

Berichte und Studien Nr. 25

# Komponisten unter Stalin

Aleksandr Veprik (1899–1958)  
und die Neue jüdische Schule

Herausgegeben von Friedrich Geiger

Hannah-Arendt-Institut

für Totalitarismusforschung e.V. an der  
Technischen Universität Dresden





Komponisten unter Stalin

Aleksandr Veprik (1899–1958) und  
die Neue jüdische Schule

Herausgegeben von Friedrich Geiger

# Berichte und Studien Nr. 25

Herausgegeben vom Hannah-Arendt-Institut  
für Totalitarismusforschung e. V.  
an der Technischen Universität Dresden

# Komponisten unter Stalin

Aleksandr Veprík (1899–1958) und  
die Neue jüdische Schule

Herausgegeben von Friedrich Geiger

Dresden 2000

Herausgegeben vom Hannah-Arendt-Institut für Totalitarismusforschung e.V.  
an der Technischen Universität Dresden  
Mommsenstr. 13, 01062 Dresden  
Tel. (0351) 463 2802, Fax (0351) 463 6079  
Layout: Walter Heidenreich  
Umschlaggestaltung: Penta-Design, Berlin  
Druck: Sächsisches Druck- und Verlagshaus GmbH, Dresden  
Printed in Germany 2000

Abdruck und sonstige publizistische Nutzung – auch auszugsweise – nur mit  
Quellenangabe gestattet. Belegexemplar gewünscht.

ISBN 3-931648-28-1

# Inhalt

<i>Friedrich Geiger</i> Vorwort	7
<i>Leonid Luks</i> Die antisemitische Politik Stalins und ihre Auswirkungen auf die Kultur	9
<i>Joseph Dorfman</i> Die jüdische Komponistenschule in Russland und ihr Einfluss auf die jüdische Musik im 20. Jahrhundert. Ein Überblick	19
<i>Jascha Nemtsov</i> Die Gesellschaft für jüdische Musik in Moskau (1923–1931)	29
<i>Jascha Nemtsov</i> Aleksandr Veprik – Ein Komponistenporträt	43
<i>Friedrich Geiger</i> Aleksandr Veprik und die russisch-deutschsprachige Musikmoderne	55
<i>Beate Schröder-Nauenburg</i> Aleksandr Vepriks jüdische Kompositionen der zwanziger Jahre	65
Zu den Autoren	81





## Vorwort

Arturo Toscanini dirigierte seine Musik in New York, Dmitrij Šostakovič hielt große Stücke auf ihn, er war bekannt mit Arnold Schönberg, Paul Hindemith und Maurice Ravel: Dem russisch-jüdischen Komponisten Aleksandr Veprik (1899–1958), so schien es, standen die Türen zu einer großen, internationalen Karriere offen. Doch die antisemitische Politik Stalins blockierte auch Vepriks Laufbahn. Bald war das betont jüdische Idiom seiner Musik nicht mehr erwünscht, und als die antisemitische Welle in der UdSSR nach dem Zweiten Weltkrieg ihren Höhepunkt erreichte, wurde er verhaftet und in ein Arbeitslager verschleppt. Erst 1954, nach Stalins Tod und vierjähriger Gefangenschaft, kam er frei. Gesundheitlich schwer angeschlagen, starb er wenige Jahre später. Seine Musik geriet völlig in Vergessenheit.

Aus Anlass von Vepriks 100. Geburtstag veranstaltete das Forschungs- und Informationszentrum für verfemte Musik, eine gemeinsame Einrichtung des Hannah-Arendt-Instituts für Totalitarismusforschung und des Dresdner Zentrums für zeitgenössische Musik, am 12. September 1999 ein Symposium im Dresdner Zentrum. Die vorliegenden sechs Beiträge basieren auf den Referaten, die dort gehalten und teilweise für den Druck umgearbeitet wurden.

Die Vortragenden befassten sich mit Vepriks Biographie und Werk im Kontext der sogenannten Neuen jüdischen Schule. Einer der bedeutendsten Vertreter der Neuen jüdischen Schule, Michail Gnesin, prägte diese Bezeichnung für eine Gruppe von Komponisten, die sich bereits vor der Revolution das ehrgeizige Ziel gesteckt hatten, in Russland den jüdischen Nationalstil in der Musik zu begründen. Nach der Revolution, als der Antisemitismus erstmals offiziell geächtet war, erlebte die Neue jüdische Schule, wie das jüdische kulturelle Leben im allgemeinen, zunächst einen ungeheuren Aufschwung: „Die Geschichte der Juden“, berichtete Joseph Roth noch im November 1926 aus Russland in der Frankfurter Zeitung, „kennt kein Beispiel einer so plötzlichen und einer so vollkommenen Befreiung“. Doch schon kurz darauf setzte eine zunehmend repressive Politik ein, die in der systematischen Unterdrückung der jüdischen Kultur mündete.

Themen und Abfolge der Referate wurden so konzipiert, dass die Forschungsergebnisse zu Veprik und der Neuen jüdischen Schule in einem möglichst weiträumigen kulturgeschichtlichen Zusammenhang erscheinen. Leonid Luks gibt in seinem Beitrag, der die Hintergründe von Stalins antisemitischer Politik und ihre verheerenden Auswirkungen auf die Kultur schildert, den historischen Rahmen vor. Joseph Dorfman betont den enormen Stellenwert, den die russisch-jüdische Schule für die gesamte jüdische Musik des 20. Jahrhunderts besitzt, aus der Perspektive eines Komponisten, der sich selbst in der Tradition dieser Schule sieht. (Um diese Kontinuität hervorzuheben, vermeidet Dorfman auch den historisch wie lokal fixierten

Begriff „Neue jüdische Schule“ und ersetzt ihn durch „jüdische Komponistenschule in Russland“.) Jascha Nemtsov informiert, gestützt auf Quellen aus dem Russischen Staatsarchiv für Literatur und Kunst (RGALI), über die Moskauer Gesellschaft für jüdische Musik, die Veprik mitbegründete. Über ihre wichtige Rolle als institutionelle Basis der Neuen jüdischen Schule in den zwanziger Jahren war bislang kaum etwas bekannt. In seinem zweiten Referat entwirft Nemtsov ein biographisch-künstlerisches Porträt des Komponisten Veprik. Mein Vortrag beleuchtet Vepriks Position im Gefüge der regen Beziehungen, die sich zwischen der russischen und der deutschsprachigen Musikmoderne nach dem Ersten Weltkrieg entwickelten. Abschließend erläutert Beate Schröder-Nauenburg, wodurch sich Vepriks Kompositionen der zwanziger Jahre als spezifisch jüdisch auszeichnen.

Die Schreibweise russischer Eigennamen folgt, außer bei Zitaten, Literaturangaben und eingebürgerten Schreibweisen (etwa bei Ortsnamen wie Moskau, Namen von Emigranten wie Jascha Heifetz oder Begriffen wie Bolschewiki), der wissenschaftlichen Transliteration. Jüdische Namen, deren Schreibweise bisweilen stark schwankt (etwa Mendele Mocher Sforim), werden nach dem Jüdischen Biographischen Index, bearbeitet von Hilmar Schmuck, München 1998, wiedergegeben, der auf einschlägige Lexika und ihre teils abweichenden Schreibweisen weiterverweist.

Neben den Referenten möchte ich der Volkswagen-Stiftung für die Förderung des Symposions danken, desgleichen allen Mitarbeitern des Hannah-Arendt-Instituts und des Dresdner Zentrums für zeitgenössische Musik, die am Gelingen der Veranstaltung und der Publikation beteiligt waren.

Dresden, Oktober 1999

Friedrich Geiger

## Die antisemitische Politik Stalins und ihre Auswirkungen auf die Kultur

Etwa drei Jahre nach der Bezwingung des „Dritten Reiches“ begann in der Sowjetunion eine antijüdische Kampagne, deren Diktion erstaunliche Ähnlichkeiten mit dem nationalsozialistischen Vokabular aufwies. Die Tatsache, dass eine Macht, die 1944/45 die Tore von Majdanek und Auschwitz geöffnet hatte, sich einige Jahre später an manche propagandistischen Klischees des besiegteten rechtsextremen Gegners anlehnte, konsternierte die gesamte Weltöffentlichkeit. Dies um so mehr, als etwa zur gleichen Zeit die Sowjetunion und die von ihr abhängigen Staaten Osteuropas dabei halfen, den uralten jüdischen Traum von der Errichtung eines eigenen Staates zu verwirklichen. Die massive diplomatische und politische Unterstützung seitens der Sowjetunion und die militärische seitens der von Moskau völlig abhängigen Tschechoslowakei trugen sowohl zur Gründung als auch zum Überleben des Staates Israel entscheidend bei. Etwa zur gleichen Zeit (Januar 1948) befahl aber Stalin die Ermordung der Symbolfigur des sowjetischen Judentums – des Vorsitzenden des 1942 gegründeten Jüdischen Antifaschistischen Komitees (JAK) und Schauspielers Solomon Michoëls. Warum zeichnete sich die sowjetische Politik gegenüber den Juden in den vierziger Jahren und zu Beginn der fünfziger, also im letzten Stalinschen Jahrzehnt, durch eine derartige Ambivalenz aus? Diese Frage gibt der Forschung, ungeachtet der partiellen Öffnung der Archive, viele Rätsel auf. Im Gegensatz zum fanatischen Antisemiten Hitler, für den die physische Vernichtung der Juden, vor allem seit dem deutschen Angriff auf die Sowjetunion, absolute Priorität besaß, war Stalin in erster Linie ein Machttechniker. Er war durchaus in der Lage, seinen Hass zu bändigen, wenn dieser der Sicherung seiner despotischen Macht abträglich war. Trotz seiner persönlichen Abneigung gegen die Juden, die schon am Beginn seiner politischen Laufbahn festzustellen ist, versuchte er sehr lange, die jüdische Karte zu spielen. Dies sollte sich erst in seinen letzten Jahren ändern.

Die Verwandlung des Kommunismus, etwa Ende der vierziger Jahre, aus einer Kraft, die den Antisemitismus angeprangert und sogar unter Strafe gestellt hatte, in einen der wichtigsten Wortführer des Kampfes gegen den „Zionismus“ und „Kosmopolitismus“, d. h. gegen die Juden, bildete eine der seltsamsten Metamorphosen dieses Jahrhunderts. Sie ereignete sich in einer Zeit, in der die sowjetische Bevölkerung eine beispiellose Enttäuschung verkraften musste. Nach dem Sieg über das „Dritte Reich“ hielt man in der Sowjetunion die Rückkehr zum Schreckensregiment der Vorkriegszeit im all-

gemeinen für unvorstellbar. Das Land habe während des Krieges eine spontane Entstalinisierung erlebt, sagt in diesem Zusammenhang der vor kurzem verstorbene Moskauer Historiker Michail Gefter.<sup>1</sup> Der so teuer erkaufte Sieg wurde von der sowjetischen Bevölkerung als Neuanfang aufgefasst. Kühne Zukunftsvisionen entwarfen damals sogar derart treue Diener Stalins wie der populäre Schriftsteller Aleksej Tolstoj. Am 22. Juli 1943 schrieb er in sein Notizbuch: „Das Volk wird nach dem Krieg vor nichts mehr Angst haben. Es wird neue Forderungen stellen und Eigeninitiative entwickeln“. Die chinesische Mauer zwischen Russland und der Außenwelt werde nunmehr fallen.<sup>2</sup>

Die von der Front zurückkehrenden Soldaten, die allerhand gesehen hätten, würden nun ganz neue Maßstäbe im Lande setzen, so der Dichter Aseev im Oktober 1944.<sup>3</sup>

Die erneute Disziplinierung der auf ihren Sieg so stolzen Nation, ihre erneute Verwandlung in ein bloßes Räderwerk des totalitären Mechanismus, betrachtete die stalinistische Clique nun als ihr wichtigstes Ziel. Das stalinistische System konnte nicht ohne hermetische Abschottung von der Außenwelt, Kriegshysterie und Einkreisungspsychose existieren. Nur während des Krieges, als es mit wirklichen und nicht mit imaginären Feinden konfrontiert war, musste es gewisse Konzessionen an die Realität machen. Sofort nach der Überwindung der tödlichen Gefahr begann aber die stalinistische Führung erneut eine Scheinwelt zu errichten – mit imaginären „Volksfeinden“ und mächtigen „Verschwörerzentren“.

Im Februar 1947 wurde die Eheschließung von Sowjetbürgern mit Ausländern verboten. Der Westen wurde nun in einem immer stärkeren Ausmaß dämonisiert, vor den verderblichen westlichen Einflüssen ununterbrochen gewarnt. Mit äußerster Schärfe wandte sich Stalin gegen die von Peter dem Großen stammende Tradition der Nachahmung des Westens: Peter I. sei zu liberal gegenüber dem Ausland gewesen, so Stalin im Disput mit dem Filmregisseur Sergej Eisenstein im Februar 1947. Er habe die Tore für den ausländischen Einfluss im Lande zu weit geöffnet.<sup>4</sup>

Diese Gedankengänge setzte Stalin Mitte 1947 in einem vertraulichen Gespräch mit einigen sowjetischen Schriftstellern fort: „Wenn man unsere durchschnittliche Intelligencija betrachtet, [...] so sieht man bei ihr eine völlig unbegründete Verehrung der ausländischen Kultur. Sie alle sehen sich als unreife, [...] ewige Schüler an. Dies ist eine rückständige Tradition, die auf Peter zurückgeht [...] sind wir etwa schlechter? Was hat das zu bedeuten? Wir müssen diesen Geist der Selbsterniedrigung [...] bekämpfen.“<sup>5</sup>

1 Michail Gefter, *Iz tech i étich let*, Moskau 1991, S. 418.

2 Zit. nach Jurij Okljanskij, *Roman s tiranom*, Moskau 1994, S. 69.

3 Denis Babičenko, *Pisateli i cenzory. Sovetskaja literatura 1940-ch godov pod političeskim kontrolom CK*, Moskau 1994, S. 98.

4 *Moskovskie Novosti* vom 7. August 1988, S. 8.

5 Konstantin Simonov, *Glazami čeloveka moego pokolenija (Razmyšlenija o I. V. Staline)*. In: *Znamja*, 3/1988, S. 59f.

Die stalinistische Führung strebte nun eindeutig nach der Wiederherstellung der Zustände, die im Lande vor dem Krieg geherrscht hatten. Der Hinweis auf den kriegslüsternen amerikanischen und englischen Imperialismus, auf das eroberungssüchtige „Weltkapital“, das die Heimat der Diktatur des Proletariats zu zerstören trachte, sollte dieses Vorhaben lediglich legitimieren. Allerdings hatten die klassenkämpferischen Parolen, anders als in den dreißiger Jahren, ihre frühere Überzeugungskraft verloren. Während des deutsch-sowjetischen Krieges kämpfte man in erster Linie für die Verteidigung des Vaterlandes. Bei der Suche nach der Bedrohung, die den restaurativen Kurs des Regimes jetzt, nach dem Kriege, rechtfertigen sollte, versuchte die stalinistische Führung dieser nationalen Wende Rechnung zu tragen. Der neue Gegner musste nicht nur die Grundlagen des Sozialismus, sondern auch das Wesen des Russentums gefährden, er hatte all das zu verkörpern, was den Russen angeblich fremd war – mangelnden Nationalstolz, Verklärung fremdländischer Werte, Doppelzüngigkeit, Feigheit und Machtgier. Zu einem solchen Gegner wurden allmählich die Juden stilisiert. Gegenüber dem westlichen „Imperialismus“ hatten die Juden als Feind einen zusätzlichen Vorteil. Sie stellten nicht nur eine außen-, sondern auch eine innenpolitische „Gefahr“ dar. Man konnte sie sowohl als universale, wie auch konkrete Feinde bekämpfen, die ihre Schädlingarbeit innerhalb der sowjetischen Institutionen verrichteten. Die bereits 1946 begonnene „antikosmopolitische“ Kampagne, die sich gegen die Verehrer „fremdländischer Werte“ richtete, erhielt nun eine beinahe ausschließlich gegen die Juden gerichtete Spitze. In einem Leitartikel des Zentralorgans der Partei „Pravda“ vom 28. Januar 1949, den Stalin höchstwahrscheinlich mitredigiert hatte, wurden die „Kosmopoliten“ mit Schmarotzern verglichen, die alles Gesunde in der organischen Welt zu zerstören trachteten.<sup>6</sup> Die Anlehnung an das nationalsozialistische Vokabular war unverkennbar.

Der Bolschewismus neigte im Verlauf seiner Geschichte oft dazu, ideologische Grundpositionen seiner bezwungenen Gegner zu übernehmen. So bediente sich z. B. Lenin unmittelbar nach der bolschewistischen Machtübernahme des Agrarprogramms der Partei der Sozialrevolutionäre. Während des Bürgerkrieges griffen die Bolschewiki die Idee ihrer „weißen“ Gegner vom einheitlichen Russland auf und restaurierten das zusammengebrochene russische Reich. Schließlich begann das sowjetische Regime nach der Bezwingung des „Dritten Reiches“ manche Elemente der nationalsozialistischen Ideologie zu übernehmen, z. B. ihr biologistisches Vokabular. Auch in der nationalsozialistischen Propaganda wurden die Juden oft mit Schädlingen und Krankheitserregern verglichen, deren Vernichtung als eine Art

6 Ob odnoj antipatriotičeskoj grupe tetral'nych kritikov. In: Pravda vom 28. Januar 1949; siehe dazu auch Bezrodnye kosmopolity. Ob antipartijnoj grupe tetral'nych kritikov. In: Izvestija vom 10. Februar 1949; Posledyši buržuaznogo estetstva. In: Večernjaja Moskva vom 11. Februar 1949; V. Nikolaev/A. Rogatčenko, Kosmopolity na professorskoj kafedre. In: Komsomol'skaja Pravda vom 12. Februar 1949.

volkshygienischer Maßnahme dargestellt wurde. Die stalinistischen Propagandisten sprachen zwar nicht von der Vernichtung der jüdischen Rasse, sondern von der Ausmerzung kosmopolitischer Einstellungen. Es gehörte aber zum Wesen des Stalinismus, dass er dazu neigte, nicht nur bestimmte Haltungen, sondern auch ihre Träger zu liquidieren. Charakteristisch für den Stalinismus war auch die Tatsache, dass er nicht nur die sogenannten Feinde zu demaskieren suchte, sondern auch selbst oft hinter einer Maske auftrat. So wurde die Judenfeindschaft in „Kampf gegen den Kosmopolitismus“ umgetauft, wobei diejenigen, die zwischen den Zeilen lesen konnten – und das waren in der Sowjetunion alle –, sich darüber im klaren waren, gegen wen die „antikosmopolitische Kampagne“ seit Anfang 1949 sich eigentlich richtete. Zwar wurden gelegentlich auch „arische“ Verehrer der sogenannten „fremdländischen“ Werte von der Kampagne erfasst, augenzwinkernd gab aber das Regime seinen Untertanen zu verstehen, dass die Abweichung vom gesunden Verhalten bei den Russen eher eine Ausnahmeerscheinung darstelle, bei den Juden hingegen beinahe eine Regel. Um zu verdeutlichen, wer das eigentliche Objekt der seit Anfang 1949 geführten Hasspropaganda war, entschleierten die sowjetischen Presseorgane russische Pseudonyme, unter denen manche jüdische Autoren auftraten. Bereits der Titel des Leitartikels der „Pravda“ vom 28. Januar 1949 – „Über eine antipatriotische Gruppe der Theaterkritiker“ – wies darauf hin, dass der Kampf gegen den sogenannten Kosmopolitismus nun eine qualitativ neue Dimension erreicht habe. „Antipatriotische Haltung“ war im stalinistischen Vokabular ein Synonym für „Vaterlandsverrat“ und der Begriff „Antipatriot“ ein Synonym für „Volksfeind“. Die Theaterkritiker verkörperten also aus der Sicht der Propaganda eine Haltung, die den Gipfel der Perversion darstellte. Dass die Theaterkritiker nicht einzeln, sondern als „Gruppe“ auftraten, machte ihr Verhalten besonders verwerflich. Es verwundert beinahe, dass das Zentralorgan der Partei seinen neuen ideologischen Feldzug an einem so peripheren Frontabschnitt wie der Theaterkritik eröffnete. Es gehörte allerdings zum Wesen des stalinistischen Systems, dass die Führung willkürlich entschied, welche Frontabschnitte als peripher und welche als zentral zu gelten hätten. Das Regime neigte zur Vereinheitlichung und Simplifizierung der kompliziertesten Sachverhalte. So bedeutete eine ideologische Neuorientierung in welchem Bereich auch immer – es konnte die Theaterkritik, die Sprach- oder die Musikwissenschaft sein – einen Paradigmenwechsel auf der gesamten ideologischen Front. Mit geballter Kraft ging der gewaltige ideologische Apparat einer totalitären Supermacht gegen acht Theaterkritiker vor, um auf diese Weise stellvertretend alle potentiellen „Antipatrioten“, und dies konnte buchstäblich jeder Sowjetbürger sein, einzuschüchtern. Dies erklärt auch die Eskalation der Angriffe, die bewusst eine Hysterie auslösen sollten. Denn die Theaterkritiker wurden allmählich zu einer tödlichen Gefahr stilisiert, die das gesamte Sowjetreich in seinen Grundfesten zu erschüttern drohe. Das Organ des sowjetischen Schriftstellerverbandes „Literaturnaja

gazeta“ nannte sie am 12. Februar 1949 „ideologische Diversanten“, die die Wehrkraft des Landes zersetzen wollten: „Es ist unsere patriotische Pflicht, das Feuer gegen sie zu eröffnen.“<sup>7</sup> „Das Theater stellt einen äußerst wichtigen Abschnitt des ideologischen Kampfes dar“, fügte das Regierungsorgan „Izvestija“ am 26. Februar 1949 hinzu, „im jetzigen Kalten Krieg, den die internationale Reaktion gegen die Sowjetunion und gegen die Volksdemokratien führt, wird ein Versuch unternommen, die Sowjetmenschen geistig zu entwaffnen und zu verwirren“.<sup>8</sup> Die „volksfeindliche“ Tätigkeit der Theaterkritiker stellt für die „Izvestija“ einen Bestandteil dieser Taktik dar. Die Kosmopoliten hätten versucht, all das zu besudeln, worauf die Sowjetmenschen stolz seien: die Heimat, die Ideologie, die Partei, die sowjetische Kunst. Und der Schriftsteller Safronov fügt hinzu: in ihrer volksfeindlichen Tätigkeit hätten sich die Theaterkritiker auf die Erfahrung des sowjetischen Untergrundes gestützt.<sup>9</sup> Eine solche Beschuldigung roch nach Blut. In diesem Sinne äußerte sich auch das theoretische Organ der Partei, „Bol’shevik“. Hier wurde eine direkte Verbindungslinie zwischen den „Trotzkisten“ der dreißiger Jahre und den „wurzellosten Kosmopoliten“ der vierziger Jahre gezogen. Beide Gruppen hätten das russische Volk und die russische Kultur diffamiert und bespuckt. Die „trotzkistischen Nestbeschmutzer“ seien von der Partei bereits beseitigt worden, hebt der „Bol’shevik“ hervor und gibt zu verstehen, nun seien die „wurzellosten Kosmopoliten“ an der Reihe.<sup>10</sup>

Das „Feuer“ wurde nun gegen die „antipatriotischen Kräfte“ in der gesamten Sowjetunion eröffnet, und zwar mit ähnlichen Argumenten, die sich bereits bei der Auseinandersetzung mit den „antipatriotischen Theaterkritikern“ quasi „bewährt hatten“. Nach dem gleichen Muster wurden nun „antipatriotische“ Schriftsteller, Wissenschaftler oder Ingenieure „entlarvt“. Im Rahmen der „antikosmopolitischen“ Kampagne fanden rassische Säuberungen im ganzen Land statt. Viele sowjetische Institutionen und Behörden wurden beinahe „judenrein“.

Der propagandistische Feldzug gegen die „wurzellosten Kosmopoliten“ enthielt einen eklatanten Widerspruch. Einerseits behaupteten die sowjetischen Medien, es handele sich bei den „antipatriotischen“ Kreisen um kleine, dem Volk völlig entfremdete und vom Volk gehasste Grüppchen, andererseits wurden diese Kreise als eine tödliche Gefahr für die zweitstärkste Macht der Welt dargestellt. Da aber die Erschaffung von Pseudorealitäten, in denen die wirklichen Sachverhalte buchstäblich auf den Kopf gestellt wurden, zu

7 Ljubov’ k rodine, nenavist’ k kosmopolitam. In: Literaturnaja gazeta vom 12. Februar 1949.

8 Do konca razgromit’ antipatriotičeskuju gruppu kritikov. In: Izvestija vom 26. Februar 1949.

9 Za patriotičeskuju sovetSKUju dramaturgiju! In: Literaturnaja gazeta vom 26. Februar 1949.

10 Razvivat’ i kul’tivirovat’ sovetSkij patriotizm – važnejšaja zadača partijnych organizacij. In: Bol’shevik, 5/1949, S. 5–10.

den zentralen Wesensmerkmalen des Stalinismus zählte, stellte dieser Widerspruch nichts Untypisches für den stalinistischen Fiktionalismus dar.

Seit Herbst 1948 begann sich auch die Einstellung Moskaus zum Staate Israel zu ändern. Bei den sowjetischen Juden löste die Gründung des Staates Israel im Mai 1948 beispiellose Begeisterung aus. Sogar obrigkeitstreue Parteifunktionäre jüdischer Herkunft ließen sich durch diese Begeisterung anstecken. Aufgrund der damaligen proisraelischen Politik Moskaus schien sie schließlich erlaubt. So lobten sie die weise Politik der sowjetischen Führung, die das Recht des jüdischen Volkes auf Selbstbestimmung entschlossen verteidigte.<sup>11</sup> Die Israel-Euphorie erreichte damals sogar manche Bewohner des sowjetischen Machtolymps. „Jetzt haben auch wir eine Heimat“, soll damals die Frau Kliment Vorošilovs, Ekaterina Gorbman, gesagt haben.<sup>12</sup> Dieses Bekenntnis überrascht, denn Ekaterina Gorbman galt als fanatische Kommunistin, die alle Brücken zu ihrer jüdischen Vergangenheit abgebrochen habe. Noch stärker war das Engagement für den neuen jüdischen Staat bei Polina Žemžučina – der Ehefrau des Außenministers Molotov. Sie bekannte sich offen zu ihrem Judentum. Ihre Worte, die im Gespräch mit der israelischen Botschafterin in Moskau, Golda Meir, am 8. November 1948 fielen, werden oft zitiert: „Mögen die Dinge mit euch [Israel] gut gehen. Wenn mit euch alles in Ordnung ist, wird es auch den Juden in der ganzen Welt gut gehen.“<sup>13</sup>

Das Jüdische Antifaschistische Komitee<sup>14</sup> wurde nun mit Briefen sowjetischer Juden bombardiert, die danach fragten, wie man Israel helfen bzw. nach Israel auswandern könne. Am 16. Oktober 1948 fand, anlässlich des jüdischen Neujahrsfestes, vor der Moskauer Synagoge eine begeisterte Begrüßung der israelischen Botschafterin statt. Zehntausende von Juden nahmen an dieser spontanen Demonstration teil und verstießen dadurch gegen das Grundprinzip des Stalinismus, der nur eine von oben kontrollierte und manipulierte „Spontaneität“ duldete. Die letzte nichtgenehmigte Kundgebung hatte in Moskau am 7. November 1927 stattgefunden. Dies war die von der trotzkistischen Opposition organisierte Gegendemonstration anlässlich des zehnten Jahrestages der Oktoberrevolution gewesen. Damals befand sich aber das stalinistische System mit seiner Absage an jede Eigeninitiative erst in seiner Entstehungsphase, seine Kontrollmechanismen waren noch nicht derart lückenlos wie 20 Jahre später. Umso größere Irritationen riefen

11 Leonid Luks, Zum Stalinischen Antisemitismus – Brüche und Widersprüche. In: Jahrbuch für Historische Kommunismusforschung, Mannheim 1997, S. 9–50, hier S. 34.

12 Larisa Vasil'eva, Kremlevskie ženy, Moskau 1994, S. 236.

13 Louis Rapoport, Hammer, Sichel, Davidstern. Judenverfolgung in der Sowjetunion, Berlin 1992, S. 129; Arnold Krammer, The Forgotten Friendship. Israel and the Soviet Bloc 1947–1953, Urbana 1974, S. 127.

14 Siehe dazu u. a. Shimon Redlich/Gennadij Kostyrčenko (Hg.), Evrejskij antifašistskij komitet v SSSR. Dokumentirovannaja istorija, Moskau 1996.



die Ereignisse vom 16. Oktober 1948 im Kreml hervor. Dies ungeachtet der Tatsache, dass die proisraelische Demonstration der Moskauer Juden dem damaligen offiziellen Kurs der Regierung keineswegs zuwiderlief. Sie war aber spontan und deshalb war sie in den Augen der Machthaber „subversiv“.

Um die Israel-Euphorie der sowjetischen Juden zu dämpfen, hatte einer der prominentesten Vertreter des sowjetischen Judentums – der Schriftsteller Il’ja Ėrenburg – schon am 21. September 1948 in der „Pravda“ einen Artikel veröffentlicht, in dem er betont hatte, dass durch die Gründung des Staates Israel die Situation des Judentums sich nicht wesentlich verändert habe. Nicht dieser Staat, sondern nur der Sozialismus könne die jüdische Frage lösen: „Der Bürger einer sozialistischen Gesellschaft betrachtet die Einwohner aller bürgerlichen Staaten, auch die Bürger Israels, als Wanderer, die in einem dunklen Wald herumirren. Der Bürger einer sozialistischen Gesellschaft wird niemals die Menschen beneiden, die unter dem Joch der kapitalistischen Ausbeutung leiden.“<sup>15</sup>

Auch die erschreckte Führung des Jüdischen Antifaschistischen Komitees versuchte, sich von Israel zu distanzieren. Immer wieder betonten die Funktionäre des Komitees, dass die Heimat der Juden die UdSSR und nicht Israel sei. Alle diese Treuebekennnisse nutzten aber wenig. Denn der Entschluss Stalins, das JAK zu liquidieren und einen offenen Feldzug gegen die Juden zu beginnen, stand seit langem fest. Am 20. November 1948 wurde das JAK aufgelöst und seine führenden Mitglieder Ende 1948, Anfang 1949 verhaftet.

Die im Januar 1949 begonnene antisemitische Kampagne sollte anscheinend einen Schauprozess gegen führende Vertreter des sowjetischen Judentums propagandistisch vorbereiten. Fast alle verhafteten Mitglieder des JAK waren nach entsprechender „Behandlung“ durch die Sicherheitsorgane bereits im Frühjahr 1949 „geständig“. Die durch die Erfahrung der dreißiger Jahre geschulte sowjetische Bevölkerung wartete jetzt auf den ersten Schauprozess der Nachkriegszeit im Lande. Das Drehbuch dafür war bereits geschrieben, nichts stand ihm im Wege. Plötzlich gab aber Stalin eine Entwarnung, die sowohl für die Zeitzeugen als auch für die Forscher im Grunde ein Rätsel darstellt. Man konnte sich erneut überzeugen, dass Stalin, im Gegensatz zu Hitler, imstande war, seinen Judenhass zu dosieren und zu kontrollieren. Denn bereits einige Monate nach dem Beginn der antisemitischen Pressekampagne befahl er, sie wieder einzudämmen.

So wandte sich Stalin etwa im April 1949 gegen die bei den russischen Antisemiten (bis heute) so beliebte Methode der Entschleierung von russischen Pseudonymen mancher jüdischer Intellektueller und Politiker. Der Schriftsteller Aleksandr Fadeev berichtet über eine Äußerung Stalins, die einem Befehl glich: „Genossen, die Entschleierung von Pseudonymen ist unzulässig; sie riecht nach Antisemitismus.“<sup>16</sup>

15 Il’ja Ėrenburg, Po povodu odnogo pis’ma. In: Pravda vom 21. September 1948.

16 Il’ja Ėrenburg, Ljudi, gody žizn’. Kniga pjataja i šestaja, Moskau 1966, S. 456.

Die im Frühjahr 1949 vollzogene Kursänderung der sowjetischen Führung wurde sofort sowohl im Lande selbst als auch von manchen ausländischen Beobachtern registriert: „Seit Frühjahr 1949 erhielt die antikosmopolitische Kampagne einen etwas vorsichtigeren Charakter“, so der bekannte amerikanische Russland-Experte Solomon Švarc: „Die offen antisemitische Praxis der Entschleierung von Pseudonymen jüdischer Autoren wurde aufgegeben.“<sup>17</sup>

Nach einer gewissen Atempause wurde indes die antisemitische Kampagne erneuert, und zwar in einer wesentlich schärferen Form. Die antisemitische Kampagne vom Jahre 1949 stellte für Stalin vermutlich eine Art Experiment dar. Er wollte testen, wie die sowjetische Bevölkerung auf die Annäherung an die nationalsozialistische Ideologie reagieren würde. An eine Doktrin also, deren Bekämpfung das Land immerhin 27 Millionen Tote gekostet hatte. Ob das Experiment zur Zufriedenheit Stalins ausfiel, lässt sich schwer beantworten. Eines steht aber fest. Die Kampagne gegen die „wurzellosen, antipatriotischen Kosmopoliten“ von 1949, die den Antisemitismus enttabuisierte, bildete bloß den verbalen Prolog für den zweiten, diesmal viel blutigeren Feldzug Stalins gegen die Juden, der 1951/52 beginnen sollte.<sup>18</sup> Mitte 1952 fand unter Ausschluss der Öffentlichkeit vor dem obersten Militärgericht in Moskau ein Prozess gegen die bereits 1948/49 inhaftierten Mitglieder des Jüdischen Antifaschistischen Komitees statt. Dem Vorsitzenden des Gerichts, A. Čepcov, wurde noch vor dem Beginn der Verhandlung ein Beschluss des Politbüros mitgeteilt – von 14 Angeklagten seien 13 zum Tode zu verurteilen. Im August 1952 wurden die vom höchsten Parteigremium genannten Personen hingerichtet.<sup>19</sup> Anders als 1949 beschränkte Stalin 1951/52 den Feldzug gegen die Juden nicht nur auf die Sowjetunion, sondern dehnte ihn auf seinen gesamten Machtbereich aus. Ende 1952 fand in Prag der erste antisemitische Schauprozess des Ostblocks statt – der Slánský-Prozess, der mit elf Todesurteilen endete. Die Jagd auf „zionistische Agenten“ und „Kosmopoliten“ wurde auch auf die DDR, Ungarn, Rumänien und Polen ausgeweitet. In Polen sollte die Rolle Slánskýs der zweitmächtigste Mann in der Partei, Jakub Berman, spielen. Überraschenderweise wurde er aber vom Generalsekretär der PVAP, Bolesław Bierut, in Schutz genommen, der ansonsten Stalin sklavisch gehorchte. Diese völlig unerwartete Solidaritätsbekundung mit einem Parteifreund hatte sicher mit den Erinnerungen an das tragische Schicksal der Kommunistischen Partei Polens (KPP) zu tun, deren Führung von Stalin 1938 beinahe gänzlich liquidiert worden war. Eine Wiederholung des damaligen Szenarios wollte die polnische Führung nicht zulassen. Berman erinnerte sich später: „Ohne Zweifel,

17 Solomon Švarc, *Antisemitizm v Sovetskom Sojuze*, New York 1952, S. 225.

18 Luks, *Zum Stalinschen Antisemitismus*, S. 40ff.

19 Vladimir Naumov, *Nepavednyj sud. Poslednij stalinskij rasstrel. Stenogramma sudebnogo processa nad členami evrejskogo antifasistskogo komiteta*, Moskau 1994.

wenn mich Genosse Bierut nicht so standhaft verteidigt hätte, könnte ich heute bestenfalls exhumiert werden.“<sup>20</sup>

Das jüdische Volk wurde von der sowjetischen Propaganda allmählich zu einer kollektiven persona non grata stilisiert. Es habe sich nun erwiesen, dass die Juden gegenüber den sozialistischen Ideen unempfänglich seien, so einer der Parteideologen, Česnokov, Anfang 1953. Am Vorabend des Slánský-Prozesses hatte einer der Mitangeklagten, Eugen Löbl, in Prag eine ähnliche „Theorie“ aus dem Munde seines Untersuchungsrichters Drozd gehört: „Die Partei ist ja nicht gegen die Juden, sondern die Juden sind gegen die Partei. Deshalb muss die Partei die Juden bekämpfen, um den Sozialismus zu verteidigen.“ Während der Vorbereitung des Slánský-Prozesses begannen auch die Verhaftungen prominenter Kremlärzte, von denen die Mehrheit Juden waren. Das gesamte „sozialistische Lager“ stellte so einen einheitlichen Mechanismus dar, jedem seiner Einzelteile wurden vom Lenker im Kreml bestimmte Funktionen zugewiesen. Stalin interessierte sich für alle Einzelheiten sowohl der Slánský- als auch der Ärzte-„Verschwörung“ und gab fortlaufend Regieanweisungen. Auch das Drehbuch für den künftigen Schauprozess gegen die Kremlärzte wurde vornehmlich von Stalin verfasst. Er las tagtäglich Verhörprotokolle, verlangte mehr Härte, um die verhafteten Ärzte zu Geständnissen zu zwingen. Dazu sagte Chruščev in seiner Geheimrede auf dem XX. Parteitag: „Stalin berief den Untersuchungsrichter zu sich, erteilte ihm Instruktionen und gab Anweisungen bezüglich der anzuwendenden Untersuchungsmethoden: diese Methoden waren sehr einfach: schlagen, schlagen und nochmals schlagen.“<sup>21</sup>

Plante die Kremlführung im Zusammenhang mit der Ärzte-Affäre eine Massendeportation der sowjetischen Juden? Auch heute, ungeachtet der Enthüllungen, die seit Beginn der Gorbatschowschen Perestrojka ans Tageslicht gekommen sind, ist es nicht leicht, diese Frage eindeutig zu beantworten. Eines steht aber fest. Im letzten Herrschaftsjahr Stalins war eine außerordentliche Radikalisierung des antisemitischen Kurses der Kremlführung zu beobachten. Von dieser Radikalisierung zeugen nicht zuletzt einige, erst vor kurzem zugänglich gewordenen Quellen. So notiert z. B. W. Malyšev – Mitglied des ZK-Präsidiums – folgende Aussage Stalins vom 1. Dezember 1952: „Jeder Jude ist ein Nationalist und Agent des amerikanischen Nachrichtendienstes. Die jüdischen Nationalisten sind der Meinung, dass ihre Nation von der USA gerettet worden sei [...] sie fühlen sich den Amerikanern gegenüber verpflichtet.“<sup>22</sup>

20 Nowe Drogi, 10/1956, S. 88; siehe dazu auch Luks, Zum Stalinschen Antisemitismus, S. 43.

21 Chruschtschews historische Rede. In: Ost-Probleme, 25-26/1956, S. 867-897, hier S. 888.

22 Dnevnik narkoma. „Projdet desjatok let i eti vtreči uže ne vosstanoviš' v pamjati. In: Istočnik, 5/1997, S. 140f.

Diese Verbindung der Juden mit dem gefährlichsten außenpolitischen Gegner der Sowjetunion erinnert an eine ähnliche Konstruktion, die Stalin bereits in den dreißiger Jahren entwickelt hatte. Auch damals führte er einen Zweifrontenkrieg – gegen den „Faschismus“ nach außen und gegen den „Trotzkismus“ nach innen. Beide Gegner galten für die stalinistische Propaganda als Verbündete. Trotz ihrer offensichtlichen Absurdität kostete diese „Zwei-Feinde“-Theorie unzähligen Menschen zur Zeit des sogenannten Großen Terrors das Leben. Welche Folgen diese „Theorie“ in ihrer „modernisierten Fassung“ für die Juden hätte haben können, lässt sich schwer abschätzen, denn ihrem Urheber wurde nicht die Zeit gegönnt, von ihr bei der Verfolgung der Juden Gebrauch zu machen. Er starb kurz nach ihrer Verkündung.

## Die jüdische Komponistenschule<sup>1</sup> in Russland und ihr Einfluss auf die jüdische Musik im 20. Jahrhundert. Ein Überblick

Um die Entwicklung der jüdischen Kunstmusik im 20. Jahrhundert zu verstehen, müssen wir ihre Wurzeln im 19. Jahrhundert aufsuchen und uns einen Überblick darüber verschaffen, wie sich die verschiedenen Arten jüdischer Musik über eine Spanne von 100 Jahren entwickelt haben.

In den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts studierten zwar bereits jüdische Musiker an den Konservatorien, etwa in Berlin, die Grundlagen der Komposition. Der Schwerpunkt der Entwicklung lag jedoch auf dem Gebiet der liturgischen und synagogalen Musik in den kulturellen Zentren der Gemeinden. An erster Stelle standen Musiker wie Salomon Sulzer in Wien, Louis Lewandowski in Berlin und Samuel Naumbourg in Paris.

Die Erforschung und der Gebrauch der Kantillationen, der biblischen Tropen und die Entwicklung des Gesanges – mit dem Kantor als virtuosem Solisten – beeinflussten generell den Standard der Synagogenmusik und die allgemeine Musikkultur in der jüdischen Gemeinde. Seit den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts bildeten sich die Synagogenchöre im vierstimmigen Gesang aus. Um den aufführungspraktischen und kompositorischen Bedarf zu decken, richtete man Schulen ein, in denen Singen und Arrangieren gelehrt wurde. Schließlich verfügten gegen Ende des 19. Jahrhunderts die jüdischen Gemeinden in Berlin, Paris, Wien, Warschau, Königsberg, Leipzig, München, Odessa und Brody (Galizien) sämtlich über Kinder- und Männerchöre, die über den liturgischen Rahmen hinaus für ein breites Publikum Konzerte mit jüdischer synagogaler Musik gaben. Die Schulen, etwa in Brody oder in Odessa, unterrichteten nicht nur Chorgesang, sondern auch den virtuoseren Kantorengesang.

Neben der liturgischen und synagogalen Musik muss, wenn man sämtliche ethno-kulturellen Komponenten der jüdischen Gemeinden im Blick behalten will, auch die folkloristische Instrumentalmusik Erwähnung finden, etwa die Klezmer-Ensembles. Auch die vokale Liedfolklore, dazu die Wurzeln des jüdischen Theaters – die Purim-Spiele – sind mit einzubeziehen. Diese Traditionen blühten vor allem in dem sogenannten Jüdischen Ansiedlungsrayon zwischen Ostsee und Schwarzem Meer, den Katharina II. 1791 zum

1 Der Musikwissenschaftler Leonid Sabaneev belegte diese Komponistengruppe als erster mit dem Begriff „Jüdische nationale Schule“; vgl. seine Publikation *Die nationale jüdische Schule in der Musik*, Moskau 1924, deutsch Wien 1927.

ausschließlichen Lebensgebiet der russischen Juden erklärt hatte.<sup>2</sup> Hier liegen auch die Ursprünge der ethnologischen Musikforschung, etwa der Dokumentation liturgischer und folkloristischer Musik.

Durch Übersetzungen in mehrere Sprachen wurde seit dem Ende des 19. Jahrhunderts die ostjüdische Literatur international bekannt. Dazu gehörten etwa die jiddischen Werke von Mendele Mocher Sforim, Scholem Alechem oder Jizchak Leib Perez, aber auch hebräisch schreibende Dichter wie Chajm Nachman Bialik oder russischsprachige wie Isaak Babel.<sup>3</sup> Auch die bildenden Künste und die Architektur erlangten internationalen Standard, vom Synagogenbau in kleineren Gemeinden bis zu großen Gotteshäusern in Städten wie Odessa, Warschau oder Sankt Petersburg. Es entwickelte sich eine reiche jüdische Kultur.

Der gigantische Sprung, den die jüdische Musik im 20. Jahrhundert gemacht hat, basierte auf diesen Fundamenten, die im 19. Jahrhundert gelegt worden waren. Die Juden begannen, systematisch nach den Wurzeln zu suchen, die sie mit ihrer Vergangenheit verbanden, und versuchten, eine originale und unabhängige jüdische Musik zu erschaffen – in einem ähnlichen Prozess war die russische Musik um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Sankt Petersburg und Moskau entstanden. So fußte die Jüdische nationale Schule auf der Entwicklung aller Aspekte jüdischer Kultur, der Suche nach einer künstlerischen wie geistigen Brücke zwischen der Bibel, dem alten Israel (bis zur Zerstörung des Zweiten Tempels) und der damaligen Gegenwart.

Joel Engel, ein russisch-jüdischer Intellektueller, der am Moskauer Konservatorium studiert hatte, begründete in Sankt Petersburg die Jüdische nationale Schule (im folgenden „die Schule“), fungierte als ihr spiritus rector und legte ihre Aufgaben fest.<sup>4</sup> Auf ethnomusikologischem Gebiet war das die Erforschung der Volks- und Synagogalmusik, der Tradition der jüdischen Gemeinden. Man fertigte Arrangements des aufgefundenen Materials an, um es den jüdischen Gemeinden zur Aufführung, etwa als Chormusik, zugänglich zu machen. Engel begründete auch Konzertreihen, zuerst in Sankt Petersburg und Moskau, später auch in zahlreichen anderen russischen Städten.<sup>5</sup>

Ein weiterer Strang der Entwicklung war die Einrichtung eines Verlags-hauses. Originalwerke wurden komponiert und publiziert, die in der beschriebenen Weise auf jüdischer Tradition basierten. Der Verlag druckte die Wer-

2 Ein Überblick über die Geschichte der russischen Juden bei Arno Lustiger, Rotbuch. Stalin und die Juden, Berlin 1998, S. 21–29.

3 Vgl. etwa Israel Zinberg, A History of Jewish Literature, New York 1975.

4 Vgl. dazu Rita Flomenboim, The National School of Jewish Art Music: Joel Engel and Mikhail Gnessin, Diss. Bar-Ilan University, Ramat Gan 1996.

5 Vgl. Albert Weisser, The Modern Renaissance of Jewish Musik. Events and Figures: Eastern Europe and America, New York 1954, Reprint mit neuem Vorwort von Eric Werner, New York 1983.

ke nicht nur, sondern versah die Umschläge auch mit Abbildungen, die eine beständige und reiche Verbindung mit der jüdischen Tradition herstellten.<sup>6</sup>

Die Komponisten der Schule studierten an den renommiertesten Instituten in Europa: Sankt Petersburg, Moskau, Leipzig, Berlin, Wien, Paris und Odessa. Die Musiker, die die Konzertreihen bestritten, wurden ebenfalls an diesen Akademien ausgebildet. Interpreten wie Vladimir Horowitz, Marija Judina oder Jascha Heifetz sind hier zu erwähnen.

Noch vor dem Ersten Weltkrieg, im November 1908, war in Sankt Petersburg die „Gesellschaft für jüdische Volksmusik“ gegründet worden, ihre Konzertreihen und das Verlagshaus hatten innerhalb weniger Jahre europäisches Ansehen erlangt. Bis kurz nach der Revolution hatte sich zudem eine Reihe weiterer Institutionen etabliert: Die Jüdische Historische Ethnographische Gesellschaft, die Jüdische Theatergesellschaft, die Jüdische Gesellschaft zur Unterstützung der Künste, das Jüdische Ethnographische Museum, das Jüdische Historische Museum, das Jüdische Museum, die Kulturliege, die Union Moskauer jüdischer Künstler, das Jiddische Staatstheater (GOSET), das Jüdische Kammertheater, das Habimah-Theater, die Jüdische Volksuniversität, das Jüdische Nationalmuseum, die Jüdische Druckindustrie-Schule und die Isaak-Leib-Perez-Gesellschaft. In den zwanziger Jahren förderte die Sowjetregierung jüdische Kunst und Kultur im Rahmen ihrer Nationalitätenpolitik, so dass sich viele Kulturschaffende der Hoffnung hingaben, eine unabhängige jüdische Kunst kontinuierlich fortentwickeln zu können.<sup>7</sup> Viele kehrten dafür sogar aus dem Westen, wohin sie in den nachrevolutionären Wirren geflüchtet waren, wieder in die UdSSR zurück. Nur wenige sahen so klar wie El Lissitzky: „Das gebildete [Judentum] hatte sich die ‚Neue Ära‘ wie die Ankunft des Messias vorgestellt, der auf einem weißen Pferd erschien. Aber sie kam als russischer Ivan, zerlumpt, schmutzig und barfuß.“<sup>8</sup>

Bereits ab der Mitte der zwanziger Jahre, als Stalin seine Vormachtstellung auszubauen begann, verschlechterte sich die Lage für die jüdische Kultur und Musik. Zunächst war, vor dem Hintergrund einer generell antireligiösen Politik, in erster Linie die Synagogenmusik betroffen. Mit Beginn der dreißiger Jahre weitete sich der Druck auf die gesamte jüdische Kulturtätigkeit aus. Das Regime versagte den jüdischen Organisationen die Unterstützung, die Finanzierung durch private Stiftungen wurde verboten.<sup>9</sup> Die „Gesellschaft für jüdische Volksmusik“ stellte Ende der zwanziger Jahre ihre Aktivitäten ein.

6 Siehe hierzu Joseph Dorfman, Die Ikonographie der jüdischen Kunstmusik, die zwischen 1900 und 1930 in Russland verlegt wurde. In: Die Musik des osteuropäischen Judentums – totalitäre Systeme – Nachklänge, hg. vom Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik, Dresden 1997, S. 70–86.

7 Vgl. Lustiger, Rotbuch, S. 70 ff.

8 Sophie Lissitzky-Kueppers (Hg.), El Lissitzky. Life. Letters. Texts, London 1968, S. 331.

9 Vgl. die Darstellung bei Lustiger, Rotbuch, S. 81 ff.

In den rund 20 Jahren, in denen die Jüdische nationale Schule in der UdSSR bestand, schrieben deren Komponisten Werke, die von Arrangements und kleineren Kompositionen für Lehrzwecke bis hin zu Symphonien, Opern, Kantaten und Bühnenmusik reichten. Die erste Oper, die in hebräischer Sprache geschrieben wurde, war „Abrahams Jugend“ von Michail Gnesin. Moše Mil’ner komponierte eine Oper „di himlen brenen“ auf jiddisch.<sup>10</sup> Auf dem Gebiet der Ethnomusikologie entstanden wegweisende Arbeiten,<sup>11</sup> und die Verlagshäuser in Moskau und Sankt Petersburg veröffentlichten Vokal-, Instrumental- und Kammermusik. Mitglieder der Gesellschaft publizierten in den europäischen Zentren, etwa Aleksandr Krejn bei der Universal Edition in Wien oder Aleksandr Veprik beim Schott-Verlag in Mainz. Breitkopf & Härtel in Leipzig verlegten in den zwanziger Jahren (auch einheimische) jüdische Komponisten, ebenso die Editions Salabert in Frankreich. Der Plan von Engel und Gnesin, zu Beginn der zwanziger Jahre das Zentrum und die Konzerte der Gesellschaft nach Berlin zu transferieren, scheiterte letztlich zwar, dennoch gelang es, mit Juval und Jibneh dort zwei Verlagshäuser zu gründen und etliche Konzerte zu veranstalten.

In der UdSSR waren die jüdischen Komponisten nach 1930 gezwungen, auf ideologiekonforme „sowjetische“ Musik auszuweichen bzw. auf Musik, die auf der Folklore anderer Nationen der UdSSR basierte. Aleksandr Veprik etwa befasste sich ersatzhalber intensiv mit kirgisischer Folklore. Als im Zweiten Weltkrieg, nach dem deutschen Überfall auf die Sowjetunion, aus Gründen der Propaganda die Repression der jüdischen Kultur kurzzeitig gelockert wurde, griffen mehrere Komponisten die jüdische Thematik wieder auf. Doch 1948 begann dann wieder eine Periode, in der es unmöglich war, Werke zu komponieren, die in irgendeiner Verbindung zur jüdischen Tradition standen.

Zwischen den fünfziger und den neunziger Jahren beschäftigten sich nur vereinzelt Komponisten mit jüdischer Musik. Moisej Wejnberg (1919, Warschau–1996, Moskau) studierte in Warschau und ließ sich 1939 in der UdSSR nieder. Er stand in enger Verbindung unter anderem mit Šostakovič, Gnesin und Krejn und arbeitete an einem eigenen Stil, einer Mischung russisch-sowjetischer Musik mit jüdischen oder folkloristischen Idiomen anderer Nationen. Eines seiner Werke war eine Sinfonietta über jüdische Themen.<sup>12</sup> Grigorij Frid (geboren 1915), ein sowjetischer Komponist jüdischer Herkunft, schrieb 1969 die Oper „Das Tagebuch der Anne Frank“. Obwohl

10 Siehe dazu Rita Flomenboim, *The fate of Two Jewish Operas in the Soviet Union during the 1920's and 1930's*. In: *Verfemte Musik. Komponisten in den Diktaturen unseres Jahrhunderts*, hg. von Joachim Braun, Heidi Tamar Hoffman und Vladimír Karbusický, 2. Auflage, Frankfurt a. M. 1997, S. 135–147.

11 Z. B. das monumentale Sammelprojekt zur jüdischen Folklore von Moše Beregovskij.

12 Zu Weinberg siehe Boris Schwarz, *Musik und Musikleben in der Sowjetunion. 1917 bis zur Gegenwart*, Wilhelmshaven 1982, S. 482f.



das Libretto die Tatsache nicht erwähnt, dass Anne Frank Jüdin war, und obwohl sich nur wenig thematisches Material auf die jüdische Tradition zurückführen lässt, fanden die sowjetischen Autoritäten das Sujet Grund genug, seine Musik zu verbieten. Die Oper wurde in der UdSSR nie öffentlich aufgeführt. Der einzige nichtjüdische Komponist, der sich einer Fortsetzung jüdischer Kunstmusik widmete, war Dmitrij Šostakovič (1906–1975). Er tat dies nicht nur aus künstlerischen Gründen, sondern auch als eine Form von Protest. Über beinahe 20 Jahre hinweg befasste er sich, offen oder verdeckt, in wichtigen Werken mit jüdischer Thematik; von seinem Klaviertrio op. 67 (1943/44) bis zur Symphonie Nr. 13, „Babi Yar“, op. 113 (1962).<sup>13</sup>

Bis zum Beginn der neunziger Jahre gab es kaum Aktivitäten auf dem Gebiet jüdischer Kunst, ob in der Literatur oder der Musik. Erst mit der Ära Gorbatschow und der Perestrojka gab es Anzeichen für eine neue Entwicklung. Große Fortschritte gibt es seit Boris Jelzins Machtantritt. Es fanden Festivals für jüdische Kunstmusik und Symposien statt, die ich 1992 in Vilna und Moskau, 1993 in Odessa und 1995 in Sankt Petersburg organisierte. Auch einheimische jüdische Musiker gestalteten Konzertprogramme, die Retrospektiven auf die jüdische Musik seit der Jahrhundertwende brachten. Jüdische Universitäten in Sankt Petersburg und Moskau wurden gegründet, die Abteilungen zur Erforschung jüdischer Musik und zu ihrer Aufführung besitzen.

Wie ich aus Russland erfahre, wird an den Orten, wo es Institute oder Aktivitäten der Gesellschaft für jüdische Volksmusik gab, versucht, an die Traditionen der jüdischen Musik anzuknüpfen. Das berechtigt zu der Hoffnung, dass es, erstens, möglich sein wird, das gesamte Material zu den Komponisten und der Gesellschaft in den Archiven in Moskau, Sankt Petersburg, Rostov, Kiev, Brody, Lvov und Odessa zu erforschen; dass zweitens die Dokumentation, Aufführung und Einspielung der meisten Werke möglich sein wird, einschließlich der Opern; dass drittens Komponisten der jüngeren Generation, die an der jüdischen Musik und den Quellen der jüdischen Tradition interessiert sind, angeregt werden, originale jüdische Kompositionen zu schreiben; mit den Mitteln zeitgenössischer Musik, als eine Brücke zwischen ihnen selbst und den Pionieren.<sup>14</sup>

13 Dazu Joachim Braun, *The double meaning of Jewish Elements in Dmitri Shostakovich's Music*. In: *The Musical Quarterly*, 71 (1985) H. 1, S. 68–80.

14 In Sankt Petersburg wurde inzwischen das Zentrum für jüdische Musik wieder eingerichtet. 1997 veröffentlichte die Musikwissenschaftlerin Galina Kopytova, Russisches Institut für die Geschichte der Künste in Sankt Petersburg, ihre Arbeit „Die Gesellschaft für jüdische Volksmusik in Petersburg-Petrograd. Ein Überblick über ihre Geschichte und Aktivitäten“.

## Zusammenfassender Überblick

1900–1908: Beginn der Aktivitäten von Joel Engel in Moskau und Sankt Petersburg, darunter Vorträge über, Konzerte mit und Veröffentlichungen von jüdischer Folklore und Musik.

1908–1920: Konstitution der Gesellschaft für Jüdische Volksmusik. Engagierte Kooperation von Komponisten, Musikforschern und Interpreten.

1920–1930: Die Entwicklung, die einen hohen Standard erreicht hat, wird unterbrochen. Einige Mitglieder der Gesellschaft verlassen Russland. Die Organisation wird 1926 aufgelöst. Aufgrund ideologischer Repression ist es den Komponisten nicht mehr möglich, jüdische Musik zu schreiben.

1930–1940: Sieg des „Sozialistischen Realismus“ in der UdSSR, Politische Prozesse, „Säuberungen“. Faschistische Regime in Italien, Deutschland und Österreich. Emigration jüdischer Künstler. Palästina (vor allem Tel Aviv und Jerusalem) und die USA (New York, Los Angeles) werden die Hauptzentren für die Entwicklung der jüdischen Kunstmusik.

1939–1945: Zweiter Weltkrieg und Holocaust. 1942 wird in der UdSSR das Jüdische Antifaschistische Komitee unter dem Vorsitzenden Solomon Michoëls gegründet. Aufgrund des Umschwungs in der sowjetischen Politik schreiben einige Komponisten wieder jüdische Musik.

1946–1953: Völliges Verbot jüdischer Kultur in der UdSSR. Solomon Michoëls wird 1948 in Minsk ermordet. Liquidation jüdischer Kultur und Ermordung jüdischer Kulturschaffender. Aller Wahrscheinlichkeit nach Vorbereitungen für eine Massendeportation von Juden.

1953–1956: Nachstalinistische Übergangsperiode. Kaum veränderte Einstellung gegenüber jüdischer Kultur und Kunstmusik.

1956–1961: Die „Taufwetter“-Periode. Jüdische Kulturschaffende kehren aus den Lagern zurück (Beregovskij, Veprik). Dennoch ändert sich im großen und ganzen die Haltung gegenüber jüdischer Kultur und Kunstmusik nicht.

1962–1985: Welle von Restriktionen, Rückkehr zu den Grundsätzen des „Sozialistischen Realismus“. Šostakovičs „Babi Jar“-Symphonie Nr. 13, op. 113 wird verboten. Mit einer Einführung von Šostakovič erscheint eine Broschüre Neue jüdische Lieder,<sup>15</sup> die von jüdischen Dichtern geschrieben wurden, vertont von sowjetischen Komponisten jüdischer Herkunft.

1985–1992: Periode des Übergangs zu einem demokratischen und freien System.

Seit 1992: Ein Prozess völliger Umwälzungen im Leben der jüdischen Gemeinden. Eröffnung jüdischer Schulen, jüdischer Universitäten mit Abteilungen für Musik und Musikwissenschaft.

– Festivals mit jüdischer Kunstmusik, Symposien in Vilna, Moskau, Odessa und Sankt Petersburg. Einheimische Musiker organisieren weitere Kon-

15 Moskau 1970.

zerte mit Kammermusik und Symposien. Manuskripte sowjetischer Archive werden zugänglich gemacht, einschließlich derer, die sich in der Obhut des KGB und der ideologischen Parteizentrale befanden. Es ist möglich, Tonaufnahmen und Stücke des Jüdischen Theaters in Moskau zu bekommen.

- Im April 1999 fand das Zweite Solomon Michoëls Festival Internationaler Kunst statt unter der Schirmherrschaft von Boris Jelzin und Jurij Luškov, dem Moskauer Bürgermeister.

## Die Emigranten – Mitglieder der Schule, die die UdSSR verließen

Joel Engel (1868, Berdjansk–1927, Tel Aviv). Er ging 1922 von Moskau nach Berlin, um eine Gesellschaft für jüdische Musik zu gründen. Er etablierte dort das Juval-Verlagshaus und edierte Werke von Komponisten der Schule. Sein Plan, in Jerusalem oder Tel Aviv ein Zentrum für jüdische Musik zu gründen, konnte zu seinen Lebzeiten nicht verwirklicht werden. Er fertigte viele Arrangements von Volksliedern an und erhielt weltweit Beifall für seine dramatische Legende „Hadibuk“ (1922) nach An-ski, die auf hebräisch vom Habimah-Theater aufgeführt wurde.<sup>16</sup>

Lazar' Saminskij (1882, bei Odessa–1959, New York), Komponist und Musikwissenschaftler, studierte am Konservatorium in Sankt Petersburg (unter anderem bei Rimskij-Korsakov) und setzte seine Studien in Moskau fort. Mitbegründer der Gesellschaft für jüdische Volksmusik. 1920 ging er nach New York, wo er 1923 die League of Composers gründete. 1924 wurde er Musikalischer Direktor des Tempels Emanu-el in New York. Er setzte seine Forschungen zur jüdischen Musik fort und komponierte Werke, die in den USA aufgeführt wurden. Er schrieb fünf Symphonien (Nr. 5 aus dem Jahr 1932 ist betitelt „Stadt Salomons und Christi“), Vokal- und Kammermusik und das Buch „Music of the Ghetto and the Bible“ (New York, 1934).<sup>17</sup>

Joseph Achron (1886, Litauen–1943, Los Angeles) war Komponist und Geiger. Trat 1911 der Gesellschaft bei. Von 1922 bis 1924 lebte er in Berlin. 1925 ging er in die USA und lebte zunächst in New York. 1934 ging er nach Hollywood, wo er Filmmusik komponierte, unterrichtete und weiterhin als Geiger auftrat. Er komponierte rund achtzig Werke, darunter drei Violinkonzerten (1925, 1932/34 und 1936/37).<sup>18</sup>

Solomon Rozovskij (1878 [?], Riga–1962, New York), Komponist und Musikwissenschaftler, Mitbegründer der Gesellschaft, wanderte in den zwanziger Jahren nach Palästina aus. Noch in Riga begründete er 1920 das Jüdische Konservatorium der Musik. Zwischen 1925 und 1947 lebte er in Paläs-

16 Zu Engel siehe Weisser, Renaissance, S. 71–80.

17 Ebd., S. 103–114.

18 Ebd., S. 81–91.

tina, er war die führende Figur in Fragen der Bibelkantillation, die er im Konservatorium in Jerusalem unterrichtete. 1947 ging er in die USA und wurde Professor am Jüdischen Theologischen Seminar. Seine Forschungen zur jüdischen Tradition gipfelten in der Publikation „The Cantillation of the Bible: the Five Books of Moses“ (1957).<sup>19</sup>

Jacob Weinberg (1879, Odessa-1956, New York), Pianist und Komponist, studierte in Moskau am Konservatorium und unterrichtete am Konservatorium in Odessa (1915-1921). Er lebte für eine kurze Zeit in Palästina, 1926 ging er in die USA. Unter anderem komponierte er die Oper „Die Pioniere von Israel“ (1934 in New York aufgeführt), weiter Chorwerke, darunter „Jesajah“ (1948) und „Das Leben Moses“ (1952).<sup>20</sup>

Joseph Yasser (1893, Lodz), Dirigent, Organist und Musikologe, studierte am Staatlichen Konservatorium in Moskau, dessen Orgelklasse er 1918-1920 leitete. 1923 emigrierte er in die USA. Er veröffentlichte unter anderem die Aufsätze „Foundations of Jewish Harmony“ (1938) und „The Hebrew Folk Song Society of St. Petersburg: Ideology and Technique“ (New York 1937).<sup>21</sup>

Simeon Bellison (1883, Moskau-1953, New York), ein in Moskau ausgebildeter Klarinettist. Er war Mitglied des Moskau-Quintetts, später gründete er das Zimro-Kammermusikensemble (1917-1920), das aus Streichquartett, Klarinette und Klavier bestand. 1920 ging er nach New York, wo er bis 1948 als erster Klarinettist beim New York Philharmonic Orchestra tätig war. Das Ensemble etablierte eine Stiftung in den USA und wendete einen bestimmten Prozentsatz der Einkünfte auf, um jüdische Musik zu verbreiten und zu fördern.<sup>22</sup>

Parallel zur Entwicklung jüdischer Kunstmusik in Russland wuchs auch unter den jüdischen Künstlern in Westeuropa die Bereitschaft, jüdische Musik zu komponieren. Unter den ersten, die internationale Anerkennung errangen, war Ernest Bloch (1880, Genf-1959, Portland, Oregon). Schon 1917 erhielten Werke wie die „Israel Symphony“ und seine Hebräische Rhapsodie „Schelomo“ weltweit Beifall. Bloch schrieb 1938 in Jerusalem: „Ich bin Jude. Ich will jüdische Musik schreiben, weil das für mich der einzige Weg ist, vitale Musik zu schaffen. Das jüdische Erbe als Ganzes hat mich aufgewühlt, und die Musik war das Ergebnis. Bis zu welchem Grad solche Musik [...] jüdisch, bis zu welchem Grad sie einfach [...] Ernest Bloch ist - davon weiß ich nichts - das wird allein die Zukunft entscheiden.“<sup>23</sup>

Darius Milhaud (1892, Aix-en-Provence-1974, Genf) komponierte zahlreiche Werke mit jüdischer Thematik, so 1916 die „Poèmes juifs“ und 1927

19 Edith Gerson-Kiwi, Rosowsky, Solomon. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, hg. von Stanley Sadie, Bd. 16, London 1980, S. 209f.

20 Weinberg, Jacob. In: The New Grove, Bd. 20, S. 313.

21 Ein Verzeichnis seiner Schriften gibt Rodney H. Mill, Yasser, Joseph. In: The New Grove, Bd. 20, S. 572.

22 Vgl. Pamela Weston, Bellison, Simeon. In: The New Grove, Bd. 2, S. 455.

23 Musica Hebraica, Vol. 1 (1938).

die „Prières journalières“ für Gesang und Klavier, die komische Oper „Esther von Carpentras“ (aufgeführt 1938), die Oper „David“ (zur 3000-Jahr-Feier Jerusalems 1954) und die „Ode pour Jérusalem“ für Orchester (1972).

Mario Castelnuovo-Tedesco (1895, Florenz- 1968, Los Angeles), ein italienischer Pianist und Komponist jüdischer Herkunft, der aus einer orthodoxen Familie stammte. Er komponierte das Violinkonzert Nr. 2, „Die Propheten“ (1931), synagogale und liturgische Werke, das szenische Oratorium „The Song of Songs“ (1955) sowie viele Kammer- und Vokalwerke im jüdischen Idiom.

Arnold Schönberg (1874, Wien- 1951, Los Angeles) setzte sich bereits in dem Oratorium „Die Jakobsleiter“ und der Oper „Moses und Aron“ mit alttestamentarischen Sujets auseinander. 1938, im amerikanischen Exil, komponierte er sein „Kol Nidre“, 1947 „A Survivor from Warsaw“. In seiner letzten Schaffensperiode komponierte er „Moderner Psalm“ auf einen eigenen Text (unvollendet), und „De Profundis“ für gemischten Chor a cappella.

Leonard Bernstein (1918, Lawrence- 1990, New York), amerikanischer Komponist und Dirigent. Seine 1. Symphonie „Jeremiah“, „Chichester Psalms“ für Chor und Orchester, die 2. Symphonie „Kaddish“ und die Suite „Hadibuk“ basieren auf jüdischen traditionellen und liturgischen Melodien.

Von den amerikanischen Komponisten wären weitere Namen wie Aaron Copland, Lukas Foss, George Rochberg, David Diamond oder Steve Reich zu erwähnen. Die Musik aller genannten Komponisten gründet auf Prinzipien, die auch der Nationalen jüdischen Schule in Russland als Grundlage dienten: Erkundung der Tradition, liturgische und synagogale Musik, Elemente jüdischer Folklore aus unterschiedlichen jüdischen Gemeinden, Kantillation etc. – im Verbund mit einer zeitgemäßen kompositorischen Technik.

## Komponisten in Israel

Joachim Stutschewsky (1891, Romny, Ukraine- 1982, Tel Aviv), Cellist und Komponist. 1928 gründete er in Wien, wo er als Cellist lebte, eine Gesellschaft für jüdische Musik. Er veröffentlichte 1935 „Mein Weg zur jüdischen Musik“, gewidmet Joel Engel, im Jibneh-Verlagshaus. Nachdem er 1938 nach Israel emigriert war, fuhr er fort, nach den Richtlinien der Jüdischen nationalen Schule zu komponieren.

Abraham Zvi Idelsohn (1882, Filzburg- 1938, Johannesburg), Musikwissenschaftler und Komponist, studierte privat bei Glazunov, später in Berlin und Leipzig. 1910 gründete er das erste Institut für Hebräische Musik in Jerusalem, das nach den Grundsätzen der Schule verfuhr. Er verwendete als erster einen Phonographen, um traditionelle und liturgische Musik aufzuzeichnen. In zehn Bänden veröffentlichte er seine monumentale Sammlung „Hebräisch-Orientalischer Melodienschatz“ (1914- 1932). 1921 ging er in die USA und wurde 1924 Professor für jüdische Musik am Hebrew Union

College in Cincinnati. Er spezialisierte sich auf die jüdische Musik der europäischen askenasischen und der östlichen sephardischen Tradition.<sup>24</sup>

Komponisten wie Arno Nadel, Yitzhak Edel oder Marc Lavry arbeiteten ebenfalls in Israel. NS-verfolgte Komponisten, die in den dreißiger Jahren dort ankamen – etwa Oedoen Partos, Max Brod oder Paul Ben-Haim –, wendeten sich einer mediterranen Stilrichtung zu. Die Prinzipien des mediterranen Stils ähneln denen, die Joel Engel und seine Kollegen in Sankt Petersburg begründeten: sie bauen auf der Folklore verschiedener jüdischer ethnischer Gruppen auf, synthetisieren ostjüdische und sephardische Elemente mit Stilmerkmalen liturgischer, synagogaler Musik.

In den Jahren 1936 bis 1940 existierte das World Centre for Jewish Music in Palestine (WCJMP).<sup>25</sup> Dies war der Versuch, das Weltzentrum der Musik nach Jerusalem zu bringen. Das WCJMP gründete 1938 auch *Musica Hebraica* – ein Periodikum für Musikwissenschaftler, Komponisten, Interpreten und Musiker, das auf englisch und deutsch erschien und sich mit Problemen der Musikkultur und -erziehung beschäftigte. In den siebziger Jahren gab es einen weiteren Versuch, in Israel wieder ein vitales und geistiges Zentrum für jüdische Musik zu etablieren. 1978 fand in Jerusalem der Erste Weltkongress für Jüdische Musik statt, Israel wurde ein Weltzentrum für Schöpfer jüdischer Musik. Seit den siebziger Jahren gibt es, wie in der Musik allgemein, in der israelischen Musik einen stilistischen Pluralismus, der auch eine Fortsetzung der Schule beinhaltet. Vertreter dieser Richtung sind Joseph Dorfman, Ami Maayani, Mark Kopytman, Ehezkel Braun und andere. Doch das Grundprinzip der Schule Joel Engels, nämlich eine enge Beziehung zwischen Forschung, Komposition und Interpretation, hat sich in Israel bis heute nicht in ausreichendem Maße entwickelt.<sup>26</sup> Unser Ziel ist, der Jüdischen nationalen Schule und der jüdischen musikalischen Kultur Russlands ihren gebührenden Platz zu sichern. Es sind alle Werke zu erheben, die diese Komponisten schrieben, die Arrangements traditioneller Musik und die Musik der Gemeinden ebenso wie die Symphonien, die Vokal- und Chormusik und die Opern. Die Schule bildete den Eckstein für die gesamte jüdische Musik des 20. Jahrhunderts.

Übersetzt aus dem Englischen von Friedrich Geiger

24 Vgl. Edith Gerson-Kiwi, Idelsohn, Abraham Zvi. In: *The New Grove*, Bd. 9, S. 18f.

25 Dazu Philip V. Bohlman, *The World Centre for Jewish Music in Palestine 1936–1940. Jewish Musical Life on the Eve of World War II*, Oxford 1992.

26 Die israelische Musikwissenschaft befasst sich zu wenig mit jüdischer Kunstmusik, obgleich ihr Zentrum zweifellos in Israel liegt. Ebenso existieren keine unabhängigen Musikverlage in Israel.

## Die Gesellschaft für jüdische Musik in Moskau (1923–1931)

Moskau 1922. Die neue Hauptstadt des bolschewistischen Russland begann sich gerade von vier Jahren Bürgerkrieg zu erholen. Der todkranke Lenin führte die Neue Ökonomische Politik ein, die die barbarischen Maßnahmen des sogenannten Kriegskommunismus ablöste. Privatwirtschaft und Handel waren jetzt wieder erlaubt, und die Reform des Rubels kurbelte die Produktion an.

Die vor Hunger, Seuchen und vor dem roten Terror in die Provinz geflohene Moskauer Bevölkerung kehrte allmählich zurück. Auch die jüdische Gemeinde der Stadt wuchs schnell an. Viele Juden kamen aus dem aufgelösten Ansiedlungsrayon – dem ehemaligen riesigen Ghetto in Westrussland – nach Moskau. Während 1920 in der Stadt 28 000 Juden lebten, waren es 1923 bereits 83 000 und 1926 131 000 oder 6,5 Prozent der Moskauer Bevölkerung. In rascher Folge entstanden um diese Zeit auch jüdische kulturelle Einrichtungen.

Am Tag des Simchat-Tora-Festes im Oktober 1922 trafen sich einige jüdische Männer in der Wohnung des berühmten Pianisten David Šor. Im Vordergrund stand aber nicht die religiöse Feier, sondern die Gründung einer Gesellschaft für jüdische Musik. Die Initiatoren der neuen Gesellschaft waren früher aktive Mitglieder der Moskauer Abteilung der Gesellschaft für jüdische Volksmusik, die ihren Hauptsitz in Sankt Petersburg hatte.

1908 gegründet, spielte diese Gesellschaft mit zahlreichen Konzerten in ganz Russland, Publikationen in einem eigenen Verlag, ethnographischen Expeditionen, Vorträgen und Ausstellungen eine herausragende Rolle für die jüdische Musik. Das wichtigste Resultat ihrer Tätigkeit war die Entwicklung einer selbständigen Strömung in der Kunstmusik, der Neuen jüdischen Schule, die zum erstenmal in der Musikgeschichte einen ausgeprägten jüdischen nationalen Stil schuf. Man begann um 1908 mit primitiven Volksliedbearbeitungen, aber schon wenige Jahre später erreichte die Neue jüdische Schule mit Werken von Joseph Achron, Lazar' Saminskij, Solomon Rozovskij, Moše Mil'ner und Michail Gnesin ihre erste Blütezeit.

Auch die 1913 gebildete Moskauer Abteilung mit David Šor als Vorsitzendem leistete dazu einen wichtigen Beitrag, wobei vor allem die Namen der Komponisten Aleksandr und Grigorij Krejn sowie Joel Engel zu nennen sind.

Infolge des politischen und wirtschaftlichen Zusammenbruchs in den Jahren 1918 bis 1921 mussten sowohl die Petersburger Gesellschaft als auch ihre Moskauer Abteilung die Arbeit einstellen. Die meisten führenden Peters-

burger Mitglieder emigrierten in dieser Zeit, während die Moskauer geringere Verluste zu beklagen hatten. Dadurch verlagerte sich in den zwanziger Jahren das Zentrum jüdischer Musik von Petersburg nach Moskau. Hier in Moskau konnte die Gesellschaft wiederbelebt werden, in Petersburg (das jetzt Leningrad hieß) hatten ähnliche Bemühungen kaum Erfolg.

Erst einige Monate nach dem erwähnten inoffiziellen Treffen im Oktober 1922 billigten die Behörden die Satzung der künftigen Gesellschaft. Ihr erstes Dokument, ein Sitzungsprotokoll, datiert vom 13. Juli 1923. In dieser Sitzung betonte David Šor in einer Rede, dass im Gegensatz zu der bisherigen Gesellschaft für jüdische Volksmusik im Mittelpunkt der neu zu gründenden Gesellschaft für jüdische Musik nun Aufführungen, Ausgaben und Verbreitung jüdischer *Kunstmusik* und die Unterstützung ihrer Komponisten stehen werden. „Außerdem gibt es viele jüdische Musiker, deren Schaffen vom nationalen Bewusstsein noch nicht inspiriert wird; wir müssen sie mit unserer Arbeit bekannt machen und für unsere gemeinsame Sache gewinnen.“<sup>1</sup>

Am 8. Oktober 1923 war es endlich soweit. Nach der Gründungsversammlung traten 39 Anwesende der neuen Gesellschaft bei. Darunter waren die Komponisten Michail Gnesin, der gerade aus Berlin zurückgekommen war, Aleksandr Krejn, Aleksandr Veprik und Samuil Fejnberg. Als Vorsitzender wurde David Šor gewählt. Er leitete die Gesellschaft bis zu seiner Auswanderung nach Palästina 1927.

David Šor (1867–1942) trat nicht als Interpret neuer jüdischer Musik in Erscheinung.<sup>2</sup> Aber sein organisatorisches Engagement und seine enorme Autorität in der russischen Musikszene waren von unschätzbare Bedeutung für die Gesellschaft. Šor studierte 1880 bis 1889 am Petersburger und Moskauer Konservatorium. 1892 gründete er zusammen mit dem Geiger David Krejn und dem Cellisten Modest Altschuler das Moskauer Trio, das bald international bekannt wurde. Ihre „Historischen Kammermusik-Matinee“ waren gleichermaßen in Moskau, Petersburg, Berlin, Paris und London beliebt. In seinen Gesprächskonzerten propagierte Šor klassische Musik nicht nur als Interpret, sondern auch als begabter Redner. In den Materialien der Gesellschaft sind seine Gesprächskonzerte über Anton Rubinstein am 23. November 1924 (zum 30. Todestag), über Mendelssohn am 24. Januar 1925 und Beethoven am 2. und 4. November 1926 (zum bevorstehenden 100. Todestag am 26. März 1927) dokumentiert.

Es war von Anfang an klar, dass die Tätigkeit der Gesellschaft nicht denselben Umfang erreichen konnte wie die ihrer Petersburger Vorläuferin. Trotz wiederholter Versuche, mit anderen Städten und sogar mit dem Ausland Verbindungen zu knüpfen, musste man sich auf Moskau beschränken. Besonders der chronische Geldmangel, der sich wie ein Leitmotiv durch alle

1 Glinka-Museum Moskau, Fond 93, Nr. 442.

2 Eine Ausnahme war das Konzert am 28. Mai 1924, in dem er bei der Aufführung von Gnesins „Ora“ für Klavier zu vier Händen mitwirkte.



Dokumente der Gesellschaft zieht, war Grund dafür, dass viele Vorhaben scheiterten. Die alte Petersburger Gesellschaft wurde von großzügigen, kulturinteressierten Mäzenen wie den Baronen Ginzburg unterstützt. Nach der Revolution wurden die wenigen reichen Juden enteignet oder flohen ins Ausland. So war die Moskauer Gesellschaft auf die Beiträge und kleinen Spenden ihrer Mitglieder angewiesen.

Man verzichtete daher fast vollständig auf die kostspielige ethnologische Forschung. Die beiden mutigen Leningrader Frauen, die Komponistin Ljubov' Streicher (1888-1958) und die Ethnologin Sofja Magid (1892-1955), die auf eigene Faust Expeditionen in den Kaukasus und in die Ukraine durchführten, konnten nur moralisch unterstützt werden. Man förderte lediglich die Auswertung der bereits seit 1913 vorhandenen Wachswalzen-Aufnahmen, mit der man den Leningrader Volksliedsammler Zusman Kisel'gof (1884-1939) beauftragte. Außerdem wurden bei dem Musikwissenschaftler und Historiker David Magid (1862-1942) Bücher über althebräische Musikinstrumente und über die biblischen Akzente, bei dem Musikkritiker Leonid Sabaneev (1881-1968) ein Artikel über jüdische Musik bestellt.

Etwas größer waren zunächst die verlegerischen Ambitionen der Gesellschaft, die wieder einen eigenen Verlag besitzen sollte. Man erwarb dafür Ende 1923 die Oper von Moše Mil'ner „di himlen brenen“ (Die Himmel brennen), gerade als erste jiddische Oper in Leningrad aufgeführt, die dann nach drei Vorstellungen von der Zensur als „religiös-mystisches Werk“ verboten wurde. Es stellte sich aber bald heraus, dass die Ausgabe der Oper von der Gesellschaft finanziell nicht getragen werden konnte. Nicht einmal für kleinere Werke reichte das Geld. So wurden lediglich die „Totenlieder“ für Viola und Klavier von Veprik sowie der erwähnte Artikel von Sabaneev unter dem Titel „Die jüdische nationale Schule in der Musik“ publiziert. Die meisten Werke jüdischer Komponisten erschienen in den zwanziger Jahren im Moskauer Staatsverlag (1926 bis 1930 auch in Kooperation mit der Universal Edition Wien).

Die Aktivitäten der Gesellschaft konzentrierten sich somit weitgehend auf Konzertveranstaltungen. Rückblickend kann man feststellen, dass das die einzig richtige Lösung war. Diese Konzerte hatten für die neue jüdische Musik eine entscheidende Bedeutung, da sie den Komponisten ein Podium boten, das sie ansonsten nicht gehabt hätten. Vor allem für junge Komponisten war das ein wichtiger Antrieb, sich der jüdischen Musik zu widmen. Hunderte von Werken (überwiegend im kammermusikalischen Bereich), die zum Teil extra für Konzerte der Gesellschaft komponiert wurden, entstanden auf diese Weise in den Jahren 1924 bis 1929. Damit ist gleichzeitig der Mangel an Opern und symphonischen Werken zu erklären, weil solche großformatige Werke von der Gesellschaft nicht aufgeführt werden konnten.

Im ersten Jahr ihres Bestehens organisierte die Gesellschaft nur zwei Konzerte, danach brachte man jährlich vier bis fünf große öffentliche Kammermusikabende und mehrere Veranstaltungen für Mitglieder (Vorträge,

Konzerte) zustande. Die Programme wurden von einer Musikkommission ausgearbeitet, die auch für die musikwissenschaftliche Betreuung und die Arbeit mit den Interpreten zuständig war. „Man entschied sich, nur Material von höchster Qualität auf die Programme zu setzen, ohne dem Publikumsgeschmack zuliebe das Niveau zu senken. Man versuchte im Gegenteil, das Publikum durch anspruchsvolle Konzerte zu erziehen.“<sup>3</sup>

Zu dieser Kommission gehörten auch die Komponisten Gnesin, die Brüder Krejn sowie Veprik, die zu musikalischen Protagonisten der Gesellschaft avancierten. Mit Ausnahme von Gnesin wurden sie mit Komponistenporträts vorgestellt (ein Konzert mit eigenen Werken wollte Gnesin vermutlich als stellvertretender und späterer Vorsitzender aus ethischen Gründen nicht veranstalten).

Aleksandr Krejn (1883–1951), dessen Konzert schon am 30. Oktober 1924 stattfand, war damals der wohl prominenteste jüdische Komponist in Russland. Seine ersten jüdischen Werke, zwei Suiten „Jüdische Skizzen“ für Klarinette und Streichquartett, die in Konzerten beider jüdischer Musikgesellschaften sehr oft gespielt wurden, datieren schon von 1909. Bis zum Jahr 1924 hatte er eine Symphonie, eine Klaviersonate, weitere Kammermusikwerke und zahlreiche Lieder komponiert, die einen sehr emotionalen, harmonisch raffinierten, reich dekorierten jüdischen Stil erkennen ließen.

Grigorij Krejn (1879–1955), der zeitweise bei Reger in Leipzig studiert hatte, war dazu verurteilt, im Schatten seines berühmten Bruders zu stehen. Seine jüdischen Werke sind jedoch nicht weniger interessant, ihre Musiksprache ist bemerkenswert avanciert. Im Unterschied zu seinem Bruder ist die Musik von Grigorij Krejn stark rational geprägt. Er blieb der Gesellschaft nur bis 1926 verbunden. Das Konzert mit seinen Werken am 20. Januar 1926 hatte somit Abschiedscharakter. Die folgenden acht Jahre verbrachte Grigorij Krejn in Wien und Paris, wo sein hochbegabter Sohn Julian studierte.

Das Porträt-Konzert von Aleksandr Veprik am 27. April 1929 bildete einen Schlusspunkt anderer Art – es war der letzte große Kammermusikabend im Saal des Konservatoriums. An diesem Abend wurden fast alle jüdischen Werke Vepriks aufgeführt. Man konnte damals noch nicht ahnen, dass der Komponist seinen jüdischen Stil, der ihn bereits international bekannt gemacht hatte, bald danach würde aufgeben müssen.

Auch die Musik von Michail Gnesin (1883–1957) war in vielen Konzerten zu hören. Gnesin, der die Gesellschaft nach Šors Weggang seit 1927 leitete, spielte als Theoretiker ebenfalls eine bedeutende Rolle. Von ihm stammt auch der Begriff der „Neuen Jüdischen Schule“. Er verwendete ihn in seinem Vortrag „Die jüdische Schule in der Musik und die Werktätigen“,<sup>4</sup> in dem er für diese Schule eine ebenbürtige Stellung neben den anderen nationalen Stilrichtungen in der Musik beanspruchte. Sein Vortrag „Die Volks-

3 RGALI Moskau, Fond 2954, Teil 1, Nr. 884.

4 RGALI Moskau, Fond 2954, Teil 1, Nr. 124, Blatt 21.

kunst und Werke jüdischer Komponisten“ am 26. November 1928 enthielt nicht nur ausführliche stilistische Charakteristika jüdischer Musik, er suchte sie auch ästhetisch und philosophisch zu erfassen.<sup>5</sup> Einige Vorträge Gnesins sollten Teil eines geplanten Zyklus’ „Über die Rolle der Juden in der Musikgeschichte“ werden.

Auf den Konzertprogrammen standen auch Werke der im Exil lebenden russisch-jüdischen Komponisten Joseph Achron (1886–1943), Lazar’ Saminskij (1882–1959), Solomon Rozovskij (1878–1962), Leo Zeitlin (1884–1930) und Isaj Dobrovejn (1894–1953) sowie von den Leningrader Komponisten Moše Mil’ner (1886–1952) und Lubov’ Streicher (1888–1958).

Drei Veranstaltungen waren speziell Joel Engel (1868–1927) gewidmet. Engel hatte um die Jahrhundertwende mit seinen Vorträgen, Konzerten und Volksliedsammlungen die ganze Bewegung angeregt. Seine eigene Musik hat aber aus heutiger Perspektive betrachtet eher eine zweitrangige Bedeutung.

Darüber hinaus wurde auch westeuropäische jüdische Musik aufgeführt, die das russische Publikum bis dahin nicht kannte: Kammermusikwerke von Ernest Bloch, ein Streichquartett von Rudolph Réti, Lieder von Darius Milhaud und Maurice Ravel. Der Russe Sergej Prokof’ev war mit seiner bekannten „Ouvertüre über jüdische Themen“ für Klarinette, Klavier und Streichquartett vertreten.

Ab Mitte der zwanziger Jahre traten junge Komponisten in Erscheinung, die schon in der Sowjetzeit ausgebildet waren und sich nun auf dem Gebiet jüdischer Musik versuchten. Dazu gehörten Zinovij Feldman (1893–1942), Zinovij Kompaneec (1902–1987), Samuil Senderej (1905–1967) und Grigorij Gamburg (1900–1967).

Gamburg war besonders aktiv in der Gesellschaft nicht nur als Komponist, sondern auch als Interpret. Seine Stücke für Viola und Klavier „Aus dem Hohelied“ wurden sehr oft gespielt. Er war ein ausgezeichnete Bratscher und Partner von Aleksandr Veprik bei den Aufführungen von dessen „Rhapsodie“ für Viola und Klavier. Am 17. Januar 1928 wurde Vepriks „Kaddisch“ von Gamburg und dem Autor uraufgeführt. Gamburg war ein Multitalent, er studierte am Moskauer Konservatorium gleichzeitig Komposition bei Nikolaj Mjaskovskij, Violine bei Boris Sibor und Dirigieren bei Nikolaj Mal’ko. Danach wirkte er auch erfolgreich auf allen Gebieten. In seinem Nachlass befinden sich einige symphonische Werke, fünf Instrumentalkonzerte, fünf Streichquartette und weitere Kammermusik.

Wie hoch das Niveau der Konzerte der Gesellschaft war, kann man schon nach den Namen der Interpreten beurteilen. Nicht nur jüdische Musiker, sondern auch eine ganze Reihe russischer Künstler ersten Ranges blieben der Gesellschaft über die ganze Zeit ihres Bestehens eng verbunden.

Von herausragender Bedeutung war die Zusammenarbeit mit dem berühmten Beethoven-Quartett. 1923 gegründet, prägte dieses Quartett, das bis

5 Ebd., Blatt 25 f.

1931 zunächst Quartett des Moskauer Konservatoriums hieß, wie kein anderes Kammerensemble über vierzig Jahre lang das Musikleben der Sowjetunion. So spielten die Musiker des Quartetts beispielsweise die Uraufführungen aller Streichquartette von Šostakovič<sup>6</sup> sowie zusammen mit dem Autor sein Klaviertrio und sein Klavierquintett. Die Mitglieder dieses einzigartigen Ensembles traten auch solistisch auf, so mit den Pianisten Heinrich Neuhaus, Emil Gilels, Svjatoslav Richter, Nikolaj Medtner, Sergej Prokof'ev, Aleksandr Goldenveizer und Samuil Fejnberg sowie den Dirigenten Otto Klemperer, Leopold Stokowski, Charles Münch und Hermann Abendroth. Auch in den Konzerten der Gesellschaft engagierten sie sich auf vielfältige Weise.

Der Primarius Dmitrij Cyganov (geb. 1903) war fast in jedem großen Kammerkonzert der Gesellschaft zu hören: mit Vepriks „Suite“ für Violine und Klavier, der „Caprice hebraique“ und „Arie“ von Aleksandr Krejn, mit „Scher“ von Joseph Achron, dem „Poem“ von Grigorij Krejn, der Suite „Baal Schem“ von Ernest Bloch und der Violinsonate von Gnesin. Cyganov wurde später Professor und Leiter der Abteilung Violine am Moskauer Konservatorium.

Der Bratscher Vadim Borisovskij (1900–1972), ein ebenfalls über Jahrzehnte unbestrittener Meister seines Fachs, war mit Aleksandr Veprik befreundet und spielte die Uraufführung seiner „Totenlieder“ sowie die „Rhapsodie“ und „Kaddisch“. Nach Vepriks Tod bearbeitete er, den Wunsch des Komponisten erfüllend, auch dessen „Chant rigoureux“ für Viola. Außerdem waren die „Suite“ von Bloch, das „Spielmannslied“ von Gnesin und „Eli Zion“ von Zeitlin in Borisovskijs Repertoire.

Der zweite Geiger des Beethoven-Quartetts, der Schüler von David Krejn, Vasilij Širinskij (1901–1965) und der Cellist, sein Bruder Sergej Širinskij (1903–1974), interpretierten zusammen den „Fantastischen Tanz“ von Rozovskij. Vasilij Širinskij spielte unter anderem die einzige dokumentierte Aufführung der zweiten Violinsonate von Achron.

Zu einem ganz besonderen Ereignis wurde das Konzert am 29. April 1926, das von Marija Judina (1899–1970) gestaltet wurde. Der Name dieser Pianistin war schon damals legendär. Seit Anfang der zwanziger Jahre wurde sie in Russland als eine absolute Ausnahmerecheinung gefeiert. Nicht zuletzt ihr Engagement für moderne russische und westeuropäische Musik stellte für das sowjetische Musikleben eine enorme Bereicherung dar. Judina spielte als erste in Russland Werke von Alban Berg, Béla Bartók, Paul Hindemith, Ernst Krenek, Igor Stravinskij und Anton Webern. Aber schon 1930 bekam ihre Karriere einen Knick, als sie wegen ihrer Religiosität aus dem Leningrader Konservatorium entlassen wurde. Danach wurde sie aus dem Konzertleben verdrängt und bekam immer wieder Berufsverbot. Noch Ende der fünfziger Jahre durfte sie fünf Jahre lang nicht auftreten, weil sie in einer

6 Mit Ausnahme des 1. Streichquartetts.

sibirischen Stadt im Konzert Arnold Schönberg spielte und prompt von den örtlichen Musikschullehrern denunziert wurde. Judina war in den zwanziger Jahren eng mit Michail Gnesin befreundet. Am 29. April 1926 spielte sie neben der Sonate für Violine und Klavier von Bloch (im Duo mit Cyganov) und Solostücken von Mil'ner („Märchen“) und Achron („Traum“ und „Begrüßung“) mehrere Werke von Gnesin. Darunter waren zwei Fragmente aus seiner 1921/22 in Palästina komponierten und nie aufgeführten Oper „Die Jugend Abrahams“: „Geschichte über den Grashüpfer“ für Gesang und Klavier und die Symphonische Fantasie „Sternenträume“ in einer Klaviertranskription.

Die Liste der großen Interpreten, die an den Konzerten der Gesellschaft teilnahmen, wäre noch durch viele andere Namen zu ergänzen. Die junge Cellistin Raja Garbusova (geb. 1906) gab ihr Moskauer Debüt am 10. Dezember 1923 in einem Konzert der Gesellschaft. Am 5. Februar 1925 fand ihr Solokonzert statt, in dem sie Samuil Fejnberg (1890–1962) begleitete. Das Honorar dieses Konzerts ermöglichte ihr die Ausreise aus der Sowjetunion. Sie wurde später in den USA berühmt.

Der Klarinettist Sergej Rozanov (1870–1937), Gründer der Moskauer Klarinettenschule, und sein Schüler und Nachfolger am Moskauer Konservatorium und im Orchester des Bol'šoj-Theaters, Aleksandr Volodin (1897–1966), spielten „Hebräische Skizzen“ von Aleksandr Krejn, „Hadibuk“ von Engel und „Chant rigoureux“ von Veprik. Die Pianistin Elena Bekman-Ščerbina (1881–1951), die einst viele Werke von Skrjabin uraufgeführt hatte, war Interpretin der Klaviersonate und der Lieder von Krejn. Die andere berühmte Pianistin, die Skrjabin-Schülerin Maria Nemenova-Lunc (1879–1954), sowie der Organist Aleksandr Goedicke (1877–1957) waren mit Werken von Engel zu hören.

Die ersten Anzeichen einer Krise wurden schon Ende 1927 deutlich. Die Konzertsaison 1926/1927 konnte noch als großer Erfolg gewertet werden, auch wenn es trotz mehrmaliger Versuche nicht gelungen war, das geplante Symphoniekonzert zustande zu bringen. In den nächsten zwei Jahren sind aber nur zwei große Konzerte im Saal des Konservatoriums dokumentiert. Die meisten anderen Veranstaltungen fanden im jüdischen Arbeiterklub „Kommunist“ statt, sowie im Moskauer Stadtbezirk Marijna Rošča (Marienhain), wo viele jüdische Proletarier lebten. Auch die Programme wurden dem neuen Publikum angepasst. Neben Künstlern von Weltrang erschienen plötzlich Volkskünstler, die jüdische proletarische Volkslieder und Tänze in Konzerten aufführten. Wollte man früher das Publikum durch anspruchsvolle Musik erziehen, so war man jetzt offensichtlich gezwungen, sich den neuen Verhältnissen anzupassen. Die „modernisierten“ Programme kamen aber bei den Arbeitern nicht unbedingt gut an. Wenn man nach dem ersten Konzert im Arbeiterklub mit 400 Besuchern am 21. Februar 1926 noch mit Genugtuung notierte: „Der außerordentliche Erfolg veranlasste den Vorstand, ein zweites Konzert zu veranstalten“, so lesen wir in einem Protokoll

von 1927: „Das Konzert fand nicht statt, weil die Arbeiter ihre Versammlung nicht unterbrechen wollten, um das Konzert anzuhören“.<sup>7</sup>

Schon ab 1925 wurde die Gesellschaft wegen ihres Repertoires von Musikfunktionären angegriffen. In einem Brief vom 6. Mai 1925 schrieb Veprik: „Roslavec verbot die Aufführung der Lieder von Milhaud und Ravel in meinem Konzert (mit der Anschuldigung von Zionismus und Mystik). Ich ging zu Blum, beklagte mich und erreichte, dass die Entscheidung widerrufen wurde.“<sup>8</sup>

Viele Musikstücke konnten schon bald unter ihren ursprünglichen Titeln auf den Programmen nicht mehr erscheinen und wurden umbenannt: „Agada“ von Moše Mil’ner zu „Märchen“, „Eli Zion“ von Leo Zeitlin zu „Melodie“, „Aus dem Hohelied“ von Gamburg wurde „Weise“ und „Kaddisch“ von Veprik hieß nun „Trauriges Poem“. Um den neuen Anforderungen gerecht zu werden, initiierte Gnesin 1926 eine Anthologie von Liedern auf Texte jüdischer proletarischer Dichter, für die außer ihm Mil’ner, Streicher, Krejn und Veprik Beiträge leisteten. Seitdem wurden Lieder aus dieser Anthologie in fast jedem Konzert aufgeführt.

Ende 1927 erreichte die Mitgliederzahl ihren höchsten Stand (669 Personen), danach begann sie zu schrumpfen. Die Finanzlage wurde dadurch schon Anfang 1928 besorgniserregend. Im Februar sah der Vorstand keine andere Lösung, als eine Kooperation mit anderen jüdischen Kultureinrichtungen anzustreben. Sie waren aber zu dieser Zeit schon alle von Kommunisten dominiert. Die Verhandlungen fanden im März statt. Danach wurden Vertreter des Jüdischen Arbeiterklubs, des Jüdischen Staatstheaters (GOSET) und anderer Institutionen in den Vorstand kooptiert. Darunter war auch ein Protagonist der Jüdischen Sektion der Kommunistischen Partei (Jevsekcija), der Herausgeber der Zeitung „Emes“, Moisej Litvakov (1880 oder 1875–1939), der sich als besonders aktiver Kämpfer gegen die jüdische Tradition und Religion hervortat.

Von nun an wurde auch die Gesellschaft für jüdische Musik von den Kommunisten gelenkt. Sie verlangten eine vollständige Neuorientierung der Tätigkeit der Gesellschaft, vor allem ein neues Repertoire, das den Bedürfnissen der jüdischen Werktätigen entsprechen sollte. Der Sitz der Gesellschaft wurde aus den Räumen der jüdischen Religionsgemeinde (wo früher auch viele Veranstaltungen stattfanden) in den jüdischen Arbeiterklub „Kommunist“ verlegt. 1929 musste die Gesellschaft ihre Satzung ändern – sie verpflichtete sich, regelmäßig die Sicherheitsorgane über alle Aspekte ihrer Tätigkeit zu informieren.

In der Resolution der Vorstandssitzung vom 18. November 1929, bei der 36 Musiker anwesend waren, hieß es: „Man bittet jüdische Komponisten,

7 RGALI Moskau, Fond 2954, Teil 1, Nr. 884.

8 RGALI Moskau, Fond 2444, Teil 2, Nr. 67. Gemeint ist das Konzert der Gesellschaft am 13. 5. 1925 im Saal des Konservatoriums, in dem auch Vepriks Werke gespielt wurden.

den Interpreten zu ermöglichen, das alte Repertoire durch ein neues, zeitgemäßes zu ersetzen.“ Es kam aber nicht mehr dazu, dass die Gesellschaft zu einem Anhängsel des Arbeiterklubs wurde. Die Tage der meisten jüdischen Kultureinrichtungen, sowie der Jevsekija selbst waren gezählt – sie wurden 1930/31 aufgelöst. Außerdem war die finanzielle Situation der Gesellschaft Ende 1929 schon dermaßen katastrophal, dass die ganze Arbeit dadurch paralytisch wurde. Die letzte Veranstaltung datiert vom 22. Dezember 1929, sie fand im Klub „Kommunist“ statt.

Anfang 1930 versuchte Gnesin ein letztes Mal, die Gesellschaft zu retten. Er sprach beim Leiter der obersten staatlichen Kunstbehörde Glaviskusstvo, Korev, vor, der dann sogar höchstpersönlich bei der Vorstandssitzung am 22. März 1930 erschien. Die Forderungen des Glaviskusstvo – „fester Kurs auf die Bedienung der Arbeitermassen“ [sic!], „Gründung einer Komponistenbrigade für das Schaffen eines zeitgemäßen Repertoires“, „Gründung einer Konzertbrigade“ und schließlich administrative Kontrolle durch den Staat – wurden aber nicht von einer Finanzspritze begleitet.

In den letzten Dokumenten der Gesellschaft (bis zum Protokoll vom 7. Februar 1931) finden sich noch vielerlei Pläne und Initiativen. Man merkte offenbar nicht, dass der Kranke schon tot war.

## Anhang: Chronik der Veranstaltungen der Gesellschaft für jüdische Musik in Moskau<sup>9</sup>

8. Oktober 1923

Gründungsversammlung in den Räumen des Moskauer Konservatoriums  
Reden von David Šor und Michail Gnesin

Spätherbst 1923

Vorspiel der Oper „di himlen brenen“ von Moše Mil’ner (Singstimmen mit Klavier) in der Moskauer Abteilung der amerikanischen Hilfsorganisation „Joint“

10. Dezember 1923

1. Konzert neuer jüdischer Musik im Roten Saal des Dom Sojuzov (Vereinshaus). Werke von Achron, Bloch, Veprik, Gnesin, Aleksandr Krejn, Grigorij Krejn, Levin, Engel und Prokof’ev

28. Mai 1924

2. Konzert neuer jüdischer Musik, im Beethoven-Saal des Bol’šoj-Theaters. Werke von Achron, Bloch, Veprik, Gnesin, Aleksandr Krejn, Grigorij Krejn, Engel

9 Die Chronik basiert überwiegend auf Quellen, die sich im RGALI in Moskau befinden. Die Angaben über die Veranstaltungsorte sind in den Dokumenten unvollständig. Die Veranstaltungen für Mitglieder waren geschlossene Veranstaltungen der Gesellschaft.

30. Oktober 1924  
Saison 1924/25, 1. Konzert, im Kleinen Saal des Konservatoriums  
Komponistenporträt Aleksandr Krejn: „Poem“ für Streichquartett, Klavier-  
sonate, „Jüdische Skizzen“ (2. Suite), Lieder

23. November 1924  
Saison 1924/25, 2. Konzert  
Gesprächskonzert mit David Šor über Anton Rubinstein zum 30. Todestag

15. Dezember 1924  
Veranstaltung für Mitglieder  
Volkslieder, vorgetragen von M. Fejgenbaum und I. Belyj

24. Januar 1925  
Veranstaltung für Mitglieder  
Gesprächskonzert mit David Šor über Mendelssohn mit Klavierwerken und  
Liedern

5. Februar 1925  
Saison 1924/25, 3. Konzert  
Konzert mit der Cellistin Raja Garbusova und dem Pianisten Samuil Fejnberg

21. Februar 1925  
Veranstaltung für Mitglieder  
Konzert der Pianistin V. Vronskaja

26. Februar 1925  
Saison 1924/25, 4. Konzert  
Konzert mit Werken von Joel Engel: Suite „Hadibuk“ (Sextett), „Adagio miste-  
rioso“ für Orgel, Harfe, Violine und Violoncello, Lieder

4. April 1925  
Veranstaltung für Mitglieder  
Vortrag von Michail Gnesin „Die jüdische Schule in der Musik und die Werktä-  
tigen“

10. Mai 1925  
Konzert im Anschluss an eine Mitgliederversammlung  
Gesprächskonzert mit David Šor „Überblick über die Musikgeschichte“

13. Mai 1925  
Saison 1924/25, 5. Konzert, im Kleinen Saal des Konservatoriums  
Werke von Ravel, Milhaud, Réti, Bloch und Veprik

5. November 1925  
Veranstaltung für Mitglieder  
Gedenkveranstaltung anlässlich des fünften Todestages des jüdischen Volks-  
liedsammlers Pjotr Marek mit zwei Vorträgen und einem Konzert (jüdische  
Volkslieder)

15. November 1925  
Saison 1925/26, 1. Konzert, im Kleinen Saal des Konservatoriums  
Werke von Levin, Gnesin, Grigorij Kompaneec, A. Krejn, Bloch und Achron



19. Januar 1926  
Veranstaltung für Mitglieder  
Vortrag von David Magid über Salomon Rossi mit Musikbeispielen

20. Januar 1926  
Saison 1925/26, 2. Konzert  
Werke von Grigorij Krejn: Kammermusik und Lieder, mehrere Uraufführungen

21. Februar 1926  
Konzert für Arbeiter im Zentralen jüdischen Arbeiterklub  
1. Teil: Werke für Violine und Klavier, 2. Teil: Volkslieder

28. Februar 1926  
Veranstaltung für Mitglieder  
Vortrag von Michail Gnesin „Die mittelalterliche Musik und die Rolle der Juden“, mit Musikbeispielen

21. März 1926  
Saison 1925/26, 3. Konzert, im Kleinen Saal des Konservatoriums  
Werke von Engel, Bloch, Achron, Gamburg, Zeitlin, Dobrovejn, Saminskij, Rozovskij

31. März 1926  
Konzert im Anschluss an eine Mitgliederversammlung  
Werke für Violine und Klavier, Lieder

29. April 1926  
Saison 1925/26, 4. Konzert, im Kleinen Saal des Konservatoriums  
Konzert mit der Pianistin Maria Judina; Werke von Bloch, Mil'ner, Achron und Gnesin

9. Mai 1926  
Konzert im Zentralen jüdischen Arbeiterklub  
Werke von Aleksandr Krejn, Achron, Mil'ner und Gnesin

2. und 4. November 1926  
Veranstaltung für Mitglieder  
Gesprächskonzert mit David Šor anlässlich des bevorstehenden 100. Todestages von Beethoven

28. Dezember 1926  
Saison 1926/27, 1. Konzert, im Kleinen Saal des Konservatoriums  
Werke von Aleksandr Krejn, Gamburg, Zeitlin, Grigorij Krejn, Bloch und Gnesin

25. Januar 1927  
Konzert für Mitglieder  
Werke für Violine und Klavier von Achron, Bloch, Dobrovejn, Aleksandr und Grigorij Krejn, Sac, außerdem Kompositionen aus der Anthologie von Liedern auf Texte jüdischer proletarischer Dichter

8. Februar 1927

Saison 1926/27, 2. Konzert

Werke von Achron, Žitomirskij, Aleksandr Krejn, Prokof'ev und Engel

März 1927

Trauer-Veranstaltung für Joel Engel

Vorträge von Gnesin und Nikolaj Rajsckij; Werke von Aleksandr Krejn, Gnesin und Engel

30. März 1927

Konzert für Mitglieder

Werke für Violine von Achron, Gnesin, Aleksandr Krejn u. a.

5. April 1927

Saison 1926/27, 3. Konzert

Konzert zum Andenken an Joel Engel

Kammermusik und Lieder von Engel

10. Mai 1927

Saison 1926/27, 4. Konzert, im Kleinen Saal des Konservatoriums

Werke von Réti, Rozovskij, Achron und Veprik, sowie Lieder aus der Anthologie

30. November 1927

Konzert im Anschluss an eine Mitgliederversammlung

Werke von Sac, Dobrowejn, Achron, Grigorij Krejn, Veprik, Aleksandr Krejn, Rossi, Gnesin, sowie Lieder aus der Anthologie

7. Januar 1928

Konzert in der Moskauer Abteilung der amerikanischen Hilfsorganisation „Joint“

Werke von Aleksandr Krejn, Gnesin, Mil'ner, Streicher, Engel sowie jüdische Tänze

17. Januar 1928

Saison 1927/28, 1. Konzert, im Kleinen Saal des Konservatoriums

Werke von Aleksandr Krejn, Veprik, Gnesin und Gamburg

21. Mai 1928

Konzert im Anschluss an eine Mitgliederversammlung in der Universität der nationalen Minderheiten des Westens

Werke von Aleksandr Krejn, Gnesin, Prokof'ev, Streicher, Mil'ner und Veprik sowie jüdische Tänze

26. November 1928

Gesprächskonzert für Mitglieder im jüdischen Arbeiterklub

Vortrag von Gnesin „Die Volkskunst und Werke jüdischer Komponisten“;

Konzert mit Werken von Engel, Gnesin, Aleksandr Krejn, Veprik, Mil'ner und Streicher

27. April 1929

Konzert im Kleinen Saal des Konservatoriums

Werke von Veprik

8. Juni 1929

Konzert im Jüdischen Arbeiterklub

Werke von Prokof'ev, Aleksandr Krejn, Gnesin, Lieder aus der Anthologie, jüdische Tänze

23. Oktober 1929

Jüdische Tänze mit Vera Šabšaj; Vortrag von Gnesin

18. November 1929

Vortrag von Gnesin „Über die jüdische Musik und die Aufgaben der Gesellschaft“ anlässlich einer Sitzung des Vorstandes mit 36 Musikern

22. Dezember 1929

Konzert im Jüdischen Arbeiterklub „Kommunist“

Werke für Violine und Klavier, jüdische Lieder und Tänze



## Aleksandr Veprik – Ein Komponistenporträt

„Im Ausland werden immer häufiger Werke sowjetischer Komponisten präsentiert. So gab es in den letzten Monaten eine Reihe von Aufführungen von Kompositionen Aleksandr Vepriks: in Berlin am 17.11.1928 Zwei jüdische Lieder op. 10 und Suite für Violine und Klavier op. 7, am 20.1.1929 Kadisch op. 6 und Tänze op. 13 a und b, am 2.12.1928 und am 12.1.1929 Tänze op. 13 b, in Basel und Zürich (am 6. und 9.1.1929) die 2. Klaviersonate, außerdem wurden im Berliner Rundfunk die Totenlieder op. 4 übertragen, wobei der bedeutende Musikkritiker Adolf Weißmann die Einführung hielt“, stand Anfang 1929 in der russischen Zeitschrift „Musik und Revolution“.<sup>1</sup>

In der Tat war Veprik um diese Zeit im Ausland und vor allem in Deutschland ein viel gespielter Komponist. Nur vier Jahre später, nach der Machtübernahme Hitlers, wurde Veprik zusammen mit anderen „nichtarischen“ Komponisten aus dem deutschen Musikleben verbannt. Auch in der Sowjetunion waren seine jüdischen Werke aus den zwanziger Jahren nicht mehr erwünscht, während seine später entstandenen, zum Teil ideologisch angepassten Kompositionen noch bis Ende der sechziger Jahre gelegentlich gespielt wurden. Danach wurde es auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs still um seinen Namen. Auch die Musikwissenschaft ignorierte bis auf wenige Ausnahmen<sup>2</sup> diesen Komponisten, der einst als eine der originellsten Gestalten der Neuen Musik bewertet wurde. Erst in den letzten Jahren setzte seine Wiederentdeckung ein. Die folgende Darstellung von Leben und Werk Vepriks stützt sich in erster Linie auf den Nachlass des Komponisten, der im Russischen Staatsarchiv für Literatur und Kunst (RGALI) in Moskau aufbewahrt wird.

Aleksandr Veprik wurde am 23. Juni 1899 in der südukrainischen Stadt Balta geboren, die damals in Russland durch einen blutigen antisemitischen Pogrom von 1882 berüchtigt war. Seine Eltern stammten aus jüdisch-orthodoxen Familien, begeisterten sich aber in ihrer frühen Jugend an neuen fortschrittlichen Ideen und lehnten sich – jeder auf seine Weise – gegen die traditionelle jüdische Lebensart auf. Vepriks Mutter floh aus ihrem Elternhaus und wurde Schneiderin. Der Vater brach sein Jeschiwa-Studium ab, wanderte zu Fuß quer durch das Land und lernte die russische, polnische und deutsche Sprache. Er war wohl ein typischer „Luftmensch“ (Scholem Alechem),

1 Muzyka i revoljucija, (1929) Nr. 1, Rubrik „Chronik“.

2 Dazu gehören Detlef Gojowy, Neue sowjetische Musik der zwanziger Jahre, Laaber 1980, und Larry Sitsky, Music of the Repressed Russian Avant-Garde, 1900-1929, Westport und London 1994.

ohne Beruf, immer auf der Suche nach einer Gelegenheitsarbeit, ein Träumer und Versager im realen Leben. Obwohl er nie eine musikalische Ausbildung bekommen hatte, war es sein größter Traum, Kapellmeister zu werden. Zum dürftigen Haushalt der Vepriks gehörte daher immer ein Klavier, das für die letzten Groschen gemietet wurde. Für den Lebensunterhalt der Familie sorgte allein die Mutter.

Nach der Jahrhundertwende lebten die Vepriks mit drei Kindern in Warschau (der damaligen Hauptstadt von Russisch-Polen). Dort wuchs Aleksandr in äußerster Armut auf. Die Familie war oft auf die Hilfe der Wohlfahrt angewiesen. Da die Eltern sich weitgehend assimiliert fühlten – sie sprachen nicht jiddisch, sondern nur russisch miteinander –, schickten sie die Kinder nicht auf eine jüdische Schule. Statt dessen übernahmen arme Studenten ihre Ausbildung. Die älteste Schwester, Esfir, erinnerte sich an diesen Unterricht: „Einmal fragte unser Lehrer meinen Bruder: gibt es Gott? Mein Bruder antwortete tapfer: Nein. Prima, lobte der Lehrer.“<sup>3</sup>

Aleksandr (wie auch seine zweite Schwester Anna) zeigte schon sehr früh eine außerordentliche musikalische Begabung. Mit drei Jahren saß er bereits stundenlang am Klavier, hörte sich verschiedene Klänge an und improvisierte. Die erste Klavierlehrerin der Geschwister war ebenfalls eine Studentin, danach wurden sie in eine Warschauer Musikschule aufgenommen. Ihre ersten öffentlichen Auftritte fanden in verschiedenen Wohltätigkeitsvereinen statt.

Nach der Zerschlagung der ersten russischen Revolution (1905–1907) erreichte der Antisemitismus im Russischen Reich seinen Höhepunkt. In Warschau gab es zwar keine Pogrome, aber die Gerüchte darüber ließen der jüdischen Bevölkerung keine Ruhe. Die Familie war über Wochen und Monate in permanenter Angst; man schlief angezogen, um sich im Notfall schnell im Keller verstecken zu können. Diese Zeit hinterließ bei dem kleinen Veprik ein schweres psychisches Trauma, das seine Persönlichkeit nachhaltig prägte. Gleichzeitig brach auch die Ehe von Vepriks Eltern auseinander. Das Leben in Warschau wurde unerträglich, daher entschloss sich seine Mutter, das Land zu verlassen. Im Herbst 1909 ging sie mit den Kindern nach Leipzig, wo ihre Verwandten lebten.

Leipzig hatte zweifellos einen entscheidenden Einfluss auf Vepriks spätere Laufbahn. Die Geschwister Aleksandr und Anna wurden ans Leipziger Konservatorium in die Klavierklasse von Professor Carl Wendling aufgenommen.<sup>4</sup> Die ersten Erfolge ließen nicht lange auf sich warten. Nach dem ersten Semester wurden die Vepriks wegen ihrer besonderen Leistungen von den Unterrichtsgebühren befreit. Professor Wendling zählte Aleksandr zu

3 Esfir Veprik, Zum Andenken an den Bruder und den Freund, Ms. RGALI Moskau, 1960/61, S. 5.

4 Fast in jedem Musiklexikon ist nachzulesen, daß Veprik in Leipzig auch Komposition bei Max Reger und/oder bei Leoš Janáček studiert habe. Diese Angaben sind falsch.

seinen begabtesten Schülern und schenkte ihm sein Foto mit der Widmung „dem kleinen Rubinstein“.

Vielleicht noch mehr als das Studium am Konservatorium förderte die ganze reichhaltige kulturelle Atmosphäre der Stadt seine musikalische Entwicklung: die Sonntagskonzerte in der Thomaskirche, die Oper, Klavierabende bedeutender Pianisten und vor allem die Gewandhauskonzerte unter Arthur Nikisch. Als Veprik elf Jahre alt war, bat er Nikisch, seine Proben im Gewandhaus besuchen zu dürfen. Er bekam eine von Nikisch eigenhändig unterschriebene „Eintrittskarte für alle Vorproben für die Geschwister Veprik“. Seitdem gehörte Veprik zu den eifrigsten Besuchern dieser Proben, unter denen er mit Abstand der Jüngste war. Kein Wunder, dass Nikisch an dem kleinen Jungen mit der großen Partitur auf dem Schoß oft stehenblieb und ihm über den Kopf strich. Später erzählte Veprik, dass er Jahrzehnte danach noch diese Berührung der Hand von Nikisch auf seinem Kopf spürte. Sicherlich rührte aus dieser Zeit Vepriks Faszination für das Orchester, das dann zu seinem Spezialgebiet als Musiktheoretiker, Pädagoge und Komponist werden sollte.

Nach dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs mussten die Vepriks als „unerwünschte Ausländer“ Deutschland verlassen. Mit dem ersten Zug, den die russische Botschaft organisierte, kamen sie im Herbst 1914 nach Sankt Petersburg. Da Russisch-Polen zu der Zeit schon von den Deutschen besetzt wurde, blieben die Flüchtlinge zwangsläufig in der Hauptstadt. Die Geschwister Veprik wurden dort ans Konservatorium aufgenommen. Ihr Klavierlehrer war Professor Nikolaj Dubasov (1869–1935), früher ein international bekannter Pianist.<sup>5</sup>

Materielle Sorgen zwangen die beiden, sich ihren Lebensunterhalt selbst zu verdienen. Bis zu acht und mehr Stunden am Tag quälten sie sich als Klavierspieler in einem Stummfilmkino. Veprik hasste diese Arbeit, konnte aber erst 1917 damit aufhören, als er Mitarbeiter der Zeitschrift „Melos“ wurde.

Vepriks erste Kompositionen entstanden schon 1913. Es waren überwiegend Lieder, zunächst auf deutsche Texte von Goethe, Raabe und Dehmel, dann auf russische von Bunin, Fet, Frug u. a. Diese Lieder sowie einige Klavierstücke bezeichnete Veprik später abwertend als „prähistorische Periode“.

Erst 1918 begann er mit seinem Kompositionsstudium am Petersburger Konservatorium bei Aleksandr Žitomirskij (1881–1937). Um die Zeit gab er seine pianistische Karriere auf, wobei die aufreibende Arbeit im Kino bestimmt eine Rolle spielte. Er konzentrierte sich auf die Komposition. Seine ersten, mit Opuszahlen versehenen Werke sind für Orchester geschrieben. Der Symphonischen Dichtung nach Edgar Allan Poe „Der Wurm – der Sie-

5 Zu den Schülern Dubasovs gehörte u. a. Isidor Achron, der Duopartner von Jascha Heifetz. Dubasov gewann 1890 den Ersten Internationalen Anton Rubinstein-Wettbewerb. Seine Karriere wurde aber frühzeitig durch eine Handverletzung beendet.

ger“ maß der angehende Komponist eine besondere Bedeutung bei. Umso schmerzlicher traf ihn das negative Urteil des damaligen Rektors und Petersburger Musikpapstes, Aleksandr Glazunov, über dieses Werk. Veprik vernichtete die Partitur und verließ das Konservatorium.

Im Herbst 1921 zog er nach Moskau und setzte sein Studium in der Klasse von Nikolaj Mjaskovskij am Konservatorium fort. „Das einzige, worüber ich mich freue“, schrieb Veprik im August 1922 an den ehemaligen Kommilitonen Valerian Bogdanov-Berezovskij, „ist die Erlösung von den Petersburger Professoren. Ich kann mir vorstellen, wie bei euch alles verfault ist.“<sup>6</sup> Und noch zwei Jahre später: „Ja, Petersburg ist eine gemeine Stadt. Das habe ich schon lange gewußt.“<sup>7</sup>

Offensichtlich bekam das Moskauer Klima Veprik besser, denn schon die ersten in Moskau entstandenen Werke – die erste Klaviersonate op. 3 und die „Totenlieder“ für Viola und Klavier op. 4 – überraschen durch ihre Originalität und Reife. Die „Totenlieder“ sind besonders bemerkenswert in der künstlerischen Entwicklung Vepriks. Einerseits repräsentieren sie einen Stil, der in keinem anderen Werk fortgesetzt wurde, und andererseits verwendete Veprik gerade hier zum ersten Mal Elemente jüdischer traditioneller Musik, die von nun an zum wichtigsten Faktor für sein Schaffen werden sollte.

Man kann darüber nur Mutmaßungen anstellen, auf welche Weise Veprik zur jüdischen Musik gekommen war. Waren das Kindheitserinnerungen an jüdische Volksmelodien, die sein Vater nach Gehör am Klavier spielte, oder war es ein Rat seines Lehrers Žitomirskij, der ja 1908 Mitbegründer der Petersburger Gesellschaft für jüdische Volksmusik war? Die einzigen Quellen, die Vepriks Beziehung zur jüdischen Musik konkret belegen, sind zum einen ein Heft mit Abschriften jüdischer (chassidischer) Volksmelodien,<sup>8</sup> zum andern ein Brief an den bereits erwähnten Bogdanov-Berezovskij vom 29. September 1925, in dem Veprik schreibt: „Vielen Dank für Ihre Mühe. Ich freue mich sehr auf die Materialien. In dieser Hinsicht ist Leningrad viel reicher als Moskau. Da gibt es jede Menge Interessantes in der Synagoge und in der Staatsbibliothek. Zweifellos hat auch Mil’ner vieles, aber ob er es herausrückt [...]. Vergessen Sie nicht zu schreiben, was die Abschrift der Materialien kostete. Oder soll ich Ihnen gleich etwas Geld schicken?“<sup>9</sup>

Erstaunlich ist die Tatsache, dass Veprik bereits mit seinem nächsten Werk, der zweiten Klaviersonate, einen hochentwickelten, modernen jüdischen Stil schuf. Alle Komponenten dieses Stils sind entscheidend von der jüdischen liturgischen Musik beeinflusst. Somit gelang es Veprik, die für die meisten jüdischen Komponisten übliche Vorbereitungsphase folkloristischer Bearbeitungen zu überspringen und sogleich die jüdische Musiktradition auf

6 RGALI, Fond 2444, Teil 2, Nr. 66.

7 Ebd.

8 RGALI, Fond 2444, Teil 2, Nr. 35.

9 RGALI, Fond 2444, Teil 2, Nr. 66.



der höchsten künstlerischen Ebene in seiner individuellen Musiksprache zu sublimieren.

Es ist wahrscheinlich kein Zufall, dass Vepriks erste jüdische Werke gleichzeitig mit der Gründung der Gesellschaft für jüdische Musik in Moskau entstanden.<sup>10</sup> Seine Unterschrift steht unter dem Gründungsprotokoll vom 8. Oktober 1923. Seine „Totenlieder“ wurden im ersten Konzert der Gesellschaft am 10. Dezember 1923 uraufgeführt. Dieses Werk sollte auch zu ihrer ersten und einzigen Notenausgabe werden.

Von 1923 bis 1929 wurden seine Werke in mindestens neun Konzerten der Gesellschaft aufgeführt. Das Konzert am 27. April 1929 im Moskauer Konservatorium war ausschließlich seiner Musik gewidmet. Auf dem Programm standen mit Ausnahme der „Totenlieder“ und der symphonischen „Tänze und Lieder des Ghetto“ alle inzwischen komponierten jüdischen Werke von Veprik: die zweite Klaviersonate op. 5, „Kaddisch“ op. 6 (das mittlerweile in „Trauriges Poem“ umbenannt worden war), die Suite für Violine und Klavier op. 7, jiddische Lieder op. 8 und 10, „Chant rigoureux“ für Klarinette und Klavier op. 9, die „Rhapsodie“ für Viola und Klavier op. 11 und Tänze für Klavier op. 13 a und b.

Wenn man noch die beiden nicht veröffentlichten Stücke von 1925 berücksichtigt („Das Mädchen und der Tod“ nach Maksim Gorkij, für Gesang und Klavier, und die dritte Klaviersonate), so hat man das gesamte schöpferische Ergebnis von sechs Jahren. Das ist verhältnismäßig wenig, denn Veprik komponierte langsam und war gleichzeitig sehr selbstkritisch. In seinem Archiv sind Berge von Skizzen erhalten, darunter auch viele angefangene Werke, die nie beendet wurden. Dafür arbeitete er manchmal bereits fertige Kompositionen komplett um.

Außerdem ließ ihm seine enorme Arbeitsbelastung wenig Zeit zum Komponieren. In diesem Zusammenhang ist ein Brief vom 7. Mai 1925 an die Musikwissenschaftlerin Nadežda Brjusova charakteristisch: „Heute passierte mir etwas Unglaubliches. In Moskau gibt es so ein Theater ‚Habimah‘. Ein jüdisches. Sie spielen verschiedene Sachen, meistens mystische. Die Musik dazu schreiben unsere prominenten ‚Judaisierenden‘: A[leksandr] Krejn, M[ikhail] Gnesin, M[oše] Mil’ner. Und plötzlich wurde *mir* heute angeboten, Musik zu ihrer neuen Aufführung zu schreiben. Sehr verlockend. Aber ich bin müde. Habe gerade ein neues Stück beendet. Muß viel unterrichten und schließlich Sitzungen, Besprechungen, Beratungen [... folgt lange Aufzählung aktueller Angelegenheiten]. Also wäre es zu riskant, sich dazu zu verpflichten, in ein paar Wochen die Musik zu komponieren.“<sup>11</sup>

Veprik wurde gleich nach seinem Studienabschluss 1923 ans Moskauer Konservatorium als Lehrer für Instrumentation berufen. Bald galt er neben Maximilian Steinberg, Nikolaj Mjaskovskij und Sergej Vasilenko als einer der herausragenden Kompositionslehrer. Ab Mitte der zwanziger Jahre

10 Siehe dazu auch meinen Beitrag über die Gesellschaft in diesem Heft.

11 RGALI, Fond 2444, Teil 2, Nr. 67.

beteiligte er sich aktiv an der Reform der Musikhochschulausbildung. Er arbeitete als Berater in verschiedenen Strukturen des Volksbildungskommissariats und gehörte seit 1924 zusammen mit den meisten bedeutenden Pädagogen des Konservatoriums der Gruppe „Rote Professoren“ an. Die „Roten Professoren“ versuchten, eine pragmatische Bildungspolitik durchzusetzen, die in erster Linie eine hohe Qualität des Unterrichts anstrebte und gleichzeitig volle Loyalität gegenüber der Sowjetmacht forderte.

In den Jahren 1923 bis 1929 konnte Veprik mit Recht als Senkrechtstarker gelten. Er bekam internationale Anerkennung als Komponist, gehörte zu den profiliertesten Musikpädagogen; seine Stellung im Musikleben der Sowjetunion war bedeutend und einflussreich. Man kann sich jedoch des Eindrucks nicht erwehren, dass diese Aktivitäten dem jungen, noch nicht einmal dreißigjährigen Komponisten nicht leicht fielen. Die meisten Fotos von Veprik aus dieser Zeit zeigen einen sehr angespannten, um nicht zu sagen, verkrampften Menschen; sein Blick ist meist düster und etwas abwesend, und das ohnehin seltene Lächeln wirkt künstlich. Man kann sich nur wundern, wie ein so introvertierter Mensch im Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens stehen konnte. Vielleicht war gerade diese Diskrepanz Grund für häufige und schwere Erkrankungen, unter denen Veprik schon seit seinem 25. Lebensjahr zu leiden hatte.

Veprik gehörte sicherlich zu jenen russischen Intellektuellen, die ein erhöhtes, fast pathologisches Pflichtbewusstsein besaßen. Für sie hatte die praktische Arbeit für das Volk einen viel höheren Stellenwert als das eigene künstlerische Schaffen. In den zwanziger Jahren verband sich ein solches Pflichtbewusstsein mit den neuen, noch nicht diskreditierten kommunistischen Idealen. Professor Iosif Ryškin, ein ehemaliger Schüler und späterer Kollege Vepriks, der ihn bereits seit 1927 gut kannte, bezeugte, dass Veprik ein sehr anständiger, gutmütiger, aber „verdrehter“ Mensch war, „wie wir alle damals etwas verdreht waren“. Auf meine Frage, was an ihm so verdreht war, antwortete der alte Gelehrte nach einigem Zögern: „Er hat ja an alles fest geglaubt: an Stalin, an den Kommunismus und solche Dinge.“<sup>12</sup>

Anfang Juni bis Ende Oktober 1927 hielt sich Veprik auf einer Dienstreise in Westeuropa auf. Im Auftrag des Volksbildungskommissars Lunačarskij studierte er das System der Musikausbildung im Westen. In Berlin knüpfte er Kontakte mit Paul Hindemith, Adolf Weißmann, Leo Kestenberg und Hugo Leichtentritt, in Wien mit Arnold Schönberg, in Paris mit Maurice Ravel und Arthur Honegger. Seine Erlebnisse beschrieb Veprik ausführlich in Briefberichten an Nadežda Brjusova, sowie in einer Reihe von Artikeln, die er dann in der Sowjetunion veröffentlichte.<sup>13</sup> Vor allem die Briefe enthalten nicht nur wertvolle Informationen zu Vepriks Biographie, sie geben auch einen einzigartigen Einblick in das westeuropäische Musikleben jener Zeit.

12 Gespräch mit Prof. Iosif Ryškin in Moskau, 8. 6. 1998.

13 In: *Muzykal'noe obrazovaine*, (1928) Nr. 1 und 3; *Muzyka i revoljucija*, (1928) Nr. 4 und 5/6, (1929) Nr. 2, 4 und 6.

Obwohl Veprik in Deutschland aufgewachsen und Deutsch für ihn die zweite Muttersprache geworden war, empfand er nun Europa als eine „andere Welt“,<sup>14</sup> in der er sich ungemütlich fühlte und deren Gepflogenheiten ihn bisweilen ärgerten. So kam es bei einem Treffen mit Vepriks deutschem Verleger Schott zu einem Eklat, mit dem die Beziehung beendet war.<sup>15</sup>

Auch der Neuen Musik stand Veprik äußerst kritisch gegenüber: „Mein Eindruck im allgemeinen: man schreibt hier entsetzliche, scheußliche Musik. Das ist solcher Mist, daß ich zuerst nicht nur erschrocken war, sondern ganz die Fassung verlor. Aber jetzt verstehe ich, woran es liegt. Für uns ist die Musik vor allem Offenbarung, wir sehen da eine Weltanschauung, eine Weltempfindung. Hier ist es ganz anders. Die Musik wird hier *gemacht*. Und nichts mehr. Sie wird nur als Konstruktion, Rhythmus, Klangfarbe betrachtet. Daher fehlt hier das wirksamste – Melos – ganz und gar [...]. Aber das Handwerk beherrschen sie ausgezeichnet [...]. Alles klingt, und alles ist gut gebaut.“<sup>16</sup>

Dagegen pries Veprik die Leistungen deutscher Pädagogen, wie die von Paul Hindemith. Veprik versuchte einen vielfältigen akademischen und künstlerischen Austausch mit Westeuropa anzuregen. Er plante z. B. die Vorlesungszyklen von Hindemith in Moskau und von Bolesław Jaworski in Berlin.<sup>17</sup>

Diese Vorhaben konnten aber nicht mehr realisiert werden. Ende der zwanziger Jahre änderte sich die politische Situation in der UdSSR, und das Jahr 1929 wurde offiziell als das „Jahr des großen Umbruchs“ bezeichnet. Die rapide Eskalation des staatlichen Terrors betraf auch die Kulturpolitik, die sich enorm radikalisierte. Wie immer in solchen Situationen tauchten deutlich antisemitische Stimmungen auf. Die Gesellschaft für jüdische Musik wurde aufgelöst, ihre Tätigkeit als „reaktionär und antisowjetisch“ diffamiert.

Am Moskauer Konservatorium wurden die gemäßigten „Roten Professoren“ von den machtbesessenen Fanatikern der RAPM (Russische Assoziation proletarischer Musiker) bedrängt. „Wer nicht mit uns ist, ist gegen uns“, lautete die Parole. Und nur ganz wenige trauten sich, ihr Leben riskierend, gegen den Strom zu schwimmen. Veprik gehörte nicht zu ihnen. So kam es sogar, dass seine Unterschrift unter einem von der RAPM verfassten offenen Brief erschien. In diesem Brief wurde Michail Gnesin als „Saboteur“ und „Weißgardist“ denunziert; es wurden strenge Maßnahmen gegen ihn gefordert. Eine ähnliche Kampagne der RAPM brachte den Philosophen Aleksej Losev, der ebenfalls am Konservatorium gelehrt hatte, kurz vorher in den GULag.

14 RGALI, Fond 2444, Teil 2, Nr. 67.

15 Ebd.

16 Ebd.

17 Muzyka i revolucija, (1929) Nr. 5, S. 32.

In den Jahren 1929/30 komponierte Veprik fast gar nicht. 1931 entstand seine Erste Symphonie, ein Werk, das mit seinem ganzen bisherigen Schaffen brach. Alle Elemente jüdischer Musik wurden verbannt. Die Symphonie präsentiert einen weitgehend neutralen traditionellen Stil und einen pseudo-optimistischen Gestus, der wenig später den Namen „Sozialistischer Realismus“ bekam.

Nach dem bekannten Beschluss des ZK der KPdSU vom 23. April 1932 und der folgenden Gründung des Komponistenverbandes schien zunächst eine liberale Wende einzutreten. Veprik versuchte in dieser Situation, für die verfemte jüdische Musik eine neue Nische zu sichern. Er verfasste einen Artikel, der auch von Aleksandr Krejn und Boris Oršanskij unterschrieben wurde. In diesem Artikel wurde eine deutliche Trennlinie zwischen den „reaktionären“ und „zionistischen“ jüdischen Komponisten im Westen einerseits und den parteitreuen sowjetisch-jüdischen Komponisten andererseits gezogen. Man warb um die Unterstützung für die „proletarische“ jüdische Musik, die einen Platz in der neuen sozialistischen Kultur einnehmen sollte.<sup>18</sup>

Dass dieser Musik ein solcher Platz keineswegs gesichert war, zeigten bald Vepriks eigene Erfahrungen. Sogar seine neuen, 1932 komponierten jiddischen Chorlieder konnten sich trotz ideologisch stramm gehaltener Texte nicht durchsetzen. Im Brief an die oberste Kunstbehörde Glaviskusstvo vom 4. September 1932 beklagte sich Veprik verbittert über den Antisemitismus der Kulturinstitutionen. Sein Chorlied über Lenin beispielsweise wurde vom Musikverlag unter dem Vorwand abgelehnt, dass „jüdisches Melos zu einem solchen Thema nicht paßt“. „Ich sehe – auch nach der Veröffentlichung des Artikels [vgl. Anm. 18] – keine Anzeichen einer Wende in der Situation der jüdischen Musik, und ich bin nicht sicher, daß sie auch weiterhin nicht verschwiegen wird.“ Es gäbe für seine Werke offenbar keinen Platz im Musikleben: „Die Hetze hat mich endgültig kaputt gemacht. Ich habe keine Kraft mehr.“<sup>19</sup>

Erst sein „Stalinstant“ für gemischten Chor und Orchester verhalf Veprik zu einem Durchbruch. Dieses Werk, das musikalisch sehr interessant ist, wurde sogar 1934 vom Komponistenverband zur Veröffentlichung und Aufführung in den USA empfohlen, wo es dann begeisterte Kritiken erntete.

Diesen Erfolg festigte Veprik noch mit seinen beiden symphonischen Dichtungen. „Gesang der Trauer“ und „Gesang der Freude“ passten bestens zum üblichen Schema: düstere Vergangenheit – freudige Gegenwart. Entsprechend wurden sie auch von der Kritik interpretiert. Nach der Erinnerung von Iosif Ryškin waren allerdings persönliche Erlebnisse – ein Liebeskummer und eine neue glückliche Liebe – der unmittelbare Anlass für diese Kompositionen. Ihr Stil ist ambivalent. Während die Musik des ersten Teils

18 Niedergang und Wachstum. Die Wege der jüdischen Musik. In: Sovetskoe isskustvo (Moskau) vom 9. August 1932.

19 RGALI, Fond 645, Teil 1, Nr. 352.

noch von der jüdischen Modalität getragen wird, herrscht im zweiten Teil ein oberflächlicher Folklorismus. Die Verwendung der ukrainischen Volksweisen neben einem jüdisch gefärbten Hauptthema sollte hier offenbar den sowjetischen Internationalismus symbolisieren.

Mitte der dreißiger Jahre gehörte Veprik zu den offiziellen Repräsentanten der sowjetischen Musik. Sein Name tauchte regelmäßig in verschiedenen Berichten des Komponistenverbandes auf. Er gehörte zu jenen sechs Komponisten, die auf der Datscha von Maksim Gorkij für Romain Rolland ihre Werke vorspielten. Er unterschrieb offene Briefe, kritische Artikel in der „Pravda“, Solidaritätsbekundungen an die spanischen Bürgerkriegskämpfer usw.<sup>20</sup>

Neben Dmitrij Kabalevskij wurde Veprik für das Gespräch mit dem Musikkritiker der New York Times, Howard Taubman, ausgesucht. Nur wenige Wochen vor der berüchtigten Kampagne gegen Šostakovič versuchten Veprik und Kabalevskij dem amerikanischen Gast weis zu machen, dass „sowjetische Komponisten völlig frei in der Wahl ihrer Themen und Sujets sind“, erzählten ihm über die rührende Fürsorge der Partei, den Ideenreichtum und die Volksnähe der sowjetischen Musik.<sup>21</sup>

Die neue Terrorwelle 1937/38 traf die Familie Veprik schwer. Seine Schwester Anna kam in den Gulag, ihr Mann, ein verdienter polnischer Kommunist, wurde erschossen. Möglicherweise war die Sippenhaft Grund für die plötzlich geänderte Stellung Vepriks in der Moskauer Musikszene. Ende der dreißiger Jahre verschwand sein Name von den Konzertprogrammen und aus den offiziellen Berichten.

Dafür bekam Veprik einen Auftrag aus Kirgisien für die Komposition einer nationalen Oper über den Volksdichter Toktogul. Diese Oper, die im November 1940 ihre Premiere in Frunse erlebte, eröffnete eine lange Reihe von kirgisischen Werken Vepriks. Für den aus dem hauptstädtischen Musikleben verbannten Komponisten war das eine willkommene Gelegenheit, eine neue Existenz in der mittelasiatischen Republik aufzubauen. Auffällig viele jüdische Komponisten arbeiteten zu der Zeit in sowjetischen Nationalrepubliken. Sie und ihre russischen Kollegen schufen hochprofessionelle Werke im nationalen Stil der Völker, die bis dahin nur mündliche musikalische Traditionen kannten. Die kommunistische Propaganda konnte der Welt auf solche Weise zeigen, wie alle auch noch so unterentwickelten Nationen im Sozialismus aufblühten.

Veprik verbrachte viele Monate in Kirgisien, studierte kirgisische Modi, den melodischen Schatz und nationale Instrumente. In manchen orientali-

20 RGALI, Fond 2444, Teil 2, Nr. 117.

21 Sovjetskaja muzyka, (1936) Nr. 2, S. 90f. Der Artikel von Taubman in der New York Times erschien am 1. September 1935, also fast vier Monate vor dem berüchtigten „Pravda“-Artikel „Chaos statt Musik“ gegen Šostakovič. Die positive Beurteilung der Oper von Šostakovič, die Veprik und Kabalevskij äußerten, veranlasste manche Historiker zu der falschen Annahme, daß sie sich für die Oper eingesetzt hätten, als sie schon verboten worden war.

schen Eigenschaften konnte ihm die kirgisische Musik als eine Art Ersatz für die nunmehr endgültig verbotene jüdische Musik dienen.

Im Spätsommer 1941, als sich die deutschen Truppen Moskau näherten, floh Veprik in den Ural. Er lebte zunächst in Perm', dann in Sverdlovsk. Am Sverdlovsker Konservatorium bekam er nur einen Schüler. Entsprechend war seine materielle Lage. In den Konzerten ging Veprik auf die Toilette und suchte Zigarettenreste. Einer der Prominenten, Aram Chačaturjan, riet ihm, einen neuen Beruf zu erlernen und zum Beispiel Buchhalter zu werden. Im März 1942 zog Veprik nach Saratov, wo er von den Kollegen Unterstützung bekam.

In Saratov soll ein bemerkenswertes Gespräch mit einem Musikfunktionär stattgefunden haben: „Ihr Glück, Aleksandr Moisevič, daß Sie Jude sind. Sie sind doch ein westlicher Sympathisant. Sie glauben und haben in Ihren Vorlesungen mehrfach betont, daß Bach und Beethoven, aber auch Wagner, der Ideologe des Faschismus, geniale Komponisten sind [...]. Wenn Sie kein Jude wären, sollte man Sie festnehmen.“<sup>22</sup>

Im März 1943 wurde die Arbeit des Moskauer Konservatoriums vom zuständigen Parteikomitee kontrolliert. Auf dem Prüfstand war die patriotische Haltung. Im Beschluss wurde festgestellt, dass „das Konservatorium immer noch nach alten Plänen und Programmen aus der Vorkriegszeit arbeitet, die größte Fehler enthalten. Dazu gehören vor allem die Unterschätzung der russischen Musikkultur und ihrer welthistorischen Bedeutung und die Orientierung auf die westliche Musikkultur (besonders deutsche, italienische und französische).“<sup>23</sup>

Man warf gerade jüdischen Pädagogen vor, dass sie die russische Musik besonders „unterschätzten“. Ein Moskauer Parteibonze fand die Anzahl der Juden am Konservatorium sowieso viel zu hoch: „Wir haben das Moskauer Konservatorium schließlich nicht in Odessa gebaut.“<sup>24</sup> Als Konsequenz wurden allein in der Abteilung Musiktheorie fünf Professoren jüdischer Abstammung fristlos entlassen, darunter auch Veprik.

Er blieb fünf Jahre arbeitslos. Nur dank seiner Schwester Esfir, die, nachdem seine zweite Ehe gescheitert war, seinen Haushalt führte, überlebte Veprik diese Jahre. Aber auch sie konnte nicht verhindern, dass der Komponist unter extremer materieller Not litt. Er hungerte monatelang, weil die beiden nicht einmal das nötige Geld hatten, um die ohnehin stark rationierten Lebensmittel zu kaufen.

Erst 1948 bekam Veprik eine Stelle in der symphonischen Sektion des Komponistenverbandes. Gleichzeitig kamen zwei wichtige Kompositionsaufträge: der Moskauer Rundfunk bestellte eine Symphonie, und das Staatstheater in Frunse erneut eine nationale kirgisische Oper. Veprik musste wie-

22 Esfir Veprik, Wer ist wer? Tagebücher. Ms. 1963/64. RGALI, Fond 2444, Teil 2, Nr. 136.

23 Moskovskaja konservatorija 1866–1966, Moskau 1966, S. 367.

24 Gespräch mit Prof. Iosif Ryškin in Moskau, 8. 6. 1998.

der den Toktogul-Stoff – jetzt nach einem anderen Libretto – bearbeiten. Es schien für ihn aufwärts zu gehen.

In Frunse aber avancierten inzwischen zwei Kollegen von ihm, Vladimir Vlasov und Vladimir Feré, zu kirgisischen „Hofkomponisten“. Nun hatten sie Grund, um ihre Pfründe zu fürchten. Als Veprik im November 1950 mit der Oper fertig war, erfuhr er, dass die Premiere auf Betreiben Vlasovs abgesagt worden war. Um der Intrige entgegenzuwirken, vereinbarte Veprik für den 20. Dezember 1950 ein Vorspiel im Moskauer Komponistenverband. Es kam aber nicht mehr dazu. In der Nacht vor dem Vorspiel wurde Veprik festgenommen.

In den Archiven sowjetischer Sicherheitsorgane liegt womöglich heute noch die entsprechende Denunziation. Es war damals nicht schwer, einen jüdischen Konkurrenten loszuwerden. Im Land wütete gerade die schlimmste antisemitische Kampagne, die nach Stalins Plänen offenbar mit einer totalen Deportation abgeschlossen werden sollte. Auch Vepriks Gefängnisalltag war vom Antisemitismus geprägt. Vier Monate lang wurde der zu der Zeit schon schwer herzkrankte Komponist in der Untersuchungshaft misshandelt. Er erlebte die üblichen Methoden der stalinistischen Justiz: Folterungen, Schlafentzug und psychischen Druck.

Veprik erfuhr, dass seine Akte schon seit den zwanziger Jahren geführt wurde. Damals erschien in der westlichen Presse ein offener Brief von Arturo Toscanini an Veprik, mit dem er eine Einladung, in der Sowjetunion zu konzertieren, aus politischen Gründen ablehnte. Dieser Brief sowie das Komponieren „zionistischer“ Musik (das bezog sich merkwürdigerweise auf die Oper „Toktogul“) und das Abhören ausländischer Rundfunksendungen waren die „Verbrechen“ Vepriks, für die er zu acht Jahren Lagerhaft verurteilt wurde.<sup>25</sup>

Veprik wurde auf qualvolle Weise in den Nordural deportiert. Dort fand er allerdings einflussreiche Gönner in der Lagerleitung. Man bot ihm Kulturarbeit unter den Gefangenen an. Veprik organisierte ein kleines Orchester, für das er Notenmaterial arrangierte, einen Chor und eine Tanzgruppe. Sie gaben Konzerte in den Lagern der ganzen Nordural-Region. Bis auf wenige Monate im Jahr 1952, als er in ein anderes Lager in einem Sumpfgebiet versetzt wurde, waren seine Lebensbedingungen etwas erträglicher als die seiner Leidensgenossen. Ein Mitarbeiter der regionalen Hauptverwaltung, ein gewisser Botov, riet Veprik sogar, ein großes, politisch engagiertes Werk zu komponieren. Botov schickte es dann in der Hoffnung nach Moskau, eine Erleichterung für Veprik zu erwirken. Das war die Kantate „Das Volk – ein Held“.

25 Esfir Veprik, Zum Andenken an den Bruder und den Freund, Ms. RGALI Moskau, 1960/61, S. 106.

Im August 1954 wurde Veprík zurück nach Moskau gebracht und wenige Tage später rehabilitiert. Seine frühe Befreiung verdankte er Šostakovič, der sich auch während seiner Haft mutig für ihn eingesetzt hatte.<sup>26</sup>

Die letzten vier Jahre seines Lebens waren von intensiver schöpferischer Arbeit erfüllt, aber auch vom Kampf mit der sowjetischen Musikbürokratie, die sich weigerte, den zuvor verfeimten Komponisten wieder anzuerkennen. Er starb an den Folgen eines Herzinfarkts am 13. Oktober 1958.

Sein Schaffen aus den letzten zwei Jahrzehnten, beginnend mit der Zweiten Symphonie (1938), muss noch genauer untersucht werden. Die Kompositionen aus diesem Zeitraum lassen sich in drei Gruppen einteilen. Die quantitativ größte Gruppe besteht aus kirgisischen Werken, die auf der Grundlage des Werkkomplexes „Toktogul“ entstanden. Die zweite Gruppe bilden ideologisch geprägte Werke für Chor und Orchester, wie das Oratorium „Verdammung des Faschismus“ (1943/44) oder die Kantate „Das Volk – ein Held“ (1950/55). Bezeichnenderweise wurden sie, wie einst die Erste Symphonie, in den für Veprík kritischen, lebensbedrohlichen Phasen geschrieben. Zu der dritten, wertvollsten Gruppe gehören einige symphonische Werke, wie die Zweite Symphonie (1937/38), die „Pastorale“ (1944/46), eine „Symphoniette“ (1948), „Zwei Poeme“ (1956/57) und „Improvisation und Tanz“ (1958). In diesen Kompositionen verwendete Veprík wieder Elemente jüdischer Musik, die hier mit dem russischen und westeuropäischen klassischen Erbe synthetisiert und in eine breite symphonische Entwicklung integriert werden.

26 Vgl. Detlef Gojowy, Dimitri Schostakowitsch, Reinbek bei Hamburg 1983, S. 82.



## Aleksandr Veprik und die russisch-deutschsprachige Musikmoderne

In der Sowjetunion leitete am 23. April 1932 eine Parteresolution, betitelt „Über den Wiederaufbau der Literarischen und Künstlerischen Organisationen“, die strenge Reglementierung der Künste für rund zwei Jahrzehnte ein.<sup>1</sup> Wenig später kam Hitler an die Macht. Die NSDAP begann nach dem 30. Januar 1933 unverzüglich, auch ins kulturelle Leben einzugreifen. Die beiden Daten markieren nicht nur den fast gleichzeitigen Beginn einer rigiden Kunstgängelung in Russland und Deutschland, sondern stehen auch für das Ende eines fruchtbaren Austauschs, den die Vertreter der sowjetischen und der deutschsprachigen Moderne gepflegt hatten.<sup>2</sup>

Besonders intensiv war der künstlerische Dialog auf musikalischem Gebiet gewesen. Zeitgenössische Werke aus dem Westen konnte das russische Publikum bis Anfang der dreißiger Jahre in zahlreichen Aufführungen kennenlernen;<sup>3</sup> Komponisten wie Alban Berg, Paul Hindemith, Erwin Schulhoff und Hanns Eisler bereisten die Sowjetunion. Umgekehrt stieß die Musik sowjetischer Komponisten auf das lebhafteste Interesse ihrer westlichen Kollegen, so Aleksandr Mosolovs Orchesterszene „Zavod“ („Eisengießerei“) von 1928, die „in den Ländern Westeuropas zum Repertoirestück“ avancierte.<sup>4</sup> Die wechselseitige Rezeption beeinflusste die kompositorische Produktion, es entwickelte sich zwischen Moskau und Petro- bzw. Leningrad einerseits, Berlin und Wien andererseits eine russisch-deutschsprachige Metamoderne, deren künstlerische Ziele und Ergebnisse zahlreiche Parallelen aufwiesen.<sup>5</sup>

Der jüdische Komponist Aleksandr Moiseevič Veprik spielte im Geflecht dieser kulturellen Beziehungen eine wesentliche, in mehrfacher Hinsicht typische Rolle. Insbesondere mit zweien der Segmente, in die sich das pro-

- 1 Der Wortlaut der Resolution ist nachzulesen in: Der Sowjetkommunismus. Dokumente, hg. von Hans-Joachim Lieber und Karl-Heinz Ruffmann, Köln 1964, Band 2, S. 368.
- 2 Siehe etwa das Kapitel „Jahre der Begegnungen 1920–1933“ in: Berlin–Moskau 1900–1950. Ausstellungskatalog, hg. von Irina Antonowa und Jörn Merkert, München 1995, S. 157–311.
- 3 Siehe die Zusammenstellung „Aufführungen zeitgenössischer Musik sowjetischer und ausländischer Interpreten in der Sowjetunion und Gastspiele ausländischer Interpreten“ 1922–1930 bei Detlef Gojowy, Neue sowjetische Musik der zwanziger Jahre, Laaber 1980, S. 420–441.
- 4 Inna Barsova, Das Frühwerk von Aleksandr Mosolov. In: Jahrbuch Peters, 2 (1979), S. 117–169, Zitat S. 164.
- 5 Dazu bereite ich derzeit einen Aufsatz vor (Klangverwandtschaften. Russisch-deutsche Musikmoderne vor 1932/33).

grammatische Spektrum jener Metamoderne aufgliedern lässt, steht sein Name in engem Zusammenhang: mit dem Vorhaben, einen modernen jüdischen Nationalstil zu etablieren, und mit einer politisch engagierten, die gesellschaftlichen Verhältnisse reflektierenden Musikauffassung.

Vepriks enge Verbindungen zum deutschsprachigen Raum knüpften sich, für einen russischen Musikadepten damals durchaus üblich, bereits mit seiner Ausbildung an. Die Inskriptionsurkunde des Königlichen Konservatoriums der Musik in Leipzig vermerkt als Aufnahmedatum den 24. September 1909.<sup>6</sup> Bei der Inskription gab Veprik als Geburtsjahr 1897 statt 1899 an, was möglicherweise den Aufnahmebedingungen des Konservatoriums geschuldet war. Außerdem nannte er Lodz, damals Russisch-Polen, als Ort seiner Geburt, während in den heutigen Lexika stets Balta in der Nähe von Odessa erscheint.<sup>7</sup> Aus der Urkunde geht weiterhin hervor, dass für seinen Lebensunterhalt ein Onkel namens „Ch. Janowski“ aufkam, ein Kaufmann aus Lodz, und dass er zuvor in Warschau zwei Jahre lang Klavier- und Harmonielehreunterricht genossen hatte. Aufschlussreich ist, dass sich hinter Vepriks Namen das Wort „Jude“ findet, obwohl die Urkunde gar keine Rubrik für die Religionszugehörigkeit vorsieht. Ob er diesen Zusatz aus eigenem Impuls anbrachte<sup>8</sup> oder vor einem antisemitischen Hintergrund dazu aufgefordert wurde, lässt sich nicht klären – in beiden Fällen jedoch zeigt dieser Eintrag, dass schon dem Zehnjährigen sein jüdischer Sonderstatus deutlich bewusst gewesen sein muss.

In den Akten des Konservatoriums sind mehrere Konzerte dokumentiert, die Veprik, der fast ausschließlich im Duo mit seiner ebenfalls Klavier studierenden Schwester Anna auftrat, als Pianisten herausstellten.<sup>9</sup> Am 8. Mai 1912 präsentierte sich, im selben Programm wie die „Geschwister Weprik“,

- 6 Bibliothek/Bereich Archiv der Musikhochschule Leipzig. Veprik war unter der Nummer 10553 inskribiert. Für die Möglichkeit, in seine Akten Einsicht zu nehmen, danke ich den Archivmitarbeiterinnen Annegret Rosenmüller und Katharina Hofmann herzlich.
- 7 So bei Dieter Lehmann, Weprik, Aleksandr Moisejevitch. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Kassel 1968, Bd. 14; oder Detlef Gojowy, Veprik, Aleksandr Moiseyevich. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. by Stanley Sadie, London 1980, Bd. 19.
- 8 Oder seine zwei Jahre ältere Schwester Anna, mit der zusammen er sich inskribierte. Ihre Urkunde (Nr. 10554) trägt dieselbe Handschrift und ebenfalls den Hinweis auf die jüdische Herkunft. Auf den Urkunden anderer Inskribenten findet sich kein Vermerk zur Religionszugehörigkeit.
- 9 Am 8. Juli 1910 spielten sie den 1. Satz der Sonate für zwei Klaviere in D-Dur von Wolfgang Amadeus Mozart (KV 448); am 12. Mai 1911 Mozarts Klavierkonzert A-Dur (ob KV 414 oder KV 488, ist unklar), wobei Aleksandr den ersten, seine Schwester den zweiten und dritten Satz übernahm; am 17. November 1911 standen das Andante und Variationen für zwei Klaviere op. 46 von Robert Schumann und Impromptu über ein Motiv aus Schumanns „Manfred“ von Carl Reinecke auf dem Programm; am 10. Mai 1912 trat Veprik als Solist im ersten Satz von Ludwig van Beethovens Klavierkonzert C-Dur, op. 15 auf, wobei er eine eigene Kadenz spielte; am 20. Dezember 1912 brachten die Geschwister die Altromantische Romanze mit Variationen für zwei Klaviere von Edvard Grieg zu Gehör.

auch der damals einundzwanzigjährige Joachim Stutschewsky, der von 1909 bis 1912 am Leipziger Konservatorium Cello studierte. Die nähere Bekanntschaft zwischen Stutschewsky und Veprik ist demnach höchst wahrscheinlich, eine Bekanntschaft, der sich das Interesse des Jüngeren an einer modernen jüdischen Musik – zumindest teilweise – verdanken könnte. Denn Stutschewsky war einerseits ein gefeierter Virtuose, der rückhaltlos, später etwa als Mitglied des maßstabsetzenden Kolisch-Quartetts, für die Moderne eintrat. Doch ebenso intensiv setzte er sich, nicht zuletzt als viel gespielter Komponist, für eine eigenständige, zeitgemäße jüdische Musik ein, die ihre Hauptimpulse aus der Folklore beziehen sollte. 1928 gründete er die Wiener „Gesellschaft zur Förderung der jüdischen Musik“, schrieb für die zionistischen Organe „Jüdische Rundschau“, „Die Stimme“ und „Selbstwehr“. 1935 erschien in Wien sein Buch „Mein Weg zur jüdischen Musik“. Drei Jahre später, nach dem „Anschluß“ Österreichs, floh er nach Palästina. Dort starb er 1982 als hochangesehener, mit zahlreichen Nationalpreisen geehrter Komponist.<sup>10</sup>

Am Leipziger Konservatorium erwarb sich Veprik eine gründliche Kenntnis des klassischen westeuropäischen Repertoires. Die Anstalt galt als konservativ, gehörte aber „zu den unbestritten erstklassigen Musikinstituten der Welt“.<sup>11</sup> Schwerpunkte waren die Klavierausbildung, die ganz in der Nachfolge des legendären Ignaz Moscheles stand, sowie die Kompositionslehre. Die Unterlagen des Konservatoriums verzeichnen, dass Veprik neben dem Klavierunterricht bei Carl Wendling in den Jahren 1911 und 1912 auch Instrumentation bei Richard Hofmann studierte, 1913 und 1914 dann Komposition bei Stephan Krehl.<sup>12</sup> Eine Festschrift des Konservatoriums charakterisiert Krehl (1864–1924) als eher traditionsverhafteten Komponisten, dessen eigene Werke „über epigonale Anleihen bei Mendelssohn und Brahms“ kaum hinausgingen. Sein Unterricht jedoch enthielt „durchaus vorwärtsweisende Züge“. Mit Blick auf die rhapsodischen Elemente in Vepriks späterem Kompositionsstil ist der Hinweis interessant, dass Krehl „einer der ersten Theoretiker seit langer Zeit“ war, der den hohen „Wert der Improvisation wieder erkannte und in Schriften zu vertreten suchte“.<sup>13</sup>

Vepriks Abgangszeugnis datiert vom 30. Juli 1914. Es bescheinigt ihm sehr gute künstlerische Begabung, sehr gute Führung und sehr guten Fleiß. Im Hauptfach Klavier erhielt er, nachdem er laut Zeugnis „im öffentlichen Prüfungskonzert am 1. Mai 1914 mit seiner Schwester Frl. Anna Veprik die Variationen für 2 Klaviere Es moll von C[hristian August] Sinding mit sehr

10 William Y. Elias, Stutschewsky, Joachim. In: The New Grove, Band 18, S. 313.

11 Hermann Grabner, Meine Studienjahre am Leipziger Konservatorium [1910–1912]. In: 1843–1968. Hochschule für Musik Leipzig, gegründet als Conservatorium der Musik, hg. von Martin Wehnert u. a., Leipzig 1968, S. 149–153, Zitat S. 149.

12 Hochschulbibliothek/Bereich Archiv, handschriftliche Schülerverzeichnisse 1909–1914.

13 1843–1968. Hochschule für Musik Leipzig, S. 49f.

gutem Erfolge vorgetragen“ hatte, die Gesamtbewertung „gut“, ebenso in Theorie.

Der Erste Weltkrieg unterbrach seine Studien. Danach vervollständigte er seine Ausbildung zunächst in Petrograd, dann bei Nikolaj Mjaskovskij am Moskauer Konservatorium, wo er nach seinem Abschluss 1923 eine Stelle als Dozent für Instrumentation erhielt. Wenig später, nachweislich ab Mai 1925, war Veprik zugleich als zweiter „Konsultant über die Angelegenheiten der musikalischen Bildung am Volkskommissariat für Aufklärung“<sup>14</sup> tätig. Er nutzte seine Positionen, um sich nachdrücklich für die Neue Musik einzusetzen. So bemühte er sich, Arnold Schönberg als Kompositionslehrer nach Moskau zu holen. Anfang Mai 1925 unterbreitete er ihm brieflich das Angebot, „hier am Konservatorium die sämtlichen Disziplinen der Kompositions-klasse zu führen. Falls Sie prinzipiell nicht abgeneigt sind nach Moskau zu übersiedeln, erbitte ich um entsprechende Antwort mit Angabe des gewünschten Honorars.“<sup>15</sup> Interessiert versicherte Schönberg postwendend, dass es ihm „natürlich eine große Befriedigung gewähren würde, wenn ich von einer solchen Stelle aus auf die musikalische Jugend einwirken könnte und dass dabei nicht nur meine Lehr-Leidenschaft auf ihre Rechnung käme, sondern ich auch gewiss sehr viel Nützliches zu leisten imstande wäre.“<sup>16</sup> Die Bedingungen, die Schönberg stellte, sind ziemlich selbstbewusst.<sup>17</sup> Vermutlich hatte ihn um diese Zeit schon der Ruf aus Berlin erreicht, die Nachfolge Ferruccio Busonis an der Preußischen Akademie der Künste anzutreten. Jedenfalls konnte Schönberg in Berlin zu genau diesen Bedingungen am 28. August einen Vertrag abschließen,<sup>18</sup> womit das Angebot aus Moskau hinfällig geworden war.

Zwei Jahre später unternahm Veprik in offiziellem Auftrag eine Studien- und Vortragsreise, die ihn nach Deutschland, Österreich und Frankreich

14 Brief Vepriks an Arnold Schönberg, siehe die folgende Anmerkung.

15 Brief vom 2. Mai 1925, Arnold Schönberg Center Wien. Ich danke den Archivarinnen Therese Muxeneder und Iris Pfeiffer sehr herzlich für die freundliche Hilfe.

16 Brief vom 11. Mai 1925, Arnold Schönberg Center Wien. Ein Faksimile dieses Briefes ist publiziert in: Arnold Schönberg 1874-1951. Lebensgeschichte in Begegnungen, hg. von Nuria Nono-Schoenberg, Klagenfurt 1992, S. 247.

17 „I. Es müssten mir alle Kosten der Übersiedlung bezahlt und eine komfortable Wohnung zur Verfügung gestellt werden. II. Müsste mir (mit Rücksicht auf die hiesige Wohnungsnot) eine entsprechende Zusicherung für eine eventuelle Rückübersiedlung bei Lösung oder Ablauf des Vertrages gegeben werden. III. Ich bin hier eine ziemlich angenehme Lebensführung gewöhnt, deren Kosten ich ohne allzuviel Anstrengung hereinbringe: durch einigen Kompositionsunterricht und hauptsächlich durch Konzertreisen, die zudem meinen Werken nützen. Wenn ich bei gänzlicher Übersiedlung auf viele Vorteile der westlichen Lage Wiens verzichten sollte, so müsste ich 1. dafür einen entsprechenden materiellen Gewinn haben; 2. soviel Urlaub, dass ich meine Freunde und Verwandten regelmässig besuchen und durch wichtige Konzerte meinen Ruf erhalten und erneuern kann; und 3. möchte ich insbesondere in der Lage sein, in der Saison 25/26 oder 26/27 eventuell eine amerikanische Tournée zu absolvieren.“ (Ebd.).

18 Eine Abschrift des Vertrags im Faksimile in: Arnold Schönberg 1874-1951, S. 249.

führte.<sup>19</sup> Den Hintergrund für diese Reise bildete der neue Kurs, den Anatolij Lunačarskij, als Volkskommissar für das Bildungswesen Vepriks direkter Vorgesetzter, 1926 in seinem Aufsatz „Die Grundlagen der künstlerischen Bildung“ ausgerufen hatte.<sup>20</sup> Beabsichtigt war, „die theoretischen und praktischen Leistungen der Interpreten, Komponisten und Musikwissenschaftler am internationalen Standard zu orientieren. Aber nicht der einseitige Spezialist, sondern der mit den Problemen seiner Gesellschaft verbundene und zugleich hochqualifizierte Staatsbürger galt als Ausbildungsziel.“<sup>21</sup> Zu diesem Zweck wurden die sowjetischen Musikhochschulen einer tiefgreifenden Reform unterzogen, über die Veprik auf seiner Reise referierte. Die Berliner Berichterstatteerin der Zeitschrift „Die Musik“ fasste seine Ausführungen zusammen: „Während früher auf den Konservatorien [...] alle Nebenfächer als notwendiges Übel empfunden wurden, wird heute eine allgemeine musiktheoretische Bildung erstrebt; der Musiker soll Musikkulturträger sein. Gleichzeitig hat hier eine entscheidende Reform eingesetzt: das gesamte Studium aller musikalischer Nebenfächer wird auf Grund des *Musikhörens* vorgenommen. Ausgegangen wird hierbei hauptsächlich vom Chorgesang. Die Reform wird auch ganz auf die umgebende Wirklichkeit eingestellt; Produktions- oder Gewerbepraxis wird von jedem Schüler verlangt. Abgesehen von der theoretischen Ausbildung muß er auch seine praktische Befähigung, z. B. in Arbeiterklubs beweisen.“<sup>22</sup>

Ein ganz und gar gesellschaftsbezogenes, sozialistisch fundiertes Musikverständnis, wie es sich hier artikulierte, griff um diese Zeit auch im deutschsprachigen Raum mehr und mehr Platz unter den jungen Komponisten. Hanns Eisler etwa appellierte 1928 an seine Kollegen, endlich aus ihrer „geistigen Isoliertheit“ herauszutreten: „Wenn ihr beim Komponieren das Fenster aufmacht, so erinnert euch, daß der Lärm der Straße nicht Selbstzweck ist und von Menschen erzeugt wird. Versucht wirklich eine Zeitlang, euch schwülstiger Sinfonik, verspielter Kammermusik und vergrübelter Lyrik zu enthalten. Wählt euch Texte und Sujets, die möglichst viele angehen. [...] Entdeckt den Menschen, den wirklichen Menschen, entdeckt den Alltag für eure Kunst, dann wird man euch vielleicht wiederentdecken.“<sup>23</sup> Von hier aus gelangte Eisler, neben anderen Komponisten wie Vladimir Vogel oder Stefan Wolpe, zum Konzept einer Musik, die auf politische Veränderung zielte. Genres wie die sogenannte Kampfmusik oder die Agit-

19 Siehe A[leksandr] Veprik, *Vstreči s Hindemitom, Šënbergom i Ravelem*. In: *Sovetskaja muzyka*, (1962) H. 12, S. 110–117.

20 In: Anatolij Lunatscharskij, *Musik und Revolution*. Schriften zur Musik, hg. und übersetzt von Guido Bimberg, Leipzig 1985, S. 113–141.

21 Guido Bimberg, Anatolij Lunatscharskij und die Musik. In: Lunatscharskij, *Musik und Revolution*, S. 5–51, Zitat S. 25.

22 Annemarie Hirsch, *Musikalische Berufsausbildung in Rußland*. Nach einem Vortrag von Alexander Veprik – Moskau. In: *Die Musik*, Dezember 1927, S. 202.

23 *Zur Situation der modernen Musik [1928]*. In: Hanns Eisler, *Materialien zu einer Dialektik der Musik*, hg. von Manfred Grabs, Leipzig 1973, S. 52–56, Zitat S. 56.

prop-Musik entstanden mit dem konkreten Ziel, neue Mitstreiter im Klassenkampf zu gewinnen.<sup>24</sup> Auch Aleksandr Veprik schrieb Agitprop-Musik: Um die sowjetischen Juden für die kommunistische Idee zu begeistern, komponierte er 1927 zwei „Hebräische Lieder“, op. 10, die sich, im Interesse der Breitenwirkung, einer gemäßigt modernen Klangsprache bedienen.<sup>25</sup>

Vepriks musikpädagogische Mission stieß im Westen auf das lebhafteste Interesse der Fachkreise. Bei seinem Wiener Vortrag befand sich Alban Berg unter den Zuhörern, in Berlin traf er mit Leo Kestenberg und Hugo Leichtentritt zusammen, den damals maßgeblichen Persönlichkeiten für alle Fragen der deutschen Musikausbildung. Umgekehrt zeigte sich Veprik selbst, nachdem er beim Unterricht von Paul Hindemith hospitiert hatte, beeindruckt von dessen pädagogischen Methoden, deren Praxishnähe dem eigenen Ansatz verwandt war.<sup>26</sup>

In einem Brief an Hindemith vom 14. Februar 1928 spricht Veprik von seinen „Bemühungen, den Austausch von repräsentativen Musikern zwischen Rußland und Deutschland einzurichten“, in deren Zuge er auch die Einladung Hindemiths in die Sowjetunion betrieb.<sup>27</sup> Im selben Brief ist davon die Rede, Vepriks Kammermusikwerk „Kaddisch“, von dem er eine Ausgabe beilegte, beim Musikfest in Baden-Baden aufzuführen. Wenn auch dieser Plan nicht realisiert worden zu sein scheint, begann Veprik dennoch um diese Zeit, sich als Komponist im deutschsprachigen Raum durchzusetzen. Seine Werke erschienen teils in der Wiener Universal-Edition, die seit 1927 mit dem Moskauer Staatsverlag kooperierte, teils im Schott-Verlag in Mainz. Sie wurden auch von der allgemeinen Fachpresse positiv wahrgenommen,<sup>28</sup> doch das stärkste Echo fand er naturgemäß in jenen Kreisen, die sich, zum Teil unter zionistischen Vorzeichen, um eine spezifisch jüdische, moderne Kunstmusik bemühten. So wies der Musikschriftsteller Rudolf Réti auf die „starke Begabung“ Vepriks hin, „der, auch propagandistisch für die jüdische Musik tätig, einen internationalen Zusammenschluß aller dafür interessierten Kreise erstrebt.“<sup>29</sup> Auch in der Rubrik „Von jüdischer Musik“,

24 Einen Überblick gibt Eckhard John, Vexierbild „Politische Musik“. Stationen ihrer Entstehung – mit Blick auf Moskau. In: Berlin – Moskau 1900–1950, S. 239–244.

25 Siehe den Beitrag von Beate Schröder-Nauenburg in diesem Heft.

26 Siehe Veprik, Vstreči, Brief vom 26. Juni [1927] aus Berlin, S. 110–112.

27 Dieser Brief und ein zweiter vom 19. April 1928 befinden sich im Paul-Hindemith-Institut, Frankfurt a. M. Ich danke Susanne Schaal herzlich für entsprechende Auskunft.

28 Siehe beispielsweise Erich Katz, Neue Musik für Violine und Cello. In: Musikblätter des Anbruch, 1927, S. 145–148, S. 147: „Am interessantesten in mehrfacher Hinsicht ist die Musik Vepriks zu der Weise des jüdischen Totengebets. [...] Die Harmonik, die der junge, der Schule Mjaskowskys in Moskau entstammende Komponist schreibt, ist hart und kompromißlos, in ihr schwingt etwas von dem unerbittlich zwingenden Ethos Schönbergscher Klänge.“

29 Der Anteil der Juden an der Musikentwicklung in Rußland. In: Menorah. Jüdisches Familienblatt für Wissenschaft/Kunst und Literatur, Wien und Frankfurt a. M., 5 (1927) H. 1, S. 53–57, Zitat S. 57.

die Alice Jacob-Loewenson, Pianistin und Musikkritikerin, seit August 1928 in der zionistischen „Jüdischen Rundschau“ redigierte, stößt man immer wieder auf Vepriks Namen.<sup>30</sup> Jacob-Loewenson selbst galt er als „der Radikalste in der russisch-jüdischen Komponistengruppe“, er habe „die Erfordernisse eines neuen jüdischen und gleichzeitig volkstümlichen Stils vielleicht am weitsichtigsten und konzentriertesten von allen erfaßt“. Die „monumentale Einfachheit“ seiner Werke unterscheide sich wohlthuend von „der forciereten und entlehnten Simplizität gewisser ‚Volkslieder‘-Komponisten. Er bleibt immer geschmackvoll und ohne Kompromisse.“<sup>31</sup> Die „Jüdische Rundschau“ verzeichnete auch die Berliner Aufführungen von Werken Vepriks.<sup>32</sup> In der Ausgabe vom 5. April 1929 findet sich der Beleg, dass die Uraufführung von Vepriks wichtigem Orchesterwerk „Lieder und Tänze des Ghetto“, op. 12, die bislang auf 1927 datiert wurde,<sup>33</sup> erst zwei Jahre später stattfand: „In Leipzig wurden durch Hermann Scherchen im Rahmen des ‚Allgemeinen Arbeiter-Bildungsinstitutes‘ die Lieder und Tänze aus dem Ghetto [sic!] von Alexander Weprik, Moskau, mit starkem künstlerischem und großem Publikumserfolg uraufgeführt“. Die Besprechung charakterisiert Vepriks Orchesterstil als „zum Teil aus rein jüdischem, volkstümlichem Kolorit gewonnen: Anlehnung an die instrumentalen Gruppen der jüdischen Volksmusikanten bei lustigen und bewegten Tanzrhythmen; kontemplativer Klang der menschlichen Trauer und des Elends [...] landschaftliche Öde und Einsamkeit. Als Vertreter der heutigen, durchaus lebensbejahenden und realistisch eingestellten sowjetrussischen Jugend hält sich Weprik mehr an das Klare, Humorvolle, manchmal Grotteske und meidet die exaltierte Ekstase, das Synagogale und das Ritualistische. Seine musikalischen Inspirationen sind auch auf ihren Höhepunkten poetischer Art, die ihm erlaubt, immer im Rahmen des rein Musikalischen zu bleiben. Sein Orchesterklang ist farbig, mit scharfen Akzenten, die Mittel sind zwar aus der improvisatorischen Eigenart und den Elementen der Volksmusik hervorgegangen, sind aber zu Kunstgriffen umgewandt, orchestral umgedeutet, und darum künstlerisch vollwertig.“

Das Kürzel „V.“, mit dem die Rezension gezeichnet ist, deutet auf den deutsch-russischen Komponisten Vladimir Vogel, der damals auch als Kriti-

30 Jüdische Rundschau. Organ der Zionistischen Vereinigung für Deutschland. Berlin 1905–1938. Siehe die Ausgaben vom 3. Februar 1928, 24. August 1928, 13. November 1928, 11. Dezember 1928, 5. April 1929, 20. Oktober 1933, 23. Februar 1934.

31 Das jüngste Stadium der jüdischen Musik. In: Jüdische Rundschau vom 21. August 1928.

32 11. Dezember 1928: „Totenlieder‘ für Bratsche und Klavier (im Rahmen der Berliner Funkstunde); ‚Violin-Suite‘ und ‚Zwei hebräische Lieder‘ (in der Gesellschaft zur Förderung deutscher Kunst); der ‚Kaddisch‘ wurde schon einmal im vorigen Winter innerhalb des Vortragszyklus von Alice Jacob-Loewenson in der Freien Jüdischen Volkshochschule von Frau Rahel Kaufmann gesungen.“

33 Jascha Nemtsov, Aleksandr Veprik. In: Komponisten der Gegenwart, hg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, München 1992 ff., 17. Nachlieferung 1999, S. 7.

ker tätig war und vorwiegend für die sozialistische „Welt am Abend“ schrieb.<sup>34</sup> Wenngleich die Bekanntschaft zwischen Vogel und Veprik erst für das Jahr 1934 dokumentiert ist,<sup>35</sup> dürften sie sich schon früher kennengelernt haben, denn Vogel leitete seit 1926 die Musikabteilung der „Gesellschaft der Freunde des neuen Rußland“ in Berlin.<sup>36</sup> Er war also auf deutscher Seite, wie Veprik auf russischer, für den Austausch zwischen sowjetischen und deutschen Musikern zuständig. So organisierte er 1931 eine Konzertreise des Komponisten und Dirigenten Berthold Goldschmidt nach Leningrad.<sup>37</sup>

Zur Zeit der Weimarer Republik, so lässt sich resümieren, besaß Veprik einen nicht unerheblichen Stellenwert innerhalb der deutschsprachigen Komponistenlandschaft. Seine Werke wurden häufig gespielt und stießen auf positive Resonanz, er hatte feste Verlagsverbindungen und gute Kontakte zu maßgeblichen Persönlichkeiten der deutschsprachigen Musikmoderne.

Nach der Machtübergabe an die NSDAP kam es zu einem radikalen Bruch. Aufgrund der dezidiert jüdischen Ausrichtung seines Schaffens stand Veprik sogleich auf der schwarzen Liste der NS-Musikverantwortlichen. Sein Name erschien in dem Nachschlagewerk „Judentum und Musik. Mit dem ABC jüdischer und nichtarischer Musikbeflissener“, wenige Jahre später auch in dem berüchtigten „Lexikon der Juden in der Musik“.<sup>38</sup> Auf der anderen Seite identifizierten sich die Initiatoren der jüdischen Kulturbünde, die der wachsenden Entrechtung und Repression jüdisches Selbstbewusstsein entgegenzusetzen suchten, stark mit Vepriks Klangidiom. So gemahnte Joachim Stutschewsky im Oktober 1933, angesichts der „politischen und wirtschaftlichen Voraussetzungen im Judentum von heute“, an die „Pflicht der jüdischen Vereine sowie des Kulturbundes, sich für die jüdische Musik einzusetzen,“ und empfahl, zu diesem Zweck auch Werke Vepriks aufzuführen.<sup>39</sup> Wachsende Diskriminierung konstatierte der Dirigent, Komponist

34 Vogel hatte sich bereits kurz zuvor, am 11. Dezember 1928, in der „Jüdischen Rundschau“ über Veprik geäußert (S. 692).

35 Ich danke Idmarie Vogel, Zürich, herzlich für Kopien dreier Briefe Vepriks an Vogel (vom 12. Januar, 12. Februar und 15. März 1934). Für Entzifferungshilfe danke ich Agata Schindler.

36 Siehe Martin Thrun, *Neue Musik im deutschen Musikleben bis 1933*, Bonn 1995, Bd. 2, S. 526.

37 Siehe Berthold Goldschmidt, *Komponist und Dirigent. Ein Musiker-Leben zwischen Hamburg, Berlin und London*, hg. von Peter Petersen und der Arbeitsgruppe Exilmusik am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg, Hamburg 1994, S. 167 f.

38 Hans Brückner/Christa Maria Rock, *Judentum und Musik. Mit dem ABC jüdischer und nichtarischer Musikbeflissener*, 3., bearb. und erw. Auflage München 1938, S. 293; *Lexikon der Juden in der Musik. Mit einem Titelverzeichnis jüdischer Werke*. Zusammengestellt im Auftrag der Reichsleitung der NSDAP auf Grund behördlicher parteiamtlicher Unterlagen, bearb. von Theo Stengel und Herbert Gerigk, Berlin 1941, S. 291. Auch hier ist übrigens Lodz als Geburtsort angegeben.

39 *Jüdische Rundschau* vom 20. Oktober 1933, S. 673.



und Musikschriftsteller Oscar Guttman im Februar 1934, „da man von den Programmen so gut wie aller Konzerte in Deutschland die Werke der Komponisten jüdischer Herkunft völlig verbannt hat“. Darum hielt es Guttman „nicht nur für eine Ehrenpflicht“, sondern eine „unbedingte Notwendigkeit“, zeitgenössische jüdische Komponisten wie Veprik zu spielen.<sup>40</sup> Und im September 1936, als der Reichsverband der jüdischen Kulturbünde in Deutschland seine große Kulturtagung in Berlin abhielt, pries dort der Pianist und Kritiker Hans Nathan in seinem Vortrag über „Jüdische Orchester- und Kammermusik“ Vepriks „Tänze und Lieder des Ghetto“ als „das beste jüdische Werk“, ihren Schöpfer als die „begabteste Erscheinung unter allen heutigen betont-jüdischen Komponisten. Folklorismus ist für ihn keine Farbe, sondern sein Lebelement. Er hat die typische ostjüdische Gestik in sich; die übliche ostjüdische Depression hat er in eine humoristische, chaplinesk-fatalistische Weltanschauung umgeschmolzen. Jedes einzelne seiner Werke ist zu empfehlen“.<sup>41</sup>

Nachdem 1941 auch die Jüdischen Kulturbünde zerschlagen worden waren, gab es im NS-beherrschten Teil Europas keine legale Möglichkeit mehr, jüdische Werke aufzuführen. Am Ende des Krieges war Vepriks Musik, wie die zahlreicher anderer jüdischer Komponisten, im deutschsprachigen Raum in Vergessenheit geraten. Im sowjetischen Einflussbereich verhinderte der stalinistische Antisemitismus, der nach 1945 besonders heftig aufzuwallen begann, eine Renaissance der jüdischen Moderne. Ein starkes Tau, das die russische mit der deutschsprachigen Musik verbunden hatte, blieb gekappt bis in die jüngste Vergangenheit.

40 Jüdische Rundschau vom 23. Februar 1934, S. 14.

41 Zitiert nach: Geschlossene Vorstellung. Der Jüdische Kulturbund in Deutschland 1933–1941, hg. von der Akademie der Künste, Berlin 1992, S. 287.



## Aleksandr Vepriks jüdische Kompositionen der zwanziger Jahre

Aleksandr Vepriks erste Kompositionsversuche aus dem Jahr 1913 datieren aus der Zeit seines Klavierstudiums bei Carl Wendling am Leipziger Konservatorium. Nach der durch den Ersten Weltkrieg erzwungenen Übersiedelung nach Russland setzte Veprik seine musikalische Ausbildung in Petrograd fort, wo er 1918 Kompositionsschüler von Aleksandr Žitomirskij wurde. Drei Jahre später beendete er ein „Heroisches Poem“ für Orchester, das der überaus selbstkritische Autor, der seine Jugendwerke ignoriert hatte, nun mit der Opuszahl 1 versah. Im Herbst 1921 setzte Veprik sein Kompositionsstudium bei Nikolaj Mjaskovskij in Moskau fort. 1922 entstand dort seine Erste Klaviersonate, die schon eminente kreative Begabung erkennen lässt.

1923 wurde Veprik nach dem Abschluss seines langjährigen Musikstudiums Lehrer am Moskauer Konservatorium, im gleichen Jahr trat er in die neugegründete Gesellschaft für Jüdische Volksmusik in Moskau ein.<sup>1</sup> Die Arbeit in der Gesellschaft trug schon im selben Jahr erste künstlerische Früchte – die „Totenlieder“ (Pesni ob umeršich) op. 4, die 1924 im Verlag der Gesellschaft veröffentlicht wurden. Veprik verwendete in diesen Liedern ohne Worte, komponiert für seine beiden Lieblingsinstrumente Bratsche und Klavier, erstmals originale Elemente jüdischer Musik, die aber nicht zitiert und bearbeitet, sondern in seinen nun schon ganz eigenständig ausgeprägten Stil eingeschmolzen wurden.

Das erste der insgesamt vier Lieder beginnt mit einem Motiv, das mit seiner konträren Rhythmik – eine Sextole in der Oberstimme zu einer Triole in der Begleitung – schon typisch ist für die immer komplizierter werdenden rhythmischen Strukturen in den folgenden Werken Vepriks.

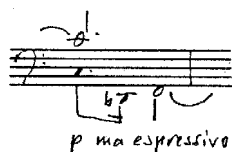


Notenbeispiel 1

1 Zur Gesellschaft siehe den Beitrag von Jascha Nemtsov in diesem Heft.

Die Bratsche übernimmt dieses Motiv und verwandelt es in einen bewegenden Klagegesang. Es taucht später in leicht abgewandelter Form auch gegen Ende des zweiten und des vierten Liedes leitmotivisch wieder auf.

Der schon nach elf Takten einsetzende zweite Teil des ersten Liedes wird durch ein zunächst unbedeutend erscheinendes punktiertes Motiv mit abwärtspringenden Septimen eingeleitet, das am Schluss nochmals pianissimo erklingt. Im dritten Lied beherrscht es dann aber ostinatoartig den Klavierpart des ganzen ersten Teils:



### Notenbeispiel 2

Die Bratsche trägt im zweiten Teil des ersten Liedes ein gleichsam schluchzendes, extrem engräumiges Motiv vor, das sich nicht zu einem Thema entwickeln kann, weil es nach kurzen Anläufen immer wieder abbricht. Es wird im letzten Lied nochmals in Erinnerung gerufen und verbindet dadurch die ausdrucksmäßig sonst eigenständigen Lieder miteinander. Ein solches Geflecht motivischer Beziehungen nicht nur innerhalb eines Werkkomplexes, sondern auch darüber hinaus ist ein Wesensmerkmal der von jüdischer Musik inspirierten Werke Vepriks in den zwanziger Jahren.

Die zweite Klaviersonate op. 5 (1924) ist bereits ein Meisterwerk des zum Zeitpunkt der Komposition fünfundzwanzigjährigen Komponisten. Er verwendete in dieser einsätzigen, in Form eines Sonatenhauptsatzes gestalteten Komposition sparsamstes motivisches Material und erzielte damit geradezu vulkanisch explosive Gefühlsausbrüche. Derartige hochexpressive Wirkungen sind hier, wie auch in den folgenden Kompositionen, typisch für Vepriks jüdischen Stil. Sie lassen nicht erkennen, dass der Komponist sorgfältig an der Ausarbeitung seiner Werke feilte und immer wieder Korrekturen und Überarbeitungen vornahm – bis sich schließlich die scheinbar ganz spontan erzielte Wirkung einstellte. Resultat dieses intensiven Kompositionsprozesses ist eine äußerste Komprimierung der musikalischen Mittel. Es gibt keine überflüssigen Zutaten wie Begleitfloskeln, Füllstimmen oder Wiederholungen, dafür aber subtile melodische und vor allem rhythmische Details. Da viele der motivischen Grundbausteine aus synagogalen Gesängen, vor allem aus den hochdiffizilen Bibelkantillationen stammen, stößt die Notierung der Jahrtausende hindurch mündlich überlieferten Motive und Wendungen trotz kunstvoller Integrierung in eine europäische Musiksprache immer wieder an ihre Grenzen. Daraus erklären sich vor allem die häufigen, mitunter sogar permanenten Taktwechsel. Veprik hat die in heiteren wie in

tragischen Ausdrucksbereichen stets suggestive Wirkung dieser Quellen jüdischer Musik faszinierend zu nutzen gewusst.

Die zweite Klaviersonate ist dafür exemplarisch. Ihr Hauptthema besteht aus einem unruhig auf einem einzigen Ton pulsierenden Motiv, dessen Ursprung aus der Psalmodie durch die Vortragsanweisung „recitando“ noch betont wird. Sein ohnehin schroffer Charakter verstärkt sich immer mehr durch insistierende Wiederholungen (auf dem Ton *h*) bei stufenweisem Registerwechsel in tiefere Oktaven, darüber hinaus setzt ein rhythmisch konträres Quartensmotiv in der Bassstimme zusätzliche scharfe Akzente:

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of repeated notes on a single pitch, with dynamic markings of *f* and *mf*. Above the treble staff, there are tempo markings: *rit*, *poco accel.*, *rit*, and *poco accel.*. A handwritten instruction *smanioso, recitando* is written above the first few notes. The bass staff contains a rhythmic pattern of quarter notes, with dynamic markings of *f* and *mf*. A handwritten instruction *f marcato* is written below the bass staff. There are also some handwritten annotations like "4" and "5" with arrows indicating fingerings or phrasing. The word "Ped" is written below the bass staff at the beginning and end of the excerpt.

Notensbeispiel 3

Nach 15 Takten entlädt sich die angestaute Spannung in einer über vier Oktaven rasenden Sechzehntelfigur, um sich anschließend sofort wieder aufzubauen. Diese hämmernden Tonrepetitionen auf selten wechselnden Stufen dauern über 50 Takte hindurch an, sie bilden auch das unruhige Fundament zu den ab Takt 31 einsetzenden motivischen Konstellationen des zweiten Themas. Es erstreckt sich über 14 Takte, besteht aber nur aus wenigen, mehrmals wiederholten Motivfloskeln, die wiederum aus liturgischen Gesängen stammen. Das aus vier Tönen zusammengesetzte Urmotiv des zweiten Themas hatte Veprik schon in der ersten Klaviersonate verwendet:

The image shows a musical score for a piano piece, labeled "T. 37". It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of repeated notes, with dynamic markings of *ff* and *pp*. Above the treble staff, there are tempo markings: *poco rit.* and *a tempo*. The bass staff contains a rhythmic pattern of quarter notes, with dynamic markings of *ff* and *pp*. A handwritten instruction *pp* is written below the bass staff. There are also some handwritten annotations like "2" and "3" with arrows indicating fingerings or phrasing. The word "Ped." is written below the bass staff at the beginning and end of the excerpt.

Notensbeispiel 4

Dieses Motiv entfaltet seine prägende Wirkung erst nach und nach. Es taucht in immer neuen Varianten schon innerhalb der Exposition auf, bildet in Augmentationen (*fortissimo*, *marcantissimo*, *trionfante*) den kraftvoll-pathetischen Höhepunkt der Durchführung und beschließt nach weiteren Charaktervariationen schließlich in Oktavgängen unisono das ganze Werk.

Die Sonatenhauptsatzform wird durch die gleich nach der Exposition des zweiten Themas einsetzende intensive Durchführungsarbeit verschleiert. Dadurch wirkt der regelgerecht mit dem Hauptthema einsetzende Beginn des Durchführungsteils (ab Takt 97) schon als Reprise, die dann genau denselben Umfang hat wie die Durchführung (jeweils 101 Takte).

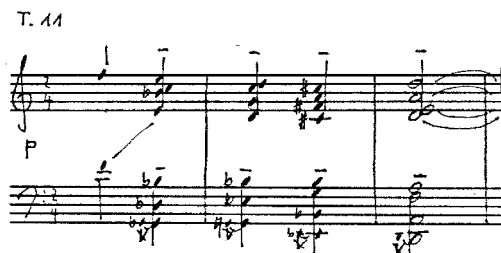
Das im eigentlichen Wortsinn monotone Hauptthema und das aus miniaturisierten Motivfloskeln zusammengesetzte zweite Thema sind geradezu Musterbeispiele für Vepriks avanciertes Tonalitätskonzept, in dem die horizontale Ebene immer den Vorrang gegenüber der vertikalen hat. Die kunstvolle Mikrostruktur der motivischen Arbeit, die primär auf Kontrapunkttechniken basiert, vermeidet Anklänge an die Dur-Moll-Tonalität, lässt aber jegliche Art von Dissonanzbildungen zu, die die ursprünglich modale Herkunft der Motive oft unkenntlich machen. Auffällig ist in diesem Zusammenhang zudem die Bevorzugung dunkler Klangfarben, die der Komposition den Charakter archaisch-düsterer Expressivität verleihen.

Es ist naheliegend, das 1925 nach der zweiten Klaviersonate entstandene „Kaddisch“ op. 6 mit den Totenliedern zu vergleichen. Das Kaddisch ist ein jüdisches Totengebet. Vepriks Komposition trägt den Untertitel „Poem“, ist also ebenfalls ein Lied ohne Worte, das wahlweise mit Violine, Viola, Flöte, Oboe oder sogar vokal besetzt werden kann. Das Werk ist einsätzig, aber aus mehreren, zum Teil deutlich durch Tempo- und Fakturwechsel getrennten Abschnitten zusammengesetzt. Sie sind zwar in freier Phantasieform und offenbar im Zusammenhang mit den einzelnen Teilen des Gebets angelegt, lassen aber trotzdem eine übergreifende Bogenform erkennen.

Die Harmonik ist sowohl im Vergleich zu den „Totenliedern“ und der zweiten Klaviersonate als auch zu den folgenden Werken konventioneller. Hier wirkt sich vermutlich der Einfluss von Aleksandr Krejn aus, mit dem Veprik zu dieser Zeit befreundet war. Seine Vorliebe für rhythmisch komplizierte Motive, häufig wechselndes Metrum, Ostinatobildungen, Oktav-Verdopplungen und Orgelpunkte bleiben jedoch markante stilistische Merkmale auch in diesem Werk.

Die ausgedehnte Klaviereinleitung erweist ihre wichtige Funktion als motivisches Quellenreservoir erst in der weiteren Entwicklung. Die Solostimme setzt sanft und verhalten mit einem scheinbar neuen Thema ein. Sein Kopfmotiv ist aber aus einem Motiv der Klaviereinleitung (Takt 8 f.) entwickelt, das dann an dramaturgisch wichtigen Stationen immer wieder aufklingt. Anders als in den „Totenliedern“ tritt die Solostimme hier nicht mit dem Klavierpart in kurze Dialoge, sie fließt vielmehr in weitgespannten Bögen ruhig und elegisch dahin. Dabei erweist sich eine melodische Kompo-

nente aus der Klaviereinleitung als wesentlich – sie taucht in Spitzentönen ornamentaler Motive im Klavierpart ebenso auf wie in choralartig homophonen Akkordblöcken:



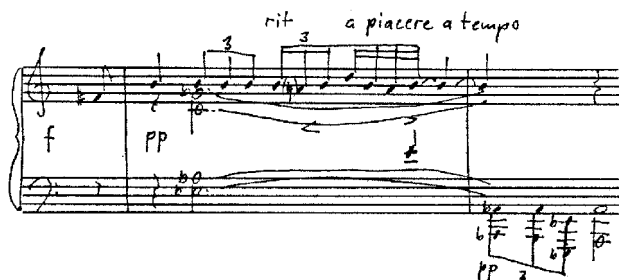
Notenbeispiel 5

Im letzten Abschnitt bildet sie den ruhigen Abschluss des Soloparts. Das Klaviernachspiel lässt anschließend diese choralartige melodische Floskel als düsteren Grabgesang in tiefen Regionen ausklingen.

Bei der Uraufführung im Jahr 1928 trug die Komposition die hinsichtlich ihrer Stimmung zutreffende Bezeichnung „Trauriges Poem“. Die Namensänderung war trotzdem diskriminierend, weil sie die Bezüge zur jüdischen Tradition verdrängen sollte.

Nach dem dunkel timbrierten Memento mori des „Kaddisch“ hat Veprik sich mit der Suite op. 7 für Violine und Klavier den lichtereren Seiten des Daseins zugewandt. Obwohl die Suite harmonisch und sogar in einigen motivischen Details – beispielsweise den Tonrepetitionen am Anfang und Ende des ersten Satzes – der zweiten Klaviersonate verwandt ist, herrscht hier eine gelöstere Stimmung.

Wenn die Violine im ersten Satz mit dem Hauptthema einsetzt, scheint sie dem vom Klavier zuvor zweimal intonierten rhythmisch bizarren motivischen Gebilde nicht folgen zu wollen:



Notenbeispiel 6

Die Violine setzt den spröden, abwärtsgerichteten Begleitfiguren eine sanft geschwungene, ausdrucksvolle Kantilene entgegen, auf die das Klavier mit einem aufwärtsspringenden, energisch akzentuierten Motiv reagiert. Die Violine antwortet darauf, und von nun an zieht sich dieses Quintmotiv wie ein roter Faden durch den ganzen Satz. Es bildet Zäsuren vor neuen musikalischen Konstellationen, wie beispielsweise dem zweiten, extrem engräumigen Thema der Violine in dem dreiteilig angelegten Satz. In der sehr freien Reprise des A-Teils greift auch das Klavier das Hauptthema auf, während die Violine mit temperamentvoll-virtuosen Gesten den Satz beschließt.

Zu Beginn des zweiten Satzes wird das Lied „El jiwneh Hagalil“ (Gott wird Galiläa erbauen) zitiert, das Veprik später in den Volkstänzen op. 13 b wieder aufgriff. Dieses bekannte Lied wurde auch von anderen Komponisten der Neuen Jüdischen Schule, beispielsweise von Michail Gnesin, Lazar' Saminskij und vor allem von Joseph Achron verwendet, der 1915 den großen Klavierzyklus „Symphonische Variationen und Sonate über ein jüdisches Thema ‚El jiwneh Hagalil‘“ schuf. Das melodisch sehr eingängige Lied wurde wahrscheinlich von einer Jüdisch-Ethnographischen Expedition mitgebracht, die ab 1913 durch den großen jüdischen Ansiedlungsrayon im Westen Russlands führte.

Veprik verwendete dieses Lied in der Suite im Modus Ahavo rabo mit der charakteristischen übermäßigen Sekunde von der zweiten zur dritten Stufe:

*Barocco, al rigore di Tempo*

*espressivo*

#### Notenbeispiel 7

Die Wesensmerkmale des dritten Satzes sind Kontrastreichtum und virtuospielerische Brillanz beider Instrumente. Das Material des ersten Teils, der mit seinen immer neuen Improvisationen über ein eingangs vorgestelltes punktiertes Motiv an arabische Maqam-Techniken erinnert, stammt von einem unvollendeten Intermezzo für Klavier, das Veprik nach der zweiten



Klaviersonate konzipiert hatte. Mehr als dreißig Jahre später griff er es im Largetto seiner zweiten Symphonie und in der „Pastorale“ wieder auf.

Die rhythmisch akzentuierten tänzerischen Motive des zweiten Teils bilden dazu einen starken Ausdrucksgegensatz. Das Hauptthema (in der Violine) setzt in der stark veränderten Reprise auf dem Ton *fis* über dem Orgelpunkt *f* im Klavier ein – dissonante Schärfe solcher Art sind ein Spezifikum von Vepriks Tonalität, die sich von dem harmonisch konventionellen Denken seiner Zeit bereits weit entfernt hatte.

Der Satz wird von einer fulminanten Coda beendet, in der ganz am Schluss in der Bassstimme des Klavierparts ein Tropenmotiv erklingt, das in der Liturgie „Amen“ bedeutet.

Das noch im Entstehungsjahr 1926 im Sowjetischen Staatsverlag Muzgiz erschienene „Strogij napev“ („Chant rigoureux“ bzw. „Ernstes Weisen“) op. 9 für Klarinette und Klavier hat einen ähnlichen Formaufbau wie das Kaddisch. Es ist einsätzig und besteht aus mehreren kleinen Abschnitten, die sich zu einer übergeordneten A-B-A-Form fügen. Auch stilistisch und ausdrucksmäßig knüpft der Chant rigoureux – der Name weckt ja bereits derartige Assoziationen – an das „Kaddisch“, motivisch auch an die Zweite Klaviersonate an.

Die Klaviereinleitung setzt in den von Veprik bevorzugten tiefen Lagen ein, ihre Bewegung ist zu Beginn schleppend und stockend. In der Exposition des A-Teils taucht ein Motiv aus der zweiten Klaviersonate wieder auf, das aber weniger als Selbstzitat, sondern eher als wiederholter Rückgriff auf eine bedeutsame Floskel aus der synagogalen Musik zu verstehen ist, deren Musizierpraxis mit ihren reich verzierten Wechselgesängen zwischen Kantor und Chor die Folie für diese Komposition lieferte. Daraus erklären sich auch die auffallend häufigen einstimmigen und variantenreich wiederholten Motive, die sich nicht zu thematischen Linien verbinden. Ein weiteres Element aus diesem Reservoir griff Veprik in der wenig später entstandenen „Rhapsodie“ op. 11 für Viola und Klavier erneut auf.

Im Mittelteil steigt die Intensität des Wechselspiels zwischen Klavier und Klarinette rasch an. Kurz vor der Reprise kommt es zu einem leidenschaftlich erregten Kulminationspunkt mit rasenden Sechzehntelfiguren über fünf Oktaven im Klavier beziehungsweise über den ganzen Ambitus des Soloinstruments. Sogar in solcher Situation hält Veprik an der motivischen Arbeit fest – ein Kernmotiv bleibt in den Spitzentönen des Klavierparts erkennbar.

Mit der wiederum modifizierten Reprise des A-Teils kehrt dann ganz unerwartet die düstere Anfangsstimmung zurück, sie ist aber durch den fortgesetzten Dialog beider Instrumente kraftvoller geworden. Eine kurze Coda verbindet am Schluss Motive aus dem A- und B-Teil. Mit dem aus der Violinsuite bekannten aufwärtsspringenden Quintmotiv endet diese keineswegs ruhige, aber doch ernste Weise.

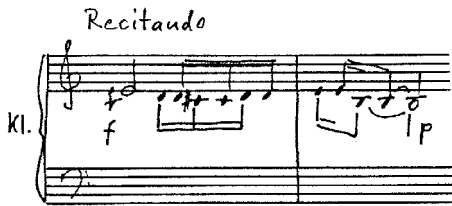
Dass Veprik 1926 außer dem „Chant rigoureux“ nur noch vier jiddische Lieder, op. 8 und op. 10, komponierte, ist vermutlich eine Reaktion auf die politischen und damit auch kulturellen Umwälzungen, die sich Mitte der zwanziger Jahre in der Sowjetunion vollzogen. Nach Lenins Tod tobte ein Machtkampf zwischen den Protagonisten der zunächst kollektiven Führung, den Stalin gegen die Juden Trockij, Sinovev und Kamenev mit allen Mitteln für sich zu entscheiden suchte. Sein hasserfüllter Antisemitismus war nicht nur Ausdruck persönlichen Empfindens, sondern vor allem einer mit brutalen Mitteln geführten Auseinandersetzung mit seinen jüdischen Kontrahenten.<sup>2</sup> Diffamierungen des Judentums und Verbote der Religionsausübung wirkten sich auch auf das Musikleben aus. Für Veprik und die anderen Komponisten der Neuen jüdischen Schule konnte es gefährlich werden, durch ihre Werke ihr zumindest künstlerisches Interesse an der synagogalen Musik erkennen zu lassen.

Die „Jiddischen Lieder“ op. 8 und op. 10 ergänzen als kleine Mosaiksteine das Gesamtbild seiner jüdisch inspirierten Werke. So tritt gerade in diesen Miniaturen seine Abneigung gegen exakte Wiederholungen deutlich zutage. In der zweiten Strophe des aus nur acht Takten bestehenden Liedes „Sait gesunter heit“ (Bleibt gesund, op. 8, Nr. 1) – einem Abschiedsgruß des in die Fremde ziehenden Sohnes an seine Eltern – wird melodisch durch kleine Melismen und durch Arpeggien im Klavierpart variiert. Im zweiten Lied „Spaziren sainen mir gegangen“ (Wir sind spazieren gegangen) wechselt das Klavier, der Situation des Textes entsprechend, zwischen schlichter Begleitung und Momenten gesteigerter Erregung. Die Schilderung der Verwechslung von Tag und Nacht, die hier Ausdruck eines schlechten Gewissens ist, wird durch die rhythmisch konträre Konstellation von Sechzehntel- zu Zweiunddreißigstel-Triolen symbolisiert. Wenn im Refrain der zweiten Strophe dieselben Worte wiederholt werden, verdeutlicht der Klavierpart die innere Unruhe durch weitausladende Intervallsprünge.

Das erste der beiden Lieder op. 10, „Hant zu hant“ (Hand in Hand), hat einen Marschlied-Duktus, zu dem freilich wenig passt, dass manche Phrasen mit einer gleichsam stolpernden Synkope enden. Im zweiten Lied „Eins un zwei“ (Eins und zwei) bildet der Agit-Prop-Text eine seltsame Diskrepanz zu der volksliedhaft eingängigen Melodik und der relativ komplizierten Form. Dem achttaktigen A-Teil folgt ein B-Teil mit unregelmäßigen Phrasen (4 + 4 + 5 + 6 Takte), die sich der Gliederung des Textes widersetzen.

Auch der erste Satz der „Rhapsodie“ op. 11 für Viola und Klavier benutzt rezitativartige, auf Tropen basierende Motive aus der synagogalen Musik als thematische Elemente der klassischen Sonatenhauptsatzform. Der Satz beginnt mit einer längeren Klaviereinleitung, die frei improvisiert wirkt. Das erste Motiv wird unisono vorgetragen:

2 Vgl. – neben dem Beitrag von Leonid Luks in diesem Heft – Louis Rapoport, Hammer, Sichel, Davidstern. Judenverfolgung in der Sowjetunion, Berlin 1992.



### Notenbeispiel 8

Es wird zum Kopfmotiv des achttaktigen ersten Themas, mit dem die Bratsche im Hauptteil (Allegro) einsetzt. Im Vergleich zur Einleitung ist die Faktur des Allegro-Teils vor allem metrisch weniger kompliziert. Das erste Thema wird von dissonanten, aus hohlen Quarten und Quinten bestehenden Intervallschichtungen begleitet, die in fast allen Werken Vepriks in jener Zeit zu finden sind. Das zweite Thema unterscheidet sich vom ersten eher durch seinen Ausdruck als durch seine motivische Substanz. Darauf folgt ein neuer Abschnitt mit radikal veränderter Faktur: die rechte Hand des Klavierparts präsentiert in Oktavgängen ein drittes, markantes Thema, das von der linken Hand und von der Bratsche mit arabischen Figurationen umspielt wird. In ihnen sind rhythmisch höchst diffizile Konstellationen (asynchron gegeneinander versetzte Triolen, Quintolen, Sextolen und Septolen) sowie modale Skalensegmente zu einem für unsere Ohren orientalisch anmutenden Klangteppich verwoben. Als Pendant zum Klaviersolo der Einleitung endet der Satz mit einem Bratschensolo des zweiten Themas, das gleichzeitig eine organische Überleitung zum zweiten Satz (Lento) bildet.

Obwohl auch hier die Vortragsanweisung „recitando“ lautet, dominiert in diesem Satz doch eher der Dialog zwischen Bratsche und Klavier. Das Wechselspiel der einzelnen Stimmen basiert weder auf dem klassischen Frage-Antwort-Prinzip, noch auf dem Kontrast-Prinzip, es zielt auch nicht auf Annäherung oder Verschmelzung. Es deutet vielmehr auf den responsorialen Wechselgesang zwischen Kantor und Chor und verwendet motivische Floskeln der Bibelkantillation.

Der zweite Teil beginnt und endet mit dem schon erwähnten Motiv aus dem „Chant rigoureux“. Trotz der motivisch engen Verknüpfung mit den Ecksätzen bekommt dieser zweite Satz vor allem durch das langsame Zeitmaß und die gedämpfte Bratschenstimme einen schwermütigen Charakter, der sich erst durch das rondoartige, volkstümliche Finale aufhellt. Sein markantes, tanzbetontes Hauptthema wird wieder zuerst vom Klavier vorgetragen:

Non troppo vivace

p

### Notenbeispiel 9

Das erste Seitenthema, mit dem die Bratsche einsetzt, greift eine melodische Wendung aus dem Lied „Hant zu hant“ op. 10, Nr. 1 auf. Wie sehr Veprík dieses Lied bei der Komposition der Rhapsodie offenbar noch im Ohr hatte, zeigt die Tatsache, dass er den Klavierpart ein weiteres Mal im Rondo verwendete – nämlich zur Begleitung einer Reprise des Hauptthemas:

Va.

Kl.

*sf*

*pp secco*

### Notenbeispiel 10

(Allegramente)

Canto

Piano

Notenbeispiel 11

V.

Kl.

Notenbeispiel 12

Die einfache Faktur wird durch die ornamentalen, metrisch asynchronen Melismen des dritten Seitenthemas, mit dem der Satz später auch beendet wird, kontrastreich unterbrochen. Die Coda (Più sostenuto) wird durch eine Figur im Klavier eingeleitet, die bereits im ersten Satz die Schlussphase angekündigt hatte. Nach neuen virtuoson Varianten des Hauptthemas be-

schließt die Bratsche mit einer Reprise des (ebenfalls aus der Bibel-Kantillation stammenden) dritten Seitenthemas das Werk.

Unter den jüdisch inspirierten Werken, die Aleksandr Veprik in den zwanziger Jahren komponierte, gibt es nur ein Orchesterwerk – die „Tänze und Lieder des Ghetto“ op. 12. Das könnte den falschen Eindruck erwecken, dass Veprik Kammermusik bevorzugte. Seine zwischen 1922 und 1928 vollendeten fünf Klavier-, fünf Kammermusik- und drei Vokal-Kompositionen waren jedoch ein Zugeständnis an die Aufführungsmöglichkeiten der Gesellschaft für jüdische Volksmusik, die großbesetzte Orchesterwerke und Opern aus finanziellen und organisatorischen Gründen nicht realisieren konnte. In Vepriks Gesamtwerk bilden gerade symphonische und vokalsymphonische Kompositionen – vom „Heroischen Poem“ op. 1 (1920/21) bis zu seiner letzten Komposition, den „Neun Poemen für Singstimmen und Orchester“ – einen Schwerpunkt seines Schaffens.

Die „Tänze und Lieder des Ghetto“ zeigen in ihrem breiten Spektrum origineller Klangfarben eine phantasievolle Orchesterbehandlung. Innerhalb der ohnehin großen Besetzung werden einige Instrumentengruppen noch aufgespalten. Das Hauptthema, das sich aus einem dreitaktigen Bläsermotiv entwickelt, wird von den ersten Violoncelli vorgetragen. Darüber hinaus gibt es auch diverse Soli. So leitet eine Solo-Klarinette zur ersten Wiederkehr des Hauptthemas in der Celesta über, und mit einem Violoncello-Solo verklingt schließlich das ganze Werk.

Die schlichte Bezeichnung „Tänze und Lieder“ weckt möglicherweise die Erwartung eines Potpourris von Volksmusik-Bearbeitungen aus dem jüdischen Milieu. Vepriks Komposition ist jedoch nichts weniger als das, sie ist vielmehr ein symphonisch fein verästeltes Gewebe motivisch-thematischer Beziehungen. Ihre ursprüngliche Bezeichnung „Legende vom verrückten Badchen“ (einem musikalischen Alleinunterhalter auf Hochzeiten) assoziiert zutreffender eine Symphonische Dichtung.

Die einsätzig Komposition ist – wie so häufig bei Veprik – in mehrere Abschnitte untergliedert, von denen nur der letzte (Andante tranquillo – Lento) deutlicher von den vorigen getrennt ist. Sie bilden Spannungsbögen von unterschiedlicher Dauer und Intensität, deren thematisches Material aus sechs verschiedenen Quellen gespeist wird. Sie sind aber nicht aneinander gereiht, sondern kontrapunktisch vielgestaltig überlagert und miteinander verzahnt. Die Exposition des zweiten Themas (Takt 62 in den Holzbläsern und den ersten Violinen) wird zum Beispiel von dem gleichzeitig erklingenden ersten Thema (in den Trompeten) kontrapunktiert:

The image shows a musical score for 'Notenbeispiel 13' in 3/4 time. It consists of four staves:

- Staff 1:** Trumpets I & II (Trop. I, II) playing the first theme (1. Thema).
- Staff 2:** Woodwinds (Holzbl., 4. u. 7.) playing the second theme (2. Thema) with a forte dynamic (f) and a 'cous sord.' (crescendo) marking.
- Staff 3:** Violins II (z. v. Va.) playing a rhythmic accompaniment with a fortissimo (ff) dynamic.
- Staff 4:** Piano (Fg. u. Kb.) playing a bass line with a fortissimo (ff) dynamic.

### Notenbeispiel 13

Das dritte Thema (Takt 88 ff.) erklingt in den Trompeten und im Klavier, mit einem Kontrapunkt in den Posaunen und Streichern. Wenn es kurz darauf in den geteilten ersten Violinen (ab Takt 96) wiederkehrt, hat sich sein Ausdruck vom forschenden Marsch zu graziösen Gesten gewandelt. Sie bilden die passende Einstimmung zum vierten Thema, einem von der Solo-Violine zur Pizzicato-Begleitung der Streicher vorgetragenen Scherzo (ab Takt 104). Es gewinnt rasch an Intensität und mündet in das fünfte Thema (Takt 116 ff.), das von der motivischen Keimzelle des ersten Themas in den Posaunen geradezu übertönt wird. Es lässt dem neuen Thema keinerlei Entwicklungsmöglichkeiten, sondern leitet zu einer Reprise des Hauptthemas (ab Takt 120) über, das markant von den Blechbläsern aufgegriffen wird. Ein neuerlicher Steigerungsbogen führt zu einer Wiederkehr auch des zweiten Themas (Takt 148 ff.), das hier wieder mit dem ersten (in den Violinen) gekoppelt ist.

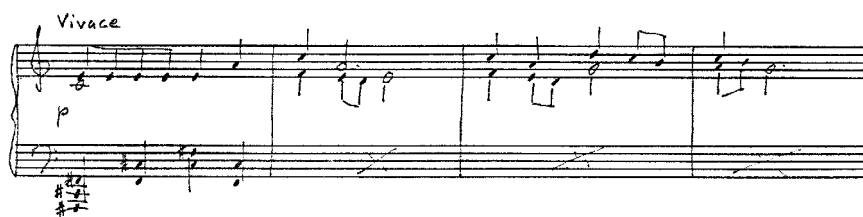
Das aus nur acht Takten bestehende Andante tranquillo beginnt mit einem solistisch vom Englischhorn und dann von der Bassklarinette fortgesetzten Rezitativ, das in den Schlussteil des ersten Themas mündet. Es wirkt wie ein nachdenkliches Innehalten nach den vorausgegangenen Turbulenzen. Im Lento tragen die Fagotte dann das letzte, sechste Thema vor, das zunächst von Klarinette, Pauken und Streichern, im weiteren Verlauf auch von Posaunen und Harfe mit den für Veprík so typischen ostinaten Figuren und Orgelpunkten begleitet wird. Die großbesetzte Orchesterkomposition endet kammermusikalisch – mit dem Rezitativ aus dem Andante-Teil, das nun vom Violoncello solo vorgetragen und in den letzten Takten mit dem Urmotiv des Hauptthemas ausdrucksvoll verwoben wird.

Die „Tänze und Lieder des Ghetto“, fertiggestellt 1927, haben bedeutende Dirigenten in ihren Bann gezogen: Hermann Scherchen übernahm 1929

die Uraufführung in Leipzig,<sup>3</sup> die russische Erstaufführung in Moskau leitete Leo Ginzburg. 1933 dirigierte Arturo Toscanini dieses Werk in der New Yorker Carnegie Hall, und noch im selben Jahr folgte eine Reprise in Philadelphia unter der Leitung von Isaj Dobroweijn.

Den Abschluss von Vepriks jüdischen Kompositionen aus den zwanziger Jahren bilden vier Tänze für Klavier op. 13 a und 13 b, komponiert 1927/28. Sie sind in ihrer schlichten Faktur und vor allem durch ihre Motivstruktur eng miteinander verwandt. Der noch 1927 – nach der „Rhapsodie“ und den „Tänzen und Liedern des Ghetto“ – entstandene Tanz op. 13 a (der unter der russischen Bezeichnung *Pljaska*, bzw. der französischen, *Danse*, veröffentlicht wurde) unterscheidet sich vor allem durch seine dreiteilige Anlage von den „Drei Volkstänzen“ op. 13 b.

Vermutlich hat Veprik in diesen Kompositionen – wie zuvor schon in den jiddischen Liedern – aus der Not eine Tugend zu machen gesucht, indem er der von der sowjetischen Kulturdoktrin geforderten Volkstümlichkeit durch eingängige jüdische Volksmusik-Motive und klar gegliederten Formenaufbau entsprach. Der in jener Zeit unheilvolle Einfluss der Assoziation proletarischer Musiker (RAPM), der sich lähmend auf das Musikleben der Sowjetunion auswirkte, ging bei Veprik – anders als bei einer Reihe anderer namhafter Komponisten – nie so weit, dass er die Grenze zur Primitivität überschritten hätte. In den Tänzen op. 13 verstärkt er die spontane Wirkung der Volksmusik-Elemente durch eine wiederum spröde, dissonante Harmonik, die keineswegs im traditionellen Sinn volkstümlich ist. Im Tanz op. 13 a kombiniert er das äolische Volkslied-Thema mit ostinaten Quart- und Quintschichtungen auf dem Grundton *fis*. Dadurch entsteht der Eindruck von Bitonalität:



#### Notenbeispiel 14

Der erste der „Drei Volkstänze“ op. 13 b beginnt mit einem rhythmisch prägnanten Thema, das melodisch auffällige Ähnlichkeit mit dem Lied „El jiwneh Hagalil“ aufweist. Tatsächlich wird dieses Lied dann auch als zweites Thema zitiert, wobei es rhythmisch dem ersten so raffiniert angeglichen wird, dass man die Mutation nicht sofort bemerkt:

3 Zur Datierung der Uraufführung vgl. den Beitrag von Friedrich Geiger in diesem Heft.





Notenbeispiel 15

T. 25 (Allegro moderato)

The image shows a musical score for a piano introduction, labeled 'T. 25 (Allegro moderato)'. It consists of two staves, treble and bass. The tempo is marked '(Allegro moderato)'. The music begins with a series of chords in the bass staff, indicated by a dashed line below it, and a melodic line in the treble staff. The key signature has one sharp (F#). The score includes dynamic markings like 'ff' and 'p', and articulation marks like '>' and 'p'.

Notenbeispiel 16

Im weiteren Verlauf werden beide Themen sogar kontrapunktisch miteinander verbunden. Dadurch wandelt sich die anfangs tanzbetonte Drehbewegung immer mehr zu einer in schweren Schritten stampfenden Gangart.

Der elegische zweite Tanz wirkt eher wie ein ausdrucksmäßig kontrastierender Mittelteil zwischen zwei temperamentvollen Ecksätzen. Sein melismatisches Thema erklingt zweimal hintereinander über dem Orgelpunkt G, beim dritten Mal wird das Anfangsmotiv (in der Bassstimme) durch filigrane Staccato-Figuren im Diskant kontrapunktiert. Dadurch hellt sich die Grundstimmung etwas auf.

Der dritte Tanz wird zunächst durch sein hüpfendes, von Vorschlägen, punktierten Anläufen und der charakteristischen übermäßigen Sekunde geprägtes Thema bestimmt. Es mündet dann aber überraschenderweise in das Hauptthema aus dem ersten Tanz. Dadurch wird das leichtfüßige Tanzthema wieder durch stampfende Schritte verdrängt.

Veprík hat zwei Jahre später die „Drei Volkstänze“ op. 13 b zusammen mit zwei Stücken aus einem Kinderalbum für Klavier op. 16 instrumentiert und zu einer „Orchestersuite über jüdische Themen“ verbunden. Das Werk durfte diesen Titel zu dieser Zeit aber nicht mehr tragen, es bekam die neutrale Bezeichnung „Fünf kleine Stücke für Orchester“ op. 17.

Larry Sitsky hatte Veprik gerade im Zusammenhang mit den Tänzen für Klavier voller Anerkennung als den „ukrainischen Bartók“ bezeichnet.<sup>4</sup> Lazar' Saminskij lobte Veprik in demselben Kontext als „ein Talent von außergewöhnlicher Kraft“.<sup>5</sup> Tragischerweise konnte Veprik nun aufgrund der politischen Entwicklung diese außergewöhnliche Kraft nicht mehr in der Sphäre der jüdisch inspirierten Musik entfalten. Er wich später unfreiwillig auf kirgisische Folklore aus.

4 Larry Sitsky, *Music of the Repressed Russian Avant-Garde. 1900-1919*, London 1994, S. 236.

5 Lazare Saminsky, *Music of our day*, New York 1970, S. 274.

## Zu den Autoren

*Leonid Luks*, Prof. Dr., geboren 1947 in Sverdlovsk; Studium der Geschichte und der Slawischen Philologie in Jerusalem und München, dort Promotion, 1981 Habilitation; Lehrtätigkeit in Erlangen, München, Köln, Moskau; 1993 Professur in Köln, seit 1995 Professur für Mittel- und Osteuropäische Zeitgeschichte an der Katholischen Universität Eichstätt; zahlreiche Publikationen zur Geschichte des Bolschewismus, der russischen Ideengeschichte, der russischen und polnischen Zeitgeschichte und zu den Faschismustheorien; Herausgeber des Sammelbandes: *Der Spätstalinismus und die „jüdische Frage“*. Zur antisemitischen Wendung des Kommunismus, Köln 1998.

*Joseph Dorfman*, Prof. Dr., geboren 1940 in Odessa; Musikstudium in Odessa und Moskau, dort 1971 Promotion; 1973 Übersiedelung nach Israel; 1985–1989 Direktor der Samuel Rubin Academy of Music an der Tel Aviv University; dort gegenwärtig Professor für Komposition und Musiktheorie; Gastprofessuren an der Columbia University, der Yale University, der Frankfurter Musikhochschule, dem Robert-Schumann-Konservatorium in Düsseldorf sowie der Universität Mainz; verantwortlich für die beiden Festivals of Jewish Art Music 1992 in Moskau und 1993 in Odessa.

*Jascha Nemtsov*, geboren 1963 in Magadan; 1975–1986 Klavierstudium in Leningrad; 1992 Übersiedelung nach Deutschland; seit 1979 Konzerttätigkeit als Solist sowie als Partner in Kammermusik- und Liedprogrammen, daneben Forschungen für ein musikhistorisches Projekt zur „Neuen jüdischen Schule“ (gemeinsam mit Beate Schröder-Nauenburg), Publikationen; Konzeption und Einspielung der CD-Reihe: *Across Boundaries. Discovering Russia 1910–1940* (Edition Abseits, Berlin); 1999 erschien Vol. 2: „Die Neue jüdische Schule“.

*Friedrich Geiger*, Dr., geboren 1966 in München; Studium der Musik, der Musikwissenschaft und der lateinischen Philologie in München und Hamburg, Promotion über den NS-verfolgten Busoni-Schüler Wladimir Vogel; seit 1997 wissenschaftlicher Mitarbeiter für das Forschungs- und Informationszentrum für verfemte Musik, ein Kooperationsprojekt des Hannah-Arendt-Instituts für Totalitarismusforschung e. V. an der Technischen Universität Dresden und des Dresdner Zentrums für zeitgenössische Musik; Publikationen als Autor und Herausgeber.

*Beate Schröder-Nauenburg*; Studium der Musikwissenschaft in Berlin; Lehrbeauftragte an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ in Ost-Berlin, dramaturgische Tätigkeit für die Staatskapelle Berlin; 1987 Flucht in die Bundesrepublik Deutschland; 1989–1992 an der Musikhochschule Stuttgart mit einem Forschungsauftrag zum Thema „Komponisten als Opfer der Gewalt“;

1995-1997 am Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik Aufbau des „Forschungs- und Informationszentrums für verfemte Musik“, daneben Lehrauftrag an der Technischen Universität Dresden; gegenwärtig mit Jascha Nemtsov Arbeit an einem Forschungsprojekt zur „Neuen jüdischen Schule“; Publikationen, Rundfunksendungen, Moderationen und Ausstellungskonzeptionen.



# Hannah-Arendt-Institut

für Totalitarismusforschung e. V. an der  
Technischen Universität Dresden



---

## Schriften des Hannah-Arendt-Instituts

*Nr. 1:* Die politische „Wende“ 1989/90 in Sachsen. Rückblick und Zwischenbilanz. Hg. von Alexander Fischer (†) und Günther Heydemann, 1995

*Nr. 2:* Die Ost-CDU. Beiträge zu ihrer Entstehung und Entwicklung. Hg. von Michael Richter und Martin Reißmann, 1995

*Nr. 3:* Stefan Kreuzberger: Die sowjetische Besatzungsmacht und das politische System der SBZ, 1996

*Nr. 4:* Michael Richter: Die Staatssicherheit im letzten Jahr der DDR, 1996

*Nr. 5:* Die Tragödie der Gefangenschaft in Deutschland und in der Sowjetunion 1941–1956. Hg. von Klaus-Dieter Müller, Konstantin Nikischkin und Günther Wagenlehner, 1998

*Nr. 6:* Lothar Fritze: Täter mit gutem Gewissen. Über menschliches Versagen im diktatorischen Sozialismus, 1998

*Nr. 7:* Totalitarismustheorien nach dem Ende des Kommunismus. Hg. von Achim Siegel, 1998

*Nr. 8:* Bernd Schäfer: Staat und katholische Kirche in der DDR, 1998

*Nr. 9:* Widerstand und Opposition in der DDR. Hg. von Klaus-Dietmar Henke, Peter Steinbach und Johannes Tuchel, 1999

*Nr. 10:* Peter Skyba: Vom Hoffnungsträger zum Sicherheitsrisiko. Jugend in der DDR und Jugendpolitik der SED 1949–1961, 2000

*Nr. 11:* Heidi Roth: Der 17. Juni 1953 in Sachsen. Mit einem einleitenden Kapitel von Karl Wilhelm Fricke, 1999

*Nr. 12:* Michael Richter, Erich Sobeslavsky: Die Gruppe der 20. Gesellschaftlicher Aufbruch und politische Opposition in Dresden 1989/90, 1999

Böhlau Verlag Köln Weimar

---

## Berichte und Studien

*Nr. 2:* Michael Richter: Die Revolution in Deutschland 1989/90. Anmerkungen zum Charakter der „Wende“, 1995

*Nr. 3:* Jörg Osterloh: Sowjetische Kriegsgefangene 1941–1945 im Spiegel nationaler und internationaler Untersuchungen. Forschungsüberblick und Bibliographie, 1995

*Nr. 4:* Klaus-Dieter Müller, Jörg Osterloh: Die Andere DDR. Eine studentische Widerstandsgruppe und ihr Schicksal im Spiegel persönlicher Erinnerungen und sowjetischer NKWD-Dokumente, 1995

*Nr. 5:* Gerhard Barkleit: Die Rolle des MfS beim Aufbau der Luftfahrtindustrie der DDR, 1996

*Nr. 6:* Christoph Boyer: „Die Kader entscheiden alles ...“. Kaderpolitik und Kaderentwicklung in der zentralen Staatsverwaltung der SBZ und der frühen DDR (1945–1952), 1996

*Nr. 7:* Horst Haun: Der Geschichtsbeschuß der SED 1955. Programmdokument für die „volle Durchsetzung des Marxismus-Leninismus“ in der DDR-Geschichtswissenschaft, 1996

*Nr. 10:* Eckhard Hampe: Zur Geschichte der Kerntechnik in der DDR 1955–1962. Die Politik der Staatspartei zur Nutzung der Kernenergie, 1996

*Nr. 11:* Johannes Raschka: „Für kleine Delikte ist kein Platz in der Kriminalitätsstatistik.“ Zur Zahl der politischen Häftlinge während der Amtszeit Honeckers, 1997

*Nr. 12:* Die Verführungskraft des Totalitären. Saul Friedländer, Hans Maier, Jens Reich und Andrzej Szczypiorski auf dem Hannah-Arendt-Forum 1997 in Dresden. Hg. von Klaus-Dietmar Henke, 1997

Nr. 13: Michael C. Schneider: Bildung für neue Eliten. Die Gründung der Arbeiter- und-Bauern-Fakultäten in der SBZ/DDR, 1998

Nr. 14: Johannes Raschka: Einschüchterung, Ausgrenzung, Verfolgung. Zur politischen Repression in der Amtszeit Honeckers, 1998

Nr. 15: Gerhard Barkleit, Anette Dunsch: Anfällige Aufsteiger. Inoffizielle Mitarbeiter des MfS in Betrieben der Hochtechnologie, 1998

Nr. 16: Manfred Zeidler: Das Sondergericht Freiberg. Zu Justiz und Repression in Sachsen 1933–1940, 1998

Nr. 17: Über den Totalitarismus. Texte Hannah Arendts aus den Jahren 1951 und 1953. Aus dem Englischen übertragen von Ursula Ludz. Kommentar von Ingeborg Nordmann, 1998

Nr. 18: Totalitarismus. Sechs Vorträge über Gehalt und Reichweite eines klassischen Konzepts der Diktaturforschung. Hg. von Klaus-Dietmar Henke, 1999

Nr. 19: Henry Krause: Wittichenau. Eine katholische Kleinstadt und das Ende der DDR, 1999

Nr. 20: Repression und Wohlstandsversprechen. Zur Stabilisierung von Parteiherrschaft in der DDR und der ČSSR. Hg. von Christoph Boyer und Peter Skyba, 1999

Nr. 21: Horst Haun: Kommunist und „Revisionist“. Die SED-Kampagne gegen Jürgen Kuczynski (1956–1959), 1999

Nr. 22: Sigrid Meuschel, Michael Richter, Hartmut Zwahr: Friedliche Revolution in Sachsen. Das Ende der DDR und die Wiedergründung des Freistaates, 1999

Nr. 23: Gefangene in deutschem und sowjetischem Gewahrsam 1941–1956: Dimensionen und Definitionen. Herausgegeben von Manfred Zeidler und Ute Schmidt, 1999

Nr. 24: Gerald Hacke: Zeugen Jehovas in der DDR. Verfolgung und Verhalten einer religiösen Minderheit, 2000

Nr. 25: Komponisten unter Stalin. Aleksandr Veprik (1899–1958) und die

Neue jüdische Schule. Hg. von Friedrich Geiger, 2000

(Nur lieferbare Titel)

---

#### Einzelveröffentlichungen:

---

Nr. 1: Lothar Fritze: Innenansicht eines Ruins. Gedanken zum Untergang der DDR, München 1993 (Olzog)

Nr. 2: Lothar Fritze: Panoptikum DDR-Wirtschaft. Machtverhältnisse. Organisationsstrukturen, Funktionsmechanismen, München 1993 (Olzog)

Nr. 3: Lothar Fritze: Die Gegenwart des Vergangenen. Über das Weiterleben der DDR nach ihrem Ende, Köln 1997 (Böhlau)

Nr. 4: Jörg Osterloh: Ein ganz normales Lager. Das Kriegsgefangenen-Mannschaftsstelllager 304 (IV H) Zeithain bei Riesa/Sa. 1941–1945, Leipzig 1997 (Kiepenheuer)

Nr. 5: Manfred Zeidler: Kriegsende im Osten. Die Rote Armee und die Besetzung Deutschlands östlich von Oder und Neiße 1944/45, München 1996 (Oldenbourg)

Nr. 6: Michael Richter, Mike Schmeitzner: „Einer von beiden muß so bald wie möglich entfernt werden“. Der Tod des sächsischen Ministerpräsidenten Rudolf Friedrichs vor dem Hintergrund des Konflikts mit Innenminister Kurt Fischer 1947, Leipzig 1999 (Kiepenheuer)

Nr. 7: Johannes Bähr: Der Goldhandel der Dresdner Bank im Zweiten Weltkrieg. Unter Mitarbeit von Michael C. Schneider. Ein Bericht des Hannah-Arendt-Instituts, Leipzig 1999 (Kiepenheuer)

---

#### Bestelladresse für „Berichte und Studien“:

Hannah-Arendt-Institut  
für Totalitarismusforschung e.V.  
an der Technischen Universität Dresden  
01062 Dresden

Telefon: 0351 / 463 32802

Telefax: 0351 / 463 36079

E-Mail: [hait@mail.zih.tu-dresden.de](mailto:hait@mail.zih.tu-dresden.de)

Homepage: [www.hait.tu-dresden.de](http://www.hait.tu-dresden.de)