

Musicology Today

Journal of the National University of Music Bucharest

Volume 7 Issue 3 (27) July-September 2016

Title: Verluste des ukrainischen Musiklebens in der Periode der „Hingerichteten Renaissance“: 1930er Jahre und nach dem Zweiten Weltkrieg

Author: Luba Kyyanovska

E-mail: luba.kyjan@gmail.com

Source: Musicology Today: Journal of the National University of Music Bucharest / Volume 7 / Issue 3 (27) / July-September 2016, pp 239-256

Link to this article: musicologytoday.ro/27/MT27studiesKyyanovska.pdf

How to cite this article: Luba Kyyanovska, “Verluste des ukrainischen Musiklebens in der Periode der ‘Hingerichteten Renaissance’: 1930er Jahre und nach dem Zweiten Weltkrieg”, *Musicology Today: Journal of the National University of Music Bucharest*, 7/3 (27) (2016), 239-256.

Published by: Editura Universității Naționale de Muzică București

Musicology Today: Journal of the National University of Music Bucharest is indexed by EBSCO, RILM, and ERIH PLUS

Luba KYVANOVSKA

Mykola Lysenko National Music Academy, Lviv

Verluste des ukrainischen Musiklebens in der Periode der „Hingerichteten Renaissance“: 1930er Jahre und nach dem Zweiten Weltkrieg

Keywords: music and repression, Stalin, Ukrainian music history

Nach der Unabhängigkeitserklärung 1991, besonders in den letzten 4–5 Jahren (zumindest bis Anfang des Jahres 2014), gab es in der Ukraine heftige Diskussionen, ob man alles, was während der sowjetischen Periode im Kulturleben im breitesten Sinne passierte, als inakzeptabel und eindeutig negativ beurteilen sollte. Einige Diskutanten forderten im Unterton eine Trennung des kulturell Wertvollen von dem aus historischer Perspektive nur Erwähnenswerten. Ja, wir bringen die zu Unrecht vergessenen und verbotenen Meisterwerke der im sowjetischen Staat verfolgten Künstler ins heutige Bewusstsein der Gesellschaft zurück, hieß es, aber auch jene Künstler, die mit all ihrer Kraft der kommunistischen Ideologie gedient haben, seien manchmal begabt gewesen, und abgesehen von ihren politischen und ideologischen Überzeugungen sollte man ihre Werke unvoreingenommen bewerten.

Solche Diskussionen wecken bei mir immer sehr komplizierte Gefühle, denn wenn ein großes Talent der Gewalt, der Lüge und der Ausrottung ganzer Völker dient, wird es schwierig, einen solchen Menschen allein für seine erhabenen künstlerischen Leistungen zu bewundern. Dies umso mehr die sowjetische Periode in der Ukraine zu so verheerenden Zerstörungen – auch im Kulturgebiet – führte, dass der natürliche Weg nationaler Kultur- und Kunstentwicklung jahrzehntelang unbegehrbar blieb oder ins Nichts führte. Unter diesen Umständen gibt es für mich keinen konkreten Anlass, die ideologische Bevormundung der Kultur und der Kunst

durch das kommunistische Regime in irgendeiner Form zu rechtfertigen. Selbstverständlich wurden manche recht talentvolle Künstler – Literaten, Maler, Musiker, Schauspieler – oft dazugezwungen, mit den Parteiinstitutionen zusammenzuarbeiten und nicht selten auch ihre Freunde und Kollegen zu verraten. Solche Beispiele sind zahlreich und niemand hat das Recht, diese Künstler zu streng zu verurteilen, weil niemand sicher sein könnte, wie er/sie unter existenziell bedrohlichen Umständen reagiert hätte. Es gab aber auch recht viele Künstler, die die kommunistische Gesellschaftsordnung mit all ihren Verbrechen gegen die Menschheit ganz bewusst unterstützten und besangen – inwieweit sie es aus Überzeugung taten, ist heute schwer zu sagen, auf jeden Fall wurden sie vom damaligen Regime mit sozialen und materiellen Vorteilen großzügig belohnt. Ich kann allerdings einen noch so begabten Künstler kaum bewundern, wenn er die Verbrechen des Regimes verherrlicht hat. Aus diesem Grund nimmt mein Artikel konkreten Bezug auf die „Hingerichtete Renaissance“, der er auch gewidmet sei.

Die Hingerichtete Renaissance (in wörtlicher Übersetzung: „Erschossene Renaissance“) war eine kulturelle, d.h. vor allem literarische und künstlerische Generation der 1920er und 1930er Jahre in der Ukraine, die bahnbrechende Neuerungen in Literatur, Philosophie, Malerei, Musik, Kino und Theater brachte und von Stalins totalitärem Regime teils in sibirische Lager verbannt, teils verhaftet, größtenteils jedoch vernichtet wurde. Der Terminus selbst stammt vom polnischen Kulturforscher Jerzy Giedroyc. Das erste Mal verwendete er diese Formulierung in einem Brief vom 13.08.1958 an den ukrainischen Literaturwissenschaftler und USA-Emigranten Jurij Lawrinenko (Юрій Лавріненко), welcher die Anthologie der verbotenen ukrainischen Literatur 1917–1933 auf Bestellung von Giedroyc zum Druck vorbereitete: „Was den Titel betrifft: Vielleicht wäre ein verallgemeinernder Titel wünschenswerter, etwa ‚Die erschossene Renaissance. Anthologie 1917–1933 etc.‘ Dieser Titel wäre effektiv.“¹ Das Buch erschien in der Bibliothek der Pariser Zeitschrift *Kultura*² auf Initiative und Kosten von Jerzy Giedroyc und bleibt nach wie vor eine der wichtigsten Quellen der ukrainischen Literaturgeschichte jener Periode.³ Der Ausdruck „erschossene Renaissance“

¹ Єржи Гєдройць – Українська еміграція. Листування 1952–1982, років. Упорядкування, передне слово і коментарі Богуміли Бердиховської. – Київ: Критика, 2008. – С. 86 [Jerzy Giedroyc, *Ukrainische Emigration. Briefwechsel 1952–1982*, hrsg. von Bogumila Berdychowska, Kiev: Krytyka, 2008, S. 86.]

² Wichtige Monatszeitschrift der polnischen Emigration nach dem Zweiten Weltkrieg, von Jerzy Giedroyc 1946 gegründet und bis zu seinem Tod 2000 herausgegeben.

³ Dieses Buch wurde später in der Ukraine neu herausgegeben, im vorliegenden Vor-

hat noch eine andere Bedeutung: Sie bezeichnet den ganzen Prozess der Vernichtung der ukrainischen schöpferischen Intelligenz in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts durch die Strafverfolgungsorgane der Sowjetmacht.⁴

Zunächst einige Worte über die kulturellen Entwicklungen in der Ukraine der 1920er Jahre: Diese Jahre sind von Wachstum und rascher, erfolgreicher Entwicklung der ukrainischen Kultur und von einer nationalen Wiedergeburt geprägt, die als „Ukrainisierung“ bezeichnet wurde. In einem Land, in dem 200 Jahre lang – beginnend mit der Herrschaft Peter I. – jede nationale Bewegung unterdrückt und verfolgt wurde, eröffnete das kräftige intellektuelle und geistige nationale Aufblühen eine neue, jedoch von der Sowjetunion selbstständige Perspektive.

Eine solche Perspektive rief bei Stalin und seiner Gefolgschaft und generell beim sowjetischen Regime selbstverständlich große Besorgnis hervor. Entsprechende Reaktionen kamen sofort. Am 26. April 1926 schrieb Stalin einen Brief an den „Genossen Lasar Kaganowitsch und andere Mitglieder der Bolschewistischen Partei der Ukraine“. In diesem Brief von Stalin wurde ausdrücklich darauf hingewiesen, dass die Bewegung der ukrainischen Kultur einen antirussischen Charakter entwickeln würde und dass „diese Gefahr immer offenkundiger in der Ukraine“ werde.⁵ Dieser Brief galt als Beginn der Beseitigung aller ukrainischen literarischen und kulturellen Organisationen und Zeitschriften. Unter dem Deckmantel der Internationalisierung begann der Prozess der staatlichen Unterordnung sämtlicher ukrainischer Kulturinstitutionen und Kunstvereine, was der Zerstörung der ukrainischen Kultur gleichkam. Opfer der ersten Phase dieser Offensive Stalins in der Ukraine wurde die alte Generation der Intelligenz, vor allem jene Personen, die mit den nationalen Regierungen und nicht-bolschewistischen Parteien 1917–1920 in Verbindung gebracht wurden, die eine führende Position in der ukrainischen Befreiungsbewegung eingenommen hatten, sowie bedeutende Persönlichkeiten des Kulturlebens und der Wissenschaft.

Ab 1933 nahmen die Repressionen gegen die ukrainische Intelligenz ein noch nie dagewesenes Ausmaß. Der Schlag hat zwei Generationen der

trag sind alle Zitate nach der 2. Auflage angeführt: Юрій Лавріненко. Розстріляне Відродження – Київ: Смолоскип, 2004 [Jurij Lawrinenko, *Die erschossene Renaissance*, Kiew: Smoloskup, 2004].

⁴ Кордон М. В. Українська та зарубіжна культура: курс лекцій. – Київ, 2002. – С. 298 [Muchajlo Kordon, *Ukrainische und ausländische Kultur*, Kiew: Lektürkoleg, 2002, S. 298].

⁵ Касьянов Г. Українська інтелігенція 1920–30-х років: соціальний портрет та історична доля. – Київ, 1993 – С. 48 [Grigorij Kasjanow, *Ukrainische Intelligenz in den 1920er–30er Jahren: soziales Porträt und historisches Schicksal*, Kiew, 1993, S. 48].

Intelligenzija getroffen: die, die schon vor der Revolution aktiv gewesen war, und diejenige, die in den 1920er Jahren in den Vordergrund herausgetreten war. Diese Generationen haben eine entscheidende Rolle in der Entwicklung der ukrainischen Kultur, Kunst, Wissenschaft und Nationalausbildung im Allgemeinen gespielt, was sie als aller erste ins Visier des Regimes brachte. Auf dem 12. Kongress der Bolschewistischen Partei sagte einer der grausamsten Henker der Ukraine, Pawel Postyschew, dass „1933 das Jahr der Niederlage der ukrainischen nationalistischen Konterrevolution“ sei.⁶ Das war allerdings nicht das Ende, sondern erst der Anfang. Die Maschinerie des Terrors gegen die ukrainische Kultur lief auf Hochtouren.

Die genaue Zahl der von Repressalien betroffenen ukrainischen Künstler ist bis heute nicht bekannt. Einigen Berichten zufolge erreicht diese Zahl bis zu 30.000 Menschen.⁷ Rein faktisch argumentiert kann man die Anzahl der verfolgten Schriftsteller nach ihren Publikationen in den frühen und späten 1930er Jahren bestimmen. Nach den Angaben des Verbandes der ukrainischen Schriftsteller *Wort* [Слово] (der Verband ukrainischer Schriftsteller im Exil) vom 20. Dezember 1954 erschienen 1930 in verschiedenen Veröffentlichungen die Werke von 259 ukrainischen Schriftstellern, nach 1938 nur noch von 36 Autoren (13,9%). Nach Angaben obengenannter Organisation wurden 192 von den „fehlenden“ 223 Autoren verfolgt oder hingerichtet (im Gefängnis umgehend erschossen; in den Lagern in Sibirien interniert und dort meistens ebenfalls exekutiert), 16 galten als verschollen, 8 haben Selbstmord begangen.⁸ Diese Daten sind in voller Übereinstimmung mit dem Martyrologium der ukrainischen Schriftsteller, das Oleksij Musijenko [Олексій Мусієнко] zusammengestellt hat. Er erwähnt an die 246 Schriftsteller als Opfer des stalinistischen Terrors. Diese Zahl ist mehr als doppelt so hoch wie die Gesamtzahl der ukrainischen Schriftsteller, die von anderen Regimen verfolgt wurden, darunter während der Nazi-Besatzung (55), der Breschnew-Ära (29), des Russischen Reiches (11), in Österreich-Ungarn (3) und in anderen Epochen (3).⁹

Diese „politischen Säuberungen“ erreichten ihren Höhepunkt am 3. November 1937, als „zu Ehren des 20. Jahrestages der Großen

⁶ Ebd., S. 122.

⁷ Червоний ренесанс. Фільм третій: Безодня (1930–1934). – Кіностудія «Контакт», 2004. – 12:06/51:33 [Die rote Renaissance. Film Nr 3: Der Abgrund (1930–1934), Kinostudio „Kontakte“, 2004, Zeitspanne 12:06/51:33].

⁸ Kasjanow, *Ukrainische Intelligenz in den 1920er–30er Jahren*, S. 188.

⁹ З порога смерті ... Письменники України – жертви сталінських репресій. Упор. О.Г. Мусієнко, Київ, 1991. – С. 12 [An der Schwelle des Todes ... Die Schriftsteller der Ukraine – Opfer stalinistischer Repressionen, hrsg. von Oleksa Musijenko, Kiew, 1991, S. 12].

Oktoberrevolution“ in Solowki im Lager ein Sonderkommando nach der Verurteilung durch die „Trojka“¹⁰ mehr als 100 „ukrainischer bürgerlicher Nationalisten“ – in Wirklichkeit die Blüte der ukrainischen Kultur und Wissenschaft – erschoss, darunter Les Kurbas [Лесь Курбас], Mykola Kulisch [Микола Куліш], Matwij Jaworskyj [Матвій Яворський], Wolodymyr Tschechow [Володимир Чехов], Walerian Pidmohylnyj [Валеріан Підмогильний], Pawlo Fylyrowytsch [Павло Филипovich], Walerian Polischtschuk [Валеріан Поліщук], Grygorij Epik [Григорій Епик], Mirosław Irtschan [Мирослав Ірчан], Marko Woronyj [Марко Вороний], Mychajlo Kosoros [Михайло Козорос], Oleksa Slisarenko [Олекса Слісаренко], Mychajlo Jalowyj [Михайло Яловий] u.a.¹¹

Im Vergleich zur Literatur könnte die Situation in der Musik auf den ersten Blick viel „milder“ erscheinen. Massenhafte Erschießungen wie in literarischen Kreisen haben im professionellen Musikermilieu nicht stattgefunden. Die Unterdrückung nationaler Musikkultur nahm meistens andere Formen an, obwohl Opfer, die ihr Leben wegen ihrer ukrainischen Herkunft und der nationalen Weltanschauung verloren haben, auch nicht selten anzutreffen sind.

Eine grausame Begebenheit in der blutigen Geschichte der 1930er Jahre, die mit dem schrecklichen Massenmord an hunderte hilflose Menschen endete, hat eine enge Verbindung mit einer eigenartigen Form nationaler Musikkultur, der sogenannten „Kobsarenschaft“, d.h. die Kunst der Rezitation und des Gesangs historischer Themata, eigenartige umfangreiche epische Kompositionen, die von blinden Volkssängern aufgeführt wurden. Diese Sänger reisten mit ihren jungen Blindenführern von Dorf zu Dorf und verbreiteten die Kenntnisse von der Vergangenheit ihrer Heimat. Sie wurden im Dezember 1933 schonungslos erschossen und im tiefsten Geheimnis begraben, alle Spuren wurden so sorgfältig verwischt, dass mehrere Jahrzehnte danach die Information nur mündlich in „geweihten Kreisen“ zirkulierte. Erst nach 1991 begann der Prozess der Wiedergeburt des historischen Gedächtnisses und in diesem Zusammenhang erinnerte man sich auch an das Schicksal der ukrainischen Kobsaren. In erster Linie erwähnt man dabei das Zeugnis eines der zuverlässigsten Menschen in der Musikerwelt – Dmitri Schostakowitsch (1907–1975), der in seinen Memoiren schrieb:

¹⁰ Die Trojka war in der sowjetischen Geschichte eine Kommission von drei Personen, die Strafen gegen verhaftete Personen verhängen konnte.

¹¹ Ebd.

In stalinistischen Zeiten wurde die nationale Kunst als konterrevolutionär betrachtet. Warum? Sie ist durchsetzt mit Religion und alter Kunst. Und alles Religiöse sollte laut Stalin mit den Wurzeln ausgerissen werden. Ich hoffe, dass jemand diese Geschichte verbreitet, wie unsere einheimische Kunst in den 20er und 30er Jahren für immer zerstört wurde, weil sie mündlich überliefert war. Wenn man Volkssänger und wandernde Geschichtenerzähler erschießt, werden hunderte von historischen Werken für immer mit ihnen sterben, da sie nie aufgeschrieben wurden.

... Seit jeher sind die Volkssänger auf den Straßen der Ukraine gewandert. Sie hießen Lirnyky und Banduristen. Sie waren meist blinde Männer – warum das so ist, ist eine andere Frage, deren Antwort ich nicht kenne, aber kurz, das ist traditionell. Der Punkt ist, sie waren blinde und wehrlose Menschen, niemand wagte, sie zu berühren oder gar zu verletzen. Einen blinden Mann zu verletzen – was könnte niederträchtiger sein?

Und dann, Mitte der 30er Jahre, wurde der erste Gesamtukrainische Kongress der Lirnyky und Banduristen angekündigt. Alle sollten sich versammeln und diskutieren, was in Zukunft zu tun wäre. „Das Leben ist besser, das Leben ist glücklicher“, sagte Stalin und die blinden Männer haben ihm geglaubt. Sie kamen zu dem Kongress aus der ganzen Ukraine, aus winzigen, vergessenen Dörfern. Es gab mehrere Hundert von ihnen auf dem Kongress, sagt man. Es war ein lebendes Museum, die lebendige Geschichte des Landes war versammelt. All ihre Lieder, all ihre Musik und Poesie. Und sie wurden fast alle exekutiert, fast alle dieser mitleiderregenden blinden Männer getötet.

Warum wurde das getan? Warum dieser Sadismus? Sie töteten diese Blinden einfach deshalb, weil sie sich nicht vor Stalins Füße warfen! Im Land war die vollständige Kollektivierung im Gange, die Kulaken waren vernichtet, und hier reisten blinde Männer, die sangen. Aber die Lieder, die sie sangen, passten den Zensoren nicht. Und welche Art Zensur kann man einem Blinden auferlegen? Du kannst einem Blinden keinen korrigierten, zensierten Text geben, wie soll er den lesen. Man müsste ihm die Texte vorlesen, aber das dauerte ihnen zu lange. Es war leichter, sie zu erschießen. Und so taten sie es.¹²

¹² Zit. nach: *Die tragische Geschichte der Kobzari, Lirniki und Banduristen* Teil 2. 09.10.2014,

Auf der deutschsprachigen Webseite, wo diese Geschichte ausführlicher beschrieben wird, erwähnt der Autor die besonders hinterlistig durchdachte Operation der Aufreibung der Kobsaren. „Die Konferenz soll im Dezember 1933 mit 300 Banduristen in der Nähe von Charkiw stattgefunden haben. Sie starben vermutlich in einer Schlucht außerhalb der Stadtgrenzen. Die Lage der Gräueltat fand man erst kürzlich auf dem Territorium eines Erholungsgebietes, welches dem KGB oder NKWD gehörte“.¹³

Manche Aspekte dieser Geschichte bedürfen noch einer Präzisierung. Im Dezember 1933 fand ein Plenum der Volkskünstler aus der ganzen Ukraine statt. Während dieser Veranstaltung wurden die ukrainischen Volksinstrumente Kobsa und Bandura als „Klassenfeind“ bezeichnet, weil sie die „nationalistische Vergangenheit mit Hetmanen und Kosaken“ romantisieren würden. Dementsprechend wurden auch die Kobsaren als Klassenfeinde betrachtet.

Nach diesem Plenum wurden blinde ukrainische Volkssänger unter dem Vorwand, eine Reise zum Kongress der Volkssänger aus der gesamten Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken anzutreten, der in Moskau stattfinden sollte, in den Zug befördert und beim Dorf Kosaken Lopan [Козача Лопань] während der Nacht zum Aussteigen veranlasst. Dort wurden sie vor schon früher ausgehobenen Gräben aufgestellt und zusammen mit ihren jugendlichen Blindführern vom Einsatzkommando in einer Reihe erschossen. Danach wurden die Leichen mit Kalk und Erde bedeckt. Die Musikinstrumente wurden in der Nähe verbrannt.¹⁴

Abgesehen von der Vernichtung der Volkssänger haben auch manche bedeutende Komponisten und Interpreten das tragische Schicksal der Literaten geteilt. Unter ihnen verdienen zwei Namen eine besondere Erwähnung: Hnat Chotkewytsch und Wassyl Werchowynetz. Aber auch jene Künstler, die nicht hinter Gefängnismauern verschwanden, zitterten ständig um ihr Leben, vor allem wenn ihre bisherigen Biographien „benachteiligende“ Aspekte aufwiesen. Es ist hervorzuheben, dass meistens talentvolle, vielseitige, gesellschaftlich aktive und national bewusste Künstler unter dem

<http://www.ukraweb.com/blog/937/die-tragische-geschichte-der-kobzari-lirniki-und-banduristen-teil-2.html>

¹³ Ebd.

¹⁴ Петро Черемський. Щедрик. – Харків: Сокіл, 1994. – С. 172 [Petro Tschheremskyj, *Schtschedryk*, Charkiw: Sokil, 1994, S. 172].

Druck kommunistischer Funktionäre gerieten. Das beste Zeugnis für diese Hypothese legt das Schicksal der beiden obengenannten Komponisten ab; aus diesem Grund sei hier ihre schöpferische Tätigkeit kurz skizziert.

Eine außerordentlich kreative Persönlichkeit, deren Interesse mannigfaltigen kultur-wissenschaftlichen Fragen galt – vom Design des Dieselzugs bis zum eigenen Entwurf des ukrainischen Volksinstruments Bandura; von ethisch-philosophischen und musikwissenschaftlichen Forschungen bis zahlreichen literarischen und musikalischen Werken, von Theaterregie bis Musikpädagogik –, war Hnat Chotkewytsch [Гнат Хоткевич, 1877–1938],¹⁵ ein prominenter ukrainischer Schriftsteller, Komponist, Kritiker, Anthropologe, Lehrer, Regisseur, Bandurenmeister und eine öffentliche politische Figur. Er stammte aus dem Charkiwer Gebiet, aus einer gemischten polnisch-ukrainischen Familie. Seit Studienjahren fasziniert von der Kunst der Kosaken, erweiterte Chotkewytsch den Kreis seiner Interessen. Dies führte ihn zu einem tiefen Studium der Bandura als Phänomen der ukrainischen Volkstradition. Parallel entwickelte er ein ernsthaftes Interesse für das Theater. Noch während des Studiums organisierte Chotkewytsch in einem Dorf in der Nähe von Charkiw das Dorftheater. Als in seiner Heimatstadt der 12. Kongress der Archäologen (1902) stattfand, organisierte der junge Musiker (damals ein 25-jähriger Laie) das erste Ensemble von Leierspielern und Kobsaren, die ihre gemeinsamen Auftritte vor den Gästen des Kongresses präsentierten. Hnat Chotkewytsch lernte autodidaktisch, Violine, Klavier und Bandura zu spielen, und sang auf professionellem Niveau, obwohl er Ingenieur von Beruf war. Von der zaristischen Regierung für politische Aktivitäten im Jahr 1906 verfolgt, wurde er gezwungen, sich durch Flucht nach Galizien zu retten. Hier setzte er seine künstlerische und kulturwissenschaftliche Tätigkeit fort, indem er die Idee des Bauerntheaters reanimierte, welches Chotkewytsch im Karpaten-Dorf Krasnoillja gründete. „Die Huzulen erfuhren nur wenige Zivilisationseinflüsse, weniger als andere unserer Untergruppen, doch ihre Natur weckte bei ihnen einen einzigartigen ästhetischen Geschmack, sie können an die Gestalten genau wie die Dichter denken“,¹⁶ schrieb er. Dieses Zitat zeigt klar, wie wissenschaftlich und

¹⁵ Der Lebenslauf von Hnat Chotkewytsch nach: Супрун Н. Гнат Хоткевич – музикант. – Рівне, 1997. – 280 с. [Nadija Suprun, *Hnat Chotkewytsch – der Musiker*, Riwne, 1997, S. 280], und: Гнат Хоткевич. Спогади. Статті. Світлини. – Київ: УКСП “Кобза”, 1994 [Hnat Chotkewytsch, *Erinnerungen. Artikel. Bilder*, Kiew: Kobsa, 1994].

¹⁶ Zit. nach: Ямаш Ю. Карпатська квітка Горицвіт // Гуцульський календар, 2007. – С. 50–51 [Juri Jamasch, „Karpatenblume Kuckucksnelke“, in *Der Huzulische Kalender*, 2007, S. 50–51].

gleichzeitig sozial-praktisch er die Folklore als unentbehrlichen Teil lebendiger Kultur, und nicht als ein museales Exponat betrachtete.

Im Jahr 1912 kehrte er in seine Heimatstadt Charkiw zurück. In den Folgejahren entwickelte Chotkewytsch verstärkt Kulturprojekte und Großveranstaltungen für den öffentlichen Raum, dabei beschäftigte er sich intensiv mit dem Literatur- und Musikschaffen. In diesen Jahren beteiligte er sich an der Organisation des Arbeitertheaters, wo mehr als 50 Auftritte in ukrainischer Sprache stattfanden, veröffentlichte eine Literaturzeitschrift *Nachrichten über Kultur und Leben* [Вісник культури і життя], schrieb mehr als 100 Werke für sein Lieblingsinstrument Bandura u.a.m. Mit dem Aufkommen der Sowjetmacht konzentrierte sich Chotkewytsch auf pädagogische Arbeit, begann am Charkiwer Institut für Musik und Theater Bandura-Unterricht zu erteilen (von 1926 bis 1932 oder 1934). Noch 1937 trat er im sowjetischen Spielfilm *Nasar Stodolja* [Назар Стодоля] nach dem Volksdrama von Taras Schewtschenko als Bandurist auf. In 1938 wurde Chotkewytsch der antisowjetischen Tätigkeit beschuldigt, verhaftet, am 29. September 1938 der Mitgliedschaft in einer konterrevolutionären Organisation angeklagt und am 8. Oktober 1938 hingerichtet. Am 11. Mai 1956 wurde das Todesurteil für rechtswidrig erklärt und widerrufen.

Ein ähnliches Schicksal teilte ein anderer talentierter Musiker – Wassyl Werchowynetz (in polnischer Schreibweise auch als *Werchowynec* bekannt, englische Transliteration *Verkhovynets*) [Василь Верховинець], richtiger Name – Kostiw [Костів, 1880–1938],¹⁷ Komponist, Dirigent und Choreograph, erster Theoretiker des ukrainischen Volkstanzes, Autor von vielen musikwissenschaftlichen Forschungen, Folklorist, Lehrer der Chordisziplinen, der Musiktheorie und Harmonie, Chorleiter, Sänger und bemerkenswerte Figur der nationalen Wiedergeburt. Gebürtig aus Galizien, übersiedelte Werchowynetz im Jahr 1906 nach Kiew zusammen mit der berühmten Truppe von Mykola Sadowskyj [Микола Садовський], der seine wunderbare Stimme – lyrisch-dramatischer Tenor – entdeckte und hochschätzte. Im Theater Sadowskyjs sang Werchowynetz eine Reihe von wichtigen Tenor-Partien in ukrainischen, russischen, polnischen und tschechischen Opern. Bald begriff er, dass er nur mangelhafte Kenntnisse in der Musiktheorie hatte, und belegte daraufhin musiktheoretische Studien

¹⁷ Der Lebenslauf von Wassyl Werchowynetz nach: Гуменюк А. Хореографічна діяльність В. М. Верховинця // Народна творчість та етнографія, 1980, № 1. – С. 35 – 38 [Andrij Humenjuk, „Choreographische Tätigkeit von Wassyl (Mychajlowytsch) Werchowynetz“, in *Volksschaffen und Ethnographie*, 1, 1980, S. 35–38].

an der musikalisch-dramatischen Schule von Mykola Lyssenko. Nach dem Studium ließ er sich als Dirigent und Komponist einstellen, begann die Zusammenarbeit mit Oleksander Koschyz [Олександр Кошиць] und seiner Chorkapelle, war dabei schöpferisch sehr aktiv, schrieb Chöre und Lieder nach Werken ukrainischer Dichter: Taras Schewtschenko [Тарас Шевченко], Iwan Franko [Іван Франко], Oleksander Oles [Олександр Олесь], Maхym Rylskij [Максим Рильський], Pawlo Tytschyna [Павло Тичина] u.a.

Die Leistungen von Werchowynetz in verschiedenen Sphären der Musikkultur waren ziemlich bedeutend, die wichtigste Errungenschaft war jedoch sein Beitrag zur ukrainischen Choreographie. Noch im Theater Sadowskyj interessierte sich Werchowynetz für Tanz und inszenierte Tanzszenen in den Opern. Im Jahr 1915 verließ der schon erfahrene Musiker und Sänger das Theater Sadowskyjs und wechselte zum Theater von Iwan Marianenko, wo er als Chorleiter, Dirigent und Choreograph wirkte. Bald erkannte der neue Leiter, dass der Tanz nach wie vor der am meisten vernachlässigte Bereich der ukrainischen Kunsttradition geblieben war, da kein Künstler sich ernsthaft damit auseinandergesetzt hatte, so dass es keine Entwicklungen in diesem Bereich gab. So begann Werchowynetz die Tänze in der ländlichen Ukraine tiefgehend zu erforschen und aufzuzeichnen. Seine grundlegende Arbeit *Die Theorie des ukrainischen Volkstanzes* [Теорія українського народного танцю, 1919]¹⁸ basierte auf eigenen Beobachtungen und auf dem Studium der langjährigen Tanztradition in uralten ukrainischen Bräuchen und Riten.

Mit dem Aufkommen der Sowjetmacht konzentrierte sich Werchowynetz auf die Lehrtätigkeit, erteilte Tanzunterricht am Institut für Musik und Theater „Mykola Lyssenko“. Dabei stand er 12 Jahre (1920–1932) dem Lehrstuhl für Kunstwissenschaft am Poltawer Volkspädagogischen Institut vor, gründete das Chorstudio an der Musikgesellschaft „Mykola Leontowytsh“ in Kiew und leitete ein Jahr (1927–1928) auch den Chor am Charkiwer dramatischen Theater. Doch all diese Pflichten konnten Werchowynetz Liebe für den Tanz nicht im Weg stehen. Als im Jahr 1930 in Charkiw die Premiere des ersten ukrainischen Balletts von Mychajlo Werykiwskyj [Михайло Вериківський] „Pan Kaniowski“ stattfand, war Werchowynetz Mitgestalter der Choreographie. Im selben Jahr gründete er in Poltawa ein einzigartiges Tanzensemble,

¹⁸ Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю, Вступ. ст. і заг. ред. Я. В. Верховинця. – 5-те вид., доп. – К.: Муз. Україна, 1990. – 150 с. [Wassyl Werchowynetz. *Teorie des ukrainischen Volkstanzes*, hrsg. von Jaroslaw Werchowynetz, 5. Auflage, Kiew: Musytschna Ukraina, 1990, S. 150].

das er, der Mode der Zeit entsprechend, mit dem Akronym *Schinchorans* benannte, d.h. Frauen-Chor-Ensemble [ukrainisch: *schinotschyj chorowyj ansambl*, жіночий хоровий ансамбль], in dem die Künstlerinnen sangen, tanzten und dramatisierte Szenen darboten. Es war ein neues Konzept für die Volkstradition, wodurch der Begründer die Wiederbelebung der alten Riten beabsichtigte.

Der fruchtbaren Aktivität Werchowynetz wurde durch eine Verleumdung ein jähes Ende bereitet: Am 10. April 1938 verurteilte die „Trojka“ in Kiew den fast 60-jährigen Musiker zum Tode, und gleich am nächsten Tag wurde er erschossen. Der hervorragende ukrainische Musiker und Choreograph Wassyl Werchowynetz wurde erst 20 Jahre nach seinem Tod während Chruschtschows „Tauwetter-Periode“ im Jahr 1958 rehabilitiert.

Diese beiden Biographien sind sich in mehreren Knotenpunkten ähnlich: Talentvolle, freidenkende Künstler mit breiten und mannigfaltigen Interessen wollten sich nur ihren geistigen Zielen widmen. Dabei geht deutlich aus ihrem Werdegang hervor, dass sich beide der Politik gegenüber eher neutral verhielten, keinen oppositionellen Organisationen angehörten und bereit waren, mit der neuen Macht in geregelten Verhältnissen zusammenzuarbeiten. Ihre Hinrichtung wie auch der Massenmord an den Kobsaren – den hilflosen blinden Volkssängern – steuerte nur auf ein Ziel: die national-kulturelle Wiedergeburt der Ukrainer zu verhindern und dem Volk einen Minderwertigkeitskomplex einzuflößen. Zwanzig Jahre nach ihrem Tod wurden Chotkewytsch und Werchowynetz zwar rehabilitiert, ihr schöpferisches Erbe wurde jedoch kaum popularisiert.

Wenn vor dem Zweiten Weltkrieg manche nationale ukrainische Kulturaktivitäten noch in Galizien stattfanden, fiel nach 1945 der Eiserne Vorhang endgültig über das ganze Gebiet, in dem Ukrainer lebten. Wie schmerzhaft empfanden die Galizier – ungeachtet ihrer jeweiligen Nationalität – diese aufoktroyierte intellektuelle und geistige Einschränkung, welche Verluste erlitt die ukrainische Musikkultur Galiziens? Ich erlaube mir, diese Frage mit Hilfe ein paar krasser Beispiele zu beantworten. Hierfür werde ich kurz skizzieren, welche Traditionen durch die kommunistische Ideologie hier zerstört wurden.

Im multikulturellen Milieu Galiziens herrschten seit Jahrhunderten Freiheit und dementsprechend eine Mannigfaltigkeit der Weltanschauungen, welche manchmal in harter Konkurrenz zueinander standen, sich aber trotz scharfen Kampfes und schwieriger politischer Konfrontationen in den entsprechenden sozialen und nationalen Milieus bewahrten. Plötzlich wurde nur eine Denkart zum Gesetz und alle Künstler, Wissenschaftler, Vertreter der

Intelligenz schlechthin, welche mit der neuen Politik nicht ganz einverstanden waren oder eine „verdächtige“ Biographie aufwiesen,¹⁹ wurden verfolgt.

Zu diesem „verdächtigen“ Kreis gehörten mindestens 25% der galizischen Bevölkerung, welche Repressalien ausgesetzt waren und nach Sibirien und Kasachstan verbannt wurden. Die anderen 75% der Bürger sollten sich an die neue Ordnung auf irgendeine Weise anpassen. Das war besonders schwierig für die Künstler, welche zuerst im österreichischen Kaiserreich, dann im polnischen Staat eine gewisse schöpferische Freiheit gewohnt waren. Nicht zufällig wurden mehrere von ihnen Repressalien ausgesetzt, u.a. Wassyl Barwinskyj, welcher 1948 als Opfer der kulturpolitischen Säuberungen nach Sibirien verbannt wurde, seine Werke verbrannt, sowie andere Musiker wie Wolodymyr Flyss (1924–1987), die Familie der weltberühmten Sängerin Salome Kruschelnutzka, darunter auch der damals 10-jährige Myroslav Skoryk, später bekannter Komponist, Borys Kudryk u.a.m.

Damit begann ein Prozess, der metaphorisch als „Spaltung des künstlerischen Bewusstseins“ bezeichnet werden könnte. In diesem Prozess sind eine äußere und eine innere Schicht zu beobachten, welche miteinander merkwürdigerweise korrespondieren.

Die äußere Schicht beinhaltet pure Statistik: d.h. die genaue Zahl der Werke, die zu einem gewissen kommunistischen Anlass oder für einen kommunistischen Feiertag geschrieben wurden, das Wissen darüber, welche Texte von erwünschten oder wenigstens erlaubten Dichtern sie benutzen durften, welchen Themen diese Werke gewidmet sind usw. Unter diesem Blickwinkel sah das allgemeine künstlerische Panorama in den neuangeschlossenen Regionen ganz zufriedenstellend aus. Abgesehen von seinen individuellen ästhetischen Prioritäten oder persönlichen Vorlieben musste jeder Komponist im sogenannten „Schaffensvorrat“ ein oder – besser – mehrere Werke über die kommunistische Partei und Lenin haben; das war eine obligatorische Bedingung für seine Mitgliedschaft im Komponistenverband und damit einhergehend für die Möglichkeit, dass eigene Werke in die Konzertprogramme aufgenommen werden.

Diese Forderung führte manchmal zu gar komischen Situationen, als z.B. der ehemalige griechisch-katholische Priester²⁰ Jossyp Kyschakewytsch,

¹⁹ „Verdächtig“ oder gar „schuldig“ konnte man sich aus ganz unterschiedlichen Gründen machen: wenn man Verwandte hatte, die Priester waren oder während des Kriegs in die USA (bzw. andere Länder) emigriert waren, wenn jemand selbst oder seine Verwandte verschiedenen Organisationen mit nationaler Ausrichtung angehörten oder eine Ausbildung im Ausland absolviert hatten, vor dem Krieg ein privates Geschäft gehabt hatten oder mit „verdächtigen“ Personen persönlich bekannt waren.

²⁰ Die griechisch-katholische Konfession war nach dem Zweiten Weltkrieg vollständig

welcher sich sein ganzes Leben hauptsächlich mit Kirchenmusik beschäftigt hatte, plötzlich – als Mitglied des Komponistenverbandes der UdSSR – dazu gezwungen wurde, eine Reihe von Werken zu schreiben, die der kommunistischen Partei gewidmet sein sollten.

Andererseits waren die noch aktiven, aber schon etwas älteren Lemberger Komponisten jener Zeit, d.h. nach dem Zweiten Weltkrieg, meistens in den großen europäischen Kulturzentren von weltberühmten Musikern und deren Schülern ausgebildet worden. So studierte z.B. Stanislaw Ludkewytsch (1879–1979), einer der bekanntesten ukrainischen Komponisten und Theoretiker der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in den Jahren 1906–1908 in Wien, promovierte an der Wiener Universität bei Guido Adler zum Thema: *Zwei Beiträge zur Entwicklung der Tonmalerei*.²¹ Parallel studierte er privat bei Aleksandr Zemlinski Komposition und Instrumentation und besuchte Kurse für Dirigieren, die Zemlinski organisiert hatte. Wassyl Barwinskyj (1888–1963) studierte am Prager Konservatorium bei Vilém Kurz und Jacob Vergilius Holfeld (Klavier) und Vitězslav Novák (Komposition), bei welchem er auch die Meisterschule beendete, daneben besuchte er die philosophische Fakultät der Karls-Universität (Vorlesungen von Karl Stecker und Zdeněk Nejedlý). Ihm folgen die Vertreter der jüngeren Generation – Nestor Nyschankiwskyj, Mykola Kolessa, Roman Simowjtsch, Synowij Lyssko, Stefania Turkewytsch, welche auch in Prag ihre professionelle Ausbildung erhielten, genauso wie Barwinskyj – bei Vitězslav Novák am Konservatorium und bei Nejedlý an der Universität. Danach schufen die Absolventen des Prager Konservatoriums in Lemberg gewissermaßen eine eigene „Prager Komponistenschule“.

Auch jene Musiker, die ihre Ausbildung in Lemberg erhielten, studierten meistens bei den Absolventen der großen europäischen Konservatorien und Akademien, z.B. Anatol Kos-Anatolsky (1909–1983), welcher bei Jerzy Lalewitsch, dem Schüler der berühmten russischen Pianistin Anna Jesipowa in Sankt-Petersburg, studierte.²² Denn die ursprüngliche Ausbildung, die ästhetischen Prämissen wie auch die stilistischen Strömungen, welche die obengenannten Musiker prägten, bewegten sie dazu, wichtige Themen, Ideen

verboten, mehrere ihrer Priester wurden ermordet oder nach Sibirien verbannt. Nur wenige Vertreter dieser Konfession konnten sich retten, meistens dank einfacher Zufälle.

²¹ Станіслав Людкевич, „Два причинки до питання розвитку звукообразальності“, in: Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т.1, Львів (Видав. М.Коць), 1999, с. 62–150 [Stanislaw Ljudkewytsch, „Zwei Beiträge zur Frage der Entwicklung der Tonmalerei“, in *Doslidschennja, statti, rezensiji, wystupy. T. 1, Lwiw* (wyd-wo M. Koz), 1999, S. 62–150].

²² Noch eine wichtige Anmerkung dazu: Nach dem Zweiten Weltkrieg emigrierten mehrere Musiker ins Ausland, darunter Synowij Lyssko, Stefania Turkewytsch, Lew Turkewytsch, Jewhen Zehelskyj.

und Figuren in ihren Werken auf ihre eigene Weise zu gestalten. Am Anfang gelang es ihnen nicht vollständig, die kommunistischen Ideologen von ihrer Treue zu sozialistischen Idealen zu überzeugen.

Davon zeugt vor allem die von Andrej Schdanow²³ verfasste bedauerliche Resolution des Zentralkomitees der Gesamtsowjetischen Kommunistischen Partei der Bolschewiki vom 10. Februar 1948 über Wano Muradeli's Oper *Große Freundschaft* [Большая дружба]. In diesem historischen Dokument verurteilte man nicht nur die genannte Oper als Beispiel, sondern alle nicht genügend von der kommunistischen Ideologie überzeugten Komponisten. In diesem Kreis befanden sich auch mehrere Lemberger Komponisten. In der Resolution fanden sich zum Beispiel folgende Vorwürfe:

In der Sensationshascherei nach falscher Originalität in der Musik verachtete der Komponist [Wano Muradeli] die besten Traditionen und die Erfahrung der russischen Oper überhaupt, besonders jedoch die Erfahrung der russischen klassischen Oper. Ihr innerlicher Reichtum, ihre melodische Schönheit, die Volkstümlichkeit machte die russische Oper zur besten Oper in der Welt, die bei den breiten Volksmassen besonders beliebt ist.²⁴

Danach folgt eine äußerst negative Beurteilung der gegenwärtigen Musik: „Um ehrlich zu sein, ist die ganze Reihe der gegenwärtigen Werke so überfüllt mit naturalistischen Tönen, dass sie – verzeihen Sie mir meinen Ausdruck – entweder an einen Zahnarztbohrer oder an musikalische Gaskammern erinnern.“²⁵

Nach dieser Resolution wurde ein außerordentlicher Kongress des sowjetischen Komponistenverbandes einberufen, auf welchem jeder der in den Dokumenten erwähnten Komponisten offen seine Schuld eingestehen und dabei Buße tun und ideologische Verbesserung versprechen musste.

²³ Andrei Alexandrowitsch Schdanow (1896–1948) war ein sowjetischer Politiker und enger Mitarbeiter Stalins. Nach 1945 bekämpfte er als Leiter einer nach ihm benannten repressiven Kulturpolitik, der so genannten *Schdanowschtschina*, Schriftsteller wie Achmatowa, Pasternak und Soschtschenko, Regisseure wie Eisenstein und Komponisten wie Prokofjew, Schostakowitsch und mehrere andere Künstler. Von ihm stammt in diesem Zusammenhang der Ausdruck „Speichellecker des Westens“.

²⁴ „Постановление ЦК ВКП (б) от 10 февраля 1948 г. Об опере „Великая дружба“ В. Мурадели“, Советская музыка, № 1, 1948, С. 3. [„Resolution des Zentralkomitees der Gesamtsowjetischen Kommunistischen Partei der Bolschewiki über die Oper *Große Freundschaft* von Wano Muradeli“, *Sowjetskaja muzyka*, 1 (1948), S. 3].

²⁵ Ebd., S. 15.

Ich persönlich hatte glücklicherweise die Möglichkeit, mit einem Teilnehmer an jenem Kongress diese für die ganze ukrainische Kultur traurige Begebenheit zu besprechen und seine Erinnerungen festzuhalten. Mykola Kolessa (1903–2006), ein bekannter Komponist, Dirigent, Pädagoge und mehrjähriger Rektor des Lemberger Konservatoriums (1953–1965) erinnerte sich ausführlich an dieses Ereignis. Weil seine Äußerungen ein einmaliges Zeugnis der Epoche darstellen, führe ich sie möglichst vollständig an:

Fünf Personen – Stanislaw Ludkewytsch, Roman Simowytsch, Anatol Kos-Anatolski, Jewhen Kosak und ich – fuhren damals nach Moskau, um Schdanows Resolution beim Kongress des sowjetischen Komponistenverbandes zu besprechen. Dieser Kongress hinterließ bei uns einen etwas zwiespältigen Eindruck. Einerseits wurden wir sehr sorgfältig behandelt, wohnten im damals besten Hotel der Stadt – *Moskau* –, nicht weit vom Kreml, auch unsere Verpflegung war sehr gut. Aber andererseits blieben unsere damaligen Erlebnisse sehr unangenehm.

Zu diesem Kongress kamen alle bekannten Komponisten, die als „Speichellecker des Westens“ bezeichnet worden waren. So trafen wir zum Beispiel vor der Sitzung im Foyer Sergej Prokofjew, er sprang plötzlich in einem ganz unerwarteten ungeheuren Ballettschritt auf, wir lachten alle, dann verschwand er genauso plötzlich, während der Sitzung war er abwesend.

Das Präsidium wachte sehr streng darüber, dass jeder in der Resolution erwähnte Künstler auf die Tribüne ging und seine Fehler gestand. Die Komponisten verhielten sich dabei ganz verschieden. So sprach z.B. Schostakowitsch leise, rücksichtsvoll und sah nicht in den Saal, Aram Chatschaturjan dagegen sprach aus ganzem Herzen, weinte bitter, schrie sehr laut und verkündete seine „Reue“ kurz und bündig und „büßte“ mit theatralisch-demonstrativem Verhalten und regelrecht kaukasischem Temperament.

Als die mittelasiatischen Komponisten des Formalismus beschuldigt wurden, verlor Ludkewytsch die Geduld und begann zu lachen: „Wie aufmerksam sie sind! Auch in Mittelasien haben sie den Formalismus gefunden.“ Seine Reaktion war verständlich, gründete sich doch die östliche Musik auf ganz anderen Prinzipien als die europäische! Welchen „Formalismus“ könnte man in ihr vermuten? Ich sollte nach der Rückkehr nach Lemberg zum städtischen Parteisekretär vorstellig werden, er ermahnte mich streng dazu,

mein Schaffen öffentlich zu bereuen. Er sagte Folgendes (in russischer Sprache): „Nikolaj Filaretowitsch, Sie sollten das tun, sonst könnte dies Folgen haben.“ Also musste ich öffentlich Reue zeigen. Ich verteidigte mich damit, dass ich bei Novák studiert habe, der seinerseits Schüler von Antonín Dvořák gewesen sei, der eine für das Volk verständliche Musik geschrieben habe und solche Musik auch zu schaffen lehrte.²⁶

So erzählte Professor Mykola Kolessa von seinen Erlebnissen während der Periode der „großen Kultursäuberung“ in der Sowjetunion. Diese Periode hinterließ auch eine Spur in seinem eigenen Schaffen der 1950er bis 80er Jahre. Als ein im Geist der „gemäßigten Moderne“ der 20er und 30er Jahre des 20. Jahrhunderts erzogener Komponist musste er seine schöpferischen Experimente später beenden und ausschließlich Volksweisen als melodische Grundlagen seiner Werke verwenden. Dies rettete seine professionelle Karriere wie auch sein Leben, wie folgende nach 1991 bekannt gewordene Denunziation Kolessas deutlich macht:

Er war mit dem ehemaligen Direktor [des Konservatoriums, Wassyl Barwinskyj] befreundet, nach seiner Verhaftung und Entfernung von der Stelle des Direktors war er ganz in sich gekehrt und nahm nicht mit ganzem Herzen an der Umsetzung der letzten Resolutionen der Partei und Regierung teil. Man sollte ihn als politisch illoyal abberufen.²⁷

Die oben beschriebene Situation war ganz typisch für das künstlerische Milieu der gesamten UdSSR. Besonders schmerzhaft wurde sie in jenen Regionen empfunden, wo Freiheit der Weltanschauungen in der Kunst und die freie Wahl der stilistischen Merkmale und der Ausdrucksmittel während mehrerer Jahrzehnte geherrscht hatten.

²⁶ Zit. nach: Любов Кияновська, Син сторіччя Микола Колесса, Львів (Вид-во НТШ), 2003, С. 332 [Lyubov Kyvanovska, *Der Sohn des Jahrhunderts Mykola Kolessa*, Lwiw: NTSCN, 2003, S. 332].

²⁷ Zit. nach: Владлен Кузнецов и Дмитро Табачник, Україна. Третій шанс. Кінодокументи та бесіди з дійовими особами новітньої історії, Київ (Альтерпрес), 2002, С.470 [Wladlen Kuznecow und Dmitro Tabatschnik, *Ukraine. Die dritte Chance. Die Kinodokumentationen und Gespräche mit den Teilnehmern an der neusten Geschichte*, Kiew: Alterpress, 2002, S. 470].

REFERENCES**Chotkewytsch, Hnat**

1994 *Spogady. Statty, Switlyny* [Erinnerungen. Artikel. Bilder], (Kiew: Kobsa).

Giedrojiz, Jershy

2008 *Ukrajinska emigracija: Lystuwannija 1952–1982* [Ukrainische Emigration. Briefwechsel 1952–1982], hrsg. von Bogumila Berdychowska, (Kiew: Krytyka).

Humenjuk, Andrij

1980 „Choreografitschna dijalnyist W. M. Werchowjnzija“ [Choreographische Tätigkeit von Wassyl (Mychajlowytsch) Werchowynetz], *Narodna twortschist ta emnografija* [Volksschaffen und Ethnographie] 1, 35–8.

Jamasch, Juri

2007 „Karpatska kwitka Horyzwit“ [Karpatenblume Kuckucksnelke], in *Huzulskij kaljendar* [Der Huzulische Kalender], 50–1.

Kasjanow, Grigorij

1992 *Ukrajinska intelihenzija 1920–30-ch rokiw: sozialnyj portret ta istorytschna dolja* [Ukrainische Intelligenz in den 1920er–30er Jahren: soziales Porträt und historisches Schicksal], (Kiew: Globus, Wik u.a.).

Kordon, Mychajlo

2002 *Ukrajinska ta sarubischna kultura* [Ukrainische und ausländische Kultur], (Kiew: Lektürkoleg).

Kusnezow, Wladlen und Dmytro Tabatschnik

2002 *Ukrajina. Tretij schans. Kinodokumenty ta bessidy s dijomymy ossobamy nowitnoji istoirij* [Ukraine. Die dritte Chance. Die Kinodokumentationen und Gespräche mit den Teilnehmern an der neusten Geschichte], (Kiew: Alterpress).

Kyyanovska, Lyuba

2003 *Syn storitschtschja Mykola Kolessa* [Der Sohn des Jahrhunderts Mykola Kolessa], (Lwiw: NTSCH).

Lawrinenko, Jurij

2004 *Rosstriljane Widrodschennja* [Die erschossene Renaissance], (Kiew: Smoloskyp).

Ljudkewytsch, Stanislaw

1999 „Dwa prytschynky do pytannja roswytky swukosobraschalnosti“ [Zwei Beiträge zur Frage der Entwicklung der Tonmalerei], in *Doslidschennja, statti, rezensiji, wystupy* [Forschungen, Artikel, Rezensionen, Vorträge], Teil 1, (Lwiw: Verlag M. Koz), 62–150.

Musijenko, Oleksa (hrsg. von)

1991 *S poroha smerti... Pysmennyky Ukrainy – schertwy stalinskych represij* [An der Schwelle des Todes... Die Schriftsteller der Ukraine – Opfer stalinistischer Repressionen], (Kiew: Radjanskvy pysmennyk).

Suprun, Nadija

1997 *Hnat Chotkewytsch – muzykant* [Hnat Chotkewytsch – der Musiker], (Riwne: Lista).

Tscheremskyj, Petro

1994 *Schtschedryk* (Charkiw: Sokil).

Werchowynetz, Wassyl

1990 *Teorija ukrajinskoho narodnoho tanzju танцю* [Theorie des ukrainischen Volkstanzes], hrsg. von Jaroslaw Werchowynetz, 5. Auflage (Kiew: Musytschna Ukraina).

1948 „Postanowlenye ZK WKP (b) ot 10 fewralja 1948 h. ob opere ‚Welykaja druschba‘ W. Muradely“ [Resolution des Zentralkomitees der Gesamtsojetischen Kommunistischen Partei der Bolschewiki über die Oper *Große Freundschaft* von Wano Muradeli], *Sowetsakja musika* [Soviet Music] 1, 3.

Die tragische Geschichte der Kobzari, Lirniki und Banduristen, Teil 2, <http://www.ukraweb.com/blog/937/die-tragische-geschichte-der-kobzari-lirniki-und-banduristen-teil-2.html>, accessed on October 9th, 2014.

Tscherwonyj renesans. Film tretij: Besodnja (1930–1934) [Die rote Renaissance. Film Nr 3: Der Abgrund (1930–1934)], Kinostudio „Kontakt“, 2004, Zeitspanne 12:06/51:33.