

Vorwort

Der Komponist Mieczysław Weinberg, 1919 in Warschau geboren, floh wegen seiner jüdischen Herkunft in die Sowjetunion, als die Nazis Polen überfielen. Bis zu seinem Tod im Jahr 1996 schuf er ein eminent vielgestaltiges und umfangreiches Œuvre, das gegenwärtig weltweit (wieder) entdeckt wird. Unter Stalin wurden er und seine Familie Opfer des antisemitischen Terrors. Weinberg wurde observiert, diskriminiert und schließlich inhaftiert. Vor dem Schlimmsten bewahrte ihn die Fürsprache seines Freundes und Förderers Dmitrij Šostakovič und der Tod des Diktators 1953. Während der Regierungszeit Nikita Chruščëvs und vor allem Leonid Brežnevs zwischen 1964 und 1982 erhielt Weinberg zunehmend offizielle Anerkennung. Doch zählte er niemals zu den affirmativen Staatskomponisten. Vielmehr suchte und fand Weinberg Wege, sich mit der herrschenden Kunstdoktrin des Sozialistischen Realismus, die nahezu während seiner gesamten Schaffenszeit in Kraft war, ohne kreative Verluste auseinanderzusetzen. Dabei bildeten seine polnische Heimat und sein Judentum für ihn entscheidende, ideologisch jedoch heikle Fixpunkte.

Der Themenschwerpunkt des vorliegenden Heftes fokussiert die Ära Brežnev, Weinbergs erfolgreichste Zeit. Um seine damals komponierte Musik angemessen kontextualisieren und interpretieren zu können, muss man danach fragen, in welchem Grad, auf welchen Ebenen und in welchen Aspekten der Sozialistische Realismus in diesen Jahren (noch) Wirkungsmacht für die Musik besaß. Welche Postulate wurden aus der Doktrin konkret abgeleitet und welchen ideologischen Schwankungen unterlag sie? Das ist keineswegs klar und wird von den Autoren der Beiträge je nach Blickwinkel unterschiedlich beurteilt. Boris Belge, der sich den Diskursen im Sowjetischen Komponistenverband widmet, sieht generell die Verbindlichkeit der Doktrin rasch erodieren – an ihre Stelle sei ein ungeschriebenes Regelwerk getreten, an dem die Komponisten ihr (künstlerisches) Handeln ausgerichtet hätten.

Levon Hakobian schildert als Zeitzeuge die musikalische Atmosphäre der Brežnev-Zeit und beschreibt die Wahrnehmung Weinbergs im russischen Musikleben damals und heute. Er hält den »Sozialistischen Realismus« als wissenschaftlichen Begriff mit Blick auf die Brežnev-Zeit für wenig sinnvoll, da dieser sich damals in lauter Einzelstränge auseinander entwickelt habe, die kaum etwas miteinander gemein gehabt hätten. Wolfgang Mende kann hingegen anhand zweier Opern von Weinberg zeigen, wie Komponist und Librettist sehr präzise auf Elemente aus dem Forderungskatalog des Sozialistischen Realismus reagierten und diese der jeweiligen ideologischen Situation gemäß im Werk ausformten. Friedrich Geiger greift den Aspekt der musikalischen Progressivität als ein zentrales Problem der Kunstdoktrin heraus und beleuchtet hiervon ausgehend Weinbergs Verhältnis zur kompositorischen Avantgarde der 1970er Jahre. Eine späte Werkgruppe aus der Ära Brežnev, Weinbergs Sonaten für Violoncello solo, stellt Christoph Flamm im Kontext russisch-sowjetischer Kammermusik und in eingehenden Analysen vor. Verena Mogl spürt schließlich Weinbergs kompositorischer Reflexion seiner polnisch-jüdischen Herkunft nach, die insbesondere im Vokalwerk greifbar wird – die Chiffrierungen, zu denen sich der Komponist dabei genötigt sah, deuten ideologische Tabuzonen an, die im restaurativen politischen Klima unter Brežnev erneut Bedeutung gewannen.

Die Beiträge dieses Themenschwerpunkts gehen mehrheitlich auf Vorträge zurück, die während des Symposiums »Der Komponist Mieczysław Weinberg und der Sozialistische Realismus in der Ära Brežnev« im Mai 2012 am Institut für Historische Musikwissenschaft der Universität Hamburg gehalten wurden. Wir danken der Gerda Henkel Stiftung und der Alfred Toepfer Stiftung für die freundliche Unterstützung dieser Veranstaltung.

Friedrich Geiger und Verena Mogl

Boris Belge

Der sowjetische Komponistenverband, der Sozialistische Realismus und das fragile Gleichgewicht der musikalischen Welt in der Brežnev-Zeit

Sowjetischer Komponistenverband und Sozialistischer Realismus: Kaum eine Organisation und kaum ein Begriff scheinen so sehr für alles zu stehen, was die musikalische Welt in der Sowjetunion dogmatisch-borniert und langweilig machte. Ganz von der Hand zu weisen ist dieser Vorwurf nicht. Dieser Beitrag zeigt aber auf, wie gerade in der späten Brežnev-Zeit eine erhebliche Dynamik in die vermeintlich verkrusteten Organisationen kam und wie sich ein Set ungeschriebener Regeln etablierte, das den Komponistenverband zu einem Spielfeld werden ließ. Auf ihm konnten Komponisten, Musiker und Musikwissenschaftler ihre jeweiligen Forderungen platzieren und immer größere Handlungsräume gewinnen. Die Darstellung orientiert sich an vier Punkten: Dem administrativen Gefüge, an der Doktrin des Sozialismus selbst, an Akteuren, die als ›Verstärker‹ eingeführt werden und an der Perspektive ›junger‹, progressiv orientierter Komponisten. Abschließend wird mit dem »fragilen Gleichgewicht« ein Analyseangebot unterbreitet.

I – Das administrative Gefüge

Wie in allen anderen Bereichen politischer Steuerung war die musikalische Welt der Sowjetunion von der Doppelstruktur von Partei und Staat geprägt. Die offizielle Verwaltung des Konzertwesens, der Konservatorien, Musikschulen usw. hatten die Kulturministerien der Russischen Sozialistischen Föderativen Sowjetrepublik (RSFSR) und der Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken (UdSSR) inne. Sie kauften zum Beispiel Werke an, alimentierten die Orchesterstellen und hatten auch sonst die Aufsicht über die untergeordneten Kulturbehörden. Seit 1973 verwaltete darüber hinaus die Allunionsagentur für Autorenrechte (Vsesojuznoe agentstvo avtorskich prav, VAAP) die Tantiemen und den Urheberrechtsschutz bei internationalen Kunst- und Musikangelegenheiten. Die eigentliche

Entscheidungsmacht lag jedoch beim Apparat des Zentralkomitees (ZK) der Kommunistischen Partei, deren Kulturabteilung für das Ministerium und untergeordnete Behörden in allen wichtigen und relevanten Entscheidungsfindungsprozessen die endgültigen Urteile sprach. Vielfach wurde das ZK auch selbst aktiv und dekretierte künftige Kulturentwicklungen.¹

An der Schnittstelle zwischen Kulturministerien und ZK befanden sich die Komponistenverbände, die erheblichen Einfluss auf das Schaffen und den Alltag von Komponisten nehmen konnten. Wer als Komponist in Moskau weilte, hatte es genau genommen mit drei Komponistenverbänden zu tun: Dem Komponistenverband der UdSSR, dem des Gebiets Moskau und darüber hinaus mit dem Komponistenverband der russischen Sowjetrepublik (Sojuz kompozitorov RSFSR), der sich 1961 gegründet hatte. Dass alle Verbände im gleichen Gebäude in der Ulica Neždanovoj untergebracht waren, vereinfachte die Orientierung nicht wesentlich. Der Komponistenverband der UdSSR war in der Brežnev-Zeit eine große Organisation: Ihm gehörten laut einem Handbuch von 1971 insgesamt 2.252 Personen an, darunter neben Komponisten auch Musikwissenschaftler.² Die Mitgliederzahlen scheinen beeindruckend und sowjetische Kulturfunktionäre bedienten sich ihrer im ideologischen Wettstreit mit dem »Westen« gern. Tatsächlich aber teilte der Komponistenverband die Widersprüche und Probleme vieler anderer Organisationen in der Brežnev-Zeit. Denn eine Mitgliedschaft war zuvorderst eine Frage der

1 Vgl. Kiril Tomoff: *Creative Union. The Professional Organization of Soviet composers, 1939–1953*, Ithaca [u. a.] 2006, S. 14–24, sowie Simo Mikkonen: *Music and Power in the Soviet 1930s. A History of Composers' Bureaucracy*, Lewiston, New York [u. a.] 2009.

2 *Spravočnik (Handbuch), Privatařchiv Viktor Suslin*. Weitere Informationen zum Komponistenverband in *Tvorčeskie sojuzy v SSSR*, Moskva 1970, S. 7–95.

Levon Hakobian

Weinberg's Position in Russian Context: From an Insider's Viewpoint

It is not easy to evaluate Weinberg's importance for the musical culture of Soviet Russia. During whole his Russian career, which lasted half a century, he was outstandingly prolific, and a good deal of his works were composed for and premièred by first-class musicians. Even an incomplete list of his premières¹, all given in Moscow (unless indicated otherwise), may testify that over a period of more than forty years, with a noticeable break in 1949–1952², he was a significant figure on the country's musical scene, favoured by Russia's leading performers since the earliest stage of his professional life in the Soviet Union (cf. table on page 131, in parentheses are given the years of composition). Besides, Weinberg was in high demand as a composer of incidental music. His achievements in this domain range from the truly symphonic score for the cult film *The Cranes Are Flying* (1957)³ to the charming tunes from the immensely popular animated cartoons about Winnie-the-Pooh (1969, 1971, 1972), known literally to any Soviet child and to most Soviet adults, who could have no idea of who was their author.

By all appearances, Weinberg's enviable productivity, his collaboration with the country's star musicians, as well as his obvious ideological loyalty, should have secured him a steady place among the most conspicuous

representatives of Soviet musical community. Yet, during Weinberg's lifetime most of his »serious« compositions were heard but rarely or were not performed at all; the number of their officially released recordings, as compared to their general quantity, is surprisingly modest.

Such an obvious underestimation of Weinberg⁴, of which he, apparently, was not especially worried, surely had nothing to do with his Jewish or Polish origins, let alone with the fact that he had been repressed towards the end of Stalin's reign. It is not unlikely (though cannot be documented in any way) that Weinberg's well-known personal and stylistic closeness to Shostakovich was at least partly to blame: Weinberg was largely perceived as Shostakovich's epigone rather than as an independent artist with a unique voice of his own. Indeed, echoes of Shostakovich – be that some characteristic motivic turns or instrumental combinations, clear-cut rhythms, ostentatiously major or »hyper-minor«⁵ harmonies or else a penchant for protracted elaboration of short thematic units – can be heard in almost any important work of his; even the almost ubiquitous Jewish inflections can easily make an impression of Shostakovich-influenced elements, though in this case Weinberg's priority is beyond doubt. Weinberg's paramount theme, exactly as Shostakovich's, was the protest against war and violence.

1 The main source of information is David Fanning: *Mieczysław Weinberg. In Search of Freedom*, Hofheim 2010.

2 It must be underlined, however, that in the late 1940s Weinberg escaped serious persecutions, and his *Sinfonietta* of 1948, dedicated to the friendship of Soviet nations, was even complimented by Khrennikov as a successful example of large-scale instrumental composition based on folk material; cf. Tikhon Khrennikov: *Tvorchestvo kompozitorov i muzikovedov posle Postanovleniya ZK VKP(b) ob opere »Velikaya družba«*, in: *Sovetskaya muzika* 28 (1949), issue 1.

3 This was the only Soviet film to win the Palme d'Or of the Cannes Film Festival.

4 Let us add that he became the People's Artist of RSFSR only in 1980 and was awarded with his only State Prize in 1990. He never became People's Artist of the USSR (the highest degree in the Soviet artistic hierarchy). The only Soviet monograph on him – Lyudmila Nikitina's survey of his symphonies – appeared in 1972.

5 The term »hyper-minor« (or »intensified minor« – *usugublenniy minor*) was invented by the noted music theorist Leo Mazel to designate Shostakovich's favourite minor scales with additional lowered degrees; cf. Leo Mazel: *Zametki o muzikal'nom yasike Shostakovicha*, in: *Dmitriy Shostakovich*, ed. by Givi Ordzhonikidze, Moscow 1967, p. 320ff.).

Wolfgang Mende

Sozialismus als kulturelles Regulativ

Weinbergs Opern *Die Passagierin* und *Die Madonna und der Soldat*

Mieczyslaw Weinbergs Musik gehört zu den aufsehenerregenden Neuentdeckungen der letzten zehn Jahre. Publikum, Presse und Wissenschaft haben ihre ästhetische Überzeugungskraft bei den inzwischen zahlreichen Aufführungen so einhellig bestätigt, dass – vorsichtig formuliert – der Kampf gegen die notorische Intransigenz des Kanons in diesem Fall nicht aussichtslos erscheint. Musikhistorische Darstellungen und Repertoirepläne werden das Phänomen Weinberg künftig nicht mehr ignorieren können, wie es noch bis zu Beginn dieses Jahrtausends der Fall war. Die exklusorische Macht eines »Darmstädter« Fortschrittsdiskurses, der Musik wie die Weinbergs, die unterhalb des avanciertesten »Materialstands« operiert, als regressiv brandmarkt, dürfte mittlerweile soweit gebrochen sein, dass sie keine ernsthafte Bedrohung mehr darstellt, zumal Weinbergs Schaffen kaum einfach als epigonal oder idyllisch-naiv abgetan werden kann. Problematischer ist da schon die Frage, wie mit der Tatsache umzugehen ist, dass Weinbergs Musik zweifellos eng mit der sowjetischen Kultur inklusive ihrer ideologischen Zwänge verwoben ist. Die Frage stellt sich umso mehr, als kaum von der Hand zu weisen ist, dass der jüngste Publikumserfolg von Weinbergs Werken auch etwas mit der Doktrin des Sozialistischen Realismus zu tun hat, nämlich mit dessen Postulaten von »Volksverbundenheit« und »Verständlichkeit«. Auf was lässt man sich alles ein, wenn man die »Früchte« vergangener kulturpolitischer Gängelung genießt?

Den Präzedenzfall liefert das in vieler Hinsicht vergleichbare Œuvre Dmitrij Šostakovičs. In der überaus lebhaften Debatte um dessen Bewertung, die bis in die jüngste Zeit anhält, hat sich das Narrativ herausgebildet, wonach stilistische Mäßigung und immer wieder bestätigte politische Konformität als Tribut für kritische oder sogar dissidentische Freiräume zu deuten sind. Wieweit

dieses Narrativ auf Weinberg übertragbar ist, kann beim derzeitigen Forschungsstand kaum befriedigend beantwortet werden.¹ Das gehäufte Aufgreifen inopportuner Themen, eine Reserve gegenüber plakativer Affirmation und ein derzeit wohl erst in Ansätzen aufgedecktes Netzwerk von Selbst- und Fremdzitaten mit zum Teil subversiver Semantik deuten in diese Richtung. Andererseits scheint das Grundeinverständnis mit der real existierenden Lebenswelt und Kulturpraxis der Sowjetunion bei Weinberg stärker ausgeprägt zu sein als bei Šostakovič. Der in Šostakovičs Spätwerk greifbare tiefe Pessimismus, der bis zum radikalen Zweifel an der sinnstiftenden und humanitätsbefördernden Potenz von musikalischer Kunst vorstößt, hat bei Weinberg offensichtlich kein Pendant.

Eine Musikkultur, die die ideologische Verstrickung von Kunst nicht als Bedrohung, sondern als produktive Ressource zur Schärfung des kritischen Sinns begreift, sollte die Frage der Sedimentierung von Ideologie offensiv und differenziert aufgreifen. Ein Weg, um das Verhältnis von Systemaffirmation und -kritik in Weinbergs Musik genauer aufzuschlüsseln, ist zu fragen, inwieweit sie dem Imperativ des Sozialistischen Realismus folgt. In einem musikkulturellen Spektrum, das auch in der Sowjetunion seit den 1960er Jahren pluralistische Züge angenommen hatte,² steht Musik sozialistischer Observanz gemeinhin für opportunistischen Konformismus, adaptierte Techniken der westlichen Avantgarde figurieren dagegen als Chiffre der

1 Der Untertitel »In Search of Freedom« von David Fannings pionierhafter Monographie rekurriert klar auf dieses Narrativ (David Fanning: *Mieczyslaw Weinberg. In Search of Freedom*, Hofheim 2010; dt. als *Mieczyslaw Weinberg. Auf der Suche nach Freiheit*, aus dem Englischen von Jens Hagedstedt, Hofheim 2010).

2 Vgl. Dorothea Redepenning: *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik*, Bd. II/2: *Das 20. Jahrhundert*, Laaber 2008, S. 535f.

Friedrich Geiger

Weinberg und die Avantgarde

Am 19. Januar 1985, als offiziell noch Konstantin Černenko als Generalsekretär amtierte, aber bereits von Michail Gorbačëv vertreten wurde, beendete Mieczysław Weinberg das Manuskript seiner vierten Sonate für Violoncello solo op. 140.¹ Ausweislich des Autographs ist sie dem Cellisten Valentin Berlinskij, dem Mitbegründer und langjährigen Leiter des legendären Borodin-Quartetts, zum 60. Geburtstag gewidmet. Sie besteht aus zwei Sätzen: einem *Andante* von etwa neun Minuten Dauer und einem wesentlich kürzeren *Allegro* von etwa drei Minuten. Der erste, langsame Satz ist dreiteilig gebaut. Die Rahmenteile entwickeln eine einstimmige, klar konturierte Melodielinie. Der Mittelteil (T. 73–117) hingegen, der am Schluss (T. 151–180) nochmals aufgegriffen wird, bringt blockhafte, durch Dissonanzen geschärfte Akkorde (vgl. Notenbeispiel 1 auf Seite 151²).

Ein gutes Jahr später, am 19. April 1986, überarbeitete Weinberg diese Sonate. Er fertigte dafür ein neues Manuskript an und gab dem Opus die Nummer 140bis. Zwischen die beiden bereits vorliegenden Sätze fügte der Komponist ein zusätzliches *Adagio* von rund drei Minuten ein und erweiterte dadurch die Anlage zur üblicheren Dreisätzigkeit. Im ersten Satz hingegen strich er genau den erwähnten, spröde dissonanten Mittelteil und den auf ihn rekurrierenden Schlussabschnitt. Im Ergebnis präsentiert sich damit die Sonate nach der Überarbeitung um einiges gefälliger.

Weshalb Weinberg in das Werk nochmals eingegriffen hat, ist ungewiss. Der Cellist Josef Feigelson, der die Sonate 1997 zum ersten Mal eingespielt hat, führt im begleitenden Booklettext zumindest die dreisätzig Anlage auf den Wunsch des Widmungsträgers zurück, ohne allerdings dafür

Belege zu geben.³ Genaueres lässt sich bei gegenwärtiger Lage der Quellen nicht sagen.

Mit großer Wahrscheinlichkeit können wir jedoch von etwas anderem ausgehen: Wäre die Sonate rund fünfzehn Jahre früher entstanden, wäre es der gleichsam natürliche Impuls der meisten Musikhistorikerinnen und Musikhistoriker – mich selbst eingeschlossen – gewesen, diese Überarbeitung zugunsten leichterer Rezipierbarkeit auf politisch-ideologischen Druck zurückzuführen. Sieht man sich jedoch die tatsächlichen Kompositionsdaten an, dann verhält es sich genau umgekehrt: Die sperrigere Originalversion komponierte Weinberg zu einem Zeitpunkt, als die Kulturideologen unter Černenko in einem letzten Aufbäumen des alten Regimes noch einmal versucht hatten, die Zügel fest anzuziehen.⁴ Und er entschärfte die Sonate just, als die Reformen unter Gorbačëv bereits ange laufen waren. Musikalische Idiomatik und ideologischer Zwang verhalten sich hier antizyklisch. Sollten wir es demnach gar mit einem Zeugnis für eine wertkonservative Haltung Weinbergs im Sinne der Sowjetideologie zu tun haben, einer Skepsis gegenüber den Tendenzen der Perestrojka, die eine retrospektive Annäherung an die in der Auflösung begriffene Kunstideologie auslöste? Auch diese Argumentation könnte man stützen, indem man auf vergleichbare Fälle wie das letzte, siebzehnte Streichquartett Weinbergs verwies, das ebenfalls im Jahr 1986 entstand und in seinem ostentativ moderaten Klassizismus wie eine melancholische Huldigung an den Sozialistischen Realismus klingt. Einmal mehr zeigt sich, dass ein und derselbe kompositorische Vorgang – die Tilgung einer vergleichsweise sperrigen Passage – je nach Kontext vollkommen unterschiedlich bewertet werden kann.

1 Notentext in: Mieczysław Weinberg: *Sonaten für Violoncello solo*, peermusic-classical: New York und Hamburg 2005, S. 43–50 bzw. S. 63–67. Ich danke Arnt Nitschke (Peermusic Classical) herzlich für Einblick in Kopien der dieser Ausgabe zugrundeliegenden autographen Materialien.

2 Mit freundlicher Genehmigung von Peermusic Classical.

3 Josef Feigelson: *Sonatas for Solo Cello Nos. 2, 3 and 4*, in: Beitekt zur CD *Weinberg: Complete Music for Solo Cello 2*, Naxos 8.572281 (2011), S. 3.

4 Karen Laß: *Vom Tauwetter zur Perestrojka. Kulturpolitik in der Sowjetunion (1953–1991)*, Köln 2002, S. 373–376.

Christoph Flamm

Weinbergs Sonaten für Violoncello solo

In der Gunst der russischen Musikwelt steht das Cello, wie nicht nur die lange Liste berühmter russischer Cellisten, sondern auch der Moskauer Tschaikowsky-Wettbewerb regelmäßig zeigt, seit ehemals ganz weit oben. Dementsprechend gern haben sich die russischen Komponisten, mindestens seit Karl Davydov, dem Instrument genähert, und oft entstanden ihre Werke für einen freundschaftlich verbundenen Interpreten. Das gilt auch und besonders für die sowjetische Zeit, die Sonaten für Cello und Klavier sowie konzertante Werke für Cello in hoher Quantität und Qualität hervorbrachte, mit den entsprechenden Werken von Sergej Prokofev und Dmitrij Šostakovič an der Spitze. Das Instrument in zunächst üblicher Weise bedient hat auch Mieczysław Weinberg mit zwei Sonaten für Cello und Klavier (op. 21, 1945; op. 63, 1958 / 1959; vorausgegangen waren Violinsonaten), einem Cello-Konzert (op. 43, 1948) und einer Konzert-Phantasie (op. 52, 1952 / 1953). Das Cello aber ganz für und mit sich allein sprechen oder singen zu lassen, war in Russland wie überall eine weitaus seltenere Idee. Weinberg hat mit seinen insgesamt vier zwischen 1960 und 1985 entstandenen (und in zwei Fällen nochmals revidierten) Sonaten für Cello solo also ein markantes Zeichen in die recht schütterte Gattungslandschaft gesetzt. In welchem Kontext sind diese Werke zu sehen?

I – Besetzung oder Gattung?

Natürlich schimmert unvermeidlich Johann Sebastian Bach als Ur- oder gar Übervater hinter jeglicher größeren Solo-Literatur für das Cello auf. Diese Assoziation steht von Anfang an im Raum: »Weinberg's four sonatas for solo cello have been likened in importance to the suites of J. S. Bach, not least by Rostropovich [...]«¹ Sollen Weinbergs

Sonaten also Bachs Suiten komplementieren? Außer der Besetzung ist zunächst keine direkte Parallele zu Bach erkennbar. Mit seinen 24 Präludien für Cello solo (op. 100, 1969) hingegen scheint Weinberg Bach einen viel direkteren Tribut erwiesen zu haben, da hier der Gesamtplan sowie das Auftreten von Sarabande und Menuett einen Bezug zum barocken Meister geradezu aufdrängen. Doch es zeichnen sich bei näherem Hinschauen nur zu deutlich ganz andere Koordinaten ab: einerseits die vielen Tonartenzyklen der russisch-sowjetischen Instrumentalmusik, andererseits die Cellomusik von der Romantik bis in Weinbergs Gegenwart – einige der Präludien bringen Zitate aus Cellowerken von Robert Schumann, Šostakovič und Boris Čajkovskij.² Bach ist also, wenn es um konkrete Modelle für Weinbergs Solo-Cellomusik geht, nur eine und nicht immer die ergiebige Fährte.

Weinbergs Verzicht auf die übliche Begleitung von Melodieinstrumenten durch Klavier oder Orchester zeichnete sich bereits 1959 in der Sonate für zwei Violinen ab, die wohl Prokofevs op. 56 als Modell vor Augen hatte. Nun war es nur noch ein kleiner Schritt bis zur völligen Entkleidung. Weinberg ging ihn nicht ganz allein. Nach Prokofevs Fragment gebliebener Solo-Cellosonate in cis-Moll aus dem letzten Lebensjahr schrieben in der Sowjetunion solche Werke auch Šostakovičs Schüler Boris Tiščenko (1960, 1979 und 2003), der jugendliche Vasilij Lobanov (1963), Karèn Chačaturjan (1966) und dessen Onkel Aram Chačaturjan (1974, *Sonate-Fantasie*). Dieser Liste hinzufügen könnte man aufgrund von Weinbergs besonderem Interesse an moderner polnischer Musik und der persönlichen Bekanntschaft auch die frühe Sonate von

1 Anthony Short: Beibehaltung zur CD *Weinberg. Cello Sonatas* (Yablonsky, Hsin-ni Liu), Naxos 8.570333.

2 Vgl. Richard Taruskin: *The Rising Soviet Mists Yield Up Another Voice*, in: *New York Times*, 3. Dezember 1995; erneut in: ders.: *On Russian Music*, Berkeley [u. a.] 2009, S. 76–379, hier S. 378; David Fanning: *Mieczysław Weinberg. Auf der Suche nach Freiheit*, Hofheim 2010, S. 196.

Verena Mogl

»Wenn's draußen neblig ist, fällt innen das Heimweh leichter, das Erinnern«

Weinbergs Auseinandersetzung mit Heimat und Herkunft im Vokalschaffen

Im Zeitabschnitt zwischen 1964 und 1982 – der politischen Ära Leonid Brežnevs – komponierte Mieczysław Weinberg im Bereich der sogenannten »ernsten« Musik über 60 Werke. Darunter fallen unter anderem neun vollendete und zwei begonnene Symphonien, sieben Streichquartette und zwei Solokonzerte.¹ Ein besonderer Schwerpunkt liegt jedoch auf dem Vokalschaffen. So komponierte Weinberg im genannten Zeitraum sechs Opern und eine Operette, sieben große Liederzyklen, vier Kantaten und ein Requiem. Auch bei den bereits genannten Symphonien handelt sich in fünf Fällen um Vokalsymphonien.² Weinberg selbst betonte, dass grundsätzlich der Liedkomposition eine bedeutende Rolle innerhalb seines Werks zukomme und dass im Grunde in allen seinen Symphonien Teile von Liedern enthalten wären.³

Eine besondere Rolle innerhalb der Liederschaffens spielen jedoch jene Werke, die Weinberg nach Versen polnischer Dichter komponierte.⁴ Diesen Kompositionen – vornehmlich aus der Regierungszeit Brežnevs – soll im Folgenden besondere

Aufmerksamkeit gelten. Denn Weinberg beschäftigte sich in diesen Kompositionen mit einer Thematik, die zum Verständnis seines gesamten Schaffens von zentraler Bedeutung ist. Es handelt sich dabei um die Auseinandersetzung mit seiner polnisch-jüdischen Herkunft und damit zusammenhängend mit dem Verlust der alten Heimat und der Situierung in seiner neuen, der Sowjetunion. Just in der Auseinandersetzung mit den eigenen Wurzeln fand Weinberg zu einer eigenen, wenngleich leisen, so doch deutlichen Form der künstlerischen Kritik an den herrschenden Umständen.

Dass Weinberg sich ausgerechnet in der Ära Brežnev mit diesen Themen verstärkt beschäftigte, ist angesichts des restaurativen Umschwungs, der in der Sowjetunion nach einer vergleichsweise kurzen Phase des »Tauwetters« spürbar wurde, wenig verwunderlich. So war die Regierungszeit Brežnevs von zunehmender Stagnation und Resignation geprägt, und Manfred Hildermeier beschreibt ausführlich, wie unter Brežnev »Kontrolle, Zensur und Maßregelung, ohnehin nur partiell gelockert, [...] wieder zur ausnahmslosen Regel«⁵ wurden. Auch war, wie Vladislav Zubok festhält, erneut ein massiver Anstieg von Antisemitismus und gesteigertem Russozentrismus zu verzeichnen: »Russocentrism, Russification policies in Soviet republics, and deafening militaristic propaganda, characteristic of late Stalinism, also resurfaced. In Moscow, Leningrad, Kiev, and other major cities, the members of the intelligentsia of Jewish descent lived in fear of another anti-Semitic campaign.«⁶

1 Dazu kommen im Bereich der so genannten funktionalen Musik zwei vertonte Theaterstücke, mindestens ein Werk für Unterhaltungsorchester und zusätzlich 34 vertonte Filme; vgl. dazu das Werkverzeichnis in meinem Artikel *Weinberg, Mieczysław*, in *Komponisten der Gegenwart*, hg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, 47. Nlfg. München 2012, S. W–Z7.

2 Die 8. Symphonie op. 83 (1964), die 9. Symphonie op. 93 (1967) sowie die 15., 17. und 18. Symphonie op. 119 (1977), op. 137 (1982–1984) und op. 138 (1982–1984).

3 Vgl. Ljudmila Nikitina: *Simfonii M. Vajnberga*, Moskau 1972, S. 23.

4 Dieser Artikel fasst die detaillierten Untersuchungen zusammen, die ich vor allem im 2. und 3. Kapitel meiner Dissertation ausgeführt habe: »Juden, die ins Lied sich retten...«. *Der Komponist Mieczysław Weinberg (1919–1996) in der Sowjetunion*, Münster 2016 (im Erscheinen).

5 Manfred Hildermeier: *Geschichte der Sowjetunion 1917–1991. Entstehung und Niedergang des ersten sozialistischen Staates*, München 1998, S. 931.

6 Vladislav M. Zubok: *A failed empire: the Soviet Union in the Cold War from Stalin to Gorbachev*, Chapel Hill, NC 2007, S. 196.