

David Fanning

„Was aber zählt, ist die Musik“

Mieczysław Weinbergs Leben und Werk

Die Entdeckung des Werkes von Mieczysław Weinberg ist kein Strohofer. Je mehr Musik aus Weinbergs Feder bekannt wird, desto deutlicher zeigt sich, dass dieser sowjetische Komponist polnisch-jüdischer Herkunft nicht nur einer der produktivsten, sondern auch einer der kreativsten des 20. Jahrhunderts war. Er beherrschte die Mittel der Musik vollkommen und schöpfte aus ihrem Reichtum an volkstümlichen und künstlerischen Quellen. Die Macht seiner Musik kann das Leben besser machen. Immer stärker stellt sich die Frage: Wie konnte es nur so lange dauern, bis diese Musik zu ihrem Recht kam?

Würde mir jemand von einem sowjetischen Komponisten erzählen, von dem ich kaum je gehört hätte, Schöpfer von 26 Sinfonien und 17 Streichquartetten, die zum Großteil einen Platz im Standardrepertoire verdienten, dann dächte ich wohl zuerst an Nikolaj Mjaskovskij, Moskaus bescheidenes und nobles „musikalisches Gewissen“ mit seinen 27 Sinfonien und 13 Streichquartetten und deren ganz eigenen, besonderen Ton. Schüttelte mein Gesprächspartner dann aber energisch den Kopf, müsste ich vermutlich ein Gähnen unterdrücken. Schon wieder so ein „verkanntes Genie“? Noch eines aus der Unzahl mittelmäßiger oder exzentrischer Talente, die angeblich Besseres verdient hätten und in der Musikgeschichte doch immer nur eine Fußnote bleiben werden?

Und selbst wenn ich am Ende den Enthusiasmus meines Gegenübers teilen müsste: Ist das Leben nicht zu kurz, um Musik von solchem Umfang noch in die „Das-Muss-man-unbedingt-kennen“-Schublade aufzunehmen? Wenn ich – als vermeintlicher Fachmann – so reagiere, was kann ich dann erwarten, wenn ich selbst versuche, Überzeugungsarbeit zu leisten?

Wenn Sie diesen Artikel lesen, nehme ich an, dass Sie immerhin neugierig sind. Wir Autoren haben unsere Beiträge zu diesem Band nicht verfasst, weil wir uns gern gedruckt sehen wollen oder unsere Zeit damit verbringen, uns für aussichtslose Fälle zu engagieren. Ich behaupte also, dass es Sinfonien und Streichquartette – und auch

David Fanning (1955), Musikwissenschaftler, Professor für Musik, Martin Harris Centre for Music and Drama, Universität Manchester

Von David Fanning erschien in OSTEUROPA: Orientierung auf schwierigem Terrain. D. Redepennings *Geschichte der sowjetischen Musik*, in: OSTEUROPA, 4/2010, S. 31–41. – Widerständiger Revolutionär. Dmitrij Šostakovič zum 100. Geburtstag, in: Dmitrij Šostakovič. Grauen und Grandezza des 20. Jahrhunderts [= OSTEUROPA, 8/2006], S. 25–33.

Von David Fanning liegt die erste Weinberg-Biographie vor: Mieczysław Weinberg. Auf der Suche nach Freiheit. Hofheim (Wolke-Verlag) 2010.

OSTEUROPA, 60. Jg., 7/2010, S. 5–23

Opern, Konzerte, Sonaten und Liederzyklen – von Mieczysław Weinberg (1919–1996) gibt, die es wert sind, dass man sie hört, kennt und nie mehr vergisst. Denn ich glaube nicht nur an seine Begabung und seine Eigenart, sondern an die Macht seiner Musik. Sie kann das Leben besser machen.

Dieser Glaube beruht nicht einfach auf Sympathie angesichts der Schwierigkeiten, mit denen dieser Komponist zu kämpfen hatte. Er hatte kein leichtes Leben, Aufführungen seines Werks begegneten vielen Widerständen. Das alles hat dazu beigetragen, dass seine Musik so ist, wie sie ist, und dass wir im Westen immer noch vergleichsweise wenig über sie wissen.

Das ist die faszinierende Hintergrundgeschichte. Was aber zählt, ist seine Musik: von tiefen Gefühlen und ethischem Bewusstsein erfüllt, nicht nur als Reaktion auf erlittenes Leid entstanden, sondern auch vollkommen in der Beherrschung ihrer Mittel und in ihrem Reichtum an volkstümlichen und künstlerischen Quellen. Weinbergs Werke beziehen sich oft direkt auf die Außenwelt, besonders als Reaktion auf den Zweiten Weltkrieg und dessen Folgen.¹ Ebenso viele seiner Werke richten sich nach innen, auf Themen wie Liebe und Sehnsucht, Sterblichkeit und Sinnsuche. So mühsam sich das in Worte fassen lässt, so erhebend ist das Erlebnis im Konzertsaal.

Es mag verlockend sein, Weinberg als eine Art moralischen Leitstern zu präsentieren, aber seine Botschaft hat nichts mit Kommunismus, Antikommunismus oder politischem Engagement irgendwelcher Art zu tun. Nur das Etikett „Antifaschist“ hätte er wohl akzeptiert. Seine Botschaft, wenn wir sie denn so nennen wollen, handelt vom Mensch- und Künstlersein in den Turbulenzen Mitte des 20. Jahrhunderts.

Um seine ganze Größe richtig einschätzen zu können, müssen wir uns erst den einschüchternden Zahlen stellen. Wir haben es mit 26 Sinfonien und sieben Opern zu tun. Vier der Sinfonien tragen den Titel „Kammersinfonie“, drei weitere sind für kleine Besetzung geschrieben und sechs beziehen Singstimmen mit ein. Aus den Opern werden acht, zählt man Weinbergs einzige Operette dazu, oder sechs, zieht man eine der Opern ab, die im Grunde ebenfalls eine Operette ist. Darüber hinaus gibt es drei abendfüllende Ballette (eines davon ist verschollen), sechs Konzerte, ungefähr 30 Liederzyklen und sechs Kantaten (die Grenze zwischen beiden ist bei Weinberg nicht immer ganz klar gezogen), rund 28 Sonaten sowie eine ganze Anzahl Orchestersuiten, Tondichtungen, Rhapsodien etc. Ganz zu schweigen von über 60 Filmmusiken, Theater-, Radio- und sogar Zirkusmusik. Nachdem Weinberg in der Sowjetunion Mitte der 1940er Jahre vor allem mit Kammermusik seine ersten öffentlichen Erfolge gefeiert hatte, verdiente er sich danach hauptsächlich mit solcher Gebrauchsmusik seinen Lebensunterhalt. Besonders gilt dies für die Zeiten nach 1948 und 1953, als er Opfer der Repressionen der sowjetischen Behörden wurde. Hier hat das Leben zweifellos das Werk beeinflusst.

Nicht alle 154 offiziellen Schöpfungen Weinbergs bewegen sich auf gleicher Höhe. Seine größten Werke aber lassen sich ohne Scheu den größten seines großen Freundes und Mentors Dmitrij Šostakovič zur Seite stellen. Sollte ich nur ein Dutzend von Weinbergs herausragendsten Werken nennen, wären dies: seine erste Oper *Die Passagierin*, seine *Vierte*, *Fünfte* und *Sechste Sinfonie*, die *Streichquartette Nr. 4 bis 8*, das *Klarinettenkonzert* und die beiden *Liederzyklen op. 13 und op. 17* nach jüdischen Texten. Am liebsten möchte ich gleich ein weiteres Dutzend aufzählen, die jedes

¹ Siehe dazu den Beitrag von Wolfgang Mende in diesem Band, S. 41–66.

Festival mit Meisterwerken des 20. Jahrhunderts bereichern würden, darunter die *Klarinettensonate*, die *Konzerte für Trompete, Violine und Cello*, das *Klaviertrio* und das *Klavierquintett*, die *Sinfonietta Nr. 1* sowie die *Moldauische Rhapsodie*. Daneben gibt es auch einiges, worin die Flamme nicht ganz so hell brennt. Besonders gilt das für sein Schaffen der letzten beiden Lebensjahrzehnte, als seine Gesundheit sich zusehends verschlechterte, sein Ruhm nachließ und das Komponieren für ihn in erster Linie Selbstzweck wurde. Es gibt Aussagen von Freunden und Familie, dass die Frage der Aufführungen für Weinberg immer unwichtiger wurde und er ganz im Akt des Komponierens aufging. In einem Brief an den Dirigenten und Komponisten Krzysztof Meyer schrieb er:

Was mich betrifft, muss ich sagen, dass mir das Komponieren immer schwerer fällt. Mein Charakter hat aber ein Gutes: Solange ich schreibe, interessiert mich das Werk. Wenn das Stück fertig ist, existiert es für mich nicht mehr. Sein Schicksal (sei es, dass die philharmonischen Gesellschaften es ablehnen, es nicht aufgeführt wird, es in der Presse verschwiegen oder von den Musikkritikern verachtet wird) ist mir gleichgültig.²

Aber selbst dort, wo seine Musik auf den ersten Blick keine Überraschungen zu bergen scheint, bringt eine seelenverwandte Interpretation verborgene Tiefen ans Licht.³ Schließlich gibt es auch ein paar wenige Werke, die vermuten lassen, dass er mit Herz und Geist nicht immer völlig bei der Sache war, wiederum vor allem aus den schwierigen Zeiten zwischen 1948 und 1953.

Hier hilft die Lebensgeschichte zum Verständnis. Erzählen wir sie also von Anfang an und werfen wir unterwegs einen Blick darauf, was seine Musik in jeder Phase so einzigartig macht.

Die Wanderjahre: Warschau, Minsk, Taschkent, Moskau

Mieczysław Weinberg wurde am 8. Dezember 1919 in Warschau geboren und verdiente sich seine ersten musikalischen Sporen als Pianist und Ensemble-Leiter am Jüdischen Theater, an dem sein Vater als Arrangeur und Geiger tätig war. Mit zwölf Jahren begann er ein Klavierstudium am Warschauer Konservatorium und steuerte eine Laufbahn als Konzertpianist an, bis der deutsche Einmarsch 1939 ein weiteres Studium bei dem legendären Josef Hofmann in Philadelphia vereitelte.⁴ Während seine Eltern und seine Schwester in Polen blieben und später im Lager Trawniki ermordet wurden, floh Mieczysław Weinberg vor der deutschen Besatzung nach Weißrussland. Angeblich versah ein Grenzwächter seine Papiere mit dem stereotypisch jüdischen Vornamen Moisej. Diesen Namen verwendeten in der Folge alle offiziellen

² Brief von M. Weinberg an Krzysztof Meyer (erhalten am 25. November 1988), weitergeleitet an Per Skans, 24. April 2000.

³ Erinnert sei an das Quatuor Danel mit Weinbergs späten Streichquartetten und Julia Rebekka Adler mit den Sonaten für Solo-Bratsche.

⁴ Später war Weinberg für sein hervorragendes Vom-Blatt- und Partiturspiel berühmt. Unter seinen Plattenaufnahmen findet sich eine wunderbare Einspielung seines eigenen Klavierquintetts mit dem Borodin-Quartett.



Vasilij Zolotarëv (Mitte) mit seiner Kompositionsklasse, vorne rechts Weinberg, Minsk 1940

Quellen (Freunde und Familie nannten ihn zärtlich Mietek oder Metek). In der belarussischen Hauptstadt Minsk besuchte Weinberg von 1939 bis 1941 die Kompositionsklasse von Vasilij Zolotarëv, einem der vielen Rimskij-Korsakov-Schüler, und erhielt bei ihm eine solide technische Grundausbildung. Als die deutschen Truppen im Juni 1941 in die Sowjetunion einmarschierten, musste Weinberg nur Stunden nach seinem Konzertexamen ein zweites Mal fliehen. Er verbrachte die folgenden zwei Jahre in Taschkent, der Hauptstadt der zentralasiatischen Sowjetrepublik Usbekistan, wohin zahlreiche Komponisten und Künstler zu ihrem Schutz gebracht worden waren. Auch der berühmte jüdische Schauspieler Solomon Michoëls war darunter, dessen Tochter Natalija Weinberg dort kennenlernte und heiratete.

Komponistenkollegen erkannten seine Begabung, und mitten in den Kriegswirren 1943 erhielt er eine Einladung von Dmitrij Šostakovič nach Moskau. Dort verbrachte Weinberg die restlichen 53 Jahre seines Lebens, verließ die Stadt nur selten und sollte nur zweimal ins Ausland reisen: einmal zu einem wenig glücklichen Besuch in seine einstige Heimat Polen. Dort nahm er 1966 am *Warschauer Herbst* teil, doch als Mitglied der sowjetischen Delegation wurde er von seinen ehemaligen Landsleuten als „einer von denen“ wahrgenommen. Das zweite Mal reiste er im Mai 1983 in die Tschechoslowakei, nach Brünn, wo seine Oper *Das Porträt* aufgeführt wurde.

Bis zu seiner Ankunft in der Sowjetunion war Weinberg als Komponist mehr oder weniger Autodidakt, der sich Techniken und Stile aus seinem Klavierrepertoire, der Musik des jüdischen Theaterensembles seines Vaters und dem Warschauer Konzertleben aneignete. Ein paar Stücke aus seinen Jugendjahren sind erhalten, hauptsächlich Werke für Klavier oder Geige und Klavier, darunter sein opus 1, *Wiegenlied für Klavier*, und ein hochkomplexes *Erstes Streichquartett*, von dem wir heute die 50 Jahre später gründlich überarbeitete Fassung hören.

Während seiner zwei Minsker Jahre als Student bei Zolotarëv komponierte Weinberg fünf mit Opus-Zahlen versehene Werke: die erste seiner sechs Klaviersonaten, seine ersten beiden Liederzyklen, eine *Sinfonische Dichtung* als Abschlussarbeit (im Rückblick schon ein probeweiser Eröffnungssatz für eine Sinfonie) und sein *Zweites Streichquartett*, in dessen Scherzo man schon die Anzeichen eines charakteristisch sehnsüchtigen Tons erkennen kann. In Minsk kam es zu einer entscheidenden Weichenstellung, die geradezu einer ästhetischen Offenbarung gleichkam. Bei der Aufführung von Šostakovičs *Fünfter Sinfonie* spielte er die wichtigen Celesta- und Harfenpartien am Klavier, da es diese Instrumente im Orchester nicht gab. Hier entdeckte er eine Musik, die absolut zeitgenössisch war und trotzdem ein breites Publikum ansprach. Mit diesem Erweckungserlebnis wandelte sich sein Stil vom Neo-Impressionismus seiner frühen Werke zu einem eigenen, ernsthaften Neo-Klassizismus als Tonsprache eines engagierten Humanismus.

Weinbergs *Erste Sinfonie* stammt aus seiner Zeit in Taschkent. Ihr ist noch das Ringen mit den Anforderungen der großen sinfonischen Komposition anzumerken; das Werk ist der Roten Armee gewidmet, in der er seinen Lebensretter sah. Aber ein charakteristischer Höhepunkt dieser Zeit ist zweifellos der Zyklus *Kinderlieder, op. 13*, in dem die jüdischen Texte und ihr tragischer Inhalt Hand in Hand gehen mit Klezmer-Elementen, die leidenschaftliche Trauer und Empörung vermitteln. Das war die magische Zutat, die Weinbergs musikalische Sprache gleichzeitig persönlich und universell machte. Auf sie kam er immer wieder zurück, um die Botschaften der von

ihm ausgewählten Texte, Erzählungen oder Themen in bestimmte Bahnen zu lenken oder seine Ausdruckspalette zu bereichern und zu vertiefen. Eine zweite Sammlung *Jüdische Lieder*, op. 17, die nun explizit so heißen, entstand kurz nach seiner Übersiedlung nach Moskau. Mit großer Sicherheit haben diese beiden Zyklen Šostakovič zu seinem eigenen, nur wenige Jahre später entstandenen Zyklus *Aus jüdischer Volkspoesie* angeregt, als der Antisemitismus in Russland dieser Themenwahl schon ganz andere Bedeutung verlieh.⁵

Moskauer Reifejahre: Dialog mit einem Meister

Weinberg ließ sich zu einer Zeit in Moskau nieder, als die sowjetischen Komponisten in den Kriegsjahren unter relativ geringem ideologischem Druck standen. Er machte als Pianist und Komponist schnell auf sich aufmerksam und schrieb zwischen 1943 und 1948 eine außerordentliche Serie von Meisterwerken der Kammermusik. Am augenfälligsten wird sein Erklimmen neuer Höhen vielleicht in den vier Streichquartetten aus dieser Zeit. Ihr sich weitender Horizont lässt sich schon an der Form ausmachen: Nr. 3 ist viersätzig, Nr. 4 viersätzig, Nr. 5 fünfsätzig und Nr. 6 sechssätzig. Ihre Dichte, Originalität und Unabhängigkeit von übernommenen Verfahren wird dabei immer größer. Das *Sechste Streichquartett* bildet einen Höhepunkt dieser ersten reifen Schaffensperiode,⁶ dichtauf gefolgt von der *Klarinettensonate*, dem *Klavierquintett* und der *Zweiten Sinfonie (für Streichorchester)*. Es sind alles selbstbewusste, extrovertierte Werke, die im Konzert ohne Scheu ihren Platz neben Šostakovič – oder jedem anderen Komponisten des mittleren 20. Jahrhunderts – behaupten können. Gleichzeitig schrieb Weinberg weiter Liederzyklen, die verschiedene thematische Richtungen haben. Er vertonte Gedichtzyklen aus seiner polnischen Heimat, sowjetische patriotische Texte und ausländische Klassiker wie Schiller und Shakespeare. In der Nachkriegszeit gibt es auch erste Anzeichen dafür, dass sich Weinberg nicht anders als alle sowjetischen Komponisten über die Notwendigkeit im Klaren war, dem Sozialistischen Realismus Tribut zu zollen. Das versuchte er, indem er die Folklore-Idiome seiner jüdischen, polnischen und moldauischen Wurzeln pflegte. Seine Familie stammte ursprünglich aus der Hauptstadt des russischen Gouvernements Bessarabien, Kišinev, heute Chişinău in Moldava. Kompositionen wie die *Festlichen Bilder für Orchester*, op. 36, mit der *Jüdischen Rhapsodie* des zweiten Satzes, gehören vielleicht nicht zu seinen durchgeformtesten oder individuellsten Werken, sind aber in soziologischer Hinsicht höchst aufschlussreich. Weinberg scheint damit direkt auf den Kongress des Komponistenverbandes von 1946 reagiert zu haben, der mit seinen Ermahnungen zu melodischer Volkstümlichkeit schon die kommenden, noch drakonischeren Anweisungen ahnen ließ.⁷

Fast unmittelbar nach seiner Ankunft in Moskau traf Weinberg mit Dmitrij Šostakovič zusammen. In künstlerischer Hinsicht verband diese beiden nie ein offizielles Lehrer-Schüler-Verhältnis. Es war eher ein Dialog, der auf gegenseitigem Respekt

⁵ Nelly Kravets: „From The Jewish Folk Poetry“ of Shostakovich and „Jewish Songs“ op. 17 of Weinberg: Music and Power, in: Ernst Kuhn u.a. (Hg.): Dmitri Schostakowitsch und das jüdische musikalisch Erbe. Berlin 2001, S. 279–297.

⁶ Vgl. die Aufnahme mit dem Quatuor Danel auf der diesem Band beigehefteten CD.

⁷ Vystuplenija na plenumě, in: Sovetskaya muzyka, 10/1946.

und gemeinsamen Interessen beruhte, bei dem sie sich ihre neuen Werke zeigten und sie, einzeln oder im Duo, am Klavier spielten.⁸ Šostakovič gab selten Ratschläge – und wenn, dann beschränkte er sich auf sporadische Bemerkungen und Hinweise.

Zwangsläufig war Weinberg von der ungeheuren Persönlichkeit seines großen Freundes und Mentors beeinflusst. Gern erklärte er: „Ich betrachte mich als seinen Schüler, sein Fleisch und Blut.“⁹ Der Widerhall von Šostakovičs *Cellosonate*, *Zweitem Klaviertrio* und *Fünftem Streichquartett* durchdringt Dutzende von Weinbergs Werken. Aber für jedes dieser Beispiele findet man auch ein anderes, bei dem Weinberg voranging.

Die bereits erwähnten beiden Sammlungen *Jüdischer Lieder* waren nicht der erste Fall. Schon 1944 entlehnt Šostakovičs *Zweites Streichquartett* das Hauptmotiv seines ersten Satzes aus Weinbergs fünf Jahre früher entstandenem, ebenfalls *Zweitem Streichquartett*. Diesem Werk entnahm Šostakovič auch eine seiner rätselhaftesten musikalischen Gesten: die vieldiskutierte, trügerisch naive Schlusskadenz, die jeden Satz seines *Sechsten Streichquartetts* (1956) beschließt und dort wie ersehnte, doch nie wieder zu erlangende verlorene Unschuld klingt. Weinberg spann diesen Faden weiter. Als er in den 1980er Jahren sein *Zweites Streichquartett* zu seiner *Ersten Kammerinfonie* umarbeitete, änderte er diese Kadenz und näherte sie noch stärker dem Geist an, in dem Šostakovič sie verwendet hatte. Diese Beispiele sind nur die Spitze des Eisbergs. Der gegenseitige Einfluss zeigt sich überall im Schaffen der beiden Komponisten, in den musikalischen Gesten, der Instrumentierung, Themenwahl, Anzahl der Sätze und sogar den dramatischen Strukturen.

Als Šostakovič starb, verfasste Weinberg einen Nachruf. In ihm charakterisierte er Šostakovič mit Worten, von denen beinahe jedes auf ihn selbst, seine Musik und seine eigene Haltung zutraf. Angesichts der Tatsache, dass er selbst so wenig über seine Arbeit sagte, kommen diese Äußerungen einem persönlichen Credo wohl am nächsten:

Šostakovičs Persönlichkeit war sehr rätselhaft. Es gab niemanden, dem er seine Seele geöffnet hätte, keinen Menschen. Verschwiegenheit muss man als einen seiner Hauptcharakterzüge betrachten. Seine Wahrnehmung des Lebens war umfassend, vielschichtig und Garantie für seine hundertprozentige künstlerische Integrität . . . Er sagte von sich, er sei ein Allesfresser und liebe jede Art von guter Musik, ganz unabhängig von ihrem Genre. Nur die Qualität war wichtig [. . .] Er verstand, das Wesentliche von oberflächlichen, alltäglichen Dingen zu trennen. [. . .] Bis zum Schluss schrieb er Musik immer ehrlich: Musik jeder Art, zu jedem Thema und Genre. Vergleichen Sie zum Beispiel seine *Elfte* und seine *Dreizehnte Sinfonie*: Sie wurden von ein und demselben Komponisten geschrieben, und jede absolut überzeugend. [. . .] Wenn ich Musik von Šostakovič hörte, drängte es mich, in erhabenen Worten von ihr zu sprechen: Schließlich war es das Werk eines Genies, oder nicht weit davon. Aber was konnte ich sagen?! Ich verehrte ihn, und Sprechen war immer schwierig. Sobald man ihn rühmte, wechselte er das Thema. Und ich habe im Laufe dieser dreißig Jahre bemerkt, dass er seine eigenen Werke kein einziges Mal beschrieb. Wenn er gelegentlich etwas sagte, so eher spötelnd über sich selbst, obwohl er sich seines Wertes durchaus bewusst war.¹⁰

⁸ Zum Verhältnis von Weinberg und Šostakovič siehe auch Reinhard Flender in diesem Band, S. 79–91.

⁹ Pis'ma o ljubvi, in: *Muzykal'naja žizn'*, 2/2000, S. 18.

¹⁰ Sof'ja Chentova: *V mire Šostakoviča*. Moskva 1996, S. 185–189.

Darüber hinaus beruhte die Beziehung zu Šostakovič auf gemeinsamem Musizieren. Als Konzertpianist hielt Weinberg sich in Moskau offenbar im Hintergrund, obwohl er an verschiedenen Uraufführungen seiner eigenen Kammermusik mitwirkte. Möglicherweise behinderte ihn seine angegriffene Gesundheit; er litt an Rückentuberkulose, die mit dem Alter zu einer zunehmenden Krümmung des Rückens führte. Sein Klavierspiel jedoch war auf höchstem technischem Niveau, und schon nach kurzer Zeit gehörte er zu den Auserwählten, auf deren Mithilfe Šostakovič vertraute, wenn neue Werke dem Komponistenverband zur Prüfung vorgestellt werden mussten, bevor sie gedruckt oder aufgeführt werden konnten. Auch Dirigenten, die eine Uraufführung vorbereiteten, wurden Werke gelegentlich vorgespielt, so Evgenij Mravinskij, der die Uraufführung von Šostakovičs *Zehnter Sinfonie* dirigierte. Bei dieser Gelegenheit entstand eine Aufnahme von Šostakovičs und Weinbergs Duo-Spiel. Ihre Virtuosität und ihr instinktives, weiträumiges Offenlegen der Strukturen sind atemberaubend. Das einzigartige Dokument wurde inzwischen mehrere Male auf Schallplatte und CD veröffentlicht.

Krisen und Bewältigungsstrategien

Zwischen Weinbergs *Sechstem Streichquartett* von 1946 und seinem *Siebten Streichquartett* klafft eine Lücke von elf Jahren. In dieser Zeit entstehen auf dem Gebiet der Klaviersonaten und Violin-Klavier-Sonaten vor allem Sonatinen. Ähnlich sieht es bei den Orchesterwerken aus: Es gibt nur eine ausgewachsene Sinfonie (seine *Dritte Sinfonie*, 1949), dafür zahlreiche Orchestersuiten, Ouvertüren, Rhapsodien und ähnliches. Seine Lieder entwickeln sich auf gewohnten Wegen weiter, aber neu in der Textauswahl findet sich in den *Vier Romanzen auf Verse sowjetischer Dichter* (1947) ein Lobgesang auf Stalin. Bis auf die *Moldauische Rhapsodie* und die *Sinfonietta Nr. 1*, die zu seinen frischesten und populärsten Werken gehören, vermitteln alle diese Kompositionen den Eindruck von Vorsicht, weit entfernt von dem kühnen panoramischen Schwung seiner ersten Moskauer Jahre. Die Gründe sind nicht schwer zu erraten.

Mit dem siegreichen Ende des Krieges wandelte sich das soziale und kulturelle Klima in der Sowjetunion. OSTEUROPA-Leser müssen nicht daran erinnert werden, dass die Partei während des Krieges andere Prioritäten hatte, als die künstlerische Produktion zu überwachen, und dass die künstlerische Intelligencija selbst die vorrangige Notwendigkeit patriotischer Solidarität empfand. In der Nachkriegs-Ära durchdrang das intensive Misstrauen Stalins und seiner Gefolgsleute gegenüber dem Westen alle Schichten des Staatsapparats und ruinierte die Wissenschaften ebenso wie die Künste. Komponisten bekamen die Knute später zu spüren als Schriftsteller oder Filmregisseure, aber schon auf dem Komponisten-Kongress im Oktober 1946 waren die Zeichen nicht zu übersehen. Wie seine Kollegen betonte Weinberg nun stärker folkloristische Idiome, allgemeine Tonalität und klarere, leicht zu erfassende Strukturen. Die *Festlichen Bilder, op. 36* sind das deutlichste Beispiel dafür. Mit *Gruß-Ouvertüre*, *Jüdischer Rhapsodie* und *Triumph-Ode* dienten sie als Gabe „Zum 30. Jahrestag der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution“ (so die Widmung auf dem Manuskript). Dass Weinberg dem Sozialistischen Realismus mit einer *Jüdischen Rhapsodie* zu huldigen gedachte, überrascht nur scheinbar: Bis Ende 1948 hatte er noch keinen Grund, darin irgendeinen Widerspruch zu sehen. Die *Triumph-Ode* fehlt in seinem Archiv ebenso wie ein halbes Dutzend anderer Werke mit ähnlich unverfänglichen

Titeln aus dieser Zeit. Möglicherweise waren sie alle zum Druck und zur Aufführung eingereicht, dann aber aus dem einen oder anderen Grund als unpassend betrachtet und nicht an den Komponisten zurückgegeben worden. Mit politischer Unkorrektheit oder stilistischen Grenzüberschreitungen hatte das wohl kaum zu tun. Viel wahrscheinlicher ist, dass übervorsichtige Beamte am Werk waren, die fürchteten, irgendwann zur Verantwortung gezogen zu werden, wenn sie die Aufführung eines später nicht mehr akzeptablen Werks genehmigten. Hiermit aber begannen Weinbergs Schwierigkeiten, die mit Stalins Tod keineswegs vorbei waren.

Als Anfang 1948 die repressive Kulturpolitik unter Andrej Ždanov die Oper und die Musik erfasste, wurde auch Weinberg gemäßregelt. Aber in der ersten Reihe jener Komponisten, die zur Zielscheibe der Angriffe wurden, standen Šostakovič, Prokof'ev, Chačaturjan und Popov, die mangelnder sowjetpatriotischer Gesinnung bezichtigt und als Exponenten des abstrakten bürgerlichen „Formalismus“ diffamiert wurden.¹¹ Der damals erst 28-jährige Weinberg galt als eine der großen Hoffnungen für die Zukunft der sowjetischen Musik. Er wurde mit einer Mischung aus Besorgnis und Gönnerhaftigkeit behandelt. Vereinzelt wurden Werke von ihm in Reden oder Artikeln verurteilt, teils vielleicht wegen seiner Nähe zu Šostakovič, teils in übereifriger Umsetzung der Vorgabe, „die Jungen“ auf den rechten Weg zu bringen.

Wenn von den „kleinen Šostakovičs“ die Rede ist, wie Jurij Šaporin jene Komponisten so treffend bezeichnet hat, die blind die negativsten Züge von Šostakovičs Stil kopieren, fällt einem als erster Weinberg ein. [. . .] Das Streben nach Originalität um jeden Preis, die Neigung zu trockener Linearität, zu harmonischer Schroffheit, zum Aufbrechen der Melodie stranguliert tiefe Gedanken und Gefühle fast überall, wo sie in seiner Musik zum Vorschein kommen.¹²

Weinbergs *Sinfonietta Nr.1*, komponiert im März 1948, wurde zur künstlerischen Reaktion auf die offizielle Kritik und zu einer Art Cause célèbre. Die *Sinfonietta* hat einen ausgeprägter jüdischen Tonfall als jedes andere Werk seit den beiden Zyklen *Jüdischer Lieder*. Sie enthält ein Zitat seines Schwiegervaters, des kurz zuvor unter mysteriösen Umständen ums Leben gekommenen großen jüdischen Schauspielers Solomon Michoëls. (Erst viel später sollte bestätigt werden, dass es staatlicher Mord gewesen war.) Wer die sowjetischen Komponisten gern in den Kategorien „Märtyrer oder Opportunist“ betrachtet, erkennt hier einen erstklassigen Fall mutigen, versteckten Dissidententums. So sieht es auch Weinbergs erste Frau, Natalija Vovsi-Michoëls.

[Die *Sinfonietta*] war von Anfang an „Der Freundschaft der Völker der UdSSR“ (*Družbe narodov SSSR*) gewidmet. Er versah die Partitur mit einem Zitat meines Vaters zur rechtlichen Gleichstellung der Juden in Russland. Die Idee, das Werk „Der Freundschaft der Völker der UdSSR“ zu widmen, war seine eigene und ein Protest gegen die Ermordung meines Vaters. Weinberg wollte deutlich machen, dass ein Mann nicht getötet werden durfte, nur weil er Jude war. Als das Werk gedruckt vorlag, war das Zitat meines Vaters gestrichen.¹³

¹¹ Zur Ždanovščina: Dorothea Redepenning: Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik. Bd. I: Das 20. Jahrhundert, S. 492–531.

¹² Re-mi [= Grigorij Bernandt]: Notografičeskie zametki, in: Sovetskaja muzyka, 2/1948, S. 157–158.

¹³ Brief an Per Skans, 18. Mai 2000.

Doch der volkstümliche Ton und die eingängige Melodik der *Sinfonietta* entsprachen genau dem, was die Partei verlangte, und erwachsen organisch aus Weinbergs Schaffen der 1940er Jahre; Michoëls Zitat – „Auch in den Kolchosfeldern erklang bald ein jüdisches Lied; kein Lied der Vergangenheit, voller Trauer und Elend, sondern ein neues, glückliches Lied von Schöpfung und Arbeit“ –, das ohnehin wie reine Sozialismus-Propaganda klingt, erscheint hier als Weinbergs Gedenken an seinen Schwiegervater. Im Übrigen wurde die *Sinfonietta Nr.1* von Tichon Chrennikov persönlich, dem nur sechs Jahre älteren Sekretär des Komponistenverbandes und damit wichtigsten Mittelsmann zwischen der Partei und seinen Komponistenkollegen, lobend hervorgehoben.

Weinberg hatte später in seinem Leben noch reichlich Gelegenheit, Opfer- oder Heldenstatus für sich zu beanspruchen. Aber er tat es nie. Als er in der späten Sowjetunion während der Perestrojka nach seinen Erinnerungen an die Ereignisse von 1948 gefragt wurde, folgte er Chrennikovs Linie: Die Unterdrückung sei nicht so schlimm gewesen, wie die Geschichtsschreibung sie darstellte, und Komponisten, die sich als Opfer bezeichneten, betrieben lediglich Eigenwerbung.

Bis gegenteilige Erkenntnisse vorliegen, glaube ich, dass Weinberg weiter an die grundlegende Gerechtigkeit des sowjetischen Systems glaubte, wobei er sich über die Absurditäten und menschlichen Abgründe, die es hervorbrachte, völlig im Klaren war. Nach Kräften versuchte er, einen Weg zu finden, seine Individualität zu bewahren und (von seinen mittleren Jahren an immer stärker) die moralischen Themen zu behandeln, die ihm auf der Seele brannten.

Sein Glaube an das System – wenn es denn ein solcher war – überlebte bemerkenswerterweise nicht nur die gegen ihn gerichteten Attacken von 1948. Mit einer Anordnung des Ministerrats der UdSSR vom 14. Februar wurden sein *Sechstes Streichquartett*, seine *Festlichen Bilder* und der *Liederzyklus nach Shakespeare-Sonetten* auf den Index der Werke gesetzt, deren Aufführung verboten wurde. Auch Weinbergs Verhaftung fünf Jahre später konnte sein Bekenntnis zur Sowjetunion nicht zerstören. Dass kein sowjetischer Komponist verhaftet oder umgebracht worden sei, ist ein vor allem von Chrennikov verbreiteter Mythos. Aber das vielleicht halbe Dutzend verhafteter oder getöteter Komponisten ist natürlich – verglichen mit den Schriftstellern – eine winzige Zahl, und Weinberg ist bei weitem der bekannteste Komponist, der dieses Schicksal erlitt.

Es scheint ihn vor allem wegen seiner familiären Verbindungen getroffen zu haben. Der Onkel seiner Frau, Miron Vovsi, war einer der Ärzte, die in die von Stalin in seinem letzten Lebensjahr paranoid fantasierte, berüchtigte „Ärzteverschwörung“ verwickelt sein sollten. Außerdem wurde Weinberg seit der Ermordung seines Schwiegervaters Solomon Michoëls 1948 von der Geheimpolizei überwacht. Die Verhaftung erfolgte aus heiterem Himmel im Februar 1953, als er nach einer Aufführung der *Moldauischen Rhapsodie* durch David Ojstrach mit Familie und Freunden zu Hause feierte. Man konfrontierte ihn mit dem absurden Vorwurf des „bürgerlichen jüdischen Nationalismus“, und die *Sinfonietta* war nun eine der „Sünden“, die man ihm zur Last legte. Einzelhaft und Schlafentzug griffen Weinbergs schon angeschlagene Gesundheit weiter an. Šostakovič schrieb einen persönlichen Brief an Berija, in dem er sich für Weinberg einsetzte. Wir wissen nicht, welche Wirkung das gehabt hätte, wäre Stalin nicht kurz darauf gestorben. Im April kam Weinberg frei, und eine lange persönliche und künstlerische Rehabilitation begann.



ГЕНЕРАЛЬНАЯ ПРОКУРАТУРА
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

103793, Москва, К-9, Пушкинская ул., 15-а

№ 13/3-5045-92

СПРАВКА О РЕАБИЛИТАЦИИ

Гр-н(ка) Вайнберг Моисей /Мечислав/ Самуилович

Год и место рождения 1919, гор. Варшава

Место жительства до ареста г. Москва, Тверской б-р, 12, кв. 8

Место работы и должность (род занятий) до ареста Союз Советских композиторов, композитор.

Когда и каким органом осужден (репрессирован) Арестован 7.02.1953 года МГБ СССР, предъявлено обвинение по ст.ст. 58-10 ч.2, 58-11 УК РСФСР.

Постановлением следственных органов от 24 апреля 1953 года уголовное дело в отношении Вайнберга прекращено за отсутствием состава преступления. Из под ареста освобожден 25 апреля 1953 года.

Гр-н(ка) Вайнберг Моисей /Мечислав/ Самуилович реабилитирован(а)

И.о. Помощника Генерального прокурора
Российской Федерации




Г.Ф.Весновская

Šostakovičs Einschreiten – eine seiner mutigsten Handlungen, wenn auch keineswegs die einzige zugunsten inhaftierter Freunde und Kollegen – verstärkte die Bindung zwischen den beiden Komponisten. Kaum ein Jahr später entstand ihre berühmte Klavierduo-Aufnahme der *Zehnten Sinfonie*. Zumindest seine pianistischen Fähigkeiten hatte Weinberg fast umgehend wiedererlangt. Und er unternahm den für ihn ungewöhnlichen Schritt, diese *Zehnte Sinfonie* von Šostakovič auf dem viertägigen Musikwissenschaftler-Tribunal Ende März, Anfang April 1954 öffentlich zu verteidigen.

Seine Rückkehr als Komponist dauerte etwas länger. Mindestens ein Meisterwerk entstand in dem Jahr seiner Freilassung, seine *Fünfte Sonate für Violine und Klavier*, die er Šostakovič widmete (vielleicht als Dank für dessen Eingreifen). Sie ist ihres Widmungsträgers künstlerisch absolut würdig. Aber erst 1957 wagte Weinberg sich wieder an eine Sinfonie (seine *Vierte Sinfonie*) und ein *Streichquartett* (Nr. 7). Der mitreißende Eröffnungssatz der *Vierten Sinfonie* wirkt geradezu wie eine Demonstration wiedergewonnener sinfonischer Kraft, und in dem langsamen Satz zeigt sich zum ersten Mal in Weinbergs Orchesterwerk deutlich sein lyrisches Ich: tief, mitfühlend und warm, gleichzeitig verhalten, vorsichtig und vor allem schwer festzuhalten. Während die *Vierte Sinfonie* auf den Errungenschaften der *Dritten* aufbaut – besonders in den folkloristischen Elementen des Finales – schlagen das *Siebte* und das *Achte Streichquartett* einen von dem monumentalen *Sechsten Streichquartett* sehr verschiedenen Weg ein. Beide greifen Klezmer-Elemente auf, die Weinbergs lyrischem Stil eine noch spezifischere Farbe verleihen.

Ein Grund für sein relativ spärliches Konzertschaffen zwischen 1953 und 1957 war, dass er außerordentlich viele Filmmusiken schrieb.¹⁴ Von dieser Zeit an entwickelte er ein besonderes Talent für Zeichentrickfilm-Musik, mit einem Höhepunkt um 1970 mit den drei Filmmusiken für Fedor Chitruks russische Version von *Pu, der Bär* (1969, 1971, 1972). Seine berühmteste Spielfilmmusik schrieb er für Michail Kalatozovs Meisterwerk *Wenn die Kraniche ziehen*, der auf dem Festival in Cannes 1958 die Goldene Palme gewann. Es ist die Geschichte vom Zerfall einer Familie, nachdem der Sohn sich zum Kriegsdienst gemeldet hat. Der Titel bezieht sich auf das traditionelle russische Symbol von Liebe und Hoffnung, das im Film zweimal auftaucht. Die Musik wurde so populär, dass Auszüge für diverse Ensembles erschienen. Weinbergs Musik „à la Rachmaninov“ – für die Szene, in der die Verlobte des Helden von dessen feigem Bruder (einem Komponisten) während eines Luftangriffs verführt wird – wurde von Paul Haletzki zur *Fantasie für Klavier und Orchester* arrangiert.

Zirkus-, Theater- und Radiomusik waren längst zu wirksamen Bewältigungsstrategien geworden, die Weinberg in den schwierigen späten Jahren der Stalinzeit seelisch und materiell über die Runden halfen. Aber seine ambitioniertesten Theatermusiken der 1950er Jahre schrieb er zweifellos für das Ballett: *Das goldene Schlüsselchen* (1954/55) nach einem Volksmärchen des populären sowjetischen Autors Aleksej Tolstoj stellt mit allegorischen Puppenfiguren das Gute und den Triumph der Schwachen über die Starken dar.

Ein noch stärkeres Dokument des Kalten Krieges ist das Ballett *Weißer Chrysantheme* (1958), die Geschichte einer jungen Japanerin, die in einem amerikanischen Luftangriff bei Kriegsende ihr Augenlicht verlor, es während ihrer Teilnahme am Sechsten Moskauer Jugend- und Studentenfestival durch die Kunst sowjetischer Ärzte wieder-

¹⁴ Zur Filmmusik siehe den Beitrag von Verena Mogl in diesem Band, S. 123–137.

erlangt und darauf wieder mit ihrem treuen Kindheitsfreund vereint wird. Die Handlung wirkt in ihrer Sentimentalität und politischen Korrektheit heute fast lächerlich, doch lassen sich wohl nur wenige Ballett-Szenarios erzählen, ohne zum Lächeln zu reizen. Außerdem war Weinberg gewiss empfänglich für Geschichten über Exil, Verlust und Neuanfang in dem Land, dem er Arbeit und Karriere verdankte.

All diese Theater- und Filmarbeiten brachten Weinberg musiktheatralische Erfahrung ein, die ihm zugute kam, als er sich Ende der 1960er Jahre der Oper zuwandte.

„Star-Jahre“

Zuvor noch komponierte Weinberg eine Folge sinfonischer Meisterwerke, beginnend mit seiner vielleicht großartigsten, der *Fünften Sinfonie* (1962).¹⁵ Hier werden die typisch „Weinbergschen“ Bilder und Stimmungen eher hinterfragt als ausgekostet und bestätigt. Der musikalische Spannungsbogen entsteht aus dem Prozess von Vorstellung, Infragestellung und Bestätigung und erweitert den Horizont des Werks über die früheren Sinfonien hinaus auf die Stufe der großen Sinfoniker des 20. Jahrhunderts. Šostakovič nannte Weinbergs *Fünfte Sinfonie* eine „Sinfonie auf heroischer Höhe“.¹⁶ In gewisser Weise erreicht Weinberg hier das, was Šostakovič in seiner *Vierten Sinfonie* und seiner *Zehnten Sinfonie* gelang (die *Vierte* hatte erst kurz zuvor ihre späte Uraufführung erlebt, und Weinberg entlehnte ihr zahlreiche musikalische Bilder). Diese Sternstunde hat Weinberg nie wiederholt, und er hat auch nur selten den Versuch dazu gemacht.

Statt dessen schrieb er zunächst Chorsinfonien (Nr. 6, 8, 9, 11) und Sinfonien für kleine Besetzung (Nr. 7 und 10). Erst mit seiner *Zwölften Sinfonie* von 1976 kehrte er zur abstrakt-epischen Sinfonie für großes Orchester zurück, die er bezeichnenderweise dem Andenken an Šostakovič widmete. Ein großartiges Werk, aber nicht im entferntesten vom Rang der *Fünften Sinfonie*. Von allen dazwischen liegenden Sinfonien ist die *Sechste* am häufigsten gespielt und aufgenommen worden, und ihre Verwendung eines Kinderchores, der zerstörte Unschuld vermittelt, ist tatsächlich tief berührend. Sie entstand zeitgleich mit Šostakovičs *Dreizehnten Sinfonie* und hat Šostakovič mit ihrem vierten Satz, der das Lied „Rote Erde“ aus den *Jüdischen Liedern*, op.17 instrumental aufgreift, sicher auch inspiriert. Im Gegenzug mögen der fünfsätzig Aufbau dieser *Dreizehnten* und ihre Wiederbelebung des sowjetischen „Sinfonischen Oratoriums“ Weinberg seinerseits angeregt haben.

Seine folgenden Chorsinfonien beschäftigen sich weiter mit dem Kriegsthema und besonders den Folgen für seine Heimat Polen. Damit weisen sie schon auf seine erste Oper *Die Passagierin* (1967/68) voraus. Die Kammersinfonien bilden den Schauplatz für mehr abstraktes, ja, experimentelles Material und bereiten damit den Weg für Weinbergs lange Reihe späterer Sonaten und Kammermusik. In beiden Richtungen kann man übrigens eine enge Verwandtschaft zu Benjamin Britten erkennen, dessen *War Requiem*, Opern und (für Mstislav Rostropovič komponierte) Werke für Cello solo Weinberg von den 1960er Jahren bis zu seinem Lebensende aus der Ferne begleiten.

¹⁵ Die *Fünfte Sinfonie* war das ideale Werk für einen Dirigenten von der Ausstrahlung eines Kirill Kondrašin, seine Einspielung für das sowjetische Label *Melodija* wird dieser höchste Anforderungen stellenden Musik grandios gerecht.

¹⁶ Pravda, 21.10.1962.

Weinbergs nach der *Zwölften* geschriebene Sinfonien sind eine Art Synthese dieser beiden Hauptrichtungen: Die Besetzung ist fast immer rein orchestral. Einige setzen das Kriegsthema fort (die *Sinfonien 17–19* sind eine explizite Antikriegs-Trilogie), während ihre musikalische Sprache, elliptischer und verzerrter, dem Stil der Kammer-sinfonien folgt.

Weinberg selbst bezeichnete die 1960er Jahre als seine „Star-Jahre“ und meinte damit weniger seine eigene Produktivität – für solche Eigenwerbung war er viel zu bescheiden – als vielmehr die Unterstützung, die er in jenen Jahren von der Crème de la crème sowjetischer Musiker wie Rostropovič, Ojstrach, Kogan, dem Borodin-Quartett, Gilel’s und Kondrašin erhielt. Es war sicher eine Zeit wachsenden Selbstvertrauens, die ihn bereit machte für das anspruchsvollste und (besonders in der Sowjetunion) problematischste aller Genres: die Oper.

Oper und Operette

Weinberg war in seinen späten Vierzigern und hatte über 90 Werke veröffentlicht, als er seine erste Oper in Angriff nahm. Wie man OSTEUROPA-Lesern nicht erklären muss, war es in einer vom Sozialistischen Realismus verdorbenen Kultur nicht einfach, Opern mit irgendwelchem Anspruch an dramatischen Tiefgang zu schreiben, und noch schwieriger, sie auf die Bühne zu bringen. Für einen Komponisten von unabhängigem Geist wie Weinberg war ein Text, der die tiefsten persönlichen Seiten anschlug und gleichzeitig ideologisch unangreifbar war, ein Traum. In Zofia Posmysz Roman *Die Passagierin* fand er genau diese Verbindung.¹⁷ Mitte der 1960er Jahre wurde er durch Šostakovič und den gemeinsamen Freund Aleksandr Medvedev, der dann das Libretto verfasste, auf diese Geschichte über die Traumata von Auschwitz und die Erinnerungen der Überlebenden aufmerksam. Die Zweigleisigkeit der Erzählung bietet sich für eine Oper geradezu an: einerseits die Geschichte der Auschwitz-Häftlinge Marta und ihres Verlobten Tadeusz, andererseits jene der ehemaligen KZ-Aufseherin Anneliese und ihres Mannes Walter. Weinberg und seiner nächsten Umgebung war zweifellos bewusst, dass die fertige Oper Weinbergs bedeutendstes Meisterwerk war.¹⁸

Etwa zwölf Jahre nach dem Krieg, auf einem Ozeandampfer unterwegs nach Brasilien, wo Walter einen diplomatischen Posten übernehmen soll, glaubt Anneliese, Marta (die Passagierin) zu erkennen und sieht sich dadurch gezwungen, sich mit ihrer eigenen Vergangenheit auseinander zu setzen. Wird sie Marta ansprechen, und wie wird Walter damit umgehen, wenn er die Wahrheit über die Vergangenheit seiner Frau erfährt? In einer Reihe von Rückblenden nach Auschwitz sehen wir Marta und Tadeusz ein paar flüchtige Augenblicke der Nähe erleben, ermöglicht durch Anneliese, die versucht, durch Marta die anderen Frauen zu kontrollieren. Tadeusz wird gezwungen, bei einem Konzert im Lager Geige zu spielen. Aber statt des verlangten Salon-Waltzers spielt er eine Bach-Chaconne (von den ersten und zweiten Violinen im Or-

¹⁷ Zofia Posmysz: *Pasażerka*. Warszawa 1962. – Russisch: Zof’ja Posmyš: *Passažirka*. Moskva 1964. – Deutsch: *Die Passagierin*. Aus dem Polnischen von Peter Ball. Berlin (DDR) 1969. – Siehe dazu auch das Interview mit Zofia Posmysz in diesem Band, S. 147–155, sowie den Beitrag von Michał Bristiger, S. 159–171.

¹⁸ Siehe dazu Dmitrij Šostakovičs Vorwort zum Klavierauszug der Oper *Die Passagierin*, dokumentiert in diesem Band, S. 157–158.

chester unisono gespielt) und schleudert damit den Nazis deutsche Hochkultur ins Gesicht. Auf dem atemberaubenden Höhepunkt wird seine Geige zertrümmert und er zur Hinrichtung abgeführt.

Die Geschichte sprach sicher die tiefsten und persönlichsten Dinge an, die Weinberg als Künstler ausdrücken wollte. Er entfaltete die ganze Bandbreite an Stilen, die ihm zur Verfügung stand, von volkstümlicher Melodik über Salon-Jazz zu freier Atonalität und gelegentlichen Zwölftonreihen. Vergleiche mit Bergs *Wozzeck* sind hier fast unvermeidlich, neben Passagen, die eine Nähe zu Šostakovičs *Lady Macbeth von Mcensk*, die Weinberg zweifellos vertraut war, und manchen Britten-Opern (*Peter Grimes*, *The Turn of the Screw*, *Billy Budd*) erkennen lassen. Die Eröffnungsgeste ist inspiriert von Brittens *War Requiem*, das Šostakovič allen in seinem Umfeld ans Herz legte.

Aber *Die Passagierin* braucht derart hohe Vergleiche nicht zu scheuen, so machtvoll und konzentriert ist das musikalische Drama, so überwältigend die Kraft ihrer Augenblicke der Wahrheit. Den tragischen Höhepunkten stehen Inseln lyrischer Ruhe gegenüber, erfüllt von Weinbergs unnachahmlichem Ton. Der stärkste dieser ruhigen Momente ist sicherlich Martas Arie in Szene 6, in der sie davon singt, wie sie den Tod wählen würde, ließe Gott ihr die Wahl. Hier greift Weinberg auf seine *Sieben Romanzen auf Texte von Sandor Petöfi* zurück, die er acht Jahre zuvor komponiert hatte. Dies ist nur eines von Dutzenden Beispielen dafür, wie seine Lieder, Opern, Sinfonien und Streichquartette sich gegenseitig durchdringen. Das ganze Ausmaß dieser inneren Bezüge tritt erst jetzt allmählich zutage, da sein gesamtes Werk bekannt wird.

Keine dieser Qualitäten und nicht einmal Šostakovičs öffentlich geäußerte Begeisterung und sein Einsatz hinter den Kulissen konnten der *Passagierin* zu Lebzeiten des Komponisten zur Uraufführung verhelfen, obwohl an verschiedenen Theatern Pläne dazu bereitlagen. Medvedev und Weinberg achteten darauf, Hinweise auf den jüdischen Holocaust (immer ein problematisches Thema für die Sowjets, die das nationale Leid im Krieg für bedeutender hielten als das irgendeiner ethnischen Untergruppe) zu minimieren, doch das reichte nicht aus, um den nebulösen Vorwurf des „abstrakten Humanismus“ abzuwenden. Unter der Herrschaft des Sozialistischen Realismus konnte ein Werk mühelos blockiert werden, wenn es als zu negativ galt, oder, eher noch, dem Negativen keine ausreichend positive Bestätigung des sowjetischen Systems gegenüberstand. Diesen potentiellen Schwachpunkt gingen Medvedev und Weinberg in ihrer nächsten Zusammenarbeit an.

Die Passagierin trägt ein von Marta im Epilog gesungenes Motto von Paul Eluard: „Wenn das Echo ihrer Stimmen verschwindet, dann werden wir sterben.“ Weinbergs nächster Oper *Die Madonna und der Soldat* sind Zeilen von Aleksandr Tvardovskij vorangestellt: „Krieg, es gibt kein grausameres Wort“, vom Chor in der Introduction gesungen. Schauplatz der Geschichte von Aleksandr Bogomolov ist die Kriegsfront in Polen 1945, erzählt wird von der Begegnung zwischen Soldaten der Roten Armee und Einwohnern eines polnischen Dorfes. Für Polen angesichts der Kriegsverbrechen der Roten Armee, die sich keineswegs nur gegen die fliehenden Nazis richteten, ein schmerzliches Thema. Aber selbst wenn Weinberg Berichte über Greuelthaten zu Ohren gekommen wären, hätte er sie wahrscheinlich nicht geglaubt. Für ihn war die Rote Armee 1939 seine Rettung gewesen.

In dramatischer Hinsicht hat *Die Madonna und der Soldat* ihre stärksten Momente in der Schilderung der unerklärten Liebe zwischen den beiden Titelfiguren und ihre schwächsten in den Genreszenen volkstümlicher Anständigkeit und Kameradschaft

zwischen den Bauern und ihren Befreiern. Weinberg ließ sich von Šostakovič dazu bewegen, die Oper auf einer trotzig optimistischen Note enden zu lassen, zu der die sowjetischen Soldaten in den Kampf ziehen. Ein unglücklicher Vorschlag, womöglich mit Seitenblick auf die nötige Zustimmung der entscheidenden Stellen. Auch das Fehlen jeglicher dunklen, zwiespältigen Figuren (bis auf den stummen Tod, der in entscheidenden Momenten die Figuren umtanzt) schwächt das Drama und wirkt wie ein weiteres Zugeständnis an die Prinzipien des Sozialistischen Realismus. Aber zumindest kam *Die Madonna und der Soldat* auf die Bühne, wenn auch nicht ohne vorangehenden kleineren Skandal: Bogomolov beschuldigte das Libretto des Plagiats (er hätte vielleicht mehr Grund gehabt, sich über die entstellte Wiedergabe seiner Geschichte zu beschweren), und Šostakovič musste mit einem Besuch im Kulturministerium die Wogen glätten.

Nach diesen beiden Kriegsoperen wandte Weinberg sich einem etwas leichteren Sujet zu: *Der verliebte D'Artagnan* mit seinen vielen gesprochenen Dialogen ist im Grunde eher eine Operette als eine Oper. Für die nötige Folge schwungvoller Paradeszenen konnte Weinberg aus seinen frühen Jahren als Theatermusiker und seiner Erfahrung mit Film- und Schauspielmusiken schöpfen. Beim besten Willen sind in dem überlieferten Material von *D'Artagnan* keine echten Glanznummern zu finden, wobei die chaotische Quellenlage nicht genau erkennen lässt, was geplant war oder tatsächlich bei der Premiere im Dezember 1947 zur Aufführung kam. *D'Artagnan* hat gewiss weniger mit Weinbergs anderen beiden komischen Opern gemeinsam als mit seiner einzigen als solche bezeichneten Operette *Das goldene Kleid* (nach einem Libretto von Eleonora Annenkova in Zusammenarbeit mit ihrem Mann Julij Annenkov). Die zur Zeit des Zweiten Weltkriegs spielende Geschichte erzählt hauptsächlich von der Hochzeit, Trennung und späteren Wiedervereinigung eines Marineoffiziers und seiner Liebsten. Ähnlich wie in Weinbergs Balletten ist das goldene Kleid des Titels ein Symbol für jugendliche Hoffnungen und Träume. Die Musik ist prägnant, bescheiden und melodisch, geeignet für Aufführungen in der Provinz oder durch Studenten. Auch hier ist jedoch der Zustand des Quellenmaterials problematisch, da zur Zeit nur eine Gesangspartitur ohne Dialoge zugänglich ist.

Alle Opern Weinbergs lassen sich paarweise zusammenfassen. Neben den beiden tragischen Kriegsopern und den beiden De-facto-Operetten gibt es zwei kurze komische Opern aus der Mitte der 1970er Jahre, die vielleicht sogar im Doppelpack konzipiert waren: *Masel tow!* (der traditionelle jüdische Trinkspruch bei Hochzeiten und anderen festlichen Anlässen) erzählt eine Geschichte von Scholem Alejchem (dem Autor von *Tewje*, *der Milchmann*, dem späteren berühmten *Anatevka*). Ende des 19. Jahrhunderts tun sich auf einem Landgut Köchin und Dienstmädchen nach einigem munteren Geplänkel und Widerstreben mit einem hausierenden Buchverkäufer und einem Diener zusammen. All das lässt weiten Raum für jüdische Tanzmusikklänge, mit denen Weinberg in dem Theaterensemble seines Vaters groß geworden war. Im Sinne des Sozialistischen Realismus akzeptabel wird das Ganze durch die Karikatur der ausbeuterischen Herrin des Hauses (die in der Oper zu hören, aber nie zu sehen ist) und einen moralisierenden Schluss, der uns erklärt, dass die Sozialordnung dabei ist, sich zugunsten der Bauern und Arbeiter zu ändern.

Schärfer, satirischer und in ihrem Humor vielleicht mehr nach dem Geschmack des 21. Jahrhunderts ist *Lady Magnesia*, nach G.B. Shaws Stück *Passion, Poison and Petrification*, eine etwas plumpe Parodie auf das spätviktorianische Drama. Lady

Magnesias Geliebter, der Diener Adolphus, wird von deren Ehemann mit Hilfe eines Soda-Siphons vergiftet, das daraufhin wieder versöhnte Ehepaar verabreicht ein Gegengift mit dem unglücklichen Effekt, dass Adolphus zur Statue wird. Weinbergs rasante Musik mischt Jazz an der Grenze zum Atonalen mit köstlicher Selbstparodie, das Ganze zugespitzt durch die Besetzung, ein Kammerensemble inklusive zweier elektrischer Gitarren. Abgesehen von der Möglichkeit eines Doppelpacks mit *Masel tow!* wäre *Lady Magnesia* (die bei ihrer Konzertpremiere in Liverpool im November 2009 gut ankam) eine nahezu ideale Kombination mit William Waltons Čechov-Einakter *Der Bär*.

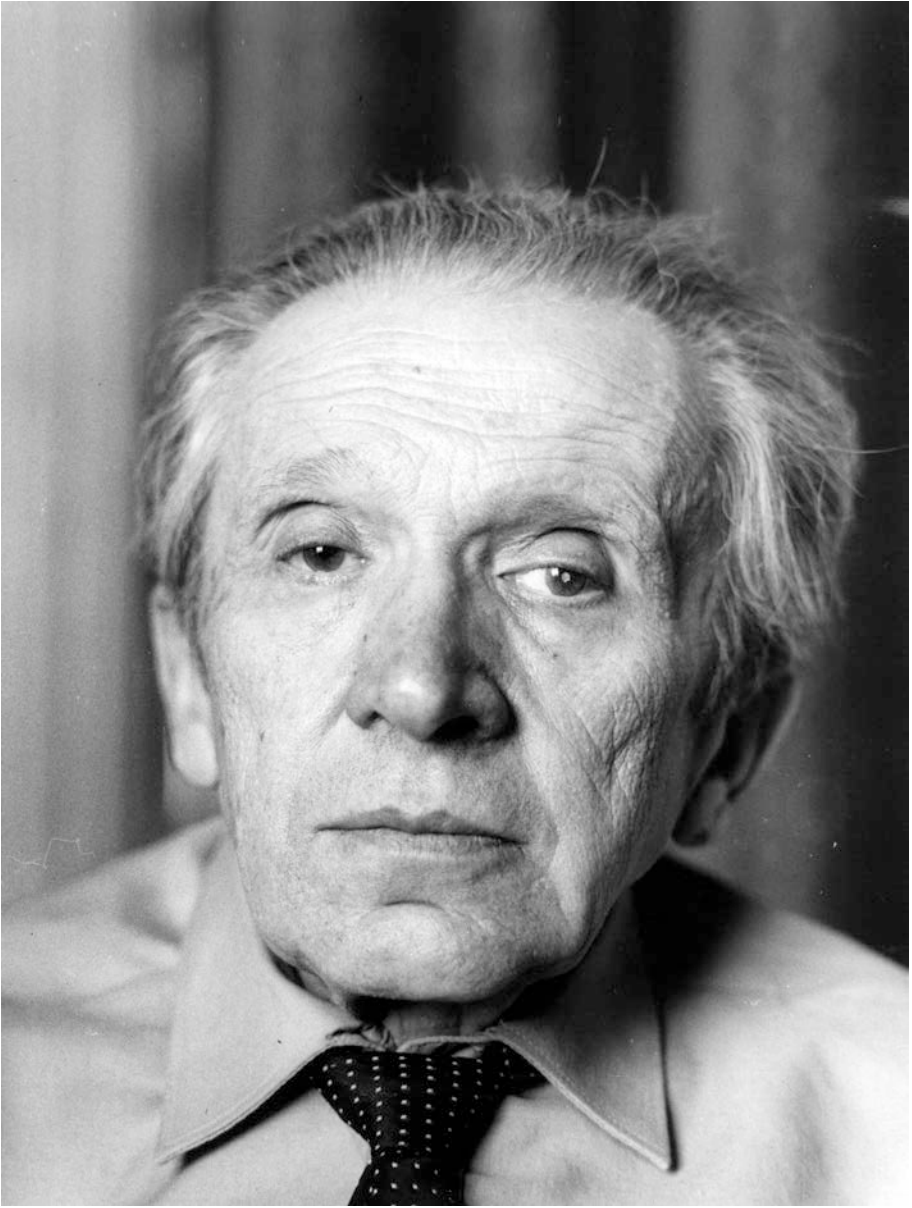
In seinen beiden letzten Opern kehrte Weinberg mit *Das Porträt* und *Der Idiot* zu Gogol' und Dostoevskij zurück. Medvedev hatte mit dem Libretto von *Das Porträt* für Šostakovič begonnen und bot das fertige Libretto nach dessen Tod Weinberg an: Der Maler Čartkov erlangt unter dem bösen Einfluss des Porträts eines Wucherers, das auf mysteriöse Weise lebendig wird, Ruhm und Reichtum, verliert aber letzten Endes seine künstlerische Seele und den Verstand. Abgesehen von den faszinierenden Schauer-Elementen betrifft das Thema natürlich alle Gesellschaften zu allen Zeiten, die vom Staat wohlgeleiteten und daher reich belohnten Künstler der Sowjetära nicht ausgenommen.

Wie so oft in seinen Opern fesselt Weinberg die Aufmerksamkeit durch seine meisterhaft arrangierten lyrischen Inseln wie durch seine Darstellung des Makabren – die zugegebenermaßen später neben einem Schnittke oder Karetnikov ein wenig verblasst. Schlüsselmoment ist die in einem Choral vorgetragene Eloge des Professors auf Kunst und Schönheit, einer der wenigen Momente der Oper, in dem tonale Klänge nicht satirisch eingesetzt werden. Der Choral erscheint noch einmal sehr effektiv, als Čartkov um Genesung und Erleichterung betet, und ein weiteres Mal kurz vor seinem Tod, als er beginnt, Stimmen aus der Vergangenheit zu hören.

Mit *Der Idiot* machte Weinberg sich an einen der Gipfel der russischen Literatur – vielleicht, weil er darin etwas von seiner eigenen Geschichte fand. Der naive, mitfühlende Prinz Myškin kehrt aus der Schweiz von der Behandlung seiner Epilepsie in die höhere Gesellschaft von Sankt Petersburg zurück und erlebt fassungslos, wie alle Menschen, mit denen er es zu tun bekommt, ihn, beziehungsweise sich gegenseitig, nur benutzen. Medvedev und Weinberg ergänzten den Text um im Buch nicht enthaltene philosophische Betrachtungen des Fürsten, welche die obsessive Beschäftigung mit dem Thema „Wahrheit“ aus *Das Porträt* wieder aufnehmen, und lassen ihn in einem Schlüsselsatz erklären: „Mitgefühl ist das einzige Gesetz für die Menschheit“.

Diese Passagen sind neben jenen, in denen Myškin von seinem früheren Heimweh erzählt und davon, dass er nur mit Kindern gern spreche, die einzigen Stellen der Oper, die Arien ähneln. Myškins Erlebnisse als Exilierter in einer fremden Sprache, gesundheitlich angegriffen und abgeschnitten von seiner Familie, die er nie wiedersehen sollte, haben sicherlich etwas in Weinberg angesprochen. Auf jeden Fall haben sie ihn zu seiner vielleicht subtilsten, mitfühlendsten Charakterzeichnung inspiriert.

Es ist schon symbolisch, dass die Premiere von *Der Idiot* in der Moskauer Kammeroper unter Boris Pokrovskij am 19. Dezember 1991, zwei Tage vor dem offiziellen Ende der Sowjetunion, stattfand und danach im Trubel der Zeiten unterging. Das Glück lächelte Weinbergs Opern erst ein Jahrzehnt nach seinem Tod allmählich zu. Wenn der momentan zu beobachtende Trend zu Neuinszenierungen anhält, wird der Verlust des russischen Publikums zum Gewinn des westlichen werden.



Mieczysław Weinberg 1989

Rückzug und Abgeschlossenheit

Von seinen Fünfzigern an sah man Weinberg, durch Morbus Crohn geschwächt, immer seltener in der Öffentlichkeit. Zwar erhielt er etwa alle zehn Jahre offizielle Anerkennung, 1971 wurde er „Verdienter Künstschaftender der Russländischen Sozialistischen Föderativen Sowjetrepublik“, 1980 „Volkskünstler der Russländischen Sozialistischen Föderativen Sowjetrepublik“, und 1990 erhielt er den Staatspreis der UdSSR. Aber das Interesse von Kollegen und Publikum bewegte sich – wie auch Šostakovič hatte erleben müssen – schon in den Jahren des Tauwetters fort von ihrem „humanistischen Realismus“ zu der Art entfremdeter westlicher Moderne, die unter Stalin tabu gewesen war. An Weinberg ging dieser Trend nicht ganz spurlos vorüber: Sein *Requiem* (1965/67) versucht eine gewunden-linear polyphone Tonsprache – nicht unähnlich der des jungen Schnittke – mit dem moralisch-ethischen Anliegen seiner Sinfonien, Kantaten und Opern zu verbinden. Seine späteren Streichquartette und Sonaten (besonders die wachsende Zahl von Sonaten für Solo-Instrumente) zeigen ein Interesse an der Tonsprache Bartóks und Brittnens und in bescheidenem Umfang auch an den „sonoristischen“ Neuerungen der modernen polnischen Schule.

Aber weiter ging Weinberg in dieser Richtung nicht. Exhibitionistische „Polystilistik“, wie sie sowjetische Komponisten, angeführt von Schnittke, als spezifisch östliche Avantgarde scharenweise pflegten, lag ihm ebensowenig wie der religiös-symbolistische Minimalismus, der für Komponisten wie Sofʹja Gubaidulina, Valentin Silʹvestrov, Galina Ustvolʹskaja, Gia Kančeli und Awet Terterjan so fruchtbar wurde. Das charakteristischste Merkmal der späten Jahre Weinbergs ist vielleicht seine Hinwendung zur „Kammersinfonie“. Als er im Spaß erklärte, er habe sich dieser Richtung zugewandt, weil 19 große Sinfonien vielleicht genug seien, nahmen viele das ernst. In Wahrheit schrieb er weiter Sinfonien bis zu seiner Nr. 22 (sie blieb uninstrumentiert). Und nicht erwähnt hatte er, dass die ersten drei Kammersinfonien allesamt Bearbeitungen seiner frühen Streichquartette (Nr. 2, 3 und 5) waren.

Wie Šostakovič und Prokofʹev in ihren letzten Lebensjahren kehrte auch Weinberg zu jugendlichen Themen und Musik seiner Jugend zurück, die nun als Gegenstand wehmütiger Sehnsucht auftauchen.

An seinem 75. Geburtstag im Dezember 1994 erhielt er, ans Bett gefesselt und schwer krank, Anrufe aus der ganzen Welt. Aber sicher entging ihm nicht, dass es zu diesem Anlass keine musikalische Würdigung gab. Die kamen erst nach seinem Tod: in Moskau zur Feier seines 80. Geburtstages 1999, an der Eastman School, Rochester N.Y., im September 2006 im Rahmen der Konzerte zu Šostakovičs 100. Geburtstag, und in Manchester und Liverpool im November 2009. Die Bregenzer Festspiele im Sommer 2010 – mit zwei Opern, dem Requiem, diversen anderen Stücken und einem Symposium – schwimmt also auf einer Welle der Wiederentdeckung. Danach wird sicher niemand mehr fragen, ob Weinbergs Musik es verdient hat, sondern, wie es so lange dauern konnte, bis sie zu ihrem Recht kam.

Aus dem Englischen von Sabine Grebing, Linthal

ДИПЛОМ

№ 489022

Предъявитель сего тов.

*Вайнберг
Мойсей Самуилович*

в 1939 г. поступил и в 1941 г. окончил

полный курс

*Белорусской
Государственной
Консерватории*

по специальности

Композиция

и решением

Государственной Экзаменационной Комиссии

от *23 июня* 1941 г. е присвоена

квалификация

Композитора

Председатель Государственной
Экзаменационной Комиссии

В. Шубалин

Директор

Л. Соловьев

Секретарь

Минск

М. П.

Город

1941 г.

Регистрационный №

Weinbergs Kompositions-Diplom, ausgestellt vom Belarussischen Staatlichen Konservatorium in Minsk, Juni 1941