Aspekt von Tolstois Ideen für lange Zeit durch: in der Sowjetära wurde die Kunst als direktes Instrument zur Verbesserung der menschlichen Natur angesehen und das didaktische Element der Kultur trat in den Vordergrund. (Erinnern Sie sich an Schklowskis paradoxe Vorstellung von Tolstoi als Vorläufer des sozialistischen Realismus). In diesem Sinne ist Tschechow der Gegenspieler von Tolstoi und seinen Nachfolgern in Leben und Kunst. Tschechows Ideologie ist im künstlerischen Gefüge seiner Werke aufgelöst, und es ist sehr schwierig, sie herauszufiltern. Das heißt nicht, dass Tschechow keine Ideale hatte, wie ihm die liberalen und konservativen Publizisten seiner Zeit vorwarfen. Aber diese Ideale waren unvergleichlich weltlicher, nüchterner und weniger global als etwa die Ansichten Tolstois. Tolstoi wurde nicht umsonst als Prophet bezeichnet; seine Moralpredigten waren zwingend: „Töte nicht“, „Iss kein Fleisch“, „Verzichte auf Sex“, „Lebe nach den Geboten des Evangeliums“.

Und sehr viele Menschen gehorchten ihm und hofften inständig, ihr unruhiges Leben auf diese Weise zu ordnen. Und Tschechow schrieb 1894 an Suworin: „Tolstois Philosophie hat mich tief berührt und mich 6-7 Jahre lang besessen... Jetzt protestiert etwas in mir; Berechnung und Gerechtigkeit sagen mir, dass in Elektrizität und Dampf mehr Liebe für den Menschen steckt als in Keuschheit und Fleischabstinenz.“ Nach Tschechows Tod erinnerte sich Tolstoi daran, dass der Verstorbene völlig neue, bis dahin unbekannte Formen und Techniken in die Literatur eingeführt hatte. Er verglich Tschechows künstlerisches Schaffen mit dem der Impressionisten: „Du siehst aus, als ob der Mann wahllos Farben verschmiert, die ihm in die Hand kommen, und die Striche haben keinen Bezug zueinander. Aber wenn man ein wenig zurücktritt und hinschaut, kommt im Allgemeinen der ganze Eindruck zum Vorschein.“ Doch diese Anerkennung von Tschechows Innovationskraft erstreckte sich nur auf hundert Prosastücke, und über Tschechows Stücke sagte Tolstoi dem Autor direkt ins Gesicht: „Und doch kann ich Ihre Stücke nicht ausstehen. Shakespeare hat schlecht geschrieben, und du noch schlechter!“ Es scheint heute seltsam, aber Tolstoi war mit seiner Ablehnung von Tschechows Dramaturgie bei weitem nicht allein; auch Gorki und Bunin sowie zahlreiche Kritiker des frühen zwanzigsten Jahrhunderts hatten ernsthafte Einwände gegen sie. Es ist allgemein bekannt, dass die Uraufführung von Tschechows erstem reifen Stück, „Die Möwe“, am Petersburger Alexandrinski-Theater im Jahr 1896 ein kläglicher Misserfolg war und eine Reihe feindseliger Reaktionen auslöste, wie zum Beispiel in der Zeitung „Petersburger Blatt“:

„Dies ist ein sehr schlecht konzipiertes, ungeschickt zusammengestelltes Stück mit einem äußerst seltsamen Inhalt, oder besser gesagt, ohne jeglichen Inhalt. Es ist eine Art Wirrwarr in schlechter dramatischer Form.“ Wer weiß, was aus dem Dramatiker Tschechow geworden wäre, wenn in Russland nicht eine innovative Theaterorganisation entstanden wäre, die die Bühnenkunst nicht nur in seinem Land, sondern in der ganzen Welt revolutionierte. „Die Möwe“ wurde 1898 am neu gegründeten Moskauer Kunsttheater (MXT) neu inszeniert. Überraschenderweise wurde das epochale Projekt von einem ganz gewöhnlichen Dramatiker, Wladimir

Nemirowitsch-Dantschenko, und einem Amateurschauspieler, Konstantin Alexejew-Stanislawski, konzipiert, der kaum jemandem bekannt war. Diese scheinbar ungeeigneten Kandidaten machten sich daran, das russische Theater radikal zu reformieren, das sich ihrer tiefen (und gerechten) Überzeugung nach in einem Zustand des Niedergangs befand. Die Bühne jener Zeit war rudimentär in der Regie, rudimentär im Schauspiel, oft pompös und unecht, und absurd und völlig willkürlich in der Dekoration. Für diese russischen Theaterrevolutionäre (einer von ihnen war ein Adliger, der andere ein Mitglied einer wohlhabenden Kaufmannsfamilie) wurde Tschechows Drama, das die alte Bühne weder verstehen noch akzeptieren konnte, zu einem Leitstern. Es ist nicht verwunderlich, dass die Archaisten es als „Chaos“ betrachteten: Tschechow hatte das Schema des so genannten „gut gemachten Stücks“ völlig aufgegeben - keine spektakulären Handlungswendungen, traditionelle Monolog-Erzählungen oder opernhafte Duett-Dialoge.

Tschechows Stück besteht aus scheinbar unzusammenhängenden, „polyphonen“ Charakterzügen. Es ist seit langem zu beobachten, dass Tschechows Handlung aus dem Text in den Subtext aufgenommen wird, und wenn auf der Bühne etwas Dramatisches passiert, wird dies vom Autor bewusst reduziert. Im Finale der „Möwe“ wird der Selbstmord einer Figur wie folgt kommentiert:

„Ein Fläschchen mit Äther ist geplatzt.“ In „Onkel Wanja“ heißt es: „Und in diesem Afrika muss jetzt eine schreckliche Hitzewelle herrschen!“ - fasst das tragische Resümee eines Lebens zusammen. Die Menschen auf der Bühne kollidieren und zerstreuen sich, wie Mikroben unter dem Mikroskop eines Arztes - was Tschechow bekanntlich von Beruf war. Tschechows innovative Ideologie, die für das archaische Russland jener Zeit revolutionär war (und von vielen missverstanden wurde), wurde vor allem von der Bühne des Moskauer Kunsttheaters aus in den öffentlichen Diskurs eingeführt. Der symbolistische Dichter Alexander Blok beschreibt in einem Brief an seine Mutter (im Zusammenhang mit einer der Tschechow-Inszenierungen des Moskauer Künstlertheaters) den spezifischen Ort dieses Theaters, wie er sich in den ersten Jahren des XX. Jahrhunderts darstellte: „Dies ist ein Winkel der großen russischen Kunst, einer der zufällig erhaltenen, auf wundersame Weise nicht verspritzten Winkel meiner hässlichen, schmutzigen, dummen und blutigen Heimat...“ Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass ein anderer Dichter, Osip Mandelstam, später darüber schreiben sollte: „Das Kunsttheater ist das Geistesprodukt der russischen Intelligenz, Fleisch von ihrem Fleisch, Knochen von ihren Knochen... Seit meiner Kindheit erinnere ich mich an die ehrfurchtgebietende Atmosphäre, die dieses Theater umgab.

Der Besuch der „Künste“ war für einen Intellektuellen fast wie das Abendmahl, der Gang in die Kirche.“ Es ist durchaus möglich, dass die ironische Haltung Anna Andrejewna Achmatowas gegenüber dem Moskauer Kunsttheater und auch gegenüber Tschechow selbst, die mich 1965 so beeindruckte, von Mandelstam stammt. „Tschechow ist für die Poesie kontraindiziert (wie sie auch für ihn kontraindiziert ist)“, sagte Achmatowa. Diese Anti-Tschechow-Haltung erschien vielen paradox, aber sie spiegelte Achmatowas Abneigung gegen den Mainstream wider, selbst wenn dieser „intellektuell“ war. Das Moskauer Kunsttheater und Tschechow zu Beginn des Jahrhunderts haben diesen Mainstream spürbar geprägt. An dieser Stelle soll geklärt werden, wer im damaligen Russland zur Intelligenz zählte. Dieser Begriff selbst ist bekanntlich spezifisch russisch. In Russland war er weit verbreitet, und er hatte immer nicht nur einen engeren sozialen, sondern auch einen breiteren psychologischen Inhalt. In sozialer Hinsicht umfasste die Intelligenz in der Regel Teilnehmer an dem, was Karl Marx als „freie geistige Produktion“ bezeichnete, d. h. angeheuerte geistige Arbeiter.

Dabei handelte es sich zumeist um kulturelle Persönlichkeiten im weitesten Sinne des Wortes: Wissenschaftler, Schriftsteller, Journalisten, Rechtsanwälte, Ärzte, Ingenieure, Lehrer und Studenten. In der Politik neigten damals viele dazu, nur Menschen mit regressiven Ansichten als echte Intellektuelle zu betrachten. In psychologischer Hinsicht wurde betont, dass der russische Intellektuelle selbst ein Mensch war, der geistige Freiheit besaß und nach der gleichen Freiheit der anderen strebte. In der traditionellen russischen Interpretation ist der Intellektuelle in erster Linie ein Altruist, der den Idealen des Guten und der Gerechtigkeit dient. Eine solche Interpretation passte perfekt zum Programm des Moskauer Kunsttheaters, das, nachdem es zum ersten Mal in Russland Ästhetik und Ethik auf einem so hohen kreativen Niveau in einer dramatischen Aufführung vereint hatte, zu einer Art politischem Club für die Intelligenz wurde. Es gibt hier ein verstecktes Paradoxon. Stanislawski und Nemirowitsch-Dantschenko haben ihr ganzes Leben damit verbracht, wie Tschechow vor der Politik zu fliehen und zu versuchen, sich über sie zu erheben. Doch die Politik hat sie eingeholt und ist in das geliebte Haus der hohen Kunst eingedrungen. Im Moskauer Kunsttheater blieb das Publikum nach der nächsten Premiere, um sich einen speziellen Vortrag eines Kritikers über das Stück anzuhören. An den Vortrag schloss sich eine Debatte an, die meist auf der Straße endete. Vor allem junge Menschen diskutierten heftig.

„Das Publikum geht mit einer tiefen Wunde in der Seele immer noch ins Theater, - schrieb ein Rezensent 1905 und meinte vor allem das MXT - Theater, der einzige Ort, an dem sich ein russischer Bürger als Bürger fühlt, wo er sich mit seinen eigenen Leuten verschmilzt und sich in der öffentlichen Meinungsbildung übt.“ Leonid Andrejew beschrieb, wie die Menschen nach den Aufführungen von „Drei Schwestern“ das Moskauer Kunsttheater mit dem Gefühl verließen, dass sie einen Ausweg aus dem sie umgebenden „schwarzen Nebel“ finden müssten. Tschechows scheinbar „ideologieloses“ Stück wurde von ihnen als Grabstein für eine ganze Epoche empfunden. Tschechows Werk schuf buchstäblich ein neues Publikum. Nach „Die Möwe“ wurden alle Uraufführungen seiner neuen Stücke am Moskauer Kunsttheater - „Onkel Wanja“ (1891), „Die drei Schwestern“ (1901), „Der Kirschgarten“ (1904) - zu Meilensteinen nicht nur im öffentlichen Leben des Landes, sondern auch im persönlichen Leben vieler Bewunderer. Davon zeugte die große Zahl von Briefen an das Theater: Man bedankte sich, gestand, bat um Rat. Als Antwort auf einen solchen aufrichtigen Brief erklärte Stanislawski 1901: „Wissen Sie, warum ich meine persönlichen Geschäfte aufgegeben habe und mich dem Theater zugewandt habe? Das Theater ist nämlich die mächtigste Kanzel, in ihrem Einfluss sogar noch mächtiger als Bücher und Presse. Diese Kanzel ist in die Hände der Verwerflichen der Menschheit gefallen, und sie haben sie zu einem Ort der Ausschweifung gemacht... Meine Aufgabe ist es, der modernen Generation so gut wie möglich zu verdeutlichen, dass der Schauspieler ein Prediger der Schönheit und des Stolzes ist.“

Tschechow selbst hörte auch nicht wirklich auf Stanislawskis Aussagen. Tschechow, der seinen Ruhm in erster Linie der MXT verdankte, verachtete nach Meinung vieler (darunter auch der geschätzte, aber auch beneidete Bunin) die Schauspieler: sie seien vulgäre, von Selbstwertgefühl durchdrungene Menschen, die in ihrer Entwicklung fünfundsechzig Jahre hinter der russischen Gesellschaft zurücklägen. Tschechow fürchtete große Worte wie die Pest, und Bunin verglich seine Arbeit mit der Poesie, indem er ironisch sagte, dass Dichter diejenigen sind, die Worte wie „silbrige Ferne“, „Akkord“ oder „Kampf, Kampf, Kampf gegen die Dunkelheit“ verwenden. Tschechow versuchte, sich von der aktuellen Politik fernzuhalten. Er hielt es für notwendig, sich nur dann zum Schreiben hinzusetzen,

wenn man sich kalt wie Eis fühlt. Wegen dieser für die russische Literatur ungewöhnlichen und inakzeptablen „Kälte“ wurde er von liberalen Ideologen scharf angegriffen. Der in fortschrittlichen Kreisen hoch angesehene Kritiker Nikolai Michailowski formulierte sein berühmtes Urteil so: „Herr Tschechow schreibt kaltblütig, und der Leser liest kaltblütig“, und fügte hinzu, dass Tschechow „alles dasselbe ist - entweder ein Mann oder sein Schatten, entweder eine Glocke oder ein Selbstmörder“. Tschechow reagierte irritiert, indem er die Kritiker mit Bremsen verglich, die ein Pferd beim Pflügen stören: „Ich habe fünfundzwanzig Jahre lang Kritiken zu meinen Geschichten gelesen, und ich erinnere mich an keine einzige wertvolle Anweisung, keinen einzigen guten Rat, den ich gehört habe. Nur einmal hat Skabichevsky einen Eindruck auf mich gemacht, er schrieb, ich würde betrunken unter einem Zaun sterben...“ Die russischen Marxisten, die zu dieser Zeit zu erstarken begannen, erhoben die stärksten Ansprüche auf Tschechow. Es sei gleich gesagt, dass ihr Führer, Wladimir Lenin, der die zeitgenössische Literatur nicht mochte, bei Tschechow (wie auch bei Tolstoi) eine Ausnahme machte. (Tschechow war auch einer der Lieblingsschriftsteller des jungen Josef Stalin.) Aber Lenins Freund, einer der führenden marxistischen Kritiker, Vaclav Borowski, beschrieb die Welt von Tschechows Stücken als „einen philisterhaften Sumpf, in dem Frösche selbstgefällig quaken und fette Enten mit Klasse schwimmen“: sie sind „unglückliche ‚Schwestern‘, elende ‚Möwen‘, Besitzer von ‚Kirschgärten‘, und davon viele von ihnen, und sie sind alle verdrießlich, erschöpft von kleinem, aber hoffnungslosem Elend...“. Tschechow, ein intellektueller „Pessimist und Objektivist“, wurde von dem rechtsgerichteten Marxisten Borowski mit einem anderen Schriftsteller verglichen, dem jungen Schriftsteller Alexej Peschkow, der ohne Umschweife in die russische Literatur eindrang und 1892 unter dem Pseudonym Maxim Gorki zu veröffentlichen begann. „Wenn träge, verblichene Tschechow-Typen auf der Oberfläche des Lebens umherwanderten, - so Worowski - dann war das Leben nicht mehr zu retten... in diesen traurigen Tagen trat M. Gorki als kühner Verkünder des Wahnsinns der Tapferen auf.“ Im Alter von 25 Jahren hatte Gorki, wie er erzählte, eine stürmische Lebensgeschichte: er hatte viele Berufe gewechselt, war insbesondere Arbeiter, Lader, Bäcker und wanderte lange Zeit in Russland umher. Gorki war der erste, der in der russischen Literatur eine neue Figur schuf: einen anschaulich beschriebenen Bettler, einen Landstreicher, ein „deklassiertes Element“ - und er wurde dafür berühmt: sein erstes Buch wurde ein Bestseller, sein Name war in aller Munde, Bilder in allen Zeitungen, er hatte keine Chance vor Bewunderern auf der Straße. Hochgesinnte Kommentatoren trauerten: „Weder Turgenjew in „Der Edelmann und der Gutsbesitzer“ noch Graf L. N. Tolstoi in „Krieg und Frieden“ oder Dostojewski hatten jemals eine solche Popularität...“. Das Gleiche geschah in Europa und Amerika; Stephen Zweig bestätigte später, dass Gorkis Werke den lesenden Westen zu Beginn des Jahrhunderts regelrecht schockierten. Der Kern des Schocks war natürlich politischer Natur. Die damals im Westen bereits berühmten Klassiker Dostojewski und Tolstoi sprachen von der kommenden gewaltsamen russischen Revolution als einer gefährlichen Krankheit. Gorki war der erste der berühmten Schriftsteller, der sie vorbehaltlos begrüßte, ohne, wie Zweig es ausdrückte, „einen mystischen Schrecken vor der Zukunft“ zu verspüren. Es war neu, ungewöhnlich, frisch. Die Beziehung zwischen Gorki und dem acht Jahre jüngeren Tschechow entwickelte sich auf merkwürdige Weise. Sie trafen sich zum ersten Mal im März 1899 - beide ziemlich groß und im Bass sprechend, aber ansonsten sehr unterschiedlich: Tschechow, schlank, mit ordentlich gestutztem Bart, leichtfüßig in seinen Bewegungen, geschmackvoll gekleidet und freundlich, aber zurückhaltend, mit ironischem Blick auf seinen berühmten Zwicker; und Gorki,

schlank, rothaarig, mit gelbem Schnurrbart und einer Entennase (von der Tolstoi zu Tschechow sagte, dass „solche Nasen nur bei den Unglücklichen und Bösen zu finden sind“), immer bedächtig gekleidet und mit den Armen fuchtelnd wie eine Mühle. Zunächst bewunderte Gorki vorbehaltlos Tschechow, der seine Sympathie erwiderte; in einem Brief an seine Bekannte schrieb er: „Gorki ist meiner Meinung nach ein echtes Talent, seine Pinsel und Farben sind es wert, aber er hat eine Art unbändiges, schwindelerregendes Talent“; und an sie: „Äußerlich ist er ein Penner, aber innerlich ist er ein recht anmutiger Mensch...“.

Tschechow setzte sich sogar öffentlich für Gorki in einem viel beachteten literarisch-politischen Fall ein, der als „Akademischer Zwischenfall“ bezeichnet wurde. Dies geschah 1902, als der 34-jährige Gorki zum Ehrenmitglied der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften gewählt wurde (deren Präsident Großfürst Konstantin Romanow, selbst ein berühmter Dichter, war). Als der verärgerte Zar Nikolaus II. davon erfuhr, schrieb er an den Bildungsminister: „Weder Gorki noch seine kurzen Werke sind ein ausreichender Beweis für die Verleihung eines solchen Ehrentitels ... Ich nehme dies zutiefst übel und weise Sie an, zu verkünden, dass die Wahl von Gorki auf meinen Befehl hin rückgängig gemacht wird.“

Die Akademie fügte sich, was einen großen Zeitungsrummel zur Folge hatte.

Tschechow war zwei Jahre zuvor (zusammen mit Leo Tolstoi) zum

Ehrenakademiker ernannt worden, was Tschechow damals sehr schmeichelte.

(Tolstoi kümmerte sich nicht darum, er reagierte nicht einmal auf seine Wahl.) Doch

dann wurde Tschechow unruhig und verzichtete zusammen mit einem anderen

Akademiker, dem angesehenen liberalen Schriftsteller Wladimir Korolenko, öffentlich auf seinen Titel, was den Skandal noch verschlimmerte. Doch hinter den Kulissen

waren Tschechow und Gorki in ein ganz anderes Drama verwickelt, das sie

schließlich nicht direkt, sondern, wie die Amerikaner sagen, stellvertretend durch

ihre Ehefrauen spielten. Die Franzosen sind dafür bekannt, dass sie am Anfang

eines jeden Konflikts raten, eine Frau zu suchen. Und in der Politik, möchte ich

hinzufügen. Politische, künstlerische und persönliche Beziehungen sind oft so

miteinander verwoben, dass es manchmal schwierig ist, zu erkennen, wo das eine

aufhört und das andere beginnt. Das war bei Tschechow und Gorki der Fall. Im Jahr

1900 brachte die Moskauer Kunsttheatergruppe auf einer Tournee nach Jalta, einem

Ferienort an der Schwarzmeerküste, wo Tschechow sich von einer Krankheit

erholte, eine Aufführung seines Stücks „Onkel Wanja“. Auch Gorki, der vor seiner

Frau nach Jalta geflohen war, war dort. Tschechow unterwies Gorki darin, wie er,

wie er es ausdrückte, Frauen „beschlafen“ sollte, und hielt sich nicht ohne Grund für

einen großen Experten in diesen Dingen.

Vielleicht um Gorki anzuspornen, der, wie Tschechow es ausdrückte,

„herumwuselte“, begann der ältere Schriftsteller gleich zwei führende MXT-

Schauspielerinnen zu umwerben - Maria Andrejewa und Olga Knipper. Beide waren

weitläufig, spektakuläre Schönheiten, Intellektuelle, mit einem wesentlichen

Unterschied: Andrejewa war verheiratet und hatte zwei Kinder, während Knipper

„frei“ war. Dies mag bei Tschechows Entscheidung eine Rolle gespielt haben: er

entschied sich für Knipper und heiratete sie im nächsten Jahr. L. Andrejewa wurde

jedoch von Gorki aufgenommen, dessen bürgerliche Ehefrau sie schließlich 1903

wurde. Im Laufe der Jahre gelang es Gorki auch, ein berühmter Dramatiker zu

werden. Er begann 1901 mit dem Schreiben von Theaterstücken, ermutigt von

Stanislawski und Tschechow, die jedoch Gorkis erste Erfahrung, „Kleinbürger“,

bedauerten, indem sie ihm ästhetischen Konservatismus vorwarfen - „ein Fehler, der

so irreparabel ist wie rote Streifen bei einem Rotschopf“. In einem Brief an einen

Freund bewertete Gorki seinen erstgeborenen Sohn zunächst anders: „... ich - Ihre



Aljoschka - Sie haben die Vorprüfung für den Rang eines Dramatikers mit Auszeichnung bestanden! (Vorsicht, William Shakespeare!)“. Der „Kleinbürger“, der 1902 vom Kunst-Theater gezeigt wurde, war jedoch kein Erfolg, obwohl das Interesse an diesem Stück durch den bereits erwähnten „Akademischen Zwischenfall“ angefacht wurde. (Dieses Stück wurde erst viel später populär, als der Regisseur Georgy Tovstonogov es 1966 an seinem Leningrader Theater mit dem großen Jewgeni Lebedew in der Hauptrolle inszenierte; ich hatte das Glück, diese legendäre Aufführung zu sehen).

Der verzweifelte Gorki gab sein zweites Stück am Moskauer Kunsttheater zum Besten, und dieses Mal war es ein Triumph. Unter dem Titel „Am Boden des Lebens“ (Gorki stimmte später Nemirowitsch-Dantschenkos Vorschlag zu, das letzte Wort im Titel zu kürzen) brachte es zum ersten Mal soziale Außenseiter - Diebe, Prostituierte, Landstreicher - auf die russische Bühne. Heute ist klar, dass „Ganz unten“ (*Nachtasyl*) nicht nur Gorkis bestes Stück (und möglicherweise sein bestes Werk) ist, sondern auch eines der Meisterwerke des Weltdramas des 20.

Jahrhunderts. Nach der Premiere waren viele Kritiker jedoch positiv gestimmt: „Man fühlt sich, als ob man mit Gewalt in einer Kloake gespült wird! Bittere Spiele auf den niederen und schmutzigen Saiten der menschlichen Seele“; („Zu viel Grausamkeit, Unmenschlichkeit, Stöhnen, Fluchen...). Gibt es so etwas im Leben?“

Das Publikum jedoch, der wichtigste Schiedsrichter, nahm „Ganz unten“ mit Freude auf und applaudierte den bissigen Aphorismen, die von der Bühne flogen, wie: „Lügen sind die Religion von Sklaven und Herren!“ und „Die Wahrheit ist der Gott der freien Menschen!“ Viel Aufsehen erregte das Stück des großen Iwan Moskwins, des schlitzohrigen Wanderers Lukas, des Philosophen und Trösters, der alles auf die leichte Schulter nimmt, der alles erklärt und jeden ermutigt, und das Motto: „Nicht alle Flöhe sind schlecht“, das zu einem schamlosen Motto wurde. (Der Dichter Wladislaw Chodassewitsch, der Gorki gut kannte, betonte später, dass PUKils Philosophie weitgehend Gorkis eigene Überzeugungen widerspiegeln.) Innerhalb weniger Monate (Dezember 1902-April 1903) wurde das Stück 50 Mal vor vollem Haus aufgeführt. Gut Tschechow, der sich bisher als der wichtigste zeitgenössische Künstler des Künstlertheaters gefühlt und nicht erwartet hatte, dass Gorki so gut abschneiden würde, war beunruhigt und schrieb an Knipper: „Wie pessimistisch war ich bei „Ganz unten“ im Sommer, aber was für ein Erfolg!“

Knipper tröstete ihren Mann mit den Worten, dass Stanislawski „vom „Kirschgarten“ träumt“, und gestern sagte er, dass „Unten“ zwar ein Erfolg sei, er aber kein Herz dafür habe. Er sagt, dass es eine Lüge ist“. Ich glaube, dass Stanislawski, der immer der Meinung war, dass Engagement und Kunst „unvereinbar sind, das eine schließt das andere aus“, von dem offenkundig politischen Unterton von Gorkis Triumph abgestoßen wurde. Als Theaterrevolutionär war Stanislawski im Leben sehr konservativ und vorsichtig, was sich übrigens in späteren schwierigen Situationen mehr als einmal als nützlich erwies, insbesondere im Umgang mit Stalin. So begann die große theatralische Intrige auf politischer, kultureller und persönlicher Ebene, die das Moskauer Kunsttheater zu zerstören drohte. Tschechow und Gorki blieben involviert, aber im Schatten, während ihre Ehefrauen, Knipper und Andrejewa, die Stars des Kunsttheaters, im Rampenlicht standen. In seinem Brief an Tschechow vom 16. Februar 1903 teilte Nemirowitsch ihm mit, dass sich ein böser „Riss im Theater gebildet hat, wie in einer Mauer, die repariert werden muss“, und dass dieser Riss leider „langsam wächst“. Der gerissene Nemirowitsch erklärte Tschechow (als ob er all diese Informationen nicht schon von seiner eigenen Frau hätte), dass sich im Moskauer Kunsttheater zwei verfeindete Fraktionen gebildet hätten: in der einen Stanislawski mit Nemirowitsch und Knipper, in der anderen

Andrejewa und Sawwa Morosow, ein Moskauer Kaufmann und Kunstmäzen, der unerwidert in Gorkis Frau verliebt war. Die Moskauer Kaufmannsschicht, die lange Zeit von der liberalen Presse sowohl wegen ihres Reichtums als auch wegen ihrer starren, rückständigen Ansichten angegriffen wurde, hatte bis zum 11. Januar des XX. Jahrhunderts eine Reihe außergewöhnlicher Persönlichkeiten hervorgebracht, die viel dazu beitrugen, das kulturelle Ansehen Russlands zu erhöhen.

Ein Beispiel dafür war Pawel Tretjakow, der Ende des XIX. Jahrhunderts die größte Sammlung russischer Kunst anhäufte (sein jüngerer Bruder Sergej sammelte fast ausschließlich französische Kunst, von Géricault bis Courbet, was heute manchmal vergessen wird). Der kosmopolitischen Linie von Sergej Tretjakow folgend, kauften die Moskauer Kaufleute Iwan Morosow und Sergej Schtschukin avantgardistische Werke des jungen Picasso und Matisse, die heute der Stolz (und die Quelle beträchtlicher Einnahmen aus der Bereitstellung für Ausstellungen im Ausland) der führenden russischen Museen sind. Matisse erinnerte sich später daran, dass Schtschukin immer die besten Werke auswählte. Manchmal war Matisse traurig, sich von dem Bild zu trennen, und er sagte Schtschukin: «Das ist nicht gut gelungen, ich zeige Ihnen etwas anderes.» Schtschukin sah sich die Leinwände lange an und verkündete schließlich: «Ich nehme das, was nicht gelungen ist.» Viele der Moskauer Kaufleute waren Exzentriker, aber selbst vor diesem Hintergrund stach Sawwa Morosow hervor. Als erfolgreicher Chef der Nikolskaja-Manufaktur seiner Familie (eine Eisengießerei und ein Chemiewerk mit mehreren Tausend Arbeitern) war er auch einer der wichtigsten Förderer der russischen Sozialdemokraten, des radikalsten Teils von ihnen - der Bolschewiki unter der Führung von Lenin. Gleichzeitig war Morosow auch ein großzügiger Kunstmäzen, der das Moskauer Kunsttheater vor dem drohenden Bankrott bewahrte. Mit Morosows Geld und unter seiner persönlichen Aufsicht wurde das innovative Gebäude des Moskauer Künstlertheaters in der Kamergerski-Gasse gebaut, das von Fjodor Schechtel entworfen wurde und noch heute eines der architektonischen Wahrzeichen Moskaus ist. Es verfügt über eine Drehbühne und eine hochmoderne Beleuchtung, die damals selbst im Westen selten war. Morosow wurde sogar de facto zum Geschäftsführer der MXT. Es muss seltsam gewesen sein, das neue Dreigestirn der Regisseure des berühmten Theaters zu beobachten: den pittoresken, eleganten Riesen Stanislawski mit seinem grauen Kopf, den dämonischen schwarzen Augenbrauen und den kindlichen Augen; den dichten, selbstbewussten und rechthaberischen Nemirowitsch, einen typischen Moskauer Gentleman mit gepflegtem Bart; und daneben den mürrischen, ständig komplizierten und hässlichen Morosow mit dem scharlachroten Teint eines Tataren und einem zu einem Igel rasierten Rundkopf. Morosow erlangte große Macht im Theater und begann sofort, seine geliebte Andrejewa für zentrale Rollen zu nominieren, zum Nachteil eines anderen großen Talents des Moskauer Kunsttheaters - Knipper. Dementsprechend erfreut war Gorki, der an Tschechow schrieb: „Wenn ich Morosow hinter der Bühne sehe - im Staub und in Ehrfurcht vor dem Erfolg des Stücks - bin ich bereit, ihm alle seine Fälschungen zu verzeihen - die er aber nicht braucht - ich liebe ihn, denn er ist selbstlos in die Kunst verliebt...“ Ein besorgter Tschechow, der von seiner Frau wusste, dass Morosow Andrejewa ebenso uneigennützig liebte, Knipper aber sehr ablehnte, war bestrebt, den Mäzen von der Bühne zu drängen: „...man sollte ihn nicht in die Nähe des Kerns der Sache lassen. Über das Schauspiel, über die Stücke, über die Schauspieler, kann er als Zuschauer urteilen, nicht als Moderator oder Regisseur.“ (Der Unterschied im Briefstil der beiden Autoren ist sehr aufschlussreich).

Nur wenige wussten, dass Andrejewa, noch bevor sie als Ehefrau eines

hochrangigen zaristischen Würdenträgers ans Moskauer Kunsttheater kam, eine überzeugte Marxistin geworden war. Sie finanzierte die sozialdemokratische Presse und leitete das illegale politische Rote Kreuz; Lenin gab ihr den Parteinamen „Phänomen“. Er nannte sie auch das „weiße Schaf“, und zwar aus folgendem Grund: nur Andrejewa konnte es sich leisten, den berühmten Bolschewiki-Führer Nikolai Bauman, der sich vor der Polizei in ihrem Haus versteckte, in einem Wäscheschrank zu verstecken, während sie gleichzeitig den Besuch eines Polizeichefs in Moskau empfing. Andrejewa war ein gern gesehener Gast bei Empfängen des Großfürsten Sergej Alexandrowitsch, dessen Frau Jelisaweta Fjodorowna (die Schwester der Zarin) ein Porträt der Schauspielerin malte, ohne zu wissen, dass sie eine Finanzagentin für das Zentralkomitee der bolschewistischen Partei war. Andrejewa machte sowohl Morosow als auch Gorki zu Förderern der Bolschewiki und führte letzteren bei Lenin ein. In den Augen der radikalen Gorki und Andrejewa wirkte Tschechow, der bis vor kurzem noch ihr Idol gewesen zu sein schien, nun fast rückschrittlich. Nachdem er 1903 Tschechows „Kirschgarten“ gelesen hatte, machte Gorki, der damit Tschechows zwei Jahre alten Vorwurf des ästhetischen Konservatismus entkräftet hatte, eine abfällige Bemerkung über das Stück: „... es vermittelt nicht den Eindruck eines großen Werkes. Kein einziges Wort von etwas Neuem“. Tschechow selbst war nervös wegen des „Kirschgartens“. Entgegen der landläufigen Meinung über ihn schätzte Tschechow als gesunder Mensch Ruhm und Popularität beim Publikum. Aber hier spürte er plötzlich die reale Gefahr, dass das für das Moskauer Kunsttheater so typische „progressive“ Publikum sein neues Werk als unpolitisch und damit irrelevant ablehnen könnte. Der übertriebene Enthusiasmus Stanislawskis, der Tschechow versicherte, dass er bei „Der Kirschgarten“ wie eine Frau geweint habe, tröstete ihn nicht. Stanislawski konnte, wie Tschechow sehr wohl wusste, leicht aus irgendeinem Grund weinen; außerdem bestand der berühmte Regisseur, der sich nach eigenem Bekunden in der zeitgenössischen Literatur nicht gut auskannte (hier verließ er sich eher auf den Feinschmecker Nemirowitsch), darauf, dass „Der Kirschgarten“ - DIES ist eine Tragödie, während Tschechow selbst dieses Stück als Komödie, ja sogar als Farce bezeichnete. Tschechow war mittendrin in der Geschichte. In der MXT-Inszenierung von „Der Kirschgarten“, die in zutiefst elegischen Tönen vorgetragen wurde, sahen die Kritiker nichts als hoffnungslosen Pessimismus des Autors des Stücks. Einer schrieb: wenn das Stück ein Motto für sein Portal bräuchte, würde ich die Inschrift der mittelalterlichen Glocke empfehlen: „Vivos voco, mortuos plango“ („Ich grüße die Lebenden und betrauer die Toten“)... Mortuos plango: Tschechow, Vivos voco: Maxim Gorki...“ Tschechow nahm Stanislawski und dem Moskauer Kunsttheater übel, was er als misslungene Interpretation seines Stücks ansah, obwohl er versuchte, seine wahren Gefühle zu verbergen; der Schriftsteller starb bald darauf.

In der Zwischenzeit ließ Andrejewa ihrem Ehrgeiz freien Lauf. Zuvor war sie mit Nemirowitsch und Stanislawski aneinandergeraten, wie ein äußerst harscher Brief des letzteren an Andrejewa (Februar 1902) beweist, in dem er sie mit dem schimpflichsten Wort seines Regie-Vokabulars bezeichnet - „die Schauspielerin“: „Ich hasse die Schauspielerin in Ihnen (werden Sie nicht böse)... Man fängt an, die Unwahrheit zu sagen, man hört auf, freundlich und klug zu sein, und wird auf der Bühne und im Leben zu einem scharfen, taktlosen, unaufrichtigen Menschen.“ 1902 gab Andrejewa dann vor, dass Stanislawski nicht beleidigt sei. Jetzt, 1904, verließ sie das Moskauer Kunsttheater und verabschiedete sich von Stanislawski: „Ich habe aufgehört, die Sache des Kunsttheaters zu respektieren ...“. Nach ihr, natürlich, brach die Beziehungen mit dem Moskauer Kunsttheater und Gorki. Das Erschreckendste für das Theater war jedoch zweifellos, dass Morosow, der

hoffnungslos in Andrejewa verliebt war, ankündigte, die Leitung des Moskauer Kunsttheaters aufzugeben und seine finanzielle Unterstützung einzustellen. Stanislawski war entsetzt: das Theater hatte seine führenden Autoren Tschechow und Gorki, seine Hauptdarstellerin und seinen wichtigsten Förderer auf einen Schlag verloren. In den Zeitungen erschienen aufsehenerregende Berichte, dass Morosow in Petersburg eigens für Andrejewa ein neues Theater bauen wollte, das noch pompöser sein sollte als das, das er für das Moskauer Kunsttheater errichtet hatte. Es wurde allgemein erwartet, dass dieses Theater ein gefährlicher Konkurrent des Moskauer Kunsttheaters sein würde und dass es im Herbst 1905 mit einem neuen Stück von Gorki selbst eröffnet werden würde. Stanislawski schrieb an seinen Vertrauten: „Jemand hat in Moskau und in den Zeitungen Gerüchte verbreitet, dass wir uns getrennt haben, dass der Fall eintritt, dass ich das Moskauer Kunsttheater verlasse ...“. Alles wurde plötzlich und grausam aufgelöst. Am 13. Mai 1905 erschoss sich Sawwa Morosow in seinem Hotelzimmer in Nizza. Um sicherzugehen, dass der Schuss richtig war, markierte er das Herz auf seiner Brust mit einem chemischen Stift. Psychische Veränderungen waren in der Familie Morosow keine Seltenheit, so dass die offizielle Version von Sawwas Selbstmord („die Folge einer schweren Depression“) heute von vielen in Frage gestellt wird. Es wird spekuliert, dass dieser Selbstmord das Ergebnis einer Erpressung durch die Bolschewiki war; in der Familie Morosow war sogar von Mord die Rede: schließlich hatte Morosow sein Leben für hunderttausend Rubel versichert (damals eine enorme Summe) und die Police an Andrejewa übergeben, die, als sie in den Besitz des Geldes gelangte, es sofort an die Bolschewiki weitergab. Die Ironie besteht darin, dass der plötzliche Tod von Morosow die MXT vor einem möglichen Zusammenbruch bewahrt hat. Die Idee eines konkurrierenden Theaters in Petersburg platzte in Ermangelung eines Sponsors augenblicklich, und selbst Gorki, der bis vor kurzem noch arrogant erklärt hatte, dass er es nicht für möglich halte, sein neues Stück am Kunst-Theater aufzuführen, hatte seine Meinung geändert. Die Uraufführung seines Dramas „Kinder der Sonne“ fand am 24. Oktober 1905 im Moskauer Kunsttheater statt und war von einem außerordentlichen Skandal geprägt. Die Tatsache, dass das neue Stück von Gorki im letzten Akt den Volksaufstand schildert: eine wütende Menge stürmt auf die Bühne, ein Schuss aus einer Pistole ertönt und der Held, gespielt vom Publikumsliebbling Wassili Kachalow, fällt. Aber Stanislawski, der Regisseur des Stücks, hat offenbar nicht damit gerechnet, dass eine solche Inszenierung in der gegenwärtigen politischen Situation einem „Feuer“-Ruf in einem überfüllten Theater gleichkommen würde. In Moskau, wie auch im übrigen Russland, war die Situation in jenen Tagen brandgefährlich. Seit einigen Jahren werden in der Gesellschaft die Forderungen nach Veränderungen - im wirtschaftlichen, sozialen und politischen Bereich - immer lauter. Seit der Abschaffung der Leibeigenschaft im Jahr 1861 hatte Russland einen weiten Weg zurückgelegt: die Industrialisierung schritt rasch voran, zu Beginn des XX. Jahrhunderts war Russland nach den USA das zweitgrößte Eisenbahnland, und bei der Ölförderung lag es weltweit an erster Stelle. An der Spitze der politischen Machtpyramide stand jedoch weiterhin der absolute Monarch der Romanow-Dynastie, Nikolaus II, der sich selbst als „Herr des russischen Landes“ bezeichnete und nicht die Absicht hatte, die Zügel der Macht aus der Hand zu geben. Nahezu jede wichtige Figur der russischen Geschichte des XX. Jahrhunderts ist immer noch Gegenstand heftiger Debatten. Nikolaus II. ist da keine Ausnahme. Aber selbst Historiker, die mit ihm sympathisieren, weisen auf die paradoxe und fatale Kombination von Willensschwäche und Sturheit im Charakter des Zaren hin. Die kulturellen Aktivitäten Nikolaus' II. waren gemäßigt und eklektisch

wie die eines Gymnasiallehrers aus der Provinz: er war gleichzeitig ein Bewunderer Tschechows (und teilte in diesem Fall den Geschmack Lenins und Stalins), der Boulevardzeitung „Nowoje Wremja“, der populären Comic-Zeitschrift „Satirikon“ und der Quasi-Folklore-Kunst der gefeierten Sängerin Nadeschda Plewizkaja, die das Schicksal 1940 in einem französischen Gefängnis sterben ließ, wo Plewizkaja als Agentin des bolschewistischen Geheimdienstes gefasst wurde. Im Jahr 1904 begann Nikolaus II. einen Krieg mit Japan, den er als kurzen und siegreichen Krieg geplant hatte und der eineinhalb Jahre später in einer demütigenden Niederlage endete. Nach dem militärischen Rückschlag schlug die ohrenbetäubende Unruhe im Lande in offene Unzufriedenheit um. In dieser explosiven Situation war nur ein Funke nötig. Der Auslöser war die Erschießung einer Menge von Tausenden von Arbeitern, die am Sonntag, dem 9. Januar 1905, zum Zarenpalast kamen, um wirtschaftliche und politische Freiheit zu fordern.

Nach diesem „Blutsonntag“ begannen in Petersburg und später in Moskau und anderen Städten Massenstreiks der Arbeiter, die vielerorts zu regelrechten Straßenschlachten mit der Polizei und den Soldaten eskalierten. Unter dem Druck seiner Berater unterzeichnete der Zar mit großem Widerwillen das Manifest vom 17. Oktober 1905, das verfassungsmäßige Rechte - Rede-, Versammlungs- und Parteifreiheit - gewährte und die Einrichtung des ersten gewählten Parlaments Russlands, der Duma, proklamierte. Dieses Manifest hat die Konfrontation nicht entschärft. Am nächsten Tag, dem 18. Oktober, wurde Nikolai Bauman, der Bolschewik, der sich zwei Jahre zuvor im Haus von Maria Andrejewa vor der Polizei versteckt hatte und nun zu den Anführern des Aufstandes gehörte, ermordet. Die Beerdigung Baumans am 20. Oktober wurde zu einer Massendemonstration in Moskau, der ersten in der Geschichte der Stadt. Gorki, der zusammen mit Andrejewa anwesend war, behauptete, dass an dem Trauerzug mehrere hunderttausend Menschen teilnahmen, „ganz Moskau“: Arbeiter, Studenten, Intellektuelle und Künstler, darunter Stanislawski und der berühmte Bass Fjodor Schaljapin. Hinter dem Sarg trugen sie mehr als 150 Kränze - darunter einen von Gorki und Andrejewa: „Für den im Kampf gefallenen Genossen“. Als sich die Demonstranten zerstreuten, wurden sie von Kosaken und Anhängern des Zaren angegriffen. Bei der Uraufführung von Gorkis „Kinder der Sonne“ im Moskauer Kunsttheater heulte das Publikum deshalb vor Angst vor politischen Provokationen und sogar vor einem Attentat auf den Autor. Der oben beschriebene Ausrutscher und der Schuss auf der Bühne wurden vom Publikum als Angriff echter bewaffneter Randalierer auf die Schauspieler wahrgenommen. Kachalow erinnerte sich: „Es gab einen unglaublichen Aufruhr. Bei den Frauen begann die Hysterie. Ein Teil des Publikums stürzte auf die Bühne, offensichtlich bereit, uns zu verteidigen. Ein anderer eilte zur Ausgangstür, um zu fliehen. Einige eilten zu den Kleiderbügel und holten Waffen aus ihren Manteltaschen. Jemand rief: „Vorhang!“

Die Aufführung musste unterbrochen werden. Vielleicht zum ersten Mal in der Geschichte des russischen Theaters waren Kunst und Politik so eng miteinander verwoben, dass es das Publikum verwirrte: wo endet das eine und wo beginnt das andere? Die revolutionären Umwälzungen von 1905 betrafen die Mehrheit der russischen Kulturelite auf die eine oder andere Weise, und die Positionen waren, wie es für Russland immer typisch war, schnell polarisiert. Die führende symbolistische Dichterin Sinaida Hippus beklagte in einem Artikel mit dem Titel „Die Wahl der Säcke“, dass die Kulturschaffenden in Russland „sorgfältig in zwei Teile geteilt und in zwei Säcke verpackt wurden, mit den „Konservativen“ in den einen und den „Liberalen“ in den anderen.“ Sobald ein Mensch die öffentliche Bühne betritt und den Mund aufmacht, so Hippus, fällt er sofort in den einen oder anderen Sack. Für

ihn gibt es kein Zurück mehr. (Diese Situation ist auch für das heutige russische Kulturleben typisch.) Selbst die Musik, die traditionell die unpolitischste aller kulturellen Sphären ist, blieb von dieser Konfrontation nicht verschont. Hier war der Komponist Nikolai Rimsky-Korsakow nach dem Tod Tschaikowskys im Jahr 1893 der berühmteste und einflussreichste russische Musiker.

Am Petersburger Konservatorium, wo Rimski-Korsakow Professor war, kam es nach dem „Blutsonntag“ zu einer Konfrontation. Einer der Studenten, der in der Mannschaft der Militärmusiker gedient hatte, begann damit zu prahlen, dass er an der Hinrichtung der Arbeiter teilgenommen hatte. Andere Studenten waren empört und forderten, dass er vom Konservatorium verwiesen wird. Die Direktion weigerte sich, und als Rimski-Korsakow, dessen politische Ansichten nach seinen eigenen Worten eine „knallrote“ Färbung angenommen hatten, die Forderungen der Studenten und ihren anschließenden Aufruf zum Boykott des Konservatoriums unterstützte, wurde der Komponist von der Professur entlassen. Dieser Schritt der musikalischen Würdenträger, von denen die meisten zwar keine Berufsmusiker, aber dem Hof nahestehende Würdenträger waren, zeigte einmal mehr die für russische Kulturbürokraten typische Sturheit und politische Kurzsichtigkeit. Die Entlassung Rimski-Korsakows wurde schnell zu einer Zeitungssensation und löste weit verbreitete Empörung aus: der Komponist erhielt Briefe und Telegramme der Sympathie aus dem ganzen Land, auch von Menschen, die seinen Namen bis dahin noch nie gehört hatten. Die Bauern sammelten Geld für den „Musiker, der für das Volk gelitten hat“.

Rimski-Korsakow ist zum Nationalhelden geworden. Die einflussreiche Petersburger Zeitung „Nowosti“ setzte in einem Artikel unter der sarkastischen Überschrift „Wie wir Talente fördern“ zum ersten Mal in der russischen Geschichte den Namen des Komponisten auf die Liste der politischen Opfer des zaristischen Regimes: „Wir haben Puschkin in ein selbstmörderisches Duell getrieben. Wir haben Lermontow unter die Kugeln gelegt. Wir haben Dostojewski zu harter Arbeit verbannt. Wir haben Tschernyschewski lebendig in einem polaren Grab begraben. Wir haben einen der größten Denker, Herzen, verbannt. Wir haben Turgenjew ausgebürgert. Wir haben Tolstoi geächtet und verunglimpft. Wir haben Rimski-Korsakow aus dem Konservatorium ausgeschlossen.“ Diese Konfrontation mit den Behörden gipfelte in der Petersburger Uraufführung von Rimski-Korsakows einaktiger Oper „Koschtschei der Unsterbliche“, die er 1902 schrieb. Es war eine offenkundige politische Allegorie, in der der böse Zauberer aus einem russischen Volksmärchen durch die Macht der Liebe besiegt wurde. Die musikalische Erzählung ist ein Genre, in dem Rimski-Korsakow, ein Meister des nationalen Ausdrucks und der üppigen Orchestermusik, seinesgleichen suchte. Aber „Koschtschei“ war für ihn ein ungewöhnliches Experiment, in dem sich der Komponist, der für seine Abneigung gegen die Innovationen von Debussy und Richard Strauss bekannt war, unerwartet der musikalischen Moderne näherte - so stark waren seine politischen Emotionen. Koschtschei selbst symbolisierte natürlich die Autokratie, und der progressive Musikkritiker Boris Asafjew staunte: „Seine - Koschtschei-Beschwörungen sind schrecklich, denn sie sind leidenschaftlich in ihrer Stille: gestoppte, eingefrorene Dissonanzen!“ Die Aufführung von „Koschtschei“ am 27. März 1905 durch dasselbe Konservatorium, aus dem Rimski-Korsakow soeben ausgeschlossen worden war, entwickelte sich nach einem zeitgenössischen und, der Zeit entsprechend, fast parodistisch schlagfertigen Zeitungsbericht zu „einer beispiellosen, kolossalen, überwältigend kraftvollen öffentlichen Demonstration“.

Der geliebte Künstler wurde mit Blumen, Grün und Blumensträußen überhäuft. Eine lange Reihe von Kränzen krönte seine leuchtende Herrlichkeit. Ohrenbetäubender

Beifall, begeisterte Rufe begrüßten in ihm eine öffentliche Figur, deren Ehre, rein wie der Morgentau, so blind gewollt war, von einer Hand verletzt zu werden, die weder Größe noch kulturelle Verdienste vor dem Vaterland ehrte. Auch hier konnten sich die Behörden profilieren. Als im Saal Rufe wie: „Nieder mit der Autokratie!“ zu hören waren, ließ die Polizei den Eisernen Vorhang auf der Bühne so schnell herunter, dass er den 61-jährigen Rimski-Korsakow, der darunter stand und bejubelt wurde, fast erdrückte.

Auf Befehl des Generalgouverneurs von Petersburg, Dmitri Trepow (der bald darauf den Truppen bei der Niederschlagung der revolutionären Unruhen den Befehl erteilen sollte: „Feuert keine Leersalven ab und spart nicht mit Patronen!“) wurde das Publikum aus dem Saal vertrieben. Kein Wunder also, dass sich der 23-jährige Rimski-Korsakow-Schüler Igor Strawinsky 1905 in einem Brief an den Sohn seines Lehrers mit ungewohnt radikalem Eifer äußerte: „Das verdammte Reich der geistigen Randalierer und Obskurantisten! Zum Teufel mit ihnen!“ Und dann das Unaussprechliche... Der Gefühlsausbruch des jungen Strawinsky spiegelte die sich rasch vertiefende Kluft zwischen der Autokratie und der liberalen Elite Russlands wider, in deren Augen Nikolaus II. das wenige Vertrauen verlor, das er noch hatte. Es war ein unaufhaltsamer Prozess, an dem Leo Tolstoi, Tschechow und das Kunsttheater, Gorki und Rimski-Korsakow - jeder auf seine Weise - beteiligt waren. Das Rote Rad drehte sich.

## KAPITEL 2

Die berausenden Ereignisse des Jahres 1905 (insbesondere das von Nikolaus II. erzwungene Manifest vom 17. Oktober, das verfassungsmäßige Freiheiten gewährte), die liberale Kreise ermutigten, brachten auch mächtige archaische Kräfte auf die politische Bühne, die allgemein als „Schwarze Hundertschaft“ bezeichnet wurden. Im engeren Sinne waren die Schwarzen Hundertschaften die Mitglieder der Partei „Union des russischen Volkes“, die von November 1905 bis zur Februarrevolution 1917 bestand. Im weiteren Sinne bezeichnete der Begriff alle Teilnehmer und Befürworter einer extrem konservativen Tendenz im öffentlichen und kulturellen Leben Russlands vom späten XIX Jahrhundert bis heute. Diese Tendenz hat sich im Gegensatz zur liberalen nie durchgesetzt, auch wenn sie oft von hochbegabten Menschen vertreten wurde. Im Laufe der Jahre hat sich der Begriff „Schwarze Hundertschaft“ zu einem abwertenden Etikett entwickelt, und einige führende Archaiker - wie beispielsweise Alexander Solschenizyn - weigern sich, ihn zu verwenden. Aber die ursprünglichen Schwarze Hundertschaften haben ihn bereitwillig übernommen. Einer der Gründer der Bewegung, Wladimir Gringmut, erklärte 1906 in seinem Artikel „Anleitung für die monarchistisch-schwarzen Hundertschaften“: „Die Feinde der Autokratie nannten die „Schwarze Hundertschaft“ das einfache, schwarze russische Volk, das sich während des bewaffneten Aufstandes von 1905 zur Verteidigung des autokratischen Zaren erhob. Ist die „Schwarze Hundertschaft“ ein ehrenvoller Name? Ja, sehr ehrenwert.“ Wadim Koschinow, ein Ideologe der Neokonservativen des späten XX. Jahrhunderts, erkannte ebenfalls die Bedeutung des Wortes „Schwarze Hundertschaft“ an. Laut Koschinow war die Schwarze Hundertschaft eine „extremistische monarchistische“ Bewegung, die einen kompromisslosen Kampf gegen die Revolution führte. Nach Ansicht der Schwarzen Hundertschaft spielten die russischen Juden eine übermäßig aktive Rolle in der revolutionären Bewegung, vielleicht sogar die führende Rolle. Der prominente Monarchist Wassili Schulgin formulierte dies deutlich: „Für mich war die Präsenz der „jüdischen Dominanz“ in der russischen Intelligenz bereits zu Beginn

des Jahrhunderts klar. Die Juden hatten, abgesehen von den Universitäten, die Presse und, durch die Unverantwortlichen, die Führung des intellektuellen Lebens des Landes übernommen. Das Ergebnis dieser Beherrschung war die Energie und Virulenz der „Befreiungsbewegung“ im Jahr 1905, einer Bewegung, für die die Juden das „Rückgrat“ bildeten ...“ Laut Schulgin und anderen Ultraarchaisten hatte das „Judentum 1905 das politische Russland übernommen ... Das Gehirn der Nation (abgesehen von der Regierung und den Regierungskreisen) war in jüdischen Händen...“.

Der Essayist und Philosoph Wassili Rosanow, der vielleicht brillianteste - aber auch umstrittenste - Wortführer des russischen antiliberalen Denkens, eine Figur, die für viele unglaublich attraktiv, aber auch abstoßend ist, hatte dazu eine etwas andere Sichtweise: „Judentum, Wahnsinn, Enthusiasmus und heilige Reinheit russischer Jungen und Mädchen - das ist es, was unsere Revolution gewebt hat, die am Tag nach der Verkündung des Manifests vom 17. Oktober die roten Fahnen über den Newski-Prospekt trug...“ Rosanow machte einen exzentrischen Eindruck. Äußerlich äußerst unattraktiv (in verschiedene Richtungen abstehende rote Haare, schwarze verfaulte Zähne, unartikulierte Sprache, bei der er auch noch weit stotterte), übertrieb Rosanow diese Hässlichkeit sogar in seinen äußerst freimütigen autobiografischen Schriften. Rosanow begann seine Karriere mit einer dicken philosophischen Abhandlung von mehr als 700 Seiten, die er auf eigene Kosten veröffentlichte und die praktisch unbeachtet blieb. Er wurde nach und nach immer freier und gelangte zu einem quasi-nietzscheanisch aphoristischen Stil, der in der russischen Literatur beispiellos ist. Ideologisch gesehen war Rosanow ein überzeugter Verfechter der Monarchie und ein eifriger orthodoxer Christ.

Doch bei der Lektüre seiner besten Bücher aus dem Genre der Aphorismen - „Der Einsame“ (1912), „Gefallene Blätter“ (1913 und 1915) und „Die Apokalypse unserer Zeit“ (1917-1918) - geraten viele unbewusst in die Faszination von Rosanow, unabhängig von ihrer Ideologie. Der sowjetische Dissident Andrej Sinjawski, für den Rosanow einer der wichtigsten Schriftsteller war, bemerkte zu Recht, dass „Gefallene Blätter“ nicht nur der Titel des Buches ist, sondern die Definition des Genres. Oder wie Rosanow es selbst formulierte: „Der Wind rauscht um Mitternacht und trägt Blätter... So reißt das Leben in der flüchtigen Zeit Ausrufe, Seufzer, halbe Gedanken, halbe Gefühle aus unseren Seelen ...“. Rosanow war furchtbar stolz auf die Neuartigkeit seines literarischen Stils.

Bei der oft verblüffenden Tiefe und Einsicht seiner Äußerungen über Literatur oder Religion hat man manchmal den Eindruck, dass es Rosanow mehr um die stilistische Originalität seiner Texte als um ihre Logik und rationale Schlüssigkeit ging: „Nicht jeder Gedanke kann aufgeschrieben werden, sondern nur, wenn er musikalisch ist. Und „Einsamkeit“ wird sich nie wiederholen.“ Weil er Artikel sowohl für als auch gegen die Revolution veröffentlichte, die Monarchie unterstützte und kritisierte, antisemitisch und judenfeindlich war, wurde Rosanow vorgeworfen, prinzipienlos zu sein. Als er zugab, dass er manchmal gleichzeitig pro-revolutionäre Texte und Texte über die Schwarze Hundertschaft schrieb, erwiderte er: „Gibt es nicht 1/100 der Wahrheit in der Revolution und 1/100 der Wahrheit in der Schwarzen Hundertschaft?... Ihr solltet euch also alle vor „Rosanow“ dafür verneigen, dass er die Eier verschiedener Hühner - Gans, Ente, Spatz - sozusagen „geknackt“ hat und sie „in einer Pfanne“ freigelassen hat, so dass man nicht mehr zwischen „rechts“ und „links“, „schwarz“ und „weiß“ unterscheiden kann...“ Für Rosanow mag das zentrale Thema die Beziehung zwischen Gott und Geschlecht, Gott und Sex gewesen sein. Rosanow sprach und schrieb darüber mit einer entwaffnenden Offenheit, die damals schockierend war ( seine „Einsamkeit“ wurde einst sogar als „pornographisch“



verboten). Rosanows Interesse an dieser Materie war typisch für die russische intellektuelle Elite des frühen XX. Jahrhunderts. Einer der führenden Denker dieser Zeit, Nikolai Berdjajew, bezeichnete sich selbst als „eine Art erotischen Philosophen“. Im einflussreichen intellektuellen Salon der neuen Ära - der Petersburger Wohnung des Schriftstellers und Philosophen Dmitri Mereschkowski und seiner Frau, der bereits erwähnten Dichterin Sinaida Hippus, einer rothaarigen Schönheit mit Meerjungfrauenaugen - wurden die „Probleme des Geschlechts“ viel diskutiert. Dies spiegelte den Wind des Jahrhunderts wider; Berdjajew stellte fest, dass „eine ungesunde mystische Sinnlichkeit allgegenwärtig war, die es zuvor in Russland nicht gegeben hatte“. Die erotisch-religiöse Atmosphäre kristallisierte sich in einem skandalösen Vorfall in der Petersburger Wohnung des dekadenten Dichters Nikolai Minsky heraus. Am 1. Mai 1905 trafen sich Berdjajew, der einflussreiche symbolistische Dichter Wjatscheslaw Iwanow, der bedeutende Schriftsteller Alexej Remisow (alle mit ihren Frauen), Rosanow, Fjodor Sologub, der bald durch seinen hochgelobten Roman „Der kleine Kobold“ berühmt wurde, und andere, darunter ein gewisser Musiker, wie ein Augenzeuge es beschrieb, „ein blonder Jude, gut aussehend, ungetauft“. Die Lichter des Raumes wurden gedämpft und sie begannen, in einem allgemeinen derwischartigen Tanz herumzuwirbeln, eine Imitation des Mysteriums in der dionysischen Art. Dann kreuzigten sie den willigen Musiker symbolisch. Hier kommen wir zum Wichtigsten von allem - dem „Blutopfer“. Iwanow und seine Frau Lidija Sinowjewa-Annibal, gekleidet in einen roten Chiton mit hochgekrempelten Ärmeln („wie ein Henker“, so derselbe Zeuge), schnitten dem Musiker eine Ader am Handgelenk auf, vermischten das Blut in einer Schale mit Wein und brachten es herum. Das improvisierte Ritual endete mit einem „Bruderkuss“.

Das Gerücht über diese zweideutige Affäre verbreitete sich schnell in Petersburg und wurde in seinen Einzelheiten immer pikanter. In den Aufzeichnungen des Schriftstellers Michail Prischwin, der an diesem Abend nicht bei Minsky war, war Rosanow der Held der Episode: „Wir aßen zu Abend, tranken Wein und nahmen die Kommunion mit dem Blut einer Jüdin. Rosanow bekreuzigte sich und trank. Er überredete sie, sich auszuziehen und sie unter den Tisch zu legen, während er selbst sich anbot, sich auszuziehen und auf dem Tisch zu liegen. Während er die Kommunion empfing, wurde er getauft.“ Es ist kein Zufall, dass Prischwin, der Rosanow gut kannte, ihn sich als Initiator eines solch riskanten sexuell-religiösen Rituals vorstellte. Rosanows philosophische Schriften bewegten sich ständig am Rande der erotischen Provokation, und viele verdächtigten ihn, diese Schwelle nicht nur in der Theorie, sondern auch in der Praxis zu überschreiten. Der fromme Künstler Alexander Benois, Mitbegründer (zusammen mit Sergej Djagilew) der berühmten „Welt der Kunst“ und einer der führenden Kunstkritiker jener Zeit, erinnerte sich nicht ohne Schaudern an einen anderen Vorfall mit Rosanow, der nach Benois' Worten beinahe zu einem „Skandal“ geführt hätte. Rosanow, Mereschkowski, Sinaida Hippus, Benois und andere diskutierten über die symbolische Bedeutung des Augenblicks im Evangelium, als der Heiland seinen Jüngern beim letzten Abendmahl die Füße wusch. Die Mereschkowskis, die diese „Heldentat der Erniedrigung und des Dienstes“ Christi rühmten, waren begeistert und schlugen vor, das Ritual sofort zu wiederholen.

Benois zufolge war es Rosanow, der die Idee am enthusiastischsten aufgriff und mit entflammten Augen sagte: „Ja, es muss unbedingt getan werden, und zwar sofort.“ Benois, der eine große Sympathie für Rosanow und seine Macken hegte, verdächtigte den Schriftsteller jedoch der „böartigen Neugier“: Rosanow hatte zweifellos die Absicht, die weißen und schlanken Beine der anwesenden, sehr

verführerischen Hippius zu waschen, aber niemand konnte vorhersehen, was dann passieren würde. Der verängstigte Benois, der das Gespenst eines möglichen „Gemetzels“ heraufbeschworen hatte, kühlte den religiösen Enthusiasmus der Anwesenden ab, über den sich Rosanow später bei ihm beklagte: er hatte das Gefühl, dass seine Skepsis einen nahen Impuls verscheucht hatte. Wie Benois sich erinnerte, waren er und die Denker seines Kreises „in jenen Jahren schmerzlich an den Rätseln der Existenz interessiert und suchten Lösungen in der Religion...“. Um diese Probleme zu erörtern, wurde beschlossen, eine spezielle Gesellschaft zu gründen, die Religiös-Philosophischen Versammlungen, die im November 1901 in Petersburg in den Räumen der Kaiserlichen Geographischen Gesellschaft in der Teatralnaja-Straße, direkt gegenüber der berühmten Ballettschule, eröffnet wurden. Für Russland, wo die Tradition regelmäßiger öffentlicher religiöser Debatten unter Beteiligung von Intellektuellen so gut wie nicht existierte, war dies ein unerhörtes Unterfangen. Zunächst war es notwendig, die Erlaubnis der Heiligen Synode einzuholen, die Leo Tolstoi nur neun Monate zuvor aus der Kirche exkommuniziert hatte – gerade weil er ketzerische Ansichten aus Sicht der orthodoxen Orthodoxie verbreitet hatte. Zwei wichtige Umstände kamen zusammen. Die Intellektuellen wollten sich von den Fesseln des Positivismus befreien, der die gebildete russische Gesellschaft seit den 1860er Jahren beherrschte. Und die kirchliche Hierarchie versuchte zu zeigen, dass auch sie an einem Dialog mit der Intelligenz interessiert war. Die Heilige Synode gab „grünes Licht“ (obwohl sich ihre Beziehungen zu den Neophyten später als sehr angespannt erwiesen). Eine Delegation von Intellektuellen - die Gründer der Gesellschaft - begab sich anschließend zum Metropoliten Antonius nach Petersburg in die Alexander-Newski-Lawra, um sich segnen zu lassen. Benois, der die Reise humorvoll beschrieb, war besonders beeindruckt von der weißen Robe und dem diamantenen Kreuz des majestätischen und liebevollen Metropoliten und dem ausgezeichneten Tee, der den Gästen in schweren geschliffenen Gläsern mit köstlichen Brezeln serviert wurde. Der Kunstkritiker amüsierte sich darüber, dass in der Delegation neben dem orthodoxen Ehepaar Mereschkowski auch zwei Juden (Minsky und der Maler Léon Bakst) und, wie es der Katholik Benois sarkastisch formulierte, ein „ausgesprochener Judaist“ - Rosanow - anwesend waren. Kein Wunder, dass unter den Delegationsmitgliedern eine Debatte darüber entbrannte, ob man sich dem Metropoliten zum Segen nähern sollte oder nicht, und wenn ja, ob man die Hand des Priesters küssen sollte. Diese Erinnerung eines aktiven Teilnehmers an der russischen religiösen Erweckung zu Beginn des Jahrhunderts ist sehr aufschlussreich. Sie zeugt von der außerordentlichen Breite dieser Bewegung, die heute in Vergessenheit geraten ist, manchmal bewusst, um ihre fundamentalistischen Züge hervorzuheben. Die religiöse Erweckung, die in der russischen Kultur des XX. Jahrhunderts eine so außergewöhnliche Rolle spielte, umfasste jedoch sowohl Archaiker als auch Erneuerer - „jedes Geschöpf für jedes Paar“: von religiösen Fanatikern bis zu Antiklerikalen („Gottesebauer“ Maxim Gorki, die Komponisten Nikolai Rimski-Korsakow und Sergej Tanejew, der Dichter Sergej Jessenin), von Monarchisten und Schwarzen Hundertschaften bis zu Bolschewiken (auch die „Gottesebauer“ Anatoli Lunatscharski und Alexander Bogdanow), von realistischen Künstlern bis zum Begründer der abstrakten Malerei Wassili Kandinsky und von überzeugten Homophobikern bis hin zu offen homosexuellen Menschen wie den Dichtern Michail Kusmin und Nikolai Kljujew. Zu den ersten, die die Ideen der religiösen Wiederbelebung aufgriffen, gehörten die talentierten Maler Viktor Wasnezow und Michail Nesterow (der heute von einigen Nationalisten als einer der besten russischen Künstler des XX. Jahrhunderts angesehen wird; Nesterow wurde 1941

mit dem Stalinpreis ausgezeichnet), die Ende des XIX. Jahrhunderts begannen, die Wände von Klöstern und Kirchen mit wunderbaren Wandmalereien zu versehen. Es ist bezeichnend, dass Michail Wrubel, die interessanteste Persönlichkeit der russischen Kunstsymblik, die im Westen immer noch unterschätzt wird, in seinem Heimatland aber eine Ikone ist, dasselbe tat: Wrubel, ein gebürtiger Pole mit einer Mischung aus russischem, deutschem, dänischem und tatarischem Blut, der manchmal als russischer Cezanne bezeichnet wird (mit Van Goghs Temperament, wie ich hinzufügen möchte), ist bemerkenswert für seinen Dualismus. Er begann mit der Arbeit an einer Ikonostase und beendete sie mit dem riesigen, rätselhaften Gemälde „Demon Prostrate“ (1902), dem Höhepunkt einer fast zwanzigjährigen Besessenheit von diesem Thema. Der Dämonismus in der Nietzsche'schen Interpretation war bei den russischen Symbolisten sehr in Mode. Schon sein Prophet Moses (Fresken in der Kiewer Kyrill-Kirche) gibt Wrubel einen seltsam trotzigem Blick, der für seine späteren monumentalen und stolzen Dämonen so charakteristisch ist. Der Künstler selbst war der Meinung, dass die von ihm dargestellten Dämonen weniger böse als vielmehr leidende und trauernde Geister sind, die stets männliche und weibliche Eigenschaften in sich vereinen. Wrubels niedergestürzter Dämon, der inmitten einer fantastischen Berglandschaft liegt, hat ebenfalls einen weiblichen Körper, lang und gewunden, mit schlanken, hinter den Kopf geworfenen Armen, und einen weiblichen Blick - nachtragend, fast kapriziös, aber gleichzeitig herrisch und attraktiv. Forscher haben entdeckt, dass der 28-jährige Wrubel, ein und dasselbe weibliche Gesicht als Prototyp für die Ikone der Muttergottes mit dem Kind und die ersten schrecklichen Skizzen des Dämons diente. Die philosophische und künstlerische Antinomie, die am Bewusstsein des Künstlers zerrte (und zweifellos auch die schlechten Gene), führte dazu, dass Wrubel 1902 in eine psychiatrische Klinik eingewiesen wurde, wo er 1910 im Alter von 54 Jahren und völlig erblindet starb. Der Künstler Sergei Sudeikin hinterließ eine Beschreibung eines Besuchs in Wrubels Klinik: eine kleine Gestalt, ein leuchtend rosa Gesicht mit schrecklich blauem Augenweiß, mit Bläue auch unter den Augen und um die Lippen. Diese Farben symbolisierten für Sudeikin „gefrorenen Wahnsinn“, aber Wrubel verblüffte ihn, dass er begann, auswendig die „Ilias“ auf Griechisch, Virgil auf Latein, „Faust“ auf Deutsch, „Hamlet“ auf Englisch und Dante auf Italienisch zu rezitieren, begleitet von seinen Lesekommentaren auf Französisch. In Wrubels Zimmer sah Sudeikin ein Pappbild des Dämonenkopfes - ein Bild, das den Künstler immer wieder verfolgte. 1906 besuchte Sudeikin eine von Sergej Djugilew organisierte Ausstellung russischer Künstler im Pariser Herbstsalon, die mit russischen Ikonen begann und mit Wrubel endete. Im Wrubel-Saal wurde unter anderem ein grandioses Bild „Mikula Seljaninowitsch“ ausgestellt, das 15 Arschin hoch und 20 Arschin breit ist und den legendären russischen Recken darstellt. Im Jahr 1896 wurde die Tafel in der Skizze von Zar Nikolaus II. persönlich genehmigt und auf der Allrussischen Industriekunstaussstellung in Nischni Nowgorod ausgestellt. Wrubels „Mikula Seljaninowitsch“, das in einer ungewöhnlichen modernistischen Manier gemalt wurde, löste sowohl in der Öffentlichkeit als auch in der Presse einen Skandal aus (das Werk wurde insbesondere von dem jungen Reporter Maxim Gorki heftig angegriffen). Auf Drängen der Akademie der Künste wurde das Werk Wrubels aus dem offiziellen Pavillon verwiesen. Dies war eines der berüchtigtsten künstlerischen und politischen Ereignisse in Russland am Vorabend des XX. Jahrhunderts. Für die Djugilew-Ausstellung in Paris restaurierten Sudeikin und Pawel Kusnezow, ein feiner symbolistischer Maler, die beide dort vertreten waren, das Gemälde von Wrubel, das im Laufe der Jahre abgeblättert war (es wurde wie eine Decke

zusammengefaltet aufbewahrt). Zusammen mit seinem Freund, dem futuristischen Maler Michail Larionow, schlenderte Sudeikin täglich durch den Herbstsalon und traf dabei immer auf einen stämmigen Mann, der stundenlang vor "Mikula Seljaninowitsch" in dem für die Werke von Wrubel reservierten Saal stand. Es war der junge Picasso. Es war wahrscheinlich das einzige Mal, dass die Vorlieben des avantgardistischen spanischen Künstlers und des sehr konservativen russischen Monarchen zusammenfielen. Bei Wrubels Beerdigung in Petersburg am 3. April 1910 hielt Alexander Blok, der im Westen bekannteste russische symbolistische Dichter und vielleicht der allgemein populärste und am meisten geschätzte russische Dichter des XX. Jahrhunderts, seine einzige Rede am offenen Grab. Der 29-jährige Blok sah „streng, zurückhaltend, verbrannt“ aus (so die Beschreibung seines Freundes und Konkurrenten Andrej Bely) und ließ, ohne den Ausdruck seiner apollinischen Gesichtsmaske zu verändern, mit taubem, monotonem Tonfall die hoffnungslosen Worte fallen, dass die Nacht sowohl in Wrubels Bildern als auch im Leben die Oberhand gewinnt, denn „sie siegt in dem, was dunkler ist“. Blok hörte schweigend der Menge zu, die sich bei Wrubels Beerdigung versammelt hatte, den Größen des künstlerischen Lebens jener Zeit: Benois, Bakst und Djagilew, Valentin Serow, Nikolai Roerich, Boris Kustodiew, Mstislaw Dobuschinskij und Kusma Petrow-Wodkin. War ihnen klar, dass Blok mit der Trauer um Wrubel auch metaphorisch die Niederlage der Revolution von 1905 betrauerte? Fünf Tage später dechiffrierte Blok seinen Hinweis in einem öffentlichen Bericht: „Wir erlebten den Wahnsinn anderer Welten, die vorzeitig ein Wunder verlangten; dasselbe geschah mit der Seele des Volkes: sie verlangte vorzeitig ein Wunder und wurde von den purpurnen Welten der Revolution verbrannt.“

Wie Wrubels Kunst ist auch Bloks Poesie antinomisch: hoch und niedrig, hell und dunkel, Altar und Taverne, Gottesmutter und die Heldin eines von Bloks populärsten Gedichten, „Die Unbekannte“, eine Prostituierte, die in einer Taverne langsam zwischen Betrunkenen „mit Kaninchenaugen“ umhergeht.

Boris Eichenbaum sagte 1921 in einer Rede auf einem Abend zum Gedenken an Blok: „Der Ritter der Schönen Frau - Hamlet, der das Nichts betrachtet - das verrückte Wunderkind des Lebens, an den Tresen des Gasthauses genagelt und dem Zigeunerzauber verfallen - der düstere Prophet des Chaos und des Todes - all das war für uns eine konsequente, logische Entwicklung einer Tragödie, und Blok selbst war ihr Held.“ Blok wurde von der russischen Literaturwissenschaft (vor allem von den „Formalisten“ Eichenbaum und Juri Tynjanow) früher als jeder andere als Schöpfer seines eigenen Bildes, des biographischen Mythos, anerkannt - noch vor Leo Tolstoi oder Gorki. Tynjanow erklärte das „Phänomen Blok“ folgendermaßen: „...wenn die Leute über seine Poesie sprechen, setzen sie fast immer unwillkürlich ein menschliches Gesicht hinter die Poesie - und jeder verliebte sich in das Gesicht, nicht in die Kunst“. Das ist wahr. Das von Blok (in seinen Briefen, Tagebüchern, Notizbüchern) geschaffene Bild des Märtyrers der Kunst, der sich im Namen des Triumphs der höchsten kulturellen Werte auf dem Scheiterhaufen des Lebens verbrennt, ist beeindruckend. Dabei spielt es keine Rolle, dass der reale Blok in den Memoiren von Zeitgenossen als Alkoholiker, Schürzenjäger, der das Schicksal seiner Frau verstümmelte, Frauenfeind und Antisemit dargestellt wird (Sinaida Hippus, die übrigens mit Blok seine judenfeindlichen Überzeugungen teilte, nannte ihn einen „glühenden Antisemiten“ und hielt in ihren Tagebüchern den Wunsch von Blok fest, „alle Juden zu hängen“). Doch all diese Zeugnisse konnten die Legende Blok nicht erschüttern - so stark und stabil waren die Elemente, aus denen sie sich zusammensetzte: die Strenge und Bedeutung von Bloks Erscheinung, die perfekt zu den Vorstellungen passte, wie ein „Dichter“ auszusehen und sich zu verhalten habe;

die echte Tragik, Aufrichtigkeit und Melodie seiner Gedichte; und der symbolisch verfrühte Tod.

Auch die Angriffe seiner literarischen Feinde konnten Bloks Image nicht erschüttern - insbesondere die neidische Parodie auf Blok in Alexej Tolstois Roman „Der Leidensweg“, in dem er als berühmter Dichter-Simultan Alexej Bessonow dargestellt wird, der mit Gläsern Wein bläst, Frauen rechts und links verführt und über das Schicksal Russlands spricht, obwohl er das Land „nur aus Büchern und Bildern“ kennt. Tynjanow war der erste, der die „literarische Persönlichkeit“ Bloks in eine historische Mythenbildung einordnete, die mit Puschkin und Tolstoi begann und von Wladimir Majakowski und Sergej Wesnin fortgesetzt wurde, für die der „Mythos Blok“ natürlich ein Vorbild war. (Wir können jetzt die Namen von Lipa Achmatowa, Boris Pasternak, Joseph Brodsky hinzufügen...) Blok selbst orientierte sich in erster Linie an Tolstoi, aber auch an Wrubel (die Legende des Künstlers als „sakraler Wahnsinniger“). Auch im Werk und in der posthumen Legende eines anderen berühmten Nietzscheaners und Okkultisten der Epoche, des Komponisten Alexander Skrjabin (1872-1915), leuchtete der Flügel von Wrubels Dämon ominös und blendend auf. Die Bandbreite der kritischen Reaktionen auf Skrjabins Musik, die von Verwirrung, Verärgerung und Zorn bis hin zu enthusiastischer, selbstvergessener Verehrung, ähnlich dem Blok-Kult, reichte, ist heute schwer vorstellbar. Die russischen Symbolisten - Andrej Bely, Wjatscheslaw Iwanow, und dann die jüngeren Dichter - Boris Pasternak, Osip Mandelstam, die verkündeten, dass sie Skrjabin besonders liebten: „In den schicksalhaften Stunden der Läuterung und des Sturms haben wir Skrjabin über uns erhoben, dessen Sonnenherz über uns brennt...“

Viele führende russische Symbolisten glaubten in Anlehnung an die deutschen Romantiker (Friedrich Schiller) und Dostojewski an die große transformative Kraft der Kunst. „Aus der Kunst, - sagte der Visionär und Mystiker Bely, Autor des Romans „Petersburg“ eines so strengen Kenners wie Wladimir Nabokow, der neben den Werken von Proust, Joyce und Kafka zu den Meisterwerken der Weltprosa des XX. Jahrhunderts gehört - wird ein neues Leben und die Rettung der Menschheit hervorgehen.“ Doch Skrjabin sprach nicht nur über die Möglichkeit, Kunst mit Ethik und Religion zu verbinden: er versuchte, diese utopischen romantisch-symbolistischen Ideen in die Praxis umzusetzen. Im wirklichen Leben hielt sich Skrjabin, ein kleiner, wendiger Dandy mit ordentlich gestutztem Bart und schneidigem Schnurrbart, für einen religiösen Propheten (im symbolistischen Jargon „Theurg“). Von der jugendlichen „Unzufriedenheit mit dem Schicksal und Gott“ (wie der Komponist selbst zugab) arbeitete er sich zur Selbstverzauberung und der damit verbundenen Idee der Selbstaufopferung vor, wobei er jedoch immer wieder mit dem nietzscheanischen Dämonismus („Satan ist die Hefe des Universums“) kokettierte. Daher die dämonischen Motive in einigen der schönsten Klavierwerke Skrjabins, etwa in seinem „Poème satanique“ (1903) oder in seiner Neunten Sonate (1913), die der Komponist als „schwarze Messe“ bezeichnete.

Skrjabins Werke sind erhabene, würzige und süchtig machende Musiken, ähnlich wie Wrubels infernalische Leinwände und Bloks berausende Gedichte. Der Flirt mit dem Okkulten gipfelte in Prometheus („Le Poème du feu“, 1910), einem überwältigenden Werk für großes Sinfonieorchester und Klavier mit Orgel, Chor und speziellem Lichtklavier. Die musikalische Symbolik dieses künstlerisch revolutionären Werks ist stark an die „Geheimlehre“ (1888) angelehnt, ein Programmwerk der theosophischen Führerin Jelena Petrowna Blawatskaja, die den mythologischen Prometheus als einen der theosophischen Helden, einen Titanen der Theomachie, interpretierte. Die Überlegungen Blawatskajas, die in Luzifer einen

„Lichtträger“ (Lux + fero) sah, veranlassten Skrjabin wahrscheinlich dazu, das Luce (Licht) in die Prometheus-Partitur aufzunehmen: während der Aufführung sollten nach den Anweisungen des Komponisten mehrfarbige, sich bewegende „Feuersäulen“ im Saal erscheinen. Das orangefarbene („feurige“) Titelblatt von Prometheus, das 1911 von dem Verehrer des Komponisten, dem Dirigenten Sergei Kussewizki, herausgegeben wurde, zeigt ein androgynes Bild des Dämons Luzifer (wir erinnern uns an den androgynen Charakter von Wrubels Dämon; es wurde auch viel über den androgynen Charakter der „Maske“ von Blok gesprochen). Zur gleichen Zeit dachte Skrjabin intensiv über die Erschaffung und die anschließende Aufführung des grandiosen Mysteriums nach, eines apokalyptischen Spektakels, dessen Verwirklichung nach Ansicht des Künstlers zum „Ende der Welt“ führen sollte, wenn das Materielle vergehen und der Geist triumphieren würde: die Wiederkunft, herbeigeführt durch die Kraft der verwandelten Kunst Skrjabins. Die symbolistischen Dichter Andrej Belij und Wjatscheslaw Iwanow konnten gar nicht anders, als sich aufzuregen, als sie sahen, wie die eher abstrakten Ideen eines solchen „Mysteriums“ bei Skrjabin vage sichtbare Formen anzunehmen begannen: der Komponist diskutierte bereits, wie ein besonderer Tempel am Ufer eines Sees in Indien als Zentrum eines noch nie dagewesenen Rituals, das die ganze Menschheit einbeziehen würde, gebaut werden sollte, Geld für den Bau war bereits beschafft, ein geeignetes Stück Land war bereits ausgewählt... Alles kam im Frühjahr 1915 zu einem Ende, als sich der unglaubliche „Putzteufel“ (wie er sich selbst nannte) Skrjabin einen Karbunkel an der Oberlippe zuzog, der eine Blutvergiftung und einen plötzlichen Tod im Alter von 43 Jahren zur Folge hatte.

Vom „Mysterium“ blieben nur vierzig Seiten Entwurfsskizzen für die sogenannte „Vorläufige Handlung“ - eine Art Einleitung, eine Annäherung... übrig. Aus diesen Skizzen versuchten sie ein komplettes Sotschi-Stück zu machen, führten es sogar auf und nahmen es auf, aber es hat noch nicht die bezaubernde mystische Wirkung, die es haben sollte. „Skrjabins Fall“ war natürlich einzigartig, aber auch irgendwie typisch, eingebettet in den neuen spiritualistischen Trend der russischen Kultur jener Zeit. Die Einzigartigkeit lag in der Schnelligkeit von Skrjabins Flug, den die Zeitgenossen mit einer aufsteigenden Geraden verglichen, und in der für Russland beispiellosen Überhöhung der psychologischen und kreativen Persönlichkeit des Komponisten. Aber auch andere bedeutende Komponisten wurden von religiösen Themen angezogen. 1915, im selben Jahr, in dem Skrjabin starb, wurden Sergej Tanejews Kantate „Nach der Psalmlesung“, Alexander Grechaninows Kantate „Gotteslob“ und Sergej Rachmaninoffs „Allnächtliche Vigil“ zum ersten Mal aufgeführt. 1916 wurde das monumentale Requiem „Brüderliches Gedenken“ von Alexander Kastalskij, dem Direktor der Synodalschule und Regenten des Synodalchors, einem Kenner der alten Znamenny-Gesänge und Führer der so genannten „Neuen Richtung“ in der russischen Kirchenmusik, der sich um deren Reinigung und Demokratisierung bemühte, mit großem Erfolg aufgeführt. Vor dem Hintergrund der späteren Werke Skrjabins (und in Anbetracht der Tatsache, dass Igor Strawinskys „Le sacre du printemps“ bereits explodiert war) wirken diese Werke sehr konservativ, obwohl ihr Archaismus sehr unterschiedlich ist. Interessant ist auch, dass Grechaninow zweifellos ein religiöser Mensch war (wenn auch ein politischer Radikaler, der 1905 einen Trauermarsch zum Gedenken an den ruhenden bolschewistischen Führer Bauman schrieb), während Rachmaninoffs Kirchlichkeit nie im Mittelpunkt seiner Weltanschauung stand und Tanejew offen agnostisch und antiklerikal war. (Kastalskij ist ein Sonderfall: nachdem er 1902 Nikolaus II. treu seine geistlichen Sonette angeboten hatte, wurde er 1926 Mitglied der Fraktion der Roten Professoren des Moskauer

Konservatoriums, Autor von Werke über Lenin und die Rote Armee nach Texten der kommunistischen Hofdichter Demjan Bedny und Alexander Besymenski und einer offiziell genehmigten Bearbeitung der Internationale, die bis 1944 als Hymne der Sowjetunion diente). Doch all diese bemerkenswerten Komponisten wurden von der mächtigen Welle der russischen religiösen Renaissance mitgerissen.

Wie Tanejew (Leiter der Moskauer Komponistenschule) war auch der Patriarch der Petersburger Komponistenschule Rimski-Korsakow Atheist und antiklerikal, was ihn als einer der Leiter der Hofkapelle nicht daran hinderte, an einer orthodoxen Gestaltung der traditionellen Allnächtlichen Vigil teilzunehmen.

Rimski-Korsakow reagierte sarkastisch auf Skrjabins mystische Pläne für sein Mysterium: „Ist er verrückt geworden, weil er religiös-erotisch verrückt ist?“ Rimski-Korsakow selbst war von solchem Wahnsinn offensichtlich nicht bedroht. Manche haben in den riesigen Wellen von Skrjabins Musik erotische Untertöne gesehen, die nach Ansicht einiger Kritiker genau das waren, was Rimski-Korsakow fehlte.

(Skrjabin war dafür bekannt, dass er sehr liebevoll war, wie Blok. Im Gegensatz dazu blieb die einzige bekannte Verliebtheit des verheirateten Rimski-Korsakow - seine Affäre mit der Frau des Künstlers Wrubel, der berühmten Sängerin Nadeschda Sabela - offenbar recht platonisch.) Aufschlussreich ist eine Rezension des Kritikers Jewgeni Petrowski (der übrigens Rimski-Korsakow auf die Idee zu seiner antimonarchistischen Oper „Koschtschei der Unsterbliche“ gebracht hatte) über die Uraufführung des neuen Opernwerks seines Idols, „Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch und der Jungfrau Fewronija“, im Jahr 1907 in Petersburg. Der Rezensent war der Meinung, dass Rimski-Korsakow, der die religiöse Legende von der wundersamen Rettung Kiteschs vor der Tatareninvasion (der Legende nach ging die Stadt im Wasser unter und ihre Bewohner stiegen in den Himmel auf) als Grundlage für seine Oper nahm, in seiner Musik nicht ein „Aufsteigen der Seele“, sondern „eine gemessene Prozession um die Kirche herum“ zum Ausdruck brachte.

Ein anderer Rezensent stimmte zu: „Dieses „Umhergehen“ statt „Aufwärtsgehen“ ist in der Tat charakteristisch für den gesamten „Kitesch“. Diese Kritik mit freudischen Untertönen geht an der Sache vorbei: die strenge Zurückhaltung in „Kitesch“ war eine der Haupttugenden der Oper. Anna Andrejewna Achmatowa sagte mir, sie schätze „Kitesch“ mehr als Wagners „Parsifal“, eben wegen der Reinheit und Keuschheit des religiösen Gefühls, das in Rimski-Korsakows Oper zum Ausdruck kommt. Die stille Spiritualität von „Kitesch“ war auch für den jungen Sergei Djagilew außerordentlich wichtig. Djagilew, der das Modell eines künstlerischen Unternehmers der Hochkultur für das XX. - XXI. Jahrhundert schuf, wird als überzeugter Westler und Kosmopolit wahrgenommen. Oho, ich habe mich geirrt: Djagilew blieb sein Leben lang ein eingefleischter und laut Benois sogar „fanatischer“ russischer Nationalist, doch in seinen späteren Jahren lernte er aus pragmatischen Gründen, diese Gefühle zu verbergen. Im Allgemeinen ist der Charakter Djagilews, dieses Rastignacs aus der russischen Provinz (er kam als rotwangiger, rotbrüstiger Optimist aus Perm nach Petersburg), verblüfft und sogar amüsiert durch die Verbindung einer aufrichtigen und im Großen und Ganzen uneigennütigen Liebe zur Kunst mit einer Art von sogar charmantem Opportunismus, den er in seiner Jugend bereitwillig zugab. Dies lässt sich an seiner Beziehung zu Rimski-Korsakow ablesen, bei dem Djagilew nach eigenen Angaben Kompositionsunterricht nahm (dies ist wahrscheinlich eine Legende). Aber Djagilew zeigte dem strengen Maestro 1894 seine kompositorischen Experimente, und dieser nannte sie „mehr als anregend“. Ein wütender 22-jähriger Djagilew sagte zu Rimski-Korsakow: „Die Zukunft wird zeigen, wer von uns beiden als der Größere in die

Geschichte eingehen wird!“ - und verließ stolz die Wohnung, wobei er die Tür laut zuschlug. Dies hinderte Djagilew jedoch nicht daran, der 1907 eine schlagkräftige russische Musiktruppe für die inzwischen legendären Russischen Historischen Konzerte zusammenstellte, die er in Paris konzipiert hatte, denselben Rimski-Korsakow, den er nun seinen „geliebten und lieben Lehrer“ nannte, dringend um Unterstützung und Teilnahme zu bitten. Rimski-Korsakow ging nur ungern zu „diesen feuilletonistischen Franzosen“, die „nichts verstehen“, aber Djagilew war ein großer Meister des psychologischen Taschenspielertricks - er, so erinnerte sich ein Zeitzeuge, „schmeichelte, schwärmte von Lob und schimpfte, kochte über, gestikuliert wild und rannte im Zimmer herum“. Schließlich schrieb der strenge Komponist an Djagilew: „Fahren - also fahren, - sagte der Papagei, als die Katze ihn aus seinem Käfig zerrte“, - und machte sich dennoch auf den Weg nach Paris, wo er, wie andere russische Komponisten und Interpreten, die von dem hartnäckigen Impresario dorthin geschleppt wurden - Alexander Glasunow, Rachmaninow, Skrjabin und Tschaljapin -, einen beispiellosen Erfolg erlebte (trotz beängstigender Gerüchte, dass bei Konzerten „Terroristen mit Bomben“ gesehen wurden). Bereits 1897 beschrieb Djagilew in einem Brief an Benois seine Ambitionen, „die russische Malerei zu reinigen, zu läutern und vor allem in den Westen zu bringen...“. Djagilew hat dieses Programm in der Malerei nicht vollständig verwirklicht, aber genau zehn Jahre später begann er, es in der Musik (und später im Ballett) umzusetzen. Und dort waren die Dinge bekanntlich unvergleichlich erfolgreicher. Die Organisation der Russischen Historischen Konzerte von 1907 (fünf an der Zahl) kostete die enorme Summe von 180.000 Francs, die entgegen den damals kursierenden Gerüchten nicht aus der Zarenkasse stammte, sondern von Geschäftsleuten der Russisch-Amerikanischen Kautschukmanufaktur, denen Djagilew im Gegenzug eine „Tasse Tee“ mit seinem Gönner, Großfürst Wladimir Alexandrowitsch, arrangierte. Bei der Suche nach Sponsoren erwies sich Djagilew als großer Erneuerer; die russische Boulevardpresse zögerte jedoch nicht, ihn deshalb als „genialen Geschäftemacher“ zu bezeichnen. Ohne diesen „Geschäftemacher“ (das scheint heute jedem klar zu sein) wäre das einflussreichste russische Kulturphänomen nicht die Zeitschrift „Mir Iskusstwa“ (Welt der Kunst) gewesen, die zwischen 1899 und 1904 erschien, und die mit ihr verbundene Vereinigung junger Künstler und Kritiker, die den Namen Renaissance trug (Benois schlug sogar vor, die Zeitschrift „Renaissance“ zu nennen). Schon früh erklärte Djagilew die Notwendigkeit, den für die russischen Künstler der vorangegangenen Generation charakteristischen Utilitarismus zu überwinden (gleichzeitig verurteilte er die radikal-populistischen ästhetischen Ansichten von Leo Tolstoi, die „der Schönheit ins Gesicht schlugen“), vergaß aber nicht zu betonen, dass „Kunst und Leben untrennbar sind“. Derselbe Dualismus zeigte sich in der Haltung der „Miriskusniks“ (*Teilnehmer der Welt der Kunst*) gegenüber dem Westen: Djagilew und Benois verkündeten „die Liebe zu Europa“, wiesen aber sogleich darauf hin, dass diese Liebe den russischen Klassikern von Puschkin bis Tschaikowsky und Tolstoi geholfen habe, „unsere Hütten und unsere Helden und die echte Melancholie unseres Liedes auszudrücken“. Die Redakteure, Autoren und Freunde der „Mir Iskusstwa“, die zunächst von wohlhabenden Mäzenen der Wiederbelebung der nationalen Kultur und des Handwerks - dem Moskauer Kaufmann und Kunstmäzen Sawwa Mamontow (der auch die erste Privatoper des Landes gründete) und der Fürstin Marija Tenischewa - subventioniert wurde, spalteten sich sofort in zwei Lager. Auf der einen Seite standen Künstler wie Benois, Konstantin Somow, Lew Bakst und Valentin Serow, auf der anderen die Schriftsteller und Philosophen Mereschkowski, Sinaida Hippus, Rosanow und der Protoexistentialist Lew Schestow, der eines seiner wichtigsten Frühwerke,



„Dostojewski und Nietzsche“ in der „Welt der Kunst“, veröffentlichte. Eine Philosophie der Tragödie. Djagilew war als Herausgeber bestrebt, übermäßige „Dekadenz“ zu vermeiden, und versuchte, eine zentrale Rolle zu spielen. Die erste Ausgabe von „Welt der Kunst“ enthielt zum Entsetzen von Benois und seinen versnobten Freunden zahlreiche Reproduktionen der damals populären religiösen und historischen Werke des traditionalistischen Künstlers Viktor Wasnezow. Djagilew förderte nicht nur den stoischen, impressionistischen Landschaftsmaler Isaak Lewitan und den stilistisch anspruchsvollen Porträtisten Valentin Serow, sondern auch den weitaus konservativeren Titanen der russischen Realistenmalerei, Ilja Repin. Djagilew musste ein politisches Gleichgewicht herstellen, um die Zeitschrift über Wasser zu halten. Als im Jahr 1900 der bankrotte Mamontow und der über Djagilew erzürnte Tenischewa das Sponsoring der Zeitschrift einstellten, stiftete der findige Impresario seinen engen Freund Serow, der gerade ein Porträt von Nikolaus II. malte, an, den Zaren um Hilfe zu bitten. Laut Boris Kustodiew, der auch das Porträt des Zaren malte, war Nikolaus II. ein Feind künstlerischer Neuerungen („Der Impressionismus und ich sind zwei unvereinbare Dinge“) und stand den „Dekadenten“ eher ablehnend gegenüber. Aber der maßgebliche Serow vertraute ihm und ordnete eine Subvention von fünfzehntausend Rubel an, später kamen noch dreißigtausend hinzu - eine für die damalige Zeit recht beeindruckende Summe. Djagilew war auch gezwungen, in religiösen Fragen zu manövrieren. Er selbst war eher abergläubisch als wirklich gläubig, aber er versuchte, die Sitzungen der Religiös-Philosophischen Gesellschaft nicht zu verpassen und war sehr stolz auf seine Zusammenarbeit mit dem religiösen Essayisten Rosanow in der Welt der Kunst. Djagilew wurde stark beeinflusst von Mereschkowski, der anfangs für den literarischen Teil der „Welt der Kunst“ zuständig war, von seiner Frau Sinaida Hippus und vor allem von Djagilews großem, charismatischem und gut aussehendem Cousin Dmitri Filossofow, der Djagilews erster Liebhaber wurde (Filossofow verließ ihn, um 15 Jahre lang mit Mereschkowski und Hippus in der berühmten Dreiecksbeziehung zu leben). Diese private Exzentrik hinderte Filossofow nicht daran, ein religiöser Fundamentalist und der größte moralische Purist in Sachen Kultur zu sein. Anklänge an Filossofow Ideen finden sich in Djagilews Brief an Tschechow vom 23. Dezember 1902, in dem er sich an ein Gespräch mit dem Schriftsteller zum Thema „Ist eine ernsthafte religiöse Bewegung in Russland jetzt möglich?“ erinnert und das Problem sehr eindringlich formuliert: „Denn das ist, mit anderen Worten, die Frage - die ganze moderne Kultur zu sein oder nicht zu sein?“ Tschechow, der eine offensichtliche Sympathie für Djagilew hegte, war da wesentlich skeptischer.

Als Djagilew, der den Schriftsteller verehrte, ihn einlud, Mitherausgeber von „Welt der Kunst“ zu werden, lehnte Tschechow rundheraus ab: „... wie könnte ich mit D.S. Mereschkowski unter einem Dach auskommen, der fest glaubt, lehrerhaft glaubt, während ich meinen Glauben längst verloren habe und jeden intellektuellen Gläubigen nur noch mit Verwunderung anschau“. Die Ironie besteht darin, dass die „Dekadenten“ Wereschkowski und Filossofow in Tschechow einen vom Leben losgelösten Ästheten und einen sozialen Relativisten sahen. (Leo Tolstoi hingegen war der Meinung, dass Wereschkowski und sein Gefolge die Religion „zum Spaß, zum Spiel“ benutzten).

Sie verfolgten eine ähnliche Linie und verließen die „Welt der Kunst“ zugunsten ihrer eigenen Zeitschrift „Neuer Weg“, deren Herausgeber Filossofow 1904 wurde. Sinaida Hippus schrieb im „Neuen Weg“ bissig, Tschechow sei keineswegs der Lehrer des Lebens, wie es ein wahrer Schriftsteller sein sollte, sondern „nur ein Sklave, dem man zehn Talente gegeben hat, ein hohes Vertrauen - und der dieses

Vertrauen nicht gerechtfertigt hat“. Im „Neuen Weg“ begann sich ein Kreis einflussreicher religiöser Philosophen (Nikolai Berdjaew, Sergej Bulgakow, Semjon Frank) zu formieren. 1909 meldeten sich diese ehemaligen Marxisten lautstark mit der Sammlung „Meilensteine“ zu Wort, in der sie die russische Intelligenz des Atheismus bezichtigten, Nihilismus und Sektierertum (die nach Ansicht der „Meilensteine“ zur Niederlage der Revolution von 1905 geführt hatten) und proklamierte den philosophischen Idealismus als stärkste und breiteste Grundlage für jede mögliche politische Reform. Die „Meilensteine“ hatten eine durchschlagende Resonanz und wurden innerhalb eines Jahres in fünf Auflagen veröffentlicht. Leo Tolstoi mochte die Grundidee der Autoren - die Priorität der inneren Selbstvervollkommnung - aber Tolstoi fand ihren literarischen Stil - verschwommen, künstlich und gelehrt - abstoßend. Gorki bezeichnete die „Meilensteine“ als „das abscheulichste kleine Buch in der Geschichte der russischen Literatur“, und Lenin nannte es „eine Enzyklopädie der liberalen Renegatentum“. (So würde man später an den sowjetischen Universitäten mehr als ein halbes Jahrhundert lang Prüfungsfragen zu den „Meilensteinen“ beantworten).

Djagilew hatte 1909, als die „Meilensteine“ erschienen, wenig Interesse an religiösen und philosophischen Debatten. Ein Jahr zuvor hatte er, nachdem er den Parisern Mussorgskis „Boris Godunow“ mit Tschaljapin in der Titelrolle vorgeführt hatte, seine legendären „Russischen Jahreszeiten“ organisiert. Diese Oper von Mussorgski wurde mit der Instrumentierung von Rimski-Korsakow aufgeführt, die Djagilew mit einer Reihe von Sondereinlagen aber leider! - starb er wenige Tage nach der letzten Aufführung von „Boris Godunow“ in Paris, noch relativ jung, im Alter von 64 Jahren. Djagilew wollte vor allem die Phantasie der Pariser mit einer prachtvollen Inszenierung beflügeln. Zusammen mit Benois suchte und kaufte er speziell für die Kostüme alten Brokat, teure Seidenstoffe und goldbestickte Sommerkleider, deren Entwürfe von einem der führenden „Welt-Künstler“ Iwan Bilibin angefertigt wurden. Die Krönungsszene von „Boris Godunow“ wurde mit größter Pracht inszeniert. Die verblüfften Pariser waren mit etwas noch nie Dagewesenem konfrontiert: der Zar empfing Zepter und Reichsapfel vom Patriarchen, Boris wurde mit Gold- und Silbermünzen überhäuft, er wurde mit bestickten Tüchern umgürtet, Ikonen und Banner wurden feierlich herausgetragen, imposante Bojaren in schillernden Gewändern, strenge Bogenschützen in roten Kaftanen, die riesige Banner trugen, exotisch aussehende Geistliche mit Weihrauchfässern marschierten stattlich zum ohrenbetäubenden Glockengeläut.

Im Mittelpunkt der Aufführung, die in ihrer ganzen Farbigkeit und Pracht überwältigend war, stand natürlich die gigantische Gestalt von Fjodor Tschaljapin, der die Rolle des Zaren Boris sang. Der Groß-Bass, der nicht nur für seine donnernde Stimme, sondern auch für die unvergleichlich überzeugende dramatische Interpretation seiner Rollen bekannt ist, zeigte den Proto-Expressionisten Mussorgskys Oper zu Beginn der Inszenierung als stattlichen, aber das Unglück ahnenden Herrscher und am Ende als halb wahnsinnigen, im Bewusstsein seines Untergangs schwankenden Mann. Der Franzose, der auf der Bühne der Grand Opéra zu sehen war, ist nicht nur ein erstaunlicher Sänger, sondern auch die Verkörperung des Helden eines Werkes von Dostojewski, dessen Romane, die als mystischer Ausdruck der geheimnisvollen slawischen Seele gelten, in Europa unglaublich populär waren. Dies war ein historischer, entscheidender Moment, nicht nur für Djagilews Unternehmen, sondern für das europäische Ansehen der russischen Musikkultur als Ganzes. Die akribischen Pariser Kritiker waren beeindruckt von Mussorgskys bahnbrechendem Werk - sie verglichen ihn mit Shakespeare und Tolstoi (der Komponist hatte seinerseits Debussy, Ravel und

andere führende französische Musiker der Zeit stark beeinflusst - sowie von der Inszenierung und den Darstellern, wobei Tschaljapin als „der beste Schauspieler unserer Zeit“ galt. Russland hatte bewiesen, dass es über künstlerische Fähigkeiten von Weltrang verfügte. Tschaljapin schrieb mit berechtigtem Stolz an Gorki: „Wir haben die klapprigen Seelen der modernen Franzosen erschüttert .... Sie werden sehen, wo die Macht ist...“ Tschaljapins Faszination für die Franzosen hatte sowohl eine politische als auch eine künstlerische Komponente.

An den Tagen, an denen der Bass in der Grand Opéra auftrat, druckte er in der Pariser Zeitung „Le Matin“ einen temperamentvollen Brief an die Öffentlichkeit, in dem er sich darüber beklagte, dass das russische Land, das so reich an Talenten ist, immer von „jemandes schweren Stiefeln eines anderen, der in den Schnee schiebt und alles Lebendige zertrampelt“ - mal war es ein tatarischer, mal ein fürstlicher und mal ein Polizeistiefel. An die Franzosen gewandt, positionierte sich Tschaljapin als politischer Dissident und nicht nur als Sänger: „Den Bürgern dieses Landes der Freiheit werde ich mein Herz schenken. Dagegen wird das Herz von Boris Godunow sein: es wird unter den Gewändern aus Brokat und Perlen schlagen, das Herz des verbrecherischen russischen Zaren, der von seinem Gewissen gequält starb.“ Dies war ein geschickter Schachzug von Tschaljapin, eine Mischung aus politischer Geste und künstlerischer Emotion. Der Sänger hat sein gesamtes Leben auf diese Weise geschickt ausbalanciert. (Später, im letzten Viertel des XX.

Jahrhunderts, versuchten andere berühmte russische Musiker, darunter der Cellist Mstislav Rostropowitsch, ihm auf diese Weise nachzueifern). Im Revolutionsjahr 1905 sang Tschaljapin von der Bühne des kaiserlichen Bolschoi-Theaters das Protestlied „Dubinuschka“, wofür der Zar eine empfindliche Strafe forderte. 1911, während einer Aufführung von „Boris Godunow“ im Mariinski-Theater in Petersburg, die in Anwesenheit desselben Zaren stattfand, kniete Tschaljapin zusammen mit dem Chor nieder und sang die offizielle Hymne „Gott schütze den Zaren“.

Beide Episoden erhielten eine enorme Öffentlichkeitswirkung. Für die erste wurde Tschaljapin auf der rechten und für die zweite auf der linken Seite umkämpft, denn jede Seite wollte den großen Sänger im eigenen Lager haben. Das Gleiche geschah nach der Revolution von 1917. 1918, mehr als acht Jahre nach der Verleihung des damals höchst ehrenvollen Titels „Solist Seiner Majestät“, verliehen die Bolschewiki dem Sänger den neu eingeführten Titel „Volkskünstler“. Es gelang ihnen jedoch nicht, Tschaljapin in ihrem Griff zu behalten. Nachdem Tschaljapin den Sturz der Monarchie zunächst begrüßt hatte, musste er feststellen, dass die „Freiheit“ in Tyrannei, die „Brüderlichkeit“ in einen Bürgerkrieg und die „Gleichheit“ in die Verunglimpfung all derer mündete, die es wagten, ihren Kopf über das Moor zu erheben, und verließ Sowjetrusland 1922 auf Nimmerwiedersehen. Später unternahm Stalin, ein großer Bewunderer Tschaljapins, mehrere Versuche (über Maxim Gorki, den engsten Freund des Sängers), ihn in sein Heimatland zurückzuholen. Doch der vorsichtige Tschaljapin tappte nicht in Stalins goldene Falle. Dieser politische Zickzackkurs setzte sich überraschenderweise auch nach dem Tod von Tschaljapin 1938 in Paris fort. (Er wurde wie Rimski-Korsakow 64 Jahre alt.) Obwohl die Sowjets ihm bereits 1927 den Titel eines „Volkskünstlers“ aberkannten, weil er eine große Summe für die armen Kinder russischer Emigranten in Frankreich gespendet hatte, wuchs Tschaljapins Anhängerschaft in der Sowjetunion langsam, aber stetig weiter. Hierfür gab es mehrere Gründe. Seit der vorrevolutionären Zeit hatte sich eine von der Presse genährte Legende über einen einfachen, armen Jungen erhalten, der sein Talent nutzte, um zu Erfolg, Ruhm und Reichtum aufzusteigen (der „Mythos Gorki“). Diese Legende wurde auch nach der Abreise von Tschaljapin in den Westen durch den folgenden wichtigen Umstand

gestützt. Tschaljapin war einer der ersten russischen Musiker, der aktiv Schallplatten aufnahm, die im ganzen Land verbreitet wurden. Tschaljapin spielte neben dem klassischen Repertoire auch populäre Volkslieder ein. Später wurden diese alten, zischenden Scheiben in Betrieben in ganz Jekaterinburg mit Wodka und Essiggurken gespielt, und die Leute weinten, als sie den mächtigen Bass hörten, der laut sang: „Die Sonne geht auf und unter, aber in meinem Gefängnis ist es dunkel...“. Tschaljapins ambivalenter Status als Emigrant stärkte paradoxerweise auch seinen russischen Ruf. Wie sein Freund und musikalischer Mentor Rachmaninow entging der Sänger durch seine Abreise in den Westen einer vollständigen Vereinnahmung seines Images durch die sowjetischen Behörden. Er ist eine Verkörperung russischer Stärke, Tüchtigkeit und Größe geblieben, die weder durch Parteidisziplin noch durch kommunistische Ideologie behindert wird. Aus diesem Grund war Tschaljapins Schicksal als Emigrant bemerkenswert: 1984 überführte die sowjetische Regierung nach schwierigen Verhandlungen mit den Kindern des Sängers seine sterblichen Überreste vom Pariser Friedhof Batignolles auf den angesehenen Nowodewitschi-Friedhof in Moskau. Diese eindeutig politische Geste signalisierte das Entstehen einer neuen kulturellen Atmosphäre, den Beginn der Perestroika... Und Tschaljapin sollte für immer den Ehrenplatz des berühmtesten russischen Musikers des XX. Jahrhunderts einnehmen und alle möglichen Konkurrenten aus dem Bereich der populären Musik ausstechen. Seien wir ehrlich: es war nicht Djalilew, der Tschaljapin auf dieses Podest gestellt hat, obwohl er dazu beigetragen hat.

Im Falle des Tänzers Vaslav Nijinsky, der trotz der Kürze seines Schaffens (nur zehn Jahre) die langlebigste und geheimnisvollste Ballettlegende des XX. Jahrhunderts ist, würde jedoch kaum jemand bestreiten, dass Djalilew die Rolle des Zauberers Svengali spielte. Als Nijinsky im Herbst 1908 in Petersburg Djalilew begegnete (und sein Geliebter wurde), war der 18-jährige Tänzer in den Ballettkreisen der Hauptstadt bereits ein Begriff: er fiel durch seinen brillanten Auftritt in den ersten choreografischen Experimenten des jungen Choreografen Michel Fokine auf. Doch Djalilew nahm Nijinsky unter seine Fittiche und machte ihn zu einem internationalen Star. Djalilews zweite „Russische Saison“ in Paris (1909) enthielt neben der Oper ein Ballett, das später zur Raison d'être seines gesamten Unternehmens wurde. Überraschenderweise hatte Djalilew selbst eine solche Entwicklung zunächst nicht vorgesehen. Benois hat immer betont, dass Djalilew kein fanatischer Ballettfan war. Er wurde aus politischen, sozialen und wirtschaftlichen Gründen fast ausschließlich zum Ballettimpresario ernannt. Infolge einer komplexen bürokratischen Intrige verlor die „Russische Saison“ 1909 plötzlich die zaristische Unterstützung und ihren vorteilhaften offiziellen Status als kulturelle Manifestation der russisch-französischen politischen Allianz. Der Hauptsponsor von Djalilews Unternehmen war fortan das wohlhabende westliche Bürgertum. Für dieses Publikum waren einaktige Ballette, die ohne Überwindung sprachlicher oder historischer Barrieren genossen werden konnten, weitaus attraktiver als lange, komplizierte und schwerfällige russische Opern. Außerdem kostete es Djalilew viel weniger, die Ballette aufzuführen.

Es ist kein Geheimnis, dass der ehrgeizige Djalilew Direktor der kaiserlichen Theater werden wollte, und seine Träume führten ihn sogar noch weiter - bis zum Posten eines gewissen Ideologen und Managers der gesamten russischen Kultur. Das Schicksal entschied anders, obwohl die Reihe von Hofintrigen und damit verbundenen Skandalen, die Djalilews offizielle Karriere unterbrachen, nicht allein dem Schicksal zugeschrieben werden können: diese Zusammenstöße waren sowohl durch den modernistischen Geschmack des Unternehmers als auch durch sein

unabhängiges Verhalten und seine offene Homosexualität vorherbestimmt. Das Ergebnis war eine in Russland einzigartige Situation: es entstand eine mächtige kulturelle Organisation, die unabhängig von der Regierung (und damit in Opposition zu ihr) war, von westlichem Kapital und einem westlichen Publikum unterstützt wurde und daher zwangsläufig auf deren Seite stand. Es war ein so schockierend ungewöhnliches Paradigma, dass es lange Zeit dauerte, bis seine Neuartigkeit vollständig verstanden wurde. Dass es so erfolgreich war, ist in erster Linie Djagilew selbst zu verdanken - dem ersten (und bis heute unübertroffenen) globalen Impresario der russischen Kultur. Natürlich gab es auf dem Weg dorthin auch Verluste. Die Rolle des Individuums in der Hochkultur ist von größter Bedeutung, und es ist nicht vorstellbar, wohin die Entwicklung der russischen Kunst geführt hätte, wenn Djagilew in Russland geblieben wäre. Andererseits ist es nicht schwer zu vermuten, dass Djagilew sich mit den Bolschewiken nicht so gut verstanden hätte wie mit dem zaristischen Hof. Vielleicht war es sein Schicksal, ein revolutionäres und immer noch aktuelles Modell der Interaktion zwischen der russischen und der westlichen Kultur unter der Schirmherrschaft einer charismatischen Persönlichkeit aufzubauen.

1927, am Ende des Djagilew -Epos, bezeichnete Anatoli Lunatscharski, damals noch erster bolschewistischer Bildungskommissar (obwohl sich seine relativ liberale Zeit bereits dem Ende zuneigte), Djagilew als „einen Unterhalter der vergoldeten Menge“. Lunatscharski bezog sich auf die Abhängigkeit des Impresarios von einer „wurzellosen, müßigen, in der Welt herumtaumelnden Gruppe auf der Suche nach aufregender Unterhaltung“, einer Gruppe reicher Sponsoren, die, so der Kommissar, „viel Geld zahlen kann, sie kann lauten Zeitungsruhm geben, aber sie ist gierig. Sie verlangt von ihrem „Unterhalter“ ständig neue Sensationen und Kombinationen.“ Dies war eine marxistische Analyse des Djagilew-Modells - scharfsinnig, aber vielleicht nicht ganz fair in ihren Schlussfolgerungen: für den Kommunisten Lunatscharski waren die Hunderttausende von Rotarmisten, Arbeitern und Bauern, die 1926 die offizielle Ausstellung ideologisch korrekter realistischer Malerei in Moskau besuchten, unermesslich wichtiger als die „10.000 gläsernen Nassauer“, die sich zu Djagilews Premieren einfanden, Lunatscharski erzählte dann von seinem Gespräch mit Djagilew, der die westlichen Sponsoren („30 oder 40 reiche Liebhaber“) als fortschrittliche kulturelle Elite verteidigte, hinter der die ungewaschene Masse, in Djagilews Worten, „wie ein Faden für eine Nadel“ folgt. Es ist diese Elite (führende Kunstmäzene, Kenner, bedeutende Sammler, einflussreiche Journalisten, Galeristen usw.), die nach Djagilew den modernen Markt der Hochkultur bildet. Volkskommissar Lunatscharski hielt all dies natürlich für überholten bürgerlichen Unsinn, und auf dem Höhepunkt seiner zehnjährigen sowjetischen Erfahrung ermahnte er 1927 den gescheiterten Kulturminister Djagilew milde: „Fast zum ersten Mal in der Geschichte der Menschheit stellen wir ernsthaft die Frage nach der Kunst als einem wesentlichen Element der nationalen Kultur und nicht als Gourmet-Dessert.“

Es war, das muss gesagt werden, ein beeindruckendes Angebot. Doch heute, mehr als hundert Jahre nach diesem Gespräch, funktioniert der globale Markt der Hochkultur eher nach Djagilews Schema, und Lunatscharskis Ideen gehören in den Bereich der sozialen Rhetorik. Mit anderen Worten, die Erfahrung von Djagilew ist ausschlaggebend: der Impresario erwies sich als ein besserer Praktiker als der wortgewandte Beamte Lunatscharski. Djagilew hatte jedoch seine eigenen Illusionen. Er war der Meinung, dass er es war, der den Geschmack seiner westlichen Gönner vollständig formte und lenkte, während es zumindest ein wechselseitiger Prozess war. Djagilew weckte den künstlerischen Appetit seiner

Sponsoren, die ihn zu immer mehr Avantgardismus und Weltoffenheit drängten. Der Provinzler aus Perm wurde zum kulturellen Schiedsrichter von Paris, London und New York und wandelte sich dabei von einem begeisterten Bewunderer von Repin, Wasnezow und Nesterow zu einem Dekorationsbeauftragten für Picasso, Braque, Rouault und Matisse. Auf diesem schwindelerregenden Weg Djagilews stechen zwei Meilensteine hervor, die auch den größten Ereignissen der Weltkultur des XX. Jahrhunderts zugeordnet werden können: die Uraufführungen der Ballette „Petruschka“ (1911) und „Le sacre du printemps“ (1913) von Igor Strawinsky. Schon „Petruschka“ allein hätte ausgereicht, um die Unsterblichkeit seiner Schöpfer zu sichern: des Komponisten und Bühnenbildners (Strawinsky und Benois), des Choreographen (Michel Fokine), der Tänzer (Nijinsky und Tamara Karsawina) und des Produzenten (Djagilew). Man kann sich die ganze Gesellschaft Ende Mai im Keller des „Teatro Constanzi“ in Rom vorstellen, wo die Proben für „Petruschka“ am Vorabend der Pariser Premiere stattfanden: es war höllisch heiß (eine Klimaanlage kam damals nicht in Frage), und ein ausgelaugter Fokine wuselte auf dem fettigen, purpurroten Tuch, das den Boden bedeckte, herum und versuchte, den erschöpften und verwirrten Tänzern die komplizierten rhythmischen Figuren zu erklären, die der Musiker, der in seiner zeremoniellen Weste, aber mit hochgekrepelten Ärmeln im Hemd dastand, auf dem lausigen Klavier vor sich hin trommelte, wobei er den Lärm und das Scheppern von Autos, die von irgendwoher kamen, kaum übertönte. Der Künstler Valentin Serow, der zu dieser Zeit in Rom lebte (der eines der Kostüme für „Petruschka“ mitentworfen hat), und der einflussreiche Religionsphilosoph Lew Karsawin, der ältere Bruder der Ballerina, schauten manchmal bei den Proben vorbei. Was für ein toller Strauß und was für unterschiedliche Schicksale! Der erste von ihnen starb 1911 in Moskau an einem Anfall der Brustangina, der 46-jährige Serow, von allen in Russland - vom Zaren bis zu den Revolutionären - verehrt, ein Titan des frühen russischen Jugendstils, noch immer, zusammen mit Repin und Lewitan, einer der beliebtesten russischen Künstler, dessen Ansehen in der Heimat - anders als im Westen - sowohl bei anspruchsvollen Kennern als auch bei einem breiten Spektrum von Kunstliebhabern stets konstant hoch geblieben ist. Benois, der über den Tod von Serow schockiert war, stellte ihn in seinem Zeitungsnachruf auf eine Stufe mit früheren Porträtisten wie Tizian, Velázquez und Frans Gals (und in Russland würden ihm wohl viele zustimmen). Was sein eigenes künstlerisches Potential betrifft, hatte Benois nie besondere Illusionen, dazu war er zu nüchtern, und nicht umsonst wiederholte er, dass das einzige Werk, das es wert sei zu überleben, seine monumentalen Memoiren seien, geschrieben mit der für Benois charakteristischen ansprechenden Mischung aus „zärtlichem Zorn und ironischer Verliebtheit“. In diesem erzählerischen Meisterwerk des 1960 in Paris verstorbenen Benois (er lebte nur zwei Monate bis zu seinem 90. Geburtstag und erlebte nie eine vollständige Veröffentlichung seines Werks) ist eines der Hauptthemen die Kontroverse mit „Serjoscha“ Djagilew, der mehr als ein Jahr vor Benois starb - ebenfalls im Westen, in Venedig (wie ihm vorausgesagt wurde, „auf dem Wasser“). Der (für Benois Geschmack) übermäßig enthusiastische Avantgarde-Freund seiner jungen Jahre wurde, wie wir wissen, zusammen mit Grawinski zu einer der einflussreichsten Künstlerpersönlichkeiten russischer Herkunft im Westen. Zusammen haben Djagilew und Strawinsky die Landkarte der Weltkultur radikal neu gezeichnet, aber in Russland hat ihr Ruhm nie das Niveau von Serow erreicht. Dies lässt sich zum Teil dadurch erklären, dass sowohl Djagilew als auch Strawinsky als emigrierte Modernisten wahrgenommen wurden (und werden) (im Gegensatz zu den „Realisten“ Tschaljapin und Rachmaninow). Nachdem er sich 1914 von Russland getrennt hatte, kehrte Djagilew nicht mehr zurück. Doch vor seinem Tod erinnerte

sich dieser Avantgardist und Kosmopolit nostalgisch an die Wolga, die Landschaften Lewitans und die Musik Tschaikowskys. Der 80-jährige Strawinsky besuchte 1962, nach einem halben Jahrhundert Pause, die Sowjetunion und wurde sogar von Nikita Chruschtschow, dem damaligen Machthaber des Landes, empfangen, aber als er wieder eingeladen wurde, sagte er der Legende nach: „Allzu viel ist ungesund.“ Im Westen wurde Nijinsky (ebenfalls ein Emigrant) zur Verkörperung der grenzenlosen Möglichkeiten des männlichen Tanzes in der Sowjetunion, die so sehr aus dem „kulturellen Mainstream“ herausfiel, dass die „Prawda“ - damals noch die mächtigste Zeitung des Landes - 1989, mitten in der Perestroika, dennoch beschloss, den 100. Geburtstag des Tänzers zu feiern, und ihn Neschinskij nannte.

Die Bilder von Petruschka und dem Sterbenden Schwan (ebenfalls eine Schöpfung von Fokine, 1907 improvisierte er buchstäblich dieses Solo voller unbeschreiblichem Charme und Trauer für seine unvergleichliche Darstellerin Anna Pawlowa) gehören zu einer ausgewählten Anzahl der berühmtesten und ausdrucksstärksten Ballettsymbole des XX. Jahrhunderts. Aber wenn „Der Sterbende Schwan“, der in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zum Sinnbild einer anderen großen Ballerina, Maja Plissezkaja, wurde, nostalgisch und zerbrechlich ist (obwohl diese Zerbrechlichkeit trügerisch ist), ist „Petruschka“ ganz Bewegung, Druck und Grotteske. Im Mittelpunkt dieses Strawinsky-Balletts steht ein kammermusikalisches Puppenspiel: der pathetische Petruschka (eine russische Kreuzung aus dem englischen Punch und dem italienisch-französischen Pierrot) wird von dem unverschämten und brutalen Arap mit seiner Geliebten, der Ballerina, entführt. Die Puppen werden von dem mysteriösen, allmächtigen Trickster manipuliert. Alles dreht sich um den ausgelassenen russischen Karneval, der die Pariser Premierenbesucher mit seiner Musik von unerhörter Helligkeit und Energie, der stilisierten Lieblichkeit der Bühnenbilder und Kostüme und dem unerschöpflichen Erfindungsreichtum des Choreographen bei der Darstellung der feierlichen russischen Menge (auf der Bühne waren es mehr als hundert Personen) - fast im Stil von Stanislawskis Künstlertheater - verblüffte. Tamara Karsawina, die Anna Pawlowa als Hauptdarstellerin der Djagilew-Produktion abgelöst hatte, war die ideale Ballerina in „Petruschka“ - ein sinnliches, naives Spielzeug. Denn die künstlerische Verkörperung dieser Naivität erforderte einen beträchtlichen Intellektualismus, den Karsawina reichlich besaß. Man könnte sagen, dass sie und ihr Bruder beide Philosophen waren, nur dass Karsawina tanzte und ihr Bruder Bücher schrieb. Das Schicksal von Lew Karsawin ist das tragischste der gesamten oben beschriebenen sorglosen römischen Gesellschaft. Auf persönlichen Befehl Lenins 1922 aus dem bolschewistischen Russland ausgewiesen (zusammen mit anderen führenden antisowjetischen Intellektuellen - Berdjajew, Iwan Iljin, Semjon Frank, Fjodor Stspun, Pitirim Sorokin), ließ sich Karsawin in Paris nieder, hielt an der Sorbonne Vorlesungen über die Geschichte der mittelalterlichen Philosophie, war mit Matisse und Fernand Leger befreundet und kehrte nach dem Zweiten Weltkrieg in die Sowjetunion zurück (er lebte zu dieser Zeit in Litauen). Dort wurde er verhaftet und nach Sibirien in das Lager Abes in Vorkuta geschickt, wo Nikolai Punin, ein führender Theoretiker der Avantgardekunst, seine Strafe absaß. Es heißt, dass Karsawin und Punin einen Kreis von Häftlingen bildeten, denen der ehemalige Philosoph und Kunstkritiker Vorträge über die Gottesmutter von Wladimir oder über das „Schwarze Quadrat“ von Kasimir Malewitsch hielt. Die Lagerwächter hatten ihr eigenes Vergnügen: mehr als einmal wurden die Häftlinge nachts geweckt, zu einer großen Grube geführt und unter Eskorte wie für ein Erschießungskommando am Rande aufgestellt. Jedes Mal, wenn sich die Häftlinge vom Leben verabschiedeten, wurden sie in die Kaserne zurückgebracht. Im Lager starb Karsawin langsam an

Tuberkulose. Er wurde 1952 beerdigt (Punin 1953), ohne Sarg, nur mit seinem Hemd mit der Lagernummer bekleidet, und in ein in den gefrorenen Boden gegrabenes Loch geworfen. Nijinskys Schicksal war auf seine Weise tragisch und symbolisch. In „Petuschka“ tanzte er, wie Insider schon bei der Premiere verstanden, selbst: eine arme Marionette, die vom allmächtigen Zauberer Djagilew manipuliert wurde. Nijinsky war berühmt für seine phänomenalen Sprünge, bei denen er angeblich in der Luft „stecken blieb“. Aber Fokine hatte für die Rolle des Petuschka keine virtuosen Tanzschritte komponiert. Nichtsdestotrotz war diese Rolle (zusammen mit dem Faun aus „Nachmittag eines Fauns“, vertont von Fokine nach Debussy) Nijinskys krönende Rolle im Repertoire.

Fedor Lopuchov, der große Choreograph und Mitschüler Nijinskys (der ihn eindeutig nicht mochte), sagte mir, dass Nijinsky sich in der Ballettschule als kompletter Idiot erwies. Viele haben argumentiert, dass Nijinsky in der Tat zurückgezogen, unbeholfen und sogar geistig zurückgeblieben erscheinen konnte, wenn er sich in Gesellschaft befand. Benois erinnerte daran, dass Nijinsky ihm bei den Proben die Rolle des Petuschka nicht gab. Aber der Künstler war beeindruckt von der Metamorphose, die Pischinski durchmachte, als er sich einen Flickenschmuck und einen lächerlichen Hut mit einem Pinsel aufsetzte und sein Gesicht mit Tünche, Rouge und schiefen Augenbrauen beschmierte: von unten blickten plötzlich die mitleidigen Augen „dieser schrecklichen Grotteske, die halb Puppe, halb Mensch ist“ auf Benois.

Am 13. Juni 1911 erschien auf der Bühne des Pariser „Châtelet“-Theaters in einem Ballett - zum ersten Mal in der Geschichte des Genres - der Held wie aus den Seiten eines Romans von Dostojewski, was von der französischen Presse nicht unbemerkt blieb. Aber natürlich konnten die westlichen Journalisten nicht wissen, dass Strawinsky - Fokine - Benois' „Petuschka“ viel dem innovativen symbolistischen Drama von Alexander Bloks „Balagantschik“ (*Jahrmarktsbude*) zu verdanken hat, das 1906 von Wsewolod Meyerhold in Petersburg inszeniert wurde: dort agierte der absurde und leidende Pierrot (gespielt von Meyerhold selbst), der Preiselbeersaft statt Blut trank, als Geist. Blok und Meyerhold öffneten die Tür für Strawinsky und Djagilew. „Petuschka“ hätte ein Triumph für die Ideologie der Welt der Kunst sein können. Und so war es auch, wenn wir nur von Fokines Inszenierung, Benois' Design und Karsawinas Interpretation sprechen: ein nostalgischer Blick auf das alte Petersburg für eine erlesene Gruppe russischer Europäer, die zur Premiere in Paris versammelt waren. Aber Nijinsky und Strawinsky, die von Djagilew ermutigt wurden und - im Gegensatz zu Fokine, Benois und Karsawina - intuitive Avantgardisten waren, machten einen entscheidenden Schritt über die stilistische Ästhetik der „Miriskusniks“ hinaus. Nijinsky bezahlte diesen virtuellen Sprung in die Hochmoderne mit Wahnsinn. 1913 trennte er sich von Djagilew (für dessen Kompanie er eine historische Premiere von Strawinskys Ballett „Le Sacre du printemps“ aufgeführt hatte). Dies war ein verzweifelter Versuch, der Autorität seines Meisters zu entkommen, und Nijinskys Psyche brach zusammen. Seinen letzten Auftritt auf der Bühne hatte Nijinsky am 26. September 1917 als derselbe Petuschka (eine Verhöhnung des Schicksals); er war 27 Jahre alt. Danach trieb er sich in teuren Kliniken für psychisch Kranke herum und wurde mit Schizophrenie diagnostiziert. Nijinsky, der berühmteste Tänzer des XX. Jahrhunderts, starb 1950 in London und hinterließ neben seiner Legende auch ein beeindruckendes Dokument: Tagebuchaufzeichnungen aus dem Jahr 1919. Meiner Meinung nach ist es ein phänomenales und bisher unübertroffenes Beispiel für das „automatische Schreiben“ des Surrealismus, wie es in den 30er Jahren und später von André Breton und seinen Mitstreitern gepredigt wurde. In diesen Schriften, die



abwechselnd Mitleid und Bewunderung hervorrufen, gibt der offensichtlich verrückte Nijinsky viele aufschlussreiche und überraschend naive Urteile ab. Nijinsky, der sich selbst als verrückten Clown und „Narr in der Vogue“ bezeichnet („ein Narr ist gut, wo Liebe ist“), schreibt über sein Festhalten an den religiösen Lehren von Leo Tolstoi (der Tänzer war Vegetarier - „Fleisch entwickelt Lust“), seine Bisexualität, seine Abneigung gegen den Krieg, seine Liebe zu Russland und seine Abneigung gegen die Bolschewiki, seine Auseinandersetzung mit ökologischen Problemen: man sollte das Abholzen stoppen, nicht missbrauchen, Öl aus der Erde zu pumpen, Treibstoff sparen. Er spricht sich gegen den Konsum und den Krieg aus (und nimmt damit die radikalen Jugendparolen der 60er Jahre vorweg - „je weniger du hast, desto ruhiger fühlst du dich“, „make love not war“), für eine Welt ohne Grenzen, für die Feier der Intuition und des Irrationalen in der Kunst. Er gesteht auch seine Morphin- und Onanieabhängigkeit und schließt bitter: „Jetzt verstehe ich Dostojewskis „Idiot“, denn ich werde für einen Idioten gehalten.“

Es gibt ein Foto aus dem Jahr 1929, auf dem Nijinsky ängstlich lächelnd zwischen Karsawina und einem pompösen Djagilew im Smoking steht: der Impresario hatte den „verrückten Clown“ zu einer Aufführung von Petruschka mitgebracht - vielleicht würde das seinen Verstand wiederherstellen? Djagilew starb noch im selben Jahr; Nijinsky überlebte ihn um fast einundzwanzig Jahre. Strawinskys „Le Sacre du printemps“, der nach „Petruschka“ entstand (obwohl er schon vorher konzipiert wurde), wird von vielen als sein lebendigstes, kraftvollstes und organischstes Werk angesehen. Meiner Meinung nach ist es die größte Partitur des XX. Jahrhunderts. Ich hörte es zum ersten Mal, als ich gerade 15 Jahre alt war, im Herbst 1959 in Leningrad, während einer historischen Tournee des New York Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Leonard Bernstein, als es nach dreißig Jahren Pause zum ersten Mal in der Sowjetunion aufgeführt wurde. Nachdem ich unvorsichtigerweise eine Karte für die erste Reihe gekauft hatte (es gab nur noch so teure Karten), wurde ich von dem unerwarteten Regen aus feuriger musikalischer Lava, der von der Tribüne im weiß gemauerten Saal der ehemaligen Adelsversammlung ausging und den ein wilder, schamanisch tanzender Bernstein vergeblich zu kontrollieren versuchte (so schien es mir damals), fast verbrannt. Ich taumelte aus dem Zuschauerraum, vorübergehend betäubt vom Lärm der Blechbläser und der Schlagzeuggatterie, denn die wütende Reaktion des Publikums bei der Pariser Uraufführung des Frühlings am 23. Mai 1913 war, wie Sie wissen, ein grandioser Skandal (laut einer Beschreibung von André Lewiisop „wurde ein Teil des Publikums buchstäblich unter die Geißel der noch nie dagewesenen Musik geworfen... in rachsüchtiger Feindseligkeit gegenüber den Ausführenden erstickte und das Orchester mit hämischen Protesten übertönte“), ist für mich durchaus verständlich. Diese französischen Bourgeois hatten Angst, in Strawinskys Musik eine prophetische und erschreckende Botschaft zu hören: die Welt stand am Rande einer noch nie dagewesenen Katastrophe. Im Juli 1914 brach der Erste Weltkrieg aus - ein schicksalhaftes Ereignis für Europa, das Millionen von jungen Menschen das Leben kostete, eine Reihe verheerender Revolutionen auslöste und die alte, etablierte Ordnung für immer zerstörte. Die europäische Zivilisation hat sich nie wirklich von diesem Umbruch erholt, der durch die gewaltsamen und gewalttätigen Rhythmen des „Le sacre du printemps“ vorhergesagt wurde. Das Russische Reich, das an der Seite Frankreichs und Englands gegen Deutschland und Österreich-Ungarn in diesen Krieg eintrat, erwies sich als Koloss auf tönernen Füßen. Doch anfangs wurde der Krieg von vielen führenden russischen Intellektuellen mit Begeisterung aufgenommen: er erschien ihnen „ein großer Segen“ (der symbolistische Dichter Wjatscheslaw Iwanow) und „der Fluch Gottes“ (der

Religionsphilosoph Sergej Bulgakow). Berdjajew glaubte dann auch, dass der Krieg eine providentielle Bedeutung habe: „...er bestraft, zerstört und reinigt im Feuer, erweckt den Geist...“. Aber auch andere Stimmen wurden gehört (und wurden nach und nach stärker). In dieser Hinsicht ist die Figur von Rasumnik Wassiljewitsch Iwanow (1878-1946), einem bedeutenden Kritiker und Kulturexperten, der 1912 einen Zeitschriftenartikel mit dem Titel „Skythen“ veröffentlichte, in dem er die Ablehnung der bürgerlichen Zivilisation als „äußere Kultur“ verkündete, äußerst interessant: „Das System eines solchen Lebens wird unweigerlich zerstört werden“. Dieser Artikel kann als Protomanifest der russischen Kulturbewegung „Skythentum“ betrachtet werden, die bis heute auf viele Menschen eine große Faszination ausübt (sie hat die einflussreiche Theorie des „Eurasianismus“ hervorgebracht, der zufolge Russland als Großmacht an der Nahtstelle zwischen Europa und Asien einen einzigartigen kulturellen Weg und eine besondere Rolle in der globalen Geopolitik einnimmt). Herodot bezeichnete die Skythen als halbmythische Nomadenstämme, die im VIII. Jahrhundert v. Chr. von Asien aus in die Schwarzmeersteppe eindrangen. In der Vorstellung der russischen Intellektuellen erschienen sie als Vorfahren der Slawen und als Symbol für die barbarische Kraft und den Trieb, der der jungen russischen Nation innewohnt. Zu den aktiven Anhängern des „Skythentums“, einer linksradikalen Ideologie mit slawophilen und narodnikistischen Wurzeln, gehörten die führenden russischen Dichter der Moderne dieser Zeit, Alexander Blok, Andrej Bely, Sergej Jessenin und Nikolai Klujew. In der Musik waren es Igor Strawinsky und Sergei Prokofjew. Iwanow-Rasumnik und seine Freunde nahmen die Worte des großen russischen Revolutionärs des XIX. Jahrhunderts, Alexander Herzen, aus seinem klassischen Buch „Memoiren und Reflexionen“ als Motto: „Als echter Skythe sehe ich mit Freude, wie die alte Welt zerfällt, und ich glaube, dass es unsere Berufung ist, ihren nahen Untergang zu verkünden.“ Die Faszination für die Skythen war in jenen Jahren in russischen Intellektuellenkreisen weit verbreitet. Sie wurde durch lebhaft Debatten über wichtige archäologische Entdeckungen angeheizt: im Russischen Reich (in den Steppen der Ukraine, Kasachstan, Altai) wurden immer mehr Schätze aus der Skythenzeit gefunden, die so genannten „Skythen-Zonen“ - Gold- und Silberwaren mit raffinierten Prägungen, Goldschwerter, Armbänder, Kämmen, Luxuskleider mit Goldplaketten.

Gerade in den Jahren 1912-1913 schrieben die Zeitungen regelmäßig über sensationelle Funde im Zusammenhang mit den Skythen. Strawinsky und Prokofjew bekannten sich zwar nicht offiziell zur Ideologie des „Skythentums“, sympathisierten aber zweifellos mit den Neonationalisten jener Zeit (und später). Es sei darauf hingewiesen, dass Iwanow-Rasumnik und Strawinsky einen gemeinsamen Freund hatten, den Musikwissenschaftler Andrej Rimski-Korsakow, einen der Söhne des Komponisten. Der prominente „Eurasier“ Piotr Suvchinsky war ein einflussreicher Berater sowohl von Strawinsky als auch von Prokofjew. Strawinskys „skythische“ Gesinnung wird durch ein wichtiges Gespräch mit Romain Rolland belegt, das der französische Schriftsteller im September 1914 aufzeichnete. Rolland bat Strawinsky, einen Protest gegen die deutsche „Barbarei“ zu drucken - ein damals heißes Thema. Igor Strawinsky (den Rolland als einen Mann von kleiner Statur, gelbem, dünnem, müdem Gesicht und schwacher Erscheinung beschrieb - ein falscher Eindruck!) verurteilte Deutschland zwar nicht, stimmte aber nicht zu, dass es ein barbarisches Land sei, sondern nannte es eher „verkommen und barbarisch“. Für Strawinsky ist die Barbarei eine positive Eigenschaft. (...) Ein Mann aus Granit überzeugte Rolland im Geiste der „skythischen“ Philosophien vor dem Fernsehen, dass Russland dazu bestimmt sei, „ein schönes und mächtiges barbarisches Land zu sein, schwanger

mit den Keimen neuer Ideen, die fähig sind, das Weltdenken zu imprägnieren“. Gleichzeitig machte Strawinsky eine politische Vorhersage, die sich ebenfalls mit den Ideen der „Skythen“ deckt: nach einem Weltkrieg würde eine bevorstehende Revolution die Romanow-Dynastie stürzen und die slawischen Vereinigten Staaten schaffen.

In „Le Sacre du printemps“, in dem Strawinsky die Melodie und vor allem die Rhythmik der klassischen Musik (die beide buchstäblich über den Takt fliegen) endgültig befreite, wird als stärkste Manifestation des „skythischen“ Geistes in der Kultur wahrgenommen. In der russischen Dichtung wehte dieser Geist in Alexander Boks berühmtem Gedicht „Die Skythen“ (1918): Ja, die Skythen sind wir! Ja, Asiaten sind wir, - mit schrägen und gierigen Augen! Die Parallele zwischen Blok und Strawinsky ist meines Wissens von ihren Zeitgenossen nie gezogen worden (auch nicht von Suvchinsky, der beide kannte und viel über sie schrieb). Blok kommunizierte nicht mit Strawinsky und hörte, nach seinem Tagebuch und seinen Notizbüchern zu urteilen, nie eine einzige Note seiner Musik. Aber man könnte meinen, dass Blok „Le Sacre du printemps“ im Sinn hatte, als er die russische Intelligenz dazu aufrief, die Revolution zu begrüßen: „Wir liebten diese Dissonanzen, dieses Getöse, diese Glockenschläge, diese unerwarteten Übergänge... im Orchester. Aber wenn wir sie wirklich geliebt haben und sie uns nicht nur in einem schicken Theatersaal am Nachmittag die Nerven gekitzelt haben - dann müssen wir dieselben Klänge jetzt, wo sie aus dem Weltorchester herausfliegen, hören und lieben...“ Iwanow-Rasumnik verbreitete bereits Anfang 1915 in hektografischen Kopien (dem damaligen Samisdat) seinen Antikriegsartikel „Die Feuerprobe“, in dem er dafür plädierte, dass die demokratischen Kräfte das ungeheuerliche Kriegsgemetzel stoppen müssten.

Blok billigte diesen Artikel; später schrieb er über den Krieg: „... einen Augenblick lang schien es, als würde er die Luft reinigen; er schien uns zu beeindrucken; in Wirklichkeit erwies er sich als eine würdige Krönung der Lügen, des Schmutzes und der Abscheulichkeiten, in denen unser Mutterland gebadet war“. Russland erlitt im Ersten Weltkrieg eine demütigende Niederlage nach der anderen, die Wirtschaft platzte aus allen Nähten, selbst in der Hauptstadt gab es lange Warteschlangen für Brot. Die drei Jahrhunderte währende autokratische Herrschaft der Romanow-Dynastie, die den revolutionären Umwälzungen von 1905 standgehalten hatte, näherte sich nun rasch ihrem Ende. Am 1. Januar 1916 schrieb Alexander Benois in sein Tagebuch (das erst 2003 veröffentlicht wurde): „Was wird das kommende Jahr bringen? Wenn nur Frieden einkehrt, wird der Rest folgen.“ Wie Blok war auch Benois davon überzeugt, dass Nikolaus I. (den Benois als „Wahnsinnigen“ bezeichnete, der Russland „völlig unfähig“ regierte) und die zaristische Regierung sich der „Sinnlosigkeit dieses ganzen Diabolismus“ nicht bewusst waren. Der gemäßigte, vorsichtige Benois war entsetzt: „... die menschliche Dummheit ist grenzenlos, allmächtig, und es ist sehr gut möglich, dass wir in einem allgemeinen Ruin und einer Katastrophe enden werden!“ Am 20. Februar 1917 schrieb er in sein Tagebuch: „Es muss etwas geschehen - es hat sich zu viel Strom angesammelt. Aber wird es etwas Entscheidendes geben?“ Die Antwort auf diese Frage ließ nicht lange auf sich warten: die russische Autokratie, die noch vor nicht allzu langer Zeit für viele unerschütterlich schien, brach noch im selben Monat innerhalb weniger Tage zusammen. Maxim Gorki begrüßte den Zusammenbruch der Autokratie mit Begeisterung. Es besteht kein Zweifel daran, dass Leo Tolstoi und Tschechow, hätten sie diese Tage noch erlebt, dasselbe getan hätten. Der Gedanke daran lässt Zweifel an der heute gängigen Annahme aufkommen, das Ende der Romanow-Dynastie sei ein Unfall gewesen. Nach der Abdankung von Nikolaus II. wurde eine

provisorische Regierung gebildet, aber auch sie war nicht in der Lage, den Krieg und die wirtschaftliche Verwüstung zu beenden. Nur Wladimir Uljanow-Lenin, der charismatische Führer der extremistischen bolschewistischen Partei, versprach den Arbeitern und Soldaten „sofortigen Frieden und die Herstellung des allgemeinen Wohlstands, wenn eine diktatorische sozialistische Regierung eingesetzt wird“. Blok stellte in seinem Tagebuch von 1917 insbesondere den Mangel an „Genialität“ bei den Vertretern des alten Regimes fest. „Die Revolution verrät den Willen“, schrieb er. Offenbar besaß in diesem Moment nur Lenin einen solch zielstrebigem und eisernen Willen. Nach dem von ihm ausgearbeiteten Plan stürmten die Bolschewiki am 25. Oktober 1917 den Palast, verhafteten die Minister der Provisorischen Regierung und übernahmen das Ruder in Russland. Die russische Kulturelite betrachtete die Aktion größtenteils als leichtsinniges Glücksspiel. Fast alle waren überzeugt, dass die neue Regierung in ein oder zwei Wochen stürzen würde. Der bolschewistische Bildungskommissar Lunatscharski hoffte, wenn sie mindestens einen Monat lang durchhielten, würden sich die Ereignisse dann durch Trägheit entwickeln. In der Zwischenzeit befanden sich die Bolschewiki jedoch fast allein im Winterpalast, den sie eingenommen hatten. Nur wenige Leute aus der Intelligenz hatten Kontakt zu ihnen - obwohl unter ihnen so unbestreitbare Führer wie Benoist, Blok und der Filmregisseur Wsewolod Meyerhold waren.

Dem benommenen Benoist kam es vor wie eine der Aufführungen seines Freundes „Serjoscha“ Dzagilew, den er in seinem Tagebuch jener Tage mit Lenin verglich. Schließlich sah auch bei Serjoscha zunächst „alles lächerlich und manchmal hässlich“ aus, es knackte und fiel bis zum letzten Moment auseinander, aber dann wurde alles zu einer schönen und erfolgreichen Show. Vielleicht würden die Bolschewiki (wie Benoist hoffte) auch etwas zerstören und verbrennen, um sich dann zu beruhigen und endlich eine nüchterne und vernünftige Ordnung herzustellen, wie sie in Russland vor der Revolution bestand? Nur werden sie „kaum etwas Dauerhaftes aufbauen“, so der skeptische Benoist. Er war ein intelligenter, gebildeter und talentierter Mann, der viel für die russische Kultur des XX. Jahrhunderts getan hat. Aber Benoist war definitiv kein Prophet.

## Teil 2

### ZEIT DES UMBRUCHS KAPITEL 3

Im Dezember 1917 erhielt der frischgebackene bolschewistische Kommissar für Bildung (der nun für alle kulturellen Angelegenheiten zuständig war), Anatoli Lunatscharski, in seinem kleinen Arbeitszimmer im Winterpalais Besuch von zwei Personen: Nikolai Punin, einem 29-jährigen Kunstkritiker der Modezeitschrift „Apollo“, und dem 26-jährigen experimentellen Komponisten Arthur Lourié. Der flüsternde, aber wortgewandte Punin (der viele mit seinem ausgeprägten Gesicht erschreckte) und - im Gegensatz dazu - der nach außen hin ruhige, ironische und elegant gekleidete Lourié waren im postrevolutionären Petrograd als soziale und kulturelle Persönlichkeiten mit innovativer Ausrichtung recht bekannt; sie baten Lunatscharski um die Erlaubnis, „Der Irrtum des Todes“ zu inszenieren, ein Drama des genialen russischen Futuristen Wladimir Chlebnikow, das von einem anderen Giganten der russischen Avantgarde, Wladimir Tatlin, im Winterpalais neben dem Eremitage-Theater aufgeführt wurde. (In futuristischen Kreisen hatte Chlebnikow, der den Ruf eines Derwischs und Propheten hatte, bereits 1912 das Jahr der kommenden revolutionären Umwälzungen, 1917, vorausgesagt).

Es ist durchaus möglich, dass die geplante Aufführung von Chlebnikows bizarrem Gedichtspiel (eine seiner besten Schöpfungen) für Punin und Lourié nur ein Vorwand war, um Lunatscharski zu treffen. Jedenfalls drehte sich das Gespräch schnell um allgemeinere Fragen - den Aufbau einer neuen kommunistischen Kultur und die Haltung der Intelligenz dazu. Die Situation war hier für die Bolschewiki äußerst ungünstig. In der russischen Kultur hatten sich bereits vor der Revolution drei große künstlerische Bewegungen gebildet. Auf dem rechten Flügel standen die Archaisten: die Kaiserliche Akademie der Künste und die Peredwischniki-Gesellschaft der Realisten, die einst gegen die offizielle Kunst gekämpft hatte, dann aber mit ihr abschloss, indem sie ein profitables Förderband für populäre Genrebilder „aus der russischen Volksszene“ und unpräzise Landschaften bildete. Im Zentrum stand die von Alexandre Benois geleitete, mäßig eklektizistische und passivistische „Welt der Kunst“, der erste westlich orientierte russische Kunstverein, der jedoch das der westlichen Kultur innewohnende Interesse an den formalen Elementen der Kunst mit einem traditionell russischen starken aufklärerischen Impuls verband. Als die Monarchie fiel, war die „Welt der Kunst“, die die akademische Kultur und die Peredwischniki als hoffnungslos veraltet abgetan hatte, selbst zu einem respektablen und einflussreichen Label geworden, dessen Führer vielleicht die maßgeblichen Mainstream-Schiedsrichter des aktuellen Geschmacks waren. Die neuen Akteure waren die ehrgeizigen Gruppen der so genannten linken Kunst, die ab 1910 entstanden und denen man in Russland lange Zeit das allgemeine Etikett „Futurismus“ anheftete: der „Karo-Bube“, die „Union der Jugend“, der „Eselsschwanz“ und andere.

Pjotr Kontschalowski, Ilja Maschkow, Aristarch Lentulow, Michail Larionow, Natalja Gontscharowa, Wladimir Tatlin, Kasimir Malewitsch, Pawel Filonow und andere Erneuerer und Visionäre wurden im Westen als russische Avantgarde bekannt, die in der Folgezeit die Welt beeindruckte und daher heute das Hauptinteresse der westlichen Kulturhistoriker auf sich zieht. Aber 1917 war der künstlerische Wert ihrer Arbeit nur für wenige offensichtlich. Die Bolschewiki bildeten keine Ausnahme, auch nicht unter der gebildeten Intelligenz. Ihr Führer Lenin war zwar ein politischer Radikaler, hatte aber einen sehr konservativen Geschmack, was die Kultur betraf. Lunatscharskis Ansichten über die Kunst waren viel weiter gefasst als die Lenins, aber auch er bezeichnete beispielsweise den Pionier der abstrakten Kunst Wassily Kandinsky 1911 als jemanden, der sich „offensichtlich im letzten Stadium des geistigen Verfalls“ befand. Entgegen der späteren Legende, die Lunatscharski zu einem Experten und glühenden Verfechter der Avantgarde-Kunst machte, war er von Kandinskys Gemälden wirklich überrascht: "Er zeichnet oder kritzelt mit der ersten Farbe, die er findet, und unterschreibt, der arme Mann, „Moskau“ oder „Winter“ oder sogar „Sankt Georg“. Warum lässt man es überhaupt zu, dass es ausgestellt wird?" Als die Bolschewiki die Macht in Russland übernahmen, sahen sie sich mit weit verbreiteter Sabotage konfrontiert. Als Lunatscharski im Ministerium für nationale Bildung ankam, um das Amt zu übernehmen, wurde er von keinem einzigen Beamten empfangen - nur von Pförtnern und Kurieren. Lunatscharski schrieb 1927 über die Reaktion bedeutender Kulturschaffender auf die sowjetischen Behörden: „Viele von ihnen eilten ins Ausland, andere fühlten sich für einige Zeit wie Fische, die auf das trockene Land geworfen wurden.“

Die Bolschewiki selbst hätten es vorgezogen, mit realistischen Richtungen zu verhandeln. Diese hatten es jedoch keineswegs eilig, die Forderungen der Bolschewiki zu erfüllen. Selbst der „Vorbote der Revolution“ Gorki, der sich bis vor kurzem als Freund Lenins bezeichnet hatte, griff sie in der Oppositionszeitung „Neues Leben“ an: „Die Leninisten, die sich einbilden, die Napoleons des

Sozialismus zu sein, reißen und schärfen das Schwert und vollenden die Zerstörung Russlands - das russische Volk wird dafür mit Seen von Blut bezahlen.“ Wie Gorki sehr wohl wusste, waren die Pläne der Bolschewiki für den Kultbetrieb eher vage: er sollte „proletarisch“ und für das einfache Volk zugänglich werden. Aber das war für die Zukunft, und vorerst mussten die Paläste und Museen dringend vor möglichen Plünderungen durch die revolutionären Massen bewahrt werden. Bei dieser Tätigkeit gelang es den Bolschewiki, mehrere prominente Kenner der Miriskusniks anzuziehen, vor allem Benois, der mit Lunatscharski, den er etwas ironisch Anatoli Schönredner nannte, gemeinsame Sache machte. Lunatscharski, der bis 1929 Kommissar für Bildung war, spielte eine tragische Rolle bei der Entstehung der sowjetischen Kultur der „leninistischen“ Periode. Als typisch russischer Intellektueller (mit weichem Spitzbart und Zwicker; er promovierte an der Universität Zürich und arbeitete als Führer für russische Touristen im Louvre) zog Lunatscharski nach der Revolution eine militarisierte grüne Uniform an, verlor aber nicht seine charakteristische Herzlichkeit und seine entwaffnend aufrichtige Liebe zum Mäzenatentum, die sogar von seinen Kunden belächelt wurde.

Lunatscharski war ein gut ausgebildeter und produktiver Journalist, der zwischen 1905 und 1925 122 Bücher zu verschiedenen kulturellen Themen mit einer Gesamtauflage von über einer Million Exemplaren veröffentlichte. Vor allem aber genoss er das Vertrauen Lenins, der wusste, dass Lunatscharski „zu überreden und zu beschwichtigen wusste“, man musste ihn nur unter Kontrolle halten. Obwohl Lenin ihn oft hart tadelte, weil er nach Meinung des strengen Führers zu sehr auf den Kommissar für Bildung fixiert war, akzeptierte er einige Male nicht den Rücktritt von Lunatscharski, als dieser aus Protest gegen einige Entscheidungen Lenins versuchte, die bolschewistische Regierung zu verlassen. Aber selbst dieses „ruhige Kind“ (wie der zynische Beobachter Kornej Tschukowski Lunatscharskij nannte) hatte genug davon, sich mit dem ewig schwankenden Benois und seinen „Miriskusnik“-Freunden herumzuschlagen, die in typisch zentristischer Manier „sowohl die Unschuld als auch das Kapital bewahren“ wollten: über die Bolschewiki Zugang zu den Hebeln der kulturellen Macht zu erhalten, aber unbemerkt und ohne wirkliche Verantwortung zu übernehmen zu herrschen. Wie aus seinem Tagebuch von 1917-1918 hervorgeht, war Benois erstaunt darüber, dass die Rolle der Günstlinge der, wie er es ausdrückte, „Zarin Lunatscharski“ plötzlich von den Futuristen ausgefüllt wurde: dem Dichter Wladimir Majakowski und seinem Knappen Osip Brik.

Und da gab es nichts Überraschendes: nach kurzem Zögern (an das sie sich später selbst nicht mehr zu erinnern versuchten) beschlossen die russischen Avantgardisten, offen und aktiv mit dem neuen Regime zusammenzuarbeiten, das ihnen eine einmalige Chance zum Regieren bot, und das aus rein pragmatischen Gründen gezwungen war, diese Zusammenarbeit zu akzeptieren und buchstäblich die Augen davor zu verschließen. Es war eine klassische Vernunftfehde. In den Jahren 1918-1919 wurden die bis dahin marginalen Avantgardekünstler plötzlich allgegenwärtig. Ohne auf die Nomenklatur der verschiedenen bürokratischen und künstlerischen Strukturen und Institutionen einzugehen, die von der Linken besetzt wurden (und die sich ebenfalls ständig änderten, zerfielen und wieder zusammengelegt wurden), können wir feststellen, dass zum Beispiel dieselben Punin und Lourié nach dem oben erwähnten Treffen mit Lunatscharski führende Positionen in den kulturellen Abteilungen des von ihm geleiteten Bildungskommissariats einnahmen. Der Schöpfer des berühmten „Schwarzen Quadrats“, einer Ikone der abstrakten Kunst des XX. Jahrhunderts, die Krönung der gegenstandslosen Bewegung der „Suprematisten“, ein kleiner, stämmiger Mann mit

einem von Pocken gezeichneten Gesicht, Kasimir Malewitsch, und sein Gegenspieler und Rivale um die Führung der russischen Avantgarde, der große, hagere und äußerlich unbeholfene Konstruktivist Wladimir Tatlin, bekleideten ebenfalls verschiedene Führungspositionen in Petrograd und Moskau. Selbst Kandinsky, der Lunatscharski einst nicht mochte, wirkte im Gegensatz zu dem polnischen Bauern Malewitsch und dem proletarisch anmutenden Tatlin mit seiner Mütze wie ein echter Aristokrat, der von Sitzung zu Sitzung eilte, sich aktiv an der totalen Reorganisation der vorrevolutionären Kunsthochschule beteiligte und gleichzeitig ständig Streit mit seinen eigenen Kollegen und Avantgardisten hatte. Mit dem Segen der Bolschewiki schafften die Avantgardisten die alte Kunstakademie in Petrograd ab und ersetzten sie durch die Freien Staatlichen Kunstwerkstätten, zunächst in Petrograd, dann in Moskau und anderen Städten. Ihre Hauptaufgabe bestand darin, die breite Öffentlichkeit für die Kunst - vorzugsweise die Avantgarde - zu interessieren. Für die Zulassung waren keine Aufnahmeprüfungen oder Bildungsabschlüsse erforderlich; die Studenten konnten ihren eigenen Workshop-Leiter ihrer Wahl einladen. Ein verblüffter realistischer Maler beschrieb die Situation: „In Tatlins Atelier gab es anstelle von Staffeleien, Paletten und Pinseln Ambosse, eine Werkbank, eine Drehbank und entsprechende Werkzeuge. Dort bauten sie Kompositionen aus verschiedenen Materialien - Holz, Eisen, Glimmer - und verbanden sie miteinander, ohne über ihre Bedeutung nachzudenken. Die Werke waren absurd, aber gewagt.“ Nach Tatlins eigener Aussage: „Warum Anatomie, warum Perspektive?“ Die Wände des Freien Ateliers in Moskau (ehemals Stroganow-Schule) wurden mit Malewitschs Slogans bemalt: „Der Sturz der alten Kunstwelt wird auf eure Handflächen geschrieben“, „Verbrennt Raffael“. Die Dinge gingen nicht so weit, dass Raffael verbrannt wurde, aber die wertvollen Gipsabgüsse, die von Generationen junger Künstler, die das Handwerk erlernten, kopiert worden waren, wurden auf Befehl von Lunin weggeworfen. Ein riesiger Gipsabguss des bedeutenden „Miriskusnik“ Nicholas Roerichs „Die Eroberung von Kasan“, der in der Akademie aufbewahrt wurde, wurde in Stücke geschnitten und den Studenten als „Leinwand für Klassenarbeiten“ ausgehändigt. Die Symbiose zwischen den Behörden und der Avantgarde kam damals beiden Seiten zugute. Schließlich waren die Lebensbedingungen nach der Revolution sehr viel härter geworden, die Verwüstung und der Hunger hatten sich verschärft. Mit ihrer Politik des „Kriegskommunismus“ versuchten die Bolschewiki, die Situation zumindest einigermaßen in den Griff zu bekommen: sie verstaatlichten die Industrie, monopolisierten den Handel und führten ein Tauschsystem aus Rationen und Bezugsscheinen ein, bei dem die Arbeit mit streng rationierten Lebensmitteln und Waren bezahlt wurde. Das vorrevolutionäre Schema der Beziehungen zwischen dem Künstler und der Gesellschaft brach zusammen. Unter der neuen Ordnung wurden Brot, Holz, Leinwand, Farbe und Raum für Ateliers und Ausstellungen von den Behörden je nach der ideologischen Loyalität des Künstlers zugeteilt. Der sowjetische Dienst ermöglichte den Künstlern der Avantgarde nicht nur das Überleben, sondern auch die Verbreitung ihrer radikalen künstlerischen Ansichten in offiziellen Zeitungen und Zeitschriften und sogar die Veröffentlichung von Büchern - ein Luxus, der zu dieser Zeit immer unerreichbarer wurde. Seine Monographie „Schritte. Text des Künstlers“ wurde Anfang 1919 unter der Schirmherrschaft des Volkskommissariats für Bildungswesen veröffentlicht, als die Literatur aufgrund der katastrophalen Papierknappheit (es gab nur genug für die Veröffentlichung von Propagandaliteratur) und der Verringerung der Druckkapazitäten zur so genannten „Café-Periode“ zurückkehrte: Schriftsteller und Dichter, die nicht in der Lage waren, ihre Werke zu veröffentlichen, gaben Lesungen in verschiedenen verdächtigen,

unterirdischen Trinkstuben, die stolz das Wort „Café“ trugen. Dies war ihre Art, ihren Lebensunterhalt zu verdienen und sich gleichzeitig auszudrücken. Der sowjetische Staat war der wichtigste Förderer der Kultur.

Dies ermöglichte es Kandinsky, Malewitsch, Tatlin und anderen Außenseitern der jüngeren Zeit, die Kommissionen zu dominieren, die Gemälde von Künstlern für die neu geschaffenen (weltweit ersten!) Museen für zeitgenössische Kunst kauften und Werke für Ausstellungen auswählten, die für die teilnehmenden Künstler und Besucher kostenlos waren. Für die sowjetischen Behörden war dies ein Mittel, um namhafte Archaisten abzuschrecken, die die Kunstszene sabotierten; die Bolschewiki nutzten die energischen künstlerischen Radikalen als wirksame Schreihäule. Avantgarde-Künstler wurden auch für die Propaganda des Regimes herangezogen. Die sichtbarsten Beispiele dafür waren die Aufstellung von Propaganda-Denkmalern - vor allem Darstellungen berühmter Revolutionäre der Vergangenheit (eine persönliche Idee Lenins, der sich damals wenig mit künstlerischen Fragen befasste) und die Dekoration der Städte für revolutionäre Feste. Das radikalste Werk war das des Künstlers Nathan Altman, der später in alle Anthologien des Avantgarde-Designs aufgenommen werden sollte: die Umgestaltung der Symbole der kaiserlichen Macht in Petrograd - des Winterpalais und des Platzes davor. Im Oktober 1918 wurden Altmans riesige Propagandatafeln, die Arbeiter und Bauern in einem futuristischen Stil darstellten, am Winterpalais und anderen Gebäuden des Ensembles angebracht. Der unermüdliche Stotterer Punin forderte die revolutionären Gestalter auf, historische Gebäude und Denkmäler nicht zu schmücken, sondern zu zerstören: „Die alten Kunstformen in die Luft zu sprengen, zu zerstören, auszulöschen - wie könnte der neue Künstler, der proletarische Künstler, der neue Mensch nicht davon träumen?“ Soweit es die vorsichtigen Bolschewiki zuließen, setzte Altman die Ideen Punins um, indem er in der Mitte des Platzes, in der Nähe der berühmten Alexandersäule, eine Tribüne aus roten und orangefarbenen Flugzeugen aufstellte und damit eine visuelle Metapher schuf: die Säule schien in den revolutionären Flammen zu verbrennen. Ich werde nie Altmans Antwort auf meine Frage vergessen (es war 1966): woher kamen im Hungerjahr 1918 die offensichtlich beträchtlichen Mittel für eine solche Umgestaltung des Winterpalais, der Eremitage, der Admiralität und vieler anderer Paläste der Stadt? „Damals waren sie nicht geizig“, - bemerkte der alte Künstler rätselhaft und wölbte spöttisch einen schicken Schnurrbartstrang über seiner Oberlippe. Eines der bemerkenswerten Ereignisse bei den Feierlichkeiten zum ersten Jahrestag der bolschewistischen Revolution war die Uraufführung eines Stücks von Wladimir Majakowski, dem 25-jährigen Gileja-Anhänger des literarischen Futurismus, mit dem Titel „Mysterium Buffo“. Die Schauspielerin Maria Andrejewa, die politisch aktive Ehefrau von Maxim Gorki, der unter den Bolschewiki zu einem großen Kulturboss geworden war, brachte den jungen Dichter auf die Idee einer aktuellen satirischen Kritik an der Revolution und ihren Feinden.

Am 11. September 1918, um acht Uhr abends in der Petrograder Wohnung seiner Geliebten Lilja Brik in der Schukowski-Straße 7, hielt Majakowski seine erste Lesung aus „Mysterium Buffo“ vor einer elitären Gruppe, zu der Kommissar Lunatscharski, Altman, Punin, Arthur Lourié, Lewki Schewerschejew und vor allem der Regisseur Wsewolod Meyerhold gehörten, der damals die Petrograder Theater leitete.

(Majakowski lud auch den Dichter Alexander Blok ein, aber es war ein verregneter Abend und er ging nicht hin, da er in seinem Notizbuch vermerkte: „Kein Wille, kein Ich“). Der hochgewachsene, gut aussehende Majakowski, der über einen üppigen Bass verfügte, las umwerfend (Andrejewa meinte, er hätte ein großer Schauspieler sein können). Das „Mysterium Buffo“, eine avantgardistische, ironische Bearbeitung



der Geschichte von der Sintflut und der Arche Noah aus dem Alten Testament, in der die Sintflut zu einer Metapher für die Weltrevolution wird, beeindruckte die Anwesenden sehr, und am nächsten Tag veröffentlichte die Presse eine begeisterte Rezension von Lunatscharski, in der angekündigt wurde, dass Meyerhold das Stück zum Jahrestag der Revolution aufführen würde. Das Bühnenbild wird von Malewitsch übernommen, der 1915 den Triumph des unvoreingenommenen „Suprematismus“ (der von Malewitsch erfundene Begriff „Suprematismus“ bedeutet „Herrschaft“) über „die Hässlichkeit der realen Formen“ verkündet. Malewitsch definierte den Suprematismus als „rein malerische Kunst der Farben“. Malewitsch war der Meinung, dass Majakowskis futuristisches Stück zu konservativ war. Später erklärte er: „Ich habe die Inszenierung als Bilderrahmen und die Schauspieler als kontrastierende Elemente wahrgenommen... Die Bewegungen der Schauspieler mussten sich rhythmisch mit den Elementen des Bühnenbilds verbinden.“ Majakowski versuchte, eine avantgardistische Propaganda-Performance zu schaffen, aber der Visionär Malewitsch wollte mehr: „Ich sah meine Aufgabe nicht darin, Assoziationen mit der Realität zu schaffen, die jenseits der Rampe existiert, sondern eine neue Realität.“ Weder Malewitschs Skizzen zu Majakowskis „Mysterium Buffo“ noch Fotos der Aufführung, die damals nur zweimal stattfand, sind erhalten geblieben.

Nach der Erinnerung des Publikums zeigte Malewitsch die Hölle in Form von roten und grünen „gotischen“ Tropfsteinhöhlen; die Kostüme der Teufel bestanden aus zwei Hälften - rot und schwarz. Das „Gelobte Land“, in dem die Arche am Ende der Aufführung ankommt, glich in Malewitschs Darstellung einer großen suprematistischen Leinwand. Das Publikum verstand nichts von der szenischen Gestaltung, und nach den Erinnerungen von Zheverzheeva (der später Schwiegervater des Choreographen George Balanchine wurde, dem größten Fan Majakowskis) war er mit der Arbeit von Malewitsch nicht sehr zufrieden. Bei der Uraufführung von „Mysterium Buffo“ am 7. November musste Majakowski für drei Personen arbeiten: einige der Schauspieler kamen aus Angst vor der Blasphemie des Stücks nicht zur Aufführung, und der Autor musste als Methusalem und sogar als einer der Teufel (in roten und schwarzen Strumpfhosen) auf die Bühne treten. Der einflussreiche Kritiker Andrej Lewinson, ein überzeugter Archaist (später emigrierte er nach Paris und beschimpfte sowohl Djagilew als auch Balanchine wegen „Missachtung der Tradition“), erklärte, dass Majakowski, Malewitsch und Meyerhold „dem neuen Meister gefallen mussten, deshalb sind sie so grob und aufrührerisch“. Majakowski, der sich unerwartet als dünnhäutiger Rohling entpuppte, forderte sofort, Lewinson wegen „Verleumdung und Beleidigung revolutionärer Gefühle“ vor Gericht zu stellen; auch Punin und andere Futuristen beschuldigten den unglücklichen Kritiker der „versteckten Sabotage“. Für Meyerhold erwies sich die Begegnung mit Majakowski als geradezu lebensrettend; wie sich der Regisseur erinnerte, „verstanden wir uns auf Anhieb in Sachen „Politik“, und das war 1918 die Hauptsache: für uns beide war der Oktober ein Ausweg aus der intellektuellen Sackgasse“.

Zu diesem Zeitpunkt hatte Meyerhold, 44, einer der größten Namen des russischen Theaters, eine schwindelerregende Reise hinter sich. Er stammte aus einer lutherischen Provinzfamilie, die zur Orthodoxie konvertierte und eine Wodkafabrik besaß, er war einer der führenden Schauspieler des Künstlertheaters von Stanislawski und Nemirowitsch-Dantschenko seit dessen Gründung im Jahr 1898, verließ es jedoch nach einem Streit mit Stanislawski und wurde zu einem berühmten symbolistischen Theaterleiter. 1908 wurde er eingeladen, die kaiserlichen Theater von Alexandrinski und Mariinski zu leiten, nur um 1918 einen

noch überraschenderen Coup zu landen, als er der bolschewistischen Partei beitrug. Wie jedes Genie war Meyerhold eine komplexe, widersprüchliche Persönlichkeit. Meyerhold, der alle Qualitäten eines Theaterleiters besaß - Selbstvertrauen, Unabhängigkeit, Beharrlichkeit und unbezwingbare Energie -, suchte paradoxerweise gleichzeitig sein ganzes Leben lang nach einem starken Verbündeten, einer autoritären Figur, an die er sich anlehnen konnte. Eine solche Ersatzvaterfigur für Meyerhold wurde zunächst Tschechow, mit dem Meyerhold (vierzehn Jahre jünger als der Schriftsteller) 1899 als Schauspieler des Kunsttheaters in Briefkontakt trat und dem er anderthalb Jahre später schrieb: „Ich denke immer und überall an Sie. Wenn ich Sie lese, wenn ich Ihre Stücke spiele, wenn ich über den Sinn des Lebens nachdenke, wenn ich mich in Harmonie mit anderen und mit mir selbst befinde, wenn ich in Einsamkeit leide ... Ich bin reizbar, wählerisch, misstrauisch und jeder denkt, ich sei kein netter Mensch. Ich leide und denke an Selbstmord.“

In demselben vernichtenden Brief an Tschechow vom 18. April 1901 empörte sich Meyerhold über die berüchtigte polizeiliche Auflösung einer Studentendemonstration in der Nähe der Kasaner Kathedrale in Petersburg, die er am 4. März miterlebt hatte, als „sie, diese jungen Leute, auf dem Platz und in der Kirche herzlos und zynisch mit Gewehren und Säbeln ausgepeitscht wurden...“. Meyerhold beklagte sich bei Tschechow, dass er sich „nicht in Ruhe der Schöpfung widmen kann, wenn das Blut kocht und alles nach Kampf ruft“, rief aber dennoch aus: „Ja, das Theater kann eine enorme Rolle bei der Umstrukturierung von allem, was existiert, spielen!“ (Ein kurioses Detail. Der Briefwechsel von Meyerhold - oder war es Tschechow? - Ein Auszug aus dem Erlösungsschreiben des zukünftigen Regisseurs wurde an das Moskauer Sicherheitsbüro gesandt und ist in der „Akte der Polizeiabteilung über den Künstler des Kunsttheaters Wsewolod Meyerhold“ aufbewahrt. Tschechows Antwortbriefe an Meyerhold - es waren etwa zehn - verschwanden später unter mysteriösen Umständen). Meyerhold betonte später: „Tschechow hat mich geliebt. Es ist der Stolz meines Lebens, eine meiner schönsten Erinnerungen.“ Aber ihre Beziehung hatte etwas Geheimnisvolles an sich. Es war Tschechow, so Meyerhold, der ihm Zweifel an der Gültigkeit von Stanislawskis „realistischer“ Theatermethode einflößte und ihn dazu veranlasste, auf symbolistische, „konventionelle“ Schienen zu wechseln. War dies tatsächlich der Fall? Nach Tschechows Tod im Jahr 1904 fand Meyerhold jedenfalls einen neuen Leitstern, als er 1906 in Petersburg ein kurzes (halbstündiges) Stück des 26-jährigen Alexander Blok mit dem Titel „Balagantschik“ uraufführte, das auf groteske Weise eine Erklärung des mystischen Symbolismus mit einer brutalen Parodie desselben verband. Nachdem er Strawinsky - Benois - Fokine in „Petuschka“ um fünf Jahre überholt hatte, erschien Meyerhold in „Balagantschik“ als leidender Pierrot auf der Bühne, wandte sich am Ende der Aufführung an das Publikum und rief schrill: „Hilfe! Ich verliere Cranberrysaft!“ Die Beschreibung des Skandals bei der Uraufführung von „Balagantschik“ ist vergleichbar mit der Rezeption von „Le sacre du printemps“ im Jahr 1913: „Das wütende Pfeifen der Feinde und der Donner des freundlichen Beifalls mischten sich mit Rufen und Schreien. Es war herrlich.“ Blok und Meyerhold verbeugten sich gemeinsam und schufen einen ausdrucksstarken Kontrast - ein apollinischer Dichter, der melancholische, stahlgraue Augen unter einer Maske aschfahler Zurückhaltung verbirgt, und ein dionysischer Regisseur und Schauspieler, der sich wie ein Mann ohne Knochen windet, wobei die langen Ärmel seines weißen Kapuzenpullis flattern. Dies war ein Wendepunkt für beide. Meyerhold zählte von der Premiere von „Balagantschik“ an immer den eigentlichen Beginn seiner Regie-Biografie herunter. Doch vier Jahre vor seinem Tod beschrieb Blok die Farce

rätselhaft als „ein Werk, das aus den Eingeweiden der Polizeibehörde meiner eigenen Seele gekommen ist“. Im Gegensatz zu Tschechows verschwundenen Briefen an Meyerhold sind Bloks Tagebucheinträge über den Regisseur erhalten geblieben; sie lassen auf sein „sehr kompliziertes“ (Meyerholds Worte) Verhältnis zu dem Dichter schließen. Das Institut für russische Literatur in Petersburg besitzt ein Foto des jungen Meyerhold - ein Dandyhut, die berühmte Adlernase, fleischige Lippen - mit einer Inschrift an den Dichter: „In Alexander Alexandrowitsch Blok habe ich mich schon verliebt, bevor ich ihn getroffen habe. Wenn ich mich von ihm trenne, werde ich meine Liebe zu ihm für immer mit mir tragen. Ich liebe seine Gedichte, ich liebe seine Augen. Und er kennt mich nicht...“. Blok erkannte Meyerholds Inszenierung seines „Balagantschik“ als ideal an, aber 1913 sagte er über eine andere Meyerhold-Inszenierung: „Ein mittelmäßiges Getöse.“ Der Regisseur kam zu Bloch, um ihn zu beraten, ob er sich von seiner Frau scheiden lassen sollte, und er schrieb in sein Tagebuch über sein „Misstrauen gegenüber Meyerhold“. Der Regisseur erinnerte sich später an Blok: „Wir haben uns selten gestritten. Blok kann nicht widersprechen. Er wird sein eigenes sagen, ausgeführt, und schweigt. Aber er konnte wunderbar zuhören - eine seltene Eigenschaft ... „. Zusammen mit den anderen Gründern des Kunsttheaters stand Meyerhold an der Wiege der epochalen Interpretation von Tschechows Stücken durch das Prisma von Stanislawskis Methode.

Ein anderer Mann hätte seine Leistungen auf diesem Gebiet sein ganzes Leben lang ausgenutzt. Doch vier Jahre später machte Meyerhold einen großen Sprung: sein „Balagantschik“ auf Blok wurde als Manifest des symbolistischen Theaters wahrgenommen und erwies sich als eines der einflussreichsten Beispiele für die Verbindung von Mystik und Grotteske in der Theaterpraxis des XX. Jahrhunderts. Es folgte eine Periode extravagant stilisierter Aufführungen in den kaiserlichen Theatern, die von vielen Zeitgenossen als pompöse Requiem für das an die Macht zurückgekehrte zaristische Regime empfunden wurden: Molières „Don Juan“, Richard Strauss' „Elektra“ und Michail Lermontows „Maskerade“. Meyerholds „Maskerade“ wurde als „die letzte Aufführung des zaristischen Russlands“ bezeichnet. Dies gilt sowohl metaphorisch als auch faktisch: die Uraufführung von „Maskerade“ fand am 25. Februar 1917 im kaiserlichen Alexandrinski-Theater statt, und einen Tag später brach die Revolution über Petrograd herein.

Und bereits 1918 führte Meyerhold die erste Inszenierung des ersten echten sowjetischen Theaterstücks auf - „Mysterium Buffo“ von Majakowski. Meyerhold erfindet und experimentiert ständig weiter und gibt 1920 den revolutionären Slogan „Theatralischer Oktober“ aus: „Keine Pausen, Psychologie und „Erfahrung“ auf der Bühne ... Viel Licht, Freude, Grandiosität... Die Einbeziehung des Publikums in das Geschehen und den kollektiven Prozess der Entstehung einer Aufführung ist unser Theaterprogramm“. Um dieses Programm umzusetzen, zeigte Meyerhold in Moskau das Stück „Die Morgenröte“, das auf dem Stück des belgischen symbolistischen Dichters Émile Verhaeren basiert. Die Bühne war durch ein Gerüst mit dem Saal verbunden, in dem das Licht während der Aufführung nicht ausgeschaltet wurde. Die Schauspieler, ungeschminkt und ohne Perücken, sprachen das Publikum direkt an, wobei die Claqueure zwischen ihnen saßen und das Publikum zu einem Dialog mit der Bühne herausforderten. Der denkwürdigste Fall dieser Art ereignete sich am 18. November 1920, als Meyerhold während der Aufführung eine dringende Nachricht von einer Telegrafienagentur erhielt, die einen entscheidenden Sieg im damals tobenden Bürgerkrieg ankündigte: die vorrückende Rote Armee hatte die Verteidigungslinien von Baron Peter Wrangel bei Perekop durchbrochen, die Krim eingenommen und die Reste der Weißen Armee zur Flucht in die Türkei

gezwungen. Meyerholds geniale Improvisation an diesem Abend ging in die Annalen des modernen Theaters ein: er ließ das historische Telegramm von der Bühne aus dem Schauspieler vorlesen, der in dem Stück die Rolle des Boten spielte. Ein Augenzeuge berichtete über die Reaktion des Publikums: „Eine derartige Explosion von Rufen, Jubel, Applaus, ein derartiges allgemeines entzücktes, ich würde sagen, wütendes Gebrüll hatte man in den Mauern des Theaters noch nie gehört... Ich habe noch nie eine solche Verschmelzung von Kunst und Realität gesehen, weder vor noch nach dieser Aufführung...“. Inspiriert von diesem erfolgreichen Experiment beschloss Meyerhold, „Hamlet“ neu zu adaptieren, wobei die Szene auf dem Friedhof ein aktueller politischer Rückblick sein sollte, dessen Text von Majakowski verfasst werden sollte, während die Übersetzung der Tragödie in Verse Marina Zwetajewa übertragen wurde. Aus diesem Plan wurde nichts: im Mai 1922 verließ Zwetajewa Moskau und ging in die Emigration, nach Berlin. Doch Meyerhold fuhr fort, Entdeckungen zu machen, die die Landschaft des Welttheaters veränderten: die Abschaffung des Vorhangs; statt traditioneller Bühnenbilder die Konstruktion der Avantgarde-Künstlerin Ljubow Popowa; ein neues System des Schauspielertrainings, das der Regisseur „Biomechanik“ nannte: es handelte sich um eine komplexe Reihe von gymnastischen und akrobatischen Techniken, die dem Schauspieler halfen, seine Körperbewegungen präzise und natürlich zu kontrollieren - eine Art „anti-stanislawskische“ Methode. In den 20er Jahren erreichte Meyerholds Ruhm seinen Höhepunkt: er wurde von der fortschrittlichen Jugend bewundert, nachgeahmt, beneidet, ausgezeichnet (nach dem in jenen Jahren seltenen Titel „Volkskünstler“, den er noch vor Stanislawski selbst erhielt, erwarb Meyerhold die Ehrentitel „Rotarmist der Moskauer Garnison“, „Ehrenmann der Roten Marine“, „Bergmann“ usw.) und - ein sicheres Zeichen der Popularität - parodiert. Michail Bulgakow prophezeite witzigerweise, dass Meyerhold sterben würde, als in einer „experimentellen“ Inszenierung von Puschkins „Boris Godunow“ ein Trapez mit nackten Bojaren auf ihn herabfiel. (Oh, wenn Bulgakow gewusst hätte, wie Meyerhold tatsächlich sterben würde...) Damals waren der Nachname „Meyerhold“ und der Beruf des „Theater-Regisseurs“ synonym. Der Einfluss Meyerholds erstreckte sich auch auf das damals entstehende sowjetische Kino, wo das junge Genie Sergej Eisenstein unter den Schülern des Meisters hervorstach. 1926 veröffentlichte er sein weltberühmtes revolutionäres Meisterwerk „Panzerkreuzer Potemkin“. Eisenstein, der keine Autorität anerkannte, nannte Meyerhold dennoch „unvergleichlich“ und „göttlich“. In seinen ersten Memoiren in russischer Sprache, die erst mit dem Aufkommen von Gorbatschows „Glasnost“ veröffentlicht wurden, erinnerte sich Eisenstein bitter und mitleidig an die Zeit im Jahr 1921, als Meyerhold, der immer noch ein gefeierter und respektierter Regisseur war, von den Behörden zur praktischen Leitung des sowjetischen Kapitalgeschäfts gedrängt wurde. Meyerholds Radikalität schien in einer neuen, dramatisch veränderten politischen Situation unnötig und sogar gefährlich. Nachdem die Kommunisten 1921 die Weiße Armee im Bürgerkrieg besiegt hatten und diese schließlich in den Westen geflohen war, sahen sie sich erneut der Gefahr einer konterrevolutionären Explosion von innen ausgesetzt. Der von den Bolschewiki eingeführte „Kriegskommunismus“ funktionierte nicht. Das Land lag in Trümmern. Die Sowjets hielten bis zum letzten Moment an einer bargeldarmen, milchfreien Wirtschaft fest. Die kulturellen Avantgardisten unterstützten diese Politik voll und ganz: sie entsprach ihren künstlerischen Idealen. Doch die Arbeiter und Bauern murrten. Auf dem größten russischen Marinestützpunkt in Kronstadt bei Petrograd revoltierten im März 1921 mehr als zwanzigtausend Matrosen, und über Petrograd wurde der Belagerungszustand verhängt. In der Provinz wütete ein antibolschewistischer

Bauernaufstand. Mit den letzten Kräften schlugen die Bolschewiki sowohl den Kronstädter Aufstand als auch den Bauernaufstand mit unglaublicher Brutalität nieder. Doch im Rahmen seiner bevorzugten (und wirksamen) Politik von Zuckerbrot und Peitsche beschloss Lenin, Zugeständnisse zu machen. Im Mai 1921 verkündete er gegen den Widerstand der meisten seiner Parteifreunde die so genannte „Neue Wirtschaftspolitik“ (NÖP). Kleiner privater Handel wurde wieder erlaubt, kleine private Fabriken und Werkstätten wurden eröffnet, und an den Ecken und Kreuzungen von Moskau und Petrograd entstanden zunächst Marktstände mit allerlei Krimskrams, dann Läden, alle Arten von Imbissbuden und Wirtschaften, zahlreiche Bäckereien und Konditoreien. Arbeiter rissen die alten Bretter von den verbretterten Schaufenstern und ersetzten sie durch neues Glas, und bald standen dahinter die prächtigen, in den Jahren der Revolution und der Hungersnot vergessenen Lebensmittelbehälter: Brötchen, Watruschkas, Brote in verschiedenen Formen und Größen, schwere Schinken, verschiedene Wurstsorten und Frischkäse und sogar exotische Früchte wie Trauben, Orangen und Bananen. Die Privatinitiative bewirkte das Wirtschaftswunder, das den Bolschewiken entgangen war: Hungersnot und Ruin lösten sich auf. Gleichzeitig verflüchtigten sich die Träume der Avantgardisten von der kulturellen Hegemonie. Meyerhold schmiedet 1920 immer noch utopische Pläne von planetarischem Ausmaß: 1920 wollen sie im Zentrum Moskaus ein Theater der internationalen proletarischen Kultur errichten, während Kandinsky einen internationalen Kunstkongress fordert. Als sich das „normale“ Leben etabliert hatte, stellte sich heraus, dass die Massen keine Avantgardekunst brauchten. Die Archaisten, die zuvor eine abwartende Haltung gegenüber den Kommunisten eingenommen hatten, begannen, die Erneuerer in den Machtpositionen der Kulturverwaltung zu ersetzen. Die sowjetische Führung war darüber nur allzu froh, denn die meisten von ihnen waren notorisch konservativ in ihrem Geschmack. Nemirowitsch-Dantschenko, der Patriarch des Künstlertheaters, stellte nach einer Audienz im Kreml erfreut fest, dass „sich die Einstellung zum Theater dramatisch verändert hat: Meyerhold hat nicht nur an Ansehen, sondern auch an Interesse verloren“. Die Bolschewiki lehnten die Futuristen und ihren lautstärksten Vertreter Majakowski, den Lenin selbst laut Maxim Gorki „misstrauisch und sogar gereizt“ betrachtete, immer selbstbewusster ab: „Er schreit und erfindet irgendwelche krummen Wörter...“. Lenins Geduld ging zu Ende, als Majakowski sein neues Gedicht „150 000 000“ in einem staatlichen Verlag ohne den Nachnamen des Autors, aber unter dem Etikett „Russische Sozialistische Föderative Sowjetrepublik“ veröffentlichte, was das futuristische Gedicht als Musterbeispiel für sanktionierte offizielle Literatur erscheinen ließ.

Eine Notiz, die Lenin auf einer Regierungssitzung am 6. Mai 1921 an Lunatscharski schickte, ist erhalten geblieben: „Ist es nicht eine Schande, und die Veröffentlichung von Majakowskis „150.000.000“ in 5.000 Exemplaren zu wählen? Unsinn, Dummheit, furchtbar dumm und anmaßend. Meiner Meinung nach sollte man nur 1 von 10 und nicht mehr als 1500 Exemplare für Bibliotheken und für Sonderlinge drucken. Lunatscharski soll wegen Futurismus bestraft werden.“ Mit Unterstützung und sogar unter direkter Beteiligung von Lenin begann ein Angriff auf die Avantgardisten im System der staatlichen Kunsterziehung, wo sie bis dahin die führende Position eingenommen hatten. In einer am 13. Juni 1921 an Lenin gerichteten Erklärung empören sich die Anhänger des Realismus darüber, dass die an der Macht befindlichen Futuristen dreieinhalb Jahre lang „alle anderen Kunstrichtungen rücksichtslos unterdrückt haben und unterdrücken, indem sie sich eine materiell privilegierte Stellung verschaffen und die Künstler anderer Richtungen in eine aussichtslose Lage bringen“. Die Archaisten erhoben eine ganze Reihe

schwerer Vorwürfe gegen die Avantgardisten: „Sie versuchen, futuristische und ungegenständliche Kunst auf eine rein zwanghafte Weise zu kultivieren... Die Schüler werden kurzerhand in clowneske „Innovatoren“ verwandelt... Es besteht die Gefahr, dass das Land ohne ernsthaft ausgebildete Künstler dasteht. In Bezug auf die Künstler zeigten die Bolschewiki weiterhin die wunderbare administrative Flexibilität, die sie seit den ersten Tagen der Revolution an den Tag gelegt hatten, aber das Ziel all dieser raffinierten bürokratischen Manöver, der zahlreichen Denunziationen, Gegendenunziation, Regierungs- und Parteibeschlüsse, Dekrete und Direktiven (von denen viele von Lenin selbst verfasst wurden) war unmissverständlich: die Desavouierung des Avantgardismus als offizielle kulturelle Richtung. Die Avantgardisten selbst waren die ersten, die dies erkannten. Sie verteidigten sich verzweifelt, bezeichneten ihre ästhetischen Gegner als antisowjetisch und versicherten den Behörden ständig ihre volle Loyalität. Einige von ihnen begannen jedoch, unter verschiedenen Vorwänden in den Westen zu ziehen. Kandinsky, der unter anderem das Amt des Vizepräsidenten der Russischen Akademie der Künste und Wissenschaften innehatte, ging 1921 nach Deutschland, um eine internationale Abteilung der Akademie aufzubauen. Nachdem er dort einer der Leiter der avantgardistischen Kunst- und Designschule Bauhaus geworden war, erlangte Kandinsky weltweite Anerkennung als Vater der Abstraktion in der Malerei und als Vorläufer der amerikanischen abstrakten Expressionisten der zweiten Hälfte des XX. Jahrhunderts. Der schrullige jüdische Primitivist Marc Chagall, der in Russland „Kommissar für die Künste in Witebsk“ gewesen war und die Stadt für den ersten Jahrestag der bolschewistischen Revolution dekoriert hatte (er wurde von dem radikaleren Malewitsch aus Witebsk vertrieben), zog nach Moskau und von dort im Sommer 1922 nach Berlin und weiter nach Paris, wo er als einer der hellsten Vertreter der kosmopolitischen Pariser Schule berühmt wurde. (Viele Kritiker waren der Meinung, dass die besten Werke sowohl von Chagall als auch von Kandinsky zu ihren frühen Perioden gehörten). Die in Moskau tätigen konstruktivistischen Bildhauer, die Brüder Naum Gabo und Nathan Pewsner, fanden sich auch in Westeuropa wieder. Alexandra Exter, eine der „Amazonen der russischen Avantgarde“, ging 1924 nach Venedig, um an der Organisation des sowjetischen Pavillons auf der dortigen internationalen Kunstausstellung teilzunehmen; wie Chagall ließ sie sich bald in Paris nieder. Diese Menschen erlebten die schwierigsten Jahre in Russland. Ihre Emigration signalisierte den Anfang vom Ende der russischen Avantgarde als nationales Phänomen. Insbesondere Exters Weggang bedeutete den endgültigen Zerfall der inoffiziellen Gruppe der „Amazonen“, die sich in der russischen Innovationskultur bereits vor der Revolution entwickelt hatte. Sowohl Feinde als auch Freunde begannen damals, sie als Amazonen zu bezeichnen, die einen spöttisch, die anderen bewundernd, um ihre Einzigartigkeit nicht nur in der russischen, sondern auch in der Weltkultur zu unterstreichen. In der Tat ist es unmöglich, eine andere vergleichbare Gruppe von so starken und klugen Künstlerinnen zu nennen, die gleichzeitig arbeiten und eine so radikale Überzeugung haben. Von außen betrachtet war die Stellung der Frauen im vorrevolutionären Russland, selbst in den gebildeten städtischen Schichten, erniedrigend - sie hatten weder das Wahlrecht noch die gleichen Rechte auf Bildung und Arbeit wie Männer erlangt. In den elitären und bohémehaften Kreisen in Moskau und Petersburg war die Situation jedoch überraschenderweise ganz anders: die Teilnahme begabter Frauen am kulturellen Diskurs wurde in jeder Hinsicht begrüßt, ihre kreativen Beiträge wurden respektiert und bewundert. Benedikt Liwischiz, ein Veteran der vorrevolutionären futuristischen Bewegung, erinnerte sich später an die Rolle von Exter und ihren

Freundinnen Olga Rosanowa und Natalia Gontscharowa: „Diese drei bemerkenswerten Frauen standen immer an vorderster Front der russischen Malerei und brachten den kämpferischen Eifer um sich, ohne den unsere späteren Erfolge undenkbar gewesen wären. Diesen wahren Amazonen, den skythischen Reiterinnen, hat die Impfung mit der französischen Kultur nur eine größere Resistenz gegen das westliche 'Gift' vermittelt...“. Die große tragische Schauspielerinnen Alissa Koonen (Star des expressionistischen Theaters von Alexandr Tairow) sagte: „Das Auftreten von Gontscharowa war in keiner Weise mit dem Bild der Amazonen verbunden. Sie fühlte sich von ihrer Weiblichkeit, ihrer Sanftheit und dem Charme einer rein russischen Schönheit angezogen.

Glatt gekämmtes Haar, schmales Gesicht mit großen schwarzen Augen ...“. Und so beschrieb der Kunstkritiker Abram Efros die Rosanowa: „Ihre Erscheinung zeichnete sich durch vollkommene Wachheit und geräuschlose Unruhe aus. In der Tat schien sie mausgrau, geschäftlich und ängstlich. Ausstellungen und Gemälde waren ihr Mäusereich.“ Eine weitere auffällige Abweichung vom feministischen Stereotyp war, dass die meisten russischen „Amazonen“ offenbar in ihren heterosexuellen Partnerschaften glücklich waren. Das berühmteste dieser Paare waren natürlich Gontscharowa und ihr langjähriger Mitarbeiter Michail Larionow, das Königspaar der russischen Avantgarde, das sich ab 1917 in Paris niederließ und dort einige der berühmtesten Inszenierungen Djagilews entwarf, wie Prokofjews „Schuga“ (Larionow) und Strawinskys „Die Hochzeit“ (Gontscharowa). Strawinsky schätzte Larionows Talent, meinte aber, dass Gontscharowa manchmal für ihn arbeitete: „Faulheit war sein Beruf, wie Oblomow...“. Legendar waren auch die Bündnisse anderer „Amazonen“: Warwara Stepanowa und einer der führenden Köpfe der russischen Avantgarde, Alexander Rodtschenko, und Nadeschda Udalzowa mit dem Künstler Alexander Drewin. Rodtschenko, der mit Udalzowa befreundet war, erinnerte sich später, dass sie „ruhig und einschmeichelnd über den Kubismus sprach. Wie zur Bestätigung ihres Kubismus´ hatte sie das sehr interessante Gesicht einer schwarzen Nonne mit beweglichen, starren und zwei sehr unterschiedlichen Augenausdrücken, mit einer etwas deformierten kubistischen Nase und dünnen katzenartigen Lippen“. Laut Rodtschenko, einem strengen Kenner, verstand Udalzowa „den Kubismus mehr als jeder andere und arbeitete ernsthafter“. Das Schicksal von Udalzowa und ihrem Mann war tragisch: Drewin wurde in der Nacht des 16. Februar 1938 verhaftet und zehn Tage später in einem stalinistischen Gefängnis erschossen. Udalzowa wurde nicht über die Hinrichtung ihres Mannes informiert und schickte fast zwanzig Jahre lang immer wieder Bittgesuche um seine Begnadigung an verschiedene hohe Stellen, bis sie 1956 die schreckliche Wahrheit erfuhr. Vor ihrem Tod im Jahr 1961 gelang es Udalzowa jedoch, das „Tauwetter“ Chruschtschows zu nutzen und nicht nur ihre eigenen Werke auszustellen (1958), sondern auch die ihres Mannes nach einer Pause von fast einem Vierteljahrhundert wieder zu zeigen. Erst dann erinnerte man sich an Udalzowa und Drewin, um sie dann für weitere 30 Jahre zu vergessen, bis zur Perestroika von Gorbatschow.

## KAPITEL 4

Von Beginn ihrer Herrschaft an gestatteten die Bolschewiki prominenten Kulturschaffenden nur äußerst ungern, das Land zu verlassen. Das Problem mit den Avantgarde-Künstlern war relativ einfach: erstens waren sie mehr oder weniger linke

Ideologen, weshalb die Kommunisten ihnen mehr Geld gaben; zweitens betrachteten die Behörden die Innovatoren nicht als große Nummern, so dass selbst wenn sie nicht nach Russland zurückkehrten, der Verlust nicht so groß sein würde. Anders verhielt es sich, als prominente Schriftsteller und Dichter, die vor der Revolution Popularität und Ansehen erlangt hatten, einer nach dem anderen in den Westen reisten: Alexander Kuprin, Iwan Bunin, Konstantin Balmont, Dmitri Mereschkowski und seine Frau Sinaida Hippus.

Hier war die sowjetische Führung sehr beunruhigt, vor allem nachdem sie im Juni 1921 folgendes Memorandum des Leiters der Auslandsabteilung der Tscheka erhalten hatte, der über Anträge auf Ausreise aus Russland entschied: „In Anbetracht der Tatsache, dass Schriftsteller, die ins Ausland gegangen sind, eine sehr aktive Kampagne gegen Sowjetrußland führen, und dass einige von ihnen, wie Balmont, Kuprin, Bunin, nicht vor den abscheulichsten Erfindungen haltmachen, hält es die Tscheka nicht für möglich, solchen Anträgen stattzugeben.“ Nun begann das Politbüro unter der Leitung von Lenin, buchstäblich jeden Kandidaten unter denjenigen zu diskutieren, die in den Westen gehen wollten. Der skandalöseste Fall war der des Dichters Alexander Blok, 40 Jahre lang der führende Vertreter des russischen Symbolismus und zu dieser Zeit vielleicht der beliebteste Dichter des Landes. Blok, dem das alte Russland als „eine schreckliche Welt“ erschien, unterstützte die bolschewistische Revolution vorbehaltlos und verfasste sogar zwei ihrer eindrucksvollsten lyrischen Manifeste: das schillernde erzählende Gedicht „Die Zwölf“, in dem der Autor einen Trupp Rotgardisten, der im revolutionären Petrograd patrouilliert, symbolisch mit den zwölf Aposteln gleichsetzt, an deren Spitze Jesus Christus selbst auf wundersame Weise erscheint, und das bereits erwähnte nationalistisch inspirierte, leidenschaftliche und prophetische Gedicht „Die Skythen“, das von den Ideen seines ideologischen Mentors Iwanow-Rasumnik stammt. Diese intuitiven Meisterwerke von Blok, die fast sofort in die wichtigsten europäischen Sprachen übersetzt wurden (in Frankreich erschienen sie mit Illustrationen von Larionow und Gontscharowa), werden im Westen seit langem als die tiefgründigste und getreueste künstlerische Interpretation der seismischen revolutionären Katastrophen in Russland angesehen. Doch die Bolschewiki trauten Blok nicht bis zum Schluss und verhafteten ihn 1919 sogar - wenn auch nur kurz - wegen des Verdachts auf konspirative Tätigkeit. 1921 erkrankte Blok an einer septischen Endokarditis (Entzündung der Herzinnenhaut) und einer damit zusammenhängenden Gehirnentzündung (Meningoenzephalitis), die auf schwere Erschöpfung und chronische Unterernährung zurückzuführen war. Maxim Gorki und Lunatscharski baten Lenin, Blok zur Behandlung nach Finnland zu entlassen, was das Politbüro zunächst ablehnte. Später änderten Lenin und seine Mitstreiter ihre Meinung, aber es war zu spät: Blok starb am 7. August und wurde vom ganzen Land als Opfer betrauert. Wie Lunatscharski in seinem geheimen Brief an das Zentralkomitee der bolschewistischen Partei bitter feststellte: „...Die Tatsache, dass wir den begabtesten Dichter Russlands hingerichtet haben, kann weder bezweifelt noch geleugnet werden.“ Paradoxerweise wurde Blok, der mit den Bolschewiki sympathisierte, zum ersten großen Märtyrer im Heiligtum der Kulturhelden, die durch ihre Hand starben. Die zweite legendäre Figur auf dieser Liste war der 35-jährige Dichter Nikolai Gumiljow, der am 25. August 1921 von den Kommunisten zusammen mit sechzig anderen „Konterrevolutionären“ erschossen wurde, die beschuldigt wurden, den gerade niedergeschlagenen antisowjetischen Kronstädter Aufstand unterstützt zu haben. Vor der Revolution erlangte Gumiljow Berühmtheit als Führer der akmeistischen Dichterbewegung, die er zusammen mit seiner Frau Anna Achmatowa und Osip Mandelstam gegründet hatte und die ironischerweise den



Nebeln des Symbolismus eine neue „schöne Klarheit“ verlieh.

Als Abenteurer und Eroberer von Natur aus ungeschickt, schlaksig und schlitzäugig, war Gumiljow der geborene Anführer, der sich in der Praxis bewährte. Als sehr junger Mann begab er sich dreimal auf gefährliche Expeditionen nach Afrika (wahrscheinlich, wie kürzlich bekannt wurde, im Auftrag des russischen Geheimdienstes), und gleich zu Beginn des Ersten Weltkriegs, zu dem er sich freiwillig meldete, erhielt er zweimal die höchste Auszeichnung für Tapferkeit - das Georgskreuz. 1917 hielt sich Gumiljow in Paris auf, wo er sich mit Larionow und Gontscharowa anfreundete, die ein ausdrucksstarkes Porträt des Dichters als glänzender Dandy in der von ihm bevorzugten farbenfrohen neoprimitivistischen Manier malten, kehrte aber ins bolschewistische Petrograd zurück. Hier ließ sich Gumiljow auf ein immer noch nicht ganz klares, komplexes und gefährliches Spiel mit den Behörden ein: er beteiligte sich energisch an allen Arten von Erziehungsmaßnahmen des neuen Regimes, verhielt sich aber betont, ja trotzig unabhängig, indem er überall seine pro-monarchistischen Gedichte vortrug und gleichzeitig sagte: „Die Bolschewiken werden es nicht wagen, mich anzurühren.“ Sie wagten es und ließen Gumiljow aufgrund fadenscheiniger Beweise und entgegen dem Versprechen Lenins, den Dichter freizulassen, hinrichten. Dieses Versprechen hatte der Führer der Volkslegende zufolge Maxim Gorki gegeben, der damals der ewige Fürsprecher in zahlreichen Fällen verfolgter russischer Intelligenz war. Gumiljow scheint ein Experiment mit sich selbst gemacht zu haben: würden die sowjetischen Behörden bedeutenden Kulturschaffenden ein gewisses Maß an geistiger Freiheit zugestehen? Die Antwort lautete, um den Preis des Lebens des Dichters, nein. Als die Bolschewiki in die NÖP eintraten, verkündeten sie der Intelligenz: solange wir euch nicht ernähren konnten, hattet ihr ein Recht auf etwas Frontismus; jetzt holt euch euer Stück Brot und dient der neuen Macht ohne Widerspruch. Die Rolle von Lunatscharski, dem gebildetsten und tolerantesten der sowjetischen Führer, begann in dieser Zeit zu schwinden, und es war kein Zufall, dass der gewiefte politische Taktiker Lenin ihn in einem kritischen Moment als Vermittler zwischen den Behörden und den Intellektuellen einsetzte. Lenin vertraute der deutschen Kommunistin Clara Zetkin einmal an: „Ich kann die Werke des Expressionismus, Futurismus, Kubismus und anderer „ismen“ nicht als höchsten Ausdruck des künstlerischen Genies betrachten. Ich kann sie nicht verstehen.“ Wenn Lenin (Gorki beschrieb ihn später als „glatzköpfigen, zurückgebliebenen, stämmigen und gedrungenen“ Mann mit „überraschend lebhaften Augen“) nach seiner Meinung zu diesem oder jenem Kunstwerk gefragt wurde, lehnte er gewöhnlich ab: „Ich verstehe hier nichts, fragen Sie Lunatscharski.“ Aber Lenin war eindeutig irritiert von Lunatscharskis Verliebtheit in kulturelle Angelegenheiten, insbesondere in das Theater (Lunatscharski schrieb unter anderem Theaterstücke), zum Nachteil der Bildung der breiten Masse der Bevölkerung. Lenins unverblühte Aufforderung an Lunatscharski am 26. August 1921, dem Tag nach der Erschießung Gumiljows, ist bekannt: „Ich rate dazu, alle Theater in den Sarg zu legen. Das Volkskommissariat für Bildung sollte sich nicht mit dem Theater beschäftigen, sondern mit der Alphabetisierung.“ Nach Lunatscharskis Erinnerungen versuchte Lenin mehrmals, das Bolschoi und das Mariinski-Theater zu schließen, mit dem Argument, Oper und Ballett seien „ein Stück reine Gutsherrenkultur, und niemand kann dagegen argumentieren!“ Glücklicherweise gelang es Lunatscharski, der mit Zahlen in der Hand einwendete, dass die Schließung dieser vorbildlichen Kulturzentren nur einen geringen wirtschaftlichen Nutzen, aber einen enormen propagandistischen Schaden bringen würde, jedes Mal (mit der stillen Unterstützung Stalins, der ein Opern- und Ballettfan war), Lenins Angriffe abzuwehren. Bereits in

der zweiten Hälfte des Jahres 1921 begann Lenins Gesundheit ernsthaft zu leiden, und im Mai 1922 wurde seine rechte Körperhälfte durch eine Lähmung zerschlagen. In der Zeit vor dem nächsten Schlaganfall, im Dezember desselben Jahres, gelang es Lenin, die Ausweisung von einhundertsechzig „aktivsten bürgerlichen Ideologen“ ins Ausland zu veranlassen, darunter die Blüte der russischen Philosophie - Lew Karsawin (damals gewählter Rektor der Petrograder Universität), Nikolai Berdjajew, Sergej Bulgakow, Semjon Frank, Iwan Iljin und Fedor Stepun. Die Liste der auszuschließenden Philosophen wurde von Lenin selbst gebilligt. Es war seine letzte anti-intellektuelle Aktion vor dem dritten Streik, der im März 1923 jede Beteiligung Lenins an der Regierung des Staates ausschloss. Lenin starb am 21. Januar 1924, aber die Aufsicht über die Kultur auf höchster Ebene der Partei war schon früher in die Hände zweier charismatischer Persönlichkeiten übergegangen, des bolschewistischen Militärführers Lew Trotzki und des prominenten marxistischen Ideologen Nikolai Bucharin. Beide waren weitaus bedeutendere Parteifiguren als Lunatscharski, aber sie waren eher Hobbyisten, obwohl sie sehr oft über Kultur schrieben.

Trotzkis und Bucharins späterer Kampf mit Stalin und ihr Tod durch dessen Hand schufen um diese Namen herum den Mythos ihrer kulturellen Allgemeingültigkeit und Toleranz, ja fast Liberalität. Doch sowohl Trotzki als auch Bucharin, die relativ gebildet waren und mehrere Fremdsprachen sprachen, blieben ihr Leben lang marxistische Doktrinäre und kritisierten Philosophen, Schriftsteller und Dichter scharf für alle möglichen ideologischen Abweichungen. So spottete Trotzki in einem Artikel in der Prawda, der im September 1922 erschien und nicht zufällig mit der erzwungenen Ausweisung der Führer der russischen religiösen Erweckung - Berdjajew, Karsawin, Frank und andere - zusammenfiel, über das Scheitern ihrer Bemühungen: „Um die neue religiöse Flüssigkeit zu verdünnen, die vor dem Krieg in Berdjajew und anderen Spendern destilliert wurde, gibt es jetzt nicht viele, die dazu bereit sind...“ Trotzki zufolge ist der Einfluss des „neuen religiösen Bewusstseins“ auf die russische Literatur „ins Leere gelaufen“. Im Widerspruch zu sich selbst machte sich Trotzki grob über die religiösen Motive in der Dichtung von Achmatowa und Zwetajewa lustig, insbesondere über ihren ständigen Bezug auf Gott: „... Hier ist es wirklich ohne Gott bis zur Türschwelle... Es handelt sich um eine sehr handliche und tragbare dritte Person, die eher aus dem Zimmer kommt, ein Freund des Hauses ist und gelegentlich als Arzt für Frauenkrankheiten tätig ist.

Wie diese nicht mehr ganz junge Figur, die durch persönliche, oft sehr lästige Besorgungen von Achmatowa, Zwetajewa und anderen belastet ist, es schafft, in seiner Freizeit die Geschicke des Universums zu lenken, ist schlichtweg rätselhaft. Bucharin, der zu dieser Zeit politisch gemäßiger war als der linksextreme Trotzki, konnte in seinen Angriffen auf kulturelle Persönlichkeiten, die er nicht mochte, ebenso hemmungslos sein: Bucharin bezeichnete Berdjajews Arbeit 1924 als „Unsinn“ und 1925 als „geistige Umnachtung im Gehirn“. Doch Bucharin und Trotzki taten sich zusammen und brachten im Politbüro ein Dokument durch, das in seiner Liberalität in der sowjetischen Kulturpolitik beispiellos war - die Resolution des ZK RCP(b) „Über die künstlerische Literaturpolitik der Partei“ vom 18. Juni 1925 (Bucharin hatte sie verfasst). Diese Entschließung verteidigte nicht nur die gemäßigten Kulturschaffenden, die so genannten „Mitläufer“ (ein Begriff, der erstmals 1922 von Trotzki geprägt wurde, der mit diesen „Mitläufern“ durchaus sympathisierte), die von der kommunistisch-orthodoxen Russischen Vereinigung proletarischer Schriftsteller (RAPP) heftig angegriffen wurden, sondern verkündete auch, dass sich die Partei „auf dem Gebiet der literarischen Form an keine Tendenz binden kann“ und befürwortete den freien Wettbewerb zwischen verschiedenen

kulturellen Gruppen und Bewegungen. In Wirklichkeit waren die Kommunisten natürlich auch 1925 nicht so liberal, wie sie behaupteten. Obwohl die 1921 begonnene NÖP sie zwang, die ideologischen Zügel zu lockern (1922 gab es allein in Moskau 220 kleine Privatverlage!), behielten die Behörden die strenge Kontrolle über das Druckerzeugnis durch eine spezielle Zensurbehörde, die 1922 gegründete Zentralkommission für Literatur und Verlagswesen (Hauptverwaltung Literatur und Verlagswesen).

Die Regierungspartei unterstützte vor allem „proletarische“ Schriftsteller, von denen es laut RAPP 1925 landesweit mehrere Tausend gab. Sie erhielten eine vorrangige Finanzierung, organisatorische Unterstützung und Zugang zu staatlichen Verlagen. Die Haltung der Behörden gegenüber bäuerlichen Autoren war sehr viel misstrauischer, obwohl der Sowjetstaat offiziell als „Arbeiter-Bauern-Staat“ angesehen wurde. In diesem Zusammenhang ist der Brief vom 13. Juli 1925 interessant, den Maxim Gorki, der die misstrauische Haltung der Bolschewiki gegenüber dem Bauertum teilte, an Bucharin schickte: „Der Beschluss des Zentralkomitees „Über die Politik der Partei auf dem Gebiet der literarischen Fiktion“ ist eine ausgezeichnete und weise Sache, lieber Nikolai Iwanowitsch! Zweifellos wird dieser kluge Schlag unsere literarische Kunst voranbringen...“. Nach diesem zweifelhaften Kompliment kommt Gorki dann zum Kern der Sache: „Genosse, du oder Trotzki solltet die 11 Arbeiter darauf hinweisen, dass die Arbeit der bäuerlichen Schriftsteller bereits parallel zu ihrer Arbeit stattfindet und dass es einen möglichen, vielleicht unvermeidlichen Konflikt zwischen den beiden „Richtungen“ gibt.“ Jede Zensur wäre hier nur schädlich und würde die Ideologie der Bauern- und Dorfliebhaber nur verschärfen, aber Kritik - und zwar gnadenlose Kritik - an dieser Ideologie muss jetzt geübt werden. Im Gegensatz zu Leo Tolstoi, der das russische Bauertum idealisierte, stellte sich Gorki das Bauertum immer als dunkel, dumpf, faul, grausam und ausnahmslos anti-intellektuell vor. Gorki glaubte, dass Graf Tolstoi das wahre Dorf nicht kannte, während er, Gorki, ein Mann des Volkes, der ganz Russland bereist hatte, es wirklich verstand.

Wie die führenden Bolschewiki verabscheute und fürchtete auch Gorki die Bauernschaft und betonte: „...Mein ganzes Leben lang hat mich die Tatsache der überwältigenden Vorherrschaft des ungebildeten Dorfes über die Stadt, der zoologische Individualismus der Bauernschaft und das fast völlige Fehlen sozialer Emotionen in ihr bedrückt. Die Diktatur der politisch gebildeten Arbeiter, in enger Verbindung mit der wissenschaftlichen und technischen Intelligenz, war meiner Meinung nach der einzig mögliche Ausweg aus der schwierigen Situation...“. In einem Land, in dem zu Beginn der Revolution 82 Prozent der Bevölkerung Analphabeten waren, waren sich die Bolschewiki, die sich selbst als die wichtigste „proletarische“ Einheit sahen, der wirtschaftlichen und kulturellen Bedrohung, die vom Bauernmeer ausging, sehr bewusst. Viele städtische Intellektuelle empfanden das genauso, und Gorki war keine Ausnahme. Vor diesem spannungsgeladenen Hintergrund war der Selbstmord des 30-jährigen Sergej Jessenin, des schöpferischen Leiters der Gruppe der so genannten „neuen bäuerlichen“ Dichter, im Jahr 1925 nicht weniger symbolträchtig als der Tod von Blok und die Hinrichtung von Gumiljow im Jahr 1921. In der Nacht vom 27. auf den 28. Dezember erhängte sich Jessenin in einem Hotelzimmer im Leningrader Stadtteil „Angleterre“. Am Morgen des 27. Dezember wollte er ein Abschiedsgedicht schreiben, aber es gab keine Tinte in seinem Zimmer, also schnitt er sich in die Vene seiner linken Hand und nahm Blut ab: Auf Wiedersehen, mein Freund, auf Wiedersehen. Mein Liebling, du bist in meinem Schoß. Der Abschied vom Schicksal verspricht ein Wiedersehen. Leb wohl, mein Freund, ohne eine Hand, ohne ein Wort, ohne Traurigkeit oder

traurige Augenbrauen, - es ist nicht neu, in diesem Leben zu sterben, aber es ist sicher auch nicht neu zu leben. Jessenins gefühlvolle, zärtliche und melodiöse Gedichte (er schrieb vor allem über Liebe, Natur und Tiere) in Verbindung mit seinem tragischen Schicksal machten ihn in Russland zum beliebtesten Dichter des XX. Jahrhunderts. Jessenins Phänomen blieb lokal, er überschritt keine nationalen Grenzen, und selbst in Russland betrachteten einige Kenner (wie Achmatowa - sie erzählte mir davon) seine Gedichte mit Skepsis. Dmitri Swjatopolk-Mirski (der vielleicht beste russische Literaturkritiker des XX. Jahrhunderts) schrieb 1926 über Jessenin, seine Gedichte seien einzigartig in ihrer Musikalität - „leicht, zugänglich und süßlich melodisch“.

Obwohl Swjatopolk-Mirski feststellte, dass Jessenin „viele schlechte und fast keine perfekten Gedichte hat“, schätzte er dennoch den besonderen Charme und die Rührung, die seiner Poesie innewohnen, sowie die spezifisch nationale Sehnsucht, für die die ungebildeten (aber auch viele sehr gebildete) Leser in Russland Jessenin so sehr lieben. Ausländer, die die Seele und das Wesen des heutigen Russlands verstehen wollen, müssen Jessenins Gedichte im Original lesen: es gibt keine adäquaten Übersetzungen. Trotz der äußerlichen Einfachheit seiner berühmtesten Gedichte, von denen einige zu Volksliedern geworden sind, bleibt Jessenin eine rätselhafte Figur. Seine politischen, ästhetischen und religiösen Ansichten sind ein Wirrwarr von unlösbaren Widersprüchen. Bei Jessenin findet man Aussagen für und gegen das alte Russland, die Sowjets, die Bolschewiki, den Westen und Amerika. Er hat Gedichte sanft, frauenfeindlich, traurig, randalierend, gefüllt mit religiösen Gefühlen und blasphemisch. Auch die letzte russische Zarin Marija Feodorowna und der Bolschewik Lew Trotzki mochten sie. Die Kaiserin sagte zu Jessenin, seine Gedichte seien "schön, aber sehr traurig". Jessenin entgegnete ihr, dass dies für ganz Russland gelte. Gorki, der der „bäuerlichen“ Kultur gegenüber misstrauisch war, erinnerte sich, wie er Jessenin 1915 in Petrograd zum ersten Mal sah: „Gelockt und aufgeweckt, in einem blauen Hemd, in einer Tunika und Stiefeln mit einer Garnitur, er erinnerte mich sehr an die süßen Postkarten.“

Zehn Jahre später sah Jessenin ganz anders aus: seine goldenen Locken waren verblasst, seine einst strahlend blauen Augen waren durch seinen übermäßigen Alkoholkonsum trüb geworden, und sein rosiges Gesicht war aschgrau geworden. Er erlebte eine Menge flüchtiger Verliebtheiten und drei berühmte Ehen. Jessenins erste Frau war Sinaida Reich (später mit Meyerhold verheiratet, die kurz nach der Verhaftung des Regisseurs 1939 in ihrer Wohnung brutal erstochen wurde; die Umstände ihres Verbrechens - Reich hatte 17 Stichwunden - bleiben ein Rätsel); seine zweite war die Enkelin von Leo Tolstoi; seine dritte war die legendäre amerikanische Tänzerin Isadora Duncan, die 1921 ins revolutionäre Moskau kam, um ihre freie Tanzschule zu gründen. Duncan war 18 Jahre älter als Jessenin, sie betete ihn an, klammerte sich in der Öffentlichkeit ständig an ihn, und der Dichter war peinlich berührt, wütend, beschimpfte Duncan und schlug sie sogar, war aber dennoch stolz auf die Verbindung mit der berühmten Frau. Zusammen mit Duncan bereiste er Europa und machte sich auf den Weg nach Amerika. Als er 1923 von dort zurückkehrte, kommentierte Jessenin, zutiefst verletzt durch die völlige Vernachlässigung seiner Poesie durch die Amerikaner, in einem vernichtenden Kommentar: „Die Herrschaft des Dollars hat ihnen alle Lust an ernsthaften Themen geraubt.“

Der Amerikaner ist völlig in das „Geschäft“ vertieft und will den Rest nicht wissen. Die amerikanische Kunst befindet sich auf ihrem niedrigsten Entwicklungsstand.“ Die Errungenschaften auf dem Gebiet der, wie Jessenin es ausdrückte, „Produktionskunst“ - die Brooklyn Bridge, elektrische Werbespots am Broadway,

Tschaikowskis Radio - haben ihn jedoch stark beeindruckt (ebenso wie Majakowski, der 1925 zum ersten Mal in die USA kam): „Wenn man all das sieht oder hört, kann man nicht anders, als über das Potenzial des Menschen zu staunen, und es ist eine Schande, dass wir in Russland immer noch an den Großvater mit Bart glauben und auf seine Gnade zählen.“ Im Jahr 1923 war Elektrizität für Jessenin wichtiger als Gott. In dieser Hinsicht war er damals näher an Tschechow und Gorki als an Leo Tolstoi. Der tragische Tod Jessenins im Jahr 1925 erschütterte Russland; eine Welle von Selbstmorden überzog das Land. Die Kommunisten waren ernsthaft alarmiert. Ihr kultureller Maestro Bucharin war, gelinde gesagt, nicht begeistert von Jessenin: „Ideologisch gesehen repräsentiert Jessenin die negativsten Züge der russischen Landschaft und des so genannten „Nationalcharakters“: Kampflust, innere Disziplinlosigkeit, Vergötterung der rückständigsten Formen des sozialen Lebens...“ Doch die unbestreitbare Popularität des Dichters veranlasste Bucharin, panikartige Fragen zu stellen: „Was fesselt die Jugend von Jessenin? Warum gibt es unter unserer Jugend Kreise von „Jessenins Witwen“?

Warum hat ein Komsomol-Mitglied oft ein Buch mit Gedichten von Jessenin unter seinem kommunistischen Begleiter? Denn wir und unsere Ideologen haben nicht die Saiten der Jugend berührt, die Sergej Jessenin berührt hat - zumindest nicht in einer Form, die im Kern böse ist.“ Der sowjetische Staat führte eine Kampagne gegen Jessenins Einfluss, die so genannte „Jesseninschina“, mit repressiven Maßnahmen: Für ihre Leidenschaft für Jessenins Gedichte wurden Menschen von den Universitäten und dem Komsomol ausgeschlossen, und in den Jahren vor dem Zweiten Weltkrieg und auch später konnte man für das Aufbewahren und Verteilen von handgeschriebenen Kopien von „Rowdy“-Werken Jessenins eine Lagerstrafe erhalten. Jessenins Freundes- und Bekanntenkreis wurde gründlich „gesäubert“. Einem der Mentoren des Dichters, dem „Skythen“ Iwanow-Rasumnik, wurde zunächst die Veröffentlichung untersagt, dann wurde er verhaftet und überlebte nur durch Zufall. Es war Iwanow-Rasumnik, der unter Bezugnahme auf ein vertrauliches Gespräch mit Jessenin im Jahr 1924 behauptete, der Selbstmord des Dichters sei „eine Folge seiner Unfähigkeit zu schreiben und zu atmen und der bedrückenden Atmosphäre des sowjetischen Paradieses“. Das Schicksal anderer „neuer bäuerlicher“ Dichter, die mit Jessenin eng verbunden waren, war dramatisch. Dies geschah aufgrund von Stalins bauernfeindlicher Politik, die er 1929 verkündete (er rief das Jahr des „Großen Durchbruchs“ aus), kurz nach den landesweiten Feierlichkeiten zu Stalins 50. Stalin verkündete das Ende der NÖP und den Beginn des ersten industriellen „Fünfjahresplans“ und der Massenkollektivierung der Landwirtschaft. Bauern, die sich weigerten, sich den Kolchosen anzuschließen (die als „Kulaken“ bezeichnet wurden und deren Zahl in die Millionen ging), wurden massenhaft deportiert und ausgerottet.

In Abkehr von der Kompromisspolitik der vergangenen Jahre stellte Stalin die Frage: „...entweder zurück zum Kapitalismus oder vorwärts zum Sozialismus. Einen dritten Weg gibt es nicht und kann es auch nicht geben.“ Es ist klar, welcher Weg gewählt wurde, und die brutale Zermürbung der russischen Bauernschaft begann - in Solschenizyns Worten - „eine ethnische Katastrophe“. Stalins Ausrufung der „Liquidierung der Kulaken als Klasse“ brachte unsägliches Leid über das Land und führte zu einer großen Hungersnot. Diese rücksichtslose Politik führte auch zur Vernichtung der kulturellen Ideologen der Bauernschaft, ihrer führenden Dichter wie Nikolai Kljujew, Sergej Klitschkow, Pjotr Oreschin und ihres jungen Anhängers, des talentierten Pawel Wassiljew, der als neuer Jessenin gehandelt wurde. Sie wurden der Sympathie für die Kulaken und der „konterrevolutionären“ Gesinnung beschuldigt und starben alle in Gefängnissen und Lagern. Im Archiv der

Geheimpolizei befindet sich das Protokoll des Verhörs von Kljujew nach seiner Verhaftung im Februar 1934, in dem der Dichter die Kollektivierung als „Gewalt des Staates gegen das Volk, blutenden und brennenden Schmerz“ bewertet... Ich empfinde die Kollektivierung mit mystischem Schrecken, als eine dämonische Zumutung.“ Und Kljujew fügte mit einer Herausforderung hinzu: „Meine Ansicht, dass die Oktoberrevolution das Land in den Abgrund von Leid und Elend gestürzt und zum elendsten der Welt gemacht hat, habe ich in dem Gedicht „Es gibt Dämonen der Pest, der Lepra und der Cholera...“ ausgedrückt.“ Als Dichter schätzten viele Kenner (z. B. Achmatowa, ??? und Joseph Brodsky) Kljujew höher ein als Jessenin.

Wie Jessenin war Kljujew eine vielschichtige, interessante Persönlichkeit, gleichzeitig ein überzeugter Archaiker und ein unbestreitbarer Innovator. Wie Jessenin beklagte auch er schon vor der Revolution den Tod der traditionellen bäuerlichen Lebensweise in Russland in seinen verschlungenen Gedichten, die mit vielen modernistischen Metaphern gespickt sind. Wie Jessenin stilisierte auch Kljujew seine äußere Erscheinung zum Bauern: er trug eine Kosoworotka, eine Panzerjacke, niedrige Stiefel, ein großes Kreuz auf der Brust und geöltes Haar, machte aber keinen Hehl aus seiner homosexuellen Orientierung, was für das russische Literaturleben recht ungewöhnlich war. (Eine weitere Ausnahme war Kljujews Zeitgenosse, der bekannte modernistische Dichter Michail Kusmin). 1918 trat Kljujew in die bolschewistische Partei ein, wurde aber zwei Jahre später ausgeschlossen, weil seine „religiösen Überzeugungen in völligem Widerspruch zur materialistischen Ideologie der Partei stehen“. Kljujew hinterließ einen starken, aufrichtigen Gedichtzyklus zum Lob Lenins (1919) sowie das Gedicht „Pogorelschtschina“, das Brodsky als das schrecklichste anklagende künstlerische Dokument über die sowjetische Anti-Bauern-Politik bezeichnete. Paradoxerweise und tragischerweise wurde über diese schrecklichen Jahre nicht viel geschrieben, obwohl Russland überwiegend ein bäuerliches Land mit einer starken Tradition der ehrfürchtigen literarischen Behandlung des Bauerntums war, die ihren Höhepunkt in den Schriften von Leo Tolstoi fand. In symbolischer Hinsicht war das Bauerntema für Tschechow jedoch nicht von zentraler Bedeutung, und Maxim Gorki, der auf Tschechow folgte, stand dem Bauerntum offen feindlich gegenüber. Dies spiegelte eine wachsende kulturelle Kluft zwischen der Bauernschaft und der Intelligenz wider. Der liberale Schriftsteller und Kritiker Kornej Tschukowski schrieb am 1. Juni 1930, mitten in der Zerstörung des russischen Bauerntums als eigenständige politische Kraft durch die Bolschewiki, in sein Tagebuch: „Die Kolchose ist die einzige Rettung Russlands, die einzige Lösung der Bauernfrage im Lande!“

Er dokumentiert auch die unprätentiöse Bewunderung, die einer der führenden Intellektuellen jener Zeit, der Schriftsteller und Literaturtheoretiker Juri Tynjanow, in einem privaten Gespräch mit Tschukowski für Stalin als Kämpfer gegen die Kulaken zum Ausdruck brachte: „...Stalin als Urheber der Kolchosen, das größte Genie, das die Welt wieder aufgebaut hat“. Isaak Babel, der unübertroffene Meister der sowjetischen Kurzgeschichte, versuchte, über die Kollektivierung zu schreiben. 1931 veröffentlichte er in der Zeitschrift „Neue Welt“ einen Auszug aus einem Roman, den er zu diesem Thema geplant hatte, der sich jedoch nicht als sehr erfolgreich erwies und die Arbeit ins Stocken brachte, denn, wie Babel gestand, „der ganze grandiose Prozess erwies sich in meinem Kopf als in kleine, unzusammenhängende Stücke zerrissen“. Der stämmige, ironische, bebrillte Schriftsteller Babel verurteilte weder öffentlich die Kollektivierung noch wurde er zu ihrem Sänger, obwohl der nationalistische Kritiker Wadim Koschinow und seine Mitstreiter in der Zeit nach der Perestroika den verstorbenen Schriftsteller beschuldigten, an der Kollektivierung im

Kaukasus und in der Ukraine beteiligt gewesen zu sein. Als junger Mann mit einer ungewöhnlich bunten Biografie gestand Babel, dass er auch Mitglied der Tscheka gewesen war und später mehrere hochrangige sowjetische Geheimpolizisten zu seinen Freunden zählte (eine Tatsache, die Solschenizyn 2002 mit Missbilligung zur Kenntnis nahm), was ihn jedoch nicht zu einem Apologeten der „zuständigen Behörden“ machte. Bereits 1925 bemerkte der Emigrant Swjatopolk-Mirski, dass die Stärke von Babels Kunst in seiner Fähigkeit liege, die tragische Anekdote zu „schärfen“ (auch hier zog der Kritiker eine Parallele zu Puschkins Romanen), und argumentierte, dass der Schriftsteller selbst in seinen aktuellsten Werken wie dem Bürgerkriegs-Erzählungszyklus „Die Rote Armee“, der ihm internationalen Ruhm einbrachte, politisch unengagiert bleibe: „Für ihn ist Ideologie ein konstruktives Mittel.“ Zwar kann man Babel nicht als Sänger der kriminellen Welt bezeichnen, aber seine farbenfrohen, geschwätzigten Geschichten über exotische Odessaer Gangster und Gauner gehören zu den höchsten Errungenschaften der russischen Prosa. In seiner Fähigkeit, die Distanz zwischen dem Autor und seinen Figuren zu wahren, könnte man Babel mit Tschechow vergleichen. Neben Babel ist Osip Mandelstam paradoxerweise ein viel politischerer Autor. Mandelstam wurde 1891 nur dreieinhalb Jahre vor Babel geboren, doch im Gegensatz zu diesem gehörte er zusammen mit Gumiljow und Achmatowa zur Petersburger Gruppe der Akmeisten, die den Symbolismus ablehnten. Der schüchterne, aber rauflostige Mandelstam sah im Akmeismus eine „Sehnsucht nach Weltkultur“ und schuf bereits 1913 in seinen frühen Gedichten, die in dem Buch „Der Stein“ gesammelt sind, einen originellen poetischen Stil - hieratisch, feierlich, quasi prophetisch, die gewollten semantischen Lücken mit zahlreichen historischen, literarischen und politischen Anspielungen ausfüllend.

Mandelstam rezitierte diese Verse jedem, der ihm begegnete und über den Weg lief, und heulte dabei flüsternd, wie ein Zeitgenosse schrieb, „einschmeichelnd und gleichzeitig arrogant, ja satanisch stolz“. Mandelstam, der selbst von seinen engsten Zeitgenossen fälschlicherweise für einen selbstverliebten Exzentriker gehalten wurde, war schon in jungen Jahren von sozialen Themen durchdrungen, die ein natürlicher Bestandteil seiner Kunst waren. Mandelstams künstlerische Reaktion auf diese oder jene politische Situation war immer aufrichtig, bedeutsam und unerwartet - wie zum Beispiel sein großartiges Gedicht von 1918 mit dem bemerkenswerten Titel „Dämmerung der Freiheit“, eine Ode an Lenin, den er, wie Swjatopolk-Mirski bemerkte, „für das verherrlichte, wofür ihn niemand sonst verherrlicht zu haben scheint: für den Mut zur Verantwortung... Hier sind wir sowohl von den „Skythen“ als auch von Majakowski sehr weit entfernt. Und dieser „Bolschewismus“ verbindet sich bei Mandelstam mit einem mutigen und positiven Christentum.“ Mandelstam, der als exquisiter Kunsthandwerker und bücherschlauer Ästhet galt und den „neuen Bauern“-Dichtern unendlich fern zu stehen schien (obwohl er das Werk Kljuzew schätzte und eine Zeile seines allgemein missliebigen Jessenin bewunderte - „Er hat die Elenden nicht ins Gefängnis geschossen“), war einer der wenigen, die auf die Hungersnot reagierten, die die ländlichen Regionen der Sowjetunion infolge von Stalins Kollektivierung in den frühen 1930er Jahren heimsuchte. Schon in Mandelstams so genannter „Vierter Prosa“, diesem erstaunlichen Beispiel für das russische Bekenntnisgenre (vergleichbar mit Dostojewskis „Aufzeichnungen aus dem Kellerloch“), wo der Autor von der tierischen Angst schreibt, die die sowjetische Gesellschaft erfasst hat, die „Denunziationen schreibt, den Liegenden schlägt, die Hinrichtung für den Gefangenen fordert“, wird der Schrecken und die Abscheu deutlich, die Mandelstam vor den Parolen des armenfeindlichen stalinistischen Regimes erfasste: „Der Mann hat den Roggen in der Scheune versteckt - tötet ihn!“

Dieses wachsende Entsetzen und die Wut („Die Macht ist so ekelhaft wie die Hände eines Barbiers“) explodierten in Mandelstam im Mai 1933, als er mehrere politische Gedichte nacheinander veröffentlichte, von denen das schärfste die offen antistalinistische Satire „Wir leben, ohne das Land unter uns zu spüren...“ war. Es ist vielleicht das berühmteste Gedicht Mandelstams in der Neuzeit geworden. Die Ironie besteht darin, dass dieses Werk, das keine besonders komplexen assoziativen Passagen enthält, überhaupt nicht typisch für Mandelstams Schaffen ist; das darin enthaltene Porträt Stalins erinnert, wie Lina Achmatowa bemerkte, an den beliebten satirischen Bastard: seine fetten Finger, wie Würmer, sind fett, und seine Worte, wie Pudgewichte, sind wahr, Kakerlakenaugen lachen, und seine Schienbeine leuchten. Nicht zufällig weigerte sich Boris Pasternak, dem Mandelstam sofort stolz diese Pamphlet-Zeilen vortrug, sie als Poesie anzuerkennen; Pasternak war nicht nur über ihre unerhörte Kühnheit entsetzt, sondern auch über ihre trotzig-geradlinige, fast karikaturhafte Stilistik: „Das ist keine literarische Tatsache, sondern ein Akt des Selbstmords, den ich nicht gutheiße und an dem ich mich nicht beteiligen möchte.“ Mandelstam verstand sein antistalinistisches Pamphlet, wie seine Freundin Emma Gerstein bezeugte, ganz anders: „Es werden die Komsomol-Mitglieder sein, die auf den Straßen singen!

Im Bolschoi-Theater... auf den Kongressen... von allen Ebenen...“. Er war sich des Risikos durchaus bewusst: „Wenn es dazu kommt, könnte ich... SCHUSS!“ Obwohl Mandelstam für diese Gedichte nicht erschossen wurde, hatte der Dichter doch Recht: sie entschlüsselten die Spirale der Ereignisse, die zu seinem Tod am 27. Dezember 1938 in einem Durchgangslager im Fernen Osten führten. Mandelstam wurde erstmals 1934 in Moskau wegen antistalinistischer und kolchosfeindlicher Gedichte verhaftet, nachdem er sie jemandem vorgelesen hatte. Diese Werke wurden von der Untersuchung als „terroristischer Akt gegen den Führer“ eingestuft, aber Stalin selbst, zu dem Bucharin, damals Chefredakteur der Zeitung „Iswestija“, mit einer Bitte um Gnade für den Dichter vorgedrungen war, ordnete unerwartet an: „Isoliert ihn, aber bewahrt ihn.“ Mandelstam war damals 43 Jahre alt, aber auf Fotos aus dieser Zeit sieht er wie ein Greis aus. Die Verhaftung und die Verhöre zerrütteten seine Psyche, im Gefängnis schlitzte er sich an beiden Händen die Pulsadern auf, und in der Anstalt, in die er dann eingewiesen wurde, stürzte er sich aus dem Fenster des zweiten Stocks des örtlichen Krankenhauses. Jedes Mal wurde er gerettet (auf Stalins Befehl!), aber die innere Logik der Situation trieb Mandelstam unerbittlich als Außenseiter und Oppositionellen hinaus, trotz seiner Versuche, sich sowohl mit der sowjetischen Realität als auch mit Stalin selbst zu arrangieren. All dies endete vorhersehbar: mit einer erneuten Verhaftung (aufgrund der Denunziation seiner Kollegen bei den Sicherheitsorganen) und einem Märtyrertod in einer Paterna, in der ein verzweifelter Mandelstam, in Lumpen gekleidet und vermüllt, den Gefangenen anbot, seine antistalinistischen Gedichte für ein Stück Brot vorzulesen.

Mandelstam hatte keine Zeit, seinen eigenen Mythos zu schaffen. Sein posthumes Auftauchen in der Sowjetunion war im Wesentlichen das Werk von zwei sehr unterschiedlichen Personen: Nadeschda Chasina, die Witwe von Mandelstam, eine unabhängige, kantige und ehrgeizige Persönlichkeit, und Ilja Ehrenburg, ein einflussreicher Journalist und Romanautor zum Zeitgeschehen, der als erster nach einer mehr als zwanzigjährigen Unterbrechung einen großen Essay über den Dichter im Rahmen der Veröffentlichung seiner umfangreichen Memoiren „Menschen, Jahre, Leben“ veröffentlichte, die 1960 in der liberalen Zeitschrift „Neue Welt“ erschienen. Ehrenburg war der erste, der sich öffentlich und mit dem untypischen Pathos des alten Zynikers über Mandelstams tragischen Tod äußerte:



„Wer hätte diesen Dichter mit dem gebrechlichen Körper und der Musik der Verse, die die Nächte bevölkern, verhindern können?“ Ehrenburgs Memoiren können nicht als Meisterwerk der Prosa bezeichnet werden, aber ich erinnere mich, welchen starken Eindruck sie auf die sowjetische Intelligenz mit ihrer enormen Gelehrsamkeit, ihrem ungewohnten europäischen Ton und ihrem für die damalige Zeit kühnen Bestreben, halb vergessene oder noch verbotene Namen wieder aufleben zu lassen, machten. Aufgrund all dieser Eigenschaften konnte Ehrenburgs Buch die Zensurschleuder kaum überwinden. Der Autor war furchtbar besorgt, dass sein vielleicht bestes Werk verstümmelt bei den Lesern ankommt. Doch als Nadeschda Mandelstam in den 1960er Jahren ihre monumentalen Erinnerungen an ihren verstorbenen Mann schrieb, gelang es ihr nicht, überhaupt in den Druck zu gelangen. Andererseits ging ihr Manuskript als „Samisdat“ weit umher. Ich erinnere mich, dass dies die eifersüchtige Achmatowa sehr verwirrte und sogar aufregte, die viel Energie darauf verwendete, ihre eigene Version des posthumen Mandelstam-Mythos zu kreieren (in der sie, Achmatowa, neben ihm stehen würde) und das giftige Bonmot in Umlauf brachte, das speziell an Nadeschda Mandelstam gerichtet war: „Talent wird nicht durch Reibung übertragen.“

Brodsky hingegen hat vielleicht, um Achmatowa zu ärgern, Nadeschda Mandelstams Prosa (die in ihrer stilistischen Brillanz mit solchen Meisterwerken der russischen Sachliteratur wie Benois Erinnerungen, Andrej Belys Trilogie und Wladimir Nabokows „Die anderen Ufer“ vergleichbar ist) stets mit dem Werk des von ihm sehr bewunderten Andrej Platonow gleichgesetzt. Letztlich konnten Nadeschda Mandelstams Memoiren nur im Westen gedruckt werden, wo sie Anfang der 1970er Jahre unerwartet für Furore sorgten und für viele Jahre die einzige Quelle für detaillierte, wenn auch nicht immer objektive Informationen und Meinungen über Mandelstam und vielleicht die anschaulichste Beschreibung des Schicksals der nonkonformistischen Künstlerin während der stalinistischen Zeit wurden. Ein weiterer großer städtischer Dichter, dessen Schicksal eine scharfe Wendung nahm, nachdem er über die stalinistische Kollektivierung geschrieben hatte, war Nikolai Sabolozki, ein Anhänger des subtilen literarischen Experimentators und Wortschöpfers Welimir Chlebnikow und einer der Anführer der Leningrader Dadaistengruppe OBERIU (Vereinigung der realen Kunst). Sabolozki, der seine Kindheit als Sohn eines Agronomen auf dem Lande verbrachte, war ein ruhiger, ernst aussehender Mann mit Brille, der wenig Ähnlichkeit mit dem exzentrischen, höchst originellen absurdistischen Dichter hatte, der er war (Sabolozki wurde manchmal mit einem Buchhalter verwechselt) und der sein ganzes Leben lang intensiv über philosophische Probleme und die Wechselbeziehung zwischen Mensch und Natur nachgedacht hat. Das Ergebnis dieser Überlegungen, sein utopisches Gedicht „Der Triumph der Landwirtschaft“, dessen Motto nach Ansicht des Autors Chlebnikows Zeilen „Ich sehe die Freiheit des Pferdes / Und die Gleichberechtigung der Kühe“ sein könnten, wurde 1933, während der durch die Kollektivierung verursachten Hungersnot, veröffentlicht und wurde sofort zum Ziel heftiger Angriffe der offiziellen Kritiker. „Prawda“ und andere Zeitungen bewerteten Sabolozkis Gedicht als „Pask für die Kollektivierung“: „...es ist nicht nur abstruser Unsinn, sondern ein politisch reaktionärer Popanz, mit dem sich die Kulaken auf dem Dorf und in der Literatur - die Klujew und Klitschkows - solidarisieren“. Sabolozki wurde daher in den Kreis der dem Untergang geweihten archaischen „bäuerlichen“-Dichter aufgenommen, mit denen sein avantgardistischer Stil und sogar seine Weltanschauung nicht viel gemein hatten. Die Behörden warfen Sabolozki vor, er sei nicht willens oder nicht in der Lage, die Gründung der Kolchosen von einem orthodoxen Standpunkt aus zu besingen: „Er stellte den

größten menschlichen Kampf der Welt als sinnlosen und frivolen Zeitvertreib dar. Er tanzte, kreiste, streckte die Zunge heraus, ließ schäbige Witze los, wo immer es um die Sache ging, angeführt von der leninistischen Partei, angeführt von ihrem Führer, einem Bolschewiken aus Stahl mit einem Namen aus Stahl...“ Und als sich der Klassenkampf in der Sowjetunion, wie Stalin betont hatte, verschärfte, mussten solche „Possenreißer“ beseitigt werden. Der Ring um Sabolozki wurde unerbittlich enger gezogen, bis er am 19. März 1938 verhaftet und zunächst durch ein so genanntes „Fließband“ geschleust wurde, in dem Vernehmungsbeamte die Verhafteten abwechselnd Tag und Nacht schlugen und terrorisierten, um sie zu einer Aussage zu bewegen.

Sabolozki selbst beschrieb in seiner Beschwerde an den NKWD im Jahr 1944 die Auswirkungen dieses „Förderers“ wie folgt: „... Betäubt von wilden Repressalien, ohne Essen und ohne Schlaf, unter einem ständigen Strom von Drohungen und Spott, verlor ich am vierten Tag meinen Verstand, vergaß meinen Namen, hörte auf zu verstehen, was um mich herum geschah, und kam allmählich in einen Zustand des Wahnsinns, in dem man keine Verantwortung für seine Handlungen übernehmen kann. Ich erinnere mich daran, dass ich meine ganze geistige Kraft aufbrachte, um keine Lüge zu unterschreiben, um mich und andere nicht zu verleumden.“ Die Ermittler störten sich jedoch nicht daran, dass Sabolozki sich trotz der Schläge nicht schuldig bekannte, „antisowjetische Werke geschrieben zu haben, die von der trotzkistischen rechten Organisation in ihrer konterrevolutionären Propaganda verwendet wurden“. Der Dichter wurde in ein Strafarbeitslager im Fernen Osten geschickt. Als Sabolozki in einem gefrorenen Waggon mit Dutzenden von Gefangenen dorthin gebracht wurde, war der andere Dichter, Mandelstam, der wie Sabolozki zu fünf Jahren Lager verurteilt worden war, nicht mehr am Leben. Im Lager wurde Sabolozki ins Holzfällerlager geschickt, wo erschöpfte Menschen (zum Mittagessen gab es 30 Gramm Brot und eine Schaufel flüssigen Eintopf) gezwungen wurden, bis zur Erschöpfung zu schleifen, und, wie sich der Dichter erinnerte, „es lohnt sich, sich eine Minute hinzusetzen, dann lassen sie den Schäferhund auf dich los.“ In der Haft war Sabolozki mit einem der grausamen Paradoxe der stalinistischen Ära konfrontiert. In zermürbenden Verhören in Leningrad brachten die Ermittler Sabolozki zu dem Geständnis, dass der Rädelsführer der konterrevolutionären Organisation, der er angeblich angehört, der prominente Dichter Nikolai Tichonow ist, ein Mitglied der literarischen Avantgardegruppe der „Serapion-Brüder“. Sabolozki bestritt dies kategorisch, war aber zuversichtlich, dass Tichonow dennoch inhaftiert werden würde.

Im Lager erfuhr Sabolozki, dass Tichonow nicht nur nicht verhaftet wurde, sondern im Gegenteil Anfang 1939 die damals höchste sowjetische Auszeichnung, den Lenin-Orden, erhielt. Dies geschah offenbar, weil 1937 im Bolschoi-Theater auf einer Veranstaltung zum 100. Todestag Puschkins, an der auch Stalin selbst teilnahm, Tichonow, der von einem Feind den Spitznamen „hölzerner Soldat“ erhielt, eine feurige Rede hielt, in der er, wie sich Zeugen erinnern, „von Puschkin sprach und Stalin lobte“. Dem Führer gefiel die Rede, und sie wurde zu einer Fallstudie für Tichonows „Soldat“. Die tragische Ironie bestand darin, dass die Leningrader Geheimpolizei zur gleichen Zeit - es ist nicht klar, ob mit teuflischer Absicht oder aus normaler bürokratischer Trägheit - weiter daran arbeitete, den mythischen „Fall der konterrevolutionären Organisation unter der Leitung von Tichonow“ aufzuklären; einige von ihnen - darunter die Dichter Benedikt Liwshiz und Boris Kornilow, der Autor des Textes von Dmitri Schostakowitschs populärem Lied „Der Morgen kommt mit einem Schauer“ (aus dem Film „Entgegenkommender“) - wurden 1938 aufgenommen. Als ich, ein begeisterter Jugendlicher, den ergauten, imposanten

Tichonow 1959 nach dem Schicksal von Liwschiz und Kornilow fragte, die ein paar Jahre zuvor posthum rehabilitiert worden waren, wick er herablassend einer Antwort aus. Tichonow eilte weiter von einer offiziellen Ehrung zur nächsten - obwohl seine Poesie, einst ein begabter Dichter, der von einem kritischen Auge wie Juri Tynjanow in eine Reihe mit Pasternak gestellt wurde, immer schwächer wurde, bis er zu einer reinen Symbolfigur wurde. Von Tichonow wurde gesagt, dass das Porträt Stalins bis zum Tod des 82-jährigen Dichters im Jahr 1979 über seinem Schreibtisch hing. Sabolozki hatte Glück, dass er das Lager überlebte. Seine dadaistischen Freunde in der OBERIU hatten ein noch bittereres Schicksal. Die großen absurdistischen Dichter Daniil Charms und Alexander Wwedenski starben im Gefängnis, während der brillante Spötter Nikolai Olejnikow, der ebenfalls in die „Tichonow-Gruppe“ „eingenäht“ war, erschossen wurde.

## KAPITEL 5

Moderne Neo-Slawophile sind davon überzeugt, dass Stalin dem russischen Bauerntum mit irrationaler Feindseligkeit begegnete und dementsprechend besonders grausam mit bäuerlichen Dichtern und Schriftstellern umging. Es ist logischer, davon auszugehen, dass Stalin als Politiker par excellence jedes Mal mit der ihm eigenen, außergewöhnlichen Rücksichtslosigkeit diejenige soziale Schicht angriff, die ihm damals am gefährlichsten erschien. Zusammen mit dieser sozialen Schicht waren auch ihre Ideologen und kulturellen Führer Repressionen ausgesetzt. In einer Situation wären es die Bauerdichter Klujew, Kljutschkow und Wassiljew gewesen, in einer anderen die städtischen „Westler“ Mandelstam, Sabolozki, Wwedenski und Charms. Obwohl Stalin nie eine Hochschule absolviert hatte (er wurde 1899 wegen seiner revolutionären Gesinnung vom Theologischen Seminar in Tiflis verwiesen), las er viel (bis zu vierhundert Seiten am Tag, wie man sich erinnert) und interessierte sich sehr für kulturelle Fragen. Doch wie andere bolschewistische Führer löste auch Stalin diese Fragen in der Praxis hauptsächlich nach Maßgabe der politischen Situation. In dem Maße, in dem sich Stalins politische Anschauungen entwickelten, veränderten sich auch seine kulturellen Positionen. Nach Lenins Tod wurde Stalins leise, gedämpfte Stimme (er sprach langsam und korrekt Russisch, aber mit einem starken georgischen Akzent, der sich verstärkte, wenn er aufgeregt war) allmählich selbstbewusster, wenn er über kulturelle Themen sprach. Dies geht aus Dokumenten von Sitzungen des Politbüros des Zentralkomitees der bolschewistischen Partei hervor, die in den letzten Jahren freigegeben wurden. Stalins Name wird in den Debatten über kulturelle Themen zunächst kaum erwähnt - insbesondere war er offenbar nicht aktiv an der Vorbereitung der bereits erwähnten, durch ihren vergleichenden Liberalismus beispiellosen Politbüro-Resolution „Über die Politik der Partei auf dem Gebiet der Belletristik“ im Jahr 1925 beteiligt; daran waren Bucharin, Trotzki und Lunatscharski beteiligt. (Allerdings hatte Stalin im selben Jahr, 1925, bereits seine Ansichten zu literarischen Angelegenheiten auf Sitzungen des Politbüros dargelegt.) Als jedoch 1926 im Politbüro die mögliche Rückkehr des finnischen emigrierten Malers Ilja Repin, eines Patriarchen der realistischen Bewegung, in die Sowjetunion erörtert wurde, hielt es der Kulturliebhaber und Kommissar für Kriegs- und Marineangelegenheiten Kliment Woroschilow (der kurz zuvor den in Ungnade gefallenen Trotzki abgelöst hatte) für notwendig, sich im Voraus an Stalin zu wenden: „Wenn Sie Ihre Meinung zu diesem Thema äußern, kann das Politbüro die Angelegenheit leichter und schneller lösen.“ Der Führer unterstützte die Initiative des

loyalen Woroschilow: "Klim! Ich denke, die Sowjets sollten Repin von ganzem Herzen unterstützen. Hallo. I. Stalin".

Der ältere Künstler hatte immer noch Angst, in die Sowjetunion zurückzukehren, und starb am 29. September 1939 in Kuokkala, Finnland, 40 Kilometer von Leningrad entfernt.

Wie heute bekannt ist, war Stalin in den Jahren 1927-1929 maßgeblich an der Ausarbeitung einer Reihe schwieriger und bisweilen widersprüchlicher Entscheidungen des Politbüros und anderer offizieller Gremien über die Zulassung von Michail Bulgakows Theaterstücken „Die Tage der Turbins“, „Sojas Wohnung“ und „Die Flucht“ beteiligt. Die lenkende Hand des Führers war auch bei der rasanten Verfolgung der unabhängigen Autoren Jewgeni Samjatin und Boris Pilnjak im Jahr 1929 zu spüren: ersterer hatte es gewagt, seinen dystopischen Roman „Wir“ in einer Emigrantenzeitschrift in Prag zu veröffentlichen, letzterer seinen Roman „Der rote Baum“ in einem Emigrantenverlag in Berlin. In der kulturellen Arena war der kleine, hagere Stalin vorsichtig (eine Eigenschaft, die zu den wichtigsten Merkmalen seines politischen Stils gehörte) und wog jedes seiner Worte ab. Ein Meilenstein in dieser Hinsicht ist das Jahr 1929, das von Stalin als das Jahr des „Großen Durchbruchs“ bezeichnet wurde, als der Führer zum ersten Mal als kultureller Schiedsrichter auftrat, indem er zwei Briefe schrieb, die dann veröffentlicht wurden: der eine war an die Leiter der Russischen Vereinigung proletarischer Schriftsteller (RAPP) gerichtet, der mächtigsten und vom Regime unterstützten, der andere - eine Antwort auf eine Beschwerde des „proletarischen“ Dramatikers Wladimir Bill-Belozerkowski an eben diese RAPP. In beiden Briefen ruft Stalin zur Zurückhaltung an der „literarischen Front“ auf und scheint damit die Relevanz des liberalen Erlasses des Politbüros von 1925 zu bestätigen, den die RAPP seinerzeit nachdrücklich ablehnte. Stalin äußerte seine Unzufriedenheit über die seiner Meinung nach zu aggressive Taktik der RAPP: „Wer braucht schon „Polemik“ wie diese, die meist einem leeren Gezänk gleicht: „Oh, du Mistker!“ - „Ich höre von einem Bastard“...?

Das ist nicht die Art und Weise, wie die Menschen im Sowjetlager zusammengetrieben werden.

Auf diese Weise können sie nur zugunsten des "Klassenfeindes" zerstreut und verwirrt werden. Es ist bezeichnend, dass Stalin bei der Übersendung von Kopien dieser beiden Briefe an Maxim Gorki noch darauf hinweist, dass es sich um „persönliche Korrespondenz“ handelt. Als Stalins Getreue ihn aufforderten, seinen Brief an Bill-Belozerkowski zu veröffentlichen, „wenn er die einzige Erklärung Ihrer Gedanken über unsere Kunstpolitik ist“ und daher „in Parteikreisen eine ziemlich weite Verbreitung gefunden hat“, lehnte Stalin dies ab: er war sich der Richtigkeit eines solchen Vorgehens noch nicht ganz sicher. (Stalin würde diesen Brief erst 20 Jahre später in Band II seiner gesammelten Werke veröffentlichen).

Aber die Ansicht über die Notwendigkeit und den Nutzen seiner persönlichen Führung der sowjetischen Kultur hatte Stalin zu diesem Zeitpunkt bereits in demselben Brief an die Führung der RAPP formuliert: „Es ist notwendig. Sie ist nützlich. Es ist schließlich meine Pflicht.“ Es ist kein Zufall, dass Stalin Lunatscharski im September 1929 zum Rücktritt als Kommissar für Bildung zwang. Lunatscharskis Rücktritt signalisierte den Übergang von einer Epoche zur anderen, als das konsolidierte Sowjetregime es nicht mehr für nötig hielt, unnötig mit der Intelligenz zu liebäugeln, um sie auf seine Seite zu ziehen. Im Gegenteil, jetzt war es an der Intelligenz, ihre Loyalität zu beweisen. Ilja Ilf und Jewgeni Petrow, die populären Satiriker, die zwei der witzigsten sowjetischen Romane, „Die zwölf Stühle“ und „Das goldene Kalb“, geschrieben haben, brachten diese neue harte Linie ironisch zum Ausdruck: „Was gibt es zu verbergen, Genossen, wir alle lieben die Sowjetmacht.“

Aber die Liebe zur Sowjetmacht ist kein Beruf. Man muss noch arbeiten. Man muss die Sowjetmacht nicht nur lieben, man muss sie auch dazu bringen, einen selbst zu lieben. Liebe muss auf Gegenseitigkeit beruhen.“ Lunatscharski war ein überzeugter Kommunist, der sich jedoch immer wieder dagegen aussprach, dass die Kulturpolitik des Staates vom persönlichen Geschmack der Führung bestimmt wurde.

Dokumente zeigen, dass diese Ansicht von so unterschiedlichen russischen Herrschern des XX. Jahrhunderts wie Zar Nikolaus II. und dem bolschewistischen Führer Wladimir Lenin geteilt wurde. Aber Stalin hatte eine andere Auffassung. Sie kristallisierte sich als ein Prozess von Versuch und Irrtum heraus, aber 1929, als er seinen fünfzigsten Geburtstag feierte, war Stalin bereits bereit, die sowjetische Kultur mehr oder weniger allein zu regieren (was nicht bedeutete, dass er in der Zwischenzeit auf den Rat von Experten angewiesen war). Der wichtigste dieser Experten, der eine Zeit lang Stalins wahrer kultureller Mentor wurde, war natürlich Maxim Gorki. Dafür gibt es reichlich Beweise, obwohl weder Stalin noch Gorki ihre Beziehung bekannt machten und viele ihrer Treffen und Gespräche unter vier Augen stattfanden.

In der gut informierten Emigrantenzeitschrift „Sozialistischer Bulletin“ wurde bereits berichtet (die Quelle dieser Information war nun vermutlich Babel), dass Gorki „als der zweitwichtigste Mann in der Union angesehen wird, - in seinem spezifischen Gewicht unmittelbar nach Stalin. Es muss gesagt werden, dass die Freundschaft zwischen Stalin und Gorki nun direkt planetarische Ausmaße angenommen hat: Gorki ist die einzige Person, mit der Stalin nicht nur zählt, sondern die er umwirbt.“ Eine solche Freundschaft zwischen einem Herrscher und einem Schriftsteller ist einzigartig in der russischen Kultur, nicht nur im XX. Jahrhundert. Weder vor noch nach Stalins enger Beziehung zu Gorki hatte der Kulturschaffende einen so unverhohlenen Zugang zum russischen Führer. Jede Seite hatte zu viel von dieser Beziehung zu gewinnen, und die Bereitschaft sowohl von Stalin als auch von Gorki, zuweilen Kompromisse einzugehen, um sie aufrechtzuerhalten, ist verständlich. Stalin erbte Gorki, wie man sagt, von Lenin, der den Schriftsteller als „europäische Berühmtheit“ sehr schätzte: Gorki war sicherlich die größte kulturelle Persönlichkeit, die Lenin kannte, und noch dazu mit einer stark ausgeprägten pro-bolschewistischen Orientierung aus der Zeit vor der Revolution. Lenin nutzte Gorkis unglaubliche Popularität geschickt im Interesse seiner Partei aus, bis hin zur Abschöpfung riesiger Geldsummen von ihm zur Unterstützung der illegalen Aktivitäten der Bolschewiki. Vor der Revolution waren der Ruhm und der Einfluss von Gorki und Lenin unvergleichlich: der eine ein internationaler kultureller Superstar, der andere ein marginaler radikaler Politiker. Es ist klar, dass Lenin zu dieser Zeit keine absolute Autorität für Gorki war, und nach dem Sturz von Nikolaus II. trennten sich ihre Wege völlig, da Gorki die Machtergreifung der Bolschewiki durch die Provisorische Regierung nicht nur für unzeitgemäß, sondern auch für gefährlich hielt: „Das russische Volk wird dafür mit Seen von Blut bezahlen.“ Unmittelbar nach der Oktoberrevolution war Gorkis Einstellung zu Lenin sehr negativ, obwohl er schon damals die Einzigartigkeit Lenins als politische Figur erkannte: „... ein begabter Mann, der alle Eigenschaften eines „Führers“ besitzt, sowie den notwendigen Mangel an Moral und eine rein barbarische, rücksichtslose Einstellung zum Leben der Massen.“ Als Reaktion darauf schloss Lenin 1918 die Zeitung „Neues Leben“, in der der Schriftsteller regelmäßig ähnliche und sogar noch schärfere Angriffe auf die bolschewistische Regierung vorgebracht hatte. Gorki verbrachte dann noch einige Jahre damit, Lenin auf die Nerven zu gehen, indem er ihn unablässig drängte, das Los der damals erschreckend armen russischen Intelligenz zu verbessern, und sich für das Schicksal zahlreicher

verhafteter Intellektueller einsetzte.

Lenin, der selbst der intellektuellen Klasse angehörte, betrachtete die Intelligenz bekanntlich mit großem Misstrauen und Verachtung und brachte seinen Standpunkt in seinem berühmt-berüchtigten Brief an Gorki vom 15. September 1919 zum Ausdruck: „Die intellektuellen Kräfte der Arbeiter und Bauern wachsen und erstarken im Kampf zum Sturz der Bourgeoisie und ihrer Komplizen, der Intellektuellen, der Lakaien des Kapitals, die sich für das Gehirn der Nation halten. In Wirklichkeit sind sie nicht das Hirn, sie sind Scheiße.“ Gorkis zahllose Bitten für die ausgehungerten, verhafteten und zum Tode verurteilten Kultur- und Wissenschaftsarbeiter erzürnten schließlich Lenin (der ihn in einem seiner Briefe an Gorki sogar als „verrückt“ bezeichnete), und der bolschewistische Führer vertrieb den Schriftsteller buchstäblich aus dem Land mit der Begründung, er brauche „medizinische Behandlung und Ruhe“. Gorki wollte seine in Art und Umfang beispiellosen Aktivitäten zur Verteidigung der russischen Kultur gegen die Exzesse der Bolschewiki nicht einschränken, doch Lenin drohte: „Wenn du nicht gehst, werden wir dich wegschicken.“ Als Gorki 1921 Sowjetrußland verließ, wurde seine Beziehung zu Lenin auf diese Weise unterbrochen (bereits 1922 soll Lenin gelähmt gewesen sein, und im Januar 1924 starb er). Nach seiner Übersiedlung nach Deutschland und dann nach Italien festigte Gorki in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre allmählich seine Beziehungen zur neuen sowjetischen Führung, insbesondere zu Bucharin und Stalin. Die Ironie besteht darin, dass es Stalin war - zweifellos auf Geheiß Lenins -, der 1917, als Gorki die Bolschewiki vergeblich aufforderte, die Macht nicht zu übernehmen (der Schriftsteller glaubte, dies würde zu Blutvergießen, Anarchie und dem Tod der Kultur führen), Gorki in „Arbeitsweg“ rüde konterte und dem berühmten Autor und jüngsten Verbündeten predigte: „Die russische Revolution hat viele der Behörden gestürzt. Ihre Kraft kommt übrigens darin zum Ausdruck, dass sie sich nicht den „großen Namen“ beugte, sie in Dienst nahm oder in die Vergessenheit stürzte ...“. Stalin warnte Gorki, dass er im „Archiv“ der Geschichte landen würde, wenn er nicht aus dem „Sumpf der Verwirrung der Intelligenz“ herauskäme. Diese gegen Gorki gerichtete Verunglimpfung erschien ohne Unterschrift: typisch für Stalin als Parteipublizist, ein Mittel, dessen er sich in der Zukunft mehr als einmal bedienen sollte (man erinnere sich an seinen berüchtigten, 1936 in der Prawda veröffentlichten Artikel „Durcheinander statt Musik“, der sich gegen Schostakowitsch richtete).

Ein Pamphlet gegen Gorki (??? 1951) wurde, als der Schriftsteller schon 15 Jahre nicht mehr lebte, unerwartet in den dritten Band seiner gesammelten Werke aufgenommen und damit seine Urheberschaft offenbart.

Aber Gorki hatte vermutlich zu gegebener Zeit erfahren, wer es war, der ihn 1917 so skrupellos angegriffen hatte. In diesem Sinne konnte Stalins Artikel nicht anders, als den Boden für die spätere Beziehung des Führers zu dem Schriftsteller zu bereiten. Stalin hätte annehmen können, dass der rachsüchtige Gorki für dieses Pamphlet über ihn, um den geflügelten Ausdruck von Soschtschenko zu verwenden, „eine gewisse Grobheit in seinem Herzen trug“. Und Gorki lernte früh genug und aus eigener Erfahrung, dass Stalin, wenn er verärgert war, auch mit seinen bedeutenden Gegnern nicht zimperlich umgehen würde. Wie Stalin damals schrieb: „Die Revolution kennt weder Mitleid noch begraben sie ihre Toten...“ Es besteht kein Zweifel, dass Gorki sein Verhältnis zur Macht unter Bezugnahme auf die Erfahrungen von Leo Tolstoi aufbaute. Tolstoi war für Gorki ein Beispiel dafür, welche schwindelerregenden Höhen ein russischer Schriftsteller als öffentliche Person erreichen konnte. Schon in jungen Jahren, als dies vielleicht noch anmaßend und unerreichbar erschien und deshalb vor seinem Umfeld sorgfältig

verborgen wurde, versuchte Gorki, Tolstois Ruhm und Einfluss zu erlangen. Einer der „Serapion-Brüder“, der Romancier Konstantin Fedin, der Gorki gut kannte, wies auf eine charakteristische Passage in den Memoiren Tolstois hin: „Er ist ein Teufel und ich bin noch ein Baby und er hätte mich nicht anfassen dürfen.“ Fedin kommentierte: „Ich bin vor Freude aufgesprungen, als ich dieses „noch“ gelesen habe: und ich bin noch ein Baby. Was für eine Hybris, - lachte ich und lief in meinem ausgezogenen Mantel durch das Zimmer, - und wo sie durchgebrochen ist! Immer noch ein Baby!...“ Gorki verfügte weder über die literarische Kraft eines Leo Tolstoi noch über das Flair von Jasnaja Poljana. Aber er begann schon früh, sich eine eigene literarische und - im weiteren Sinne - politische Hochburg zu schaffen: im selben Jahr 1900, als er Tolstoi kennenlernte, organisierte der 32-jährige Gorki den Verlag „Wissen“, der zunächst hundert seiner eigenen Werke in hoher Auflage veröffentlichte und dann 40 Bücher mit realistischen und fortschrittlichen Werken herausbrachte, von denen die meisten von Gorki selbst herausgegeben wurden und sofort zu Bestsellern wurden.

Die ästhetischen Kritiker empfingen die „Wissens“-Ausgaben feindselig: „Alle, die die russische Literatur und die russische Sprache lieben, sollten gegen den Einfluss dieser Kompilationen kämpfen.“ Interessanterweise verteidigte der scharfsinnige Alexander Blok bereits 1907 diese qualitativ sehr uneinheitlichen, aber beliebten Bücher mit den auffälligen grünen Einbänden (in ihnen konnte man Tschechows „Der Kirschgarten“, Alexander Kuprins sensationelles „Duell“ über das Militärleben, Iwan Bunins ausgefeiltes neues Werk und ein weiteres düster-naturalistisches Werk von Jewgeni Tschirikow lesen). Der Artikel des Dichters, der Gorki (wenn auch mit vielen Vorbehalten) unterstützte, löste in symbolistischen Kreisen eine solche Empörung aus, dass es fast zu einem Duell zwischen Blok und seinem ehemals engsten Freund Andrei Bely kam.

Blok hatte Leo Tolstoi immer als „das einzige Genie des modernen Europas“ bezeichnet. Doch als Gorki 1919 im hungrigen Petrograd geehrt wurde, war es Blok, an dessen fast morbider Direktheit und Ehrlichkeit kaum jemand zweifelte, der den Schriftsteller tatsächlich zum sozialen und politischen Nachfolger Tolstois erklärte: „Das Schicksal hat Maxim Gorki als dem größten Künstler unserer Zeit eine große Last auferlegt. Sie hat ihn zum Vermittler zwischen Volk und Intelligenz gemacht, zwischen zwei Lagern, die weder sich noch den anderen kennen.“ Blok, der Gorki einen so hohen Stellenwert einräumte, unterschätzte jedoch seinen Ehrgeiz. Gorki war, wie Tolstoi, als Vermittler zwischen dem Volk und der Intelligenz eindeutig nicht ausreichend. Trotz seines ideologischen Anarchismus und seiner Bewunderung für die Initiative des Volkes, die in „Krieg und Frieden“ so deutlich zum Ausdruck kommt, war sich Tolstoi darüber im Klaren, dass in Russland nichts ohne das Interesse und die unmittelbare Mitwirkung des Staates getan werden konnte, weshalb er Briefe an Alexander III. und Nikolaus II. schrieb. Im Gegensatz zu Tolstoi neigte Gorki keineswegs dazu, das russische Volk zu idealisieren. Er charakterisierte es so: „Das sündigste und schmutzigste Volk auf Erden, dumm im Guten wie im Bösen, trunken vom Wodka, entstellt vom Zynismus der Gewalt, hässlich grausam und zugleich unbegreiflich gutmütig - letztlich sind es begabte Menschen“ - gerade wegen dieser höchst ambivalenten Haltung gegenüber seinem Volk spielte ein effektiver Dialog mit den Behörden in Gorkis sozialer und politischer Strategie eine ungleich wichtigere Rolle als bei Tolstoi.

Der emigrierte Dichter Wladislaw Chodasewitsch, der Gorki einst nahe stand, erinnerte sich, dass „in den Tiefen von Gorkis Seele immer die Bewunderung für die Macht, die Autorität mit ihren äußeren Attributen lebte, die Lenin verachtete. (Man hätte die Begeisterung hören sollen, mit der Gorki über den Aufenthalt von Kaiser

Alexander III. in Nischni Nowgorod berichtete.)“ Es liegt auf der Hand, dass der ehemalige „Bettler“ Gorki von den höchsten Autoritäten mehr beachtet wurde als Graf Tolstoi. Aber er war auch ein größerer Realist als Tolstoi und trug insbesondere der Tatsache Rechnung, dass Tolstois praktischer Einfluss auf die Reformen im zeitgenössischen Russland durch die von ihm bewusst gewählte Position des öffentlichen Denunzianten und Außenseiters sehr begrenzt war. In den Augen von Gorki musste eine solche Position als unangebracht erscheinen. Deshalb stürzte sich Gorki, sobald die Februarrevolution, die Nikolaus II. stürzte, ihm die Gelegenheit dazu bot, mit Begeisterung in die Abgründe der organisatorischen Angelegenheiten und übernahm in vielerlei Hinsicht de facto die Funktion des Kulturministers. Die ehemalige Kaiserliche Akademie der Wissenschaften, die fünfzehn Jahre zuvor unter dem persönlichen Druck von Nikolaus II. ihre Entscheidung, Gorki zum Ehrenakademiker zu ernennen, rückgängig gemacht hatte, verlieh ihm eilig erneut diesen Titel. Gorki leitete unzählige Kommissionen und Ausschüsse, verfasste Appelle und Resolutionen und unterzeichnete Briefe. Das war sein Element, er war ein Mann mit tausend und einem Projekt. Gorkis Lebensmotto kann als seine Erklärung betrachtet werden: - „Wissen sollte demokratisiert werden, es muss populär gemacht werden...“. Gorkis Gottheit war die Kultur: „Ich kenne nichts anderes, was unser Land vor dem Untergang bewahren könnte.“ Anders als Tolstoi - bekanntlich der größte Kulturskeptiker - verehrte Gorki diesen Gott sein ganzes Leben lang: bedingungslos, rückhaltlos. Gorki wurde nicht müde zu wiederholen, dass „Unwissenheit und Unkultiviertheit für die gesamte russische Nation charakteristisch sind. Aus dieser Masse von vielen Millionen finsterner Menschen, die keine Vorstellung vom Wert des Lebens haben, kann man nur die unbedeutenden Tausende der so genannten Intelligenzler herausheben... Diese Menschen sind, trotz all ihrer Unzulänglichkeiten, die größten, und so hat Russland im Laufe seiner schwierigen und hässlichen Geschichte diese Menschen geschaffen, die wirklich das Gehirn und das Herz unseres Landes waren und sind.“ (Lenin war, wie wir wissen, nicht dieser Meinung.) In den letzten zwanzig Jahren seines Lebens widmete Gorki seine ganze Kraft der Verteidigung dessen, was er als „Gehirn und Herz“ Russlands betrachtete, gegen Bedrohungen von oben und unten, gegen die reale Aussicht, dass die Intelligenz von einer rebellischen Bauernschaft vernichtet oder von der einmarschierenden Armee und der berüchtigten Müllhalde der Geschichte als nutzlos entsorgt werden könnte.

Darin sah er seinen kulturellen und historischen Auftrag. Wie wir gesehen haben, war Gorki mit dem anti-intellektuellen Lenin nicht einverstanden. Seine diesbezüglichen Hoffnungen knüpften sich nun zunehmend an den neuen starken Führer Russlands, Stalin. Die Interessen und Pläne des Diktators und des Schriftstellers stimmten zu einem bestimmten Zeitpunkt weitgehend überein, was zweifellos zur Annäherung zwischen Stalin und Gorki beitrug. Die Kulturpolitik des Zarismus war konservativ und beschützend; Nikolaus II. hatte keine radikalen Pläne, das russische Volk zu „erziehen“. Lenin startete ein grandioses wirtschaftliches und kulturelles Experiment, das Stalin als seine Aufgabe ansah, zu einem erfolgreichen Abschluss zu bringen: den Aufbau einer völlig neuen Gesellschaft, die Erziehung eines neuen Sowjetmenschen. Als notwendigen Teil dieses beispiellosen Plans betrachtete Stalin die erzwungene Modernisierung der russischen Gesellschaft: Kollektivierung, Industrialisierung und, was Gorki besonders am Herzen lag, die geplante „Kulturalisierung“ der Massen. In Briefen nach Italien, wo Gorki damals lebte, legte Stalin sein ehrgeiziges Programm für den Schriftsteller dar: „Die UdSSR wird ein erstklassiges Land mit der größten und technisch am besten ausgestatteten Industrie- und Agrarproduktion sein. Der Sozialismus ist unbesiegbar. Es wird kein



„unglückliches“ Russland mehr geben. Es ist vorbei! Es wird ein mächtiges und reichhaltiges fortschrittliches Russland geben.“

In seiner Antwort an den Führer unterstützte Gorki nicht nur diese stalinistischen Pläne, sondern rechtfertigte sie auch unter dem Gesichtspunkt der Kultur: „Das System des Lebens, das seit Tausenden von Jahren existiert, das System, das einen sehr hässlichen und eigentümlichen Menschen geschaffen hat, der fähig ist, seinen tierischen Konservatismus, seinen Instinkt zu besitzen, zu zerstören.“ Stalin war offenbar interessiert und fühlte sich sogar geschmeichelt, solche Dinge zu lesen. In seiner Jugend war der Diktator dafür bekannt, dass er Gedichte schrieb, und sein ganzes Leben lang hatte er nicht nur verschiedene Sachbücher (Geschichte, Wirtschaft usw.) mit Leidenschaft verschlungen, sondern auch alle Arten von Chudlit (*Verlag „Chudoshestwennaja literatura“*), darunter ausländische und natürlich russische Klassiker sowie viele sowjetische Neuheiten, mit denen Stalin prompt vertraut gemacht wurde, aus aktuellen Zeitschriften. Der Führer war ein großer Liebhaber des Kinos und der klassischen Musik, insbesondere der russischen Oper (Glinka, Borodin, Mussorgsky, Tschaikowsky, Rimski-Korsakow). Stalin war auch oft im Schauspielhaus zu sehen. Ironischerweise war Stalin, obwohl er weniger gebildet war als Lenin, zweifelsohne ein aktiverer Konsument und Kenner der Hochkultur. In seinen Plänen zur „Rekultivierung“ des sowjetischen Volkes spielten daher Literatur und Kunst eine wichtige Rolle. Stalin äußerte seine diesbezüglichen Vorstellungen 1929 während einer äußerst interessanten, etwa dreistündigen Sitzung des Zentralkomitees der Allukrainischen Kommunistischen Partei (b) (*b = Bolschewiki*) mit ukrainischen Schriftstellern. Es handelte sich um ein internes Gespräch; als einer der Teilnehmer einige Auszüge aus Stalins Rede veröffentlichte, erhielt er von seinen Vorgesetzten einen strengen Verweis. Stalins freie, ungekürzte Rede wurde erst kürzlich in ihrer Gesamtheit freigegeben. Darin erklärt insbesondere der Führer, dass es nicht möglich sein wird, die Landwirtschaft, die Industrie oder die nationale Verteidigung auf ein neues Niveau zu heben, wenn nicht die gesamte Bevölkerung gebildet und „kultiviert“ ist.

Bauern und Arbeiter müssen lernen, wie man mit moderneren Maschinen umgeht, Soldaten müssen geografische Karten verstehen, - erklärte Stalin den Kommunisten, und deshalb „ist Kultur die Luft, ohne die wir keinen Schritt vorwärts machen können“. ??? mit Gorki, Stalin kontrastierte den rückständigen Bauern, „der ein schlampiges, notwendigerweise schmutziges Leben führt“, mit dem fortgeschrittenen Arbeiter, „der sich etwas Wissen angeeignet hat, ein Buch liest und auf eine neue Weise wirtschaften will“. Für diese Leser, so Stalin, müsse es mehr und bessere Werke der Literatur und Kunst geben: „Vieles hängt von der Form ab, ohne sie gibt es keinen Inhalt“. (Auch hier deckten sich die Positionen von Stalin und Gorki mit den ständigen Appellen des letzteren an die Schriftsteller, ihre Fähigkeiten zu verbessern, an Sprache und Form zu arbeiten, vollkommen). Stalin und Gorki waren sich auch in einem wichtigen Punkt sehr ähnlich: sie glaubten beide, dass die sowjetische Kultur einer Konsolidierung bedürfe und dass unterschiedliche, nicht unbedingt orthodoxe künstlerische Ansätze unter demselben sozialistischen Dach vereint werden könnten. Als übermäßig parteiische Schriftsteller bei einem Treffen mit Stalin für eine strikt klassenorientierte Herangehensweise an die Literatur plädierten, wies Stalin sie energisch zurecht: „Dann sollten alle Nicht-Parteiischen ausgewiesen werden.“ Das war damals nicht die Absicht Stalins.

Es scheint, dass der so genannte sozialistische Realismus von Stalin, Gorki und einigen anderen als kulturelles Dach erfunden wurde, unter dem sich alle dem Sowjetregime treuen Schriftsteller versammeln konnten: die sowjetischen Theoretiker haben in der Folgezeit viele Tausend Seiten über Inhalt und Grenzen

der „schöpferischen Methode“ verfasst, ohne jemals eine kohärente und zufriedenstellende Erklärung dafür zu finden, was sie ist.

Dieser sozialistische Realismus wurde Ende August 1934 auf dem Ersten Allunionskongress der sowjetischen Schriftsteller in Moskau, der mit außerordentlichem Pomp und Feierlichkeit abgehalten wurde und über den die sowjetische Presse ausführlich berichtete, als offizielle kulturelle Doktrin verkündet und bildete den Höhepunkt von Gorkis Tätigkeit als Stalins Kulturberater. Gorki erreichte dann mehrere wichtige Ziele für sich selbst. Während der Vorbereitung des Schriftstellerkongresses, die sich über mehrere Jahre hinzog, erschien am 23. April 1932 ein spezieller Erlass des Politbüros über die Beseitigung der überorthodoxen „proletarischen“ Kulturvereine, insbesondere der RAPP, die nach Ansicht von Gorki (dem Stalin zustimmte) die erfolgreiche Konsolidierung der produktivsten Kräfte der sowjetischen Kultur behinderten. Der neue literarische Überbau, der Verband der sowjetischen Schriftsteller, der schließlich 1934 Gestalt annahm, stand unter dem Vorsitz von Gorki. Auch Gorkis lang gehegter Traum von staatlicher Unterstützung für Kulturschaffende ging in Erfüllung. Zunächst für Schriftsteller, später auch für die andere „kreative“ Intelligenz wurde ein spezielles System eingeführt, das den offiziellen Mitgliedern der Schriftsteller-, Künstler-, Architekten-, Filmemacher- und Komponistenverbände usw. zahlreiche Privilegien garantierte: staatliche Aufträge für neue Werke, hohe Auflagen, hohe Tantiemen, komfortablere Wohnungen, besondere Lebensmittelrationen, spezielle Ferienhäuser, besondere Kliniken und vieles mehr. Dieses System von Privilegien bestand nahezu unverändert fast 60 Jahre lang, bis zum Zusammenbruch der Sowjetunion im Jahr 1991.

Es war ein komplexes, sehr detailliertes und streng hierarchisches System, das ich unmittelbar erlebte, als ich 1972 Mitglied des Verbandes der sowjetischen Komponisten wurde (ein Musikwissenschaftler konnte ebenso Mitglied werden wie ein Literaturkritiker im Schriftstellerverband). In der naiven Annahme, dass ich Anspruch auf einen kostenlosen Gutschein für eines der verlockenden Ferienhäuser hätte, über die ich von meinen älteren Kollegen so viele begeisterte Worte gehört hatte, wandte ich mich mit einem entsprechenden Antrag an den Moskauer Komponistenverband (bei dem ich als leitender Redakteur der Zeitschrift „Sowjetische Musik“ geführt wurde). Aber der Musikerverband schaute mich an, als wäre ich verrückt: es gab keine freien Plätze in den Ferienhäusern - sie waren schon längst von ihren verdienstvolleren Kollegen belegt. Ich musste, wie schon in den Jahren zuvor, zu meinen Eltern nach Riga an der Ostsee in den Urlaub fahren. Es war die erste Lektion, wie der verborgene Mechanismus der sowjetischen „kreativen“ Union funktioniert. Ich fand bald heraus, dass die anderen Privilegien, die in der Charta der Gewerkschaft verankert waren, für viele ihrer Mitglieder nur Versprechungen auf dem Papier waren: nur die Spitzen der Nomenklatura kamen in den vollen Genuss aller behaupteten Vorteile. Aber die Reste des ??? Tisches könnten in einer Gesellschaft der totalen Knappheit auch recht verlockend aussehen... Gorki appellierte unablässig an Stalin mit einer Vielzahl von friedensstiftenden Ideen. Er konzipierte mehrere monumentale Filmreihen: „Geschichte des Dorfes“, „Geschichte der Fabriken und Betriebe“, „Geschichte des Bürgerkriegs“. Stalin unterstützte zunächst nicht nur alle diese Initiativen des Schriftstellers, sondern trat auch in die Hauptredaktion der Geschichte des Bürgerkriegs ein, und der Führer war dort nicht als Hochzeitsgeneral, sondern brachte buchstäblich auf jeder Seite Änderungen und Einfügungen in die vorgeschlagenen Texte ein. Als der erste Band seiner Geschichte des Bürgerkriegs 1936 in einer Auflage von 300.000 Exemplaren erschien und restlos ausverkauft war, bat Gorki Stalin um einen Nachdruck von weiteren 100.000 Exemplaren, und

Stalin kam seiner Bitte nach. (Nach Gorkis Tod wurde das Projekt aufgegeben.) Einzigartig war Gorkis Plan für die „Geschichte der Fabriken und Betriebe“ - eine umfangreiche Buchreihe, die jeweils einem bestimmten Industrieunternehmen des Landes gewidmet sein sollte. Es war eine innovative Idee, ein Vorläufer des modernen, komplexen Ansatzes zur Geschichte der Produktion als Teil der kulturellen Entwicklung. Auch Stalin unterstützte damals das Projekt Gorkis (das auch bis zum Schluss umgesetzt wurde): es passte zu seiner ehrgeizigen und auf dem Papier stehenden Industrialisierung der Sowjetunion. Heute erinnern sich nur noch wenige daran, dass Stalin 1924 verkündete: das Hauptmerkmal, das einen echten Leninisten, Partei- und Staatsarbeiter der neuen Formation ausbilden sollte, ist eine „Kombination aus russischem revolutionärem Elan und amerikanischem Geschäftssinn“. Stalin sagte damals in einer Reihe von Vorträgen in Moskau kurz nach Lenins Tod: „Amerikanischer Geschäftssinn - das ist jene unbezwingbare Kraft, die keine Schranken kennt und nicht anerkennt, die mit ihrer geschäftsmäßigen Hartnäckigkeit alle und jedes Hindernis wegspült. Aber, - so warnte Stalin, - amerikanischer Geschäftssinn hat alle Chancen, in engstirnige und prinzipienlose Unehrllichkeit auszuarten, wenn er nicht mit dem russischen revolutionären Schwung kombiniert wird.“

Stalins heutzutage merkwürdige ideologische Position hatte unerwartete Auswirkungen auf den Bereich der Kultur. Der Führer erwies sich als Kulturpragmatiker und versuchte, nicht nur den archaischen Gorki, der ihm sehr am Herzen lag, in den Dienst seiner Pläne zur Industrialisierung des Landes zu stellen, sondern auch die einheimischen Avantgardenkünstler, die Stalins persönlichem Geschmack scheinbar fremd waren. Zu Beginn der 1920er Jahre begannen einige russische Innovatoren, nachdem sie ihre Experimente in der Malerei als völlig erschöpft aufgegeben hatten (nach Malewitschs „Schwarzem Quadrat“ oder Alexander Rodtschenkos Triptychon von 1921 mit dem Titel „Glatte Farbe“: „Reines Blau“, „Reines Rot“ und „Reines Gelb“ schien es nichts anderes mehr zu geben), sich auf die Schienen der so genannten „Produktionskunst“ zu begeben. Die Konstruktivisten und ihr Anführer, der ewige Gegner von Malewitsch, Wladimir Tatlin, der die Parole „Nicht zum Alten, nicht zum Neuen, sondern zum Notwendigen“ ausgab, traten in den Vordergrund. Tatlins berühmtester Entwurf war sein zwei Meter hohes Holzmodell mit dem Namen „Monument der Dritten Internationale“, ein vom Eiffelturm inspirierter Entwurf zur Unterbringung des Propagandaapparats des Sowjetstaats. Die Idee war utopisch - ein 400 Meter hohes Glasgebäude zu errichten, das aus drei Segmenten besteht, die sich mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten drehen: ein Würfel im unteren Teil für die gesetzgebenden Organe, eine Pyramide in der Mitte für die Verwaltungs- und Exekutivorgane und ein oberer Zylinder, in dem die Informationsmedien untergebracht sind, „all die verschiedenen Mittel zur breiten Wahrnehmung des internationalen Proletariats“.

Nikolai Lunin, ein führender Theoretiker der Avantgarde, kommentierte 1920: „Diese Form zu realisieren bedeutet, die Dynamik mit derselben unübertroffenen Größe zu verkörpern, mit der die Statik der Pyramide verkörpert wird.“ Aber dieses abgeleitete Projekt blieb natürlich unrealisiert, ebenso wie eine andere irri- ge Idee, an der Tatlin fast 20 Jahre lang arbeitete: ein nichtmotorisches Flugfahrzeug, das vom Menschen mit eigener Muskelkraft betrieben wurde, eine Art geflügeltes Flugrad, das der Künstler „Letatlin“ (d.h. „Fliegender Tatlin“) nannte. Interessanterweise wurde dieses fantastische Flugzeugmodell Tatlins mit Hilfe sowjetischer Militärspezialisten und Piloten entwickelt und in den frühen 1930er Jahren in quasi-staatlichen Verteidigungsorganisationen wie der Kolwiachima (Gesellschaft zur Unterstützung

der Verteidigung, der Luftfahrt und der chemischen Technik) vorgeführt und diskutiert. Einige von Tatlins Ideen wurden schließlich, wie Kenner berichten, bei der Konstruktion der neuesten sowjetischen Flugzeuge der damaligen Zeit verwendet, und Tatlin wurde dafür sogar entlohnt. Tatlin und seine Studenten entwarfen auch Möbel, Geschirr, hygienische und strapazierfähige Jacken aus gummiertem Stoff, einen neuartigen Holzschlitten und sogar einen isologisch effizienten Ofen, der mit einem Minimum an Holz ein Maximum an Wärme erzeugte. All dies nannte Tatlin, der sich nun als „Organisator des Alltagslebens“ bezeichnete, „materielle Kultur“. Aber diese Tatlin-Erfindungen könnten auch in der Rüstungsindustrie eingesetzt werden. In seinem Wunsch, „das Richtige“ zu tun, stand Tatlin einem anderen Avantgardenkünstler, Alexander Rodtschenko, in nichts nach. Rodtschenko begann seine Karriere in diesem Bereich zusammen mit Majakowski in den 1920er Jahren, als er an der neuen sowjetischen Werbung arbeitete: Rodtschenkos grelle Zeichnungen und Majakowskis einprägsame Slogans waren damals sehr beliebt. Rodtschenko erinnerte sich: „...ganz Moskau war in unserer Werbung. Alle Kioske von Mosselprom, alle Schilder, alle Plakate, Zeitungen und Zeitschriften waren voll von ihnen. Rodtschenko interessierte sich für Fotografie und Fotomontage und wurde neben so einflussreichen Persönlichkeiten wie El Lissitzky zu einem der führenden Köpfe auf diesem innovativen Gebiet. Auch hier waren Rodtschenkos erste Arbeiten seine phantasmagorischen Collage-Illustrationen zu Majakowskis Gedicht „Darüber“. Nachdem er seinen eigenen, leicht erkennbaren fotografischen Stil entwickelt hatte - dynamische Bildausschnitte, ungewöhnliche Blickwinkel - wurde Rodtschenko zu einem führenden sowjetischen Fotografen und arbeitete an der Zeitschrift „UdSSR am Bau“ mit (die Veröffentlichung einer solchen Zeitschrift war eine von Gorkis unzähligen Ideen, die von Stalin in die Tat umgesetzt wurde).

Speziell für diese Zeitschrift reiste Rodtschenko 1933 in den Norden des Landes, um den Bau des damals berühmten Stalin-Weißmeer-Ostsee-Kanals zu fotografieren, an dem Tausende von Gefangenen arbeiteten. Über diese „Hochleistungs“-Konstruktion, die viele Menschenleben kostete, wurde ein gewichtiges, von Gorki herausgegebenes Buch veröffentlicht, das das Ergebnis einer vielbeachteten Reise eines 120 Personen umfassenden Autorenteam zum Kanal war. Unter den Autoren des Buches befanden sich leider viele brillante Namen: Alexej Tolstoi, Viktor Schklowski, Nikolai Tichonow, Walentin Katajew, Dmitri Swjatopolk-Mirski; das Kapitel „Die Geschichte einer Bekehrung“ (über einen internationalen Dieb, der Vorarbeiter am Kanal wurde) wurde von dem populärsten sowjetischen Satiriker Michail Schoschtschenko geschrieben, einem Günstling Gorkis. Dies gab später Anlass zu Solschenizyns wütendem Ausruf in seinem „Archipel Gulag“, der an den zu diesem Zeitpunkt bereits verstorbenen Schoschtschenko gerichtet war: „O Experte der Menschheit! Bist du schon einmal mit einer Kanalschubkarre gefahren, aber mit freier Verpflegung?“ Dass anständige Schriftsteller sich bereit erklärten, an einer Sammlung mitzuwirken, die die Zwangsarbeit verherrlicht, wird von zeitgenössischen Kommentatoren zu Recht beanstandet, die fragen: war es aufrichtige Verblendung? Höchstwahrscheinlich ist es eine komplexe Mischung aus all diesen Faktoren. Besonders viele Vorwürfe richteten sich gegen Gorki, der dem Band seinen Segen gab (er schrieb auch das Vorwort). Seine moralische Schuld in diesem Fall ist offensichtlich, obwohl es unwahrscheinlich ist, dass Gorki in der Lage gewesen wäre, etwas an Stalins Plänen zu ändern, Gulag-Häftlinge auf den damaligen Baustellen einzusetzen. Es besteht kein Zweifel daran, dass Gorki wirklich daran glaubte, zur Erhaltung der Intelligenz beizutragen und Russland zum ersten Mal in der Geschichte des Landes

eine Masse an hochwertiger Kultur zu geben. Etwas in dieser Hinsicht hat er geschafft, und für die Möglichkeit des kulturellen Einflusses musste man bezahlen - „es gibt kein kostenloses Frühstück“, wie die Amerikaner sagen.

Auf Gorkis Schreibtisch in der luxuriösen Moskauer Villa, die ihm Stalin geschenkt hatte, stand ein Netsuke, eine kleine japanische Knochenfigur, die drei Affen darstellte, einen mit geschlossenen Augen, einen anderen mit zugestöpselten Ohren und den dritten mit zugepresstem Mund: nichts Böses sehen, nichts Böses hören, nichts Böses sagen. Es war ein bedrückendes Symbol für Gorkis Leben und seine politischen Skrupel in jener Zeit, und nicht nur für seine eigenen. Rodtschenko, dessen zahlreiche Fotos in dem unglückseligen Buch über den Bau des Kanals enthalten waren, versuchte 1935, seine Gefühle zu beschreiben: „Ich war verwirrt, erstaunt. Ich wurde von dieser Begeisterung gepackt. Alles war mir nahe, alles wurde klar. Der Mann kam und siegte, er besiegte und baute wieder auf.“ Doch Rodtschenkos Fotografien, die damals wahrscheinlich eine propagandistische Funktion hatten, erzählen heute eine andere Geschichte. Die ach so mystisch anmutenden Werke machen einen bedrückenden Eindruck und sind eines der großen künstlerischen Dokumente des Neostalinismus. Zu den Avantgardiekünstlern, die Stalin in den Dienst seiner Kollektivierungs- und Industrialisierungspolitik stellen wollte, gehörte auch der durchtriebene Liebling des Weltkinos, der sybaritische und exzentrische Sergei Eisenstein. Hoch angesehen durch den einflussreichen Revolutionsfilm „Panzerkreuzer Potemkin“, und 1926 bestellte Stalin bei Eisenstein einen Propagandafilm über die Vorteile der kollektiven Landwirtschaft mit dem vielsagenden Titel „Generallinie“. Die Arbeiten an dem Zeichentrickfilm zogen sich hin, und er wurde erst 1929 unter dem Titel „Das Alte und das Neue“ veröffentlicht (wie der vorherige Titel wurde auch dieser von Stalin selbst vergeben). Der verwöhnte Sohn eines Adligen Eisenstein kannte und mochte das Land nicht. Er inszenierte eine reine Fantasie: die Geschichte, wie eine gewisse Bäuerin (gespielt von der echten Bäuerin Marfa Lapkina) einer landwirtschaftlichen Genossenschaft beitrifft und dort Traktoristin wird. Das Problem war, dass die echte Marfa nie gelernt hatte, den Traktor zu bedienen (er wurde aus Amerika importiert), weshalb Grigorij Alexandrow, Eisensteins Assistent, als Frau verkleidet, während der allgemeinen Szenen an der staunenden Menge vorbeiging. All dies geschah vor dem Hintergrund von Milchviehbetrieben und Schweineställen, die eigens für den Film in einem Dorf in der Nähe von Moskau nach Entwürfen von Le Corbusiers Freund, dem talentierten konstruktivistischen Architekten Andrei Burow, gebaut wurden (aus Sperrholz). Das Potemkinsche Dorf war also nur der Anlass für Eisenstein, eine Kaskade von formalen Experimenten zu demonstrieren, wie die von ihm im Laufe der Arbeit erfundene so genannte „Obertonmontage“, bei der, wie der Regisseur sagte, der „zentrale Reiz“ im Bild von einem Komplex „sekundärer Reize“ begleitet wird.

Als Beispiel führte Eisenstein eine Episode aus „Das Alte und das Neue“ an, in der die Ernteszene durch die Aufnahme von Regen ersetzt wird: „...die tonale Dominante - Bewegung als Lichtschwingung - wird hier von einer zweiten Dominante, der rhythmischen, begleitet, die Bewegung als Veränderung ist“. Die gleiche Art von experimentellen Tricks begleitete Dsiga Wertows atemberaubende Dokumentarfilme der 1920er Jahre, „Vorwärts, Sowjet!“, „Ein Sechstel der Erde“, „Das elfte Jahr“ und „Der Mann mit der Kamera“. Wertows Filme, die die Kollektivierung und Industrialisierung propagieren sollten, waren leider bei den Massen, für die sie gedacht waren, nicht sehr beliebt (auch „Das Alte und das Neue“ war ein Misserfolg an den Kinokassen), aber wie Eisenstein, Wsewolod Pudowkin und andere sowjetische Avantgarde-Regisseure wurden sie zu einer wahren

Enzyklopädie virtuoser Techniken und Kunstfertigkeit für linke Regisseure, Kameraleute und Cutter. Es ist heute schwer zu sagen, wie aufrichtig die großen sowjetischen Avantgardisten waren, als sie in ihren späten 20er und frühen 30er Jahren noch versuchten zu beweisen, dass ihre Kunst von einem Massenpublikum geliebt werden konnte und sollte. In den mehr als zehn Jahren seit der Revolution hätten sie bereits davon überzeugt sein müssen, dass es schwierig sein würde, die Anerkennung des Volkes zu erreichen. Aber fast alle von ihnen, die Propheten und Utopisten waren, täuschten sich selbst und andere und bewiesen so gut sie konnten, dass sie der Sowjetmacht nützlich waren. Wladimir Majakowski, der heute vor allem als unnachahmlicher Lyriker von enormer Kraft, Neuartigkeit und Ausdruckskraft geschätzt wird, hat sich bemüht, öffentlich zu argumentieren: „Es ist mir egal, dass ich ein Dichter bin. Ich bin kein Dichter, sondern vor allem ein Mann, der seine Feder in den Dienst der gegenwärtigen Stunde, der heutigen Wirklichkeit und ihres Führers - der Sowjetregierung und der Partei - gestellt hat“ (aus einer Rede in Moskau am 15. Oktober 1927).

Dass solche ärgerlich wiederholten Äußerungen letztlich nur eine erzwungene Haltung waren, zeigt sich nun in Majakowskis letztem tragischen Akt. Am 14. April 1930 erschoss sich der 36-jährige Dichter: er war es todmüde, „seinem eigenen Lied auf die Kehle zu treten“ (wie er es selbst formulierte). Die bittere Ironie des Schicksals bestand darin, dass Majakowski, als sich Jessenin 1925 erhängte, diesen Selbstmord im Namen all jener von den sowjetischen Behörden gesuchten Dichter vorbehaltlos verurteilte, „die organisch mit der Revolution, mit der Klasse verschmolzen waren und einen großen und optimistischen Weg vor sich sahen“. An diesem Punkt erfüllte Majakowski die „gesellschaftliche Ordnung“ des Staates, indem er das Gedicht „An Sergej Jessenin“ schrieb, das die Wirkung von Jessenins viel beachtetem Abschiedsgedicht aufheben sollte, das damals viele Menschen in den Selbstmord trieb: In diesem Leben zu sterben ist nicht neu, Aber zu leben schon gar nicht. Majakowski sagte zu Jessenin: In diesem Leben zu sterben ist nicht schwer, das Leben zu machen viel schwieriger. Und nun zog Majakowski, der den Weg von Jessenin gewählt hatte, als es leichter war zu sterben als zu leben, dem „Leben“ in einer sozialistischen Gesellschaft „die leichten Schönheiten des Todes“ vor (so verurteilte er einmal den Selbstmord von Jessenin). Diejenigen, die Majakowski kannten und liebten, waren tief erschüttert. Boris Pasternak erinnerte sich später: „Ich glaube, Majakowski hat sich aus Stolz erschossen, weil er etwas in oder an sich verurteilt hat, mit dem er sein Selbstwertgefühl nicht in Einklang bringen konnte.“ Für die Behörden muss der Selbstmord des Dichters eine unverzeihliche Schwäche gewesen sein. Umso unvorhersehbarer war Stalins kulturpolitische Geste mehr als fünf Jahre später, als er (über die Zeitung „Prawda“) Majakowski zum „besten und begabtesten Dichter unserer Sowjetära“ erklärte. Diese völlig unerwartete Erklärung des obersten Kulturbeauftragten des Landes, die dazu führte, dass Majakowski zusammen mit Gorki sofort in den Rang eines Schutzpatrons der sowjetischen Literatur erhoben wurde, verblüffte damals viele: warum sollte man einen offensichtlichen Avantgarde-Dichter so hochleben lassen? Sie schien im Widerspruch zu Stalins allgemeiner Haltung zum Realismus in Literatur und Kunst zu stehen. Aber Stalin war wohl zufrieden: mit einer kurzen Erklärung erreichte er gleich mehrere Ziele. Erstens schuf er eine Art Gegengewicht zu Gorkis übertriebenem Ruf als höchste sowjetische Literaturinstanz. Der Führer bewies damals eine gewisse Unabhängigkeit vom kulturellen Geschmack seines Mentors Lenin: er war nicht dafür bekannt, dass er die Gedichte Majakowskis verstand, er lehnte sie scharf ab. Schließlich hat Stalin mit der zunehmenden Verdrängung der Avantgarde auch aus der Sphäre der „Produktionskunst“, in der sie sich bis vor

kurzem noch mit ihren utopischen Projekten austoben durfte, einer vergleichsweise kleinen, aber sehr aktiven (und damit potentiell politisch einflussreichen) Schicht der revolutionären Stadtjugend, für die Majakowski, der, wie Gorki neidisch bemerkte, immer ein Idol gewesen war, „das prophetische Temperament Jesajas“ war, sozusagen einen Knochen hingeworfen. Es ist heute vergessen, dass auch Lenin einmal damit rechnen musste. Als Lenin am 25. Februar 1921 mit einer Gruppe von Moskauer Kunststudenten zusammentraf, fragte er sie bekanntlich: „Was lesen Sie gerade? Lesen Sie Puschkin?“ - „Oh nein, - antworteten sie ihm, - er war doch ein Bürgerlicher. Wir sind Majakowskis.“ Lenins Witwe Nadeschda Krupskaja, die Notizen über diese Episode hinterlassen hat, erinnerte sich, dass Lenin nach diesem Treffen gegenüber Majakowski „etwas weicher wurde“: er sah, dass hinter dem Dichter, wie Krupskaja es ausdrückte, „eine Jugend voller Leben und Freude stand, die bereit war, für die Sowjetmacht zu sterben, die in der modernen Sprache keine Worte fand, um sich auszudrücken, und die diesen Ausdruck in der Poesie Majakowskis suchte, die wenig verstanden wird“. Stalin war in seiner Einstellung zu den politischen Aspekten der Kultur vielleicht noch pragmatischer als Lenin. 1935 bereitete er ein entschlossenes Vorgehen gegen seine politischen Gegner Grigorij Sinowjew, Lew Kamenjew, Nikolai Bucharin und andere vor. Jeder von ihnen hatte seine eigenen Befürworter. Diese Anhänger konnten durch Terror eingeschüchtert werden, was Stalin im Begriff war zu tun. Aber Stalin wollte auch einige von ihnen auf seine Seite ziehen - schließlich handelte es sich um Menschen, die den kommunistischen Idealen fanatisch ergeben waren, ehrlich, tatkräftig, fleißig, optimistisch. Viele von ihnen begeisterten sich für die Poesie Majakowskis. Dieser Teil der städtischen Jugend war, wie sich der Dramatiker Alexander Gladkow, ebenfalls ein Anhänger Majakowskis, später erinnerte, gekennzeichnet durch „Sehnsucht nach Gesundheit, geistiger Reinheit, Zimperlichkeit gegenüber Chauvinismus, Bestechung, Kritzelei und Zitierfreude“. Genau solche Menschen hatte Stalin im Sinn, als er seinerzeit davon sprach, dass die Verbindung von amerikanischem Unternehmertum und russischem revolutionärem Anspruch das Modell für einen fortschrittlichen sowjetischen Arbeiter sein sollte. Für sie waren die Worte des Führers von Majakowski ein wichtiges Signal. Für Stalin war dies jedoch nur einer von vielen Zügen in einem langen, raffinierten kulturellen und politischen Schachspiel, das er geplant hatte.

## KAPITEL 6

Der 5. Dezember 1935, der Tag, an dem Stalins endgültige Beurteilung Majakowskis als „der beste und begabteste Dichter unserer sowjetischen Epoche“ in der Prawda erschien, kann als Höhepunkt in der politischen Geschichte der russischen linken Kunst angesehen werden. Niemals zuvor oder danach wurde ein Avantgardenkünstler auf so hoher staatlicher Ebene zur Symbolfigur der Populärkultur ausgerufen. Und noch nie war das Werk eines reuelosen Futuristen, wenn auch in verkürzter und verzerrter Form, Gegenstand eines so intensiven Eindringens von oben in die breite Masse.

Das Ergebnis war ein Kult um die Persönlichkeit und das Werk Majakowskis, der sich über ein halbes Jahrhundert erstreckte und von dem der Dichter selbst nur träumen konnte. Doch paradoxerweise bedeutete diese Heiligsprechung auch das faktische Ende jeglicher Beteiligung der tatsächlichen Avantgardekunst an der kulturellen Entwicklung des Landes. Wie von Stalin zweifellos geplant, begann 1936 ein Frontalangriff auf den so genannten „Formalismus“. Der Formalismus wird in der

maßgeblichen sowjetischen Kurzen literarischen Enzyklopädie definiert als „eine ästhetische Tendenz, die die Form vom Inhalt trennt und ihre Rolle verabsolutiert“. Tatsächlich wurde das Wort als politisches Etikett gegen die geringste Abweichung von der aktuellen Parteilinie im Bereich der Kultur verwendet - sowohl zu Lebzeiten Stalins als auch viele Jahre nach seinem Tod. Es wäre schwierig, einen prominenten sowjetischen Schriftsteller, Dichter, Künstler, Regisseur oder Komponisten zu finden, der nicht irgendwo und zu irgendeiner Zeit des Formalismus bezichtigt worden ist. Und sie bereuten diese Sünde ebenso rituell, fast automatisch. Die anti-formalistische Kampagne des Jahres 1936 begann mit dem berüchtigten Leitartikel „Wirrwarr statt Musik“, der als symbolischer Titel in die Kulturgeschichte des XX. Jahrhunderts einging und am 28. Januar in der „Prawda“, der führenden Zeitung des Landes, erschien und zweifellos von Stalin selbst geschrieben oder diktiert wurde. In diesem Leitartikel wurde die Oper „Die Lady Macbeth von Mzensk“ (nach Nikolai Leskow) des jungen Komponisten Dmitri Schostakowitsch scharf, hart und ohne Tadel kritisiert (wie es nur der Zar selbst hätte tun können). Sie war zwei Jahre lang in Leningrad aufgeführt worden, aber Stalin besuchte die Aufführung erst am 26. Januar 1936 im Bolschoi-Theater in Moskau. Der Führer verließ die Aufführung dieser, wie der Autor es nannte, „Tragödie-Satire“ - über die Provinzkauffrau Katerina Ismailowa, die für den Liebhaber ihres Mannes und Schwiegervaters getötet wurde und auf dem Weg nach Sibirien in Zwangsarbeit starb - äußerst wütend. In einem wahrheitsgemäßen Leitartikel machte Stalin seiner Verärgerung Luft: „Von der ersten Minute an ist der Zuhörer verblüfft über den absichtlich unharmonischen und verworrenen Klangfluss der Oper. Melodiefetzen, die Rudimente musikalischer Phrasen gehen unter, werden herausgezogen, verschwinden wieder im Rumpeln, Rasseln und Quietschen. Es ist schwierig, dieser „Musik“ zu folgen, es ist unmöglich, sich an sie zu erinnern“ („Prawda“, 1936, 28. Januar). Aber Stalin wäre nicht der wirksame Politiker gewesen, der er zweifellos war, wenn er nicht einen bestimmten Anlass (in diesem Fall eine echte Irritation über die expressionistische Musik und die makabre Handlung von Schostakowitschs Werk) genutzt hätte, um der städtischen Intelligenz klarzumachen, dass die Zeit der relativen Toleranz gegenüber der Avantgardekultur, die man als „Lunatscharski-Ära“ bezeichnen könnte, ein für alle Mal vorbei war: „Die linke Hässlichkeit in der Oper entspringt der gleichen Quelle wie die linke Hässlichkeit in der Malerei, in der Poesie, in der Pädagogik, in der Wissenschaft. Die kleinbürgerliche „Innovation“ führt zu einer Abkehr von der echten Kunst, von der Wissenschaft, von der echten Literatur.“

Stalin warnte die Verwirrten in seinem richtungsweisenden Prawda-Artikel ganz unmissverständlich: „Das ist ein Spiel mit abstrusen Dingen, das sehr böse enden kann.“ Der erste, der auf frischer Tat ertappt wurde, Schostakowitsch, wurde in der „Prawda“ noch zweimal angegriffen - am 6. Februar in dem Leitartikel „Ballettbetrug“ (über sein komödiantisches Ballett aus dem Kolchosleben „Lichtstrom“, das am Bolschoi-Theater ein großer Erfolg war) und am 13. Februar in einem nicht unterzeichneten Artikel („Klare und einfache Sprache in der Kunst“), der Schostakowitsch erneut sowohl in der Oper als auch im Ballett angriff: „Beide Werke sind gleichermaßen weit entfernt von der klaren, einfachen und wahrhaftigen Sprache, in der die sowjetische Kunst sprechen sollte. Gleichzeitig fuhr die „Prawda“ eine ganze Salve „anti-formalistischer“ Artillerie auf und veröffentlichte zwischen dem 13. Februar und dem 9. März vier weitere Leitartikel mit den tödlichen Schlagzeilen: „Über die Schmierfink-Künstler“ und „Äußerer Glanz und falsche Inhalte“ (über das Kino), „Kakophonie in der Architektur“, „Über die Büschel-Künstler“ und „Äußerer Glanz und falscher Inhalt“ (hier über das Theater). Stalins



alte Gedanken über das Schicksal der Avantgarde, die er bereits 1932 in einem Gespräch mit dem Kulturfunktionär Iwan Troisky geäußert hatte, wurden offensichtlich verwirklicht: „Es muss Schluss sein mit diesen modischen Strömungen in der Kunst.“ Unerwartet für Stalin, der Maxim Gorki so sehr verehrte, widersetzte er sich scheinbar diesem anti-formalistischen Angriff. Es schien dem Führer, dass Gorki hier sein Verbündeter sein sollte: schließlich ging es darum, wie es in dem Artikel „Wirrwarr statt Musik“ heißt, „die Grobheit und Wildheit aus allen Ecken des sowjetischen Lebens zu verbannen“. Sowohl Stalin als auch Gorki waren sich einig, dass Russland, dieses rückständige Agrarland, in dem die Mehrheit der Bevölkerung Analphabeten waren, in der historisch kürzest möglichen Zeit „kultiviert“ werden sollte. Neben der Kollektivierung und der Industrialisierung war dies die wichtigste Aufgabe der Bolschewiki, und die Lösung der ersten beiden Aufgaben war, wie sowohl Gorki als auch Stalin (und vor ihnen auch Lenin) sehr gut verstanden, ohne die erfolgreiche Umsetzung der dritten Aufgabe unmöglich.

Doch das Schicksal der russischen Bauernschaft, die zwischen Hammer und Amboss des historischen Prozesses stand, beschäftigte Gorki nicht so sehr wie die Peripetie des „fortgeschrittenen Proletariats“ und der mit ihm verbundenen städtischen Intelligenz. Diese pro-intellektuelle Haltung Gorkis wurde durch die Notwendigkeit, eine Renaissance in Europa aufrechtzuerhalten, noch verschärft, wo einflussreiche Freunde Gorkis wie die Schriftsteller Romain Rolland oder André Malraux über Schostakowitsch und andere „Formalisten“ besorgt waren (die Bauern und die Franzosen waren weit weniger besorgt). Aus diesem Grund reagierte Gorki äußerst nervös auf Stalins antiformalistisches Pogrom. Mitte März 1936 schrieb Gorki einen scharfen Brief an Stalin, in dem er den Führer aufforderte, die Angriffe der „Prawda“ auf Schostakowitsch zu dementieren. Gleichzeitig berichtete die Geheimpolizei Stalin, dass „Gorki die Diskussion über den Formalismus sehr missfiel“. Entgegen der heute weit verbreiteten Meinung, Stalin sei ein geradliniger Tyrann gewesen, wusste der Führer zu manövrieren.

Er nahm seine Angriffe auf Schostakowitsch zurück und unterstützte dessen Fünfte Symphonie, die 1937 erschien, indem er sie (wiederum anonym) als „die geschäftsmäßige schöpferische Antwort des sowjetischen Künstlers auf faire Kritik“ bezeichnete. Für Stalin war dies ein taktischer (und ziemlich demütigender) Rückzug, für den er sich nach mehr als einem Jahrzehnt des Wartens endlich rächen konnte. Stalin kam an die Macht, bewaffnet mit vielen Daten, die für einen erfolgreichen Staatsmann notwendig sind: unmenschliche Energie und Effizienz, die Fähigkeit, das Wesen des aktuellen politischen Problems zu verstehen und zu formulieren, die Emotionen der Massen zu erfassen und in die richtige Richtung zu lenken; die Fähigkeit zu manövrieren, zu warten, zu konfrontieren und mit seinen Gegnern zu streiten und kalt den richtigen Moment zu wählen, um sie zu eliminieren und zu zerstören. Aber eine Eigenschaft, die für den Führer einer einflussreichen europäischen Macht mit planetarischen Ambitionen, die traditionell das Russische Reich (und seine moderne Reinkarnation, die Sowjetunion) war, höchst wünschenswert ist, besaß Stalin nicht: internationale Erfahrung. Im Gegensatz zu Lenin und seinen Weggefährten (ganz zu schweigen von den höheren Würdenträgern des zaristischen Russlands) lebte Stalin nie für längere Zeit im Ausland und hatte keine Freunde in der westlichen politischen und kulturellen Elite. Leo Trotzki vertrat die Ansicht, dass Stalin im Kontakt mit bedeutenden westlichen Persönlichkeiten nur schwer die Unsicherheit und Verwirrung eines Provinzlers verbergen konnte, der keine Fremdsprachen beherrscht und sich in Begegnungen mit Menschen verliert, denen er keine Befehle erteilen kann und die keine Angst vor ihm haben. Der brillante Maxim Litwinow, Stalins Kommissar für auswärtige

Angelegenheiten, äußerte sich auch privat zur Außenpolitik des Führers: „Er kennt den Westen nicht... Wenn unsere Feinde ein paar Schahs oder Scheichs wären, würde er sie überlisten...“. Litwinow hat seinen Meister eindeutig unterschätzt. Nachdem er von Hitler überlistet worden war, gewann Stalin schließlich die Oberhand und erwies sich im Umgang mit Größen wie Churchill und Roosevelt als ihnen in der internationalen Politik mindestens ebenbürtig.

Der Weg zu einer solchen intellektuellen Gleichberechtigung war für Stalin nicht einfach, aber er erwies sich als guter Schüler, der die Lehren und Ratschläge von Leuten mit einer breiteren Perspektive, Sprachkenntnissen und europäischen Verbindungen, wie Lenin und anderen alten Parteimännern mit Emigrantenerfahrung, lernte. Es ist auch klar, dass Maxim Gorki ein wichtiger Berater Stalins in diesem Bereich war. Lenin sagte zu Gorki: „Es ist immer interessant, sich mit Ihnen zu unterhalten, Sie haben ein vielfältigeres und breiteres Spektrum an Eindrücken.“ Vor allem durch Gorki knüpfte Stalin persönliche Kontakte zu Koryphäen der europäischen Kultur. Hier eine interessante Chronologie: am 29. Juli 1931 traf sich Stalin mit Bernard Shaw, am 13. Dezember mit Emil Ludwig, einem damals populären deutschen Schriftsteller, am 4. August 1933 mit dem französischen kommunistischen Schriftsteller Henri Barbusse, am 23. Juli 1934 mit Herbert Wells und am 28. Juni 1935 mit Romain Rolland. Es ist bezeichnend, dass Stalin nach Gorkis Tod im Jahr 1936 nur ein einziges Mal mit einem prominenten ausländischen Schriftsteller zusammentraf (mit dem Deutschen Lion Feuchtwanger, 8. Januar 1937). Es sollte der letzte Dialog dieser Art in Stalins Leben sein. Ohne Gorkis Aufforderung und Rat, wie man mit dieser Art von Person umgehen sollte, beschloss Stalin offenbar, kein Risiko mehr einzugehen. Ja, und ich hatte offensichtlich die Nase voll von solchen Treffen: sie spielten die Rolle des „großen Humanisten“, angespannt und selbstbewusst, wenn auch nicht ohne Erfolg. Alle genannten Persönlichkeiten blieben von Stalin fasziniert. Die Eindrücke des Nobelpreisträgers Romain Rolland von Stalin sind typisch: „Vollkommene, perfekte Einfachheit, Geradlinigkeit, Wahrhaftigkeit. Er drängt ihnen ihre Ansichten nicht auf. Er sagt: „Vielleicht haben wir uns geirrt.“ Man kann sich vorstellen, wie Stalin lachte, als er Rolland wiederholte: „Es ist sehr unangenehm für uns, zu verurteilen, zu exekutieren. Es ist ein schmutziges Geschäft. Es wäre besser, sich aus der Politik herauszuhalten und seine Hände sauber zu halten.“ Auf diese Weise schuf ein Politiker, der ein sehr stabiles repressives Staatssystem aufgebaut hatte, das Millionen von Menschenleben zermalmte, sein internationales Image im Umgang mit westlichen Intellektuellen; seine Grundzüge, ganz zu schweigen von den spezifischen Institutionen, Einrichtungen und Ritualen, blieben bis Mitte der 1980er Jahre (d. h. mehr als dreißig Jahre nach Stalins Tod im Jahr 1953) praktisch intakt und zerfielen erst 1991.

Gorki schien wirklich zu glauben, dass er Stalin durch seinen Einfluss „vermenschlichen“ könnte. Aus der Ende der 1990er Jahre freigegebenen Korrespondenz zwischen Gorki und Stalin geht hervor, dass der Schriftsteller Oukwalju den Führer um Hilfe bat, so wie er es bei Lenin bei verschiedenen Kulturschaffenden, Wissenschaftlern und so weiter getan hatte. Wie Lenin muss dies auch Stalin irgendwann geärgert haben. Darüber hinaus verlor Gorki in den Augen Stalins etwas von seiner Aura eines „Weltklassikers“. Dies geschah, als der Schriftsteller trotz starker sowjetischer Unterstützung nicht den Nobelpreis für Literatur erhielt.

In den frühen 30er Jahren gab es in westlichen Literaturkreisen heftige Auseinandersetzungen darüber, wer als erster russischer Schriftsteller den Nobelpreis erhalten würde. Wie man weiß, wurden weder Leo Tolstoi noch

Tschechow aus verschiedenen Gründen mit dem Nobelpreis ausgezeichnet (Tschechow starb zu früh und Tolstoi irritierte die Schwedische Akademie mit seinen radikalen politischen Ansichten und seiner „Kulturfeindlichkeit“). Inzwischen hat sich der Preis zum renommiertesten Literaturpreis der Welt entwickelt. Zwangsläufig spielten dabei nicht nur ästhetische, sondern auch politische Überlegungen eine wichtige Rolle. Ein solches polarisierendes politisches Thema war die Aufteilung der russischen Kultur nach 1917 in zwei Teile: die metropolitane sowjetische Kultur und die ausländische Kultur. Die bolschewistische Revolution warf mehr als zwei Millionen ehemalige Untertanen des russischen Reiches aus dem Land. Diese Emigranten ließen sich in Dutzenden von Ländern nieder, praktisch überall auf der Welt, aber die wichtigsten Auswanderungszentren waren zunächst Berlin (wo Anfang der 1920er Jahre mehr als eine halbe Million ehemalige Russen lebten) und dann Paris. Intellektuelle machten den Großteil dieser Auswanderung aus, was bei solchen Massenbewegungen eher die Ausnahme ist. Dies erklärt ihre außergewöhnliche kulturelle Aktivität. Allein in Berlin gab es mehrere Dutzend russischsprachige Zeitungen und Zeitschriften und etwa siebzig Verlage. Natürlich waren die meisten Emigranten den sowjetischen Behörden gegenüber feindselig eingestellt. Sie bezahlte sie mit der gleichen Münze, da sie nicht zu Unrecht befürchtete, dass das intellektuelle Potenzial dieser Menschen gegen die Bolschewiki eingesetzt werden könnte. Und so geschah es dann natürlich auch. Die Westmächte versuchten, einen „Cordon sanitaire“ um Sowjetrußland zu errichten und setzten dabei insbesondere Elemente der im Bürgerkrieg besiegten Weißen Armee gegen die zerstreuten Bolschewiki ein.

In Bulgarien und Jugoslawien waren militärische Einheiten der Weißen Garde unter Baron Peter Wrangel stationiert; in Polen (wo mehr als 200.000 russische Emigranten angesiedelt wurden) wurden effiziente weiße Einheiten von Boris Sawinkow, einer kuriosen Mischung aus Abenteurer, Terrorist und nicht ganz so gutem Schriftsteller, der in seiner quasi-autobiografischen Prosa die psychologischen Wurzeln des Terrorismus analysierte, energisch aufgebaut. Die russische Kulturemigration leistete mit dem Segen und dem Geld der Westmächte ideologische Unterstützung für diese militärischen Kräfte. Sawinkow wurde zum Beispiel von Dmitri Mereschkowski und seiner Frau Sinaida Hippus unterstützt, ehemals prominente russische Symbolisten und Vertreter der „neuen religiösen Erweckung“, die sich in Paris niedergelassen hatten. Gorki hatte eine komplizierte Beziehung zu diesen Menschen. So schrieb derselbe Werschkowski 1906: „Gorki hat seinen Ruhm verdient: er hat neue, unbekannte Länder, einen neuen Kontinent der geistigen Welt entdeckt; er ist der erste und wahrscheinlich einzige auf seinem Gebiet.“ Doch zwei Jahre später beklagte sich Werschkowski: „Gorki schien einst ein großer Künstler zu sein - und scheint es jetzt nicht mehr zu sein.“ Gorki stand einmal einigen der Emigranten sehr nahe - so lobte er beispielsweise Wladislaw Chodasewitsch, einen großen Dichter, der vergleichsweise wenig schrieb, aber einen eigentümlichen, unverwechselbaren Stil schuf, in dem der Autor in seiner Verzweiflung bittere, verächtliche, aber geschliffene und vollmundige Worte durch die Zähne zu knirschen scheint. Gorki, der mit Chodasewitsch bei der Herausgabe der russischsprachigen Zeitschrift „Beseda“ (*Gespräch*) (1922-1925) zusammenarbeitete, hielt ihn für „den besten Dichter des modernen Russlands“ und schrieb: „Chodasewitsch steht für mich unermesslich über Pasternak ...“. Später jedoch, in einem Brief an Stalin (1931), charakterisierte Gorki Chodasewitsch auf andere Weise: „... Das ist ein typischer Dekadenter, ein Mann, der körperlich und geistig heruntergekommen, aber voller Misanthropie und Bosheit gegenüber allen Menschen ist...“. Gorkis Beziehungen zu dem Dichter und Romancier Iwan Bunin,

einer führenden Figur der postrevolutionären russischen literarischen Emigration, waren besonders verworren, ja schmerzhaft. Bereits 1899 wurden sie einander von Tschekow selbst an der Strandpromenade von Jalta vorgestellt. Sie kamen sich näher, Gorki veröffentlichte Bunin (vor allem seine hervorragenden Gedichte) in den populären Almanachen seines Verlags „Wissen“. Gorki war stets begeistert von Bunins hoher Kunstfertigkeit, wurde aber zunehmend skeptisch gegenüber seinen menschlichen Qualitäten: „Er ist ein begabter Künstler, ein hervorragender Kenner der Seele jedes Wortes, er ist ein trockener, „unfreundlicher“ Mensch, liebt die Menschen mit seinem Verstand und ist lächerlich sparsam mit sich selbst. Er weiß um seinen Wert, überschätzt sich sogar ein wenig in seinen eigenen Augen, ist ehrgeizig, kapriziös gegenüber seinen Lieben und kann sie stark ausnutzen.“ Es ist merkwürdig, dass der „Landstreicher“ Gorki und der Adlige Bunin durch eine ähnlich vorsichtige antisentimentale Haltung gegenüber dem russischen Bauern vereint waren, die Bunin besonders deutlich in seiner berühmten Geschichte (er selbst hielt sie für einen Roman) „Das Dorf“ (1910), worüber Gorki begeistert an Bunin schrieb: „In jedem Satz stecken drei, vier Objekte, jede Seite ist ein Museum!“

Bunin, der von Gorki (zusammen mit Leonid Andrejew und Alexander Kuprin) zu den wichtigsten Persönlichkeiten des Kreises des „Wissens“ gezählt wurde, distanzierte sich nach der Revolution, die der konservative Bunin kategorisch ablehnte, scharf von Gorki und erklärte ihm, dass er seine Beziehungen zu ihm als „für immer beendet“ betrachte. Im Exil griff Bunin ständig sowohl Gorkis prosovjetsche Haltung als auch sein Schaffen und sein Image an und machte sich in der Presse über Gorkis „stoische Erzählungen über seine angeblich unglückliche Kindheit, die mit Tausenden von Abenteuern und Beschäftigungen gespickt war, über seine lächerlichen und unscheinbaren Wanderungen und Begegnungen in seiner Jugend, über seine angebliche Bettlerei ...“ lustig. Selbst auf Leo Tolstoi war Gorkis Bunin eifersüchtig. Er selbst und Tolstoi, den er sein ganzes Leben lang verehrte, trafen sich nur wenige Male - im Allgemeinen zufällig. Bunin, als Schriftsteller und als Mensch, interessierte Tolstoi überhaupt nicht, er sprach einmal ziemlich verächtlich von ihm - nicht wie Gorki, auf den er offensichtlich neugierig war, als eine helle Persönlichkeit, die aus einer ganz anderen Welt kam. (Dies wurde auch von der sensiblen Marina Zwetajewa intuitiv empfunden, die Gorki als „größer, menschlicher, origineller, notwendiger“ als Bunin ansah: „Gorki ist eine Epoche, und Bunin ist das Ende einer Epoche“). Doch in seinen außergewöhnlichen Erinnerungen an Tolstoi beschreibt Gorki den großen Alten, wie wir bereits wissen, ohne große Ehrfurcht. In ihm war Tolstoi, wie Boris Eichenbaum betonte, nur „ein gerissener alter Mann, ein Magier, der träge über Gott spricht, ein Schelm, der seine Rede mit obszönen Worten durchsetzt“. Gorki fühlte sich nie als literarischer und ideologischer Nachfolger Tolstois. Außerdem sind ihre kulturellen Einstellungen genau entgegengesetzt. Was den kulturellen Anarchismus betrifft, so lehnte Tolstoi am Ende seines Lebens die Kunst wegen ihrer Unnatürlichkeit und Falschheit ab. Gorki hingegen vergötterte die Kultur: Meine Herren! Wenn die Welt den Weg zur heiligen Wahrheit nicht finden kann, dann sei dem Verrückten geglaubt, der der Menschheit einen goldenen Traum schenkt. Diese einfachen Verse aus seinem Theaterstück „Ganz unten“ fassen laut Chodasewitsch „Gorkis Motto zusammen, das sein ganzes Leben bestimmt, sein Leben als Schriftsteller, sein öffentliches Leben und sein persönliches Leben.“ Für Bunin, einen jungen Tolstoi-Anhänger, der in den 1930er Jahren ein von äußerster Frömmigkeit geprägtes Buch mit dem Titel „Die Befreiung Tolstois“ schrieb, in dem er Tolstoi mit Jesus Christus und Buddha verglich, war Gorkis Position inakzeptabel. Zu den politischen und ästhetischen Differenzen kam die wachsende Rivalität zwischen Gorki und Bunin in der internationalen

Kulturarena, die sich um den Literaturnobelpreis kristallisierte. Der Preis, der 1901 in Stockholm aufgrund eines Vermächtnisses des schwedischen Industriellen Alfred Nobel, der fünf Jahre zuvor das Dynamit erfunden hatte, zum ersten Mal verliehen wurde, erlangte bald einen weltweiten literarischen Ruf. Die Verleihung des Nobelpreises (der alljährlich im Herbst von der Schwedischen Akademie auf Empfehlung des Nobelpreiskomitees vergeben wird) löste daher heftige Emotionen aus, die unweigerlich von nationalistischen und politischen Gefühlen angeheizt wurden. Ein Ritual, das bis heute Bestand hat: im September/Oktobre beginnt die Weltpresse mit Ratespielen und druckt alle möglichen Listen mit den möglichen Gewinnern des diesjährigen Literaturnobelpreises, was eine Atmosphäre großer Vorfriede erzeugt. Aufgrund der absoluten Geheimhaltung, die den Auswahlprozess der Kandidaten umgibt und die endgültige Liste durch die schwedische Akademie diskutiert, irrt die Presse häufiger, als sie in ihren Vorhersagen vermutet. Dann fangen sie an, den Namen des glücklichen Siegers in alle Richtungen zu neigen: er wird übertroffen und verunglimpft. All dies verstärkt den mystischen Nimbus des Nobelpreises und erhöht seine Begehrlichkeit und Glaubwürdigkeit. Über Alfred Nobel und seine Familie ist viel geschrieben worden, aber nicht so viel über ihre russischen Verbindungen.

In der Zwischenzeit verwandelte Ludwig, Alfreds älterer Bruder, das von ihrem Vater in Sankt-Petersburg gegründete Stahlwerk in einen der größten Dieselhersteller Europas. (Das Werk mit dem Namen „Russischer Diesel“ existiert noch immer.) Diese für die damalige Zeit innovativen Dieselmotoren wurden mit Öl betrieben, und die Nobels bauten in Baku im Transkaukasus ein Ölunternehmen auf. Ludwigs Sohn Emmanuel Nobel (1859-1932) leitete das Familienunternehmen in Russland fast 30 Jahre lang bis zur Revolution von 1917. Seine Schwester Martha heiratete den russischen Journalisten Olejnikow, der 17 Jahre älter war als sie. All dies hatte Bedeutung für das Ränkespiel um den Nobelpreis, das bereits in den 20er Jahren zwischen Gorki und Bunin stattfand. Romain Rolland war von Anfang an direkt in diese Intrige verwickelt. Anfang der 20er Jahre war Rolland von Bunins Erzählung „Der Mann aus San Francisco“ begeistert und erklärte sich bereit, dessen Kandidatur zu unterstützen („...er ist heftig, erbittert antirevolutionär, antidemokratisch, antihuman, fast antihuman, ein Pessimist bis in die Knochen. Aber was für ein genialer Künstler!“), aber mit dem bemerkenswerten Vorbehalt: „Wenn Gorki nominiert worden wäre, hätte ich vor allem für ihn gestimmt...“. Im Jahr 1928, als Gorki eine reelle Chance auf den Nobelpreis hatte, wurde ihm dieser aufgrund von Unstimmigkeiten unter schwedischen Wissenschaftlern aberkannt. Er ging an die norwegische Schriftstellerin Sigrid Undset. In den Jahren der Neuen Ökonomischen Politik (1921-1927) ließ die sowjetische Führung einige kulturelle Kontakte mit dem Exilanten zu, und Bunins Werk wurde - ohne seine Zustimmung und ohne Entschädigung des Autors - in Russland sogar von staatlichen Verlagen gedruckt. Zu dieser Zeit trieben die sowjetischen Behörden ein schwieriges Spiel mit bestimmten intellektuellen Emigrantebewegungen mit prosowjetischer Ausrichtung, wie den Eurasiern oder der so genannten „Smenowechowstwo“. Auf diese Weise versuchte sie, die Auswanderung zu spalten und zu neutralisieren. Dieses ambivalente Bild änderte sich dramatisch nach 1928, als Bücher von Bunin und anderen führenden emigrierten Schriftstellern verboten und sogar aus den Bibliotheken entfernt wurden. (Die Dinge gingen so weit, dass 1943 der bemerkenswerte Schriftsteller Warlam Schalamow, der in einem sibirischen Konzentrationslager landete, eine zusätzliche 10-jährige Haftstrafe erhielt, weil er Bunin unvorsichtigerweise als „großen russischen Schriftsteller“ bezeichnet hatte). Zu diesem Zeitpunkt fiel der echte eiserne Vorhang zwischen der Metropole und der

Emigration - für lange 60 Jahre (mit einem kurzen Zwischenspiel in den ersten Nachkriegsjahren, als sich beispielsweise der sowjetische Dichter Konstantin Simonow in Paris - zweifellos mit Stalins Erlaubnis - mit eben jenem Bunin traf). Dies erklärt, warum es für Gorki politisch wichtig war, als erster russischer Schriftsteller den Nobelpreis zu erhalten. Die Auszeichnung Gorkis könnte als Unterstützung der weltweiten Kulturgemeinschaft für den revolutionären Wandel in Russland interpretiert werden. Ein Preis für Bunin oder einen anderen Emigranten (zu den möglichen Kandidaten gehörten Dmitri Mereschkowski, Alexander Kuprin, Konstantin Balmont und Iwan Schmeljow) hätte das Gegenteil signalisiert. Dieser Preis würde auch zeigen, wen das kulturelle Europa als Erben von Leo Tolstoi in der russischen Literatur betrachtet. Es ist bekannt, dass vor der Bekanntgabe des ersten Nobelpreises im Jahr 1901 die allgemeine Erwartung bestand, dass dieser an Leo Tolstoi gehen würde. Als der Preis nicht an Tolstoi, sondern an den französischen Dichter René Scully-Pryudom ging, schickte eine Gruppe empörter schwedischer Literaten und Künstler, darunter Arthur Strindberg, Selma Lagerlöf, Andreas Dorn und andere, einen in der russischen Presse abgedruckten Brief an Leo Tolstoi: „Alle sind empört darüber, dass die Akademie aus politischen und religiösen Gründen, die nichts mit der Literatur zu tun haben, die Verdienste Tolstois nachweislich ignoriert hat.“ Es war an der Zeit, dass die Schwedische Akademie diese Schuld gegenüber der russischen Literatur wiedergutmacht. Die Frage war nur, welche Zeile man herausgreifen sollte - die von Gorki oder die von Bunin? Die offene und wachsende Konfrontation zwischen der einheimischen und der zugewanderten Hälfte der russischen Kultur verlieh diesem Problem besondere politische Bedeutung. Auf beiden Seiten wurden alle möglichen Einflusshebel hinter den Kulissen mobilisiert. Der mächtigste Verbündete Bunins in diesem Kampf war offenbar kein Geringerer als „Emanuel Ludwigowitsch“ (wie er in der Familie Bunin genannt wurde) Nobel. Eine solche Schlussfolgerung lässt sich ziehen, wenn man die Tagebücher von Bunin und seiner Frau (und auch das Tagebuch von Bunins Geliebter, der Schriftstellerin Galina Kusnezowa) aus den frühen 30er Jahren sorgfältig liest, als die Frage des „russischen Nobelpreises“ wieder auf die Tagesordnung gesetzt wurde. Nobel schickte sogar seinen russischen Schwiegersohn Oleinikow als Abgesandten zu Bunin nach Frankreich, damit er mit dem Schriftsteller vertraulich alle Einzelheiten dieser äußerst heiklen Angelegenheit besprechen konnte - denn offiziell hatte Nobel natürlich kein Recht, Druck auf die Mitglieder der Schwedischen Akademie auszuüben. (Kusnezowa besitzt einen Brief von Emanuel Nobel aus dem Jahr 1931, „in dem er schreibt, dass er für Bunin ist: er hat fünf oder sechs seiner Bücher gelesen und ist von ihnen begeistert“.) Als er im März 1931 von Oleinikow die Nachricht erhielt, dass sein Schwager „eine Hirnblutung hatte und in die Badewanne gefallen war“ (er starb im folgenden Jahr), empfand Bunin dies als eine Katastrophe. Kusnezowa schrieb damals in ihr Tagebuch: „Oleinikow ist sehr tröstlich und schreibt, dass die Erfolgsaussichten dieselben sind, aber trotzdem ist es natürlich nicht mehr dasselbe.“ Eine weitere wichtige Persönlichkeit, die Bunin in jenen Jahren bei seinen Nobelpreisbestrebungen unterstützte, war Tomas Masaryk, der Präsident der Tschechoslowakei, ein einflussreicher Förderer des russischen Kulturemigranten. Die sowjetische Regierung ging zum Gegenangriff über und setzte ihre beträchtlichen diplomatischen Kräfte ein, um Druck auf Schweden auszuüben; Bunin wurde mitgeteilt: „Die Bolschewiken agitieren gegen den „Emigrantenpreis“ und verbreiten Gerüchte, dass sie den Vertrag auf jeden Fall zerreißen werden“ (es handelte sich um ein Telefonabkommen zwischen der Sowjetunion und Schweden). Der sowjetische Kandidat für den Nobelpreis war natürlich Gorki.

Nach Informationen, die Bunin erhalten hat, haben die Bolschewiki dabei Hilfe aus Deutschland in Anspruch genommen. Bunin hingegen wurde vom demokratischen Westen, insbesondere von Frankreich, unterstützt. Die sowjetische Strategie war letztlich nicht erfolgreich: nach zwei erfolglosen Versuchen in Folge erhielt Bunin 1933 den Nobelpreis, was sowohl Gorki als auch Stalin unter die Nase gerieben wurde (wie in der Weltpresse zu lesen war). Von besonderer Bedeutung - und dies wurde auch von der Presse hervorgehoben - war die Tatsache, dass sich im selben Jahr, 1933, der Geburtstag des Preisstifters Alfred Nobel zum hundertsten Mal jährte. (Die Tatsache, dass Bunin bei seiner Ankunft in Stockholm zur Verleihung des Preises im Haus des Nobelpreisträgers wohnte, während die anderen Preisträger in einem Hotel untergebracht waren, wurde in den Zeitungen nicht hervorgehoben). Bunins Rede in Stockholm am 10. Dezember 1933, dem Tag, an dem er die Nobelpreismedaille (und einen Scheck über achthunderttausend Francs) vom schwedischen König Gustav V. entgegennahm, wurde von dem Schriftsteller auf Französisch gehalten und in ganz Europa übertragen. In dieser Rede war der grauhaarige, hagere, wie ein römischer Patrizier aussehende Bunin - zweifellos nach vorheriger Absprache mit der Nobel-Familie - zurückhaltend, verlor kein Wort über die Bolschewiki, betonte aber dennoch, dass der Nobelpreis zum ersten Mal seit seiner Gründung an einen Exilanten verliehen wurde und dass dies eine Geste sei. Wie Kusnezowa berichtet, löste das Wort „Exil“ unter den Prominenten bei der Zeremonie einige Bestürzung aus, aber alles ging gut aus. Doch als Bunin nach Frankreich zurückkehrte, fühlte er sich nicht mehr an das diplomatische Protokoll gebunden und äußerte sich schon bald in aller Deutlichkeit zum Bolschewismus: „Ich persönlich bin der festen Überzeugung, dass diese Tätigkeit selbst in den gemeinsten und blutigsten Zeiten der Menschheitsgeschichte nie niederträchtiger, betrügerischer, bössartiger und despotischer war.“ Zu dieser Geschichte, die den Beginn der außerordentlichen politischen Bedeutung des Literaturnobelpreises für die russische Kultur im XX. Jahrhundert markiert, können wir eine interessante Anmerkung hinzufügen. In Bunins Tagebuch vom 1. Oktober 1933, also fast eineinhalb Monate vor der offiziellen Bekanntgabe des Nobelpreises, fand ich einen knappen, kryptischen Eintrag über eine Postkarte, die er angeblich von Stalin erhalten hatte. Worüber könnte ein kommunistischer Diktator an einen bedeutenden weißen emigrierten Schriftsteller schreiben? Eines ist klar: die Verleihung eines Preises an Bunin (trotz aller sowjetischen Bemühungen) muss von Stalin nicht nur als schwerer Schlag gegen das internationale Prestige (und damit die potenzielle Nützlichkeit auf der internationalen Bühne) seines vertrautesten Kulturberaters Maxim Gorki, sondern auch als unverzeihliche kulturelle Demütigung für das ganze Land empfunden worden sein. Darin lagen die Wurzeln für die spätere überdimensionale Haltung aller sowjetischen Führer gegenüber der Verleihung des Nobelpreises an russische Schriftsteller. Die Kühle, die nach Ansicht vieler Beobachter zwischen Gorki und Stalin entstand, wirkte sich auf den Ausgang eines wichtigen internationalen kulturpolitischen Ereignisses jener Jahre aus: den Internationalen Schriftstellerkongress, der im Juni 1935 in Paris „zum Schutz der Kultur vor dem Faschismus“ stattfand und dessen Idee von Gorki und Stalin auf Anregung von Ilja Ehrenburg gemeinsam formuliert worden war. Zu diesem Zeitpunkt wurde die Sowjetunion von vielen europäischen Intellektuellen als die wichtigste und konsequenteste Anti-Hitler-Kraft wahrgenommen. Sie sahen in den barbarischen Ideen der Nazis eine tödliche Bedrohung für die traditionellen Werte des europäischen Humanismus. Um dem Faschismus in Frankreich und Spanien zu widerstehen, entstanden die so genannten Volksfronten, in denen sich Liberale und Kommunisten zusammenschlossen.

Um diese Allianz noch stärker zu verankern, wurde ein Schriftstellerkongress konzipiert und in Paris abgehalten. Stalin gab eine Menge Geld für die Einrichtung aus. Er wollte, dass die Weltstars nach Paris kommen - Bernard Shaw, Herbert Wells, Romain Rolland, Thomas Mann, Theodore Dreiser, Ernest Hemingway. Nach Stalins Kalkül sollten sie die Führung der UdSSR in der antifaschistischen Koalition mit ihrer Autorität unterstützen. Der Kongress wurde von seinem Chefideologen Ehrenburg vorbereitet, und auf der praktischen Seite von dem Journalisten Michail Kolzow, Stalins Vertrauter nicht nur in kulturellen, sondern auch in wichtigen politischen Fragen. Aber die Rolle der zentralen Figur war natürlich von Anfang an Gorki zugeordnet: seine Anwesenheit sollte dem Kongress sowohl ein angemessenes Gewicht als auch die „richtige“, nach Stalins Ansicht politische Richtung garantieren. In einem Brief an Stalin weigerte sich Gorki jedoch plötzlich, nach Paris zu reisen, und begründete dies mit seinem schlechten Gesundheitszustand und der Tatsache, dass der Kongress - eine „Angelegenheit, die mir nicht besonders wichtig erscheint“ - nicht stattfinden würde. Stalin, der Gorkis Begeisterung für die Idee eines gemeinsamen Kampfes der Schriftsteller gegen den Faschismus kannte, konnte nicht umhin, die Demarche des Schriftstellers als direkte Herausforderung zu verstehen. Wie es der Zufall wollte, geriet die Situation in Paris während Gorkis Abwesenheit schnell außer Kontrolle.

Thomas Mann wurde durch seinen Bruder Heinrich ersetzt, eine weniger wichtige Figur; Aldous Huxley ersetzte Shaw und Wells, und so weiter. Romain Rolland, der statt nach Paris ostentativ nach Moskau reiste, um Gorki zu sehen, konnte André Gide und André Malraux, die von französischer Seite die Initiative ergriffen hatten, nicht vollständig ersetzen. Außerdem verhielten sich diese einflussreichen Autoren sehr strikt: sie bestanden auf einem dringenden Besuch von Babel und Pasternak in Paris, die ursprünglich von der sowjetischen Delegation ausgeschlossen worden waren, und sie erlaubten französischen Trotzkiten, die sowjetische Politik auf dem Kongress zu kritisieren. Letzteres war aus Stalins Sicht eine besonders eklatante Sabotage seines zuvor genehmigten Plans. Vermutlich fragte sich der krankhaft misstrauische Stalin damals zum ersten Mal, ob Malraux und Gide seiner Politik absichtlich schaden wollten. Und wer auf sowjetischer Seite hat ihnen dabei geholfen? Doch in der Zwischenzeit erlaubte Stalin beiden, als Ehrengäste in die Sowjetunion zu kommen. Dies geschah wiederum auf die nachdrückliche Empfehlung von Gorki und Kolzow. Malraux hatte Moskau bereits vor dem Pariser Kongress besucht und besuchte nun die Datscha Gorkis auf der Krim, nachdem er zuvor Meyerhold in Moskau getroffen hatte (ein wichtiges Detail).

Sowohl mit Meyerhold (der die Inszenierung eines Theaterstücks auf der Grundlage von Malraux' berühmtem Roman „Die Bedingungen des menschlichen Daseins“ plante) als auch mit Gorki diskutierte Malraux die ehrgeizigen Ideen, von denen er damals besessen war. Malraux, der von Natur aus ein Abenteurer war, war Sekretär der linksgerichteten Internationalen Vereinigung zur Verteidigung der Kultur, die unter der Schirmherrschaft des Kongresses gegründet worden war und die nach seiner Vorstellung die Politik der führenden Weltmächte aktiv beeinflussen sollte. Als Sprachrohr einer solchen Föderation wollte der Visionär und Vordenker Malraux eine neue Zeitschrift organisieren, vor allem aber schlug er vor, eine grandiose Enzyklopädie des XX. Jahrhunderts zu erstellen und zu veröffentlichen, in Analogie zur mehrbändigen Enzyklopädie des französischen Philosophen Denis Diderot aus dem XVIII. Jahrhundert, die eine wichtige Rolle bei der Verbreitung der Ideale der Aufklärung und der intellektuellen Vorbereitung der Großen Französischen Revolution spielte. Nach den Plänen von Malraux sollte die Enzyklopädie des XX. Jahrhunderts gleichzeitig in vier Sprachen - Französisch, Englisch, Spanisch und



Russisch - erscheinen. Als Leiter der sowjetischen Ausgabe dieser Publikation förderte Malraux Bucharin. Es sollte natürlich mit sowjetischem Geld produziert werden. Gorki, der ebenfalls alle Arten von epochalen Projekten liebte, war sowohl mit Malraux' Plänen als auch mit seinen Personalvorschlägen völlig einverstanden. Die verrückten Ideen des Franzosen fügten sich paradoxerweise in die sowjetischen politischen und kulturellen Ränkespiele auf höchster Ebene ein. Heute wissen wir, dass Gorki zusammen mit Bucharin die Idee hatte, in der Sowjetunion eine politische Vereinigung zu gründen, die eine Alternative zu den Kommunisten darstellte - die so genannte „Partei der Parteilosen“ oder „Vereinigung der Intelligenz“. An der Spitze einer solchen Organisation sollte Gorki stehen. Interessant ist, dass diese Idee anfangs angeblich von Stalin selbst begrüßt wurde, der zu dieser Zeit überlegte, wie er am besten alle sozialen Schichten der sowjetischen Gesellschaft vereinen und sich gleichzeitig als Führer der antifaschistischen Kräfte auf der internationalen Bühne positionieren könnte. Aus diesem Grund wurden Malraux' Ideen über die praktische Beteiligung fortschrittlicher Intellektueller, insbesondere von Schriftstellern, an politischen Angelegenheiten in der Sowjetunion so ernst genommen. Eine kulturell orientierte sowjetische „Partei der Östlichen“, die von Stalin kontrolliert wurde, hätte eine führende Kraft in einem solchen Prozess sein können. Dies hätte Stalin ein einzigartiges Instrument in die Hand geben können, um die internationale öffentliche Meinung zu beeinflussen. Wir müssen uns heute besonders bemühen, die außerordentliche Rolle und die moralische Autorität bestimmter Schriftsteller, die als Gurus wahrgenommen wurden, im sozialen Leben der Gesellschaft zwischen den beiden Weltkriegen zu würdigen.

Es war ein ganz besonderer Moment. Die Weltpresse war damals auf dem Höhepunkt ihres Einflusses und das Fernsehen gab es noch nicht; die Worte von Berühmtheiten wie Bernard Shaw, Romain Rolland, Thomas Mann, Gorki und André Gide wurden von Millionen gehört. Im März 1936 informierte Gorki auch Stalin über die Pläne von Malraux. Unter Bezugnahme auf die Meinung von Babel (den er als „vollkommen verständnisvollen Menschen und den klügsten unserer Schriftsteller“ bezeichnete) und Michail Kolzow, unterstützte Gorki die Ideen von Malraux, dass „die europäische Intelligenz sich gegen Hitler und seine Philosophie, gegen das japanische Militär organisieren und sich von der Unvermeidlichkeit einer sozialen Weltrevolution inspirieren lassen sollte“. Dieser wichtige Brief war offenbar einer der letzten schriftlichen Appelle Gorkis an Stalin. Am 18. Juni 1936 starb der 68-jährige Gorki. Es ist noch immer umstritten, ob sein Tod auf Stalins Befehl hin von Personen aus Gorkis engstem Kreis beschleunigt wurde, die von sowjetischen Geheimpolizisten und Informanten überwacht wurden. Der alte Schriftsteller hatte den Zaren zu diesem Zeitpunkt bereits mit seiner Unberechenbarkeit und Launenhaftigkeit verärgert. In jedem Fall ist klar, dass Gorki schwer krank war: eine Autopsie ergab, dass seine Lungen fast verkalkt waren (die Folge einer langjährigen Tuberkulose); als der Autopsiebeamte sie in ein medizinisches Becken legte, machten sie, wie sich ein Zeuge erinnerte, ein klapperndes Geräusch. Der Moskauer Rundfunk verkündete den Tod „des großen russischen Schriftstellers, eines brillanten Künstlers des Wortes, eines selbstlosen Freundes der Arbeiter, eines Kämpfers für den Sieg des Kommunismus“. Am 19. Juni gingen mehr als eine halbe Million Menschen an dem Sarg mit Gorkis Leichnam vorbei, der in der Säulenhalle im Haus der Gewerkschaften aufgestellt war; nur 100.000 Menschen durften - mit Sondergenehmigung - an der besonderen Trauerkundgebung auf dem Roten Platz teilnehmen. Auf dem Lenin-Mausoleum stehend, hörte Stalin zu, als der Vorsitzende des Rates der Volkskommissare Wjatscheslaw Molotow die Zeremonie

eröffnete: „Nach Lenin ist der Tod von Gorki der größte Verlust für unser Land und für die Menschheit.“

Unter anderem erhielt der Mann, der am Vorabend von Gorkis Tod nach Moskau kam, die Gelegenheit, sich zu äußern, André Gide. Er sprach im Namen derselben Internationalen Vereinigung zur Verteidigung der Kultur, deren Vorsitzender Malraux war. Gides Rede wurde von Michail Kolzow, dem Leiter der Auslandskommission des von Gorki gegründeten sowjetischen Schriftstellerverbandes, übersetzt. Kolzow erzählte seinem Bruder später, dass Stalin sich daraufhin erkundigte: „Genosse Kolzow, genießt dieser André Gide dort im Westen großes Ansehen?“ Als Kolzow die Frage bejahte, murmelte Stalin, der ihn misstrauisch ansah, skeptisch: „So Gott will. Viel Glück.“ Der Anführer mochte es nicht, an der Nase herumgeführt zu werden. Stalin sah sich bald in seinen Zweifeln bestätigt; wie Ehrenburg in seinen Memoiren erinnerte, hatte André Gide in der Sowjetunion „alles vorbehaltlos bewundert, und als er nach Paris zurückkehrte, alles ebenso vorbehaltlos verurteilt. Ich weiß nicht, was mit ihm geschehen ist: die Seele eines anderen Menschen ist ein Geheimnis“. Selbst in späteren Jahren musste Ehrenburg lügen und verschwiegen, dass Gides letzte Tage in der UdSSR mit dem öffentlichen Prozess gegen das so genannte „antisowjetische Vereinigte Zentrum“ (Grigorij Sinowjew, Lew Kamenjew und andere ehemalige Leninisten, die in Opposition zu Stalin standen) in Moskau zusammenfielen, der nach Ansicht vieler Historiker den Beginn des Großen Terrors markierte. Alle sechzehn Angeklagten wurden am 24. August 1936, kaum zwei Monate nach Gorkis Tod, erschossen. Eine derartige Brutalität war nicht nur für Gide ein Schock; selbst der leidgeprüfte Babel war zuversichtlich, dass die Angeklagten begnadigt werden würden. Stalin erlaubte Gide nicht, dem Prozess beizuwohnen, den er angestrebt hatte; er traf sich auch nicht mit ihm, obwohl der Schriftsteller dies erwartet hatte. Gides abrupter Wechsel vom Pro-Sowjetismus zum Anti-Sowjetismus wurde vom Führer nicht nur als Verrat, sondern auch als geplantes Ablenkungsmanöver empfunden („Darin kann man das Kalkül des Feindes erkennen“). Auch André Malraux wurde von Stalin als Spion und Saboteur bezeichnet. So gerieten Kolzow, Babel, Ehrenburg und Meyerhold, sowjetische Intellektuelle, die diesen beiden Schriftstellern nahe standen, unter Verdacht. Mit Ausnahme von „Ehrenburg“ wurden sie alle 1938-1939 auf persönliche Anweisung Stalins verhaftet. Der Große Terror (die meisten Historiker definieren ihn chronologisch vom Sommer 1936 bis Ende 1938) gehört zu den schwärzesten Seiten der Geschichte des XX. Jahrhunderts.

Über die Ursachen, Ursprünge, Ziele und Folgen (einschließlich der genauen Zahl der Opfer) herrscht jedoch noch immer keine völlige Klarheit, und es ist unwahrscheinlich, dass trotz zahlreicher grundlegender Studien in absehbarer Zeit die erhoffte Klarheit geschaffen wird. Die derzeitige Bandbreite der Bewertungen des Großen Terrors, insbesondere in konservativen Kreisen, ist auffallend: sie reicht von Solschenizyns Charakterisierung der Zeit als „Frontalangriff auf das Volk“, bei dem unschuldige Menschen einen „vernichtenden Schlag“ erlitten, bis hin zu der Einschätzung des ultranationalistischen Historikers Oleg Platonow in seinem 2004 erschienenen Buch „Hochverrat. Konspiration gegen Russland“, veröffentlicht im Jahr 2004, stellte fest, dass „die meisten der 1937 und später unterdrückten Personen Feinde des russischen Volkes waren. Durch die Vernichtung der bolschewistischen Garde entledigte sich Stalin nicht nur seiner Rivalen um die Macht, sondern tilgte in gewisser Weise auch seine Schuld vor dem russischen Volk, für das die Durchführung der revolutionären Pogrome ein Akt der historischen Vergeltung war“. In den Schriften einiger einflussreicher zeitgenössischer konservativer russischer Historiker über den Großen Terror schwingt eine

ausgesprochen unchristliche Schadenfreude mit, wenn es um die Unterdrückung der städtischen Intelligenz geht, die sich ihrer Meinung nach zuvor nicht für die Vernichtung der Bauernschaft eingesetzt hatte. Die russische Intelligenz hat wahrscheinlich viele Sünden begangen, aber die brutalen Verfolgungen, die in jenen Jahren über sie hereinbrachen, hat sie dennoch nicht verdient.

Schätzungen zufolge wurden während der Zeit des Großen Terrors mehr als 600 Autoren, d. h. fast ein Drittel des damaligen Verbandes der sowjetischen Schriftsteller, verhaftet. Jeder dieser Unglücklichen wurde als menschliches Wesen bemitleidet. Es gab nicht viele wirklich große Namen, die in die russische Kulturgeschichte des XX. Jahrhunderts eingingen; viele der unterdrückten Kulturschaffenden waren in erster Linie Parteimitarbeiter und in zweiter Linie „Teilzeit“-Schriftsteller. Der kulturelle Verlust beschränkte sich jedoch nicht auf die Zahl der verhafteten und hingerichteten Genies; die durch den Großen Terror geschaffene Atmosphäre der allgemeinen Angst, des Misstrauens und der Unsicherheit war ebenfalls von beispielloser Zerstörung geprägt. Kulturelle oder politische Persönlichkeiten wurden nicht einfach aus der Gesellschaft entfernt, sondern das System der sozialen Interaktionen und des kulturellen Mäzenatentums, das sich in den zwanzig Jahren sowjetischer Herrschaft bereits etabliert hatte, wurde zerstört. In den Tagen des Großen Terrors wurde Schuld durch Assoziation definiert und bewiesen: hinter jeder verhafteten Person wurden zuerst die Familie und die engsten Verwandten in den Trichter der stalinistischen Repression gezogen, dann entfernte Verwandte, dann Mitarbeiter, Untergebene und einfache Bekannte. Wie der Historiker feststellte: „Es scheint, dass das repressive Schwungrad denjenigen, die es drehten, aus den Händen glitt: infolge der Säuberung wurde das wirtschaftliche Verwaltungssystem untergraben, die Armee wurde enthauptet, die Partei wurde demoralisiert.“ All dies zerstörte auch die Kultur als integralen Bestandteil der Gesellschaft. Wie Wissenschaftler heute vermuten, verfolgte Stalin mit dem Großen Terror mehrere politische Ziele: er wollte seine persönliche Macht festigen, die reale und imaginäre Opposition und die „fünfte Kolonne“ vernichten, die Bevölkerung terrorisieren und als wirtschaftlichen Bonus billige Sklavenarbeiter für die industriellen Bauprojekte des riesigen Landes bereitstellen.

Da er seine Ziele erreicht hatte und die Gesellschaft am Rande einer totalen Destabilisierung stand, begann Stalin, die Repressionen von 1939 zurückzunehmen, wobei er zugab, dass sie von „zahlreichen Fehlern“ begleitet waren. Doch zu diesem Zeitpunkt, als die halb zerschlagene und demoralisierte Elite des Landes versuchte, wieder zu Atem zu kommen, sandte Stalin erneut ein abschreckendes Signal an die Intelligenz: Kolzow, Babel und Meyerhold, die im Frühjahr 1938 und Anfang 1939 verhaftet worden waren, wurden nach einer für die damalige Zeit ungewöhnlichen Verzögerung (die offenbar auf Stalins Zögern zurückzuführen war) Anfang 1940 erschossen. Alle drei wurden beschuldigt, Mitglieder einer „antisowjetischen trotzkistischen Gruppe“ zu sein und als Agenten französischer und anderer ausländischer Geheimdienste an einer „konspirativen terroristischen Vereinigung“ teilgenommen zu haben. Sie alle wurden beschuldigt, Kontakte zu Malraux zu unterhalten, der zu diesem Zeitpunkt in Stalins Vorstellung zu einem wichtigen westlichen Spion und Provokateur wurde, der für viele Misserfolge der internationalen Politik Stalins verantwortlich war. (Ein berühmter sowjetischer Schriftsteller erzählte mir, wie er in den 60er Jahren, als er begann, in den Westen zu reisen, vom KGB zur Zusammenarbeit veranlasst wurde, und nannte als Beispiel einen erfolgreichen Schriftsteller-Spion... Malraux: aus irgendeinem Grund schien der Anwerber das unwiderstehlichste Argument zu sein).

Sowohl Kolzow als auch Babel und Meyerhold wurden in den Verhören gezwungen,

ihre „Schuld“ zu bekennen und die Creme de la Creme der sowjetischen Kultur zu denunzieren - Pasternak, Schostakowitsch, Eisenstein, Alexej Tolstoi und den Autor der exquisiten Kurzgeschichten „Neid“ und „Drei Dickwänste“, Juri Olescha. Wie diese Geständnisse zustande kamen, wissen wir aus den Aussagen Meyerholds (sowohl gegenüber dem Staatsanwalt als auch gegenüber dem Vorsitzenden des Rates der Volkskommissare Molotow), der, wie Babel, seine Aussage schließlich widerrief: „Ich wurde hier geschlagen - ein kranker sechshundsechzigjähriger Mann, mit dem Gesicht nach unten auf dem Boden liegend, ein Gummiband wurde auf meine Fersen und auf meinen Rücken geschlagen, als ich auf dem Stuhl saß, das gleiche Gummiband wurde auf meine Beine geschlagen (von oben, mit großer Kraft) und auf die Stellen von meinen Knien bis zu den Fußspitzen. Und in den folgenden Tagen, als diese Stellen an meinen Beinen mit starken inneren Blutungen überschwemmt waren, wurden diese rot-blau-gelben Blutergüsse erneut mit dieser Aderpresse geschlagen, und der Schmerz war so groß, dass es sich anfühlte, als ob steiles kochendes Wasser über die empfindlichen Stellen an meinen Beinen gegossen wurde (ich schrie und schrie vor Schmerz). Ich wurde mit diesem Gummiband auf den Rücken geschlagen, ich wurde mit einer Schaukel aus großer Höhe ins Gesicht getroffen... wiederholte der Vernehmungsbeamte immer wieder und drohte: „Wenn du nicht schreibst (d.h. schwindelst?!), werden wir dich wieder schlagen, wobei dein Kopf und dein rechter Arm unversehrt bleiben, den Rest verwandeln wir in ein Stück unförmigen, blutigen, verstümmelten Körper“. Und ich habe alles unterschrieben...“. Über das Schicksal bedeutender Persönlichkeiten wie Meyerhold entschied Stalin selbst: wenn er zwei senkrechte Striche vor den Namen des Angeklagten setzte, bedeutete dies eine Verurteilung zu zehn Jahren, wenn er einen Strich setzte, ein Erschießungskommando. Im Fall Meyerhold setzte Stalin einen Strich. - Es wird oft gesagt, dass der Führer dies tat, weil er Meyerholds avantgardistische Inszenierungen nicht mochte. Es ist schwierig, dem zuzustimmen. Stalin, ein Politiker durch und durch, war in der Lage, sowohl ästhetische als auch persönliche Abneigungen zu überwinden, wenn dies für die Sache notwendig war. Er verherrlichte den Avantgardekünstler Majakowski in den Himmel, legte aber keinen Finger auf die führenden Avantgardekünstler Tatlin und Rodtschenko. Andrej Platonow, dessen Werke der Führer hasste, wurde nie verhaftet. Stalin hingegen hatte keinen engagierteren Kulturfunktionär als den von ihm vernichteten Kolzow. Stalin spielte ständig komplexe politische Schachspiele, oft gleichzeitig auf mehreren Brettern. Er betrachtete die Zerstörung eines wichtigen Gegners als einen Zug in einem solchen Spiel und versuchte, diesen Zug zu nutzen, um eine Gewinnsituation zu schaffen. Hat Stalin jemals einen Fehler gemacht - selbst aus seiner eigenen, äußerst zynischen und grausamen, oft einfach kannibalistischen Sichtweise heraus? Natürlich, und zwar mehr als einmal. Ich bin überzeugt, dass die Vernichtung von Kolzow, Meyerhold und Babel ein solcher psionisch politischer Fehler war. Stalin selbst muss von der realen politischen Situation seiner Zeit ausgegangen sein. Bekanntlich änderte der sowjetische Führer 1939 plötzlich und abrupt seine Außenpolitik in Richtung eines Bündnisses mit Hitler und gab damit seine antifaschistische Position auf. Damit machte Stalin alle Pläne zunichte, die er so sorgfältig entwickelt hatte, um die internationale antihitlerische und kommunistische Intelligenz unter sowjetischer Ägide zu vereinen. In Stalins Augen war diese mühsame und kostspielige Tätigkeit nun ein eindeutiger Misserfolg. Ein besonders schmerzliches Moment war die Niederlage der von der Sowjetunion unterstützten republikanischen Regierung in Spanien in dem von General Francisco Franco 1936 begonnenen Bürgerkrieg. Franco wurde in diesem Krieg von Deutschland und dem faschistischen Italien unterstützt, während

Antifaschisten aus der ganzen Welt, darunter Ernest Hemingway und Malraux, auf der Seite der Republikaner kämpften. Stalins politischer Gesandter in Spanien war Kolzow, dessen Versuche, prosovjetsche Elemente in Spanien zu mobilisieren, scheiterten.

Jemand musste für dieses und andere internationale Versäumnisse geradestehen. Stalin hatte immer geeignete Blitzableiter, Saboteure und Verräter gefunden. In diesem Fall sollte es sich um eine Gruppe führender sowjetischer Kulturschaffender handeln, die angeblich von ihren „wahren Herren“, den europäischen Imperialisten und Plutokraten aus Frankreich und England über Gide und Malraux, wie Marionetten gezogen wurden. All dies passte sowohl zu Stalins Ansichten als auch zu den aktuellen Erfordernissen seiner Politik. Aber einige Zweifel überkamen Stalin. Meyerholds herzzerreißende Ansprache an den Führer wurde, wie wir wissen, nicht beschwichtigt. Aber es ist bezeichnend, dass die anderen Chamäleons, auf die während der Untersuchung Dreck gehämmert wurde, nie verhaftet wurden: offenbar beschloss Stalin nach reiflicher Überlegung, einen von ihm definitiv geplanten lauten öffentlichen Prozess über prominente Kulturschaffende nicht zu veranstalten. Dennoch spielte die Hinrichtung von Kolzow, Meyerhold und Babel, auch wenn sie damals nicht in der Presse angekündigt wurde, eine schicksalhafte Rolle für Stalins Beziehungen zur Intelligenz. Diese gnadenlose Hinrichtung zeigte, dass weder Talent, noch Verdienste um die Sowjetmacht, noch Loyalität und Nähe zu Stalin (und jeder wusste, dass Kolzow, der de facto Chefredakteur der „Prawda“ war, von der WGO als Favorit geführt wurde) ihn vor dem Zorn des Führers bewahren konnten.

Stalin, der auf seine Art ein sehr pragmatischer Mann war, bekam in den Augen der kulturellen Elite plötzlich eine erschreckend irrationale Qualität. Könnte das genau das sein, was er wollte? In diesem Fall ist es auch seine Fehlkalkulation. Und ein weiteres klares und lautes Signal wurde von Stalin gesendet: jeder Kontakt mit dem Westen ist tödlich. Im kulturellen Bereich fiel der Eisenerne Vorhang genau dann, Anfang 1940 (er hob sich nur geringfügig während des Krieges mit Hitler wieder, als die Beziehungen zu den anglo-amerikanischen Verbündeten geflickt werden mussten). Um persönliche Beziehungen zu den sowjetischen Intellektuellen aufzubauen und sie zu zähmen, unternahm Stalin, wie wir gesehen haben, große Anstrengungen. Irgendwann beschloss er, dass die wirksamste Methode immer noch die grobe Einschüchterung sei. Die Intellektuellen waren verängstigt, aber ihre „Romanze“ mit Stalin und damit mit den sowjetischen Behörden war für immer vom romantischen Schleier der ersten Liebe befreit.

## BEI EINEM RENDEZVOUS MIT STALIN

### KAPITEL 7

Was ist sozialistischer Realismus? Fragen Sie fünf Experten und Sie werden fünf verschiedene Antworten erhalten. Sollte uns das überhaupt interessieren? Ich denke, das sollte es. Schließlich herrschte in der sowjetischen Kultur seit Anfang der 1930er Jahre mehr als ein halbes Jahrhundert lang der sozialistische Realismus, der

nach dem Zweiten Weltkrieg zur beherrschenden Kraft in der Kultur aller Länder des Sowjetblocks erklärt wurde, d. h. in dem guten Dutzend Staaten Europas und Asiens mit einer Gesamtbevölkerung von fast einer Milliarde Menschen. Für Russland kann die Bedeutung der sozialistischen realistischen Kunst gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. Sie ist ein wesentlicher und wichtiger Teil des kulturellen Erbes. Die russische Kultur des zwanzigsten Jahrhunderts wurde weitgehend vor den Augen unserer Zeitgenossen geschaffen. Und doch enthält ihre Geschichte viele Rätsel, unbestätigte Hypothesen und Annahmen und „schwarze Löcher“, als ob es sich um eine Zivilisation handeln würde, die vor langer Zeit ausgestorben ist. Die Doktrin des sozialen Realismus ist immer noch eines dieser Rätsel.

Sowjetmenschen eines gewissen Alters können sich noch an eine Zeit erinnern, in der der Begriff „sozialistischer Realismus“ etwa genauso häufig verwendet wurde wie „Sowjetmacht“ oder „kommunistische Partei“, also ständig. Doch im Gegensatz zu den letztgenannten Begriffen, die etwas Konkretes bedeuteten und mehr oder weniger klar umrissen waren, blieb die tatsächliche Bedeutung des sozialistischen Realismus trotz der Tausenden von Artikeln und Büchern, die ihn klären sollten, sehr unbestimmt. Diese Zweideutigkeit wurde bereits 1934 in der von Stalin selbst entwickelten und damit zum Klassiker gewordenen Definition des Sozialistischen Realismus als Grundmethode der sowjetischen Literatur und Kunst festgeschrieben, die „vom Künstler verlangt, die Wirklichkeit wahrheitsgetreu, geschichtlich-konkret in ihrer revolutionären Entwicklung darzustellen“. Als Theoretiker und Politiker bevorzugte Stalin in der Nachfolge Lenins das Einfache und Klare, das für die Massen verständlich ist. Nach den Memoiren von Stalins Vertrautem Iwan Trotzki wählte der Führer den Begriff „sozialistischer Realismus“ nach folgenden Kriterien: „Der Vorteil dieser Definition ist erstens die Kürze (nur zwei Worte), zweitens die Verständlichkeit und drittens der Hinweis auf die Kontinuität in der Entwicklung der Literatur ...“ (Stalin bezog sich dabei auf die Verbindung mit der großen Literatur des so genannten „kritischen Realismus“, d.h. Dostojewski, Leo Tolstoi und Tschechow). Die von ihm angestrebte Verständlichkeit erwies sich jedoch als schwer zu erreichen. Die lebhafteste Debatte darüber, was sozialistischer Realismus ist, geht weiter. Ist es eine Methode oder nur ein Stil, oder beides? Ist es möglich, nur solche Werke als sozialistischen Realismus zu betrachten, die eine ausgeprägte kommunistische Ideologie haben?

Man denke an Majakowskis Gedichte „Wladimir Iljitsch Lenin“ und „Gut!“ (*Gut und schön. Ein Oktoberpoem*), deren Stil jedoch eher als expressionistisch denn als realistisch zu bezeichnen ist. Wenn man diese Werke Majakowskis dennoch als Beispiele des sozialistischen Realismus im Sinne der sowjetischen Doktrin anerkennt, warum sollte man dann nicht auch die Gedichte von Pablo Neruda und Paul Éluard in diese Abteilung einordnen? (Dies wurde 1972 von der „Kurzen literarischen Enzyklopädie“ in Moskau getan, die auch Romain Rolland und Bertolt Brecht in die Liste der sozialistischen Realisten aufnahm, was absurd war.) Aber wenn schon die deutschen und chilenischen Expressionisten und die französischen Surrealisten als sozialistische Realisten galten, warum sollte dieser Titel nicht auch Boris Pasternak mit seinen revolutionären erzählenden Gedichten „Das neunzigste Jahr“ und „Leutnant Schmidt“ verliehen werden? Im heutigen Russland werden Pasternak und Andrej Platonow, die ebenfalls quasikommunistische Werke geschrieben haben, mit Nachdruck über die Grenzen des sozialistischen Realismus hinausgedrängt: Sie sind „gute“ Schriftsteller, da es heute Mode ist, nur die „schlechten“ Schriftsteller als sozialistische Realisten einzustufen. (In der Sowjetunion galten Pasternak und Platonow seinerzeit auch nicht als sozialistische Realisten, sondern gerade als „schlechte“ Schriftsteller.) Eine Möglichkeit, dieser Verwirrung einen Sinn zu geben,

besteht darin, das Problem in seinen historischen Kontext einzuordnen. Versuchen wir, uns in die Lage der Person zu versetzen, die persönlich für die Entstehung und weitere Verbreitung des Begriffs „sozialistischer Realismus“ verantwortlich ist: Josef Stalin selbst. Wir können uns eine klare Vorstellung davon machen, was er als förderungswürdige real-sozialistische Kunst und Literatur ansah, wenn wir die „Prawda“ vom 16. März 1941 aufschlagen.

In dieser Ausgabe der wichtigsten Zeitung des Landes wurde über die ersten Preisträger des Stalinpreises berichtet, der 1939 auf Wunsch des Führers anlässlich seines 60sten Geburtstags gestiftet wurde. Nach den Anweisungen des Führers wurden nur die herausragendsten Werke der sowjetischen Kunst und Literatur mit dem Stalinpreis ausgezeichnet. Für ihre Auswahl wurde ein spezielles mehrstufiges bürokratisches System geschaffen, das vom Komitee für die Stalin-Preise unter dem Vorsitz des ehrwürdigen älteren Wladimir Nemirowitsch-Dantschenko, einem Mitarbeiter Stanislawskis am Kunsttheater, gekrönt wurde. Das letzte Wort hatten jedoch immer andere, die die Namen der Preisträger persönlich eintrugen oder durchstrichen und damit das Interesse und die Aufmerksamkeit der Zeugen zeigten. Zunächst gab es zwei Preise ersten und zweiten Grades (100.000 bzw. 50.000 Rubel), aber seit dem Jahr 1939 wurden auch die Stalin-Preise dritten Grades vergeben (25.000 Rubel). Stalin war besonders aufmerksam und anspruchsvoll gegenüber den allerersten Trägern der nach ihm benannten Auszeichnung. Im Gegensatz zu späteren Fällen, in denen die Preise für Werke verliehen wurden, die im Vorjahr erschienen waren, wurde sie diesmal, wie es in der Entscheidung des Rates der Volkskommissare vom 15. März 1941 hieß, für „herausragende Leistungen in Kunst und Literatur in den letzten 67 Jahren“, also seit 1935, ausgezeichnet: *creme de la creme*, wie die Franzosen sagen.

Die „Preisträger“-Ausgabe der „Prawda“ begann mit einem fortschrittlichen Artikel, in dem die wichtigsten Aufgaben der nationalen Kultur formuliert wurden: „Die sowjetische Kunst muss die Volksmassen in ihrem Kampf für den vollständigen und endgültigen Sieg des Sozialismus inspirieren und unterstützen.“

In der großen Auseinandersetzung zwischen den beiden Systemen - dem kapitalistischen und dem sozialistischen - muss auch die sowjetische Kunst als Waffe in diesem Kampf dienen, indem sie den Sozialismus verherrlicht und bekräftigt. Die Epoche des Kampfes für den Kommunismus muss zur Epoche der sozialistischen Renaissance der Künste werden, denn nur der Sozialismus schafft die Voraussetzungen dafür, dass sich alle Talente des Volkes voll entfalten können.“ Der typisch katechetische und beherrschende Stil dieses Fragments, seine inhärente Tautologie, seine Fixierung auf die Worte „Sozialismus“ und „Kampf“ lassen mich Stalin selbst als seinen Verfasser erkennen. In meinem Buch Schostakowitsch und Stalin bin ich zu dem Schluss gekommen, dass der Führer nicht nur der aufmerksamste Leser der Prawda war, sondern auch einer ihrer Hauptautoren, und oft erschienen von Stalin verfasste oder diktierte Texte in der Zeitung ohne seine Unterschrift. Niemand außer Stalin hätte es gewagt, eine ungewollte Parallele zur italienischen Renaissance zu ziehen, denn sie lud unweigerlich zu einem eher ambivalenten Vergleich zwischen Stalin als Kunstmäzen und der Familie Medici und den legendären Päpsten jener Zeit ein. Und es war zweifellos Stalins persönliche Entscheidung, dass an diesem Tag sechs ausgewählte Fotoporträts der frisch gebackenen Preisträger auf der Titelseite der Prawda veröffentlicht wurden. Hier sind diese „großartigen Sechs“ in genau der Reihenfolge, die Stalin zweifellos etwas bedeutete und in der ihre Bilder damals erschienen: Dmitri Schostakowitsch, Alexander Gerassimow, Vera Muchina, Valeria Barsowa, Sergej Eisenstein und Michail Scholochow. Vier Männer, zwei Frauen (Stalin war offenbar kein

Frauenfeind); unter ihnen waren sowohl weltbekannte Genies als auch Persönlichkeiten, die selbst in Russland heute nur noch Spezialisten kennen. Aber sie alle schienen dem Führer die repräsentativsten Beispiele für Stalins kulturelle Renaissance zu sein. Beginnen wir mit der obskursten Figur.

Barsowa, die lyrische Koloratursopranistin und führende Solistin des Bolschoi-Theaters (1892-1967), ist heute kaum noch in Erinnerung, obwohl sie in den 1930er - 1940er Jahren eine der beliebtesten und bekanntesten sowjetischen Sängerinnen war. Barsowa wurde die „sowjetische Nachtigall“ genannt, sie glänzte in den Verdi-Rollen der Gilda, der Violetta und Stanislawski korrigierte vor allem ihre psychologisch überzeugende (sie konsultierte ausdrücklich Stanislawski selbst) Darstellung der Antonida, Tochter des russischen Bauernpatrioten Iwan Sussanin in Michail Glinkas Oper „Ein Leben für den Zaren“, aus der das nationale Operntheater wahrlich geboren wurde. Stalin schätzte dieses Werk von Glinka, das nach der Revolution wegen seiner pro-monarchischen Ausrichtung von der sowjetischen Bühne verschwunden war, so sehr, dass er es 1939 (unter dem Titel „Iwan Sussanin“ und mit einem ziemlich raffiniert überarbeiteten Libretto) wieder in das Repertoire der führenden Opernhäuser des Landes aufnahm. Wie immer bei Stalin waren bei seiner Entscheidung Ästhetik und Politik eng miteinander verwoben. Als Liebhaber der klassischen russischen Oper (nur zu seiner Lieblingsarie aus „Sussanin“ am Bolschoi-Theater unterbrach der russische Ministerpräsident eine Sitzung des Politbüros) nutzte Stalin Glinkas schlichtes und ergreifendes Werk auch, um am Vorabend des Krieges mit Hitler die zynischen Emotionen zu legitimieren, die unter Lenins Internapoltanismus diskreditiert waren. Wahrscheinlich wählte Stalin Barsowa nicht nur wegen ihres Talents und ihrer Professionalität aus (sie war von Natur aus fettleibig und erschöpfte sich in Gymnastik, so dass sie auch noch mit fünfzig Jahren als Rosina in Rossinis „Der Barbier von Sevilla“ über die Bolschoi-Bühne flattern konnte, und sang sogar Übungen für ihre Stimme, während sie in den Sommerferien weit hinaus aufs Meer segelte), sondern auch wegen ihres öffentlichen Temperaments: Barsowa war Mitglied des Obersten Sowjets der RSFSR und später des Mossowjet und bildete übrigens zusammen mit Scholochow den „Parteitreiber“ unter unseren großartigen Sechs (die anderen vier Preisträger waren zum Zeitpunkt ihrer Auszeichnung parteilos).

Noch zu Stalins Lebzeiten wurde die russische Schönheit Barsowa gerüchteweise als Geliebte des Führers gehandelt, doch selbst wenn man dieses Gerücht beiseite lässt, ist klar, warum ausgerechnet ihr Porträt die Titelseite der Prawda zierte. Barsowa verkörperte einen neuen Künstlertypus des Musiktheaters - eine Sphäre, die Stalin liebte und für wichtig hielt und in der schon im vorrevolutionären Russland populäre Superstars auftraten: Tschaljapin, der Tenor Leonid Sobinow, die Sopranistinnen Antonina Neschdanowa und Nadeschda Obuchowa, die Ballerina Anna Pawlowa und andere. Dem Führer war es wichtig zu zeigen, dass die neue Generation von Opern- und Ballettstars den vorrevolutionären Meistern in nichts nachstand, und so gehörten zu den ersten stalinistischen Preisträgern die großen sowjetischen Interpreten Maxim Michailow und Mark Reisen, die Tenöre Iwan Koslowski und Sergej Lemeschew sowie die Ballerina Galina Ulanowa (die einzige Person auf dieser Liste, die auch im Westen zu einer legendären Figur wurde). Obwohl der Name der Bildhauerin Wera Muchina, der zweiten Frau, deren Porträt auf der Titelseite der „Prawda“ erschien, außerhalb Russlands kaum bekannt ist, ist ihr berühmtestes Werk „Arbeiter und Kolchosbäuerin“, eine 25 Meter lange Komposition aus Edelstahl, der 74 Tonnen wog und den sowjetischen Pavillon auf der Weltausstellung 1937 in Paris überragte (Ziel war es, den benachbarten deutschen Pavillon optisch zu überlagern), wurde weltberühmt und ist bis heute auf



unzähligen Plakaten und Buchdeckeln abgebildet.

Viele (darunter auch Romain Rolland) hielten dieses dynamische Bild zweier riesiger halbnackter Gestalten, die vorwärts stürmen (sie mit einer Sichel über dem Kopf, er mit einem Hammer), für das ausdrucksstärkste Symbol der sowjetischen Kunst und sogar des Sowjetstaates insgesamt, obwohl einige darauf bestehen, dass dies bei El Lissitzkys surrealistischem Plakat für die sowjetische Ausstellung in Zürich 1929 der Fall ist, das ein ähnliches Thema wie das von Muchinas ekstatischer Vereinigung von Mann und Frau im Namen der sozialistischen Idee auf eine avantgardistischere Weise interpretierte. Die bevorzugte Tochter eines reichen Kaufmanns studierte in Paris und gehörte zusammen mit ihren Freundinnen Nadeschda Udalzowa und Ljubow Popowa zum Kreis der „Amazonen“ der russischen Avantgarde. Muchina stand einer der führenden „Amazonen“ - Alexandra Exter - besonders nahe. Sie schmückte mit ihr die modernistischen Aufführungen des beliebten und einflussreichen Moskauer Kammertheaters unter der Leitung von Alexander Tairow aus und arbeitete später mit ihr bei der Herstellung aufwändiger Hüte für die Modenärinnen der Hauptstadt der frühen 20er Jahre zusammen. 1930 wurde Muchina verhaftet und ins Exil verbannt (wenn auch nur für ein Jahr), weil sie versucht hatte, ins Ausland zu fliehen, was sie jedoch nicht daran hinderte, einige Jahre später zu Stalins bevorzugten Bildhauern zu gehören. Indem er ihre „Arbeiter und Kolchosbäuerin“ lobte, verteidigte er Muchina gegen den möglicherweise tödlichen Vorwurf, sie habe das Bildnis des Sowjetunion-Feindes Leo Trotzki böswillig in den flatternden Falten der Kleidung des Skulpturenpaares versteckt. Insgesamt (sie starb 1953 und überlebte Stalin um sieben Monate) erhielt Muchina zu ihren Lebzeiten fünf Stalin-Preise, aber sie hat nie das obligatorische Bildnis des Führers selbst geschaffen.

Als sie darum gebeten wurde, stellte Muchina, die die Rolle einer prinzipientreuen Realistin spielte, eine Bedingung: Stalin müsse persönlich für sie posieren. Der Anführer weigerte sich. (Es heißt, der Künstler Pjotr Kotschalowski habe sich geweigert, ein Porträt von Stalin auf dieselbe Weise zu erstellen.) Es wäre schwierig gewesen, einen größeren Gegenpol zur strengen und schönen Muchina zu finden als den Maler Alexander Gerasimow, der für sein Gemälde „Stalin und Woroschilow im Kreml“ (in Künstlerkreisen „Die beiden Führer nach dem Regen“ genannt) den Stalinpreis ersten Grades erhielt und den die meisten Erinnerungsschreiber als zynischen Opportunisten in Erinnerung haben. Gerasimow betonte stets, dass er in eine Bauernfamilie von Leibeigenen hineingeboren wurde: in der sowjetischen Gesellschaft verschaffte ihm dies einen erheblichen Vorteil gegenüber der „sozial fremden“ Kaufmannstochter Muchina. Gerasimow verbeugte sich vor den französischen Impressionisten, deren Stil er in seiner Jugend sklavisch gefolgt war, und begann, sie öffentlich als Dekadente und Formalisten zu denunzieren, und zwar genau zu dem Zeitpunkt, als eine entsprechende Anweisung von oben erging. Als dichter, lockiger, bärtiger Mann mit zerzauster Stirn malte Gerasimow gerne „für sich selbst“ halbpornografische Genreszenen unter bescheidenen Titeln wie „Im Badehaus auf dem Lande“, die Paradeporträts des Künstlers von Lenin, Stalin und Marschall Kliment Woroschilow, dem sowjetischen Verteidigungskommissar und Gönner und sogar Freund von Gerasimow (der manchmal in seinem Atelier vorbeischaute, um eine andere nackte, rassige Schönheit zu bewundern), zirkulierten in Millionenaufgabe im ganzen Land.

Nach der Übernahme des Vorsitzes der 1947 gegründeten Akademie der Künste der UdSSR (in Umkehrung der vorrevolutionären Tradition) wurde Gerasimow zum „Chefkünstler“ des Landes und zum Symbol des sozialistischen Realismus in der Kunst. Er erhielt von der Regierung riesige, mehrfigurige offizielle Gemälde, aber

gleichzeitig montierte er in seiner Staatslimousine mit einem Chauffeur einen Berg Heu auf die Rückbank und demonstrierte damit deutlich eine ungebrochene Verbindung zu seiner Vergangenheit im einfachen Volk. Gerasimow war eine schillernde Figur, aber seine Bilder, die einst mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet wurden (darunter vier Stalin-Preise und Goldmedaillen auf den Weltausstellungen in Paris und Brüssel), werden heute fast einhellig als künstlerisch uninteressant angesehen: akademisch standardisiert in der Komposition und ausdruckslos in der Bildtextur.

Die gleiche abwertende Haltung wird von zeitgenössischen Kunstkritikern gegenüber anderen Koryphäen des sozialistischen Realismus geäußert, obwohl es unter ihnen echte malerische Virtuosen gab, wie Isaak Brodsky, einer der Lieblingsschüler Repins, sowie Wassili Jefanow und Alexander Laktionow. Aber ist es überhaupt möglich, die Gemälde von Gerasimow und seinen sozialistisch-realistischen Kollegen nach rein künstlerischen Kriterien zu beurteilen, die sich an der Ästhetik der westlichen Avantgarde der letzten hundert Jahre orientieren, während man die sozialen Funktionen dieser Werke in der stalinistischen Gesellschaft fast völlig außer Acht lässt? Ähnliche asoziale Bewertungsmethoden wurden vor einiger Zeit auch bei Kulturgütern mit außereuropäischer Tradition angewandt: Skulpturen und Masken aus Asien, Afrika und Ozeanien. Es handelt sich dabei fast ausnahmslos um Ritualgegenstände, die von ihren Völkern und Stämmen in erster Linie wegen ihres sozialen Nutzens und nicht wegen ihres künstlerischen Wertes verwendet wurden. Im Westen wurden diese Artefakte durch das Prisma der vorherrschenden modernistischen Ästhetik betrachtet: was ihr nahe kam, wurde höher bewertet, der Rest wurde als weniger „interessant“ und daher weniger künstlerisch wertvoll behandelt. Viele glauben heute, dass dies ein Irrtum war. Die Kunst der stalinistischen Ära ist wohl auch als weitgehend rituell zu interpretieren. In diesem Sinne lassen sich verblüffende Wurzeln im Sozialistischen Realismus finden (ein Thema, dem Wissenschaftler der sowjetischen Kunst im Westen und in Russland seit kurzem Aufmerksamkeit schenken).

Der sozialistische Realismus geht auf Gorki und Lunatscharski zurück, die vor der Revolution eine Vorliebe für den so genannten „Gottesbau“ hatten (wofür sie von Lenin streng gescholten wurden), und es war Stalin, ein ehemaliger Seminarist, der die Parole des sozialistischen Realismus ins Leben rief. Sowohl Lunatscharski als auch Gorki spekulierten bereitwillig über den magischen Einfluss der Kunst auf das menschliche Verhalten. Stalin sprach nicht laut darüber, aber er empfand die magische Kraft der Kunst sicherlich als etwas Reales; Osip Mandelstam, der die Psychologie des Führers sehr gut verstand, hatte dies bereits bemerkt (seine brillante poetische „Ode“ an Stalin zeugt davon): „Er (Stalin) hat eine Art von Aberglauben. Er glaubt, wir können natürlich schamanisieren...“ Gorki sah den sozialistischen Realismus als ein Instrument, um „eine revolutionäre Haltung gegenüber der Realität anzuregen, eine Haltung, die die Welt praktisch verändert“. Hier spricht Gorki auf rituelle und magische Weise über die Rolle des sozialistischen Realismus. Lunatscharski war noch unverblümter: „Die sowjetische Kunst unterscheidet sich nicht wesentlich von der religiösen Kunst...“ Stalin, der wie immer offene Erklärungen vermied (denn er war ein Berufspolitiker), bestand darauf, die sowjetische Kultur zu quasi-religiösen Funktionen zu drängen: Romane sollten die Rolle von Heiligenbeschreibungen spielen, Theaterstücke und Filme als religiöse Mysterien, Bilder als Ikonen. Über all dem herrschte der Kult um den verstorbenen Lenin als Gottvater, mit Stalin als Sohn. Gleichzeitig wurden Lenin und später, nach seinem Tod, Stalin in einem eigens errichteten Mausoleum im Zentrum der Hauptstadt, auf dem Roten Platz, in einbalsamiertem Zustand dem Volk gezeigt - als

unvergängliche Reliquien kommunistischer Heiliger. Dem gleichen Zweck dienten die architektonischen Strukturen der stalinistischen Epoche.

Selbst die U-Bahn, die in westlichen Städten in erster Linie mit Blick auf ihre utilitaristischen Funktionen gebaut wurde, verwandelte sich in Moskau in eine Art säkularen Tempel, dessen obligatorische Vorführung bei Ausländern - wie auch bei Sowjetbürgern - einen Anfall von ritueller Bewunderung hervorrufen sollte. Wir kennen die Reaktion des antiklerikalen und skeptischen André Malraux auf dieses „unterirdische Wunder“: „Un peu trop de metro“ („viel Metro“). Deshalb sollten die monumentalen malerischen und skulpturalen Kompositionen der stalinistischen Ära, die die Führer und ihre Begegnungen mit dem Volk, die Heldentaten, Massendemonstrationen und Festlichkeiten darstellen, als rituelle Objekte betrachtet werden, auch wenn sie in Kunstmuseen ausgestellt sind. Nur wenn wir diese Werke in ihren historischen und sozialen Kontext einordnen, können wir das Talent, die Bemühungen und das Können ihrer Schöpfer, die zu ihrer Zeit mit den Stalinpreisen ausgezeichnet wurden, würdigen und erkennen, dass diese Auszeichnungen nicht umsonst vergeben wurden. Die umstrittenste Figur unter den frühen stalinistischen Preisträgern ist zweifellos Michail Scholochow, der spätere dritte russische Nobelpreisträger. Die Vielfalt der Meinungen über Scholochow ist selbst für ein scholastisches XX. Jahrhundert überraschend - von der Anerkennung als großer Schriftsteller, als einer der Weltklassiker der neuen Zeit, bis hin zu Solschenizyns verächtlicher Kritik: „diejenigen, die Scholochow kennen - wissen, dass sein gesamter Entwicklungsstand... es ist nicht einmal das Niveau, über das wir reden müssen, gebildet oder ungebildet, sondern - qualifiziert oder unqualifiziert?..“. Und hier geht es um den Mann, der 1939 Vollmitglied der Akademie der Wissenschaften der UdSSR wurde.

Stalin verlieh Scholochow den Preis für sein weltberühmtes Roman-Epos „Der stille Don“, das das tragische Schicksal des Donkosaken Grigorij Melechow während des Ersten Weltkriegs und des Bürgerkriegs vor dem Hintergrund der tektonischen sozialen und psychologischen Umwälzungen der Zeit beschreibt. Sogar Solschenizyn hatte eine sehr hohe Meinung von dem Roman, aber was war der Grund für seine (und nicht nur seine) extrem negative Haltung gegenüber Scholochow? Tatsache ist, dass unmittelbar nach der Veröffentlichung von „Der stille Don“ durch den 23-jährigen Scholochow im Jahr 1928 Gerüchte aufkamen, dass nicht er den Roman geschrieben habe, sondern dass Scholochow ein Manuskript (oder ein Tagebuch) eines anderen Autors, des 1920 verstorbenen Fjodor Krjukow, benutzt habe; auch andere Namen wurden genannt. Schließlich wurde die Suche nach dem „wahren Autor“ zu einer kleinen Industrie mit ernsthaften Forschungen und zahlreichen Artikeln pro und contra, die man (mit einer verständlichen Korrektur) mit der Debatte über die Urheberschaft der Shakespeare-Stücke vergleichen könnte. Es scheint unwahrscheinlich, dass dieses Problem in absehbarer Zeit endgültig und unwiderruflich gelöst werden kann. Daher können wir in diesem Fall, in Anlehnung an Michail Bachtin und Roland Barthes, das Problem des „Autors“ als hinreichend vorläufig interpretieren. Außerdem ist Scholochow selbst, entgegen der Meinung seiner politischen und ästhetischen Gegner, eine bedeutende und ambivalente Figur, die eng mit einer Reihe wichtiger kultureller und politischer Ereignisse in der russischen Geschichte des XX. Jahrhunderts sowie mit dem dramatischen Schicksal des „Stillen Don“ verbunden ist. Inzwischen wurde die Legende gestärkt, dass die Sowjetmacht den „Stillen Don“ von Anfang an auf den Schild gehoben hat. So etwas gibt es nicht.

Scholochow war keineswegs proletarischer Herkunft, sondern wuchs in einer sehr wohlhabenden Familie auf, und die „proletarischen“ Kritiker bewerteten „Der stille

Don“ sofort als „Idealisierung von Kulaken und Weißgardisten“. Als es um die Veröffentlichung des dritten und vorletzten Bandes des Romans ging, stieß Scholochow auf ernsthafte Probleme: einflussreiche literarische Autoritäten, darunter der allmächtige Alexander Fadejew, waren der Meinung, dass das Erscheinen dieses Buches „unseren Feinden, der Weißen Garde, die ausgewandert ist, viel Freude bereiten würde“. Sie wurde um mehr als zwei Jahre verzögert. Scholochow wandte sich um Unterstützung an seinen Gönner Gorki, der im Juli 1931 ein Treffen des jungen Schriftstellers mit dem Chefsensor des Landes - Josef Stalin - in dessen Wohnung arrangierte. Stalin hatte bereits die ersten beiden Bände des „Stillen Don“ gelesen, und vor dem Treffen las er den dritten Band im Manuskript, und in der Wohnung von Gorki (der, wie sich Scholochow erinnerte, viel schwieg und über einem Aschenbecher rauchte und Streichhölzer anzündete) stellte er Scholochow zu folgenden Fragen zur Rede: warum werden die Weißen im „Stillen Don“ „verweichlicht“ dargestellt? Auf welchen Dokumenten basierte der Roman? (Da Stalin die Plagiatsvorwürfe kannte, überprüfte er offenbar die historische Gelehrsamkeit von Scholochow). Scholochow rechtfertigte sich damit, dass der weiße General Lawr Kornilow, der am Don gegen die Bolschewiki kämpfte, ein „subjektiv ehrlicher Mann“ war. Stalin, so erinnerte sich der Schriftsteller später, „verengte seine gelben Augen wie die eines Tigers, bevor er sprang“, aber er setzte das Argument eher zurückhaltend fort, in seinem bevorzugten „anzüglichen“ katechistischen Stil: „Subjektiv ist ein ehrlicher Mann einer, der auf der Seite des Volkes steht, der für die Sache des Volkes kämpft, aber Kornilow ging gegen das Volk vor, vergoss „Meere von Blut“, was für ein ehrlicher Mann ist er?“ Scholochow war gezwungen, zuzustimmen. Stalins Gespräch mit dem 26-Jährigen, klein und knabenhaft dünn, mit einer markanten krausen Augenbraue über einer konvexen Stirn, war anscheinend zufriedenstellend, seine Entscheidung war: „Der Verlauf der Ereignisse im dritten Buch „Der Stille Don“ arbeitet für uns, für die Revolution. Lasst es uns drucken!“ Scholochows Feinde (und davon gab es viele) legten jedoch ihre Waffen nieder.

Ein entscheidender Kampf wurde dem „Stillen Don“ zuteil, als der Roman in den Sitzungen des Stalinpreiskomitees diskutiert wurde. Die Mitglieder des Ausschusses waren sehr beeindruckt von einer emotionalen Rede des großen Filmregisseurs Alexander Dowschenko, dem Schöpfer eines der Meisterwerke des sowjetischen Stummfilms, „Land“ (1930), und Stalins Liebling (Dowschenko erhielt den Stalinpreis für seinen Film über den Bürgerkrieg in der Ukraine, „Schtschors“): „Ich las das Buch „Der stille Don“ mit einem Gefühl tiefer innerer Unzufriedenheit... Meine Eindrücke lassen sich wie folgt zusammenfassen: es gab jahrhundertlang einen stillen Don, es gab Kosaken und Kosakinnen, sie ritten Pferde, tranken, sangen... Es herrschte eine Art üppiges, duftendes, gut etabliertes, warmes Leben. Die Revolution kam, die Sowjets, die Bolschewiken - sie verwüsteten den stillen Don, sie stellten Bruder gegen Bruder, Sohn gegen Vater, Mann gegen Frau, sie brachten das Land in den Ruin... infiziert mit Trippern, Syphilis, säte Dreck, Bosheit, trieb starke, temperamentvolle Menschen dazu, als Banditen... und das war's dann auch schon. Dies ist ein großer Denkfehler des Autors.“ Auch andere Mitglieder des Komitees sprachen sich gegen „Der stille Don“ aus, doch am bedeutendsten war vielleicht die Schlussfolgerung über den Roman von Fadejew, dem damaligen Vorsitzenden des Verbandes der sowjetischen Schriftsteller (der auch als Vertrauter Stalins bekannt war): „Meine persönliche Meinung ist, dass sie nicht den Sieg der stalinistischen Sache zeigt.“ Fadejew gestand später gegenüber Scholochow, warum er dagegen gestimmt hatte. Doch Scholochow erhielt bekanntlich den Preis und landete auf der Titelseite der „Prawda“. Und warum?

Ich denke, man sollte vor allem in der Tatsache einen Hinweis suchen, dass Stalin den Schriftsteller nicht nur für den „Stillen Don“ belohnte, sondern auch für den ersten Teil von Scholochows zweitem Roman „Neuland unterm Pflug“, der zu diesem Zeitpunkt bereits erschienen war - geschrieben über die Kollektivierung, also über ein Thema, das für das Land und für Stalin persönlich von großer Bedeutung war. Stalins Besprechung von „Neuland unterm Pflug“ (in einem Brief an seinen engsten Mitarbeiter Lazar Kaganowitsch vom 7. Juni 1932) ist erhalten geblieben: „Interessantes Zeug! Scholochow scheint den Kolchosebetrieb am Don studiert zu haben. Scholochow hat meiner Meinung nach ein großes künstlerisches Talent. Außerdem ist er ein sehr gewissenhafter Schriftsteller: er schreibt über Dinge, die er sehr gut kennt.“ (Das heißt, Stalin erhielt erneut die Bestätigung, dass Scholochow kein Plagiator ist!) Aber das ist noch nicht alles. Ich glaube, dass Stalin auch Scholochow für seine Taten, von denen damals nur sehr wenige wussten, zur Kenntnis nahm. Sie blieben viele Jahre lang geheim, und obwohl sie bereits 1963 von Nikita Chruschtschow erstmals erwähnt wurden, wurde die ganze Geschichte erst in den 1990er Jahren, nach dem Zusammenbruch des Sowjetimperiums, im Detail bekannt, als die Korrespondenz von Scholochow mit Stalin veröffentlicht wurde. Das kleine Buch, das 15 Briefe und Notizen von Scholochow an Stalin, einen Brief und zwei Telegramme von Stalin an Scholochow und einige andere wichtige Dokumente enthält, liest sich wie ein faszinierender Roman, mit dem Unterschied, dass es eine wahre (wenn auch nicht vollständige) Geschichte der dramatischen Kontakte des Führers und des Schriftstellers über die tragischsten Situationen jener Epoche ist - die Kollektivierung und der Große Terror. Die erste Serie von Briefen schrieb der damals noch nicht dreißigjährige Scholochow 1931-1933 an Stalin, als sich die Sowjetunion in einer katastrophalen Agrarkrise befand, die durch die Zwangskollektivierung verursacht wurde. Um die Städte mit Lebensmitteln zu versorgen, wurde das gesamte verfügbare Getreide von den Kolchosbauern beschlagnahmt.

Scholochow schildert die Situation mit unerhörter Härte und Direktheit: „... die kollektiven und individuellen Bauern sterben jetzt vor Hunger; Erwachsene und Kinder schwellen an und essen alles, was ein Mensch nicht essen sollte, von Fallobst bis zu Eichenrinde und allen Arten von Sumpfwurzeln“. Und in einem anderen Brief: „Bitter, Herr Stalin! Mein Herz blutet, wenn ich das alles mit meinen eigenen Augen sehe...“. Scholochow schildert Stalin „abscheuliche „Methoden“ der Folter, Schläge und Misshandlungen“, mit denen die Bauern gequält werden, um herauszufinden, wo das Getreide versteckt ist: „In der Kolchose Waschtschajewski übergossen sie die Beine der Kolchosfrauen und den Saum ihrer Röcke mit Petroleum, zündeten es an und löschten es dann: „Sag mir, wo die Grube ist? Ich werde es wieder anzünden!“ In Scholochows Briefen an Stalin finden sich viele erschreckende Beispiele von Folter, Drohungen und Gewalt, die er wie ein erfahrener Schriftsteller aneinanderreihet, und bemerkenswerterweise wagt er es sogar, den Zaren zu bedrängen, das Sowjetregime in seinem neuen Buch zu schwächen: „Ich hielt es für besser, Ihnen zu schreiben, als solches Material für das letzte Buch von „Neuland unterm Pflug“ zu verwenden. (Um das Gleiche an Stalin zu schreiben, muss man sich seiner Genialität sicher sein; es ist unwahrscheinlich, dass der bekannte Plagiator es wagen würde, so viel Mut aufzubringen). Wie hat Stalin reagiert? Chruschtschow erinnerte sich später daran, dass Stalin, wenn er von den Mängeln erfuhr, in der Regel furchtbar verärgert war, auch wenn er wusste, dass die Situation korrigiert werden musste: zustimmend, aber verärgert. Es ist diese komplexe Verschmelzung widersprüchlicher Gefühle, die in Stalins Antwort an Scholochow (6. Mai 1933) zum Ausdruck kommt, in der der Führer dem Schriftsteller

für seine alarmierenden Briefe dankt, „weil sie die Härte unserer Partei und der sowjetischen Arbeit offenbaren, weil sie zeigen, wie unsere Arbeiter, die dem Feind Einhalt gebieten wollen, manchmal versehentlich Freunde treffen und bis zum Sadismus gehen.“ Doch sofort weist der Führer Scholochow wütend darauf hin, dass die Bauern, für die der Schriftsteller eintrat (Stalin nennt sie spöttisch „angesehene Erntehelfer“), Saboteure seien, die versuchten, die Arbeiter und die Rote Armee ohne Brot zu lassen, und dass diese „angesehenen Erntehelfer“ in Wirklichkeit einen „stillen“ Krieg gegen die Sowjetregierung führten. Ein Vernichtungskrieg, lieber Genosse Scholochow...“.

Gleichzeitig ordnete Stalin dringende Nahrungsmittelhilfe für die hungernden Landsleute von Scholochow an. Ein solches Vorgehen entsprach der Politik des Führers, der mit vorübergehenden und kleinen Zugeständnissen den ständigen Druck auf die Bauern verbergen wollte. Am 16. Februar 1938, d.h. auf dem Höhepunkt des Großen Terrors, richtete Scholochow erneut einen umfangreichen Brief an Stalin. Der Schriftsteller wurde daraufhin als „Volksfeind“ mit Verhaftung bedroht (das verhaftete Mitglied des Kosakenchors wurde mit vorgehaltener Waffe gezwungen, auszusagen, dass Scholochow ihn zu einem Attentat auf einen der sowjetischen Führer während eines Chorkonzerts in Moskau angestiftet hatte), aber Scholochow verteidigte vor allem seine inhaftierten und gefolterten Freunde: „Genosse Stalin! Diese Ermittlungsmethode, bei der eine verhaftete Person unkontrolliert an die Ermittler übergeben wird, ist zutiefst fehlerhaft... Es ist notwendig, dem schändlichen System der Folterung der Verhafteten ein Ende zu setzen.“ (Sechs Monate zuvor, im Juli 1937, hatte sich Scholochow geweigert, am Zweiten Internationalen Antifaschistischen Schriftstellerkongress in Spanien teilzunehmen, obwohl er von Stalin selbst in die Delegation aufgenommen wurde, der auch Michail Kolzow, Alexej Tolstoi, Ehrenburg und Fadejew angehörten. Dieser Schriftsteller begründete seine Ablehnung mit der „Komplexität seiner politischen Situation“.

Scholochow war hartnäckiger als Boris Pasternak, der von Stalin gegen seinen Willen gezwungen worden war, 1935 an einem ähnlichen Kongress in Paris teilzunehmen, was Scholochow ebenfalls ablehnte). Scholochow wurde zu Stalin in den Kreml gerufen, wo er in Anwesenheit von Nikolai Jeschow, Volkskommissar des NKWD, der allen Angst einflößte, dem Führer kühn die Anekdote vom Hasen erzählte, der mit allen Beinen davonläuft, die damals im Umlauf war: Warum läufst du, Hase? Ich habe Angst, gefesselt zu werden! Sie beschlagen keine Hasen, sie beschlagen Kamele! Und wenn sie dich erwischen, geh und beweise, dass du kein Kamel bist! Einem Führer einen politischen Witz zu erzählen, war eine Nummer unter der Zirkuskuppel. Wie sich Scholochow später erinnerte, lachte Jeschow, nicht aber Stalin, der sich sarkastisch an den Schriftsteller wandte: „Man sagt, Sie trinken viel, Genosse Scholochow?“ Darauf antwortete Scholochow in der gleichen heiteren Art: „Ein solches Leben, Genosse Stalin, macht dich betrunken!“ Es hatte keinen Sinn, es zu leugnen: der Schriftsteller wurde direkt von einem Moskauer Restaurant, in dem er mit keinem Geringeren als Fadejew, ebenfalls kein schwacher Alkoholiker, getrunken hatte, in den Kreml gebracht. Aber Stalin vergab ihnen beiden. Sein persönlicher Sekretär Alexander Poskrjobjuschew nahm das Erscheinen des betrunkenen Schriftstellers im Kreml noch schärfer: „Bist du betrunken, du Erbsennarr?“ Allerdings sorgte er dafür, dass der Schriftsteller vor der Audienz beim Zaren anständig aussah: er stellte Scholochow unter eine heiße Dusche, gab ihm einen neuen Wintermantel mit schneeweißem Zelluloidkragen in die Hand und besprühte ihn mit Eau-de-Cologne, damit der Wodka nicht so stank. Aber nicht nur Scholochows Alkoholkonsum war für Stalin herablassend, der das, was in der

Sowjetunion als „moralischer Verfall“ bezeichnet wurde, generell nicht mochte. Zum Zeitpunkt seines Gesprächs mit dem Schriftsteller in Anwesenheit von Jeschow wusste der Führer bereits - und wusste, dass auch Jeschow es wusste -, dass die Frau des Kommissars des NKWD, die 54-jährige Schönheit Jewgenija (Schenja) Chajutina-Jeschowa, seit einigen Monaten die Geliebte von Scholochow war. Eine solche Situation wäre selbst für einen kühnen Romancier schwer zu erfinden, und doch wird sie durch geheime Dokumente, die 2001 veröffentlicht wurden, bestätigt. Der 41-jährige Jeschow, der von seinen Freunden „Eiserner Volkskommissar“ und von seinen Feinden „Blutiger Zwerg“ genannt wurde, wurde 1936 von Stalin mit der Durchführung des Großen Terrors beauftragt, weshalb die schreckliche Zeit im Volksmund als „Jeschowschtschina“ bekannt ist.

Es überrascht nicht, dass Jeschow später als Sadist und Monster in Erinnerung blieb, aber Nadeschda Mandelstam und Lilja Brik, die ihn in „vegetarischen“ Zeiten persönlich kannten, sprachen von ihm als einem „angenehmen“ Mann. Auch Jeschow war bisexuell, und seine Ehe mit Jewgenija Chajutina, einer unabhängigen, energischen und amourösen Frau (zu ihren zahlreichen Liebhabern gehörte der Schriftsteller Babel), war relativ frei. Der allgegenwärtige Fadejew, der im August 1933 in Moskau eintraf und Scholochow auf seinem Weg zu Chajutina begleitete, spielte in dieser Geschichte - gewollt oder ungewollt - die Rolle des Zuhälters. Am selben Tag aßen die drei im Hotel „National“ zu Abend, in dem auch Scholochow wohnte. Am nächsten Tag ging Chajutina erneut zu Scholochow ins „National“, allerdings allein. Stenographen der Geheimpolizei zeichneten alles auf, was danach im Zimmer von Scholochow geschah, darunter nicht nur die Bemerkungen des Schriftstellers und seines Gastes (z. B. er zu ihr: „Schwere Liebe, die wir mit dir haben, Schenja...“; sie zu ihm: „Ich habe Angst...“), sondern auch die Geräusche des Geschehens („auf die Toilette gehen“, „küssen“, „sich hinlegen“). Chajutina hatte nicht umsonst Angst. Seltsam ist nur, dass sie als Frau des Chefs der Geheimpolizei keine Ahnung hatte, dass die Zimmer im „National“, einem der wichtigsten Hotels Moskaus, verwandt waren. Jedenfalls war die mit einem schlechten Stern versehene Abschrift am nächsten Tag in den Händen von Jeschow, der sie mitnahm und spät in der Nacht in seiner Datscha erschien, seine Frau damit ohrfeigte (ihre Freundin war zufällig Zeuge), aber keinen öffentlichen Skandal auslöste. Der allmächtige Parkow (Babel pflegte zu sagen: „Wenn Jeschow die Mitglieder des Zentralkomitees einberuft, macht er ihnen die Hosen voll“) hatte bereits gespürt, dass ihm der Boden unter den Füßen zu entgleiten drohte. Stalin hatte zu diesem Zeitpunkt offenbar beschlossen, dass der von ihm entfesselte Große Terror seine Rolle bei der Unterdrückung und Einschüchterung des Feindes erfahren hatte und der Druck nun ein wenig nachgelassen werden konnte.

Der Führer begrüßte daher den emotionalen Protest von Scholochow gegen die Allmacht und Willkür der Geheimpolizei. Am 17. November 1938 erschien ein Sonderbeschluss des Rates der Volkskommissare und des Zentralkomitees „Über Verhaftungen, staatsanwaltliche Überwachung und Ermittlungen“, der als direkte Antwort auf die Beschwerden von Scholochow lautete: „Die in den Jahren 1937-1938 von den NKWD-Agenturen durchgeführten Massenoperationen zur Zerschlagung und Entwurzelung feindlicher Elemente mit vereinfachten Ermittlungen und Prozessen konnten nur zu einer Reihe von großen Fehlern und Verzerrungen in der Arbeit des NKWD und der Staatsanwaltschaft führen...“.

Stalin wollte Jeschow nun zum Sündenbock machen. Am 21. November 1938 nahm Jeschows Frau eine tödliche Dosis Schlaftabletten, und zwei Tage später reichte er bei Stalin seinen Rücktritt als Leiter des NKWD ein. Als der „blutige Zwerg“ viereinhalb Monate später verhaftet wurde, warf man ihm nicht nur „verräterische

Spionageverbindungen“ zu Polen, Deutschland, England und Japan vor, sondern auch die Vergiftung seiner Frau: die Ermittler stellten die Theorie auf, dass Jeschow, Chajutina und ihr Liebhaber Babel ein Attentat auf Stalin planten und Jeschow seine Spuren durch die Beseitigung seiner Frau verwischt haben sollte. Jeschow wurde am 4. Februar 1940 erschossen, acht Tage später der Liebhaber seiner Frau, Babel, und zwei Tage später ihr anderer Liebhaber, Michail Kolzow. Ihr dritter Geliebter, Scholochow, hatte ein anderes Schicksal: innerhalb von anderthalb Jahren erhielt er den Stalinpreis - und zwar nicht nur als Schriftsteller (und zwar gleich für seine beiden Romane), sondern auch als öffentliche Persönlichkeit in der traditionellen Rolle des „Volksanwalts“ (nicht umsonst erklärte der Führer ihm einmal: „Ihre Briefe sind keine Fiktion, sondern Politik“) und sogar als schillernde Persönlichkeit. Wenn sich Scholochow in seinen Beziehungen zum Führer auf Messers Schneide bewegte - in schriftstellerischer, gesellschaftlicher und persönlicher Hinsicht -, dann gilt das vielleicht noch mehr für einen anderen stalinistischen Preisträger, den Filmregisseur Sergej Eisenstein, der 1938 für seinen berühmten Film „Alexander Newski“ ausgezeichnet wurde. Eisenstein war ein kleiner, rundlicher (auf manche wirkte er knochenlos) Mann mit kurzen Beinen und lockerem, schiefem Haar, mit einer hohen Glatze und einem ewigen ironischen Grinsen auf den Lippen. Der berühmte Filmemacher machte sogar vom ersten Augenblick an einen sympathischen Eindruck, doch der täuschte: schon in jungen Jahren war die Seele des sexuell ambivalenten Eisenstein von widersprüchlichen Impulsen zerrissen, die sich in seinem gesteigerten Interesse an Sadismus, Folter und allen möglichen Grausamkeiten sowie in seiner „abnormen“ (in den Worten seines Freundes, des Filmregisseurs Michail Romm) Neigung, „vor den Damen obszöne Bilder zu malen“, entluden.

Gleichzeitig führte der herzkranke Eisenstein ein außergewöhnlich bescheidenes und geordnetes Leben, trank und rauchte nicht; seine einzige bekannte Schwäche war eine kindliche Vorliebe für Süßigkeiten. „Alexander Newski“ ist der formalste, bescheidenste und untypischste der sechs von Eisenstein realisierten Filme. Es ist ein kalter Film, sowohl emotional als auch im übertragenen Sinne. Die zentrale Szene des Kampfes des russischen Fürsten Alexander Newski im XIX. Jahrhundert mit den Angreifern - germanischen Rittern - auf dem Eis des zugefrorenen Peipussees wurde im Sommer bei Mosfilm gedreht, wo der Asphalt mit einer dicken Schicht flüssigen Glases überzogen und darauf Kreide zerbröckelt wurde, um die Illusion einer Winterlandschaft zu erzeugen. In diesem konventionellen Raum spielt Eisenstein seinen Film wie ein brillantes Schachspiel mit einem von Stalin festgelegten Ende, wenn Alexander Newski spricht: „Und wenn jemand mit dem Schwert zu uns kommt, wird er durch das Schwert umkommen, darauf hat das russische Land gestanden und wird es stehen.“ (Eisenstein wollte den Film mit dem Tod Alexander Newskis auf dem Rückweg von der Horde beenden, aber Stalin wehrte sich dagegen: „Ein so guter Fürst kann nicht sterben“). Als Stalin und Hitler 1939 einen Nichtangriffspakt unterzeichneten und die Nazis zu „eingeschworenen Freunden“ wurden, verschwand „Alexander Newski“ ironischerweise von den Leinwänden. Daher war es von großer Bedeutung, dass nicht nur Eisenstein, sondern auch Nikolai Tscherkassow, der Darsteller von Alexander Newski (und zwei weitere Personen der Filmbesetzung), im März 1941, als der Pakt mit Hitler formell noch in Kraft war, für diesen Film engagiert wurden. Es ist bemerkenswert, als Mitte Juni, eine Woche vor dem Angriff der Deutschen auf die Sowjetunion, die Amerikaner - der Schriftsteller Erskine Caldwell und seine Frau, die Journalistin Margaret Berke-White - Moskau besuchten und „Alexander Newski“ privat vorführten, sagte Eisenstein voraus, dass der Film bald wieder in großem Umfang



verbreitet werden würde.

Das politische Gespür des Regisseurs war erstklassig. Aber Stalin war offensichtlich enttäuscht, denn für ihn war der neutronische Angriff, den Eisenstein auf der Leinwand so anschaulich vorausgesagt hatte, in der Realität offenbar eine völlige Überraschung. Die Folgen dieser politischen und militärischen Fehleinschätzung Stalins waren katastrophal: Hitlers Armee, die am 22. Juni 1941 wie eine Lawine über die Sowjetunion hereinbrach, näherte sich Anfang Oktober Moskau. Zusammen mit dem Rest des Landes wurden die Arbeiter der „Kulturfront“ mobilisiert, um den Feind zu bekämpfen und mit ihrer Schockarbeit ihre Notwendigkeit für das Vaterland zu beweisen. Prokofjews patriotischer Refrain, den er für Eisensteins „Alexander Newski“ geschrieben hatte, war in diesen Tagen überall zu hören: „Steht auf, russisches Volk, zum glorreichen Kampf bis zum Tod!“ Der Autor mochte diesen Refrain sehr, und das zu Recht. Doch Stalin verlieh Prokofjew 1941 keinen Preis. Damals (und auch heute noch) erschien dies wie eine absichtliche Demütigung oder Bestrafung für irgendetwas, vor allem, wenn man bedenkt, dass Prokofjews Haupttrivale Dmitri Schostakowitsch (er war 15 Jahre jünger als Prokofjew) nicht nur den Stalinpreis für sein 1940 komponiertes Klavierquintett erhielt, sondern auch noch besonders ausgezeichnet wurde mit seinem Bild, das eindeutig aus der alphabetischen Reihenfolge herausfiel, begann die Reihe der Porträts der sechs „Haupt“-Preisträger auf der Titelseite der „Prawda“. Die Geschichte des Schostakowitsch-Preises gibt viele Rätsel auf. Es sei daran erinnert, dass der junge Komponist und seine Oper „Lady Macbeth von Mzensk“ 1936 zu einem der wichtigsten Sündenböcke in Stalins „anti-formalistischer“ Kampagne wurden, deren ästhetischer Teil gerade darauf abzielte, die Parameter des sozialistischen Realismus zu definieren.

Schostakowitschs Werk wurde dann von Stalin öffentlich an die Grenzen des sozialistischen Realismus verwiesen. Doch Ende 1937 wurde der Komponist für seine Fünfte Symphonie rehabilitiert, die in der offiziellen Presse als „geschäftsmäßige kreative Antwort des sowjetischen Künstlers auf faire Kritik“ bezeichnet wurde. (In meinem Buch „Schostakowitsch und Stalin“ habe ich geschrieben, dass diese Beschreibung der Fünften Symphonie höchstwahrscheinlich vom sowjetischen Führer selbst stammt). Die Fünfte kann als Symphonie-Romanze bezeichnet werden (und „Alexander Newski“ als Filmoper). Ein Vergleich der Fünften mit „Der stille Don“ drängt sich auf. Beide Werke sind zutiefst ambivalent und wurden zu unterschiedlichen Zeiten sowohl als sowjetisch als auch als antisowjetisch wahrgenommen. Aber es liegt in der Natur der symphonischen Musik, dass sie eine absichtlich große Variationsbreite in der Interpretation zulässt. Schostakowitschs Werk ist ein wunderbares Oeuvre: jeder Hörer füllt es in seiner eigenen Phantasie so aus, wie er oder sie es möchte. Aus diesem Grund wird die Fünfte Symphonie für viele wahrscheinlich immer die größte emotionale Widerspiegelung des Großen Führers bleiben, während „Der stille Don“ zusammen mit Pasternaks „Doktor Schiwago“ den Anspruch erheben wird, das ergreifendste Bild der dramatischen Veränderungen in Russland während des Ersten Weltkriegs und des Bürgerkriegs zu sein. Das Paradoxe ist jedoch, dass Stalin, nachdem er Scholochow speziell für den „Stillen Don“ ausgezeichnet hatte, zugunsten von Schostakowitsch nicht die Symphonie Nr. 5, die er gebilligt hatte, sondern das Klavierquintett auswählte, und das nicht einmal innerhalb jenes extrem breiten Spektrums sozialistisch-realistischer Werke (vom „Stillen Don“ bis zu „Alexander Newski“, mit Werken von Muchina und Gerasimow in der Mitte), die der Führer als „beispielhaft“ bezeichnete. Schließlich waren Sinfonien, obwohl sie in der offiziellen Gattungshierarchie hinter Stalins geliebten Opern zurückstanden und nicht

zu der von ihm geförderten Kategorie der Programmmusik gehörten, dennoch epische Werke, denen der Führer als Liebhaber der russischen Klassiker traditionell den Vorzug gegeben hatte.

Es handelt sich um eine exquisite Kammermusikkomposition im neoklassizistischen Stil mit einer deutlichen Anlehnung an westliche Traditionen, die Stalin, wie wir heute wissen, in seinen Anschuldigungen gegen Schostakowitschs „Freunde“ unter den führenden sowjetischen Musikbürokraten nicht unerwähnt ließ. In der Literatur könnte das Äquivalent zu Schostakowitschs Klavierquintett ein spätes Gedicht von Chodassewitsch oder eine Kurzgeschichte von Nabokow sein, in der Malerei ein Stilleben von Robert Falk. Und man kann sich nicht einmal vorstellen, dass so etwas auf der Titelseite der „Prawda“ propagiert wird - weder damals noch später. Was war es, das Stalin an Schostakowitschs Musik so anzog? Ihr politischer und „staatsbürgerlicher“ Wert muss dem Führer damals gleich Null erschienen sein. Wurde Stalin durch seine Noblesse, seine neobachianische Zurückhaltung, seine spirituelle Tiefe und meisterhafte Ausführung verführt? Es ist kaum möglich, diese Frage an dieser Stelle eindeutig zu beantworten.

Man kann jedoch davon ausgehen, dass Stalin seinen großzügigen Vorschuss an Schostakowitsch nicht bereute, als der russische Führer Ende 1941 erfuhr, dass der Komponist seine Siebte Symphonie vollendet hatte, die er dem damals von den Deutschen belagerten Leningrad gewidmet hatte.

Das Schicksal dieses Werkes ist beispiellos. Bereits im März 1942 kurzfristig aufgeführt (zuerst in Kuibyschew und dann in Moskau, beide Uraufführungen fanden in Anwesenheit des Komponisten statt, der auf Stalins Befehl mit einem Sonderflugzeug aus dem belagerten Leningrad ausgeflogen worden war), erlangte die Siebte eine unmittelbare politische Relevanz, die in der Geschichte der symphonischen Gattung einmalig ist. Wie die Fünfte ist auch diese Sinfonie-Romanze semantisch ambivalent. Das ungestüme Finale der fünften Sinfonie kann sowohl als eindeutiges Bild eines Massentriumphs als auch als Versuch verstanden werden, einen ironischen und tragischen Einblick (im Sinne von Michail Bachtin) in die von oben verordnete Karnevalsbegeisterung zu geben, die für die stalinistische Ära typisch war. In der Siebten Symphonie bietet der erste Satz die gleiche Möglichkeit für polarisierende Interpretationen: stellt das unheilvolle Marschthema mit elf Variationen, das mit einer lawinenartigen Klangsteigerung vorgetragen wird (die so genannte „Invasionsepisode“), den deutschen Angriff auf die Sowjetunion dar, wie er sofort in der Weltpresse verkündet wurde, oder die rücksichtslose Entfaltung und Ausbreitung des stalinistischen Repressionsapparates, wie es der Komponist selbst in Gesprächen mit ihm nahestehenden Personen andeutete? Der poly-semantische Charakter der Siebten Symphonie wird durch das religiöse Motiv im Hintergrund noch verstärkt: ursprünglich plante Schostakowitsch (unter dem Einfluss von Strawinskys Psalmensinfonie, die er so sehr verehrte, dass er seine eigene Klavierbearbeitung dieses großen Werks des XX. Jahrhunderts auf der Flucht aus dem belagerten Leningrad mitbrachte), einen Chor einzubauen, der Auszüge aus den biblischen Psalmen Davids singen würde.

Diese religiösen Untertöne wurden von den russischen Zuhörern empfindlich aufgenommen, die bei den aufeinanderfolgenden sowjetischen Aufführungen der Sinfonie stets weinten: in den harten Kriegsjahren hatte Schostakowitschs Musik eine kathartische Wirkung, denn der Konzertsaal war gewissermaßen an die Stelle der Kirche getreten, die aus dem sozialistischen Leben verbannt worden war. Ein wichtiges symbolisches Ereignis, das zur Verwandlung der Sinfonie in ein quasi-religiöses Werk beitrug, war ihre Aufführung am 9. August 1942 durch erschöpfte Musiker in der belagerten Stadt Leningrad, die zu diesem Zeitpunkt auf Geheiß

Stalins bereits zur Märtyrerstadt geworden war, als echte militärische Operation. Für den demokratischen Westen, der im Namen des Sieges über Hitler vorübergehend seinen antibolschewistischen Kurs aufgegeben und sich mit Stalin verbündet hatte, war der gesellschaftliche und politische Höhepunkt von Schostakowitschs Siebter Sinfonie die New Yorker Uraufführung, die am 19. Juli 1942 unter der Leitung von Arturo Toscanini in den gesamten Vereinigten Staaten übertragen wurde; es folgten Hunderte von Aufführungen in Nordamerika, und der 36-jährige Schostakowitsch, der auf dem Titelblatt des „Time“-Magazins erschienen war, wurde in den USA und der Sowjetunion zum populärsten „ernsthaften“ Komponisten der Gegenwart. Die Siebte Symphonie war nach dem Klavierquintett das zweite Werk Schostakowitschs, das mit dem Stalinpreis ausgezeichnet wurde, und auch hier erhielt es den ersten Preis. Dies geschah am 11. April 1942, kaum einen Monat nach der Uraufführung der Sinfonie - ein beispielloses Ereignis in der Geschichte der Stalin-Preise. Aber auch die geopolitische Lage war zu dieser Zeit außergewöhnlich. Die schicksalhafte Schlacht um Moskau lag hinter uns, die legendäre Schlacht um Stalingrad lag vor uns. In Washington wurde bekannt gegeben, dass die anglo-amerikanischen Truppen bereit seien, in naher Zukunft eine zweite Front gegen Hitler in Europa zu eröffnen. Stalin hatte wenig Vertrauen in die baldige Erfüllung dieser alliierten Versprechen. Aber für ihn war jede kulturelle Brücke wichtig, die dazu beitrug, zwei politisch weit entfernte Parteien - die Sowjetunion und den demokratischen Westen - miteinander zu verbinden. Schostakowitschs Siebte Symphonie bot eine solche Gelegenheit. Aus diesem Grund war Schostakowitsch zu dieser Zeit wahrscheinlich der am meisten geschätzte Komponist des Führers. Aber das kann man Schostakowitsch nicht vorwerfen. So sah die Karte damals aus.

## KAPITEL 8

Am 31. August 1941 (zu dieser Zeit vollendete Schostakowitsch im belagerten Leningrad den ersten Satz seiner Siebten Symphonie) erhängte sich die 48-jährige Zwetajewa in der Kleinstadt Jelabuga (Tatarstan); es war der dritte Selbstmord eines großen russischen Dichters im XX. Jahrhundert - nach Jessenin im Jahr 1925 und Majakowski im Jahr 1930. Später schrieb Pasternak über diese Todesfälle: „Wenn man an Selbstmord denkt, macht man mit sich selbst Schluss, wendet sich von der Vergangenheit ab, erklärt sich für bankrott und seine Erinnerungen für ungültig.“ Pasternak war der Meinung, dass Zwetajewa, „die nicht wusste, wohin mit dem Entsetzen, sich hastig im Tod versteckte, ihren Kopf in eine Schlinge steckte, wie unter ein Kissen“.

Zwetajewas schicksalhafte Entscheidung war in der Tat nicht spontan. Bereits ein Jahr zuvor schrieb Zwetajewas 15-jähriger Sohn Georgi (Moore) in sein Tagebuch: „Mutter lebt in einer selbstmörderischen Atmosphäre und spricht ständig von diesem Selbstmord. Die ganze Zeit über weint sie und spricht über die Demütigungen, die sie ertragen muss... Wir schrieben ein Telegramm an den Kreml, an Stalin: „Helft mir, ich bin in einer verzweifelten Lage. Schriftstellerin Marina Zwetajewa“. In der russischen Kultur des XX. Jahrhunderts ist die Figur des Außenseiters keine Seltenheit. Aber die vielleicht extremste Außenseiterin war damals Zwetajewa. Ihre Wohnung war fast von Anfang an etwas Besonderes. Die exotische, vogelähnliche, bisexuelle Zwetajewa positionierte sich in ihrer Kunst und in ihrem Leben von klein auf als „letzte Romantikerin“, die sich mit ihrem intensiven, trotzigem Blick unter der Ponyfrisur stets gegen die herrschende Ordnung behaupten wollte. Joseph Brodsky, trotz seiner unsentimentalen Art der größte Bewunderer Zwetajewas, den ich kenne

und der ein Leben lang darauf beharrte, dass sie die größte Dichterin des XX. Jahrhunderts aller Zeiten sei, definierte ihre Weltsicht als „calvinistisch“, indem er die Verantwortung für das menschliche Unglück übernahm. Zwetajewa gehörte zu den ersten, die vom chauvinistischen Eifer des Ersten Weltkriegs entsetzt waren, im bolschewistischen Moskau verherrlichte sie in ihrer Dichtung offen die konterrevolutionäre Weiße Garde (in der ihr Mann Sergej Efron kämpfte), und nach ihrer Emigration in den Westen 1922 nahm sie eine unerbittlich antibürgerliche Haltung ein, die sie auch im Exil zur Isolation verdammt. Die Einsamkeit in Zwetajewas Leben nahm in dem Maße zu, wie sich die politischen Ansichten ihres Mannes veränderten: von einem erbitterten Gegner des Bolschewismus wurde Efron zu einem ebenso überzeugten Befürworter desselben. Er wurde Mitglied der kleinen, aber ideologisch einflussreichen Emigrantenbewegung „Eurasier“, der einige der klügsten Köpfe der russischen Diaspora angehörten - der Sprachwissenschaftler und Philosoph Fürst Nikolai Trubezkoj, der Theologe Georgi Florowskij, der Literaturkritiker Fürst Dmitrij Swjatopolk-Mirskij, der Musikkritiker Peter Swtschinskij und der Philosoph Lew Karsawin. Die Hauptidee der Eurasianisten war der Glaube an die besondere geopolitische Stellung und den Weg Russlands, das sie als Brücke zwischen Europa und Asien (Eurasien) betrachteten. Damit waren sie die Erben der Gruppe der „Skythen“. In der eurasischen Bewegung gab es einen rechten und einen linken Flügel: der rechte (Trubezkoj, Florowskij) fühlte sich zur Orthodoxie hingezogen, während der linke (Swjatopolk-Mirskij, Efron) sich immer offener zur Sowjetunion bekannte, da er sie als rechtmäßige Nachfolgerin des Russischen Reiches und als echte Kraft in der neuen geopolitischen Situation ansah. Der Kreml interessierte sich auch für die Eurasier und begann ein komplexes taktisches Spiel mit ihnen, in dessen Verlauf die linksgerichteten Eurasier unter die Kontrolle des sowjetischen Geheimdienstes gerieten. Swjatopolk-Mirskij, der Sohn des Innenministers des Führers, der von dem ihn bewundernden Edmund Wilson liebevoll „Genosse Fürst“ genannt wurde, trat 1931 in die Kommunistische Partei Großbritanniens ein. Zu diesem Zeitpunkt war er bereits Autor der - damals wie heute - besten Geschichte der russischen Literatur in englischer Sprache, doch 1932 kehrte Swiatopolk-Mirskij, der sich auf die Gunst von Gorki verlassen konnte, aus England nach Moskau zurück. Ein fataler Fehler, wie sich herausstellte: 1937, zwölf Monate nach Gorkis Tod, wurde Swiatopolk-Mirski verhaftet und der „Genosse Fürst“ kam in einem sibirischen Konzentrationslager ums Leben. Efron, der zusammen mit Swjatopolk-Mirski und Swintschinski den Literaturalmanach „Meilensteine“ herausgab, in dem sie Zwetajewa, Pasternak und Alexej Remizow abdruckten, wurde ab 1931 NKWD-Agent in Frankreich. Auf Anweisung aus Moskau unterstützte Efron die spanischen Antifaschisten, folgte Trotzki's Sohn, rekrutierte neue Agenten und erwies sich als fähiger Rekrutierer, der die sowjetische Division aus 24 Personen zusammenstellte. Zwetajewa, die Efron als „den edelsten und selbstlosesten Menschen der Welt“ bezeichnete, erklärte, dass er in der Weißen Bewegung „das Heil und die Wahrheit Russlands sah, als er den Glauben daran verlor - er verließ sie, alles, vollständig - und blickte nie wieder in diese Richtung zurück“. 1937 flohen Efron und einige seiner Freunde nach einer aufsehenerregenden „Mord“-Operation (der Liquidierung eines im Westen verbliebenen ehemaligen sowjetischen Agenten, Ignatius Reiss) aus Frankreich in die Sowjetunion, wohin ein halbes Jahr zuvor bereits die 25-jährige Tochter von Efron und Zwetajewa, Ariadne (Alja), zurückgekehrt war. Zwetajewa, die in Paris blieb, wurde von der Präfektur zum Verhör vorgeladen, aber wieder freigelassen, als sie dort begann, Gedichte in französischer Sprache zu rezitieren - ihre eigenen und die von anderen, die sie für verrückt hielten. Die gutherzigen russischen Emigranten,

die zuvor auf Zwetajewa herabgesehen hatten, wandten sich nun verständlicherweise von ihr ab. In Briefen, die durch die sowjetische Diplomatentasche geschickt wurden, rief Efron Zwetajewa nach Russland, und im Juni 1939 kamen sie und Moore nach Moskau. Sowohl ihr Mann als auch ihre Tochter wurden bald darauf im Rahmen einer Säuberungsaktion des NKWD-Apparats und insbesondere der ausländischen Agenten durch Lawrenti Beria, Jeschows Nachfolger, verhaftet.

Später erinnerte sich Alja an ihre Begegnung mit dem Nobelpreisträger Iwan Bunin vor ihrer Abreise nach Paris: Wohin gehst du, du Narr? Und wozu? Wohin gehst du? Du kommst ins Gefängnis... Ich? Wofür? Du wirst sehen. Sie werden herausfinden, warum... Zwetajewas starke, leidenschaftliche, hochemotionale, manchmal überdrehte (manche sagen: hysterische) poetische Stimme und ihr Image als eigensinnige, unabhängige, stolze Amazone haben sie zum Liebling der Forscher der zarten Literatur gemacht. Die Versuche der Bewunderer Zwetajewas, zu beweisen, dass sie nichts von den geheimen Aktivitäten ihres Mannes wusste, erscheinen jedoch absurd und herabsetzend. Die von Efron als sowjetische Agentin angeworbene Vera Traill (sie war einst die Ehefrau von Swintschinski; auch Swiatopolk-Mirski machte ihr erfolglos einen Heiratsantrag) behauptete bis ans Ende ihrer Tage, dass „Marina natürlich nichts wusste und sich überhaupt nicht für Politik interessierte“. Zwetajewa selbst betonte auch, dass sie an keiner pro-sowjetischen Untergrundarbeit beteiligt war, „und zwar nicht nur aus schierer Unfähigkeit, sondern aus einer tiefen Abneigung gegen die Politik, die ich - mit den wenigsten Ausnahmen - als Schmutz betrachte“.

Zwetajewa hat natürlich gelogen. Ihr Hass auf den Nationalsozialismus (der in einer Reihe von Gedichten über Hitlers Eroberung der Tschechoslowakei 1939 zum Ausdruck kommt) und ihre Sympathien für die spanischen Republikaner, die von der Sowjetunion unterstützt wurden, sind gut dokumentiert. Sogar der emigrierte Dichter und Essayist Georgi Adamowitsch, der Zwetajewa gegenüber skeptisch war, hob ihren ihr innewohnenden „einzigsten Gesamtsinn der Welt hervor, d.h. das angeborene Bewusstsein, dass alles in der Welt - Politik, Liebe, Religion, Poesie, Geschichte - resolut alles ein Gewirr bildet...“. In diesem Sinne sind viele Werke Zwetajewas (vor allem Lyrik und Prosa über Persönlichkeiten und Ereignisse - Nikolaus I., Nikolaus II., die Weiße Bewegung, Majakowski usw.) eindeutig politisiert, die Kinder - sowohl Alja als auch Moore, denen Zwetajewa viel Aufmerksamkeit und Energie widmete - wuchsen als Sowjetpatrioten auf (Alja arbeitete sogar für den Sowjet in Frankreich). Zwetajewas Geliebter und späterer enger Freund in Paris, Konstantin Rodzewitsch, dem ihre beiden Meisterwerke „Das Gedicht des Berges“ und „Das Gedicht des Endes“ gewidmet sind, war ebenfalls ein sowjetischer Spion (er wurde übrigens von Efron angeworben). Da Zwetajewa offenbar nicht an den geheimen Operationen ihres Mannes beteiligt war, liegt die Vermutung nahe, dass sie die Maske der Unpolitischkeit zu ihrem Schutz trug. Dies half Zwetajewa, den Verhören bei der französischen Polizei zu entgehen, funktionierte aber nicht in Moskau, das bekanntlich „nicht an Tränen glaubt“ und wo sie am 5. September 1940 schrieb: „Ich denke, dass alle mutig sind. Ich kenne niemanden, der schüchterner ist als ich. Ich habe vor allem Angst. Die Augen, die Schwärze, der Schritt und vor allem ich selbst...“ Und am gleichen Tag: „Ich will nicht sterben. Ich will nicht sein.“ Der Ehemann der berühmten Ballerina Olga Lepeschinskaja (die 1941 mit dem Stalinpreis ausgezeichnet wurde) war ein sowjetischer Geheimdienstgeneral, L. F. Raichman, was Lepeschinskajas Kollegen am Bolschoi-Theater dazu veranlasste, sie mit Furcht und Verurteilung zu betrachten, obwohl es unwahrscheinlich ist, dass Lepeschinskaja eine engere Beziehung zu ihrem Mann hatte als Zwetajewa zu

Efron. Unter günstigen Umständen hätte der fähige und ehrgeizige Efron durchaus ein großer Chef im sowjetischen Geheimdienst werden können. Es kam anders: Efron wurde am 11. Oktober 1941 im Moskauer Butyrskaja-Gefängnis unter dem absurden Vorwurf der Spionage für Frankreich erschossen. An diesem Tag wurde Butyrskaja von Gefangenen „geräumt“: die Deutschen standen vor den Toren Moskaus. Moore wusste nichts von dem Urteil oder von der Abstammung seines Vaters und schrieb in sein auf wundersame Weise erhaltenes Tagebuch (das durch seine jugendliche Offenheit besticht): „Eine riesige Anzahl von Menschen geht überall hin, wo man sie sehen kann, beladen mit Säcken, Kisten... Die Akademie der Wissenschaften, die Institute, das Bolschoi-Theater - alles weg wie Rauch ... Einige behaupten, dass die Deutschen heute Abend in Moskau erwartet werden.“ Moore hatte keine Ahnung, dass er als Waise zurückgelassen worden war. (Seine Schwester Alja war im Jahr zuvor in ein Konzentrationslager im Norden geschickt worden.) Die politischen Ansichten des zwölfjährigen Zwetajewa-Sohns änderten sich indessen rasch, als er die sowjetische Realität kennenlernte: „Als ich in Paris lebte, war ich ein ausgesprochener Kommunist. Ich war auf Hunderten von Kundgebungen, habe oft an Demonstrationen teilgenommen... André Gide, Hemingway, Dos Passos standen den Kommunisten sehr nahe. Dann wurden sie, aus verschiedenen Gründen, desillusioniert... ..und ich auch, und wie!“

1944, als Zwetajewas Sohn 19 Jahre alt war, wurde er an die Front geschickt, wo er starb; wo Moore - wie sein Vater und seine Mutter - begraben ist, ist unbekannt. Es heißt, dass Swiatopolk-Mirski im Sterben in einem sowjetischen Konzentrationslager bitter über seine kommunistischen Illusionen gelacht hat. Es ist wahrscheinlich, dass auch Zwetajewa ihre Rückkehr in die Sowjetunion sehr bedauerte. Aber die Geschichte kennt auch andere Beispiele - wenn ein großer Meister, der eigentlich von den sowjetischen Behörden verfolgt wurde, bis zu seinem letzten Atemzug den kommunistischen Idealen, der Diktatur des Proletariats und dem Atheismus treu blieb. Dies war der Fall bei dem Künstler Pawel Filonow, einem der führenden Vertreter der russischen Avantgarde aus der Zeit vor der Revolution, der von seinen frühen, dem deutschen Expressionismus nahestehenden Werken zu seinen kunstvollen kaleidoskopischen Bildern mit erkennbaren Umrissen von Menschen und Gegenständen übergang. Der Künstler bezeichnete diese Arbeiten als „Formeln“: „Formel des Petrograder Proletariats“ (1920), „Formel des Komsomol“ (1924), „Formel des Imperialismus“ (1925), usw. Filonows programmatische Texte sind noch stumpfer und unartikulierter als Malewitschs künstlerische Manifeste (wenn das überhaupt möglich ist). Filonow ist im Westen weit weniger bekannt als Kandinsky, Chagall, Malewitsch, Tatlin, Rodtschenko und andere innovative russische Meister. Er reiste nie in den Westen und verkaufte seine Werke praktisch nie, in der Hoffnung, dass sie eines Tages in einem besonderen Museum ausgestellt würden. Filonow wollte all diese Werke, wie er in seinem Tagebuch schrieb, das erst fast 60 Jahre nach seinem Tod veröffentlicht wurde, „dem Staat, der Partei und dem Proletariat vorlegen“. Die Partei reagierte mit der Aussage, dass „es schädlich ist, Filonow aufzustellen, er war in einem Irrenhaus. Filonow ist ein bourgeoiser Künstler. Gegen ihn wird ein gnadenloser Kampf geführt, und der Filonowismus wird ausgerottet werden“. Selbst Filonows Stalin-Porträt, das in künstlerischer und psychologischer Hinsicht Picassos berühmtem Bildnis des Führers weit überlegen ist, bleibt unbeachtet. Filonow baute sein Leben auf den Legenden der revolutionären Künstler der Vergangenheit, wie Van Gogh, auf. Groß, blass und asketisch, in seinem Fanatismus an biblische Propheten erinnernd, umgab sich Filonow - in der Tradition der russischen Avantgarde - mit ergebenen Schülern, bei denen er unentgeltlich studierte. Es gab nur wenige Aufträge, und der

Künstler musste oft hungern. Typisch ist der Bericht von Filonow vom 30. August 1935: „...als ich sah, dass mein Geld zur Neige ging, kaufte ich meinen letzten Tee, Zucker, Tabak und Streichhölzer und begann, da ich kein Geld für Brot hatte, aus dem weißen Mehl, das ich hatte, Fladen zu backen. Am 29. backte ich am Morgen das letzte Gebäck aus der letzten Handvoll Mehl und bereitete mich darauf vor, wie so oft, ohne Essen zu leben, ohne zu wissen, wie lange“. Als die Deutschen im September 1941 mit der 900-tägigen Belagerung Leningrads begannen, wo Filonow lebte, wurde er im Gegensatz zu Schostakowitsch, Achmatowa und Schoschtschenko (die Stalin zu dieser Zeit als wertvolle Kulturschaffende betrachtete) nicht evakuiert. Der 58-jährige Filonow, der sich hingebungsvoll um seine zwanzig Jahre ältere, gelähmte Frau kümmerte, starb Anfang Dezember, als in Leningrad gerade eine Hungersnot ausbrach. Wie die ehemaligen Überlebenden der Belagerung später erklärten: „Die Männer starben zuerst, weil Männer muskulös sind und wenig Fett haben. Frauen, auch kleine, haben mehr Fettpolster.“ Filonows Frau starb im Jahr 1942. Insgesamt kostete die Hungersnot von Dezember 1941 bis Februar 1942 mehr als eine Viertelmillion Leningrader das Leben. Einer von Filonows Schülern erinnerte sich: „Als Filonow starb, war ich noch ein bewegter Dystrophiker. Trotzdem schleppte ich mich zu ihm. Er lag auf einem Tisch in einem kalten Raum, majestätisch zwischen den Gemälden, die noch an den Wänden hingen.“ Filonows Werke sind auf dem zeitgenössischen Kunstmarkt praktisch nicht zu finden (die meisten befinden sich heute im Russischen Museum in Petersburg), aber wenn ausnahmsweise doch einmal welche auftauchen, werden sie mit Millionen von Dollar bewertet. Zwetajewas Selbstmord bei der Evakuierung und Filonows Hungertod im belagerten Leningrad, der zwei Titanen der russischen Kultur des XX. Jahrhunderts das Leben kostete, blieben in den Kriegsjahren, die das Land in ein Meer von Verzweiflung und Leid stürzten und zig Millionen Menschenleben forderten, unbemerkt. Doch Ilja Ehrenburg, dessen zahlreiche Propagandaartikel in der Armeezeitung „Krasnaja Swesda“ (Roter Stern) sie damals zur vielleicht populärsten Autorin der Sowjetunion machten, vermerkte in seinen Memoiren ein wichtiges Paradoxon: „Normalerweise bringt der Krieg die Schere des Zensors mit sich, und in den ersten anderthalb Jahren des Krieges fühlten sich die Schriftsteller viel freier als zuvor.“

Diese von Stalin gebilligte ideologische Nachsicht sollte das ganze Land angesichts einer tödlichen Bedrohung vereinen. Stalin ging sogar so weit, sich mit der orthodoxen Kirche zu verbünden: als ehemaliger Seminarist war er sich der enormen vergeistigenden Kraft einer religiösen Botschaft bewusst. Zu denjenigen, für die, in Pasternaks Worten, „der Krieg ein reinigender Sturm war, ein Strom frischer Luft, ein Hauch von Befreiung“, gehörte Andrej Platonow, der heute von vielen als der größte russische Romancier des XX. Jahrhunderts nach Leo Tolstoi und Tschechow angesehen wird. (Joseph Brodsky hielt Platonow für einen Autor auf dem Niveau von Joyce oder Kafka; manchmal fügte er hinzu: „oder vielleicht sogar höher“). Ich würde Filonow und Platonow als Zwillingenbrüder in der Kunst bezeichnen, obwohl sie sich äußerlich kaum ähneln. Filonow war groß, mit Augen, die sein Freund, der Dichter Welimir Chlebnikow, „kirschrot“ nannte, während Platonow blauäugig wie ein Kind war, stämmig, mit einer dumpfen Stimme, während Filonows Stimme schön, tief und klangvoll war. Beide hatten eine hohe Stirn und einen intensiven Blick, aber Filonows charismatisches Image wurde von seiner gewollten Stürmerei dominiert, während der breitgesichtige Platonow, der in seiner Jugend sarkastisch und kritisch sein konnte (vor allem, wenn er betrunken war), sich im Laufe der Jahre immer mehr in sich selbst zurückzog und seiner Lieblingsfigur, dem „verborgenen Mann“, immer ähnlicher wurde. Gleichzeitig porträtierte Platonow

in seinen Werken oft fanatische und lüsterne „Nicht-Parteibolschewiken“ wie Filonow, und der Schriftsteller selbst hätte mit seinem charakteristischen proletarischen Aussehen (wie sich ein Bekannter erinnerte, konnte Platonow leicht mit einer „dritten Person“ am Eingang eines Schnapsladens verwechselt werden) durchaus in einer der expressionistischen urbanen Filonow-Zeichnungen erscheinen können. Sowohl Filonow als auch Platonow lebten ihr Leben als Asketen. Der aus einer Lokomotivführerfamilie stammende Platonow wurde in die Familie eines Lokomotivführers hineingeboren und meldete sich 1919, im Alter von zwanzig Jahren, freiwillig zu den Eisenbahn-Sondereinheiten (*CHON: Teile für besondere Zwecke*), den berüchtigten bolschewistischen Strafkommandos.

Er begann früh zu publizieren, und 1927 erregte seine Erzählung „Die Tore der Epiphanie“ (eine philosophische Parabel über den Zusammenprall der russischen Volksweisheit mit dem Voluntarismus der Behörden und dem westlichen Pragmatismus) die Aufmerksamkeit von Gorki, dem der ermutigte Platonow daraufhin das Manuskript seines langwierigen Meisterwerks, des Romans „Tschewengur“, zusandte. - über die skurrile Erfahrung, in einer kleinen Provinzstadt „seinen eigenen Kommunismus“ aufzubauen. Aus der Antwort Gorkis, der Platonow mit aufrichtiger Sympathie behandelte, wird Platonows Dilemma deutlich: „...trotz der unbestreitbaren Verdienste Ihres Werkes glaube ich nicht, dass es veröffentlicht werden wird. Ihre anarchische Denkweise, die anscheinend in der Natur Ihres „Geistes“ liegt, verhindert eine Veröffentlichung. Ob Sie es wollten oder nicht, Sie haben Ihrer Berichterstattung über die Realität eine lyrisch-satirische Qualität verliehen, die natürlich für unsere Zensoren nicht akzeptabel ist. Bei aller Zärtlichkeit, die Sie den Menschen entgegenbringen, haben Sie sie auf ironische Weise dargestellt, indem Sie sie dem Leser nicht als Revolutionäre, sondern als „Spinner“ und „Verrückte“ präsentieren. Ich behaupte nicht, dass dies bewusst geschieht, aber es wird getan...“ Gorkis Vorhersage hat sich leider bewahrheitet: zu Platonows Lebzeiten erblickte „Tschewengur“ nicht das Licht der Welt; in der UdSSR wurde es erst rund 60 Jahre später, in der Hitze der Perestroika, veröffentlicht. Doch wenn Platonows Werk die Zensur im stalinistischen Russland durchbrach, hatte dies für den Schriftsteller oft katastrophale Folgen. 1931 las Stalin, der die sowjetischen Literaturzeitschriften aufmerksam verfolgte, Platonows Novelle „Für die Zukunft“ in einer dieser Zeitschriften, der „Krasnaja Now“. Stalins Reaktion ist aus seinen schriftlichen Bemerkungen am Rande des Journals ersichtlich (dieses Exemplar ist in den Archiven erhalten geblieben): „Das ist kein Russisch, sondern eine Art Kauderwelsch“, „Dummkopf“, „Schurke“, „Halunke“ usw. Auf der ersten Seite steht Stalins abschließende Bemerkung: „Die Geschichte eines Agenten unserer Feinde, geschrieben, um die Kolchosbewegung zu entlarven.“ Einer der Literaturchefs jener Jahre, Wladimir Sutyrin, erinnerte sich später daran, wie er und Fadejew, damals Chefredakteur der „Krasnaja Now“, im Juni 1931 mit dem Auto zu einer Sitzung des Politbüros am späten Abend zum Kreml gebracht wurden. Entlang des Tisches, an dem Molotow, Woroschilow, Michail Kalinin und andere führende Persönlichkeiten des Landes saßen, schritt Stalin umher und paffte an seiner Pfeife, während er die „Krasnaja Now“ in der Hand hielt. Buchstäblich von der Schwelle an griff Stalin Fadejew an: „Haben Sie Platonows antisowjetische Kulakengeschichte gedruckt?“ Ein blasser Fadejew antwortete, dass diese Ausgabe der Zeitschrift von dem vorherigen Redakteur verfasst worden sei. Dieser wurde dann nach einer halben Stunde, in der völlige Stille im Raum herrschte, in den Kreml gebracht. Als der ehemalige Redakteur, der sich buchstäblich nicht mehr auf den Beinen halten konnte, vor dem russischen Staatschef erschien, begann er zu seiner eigenen Verteidigung unzusammenhängend zu plappern. Der Schweiß rann ihm



über das Gesicht. Stalin wandte sich an seinen Sekretär Poskrjobjeschew und sagte abschätzig: „Nimm den hier weg... Und ein solcher ist für die sowjetische Literatur zuständig... Und Sie, Genosse Sutyryn und Genosse Fadejew, nehmen diese Zeitschrift, auf der meine Bemerkungen stehen, und schreiben einen Artikel, der die antisowjetische Bedeutung von Platonows Geschichte aufdeckt. Sie können jetzt gehen.“ Der Wagen brachte Fadejew und Sutyryn in dessen Wohnung, wo sie noch in derselben Nacht einen vernichtenden Artikel gegen Platonow verfassten, der kurz darauf in der Zeitung „Iswestija“ unter Fadejews Unterschrift veröffentlicht wurde. Zur gleichen Zeit erschien in der Presse eine ganze Reihe brutaler Angriffe gegen Platonow unter den charakteristischen Titeln: „Ein Flugblatt über die Kolchose“, „Mehr Aufmerksamkeit für die Taktik des Klassenfeindes“ usw. Sie alle wurden zweifelsohne auch von Stalin initiiert. Platonow war endgültig vergriffen. Stalins Haltung gegenüber Platonow war ziemlich kompliziert. Als der Führer am 26. Oktober 1932 zu einem berühmten Treffen mit führenden Schriftstellern in Gorkis Wohnung kam (dort bezeichnete Stalin die sowjetischen Schriftsteller als „Ingenieure der menschlichen Seelen“), fragte er als erstes: „Ist Platonow hier?“ Natürlich wollte niemand den „Klassenfeind“ Platonow zu einem literarischen Gipfeltreffen einladen, aber nachdem Stalin sein Interesse bekundet hatte, war der Schriftsteller erleichtert: es war klar, dass Stalin solche Fragen nicht umsonst stellte. 1933 lag eine Bescheinigung der Geheimpolizei auf Stalins Tisch, in der Platonows Reaktion auf Stalins Kritik an seiner Novelle „Für die Zukunft“ von einem Informanten festgehalten wurde: „Es ist mir egal, was andere sagen werden. Ich habe diese Geschichte für einen Mann geschrieben (für Genosse Stalin), dieser Mann hat die Geschichte gelesen und mir im Wesentlichen geantwortet. Der ganze Rest interessiert mich nicht.“ In demselben Memorandum heißt es, dass Platonows Werke „durch eine satirische, im Kern konterrevolutionäre Herangehensweise an die Hauptprobleme des sozialistischen Aufbaus gekennzeichnet sind“, doch wird darauf hingewiesen, dass Platonow „unter den Schriftstellern sehr beliebt ist und als Meister hoch angesehen wird“ und dass er selbst der Meinung ist, dass sein Werk „der Partei hilft, die ganze Form mancher Dinge besser zu erkennen als die Arbeiter- und Bauerninspektion (ABI)“.

Im Milieu des Schriftstellers, in dem viele die empörte Kritik Stalins von 1931 kannten, wurde Platonow wie ein Verlierer behandelt. Doch das Unglück traf Platonow unerwartet: am 4. Mai 1938 wurde der kaum sechzehnjährige Sohn des Schriftstellers, Platon (Toscha), aufgrund der Denunziation eines Klassenkameraden (sie waren beide in dasselbe Mädchen verliebt) verhaftet und beschuldigt, an einer „antisowjetischen terroristischen Jugendorganisation“ teilzunehmen. Scholochow, ein Bewunderer Platonows, meldete sich freiwillig, um sich um den jungen Mann zu kümmern, der zur Verbannung nach Sibirien verurteilt worden war. Platonow selbst zufolge erreichte Scholochow Stalin, der sofort telefonisch Informationen über Toscha anforderte. Der junge Mann wurde nach Moskau zurückgebracht, sein Fall wurde erneut geprüft, er hörte sich aufmerksam seine Erklärungen an, dass er den Terrorismus „unter Androhung des Ermittlers, der erklärte, dass meine Eltern verhaftet würden, wenn ich die Beweise nicht unterschreiben würde“, gestanden habe. Platonows Sohn gehörte zu den wenigen, bei denen Stalins Justiz eine „Kehrtwende“ einleitete: am Vorabend des Krieges wurde er freigelassen. Leider erkrankte Toscha in dieser Zeit an Tuberkulose, und am 4. Januar 1943 starb er in den Armen seiner verzweifelten Eltern. Trotz all seines Unglücks war Platonow während des Krieges mit Hitler patriotisch. Platonows Freund, der Schriftsteller Lew Gumilewski, erinnerte sich an eine Begegnung mit ihm im Herbst 1941 in einer der vielen Moskauer Warteschlangen (in dieser Schlange ging es um Zigaretten), und

Platonow äußerte die feste Überzeugung, dass Russland gewinnen würde. „Aber wie?“ - fragte ein verwirrter Gumilewski. - „Wie... Dickbauch!“ - antwortete Platonow. Auch wenn die offizielle Geschichtsschreibung uns das Gegenteil weismachen möchte, wurde dieser Optimismus in jenen tragischen Tagen nicht von allen geteilt. Der Literaturwissenschaftler Leonid Timofejew schrieb in seinem geheimen Tagebuch (das erst 2002 veröffentlicht wurde) am selben Tag, dem 16. Oktober 1941, als Zwetajewas Ehemann Sergej erschossen wurde: „...Offensichtlich ist alles vorbei. Die Niederlage muss so groß sein, dass es schwer ist, wieder aufzustehen. Zu glauben, dass irgendjemand in der Lage sein wird, Widerstand zu organisieren, ist keine Option. So muss die Welt unter Hitlers Ägide vereinigt werden... In den Warteschlangen und in der Stadt im Allgemeinen herrscht eine stark feindselige Stimmung gegenüber dem „alten Regime“: verraten, verlassen, zurückgelassen. Sie verbrennen bereits die Porträts der Führer und raten ihnen, die Schriften der Kirchenväter wegzuworfen“. (Platonow selbst, der an diesem Tag durch das aufgeregte Moskau eilte und mit seinen scharfen literarischen Augen die Sammlung der Werke von Karl Marx sah, die ein verängstigter Bürger in den Eingangsbereich gebracht und fein säuberlich auf eine saubere Matte gelegt hatte, bemerkte ironisch zu seinem Begleiter Gumilewski: „Das war ein anständiger Mensch.“ Der Schriftsteller Wassili Grossman, der spätere Autor des großen, brandaktuellen epischen Romans über den Krieg und die Konzentrationslager Stalins, „Leben und Schicksal“, der während des Krieges auf Stalins Seite stand, empfahl Platonow als Kriegsberichterstatte für die Armeezeitung „Krasnaja Swesda“.

Es war ein sehr riskanter Schritt: Stalin war dafür bekannt, dass er die „Krasnaja Swesda“ jeden Tag sehr aufmerksam las und den Herausgeber oft anrief, um Bemerkungen und Tadel zum Inhalt der Zeitung zu äußern - der Führer betrachtete die „Krasnaja Swesda“ als wichtiges Instrument für die politische Erziehung der Soldaten. Doch Grossmans Kalkulationen erwiesen sich als richtig: Platonows Essays und Erzählungen begannen regelmäßig in der „Krasnaja Swesda“ zu erscheinen, und später erschienen seine Autorensammlungen. Wie sich der Chefredakteur der Armeezeitung später erinnerte, war er ziemlich nervös: „Jede Minute wartete ich auf den Anruf Stalins: wer, sagen Sie, hat Ihnen erlaubt, diesen „Agenten des Klassenfeindes“ zur „Krasnaja Swesda“ zu bringen?“ Aber ein solcher Aufruf des Führers folgte nie, obwohl Stalin manchmal immer noch über den „törichten“ Stil der Platonowschen Prosa verärgert war, und dann veröffentlichte die „Prawda“ eine vernichtende Kritik, in der die Arbeit Platonows als „Anhäufung von Merkwürdigkeiten“ bezeichnet wurde. Als der Krieg mit Hitler im Mai 1945 mit dem Sieg endete, entfiel die taktische Notwendigkeit, gegenüber den dem Führer verdächtigen Schriftstellern wie Platonow Nachsicht zu üben. Der letzte Schlag gegen Platonow erfolgte am 4. Januar 1947, als die „Literaturnaja Gaseta“ einen riesigen, kellerweiten Artikel eines der zahnlosesten Kritiker jener Jahre, Wladimir Grmilow, unter der Überschrift „Verleumdungsgeschichte von A. Platonow“ mit der kategorischen Schlussfolgerung veröffentlichte: „Alle Arten von „Herumalbern in Christus“, die Platonows Schriften kennzeichnen, sind langweilig... Die hässliche, unreine Welt von A. Platonow ist abstoßend und feindlich gegenüber dem sowjetischen Volk.“ In diesen Tagen lag Platonow krank zu Hause, mit einer akuten Verschlimmerung der Tuberkulose, die er sich bei seinem Sohn zugezogen hatte, der aus dem sibirischen Exil zurückgekehrt war. Einem Freund, der ihn besuchte, sagte Platonow bitter über den bössartigen Kritiker: „Er weiß, dass ich im Bett bin, er schlägt einen Mann im Liegen!“ Und, wie sich sein Freund erinnerte, fiel Platonow die Zeitung mit der vernichtenden Kritik aus der Hand, „er schloss die Augen, die Tränen glitzerten“. Von da an wurden Platonows Essays, Kurzgeschichten,

Drehbücher und Theaterstücke von Redaktionen und Verlagen bis zum Tod des Schriftstellers unerbittlich abgelehnt. Es ist bekannt, dass Scholochow auch in jenen Jahren versuchte, Platonow zu helfen; insbesondere besorgte er für ihn knappe ausländische Medikamente. Als Platonow am 5. Januar 1951 starb, war er 51 Jahre alt. In der Geschichte der russischen Kultur, die voller Schicksalsschläge und vorzeitiger Tode ist, war dieser Verlust einer der bittersten. Das posthume Schicksal von Platonows Werken war nicht weniger schmerzhaft und bizarr als das Leben des Schriftstellers. Diese posthume Odyssee begann mit einer Insider-Rezension von Platonows letztem Stück, der „Arche Noah“, einer surrealistischen eschatologischen Fantasie, in der die Amerikaner das Wrack der Arche Noah auf dem Berg Ararat finden und dort einen religiösen Kongress mit Winston Churchill, dem päpstlichen Nuntius und einem Filmstar aus Hollywood abhalten. Nach der Explosion der amerikanischen Atombombe beginnt eine neue Weltflut und Stalin schickt ein Spezialschiff, um die Kongressteilnehmer zu retten. Hier ein Rezensent: „Ich habe keinen Zweifel daran, dass dieses Stück das Produkt eines kompletten Zusammenbruchs des Bewusstseins ist ... Was in dem Stück über Genosse Stalin gesagt wird, ist blasphemisch, lächerlich und beleidigend. Von einem Druck des Stücks kann nicht die Rede sein.“ Joseph Brodsky vertrat später die Ansicht, dass die sowjetischen Behörden, die Platonows Hauptwerke jahrzehntelang verboten hatten, nicht nur die Entwicklung der russischen Literatur zurückgeworfen, sondern auch die Entwicklung der nationalen Psyche verlangsamt hätten. 1986, 35 Jahre nach Platonows Tod, wurde in der Autonomen Republik Tschuwaschien ein Mann zu zwei Jahren Haft verurteilt, weil er eines seiner besten Werke, „Die Baugrube“ (wiederum eine satirische Beschreibung des gescheiterten Aufbaus eines utopischen Hauses für „die Arbeiter der ganzen Erde“), im Samisdat verbreitet hatte (der Autor verleumdet den Aufbau des Sozialismus in der UdSSR - die Formulierung ist bekannt! ), und als er 1987, auf dem Höhepunkt der Perestroika, bei der Staatsanwaltschaft die Aufhebung dieses Urteils beantragte, wurde er abgewiesen: „Die Argumente, dass Platonows „Die Baugrube“ und Bulgakows „Hundeherz“ nicht antisowjetisch sind und daher eine erneute Untersuchung der Kunstgeschichte erforderlich ist, sind unbegründet, da ihr antisowjetischer Inhalt offensichtlich ist.“ „Die Baugrube“ wurde jedoch erstmals 1987 in der Zeitschrift „Neue Welt“ veröffentlicht (mit einer Auflage von einer halben Million Exemplaren): die Behörden begannen offensichtlich, die ideologischen Zügel aus der Hand zu geben. Der von Brodsky seinerzeit vorausgesagte starke Einfluss der Werke Platonows auf das Bewusstsein der breiten Masse, als sie in der Sowjetunion veröffentlicht wurden, ist leider nicht eingetreten. Der Kult um Platonow, der sich in gehobenen Kreisen etabliert hatte, reichte nicht über diese hinaus, das KS (*Verfassungsgericht*) wurde in eine Volksliebe verwandelt. Platonow lebte sein kurzes Leben still und heimlich, ohne einen eigenen einprägsamen Mythos zu schaffen, so dass nur einige unzuverlässige Legenden über ihn kursieren: zum Beispiel, dass Hemingway ihn sehr schätzte, oder dass Platonow in seinen späteren Jahren als Hausmeister am Moskauer Literaturinstitut arbeitete. Im Westen war Platonow, wie Filonow in Ideologie und Technik, noch nicht fest als Ikone der russischen Kultur des XX. Jahrhunderts etabliert. Ihr exquisiter neopremittivistischer Stil mit surrealistischem Unterbau, gemalt in grotesk-ironischen Tönen, stellt ein ernsthaftes Hindernis für ihre Popularität dar. Die Weltanschauung von Filonow und Platonow kann als „naiver“ Sozialismus bezeichnet werden, der heute unmodern ist, aber durchaus seine Anziehungskraft hat. Zwetajewas dramatisches Schicksal und ihre Rolle als „kalvinistische“ Meinungsmacherin, die sich bewusst außerhalb der Klammern der herrschenden Kultur stellte, machten sie sowohl im postsowjetischen Russland als

auch in der internationalen Elite zu einer Ikone. Platonow und Filonow behalten ihren eher lokalen Status als Klassiker der stalinistischen Kunst, aber beide warten auf ihren posthumen Moment des Ruhms auf der internationalen Kulturszene.

## KAPITEL 9

Der Krieg mit Hitler, der die Sowjetunion an den Rand des Zusammenbruchs brachte, verlangte dem ganzen Land äußerste Anstrengungen ab. Stalin (der als einer der ersten politischen Führer des XX. Jahrhunderts das Propagandapotenzial der Kultur voll zu schätzen wusste und bereits vor dem Krieg eine sehr effiziente Kulturbürokratie aufgebaut hatte) versuchte, das gesamte Spektrum der modernen Kunst in den Dienst der Kriegsanstrengungen zu stellen. Die verschiedenen Propagandamaterialien richteten sich an unterschiedliche Zielgruppen. Für das Volk - Massenlieder, patriotische Filme und Journalismus in den Armeezeitungen. Für die Intelligenz und die westlichen Verbündeten: Romane, Sinfonien und Opern („Für eine gerechte Sache“ von Wassili Grossman, die Siebte und Achte Sinfonie von Schostakowitsch, die Fünfte Sinfonie von Prokofjew und seine Oper „Krieg und Frieden“ nach Leo Tolstoi) oder der elegante Historienfilm „Iwan der Schreckliche“, an dem Eisenstein ab 1941 im Exil in Alma-Ata arbeitete. Stalin, dessen politischer Auftrag „Iwan der Schreckliche“ war, sparte nicht an Geld. Daher sah „Iwan der Schreckliche“, der unter den schwierigen Bedingungen der Evakuierung entfernt wurde, mit seinem sorgfältig vorgeschriebenen historischen Hintergrund, den prächtigen Bojarenkostümen, den teuren Utensilien und den überfüllten Menschenmassen viel teurer aus als „Alexander Newski“ aus der Vorkriegszeit. Es gab so viel Filmmaterial, dass Eisenstein drei Serien plante (Prokofjew schrieb die Musik, wie er es schon bei „Newski“ getan hatte). Aber wenn die erste Serie von „Iwan der Schreckliche“ (wo der Zaren-Tyrann des XVI. Jahrhunderts seine Feinde grausam massakriert, wurde von Schauspieler Nikolai Tscherkassow als schlanker, langhaariger junger Mann dargestellt, der seine Nasenlöcher im Zorn aufblähte) wurde von Stalin genehmigt, die zweite Serie, in der Eisenstein, fast wie Dostojewski, Iwans Vater zeigt, der sich in seelischen Qualen windet, machte den sowjetischen Führer sehr wütend: die historischen Anspielungen waren zu deutlich - Eisenstein forderte Stalin förmlich zur Reue auf!

Der Führer rief Eisenstein und Tscherkassow in den Kreml, um sie zusammenbrechen zu lassen, und verbot die zweite Serie von „Iwan dem Schrecklichen“ („ekelhaftes Zeug!“), die schließlich erst 1958 auf den sowjetischen Bildschirmen zu sehen war, zehn Jahre nach Eisensteins Tod und fünf Jahre nach Stalins Tod. Die von Eisenstein geplante dritte Serie von „Iwan dem Schrecklichen“ wurde nie realisiert. Das Massenpublikum in der Sowjetunion teilte nie Stalins Interesse an Eisenstein, und der Führer selbst ärgerte sich gelegentlich über den Regisseur wegen seiner „formalistischen“ Exzesse. In den Kriegsjahren spielten weniger aufwändige Filme eine weitaus wichtigere Propagandarolle im Land, allen voran „Tschapajew“, ein Film über einen Bürgerkriegshelden, der 1934 von Georgi und Sergej Wassiljew, den Namensvettern der Wassiljew-Brüder, gedreht wurde. Nach den überlieferten Aufzeichnungen von Boris Schumjazki, der in jenen Jahren die sowjetische Filmindustrie leitete (1938 wurde er als Saboteur und „Volksfeind“ erschossen), sah sich Stalin zwischen November 1934 und März 1936 „Tschapajew“ (meist in Begleitung einiger enger Mitarbeiter des Politbüros) 38 Mal in seinem speziell eingerichteten Kinosaal im Kreml an! Der Führer hielt „Tschapajew“ für den besten sowjetischen Film, eine Meinung, die viele in Russland auch heute noch

teilen würden: eine fesselnde Handlung, eine sorgfältige und unaufdringliche Regie und eine prägnante Darstellung machten den Film der Gebrüder Wassiljew zu einer Ikone. Obwohl „Tschapajew“, der Kommandeur der Roten Armee, am Ende des Films stirbt, erheiterten seine traurigen Taten die sowjetischen Soldaten während des Krieges immer wieder.

Auf dem Gebiet der Literatur spielte das Gedicht „Wassili Tjorkin“ von Alexander Twardowski, einem jungen Bauerdichter, dessen Familie unter Stalins „Kollektivierung“ litt, eine ähnliche Rolle wie „Tschapajew“. Der Protagonist des Gedichts, ein einfacher Soldat, wurde zu einem neuen, quasi volkstümlichen sowjetischen Helden mit traditionellen russischen Wurzeln, der den Krieg mit Witz und Humor, aber ohne den geringsten Anflug von konventionellem Optimismus durchsteht. „Tjorkin“ von Twardowski erregte nicht nur die Liebe und Bewunderung von Millionen dankbarer Leser an der Front und an der Heimatfront, sondern auch die des Nobelpreisträgers Bunin, der im französischen Exil lebte und während des Krieges wie viele andere weiße Emigranten seine antisowjetischen Gefühle im Namen eines neuen antihitlerischen Patriotismus dämpfte. Der pingelige Bunin, der über Gorki und sogar Dostojewski schimpfte, sprach über „Tjorkin“ anscheinend ganz aufrichtig wie über ein großes Werk: „...das ist wirklich ein seltenes Buch: welche Freiheit, welche wunderbare Geschicklichkeit, welche Genauigkeit, Präzision in allem und welche außerordentliche volkstümliche, soldatische Sprache - kein Patzer, kein Haken, kein einziges falsches, vorgefertigtes, also literarisches und vulgäres Wort!“ „Wassili Tjorkin“ wurde (wie zuvor „Tschapajew“) mit dem Stalinpreis ersten Grades ausgezeichnet, obwohl in beiden Werken kein Wort über Stalin zu finden ist. Umso effektiver erfüllten sie ihre Propagandafunktion. Unter den berühmten Emigranten, die wegen des Krieges mit den Deutschen ihre Einstellung zur Sowjetunion radikal änderten, wie der Komponist Sergej Rachmaninow und der Dirigent Sergei Kussewizki, war der ungewöhnlichste der Chansonnier Alexander Wertinski (1889-1957), der erste einer auserwählten Gruppe großer Liedermacher, die, wie später zum Beispiel Bulat Okudschawa und Wladimir Wyssozki, einen wichtigen Platz in der russischen Kultur des XX. Jahrhunderts einnehmen sollten. Er schuf den „Wertinski-Stil“, der auch fast ein Jahrhundert nach seinen ersten Liedern - sowohl tränenreiche als auch ironische Mikroerzählungen (sie wurden „Les Vertinettes“ genannt) über exotische Menschen und Situationen - seine Popularität und seinen Charme bewahrt hat: „Der lila Neger“, „Der Ball des Herrn“, „Der kleine Kreole“. Der große, schlanke und elegante Wertinski, der über eine kleine, aber markante Stimme verfügte und das Geheimnis einer ausdrucksstarken Gestik beherrschte, begann seine Karriere im vorrevolutionären Moskau, wo er in überfüllten Nachtkabarets in Kostüm und Make-up eines anmutigen modernen Pierrot auftrat. Wertinski verstand es, den Geist dieser dekadenten Epoche einzufangen, indem er Themen wie religiös gefärbte Phonetik (aus dem Fundus der frühen Achmatowa) und Kokainsucht in den Vordergrund stellte, aber seine Lieder haben wie durch ein Wunder ihre Zeit überdauert. Wertinskis Geheimnis ist, wie ein Bewunderer bemerkte, dass „das Traurige in seiner Kunst lustig erscheint und umgekehrt, so dass das Banale originell wird“. Wertinskis Musik ist in den Bereich des Hochkitsches oder, wie Susan Sontag es ausdrückte, den „Camp“ vorgedrungen, und in dieser Eigenschaft wird sie zusammen mit den besten Beispielen von Zigeunerromanzen und Quasi-Folkloreliedern aus der Jahrhundertwende im heutigen Russland weiterhin häufig gespielt. Kurioserweise gehörte zu den Bewunderern Wertinskis auch Stalin selbst, der im engen Kreis manchmal die Schallplattenaufnahmen des Sängers abspielte, die im Westen in großer Zahl erschienen, in der Sowjetunion aber verboten waren; für die breite

Öffentlichkeit galt diese Musik als schädlich - erstens als emigrantisch und zweitens als „dekadent“. (Bereits 1924 hatte die Geheimpolizei eine lange Liste von verbotenen Platten des populären Genres erstellt, und diese Verbote wurden in der Folgezeit regelmäßig erneuert). Doch Stalins großes Interesse an Wertinski blieb über all die Jahre bestehen und trug entscheidend dazu bei, dass der zum Sowjetpatrioten gewordene Sänger 1943 in sein Heimatland zurückkehren konnte, wo sein Auftritt für Aufsehen und viel Klatsch und Tratsch sorgte. Typisch ist der Eintrag vom 12. Februar 1944 in dem bereits zitierten geheimen Tagebuch von Leonid Timofejew: „In Moskau ist der Sänger Wertinski. Er ist aus China gekommen. Vor seiner Ankunft musste er sieben Jahre lang das sowjetische Repertoire singen. Darüber hinaus spendete er drei Millionen an die Rote Armee. In Moskau wurde es zur Gewohnheit, ihm nur Karten für einige besondere Audienzen zu geben. Heute geht das Gerücht, dass er an einem Schlaganfall gestorben ist...“. Doch der 55-jährige Wertinski tourte noch 13 Jahre lang durch das Land und gab über dreitausend Konzerte. Trotz äußerer Anzeichen des Erfolgs (Wertinskis Abendkarten waren sofort vergriffen) führte er ein seltsam geisterhaftes Dasein - ohne Pressestimmen, Radiosendungen und vor allem ohne die übliche Massenverbreitung seiner Aufnahmen. Für sein spezielles Publikum (Wertinski trat oft in geschlossenen Offiziersklubs oder vor der intellektuellen und künstlerischen Elite auf) war der Sänger, der nun im eleganten Smoking und mit weißer Fliege auf der Bühne erschien, ein Gespenst, das auf mysteriöse Weise aus der westlichen Einwandererwelt in die sowjetische Realität gekommen war.

Ja, er hat über das Heimweh der Einwanderer gesungen. Aber Wertinskis Zuhörer hinter dem Kulturellen Eisernen Vorhang erfuhren auch (zu den Rhythmen von Tango, Foxtrott oder Shimmy) von den Bordellen in San Francisco, der Piccadilly Bar und der Hollywood-Romanze des Sängers mit Marlene Dietrich. Wertinski wurde ständig beim Kreml denunziert. Aufmerksame Bolschewiken signalisierten Stalin, dass Wertinskis Repertoire dringend sowjetisiert werden müsse. Nach den Erinnerungen der Witwe des Sängers, reagierte Stalin unerwartet: „Warum sollte der Künstler Wertinski neues Repertoire erstellen? Er hat sein eigenes Repertoire. Und wem es nicht gefällt, der soll nicht zuhören.“ Die Sympathie des russischen Führers für Wertinski ging so weit, dass er ihm 1951 den Stalinpreis verlieh, allerdings nicht für seine Lieder über die Bordelle von San Francisco, sondern für seine Mitwirkung an Michail Kalatosows antiamerikanischem Propagandafilm (bei dem er später in dem berühmten Kriegsfilm „Die Kraniche ziehen“ Regie führen sollte), „Das Komplott der Verdammten“, in dem Wertinski in seiner grotesken Art die Rolle eines intriganten Kardinals spielte. Aber auch danach wurden Wertinskis Platten nicht weithin verkauft. Wertinskis erste Langspielplatten wurden erst Anfang der 70er Jahre veröffentlicht und wurden auf Anhieb zu Bestsellern.

Stalin, der persönlich die klassische russische Musik - Glinka, Tschaikowsky, Mussorgsky, Rimski-Korsakow - über alles andere stellte, verstand die Notwendigkeit der Unterhaltung für die Massen: „Man mag die Mundharmonika bei Zigeunerliedern. Man mag ein Zigeunerakkordeon und Zigeunerlieder, und das war's. Ein anderer mag Restaurantlieder. Auch das gibt es.“ Zu Beginn des Jahrhunderts machten Schallplatten zahlreiche Zigeuner- und Pseudo-Zigeunerlieder über unglückliche Liebe, verrückte Leidenschaften und verzweifelte Zechgelage populär („Schwarze Augen“, „Herbstwind, stöhnt schmerzlich“, „Die Nacht atmet mit Lust“) und schufen die ersten Stars der russischen Unterhaltungsindustrie: die leise, fast männlich singende Zigeunerin Warwara Panina (zu deren Bewunderern Leo Tolstoi, Tschechow und Blok gehörten), die „unvergleichliche“ Anastassija Wjalzewa und die raue Nadeschda Plewizkaja, die

ihre Quasi-Folklorelieder vor Nikolaus II. selbst sang. Nach der Revolution ging das Institut der Stars zwanzig Jahre lang in den Untergrund, erlebte aber noch vor dem Krieg eine vorsichtige Wiederbelebung, als die ersten Berühmtheiten der Massenmusik wieder auftauchten - darunter der Komponist Isaac Dunajewski und die Sänger Leonid Utjossow und Klawdija Schulschenko. Sie alle traten in den Kriegsjahren häufig an der Front auf und gaben patriotische und unterhaltsame Programme zum Besten, um die stark eingeschränkte Produktion von Schallplatten zu ersetzen. Die Kriegssituation, die ein liberaleres Umfeld für die gesamte sowjetische Kultur schuf, brachte auch eine noch nie dagewesene Anzahl großartiger Lieder hervor, die ihre Anziehungskraft bis heute bewahrt haben: Nikita Bogoslowkis „Dunkle Nacht“, Konstantin Listows „Zemljanka“, Boris Mokroušows „Geschätzter Stein“, Wassili Solowjow-Sedogos „Abend auf dem Raubzug“ und „Nachtigall“ sowie eine Reihe von Liedern von Matwej Blanther zu Gedichten von Michail Isakowski - „Im Wald an der Front“, „Unter den Sternen des Balkans“ und „Der Feind hat mein Haus niedergebrannt“, letzteres über einen Soldaten, der von der Front heimkehrt: Die Feinde brannten seine Hütte nieder und töteten seine Familie. Wohin wird der Soldat jetzt gehen, wer wird seinen Kummer tragen? Die Tragödie eines Landes, das in der Feuersbrunst des Krieges zig Millionen Menschen verloren hatte, wurde in diesem Lied mit einer so harten Kraft und berührenden Einfachheit ausgedrückt, dass es zu einem der besten Epitaphien dieser Zeit wurde. Da aber der Krieg mit den Deutschen erfolgreich beendet wurde, durfte das Lied damals nicht gesungen werden und lag fünfzehn Jahre lang in der Schublade. Stalin, der den Sieg über Hitler in erster Linie seinem militärischen Genie zu verdanken hatte, wollte nicht daran denken, geschweige denn betonen, welchen schrecklichen Preis dieser Sieg das Volk gekostet hatte. Diese übermenschliche Haltung Stalins gegenüber seinen Untertanen spiegelt sich in einer merkwürdigen Episode wider, die von Milovan Djilas, einem ehemaligen jugoslawischen Kommunisten, beschrieben wurde. Im Frühjahr 1945, nachdem Stalin im Kreml ein Abendessen zu Ehren des jugoslawischen Führers Marschall Tito gegeben hatte, der zu Besuch in Moskau weilte, zeigte der sowjetische Führer seinen jugoslawischen Genossen den Film „Wenn morgen Krieg ist“ von Jefim Dsigan aus dem Jahr 1938, der mit einem der ersten Stalinpreise ausgezeichnet wurde. „Wenn morgen Krieg ist“, der im Vorspann als „ein Schlachtenfilm auf der Grundlage einer Chronik“ beschrieben wurde, zeichnete ein absolut fantastisches Bild eines schnellen, leichten und unblutigen Sieges im damals hypothetischen Kampf gegen die Nazis.

In dem Film endet der Krieg, den die Deutschen mit Giftgas zu gewinnen versuchen, innerhalb weniger Tage mit ihrer vollständigen Niederlage, wobei sich das deutsche Proletariat hinter den Aggressoren erhebt und die Sowjetunion unterstützt. Wie sich ein erstaunter Djilas erinnerte, sagte Stalin, nachdem er den Film gesehen hatte, zu den jugoslawischen Gästen: „Es ist nicht viel anders als in der Wirklichkeit, nur dass es kein Giftgas gab und das deutsche Proletariat sich nicht erhoben hat.“ In dieser Zeit vermittelte Stalin, der ein hervorragender Schauspieler war, den ausländischen Führern, mit denen er zusammentraf, geschickt das Bild eines mächtigen, ruhigen und klugen Politikers. Doch hinter dieser Fassade verbarg der sowjetische Diktator eine wachsende Irritation und Unruhe. Ihm fielen zwei Schlüsselereignisse der russischen Geschichte ein: der antimonarchistische Dekabristenaufstand von 1825 und der Sturz der Romanow-Dynastie im Februar 1917. In beiden Fällen griff die russische Armee, die während der Feldzüge in Europa „schädliche“ liberale Ideen aufgenommen hatte, in das politische Leben des Landes ein. 1825 ging Nikolaus I. entschlossen gegen die Aufständischen vor und regierte, nachdem er Russland

„eingefroren“ hatte, 30 Jahre lang. Seine ideologische Formel „Orthodoxie, Autokratie und Nationalität“ erwies sich als stark genug, um den relativ stabilen Bestand der Monarchie für ein halbes Jahrhundert nach seinem Tod, d. h. bis mindestens 1905, zu sichern. Nikolaus II. hatte es versäumt, die herrschende Ideologie zu erneuern und die Zügel der Kultur loszulassen. Die Armee, die Intelligenz und das Volk schlossen sich zusammen, um die Monarchie zu beseitigen. Die Ähnlichkeit dieser Situationen mit den Entwicklungen im Jahr 1946 konnte einen Kenner historischer Parallelen wie Stalin nicht kalt lassen. Spekulationen, dass Stalin unter dem Druck seiner angelsächsischen Verbündeten in der Anti-Hitler-Koalition zu demokratischen Zugeständnissen gezwungen sein würde, sobald der Krieg mit Deutschland vorbei war, hatten sich unter sowjetischen Intellektuellen lange gehalten. Die Geheimpolizei legte Stalin Berichte über die Grenzerklärungen prominenter sowjetischer Kulturschaffender wie des Volkskritikers und Kinderdichters Kornej Tschukowski vor: „Bald müssen wir auf weitere Entscheidungen warten, um unseren Herren (Verbündeten) zu gefallen, unser Schicksal liegt in ihren Händen. Ich bin froh, dass eine neue, vernünftige Ära beginnt. Sie werden uns die Kultur lehren...“ Und der Dichter Joseph Utkin sagte laut der Denunziation in einem offenen privaten Gespräch: „Wir müssen Russland retten, nicht die Welt erobern ... Jetzt haben wir die Hoffnung, dass wir in einem freien demokratischen Russland leben werden, denn ohne Verbündete werden wir Russland nicht retten können, und deshalb müssen wir Zugeständnisse machen. Und all dies kann nur zu inneren Veränderungen führen...“. Die viele Millionen zählende sowjetische Armee, die 1944-1945 durch Europa marschierte, sah sich mit einer westlichen Lebensweise konfrontiert, die trotz der Kriegskatastrophen den heimischen Standards so deutlich überlegen war, dass diese „visuelle Agitation“ die jahrelange sowjetische ideologische Indoktrination zu überwältigen drohte. Eine instabile Masse von Soldaten und eine hoffnungsvolle westlich anmutende Intelligenz? Die russische Geschichte lehrt, dass eine solche Kombination explosiv werden kann. Stalin schlug also, wie schon 1936, eine Reihe von Präventivschlägen, um die vollständige ideologische Kontrolle zu erlangen. Zwischen 1946 und 1948 wurden Eisenstein, eine Gruppe führender sowjetischer Komponisten (Schostakowitsch, Prokofjew, Nikolai Mjaskowski, Aram Chatschaturjan, Wissarion Schabalin und Gabriel Popow) und in der Literatur u. a. die Dichterin Anna Achmatowa und der populäre Satiriker Michail Schoschtschenko demonstrativ angegriffen, gefolgt von einer massiven landesweiten Gehirnwäsche. Achmatowas „Lebensszenario“ ist beeindruckend: von der jungen „fröhlichen Sünderin“ (wie sie sich selbst nannte), einer schlanken und biegsamen Bohème-Poetin mit einprägsamem Profil (Höckernase) und markanter Ponyfrisur, die mit ihren Sammlungen von Liebeslyrik, „Der Abend“ (1912) und „Rosenkranz“ (1914), die ihr skandalösen iroto-feministischen Ruhm einbrachten, debütierte zur Autorin des antistalinistischen „Requiems“ von 1940, in dem mit der tragischen Stimme Achmatowas „hundert Millionen Menschen“ (in ihren eigenen Worten) aufschreien, und von dort, in ihrem hohen Alter, zu der korpulenten, grauhaarigen, majestätischen Dame und ihrem Bewusstsein des „persönlichen Lebens als nationales, historisches Leben“ (wie Boris Eichenbaum es beschreibt). Wie wir gesehen haben, konstruieren fast alle großen Persönlichkeiten auf die eine oder andere Weise ihren eigenen Mythos. Achmatowa war eine Meisterin der Lebensgestaltung par excellence. Schon vor der Revolution hatte sie in ihren eigenen Gedichten eine Legende über ihre Liebesaffäre mit Alexander Blok, dem populärsten russischen Dichter der Epoche, konstruiert (Blok, dem solche Spielereien nicht fremd waren, spielte bei diesem literarischen Schwindel sogar mit



Achmatowa mit), und über ihre schwierige, brutale Beziehung zu ihrem ersten Ehemann, dem Dichter Nikolai Gumiljow, von dem sie sich schließlich im August 1918 scheiden ließ.

Und als im August 1921 sowohl Blok als auch Gumiljow starben (ersterer starb an geistiger und körperlicher Erschöpfung, letzterer wurde von den Bolschewiki erschossen), wurde Achmatowa von der intellektuellen Gemeinschaft des postrevolutionären Petrograds als vergeistigte Witwe beider Dichter akzeptiert (obwohl beide rechtlich Witwen geblieben waren). Achmatowa ging nicht in sowjetische Dienste, aber sie ging auch nicht in den Westen, sondern blieb in der so genannten „inneren Emigration“. Nach 1922 wurden keine weiteren Gedichtbände von ihr veröffentlicht, und sie lebte in stolzer Isolation. Doch als 1935 ihr Mann Nikolai Punin und ihr Sohn Lew Gumiljow verhaftet wurden, schrieb Achmatowa an Stalin: „Josef Wissarionowitsch, ich weiß nicht, was man ihnen vorwirft, aber ich gebe Ihnen mein ehrliches Wort, dass sie weder Faschisten, noch Spione, noch Mitglieder konterrevolutionärer Gesellschaften sind. Ich habe seit Beginn der Revolution in der Sowjetunion gelebt und wollte nie das Land verlassen, mit dem ich mit Herz und Verstand verbunden bin. Trotz der Tatsache, dass meine Gedichte nicht veröffentlicht werden und die Kritiken mir viele bittere Momente bescheren, habe ich nicht den Mut verloren; unter sehr schwierigen moralischen und materiellen Bedingungen habe ich weiter gearbeitet... In Leningrad habe ich sehr einsam gelebt und war oft für längere Zeit krank. Die Verhaftung der beiden Menschen, die mir als einzige am nächsten stehen, ist ein solcher Schlag, den ich nicht mehr ertragen kann. Ich bitte Sie, Josef Wissarionowitsch, mir meinen Mann und meinen Sohn zurückzugeben, im Vertrauen darauf, dass niemand es je bereuen wird.“ Auf diesen Brief an Achmatowa hin erließ Stalin einen Beschluss: „Sowohl Punin als auch Gumiljow aus der Haft entlassen und über die Hinrichtung berichten.“ Von diesem Zeitpunkt an glaubte Achmatowa, im Dialog mit dem Führer zu stehen. Dafür hatte sie Gründe. Eine Legende besagt, dass Stalin 1939, als er seine junge Tochter Swetlana sah, wie sie die Gedichte Achmatowas von einem Notizbuch in ein anderes kopierte, sie fragte: „Warum nimmst du nicht das Buch?“ Als Stalin von seiner Tochter erfuhr, dass es keine Bücher von Achmatowa gab, war er, wie die Dichterin schrieb, „zutiefst bestürzt“.

Achmatowa behauptete auch, dass „Stalin Anfang 1939 bei einem Empfang über die Vergabe von Aufträgen an Schriftsteller nach mir fragte“. November 1939 trat das Präsidium des Schriftstellerverbandes zu einer Klausurtagung zusammen und verabschiedete auf Vorschlag des Verbandssekretärs Alexander Fadejew, eines bewährten stalinistischen Unterbosses, eine Resolution „Über die Hilfe für Achmatowa“ - „in Anbetracht der großen Verdienste Achmatowas um die russische Poesie“. Wer hinter dieser plötzlichen Änderung der bis vor kurzem offen feindseligen und verächtlichen Haltung der offiziellen Organisation gegenüber Achmatowa stand, kann man aus Fadejews Brief an den damaligen stellvertretenden Vorsitzenden des Rates der Volkskommissare, Andrei Wyschinski, ersehen: Fadejew bittet um ein Zimmer in Leningrad, denn Achmatowa „war und ist der größte Dichter der vorrevolutionären Zeit“. Diese Definition, die phraseologisch auffallend mit Stalins berühmter Einschätzung von Majakowski übereinstimmt (der „der beste und begabteste Dichter unserer sowjetischen Ära war und bleibt“), war wahrscheinlich ein Zitat aus dem mündlichen Befehl des Führers, da Wyschinski, der als einer von Stalins skrupellosen Henkern berüchtigt war, unglaublich bereit war, Fadejews Bitte zu unterstützen. Achmatowa erhielt außerdem ein „nicht rückzahlbares Darlehen in Höhe von 3.000 Rubel als Pauschalbetrag“ und eine monatliche Rente (Fadejews Argumentation war liebenswert: „Schließlich hatte sie

nicht so viel zum Leben.“ Zur Erinnerung: Achmatowa lebte noch 27 Jahre und überlebte damit Fadejew, der sich 1956 erschoss, um 11 Jahre).

Der Verlag „Sowjetischer Schriftsteller“ (der nach Achmatowas Erinnerungen von Stalin den Auftrag erhielt, „meine Gedichte zu veröffentlichen“) veröffentlichte ihre Sammlung von sechs Büchern, praktisch eine Auswahl, in einem aggressiven Tempo. Es gibt eine Version, nach der Scholochow Stalin ausdrücklich um diesen Befehl gebeten hat. Das Interessanteste ist, dass Achmatowas Sammlung im Mai 1940 erschien, inmitten der fieberhaften Intrigen um die Vorbereitung der ersten Stalin-Preise, und sofort von den einflussreichsten Schriftstellern der Zeit - Scholochow, Fadejew und Alexej Tolstoi - für diesen Preis nominiert wurde. Unterstützt wurden sie von Nemirowitsch-Dantschenko selbst, dem Vorsitzenden des Stalinpreiskomitees. Doch Achmatowa (wie auch Pasternak, der für seine „Hamlet“-Übersetzung für den Preis nominiert worden war) erhielt den Stalinpreis nicht: jemand hatte sich quer gestellt. War es Stalin selbst? Wir kennen nur den Entschluss von Schdanow: „Wie konnte diese Achmatowsche „Unzucht mit einem Gebet zur Ehre Gottes“ in der Welt erscheinen? Wer hat es gefördert?“ Das Sekretariat des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei der Sowjetunion verbot die Achmatowa-Sammlung umgehend als „ideologisch schädlich“ und ordnete an, sie aus dem Verkauf zu nehmen:

eine leere Geste, denn die gesamte Auflage war längst ausverkauft. Dies war damals ein schwerer Schlag für Achmatowa, trug aber in der Folge viel dazu bei, ihr antistalinistisches Image zu festigen (während beispielsweise Prokofjew und Schostakowitsch am Ende des Jahrhunderts immer wieder für ihre zahlreichen Stalin-Preise verantwortlich gemacht wurden). 1941 wurde Achmatowa zusammen mit anderen führenden Leningrader Kulturschaffenden wie Schostakowitsch und Schoschtschenko von Stalin zur Evakuierung gezwungen. Sie ging nach Zentralasien, nach Taschkent, wo sie am 23. Februar 1942 ihr berühmtes patriotisches Gedicht „Mut“ schrieb, das zwei Wochen später in der größten Parteizeitung des Landes, der „Prawda“, veröffentlicht wurde: Es ist nicht schrecklich, tot unter Kugeln zu liegen, Es ist nicht bitter, obdachlos zu sein, - Und wir werden dich bewahren, russische Sprache, Das große russische Wort. Im selben Jahr ereignete sich eine der rätselhaftesten Episoden in Achmatowas intimer Biografie (die sich für die meisten Lyriker, ob man will oder nicht, als wichtiger Impuls für ihre Kreativität und als Teil ihrer Lebensgeschichte erweist). In der Nähe von Taschkent befand sich einer jener Militärstützpunkte, auf dem die polnische Anti-Hitler-Armee unter dem Kommando von General Wladyslaw Anders gebildet wurde. Stalin behielt diese Angelegenheit unter seiner persönlichen Kontrolle und berief Anders zu Sitzungen in den Kreml ein. Anders spielte ein komplexes Spiel mit Stalin. Seine Aufgabe bestand darin, seine Armee, die aus in der Sowjetunion internierten polnischen Soldaten und Offizieren bestand, in den Iran zu führen und sich dort mit den Briten zu vereinen (was ihm schließlich auch gelang).

Um Stalins Misstrauen zu zerstreuen, war es für Anders wichtig, ihm Signale seiner Loyalität zu senden. Zu diesem Zweck lud er den Autor des großen historischen Romans „Peter der Erste“ und Stalins Liebling, den „Roten Grafen“ Alexej Tolstoi, der in Taschkent lebte, zu einem Besuch in das Hauptquartier seiner Armee ein. Es war Graf Hutten-Czapski, ein Kavallerieoffizier, der unter Anders in kulturelle Angelegenheiten involviert war und auch, wie Joseph Brodsky (der dies von Achmatowa wusste) in einem Gespräch mit mir behauptete, in der Gegenspionage, der Tolstois Besuch bei den Polen organisierte. Im Gegenzug lud Tolstoi den Grafen zum Mittagessen in sein Haus ein. Bei diesem Abendessen lernte der 46-jährige Czapski (in Friedenszeiten Maler und Schriftsteller) die 53-jährige Achmatowa

kennen, die er in seinen Memoiren als eine Frau mit Spuren früherer Schönheit und großen grauen Augen beschrieb. Achmatowas Lebensgefährtin Lidia Tschukowskaja behauptete, sie habe begonnen, sich heimlich mit Czapski zu treffen, um einer Überprüfung durch den sowjetischen Gegenspionagedienst zu entgehen, der den polnischen Offizier beobachtete. Achmatowa schrieb später ein Gedicht über diese Treffen, das beschwörend beginnt: „In dieser Nacht waren wir verrückt nacheinander...“. Glaubte Achmatowa wirklich, dass es ihr und Czapski gelungen war, der Aufmerksamkeit der wachsamen stalinistischen „Organe“ zu entgehen? Brodsky äußerte Zweifel: „Worüber könnten sie gesprochen haben, vor allem in diesen wunderbar heißen Zeiten! Ich glaube, in Taschkent gab es eine ganze Horde von ihnen, die jeden ihrer Schritte beobachtete.“ Achmatowa war nicht naiv, sie war eine harte Nuss, die es zu knacken galt. Es ist bekannt, dass Achmatowa ihre antistalinistischen Gedichte (darunter „Requiem“ über den Großen Terror) für ihre engsten Freunde aufschrieb, sie ihnen zu lesen gab und sie sofort verbrannte. Außerdem hatte sie - zu Recht - Angst vor Abhörgeräten. (Erinnern Sie sich an Scholochows Nachlässigkeit im Moskauer Nationalhotel.) Warum wurde Achmatowa für ihre verbotene Affäre mit einem polnischen Offizier nicht bestraft, während ein anderer Freund von Czapski aus Taschkent laut seinen eigenen Erinnerungen von den sowjetischen Behörden unterdrückt wurde? Achmatowa mag davon überzeugt gewesen sein, dass sie, nach Czapskis eigenen Worten, unter „höchstem Schutz“ stand. Diese Zuversicht wurde ihr zum Verhängnis, als Achmatowa, die inzwischen nach Leningrad zurückgekehrt war, Ende November 1945 eine Nacht lang mit dem 36-jährigen britischen Diplomaten russischer Herkunft, Isaiah Berlin, sprach. Dies war - nach Czapski - Achmatowas zweiter Kontakt mit einem Ausländer in Sowjetrußland, und dieses Mal wurde Stalin, nach Informationen, die Achmatowa erhielt, wütend. Es folgte eine rücksichtslose Verurteilung Achmatowas in einem Sondererlass des Zentralkomitees der KPdSU(b) vom 21. August 1946, in dem es hieß, ihre Gedichte „schaden der Erziehung unserer Jugend und können in der sowjetischen Literatur nicht geduldet werden“, und ein trauriger, kalkiger Angriff von Stalins Sprachrohr Schdanow, der erklärte, Achmatowa sei „entweder eine Nonne oder eine Hure, oder vielmehr eine Hure und eine Nonne, die Unzucht mit dem Gebet vermischt hat“. Schdanows abfällige Verweise auf Achmatowa (und auf den Satiriker Soschtschenko, der ebenfalls vom Staat geächtet wurde) wurden mindestens acht Jahre lang zum Programm der sowjetischen Kulturpolitik und wurden erst Ende 1988 unter Michail Gorbatschow offiziell geleugnet. Wir alle, die wir unter Stalin studiert haben, mussten in den Prüfungen an Schulen und Universitäten beleidigende stalinistische Eigenschaften auswendig aufsagen - und sie waren umwerfend, zum Beispiel, dass Soschtschenko in seinen Werken „Menschen und sich selbst als abscheuliche, lüsterne Bestien ohne Scham und Gewissen“ darstellte. Stalin, der sich als Herr der halben Welt fühlte (und in jenen Nachkriegsjahren war er das auch - nachdem China 1949 dem Sowjetblock beigetreten war, zählte das „sozialistische Lager“ nun fast eine Milliarde Menschen), stellte sich die ideale Sowjetunion offensichtlich als ein permanentes Militärlager vor, in dem er die Schrauben der Kultur, die seiner Meinung nach zu eng geworden waren, anziehen würde. Für Stalin bedeuteten Soschtschenko und Achmatowa an sich absolut nichts: sie waren Spielfiguren in einem globalen ideologischen Spiel. Doch für Achmatowa und Schoschtschenko hat diese Verfolgung (auch wenn sie nicht verhaftet wurden) ihre gesamte Biografie verzerrt. Beide versuchten, dagegen anzukämpfen, setzten aber unterschiedliche Verhaltensstrategien ein. Schoschtschenko, ein ehemaliger zaristischer Offizier mit Tapferkeitsauszeichnungen, versuchte, ohne seine Würde zu verlieren, sich

schriftlich zu rechtfertigen und Stalin zu erklären: „Es fällt mir sehr schwer, in Ihren Augen ein literarischer Außenseiter, ein niedriger Mensch oder ein Mann zu sein, der seine Brust zum Nutzen von Großgrundbesitzern und Bankiers hingibt. Dies ist ein Irrtum. Das versichere ich Ihnen.“ Um das Schicksal ihres Sohnes, der erneut verhaftet worden war, zu mildern, sah sich Achmatowa 1950 gezwungen, einen Gedichtzyklus pro Stalin zu veröffentlichen. Niemand hat ihr damals die Schuld dafür gegeben, und niemand gibt ihr heute die Schuld dafür. Dennoch hatte Achmatowa (im Gegensatz zu Schoschtschenko, der anscheinend nie an so etwas gedacht hatte) bereits begonnen, ihre eigene, in jenen Jahren noch im Untergrund angesiedelte Version ihrer Beziehung zu Stalin aufzubauen, den sie nicht nur nie in ihrem Leben getroffen hatte, sondern sogar als absurd zu bezeichnen ist, das war in der superpuritanischen Situation des späten Stalinismus vielleicht die einzige verfügbare gedruckte Quelle, in der man auf das Wort „lüstern“ stoßen konnte, eine massenproduzierte Broschüre von Schdanow, die bei uns Schulkindern einen starken Eindruck hinterließ. Bei der Konstruktion ihres „stalinistischen Mythos“ stützte sich Achmatowa auf die Weisheit, die Zähigkeit und die Hartnäckigkeit von Bulgakow und Pasternak sowie von Mandelstam, Eisenstein und Scholochow, von denen jeder ein eigenes Modell des „Dialogs“ mit dem sowjetischen Zaren, wie Stalin einer war, konstruierte. Alle diese kulturellen Figuren stellten sich als loyale, aber nicht als Diener-Berater des Souveränen, die ihm, wenn nötig, die Wahrheit ins Gesicht sagen konnten - das heißt, sie folgten bewusst oder unbewusst dem Modell, das Alexander Puschkin, der Gegenspieler vom Herrscher Nikolaus I., im XIX. Jahrhundert entwickelt hatte.

Einige dieser Auserwählten (Mandelstam, Bulgakow, Eisenstein) überlebten Stalins Tod nicht, hinterließen aber bemerkenswerte belletristische Werke, die sehr deutlich die imaginäre Linie ihrer Beziehung zum Führer skizzieren (Mandelstams „Ode“ an Stalin aus dem Jahr 1937, Bulgakows Roman „Der Meister und Margarita“, Eisensteins „Iwan der Schreckliche“). Andere (Pasternak, Scholochow) haben den Diktator zwar überlebt, aber offenbar nie selbst herausgefunden, was das Endergebnis ihres Dialogs mit ihm war: bezeichnenderweise haben weder Pasternak noch Scholochow Aufzeichnungen über ihre Gespräche mit Stalin hinterlassen, sondern nur mündliche Nacherzählungen, die keinen endgültigen Wert haben. Achmatowa, die am 5. März 1966 starb (also am selben Tag, 13 Jahre nach dem Tod des Tyrannen), hat es geschafft, mit größter Klarheit und künstlerischer Überzeugung ihr Bild von Stalins Gegnerin - der altgriechischen Prophetin Cassandra, durch deren Mund die Geschichte selbst sprach - für spätere Generationen zu formen. (Ich habe den eindrucksvollen Eindruck, den diese große Frau in der Post-Stalin-Ära hinterließ, persönlich erlebt: ihr außergewöhnliches Image als „Herrscherin im Exil“ war zweifellos gut durchdacht und bis ins letzte Detail ausgearbeitet).

Eine ähnliche antistalinistische Haltung wie Achmatowa vertrat Schostakowitsch, der im Alltag nicht so imposant wirkte wie Achmatowa (und wer könnte das schon?) Äußerlich vielschichtig, nervös und zappelig, wirkte Schostakowitsch mit seiner runden Brille und dem Kamm auf dem Hinterkopf wie ein verängstigter Schuljunge, dennoch verfügte er über eine beispiellose innere Disziplin und ein immenses Vertrauen in seine schöpferische Korrektheit, die ihm geholfen hatten, Stalins Angriffen 1936 und erneut 1948 zu widerstehen (als dieser sich für seinen erzwungenen taktischen Rückzug im Fall von Schostakowitschs Oper „Lady Macbeth aus dem Bezirk Mzensk“ revanchierte).

Schostakowitschs Fünfte Symphonie kann als verschlüsselte Erzählung über die Jahre des Großen Terrors gelesen werden, parallel zu Achmatowas „Requiem“,

während seine Siebte Symphonie Achmatowas patriotische und Gedenkgedichte der Kriegsjahre widerspiegelt, und es ist kein Zufall, dass Achmatowa große Sympathie für Schostakowitsch hegte. Sie wollte, dass Schostakowitsch ihr „Requiem“ vertonte. Achmatowa und Schostakowitsch haben sich nie Illusionen über das Wesen des Stalinschen Regimes gemacht, sie haben einfach dem Kaiser gegeben, was des Kaisers ist, wenn es ihnen passte. Sein älterer Kollege und Rivale Sergej Prokofjew, der wie Schostakowitsch 1948 von der Partei beschimpft wurde, reagierte auf Schdanows Vorwürfe des „Formalismus“ und „Antinationalismus“ ähnlich wie Schoschtschenko und versuchte, Würde und Anstand zu wahren. Prokofjew versuchte allen Ernstes, seinen kommunistischen Verfolgern zu erklären, wie schwierig es sei, allgemein zugängliche Musik zu schreiben: „Man muss beim Komponieren besonders wachsam sein, damit die Melodie einfach bleibt, ohne dabei billig, süß oder nachahmend zu werden.“ Schdanow forderte einen entschiedenen Bruch mit dem Westen, während der ehemalige Emigrant Prokofjew, der im Westen immer noch viele Freunde und Bewunderer hatte, die Feinheiten seiner ästhetischen Differenzen mit Wagner und Arnold Schönberg erläuterte. Die auf den ersten Blick unerwartete Ähnlichkeit zwischen Prokofjew und Schoschtschenko zeigte sich sowohl in der Parallelität ihrer schöpferischen Entwicklung (von den stilistischen Exzessen seiner frühen Werke zu der etwas faden, verblassten Einfachheit seiner späteren Werke) als auch in ihren persönlichen Problemen. Unter einer nach außen hin undurchdringlichen „geschäftsmäßigen“ Maske verbargen beide einen ewigen Infantilismus und tiefe Selbstzweifel; beide wurden von Neurosen und einem schwachen Herzen geplagt - Krankheiten, die sie durch Selbstmedikation zu beheben versuchten. Schoschtschenko schrieb ein autobiografisches Buch mit Selbstanalysen im Freud'schen Stil, das er „Die Schlüssel zum Glück“ nennen wollte und als Hauptwerk seines Lebens betrachtete, während Prokofjew, wie aus seinem umfangreichen Tagebuch hervorgeht, das 2002 zum ersten Mal veröffentlicht wurde, die Hilfe der protestantischen Sekte „Christliche Wissenschaft“ in Anspruch nahm, der er 1924 in Paris verfiel. Es ist bekannt, dass die „Christliche Wissenschaft“ lehrt, dass Krankheiten nicht durch Medizin, sondern durch geistigen Einfluss überwunden werden müssen. Interessant ist in diesem Zusammenhang Prokofjews Überlegung, die er in seinem Tagebuch festhielt, als er „Wissenschaft und Gesundheit“ von Mary Baker Eddy, der Begründerin der „Christlichen Wissenschaft“, las: „... wenn ich Medikamente ablehne, aber eine Brille trage, ist das ein Widerspruch und eine Unehrllichkeit. Ich beschloss, meine Brille abzunehmen. Meine Brille ist nicht stark und ich kann relativ gut ohne sie auskommen.“ Nach der bolschewistischen Revolution verließ der ehrgeizige Prokofjew Petrograd und ging in die USA, um als Komponist und Pianist Karriere zu machen, obwohl der ihn begünstigende Volkskommissar Lunatscharski versuchte, ihn von der Emigration abzubringen, als er die Ausreisegenehmigung unterschrieb. Zunächst lief es für Prokofjew im Westen gut, aber Anfang der 30er Jahre spürte er, dass er als Komponist nicht mit Strawinsky und als Pianist nicht mit Rachmaninow, den beiden musikalischen Stützen der russischen Emigration, konkurrieren konnte. Und so traf Prokofjew in der Annahme, dass er in seinem Heimatland keine Rivalen hatte (der junge Schostakowitsch wurde nicht als solcher angesehen), eine rationale Entscheidung, 1936, auf dem Höhepunkt des Großen Terrors, in die Sowjetunion zurückzukehren. Es ist nicht bekannt, inwieweit die Prinzipien der „Christlichen Wissenschaft“ Prokofjew halfen, sich an die Realität des sowjetischen Lebens anzupassen, aber in den Jahren 1936-1938 schrieb er einige seiner größten Werke - die Opern „Krieg und Frieden“ (nach Leo Tolstoi) und „Verlobung im Kloster“ (nach Sheridan), das

Ballett „Aschenputtel“, die Fünfte und Sechste Symphonie und seine drei besten Klaviersonaten - die Sechste, Siebte und Achte. Auch Prokofjews Meisterwerke stehen in direktem Zusammenhang mit der stalinistischen Ära: die Kantate „Zum XX. Jahrestag der Oktoberrevolution“ (zu Texten von Marx, Lenin und Stalin), die Kantate „Alexander Newski“ (nach der Musik zu einem in Auftrag gegebenen Eisenstein-Film), „Toast“ zu Stalins 60. Geburtstag und die Oper „Semjon Kotko“. Es war kein Zufall, dass Prokofjew von allen sowjetischen Komponisten die meisten Stalin-Preise erhielt - sechs (Nikolai Mjaskowski und Schostakowitsch erhielten jeweils fünf, Chatschaturjan vier und der populäre Liedermacher Isaak Dunajewski zwei).

Ich liebe auch einige der jüngeren Werke Prokofjews, die heute von vielen als kompromittierend und primitiv abgetan werden: die Suite „Das Winterfeuer“ (1949), das Oratorium „Den Frieden schützen“ (1950) oder die Siebte Symphonie, die der Komponist 1952 schrieb und im selben Jahr aufführte.

Ich will nicht leugnen, dass meine Wahrnehmung dieser Musik subjektiv ist; sie wurde von der allgemeinen Atmosphäre der letzten Jahre der Stalinherrschaft beeinflusst. Ich war damals Schüler in Riga, der Hauptstadt des sowjetischen Lettlands, aber selbst in diesem „westlichsten“ Teil der Sowjetunion war die kulturelle Situation spürbar stagnierend und bedrückend. Vor diesem Hintergrund wurde Prokofjews späte Musik als ein Hauch von reinem und frischem Wasser angesehen. Ich begann schon früh, im Alter von vier Jahren, mit dem Lesen von Tageszeitungen, und unter Umgehung von Bilderbüchern verschlang ich die sowjetische Mainstream-Literatur, oft in den Massenausgaben der billig erhältlichen „Nowaja Gaseta“. Viele dieser Bücher, die sowohl bei Erwachsenen als auch bei Jugendlichen beliebt sind, basieren auf dramatischen Geschichten aus dem wirklichen Leben: „Tschapajew“ (1923) von Dmitri Furmanow über einen legendären roten Kommandeur, der im Bürgerkrieg fiel; „Wie der Stahl gehärtet wurde“ (1932-1934), ein autobiografischer Roman des blinden und gelähmten Nikolai Ostrowski über seine Heldentaten in den Kämpfen mit den Weißen und auf den ersten sowjetischen Baustellen; „Der wahre Mensch“ (1946) von Boris Polewoi - ebenfalls über einen echten Militärpiloten, der mit amputierten Beinen weiterfliegt; „Die junge Garde“ (1945) von Alexander Fadejew - über eine heldenhafte Gruppe junger Untergrundkämpfer, die im Zweiten Weltkrieg von den Deutschen vernichtet wird. Bei der Lektüre dieser Propagandawerke, die faszinierend waren und daher von vielen als reines Abenteuer angesehen wurden, konnte man nicht umhin festzustellen, dass sie im Wesentlichen von gemarterten oder behinderten Helden handelten. Es war sicherlich ein heißes Thema in einem verwüsteten und blutenden Land, in dem es schwierig war, eine Familie ohne Verluste zu finden. Mein Vater kehrte mit einem amputierten Bein von der Front zurück, und so spürte ich besonders deutlich den Kampf des beinlosen Piloten, den Polewoi beschreibt, um in die Luftfahrt zurückzukehren. Diese Geschichte wirkte sich auch auf den äußerlich zynischen Prokofjew aus, der seine letzte, einfache und aufrichtige Oper, „Der wahre Mensch“ (1948), schuf, die die sowjetischen Musikbürokraten, beunruhigt durch das berüchtigte Gerede über den Prokofjewschen „Formalismus“, nicht wagten, der Öffentlichkeit vorzuführen. Das geschah nicht vor 1960. Als ich die Uraufführung 1967 im Opernstudio des Leningrader Konservatoriums (wo ich damals studierte) hörte, traten mir Tränen in die Augen. Stalin sah die gesamte sowjetische Kultur als eine gigantische Gehirnwäsche vor dem seiner Meinung nach unmittelbar bevorstehenden Dritten Weltkrieg, in dem der Kommunismus endgültig die Welt erobern würde. Der Führer war ein kommunistischer Fanatiker und verfolgte sein Ziel ohne Rücksicht auf Verluste und machte nur gelegentlich

taktische Zugeständnisse. Ende der 30er Jahre hatte die russische Kulturelite genug von Stalins rücksichtslosen und unmenschlichen Methoden. In diesem Sinne hat der Krieg mit Hitler, obwohl er zu einem bestimmten Zeitpunkt die Existenz des sowjetischen Staates selbst bedrohte, letztlich den Kühlungssofen der kommunistischen Ideale mit nationaler Wärme versorgt. Der Zustand der lähmenden Wachsamkeit, der hysterischen Wachsamkeit und der komisch übertriebenen Fremdenfeindlichkeit konnte nicht ewig andauern. In dieser erstickenden Atmosphäre wurde jedes unerwartet ruhige oder skurrile Werk wie Prokofjews Siebte Symphonie als Geschenk des Himmels angesehen. Die Menschen lebten in einem Zustand ständiger Niedergeschlagenheit, waren aber zu ängstlich, um dies anderen oder gar sich selbst gegenüber zuzugeben. Stalin drückte derweil weiter auf die ideologischen Tasten und provozierte immer mehr Kampagnen und Ausarbeitungen. Er schien es auszuprobieren: vielleicht den Antisemitismus als Anreiz zu nutzen? Oder die altbewährte Methode - Spionage und Sabotage der Führung? Oder eine völlig bizarre Methode - eine nationale Debatte über Linguistik? All diese grotesken Handlungen spielten sich in einer fast surrealen Umgebung ab. Wohin würde das alles führen: zu einem weiteren Blutbad in der Sowjetunion? Zu einer weltweiten Nuklearkatastrophe? Oder wollte Stalin, wie einige Historiker heute behaupten, weder das eine noch das andere, sondern versuchte lediglich, seine realen oder eingebildeten Gegner innerhalb und außerhalb des Landes wieder einmal auszustechen? Endgültige Schlussfolgerungen zu diesem Punkt werden kaum möglich sein, denn als Stalin am 5. März 1953 (nach der offiziellen Version an einer Hirnblutung) starb, hinterließ er keinen politischen Willen und teilte seine innersten Gedanken nicht einmal mit einem seiner Weggefährten - offenbar hatte der Führer zu keinem von ihnen volles Vertrauen. Ich erinnere mich noch gut an das Gefühl der Angst und des Entsetzens, das mich erfasste, als ich am dunklen und feuchten Morgen des 6. März, als ich mich für die Schule fertig machte, den Radiosprecher langsam und mit einem äußerst tragischen Ton sagen hörte: „Am Tag zuvor, um neun Uhr und zwanzig Minuten nach Mitternacht, ist unser lieber und geliebter Führer gestorben, ohne das Bewusstsein wiederzuerlangen.“ Damals wusste ich nicht, dass Prokofjew am selben Tag wie Stalin gestorben war, ebenfalls an einer Hirnblutung. Der Komponist war schwach, und die Spannung, die in den letzten Tagen Stalins in der Luft lag, muss die Auflösung beschleunigt haben. In jenen chaotischen Tagen schien die Bedeutung des Todes des Führers und des Komponisten unvergleichbar, niemand außer seinen engsten Vertrauten dachte an Prokofjew, selbst die Blumen für seinen Sarg wurden mühsam zusammengekratzt, weil in Moskau alle Kränze und Blumen eilig für Stalins Beerdigung requiriert wurden. Der zehnte Todestag Prokofjews im Jahr 1963, der bereits nach der offiziellen Verurteilung von Stalins „Personenkult“ gefeiert wurde, gab jedoch Anlass zu Witzen darüber, dass Stalin in der Prokofjew-Ära offenbar eine unbedeutende politische Figur war. In den folgenden Jahrzehnten hat sich auch dieses Gleichgewicht der Werte verändert, das sich als opportunistisch erwiesen hat. Vermutlich wird sich dieses Gleichgewicht immer wieder auf die eine oder andere Seite verschieben, was die unvermeidlichen Veränderungen und Schwankungen in der vergleichenden Bewertung von Stalin und Prokofjew widerspiegelt und uns an die enge, wenn auch antagonistische Beziehung zwischen Politik und Kultur erinnert.

## KAPITEL TAUWETTER UND FROST

Vor Stalins Beerdigung, die am 9. März 1953 in Moskau stattfand, wurde der Sarg mit seinem Leichnam in der Säulenhalle des Hauses der Gewerkschaften ausgestellt. Die besten sowjetischen Symphonieorchester und Solisten, darunter der Geiger David Oistrach und der Pianist Swjatoslaw Richter, der zu diesem Anlass mit einem Sonderflugzeug aus Tiflis angereist war, wo er der einzige Passagier war - der übrige Raum war vollgepackt mit Kisten, die zur Beerdigung in die Hauptstadt geschickt worden waren -, spielten dort mehrere Tage lang nacheinander. Richter behauptete später, dass er Stalin schon damals gehasst habe. Es gibt keinen Grund, ihm nicht zu glauben: sein Vater, ein Russlanddeutscher, wurde im Juni 1941 wegen Spionage für die Nazis erschossen, und 1941 wurde er als Sowjetgegner und „Defätist“ verhaftet und von Richters Lieblingsmentor, dem berühmten Pianisten und Lehrer (dessen Schüler auch Emil Gilels war) Heinrich Neuhaus, ebenfalls ein ethnischer Deutscher, fast neun Monate lang“ in Einzelhaft im berüchtigten Lubjanka-Gefängnis gehalten.

Doch den Stalinpreis, der ihm 1950 verliehen wurde, nahm der 35-jährige Richter an, ebenso wie andere Preisträger: Oistrach (erhielt den Preis 1943), Gilels (1946), der Dirigent Jewgeni Mrawinski (damals) und der 24-jährige Cellist Mstislaw Rostropowitsch (1951). Die Auszeichnungen für diese Künstler, die Stalins Überzeugung widerspiegelten, dass klassische Musik ein wirksames Propagandamittel sei, symbolisierten den wichtigen Stellenwert der Musikschaffenden in der offiziellen sowjetischen Kultur. In Stalins Vorstellung wurden Beethoven oder Tschaikowsky, brillant interpretiert von diesen talentierten Musikern, in den Dienst der marxistischen Ideologie gestellt, und die Interpreten selbst wurden zu idealen Vertretern des sozialistischen Lagers gemacht: schließlich verfügten sie über eine leistungsfähige Musiktechnik (eine offensichtliche Parallele zu Stalins Industrialisierung der UdSSR), waren optimistisch, demokratisch und sozial aktiv (wie sie in Zeitungsartikeln und Rundfunksendungen dargestellt wurden) und reisten gerne in jeden entlegenen Winkel Zentralasiens, des Fernen Ostens oder Sibiriens, um für die arbeitenden bäuerlichen Massen zu spielen, die auf den ersten Ruf der Partei und der Regierung hin bereit waren, sich die Hochkultur zu eigen zu machen (wie dieselben Artikel und Sendungen berichteten).

Die Realität sah etwas anders aus. Ja, der Staat gewährte seinen besten Musikern beträchtliche Privilegien, betrachtete sie aber als nichts weiter als verherrlichte Sklaven, die verpflichtet waren, unentwegt irgendeine offizielle Gunst zu erweisen, sei es bei einem Auftritt an einem Distrikt-Agitationspunkt während der Wahlen, in einer Fabrikhalle während der Mittagspause (besonders demütigend und peinlich - sowohl für die Musiker als auch für die zwangsumgesiedelten, erschöpften Arbeiter - waren die Auftritte von Symphonieorchestern, diesen mobilen „Potemkinschen Dörfern“), vor und nach politischen Reden aller Art oder bei Beerdigungen wie der von Stalin, wo Richter und Oistrach wie andere Interpreten den Säulensaal mehrere Tage lang nicht verlassen durften und dort auf dem Trockenen gehalten wurden. Während die Musiker in der Säulenhalle eingesperrt waren und zwischen den fast umständlichen Auftritten müde zusahen, wie die dämonische Prozession der Moskauer auf den verstorbenen Diktator zusteuerte, spielte sich in den Straßen der Hauptstadt das letzte blutige Drama der stalinistischen Ära ab. Tausende von Menschen versuchten, zur Säulenhalle vorzudringen, um sich von dem Führer zu verabschieden. Der junge Jewgeni Jewtuschenko, der sich in dieser Menge befand, erinnerte sich später: „Es war ein schreckliches, fantastisches Spektakel. Die Menschen strömten von hinten in diesen Strom und strömten wieder heraus. Die



Menge verwandelte sich in einen schrecklichen Strudel.“ Eine Wiederholung der Tragödie, die sich in Moskau siebenundfünfzig Jahre zuvor, 1896, während der Krönung des letzten russischen Zaren Nikolaus II. ereignete, als bei demselben Gedränge nach offiziellen Angaben mindestens mehrere tausend Menschen verstümmelt und zu Tode gequetscht wurden.

Der Unterschied bestand darin, dass sich die Katastrophe diesmal nicht auf dem vorstädtischen Chodynka-Feld ereignete, sondern im Herzen Moskaus, und dennoch wurde diese Tragödie damals völlig totgeschwiegen. Dennoch hatten einige Zeitzeugen den vagen Eindruck, dass „selbst in diesem schrecklichen, tragischen Spurt der Moskauer bereits eine gewisse Aufregung über die aufkeimende Freiheit herrschte“. Jewtuschenko erklärte auch, dass er in diesem Moment „mit Hass an den Mann dachte, den wir zum ersten Mal begraben haben“. Für den Dichter, der noch ein Jahr zuvor in seinem ersten Gedichtband „Pfadfinder der Zukunft“ Stalin als meinen besten Freund auf der Welt“ bezeichnet hatte und der auf die antisemitische Kampagne gegen die „mörderischen Ärzte“ 1953 mit der Perle reagierte: „Keiner der Mörder wird vergessen werden. Sie werden nicht verschwinden, ohne zu antworten. Auch wenn Gorki von anderen umgebracht wurde, scheint es mir, dass es dieselben Leute waren, die ihn getötet haben...“. (1989 nahm der weisere Jewtuschenko diese Episode in seinen Perestroika-Film „Stalins Begräbnis“ auf und fügte eine sinnvolle Ermahnung hinzu, die er selbst in der Vergangenheit nur selten befolgte: „Die künftigen Dichter sollen vorsichtiger sein, wenn sie „zivile Poesie“ schreiben.) Viele verbinden den Beginn des Bewusstseinswandels in der Intelligenz der Hauptstadt mit dem Moskauer Internationalen Festival der Jugend und Studenten 1957 (von der Pianistin Marija Judina als „allgemeine Entgleisung“ bezeichnet) und dem sensationellen Erfolg der amerikanischen Ausstellung in Sokolniki 1958. Es gibt jedoch Grund zu der Annahme, dass sich der ideologische Riss in der sowjetischen Nachkriegsgesellschaft, die den meisten westlichen Beobachtern als absolut monolithisch erschien, schon früher, irgendwann in den späten 1940er und frühen 1950er Jahren, manifestiert hatte. Mit seinen endlosen Gehirnwäsche-Kampagnen versuchte Stalin, die Löcher zu stopfen, die der Zweite Weltkrieg und die Rückkehr der Roten Armee aus Europa in den sowjetischen Ideologieraum gerissen hatten. Was die sowjetischen Massen betraf, so war Stalin weitgehend erfolgreich, aber der westliche Virus lauerte paradoxerweise immer noch an der Spitze der sowjetischen Gesellschaft. Der Romanautor Wassili Aksjonow beschrieb eine Jugendparty im Haus eines bedeutenden sowjetischen Diplomaten, an der er als neunzehnjähriger Student aus der Provinz 1952 teilnehmen konnte. Im amerikanischen Radio liefen Jazzplatten von Louis Armstrong, Woody Herman und Nat King Cole. Junge „Stilyagis“ (wie die offizielle Presse die Fans amerikanischer Mode und Popkultur in ihren feindseligen Kritiken nannte; sie selbst bezeichneten sich als „Staatsmänner“), in modischen Westernjacken mit breiten Schultern, engen schwarzen Hosen und dick besohnten Schuhen, nippten an Whisky und rauchten „Camel“. Die mit Aksjonow tanzende Tochter des großen KGB-Chefs verblüffte den Gast im Verlauf: „Ich hasse die Sowjetunion und verehere die Vereinigten Staaten von Amerika!“ „Man könnte sagen, dass die Stilyagis die ersten sowjetischen Dissidenten waren“, - schloss Aksjonow. In der Nachkriegssowjetunion waren unerhörte Waren wie die oben genannten amerikanischen Zigaretten, Whiskey und Schallplatten nur für die Super-Elite erhältlich. Doch selbst in dieser Zeit der strikten Selbstisolierung, als der Eiserne Vorhang, der die sowjetische und die amerikanische Einflussphäre trennte, nach den denkwürdigen Worten Winston Churchills über Europa fiel, konnte sich die amerikanische Kultur dem Einfluss der sowjetischen Massen nicht entziehen.

Seltsamerweise konnte diese amerikanische Kulturintervention nur auf Betreiben Stalins erfolgen, der 1948 den Massenvertrieb westlicher Filme aus sogenannten „Trophäenfonds“ erlaubte, d.h. aus Filmen, die während des Krieges in Deutschland beschlagnahmt oder von den Alliierten gespendet worden waren. Dies geschah, um Geld zu verdienen und die Menschen irgendwie zu unterhalten. Nach dem Krieg ging die Produktion von nationalen Filmen stetig zurück: 1948 waren es siebzehn, 1952 nur noch fünf. Dank Stalins Entscheidung konnte das sowjetische Publikum unter anderem John Fords „Postkutsche“ (umbenannt in „Gefährliche Reise“) und - unter dem Titel „Das Schicksal des Soldaten in Amerika“ - William Wylers „Die besten Jahre unseres Lebens“ sehen. Nach einem speziellen Erlass des Politbüros wurde jeder dieser Filme mit „notwendigen redaktionellen Korrekturen“ versehen und mit parteiischen antiamerikanischen Einleitungstexten und Kommentaren versehen. Es ist überraschend, dass Stalin sich zu einem solchen Schritt entschloss. Schließlich war er sich des propagandistischen Potenzials des Kinos durchaus bewusst. Schon 1928 sagte Stalin dazu in einem Gespräch mit Eisenstein: „Im Ausland gibt es nur sehr wenige Bücher mit kommunistischem Inhalt. Unsere Bücher werden dort fast nicht gelesen, weil sie die russische Sprache nicht beherrschen. Aber sowjetische Filme sehen sie alle mit Interesse und verstehen alles.“

Stalin hatte stets den Einfluss der Filme von Eisenstein, Wsewolod Pudowkin, Alexander Dowschenko und Dsiga Wertow auf das Denken fortschrittlicher westlicher Intellektueller berücksichtigt und respektierte diese Regisseure dafür. Aber warum hat der Staatschef (der vielleicht die sanitäre Wirkung der sowjetischen Zensuränderungen überschätzt hat) nicht die möglichen Folgen der Vorführung von „Trophäen“-Filmen in der UdSSR berechnet? Und die Folgen waren enorm. Joseph Brodsky sagte über amerikanische Filme: „Sie wurden uns als unterhaltsame Geschichten präsentiert, aber sie wurden eher als Predigt des Individualismus wahrgenommen.“ Aksjonow bestätigt: „...für uns war es ein Fenster zur Außenwelt aus Stalins stinkender Höhle. Ich habe Sowjetmenschen getroffen, die sich 20 oder 30 Mal „The Roaring Twenties“ angesehen haben und dabei eifrig kleinste Details des amerikanischen Lebensstils aufnahmen: Besonderheiten der Kleidung, der Frisuren, der Umgangsformen. Doch die vier Filme der Serie über die Abenteuer von Tarzan, die Anfang der 1950er Jahre in die sowjetischen Kinos kamen, waren die populärsten, wie Brodsky paradoxerweise behauptet, und trugen mehr zur Entstalinisierung bei als Chruschtschows antistalinistische Rede auf dem XX. kommunistischen Parteitag oder sogar Solschenizyns „Ein Tag im Leben des Iwan Denissowitsch“: „Es war der erste Film, in dem wir natürliches Leben sahen. Und lange Haare.“ Dieses lange Tarzanhaar ließen sich junge Rebellen in der ganzen Sowjetunion wachsen, und ein wütendes Gebrüll in Nachahmung von Tarzan hallte durch unzählige Höfe und sogar durch Schulflure. Lehrer, die den Anweisungen von oben folgten, bekämpften diese und andere Begierden nach „amerikanischer Mode“ so gut sie konnten, bis hin zum Ausschluss von der Schule oder Universität, was die Biografie des Opfers unwiderruflich verändern konnte.

In Verbindung mit einer unerbittlichen Medienkampagne zur Verleumdung von „Stilyagi“ und „Lackaffen“ (sie wurden in Filmen, im Radio und in Zeitungen denunziert und lächerlich gemacht, und in satirischen Zeitschriften wurden beleidigende Karikaturen veröffentlicht) führte dies zu einer Konfliktsituation unter den Jugendlichen. Es mag sein, dass Stalins Fehleinschätzung mit den „Trophäen“-Filmen aus dem Westen zum Teil durch den Wunsch des Diktators erklärt werden kann. Die Beweise dafür wurden Stalin später auf den Tisch gelegt; siehe zum Beispiel den alarmistischen Artikel in der Ausgabe des „American“ vom 6. März

1935 mit der Überschrift „Sowjetische Filme laufen in 152 Kinos in den USA“ wurde behauptet, was wäre die Folge dieses Propagandaschrittes der „vielarmigen Krake in Moskau“ bei der Säuberung des Kinos, die Eroberung Amerikas durch Russland und die Ersetzung der demokratischen Institutionen durch die Diktatur des Proletariats, die das sowjetische Volk in eine entscheidende Schlacht mit den Amerikanern führen würde?

In diesem Kampf konnten die amerikanischen Filme die Rolle einer ideologischen Impfung gegen die westliche „Ansteckung“ spielen. In einem engen Parteikreis sprach Stalin offen: „Unsere Propaganda ist schlecht, sie ist Brei, keine Propaganda ... Die Amerikaner widerlegen den Marxismus, verleumden uns, versuchen, uns zu entlarven... Wir müssen sie entlarven. Wir müssen die Menschen mit der Ideologie der Feinde vertraut machen, diese Ideologie kritisieren, und das wird unsere Kader wappnen.“ Stalin versuchte, die sowjetischen Massen vor dem korrumpierenden Einfluss der westlichen Ideologie zu schützen. Deshalb schürte er unermüdlich eine fremdenfeindliche Kulturkampagne. Gleichzeitig verstand Stalin aber auch, dass die Sowjetunion, die nach dem Krieg zur nuklearen Supermacht aufstieg, mit den Vereinigten Staaten auf der internationalen Kulturszene konkurrieren musste: „Wir betreiben jetzt nicht nur eine nationale Politik, sondern eine Weltpolitik. Die Amerikaner wollen alles an sich reißen. Aber Amerika wird in keiner Hauptstadt respektiert. Es ist notwendig, den Horizont unseres Volkes in der „Prawda“ und den Parteizeitungen zu erweitern, den Horizont zu weiten, wir sind eine Weltmacht.“ Natürlich haben die Kommunisten der internationalen ideologischen Propaganda immer große Bedeutung beigemessen. Die Rolle der sogenannten Kommunistischen Internationale (Komintern), die 1919 auf Initiative Lenins gegründet wurde, und ihres kulturellen Emissärs in Europa und den USA, Willi Münzenberg, ist inzwischen allgemein bekannt. (Es war Münzenberg, der durch das von ihm gegründete internationale Netzwerk prosovietischer Filmclubs den Erfolg von „Panzerkreuzer Potemkin“ und anderen revolutionären Filmen im Westen vorbereitete.)

Stalin versuchte, zu diesem Zweck neue technische Mittel einzusetzen: auf seinen Befehl hin wurde 1929 das Moskauer Internationale Radio gegründet, der erste staatliche Sender seiner Art in der Welt, der sich im Laufe der Zeit zu einem mächtigen Propagandazentrum entwickelte. Die Amerikaner waren traditionell misstrauisch gegenüber der Idee staatlich geförderter Propaganda im Ausland, obwohl Präsident Woodrow Wilson bereits im Zweiten Weltkrieg den Ausschuss für öffentliche Information eingesetzt hatte. Diese Erfahrung nutzten die USA auch, um nach dem japanischen Angriff auf die US-Flotte in Pearl Harbour den Radiosender „Voice of America“ einzurichten. Doch mit dem Ende des Krieges begannen einige Kongressabgeordnete, wie so oft, daran zu zweifeln, ob es sich lohne, weiterhin amerikanische Steuergelder für die Aufrechterhaltung des internationalen Rundfunks auszugeben. Diese Zweifel verschwanden mit dem Beginn des Kalten Krieges. Am 6. Mai 1948 brachte John Foster Dulles die Gefühle der amerikanischen politischen Elite angesichts der weltweiten Verbreitung kommunistischer Ideen zum Ausdruck: „Zum ersten Mal seit der islamischen Bedrohung vor tausend Jahren ist die westliche Zivilisation in der Defensive.“ Zwei Jahre später betonte US-Präsident Harry Truman die Bedeutung des Propagandaaspekts in der Konfrontation mit der Sowjetunion: „Es ist ein Kampf vor allem um die Köpfe der Menschen. Propaganda ist eine der stärksten Waffen, die die Kommunisten in diesem Kampf einsetzen.“ In Bezug auf den kommunistischen Block stützte sich die amerikanische Politik nach langen Debatten auf die so genannte „Containment“-Doktrin, die von dem ehrgeizigen Diplomaten und Russlandexperten George F. Kennan entwickelt wurde.

Kennan selbst erklärte später, dass er in erster Linie die politische und ideologische Eindämmung der sowjetischen Expansion im Sinn hatte. Auf den Bereich der kulturellen Gegenpropaganda projiziert, erwies sich die Doktrin der Eindämmung als erfolgreicher, als man es sich zunächst vorstellen konnte. Der Jazz, einer der deutlichsten Ausdrucksformen der amerikanischen Kultur, wurde sofort als mächtige Waffe eingesetzt, und der Propagandaeffekt war unmittelbar. Auf Anregung des amerikanischen Botschafters in der Sowjetunion, Charles Bohlen, der die Popularität der Jazzsendungen der „Voice of America“ in Moskau bemerkte, startete der Sender 1955 ein spezielles Projekt, „Music USA“, das dem Jazz gewidmet war. Unter der Leitung des aus Buffalo stammenden Willis Conover mit seiner samtweichen Baritonstimme, der von Generationen sowjetischer Arbeiter verehrt wurde, stand Duke Ellingtons „Take the „A“ Train“ auf dem Programm. Zu diesem Zeitpunkt waren Radiogeräte, mit denen die Kurzwellenprogramme der „Voice of America“ und anderer westlicher Sender empfangen werden konnten, in der Sowjetunion verboten worden, und viele Haushalte verfügten über Vorkriegs- oder Trophäengeräte - die zudem, da Conovers Programme in englischer Sprache waren, weniger gestört wurden als die russischsprachigen Nachrichten. (Die Störung westlicher Sendungen, für die in der gesamten Sowjetunion spezielle, leistungsstarke Stationen eingerichtet wurden, kostete die sowjetische Regierung einen hübschen Batzen Geld). Conovers Sendungen, durch die viele Hörer zum ersten Mal die Musik von Thelonious Monk, John Coltrane und Ornette Coleman kennenlernten, wurden für die sowjetische Jugend zu einer regelrechten Untergrund-Enzyklopädie des Jazz. In den frühen 1950er Jahren wurden in der UdSSR erstmals Tonbandgeräte angeboten. Es wurde möglich, Musik von „Voice of America“ aufzunehmen, und von dort war es nur noch ein Schritt zur berühmten „Musik auf Knochen“: Schwarzmarktaufnahmen von Jazz und später Rock ‚n‘ Roll, die heimlich von Röntgenbändern gemacht wurden. Diese selbstgemachten Aufnahmen inspirierten aufstrebende Jazzmusiker in der gesamten Sowjetunion. Aber die Amerikaner waren der „hohen“ Kultur nicht abgeneigt. Im Bewusstsein des besonderen Interesses der Russen an klassischer Musik (bereits in den 1930er Jahren hatte Stalin die erfolgreiche Teilnahme sowjetischer Instrumentalsolisten an internationalen Wettbewerben staatlich gefördert) begannen die besten amerikanischen Sinfonieorchester in die UdSSR zu kommen: 1956 das Boston Symphony Orchestra und 1958 das Philadelphia Orchestra.

1957 trat der 25-jährige kanadische Pianist Glenn Gould in Moskau und Leningrad mit unerhörten Programmen auf (neben Bach auch modernistische Werke von Paul Hindemith und Anton von Webern, die damals in der UdSSR verboten waren), und für viele verblüffte Fachleute teilte sich das Leben, wie einer von ihnen bezeugte, in eine „Vor-Gould“- und eine „Nach-Gould“-Ära. Das musikalische Duell zwischen den beiden Supermächten (der Geiger David Oistrach und der Pianist Emil Gilels debütierten 1955 in der Carnegie Hall, der Pianist Swjatoslaw Richter 1960) gipfelte 1958 in dem sensationellen Sieg des 23-jährigen Texaners Van Cliburn beim ersten Internationalen Tschaikowsky-Wettbewerb in Moskau. Groß, ungepflegt, mit einem träumerischen Blick, ein unendlich charmanter Pianist, der von den Moskauern den Spitznamen „Wanetschka“ erhielt, gewann er sofort ihre Herzen (die Frauen waren besonders von ihm angetan - wenn sie es nur wüssten...). Cliburn überzeugte auch die von Gilels geleitete Jury des Wettbewerbs und andere angesehene russische Musiker wie den unvergleichlichen Skrjabin-Interpreten Wladimir Sofronitskij, der in Van eine verwandte romantische Seele erkannte, und den Patriarchen Alexander Goldenweiser, den Lieblingsmusiker und Schachpartner von Leo Tolstoi selbst. Goldenweiser verglich Cliburn mit dem jungen Rachmaninoff. Als es an der Zeit war,

die Preise zu verteilen, wagten die sowjetischen Juroren den ersten Preis für Cliburn erst nach der geheimen Genehmigung von Nikita Chruschtschow selbst, dem damaligen Staatschef, zu vergeben.

Die Nachricht vom Sieg des jungen Amerikaners in Moskau, vorbereitet durch die täglichen Berichte über den Wettbewerb in der „New York Times“, erschien auf den Titelseiten der Zeitungen in aller Welt. Doch dieser Sieg war nicht nur eine politische Sensation, sondern hatte auch erhebliche Auswirkungen auf das russische Kulturleben. Zum ersten Mal wurden russische Musikemigranten in Moskau anerkannt: Cliburns Lehrerin an der Juilliard School in New York war Rosina Lewina, eine ehemalige Absolventin des Moskauer Konservatoriums. Mit Cliburns leichter Hand wurde das Dritte Klavierkonzert des Emigranten Rachmaninow zu einem Steckenpferd des Repertoires. All dies ebnete den Weg für eine triumphale Tournee des New York City Ballets von Igor Strawinsky und George Balanchine in der UdSSR im Jahr 1962, als das sowjetische Establishment zum ersten Mal, wenn auch widerwillig, gezwungen war, ehemalige Emigranten und nun führende Vertreter der internationalen Hochmoderne zu empfangen und willkommen zu heißen. Eine weitere wichtige amerikanische Maßnahme, die den kulturellen Horizont erheblich erweiterte und die Weltsicht der sowjetischen Elite beeinflusste, war ein umfangreiches, speziell auf Russland ausgerichtetes Buchprogramm. Diese Aufgabe übernahmen mehrere amerikanische Verlage, die von staatlicher und privater Seite subventioniert wurden: zum Beispiel der Tschechow-Verlag mit Sitz in Moskau. Tschechow, der in New York ansässig war und unter anderem Bände von Bunin, Alexej Remizow, Jewgeni Zamjatin, Zwetajewa und Nabokow veröffentlichte, erhielt einen Zuschuss von 523.000 Dollar von der Ford Foundation. Nach Angaben der „New York Times“ sind insgesamt mindestens tausend Titel auf diese Weise erschienen, darunter so unterschiedliche Bücher wie Übersetzungen von Gedichten und Essays von T.S. Eliot, Sammlungen von Werken von Nikolai Gumiljow und Mandelstam, Werke von Pasternak, Achmatowa, Sabolozki und Kljujew. Auffällig ist das Fehlen ideologischer Präferenzen. Die unterschiedlichsten Strömungen sind vertreten: traditionelle und experimentelle Prosa, Akmeismus, Dadaismus, neue bäuerliche Poesie. Der Antisowjetismus war nicht, wie man hätte erwarten können, ein wichtiges Kriterium: die neopremittivistischen Gedichte von Sabolozki zum Beispiel konnten kaum als „antisowjetisch“ bezeichnet werden; die vorherrschende Tendenz war vielmehr, Werke von Autoren, die aus dem einen oder anderen Grund in der Sowjetunion verboten worden waren, möglichst wieder in Umlauf zu bringen. Die im Westen veröffentlichten Bücher russischer Autoren wurden in der Sowjetunion als „Samisdat“ bezeichnet. Wenn sie Russland erreichten (mitgebracht von ausländischen Touristen, Fernsehmannern und sowjetischen Delegationsreisenden), waren sie Gold wert. Sie wurden mit der Schreibmaschine oder handschriftlich vervielfältigt (da es damals keine Möglichkeit gab, ein Kopiergerät zu benutzen): so entstand die Hausausgabe des „Samisdat“, die über viele Jahre hinweg zu einem der wichtigsten Sammelbecken der geistigen Opposition wurde. Der kulturelle Raum in der Sowjetunion, insbesondere in den Großstädten, wurde allmählich mit im Westen veröffentlichten Büchern in russischer Sprache gesättigt. Sie konnten an den unerwartetsten Orten und von den unerwartetsten Personen gefunden werden.

Ich erinnere mich, dass ich in den frühen 70er Jahren zur Geburtstagsfeier der Tochter eines führenden ideologischen Funktionärs in Moskau eingeladen war und in seiner luxuriösen Hausbibliothek stöberte. Ich begann, einen Band aus dem Regal zu nehmen, der mein Interesse weckte, als plötzlich die Bücher auseinander fielen und eine weit entfernte westliche Ausgabe von Gorkis „Unzeitgemäße Gedanken“

zum Vorschein kam - eine Sammlung seiner antibolschewistischen Artikel, die in Russland seit 1918 unveröffentlicht waren, aber in den sowjetischen Bibliotheken in so genannten Sonderdepots sicher aufbewahrt wurden. Ich begann sofort, die Bücher an ihren Platz zu stellen, während ich es irgendwie schaffte, den kostbaren Gorki-Band hektisch durchzublättern. Ich habe so viel gelesen, wie ich konnte, und das, was ich gelesen habe, hat meine Vorstellungen über den Schriftsteller auf den Kopf gestellt. Als Jewtuschenko 1972 von einer Reise in die Vereinigten Staaten nach Moskau zurückkehrte, versuchte er, einige Tamisdat-Bücher ins Land zu schmuggeln. Da die sowjetischen Zollbeamten vor allem den Kulturschmuggel im Visier hatten, war jeder Einfuhrversuch ein gefährliches Unterfangen, das mit der vollen Härte des Gesetzes geahndet wurde. Es gab Gelegenheiten, bei denen Jewtuschenko (wie auch viele andere weniger berühmte Reisende) solche Abenteuer bestanden, aber dieses Mal wurde der Dichter „erwischt“. Zu den von Jewtuschenko beschlagnahmten Bänden gehörten die Werke der bolschewistischen Führer Trotzki und Bucharin, die von Stalin vernichtet wurden, die Gedichte von Gumiljow, der von den Bolschewiki erschossen wurde, und von Mandelstam, der im Lager umkam, die philosophischen Studien der russischen „religiösen Renaissance“-Kämpfer Berdjajew und Schestow, die Prosa des Emigranten Nabokow und „Verfluchte Tage“, die antibolschewistische Zeitschrift von Bunin, dem ersten russischen Nobelpreisträger.

Zusammen mit den Büchern wurden auch Jewtuschenkos Fotos mit Richard Nixon und Henry Kissinger beschlagnahmt. Der Dichter musste eine Erklärung verfassen, in der er sich als „listiger und recht geschickter Mowgli des sowjetischen Dschungels“ bezeichnete und Folgendes feststellte: „Bei meinen Propagandareisen ins Ausland fühle ich mich manchmal ideologisch unbewaffnet gegenüber unseren Feinden, weil ich die Primärquellen nicht kenne, auf die sie ihren wütenden Hass stützen. Viele dieser Primärquellen sind in der UdSSR nicht einmal im Sonderdepot der Lenin-Bibliothek zu finden. Deshalb habe ich diese Bücher mitgebracht - nicht um sie zu verteilen, sondern um meine ideologische Wachsamkeit zu verbessern.“ Das Interessanteste und Überraschendste ist, dass nach einer solchen Demarche und einer Audienz für Jewtuschenko bei General Filipp Bobkow, Leiter der Fünften Direktion des KGB, der für den kulturellen Austausch mit dem Westen zuständig ist, fast alle beschlagnahmten Bücher an Poppulisten zurückgaben. Andere sowjetische Intellektuelle, die nicht durch hochrangige Verbindungen geschützt waren, wurden noch viel härter behandelt. Zu diesem Zweck enthielt das Strafgesetzbuch, in Solschenizyns sarkastischer Definition, „einen großen, mächtigen, reichhaltigen, verzweigten, vielfältigen, alles umfassenden achtundfünfzigsten Artikel“, der schwere Strafen für so genannte „konterrevolutionäre, antisowjetische Aktivitäten“ androhte. Im zehnten Absatz dieses Artikels heißt es: „Propaganda oder Agitation, die zum Sturz, zur Untergrabung oder zur Schwächung der Sowjetmacht aufruft ... sowie die Verbreitung oder Herstellung oder der Besitz von Literatur gleichen Inhalts.“ Diese Klausel wurde extrem weit ausgelegt: Praktisch (laut demselben Solschenizyn) konnte in den Sowjetjahren fast jeder gesprochene oder niedergeschriebene Gedanke unter den berüchtigten Artikel 58 fallen.

Was soll man zu Drucksachen sagen! Viele Bekannte von mir oder Bekannte von Bekannten von mir wurden in Lagern inhaftiert, weil bei Durchsuchungen Bücher und Manuskripte mit „antisowjetischem“ Inhalt in ihrem Besitz gefunden wurden. Tragische Kuriositäten waren keine Seltenheit. Anfang der 50er Jahre wurde der Freund meines Vaters in Riga zu sieben Jahren Lagerhaft verurteilt, weil er zwei in den 1920er Jahren veröffentlichte Bücher aufbewahrt hatte: „Das bewegte Leben des Lasik Roitschwanz“ und „In der Prototschny-Gasse“. Das Urteil bezeichnete

beide Bücher als antisowjetisch, aber der Name des Autors wurde nicht genannt, und das aus gutem Grund: es war der Stalinpreisträger Ilja Ehrenburg, der zu dieser Zeit Riga als Abgeordneter im Obersten Sowjet der UdSSR vertrat. Deshalb gaben sich die Menschen gegenseitig Tamisdat- und Samisdat-Literatur zu lesen (und manchmal wurden solche Bücher für eine Nacht ausgeliehen und mit der ganzen Familie gelesen, wobei sogar enge Freunde eingeladen wurden) und griffen auf Geheimnisse zurück, die manchmal ziemlich unangenehm waren, wie dieses Telefongespräch: „Hast du den Kuchen gegessen, den ich dir gestern geschenkt habe?“ - „Das habe ich.“ - „Hat Deine Frau es gegessen?“ - „Das hat sie.“ - „Gut, dann gib diesen Kuchen Nikolai - er will ihn auch probieren.“ Wie ernst die sowjetische Geheimpolizei die Aufgabe nahm, den Strom unerwünschter Veröffentlichungen aus dem Westen einzudämmen, und wie weit sie dabei ihr Netz spannte, zeigt der kürzlich freigegebene Bericht des KGB-Chefs Juri Andropow an Leonid Breschnew vom 6. Mai 1968, in dem stolz berichtet wird, dass „mehr als 114 Tausend Briefe und Pakete mit antisowjetischer und politisch schädlicher Literatur im internationalen Postverkehr beschlagnahmt wurden“.

Unter diesem gigantischen Strom von „politisch schädlichem“ Material befanden sich paradoxerweise einige Kopien des geheimen Berichts, den der damalige Kommunist Nr. 1, Nikita Chruschtschow, am 25. Februar 1956 auf dem XX. Parteitag der KPdSU erstellt hatte. Dieser Bericht mit dem Titel „Über den Personenkult und seine Folgen“ war das erste Mal, dass die Regierungspartei die Verbrechen Stalins aufdeckte, und erregte daher sowohl in der Sowjetunion als auch im Westen Aufsehen, wo er bald von der „New York Times“ und anderen Zeitungen veröffentlicht wurde. In der Sowjetunion jedoch wurde Chruschtschows antistalinistischer Bericht zunächst den Parteimitgliedern vorgelesen, dann aber bis 1989 geheim gehalten. Der stämmige, großköpfige und kahlköpfige Chruschtschow war ein echter Politiker - gerissen, hartnäckig und vor allem exorbitant energisch. Aber im Vergleich zu Lenin und Stalin war er ein ungebildeter Mann. Dmitri Schepilow, der Chruschtschow gut kannte, behauptete, der neue Staatschef sei nicht sehr belesen gewesen, und nannte als Beispiel Chruschtschows Entschluss, der an ihn gerichtet war, auf einem Dokument: „bekannt“. Diese Resolution, fügt Schepilow hinzu, „wurde in sehr großen Buchstaben geschrieben, die in alle Richtungen abstanden, von der Hand eines Mannes, der es überhaupt nicht gewohnt war, einen Stift zu halten“. Chruschtschow hielt zahlreiche und oft sehr lange Reden, improvisierte, ließ sich hinreißen und wurde wütend. Wie ein wahrer Dichter wurde er auf den Flügeln seiner eigenen Beredsamkeit getragen. Am Ende seines Lebens diktierte Chruschtschow mehrbändige Memoiren auf ein Tonbandgerät, die, wie bei Memoiren üblich, das fortschrittliche Bild des Autors im Gedächtnis der Nachwelt verankern sollten. (Der Dichter Andrei Wosnessenski hat es später ironisch formuliert: „Chruschtschow fasziniert mich als Stilist“).

Der Höhepunkt von Chruschtschows politischer und kultureller Tätigkeit war zweifellos sein antistalinistischer Bericht, der, wie nicht anders zu erwarten, von einer ganzen Gruppe von Beratern vorbereitet wurde. Aber diese historische Rede enthält viele anschauliche Details, die von Chruschtschow selbst diktiert wurden. Es war Chruschtschow, der damals erstmals einige Zitate Stalins in Umlauf brachte, die für immer in Erinnerung bleiben, zum Beispiel Stalins Aussage darüber, wie er mit dem Führer Jugoslawiens, Marschall Tito, umgehen würde, der sich gegen ihn auflehnte: „Hier, ich bewege meinen kleinen Finger und es wird keinen Tito geben.“ Und Chruschtschow fügte sarkastisch hinzu: „Dieses „Wackeln des kleinen Fingers“ ist uns teuer zu stehen gekommen.“ Chruschtschow war ein Generator von poetischen Ideen. Auf seine Initiative hin wurde die Mumie Stalins aus dem

Mausoleum auf dem Roten Platz entfernt, Neuland in Kasachstan gepflügt und der erste Mensch mit einer Rakete ins All geschossen. Auch Chruschtschows politische Slogans waren eindeutig literarischen Ursprungs und stammten aus dem Reich der Science-Fiction: „Diese Generation des sowjetischen Volkes wird im Kommunismus leben“, „Wir werden die USA in der Pro-Kopf-Produktion von Fleisch, Butter und Milch einholen und übertreffen“ und das berühmte „Wir werden euch begraben“, das an die USA gerichtet war. Kein zeitgenössischer Schriftsteller konnte mit solchen utopischen und eschatologischen Proklamationen des sowjetischen Führers konkurrieren, die die ganze Welt buchstäblich in Ohnmacht fallen ließen. Dennoch gelang es einer Gruppe junger russischer Dichter, dem ganzen Land und später auch der internationalen Arena ihren Stempel aufzudrücken. Die Namen Jewgeni Jewtuschenko, Andrei Wosnessenski, Bella Achmadulina und Bulat Okudschawa waren in aller Munde.

Der berühmteste von ihnen war Jewtuschenko, eine langgliedrige, gewellte, unermüdliche Stimme, die weite Strecken zurücklegte: nach eigenen Angaben trat er in 94 Ländern auf, und seine Gedichte wurden in 72 Sprachen übersetzt. Überall - in Russland, Frankreich, den USA und Israel - war bekannt, dass Jewtuschenko 1961 das Gedicht „Babi Jar“ über die von den Nazis während des Zweiten Weltkriegs in der Ukraine ermordeten Juden veröffentlichte, das damals weithin als Verurteilung des sowjetischen Staatsantisemitismus interpretiert wurde.

Jewtuschenko wurde zu einem poetischen Chronisten der politischen Veränderungen in der Sowjetunion, manchmal ein wenig zu weit voraus (wofür er von der Führung einen Schlag vor den Kopf bekam, aber seine Popularität - sowohl im Inland als auch im Westen - stieg noch weiter an), dann ein wenig zu spät (und dann ging alles umgekehrt). Chruschtschow erwies sich als unberechenbarer Kapitän, auf dessen Schiff jeder nach rechts oder links schwankte, so dass den Leuten schwindlig wurde. Jewtuschenko hatte jedoch ein Talent dafür, das äußere Wesen der sich vollziehenden Veränderungen in einfachen, für viele zugänglichen, aber wirksamen und eindrucksvollen poetischen Slogans auszudrücken.

Wosnessenski sagte über Jewtuschenko, er habe ein besonderes Genre geschaffen - den „poetischen Journalismus“. Tausende von Menschen kamen zu seinen Reden, und zusammen mit seinen Genossen versammelte Jewtuschenko zahlreiche Bewunderer in den Stadien. Anastas Mikojan, Mitglied des Politbüros und alter Bolschewik, staunte: er sah zum ersten Mal, dass die Menschen nicht für Butter oder Zucker, sondern für Gedichte Schlange standen. Twardowski war der Meinung, dass die wahre Poesie diejenige ist, die auch Menschen kennen, die sich eigentlich nicht für Poesie interessieren. Twardowski hatte nicht Jewtuschenko im Sinn (mit dem er sehr zurückhaltend war und dessen harsche Kritik den jungen Dichter manchmal zu Tränen rührte), sondern sich selbst, Jessenin und Michail Issakowski. Aber wenn man Twardowskis Kriterium akzeptiert, dann wird jede noch so erlesene Anthologie russischer Poesie des XX. Jahrhunderts ein oder zwei Dutzend Gedichte sowohl von Jewtuschenko als auch von Wosnessenski enthalten.

Ich erinnere mich, dies Joseph Brodsky bewiesen zu haben, der diese beiden begabten und beliebten Dichter sehr negativ beurteilte und mir dann überraschend leicht zustimmte: „Das ist sicher, sicher! Natürlich kenne ich sowohl die Gedichte von Jewtuschenko als auch die von Wosnessenski auswendig - ich glaube, es sind jeweils zwei- oder dreihundert Zeilen. Durchaus, durchaus.“ Im selben Gespräch bezeichnete Brodsky Jewtuschenko jedoch als „eine große Fabrik der Selbstreproduktion“. Jewtuschenko hat sich selbst und sein Image wirklich von Kopf bis Fuß aufgebaut, in Anlehnung an die russische Literaturtradition des XX. Jahrhunderts - von Blok über Jessenin und Majakowski bis hin zu Achmatowa, der



großen Meisterin der Selbstmythologisierung. Schon die erste Zeile seiner offiziellen sowjetischen Biografie - „Jewgeni Jewtuschenko wurde am 18. Juli 1933 in der Station Sima, Gebiet Irkutsk, geboren“ - enthält mindestens drei „Abweichungen“ von den Tatsachen. Der richtige Name des Dichters war nicht Jewtuschenko, sondern Gangnus, er wurde ein Jahr früher geboren - 1932 und nicht auf der Station Sima, sondern auf einer anderen sibirischen Station - Nischneudinsk. Jewtuschenko selbst gab später eine äußerst vage Erklärung für das Geburtsjahr, aber der Rest ist leicht zu berechnen. Der berühmte russische Dichter, der Jewtuschenko seit seiner Jugend vorausgesagt wurde, kann nicht den deutschen Nachnamen Gangnus tragen und an einem Ort mit einem nichtpoetischen Namen geboren sein. Und Jewtuschenko hat in der Folge alles Mögliche aus dem romantisch klingenden Bahnhof Sima herausgeholt, unter anderem ein langes Gedicht mit dem Titel (Überraschung!) „Station Sima“. Jewtuschenko trug glänzende importierte Anzüge, farbenfrohe Mützen und leuchtende Krawatten, während der elegantere und rundlichere Wosnessenski weiße, grelle „Outfits“ und Halstücher trug, die kokett in Form eines Kukisch gebunden waren.

Wosnessenski argumentierte, dass dies „eine Form des Protests“ gegen die Behörden sei; Brodsky bezeichnete einen solchen Protest sarkastisch als „Haken am Hals“. Die rothaarige Achmadulina war nicht in ihre Kleidung verliebt (obwohl sich der Dichter Anatolij Najman mit echter Begeisterung an ihren blauen Sommeranzug erinnerte - „ein knielanger Rock und eine Jacke mit rotem Pelzbesatz“), sondern in ihre exotische Schönheit: die zarte Form ihres „Botticelli-Pinsel“-Gesichts und die schrägen Augen einer „siamesischen Katze“ (beides von ihrem ersten Mann Jewtuschenko definiert). Achmadulina trug ihre geschliffenen Gedichte mit Koketterie und einer gewissen Affektiertheit vor und begeisterte damit das Publikum, wenn auch nicht so sehr wie ihre Freunde, denn ihre Werke waren in der Regel raffinierter und vom Zeitgeist entfernt. Aber nicht jeder war ihrem Bühnenzauber verfallen - davon zeugt ein Tagebucheintrag von Achmadulinas zweitem Ehemann, dem Romancier Juri Nagibin: „...Achmadulina ist unfreundlich, hinterhältig, rachsüchtig und ganz und gar nicht sentimental, obwohl sie eine wehrlose, irrsinnige Persönlichkeit hervorragend spielen kann... . Bella ist kalt wie Eis, sie liebt niemanden außer sich selbst - und den Eindruck, den sie macht.“ Achmadulina und ihre Freunde waren keine antisowjetischen Dichter (Achmadulinas Mutter war laut Jewtuschenko eine hochrangige KGB-Majorin). Wie sich Jewtuschenko erinnerte, rief die junge Achmadulina Anfang der 50er Jahre in einer Studentenkompanie, als jemand erklärte: „Die Revolution ist tot und ihr Leichnam stinkt“, mit wütend funkelnden Augen entrüstet aus: „Schande über dich! Die Revolution ist nicht tot. Die Revolution ist krank. Der Revolution muss geholfen werden.“ Jewtuschenko selbst gab zu, dass er, obwohl er Stalin bereits hasste, weiterhin Lenin idealisierte, der bis zum Beginn der Perestroika sein Idol blieb. Jewtuschenko verherrlichte eifrig das sozialistische Kuba in Versen und Gedichten (und beteiligte sich an der Gestaltung des berühmten Propagandafilms „Ich bin Kuba“ von Michail Kalatosow) und schrieb Slogans zu allen aktuellen Themen. Dies war auch das Werk von Robert Roschdestwenski und vielen anderen jungen Schriftstellern, für die die Mitte der 1950er Jahre, die von Ilja Ehrenburg als „Tauwetter“ bezeichnet wurde, die Zeit einer kurzen, aber stürmischen Liebesbeziehung mit den Behörden war.

Chruschtschow konnte anfangs nicht anders, als mit dieser idealistischen Jugend zu sympathisieren, denn er brauchte Verbündete unter den Globalisierungsgegnern für die gefährliche Sache der Entstalinisierung. Sowohl die Gunst des Führers als auch seine nachfolgenden Angriffe haben dazu beigetragen, dass diese Gruppe zu

weltberühmten Persönlichkeiten wurde. Doch intern nahm nicht jeder diese nie dagewesene Anerkennung für bare Münze. Ich erinnere mich an Anna Achmatowas skeptische Haltung gegenüber den „Stadiondichtern“. In privaten Gesprächen bezeichnete sie Jewtuschenko als eine Nachahmung Majakowskis, „aber ohne dessen Genie“; sie verglich Wosnessenski mit dem Volksdichter Igor Sewerjanin („dieselbe Geschmacklosigkeit und vulgäre Blasphemie“); und erinnerte im Zusammenhang mit Achmadulina unversehens an die „verweichlichten“ Gedichte von Michail Kusmin, dem ersten offen homosexuellen russischen Schriftsteller, der 1936 in Vergessenheit geriet und in den folgenden Jahren praktisch nie wieder veröffentlicht wurde.

Chruschtschow versuchte, seine eigene kulturelle Elite zu bilden. Er entmachtete Alexander Fadejew, den einst begabten Schriftsteller, den Stalin zum Aufseher über die sowjetische Literatur gemacht hatte. Nach der Veröffentlichung von Fadejews alarmierenden Briefen an Chruschtschow aus dem Jahr 1953 ist nun klar, dass die betont kalte Haltung des neuen Führers gegenüber dem Schriftsteller und nicht, wie einst angenommen, die Reue über die Mitschuld an Stalins Repressionen gegen seine eigenen Kollegen der wahre Auslöser für Fadejews skandalösen Selbstmord im Jahr 1956 im Alter von 54 Jahren war. Chruschtschow suspendierte auch einen anderen Favoriten der Stalinisten, Fadejews Stellvertreter, den sechsfachen Stalinpreisträger und Autor des berühmten Kriegsgedichts „Wart auf mich“, Konstantin Simonow. Der neue Führer war wütend über Simonows Weisung, die kurz nach Stalins Tod in der Literaturzeitung erschien: „Die wichtigste, die höchste Aufgabe, die sich die sowjetische Literatur mit aller Dringlichkeit gestellt hat, ist es, das Bild des größten Genies aller Zeiten und Völker - des unsterblichen Stalin - in seiner ganzen Größe und Vollständigkeit für ihre Zeitgenossen und für künftige Generationen zu erfassen.“ (Viel später diktierte der todkranke Simonow seine vielleicht besten Erinnerungen an seine Treffen mit Stalin.) Chruschtschow beendete die Karriere eines anderen Protegés der Stalinisten, Alexander Gerassimow, Präsident der Akademie der Künste der UdSSR und vierfacher Stalinpreisträger. Gerassimows Audienz bei Chruschtschow, bei der der Künstler versuchte, den neuen Staatschef von der Gefährlichkeit der Entstalinisierungspolitik zu überzeugen, endete mit einem Eklat: der jähzornige Gerassimow verließ Chruschtschows Büro und schlug die Tür zu. Gerassimow wurde zum Rücktritt aufgefordert, trank in der Nacht eine Flasche Wodka und starb fast an einem Herzinfarkt. Viele berühmte Gemälde von Stalin, die in Museen hängen, wurden in die Tresore verbannt; aber auf anderen, vor allem auf denen, auf denen der schnauzbärtige Führer neben Lenin zu sehen ist, haben Künstler andere Figuren über Stalins Bild gemalt, und die Werke wurden dann trotzdem ausgestellt und reproduziert. Es war alles sehr symbolisch. Unter Chruschtschows Schirmherrschaft wurde in Moskau ein neues und interessantes Theater, „Sowremennik“ (*Zeitgenosse*), unter der Leitung des jungen und begabten Oleg Jefremow gegründet.

Damals wurde gesagt und sogar geschrieben, dass die Schauspieler von „Sowremennik“, deren Aufführungen, insbesondere nach der Premiere von Jewgeni Schwartzs satirischem Stück „Der nackte König“, immer ausverkaufte Häuser waren, sich selbst als „Kinder des Jahres 1956“ bezeichneten, d. h. des Jahres des antistalinistischen XX. Parteitags und der gleichzeitigen Eröffnung ihres Theaters. Auch hier stellte sich Chruschtschow bewusst gegen Stalin, der 1949 das Experimentaltheater des großen Alexander Tairow geschlossen hatte. In einem anderen wichtigen Bereich der Kultur änderte sich auch die Politik der Sowjetunion. Mikhail Romm erinnerte daran, dass Mosfilm, das wichtigste Filmstudio des Landes, 1951 nur drei Spielfilme drehte - „Das unvergessliche Jahr 1919“, „Admiral

Uschakow“ und „Komponist Glinka“. Dies war das Ergebnis der Überzeugung des alten Stalin, dass, wenn man ein paar Filme macht, aber mit größter Anstrengung und unter der persönlichen Aufsicht des Führers selbst, sie alle zu Meisterwerken werden. Als die Regisseure aller drei Filme erkrankten, kam die Arbeit bei Mosfilm ironischerweise völlig zum Erliegen; in den dunklen Pavillons brüteten sogar Fledermäuse. Bis 1960 produzierte die Sowjetunion jedes Jahr mehr Spielfilme. Darunter waren die in Cannes preisgekrönten Filme über den Zweiten Weltkrieg - Kalatosows „Die Kraniche ziehen“, mit der unvergesslichen Tatjana Samoilowa und Alexej Batalow in den Hauptrollen, und Grigori Tschuchrajs sanfte und berührende „Ballade vom Soldaten“, die für viele Jahre zur Visitenkarte des neuen sowjetischen Kinos im Westen werden sollte. Der allseits gefeierte und beeindruckende „Hamlet“ (1964) von Grigori Kosinzew mit dem eigenwilligen Innokenti Smoktunowski in der Titelrolle und Musik von Schostakowitsch (vielleicht das beste Werk des Komponisten für das Kino) und „Krieg und Frieden“ (1966-1967) von Sergei Bondartschuk wurden zu einem internationalen Kassenschlager. Die Werke der Avantgarde-Klassiker, Eisenstein und andere, waren die ersten, über die die maßgeblichen westlichen Filmkritiker mit Sympathie und Respekt schrieben. Achmatowa sagte von sich selbst gern: „Ich bin eine Chruschtschowistin“. Sie war Chruschtschow dankbar für die Rückkehr von Millionen von Menschen aus den Lagern, darunter auch ihr Sohn Lew Gumiljow, der insgesamt fast vierzehn Jahre im Gefängnis verbrachte. Chruschtschow veröffentlichte jedoch nie Achmatowas antistalinistisches Gedicht „Requiem“, das erst 1987 veröffentlicht werden sollte. Chruschtschow traute Achmatowa nicht, wenn auch aus anderen Gründen als Fadejew oder Simonow: für ihn war sie eine Vertreterin des vorrevolutionären „reaktionären literarischen Sumpfes“ (nach der Definition von Schdanow). Chruschtschow wollte Twardowski zum ersten Dichter des Landes machen. Majakowski war Chruschtschow zu „futuristisch“, während Twardowski, im Glanz seines berühmten Kriegsgedichts über Tjorkin und vor allem als Parteimitglied und Mitglied des Obersten Sowjets, ein treuer Verbündeter zu sein schien. Sogar die „bäuerliche“ Erscheinung Twardowskis - er war groß, rundlich, blauäugig, trug und sprach mit Würde, aber einfach - war Chruschtschow sympathisch. Twardowskis antistalinistisches Gedicht „Tjorkin in der anderen Welt“ (eine satirische Fortsetzung seines Kriegswerks), das der Dichter viele Jahre lang nicht in den Druck bringen konnte, wurde von Chruschtschow persönlich zur Veröffentlichung freigegeben, der sich die Lesung in seiner Schwarzmeer-Datscha in Pitsunda gerne anhörte (der Führer, so erinnerte sich Twardowski, „lachte manchmal mit seiner Dorfstimme“). 1958 übertrug Chruschtschow Twardowski die Leitung der wichtigen Zeitschrift „Nowy mir“, die sich unter der Führung des Dichters allmählich zur liberalsten Publikation des Landes entwickelte. In den Jahren seiner Herrschaft (1953-1964) hat Chruschtschow jedoch nie ganz herausgefunden, wie er mit der künstlerischen Intelligenz umgehen sollte. Selbst Stalin, ein viel belesenerer Mann als Chruschtschow und der beste Psychologe, verstand erst allmählich und mit zunehmender Erfahrung, wie man mit der kreativen Elite reden sollte, und starb im Zweifel: was wirkte besser, die Peitsche oder das Zuckerbrot? Nach Lenins Tod verbrachte Stalin zehn Jahre damit, seinen eigenen Stil der Kommunikation mit der Intelligenz zu finden - zunächst mehr zuhörend als redend, scherzend und Pfeife rauchend. Soweit ich mich erinnere, schrie Stalin (im Gegensatz zu späteren Darstellungen) fast nie Kulturschaffende an, und wenn er wütend war, senkte er sogar seine Stimme. Simonow, der viele Geschichten darüber gehört hatte, wie brutal und unhöflich Stalin z. B. gegenüber dem Militär sein konnte, betonte ausdrücklich, dass der Führer gegenüber Schriftstellern „niemals unhöflich war“. Ist

es notwendig, hier noch einmal festzuhalten, dass Stalin gegenüber dem eigenen - und anderen - Volk unermesslich grausam war? Er verschonte auch seine eigene Intelligenz als Klasse nicht, aber seine Haltung gegenüber der kulturellen Elite war nach außen hin respektvoller als die der Intelligenz aus Lenins Erziehung und sozialer Stellung. Dies wird zum Teil darauf zurückgeführt, dass Stalin, der weniger gebildet war als Lenin, mehr Respekt vor den Menschen aus der Kultur hatte. In diesem Bereich versuchte Stalin, der in vielerlei Hinsicht ein eifriger Nachfolger Lenins war, sich als einfühlsamerer Führer zu erweisen als sein Lehrer. Für Chruschtschow war Stalin ein ebenso großes Vorbild wie Lenin für letzteren; er kannte keinen anderen. Nachdem er Stalin schließlich politisch entlarvt hatte, betonte Chruschtschow außerdem gerne, dass er auch in kulturellen Fragen ein Stalinist geblieben sei (obwohl dies, wie man uns sagt, nicht ganz der Realität entsprach), bis er abgesetzt wurde. Warum hat Chruschtschow in seinen Beziehungen zur kulturellen Elite nicht die stalinistische Vorsicht und den stalinistischen Respekt nach außen getragen? Warum beschloss er, dass er am besten etwas aus der Kunst herausholen konnte, indem er sie öffentlich bedrohte, beleidigte und anschrie? Kann dies mit einem Minderwertigkeitskomplex erklärt werden, der Chruschtschow plagte, einem Mangel an Vertrauen in sein Recht, das Land nach einem solchen Giganten zu führen, der in den Augen Chruschtschows zweifellos Stalin war? Diese Unsicherheit versuchte Chruschtschow zu vertuschen, daher seine ständige Prahlerei, seine Fanfare (die unaufhörliche Erinnerung daran, dass er - und niemand sonst! - der Führer der Kommunistischen Partei und des Staates ist und damit der beste Fachmann auf allen Gebieten, einschließlich der Kultur. Dies ist genau die Art von unerhörter Weisheit, die Stalin noch vor kurzem von der offiziellen Propaganda der Welt präsentiert wurde. Dies war auf den Chruschtschow-Komplex der Unvollständigkeit zurückzuführen! Die Liste der spektakulären Misserfolge des sowjetischen Führers ist lang - von der Maisanpflanzung, über die das ganze Land lachte, bis zur Provokation mit der sowjetischen Raketenstation auf Kuba, die die Welt an den Rand einer nuklearen Katastrophe brachte. Auf dem Gebiet der Kultur war einer der größten Fehler Chruschtschows die Verleihung des Literaturnobelpreises an Boris Pasternak im Jahr 1958.

## KAPITEL 11

Der Literaturnobelpreis als höchste westliche Anerkennung der sozialistischen Kultur und zugleich als Symbol imperialer kultureller Aggression war seit 1933 eine Obsession der sowjetischen Führung, als der Preis an Stalins Freund und Idol Maxim Gorki vorbei an den weißen Emigranten Iwan Bunin vergeben wurde. Die Sowjetunion versuchte daraufhin erfolglos, die Technik der Händeringens auf staatlicher Ebene anzuwenden: über diplomatische und andere Kanäle wurde den Schweden mit ernsthaften politischen Problemen gedroht, falls Bunin der Preis verliehen würde, aber sie ließen sich nicht einschüchtern und zeigten eine bemerkenswerte Hartnäckigkeit in einer schwierigen Situation. Bunins Auszeichnung beeindruckte Stalin so sehr, dass er ernsthaft in Erwägung zog, den langjährigen und offenen Sowjetgegner einzuladen, dauerhaft aus dem Exil in die Sowjetunion zurückzukehren.

Simonow, der im Sommer 1946 als halboffizieller Vertreter Stalins in Paris eintraf, lotete in Gesprächen mit dem 75-jährigen Bunin den Grund dafür aus. Doch Bunin, mit seiner charakteristischen Unabhängigkeit und Unberechenbarkeit, gab bald eine

scharfe antisowjetische Erklärung ab, und die Frage der Rückkehr des Nobelpreisträgers nach Moskau musste von der Tagesordnung genommen werden. Deshalb war die sowjetische Führung so alarmiert, als sie erfuhr, dass Boris Pasternak 1946 für den Nobelpreis nominiert worden war. Natürlich hätten die Nachrichten aus Stockholm noch bedrohlicher sein können. So stand beispielsweise der emigrierte Philosoph Nikolai Berdjajew sowohl vor als auch nach dem Krieg auf der Kandidatenliste. Die zweite Verleihung des Preises an einen Vertreter der russischen Emigrantenkultur wäre in Moskau als Katastrophe empfunden worden. Der sowjetische Favorit war jedoch nicht Pasternak, sondern Scholochow. Die Zeitung „Literaturnaja gaseta“ verkündete 1946 triumphierend die Nominierung von Scholochow. In Abwesenheit sowohl des verstorbenen Gorki als auch des 1945 verstorbenen Alexej Tolstoi wurde Scholochow von Stalin als der sowjetische Schriftsteller Nummer eins angesehen. Zu diesem Zeitpunkt war Pasternak, ein hermetischer, elliptischer, barocker Dichter, der ein komplexes System kühner, sich verzweigender Metaphern verwendete, für die sowjetische Führung unbequem, obwohl Pasternak in der Vergangenheit Phasen der Annäherung an die offizielle Linie erlebt hatte. Bereits in den 20er Jahren schrieb Pasternak die hochgelobten erzählenden Gedichte über die Revolution „Das neunhundertfünfte Jahr“ und „Leutnant Schmidt“. Pasternak war auch einer der ersten, der sowohl Lenin als auch Stalin in Versen besang. Das waren keine opportunistischen Tricks, sondern großartige, vollwertige Zeilen, die auch heute noch mit Spannung gelesen werden, wo die Beurteilung dieser beiden Führer vergleichsweise selten positiv ausfällt. Nicht zufällig bezeichnete die bolschewistische Koryphäe Nikolai Bucharin in seinem Bericht auf dem Ersten Kongress des Schriftstellerverbandes, der 1934 einberufen wurde, um die sowjetische Literatur unter der Schirmherrschaft Stalins zu vereinen, Pasternak als „einen der bemerkenswertesten Meister der Lyrik unserer Zeit, der eine ganze Reihe von lyrischen Perlen auf die Fäden seines Werkes aufgefädelt und eine Reihe von tief aufrichtigen revolutionären Dingen gegeben hat“. Auf demselben Kongress, der von Stalin selbst sorgfältig orchestriert worden war, saß Pasternak in der Säulenhalle neben Gorki und wurde für eine wichtige symbolische Geste ausgewählt: stellvertretend für alle sowjetischen Schriftsteller nahm er ein großes Porträt Stalins als Geschenk der Arbeitsdelegation entgegen. Einigen Berichten zufolge erwog Stalin damals sogar die Möglichkeit, Pasternak zu einem der Vorsitzenden des Schriftstellerverbandes zu machen. Pasternak traf und unterhielt sich mit Trotzki, Bucharin und anderen kommunistischen Führern, aber zu Stalin knüpfte er eine besondere, stark mythologisierte Beziehung. Es ist immer noch umstritten, ob Pasternak Stalin getroffen hat und wenn ja, wie oft. Das berühmte Telefongespräch Stalins mit Pasternak im Zusammenhang mit dessen Bemühungen um die Verteidigung des 1934 verhafteten Dichters Mandelstam führte zu umfangreicher Sekundärliteratur. Bekanntlich stellte sich Stalin auf die Seite Pasternaks (was Mandelstam am Ende jedoch nicht vor dem Tod bewahrte). Pasternak setzte sich auch bei Stalin für andere Verhaftete ein: so schrieb er einen Brief an den Führer, woraufhin Achmatowas Ehemann Nikolai Punin und ihr Sohn Lew Gumiljow 1935 aus dem Gefängnis entlassen wurden. Kürzlich wurde bekannt, dass Pasternak sich wegen der Verhaftung des berühmten Pianistensohns Felix Blumenfeld an Stalin gewandt hatte, woraufhin dieser erneut mit Pasternak telefonierte. 1935 nahm Stalin Pasternak in eine Schriftstellerdelegation auf, die er zum antifaschistischen Kongress in Paris schickte - auch dies eine Geste des großen Vertrauens des Führers, dem das internationale Ansehen der sowjetischen Kultur sehr am Herzen lag. Im Jahr 2000 wurde eine Abschrift von Pasternaks Rede bei der Diskussion im Anschluss an die berüchtigten „Prawda“-Artikel über den

„Formalismus“ im Jahr 1936 mit Stalins eigenen handschriftlichen Notizen veröffentlicht; aus zahlreichen Hervorhebungen des Führers lässt sich schließen, dass die - für die damalige Zeit - ungewöhnlich unabhängigen und harschen Äußerungen des Dichters (insbesondere sagte Pasternak damals unter dem Gelächter und Beifall der Versammelten „...wenn man in Artikeln schreien muss, kann man dann nicht mit verschiedenen Stimmen schreien? In diesem Fall wäre es verständlicher, denn wenn sie mit einer Stimme schreien, ist nichts zu verstehen. Vielleicht könnte man gar nicht schreien - das wäre ganz wunderbar...“) wurden von Stalin in Betracht gezogen, als der Führer die schwierige Entscheidung traf, das Pogrom der „Formalisten“, darunter Schostakowitsch, zusammenzutreiben.

In Anbetracht der Tatsache, dass Pasternaks überkomplizierte Lyrik und frühe Prosa kaum dem literarischen Geschmack Stalins entsprachen, der sich, wie wir wissen, hauptsächlich (wenn auch nicht ausschließlich, um an den Futuristen Majakowski zu erinnern) an den russischen Klassikern orientierte, waren allesamt höchst bezeichnende Anzeichen für die Aufmerksamkeit des Führers für die Persönlichkeit des Dichters, was angesichts der unbestreitbaren Launenhaftigkeit und äußeren „Disziplinlosigkeit“, die für Pasternaks Charakter so charakteristisch waren, besonders überraschend ist. Es scheint, dass diese Eigenschaften Pasternaks bei Stalin, der immer nur totalen Gehorsam und Berechenbarkeit als Priorität ansah, besondere Irritationen hervorrufen mussten. Aber es kam anders. Nicht ohne Ironie schrieb Anna Achmatowa über Pasternak: „Er wird mit einer Art ewiger Kindheit belohnt.“ Diese Definition enthält sowohl Tadel als auch Bewunderung. Es ist möglich, dass Stalin trotz der nach außen gerichteten Disziplinierungsorientierung auch unbewusst von einem solchen unterstrichenen Infantilismus des Verhaltens von Pasternak angezogen wurde, dessen exotisches Erscheinungsbild - das dunkle Gesicht eines Beduinen, brennende Augen, ungestüme Bewegungen - so der traditionellen Vorstellung von einem Dichter entsprach.

Pasternak, der (in Anlehnung an seine Vorbilder Skrjabin und Blok) bewusst dieses Bild des „nicht von dieser Welt“ stammenden Künstlers pflegte (obwohl er im Alltag als recht praktisch veranlagt galt und sich sowohl über Tantiemen beschwerten als auch Kartoffeln dippen konnte), spürte wohl, welche Tasten er in den Beziehungen zu Stalin drücken sollte. Dies geht aus Pasternaks Brief an Stalin hervor, den er Ende 1935 schrieb, kurz nachdem der Führer entgegen den Erwartungen der damaligen Zeit nicht Pasternak, sondern Majakowski zum „besten und begabtesten Dichter unserer sowjetischen Epoche“ erklärt hatte. Paradoxerweise bedankt sich Pasternak für dieses Urteil bei Stalin: „Das letzte Mal, als ich unter dem Einfluss des Westens, schrecklich aufgeblasen, übertriebenen Wert gegeben (ich wurde sogar krank davon): ich begann, eine ernsthafte künstlerische Kraft zu vermuten. Jetzt, nachdem Sie Majakowski an die erste Stelle gesetzt haben, ist dieser Verdacht von mir abgefallen, und ich kann mit leichtem Herzen leben und arbeiten wie früher, in bescheidener Stille, mit den Überraschungen und Geheimnissen, ohne die ich das Leben nicht lieben würde.“ Pasternak wäre eher überrascht und mutig, einen solchen Briefwechsel zu führen (was, wenn Stalin „Demut vor Stolz“ vermutet und wütend wird?), aber in diesem Fall kalkuliert der Dichter die Psychologie des Führers richtig ein, der die Demut der Menschen schätzt. Dass Stalin den Brief Pasternaks mochte, besagt eine schriftliche Anweisung des Führers - diesen Appell an das persönliche Archiv des Dichters zu senden, das nur die nach Meinung des Besitzers wertvollsten und wichtigsten Dokumente für die Geschichte weiterleitete. Im Allgemeinen ist Pasternaks Brief an den Führer im Stil eines koketten Schulmädchens mit starken erotischen Untertönen gehalten. Hier sind die relevanten Passagen: „Es schmerzt mich, dass ich damals nicht meinem ersten

Wunsch gefolgt bin... Oder sollte ich mutiger sein und meinem ersten Impuls folgen, ohne zu viel nachzudenken? Ich habe Ihnen zuerst geschrieben... Ich gehorche einem Geheimnis, das nicht nur von allen verstanden und geteilt wird, sondern mich auch an Sie bindet.“ Und im Anhang: „Im Namen dieses Geheimnisses, B. Pasternak, der Sie sehr liebt und Ihnen zugetan ist.“ Ebenso persönlich sind Pasternaks Gedichte, die er Stalin gewidmet hat: „Ich mag hartnäckiges Graben“, das erstmals 1936 in der Neujahrsausgabe der Regierungszeitung „Iswestija“ veröffentlicht wurde und in dem Pasternak den Führer als „Genie der Tat“ beschreibt. Nun ist es leicht, Pasternak diese Gedichte vorzuwerfen, aber man muss sich an die reale Situation jener Jahre erinnern. Das hat nichts mit Unterwürfigkeit zu tun, die ja auch irgendwie zu erklären und zu entschuldigen ist: das Leben drohte damals zu oft, um es mit Pasternaks eigenen Worten zu sagen, mit dem „totalen Ruin im Ernst“. Nein, eine solche Unterwürfigkeit wurde von Pasternak selbst vermieden. Hier geht es um etwas anderes: die echte Faszination vieler Intellektueller (sowohl in der Sowjetunion als auch im Westen) für Ideen des aktiven Handelns, der „Tat“. Selbst der nüchterne Inder Ginsburg zog in seinem Kommentar zu dieser Faszination eine Parallele zum jungen Hegel, der beim Anblick Napoleons verkündete, dass ein absoluter Geist auf einem weißen Pferd in die Stadt gekommen sei. Ginsburg zufolge wurden Stalin und ein Teil der sowjetischen Kulturelite auf dieselbe „hegelianische“ Weise - als „weltgeschichtliches Genie“ - wahrgenommen. Vor allem Pasternak vertrat auch nach dem Tod Stalins eine ähnliche Haltung, wie der Brief des Dichters an Fadejew „vom 14. März 1953“ zeigt. In diesem Brief würdigt Pasternak Stalin als einen jener Auserwählten, die „für ein gemeinsames Ziel alle Arten von kleinlichem Mitleid bei einzelnen Gelegenheiten über Bord werfen“ - die Errichtung einer neuen Gesellschaftsordnung, in der das Böse in der Welt „undenkbar wäre“. Diese eigentümlich romantische Betrachtung der „Persönlichkeit“ Stalins (wie Scholochow, Pasternaks Rivale und Schöpfung des Zweiten Weltkriegs, es ausdrückte: „Ja, es gab einen Kult, aber es gab auch eine Persönlichkeit“) machte es dem Dichter äußerst schwer, mit der Politik Chruschtschows, der sich durch die Entlarvung eben dieses „Personenkults“ einen Namen gemacht hatte, emotionalen Kontakt aufzunehmen. Darüber hinaus führte Pasternaks skurrile schöpferische Entwicklung ihn in eine völlig neue, in der sowjetischen Realität unbekanntes Sphäre, in der der Konflikt des Dichters mit den Behörden unvermeidlich war. Pasternak hat sich schon lange der Prosa genähert, und seit Ende 1945 arbeitete er mit Begeisterung an einem epischen Roman über das Schicksal der russischen Intelligenz im XX. Jahrhundert „Doktor Schiwago“, den er nach zehn Jahren fertig stellte. Ihm war von Anfang an klar, dass dieser Roman „nicht für die heutige moderne Presse bestimmt ist“. Pasternak hatte dabei die sowjetische Zensur im Sinn, für die eine breite und freie - ohne Rücksicht auf die Parteilinie - Darstellung der Ursachen und des Sinns der Russischen Revolution und der Schrecken des Bürgerkriegs, durchdrungen von der offen christlichen Philosophie des Autors, zu der „Doktor Schiwago“ schließlich wurde, natürlich inakzeptabel war. Pasternak betrachtete „Doktor Schiwago“ als sein wichtigstes und bestes Werk. Darin versuchte er, um es mit seinen eigenen Worten zu sagen, „eine unerhörte Einfachheit“ zu erreichen. Hier war das Vorbild für Pasternak zweifellos Leo Tolstoi, in dessen Nachahmung Pasternak seine früheren Werke herunterspielte. Pasternaks Verbindung zu Tolstoi wird manchmal mit der Begründung bestritten, dass „Doktor Schiwago“ kein realistischer Roman im Sinne Tolstojs sei. Das mag stimmen, aber der ideologische Einfluss des späten Tolstoi auf Pasternak ist unbestreitbar. Pasternaks Vater, ein berühmter Maler, illustrierte Tolstojs

Auferstehung im Jahr 1898 in persönlichem Kontakt mit ihm. Tolstoi selbst hielt seine Porträts von Leonid Pasternak für seine erfolgreichsten. Im Hause Pasternak herrschte der Tolstoi-Kult, der den Dichter tiefgreifend beeinflusste.

Um seine Verbundenheit mit dem großen Schriftsteller zu betonen, erfand Pasternak in späteren Jahren sogar eine Geschichte, in der er Tolstoi als vierjähriges Kind sah. (Diese Legende wurde von Achmatowa, die selbst eine Meisterin in der Schaffung ähnlicher Mythologien war, mit sanftem Humor aufgegriffen). In „Doktor Schiwago“ strebte Pasternak in Anlehnung an den späten Tolstoi danach, unter Verzicht auf die Feinheiten der modernen Kunst, die Wirksamkeit einer „neu verstandenen“, wie er es selbst ausdrückte, christlichen Predigt zu erreichen. Pasternaks Aufgabe war es zweifellos, die Einstellung zum Christentum in der zweiten Hälfte des XX.

Jahrhunderts ebenso auffällig zu erneuern, wie es Tolstoi an der Wende vom XIX. zum XX. Jahrhundert getan hat. Im Westen wurde dies von vielen bemerkt, und

Czeslaw Milosz zählte „Doktor Schiwago“ zu den seltenen Beispielen wahrhaft christlicher Literatur. Leo Tolstois Abreise aus Jasnaja Poljana im Jahr 1910 und sein dramatischer Tod standen Pasternak als Modell für die Überwindung der eigentlichen Kultur und die Entsprechung des Sühneopfers einer großen Figur vor Augen. Pasternak war zwar keine Tolstoi ebenbürtige Figur und hatte weder in Russland noch im Ausland dessen Position und Autorität inne, aber er unternahm einen mutigen Schritt, der als Parallele zu Tolstois Verhalten in seinem Kampf gegen die Zensurbeschränkungen im zaristischen Russland gesehen werden kann. Pasternak schrieb nicht nur ein unabhängiges und bewusst unzensiertes Werk, sondern übermittelte es auch unter Umgehung offizieller Kanäle zur Veröffentlichung in den Westen - ein Akt, der ihm, wie man sagen muss, mehr persönlichen Mut abverlangte als Tolstoi in ähnlichen Situationen. Schließlich war der Graf - sowohl durch sein weltweites Interesse als auch durch seine Stellung in der sozialen Hierarchie - vor physischen Repressalien zuverlässig geschützt.

Pasternak konnte sich gegen eine solche Bedrohung nicht immun fühlen: zu viele seiner engen Freunde waren von den ostdeutschen Behörden vernichtet worden, und 1949 wurde seine geliebte Olga Iwinskaja (ein Prototyp von Lara in „Doktor Schiwago“) verhaftet und für fünf Jahre in ein Lager geschickt. Während des Verhörs erklärte der Ermittler Iwinskaja, dass Pasternak „längst ein englischer Spion“ geworden sei. Pasternaks Entscheidung, „Doktor Schiwago“ ins Ausland zu schicken, erschütterte sofort den vom Staat festgelegten Rahmen des zulässigen Verhaltens für einen sowjetischen Schriftsteller. Doch Pasternaks Konfrontation mit den sowjetischen Behörden wurde 1958 zu einem großen internationalen Skandal, als Pasternak ein Jahr nach der Veröffentlichung des Romans im Westen den Nobelpreis „für herausragende Leistungen sowohl in der modernen lyrischen Dichtung als auch in der großen russischen epischen Tradition“ erhielt. Damit hat die Schwedische Akademie unmissverständlich zum Ausdruck gebracht, dass sie Pasternak als würdigen Nachfolger von Leo Tolstoi auszeichnet (und damit, wie im Fall von Bunin, ihre langjährige Ungerechtigkeit gegenüber dem Autor von Krieg und Frieden korrigiert). Der Verweis auf die Verdienste des Dichters Pasternak war in diesem Fall nicht mehr als ein Feigenblatt, das niemanden täuscht. Die zaristische Regierung zensierte Tolstoi, und die Heilige Synode exkommunizierte ihn aus der Kirche. Nun organisierten die sowjetischen Behörden in aller Eile den Ausschluss Pasternaks aus dem Schriftstellerverband.

Die Anti-Pasternak-Aktion löste im Zuge der weltweiten Öffentlichkeitswirkung, die sowohl die Veröffentlichung von „Doktor Schiwago“ im Westen als auch die Verleihung des Nobelpreises an Pasternak begleitete, die Empörung der Intellektuellen in den demokratischen Ländern aus. Aber die sowjetische Führung



hätte kaum anders handeln können. Die Verleihung des renommiertesten Kulturpreises der Welt an einen relativ unbekanntem Dichter (und nicht an einen stalinistischen Preisträger), noch dazu für einen Roman, der in der Sowjetunion nie veröffentlicht wurde, konnte nur als offen antisowjetische Geste aufgefasst werden, die ein offizieller Sprecher mit einer „literarischen Atombombe“ verglich. Chruschtschow persönlich schürte die Anti-Pasternak-Kampagne und gab ihr seinen eigenen Stempel auf. Er und Pasternak hatten, anders als Stalin, absolut nichts gemeinsam. Pasternak verfügte nicht über die Autorität von Scholochow oder Twardowski und auch nicht über die eines Oleksandr Kornijtschuk, eines mittelmäßigen Dramatikers, der aber ein Liebling Chruschtschows war. Natürlich hatte Chruschtschow weder Pasternaks Gedichte noch seinen Roman gelesen, und wer hätte das von dem hochbezahlten Führer der Supermacht verlangen können? Chruschtschow erhielt einige maschinengeschriebene Seiten mit ausgewählten Zitaten aus „Doktor Schiwago“, wie es weltweit üblich ist, um die antisowjetischen Tendenzen des Romans zu bestätigen, als Information. Das genügte Chruschtschow, zumal Pasternak und sein Werk den kommunistischen Führer selbst nur wenig interessierten. Chruschtschow wollte eine weitere ideologische Provokation des Westens abwehren und gleichzeitig einheimische Schriftsteller zurechtweisen, für die Pasternaks Verlegung seines Romans ins Ausland und die darauf folgende Auszeichnung ein verlockender Präzedenzfall gewesen sein könnte. Der staatliche Mechanismus zur Unterdrückung der schöpferischen Person wurde von Chruschtschow im Falle Pasternaks nach den altbewährten stalinistischen Regeln gefördert: Verbreitung von Artikeln in der „Prawda“ und anderen Zeitungen; Veröffentlichung der wütenden Reaktionen „gewöhnlicher sowjetischer Arbeiter“, die den Roman natürlich auch nicht gelesen hatten; Dringlichkeitsversammlungen zur Erörterung des Romans. Stalin mag „Doktor Schiwago“ gelesen haben, wie er auch zahlreiche andere Romane sowjetischer Schriftsteller gelesen hat (wie gut dokumentiert ist). Aber Stalin war in diesem Sinne eher eine Ausnahme. Wie Konstantin Simonow erinnerte, der wiederholt an der Diskussion der für den Stalinpreis nominierten Werke teilnahm, die unter Beteiligung des Führers stattfand: „... alles, was in irgendeiner Weise umstritten und spalterisch war, las er. Und davon war ich jedes Mal überzeugt, wenn ich bei diesen Treffen dabei war“. Kollegen Pasternaks, selbst gute Dichter wie Wladimir Solouchin, Leonid Martynow und Boris Sluckij waren gezwungen, den von ihnen geschätzten Autor zu verunglimpfen. Sluckij, der in seinen absichtlich prosaischen Gedichten das Bild eines mutigen Frontsoldaten und Wahrheitsverkünders entworfen hatte, wurde von seiner Anti-Pasternak-Rede so gequält, dass er später aus diesem Grund wahnsinnig wurde. Am 29. Oktober 1958, auf dem feierlichen Plenum des Zentralkomitees des Komsomol, das dem 40-jährigen Bestehen des Komsomol gewidmet war, griff der Leiter des Komsomol, Wladimir Semitschastny, Pasternak vor einem großen Publikum, zu dem alle führenden Politiker des Landes unter der Leitung von Chruschtschow gehörten, scharf an. Semitschastny nannte Pasternak zunächst ein „lausiges Schaf“, das die Feinde der Sowjetunion „mit seinem verleumderischen so genannten „Werk“ erfreue. Dann fügte Semitschastny (der 1961 Chef des KGB wurde) hinzu: „Dieser Mann hat dem Volk ins Gesicht gespuckt.“ Und schließlich erklärte er: „...wenn man Pasternak mit einem Schwein vergleicht, würde ein Schwein nicht tun, was er getan hat“, denn ein Schwein „schießt nie dorthin, wo es frisst.“ Chruschtschow applaudierte ostentativ dafür. Die Nachricht von dieser Rede brachte Pasternak an den Rand des Selbstmords. Erst vor kurzem wurde bekannt, dass der eigentliche Urheber dieser Beleidigungen gegen Pasternak gar nicht der Komsomol-Führer war, sondern

Chruschtschow selbst, der Semitschastny in der Nacht vor seiner Rede zu sich rief und sowohl über das lausige Schaf als auch über das Schwein diktierte - in Semitschastny Worten „ein typisch Chruschtschowsches, bewusst unhöfliches, unzeremonielles Geschrei“.

Pasternak reagierte auf die Beleidigungen des Staates mit einem Gedicht, in dem er schrieb, dass er die Bilder dieser „schweinischen Gesichter“ in den Zeitungen nicht mehr sehen könne. Es war ein direkter Angriff auf Chruschtschow, und außerdem hieß es in demselben Gedicht: Der Personenkult hat keine Größe, aber an Stärke ist der Kult der krachenden Phrasen, und der Kult der Bourgeoisie und der Unpersönlichkeit, er könnte hundertfach gesteigert werden. Das Gedicht wurde damals nicht veröffentlicht, und in der „Prawda“ erschienen zwei ironische Bußbriefe Pasternaks, in denen er über seine „freiwillige Ablehnung“ des Nobelpreises informierte und die Fehler von „Doktor Schiwago“ eingestand. Ich weiß noch, welchen starken Eindruck diese Briefe damals machten, obwohl klar war, dass sie unter dem Druck der Behörden geschrieben worden waren.

Inzwischen wurde der Druck auf Pasternak immer stärker. Chruschtschow begnügte sich nicht mit seiner öffentlichen Demütigung, er wollte den Schriftsteller endgültig in die Knie zwingen. Anlass für eine neue Drohgebärde der Behörden war die Veröffentlichung einer Übersetzung von Pasternaks neuem Gedicht „Nobelpreis“ in der „Daily Mail“, das einem englischen Journalisten überreicht wurde: „Ich bin verloren, wie ein Tier in einem Pferch. Irgendwo ist der Wille, die Menschen, das Licht, und hinter mir der Lärm der Jagd, ich habe keinen Ausweg.“ Pasternak wurde vom Generalstaatsanwalt der UdSSR zum Verhör vorgeladen, wo ihm mit Verhaftung und Vergeltung für „bewusst und absichtlich gegen die sowjetische Gesellschaft gerichtete Aktivitäten“ gedroht wurde. Dies wurde vom Generalstaatsanwalt als „besonders gefährliches Staatsverbrechen“ eingestuft, für das man - laut Gesetz - zum Tode hätte verurteilt werden können. Es ist unwahrscheinlich, dass Chruschtschow die Absicht hatte, Pasternak zu erschießen, aber er glaubte, den 68-jährigen Dichter brutal und zynisch einschüchtern zu können, indem er sich nie herabließ, seine Briefe zu beantworten. Diese Unfähigkeit zum Dialog mit dem neuen Führer verärgerte Pasternak besonders: „Immerhin hielt es selbst der schreckliche und grausame Stalin nicht für unter seiner Würde, meine Bitten um Gefangene zu erfüllen und mich bei dieser Gelegenheit auf sein Geheiß hin ans Telefon zu rufen.“ Aus diesem katastrophalen Gefühl der absoluten Verbannung, das in Pasternaks Gedicht „Nobelpreis“ so eindringlich zum Ausdruck kommt, gab es in der Tat einen Ausweg - im Tod. Am 30. Mai 1960 war es für Pasternak soweit. Doch selbst seine Beerdigung am 2. Juni in Peredelkino bei Moskau wurde zu einer weiteren politischen Auseinandersetzung. Der Schriftsteller Weniamin Kawerin schrieb: „Ich las bei Brjussow über die Beerdigung von Tolstoi, und die Ähnlichkeit mit der Beerdigung von Pasternak fiel mir auf. Dasselbe Gefühl eines völligen Bruchs zwischen der Regierung und dem Volk...“ Waleri Brjussow stellte 1910 fest, dass die zaristischen Behörden aus Angst vor regierungsfeindlichen Demonstrationen alles taten, um Tolstois Abschied von seiner nationalen Bedeutung zu berauben.

In Jasnaja Poljana folgten einige tausend Menschen dem Sarg Tolstois - nach Brjussows Einschätzung „eine vernachlässigbare Zahl“. An Pasternaks Grab versammelten sich fünfzig Jahre später etwa zweitausend Menschen, aber unter den neuen Umständen schien diese Zahl enorm, beispiellos - tatsächlich war es die erste inoffizielle Massenbegräbnisfeier in der gesamten sowjetischen Geschichte. Tolstois Tod war einst das wichtigste Ereignis in der russischen Presse, aber dieses Mal sickerte außer einem mikroskopisch kleinen Artikel über den Tod von

Pasternak, einem „Mitglied des Schriftstellerhilfswerks“, nichts in die sowjetische Presse durch. Aber die Mundpropaganda funktionierte, und feierliche Ehrfurcht! Die Menschenmenge in Peredelkino symbolisierte die Entstehung der öffentlichen Meinung und die Anfänge der Zivilgesellschaft in der Sowjetunion. Weder die Agenten der Geheimpolizei noch die niedergetrampelten Korrespondenten hatten Angst vor der Intelligenz: beide Berufsgruppen waren bestrebt, die Ereignisse auf Film und Foto festzuhalten, jede für ihre eigenen Zwecke, und auch dies hatte seine eigene Symbolik. Pasternaks Beerdigung war ein Medienspektakel, aber diesmal war es auch das erste in der sowjetischen Geschichte dank der Bemühungen einer arrondierenden Gesellschaft, die das kleinste Zeichen von Dissens im einschüchternden kommunistischen Monolithen aufspürte und verstärkte. Wie derselbe Semitschastny (inzwischen pensionierter KGB-Vorsitzender) im Jahr 2002 verärgert feststellte: „Wir hatten es mit einem Versuch der westlichen Dienste zu tun, einen unserer ersten Dissidenten ins Schleudern zu bringen ... der Samen keimte. Einige Jahre vergingen, und der „Staffelstab“ wurde von Nobelpreisträgern wie Alexander Solschenizyn, Andrej Sacharow, Joseph Brodsky... übernommen.“ Das Zentralkomitee der KPdSU registrierte besorgt nachrichtendienstliche Berichte, wonach Exemplare von „Doktor Schiwago“, die im Westen in russischer Sprache erschienen waren, „sowjetischen Touristen, verschiedenen Fachleuten und Matrosen, die das Ausland besuchen, angeboten und über „bestehende Kanäle“ in die Sowjetunion geschmuggelt werden sollen“. Als die Mitglieder einer sowjetischen Delegation, die im Voraus über solche möglichen „Provokationen“ unterrichtet worden waren und 1959 zu den prokommunistischen Weltfestspielen der Jugend und Studenten nach Wien kamen, einmal in Panik gerieten und feststellten, dass unbekannte „Eindringlinge“ buchstäblich Taschenbücher von „Doktor Schiwago“ in russischer Sprache in das Innere des Busses schütteten, der die sowjetischen Gäste durch die Stadt fuhr, waren sie erleichtert, als sie von den sie begleitenden KGB-Agenten, die in solchen Situationen bereits erfahren waren, ein praktisches Sonett hörten: „Nehmen Sie es mit, lesen Sie es, aber nehmen Sie es nicht mit nach Hause.“

In der Sowjetunion wurde „Doktor Schiwago“ erstmals während der Gorbatschow-Ära der Glasnost 1988 in einer Auflage von zwei Millionen Exemplaren in der Zeitschrift „Nowy mir“ veröffentlicht und hat eine ganze Industrie von Forschungstexten hervorgebracht, aber es hat sich noch nicht im Massenbewusstsein verankert, obwohl Pasternak es als ein „verständliches“ Werk beabsichtigte, das von jedem, nicht nur von einem geschulten Leser, verschlungen werden kann. In einer Umfrage nach der anderen nannte die russische Öffentlichkeit nicht „Doktor Schiwago“, sondern Bulgakows „Der Meister und Margarita“ oder Scholochows „Der stille Don“ als den größten russischen Roman des XX. Jahrhunderts. 1965, sieben Jahre nach „Doktor Schiwago“, wurde Scholochows „Der stille Don“ schließlich mit dem Nobelpreis gekrönt. Dem vorausgegangen waren jahrelange politische Manöver. Zum ersten Mal wurde Scholochow 1947 für diesen Preis nominiert, aber damals lehnte das Nobelkomitee seine Kandidatur mit der Begründung ab, dass „Der stille Don“ zwar „Reichtum und nationales Kolorit“ besitze, der Roman aber noch uneinheitlich sei und man auf die Veröffentlichung von Scholochows Werk über den Krieg „Sie kämpften für die Heimat“ warten solle (das, wie wir wissen, nie fertiggestellt wurde). Die sowjetische Führung, deren Favorit Scholochow sowohl unter Stalin als auch unter Chruschtschow war, setzte sich weiterhin intensiv für den Schriftsteller ein. Auch Scholochow selbst unternahm einen geschickten Schachzug, um sein Ansehen beim Nobelkomitee zu verbessern. Bei seiner Ankunft in Frankreich 1959 bewies er erneut die Unabhängigkeit seines

Charakters, die er im Umgang mit Stalin bewiesen hatte, indem er „Doktor Schiwago“ in einem Interview mit französischen Zeitungen als „unfertig und formlos“ bezeichnete (eine Meinung, die u. a. von Achmatowa und Nabokow geteilt wurde), aber er sprach sich für die Veröffentlichung von Pasternaks Roman in der Sowjetunion aus. (Diese für damalige Verhältnisse unorthodoxe Äußerung von Scholochow löste in der Kreml-Lobby eine fast apoplektische Reaktion aus, da sie „unseren Interessen zuwiderläuft“). Als der 60-jährige Scholochow, der damals im Ural jagte, im Oktober 1965 die Nachricht von der Verleihung des Nobelpreises erhielt, ging sein erster Anruf nicht nach Hause, sondern an das Zentralkomitee der KPdSU: er bat um die Erlaubnis, diesen Preis entgegenzunehmen. Erst nachdem er die offizielle Genehmigung erhalten hatte, konnte Scholochow ein Telegramm nach Stockholm schicken, dass er an der Preisverleihung teilnehmen würde. Im Archiv des Zentralkomitees wurde ein spezielles Memorandum aufbewahrt, das Scholochow einen Zuschuss von dreitausend Dollar für den Kauf eines Smokings und die „Ausstattung seines Gefolges“ gewährte, wobei die Schulden aus dem Nobelpreis später zurückgezahlt werden sollten. Es ist schwer vorstellbar, dass ein anderer ewiger russischer Anwärter auf den Nobelpreis, der kultivierte, zurückhaltende und stolze Wladimir Nabokow, sich in einer ähnlich erniedrigenden Situation befand. Aber der aristokratische, empfindliche Nabokow, den viele im Westen in den 1960er Jahren als den größten modernen Schriftsteller bezeichneten, wurde nie mit dieser höchsten literarischen Auszeichnung bedacht, obwohl er sich die Ehre mit Tschechow, Proust, Joyce, Kafka und Platonow und anderen teilte. Die Mitglieder der Schwedischen Akademie, haben Nabokows berühmtestes Werk, der 1958 erschienene Roman „Lolita“ über die verbotene Liebe der 12-jährigen „Nymphomaniin“ (ein von Nabokow erfundenes Wort) mit Professor Humbert, jahrelang als zu skandalös abgetan. Nabokow war trotz seiner nach außen hin ironischen Einstellung zum Ruhm tief verletzt. Er selbst bezeichnete sich zweifellos als der innovativste russische Prosaschriftsteller seit Andrei Bely und war ständig mit erzählerischen Experimenten beschäftigt, wobei er die Aufmerksamkeit für präzise, manchmal groteske Formen mit einer betont phantasmagorischen und parodistischen Form verband. Nabokows Faszination für den Surrealismus wuchs allmählich, von seinem russischsprachigen Roman „Die Gabe“ (1937-1938) (der von einigen als sein bestes Werk angesehen wird), der die Emigrantengemeinschaft mit seinem maßlosen Spott über die liberale Ikone des XIX. Jahrhunderts, Nikolai Tschernyschewski, skandalisierte, bis zu seinen späteren extravaganten englischen Werken „Fahles Feuer“ und „Ada“.

Und währenddessen versuchte Nabokow, den Nobelpreis zu bekommen. Westliche Nabokow-Biographen neigen dazu, die symbolische Bedeutung des Nobelpreises für einen russischen Emigranten, der Nabokow war, zu unterschätzen. Die Tatsache, dass der erste russische Nobelpreisträger 1933 Bunin war (zu dem Nabokow ein recht kompliziertes Verhältnis hatte, in dem Bunin der Major und Nabokow sein brillanter Junior-Kollege war), dürfte Nabokow ermutigt haben, denn es zeigte die Attraktivität der stilistisch raffinierten Prosa in den Augen des internationalen Literaturschiedsrichters. Sowohl Lenin als auch Stalin kannten Nabokows Vater, einen vorrevolutionären liberalen Politiker (er wurde 1921 von einem extremistischen Monarchisten ermordet). 1923 erschien Nabokows Name im „Geheimen Bulletin“ der sowjetischen Zensur, das für Lenin und andere Mitglieder des Politbüros zusammengestellt wurde und folgende Charakterisierung enthielt: „Feindlich gegenüber der Sowjetmacht.“ Von da an standen Nabokows im Westen veröffentlichte Werke stets auf den sowjetischen Proskriptionslisten, ebenso wie der Großteil der russischen Emigrantensliteratur.

Doch die Moskauer Führung schenkte Nabokow kaum je besondere Aufmerksamkeit. Dementsprechend wurde er von der sowjetischen Presse zum Schweigen gebracht. Nabokows offene Feindseligkeit gegenüber dem sowjetischen Regime blieb sein ganzes Leben lang bestehen und spiegelt sich in seinem Werk und in seiner Lehrtätigkeit an der Cornell University wider. Es ist diese unerschütterliche Feindseligkeit (im Gegensatz zu der einiger anderer bedeutender Emigranten wie Rachmaninoff oder Bunin), die Nabokow daran hinderte, Pasternaks „Doktor Schiwago“ zu akzeptieren: dort wurde die bolschewistische Revolution unter der Führung Lenins als historisch legitim dargestellt, eine Position, die für Nabokow inakzeptabel war. Nabokows ablehnende Haltung gegenüber der literarischen Qualität von „Doktor Schiwago“ ist allgemein bekannt: er hielt das Werk für „Schund, melodramatisch, falsch und unfähig“. Nabokow, der zu seiner Zeit als Dichter begann und weiterhin Gedichte schrieb (anmutig, aber nach einer strengen Einschätzung von Joseph Brodsky „zweitklassig“), kommentierte 1927 schonungslos die ihm fremde explosive Poesie Pasternaks: „Seine Verse sind konvex, kropfig, gaffende Augen: als ob seine Muse an der Basedowschen Krankheit leidet... Seine Syntax ist irgendwie verdorben.“ Das heißt, Nabokow lehnte den frühen Pasternak wegen seines seiner Meinung nach übertriebenen Avantgardismus ab und den späten Pasternak im Gegenteil wegen seines Primitivismus. Pasternaks odisches Gedicht an Stalin, das 1936 in der „Iswestija“ veröffentlicht wurde, seine prominente Rolle auf dem Ersten Sowjetischen Schriftstellerkongress 1934 und sein anschließender Auftritt in Paris auf dem prosowjetischen Internationalen Schriftstellerkongress trugen kaum dazu bei, dass Pasternak sich bei dem Antikommunisten Nabokow beliebt machte.

Dies ist die Grundlage für Nabokows verrückte, privat kolportierte Theorie, dass der Skandal um die Veröffentlichung von „Doktor Schiwago“ im Westen von Anfang an eine sowjetische Verschwörung war, die einzig und allein zu dem Zweck inszeniert wurde, den kommerziellen Erfolg von Pasternaks Roman zu sichern und die damit verdienten Gelder zur Finanzierung kommunistischer Propaganda im Ausland zu verwenden. Nabokows ideologische und stilistische Meinungsverschiedenheiten mit Pasternak wurden durch seine persönliche Abneigung gegen den Dichter noch verstärkt. Interessanterweise wusste oder ahnte Pasternak dies: bereits 1956 erzählte er einem Besucher aus Großbritannien, dass Nabokow eifersüchtig auf ihn sei. Diejenigen Forscher, die die Möglichkeit eines solchen Neides abtun („und was gab es da zu beneiden?“), vergessen, wie marginal sich der Emigrant Nabokow kulturell gefühlt haben muss und wie es im Vergleich zu Pasternak ist, der 1934 von Bucharin von einer hohen Tribüne aus zum führenden Dichter des Landes erklärt wurde. Was konnte Nabokow empfinden, als 1958 „Lolita“, die schließlich die Liste der amerikanischen Bestseller anführte, ausgerechnet von dem ihm so verhassten (und in seinem paranoiden Glauben von der sowjetischen Regierung unterstützten) „Doktor Schiwago“ verdrängt wurde, die an die Spitze der Liste stiegen, nachdem er erfahren hatte, dass Pasternak den Nobelpreis erhalten hatte? Darüber hinaus war sich Nabokow sehr wohl bewusst, dass viele derjenigen, die diesen beispiellosen Wettbewerb zwischen zwei Romanen russischer Autoren in der westlichen Arena verfolgten, eher „Doktor Schiwago“ als das würdigere Werk über christliche Werte ansahen. Dies wurde nicht nur in russischen Emigrantenkreisen gedacht, wo man nach Nabokows verständlicher Meinung mit einem Exilanten sympathisieren sollte; zu Nabokows größtem Entsetzen vertrat sein engster amerikanischer Freund Edmund Wilson eine ähnliche Position, der „Lolita“ ignorierte und in seiner sensationellen Rezension im „New Yorker“ „Doktor Schiwago“ in den Himmel hob. Die sowjetische Orthodoxie hat die Schwedische Akademie immer als eine

feindliche Institution betrachtet. Es besteht jedoch kein Zweifel daran, dass es Nabokows kompromissloser Antikommunismus (der sich nicht nur auf Lenin erstreckte, was in westlichen Intellektuellenkreisen als unentschuldbarer Extremismus angesehen wurde) in Verbindung mit der schwachen Position des Emigranten war, der die Kandidatur des Schriftstellers für den Nobelpreis schließlich „unangenehm“ machte. Der Ruf von Schleifs „Lolita“ als halbpornografisches Werk diente den schwedischen Akademikern nur als bequemes Feigenblatt. Deshalb waren sie auch nicht beeindruckt von dem leidenschaftlichen Brief zur Unterstützung von Nabokows Kandidatur, den der frischgebackene Nobelpreisträger von 1970, Alexander Solschenizyn, aus Moskau nach Stockholm schickte. Dieser Brief, in dem Solschenizyn Nabokow als einen Schriftsteller von „überwältigender literarischer Begabung, genau der Art, die wir Genie nennen“, lobt, ist höchst merkwürdig. Solschenizyn zeichnete sich durch Nabokows raffiniertes Spiel und seine Possen sowie durch seine Romane (sowohl russische als auch englischsprachige) und deren brillante Verfilmung aus und hatte wenig Sympathie für die hohe Moderne, deren großer Vertreter Nabokow zweifellos war. Über den Nobelpreis für den „Stillen Don“ (ein Werk, das ihm - aus meiner und aus mystischer Sicht - viel näher hätte liegen müssen) bemerkte Solschenizyn sehr säuerlich: „... es gab eine sehr melancholische und verletzte Gefühle in unserer Gesellschaft, als wir sahen, dass Scholochow die Note für dieses Buch verliehen wurde“. Das ist ein weiteres Beispiel dafür, wie exklusive Urteile politischen Emotionen untergeordnet werden. Die klassische Moderne, zu deren Meilensteinen der von Nabokow so hochgelobte phantasmagorische Roman „Petersburg“ (1914) gehört, wird in Russland noch immer nicht als tiefgründige Literatur anerkannt. Dies mag ein Grund dafür sein, dass Nabokows surrealistische Romane (acht auf Russisch, unter denen solche Meisterleistungen wie „Die Gabe“ und „Die Einladung zur Hinrichtung“ hervorstechen, und acht auf Englisch) nicht in den populären Kanon eingegangen sind, selbst nachdem sie schließlich in Russland zu erscheinen begannen. (Es begann 1987, als ein Auszug aus dem „Schach“-Roman „Lushins Verteidigung“ in der Wochenzeitschrift „Schach in der UdSSR“ erschien). Bis heute ist die Nabokow-Tradition in Russland kaum aufgegriffen worden. Zu den Ausnahmen gehören Andrej Bitows bahnbrechender Roman „Puschkins Haus“ (obwohl sein Autor immer darauf beharrt hat, dass er dieses brillante Werk geschrieben hat, bevor er Nabokows Werk kennenlernte) und Sascha Sokolows meisterhafte Werke, dessen „Schule für Narren“ von Nabokow als „magisch, tragisch und berührend“ beschrieben wurde. In seinen Beziehungen zur Intelligenz war Chruschtschow im Vergleich zu Stalin im Nachteil. Als rücksichtsloser Tyrann schüchterte Stalin mit seiner Politik der brutalen Unterdrückung das ganze Land ein, auch die Intellektuellen. Für Stalin war es daher nicht schwer, jeden tatsächlichen oder vermeintlichen Versuch politischer oder kultureller Opposition gegen sein Handeln im Keim zu ersticken. Stalin konnte es sich leisten, in seinem persönlichen Umgang mit ausgewählten Mitgliedern der sowjetischen Kulturelite einfach, rücksichtsvoll und respektvoll zu sein. Um Theodore Roosevelt zu paraphrasieren, sprach Stalin leise, während er den Taktstock des Terrors in der Hand hielt. Chruschtschow (einst einer von Stalins aktivsten Helfern bei der Unterdrückung) war, nachdem er die Führung des Landes übernommen hatte, nicht mehr bereit - oder in der Lage -, auf Massenterror zu setzen. Daher auch seine antistalinistischen Reden und Entscheidungen. Doch gleichzeitig wollte Chruschtschow in der Sowjetunion und im gesamten so genannten sozialistischen Lager eine Atmosphäre strikter Disziplin und unbedingten Gehorsams gegenüber allen Anweisungen von oben aufrechterhalten. Das daraus

resultierende Gefühl des „Tauwetters“ machte Chruschtschow eine Zeit lang nervös. Er war der Ansicht, dass die mit dem Tauwetter verbundenen Liberalisierungsideen das Land korrumpierten und in seiner Konfrontation mit dem Westen schwächten, und dass die Hauptquelle dieser schädlichen Ideen im eigenen Land die Schriftsteller, Dichter, Komponisten und Künstler waren. Diesen Menschen begegnete Chruschtschow, anders als Stalin, der keineswegs ein Anhänger der Hochkultur war, stets mit Misstrauen und Vorurteilen, die zweifellos durch den Minderwertigkeitskomplex eines ungebildeten Mannes noch verstärkt wurden. Dieses Vorurteil in Verbindung mit der zunehmenden Autokratie Chruschtschows, der allmählich die demütigende Erinnerung an die stalinistische Überlegenheit abschüttelte und seinen Anspruch auf die Führung in der kommunistischen Welt geltend machte, war ein emotionales Pulverfass, das jeden Moment explodieren konnte. Alles, was man tun musste, war ein Streichholz anzuzünden. Viele Historiker sind nach wie vor der Meinung, dass es immer andere waren, die das Streichholz angezündet haben, dass Chruschtschow, wenn er in die Luft ging - und das tat er mehr als einmal -, dies auf die Anstiftung und Intrige der intriganten sowjetischen Führer, konservativen Schriftsteller und Künstler um ihn herum zurückzuführen war. Dies ist eine Täuschung. Chruschtschow war wie alle sowjetischen Staatsführer - einschließlich Stalin vor ihm und Breschnew nach ihm - in erster Linie ein Berufspolitiker, der niemandem außer sich selbst voll und ganz vertraute und seine letzten Entscheidungen im Alleingang traf. Es war unwahrscheinlich, dass Chruschtschow von irgendjemandem manipuliert werden konnte. Aber er selbst täuschte bei seinen Auseinandersetzungen mit der Intelligenz geschickte Spontaneität und Unberechenbarkeit vor. Bei einem Treffen mit Schriftstellern im Zentralkomitee am 13. Mai 1957 „rastete“ Chruschtschow zum ersten Mal in der Öffentlichkeit aus und schrie nach einer zweistündigen zusammenhanglosen Rede die ehrwürdige alte Frau Marietta Schaginjan an, die ihn mit ihren Fragen, warum das Land kein Fleisch verkaufe, gelangweilt hatte (während Chruschtschow seine Absicht ankündigen wollte, Amerika in der Fleisch-, Butter- und Milchproduktion pro Kopf in zehn Tagen zu übertreffen).

Bei einem zweiten Treffen mit der kulturellen Elite, das am 19. Mai desselben Jahres in der staatlichen Datscha außerhalb Moskaus stattfand, wählte Chruschtschow erneut eine Frau als Hauptziel, die Dichterin Margarita Aliger. Zeugen erinnerten sich, wie Chruschtschow die kleine, zerbrechliche Aliger „mit der ganzen Inbrunst eines ruinierten Betrunkenen“ angriff und sie als Feind bezeichnete. „Als Aliger zaghaft einwendete, was für ein Feind, schrie Chruschtschow sofort, dass sie kein Feind sein könne, ein Klumpen, auf den er spuckte, rieb und ging. Aliger ist in Tränen ausgebrochen...“ Die Anwesenden, die dieser äußerst erniedrigenden Szene beiwohnten, waren verängstigt und fest davon überzeugt, dass am nächsten Tag sowohl Aliger als auch die anderen Schriftsteller, die Chruschtschow auf dieser Sitzung beschimpft hatte, verhaftet werden würden. Auch wenn es nicht zu Verhaftungen kam, besteht kein Zweifel daran, dass der gerissene Führer auf diese Art von Schrecken aus war.

Chruschtschows kulturelle (wie auch politische) Strategie war in Anlehnung an Stalin bewusst als eine Reihe von unvorhersehbaren Zickzackkursen angelegt: das war sein „Markenzeichen“. Chruschtschow verkündete, er sei ein Stalinist in Sachen Kultur, und beschwerte sich dann über die Stalinisten, denen Chruschtschows Kampf gegen den Personenkult um Stalin nicht gefiel und die sich deshalb von der antistalinistischen Literatur abwandten. Die Intelligenz musste sich über die Absichten des Führers im Unklaren halten. Chruschtschow glaubte, dass es ihm dadurch leichter fallen würde, sie unter Kontrolle zu halten. Von Zeit zu Zeit

bescherte er der Intelligenz einige verwirrende Überraschungen, die sie zum Schwindelanfall brachten. Eine solche verblüffende Überraschung war das Erscheinen einer spektakulären Geschichte über die stalinistischen Konzentrationslager des 44-jährigen Mathematiklehrers und ehemaligen Häftlings Alexander Solschenizyn, „Ein Tag im Leben des Iwan Denisowitsch“, in der Zeitschrift „Nowy mir“ (deren Herausgeber Alexander Twardowski war) im November 1962, die für große Aufregung sorgte. Es war das erste Werk über ein so sensibles Thema, das in einer sowjetischen Zeitschrift abgedruckt wurde. Ohne Chruschtschows persönliche Erlaubnis wäre „Ein Tag im Leben des Iwan Denisowitsch“ nicht in „Nowy mir“ erschienen. Chruschtschow beschloss auf Betreiben des von ihm geschätzten Twardowski, dies als Abschluss seiner antistalinistischen Kampagne zu fördern, die am 31. Oktober 1961 ihren Höhepunkt fand, als Stalins einbalsamierter Leichnam aus dem Mausoleum auf dem Roten Platz in Moskau entfernt wurde, wo er seit 1953 neben der Mumie Lenins gelegen hatte. Solschenizyns Geschichte wurde Chruschtschow im September 1962 von einem Adjutanten im Urlaub vorgelesen, und Chruschtschow gefiel sie, da sie seiner aktuellen politischen Agenda entsprach. Es folgte das unerwartete Urteil von Chruschtschow: „Dies ist ein lebensbejahendes Werk. Ich will sogar noch mehr sagen - es ist ein Parteienwerk.“ Und Chruschtschow fügte bezeichnenderweise hinzu, dass sich die Erzählung von Solschenizyn in dieser Zeit als „nützlich“ erweisen könnte.

Wenige Tage nach der Veröffentlichung der Zeitschrift fand in Moskau ein weiteres Plenum des Zentralkomitees der KPdSU statt, an dem die Partielite aus dem ganzen Land teilnahm. Mehr als zweitausend Exemplare von „Nowy mir“ mit „Ein Tag im Leben des Iwan Denisowitsch“ wurden vom Kreml speziell für die Delegierten des Plenums angefordert. Twardowski, der an dem Plenum teilnahm, erinnerte sich, wie sein Herz vor Aufregung schlug, als er die zahlreichen blauen Bücher der Zeitschrift in verschiedenen Ecken des Saals im Kreml-Kongresspalast sah. Für Twardowski war dies zweifellos der Höhepunkt seiner 16-jährigen Tätigkeit als Leiter von „Nowy mir“, das in der Chruschtschow-Ära zum Symbol und Banner der liberalen Kräfte in der russischen Literatur wurde. Der dreimalige Träger des Stalinpreises (und unter Chruschtschow auch des Leninpreises) durchlief eine einzigartige Entwicklung „von einem bedeutenden sowjetischen Kulturschaffenden zu einem mächtigen Verfechter der neuen nonkonformistischen Stimmen in der Literatur wie Wladimir Woinowitsch und Georgi Wladimirow“. Vor allem aber war Twardowskij stolz auf seine Entdeckung von Solschenizyn, der ihm in Bezug auf seine starken russischen nationalen Wurzeln, sein Verständnis der bäuerlichen Psychologie, seine traditionelle Schreibtechnik und seinen schroffen Charakter nahe stand. Ich war damals 18 Jahre alt, Student im ersten Jahr am Leningrader Konservatorium, und ich erinnere mich gut an den allgemeinen Schock, den „Ein Tag im Leben des Iwan Denisowitsch“ auslöste - sowohl durch die Tatsache seiner Veröffentlichung als auch durch seine enorme künstlerische Kraft. Solschenizyns Werk besticht nicht nur durch die Kühnheit seiner Interpretation eines zuvor tabuisierten Themas, sondern auch durch die für einen Debütanten bemerkenswerte Geschicklichkeit der Erzählung: ohne Melodramatik und Druck, einfach, bewusst zurückhaltend - in der Tat nur „ein Tag“, weit entfernt vom Schlimmsten, des Lebens eines von Millionen sowjetischer Gefangener, des Bauern Iwan Schuchow, dargestellt durch seine bäuerliche Wahrnehmung, hundert farbige, aber natürliche Sprache, die Assoziationen an Tolstois Prosa weckte. All dies führte in intellektuellen Kreisen zu einer noch nie dagewesenen Euphorie, die kaum länger als eine Woche anhalten sollte.



Am 1. Dezember 1962 besuchte Chruschtschow in Begleitung einer Entourage von Kollaborateuren und Kriechern überraschend eine Ausstellung in der Moskauer Manege, die anlässlich des 30-jährigen Bestehens des Künstlerverbandes der Hauptstadt eröffnet wurde. Chruschtschow, von dem man damals allgemein erwartete, dass er liberale Tendenzen in der Kunst unterstützen würde, schimpfte stattdessen über die Bilder, die er von Pionieren der nationalen Moderne wie Pawel Kusnezow und Robert Falk sah, und nannte sie „Schwachsinn“. Besonders wütend war Chruschtschow jedoch über die Werke junger Moskauer Avantgardenkünstler (viele von ihnen waren Schüler des Künstlers Elija Beljutin), die in der Nacht vor dem Besuch des Führers eilig in die Manege gebracht wurden und später zu begründeten Spekulationen führten, dass Chruschtschows vermeintlich spontane Reaktion in Wirklichkeit im Voraus geplant worden war. Erst kürzlich, im Oktober, musste sich Chruschtschow in direkter Konfrontation mit US-Präsident John F. Kennedy zurückziehen und die auf die USA gerichteten sowjetischen Raketen aus Kuba entfernen. Chruschtschow fürchtete, dass sein Ruf als starker Führer in den Augen der Partei-Orthodoxie erschüttert worden war, und wollte beweisen, dass er die Zügel der Macht immer noch fest in der Hand hielt. Der Überfall auf die Manege-Ausstellung sollte ein Ausdruck dieser Entschlossenheit sein. Es war der Schauplatz von Chruschtschows berühmter Diskussion mit Ernst Neiswestny, dessen expressionistische Frauenskulptur den sowjetischen Führer zu dem Ausruf veranlasste, wenn Neiswestny Frauen so male, sei er ein „Arschloch“, der „zehn Jahre bekommt“. Daraufhin verlangte der stämmige 37-jährige Bildhauer, ein ehemaliger Frontsoldat, eine junge Frau, die ihm das Gegenteil beweisen sollte. Chruschtschow brach in schallendes Gelächter aus und der ihn begleitende KGB-Aufsichtsbeamte des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei der Sowjetunion, drohte Neiswestny, dass er in die Uranminen geschickt werden könnte, wenn er so unhöflich mit seinem Chef spricht. Neiswestny versuchte, Chruschtschow abzulenken, indem er sich auf die Autorität des Kommunisten Pablo Picasso berief. Chruschtschow unterbrach ihn: „Ich bin der Kommunist Nummer eins der Welt, und ich mag Ihre Arbeit nicht“, - und fügte hinzu: „Sehen Sie nicht, dass alle Ausländer Feinde sind?“ Neiswestny schien offensichtlich eine so geeignete Zielscheibe zu sein, dass Chruschtschow ihn zwei Wochen später, am 17. Dezember, bei einem Treffen der sowjetischen Führung mit der kulturellen Elite im Haus des Empfangs auf den Lenin-Hügeln weiter verhöhnte, indem er den Bildhauer lautstark ansprach: „Ihre Kunst ist so: wenn ein Mann in eine Latrine klettert, sich auf einen Hocker setzt und von dort aus, vom Hocker aus, auf das schaut, was über ihm ist, wenn jemand auf dem Abtritt sitzt.“ Es ist eine Ironie des Schicksals, dass Neiswestny nach Chruschtschows Tod 1971 den Grabstein für sein Grab auf dem angesehenen Nowodewitschi-Friedhof schuf. Obwohl der Bildhauer behauptete, dieser Grabstein sei von Chruschtschow selbst in Auftrag gegeben worden, war dies in Wirklichkeit nicht der Fall: hätte der sowjetische Staatschef von einer solchen Verhöhnung der Geschichte erfahren, hätte er sich wahrscheinlich im Grab umgedreht. Nein, die Entscheidung wurde von der Familie Chruschtschow getroffen, wobei man zögerte, ob man auch Surab Zereteli, einen anderen aufstrebenden Star dieser Zeit im Bereich der Monumentalskulptur, beauftragen sollte. Doch Zereteli hatte Angst, sich auf ein politisch gefährliches Projekt einzulassen. Seine berühmteste Schöpfung, der Grabstein, ein Bronzekopf Chruschtschows auf einem Hintergrund aus sich kreuzenden Blöcken aus weißem Marmor und schwarzem Granit, symbolisierte nach Ansicht des Bildhauers den Kampf zwischen progressiv und reaktionär in der Persönlichkeit und im Wirken des sowjetischen Führers. Aber es ist klar, dass Chruschtschows Autorität in den letzten Jahren seiner Herrschaft stark abnahm, und

Chruschtschows Konflikte mit der kulturellen Elite des Landes trugen in hohem Maße dazu bei: sie gaben den Ton an und verfestigten allmählich die Vorstellung, dass Chruschtschow als Führer zu instabil und unberechenbar und daher gefährlich sei. Dies geht insbesondere aus den Memoiren des Filmregisseurs Michail Romm hervor, der in vielerlei Hinsicht eine typische sowjetische Kulturfigur ist. Romm war einer der ersten Empfänger des Stalinpreises (für seine beiden Filme über Lenin) und wurde danach noch dreimal von Stalin für seine propagandistischen antiamerikanischen Filme ausgezeichnet. Aber 1962 drehte Romm „Neun Tage eines Jahres“, einen klassischen Tauwetterfilm über junge Wissenschaftler, und später „Der gewöhnliche Faschismus“, einen Dokumentarfilm auf der Grundlage einer Hitler-Wochenschau mit einer unmissverständlichen antistalinistischen Botschaft, die für sowjetische Intellektuelle, die zu anspruchsvoll waren, um die äsopische Sprache zu verstehen, unmissverständlich war. Romm war anfangs ein glühender Verbündeter Chruschtschows, einer der „Chruschtschowisten“. Er war keine Ausnahme, denn selbst der junge Avantgardekünstler Andrei Wosnessenski betrachtete Chruschtschow nach eigenem Bekunden als „unsere Hoffnung“. Das Vertrauen von Romm, Wosnessenski und vielen anderen Kulturliberalen in Chruschtschow wurde am 7. März 1963 bei einem weiteren Treffen des sowjetischen Führers mit Kulturschaffenden, diesmal im Kreml, zerstört, als der völlig wütende Premierminister eine Szene machte, die die Anwesenden erschreckte. Chruschtschow schwor und rief seinen Feinden zu: „Wir haben kein Tauwetter, sondern einen harten Frost“, „Ich bin für einen Krieg in der Kunst“ und „Herr Wosnessenski - verschwinden Sie aus unserem Land, verschwinden Sie!“ Wosnessenski erinnerte sich, als Chruschtschow schrie: „Agent, Agent!“, beschloss er: „Jetzt geht's los, die Agenten rufen an, jetzt werden sie mich abholen.“ Ehrenburg, der sich damals im Saal befand und Chruschtschow ebenfalls anbrüllte, fragte später den jungen Dichter: „Wie konntest du das ertragen? Jeder in Ihrer Situation hätte einen Schock oder einen Herzinfarkt bekommen können... Sie hätten um Gnade betteln und auf die Knie fallen können, und es wäre verzeihlich gewesen.“ Jewtuschenko, dessen antistalinistisches Gedicht „Die Erben Stalins“ nur viereinhalb Monate zuvor mit persönlicher Genehmigung Chruschtschows in der Zeitung „Prawda“ erschienen war, gab später ebenfalls zu: „Es war ein bisschen unheimlich...“ Schließlich, so erinnert sich Romm, sagte Chruschtschow bei dem ersten denkwürdigen Treffen plötzlich bedrohlich: „Glauben Sie, wir haben vergessen, wie man verhaftet?“ „Nach diesem surrealistischen Schrei, - so Romm, - wurden die Köpfe der in den Kreml Eingeladenen sehr trübe“, und viele Chruschtschow-Getreue dachten in ihren Köpfen, dass Chruschtschow ein so großes Land nicht führen sollte: „Irgendwann gaben alle Bremsen nach, alle Entschlossenheit. Auf diese Weise könnte vielleicht ganz Russland ruiniert werden.“

## KAPITEL 12

Als Chruschtschow im Oktober 1964 durch eine geschickte parteiinterne Intrige die Macht verlor und der stattliche, pummelige, gastfreundliche und lächelnde Leonid Breschnew, der den Ruf eines erfahrenen und zuverlässigen Apparatschiks hatte, der nicht zur Improvisation und zum Aufwiegeln von Leidenschaften neigte, die Führung des Landes übernahm, begrüßten viele Intellektuelle die Nachricht mit Erleichterung und Hoffnung. Selbst diejenigen, die Chruschtschow persönlich viel zu verdanken hatten (wie Twardowski, Jewtuschenko und Solschenizyn), waren von seinen Zickzackkursen bereits abgeschreckt. Typisch in diesem Sinne ist die

Position von Juri Ljubimow, einem berühmten Schauspieler aus der stalinistischen Zeit, der in dem bahnbrechenden Film „Die Kuban-Kosaken“ (1950, Regie: Iwan Pjrew) mitspielte. 1952 wurde Ljubimow mit dem Stalinpreis ausgezeichnet, und 1964 wurde er unerwartet Leiter des experimentellen und politisch gewagten Taganka-Theaters in Moskau. Ljubimow selbst gab mir gegenüber zu: „Nun, ohne Chruschtschow hätte es keine Taganka gegeben.“

Aber selbst in Ljubimows Debüt-Inszenierung in der Taganka, „Der gute Mensch von Sezuan“ nach Bertolt Brecht, gab es schon einen bissigen Anti-Chruschtschow-Spruch: die Darsteller stritten sich über „pryn-zyps“ - wie der ungebildete Chruschtschow das Wort aussprach. Ljubimow sagte mir: „Und jemand hat verraten, dass dies eine Verhöhnung des Führers war. Ich wurde nach oben gerufen. Das war übrigens meine erste Erklärung gegenüber den Behörden. Aber ich war damals gerade am Anfang meiner Tätigkeit, also war ich sehr dreist. Und ich sagte zu ihnen: „Wisst ihr, wer so redet? Das sagen ungebildete Menschen. Er soll lernen, richtig Russisch zu sprechen!“ Ljubimow, der mit seinem unglaublichen Gespür für die aktuellen politischen Stimmungen der sowjetischen Elite und seiner ständigen Bereitschaft, mit den Behörden in Konflikt zu geraten, um das Interesse der Öffentlichkeit an seinem Theater zu wecken (er wiederholte gern: „Wenn es um ein Theater keinen Skandal gibt, ist es kein Theater“), ging aufs Ganze und gewann: während die verblüfften Chefs noch überlegten, wie sie den unerwartet sturen Regisseur bestrafen sollten, wurde Chruschtschow von Breschnew abgelöst, der seine wohlwollende Haltung gegenüber Ljubimows Theater beibehielt. Ljubimow bewegte sich jedoch ständig auf dem schmalen Grat zwischen Erlaubtem und Unerlaubtem und überschritt häufig die Grenze.

Ljubimow übernahm die vielfältigen und lebendigen Techniken der russischen Theateravantgarde, die zu diesem Zeitpunkt bereits in Vergessenheit geraten war, und schuf ein politisches Theater, das sich großer Beliebtheit erfreute. Ljubimows Feinde erinnerten ihn ständig daran, dass er lediglich ein Epigone von Jewgeni Wachtangow, Alexander Tairow und Meyerhold sei: „Das haben wir schon hinter uns.“ Ljubimow konnte nicht in seine Taschen greifen, um zu antworten: „Wir waren dort, wir waren dort, wir sind daran vorbeigegangen! Und wir sind im Sumpf unseres eigenen Realismus stecken geblieben!“ Ljubimow war ein rätselhafter Mann, hinter dessen Maske eines Witzbolds und Großmauls sich sein stählerner Charakter und sein grenzenloser Ehrgeiz verbargen. Jahrelang galt Ljubimow als orthodoxer Kommunist (er diente sogar einmal in der Theater- und Tanzkompanie des NKWD, deren Schirmherr Lawrenti Beria war, der Chef der Geheimpolizei, der das ganze Land in Angst und Schrecken versetzte als treuer Anhänger des Stanislawski-Systems, und in den ersten fünfundvierzig Jahren warf er all dieses Gepäck auf einmal über Bord. Warum ist das passiert? Ljubimow scheute immer davor zurück, dies direkt zu erklären. Die Inszenierungen des Taganka-Theaters verbanden Meyerholds Biomechanik, Wachtangows scharfe Inszenierung, Tairows Regenschirme, Pantomime, Zirkus, ungewöhnliches Licht, Schattentheater, bewegliche Kulissen, Auszüge aus avantgardistischer Musik zu einem bunten, aber wirkungsvollen Ganzen. Und all diese komplexen theatralischen Partituren, die Ljubimow wie ein inspirierter Dirigent im Kopf hatte, fielen auf ein verblüfftes Publikum, das mit dieser Art von Kunst nicht vertraut war, und trugen dazu bei, ihm den oppositionellen Subtext zu vermitteln, der in praktisch allen Produktionen Ljubimows enthalten ist, sei es eine Inszenierung von John Reeds dokumentarischem Buch über die bolschewistische Revolution „Zehn Tage, die die Welt erschütterten“, eine der gebetsmühlenartigen Kompositionen (auf der Grundlage von Wosnessenski, Majakowski oder Jewtuschenko) oder „Hamlet“ in der

Übersetzung von Pasternak, die Ljubimow so sehr am Herzen lagen. Das Publikum im Taganka-Theater nahm jede Andeutung des Regisseurs mit Freude auf. Auch den Behörden war klar, dass Ljubimow mit ihnen Katz und Maus spielte, aber wie konnte man ihn in die Finger bekommen? So einfach war das nicht. So wurde z. B. der so genannte „Zulassungsakt“ des Moskauer Kulturministeriums zu einer Aufführung Majakowskis empört kopiert: vom Taganka-Theater wurde behauptet, Lenin habe den Dichter gescholten und ihn nicht geliebt. Und der leninistische Text wird spöttisch von einem Fenster aus gesprochen, auf dem, wie auf einer Toilette, „M“ (*мужчины: Мäппер*) steht. Als eine andere Taganka-Produktion wegen „unkorrektur Anspielungen“ von einem Verbot bedroht war, gelang es Ljubimow gerade noch rechtzeitig, zu den führenden Politikern durchzudringen, darunter Breschnew und Juri Andropow, die den Regisseur gelegentlich unterstützten. In einer Situation, in der eine offene politische Diskussion unmöglich war, wurde Ljubimows Theater zu einem einflussreichen öffentlichen Forum, vergleichbar mit dem frühen Kunsttheater von Stanislawski und Nemirowitsch-Dantschenko oder dem revolutionären Theater von Meyerhold.

Wosnessenski, dessen Stück „Antiwelten“, das auf seinen Gedichten basiert, fast tausendmal im Taganka-Theater aufgeführt wurde, erinnerte sich an eine von Ljubimows Premieren: „...Seite an Seite saßen der in Ungnade gefallene Akademiker Sacharow, Dissidenten, das Politbüromitglied Dmitri Poljanskij, der Kosmonaut, ein im Untergrund lebender Millionär, der liberale Parteiapparat, Sozialisten, Studenten, die „Samisdat“ sammeln...“. Wosnessenski behauptete, dass viele der Ideen der Perestroika in Ljubimows Theater geboren wurden. Wenn dies eine Übertreibung ist, dann ist sie gar nicht so übertrieben. Der Einfluss des Taganka-Theaters auf das Massenpublikum wurde durch die unerhörte Popularität seines jungen Hauptdarstellers Wladimir Wyssozki vervielfacht, dessen Ruhm, der nur mit dem von Tschaljapin vor der Revolution vergleichbar war, nicht auf Theaterrollen zurückzuführen war (obwohl er ein sehr ungewöhnlicher Hamlet war), sondern auf Lieder, die er zur Begleitung seiner Gitarre vortrug und von denen Wyssozki mehrere hundert schrieb. Wyssozki und seine älteren Zeitgenossen Bulat Okudschawa und Alexander Galitsch gaben den Anstoß zum Phänomen des „Magnitizdat“ (benannt nach der Analogie zum „Samisdat“), als Hunderttausende von illegalen Tonbändern in der Sowjetunion zu zirkulieren begannen, wo in den 60er Jahren eine eigene Tonbandgeräteproduktion aufgebaut wurde, Kassetten mit Aufnahmen von inoffiziellen „Barden“ (die nicht auf Tonträgern veröffentlicht und nicht im Radio (geschweige denn im Fernsehen) gespielt wurden und in den Zeitungen gescholten wurden). Einige von ihnen standen ihren französischen Vorbildern näher, wie der anmutige, leicht sentimentale Okudschawa, der die lange Tradition der russischen Zigeunerromane fortsetzte, und Wertinskis beste Lieder auf modernem Material, während Wyssozki ein eher „sowjetisches“ Phänomen war. Okudschawa war an der Front gewesen und sang über Krieg und Liebe wie ein echter russischer Offizier, mit einem Hauch von Husaren- und Adelsnostalgie (obwohl er Mitglied der Partei war, der er 1956, während des Tauwetters, beitrug). Obwohl er einen gepflegten Schnurrbart trug, war Okudschawa kein Dandy, und er trank nicht viel, im Gegensatz zu Galitsch und Wyssozki, die Säufer und Drogenabhängige waren. Aber Galitsch zeichnete sich durch die imposante Anmut seiner Umgangsformen aus, während Okudschawa und Wyssozki außerhalb der Szene durch ihre Gewöhnlichkeit, ihre Alltäglichkeit verblüfften und in ihren Jacken mit hochgeschlagenem Kragen manchmal wie kreischende Spatzen aussahen. Als sie die Gitarren in die Hand nahmen, waren sowohl Okudschawa als auch Wyssozki nicht mehr wiederzuerkennen. Ich habe beide mehrmals gehört und jedes Mal über

die Metamorphose gestaunt: der ruhige Okudschawa, der scheinbar für das intime Singen in kleinen Runden geschaffen war, hielt mit seinen traurigen Balladen mühelos die Aufmerksamkeit eines großen Saals aufrecht, während Wyssozki sich in einen rasenden Rockstar mit verzogenem Mund, verschwitzter Stirn und geschwollenen Halsadern verwandelte, der den Widerstand jedes noch so steilen Publikums brach. Es ist heute schwierig, die Wurzeln und Dimensionen des beispiellosen Ruhms von Wyssozki, Okudschawa, Galitsch und einigen anderen einheimischen „Barden“ zu begreifen. Sie ist nicht über die Grenzen der russischsprachigen Welt hinausgegangen. Ich erinnere mich, dass ich einen Rockkritiker der „New York Times“ überredete, einen Auftritt von Wyssozki in New York zu sehen. Er war verblüfft: die Musik und das Auftreten des Sängers wirkten primitiv und seine Energie war beeinträchtigt. Okudschawa, mit seiner ausgewogenen Mischung aus leicht surrealen Texten und eingängigen Melodien, fand beim westlichen Publikum mehr Anklang. Aber sowohl er als auch der unkompliziertere Galitsch sind weitgehend russische Inlandsphänomene geblieben, was sich ungewollt in ihrem Ruf widerspiegelt, wenn Russland den globalen Kulturmarkt betritt. Aber im kollektiven Bewusstsein der Nation klingen ihre besten Lieder immer noch mit großer Kraft nach. Wie Wertinskis Lieder bilden sie ein Tagebuch der russischen Seele des XX. Jahrhunderts.

Im Russland des letzten Drittels des XX. Jahrhunderts war Wyssozki populärer als die Beatles und Elvis Presley zusammen. Die Helden von Wyssozkis Liedern waren Sportler, Soldaten und Kriminelle, und viele Zuhörer glaubten, Wyssozki habe in einem Strafbataillon gekämpft und in einem Lager gesessen. Im Gegensatz zu Galitsch, der wegen seines Antisowjetismus schließlich ins Exil gehen musste, vermied er offenkundig politische Themen. In seinen Liedern über Alkoholiker aus der Arbeiterklasse, Kellnerinnen, Prostituierte und kleine Bürokraten setzte Wyssozki die satirische Tradition von Soschtschenko fort, wobei er den sozialen Status und den Wortschatz seiner Figuren im Vergleich zu Okudschawa reduzierte. Wyssozki stieg noch weiter hinab in die Ganoven-Welt. Katorga-Lieder wurden Ende des XIX. Jahrhunderts in ganz Russland gesungen. Der neue Anstoß zu ihrer Verbreitung wurde paradoxerweise durch die Inszenierung von Gorkis „Ganz unten“ durch das Moskauer Künstlertheater im Jahr 1902 gegeben, als das Gefängnislied „Die Sonne geht auf und unter“ auf der Bühne aufgeführt wurde (vielleicht zum ersten Mal in der Geschichte des Landes) und dann auf Tausenden von Grammophonplatten in alle Ecken des Reiches verbreitet wurde.

Zu Sowjetzeiten lauerte die kriminelle Romantik im Verborgenen, bis die Amnestien der Nach-Stalin-Ära, die eine große Zahl von Menschen aus den Gefängnissen befreiten, das Lagerthema wieder in den Alltag einbrachten. Wyssozki stellte sie in den Mittelpunkt des nationalen kulturellen Diskurses, auch wenn sie im offiziellen Bereich nicht existierte. Er tat dies mit großer Überzeugung, Ernsthaftigkeit und Glauben an seine Mission, und dies ist die Wurzel der Verehrung des Volkes für Wyssozki, im Vergleich zu dessen Welt „Ganz unten“ ein Garten für ein Kind ist. Wie Okudschawa und Galitsch wurde auch Wyssozki sowohl von den Rechten als auch von den Linken angefeindet und bewundert. Ich erinnere mich, wie der Komponist Wassili Solowjow-Sedoi, Autor vieler populärer Lieder, darunter das weltberühmte „Moskauer Nächte“, Schaum vor dem Mund hatte und Wyssozki als unmoralischen Autor anprangerte, der die sowjetische Jugend verdarb. Es besteht kein Zweifel daran, dass der Wyssozki-Kult die Verhaltensrichtlinien des Publikums in eine für die Behörden unerwünschte Richtung verschoben hat. Okudschawa wurde von der Führung als gefährlicher Individualist und Galitsch als antisowjetisch dargestellt, aber Wyssozkis Botschaft grenzte an Anarchismus. Der offizielle Dichter Jewgeni

Dolmatowski war unmissverständlich über Wyssozki: „Es ist nicht zu übersehen: es ist keine Gitarre in seinen Händen, sondern eine schreckliche Waffe.“ Aus diesem Grund wurde der Tod und die Beerdigung des 42-jährigen Wyssozki im Jahr 1980 - er war buchstäblich von Alkohol und Drogen zerfressen - zu einem politischen Ereignis von nationalem Ausmaß, vergleichbar mit den Beerdigungen von Leo Tolstoi, Jessenin und Pasternak. Das Taganka-Theater sagte eine Aufführung von „Hamlet“ ab, in der Wyssozki die Hauptrolle spielte, und bot denjenigen, die dies wünschten, an, ihr Geld zurückzubekommen; kein einziger reichte eine Karte an der Abendkasse ein. Trotz des völligen Informationsvakuums strömten am Tag der Beerdigung Zehntausende von Menschen aus ganz Moskau zum Taganka-Theater, wo der Sarg mit dem Leichnam Wyssozkis zur Verabschiedung aufgestellt war, und trugen Blumen, Gitarren und Kassettenrekorder, auf denen Platten des Sängers gespielt wurden.

Die Menschen weinten, und in der Zwischenzeit trafen nacheinander Busse mit Polizisten vor dem Theater ein. Wie durch ein Wunder kam es nicht zu einem tragischen Dhaka wie bei Stalins Beerdigung. Dieser Tag, der 28. Juli 1980, wird mit Sicherheit als einer der Meilensteine in die zeitgenössische russische Geschichte eingehen, der die Teilung, das gegenseitige Unverständnis und das tief verwurzelte Misstrauen zwischen den breiten Massen und dem sowjetischen Regime in seiner Nach-Chruschtschow-Version markiert. Die Tatsache, dass Wyssozki von den Behörden auch nach seinem Tod nicht als Volkssänger anerkannt wurde, obwohl alle seine Lieder kannten und sangen - von den sibirischen Arbeitern bis zu den Mitgliedern des Politbüros -, spiegelt die Begrenztheit, Schwerfälligkeit und Starrheit der offiziellen Ideologie und Kulturpolitik wider. Breschnew wurde als mittelmäßiger, durchschnittlicher Politiker dargestellt, der von seinen Helfern und Beratern nach Belieben herumgeschleudert wurde. Dieses Bild ist größtenteils das Ergebnis der Bemühungen von Leuten aus Chruschtschows Team, die während Gorbatschows Glasnost als erste eine neue historische Erzählung schufen: wie sie eine langjährige Niederlage für ihren ehemaligen Herrn rächten. Aber Breschnew war kaum weniger ein Meister der Politik als Chruschtschow, sonst wäre er nicht achtzehn Jahre lang an der Macht geblieben (sieben Jahre mehr als Chruschtschow). Breschnew war weder dümmlicher noch ungebildeter als Chruschtschow, aber er war wesentlich vorsichtiger und umsichtiger. Als nach Chruschtschows Absetzung die Frage der Ausweitung der kulturellen Freiheit in einem engen Parteikreis diskutiert wurde, äußerte Breschnew seine Sympathie für diese Idee und fügte hinzu, dass er sich mit Scham daran erinnere, wie Chruschtschow Künstler und Schriftsteller angeschrien habe. Besonders verärgert war der weibliche Speichellecker Breschnew darüber, dass Chruschtschow die Dichterin Margarita Aliger so grob angriff. Gleichzeitig erklärte Breschnew, er wolle ein „Vertrauensverhältnis“ mit der Intelligenz aufbauen. 1964 wurde in der Sowjetunion ein Film des jungen Regisseurs Elem Klimow mit dem Titel „Herzlich willkommen oder Unbefugten Eintritt verboten“ gezeigt - eine beispiellos mutige Satire auf die sowjetische Gesellschaft, die als Pionierlager dargestellt wurde, in dem Kinder durch stumpfsinnige Propaganda einer Gehirnwäsche unterzogen wurden, die jede Spur von Unabhängigkeit auslöschte und sie in kleine Roboter verwandelte, die zu jedem Verrat fähig waren. Der Film kam gerade recht, denn er wurde von vielen als Verhöhnung Chruschtschows gesehen (der Pionierlagerleiter, ein komischer Autokrat, wirbt in jeder Hinsicht für Mais, ebenso wie der ehemalige Sowjetführer). Der talentierte Klimow erkannte den bevorstehenden Kurswechsel rechtzeitig, da sein Vater eine hohe Position im Parteiapparat innehatte. Über Klimow hieß es damals: „Es ist gut, ein Linker zu sein, der von der Rechten unterstützt wird.“ Doch bei seiner nächsten

Komödie, „Die Abenteuer eines Zahnarztes“, hatte Klimow ernsthafte Probleme mit seinen Vorgesetzten. Es war eine Allegorie über die Stellung des Talents in der sowjetischen Gesellschaft, basierend auf einem Drehbuch von Alexander Wolodin, dem vielleicht besten russischen Dramatiker der zweiten Hälfte des XX. Jahrhunderts. Wolodin, ein seltsamer, schüchtern, trinkfester Mann, der aussieht, als sei er Tschekow entsprungen, ging zum Film, weil seine Stücke - „Das Fabrikmädchen“ und „Die ältere Schwester“ - wegen ihrer Verunglimpfung und Verzerrung der Realität kritisiert wurden. Wolodins „Fünf Abende“ (ich erinnere mich noch gut an Towstonogow ergreifende Aufführung dieses Stücks im Leningrader Ballett-Theater 1959) wurde als „bösesartiges Bellen hinter der Bühne“ bezeichnet, und der Hauptvorwurf gegen seine „Ernennung“, die von Jefremow am „Sowremennik“-Theater mit großem Erfolg inszeniert wurde, lautete, dass sie „einen Keil zwischen das Volk und die Regierung treibt“. Doch Wolodins Probleme verfolgten auch sein Kino: die Zensur wollte „Die Abenteuer eines Zahnarztes“ nicht freigeben, weil ihrer Meinung nach alles in dem Film „auf den Kopf gestellt“ war. In unserem Land ist der Einzelne gegenüber der Gesellschaft verantwortlich, in Ihrem Land hingegen ist die Gesellschaft gegenüber dem Einzelnen verantwortlich. Mit Hilfe seines Mentors Michail Romm (und natürlich den Beziehungen seines Vaters) gelang es Klimow schließlich, den Film durchzusetzen, aber er wurde nur in sehr wenigen Kinos gezeigt (ich erinnere mich, wie schwierig es war, „Die Abenteuer eines Zahnarztes“ im konservativen Leningrad zu sehen) und wurde zum Schweigen gebracht. Klimow hat nie wieder eine Komödie gemacht. Im Westen wurde er in der Zukunft durch sein Epos über den Zusammenbruch der russischen Monarchie, „Agonie“, und seinen brutalen Antikriegsfilm „Komm und sieh“ bekannt. Wolodin schrieb einmal über das Taganka-Theater (und dachte dabei natürlich auch an das Schicksal seines eigenen und seinesgleichen): „Ljubimow hasste die Vorgesetzten und machte keinen Hehl daraus... Aber er kleidete seine Wut in ein so festliches, phantastisch einfallsreiches theatralisches Gewand, dass manchmal sogar die Vorgesetzten glauben wollten, es ginge nicht um sie...“. Als Ljubimow 1968 wegen einer weiteren „verleumderischen“ Aufführung entlassen und aus der Partei ausgeschlossen wurde, schrieb er einen Brief an Breschnew, der den Beschluss fasste, ihn „arbeiten zu lassen“, und damit das Todesurteil des Theaters, das von der damaligen Kulturministerin Jekaterina Furzewa gefällt worden war, aufhob. Wie sich Ljubimow erinnerte, wurde er auf Anweisung Breschnews sofort wieder in die Partei aufgenommen: „Sie müssen uns verzeihen, wir haben überreagiert.“ Nach Angaben von Breschnews Adjutanten hatte er im Gegensatz zu Stalin keine besondere Vorliebe für Kultur und Sachliteratur und beschränkte sich auf populäre Zeitschriften wie „Ogonjok“, „Krokodil“, „Wissen ist Macht“; er sah sich lieber Natur- und Tierfilme wie den „Filmreisealmanach“ an. Ernstere Filme langweilten ihn, obwohl ihn „Der belarussische Bahnhof“ von Andrei Smirnow (1971) zu Tränen rührte, eine sentimentale Geschichte über vier ehemalige Frontsoldaten, in der zum ersten Mal Okudschawas Lied „Wir stehen nicht für den Preis ein“ zu hören war, eines der besten Lieder über den Großen Vaterländischen Krieg. Aber Breschnew konnte, als er bereits Generalsekretär des Zentralkomitees der KPdSU war, andere überraschen, indem er auswendig das lange Gedicht Sakja-Muni von Dmitri Mereschkowski, den Klassiker des russischen Symbolismus, oder die Gedichte von Jessenin vortrug. All dies war unter Stalin verboten, aber Breschnew träumte in seiner Jugend davon, Schauspieler zu werden, und beteiligte sich sogar an einer der Amateurtheatergruppen, die in den Anfangsjahren der Revolution so beliebt waren - daher seine unorthodoxen poetischen Hobbys. Breschnews Neigung zu spektakulären schauspielerischen Gesten, sein Wunsch, seine Gesprächspartner

und das Publikum emotional zu beeinflussen, setzte sich auch später, bis zu seiner Krankheit, fort. Einem Adjutanten vertraute er einmal an, dass er seinen Charme für eine sehr wichtige politische Waffe halte. Der Höhepunkt von Breschnews künstlerischen Ambitionen war die Veröffentlichung seiner Memoiren „Trilogie“ im Jahr 1978: „Kleines Land“, „Wiedergeburt“ und „Jungferland“.

Natürlich wurden diese Bücher für ihn von einer Gruppe „literarischer Lieblinge“ geschrieben, die aus der Staatskasse bezahlt wurden - es ist nicht ungewöhnlich, und es ist auch nicht ungewöhnlich, dass Breschnews Werke, trotz ihrer mehr als bescheidenen literarischen Verdienste, in der Sowjetunion in Millionenaufgabe veröffentlicht wurden: schließlich handelte es sich um die Memoiren des Führers einer der beiden damaligen Weltsupermächte. Erstaunlich, ja geradezu spöttisch war, dass Breschnews Werk nicht nur Pflichtlektüre für Parteimitglieder war und im riesigen gewerkschaftsübergreifenden Netz der politischen Bildung studiert wurde, nicht nur in zahlreichen Rezensionen über alle Maßen gelobt wurde, sondern auch den Leninpreis für Literatur erhielt und sein „Autor“ mit der Mitgliedskarte Nr. 1 in den Schriftstellerverband aufgenommen wurde. Filme, Theaterstücke und sogar Oratorien wurden auf der Grundlage von Breschnews Memoiren gedreht; in der Tretjakow-Galerie, dem führenden Museum für nationale Kunst, sah ich ein großes Gemälde des „Kleinen Landes“ von Dmitri Nalbandjan, einem sowjetischen Hofmaler aus der Stalinzeit. Dieses Gemälde stellte Breschnew als einen der führenden Helden des Großen Vaterländischen Krieges dar.

Eine beliebte Anekdote: Breschnew ruft die Mitglieder des Politbüros an und fragt sie nach ihrer Meinung zu seinen Büchern; sie äußern sich natürlich einstimmig begeistert, woraufhin Breschnew wehmütig sagt: „Jeder mag es... Vielleicht sollte ich es auch lesen?“ Tatsächlich gibt es aber ein Protokoll der Politbürositzung vom 13. April 1978, in dem Breschnew zur Veröffentlichung des ersten Teils seiner Memoiren anmerkt, dass ihm „bei Treffen mit der Führung, dem Militär und anderen Genossen gesagt wurde, dass es für die Erziehung des Volkes sehr nützlich ist“. Und später hörte Breschnew, der gierig nach Schmeicheleien war, gerne Komplimente über sein literarisches Werk, wahrscheinlich in dem Glauben, er könne Chruschtschow seine „illegalen“ Memoiren unter die Nase reiben, die 1970-1974 mit großem Tamtam im Westen veröffentlicht, in der Sowjetunion aber als „Fälschungen“ deklariert wurden. (Chruschtschows Memoiren wurden, wie die von Breschnew, natürlich von anderen aufgezeichnet und bearbeitet). Trotz Breschnews persönlichem Wohlwollen, seiner Weichherzigkeit, ja sogar seiner Sentimentalität geriet die Kultur unter ihm allmählich immer mehr unter Druck. Die Signale von oben, wie unter Chruschtschow, gingen in widersprüchliche Richtungen. Im September 1965 wurde der Dichter Joseph Brodsky, der in Chruschtschows letztem Amtsjahr wegen des so genannten „Parasitismus“ (einer der Lieblingsgründe Chruschtschows) zu fünf Jahren Zwangsarbeit verurteilt worden war, vorzeitig aus seinem Exil im Norden entlassen, und die Schriftsteller Andrej Sinjawski und Julius Daniel wurden verhaftet. Sie wurden beschuldigt, im Westen „antisowjetische“ satirische Prosa zu veröffentlichen.

Sie taten dies in Nachahmung von Pasternak und versteckten sich, anders als dieser, unter Pseudonymen, die der KGB schließlich aufdeckte. Die Behörden drohten Pasternak lediglich mit Verhaftung und Prozess, testeten die Idee jedoch an Sinjawski und Daniel, wobei Breschnew in Begleitung seines damaligen Sekretärs für Ideologie im ZK der KPdSU, Pjotr Demitschew, eigens bei Konstantin Fedin, dem damaligen Vorsitzenden des Schriftstellerverbandes, um Zustimmung zu dieser an stalinistische Repressionen erinnernden Sanktion bat. Fedin, einst ein begabter Prosaschriftsteller und Gorkis Liebling, ein ehemaliger „Serapion“, der im Laufe der



Jahre völlig mumifiziert wurde, stimmte natürlich zu. Unter Breschnew wurden Fragen der Kultur, die traditionell im Rahmen des ideologischen Kampfes gegen den Westen um die Weltherrschaft betrachtet wurden, weitgehend von den Apparatschiks übernommen; der Präsident selbst griff nur gelegentlich in diese Angelegenheiten ein - vor allem, wenn er einen bestimmten Filmschauspieler auszeichnen wollte, der ihm besonders gefiel. Die bereits erwähnten Furzewa (sowjetische Kulturministerin von 1960 bis 1974) und Demitschew (Kulturminister von 1974 bis 1986) waren für die aktuellen Angelegenheiten zuständig. Der konservative Demitschew war eine eher farblose Person, aber Furzewa, eine schillernde Persönlichkeit, bleibt eine viel umstrittene Legende: dass sie eine Zeit lang Chruschtschows Geliebte war, dass sie eine starke Trinkerin war, dass sie sich nach ihrer Degradierung aus der Partei 1961 die Pulsadern aufschnitt und schließlich, dass sie 1974 eine tödliche Dosis Zyankali zu sich nahm. Beide Kulturminister wurden jedoch von zwei weitaus mächtigeren Persönlichkeiten überwacht und weitgehend kontrolliert: dem Politbüromitglied Michail Suslow, der seit Chruschtschows Zeiten für die Ideologie zuständig war und wegen seines enormen Einflusses hinter den Kulissen den Spitznamen „grauer Kardinal“ der Sowjetunion trug, und Juri Andropow, der fünfzehn Jahre lang an der Spitze des Staatssicherheitskomitees stand und schließlich nach Breschnews Tod 1982 die Führung des Landes übernommen hatte.

Groß, dünn, blass, asketisch, bescheiden gekleidet und bis zu seinem Tod 1982 in altmodischen Galoschen, waren Suslow - und die Jazz-, Whisky- und Boulevardschriftstellerin Jacqueline Susann, der ironische und gesellige Andropow - auf den ersten Blick völlig gegensätzliche Persönlichkeiten. Sie waren jedoch durch ihren Glauben an die kommunistischen Ideale und den Vorrang der Ideologie vor der Kultur vereint, und beide lebten diese Überzeugungen aus. Die Entscheidung, Sinjawski und Daniel zu verhaften und vor Gericht zu stellen, wurde von eben diesen Leuten getroffen, die der Meinung waren, dass die Intelligenz wieder einmal zu frech geworden war und dass es an der Zeit war, ihr eine Lektion zu erteilen. Und wieder einmal führte diese Entscheidung zu unvorhergesehenen Ergebnissen. Die Verhaftung von Sinjawski und Daniel war ein Droh- und Warnsignal, ganz im Sinne der Behörden; viele befürchteten damals, dass die beiden Schriftsteller wegen ihrer subversiven Werke, die bereits in mehrere Fremdsprachen übersetzt worden waren, erschossen werden könnten. Es stellte sich jedoch schnell heraus, dass sie im Gefängnis nicht mehr gefoltert oder geschlagen wurden und ihnen offenbar auch nicht die Todesstrafe drohte.

Das Verfahren wurde für eröffnet erklärt. All dies spiegelte die neue Taktik der Behörden wider, die die Schuld von Sinjawski und Daniel im Rahmen der poststalinistischen „sozialistischen Legalität“ beweisen wollten, um sowohl die sowjetischen Intellektuellen als auch den Westen von dieser Schuld zu überzeugen. Aber die Angeklagten, Sinjawski, ein kleiner, bärtiger Mann, dessen schielende Augen eine gewisse Höllenstimmung verbreiteten, und Daniel, ein schwarzhaariger, lümmelnder, charmanter Redner, bereuten nichts. Für die skeptischen westlichen Journalisten, die in Scharen in das Moskauer Gerichtsgebäude strömten, wurde ihre Unschuld schnell deutlich. Ausländer durften den Gerichtssaal nicht betreten, aber als die Ehefrauen der Angeklagten in den Pausen herauskamen, waren sie - zum ersten Mal in der sowjetischen Geschichte - offen und frei für Interviews mit westlichen Reportern. So wurde ein enger Kontakt zwischen sowjetischen Kulturdissidenten und westlichen Medien hergestellt. Dies war ein historischer Durchbruch, dessen unmittelbare Folge die tägliche dramatische Berichterstattung ausländischer Radiosender in der Sowjetunion über den Fortgang des Sinjawski-

Daniel-Prozesses war. Die Namen der widerspenstigen Schriftsteller wurden weithin bekannt; ich erinnere mich, dass ein Freund in den Schlafsaal des Leningrader Konservatoriums, in dem ich damals lebte, eine einstündige Zusammenstellung seiner auf Tonband aufgenommenen Berichte über den Fall Sinjowski-Daniel von „Voice of America“, der BBC und der „Deutschen Welle“ mitbrachte - das war unerhört, faszinierend! Gleichzeitig wurden wir auch mit den geistreichen, phantasmagorischen Schriften dieser verbotenen Autoren konfrontiert, die in Auszügen auch vom westlichen Rundfunk ausgestrahlt wurden. Solschenizyn, der bereits an „Der Archipel Gulag“ arbeitete, dessen innovatives Genre er als „experimentelle Forschungsarbeit“ über das sowjetische Lagersystem definierte, verfolgte in seinem Dorfversteck in der Nähe von Obninsk auch den Sinjowski-Daniel-Prozess über Transistorradios.

In seinem Tagebuch vermerkte Solschenizyn, dass der „fortschrittliche Westen“, der der Sowjetunion zuvor eine hundertmal schlimmere Verhöhnung der einheimischen Schriftsteller verziehen hatte, über Sinjowski und Daniel alarmiert war - „ein Zeichen der Zeit“. Das Urteil über die Schriftsteller wurde mit Empörung aufgenommen: sieben Jahre Hochsicherheitslager für Sinjowski und fünf Jahre für Daniel. In der Sowjetunion schämten sich einige namhafte Persönlichkeiten nicht, diese Repression zu begrüßen; berüchtigt war die Aussage von Scholochow: „Wären diese Verbrecher mit schwarzem Gewissen in den denkwürdigen zwanziger Jahren gefasst worden, als sich das Gerichtssystem nicht auf streng definierte Artikel des Strafgesetzbuches stützte, sondern „von revolutionärem Rechtsbewusstsein“ geleitet wurde, oh, diese Werwölfe hätten nicht die gleiche Strafe erhalten! Und hier sprechen sie immer noch über die „Schwere“ der Strafe.“ Ein von zweiundsechzig sowjetischen Schriftstellern unterzeichneter Brief zur Verteidigung von Sinjowski und Daniel wurde im westlichen Rundfunk gesendet. Solschenizyn lehnte es ab, sich diesem Brief anzuschließen: „Es ist nicht angemessen für einen russischen Schriftsteller, im Ausland nach Ruhm zu streben.“ (So erklärte mir Marja Rosanowa, Sinjowskis Frau, Solschenizyns Argumentation.) Zu diesem Zeitpunkt hatte Solschenizyn jedoch bereits das Manuskript seines Romans „Im ersten Kreis“ ins Ausland geschmuggelt, und in den Jahren 1968-1969 wurden sowohl der Roman als auch der Roman „Krebsstation“, den Solschenizyn ebenfalls nicht in der Sowjetunion veröffentlichen konnte, im Westen veröffentlicht. Das Erscheinen dieser nach Solschenizyns Worten „vieltimmigen“ und symbolträchtigen Werke über die stalinistische Ära („Im ersten Kreis“ spielt in einem geschlossenen Forschungsinstitut, in dem Häftlinge arbeiten - der so genannten „Scharaschka“ (*Wissenschaftlerknast*); „Krebsstation“ - in einem Krankenhaus, und beide Werke beruhen auf den persönlichen Erfahrungen des Autors) machte Solschenizyn, der gerade seinen 50. Geburtstag gefeiert hatte, plötzlich zu einem echten Kandidaten für den Nobelpreis.

Solschenizyn bewies dem Westen, dass er kein „einmaliges Wunder“ war, das seinen Bekanntheitsgrad nur der politischen Sensation um „Ein Tag im Leben des Iwan Denissowitsch“ verdankte. Ein reifer Meister, der in den besten Traditionen des großen russischen Romans des XIX. Jahrhunderts arbeitet und gleichzeitig eine einzigartige und unabhängige Position als Antagonist des kommunistischen Establishments einnimmt, ist plötzlich vor den anspruchsvollen und misstrauischen westlichen Intellektuellen erschienen. Das russische Imperium, das über Atomwaffen verfügte, erschien dem verängstigten Westen als mysteriöser und gewaltiger Monolith, weshalb jeder Ausdruck von Dissens innerhalb der sowjetischen Gesellschaft auf großes Interesse stieß. Selbst die zaghaften Liberalisierungsbestrebungen der sowjetischen Intellektuellen wurden von ihren

westlichen Partnern aktiv begrüßt, da sie der Sowjetunion Hoffnung auf mehr Transparenz und „Normalität“ machten. Die poststalinistische kommunistische Führung propagierte die „friedliche Koexistenz“ von Sozialismus und Kapitalismus, aber eine solche Koexistenz wurde von den Kommunisten abgelehnt, was in Europa und den USA Ängste hinsichtlich der Zuverlässigkeit und Dauerhaftigkeit der Entspannung zwischen Ost und West schürte. In dieser Situation war das Auftauchen einer Persönlichkeit wie Solschenizyn in der sowjetischen Kulturszene ein Geschenk des Himmels für den Westen. Solschenizyn vereinte auf wundersame Weise mehrere herausragende Eigenschaften in sich: er war zweifellos ein großes Talent, da er seinen Lesern bittere Wahrheiten über das Leben in der Sowjetunion vermittelte, und zwar nicht vom Hörensagen, sondern als unerschrockener Zeuge, basierend auf seinen eigenen tragischen Erfahrungen als ehemaliger Insasse eines stalinistischen Konzentrationslagers. Der Satiriker Wladimir Woinowitsch, sein späterer Gegner, fasste Solschenizyns damalige Wahrnehmung so zusammen: „Er schreibt bewundernswert, ist kühn in seinen Umgangsformen, unabhängig in seinen Urteilen, beugt sich nicht vor seinen Vorgesetzten, beugt sich nie vor der Gefahr und ist immer bereit, sich zu opfern.“ Auf die Menschen, die ihn damals kennenlernten, machte der große, breitschultrige, blauäugige Solschenizyn mit seinem einprägsamen nordischen Gesicht den stärksten Eindruck. Achmatowa, die nicht zur Bewunderung neigte, war nach einem Besuch bei ihr von Solschenizyn beeindruckt: „Frisch, gepflegt, jung, glücklich. Wir hatten vergessen, dass es solche Menschen gibt. Augen wie Juwelen.“ Und schloss feierlich und in Silben: „Licht-trä-ger!“ Nach Aussage von Woinowitsch tauchten damals in vielen Wohnungen liberaler Intellektueller in der Hauptstadt hinter den Bücherregalen Fotos von Solschenizyn auf und verdrängten die Bilder ihrer einstigen Idole Pasternak und Hemingway: „Solschenizyn war in Ungnade gefallen, und deshalb drückte jeder, der ein Porträt besaß, nicht nur seine Bewunderung für ihn aus, sondern demonstrierte auch eine Art Mitwirkung an der Heldentat selbst.“ Solschenizyn wurde zusammen mit dem Akademiemitglied Andrej Sacharow zum unbestrittenen Anführer der sowjetischen Dissidenten, die die Autorität des Staates untergruben und zerstörten. So wurde von verschiedenen Seiten gleichzeitig ein Mythos um Solschenizyn geschaffen: von dem Schriftsteller selbst, von den Behörden, die durch die Verfolgung Solschenizyns seinen Ruf nur stärkten, von einem wachsenden Kreis seiner Anhänger und Bewunderer im Land und schließlich von den westlichen Medien. Derselbe Woinowitsch bestätigt: „In jenen Tagen war Solschenizyn, egal welchen westlichen Sender man erwischte, die große Nachricht.“ Dieser Mythos nahm mit der Verleihung des Literaturnobelpreises an Solschenizyn im Oktober 1970 seine endgültige Form an: der Höhepunkt von mindestens einem Vierteljahrhundert beharrlicher, man könnte sagen: fanatischer Annäherung an das angestrebte Ziel. Schließlich hatte Solschenizyn die erste Idee für einen Nobelpreis, als er noch in einem stalinistischen Lager inhaftiert war, als er von jemandem von dessen Existenz erfuhr, bevor er auch nur eine einzige Zeile gedruckt hatte. Wir können die Leidenschaften, die Solschenizyn plagten, zuverlässig beurteilen, wie er sie selbst in einem bemerkenswerten autobiografischen Buch mit dem Titel „Die Eiche und das Kalb“ beschrieben hat.

Vielleicht hat keiner der Nobelpreisträger seine Emotionen und seine Strategie so unverhohlen offengelegt. Solschenizyn entschied von Anfang an, „im Geiste unseres Landes, ganz politisch: aber das ist es, was ich für meinen zukünftigen Erfolg brauche“. Der Nobelpreis sollte in Solschenizyns Händen zu einer mächtigen Waffe werden. Solschenizyn verschweigt nicht, dass er 1958, damals ein Mathematiklehrer aus der Provinz, eifersüchtig auf den Nobelpreis war, den Pasternak damals erhielt.

In Rjasan sitzend, stellte sich Solschenizyn vor, dass Pasternak von Moskau nach Stockholm reisen würde, um den Preis entgegenzunehmen und eine donnernde antisowjetische Rede zu halten, die „die Welt verändern würde“. Solschenizyn mit seinem natürlichen Temperament und seinem kampferprobten Temperament fand es unmöglich, ja unvorstellbar, dass Pasternak sowohl den Preis als auch die Chance, offen an der Weltpolitik teilzunehmen, ausschlagen würde: „Ich habe ihn an meinen Zielen, meinen Maßstäben gemessen - und ich habe mich vor Scham über ihn gewunden... Nein, nein, wir sind hoffnungslos!...“ Solschenizyn selbst entschied sich für eine bewusste Strategie der aktiven Lobbyarbeit, die so erfolgreich war wie nie zuvor: die Schwedische Akademie erachtete den Schriftsteller nur acht Jahre nach seiner Erstveröffentlichung für preiswürdig - ein beispielloser Fall in der Geschichte des Nobelpreises. Solschenizyn erhielt ihn für die „ethische Kraft, mit der er die unschätzbare Tradition der russischen Literatur entwickelt hat“. Das bedeutet, dass Solschenizyn der Nachfolger der Tolstoi-Linie ist, die zu Beginn des Jahrhunderts für die Schwedische Akademie inakzeptabel war. In der Folgezeit bewerteten die Schweden jedoch Bunin, Gorki, Scholochow, Nabokow usw. nach ihrer Zugehörigkeit zur Tolstoi-Tradition: diejenigen, die ihrer Meinung nach der Tradition nahe standen, wurden belohnt, andere wurden abgelehnt. Während die Anerkennung von Scholochow von vielen als Zugeständnis an den sowjetischen Druck angesehen wurde, wurden Pasternak und Solschenizyn von den Schweden besonders für ihre christliche Wertehierarchie gelobt. Die Reaktion der sowjetischen Behörden auf Solschenizyns Sieg war ziemlich vorhersehbar: in seinem „streng geheimen“ Memorandum an das Zentralkomitee der KPdSU fasste das Komitee für Staatssicherheit zusammen, dass „der Westen mit diesem Akt für Solschenizyns „politische Verdienste“ bezahlt hat“. Über diplomatische Kanäle setzte der Kreml die schwedische Regierung unter Druck, sich von der Entscheidung der Schwedischen Akademie zu distanzieren, doch die Regierung blieb standhaft. Bei dieser Gelegenheit bemerkte Solschenizyn sarkastisch: „Obwohl die Schwedische Akademie immer der Politik bezichtigt wurde, waren es unsere bellenden Stimmen, die keine andere Beurteilung möglich machten.“ Schon damals brachte der KGB-Vorsitzende Andropow die Idee einer „Ausweisung“ Solschenizyns aus der Sowjetunion ins Gespräch, die in den folgenden mehr als drei Jahren auf Sitzungen des Politbüros unter dem Vorsitz von Breschnew diskutiert wurde. Die Protokolle dieser Treffen, die 1994 auf Betreiben von Boris Jelzin freigegeben wurden, sind eine faszinierende Lektüre, die zeigt, dass die Mitglieder des Politbüros und Solschenizyn Männer von verschiedenen Planeten waren. In seinem „Brief an den Führer der Sowjetunion“, den er am 5. September 1973 an Breschnew schickte, legte Solschenizyn ein ehrgeiziges Programm vor, um das Land vor den seiner Meinung nach größten Katastrophen der kommenden Jahrzehnte zu bewahren: einem Krieg mit dem kommunistischen China und einer weltweiten Wirtschaftskrise aufgrund der Erschöpfung der natürlichen Ressourcen oder der Überproduktion. Solschenizyn schlug eine Ablehnung der marxistischen Ideologie, „Gigantismus“ in der Wirtschaft und eine Rückbesinnung auf traditionelle Werte vor, um diesen kommenden Gefahren zu entgehen. Der „Brief an den Führer“ ist ein bemerkenswertes Dokument: Solschenizyns erste und vielleicht eindrucksvollste Verwirklichung einer bestimmten Maxime über den Schriftsteller als zweite Regierung. Dieses Memorandum ist zwar kurz, aber randvoll mit Informationen und klar formulierten globalen Ideen. Es könnte das Ergebnis jahrelanger Bemühungen eines Forschungsinstituts sein, mit dem Unterschied, dass Solschenizyns Text zwar kompakt ist, aber auch eine dynamische Prosa, vergleichbar mit den regierungskritischen Erklärungen von Leo Tolstoi, mit Durchsetzungsvermögen und

Leidenschaft. (Zu dieser Tolstoi-Linie gehört auch ein gewisser Ausruf „Lebe nicht von Lügen“ (1974) - eigentlich ein Aufruf zum ideologischen Widerstand, der direkt von ähnlichen Aufrufen Tolstois und früher im Jahrhundert inspiriert wurde). Die eschatologischen Prophezeiungen der „Briefe an die Führer“ sind noch nicht zum Allgemeingut geworden, obwohl sich die intellektuelle Weltelite damals und auch später mit ähnlichen Ideen lebhaft auseinandersetzte.

Doch Breschnew und die Kollegen dachten gar nicht daran, Solschenizyns Vorschläge zu diskutieren, für sie war das alles „Unsinn“. Solschenizyn äußerte in seinem separaten Schreiben an Breschnew die Hoffnung, dass der Staatschef „als einfacher russischer Mann mit gesundem Menschenverstand“ seine Argumente akzeptieren könne. Und hier irrte Solschenizyn: für Breschnew und seine Verbündeten war der Schriftsteller kein legitimer Gegner, sondern einfach ein „Abschaum der Gesellschaft“, der von Chruschtschow entdeckt worden war, der ihn hasste. Eine besonders feindselige Haltung gegenüber Solschenizyn nahm Andropow ein, über den es ein zustimmendes Gerücht gab (wahrscheinlich nicht ohne die Hilfe seines KGB-Untergebenen), dass er klug und fortschrittlich sei. In Reden und Memoranden des Politbüros bestand Andropow darauf, dass Solschenizyn durch seinen Verbleib in der Sowjetunion in seiner Position als „interner Emigrant“ zum Führer der Opposition gemacht wurde. In einem persönlichen Schreiben an Breschnew vom 7. Februar 1974 äußerte Andropow seine Besorgnis darüber, dass sich Solschenizyns Ideen aus seinem „Briefe an die Führer“ bereits unter Arbeitern und Studenten verbreiteten, und warnte das Politbüro davor, dass der Schriftsteller unter Zehntausenden von „feindlichen Zementierern“ in der Sowjetunion Unterstützung finden könnte.

Nachdem der KGB auf das sorgfältig versteckte Manuskript des Autors von seinem Hauptwerk, dem „Archipel Gulag“, gestoßen war, wurde Andropows Anti-Solschenizyn -Rhetorik fast hysterisch. Der „Archipel Gulag“ wurde zwischen 1964 und 1968 geschrieben und war eine beispiellose, umfassende und anschauliche Beschreibung des Gulag-Lagersystems aus dem Zweiten Weltkrieg, in dessen tiefen, schwarzen Strudel Dutzende von Millionen der Bevölkerung des Landes hineingezogen wurden. Die sowjetische Führung befürchtete nicht zu Unrecht, dass ein solches Werk, wenn es veröffentlicht würde, den Einfluss der kommunistischen Ideologie ernsthaft untergraben würde. Wir erinnern uns natürlich an die „Aufzeichnungen aus einem Totenhaus“ (1860-1862) aus dem 19. Jahrhundert und an Tschekows Essays über den russischen Strafvollzug, die er aus Sachalin (1893-95) mitbrachte. Diese Bücher waren, jedes auf seine Weise, große Leistungen und lenkten die Aufmerksamkeit der russischen Gesellschaft auf die Missstände im Strafvollzug, spielten aber nicht die große politische Rolle, die Solschenizyns Werk spielte. Nur eine künftige detaillierte, objektive und gut dokumentierte Entstehungsgeschichte des „Archipel Gulag“ kann uns erklären, wie Solschenizyns jahrelange Arbeit an diesem monumentalen Werk, das nicht nur auf den persönlichen Erfahrungen des Autors im Lager, sondern auch auf Memoiren, Erzählungen und Briefen aus seiner Zeit im Gefängnis basierte, ablief, die Memoiren, Erzählungen und Briefe von mindestens 200 ehemaligen Häftlingen wurden von den vermeintlich allwissenden und allhörenden Staatssicherheitsbehörden, die nach bisher geheimen Dokumenten erst im August 1973 zur Vernunft kamen, nicht rechtzeitig bemerkt und gesperrt.

Als es dann endlich soweit war, war Andropows Reaktion unmissverständlich: der „Archipel Gulag“ ist kein fiktives Werk, sondern ein politisches Dokument. Es ist gefährlich. Er wurde von Breschnew unterstützt: „Es ist eine grobe antisowjetische Verleumdung... dieses Rüpel-Element Solschenizyn hat sich ausgetobt... Er hat sich

am Heiligsten vergriffen - an Lenin, an unserem Sowjetsystem, an der Sowjetregierung, an allem, was uns lieb und teuer ist“. Lange Zeit zögerte Breschnew, schließlich die Verhaftung von Solschenizyn zu genehmigen. Am 12. Februar 1974 wurde der Schriftsteller wegen Vaterlandsverrats angeklagt und in das berüchtigte Lefortowo-Gefängnis in Moskau gebracht, wo er bereits 1945 und 1946 gesessen hatte. Solschenizyn war, wie er sich später erinnerte, auf alles vorbereitet, sogar auf ein Erschießungskommando. Aber unerwartet für Solschenizyn und für die westlichen Medien, die sofort die Nachricht von der Verhaftung des Schriftstellers verbreiteten, was allgemeine Empörung hervorrief, wurde er am nächsten Tag, nachdem ihm die sowjetische Staatsbürgerschaft durch Sondererlass entzogen worden war, in ein Charterflugzeug gesetzt, das in der landete Westdeutsche Stadt Frankfurt am Main. (Wie sich später herausstellte, war dies das Ergebnis einer geheimen Absprache zwischen dem gerissenen Andropow und dem damaligen deutschen Bundeskanzler Willy Brandt). Von Westdeutschland zog Solschenizyn nach Zürich und von dort in die Vereinigten Staaten, wo er sich mit seiner Familie in der Kleinstadt Cavendish, Vermont, niederließ. So begann das legendäre 20-jährige Exil des berühmtesten und einflussreichsten russischen Schriftstellers der zweiten Hälfte des XX. Jahrhunderts.

## Teil 5

### KAPITEL ZEIT FÜR VERÄNDERUNG

Die sowjetischen Behörden waren sich sicher, dass sie mit der Abschiebung Solschenizyns ins Ausland einen bemerkenswert geschickten Schachzug im kulturellen „Kalten Krieg“ unternahmen. Breschnew und Andropow übernahmen die Idee der Ausweisung politischer Gegner aus dem Land von Lenin, der, wie wir uns erinnern, 1922 persönlich die gewaltsame Ausweisung einer großen Gruppe führender russischer Intellektueller in den Westen angeordnet hatte, mit den Worten: „Lasst uns Russland für lange Zeit säubern.“ Lenins Vorschläge galten in der poststalinistischen Sowjetunion als die höchste Weisheit, aber in diesem speziellen Fall erwies sich Lenins Entscheidung aus rein politischer Sicht als sehr unintelligent. Die russische postrevolutionäre Emigration hatte es nie geschafft, sich als effektive politische Kraft zu organisieren. Die Arbeit der bolschewistischen Agenten im Westen, die mit großem Aufwand und Einfallsreichtum durchgeführt wurde, trug wesentlich dazu bei. General Dmitri Wolkogonow, der in den ihm zugänglichen (und für andere leider immer noch verschlossenen) Geheimarchiven das Unerklärliche studiert hat, befürchtete, dass die sowjetischen Geheimdienste die Emigrantengemeinschaft zwar erfolgreich neutralisierten, aber „alles daran setzten, sie zu „zersetzen“, sie zu diskreditieren, ihre Agenten zu bestechen und ihre verschiedenen Gruppen gegeneinander auszuspielen“. Laut Wolkogonow wurden praktisch alle berühmten russischen Emigranten genau beobachtet; „es wurden zahlreiche spezielle Akten angelegt, in denen jeder auffällige soziale Schritt einer Person, ihre Äußerungen und Stimmungen festgehalten wurden“. Im Fundus der Auslandsabteilung der OGPU (*Vereinigte staatliche Politverwaltung*) lernte Wolkogonow insbesondere das Material von Geheimdienstberichten über Schriftsteller, Dichter und Philosophen kennen, die sich im Westen niedergelassen hatten - Sinaida Hippus und Mereschkowski, Balmont, Mark Aldanow, Nabokow, Berdjaew, Georgi Fedotow und viele andere. Sogar der Komponist Strawinsky und die Ballerina Matilda Kschessinskaja, die ehemalige

Mätresse von Nikolaus II, dem letzten russischen Zaren, wurden verfolgt. Andropow, der die frühen bolschewistischen Erfahrungen verehrte und mit der Geschichte und den geheimen Akten des Staatssicherheitskomitees, das er leitete, gut vertraut war, scheint es schon lange danach verlangt zu haben, die leninistischen Methoden zur Bekämpfung ideologischer Feinde auszuprobieren, die so erfolgreich schienen. Als der Westen Anfang der 1970er Jahre den Druck auf die UdSSR in der Frage der freien Ausreise aus dem Land erhöhte, beschloss die sowjetische Führung, Zugeständnisse zu machen und gleichzeitig den Auswanderungsprozess streng zu kontrollieren. Zunächst war die jüdische und deutsche Auswanderung erlaubt - scheinbar nicht viel. Zum ersten Mal seit vielen Jahren begannen jedoch Tausende von Sowjetbürgern, die Sowjetunion freiwillig und legal zu verlassen. Die meisten von ihnen gehörten der gebildeten Schicht an. Zu denjenigen, die in späteren Jahren auf die eine oder andere Weise in den Westen auswanderten, gehörten neben dem bereits erwähnten Solschenizyn auch bedeutende Kulturschaffende, „Störenfriede“, die die Behörden loswerden wollten: die Dichter Joseph Brodsky und Alexander Galitsch, die Prosaschriftsteller Wladimir Maximow, Andrej Sinjowski, Viktor Nekrassow, Nasilij Aksenow, Wladimir Woinowitsch, Georgi Wladimow, die Musiker Mstislaw Rostropowitsch und seine Frau Galina Wischnewskaja, Rudolf Barschai, der Bildhauer Ernst Neiswestny, die Künstler Oscar Rabin, Michail Schemjakin und Oleg Zelkow.

Die andere Gruppe (ebenfalls sehr bedeutsam im Hinblick auf das kulturelle Gewicht der Kunstschaffenden, die ihr angehörten) bestand aus Nicht-Rückkehrern - den Balletttänzern Rudolf Nurejew, Natalia Makarowa, Michail Baryschnikow, Alexander Godunow, dem Pianisten Wladimir Aschkenasi, den Dirigenten Kirill Kondraschin und Maxim Schostakowitsch, dem Filmregisseur Andrej Tarkowski und dem Direktor des Taganka-Theaters in Moskau Juri Ljubimow. Zweifellos rechnete die sowjetische Führung fest damit, dass ihre Glaubwürdigkeit, die auf ihrer Position als Insider beruhte, untergraben würde, sobald sie sich im Ausland wiederfand, kurz nach dem anfänglichen Ausbruch des verstärkten Interesses westlicher Medien, und dass ihr Einfluss in der Sowjetunion und im Westen folglich schwinden würde. Diese Prognose beruhte auf den Erfahrungen der ersten („weißen“) und der zweiten („Displaced Persons“) Emigrationswelle: da sie unvergleichlich zahlreicher waren, zerstreuten sie sich schließlich in ihren Exilländern und waren in den frühen 70er Jahren keine relevante Stimme mehr für das sowjetische Regime und die kommunistische Ideologie. Darüber hinaus entwickelte der kommunistische Apparat ein respektables Verhältnis zu vielen dieser Emigranten: sie durften zu Geschäfts- oder Freizeitreisen in ihre Heimat zurückkehren, ein Privileg, von dem die neuen Emigranten nicht einmal träumen konnten. Die Ausreise der letzteren in den Westen wurde von allen - den sowjetischen Behörden, den Ausreisenden und ihren verbliebenen Verwandten und Freunden - als „ewiges“ Exil betrachtet. Als einer derjenigen, die Brodsky in den Westen verabschiedeten, ihm am Flughafen „Auf Wiedersehen“ sagte, korrigierte ihn der Zollbeamte: „Sagen Sie ‚Lebewohl‘“. Solschenizyn war vielleicht der einzige, der hartnäckig wiederholte, dass er sich seiner Rückkehr nach Russland sicher sei. Sein „Archipel Gulag“, dessen gemessener Umfang bei seiner Veröffentlichung im Westen 1973 zu einem riesigen internationalen Bestseller wurde, erwies sich auch als mächtige politische Waffe, die vielen Menschen auf der ganzen Welt die Augen für den unerbittlich repressiven Charakter des Sowjetregimes öffnete. Gelegentlich wird behauptet, dass der „Archipel Gulag“ nicht der erste Roman war, in dem der Westen das kommunistische Lagersystem beschrieb, aber Solschenizyn hatte Glück mit dem Zeitpunkt: Anfang der 70er Jahre war die intellektuelle Gemeinschaft der Welt reif für

eine Konfrontation mit dem kommunistischen Totalitarismus. In diesem Fall ist es schwierig, Ursache und Wirkung zu trennen: hat die Veränderung des politischen Klimas die enthusiastische Rezeption von Solschenizyn und seinen Schriften ermöglicht, oder war es Solschenizyn, der durch sein Werk und seine Taten diesen seit Leo Tolstoi unerhörten Durchbruch der Wissenschaft in die Politik herbeiführte? Einige von Solschenizyns Kritikern, wie Woinowitsch, bestreiten die künstlerischen Verdienste des „Archipel Gulag“. Man kann über jedes Werk streiten, selbst über Gogols „Tote Seelen“, Dostojewskis „Die Dämonen“ oder Tolstois „Auferstehung“. Der „Archipel Gulag“ gehört zu einer Reihe von Büchern, deren verblüffende Wirkung auf die Zeitgenossen sowohl von ihren unbestrittenen künstlerischen Entdeckungen abhängt (Solschenizyn hat eine neue Sprache, eine neue Art des Erzählens, die sogar von Brodsky, der im Allgemeinen kein großer Bewunderer von Solschenizyn war, bemerkt wurde) als auch von der Wirkung der Persönlichkeit des Autors und der Umstände, unter denen sie realisiert wurde. Ein gutes Beispiel dafür ist die enorme Resonanz, die das 1975 in Tamisdat erschienene Werk von Akademiker Sacharow „Mein Land und die Welt“ gefunden hat. Sacharow, der im selben Jahr den Friedensnobelpreis erhielt, stand zusammen mit Solschenizyn an der Spitze des russischen Dissenses, aber man kann sich kaum zwei Menschen vorstellen, die in Aussehen und Temperament gegensätzlicher sind: der durchsetzungsfähige, kategorische Solschenizyn, der bereitwillig die Rolle des Propheten spielte und sogar erklärte, er sei ein Schwert in der Hand Gottes, und der sanfte, schmerzlich schüchterne Sacharow, dem es natürlicher war, eher zu überzeugen und zu beweisen, als zu predigen. Diese menschlichen Qualitäten von Sacharow spiegeln sich in seinem Buch „Mein Land und die Welt“ wider, das zur gleichen Art von Sachbuch gehört wie der „Archipel Gulag“. Sacharows kurzes Werk, das wenig von Solschenizyns literarischer Begabung hatte, ist in einer neutralen, emotionslosen, ausradierten Sprache geschrieben, aber es beeinflusste das Denken der sowjetischen Elite in einem Ausmaß, das vielleicht nicht geringer war als der „Archipel Gulag“.

Der Grund dafür lag nicht so sehr in der Rationalität von Sacharows Argumenten, sondern in der Glaubwürdigkeit, die er sich als einer der Erfinder der sowjetischen Wasserstoffbombe erworben hatte. Deshalb orientierten sich die künftigen Reformer in Gorbatschows Team weitgehend an den Vorschlägen Sacharows zur Notwendigkeit von Wirtschaftsreformen, Privatisierung, politischer Liberalisierung und Glasnost, die der in Ungnade gefallene Akademiker 15 Jahre vor der vorsichtigen Umsetzung dieser Ideen in der Sowjetunion formulierte. In seinen Memoranden an das Zentralkomitee der KPdSU nach der Ausweisung Solschenizyns in den Westen stellte das Komitee für Staatssicherheit mit scheinbar verfrühter Genugtuung fest, dass der Aufruhr, der dort wegen dieser Ausweisung und der Veröffentlichung des ersten Bandes des „Archipel Gulag“ entstanden war, abflaute und „das Gefühl wächst, dass Solschenizyn als Exilant große Schwierigkeiten haben wird, seinen „Ruhm als großer Schriftsteller“ zu behalten“. Andropows Büro überschätzte die Weitsicht und die Wirksamkeit seiner Methoden zur Bekämpfung von Dissidenten. Sowohl die Ausweisung von Solschenizyn und anderen prominenten Dissidenten als auch die Emigration insgesamt ließen eine Zeit lang den Dampf aus der nach Meinung der Geheimpolizei überhitzten sowjetischen Interessengesellschaft ab. Dies war jedoch nur ein kurzfristiger Effekt; längerfristig führte die Verlegung all dieser Personen ins Ausland zu der größten Bedrohung für das Strafvollzugssystem: der ideologischen Alternative. Lange Zeit haben die sowjetischen Behörden jede Manifestation kultureller Unabhängigkeit erfolgreich als „Antisowjetismus“ abgestempelt. Dieses Etikett hielt viele davon ab,



mit nonkonformistischen Ideen zu sympathisieren, und es funktionierte sowohl auf dem Land als auch im Westen.

Die Emigration beschleunigte den Prozess der Umwandlung des binären Gegensatzes (sowjetisch - antisowjetisch) in ein ternäres System mit einem neuen Element „der Sowjet“. Dieser Prozess, der bereits Mitte der 1950er Jahre begann, brachte mehrere führende Persönlichkeiten hervor, von denen die wichtigsten für den gemeinsamen Kulturraum zwischen Ost und West schließlich der Filmregisseur Andrei Tarkowski, der Dichter Joseph Brodsky und der Komponist Alfred Schnittke waren. Diese drei Künstler werden selten in dieselbe Reihe gestellt, doch ihr Streben und ihre kreative Praxis haben viel gemeinsam, auch wenn der Unterschied natürlich mit bloßem Auge sichtbar ist. Sie hatten nie eine enge Beziehung zueinander, obwohl Schnittke (der Musik für Dutzende von Filmen komponierte und mit einigen der besten sowjetischen Regisseure der Tarkowski-Generation - Andrei Kontschalowski, Elem Klimow, Larissa Schepitko, Alexander Mitta - zusammenarbeitete) einmal Brodskys Gedichte als eine Art phonetische Brücke in seinem kleinen Klavierzyklus Aphorismen (1990) verwendete. Die drei waren seit ihrer Kindheit vom Westen und seiner Kultur und Lebensweise „gezeichnet“, auch wenn ihre familiären Hintergründe unterschiedlich waren. Der älteste war der 1932 geborene Tarkowski; Schnittke war etwa ein Jahrzehnt jünger und Brodsky sogar acht Jahre. Aber Tarkowski und Brodsky wollten auch „Dandys“ sein: elegante, schicke Kleidung tragen (obwohl ihnen dafür das Geld fehlte), in schicken Cafés sitzen, Cocktails schlürfen und westliche Musik hören - vor allem Jazz (beide waren süchtig nach Bach). Tarkowski und Brodsky fühlten sich seit ihrer Jugend vom Westen angezogen, ein Bild, das sie aus der Literatur und dem Kino bezogen. Brodsky hat den Einfluss amerikanischer Filme, vor allem der Tarzan-Serie, immer bestritten.

Und nur Schnittke schaffte es, schon als Kind ein echter Europäer zu sein: 1946 wurde sein Vater, ein Militärübersetzer und Parteimitglied, nach Wien geschickt, um zwei Jahre lang an einer Propagandazeitung in der sowjetischen Besatzungszone zu arbeiten. Wien machte einen magischen Eindruck auf den 12-jährigen Jungen aus der Wolga-Provinz und wurde für ihn für immer „die beste Zeit“ (so der Komponist) seines Lebens. Von den dreien war nur der schüchterne Alfred ein guter Schüler, der sich in der Schule, der Musikschule und am Moskauer Konservatorium auszeichnete, wo er und seine Kommilitonin Sofia Gubaidulina mit Stalinpreisen ausgezeichnet wurden. Der kleine, großspurige Tarkowski war ein böser Junge in der Schule und als echter Tyrann bekannt, während der rothaarige, streitbare Brodsky die Schule nach der achten Klasse abbrach, was das Ende seiner formalen Ausbildung bedeutete. Sowohl Tarkowski als auch Brodsky nahmen eine Zeit lang an geologischen Expeditionen teil und durchstreiften die sibirische Taiga. Es war ein Ort, an dem sich die deklassierten Elemente versammelten, Obdachlose, aber auch Systemflüchtlinge, Romantiker und Möchtegern-Dichter.

Seltsamerweise war es für Tarkowski, wie er später betonte, die beste Erinnerung seines Lebens, während Brodsky seinen geologischen Abenteuern (seine Gruppe war auf der Suche nach Uran) eher skeptisch gegenüberstand. Die kulturelle Bildung in der UdSSR war kulturell sehr effektiv, trotz der vielen Kurse über den Marxismus-Leninismus, die fähige Studenten mehr oder weniger ignorieren durften. Die Konservatorien, die auf einer würdigen vorrevolutionären Tradition aufbauten, befanden sich auf einem besonderen Höhepunkt. Sie brachten hochprofessionelle Interpreten hervor, von denen die besten mit Leichtigkeit die renommiertesten internationalen Musikwettbewerbe gewannen. Auch die Komponisten wurden sehr sorgfältig ausgebildet. Wenn ein Student Talent zeigte, stand ihm der Weg zum

Komponistenverband offen, dessen Mitgliedschaft erhebliche Privilegien versprach. Am Moskauer Staatlichen Institut für Kinematographie (VGIK) war die Situation in etwa die gleiche. Am Moskauer Literaturinstitut, das (wie auch heute noch) zertifizierte Schriftsteller, Dichter und Übersetzer ausbildet, war die Situation etwas angespannter. Aber auch dort konnten die „guten Feen“ einem hoffnungsvollen Schüler eine Förderung zukommen lassen: 1952, in Stalins harten Zeiten, wurde Jewtuschenko, der mit einem so genannten „Wolfspass“ (wegen Vandalismus und Rowdytum) von der Schule verwiesen worden war, in das Literarische Institut aufgenommen.

Brodsky hatte so einflussreiche „gute Feen“ wie Jewtuschenko, aber es stellte sich heraus, dass der Weg zum Literaturinstitut für ihn verschlossen war, und er wurde zu einem Selbstläufer. Aber Tarkowski und Schnittke erhielten die beste professionelle Ausbildung, und das völlig kostenlos. Die Legende besagt, dass der ehrwürdige Michail Romm, der 1954 die Studenten des ersten Studienjahres in sein Filmregiestudio brachte, nach „oben“ ging, um ihre Bewerbungen zu besprechen, und ihm mitgeteilt wurde, dass zwei seiner Kandidaten nicht in das VGIK aufgenommen würden: Tarkowski und Wassili Schukschin, ein zukünftiger Schauspieler, Regisseur und Schriftsteller, der berühmteste Vertreter der so genannten „ländlichen“ Linie in der russischen Kultur der 70er Jahre. Der geheimnisvolle, misstrauische sibirische Bauer Schukschin, der zu den Aufnahmeprüfungen in seiner gestreiften Weste erschien (er war von der Marine demobilisiert worden), war wegen seines angeblichen Mangels an Bildung unbeliebt („ein völlig ungebildeter Mann, weiß nicht, wer Leo Tolstoi ist!“). Der adrette Tarkowski hingegen fühlte sich durch die Tatsache eingeschüchtert, dass er „zu clever“ war. Romm wusste, wie er seinen Willen durchsetzen konnte, und auf sein Drängen hin wurden „die Dandys“ Tarkowski und Schukschin, die ihre Mütter zur Schau stellten (die sich sofort verabscheuten), zunächst die streitbarsten Anführer ihres Kurses am VGIK und dann die Anführer der diametral entgegengesetzten Strömungen in der russischen Kinematographie. Tarkowski schloss sein Studium ebenso wie Schnittke mit Auszeichnung ab. Tarkowski wurde sofort als Regisseur bei Mosfilm angestellt, und Schnittke wurde nach Abschluss seines Postgraduiertenstudiums als Dozent am Moskauer Konservatorium angestellt. Schnittke wurde auch in den Komponistenverband aufgenommen, wo er irgendwann hierarchisch aufstieg - er wurde Mitglied des Vorstandsvorsitzenden und galt sogar als einer der ersten Sekretäre. Seine ersten öffentlich aufgeführten Werke - das Violinkonzert Nr. 1 und das Oratorium „Nagasaki“ (über die Tragödie der japanischen Stadt nach dem amerikanischen Atombombenabwurf) - wurden zwar allgemein positiv aufgenommen (Schostakowitsch und Georgi Swiridow gehörten zu seinen Bewunderern), erregte nicht so viel Aufsehen wie Tarkowskis erster Spielfilm „Iwans Kindheit“, von ihm in einer Notsituation gedreht in fünf Monaten im Jahr 1961. Bei der Vorstellung von „Iwans Kindheit“ vor dem ersten Publikum im Moskauer Kino sagte Tarkowskis Lehrer Romm sichtlich besorgt: „Freunde, heute werden Sie etwas Ungewöhnliches sehen, etwas, das noch nie auf unserem Bildschirm zu sehen war.“ Die einflussreiche Filmkritikerin Maja Turowskaja erinnerte sich: „Nach zwei Stunden verließen wir den Saal - beunruhigt, verwirrt, ratlos, ohne zu wissen, ob wir dem Autor des Films die Schuld an dieser Verwirrung geben oder unsere gewohnten Vorstellungen beiseite schieben, nachdenken und eine seltsame Welt wahrnehmen sollten, die auf der Leinwand erschien und wieder verschwand.“ Unter Tarkowskis Händen wurde die traditionelle Handlung von „Iwans Kindheit“ (ein jugendlicher Spion, der während des Zweiten Weltkriegs heldenhaft sein Leben opfert) in eine existenzielle Parabel verwandelt, die selbst von Jean-Paul

Sartre hoch gelobt und 1962 mit dem Hauptpreis des Filmfestivals von Venedig, dem „Goldenen Löwen von San Marco“, ausgezeichnet wurde. Nach Venedig wurde der 30-jährige Tarkowski weltberühmt. Viele halten „Iwans Kindheit“ für Schwarz-Weiß-Malerei, in dem die Grenzen zwischen Realität, Träumen und Erinnerungen geschickt verwischt werden, immer noch für Tarkowskis gelungenstes Werk. Sein bedeutendster Film war jedoch „Andrej Rubljow“, ein mehr als dreistündiges Epos über das Schicksal des großen Ikonographen aus dem XV. Jahrhundert, des Schöpfers der „Dreifaltigkeit“, jenes Wunders der alten russischen Kunst. Seit Eisenstein hatte sich niemand mehr an ein so ehrgeiziges Projekt gewagt, aber die Filmbehörde, die Tarkowski damals sehr schätzte, stellte ihm dieses Mal das nötige Geld zur Verfügung - eineinviertel Millionen Rubel. „Rubljow“ wurde, wie auch „Iwans Kindheit“, in Rekordzeit gedreht - die Dreharbeiten begannen Mitte 1965 und wurden im November abgeschlossen, und entgegen der Legende wurde der Film zunächst vom Vorstand des staatlichen Kinos der UdSSR „mit Bravour“ angenommen.

Der Film war bereits auf dem Weg nach Cannes, als nach Tarkowskis Version der einflussreiche Filmemacher Sergej Gerassimow vom Kulturkurator der Partei, Demitschew, denunziert wurde und die Rückgabe von „Rubljow“ aus dem Zollamt von Scheremetew anordnete. So begannen Tarkowskis Missgeschicke. Bekanntlich mochte Tarkowski Eisenstein nicht. Seine Vorbilder waren Robert Bresson, Louis Buñuel, Ingmar Bergman und Akira Kurosawa. Ihr Einfluss auf „Rubljow“ ist offensichtlich, aber auch die unheimliche Ähnlichkeit dieses Werks mit „Iwan der Schreckliche“ des sowjetischen Meisters ist bemerkenswert: beide Autoren befassen sich in erster Linie mit der Tragödie einer einzigen herausragenden Persönlichkeit, mit historischen Ereignissen - nur Eisenstein war von der Philosophie der Macht fasziniert, Tarkowski von den Geheimnissen der Kreativität. Sein „Rubljow“ ist sicherlich eine autobiografische Figur, und in den anderen Figuren des Films kann man Tarkowski erkennen. Dies gilt insbesondere für die Episode des Glockengießens, die beste in „Rubljow“, in der ein junges Genie verzweifelt ein Heer erwachsener Untergebener anführt - eine Allegorie der filmischen Arbeit der Kindheit - und sich dabei nur von seiner Intuition leiten lässt, entgegen allen Erwartungen baut er sein Meisterwerk - eine Glocke, die das russische Volk durch ihr wunderbares Geläut vereint, das Ansehen des Fürsten steigert und das Ausland in Erstaunen versetzt (eine offensichtliche Parallele zum unerwarteten Erfolg von „Iwans Kindheit“). Aus der Episode mit der Glocke geht hervor, dass Tarkowski nicht die Absicht hatte, sich mit seinen sowjetischen Meistern anzulegen. Er wollte Russland dienen und es verherrlichen. Deshalb war der Regisseur auch so erstaunt über die plötzlichen Forderungen, „Rubljow“ drastisch zu kürzen und zu überarbeiten. Die Bemerkungen und Beschwerden waren zahlreich, die Quintessenz davon: der Film sei antirussisch und antipatriotisch. Gleichzeitig wurde der Regisseur der Tierquälerei beschuldigt: bei den Dreharbeiten zu der Episode wurde von Tataren, die die russische Stadt angriffen, ein Pferd vom Glockenturm geworfen und eine Kuh bei lebendigem Leib erschossen (letzteres hat Tarkowski immer bestritten). Ein gedemütigter Tarkowski wehrte sich, so gut er konnte. Daraufhin sperrten die Behörden „Rubljow“ für fünfzehn Jahre mit der Begründung: „Der Film arbeitet gegen uns, gegen das Volk, gegen die Geschichte und die Kunstpolitik der Partei.“ Das sowjetische Publikum kannte „Rubljow“ nur vom Hörensagen, aber in der Zwischenzeit wurde der Film nach Frankreich verkauft, wo Tarkowskis westliche Fans eine Vorführung außerhalb des Wettbewerbs in Cannes arrangierten, und „Rubljow“ erregte Aufsehen (Antrag für ein Kunstwerk!) und gewann den Fipresci-Preis. Die Sowjets hatten alle Hände voll zu tun, Tarkowski zu

verdrängen und dazu beizutragen, den Regisseur zu einem internationalen Kulturhelden zu machen. Wieder einmal befanden sie sich in einer äußerst dummen Situation, da sie sich daran gewöhnt hatten, einen ideologischen Knüppel zu benutzen, der im Inland mehr oder weniger effektiv funktionierte, aber gegen die öffentliche Meinung im Ausland machtlos war. Je mehr der Westen über Stalins Verbrechen erfuhr, desto mehr sympathisierten die linken Intellektuellen mit dem Sowjetregime.

Der Eiserner Vorhang wurde immer durchlässiger, die westlichen Medien berichteten immer aggressiver über die Belästigung von Kulturschaffenden in der Sowjetunion, und all diese Informationen sickerten unweigerlich in die Sowjetunion zurück, was zu unerwarteten und unangenehmen Ergebnissen für die örtlichen Behörden führte. Die verkrusteten Leningrader Behörden gerieten in Verlegenheit, als sie 1964 den Prozess gegen den 23-jährigen Brodsky ins Rollen brachten und ihn des „böartigen Schmarotzertums“ beschuldigten. Gemeint war damit, dass Brodsky zu diesem Zeitpunkt nicht auf einer offiziellen Gehaltsliste stand. Dies wurde auf der Grundlage eines auf Initiative Chruschtschows erlassenen Gesetzes verfolgt, und auf diese ungeschickte Weise wollte sich die Leningrader Führung bei ihrem Chef in Moskau beliebt machen. Der Prozess gegen Brodsky sollte richtungsweisend sein, und das war er auch, aber nur in umgekehrter Richtung: schon in seiner Leningrader Zeit wurde der Autor einer komplexen und anspruchsvollen, oft leidvollen, aber völlig unpolitischen Poesie, die kaum jemand kannte, im Westen wie im Land zum Symbol für die Unterdrückung der unabhängigen Poesie durch einen ignoranten Repressionsapparat. Eine bemerkenswerte Rolle spielten dabei die geheimen Aufzeichnungen der Journalistin Frida Wigdorowa, die während des Brodsky-Prozesses heimlich angefertigt und in den Westen exportiert wurden, wo sie in großem Umfang gedruckt wurden. Wigdorowa gestaltete den realen Wortwechsel zwischen Brodsky und dem Richter als eine Parabel über die Konfrontation eines einsamen Genies mit dem tyrannischen System (ein Hörspiel, das später von der BBC ausgestrahlt wurde). Das ungerechtfertigt harte Urteil - „fünf Jahre Verbannung Brodskys in abgelegene Gebiete mit Zwangsarbeit“ - diente als Schlussstrich unter ein bereits eindrucksvolles Bild.

Achmatowa, Brodskys Mentorin und eine große Meisterin der Lebensstrategie, murmelte ironisch: „Was für eine Biografie sie aus unserem Rotschopf machen! Als ob er absichtlich jemanden angeheuert hätte.“ Der „leidende“ biografische Kontext vervielfachte fortan den Eindruck von Brodskys Poesie. Die „Brodsky-Affäre“ löste im Westen einen weiteren Sturm der Entrüstung aus, der sich für die trägen sowjetischen Behörden erneut als perfekte Überraschung erwies. Schostakowitsch, Achmatowa, der Kritiker Kornej Tschukowski und der Dichter Samuel Marschak setzten sich für Brodsky ein, aber sie alle waren Prominente, und ihre Gnadengesuche wurden von den Parteifunktionären ignoriert. In einem anderen Fall erhielten sie 1965 einen Brief von Jean-Paul Sartre, der zu dieser Zeit als einflussreicher Freund der Sowjetunion galt. Sartre spielte damit subtil darauf an, dass die neue Führung der Sowjetunion (Chruschtschow war bereits in den Ruhestand getreten) sich dem jungen Dichter gegenüber wohlwollend zeigen könnte, um nicht, wie Sartre betonte, der „Feindseligkeit gegenüber der Intelligenz und des Antisemitismus“ verdächtigt zu werden (das waren damals die Hauptvorwürfe in den westlichen Medien). Die Behörden lenkten ein und ließen Brodsky vorzeitig frei, was die Spannungen jedoch nicht minderte. Schließlich verließ Brodsky 1972 auf Druck des KGB das Land und schrieb vor seiner Abreise einen Abschiedsbrief an Leonid Breschnew: „...wenn ich aufhöre, Bürger der UdSSR zu sein, höre ich nicht auf, ein russischer Dichter zu sein. Ich glaube, ich habe

Recht; Dichter kehren immer zurück: leibhaftig oder auf dem Papier“. Sowohl Brodsky als auch Tarkowskij wurden von ihren Freunden (und sogar von ihren Feinden) stets mit Bewunderung oder Erstaunen als Maximalisten charakterisiert, die in einer unfreien Gesellschaft in die Freiheit gehen.

Anfangs war ihre Abweichung vom sowjetischen Staat nicht ideologisch, sondern stilistisch, um es mit Andrej Sinjawskis berühmter Formel auszudrücken: eine ungewöhnliche Sprache, eine Vorliebe für brutale und pessimistische Bilder und eine untypische Tendenz zur philosophischen Apologie der sowjetischen Mainstream-Kultur. Aber in diesem unkonventionellen und unorthodoxen Stil witterten die Behörden eine Art Bedrohung für sich und reagierten entsprechend. Sowohl Brodsky als auch Tarkowski schrieben Briefe „nach oben“, in denen sie versuchten, mit den Machthabern auf Augenhöhe zu sprechen, wie zwei hohe Vertragsstädte. Aber die Machthaber legten diese Briefe beiseite und betrachteten sie als bloßes Geschwätz unreifer Jugendlicher. Brodsky und Tarkowski haben indes bewusst den Mythos einer Art Dialog zwischen Künstler und Staat geprägt und sich damit in eine alte russische Tradition eingereiht. Bei Brodsky beispielsweise fällt auf, dass er Pasternaks Brief an Chruschtschow sorgfältig studiert hat. Der Unterschied ist auch sofort ersichtlich. Pasternak schrieb an Chruschtschow in der Hoffnung, die angespannte Situation um seine Nobelpreisverleihung zu entschärfen. Brodskys Brief an Breschnew ist eine andere Sache. Es liegt auf der Hand, dass es sich um eine rein rhetorische Geste handelt, ein künstlerisches Werk, das der Autor von Anfang an für eine künftige wissenschaftliche Sammlung seiner Werke vorgesehen hat. In diesem Sinne war Brodsky, der seine Stilistik und Ästhetik nicht von Achmatowa übernommen hatte (er war vielmehr von Zwetajewa, Majakowski und Boris Slutsky beeinflusst), sein bester Schüler der Selbstmythologisierung, während Tarkowski Brodsky als Schöpfer seines eigenen Mythos nicht nachstand. Als er 1970 begann, ein Tagebuch zu führen, nannte er es „Martyrologium“, d.h. eine Auflistung von Leiden und Verfolgung. Natürlich hatte Tarkowski wie Brodsky viel darin zu schreiben: die Beamten des Staatlichen Komitees für Kinematographie tranken viel vom Blut des Regisseurs und nahmen sowohl seine Drehbücher als auch seine bereits fertiggestellten Filme immer wieder aufs Korn, wie zum Beispiel bei „Rubljow“, der erst 1971 in der Sowjetunion veröffentlicht wurde. Andererseits erlaubte der Vorsitzende des Filmkomitees, Fjodor Jermasch, Tarkowski 1977, den bereits fast fertig gestellten Film „Stalker“ (ein Science-Fiction in der Form, aber eine christliche Parabel im Kern) ohne große Einwände neu zu beginnen, indem er die Kosten (dreihunderttausend Rubel) für das bereits gedrehte Material, mit dem der Regisseur unzufrieden war, abschrieb. Tarkowski dämonisierte Jermasch in seinem „Martyrologium“ und schuf das groteske Bild eines sowjetischen Kulturbosses, dessen einziges Ziel es war, den Autor zu demütigen und zu erniedrigen. Es gibt jedoch Hinweise darauf, dass Jermasch mit Tarkowski sympathisierte und ihn oft unterstützte, während Tarkowski ihn schikanierte und sich in seinen Beziehungen zu ihm recht aggressiv verhielt. Ein Freund Tarkowskis, der polnische Regisseur Krzysztof Zanussi, der glaubte, dass die amerikanischen Produzenten Tarkowski ein solches Verhalten nicht durchgehen lassen würden, sagte ihm: „Sie würden dich deinen „Rubljow“ niemals im Westen drehen lassen.“ Aber es schien Tarkowski, dass er in der Sowjetunion stranguliert wurde und nicht arbeiten durfte. Nach Tarkowskis Angaben war er in den mehr als zwanzig Jahren, die er im sowjetischen Filmgeschäft tätig war, fast siebzehn Jahre lang „arbeitslos“. Eine zweifelhafte Arithmetik: in diesen Jahren drehte der Regisseur fünf große Filme (neben „Iwans Kindheit“ und „Rubljow“, „Solaris“, „Spiegel“ und „Stalker“), aber es half Tarkowski, das Bild eines leidenden, verfolgten Künstlers zu vermitteln.

Wenn Tarkowski sich vorstellte, er hätte noch viel mehr Filme machen können, war das wahrscheinlich aufrichtig, aber dennoch eine Selbsttäuschung. Schließlich hat Tarkowski jeden seiner Filme (mit Ausnahme eines spontanen „Iwans Kindheit“) über viele Jahre hinweg vorbereitet, jede Szene und jedes Detail akribisch durchdacht und dann versucht, nicht nur die äußeren Zeichen, sondern auch den Geist der Bilder, die er gesehen hat, wiederzugeben, daher der meditative, kontemplative Charakter seines Werks, das vor intuitiven visuellen Gesten nur so strotzt. Tarkowskis Filme sind „Einzelstücke“, es wäre unmöglich, sie in Serie zu produzieren.

Ein weiterer Irrglaube Tarkowskis war die Überzeugung, dass seine nüchternen autobiografischen Erfahrungen ein Erfolg hätten werden können, wenn nicht das staatliche Kino sabotiert worden wäre, das, so Tarkowski, nur sehr wenige Kopien herausgegeben und diese nicht richtig verteilt hätte. Die Auflage von „Iwans Kindheit“, Tarkowskis erstem abendfüllenden Film, war mit fünfzehnhundert Exemplaren beachtlich, während es von „Der Spiegel“ nur zweiundsiebzig Kopien gab. In der Tat ist „Iwans Kindheit“ bei aller Raffinesse Tarkowskis zugänglichster Film, während der subtile „Spiegel“, diese sich entfaltende Freudsche Selbstanalyse, unter den besten Umständen kaum von einem Massenpublikum akzeptiert werden dürfte. In der Sowjetunion hingegen steigerte der „oppositionelle“ Ruf von Tarkowskis Filmen ihre Attraktivität. Wenn diese Filme gezeigt wurden, waren die Kinosäle überfüllt: verbotene Früchte sind lustvoll. Dieser Effekt wirkte sich auch auf Brodskys intellektuelle Poesie aus, die nach westlichen Rundfunksendungen in russischer Sprache über seinen Prozess in riesigen Mengen von maschinengeschriebenen Samisdat-Kopien in Umlauf gebracht wurde. Schnittkes größter Erfolg in der Avantgarde-Musik kam 1983, als seine Kantate „Die Geschichte des Doktor Johann Faust“ im Moskauer Tschaikowsky-Konzertsaal nach Hemmungen und Zögern endlich aufgeführt wurde. Vor der Premiere, die bis zur letzten Minute in Frage stand, hatte sich eine riesige Menschenmenge vor dem Eingang des Saals versammelt (und die Polizei hatte sie umringt), und viele Tickets wurden in vielen Vierteln nachgefragt. Angeheizt wurde die Aufregung durch das Gerücht, dass die Altpartie des Mephistopheles in Schnittkes philosophischer Kantate von einem sowjetischen Popstar, der rothaarigen, wilden Alla Pugatschowa, übernommen werden sollte.

Obwohl Pugatschowa aus Angst vor der GO (*Zivilverteidigung*)-Musik oder den Behörden nicht in der „Geschichte des Dr. Johann Faust“ sang, trug die Atmosphäre des Skandals wesentlich dazu bei, dass Schnittke im ganzen Land bekannt wurde. Brodsky hat schon früh die Rolle eines Exilanten übernommen. Seit zwanzig Jahren verfasste er Gedichte mit Bezügen zu Ovid, und 1962 schrieb er: „Schlimm, dass ich im Vaterland geblieben bin.“ Die Haltung eines Exilanten, Flüchtigen oder Emigranten passte ideal zu Brodskys Poetik, zu deren zentralen Themen Entfremdung, Ablehnung und emotionale und philosophische Distanz gehörten. Schnittke sagte später dazu: „Ich habe keine Heimat auf Erden, das habe ich erkannt.“ Wenn man Tarkowski mit Brodsky und Schnittke vergleicht, ist sein Werk immer geerdeter gewesen. Kann man sich einen nationaleren Film als „Andrei Rubljow“ vorstellen? (Schnittke näherte sich der orthodoxen Intensität von „Rubljow“ in seinen vier zwischen 1974 und 1979 komponierten instrumentalen „Hymnen“, von denen eine auf dem alten Kirchenlied „Heiliger Gott“ basiert). Aber es war „Rubljow“, der von den sowjetischen Kulturbürokraten, von Solschenizyn und von dem ultranationalistischen Künstler Ilja Glasunow als „antirussischer“ Film kritisiert wurde. Sie empfanden also eine tiefe Abneigung und sogar Feindseligkeit gegenüber „Rubljow“. Andrei Kotschalowski, ein Filmregisseur, der mit Tarkowski an den

Drehbüchern zu „Iwans Kindheit“ und „Rubljow“ zusammenarbeitete, erinnerte sich daran, wie ihre gemeinsame Reise nach Venedig 1962 ihr Leben veränderte: „Ich werde nie das Gefühl der Leichtigkeit, der Freude, des Lichts, der Musik und der Festlichkeit vergessen. Alle meine späteren ideologischen Wankelmütigkeiten und antipatriotischen Handlungen stammen von hier.“ Wassili Aksjonow bestätigte, dass zwar anfangs niemand aus der Künstlergeneration der 60er Jahre an eine Emigration dachte, dass aber viele von ihnen aufgrund ihrer „Weltoffenheit“ innerlich dazu bereit waren. Die Idee, ins Ausland zu gehen und dort Filme zu drehen, wurde von Tarkowski offenbar erstmals 1974 in seinen Tagebüchern formuliert, als Brodsky bereits zwei Jahre in den Vereinigten Staaten lebte. Aus dem „Martyrologium“ geht hervor, dass Tarkowski jedes Mal, wenn er mit seinen Filmproduktionsleitern aneinandergeriet, schwer deprimiert war. Gleichzeitig boten Tarkowskis neu gewonnene Bewunderer in Italien ihm Arbeiten im Westen an und versprachen ihm kreative Freiheit, Ruhm und Geld - letzteres übrigens auch für einen Filmemacher, der ständig über Geldmangel klagte. (Brodsky, der seine Armut in Leningrad stoisch hinnahm, hatte zum ersten Mal in Gesprächen mit Freunden in Amerika, wo sein Gehalt als College-Professor ihm ein einigermaßen komfortables Leben hätte ermöglichen sollen, auf finanzielle Probleme hingewiesen. Brodskys Verdienstsorgen wurden wahrscheinlich durch die späte Heirat des Dichters und die Geburt seiner Tochter ausgelöst: jetzt musste er nicht nur an sich selbst denken, sondern auch an das Wohl seiner Familie. „Ich habe zwei Mädchen an meinen Händen“, - wiederholte er).

Als Tarkowski schließlich doch ins Ausland ging, war das nicht so traumatisch wie bei Brodsky: die sowjetischen Behörden schickten den Regisseur offiziell nach Italien, um an dem Film „Nostalgia“ zu arbeiten. Nach dessen Fertigstellung kehrte Tarkowski nie wieder nach Moskau zurück, obwohl er in seinem „Martyrologium“ bedrohlich schrieb: „Ich bin verloren. Ich kann nicht in Russland leben, aber ich kann auch nicht hier leben...“ Tarkowski hat immer betont, dass er kein Dissident war, dass er in seinen Filmen nie die Sowjetmacht angegriffen hat, weil er sich als Künstler wenig um politische Probleme kümmerte. Aber als Tarkowski 1984 in Mailand eine Pressekonferenz einberief, um öffentlich auf seine sowjetische Staatsbürgerschaft zu verzichten, war das natürlich ein offenkundig politischer Schritt, den der KGB als „Verrat am Vaterland in Form der Weigerung, aus dem Ausland zurückzukehren und einen ausländischen Staat bei der Durchführung feindlicher Aktivitäten gegen die UdSSR zu unterstützen“ definierte. Tarkowskis Filme wurden in der Sowjetunion nicht mehr gezeigt, sein Name wurde aus Artikeln, Büchern über das Kino und Nachschlagewerken gestrichen. Nach „Nostalgia“ (1983) konnte Tarkowski nur noch „Das Opfer“ drehen, ein Werk Bergmans - in Schweden, wo der Regisseur sehr beliebt war und wo Bergman selbst ihn sehr lobte. (So erfüllte sich eine Vorhersage, die er in seiner Jugend bei einer Séance vom Geist des verstorbenen Boris Pasternak gehört hatte, dass Tarkowski in seinem Leben nur sieben Filme drehen würde, „aber es würden gute sein“.) Manche halten „Das Opfer“ für den Höhepunkt von Tarkowskis spirituellem Streben, andere sehen darin ein Krisenmerkmal und eine Hypertrophie einer durch und durch langsamen, „traumhaften“ Art, die an Selbstparodie grenzt. Der Filmregisseur Alexander Sokurov, ein Schützling Tarkowskis, hatte das Gefühl, dass er in jenen Jahren an der Schwelle zu einigen unerhörten künstlerischen Entdeckungen stand. Doch 1985, während der Arbeit an einer Montage zu „Das Opfer“, erfuhr Tarkowski, dass er schwer erkrankt war und Lungenkrebs diagnostiziert wurde. Am 29. Dezember 1986 starb Tarkowski in einer Pariser Klinik. Bis zu seinen letzten Tagen, die er in drogenbedingtem Vergessen verbrachte (Tarkowski wurde mit Morphinum

betäubt, um unerträgliche Schmerzen zu lindern), hoffte er, dass er überleben würde. Der Tod Tarkowskis wurde von der russischen Emigrantengemeinschaft im Westen als schmerzliches und symbolisches Ereignis wahrgenommen. In jenen Tagen inszenierte in Washington ein anderer Exilant, Juri Ljubimow (der 1984 auf derselben Pressekonferenz in Mailand wie Tarkowski seine sowjetische Staatsbürgerschaft aufgab), eine Inszenierung von Dostojewskis „Schuld und Sühne“. Zusammen mit seinem Freund, dem Schriftsteller Aksenow, organisierte er einen Gedenkgottesdienst für Tarkowski in der örtlichen orthodoxen Kirche. In Paris, wo Tarkowskis Beerdigung in der Alexander-Newski-Kirche stattfand, spielte der Cellist Rostropowitsch die vom Regisseur so geliebte Bach-Musik konzentriert direkt auf den Stufen dieser Kirche: eine beeindruckende rituelle Geste, die Rostropowitsch stets meisterhaft beherrschte. Tarkowski wurde auf dem russischen Friedhof im Pariser Vorort Saint-Genevieve-des-Bois beigesetzt. Zu dieser Zeit hatten die Veränderungen im politischen und kulturellen Leben der Sowjetunion bereits begonnen, als 1985 ein neuer Staatschef, Michail Gorbatschow, an die Macht kam. Während er im Sterben lag, erfuhr Tarkowski von Freunden, dass seine zuvor verbotenen Filme in Moskau wieder gezeigt wurden. Tarkowski war von dieser Nachricht keineswegs besänftigt; im Gegenteil, der Regisseur sah darin den Beginn eines politischen Gerangels um sein Erbe. Der Versuch der sowjetischen Aneignung des nicht zurückgekehrten Tarkowski gipfelte 1990 in der (posthumen) Verleihung der höchsten Auszeichnung des Landes, des Leninpreises. Es war kein Zufall, dass der Lenin-Preis 1990 auch an Schnittke verliehen wurde, der damals bereits in Deutschland lebte. Wie im Fall von Tarkowski war die Auszeichnung ein Friedensangebot des Staates, der seit anderthalb Jahren besteht. Zu Schnittkes Erstaunen waren die sowjetischen Behörden im Begriff, den Lenin-Preis für sein Konzert für gemischten Chor zu verleihen, eines der religiösesten Werke des Komponisten, der 1983, im Alter von 48 Jahren, zum Katholizismus konvertierte. Dies gab Schnittke einen Vorwand, das unerwünschte Zeichen abzulehnen; in seinem Brief an das Lenin-Preis-Komitee wies er nicht ohne Ironie darauf hin, dass Lenin Atheist war und daher die Annahme des Preises „eine Manifestation einer prinzipienlosen versöhnlichen Haltung“ sowohl gegenüber Lenin als auch dem Christentum wäre. Es sei daran erinnert, dass Schnittke zögerte, den Lenin-Preis doch anzunehmen, so wie es Schostakowitsch, Jewgeni Mrawinski, Emil Gilels, Oistrach, Richter und Rostropowitsch (nur Musiker) getan hatten, für die diese höchste sowjetische Kulturauszeichnung (wie zuvor der Stalin-Preis) als eine Art Sicherheitsausweis diente. War Schnittke skrupulöser als all diese großen Künstler? Es ist unwahrscheinlich, dass er selbst so dachte. Aber in diesem Fall spielte die historische Situation dem Komponisten direkt in die Hände. Und die finanzielle Situation, in der er nicht mehr vom sowjetischen Staat abhängig war (alle Aufträge für Schnittke kamen damals bereits aus dem Westen), machte es ihm sehr leicht, eine höchst moralische Entscheidung zu treffen. Eine gewisse finanzielle Unterstützung aus dem Westen trug ebenfalls dazu bei, die unabhängige Position von Tarkowski und Brodsky zu stärken. Einem amerikanischen „Dictionary of Literary Biographies“ zufolge wurde die Veröffentlichung von Brodskys erstem russischsprachigen Buch „Gedichte und Poeme“ (1965 in den USA erschienen) von der CIA gesponsert. Das nächste Buch des Dichters, „Haltestelle in der Wüste“, wurde 1970 von der Tschechow-Gesellschaft in New York veröffentlicht, die speziell zur Unterstützung nonkonformistischer Autoren aus der Sowjetunion gegründet worden war. In Amerika erhielt Brodsky nicht nur eine ständige College-Professur zu besonderen Bedingungen, sondern auch mehrere angesehene amerikanische Auszeichnungen, von denen die bedeutendste in finanzieller Hinsicht der so



genannte „MacArthur Foundation Genius Award“ im Jahr 1981 war (etwa einhundertfünfzigtausend Dollar).

Nicht umsonst scherzte Brodsky, dass er als russischer Dichter, englischsprachiger Essayist und amerikanischer Staatsbürger die beste aller möglichen Positionen im Leben einnehme. Die Krönung dieses Prozesses der Verwestlichung Brodskys war seine Nobelpreisverleihung im Oktober 1987. Solschenizyn warnte nach seiner Nobelpreisverleihung, dass der nächste schwedische Preis für russische Literatur unweigerlich zu einem großen internationalen politischen Skandal werden würde, wenn die Sowjetunion nicht „aufwachen“ würde. Solschenizyn hatte die Augen offen, aber die Perestroika Gorbatschows, die immer mehr Fahrt aufnahm, veränderte den Lauf der Dinge. In einem geheimen Memorandum der Kulturabteilung des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei der Sowjetunion wurde die Verleihung des Nobelpreises an Brodsky in einer Weise beschrieben, die sich nicht von dem Solschenizyn-Epos von 1970 unterscheidet, als „eine politische Aktion, die von bestimmten Kreisen im Westen inspiriert wurde“. Ihr Ziel war es, die sowjetische Politik und die Lösung der humanitären Fragen in der Sowjetunion zu beeinträchtigen und die wachsende Sympathie der Öffentlichkeit und vor allem der westlichen künstlerischen Intelligenz für unser Land zu untergraben. (Gorbatschow selbst hat dieses Dokument gelesen, wie seine Entschließung beweist: „Ich stimme zu“). Gleichzeitig wurde ein weiterer Ton angeschlagen, der mit der bereits erwähnten neuen Politik der Vereinnahmung jener emigrierten Kulturschaffenden zusammenhing, deren nicht „antisowjetische“, sondern lediglich „nicht-sowjetische“ Ansichten als potenzielle Verbündete angesehen wurden. Deshalb bezeichnete der KGB, der sich auch mit Brodskys Nobelpreis befasste, diesen in seiner geheimen Analyse als einen Versuch, „die von unserem Land verfolgte Politik des offenen Dialogs mit den bekannten Vertretern der schöpferischen Intelligenz, die die UdSSR aus verschiedenen Gründen verlassen haben, zu diskreditieren und die Rückkehr einiger von ihnen, die ihre Fehler und Irrtümer eingesehen und ihre Reise bereits angetreten hatten, mit allen Mitteln zu verhindern“.

Außerdem wurde in jenen Tagen der erste offizielle Besuch Gorbatschows in den Vereinigten Staaten angekündigt, wo er mit Präsident Ronald Reagan über nukleare Abrüstung sprechen sollte. In diesem Zusammenhang äußerten einige sowjetische Analysten, die mit der Brodsky-Affäre befasst waren, die Befürchtung, dass die ganze Angelegenheit von den „Feinden der sowjetisch-amerikanischen Zusammenarbeit“ ausgenutzt werden könnte. In einem anderen geheimen sowjetischen Memorandum wurde betont, dass Brodsky in seinen öffentlichen Äußerungen „Zurückhaltung üben“ und darauf bestehen würde, dass er der russischen Kultur angehöre und auf antisowjetische Rhetorik verzichte. Um „der antisowjetischen Propaganda die Argumente zu entziehen und Brodskys eigene Beteiligung daran zu neutralisieren“, wurde schließlich - wiederum auf höchster Ebene - beschlossen, der Zeitschrift „Nowy mir“ (die seit Twardowski noch den Restruf eines liberalen Organs hatte) zu erlauben, einige Gedichte von Brodsky zu veröffentlichen. Es war die erste Auswahl in der sowjetischen Presse seit fast sechzig Jahren von Gedichten eines Emigranten, der noch im Westen lebt. In den folgenden Jahren wurden Brodskys Gedichte in der Sowjetunion in ungeahnten Auflagenzahlen veröffentlicht. Ich besitze in meiner Brodsky-Sammlung sein Buch „Erbauung“, das 1990 in Leningrad und Minsk in einer Auflage von 200.000 Exemplaren gedruckt wurde, eine Auflage, die sofort vergriffen war. Für Brodskys esoterische Poesie ist dies eine fantastische Zahl. Brodskys Popularität überschattete auch die Figuren seiner Dichterfreunde in Leningrad, die Anfang der 60er Jahre mit ihm den so genannten „magischen Chor“ der Achmatowa-Schüler -

Dmitri Bobyschew, Jewgeni Rein und Anatoli Naiman - bildeten.

Brodskys Lyrik, vor allem seine späteren Gedichte, hatte, wie die von Schnittke und Tarkowski, einen wachsenden Sinn für emotionale Niedergeschlagenheit, der für den Massenkonsumenten von Kultur überhaupt nicht attraktiv war. In Brodskys späteren Gedichten spürt man eine eisige Distanz zwischen Autor und Welt. Ihr hermetischer Charakter übertrifft sogar Schnittkes postmoderne Opern, in denen Bilder des Bösen oft durch vulgäre, aber lebendige und einprägsame Musik dargestellt werden. (Leonard Bernstein scherzte einmal zu mir: „Wenn ich einen Schnittke-Tango, -Foxtrott oder -Walzer höre, mag ich ihn sehr, wenn nicht, nicht so sehr.“) Als in der Sowjetunion das Verbot der Aufführung äußerst komplexer oratorischer Werke (d. h. solcher, die in einem einzigen Werk musikalische Idiome aus verschiedenen Epochen - vom Barock über die Atonalität bis zur Dodekaphonie - vereinen) aufgehoben wurde, strömte das Publikum buchstäblich in die Konzertsäle und hing an den Kronleuchtern, um sie zu hören.

Die Intelligenz hat Schnittke heiliggesprochen, ebenso wie Tarkowski und Brodsky. Nur wenige Menschen verstanden und „schätzten das Werk ihrer neu entdeckten Idole“. Aber die Menschen kauften das Kulturprodukt selbst und den Mythos, der dahinter steht. Sie wurden auf tragische Weise vom Heiligenschein um die Köpfe dieser „nicht-sowjetischen“ Helden angezogen, gegen die sich der mächtige Staat gewandt hatte und die gezwungen waren, in ferne Länder zu fliehen, wo sie, weit davon entfernt, verloren zu sein, für ihre Heldentaten berühmt wurden, nur um schließlich, weit weg von ihrer Heimat, vorzeitig zu sterben. Ihr Leben war der Stoff, aus dem Legenden gemacht sind. Von diesen drei Kulturhelden wäre Schnittke der geeignetste Kandidat für die Rolle des weltlichen Heiligen, der in der persönlichen Kommunikation wie Sacharow ist - sanft, ruhig, rücksichtsvoll gegenüber dem Gesprächspartner, höchst anständig und skrupellos in allen Aspekten seines Verhaltens. Keine Exzesse. Brodsky und Tarkowski konnten viel trinken; mit einem Bekannten tranken sie einmal 19 Flaschen Cognac in drei Tagen. Der scharfsinnige Twardowski schrieb über sein Treffen mit dem jungen Brodsky in dessen Büro in der Redaktion von „Nowy mir“: „Der Junge ist, allgemein gesprochen, böse, aber sicherlich begabt, vielleicht mehr als Jewtuschenko und Wosnessenski zusammen.“ Viele Zeitgenossen missbilligten die Arroganz, die Steifheit und die diktatorischen Absichten von Brodsky und Tarkowski und ihre priapischen Gelüste. Das alles kann man Schnittke nicht zum Vorwurf machen. Wie bereits erwähnt, trugen der relativ frühe Tod von Tarkowski (mit 54 Jahren) und Brodsky (mit 55 Jahren an einem Herzinfarkt) sowie im Fall von Schnittke eine Reihe von Schlaganfällen - der letzte, vierte, am 4. Juli 1998 (der Komponist starb am 3. August im Alter von 63 Jahren) - zu seiner Märtyrer-Aura bei. Die Schlaganfälle - die alle auf mysteriöse Weise im Geschäft erfolgten - behinderten Schnittke nach und nach; ab Mitte 1994 war der Komponist halbseitig gelähmt: er konnte nicht mehr sprechen, seine rechte Hand und sein Schwitzen funktionierten nicht mehr. Doch Schnittke schrieb weiterhin Musik mit der linken Hand.

Die Medien berichteten darüber, und Schnittkes Figur erhielt in den Augen der Öffentlichkeit ikonische Züge. Im Vergleich dazu waren weder Mandelstam noch Zwetajewa zu ihren Lebzeiten für ein breiteres Publikum ikonische Figuren, und sie wurden es auch nicht unmittelbar nach ihrem tragischen Tod, von dem damals nur wenige wussten. Jessenins mythologischer Status wurde durch die beispiellose und anhaltende Popularität seiner Liebesgedichte gesichert und durch seinen Selbstmord, der in der sowjetischen Presse breit diskutiert wurde, zementiert. Majakowski wurde auf Geheiß Stalins vom Staat verherrlicht. Die Neuartigkeit des sofortigen Aufstiegs von Tarkowski, Brodsky und Schnittke im zeitgenössischen

Russland unmittelbar nach ihrem Tod lag in der Tatsache, dass ihr Status zunächst (vor allem zu politischen Zwecken) im Westen gefördert worden war. Alle drei wurden im Laufe der Zeit durch ein verzweigtes System von prestigeträchtigen Aufträgen, Preisen, Stipendien und internationalen Festivals unterstützt, über die die westlichen Medien treu berichteten. Die Ironie besteht darin, dass der Einfluss dieses Trios auf den aktuellen kulturellen Prozess im heutigen Westen recht begrenzt ist. Tarkowski, Brodsky und Schnittke haben dort Kultstatus; sie haben ihre großen Bewunderer - vor allem Schnittke, dessen Musik in der ganzen Welt gespielt und aufgenommen wird (die Dirigenten Gennadi Roschdestwenski und Kurt Masur, der Geiger Gidon Kremer, das Kronos Quartett). Aber sie sind keine aktuellen Figuren; ihre Werke wirken eher wie letzte Kapitel als wie der Beginn von etwas Neuem. Das künstlerische Denken von Tarkowski, Brodsky und Schnittke ist für die heutige, sich schnell verändernde globale multikulturelle Situation viel zu statisch, hierarchisch und eurozentrisch.

## KAPITEL 14

Der Machtantritt von Michail Gorbatschow im April 1985 wird heute oft als der Beginn einer völlig neuen Phase im Leben des Landes angesehen. Nach den letzten Jahren der senilen Herrschaft Breschnews (er starb 1982) und der kurzen Amtszeit Andropows und seines Nachfolgers Konstantin Tschernenko im Kreml (beide starben an schweren Krankheiten) schien die Ankunft des dynamischen Gorbatschow auf der politischen Bühne einige bedeutende Veränderungen einzuleiten. Dieses Gefühl des historischen Wandels wurde jedoch im Nachhinein überhöht, als die wahre Bedeutung von Gorbatschows Machtübernahme kristallklar wurde. Damals, im Jahr 1985, konnte kaum jemand vorhersehen, wozu die auf den ersten Blick recht routinemäßige Ablösung eines Generalsekretärs des Zentralkomitees der KPdSU durch einen anderen, wenn auch jüngeren und energischeren, führen würde. Gorbatschows berühmt gewordene Worte an seine Frau Raissa Maksimowna in der Nacht vor seiner Wahl zum Generalsekretär: „Das ist keine Art zu leben“, - klingen apokryph. Wahrscheinlich ist es eine schöne Legende. Gorbatschow hatte sich zu diesem Zeitpunkt keineswegs als mutiger Reformler erwiesen. Und nachdem er das Ruder übernommen hatte, verhielt er sich lange Zeit wie ein traditioneller Parteibonze, wie zwei Beispiele aus dem Bereich der Kultur zeigen. 1983, als er noch einer der Sekretäre des Zentralkomitees der KPdSU war, brachte Gorbatschow im Sekretariat die Frage eines „ideologisch schädlichen“, wie er es nannte, Theaterstücks der jungen Autorin Ludmila Rasumowskaja „Liebe Elena Sergejewna“ zur Sprache, das „problematische“ sowjetische Schulkinder beschrieb. Zu diesem Zeitpunkt war Rasumowskajas Stück bereits in mehreren Theatern aufgeführt worden, wo es von Tausenden von Zuschauern gesehen wurde, und war Gegenstand zahlreicher kritischer Beurteilungen.

Doch jemand prangerte das Stück an, und Gorbatschow arrangierte einen Schauprozess gegen den plötzlich populär gewordenen Dramatiker. Nachdem er seinen Parteikollegen entrüstet eine Zeile aus einer der Figuren des Stücks vorgelesen hatte („Welche Ideale, sage ich, bringst du jetzt zum Lachen, nenne wenigstens eines, sage ich?“), kommentierte Gorbatschow: „Allein diese Äußerung hätte jeden Sowjetmenschen aufhorchen lassen müssen. Und schon gar nicht ein Kulturarbeiter oder Zensor. Wir müssen feststellen, dass es an Kontrolle und an politischer Wachsamkeit mangelt... Bis wann werden wir Kommunisten uns schämen, unsere Parteipositionen, unsere kommunistische Moral zu verteidigen?“

Man könnte sagen: das ist Mimikry, Gorbatschow hat damals so getan, als ob. Aber hier ist ein anderes Beispiel. Ende Juni 1989, mehr als vier Jahre an der Spitze des Landes (die Perestroika war bereits in vollem Gange), berief Gorbatschow das Politbüro ein, um die dringende Frage zu erörtern, die Veröffentlichung der Werke des im Exil lebenden Solschenizyn in der UdSSR zu genehmigen. Aus dem Sitzungsprotokoll geht hervor, dass Gorbatschow der Veröffentlichung des „Archipel Gulag“ nur unter dem Druck seiner liberaleren Kollegen wie Alexander Jakowlew und Eduard Schewardnadse zustimmte. Bei diesem Treffen stellte Gorbatschow zusammen mit dem eingefleischten Konservativen Jegor Ligatschow die Nützlichkeit von Solschenizyn in Frage: „Ich denke, dass er kaum jemals unser bedingungsloser Freund und Perestroika-Macher sein wird.“ Und erst als er sah, dass die Mehrheit auf der Seite von Solschenizyn stand, gab er auf und sagte zu Ligatschow: „Dann sind wir beide also allein? Ich werde es auch lesen müssen.“ Gorbatschow wird oft als der „Vater der Perestroika“ bezeichnet. Aber sie wurde nicht aus dem Kopf von Gorbatschow geboren, wie Athene aus dem Kopf von Zeus in der griechischen Mythologie. Die Wurzeln des Wandels, einschließlich des kulturellen Wandels, sind in der Breschnew-Ära zu finden, die als „Stagnation“ bezeichnet wurde. In den letzten zehn Jahren der Breschnew-Herrschaft wurde die Auswanderung zugelassen, und eines der unbeabsichtigten Ergebnisse war die Entstehung - zum ersten Mal seit vielen Jahren - eines alternativen Anziehungspunktes im einheitlichen Paradigma der russischen Kultur. Dies geschah vor allem, weil diese neue, dritte Emigration (nach der postrevolutionären „weißen“ Emigration und der zweiten, die aus der Welle der so genannten „Displaced Persons“ nach dem Zweiten Weltkrieg hervorging) von den westlichen Medien aktiv angeworben wurde. Westliche Journalisten haben solche Kontakte und Interaktionen mit den ehemaligen Emigranten nicht hergestellt. Daran erinnerte Solschenizyn 1981 in einem Fernsehinterview für NBC: „...in den 30er Jahren, während der schlimmsten Zeit des Stalinschen Terrors, als Stalin viele Millionen Menschen umbrachte - genau zu dieser Zeit verkündete Ihr Spitzenjournalismus die Sowjetunion als Land der Weltgerechtigkeit...“ Solschenizyn wies darauf hin, dass sich die Weltlage anders entwickelt hätte, wenn der Westen in all den Jahren die Sowjetunion im Visier gehabt hätte.

Der Sowjetbewohner, so der Schriftsteller, lebe in einem Informationsvakuum, sein eigener Staat unterziehe ihn einer ständigen Gehirnwäsche: „Warum ist ihm die Rundfunkübertragung von außen so wichtig - er kann von dort Informationen über sich selbst erhalten, über das, was mit uns selbst geschieht.“ Zu diesem Zeitpunkt war die massive westliche Radiopropaganda gegen die Sowjetunion bereits seit über dreißig Jahren im Gange. Solschenizyn erinnerte sich daran, dass er nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis 1953 sein erstes Gehalt für den Kauf eines Radiogeräts verwendete und die folgenden Jahre damit verbrachte, „unaufhörlich“, wie er selbst sagte, westliche Radiosendungen in russischer Sprache zu hören und zu versuchen, Informationen aufzufangen, die die mächtige Barriere der sowjetischen Störsender durchbrachen: „Ich lernte so gut, dass ich selbst dann, wenn ich nicht die Hälfte eines Satzes verstand, einige Worte davon rekonstruieren konnte.“ Das Auftauchen interner Dissidenten, die als erste Sowjetbürger die Barriere des Schweigens und des gegenseitigen Misstrauens zwischen Russen und Westlern durchbrachen, und dann eine ganze Reihe ehemaliger sowjetischer Kulturführer, die das Land verließen, gaben dem russischsprachigen Rundfunk neuen Auftrieb. Viktor Nekrassow, Aksjonow und Woinowitsch, die in der Sowjetunion sehr beliebt waren, traten regelmäßig bei „Voice of America“ und Radio „Liberty“ auf. Sie wandten sich an ihre zahlreichen Fans und schufen so eine

Atmosphäre des Vertrauens, die nationale Grenzen überschritt und half, kulturelle Hindernisse zu überwinden. Es war ein Genre des offenen und ehrlichen Gesprächs, das für die sowjetischen Radiohörer neu war. Diese Art des Rundfunks brachte neue Stars hervor, wie den Schriftsteller Sergei Dowlatow, der 1979 von Leningrad nach New York zog.

In der Sowjetunion gelang Dowlatow fast kein Durchbruch, aber 1980 begannen seine Prosa-Bücher eines nach dem anderen zu erscheinen, zuerst in russischer Sprache und dann in den renommiertesten amerikanischen Verlagen. Selbst der lärmende „New Yorker“, der zuvor nur Nabokow und Brodsky unter den russischen Emigranten gefeiert hatte, veröffentlichte weniger als zehn Kurzgeschichten von Dowlatow, die ironisch und mitleiderregend die absurden und tragikomischen Abenteuer der sowjetischen „kleinen Leute“ beschrieben. Der „New Yorker“ las Dowlatow zu Recht als einen Schriftsteller in der tschechowschen Tradition, aber es ist auch wahrscheinlich, dass sie eine starke Verbindung zur amerikanischen Prosa spürten: als er noch in der Sowjetunion lebte, war Dowlatow stark von Hemingway beeinflusst. Dowlatows Leben war abenteuerlich: der große, gut aussehende Mann vom schwülen, südländischen Typus, der dem Filmschauspieler Omar Sharif ähnelte, wurde zur Armee eingezogen, verbrachte mehrere Jahre in einem Strafarbeitslager im Norden, arbeitete dann als Journalist, war Hausierer, trank viel und trank oft. Gleichzeitig nahm Dowlatow die Ideen des Liberalismus und des Individualismus auf, die im düsteren Leningrad seiner Jugend nicht so verbreitet waren, aber im engen Kreis der Leningrader und der Intellektuellen diskutiert wurden, denen sich Dowlatow schließlich selbst anschloss und denen sich Brodsky, der später bemerkte, dass er und seine Freunde in gewisser Weise auch „amerikanischer“ geworden waren als viele echte Amerikaner, in der Sowjetunion angeschlossen hatte.

Diese liberalen Ideen versuchte Dowlatow, der über herausragenden journalistischen Scharfsinn und Temperament verfügte, in New York in die Praxis umzusetzen, indem er 1980 eine emigrierte russischsprachige Wochenzeitung „Neuer Amerikaner“ gründete. Obwohl der „Neue Amerikaner“ nicht lange Bestand hatte (wie üblich fehlte es an Geld), erwies es sich als Meilenstein in der Geschichte des freien russischen Journalismus - vor allem, weil es die überholten Techniken der Parteipolemik ablehnte, auf die Emigranten aus der Sowjetunion auch in westlichen Publikationen üblicherweise weiterhin zurückgriffen. Als geborener Redakteur haben Dowlatow und seine Seelenverwandten, die jungen Literaturkritiker Pjotr Wail und Alexander Genis, den lauten und plumpen Antisowjetismus, der ihnen ebenso unangenehm war wie die obligatorischen prosowjetischen Emotionen in ihrem Heimatland, entschlossen aus ihrer Wochenzeitschrift verbannt. Dowlatow sagte: „Die Denkweise der Fanatiker ist bemerkenswert ähnlich. Ob sie nun dafür oder dagegen argumentieren...“. Dem Autor, der ihm vorschlug, für den „Neuen Amerikaner“ einen Bericht über die Eröffnung der Blumenausstellung „aus antikommunistischer Sicht“ zu schreiben, antwortete Dowlatow: „Schreiben Sie ohne jegliche Position.“

Dowlatows unorthodoxe Position wurde von vielen konservativen Emigranten angefeindet, die ihn sogar der Kollaboration mit dem KGB beschuldigten. Nach dem „Neuen Amerikaner“ wechselten Dowlatow und nach einiger Zeit auch Wail und Genis in das New Yorker Büro von Radio „Liberty“, wo bereits der Essayist Boris Paramonow tätig war. Hier bildete sich natürlich ein Kreis von Gleichgesinnten, dem ich mich später anschloss. Das waren glückliche Zeiten. In der Redaktion von „Liberty“ dominierte Dowlatow in „Broadway 1775“ mit seiner gigantischen, exotischen Gestalt die Redaktion, mit seinen ironischen Witzen und scharfsinnigen

Beobachtungen; es war unmöglich, nicht in seinen Bann zu geraten, auch wenn man nicht immer seiner Meinung war. Dowlatows brillante Radiosendungen machten ihn in der Sowjetunion berühmt. Aber er schrieb seine Prosa langsam, mühsam, mühsam, mühsam, jedes Wort taumelnd. Obwohl Dowlatow oft sagte, er sei nur ein Geschichtenerzähler, wurde er ständig von einem unrealistischen Wunsch nach Perfektion geplagt, was zu häufigen Trinkgelagen führte. Nach einem von ihnen, im August 1990, starb Dowlatow an einem Herzinfarkt, bevor er seinen 49. Geburtstag erreicht hatte. Mit seinem Tod brach der Dowlatow-Kreis bei Radio „Liberty“ unweigerlich auseinander. Aksjonow beschrieb ironisch die Auswirkungen des westlichen Rundfunks auf das Leben der sowjetischen Elite: in den Schriftstellerkolonien, in die privilegierte „Kreativarbeiter“ während der Sommerferien einzogen, konnte man das Zwitschern der überseeischen Schwalben von fast jeder Tür aus hören, wenn man abends den Korridor entlangschlenderte. Nach dem Vorsprechen gingen die Autoren an die frische Luft, um Neuigkeiten auszutauschen. Aksjonow zufolge „hat die beharrliche und aktive Existenz einer Alternative die Stimmung in einer dauerhaft schlechten Gesellschaft gehoben“. Aber diese Radiosendungen mit ihrer eindringlichen pro-demokratischen und pro-liberalen Botschaft irritierten auch viele und provozierten Angriffe aus verschiedenen Lagern. Die negative Reaktion der kommunistischen Führung war natürlich vorhersehbar: allein die Existenz westlicher Radiostimmen, die sich an die Sowjetunion richteten, wurde von ihnen als echte Bedrohung angesehen.

In seiner Rede vor dem Plenum des Moskauer Zentralkomitees der KPdSU am 27. April 1973 zitierte Andropow, der Chef des sowjetischen Geheimdienstes, empört einen amerikanischen Kurator von Radio „Liberty“, der zu einer KGB-„Quelle“ sagte: „Wir können den Kreml nicht erobern, aber wir können Leute ausbilden, die dazu in der Lage sind, und die Bedingungen vorbereiten, unter denen dies möglich sein wird.“ Andropow bestand darauf, dass alternative Kulturschaffende wie Solschenizyn und Brodsky - egal wie laut sie vom westlichen Rundfunk angepriesen werden - der reinste Abschaum sind, der nicht das Wetter macht und auch nicht machen wird. Da sie aber nichts Besseres zu tun haben, sind sie gezwungen, sich auch mit dem Abschaum der Welt zu befassen. Gleichzeitig beklagte sich Solschenizyn, der sich in den USA niedergelassen hatte, darüber, dass „mehrere Jahre lang Zitate von Solschenizyn in der „Voice of America“ verboten waren“, dass sie den „Archipel Gulag“ für Russland nicht mehr lesen, aber aus irgendeinem Grund ihre kostbaren Stunden mit „einer unglaublichen Menge an Jazz und Tanzmusik“ verbringen: „Schlimmer noch, sie finden Zeit, ein „Hobby“-Programm zu senden.... Nun, das ist absolut entsetzlich!“ Und Solschenizyn, der in diesem Punkt überraschenderweise mit der sowjetischen Obrigkeit übereinstimmte, bestand darauf, dass solche westlichen Sendungen „beim sowjetischen Hörer nur Abscheu und Empörung hervorrufen würden, so dass er den Empfänger ausschalten und nicht mehr zuhören würde...“. Auch in einem anderen Punkt stimmten die Beschwerden von Solschenizyn und den sowjetischen Behörden über den westlichen Rundfunk überein. Der Schriftsteller war unglücklich darüber, dass „die Nachricht über die jüdische Auswanderung aus der Sowjetunion weit, weit verbreitet wird“. Im selben Jahr 1981 (?), in dem sich Solschenizyn in einem NBC-Interview zu diesem Thema äußerte und (...) ein Buch von Iwan Artamonow „Waffen der Jugend (systematische Analyse des ideologischen Umsturzes)“ in der Sowjetunion veröffentlicht wurde, in dem verbindlich erklärt wurde, dass in den Vereinigten Staaten „die Zionisten die Hälfte der Institutionen (einschließlich „Voice of America“, „Liberty“ und „Free Europe“) und die erscheinenden Zeitschriften kontrollieren, sowie drei Viertel der Auslandskorrespondentenbüros amerikanischer Zeitungen, Zeitschriften und

Presseagenturen“.

Diese Haltung gegenüber „Liberty“ und anderen westlichen Radiostimmen, die unter jüdischer Kontrolle stehen und „auf den Zerfall und die endgültige Zerstörung Russlands als Macht und der Russen als Nation“ ausgerichtet sind, hat den Zusammenbruch der Sowjetmacht und ihrer Propagandamythen überlebt und ist in nationalistisch orientierten russischen Kulturkreisen auch heute noch vorherrschend. In der bereits zitierten Rede versicherte Andropow der Parteiführung: „Das Staatssicherheitskomitee führt eine ganze Reihe von tschekistischen Maßnahmen durch, um verschiedene Formen der ideologischen Sabotage zu unterdrücken, ausländische ideologische Zentren zu schwächen und zu kompromittieren.“ Solange die entsprechenden Dokumente nicht veröffentlicht sind, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, inwieweit die sowjetischen Geheimdienste dazu beigetragen haben, Streitigkeiten unter den neuen Einwanderern zu schüren. Wir können nur sagen, dass es viele solcher Streitigkeiten gab, die auf politischen, ästhetischen oder einfach persönlichen Differenzen beruhten. Zwei russische Literaturnobelpreisträger haben sich im Exil nicht verstanden. Solschenizyn warf Brodsky in der „New York Times Book Review“ vor, sein poetisches Vokabular sei „auf den Gebrauch der städtischen Intelligenz beschränkt“, aber es fehle eine Schicht tiefer Umgangssprache. Brodskys Reaktion: als ich Solschenizyn in einem Gespräch mit ihm erwähnte, wischte der Dichter das Thema einfach beiseite: „Komm schon, ich will nicht über diesen Herrn reden...“ Solschenizyn stellte auch in der Presse die Aufrichtigkeit von Sinjawskis Orthodoxie in Frage und bezeichnete ihn als „den Haupt-Ästhet“.

Sinjawski revanchierte sich, indem er Solschenizyn verleumdete: „Das riecht alles zu sehr nach Tartuffe, Blasphemie, Antichrist...“ Woinowitsch druckte im Exil einen satirischen Roman, „Moskau 2042“, der eine witzige Karikatur von Solschenizyn, dargestellt als Sima Simych Karnavalov, enthält. Solschenizyn, der bereits als „russischer Ajatollah Khomeini“ gebrandmarkt wurde, war nicht amüsiert: Woinowitsch stellte ihn zu Unrecht als „einen furchtbaren, schrecklichen Führer des russischen Nationalismus, der über der Welt hängt“ dar. Aksjonow nahm Brodsky in seinem Roman „Sag Rosinen“ aufs Korn und beschwerte sich bei allen, dass Brodsky versucht habe, die amerikanische Veröffentlichung von Aksjonows Meisterwerk, seinem Roman „Die Verbrennung“, zu verhindern, den Brodsky seinerseits als „mit einem Mopp geschrieben“ bezeichnete. Sinjawski bezeichnete die einflussreiche Emigrantenzeitschrift „Kontinent“, die von Maximow in Frankreich (auf amerikanischem Boden) herausgegeben wurde, als „Pariser Partei Obkom“, und Maximow erzählte allen, dass Sinjawski mit dem KGB zusammenarbeitete. Und so weiter und so fort. Beim sowjetischen Geheimdienst würde man sich über all diese Schimpfwörter ganz umsonst freuen. Solche offenen Meinungsverschiedenheiten hatten keine ernsthaften Auswirkungen auf die Glaubwürdigkeit der Exilanten, weder in der Sowjetunion noch im Westen, wo buchstäblich jede Emigrantenfraktion mächtige Verbündete und Gönner hatte, die den ideologischen Kampf unter ihren Schützlingen als normalen demokratischen Prozess betrachteten. Selbst Solschenizyn, der das, was er ironisch als „unsere Pluralisten“ bezeichnete, sehr missbilligte, musste zugeben: „Ihr Einfluss im Westen ist unvergleichlich mit dem jeder früheren Emigration aus Russland. In den Tiefen des sowjetischen Parteiapparats reifte allmählich der Gedanke heran, dass es wünschenswert wäre, eine eigene kontrollierte kulturelle „loyale Opposition“ zu haben.“

Interessanterweise war der erste, der sich zu diesem Thema äußerte, kein Geringerer als Stalin, der 1947 in einem Gespräch mit einer ausgewählten Gruppe

von Schriftstellern das Gefühl zum Ausdruck brachte, dass die „Literaturnaja Gaseta“ das Recht habe, in einigen Fragen kühner und schärfer zu sein als die offizielle Linie: „Es ist durchaus möglich, dass wir die „Literaturnaja Gaseta“ dafür manchmal kritisieren werden, aber sie sollte sich nicht davor fürchten...“ (Simonow, der diese Worte Stalins aufzeichnete, erinnerte sich gut daran, wie der Führer darüber schmunzelte.) Infolgedessen funktionierte die „Literaturnaja Gaseta“ viele Jahrzehnte lang erfolgreich in dieser von Stalin beabsichtigten Linie des von der Regierung kontrollierten „Auslassstutzens der Intelligenz“. Eine ähnliche Rolle des „Steinewerfens in eine zulässige Richtung“ sollte auch „Nowy mir“ spielen, aber ihr Herausgeber, Twardowski, erwies sich als zu unabhängig; es ist bekannt, dass er sich der Kontrolle der Partei entzog und schließlich von seinem Posten verdrängt wurde. In der Zwischenzeit waren in der literarischen Liga zwei bemerkenswerte Gruppen aufgetaucht, die zum Teil mit der Linie von „Nowy mir“ übereinstimmten, zum Teil aber auch im Widerspruch zu ihr standen: die „Landleute“ und die „Städter“. Unter den Werken, die die Aufmerksamkeit auf die durch die Kollektivierung und den Krieg verwüsteten Dörfer lenkten (derartige Werke erschienen bereits in den letzten Lebensjahren Stalins), ragen vor allem die äußerst kritischen und dokumentarischen Skizzen der Schriftsteller Walentin Owetschkip und Gfim Dorosch aus „Nowy mir“ heraus. Die Prosa von Fjodor Abramow, Wassili Schukschin, Boris Moschajew, Wiktor Astafjew, Wassili Below und Valentin Rasputin erblühte dann. Einige von ihnen standen Twardowski, ebenfalls einem Bauerdichter, nahe, aber diese Gruppe insgesamt vertrat eine eher konservative und antiwestliche Haltung.

Diese Bewegung, die patriarchalische Werte betonte und das moderne russische Bauerntum idealisierte, wurde in den 60er - 70er Jahren sehr populär und bot eine starke Alternative zur so genannten Industrieliteratur mit ihren Pappfiguren und primitiven Handlungen.

Die Prosa der Redneck-Autoren (*Schriftsteller, der sich dörflichen/ländlichen Themen widmet*)

war aufrichtig, lebendig, ging von Herz zu Herz, ihre Helden waren einfache, aber edle Landschaften, die in einer saftigen, süßen Sprache dargestellt wurden und von den Autoren unaufdringlich als echte Vertreter der besten Eigenschaften des russischen Volkes positioniert wurden, im Gegensatz zu den zahlreichen „positiven“ Parteibonzen verschiedener Ebenen, die die tristen Werke der offiziellen Kultur bevölkerten.

Leider erreichte diese talentierte Prosa, die eine so wichtige Rolle bei der Erneuerung der sowjetischen Kulturlandschaft spielte, kaum westliche Leser. Jewtuschenko erzählte, wie er versuchte, einen amerikanischen Verleger auf die Werke von Rasputin aufmerksam zu machen. Der Verleger war zunächst interessiert, doch als er erfuhr, dass es sich nicht um „diesen Rasputin“ handelte, wick er sofort zurück. Solschenizyn erklärte den mangelnden Erfolg im Westen, der ihm in Geist und Stil lieb und teuer war, mit der Tatsache, dass sie ihre Themen und ihre Sprache nicht verstehen; vielleicht stimmt das ja. Aber Solschenizyns eigene Erzählung „Matrjonas Hof“, die paradigmatisch für seine ländliche Prosa ist, trat in den globalen kulturellen Diskurs ein, dem die Exotik seines Stils und das gesteigerte moralische Pathos keineswegs fremd sind. Es ist eine Tatsache, dass die Werke einiger Schriftsteller aus der rivalisierenden Gruppe der „Stadtbewohner“, insbesondere die Prosa von Juri Trifonow und Wladimir Makanin, ihren Weg auf den westlichen Buchmarkt gefunden haben, insbesondere in Europa. Trifonow, ein imposanter, gemächlicher Schriftsteller, der die Perestroika nicht überlebte (er starb 1981 im Alter von 55 Jahren), beschrieb das Leben der großstädtischen Intelligenz, die die von Gorbatschow herbeigeführten Veränderungen am enthusiastischsten



begrüßte - die Sorgen und elenden Freuden einer gemäßigt liberalen Mittelschicht, die zwischen Opportunismus und impliziter Opposition schwankte. Als Schriftsteller tschechowscher Prägung gelang es Trifonow wie durch ein Wunder, 1951 den Stalinpreis zu erhalten, obwohl sein Vater 1937 als „Volksfeind“ erschossen wurde. Einige andere „Städter“ - Okudschawa, Aksjonow - waren ebenfalls Nachkommen des in den 30er Jahren unterdrückten sowjetischen Adels. Anatoli Rybakow, der im Jahr vor Trifonow mit dem Stalinpreis ausgezeichnet worden war, befand sich vor dem Krieg sogar im Exil in Sibirien. All diese „Mängel“ hinderten die „Städter“ jedoch nicht daran, einen prominenten Platz in der unzensurierten sowjetischen Literatur einzunehmen, auch wenn die Zensoren jedes Mal, wenn sie versuchten, über den vorgeschriebenen erzählerischen und stilistischen Kanon hinauszugehen, Federn bei ihnen gelassen haben. Dennoch rief jedes wichtige Werk der „Städter“ ein echtes Interesse bei der Leserschaft und eine lebhaftige Debatte in der sowjetischen Presse hervor. In diesem Sinne konkurrierten sie erfolgreich mit den „Rednecks“. Beide distanzieren sich von der Emigrantenliteratur. Die „Rednecks“ taten dies überzeugender, denn sie betrachteten die Schriftsteller, die in den Westen gegangen waren, stets als Außenseiter und Hochstapler. Trifonow hingegen war mit vielen der Mächtigen-Emigranten befreundet, musste aber dennoch mit den Zähnen knirschen, wenn er gegenüber der Presse erklärte, dass „diese Schriftsteller natürlich in einem sehr schlechten Zustand sind, denn ein russischer Schriftsteller sollte unbedingt in Russland leben“. Gleichzeitig äußerte sich Trifonow in privaten Gesprächen mit Gleichgesinnten hart über das sowjetische Regime: „Ich glaube, dass der Leichnam noch sehr lange verrotten wird, aber vielleicht erleben wir dann auch sein Ende.“ Auch die Musik hatte ihre „Städter“ und „Rednecks“. Der Anführer der letzteren war der Komponist Georgi Swiridow, eine wichtige und umstrittene Figur: sein „Pathetisches Oratorium“ zu revolutionärer Lyrik von Majakowski gewann 1960 den Lenin-Preis (Swiridow hatte bereits den Stalin-Preis), aber er sorgte auch buchstäblich für die Wiederbelebung der russischen Chormusik mit einem ausgeprägt patriarchalischen und religiösen Unterton (meist zu Lyrik von Jessenin, dem Gegenspieler Majakowskis).

Die hervorragenden Chordirigenten Alexander Jurlow und Wladimir Minin wurden zu Swiridows treuen Verbündeten in diesem Bestreben. Denn Schostakowitsch, gebrochen durch Auseinandersetzungen mit den Behörden und schwer erkrankt, zog sich in seinen letzten Lebensjahren immer mehr in sich selbst zurück und komponierte vor allem kontemplative, losgelöste Musik mit Requiem-Charakter, wie das Fünfzehnte Quartett oder sein letztes Werk Sonate für Bratsche und Klavier mit der rätselhaften Zitierung von Beethovens „Mondschein“-Sonate. Dann war es der junge Rodion Schtschedrin, der von seinen Kollegen wegen seiner schnellen Reaktionen den Spitznamen „Kosmonaut“ erhielt, dessen Ballette „Das bucklige Pferdchen“, „Carmen-Suite“, „Anna Karenina“ (nach Leo Tolstoi) und „Die Möwe“ (nach Tschechow), die Schtschedrin für seine Frau, die Primaballerina Maja Plissezkaja, geschrieben hatte, nacheinander mit großem Erfolg am Bolschoi-Theater aufgeführt wurden. Schtschedrin war Swiridows nationalistischer Haltung zutiefst misstrauisch. Swiridow seinerseits bezeichnete Schtschedrin abfällig als „Grischka Rasputin der sowjetischen Musik“ und erklärte, die Musikkunst der „Städter“ leide „an Herzlosigkeit, Inhaltsleere, egal ob sie einfach oder komplex, primitiv oder kompliziert ist, unsere Edisson Denissow, Schtschedrin und Alexandra Pachmutowa sind gleichermaßen seelenlos“.

Das sowjetische Musikleben erschien Swiridow als eine Hintergasse, in der „geschickter Karrierismus und grandiose Gier“ herrschten. Laut Swiridow haben mehrere Personen in der Führung des Komponistenverbandes die großen

Musikbühnen des Landes unter sich aufgeteilt: das Bolschoi-Theater gehört Schtschedrin „persönlich“, das Mariinski-Theater wird von Andrej Petrow geleitet und das nach Stanislawski und Nemirowitsch-Danchenko benannte Musiktheater von Tichon Chrennikow. Swiridow erinnerte sich nostalgisch an die alten Zeiten, als das Bolschoi-Theater von den einzigartigen Tenören Iwan Koslowski, Sergej Lemeschew („Nachtigallenkehle“), der Sopranistin Antonina Neschdanowa und der Mezzosopranistin Nadeschda Obuchowa („magischer Gesang, zu Tränen rührend“) dominiert wurde. Mit Dankbarkeit erinnerte er sich an die wunderbaren Interpreten seiner Gesangswerke, Irina Archipowa, Jelena Obraszowa, Alexander Wedernikow und Jewgeni Nesterenko. Swiridow lobte die pädagogischen Aktivitäten der Dirigenten Kirill Kondraschin und Jewgeni Swetlanow, die sowohl am Bolschoi-Theater als auch auf der philharmonischen Bühne für die russische Klassik warben. (Swetlanow nahm eine grandiose Anthologie russischer symphonischer Musik auf, die insbesondere alle 27 Symphonien seines geliebten Nikolai Mjaskowski enthält). Swiridow äußerte sich zurückhaltender über das Dirigat des strengen Petersburger Meisters Mrawinski, dem er vorwarf, sich zu sehr auf westliche Musik zu konzentrieren: Werke von Wagner, Bruckner, Mahler, Hindemith und dem späten, ausländischen Strawinsky (dessen idealer Interpret für meinen Geschmack Mrawinski war).

Musikaufführungen und Ballett wurden von den sowjetischen Behörden seit der stalinistischen Zeit als die blühendsten Bereiche der „kulturellen Front“ angesehen. Natürlich gab es auch hier Probleme. Schaljapin, der populärste russische klassische Tänzer des XX. Jahrhunderts, starb 1938 im Pariser Exil als unerbittlicher Gegner des kommunistischen Regimes. Seine Memoiren „Die Seele und die Maske“ konnten wegen ihrer antibolschewistischen Passagen in der Sowjetunion bis zur Perestroika nicht gedruckt werden. Auch der große russische Pianist Rachmaninow war ein Emigrant. Ein weiterer Titan des russischen Pianismus, Wladimir Horowitz, lebte ebenfalls in New York. Aber die Sowjetunion brachte ihre eigenen pianistischen Löwen hervor, von denen Heinrich Neuhaus Schüler Richter und Gilels die beeindruckendsten waren, die den Westen im Sturm eroberten, als nach Stalins Tod regelmäßige kulturelle Kontakte mit dem Ausland aufgenommen wurden. Die sowjetischen Geiger Oistrach und Kogan sowie der Cellist Rostropowitsch erregten im Westen ähnliches Aufsehen (wo sie sich als würdige Konkurrenten der berühmten Emigranten Jascha Heifetz, Nathan Milstein und Grigori Piatigorski erwiesen). Sie alle wurden auch in Russland bekannt, wenngleich ihr Ansehen nicht mit dem von Schaljapin vergleichbar war. Oberflächlich betrachtet, waren diese Musiker loyale Sowjetbürger, und Gilels, Oistrach und Kogan wurden sogar Parteimitglieder.

In einem kleinen Kreis brachten sie ihre Unzufriedenheit mit der ihrer Meinung nach zu rigiden Kulturpolitik der Regierung zum Ausdruck, aber keiner von ihnen, abgesehen von Rostropowitsch, äußerte sich jemals öffentlich darüber. Nachdem er sich für Solschenizyn eingesetzt hatte (und den in Ungnade gefallenen Schriftsteller sogar in seiner Datscha unterbrachte), wurden Rostropowitsch und seine Frau, die Sopranistin Galina Wischnewskaja, ins Exil gezwungen und per Regierungsdekret ihrer sowjetischen Staatsbürgerschaft beraubt. Zehn Jahre zuvor war der Gewinner des Tschaikowsky-Wettbewerbs von 1962, der Pianist Wladimir Aschkenasi, in den Westen gezogen. Rudolf Barschai, der Gründer des ersten sowjetischen Kammerorchesters, ging ebenfalls in den Westen, doch 1979 entstand in der Sowjetunion ein neues populäres Kammerorchester, die „Moskauer Virtuosen“ unter der Leitung des jungen Geigers Wladimir Spiwakow, und einige Jahre später ein weiteres ähnliches Ensemble, die „Moskauer Solisten“ (unter der Leitung des

Bratschisten Juri Baschmet). Eine neue Generation talentierter Dirigenten - Juri Temirkanow, Mariss Jansons, Waleri Gergijew - erhielt die Freiheit, ihre kreativen Ideen zu verwirklichen. Das ursprüngliche Talent des Pianisten Michail Pletnjow blühte auf. Die Kulturbürokraten mussten sich nun mit der Anziehungskraft des Westens auseinandersetzen und machten widerstrebend gewisse Zugeständnisse. Und auch das Ballett, das neben der Musik traditionell als erfolgreicher Export der sowjetischen Kultur galt, musste immer wieder auf die russischen Emigranten zurückblicken.

Schon vor der Revolution hatten sich die größten Stars des russischen Balletts im Ausland niedergelassen - Anna Pawlowa, Nischinski, Karsawina und der Pionier des abstrakten Balletts, der Choreograf Fokin. Djalilews in Russland verwurzelte Kompanie wurde international als vollständig verwestlichtes Unternehmen bekannt und begründete in der Folge die weltweite Karriere von zwei neuen choreografischen Führern - Léonide Massine und Georgi Balantschiwadse, der von Djalilew der Einfachheit halber Georges (George) Balanchine genannt wurde. Doch das sowjetische Ballett, das (wie die Oper) unter der persönlichen Schirmherrschaft Stalins stand, der in dieser Hinsicht die Tradition des russischen Zarenreiches fortsetzte, brachte, wie auch in der Musik, eine neue Generation großer Künstler hervor: Marina Semenowa, Galina Ulanowa und Natalia Dudinskaja, Schülerinnen der Leningrader Lehrerin Agrippina Waganowa, sowie die Moskauer Plissezkaja, Wladimir Wassiljew und seine Frau Jekaterina Maximowa. Im Bereich der Choreographie wurden die Errungenschaften von Meistern wie den Avantgardisten Kasyan Goleizovsky und Fedor Lopuchov und den Traditionalisten Wassili Wainonen, Rostislav Zacharov und Michail Lawrowski („Romeo und Julia“) von Juri Grigorowitsch in einen neuen monumentalen Stil umgewandelt, für den das Ballett „Spartak“ ein Beispiel ist. Der Leningrader Boris Eifman setzte die experimentelle Linie des Choreographen Leonid Jakobson fort. Gerade als das internationale Ansehen des sowjetischen Balletts einen unerreichbaren Höhepunkt erreicht zu haben schien, wurde es durch eine Reihe von sensationellen Fluchten erschüttert: Rudolf Nurejew, Natalia Makarowa und Michail Baryschnikow blieben im Ausland. Die dramatischen Schicksale dieser illustren Nicht-Rückkehrer, die zum Lieblingsthema westlicher Medien wurden, waren ein weiterer Beweis dafür, dass in einer Zeit der Konfrontation zwischen den beiden Supermächten, der UdSSR und den USA, selbst eine so abstrakte Kunst wie das klassische Ballett nicht unbeteiligt an den großen politischen Spielen bleiben konnte.

Ein symbolträchtiges Ereignis in diesem Sinne war 1979 die Verzögerung des Abflugs eines sowjetischen Flugzeugs vom New Yorker Kennedy-Flughafen durch die US-Behörden, in dem sich die Ehefrau von Alexander Godunow, dem Leiter des Bolschoi-Balletts, befand, der gerade politisches Asyl in den Vereinigten Staaten beantragt hatte. Auf amerikanischer Seite war Präsident Jimmy Carter an der Beilegung dieses vielbeachteten Zwischenfalls beteiligt, auf sowjetischer Seite Generalsekretär Breschnew. Joseph Brodsky, der in jenen angespannten Tagen als Übersetzer für den geflohenen Tänzer fungierte, beschrieb das Drama von Godunow und seiner Frau, die durch politische Umstände getrennt waren, als „Romeo und Julia des XX. Jahrhunderts“. Der ironische Moskauer Konzeptualist Dmitri Alexandrowitsch Prigow reagierte anders auf dieses aufwühlende Ereignis: „Dass Godunow der alte Godunow sein soll!“ Die so genannte inoffizielle Kunst, die außerhalb des offiziellen kulturellen Paradigmas entstand, begann den Behörden ernsthafte Kopfschmerzen zu bereiten. Sie entstand an der Schnittstelle zwischen bildender Kunst und Poesie gegen Ende der 1940er Jahre. In dieser düsteren, gefährlichen Zeit schien die Vorherrschaft des Sozialen Realismus unerschütterlich

zu sein, und doch regten sich am Rande der orthodoxen Kultur seltsame „unappetitliche Individuen mit einem starken individuellen Sauerteig“, wie sie der aufstrebende abstrakte Künstler Nadimir Nemuchin später beschrieb. Nach dem Krieg mit Hitler hatten einige Mitglieder der Moskauer Künstlerelite den Eindruck, so ein Augenzeuge, dass der Panzer „gründlich eingerostet“ sei: „Wir, vor allem die Schulkinder, atmeten nach dem Sieg auf... sogar in Moskau und in anderen Städten konnte man Gedichte von Jessenin, Gumiljow, Mandelstam, von Leuten vernehmen, die diese Dichter persönlich kannten oder sie zumindest gesehen hatten.“ Und das war damals alles verbotene Literatur. Im Untergrund begannen die kulturellen Traditionen und Bindungen, die durch den Großen Terror und den Krieg zerstört worden waren, wiederhergestellt zu werden.

Das alles war damals verbotene Literatur. Im Untergrund begannen sich kulturelle Traditionen und Bindungen, die durch den Großen Terror und den Krieg zerstört worden waren, zu erneuern. In der Kunst zeigte sich dies vor allem darin, dass sich kleine Gruppen junger Maler, künftige nonkonformistische Künstler, um die überlebenden Alten Meister zu scharen begannen. Erik Bulatov, Oleg Wassiljew und Valentin Worobej studierten inoffiziell bei Wladimir Faworski, Ilja Kabakow, Bulatow und Wassiljew sowie Michail Odnoralow bei Robert Falk. In Leningrad besuchten die jungen Künstler die überlebenden Mitglieder von Filonows „Werkstatt für analytische Kunst“ und seine Schwester Jewdokija Glebowa. In Moskau wurde Malewitschs ehemaliger Schüler Jewgeni Kropivnickij, der den Suprematismus seines Lehrers jedoch nicht als verbindliches Dogma durchsetzte, zum Zentrum. Kropivnickij ließ sich mit seiner Frau und seiner Tochter, die ebenfalls Künstler waren, in einer Barackensiedlung in der Nähe von Moskau, Lianosowo, nieder, wo sich Ende der 1940er Jahre zu den Studenten von Kropivnickij auch Oskar Rabin gesellte, der sein Schwiegersohn wurde; so entstand die erste inoffizielle künstlerische Bewegung in der Nachkriegssowjetunion, der „Lianosowo-Kreis“ genannt wurde.

Die Existenz des „Lianosowo-Kreises“ - ist eines der Geheimnisse des sowjetischen Kulturlebens in dieser Zeit. Ihre Teilnehmer, obwohl marginal, schafften es nicht, sich im Mainstream der offiziellen Kunst aufzulösen. In einem System, das Außenstehenden das Recht auf kulturelle Betätigung verweigerte, gelang es ihnen, sich ihren eigenen kleinen privaten Raum zu schaffen, in den die Behörden wie durch ein Wunder nicht eingedrungen sind. Gäste aus der Hauptstadt besuchten das Haus der „Lianosowos“ in der Nähe von Moskau: darunter namhafte Persönlichkeiten wie Ehrenburg und der liberale Romancier Konstantin Paustowski, ein Idol der sowjetischen Intelligenz, junge Künstler und Dichter sowie zahlreiche andere neugierige Besucher. Später tauchten sogar ausländische Diplomaten und Touristen auf, obwohl es ihnen damals offiziell verboten war, Moskau zu verlassen. Unter den „Lianosowos“ waren Abstrakte, Expressionisten und Neoprimitivisten zu finden. Nicht jeder mochte ihre Kunst - der Konzeptualist-Künstler Viktor Piwowarow zum Beispiel (der einen anderen Meister, den Dinosaurier der stalinistischen Periode, Pavel Korin, besuchte), gestand später: „Die Bilder der Kropiwnizki erschienen mir wie billiger und dilettantischer hausgemachter Provinzialismus.“ Aber sie waren angezogen und überrascht von der unabhängigen Lebensweise dieser kuriosen Künstlerkolonie, die den vermeintlich allwissenden Behörden scheinbar ausgeliefert ist. Zu den „Lianosowos“ gesellten sich Untergrunddichter wie Igor Cholin, Genrikh Sapgir, Wsewolod Nekrassow, ebenfalls schillernde Persönlichkeiten, die brutale, experimentelle Gedichte verfassten, an deren Veröffentlichung in sowjetischen Zeitschriften nicht einmal zu denken war. Der robuste, pferdegesichtige Cholin stieg bis zum Hauptmann des Innenministeriums auf, wurde jedoch wegen einer Schlägerei degradiert und erhielt eine

Gefängnisstrafe, die er in der Nähe des Dorfes Lianosowo verbüßte, wo er sich mit der Familie Kropiwnizki anfreundete und begann, kurze, düstere Gedichte zu schreiben, die an die Werke der sowjetischen Dadaisten der 20er - 30er Jahre - Daniil Charms, Alexander Wwedenski, Nikolai Olejnikow - erinnerten.

Cholins Ruhm im Untergrund wuchs, und bald wurde dieser Mann, ein ehemaliger Waisenjunge, dessen kurzer Aufenthalt in einer Militärschule seiner gesamten Ausbildung entsprach, ein Säufer und Schürzenjäger, zu einem der Anführer einer neuen Strömung in der russischen Poesie, die als „Baracke“ bezeichnet wurde: Cholin lebte, wie viele andere zu dieser Zeit, in einer Baracke, in der jedes Zimmer (ohne fließendes Wasser und mit einer Toilette im Hof) eine große Familie beherbergte. Untergrunddichter trugen ihre Gedichte in Barackenzellen und in Moskauer Wohnungen vor. Unterstützt wurden sie von den „Kunstmäzenen“ der damaligen Zeit: den Pianisten Richter, Wladimir Sofronizki, den Dichtern Sluzki, Pasternak, die einem im Untergrund lebenden Autor, der auftrat, ein gewisses „Honorar“ in die Manteltasche steckten (ironischerweise in strenger Abhängigkeit von der Anzahl der von ihm gelesenen Gedichte). Dies waren die ersten zaghaften Anzeichen für die Entstehung eines privaten Vergütungssystems als Alternative zum staatlichen System. Doch als der unternehmungslustige Dissident Alexander Ginsburg begann, diese Gedichte in maschinengeschriebenen Zeitschriften zu verbreiten (die Samisdat-Zeitschrift „Syntax“, vier Ausgaben in den Jahren 1959-1960), wurde er ins Gefängnis gesteckt - das Wort galt als die gefährlichste ideologische Waffe in der logozentrischen Sowjetunion. Samisdat-Bücher wurden von den Behörden traditionell als etwas Böses betrachtet, das an der Quelle ausgerottet werden sollte. Es ist kein Zufall, dass einer der jüngsten kulturpolitischen Vorfälle der Breschnew-Ära „Metropol“ war, der literarische Samisdat-Almanach, der 1979 von einer Gruppe von Schriftstellern unter der Leitung von Aksjonow zusammengestellt wurde, den einer der Führer des offiziellen Schriftstellerverbandes zum CIA-Agenten erklärte und ein anderer vorschlug, die Kriegsgesetze auf den allzu unabhängigen Autor anzuwenden und ihn aufrecht zu schleifen. Aksjonow entschied sich klugerweise für die Ausreise in den Westen, was damals beiden Seiten entgegenkam. Den Künstlern im Untergrund, die von der Staatssicherheit nicht weniger verfolgt wurden als ihre literarischen Kollegen, gelang es dennoch, sich eine bequemere Nische zu schaffen.

Chruschtschow betrachtete die Avantgarde-Künstler, wie einer von ihnen glaubte, als „gemeine Schurken, so etwas wie Flöhe unter dem Hemd“, und so wurden sie nicht bedrängt, bis die Stümpfe zu schnell an die Oberfläche traten. Die sowjetische nonkonformistische Kunst wurde zum ersten Mal lautstark von der Zeitschrift „Life“ angekündigt, die 1960 unter der sensationellen Überschrift „The Art of Russia... That Nobody Sees“ veröffentlichte, eine lange Reportage, in der Werke von neuen inoffiziellen Künstlern neben Gemälden von Avantgarde-Klassikern wie Kandinsky abgebildet wurden. (Nach dem Logo wurden sie auch als „zweite russische Avantgarde“ bezeichnet.) Sowjetische Privatsammler begannen, Aquarelle von Anatoli Swerew zu kaufen, die von „Life“ vorgestellt wurden. Der Autodidakt Swerew, der die Technik des Tachismus (Farbspritzer auf der Leinwand) 1957 auf dem Internationalen Jugendfestival in Moskau entdeckte, wo sie von einem amerikanischen Gastkünstler vorgeführt wurde, und diese Technik in seinen Stillleben und Porträts zu verwenden begann, gewöhnte sich schnell daran, ein „verrückter“ Künstler zu sein: er trank sich zu Tode, randalierte, machte alle möglichen Streiche und produzierte gleichzeitig bis zu zehn Gouachen und Aquarelle pro Tag.

Augenzeugen erinnern sich noch heute mit Staunen an die Art und Weise, wie

Swerew arbeitete. Es war eine Show: nachdem er ein schickes Haus betreten hatte, in dem überall auf dem Boden Papierbögen verstreut waren, besprühte Swerew sie mit Farbe, wobei er mehrere Pinsel gleichzeitig in der Hand hielt. Mit einer Zigarette im Mund knurrte und fluchte Swerew wie ein Schamane, aber er besprühte und beträufelte die Papiere mit immer mehr Farben, zuletzt meist mit seinen berühmten Initialen „AS“. Swerews Porträts waren in der Regel recht ähnlich, und so ist es nicht verwunderlich, dass Sammler (Ärzte, Anwälte, Ingenieure) sie in Scharen kauften, denn sie kosteten zunächst nichts - drei Kopeken pro Stück. Solide nationale Sammler, selbst solche, die - wie der legendäre Georgi Kostaki - bereits Werke von Tatlin, Rodtschenko oder Ljubow Popowa gesammelt hatten, richteten ihre Augen erst auf die zweite Avantgarde nach dem Westen. Die plötzliche Aufmerksamkeit der ausländischen Presse führte dazu, dass die Untergrundkünstler - neben dem Kreml und der Moskauer Metro - zu einer Touristenattraktion wurden. Ausländische Geschäftsleute, Journalisten und westliche Diplomaten, die in Moskau akkreditiert waren, begannen, ihre exotischen, fleckigen Keller zu besuchen. So kam es Anfang der 60er Jahre zur Blüte der so genannten „Dipart“ (Kunst für Diplomaten und Ausländer im Allgemeinen), die den Status der inoffiziellen Kultur veränderte. Schließlich existierte die Privatwirtschaft in der Sowjetunion zu dieser Zeit nur am Rande, wo eine Handvoll seriöser Zahnärzte und Schneider im Stillen arbeiteten. Die Kultur, die als ein wichtiger Teil der Ideologie angesehen wurde, wurde von einem totalitären Staatsmonopol und damit von Kontrolle beherrscht. Da die einschlägigen Dokumente immer noch als geheim eingestuft sind, kann man sich nur fragen, warum die allgegenwärtige Staatssicherheit wegschaute, als die an der „Dipart“ beteiligten Moskauer (und später Leningrader) Künstler wuchsen und sich vermehrten. Tatsache ist, dass diese inoffizielle Gilde, die in ihrer Blütezeit mindestens einige Dutzend Mitglieder zählte (wahrscheinlich waren es etwa zweihundert), allmählich eine verlockende Alternative zum staatlichen Vergütungssystem für Künstler darzustellen begann. Der „Dipart“-Untergrundmarkt wurde immer geordneter, und die Preise stiegen von primitiven Tauschgeschäften, bei denen ein Künstler eine Flasche Whisky oder eine Jeans für ein Gemälde erhielt, bis hin zu (in Moskaus Augen natürlich) exorbitanten Summen in ausländischer Währung. Die ersten ernsthaften westlichen Käufer tauchten auf, unter denen der amerikanische Wirtschaftsprofessor Norton Dodge hervorstach, der eine umfassende Sammlung sowjetischer inoffizieller Kunst anstrebte. Der korpulente, schnauzbärtige, walrossartige Dodge besuchte regelmäßig die Sowjetunion und schaffte es, mindestens fünfzehnhundert Werke von Künstlern aus dem Untergrund nach Amerika zu schmuggeln, die später den Grundstock für seine ständige Sammlung im Zimmerli Museum in New Jersey bildeten. Diese Sammlung, die heute etwa 20.000 Werke von Hunderten von Autoren umfasst, spiegelt den vielseitigen Geschmack ihres Besitzers wider. Dodge begann seine Ankäufe mit Gemälden der „Lianosowos“, zu denen sich später die phantastischen und hyperbolischen Figuralisten Wladimir Weisberg, Wassili Sitnikow, Oleg Tselkow, der Volkskundler Wladimir Jakowlew, der metaphysische Surrealist Wladimir Jankilewski, die Abstrakten Eduard Steinberg und Lidia Masterkowa sowie der sowjetische Pop-Art-Künstler Michail Roginski gesellten, die Konzeptualisten Ilja Kabakow und Wiktor Pivowarow, die in ihrem intellektuellen Ansatz der NIM nahe stehen, sich aber in ihrer lebendigen Methode stark unterscheiden, Erik Bulatow, Oleg Wassiljew und Grischa Bruskin, die Erfinder des „Soz-Art“-Stils, Witali Komar und Alexander Melamed, sowie die ähnlich gesinnten Alexander Kosolapow, Boris Orlow, Leonid Sokow und Wagrit Bachtschanian. In Anbetracht der Tatsache, dass sie nicht Teil der inoffiziellen Kultur waren. Dodge

KS erwarb Werke des Bildhauers Zereteli und der Maler Alexander Schilow und Ilja Glasunow, obwohl sie alle, vor allem letztere, in der Sowjetunion populär waren, manchmal geschickt an der Grenze zwischen Erlaubtem und Unerlaubtem balancierten und Massen zu ihren Ausstellungen anlockten. Die Werke dieser Künstler haben jedoch ihre westlichen Bewunderer und Käufer gefunden. Einige Diparts sind zu wohlhabenden Menschen geworden, die ihr Geld in harter Währung und Rubel in Autos, Villen und Genossenschaftswohnungen umwandeln konnten. Die Mutigsten und Entschlossensten, wie Oscar Rabin, begannen, sich zu organisieren mit Hilfe ausländischer Diplomaten und russophiler Galeristen, persönliche Ausstellungen im Westen.

Dies brachte Rabin, den geborenen Organisator und Anführer, auf die Idee, in Moskau inoffizielle Kunst unter freiem Himmel zu zeigen, ähnlich wie einige Pariser Ausstellungen an den Ufern der Seine. Diese Idee, die Rabin bereits 1969 äußerte, erschien seinen Künstlerfreunden damals verrückt. Doch 1974 fühlten sich die Mitglieder des Untergrunds so sicher, dass sie beschlossen, die Aktion durchzuführen. Am Sonntag, dem 15. September, versammelten sich die Künstler auf einer Moskauer Brachfläche zu einem Happening, das sie „Die erste Herbstkunstausstellung im Freien“ nannten. Es war eine eher bescheidene Veranstaltung mit etwa einem Dutzend Teilnehmern, darunter Rabin mit seiner Frau und seinem Sohn, Komar mit Melamide und der in Leningrad lebende Jewgeni Ruchin. Doch die übereifrigen Behörden, die entschlossen waren, den widerspenstigen Künstlern einen Strich durch die Rechnung zu machen, trugen dazu bei, dass die Veranstaltung zu einem symbolträchtigen Ereignis mit internationaler Resonanz wurde. In dem Moment, in dem die Künstler, die sich in einer Einöde versammelt hatten, begannen, ihre Werke auf mitgebrachten klappbaren Aluminiumstativen zu montieren, stürzten sich die harten Kerle, die auf sie gewartet hatten, auf sie, begannen, ihre Bilder herauszureißen, sie zu zerbrechen und sie in den Laderaum eines speziell umgebauten Kippers zu werfen. Einige der Leinwände wurden sofort verbrannt. Diejenigen, die versuchten, Widerstand zu leisten, wurden brutal zusammengeschlagen, und als Krönung kamen drei riesige gelbe Bulldozer und Bewässerungsmaschinen, deren mächtige Eisstrahlen die Zerstörung vollendeten.

Es ist ein Wunder, dass Rabin, der sich unter den Bulldozer warf, um seine Arbeit zu retten, nicht zerquetscht wurde. Und, was sich als verhängnisvolle Fehleinschätzung der Behörden herausstellte, mehrere westliche Korrespondenten, die von den eifrigen Avantgardisten zu der Veranstaltung eingeladen worden waren, wurden in Mitleidenschaft gezogen: einem wurde ein Zahn ausgeschlagen, einem anderen wurde die Kamera zertrümmert. Das Ergebnis war eine Reihe von Sensationsberichten mit Schlagzeilen wie „Sowjetische Beamte brechen Kunstausstellung mit Gewalt auf. Maler und Journalisten in der turbulenten öffentlichen Konfrontation“ und „Kunst unter den Bulldozern“. Der äußerst unangenehme Vorfall führte zu einigen Reibereien zwischen der Geheimpolizei und den Parteiorganen, wie in den postsowjetischen Memoiren von General Philipp Bobkow, dem Leiter der berüchtigten 5. Direktion des KGB, beschrieben wird, die 1967 auf Initiative von Andropow speziell zur „Bekämpfung der ideologischen Ablenkung des Feindes“, d. h. zur Überwachung der Kultur, geschaffen wurde. Glaubt man Bobkow, so wurde die „lächerliche Entscheidung“, Bulldozer gegen Gemälde zu werfen, keineswegs vom KGB getroffen, und es waren nicht seine schulterklopfenden Kollegen, die Künstler auf einer Moskauer Brache verprügelten. Laut Bobkow ging die Initiative von den örtlichen Parteibossen aus, und der Sicherheitsbeauftragte schickte eilig eine Gruppe von Mitarbeitern in die Einöde, um

die Gemälde zu retten, die der „schockierte“, wie er sagte, Chef ermahnte: „Kümmert euch um die Künstler!“ Leider kam die väterliche Fürsorge der Geheimpolizei für die ihr anvertrauten Avantgardisten etwas zu spät, und der Skandal wurde von der Weltpresse aufgegriffen. „Wir hatten, offen gesagt, nichts zu sagen, um uns zu rechtfertigen - der Fall war beispiellos“, - beklagte der KGB-General. Unseren Gegnern wurde somit der größtmögliche Handlungsspielraum eingeräumt, und von diesem Stützpunkt aus starteten sie eine neue, sorgfältig geplante Offensive.

Ohne Rücksicht auf die Kosten unterstützten sie die Ausreise „verbotener“ Künstler ins Ausland und schlugen auf diese Weise zwei Fliegen mit einer Klappe: erstens entstand eine neue Medienwelle: talentierte Künstler durften in der UdSSR nicht mehr schaffen und flohen ins Ausland; zweitens wurde kalkuliert: sobald sie den Westen erreichten, würden sie versuchen, ihre Gönner zu bezahlen und sich aktiv in den „kalten Krieg“ einmischen. Diese Rechnung ist voll aufgegangen“. Die Frustration des KGB-Offiziers ist verständlich, wenn man bedenkt, wie viel Mühe, Zeit und Geld die Geheimdienste darauf verwendet haben, die inoffizielle Kultur unter ihrer Kontrolle zu halten. Derselbe Bobkow gab zu: „In der Rivalität zwischen den Kunstschulen hätte der KGB natürlich nicht als Schiedsrichter auftreten dürfen. Es gab jedoch Umstände, die uns manchmal in dieser Arena erscheinen ließen.“ Der General ist hier übermäßig bescheiden. Ein prominenter inoffizieller Künstler behauptete: „Altmodische, mannigfaltige, unstete Intelligenz hat den Untergrund grob verwickelt, Kunstkollegen, die sich bereitwillig gegenseitig anschnauzen, um länger am Trog der „dipart“ zu bleiben und mehr zu kassieren...“. Der KGB interessierte sich jedoch nicht nur für Avantgarde-Künstler, sondern auch für nationalistische Realisten wie Glasunow, dessen enger Freund und Schriftsteller Leonid Borodin über sein Moskauer Haus schrieb, in dem sich sowjetische und ausländische Minister, Diplomaten und Korrespondenten trafen: „Offensichtlich konnten die jeweiligen Behörden eine solche Oase der Kommunikation nicht ignorieren, und jeder der Anwesenden war sich dessen gleichermaßen bewusst.“ Die Party in Glasunows Haus war „ein ständiger Gegenstand von Gerüchten, Klatsch, Verdächtigungen und Anschuldigungen“, schrieb Borodin. Und das nicht ohne Grund. In diesem Sinne könnte Glasunows Kreis als Mikrokosmos der gesamten sowjetischen Elitekultur gesehen werden, die in dem ungesunden Gefühl lebte, (das sich nun bestätigt, da geheime Dokumente leider immer seltener und selektiver werden), dass sie unter ständiger Überwachung und Einmischung des KGB stand. Es war nicht leicht, in einer solch paranoiden Atmosphäre zu leben und zu arbeiten. Jeder verdächtigte den anderen, mit den Sicherheitsdiensten zusammenzuarbeiten, und in dem dichten Nebel des gegenseitigen Misstrauens (von dem die Geheimpolizei eindeutig profitierte) konnte diese ungesunde Situation leicht ausgenutzt werden, um persönliche Rechnungen zu begleichen, wenn „die sicherste Methode darin bestand, einen Rivalen zu verleumden, indem man ihn zu einem Agenten des KGB erklärte... für einige von ihnen nahm diese Verleumdung einen tragischen Verlauf. Und die echten Agenten waren natürlich“. In der Tat begann in den postsowjetischen Jahren der eine oder andere Intellektuelle öffentlich zu bekennen, wie er oder sie - natürlich unter extremem Druck und mit großem Widerwillen - zur Zusammenarbeit mit dem KGB gezwungen wurde.

Es ist davon auszugehen, dass die Zahl solcher (Selbst-)Enthüllungen zunehmen wird und wie in der Vergangenheit deutlich wird, dass die Staatssicherheitsdienste die unerwartetsten Zahlen verwendet haben. Eine solche Überraschung war beispielsweise die Behauptung des stalinistischen Tschekisten Pawel Sudoplatow in



seinen in der zweiten Hälfte der 90er Jahre erschienenen Memoiren, dass der 1952 in Moskau verstorbene Dichter Boris Sadowskij, der in seinem engsten Kreis als Monarchist und unerbittlicher Antisowjetiker bekannt war, während des Krieges an der sowjetischen Spionageabwehr beteiligt gewesen sei. In demselben Buch von Sudoplatow las ich mit Erstaunen, dass der Komponist Lew Knipper, ein Neffe von Tschschow's Frau, den ich aus Moskau kannte, von den Geheimdiensten beauftragt wurde, Hitler zu töten, falls der Führer im von den Nazis besetzten Moskau auftauchen sollte. Wie kann man sich vorstellen, dass Knipper, Autor von zwanzig Sinfonien (und dem populären Lied „Poljuschko Polje“), ein tadelloser Gentleman der alten Schule, jemanden umbringt? Es schien unmöglich. Ebenso überraschend (und sogar schockierend) für die alten Emigranten, die ich in New York traf, war die Erwähnung in einem der Bücher des Historikers Dmitri Wolkogonow, dass Alexej Kal, ein russischer Musikwissenschaftler, der sich in Los Angeles niedergelassen hatte, ein Ästhet und Universalgelehrter, ein Freund und zeitweise sein Sekretär, Moskau einen Bericht über die politischen Einstellungen in Emigrantenkreisen geliefert hatte. Der Staatssicherheitsdienst mag „altmodisch, überfüllt und schwerfällig“ gewesen sein, aber sein Leiter Andropow glaubte, eine „sehr vorsichtige und flexible Politik gegenüber Intellektuellen“ zu verfolgen. Ein Beispiel für diese flexible Politik Andropows war meines Erachtens das Vorgehen des KGB nach der „Bulldozer“-Ausstellung, bei der der Anführer der rebellischen Künstler Rabin von einem KGB-Offizier mit der überzeugenden Botschaft besucht wurde, dass „ein schlechter Frieden besser ist als ein guter Kampf“. Der KGB erhielt von den Moskauer Parteibehörden unter „großen Schwierigkeiten“ (wie sich General Bobkow erinnerte) die Erlaubnis, am 29. September eine große Ausstellung inoffizieller Kunst im Ismailowski-Park zu veranstalten. Der KGB mag diesen Schritt als Kompromiss gesehen haben, aber ich erinnere mich, dass die Ausstellung im Ismailowski-Park im Herbst 1974 als eine Kapitulation vor den Behörden empfunden wurde. An einem sonnigen, warmen Tag zeigten mehr als 50 Künstler auf einer riesigen grünen Wiese ihre Werke einer Menge von Tausenden von Moskauern, die von diesem nicht idealen Spektakel verblüfft waren. Diejenigen, die dabei waren, werden die Atmosphäre eines nicht genehmigten Feiertags, eines Massenfestes mit oppositionellen Untertönen, die im sowjetischen Leben selten ist, nie vergessen. Die Ausstellung im Ismailowski-Park war gleichzeitig eine wichtige kulturelle Geste, ein Picknick und eine Demonstration, ein Hauch von Freiheit und ein Vorbote des Wandels nach mehr als einem Jahrzehnt. In der Zwischenzeit setzte der KGB seine bewährten Methoden von Zuckerbrot und Peitsche gegen die inoffizielle Kunst ein. Einerseits die Ironie einiger „erlaubter“ Ausstellungen von Avantgarde-Künstlern, andererseits eine Reihe von Durchsuchungen, Verhaftungen und „zufälligen“ Schlägen. Der Künstler Kabakow erinnerte sich: „Wir waren immer in Gefahr, verhaftet und verbannt zu werden. Ich habe feige abgelehnt, als Oskar Rabin mich einlud, an seiner berühmten Bulldozer-Ausstellung teilzunehmen...“. Kabakow erklärte: „Die Angst als Zustand war in uns in jeder Sekunde des Seins, in jeder Handlung als notwendiges Element vorhanden, und wie Kaffee und Milch gab es dann in jeder Form der Vermischung keine Aktion, die nicht in einer bestimmten Dosierung mit dem Gefühl der Angst verdünnt war.“ Kabakow und seine Freunde im konzeptionellen Flügel der inoffiziellen Kunst - die Dichter Prigow und Lew Rubinstein, der Romancier Wladimir Sorokin - neigten zu der für die russische Kunst unkonventionellen Idee, dass der Künstler nicht am gesellschaftlichen Leben teilnehmen, „nichts verteidigen, gegen nichts sprechen“ könne. Laut Prigow war dies auch „eine große Kunst - sich nicht in gesellschaftliche Skandale einzumischen, nicht zu provozieren... Und offenkundige Verärgerung hat

zu nichts Gutem geführt. Es war also eine sehr schwierige Politik, wie man sich gegenüber den Behörden verhalten sollte... die Aufgabe bestand darin, den eigenen Freiheitsbereich nach und nach zu erweitern... Dies war keine gesellschaftspolitische oder gar existenzielle Strategie, sondern eine ästhetische“. Paradoxerweise schuf diese erpresserische Haltung der sowjetischen Postmodernisten zusätzliche Probleme für den KGB, da sie die Grenze zwischen dem Erlaubten und dem Unerlaubten verwischte. Konzeptualisten und Dichter waren nicht offen antisowjetisch, aber der KGB hielt es für notwendig, sie gelegentlich mit „präventiven“ Gesprächen zu bestrafen, „besonders in den späten siebziger Jahren, als alle Dissidenten inhaftiert wurden und der Wasserstand drastisch sank. Das heißt, die Köpfe von Menschen, die überhaupt nicht in die Politik oder in soziale Proteste verwickelt waren, wurden ausgesetzt.“ In Leningrad versammelte der KGB die Neo-Avantgardisten in einer speziellen Vereinigung, dem literarischen „Club-81“, „um nicht zu ihren Lesungen in den Vorstädten geschleppt zu werden“, wie einer der Teilnehmer vermutete.

Sie wurden auf unterschiedliche Weise dorthin gebracht: „...jemand wurde eingeschüchtert, jemand wurde überredet, jemandem wurde etwas versprochen. Eine Dichterin... wurde überredet, die Decke ihres Zimmers zu tünchen“. „Unter der väterlichen Führung der Behörden“ erschien in Leningrad auch der erste Almanach der Untergrundliteratur, der offiziell in der UdSSR veröffentlicht wurde, „Der Kreis“ (1985). Der Leningrader KGB nahm offensichtlich die unerwünschte Publicity zur Kenntnis, die das Verbot des Moskauer Almanachs „Metropol“ im Jahr 1979 mit sich brachte. Die Geheimpolizei begann auch, Künstler (mit demselben Ziel der Kontrolle) unter der Ägide verschiedener quasi-offizieller „Dächer“ zu organisieren. Eine der Ideen des KGB bestand zweifellos darin, die Dipart und den Untergrundkunstmarkt im Allgemeinen zu rationalisieren. Die sowjetische Führung suchte stets nach neuen Wegen, um die Staatskasse mit dem begehrten Geld aufzufüllen. Bereits 1971 schlug der KGB-Vorsitzende Andropow vor, „die Möglichkeit und die Bedingungen für die Realisierung modernistischer Werke zu untersuchen, die in unserem Land von einigen Künstlern für ausländische Verbraucher geschaffen wurden“. Eine wichtige Rolle bei der Organisation einiger Ausstellungen inoffizieller sowjetischer Künstler im Westen spielte Viktor Louis, der Korrespondent der London „Evening News“, der für seine engen Beziehungen zum KGB bekannt war und auch versuchte, die Manuskripte von Solschenizyn und Stalins Tochter Swetlana Allilujewa zu verkaufen. Da die Preise im Westen stiegen, wurde die inoffizielle Kunst in den Augen der sowjetischen Behörden immer schmackhafter, vergleichbar mit dem Geldwert eines tourenden Balletts des Bolschoi-Theaters oder des Volkstanzensembles unter der Leitung von Wladimir Moissejew. Im Bereich der Musik und des Balletts bestehen seit langem gute Beziehungen zu westlichen Impresarios wie dem legendären Amerikaner Sol Hurok. Nun beschloss das sowjetische Kulturministerium, Kontakte zu westlichen Kunsthändlern zu knüpfen. Der Höhepunkt dieses Prozesses war die sensationelle Sotheby's-Auktion in Moskau im Jahr 1988, bei der in einer Atmosphäre rasanter Bieterwettkämpfe eine Reihe von Werken zu damals unerhörten Preisen verkauft wurden - zum Beispiel das „Fundamentale Lexikon“ von Bruskin für 412.000 Dollar. Diese Auktion erwies sich als Meilenstein und markierte endgültig den Eintritt der inoffiziellen sowjetischen Kunst in die erste Phase des offenen globalen Kunstmarktes - ein Schritt, den einige Underground-Veteranen mit Bedauern als „kommerziell-politisch“ bezeichneten.

## KAPITEL 15

Als Sergej Paradjanow 1988 auf dem New Yorker Filmfestival lautstark verkündete, er wolle Michail Gorbatschow als Hamlet verfilmen, war das Publikum verblüfft. Einige führen diese Aussage auf die bekannte Ausnahme des berühmten Filmregisseurs zurück. Als ich im November 1991 den New Yorker Alexander Jakowlew fragte, was seiner Meinung nach die Haupteigenschaft von Gorbatschow sei, der seinen Titel als Präsident (und das Land) bereits verloren hatte, erhielt ich eine kurze Antwort: „Hamletismus“. Jakowlew wusste, wovon er sprach: der schlaue, stacheläugige Mann war Gorbatschows führender liberaler ideologischer Berater. Ein größerer Kontrast zum früheren Chefideologen der UdSSR, Michail Suslow, dem „Großkardinal“ des Breschnew-Shoguns, der unter Stalin Mitglied des Politbüros wurde und 1982 starb, immer noch ein überzeugter Stalinist, ist kaum vorstellbar. Jakowlew änderte sich ziemlich schnell und machte zunächst eine glänzende Parteikarriere als ehemaliger Frontheld aus der Bauernschaft, der nicht trinkt, vernünftig und fleißig ist. Als er 35 Jahre alt war, kam Jakowlew nach New York und absolvierte ein zweijähriges Praktikum an der Columbia University. Später verbrachte er ein Jahrzehnt als sowjetischer Botschafter in Kanada, was seine Ansichten stark beeinflusste. (Der KGB beschuldigte Jakowlew sogar, vom amerikanischen Geheimdienst rekrutiert worden zu sein, aber Gorbatschow ignorierte den Bericht). In Kanada, das Gorbatschow 1983 im Rahmen einer sowjetischen Delegation besuchte, freundete er sich mit Jakowlew an, in dem er seinen Verbündeten sah, und 1985, als er der neue Führer der Sowjetunion wurde und sein reformorientiertes Programm der Perestroika und Glasnost einleitete, beauftragte er Jakowlew, Intellektuelle zu engagieren, ohne deren aktive Unterstützung Gorbatschow sah, dass sich das Land mit großer Tücke wandeln würde. So wurde Jakowlew zum Schutzpatron der Liberalen in der Partei, eine Position, der er sich anfangs nicht ganz sicher war, da er oft genau den Hamletismus (oder eher die Unentschlossenheit und Angst vor Veränderungen) an den Tag legte, den er später Gorbatschow vorwarf. Gorbatschows Ziel war ein Sozialismus mit menschlichem Antlitz. Zunächst dachte er, er könne dies erreichen, indem er sich nur auf die Parteikader stützt. Doch angesichts des heftigen Widerstands gegen seine Reformen innerhalb der Partei beschloss Gorbatschow, die kulturellen Kräfte als Rammbock zu nutzen. Wie Gorbatschows Mitarbeiter, mit denen der Staatschef seine Überlegungen teilte, bezeugen, waren seine Pläne für die Intelligenz pragmatisch, ja sogar zynisch: ihnen wurde die Rolle eines theoretischen und praktischen Dieners des neuen Kurses zugewiesen, der mehr Redefreiheit als in den vorangegangenen Jahren und begrenzte wirtschaftliche und politische Erleichterungen vorsah und an die leninistische NÖP der 1920er Jahre erinnerte. Die liberale sowjetische Intelligenz reagierte auf den Aufruf des Führers mit Dankbarkeit und Begeisterung. Diese Leute begannen, sich stolz als die Vorreiter der Perestroika zu bezeichnen. Zum ersten Mal seit vielen Jahren fühlten sie sich vom Staat gefordert und begannen, auf Versammlungen, in der Presse und im Fernsehen aktiv auf Gorbatschows Gegnern herumzuhacken, zumal diese Konservativen auch ihre langjährigen persönlichen Feinde und Saufkumpare waren. Die Liberalen betrachteten Gorbatschow nicht ohne Grund als ihren Gönner. Gorbatschow hatte bereits begonnen zu verstehen, dass die sturen und einflussreichen Konservativen, nachdem sie sich von dem ersten Schock erholt hatten, versuchen würden, ihn bei der ersten Gelegenheit hinauszuerwerfen, wie es Breschnew und seine Freunde mit Chruschtschow getan hatten. Als Anatoli Iwanow, Held der sozialistischen Arbeit und Autor der

patriotischen Massenromane „Schatten verblassen am Mittag“ und „Ewiger Ruf“, 1986 bei einem Treffen des Führers mit Schriftstellern forderte, das Politbüro solle die Dinge in Ordnung bringen, indem es die randalierenden Liberalen verurteilt, so wie es 1946 Achmatowa und Schoschtschenko verurteilt hatte, sagte er zu Gorbatschow und schnitt eine Grimasse: „Woher bekommen wir solche Leute? Es ist eine Verhöhnung.“ Als Gorbatschow erfuhr, dass der Vorsitzende des Schriftstellerverbandes Georgi Markow, ebenfalls ein Held der sozialistischen Arbeit, es geschafft hatte, dass seine Werke allein im Jahr 1985 von 27 Verlagen angenommen wurden (es stellte sich heraus, dass er 14 Millionen Rubel auf seinem Sparkonto hatte), war er empört:

„Alte Menschen, die keine Unwahrheiten sagen, sind senil. Sie loben sich selbst. Sie überreichen sich selbst Auszeichnungen. Sie verleihen sich selbst Auszeichnungen und Titel.“ Auf meine Frage aus dem Jahr 2003, welche zeitgenössischen Dichter seine Weltanschauung beeinflusst hätten, nannte Gorbatschow Okudschawa, Jewtuschenko und Wosnessenski. Das hätte man von Breschnew oder sogar Andropow nicht hören können. Auf Betreiben von Gorbatschow und Jakowlew wechselten die „kreativen“ Gewerkschaften der Schriftsteller, Künstler und Filmemacher ihre Köpfe, und auch an der Spitze der führenden Zeitungen und Zeitschriften erschienen neue Personen. Die Wochenzeitungen „Ogonjok“ und „Moskowskije nowosti“, die zunehmend mutige kritische und antistalinistische Beiträge veröffentlichten, nahmen eine besonders aggressive Pro-Gorbatschow-Haltung ein. Sie waren sofort ausverkauft; die Moskauer standen um sechs Uhr morgens Schlange, um eine neue Ausgabe dieser plötzlich liberalen Publikationen in die Finger zu bekommen. Die Zeitschriften und später die Verlage haben eine Lawine von bis dahin unzugänglicher Literatur auf die Leser losgelassen. Es begann mit der Veröffentlichung von Gumiljows Gedichten, der 1921 von den Bolschewiken erschossen worden war, und es folgten nach und nach weitere, zuvor verbotene Meisterwerke: - Achmatowas „Requiem“, Platonows „Kotlowan“ und „Tschewengur“, Michail Bulgakows „Hundeherz“, Wassili Grossmans „Leben und Schicksal“ und schließlich Pasternaks „Doktor Schiwago“. (Diese Bücher wurden aus westlichen russischsprachigen Ausgaben nachgedruckt. Es ist noch gar nicht so lange her, dass ihr Besitz mit einer hohen Gefängnisstrafe geahndet wurde). In dem Maße, in dem sich der Kreis der offiziell rehabilitierten Persönlichkeiten, die früher als „Feinde“ galten (Bucharin, Trotzki, sogar Nikolaus II.), in der politischen Sphäre rasch zu erweitern begann, öffneten sich auch die kulturellen Tore immer weiter: Die russische Avantgarde erhielt eine Amnestie für Kandinsky, Schatal, Malewitsch, Tatlin, Filonow und die russischen Dadaisten Charm und Olejnikow.

Es folgten die Vergebung und Veröffentlichung der späten Emigranten - von Sinaida Hippus und Chodassewitsch bis Jewgeni Samjatin und Nabokow, der Religionsphilosophen Berdjajew, Lew Schestow, Semjon Frank und Iwan Iljin - sowie die bedingungslose Anerkennung des Genies von Strawinsky und Balanchine. Schließlich waren die noch lebenden Emigranten an der Reihe: Nurejew, Baryschnikow, Rostropowitsch, die Schriftsteller Aksenow, Wojnowitsch, Sinjowski, Wladimir Maximow, Brodsky und, als Höhepunkt, Solschenizyn. Der Aphorismus „Es ist jetzt interessanter zu lesen als zu leben“ ist populär geworden. Im Nachhinein könnte man meinen, dass dies eine Art spontaner, unaufhaltsamer Fluss war. In der Tat ging „der Prozess“ (so Gorbatschows Lieblingsausdruck) schmerzhaft voran, es lag das Gefühl in der Luft, dass die Liberalisierung jeden Moment ersticken könnte, und einige scherzten: „Was werden wir tun, wenn Perestroika und Glasnost zu Ende sind? Lest alte Zeitschriften und Zeitungen, wenn sie nicht beschlagnahmt werden.“ Die lang erwarteten Durchbrüche in Richtung größerer Freiheit wurden durch

plötzliche Staus unterbrochen, und hinter den Kulissen entbrannte ein intensiver Kampf um die Veröffentlichung buchstäblich jedes bedeutenden literarischen Werks, das zuvor verboten war (schließlich wurde das Gesetz über die Pressefreiheit und die Abschaffung der Zensur erst 1990 verabschiedet). Das dramatische Schicksal des Romans „Kinder des Arbat“ des populären Schriftstellers Anatoli Rybakow ist ein gutes Beispiel für einen solchen Kampf. Rybakow, der einst mit dem Stalinpreis ausgezeichnet wurde (obwohl er als ehemaliger Trotzist in den 1930er Jahren nach Sibirien verbannt worden war), beendete 1966 „Kinder des Arbat“, die epische Erzählung über den Großen Terror, in der Stalin als grausamer und bösertiger Tyrann dargestellt wird, als eine der Hauptfiguren und bot sie dann dem liberalen „Nowy mir“ von Twardowski an, der die Kühnheit des Romans für die damalige Zeit lobte und plante, ihn im nächsten Jahr, 1967, zu veröffentlichen. Doch die damalige Zensur stoppte „Die Kinder des Arbat“, und es blieb 20 Jahre lang auf dem Schreibtisch des Autors liegen.

Die ganze Zeit über versuchte Rybakow, ein hartnäckiger und energischer ehemaliger Frontmann, „Die Kinder des Arbat“ in den Druck zu bringen, aber ohne Erfolg: es war die langweilige Breschnew-Ära. Als Gorbatschow 1985 an die Macht kam, schien sich die Situation geändert zu haben, aber das war nicht der Fall: das stalinistische Thema war weiterhin ein Minenfeld. Unter Breschnew und Andropow sagten Parteibürokraten Rybakow ausdrücklich, dass ein solcher Roman über Stalin erst dann veröffentlicht werden würde, „wenn unsere ganze Generation tot ist“. Unter Gorbatschow wurden umfangreiche Überarbeitungen und Neufassungen gefordert: „Stalin wird einseitig dargestellt“. Der hartnäckige Rybakow widersetzte sich, so gut er konnte, und sammelte Rezensionen zur Unterstützung von „Kinder des Arbat“ von sechzig berühmten Schriftstellern, Künstlern und Regisseuren. Dies war eine alte Verteidigungstechnik, die aber im Zeitalter von Glanost noch effektiver wurde. Gorbatschow erwähnte es in seinen Memoiren mit Unmut: „Das Manuskript wurde von Dutzenden von „Päpsten“ gelesen, die begannen, das Zentralkomitee mit Briefen und Rezensionen zu überschwemmen und das Buch als „Roman des Jahrhunderts“ darzustellen. Es wurde zu einem öffentlichen Phänomen, noch bevor es veröffentlicht wurde.“ Gorbatschow musste in der neuen politischen Situation damit rechnen, auch wenn er betonte, dass Rybakows Buch „keinen großen Eindruck auf uns gemacht hat“. Chruschtschow, der die „Kinder des Arbat“ bereits 1969, als er bereits im Ruhestand war, im Manuskript las, kritisierte ebenfalls stalinistische Episoden. Die Einstellung zum Manuskript wurde, unabhängig von seinen literarischen Vorzügen, zu einem Lackmustest für die Bestimmung der politischen Position einer Person. Tatjana Rybakowa hat einen typischen Meinungsaustausch dokumentiert. Die Dichterin Bella Achmadulina: „Wenn ich morgens aufwache und sehe, dass eine Zeitschrift mit einem Roman von Rybakow erschienen ist, lüge ich - das bedeutet, dass die Sowjetmacht zu Ende ist!“ Ihr Ex-Mann Jewtuschenko widersprach ihr: „Im Gegenteil, ich werde sagen: Die Sowjetmacht hat sich gefestigt und triumphiert!“

Am Ende wurde das Schicksal der „Kinder des Arbat“ auf höchster politischer Ebene entschieden. Auf der Sitzung des Politbüros am 27. Oktober 1986 griff der führende Konservative Jegor Ligatschow Rybakows Roman an: „Der Sinn dieses Manuskripts von 1500 Seiten reduziert sich auf die Denunziation Stalins und der sowjetischen Vorkriegspolitik ... Es ist klar, dass ein solcher Roman nicht veröffentlicht werden kann, obwohl Rybakow damit droht, ihn ins Ausland zu übertragen.“ Gorbatschow zögerte, wie es sich für Hamlet gehört, weiter: „Wenn ... wir anfangen, uns selbst zu entlarven, unsere eigenen Fehler aufzudecken, wäre das das teuerste und willkommenste Geschenk an unseren Feind.“ Gorbatschows Berater Jakowlew,

obwohl weniger kurzichtig als sein Chef, konnte sich nicht entscheiden: nachdem er das Manuskript von „Die Kinder des Arbat“ bis zu einigen Nächten gelesen hatte (der Roman machte einen starken Eindruck auf ihn), war Jakowlew immer noch der Meinung, dass der Schriftsteller Stalin zu Unrecht „mit Vorurteilen“ betrachtet. Jakowlew, der Rybakow zu einem dreistündigen Gespräch ins Zentralkomitee berief, erinnerte sich später: „Auf alle meine vorsichtigen Kommentare zu dem Buch reagierte er mit heftigen Einwänden, reagierte scharf, mit einer klaren Herausforderung ... er lehnte mein Recht als Mitglied des Politbüros ab, mich gegenüber dem Schriftsteller zu äußern.“

Für diese Audienz hatte Rybakow die zahlreichen begeisterten Kritiken zu „Kinder des Arbat“ parat: „Das sind nicht nur Kritiken, das ist die Mentalität der Intelligenz. Die Intelligenz akzeptiert Stalin nicht.“ Die Rollen wurden vertauscht: nicht mehr der Parteifunktionär übte Druck auf den Schriftsteller aus, sondern der Schriftsteller - im Namen der kulturellen Elite - auf den Funktionär. Jakowlew wusste, dass Gorbatschow die Unterstützung dieser Leute brauchte, und kapitulierte: „Wir müssen veröffentlichen, wenn wir einen Kurs für kreative Freiheit eingeschlagen haben.“ Als die Zeitschrift „Völkerfreundschaft“ ankündigte, dass sie endlich mit der Veröffentlichung von „Die Kinder des Arbat“ beginnen würde, stiegen die Abonnements von hunderttausend auf über eine Million Exemplare. Die Gesamtauflage des Buches, das 1987 in der Sowjetunion als Sonderausgabe erschien, betrug zehneinhalb Millionen Exemplare; „Die Kinder des Arbat“ wurde in 52 Ländern veröffentlicht, und der Roman wurde zu einem internationalen Bestseller und zu einem politischen Signal für die Absichten der sowjetischen Führung. In den Vereinigten Staaten erschien Rybakows Porträt (zusammen mit dem von Stalin) auf der Titelseite des „Time“ Magazins, und Präsident Reagan erklärte 1988 in Moskau: „Wir applaudieren Gorbatschow dafür, dass er Sacharow aus dem Exil nach Moskau zurückgebracht hat, für die Veröffentlichung von Pasternaks „Doktor Schiwago“ und Rybakows „Kinder des Arbat“.“ „Die Kinder des Arbat“ war eines der letzten Beispiele dafür, welche wichtige Rolle die Literatur im gesellschaftlichen Leben der sowjetischen Epoche spielte und wie das Schicksal eines Werkes wie in einem Wassertropfen die politischen Stürme widerspiegelte, die das ganze Land erschütterten. Es scheint, dass der sowjetische Staat die Ideologisierung der Gesellschaft bis zum Äußersten getrieben hat.

Die Ironie besteht darin, dass nach Stalins Tod die Politik zunehmend aus dem realen kulturellen Leben verschwand. Sie wurde durch völlig leblose offizielle Rituale ersetzt, und die politische Debatte zog sich in die Küchen der Intelligenz zurück. Die wichtigste Forderung der Breschnew-Ära lautete, nicht aufzumucken. Sogar der orthodoxe Andropow beklagte sich, dass es jetzt viele Kommunisten und keine Bolschewiken mehr gab (was bedeutet, dass die Menschen der Partei nur noch als Formalität beitraten und weder an Gott noch an den Teufel glaubten). Unter Gorbatschow ist die politische Debatte aus dem Untergrund an die Oberfläche getreten. Das politische Spektrum der kulturellen Elite war unerwartet breit - vom Monarchismus bis zum Anarchismus. Neuheidentum und Nihilismus, die aus dem Nichts kamen, blühten auf; Schwarzhundertschaften und antisemitische Theorien kamen wieder in Mode und erlangten sogar einen Hauch von Seriosität.

Verschwörungserklärungen für die Selbstmorde von Majakowski u. a. begannen weithin zu kursieren: sie wurden nun von einigen interpretiert, hinter denen entweder die sowjetischen Geheimdienste, die Juden oder anderen steckten. Die kulturelle und politische Situation ist komplexer geworden: früher wurde die zentrale Opposition als „sowjetisch-antisowjetisch“ angesehen; jetzt sah man auch, dass die Spaltung entlang der Linien „konservativ-liberal“ und „slawophil-westlich“ verläuft.

Dies war vielleicht das erste Mal, dass die schwindelerregende Vielfalt dieser Positionen deutlich wurde. Es war nun möglich, sich als antisowjetischer Konservativer oder, sagen wir, als avantgardistischer Slawophiler zu identifizieren: Die Kombinationen wurden so bizarr wie ein Kaleidoskop. Als Gorbatschow die Kontrolle über die Partei lockerte, entstand ein kulturelles Machtvakuum, und die Eliten versuchten, sich aufzuteilen, um so viel Territorium wie möglich zu erobern. Die Umverteilung der Sphären fand überall statt: in der Literatur, in der Kunst, in der Musik, im Kino, nicht ohne eine Ikone der russischen Kultur - das Moskauer Tschechow-Kunsttheater, das 1898 von Stanislawski und Nemirowitsch-Dantschenko gegründet worden war, hatte sich bis zur Revolution an Stanislawskis Motto orientiert, „weder revolutionär noch schwarzsozial zu sein“. Dadurch konnte das MXT (*Moskauer Künstlertheater*), das eine „überdurchschnittliche“ Position eingenommen hatte, unter der Intelligenz eine für das russische Theater beispiellose Autorität gewinnen, die der Spiritualität nahe stand. Nach der bolschewistischen Revolution wurden die Aufführungen des MXT durch den Schirmherrn Stalin besucht. Dies verschaffte dem Theater eine privilegierte Stellung und materiellen Wohlstand, aber auch eine schrittweise Aufhebung seiner früheren Unabhängigkeit. Gleichzeitig konnten einige sowjetische Produktionen des Künstlertheaters in ihrem hohen Niveau mit den besten früheren Werken von Stanislawski und Nemirowitsch-Dantschenko verglichen werden. Ein solcher Meilenstein war die Uraufführung von Michail Bulgakows Theaterstück über den Bürgerkrieg, „Die Tage der Turbinen“ (basierend auf seinem Roman „Die Weiße Garde“), im Jahr 1926. Das Stück „Die Tage der Turbinen“ wurde von vielen als direkte Verbindung zur Tschechow-Linie des alten Kunsttheaters gesehen. Diese Inszenierung wurde wie Tschechows „Die Möwe“ als politisches und soziales Manifest des Kollektivs wahrgenommen, und das Publikum fand Ähnlichkeiten mit Tschechows Figuren in Bulgakows Stück, den edlen, idealistischen Offizieren, die die dem Untergang geweihte „weiße Idee“ gegen die siegreichen Bolschewiken verteidigten.

„Die Tage der Turbinen“ machten eine neue Generation von Hauptdarstellern berühmt - Nikolai Chmeljow, Michail Janschin, Alla Tarasowa, die die Giganten des alten Kunsttheaters Moskwin, Kachalow, Knipper-Tschochowa ablösten. „Die Tage der Turbinen“ hatten ein schweres Schicksal. Das Publikum nahm Bulgakows Stück sofort mit Begeisterung auf, es war unmöglich, Karten zu bekommen, aber orthodoxe Kritiker reagierten mit Wut auf die „Tage der Turbinen“. Stalin, der bereits der oberste kulturelle Schiedsrichter des Landes war, wurde von den „Tagen der Turbinen“ wie ein Magnet angezogen, und er sah das Stück nicht weniger als 15 Mal, es brachte ihn sogar zum Träumen, wie er selbst sagte. 1929 schrieb Stalin über die „Tage der Turbinen“: „...der Haupteindruck, der dem Zuschauer von diesem Stück bleibt, ist ein für die Bolschewiki günstiger Eindruck: „...selbst wenn Männer wie die Turbinen gezwungen werden, ihre Waffen niederzulegen und sich dem Willen des Volkes zu unterwerfen, da sie ihre Sache als endgültig verloren ansehen, dann sind die Bolschewiki unschlagbar, man kann nichts gegen sie, die Bolschewiki, unternehmen.“ „Die Tage der Turbinen“ sind eine Demonstration der Allmacht des Bolschewismus“, - schloss der Führer. In dieser Haltung war Stalin zu Bulgakow unberechenbar: mal ermutigte er den Schriftsteller, dann bestrafte er ihn, dann rief er ihn an, dann antwortete er nicht auf Briefe, dann lobte er seine Stücke, dann verbot er sie. Es scheint, dass Stalin mit Bulgakow eine Art raffiniertes Katz-und-Maus-Spiel betrieb. Der Schriftsteller, der im Grunde seines Herzens antisowjetisch, nüchtern und ironisch war, ließ sich dennoch so sehr auf das Spiel ein, dass es zu einem der zentralen Themen seines Werks wurde, was sich in seinem Roman über Molière und seinen Gönner Ludwig XIV. (eine sehr deutliche Parallele), dem

Theaterstück zum selben Thema, „Die Kabale der Scheinheiligen“, und dem phantasmagorischen Roman „Der Meister und Margarita“ widerspiegelt, den viele als den Höhepunkt der russischen Prosa des XX. Jahrhunderts bezeichnen. Eine der Hauptfiguren des Romans, Woland, ein luziferischer Charakter, hat eine komplizierte Beziehung zu dem Meisterschreiber, ähnlich der zwischen Stalin und Bulgakow. „Der Meister und Margarita“ wurde zu Lebzeiten Bulgakows nicht veröffentlicht, und auch sein letztes Stück „Batum“ (über die jungen Jahre Stalins), das für das Kunsttheater bestimmt war, durfte nicht aufgeführt werden. Aber Stalin sagte zu Nemirowitsch-Dantschenko, dass er Bulgakows Werk zwar für „sehr gut“ halte, es aber nicht auf der Bühne gezeigt werden dürfe: „Alle Kinder und alle jungen Leute sind gleich. Man sollte kein Theaterstück über einen jungen Stalin aufführen.“ Das war ein Schlag für den ehrgeizigen und verletzlichen 48-jährigen Bulgakow, von dem er sich nicht mehr erholte und bald starb. Und was das Künstlerische Theater betrifft, zu diesem Zeitpunkt hatte es bereits den Tod von Tschechow, den Konflikt mit Gorki, sogar die Zwietracht, Entfremdung und dann die (zugegebenermaßen vor Außenstehenden verborgene) Fehde seiner beiden großen Gründer - Stanislawski und Nemirowitsch-Dantschenko - erlebt. Die „Tage der Turbinen“ wurden jedoch bis zu den Kriegstagen 1941 im Theater der Künste aufgeführt (insgesamt wurden fast tausend Vorstellungen gegeben), als die Kulissen des Stücks bei einem Bombenangriff verbrannt wurden. 1920 erhielt das Moskauer Kunsttheater vom Staat den Status eines „akademischen“ Theaters, was ihm erhebliche Privilegien einbrachte. Und 1932 ordnete Stalin an, dass das Moskauer Kunsttheater nach Gorki benannt werden sollte. Dies löste unter den russischen Emigranten Empörung aus; man erinnerten sich, wie Nemirowitsch-Dantschenko 1904 öffentlich zu Tschechow sagte: „Dieses Theater, Anton, ist dein Theater!“ Die Emigranten konnten nicht verstehen, dass dies im früheren Leben, das für immer vorbei war, wo man sagen konnte, was man dachte, aber in der neuen Situation musste sich Gorki, der einst wegen seines antisowjetischen Engagements zutiefst missfiel, im Namen des Moskauer Gorki-Theaters wie folgt an den Schriftsteller wenden: „Von nun an werden wir gemeinsam an einem sowjetischen Theater arbeiten, das allein unterstützt werden kann. Ich habe in der ganzen Welt Theater gespielt.“ Zumindest im Hinblick auf das „sterbende Welttheater“ war Stanislawski aufrichtig. Als er zur Behandlung und Erholung nach Europa ging (Stalin gab ihm großzügig das nötige Geld), war Stanislawski überzeugt, dass die Kultur dort im Niedergang begriffen war: „Hitler war vertrieben. Es gibt kein Theater.“ In der Sowjetunion wurde das Moskauer Kunsttheater auf Stanislawskis Initiative hin nicht nur zum besten und wertvollsten Ensemble erklärt, dem alle Theater folgen sollten, sondern Stanislawski erklärte auch, dass sein System zur Ausbildung von Schauspielern das „einzig wahre“ sei, mit allen sich daraus ergebenden Konsequenzen. Stanislawski freute sich: „Wo es im zaristischen Russland nur unwegsame Tundren und Wildnis gab, blüht jetzt überall das Leben, die Kunst steht in voller Blüte und auch mein System wird studiert.“ Stanislawski selbst, der 1938 starb (zu diesem Zeitpunkt hatte er bereits alle erdenklichen Ehrungen erhalten, er war einer der ersten Volkskünstler geworden und hatte den Lenin-Orden erhalten), betrat in seinen letzten Lebensjahren nicht mehr die Schwelle des Moskauer Kunsttheaters.

Eingesperrt in seiner Moskauer Villa beschwor Stanislawski sein geliebtes System, das in groben Paraphrasen um die Welt ging und von vielen berühmten Schauspielern als alchemistischer Stein der Weisen aufgegriffen wurde; vor allem in den Vereinigten Staaten wurden Henry Fonda, James Stewart, Anthony Quinn und später Marlon Brando, Paul Newman und sogar Marilyn Monroe angeworben, um



das von dem Emigranten Michael Tschechow (Neffe des großen Schriftstellers und ehemaliger Schüler von Stanislawski) und Lee Strasberg angepasste System anzuwenden. In der Sowjetunion wurde das Moskauer Kunsttheater zusammen mit dem Bolschoi-Theater von Stalin als offizielle Hofeinrichtung anerkannt, an der jede Kritik (außer natürlich auf Stalins Geheiß) verboten war. Das Moskauer Kunsttheater verknöcherte allmählich, und nach dem Tod von Stanislawski und Nemirowitsch-Dantschenko wurde es schließlich zu einer leeren Hülle.

Und in den 50er - 60er Jahren, als das Publikum in Scharen zu den Aufführungen des „Sowremennik“-Theaters von Oleg Jefremow und später des Taganka-Theaters von Ljubimow strömte, war es nicht schwer, eine Karte für das Moskauer Kunsttheater zu bekommen. Sie wurde hauptsächlich von Touristen besucht. Sogar hohe Behörden waren sich dessen bewusst und versetzten 1970 durch einen Sonderbeschluss des Sekretariats des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei der Sowjetunion Jefremow, um das Moskauer Kunsttheater zu stärken, was dem von Jefremow aufgebauten „Sowremennik“ nicht zugute kam, aber auch dem Moskauer Kunsttheater nicht seinen früheren Ruhm zurückgab. Jefremow, ein begabter Schauspieler und ein nachdenklicher Regisseur, wenn auch ein häufiger Quartal-Säufer und Empörer, der bis zu seinem Tod im Jahr 2000 an der Spitze des Moskauer Kunsttheaters stand, bemühte sich nach Kräften, dieses Theater zu renovieren, war aber gezwungen, anrüchige Stücke wie „Stahlarbeiter“, „Sitzung des Parteikomitees“ und dergleichen zu zeigen, mit Texten wie: „Und wie wir auf dem XXV. Parteitag zu Recht festgestellt haben...“. Die Degradierung des neuen Moskauer Kunsttheaters gipfelte in der berüchtigten Aufführung eines heroischen Stücks über Lenin mit dem Titel „So lasst uns siegen“ im März 1982, zu der Breschnew selbst in Begleitung von Mitgliedern des Politbüros gebracht wurde. In der Regierungsloge, die einst eigens für Stalin eingerichtet worden war, saß der Generalsekretär des Zentralkomitees der KPdSU umgeben von drei künftigen Sowjetführern - Andropow, Konstantin Tschernenko und Gorbatschow. Ein schwerkranker Breschnew, der im November desselben Jahres sterben sollte und nur wenig hören und verstehen konnte, fragte seine Mitstreiter im Verlauf des Stücks laut: „Ist das Lenin? Sollen wir ihn grüßen?“ Und seit dem Tag lachte das Publikum im Theater offen über das, was sowohl auf der Bühne als auch in der Regierungsloge geschah, und die Episode wurde zu einem Symbol in der Geschichte nicht nur des Moskauer Kunsttheaters, sondern der gesamten UdSSR. Und im April 1985, also dreieinhalb Jahre später, erschien Gorbatschow auf der Bühne des Moskauer Kunsttheaters, allerdings bereits in der Funktion des neuen Staatschefs. Obwohl er zu diesem Zeitpunkt seit weniger als zehn Monaten Generalsekretär war, wollte Gorbatschow offensichtlich ein Signal an das Kapital und die Intelligenz senden: er wählte Tschechows „Onkel Wanja“ (mit der Ikone Jefremow) anstelle einer der „Parteiproduktionen“ und rief eine Woche später den Regisseur an.

Jefremow erinnerte sich natürlich an die Anrufe Stalins bei Pasternak und Bulgakow, sie waren eine MXAT-Legende (*MXAT: Moskauer Akademisches Künstlertheater*), denn nach diesem Gespräch zwischen dem Führer und Bulgakow wurde der Schriftsteller sofort als Regieassistent des Moskauer Künstlertheaters eingestellt. Weder Chruschtschow noch Breschnew wiederholten diesen Schachzug. Als Parteimitglied betrachtete Jefremow den Anruf seines neuen Chefs Gorbatschow als historisch; gegenüber dem Theaterchef, der während dieses Gesprächs die Ausdünstungen auf seiner Schulter sah, paraphrasierte ein verlegener Jefremow Tschechow: „Es ist schwer, einen Sklaven aus sich herauszupressen.“ Gorbatschow sagte über Jefremows Inszenierung von „Onkel Wanja“, sie sei ein „Fest des Geistes“. Das

hörte sich nicht sehr nett an, und der Regisseur wurde nervös, aber da er erkannte, dass Gorbatschow nichts Anstößiges im Sinn hatte, bat er den Generalsekretär um eine Audienz. Daraufhin hörte Jefremow „historische Worte“ des Staatschefs, für die Gorbatschow wohl den Direktor versenkt hat: „Lassen Sie uns zunächst unser Schwungrad irgendwie abwickeln.“ Das Schwungrad wurde, wie wir wissen, so weit abgewickelt, dass der Staat zusammenbrach. Im Zuge der Abwicklung brach unter anderem auch das Moskauer Kunsttheater zusammen. Das war unter Stalin oder später undenkbar, und Stanislawski und Nemirowitsch-Dantschenko, die am Ende ihres Lebens in Feindschaft zueinander standen, dachten darüber nach. (Diese Fehde wurde, wie so vieles im Hinterbühnenleben des Moskauer Kunsttheaters, von Bulgakow in seinem unvollendeten Roman „Theaterromantik“, der meiner Meinung nach sein bestes Werk ist, amüsant beschrieben). Als Jefremow 1986, der befürchtete, mit einem aufgeblähten und mürrischen Ensemble (über 150 Schauspieler allein, von denen er in seinen Vorstellungen nur etwa zwei Dutzend zu besetzen pflegte) nicht zurechtzukommen, den Behörden die unausgegorene Idee unterbreitete, das Ensemble des Moskauer Kunsttheaters in zwei Teile aufzuteilen, erhielt er plötzlich „grünes Licht“: dies entsprach der neuen Einstellung zur Perestroika und zum Experiment. Der konservativere Teil der Schauspieler, angeführt von der Primadonna des Theaters, Tatjana Doronina, revoltierte. Das Moskauer Kunsttheater konnte dem Versuch einer Reform von innen heraus nicht standhalten und brach zusammen; auf seinen Trümmern entstanden 1987 zwei verschiedene Ensembles: das MXAT in der Kamergerski-Gasse unter der Leitung von Jefremow und das Moskauer Kunsttheater am Twerski-Boulevard unter der Leitung von Doronina. Im Jahr 1989 nahm das Jefremow-Theater den Namen Tschechow an, während das Doronina-Theater den Namen Gorki beibehielt. Das 100-jährige Bestehen des Theaters der Künste wurde 1998 in Moskau großartig gefeiert. Die Feierlichkeiten, die von einer unsäglichen Nostalgie für eine vergangene Ära begleitet wurden, in der das Unternehmen der Stolz und das kulturelle Symbol des ganzen Landes war, führten zu einem weiteren endlosen Streit zwischen Befürwortern und Gegnern der politischen und wirtschaftlichen Reformen. In einem Interview stimmte Doronina bereitwillig der spöttischen Bemerkung eines konservativen Journalisten zu, dass die Zerstörung des Moskauer Kunsttheaters ein Modell für den darauf folgenden Zusammenbruch der Sowjetunion sei: „...das gesamte Kollektiv des Moskauer Kunsttheaters stand für Einheit. Und diese Einheit konnte nicht geteilt werden. Genauso wie es unmöglich war, unser Land zu teilen. Aber es gab Leute im Theater und im Staat, die unsere Widerstandslosigkeit, unsere christliche Demut ausnutzten - und sie bekamen ihren Anteil. Die Teilung des Theaters war geplant - genauso wie die Teilung des Landes geplant und inszeniert war“. In radikal-konservativen Kreisen waren Verschwörungstheorien sehr beliebt, die die Perestroika und den anschließenden Zusammenbruch der Sowjetunion als finstere Verschwörung zwischen dem Westen und seiner „fünften Kolonne“ im Inneren des Landes erklärten. Der Schriftsteller Alexander Sinowjew, ein ehemaliger Dissident, der viele Jahre im Ausland lebte und dort nach eigenen Angaben Kontakte zu westlichen Geheimdiensten unterhielt, behauptete, dass „Gorbatschows Aufstieg zur höchsten Macht nicht einfach das Ergebnis der inneren Entwicklung des Landes war. Sie war das Ergebnis einer Einmischung von außen. Es war eine grandiose Sabotageaktion des Westens. Damals, 1984, sagten mir Leute, die aktiv an der Zerstörung unseres Landes arbeiteten: "Warte ein Jahr, und unser Mann wird auf dem russischen Thron sitzen.“ Und jetzt haben sie ihren eigenen Mann auf den russischen Thron gesetzt. Ohne den Westen hätte Gorbatschow niemals den Weg zum Thron gefunden.

Sinowjew und andere wie er erklärten Gorbatschow, Jakowlew und andere Reformer zu „sowjetischen Judas“, die für die CIA arbeiteten, eine Ansicht, die selbst im ultrakonservativen Lager nicht von allen geteilt wurde. Doch Sinowjew ging noch weiter: Da die Reformen Gorbatschows seiner Meinung nach „vor den Augen des Volkes, mit dessen Einverständnis und sogar mit dessen Billigung“ durchgeführt wurden, bezeichnete der Schriftsteller die gesamte Nation als „verräterisches Haus“. Einer der angesehenen Führer der Dorfprosa, Valentin Rasputin, verurteilte wiederholt öffentlich die kulturelle Situation, die in der Gorbatschow-Sowjetunion entstanden war. Rasputin war entsetzt über die seiner Meinung nach teuflische Veränderung der Kulturlandschaft: die unkontrollierte Verbreitung von Jugend-Rockbands, die Musik spielen, die „gefährliche Veränderungen des Hämoglobins im Blut“ hervorruft; das Auftreten von Schönheitswettbewerben nach westlichem Vorbild; bisher nicht gesehene Sexszenen in sowjetischen Filmen und sogar Fernsehsendungen zur Verteidigung von Homosexuellen, die, wie Rasputin uns bedrohlich in Erinnerung rief, in der Sowjetunion Gott sei Dank immer noch verboten sind.

All diese Veränderungen, so der Autor, seien Teil eines bewussten Programms, um „Geist und Seele zu verderben“. Die Veränderungen, die der geprellte Rasputin in einem Land skizzierte, das jahrzehntelang von den sowjetischen Behörden künstlich vom Einfluss der westlichen Massenkultur isoliert worden war, konnten in der Tat als ziemlich radikal empfunden werden. Besonders auffallend war die allgegenwärtige Präsenz zahlreicher Rockbands abseits der Leine. In der Sowjetunion unter Breschnew existierte die Rockmusik im Untergrund, unter dem wachsamen Auge des KGB: sie wurde von den Behörden als ideologisch subversiv angesehen und verdrängte den Jazz, der zu dieser Zeit sogar in den Augen der Parteibürokraten eine gewisse Seriosität erlangt hatte (Andropow selbst soll ein Jazzfan gewesen sein). Die vom Jazz abgewandte Jugend begeisterte sich jedoch zunächst für die Disco und dann für den Rock, und in den Großstädten hatte fast jeder Hof seine eigene Amateur-Rockband, die westliche Stile, insbesondere die Beatles, nachahmte. Einige nüchterne Köpfe im KGB erkannten, dass es unwahrscheinlich war, die Massenbewegung im Untergrund vollständig auszurotten, und versuchten, sie unter Kontrolle zu bringen, um die Rockmusik so weit wie möglich zu adaptieren und sie zu ihrem Vorteil als Mittel zur Beeinflussung junger Menschen zu nutzen. In den späten 70er Jahren erlaubte der KGB in Moskau, Leningrad und einigen anderen Großstädten versuchsweise die Veranstaltung mehrerer Rockfestivals und Rockclubs, von denen Leningrad der bekannteste war. Es entstanden die ersten populären einheimischen Rockbands mit original russischsprachigem Repertoire: die Moskauer Gruppe „Maschina Wremeni“ (*Zeitmaschine*) unter der Leitung von Andrei Makarowitsch und die Leningrader Gruppe „Aquarium“, deren Anführer Boris Grebenschtschikow als sowjetischer Bob Dylan bezeichnet wurde, obwohl er selbst Vergleiche mit David Bowie bevorzugte. Diese und andere frühe Rockbands („DDT“, gegründet von Juri Schewtschuk in Ufa, „Nautilus Pompilius“ in Swerdlowsk, „AuktYon“ in Leningrad und „Sounds of Mu“ in Moskau) hatten eine Art „parallele Realität“ zwischen dem Erlaubten und dem Unerlaubten, dem Legalen und dem Illegalen. Und diese Existenz war ein ständiger, komplizierter Tanz mit den Behörden, die die Zügel ein wenig lockerten und dann wieder fester zogen. Makarowitsch, Grebenschtschikow und Schewtschuk schrieben Lieder, die man als Proto-Perestroika bezeichnen könnte, wie z.B. „Wende“, der Hit von „Maschina Wremeni“, der 1979 ein allegorischer Aufruf war, keine Angst vor drastischen Veränderungen im Leben des Landes zu haben.

Andere Anführer der Rockbewegung, wie der sarkastische Pjotr Mamonow, der

düstere Wjatscheslaw Butusow und der rätselhafte Leonid Fjodorow, komponierten hermetischere Lieder, die jedoch bei den jungen Leuten sofort großen Anklang fanden. Verängstigte Konservative wähten sich überall von dieser widerlichen Musik umgeben; Rasputin erklärte „den zerstörerischen Einfluss des Rock auf die Psyche“ und empörte sich: „Die Nachrichten im Fernsehen sind zu rocken, der Musikunterricht im Kindergarten ist zu rocken, die klassische Musik ist zu rocken, die Theatervorstellungen sind zu rocken.“ Die plötzliche Allgegenwart neuer androgyner Popstars wie Waleri Leontjew oder die offen homosexuellen Theaterproduktionen von Roman Wiktjuk waren für Traditionalisten wie Rasputin ebenso wenig akzeptabel wie die öffentliche Akzeptanz von Werken, die zuvor als experimentell galten und Elemente des Expressionismus, der Fantasie und der Mystik miteinander verbanden. Die Tatsache, dass viele der Autoren dieser Art von Werken, die zuvor im Schatten standen, nun aber im Rampenlicht stehen, Frauen waren (die Schriftstellerinnen Ljudmila Petruschewskaja, Tatjana Tolstaja und Ljudmila Ulitzkaja, die Dichterinnen Jelena Schwarz und Olga Sedakowa, die Filmregisseurin Kira Muratowa, die Künstlerinnen Natalia Nesterowa und Tatjana Nazarenko, die Komponistinnen Galina Ustwolskaja und Sofia Gubaidulina), trug nur zum Unbehagen der Traditionalisten bei. Es handelte sich um eine kraftvolle neue weibliche Kunst, die die Linie der „Amazonen“ der russischen Avantgarde zu Beginn des Jahrhunderts lebendig fortsetzte, aber sie gefiel offensichtlich nicht allen. Das konservative Lager der russischen Kultur, das sich der Bedrohung seiner Existenz (oder zumindest seines Wohlergehens) bewusst war, geriet in Panik und veröffentlichte gemeinsam mit den politischen Reaktionären, die sich mit aller Macht gegen Gorbatschows Perestroika wehrten, am 23. Juli 1991 in der Zeitung „Sowjetrussland“ das berüchtigte „Wort an das Volk“, das zu einem antireformistischen Manifest wurde. („Das von dem Schriftsteller Alexander Prochanow verfasste und außer von ihm auch von anderen Liberalisierungsgegnern wie Valentin Rasputin, Juri Bondarew, dem Bildhauer Wjatscheslaw Kljkwow und der Volkssängerin Ljudmila Sykina unterzeichnete „Wort an das Volk“ forderte die an der Macht befindlichen Verräter auf, sie durch patriotische Maßnahmen zu ersetzen: „Wacht auf, kommt zur Besinnung, steht auf, alt und jung, für das Land. Sagen wir „Nein!“ zu den Zerstörern und Eindringlingen. Lassen Sie uns den Rückzug an der letzten Grenze des Widerstands beenden. Wir starten eine Volksbewegung und rufen diejenigen in unsere Reihen, die das schreckliche Unglück, das unser Land getroffen hat, erkannt haben.“ Diese Leute wurden von dem gleichgesinnten Kritiker Vladimir Bondarenko als „feurige Reaktionäre“ bezeichnet. Ihre alarmistischen Parolen sollten den von den Gegenreformern geplanten militärisch-politischen Putsch ideologisch absichern. In der Nacht zum 19. August 1991 verhängten die Verschwörer den Ausnahmezustand über Gorbatschow, der sich zu diesem Zeitpunkt auf der Krim aufhielt, und entmachteten ihn damit. Auf diese Weise wollten sie den drohenden Zusammenbruch der Sowjetunion verhindern und den ihrer Meinung nach katastrophalen Veränderungen in Wirtschaft und Kultur Einhalt gebieten.

Mit dem Einzug von Panzern in die Hauptstadt hofften die Verschwörer, die liberalen Kräfte durch diese Demonstration militärischer Stärke einschüchtern zu können, doch schon bald wurde klar, dass der Putsch gescheitert war. Viele Tausend Moskauer versammelten sich vor dem Haus der Sowjets der Russischen Föderation (dem so genannten „Weißen Haus“) und zeigten ihre Unterstützung für den charismatischen Boris Jelzin, der den Widerstand gegen die Putschisten anführte. Die Banden der Verschwörer wagten es nicht, das „Weiße Haus“ zu stürmen, Jelzins Truppen verhafteten die Putschisten drei Tage später, die Sowjetunion brach

endgültig zusammen, und ihr Präsident Gorbatschow trat zurück und übergab die Macht an Jelzin. Nach 74 Tagen brach der Sowjetkommunismus zusammen. „Das Reich war zu Ende, die Geschichte war zu Ende, das Leben war zu Ende - was auch immer danach kam. Es spielt keine Rolle, in welcher Reihenfolge und mit welcher Geschwindigkeit die Köpfe und Trümmer verstreut werden“ (Andrei Bitow). Das kulturelle Artefakt dieses historischen Moments ist Jewgeni Jewtuschenkos Gedicht, das er am Morgen des 20. August vor zweihunderttausend Demokratieverteidigern vortrug und in dem er das „Weiße Haus“ mit dem „marmornen verwundeten Handlanger der Freiheit“ verglich. Es war, nach Jewtuschenkos Worten, sein „bestes Gedicht überhaupt“.

Gorbatschow war gebildeter als Chruschtschow oder Breschnew, aber weniger gebildet als Stalin oder Andropow. Jelzins kultureller Horizont scheint viel enger gewesen zu sein als der von Gorbatschow. Es ist unwahrscheinlich, dass Jelzin wie Gorbatschow aus dem Stegreif ein Gedicht von Lermontow rezitieren oder über einen neuen Roman oder ein Theaterstück schwärmen könnte. Andererseits agierte Jelzin in dramatischen Momenten wie ein Rammbock, was der Sache manchmal half, ihr aber oft schadete. Die sowjetische Kulturelite - zumindest der liberale Flügel, der auf Gorbatschow gesetzt und gut für ihn gearbeitet hatte - wandte sich von ihrem Idol ab, sobald klar wurde, dass die Reformen ins Stocken geraten waren, und wandte sich Jelzin als dem entschiedeneren Führer zu. Jelzin wurde zwar wie Gorbatschow in den Tiefen der Parteionomenklatura gebildet, war aber anfangs demokratischer und zugänglicher und schien gefügiger zu sein: die einheimischen Intellektuellen glaubten, dass er zu einem idealen Herrscher Russlands geformt werden könnte. Jelzin sprach sie sogar mit seinem Vornamen und seinem Vatersnamen an, im Gegensatz zu Gorbatschow, der sich gewöhnlich über alle lustig machte (eine bössartige Angewohnheit der Partei). Jelzin schien den Einfallsreichtum der neuen liberalen Berater in seinem Umfeld zu schätzen, doch im Gegensatz zu Gorbatschow betrachtete er die Hochkultur kurzzeitig als einen notwendigen Verbündeten. Nachdem Jelzin das sowjetische Staatssystem zerschlagen hatte, gab er auch dessen Kulturpolitik auf.

Für den neuen Präsidenten galten all diese unzähligen Mitglieder der „kreativen Gewerkschaften“ - Zehntausende von Schriftstellern, Dichtern, Künstlern, Musikern, die alle auf die eine oder andere Weise vom kommunistischen Staat unterstützt wurden - wahrscheinlich (und ich muss sagen, nicht ganz zu Unrecht) als Müßiggänger und Schmarotzer, die das Brot des Volkes umsonst fressen. Der gut funktionierende Mechanismus des sowjetischen Kulturlebens bestand seit Stalins Zeit, also seit etwa sechzig Jahren. Sie wurde durch staatliche Subventionen perfekt geschmiert und von oben bis unten kontrolliert. Stalin wusste genau, wozu er die Hochkultur brauchte, die er gekonnt mit Zuckerbrot und Peitsche durchsetzte. Die nachfolgenden sowjetischen Machthaber waren sich darüber nicht mehr ganz im Klaren, setzten aber dennoch den von Stalin vorgezeichneten Weg fort - wenn auch weniger mit der Peitsche als vielmehr mit der erzieherischen Wirkung des Zuckerbrots. Unter Gorbatschow war der Knüppel auf die Größe einer Spielzeugpeitsche geschrumpft, was nicht ausreichte - und die Intellektuellen waren begierig darauf, die Aufteilung des staatlichen Reichtums zu übernehmen: es war ihre beste Stunde. Als die Sowjetmacht zusammenbrach, verschwand die totalitäre Peitsche, aber mit ihr verschwand auch das Zuckerbrot. Die staatlich geförderte Filmindustrie brach zusammen, die Auflage der „fetten“ Zeitschriften, die unter Gorbatschow phantastische Ausmaße erreicht hatte, ging stark zurück, dasselbe geschah mit der Poesie und der Prosa, für Symphonieorchester und Ballettkompanien wurde die einzige wirkliche Einnahmequelle die

Auslandstourneen, und Tausende von russischen Musikern und Tänzern zogen generell in den Westen, die Grenzen des Landes waren nun zum ersten Mal seit Jahrzehnten offen. Russische Stars - der Sänger Dmitri Hvorostovsky, der Pianist Jewgeni Kissin, der Geiger Maxim Wengerow - ließen sich in Europa nieder. Viele in Russland und im Westen waren davon überzeugt, dass auf den Zusammenbruch des kommunistischen Regimes unmittelbar ein beispielloser kultureller Aufschwung folgen würde. Das Gegenteil ist der Fall. Dieses katastrophale Versiegen des Kulturstroms fand vor dem Hintergrund einer weit verbreiteten Verarmung statt, die durch die radikale Hinwendung der Jelzin-Regierung zur Marktwirtschaft verursacht wurde. Die Preise stiegen um das Dreifache, Löhne und Renten wurden nicht regelmäßig gezahlt, und Ersparnisse wurden wertlos. Die Führer des Parlaments, das zum Zentrum der Opposition gegen Jelzin geworden war, reagierten auf die ohrenbetäubende Unzufriedenheit der Massen; im Herbst 1993 versuchten sie, Jelzin zu entmachten. Wie beim Putsch 1991 wuchsen die Sympathien der Intelligenz für den Präsidenten, während die „feurigen Reaktionäre“ das konservative Parlament unterstützten. Für beide Seiten schien es, als würden ihre Gegner schleifen! Russland in den Abgrund zu stürzen. Die folgenden dramatischen Ereignisse brachten den letzten bedeutenden Aufschwung in der Beteiligung der kulturellen Elite am realen politischen Leben Russlands im XX. Jahrhundert mit sich. Es lag ein Hauch von Zivilisation in der Luft, den beide Seiten fürchteten, während sie gleichzeitig erkannten, dass der Gesang auf eine bewaffnete Auseinandersetzung zusteuerte. In dieser Atmosphäre brauchten die gegnerischen Parteien erneut ideologischen Rückhalt, und den konnten nur Intellektuelle bieten. Die „flammenden Reaktionäre“ schwärmten von Jelzins „kriminell und kosmopolitischem Regime“, das die russische Kultur und den Staat zerstöre.

Die Liberalen ihrerseits forderten den Präsidenten auf, entschlossen gegen die „faschistischen“ Feinde der Reformen vorzugehen. Die Manifeste der Schriftsteller auf beiden Seiten ließen die Situation eskalieren, aber Jelzins Panzer hatten das letzte Wort, als sie am 4. Oktober 1993 das „Weiße Haus“ der Opposition beschossen, das anschließend gestürmt wurde. Die Konfrontation zwischen dem Parlament und dem Präsidenten endete mit dem Sieg Jelzins, aber die Tatsache, dass dabei viele Moskauer, darunter auch Zivilisten, starben, schockierte das Land. Jelzin fand auch starke Unterstützer, darunter einflussreiche Persönlichkeiten wie der Akademiker Dmitri Lichatschow und die Dichter Achmadulina und Okudschawa. Doch die Schießerei im „Weißen Haus“ vereinte das Anti-Jelzin-Lager der Nationalkommunisten mit den ehemaligen Dissidenten Sinowjew, Maximow und Sinjowski, die beklagten: „Das Schrecklichste für mich ist heute passiert: meine alten Feinde fangen manchmal an, die Wahrheit zu sagen, und mein eigener Stamm russischer Intellektueller, anstatt eine Art Opposition gegen Jelzin zu bilden und so irgendwie die Unkorrektheit seiner und seiner Mannschaft Herrschaft zu korrigieren, begrüßen wieder alle Initiativen des Führers und rufen wieder nach harten Maßnahmen. All dies ist bereits geschehen. So begann das Sowjetregime.“ Die Schriftsteller Alexander Prochanow und Eduard Limonow waren unter den Verteidigern des „Weißen Hauses“ zu finden. Nur die bizarren Irrungen und Wirrungen der postsowjetischen Politik konnten diese sehr unterschiedlichen Autoren zusammenbringen. Prochanow hatte bereits in der Breschnew-Ära mit seinem Roman „Der Baum im Zentrum von Kabul“ (über die sowjetische Invasion in Afghanistan) auf sich aufmerksam gemacht, für den er eine Auszeichnung des Verteidigungsministeriums der UdSSR und den Spitznamen „Nachtigall des Generalstabs“ erhielt.

Indem er weiterhin in einem quasi-expressionistischen Stil die Ereignisse in den „Brennpunkten“ der Welt beschreibt (Romane über Kambodscha, Mosambik, Nicaragua), steigt Prochanow schnell in der Hierarchie auf und wird Sekretär des russischen Schriftstellerverbandes. Limonow hingegen war schon immer eine Randfigur. Er begann als raffinierter Avantgarde-Dichter, der in der Moskauer Bohème auch dafür bekannt war, dass er Jeans schnell, gut und für ein bescheidenes Honorar nähen konnte. Zusammen mit vielen anderen Nonkonformisten emigrierte Limonow Mitte der 1970er Jahre in die Vereinigten Staaten, wo er 1979 seinen ersten Roman „Ich bin's, Eddy“ („Fuck off, Amerika!“) veröffentlichte, der in russischen Emigrantenkreisen wegen seiner ungewohnt expliziten sexuellen Beschreibungen (einschließlich der inzwischen berühmten homosexuellen Szene, in der sich der autobiografische Held des Buches einem schwarzen New Yorker hingibt) und der lockeren Verwendung von Schimpfwörtern für Aufsehen sorgte. Ich kannte Limonov in seinen New Yorker Jahren. In einem von Emigranten geprägten Bohème-Milieu fiel er durch seine Ordentlichkeit, Pünktlichkeit und Zuvorkommenheit auf. Diese Qualitäten verhalfen Limonow zu einer Stelle als Hausmeister in einer Millionärsvilla.

Nur bei genauerem Hinsehen konnte man erkennen, dass in der Seele dieses nach außen hin kniefälligen Dieners auch ein Abenteurer und Hysteriker lebte, ein Anwärter auf die Rolle des russischen Louis Céline. Limonows Freund, der Künstler Bachchanjan, erinnerte sich an drei Selbstmordversuche Limonows (der erste in der Schule), jedes Mal wegen unglücklicher Liebe. Heute besteht Limonow auf seiner „eisernen geistigen Gesundheit“, aber damals... Wie ein erfahrener Schneider hat Limonow seinen persönlichen Mythos immer wieder verändert. Diejenigen, die ihn in seiner Jugend kannten, behaupten, Limonow sei damals ein feiges Muttersöhnchen gewesen, aber in seiner nostalgischen autobiografischen Prosa („Teenager Savenko“, „Der kleine Dreckskerl“ und „Wir hatten eine große Epoche“) hat sich der Schriftsteller als furchtloser Hooligan dargestellt. Limonows Vater war Offizier, aber unter den Moskauer Dissidenten positionierte sich der junge Schriftsteller als entschiedener Antisowjet. Nach seiner Emigration versuchte Limonow, in den USA und später in Frankreich ein kosmopolitischer Autor zu werden. Später erklärte er sich zum Erstaunen seiner New Yorker und Pariser Bekannten zum Patrioten par excellence. Seinen größten Purzelbaum schlug Limonow jedoch in der postsowjetischen Zeit, als er aus dem Exil zurückkehrte und 1994 in Moskau die radikale Nationalbolschewistische Partei gründete, deren Aufgabe es war, die extreme Rechte und die extreme Linke (die Limonow als „Faschisten“ und „Anarchisten“ bezeichnete) gegen die Demokratie und die „neue Weltordnung“ zu vereinen, die er als „die absolute Willkür der USA und der europäischen Gemeinschaft in der Welt“ definierte.

Limonow wurde 2001 verhaftet und 2003 wegen der Organisation des illegalen Erwerbs und Besitzes von Waffen zu vier Jahren Gefängnis verurteilt, aber einen Monat später auf Bewährung entlassen. Im Gefängnis erfuhr Limonow von dem Terroranschlag vom 11. September auf die Vereinigten Staaten, und die Nachricht ließ ihn „frohlocken“, denn, wie er sagte, „Amerika ist ein Land der Gewalt, das allen seinen Willen aufzwingt. Sie verdient es, bestraft zu werden.“ Während seiner mehr als zweijährigen Haft schrieb Limonow acht Bücher, darunter sein utopisches Manifest „Das andere Russland: Umriss der Zukunft“, in dem er den Zusammenbruch der gesamten alten russischen Kultur proklamierte und die Idee eines postnomadischen Russlands verkündete. Jetzt, so Limonow, „kümmere ich mich nicht mehr um meinen Ruhm als Schriftsteller. Mein literarisches Talent hat weltweite Anerkennung gefunden.“

Jetzt möchte ich, dass meine politische Begabung anerkannt wird.“ Die oppositionellen Zeitungen mit geringer Auflage, in denen Prochanow und Limonow ihre leidenschaftlichen Anti-Trump-Appelle veröffentlicht hatten, wurden nach der Übergabe des „Weißen Hauses“ an die Pro-Jelzin-Kräfte am 4. Oktober 1993 per Präsidialdekret geschlossen, was den „flammenden Reaktionären“ einen Vorwand lieferte, von der Zertrampelung der Pressefreiheit zu sprechen. Viele dieser Veröffentlichungen wurden jedoch bald wieder aufgenommen, aber nach wie vor waren sie nicht populär: keiner der Ideologen der Opposition besaß die Autorität des Volkes. Der einzige, der damals eine solche Autorität hatte, war Solschenizyn. Die Menschen warteten auf seine Einschätzung der traumatischen Ereignisse, die das Land erschütterten. Doch Solschenizyn, der seit neunzehneinhalb Jahren im Westen lebt und bereits angekündigt hatte, nach Russland zurückzukehren, hielt eine kurze, für ihn untypisch emotionale Rede, in der er die Zusammenstöße vom 3. und 4. Oktober als „eine absolut unvermeidliche und logische Etappe auf unserem langen und beschwerlichen Weg zur Befreiung vom Kommunismus“ bezeichnete. Vielleicht war Solschenizyn vorsichtig, um seinen politischen Handlungsspielraum zu wahren. Zu diesem Zeitpunkt hatte er bereits das Hauptwerk seines Lebens vollendet - das zehnbändige historische Epos „Das rote Rad“, das der Autor vor langer Zeit, als achtzehnjähriger Student, konzipiert hatte. Solschenizyns Idee war es, die Februarrevolution von 1917 zu beschreiben, die er stets als das bedeutendste und schicksalhafteste Ereignis der russischen Geschichte betrachtete, das nicht nur das Schicksal Russlands, sondern der ganzen Welt veränderte. Solschenizyn erklärte die Symbolik dieses Namens: „Die Revolution, das große kosmische Rad, wie eine Galaxie ..., die sich zu entfalten beginnt - und alle Menschen, auch diejenigen, die sie zu drehen begannen, werden zu Sandkörnern. Sie sind dort und kommen in Scharen um.“ Doch um dem Leser die Wurzeln der Revolution vor Augen zu führen, beschreibt Solschenizyn auch den Ersten Weltkrieg und seine Vorgeschichte, wobei er sich auf vier, wie er sie nannte, „Knoten“ konzentriert: „Vierzehnter August“, „Sechzehnter Oktober“, „Siebzehnter März“ und „Siebzehnter April“.

In diesem beispiellosen historischen Werk von kolossalem Umfang (Solschenizyn hat 18 Jahre daran gesessen) hat der Autor versucht, komplexe erzählerische Probleme zu lösen, indem er enormes dokumentarisches Material mit einer Vielzahl von Techniken komprimierte: dazu gehören psychologische Profile der politischen Führer der Epoche (vor allem die markanten Porträts von Lenin und Nikolaus II.), saubere (phonetische) Dokumente (Briefe, Telegramme, Flugblätter) und umfangreiche Imitationen aus Zeitungen. Das Prinzip ist strukturell und vor allem rhythmisch organisiert. Solschenizyn steuert den Rhythmus der Erzählung, verändert ihn, stellt ihn nebeneinander und übernimmt das Prinzip, große Stücke, aber auch kleine ein- und auszuschalten. Es ist eine musikalische Prosa. Daher würde ich „Das rote Rad“ nicht mit „Krieg und Frieden“ vergleichen (wie es manchmal getan wird), sondern eher mit Mussorgsky oder Rimsky-Korsakow. Als ich 1985 an Solschenizyn darüber schrieb (im Zusammenhang mit „Sechzehnter Oktober“), erhielt ich eine unerwartete Antwort von ihm: Sie haben das sehr richtig verstanden: offen gesagt, meine Lieblings-„Literatur“ ist Beethoven, ich höre ihn immer irgendwie, wenn ich in der Nische bin.“ Entgegen der weit verbreiteten Vorstellung von Solschenizyns Zyklen gibt es in „Das rote Rad“ keine zentrale Figur, die die Ideen des Autors zum Ausdruck bringt; es ist im Grunde „dialogisch“ (um die Terminologie von Michail Bachtin zu verwenden) oder, wenn man so will, „symphonisch“. Solschenizyn war eindeutig bestrebt, dem Leser ein Höchstmaß an „Nachdenklichkeit“ zu vermitteln: daher die Betonung der Schilderung authentischer



Ereignisse auf Kosten z. B. der traditionellen Schlachtreihen im Romanggenre. In dem schmerzhaften Versuch zu verstehen, was Russland in die Revolution geführt hat, die er als eine unerhörte Tragödie ansah, neigte Solschenizyn zu der Tatsache, dass „alle schuld sind, einschließlich des gemeinen Volkes, das leicht dieser billigen Seuche, diesem billigen Betrug erlag und sich beeilte, zu rauben, zu töten, sich in diesen blutigen Tanz zu stürzen. Und - schließlich sind natürlich die Machthaber am meisten schuld...“. Solschenizyns Überlegungen führten dazu, dass sein Werk „Das rote Rad“ sowohl bei den modernen Liberalen, für die die Februarrevolution weiterhin ein wichtiger Meilenstein und eine erfolgreiche Geschichte der Demokratie in Russland war, als auch bei den Konservativen, die die Schuld an der Misere des Landes den Ausländern, vor allem den Juden, gaben, zum Scheitern verurteilt war. Solschenizyns Beziehungen zu den westlichen politischen Eliten waren nicht einfach. Von Beginn seines Exils an positionierte er sich als erbitterter Gegner der Distanz-Politik, die er während der Exil-Zeit gegenüber der Sowjetunion verfolgte. In der Überzeugung, dass die Kompromisse des Westens in den Einzugsgebieten unweigerlich zu Katastrophen führen würden, stellte Solschenizyn die verblüffende These auf, dass „der Dritte Weltkrieg bereits stattgefunden hat und mit einer Niederlage für den Westen endete“. Mit diesem polemischen Slogan traf der Schriftsteller mitten ins Herz der amerikanischen politischen Debatte. Sein moralisches Kapital im Westen war zu dieser Zeit enorm, und Solschenizyn beschloss, es zu nutzen, um die Außenpolitik der USA entscheidend zu beeinflussen.

Solschenizyns 1973 verfasster „Brief an die Führer der Sowjetunion“, sein ehrgeiziges Reformprogramm für das kommunistische Russland, blieb unbeantwortet. Offenbar glaubte Solschenizyn, dass die Politiker in den Vereinigten Staaten für seine Ratschläge empfänglicher sein würden. Er hatte Unrecht. Im Kalten Krieg mit der Sowjetunion nutzte der Westen Solschenizyn natürlich voll aus. Aber der Schriftsteller wollte nicht nur eine ideologische Waffe in fremden Händen bleiben, das war ihm nicht genug. Solschenizyn wollte ein vollwertiger Teilnehmer am großen politischen Spiel werden, was schwer zu erreichen war - er hatte nicht einmal die amerikanische Staatsbürgerschaft erhalten. (Der Kongress, der über die Möglichkeit debattierte, Solschenizyn zum Ehrenbürger zu ernennen, ließ diese Idee stillschweigend fallen). Ja, Solschenizyns Ansichten fanden bei vielen europäischen und amerikanischen Politikern, insbesondere bei konservativen, Gehör. 1976 wurde in das Wahlprogramm der Republikanischen Partei ein besonderer Hinweis auf Solschenizyn als „ein großes Leuchtfeuer menschlichen Mutes und menschlicher Moral“ aufgenommen. Als es dann aber ans Eingemachte ging, wurden die Amerikaner sofort äußerst vorsichtig. Keiner der amerikanischen Präsidenten - nicht Gerald Ford, nicht Jimmy Carter, nicht Ronald Reagan, nicht Bill Clinton - hat sich mit Solschenizyn getroffen, sie haben es nicht einmal gewagt, eine solche eher symbolische Geste zu machen. Reagan lud Solschenizyn jedoch 1982 zu einem Besuch im Weißen Haus in Begleitung anderer sowjetischer Dissidenten ein, die ideologische Gegner des Schriftstellers waren, was für Solschenizyn offensichtlich inakzeptabel war; der Presse wurde zugespielt, dass der Grund für die Unerwünschtheit eines gesonderten Treffens zwischen dem Präsidenten und Solschenizyn darin liege, dass der Schriftsteller ein „Symbol des extremen russischen Nationalismus“ sei.

Der wahre Grund für Solschenizyns Unzufriedenheit mit den Amerikanern war natürlich, dass sie keine wirkliche Alternative zu einer Politik der Verhandlungen mit der Sowjetunion sahen, die der Schriftsteller aufrichtig für nutzlos und schädlich hielt. In den Augen der westlichen Pragmatiker war Solschenizyn eindeutig

überfordert. Was Solschenizyn über die Sowjetunion und ihre Konzentrationslager zu sagen hatte, wurde von einem verletzten Zeugen und großen Schriftsteller, als wichtiger, interessanter und wahrheitsgemäßer Bericht wahrgenommen. Aber als Solschenizyn in seinen Interviews und Reden, die 1978 in seiner berühmten Rede vor der Absolventenversammlung der Harvard University gipfelten, den Westen kritisierte und dabei beharrlich seine zutiefst konservativen Ideen vertrat, änderte sich seine Einstellung ihm gegenüber erheblich. In der westlichen Presse wurde Solschenizyn zunehmend als Außenseiter, altmodischer Moralist, Antisemit, Monarchist und religiöser Fanatiker bezeichnet und sogar mit Ajatollah Khomeini verglichen. (Viele dieser Argumente wurden von kürzlich aus Russland ausgewanderten Personen vorgebracht; Solschenizyn versuchte vergeblich, sie zu widerlegen). - Solschenizyn hat die westliche Presse (und die Kultur im Allgemeinen) mit der gleichen Münze bezahlt, indem er sie als arrogant, zynisch, unverantwortlich und unmoralisch beschuldigte. Infolgedessen vergrößerte sich im Laufe der Jahre die Kluft zwischen dem Schriftsteller und vielen westlichen Intellektuellen, die zuvor hart daran gearbeitet hatten, Solschenizyn als internationalen Propheten, einen neuen Leo Tolstoi, zu fördern.

Zum Zeitpunkt der Wende in der Sowjetunion war Solschenizyns Höhepunkt des Einflusses im Westen vorbei. Doch zu Hause war Solschenizyns Ansehen zu diesem Zeitpunkt so hoch wie nie zuvor. Gorbatschow hatte eine sehr harte Haltung ihm gegenüber, war aber durch den Druck der öffentlichen Meinung gezwungen, den Schriftsteller Schritt für Schritt zu nehmen, bis schließlich im Herbst 1989 das Politbüro der Zeitschrift „Nowy mir“ (dieselbe, in der Twardowski „Ein Tag im Leben des Iwan Denissowitsch“ veröffentlicht hatte) erlaubte, mit der Veröffentlichung des „Archipel Gulag“ zu beginnen. Die Auflage von „Nowy mir“ stieg sofort auf 2.710.000 Exemplare an. Der Chefredakteur, Sergej Salygin, beeilte sich, das Jahr 1990 zum „Jahr des Iwan Denissowitsch“ zu erklären und verkündete stolz: „Eine solche Konzentration auf diesen Autor ist vielleicht beispiellos in der Literatur - die keine Literatur je gekannt hat und nie kennen wird.“

Vierzehn Jahre zuvor hatte Solschenizyn, als er sich bereits im Westen aufhielt, angedeutet, dass sein „Archipel Gulag“, wenn er in der Sowjetunion auf breiter Basis veröffentlicht worden wäre, „in kürzester Zeit zu einer Katastrophe für die männliche Ideologie geworden wäre“. So kam es, dass Solschenizyns berühmtestes Buch den sowjetischen Lesern zu einem Zeitpunkt zugänglich gemacht wurde, als eben diese Ideologie bereits aus allen Nähten platzte. Es ist daher nicht leicht, genau zu berechnen, inwieweit die Veröffentlichung von „Der Archipel“ (im selben Jahr, 1990, waren die 100.000 Exemplare sofort vergriffen) zum Sieg Jelzins und zum Zusammenbruch der Sowjetunion beigetragen hat. Solschenizyn stellte sich den sowjetischen Leser so vor, wie er ihn in früheren Jahren gekannt hatte, als jedes wichtige Buch buchstäblich von der Öffentlichkeit aufgesogen und zum Gegenstand einer sorgfältigen, nachdenklichen Lektüre und Diskussion wurde. Aber in der neuen Situation war die Reaktion der Leser, die mit einer Lawine von zuvor verbotenen und unzugänglichen Büchern bombardiert wurden, schon ganz anders. Zu allem Überfluss lenkte der hitzige politische Kampf, über den im Fernsehen ausführlich berichtet wurde, auch noch die eifrigsten Literaturliebhaber ab. Leider erwies sich Solschenizyns langjähriges Exil hier als ein großes Hindernis. Der Kontaktabbruch erfolgte in beide Richtungen. Solschenizyn verbrachte seine achtzehn Jahre in Vermont sehr zurückgezogen und arbeitete manchmal vierzehn Stunden am Tag. In all diesen Jahren sei der Schriftsteller nur wenige Male ans Telefon gegangen; seine Frau Natalia habe Kontakt zur Außenwelt gehabt. Weder Leo Tolstoi in Jasnaja Poljana noch Gorki auf Capri lebten in einer solchen Isolation. Sie hatten also eine

bessere Vorstellung von der Entwicklung ihres Publikums als Solschenizyn. Sowohl Tolstoi als auch Gorki wussten sehr gut, wie die kapitalistische Presse funktionierte (Gorki war in seiner Jugend selbst Reporter) und wie man sie nutzen konnte, um die Öffentlichkeit wirksam zu beeinflussen.

Der achtzigjährige Tolstoi empfing gerne Korrespondenten selbst von Boulevardzeitungen in Jasnaja Poljana, wenn er das Bedürfnis verspürte, zu einem brennenden Thema Stellung zu nehmen, und nahm keinen Anstoß an deren Beharrlichkeit und Frechheit. Solschenizyn nahm Anstoß daran und gab 1983 keine aktuellen Interviews mehr. Er erklärte gereizt: „...begriff, dass nicht nur niemand nach meiner Kritik fragt, sondern dass ich auch meine Zeit, die mir kostbar ist, für das Falsche verwende. Ich beschloss: genug ist genug, von nun an beschäftige ich mich nur noch mit meiner eigenen direkten künstlerischen Arbeit“. Solschenizyns programmatische Botschaften aus der Sowjetzeit hatten eine fatale Schwäche: das Fehlen eines klaren Adressaten. Solschenizyn arbeitete als Autor politischer Manifeste in einem einzigen Genre - einer urbi et orbi (an die Stadt und die Welt) - Ansprache. Seine Äußerungen mögen bei ihrem Erscheinen in der Öffentlichkeit einen starken Eindruck hinterlassen haben (und auch für Historiker potenziell sehr interessantes Material darstellen), aber ihre aktuelle praktische Wirkung war in der Regel ungewiss. So erging es auch den berühmten Texten von Solschenizyn, „Brief an die Sowjetunion“ (1973) und „Ein verlogenes Leben führen“ (1974). Etwas Ähnliches geschah mit seinem nächsten wichtigen Manifest „Wie bauen wir Russland auf?“, als Solschenizyn sich endlich entschloss, sein Schweigen zu brechen und zum ersten Mal in den Jahren der Perestroika seine Vorstellungen von der Entwicklung des Landes zu äußern. Dieser umfangreiche Artikel wurde von ihm 1990 fertiggestellt, und sofort, noch von Vermont aus, schlug Solschenizyn auf eine Einladung des damaligen russischen Premierministers Iwan Silajew nach Moskau (eine Einladung, die der Schriftsteller damals für verfrüht ablehnte ) vor, ihn in einer Massenaufgabe zu veröffentlichen. Dieser bescheidene Hinweis wurde sofort aufgegriffen, und schon bald erschien der Artikel „Wie bauen wir Russland auf?“ gleichzeitig in der „Komsomolskaja Prawda“ und der „Literaturnaja Gaseta“ mit einer Gesamtauflage von 27 Millionen. Solschenizyns Manifest konnte in jedem Zeitungskiosk für ein paar Kopeken gekauft werden. Der Schriftsteller gab später zu, dass er „nie davon geträumt habe“.

Die Ideen, die Solschenizyn in „Wie können wir Russland aufbauen?“ vorstellte, waren für die damalige Zeit sehr radikal: Er schlug vor, die Kommunistische Partei abzuschaffen, die Klassen abzuschaffen, zur Marktwirtschaft überzugehen und Land zu privatisieren. Vor allem riet er zur sofortigen Auflösung der Sowjetunion, und dass die baltischen Staaten, der Transkaukasus und Zentralasien nicht existieren dürften. Anstelle des Sowjetimperiums schlug der Autor die Schaffung eines neuen Russlands vor, das Russland, die Ukraine und Weißrussland sowie die von Russland besetzten nördlichen Provinzen Kasachstans umfassen sollte. Über diese entscheidenden Fragen hätte der damalige Nationalrat der UdSSR entschieden, aber keine seiner führenden Fraktionen unterstützte im Herbst 1990 Solschenizyns Ideen - sie gefielen weder Gorbatschow, der die zusammenbrechende Sowjetunion erhalten wollte, noch den nationalistischen politischen Eliten in der Ukraine, Kasachstan (und anderen Republiken), die unabhängig werden wollten. Solschenizyns Vorschläge wurden sowohl von den Kommunisten als auch von den Demokraten praktisch in Diskussionen abgelehnt. Gorbatschow erklärte daraufhin, dass die Ideen „des großen Schriftstellers unannehmbar“ seien, da für Solschenizyn „alles Vergangenheit“ sei. Diese Demagogie der „Veralterung“ wurde durch den bewusst archaischen Stil von Solschenizyns Text begünstigt, der, wie ein

Beobachter bemerkte, „den Eindruck erweckt, dass Solschenizyn sich an unsere Urgroßväter von 1913 wendet“.

Die Gegner bezeichneten „Wie bauen wir Russland auf?“ sofort als eine rückwärtsgewandte Utopie. In der Ukraine und in Kasachstan wurden eilig Anti-Solschenizyn-Demonstrationen organisiert, bei denen Porträts des Schriftstellers und Zeitungen mit seinen Artikeln verbrannt wurden. Hier machte Solschenizyn wieder einen Fehler mit dem Adressaten: er versuchte, nicht die spezifischen politischen Führer, nicht die Abgeordneten, sondern das Volk im Allgemeinen, die abstrakten Massen zu belehren, die seiner Meinung nach nach der Lektüre des Werkes von Solschenizyn auf irgendeine unbekannte Weise alle Vorschläge des Schriftstellers umsetzen sollten (und sie waren in „Wie bauen wir Russland auf?“ nicht weniger als zweihundert). Aber die breite Masse der Leser war von Solschenizyns Manifest nicht begeistert: es schien zu lang, langweilig und präntiös. Der Autor wollte seine Gedanken nicht in Form einfacher, klarer und wirksamer Thesen formulieren, sondern zog es vor, ein kompliziertes, nicht leicht verständliches Vokabular zu verwenden. Es war ein Konflikt zwischen Solschenizyn, dem Schriftsteller, und Solschenizyn, dem Prediger, in dem der Ertere gewann, zum Nachteil seiner Botschaft. Solschenizyn hat das nie zugegeben und erklärt das Scheitern seiner Vorschläge damit, dass „Gorbatschow sie erst einmal niedergeschlagen hat, verboten hat, darüber zu diskutieren... und dann haben viele Leute, die mit dem Alltag beschäftigt waren, vor dem Fernseher saßen, wie es damals Mode war - alle haben zugeschaut, die Abgeordneten reden gesehen, jetzt wird dort etwas passieren - diese Gedanken nicht mitbekommen... das bedeutet, dass das Land zu diesem Zeitpunkt noch nicht reif für diese Gedanken war“. Als Russland, so Solschenizyn, endlich „reif“ für seine Gedanken war, kehrte er nach Hause zurück. Das war im Mai 1994, und Solschenizyns Popularität und Ansehen in Russland war immer noch unglaublich hoch.

Solschenizyn wurde sogar angeboten, für das Präsidentenamt zu kandidieren (er lehnte ab), und einige dachten ernsthaft, dass Solschenizyn der neue russische Zar werden könnte, wenn er wollte. Doch Solschenizyn wollte die Last der wirklichen Macht und Verantwortung nicht auf sich nehmen, auch wenn er seinen Einfluss auf die aktuelle Politik zunächst nicht aufgeben wollte: „Ich selbst werde, soweit ich die Kraft habe, mit meinem Wort, in Rede und Schrift, versuchen, dem Volk zu helfen. Schließlich befinden wir uns in einer Krise.“ Solschenizyn hatte noch eine vage Vorstellung von dem Mechanismus seiner Beteiligung an dieser Krise. Er wollte sich keiner Bewegung anschließen, die es in Russland bereits gibt, und auch keine eigene Partei gründen: „...ich bin generell gegen Parteien. Es gibt himmlische Kreaturen - die Nation, die Familie, aber eine Partei... Ich habe nie einer Partei in der Nationalversammlung angehört - ich lehne das Parteiensystem aus Prinzip ab“. Dennoch forderte Solschenizyn, dass „der Einfluss der Moral nicht nur durch die Herzen der Politiker gehen, sondern auch eine gewisse beratende Funktion haben sollte. Keine Legislative, keine Exekutive, keine Macht, sondern nur ein botschaftlicher Einfluss ...“ Die Position, die Solschenizyn am Vorabend seiner Rückkehr nach Russland einnahm, war eine weitere Abwandlung seiner seit langem vertretenen Auffassung, dass „die große Politik eine Art zweite Regierung ist“. Vorbild für Solschenizyn war zweifellos die unvergleichliche moralische Autorität von Leo Tolstoi, der zu seiner Zeit das mächtige Potenzial des kulturellen Einflusses auf die politische Entwicklung demonstriert hatte.

Doch als Solschenizyn am 28. Oktober 1994 eine große Rede vor der Staatsduma hielt, die noch am selben Abend in voller Länge auf dem wichtigsten Fernsehkanal ausgestrahlt wurde, erinnerte das Geschehen nicht an Tolstoi, der feierliche Treffen

mit den Machthabern ablehnte, sondern an die pompös inszenierte Rückkehr von Maxim Gorki aus Italien ins alte Moskau im Jahr 1928. Es gab zwar einige oberflächliche Ähnlichkeiten, aber im Kern war der Unterschied natürlich enorm. Stalin, der damals bereits souveräner Diktator der Sowjetunion war, sah in Gorki einen potenziell mächtigen Verbündeten. Die Kulturprogramme von Stalin und Gorki stimmten entgegen der landläufigen Meinung nicht immer überein, aber der Führer und der Schriftsteller demonstrierten der Welt ihre Solidarität und hofften insgeheim, den jeweils anderen für ihre eigenen Ziele zu nutzen. Und als Gegenleistung für die öffentliche Unterstützung seiner Politik gab Stalin ihm ein beispielloses Recht und die Möglichkeit, hinter den Kulissen wirklich etwas für die kulturelle Umgestaltung des Landes zu tun. Gerade weil Präsident Boris Jelzin nicht Stalin war, hätte Solschenizyn, selbst wenn er es gewollt hätte, unter ihm nicht die Rolle Gorkis spielen können. Jelzin hatte nicht einmal die diktatorischen Fähigkeiten eines Chruschtschows. Ohne Chruschtschows Zustimmung hätte „Ein Tag im Leben des Iwan Denissowitsch“ in der damaligen Sowjetunion nicht erscheinen können. Chruschtschow war kein Freund von Stalin, aber er hörte sich dieses Werk von Solschenizyn bei einer Lesung durch einen seiner sechs Mitarbeiter im September 1992 geduldig an und bat ihn sogar, es zu wiederholen.

Breschnew hat Solschenizyn kaum gelesen, Andropow sehr wohl (und das nicht nur aus offiziellem Interesse). Wie Solschenizyns „Lenin in Zürich“ (ein Kapitel aus dem „Vierzehnten August“) bei Gorbatschow ankam, wissen wir aus den Erinnerungen seines Adjutanten, dem der sowjetische Führer lange und bewegt von seiner Lektüre erzählte: „Das Stärkste! Böseartig, aber talentiert!“ Jelzin konnte in seiner Zeit als politischer Aktivist kaum eine besondere Vorliebe für die Lektüre hegen, aber er war der erste russische Staatschef, der öffentlich seinen tiefen Respekt für Solschenizyn bekundete.

Seinem Pressesprecher zufolge betrachtete Jelzin nur wenige seiner Zeitgenossen als ebenbürtig, sondern schätzte die Macht der moralischen Autorität, weshalb er vor seinem ersten persönlichen Treffen mit Solschenizyn am 16. November 1994 ziemlich nervös war. Zu diesem Zeitpunkt, so berichten Memoirenschreiber, habe sich Jelzin bei offiziellen Treffen mit Gästen, auch hochrangigen, zunehmend erlaubt, ein wenig beschwipst zu erscheinen. Der Präsident spürte jedoch instinktiv, dass dies bei Solschenizyn, einem bekannten Moralisten, nicht funktionieren würde. Solschenizyn war kein absoluter Abstinenzler, er mochte keine Alkoholiker. Der trinkfeste Schriftsteller Viktor Nekrassow, Autor des Kriegsklassikers „In den Schützengräben von Stalingrad“, erinnerte sich ironisch daran, wie Solschenizyn, noch vor seinem Exil im Westen, Nekrassow zu einem Gespräch über „das Schicksal der russischen Literatur“ einlud, das in einem halbstündigen Monolog von Solschenizyn über das Übel des Trinkens endete: „Wann werden Sie aufhören zu trinken? Sie sind kein Schriftsteller mehr, sondern ein Schriftsteller plus einen halben Liter Wodka.“ Die Berater versuchten, ihren Präsidenten aufzumuntern: „Was ist mit Solschenizyn? Kein Klassiker, kein Leo Tolstoi. Außerdem haben alle die Nase voll von ihm. Er hat unter dem Totalitarismus gelitten und versteht die Geschichte. Wir haben Tausende von ihnen! Und Sie, Boris Nikolajewitsch, sind der einzige.“ Der Schriftsteller wurde vor dem im Vorfeld angekündigten Treffen mit dem Präsidenten auch angestiftet: „Will sich Solschenizyn wirklich mit der erbärmlichen Rolle eines privaten Vertrauten eines betrunkenen Autokraten begnügen, der unser gemeinsames Mutterland Russland vorsätzlich und rücksichtslos zerstört?“ Schließlich beschloss Jelzin, den Stier nicht zu reizen, und kam zu dem Treffen mit Solschenizyn nicht nur nüchtern wie eine Glasscheibe, sondern auch gründlich vorbereitet, woran seine Assistenten ernsthaft arbeiteten.

Das Gespräch mit dem Schriftsteller (unter vier Augen, ohne einen einzigen Zeugen) dauerte mehr als vier Stunden und verlief - trotz der offensichtlichen politischen Differenzen - offenbar recht gut, denn die Gesprächspartner tranken zur Erleichterung des Präsidenten. Als ein Journalist Solschenizyn um einen Kommentar zu seinem Besuch bei Jelzin bat, sagte der Schriftsteller: „Sehr russisch.“ Und er fügte hinzu: „auf Russisch“. Trotz dieses vorübergehenden Waffenstillstands blieb der Einfluss von Solschenizyn auf die reale Politik des Landes ein Phantom. Solschenizyns „originelle“ Rede in der Staatsduma wurde sauer aufgenommen: Mitglieder der Regierung und gut die Hälfte der Abgeordneten waren nicht gekommen, der Saal reagierte träge, applaudierte spärlich (meist Kommunisten). Einige junge Abgeordnete lachten offen während Solschenizyns Rede: sie waren nicht gerührt von den bekannten Klagen und dem „Unsere Sorgen und unsere Plagen“. Unterdessen verschlechterten sich Solschenizyns Beziehungen zu Jelzin rapide. Zunächst gab die Regierung dem Schriftsteller eine Plattform, um seine Ansichten zu verbreiten: im April 1995 begann der Erste Allrussische Fernsehsender (ORT) mit der Ausstrahlung von Talkshows, in denen Solschenizyn die Duma und das russische Wahlsystem kritisierte, die Not der Dörfer beklagte und die militärischen Aktionen der Regierung in Tschetschenien scharf angriff. Solschenizyns Fernsehauftritte waren nicht sehr populär, verärgerten aber dennoch die Behörden, die sechs Monate warteten (in dieser Zeit wurden 12 Sendungen zu je 15 Minuten ausgestrahlt) und ihn dann aus dem Fernsehen verbannten, was sie ungeschickt mit der „niedrigen Einschaltquote“ erklärten (jeder wusste, dass die Einschaltquoten in Moskau nach Belieben manipuliert wurden). Ein Kommentator bemerkte dazu ironisch: „Stellen Sie sich vor, Leo Tolstoi schickt einen Artikel an, sagen wir, „Bier“ und erhält die Antwort: „Ihre Bewertung ist zu niedrig, Graf! Wir würden an dieser Stelle lieber Anekdoten über Polizisten drucken...“. Ein ähnlicher kurzer Rauswurf von Solschenizyn aus dem Fernsehen, der von den einen mit Schadenfreude begrüßt wurde, wurde von anderen als trauriges Symbol der Epoche gesehen. Die Aktion signalisierte einen bedeutenden Wandel in der kulturellen Atmosphäre des Landes. Es wurde immer deutlicher, dass der alte russische Logozentrismus mit seiner Vergötterung des Wortes, dem magische Funktionen zugeschrieben wurden, auf dem Rückzug war. Diese russische Tradition hatte ihre eigene stellare Uhr. Einer davon war Solschenizyns heroische Auseinandersetzung mit dem sowjetischen lyrischen System in den 1960er - 1970er Jahren. 1978 fasste Maximow, damals Redakteur der führenden Emigrantenzeitschrift „Kontinent“, ganz und gar nicht Solschenizyns Ideologien, die gängigen Auffassungen über die Bedeutung des Schriftstellers zusammen: „Solschenizyn kann man akzeptieren oder nicht, ihm zuhören oder nicht, ihn lieben oder hassen, aber die tragische Epoche, die wir durchleben, steht unter seinem Zeichen und wird, ungeachtet unseres Geschreis, nach ihm benannt werden...“ Diese Aussage von Maximow schien damals unumstrittener als heute. 1991 gab es in Russland eine Revolution, wie auch immer man sie bewertet, mit einem Plus- oder Minuszeichen. Der emigrierte Philosoph Georgi Fedotow, der 1938 von Paris aus die tektonischen Verschiebungen im stalinistischen Russland beobachtete, seufzte: „Keine Nation geht aus einer revolutionären Katastrophe so hervor, wie sie in sie hineingegangen ist. Eine ganze historische Epoche mit ihren Erfahrungen, Traditionen und ihrer Kultur wird durchgestrichen. Eine neue Seite des Lebens wird aufgeschlagen.“ Als Gründe für diesen radikalen kulturellen Wandel nannte Fedotow den Verlust der Religion durch das Volk und die rasche Einführung „der Massen in die Zivilisation, in ihren internationalen und sehr oberflächlichen Schichten: Marxismus, Darwinismus, Technologie“. Am Ende des XX. Jahrhunderts hatte sich

in Russland eine ähnliche Situation herausgebildet: die Pyramide der kommunistischen Ideologie, die längst von innen heraus zerfallen war, wurde durch eine schwindelerregende Verwestlichung ersetzt, die sich in vielerlei Hinsicht als ein gemischter Segen erwies. Die sowjetische Zensur hatte die kulturellen Produkte des Westens sorgfältig ausgesiebt. Eine Flut billiger amerikanischer Filme, minderwertiger Popmusik und Kriminalromane strömte nun nach Russland. Nachdem der Staat die totale Kontrolle über die Kultur aufgegeben hatte, reduzierte er gleichzeitig drastisch die Mittel für nationale Schauspielhäuser, seriöse Filme, Oper, Ballett und Symphonieorchester.

Vor allem die Literatur, die während der Perestroika eine so wichtige Rolle gespielt hatte, war im Niedergang begriffen. Die Sowjetunion bezeichnete sich selbst stolz als „das am meisten lesende Land der Welt“. Im heutigen Russland, wie auch anderswo in der Welt, wird immer weniger gelesen, und die Auflage von Büchern und traditionellen „dicken“ Zeitschriften und seriösen Magazinen geht entsprechend zurück. Die Idole des Publikums sind nicht mehr wie früher Schriftsteller und Dichter, sondern Popmusiker, Filmstars und trendige Fernsehsender. Einer der letzten ernstzunehmenden Autoren, die in das neue Pantheon der Kulturhelden eindringen, ist der exzentrische Wenedikt Jerofejew, der in seinem populären Roman „Moskau - Petuschki“ (der wie ein Manuskript durch die Sowjetunion ging und dort erst 1988, zwei Jahre vor dem Tod des Schriftstellers, veröffentlicht wurde) das autobiografische Bild eines Alkoholikers und Vagabunden entwarf, das in erzählerischer und philosophischer Hinsicht an einige Seiten von Dostojewski und Rosanow erinnert. Jerofejew, ein gelehrter Autor und subtiler Stilist, der sich der surrealistischen Technik des Schreibens bediente, schaffte es, wie der ein Jahr zuvor verstorbene Dowlatow, die Vorstellungskraft des Lesers zu fesseln und ein bemerkenswertes und einprägsames Bild des „einfachen Mannes“ zu zeichnen, der sich mit einem halben Liter Wodka in einen Existentialisten verwandelt und die absurde sowjetische Realität ironisch kommentiert. Der posthume Ruhm von Jerofejew provozierte einen giftigen Ausbruch des einst beliebten Wassili Below, der zur gleichen Zeit auch ein „russophobisches“ Buch des verhassten Sinjowski - „Spaziergang mit Puschkin“ - verrissen hatte: „Unser heutiger Massenleser, und der Leser dazu, ist gezwungen, auf solchen Routen wie „Moskau - Petuschki“ zu reisen oder mit Sinjowski auf den abstoßendsten geistigen und ästhetischen Nebenstraßen zu wandeln.“

Aber die russische Literatur des letzten Jahrzehnts des XX. Jahrhunderts verlor insgesamt rasch ihre zentrale Rolle in der Vergangenheit, und in diesem Prozess litt die gesellschaftliche Bedeutung der Poesie besonders - wie der Kritiker Viktor Toporow witzelte - als marginaler Beruf innerhalb einer marginalen Literatur: „Man schrieb ein paar Tausend Gedichte, wurde aber berühmt, weil man Kikimora schrie. Ein anderer Mann legt Katalogkarten aus und flucht dabei undeutlich vor sich hin, was in Verbindung mit einem rein intellektuellen Auftreten einen unauslöschlich komischen Eindruck hinterlässt. Ein dritter verfasst ein mittelmäßiges Gedicht pro Jahr - und ist stolz darauf. Ein vierter erzählt langweilige Geschichten mit dröhnender Stimme, mäßig rhythmisch, so dass es an Poesie erinnert.“ Natürlich waren diese Pamphletbeschreibungen prominenter zeitgenössischer Ikonen (Prigow, Lew Rubinstein, Sergej Gandlewskij und Jewgenij Rejn) parteiisch und unkritisch, aber sie spiegelten die „Anonymität“ ihrer Protagonisten wider, die für die russische Dichtung am Ende des Jahrhunderts charakteristisch war. Sie waren sich dieser Anonymität bewusst und waren sogar ein wenig stolz darauf, denn sie rechtfertigten ihre Position als Beobachter und nicht als Teilnehmer oder gar als Schiedsrichter des öffentlichen Lebens. „Im Laufe der Jahre habe ich mich an den

Gedanken gewöhnt, dass ich nicht zu der Zivilisation gehöre, der neunhundert Prozent der Bevölkerung meines Landes angehören, gab Gandlevskij (ein ernsthafter Meister, obwohl er nur wenig schrieb) zu. Dies schränkt die Bandbreite der Ansprüche ein. Als Literat ist Ihnen klar: du bist nicht das Sprachrohr dieser Leute“. Es ist merkwürdig, dass Gandlevskij seine Weigerung, sich öffentlich zu äußern, mit derselben sowjetischen Erfahrung begründet, die die „überlebensgroßen“ Figuren Solschenizyn und Brodsky hervorbrachte, indem er betont, dass „die Gefahr besteht, von der besonderen Bedeutung seiner Botschaft, von derselben missionarischen Aufgabe durchdrungen zu sein - der Stolz wird immer ein Schlupfloch finden: wir mögen in einer Pfütze gesessen haben, aber wir sind in der tiefsten“.

Der postmoderne Prigow, der zu Extravaganzen neigte, ging sogar noch weiter und lehnte die traditionellen Ansprüche der russischen Intelligenz offen ab: „Die Intelligenz lebt von den Ideen der Macht, indem sie dem Volk die Ansprüche der Behörden und den Behörden die Ansprüche des Volkes übermittelt. Kurz gesagt, sie kämpft um die Köpfe. Ich kämpfe nicht um den Verstand. Ich kämpfe, relativ gesehen, um Ausstellungsräume, um Einfluss bei Kuratoren und um einen Platz auf dem Markt.“ Mit dieser Atomisierung der russischen Kultur nach westlichem Vorbild sind die Schriftsteller auf der Suche nach bequemen Genre- oder stilistischen Nischen geflohen. So parodierte Wladimir Sorokin den klassischen russischen Roman und sozialistisch-realistische Dreiecksverhältnisse wie „der Typ trifft das Mädchen und den Traktor“ und zerstörte mit seinen Beschreibungen von Sex und Sadismus die traditionellen Konventionen (in der Nachfolge von Juri Mamlejew, dem Entdecker der mystisch aufgeladenen Schauerromane). Solche Episoden sind in der Lesart des Autors besonders schockierend, denn im wirklichen Leben ist Sorokin ein ruhiger, angenehm aussehender Mann, der stottert. Im Gegensatz dazu pflegte ein anderer Romanautor, Viktor Pelewin, zunächst ein Image als Exzentriker (er lief in Moskau mit einer Affenmaske herum), dann als Einsiedler im Stil von Thomas Pynchon (er gab keine Interviews, fotografierte nicht) und arbeitete im Genre der stilvollen Fiktion à la Robert Sheckley und Philip K. Dick, der sich in ähnlicher Weise wie Prigow ausdrückt: „Ich führe niemanden an der Nase herum, ich schreibe nur die Bücher für andere, die mich selbst amüsieren würden.“

Die Autoren populärer historischer Romane in der Art von Henri Troyat - Edward Radsinski und Grigori Tschchartschwili, ein japanischer Historiker von Beruf, unter dem Pseudonym B. Akunin - wandten sich an ein breiteres Publikum. Akunin, der Zyklen von „Retro“-Krimis einführte (die sich natürlich an den entsprechenden britischen Vorbildern orientierten, aber für Russland damals ein neues Genre darstellten), sowie die weniger ehrgeizigen (und deshalb umso populärer) Vertreterinnen zeitgenössischer Krimis und „Damen“-Romane Darja Donzowa, Alexandra Marinina und Marija Arbatova. Nicht nur die sowjetische, sondern auch die postsowjetische Wertehierarchie ist zusammengebrochen. Als eine Gruppe einflussreicher Kritiker gebeten wurde, die wichtigsten Werke der 90er Jahre am Übergang zum neuen Jahrhundert zu nennen, erhielt Sorokin ebenso viele Stimmen wie Solschenizyn (zwei), und Gandlevskij lag gleichauf mit Brodsky (beide erhielten jeweils vier Rhodos). Bei den Dichtern waren die raffinierten Ironiker Timur Ju Kibirov und Lew Losew führend, während bei den Prosaschriftstellern Pelewin dicht gefolgt von Makanin und Georgi Wladimow, der einen Roman über den Nazi-Kollaborateur General Andrej Wlassow veröffentlichte, der 1945 auf Befehl Stalins gehängt wurde. Es wurde 1994 zu einer literarischen Sensation. Am 31. Dezember 1999, am Vorabend des einundzwanzigsten Jahrhunderts und des dritten Jahrtausends (ein Datum, dem damals viele eine mystische Bedeutung beimaßen),



wandte sich der erste Präsident des unabhängigen Russlands, Boris Jelzin, in einer sensationellen Fernsehansprache an die Nation und kündigte seinen freiwilligen vorzeitigen Rücktritt und die Übergabe der obersten Macht an Wladimir Putin, 47, einen noch wenig bekannten Beamten, ehemaligen KGB-Offizier, seit 1998 Direktor des Föderalen Sicherheitsdienstes und im August unerwartet Premierminister, an. Mit diesem Akt Jelzins, der seit langem im Geheimen vorbereitet worden war, das Land aber völlig überraschte, wurde ein Schlusstrich unter eine ganze Ära gezogen. Während der turbulenten Regierungszeit Jelzins näherte sich Russland immer wieder der gefährlichen Linie des totalen wirtschaftlichen Zusammenbruchs, des politischen Zerfalls und sogar des Bürgerkriegs, was Jelzin selbst so zusammenfasste: „Ich bin müde, das Land ist müde von mir.“ Offensichtlich werden die Jelzin-Jahre noch lange Zeit aus gegensätzlichen Perspektiven beurteilt werden. Die einen sahen in ihm einen charismatischen, willensstarken Führer, der dafür sorgte, dass die wirtschaftlichen und politischen Reformen, die Russland dringend brauchte, unumkehrbar wurden, die anderen sahen in ihm einen ewig betrunkenen Autokraten, der die große Supermacht ruiniert und das russische Volk in den Ruin getrieben hatte. („Es gibt nichts mehr, was nicht zerstört oder gestohlen wurde“, resümierte Solschenizyn im Jahr 2000.) Im Gegensatz zu Gorbatschow wollte Jelzin das kommunistische Regime in Russland endgültig beseitigen. Aber wie Gorbatschow hat er oft improvisiert, Schleifen gedreht, unüberlegte Entscheidungen getroffen und das Land bei seinem Rücktritt als Präsident in einer sehr armen Lage zurückgelassen. Die Massen waren verarmt und von der Demokratie und der Marktwirtschaft desillusioniert.

Der Zusammenbruch des liberalen Ideals hat zu den Begriffen „Scheißdemokrat“ und „Privatisierungsräuberei“ geführt. In dem daraus resultierenden ideologischen Vakuum waren bärtige (und rasierte) Intellektuelle auf der Suche nach einer nationalen Identität und einer „russischen Idee“, so wie sie es zu Beginn des Jahrhunderts gewesen waren. In den ersten Jahren der Perestrojka kamen die philosophischen Werke des 1948 in Frankreich verstorbenen großen Wirtkopfs Berdjajew in Mode, insbesondere sein während des Zweiten Weltkriegs geschriebenes Buch „Die russische Idee“, in dem der religiöse Messianismus zum Hauptmerkmal der „slawischen Seele“ erklärt wird: „Das russische Volk war nicht in erster Linie ein Kulturvolk wie die Völker Westeuropas; es war ein Volk der Offenbarung und der Inspiration; es kannte kein Maß und verfiel leicht in Extreme.“ Aber Berdjajew mit seinen essayistischen Argumenten über die russische Ambivalenz war den Nationalisten immer suspekt (der bereits erwähnte orthodoxe Below griff Berdjajew ebenfalls an). Einige moderne Konservative haben den Historiker Lew Gumiljow (1912-1992) zu ihrem neuen Idol gemacht. Der Sohn zweier berühmter Dichter, Nikolai Gumiljow, der 1921 von den Bolschewiken erschossen wurde, und Anna Achmatowa, die von den Behörden ewig verfolgt wurde, war eine herausragende und tragische Persönlichkeit. Ich lernte Lew Gumiljow 1966 kennen, als nach dem Tod Achmatowas ihre Angehörigen über den Ablauf der Trauerfeier entschieden.

Ich, damals ein junger Geiger und Student des Leningrader Konservatoriums, wurde eingeladen, die Musik für die zivile Zeremonie im Schriftstellerverband auszuwählen. Ich schlug Bach vor, da ich wusste, wie sehr Achmatowa ihn liebte. Der kleine Gumiljow widersprach schnell und energisch: „Nein, nur ein orthodoxer Komponist!“ Als Kompromiss spielte ich Prokofjews erste Violinsonate; natürlich war weder Gumiljow noch mir damals klar, dass der eurasische Prokofjew auch ein Anhänger der protestantischen „Christian Science“ war. Lew Gumiljow wurde - wie er und viele andere glaubten - gerade wegen des „antisowjetischen“ Rufs seiner Großeltern

viermal verhaftet und verbrachte insgesamt 14 Jahre im Gefängnis, wo er es schaffte, eine originelle Theorie der Ethnogenese zu entwickeln, der zufolge die biologische Dominante der Entwicklung von Nationen die so genannte „Passionarität“ ist (die Gumiljow als gesteigerten Drang zu Ausbeutung, Aufopferung und aktiver Arbeit im Allgemeinen interpretiert, der durch den Einfluss der Biosphäre entsteht). Gumiljow zufolge „entsteht jedes Ethnos aus einer Explosion der Leidenschaftlichkeit, verliert diese dann allmählich und tritt in die Periode der Trägheit ein, die Trägheit endet und das Ethnos zerfällt in seine Bestandteile ...“.

Gumiljow bestimmte das Leben eines Ethnos in etwa fünfzehnhundert Jahren, und das moderne Russland steht seiner Theorie zufolge kurz vor der Trägheitsphase, die ihm in der Zukunft „dreihundert Jahre goldenen Herbstes“ bescheren wird, „die Zeit der Ernte, in der das Ethnos eine einzigartige Kultur für künftige Generationen hinterlässt“. Die Ideen Gumiljows, die für viele bequem waren und daher in einem chaotischen postkommunistischen Land populär wurden, hatten neo-eurasische Wurzeln. Gumiljow positionierte Russland zwischen Europa und Asien, indem er ihm eine einzigartige Rolle als Bindeglied zuschrieb und die Tatsache betonte, dass Russland immer mit den Türken und Mongolen auskam: laut Gumiljow waren die Mongoleneinfälle im XIII. Jahrhundert und später keineswegs das Unheil, für das sie bekannt sind. Dies gab einigen Traditionalisten Anlass, Gumiljow zum Russophoben zu erklären, erwies sich aber andererseits als vorteilhaft für die einflussreichen Gegner einer Annäherung zwischen Russland und dem Westen, die nebenbei und unpassend Gumiljows Aussage zitierten, dass „Türken und Mongolen wahre Freunde sein können, und die Briten, Franzosen und Deutschen, davon bin ich überzeugt, nur schlaue Ausbeuter sein können“. Zeitgenössische Neo-Eurasier fordern offen die Schaffung eines neuen Imperiums auf den Ruinen der Sowjetunion, mit Russland als Zentrum und dem russischen Volk als treibende „leidenschaftliche“ Kraft. Sie werden durch die Tatsache verwirrt, dass Lew Gumiljow es vermieden hat, solche Schlussfolgerungen aus seiner Theorie zu ziehen. Für diese Neo-Eurasier sind die Vereinigten Staaten der Hauptfeind, während die Mission des russischen Volkes darin besteht, die von den Amerikanern geförderte Ausbreitung des westlichen liberalen Modells der wirtschaftlichen und kulturellen Entwicklung zu stoppen. Zu diesem Zweck wird vorgeschlagen, neue geopolitische Achsen zu schaffen: Moskau - Peking, Moskau - Delhi und Moskau - Teheran, sowie sich auf die Unterstützung der arabischen Welt zu verlassen. Dementsprechend sind die kulturellen Prioritäten des modernen Russland nicht westlich, sondern östlich. Für Solschenizyn war die Idee der Errichtung eines neuen Weltreichs unter der Führung Russlands - entgegen der landläufigen Meinung über die politische Position des Schriftstellers - stets völlig inakzeptabel. „Die Größe des Volkes liegt in der Höhe der inneren Entwicklung und nicht in der äußeren“, - schrieb er. Solschenizyn bezeichnete die Neo-Eurasier treffend als „neue Kummer-Theoretiker“. Aber auch er sah die Hauptgefahr für Russland am Ende des XX. Jahrhunderts in der amerikanischen kulturellen Expansion, die das russische Nationalbewusstsein untergrub und nivellierte.

In seinem 1998 erschienenen Buch „Russland im Zusammenbruch“, das als letztes kulturelles und politisches Manifest des Schriftstellers und als besonderes geistiges Testament angesehen werden kann, erhob Solschenizyn leidenschaftlich seine Stimme und warnte, dass das XXI. Jahrhundert „das letzte Jahrhundert für die Russen“ werden könnte - sowohl wegen der demografischen Katastrophe (der Schriftsteller wies darauf hin, dass die russische Bevölkerung jährlich um eine Million abnimmt) als auch wegen des Verfalls des Nationalcharakters: „Wir befinden uns in der vorletzten Phase des Verlustes der spirituellen Traditionen, der Wurzeln

und der Organik unseres Wesens“ - die Solschenizyn als „die Gesamtheit unseres Glaubens, unserer Seele, unseres Charakters - unseres Kontinents in der kulturellen Struktur der Welt“ definierte. Dieser verzweifelten Warnung vor einer nationalen Kulturkrise, die Solschenizyn für schlimmer hielt als jedes politische oder wirtschaftliche Versagen, schenkten in diesem angespannten Moment nur wenige Beachtung. Solschenizyn wurde immer noch als eine wichtige Figur angesehen, die jedoch der Vergangenheit angehörte, als ein kultureller Held der Chruschtschow- und Breschnew-Ära. Im Russland des späten Jahrhunderts wurde er von vielen als Patriarch und tragische Figur wahrgenommen, vergleichbar mit Shakespeares König Lear. Für andere Beobachter war Solschenizyn auch theatralisch, aber eher skeptisch - als großer Regisseur und Darsteller, der eindrucksvoll die Rolle des Propheten, Moralisten und Asketen in einer Show namens „Kampf mit dem Kommunismus“ spielte. Der Essayist Paramonow, der die Solschenizyns in Vermont besuchte, schlug sogar vor: „Wenn Solschenizyn noch dazu bestimmt ist, eine Rolle zu spielen, dann sollte es eine sein, die seinem wahren Charakter als fleißiger Gastgeber mit vollem Haus so gut wie möglich entspricht.

Das sind die Bilder, die man dem russischen Volk jetzt zeigen sollte, das sind die Ideale, die man ihm präsentieren sollte, nicht über Moral, nicht über Reue und nicht über die Erlösung vom Leid.“ Wie einst in Vermont zog sich Solschenizyn auf sein Anwesen in Troitse-Lykovo in der Nähe von Moskau zurück, besuchte die Hauptstadt immer seltener und ging, wie im amerikanischen Exil, nicht ans Telefon. Solschenizyn, der jahrelang in einer beneidenswerten körperlichen Verfassung war, die es ihm ermöglichte, ohne Ermüdung und ohne Wochenenden zu arbeiten, war plötzlich auf dem Weg ins hohe Alter. Nach einem Schlaganfall verlor er seinen linken Arm. Es wurde für Solschenizyn schwierig, aufzustehen, zu gehen und Besucher zu empfangen. All dies schränkte seinen Kontakt zur Außenwelt weiter ein und verstärkte die öffentliche Wahrnehmung von Solschenizyn als einer isolierten, einsamen Figur. Solschenizyns damit verbundenes Gefühl der Tragödie und der Zerrissenheit des „Bandes der Zeit“ wurde durch die allgemeine Zersetzung der Autorität der „hohen“ Kultur, die von vielen schmerzlich wahrgenommen wurde, noch verschärft. Meinungsumfragen, die durch andere Daten untermauert wurden, wiesen auf einen stetig wachsenden Einfluss der Intellektuellen auf die Massen hin. Dennoch wurde Solschenizyn, der einzige Schriftsteller, von einigen weiterhin als moralisches Leuchtfeuer und „Meister des Geistes“ angesehen, auch wenn die Zahl seiner treuen Bewunderer geschrumpft war. Neben Solschenizyn wurden auch die Namen des 1989 verstorbenen Akademikers Sacharow und des 1999 verstorbenen Dmitri Lichatschow, eines Kenners der altrussischen Kultur, genannt. Es ist bemerkenswert, dass in den letzten Jahren des Jahrhunderts in dieser kurzen Liste von Kulturhelden der anklagbare Schauspieler und Regisseur Nikita Michalkow, ein Mitglied des trotzigen Michalkow-Clans, einen Platz nach Solschenizyn beanspruchte.

Sein Vater Sergej, ein beliebter Kinderkünstler und dreimaliger Gewinner des Stalinpreises, war auch der Autor des von Stalin genehmigten Textes der Hymne der Sowjetunion und überarbeitete diesen Text im Jahr 2000 nach den Wünschen von Präsident Wladimir Putin; sein Bruder Andrei Michalkow-Kontschalowski war ein Filmregisseur, der sowohl in der Sowjetunion als auch in Hollywood erfolgreich tätig war. Auf sein Konto gehen mehrere erstklassige Werke: eurasisch im Geiste - „Der erste Lehrer“ (1965), „Die Geschichte von Asja Kljatschina, die geliebt, aber nicht geheiratet hat“, in der Ija Sawwina unvergesslich die Rolle des lahmen Dorf Mädchens spielte - von der Mensur im Jahr 1967 verboten, für Fernsehen produziert, und auch in Hollywood verfilmt (Drehbuch von Akira Kurosawa) Film

„Runaway Train“. Der Schriftsteller Leonid Borodin versicherte nicht ohne Ironie, dass „das prinzipienlose Überleben des Michalkow-Clans nichts anderes ist als eine Art signalhafter Bezugspunkt für die „Unsinkbarkeit“ Russlands, wenn es sich im schlimmsten Zustand von Geist und Fleisch befindet“. Halb im Ernst sagte Borodin: „Wenn unser Volk auf der Ebene der monarchischen Weltanschauung wäre, hätte ich persönlich nichts gegen die Michalkow-Dynastie: Russlands ewige Aufgabe ist es, die Welt zu überraschen.“ Nikita Michalkow, der sich selbst zu den aufgeklärten Konservativen zählte, erklärte immer wieder, dass eine konstitutionelle Monarchie für Russland wünschenswert sei und behauptete, die Monarchie sei „der einzige Weg für ein Nischenland, egal wie sehr die Liberalen lachen“, und auf die Frage, ob er auch die Rückkehr der Romanow-Dynastie unterstütze, antwortete er stets ausweichend: „Ich beziehe mich nicht auf jemand Bestimmten.“ In seinen Filmen wie „Ein paar Tage im Leben des I. I. Oblomow“ mit dem anrührenden Oleg Tabakow oder „Der Barbier von Sibirien“, in dem Michalkow bedeutungsvoll als Zar Alexander III. auftrat, entwarf der Regisseur beharrlich ein nostalgisches Bild des zaristischen Russlands, das wir verloren haben. Der große, charmant schnauzbärtige Michalkow war sowohl politisch als auch in öffentlichen Angelegenheiten sehr aktiv und leitete viele Jahre lang sowohl den postsowjetischen Verband der russischen Filmemacher als auch die russische (ehemals sowjetische) Kulturstiftung, die seinerzeit von der „First Lady“ Raisa Gorbatschowa gegründet wurde. Dieser Fond, der riesige Geldsummen verwaltete und praktisch eine Alternative zum Kulturministerium darstellte, wurde seinerzeit von dem einflussreicheren Akademiker Lichatschow geleitet. Michalkows Aufgaben sind bescheidener - er unterstützt vor allem das kulturelle Leben in der Provinz, wo seiner Überzeugung nach noch der wahre russische Geist lebt, der nicht durch westlichen Einfluss korrumpiert wurde. Seine Popularität bei den Massen verdankt Nikita Michalkow jedoch weniger seinem sozialen Profil (gerade auf diesem Gebiet wird er eifrig und scharf kritisiert) als vielmehr seinem Filmerfolg - seine Filme wurden Ende des XX. Jahrhunderts dreimal für den Oscar nominiert: Tschechows „Schwarze Augen“ (1988), das eurasische Manifest „Urga“ (1993) und das antistalinistische Melodram „Die Sonne, die uns täuscht“ (1995), das schließlich als bester ausländischer Film ausgezeichnet wurde. Dieser merkwürdige Thriller, der ebenfalls von einer nostalgischen Tschechow-Atmosphäre durchdrungen ist, verliert jedoch als künstlerische Darstellung der Schrecken der stalinistischen Ära gegenüber Alexei Hermans filmischem Meisterwerk „Chrystaljow, mein Auto!“ (1998), einer brutalen Schwarzweiß-Phantasmagorie über die letzten Dämmerungstage des stalinistischen Regimes. Hermans Film, der im Westen unbemerkt blieb, steht vielleicht auf einer Stufe mit den besten Werken Eisensteins oder Tarkowskis und fasst die gesamte Nach-Perestroika-Periode des russischen Kinos zusammen. Herman lehnte die Nostalgie für die sowjetische Vergangenheit ab, aber diese Vergangenheit - schrecklich für die einen, schön für die anderen - war in seinem „Chrystaljow“ als eine Art Alptraum präsent, aus dem es kein Entrinnen gibt. In „Chrystaljow“ stellt Herman die Frage, ob die russische Gesellschaft in der Lage ist, sich von den Zwängen des Totalitarismus zu befreien und die Versuchungen der Anarchie zu überwinden, ohne ihre nationale Identität zu verlieren. In der Sprache des Kinos paraphrasierte Herman die Idee von Solschenizyn, dass „unser höchstes und wichtigstes Ziel darin besteht, unser Volk zu retten, das bereits so erschöpft ist, seine physische Existenz, seine moralische Existenz, seine Kultur, seine Traditionen“.

Ein weiterer wichtiger Kommentar zu Solschenizyns Aussage war die filmische Meisterleistung von Alexander Sokurows „Die russische Arche“, die vier Jahre lang

vorbereitet, aber am 23. Dezember 2001 in einer Minute realisiert wurde: eine poetische und philosophische Meditation über das Schicksal der russischen Kultur und des russischen Staates in den letzten drei Jahrhunderten, komprimiert auf wenige Stunden und gedreht in einer einzigen Einstellung in der Petersburger Eremitage. Der geheimnisvolle, fast schon wortkarge Sokurov, der vollwertige Vertreter des nervösen und redseligen Herman, hat stets betont, dass die Kultur für Russland immer mehr bedeutet hat als für jede andere Nation. In „Die russische Arche“ sagt eine der Figuren: „Die Behörden wollen Eicheln von der Eiche. Wovon sich der Baum der Kultur ernährt, wissen sie nicht und wollen es auch nicht wissen. Aber wenn der Baum fällt, ist es mit der Macht vorbei.“ Für Sokurov ist „Die russische Arche“ auch ein Film über die Begegnung zwischen Russland und dem Westen nach dem Ende des Kalten Krieges: „Der Westen sollte sich dafür entschuldigen, dass er Russland mit einer solchen kalten Gleichgültigkeit und Arroganz begegnet.“ Die Philosophie von Sokurov, der im Westen für seine Filmtrilogie und die politischen Führer des XX. Jahrhunderts (Lenin, Hitler und der japanische Kaiser Hirohito) bekannt ist, kommt in den letzten Worten „Der russischen Arche“ zum Ausdruck: „Wir werden für immer segeln, und wir werden für immer leben.“ Diese Idee am Ende des XX. Jahrhunderts, ein Hauch von nationalen Katastrophen und unerhörten Umwälzungen, fasst die unbewussten Ängste und Hoffnungen der meisten Russen sowie der Nation und ihrer kulturellen Elite zusammen. Das Land steht vor kulturellen und demografischen Herausforderungen, die seine Existenz bedrohen. Es gibt keine einfachen Antworten auf diese Herausforderungen. Wie zu Beginn des XX. Jahrhunderts steht Russland wieder einmal am Scheideweg und wählt seinen eigenen Weg.