

Musik und Diktatur | 1

Verena Mogl

»Juden, die ins Lied sich retten«

Der Komponist Mieczysław
Weinberg (1919-1996) in der
Sowjetunion

WAXMANN

Musik und Diktatur

Herausgegeben von
Friedrich Geiger

Band 1

Verena Mogl

„Juden, die ins Lied sich retten“ –
der Komponist
Mieczysław Weinberg (1919–1996)
in der Sowjetunion



Waxmann 2017
Münster · New York

Gedruckt mit Unterstützung der
Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Musik und Diktatur, Band 1

ISSN 2199-3912

Print-ISBN 978-3-8309-3137-9

E-Book-ISBN 978-3-8309-8137-4

© Waxmann Verlag GmbH, 2017

www.waxmann.com

info@waxmann.com

Umschlaggestaltung: Pleßmann Design, Ascheberg

Autorinnenfoto: © Yvonne Schmedemann

Satz: Stoddart Satz- und Layoutservice, Münster

Druck: Hubert & Co., Göttingen

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier,
säurefrei gemäß ISO 9706



Printed in Germany

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, verboten.

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Für Magdalena

Zur Schriftenreihe „Musik und Diktatur“

Musik spielt in Diktaturen eine entscheidende Rolle. Wie keine andere Kunst appelliert sie an die Emotionen der Menschen, ohne Umwege über den Verstand, den totalitäre Regime gerne aushebeln. Musik kann, wie jeder weiß, überwältigen, und dieses Potential haben sich Herrscher zu allen Zeiten zunutze gemacht. In Diktaturen geschah dies meist planmäßig und in großem Maßstab. Dabei zeigt die Musikpolitik in fast allen Regimen gewisse Ähnlichkeiten. So gehört zu ihren Grundzügen, dass sie zwischen erwünschter Musik (Musik, die dem Regime nützt) und unerwünschter Musik (Musik, die dem Regime nicht nützt oder sogar schadet) unterscheidet und in zwei Richtungen agiert. Erwünschte Musik und ihre Komponisten werden stark gefördert, unerwünschte Musik und ihre Komponisten hingegen ausgegrenzt, unterdrückt oder auf Linie gebracht.

Welche Musik erwünscht oder unerwünscht war, verhielt sich in jeder Diktatur anders. Gleichwohl lassen sich einige übergreifende Tendenzen benennen:

- Erwünscht war Musik, die etwa bei Selbstinszenierungen der Regime – Massenveranstaltungen wie Parteitag, Sportwettkämpfen, Aufmärschen, Gedenktagen, Weibefesten und so fort – den Machtanspruch der Herrschenden verklären und ihre markigen Reden überhöhen konnte.
- Musik unterstützte die Propaganda der Regime, indem sie die ideologische Botschaft emotionalisierte und die Hörer in die gewünschte Richtung lenkte.
- Operngalas und Festkonzerte verliehen den Gewaltherrschern kulturellen Glanz. Sie beanspruchten bedeutende musikalische Traditionen, profitierten von deren Beliebtheit und versuchten die Massen zu gewinnen, indem sie ihnen dieses Repertoire in preiswerten Volkskonzerten zugänglich machten.
- Die Diktaturen griffen auf die gemeinschaftsbildende Kraft der Musik zurück, die aus dem Gemeindegesang vertraut ist, aber auch in Konzerten oder beim gemeinsamen Singen etwa in Jugendorganisationen wirkte.
- Auch die zeitgenössische Musik nahmen die Kulturideologen in den Dienst. So wurden Komponisten, die erwünschte Musik schrieben, durch Posten, Stipendien und Preise belohnt, was bei vielen verding, da sie wirtschaftlich kaum abgesichert waren.

Im Gegensatz zu dieser Musik, die den diktatorischen Regimen nützte, stand die unerwünschte Musik. Fragt man danach, was Musik bei den Kulturideologen in Misskredit brachte, zeichnen sich in der Regel politische, rassistische und ästhetische Gründe ab, die allerdings in jeder Diktatur unterschiedliches Gewicht hatten. In der Musikpolitik des NS-Staates etwa zeigen sich von Anfang an rassistische Motive, die im Zuge der „kumulativen Radikalisierung“ (Hans Mommsen) und der territorialen Expansion des Regimes immer ausschließlicher dominierten, zuweilen sogar im Widerspruch zu seinen politischen und ästhetischen Interessen.

Vergleichende musikbezogene Diktaturforschung, so zeigen schon diese knappen Bemerkungen, ist auf die detaillierte Untersuchung einzelner Aspekte genauso angewiesen wie auf die übergeordnete Perspektive. Beidem möchte die Schriftenreihe „Mu-

sik und Diktatur“ Raum bieten und beides miteinander in Beziehung setzen. Herausragende Qualifikationsarbeiten stehen dabei neben Studien bereits arrivierter Autorinnen und Autoren. Dass disziplinäre Grenzen regelmäßig überschritten werden, ist wichtig und willkommen. Geographisch und zeitlich unterliegen die Themen der Monographien keinerlei Einschränkungen – Diktaturen gab und gibt es bekanntlich seit jeher und auf der ganzen Welt, Musik ebenso. Wenn diese Reihe dazu beiträgt, für die Zusammenhänge zwischen Musik und Diktatur zu sensibilisieren, hat sie ihren Zweck erfüllt.

Friedrich Geiger

Inhalt

Zur Schriftenreihe „Musik und Diktatur“	7
Einleitung.....	11
Mieczysław Weinberg – Zum Stand der Forschung	11
Weinbergs Kompositionen – Ausgangspunkt der Betrachtungen.....	17
Die Materiallage	17
Das Werk im Überblick – Auffälligkeiten	19
Weinberg – ein Komponist im ‚kurzen 20. Jahrhundert‘	20
Methodik und Disposition.....	23
‚Sozialistischer Realismus‘ – Zur Problematik des Begriffs.....	24
Aufbau der Untersuchung.....	26
Zur Biographie.....	27
Die familiären Wurzeln Weinbergs – viele Fragen, einige Antworten.....	30
Weinbergs Jugendjahre in Warschau und das Schicksal der Familie nach 1939	42
Minsk, Taschkent, Moskau.....	49
Weinbergs Œuvre im zeitgeschichtlichen Kontext: Phasen der politischen Einflussnahme	52
Im Zeichen des Stalinismus	52
Der Erlass von 1948 und das Musikgeschehen	57
Weinbergs Ankunft in Moskau: Im Wirkungskreis von Michoëls und Šostakovič.....	64
Die Abkehr von den ‚klassischen‘ Gattungen in den Regierungsjahren Stalins ..	75
Zuflucht bei den ‚leichten‘ Genres: Weinbergs Unterhaltungsmusik	132
Weinbergs Auseinandersetzung mit Heimat und Herkunft.....	149
Polnisch / Russisch.....	151
„Erinnerst du dich, Laura...“ – Erste Reminiszenzen (Adam Mickiewicz).....	154
Exkurs Folklore – die <i>Polnischen Weisen</i> op. 47.2.....	170
Eine neue Ära.....	176
Sehnsucht und Systemkritik – Werke nach Versen von Julian Tuwim	190
Pole und Jude – Weinbergs Reflexion des Holocaust.....	277
Ein ‚unerhörtes‘ Meisterwerk: Die Oper <i>Passażirka</i> op. 97	286
Das Libretto: Hintergründe und Entstehungsgeschichte.....	287
Das Libretto und seine (literarische/n) Vorlage/n	295
Zur Komposition.....	317
Die ‚Nicht-Aufführungsgeschichte‘	356

Anhang	368
Literaturverzeichnis	368
Werkverzeichnis	383
Filmographie	433
Abbildungsverzeichnis.....	439
Danksagung	442
Die Autorin	444

Einleitung

Mieczysław Weinberg – Zum Stand der Forschung

Das erste erhaltene Kompositionsmanuskript des am 8. Dezember 1919 in Warschau geborenen Mieczysław Weinberg – es trägt den Titel *Dwa mazurki* [zwei Mazurken] für Klavier op. 10 und 10a – ist datiert auf den 17./21. November 1933, Entstehungsort ist Warschau. Das jüngste erhaltene Manuskript, eine Skizze der 22. Symphonie op. 154, ist datiert auf den 25. März/10. Mai des Jahres 1994, Entstehungsort ist Moskau (Abb. 1 und 2).¹

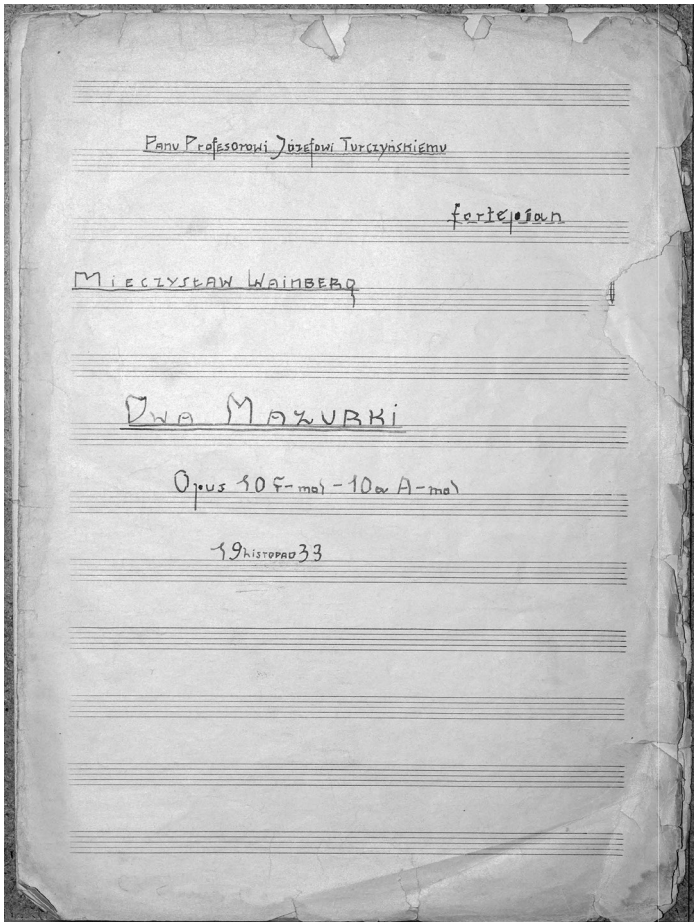


Abb. 1: Titelblatt zu op. 10 / 10a (MWMA 0101).

1 Es handelt sich um Abbildungen der Manuskripte aus dem Privatnachlass Weinbergs, der mir digitalisiert zur Verfügung stand. Dieser Nachlass wird im Folgenden mit MWMA bezeichnet. Die Nummerierungen der einzelnen Manuskripte folgen der Nummerierung, nach welcher die Digitalisierung geordnet wurde. Auf dem Titelblatt der 22. Symphonie machte Weinberg fälschlicherweise die Angabe 21. Symphonie.



Abb. 2: Titelblatt der 22. Symphonie op. 154 (MWMA 0542).

Diese Manuskripte, zwischen deren Entstehung ein Zeitraum von über 60 Jahren liegt, markieren den Anfangs- und Endpunkt des umfangreichen Schaffens eines Komponisten, dessen Werke schon zu Lebzeiten von den bedeutendsten sowjetischen Musikern gespielt wurden. Zu seinen Interpreten zählten unter anderem das Borodin-Quartett, Émil' Gilè's, David Ojstrach und Mstislav Rostropovič; Dirigenten wie Kiril Kondrašin, Gennadij Rožděstvennskij oder Kurt Sanderling dirigierten seine Symphonien. Dies mag den Eindruck erwecken, Weinbergs kompositorischer Werdegang könne als Erfolgsgeschichte gelten. Tatsächlich entspricht dies jedoch nicht der Wirklichkeit. Denn ein Großteil seiner Werke aus dem Bereich der so genannten ‚ersten‘ Musik blieb zu Lebzeiten des Komponisten unaufgeführt und unveröffentlicht. Zwar gehören Weinbergs Kompositionen aus dem Bereich der ‚funktionalen‘ Musik – etwa für den sowjetischen Zeichentrick-Klassiker *Vinni Puch* oder den Film *Poslednij djujm* – auch heute noch zum musikalischen Allgemeingut Russlands, der Name Weinbergs

wurde jedoch weder damals noch wird er heute damit in Verbindung gebracht. Ech- te Anerkennung erlangte der Komponist zur Zeit seines Wirkens vor allem im Krei- se von Kollegen. Neben den Komponisten Venjamin Basner und Boris Čajkovskij, die Weinberg zu seinen engsten Freunden zählte, gehörte vor allem Dmitrij Šostakovič zu seinen Befürwortern und Unterstützern. Mit Šostakovič stand Weinberg bis zu dessen Tode nicht nur beruflich in engem Austausch, sondern war ihm auch persönlich sehr verbunden (davon wird noch zu sprechen sein).

Die enge berufliche und auch private Vernetzung Weinbergs mit prominenten sow- jetischen Musikern und Komponistenkollegen und deren dauerhafter Zuspruch tru- gen indes weder zur öffentlichen Kenntnisnahme Weinbergs bei, noch fanden sie ihr Äquivalent in der sowjetischen Musikforschung. Denn nur ein kleiner Teilbereich von Weinbergs Schaffen – und darin wiederum nur ausgewählte Werke in größtenteils sehr überblickshaften Zusammenfassungen – fanden musikwissenschaftliche Beachtung.

Die sowjetische Fachwelt richtete ihr Augenmerk hauptsächlich auf das symphoni- sche Œuvre. Die einzige umfangreiche Arbeit dazu, die bereits 1972 veröffentlicht wur- de, stammt von der Musikwissenschaftlerin und Pianistin Ljudmila Nikitina.² Ihre Un- tersuchung der 1. bis einschließlich 10. Symphonie Weinbergs folgte zwei Artikeln, die Nikitina 1970 und 1971 veröffentlicht hatte.³ Wie in Erfahrung zu bringen war, plante Nikitina ursprünglich, eine umfassende Monographie über Weinberg zu verfassen. Sie ließ diesen Plan dann jedoch aus ungeklärten Gründen fallen.⁴ Dennoch ist das Buch *Simfonii M Vajnberga* [Die Symphonien Weinbergs]⁵ die bisher ausführlichste Arbeit zum Schaffen des Komponisten. Ich werde im Folgenden immer wieder darauf verwei- sen. Abgesehen davon wurde das symphonische Werk in verschiedenen musikwissen- schaftlichen Publikationen eher selektiv und cursorisch behandelt.⁶

2 Ljudmila Nikitina: *Simfonii M. Vajnberga*. Moskau 1972.

3 In einem ersten Artikel noch vor Erscheinen ihrer Arbeiten zu den Symphonien widmete sich Ni- kitina überblicksartig einer Reihe von Werken in dem Beitrag: Plodotvornoe sodružestvo, in: *So- vetskaja muzyka* 5 (1970), S. 93f. Diesem kurzen Beitrag folgte ein Beitrag zu den, wie Nikitina sie nannte, „Programm-Symphonien“ Weinbergs: Ljudmila Nikitina: Programmyne simfonii M. Vajn- berga, in: A. Kandinskij (glav. red.): *Iz Istorii Russkoj i sovetskoi muzyki*. Moskau 1971, S. 110-133.

4 Zu den Gründen für das Fallenlassen des Projekts befragt, gab Ljudmila Nikitina in einer E-Mail an Verena Mogl vom 23. März 2013 leider keine konkrete Auskunft.

5 Übersetzungen hier und im Folgenden (soweit nicht anders angegeben) von Verena Mogl.

6 In der Publikation *Istorija muzyki narodov SSSR* (1974) fanden überblicksartig Symphoni- en Weinbergs, nämlich die 4., 6. und 8., sowie das Konzert für Trompete und Orchester op. 94 (1966/67) Beachtung; vgl. Viktor Bobrovskij: [Über die 4., 6. und 8. Symphonie, das Trompeten- konzert], in: Jurij Keldyš (otv. red): *Istorija Musyki narodov CCCP*. Bd. 5. Moskau 1974, S. 78-83 u. 101-113. In den sehr knapp gehaltenen Ausführungen von Victor Bobrovskij zeigt sich, dass der Autor mit dem Werk Weinbergs zwar vertraut war, sich aber auf sehr pauschale Anmerkun- gen beschränkt. Ebenso verhält es sich mit den Ausführungen, die Mark Aranovskij in dem 1979 erschienenen Band *Simfoničeskie iskanija* zu Weinbergs Symphonien 6 bis 10 (6. Symphonie op. 79, 7. Symphonie op. 81 [1964], 8. Symphonie op. 83 [1964], 9. Symphonie op. 93 [1966/67], 10. Symphonie op. 98) gab. Auch er behandelt die genannten Werke nur cursorisch und geht an kei- ner Stelle in die Tiefe; vgl. Mark Aranovskij: in: *Simfoničeskaja Iskanija*. Leningrad 1979, S. 196-198, 200-202, 217-223. Vor diesen beiden Publikationen beschäftigten sich auch einzelne Artikel in der Fachpresse mit den Symphonien: So wurde die 3. Symphonie op. 45 (1949/59) im An- schluss an ihre Uraufführung 1960 rezensiert; vgl. Ju[r]ij Korev: Po pervym vpečatlenijam, in: *So- vetskaja muzyka* 5 (1960), S. 12-17, die Ausführungen zur 3. Symphonie auf den Seiten 13-15. Auf diesen Artikel wird im Folgenden noch genauer verwiesen. Ein Jahr später rezensierte der Musikwissenschaftler Semen Šlifštejn die 4. Symphonie op. 61 (1957/61) direkt nach ihrer Uraufführung im Oktober desselben Jahres. Allerdings fand diese Rezension, wie Šlifštejn selbst an-

In einem der wenigen Beiträge, in dem auch andere Gattungen Beachtung fanden, wurde 1957 das Konzert für Violoncello und Orchester op. 43 (1948/56) rezensiert,⁷ in einem weiteren 1961 erschienenen Artikel das Konzert für Violine und Orchester op. 67 (1959) und die 2. Sinfonietta op. 74 (1960).⁸ Ansonsten fand neben den Symphonien vor allem das Opernschaffen Weinbergs Beachtung.⁹ Zudem gibt es drei Beiträge in der sowjetischen Fachpresse, die sich vor allem der Komponistenpersönlichkeit – und dabei überblicksartig auch dem kompositorischen Schaffen – widmen.¹⁰

gibt, erst volle 16 Jahre später in einer Sammlung seiner Artikel ihren Weg in die Öffentlichkeit; vgl. Semen Šlifštejn: O četvortoj simfonii M. Vajnberga, in: Ders.: *Isbrannje stati*. Moskau 1977, S. 181-185, v.a. Fn. 1. In der Rezension selbst wiederum irritiert aus der Retrospektive vor allem Šlifštejns Bemerkung, Weinberg würde in seiner Musik generell nach der „hohen Schlichtheit in der Kunst“ suchen, was sich auch in der Faktur der 4. Symphonie widerspiegeln; ebd., S. 183. Dies steht, wie sich im Laufe der folgenden Ausführungen zeigen wird, in Widerspruch zu der anspruchsvollen Kompositionstechnik Weinbergs. Dennoch wird in Šlifštejns Ausführungen deutlich, dass er Weinberg als Komponisten sehr schätzte und den offenbar nur mäßigen Erfolg der 4. Symphonie nach ihrer Aufführung allein der schlechten Interpretation durch das Orchester zuschrieb; vgl. ebd., S. 185. Die Symphonie war vom Orchester der Moskauer Philharmonie, Ltg. Kirill Kondrašın, aufgeführt worden. 1965 wurde die 6. Symphonie op. 79 (1962/63) in der Publikation *Muzyka i sovremenost'* mit Aufmerksamkeit bedacht, interessanterweise von Vasilij Zolotarev, bei dem Weinberg in Minsk seine Kompositionsausbildung absolviert hatte; vgl. Vasilij Zolotarev: Zametki o šestoj simfonii Vajnberga, in: V. D. Konen (red.): *Muzyka i sovremenost'*. *Sbornik statej*. 3. Ausg. Moskau 1965, S. 170-185. Zolotarev betont zu Beginn seiner Ausführungen vor allem die in der Symphonie behandelte Thematik des Krieges und den „philosophischen Aspekt“, den die Symphonie dadurch erhalte, dass als Gegengewicht zum Thema des Krieges das „Abbild des Menschlichen“ in das Werk Einzug gehalten habe; mit den Kinderstimmen setze Weinberg „ein Zeichen des Zukünftigen“ in dieser Komposition; alle Zitate Zolotarev (1965), S. 170f. Insgesamt wird in der Begutachtung Zolotarevs deutlich, dass er mit dem Lebensweg und dem Werk Weinbergs vertraut war; so zieht er Vergleiche zur 5. Symphonie op. 76 (1962) und erwähnt, wenngleich nur indirekt, u.a. den 2. Zyklus nach jüdischen Dichtern Opus 17, der unveröffentlicht geblieben war; vgl. 172-174 u. 184. Die 5. Symphonie wurde ebenfalls – jedoch nur sehr knapp zusammengefasst – von Liana Genina besprochen; vgl. L[iana] Genina: Novaja simfonija, in: *Sovetskaja muzyka* 12 (1962), S. 90f. Zwei Jahre später gab der Musikwissenschaftler Michail Bjalik einige allgemeine Informationen zu derselben Symphonie in seiner Publikation zur sowjetischen Symphonik; vgl. Michail Bjalik: Šestaja simfonija, in: Georgij S. Tigranov (red. koll.): *Sovetskaja simfonija za 50 let*. Leningrad 1967, S. 72-77. 1969 schließlich wurde in der *Sovetskaja muzyka* die 10. Symphonie op. 98 (1968) durch Michaël Rojterštejn besprochen; vgl. Michaël Rojterštejn: Simfonija s monologami, in: *Sovetskaja muzyka* 3 (1969), S. 26-28.

7 Lev Ginzburg: Novyj violončel'nyj koncert, in: *Sovetskaja muzyka* 8 (1957), S. 55-59.

8 G. Poljanovskij: Bolšoj uspech Vajnberga, in: *Sovetskaja muzyka* 8 (1961), S. 17-19.

9 So besprach Genrietta Skudina 1969 in der *Muzykal'naja žizn'* die Oper *Passažirka* op. 97; vgl. G[enrietta] Skudina: Krov'ju serdca. Ob opere M. Vajnberga „Passažirka“, in: *Muzykal'naja žizn'* 1 (1969), S. 8f. Dasselbe Werk rezensierte Ljudmila Nikitina ein Jahr später in der *Sovetskaja muzyka*; Ljudmila Nikitina: Opera-Simfonija, in: *Sovetskaja muzyka* 12 (1970), S. 67-72. Die Oper *Madonna i Soldat* op. 105 (1970/71) wurde 1975, kurze Zeit nach ihrer ersten Aufführung, in der Fachpresse behandelt; L. Fajkina: Opera o vojne, in: *Sovetskaja muzyka* 10 (1975), S. 31-35. Ebenso die Oper *Ljubov' d'Artan'jana* op. 109 (1971/74); vgl. A[leksandr] Ivaškin: Vozvraščenie k žanru, in: *Sovetskaja muzyka* 10 (1975), S. 36-39; wie auch Konstantin Sakva: Geroi Djuma na opernoj scene, in: *Muzykal'naja žizn'* 6 (1975), S. 5f. Bereits in postsowjetischer Zeit fanden die Opern *Ledi Magnezija* op. 112 (1975) – vgl. David Krivickij: M. Vajnberg. Komičeskaja opera „Ledi Magnezija“, in: Šantyr', M. (glav. red.): *Antologija opernogo tvorčestva Moskovskich kompozitorov (vtoraja polovina XX veka)*. Moskau 2003, S. 113-118 – und *Idiot* op. 144 (1986) – Aleksandr Vlasov: Variacii na temu „Idiota“, in: *Muzykal'naja akademija* 4 (1992), S. 54-57 – Beachtung in der Presse.

10 A. Nikolaev: O tvorčestve M. Vajnberga, in: *Sovetskaja Muzyka* 1 (1960), S. 40-47; Liana Genina: Vse budet chorošo (o tvorčeste M. Vajnberga), in: *Sovetskaja muzyka* 8 (1962), S. 21-31; Ljudmila Nikitina: Na avtorskom koncerte. ... M. Vajnberga, in: *Sovetskaja muzyka* 10 (1980), S. 32f;

In dem hier behandelten Kontext ist wichtig zu erwähnen, dass die Artikel und Beiträge aus sowjetischer Zeit unabhängig von ihrer jeweiligen konkreten Aussage zur Musik als wertvolle Quellen dienen, um vor allem den Zeitraum ihrer Entstehung näher bestimmen zu können. Schon die eingeschränkte Auswahl an Werken und die Konzentration auf einzelne Gattungen – v.a. Symphonie, deutlich weniger Konzert und Oper –, die in den Beiträgen zu erkennen ist, weist auf eine ideologisch motivierte Auswahl der Werke hin. Denn wenngleich nachvollzogen werden kann, dass eher ‚kleinere‘ Kompositionen wie etwa Sonaten zunächst keine Beachtung fanden, so ist doch völlig unverständlich, weshalb beispielsweise keines der 17 ambitionierten Streichquartette Weinbergs einer ausführlichen Begutachtung in der Fachpresse unterzogen wurde.¹¹ Auch dass das umfangreiche Liedschaffen Weinbergs fast völlig ignoriert wurde, scheint in Anbetracht der Bedeutung, die in sowjetischen Zeiten gerade dem Lied zugesprochen wurde, wenig verständlich. Und selbst im Bereich der Symphonien wurde von den 20 Symphonien, die Weinberg in sowjetischer Zeit komponierte (abgesehen von den Publikationen Nikitinas) nur eine kleine Auswahl in der Fachpresse erwähnt.

Nicht nur in der sowjetischen, sondern auch in der post-, und außersowjetischen Musikforschung wurde Weinbergs Kompositionen lange Zeit wenig Beachtung geschenkt. Eine frühe Ausnahme stellen die Artikel des 2007 verstorbenen schwedischen Musikwissenschaftlers Per Skans dar.¹² Skans veröffentlichte die ersten Aufsätze zu Leben und Werk Weinbergs außerhalb der Sowjetunion und arbeitete an einer umfassenden Monographie des Komponisten. Auch in einigen russischen Publikationen fand vor allem die Biographie Weinbergs Beachtung.¹³ Sehr knapp, doch inhaltlich aufschlussreich wurden Ausschnitte aus Weinbergs Werken 2007 in der Publikation *Repressirovannja muzyka* besprochen, einer Sammlung kurzer Texte mit begleitender CD.¹⁴ Der britische Musikwissenschaftler David Fanning wiederum, der das biographische Material von Per Skans nach dessen Tod übernahm, veröffentlichte im Jahre 2010 – pünktlich zum thematischen Schwerpunkt „Weinberg“ der Bregenzer Festspiele – die Monographie *Mieczysław Weinberg. Auf der Suche nach Freiheit*, die auf

I. Žmodjak: Tribuna: Mečislav Vajnberg. Čestnost', pravdivost', polnaja otdača, in: *Sovetskaja muzyka* 9 (1988), S. 23-26.

- 11 Eine der wenigen Ausnahmen ist die Erwähnung des 4. Streichquartetts op. 20 in einer kurzen Rezension in der *Sovetskaja muzyka* – Oc.: Novniki sovetskoj muzyki po radio, in: *Sovetskaja muzyka* 7 (1946), S. 97 – und eine ebenso kurze Bemerkung zum selben Werk in Lev Raben: *Sovetskaja kamerno-instrumentalnaja muzyka*. Leningrad 1963, S. 123.
- 12 Per Skans: Mieczysław Weinberg – ein bescheidener Kollege, in: Ernst Kuhn u.a. (Hg.): *Dmitri Schostakowitsch und das jüdische musikalische Erbe*. Berlin 2001, S. 298-324; Per Skans: Ein jüdischer Immigrant: Mieczysław Weinberg, in: Jascha Nemtsov u.a. (Hg.): *„Samuel“ Goldenberg und „Schmuyle“: Jüdisches und Antisemitisches in der russischen Musikkultur*. Berlin 2003, S. 151-161; Per Skans: Mieczysław Weinberg, in: *Musica reanimata*, (nr-Mitteilungen Nr. 57, Nov. 2005, hg. vom Förderverein zur Wiederentdeckung NS-verfolgter Komponisten und ihrer Werke e.V.). Berlin 2005, S. 1-13.
- 13 Ljudmila Nikitina: O muzyke, o sebe. Iz besedy s M. S. Vajnbergom Ljudmily Nikitinoj, kandidata iskusstvovedenija, in: *Muzykal'naja akademija* 5 (1994), S. 17-24. Dieser Artikel wurde erneut (auch in englischer Übersetzung) in der Zeitschrift *Muzyka v Rossii / Music in Russia*, der Russischen Autoren-Agentur veröffentlicht (Ausgabe 1/12 (2007), S. 33-44). Ein weiterer Artikel stammt von dem Musikwissenschaftler Manašir Jakobov: Mečislav Vajnberg: „Vzju žizn ja žadno sočinjal muzyku“, in: *Utro Rossii* 67/7 (16.-22. Feb. 1995), S. 12f.
- 14 Michail Kaljuzkij (red.): *Repressirovannaja muzyka*. Moskau 2007, S. 25-28.

Englisch und Deutsch publiziert wurde.¹⁵ Diese Arbeit ist momentan die einzig greifbare umfangreiche Veröffentlichung zu Weinberg in deutscher Sprache, verfolgt jedoch einen eher populärwissenschaftlichen Ansatz.¹⁶ Trotzdem werde ich im Folgenden immer wieder darauf verweisen, vor allem da Skans – teilweise in persönlichen Korrespondenzen mit Zeitgenossen Weinbergs – viele interessante Aussagen sammeln konnte, die Fanning auch in seine Publikation aufnahm. Ebenfalls 2010 widmete sich eine Ausgabe der Zeitschrift *Osteuropa* dem Komponisten Weinberg und beleuchtete verschiedene Aspekte des Werkes in wissenschaftlich fundierten Artikeln. Allerdings fanden hier naturgemäß nur Bruchstücke des Œuvres Beachtung. Ein Symposium am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg widmete sich im Mai 2012 dem Schaffensabschnitt Weinbergs, der mit der politischen Ära Leonid Brežnevs zusammenfällt. In mehreren Vorträgen wurde nicht nur das Werk Weinbergs aus diesem Zeitabschnitt, sondern auch das kulturpolitische Umfeld, in dem der Komponist wirkte, untersucht. Weiterhin gibt es eine polnische Publikation zu Weinberg von der Musikwissenschaftlerin Danuta Gwizdalanka, die in einer leider nur schwer zugänglichen Veröffentlichung des Teatr Wielki in Poznań erschien.¹⁷ Darin widmet sich Gwizdalanka überblicksartig vor allem biographischen Aspekten. Im April 2016 erschien im Nachgang der oben erwähnten Hamburger Konferenz eine Ausgabe des Fachmagazins *Tonkunst*, das Weinbergs Schaffen während der Regierungszeit Brežnevs thematisierte.¹⁸ Die Dissertationsschrift des britischen Musikwissenschaftlers Daniel Elphick widmet sich den Streichquartetten Weinbergs in ihrem musikhistorischen Kontext. Sie ist jedoch leider bisher nur online verfügbar.¹⁹ Einen vorläufigen Höhepunkt stellt das internationale Forum „Mečislav Vajnborg (1919–1996): Vozvraščenie / Mieczysław Weinberg (1919–1996): A Re-Discovery“ dar, das vom 16. bis 19. Februar 2017 in Moskau stattfand.²⁰ Veranstaltet wurde das Forum vom Gosudarstvennyj akademičeskij Bolšoj Teatr Rossij und der Musikzeitschrift *Muzykal'noe Obozrenie*. Auf dieser Veranstaltung fanden erstmals (Musik-)WissenschaftlerInnen, InterpretInnen, Veranstalter und ZeitzeugInnen zusammen, um sich umfassend verschiedenen Aspekten des Lebens und des Werks Weinbergs zu widmen.²¹ Auch auf dieser Veranstaltung wurde deutlich, dass die Musik Weinbergs zwar momentan für die Konzertsäle und Opernhäuser wiederentdeckt wird²² – auch wurden eine Vielzahl von Neueinspielungen veröffentlicht oder

15 Fanning (2010a).

16 Eine zweite, umfassende Publikation ist laut David Fanning in Vorbereitung, war allerdings bei Fertigstellung dieser Arbeit noch nicht erschienen.

17 Danuta Gwizdalanka: *Mieczysław Wajnborg: Kompozytor z trzech światów*. Poznań 2013. Ich danke Frau Dr. Anna Artwińska für den Hinweis auf diese Publikation.

18 Friedrich Geiger / Verena Mogl (Hgg.): *Mieczysław Weinberg in der Ära Brežnev. Die Tonkunst* 2. Jg / Nr. 2 (April 2016).

19 Daniel Elphick: *The String Quartets of Mieczysław Weinberg: A Critical Study*. [Manchester] 2016. Die Dissertationsschrift ist online verfügbar unter: https://www.academia.edu/28121947/The_String_Quartets_of_Mieczys%C5%82aw_Weinberg_A_Critical_Study [Stand: 25.02.2017].

20 Auf der Website der Zeitschrift kann das Programm eingesehen werden: <http://muzobozrenie.ru/v-fevrale-2017-goda-v-moskve-projdet-mezhdunarodnaya-konferentsiya-posvyashhennaya-moiseyu-vajnborgu/> [Stand: 25.02.2017].

21 Angeschlossen an die Veranstaltung waren zahlreiche Konzerte und Aufführungen, darunter zwei verschiedene Inszenierungen der Oper *Passažirka* sowie eine Darbietung der Oper *Idiot*.

22 Der Schwerpunkt „Weinberg“ auf den Bregenzer Festspielen 2010 bildete gleichsam den Anfang der Renaissance des Komponisten; seitdem wurden mehrere Opern neu inszeniert. Auch eine Reihe von Konzerten widmete und widmet sich Werken Weinbergs.

sind in Vorbereitung²³ – doch die Klärung der biographischen Hintergründe sowie die wissenschaftliche Erfassung des Œuvres stehen noch ganz am Anfang.

Weinbergs Kompositionen – Ausgangspunkt der Betrachtungen

Die Materiallage

Um für die vorliegende Untersuchung eine sinnvolle Auswahl aus dem gewaltigen Œuvre Weinbergs treffen zu können, war es in einem ersten Schritt notwendig, sich einen Überblick über das Gesamtwerk zu verschaffen. Auf drei bereits vorliegende Werkkataloge konnte dabei zugegriffen werden. Ein erstes, noch zu Lebzeiten Weinbergs angefertigtes und daher unvollständiges Werkverzeichnis wurde bereits 1972 von Ljudmila Nikitina in ihrer Monographie zu den Symphonien veröffentlicht.²⁴ Mit diesem stimmt das von Nina Sladkova erstellte und 1986 von der sowjetischen *Vsesojuznoe agentstvo dlja avtorskich prava*, (VAAP) [Allunions-Agentur für Urheberrechte] in einer englischen und einer russischen Fassung herausgegebene Werkverzeichnis zu großen Teilen überein, wenngleich es etwas ausführlicher und naturgemäß umfangreicher ist.²⁵ Ein weiteres Werkverzeichnis wurde der Monographie von David Fanning beigelegt.²⁶ Es stützt sich zu weiten Teilen auf die Verzeichnisse von Nikitina und Sladkova.

Alle diese Werkverzeichnisse erwiesen sich jedoch bei genauerer Überprüfung als nur bedingt vollständig und teilweise unzuverlässig. Im Zuge der Recherchen für die vorliegende Arbeit entstand deshalb ein neues Werkverzeichnis, das auch meinen Weinberg-Artikel für das Lexikon *Komponisten der Gegenwart* begleitet.²⁷ In seiner ausführlichen und aktualisierten Version ist das von mir erstellte Werkverzeichnis im Anhang der vorliegenden Arbeit zu finden. Es bildet den zum gegenwärtigen Zeitpunkt aktuellen Forschungsstand zu Weinbergs kompositorischem Œuvre ab. Dennoch kann auch dieses Verzeichnis keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben.

Dies ist – abgesehen davon, dass die Erstellung eines kritischen Werkverzeichnisses den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde – vor allem der schwierigen und unübersichtlichen Materiallage geschuldet. So muss beispielsweise eine Vielzahl von Dokumenten, die Weinberg noch in Warschau oder während seiner Flucht über Minsk und Taschkent nach Moskau verfasste, nach momentanem Stand als verloren betrachtet werden.²⁸ Zudem ist der Umstand problematisch, dass die in Moskau erhaltenen

23 Hier muss vor allem die Gesamteinspielung aller Streichquartette Weinbergs durch das Quatuor Danel Erwähnung finden (die Einspielungen wurden veröffentlicht auf CPO).

24 Nikitina (1972), S. 191-207.

25 Sladkova, Nina (Hg.): *Mečislav Vajnberg. Notografičeskij spravočnik / Composer Mieczysław Weinberg. Complete Catalogue of Works*. Moskau [1986]. In diesem Werkverzeichnis finden sich auch Angaben zu Erstveröffentlichungen und Uraufführungen (wenngleich nicht immer zuverlässig).

26 Fanning (2010a), S. 213-235.

27 Artikel „Weinberg, Mieczysław“ in: *Komponisten der Gegenwart*, hg. von Hanns-Werner Heister und Walter Wolfgang Sparrer, online verfügbar unter: <http://www.munzinger.de>.

28 Die Archive des Warschauer Konservatoriums, an dem Weinberg von 1935–1939 Klavier studierte, des Belorusskaja gosudarstvennaja konservatorija [Weißrussischen Staatskonservatoriums] Minsk, wo Weinberg zwischen 1939 und 1941 Komposition studierte und des Operyj teatr imeni Sverdlov [Sverdlov-Operntheater] in Taschkent, an dem Weinberg zwischen 1941 und 1943 tätig war, konnten nicht geprüft werden.

Manuskripte nicht an einem zentralen Ort gesammelt sind, sondern sich auf eine bisher noch uneingrenzbar Zahl von Orten verteilen. Ein umfangreiches Archiv stellt das Privatarchiv der Witwe Weinbergs, Ol'ga Rochal'skaja, dar. In diesem Archiv, dem Mieczysław Weinberg Manuskript-Archiv (MWMA), befinden sich Manuskripte, Kopistenabschriften und Druckausgaben von Werken Weinbergs, die mir zur Erstellung dieser Arbeit in Form von digitalen Kopien zur Verfügung standen.²⁹ Daneben existieren zahlreiche Manuskripte und Druckausgaben in den Beständen des Rossijskij Gosudarstvennyj Archiv Literatuy i Iskusstv, RGALI [Russisches Staatsarchiv für Literatur und Kunst, Moskau], der Rossijskaja Gosudarstvennaja Biblioteka imeni Lenina [Russische Lenin-Staatsbibliothek, Moskau] und dem Archiv des Gosudarstvennyj Central'nyj Muzej Muzykal'noj Kul'tury imeni M. I. Glinki, GCMMK [Staatliches Glinka-Zentralmuseum für Musikalische Kultur, Moskau]. Diese Bestände konnte ich im Zuge eines Forschungsaufenthaltes im Herbst 2011 in Moskau in Teilen sichten und auswerten.³⁰

Im Zuge dessen wurde deutlich, dass das Material in den genannten Archiven und Bibliotheken größtenteils noch nicht eingesehen und demnach auch für die Erstellung der bereits veröffentlichten Werkverzeichnisse nicht herangezogen worden war.³¹ Darüber hinaus wurde – abgesehen davon, dass der Verbleib einer Vielzahl von Dokumenten weiterhin ungeklärt blieb – im Zuge der Recherchen offenkundig, dass von einzelnen Werken oftmals mehrere Manuskriptversionen existieren.³² Über diesen Umstand wird weder bei Nikitina noch bei Sladkova oder Fanning Auskunft gegeben und es ist nicht klar, welche Manuskripte oder Ausgaben für die Erstellung der jeweiligen Werkverzeichnisse herangezogen wurden. Auch wenn sich zeigte, dass unterschiedliche Manuskripte nicht immer unterschiedliche Bearbeitungen oder Korrekturversionen eines Werks darstellen, sondern teilweise auch deckungsgleiche Abschriften sind, kann nicht ausgeschlossen werden, dass an bisher unbekanntenen Orten weitere Manuskripte und damit eventuell zusätzliche Versionen bzw. Bearbeitungen von Werken aufzufinden sind.³³

29 Herr Arnt Nitschke, Peermusic Classical (Hamburg) digitalisierte das gesamte Archiv im Sommer 2009 und stellte es mir dankenswerterweise zur Verfügung.

30 Die Bibliothek des Moskauer Komponistenverbandes, in der alle Veröffentlichungen Weinbergs enthalten sein sollen, konnte ich im Zuge meiner Archiv-Reise nicht aufsuchen.

31 Sowohl im RGALI als auch im GCMMK wird Buch geführt, wer zu welchem Zweck und welchem Zeitpunkt in die jeweiligen Unterlagen Einsicht nimmt. Von wenigen Ausnahmen abgesehen war mein Eintrag stets der erste in der Liste.

32 So befindet sich etwa – um nur ein Beispiel zu nennen – ein Manuskriptexemplar der 5. Sonate für Violine und Klavier sowohl im MWMA (MWMA 0160), als auch im GCMMK (f. 226, ed. chr. 15.).

33 So befindet sich vermutlich weiteres Material an Orten, an denen Weinbergs Musik aufgeführt wurde, wie etwa dem Moskauer Stanislavskij-Theater oder dem Bolšoj-Theater sowie in weiteren Archiven wie dem Rossijskij gosudarstvennyj archiv kinofotodokumentov [Staatsarchiv für Kino- und Fotodokumente, Moskau].

Das Werk im Überblick – Auffälligkeiten

Im Überblick erweist sich Weinbergs musikalische Hinterlassenschaft als enorm umfangreich und erstaunlich heterogen. Im Bereich der ‚ernsten‘ Musik kommen zu den 154 Werken mit Opusbezeichnung die eingangs erwähnten zwei Mazurken mit der vorläufigen Bezeichnung op. 10/10a, die auf mindestens neun weitere vorläufig bezifferte – jedoch verschollene – Manuskripte hinweisen. Daneben existieren nach bisherigem Kenntnisstand weitere 30 Werke ‚ernster‘ Musik ohne Opusbezeichnung.³⁴ Weiterhin zählt zum musikalischen Nachlass die von Weinberg komponierte ‚funktionale‘ Musik, welche nach aktuellem Stand 33 Werke für den Zirkus,³⁵ 70 vertonte Filme (Kino- und Fernsehproduktionen)³⁶ und eine Kinochronik, acht vertonte Hörspiele, fünf Werke für das Theater und ein Musical³⁷ umfasst. Insgesamt handelt es sich also um über 300 Werke von sehr unterschiedlichem Umfang – verschiedene Bearbeitungen, (Korrektur-)Versionen und Werke mit Unterbezeichnung (wie Opus 10a, 49^{bis} etc.) nicht eingerechnet.

Dass Weinberg sich mit fast allen gängigen musikalischen Gattungen auseinandersetzte und nicht nur ‚ernste‘ Musik komponierte, sondern sich auch den unterschiedlichsten Bereichen der Unterhaltungsmusik widmete, bewirkt die Heterogenität von Weinbergs musikalischem Vermächtnis. Neben acht erhaltenen Opern und Operetten, Ballettmusik, Chorwerken, Liedern, 21 vollendeten Symphonien, vier Kammer-symphonien, 17 Streichquartetten, zehn Instrumentalkonzerten, einer Vielzahl von kammermusikalischen und solistischen Werken komponierte Weinberg unter anderem auch einfache Tanzmusik wie Polkas und Walzer, Musik für Entrées oder artistische Darbietungen (vor allem für den Film und den Zirkus), sowie – zumeist im Rahmen von Filmmusik – reine ‚Begleitmusik‘ oder auch populäre (das heißt elektronische) Musik und Schlager. Die Vielfalt des Werkes im Hinblick auf Gattungen und Genres zeigt, dass er wenig Berührungspunkte mit den unterschiedlichen Betätigungsfeldern

-
- 34 Teilweise ist nicht ganz klar, ob Werke dem Bereich der ‚ernsten‘ oder der ‚funktionalen‘ Musik zuzurechnen sind. Es wurde – soweit möglich – nach Übereinstimmungen gesucht und dann eine Zuordnungsentscheidung getroffen. Naturgemäß ist der Übergang jedoch fließend. Allerdings handelt es sich nur um sehr wenige Werke, bei denen die Zuordnung relativ unklar bleibt, weshalb dies hier nicht ins Gewicht fällt.
- 35 Bzw. für Unterhaltungsorchester. Sie werden hier dem Bereich Zirkusmusik zugeordnet, da sie fast alle von der Glavnoe Upravlenie cirkov [Hauptverwaltung für Zirkus] veröffentlicht wurden. Bei einigen Werken, deren Manuskripte verschollen sind, erfolgt die Genrezuordnung vor allem aufgrund der im Titel erkennbaren thematischen Nähe zu diesen Werken.
- 36 Vgl. dazu die Filmographie im Anhang dieser Arbeit. Bei den vertonten Filmen stellte sich hinsichtlich der Zählung das Problem, dass teilweise Einzelstücke aus dem Film separat veröffentlicht wurden, etwa bei dem Film *Ukrotitel'nica Tigrov* (1954), aus dem eine Suite (1955), ein Marsch und ein Lied (beides 1956) veröffentlicht wurden. Hier wurden jeweils nur die kompletten Filmmusiken gezählt, nicht die Einzelveröffentlichungen, da nicht immer nachgeprüft werden konnte, ob die Musik für die Veröffentlichung weiter bearbeitet wurde oder nicht.
- 37 Es handelt sich dabei um eine Musicalversion des Hörspiels *Dimka-Nevidimka*, für das Weinberg 1952 die ersten Folgen vertont hatte. 1955 fand eine Aufführung des Musicals am Central'nyj detskij teatr [Zentrales Kindertheater, Moskau] unter der Regie von Oleg N. Efremov statt; vgl. dazu auch den Artikel in der Zeitschrift des Rossijskij akademičeskij molodežnyj teatr [Russisches staatliches Jugendtheater, Moskau], als Onlineresource verfügbar unter: http://www.ramto.graf.ru/march_2012/strpamyati.html [Stand: 20.09.2013]. Auch in der Werkliste aus den Beständen des RGALI (f. 2490, op. 4, ed. chr. 319, l. 88) wird ein „Vaudeville in 3 Akten“ für die Jahre 1954-55 aufgeführt.

hatte. Weinberg selbst gab in einem Interview an, kein Genre vor dem anderen zu bevorzugen.³⁸

Doch die Quantität und gattungs- und genrebedingte Vielfalt des Werkes lässt sich genauer untersuchen. So wurde im Zuge der chronologischen Erfassung des Œuvres offenkundig, dass es innerhalb des Schaffensverlaufs zu markanten Kumulationen und Verschiebungen innerhalb der musikalischen Gattungen und Genres kommt. Auch wenn wechselnde Arbeitsphasen oder bevorzugte Betätigungsfelder im Schaffen eines Künstlers keine Ausnahme sind, scheint dies im Werk Weinbergs überaus auffällig. Denn verschiedene Indizien weisen darauf hin, dass die wechselnden Schwerpunkte weniger einer rein künstlerischen Entscheidung als vielmehr äußeren Anlässen geschuldet sind. Schon im Zuge eines nur groben Abgleichs von historischem Kontext, biographischen Zusammenhängen und dem kompositorischen Werk wurde die Korrelation zwischen äußeren Umständen (Politik / Biographie) und der Bevorzugung bestimmter Genres und Gattungen offenkundig. Aus diesem Grunde erschien es sinnvoll, das kompositorische Schaffen Weinbergs in dessen zeitgeschichtlichem Kontext zu verorten und die Suche nach Zusammenhängen als Ausgangspunkt der Fragestellung zu nehmen.

Weinberg – ein Komponist im ‚kurzen 20. Jahrhundert‘

Dass die biographischen und historischen Zusammenhänge im Hinblick auf das kompositorische Werk eine prominente Rolle spielen, kann beim Blick auf die Lebensdaten Weinbergs nicht verwundern. Denn diese Lebensdaten machen den Komponisten, um mit dem Historiker Eric Hobsbawm zu sprechen, zu einem „Altersgenossen“, der „das gesamte oder nahezu gesamte ‚Kurze 20. Jahrhundert‘ erlebt“ hat.³⁹ Weinberg gehört damit zu denjenigen „Männer[n] und Frauen einer bestimmten Zeit und eines bestimmten Lebensraums, die auf unterschiedlichste Weise als Darsteller ins Drama ihrer Geschichte verwickelt waren“.⁴⁰

Dass die persönliche Geschichte Weinbergs tatsächlich als Drama bezeichnet werden kann, liegt maßgeblich daran, dass er jüdischer Herkunft war. Obwohl weder in seinem Elternhaus noch später in seiner eigenen Familie der jüdische Glaube streng praktiziert wurde, beeinflussten die jüdischen Wurzeln seine Biographie entscheidend. Denn das historische Gefüge des 20. Jahrhunderts, innerhalb dessen sich Weinberg künstlerisch entfalten und seinen ästhetischen Weg suchen musste, war aufgrund dieser Herkunft gezeichnet von Verfolgung, Flucht, Verlust, Restriktion, Diskriminierung, Existenzangst und Instabilität. Die Nationalsozialisten bedrohten sein Leben, ermordeten seine Familie und zwangen ihn zur Flucht aus seiner Heimat Polen. Auch nach Weinbergs Übersiedelung in die Sowjetunion blieb die polnisch-jüdische Abstammung von großer Bedeutung. Wie gezeigt werden kann, setzte sich Weinberg in seiner Musik immer wieder mit dieser Thematik auseinander und fand dabei zu einer originären

38 Vgl. Žmodjak (1988), S. 24.

39 Hobsbawm, Eric: *Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts. Aus dem Englischen von Yvonne Badal.* München / Wien 1995, S. 17.

40 Ebd.

musikalischen Ästhetik. Eine unmittelbare Verbindung zwischen der politischen und der kreativen Sphäre schuf die Doktrin des Sozialistischen Realismus, die vom Zentralkomitee der KPdSU 1932 in der Sowjetunion implementiert worden war.

Weinbergs erste erhaltene Kompositionen, die bereits erwähnten *Dwa mazurki* [zwei Mazurken] für Klavier op. 10 und 10a komponierte er im Jahre 1933. Sein letztes erhaltenes Projekt, Entwürfe zur 22. Symphonie op. 154, entstand 1994 nach dem Zusammenbruch des Sowjetreiches und damit nach dem offiziellen Ende der Geltungsdauer des Sozialistischen Realismus.⁴¹ Mit dem Beginn seiner kompositorischen Ausbildung in Minsk musste Weinberg sich auch mit den Bedingungen der Doktrin künstlerisch auseinandersetzen. Deren normative Vorgaben waren jedoch zu keinem Zeitpunkt genau fixiert, sondern stets der Willkür in der Auslegung durch die offiziellen Organe unterworfen. Mit der politischen Situation änderten sich auch die Ausprägungen der Doktrin. Zwar modifizierte sich nach Stalins Tod 1953 der staatlich kontrollierte Umgang mit der Kunst, die Auswirkungen der Repression jedoch blieben weiterhin spürbar. Von gänzlich freiem Kunstschaffen konnte auch in Zeiten von ‚Tauwetter‘ und ‚Perestroika‘ nicht die Rede sein, und *de facto* blieb die Doktrin bis zum Ende des Sowjetreiches für alle Kunstformen offiziell verbindlich. Auch wirkten die indirekten Folgen des langjährigen Gesinnungsterrors weiter und beeinflussten die künstlerische Praxis. Wenngleich sich die politischen Vorzeichen nach Stalins Tod verändert hatten, so zeigte sich die Situation doch wenig beständig und die Kulturschaffenden konnten sich weiterhin nicht vor Übergriffen durch die Staatsmacht sicher fühlen. So verlor der Sozialistische Realismus zwar nach und nach seine absolute Gültigkeit als Kunstdoktrin, nicht aber seine faktische Wirkungskraft. Dies gilt in besonderem Maße für Künstler der Generation Weinbergs. Die berufliche Entwicklung dieser Generation hatte maßgeblich während der Stalinzeit, in Zeiten von ‚Säuberungen‘ und kulturpolitischem Terror stattgefunden. Die Auswirkungen der stalinistischen Repressionen spiegeln sich, wie im Weiteren dazulegen sein wird, deutlich im Musikschaffen Weinbergs wider. Sie beeinflussten nicht nur die ‚äußere‘ Gestalt des Werkkorpus, sondern auch die ‚innere‘ Entwicklung des musikalischen Personalstils von Weinberg.

Weinberg hatte – wie andere Künstler seiner Generation – auch in den Jahren nach Stalins Tod eine andere Haltung gegenüber der ‚Staatsgewalt‘ als die später geborene Generation der so genannten *Šestidesjatniki* [die in den 1960er Jahren Geborenen], die im kulturpolitischen Klima der 1960er Jahre aufgewachsen und dadurch grundlegend anders sozialisiert war. Diese Generation kannte nicht nur andere ästhetische Vorbilder, sie formulierte ihre Positionen zudem weitaus mutiger und radikaler und fand sich (vor allem in Zeiten des ‚Kalten Krieges‘) auch vom ‚Westen‘ als aufstrebende sowjetische ‚Avantgarde‘⁴² stärker rezipiert als die Komponisten der Generation Weinbergs. Deren Musik wurde eher kritisch betrachtet, denn es stellte sich (nicht nur im Westen) die Frage, ob und wie diese Generation sich mit der Politik auseinandergesetzt bzw. arrangiert hatte und ob infolge dessen auch ihre Musik als ‚indoktriniert‘ beziehungs-

41 Im MWMA waren nur die bereits genannten Entwurfsskizzen der Symphonie enthalten. Möglicherweise befinden sich jedoch an anderer Stelle noch weitere Blätter zu dem Werk.

42 Vgl. zum sowjetischen Konzept der Avantgarde u.a. bei Dorothea Redepenning: *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik. Bd. 2: Das 20. Jahrhundert, Teilband 2.* Laaber 2008b, S. 650-682.

weise ‚ideologiekonform‘ zu bewerten sei. Zudem galten die künstlerischen Werte der älteren Generation als überkommen und schlichtweg altmodisch. Weinberg selbst begründete gegen Ende seines Lebens in einem Brief an Krzysztof Meyer das mangelnde öffentliche Interesse an seiner Musik damit, dass sie „ihren Platz inzwischen in der Rumpelkammer“ habe „und den gegenwärtigen Moden“ nicht entspreche.⁴³

Zusätzlich befand sich speziell Weinberg aufgrund seiner Biographie in einer insgesamt zwiespältigen Situation. Einerseits brachte er dem Sowjetregime verständlicherweise ein gewisses Maß an dankbarer Solidarität entgegen. Er hatte 1939 in der Sowjetunion nicht nur Zuflucht vor dem lebensbedrohlichen Übergriff Hitlers gefunden, sondern hatte dort – als mittelloser polnischer Flüchtling – auf Staatskosten eine Ausbildung zum Komponisten absolvieren können. Später war es ihm möglich gewesen, über Jahre hinweg auf relativ stabilem Niveau seinen Lebensunterhalt als Komponist zu bestreiten. Andererseits konnte er sich auch in der Sowjetunion nicht uneingeschränkt sicher fühlen und wurde selbst Opfer staatlicher Verfolgung. Zwei Mal, 1948 und 1953, griff der sowjetische Restriktionsapparat direkt auf ihn zu. Trotzdem betonte Weinberg später, sich nicht zu den verfolgten Künstlern zählen zu wollen.⁴⁴

Die zwiespältige Situation, in der sich Weinberg als Mensch und Künstler befand, und die sich stetig ändernden Vorzeichen, denen sein Kunstschaffen begegnete, spiegeln sich nicht nur in seiner Musik, sondern auch im Verhalten des Regimes gegenüber dem Komponisten: Neben Phasen der offenen und verdeckten Diskriminierung, der Weinberg immer wieder ausgesetzt war, gab es auch Zeiten der staatlichen Anerkennung. So zeigt sich etwa, dass Artikel in der sowjetischen Fachpresse zur Musik Weinbergs vor allem ab und in einem bestimmten Zeitabschnitt, nämlich Anfang/Mitte der 1960er Jahre bis Mitte/Ende der 1970er Jahre publiziert wurden. Offizielle Ehrungen erhielt Weinberg erst im letzten Lebensdrittel. So wurde er 1971 als „Verdienter Kunstschaffender der RSFSR“ geehrt, 1980 als „Verdienter Künstler der UdSSR“, und noch 1990 erhielt er den Staatspreis der UdSSR.⁴⁵

Weinberg selbst bemühte sich indes nicht um öffentliche Aufmerksamkeit. Sein Leben lang entzog er sich jeglicher institutioneller Vereinnahmung. Er wurde weder Mitglied der Partei noch suchte er nach einer prominenten Funktion in der Gemeinschaft der Kulturschaffenden. Zeit seines Lebens mied er den großen öffentlichen Auftritt und bevorzugte private Kontakte und Freundschaften. Sein ‚Rückzugsort‘ war die Musik, und ungeachtet der jeweiligen Bedingungen, denen er sich ausgesetzt sah, gelang es ihm Zeit seines Lebens, ohne nennenswerte Schaffenspausen in immensem Umfang zu komponieren.⁴⁶ Bei gleich bleibendem kompositorischen Anspruch fand er den Weg zu einem originären Idiom. Die Musik entzieht sich dabei größtenteils Etikettierungen wie ‚staatskonform‘ oder ‚dissident‘.

43 Zit. nach Fanning (2010a), S. 163.

44 Vgl. Nikitina (1994), S. 22f.

45 Vgl. dazu auch Fanning (2010a), S. 138.

46 Bei dem besagten Symposium am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg erwähnte am 13. Mai 2012 der Gastredner Michail Bjalik, der Weinberg persönlich gekannt hatte, Weinberg habe einmal bei Freunden über eine „schwere Schaffenskrise“ geklagt: Seit „knapp zwei Wochen“ (!) habe er nicht einen Takt komponieren können. Jetzt jedoch sei die Krise Gott sei Dank überwunden, und er habe bereits eine Reihe von Werken beendet.

Methodik und Disposition

Um der skizzierten Fragestellung nachzugehen, war es zunächst notwendig, diejenigen Werkabschnitte im Schaffen Weinbergs zu isolieren, in denen sich besondere Auffälligkeiten erkennen lassen. Die ausgewählten Abschnitte sollten dann vor dem Hintergrund der jeweiligen (kultur-)politischen und biographischen Situation genauer betrachtet werden.

Zudem werden verschiedene Untersuchungsebenen nebeneinander gestellt. Neben (1) der Auswahl der Werke wie oben dargelegt, bildete (2) die Begutachtung der archivalischen Manuskripte Weinbergs eine weitere Ebene. Denn die Autographe geben teilweise Auskunft zur Werkgenese, zu (selbst-)zensorischen Maßnahmen beziehungsweise Umarbeitungen. Auch die äußere Gestaltung der Manuskripte – darunter vor allem die Frage der verwendeten Schrift (polnisch oder kyrillisch) – wurde in Betracht gezogen. Weiterhin wurde (3) die Rezeption Weinbergs in der Fachpresse analysiert. Anhand dieser Quellen konnte einerseits nachvollzogen werden, welche Haltung in den verschiedenen, einer streng ideologischen Kontrolle unterzogenen Fachorganen wie der *Sovetskaja muzyka* oder der *Sovetskaja kul'tura* gegenüber Weinberg eingenommen wurde. Darüber hinaus wurde versucht nachzuvollziehen, ob und wie Weinberg auf die Haltung, die ihm und seinen Werken gegenüber eingenommen wurde, reagierte beziehungsweise ob sich die öffentliche Diskussion zur Musik und zu Kulturfragen im Allgemeinen in seinem Werk niederschlug. (4) Soweit die entsprechenden Quellen in den Archiven aufgefunden werden konnten, wurden darüber hinaus vereinzelte Protokolle von Anhörungen der Werke Weinbergs im Komponistenverband ausgewertet. Diese Anhörungen waren von entscheidender Bedeutung für den weiteren Erfolg oder Misserfolg eines Werks. Die Diskussionen, die sich dabei um die Werke entspannen, wurden im von Parteimitgliedern durchsetzten Berufsverband geführt und weisen – wie auch die Artikel in der Fachpresse oder Literatur – oftmals eine stark ideologisierte und formelhafte Sprechweise auf. Aus diesem Grund war es unabdingbar, eine genaue sprachliche und inhaltliche Analyse dieser Dokumente vorzunehmen, um aus den verwendeten ‚Sprechformeln‘ die darin verborgenen Subtexte zu extrahieren. (5) Ausgehend von diesen Quellen ließen sich die Werke in ihrem historischen Kontext verorten. Im Zuge dessen wurden sowohl die behandelten Zeitabschnitte in ihrer jeweiligen (kultur-)politischen Dimension skizziert, als auch einzelne Vorgänge hervorgehoben, die in Zusammenhang mit konkreten Werken von Bedeutung scheinen. Das Augenmerk liegt dabei generell auf der Korrelation von künstlerischem Werk und kulturpolitischen Vorgaben.

Daraus ergeben sich zwei weitere Betrachtungsweisen: Zum einen, inwieweit politische Vorgaben und Umstände das Werk beeinflussten, und wie der Künstler sie in seiner Musik zu interpretieren suchte. Zum anderen jedoch auch, inwieweit sich im Umkehrschluss aus der Veränderung des Werkkorpus – zu welchem Zeitpunkt etwa wählte Weinberg welche Ausdruckformen oder vermied welche Themen – und dessen öffentlicher Rezeption (oder Negierung) Aussagen zu den kulturpolitischen Anforderungen machen lassen, denen Musik jeweils zu begegnen hatte. So wird im Ergebnis neben einer lange überfälligen Betrachtung von wichtigen Aspekten der künstlerischen Entwicklung und dem Personalstil Weinbergs auch in exemplarischer Weise der Begriff

des ‚Sozialistischen Realismus‘ weiter erhellt, der insbesondere für die Zeit nach Stalins Tod dringend der Konturierung bedarf.

‚Sozialistischer Realismus‘ – Zur Problematik des Begriffs

Die ästhetische Doktrin des Sozialistischen Realismus spielt zwangsläufig für die nachfolgenden Ausführungen eine zentrale Rolle. Aus zahlreichen Arbeiten, die sich der sowjetischen Musikgeschichte widmen, geht indes hervor, wie problematisch der Begriff vor allem auf den Bereich der Musik zu übertragen ist.⁴⁷ Zwar wurde von Behörden versucht, mittels einer Reihe von Schlagwörtern (wie *pravdivost'* [Wahrhaftigkeit im Sinne der Ideologie] oder *idejnost'* [Inhalt im Sinne der Ideologie]) die Maßstäbe, denen die Künste zu entsprechen hatten, genauer zu bestimmen. Doch war und ist deren Übertragbarkeit auf den Bereich der Musik grundsätzlich problematisch.

Deshalb wird im Folgenden der Begriff ‚Sozialistischer Realismus‘ nicht als feststehender Terminus verstanden, sondern im Verlauf der weiteren Ausführungen werden diejenigen Merkmale isoliert und in den Begriff gleichsam eingeschrieben, welche sich aus der Beschaffenheit der Musik und ihrer (öffentlichen) Bewertung herauslesen lassen. Das musikalische Werk Weinbergs, seine Faktur und seine Bewertung sowie seine öffentliche Rezeption wurden herangezogen, um zu verstehen, was ‚Sozialistischer Realismus‘ im Hinblick auf Musik konkret bedeuteten konnte und wie sich diese Bedeutung im Laufe der Zeit veränderte und modifizierte.

Wie die Ergebnisse meiner Untersuchung verdeutlichen, kann ‚Sozialistischer Realismus‘ nicht als eine monolithische, über die Jahrzehnte konstante Doktrin verstanden werden, sondern muss vielmehr als Sammelbegriff für ein ganzes Bündel ideologischer Postulate aufgefasst werden. Aus diesem Katalog von Ideologemen wurden einzelne Elemente zu unterschiedlichen Zeiten, in unterschiedlichen Kontexten und mit divergierendem Gewicht herausgelöst und *pars pro toto* für die gesamte Doktrin aktualisiert. Diese Aufsplitterung hat zur Folge, dass eine starre definitorische Erfassung des Begriffs an seinem Wesen vorbei geht und stattdessen eine genaue und eingehende Betrachtung des jeweiligen Kontextes, in welchem der Begriff verwendet wurde, erforderlich ist.

Für die vorliegende Arbeit bedeutet dies, dass die Betrachtung von Weinbergs Œuvre allein soweit exemplarisch verstanden werden kann, als sich die spezifischen Aus-

47 Vgl. u.a. Marina Frolova-Walker: „National in Form, Socialist in Content“: Musical Nation-Building in the Soviet Republics, in: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 5, No 2 (1998), S. 331-371; Mikuláš Bek u.a. (Hg.): *Socialist Realism and Musik*, (Musicological Colloquium at the Brno International Music Festival, 36). Brno 2001, darin vor allem: Geoffrey Chew / Mikuláš Bek: Introduction: The Dialectics of Socialist Realism, in: ebd., S. 9-15; Jiří Fukač: Socialist Realism in Music: An Artificial System of Ideological and Aesthetic Norms, in: ebd., S. 16-21; Klaus Mehner: Sozialistischer Realismus als Programm, in: ebd., S. 32-38; Marina Frolova-Walker: Stalin and the Art of Boredom, in: Michaela G. Grochulski u.a. (Hg.): *Musik in Diktaturen des 20. Jahrhunderts. Internationales Symposium an der Bergischen Universität Wuppertal vom 28./29.2.2004. Tagungsband*, (Musik im Metrum der Macht Bd. 3). Mainz 2006, S. 252-276; Michael John: *Die Anfänge des sozialistischen Realismus in der sowjetischen Musik der 20er und 30er Jahre. Historische Hintergründe, ästhetische Diskurse und musikalische Genres*. Bochum / Freiburg 2009, v.a. S. 355-357.

prägungen des doktrinären Systems darin deutlich aufzeigen lassen. Die Frage, was ‚Sozialistischer Realismus‘ heißt, ist immer individuell, also für den Komponisten Weinberg anders zu beantworten als für einen beliebigen anderen Komponisten aus seinem Umfeld. Es ist zu erkennen, dass die speziellen biographischen Faktoren, die Weinbergs Werk und dessen Beurteilung beeinflussten, jeweils spezifische doktrinäre Mechanismen aktivierten, welche sich im Laufe der Zeit und mit Veränderung der biographischen und zeitgeschichtlichen Situation modifizierten. Hier zeichnen sich die Schwierigkeiten dabei ab, das Leben und Werk eines einzelnen Künstlers exemplarisch dafür heranzuziehen, was Kunstschaffen in einem totalitären System bedeutet und wie dieses System zu greifen ist. Erst aus der Summe einzelner Betrachtungen kann eine Annäherung erfolgen. Dass gleichwohl der Terminus über die Jahre konstant blieb, dürfte pragmatische Gründe gehabt haben: Nachdem er sich als repressiver Begriff einmal etabliert hatte, entfaltete er erhebliche Wirkung, wengleich die Faktoren, auf die er zielte, sehr deutlichen Veränderungen unterworfen waren und sich die Motivationen, aus denen heraus gehandelt wurde, ebenfalls unterschieden.

Ein weiteres, sehr viel konkreteres Problem, das sich bei der Untersuchung des Sozialistischen Realismus stellt, ist die Übertragung einiger russischer Begriffe ins Deutsche, die formelhaft angewandt wurden, um den Terminus genauer zu ‚definieren‘. Es handelt sich dabei vor allem um die Begriffe *partijnost*‘, *idejnost*‘, *narodnost*‘, *realnost*‘, *massovost*‘ und *pravdivost*‘. Im Deutschen gibt es keine konkreten Ausdrücke für diese Wörter und es sind umständliche Umschreibungen notwendig, um den Sinn der russischen Begriffe richtig zu erfassen. Aus diesem Grunde sollen sie hier kurz vorgestellt werden, um im Folgenden auf ausgedehnte Erläuterungen verzichten zu können. *Partijnost*‘ meint: im Sinne der Partei, der KPdSU und ihren Richtlinien verpflichtet; *idejnost*‘ bezeichnet die Art des Inhalts, der sich auf die Utopie des Sozialismus beziehen soll; *narodnost*‘ bezeichnet die (utopische) ‚Volksverbundenheit‘ im Sinne des Sowjetischen Reiches und im Bereich der Kunst vor allem den Einsatz und die Kenntlichmachung von musikalischen Merkmalen, die geeignet sind, die vielen Völker des Sowjetischen Reiches zu repräsentieren. Ob diese Merkmale authentisch sind oder nicht, spielt dabei zunächst keine Rolle. *Realnost*‘ meint die Wiedergabe der (sozialistischen) Wirklichkeit mit ihrem utopischen Anteil, was sich klar unterscheidet von der *naturalnost*‘, die nur reproduziert; *massovost*‘ meint für die Massen verfasst und für sie tauglich; *pravdivost*‘ meint die unbedingte Wahrheitstreue der Darstellung im Sinne der sozialistischen Utopie. Diese Termini, die auch in den im Folgenden zitierten Fachbeiträgen oder Diskussionen immer wieder Verwendung finden, wurden – damit sie als solche stets erkennbar bleiben – an den gegebenen Stellen zwar jeweils übersetzt, das russische Wort wurde jedoch zusätzlich in eckigen Klammern daneben gesetzt.⁴⁸

Weiter stellt sich im Zusammenhang mit der ästhetischen Doktrin die Frage, wer genau – welche Behörde, Institution oder auch möglicherweise einzelne Person – die Beurteilung eines Werks vornahm und damit bewertete, ob es im Sinne des Sozialistischen tauglich sei. Denn bevor ein Werk in die Öffentlichkeit gelangen konnte, musste es nicht nur verschiedene Gremien innerhalb des von politischen Funktionären

48 Das Gleiche gilt für weitere russische Worte, deren deutsche Übersetzung nicht problemlos möglich ist.

durchsetzten Komponistenverbandes Sojuz kompozitorov (SK/SSK) durchlaufen, sondern darüber hinaus mussten auch die jeweiligen Gremien und Institutionen, die für die weitere Verbreitung von Kultur zuständig waren – in Theatern und Opernhäusern, Verlagen, Orchesterdirektionen, Radio usw. – und in denen stets Parteimitglieder vertreten waren, ihr Placet geben. Dazu gesellten sich noch die jeweiligen Zensurbehörden, die wiederum in eigenständigen Abteilungen teilweise nebeneinander organisiert waren (dazu im Laufe der Ausführungen mehr). So kann in den meisten Fällen kaum nachvollzogen werden, wer konkret dafür verantwortlich war, wenn ein Werk nicht, erst sehr verspätet oder nur stark umgearbeitet zur Aufführung kam. Nicht zuletzt die vielen unterschiedlichen Kontrollstempel, die auf den Manuskripten zu finden sind, legen von den unterschiedlichen Zensurebenen Zeugnis ab. Deshalb wird im Folgenden oft der verallgemeinernde Ausdruck ‚offizielle Seite‘ verwendet, um die vielen unterschiedlichen Stellen zu bezeichnen, von denen ausgehend eine Bewertung des Werkes erfolgen konnte. Nicht ausgeschlossen werden kann dabei jedoch, dass auch Kompetenzrängeleien, eventuell persönlich motivierte Schritte oder Maßnahmen in vorausweisendem Gehorsam – unabhängig von einer unmittelbar politischen Intention – bei der Begutachtung der Werke eine Rolle spielten.

Aufbau der Untersuchung

Im Sinne der oben skizzierten Methodik ergibt sich der Aufbau der Untersuchung. Der erste Abschnitt widmet sich dem Zeitraum von ungefähr dem Ende des Zweiten Weltkrieges bis zum Tode Josif Stalins und etwas darüber hinaus (ca. 1956). Dabei zeigt sich, wie sich das nach dem Krieg deutlich erkaltende und zunehmend antisemitisch aufgeladene (kultur-)politische Klima auf das Schaffen Weinbergs auswirkte. Der erneute und zweifache Einbruch politischer Gewalt in das Leben Weinbergs hatte großen Einfluss auf das kompositorische Werk. Insbesondere mit Blick auf das Streichquartett und die Symphonie wird deutlich, dass er nach einer langen Suche nach der auch ideologisch ‚richtigen‘ Ausdrucksform diese Gattungen, mit denen er offenkundig immer wieder an den offiziellen Anforderungen scheiterte, zugunsten anderer Genres aufgab, in denen er bedeutend mehr Erfolg hatte.

Im zweiten Abschnitt, der zeitlich gegen Mitte der 1950er Jahre einsetzt, wird deutlich, wie die politische Situation nach dem Tode Stalins sich vor allem in der Einführung und Behandlung konkreter Themen im Schaffen Weinbergs manifestiert. Denn Weinberg widmete sich in einer Vielzahl vokaler Werke der kompositorischen Reflexion der ‚alten‘ polnischen und der ‚neuen‘ sowjetischen Heimat.⁴⁹ Dabei wird erkennbar, wie Weinberg in unterschiedlich ausgeprägter Art und Weise kompositorische Maßnahmen ergriff, um die Thematik zu verschleiern und stellenweise ‚doppelte‘ Lesarten zu ermöglichen. Die außermusikalischen Inhalte, die er in die Vokalwerke einführte, stammen über einen langen Zeitraum hinweg ausschließlich von dem polnisch-jüdischen Dichter Julian Tuwim. Ab Mitte der 1960er Jahre reflektieren die Werke

49 Die Frage nach der Problematik eines ‚autobiographischen‘ Komponierens wurde hier bewusst außer Acht gelassen und soll in einem separaten Artikel behandelt werden. Ich danke an dieser Stelle Frau Dr. Anna Artwińska für die Anregung hierzu.

Weinbergs vermehrt die Frage der jüdischen Existenz und, damit zusammenhängend, des Holocaust. Dabei widmete sich Weinberg auch Texten des (ebenfalls polnisch-jüdischen) Dichters Stanisław Wygodzki, der selbst die Inhaftierung in Auschwitz überlebt hatte. Die kompositorische Beschäftigung mit den Werken Tuwims (und weiterhin Wygodzkis), die einen Zeitraum von etwas mehr als zehn Jahren umspannt, wird im zweiten Abschnitt verfolgt.

Der dritte und letzte Abschnitt bringt eine eingehende Betrachtung von Weinbergs Oper *Passażirka* op. 97 (1966/68), dem zentralen Werk des Komponisten. Hier zeigt sich, dass die Wahl und Behandlung des gewählten außermusikalischen Inhalts in einer Reihe mit den im Vorherigen behandelten Themen zu verstehen ist. Wie Weinberg versuchte, subtile Deutungsalternativen und doppelte Interpretationsansätze kompositorisch anzubieten, gibt weiterhin Aufschluss darüber, wie er den offiziellen Anforderungen an die Musik beizukommen versuchte. In dieser Oper, die ihm eigenen Aussagen zufolge sehr am Herzen lag, ergriff er eine Vielzahl von Maßnahmen, um die öffentliche Aufführung des Werks sicherzustellen. Nach dem Scheitern der Oper veränderte sich, wie im Überblick über das Gesamtwerk zu erkennen ist, nicht nur die Wahl der außermusikalischen Inhalte signifikant, sondern auch die Form der musikalischen Weiterführung einzelner Themen. Weiterhin ist eine Verlagerung der gewählten Programmatik erkennbar.

Zur Biographie

Da bisher kaum Informationen zu Weinbergs Lebensweg verfügbar sind, diese jedoch im Folgenden von großer Bedeutung sein werden, möchte ich meinen Ausführungen einen kurzen biographischen Überblick voranstellen. Mit der Arbeit von David Fanning liegt ein zumindest cursorischer Überblick über Weinbergs Lebenslauf vor. Auch die Publikation von Danuta Gwizdalanka kann einige erhellende Fakten zu Weinbergs Biographie anführen, doch ist dieser Text bisher nicht in deutscher Sprache zugänglich. Daher möchte ich mich im Folgenden auf jene biographischen Details beschränken, denen (1) in meinem Kontext besonderes Gewicht zufällt, die (2) bisher keine Beachtung gefunden haben, die (3) bisher nicht in deutscher Übersetzung vorliegen und/oder die (4) einer Korrektur bedürfen.

Der Zeitabschnitt, dem ich mich dabei besonders widmen möchte – und welcher gleichzeitig den sicherlich am schlechtesten dokumentierten und für die Forschung problematischsten Zeitabschnitt darstellt –, ist der Abschnitt bis 1943. Im Grunde kann erst ab 1943, also mit Weinbergs Ankunft in Moskau, von einer einigermaßen dokumentierten Biographie gesprochen werden.⁵⁰ Erkenntnisse, die ich für diesen Zeitabschnitt im Zuge meiner Arbeit gewinnen konnte, fließen direkt in die nächsten Kapitel ein. Über den Zeitraum bis zur Ankunft Weinbergs in Moskau sind indes nur rudimentäre Informationen verfügbar, zudem kursieren viele falsche Angaben.

Dies ist hauptsächlich den Verwerfungen geschuldet, denen Weinbergs Lebenslauf in Folge von Hitlers Vernichtungskrieg ausgesetzt war. So verteilen sich die verschiedenen biographischen Stationen, die Weinberg von September 1939 bis zu seiner An-

50 Wobei auch für diesen Zeitraum eine Unmenge von Fragen offen bleibt.

kunft in Moskau im Herbst 1943 durchlief, auf eine ganze Reihe von Orten – nämlich Warschau (Polen), Luninez, Minsk (beide Weißrussland) und Taschkent (Usbekistan). Alle diese Orte (sowie die Wegstrecken dazwischen) wären bei der Recherche in Betracht zu ziehen. Gleichwohl muss vorausgesetzt werden, dass eine Vielzahl von Quellen im Kriegsverlauf vernichtet oder verloren wurde. Um weiterhin die vorhandenen Quellen zu bewerten, wäre es zusätzlich notwendig, nicht nur Russisch, sondern auch Polnisch und Jiddisch zu beherrschen. Trotzdem soll hier in aller Kürze der Versuch unternommen werden, Weinbergs Biographie bis 1943 wenigstens punktuell zu beleuchten. Denn gerade dieser Zeitabschnitt – und damit die familiären Wurzeln sowie die Kindheit und Jugend in Warschau bis 1939 – erscheint mir von existenzieller Bedeutung hinsichtlich Weinbergs ästhetischer Sozialisation und, im Zusammenhang damit, seines kompositorischen Werdegangs.

Einige wichtige Angaben sind dem leider bisher unübersetzten *Lexicon of the Yiddish Theatre* (LoYT), welches Zalmen Zylbercwaig zwischen 1931 und 1969 kompilierte, zu entnehmen.⁵¹ Dieses Lexikon, das in sechs Bänden in jiddischer Sprache verfügbar ist, stellt ein unverzichtbares Kompendium der im Zweiten Weltkrieg fast ausnahmslos vernichteten jüdischen Theaterwelt dar. Es sammelt unter anderem biographische Informationen zu über 3.000 im Theaterbetrieb beschäftigten Personen, zu kulturellen Institutionen, Theatern, Schauspielervereinigungen oder Studios.⁵² Zur Bewertung dieser Quelle meint Michael C. Steinlauf:

Zylbercwaig's encyclopedia, a monument to his extraordinary dedication, reflects both his scholarly limitations and the difficult conditions of his work. The volumes have been insufficiently edited and contain errors and imprecise data. Even more problematic is the matter of sources. Although he provides bibliographies of varying degrees of accuracy at the end of each article, much of Zylbercwaig's information is based on his subjects' personal communications, often about their own careers. The longer articles typically consist of lengthy citations from insufficiently identified sources that can be traced, if at all, only with great effort. However, the *Leksikon* is also a vast source of social and cultural documentation. Its more than 800 women's biographies, for example, constitute a major source about the lives of modern Yiddish-speaking women.⁵³

Da dieses Lexikon als eine der wenigen Quellen konkrete Informationen zu Weinbergs Eltern enthält, wurde es trotz der von Steinlauf genannten Mängel herangezogen. Allerdings ist wohl zu vermuten, dass auch einige Fehlinformationen zu Weinbergs Eltern – und vor allem zur Person seiner Mutter – auf genau dieses Lexikon zurückgehen (dazu gleich noch mehr). Der Artikel zu Weinbergs Vater Shmuel⁵⁴ wur-

51 Zalmen Zylbercwaig (Hg.): *Lexicon of the Yiddish Theatre*, Vol. 1-6, New York, NY 1931-1969.

52 Vgl. den Artikel von Michael C. Steinlauf: Zylbercwaig, Zalmen, Onlineressource, einzusehen unter: http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Zylbercwaig_Zalmen [Stand: 12.09.2013].

53 Ebd.

54 Artikel „Weinberg, Shmuel“, in: *Lexicon of the Yiddish Theatre. Compiled and Edited by Zalmen Zylbercwaig. Published under the auspices of Hebrew Actors Union of America*. Vol. 5. Mexiko 1967, Sp. 4847f. [im Folgenden abgekürzt mit „Artikel ‚Shmuel‘“, LoYT, S. 4847f.]. Der Artikel wurde laut den Angaben des Lexikons nach einem schriftlichen Zeugnis („Sh. E.“) – wobei der

de für diese Arbeit erstmals ins Deutsche übertragen. Weitere Teile dieses Lexikons sowie Auszüge aus dem zweibändigen Werk *Yidisher teater in Eyrope tsvishn beyde velt-milkhomes* von Jonas Turkow, Itsik Manger und Moyshe Perenson⁵⁵ sind in englischer Übersetzung in der Datenbank des Museum of Family History (MoFH) verfügbar, die von Steven Lansky verwaltet wird.⁵⁶ Neben Auszügen aus dem *LoYT* finden sich dort Informationen sowie Bildmaterial zur jüdischen Geschichte und insbesondere Aspekten des jüdischen kulturellen Lebens in Europa, welches mit dem Zweiten Weltkrieg fast ausnahmslos vernichtet wurde. In verschiedenen virtuellen ‚Ausstellungen‘ wird das vom MoFH gesammelte Material online zur Verfügung gestellt. Dem *LoYT* von Zalmen Zylbercweig ist eine eigene Abteilung gewidmet.⁵⁷

Weiteres Quellenmaterial entstammt dem Archiv des Institute for Jewish Research (YIVO) in New York City, welches seinen Katalog sowie eine Vielzahl von weiterführenden Informationen auf seiner Website zur Verfügung stellt.⁵⁸ In diesem Archiv befinden sich auch Dokumente des *Yidisher profesyoneler artistn fareyn in poyln* [YPAF, Verein jüdischer professioneller Artisten in Polen],⁵⁹ die während des Zweiten Weltkrieges vom Einsatzstab ‚Reichsleiter Rosenberg‘ aus dem *Yidisher Visnshaftlekher Institut in Wilno* (heute: Vilnius, Litauen) geraubt und 1942 nach Deutschland gebracht worden waren.⁶⁰ Erst 1947 gelangten die Dokumente vom Archiv des U.S. Militärs in Offenbach nach New York City.⁶¹ In den Unterlagen des YPAF finden sich ebenfalls konkrete, bisher unbekannte Detailinformationen zu Weinbergs Vater⁶² und (vermutlich) seiner Tante,⁶³ die für die vorliegende Arbeit erstmals übertragen und ausgewertet wurden.

Von großem Nutzen war auch die Website *JewishGen.org*,⁶⁴ die vom Museum of Jewish Heritadge in New York City verwaltet wird. Auf dieser Website sind Informationen in verschiedenen Datenbanken, unter anderem zu Opfern des Holocaust, systematisch gesammelt und durchsuchbar. Auch die Datenbank des United States Holocaust

Verfasser nicht genannt wird – und einem mündlichen Zeugnis („M.E.“) von Zalmen Kolesnikov verfasst. Ich danke Mio Hamann und Sophie Fetthauer für die Hinweise zu den entsprechenden Abkürzungen.

55 Bd. 1: Polyn. New York, NY 1968; Bd. 2: Sovetn-farband, mayrev-eyrope, baltishe lender. New York, NY 1971.

56 <http://www.museumoffamilyhistory.com> [Stand: 12.08.2013]

57 <http://www.museumoffamilyhistory.com/yw/zylbercweig/zz-main.htm> [Stand: 13.09.2013].

58 <http://www.yivoencyclopedia.org/> [Stand: 12.08.2013].

59 Der Verein war 1919 in Warschau gegründet worden und existierte bis September 1939. Sein Hauptanliegen sah der Verein darin, die Interessen der jüdischen Theaterschaffenden in finanziellen Fragen bei den Theaterdirektoren und in den Truppen zu vertreten. Gleichwohl war der Verein auch in politischen Belangen aktiv und setzte sich für größere Autonomie der jüdischen Bevölkerung ein, indem er auf kultureller Seite die Entwicklung eines professionellen und künstlerisch ambitionierten polnisch-jüdischen Theaters einsetzte. Vgl. dazu auf den Informationsseiten des YIVO unter: <http://polishjews.yivoarchives.org/archive/?p=collections/findingaid&id=34305&q=> [Stand: 30.06.2014].

60 Vgl. dazu die Angaben auf der Archiv-Seite des YIVO unter: <http://polishjews.yivoarchives.org/archive/?p=collections/findingaid&id=34305&q=> [Stand: 30.06.2014].

61 Vgl. ebd.

62 YIVO Institute for Jewish Research; Records of the Yidisher Artistn Farayn, RG 26, box 29A, folder 607: Shmuel Weinberg.

63 YIVO Institute for Jewish Research; Records of the Yidisher Artistn Farayn, RG 26, box 29A, folder 605: Sonja Weinberg.

64 <http://www.jewishgen.org/databases/> [Stand: 12.08.2013].

Memorial Museum in Washington, DC (USHMM),⁶⁵ die einen Abgleich der Daten ermöglichte, war hilfreich.

Neben diesen Quellen gingen in die folgenden Ausführungen auch Informationen ein, die nicht wissenschaftlichen Ursprungs sind. Dabei handelt es sich vor allem um Erinnerungsliteratur sowie diverse biographische Angaben aus unterschiedlichen Quellen. Dass diese Quellen (natürlich mit dem entsprechenden Hinweis) einbezogen wurden, hat den einfachen Grund, dass es – angesichts der insgesamt extrem problematischen und lückenhaften Quellenlage – sinnvoll scheint, alle Hinweise, die einen validen Eindruck machen, zumindest zu präsentieren und damit für zukünftige Forschungsvorhaben zur Verfügung zu stellen und Anknüpfungspunkte für eine tiefere Untersuchung zu bieten.

Die familiären Wurzeln Weinbergs – viele Fragen, einige Antworten

Der Vater, Shmuel Weinberg

Als eine der wenigen gesicherten Informationen kann gelten, dass Weinbergs Vater Shmuel (auch Samuel, Szmul oder schlicht Sem) 1882 im bessarabischen Kišinew – heute Chişinău, Moldawien – geboren wurde.⁶⁶ In einer online publizierten Erinnerungsschrift von Ada Codikova – deren Großmutter Adelaida die Schwester von Mieczysław Weinbergs Vater gewesen ist – ist nachzulesen, dass Shmuel eines von insgesamt 13 Kindern in der Familie Weinberg war.⁶⁷ Im *LoYT*-Artikel zu Shmuel Weinberg findet sich unter anderem ein längerer Absatz, in dem aus einer (leider nicht näher bestimmten) „Autobiographie“ Weinbergs zitiert wird.⁶⁸ Die Authentizität dieser ‚Autobiographie‘ kann bis zu deren Auffindung nicht verifiziert werden, und auch die übrigen Quellen, auf denen der Artikel basiert, sind nicht angegeben. Dennoch möchte ich Auszüge daraus zitieren, da er bisher nicht in deutscher Sprache zugänglich ist und einige der Angaben in enger Übereinstimmung mit Angaben aus dem YPAF stehen, weshalb sie valide erscheinen. Auch korrespondieren die Angaben zur Familie an vielen Stellen mit den Aussagen, die Ada Codikova macht.⁶⁹ Bei Codikova ist zu lesen, dass die Eltern der Familie Weinberg sehr um die standesgemäße Erziehung ihrer Kinder besorgt waren und dass dem Familienoberhaupt Moisej ein ‚gehobener‘ Beruf, wie etwa Arzt oder Jurist, für seine Kinder vorgeschwebt habe.⁷⁰ Da bisher keine vollständige Übersetzung des *LoYT*-Artikels zugänglich ist, soll er im Folgenden in Gänze zitiert werden:

65 www.ushmm.org/ [Stand: 12.08.2013].

66 Vgl. dazu Ada Codikova: *Derevo žisni*, in: *Samizdat* 2009, Onlinersource, einzusehen unter: http://samlib.ru/c/codikowa_a/codikowa326-1.shtml [Stand: 03.09.2013] und: http://world.lib.ru/g/gorfinkelx_a/gorfinkelx22332.shtml [Stand: 10.10.2014]. Unter den genannten Links finden sich zwei unterschiedlich aufgebaute, jedoch inhaltlich weitgehend übereinstimmende Erinnerungsniederschriften Codikovas. Siehe auch den Artikel „Weinberg, Shmuel“, *LoYT*, Sp. 4847.

67 Vgl. Codikova (2009).

68 Vgl. Artikel „Weinberg, Shmuel“, *LoYT*, Sp. 4848.

69 Vgl. Codikova (2009) – wobei natürlich nicht ausgeschlossen werden kann, dass Codikova sich selbst auf den Artikel im *LoYT* beruft.

70 Ada Codikovas Großmutter Adelaida M. Gorfinkel’ besuchte (als einzige Jüdin) das Gymnasium und nahm danach ein Studium auf; vgl. Codikova (2009).