

David Fanning

Mieczysław Weinberg
Auf der Suche nach Freiheit

aus dem Englischen von
Jens Hagestedt

wolke



Die Herstellung des Bandes erfolgte mit freundlicher Unterstützung von »bauart Baurücker Gesellschaft mbH«, 6911 Lochau, Österreich



Diese Ausgabe entstand in Zusammenarbeit mit Peermusic Classical GmbH

Erstausgabe

© David Fanning, 2010

© der deutschen Übersetzung: Wolke Verlag, Hofheim 2010

© der Fotografien: Olga Rakhalskaya und Tommy Persson

Alle Rechte vorbehalten

Wolke Verlag, Hofheim

Druck: Fuldaer Verlagsanstalt

Gesetzt in der Simoncini Garamond

Umschlaggestaltung: Friedwalt Donner, Alonissos

Umschlagfoto: Mieczysław Weinberg, um 1970

Ein herzlicher Dank geht an Raoul Mörchen, Köln,

für das aufmerksame Lektorat

ISBN 978-3-936000-90-0

INHALT

Einleitung	7
1. Weinberg in Warschau (1919–1939)	17
2. Weinberg in Minsk (1939–1941)	24
3. Weinberg in Taschkent (1941–1943)	34
4. Kriegsjahre in Moskau (1943–1945)	45
5. Vom Sieg zur Unterdrückung (1945–1947)	53
6. Annus horribilis (1948).	66
7. Musik für das Volk und die Völker (1949–1952)	83
8. Die Haft und ihre Nachwirkungen (1953–1955)	95
9. Aufschwung (1956–1959)	107
10. Weinberg als »Star« (die sechziger Jahre)	117
11. Anerkennung und Produktivität (die siebziger Jahre).	139
12. Rückzug in die Kunst (die achtziger Jahre)	163
13. Weinberg in den neunziger Jahren – und danach?	183
Anmerkungen	193
Bibliographie.	201
Auswahldiskographie	207
Werkverzeichnis	213
Register	237



Weinberg mit Dimitrij Schostakowitsch und Mitgliedern des Beethoven Quartetts,
frühe 1970er Jahre

Einleitung

Es gibt Komponisten, deren Leben von den Katastrophen des »kurzen 20. Jahrhunderts«¹ gezeichnet war. Es gibt Komponisten, denen weit mehr Raum eingeräumt werden müßte, als ihnen in musikgeschichtlichen Werken zugebilligt worden ist. Und es gibt Komponisten, die außergewöhnlich fruchtbar waren. Mieczysław Weinberg ist der seltene Fall eines Komponisten, auf den all dies gleichermaßen zutrifft.

Weinbergs Geschichte hatte zweifellos tragische Aspekte, vor allem den der Auslöschung seiner Familie und so vieler anderer Menschen sowohl in seiner polnischen Heimat als auch in seiner Wahlheimat Rußland. Anders als die meisten Musiker, die ihr Land verlassen mußten, emigrierte er in Richtung Osten – er flüchtete vor dem Heranrücken der einen Tyrannei in die Arme einer anderen, könnte man sagen. Vor den Deutschen fliehen zu müssen war die Erfahrung, die seinem Leben und seiner Arbeit den Rahmen gab, und so hat er nicht von ungefähr einen beträchtlichen Teil seiner schöpferischen Kraft der Erinnerung an die Opfer der nationalsozialistischen Aggression gewidmet.

Seine Emigration in die Sowjetunion hätte er selbst übrigens nicht als Tragödie und das System seiner zweiten Heimat nicht als Tyrannei bezeichnet, trotz der Unterdrückung, (kurzzeitigen) Inhaftierung und (später) Mißachtung, die er in ihr erfahren mußte. In seinen Augen war er alles andere als ein Opfer. Die Musik, die er geschrieben hat – 154 Werke mit Opuszahlen und zahlreiche ohne –, hat die Erfahrungen seines Lebens nicht nur in sich aufgenommen, die Musik hat sich über sie erhoben. Was Weinbergs Vermächtnis so inspirierend macht, ist die tiefe Humanität und die Qualität der künstlerischen Imagination. Nach klassischer humanistischer Tradition erschafft seine Musik

eine alternative Wirklichkeit, die oft von der realen Welt inspiriert ist und sich mit ihr auseinandersetzt, ihre Grenzen aber nicht anerkennt.

Weinberg repräsentiert die Suche nach zweierlei Freiheit: nach der Freiheit zu leben und nach der Freiheit zu komponieren. In beiderlei Hinsicht hatte er gegen schwere Nachteile anzukämpfen, und die Freiheit, die er fand, war begrenzt und ungesichert. Wer sich für das Schicksal jüdischer Kulturschaffender und/oder mißachteter, angeblich konservativer Komponisten interessiert, dürfte von Weinbergs Geschichte fasziniert sein. Diese Geschichte ist keine Geschichte nur für Fachleute. Dank seiner Entschlossenheit, etwas gleichermaßen Positives wie Relevantes zu schaffen, geht Weinbergs Botschaft jeden an.

WEINBERG IN NUCE

Mieczysław Weinberg wurde am 8. Dezember 1919 in Warschau geboren. Seine ersten musikalischen Spuren verdiente er sich als Pianist und Ensembleleiter des jüdischen Theaters, an dem sein Vater als Komponist und Geiger wirkte; in späteren Jahren sollte er, der vom zwölften Lebensjahr an Klavierunterricht am Warschauer Konservatorium erhalten hatte, für sein Vom-Blatt- und Partiturspiel gerühmt werden. Weinberg hat eine ganze Reihe hervorragender Plattenaufnahmen gemacht; genannt seien die Einspielungen seines Klavierquintetts (mit dem Borodin Quartett) und der 10. Symphonie von Schostakowitsch in der Version für Klavier zu vier Händen (gemeinsam mit dem Komponisten). 1939 flüchtete Weinberg vor der deutschen Invasion, in deren Folge seine Eltern und seine Schwester ermordet wurden, nach Weißrußland, wo ein Grenzbeamter in seinen Paß als Vornamen die jüdische Version von Mieczysław, »Moisej«, eingetragen haben soll. Diese Version sollte sich später in allen offiziellen Quellen finden (wobei enge Freunde und die Familie den liebevollen Vornamen Metek bevorzugten). 1982 schließlich gelang es Weinberg, seinen polnischen Vornamen wiederzuerlangen, nachdem die sowjetischen Behörden seine diesbezüglichen Anträge zuvor aufgrund fehlender Dokumente abgelehnt hatten.

In Minsk, der Hauptstadt Weißrußlands, besuchte Weinberg von 1939 bis 1941 die Kompositionsklasse von Wassilij Solotarjow, einem der zahlreichen Schüler Rimskij-Korsakows. Hier erhielt er eine solide technische Grundausbildung. Nach dem Überfall der Hitler-Truppen auf die UdSSR floh Weinberg weiter nach Taschkent, in die Hauptstadt der Sowjetrepublik Usbekistan in Zentralasien. Später, 1943, siedelte er auf förmliche Einladung Schostakowitschs, der von der Partitur seiner 1. Symphonie einen großen Eindruck empfangen hatte, nach Moskau über. In Moskau hat er dann den Rest seines Lebens verbracht.

Die beiden Männer sollten oft zusammenkommen. Sie machten es sich zur Angewohnheit, einander ihre größeren Werke vorzuspielen, bevor sie öffentlich aufgeführt wurden. Im Februar 1953, auf dem Höhepunkt der Verfolgung der sogenannten »Kreml-Ärzte«, denen die (frei erfundene) Absicht zu Last gelegt wurde, Stalin zu ermorden, wurde Weinberg aufgrund familiärer Verbindungen inhaftiert, verhört und schließlich ins Gefängnis geworfen. Ohne zu zögern nahm es Schostakowitsch auf sich, einen Brief an Lawrentij Berija zu schreiben, den gefürchteten Chef des Geheimdienstes NKWD (aus dem ein Jahr später der KGB hervorgehen sollte). Weinberg wurde Ende April entlassen, kurz nach Stalins Tod. Trotz dieser Hafterfahrung lehnte Weinberg es ab, in der Folgezeit, in Chruschtschows Tauwetterperiode, in den Jahrzehnten der Stagnation unter Breschnew, in der kurzen Phase von Gorbatschows Glasnost und dem Auseinanderbrechen der Sowjetunion, seinen Opferstatus auszuschlachten. Lieber erinnerte er stolz daran, daß sich viele der größten »Stars« unter den Sängern, Instrumentalisten und Dirigenten seiner Wahlheimat für seine Musik eingesetzt hatten. Offizielle Anerkennung kam in Form von Ehrentiteln, die im Laufe der Jahre immer prestigeträchtiger wurden: »Gefeierter Künstler der Russischen Republik« (1971), »Volkskünstler der Russischen Republik« (1980) und Träger des »Staatspreises der UdSSR« (1990).

Obwohl nie offiziell als Schüler Schostakowitschs eingeschrieben, hat Weinberg sich offen dazu bekannt, nachhaltig von Schostakowitsch beeinflusst worden zu sein: »Ich betrachte mich als seinen Schüler, als von seinem Fleisch und Blut.«² Schostakowitsch seinerseits versäumte keine Gelegenheit, Weinbergs Musik Freunden und Kollegen ans Herz zu legen. Beide Komponisten bearbeiteten ein weites Feld musikali-

scher Gattungen und versuchten sich erfolgreich in den verschiedensten Stilrichtungen, von folkloristischen Idiomen (darunter, besonders in Weinbergs Fall, auch jüdischen) bis hin zur Zwölftonmusik. Doch bei allen unüberhörbaren Anklängen an sein verehrtes Vorbild wußte Weinberg sich ein höheres Maß an Unabhängigkeit zu bewahren als viele seiner sowjetischen Kollegen. Anders als diese distanzierte er sich sowohl vom offiziellen akademischen Konservatismus als auch, in den sechziger Jahren und später, von der Leidenschaft der jüngeren Generation für die westliche Moderne. Respekt und Einfluß gingen in beide Richtungen. Beide, Weinberg und Schostakowitsch, haben einen imponierenden Werkkomplex von Symphonien und Streichquartetten hinterlassen, deren Zahl in Weinbergs Fall sechsundzwanzig bzw. siebzehn beträgt. Darüber hinaus komponierte Weinberg sechs Konzerte, sieben Opern, eine Operette, drei Ballette (von denen eines verloren gegangen ist), vier Kantaten, achtundzwanzig Sonaten und über zweihundert Lieder. Seine mehr als sechzig Filmmusiken sowie zahlreiche Theater- und sogar Zirkusmusiken stellten für ihn eine Haupteinnahmequelle dar. Sie ermöglichte es ihm, auf Lehrtätigkeit und administrative Jobs, die ihm nicht zusagten, zu verzichten.

Zu den Anwälten seiner Musik konnte Weinberg Künstler vom Format der Geiger David Oistrach und Leonid Kogan, des Cellisten Mstislaw Rostropowitsch, des Pianisten Emil Gilels, des Borodin Quartetts und der Dirigenten Kirill Kondraschin und Wladimir Fedossejew zählen. Doch lag es ihm nicht, für sich selbst zu werben oder in die Öffentlichkeit zu drängen. Dies und die Tatsache, daß sein polnisch-jüdischer Hintergrund nicht gerade hilfreich war, führten dazu, daß Weinberg nie als vermarktbarer Exportartikel betrachtet wurde. Jenseits der Grenzen der Sowjetunion wurde für seine Musik also nichts getan. Das eine oder andere Werk stieß sogar auf Widerstand und wurde deshalb zu seinen Lebzeiten nicht aufgeführt. Der bekannteste Fall ist Weinbergs bedeutendstes Meisterwerk, die Oper *Passazhirka* (*Die Passagierin*), die ein Auschwitz-Sujet behandelt. Auch wenn er weiterhin mit unglaublicher Geschwindigkeit komponierte, ließen Weinbergs physische Kräfte nach dem Tod Schostakowitschs 1975 spürbar nach. Der Tod des Freundes war für Weinberg ein doppelter Einschnitt, denn just, als er die Unterstützung seines Mentors

verloren hatte, wandte sich das Interesse von Publikum, Musikern und Kritikern dem allerneusten Trend in der sowjetischen Musik zu, den Komponisten wie Alfred Schnittke, Edison Denissow und Sofia Gubaidulina verkörperten. Im Westen genoß deren Musik aufgrund der Mischung von technischen und konzeptionellen Elementen zudem das Flair größerer Exotik. Während der Glauben an die Moderne ein Ende fand (und noch danach), schien sie besonders fortschrittlich.

Außerhalb Rußlands ist Weinbergs Reputation im wesentlichen erst nach seinem Tod gewachsen – dafür aber stetig und exponentiell. Einen ersten Höhepunkt erreichte sie 2009 und 2010 mit größeren Festivals in Manchester, Liverpool und Bregenz. Ein Aspekt von Weinbergs Œuvre, der in diesen Retrospektiven beleuchtet wurde, verdient, hervorgehoben zu werden. Jene seiner Werke, die der Erinnerung an die Grausamkeiten der Nazis (insbesondere die in seinem Heimatland begangenen) gewidmet sind, gehören, um es nüchtern auszudrücken, zu den eindrucksvollsten ihrer Art. Unter ihnen sind vor allem zwei Werke aus den späten sechziger Jahren zu nennen: *Die Passagierin*, Weinbergs erste Oper, und sein Requiem. Beide Werke waren heiße Eisen – zu heiß für die damalige sowjetische Obrigkeit, weshalb sie bis 2006 bzw. 2009 auf ihre Premieren warten mußten. Die erste szenische Aufführung fand sogar erst 2010 statt. Neben einigen Symphonien und Werken der Vokalmusik repräsentieren diese Werke Weinbergs unmittelbare Beschäftigung mit den ethischen Fragen, die das »kurze 20. Jahrhundert« vor allen anderen aufgeworfen hat. Ihre Marginalisierung in seiner Wahlheimat kann aber nicht auf Elemente in Weinbergs Kunst zurückgeführt werden, die auch nur im entferntesten anti-sowjetisch gewesen wären. Im Gegenteil, der antifaschistische, internationalistische Humanismus seiner Musik war mit den erklärten sowjetischen Idealen vollkommen im Einklang – oder hätte es zumindest sein sollen.

Dies ist ein Paradoxon, das gleich zu Beginn hervorgehoben werden sollte. Man brauchte kein Dissident oder dergleichen zu sein, um in Ungnade zu fallen; die wenigsten derer, denen dies widerfuhr, waren wirkliche Abweichler. Es genügte, nebulöser Sünden wie des »abstrakten Humanismus« verdächtigt zu werden, d. h. in seiner Einstellung zu

allgemein oder zu philosophisch, zu wenig pro-sowjetisch oder »realistisch« zu wirken.

Für Weinberg waren die Sowjetunion im allgemeinen und die Rote Armee im besonderen seine einstigen Retter. So furchtbar er gelegentlich unter dem kommunistischen System zu leiden hatte, gibt es kein Indiz dafür, daß er je den Glauben an die zentralen Werte dieses Systems verloren hätte. Das soll nicht heißen, daß er den diversen Huldigungskantaten und ähnlichen Werken, die vor allem in den Jahren zwischen dem Ende des Krieges und dem Tod Stalins von allen sowjetischen Komponisten erwartet wurden, seine ganze schöpferische Kraft gewidmet, das System in all seinen Manifestationen in Schutz genommen oder gar aktiv unterstützt hätte. Etwaige politische Ansichten über die hinaus, die implizit in seiner Musik zum Ausdruck kommen, hat er strikt für sich behalten. Mstislav Rostropowitschs Anspielung auf Weinbergs »Nähe zur Partei«³ kann nur auf die wohlbekannte Neigung des großen Cellisten zur Übertreibung und auf ein Zerwürfnis mit Weinberg zurückgeführt werden, dessen Einzelheiten nicht vollkommen klar sind.⁴

In Weinbergs Loyalität und Dankbarkeit gegenüber den sowjetischen Machthabern bei gleichzeitiger Distanz zu ihnen wird die Komplexität seiner Persönlichkeit sichtbar. Komplexer, als man annehmen möchte, stellen sich auch Weinbergs Festhalten an traditionellen Gattungen, seine gemäßigt moderne, an Schostakowitsch und Benjamin Britten erinnernde musikalische Sprache und die Tatsache dar, daß seine Werke, abgesehen von den oben erwähnten dem Gedenken gewidmeten Kompositionen, keine expliziten gesellschaftspolitischen Botschaften enthalten. Im Westen, ja sogar in seiner polnischen Heimat, hätten diese Dinge als Symptome für entschiedenen Konservatismus betrachtet werden können. Selbst in der Sowjetunion haben manche sie dafür gehalten. In Wirklichkeit aber hatte dieser Akt kultureller Bewahrung in der sowjetischen Gesellschaft ganz andere Gründe. Wo positives gesellschaftliches Engagement Pflicht war, war Weinbergs Nichtbefassung mit den Ereignissen und Institutionen der Außenwelt gleichbedeutend mit einem Schwimmen gegen den Strom, ja gegen zwei Ströme. Er verweigerte sich sowohl dem karrieristischen Establishment des sozialistischen Realismus als auch, von 1960 an, der

Clubmentalität der sowjetischen Avantgarde. Die ethische Dimension seines Schaffens ist daher mehrdimensional. Sie unterscheidet sich zwar von der offenkundig nonkonformistisch denkender Künstler, ist aber von nicht minder bleibender Bedeutung.

Natürlich verdankt sie diese Bedeutung ebenso der künstlerischen Qualität wie den guten Absichten. Beweisen läßt sich die Qualität von Weinbergs Musik in einem Buch zwar nicht; daß sie vorhanden ist, davon ist der Verfasser allerdings überzeugt. Eine wachsende Zahl von Hörern hat sie unmittelbar erfahren. An diese Hörer wendet sich dieses Buch in erster Linie. Es versucht, den Kontext der Musik zu erkunden und die expressive Kraft und Menschlichkeit, die sie ausstrahlt, in Worte zu fassen.

DANKSAGUNG

Viele Menschen haben dieses Buch ermöglicht. Vor allen anderen möchte ich den schwedischen Weinberg-Forscher Per Skans nennen, der bis zu seinem allzu frühen Tod im Januar 2007 einen reichen Fundus an Materialien über den polnischen Komponisten zusammengetragen hatte. Ich erinnere mich dankbar an die Freundschaft, die er mir während der letzten Jahre seines Lebens zuteil werden ließ, und an die Großzügigkeit seiner Familie, seiner Freunde und anderer Weinberg-Enthusiasten, die mir das Vertrauen entgegenbrachten, seine Arbeit zu nutzen. Ein Großteil des in diesem Buch verwendeten biographischen und anekdotischen Materials ist seinen Forschungen verpflichtet. Das läßt sich leicht nachvollziehen in den zahlreichen Fußnoten, die persönliche Mitteilungen an ihn ausweisen.

Für großzügige Gastfreundschaft und aufschlußreiche Gespräche während meiner beiden Aufenthalte in Moskau sowie für die Erlaubnis, Weinbergs Manuskripte einsehen zu dürfen, danke ich Olga Rachalskaja, Weinbergs Witwe, und Anna Weinberg, seiner jüngeren Tochter. Beide wachen gemeinsam über sein Archiv, das sich in der Moskauer Wohnung befindet, in der er seit 1972 lebte. Auch Weinbergs erste Ehefrau Natalja Wowski-Michoels und ihre gemeinsame Tochter Viktoria

– sie leben heute in Tel-Aviv – haben meine Fragen großzügig beantwortet. Die polnische Musikwissenschaftlerin Danuta Gwizdalanka war so freundlich, die biographischen Informationen der Kapitel über Weinbergs Jahre in Warschau und Minsk zu prüfen und zu ergänzen.

Für die Beantwortung zahlreicher Fragen danke ich Per Skans' Freund Tommy Persson (Göteborg), der treibenden Kraft hinter vielen Aufführungen und Einspielungen von Werken Weinbergs. Ulrike Patow, Arnt Nitschke und Reinhard Flender von Peermusic Classical (Hamburg) sowie Hans-Ulrich Duffek von den Internationalen Musikverlagen Sikorski (Hamburg) haben mir großzügig Kopien veröffentlichter und unveröffentlichter Partituren Weinbergs zur Verfügung gestellt. Sehr zu Dank verpflichtet bin ich Jens Hagedstedt, nicht nur für seine akribische Übersetzung, sondern auch für zahlreiche Anmerkungen und Fragen, die zur Verbesserung des Textes beigetragen haben.

Ich danke dem Danel Quartett, Ensemble ›in residence‹ an der Universität von Manchester, und meinen anderen Kollegen für zahllose inspirierende Aufführungen, gemeinsame Aktionen und Gespräche, ebenso den vielen Studenten und Konzertbesuchern, die an Weinbergs Musik Gefallen gefunden haben. Unter den Musikern, mit denen ich meinen Kreuzzug in Sachen Weinberg unternommen habe, gilt mein Dank vor allem Nicholas Cox, dem ersten Klarinettenisten des Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, dem Dirigenten Thomas Sanderling, dem Pianisten und Leiter der Abteilung Keyboard Studies an der Chetham's School Manchester Murray McLachlan sowie David Pountney, dem Intendanten der Bregenzer Festspiele.

Für ihre Einladung, 2006 auf der Schostakowitsch-Weinberg-Konferenz an der Universität von Rochester (New York) zu sprechen, und damit für die Initialzündung der wissenschaftlichen Seite meiner Beschäftigung mit Weinberg danke ich Laurel Fay und Gretchen Wheelock.

Wie ich dieses Projekt ohne die Hingabe und Mitarbeit meiner Frau Michelle hätte verwirklichen sollen, weiß ich nicht; das Ergebnis hat jedenfalls sehr von ihrem kritischen Scharfsinn profitiert. Weinbergs Musik – eine Aufführung seines Klavierquintetts am 15. Januar 2006 in Paris – war der Anlaß, bei dem wir uns zum ersten Mal begegnet

sind, und mittlerweile ist sie für uns zu einem Gegenstand gemeinsamer Beschäftigung geworden. Dieses Buch erscheint kurz nach dem Beginn unserer gemeinsamen Reise. Möge es ein Beitrag zu einer langen und ruhmreichen Reise für Weinberg sein.

David Fanning
Hale Barns, April 2010