

Antonina Klokova · Werke in memoriam
Holocaust-Verarbeitung im Instrumentalwerk Mieczysław Weinbergs
im Kontext der sowjetischen Musik

sinefonia 33

herausgegeben von
Claus-Steffen Mahnkopf
und Johannes Menke

Antonina Klokova

Werke in memoriam

Holocaust-Verarbeitung im Instrumentalwerk
Mieczysław Weinbergs
im Kontext der sowjetischen Musik

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades
der Fakultät Musik der Universität der Künste Berlin

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister
Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaft in Ingelheim am Rhein
und des Verlags Peermusic Classical Europa

Dieser Band erscheint als Band 33
in der Reihe *sinefonia*

© Antonina Klokova

alle Rechte vorbehalten

Wolke Verlag Hofheim, 2023

Umschlaggestaltung: Friedwalt Donner, Alonissos

unter Verwendung eines Familienfotos mit Mieczysław, Sarra, Ella und Samuil Weinberg © Ol'ga Rachal'skaja

ISBN 978-3-95593-033-2

www.wolke-verlag.de

Errata (Internetlinks Stand 20.11.2025)

Fußnote 54, S. 20 auch S. 289 (Bibliographie): Link 11/25 nicht mehr existent

Fußnote 80, auch S. 292 (Bibliographie):

<https://www.museumoffamilyhistory.com/yt/lex/V/vaynberg-sonya-V5.htm>

Fußnote 117, auch S. 282 (Bibliographie):

https://www.colta.ru/articles/music_classic/10232-ya-nikogda-ne-govorila-ob-etom-no-seychas-dumayu-prishlo-vremya?fbclid=IwY2xjawHH835leHRuA2FlbQIxMAABHUHb9CQc7EI3i_ZnniCluy7OAXKRmatDb5jVM7AnnIBif-l0eqJyRGUaD0g_aem_vqtSySjhnUzZdma5_-kpkQ

oder in: www.colta.ru vom 26. Februar 2016

Fußnote 8, S. 40, auch S. 287 (Bibliographie):

<https://mishpoha.org/n29/29a24.php>

Fußnote 42, S. 46, auch S. 288 (Bibliographie):

<https://repository.digital.georgetown.edu/handle/10822/1042895>

Fußnote 69, S. 53 und auch S. 285 (Bibliographie):

<https://news.jeps.ru/lichnaya-istoriya/evrei-sssr-kak-kompozitor-shostakovich-spas-semyu-finkelshtejnov.html>

Fußnote 204, S. 74 und auch S. 280 (Bibliographie):

In: Viktor Jusefovič, David Oistrakh, 3. (ergänzte) Auflage, Kapitel: Diktat vlasti i vlast' muzyki,

<https://berkovich-zametki.com/2008/Starina/Nomer4/Juzefovich1.php>

Fußnote 205, 206, S. 74f. (Seitenangabe nicht mehr gültig)

Fußnote 81, S. 119 auch S. 284 (Bibliographie):

<https://sophie.fetthauer.de/content/2-projekte/musikundholocaust06-05-20.pdf>

Fußnote 46, S. 150

<https://muzlifemagazine.ru/lyudi-vse-bolshe-menya-ogorchayut/>

Fußnote 68, S. 155: Link 11/25 nicht mehr existent

Im Quellennachweis muss es heißen: Vgl. Diskussionsbeiträge vom 16. und 18. April 2002, ...

nachzulesen unter: <https://www.guichetdusavoir.org/question/voir/9121>

Fußnote 82, S. 271: Link 11/25 nicht mehr existent

Fußnote 84, S. 271 auch S. 282 (Bibliographie): Originallink inaktiv, zu ersetzen durch:

<https://open.spotify.com/episode/3Yqx5ESvZa85KoLleB5OJx>

Fußnote 85: Originallink inaktiv, kann ersetzt werden:

<https://jhvonline.com/composers-copious-amount-of-music-was-a-means-of-survival-p26733-152.htm>

Fußnote 86: Link 11/25 nicht mehr existent

Fußnote 100, S. 273, auch S. 286 (Bibliographie): „(...) po raz pierwszy w Izraelu. (...)“

Fußnote 101 zu Ersetzen durch:

https://teatr Wielki.pl/kalendarium/2025-2026/pasazerka/termin/2026-03-08_18-00/

Dem Andenken meines Vaters

Inhalt

| | |
|--|-----|
| Danksagung..... | 9 |
| Anmerkung zur Transliteration..... | 10 |
| 1 Einleitung..... | 11 |
| 1.1 Gegenstand, Fragestellungen, Ziele und Methoden..... | 11 |
| 1.2 Forschungsstand | 17 |
| 1.3 Einführung in das Leben von Mieczysław Weinberg. Die Jahre in Polen..... | 23 |
| 2 Mieczysław Weinbergs Komponistenwerdegang: Handeln im Feld der sowjetischen Musikinstitutionen | 39 |
| 2.1 Anknüpfen an den neuen Handlungsraum in der Sowjetunion: Minsk, 1939–1941 | 39 |
| 2.2 Musikalisches Agieren im Zeichen des Kriegs: Taschkent, 1941–1943 | 47 |
| 2.3 Kompositorisches Handeln gegen „musikalischen Dilettantismus“: 1943–1946 | 56 |
| 2.4 Manövrieren zwischen offiziellen Musikanforderungen: 1947–1952 | 63 |
| 2.5 Kompositorisches Aufspüren der neuen Musikanforderungen: 1953–1958 | 73 |
| 2.6 Musikalisches Handeln auf Hochtouren, 1959–1964..... | 82 |
| 2.7 Stoßen auf Handlungsgrenzen: 1965–1970 | 91 |
| 2.8 Gegen die Windmühlen der Musikinstitutionen: 1971–1976 | 102 |
| 3 Darstellung des Holocaust in der sowjetischen Literatur und Musik – Mieczysław Weinbergs Beitrag..... | 109 |
| 3.1 Holocaust-Repräsentationen in der sowjetischen Literatur | 115 |
| 3.2 Holocaust-Darstellung in der sowjetischen Musik | 119 |
| 3.3 Programmgebundene Musikkompositionen Weinbergs, dem Andenken an den Holocaust gewidmet..... | 127 |

| | | |
|-------|--|-----|
| 4 | Handlung als Eigen-Sinn. Instrumentalwerke Weinbergs zum Gedenken des Holocaust | 143 |
| 4.1 | Mieczysław Weinberg im Jahr 1976 – Rückblick auf die Komponistenlaufbahn und Ausblick auf die Perspektiven | 143 |
| 4.2 | Symphonische Kompositionen | 151 |
| 4.2.1 | Symphonie Nr. 13 op. 115 (1976)..... | 154 |
| 4.2.2 | Symphonie Nr. 16 op. 131 (1982) | 171 |
| 4.3 | Kammermusikalische Kompositionen | 192 |
| 4.3.1 | Sonate Nr. 3 für Violine solo op. 126 (1979) | 193 |
| 4.3.2 | Streichquartett Nr. 16 op. 130 (1981)..... | 217 |
| 4.3.3 | Sonate Nr. 6 für Violine und Klavier op. 136bis (1982) | 242 |
| 5 | Erinnerung an den Holocaust im Instrumentalwerk Mieczysław Weinbergs: Merkmale und Rezeption | 257 |
| 5.1 | Die Merkmale des Kompositionszyklus: Musikalische Gemeinsamkeiten in der Erinnerung an den Holocaust..... | 257 |
| 5.2 | Komponieren zum Gedenken des Holocaust: Handlung ohne Folgen?..... | 268 |
| 5.3 | Schlussbemerkungen und Ausblick | 274 |
| 6 | Bibliographie..... | 279 |
| 7 | Anhang..... | 295 |
| | Archivquellen über Mieczysław Weinberg..... | 295 |
| | Deutsche Übersetzung zu den Abbildungen | 295 |
| | Zur Produktions- und Aufführungshistorie..... | 297 |
| | Neue Daten in der Aufführungshistorie..... | 299 |
| | Jurij Levitin über das Streichquartett Nr. 16 op. 130 von Weinberg (1981)..... | 302 |
| 8 | Register..... | 305 |

Anmerkung zur Transliteration

Im Text der vorliegenden Arbeit wird bei Personennamen grundsätzlich von der wissenschaftlichen Transliteration des Russischen Gebrauch gemacht. Bei der Angabe einiger Literatur wird die originale Schreibweise beibehalten (daher verschiedene Schreibweisen von Nachnamen wie z. B. Krein/Krejn).

Danksagung

Das Werden eines Buches bedarf vieler Menschen, wie im Folgenden ersichtlich wird. Allen namentlich erwähnten und unerwähnten BegleiterInnen dieses Parcours bin ich sehr dankbar. Voranstellen möchte ich die geleistete Unterstützung in der Organisation und Realisierung sowie die intellektuelle Inspiration und den Ansporn in den wissenschaftlichen Zugängen zum Gegenstand, die mir meine Erstbetreuerin, Frau Prof. Dr. Dörte Schmidt, im recht langen Verlauf meines Forschungsprojekts stets entgegenbrachte. In jeder einzelnen Phase meiner Arbeit durfte ich von persönlicher und intellektueller Aufgeschlossenheit, Verbindlichkeit und Genauigkeit in vielen organisatorischen Fragen profitieren sowie – nicht zuletzt – von Ermutigung und Glauben in der Anfangsphase und einem hohen Maß an Zutrauen, einer Carte blanche in der Ausrichtung der Arbeit in den nachfolgenden Etappen.

Auch meinem Zweitbetreuer, Herrn Prof. Dr. Jascha Nemtsov, gebührt mein aufrichtiger Dank für die vielfältige Begünstigung meiner Forschungsarbeit und die stete Hilfsbereitschaft in allen Belangen. In der Zeit meiner wissenschaftlichen Mitarbeit am von Herrn Nemtsov geleiteten Lehrstuhl für die Geschichte der jüdischen Musik in Weimar durfte ich viele bereichernde Erfahrungen sammeln, die auch dem vorliegenden Forschungsprojekt entschieden zugutekamen.

Das Aufspüren eines Themas ist eine grundlegende Aufgabe für ein Forschungsvorhaben. Ich kann mich glücklich schätzen, dass ich dafür zur rechten Zeit und am richtigen Ort gewesen bin. Meine erste Auseinandersetzung mit dem Thema „Mieczysław Weinberg und der Holocaust“ habe ich dem Chefredakteur der Zeitschrift OSTEUROPA, Herrn Dr. Manfred Sapper, zu verdanken, der mir diese als erster zugetraut hat. Insgesamt hat meine Arbeit an vielen Stellen von einschlägigen Beiträgen in dieser interdisziplinären Zeitschrift, die auch der Geschichte der sowjetischen Musik viel Zuwendung entgegenbrachte, ungemein profitiert. Die Aufnahme in das Praktikantenprogramm der Zeitschrift war für mich wegweisend.

Seit der Publikation des OSTEUROPA-Themenhefts zum Leben und Werk Mieczysław Weinbergs 2010 kann man von einer internationalen wissenschaftlichen Weinberg-Community sprechen, deren Hilfestellung mir stets sicher war. Besonders hervorheben möchte ich hierbei die Mitwirkung von Tommy Persson, Arnt Nitschke, Gabriel Teschner, Michelle Assay, David Fanning, Julija Brojdo, Inessa Dvuzilnaja, Bret Werb, Tomasz Raff, die mich in unterschiedlichen Arbeitsphasen mit Rat und Tat unterstützt haben. Zu dieser Community gehören auch Viktorija Bishops, Anna Weinberg und Ol'ga Rachal'skaja, die Familienmitglieder Mieczysław Weinbergs, die stets bereit waren, mit mir die wertvollen Quellen über das Leben, Komponieren und Denken ihres Vaters/Mannes zu teilen.

Meine Arbeit setzt sich zum Ziel, neue Quellen zur Geschichte der sowjetischen Musik ans Licht zu bringen. An dieser Stelle möchte ich gerne den ArchivmitarbeiterInnen des Russischen Staatlichen Archivs für Literatur und Künste (RGALI) und des Archivs des Russischen Nationalen Musikmuseums für ihre Arbeit und Förderung meiner Forschung in den Jahren 2013–2018 danken. Finanziell ermöglicht wurden diese durch die Forschungsstipendien der Max Weber Stiftung, der DAAD Stiftung sowie der Elsa-Neumann-Stiftung des Landes Berlin.

In der Schreibphase meines Projekts profitierte ich von der Mitwirkung vieler Menschen, die zum Gelingen dieser Aufgabe viel beigetragen haben. Frau Kasia Wróbel half mir mit der Übersetzung der Quellen aus dem Polnischen. Frau Anna Voskoboynikova und Herr Dmitrij Burcev unterstützten mich bei der Erstellung der Notenbeispiele. Tommy Persson versorgte mich mit einzelnen Abbildungen aus dem Fotoarchiv Mieczysław Weinbergs. Viele wertvolle Kommentare und Korrekturen zu meinem Text von meinen LektorInnen, darunter besonders viele von Herrn Klaus Stübler, machten daraus eine leichtere Kost, für die „schwer verdaulichen“ Stellen trage ich allein die Verantwortung.

Schließlich möchte ich gerne dem Verleger Herrn Peter Mischung und seinem Mitarbeiter Herrn Karl Ludwig für die tolle Zusammenarbeit danken, die meine Dissertation zum Endergebnis in Form einer Veröffentlichung gebracht haben. Für die Gewährung eines Druckkostenzuschusses möchte ich der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften und dem Verlag Peermusic Classical Europe meinen herzlichen Dank aussprechen.

In einem Danksagungstext wird der unermessliche Beitrag der Freunde und Familie oft an letzter Stelle erwähnt, aber allen ist deren eigentliche Stellung bewusst und der Erfolg eines wissenschaftlichen Promotionsvorhabens wäre ohne diese Menschen, die auch mir währenddessen stets zur Seite standen, schlicht nicht möglich. Die Unterstützung meines Mannes möchte ich besonders hervorheben und ihm meine Wertschätzung seines Beitrags in unserer geteilten Leidenschaft für die Wissenschaft aussprechen. Widmen möchte ich dieses Buch gerne dem Andenken an meinen Vater – den Ursprung meiner Interessen habe ich seinem Vorbild zu verdanken.

1 Einleitung

1.1 Gegenstand, Fragestellungen, Ziele und Methoden

Im Jahr 2023 kann man nicht mehr von einer Vernachlässigung der Musik und Person Mieczysław Weinbergs sprechen. Seit der ersten szenischen Aufführung der Oper *Die Passagierin* in Bregenz 2010 verzeichnet die Musikwelt kontinuierlich Entdeckungen seiner Werke, sodass regelrecht von einem Weinberg-Boom zu sprechen ist. Dies mag in erster Linie mit seiner Biographie verbunden sein, denn das Bild eines vergessenen jüdischen Komponisten, eines Opfers zweier Diktaturen¹ und eines nach Freiheit Strebenden² sorgt für Aufmerksamkeit. Ebenso hat die Aura eines Systemkritikers Konjunktur in der westlichen Diktaturforschung.³ In der russischen Musikwissenschaft verband sich das Bild eines konservativen, politisch loyalen Komponisten mit der Einschätzung seiner kompositorischen Leistung als epigonenhafte Mittelmäßigkeit.⁴ Darüber hinaus kursieren noch immer uneinheitliche bzw. einseitige Angaben zur nationalen Zugehörigkeit Weinbergs,⁵ die von politischen Gesichtspunkten diktiert sind, jedoch für die Verbreitung seines Musikwerks sogar förderlich erscheinen.

Mieczysław Weinbergs politische Identität ist ein Beispiel für die sogenannte „hyphenated identity“, eine Bindestrich-Identität, die sich in den Nachwirkungen von

1 Über verschiedene Bilder von Weinberg, die auch in den populärbiographischen Quellen Verbreitung fanden, siehe Antonina Klokova: „Biographical texts about Mieczysław Weinberg: Peculiarities and Challenges of a Biography as a Research Method“, in: Michelle Assay, David Fanning (Hg.), *Mieczysław Weinberg: Between East and West*, London, im Druck.

2 Vgl. David Fanning: *Mieczysław Weinberg. Auf der Suche nach Freiheit*, Hofheim 2010.

3 Diesen Ansatz verfolgen die Veröffentlichungen von Verena Mogl: „Juden, die ins Lied sich retten“. *Der Komponist Mieczysław Weinberg (1919–1996) in der Sowjetunion*, Münster/New York 2017, und Daniel Elphick: *Music behind the Iron Curtain. Weinberg and his Polish Contemporaries*, Cambridge 2019.

4 Vgl. Levon Hakobian: „Weinberg’s Position in Russian Context. From an Insider’s Viewpoint“, in: *Mieczysław Weinberg in der Ära Breznev*, Die Tonkunst, 2016, H. 4, S. 130–134. Auch Alexander Ivashkin: „Shostakovich and Schnittke: the erosion of symphonic syntax“, in: David Fanning (Hg.), *Shostakovich studies*, Cambridge 1995, S. 254–270, hier: S. 255.

5 So wurde Weinberg in der Sowjetunion stets als sowjetischer Komponist vorgestellt – ohne jegliche ergänzende Angabe zu seiner Herkunft. Einige polnische Quellen bezeichnen Weinberg als „polnischen Komponisten“ und lassen weitere ethnische und nationale Angaben unerwähnt. So etwa Magda Romańska: „Mieczysław Weinberg’s Opera ‘The Passenger’: On Memory And Forgetting“, in: <https://thetheatretimes.com/mieczyslaw-weinbergs-opera-passenger-memory-forgetting/> (Zugriff: 16.06.2022). Ähnlich verkürzt stellen Weinberg die Organisatoren des internationalen Mieczysław-Wajnborg-Wettbewerb für Violinisten in Katowice vor: Międzynarodowy Konkurs Skrzypcowy Mieczysława Wajnborga, Katowice 2021, <https://wajnborg.am.katowice.pl> (Zugriff: 16.06.2022).

„Kolonialismus und Holocaust“,⁶ aber auch von Flucht und Emigration in multinationale Staaten (im Falle Russlands infolge der inneren Kolonisation⁷) manifestiert. Weinbergs „Bindestrich-Identität“ repräsentiert auch ein Bindestrich-Schicksal, das sich aus mehreren Schichten besteht (Kapitel 1.3). Als polnisch-jüdischer Flüchtling war Weinberg im sowjetischen Musikbetrieb sowie in der sowjetischen Gesellschaft ein Außenseiter. Gleichzeitig erlangte er in Fachkreisen erstaunlich schnell Anerkennung und verfügte über sehr gute Vernetzungen. Dies sorgte 1948, im Umbruchsjahr der sowjetischen Musik, jedoch für Diskriminierung aufgrund fachlicher Rivalitäten (Kapitel 2.4). Weinbergs Status als Holocaust-Überlebender wurde sein Leben lang nicht offiziell anerkannt. Als polnischer Jude, der in der Sowjetunion blieb und dem Kreis des Jüdischen Antifaschistischen Komitees (JAK) nahestand, war ihm möglicherweise der jiddische Begriff *Iberlebende* bekannt,⁸ mit dem er sich identifizieren konnte. Angesichts der allgemeinen Ausrichtung der sowjetischen Erinnerungskultur auf den Sieg im Großen Vaterländischen Krieg werden die Erfahrungen, die Weinberg während des Zweiten Weltkriegs machen musste, einem Stigma⁹ gleichgekommen sein, welches Weinberg deswegen vorzog mit Schweigen zu bedecken.

Als polnischer Jude war Mieczysław Weinberg für die Rolle eines Aushängeschildes für gelungene Nationalitätenpolitik im sowjetischen Musikleben nicht geeignet: Er mochte sich nicht gänzlich nach dem Vorbild eines sowjetischen Musterkomponisten „umerziehen bzw. umformen“¹⁰ lassen. Durch seine Verwandtschaft zur Familie Solomon Michoëls, der 1948 auf Geheiß Stalins ermordet wurde, geriet Weinberg auch unabhängig von seiner polnisch-jüdischen Herkunft in eine politisch vorbelastete Position. Weinberg wurde schließlich 1953 vor dem Hintergrund seiner Nähe zum JAK verhaftet. Sheila Fitzpatrick führt die Zunahme der antisemitischen Stimmung in der späten Stalin-Zeit auf den Zustrom an polnisch-jüdischen Flüchtlingen in die Sowjetunion zurück.¹¹ Also lässt sich annehmen, dass die polnisch-jüdische Herkunft Weinbergs für sein Leben in der Sowjetunion lange Zeit eine potenzielle Gefahr darstellte.

6 Vgl. Aleida Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München 2006, S. 251.

7 Vgl. Alexander Etkind: *Internal colonization: Russia's imperial experience*, Cambridge 2011.

8 Vgl. Alina Bothe, Markus Nesselrodt: „Survivor: Towards a Conceptual History“, in: *Leo Baeck Institute Year Book* Bd. 61, S. 57–82, hier S. 66.

9 Ein solches Stigma, dem die in der Sowjetunion gebliebenen polnisch-jüdischen Flüchtlinge ausgesetzt gewesen sein könnten, sowie generell die Lebenserfahrungen dieser Gruppe wurden bislang kaum erforscht. Es kann jedoch davon ausgegangen werden, dass aufgrund der nicht-sowjetischen Herkunft und Sozialisation polnisch-jüdischer Exilanten ähnliche Stigmatisierungen wie bei sowjetischen Zwangsarbeitern oder Kriegsgefangenen vorhanden waren. Zu Stigmatisierung in der Sowjetunion siehe z. B. Tanja Penter: „Opfer zweier Diktaturen. Zwangsarbeiter im Donbas unter Hitler und Stalin“, in: Dieter Pohl, Tanja Sebta (Hg.): *Zwangsarbeit in Hitlers Europa*, Berlin 2013, S. 231–258, hier S. 257.

10 So lautete der zeitgenössische spätsowjetische Jargon im sowjetischen Musikbereich, der hauptsächlich die Vertreter der jungen Komponistengeneration betraf und sie von jeglichen Individualitätsausprägungen abzubringen versuchte. Siehe dazu Kapitel 2.2.

11 Vgl. Sheila Fitzpatrick: „Annexation, Evacuation, and Antisemitism in the Soviet Union, 1939–1946“, in: Mark Edele, dies., Atina Grossmann (Hg.), *Shelter from the Holocaust. Rethinking Jewish Survival in the Soviet Union*, Detroit 2017, S. 133–160, hier: S. 146, 149 f.

Die neuesten Schriften zu Mieczysław Weinberg berufen sich auf den Ausspruch Georgij Sviridovs über den Komponisten: „*vorobej v uragane*“ (deutsch: ein Spatz im Sturm).¹² Dieses Bild greift sowohl das unschuldige Wesen Weinbergs als auch den Wirbel des 20. Jahrhunderts auf, dem er schutzlos ausgeliefert war. Es impliziert damit die Unmöglichkeit, sich gegen die Gewalt der Zeit zu wehren, und verfestigt schließlich den Eindruck von Weinberg als ein Opfer des 20. Jahrhunderts. Ohne dies in Abrede stellen zu wollen, verfolgt die vorliegende Untersuchung jedoch eine grundsätzlich andere Zielsetzung: Es sollen die Handlungen und Entscheidungen, die Mieczysław Weinbergs Komponistenleben in der Sowjetunion beeinflussten, es soll seine *agency*,¹³ reflektiert werden.

Auch wenn nicht alle Ereignisse im Leben Weinbergs aus seiner *agency* hervorgingen – den Ausbruch des Zweiten Weltkriegs und die deutsche nationalsozialistische Politik der Judenvernichtung konnte Weinberg in keiner Weise verhindern –, können seine Erwägungen und Handlungen in Verbindung mit diesen existenzbedrohenden Situationen und seinem Leben in der Sowjetunion gebracht werden. Die vorliegende Untersuchung widmet sich insbesondere der Ermittlung der Handlungsräume, in denen Mieczysław Weinberg als Komponist in der Sowjetunion von 1939 bis Anfang der 1980er Jahre agierte (Kapitel 2, Kapitel 4.1), und geht auf die Frage ein, wie sie Weinbergs Handlungsmöglichkeiten bedingten und somit sein Musikwerk definierten (Kapitel 4).

Neues Licht auf die Handlungen Mieczysław Weinbergs werfen jüngste Studien zu den polnisch-jüdischen Flüchtlingen in der Sowjetunion,¹⁴ die in der Weinberg-Forschung bisher nicht berücksichtigt wurden und auch in der Holocaust-Forschung insgesamt eine Randstellung aufweisen.¹⁵ Weinbergs Selbstbild und seine Identifikationssuche wird durch die Erkenntnis erhellt, dass die Überlebensgeschichten der polnischen Juden durch Verschweigen, Marginalisierung und „Privatisierung“ geprägt waren.¹⁶ In der Hierarchie

12 Aleksandr Belonenko nennt sein Buchmanuskript „*Vorobej v uragane*. Sviridov i Vajnberg“. David Fanning wiederum habe in seinem demnächst erscheinenden Weinberg-Buch diese bildliche Bezeichnung etwas „verschönert“ und in eine „Nachtigall im Sturm“ geändert (vgl. Belonenko, „*Vorobej*“ S. 1 im Manuskript), was den Ausdruck romantisiert darstellen würde. Vgl. David Fanning, Michelle Assay und Per Skans: *Mieczysław Weinberg. The Composer and his Music* (in Vorbereitung). An dieser Stelle danke ich sowohl David Fanning als auch Aleksandr Belonenko herzlich dafür, dass sie mir die Manuskripte ihrer Monographien elektronisch zur Verfügung gestellt haben. Da diese Manuskripte erst in der Endphase meiner Arbeit am Dissertationstext an mich gelangten, konnten sie nicht mehr in meine Argumentation einbezogen werden.

13 Vom folgenden Verständnis von *agency* wird hier ausgegangen: „[...] das Vermögen menschlicher Individuen [...], Veränderungen in der Welt herbeizuführen und dabei bis zu einem gewissen Grad selbst Ursache ihrer Handlungen zu sein.“ Vgl. Dimitri Mader: „Conditioning is not determinist“ – Margaret S. Archers Agency-Theorie und die herrschaftsförmige Einschränkung von Handlungsfähigkeit durch Geschlecht und Klasse“, in: Vera Kallenberg, Jennifer Meyer, Johanna M. Müller (Hg.), *Intersectionality und Kritik. Neue Perspektiven für alte Fragen*, Wiesbaden 2013, S. 219–244, hier S. 221.

14 Vgl. Katharina Friedla, Markus Nesselrodt (Hg.): *Polish Jews in the Soviet Union (1939–1959). History and memory of Deportation, Exile, and Survival*, Boston 2021, sowie Edele, Fitzpatrick, Grossmann (Hg.), *Shelter*.

15 Vgl. John Goldlust: „Neither ‘Victims’ nor ‘Survivors’: Polish Jews Reflect on Their Wartime Experiences in the Soviet Union During the Second World War“, in: Friedla, Nesselrodt (Hg.), *Polish Jews*, S. 214–235, hier S. 216.

16 Vgl. ebd.

des jüdischen Leidens stand die Erfahrung der polnischen Juden, die sich vor dem Holocaust in die Sowjetunion retteten, lange Zeit ganz unten.¹⁷ Die Lebenswege derjenigen polnisch-jüdischen Flüchtlinge, die sich für das Bleiben im sowjetischen Exil entschieden, blieben bis dato in der Forschung fast gänzlich unberücksichtigt.¹⁸ Diesem Desideratum wirkt die Rekonstruktion der *agency* Weinbergs als eines polnisch-jüdischen Exilanten in der Sowjetunion entgegen.

Um die musikalischen Entscheidungs- und Handlungsmöglichkeiten Mieczysław Weinbergs zu eruieren, muss diesem Hintergrund des Exils in der Sowjetunion Rechnung getragen werden. Über das künstlerische Agieren Weinbergs hinaus kann zudem das von Alf Lüdtke entwickelte Konzept des Eigen-Sinnes Aufschluss geben.¹⁹ Die Vorstellung vom eigen-sinnigen Handeln hilft insbesondere, die Fälle zu verstehen, bei denen die Wirkungskraft bestimmter kompositorischer Handlungen Weinbergs wiederholt ausblieb, wie es zum Beispiel bei der Komposition der Oper *Die Passagierin* der Fall war. Auch für die zentrale Werkreihe vom Ende der 1970er Jahre, die den musikalischen Hauptgegenstand der vorliegenden Arbeit bildet, war bereits zur Entstehungszeit eine Schubladenexistenz absehbar.

Die betreffende Werkreihe entstand Ende der 1970er, Anfang der 1980er Jahre und besteht aus den zwei Symphonien Nr. 13 op. 115 (1976) und Nr. 16 op. 131 (1982) sowie aus drei kammermusikalischen Kompositionen: der Sonate Nr. 3 für Violine solo op. 126 (1979), dem Streichquartett Nr. 16 op. 130 (1981) und der Sonate Nr. 6 für Violine und Klavier op. 136 (1982). Während von der Sonate Nr. 3 für Violine solo op. 126 lediglich eine Aufnahme von 1981 mit dem sowjetischen Violinisten Viktor Pikajzen vorlag, gelangten die Symphonie Nr. 16 und das Streichquartett Nr. 16 gleich nach der Entstehung zur Aufführung, die jedoch lange Jahre als erste und letzte gelten musste.

Alle diese Kompositionen konzipierte Weinberg im Andenken an seine Familienmitglieder, die dem Holocaust zum Opfer fielen.²⁰ Die Entstehung dieser Kompositionen fällt zeitlich mit dem wichtigsten Meilenstein in der Holocaust-Aufarbeitung zusammen: Ende der 1970er Jahre, als die Holocaust-Aufarbeitung in den USA und global ihren Höhepunkt fand, wurde das Verständnis eines Überlebenden (*survivor*) als Persönlichkeit und nicht als Teil der Gruppe zentral.²¹ Man kann nicht mit Sicherheit davon ausgehen, dass Weinberg diese Diskurse zum nationalsozialistischen Judenmord im Westen geläufig waren. Dass die Entstehung der betreffenden Werkreihe mit den neuen Perspektiven in

17 Vgl. Goldlust, „Neither ‘Victims’ nor ‘Survivors’“, S. 217.

18 Mediale Aufmerksamkeit erlangten die wenigen polnisch-jüdischen Flüchtlinge in der Sowjetunion, die eine Ausreise aus der Sowjetunion vollzogen haben. Vgl. Lidia Zessin-Jurek: „A Matzeva Amid Crosses: Jewish Exiles in the Polish Memory of Siberia“, in: Friedla, Nesselrodt (Hg.), *Polish Jews*, S. 236–260, hier S. 242 f.

19 Vgl. Alf Lüdtke: „Lohn, Pausen, Neckereien: Eigensinn und Politik bei Fabrikarbeitern in Deutschland um 1900“, in: ders. (Hg.), *Eigen-Sinn. Fabrikalltag, Arbeitererfahrungen und Politik im Kaiserreich bis in den Faschismus*, Hamburg 1993, S. 120–160.

20 Vgl. Brief Mieczysław Weinbergs an Georgij Sviridov vom 20. 05.1981, in: *Grigorij Sviridovs Archiv*, RGALI, Fond 3333, Verzeichnis 1, Akte 171, Blatt 27. Siehe Kapitel 4.3.

21 Vgl. Bothe, Nesselrodt, *Survivor*, S. 67.

der westlichen Holocaust-Forschung zusammenfällt, frappiert zwar, scheint jedoch vielmehr dadurch bedingt, dass Weinberg – wie die Mehrheit der Überlebenden des Holocaust – Ende der 1970er Jahre das Alter seiner ermordeten Eltern bzw. seine eigene „*Era of Witness*“²² erreichte, wenn das Ablegen eines Lebenszeugnisses zum letzten wesentlichen Vorhaben im Leben wird.²³

Die Zuordnung dieser instrumentalen Werkreihe Weinbergs, die zum Gedenken der von den Nazis ermordeten Familienmitglieder geschaffen wurde, zur Kategorie der Holocaust-Musik erfolgt indirekt. Auch wenn das Gedenken der jüdischen Familienmitglieder fast zwangsläufig zur Auseinandersetzung mit dem nationalsozialistischen Judenmord führt, ist es noch einen Gedankenschritt davon entfernt. In einer vergleichenden Perspektive zu anderen betroffenen Ländern gilt es daher die Eigenart der Holocaust-Aufarbeitung in der Sowjetunion zu untersuchen und die Grundsätze der sowjetischen Holocaust-Verarbeitungen zu verstehen – zuerst in der sowjetischen Literatur und dann im Musikbereich, der maßgeblich die in der literarischen Sparte erprobten Tendenzen weitertrug. In diesem Kontext erklärt die polnisch-jüdische Herkunft Weinbergs seine sich von anderen sowjetischen Künstlern abhebende Annäherung an das Thema der nationalsozialistischen Judenvernichtung. Das Hauptaugenmerk der vorliegenden Untersuchung liegt dann auf der musikalischen Auseinandersetzung Mieczysław Weinbergs mit dem Holocaust (Kapitel 3). Die programmgebundenen Kompositionen Weinbergs zeigen die Spezifika seiner Sicht auf den Holocaust auf, die ebenfalls auf einer konkreten und zutiefst individuellen *agency* aufbaut.

Den musikalischen Gegenstand der vorliegenden Arbeit bilden ausschließlich rein instrumentale Kompositionen, welche eine Widmung an Familienmitglieder tragen (Kapitel 4). Dass Weinberg dabei auf die textuelle Begleitung von Musik verzichtete, kann aus den Besonderheiten der musikalischen Holocaust-Verarbeitung in der Sowjetunion hervorgehen. Es wäre verfehlt zu behaupten, dass die betreffenden Kompositionen den ersten Versuch Weinbergs darstellten, sich dem Thema des Holocausts musikalisch anzunähern. Die vorliegende Untersuchung verfolgt das Ziel, die musikalischen Bezüge zum Holocaust nicht nur innerhalb der späteren Schaffensphase Weinbergs zu ermitteln, sondern die Kontinuität dieses Vorhabens im gesamten Verlauf des kompositorischen Schaffens Weinbergs aufzuzeigen (Kapitel 2, Kapitel 3.3). Ziel ist, für die Aussage Weinbergs, dass „viele seiner Werke von seiner moralischen Pflicht diktiert seien, [...] über jenes Schreckliche zu komponieren, was den Menschen in unserem Jahrhundert wiederfahren ist“²⁴ eine konkrete Beweislage zu schaffen und diese in Bezug zu den komplexen kompositorischen Entscheidungen zu setzen, die durch die Eigenschaften des sowjetischen Musiklebens bedingt waren (Kapitel 2).

22 Bezogen auf das ursprünglich auf Französisch erschienene Buch von Annette Wievorka: *L'ère du témoin*, Paris 1999.

23 Vgl. Bothe, Nesselrodt, *Survivor*, S. 74.

24 Žmodjak, Irina: „Mečislav Vajnberg: Čestnost', pravdivost', polnaja otdača“ [Mieczysław Weinberg: Ehrlich, wahrhaftig, engagiert], in: *Sovetskaja muzyka*, 1988, H. 9, S. 22–26, hier S. 22.

Die Wahl von „absoluten“ Musikgattungen kann insofern als bewusste Handlung Weinbergs gewertet werden, die von der Nicht-Rezeption des zentralen Holocaust-Werks Weinbergs, der Oper *Die Passagierin*, herrührt. Das Aussparen von expliziten Hinweisen – außer der Widmung – kann als kompositorische Strategie aufgefasst werden, der Ausführung dieser Kompositionen in der Sowjetunion nicht zu schaden.

Zur selben Werkreihe kann noch das Rezitativ *Pamiętka* (Das Andenken) op. 132 nach Gedichten von Elżbieta Szeplińska gezählt werden, weil es ebenfalls eine Widmung an die Mutter des Komponisten trägt sowie in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu den erwähnten Kompositionen entstand (1981). Da dieses Stück einem vokalen Genre entstammt, wird es aus methodischen Gründen nicht mit zum musikalischen Hauptgegenstand der vorliegenden Arbeit gerechnet, wobei es im Kontext der programmgebundenen Musik Weinbergs zum Gedenken des Holocaust erwähnt wird (Kapitel 3.3). Die betreffende Werkreihe könnten ideell noch weitere Kompositionen Weinbergs ergänzen,²⁵ die ebenfalls in den 1980er Jahren komponiert wurden und musikalische sowie thematische Überschneidungen zum musikalischen Hauptkorpus dieser Arbeit aufweisen. Weil sie jedoch nicht dezidiert dem Gedenken an die Familienangehörigen gewidmet wurden, werden diese Kompositionen hier keiner eingehenden musikanalytischen Untersuchung unterzogen.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, wie Weinberg den musikalischen Bezug zum Hauptthema der Werkreihe – der Erinnerung an den Holocaust – für sich und die Rezipienten hörbar macht. Um auf diese Frage zu antworten, werden die betreffenden Kompositionen im Hinblick auf die musikalischen Verknüpfungen zu anderen Werken Weinbergs untersucht. Durch solche intertextuellen Bezüge erzeugt Weinberg Sinnangebote einer musikalischen Semantik, was vor allem das Spätwerk Weinbergs auszeichnet. Von nicht minderer Bedeutung ist die Frage, wie sich die Nachträglichkeit²⁶ der Holocaust-Erfahrung durch alle Schaffensabschnitte im Leben Weinbergs musikalisch fassen lässt. Das Aufspüren der klanglichen Umschrift²⁷ der für Weinberg identifikationsstiftenden Ereignisse bzw. Erinnerungsspuren davon, welche mit dem gewaltsamen Verlust der Familie und der Heimat einhergingen, bestimmt den Fokus der musikanalytischen Annäherung an die ausgewählte Werkreihe, die am Vorabend seines Lebensendes entstanden ist.

25 Dazu kann auch das Streichquartett Nr. 2 op. 3 (1940) gezählt werden, das im Originalmanuskript eine Widmung an die Mutter und Schwester Weinbergs trägt. Dieses Streichquartett wurde 1986 revidiert und erhielt eine neue Opuszuweisung (145). Darüber hinaus ging es in die musikalische Anlage der Kammersymphonie Nr. 1 (ebenfalls op. 145) ein – dort jedoch ohne eine explizite Widmung. Von derselben Kategorie sind auch die Symphonien Nr. 17 „Erinnerung“ op. 137 und Nr. 18 „Krieg – nicht in Verse zu fassendes Grauen“ op. 138, deren musikalischer Zusammenhang im Kapitel 4.3.3 erklärt wird.

26 Das Konzept der Nachträglichkeit nach Sigmund Freud „bezeichnet eine komplexe zeitliche Bewegung, die sowohl von der Gegenwart in die Vergangenheit wirkt als auch umgekehrt von der Vergangenheit in die Gegenwart [...]“. Ilka Quindeau: „Spur und Umschrift – Erinnerung aus psychoanalytischer Perspektive“, in: Margrit Frölich, Jackie Feldman (Hg.), *Repräsentationen des Holocaust im Gedächtnis der Generationen. Zur Gegenwartsbedeutung des Holocaust in Israel und Deutschland*, Frankfurt am Main 2004, S. 33.

27 Vgl. Quindeau, *Spur*, S. 28–41.

1.2 Forschungsstand

Die erste szenische Uraufführung der Oper *Die Passagierin* 2010 diente der Forschung über Mieczysław Weinberg als starker Impuls: Aus diesem Anlass erschienen die erste Monographie von David Fanning, die dem Leben und Werk Weinbergs gewidmet ist,²⁸ sowie die erste Beitragssammlung zu Weinberg in der Zeitschrift OSTEUROPA.²⁹ Davor wurde Weinberg fast ausschließlich im Zusammenhang mit Dmitrij Šostakovič erwähnt.³⁰ Anfang der 1990er Jahre erschienen in Russland zwei biographische Beiträge zum Leben Mieczysław Weinbergs, die bis heute als wichtigste Quellen zu seiner Biographie gelten,³¹ wobei zu beachten und mitzubedenken ist, dass sie stark von Loyalität zu ihrem Gegenstand sowie selektiver Berücksichtigung biographischer Angaben geprägt sind.³²

Die sowjetische Fachwelt behandelte Weinberg – gemessen an der Zahl und Qualität seiner Kompositionen – stiefmütterlich: Erst in den 1960er Jahren, als Weinberg bereits ein erfahrener Komponist war, erschienen die ersten Beiträge über sein Musikschaffen, und diese wiesen Überblicks-Charakter auf und haderten immer noch mit Anerkennung.³³ Die erste und letzte sowjetische Monographie zu Weinberg datiert von 1972 und entstammt der Feder der sowjetischen Musikwissenschaftlerin Ljudmila Nikitina.³⁴ Ab der zweiten Hälfte der 1970er Jahre – zeitgleich mit dem Tod Šostakovičs – verschwand Weinbergs Name fast gänzlich aus der sowjetischen Musikfachpresse; erst in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre blickten einzelne sowjetische Musikwissenschaftler auf Weinbergs

28 Fanning, *Mieczysław Weinberg*.

29 Vgl. Manfred Sapper, Volker Weichsel (Hg.): *Die Macht der Musik. Mieczysław Weinberg: Eine Chronik in Tönen* (= OSTEUROPA 2010, H. 7).

30 Unter der Rubrik „Schostakowitsch und die jüdischen Komponisten“ erschienen die Beiträge zu Weinberg in den Studien der Schostakowitsch-Gesellschaft von 2001. Vgl. Nelly Kravets: „‘From the Jewish Folk Poetry’ of Shostakovich and ‘Jewish Songs’ op. 17 of Weinberg: Music and Power“, in: Ernst Kuhn, Dethlef Arnemann (Hg.), *Dmitri Schostakowitsch und das jüdische musikalische Erbe*, Berlin 2001, S. 219–297. Vgl. auch Per Skans: „Mieczysław Weinberg – ein bescheidener Kollege“, in: Kuhn, Arnemann (Hg.), *Dmitri Schostakowitsch*, S. 298–324. 2003 publizierte Per Skans erneut einen Aufsatz über Weinberg in der Publikation der Schostakowitsch-Gesellschaft. Vgl. Skans: „Ein jüdischer Immigrant: Mieczysław Weinberg“, in: Ernst Kuhn, Maria-Luise Bort, Sigrid Neef (Hg.), *Schostakowitsch und die Folgen: russische Musik zwischen Anpassung und Protest*, Berlin 2003, S. 109–136.

31 Vgl. Ljudmila Nikitina: „Počti ljuboj mig žizni – rabota“ [Die Arbeit – beinahe in jedem Augenblick des Lebens], in: *Muzykal'naja akademija*, 1994 H. 5, S. 17. Vgl. Manašir Jakubov: „Mečislav Vajnberg: Vsju žizn' ja žadno sočinjal muzyku“ [Das ganze Leben lang komponierte ich begierig Musik], in: *Utro Rossii* 67 (1995), H. 7, S. 12.

32 Vgl. Klokova, *Biographical texts* (im Druck).

33 Eine Auswahl: Aleksej Nikolaev: „O tvorčestve M. Vajnberga“ [Über die Musik M. Weinbergs], in: *Sovetskaja muzyka*, 1960, H. 1, S. 40–47; Georgij Poljanovskij: „Bol'soj uspech Vajnberga“ [Weinbergs großer Erfolg], in: *Sovetskaja muzyka*, 1961, H. 8, S. 17–19. Dmitrij Blagoj: „Kvartet Vajnberga“ [Das Streichquartett von Weinberg], in: *Sovetskaja muzyka*, 1960, H. 1, S. 132–133; Liana Genina: „Novaja simfonia“ [Eine neue Sinfonie], in: *Sovetskaja muzyka*, 1962, H. 12, S. 90–91; Dmitrij Blagoj: „Novinki programmy“ [Neues im Programm], in: *Sovetskaja muzyka*, 1965, H. 3, S. 93 (Über die Sinfonie Nr. 5); Michael' Rojterštejn: „Simfoniya s monologami“ [Eine Sinfonie mit Monologen], in: *Sovetskaja muzyka*, 1969, H. 3, S. 26–28.

34 Vgl. Ljudmila Nikitina: *Simfonii M. Vajnberga* [Die Symphonien M. Weinbergs], Moskau 1972.

Musikschaffen zurück, allerdings verhinderte wohl die allgemeine Umbruchslage das Erscheinen der Untersuchungen in Buchform.³⁵ Die erste aufschlussreiche Untersuchung zu Weinberg aus dem Jahr 2001 blieb ebenfalls unveröffentlicht und wohl deswegen nicht gebührend beachtet.³⁶

Im vergangenen Jahrzehnt etablierte sich die Weinberg-Forschung international, dabei rückten die vorwiegend biographisch ausgerichteten Untersuchungen in den Vordergrund. In diesem Zusammenhang trugen die Befunde, die Verena Mogl leistete, zur Verfeinerung des Wissens über die Lebensjahre Weinbergs in Polen sowie seine Familie bei.³⁷ Die belarussische Musikwissenschaftlerin Inessa Dvužilnaja leistete einen Beitrag zur Weinberg-Forschung mit den biographischen Quellen, die das Leben Weinbergs in Minsk 1939–1941 zu rekonstruieren helfen.³⁸ Danuta Gwizdalanka geht den Lebensjahren Weinbergs in Polen nach.³⁹ Eine Auswahl von bildlichen Quellen sowie Briefe Weinbergs an Dmitrij Šostakovič und seine zukünftige zweite Ehefrau Ol'ga Rachal'skaja wurden 2017 in Moskau veröffentlicht.⁴⁰ Ambivalenzen und Lücken, die neuerlich gefundenen Archivdokumente zur Biographie Weinbergs offenbaren, reflektiert ein Beitrag der Verfasserin.⁴¹ Die mittlerweile in Toronto (bis 2022 in Manchester) ansässigen MusikwissenschaftlerInnen Michelle Assay und David Fanning veröffentlichen demnächst eine umfangreiche biographische Studie zum Leben Weinbergs, die alle bisher auffindbaren Quellen zum gesamten Leben und Werk in einem Buch vereint.⁴² Der lebenslangen Freundschaft zwischen Sviridov und Weinberg widmet sich die biographisch-kulturpolitisch gestützte Abhandlung von Aleksandr Belonenko.⁴³

35 Vgl. Faina Kogan: *Kamerno-instrumental'noje tvorčestvo M. Vajnberga v kontekste stilističeskich tendencij sovschoj muzyki* [Kammermusikalisches Instrumentalschaffen M. Weinbergs im Kontext von stilistischen Tendenzen in der sowjetischen Musik] (unveröffentlichte Dissertation am Petr Čajkovskij-Konservatorium in Moskau), Moskau 1988.

36 Vgl. Julija Brojdo: *Jevrejskaja tema v tvorčestve M. S. Vajnberga. Opera „Pozdravljaem“* [Das Jüdische im Schaffen M. S. (Moisej Samuilovič) Weinbergs. Oper *Wir gratulieren!*] (unveröffentlichte Diplomarbeit am Nikolaj Rimski-Korsakov-Konservatorium in St. Petersburg), Sankt Petersburg 2001.

37 Vgl. Mogl, „Juden, die ins Lied sich retten“.

38 Vgl. Inessa Dvužilnaja: „Vasilij Andrejevič Zolotarëv i Mečislav Vajnberg“ [Vasilij Andrejevič Zolotarëv und Mieczysław Weinberg], <http://mishpoha.org/arkhivarius/452-vasilij-andreevich-zolotarev-i-mechislav-vajnberg>; dies.: „Mečislav Vajnberg i Belorusskaja konservatorija“ [Mieczysław Weinberg und Belarussisches Konservatorium], in: *Vesci Belaruskaj Džaržaunaj Akademii Muzyki*, 2010, H. 16, S. 62–67.

39 Vgl. Danuta Gwizdalanka: *Unknown Facts about Mieczysław Wajnberg's Biography*, 2015 in: <https://culture.pl/en/article/unknown-facts-from-mieczyslaw-wajnbergs-biography> (Zugriff: 25.03.2020)

40 Vgl. Klokova, *Mečislav Vajnberg (1919–1996). Stranicy biografii. Pis'ma* [Mieczysław Weinberg (1919–1996). Seiten der Biographie. Briefe], Moskau 2017.

41 Vgl. Klokova, *Biographical texts*.

42 Vgl. David Fanning, Michelle Assay and Per Skans: *Mieczysław Weinberg. The Composer and his Music* (vorläufige Druckversion), soll in Kürze in London erscheinen.

43 „*Vorobej v uragane*“. *Sviridov i Vajnberg* [Ein Spatz im Sturm. Sviridov und Weinberg] war der Titel für die vorläufige Druckversion des Buchs. Im Mai 2023 erschien die Monographie Aleksandr Belonenkos unter dem Titel „*Mečislav Vajnberg i Georgij Sviridov: perepletenije sudeb*“ [Mieczysław Weinberg und Georgij Sviridov: Verflechtung der Schicksale] in St. Petersburg.

Der Natur der genannten umfangreichen Überblicksdarstellungen des gesamten Lebens und Wirkens Weinbergs ist es eigen, dass sie seine Kompositionen nur streifen können. Dies gilt auch für die neuesten Veröffentlichungen von Danuta Gwizdalanka und Ljudmila Nikitina aus dem Jahr 2019, deren musikanalytischen Beiträge sich auf eine Werkauswahl beschränken und insgesamt recht knapp ausfallen, ohne ins Detail zu gehen.⁴⁴

Den eingehenden Untersuchungen der Werke Weinbergs ist es anzumerken, dass sie chronologisch vorgehen und noch nicht zur späten Schaffensperiode vordringen. Eine Ausnahme bildet die 2016 an der University of Manchester eingereichte Studie von Daniel Elphick zu den Streichquartetten Weinbergs, die auch sein späteren Streichquartette im Vergleich zu seinen früheren sowie denen anderer sowjetischen Komponisten behandelt.⁴⁵ Verena Mogl untersucht dagegen ausschließlich Kompositionen aus der frühen und mittleren Schaffensphase: einzelne Symphonien und Streichquartette Weinbergs aus den Jahren bis 1968 sowie einzelne Vokalzyklen aus den Jahren 1956 bis 1962. Darüber hinaus legt Mogl eine eingehende Untersuchung zur ersten Oper Weinbergs, *Die Passagierin*, vor.⁴⁶ Der Ergründung von deren gescheiterter Uraufführung 1968 war eine Untersuchung der Verfasserin auf Grundlage neuester Archiventdeckungen gewidmet.⁴⁷ Insgesamt beschränkte sich die bisherige Erforschung der Opernkompositionen Weinbergs hauptsächlich auf seine erste Oper. Einzelne Annäherungen wurden an den Opern *Die Madonna und der Soldat* sowie *Wir gratulieren!* unternommen.⁴⁸

Einer Anzahl von Klavierkompositionen aus dem früheren Schaffensabschnitt gilt die 2017 am Konservatorium in Saratov eingereichte Dissertation von Anna Voskobojnikova.⁴⁹

44 Vgl. Danuta Gwizdalanka: *Mečislav Vajnberg – kompozitor trëch mirov* [Mieczysław Weinberg – ein Komponist dreier Welten], Sankt Petersburg 2022. Dabei handelt es sich um eine aktualisierte und ergänzte Fassung der Monographie derselben Autorin: *Der Passagier. Der Komponist Mieczysław Weinberg im Maelstrom des zwanzigsten Jahrhunderts*, Wiesbaden 2020.

Vgl. Ljudmila Nikitina: *Moisej (Mečislav) Vajnberg: po stranicam žizni čerez dokumenty, vospominanija i issledovanija: k 100-letiju so dnja roždenija* [Moisej (Mieczysław) Weinberg. Durch die Seiten des Lebens entlang der Dokumente, Erinnerungen und Forschungen], Moskau 2019.

45 Vgl. Daniel Elphick: *The String Quartets of Mieczysław Weinberg: A Critical Study*, Dissertation an der University of Manchester, 2016. Zugänglich online unter: https://www.academia.edu/28121947/The_String_Quartets_of_Mieczysław_Weinberg_A_Critical_Study (letzter Zugriff: 16.06.2022) Elphick publizierte seine Dissertation in der aktualisierten Fassung unter stärkerer Berücksichtigung der zeitgenössischen polnischen Musiklandschaft unter dem Titel: *Music behind the Iron Curtain. Weinberg and his Polish Contemporaries*, Cambridge 2020.

46 Vgl. Mogl, „Juden, die ins Lied sich retten“.

47 Vgl. Klokova: „Nesostojavšajasja postanovka opery Vajnberga „Passażirka“ v 1968 godu: kto vinovat?“ [Gescheiterte Inszenierung der Oper *Die Passagierin* im Jahr 1968: wessen Schuld?], in: *Muzykal'naja akademija*, 2020, H. 2, S. 116–131.

48 Vgl. Wolfgang Mende: „Sozialismus als kulturelles Regulativ. Weinbergs Opern *Die Passagierin* und *Die Madonna und der Soldat*“, in: *Mieczysław Weinberg in der Ära Brežnev*, Die Tonkunst, 2016, H. 4, S. 135–149. Zur Oper *Wir gratulieren!* schreibt Jascha Nemtsov im Aufsatz „Ein Lachen durch Tränen“: Jüdische Musik im Schaffen von Mieczysław Weinberg, in: Andreas Lehnhardt (Hg.), *Judaistik im Wandel. Ein halbes Jahrhundert Forschung und Lehre über das Judentum in Deutschland*, Berlin, Boston 2017, S. 111–130. Ebenfalls einen Beitrag zur Erforschung der Oper *Wir gratulieren* leistet Julija Brojdo. Vgl. Brojdo, *Jevrejskaja tema*.

49 Vgl. Anna Voskobojnikova: *Fortepiannoje tvorčestvo Mečislava Vajnberga: problemy stilja i ispolnitel'skoj interpretacii* [Klavierkompositionen Mieczysław Weinbergs: Aspekte des Stils und Aufführungsinterpretation], un-

Ebenfalls überwiegend der Klavierzyklen aus den jungen Jahren Weinbergs nimmt sich Jascha Nemtsov an.⁵⁰ Maria Sławek beschäftigt sich mit den früheren kammermusikalischen Kompositionen Weinbergs für Violine und Klavier, darunter speziell mit Fragen der künstlerischen Interpretation und des Fingersatzes in den 4. und 5. Violinsonaten Weinbergs.⁵¹ Krzysztof Firlus beleuchtet die musikalischen Besonderheiten der Weinberg'schen Sonatenkomposition für Kontrabass solo,⁵² während Christoph Flamm einen ersten Annäherungsversuch an die Sonatenkompositionen für Violoncello solo unternimmt.⁵³ Agnieszka Nowok-Zych untersucht in ihrer 2022 verteidigten Dissertation die musikalische Eigenart der Kompositionen Weinbergs nach Versen Julian Tuwims.⁵⁴

Zusammenfassend lässt sich hervorheben, dass die Erforschung des musikalischen Erbes von Mieczysław Weinberg noch in den Anfängen steckt und sein Spätwerk bisher am wenigsten die Aufmerksamkeit der Fachcommunity auf sich gezogen hat. Teilweise kann dieser Umstand an der unzureichenden Erforschung der späten sowjetischen Zeit im Allgemeinen sowie des sowjetischen Musiklebens dieser Zeit im Besonderen liegen. Die meisten Studien zur sowjetischen Musik konzentrieren sich auf die Etappen der Herausbildung des Systems: auf die Jahre 1932⁵⁵ sowie 1948.⁵⁶ Erst vor Kurzem konnte ein

veröffentlichte Dissertation am Lev Sobinov Konservatorium in Saratov, 2017. Für die freundliche Zusendung des elektronischen Manuskripts ihrer Dissertation danke ich Anna Voskoboynikova sehr herzlich.

- 50 Vgl. Jascha Nemtsov: „Mieczysław Weinberg und seine Musiksprache“, in: ders. (Hg.), *Jüdische Musik als Dialog der Kulturen und ihre Vermittlungsdimensionen: Wege zur interreligiösen und interkulturellen Verständigung* (= Studien und Quellen zur jüdischen Musikkultur Bd. 12), Wiesbaden 2013, S. 165–182.
- 51 Vgl. Maria Sławek: *Twórczość Mieczysława Wajnerberga. Ekspresja i styl z perspektywy wykonawczo-interpretacyjnej na przykładzie utworów na skrzypce i fortepian z lat 1947–1953* [Das Musikschaffen Mieczysław Weinbergs. Ausdruck und Stil aus der Perspektive der Aufführungsinterpretation am Beispiel der Kompositionen für Violine und Klavier aus den Jahren 1947–1953], Dissertation an der Musikakademie in Krakow, 2016. (https://www.amuz.krakow.pl/biblioteka/e-zasoby/publikacje-cyfrowe-wydzialu-instrumentalnego/?fbclid=IwAR1CffHRJoXkMZP5QlcyEnvxX_ZFbslwaxmEWQaGxuF3Aty44y727cgjS90)
- 52 Vgl. Krzysztof Firlus: *Różnorodność strukturalna, stylistyczna i ekspresyjna w sonacie kontrabasowej drugiej połowy XX wieku w kontekście interpretacji i doboru środków wykonawczych na przykładzie kompozycji F. Hertla, M. Weinberga i F. Proto* [Strukturelle, stilistische und expressive Vielfältigkeit in der Kontrabass-Sonate in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Kontext der Interpretation und ausgewählter Aufführungsentscheidungen am Beispiel der Kompositionen von František Hertl, Mieczysław Weinberg und Frank Proto], Doktorarbeit an der Musikakademie in Krakow, 2016. Für die Bereitstellung des Manuskripts danke ich Krzysztof Firlus persönlich.
- 53 Vgl. Christoph Flamm: „Weinbergs Sonaten für Violoncello solo“, in: *Mieczysław Weinberg in der Ära Brežnev*, Die Tonkunst, 2016, H. 4, S. 159–171.
- 54 Vgl. Agnieszka Nowok-Zych: *Twórcy (z) pogranicza. Dzieła Mieczysława Wajnerberga wykorzystujące teksty Juliana Tuwima. Inspiracje, analizy, interpretacje* [Grenzübergreifende Künstler. Werke Mieczysław Weinbergs nach Texten Julian Tuwims. Inspiration, Analyse, Interpretation], Doktorarbeit an der Karol-Szymanowski-Musikakademie Katowice, 2021, <https://bip.am.katowice.pl/index.php?strona=postepowanieNadStDr> (Zugriff 20.03.2023)
- 55 Vgl. Simo Mikkonen: *Music and Power in the Soviet 1930s: A history of Composers' Bureaucracy*, Lewiston, NY, Queenston, Ont., Lampeter 2009.
- 56 Vgl. Ekaterina Vlasova: *1948 god v sovetskoj muzyke: dokumentirovannoje issledovanie* [Das Jahr 1948 in der sowjetischen Musik: Eine auf Archivdokumenten gestützte Untersuchung], Moskau 2010. Auch Kiril Tomoff: *Creative Union: The Professional Organization of Soviet Composers, 1939–1953*, Ithaca 2006.

Einblick hinter die Kulissen der spätstalinistischen kulturellen Epoche gewonnen werden: Marina Frolova-Walker zeigte anhand der Archivbestände, wie die Entscheidungsfindung bei der Vergabe des Stalin-Preises im Musikbereich ausfiel.⁵⁷ Boris Belge fokussierte sich in seiner historischen Studie auf die 1970er und 1980er Jahre in der sowjetischen Musik und rekonstruierte die Handlungsräume der jüngeren Komponistengeneration in der Sowjetunion bzw. der sogenannten Moskauer Drei⁵⁸ bestehend aus Sofija Gubajdulina, Edison Denisov und Al'fred Šnitke unter den Bedingungen eines hyperstabilen sowjetischen Regimes.⁵⁹ Der von Belge und Martin Deuerlein eingeführte Begriff der Hyperstabilität präzisiert und erweitert das Verständnis von kultureller, politischer und gesellschaftlicher Stagnation im späten sowjetischen Staat.⁶⁰ Die Studie Aleksej Jurčaks⁶¹ beleuchtet diese Zeit aus kulturanthropologischer Sicht, deren Anwendung auf den Bereich der sowjetischen Musik neue Erkenntnisse verspricht.

Die vorliegende Untersuchung beabsichtigt, die entstandene zeitliche Lücke in der Erforschung des sowjetischen Musiklebens durch Einbezug unbekannter, bislang unveröffentlichter sowjetischer Archivquellen zu füllen. Bei diesen Quellen handelt es sich überwiegend um Protokolle von Werkbesprechungen, an denen die führenden sowjetischen Komponisten entweder in der Musikabteilung des Kulturministeriums oder in einem der Komponistenverbände teilnahmen. Sie stammen aus den Jahren 1943 bis 1975 und werden als historische Quelle kritisch hinterfragt und ausgewertet. Besonderes Augenmerk wird dabei auf die Ermittlung von Handlungsräumen und Handlungsmöglichkeiten sowjetischer KomponistInnen innerhalb der sowjetischen Musikinstitutionen in dieser Zeitspanne gerichtet, exemplifiziert am Werdegang Mieczysław Weinbergs.

Die Handlungen Mieczysław Weinbergs müssen jedoch im Kontext seines Status als polnisch-jüdischer Flüchtling in die Sowjetunion bzw. als polnisch-jüdischer Exilant in der Sowjetunion reflektiert werden. Dafür ist die in den letzten Jahren merklich gestiegene Zahl an Untersuchungen zur Geschichte der polnischen Juden in der Sowjetunion äußerst zuträglich.⁶² Mieczysław Weinberg kehrte jedoch nicht zurück nach Polen oder emigrierte über Polen weiter in den Westen, wie es die überwiegende Mehrheit der polnisch-

57 Vgl. Marina Frolova-Walker: *Stalin's Music Prize: Soviet Culture and Politics*, New Haven, London 2016.

58 Der von Belge oder auch von Dorothea Redepenning gebrauchte Trojka-Begriff für die erwähnte Komponisten-Dreiergruppe ruft unbeabsichtigte Assoziationen mit einem anderen sowjetischen Trojka-Begriff hervor: Die sogenannten Trojka-Gerichte bzw. verkürzt Trojkas wurden für die Beschleunigung der sowjetischen Repressionsmaschinerie 1937/1938 eingesetzt.

59 Vgl. Boris Belge: *Klingende Sowjetmoderne: Eine Musik- und Gesellschaftsgeschichte des Spätsozialismus*, Köln, Weimar, Wien 2018.

60 Vgl. Boris Belge, Martin Deuerlein: „Einführung: Ein goldenes Zeitalter der Stagnation?“, in: dies. (Hg.), *Goldenes Zeitalter der Stagnation? Perspektiven auf die sowjetische Ordnung der Brežnev-Ära*, Tübingen 2014, S. 13 ff.

61 Vgl. Aleksej Jurčak: *Eto bylo navsegda, poka ne končilos'. Poslednee sovetskoe pokolenie* [Das war für immer, bis es nicht mehr da war. Die letzte sowjetische Generation], Moskau 2019⁴.

62 Vgl. Friedla, Nesselrodt (Hg.): *Polish Jews*; Markus Nesselrodt: *Dem Holocaust entkommen: Polnische Juden in der Sowjetunion, 1939–1946*, Berlin, Boston 2019; Edele, Fitzpatrick, Grossmann (Hg.), *Shelter*.

jüdischen ExilantInnen in der Sowjetunion tat.⁶³ Weinberg vertritt just diejenigen seiner LeidensgenossInnen, die sich für das Leben in der Sowjetunion entschieden haben. Über diese Gruppe der polnisch-jüdischen Holocaust-Überlebenden, die lange Jahre nicht als solche anerkannt und vernachlässigt wurden, weiß die Forschung bisher am wenigsten.⁶⁴

Die vorliegende Studie über die Handlungsmöglichkeiten Mieczysław Weinbergs als polnisch-jüdischer Holocaust-Überlebender in der Sowjetunion setzt sich zum Ziel, nicht nur die Strategien des Überlebens und beruflichen Fortkommens sowie der Integration in die sowjetische Kultur und musikalische Fachwelt zu untersuchen. Mit der Analyse der ausgewählten Musikkompositionen Weinbergs wird das Ziel verfolgt, Weinbergs Verarbeitung seiner traumatischen Erlebnisse vom Verlust seiner polnisch-jüdischen Heimat und Familie in seinem Instrumentalwerk nachzuverfolgen. Bisher existieren kaum wissenschaftliche Annäherungen an die musikalischen Holocaust-Verarbeitungen im Bereich der Instrumentalmusik.⁶⁵ Die meisten Untersuchungen zu Musik und Holocaust finden sich im Kontext einer expliziten Zuschreibung bzw. auf einer textbasierten Bezugnahme zum Thema.⁶⁶

In der letzten Zeit lässt sich eine Abnahme von Forschungen, die sich den musikalischen Zugängen zum Holocaust widmen, feststellen. Die letzten zugänglichen⁶⁷ Studien datieren von 2015.⁶⁸ Die vorliegende Untersuchung der instrumentalen Kompositionsreihe, die Mieczysław Weinberg seinen von den Nazis ermordeten Familienmitgliedern widmete, soll zeigen, wie eine rein instrumentale Bezugnahme auf die jüdische

63 Vgl. John Goldlust: „Identity Profusions. Bio-Historical Journeys from ‘Polish Jew’/‘Jewish Pole’ through ‘Soviet Citizen’ to ‘Holocaust Survivor’“, in: Edele, Fitzpatrick, Grossmann (Hg.), *Shelter*, S. 231 ff.

64 Vgl. ebd., S. 233.

65 Als Ausnahme der Regel gelten die Annäherungen an Dmytro Klebanovs Symphonie *Babij Jar* aus dem Jahr 1945. Vgl. Dorothea Redepenning: „Töne der Erinnerung. Musikalische Deutungen von Babij Jar“, in: *Babyn Jar. Der Ort, die Tat und die Erinnerung* (= OSTEUROPA 2021 H. 1–2), S. 141–174.

66 Vgl. Matthias Kontarsky: *Trauma Auschwitz: Zu Verarbeitungen des Nichtverarbeitbaren bei Peter Weiss, Luigi Nono und Paul Dessau*, Saarbrücken 2001. Auch Matteo Nanni: *Auschwitz – Adorno und Nono: Philosophische und musikanalytische Untersuchungen*, Freiburg im Breisgau 2004.

67 Die Monographie von Inessa Dvužilnaja zum Thema des Holocaust in der Musik erschien 2016 im Verlag der staatlichen Janka-Kupala-Universität in Grodno (dies., *Tema Holokosta v akademičeskoj muzyke* [Das Thema des Holocaust in der akademischen Musik], Grodno 2016). Die Arbeit fand jedoch bisher keine Aufnahme in einschlägige Kataloge (z. B. RILM), was zunächst in einer weitgehend ausbleibenden Beachtung der Publikation resultierte. In ihrer Arbeit gibt Dvužilnaja einen Überblick über diverse Themenbereiche wie Antisemitismus im Dritten Reich, Musik im Ghetto, Musik im KZ sowie sowjetische Musik über Holocaust – um nur einige zu nennen. Ich danke Frau Dvužilnaja für die Zusendung ihrer Monographie.

68 Vgl. Amy Lynn Wlodarski: *Musical Witness and Holocaust Representation*, Cambridge 2015. Die musikalische Grundlage für die Untersuchung Wlodarskis bilden folgende Kompositionen: Arnold Schönbergs *A Survivor from Warsaw*, Hanns Eislers *Nuit et brouillard*, *Jüdische Chronik*, eine fünfteilige Kantate, die in der Zusammenarbeit der Komponisten aus DDR und BRD, organisiert von Paul Dessau entstanden ist, sowie Steve Reichs *Different Trains*.

Die Dissertation Jeremy Adam Eichlers an der Columbia University aus dem Jahr 2015 (Ders.: *The Emancipation of Memory: Arnold Schoenberg and the Creation of A Survivor from Warsaw*) erscheint voraussichtlich Ende Sommer 2023 in einer aktualisierten und ergänzten Fassung. <https://academiccommons.columbia.edu/doi/10.7916/D8SB44TJ> (Zugriff: 04.07.2023)

Katastrophe des 20. Jahrhunderts im spätsowjetischen Musikleben vollzogen wurde. Das postkatastrophale Einbeziehen von drei zeitlichen Ebenen⁶⁹ ist dabei von besonderer Relevanz: Die zeitgenössischen kulturpolitischen und gesellschaftlichen Gegebenheiten bedingen die Art und Weise, wie erhaltene Erinnerungsspuren⁷⁰ zentraler traumatischer Erlebnisse nachträglich für die Zukunft aufbereitet werden und zugänglich sein können.

1.3 Einführung in das Leben von Mieczysław Weinberg. Die Jahre in Polen

Die Geschichte von Mieczysław Weinbergs Familie sowie seiner Kindheit und Jugend kann wegen der unzureichenden Quellenlage derzeit nicht vollständig geschildert werden. Die Sekundärliteratur über die früheren Jahre Weinbergs bezieht sich überwiegend auf Texte, die zumeist auf Weitererzählungen basieren. Archivdokumente waren bis vor kurzem kaum vorhanden, und die Archivbefunde beantworten bei weitem nicht alle Fragen zur Biographie des Komponisten. Seine Aussagen zu seinen Kindheits- und Jugendjahren sind rar, darüber hinaus wirken sie oft disparat. Diese wenigen Selbstzeugnisse stammen aus Weinbergs letzten Lebensjahrzehnten und zeugen von großer Sorgfalt in den Formulierungen und in der Auswahl der erwähnten Details.⁷¹

Eine kritische Auswertung der biographischen (Selbst)Zeugnisse fand lange Zeit nicht statt. Man trifft oft auf eine unhinterfragte Hinnahme von Weinbergs Aussagen oder nachträgliche Rekonstruktion der Lebensumstände des Komponisten, die zum größten Teil auf die Loyalitätsverpflichtungen der BiographInnen gegenüber Weinberg zurückzuführen sind,⁷² aber auch auf die Bedienung von Erwartungshaltungen der Leserschaft. In erster Linie betrifft das die nationale und kulturelle Zuordnung der Musik und Person Weinbergs – je nach den jeweils geltenden national und kulturpolitisch gefärbten Diskursen und Narrativen: Als polnisch-jüdischer Exilant in der Sowjetunion verfolgt Weinbergs Lebenslauf mehrere biographische, geographische und politische Stränge.

Nicht nur den ErzählerInnen und ÜbersetzerInnen der biographischen Angaben ist eine Konstruktion und Selektion, z. B. eine Auslassung oder ein Zurückweichen vor expliziten Aussagen zu bestimmten Details der Biographie, nachzuweisen, sondern auch ihrer Hauptperson,⁷³ Weinberg selbst, bei seinen seltenen Äußerungen. Es fällt auf, dass er so gut wie nie die persönlichen, fachlichen und beruflichen Errungenschaften in seinem Leben kommentiert bzw. erklärt. Das Schicksal seiner Eltern und Schwester stellt ein weiteres Beispiel für ein fragmentiertes und konstruiertes (auto)biographisches Bild dar, zu

69 Vgl. Anna Artwińska und Anja Tippner: „Postkatastrophische Vergegenwärtigung – eine Positionsbestimmung“, in: dies. (Hg.), *Nach dem Holocaust: Medien postkatastrophischer Vergegenwärtigung in Polen und Deutschland*, Frankfurt am Main 2017, S. 21.

70 Vgl. Quincaud, *Spur* (wie Kap. 1.1, Anm. 26), S. 33.

71 Zu den Arten der biographischen Texte siehe Klokova: *Biographical texts*.

72 Ein Beispiel: das vor kurzem erschienene Buch von Ljudmila Nikitina, *Moisej (Mečislav) Vajnborg*.

73 Vgl. Ulrike Jureit: „Authentische und konstruierte Erinnerung – Methodische Überlegungen zu biographischen Sinnkonstruktionen“, in: *WerkstattGeschichte* 18 (1997), S. 91–101, hier S. 99.

dem Weinberg in seinen Äußerungen insgesamt spärliche und teils widersprüchliche Angaben machte. Zu vermuten wäre, dass Weinberg befürchtete, Angaben über die wahren Umstände des Lebens und Todes seiner Eltern und Schwester könnten das Leben seiner Familie in der Sowjetunion beeinträchtigen. Darüber hinaus könnte diese Zurückhaltung auch von einem Trauma eines Holocaust-Überlebenden zeugen, worüber sich der Komponist möglicherweise selbst nicht im Klaren war.

Auf der linguistischen Ebene könnten die fehlenden Angaben Weinbergs zu bestimmten Aspekten seiner Biographie als performative Äußerungen⁷⁴ bzw. treffender: Auslassungen fungieren, die den Kontext für Nachfragen und -forschungen erst schaffen.

Die Familie

Im Kontext der Vorsicht von Weinbergs Formulierungen erscheint der Umstand bemerkenswert, dass der Komponist seine Mutter in den Interviews nie namentlich erwähnte. Eine genderspezifische Deutung wäre nicht auszuschließen und lohnenswert zu diskutieren: Die weiblichen Referenzgrößen in Weinbergs Leben blieben in seinen seltenen autobiographischen Äußerungen beinahe abwesend. Möglicherweise zählte Weinberg sie zu seinem Privatleben, in das kein Einblick von außen gewährt werden durfte. Sein Schweigen könnte aber auch aus der Perspektive eines (post-)traumatischen Erlebnisses gedeutet werden,⁷⁵ bei dem die jeweilige verbale Erwähnung mit der Angst vor einem emotionalen Zusammenbruch einhergeht.

So war es ein ubiquitärer Usus bei europäischen Juden im 20. Jahrhundert, die eigene jüdische Herkunft sowie andere Details der Biographie auf verschiedene Art geheimzuhalten bzw. zu verschleiern und umzuformen, um sich vor möglicher antisemitischer Diskriminierung zu schützen.⁷⁶ Es ist also denkbar, dass Weinberg die Erwähnung der polnisch-jüdischen Herkunft seiner Mutter vermeiden wollte⁷⁷ – in diesem Zusammenhang erschien ihm die Person seines Vaters, der aus dem ehemaligen zaristischen Russland stammte, womöglich unproblematischer.

74 Nach der Sprechakttheorie John Austins: *How to Do Things with Words*, Oxford 1999.

75 Vgl. Henry Krystal: „Oral History and Echoes of Cataclysms Past“, in: *Bulletin of the Michigan Psychoanalytic Council*, 2006, H. 2, S. 112–121, hier S. 113f.

An dieser Stelle danke ich herzlich der heutigen Herausgeberin des Bulletin of the Michigan Psychoanalytic Council, Diana Burgermeister, für die Herstellung des Kontakts zum ehemaligen Herausgeber dieser Fachzeitschrift, David Klein, der mir freundlicherweise die Kopie des Artikels zur Verfügung stellte.

76 Ähnlich beschreibt es Franziska Bruder in ihrer Abhandlung über Stanisław Wygodski, einen kommunistisch gesinnten, polnisch-jüdischen Dichter, auf dessen Gedichte aus dem Band *Pamiętnik miłości* Weinberg 1965 eine gleichnamige Kantate komponierte. Vgl. Franziska Bruder: *Stanisław Wygodzki. Pole, Jude, Kommunist – Schriftsteller*, Hamburg/Münster 2003, S. 63f.

77 Celia S. Heller merkt an, dass die Polonisierung der jüdischen Kinder in der Zwischenkriegszeit in Polen hauptsächlich durch ihre Mütter vorangetrieben bzw. unterstützt wurde. „Women had a minimal function in religious matters, and received a minimal religious education; this was an important factor in the tendency of mothers of all classes to be more accepting of changes in their children than the fathers were.“ Celia S. Heller: *On the Edge of Destruction. Jews of Poland between the two world wars*, New York 1977, S. 243.



Abbildung 1: Mieczysław Weinberg mit seiner Mutter und Schwester, 1924
Copyright: Ol'ga Rachal'skaja

In der Weinberg-Forschung herrscht bis heute keine Einigkeit darüber, wer die Mutter des Komponisten war, woher sie stammte und wie und wann sich seine Eltern kennengelernt haben. Es sind lediglich einige wenige Fotos von ihr erhalten geblieben (Abbildungen 1 und 3).

Das 1967 in Mexiko herausgegebene Lexikon des jiddischen Theaters⁷⁸ enthält einen Beitrag über Samuil Weinberg, den Vater von Mieczysław Weinberg, und verweist auf seine Ehefrau, die Sonja Weinberg⁷⁹ – mit dem Künstlernamen Karl – geheißten haben soll, eine 1888 in Odessa geborene Schauspielerin des jüdischen Theaters.⁸⁰ Ob das die Mutter des Komponisten war, kann nicht mit Sicherheit behauptet werden, denn die von der polnischen Musikwissenschaftlerin Danuta Gwizdalanka aufgefundene Geburtsbescheinigung des Komponisten verzeichnet Sura Dwojra (Sarra Debora), geborene Sztern als Mutter von Mojsze Weinberg.⁸¹ Möglicherweise handelt es bei Sonja Weinberg um die erste Ehefrau von Samuil Weinberg. Die erneute Hochzeit ist ein erst vor kurzem entdecktes Detail aus dem Familienleben des Komponisten: Eine erste Ehe seines Vaters

78 Vgl. Zalman Zylbercwaig (Hg.): *Lexicon of the Yiddish Theatre*, Bd. 1–6, New York 1931–1969.

79 Verena Mogl weist darauf hin, dass die entsprechenden Einträge beim YIVO Institute for Jewish Research und im Lexikon des jiddischen Theaters anstatt der Photographie der Mutter Weinbergs die seiner Tante veröffentlichten, was die Identifizierung der weiblichen Familienmitglieder Weinbergs zusätzlich erschwerte. Vgl. Mogl: „Juden, die ins Lied sich retten“ (wie Kap. 1.1, Anm. 3), S. 35.

80 Siehe Antrag zu Sonya Vaynberg (Karl) in: <http://www.museumoffamilyhistory.com/yt/lex/V/vaynberg-sonya-V1.htm> (Zugriff: 01.12.2017).

81 Vgl. Gwizdalanka: *Unknown Facts*.

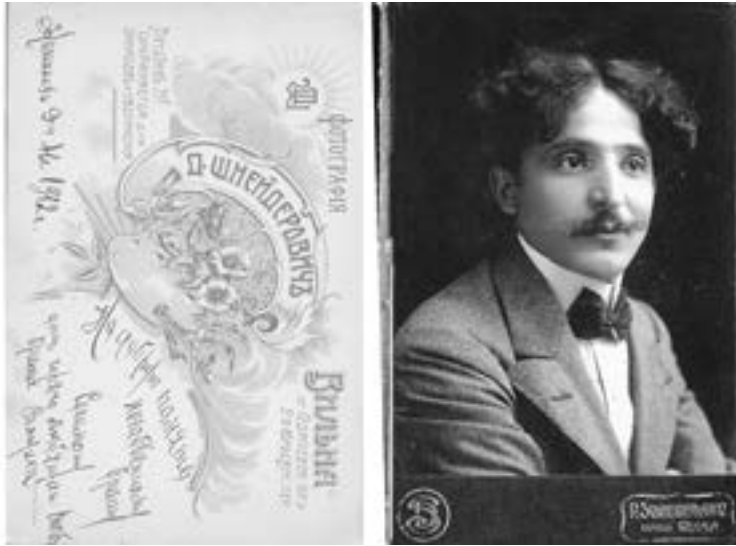


Abbildung 2: Samuil Weinberg, 1912
Copyright: Ol'ga Rachal'skaja

erwähnte Weinberg 1995 in seinem letzten Interview mit dem russischen Musikwissenschaftler Manašir Jakubov; allerdings nahm der Biograph dieses Detail nicht in die Endversion des Interviews auf.⁸²

Über mehr Klarheit verfügt die Forschung, was den Vater des Komponisten betrifft. In der Literatur kursieren Photographien, auf denen der Vater von Mieczysław Weinberg nicht nur abgebildet wurde (Abbildung 2), sondern auf denen er auch einige Notizen und Unterschriften vornahm.

Darüber hinaus macht Weinberg über seinen Vater – im Gegensatz zur Person seiner Mutter – ausführlichere Angaben. Er stellt ihn mit vollem Namen vor – Samuil Weinberg – und gibt den Ort, das Jahr und das Land seiner Geburt an: 1882 in Chișinău, das zu dieser Zeit im südlichen Teil des Russischen Reichs lag. Erst 1995, in seinem Interview mit Manašir Jakubov, sagte Weinberg offen, dass sein Urgroßvater und Großvater väterlicherseits 1903 dem Pogrom in Chișinău zum Opfer fielen.⁸³ Noch 1994, im Gespräch mit der Kollegin Jakubovs, Ljudmila Nikitina, zog Weinberg es hingegen vor, die genaue Herkunft seines Vaters und die Gründe, warum dieser nach Polen emigrierte und sich dort niederließ, nicht zu nennen.⁸⁴ Über seinen Vater Samuil Weinberg erzählte Weinberg Folgendes:

82 Im bis dato einzigen zugänglichen Fragment der Interview-Aufnahme kommt dieser Aspekt zur Sprache, siehe die Transkription der betreffenden Stelle in: Klokova, *Biographical texts* (im Druck).

83 Vgl. Jakubov, *Mečislav Vajnborg*, S. 12.

84 Vgl. Nikitina, *Počti ljuboj mig žizni*, S. 17.



Abbildung 3: Mieczysław Weinberg mit Mutter und Schwester,
Warschau, 10. Mai 1927
Copyright: Ol'ga Rachal'skaja

Mein Vater ist in Chişinău im letzten Jahrhundert zur Welt gekommen. Mit 15 bzw. 16 Jahren ließ er sich mit einer wandernden Gruppe von jüdischen Künstlern ein, einem kleinen Theater auf Rädern, das war damals Mode. Er durchquerte das ganze Bessarabien, Rumänien, Südpolen und blieb 1914 beim Anbruch des Ersten Weltkriegs in Warschau stecken.⁸⁵

Am 8. Dezember 1919 kam Mieczysław Weinberg in Warschau zur Welt; 1921 folgte seine Schwester, deren Name in der Literatur bisher als Esther angegeben wird. Auf der Rückseite einiger Familienfotografen nannte der Vater seine Kinder mit jüdischen Rufnamen Mojše(a)le und Esterel (Abbildungen 1, 3).

In der Handschrift, vermutlich Samuil Weinbergs, steht: „An den lieben Bruder Solomon und seine Familie. Surele, Mojšale, Esterel“. Eine Reihe der vor kurzem aufgespürten Personalakten aus dem Archiv des Komponistenverbands präzisiert einige Details über die weiblichen Verwandten des Komponisten. So gibt Weinberg in allen Formularen Ella Weinberg als Namen seiner Schwester an und Sarra Kotlitckaja als Namen seiner Mutter, mit dem Geburtsort Kielce, Polen (Abbildung 4).

Eine Suche im Stadtarchiv von Kielce nach einer Geburtsurkunde, die um das Jahr 1890 in dieser Region auf den Namen Sara bzw. Sarra Kotlicka ausgestellt wurde, erzielte zunächst kein Ergebnis – ebenso wenig in der ausschließlich polnischen Juden zugewiesenen Datenbank auf Jewishgen.org. In der Datenbank wurde jedoch für das Jahr 1891 in Kielce eine Angabe zur Geburt von Sura Dwojra Sztern vorgefunden.

⁸⁵ Jakubov, *Mečislav Vajnberg*, S. 12. Die Übersetzung aus dem Russischen ins Deutsche stammt hier sowie weiter – sofern nicht anders angegeben – von der Verfasserin.

19. Ваши ближайшие родственники (жена, муж), отец, мать, взрослые братья, сестры и взрослые дети (в том числе умершие). На умерших, кроме того, указать дату и место смерти.

| Степень родства | Фамилия, имя, отчество* | Год и место рождения | Место работы, должность | Адрес проживания |
|-----------------|-------------------------|----------------------|--------------------------------|------------------|
| ЖЕНА | Радасевич | 1943 | научно-исследовательский центр | |
| | Светлана Викторовна | 1. Москва | французская школа Москва | |
| Дети | Виктор Борисович | 1971 | | |
| | | 2. Москва | | |
| Дети | Виктор Борисович | 1943 | | Москва, Тест-Акт |
| | | 2. Москва | | |
| Мать | Нелли Михайловна | | | |
| | С. по имени | | | Москва, Тест-Акт |
| | Внучка | | | |
| | с 1943 по 1971 | | | |
| Отец | Сарра Вайнберг | в. Копенгаген | | |
| Мать | Сара Котлицкая | 1. Копенгаген | | |
| | Элла Вайнберг | 2. Варшава | | |

* Если жена имеет фамилию мужа, необходимо указать также ее девичью фамилию.
На детей до 16 лет указывается только год и год рождения (дата, умершие в возрасте до 16 лет, не указываются).

Abbildung 4: Ausschnitt des Fragebogens der Personalabteilung des Moskauer Komponistenverbands (Angaben von 1980)

Ličnoje delo laureata, Moskauer Komponistenverband, RGALI, Fond 3183, Verzeichnis 1, Akte 257, Blatt 42.

Der unten angeführte Eintrag im Zivilstandbuch von Kielce aus dem Jahr 1891 besagt, dass Sura Dwojra Sztern am 21. Januar 1890 in Kielce als Tochter von Chana Sztern (geb. Zilbersztajn) und Dawid Sztern zur Welt kam.⁸⁶ Letzterer verstarb im selben Jahr und konnte deswegen bei der Anlage der Akte im darauffolgenden Jahr nicht anwesend sein. Stattdessen bezeugten vermutlich der Onkel des Kindes, Ejzyk Zilbersztajn (in der Akte als Ejzych Silberstein in deutscher Schreibweise unterzeichnet), und ein gewisser Pinkus Federman, ein Händler, die Richtigkeit der Akte.

Die Frage nach der Identität von Weinbergs Mutter bleibt also noch unbeantwortet, weil die Verbindung zwischen Sura Dwojra Sztern und Sarra Kotlicka bisher nicht abschließend geklärt werden konnte. Möglich wäre, dass die Mutter von Sura Dwojra Sztern nach dem Tod ihres Mannes erneut geheiratet hat und Kotlicki⁸⁷ der Nachname ihres Mannes war. Ebenso ist es durchaus denkbar, dass Weinbergs Mutter vor der Ehe mit seinem Vater ebenfalls verheiratet war und der Nachname Kotlicka von ihrem ersten Ehegatten stammte.

86 Aus dieser Ehe ging noch eine ältere Tochter hervor: Rywka Ruchla Sztern, geboren 1884 in Kielce (Akte 40, Quelle: Jewishgen.org).

87 Kotlicki ist die männliche Form des Nachnamens, während bei einer Frau derselbe Nachname in Kotlicka angepasst werden würde.



Abbildung 5: Eintrag über die Geburt von Sura Dwojra Sztern im Zivilstandbuch von Kielce, 1891, Akte Nr. 200

Die Anzahl der Vornamen, die die Kinder von Szmuel [Samuil] Weinberg trugen, ist auf die jüdischen Bräuche zurückzuführen. Mojszele ist die Verniedlichungsform von Mojsze, einem synagogalen Namen, dem sogenannten *shemot ha-kodesh*. Das Gleiche gilt für Esterel, die Verniedlichung von Esther. Mieczysław und Ella waren dagegen Ruf- bzw. Alltagsnamen, *kinuium*, die üblicherweise aus der jeweiligen Kultur bzw. Nation stammte, in der sich die Familie angesiedelt hatte und in die sie sich assimilieren wollte. Als Mieczysław trug sich der Komponist selbst bei der Signierung seiner Kompositionen ein. Im Freundes- und Familienkreis benutzte man dagegen fast ausschließlich den Rufnamen „M(i)etek“, was eine Kurzform des polnischen Vornamens „Mieczysław“ ist. Weinberg hielt also an seiner polnischen Assimilierung und Kulturzugehörigkeit auch im sowjetischen Exil fest, indem er von den ihm Nahestehenden mit der Verniedlichungsform seines polnischen Vornamens angesprochen werden wollte.

Das Auffinden der alten Personalunterlagen Weinbergs im Archiv des Warschauer Konservatoriums sorgt für weitere Fragen zu den persönlichen Daten des Komponisten. Die polnische Geburtsbescheinigung, die auf 1936 datiert ist, gibt ein anderes Geburtsdatum von Mojsze an, und zwar den 12. Januar 1919.⁸⁸ Das Anmeldeformular beim

88 Vgl. Gwizdalanka, *Unknown Facts*.

Aufnahmeverfahren im Konservatorium enthält ebenfalls dieses frühere Geburtsdatum und wurde am 26. September 1931 eingereicht. Das würde bedeuten, dass Weinberg bereits über ein halbes Jahr lang zwölf Jahre alt war, als er sich für die Aufnahme ins Konservatorium bewarb. Genau das erzählte er im Interview mit Jakubov, was jedoch mit den Daten der sowjetischen Personalunterlagen nicht übereinstimmt, wonach Weinberg am 8. Dezember 1919 zur Welt kam und entsprechend im September 1931 noch keine 12 Jahre alt sein konnte. In dem Interview findet sich folgender Passus:

Als ich zwölf Jahre alt war, brachte mich Vater zur Musiklehrerin Pani Matulevič. Das war eine reizende Frau. Sie zeigte mich dann dem Professor des Warschauer Konservatoriums Jósef Turczyński, der irgendwann vor der Revolution das Konservatorium (in Petersburg) bei der bekannten russischen Pianistin Anna Nikolajevna Esipova absolvierte. Ich gefiel Turczyński und er entschied, mich in seine Klasse am Konservatorium aufzunehmen.⁸⁹

Bisher konnte nicht mit Sicherheit ermittelt werden, wann und warum das Geburtsdatum des Komponisten geändert wurde. Eine mögliche Erklärung dafür könnten die Bedingungen der Aufnahme ins Konservatorium sein, die erst ab einem Alter von zwölf Jahren gestattet war.⁹⁰ Die polnische Musikwissenschaftlerin Danuta Gwizdalanka vertritt die Meinung, Weinbergs Geburtstag sei gar der 8. Dezember 1918 gewesen: Man habe gerne die Geburtstage im Dezember auf den Januar verschoben, um so einen frühen Schulanfang zu vermeiden.⁹¹ Gleichzeitig wäre die Möglichkeit nicht auszuschließen, dass die Änderung des Geburtsdatums erst später erfolgte, z. B. beim Übergang über die sowjetische Grenze und bei der Erlangung der sowjetischen Ausweispapiere, um in diesem Fall das Alter fast um ein Jahr zu verjüngen.

Die kulturelle und musikalische Sozialisation

Im Polen der Zwischenkriegszeit lebte die zweitgrößte jüdische Gemeinschaft der Welt, nach der in den Vereinigten Staaten.⁹² Der heranwachsende Mieczysław Weinberg lebte seine hybride – polnisch-jiddisch-russische – jüdische Kultur von früh auf in vollen Zügen aus. Sein Vater beherrschte neben dem Jiddischen die russische Sprache gut, während seine Mutter, nimmt man Kielce für ihren Geburtsort an, neben dem Jiddischen sicherlich des Polnischen mächtig gewesen sein dürfte. Zu eigenen Jiddisch-Kenntnissen machte Weinberg zeit seines Lebens in der UdSSR widersprüchliche Aussagen. Diese spiegeln jedoch sehr anschaulich den Grad der innenpolitischen Duldung der jiddischen bzw. jüdischen Kultur im sowjetischen Land: Während Weinberg 1948 angab, neben dem Polnischen gute Kenntnisse des gesprochenen Jiddischen zu haben, stufte er 1952 seine Jiddisch-Kenntnisse als schwach ein und machte 1966 sowie 1980 in den Fragebögen des

⁸⁹ Jakubov, *Mečislav Vajnberg*, S. 12.

⁹⁰ Vgl. ebd.

⁹¹ Vgl. Gwizdalanka, *Der Passagier*, S. 3.

⁹² Vgl. Antony Polonsky: *The Jews in Poland and Russia*, Bd. 3: 1914–2008, Oxford 2019, S. 58.

sowjetischen Komponistenverbands überhaupt keine Angaben über diese Sprache.⁹³ Es liegt jedoch nahe zu vermuten, dass Weinbergs Eltern im Privaten Jiddisch sprachen und dass ihm diese Sprache deswegen geläufig war.

Sicherlich war sie auch im Milieu der polnisch-jüdischen Theaterkultur in aktivem Gebrauch. Weinberg kam in seiner Kindheit, zumindest bis zu seinem zwölften Lebensjahr, dank des Berufs seines Vaters in enge Berührung mit diesem Umfeld, wie er selbst schilderte:

Mein erster Musiklehrer war das Leben, weil ich in eine Familie geboren wurde, wo der Vater sich seit seiner Kindheit mit Musik beschäftigte. Er war Geiger, Komponist, aber einer ... ich würde sagen ... von keinem hohen professionellen Niveau. Er fuhr mit Truppen von jüdischen Wunderschauspielern mit, komponierte Musik für sie. In Vorstellungen saß er am Dirigentenpult, spielte Geige und dirigierte. Bereits mit sechs Jahren hängte ich mich an ihn, ging und hörte all diese Melodien von wenig Qualität, aber viel Offenherzigkeit.

Was bedeutet es, Musik in der Kindheit zu komponieren? Ich nahm mir das Notenpapier vom Vater und malte etwas darauf, irgendwelche Schlüssel, Noten, die keine sinnhafte Bedeutung besaßen. [...] Aber allem voran begann meine Karriere als Pianist. Mit zehn oder elf Jahren spielte ich Klavier beim Vater im Theater.⁹⁴

Auch wenn Szmuel Weinberg ein Laienmusiker war, kann dennoch mit Sicherheit behauptet werden, dass er viele Facetten des jiddischen Theaterwesens im östlichen Europa vor und nach dem Ersten Weltkrieg kennengelernt hatte und in dieser Szene seit seiner Niederlassung in Warschau 1914 sehr aktiv war.⁹⁵ Verena Mogl zeichnet den beruflichen Weg Szmuel Weinbergs anhand der Dokumente nach, die aus dem Archiv des jiddischen künstlerischen Vereins am YIVO-Institut stammen, dessen Mitglied Weinbergs Vater war: Während Szmuel Weinberg in den ersten Jahren seiner Karriere als Mitglied der Truppe von Sabsey viel herumreiste, war er nach der Gründung der Familie weniger mobil und erhielt Engagements am Warschauer Skala-Theater und in der Theatertruppe Sambatyon.⁹⁶ Ab Mitte der 1920er Jahre leitete Szmuel Weinberg die jüdische Abteilung der polnischen Schallplattenfirma Syrena Record. Im Zuge dieses Engagements entstanden Aufnahmen mit ihm als Dirigent und Interpret.⁹⁷ Es ist anzunehmen, dass sein Sohn

93 Vgl. Ličnoje delo laureata, Moskauer Komponistenverband, RGALI (= Rossijskij Gosudarstvennyj Archiv Literatury i Iskusstva) [Russisches Staatliches Archiv für Literatur und Kunst], Fond 3183, Verzeichnis 1, Akte 257, Blatt 7 (1948), 14 (1952), 43 (1980).

94 Nikitina, *Počti ljuboj mig žizni*, S. 17.

95 Zu demselben Schluss kommt auch Verena Mogl bei der Vorstellung von Szmuel Weinberg. Vgl. Mogl: „Juden, die ins Lied sich retten“, S. 41.

96 Vgl. ebd., S. 39.

97 Vgl. Tomasz Lerski: *Syrena Record. Pierwsza polska wytwórnia fonograficzna. Poland's first recording company. 1904–1939*, New York/Warschau, 2004, Appendix S. VI.

Bei den betreffenden Aufnahmen handelt es sich um:

1. Tanz von „Dybbuk“ und „Ejli, Ejli“ Tanz Szmuel Weinbergs für Violine solo (5120) aus dem Jahr 1926. Vgl. Lerski, *Syrena Record*, S. 347.

Die beiden Tänze erschienen in den 1930er Jahren noch auf dem Label Syrena Electro und auf dessen Schallplatte stand unter dem Namen Samuel Weinberg die folgende Angabe: „Musik-Leiter der jüdischen Abteilung

bei diesen Aufnahmen auch im Orchester des Vaters mitspielte: Weinberg berichtete darüber, dass er häufig den Klavierpart übernahm.⁹⁸

Erst mit zwölf Jahren erhielt Mieczysław Weinberg systematischen Musikunterricht: zunächst an einer Warschauer Musikschule und danach ab September 1931 am Warschauer Konservatorium, dessen Direktoren bis 1932 Karol Szymanowski und anschließend bis 1939 Eugeniusz Morawski-Dąbrowa waren. Hier begann sich der zukünftige Komponist die existierende Vielfalt von Musik zu erschließen:

In Warschau, wo ein derartiger Antisemitismus herrschte, gab es immerhin fünf jüdische Theater! An einem von ihnen spielte auch mein Vater zusammen mit mir. Dann begannen alle möglichen Insolvenzen und es blieben nur zwei oder drei Theater. Vater wurde arbeitslos. Und dann fiel all die Last auf mich, die Familie zu unterhalten. Morgens verdiente ich Geld auf irgendeiner jüdischen Hochzeit, wo ich die Freylechs und Mazltovs spielte, die Kantoren begleitete, weil ich sehr gut improvisieren und vom Blatt spielen konnte. Danach rannte ich in die Klasse von Turczyński. Und dort spielte ich nach all diesen Freylechs mal die h-Moll-Sonate von Liszt, mal das italienische Konzert von Bach, mal „Die Jahreszeiten“ von Čajkovskij ... Und abends spielte ich in einem Café bis Mitternacht diverse Foxtrotte, Boston-Walzer, Slow Fox ... Ich spielte all solche Musik gut.⁹⁹

Diese Erinnerungen zeugen zunächst von Weinbergs Sensibilität gegenüber dem im Polen der 1930er Jahre herrschenden Antisemitismus. Viele Historiker des polnischen Judentums halten die 1920er und 1930er Jahre in Polen für eine Vorstufe zur Vernichtungspolitik der deutschen Nationalsozialisten.¹⁰⁰ Gleichzeitig malen nicht alle Experten des polnischen Judentums die Zwischenkriegszeit in Polen in so schwarzen Farben. Laut Antony Polonsky kann dieser relativ kurze Zeitabschnitt in mehrere Perioden unterteilt werden, die sich für die jüdische Bevölkerung Polens jeweils unterschieden.¹⁰¹ Diese Sicht ergibt auch für das Verständnis des Lebens der Familie Weinberg durchaus Sinn. Die zweite Hälfte der 1920er Jahre muss für Szymon Weinberg recht erfolgreich gewesen sein, denn zeitgleich mit seiner Anstellung bei Syrena Record erlebte die jüdische Abteilung der 1908 gegründeten größten polnischen Schallplattenfirma Juliusz Feigenbaums ihren, wenn auch nur kurzzeitigen, Höhepunkt.¹⁰² Anfang der 1930er Jahre traf die weltweite wirtschaftliche Krise Polen und dessen Einwohner, auch die jüdische Bevölkerung. In der

in ‚Syrena Record‘. Darüber hinaus enthielt der Tanztitel von „Dybbuk“ eine Präzisierung: Es handelte sich um die Habimah-Produktion, was in Klammern angegeben war. Vgl. ebd., S. VI, Appendix.

2. Betty Kenig, Soubrette des Jüdischen Theaters in Amerika, mit Orchester unter Leitung Samuel Weinbergs: „Junktele dem Rebins“, „Chatzele“ (5268). Vgl. ebd.

3. Jacob Kuszewitzki, Oberkantor: Gesang mit Orchesterbegleitung von Samuel Weinberg: „Jehi rozojn szejbomu“ I. Teil und II. Teil (5340), „Lejl Szimirim“, „Ejli dhorim“ (5342), „Ribojn szel Ojloj“ I. Teil und II. Teil (5346), „Al chejt“, „Rachejl Mewako al bonecho“ (5347). Vgl. ebd.

4. Isaak Feld mit Musikbegleitung von Sem Weinberg: „Geh mach es macht sich nit“. Couplet aus „Gekojfter Chosen“, „Theater – Bileter“. Komischer Dialog (5375). Vgl. ebd., S. 349 f.

98 Vgl. Jakubov, *Mečislav Vajnberg*, S. 12.

99 Ebd.

100 So etwa Celia Heller in ihrem Buch *On the Edge of Destruction*. Vgl. Polonsky, *The Jews*, S. 57.

101 Vgl. ebd., S. 58 f.

102 Vgl. Lerski, *Syrena Record*, S. 160 f., 346.

Folge wurde Szmuel Weinberg arbeitslos, und ab Mitte der 1930er Jahre musste der junge Mieczysław seine Familie ernähren. In dieser Zeit wuchs auch die antijüdische Stimmung im Land, bedingt durch den innerpolitischen Machtwechsel, den der Tod des polnischen Staatsführers Józef Piłsudski verursachte.¹⁰³

Des Weiteren erlaubt die obige Aussage Weinbergs, Rückschlüsse über seine recht frühe, aber vielseitige musikalische Sozialisation zu ziehen. Neben den bestätigten Erwartungen an das klassisch orientierte Lehrprogramm des Warschauer Konservatoriums legen sie das virtuose Beherrschen diverser Gattungen der jüdischen Musik nahe: Improvisierend wechselte Weinberg am Klavier von der populären Klezmer-Musik zu synagogalen Kantillationen. Darüber hinaus scheint er das zeitgenössische Tanz-Repertoire der polnischen Metropole ebenfalls gemeistert zu haben.

Neben der Aneignung dieser musikalischen Vielfalt bereitete sich Weinberg mit dem Studium beim renommierten polnischen Pianisten Józef Turczyński auf die Karriere eines Konzertpianisten vor. Dessen klassisch angelegter Lehrplan am Warschauer Konservatorium umfasste folgende Fächer: Solfeggio, Musiklehre, Harmonielehre, Musikgeschichte, Instrumentation, Kontrapunkt mit musikalischen Formen, Methodik des Klavierspiels, Klavierliteratur, Kammermusik, Begleitung und Chorgesang.¹⁰⁴

In Interviews ging Weinberg kaum auf die Einzelheiten seiner ersten Erfolge ein – vielleicht nicht immer aus Gründen der Bescheidenheit. Denn gleich nach der Aufnahme in das Konservatorium entstanden seine ersten eigenen Kompositionen, welche sich offensichtlich im zeitgenössischen polnischen Musikleben zu verorten suchten. Bei den zwei Mazurkas op. 10 und op. 10a, die auf 1933 datiert und Józef Turczyński gewidmet sind, sowie seinem Opus 1, ein *Wiegenlied* für Klavier solo aus dem Jahr 1935, lassen sich laut Daniel Elphick starke Reminiszenzen an den jungen Szymanowski und an den französischen Impressionismus wiederfinden.¹⁰⁵ In dieser impressionistisch angehauchten, polytonalen Klangsprache erschuf Weinberg seine erste Streichquartett-Komposition op. 2 (1937), die Józef Turczyński zugeeignet wurde. Aufgrund ihres Entstehungsjahres kann sie als musikalische Hommage an Szymanowski angesehen werden, der 1937 verstarb.¹⁰⁶

Auch als angehender Pianist gelangen Weinberg einige vielversprechende Auftritte im Warschauer Konzertleben, worüber er selbst nie ein Wort verlor. So weist Danuta Gwizdalanka die Teilnahme Weinbergs am zeitgenössischen polnischen Konzertleben bereits für 1936 nach. In diesem Jahr beteiligte er sich als Pianist an der Aufführung des Klaviertrios von Andrzej Panufnik. Die Partie der Violine spielte Stanisław Jarzębski, die des Cellos Józef Bakman. 1937 spielte Weinberg zusammen mit dem Orchester der Warschauer Philharmonie das Klavierkonzert von Zbigniew Turski auf dem jährlichen Absolventenkonzert des Warschauer Konservatoriums, an dem nicht nur Turski sein

103 Vgl. Polonsky, *The Jews*, S. 85 ff.

104 Vgl. Gwizdalanka, *Der Passagier*, S. 11.

105 Vgl. Elphick, *Music behind the Iron Curtain*, S. 30.

106 Vgl. Gwizdalanka, *Der Passagier*, S. 11 f.

Kompositionsdiplom erhielt, sondern auch Witold Lutosławski und Stefan Kiesielewski studiert hatten.¹⁰⁷ In der Rezension zum Absolventenkonzert von Constantin Regamey heißt es über Weinberg:

Eine Klasse für sich stellte der Pianist des Konzerts von Turski dar – M. Weinberg aus der Klavierklasse von Prof. Turczyński. In seinem sehr männlichen Spiel imponierten vor allem Oktaven und ein starkes Einfühlungsvermögen für den modernen Stil.¹⁰⁸

Aus der Klasse Turczyńskis stammen auch die ersten lebenslangen Bekanntschaften, so z. B. mit Witold Małcużyński,¹⁰⁹ der 1937 den dritten Platz beim Chopin-Wettbewerb gewonnen hatte und daraufhin eine internationale Pianisten-Karriere einschlug. Sicherlich schwebte auch Weinberg ein ähnlicher beruflicher Werdegang vor.

Mitte der 1930er Jahre sammelte der junge Weinberg erste Erfahrungen in der Filmbranche. Vermutlich über die Verbindung seines Vaters zu Syrena Record entstand der Kontakt zu Wiktor Krupiński, der die Musik zum Film *Fredek uszczęśliwia świat* (dt.: Fredek beglückt die Welt; 1936) des Regisseurs Zbigniew Ziemiński komponiert hatte. Weinberg sollte dazu Arrangements anfertigen. Darüber hinaus fungierte er in dieser Filmproduktion als Schauspieler: Er verkörperte einen Klavierspieler – und damit quasi sich selbst.¹¹⁰ Wie Verena Mogl ausführt, besteht auch die Möglichkeit, dass Weinberg in diesen Jahren Julian Tuwim, einem der größten zeitgenössischen polnisch-jüdischen Dichter, begegnet ist, der mit Krupiński zusammenarbeitete und überhaupt sehr ins Warschauer Theaterleben eingebunden war.¹¹¹

Auf dem Konservatorium erzielte Weinberg indes weiterhin Erfolge und übersprang mehrere Semester seines Lehrgangs.¹¹² Weinberg erzählte, dass ungefähr 1937, in seinem siebten Semester, Turczyński ihm Józef Hofman vorstellte, den Professor und Leiter des *Curtis Institute of Music* in Philadelphia.¹¹³ Das spricht einerseits dafür, dass Weinberg in der Klasse von Turczyński einer der besten Studenten war. Andererseits könnte dies auch mit Emigrationsabsichten zusammenhängen. Weinberg berichtete nämlich, dass Hofman ihm riet, das Studium in den USA fortzusetzen, und versprach seine Hilfe bei der Beantragung eines Visums.¹¹⁴ Die Motivation dafür könnte sich aus der bereits angesprochenen zugespitzten antisemitischen Stimmung im Zwischenkriegspolen speisen. Kamil Kijek zeigt auf, dass die jungen polnischen Juden auf allen Ebenen ihrer schulischen und weiter-

107 Vgl. Gwizdalanka, *Der Passagier*, S. 11 f.

108 Ebd.

109 Witold Małcużyński war einer von wenigen Bekanntschaften aus dem Vorkriegswarschau, die Weinberg 1966 während seines Aufenthalts in Warschau traf. Dazu mehr in Kapitel 2.7.

110 Vgl. *Fredek uszczęśliwia świat* (1936) [Fredek beglückt die Welt], ab 04:25, <https://www.youtube.com/watch?v=aoEOaRXQyI> (ab 04:25) (Zugriff: 16.06.2022).

111 Vgl. Mogl, „Juden, die ins Lied sich retten“, S. 44.

112 Diese Angabe macht Weinberg im Interview mit Manašir Jakubov, die allerdings nicht in die Druckversion des Interviews aufgenommen wurde. Vgl. Klokova: *Biographical texts* (im Druck).

113 Vgl. ebd.

114 Vgl. ebd.

führenden Ausbildung mit massiven antisemitischen Übergriffen konfrontiert waren.¹¹⁵ Den eventuellen Emigrationsabsichten Weinbergs folgten jedoch keine Taten, möglicherweise aus dem Grund, dass Hofman bereits 1938 seines Postens am *Curtis Institute* enthoben wurde. Darüber hinaus war eine Auswanderung aus Polen für Juden in dieser Zeit trotz ständiger Bedrängung dazu seitens des polnischen Staates kaum zu organisieren.¹¹⁶

Die Flucht aus Polen

Als die deutsche Wehrmacht am 1. September 1939 Polen angriff und der Zweite Weltkrieg begann, befand sich Weinberg vermutlich in Warschau.¹¹⁷ In seinen Interviews aus den 1990er Jahren erzählte er, dass seine Flucht aus der Hauptstadt erst am 6. September erfolgte, als alle polnischen Männer im Rundfunk dazu aufgerufen wurden. Weinberg gab an, dass seine Schwester ihn zunächst begleitete, jedoch bald zurückkehren musste, weil sie wund Füße bekommen hatte.¹¹⁸ So war Mieczysław der Einzige aus seiner Familie, dem es gelang, aus dem von den Deutschen besetzten Polen zu fliehen. In seinem letzten Interview mit Manašir Jakubov nannte er das Arbeitslager Trawniki als den Ort, an dem seine Familienmitglieder von den Nazis ermordet wurden. Nach Trawniki wurden Teile des Warschauer, aber auch des Minsker Ghettos zwangsumgesiedelt. Spätestens am 3. November 1943 starben die jüdischen Insassen des Lagers eines gewaltsamen Todes.¹¹⁹

Dass diese Version der Erzählung von Weinbergs Flucht aus Warschau und vom Todesort seiner Familienmitglieder eine neben anderen ist, bestätigt allein die Aussage des Komponisten bei einem anderen Interview, seine Familie sei im Warschauer Ghetto umgekommen.¹²⁰ Darüber hinaus kursieren weitere Darstellungen dieser Umstände, die Verena Mogl in ihrem Buch über Weinberg detailliert erläutert.¹²¹ In den Personalformularen, die im Archiv des Moskauer Komponistenverbands aufbewahrt werden, machte der Komponist wiederum andere Angaben zum Schicksal seiner Familie.¹²² Die Existenz diverser Fluchtsszenarien, die zu unterschiedlichen Zeiten aufgekomen sind,

115 Kamil Kijek: „Between a Love of Poland, Symbolic Violence, and Antisemitism: The Idiosyncratic Effects of the State Education System on Young Jews in Interwar Poland“, in: *Polin Studies in Polish Jewry*, Bd. 30, Liverpool 2018, S. 237–264, hier S. 257–264.

116 Polonsky, *The Jews*, S. 97.

117 Viktorija Bishops, die ältere Tochter Weinbergs, gibt an, ihr Vater sei zu Beginn des Überfalls auf Polen in dessen Osten auf Konzerttournee gewesen. Vgl. Elizaveta Bljumina: „Ja nikogda ne govorila ob etom, no sečas, dumaju, prišlo vremja“. *Intervju s dočerju Moiseja Vajnberga* [„Ich habe nie darüber gesprochen, aber jetzt, denke ich, ist die Zeit gekommen“. Interview mit der Tochter Moisej Vajnbergs], in: https://www.colta.ru/articles/music_classic/10232-ya-nikogda-ne-govorila-ob-etom-no-seychas-dumayu-prishlo-vremya (Zugriff: 16.06.2022).

118 Vgl. Jakubov, *Mečislav Vajnberg*, S. 12.

119 Vgl. Anonym: „Trawniki: Key dates“, in: *Holocaust encyclopedia des United States Holocaust Memorial Museum, Washington*, <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/trawniki-key-dates> (Zugriff: 16.06.2022).

120 Vgl. Nikitina, *Počti ljuboj mig žizni*, S. 18.

121 Vgl. Mogl, „Juden, die ins Lied sich retten“, S. 45–49.

122 Mehr dazu in Kapitel 2.1

veranschaulicht die Wandlungen in der Innenpolitik der Sowjetunion und die Anpassungsstrategien Weinbergs.¹²³

Gleichzeitig legt die jeweilige Anlage jeder Fluchtsituation und ihrer Folgen die zeit-typischen Entscheidungsschwierigkeiten nahe, die einer *fluid decision* zugrunde liegen. Eliyana Adler beobachtet, dass die Umstände der Flucht aus Polen 1939 aufgrund ihrer Komplexität und unzureichenden Hintergrundinformationen oft einen Anschein von Zufälligkeit und Willkür hatten.¹²⁴ Mit dieser profunden Ungewissheit ging eine bittere Desillusionierung einher, die alle bislang getroffenen Entscheidungen, das Leben und das Sterben der polnisch-jüdischen Flüchtlinge in der Sowjetunion sowie der Verbliebenen in Warschau einfärbte. Es scheint, als ob zu dieser Zeit kein „richtiges“ Handeln möglich war. Ähnlich ging zwei Jahre später, im Juni 1941, die erneute Flucht vor der deutschen Wehrmacht aus den westlichen Teilen der Sowjetunion vonstatten. Es gab noch immer wenig Hintergrundinformation, auch in Hinsicht auf die antisemitischen Verbrechen der Nazis in den von ihnen besetzten Territorien. Es herrschte weiterhin die trügerische Vorstellung von den „vernünftigen und zivilisierten“ Deutschen.¹²⁵

Als eine *fluid decision* kann die Flucht Weinbergs aus Warschau in der Version des sowjetischen Musikjournalisten David Rabinovič aufgefasst werden. Dieser schrieb Ende 1943, dass Weinberg zwar zunächst allein aus Warschau floh, dann jedoch von der Verteidigung des von der Armee aufgegebenen Warschau durch die aufständische Jugend hörte und beschloss, sich dieser anzuschließen.¹²⁶ Tatsächlich sollen noch Hoffnungen auf die Bildung einer neuen polnischen Verteidigungslinie gegen die Deutschen existiert haben, so die Erinnerungen des polnisch-jüdischen Flüchtlings Simon Davidson aus Łódź.¹²⁷ Eine andere Hoffnung war mit den Rotarmisten verbunden, die am 17. September 1939 in die östlichen Gebiete Polens einmarschierten.¹²⁸ Dieser Umstand dürfte ein anderer Grund für die Rückkehr Weinbergs nach Warschau gewesen sein. Jedoch soll Weinberg in Warschau festgestellt haben, dass die Rettung der Stadt unmöglich war. Er erlebte eine Reihe von Gräueltaten gegenüber der jüdischen Bevölkerung der Stadt, so Rabinovič.¹²⁹ Daraufhin floh er zum zweiten Mal aus Warschau – nun zusammen mit seiner Familie. Sie sollen Zuflucht in der kleinen Stadt Luninec gefunden haben,¹³⁰ die in der polnischen

123 Vgl. Klokova, *Biographical texts*.

124 Vgl. Eliyana R. Adler: „Hrubieszów at the Crossroads: Polish Jews Navigate the German and Soviet Occupations“, in: *Holocaust and Genocide Studies* 28 (2014), H.1, S. 1–30, hier S. 21. Der Hinweis auf *fluid decision* stammt aus: Nesselrodt: *Dem Holocaust entkommen*, S. 107.

125 Die Berichterstattung über die Nazi-Gräueltaten im besetzten Polen war in der Sowjetunion aufgrund des Hitler-Stalin-Paktes praktisch nicht existent. Vgl. ebd., S. 259.

126 Vgl. David Rabinovič: „Tvorčeskij put' Moiseja Vajnberga“ [Künstlerischer Werdegang Moisej Weinbergs], in: *Eynikayt* 1944, United States Holocaust Memorial Museum: Jewish Anti-Fascist Committee Archives Collection, RG-22.028M. Veröffentlicht in: Klokova: *Biographical* (im Druck).

127 Vgl. Nesselrodt, *Dem Holocaust entkommen*, S. 43.

128 Zu jüdischen Reaktionen der sowjetischen Besatzung Polens siehe ebd., S. 52.

129 Vgl. Rabinovič, *Tvorčeskij put'*.

130 Vgl. ebd.

Woiwodschaft Polesien lag, am 14. November 1939 jedoch infolge des Hitler-Stalin-Pakts in das sowjetische Belarus eingegliedert wurde.

Weinbergs Flucht aus Warschau fand höchstwahrscheinlich noch vor Anfang November 1939 statt, also vor der Schließung der neuen deutsch-sowjetischen Grenze, die mit der Übernahme der ostpolnischen Gebiete durch die Sowjetunion einherging. Wie Markus Nesselrodt zeigt, waren auch mehrere Etappen einer Familienflucht möglich, wenn etwa die in Polen verbliebenen Familienmitglieder später nachgeholt bzw. in die Sowjetunion hineingeschmuggelt wurden.¹³¹ In Bezug auf Weinbergs Familie könnte es heißen, dass die alternative Version der Flucht zu der von David Rabinovič die Nachholung Weinbergs Familienmitglieder durchaus vorsehen konnte. Da diese nicht mit legalen Mitteln vonstatten gekommen wäre, kann davon ausgegangen sein, dass dieses Szenario nicht öffentlich gemacht werden durfte und somit einen weiteren Grund für das Verschweigen der Fluchtumstände bilden würde.

131 Vgl. Nesselrodt, *Dem Holocaust entkommen*, S. 104 ff. (Kapitel 4.1. Illegale Wege über die deutsch-sowjetische Grenze).

2 Mieczysław Weinbergs Komponistenwerdegang: Handeln im Feld der sowjetischen Musikinstitutionen

2.1 Anknüpfen an den neuen Handlungsraum in der Sowjetunion: Minsk, 1939–1941

Mieczysław Weinberg erzählte am Ende seines Lebens, er sei zehn Tage in Ostpolen umhergeirrt, ehe er an die Demarkationslinie zwischen den beiden Ländern gelangte.¹ Die näheren Einzelheiten zum Zeitpunkt und dazu, ob er allein oder in Begleitung seiner Familienmitglieder war, können zurzeit nicht abschließend geklärt werden. Es steht jedoch fest, dass alle Flüchtlinge aus Polen beim Überschreiten der sowjetischen Grenze einer Sowjetisierung unterzogen wurden. Wenn der Grenzübergang noch vor dem 1. November 1939 stattfand, erhielt jeder Flüchtling sogleich die sowjetische Staatsbürgerschaft.² Laut Weinberg musste er in diesem Moment einen Teil seiner polnischen Identität ablegen, weil sein polnischer Vorname einem sowjetischen Grenzsoldaten unpassend für einen Juden vorgekommen sei, woraufhin sein Vorname als Moisej eingetragen wurde.³ Beachtet man jedoch die Namensgebung Weinbergs nach jüdischen Bräuchen, war Moisej das russische Äquivalent für Mojše, seinen synagogalen Vornamen.

Des Weiteren kann es an dieser Stelle zur Änderung des ursprünglichen Geburtsdatums gekommen sein bzw. auch zu dessen Rückänderung. Denn es lag in der Entscheidungsmacht der aufgenommenen Flüchtlinge, die Angaben zur eigenen Person zu machen bzw. zu vertuschen. Nesselrodt stellt fest, dass die jüdischen Flüchtlinge einige in der Sowjetunion potenziell gefährliche Details über ihre politischen und religiösen Ansichten (Bundisten, Ultra-Orthodoxe etc.) zurückgehalten hätten.⁴ Das lässt sich auf gewisse Entscheidungsfreiräume bei der Antragstellung für neue Personalausweise bzw. bei der Beschaffung einer neuen Identität ziehen.

Laut dem angeblich alten bzw. geänderten Geburtsdatum (12.01.1919) war Weinberg zu dieser Zeit seit einem halben Jahr 20 Jahre alt. Allerdings bleibt unklar, welche Vorzüge das neue Geburtsdatum (08.12.1919) für ihn bedeutete: Demzufolge war Weinberg beim Grenzübergang noch keine 20 Jahre alt. 1939 rekrutierte der sowjetische Staat die Männer zum Militärdienst, die im Jahr der Einberufung 19 Jahre alt geworden waren. Dass diese

1 Vgl. Jakubov, *Mečislav Vajnberg*, S. 12.

2 Vgl. Nesselrodt, *Dem Holocaust entkommen*, S. 67.

3 Vgl. Jakubov, *Mečislav Vajnberg*, S. 12.

4 Vgl. Nesselrodt, *Dem Holocaust entkommen*, S. 85.

Beschäftigungsoption für Weinberg hätte attraktiv sein können, kann bezweifelt, allerdings auch nicht vollkommen ausgeschlossen werden.⁵

Anna Zadorožnaja schreibt, dass die meisten Flüchtlinge aus dem westlichen Europa 1939 nach Białystok strömten, das nach dem Einmarsch der sowjetischen Armee in Polen infolge des Hitler-Stalin-Pakts der weißrussischen Sowjetrepublik zufiel. Der Vorsitzende des Komitees für Kunstangelegenheiten im sowjetischen Belarus reiste zusammen mit Vertretern des Minsker Konservatoriums durch den Westen der Teilrepublik und holte MusikerInnen und KünstlerInnen nach Minsk.⁶ So könnte es auch im Falle von Weinberg gewesen sein. Er wurde am dortigen Konservatorium für das vierte Lehrjahr des Kompositionsstudiums aufgenommen, vermutlich im Herbst 1939.⁷ Anscheinend konnte sich Weinberg sein Studium am Warschauer Konservatorium anerkennen lassen.

Weinberg kam in die Klasse von Professor Vasilij Andrejevič Zolotarëv. Das Ausmaß der Flucht polnischer Juden vor der deutschen Besatzungsmacht wird durch die Tatsache veranschaulicht, dass Weinberg bei Zolotarëv nicht der einzige Student dieser Art war. Zu nennen sind ebenfalls Lev Abeliovič, Ryszard Sielicki, Edda Tyrmand und Genrich Wagner.⁸ Möglicherweise hatte die Bildung dieses polnisch-jüdischen Studentenkreises auch mit der Person von Zolotarëv zu tun. Weinberg zufolge waren Offenheit und Liberalität die wichtigsten Lehr- und Lebensprinzipien Zolotarëvs:

Wie gründlich und behutsam ging Vasilij Andrejevič mit seinen Schülern um, indem er keinen durch seine Autorität und seinen künstlerischen Stil unterdrückte, sondern im Gegenteil bemüht war, stets in jedem einzelnen seine eigenen Fähigkeiten zu finden und zu fördern!⁹

Dieses Charakteristikum könnte an den zentralen sowjetischen Hochschulen für Musik wie ein Dorn im Auge gewirkt haben und daher ein Anlass für Denunziation gewesen sein. Vermutlich deswegen besetzte Zolotarëv, obwohl Absolvent des Konservatoriums

5 Laut David Fanning ersparte Weinbergs schwache Gesundheit ihm die Einberufung zur sowjetischen Armee. Vgl. Fanning, *Mieczysław Weinberg*, S. 27.

6 Vgl. Anna Zadorožnaja: „Eddi Tyrmand i jevrejskaja kul'tura“ [Eddi Tyrmand und die jüdische Kultur], in: Konstantin Burmistrov, Jelena Nosenko-Stejn (Hg.): *Materialy šestnadcatoj ežegodnoj meždunarodnoj meždisciplinarnoj Konferencii po Iudaïke*, Moskau 2009, S. 323.

7 Vgl. Inessa Dvužil'naja: „Vasilij Andrejevič Zolotarëv i Mečislav Vajnberg“ [Vasilij Andrejevič Zolotarev und Mieczysław Weinberg], in: *Mishpoha* 38, <http://mishpoha.org/arkhivarius/452-vasilij-andreevich-zolotarev-i-mečislav-vajnberg> (Zugriff: 16.06.2022).

8 Nach Daniel Elphick flüchtete Weinberg zusammen mit Abeliovič, Tyrmand und Wagner aus Warschau. Vgl. Elphick, *Music behind the Iron Curtain*, S. 38–41. So explizit steht es jedoch bei der herangezogenen Quelle nicht. Vgl. Svetlana Kovšik, Inessa Dvužil'naja: „Interv'ju, kotorogo ne bylo ...“ [Das Interview, das nicht stattfand] in: *Mishpoha* 29, <http://mishpoha.org/n29/29a24>. (Zugriff am 01.12.2017).

Dieser Trugschluss ist möglicherweise einem Missverständnis geschuldet, welches durch das Genre des Artikels von Kovšik und Dvužil'naja entstanden sein könnte. Es handelt sich hierbei lediglich um ein imaginiertes Interview mit Lev Abeliovič, das hauptsächlich auf Mutmaßungen und Erinnerungen basiert. Dort werden Edda Tyrmand und Genrich Wagner als die Warschauer Kommilitonen von Abeliovič zwar unbelegt erwähnt, allerdings nicht die enge Freundschaft von allen dreien mit Weinberg zu Warschauer Zeiten.

9 Mieczysław Weinberg: „Nezabyvaemoe vrem'ja“ [Die unvergessliche Zeit], in: *Sovetskaja muzyka*, 1963, H. 3, S. 34.

in St. Petersburg und Schüler der großen russischen Komponisten aus dem „mächtigen Häuflein“ – Mili Balakirev, Anatolij Ljadov, Nikolaj Rimski-Korsakov –, jahrelang nur Posten an provinziellen Konservatorien. Seine beruflichen Stationen vor Minsk waren Sverdlovsk (heute Jekaterinburg), Kyjiw, Odessa, Krasnodar und Rostov am Don.¹⁰

Zu seinen Studienkommilitonen pflegte Weinberg einen lebenslangen Kontakt, zweifelsohne auch wegen der gemeinsamen Erfahrung des Heimatverlustes, der, wie viele damals dachten und hofften, nur vorübergehend sein würde.¹¹ Das war z. B. auch die Auffassung von Edda Tyrmand, der ersten im sowjetischen Belarus ausgebildeten Komponistin. Tyrmand erinnerte sich, dass Weinberg und sie ab und zu für das belarussische Radio ein jazziges Potpourri aus amerikanischen Filmen einspielten: „[...] wir legten fest, in welcher Tonart wir loslegen würden und schossen dann los.“¹²

Weinberg schloss gleich nach der Aufnahme des Kompositionsstudiums in Minsk wegweisende Bekanntschaften. Diese Erfahrung stimmt mit dem verbreiteten Narrativ polnischer Flüchtlinge in der Sowjetunion überein, die die Hilfsbereitschaft der sowjetischen Bevölkerung beteuerten.¹³ Der Pianist und Komponist Aleksej Klumov, Absolvent des Moskauer Konservatoriums im Fach Klavier bei Genrich Nejgauz, war Dozent am Konservatorium in Minsk und teilte mit Weinberg ein Zimmer im Studentenwohnheim. Laut der Witwe des Komponisten, Ol'ga Rachal'skaja, gedachte Weinberg seines ersten russischen Freunds mit viel Wärme und Dankbarkeit.¹⁴ Klumov half dem jungen Polen mit der russischen Sprache und der sowjetischen Bürokratie; darüber hinaus verhalf er ihm zu weiteren wichtigen Bekanntschaften. Laut Weinberg stellte Aleksej Klumov ihn dem großen sowjetischen Komponisten Nikolaj Jakovlevič Mjaskovskij vor; das geschah 1940 während der ersten Reise Weinbergs nach Moskau mit der Delegation der Musikschaffenden der belarussischen Sowjetrepublik.¹⁵ Weinbergs Studienergebnisse müssen außerordentlich überzeugend gewesen sein, wenn er schon ein Jahr nach seiner Einreise in die Sowjetunion die Musikpersönlichkeiten von Weißrussland in Moskau mit repräsentierte.¹⁶

Auf diesen Zeitabschnitt und den ersten Besuch bei Mjaskovskij zu Hause bezieht sich der Auszug aus dem folgenden Interview Weinbergs mit seiner ersten Biographin, Ljudmila Nikitina:

Alles, was ich komponierte, zeigte ich Mjaskovskij. Auch spielte ich viele seiner Werke in verschiedenen Veranstaltungen, im Ministerium ... Ich weiß noch, wie verblüfft ich war – der Eindruck blieb für das ganze Leben –, als ich zum ersten Mal bei ihm zu Besuch war; ich war 20 Jahre alt

10 Ab 1941 lebte Zolotarëv in Moskau.

11 Vgl. Julija Andrejeva: „K 100-letiju so dnja roždenija Edi Moiseevny Tyrmand“ [Zum 100. Jahrestag von Edda Moiseevna Tyrmand], in: <https://www.sb.by/articles/lyudi-toy-epokhi.html> (Zugriff: 03.06.2021).

12 Andrejeva, *K 100-letiju*.

13 Vgl. Goldlust, *Neither „Victims“*, S. 220f.

14 Aleksej Klumov verstarb 1944.

15 Vgl. Jakubov, *Mečislav Vajnberg*, S. 12.

16 Vgl. Fanning, *Mečislav Vajnberg*, S. 28.

und er meiner Meinung nach knapp 50 Jahre alt; er kam mir wie ein älterer Mann vor. Als ich im Begriff war zu gehen, half er mir plötzlich beim Anziehen des Mantels. Ich war vollkommen perplex, die Hände zitternd: „Ach, ich bitte Sie sehr, nicht!“ Er sagte mir die für mich signifikanten Worte: „Das gehört sich so bei uns“. Ich begriff erst vor kurzem, was er meinte.¹⁷

Diese Passage verdeutlicht nicht nur die moralische Unterstützung, welche Weinberg als polnisch-jüdischer Flüchtling bei Mjaskovskij durch die symbolische Geste des In-den-Mantel-Helfens erfuhr. Noch 40 Jahre später unterstrich Weinberg auch den Generations- und Statusunterschied von Mjaskovskij und ihm selbst, während seine deutlich zu vernehmende Verlegenheit ein Zeichen dafür sein könnte, dass Weinberg diese symbolische Gleichstellung zuvor nicht gewöhnt war. So veranschaulicht diese Äußerung die in der jüngsten Forschung zu polnisch-jüdischen Flüchtlingen beschriebene „Status-Inversion“, mit der eine deutliche Verbesserung der persönlichen Stellung polnischer Juden in der Sowjetunion im Vergleich zum Zwischenkriegspolen bezeichnet wird.¹⁸

Zum im sowjetischen Belarus entstandenen Bekanntenkreis zählte darüber hinaus auch der in Leningrad ausgebildete Komponist Abram Lobkovskij, der 1942 die Kompositionsklasse Dmitrij Šostakovičs absolvierte.¹⁹ Mit Lobkovskij war Weinberg bis zu dessen Tod 1985 befreundet.²⁰ Vermutlich teilten sie das tragische Los der europäischen Juden im 20. Jahrhundert: Aus Witebsk stammend, war wohl auch die Familie Lobkovskijs von der Vernichtung der Juden auf sowjetischem Territorium betroffen. Darüber hinaus könnte Lobkovskij das Bewahren der jiddisch-jüdischen Identifikation Weinbergs unterstützt haben: Die Forschung über polnisch-jüdische Flüchtlinge in der Sowjetunion legt nahe, dass sowjetische und polnische Juden, die meist viele kulturellen und sprachlichen Besonderheiten teilten, in hohem Maße voneinander profitierten.²¹

Die überlieferten Erinnerungen Weinbergs an das Studium am Minsker Konservatorium sind spärlich; insbesondere hob er das Studium des Kontrapunkts und der Musikgeschichte hervor;²² außerdem blieben ihm die klugen Analysen der Werke russischer Symphoniker aus dem 19. Jahrhundert in der Klasse unter der Leitung von Zolotarëv im Gedächtnis haften.²³

Laut Weinberg begann in Minsk seine ernsthafte Auseinandersetzung mit der Kompositionsarbeit.²⁴ Er schrieb unter anderem sein zweites Streichquartett, die erste Klavier-sonate op. 5, die er Aleksej Klumov widmete, und den Liederzyklus *Akazien* op. 4 nach Gedichten von Julian Tuwim. Das Streichquartett Nr. 2 op. 3 (1939) scheint die

17 Nikitina, *Počti ljuboj mig žizni*, S. 21.

18 Vgl. John Goldlust, *Identity Profusions*, S. 224.

19 Vgl. Jurij Abdokov: *Nikolaj Pejko*, Moskau 2020, S. 355.

20 Vgl. Weinbergs Brief an Georgij Sviridov vom 24. Januar 1985. Vgl. Belonenko, „*Ljudi vse bol'se*“.

21 Vgl. Natalie Belsky: „Contested Memories: Soviet and Polish Jewish Refugees and Evacuees Recount Their Experience on the Soviet Home Front“, in: Friedla, Nesselrodt (Hg.), *Polish Jews*, S. 200–213, hier: S. 208ff.

22 Vgl. Nikitina, *Počti ljuboj mig žizni*, S. 19.

23 Vgl. Weinberg, *Nezabyvaemoe vrem'ja*, S. 34.

24 Vgl. Nikitina, *Počti ljuboj mig žizni*, S. 18f.

erste Komposition Weinbergs in der Sowjetunion gewesen zu sein; es veranschaulicht den stilistischen Übergang zur sowjetischen Musiktradition und legt die Umsetzung der schlichten, wenn nicht rigiden, harmonischen und formtechnischen Gattungsanforderungen an den Tag.

Neben seinem Studium am Konservatorium arbeitete Weinberg zeitweilig als Pianist im Orchester der Minsker Philharmoniker und kam zum ersten Mal mit den Symphonien Šostakovičs in Berührung.²⁵ Mit der Komposition des *Symphonischen Gedichts* op. 6 schloss Weinberg das Minsker Konservatorium ab, diese Diplomarbeit widmete er Vasilij Zolotarëv. Die Uraufführung fand am 21. Juni 1941 unter der Leitung von Il'ja Musin statt. Am darauffolgenden Tag brach in der Sowjetunion der Zweite Weltkrieg aus und die erste sichere Periode in Weinbergs Leben dort fand ein jähes Ende.

Erneut stand er – wie die anderen aus Polen geflüchteten Juden – vor der Gefahr, in die Hände der deutschen Nationalsozialisten zu geraten. Ihre Schicksale fielen unterschiedlich aus: Lev Abeliovič soll eine Zeit lang in der sowjetischen Armee gedient haben, studierte dann ab 1943 am Moskauer Konservatorium bei Nikolaj Mjaskovskij und kehrte schließlich 1951 nach Minsk zurück;²⁶ Genrich Wagner wurde nach Duschambe evakuiert, arbeitete dort am Staatlichen Konservatorium von Tadschikistan als Konzertmeister, nahm 1945 sein Studium in Minsk wieder auf²⁷ und hatte nach dessen Beendigung sein Leben lang eine prominente Stellung im Komponistenverband des sowjetischen Belarus inne. Weinberg gelang es, nach Taschkent evakuiert zu werden, was sein Leben tiefgreifend beeinflusste.



Abbildung 6: Urkunde über Mieczysław Weinbergs Studienabschluss am Minsker Konservatorium (Diplom), ausgestellt am 23. Juni 1941
RGALI, Fond 2490, Verzeichnis 4, Akte 318, Blatt 6.

25 Vgl. Mieczysław Weinberg: „Pervaja vstreča s muzykoj Dmitrija Šostakoviča“ [„Meine erste Begegnung mit der Musik Dmitrij Schostakowitschs“], in: Givi Ordonikidze (Hg.), *Dmitrij Šostakovič*, Moskau 1967, S. 84.

26 Vgl. Kovšik, Dvužil'naya, *Interv'ju*.

27 Vgl. Valentin Kovaliv: „Genrich Matusovič Vagner“, in: <http://elib.bspu.by/bitstream/doc/11871/1/3.%20Ковалив%20В.В.%20Генрих%20Матусович%20Вагнер,%20Юрий%20Владимирович%20Семеняко%20.pdf> (Zugriff am 01.12.2017).

Nach dem Überfall der Wehrmacht auf die Sowjetunion wurde Belarus schnell von den Deutschen besetzt. David Rabinovič schreibt in seinem Aufsatz für die *Eynikayt*, das zentrale Presseorgan des Jüdischen Antifaschistischen Komitees, Weinberg habe seine Eltern und Schwester dieses Mal endgültig verloren, da ihnen die Flucht aus Luninec, dem kleinen Städtchen in der Polessje-Region, nicht gelungen sei.²⁸

Das heute als Artikelentwurf für die Zeitschrift *Eynikayt* erhaltene Zeitdokument gelangte nicht zum Druck.²⁹ Möglicherweise sollte dieser Artikel in das Publikationsprojekt des Antifaschistischen Komitees *Das Schwarze Buch*³⁰ Eingang finden.³¹ Den Aufsatz bezeichnet Daniel Elphick als Kriegszeitpropaganda und offenbart damit seine Tendenz zur Wahrheitsverzerrung.³² Zwar handelt es sich bei dieser Quelle um eine Nacherzählung, die stets einen konstruierten Charakter aufweist, sie wurde jedoch von Weinberg selbst Ende 1952 indirekt bekräftigt (Abbildung 7): Auf die Frage, ob er oder seine Familienangehörigen sich während des „Großen Vaterländischen Kriegs“ auf dem von den Nationalsozialisten okkupierten Territorium befunden hätten, trug Weinberg eigenhändig als Antwort in das Formular ein: „Mutter, Vater und Schwester gelang die Evakuierung aus der Stadt Luninec (Belarussische Sowjetrepublik) nicht.“³³ Daraus kann gefolgert werden, dass sich Weinbergs Familienangehörige bereits vor dem Einmarsch der Deutschen in Luninec befanden. Dieser Umstand könnte darüber hinaus erklären, warum Weinberg im Manuskript seiner ersten Klaviersonate op. 5 angab, dass sie 1940 in Luninec entstanden sei.³⁴

Es ist bekannt, dass die männliche jüdische Bevölkerung von Luninec im Alter von 18 bis 60 Jahren am 10. August 1941 erschossen wurde.³⁵ Weinbergs Vater, Szmuel Weinberg, war zu dem Zeitpunkt noch keine 60 Jahre alt. Ob er vielleicht erst bei der Liquidierung des Luninecer Ghettos am 4. September 1942 ermordet wurde, kann nicht nachvollzogen werden, denn die Namen der aus Polen nach Luninec geflüchteten Juden sind, wie aus der Gedenkpublikation zur Geschichte von Luninec zu entnehmen ist, während des Zweiten Weltkriegs nicht erhalten geblieben.³⁶

28 Vgl. Rabinovič, *Tvorčeskij put'*.

29 Ebd.

30 Ausführlicheres über das *Schwarze Buch* siehe Kapitel 3.1.

31 Über die Verwendung der Eynikayt-Artikel im *Schwarzen Buch* schreibt Il'ja Al'tman. Vgl. Il'ja Al'tman: Ot sostavitelja [Herausgeberwort], in: ders. (Hg.), *Neizvestnaja černaja kniga. Materialy k „Černoj knige“*. Pod redakcij Vasilja Grossmana i Il'i Erenburga [Das unbekannte Schwarze Buch. Materialien zum „Schwarzen Buch“ unter der Herausgabe von Vasilij Grossman und Il'ja Erenburg], Moskau 2015, S. 10.

32 Eine recht detaillierte Beschreibung der von den Nazis ausgeführten Grausamkeiten sollte möglicherweise Propagandazwecken dienen. Vgl. Elphick, *Music behind the Iron Curtain*, S. 46.

33 Ličnaja kartočka člena sojuza sovetskich kompozitorov SSSR vom 03.12.1952 [Personalkartei eines Mitglieds des Komponistenverbands der UdSSR], in: RGALI, Fond 3183, Verzeichnis 1, Akte 257, Blatt 14.

34 Vgl. Dvužil'naja, *Vasilij Andrejevič Zolotarëv*.

35 Vgl. E. S. Rosenblat, I. E. Jelenskaja: „Luninec“, in: Il'ja Al'tman (Hg.), *Holokost na territorii SSSR. Enciklopedija* [Holocaust auf dem Territorium der UdSSR], Moskau 2011, S. 542 f.

36 Vgl. E. Gneuka, A. Petraskevič: *Pamjat'. Lunineckij rajon* [Gedenkort. Luninecer Gebiet], Minsk 1995.

Den Aufenthalt auf dem von den Deutschen besetzten Territorium erachtete der sowjetische Staat als Vergehen – dies war während des Kriegs die Regel. Viktorija Bishops erinnerte sich 2018 daran, dass ihr Vater ihr kurz vor seinem Tod gestand, 1939 eine Woche lang auf dem von den Deutschen besetzten Territorium verbracht zu haben.³⁷ Ende 1952 teilte Weinberg auch der Personalabteilung des Moskauer Komponistenverbands auf die Frage, ob er oder seine Angehörige sich je u. a. auf den besetzten Gebieten befanden, mit, dass „Mutter, Vater und Schwester es nicht gelang aus der Stadt Luninec im sowjetischen Belarus evakuiert zu werden“ (Abbildung 7 a). Weinbergs Entscheidung, eine solche Angabe 1952 zu machen, lässt sich kaum ergründen. Die klare Überzeugung, nichts zu verbergen, wäre eine mögliche Erklärung für diesen waghalsigen Schritt in der Atmosphäre eines latenten gesellschaftlichen Antisemitismus und der staatlichen Repressionen, die insbesondere nach der 1948 auf Geheiß Stalins erfolgten Ermordung des Vorsitzenden des sowjetischen Jüdischen Antifaschistischen Komitees, Solomon Michoëls, klar zu erkennen war.

Weinberg änderte jedoch seine diesbezügliche Haltung beim späteren Ausfüllen entsprechender Fragebögen offensichtlich: 1966 markierte er in den Unterlagen der Personalabteilung des Moskauer Komponistenverbands, dass seine Familienangehörigen im Warschauer Ghetto umgekommen seien (Abbildung 7b).³⁸ 1980 schrieb er, sie seien 1943 im Arbeitslager Trawniki von den Nationalsozialisten ermordet worden (Abbildung 7c).³⁹

Ferner ist angesichts des herrschenden Chaos und der Luftangriffe auf Minsk und das gesamte Weißrussland ebenfalls nicht mit Sicherheit zu ermitteln, wie Weinbergs Evakuierung nach Taschkent gelang. Der Dirigent Il'ja Musin beschreibt in seinen Memoiren sehr eindringlich den Transportkollaps in Belarus während der ersten Kriegswochen.⁴⁰ Die Ausreisepapiere Weinbergs konnten dank der Bemühungen von Aleksej Klumov ausgestellt werden.⁴¹ Die Tatsache, dass Weinberg die belarussische Republik 1940 als herausragender Musiker vertrat, spielte möglicherweise eine entscheidende Rolle bei der Ermöglichung seiner Evakuierung nach Taschkent. Der sowjetische Staat, so Erina Megowan, bemühte sich um die Lebenssicherung der führenden sowjetischen Kulturschaffenden – um den Preis, dass diese sich an Propaganda beteiligen und ihre Loyalität bekun-

37 Vgl. Email-Nachricht an Inessa Dvužil'naja vom 17.05.2018, in: Dvužil'naja, *Vasilij Andrejevič Zolotarëv*. Möglicherweise handelt es sich bei den zeitlichen Angaben, die Weinberg kurz vor seinem Tod im Gespräch mit seiner älteren Tochter machte, um einen Irrtum oder ein Missverständnis. Die oben erwähnte Besetzung der sowjetischen Territorien durch die Deutschen war erst 1941 nach dem Einmarsch der deutschen Armee in die Sowjetunion möglich.

38 Svedenija o blizkich, in: Spravka (dlja komandirovki v Polšu na 10 dnei) vom 10. August 1966, in: RGALI, Fond 3183, Verzeichnis 1, Akte 257, Blatt 35A.

39 Anketa ot 11.12.1980, in: RGALI, Fond 3183, Verzeichnis 1, Akte 257, Blatt 42.

40 Vgl. Ilja Musin: *Uroki žizni* [Die Lehren des Lebens], Sankt Petersburg, 1995, S. 174 ff.

41 Vgl. Brief Aleksej Klumovs vom 28. (25.) August 1941 an seine Mutter. Zitiert nach Inessa Dvužil'naja: „Mečisław Vajnberg i Belarus. K 100-letju so dnja roždenija kompozitora“ [Mieczysław Weinberg und Belarus. Zum 100. Geburtstag des Komponisten], in: *Vesci Belaruskaj Džaržaunaj Akademii Muzyki* 33 (2018), S. 80.

den mussten.⁴² So gelang es Weinberg zum wiederholten Mal, sich vor den Deutschen in Sicherheit zu bringen – und das im Kultur-Mekka der sowjetischen Evakuierungszentren.

a)

| | |
|---|--|
| 14. Находясь ли Вы или Ваши близкие родственники на территории, объявленной оккупированной немцами, в плену в период Отечественной войны (сеп., колл.) и работ в это время. | нет, я был в СССР и не был эвакуирован |
| 15. Были ли за границей | да (1941-42) |

b)

СВЕДЕНИЯ О СЕМЬЕ РАДЧЕНКО

(фамилия, имя, отчество, дата рождения и место рождения)

Мать – Елена Николаевна Соколовская, 1901 г. рождения, уроженка г. Москвы, проживает в Москве, Кузнецкий проспект, дом № 3, кв. 155

Дочь – Раиса Борисовна Соколовская, 1941 г. рождения, уроженка г. Москвы, проживает в Москве, Кузнецкий проспект, дом № 3, кв. 155

Отец – Раиса Борисовна Соколовская, г. Москва, год рождения не знает, находилась в Варшавском гетто

Мать – Раиса Борисовна Соколовская, г. Москва (Москва), год рождения не знает, находилась в Варшавском гетто

Сестра – Раиса Борисовна Соколовская, г. Москва, 1941 г. рождения, находилась в Варшавском гетто

Данная справка выдана в соответствии с данными, имеющимися в архивах СССР

10 августа 1966

Л. С. Соколовская

42 Vgl. Erina Therese Megowan: *For Fatherland, For Culture: State, Intelligentsia and Evacuated Culture in Russia's Regions, 1941–1945*, Dissertation an der Georgetown University, Washington, 2015, S. 236, in: <https://repository.library.georgetown.edu/handle/10822/1042895> (letzter Zugriff: 16.06.2022)

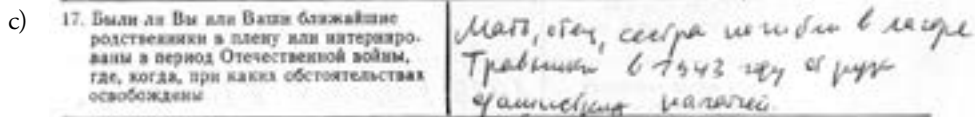


Abbildung 7: Angaben Weinbergs zum Schicksal der Familienmitglieder

in den Jahren 1952 (a), 1966 (b) und 1980 (c)

Ličnoje delo laureata, Moskauer Komponistenverband, in: RGALI, Fond 3183,

Verzeichnis 1, Akte 256, Blatt 14, 35a, 42a.

2.2 Musikalisches Agieren im Zeichen des Kriegs: Taschkent, 1941–1943

Laut Weinbergs Angaben in seiner Personalakte erfolgte seine Evakuierung aus Minsk am 24. Juni 1941 (Abbildung 8). Vermutlich kam er gegen Ende Juli in Taschkent an. Die polnisch-jüdischen Flüchtlinge sprachen von sechs Wochen Zugfahrt von der westlichen Sowjetunion in das sowjetische Zentralasien.⁴³

Taschkent galt gleich nach dem Ausbruch des „Großen Vaterländischen Kriegs“ in der Sowjetunion als einer der wichtigsten und angesehensten Evakuierungsorte: wegen seiner großen Entfernung von der Front, des guten Klimas und einer reichhaltigen Lebensmittelversorgung – so jedenfalls die allgemeine Vorstellung. Viele Beschäftigte aus den Kultureinrichtungen Zentralrusslands wurden in dieser Stadt in Zentralasien untergebracht, darunter auch die Mitarbeiter der Konservatorien aus Städten wie Leningrad, Moskau und Minsk.⁴⁴ Darüber hinaus flüchteten viele polnische Juden nach Taschkent und in andere zentralasiatische Städte. Ihre Zahl wird auf 100.000 geschätzt, allein nach Taschkent kamen Zehntausende polnisch-jüdische Evakuierte und Flüchtlinge.⁴⁵ Die Konkurrenz um Ressourcen wie Arbeit, Verpflegung und Unterkunft war dementsprechend groß. Wegen unzureichender Verpflegung und desolater Wohnverhältnisse, die zum Ausbruch vieler Krankheiten führten, überlebten viele Flüchtlinge die Evakuierungszeit nicht.⁴⁶

Weinberg hingegen fand schon Anfang August 1941 eine Arbeit als Korrepetitor und Komponist an der usbekischen Oper.⁴⁷ Die Tätigkeit ermöglichte ihm den Zugang zu den damals lebenswichtigen Lebensmittelmarken.⁴⁸ Weinberg spezifizierte auch hierzu an keiner Stelle, wie genau sein beruflicher Erfolg zustande kam. Zu vermuten wäre, dass die Anstellung ebenfalls dank Aleksej Klumov bzw. seiner guten Vernetzungen im Kreis der Schüler Nikolaj Mjaskovskijs möglich wurde.

43 Vgl. Nesselrodt, *Dem Holocaust entkommen*, S. 163.

44 Erina Megowan beschreibt die chaotischen Umstände der Evakuierung sowjetischer Kultureinrichtungen aus Zentralrussland in die abgelegenen Orte, die auf den Massenzustrom der Evakuierten oft nicht vorbereitet waren. Die Unterbringung der Menschen stellte das Hauptproblem dar. Vgl. Megowan, *For Fatherland*, S. 74 f.

45 Vgl. Nesselrodt, *Dem Holocaust entkommen*, S. 159, 161.

46 Vgl. ebd., S. 180.

47 Vgl. Fanning, *Mieczysław Weinberg*, S. 37 und die Kurzautobiographie aus dem Jahr 1952, in: RGALI, Fond 3183, Verzeichnis 1, Akte 0257, Blatt 15.

48 Vgl. Nesselrodt, *Dem Holocaust entkommen*, S. 168.

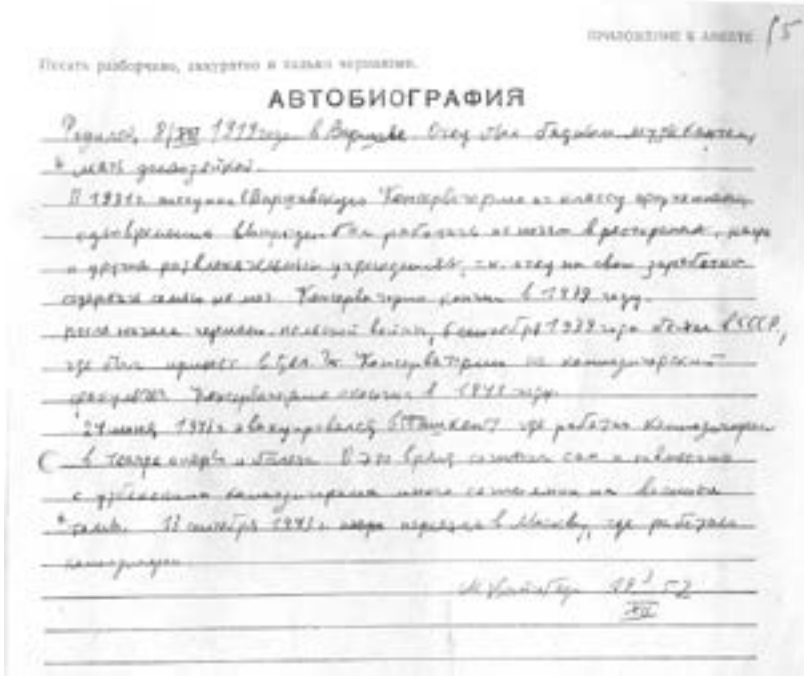


Abbildung 8: Autobiographie von Mieczysław Weinberg vom 3. Dezember 1952,
in: RGALI, 3183-1-257, Blatt 15.

Weinberg wurde dort unter anderem mit der Instrumentierung des kurzfristig geschaffenen patriotischen Bühnenwerks *Davron Ota* [Vater Davron] beauftragt, das von Aleksej Kozlovskij, einem Schüler von Nikolaj Mjaskovskij, und Talib Sadykov, der in der Zeit von 1939 bis 1948 Vorsitzender des Komponistenverbands von Usbekistan war, komponiert worden war. Daran erinnerte sich ein damals junger Komponist, Julian Krejn, der mit seinem Vater Grigorij Krejn, ebenfalls Komponist, aus Moskau nach Taschkent geflüchtet war.⁴⁹

Solche Aufträge waren zu jener Zeit äußerst beliebt und für den Lebensunterhalt sehr wichtig: Sie verbanden ein lokal verständliches Thema mit fachlicher Qualität und knüpften im Evakuierungshinterland an die Kulturerfolge der KünstlerInnen an, die sich an der Aufrechterhaltung der Kriegsmoral beteiligten. Diese Werke gelangten gleich nach ihrer Entstehung auf die Bühne, was wiederum ihren Urhebern ein Einkommen sicherte.⁵⁰ Eine andere, ähnliche Zusammensetzung von Komponisten (Talib Sadykov, Mutal Burchanov, N. Chasanov, Aleksej Klumov, Tochtasin Džalilov und Mieczysław Weinberg) schuf 1942 ein Musikdrama mit dem Titel *Das Schwert Usbekistans*.⁵¹

49 Vgl. Antonina Klokova und Jascha Nemtsov (Hg.): *Julian Krein: Notizen aus meinem musikalischen Leben*, Wiesbaden 2018, S. 263.

50 Vgl. Megowan, *For Fatherland*, S. 270.

51 Vgl. Fanning, *Mieczysław Weinberg*, S. 38.



Abbildung 9: Bescheid über die Mitgliedschaft Weinbergs im Komponistenverband der Usbekischen Sowjetrepublik und im *Muzfond*, ausgestellt am 25. August 1941, in: RGALI, Fond 3183, Verzeichnis 1, Akte 257, Blatt 9.

Weinberg kam also nicht nur mit den prominentesten Vertretern der usbekischen professionellen Musikwelt in Berührung, sondern lernte auch viele KomponistInnen und Kulturschaffende kennen, die genauso wie er in Taschkent vor der deutschen Wehrmacht Zuflucht gefunden hatten. Unter ihnen waren Persönlichkeiten, die den späteren Gang von Weinbergs Leben entscheidend bestimmten: Hier lernte er den herausragenden jüdischen Schauspieler und Theaterregisseur Solomon Michoëls und dessen Familie kennen, die Anfang 1942 im Rahmen der Evakuierung der Theatertruppe von *GOSET* (Staatliches Jüdisches Theater) von Moskau nach Taschkent gelangt waren. Natalie Belsky schreibt, dass das sowjetische und polnische Judentum eine identifikationsstiftende Gemeinsamkeit durch ihre Vergangeheit besaß: Alle stammten aus Schtetln des jüdischen Ansiedlungsrayons des Russischen Reiches.⁵² Im Falle der Verbindung zwischen Weinberg und der Familie Vovsi-Michoëls kam der gemeinsame kulturelle und sprachliche Hintergrund in der jiddischen Theaterwelt noch zusätzlich hinzu. Die sowjetischen Juden leisteten Unterstützung für die jüdischen Flüchtlinge aus Polen, die oft als „enigmatic foreigners“ wahrgenommen wurden.⁵³ Aus der Taschkenter Zeit stammt eine solche narrative Zuschreibung Weinbergs zu dieser ungewöhnlichen, aber anziehenden Fremdartigkeit.⁵⁴ Aus dieser Anziehung resultierte 1942 auch die Eheschließung zwischen Weinberg und der ältesten Tochter Solomon Michoëls, Natalija Vovsi-Michoëls.

⁵² Vgl. Belsky, *Contested Memories*, S. 200.

⁵³ Ebd., S. 202.

⁵⁴ Vgl. Ljudmila Kafanova über Weinberg, in: Ada Codikova: *Moisej (Mečislav) Vajnberg*, http://zhurnal.lib.ru/c/codikowa_a/codikowa852.shtml (letzter Zugriff: 16.06.2022).

In Taschkent setzte Michoëls die Leitung seines jüdischen Theaters fort und übernahm zudem die künstlerische Leitung der usbekischen Oper. Der Name Solomon Michoëls wurde während des Zweiten Weltkriegs vorrangig mit seiner Position als Vorsitzender und Hauptvertreter des Jüdischen Antifaschistischen Komitees assoziiert. In sowjetischen jüdischen Kreisen brachte dieses Engagement Michoëls viel Anerkennung und Sympathie. Es ist davon auszugehen, dass Weinberg gleich nach Ausbruch des Krieges in der Sowjetunion eine dezidiert antifaschistische Stellung einnahm – schon vor seiner Bekanntschaft mit Michoëls – und sich in diesem Sinne engagieren wollte.

Bereits vom 15. August 1941 stammt ein Eintrag Weinbergs im Freundesbuch des sowjetischen Theaterwissenschaftlers und -regisseurs Vladimir Brender, der sich zu der Zeit ebenfalls in Taschkent befand und zu Weinbergs Bekanntschaften aus dem Bereich des Theaters zählte. Brender war in der usbekischen Hauptstadt mit der Inszenierung der Oper *Im Sturm* von Tichon Chrennikov beauftragt.⁵⁵ Weinbergs Notiz ist in polnischer Sprache verfasst, vermutlich aus dem Grund, dass er zu dieser Zeit das schriftliche Russisch noch nicht sicher beherrschte. Insgesamt entspricht der Inhalt dieses kurzen Eintrags dem zeitgenössisch allgemein verbreiteten Aufruf an Kulturschaffende, mit allen ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln Propaganda gegen den nationalsozialistischen Feind zu betreiben.⁵⁶ Der unterhalb des Eintrags hinzugefügte Slogan „wolność,⁵⁷ ojczyznę i honor!“ [„Auf Freiheit, Heimat und Ehre!“] ist dahingehend besonders aufschlussreich und besitzt vielleicht eine noch größere biographische Sendung, als ihm ursprünglich beigemessen wurde. Dieser Spruch wirkt zunächst, als ob er nur zur Verzierung gedacht war: diagonal und mittig auf einem Notenständer platziert. Der Inhalt dieser Ausrufung weist jedoch auf die hybride Identität Weinbergs hin, denn der Slogan ist höchstwahrscheinlich im Kontext der polnischen Widerstandsbewegung zu sehen. Die polnische antifaschistische Widerstandsbewegung befand sich zu der Zeit noch nicht in einem offenen Gegensatz zum sowjetischen antifaschistischen Diskurs.⁵⁸ Die Gleichzeitigkeit dieser zwei Eintragungen veranschaulicht jedoch die Dualität der nationalen und politischen Ansichten Weinbergs, die noch miteinander vereinbar waren und als eine Einheit gelten dürften.

In diesem Zusammenhang kann nicht ausgeschlossen werden, dass Weinberg im Kontakt zu anderen – auch nicht-jüdischen – polnischen Flüchtlingen stand. Möglicherweise

55 Autobiographie V. A. Brenders, in: Avtobiografija, plany lekcij o teatre, RGALI, Fond 2956, Verzeichnis 1, Akte 1, Blatt 27.

56 Der Vorsitzende des Allunionskomitees für Kunstangelegenheiten, Michail Charpčenko, äußerte sich kurz nach dem Beginn des Kriegs: „[...] jetzt wie nie zuvor müssen die Theater die Funktion der Agitatoren und Propagandisten übernehmen“. Zitiert nach Megowan, *For Fatherland*, S. 240.

57 Richtig wäre „wolność“.

58 Das änderte sich wenig später, als die UdSSR die Zusammenarbeit mit der polnischen Exilregierung mit Sitz in London einstellte. Die UdSSR besetzte 1939 infolge des Hitler-Stalin-Paktes einen Teil des polnischen Territoriums, was einen Streitpunkt zwischen den zwei Institutionen darstellte. In der Folge initiierte die sowjetische Regierung 1944 die Gründung einer prosovietischen polnisch-kommunistischen antifaschistischen Struktur (Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego, PKWN). Vgl. Polonsky, *The Jews*, S. 594.

begegnete er in Taschkent der polnischen Dichterin Elżbieta Szeplińska-Sobolewska,⁵⁹ deren Verse aus den Jahren 1943/1944 er viele Jahre später vertonte.⁶⁰



Abbildung 10: Eintrag Weinbergs im Album von Vladimir Aleksandrovič Brender, RGALI, Fond 2956, Verzeichnis 1, Akte 82, Blatt 73.

| Originaleintrag in polnischer Sprache ⁶¹ | Deutsche Übersetzung |
|---|---|
| Towarzyszowi Brenderu W. A. | An den Genossen Brender V. A. |
| Współautorowi pierwszych naszych wypadów antyfaszystowskich, z życzeniami aby nasze poczynania uwieńczyły się chociażby minimalnym rezultatem, w sensie mobilizacji Sowieckiej sztuki dla świętej wojny z wrogami ogólnoludzkiej kultury. | Dem Mitautor unserer ersten antifaschistischen Parcoures mit Wünschen, dass unsere Aktivitäten zumindest mit einem minimalen Resultat gekrönt werden, die sowjetische Kunst für den heiligen Krieg gegen die Feinde der allgemeinmenschlichen Kultur zu mobilisieren. |
| M. Wajnberg, Taszkient 15/VIII.1941 kursywa: za wolność, ojczyznę i honor! | M. Wajnberg, Taschkent, 15. August 1941 Auf Freiheit, Heimat und Ehre! |

59 Olga Soporowska-Wojtczak: *Twórczość Elżbiety Szeplińskiej-Sobolewskiej* [Schaffen Elżbieta Szeplińska-Sobolewska], Dissertation (unveröffentlicht) an der Adam-Mickiewicz-Universität in Posen, Posen 2013, S. 84. Für den Hinweis und die Zusendung dieser Dissertation danke ich herzlich Tomasz Raff, einem polnischen Bass-Sänger, der sich für die Verbreitung des vokalen Musikschaffens Mieczysław Weinbergs engagiert.

60 Dazu mehr in Kapitel 3.3.

61 Für die Abschrift des Eintrags auf Polnisch und dessen Übertragung ins Deutsche danke ich Frau Katarzyna Wróbel.

Die recht enge Beziehung Weinbergs zu Solomon Michoëls und anderen führenden Persönlichkeiten der sowjetischen antifaschistischen Bewegung dürfte Weinbergs Gesinnung vertieft haben, sich in seiner Musik gegen die nationalsozialistischen Feinde zu engagieren. Deshalb sei an dieser Stelle Einspruch gegen die von David Fanning vertretene Meinung erhoben, dass Michoëls keinen Einfluss auf das musikalische Schaffen seines Schwiegersohns hatte.⁶² Diesen Einwand stützt ein Auszug aus den Erinnerungen von Julian Krejn, der wie Weinberg von 1941 bis 1943 in Taschkent in der Evakuierung lebte:

Im Rahmen des usbekischen Komponistenverbands bildeten sich gewisse „autonome Republiken“ heraus. Eine solche stellte der ukrainische Muzfond dar: eine Reihe sowjetischer Komponisten, die damals in Taschkent lebten [...]. Plötzlich kam die Idee auf, auch eine Gruppe der jüdischen Komponisten zu etablieren. Zu dieser Zeit warteten alle darauf, dass endlich die „Zweite Front“ eröffnet würde. Man erfuhr, dass die jüdischen Kapitalisten in den USA eine Lösung hervorbrachten: „Tausend Panzer und fünfhundert Bomber“ und dass sie finanzielle Mittel zur Verfügung stellten. In den USA und der Sowjetunion wurde die antifaschistische jüdische Bewegung immer stärker. Michoëls und der Dichter Itzik Feffer flogen in die USA.

Michoëls, der aus Taschkent dorthin flog, äußerte nach seiner Rückkehr den Wunsch, im Komponistenverband jüdische Komponisten zu treffen. Außer meinem Vater und mir erinnere ich mich an die Anwesenheit von Mieczysław Weinberg, Juri Lewitin, Švarc, Neumark und dem Ukrainer Dmitri Klebanow. Michoëls berichtete kurz über seine Reise und hielt dann eine lange, recht aufgeregte Rede über das Schicksal des jüdischen Volks und seiner Kunst.

Ich habe Michoëls noch nicht auf einer Bühne gesehen und dies war der einzige Auftritt, dem ich beiwohnte. Er sprach mit großem Pathos. Er war der Meinung, dass das jüdische Volk an seiner Kultur festhalten und entschieden für seine Existenz kämpfen müsste. „Ich sterbe nicht, denn ich werde leben!“ – mit viel Kraft sprach er dies aus.

Was die Musik anging, drückte er eine Reihe von Gedanken aus, die für Vater und mich nicht neu, aber absolut gültig waren. Er sprach von der Unterschätzung der alten jüdischen Motive und Gesänge und der Ignoranz ihnen gegenüber. „Wir haben uns zu billig verkauft“, sagte er. „Uns interessieren nur die leichten, vulgären Motive“, sprach er und sang sogar eines davon vor. „Gleichzeitig existieren wunderschöne, alte, sogenannte synagogale Melodien“. Er rief die versammelten Komponisten dazu auf, pazifistische Kompositionen verschiedener Formen auf der Grundlage des nationalen Melos im breitesten Sinne zu schaffen.⁶³

In diesen Erinnerungen Julian Krejns an die Jahre seines Aufenthalts in Taschkent werden einige Persönlichkeiten erwähnt, mit denen Weinberg in seinen Taschkenter Jahren Kontakt pflegte und Überzeugungen teilte: Lev Švarc (1898–1962), der sich nach dem Krieg einen Namen als Komponist für das Kino machte, und Iosif Nejmark (1903–1975), ein sowjetischer Komponist, der als Mitarbeiter des Leningrader Konservatoriums nach Taschkent gelangte und später in den 1950er Jahren als Redakteur im Musikfond (*Muzfond*) der Sowjetunion arbeitete. Nejmark folgte dem Aufruf von Michoëls und komponierte 1942 ein Arioso für Stimme und Symphonieorchester nach Gedichten von Lejb Kvitko⁶⁴ (1890–1952), einem jiddischen Dichter und Mitglied des Jüdischen Antifaschis-

62 Vgl. Fanning, *Mieczysław Weinberg*, S. 40.

63 Klokova, Nemtsov (Hg.), *Julian Krejn*, S. 278–280.

64 Lejb (Lev) Kvitko wurde 1949 verhaftet und 1952 als führender Aktivist des antifaschistischen Komitees im Zuge der antisemitischen Kampagne Stalins erschossen.

tischen Komitees. Auch die *Jüdische Symphonie* Nr. 1 von Lev Švarc entstand in diesem Zusammenhang. 1945 schuf Dmytro Klebanov, ein jüdischer Komponist aus der Ukraine, seine erste Symphonie, die mit *Babij Jar* betitelt wurde.⁶⁵ Die Entstehung von Weinbergs Vokalzyklen nach Gedichten jiddischer sowjetischer Dichter⁶⁶ kann ebenfalls auf sein gesellschaftliches Engagement gegen den nationalsozialistischen Judenmord zurückgeführt werden.

Jurij Levitin, Absolvent des Leningrader Konservatoriums und Kompositionsschüler von Šostakovič, verbrachte in Taschkent lediglich ein Jahr – er leitete in dieser Zeit die Musiksektion im Taschkenter Theater für Unterhaltungskunst. Levitin führte Weinberg in den Komponistenkreis von Dmitrij Šostakovič ein und wurde zu einem lebenslangen Freund. In seiner Erinnerung brachte Weinberg die Bekanntschaft mit Jurij Levitin sofort in einen Zusammenhang mit Šostakovič:

In Taschkent freundete ich mich mit Jurij Levitin an, einem Komponisten, der dort mit dem Leningrader Konservatorium ankam. Ihm gefiel meine erste Symphonie sehr und als Schüler und Freund von Šostakovič schickte er die Partitur nach Moskau, damit Šostakovič sich mit ihr bekannt machen konnte. Ein oder zwei Monate später folgte daraufhin ein offizieller Ruf nach Moskau und ich traf mich mit Musikern aus dem Komitee für Kunstangelegenheiten. Dort in Moskau lernte ich auch Dmitrij Šostakovič persönlich kennen. Und das entschied mein ganzes Leben.⁶⁷

Bis heute kursieren mehrere Szenarien, wie die Partitur der ersten Symphonie Weinbergs in die Hände von Šostakovič gelangt sein könnte. Wurde sie in der Kriegszeit tatsächlich per Post verschickt, so wie Weinberg es angab? Wahrscheinlicher scheint es zu sein, dass Jurij Levitin die Partitur 1942 selbst nach Moskau mitnahm, als er Taschkent verließ. Andere Versionen nehmen an, sie sei mithilfe von Šostakovičs Assistenten Israil Finkel'stejn,⁶⁸ der sich kurzzeitig in Taschkent aufgehalten hatte,⁶⁹ oder sogar durch Michoëls selbst nach Moskau gekommen.⁷⁰

Die Existenz mehrerer Versionen, auf welchem Wege genau die für Weinberg so schicksalhafte Bekanntschaft Šostakovičs mit der ersten Symphonie des jungen polnischen Emigranten zustande kam, scheint ein weiteres Beispiel dafür zu sein, dass Weinberg seine beruflichen Erfolge ungern öffentlich machte. Dabei zeugte der folgende, durch Šostakovič initiierte Ruf Weinbergs nach Moskau von der hohen Qualität der

65 Die Symphonie Nr. 1 *Babij Jar* von Dmytro Klebanov wurde offiziell verboten und Klebanov aus dem Komponistenverband ausgeschlossen, was zu jener Zeit ein Berufsverbot bedeutete. Mehr dazu siehe Kapitel 3.2.

66 Gemeint sind *Kinderlieder* bzw. *Jüdische Lieder* op. 13 (1943) nach Gedichten von Jicchok Lejbuš Perec für Gesang und Klavier sowie *Jüdische Lieder* op. 17 (1944) nach Gedichten Szmuel (Samuil) Galkins.

67 Nikitina, *Počti ljuboj mig žizni*, S. 19.

68 Israil Finkel'stejn wurde 1910 in Warschau geboren und erhielt seine Musikausbildung in Leningrad. Von 1939 bis 1941 war er Assistent in der Kompositionsklasse von Šostakovič. Vgl. Polina Fradkina: *Israil Finkel'stejn*, in: <https://www.fradkina.com/израиль-финкельштейн>. (Zugriff am 16.06.2022)

69 Vgl. Sofia Gvirc: *Kak Šostakovič spas kompositora Finkel'stejna v gody vojny* [Wie Šostakovič den Komponisten Finkel'stejn in den Kriegsjahren rettete], in: <http://news.jeps.ru/lichnaya-istoriya/evrei-sssr-kak-kompozitor-shostakovich-spas-semyu-finkelshtejnov.html> (Zugriff am 01.12.2017).

70 Vgl. Fanning, *Mieczysław Weinberg*, S. 45.

Komposition, denn während des Kriegs galt der herausragende Wert einer künstlerischen Leistung als notwendiger Grund für den Erlass einer solchen Beförderung aus einem Evakuierungsort in die Hauptstadt.⁷¹ Darüber hinaus dürfte der Umstand, dass Weinbergs Symphonie Nr. 1 op. 10 der Roten Armee gewidmet war, ebenfalls von Bedeutung gewesen sein. Die Musikabteilung des Kulturministeriums der UdSSR beförderte fast ausschließlich solche Musikwerke auf die Bühne, die eine mobilisierende Funktion und einen ausgesprochen patriotischen Charakter aufwiesen, unter anderem um die vielen Völker und Nationalitäten der Sowjetunion im Kampf gegen die Deutschen zusammenzuschweißen.⁷² Neben den großformatigen Kompositionen für die Musiktheater in den Evakuierungsstädten entstanden in dieser Zeit zahlreiche Lieder, die für die Bedürfnisse der sowjetischen Armee konzipiert waren und überwiegend an der Front gespielt bzw. im Rundfunkprogramm ausgestrahlt wurden.⁷³

Es ist belegt, dass Šostakovič zunächst lediglich den Klavierauszug der Symphonie zu Gesicht bekam. Dieser überzeugte ihn dermaßen, dass er sich an die Verwaltung der Musikeinrichtungen beim Allunionskomitee für Kunstangelegenheiten wandte und empfahl, die Komposition im Staatsauftrag zu erwerben. Darüber hinaus beantragte er die Auslieferung von Partitурpapier an den Komponisten in Taschkent⁷⁴ – in den Evakuierungszentren herrschte ein großer Mangel an Arbeitsmaterial.⁷⁵

Es darf angenommen werden, dass ebenfalls in Taschkent Weinbergs Freundschaft mit dem Musikwissenschaftler David Rabinovič entstand. Rabinovič stand dem Jüdischen Antifaschistischen Komitee nah und bereitete journalistische Beiträge für dessen offizielles Sprachorgan *Eynikayt* vor, bei welchem Weinbergs Schwiegervater Solomon Michoëls seit 1942 eine führende Position innehatte.⁷⁶ Mithilfe von Rabinovič gelangte Weinbergs Klaviersonate Nr. 1 in die Hände von Svjatoslav Richter, der sie im Winter 1942/1943 in Moskau vom Blatt spielte.⁷⁷

Nicht alle Bekannten Weinbergs in Taschkent waren ihm gegenüber freundlich gestimmt. Einigen Persönlichkeiten waren sein Kompositionsstil oder seine Person selbst zuwider, nachdem er innerhalb von wenigen Jahren in die Reihen der kulturellen Elite des Landes gelangt war. Wie seine erste Ehefrau Natalja Vovsi-Michoëls berichtet,

71 Vgl. Megowan, *For Fatherland*, S. 269.

72 Friedrich Geiger führte in diesem Zusammenhang den neuen Begriff des „patriotischen Realismus“ als Substitut für den „sozialistischen Realismus“ ein, in: Friedrich Geiger: *Musik in zwei Diktaturen. Verfolgung von Komponisten unter Hitler und Stalin*. Kassel 2004, S. 126.

73 Vgl. Vlasova, *1948 god v sovetskoj muzyke*, S. 193.

74 Ein Brief Šostakovičs mit diesen Angaben soll in einem Privatarchiv aufbewahrt sein. Bisher war es nicht möglich, den Besitzer des Archivs zu ermitteln. Vgl. Natalja Tartakovskaja: „Neizvestnyje pis'ma“ [Unbekannte Briefe], in: Marina Rachmanova (Hg.), *Šostakovič – Urtext*, Moskau 2006, S. 16.

75 Vgl. Megowan, *For Fatherland*, S. 240.

76 Michoëls half jüdischen Überlebenden aus dem sowjetischen Belarus, indem er Scheinanstellungen bei der Zeitschrift *Eynikayt* veranlasste. Vgl. Natalja Michoëls-Vovsi: *Moj otec Solomon Michoëls* [Mein Vater Solomon Michoëls], Moskau 1997, S. 174.

77 Vgl. David Rabinovič: *Svjatoslav Teofilovič Richter* (1962), <http://www.sviatoslavrichter.ru/articles.php?show=34> (Zugriff: 03.06.2021).

frequentierten viele prominente Persönlichkeiten die Taschkenter Wohnung von Solomon Michoëls, darunter auch der bekannte Pianist und Professor des Moskauer Konservatoriums Aleksandr Gol'denvejzer.⁷⁸ Es ist davon auszugehen, dass dieser Mann, der einen beträchtlichen Einfluss in den sowjetischen Musikeinrichtungen genoss, Weinberg in Taschkent kennenlernte. 1948 spielte Gol'denvejzer eine prominente Rolle⁷⁹ in der Formalismus-Kampagne, die sich vor allem gegen sowjetische Komponisten wie Sergej Prokofjev, Dmitrij Šostakovič, aber auch die Vertreter der jüngeren Generation richtete; davon waren auch Weinbergs Werke betroffen. Darüber hinaus stand Gol'denvejzer den Komponisten aus der Krejn-Familie nahe.⁸⁰ Ihr Netzwerk zeichnete sich durch eine Abneigung gegenüber Šostakovič, seiner Musik und Stellung im sowjetischen Musikleben aus.⁸¹

Wahrscheinlich im Sommer 1943 fand im usbekischen Komponistenverband die Aufführung von Weinbergs Violinsonate (vermutlich op. 12⁸²) statt. Krejn berichtet in seinen Erinnerungen,⁸³ dass der Eindruck, den die Komposition hinterließ, gespalten war: Dem Komponisten Israil Finkel'stejn und dem Musikwissenschaftler Jurij Tjulín aus Leningrad gefiel sie, während Krejn selbst das Werk ablehnte.⁸⁴ Krejn argumentierte hierbei mit dem noch in den späteren 1940er Jahren eingesetzten Hauptkritikpunkt⁸⁵ gegen Weinberg:

Ihre ‚neoklassizistische‘ Tendenz war uns fremd; sie wirkte trocken und künstlich. Technisch war die Sonate sehr leicht und frei gestaltet, jedoch ohne Geschmack und jegliches harmonisches Feingefühl.⁸⁶

Krejns, Sprössling einer bekannten russisch-jüdischen Musikedynastie, empfand Weinbergs Musik aufgrund seines Hangs zur lyrischen, romantischen und impressionistischen Musiktradition als seinen Auffassungen diametral entgegengesetzt; doch sollte die Konkurrenz-Situation als Motivation hier ebenfalls mitbedacht werden.

78 Vgl. Michoëls-Vovsi, *Moj otec*, S. 152.

79 Vgl. Vlasova: *1948 god v sovetskoj muzyke*, S. 250–252.

80 Die Figur Gol'denvejzers wird in den Erinnerungen Julian Krejns oft erwähnt. Vgl. Klokova, Nemtsov, *Julian Krein*, S. 25, 180, 282, 298 u.a.

81 Diese Abneigung war insbesondere in der positiven Wertung der Ereignisse im sowjetischen Musikleben 1948 zu spüren. Vgl. ebd., S. 306f.

82 David Fanning gibt als Uraufführungsdatum der Komposition den 6. März 1965 an. Vgl. Fanning, *Mieczysław Weinbergs*, S. 227.

83 Die Erinnerungen Julian Krejns entstanden in der Zeit von 1956 bis 1962. Vgl. Klokova: „Einleitung: Julian Krejn und seine Lebenserinnerungen“, in: dies., Nemtsov (Hg.), *Julian Krein*, S. 7. Möglicherweise beabsichtigte Krejn an die Memoirenwelle anzuknüpfen, die seit der Veröffentlichung des ersten Bandes der Memoiren Il'ja Ėrenburgs im Jahr 1961 an Fahrt gewonnen hatte: Seine Erinnerungen gestaltete Krejn trotz ihrer Entstehung während der so genannten Tauwetterperiode im Zeichen des legitimierte Musikediskurses der späteren 1940er Jahre.

84 Vgl. Klokova, Nemtsov (Hg.), *Julian Krein*, S. 284f.

85 Siehe Kapitel 2.4

86 Klokova, Nemtsov (Hg.), *Julian Krein*, S. 284.

Der Leitung des usbekischen Komponistenverbands schienen die musikalischen Vorlieben der beiden jungen Komponisten nicht genehm. So schreibt Krejn, dass Muchtar Ašrafi, der stellvertretende Vorsitzende des usbekischen Komponistenverbands, im Herbst 1943 von der „Umerziehungsarbeit“ an den Komponisten Weinberg und Krejn im Organisationskomitee des Komponistenverbands in Moskau berichtet haben soll.⁸⁷

2.3 Kompositorisches Handeln gegen „musikalischen Dilettantismus“: 1943–1946

Während in den ersten Kriegsjahren das Konzertleben in Moskau völlig zum Erliegen kam, fanden dort ab 1943 wieder Musikaufführungen statt, wenn auch unregelmäßig.⁸⁸ Meist beinhaltete das Konzertprogramm gut eingeübte Klassiker. Zu diesem Schluss führt die Analyse der Konzertprogramme der Moskauer Staatsphilharmonie aus der Zeit, nachdem der Konzertbetrieb 1943 wieder aufgenommen worden war.⁸⁹ Die zeitgenössischen Kompositionen sowjetischer Komponisten hatten kaum Chancen, einstudiert zu werden und auf die Moskauer Konzertbühnen zu gelangen. Anders verhielt es sich in den Zentren der Evakuierung, z. B. in Taschkent, wo das Musik- und Konzertleben in den Kriegsjahren recht gut funktionierte, denn genau dort befanden sich viele evakuierte Orchestermitglieder und Dirigenten aus Zentralrussland.

Im August 1943 zog Weinberg mit seiner Ehefrau Natal'ja Vovsi-Michoëls von Taschkent nach Moskau.⁹⁰ Zum Ruf und dem Passierschein nach Moskau, den Weinberg von Šostakovič erhalten haben soll, kam der günstige Umstand, dass seine Ehefrau, die Tochter Solomon Michoëls, nicht nur eine Registrierung, sondern auch eine Wohnung in Moskau besaß. Außerdem erwartete sie ein Kind, das sie am 3. Oktober 1943 zur Welt brachte: die Tochter Viktorija.

Weinberg begab sich nach seiner Ankunft in Moskau im September 1943 zum Komitee für Kunstangelegenheiten beim Rat der Volkskommissare der UdSSR,⁹¹ das während dieser Zeit das wichtigste Staatsorgan für alle Künste in den sowjetischen Ländern war. Der Vorsitzende dieses Komitees war von 1939 bis 1948 Michail Chrapčenko, mit dessen Namen Ekaterina Vlasova das Aufblühen der sowjetischen Musik während des „Großen Vaterländischen Krieges“ und kurze Zeit danach verbindet.⁹² Weinberg stellte damals einen Antrag auf Mitgliedschaft im Komponistenverband der UdSSR (Abbildung 11).

⁸⁷ Vgl. ebd., S. 285.

⁸⁸ Vgl. Vlasova, *1948 god v sovetskoj muzyke*, S. 188.

⁸⁹ Vgl. Afiši koncertov filarmonii za sezon 1943/1944 [Konzertplakate für die Philharmonie-Saison 1943/1944], RGALI, Fond 2922, Verzeichnis 4, Akte 18–20.

⁹⁰ Vgl. Fanning, *Mieczysław Weinberg*, S. 43.

⁹¹ Vgl. Nikitina, *Počti ljuboj mig žizni*, S. 19.

⁹² Vgl. Vlasova, *1948 god v sovetskoj muzyke*, S. 189.

Abbildung 11: Antrag Weinbergs auf Mitgliedschaft im Komponistenverband der UdSSR vom 13.11.1943 (Die Aufnahme wurde am 29.01.1944 vorläufig bestätigt), in: RGALI, Fond 3183, Verzeichnis 1, Akte 257, Blatt 1.



Bei der Antragstellung bestätigte die fertiggestellte Partitur seiner Symphonie Nr. 1 – geschrieben auf dem dank der Bemühungen von Šostakovič gelieferten Notenpapier – sein fachliches Können.⁹³

Weinberg erzählte später, er habe Šostakovič zum ersten Mal in seinem Leben bei der Vorstellung von dessen Symphonie Nr. 8 im Komponistenverband gesehen.⁹⁴ Kurz darauf kam es im Oktober 1943 zum ersten persönlichen Treffen.⁹⁵ Ab diesem Zeitpunkt kann Weinberg zum Kreis der engsten Vertrauten des führenden Komponisten der Sowjetunion gezählt werden. Zudem unterhielt er weiterhin Kontakte zu Nikolaj Mjaskovskij und konnte somit gleich zwei in der sowjetischen Musik einflussreiche Musiker zu seinen Förderern zählen.

Nikolaj Mjaskovskij leitete das Präsidium der Musiksektion des Komitees für Kunstangelegenheiten der VOKS (Allunionsgesellschaft für Kulturkontakte mit dem Ausland), während seine Stellvertreter Sergej Prokofjev, Dmitrij Šostakovič und Aram Chačaturjan waren. Letzterer war auch stellvertretender Vorsitzender des Organisationskomitees des Komponistenverbands. Wegen des hohen Alters des Vorsitzenden Reinhold Glière hatte dieser de facto die Leitung des Verbands inne. Die Tatsache, dass die namhaftesten sowjetischen Musiker der Zeit die Leitung und somit die Entscheidungskraft in den Musikinstitutionen besaßen, führt Vlasova auf die wohlwollende Haltung von „ganz oben“ zurück, denn die Musik spielte in der sowjetischen Propaganda der Kriegszeit eine prominente

93 Vgl. Tartakovskaja, *Neizvestnyje pisma*, S. 16.

94 Vgl. Sof'ja Chentova, *V mire Šostakoviča*, [In Šostakovičs Welt], Moskau 1996, S. 186.

Laut Ol'ga Digonskaja fand die erste öffentliche Anhörung der Symphonie Nr. 8 Šostakovičs am 21. September 1943 im Komitee für Kunstangelegenheiten statt, während sich am 28. September 1943 die Aufführung dieses Werks im *Haus von Komponisten* ereignete. Höchstwahrscheinlich meinte Weinberg die zweite Aufführung der Symphonie. E-Mail von Ol'ga Digonskaja an die Verfasserin vom 22.06.2022.

95 Vgl. ebd.

Rolle.⁹⁶ Die Musikschaftern verschieben sich den Bedürfnissen des Staats in einem Maße wie nie zuvor oder danach.⁹⁷ Aufgrund der immensen propagandistischen Wirkung der sowjetischen Musik sowohl im In- als auch im Ausland genossen die herausragenden sowjetischen Komponisten in den Kriegsjahren eine außerordentlich stabile Stellung.⁹⁸

Als musikalisches Aushängeschild der Sowjetunion kann seit 1942 die siebte Sinfonie („Leningrader“) von Dmitrij Šostakovič angesehen werden, die vor ihrer Aufführung eine umfangreiche Werbekampagne erfahren hatte. Der Komponist erlangte eine hohe Anerkennung seitens des Kulturministeriums und der Landesführung⁹⁹ und aus dieser Position heraus bezichtigte er 1944 beim Plenum des Komponistenverbands einige seiner Kollegen der musikalischen Inkompetenz. Unter ihnen waren sowohl Vertreter der jüngeren Komponistengeneration, wie z. B. Tichon Chrennikov, als auch Komponisten, die bereits vor dem Krieg ein hohes Ansehen genossen hatten, wie Dmitrij Kabalevskij.¹⁰⁰ Der Hauptkritikpunkt, den nicht nur Šostakovič, sondern auch sein Kollege Vissarion Šebalin formulierten, war der Mangel an Professionalität und nötigem kompositorischem Können. Diese Kritik erneuerte den Vorwurf, den 1941 Ivan Sollertinskij den Liedern adressiert hatte, die zur Unterhaltung dienten und auf eine primitive, ungeschickte Lyrik zurückgriffen.¹⁰¹ Šostakovič wies zudem darauf hin, dass die Qualität von eilig komponierten Frontliedern in den ersten Kriegsjahren zu wünschen übriggelassen habe.¹⁰²

Der Vorwurf des musikalischen Dilettantismus richtete sich gegen solche renommierten sowjetischen Komponisten wie Jurij Šaporin, Gavriil Popov oder Dmitrij Kabalevskij. Er lässt zum einen erkennen, wie offen und kritisch zugleich diese Komponistenversammlung von 1944 verlief und wie wenig sie von standardisierten Äußerungen und der allgemeinen Beklemmung beherrscht wurde. Zum anderen ermöglichen die Wortbeiträge der führenden Komponisten heute, einen Einblick in die zeitgenössischen Problemfelder zu erhalten: Es schienen sich gravierende Missstände herausgebildet zu haben. Aus der Anforderung, eine für die breiteren Massen verständliche Musik zu komponieren, war eine „übermäßige Primitivität“ erwachsen, die für die Musikwerke einer Reihe von sowjetischen Komponisten vor allem aus der jüngeren Generation bezeichnend wurde.¹⁰³

In diesem Zusammenhang erscheint ein deutlicher Zuwachs an neuen Kompositionen, die vom Freiraum für schöpferische Kreativität in nichtprogrammgebundenen Gattungen profitierten, nur folgerichtig. In den Erinnerungen Julian Krejns an das professionelle Musikleben in Moskau am Ende des Krieges wird das gesteigerte kompositorische Schaffen in instrumentalen Gattungen erwähnt:

96 Vgl. Vlasova, *1948 god v sovetskoj muzyke*, S. 203.

97 Vgl. Geiger, *Musik in zwei Diktaturen*, S. 122, 126.

98 Vgl. Vlasova, *1948 god v sovetskoj muzyke*, S. 188.

99 Vgl. ebd., S. 192.

100 Vgl. ebd., S. 195.

101 Vgl. ebd., S. 190 f.

102 Vgl. ebd., S. 193.

103 Vgl. ebd., S. 197 f.

[Viktor] Belyi sagte mir, dass man heute in Moskau viel komponiert – viel Symphonien und insbesondere, aus irgendwelchem Grund, viele Streichquartette. Er selbst beendete seine 4. Klavier-sonate. Es verwunderte mich zunächst, warum so viele Werke entstehen, die einen äußerst entfernten Bezug zu den Kriegserlebnissen aufwiesen.¹⁰⁴

Im Kontext der gestiegenen Nachfrage nach originellen, musikalisch und kompositionstechnisch anspruchsvollen und wertvollen Kompositionen muss auch die Beförderung Weinbergs im sowjetischen Musikbetrieb gesehen werden. Bereits 1945 wurde Weinberg auf öffentliche Posten innerhalb der Musikeinrichtungen der Sowjetunion berufen, z. B. als Mitglied der Kommission für Klavierwerke für musikalische Bildungseinrichtungen innerhalb des Muzfonds der Sowjetunion.¹⁰⁵ Die staatliche Musikstiftung Muzfond übernahm die finanzielle Unterstützung von Komponisten zu Zeiten des Kriegs und unmittelbar danach. Sie wurde damals von Levon Atovmjan geleitet, der Dmitrij Šostakovič als Freund und Klavier-Arrangeur seiner Kompositionen sehr nahestand. Möglicherweise begünstigte diese Verbindung die regelmäßige finanzielle Unterstützung Weinbergs in der unmittelbaren Nachkriegszeit. So belegen die Einträge in den Verwaltungsbüchern des Muzfonds des Komponistenverbands der UdSSR drei Kredite bzw. einmalige Auszahlungen an den Komponisten im Jahr 1945 aufgrund einer Krankheit, einer Dienstreisebewilligung und zum Familienunterhalt.¹⁰⁶ Auch im darauffolgenden Jahr erhielt Weinberg vom Muzfond eine Förderung in beträchtlicher Höhe.¹⁰⁷

Die Förderung ermöglichte Weinberg die Komposition neuer Werke, die er auf den wichtigsten Moskauer Konzertbühnen zur Aufführung bringen konnte. Bereits am 16. Oktober 1943 fand im Großen Saal des Konservatoriums ein Konzert mit Ėmil Gilel's statt, auf dem dieser Weinbergs zweite Klaviersonate op. 8 uraufführte. Am 18. März 1945 spielte Gilel's zusammen mit dem Streichquartett-Ensemble des Bolschoi-Theaters die Uraufführung des 1944 komponierten Klavierquintetts op. 18. Laut Grigorij Gordon, dem Pianisten und Schüler Gilel's, war sein Lehrer auch derjenige, der Weinberg als Komponisten entdeckt hatte.¹⁰⁸ Julian Krejn beschreibt in seinen Erinnerungen, dass Gilel's in der Zeit regelrecht für Weinbergs Musik warb.¹⁰⁹ Neben Gilel's engagierte sich auch die Pianistin Marija Grinberg für die Werke des jungen Komponisten.¹¹⁰ Am 10. Oktober 1945 spielte sie im Kleinen Saal des Konservatoriums die Kinderhefte Nr. 1 op. 16 und

104 Klokova, Nemtsov (Hg.), *Julian Krein*, S. 287.

105 Vgl. Protokoll Nr. 13 vom 14.12.1945, RGALI, Fond 2454, Verzeichnis 1, Akte 7, Blatt 37.

106 Vgl. Protokolle Nr. 7, 8, 12 und 13 aus dem Jahr 1945, RGALI, Fond 2454, Verzeichnis 1, Akte 7, respektive Blatt 200, 180, 79, 8.

107 Vgl. Protokoll Nr. 6 vom 11.06.1946, RGALI, Fond 2454, Verzeichnis 1, Akte 9.

108 Vgl. Grigorij Gordon: „Gilel's i kritika“ [Gilel's und Musikkritik], in: *Muzykal'naja akademija*, 1994, H. 4, S. 106.

109 Vgl. Klokova, Nemtsov (Hg.), *Julian Krein*, S. 434.

110 Über das Engagement Marija Grinbergs in Sachen der Aufführung zeitgenössischer sowjetischer Klavier-Kompositionen – auch im Ausland –, unter welchen auch Weinbergs Stücke für Klavier waren, siehe Svetlana Elina, Aleksandr Mozdykov: „Marija Grinberg: samootveržennoje služenije velikomu v iskusstvo“ [Marija Grinberg: Ein selbstloser Dienst an das Große in der Kunst], in: *Muzykal'naja akademija*, 2018, H. 2, S. 166.

acht Präludien für Klavier, wobei letztere uraufgeführt wurden.¹¹¹ Fast ein Jahr später, am 5. Oktober 1946, führte sie Weinbergs dritte Klaviersonate op. 31 zum ersten Mal auf.¹¹²

Weinbergs Vorankommen im sowjetischen Musikbetrieb innerhalb kürzester Zeit fällt auf. Eventuell kamen die ersten Kontakte über seinen Schwiegervater, Solomon Michoëls, zustande, möglicherweise jene zu Ėmil Gilel's oder Marija Grinberg. Michoëls besaß zweifelsohne einen weitgefächerten Bekanntenkreis, zu dem auch sowjetische Musikschaffende zählten, da er neben seiner Tätigkeit in der Theaterwelt auch Mitglied im Auswahlkomitee des Stalin-Preises war, in dem führende Kulturschaffende des Landes vertreten waren.¹¹³ Auch die bereits vorhandenen Bekanntschaften mit den maßgeblichen Persönlichkeiten im sowjetischen Musikleben kamen dem jungen Komponisten zweifelsohne zugute: So erinnerte sich Weinberg, dass Mjaskovskij beim Komitee für Kunstangelegenheiten sogar persönlich eine wohlwollende Rezension über sein Streichquartett Nr. 6 op. 35 vorbeibrachte.¹¹⁴

Im Januar 1946 gab es gleich zwei Konzerte mit Weinbergs Werken: Am 9. Januar wurde im Kleinen Saal des Konservatoriums das Klaviertrio in A-Dur op. 24 uraufgeführt,¹¹⁵ am 19. Januar 1946 spielte das Staatliche Quartett des Bolschoi-Theaters im Kleinen Saal des Konservatoriums Weinbergs Streichquartett Nr. 4 op. 20, das in demselben Jahr noch zwei weitere Male auf dieselbe Konzertbühne kam: am 11. und 13. April.¹¹⁶ Im Hauptorgan der sowjetischen Musik bezeichnete man Weinbergs kammermusikalisches Schaffen als von „hoher ideeller Anspannung“ gekennzeichnet,¹¹⁷ er selbst wurde zu einem sehr begabten jungen Komponisten erklärt, wobei zugleich im Nebensatz stand, dass sich sein Kompositionsstil noch nicht herauskristallisiert habe und ihm ein noch nicht überwundener Einfluss innewohne, der als Störfaktor für seine Entwicklung als Komponist wirke.¹¹⁸

Der letzte Nebensatz könnte einerseits davon zeugen, dass Weinberg mit seiner musikalischen Individualität von den kurzzeitigen kulturpolitischen Lockerungen der Kriegszeit profitiert hatte, während seine sowjetische musikalische Sozialisierung merklich noch ein Desideratum blieb. Gleichzeitig lässt sich darin jedoch auch eine Wende im kulturpolitischen Leben der Sowjetunion erahnen. Eine diffamierende Kampagne attackierte 1946 öffentlich solche Literaten wie Michail Zoščenko und Anna Achmatova unter dem Vorwand des Beschlusses der KPdSU über die Leningrader Literaturzeitschriften. Ein di-

111 Konzertprogramme im Großen und Kleinen Saal des Konservatoriums, Spielzeit 1945/1946, RGALI, Fond 2922, Verzeichnis 1, Akte 212, Blatt 152 f.

112 Vgl. Fanning, *Mieczysław Weinberg*, S. 234.

113 Vgl. Frolova-Walker, *Stalin's Music Prize*, S. 102.

114 Vgl. Nikitina, *Počti ljuboj mig žizni*, S. 21.

115 Vgl. Anonym: „Letopis' sovetsoj muzykal'noj žizni“ [Annalen des sowjetischen Musiklebens], in: *Sovetskaja muzyka*, 1946, H. 2–3, S. 149–152, hier S. 149.

116 Vgl. Os [Namenskürzel]: „Novinki sovetsoj muzyki po radio“ [Neuheiten sowjetischer Musik im Rundfunk], in: *Sovetskaja muzyka*, 1946, H. 7, S. 97 und Anonym: „Letopis' sovetsoj muzykal'noj žizni“, in: ebd., S. 110.

117 Vgl. Anonym: „Sovetskaja muzyka v gody vojny“ [Sowjetische Musik in den Kriegsjahren], in: *Sovetskaja muzyka*, 1946, H. 1, S. 5–12, hier S. 10.

118 Vgl. Os, *Novinki*.

rekter Widerhall davon ließ sich bei der Versammlung des Komponistenverbands 1946 verspüren, der sich gegen „die Kunst, die jeglichen ideellen Inhalts frei ist, die falsche Kunst, die unsere Wirklichkeit verzerrt um der Darstellung willen von Gemeinheit, schlechten Geschmacks, Dilettantismus, Puscherei, aus fremden und feindlichen sozialen Ideologien stammenden Tendenzen“,¹¹⁹ aussprach. Die heftigste Kritik ernteten dabei einzelne Vertreter der jungen Komponistengeneration, vor allem diejenigen, die im Schatten von Šostakovič standen: die sogenannten „jungen Šostakovičs“. ¹²⁰ Ihnen wurde vorgeworfen, sich von konstruktivistischen Einflüssen bestimmen und von leichter, ideenloser Musik verleiten zu lassen und einen Drang zur fremden, „westlichen“ Emotionslosigkeit entwickelt zu haben. ¹²¹ Als Reaktion auf die zeitgenössische Kulturpolitik wurden die Komponisten aufgefordert, zeitgenössische sowjetische Gedichte, die die „glorreiche Gegenwart“ rühmten, zu vertonen; auch verkündete man einen Bedarf an sowjetischen Opern, die „das Leben des Volkes“ behandeln sollten. ¹²²

Diese 1946 in Fahrt gekommene Formalismus-Kampagne offenbarte ein eigentliches Merkmal, das auch das spätere kultur- und innenpolitische Geschehen in der Sowjetunion häufig auszeichnete: Die Vagheit der Formulierungen („nicht überwindener Einfluss“) und die durchgehende Vermeidung von Konkretisierung („fremde und feindliche soziale Ideologien“, „fremde, ‚westliche‘ Emotionslosigkeit“ etc.) sind dafür ebenso bezeichnend wie deren Allgegenwärtigkeit und Repetition. Für Jurčak sind das Rituale, Bestandteile des autoritären Diskurses, ¹²³ die die sich anbahnende außenpolitische Konfrontation der Sowjetunion umhüllen sollten.

Weinberg fand sich in einer Reihe mit begabten jungen sowjetischen KomponistInnen wieder, die zur Zielscheibe der reaktionären Vorwürfe wurden, in deren Werken sich hoher technischer Anspruch von ideellen Inhalten abhob. ¹²⁴ Von den Anschuldigungen des Formalismus durfte höchstwahrscheinlich die Symphonie Nr. 2 op. 30 (1945–1946) von Weinberg betroffen sein, die musikalisch noch davon profitierte, dass nach dem Kriegsende Hoffnungen auf einen Neuanfang gehegt wurden – sie ist in ihrer musikalischen Ausgestaltung vergleichsweise freizügig. Der Neuanfang, die „Stunde Null“, ereignete sich im westlichen, geteilten Europa und prägte dort das musikalische Selbstverständnis, ¹²⁵ was

119 Anonym: „Problemy sovetskogo muzykal'nogo tvorčestva“ [Probleme des sowjetischen Musikschaffens], in: *Sovetskaja muzyka*, 1946, H. 8–9, S. 3–14, hier S. 3.

120 Ausdruck von Aram Chačaturjan in: „Doklad zamestitelja predsedatelja Orgkomiteta Sojuza sovetskich kompozitorov SSSR“ [Vortrag des stellvertretenden Vorsitzenden des Organisationskomitees im Komponistenverband der UdSSR] in: *Sovetskaja muzyka*, 1946, H. 10, S. 21–33, hier S. 24.

121 Vgl. Anonym, *Problemy*, S. 8.

122 Vgl. Fanning, *Mieczysław Weinberg*, S. 57.

123 Vgl. Jurčak, *Eto bylo navsegda*, S. 75.

124 Vgl. Aussage von Lev Knipper in: Anonym: „Vystuplenija na plenum Orgkomiteta SSK SSSR“ [Vorträge im Plenum des Organisationskomitees im Komponistenverband der UdSSR], in: *Sovetskaja muzyka*, 1946, H. 10, S. 33–89, hier S. 76.

125 Vgl. Albrecht Riethmüller: „Ausklang: ‚Die Stunde Null‘ als musikgeschichtliche Größe“, in: Elmar Budde, ders., Michael Custodis (Hg.), *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1925–1945*, Laaber 2006, S. 317–328.

eine Spaltung in „zwei Kulturen“¹²⁶ nach sich zog: Den 1946 gegründeten Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik stand die – ab 1948 für die neuen kommunistischen Oststaaten gültige – Kulturdoktrin des Sozialistischen Realismus gegenüber. In der Logik der ideologischen und ästhetischen Konfrontation einerseits und zwecks Erhärtung der eigenen Machtstellung andererseits brach das Stalin-Regime mit allen Bestrebungen nach einer Liberalisierung des sowjetischen Lebens. So musste die Uraufführung der zweiten Symphonie Weinbergs fast zwanzig Jahre warten.¹²⁷

Gar sämtlichen von Weinbergs Kompositionen attestierte Chačaturjan, der hier die Funktion des Sprachrohrs der Abwendung liberaler Tendenzen im sowjetischen Musikleben erfüllte, den gesamten Kriterienkatalog des Formalismus in der Auffassung der sowjetischen Behörden. Erstens leide Weinbergs Musik an einem Übermaß an erkünstelten Konstruktionen, durch welche die Komplexität der technischen Mittel dem Ausdruck eines wahren Gefühls und der Entfaltung der Melodie im Wege stehe, so Chačaturjan.¹²⁸ Außerdem fügte er noch hinzu, dass Weinberg sich äußerst selten an das Nationalmelos halte und zu einer abstrakten Musiksprache ohne konkreten Inhalt neige.¹²⁹ Dieses „Nationalmelos“, das Weinberg angeblich mied, spezifizierte Chačaturjan keineswegs genauer. Offensichtlich war damit nicht die jüdische Musiktradition gemeint, da das kurz zuvor aufgeführte Streichquartett Nr. 4 im zweiten Satz auf jüdische Melodien rekurrierte.¹³⁰ Oder sollte die Kritik nur dahingehend aufgefasst werden, dass Weinberg das besagte „Nationalmelos“ unzureichend oder inkonsequent einsetzte?

Es gab jedoch auch Stimmen einer eindeutigen Unterstützung Weinbergs – auch aus den Reihen der zuvor von Šostakovič Angegriffenen. So wiesen Dmitrij Kabalevskij und Jurij Šaporin bei der Diskussion auf die kulturelle und musikalische Sozialisation und Ausbildung Weinbergs in einem anderen Land hin und unterstrichen die außergewöhnliche Begabung des jungen Komponisten.¹³¹ Die unmittelbare Wirkung der Anschuldigungen ließ nicht lange auf sich warten: Nach der Uraufführung der Sonate für Klarinette und Klavier op. 28 am 20. April 1946 im Kleinen Saal des Konservatoriums wurde in jenem Jahr kein weiteres Werk Weinbergs mehr aufgeführt. Es gelang Weinberg nur noch, als Konzertpianist aufzutreten: 1946 führte er Werke von Kara Karajev, Nikolaj Pejko¹³² sowie Jurij Šaporin¹³³ auf.

126 Carl Dahlhaus: „Geschichte und Geschichten“, in: ders. (Hg.), *Die Musik der fünfziger Jahre. Versuch einer Revision*, Mainz 1985, S. 11.

127 Die Uraufführung der zweiten Symphonie fand am 11. Dezember 1964 in Moskau statt.

128 Vgl. Anonym, *Problemy*, S. 8.

129 Vgl. Chačaturjan, *Doklad*, S. 24.

130 Vgl. Os, *Novinki*.

131 Vgl. Anonym, *Vystuplenija*, S. 58 und 74.

132 *Sechs vokale Miniaturen* von Kara-Karajev zusammen mit der Sängerin V. Chlynovskaja am 14. Januar 1946 sowie die Symphonie von Nikolaj Pejko in der Fassung für 4 Hände zusammen mit dem Komponisten am 28. Januar 1946. Vgl. L. P. [Autorenkürzel]: „Chronika“ [Chronik], in: *Sovetskaja muzyka*, 1946, H. 1, S. 99f, hier S. 100.

133 Jeweils am 18. Mai und 3. November 1946 spielte Weinberg die Klavierpartie der Kunstlieder von Jurij Šaporin. Vgl. Anonym: „Letopis' sovetskij muzykal'noj žizni“, in: *Sovetskaja muzyka*, 1946, H. 8–9, S. 108–

2.4 Manövrieren zwischen offiziellen Musikanforderungen, 1947–1952

1947 setzte Weinberg seine Kompositionsarbeit und sein Bemühen um die Aufführung seiner neuen Werke fort. Durch einzelne Interpreten gelangten einige seiner kammermusikalischen Werke in Moskau zur Aufführung. Am 9. Januar 1947 fand die Uraufführung des 1945 entstandenen Klaviertrios op. 24 mit dem Violinisten Dmitrij Cyganov und dem Cellisten Sergej Širinskij statt; am 17. Mai 1947 führte das Beethoven-Streichquartett das ebenfalls aus dem Jahr 1945 stammende Streichquartett Nr. 5 op. 27 auf.

Weinberg komponierte 1947 überwiegend Kammermusikwerke, wahrscheinlich auch in der Überlegung, sie schneller aufführen lassen zu können. Außerdem fehlte es in den entsprechenden Gattungen an neuer Literatur.¹³⁴ So kamen 1947 eine Reihe von kleinformatigen Kompositionen Weinbergs bei verschiedenen sowjetischen Verlagen in den Druck.¹³⁵ Seine großformatigen Werke – die Symphonie Nr. 1 op. 10 (1942/1943) und Symphonie Nr. 2 op. 30 (1945/1946) – mussten dagegen lange auf einer Warteliste verweilen, da selbst symphonischen Werken von Größen wie Dmitrij Šostakovič die Drucklegung verwehrt blieb. Weinberg berichtete, dass er 1947 als Pianist mit daran beteiligt war, die vierte Symphonie Šostakovičs einem der wichtigsten Symphonieorchester des Landes unter der Leitung von Samuil Samosud vorzustellen. Levon Atovmjan fertigte die Klavierfassung der Symphonie an und Weinberg spielte sie dem prominenten Dirigenten in Šostakovičs Wohnung vor.¹³⁶ Allerdings trug dieser Versuch keine Früchte, denn im darauffolgenden Jahr verschlechterte sich die Situation für viele führende Komponisten drastisch.

Mit dem öffentlich erklärten Kampf gegen die sogenannten Formalisten ab 1946 knüpfte das sowjetische Regime an die restriktive Kulturpolitik von Mitte der 1930er Jahre an – gegen die liberal gesinnten Köpfe im sowjetischen Kulturbereich insgesamt, deren Vertreter in der sowjetischen Musik¹³⁷ sowie ihre Referenzfiguren in der westlichen Musik, die von der nationalistischen Musikpolitik rund zehn Jahre zuvor ironischerweise ebenfalls schon verunglimpft worden waren.¹³⁸ Während in Westdeutschland Paul Hindemith wieder groß entdeckt wurde,¹³⁹ diffamierte die sowjetische Musikpolitik

112, hier S. 110 und Anonym: „Letopis' sovetsojkoj muzykal'noj žizni“, in: *Sovetskaja muzyka*, 1946, H. 12, S. 106–198, S. 106.

134 Das Kulturministerium des Landes beklagte einen Mangel an entsprechendem Repertoire für die sowjetischen Solisten. Vgl. Sitzungsprotokolle der Sektion für symphonische, kammermusikalische und chorische Musik, Protokoll Nr. 1 (13) vom 28. September 1948, RGALI, Fond 2077, Verzeichnis 1, Akte 264, Blatt 11.

135 Die Sonate Nr. 1 op. 12 (1943) für Violine und Klavier erschien in diesem Jahr bei *Muzgiz*, die Sonate Nr. 1 op. 21 (1945) für Violoncello und Klavier veröffentlichte der Verlag *Sovetskij Kompozitor*, die 21 leichten Stücke op. 34 (1946) für Klavier gab der Muzfond ebenfalls 1947 heraus.

136 Vgl. Chentova, *V mire Šostakoviča*, S. 187.

137 Hierzu siehe die Ausführungen zum zeithistorischen Kontext von 1947 bis 1952 im Kapitel 2.2.

138 Vgl. die Reaktion des deutschen Musikwissenschaftlers Hans Heinz Stuckenschmidt auf den Musik-Beschluss des ZK der KPdSU von 1948. Zit. in: Riethmüller, „*Stunde Null*“, S. 320.

139 Vgl. Gianmario Borio: „Der Weg zur Objektivität“, in: Ders., Hermann Danuser (Hg.), *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966*, Bd. I, Freiburg 1997, S. 151–153.

dessen Werk als formalistisch und dekadent¹⁴⁰ – möglicherweise aufgrund von Hindemiths großem Ansehen in den USA, das aus seinem dortigen Exil resultierte. Die Zeit schien sich zurückgedreht zu haben, und dies traf die musikalische Entwicklung in der Sowjetunion hart – vor allem in der repräsentativen Gattung der Symphonie, die in ihrer Stilistik durch die strikten Vorgaben von Verständlichkeit, Volksnähe, ideologisch sicherer und klarer Programmatik sowie textueller und vokaler Begleitung schlechthin für ein Jahrzehnt erstarrte.

Für den sowjetischen Musikbereich war das Jahr 1948 hauptsächlich durch einen internen Machtwechsel geprägt, der sich lange Zeit davor angebahnt hatte und gut vorbereitet war.¹⁴¹ Der von Stalin angestoßene und vom sowjetischen Kulturideologen der Nachkriegszeit, Andrej Ždanov, durchgeführte Verriss der Oper *Die große Freundschaft* von Vano Muradeli ging von dieser Kampagne aus, die durch innerparteilichen Gefechte gegen die führende intellektuelle liberale Elite in der sowjetischen Kultur motiviert war. Im Bereich der sowjetischen Musik fungierte der inszenierte Verriss der Oper von Muradeli als Vorwand für die personelle Rekonstruktion der entscheidenden sowjetischen Musikinstitutionen und diente zudem als Warnung für KomponistInnen, die sich von den musikalischen Prinzipien des Sozialistischen Realismus fernzuhalten vermochten. In diesem Zusammenhang wurde auf institutioneller Ebene als Erstes der viel zu liberale und progressive Vorsitzende des Komitees für Kunstangelegenheiten Michail Chrapčenko abgesetzt.¹⁴² Die expositorische ideologische Maßregelung traf die bis dahin renommiertesten und anerkanntesten Musikerpersönlichkeiten wie Šostakovič, Prokofjev, Chačaturjan, Mjaskovskij und Šebalin, die in den Jahren zuvor führende Positionen innerhalb der professionellen Strukturen des sowjetischen Musiklebens innegehabt hatten, mit voller Wucht. Angeführt wurde die Offensive gegen die sogenannten Formalisten in der sowjetischen Musik von Vertretern der jüngeren Komponistengeneration, die sich mit ihren Werken im Zeichen des Sozialistischen Realismus einen Namen machten – die prominenteste Rolle übernahm dabei Tichon Chrennikov –, sowie von einigen Figuren aus der alten Garde der sowjetischen Musikschule, welche sich für die tradierten Tendenzen der russischen Musik einsetzten – unter ihnen der bereits zuvor erwähnte Pianist und Musikprofessor Aleksandr Goldenvejzer. Das Ganze hatte den Charakter einer Revanche, vor allem, wenn die bereits 1944 ausgesprochenen Anschuldigungen eines musikalischen Primitivismus in Erinnerung gebracht werden.

Unmittelbar nach dem Beschluss des Zentralkomitees der KPdSU über Muradelis Oper *Die große Freundschaft* schwebte der bereits zuvor als Damoklesschwert eingesetzte Begriff des Formalismus fast über jeder Werkbesprechung beim Komponistenverband. Dabei bekam er zahlreiche Eigenschaften verliehen, welche die Vagheit jenes Begriffs besonders verdeutlichen. Als Erstes fiel bei der Anhörung der dritten Symphonie von

140 Vgl. Vlasova, *1948 god v sovetskoj muzyke*, S. 333f.

141 Für eine detaillierte Analyse der Vorreiter, Ereignisse und Auswirkungen des Jahres 1948 im Bereich der sowjetischen Musik siehe Vlasova, *1948 god v sovetskoj muzyke*, S. 244–322.

142 Vgl. Frolova-Walker, *Stalin's Music Prize*, S. 30.

Nikolaj Pejko die pauschalisierte Beschuldigung des Formalismus, wahrscheinlich aus dem Grunde, dass dieser Komponist der jüngeren Komponistengeneration angehörte und dem Šostakovič-Kreis nahestand. Die Symphonie von Pejko trug den Titel *Die Kriegsjahre*, der nach Meinung der Anwesenden die Ausrichtung des Werks auf eine bestimmte Darstellung eines Helden bzw. Siegevolls verpflichtete. Außerdem sollte der Sieg der Sowjetunion nicht in „idyllischen, pastoralen Tönen“ erklingen.¹⁴³ Des Weiteren warf man dem Komponisten einen abstrakten philosophischen Ausdruck, die Verschnörkelung der melodischen Linie und folglich das Fehlen einer zusammenhängenden melodischen Entwicklung vor.¹⁴⁴ Insgesamt lässt sich die Kritik auf einen Aufruf zu einer deutlichen musikalischen Aussage den ideologischen Bedingungen entsprechend zusammenfassen. So wurde z. B. die Symphonie *In Nachahmung von Schubert* des kurz zuvor verstorbenen Komponisten Vasilij Anpilogov aufgrund der mangelnden Kompatibilität mit zeitgenössischen Aufgaben abgewiesen.¹⁴⁵

Die Formalismus-Kampagne richtete sich außerdem gegen die jüngere Generation von KomponistInnen, die sich mit den Ideen und kompositorischen Werten der erwähnten diffamierten sowjetischen Musik-Koryphäen verbunden fühlten. Auch auf Weinberg fiel hier nicht nur der Verdacht, sondern gleich die Anklage des „Kniens vor dem Westen“ und des Formalismus. Eine Reihe seiner Kompositionen¹⁴⁶ kam laut der Verordnung Nr. 17 der Hauptrepertoirekommission auf die Liste der zur Aufführung in der Sowjetunion verbotenen Werke. Diese Liste wurde allerdings bereits einige Zeit später von Stalin für nichtig erklärt. Die Annullierung erfolgte nach dem Gespräch Šostakovičs mit Josef Stalin.¹⁴⁷ In diesem Zusammenhang scherzte Šostakovič mit einem für ihn typischen Sarkasmus, dass es ihm 1948 gelungen sei, Weinberg mit der Zahl der verbotenen Kompositionen zu überbieten. Darüber hinaus merkte er an, so Betti Švarc, man sei Weinberg gegenüber neidisch gewesen – wegen seiner außergewöhnlichen Begabung.¹⁴⁸ Dabei habe sich Weinberg bei dieser öffentlich ausgetragenen Anprangerung mit einer edelmütigen Würde verhalten, so Šostakovič. Er habe den „Chefs“ bei der ersten Sitzung

143 Vgl. Sitzungsprotokolle der Sektion für symphonische, kammermusikalische und chorische Musik, Protokoll Nr. 1 vom 20. Mai 1948, RGALI, Fond 2077, Verzeichnis 1, Akte 263, Blatt 4.

144 Vgl. ebd., Blatt 3.

145 Vgl. ebd., Blatt 4.

146 Laut dem Befehl Nr. 17 vom 14. Februar 1948 erhielten folgende Kompositionen Weinbergs ein Aufführungsverbot: *Großouvertüre* für Symphonieorchester, möglicherweise als erster Teil des symphonischen Zyklus *Festliche Bilder* op. 36, *Festliche Ode* für Symphonieorchester (höchstwahrscheinlich war der Zyklus *Festliche Bilder* gemeint), das Streichquartett Nr. 6 op. 35, (sechs) Shakespeare-Sonette op. 33. Vgl. Geiger, *Musik in zwei Diktaturen*, S. 130.

147 Auf Šostakovičs Frage hin, wie er sich verhalten solle, wenn während seiner Amerikareise seine verbotenen Werke zur Aufführung gelangten, erwiderte das Staatsoberhaupt, dass die Verordnung nicht abgestimmt worden sei. Vgl. Evgenij Makarov: *Dnevnik: Vospominanija o moëm učitele D.D. Šostakoviče* [Das Tagebuch: die Erinnerungen an meinen Lehrer D(mitrij) D(mitrijevič) Šostakovič], Moskau 2001, Eintrag vom 30. März 1949, S. 50.

148 Vgl. Betti Švarc: *Šostakovič – kakim zapomnilsja* [Šostakovič – wie er in Erinnerung blieb], Sankt Petersburg 2006, S. 119.

der Komponistentagung, bei welcher die Abrechnung mit den sowjetischen Formalisten auf der Tagesordnung stand, nicht die Hand gereicht, sondern sie mit absichtsvoller Gleichgültigkeit bedacht.¹⁴⁹ In der allgemeinen Atmosphäre des furchterfüllten Kriechens vor den Machthabenden musste diese Haltung außerordentlich auffallen.

Weinberg selbst äußerte sich über diese Zeit in einem Interview von 1994 recht verhalten, indem er die auferlegten Einschränkungen relativierte und sich nicht in die Reihe der verfolgten Künstler stellen wollte, die für sich einen Opfer-Status beanspruchten.¹⁵⁰ Zu einem viel früheren Zeitpunkt – im Brief an Dmitrij Šostakovič aus dem Jahr 1963 – wird das Gefühl von Betroffenheit, Sorge und Angst, das Weinberg diese Jahre hindurch begleitete, deutlicher ersichtlich.¹⁵¹

1948 begann in der Sowjetunion die geheim gehaltene antisemitische Kampagne, die durch die Ermordung von Solomon Michoëls am 12. Januar 1948 in Minsk angestoßen wurde und der eine fast gänzliche Eliminierung aller Mitglieder des Jüdischen Antifaschistischen Komitees folgte. Für Weinberg als Mitglied der Familie Vovsi-Michoëls begann mit der Ermordung seines Schwiegervaters eine fünf Jahre dauernde Verfolgung, während die Mitarbeiter der Geheimpolizei andauernd die Wohnung und die Bewegungen des Komponisten observierten. Weinberg hielt diese ständige Verfolgungsatmosphäre für einen schlimmeren Zustand, als in Haft gehalten zu werden.¹⁵² Die antisemitisch motivierte Verfolgung durch den sowjetischen Staat, die in der Öffentlichkeit „Kampf gegen den Kosmopolitismus“ genannt wurde, kulminierte Ende 1952 in der sogenannten „Ärzte-Affäre“, als die Verhaftung und Diskriminierung der sowjetischen Juden innenpolitische und gesellschaftliche Legitimation erhielt und massenhaft wurde.

Die antisemitischen Stimmungen ergriffen jedoch nicht sofort alle öffentlichen Bereiche des sowjetischen Lebens. Diesen Schluss legt die Vorstellung der Sinfonietta Nr. 1 op. 41 von Weinberg beim Komponistenverband im Oktober 1948 nahe. Dieses Werk entstand als staatlicher Auftrag des Kulturministeriums und wurde in den entsprechenden Akten als Sinfonietta mit dem Titel *Das Fest* geführt.¹⁵³ Die Sinfonietta hätte auch „jüdisch“ heißen können, wenn man das Zitat Solomon Michoëls’ berücksichtigt, welches ihrer Manuskriptpartitur voranstand: „Auf den Feldern der Kolchosa erklang nun auch ein jüdisches Lied; kein Lied aus der Vergangenheit, voll Traurigkeit und Trübsal, sondern ein neues, fröhliches Lied über die Arbeit und das nutzbringende Tätigsein“.¹⁵⁴ Laut der ersten Ehefrau Weinbergs, Natalja Vovsi-Michoëls, komponierte Weinberg die Sinfonietta als Reaktion auf die Ermordung seines Schwiegervaters und der insgeheim gestarteten

149 Vgl. Švarc, *Šostakovič*, S. 176 f.

150 Vgl. Nikitina, *Počti ljuboj mig žizni*, S. 21 f.

151 Vgl. Brief Mieczysław Weinbergs an Dmitrij Šostakovič vom 19. Oktober 1963 in: Antonina Klokova (Hg.), *Mečislav Vajnberg (1919–1996). Stranicy biografii. Pis'ma* [Mieczysław Weinberg (1919–1996. Seiten der Biographie. Briefe)], Moskau 2017, S. 36 f.

152 Vgl. Jakubov, *Mečislav Vajnberg*, S. 12.

153 Vgl. Sitzungsprotokolle der Sektion für symphonische, kammermusikalische und chorische Musik, Protokoll Nr. 4(16) vom 8. Oktober 1948, RGALI, Fond 2077, Verzeichnis 1, Akte 264, Blatt 7.

154 Solomon Michoëls, zit. nach Fanning, *Mieczysław Weinberg*, S. 72.

antisemitischen Kampagne im Lande.¹⁵⁵ Ob der Genese der Komposition tatsächlich das besagte Ereignis zugrunde lag oder ob es sich dabei um eine nachträgliche Zuschreibung handelt, bleibt offen. In der Druckfassung der Komposition erschien das erwähnte Zitat jedenfalls nicht. Diese Komposition schien jedoch den neuen ideologischen Anforderungen des Sozialistischen Realismus in der Musik ausreichend zu genügen, um als Staatsauftrag akquiriert zu werden.¹⁵⁶ So urteilte der Musikwissenschaftler Semën Šlifštejn:

Ich nehme diese Komposition als eine sehr aufrichtige Erwiderung auf die letzten Ereignisse. Dies zeigt, dass er ein Werk mit einem deutlichen Programm schuf, mit der melodischen Grundlage, die es früher so bei ihm nicht gegeben hat [...].¹⁵⁷

Darüber hinaus lobten viele bei der Besprechung anwesenden Diskutanten, unter ihnen insbesondere Michail Gnesin, die deutlichen nationalen jüdischen Elemente der Musik, den ausgesprochenen Volkscharakter und den damit einhergehenden lakonischen Einsatz dieser Ausdrucksmittel.¹⁵⁸ Ausgerechnet angesichts der sich anbahnenden antisemitischen Verfolgung im Lande verwundert die Offenheit in der Besprechung dieses Werkes Weinbergs mit seinem unverkennbaren Bezug zur jüdischen Musik und zum jüdischen Volk. Andererseits bestätigt dies die Dimension der Geheimhaltung der antisemitischen Staatskampagne. Während der Besprechung dieser Komposition entflammte eine hitzige Debatte über die Art der Umsetzung des jüdischen Musikidioms in Weinbergs Komposition zwischen Vertretern der sogenannten Russischen Jüdischen Schule wie Grigorij Krejn, Michail Gnesin und Aleksandr Veprik. Während Krejn Weinbergs Umsetzung „des jüdischen Nationalmelos“ eine primitive Harmonisierung vorwarf, empfanden Gnesin und Veprik die jüdischen Elemente als originell aus der jüdischen Volksmusik gespeist, auch wenn die Zusammensetzung von Akkorden lakonisch wirke.¹⁵⁹ Als entscheidende Argumente für das Werk sprachen die Hinwendung zu den Prinzipien des Sozialistischen Realismus und sein eindeutiger Programmcharakter, die dieser Komposition Weinbergs gleich nach seiner Entstehung zu einer aufführungsreichen Werkgeschichte verhalfen.

Leah Goldman zieht aus dieser Besprechung von Weinbergs Sinfonietta einen Schluss, der hinsichtlich der ihr folgenden Entwicklungen paradox anmutet. Angesichts der allgegenwärtigen Forderung nach einer klar definierten nationalen Zugehörigkeit der sowjetischen Musik sieht Goldman mit dieser Diskussion eine Einordnung Weinbergs als Vertreter der sowjetischen jüdisch-nationalen Komponistenschule als vollzogen – so wie es z. B. bei armenischen oder georgischen Komponisten geschah – mitsamt einer musikalischen Maßregelung seines Werks nach vermeintlichen Kriterien der jeweiligen Nationalmusik.¹⁶⁰

¹⁵⁵ Vgl. ebd.

¹⁵⁶ Vgl. Sitzungsstenogramm der Sektion vom 6. Mai 1948, Fond 2077, Verzeichnis 1, Akte 265, Blatt 20.

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Vgl. ebd., Blatt 16.

¹⁵⁹ Vgl. ebd., Blatt 16bis, 17bis, 21.

¹⁶⁰ Vgl. Leah Goldman, „Nationally Informed. The Politics of National Minority Music during Late Stalinism“, in: *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* 67 (2019), H. 3, S. 396 f.

Allerdings verschwand das Attribut „jüdisch“ in den folgenden Jahren aus dem musikalischen und gesellschaftlichen Tagesgeschehen vollständig bzw. wurde als schändlich angesehen, womit allen jüdischen Mitgliedern des Komponistenverbands mit einem Schlag ihre nationale bzw. kulturelle, konfessionelle Zugehörigkeit entzogen wurde. So war es bereits ein Jahr später im Oktober 1949 bei Besprechungen der *Rhapsodie nach moldawischen Themen* op. 47 Nr. 1 Weinbergs im Komponistenverband der Fall. Diese Komposition erfuhr allseitige Zustimmung und wurde als prägend, erfüllt von „Frische, Energie, Feuer“ und von „einer emotionsbetonten nationalen Eigenfarbe“ bezeichnet.¹⁶¹ 1952 schlug Šostakovič als Mitglied des Auswahlkomitees des Stalin-Preises dieses Werk Weinbergs für die Nominierung vor; diese Initiative traf jedoch auf eine einstimmige Ablehnung, da die Komposition explizit aus „jüdischen Themen“ schöpfe.¹⁶²

Bei einer anderen Komposition der Zeit stellte sich Weinberg gegenüber den bereits approbierten Anforderungen in der sowjetischen Musik anscheinend bewusst quer – als ob er damit die Grenzen des Erlaubten austesten wollte. Die Sonatine für Violine und Klavier op. 46, die unmittelbar vor der Rhapsodie komponiert wurde, provozierte bei ihrer Vorstellung im Komponistenverband viele kritische Anmerkungen, und die Uraufführung dieser Komposition fand erst 1955 statt. Zum einen mutete sie vielen Anwesenden tragisch oder gar pessimistisch an,¹⁶³ was ein Manko darstellte und Anlass zu Kritik gab. Laut dem Komponisten und Dirigenten Sergej Gorčakov sollte die zeitgenössische sowjetische Musik eine aufbauende Wirkung erzielen;¹⁶⁴ auch die Musikwissenschaftlerin Cecilija Rackaja sprach sich für das Recht der ZuhörerInnen aus, einen lebensbejahenden, gefühlsbetonten Ton bei einer Komposition zu fordern.¹⁶⁵ Zum anderen fehlte es dem Stück angeblich an innerem Zusammenhang – Genrich Litinskij, Komponist und Musikpädagoge, bezichtigte Weinberg der Unfähigkeit, eine konsequente Entwicklung durchzuführen.¹⁶⁶ Es bestand nämlich der Anspruch, dass alle musikalischen Elemente einen Sinn ergeben mussten und eine Fortführung, Entwicklung und zusammenhängende Gesamtheit herstellen sollten.¹⁶⁷ Das dem Komponisten Weinberg eigene Spiel mit unerwarteten Kontrasten, so Jurij Keldyš, Musikkritiker und zukünftiger (ab 1957) Chefredakteur der *Sovetskaja muzyka*, rief den Eindruck eines zerbröckelten Wesens hervor; Keldyš betitelte diese Eigenart als „Expressionistenkrankheit“.¹⁶⁸ Als „subjektiv“ und „introvertiert“ etikettierte Keldyš Weinbergs Sonatine, die ein Zusammenspiel einer betonten

161 Vgl. Sitzungsprotokolle der Sektion für Symphonie- und Kammermusik, Sitzungsprotokoll Nr. 19 vom 21. September 1949, RGALI, Fond 2077, Verzeichnis 1, Akte 360, Blatt 33bis.

162 So die Aussage des Dirigenten und Mitglieds des Auswahlkomitees, Nikolaj Golovanovs, zitiert in Frolova-Walker, *Stalin's Music Prize*, S. 123.

163 Vgl. Sitzungsstenogramm der Sektion für Symphonie- und Kammermusik vom 14. September 1949, RGALI, Fond 2077, Verzeichnis 1, Akte 362, Blatt 67 und 75.

164 Vgl. ebd., Blatt 68.

165 Vgl. ebd., Blatt 84.

166 Vgl. ebd., Blatt 78.

167 Vgl. ebd., Blatt 71.

168 Ebd., Blatt 72.

Expressivität mit einem Abstraktionismus wiedergebe und keine einzige liedhaft fließende Melodie und an vielen Stellen einen graphischen Charakter besitze.¹⁶⁹ Letzteres Argument fand sich im Folgenden häufig in den Werkbesprechungen Weinbergs wieder.

Während Jurij Levitin, ein enger Freund und Kollege Weinbergs, versuchte, dem Verriß der Sonatine entgegenzuwirken und eine alternative, neutralere Bezeichnung für ihre Wirkung („elegisch und weder pessimistisch noch traurig bzw. tragisch“¹⁷⁰) vorschlug, nahm der Kompositionsprofessor Litinskij dies zum Anlass, freundschaftliche Beziehungen unter Kollegen als einen negativen Faktor für die Entfaltung eines Komponisten zu werten.¹⁷¹ Obwohl diese Äußerung Litinskijs nicht anders als eine schlichte Heuchelei zu bewerten ist, weil die freundschaftlichen Kontakte zwischen Kollegen nicht nur unerlässlich, sondern auch eine anerkannte und nicht immer inoffizielle Art der Zusammenarbeit und gegenseitigen Unterstützung waren, offenbarte diese Anmerkung das Vorhandensein von mehreren Netzwerken und auch rivalisierende Beziehungen zwischen diesen.¹⁷² Genrich Litinskij gehörte zu den sowjetischen Komponisten, die schon in den 1930er Jahren des Formalismus in ihrer Musik bezichtigt wurden, und er versuchte möglicherweise gerade deswegen, um sich als vertrauenswürdiges Mitglied des sowjetischen Musiklebens zu beweisen, die vermeintlichen Missstände zu entlarven. Als Professor am Moskauer Konservatorium und später am Gnesin-Institut wusste er außerdem zu gut von den existierenden KomponistInnenkreisen in der Nachwuchsgeneration.

Das Herausstellen einer klar definierten nationalen Zugehörigkeit der Musik bildete nun zusehends das unabdingbare Kriterium für die Anerkennung einer Komposition. Am meisten bevorzugte man die Hinwendung zu russischer Folklore und russischem Liedgut, während jegliche Anspielung auf die westliche Volksmusik wie die italienische oder französische entschieden abgelehnt wurde. So wurde etwa der Komponist Grigorij Frid in seinen *Bildern der Natur* des Abstraktionismus und der Losgerissenheit vom Menschen bezichtigt, vor allem weil das Nationalmelos in seinem Werk in keinsten Weise zum Ausdruck komme.¹⁷³ Als besonders wertvoll bezeichnete Tichon Chrennikov die fünfte Symphonie des Komponisten Sergej Vasilenko, weil sie von „Seelengesundheit“ zeuge und nichts mit dem gewöhnlichen „psychologischen Herumböhen“ gemein habe. Außerdem besitze sie eine klare Programmatik, die allerdings etwas naiv sei, was sich in der Darstellung von Vogelklängen ausdrücke.¹⁷⁴ Chrennikov nannte die Symphonie „russisch“, wobei nicht klargestellt wird, worauf dieses Urteil fußte. Vermutlich war es die direkte

169 Vgl. ebd., Blatt 73.

170 Ebd., Blatt 80.

171 Vgl. ebd., Blatt 75.

172 So existierte neben dem Šostakovič-Kreis unter anderem auch der Clan von Nikolaj Mjaskovski, bestehend hauptsächlich aus seinen Freunden und Schülern. Dazu gehörten z. B. Anatolij Aleksandrov, Vissarion Šebalin, Nikolaj Pejko u. a. Vgl. Frolova-Walker, *Stalin's Music Prize*, S. 137.

173 Vgl. Sitzungsstenogramm der Sektion für symphonische und kammermusikalische Kompositionen vom 17. März 1949, RGALI, Fond 2077, Verzeichnis 1, Akte 363, Blatt 11 f.

174 Vgl. Sitzungsstenogramm der Sektion für symphonische und kammermusikalische Kompositionen vom 6. Mai 1948, RGALI, Fond 2077, Verzeichnis 1, Akte 265, Blatt 11.

Verwendung von russischen Liedmelodien und traditionellen Instrumenten, wie es schon bei früheren Kompositionen Vasilenkos der Fall gewesen war.

Weinberg schien die neuen Impulse im sowjetischen Musikleben nach der Erfahrung mit seinen Kompositionen aus dem Jahr 1948 gut verinnerlicht zu haben. So erklärte er die neuen Kompositionen von German Galynin und Boris Čajkovskij aus dem Jahr 1950 zu Nachfolgern der russischen Musiktradition,¹⁷⁵ was ein häufig eingesetztes Argument für den Wert und die Legitimation von neuen sowjetischen Musikkompositionen war. Im selben Jahr stellte Weinberg gezielt und eigenständig seine „lyrischen Stücke für das Quartett“¹⁷⁶ dem Komponistenverband als eine Komposition vor, die gleich zwei existierenden Anforderungen an die sowjetische Musik nachkam: im russischen „Nationalmelos“ auskomponiert zu sein und den Bedarf nach kleinformatigen Kompositionen fürs Konzertleben zu bedienen.¹⁷⁷

Verena Mogl schreibt von einem „kompromisshaften Spagat“,¹⁷⁸ den Weinberg in dieser Zeit zwischen den offiziellen Anforderungen und seinen musikalischen Ideen machen *musste*, damit seine Kompositionen von den Musikbehörden gefördert wurden. Es stellt sich jedoch deutlich heraus, dass Weinberg eigenständig den Grad des Kompromisses bestimmte und sich von seinem musikalischen Anspruch leiten ließ. So entschied er sich bei seiner Symphonie Nr. 3 op. 45 aus dem Jahr 1949 trotz Anpassung der musikalischen Mittel die dramaturgische Konflikträchtigkeit seiner Komposition nicht auf einen musikalischen Positivismus bzw. Primitivismus zu begrenzen: Weinberg griff nach einem anerkannten und gut zu erkennenden „Nationalmelos“ (im Falle der dritten Symphonie waren es Themen aus der weißrussischen und polnischen Volksmusik¹⁷⁹), verdünnte den Orchestersatz, sah von solistischen Passagen ab und reduzierte auch die harmonische Komplexität, indem er sich bei dissonierenden Harmonien zurückhielt.

Ähnlich gezielt ging Weinberg im viersätzigen Werk *Die symphonischen Bilder*¹⁸⁰ aus den Jahren 1950–1951 mit den offiziellen Anforderungen um. Diese Komposition erfuhr im Komponistenverband eine wohlwollende Resonanz: Dafür sorgten die prägnanten Themen im russischen und polnischen Melos sowie die Eigenart der Musik selbst,¹⁸¹ die

175 Vgl. Sitzungsstenogramm der Sektion für Symphonie- und Kammermusik vom 6. Mai 1950, RGALI, Fond 2077, Verzeichnis 1, Akte 466, Blatt 105.

176 Diese Komposition ist im Werkverzeichnis des Komponisten unter dieser Bezeichnung nicht aufzufinden. Vermutlich benannte Weinberg sie in „Improvisation“ für Streichquartett um. Das Werkverzeichnis führt zwar dieses Werk auf, allerdings ohne Opuszahl, denn die Komposition gilt als verschollen.

177 Vgl. Sitzungsstenogramm der Sektion für Symphonie- und Kammermusik vom 6. Dezember 1950, RGALI, Fond 2077, Verzeichnis 1, Akte 469, Blatt 157, 161.

178 Vgl. Mogl, „Juden, die ins Lied sich retten“, S. 78.

179 Vgl. ebd., S. 123–128.

180 Bei der Anhörung im Komponistenverband trug das Werk die obige Bezeichnung, die Titel der einzelnen Sätze wurden wie folgt notiert: 1. Poem, 2. Adagio, 3. Intermezzo, 4. Polonaise. Möglicherweise kann es sich hierbei um *Vier Symphonische Bilder* op. 68 (1951–1991) handeln, vorzufinden in der Orchesterbibliothek des Komponistenverbands in Moskau.

181 Vgl. Sitzungsstenogramm der Sektion für Symphonie- und Kammermusik vom 5. Mai 1951, RGALI, Fond 2077, Verzeichnis 1, Akte 604, Blatt 104.

als poetisch eingestuft wurde und mit einfachen, klaren und deutlichen Mitteln zum Ausdruck gebracht worden sei.¹⁸² Im selben Jahr 1951 nominierte der Komponistenverband Weinberg zum Kandidaten für die Stalin-Auszeichnung mit seinem Werk *Polnische Melodien* op. 47 Nr. 2.¹⁸³ Möglicherweise entschied sich Weinberg, den ursprünglichen, vageren Titel *Die Symphonischen Bilder* durch den expliziteren *Polnische Melodien* zu ersetzen, um dadurch die klare nationale Zugehörigkeit der Komposition zu betonen.

Ein öffentliches Werben von Komponisten für die ideellen, thematischen und ideologischen Postulate, die in Bezug auf die zu erschaffenden Musikwerke ausgesprochen wurden, konnte die Stellung von KomponistInnen innerhalb der maßgeblichen Musikeinrichtungen festigen. Auch das gesellschaftliche Ansehen des Komponisten und seines Werks profitierte entsprechend. Für diesen Vorgang stehen mehrere Beispiele aus dem Jahr 1948, bei denen Vertreter der sowjetischen Musik aus unterschiedlichen Generationen mit ihren Aussagen gegen alle Erscheinungen von Formalismus und eine Reihe von des Formalismus bezichtigten Komponisten Vorteile für ihre öffentliche Position ernteten.¹⁸⁴ Hierbei handelt es sich um denunzierende Schreiben des sowjetischen Pianisten und Hochschullehrers, Aleksandr Gol'denvejzer, an Andrej Ždanov, worin neben Prokofjev, Kabalevskij oder Meerovič auch Weinberg als „Vertreter des musikalischen Modernismus“ gebrandmarkt wurde.¹⁸⁵ Der „proletarische“ Musikwissenschaftler Nikolaj (Noj) Šerman griff in seinem Schriftstück an das ZK der KPdSU viele zeitgenössische Größen der sowjetischen Musik, darunter besonders Nikolaj Mjaskovskij an und entlarvte deren „musikalischen Intellektualismus“.¹⁸⁶

1951 druckte die meistgelesene sowjetische Zeitung *Pravda* den Artikel *Misslungene Oper*, der den Verriss der Oper *Vom ganzen Herzen* des Komponisten German Žukovskij enthielt. Bei der im Komponistenverband stattgefundenen Besprechung der Werke der jüngeren Komponisten Margarita Kuss und Karen Chačaturjan wies Jurij Levitin, selbst Komponist, aber auch Mitglied der Sektion des Komponistenverbands der UdSSR für symphonische und kammermusikalische Werke, genau auf den vom *Pravda*-Artikel gestellten Anspruch hin, den „unreifen“ und „fahlen“ Kompositionen sowjetischer Musiker Einhalt zu gebieten.¹⁸⁷ Laut Levitin fielen die besprochenen Werke wenig prägend, temperamentvoll und überzeugend aus.¹⁸⁸ Jurij Levitin erhielt im darauffolgenden Jahr für sein Oratorium *Die Lichter über der Wolga* den Stalin-Preis,¹⁸⁹ bei dessen Vergabe das gesellschaftliche und professionelle Engagement ebenfalls mitberücksichtigt werden sollte.

182 Vgl. ebd., Blatt 108.

183 Vgl. Sitzungsprotokolle der Sektion für Symphonie- und Kammermusik, Sitzungsprotokoll Nr. 2 vom 4. Januar 1951, RGALI, Fond 2077, Verzeichnis 1, Akte 602, Blatt 2–4.

184 Vgl. Vlasova, 1948 god v sovetskoj muzyke, S. 244–259.

185 Vgl. ebd., S. 250f.

186 Vgl. ebd., S. 253f.

187 Beitrag Jurij Levitins, in: Sitzungsstenogramm der Sektion für symphonische und kammermusikalische Kompositionen vom 26. Mai 1951, RAGLI, Fond 2077, Verzeichnis 1, Akte 605, Blatt 66.

188 Vgl. ebd.

189 Vgl. Frolova-Walker, *Stalin's Music Prize*, S. 124.

Die öffentlichen Aussagen Weinbergs im Jahr 1952 zeugen von der Absicht, sich innerhalb des im Lande legitimierten Musikdiskurses eine sichere Stellung zu verschaffen. Bei der Sonate für Klavier des Komponisten [V.] Serežnikovs nutzte Weinberg fast wortgetreu die Formulierungen, die bereits öfters, auch bei seinen eigenen Werken, gefallen waren. So urteilte Weinberg, dem Werk fehle es an Volksthemen, die als Quelle für schöpferische Einfälle dienen sollten, sowie auch an Gefühlsbetontheit, deren Mangel die Musiksprache abstrakt mache; auch der melodische Faden ziehe sich nicht durch das gesamte Musikwerk hindurch.¹⁹⁰

Bei der Besprechung der *Fantasia* für Klavier und Orchester des georgischen Komponisten Sulchan Cincadze gab Weinberg eine Stellungnahme ab, die nicht nur auf allgemeinen Zuspruch traf, sondern sogar in folgenden Diskussionen zitiert wurde: Weinberg sprach von der Notwendigkeit, zwischen der ideellen Ausrichtung einer Komposition und der Begabung ihres Schöpfers zu unterscheiden, wobei Erstere einen unbestreitbaren Vorrang habe.¹⁹¹ Ferner bemängelte er an der Komposition die fehlende dramatische Handlungsentfaltung und operierte dabei mit dem zeitgenössischen Diskurs der sowjetischen Presse über die notwendige Konfliktrichtigkeit, die in der Musikkunst durch die Einführung von Höhepunkten und die Erweiterung der harmonischen Sprache erreicht werden könnte.¹⁹² Hierbei erinnern diese ideologienahen Aussagen Weinbergs, die für sich außerdem auch in der offiziellen Presse eine legitimierende Bestätigung fanden, in wesentlichen Zügen an die Wortbeiträge seines Kollegen und Freundes Jurij Levitin aus dem Jahr zuvor. Es muss sich jedoch in diesem Fall nicht um eine direkte Nachahmung handeln, sondern könnte auch Ausdruck der allgegenwärtigen Technik sein, das Regelwerk eines legitimierten Musikdiskurses zu befolgen bzw. sich, so Jurčák, des öffentlich gebräuchlichen autoritären Narrativs zu bedienen.¹⁹³

Nicht nur anhand seiner Aussagen, sondern auch in seinen Kompositionen bekundete Weinberg seine Bereitschaft, sich den an die Musikschaffenden gestellten Anforderungen zu fügen. Als staatliche Aufträge förderten die Entscheidungsträger im Kulturministerium vor allem Werke größeren Formats über die sowjetischen Führer wie beispielsweise ein Oratorium über Stalin und eine Kantate mit Orchester über Lenin. Ungeachtet der Form oder Gattung sollte das Hauptaugenmerk auf Programmmusik – mit weit gefasster sowjetischer Thematik – gelegt werden.¹⁹⁴ Bei den vokalen Werken lag der Schwerpunkt auf dem Realitätsbezug der vertonten Gedichte. In diesem Sinne präsentierte Weinberg im Herbst 1952 den Sektionen des Komponistenverbands für symphonische und kam-

190 Vgl. Sitzungsstenogramm der Sektion für Symphonie- und Kammermusik vom 5. April 1952, RGALI, Fond 2077, Verzeichnis 1, Akte 765, Blatt 10 f.

191 Vgl. Sitzungsstenogramm der Sektion für Symphonie- und Kammermusik vom 15. März 1952, RGALI, Fond 2077, Verzeichnis 1, Akte 766, Blatt 77.

192 Vgl. ebd., Blatt 78 f.

193 Vgl. Jurčák, *Eto bylo navsegda, poka ne končilos'*, S. 73ff.

194 Vgl. Sitzungsprotokolle der Sektion für symphonische, kammermusikalische und chorische Musik, Protokoll Nr. 1 (13) vom 28. September 1948, RGALI, Fond 2077, Verzeichnis 1, Akte 264, Blatt 6.

mermusikalische Werke sowie für Kinder- und Jugendmusik seine Kantate op. 51 *In meiner Heimat (V kraju rodnom)* nach Erzählungen sowjetischer Kinder. Die Diskussion des Werks verlief einstimmig positiv,¹⁹⁵ denn die ideelle Ausrichtung dieser Musik stimmte vollkommen und traf das Ziel, aus der russischen bzw. sowjetischen Musiktradition zu schöpfen und dabei deutlich einfache Adressaten anzusprechen. Die Parallele zum 1949 komponierten *Lied von den Wäldern* von Šostakovič ergibt sich dabei fast von allein, nicht nur wenn man die enge Freundschaft zwischen den Komponisten bedenkt, sondern vor allem die bereits erwähnte Technik sowjetischer Komponisten betrachtet, sich und ihre Werke in den legitimierten Musikdiskurs einzugliedern.

Gleichzeitig konnten Weinbergs Handlungen auch weniger zeitkonform wirken. Aleksandr Lokšins Sonate für Violine und Klavier traf 1952 bei ihrer Besprechung im Komponistenverband dieselbe Beschuldigung des Formalismus wie 1949 der Sonatine Weinbergs für Violine und Klavier op. 46. Das Urteil über Lokšins Komposition war vernichtend: Das Werk repräsentiere den Rückfall in den Formalismus, sei ideell inhaltslos, ohne einen Realitätsbezug, von der menschlichen Gefühlswelt völlig entfernt, ein Linearkanon ohne jedes Leben in sich.¹⁹⁶ Lokšin und seine Musik befanden sich zu der Zeit mitten in einer gezielt von einzelnen Trägern der sowjetischen Musik angestoßenen Diffamierungskampagne.¹⁹⁷ Der Wortbeitrag Weinbergs dazu nahm die Komposition in Schutz und wirkte dabei ausgesprochen selbstreferenziell. Weinberg behauptete, dass dies ein mit Herzblut geschriebenes Musikstück sei und es sich nur dann zu komponieren lohne, wenn ein Werk mit Herzblut entstehe.¹⁹⁸

2.5 Kompositorisches Aufspüren der neuen Musikanforderungen: 1953–1958

Die antisemitische Politik im Lande erreichte im Januar 1953 mit der sogenannten Ärzte-Affäre ihren Höhepunkt, als die angeblichen jüdischen „Mörder-Ärzte“ entlarvt wurden und eine Welle massenhafter Verhaftungen von Juden in Gang gesetzt wurde. In deren Folge wurde Weinberg in der Nacht zum 7. Februar 1953 inhaftiert: als Schwiegersohn Solomon Michoëls', der angeblich auf der Krim eine jüdische Republik bilden wollte,¹⁹⁹ und als Verwandter eines als „Mörder“ verurteilten Arztes, Miron Vovsi, des Onkels seiner Ehefrau fiel Weinberg in den direkten Kreis der möglichen Komplizen. Am Abend zuvor,

195 Siehe Sitzungsprotokoll (Nr. 35) der Sektionen für Symphonie- und Kammermusik sowie für Kinder- und Jugendmusik vom 17. September 1952, RGALI, Fond 2077, Verzeichnis 1, Akte 763.

196 Vgl. Sitzungsstenogramm der Sektion für Symphonie- und Kammermusik vom 26. April 1952, RGALI, Fond 2077, Verzeichnis 1, Akte 765, Blatt 67 f.

197 Vgl. Marina Lobanova: „Ästhet, Protestler, Regimeopfer: Das Schicksal Alexander Lokschins im politisch-kulturellen Kontext der Sowjetzeit“, in: Dies., Ernst Kuhn (Hg.), *Ein unbekanntes Genie: Der Symphoniker Alexander Lokschin*, Berlin 2002, S. 21–44, hier S. 30–34.

198 Vgl. Sitzungsstenogramm vom 26. April 1952, Blatt 69.

199 Vgl. Fanning, *Mieczysław Weinberg*, S. 96.

am 6. Februar 1953, hatte im Moskauer Čajkovskij-Saal die Aufführung seiner *Rhapsodie nach moldawischen Themen* in der Fassung für Violine und Orchester stattgefunden,²⁰⁰ unter Beteiligung von David Ojstrach.²⁰¹ Am darauffolgenden Tag der Verhaftung spielte Ojstrach die Rhapsodie erneut, zusammen mit dem Staatlichen Symphonischen Orchester der UdSSR unter der Leitung von Nathan Rachlin – diesmal in einem anderen Moskauer Konzertsaal (Abbildung 12).

Die Uraufführung der symphonischen Fassung dieser Komposition op. 41/1 hatte am 30. November 1949 das Allunion-Radio-Symphonieorchester unter der Leitung von Aleksandr Gauk gespielt.²⁰² Darüber hinaus gibt Viktor Jusefovič an, dass David Ojstrach die kammermusikalische Fassung der Rhapsodie für Violine und Klavier (unter der Opusnummer 47/3) bereits 1951 uraufgeführt habe.²⁰³ Igor' Ojstrach wertete das mehrmalige Aufführen der Kompositionen Weinbergs durch seinen Vater, David Ojstrach, als ein Zeichen des Engagements gegen die staatliche Kampagne gegen die sogenannten Kosmopoliten. Es wird dabei sogar genannt, dass David Ojstrach diese Komposition Weinbergs 22 Mal in seine Konzertprogramme in der Sowjetunion²⁰⁴ aufnahm.²⁰⁵ Der jüngere Ojstrach merkte



200 An die Aufführung der *Rhapsodie nach moldawischen Themen* in der Fassung für Violine und Orchester erinnern sich mehrere Zeitzeugen, z. B. Nina Michoëls, Schwester der damaligen Ehefrau Weinbergs. Vgl. Sofja Mežiricer: „K 60-j godovščine gibel Solomona Michoëlsa. Nina Michoëls: o sem'je, iskusstve, repatriacii“ [Anlässlich des 60. Jahrestages des Todes von Solomon Michoëls. Nina Michoëls: über die Familie, Kunst, Repatriierung], in: „Narod moj“, 2008, H. 2, in: <http://ami.spb.ru/A414/A414-062.html> (Zugriff: 16.06.2022).

201 In der Literatur wird dieses Konzert jedoch als Premiere der kammermusikalischen Fassung der Rhapsodie (unter der Opusnummer 47/3) angegeben. Vgl. Fanning, *Mieczysław Weinberg*, S. 229 und Mogl, „Juden, die ins Lied sich retten“, S. 402.

202 Vgl. Mogl, „Juden, die ins Lied sich retten“, S. 397 f.

203 Vgl. Viktor Jusefovič: *David Ojstrach: žizn', tvorčestvo, ličnost', vstreči: besedy s Igorem Ojstrachom* [David Ojstrach: Leben, Schaffen, Person, Begegnungen: Gespräche mit Igor' Ojstrach], Sankt Petersburg 2017, S. 920. Demnach kann das bisher angenommene Datum der Uraufführung am 6. Februar 1953 nicht stimmen, so wie es z. B. bei Mogl, „Juden, die ins Lied sich retten“, S. 402 angegeben ist.

204 Das Archiv David Ojstrachs enthält zudem mindestens eine Erwähnung der Aufführung der *Rhapsodie nach moldawischen Themen* im Ausland: 1958 führte sie einer der Mitstreiter beim Internationalen Enescu-Wettbewerb in Bukarest auf. Die Kritiken über das Werk, so David Ojstrach, fielen dabei ablehnend aus. Auch der Ton der Aufzeichnungen David Ojstrachs verrät von seiner gewissen Voreingenommenheit gegenüber dieser Komposition Weinbergs. Vgl. David Ojstrach: „Zametki člena žjuri Tret'jego Meždunarodnogo konkursa imeni G. Enescu, 1958, Bucharest“ [Notizen des Jury-Mitglieds des dritten internationalen G. Enescu-Wettbewerbs], in: Viktor Jusefovič, *Diktat vlasti i vlast' Muzyki*, Manuskript des 2. Kapitels, S. 5, veröffentlicht unter: <http://www.oistrakh.ru/oistrakh/book/> (letzter Zugriff: 16.06.2022).

205 Vgl. Jusefovič, *Diktat*, S. 5.



Abbildung 12: Programmheft vom 7. Februar 1953 zur Aufführung von Weinbergs *Rhapsodie nach moldawischen Themen* für Violine und Orchester
RGALI, Fond 2922, Verzeichnis 1, Akte 230, Blatt 163 f.

ferner an, dass sein Vater die *Rhapsodie nach moldawischen Themen* zusammen mit Weinberg kurz vor dessen Verhaftung aufgenommen habe.²⁰⁶

Erst Stalins Tod am 5. März 1953 unterbrach die antisemitische Hetzkampagne. Am 25. April 1953 kam Weinberg aus der Untersuchungshaft im Gefängnis frei. Er betrachtete es als Tatsache, dass er seine Freilassung Dmitrij Šostakovič verdankte. Dessen Freilassungspetition, die er an Lavrentij Berija gerichtet hatte, habe zu seiner Entlassung geführt, so die Äußerung Weinbergs;²⁰⁷ den eigentlichen Grund für die Entlassung des Komponisten bildete jedoch vor allem Stalins Tod. Die Auswirkungen der knapp dreimonatigen Haft ließen nicht lange auf sich warten: Im Sommer 1953 berichtete Weinberg von einer schweren Colitis, einer Darmerkrankung,²⁰⁸ die möglicherweise auf die Verhaftung zurückzuführen ist.

Nach seiner Freilassung aus der Haft beantragte Weinberg im Mai 1953 einen Aufenthalt im Künstlerhaus des Komponistenverbands in Rusa und bekam diesen genehmigt.²⁰⁹ Als Grund hatte er angegeben, ein Konzert für Violine und Orchester schreiben zu wollen. Diese Komposition vollendete er im Jahr 1959 unter der Opuszahl 69. Die Antragstellung galt der Sicherung des Unterhalts während der Arbeit an der Komposition, außerdem

206 Vgl. ebd., S. 4.

207 Vgl. Nikitina: *Počti ljuboj mig žizni*, S. 20.

208 Vgl. Brief von Weinberg an Levon Tadevosovič Atovmjan, Allrussischer Michail-Glinka-Museumsverbund von Musikkultur, Fond 226, Akte 58.

209 Vgl. Sitzungsprotokolle des Kommissionsbüros für symphonische und kammermusikalische Werke im Komponistenverband der UdSSR, RGALI, Fond 2077, Verzeichnis 1, Akte 873, Blatt 14.

erhöhten solche Aufenthalte die Wahrscheinlichkeit, einen Kompositionsauftrag mit allen dazugehörigen Verbreitungsmöglichkeiten (Aufführung, Partiturdruk usw.) zu erhalten.

Aus der Zeit seines Aufenthalts in Rusa ist ein Brief von Weinberg an Levon Atovmjan, der zu der Zeit Direktor und künstlerischer Leiter des Symphonieorchesters des Filmkomitees war, datiert vom 18. Juli 1953, erhalten.²¹⁰ Dieses Schreiben offenbart einerseits, mit welcher Sorgfalt, Vorsicht und welchem Taktgefühl, andererseits, mit welchen Schwankungen und Hemmungen Weinberg seine Entscheidungen und Handlungen justierte. David Ojstrach, eine unbestrittene Größe und Autorität im sowjetischen Leben der Zeit, ergänzte den Violinsatz der *Rhapsodie nach moldawischen Themen* mit Fingersätzen. Diese Involvierung legt zum einen die künstlerische Zusammenarbeit, aber auch eine ungleiche Beziehung zwischen den beiden Musikern offen, von daher auch die Notwendigkeit, bei dieser Kooperation mit Fingerspitzengefühl vorzugehen: Aufgrund eines Missverständnisses im Verlag wurden die Angaben Ojstrachs zum Violinsatz als seine eigene Neufassung von Weinbergs Komposition dargestellt.²¹¹ Weinberg bat in seinem Schreiben Atovmjan um Rat, wie er sich in der Verhandlung mit dem Verlag verhalten solle, um die Situation richtigzustellen.

Levon Atovmjan, Autor von Klavierfassungen vieler Kompositionen Šostakovičs und dessen langjähriger Freund, leitete von 1939 bis 1948 die sowjetische Musikstiftung (*Muzfond*), die für die Komponisten des Landes oft als einziger Förderer fungierte. Dass Atovmjan Teil des sowjetischen Musikestablishments und ein wesentlicher Förderer von Weinbergs Schaffens war, wurde bereits deutlich. Weinbergs Kompositionen, die für den Film entstanden sind, können ebenfalls auf diese Freundschaft zurückgeführt werden.²¹² Vermutlich half Atovmjan Weinberg mit der Beschaffung der Kompositionsaufträge im Filmbereich, was Weinberg unter anderem ermöglichte, seinen Lebensunterhalt zu sichern, ohne auf reges Engagement im Komponistenverband und die Gunst des Kulturministeriums angewiesen zu sein. 1954 unternahm Šostakovič erneut einen Versuch, eine Komposition Weinbergs, diesmal für ein Kinder-Radiohörspiel (*Dimka-Nevidimka*), für den Stalin-Preis vorzuschlagen, allerdings scheiterte er erneut – ohne dass ein Grund dafür genannt wurde.²¹³

Im Jahr 1953 – und in den unmittelbar darauffolgenden Jahren mit unterschiedlichem Härtegrad – behielten die Grundsätze des Beschlusses von 1948 über das Wesen der sowjetischen Musik des Sozialistischen Realismus ihre Gültigkeit. Die Symphonie Nikolaj Karetnikovs erhielt 1953 von einigen Gutachtern der Musikabteilung des Kulturministeriums der UdSSR eine Bewertung, die 1948 zu einer Anschuldigung des Formalismus

210 Brief von Weinberg an Levon Atovmjan, Russisches Nationales Musikmuseum, Fond 226, Akte 58.

211 Es handelt sich hierbei um die Muzgiz-Veröffentlichung des Opus 47bis bzw. 47/2 (1949) von 1953. Vgl. Mogl, „Juden, die ins Lied sich retten“, S. 402.

212 In der Zeit komponierte Weinberg die Filmmusik zu sowjetischen Kinofilmen wie *Dva Druga* [Zwei Freunde] (1954), *Ukrotitel'nica tigrov* [Die Tigerdompteurin] (1954), *Medovyy mesjac* [Flitterwochen] (1956), *Let-jat žuravli* [Die Kraniche ziehen] (1956–1957), *Šofer ponevole* [Chauffeur wider Willen] (1958) oder *Poslednij djum* [Der letzte Zoll] (1958).

213 Vgl. Frolova-Walker, *Stalin's Music Prize*, S. 124.

geführt hätte, indem „die Abstraktheit des Musikstoffes“, „die abstrahierten Ausdrücke bzw. Bilder“²¹⁴ angemahnt wurden. Eine Begutachtung dieser Art hätte alle Absichten einer Aufführung des Werkes zum Scheitern bringen können. Die Äußerung eines anderen Mitglieds der Kommission rettete jedoch die Situation für diese Komposition, indem ihr durch autoritäre Narrative die wesentlichen Eigenschaften des Sozialistischen Realismus in der Musik zugeschrieben wurden: Die Musik besitze in ihrem Gesamtcharakter „lebensbejahende und helle Töne“.²¹⁵ Das sicherte schließlich die Aufführung und den Erwerb dieser Komposition.

Grundsätzlich bedurfte es stets einer legitimierenden und konformen Interpretation eines Musikwerks durch die Entscheidungsträger als unabdingbare Voraussetzung für die offizielle Annahme einer Komposition in das Konzertprogramm. Insofern galten gute persönliche Beziehungen von Komponisten zu Entscheidungsträgern, seien sie Funktionäre in Musikinstitutionen, Interpreten oder Dirigenten, als eine sichere Stütze auf dem Weg der Förderung von eigener Kompositionsarbeit.

Auch eine kompositorische Handlung, die sich ursprünglich an die Anforderung zu halten gedachte, konnte eine unbeabsichtigte Reaktion und Folge verursachen, wie es bei einem Musikstück von Vladimir Rubin der Fall war. In dessen Suite auf tschechische und bulgarische Themen wurde der bulgarischen Musikfolkloristik eine Nähe zur türkischen Musik nachgesagt.²¹⁶ Der Komponist sollte die betreffende Stelle überarbeiten, um einen Einfluss der Türkei auf Bulgarien musikalisch nicht zu unterstreichen.²¹⁷ Die Umsetzung solcher Kritik durch eine dementsprechende Überarbeitung des Musikstücks stellte in vielen Situationen den einzigen möglichen Schritt auf dem Weg zur Bühne dar.

Auch die Vorstellung von Weinbergs *Symphonischer Dichtung für Cello und Orchester* 1953 erntete zunächst eine Konstruktivismus-Beschuldigung, die vom Leiter des Kollegiums, einem Musikfunktionär der alten Garde, Aleksandr Cholodilin, ausgesprochen wurde. Darüber hinaus forderte dieser von Weinberg eine Überarbeitung.²¹⁸ Die *Symphonische Dichtung* bearbeitete Weinberg tatsächlich, zumindest äußerte sich das zum Teil in der Bezeichnung des Werkes: Später hieß die Komposition *Fantasia für Cello und Orchester*. Das Werk wurde jedoch im selben Jahr vom damals bereits anerkannten Cellisten Daniil Šafran – allerdings ohne Orchester – uraufgeführt.²¹⁹ Dieses symphonische Werk, das manchmal auch als eine Fantasie-Dichtung bezeichnet wurde, wurde in das

214 Sitzungsprotokolle der Repertoire- und Redaktionskommission für Anhörung der Musikwerke, die im Jahr 1953 als staatliche Aufträge erschaffen wurden, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 3, Akte 7, Blatt 14.

215 Ebd.

216 Ähnlich fiel die Anhörung der Kantate *Moja Rodina* [Meine Heimat] Georgij Sviridovs im Komitee des Stalin-Preises aus, weil in einem Vers des armenischen Dichters Avetik Isaakian (1875–1957) eine Anspielung auf ein Gedicht des bulgarischen Dichters Hristo Botev aufgespürt wurde. Um keine Zweifel an dem erst kurz zuvor gegründeten kommunistischen Staat in Bulgarien aufkommen zu lassen, wurde von der Auszeichnung der Kantate abgesehen. Vgl. Frolova-Walker, *Stalin's Music Prize*, S. 126 f.

217 Vgl. Sitzungsprotokolle, Fond 2329, Verzeichnis 3, Akte 7, Blatt 39.

218 Vgl. Wortbeitrag von Aleksandr Cholodilin, in: Sitzungsprotokolle, Fond 2329, Verzeichnis 3, Akte 7, Blatt 77.

219 Vgl. Fanning, *Mieczysław Weinberg*, S. 226.

Konzertprogramm der philharmonischen Saison 1954/1955 in Moskau und Leningrad aufgenommen.²²⁰

Der *Konzertouvertüre* Weinbergs attestierte man bei der Anhörung im Komponistenverband eine Formklarheit, die bereits damals zum wesentlichen Merkmal von Weinbergs Kompositionsstils²²¹ erklärt wurde, einen „lebensfreudigen Charakter“ und den Bestand aus einem „ausdrucksstarken und auffallenden thematischen Material“.²²² Diese musikimmanenten Kompositionseigenschaften scheinen als eine legitimierende Zuschreibung funktioniert zu haben, die für die Aufnahme eines Werks ins Konzertrepertoire nötig war. Damit zeichnete sich eine Wende zur Anerkennung der fachlichen Leistung Weinbergs klar ab.

Karen Laß spricht als Reaktion der Kulturschaffenden auf das sich nach dem Tod Stalins neu herausbildende Machtverhältnis über Versuche von Grenzerweiterungen.²²³ Tatsächlich wurde der Handlungsraum im sowjetischen Musikleben sowohl seitens einiger Komponisten als auch vonseiten der führenden Musikfunktionäre neu justiert. So befand sich die sowjetische Symphonie²²⁴ nach einer Phase der Ungnade wieder auf der Nachfrageliste, wie auch leichtere symphonische Kompositionen bzw. Kompositionen für Orchester mit kleinerer Instrumentenbesetzung.²²⁵ Kammermusikalische Klavierkompositionen fehlten und waren wieder erwünscht.²²⁶ Neue Themen und Tendenzen kamen auf die Tagesordnung. Im Zuge einer staatlichen Annäherungspolitik an den Westen, welche von der neuen Regierung angestoßen wurde, bekamen die musikalischen Neuerungen eine andere Gewichtung. Anhand der Werkbesprechungen im Komponistenverband sowie in der Musikabteilung des Kulturministeriums kann die Schlussfolgerung formuliert werden, dass der sogenannten „elitären“ Musik von offizieller Seite her erneut ein Existenzrecht zugesprochen wurde. Gegen die Verunglimpfung von Komponisten und ihren Werken durch den oft wahllos eingesetzten Vorwurf des Formalismus wurde von vielen führenden Musikpersönlichkeiten öffentlich Widerstand geleistet, z. B. 1956 von

220 Vgl. Dokumente über die künstlerische Tätigkeit der Moskauer Staatlichen Philharmonie in der Saison 1954/1955, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 22, Akte 8, Blatt 29 sowie Dokumente über die künstlerische Tätigkeit der Leningrader Staatlichen Philharmonie, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 22, Akte 17, Blatt 16.

221 Vgl. Sitzungsprotokolle, Fond 2329, Verzeichnis 3, Akte 7, Blatt 58.

222 Rezension über die Orchesterouvertüre des Komponisten Weinberg, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 3, Akte 23, Blatt 15.

223 Vgl. Karen Laß: *Vom Tauwetter zur Perestrojka. Kulturpolitik in der Sowjetunion (1953–1991)*, Köln, Weimar, Wien 2002, S. 89ff.

224 Siehe Aussage von Šebalin in der Besprechung der Symphonie von Sevastjanov, in: Sitzungsprotokolle der Repertoire- und Redaktionskommission für Anhörung der Musikwerke, die im Jahr 1953 als staatliche Aufträge erschaffen wurden, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 3, Akte 7, Blatt 51.

225 Die Allunionstagung der sowjetischen Dirigenten 1953 deckte viele Defizite in den Konzertprogrammen des Landes auf, insbesondere betrafen sie die Orchester in den kleineren Städten. Siehe Stenogramm der Allunionstagung von führenden Philharmonie-Dirigenten zur Frage der Propaganda von sowjetischer symphonischer Musik, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 3, Akte 72, Blatt 4 u. a.

226 Siehe Aussage des Dirigenten Vasilij Celikovskij vom 8. Juli 1957, Sitzungsprotokolle, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 3, Akte 437, Blatt 72.

Šostakovič in der sowjetischen Zeitung *Pravda*.²²⁷ Diese Situation eröffnete neue Handlungsmöglichkeiten für KomponistInnen.

Weinbergs 1956 vorgestelltes Konzert für Violoncello und Orchester erfüllte offensichtlich gleich mehrere neue Anforderungen, die das sowjetische Musikestablishment seit 1953 stellte. Als roter Faden zogen sich durch die gesamte Besprechung die lobenden Äußerungen der anwesenden Komponistenkollegen und Musiker, die die Qualität von Weinbergs Musik, „einen umfangreichen Inhalt“²²⁸ (Samuil Urbach, Komponist), „die tiefgründigen Intentionen des Autors, die absolut offensichtlich und ausgezeichnet ausgeführt sind“²²⁹ (Dmitrij Cyganov, Violinist), hervorhoben. Die öffentliche Erwähnung eines Autors als eigenständiges Subjekt unterstreicht zusätzlich die Abweichung vom autoritären Diskurs.²³⁰ Der anspruchsvolle musikalische Inhalt wurde nicht mehr beargwöhnt, wie es noch einige Jahre zuvor – mit der Begründung, dass die Musik fern vom einfachen Hörer und unverständlich sei – höchstwahrscheinlich der Fall gewesen wäre, sondern im Gegenteil bediente Weinberg mit diesem Werk – bewusst oder unbewusst – die jüngst entstandene Nachfrage nach einer anspruchsvollen, inhaltsreichen Musik, die deutlich auf einen ausgewählten Hörerkreis zielte. Das Konzert wurde unmittelbar nach seiner Entstehung in das Konzertprogramm der Moskauer Staatlichen Philharmonie für die Konzertsaison 1956/1957 aufgenommen.²³¹

Jurij Levitin stellte diese Komposition von Weinberg in eine Reihe mit den Konzerten von Mjaskovskij, Chačaturjan und Kabalevskij,²³² also in die oberste sowjetische Komponistenriege der Zeit, womit er den Status eines sowjetischen Klassikers erlangte und dadurch eine Stellung in der von den sowjetischen Musikfunktionären angestrebten sowjetischen Komponistentradition zugewiesen bekam. Der neue Vorsitzende der Repertoire-Abteilung, Konstantin Sakva, stellte sich dabei keineswegs quer, sondern behielt Weinberg gegenüber eine billigende und wohlwollende Haltung.²³³

Auch hier, noch vor der Aufführung der Komposition vor dem Kulturministerium, versicherte sich Weinberg der Unterstützung eines namhaften Interpreten, der sein Werk in sein Konzertprogramm zu übernehmen versprach. Mstislav Rostropovič, dessen Karriere zu jener Zeit auf dem Höhepunkt war und der mit Weinberg eine freundschaftliche Beziehung unterhielt, bekundete die Absicht, das Werk aufzuführen.²³⁴

227 Vgl. Laß, *Vom Tauwetter zur Perestrojka*, S. 81. Vgl. auch Belge, *Klingende Sowjetmoderne*, S. 47 f.

228 Sitzungsprotokolle der künstlerischen Repertoire-Inspektion für die Anhörung der Musikwerke, die als staatlicher Auftrag geschaffen wurden, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 3, Akte 295, Blatt 95.

229 Vgl. ebd.

230 Die Rolle des Autors in autoritären Narrativen beschränkt sich hauptsächlich auf die Wiedergabe bzw. das Retranskribieren eines bereits legitimisierten Inhalts. Vgl. Jurčák, *Eto bylo navsegda, poka ne končilos*, S. 136.

231 Vgl. Dokumente über die künstlerische Tätigkeit der Moskauer Staatlichen Philharmonie in der Saison 1955/1956, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 22, Akte 16, Blatt 8.

232 Vgl. Sitzungsprotokolle, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 3, Akte 295, Blatt 94.

233 Vgl. ebd., Blatt 96.

234 Vgl. ebd.

Die wohlwollende Haltung des Leiters der Repertoire-Abteilung und die zugesicherte Aufführung durch einen Star-Interpreten erhöhten die Erfolgchancen einer Musikkomposition. Bei Weinbergs Klaviersonate Nr. 4 op. 56 wurden dieselben Eigenschaften in den Vordergrund gestellt: „das thematische Material und die Tiefe des Inhalts“ und darüber hinaus auch eine ausgezeichnete Klavierfaktur und Durchführung, so der sowjetische Musikwissenschaftler Lev Danilevič.²³⁵ Ein anderer sowjetischer Musikwissenschaftler, Viktor Vinogradov, hob die in der Sonate enthaltenen Volksthemen hervor, wobei ihre Herkunft dieses Mal nicht näher spezifiziert wurde.²³⁶

Mstislav Rostropovič, der auch bei dieser Besprechung anwesend war, bestätigte die hier bereits formulierte Annahme über den Erfolg eines Musikstücks, für das sich ein anerkannter Interpret einsetzte. Er berichtet, dass allein die Tatsache, dass Ėmil Gilel's Weinbergs vierte Klaviersonate in sein Repertoire aufgenommen hatte, über die Zukunft des Werks entschied.²³⁷

Im Zusammenhang mit der in der UdSSR erfolgten Wende in der Kulturpolitik kann die Gründung des Kammerorchesters unter der Leitung von Rudolf Baršaj 1955 gesehen werden, die einen Bedarf an kleinformatigen Kompositionen entstehen ließ. Darauf nahmen Kompositionen wie das Trio für Violine, Cello und Klavier von Boris Čajkovskij aus dem Jahr 1957 sowie die Symphonie für Kammerorchester Jurij Levitins²³⁸ Bezug. Weinberg unterstrich beim Trio Čajkovskijs die einzigartige Verbindung zu den besten Meisterwerken der Klassik mit der Persönlichkeit seines Schöpfers.²³⁹

Dieselben Vorhaben und Ansprüche setzte Weinberg in seinen kammermusikalischen und neoklassizistischen Kompositionen der Folgejahre um, z. B. in der Symphonie Nr. 4 op. 61 aus dem Jahr 1958. Darin setzte er ein Zeichen, für das auch uneingeweihte HörerInnen empfänglich sein konnten und das für ihn persönlich eine immense Bedeutung besaß: In seiner vierten Symphonie sticht der Einsatz der Motivik aus der jüdischen Volksmusik klar heraus²⁴⁰ – der dritte Andantino-Satz basiert auf dem Lied *Żydek* aus dem 1956 komponierten Vokalzyklus *Biblia cygańska* (Zigeunerbibel) nach Versen von Julian Tuwim. Damit gelangt das Ringen um seine kulturelle Identität, die noch einige Jahre zuvor, als die antisemitische repressive Kampagne in Stalins letzten Lebensjahren wütete, ein Grund für die Bedrohung seines Lebens war, zu größerer Artikulation, als es bislang möglich gewesen war.

235 Sitzungsprotokolle der künstlerischen Repertoire-Inspektion für die Anhörung der Musikwerke, die als staatlicher Auftrag 1957 geschaffen wurden, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 3, Akte 437, Blatt 33.

236 Vgl. ebd., Blatt 34.

237 Vgl. ebd.

238 Vgl. Sitzungsprotokolle, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 3, Akte 437, Blatt 62.

239 Vgl. ebd., Blatt 46.

240 Ähnlich ist es auch bei Weinbergs Symphonien Nr. 7 und Nr. 10, deren Mittelsätze jeweils Bezüge zur jüdischen Volksmusik aufweisen. Vgl. Antonina Klokova: „Mieczysław Weinberg – ein Klassiker der sowjetischen jüdischen Musik?“, in: dies., Jascha Nemtsov (Hg.), *Einbahnstraße oder „die heilige Brücke“? Jüdische Musik und die europäische Musikkultur*, Wiesbaden 2016, S. 255.

Offensichtlich verspürte Weinberg den neu entstandenen Handlungsraum und nutzte ihn in einer ganzen Reihe von Kompositionen zur Verarbeitung seiner zutiefst persönlichen Erfahrungen, die mit dem Verlust der polnisch-jüdischen Heimat einhergegangen waren. 1956 entstand der Vokalzyklus *Biblia cygańska* op. 57 nach Versen Julian Tuwims und gleich 1957/1958 komponierte Weinberg einen weiteren Vokalzyklus nach Texten dieses Autors, betitelt als *Wspominienia* (Erinnerungen), op. 62.²⁴¹ Die Entstehung dieser Kompositionen markierte den Anbruch des „jüdischen Tauwetters“ im Musikschaffen Weinbergs; so bezeichnete Gennady Estraikh das Aufblühen des jüdischen Kulturlebens in der Sowjetunion in der Zeit von 1953 bis 1967 nach dessen heftiger Unterdrückung in der späten Stalin-Zeit.²⁴²

Möglicherweise stand auch der 1958 erlassene Beschluss des ZK der KPdSU „Über die Fehlerberichtigung in der Bewertung der Opern *Die große Freundschaft*, *Bogdan Chmelnic'kij*, *Von ganzem Herzen* ebenfalls mit dem Bemühen in Verbindung, die diffamierten Werke und Personen zu rehabilitieren,²⁴³ wenn auch die grundsätzlichen Pfeiler der Resolution von 1948 offiziell nicht aufgehoben wurden. Dennoch lässt sich ab 1958 verstärkt Engagement von progressiven, vor allem jüngeren KomponistInnen für freiere Räume der Entwicklung und im Studium beobachten. In dieser Zeit verortet Ekaterina Vlasova die Wiederaufnahme der Rezeption Arnold Schönbergs in der Sowjetunion, die mehrere Jahrzehnte lang unterbrochen und mit einem Verbot belegt war,²⁴⁴ wobei dies zunächst die Aufführung seiner Werke sowie die Verbreitung seiner Kompositionsmethode von „zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“²⁴⁵ in den sowjetischen Musikeinrichtungen betraf. Spätestens ab Ende der 1950er Jahre begann der Ende 1930er Jahre aus Wien geflohene Schüler von Alban Berg und Anton Webern, Filip Gerškovič, die Lehre der Zweiten Wiener Schule – meistens im Rahmen von Privatunterricht – an die Vertreter der jungen sowjetischen Avantgarde weiterzugeben.²⁴⁶ In der wichtigsten Musikfachzeitschrift *Sovetskaja muzyka* sind in der Zeit außerdem mehrere Plädoyers für die Kenntnis und den kritischen Umgang mit westlichen modernistischen Strömungen zu finden, die die Grenzerweiterung des musikalischen Horizontes von sowjetischen Komponisten einforderten.²⁴⁷

241 Eine erste musikanalytische Annäherung an die beiden Vokalkompositionen unternahm Verena Mogl in „Juden, die ins Lied sich retten“, S. 199–216.

242 Vgl. Gennady Estraikh: „Touched by the ‘Thaw’. Soviet Jews between Stalin’s Death and the 1967 War in the Middle East“, in: Roland Borchers, Alina Bothe et al. (Hg.): *Das östliche Europa als Verflechtungsraum. Agency in der Geschichte*. Festschrift für Prof. Dr. Gertrud Pickhan zum 65. Geburtstag, Berlin 2021, S. 210–223.

243 Vgl. Laß, *Vom Tauwetter zur Perestrojka*, S. 94 f.

244 Vgl. Ekaterina Vlasova: *Tvorčestvo Arnolda Šenberga* [Das Schaffen Arnold Schönbergs], Moskau 2007, S. 7 f.

245 Frank Schneider (Hg.): *Arnold Schönberg: Stil und Gedanke*, Leipzig 1989, S. 151.

246 Vgl. Detlef Gojowy: „Schostakowitsch und die russische Sinfonik im 20. Jahrhundert“, in: Hans-Joachim Hinrichsen, Laurenz Lütken (Hg.), *Zwischen Bekenntnis und Verweigerung: Schostakowitsch und die Symphonie im 20. Jahrhundert*, Kassel 2005, S. 48–60, hier S. 50. Auch Dmitrij Smirnov: *A Geometer of Sound Crystals: A Book on Philip Herschkowitz*, Berlin 2003.

247 Vgl. Laß, *Vom Tauwetter zur Perestrojka*, S. 92.

Im Kontext dieses erweiterten Handlungsraums, dessen Grenzen mehr Möglichkeit zuzulassen schienen, mag die Komposition der symphonischen Dichtung *Morgendämmerung*, die Ende 1957 im Auftrag des Repertoire-Kollegiums entstand, verwundern. Der staatlichen Nachfrage nach symphonischer Programmmusik entsprechend war sie für den Anlass des 40. Jahrestages der Großen Oktoberrevolution gedacht. Das Bedienen eines Kompositionsauftrags gehörte zur Anforderung an einen sowjetischen Künstler. Obwohl diese Auftragskomposition mit einer Prämie des Kulturministeriums ausgezeichnet wurde²⁴⁸ und damit eine schnelle und große Verbreitung erwarten ließ, wurde sie erst im Jahr 2019 uraufgeführt. Solche Kompositionshandlungen lassen sich im Kontext des autoritären Diskurses analog zu konstatierenden Sprechakten verstehen, die mit einem ritualisierten Handeln zusammenhängen.²⁴⁹ Solche legitimisierende Äußerungen waren ein entscheidender Bestandteil des autoritären Musikdiskurses, wie bereits im Kapitel 2.4 festgehalten.

Die Auszeichnung von Auftragswerken ohne ihre Aufführung zu fördern, schien allgemeine Praxis zu sein, um die Berichterstattung über die Leistungen diverser sowjetischer Behörden, hier der Musikfunktionäre, bei deren oberer Leitung erfolgreich durchführen zu können. Es handelte sich also nicht nur um die schöpferische Leistung von KomponistInnen, sondern ebenfalls um eine ritualisierte Form der Berichterstattung, die darin eine selbsterhaltende Funktion erfüllte. Daraus resultierte eine verschwenderische Einstellung gegenüber Ressourcen, woraus Ausnutzungsstrategien erwuchsen, sodass bewusst unreife Werke von unzureichender Qualität entstanden und gefördert wurden, was wiederum die Arbeitsmotivation beeinträchtigte. Dabei handelte es sich auch um erste Anzeichen und Hauptmerkmale der neuen, sozialpolitisch hyperstabilen Ordnung²⁵⁰ des Spätsozialismus, die spätestens 1964 begann und bis etwa 1985 dauerte.

2.6 Musikalisches Handeln auf Hochtouren: 1959–1964

Weinberg bezeichnete die 1960er Jahre als die „Star-Jahre“ in seiner Karriere.²⁵¹ Darunter verstand er die Aufführung seiner Werke durch namhafte InterpretInnen der Sowjetunion. Tatsächlich fällt auf, dass in der Zeit von 1959 bis 1964 viele Kompositionen unmittelbar nach ihrer Entstehung zur Aufführung gelangten. Sein Ansehen auf der Ebene der Komponistenverbandsleitung schien gestiegen zu sein. Weinberg wurde zu Beiträgen in *Sovetskaja Muzyka* aufgefordert²⁵² und 1960 in den Vorstand des Muzfonds

248 Vgl. Inventarbuch von Musikwerken, welche die Abteilung für Musikeinrichtungen in den Jahren 1955–1961 erworben hat, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 22, Akte 23, Blatt 31.

249 Vgl. Jurčák, *Eto bylo navsegda, poka ne končilos'*, S. 69ff.

250 Zur Hyperstabilität als Begriff mehr im Kapitel 2.7.

251 Vgl. Nikitina, *Počti ljuboj mig*, S. 22.

252 Vgl. Mieczysław Weinberg: „Na poroge novogo mira“ [Beim Anbruch einer neuen Welt], in: *Sovetskaja muzyka*, 1961, H. 10, S. 11–13.

gewählt.²⁵³ Bei der Konzeption und Gestaltung seiner Werke verfügte Weinberg in dieser Zeit über mehr Freiraum für eine individuelle Programmatik und Stilistik, auch wenn diese immer noch ideologisch konform vermittelt werden mussten.²⁵⁴

Der sowjetische Musikediskurs wandelte sich zu dieser Zeit zusehends. An der Besprechung der Symphonie Nr. 1 von Rodion Ščedrin lässt sich der Wandel der Einstellung im Bereich der sowjetischen Musik gut nachverfolgen. Diese Komposition entspreche den Traditionen der russischen symphonischen Musik mit ihrem markanten russischen Thema, so der führende traditionsbewusste und ideologisch konforme Musikwissenschaftler Georgij Poljanovskij. Seiner Meinung nach zeigte der junge Ščedrin eine persönliche Umwandlung von guten Einflüssen der Musik Prokofjevs.²⁵⁵ Dass Ščedrin nur „die guten“ Einflüsse der zeitgenössischen Komponisten einsetze, überzeugte den Leiter der Musikabteilung im Kulturministerium, Zevon Vartanjan, nicht. Für sein Empfinden neigte Ščedrins Komposition zu Extravaganz, überflüssiger Traurigkeit und dem *Petruschka*-Syndrom. Deshalb sprach er eine Warnung an den Komponisten aus.²⁵⁶ Bereits drei Jahre später, als die Verhandlungen über den Besuch von Igor' Stravinskij in der Sowjetunion in vollem Gange waren, passte sich auch der offizielle Musikkurs an. In der Konzertsaison 1961/1962 waren Stravinskij's Werke zumindest im Konzertprogramm der Hauptstadt stark vertreten: *Feuervogel*, *Petruschka* und *Le Sacre du printemps* sollten dem breiten Publikum vorgestellt werden.²⁵⁷

Im Zuge der kulturpolitischen Öffnung kam es auch zu einer Konzerttätigkeit anderer prominenter westlicher Musikschafter in der Sowjetunion, z. B. von Leonard Bernstein, Glenn Gould 1959, Luigi Nono 1963. Auf dem Konzertprogramm standen dabei Werke, die bis dahin in der Sowjetunion diffamiert worden waren. In der jungen Generation der sowjetischen KomponistInnen war eine intensive Auseinandersetzung mit modernistischen musikalischen Mitteln zu verzeichnen, die zunächst zugelassen zu werden schien.²⁵⁸ Anfang der 1960er Jahre schienen die offiziellen Musikorgane noch tolerant eingestellt zu sein. Das Klavierkonzert von Sofija Gubajdulina wurde 1961 trotz seines rhythmischen Anspruchs und der ausgesprochenen Meinung, dass es wenig Perspektive im Konzertleben habe, mit dem Wunsch, das Schaffen einer jungen Komponistin zu

253 Vgl. Protokoll Nr. 106 vom 14. November 1960, in: Sitzungsprotokolle des Sekretariats des Komponistenverbands der UdSSR, 1960, RGALI, Fond 2077, Verzeichnis 1, Akte 1734, Blatt 106.

254 Andere Publikationen von Weinberg: „Služenie muzyke“ [Im Dienste der Musik], in: *Sovetskaja muzyka*, 1963, H. 1, S. 153 (= über das Moskauer Kammermusikorchester unter der Leitung von Rudolf Baršaj); „Nezabyvaemoe vrem'ja“ [Die unvergessliche Zeit], in: *Sovetskaja muzyka*, 1963, H. 3, S. 34 (= anlässlich des Jubiläums seines Professors am Minsker Konservatorium, Vasilij Zolotarëv).

255 Vgl. Wortbeitrag von Poljanovskij bei der Anhörung vom 14.10.1958, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 3, Akte 647, Blatt 66.

256 Vgl. Wortbeitrag von Vartanjan bei der Anhörung vom 14.10.1958, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 3, Akte 647, Blatt 67.

257 Vgl. Auskunft über die 1961 aufgeführten neuen symphonischen und musikalischen Werke, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 3, Akte 953, Blatt 1.

258 Vgl. Laß, *Vom Tauwetter zur Perestrojka*, S. 118.

unterstützen, als Staatsauftrag erworben.²⁵⁹ Die Klaviersuite von Vjačeslav Ovčinnikov von 1960 schafft eine eigenartige Mischung aus einem von russischen Kirchengesängen inspirierten Chor, einem vom französischen Impressionismus geprägten Präludium und einer Fuge, die in einer „zeitgenössischen Musiksprache“ komponiert sei.²⁶⁰ Der kirchliche Charakter der Musik, der zwar eine nationale Natur aufwies, „jedoch in die Vergangenheit führte“, wurde von den Vertretern der staatlichen Musikinstitutionen moniert. Trotzdem lehnten sie das Werk nicht ab und erwarben es als Staatsauftrag.²⁶¹

Als wesentlicher Bestandteil der Herausbildung einer sowjetischen Musik galt die Nachfolge in der russischen Musiktradition. Diese wurde immer wieder ausgewählten Werken der sowjetischen KomponistInnen attestiert, um die sowjetische Musik als kulturelle Erscheinung mit einem historischen Erbe zu etablieren. In diesem Kontext lassen sich die Bemühungen verstehen, einzelne Vertreter der musikalischen Klassik wie z. B. Ludwig van Beethoven zu musikalischen Revolutionären zu stilisieren.²⁶² Die Gattungen des Streichquartetts und der Symphonie waren für die Absicht, an die musikalischen Errungenschaften der Klassik anzuknüpfen, zentral. Während für die offiziellen Kulturinstanzen die Produktion von Symphonien und Streichquartetten das größte Prestige in der sowjetischen akademischen Musik besaßen, nutzten einige sowjetische Komponisten den dadurch entstandenen (Handlungs-)Raum zu persönlichem, auch individualisiertem Ausdruck sowie zu Austausch und Vermittlung von Intimitäten diverser Art – auch mit politischer und gesellschaftlicher Relevanz.

Das Wachsen eines neuen sowjetischen Streichquartett-Repertoires²⁶³ fußte auf der russischen Streichquartett-Tradition und griff auf die Anfänge der russischen Musik-Institutionalisierung zurück, mitsamt ihren westeuropäischen Musikvorbildern.²⁶⁴ So wurde z. B. die Komposition eines Streichquartetts von Revol' Bunin im Sommer 1958 als Nachfolger des von Sergej Tanejev begründeten Streichquartettschaffens gesehen.²⁶⁵ Eine zentrale Stellung in der sowjetischen Streichquartett-Tradition bezogen Nikolaj Mjaskovskij und Dmitrij Šostakovič, die wiederum – zumindest phasenweise – die Gattungsneuerun-

259 Vgl. Sitzungsprotokolle der Repertoire- und Redaktionsinspektion für Anhörung der Musikwerke, die vom 26. Februar bis 23. Dezember 1961 als staatliche Aufträge erschaffen wurden, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 3, Akte 964, Blatt 27.

260 Vgl. Wortbeitrag von Tatjana Leontovskaja, in: Sitzungsprotokolle der Repertoire- und Redaktionsinspektion für Anhörung der Musikwerke, die vom 6. Januar bis 22. Dezember 1960 als staatliche Aufträge erschaffen wurden, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 3, Akte 881, Blatt 41.

261 Vgl. ebd., Blatt 41 f.

262 Siehe dazu die Monographie von Marina Raku: *Muzykal'naja klassika v mifotvorčeste sovetsoj epochi* [Die Musikklassik in der Mythenbildung der sowjetischen Epoche], Moskau 2014.

263 In seiner Dissertation gibt Daniel Elphick einen Überblick über das Streichquartett-Schaffen von Weinbergs Kollegen und engeren Freunden Jurij Levitin und Boris Čajkovskij, siehe Elphick, *The String Quartets*, S. 81–86.

264 Vgl. Friedhelm Krummacher: „Nationalität versus Tradition: Grundlagen des russischen Repertoires“, in: Joachim Brügge, Siegfried Mauser (Hg.), *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 6, Teilbd. 2: *Das Streichquartett*, Laaber 2003, S. 146.

265 Vgl. Wortbeitrag von Nikolaj Pejko, Anhörung vom 3. Juli 1958, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 3, Akte 647, Blatt 38.

gen rezipierten und produktiv umsetzten. Exemplarisch dafür war u. a. das kammermusikalische Schaffen von Béla Bartók,²⁶⁶ das jedoch in der Sowjetunion seit 1948 mit einem Aufführungsverbot belegt war.²⁶⁷ Ab Ende der 1950er Jahre war der Umgang mit der modernistischen Stilistik bis zu einem gewissen Grad toleriert und ein veritabler Boom der Bartók-Rezeption in der Sowjetunion setzte ein;²⁶⁸ auch das Werk der Komponisten der Zweiten Wiener Schule war – zumindest für das Studium – zugänglicher.²⁶⁹

In diesem Kontext zeugen Berichte in der Zeitschrift *Sovetskaja muzyka* von einer umfänglichen Zusammenarbeit Weinbergs mit den Mitgliedern der berühmten Borodin- und Beethoven-Quartette. Allein 1960 fanden die Aufführung der folgenden Streichquartette statt: des Streichquartetts Nr. 6,²⁷⁰ des Streichquartetts Nr. 8,²⁷¹ das dem Borodin-Quartett²⁷² gewidmet war, und des Streichquartetts Nr. 9.²⁷³ In der Literatur kursieren mythologisierte Bemerkungen über einen angeblichen Wettbewerb in der Komposition von Streichquartetten zwischen Weinberg und Šostakovič.²⁷⁴ Weinberg selbst merkte einmal an, er pflege Šostakovič alle seine neuen Kompositionen zu zeigen; zudem habe Šostakovič ihn stets zu sich eingeladen, wenn dieser eine neue Komposition vollendet habe.²⁷⁵ Es handelt sich also vielmehr um einen künstlerischen Dialog zwischen den beiden

266 Es ist z. B. bekannt, dass Nikolaj Mjaskovskij die kammermusikalischen Werke Bartóks verehrte – und dies möglicherweise nicht (immer) verheimlichte. Vgl. Evgenia Tschigareva: „Zur Bartók-Rezeption in Russland“, in: *Studia Musicologica* 48 (2007), H. 1–2, S. 227.

267 Dagegen wurden Bartóks folkloristische Werke durchaus gefördert. Vgl. ebd., S. 230.

268 Intensiv setzten sich die Komponisten der sogenannten Moskauer Drei mit dem Erbe Bartóks auseinander. Die ersten Streichquartette von Edison Denisov (1961, in *Memoriam Béla Bartók*) und Al'fred Šnitke (1966) sorgten für Furore in sowjetischen Fachkreisen. Ein starker Einfluss Bartóks sei ebenfalls im ersten Quartett (1971) Sofija Gubajdulinas sowie in der zweiten Sonate für Violine und Klavier (1963) Šnitkes zu vernehmen. Denisov engagierte sich auch wissenschaftlich und publizierte zu Bartóks Schaffen in der sowjetischen Fachpresse. Vgl. Tschigarewa, *Zur Bartók-Rezeption*, S. 231 f.

269 Vgl. Vlasova, *Tvorčestvo Arnol'da Šenberga*, S. 8. Auch Smirnov, *A Geometer of Sound Crystals*.

270 Vgl. *Sovetskaja muzyka*, 1960, H. 1, S. 136.

271 Vgl. *Sovetskaja muzyka*, 1960, H. 8, S. 148.

272 Die Zusammenarbeit mit dem Borodin-Ensemble ermöglichte Weinberg, sein Quintett op. 18 für Klavier und Streichquartett, das aus dem Jahr 1944 stammte, wieder auf die Bühne zu bringen. 1963 wurde die Komposition vom Borodin-Quartett mit Weinberg am Klavier aufgeführt und im selben Jahr in der gleichen Besetzung auf Schallplatte aufgenommen. Vgl. Grigorij Šantyr: „Borodincy' igrajut sovremenniju muzyku“ [„Die Borodiner“ spielen zeitgenössische Musik], in: *Sovetskaja muzyka*, 1963, H. 2, S. 95f. Auch Vgl. Anonym: „Novyje gramzapisi“ [Neue Aufnahmen], in: *Sovetskaja muzyka*, 1963, H. 11, S. 156f.

273 Vgl. Anonym: „Konzertnyj sezon otkryt“ [Konzertsaison eröffnet], in: *Sovetskaja muzyka*, 1964, H. 10, S. 147.

274 Als Begründung gilt ein Brief Šostakovičs an Isaak Glikman, in dem steht: „Gestern vollendete ich noch ein Streichquartett. Das Zehnte. Mit Widmung an Mieczysław Weinberg. Er komponierte neun Streichquartette und dadurch überholte er mich (ich hatte acht davon). Ich setzte mir zur Aufgabe, Weinberg ein- und überzuholen, was ich auch geschafft habe“. Siehe Isaak Glikman, *Pis'ma k drugu. Dmitrij Šostakovič – Isaaku Glikmanu* [Briefe an den Freund. Dmitrij Šostakovič – Isaak Glikman], Sankt Petersburg 1993, S. 196.

Diese Äußerung kann jedoch auch ironisch gelesen werden bzw. gar als Witz gemeint sein – mit der Anspielung auf das damals verbreitete, belächelte und schon als geflügeltes Wort verwendete Zitat aus der Rede von Nikita Chruščev von 1957, der „die kapitalistischen Länder einholen und überholen“ wollte. Diesen Slogan soll allerdings noch Vladimir Lenin genutzt haben.

275 Vgl. Chentova, *V mire Šostakoviča*, S. 188.

Komponisten.²⁷⁶ Über den Austausch mit Šostakovič hatte Weinberg die Möglichkeit, an den Geist des Experimentierens anzuschließen, den Šostakovič in den 1920er Jahren unter ideologisch weitgehend unbelasteten Bedingungen kennengelernt hatte.²⁷⁷ Ähnlich wie seine zeitgenössischen Kollegen in Westeuropa öffnete auch Šostakovič die Gattung des Streichquartetts im Sinne einer „mittleren Musik“²⁷⁸ „der Spontaneität einer kompositorischen Erfindung, die sich vom gattungsgeschichtlichen Zwang zur komplexen Durchgestaltung der musikalischen Faktur befreit fühlte“.²⁷⁹

Im Rahmen der Bemühungen um die Stellung der sowjetischen Musik förderte das Kulturministerium die Erschaffung von zeitgenössischen Kompositionen, in welchen die ausgestellte Virtuosität der sowjetischen InterpretInnen dezidiert zum Ausdruck kam.²⁸⁰ Exemplarisch dafür kann die Zusammenarbeit Weinbergs mit Mstislav Rostropovič stehen, worüber *Sovetskaja muzyka* prominent berichtete. Der Cellovirtuose befand sich in den 1960er Jahren im Zenit seines Erfolgs in der Sowjetunion. Er setzte sich verstärkt für die Propagierung der zeitgenössischen sowjetischen Musik ein und führte in diesem Rahmen Weinbergs Kompositionen für Violoncello auf. Dieser widmete Rostropovič seine Sonate für Violoncello solo op. 72, deren Aufführung in den 1960er Jahren in *Sovetskaja muzyka* drei Mal erwähnt wurde.²⁸¹ Rostropovič führte ferner im Jahr 1964 Weinbergs Konzert für Violoncello und Orchester sowie die Sonate Nr. 2 für Violoncello und Klavier op. 63 auf.²⁸²

1960 berichtete das Repertoire-Kollegium über Probleme, die sich bei der Propaganda für neue, im Staatsauftrag entstandene Musikwerke ergeben hatten. Das Kollegium verwies auf eine geringe Zahl zur Verfügung stehender Ensembles, sodass kaum alle Werke zur Aufführung kommen könnten.²⁸³ Das Repertoire-Kollegium forderte dabei von noch

276 Eine der ersten konstruktiven Annäherungen an das Themenfeld bietet die – leider unveröffentlichte – Diplomarbeit von Julija Brojdo: *Evrejskaja tema v tvorčestve M. S. Vajnberga. Opera „Pozdravljaem“* [Das Jüdische im Schaffen von M. S. Weinberg. Oper „Wir Gratulieren!“], Diplomarbeit am St. Petersburger Staatlichen Konservatorium von N. A. Rimskij-Korsakov, St. Petersburg, 2001, S. 15 ff.

277 Siehe z. B. Stefan Weiss: „Wind aus dem Westen: Zur Hindemith-Rezeption des jungen Schostakowitsch“, in: Hans-Joachim Hinrichsen, Laurenz Lütteken (Hg.), *Zwischen Bekenntnis und Verweigerung. Schostakowitsch und die Sinfonie im 20. Jahrhundert. Symposium Zürcher Festspiele 2002*, Kassel 2005, S. 81–97.

278 Zur Idee der „mittleren Musik“ siehe z. B. Hermann Danuser: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber 1984, S. 169f.

279 Ebd.

280 Vgl. Plan von künstlerischen Aufträgen der Abteilung für das Jahr 1961, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 3, Akte 966, Blatt 1 sowie Plan von Staatsaufträgen der Abteilung für Musikeinrichtungen des Kulturministeriums der UdSSR, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 3, Akte 1215, Blatt 1.

281 Siehe Valentin Berlinskij: „Dva koncerta M. Rostropoviča“ [Zwei Konzerte M. Rostropovičs], in: *Sovetskaja muzyka*, 1961, H. 2, S. 134; Tatjana Gajdamovič: „Sovetskaja violončel'naja muzyka“ [Sowjetische Violoncello-Stücke], in: *Sovetskaja muzyka*, 1962, H1, S. 96f. und Boris Gibalin, Isaak Zetel': „Ščedrost' chudožnika“ [Großzügigkeit des Künstlers], in: *Sovetskaja muzyka*, 1964, H9, S. 57–59.

282 Vgl. Vladimir Vlasov: „Mstislav Rostropovič“, in: *Sovetskaja muzyka*, 1964, H. 8, S. 66–71 sowie *Sovetskaja muzyka*, 1964, H. 12, S. 93

283 Vgl. Abteilungsauskunft über die staatlichen Aufträge von Musikkompositionen im Jahr 1960, Fond 2329, Verzeichnis 3, Akte 885, Blatt 3.

nicht etablierten Komponisten, um ihr Stück zu Gehör bringen zu können, eine Empfehlung entweder des Komponistenverbands oder eines Musiktheaters bzw. einer Konzertsorganisation vorzulegen oder mindestens zwei bekannte Instrumentalisten vorzuschlagen, die dieses Werk in ihr Repertoire aufnehmen wollten.²⁸⁴ In diesem Zusammenhang war ein persönlicher Kontakt bzw. Kompositionsauftrag von einem Interpreten bzw. Orchester entscheidend für die Aufführung des Stücks.

Einzelne Orchesterleiter engagierten sich für die Musik von vernachlässigten oder jungen KomponistInnen. So setzte sich Gennadij Roždestvenskij mit einer Rezension für die 4. Symphonie des ukrainischen Komponisten Boris Ljatošins'kij ein, die einen wertvollen Beitrag zur sowjetischen symphonischen Literatur beisteuern sollte.²⁸⁵ Ljatošins'kij war 1964 bereits 69 Jahre alt; sein Name war während der Formalismus-Kampagne von 1948 diffamiert worden, wovon sich sein Ansehen bei den Vertretern der staatlichen Musikorganisationen nicht mehr erholen konnte.

Weinberg gelang es durch die Zusammenarbeit mit Rudolf Baršaj, dem Leiter des Moskauer Kammerorchesters, sowie mit Kirill Kondrašin, der zu dieser Zeit Leiter des Moskauer Symphonieorchesters war, vielen seiner Werke im symphonischen Genre zur Aufführung zu verhelfen. Weinberg komponierte 1960 seine Sinfonietta Nr. 2 op. 74 für Kammerorchester, 1961 folgte das Konzert für Flöte und Streichorchester op. 75, 1964 die Symphonie Nr. 7 op. 81. Diese Kompositionen wurden in den 1960er Jahren mehrmals von Rudolf Baršaj aufgeführt.²⁸⁶ 1962 führte Kondrašin die Symphonie Nr. 5 op. 76 von Weinberg auf – unmittelbar im Jahr ihrer Entstehung.²⁸⁷ Mithilfe von Kirill Kondrašin konnten Werke von Weinberg ur- und wieder aufgeführt werden, die noch in den 1940er Jahren entstanden waren: Die Symphonie Nr. 2 op. 30, geschaffen in den Jahren 1945/1946, gelangte erst im Jahr 1964 zur Aufführung und die Symphonie Nr. 3 op. 45, deren Entstehungsjahr 1949 ist, wurde 1960 uraufgeführt.

Den zuständigen offiziellen Stellen bereitete die programmatische Ausrichtung der symphonischen Musik nach wie vor am meisten Sorgen. Sie wollten den Programmcha-

284 Vgl. Sachlage zum Repertoire- und Redaktionskollegium der Abteilung für Musikeinrichtungen des Kulturministeriums der UdSSR für 1963, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 3, Akte 1979, Blatt 2.

285 Vgl. Akte zur Annahme durch die Abteilung von symphonischen, kammermusikalischen und unterhaltungsmusikalischen Werken, die im Staatsauftrag entstanden, vom 16. September 1963 bis 24. März 1964, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 3, Akte 1997, Blatt 29.

286 Zur Aufführung der Sinfonietta Nr. 2 siehe G. M. [Autorenkürzel]: „Moskovskij kamernyj orkestr“ [Moskauer Kammerorchester], in: *Sovetskaja muzyka*, 1961, H. 1, S. 142; Grigorij Šantyr: „Novyje proizvedenija kompozitorov RSFSR“ [Neue Werke der Komponisten der UdSSR] in: *Sovetskaja muzyka*, 1961, H. 2, S. 127–131, S. 130; Gavriil Judin: „I masterstvo, i vdochnovenje“ [Meistertum und Inspiration], *Sovetskaja muzyka*, 1966, H. 8, S. 89. Zur Aufführung des Konzerts für Flöte und Streichorchester op. 75 siehe Judin: „I masterstvo“, S. 89. Zur Aufführung der Symphonie Nr. 7 siehe Anonym: „Konzertnyj sezon otkryt“ [Konzertsaison eröffnet], in: *Sovetskaja muzyka*, 1964, H. 10, S. 147; A. Braginskij et al. „Iz dnevnika plenuma“ [Aus dem Plenums tagebuch], in: *Sovetskaja muzyka*, 1966, H. 5, S. 91–97, hier S. 94; Judin, „I masterstvo“, S. 89; Ljudmila Nikitina: „Plodotvornoe sodružestvo“ [Ertragreiche Vereinigung], in: *Sovetskaja muzyka* 1970, H. 5, S. 93–94.

287 Vgl. Liana Genina: „Novaja simfonija“ [Neue Symphonie], in: *Sovetskaja muzyka*, 1962, H. 12, S. 90f.

rakter dieser Musik stärker hervorgehoben sehen.²⁸⁸ Die Hauptaufgabe aller sowjetischen KomponistInnen sollte die musikalische Darstellung der sich bildenden kommunistischen Gesellschaft sein. Jegliche Art von Abstraktheit, eine unnötige Kompliziertheit der Orchesterfaktur, Werkform und Melodie, die sich überwiegend in den Kompositionsarbeiten der Vertreter der jüngeren Generation antreffen ließen, erfuhren durch dieses staatliche Organ eine eindeutige Kritik.²⁸⁹ Das Repertoire-Kollegium förderte insbesondere solche Kompositionen, die den Bedarf an bestimmten Themen in der Musik decken konnten. Diese Themen blieben über die Jahre hinweg nahezu unverändert: Die sowjetische Erkundung des Weltalls, Friedenskampf und Völkerfreundschaft sowie die Heldentaten der sowjetischen Menschen hatten Anfang der 1960er Jahre ihren festen Platz in den künstlerischen Aufträgen des Kulturministeriums.²⁹⁰

Wollte ein Komponist jedoch der offiziellen Nachfrage nach unmissverständlich sowjetischer Thematik genügen, konnte er ebenfalls auf Unzufriedenheit treffen, weil sein Werk nicht alle oder bestimmte Erwartungen der Auftraggeber nicht erfüllte. Das war z. B. 1960 bei der Ouvertüre *Hymne an Oktober* für symphonisches Orchester und Chor des Komponisten Lev Knipper der Fall, bei der einem Kritiker die Einleitung nicht erhaben genug, einem anderen Kritiker die rhythmische Faktur zu monoton vorkam und die Musik insgesamt thematisch zu wenig Anklänge an die Oktoberrevolution aufwies.²⁹¹

Weinbergs Ballett *Weißer Chrysantheme* entstand zu einem solchen aktuellen politisch-ideologischen Thema auf der Bedarfsliste des Kulturministeriums: dem pazifistischen und humanistischen Protest gegen den Atomkrieg.²⁹² Die Aufführungsbemühungen führten jedoch zu keinem Erfolg. Aus dem Jahr 1960 ist ein Brief, unterzeichnet von Weinberg, dem Choreographen Aleksandr Rumnev und I. A. Romanovič, erhalten, der sich an den Leiter des Theaters von Stanislavskij und Nemirovič-Dančenko, Vladimir Čajkovskij, richtete, mit der Anfrage, das 1958 vollendete Ballett *Weißer Chrysantheme* in Szene zu setzen.²⁹³ Aus nicht geklärten Gründen scheiterte diese Aufführung trotz der Entscheidung Weinbergs, ein Werk im Sinne des offiziellen Staatsauftrags zu komponieren. 1968 wurde dann ein anderes Werk Weinbergs, das ebenfalls eine bestehende Nachfrage zu bedienen

288 Vgl. Plan von künstlerischen Aufträgen der Abteilung für das Jahr 1961, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 3, Akte 966, Blatt 1 sowie Plan von Staatsaufträgen der Abteilung für Musikeinrichtungen des Kulturministeriums der UdSSR, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 3, Akte 1215, Blatt 1.

289 Vgl. Sowjetisches Musikschaffen in der Zeit zwischen den zweiten und dritten Tagungen der Komponisten der UdSSR, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 3, Akte 1187, Blatt 3, 5, 6.

290 Vgl. Plan von künstlerischen Aufträgen der Abteilung für das Jahr 1961, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 3, Akte 966, Blatt 1 sowie Plan von Staatsaufträgen der Abteilung für Musikeinrichtungen des Kulturministeriums der UdSSR, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 3, Akte 1215, Blatt 1.

291 Vgl. Sitzungsprotokolle der Repertoire- und Redaktionsinspektion für Anhörung der Musikwerke, die vom 6. Januar bis 22. Dezember 1960 als staatliche Aufträge erschaffen wurden, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 3, Akte 881, Blatt 40.

292 Ungefähr zeitgleich (1958) komponierte Al'fred Šnitke ein Oratorium mit dem Titel *Nagasaki*. Als ein Werk für den Export erntete die Komposition viel Beifall, im inneren Kreis des Komponistenverbands jedoch erfuhr das Oratorium viel Kritik und Formalismus-Anschuldigungen. Vgl. Belge, *Klingende Sowjetmoderne*, S. 89 f.

293 Vgl. Brief von A. A. Rumnev, M. S. Weinberg, I. A. Romanovič an Vladimir Aleksandrovič [Čajkovskij], RGALI, Fond 2721, Verzeichnis 3, Akte 19, Blatt 1 f (siehe Anhang).

versuchte, nicht aufgeführt – die Oper *Die Passagierin*. Wahrscheinlich war die Art der Umsetzung oder das Thema selbst für die zuständigen Behörden zu riskant, um das Musikstück auf die Bühne zu bringen.²⁹⁴ Während sich Weinberg 1960 noch entschlossen hatte, selbst aktiv zu handeln, und einen Brief an die verantwortliche Person geschrieben hatte, sind aus dem Jahr 1968 keine Zeugnisse über aktive Protestbekundungen erhalten geblieben.

Anstelle des Balletts *Weißer Chrysanthemum* nahm das Theater von Stanislavskij und Nemirovič-Dančenko ein anderes Bühnenwerk Weinbergs ins Programm: das Ballett *Das goldene Schlüsselchen*. Die Aufführung dieser neuen Komposition im Jahr 1962 könnte als Ausgleich dafür gewertet werden, dass das Ballett *Weißer Chrysanthemum* abgelehnt worden war. Möglicherweise spielte dabei auch eine Rolle, dass der 1960 neu ernannte Direktor des Theaters von Stanislavskij und Nemirovič-Dančenko zum Freundeskreis des Komponisten gehörte. Er war der Bruder seines Freundes und Kollegen Boris Čajkovskij.

Wie viele Kompromisse Weinberg eingehen musste, um seine Kompositionen aufführen zu lassen, ist ungewiss. Die Quellenlage dazu ist derzeit zu wenig aussagekräftig. Die Ankündigungen und Rezensionen von Weinbergs Musikstücken in der *Sovetskaja muzyka* verraten nichts darüber, wie genau es zur Aufführung der Werke Weinbergs kam. Auch die Werkbesprechungen des Komponistenverbands geben lediglich das Protokollierte wieder. Allein die Tatsache, dass die Besprechung mitgeschrieben wurde, dürfte die freie Äußerung der Beteiligten verhindert haben; die Aussagen im Kontext der Werkanhörungen in den offiziellen Musikinstitutionen des Landes waren selbstzensiert, genau berechnet und dem autoritären Musikdiskurs angepasst.

Die Verschärfung der politischen Lage im In- und Ausland gebot der kurzfristigen Liberalisierung im sowjetischen Kulturbereich im ausgehenden Jahr 1962 Einhalt. Als bezeichnend dafür gilt der Verriss der Ausstellung sowjetischer avantgardistischer Bildkünstler in *Manege*, einer der größten Galerie Moskaus, im Dezember 1962 durch Nikita Chruščev. Aus diesem Kontext heraus lassen sich die Hindernisse erklären, welche die Entstehung und Aufführung der Symphonie Nr. 13 *Babij Jar* nach dem Gedicht von Evgenij Evtušenko von Dmitrij Šostakovič sowie des Pendant-Werks von Weinberg, seiner Symphonie Nr. 6 op. 79 aus den Jahren 1962–1963 nach Texten von Lejb (Lev) Kvitko, Szmuel (Samuil) Galkin und Michail Lukonin für Knabenchor und Orchester, begleiteten. Weinberg entschied sich in diesem großformatigen symphonischen Werk zum ersten Mal für eine explizite Verarbeitung der jüdischen Katastrophe des 20. Jahrhunderts. Auch wenn der Programmcharakter dieser Symphonie ideologisch konform in Worte übersetzt wurde, war die Komposition schnell aus dem Spielrepertoire verbannt.²⁹⁵

Die offizielle Anerkennung von Weinbergs Person und musikalischem Schaffen in den Jahren 1960 bis 1964 lässt sich klar den Seiten der *Sovetskaja muzyka*, der wichtigsten Musikzeitschrift der Sowjetunion, entnehmen. Auch wenn die dortigen Beiträge über

294 Eingehender werden die Gründe für das Scheitern der Uraufführung der ersten Oper Weinbergs in Kapitel 2.7 besprochen.

295 Ausführlicher dazu siehe Kapitel 3.3.

Weinberg rein deskriptiv, ohne einen systematischen oder zusammenhängenden Ansatz ausfallen, wirken sie als offizielle Legitimation und Akkreditierung des Musikwerks im Zeichen der herrschenden Kulturideologie des Sozialistischen Realismus.²⁹⁶

Die Unterlagen des Kulturministeriums bestätigen das fachliche Ansehen Weinbergs ebenfalls: Seine Kompositionen erschienen z. B. 1963 auf den Listen der im In- und Ausland zur Propaganda empfohlenen Kompositionen. Dabei handelte es sich vor allem um Werke, die eine eindeutige nationale Zugehörigkeit aufweisen. Insbesondere traf das auf die Kompositionen zu, die im Ausland verbreitet werden durften. Unter ihnen befanden sich der Liederzyklus *V armjanskich gorach* [In den armenischen Bergen] op. 65 und die *Rhapsodie auf moldawische Themen* op. 47/1.²⁹⁷ Im Inland dagegen waren vor allem die aktuellen instrumentalen Kompositionen des Komponisten zur Aufführung empfohlen – fast alles, was der Komponist an Neuem geschaffen hatte.²⁹⁸

Die Anhörung der neuen Symphonie Nr. 7 op. 81 im Komponistenverband 1964 gewann bei der Beurteilung einmütige Zustimmung. Als Garanten für die Aufführung der Symphonie traten gleich zwei entscheidende Beteiligte auf: der damalige Direktor der Moskauer Philharmonie, Moisej Grinberg, und der Leiter des Moskauer Kammermusikorchesters, Rudolf Baršaj. Letzterer fungierte als Auftraggeber. Beide bekundeten die Absicht, das Werk aufzuführen.²⁹⁹ Wie fast immer bei solchen Anhörungen stammten die Wortbeiträge überwiegend aus einer Gruppe von Komponisten, die man zu ideellen Mitstreitern des Komponisten zählen konnte: Samuil Urbach, Vladimir Fere, Grigorij Šantyr', Sergej Balasanjan und nicht zuletzt Dmitrij Šostakovič, der neben anderen lobenden Aussagen dieses Werk „zum goldenen Fond“ der sowjetischen Musik erklärte.³⁰⁰

Bei der Symphonie Nr. 7 setzte Weinberg seine symphonische Arbeit im neoklassizistischen Stil fort, den er bereits bei der Symphonie Nr. 4 in Ansätzen verwirklicht hatte; darüber hinaus stattete er den mittleren Satz der Symphonie mit Anklängen aus

296 Eine Auswahl: Aleksej Nikolaev: „O tvorčestve M. Vajnberga“ [Über die Musik M. Weinbergs], in: *Sovetskaja muzyka*, 1960, H. 1, S. 40–47; Georgij Poljanovskij: „Bol'soj uspech Vajnberga“ [Weinbergs großer Erfolg], in: *Sovetskaja muzyka*, 1961, H. 8, S. 17–19. Dmitrij Blagoj: „Kvartet Vajnberga“ [Das Streichquartett von Weinberg], in: *Sovetskaja muzyka*, 1960, H. 1, S. 132–133; Liana Genina: „Novaja simfonia“ [Eine neue Symphonie], in: *Sovetskaja muzyka* 1962, H. 12, S. 90–91; Dmitrij Blagoj: „Novinki programmy“ [Neues im Programm], in: *Sovetskaja muzyka*, 1965, H. 3, S. 93 (Über die Symphonie Nr. 5); Michael' Rojterštejn: „Simfoniya s monologami“ [Eine Symphonie mit Monologen], in: *Sovetskaja muzyka*, 1969, H. 3, S. 26–28.

297 Vgl. Listen von symphonischen und kammermusikalischen Werken sowjetischer Komponisten, die für die Repertoireaufnahme durch die Gastspiele in der Sowjetunion und im Ausland vom Muzfond des Komponistenverbands, der Moskauer Staatlichen Philharmonie und dem Allunionsradio 1963 empfohlen sind, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 3, Akte 1986, Blatt 9, 58.

298 Vgl. Listen von symphonischen und kammermusikalischen Werken sowjetischer Komponisten, die für die Verbreitung in den Philharmonien des Landes vom Komponistenverband der UdSSR 1963 empfohlen sind, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 3, Akte 2036, Blatt 2bis, 4bis, 8, 11, 13, 14, 17, 21, 22, 26, 29.

299 Die Symphonie Nr. 7 erklang in den 1960er Jahren mindestens vier Mal, so die Aufführungsmeldungen in *Sovetskaja Muzyka*. Vgl. Anonym: *Konzertnyj sezon otkryt*, S. 146–148, S. 147; A. Braginskij et al: *Iz dnevnika*, S. 94; Judin: *I masterstvo*, S. 89; Nikitina: *Plodotvornoe sodružestvo*, S. 93f.

300 Vgl. Wortbeitrag von Dmitrij Šostakovič in: Stenogramm der Sekretariatstagung anlässlich der Besprechung der Symphonie Nr. 7 von M. S. Weinberg vom 18. September 1964, RGALI, Fond 2490, Verzeichnis 2, Akte 79, Blatt 7.

der jüdischen Volksmusik aus.³⁰¹ Der künstlerische Dialog zwischen Weinberg und seinen Komponistenfreunden Boris Čajkovskij und Jurij Levitin, die einige Jahre zuvor kammermusikalische Kompositionen und auch Symphonien im neoklassizistischen und expressivistischen Stil geschaffen haben,³⁰² dürfte also noch ausgeweitet worden sein.

Doch die musikalischen Modeerscheinungen waren im zeitgenössischen sowjetischen Musikdiskurs kurzlebig, wie diese satirische Bemerkung Weinbergs von 1966 zeigt:

Die Musik [zum Film „*Auf dünnem Eis*“] war heftig verrissen – von Nikita Bogoslovskij und, was besonders ärgerlich ist, von Vladimir Surin [Leiter des Mosfilms], der sich beschwert hat, dass „Weinberg inakzeptable altmodische Musik komponiere“. Soweit sind wir gekommen, Dmitrij Dmitrijevič, dass Surin zum Verfechter von Modernismus geworden ist.

Nun ja, 1948 komponierte ich recht realistische Stücke für Zirkus, während die formalistischen (welche so mitleidlos Surin bekämpfte) in der „Schublade“ landeten, also müsste ich 1966 dodekaphonische Stücke für Film komponieren und die realistischen (welche Surin bekämpft) erneut in die Schublade stecken.³⁰³

2.7 Stoßen auf Handlungsgrenzen: 1965–1970

In der zweiten Hälfte der 1960er Jahre kam es im sowjetischen Musikleben zu einer erneuten Kehrtwende von den Liberalisierungstendenzen zur Sicherung der bereits erwähnten Hyperstabilität. Ihr waren öffentliche politische Schauprozesse gegen Autoren der jüngeren Generation – Iosif Brodskij 1964, Andrej Sinjavskij und Julij Daniel' 1966 – vorausgegangen, die zu einer verstärkten Kontrolle und restriktiverer Politik im sowjetischen Kulturleben führten.

Die Leitung der Musikeinrichtungen des sowjetischen Kulturministeriums unternahm 1965 in ihrem Bericht über die Arbeit des Kollegiums für die Repertoire-Redaktion eindeutige Angriffe gegen alle Formen des musikalischen Modernismus in der sowjetischen Musik, die sich überwiegend in den Werken der jüngeren Komponistengeneration niederschlugen. „Uns scheint es, dass die schöpferische Suche nicht begrenzt werden soll, gleichzeitig kann sie nicht ohne Kontrolle gelassen werden“,³⁰⁴ hieß es etwa in diesem Bericht. Das Kollegium sollte genau auf die Art der Auslegung der Methode des Sozialistischen Realismus achten, um den „linken“ Tendenzen, die die Oberhand gewonnen hätten, Einhalt zu gebieten und den „falschen“ Experimentiergeist aufzudecken.³⁰⁵ Exemplarisch dafür wurden Kompositionen der Nachwuchskomponisten aufgeführt: etwa die

301 Vgl. Klokova, *Klassiker*, S. 257.

302 Vgl. Olga Sedel'nikova: „O sovetskoi kamernoi simfonii 60-ch godov“ [Über die sowjetische Kammer-symphonie der 1960er Jahre], in: *Problemy muzykal'noj nauki* [Problemfelder der Musikwissenschaft], 1979, H. 4 S. 46–70, insbesondere S. 60–67.

303 Brief Weinbergs an Šostakovič vom 12. Juni 1966, in: Klokova (Hg.), *Mieczysław Weinberg*, S. 38.

304 Auskunft der Leitung über die Ergebnisse der Arbeit des Kollegiums für Repertoire und Redaktion im Jahr 1965, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 22, Akte 331, Blatt 5.

305 Vgl. ebd., Blatt 6.

Symphonie Nr. 2 von Rodion Ščedrin, die Musik für Klavier und Kammerorchester von Al'fred Šnitke sowie die Komposition *Die Sonne der Inkas* von Edison Denisov. Außerdem bezeichnete die Leitung die Tätigkeit von Vadim Salmanov³⁰⁶ am Leningrader Konservatorium als schädlich, weil er seine dritte Symphonie in Zwölftontechnik komponiert und dadurch seine Studenten beeinflusst habe.³⁰⁷ Auch alle Anlehnungen an den amerikanischen Jazz in Kompositionen sowjetischer Autoren wie beispielsweise Arno Babadžanjan, Andrej Ešpaj, Aleksandr Fljarkovskij wurden kritisiert.

Die Antwort des Kollegiums ließ nicht lange auf sich warten. Es kündigte bereits im darauffolgenden Jahr einen Werkvertrag mit dem estnischen Komponisten Romuald Grinblat über seine vierte Symphonie, der konstruktivistische Elemente vorgeworfen wurden, welche den Inhalt und die emotionale Basis des Werks überwiegen würden.³⁰⁸ Als schöpferischen Misserfolg erklärte das Kollegium die Symphonie Nr. 3 des lettischen Komponisten Imants Kalniņš, die „strittig in ihrem ideellen und künstlerischen sowie stilistischen Inhalt“³⁰⁹ sei.

Weinberg mokierte sich im Privaten auch über das blinde Kopieren der Schönberg'schen Kompositionsmethode durch die „von dieser Mode ergriffene Jugend“,³¹⁰ doch richtete sich seine Kritik primär darauf, wie unkritisch das Nacheifern vonstattenging. Den noch bestehenden Experimentierspielraum wusste er ausdifferenziert für seine kompositorische Arbeit zu nutzen und implementierte dodekaphonische Ansätze in einige seiner Kompositionen. Die letzte seiner neoklassizistischen Symphonien – nach der Symphonie Nr. 7 op. 81 –, die Symphonie Nr. 10 op. 98, versah er mit dodekaphonischen Einschüben.³¹¹ In ihrer stilistisch pluralistischen Anlage her könnte diese Symphonie Weinbergs den von Al'fred Šnitke formulierten polystilistischen Tendenzen eine exemplarische Vorlage geboten haben.³¹² Auch im späteren Verlauf seiner Karriere integrierte Weinberg die Ausdrucksmöglichkeiten der Dodekaphonie in seine Musik.³¹³ Die Tatsache, dass diese Symphonien noch zur Aufführung kamen, ist der Zusammenarbeit Weinbergs mit dem Dirigenten und Leiter des Moskauer Kammerorchesters Rudolf Baršaj zu verdanken.

306 Die Ermahnung Salmanovs bewirkte bereits in den unmittelbar nachfolgenden Jahren seine Rückkehr zum konservativeren Komponieren.

307 Vgl. Auskunft der Leitung, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 22, Akte 331, Blatt 7–9.

308 Vgl. Komponistenverträge (Nr. 17–53) über die Erschaffung symphonischer und vokal-instrumentaler Kompositionen und Anlagen, Band 1 vom 3. März bis 10. Juni 1966, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 22, Akte 526, Blatt 20.

309 Vgl. Komponistenverträge (Nr. 56–116), Band 2 vom 14. Juni bis 21. Dezember 1966, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 22, Akte 527, Blatt 31.

310 So im Brief an seine zukünftige Ehefrau Ol'ga Rachal'skaja in: Anonym: „Pi's'ma o ljubvi“ [Liebesbriefe], *Muzykal'naja žizn'*, 2000, H. 2, S. 19.

311 Vgl. Sedel'nikova, *O sovetskoj kamernoj simfonii*, S. 65.

312 Vgl. Al'fred Šnitke: „Polistilističeskije tendencii v sovremennoj muzyke“ [Polystilistische Tendenzen in der zeitgenössischen Musik] (Vortrag während des Kongresses des Internationalen Musikrats in Moskau am 8. Oktober 1971), in: Valentina Cholopova, Evgenija Čigareva (Hg.), *Al'fred Šnitke. Očerki žizni i tvorčestva*, Moskau 1986, S. 327–331.

313 Zum Beispiel noch im Streichquartett Nr. 12 op. 103 (1969–1970).

Der Zusage des in der Sowjetunion berühmten Borodin-Quartetts, das Streichquartett Nr. 11 op. 89 in sein laufendes Konzertprogramm aufzunehmen war es zu verdanken, dass diese Komposition vom Kulturministerium als Staatsauftrag erworben wurde. Trotz der ambivalenten Kritik bei ihrer Besprechung: Sie wurde, wie schon mehrere Werke zuvor, als trocken empfunden, so die Aussage von Vladimir Vlasov, dennoch sei Weinberg höchste Meisterschaft nicht abzusprechen.³¹⁴ Diese wurde bestätigt den sowjetischen Musikfunktionären zufolge außerdem darin, dass eine Reihe seiner Werke dem Vorstand der Außenbeziehungen des Kulturministeriums als besonders gelungen vorgelegt worden waren, darunter die Sinfonietta Nr. 2, die Symphonie Nr. 7 und das Klavierquintett.³¹⁵

Mit seinem nächsten großen symphonischen Werk, der Symphonie Nr. 8, hatte Weinberg zu Beginn des Jahres 1965 noch einen bedeutenden Erfolg zu verzeichnen.³¹⁶ Bezeichnend ist die ideologisch motivierte Art der Werkpräsentation in sichtlich bemühter Anpassung an die zeitgenössischen autoritären Diskurse in der Sowjetunion. Der Symphonie lag das Poem *Polnische Blumen* von Julian Tuwim aus dem Jahr 1942 zugrunde, und bei der Kurzdarstellung passte Weinberg den Inhalt der Dichtung an die offiziellen Anforderungen an: Das Gedicht behandle demnach die soziale Ungleichheit im Vorkriegspolen, den erbitterten Hass gegen Faschismus und Kriegsgräuelt sowie die tief verwurzelte Zuversicht des Dichters über den kommenden Anbruch des Sozialismus in Polen.³¹⁷

Die zehnsätzige Symphonie rief bei ihrer Besprechung im Komponistenverband ausnahmslos zustimmende Reaktionen hervor, welche ebenfalls die vom Komponisten getroffenen Anforderungen an das sowjetische Musikwerk deutlich offenlegten. Laut Jurij Levitin imponiere die Symphonie durch „ihre Überzeugung in eigener Richtigkeit“ – gemeint ist wohl ihr aussagekräftiges Programm –, außerdem ergreife sie den Zuhörer. Das Übermaß an rezitativen Vorträgen könne zwar stören, jedoch gelinge es der Kraft des Ausdrucks, dieses Manko wettzumachen. Zudem weise das Werk einen durchgehenden inneren Zusammenhang auf.³¹⁸ Auch diese Komposition sahen Weinbergs Kollegen als ein mit Herzblut geschriebenes Werk an; dabei steche auch die eindeutig nationale Zugehörigkeit („entweder polnischer oder jüdischer Klang“) der Musik hervor.³¹⁹ Schließlich besaß die Komposition nach Vladimir Vlasovs Meinung politische Brisanz sowohl für die

314 Vgl. Sitzungsprotokolle der Kommission für Repertoire und Redaktion anlässlich der Anhörung von als Staatsauftrag entstandenen Musikwerken, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 22, Akte 333, Blatt 81. Die Uraufführung des Werks fand jedoch erst am 16. April 1967 statt.

315 Vgl. Korrespondenz mit Theatern, Librettisten und Komponisten über die Schließung und Verlängerung von Verträgen über die Erschaffung neuer Musikwerke, über die Aufführung von im Staatsauftrag erledigten Musikkompositionen, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 22, Akte 337, Blatt 24.

316 Im Februar stellte er sie bei der Anhörung im Komponistenverband vor und am 6. März fand bereits die Uraufführung statt.

317 Vgl. Sitzungsstenogramm des Sekretariats der Komponistenverbände der UdSSR vom 23. Februar 1965, RGALI, Fond 2490, Verzeichnis 2, Akte 94, Blatt 1.
Ausführliche Werkbesprechung siehe Kapitel 3.3

318 Vgl. ebd. Blatt 2 f.

319 Vgl. ebd., Blatt 4.

Sowjetunion als auch für Polen.³²⁰ Nach diesem Zuspruch erschien die im Staatsauftrag entstandene Symphonie in der Erklärung der Musikabteilungsleitung des Kulturministeriums als ein Musikwerk mit dem Oberthema des Sozialismusaufbaus in Polen und eine der herausragenden Musikkompositionen des Jahres 1965.³²¹

Die Kontrolle über die leitenden Musikorgane wurde jedoch stärker und erstreckte sich auch auf andere Institutionen des Bereichs. Ein Schreiben des Kollegiums für Repertoire-Redaktion an den Direktor der Werkfabrik des Muzfonds forderte die Drucklegung einer ausreichenden Anzahl von Partituren der Oper *Optimistische Tragödie* von Aleksandr Cholminov.³²² Neben der Knappheit an Ressourcen und der mangelhaften Ausstattung der Musikhäuser mit den notwendigen Partituren zeigt dieser Brief, dass auch innerhalb der führenden Musikinstitutionen des Landes dem persönliche Faktor und dem Eingreifen der Entscheidungsorgane eine ausschlaggebende Bedeutung zukam. Ähnlich verhielt es sich bei der Verbreitung neuer Kompositionen. Es bedurfte jeweils einer Anforderung an die Propagandaabteilung des Kulturministeriums, um ein Werk publik zu machen. Das war z. B. 1966 bei Weinbergs Streichquartett Nr. 10 der Fall, wie ein amtlicher Brief des Kollegiums belegt.³²³ Dieser Umstand offenbart einerseits die vollkommen einflusslose Stellung eines Autors bei der Verbreitung eigener Werke und spricht andererseits für die nachgeordnete Wirkung der Propagandaabteilung, die zudem völlig unselbstständig – strikt auf eine Verordnung hin – funktionierte.

Auch das Konzert für Trompete und Orchester op. 94, das in den Jahren 1966–1967 entstand, erwarb das Kulturministerium als Staatsauftrag.³²⁴ Die Uraufführung dieser Komposition fand am 6. Januar 1968 mit dem Widmungsträger des Konzerts, dem Trompeter Timofej Dokšicer, sowie dem Moskauer Symphonieorchester unter der Leitung von Kirill Kondrašin statt. Nach dieser Komposition trat eine Wende in Weinbergs Wirken ein; das Ende der sogenannten „Star“-Jahre begann sich abzuzeichnen. Weinberg musste sich nun intensiv für die Aufführungen seiner Kompositionen auf sowjetischen Bühnen einsetzen, was ihm jedoch immer weniger gelang.

Die kleinsten Anspielungen auf die avantgardistische westliche Musik in den Werken sowjetischer Komponisten wirkte indes wie ein Dorn im Auge der Landesmusikfunktionäre. 1967 betonten gleich mehrere Diskutanten bei der beispielhaften Besprechung des Konzerts für Bratsche und Orchester von Grigorij Frid den fehlenden Anspruch der Komposition auf ein musikalisches Novum: Der Komponist bleibe er selbst und begeben sich

320 Vgl. ebd., Blatt 5.

321 Vgl. Auskunft der Leitung über die 1965 entstandenen Musikkompositionen, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 22, Akte 336, Blatt 7.

322 Vgl. Korrespondenz mit der Allunionagentur, Bd. 2, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 23, Akte 32, Blatt 6.

323 Vgl. Korrespondenz mit der Leitung des Kulturministeriums der UdSSR, Theatern, Komponisten über die Erschaffung und Inszenierung neuer musikalischer Kompositionen, Bd. 2, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 23, Akte 41, Blatt 90.

324 Vgl. Auskunft über die Aufträge des Kulturministeriums der UdSSR über die Erschaffung neuer Musikwerke, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 22, Akte 729, Blatt 13.

nicht auf zweifelhafte Suche nach neuen Ausdrucksmitteln.³²⁵ Auf diese Weise definierte sich der Sozialistische Realismus in der sowjetischen Musik neu und implizierte dabei in erster Linie eine eindeutige Abkehr von allen avantgardistischen Einflüssen des Westens – ein wesentliches Merkmal der sowjetischen Kulturideologie in Zeiten des Kalten Kriegs. Abweichungen vom autoritären Musikdiskurs waren nicht mehr geduldet – auch ein Grund für das Ende der „Star-Jahre“ Weinbergs.

Gleichzeitig konnten die Ereignisse sowie die in den Jahren zuvor erworbenen Kenntnisse und komponierten Werke, wie Karen Laß in ihren Abhandlungen über den sowjetischen Musikbereich dieser Zeit erwähnt, nicht rückgängig gemacht werden.³²⁶ Dieser Widerspruch bildete sich spätestens zum IV. Allunionskongress der Komponisten im Dezember 1968 heraus und drängte die Vertreter der jungen Komponistengeneration, die sich für neue Ausdrucksmittel in der Musik begeisterten, in die Isolation. Dabei war noch ein halbes Jahr zuvor, am 18. März 1968, Arnold Schönbergs Oper *A Survivor from Warsaw* erstmalig in der Sowjetunion aufgeführt worden, außerdem die 10. Symphonie Gustav Mahlers, die *Sechs Stücke für Orchester* von Anton Webern und das Konzert für Violine und Orchester von Paul Hindemith.³²⁷

Auch in der Außenpolitik der Sowjetunion verstärkte sich die Unterdrückung von Liberalisierungstendenzen jeglicher Art; als exemplarisch dafür kann die Zerschlagung des Prager Frühlings 1968 durch die sowjetische Armee gelten. Gleichzeitig zeichnete sich die Brežnev-Regierungszeit durch eine vergleichsweise hohe wirtschaftliche Sicherheit und sozialen Wohlstand aus. Die Osteuropahistoriker Boris Belge und Marin Deuerlein führen für die Analyse dieser Zeit neben der bisher gängigen Bezeichnung „Stagnation“ den alternativen, analytischen, Begriff der Hyperstabilität ein, der die Gleichzeitigkeit und Diversität dieser oft konträren Zeiterscheinungen und Merkmale einschließt. Der Begriff der Hyperstabilität ist eine analytische Konstruktion, die sowohl eine gewisse Stabilisierung des gesellschaftlichen Lebens in der Sowjetunion als auch „Steuerungsversagen staatssozialistischer Herrschaft“ und diverse Ritualisierungspraktiken zum Erhalt des Staates vereint.³²⁸ Der Fokus wird hierbei auf „die konkrete Ausprägung von vier Parametern (...) ausgerichtet [die] besonders typisch für „hyperstabile“ Gesellschaftsordnungen [sind]: Sie betreffen den Bereich der Entscheidungsfindung, der Informationsverarbeitung, von Gruppenidentitäten und die Auslegung von Normen“.³²⁹

Der Begriff von Hyperstabilität zielt auf das Zusammenspiel aller Aspekte des gesellschaftlichen Lebens in der Brežnev-Zeit; damit lässt sich auch gut das Handeln Weinbergs erklären. Insbesondere eignet sich dafür der Fall der gescheiterten

325 Vgl. Stenogramm der Sekretariatssitzung vom 24. November 1967 bezüglich der Besprechung des Konzerts für Bratsche und Orchester von Grigorij Frid, RGALI, Fond 2490, Verzeichnis 2, Akte 158, Blatt 4, 10.

326 Vgl. Laß, *Vom Tauwetter*, S. 278 f.

327 Vgl. Dokumente über die künstlerische Tätigkeit der Konzertorganisation von Moskau in der Saison 1967/1968, Band 3, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 22, Akte 787, Blatt 8.

328 Belge, Deuerlein, *Einführung: Ein goldenes Zeitalter der Stagnation?*, S. 15

329 Ebd., S. 14.

Uraufführung von *Die Passagierin* op. 97. Gleichwohl diese Oper als ein staatliches Auftragswerk zunächst beste Aufführungsaussichten hatte und Weinberg zur Zeit ihrer Entstehung im Zenit seiner Anerkennung stand, wandelte die Stabilität der Ausgangslage recht unvermittelt in Unsicherheit. Aufgrund zeitgenössischer politischer Umwälzungen (neue Informationen) änderten die Entscheidungsträger die Einstellung zu dem Werk – es verlor eigene Normalität und repräsentierte eine Abweichung von einer neuen Norm. Die Verarbeitung der geänderten Grundeinstellung verlief dabei intransparent – ohne Möglichkeiten, Einfluss auf den Entscheidungsprozess zu nehmen oder überhaupt die Verantwortlichen zu identifizieren.

Die Passagierin entstand – wie die meisten sowjetischen Werke in dieser Zeit – als Staatsauftrag und zwar anlässlich des 50. Jahrestages der Oktoberrevolution,³³⁰ was nicht nur die finanzielle Sicherung der Arbeit bedeutete, sondern auch ihre Umsetzung sichern sollte. An der Oper war der Direktor des Bolschoi-Theaters interessiert. Sein Drängen auf die Fertigstellung der Komposition erwähnte Weinberg selbst im August 1965 in einem Brief an seine zukünftige Ehefrau Ol'ga Rachal'skaja.³³¹

Die Dokumente aus dem Archiv des Bolschoi-Theaters belegen tatsächlich, dass die Theaterleitung Mitte der 1960er Jahre einen dezidierten Mangel an zeitgenössischem Repertoire verspürte und sich auf der Suche nach neuen Musikwerken befand:³³² Ein musikalisches Bühnenwerk auf der Grundlage der 1964 in der Zeitschrift *Inostrannaja literatura* [Ausländische Literatur] veröffentlichten Erzählung der polnischen Schriftstellerin Zofia Posmysz, zu welcher bereits in Polen ein Film gedreht werden sollte, schien jedenfalls eine sichere Lösung zu sein. Die Erzählung hatte bereits mehrere Zensurprüfungen durchlaufen, zuerst als literarisches Werk und dann als Libretto, und war deshalb von den zuständigen Organen der sowjetischen Ideologie „abgesegnet“.

Möglicherweise war die späte Abgabe des Librettos, die sich entgegen der ursprünglichen Vereinbarungen wegen des Bemühens, eine ideologisch tadellose Grundlage für die Oper zu schaffen, etwa um ein Jahr verzögerte, ein Grund dafür, dass die Opernaufführung nicht stattfand. Der Librettist Aleksandr Medvedev beantragte die Verlängerung der Abgabefrist des Librettos wegen seiner Reise nach Warschau,³³³ wo er sich mit Zofia Posmysz traf und mehr über die Hintergründe erfahren wollte. Entgegen dem beim Vertragsabschluss vereinbarten Abgabedatum konnte Weinberg aufgrund der Verzögerung bei der Lieferung der endgültigen Version des Librettos seine musikalische Arbeit erst im Frühjahr 1968 (Klavierfassung) abschließen und im Herbst 1968 die Orchesterpartitur vorlegen.

330 Neben einer Reihe anderer Kompositionen Weinbergs wurde ausgerechnet die Oper *Die Passagierin* als Staatsauftrag zum 50. Jahrestag der Oktoberrevolution abgerechnet. Vgl. Korrespondenz mit der Leitung des Kulturministeriums der UdSSR (1967), RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 23, Akte 75, Blatt 51.

331 Vgl. Brief Mieczysław Weinbergs an Ol'ga Rachal'skaja vom 30. August 1965, in: Klokova (Hg.), *Mieczysław Weinberg*, S. 26.

332 Vgl. Stenogramm der Besprechung des Repertoire-Entwurfes für 1964–1967 durch den künstlerischen Rat des Theaters, RGALI, Fond 648, Verzeichnis 11, Akte 73.

333 Vgl. Oper *Die Passagierin* M. Weinberg, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 22, Akte 345, Blatt 29.

Zwar war die Verwirklichung der Opernaufführung womöglich auch ein Jahr zuvor nicht gesichert gewesen, zumindest lässt sich in den vorhandenen Archivakten des Bolschoi-Theaters kein einziger Hinweis auf so eine Absicht finden. Jedoch zeigte sich der innerhalb dieses einen Jahres erfolgte Wandel in der Außen- und Innenpolitik – sowie als Konsequenz in allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens der Sowjetunion – recht ausdrücklich: Der Sechstagekrieg Israels führte zu antizionistischen und antijüdischen Einstellungen in der sowjetischen Politik. Die Zerschlagung der Liberalisierungsbewegung in der Tschechoslowakei übertrug sich, wenn auch nicht direkt mit derselben Wucht, auf die innerpolitische Situation in der Sowjetunion.

Die Komponistenzunft stand geschlossen hinter dem Werk, vermochte jedoch nicht, wie es in der einschlägigen Besprechung im Komponistenverband hieß, „den Widerstand zu überwinden“ – trotz einer vermeintlichen hohen Einschätzung der Oper durch das Kulturministerium.³³⁴ Mstislav Rostropovič gab dieser Praxis der Ablehnung eines Werkes die Bezeichnung „es gibt da eine Meinung“.³³⁵ Während zu Zeiten der Formalismus-Kampagne eine Liste der verbotenen Werke existierte und ein Regelkatalog vorlag, wurden Ende der 1960er Jahre die Entscheidungen über die Aufführung neuer Musikwerke im Verborgenen getroffen, meist jedoch auf der Ebene des Kulturministeriums des Landes. Jurčák erklärt diesen Zusammenhang durch das Fehlen der autoritären Quelle: Während in den 1930er und 1940er Jahren Josef Stalin persönlich hinter Entschlüssen, Zeitungsartikeln etc. stand, existierte nach seinem Tod eine solche Instanz nicht,³³⁶ weshalb in den Folgejahren Fluktuationen, Abweichungen und eine Intransparenz in der Herausbildung des autoritären Diskurses zu beobachten war.

Angesichts der erst gegen Ende der Komposition hin veränderten inner- und kulturpolitischen Bedingungen konnte Weinberg kaum mehr darauf Rücksicht nehmen. Auch wenn die Protokolle bei der entsprechenden Werkbesprechung im sowjetischen Komponistenverband eine breite Unterstützung des Werkes belegen,³³⁷ auch vonseiten der einflussreichen Musikfunktionäre, war der Widerstand der zuständigen Stelle im Kulturministerium nicht zu überwinden. Bei der Besprechung der Oper nannten einige Redner die Schwierigkeit der vokalen Partie als Hauptgrund dafür, dass die Theaterleitung die Realisierung des Projekts anzweifelte.³³⁸ Ähnlich wurde bei der Ablehnung von Sviridovs Kantate *Meine Heimat* argumentiert.³³⁹ An diesen Beispielen wird die bewusst eingesetzte Strategie ersichtlich, jegliche inhaltliche Diskussion durch unwesentliche technische Details ins Abseits zu führen.

334 Vgl. Werkbesprechung im Komponistenverband der Sowjetunion vom 1. November 1968, RGALI, Fond 2490, Verzeichnis 2, Akte 191, Blatt 2.

335 Zitiert nach Alla Bogdanova: *Muzyka i vlast'* [Musik und Macht], Moskau, 1995, S. 52 f.

336 Vgl. Jurčák, *Eto bylo navsegda, poka ne končilos'*, S. 51 f.

337 Vgl. Werkbesprechung im Komponistenverband der Sowjetunion vom 1. November 1968, RGALI, Fond 2490, Verzeichnis 2, Akte 191, Blatt 1–11.

338 Vgl. ebd., Blatt 8–9.

339 Vgl. Frolova-Walker, *Stalin's Music Prize*, S. 127.

Ein Musikwerk, das sich mit dem bis zu diesem Zeitpunkt in der Sowjetunion tabuisierten Thema – der Frage nach Tätern und Opfern der Gräueltaten, die sich in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern abgespielt hatten – befasste, wirkte nicht zeitkonform. Das war jedenfalls die allgemeine Befürchtung, die im Fall der Ablehnung von *Die Passagierin* (angeblich) von einer einzigen zuständigen Person in der Opernabteilung des Kulturministeriums geteilt wurde.³⁴⁰ In diesem Zusammenhang könnte man von dem berüchtigten „telefonischen Recht“ sprechen, wenn einzelne Verbotsentscheidungen per Telefon mitgeteilt wurden, also ohne einen expliziten und datierten Eintrag im Protokoll.³⁴¹ Diese Praxis dient als Beispiel für eine intransparente Entscheidungsfindung auf der Ebene des Kulturministeriums des Landes und für einen Umgang mit neuartigen Informationen bzw. thematischen Inhalten der Kunstwerke, die angeblich die Stabilität der staatlichen und gesellschaftlichen Ordnung gefährdeten. Ab Mitte der 1970er Jahre übte der Komponistenverband der UdSSR die Selbstzensur schon so routiniert aus, dass die höheren Instanzen in der Regel kaum in die Entscheidungen einbezogen wurden.³⁴²

Als Teil der kulturellen Hyperstabilität kam in dieser Zeit noch die Etablierung eines neuen sowjetischen Geschichtskanons hinzu, der die Geschichte des „Großen Vaterländischen Kriegs“ und die Teilnahme der sowjetischen Armee am Zweiten Weltkrieg ausschließlich glorifizierte.³⁴³ Diese Sicht auf die Vergangenheit ließ die Geschichte der Konzentrationslager und der Judenvernichtung außen vor und tabuisierte sie vollkommen.³⁴⁴ In diesem Lichte erklärt sich ebenfalls das Scheitern einer anderen Uraufführung einer Komposition Weinbergs: Das *Requiem* op. 96, das noch in den Jahren 1965–1966 entstand, beruhte auf pazifistischen Gedichten verschiedener Autoren,³⁴⁵ und die Uraufführung dieses Werks war bereits für die Konzertsaison 1968/1969 angesetzt.³⁴⁶ Diese Absicht wurde allerdings nicht verwirklicht, obwohl 1969 der Muzfond den Druck der Partitur des *Requiem*s veranlasst hatte.³⁴⁷

340 Vgl. Tagungsstenogramm des Sekretariats des Komponistenverbands der Sowjetunion vom 11. Februar 1972, RGALI, Fond 2490, Verzeichnis 4, Akte 104, Blatt 8.

341 Vgl. Tatjana Gorjaeva: *Političeskaja cenzura v SSSR, 1917–1991* [Politische Zensur in der UdSSR], Moskau 2009, S. 358.

342 Der Höhepunkt der Macht der Komponistenverbände fiel in die Regierungszeit Brežnevs. Vgl. Belge, *Klingende Sowjetmoderne*, S. 50.

343 Vgl. Joachim Höslér: „Aufarbeitung der Vergangenheit? Der Große Vaterländische Krieg in der Historiographie der UdSSR und Rußlands“, in: *Kluften der Erinnerung. Rußland und Deutschland 60 Jahre nach dem Krieg* (=OSTEUROPA 2005, H. 4–6), S. 117ff.

344 Von den Gründen, die zum Scheitern der Uraufführung der Oper *Die Passagierin* führten, handelt der folgende Aufsatz: Klokova: „Nesostojavšajasja postanovka opery „Passažirka“ v 1968 godu: kto vinovat?“ [Gescheiterte Inszenierung der Oper *Die Passagierin* im Jahr 1968: Wer ist schuld?] in: *Musykal'naja akademija*, 2020, H. 2, S. 117–131.

345 Nach Gedichten von Dmitrij Kedrin, Federico García Lorca, Sarah Teasdale, Munetoshi Fukagawa und Michail Dudin.

346 Vgl. Dokumente über künstlerische Tätigkeit von Konzertorganisationen von Moskau in der Saison 1968/1969, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 22, Akte 957, Blatt 9.

347 Mehr zu *Requiem* op. 96 siehe Kapitel 3.3

Die 1960er Jahre scheinen eine Zeit gewesen zu sein, in der sich Weinberg gedanklich und kompositorisch viel mit seiner Heimat Polen auseinandersetzte.³⁴⁸ Aus dieser Periode stammen die meisten seiner Kompositionen mit einem Bezug zu Polen.³⁴⁹ In den darauffolgenden Jahren schwang der polnische Aspekt zwar bei vielen neuen Werken Weinbergs implizit immer wieder mit, doch von einer expliziten Beschäftigung mithilfe großformatiger Gattungen hielt sich Weinberg zurück.³⁵⁰

Das polnische bzw. polnisch-jüdische Netzwerk Weinbergs in Moskau wurde bisher kaum erforscht, was unter anderem daran liegen kann, dass die polnisch-jüdischen Exil-Überlebenden sich grundsätzlich kaum organisierten.³⁵¹ Es ist nicht bekannt, inwiefern Weinberg von Moskau aus Kontakt zu seinem Heimatland behielt, abgesehen vom Kauf zahlreicher Werke der polnischsprachigen Literatur, von dem seine älteste Tochter, Viktorija Bishops, berichtet hat.³⁵² Sicherlich hatte Weinberg auch in Moskau Bekanntschaften, die entweder aus Polen stammten oder auf irgendeine Weise mit diesem Land verbunden waren.³⁵³ So war etwa der berühmte Bassist Michail Ryba, der in Moskau eine erfolgreiche Karriere machte und als Interpret einiger Vokalkompositionen Weinbergs auftrat, ebenfalls polnisch-jüdischer Exilant.³⁵⁴

1966 fuhr Weinberg als Mitglied der sowjetischen Komponistendelegation zum Musikfestival *Warschauer Herbst*. Darüber schrieb er an Šostakovič einige Monate zuvor:

Es kann sein, dass ich mich im September nach Warschau aufmachen werde. K. P. [Kirill Petrovič] Kondrašin soll dort meine Achte Symphonie aufführen und bittet mich sehr, dem beizuwohnen. Ich weiß nicht, ob ich meine Reiseangst überwinden kann. Ich würde gerne die Orte meiner Geburt anschauen.³⁵⁵

348 Zu diesem Schluss kommt auch Verena Mogl. Vgl. Mogl, „Juden, die ins Lied sich retten“, S. 150.

349 Vokalzyklus *Stare listy/Staryje piś'ma* [Alte Briefe] op. 77 aus dem Jahr 1962, die 8. Symphonie *Kwiaty polskie/Cvety Pol'si* [Polnische Blumen] op. 83 von 1964 für Tenor, gemischten Chor und Orchester – beide nach Versen von Julian Tuwim – und die Kantate von 1965 *Pamiętnik miłości/Dnevnik ljubvi* [Tagebuch der Liebe] op. 87 auf Verse von Stanisław Wygodski.

350 Die Handlung der Oper *Madonna und der Soldat* (1970–1971) spielt zwar im Kriegspolen, die ihr zugrunde liegende Kurzgeschichte *Zosja* stammt jedoch von dem sowjetischen Schriftsteller Vladimir Bogomolov. Die Vokalkomposition *Annas Lied* von 1970–1971 nach Versen von Julian Tuwim greift auf eine Liedkomposition aus dem Vokalzyklus *Erinnerungen* op. 62 (1957–1958) zurück. Als einzige neue Komposition Weinbergs mit einem expliziten Polen-Bezug kann das 1981 entstandene Rezitativ *Pamiętka* nach den Versen von Elżbieta Szemplińska-Sobolewska für Bass und Klavier op. 132 zählen. Dazu ausführlicher in Kapitel 3.3

351 Vgl. Goldlust, *Neither „Victims“ nor „Survivors“*, S. 230f.

352 An die Einkäufe seltener bzw. antiquarischer polnischer Buchausgaben erinnert sich die Tochter Weinbergs, Viktorija Bishops. Vgl. Bljulina: „*Ja nigdy nie mówiła*“.

353 Einige Beispiele, die Ol'ga Rachal'skaja, die Witwe Weinbergs nannte, sind Asar Eppel, der sowjetische Übersetzer aus dem Polnischen, auch Grzegorz Wiśniewski, der polnische Kulturhistoriker und Musikkritiker, der öfters in Moskau war.

354 Michail Ryba sang 1968 die Uraufführung der *Drei Romanzen* op. 78 (1962–1963). Darüber hinaus interpretierte er die von Weinberg komponierten Lieder für den Film *Poslednij djujm* [Das letzte Stück] aus dem Jahr 1958 und für die Radioserie *Priključenja Dimki* [Die Abenteuer des Dimka] (1952–1955).

355 Brief Weinbergs an Šostakovič vom 12.06.1966, in: Klokova (Hg.), *Mieczysław Weinberg*, S. 38.

Anscheinend muss es seinerseits ein Bestreben auch nach persönlicher Verbindung zu seinem Heimatort gegeben haben, denn während seines kurzen Aufenthalts in Warschau traf Weinberg seine polnischen Kommilitonen aus Studienzeiten in Warschau und in Minsk. Fotografisch festgehalten ist ein Treffen Weinbergs mit Witold Małcużyński, einem polnisch-schweizerischen Pianisten, mit dem Weinberg noch bei Józef Turczyński studiert hatte (Abbildung 1). Darüber hinaus besuchte er dort auch seinen Kollegen, den Komponisten Ryszard Sielicki geb. Berlins bzw. Berlinson, mit dem er in Minsk studiert und das Los der polnisch-jüdischen Flüchtlinge in der Sowjetunion geteilt hatte.³⁵⁶ Ryszard Sielicki kehrte 1956 nach Warschau zurück und übernahm die künstlerische Leitung der ebenfalls 1956 gegründeten Plattenfirma *Muza*. Diesen Posten behielt Sielicki bis 1968, als polnische Juden erneut von einer antisemitischen Kampagne getroffen wurden.



Abbildung 1: Witold Małcużyński (l.) mit Mieczysław Weinberg in Warschau, 1966. Copyright: Ol'ga Rachal'skaja

³⁵⁶ Ryszard Sielickis Sohn Edward soll beim Treffen mit Weinberg ebenfalls anwesend gewesen sein, so Weinbergs Witwe Ol'ga Rachal'skaja in einem Privatgespräch im Mai 2021.

Insgesamt jedoch fühlte sich Weinberg in Polen, weil er Mitglied der sowjetischen Delegation war, als ein Spion betrachtet, denn die ehemaligen Kommilitonen mieden ihn.³⁵⁷ Diese Wahrnehmung würde durchaus mit der Erfahrung der polnisch-jüdischen Repatriierten aus der Sowjetunion übereinstimmen, die in Polen als Kollaborateure mit den Sowjets angesehen wurden.³⁵⁸ Die Aufführung der Symphonie Nr. 8 fand auf dem Festival nicht statt. Der zurückhaltende Empfang, den Vertreter der polnischen Musikwelt Weinberg bereiteten,³⁵⁹ wirkte möglicherweise wie eine Zäsur in der intensiven Beschäftigung mit der alten Heimat. Nach der Symphonie Nr. 9, die Weinberg möglicherweise nach seiner Rückkehr aus Warschau 1967 abschloss,³⁶⁰ folgten keine Werke von großem Format mehr,³⁶¹ die sich mit dem Thema Polen beschäftigten. Die Symphonie Nr. 9 *Verse, die der Vernichtung entgingen* op. 93 wurde im Sommer 1968 vom Repertoire-Kollegium des Kulturministeriums als Staatsauftrag erworben,³⁶² kam jedoch nach ihrer Entstehung nicht zur Aufführung, vielleicht auch aus dem Grund, dass die Texte, auf welche sie rekurrierte (Julian Tuwim, Władysław Broniewski), nicht mehr dem politischen Zeitgeist entsprachen. Diese Symphonie kann laut Mogl als „Epilog zu seiner langen kompositorischen Auseinandersetzung mit den Werken Julian Tuwims“³⁶³ gesehen werden und auch als Verarbeitung eigener Emotionen, die durch seinen kurzen Einblick in das nicht mehr existente Warschau seiner Jugend aufgekommen waren.

Die Misserfolge bei der Aufführung von Weinbergs Kompositionen schienen sich unabhängig von deren Programmatik fortzusetzen. Es folgten gleich mehrere Werke, die der kulturpolitischen Konjunktur Rechnung trugen. Die nacheinander entstandenen Werke Opus 101 und 102 etwa waren symphonische Kompositionen, die sich dem 100. Geburtstag Vladimir Lenins widmeten: Opus 101 war die Symphonie Nr. 11 *Festliche Symphonie* (1969–1970) nach Texten revolutionärer Dichter, Opus 102 (1970) stellte ein vokalsymphonisches Gedicht *An diesem Tag wurde Lenin geboren* nach Gedichten von Demjan Bednyj für Chor und Orchester dar. Die Tatsache, dass keines dieser Werke je aufgeführt wurde, obwohl beide im staatlichen Auftrag entstanden, ist bezeichnend für die Praktiken des sowjetischen Musikbetriebs. Für den Komponisten trugen diese Kompositionen einen klaren Auftragscharakter und brachten ein stattliches Honorar ein, während die zuständigen Musikorgane diese Werke offensichtlich nur in ihren statistischen Jahresberichten

357 Vgl. Grzegorz Wiśniewski: *Pjat' pol'skich sudeb* [Fünf polnische Schicksale], Moskau 2003, S. 49.

358 Vgl. Goldlust, *Neither "Victims" nor "Survivors"*, S. 226ff.

359 Mehr darüber siehe Dorota Szwarcman: „Zwischen allen Stühlen. Warum Weinberg in Polen unbekannt ist“, in: *Die Macht der Musik. Mieczysław Weinberg: Eine Chronik in Tönen*, OSTEUROPA, 2010, H. 7, S. 139–146.

360 Im Manuskript der Symphonie sind die Jahre 1966–1967 angegeben.

361 Die Oper *Die Madonna und der Soldat* op. 105 kann zu den anderen Kompositionen Weinbergs mit einem Polen-Bezug nur äußerst bedingt gezählt werden. Siehe die Ausführungen im Kapitel 2.8

362 Vgl. Auszug Nr. 16 vom 13. Juni 1968 aus dem Sitzungsprotokoll des Kollegiums für Repertoire und Redaktion zu Musikwerken des Kulturministeriums der UdSSR, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 22, Akte 898, Blatt 29.

363 Mogl, „Juden, die ins Lied sich retten“, S. 266 f.

anlässlich der großen Jubiläen nutzten. Das Komponieren von Musik ausschließlich zum Zwecke der jährlichen behördlichen Rechenschaftsablegung der Musikabteilung des Kulturministeriums musste für Weinberg wie eine bittere Pille wirken.

Im Dezember 1969 feierte Weinberg seinen 50. Geburtstag – dieses Jubiläum zeichnete die Leitung der Musikabteilung im Kulturministerium mit einem Komponistenabend am 21. Februar 1970 im Kleinen Saal des Konservatoriums aus.³⁶⁴ Auf dem Konzertprogramm standen Werke des Komponisten für Kammerorchester, die unter der Leitung von Rudolf Baršaj aufgeführt wurden. Allerdings erklangen bei diesem Anlass keine neuen Kompositionen, was sich für die Entwicklung der Weinberg-Rezeption in den 1970er Jahre als bezeichnende herausstellen sollte: Seine neuen Kompositionen kamen nur noch selten zur Aufführung.

2.8 Gegen die Windmühlen der Musikinstitutionen: 1971–1976

Die offensive gesellschaftlich-kulturelle Politik der Sowjetunion brachte das Musikleben des Landes in den 1970er Jahren in einen ständigen inneren Konflikt. Die staatliche Kontrolle über das Konzertrepertoire nahm weiterhin zu, die staatliche Verfolgung einiger führender sowjetischer Literaten und Menschenrechtler spaltete die sowjetischen Eliten – auch im Bereich der Musik. Die Hetzkampagne gegen Aleksandr Solženicyn, die sich nach der Nobelpreisverleihung 1970 an den Schriftsteller für seinen Roman *Archipel GULAG* noch intensivierte, betraf nicht nur Solženicyn selbst, sondern auch seine Unterstützer Mstislav Rostropovič und Galina Višnevskaja. Ihre Konzerttätigkeit in Moskau und anderen großen sowjetischen Städten wurde dadurch enorm erschwert.³⁶⁵ Rostropovičs offener Brief von 1970 an mehrere sowjetischen Zeitungen führte ihn und seine Familie in die Isolation und schließlich 1974 in die Emigration. Weinberg unterzeichnete die Petition zur Unterstützung Solženicyns nicht. Es wird vermutet, dass Rostropovič ihm deswegen seine Sympathie entzog und seine Kompositionen nicht mehr aufführte.³⁶⁶ Gerechtigkeitshalber muss allerdings angeführt werden, dass Weinberg anscheinend grundsätzlich keine Petitionen unterschrieb. Am 3. September 1973 erschien in der Zeitung *Pravda* eine Stellungnahme einer Komponistengruppe gegen die gesellschaftliche Tätigkeit Andrej Sacharovs. Unter die ideologischen und politischen Grundlagen, die sich später als gefälscht herausstellten, schrieben die Vertreter der sowjetischen Musikerzunft unterschiedlicher Generationen ihre Namen. Unter ihnen war auch der Name Dmitrij Šostakovič, nicht jedoch Mieczysław Weinberg.³⁶⁷

364 Vgl. Dokumente über künstlerische Tätigkeit von Konzertorganisationen von Moskau in der Saison 1968/1969, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 22, Akte 957, Blatt 53.

365 Vgl. Galina Višnevskaja: *Galina. Istorija žizni* [Galina. Lebensgeschichte], Moskau 1996, S. 366–371.

366 Diese Vermutung stammt von der Witwe des Komponisten. Vgl. Fanning, *Mieczysław Weinberg*, S. 12.

367 Vgl. Anonym: „Pozorit zvanije graždanina“ [Blamage des Bürger-Titels], *Pravda* vom 3. September 1973, <http://ustvolkskaya.org/dsch.php> (letzter Zugriff: 16.06.2022)

Für das geringe gesellschaftliche Engagement Weinbergs könnte es mehrere Erklärungen geben: Zum Einen dürfte Weinberg der Sowjetunion gegenüber, dem Land, in das er sich vor dem Holocaust gerettet hatte, dankbar und von daher loyal eingestellt gewesen sein, was mit den Narrativen der polnisch-jüdischen Exil-Überlebenden übereinstimmt.³⁶⁸ Zum Andern scheint es plausibel, dass die Verhaftung von 1953 Weinberg zusätzlich traumatisiert und ihn deswegen zu besonderer Vorsicht im Umgang mit sowjetischen Behörden angehalten hat.

Zu Beginn der 1970er Jahre schien die Zusammenarbeit Weinbergs mit den zuständigen Musikorganen der Sowjetunion vorerst noch gut zu funktionieren. Weinberg schloss mit dem Kollegium für Repertoire-Redaktion eine Reihe von Verträgen über die Schaffung neuer musikalischer Kompositionen ab. Dabei fungierten bei den meisten Werken noch die Namen von InterpretInnen und Musikinstitutionen, die Weinberg bereits aus früherer künstlerischer Zusammenarbeit kannte, als Garanten der Übernahme der Kompositionen ins Repertoire. So existierte ein Vertrag über die Entstehung des Konzerts für Klarinette und Kammerorchester op. 104, das in die Konzertsaison der Moskauer Philharmonie 1971/1972 aufgenommen werden sollte und dort auch fest eingeplant war; außerdem war angekündigt, dass die Uraufführung durch das Kammerorchester der Moskauer Philharmonie unter der Leitung von Rudolf Baršaj erfolgen sollte.³⁶⁹ Über die Komposition von 24 Präludien für Violoncello solo wurde 1970 ein Vertrag abgeschlossen, wobei eine Anmerkung erläuterte, dass dieses Werk ins Konzertprogramm von Mstislav Rostropovič aufgenommen werden sollte.³⁷⁰

Allerdings fanden die Uraufführungen beider Kompositionen nicht wie geplant statt. Während es im Fall der Präludien vermutlich am persönlichen Zerwürfnis zwischen dem Komponisten und Rostropovič lag – oder auch an der politische in Ungnade gefallenen Rolle des Letzteren –, war die Moskauer Philharmonie selbst oder eine für sie zuständige übergeordnete staatliche Institution Verursacher der nicht erfolgten Aufführung des Klarinettenkonzerts. Am 14. April 1971 leitete Rudolf Baršaj die Uraufführung einer anderen Komposition Weinbergs mit dem Quartett seines Kammerorchesters, und zwar des Streichquartetts Nr. 12, das zu Beginn des Jahres 1971 im Staatsauftrag entstanden war.³⁷¹ Möglicherweise wollte die Philharmonie oder eine ihr übergeordnete Stelle vermeiden, dass innerhalb einer Konzertsaison gleich mehrere Uraufführungen von Werken desselben Komponisten das Konzertrepertoire des Hauses belegten. Einige Jahre später bemängelte nämlich das Repertoire-Kollegium den Umstand, dass einige Komponisten jährlich gleich mehrere Staatsaufträge erhielten und andere ihre Werke jahrelang nicht verbreiten konnten.³⁷²

368 Vgl. Goldlust, *Identity Profusions*, S. 224f. Vgl. auch Nesselrodt, *Dem Holocaust entkommen*, S. 305–308.

369 Vgl. Komponistenverträge über die Erschaffung symphonischer und vokal-instrumentaler Werke sowie Anlagen, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 22, Akte 1403, Blatt 28, 30.

370 Vgl. ebd., Akte 1190, Blatt 23, 23bis, 24 f.

371 Vgl. ebd., Akte 1195, Blatt 47.

372 Vgl. Über die Praxis der Staatsaufträge des Kulturministeriums der UdSSR bezüglich Musikwerke, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 23, Akte 352, Blatt 112 f.

In der ersten Hälfte der 1970er Jahre schuf Weinberg zahlreiche Kompositionen, die mehrheitlich vom Kulturministerium als Staatsauftrag erworben wurden. Allerdings war es nicht mehr der Regelfall, sondern vielmehr eine seltene Ausnahme geworden, dass die neuen Werke gleich nach ihrer Entstehung zur Aufführung gelangten. Die Sonate für Bratsche solo op. 107 entstand z. B. 1971; erst im darauffolgenden Jahr erwarb sie die Repertoire-Abteilung des Kulturministeriums³⁷³ und erst Ende 1974 fand die Uraufführung dieser Sonate durch den sowjetischen Bratschisten Fëdor Družinin statt.³⁷⁴ Dessen Kontakt dürfte Dmitrij Šostakovič vermittelt haben.³⁷⁵ Ähnlich lange dauerte es, bis Weinbergs Oper *Mein D'Artagnan* op. 109 auf die Bühne kam. Der Leiter der Repertoire-Abteilung des Kulturministeriums Konstantin Sakva setzte sich noch 1971 für deren Aufführung im Theater von Stanislavskij und Nemirovič-Dančenko ein,³⁷⁶ möglicherweise fungierte Weinberg dabei als Bittsteller. Die Uraufführung dieser Oper fand jedoch erst im Dezember 1974 an besagtem Theater statt.

Es wird ersichtlich, dass die Arbeit einzelner Musikinstitutionen nicht koordiniert verlief: Während die Musikabteilung für Repertoire am Kulturministerium mit Weinberg einen Vertrag über die Erschaffung eines Musikwerks abschloss, konnte sie nicht gewährleisten, dass dieses Stück, obgleich es im Rahmen einer Zusammenarbeit zwischen dem Komponisten und bestimmten Interpreten entstanden war, auch den Zutritt zu einer Konzertbühne erhielt. In einer solchen Konstellation schien der Komponist unbedingt auf die Unterstützung von – und gute Vernetzung mit – Konzerthäusern seines Interpreten angewiesen zu sein bzw. auf seine eigenen guten Beziehungen zu Entscheidungsträgern, wobei auch hier die Grenzen der Einflussnahme auf das Geschehen sehr eng gesetzt waren.

Auch die Tätigkeiten der führenden Entscheidungsträger im sowjetischen Musikbereich – wie die des Kulturministeriums und der führenden Konzerthäuser –, schien zu der Zeit nicht immer aufeinander abgestimmt zu laufen. Das Kulturministerium strebte an, ein thematisch geeignetes Repertoire auf die sowjetischen Bühnen zu befördern, vermisste dieses dann aber häufig in den tatsächlichen Spielplänen, was zu Beanstandungen führte.³⁷⁷ So fanden sich im Plan der Moskauer Staatlichen Philharmonie für die Saison 1971/1972 keine Konzerte bzw. Abonnements mit Werken über die Freundschaft der UdSSR-Völker bzw. mit der Musik der UdSSR-Völker – beides Themenbereiche, in welchen das Kulturministerium verstärkt Kompositionen gefördert hatte. Angesichts der jüngeren Entwicklungen in einigen sowjetischen Satellitenstaaten (konkret: Prager Frühling

373 Vgl. Korrespondenz mit Theatern, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 22, Akte 1514, Blatt 31.

374 Vgl. Konzertheft vom 7. November 1974, RGALI, Fond 2922, Verzeichnis 5, Akte 191, Blatt 46. Siehe Anhang.

375 Fëdor Družinin war 1964–1989 Mitglied des Beethoven-Quartetts, ihm widmete Šostakovič seine letzte Komposition: die Sonate für Bratsche und Klavier op. 147 (1975).

376 Vgl. Korrespondenz mit Theatern, Librettisten und Komponisten über die Schließung und Verlängerung der Verträge über die Erschaffung neuer Kompositionen, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 22, Akte 1399, Blatt 45.

377 Vgl. Berichterstattung an die Leitung des Kulturministeriums der UdSSR über die Entwicklung und Propaganda der Musikkunst im Lande, Bd. 2, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 22, Akte 1389, Blatt 41–43.

1968 und dessen Auswirkungen für die anderen Ostblock-Staaten) strahlen diese thematischen Anforderungen eine dezidierte Performativität aus. So bemängelte die Leitung der Repertoire-Abteilung das Fehlen neuer Werke von KomponistInnen aus der Sowjetunion und den befreundeten sozialistischen Republiken im Konzertprogramm. Hingegen wurde im Konzertplan ein Übermaß an westlicher Musik festgestellt.³⁷⁸ Das Kulturministerium forderte also die vorzeitige Abstimmung der Abonnements mit der Moskauer Philharmonie. Dieser Anspruch auf totale Kontrolle über alle sowjetischen Musikinstitutionen schien mehr Wunsch als Realität und womöglich eher in der Rückschau konstruiert. Vielmehr schien es die Regel zu sein, dass viele Bereiche des sowjetischen Musiklebens unkoordiniert funktionierten, was dem Verständnis einer hyperstabilen Ordnung entspräche.

Das Kulturministerium sah – gemeinsam mit dessen Musikabteilung bzw. Kollegium für Repertoire und Redaktion – seine Hauptaufgabe schon immer in der Erarbeitung eines problemorientierten thematischen Plans für die musikalischen Staatsaufträge.³⁷⁹ Die wesentlichen Themen, die die sowjetische Gesellschaft umtreiben sollten, waren Erziehung zur kommunistischen Arbeitsphilosophie und zum Gefühl des Patriotismus, internationale Brüderschaft und Völkerfreundschaft, Kampf gegen Überbleibsel der Vergangenheit im Bewusstsein und Benehmen der Menschen sowie das zeitgenössische sowjetische Heldentum.³⁸⁰ In Bezug auf das symphonische Genre sollten die Kompositionen ebenfalls einen Programmbezug zum zeitgenössischen Leben des Landes oder zum sowjetischem Menschen aufweisen. Eine Orientierung an den in der sowjetischen Literatur, Malerei, Architektur oder im sowjetischen Kino dargestellten Figuren bzw. Bildern diente hierbei ebenfalls als erwünschte Referenz.³⁸¹

Eine thematische und ideologische Absicherung der Inhalte – bzw. deren Anpassung am autoritären Diskurs – in den großen, von Texten begleiteten Genres war demnach die Hauptsorge ihrer Urheber. So veranlasste die Leitung des Repertoire-Kollegiums einen Professor der Geschichte bzw. Parteigeschichte, das von Aleksandr Medvedev verfasste Libretto zur Oper *In jenen alten Jahren*³⁸² von Revol' Bunin und die darin dargestellte Sicht auf die Geschichte der revolutionären Bewegung *Narodovol'stvie* [Volkswille] in den 1870er Jahren im zaristischen Russland nach ideologischer Entsprechung der aktuellen Geschichtsvorstellungen zu überprüfen.³⁸³

Mit einer ideologiekonformen Anpassung und mit Strapazen verschiedener Art auf dem Weg zur Aufführung sah sich Weinberg auch bei seiner zweiten großen Oper *Die*

378 Vgl. ebd., Blatt 42f.

379 Vgl. Korrespondenz mit Theatern, Librettisten und Komponisten, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 22, Akte 1399, Blatt 5–8.

380 Vgl. Korrespondenz mit Theatern, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 22, Akte 1399, Blatt 7 f.

381 Vgl. ebd., Blatt 30.

382 Diese Oper wurde aufgrund des Todes des Komponisten im Jahr 1976 nicht abgeschlossen. Beachtenswert erscheint allerdings die gesamte Dauer des Arbeitsprozesses, die möglicherweise auf Schwierigkeiten thematisch-inhaltlicher Art schließen lässt.

383 Vgl. Korrespondenz mit Theatern, Librettisten und Komponisten über die Schließung und Verlängerung der Verträge über die Erschaffung neuer Musikwerke, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 22, Akte 1514, Blatt 3.

Madonna und der Soldat op. 105 aus den Jahren 1970/1971 konfrontiert.³⁸⁴ Die Oper gelang nur mühevoll in ein Theater. Um das zu erreichen, entschied sich Weinberg, die für das Libretto verwendete Erzählung Vladimir Bogomolovs, *Zosja*, inhaltlich ideologiekonform gestalten zu lassen.³⁸⁵ Der Fokus der Handlung lag nun nicht mehr auf inneren, vom Kriegsgeschehen zutiefst beeinflussten Erlebnissen eines jungen sowjetischen Soldaten, der sich in ein polnisches Mädchen verliebte, sondern auf einer ideologisch vorteilhafter ausgerichteten Geschichte: Das polnische Mädchen begegnet einem heldenhaften sowjetischen Soldaten, der am Ende der Oper als Märtyrer ums Leben kommt, wobei er das polnische Mädchen zuvor noch vom Katholizismus zum sowjetischen Sozialismus bekehrt hat. Auch diese ideologische Anpassung sicherte jedoch nicht auf Anhieb den Zugang zu einer Opernbühne in Moskau. Erst 1975 erfolgte eine Aufführungszusage des Kleinen Operntheaters in Leningrad. Parallel dazu kam es zum Konflikt mit dem Autor der Erzählung, der Weinberg und Medvedev massiver Verzerrungen seines Originaltexts bezichtigte.³⁸⁶ Erst durch die Intervention von Dmitrij Šostakovič konnte *Die Madonna und der Soldat* in Leningrad uraufgeführt werden. Weinberg erinnerte sich:

Es entstand die Situation, in der die Oper nicht aufgeführt werden konnte. Es gab eine abscheuliche Intrige. Dmitrij Dmitrijevič war bereits schwer krank, wendete sich jedoch an die höheren Instanzen für die Verwirklichung des Vorhabens.³⁸⁷

Bisher bleibt unklar, wer in die genannte Intrige verwickelt war und ob es allein in Bogomolovs Macht stand, die Uraufführungspläne der Oper zu stören. Vermutlich gab es neben der Auseinandersetzung mit Bogomolov noch institutionelle Hindernisse, die Oper auf einer größeren Musiktheaterbühne aufzuführen. Eine Reihe von Fragen wirft außerdem die Tatsache auf, dass offenbar keine direkte Zusammenarbeit von Weinberg und Medvedev mit Bogomolov bestanden hatte.

Die Mühen, die es Weinberg und Medvedev kostete, eine Oper über ein zeitgenössisches sowjetisches Thema aufführen zu lassen, trotz ihrer Anpassungsversuche an die ideologischen Anforderungen sowie eines seit Jahrzehnten bestehenden Mangels und ausgesprochenen Bedarfs an solchen Opernkompositionen, hatten möglicherweise zum Ergebnis, dass Weinberg von der Bearbeitung von Kriegserlebnissen in textbesetzten Gattungen Abstand nahm. Überhaupt sah er von der Komposition großformatiger Opern zunächst ab. Stattdessen komponierte er im Jahr 1975 gleich zwei kürzere Opern, die eher zur Gattung der Operette gehören: die Oper *Wir gratulieren!* op. 111 nach Scholem Alejchem und die Oper *Lady Magnesia* op. 112 nach Bernard Shaw. Es ist nicht nachzu-

384 Als Weinberg die Oper 1972 dem Komponistenverband vorstellte, hieß sie bereits anders: *Kak belych jablon' dym* [Wie der Rauch von weißen Apfelbäumen]. Vgl. Sitzungsstenogramm des Sekretariats des Komponistenverbands der UdSSR vom 11. Februar 1972, RGALI, Fond 2490, Verzeichnis 4, Akte 104, Blatt 1.

385 Vgl. Mende, *Sozialismus als kulturelles Regulativ*, S. 145 f.

386 Vgl. Brief Dmitrij Šostakovičs an Isaak Glikman vom 13. März 1975, in: Glikman (Hg.), *Pis'ma k drugu*, S. 307–308. David Fanning spricht auf der Grundlage derselben Quelle von einem Plagiat (vgl. Fanning, *Mieczysław Weinberg*, S. 145), wobei diese Bezeichnung im gemeinten Briefwechsel nicht vorkommt.

387 Chentova, *V mire Šostakoviča*, S. 186.

weisen, wer oder was Weinberg dazu bewog, diese Werke in Angriff zu nehmen. Es gelang Weinberg erst 1983, die zweiaktige Oper *Wir gratulieren!* auf der Bühne des Moskauer Kammermusiktheaters aufführen zu lassen; die Oper *Lady Magnesia* hingegen wurde erst 2009 in Liverpool uraufgeführt.

Allmählich verlor Weinberg den Rückhalt von InterpretInnen, mit deren Hilfe seine Kompositionen ein Jahrzehnt zuvor noch regelmäßig auf die Bühne gelangt waren. Die Gründe dafür sind in mehreren Umständen zu sehen. Viele sowjetische Musiker gingen in den Westen, so 1977 Rudolf Baršaj. Auch nahe Verwandte Weinbergs, seine erste Ehefrau und seine Tochter, emigrierten 1971 nach Israel – dieser Umstand könnte sich ebenfalls negativ auf die Aufführungsperspektiven von Weinbergs Musik und seinen Ruf allgemein ausgewirkt haben.³⁸⁸ Zudem zeichnete sich der Komponistenverband zur Brežnev-Regierungszeit durch eine Überhand nehmende Bürokratie und ein Klientel-Denken aus,³⁸⁹ an dem Weinberg möglicherweise keinen Anteil nehmen wollte bzw. konnte. 1975 verstarb schließlich Dmitrij Šostakovič, der zuvor auf das musikalische Geschehen im Lande großen Einfluss genommen hatte.

Weinberg befand sich daher 1976 in der Situation, dass er auf neue – zum Teil auch jüngere – InterpretInnen angewiesen war, um deren Zuneigung er sich zunächst bemühen musste. Angesichts eines Generationenwechsels und der damit einhergehenden Verlagerung des allgemeinen Musikinteresses auf experimentelle und avantgardistische Musik geriet Weinberg allerdings in den Hintergrund des sowjetischen Musiklebens. Diese Lage befreite ihn ein wenig vom Zwang, auf die aktuelle offizielle Nachfrage reagieren zu müssen – zumal sich die geforderten Themen seit Jahrzehnten kaum verändert hatten – und ermöglichte ihm, sich zurückzuziehen und seinen eigenen, höchst privaten Bedürfnissen in der Musik nachzukommen.

388 So zumindest die Auffassung der nach Israel emigrierten Tochter Weinbergs, Viktorija Bishops. Vgl. Bljumina, *„Ja nikogda ne govorila“*.

389 Vgl. Belge, *Klingende Sowjetmoderne*, S. 57.

3 Darstellung des Holocaust in der sowjetischen Literatur und Musik – Mieczysław Weinbergs Beitrag

Mieczysław Weinberg hat als Zeitzeuge den Umgang des sowjetischen Staats mit der systematischen Vernichtung der jüdischen Bevölkerung Europas im Zweiten Weltkrieg erlebt, die sich ab dem Einmarsch der deutschen Armee in die Sowjetunion auch auf sowjetischem Territorium vollzog. Unklar ist, ob Weinberg wusste, was in den westlichen Ländern in dieser Hinsicht geschah. Aufgrund seiner breitgefächerten Vernetzung in die Kreise der sowjetischen Kulturelite darf jedoch vermutet werden, dass er im Austausch mit dem Ausland stand.¹ Vor diesem Hintergrund darf ferner angenommen werden, dass Weinberg über den Umgang mit dem jüdischen Massenmord im kommunistischen Polen im Bilde war.

Die Verwandtschaft zu Solomon Michoëls, dem Vorsitzenden des Jüdischen Antifaschistischen Komitees, ermöglichte es Weinberg, aus erster Hand über die Vernichtung der jüdischen Bevölkerung in den von den Nazis besetzten westlichen Gebieten der Sowjetunion zu erfahren.² Über die massenhaften Erschießungen in dieser Region berichteten sogar die zentralen sowjetischen Presseorgane in den Jahren 1941–1942.³ Über verschiedene Wege gelangten die Zeitzeugenberichte an Solomon Michoëls und Il'ja Erenberg, die zu der Zeit nicht nur im Inneren der Sowjetunion als offiziell geförderte Vertreter der jüdischen Interessen fungierten, sondern auch als Bindeglied zum internationalen Judentum eingesetzt wurden.⁴ Die Aufarbeitung des Holocaust in Osteuropa begann also in der Sowjetunion noch während des Zweiten Weltkriegs.⁵ Derselbe Schluss darf auch über das 1944 befreite Polen gezogen werden, denn zeitgleich gründeten Holocaust-Überlebende die Zentrale Jüdische Historische Kommission in Łódź, die sich ebenfalls mit der Sammlung von Zeitzeugenberichten beschäftigte.⁶ Das Jüdische Antifa-

-
- 1 U. a. war die Familie Michoëls mit Il'ja Erenburg befreundet. Vgl. Mežiricer, K 60-j godovščine. Il'i Erenburg genoss eine besondere Stellung im sowjetischen Leben: Er durfte regelmäßig ins Ausland reisen und verfügte über einen großen, internationalen Freundeskreis.
 - 2 U. a. durch die Kontakte Hirsch Smolars zum JAK. Vgl. Gennady Estraiikh: „Hersh Smolar: A Polish Personage in the Soviet Jewish Cultural Scene, 1940s-1960s“, in: Friedla, Nesselrodt (Hg.), *Polish Jews*, S. 175–198.
 - 3 Il'ja Al'tman: „Shoah: Gedenken verboten! Der weite Weg vom Sowjettabu zur Erinnerung“, in: *Kluffen der Erinnerung. Rußland und Deutschland 60 Jahre nach dem Krieg* (=OSTEUROPA 2005, H. 4–6), S. 150.
 - 4 Vgl. Il'ja Al'tman (Hg.): *Neizvestnaja Černaja kniga. Materialy k „černoj knige“ pod redakciej Vasilija Grossmana i Il'ji Erenburga* [Das unbekannte Schwarze Buch. Materialien zum „Schwarzen Buch“ unter der Herausgabe von Vasilij Grossman und Il'ja Erenburg], Moskau 2015, S. 10.
 - 5 Vgl. Ulrich Herbert: „Holocaust Research in Germany“, in: Thomas Schlemmer, Alan E. Steinweis (Hg.), *Holocaust and Memory in Europe*, Berlin/Boston 2016, S. 20.
 - 6 Vgl. Feliks Tych: „Umfang und Quellen des Wissens über den Holocaust in Polen“, in: Anna Wolff-Powęska, Piotr Forecki (Hg.), *Der Holocaust in der polnischen Erinnerungskultur*, Frankfurt am Main et al. 2012, S. 101.

schistische Komitee (JAK) betrieb mit amtlicher Erlaubnis das Sammeln und Vorbereiten der Zeugnisberichte über die nationalsozialistischen Gräueltaten, die in Form einer Publikation mit dem Titel *Das Schwarze Buch* als „Denkmal für die toten und überlebenden Juden wie für ihre Retter“⁷ an die Weltöffentlichkeit gelangen sollte. Diese Sammlung von Zeugenberichten diente auch als Grundlage für die Anklage der Nazi-Verbrecher bei den Nürnberger Prozessen.⁸

Spätestens ab Anfang 1948, als Solomon Michoëls auf Befehl Stalins ermordet wurde, kehrte in der Sowjetunion ein verordnetes Schweigen über die jüngste Vergangenheit ein. Dieses Schweigen war jedoch nichts, „was die Erinnerung an das Geschehene [...] anästhesierte“,⁹ also eine sich selbst oktroyierte Strategie, mit der jüngsten Vergangenheit fertig zu werden, wie es in anderen Ländern der Nachkriegszeit der Fall gewesen sein mochte. Das Verstummen der jüdischen Überlebenden und der sowjetischen Gesellschaft war Folge einer nach der „großen Säuberung“ von 1937/1938 erneuten staatlichen Repressionswelle und daraus resultierender allgemeiner Einschüchterung. Das Jüdische Antifaschistische Komitee wurde zerschlagen und fast alle seine Mitglieder verhaftet: In der Sowjetunion der späten 1940er Jahre rollte die antisemitisch motivierte Verfolgungswelle an. Jegliche Thematisierung von jüdischen Opfern der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik wurde verbannt und in den Euphemismus „friedliche Sowjetbürger“ übersetzt.¹⁰

Das Verschweigen der jüdischen Vernichtung im Zweiten Weltkrieg verlief also in der Sowjetunion unisono mit dem anderer Länder, die ansonsten politisch einen gegenläufigen Kurs vertraten, und prägte als Grundtopos der Erinnerungsarbeit alle betroffenen Länder in den ersten zwei Jahrzehnten nach dem Kriegsende – und das aufseiten der Täter wie der Opfer: Aus unterschiedlichen Motivationen heraus forderten die Regierungen Westdeutschlands und Israels die Thematisierung der Vernichtung der europäischen Juden nicht. Man befürchtete, die Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit würde vom Aufbau der Gegenwart – der neuen Staaten – abhalten.¹¹ Das Verschweigen avancierte zur allgemein anerkannten Praxis, die eigene Schuld oder das eigene Trauma verschwinden zu lassen.¹² Dagegen steuerte der Vorwurf Hannah Arendts über die „totale

7 Al'tman, *Shoah*, S. 155.

8 Vgl. ebd., S. 154.

9 Dan Diner: *Gegenläufige Gedächtnisse. Über Geltung und Wirkung des Holocaust*, Göttingen 2007, S. 7.

10 Vgl. Al'tman, *Shoah*, S. 151.

11 Vgl. Aleida Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München 2006, S. 98 ff.

„Ein zentrales Motiv [hier: der polnisch-jüdischen Rückkehrer aus der Sowjetunion], das in den Lagern für jüdische Displaced Persons in Deutschland noch vertieft wurde, ist die Einsicht einer Schuld im eigenen Überleben“. Aus: Nesselrodt, *Dem Holocaust entkommen*, S. 330. Denselben Befund legt Henry Krystal vor, der jahrelang die Traumata der Holocaust-Überlebenden erforschte. Vgl. Krystal, *Oral history*, S. 113. Auch zieht sich dieses Motiv als roter Faden durch die Erinnerungen der polnischen Juden, die den Holocaust überlebten. Vgl. Annette Wieviorka, Itzhok Niborski (Hg.), *Les Livres du souvenir. Mémoires juifs de Pologne*, Paris 1983, S. 51.

12 Vgl. ebd., S. 101.

Komplizität“ der Täter an.¹³ Demgegenüber stand die moralische Pflicht – manche nannten es auch Schuld – der Überlebenden, Zeugnis über das Unrecht abzulegen.¹⁴

In den USA, wo eine direkte Involvierung der Zeitgenossen an der Holocaust-Erfahrung nicht vorhanden war, besaß dieses Thema lange Zeit keine politische Konjunktur; auch die amerikanischen Juden mieden dieses Thema, so Gulie Neeman Arad.¹⁵ Laut Arad vermochten selbst die Gerichtsprozesse über die Nazi-Verbrechen Ende der 1950er, Anfang der 1960er Jahre – der bekannteste davon war der Eichmann-Prozess von 1961 – nichts daran zu ändern.¹⁶ Dies stand im Gegensatz zur deutschen und israelischen Öffentlichkeit, die durch diese Prozesse aus der Lethargie erwachten.¹⁷

Die Entstalinisierung in der Sowjetunion führte zu einer allgemeinen Liberalisierung in den kommunistischen Gesellschaften. In Polen bewirkte jedoch die geheime Rede Chruščevs über den Personenkult Stalins das Entflammen von Antisemitismus auf offizieller Ebene, mit dem die staatliche Abrechnung mit der Stalinisierung Polens auf den gewöhnlichen Sündenbock projiziert wurde.¹⁸ In der Sowjetunion startete man in dieser Zeit Versuche, die Verbrechen der deutschen Nationalsozialisten in außenpolitischen Kampagnen gegen Westdeutschland und/oder Israel zu instrumentalisieren, und das Thema der jüdischen Vernichtung erschien in diesem Zusammenhang in den zentralen Presseorganen der Sowjetunion.¹⁹

In diesem Kontext des sogenannten Tauwetters kann die Entstehung des Gedichts „Babij Jar“ von Evgenij Evtušenko sowie dessen Vertonung in Dmitrij Šostakovičs 13. Symphonie gesehen werden. Dieses Ereignis ging nicht nur mit den genannten innenpolitischen Veränderungen einher, sondern kann auch als Reaktion auf den Eichmann-Prozess und eine neue globale Etappe in der Aufarbeitung des Holocaust gewertet werden. Die Geschichte der Uraufführung dieser Symphonie legt jedoch nahe, dass die sowjetische Regierung einer derart expliziten Aufarbeitung der Judenverfolgung und des gesellschaftlichen Traumas nicht gewachsen war, denn gleich nach der Premiere des Werkes

13 Zit. nach ebd., S. 102. Diese Formulierung stammt aus Hannah Arendts Aufsatz, der zuerst in der englischen Übersetzung als „Organized Guilt and Universal Responsibility“ in: *Jewish Frontier* 12 (1945), S. 19–23 erschien. Auf Deutsch wurde er in: *Die Wandlung* I (1945–1946), S. 333–344 veröffentlicht. Vgl. Barbara Hahn (Hg.): *Hannah Arendt. Sechs Essays. Die verborgene Tradition*, Göttingen 2019, S. 30–41.

14 Vgl. Assmann, *Der lange Schatten*, S. 102.

15 Vgl. Gulie Ne’eman Arad: „USA. Nationalsozialismus und Zweiter Weltkrieg. Berichte zur Geschichte der Erinnerung“, in: Volkhard Knigge, Norbert Frei (Hg.), *Verbrechen erinnern. Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord*, München 2002, S. 199.

16 Vgl. Arad, *USA*, S. 205.

17 Vgl. Sybille Steinbacher: „Der Holocaust als Jahrtausendtsignatur“, in: Martin Sabrow, Peter Ulrich Weiß (Hg.), *Das 20. Jahrhundert vermessen. Signaturen eines vergangenen Zeitalters*, Göttingen 2017, S. 271 f.

18 Der offene staatliche Antisemitismus trieb in den späten 1950er Jahren 42.000 polnische Juden in die Emigration nach Israel. Vgl. Tych, *Umfang und Quellen*, S. 90.

19 Vgl. Gennady Estraiikh: „The Holocaust’s Instrumentalization in Soviet Propaganda of the Thaw Years“, in: Victoria Kihterer, Erin Magee (Hg.): *Aftermath of the Holocaust and Genocides*, Newcastle upon Tyne 2020, S. 118–132, besonders: 123–129.

am 18. Dezember 1962 strich Evtušenko auf Anraten der zuständigen Stellen hin die Erwähnung der jüdischen Opfer aus den Versen heraus.²⁰ Auch das Mahnmal in Babyn Jar selbst, einem Vorort von Kyjiw, stellte eine Kompromisslösung dar. Das 1976 errichtete Denkmal von Babyn Jar steht außerhalb des eigentlichen *lieu de memoire* von Babyn Jar – räumlich vom Ort der Massenerschießungen²¹ entfernt. Und auch hier wurden die jüdischen Opfer nicht spezifiziert.²²

Während in Europa die 68er-Bewegung die Verbrechen der deutschen Nationalsozialisten immer wieder aufs Neue auf die Tagesordnung brachte,²³ verhartete die sowjetische Gesellschaft ab den späten 1960ern für lange Jahre bis in die Perestrojka-Zeit hinein in einem Zustand der Aufrechterhaltung des Mythos um die Ereignisse des Großen Vaterländischen Kriegs von 1941 bis 1945.²⁴ Nach dem Sechstagekrieg von 1967 brach die Sowjetunion alle diplomatischen Verbindungen zu Israel ab, und die „antizionistische“ Einstellung des sowjetischen Staates hielt bis Mitte der 1980er Jahre an, als mit der Perestrojka-Politik zum ersten Mal den Juden als Opfern der deutschen Nazi-Politik öffentlich Anerkennung gezollt wurde.²⁵ Als Reaktion auf die „antizionistische“ Politik der Sowjetunion kam es 1968 im kommunistischen Polen erneut zu einer antisemitischen staatlichen Kampagne, die massenhafte Entlassungen jüdischer Bürger von öffentlichen Posten einleitete und in der Folge einen umfangreichen jüdischen Exodus provozierte.²⁶

Währenddessen änderte sich das politische Kalkül in den USA dahingehend, dass der Holocaust zum zentralen Ereignis in der amerikanischen Nationsbildung avancierte.²⁷ Mit der Produktion der US-amerikanischen Fernsehserie *Holocaust* Ende der 1970er Jahre erreichte die Bezeichnung „Holocaust“ für die jüdische Vernichtung in Europa durch die Nazis eine breite Öffentlichkeit vor dem Eisernen Vorhang und stellte in allen Ecken der Welt Empathiebildung mit den Opfern her.²⁸

In der Bundesrepublik Deutschland bewirkten die Gedenktage um die runden Daten der unmittelbaren Vorkriegsgeschehen (Novemberpogrom 1938) und des Zweiten Weltkriegs selbst (fünfzig Jahre Kriegsbeginn 1989 und vierzig Jahre Kriegsende 1985 sowie der Historikerstreit 1986) ein allgemeines Erwachen und führten zum Wiederer-

20 Vgl. Sof'ja Chentova: *Udivitel'nyj Šostakovič* [Erstaunlicher Šostakovič], Sankt Petersburg 1993, S. 73 f.

21 Den Ort selbst, wo die Juden in den Jahren 1941–1943 zu Tausenden erschossen wurden, versuchten die sowjetischen Verwalter der Stadt Kyjiw in mehreren Aktionen aus dem kollektiven Gedächtnis zu löschen. Vgl. Vladyslav Hrynevych: „Umkämpftes Gesichtsgelände. Babyn Jar als ukrainischer Erinnerungsort“, in: *Babyn Jar. Der Ort, die Tat und die Erinnerung* (= OSTEUROPA 2021, H. 1–2), S. 65 ff.

22 Vgl. Al'tman, *Shoah*, S. 157.

23 Vgl. Jens Kastner: „1968 und die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus“, in: *Forschungsjournal Soziale Bewegungen* 21, 2008, H. 2, S. 45–56.

24 Vgl. Hösler, *Aufarbeitung der Vergangenheit?* S. 118 f.

25 Vgl. Al'tman, *Shoah*, S. 157 f.

26 Vgl. Tych, *Umfang und Quellen*, S. 94.

27 Vgl. Arad, *USA*, S. 207 f.

28 Vgl. Steinbacher, *Der Holocaust*, S. 272.

langen des Kriegsgedächtnisses.²⁹ Der Historikerstreit, eine öffentlich geführte Debatte einzelner deutscher Historiker über die Singularität der Judenvernichtung, führte zur Anerkennung des Holocaust, welcher bis dahin Teil der NS-Forschung war, als eines eigenen Forschungsgegenstandes.³⁰ Ähnlich geartet war die Forschungslage um den Holocaust in den USA und Großbritannien – Länder, die den jüdischen Massenmord nicht zum eigenständigen Forschungsgegenstand nahmen.³¹ Die Ausrichtung der Forschung auf die Sicht der jüdischen Opfer, wie sie z. B. in Israel betrieben wurde (Saul Friedländer), wurde lange Zeit für unwissenschaftlich gehalten und kaum berücksichtigt.³² „Das allgemeine Misstrauen gegenüber Zeugnissen der Überlebenden“ zeichnete den gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Umgang mit der Thematik aus.³³

Der Zusammenbruch der Sowjetunion diversifizierte die geschichtspolitische und wissenschaftliche Diskussion über den jüdischen Massenmord im Laufe des Zweiten Weltkriegs: Die Öffnung der Archive im Osten Europas erweiterte die Holocaust-Erforschung durch die dazugewonnenen Dokumente zu Massenerschießungen von Juden in den von den Deutschen besetzten Gebieten der UdSSR.³⁴ Die Geschichte des Holocaust wurde zum eigenständigen Gegenstand der historischen Forschung – auch in den ehemaligen sowjetischen Republiken und Ostblockstaaten, wobei dem Gedächtnis über den Holocaust unterschiedlicher politischer und gesellschaftlicher Stellenwert zugemessen wurde. Die Regierungen der nach 1989 gebildeten neuen Staaten, welche die ehemaligen besetzten sowjetischen Territorien ausmachten, gestanden die Rolle der einheimischen Handlanger in der nationalsozialistischen Judenermordung ein.³⁵ Auch im postsowjetischen Russland schien die Anerkennung dieses Unrechts gegenüber den Juden in Form der Gründung neuer öffentlicher Institutionen wie der Holocaust-Stiftung³⁶ oder des Holocaust-Museums³⁷ auf sichere Pfade zu kommen.

Insgesamt galten die 1990er Jahre in der globalen Geschichtswissenschaft der Holocaust-Grundlagenforschung – der Klärung und dem Festhalten von Entscheidungen, Motivationen und Techniken der Tätergruppen.³⁸ Darüber hinaus entstanden neue

29 Vgl. Assmann, *Der lange Schatten*, 103.

30 Vgl. Herbert, *Holocaust Research in Germany*, S. 28.

31 Vgl. ebd., S. 29.

32 Vgl. ebd., S. 43.

33 Peter Hayes: „Holocaust Research. A Difficult Field in Transatlantic Perspective“, in: Thomas Schlemmer, Alan E. Steinweis (Hg.), *Holocaust and Memory in Europe*, Berlin/Boston 2016, S. 50.

34 Vgl. Herbert, *Holocaust Research in Germany*, S. 32.

35 Vgl. Il’ja Al’tman: „Der Stellenwert des Holocaust im historischen Gedächtnis Russlands“, in: Andreas Wirsching et al. (Hg.), *Erinnerung an Diktatur und Krieg: Brennpunkte des kulturellen Gedächtnisses zwischen Russland und Deutschland seit 1945* (Quellen und Darstellungen zur Zeitgeschichte, Bd. 107), München 2015, S. 216.

36 Vgl. Al’tman, *Shoah*, S. 162 f.

37 Vgl. Al’tman, *Der Stellenwert*, S. 216.

38 Vgl. Jan Eckel, Claudia Moisel: „Einleitung“, in: dies. (Hg.), *Universalisierung des Holocaust? Erinnerungskultur und Geschichtspolitik in internationaler Perspektive*, Göttingen 2008, S. 15.

regionale und lokale Studien zum Holocaust, die die Ermordung der jüdischen Bevölkerung in den sowjetisch besetzten Gebieten aufarbeiteten.³⁹ Neben dem Entlarven von bislang verschwiegenen einheimischen Handlangern wendete sich der Diskurs der Problematik der konkurrierenden Gruppen von Opfern und Überlebenden zu.⁴⁰ Die Stellung des Zeitzeugen erlangte mediale Aufmerksamkeit⁴¹ und für die historische (auch Holocaust-)Forschung sorgte die Methode der *Oral History* für wissenschaftliche Erkenntnisse: Die lange Zeit von FachhistorikerInnen kritisierte Subjektivität, Individualisierung und eingeschränkte Darstellbarkeit bzw. Übersetzbarkeit – verbal oder in jedes andere Zeichensystem – bot einen Schlüssel zur Erschließung neuer Dimensionen.⁴²

Das *International Forum on the Holocaust*, abgehalten 2000 in Stockholm, propagierte neue allgemeingültige europäische Leitwerte, die das gedenkpolitische Bild des Holocaust in der gesamten Europäischen Union bestimmten und eine globale Erinnerung an den Holocaust als europäischem und globalem Identitätsstifter förderten.⁴³ Daraus erwachsen neue Untersuchungsfelder in der Holocaust-Forschung, die sich mit der Universalisierung des Holocaust als Ereignis und dessen Erinnerungskultur auseinandersetzen.⁴⁴ Daran angegliedert kristallisierten sich Forschungsstränge wie Europäisierung, Amerikanisierung⁴⁵ und Kosmopolitisierung⁴⁶ des Holocaust sowie der Erinnerung daran heraus.

Im Russland der Jahrtausendwende stellte das „sakrale“ Gedächtnis an den Großen Vaterländischen Krieg das Haupthindernis auf dem Weg zur Entstehung eines Bewusstseins der Bedeutung der Thematik des Holocaust⁴⁷ dar. Der kollektiven Anerkennung von Juden als einer besonderen Opfergruppe stehe nicht nur „das nahezu ein halbes Jahrhundert währende Verschweigen der jüdischen Tragödie“⁴⁸ im Weg, sondern auch die nie erfolgte offizielle kritische Aufarbeitung des Großen Vaterländischen Kriegs selbst. Auch wenn Russland 2005 neben anderen Ländern an der Mitgründung des internationalen

39 Siehe z. B. Christian Gerlach: *Kalkulierte Morde. Die deutsche Wirtschafts- und Vernichtungspolitik in Weißrußland 1941 bis 1944*, Hamburg 1999; Eric C. Steinhart: *The Holocaust and the Germanization of Ukraine*, New York 2015.

40 Die polnischen Juden, die den Holocaust im sowjetischen Exil überlebten, waren lange Zeit als Holocaust-Überlebende nicht anerkannt. Vgl. Nesselrodt, *Dem Holocaust entkommen*, S. 16.

41 Vgl. Martin Sabrow: „Der Zeitzeuge als Wanderer zwischen zwei Welten“, in: ders., Norbert Frei (Hg.), *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945*, Göttingen 2012, S. 21 ff.

42 Vgl. Alexander von Plato: „Zeitzeugen und die historische Zunft. Erinnerung, kommunikative Tradierung und kollektives Gedächtnis in der qualitativen Geschichtswissenschaft – ein Problemaufriss“, in: *BIOS* 13 (2000), H. 1, S. 7 ff.

43 Vgl. Steinbacher, *Der Holocaust*, S. 266 f.

44 Vgl. Eckel, Moisel, *Einleitung*, S. 9 f.

45 Ausschlaggebend: Peter Novick: *The Holocaust in American Life*, Boston/New York 1999.

46 Vgl. z. B. Daniel Levy, Natan Sznaider: *Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust*, Frankfurt am Main 2007.

47 Al'tman, *Der Stellenwert*, S. 213.

48 Ebd.

Gedenktages des Holocaust mitgewirkt hat, folgte dem keine Einführung eines Nationalfeiertages.⁴⁹ Auch das 2011 gegründete Jüdische Museum und Zentrum für Toleranz in Moskau stellte die jüdische Geschichte in der sowjetischen Nachkriegszeit äußerst verkürzt und ohne kritische Beurteilung ihrer Abhängigkeit von der Innenpolitik Stalins und der Außenpolitik seiner Nachfolger dar.⁵⁰ Das Gedächtnis an den Holocaust belegt seitdem eine umkämpfte⁵¹ Nische des geschichtspolitischen Gedenkkults um den sowjetischen Sieg im Zweiten Weltkrieg und die eigene Befreierrolle vieler Völker – inklusive der Juden – vom nationalsozialistischen Joch.

3.1 Holocaust-Repräsentationen in der sowjetischen Literatur

Einzelne Versuche, das erfahrene Leid und die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden zu verarbeiten und in Wort, Bild, bildender Kunst und Ton zu fassen,⁵² gab es noch während des Zweiten Weltkriegs, auch von Opfern in Konzentrationslagern vor deren Ermordung.⁵³ Die Zeugnisberichte der Überlebenden wurden aus eigenen Stücken verfasst und an die Sammelstellen übermittelt oder von diesen angefordert, wie im Beispiel der Zentralen Jüdischen Historischen Kommission im Nachkriegspolen.⁵⁴ Ihre historische Bedeutung als Quelle wurde sogleich erkannt, jedoch meistens zunächst nur von den jüdischen Überlebenden selbst.⁵⁵ Auch wenn diese Zeugnisse schon in der Nachkriegszeit veröffentlicht wurden,⁵⁶ fand deren breite Rezeption aufgrund des allgemeinen Verschweigens des Holocaust lange Zeit nicht statt.

In der Sowjetunion genoss die Literatur eine besondere Stellung; ihre Wirkungskraft in der gesellschaftlichen Aufklärung und Beeinflussung wurde soweit anerkannt. In der

49 Vgl. ebd., S. 215.

50 Vgl. Ewa Bérard: „Le Musée juif et le Centre pour la tolerance de Moscou“, in: *Revue des études slaves* 2015, H. 1–2, S. 171–182, S. 180.

51 In Russland besteht das Problem der Holocaust-Leugnung. Vgl. dazu Marija Al'tman: *Otricanie Cholokosta v Rossii: istorja i sovremennye tendencii* [Holocaust-Leugnung in Russland: Geschichte und gegenwärtige Tendenzen], Moskau 2000.

52 Zur sowjetischen Kunst (Malerei, Bildhauerei) über den Holocaust siehe: S. S. Fejnstajn, Marija Al'tman: „Iskusstvo“ [Kunst], in: Il'ja Al'tman (Hg.), *Cholokost na territorii SSSR: enciklopedija* [Holocaust auf dem Territorium der UdSSR. Enzyklopädie], Moskau 2011, S. 354–358.

53 Itzhak Katzenelson: *Dos lid funem ojsgehargetn jidishn folk* [Das Lied von dem ermordeten jüdischen Volk], hrsg. von Nathan Eck in Paris 1946–1947; Gertrud Kolmar, *Das lyrische Werk*, Heidelberg 1955. Zur Musik in Konzentrationslagern siehe z. B. Lisa Fischer: „Komm mit nach Terezín“ – *Musik in Theresienstadt 1941–1945: Instrument des jüdischen Lebenswillens und der NS-Propaganda*, Wien 2015. Auch kapitelweise in Juliane Brauer: *Musik im Konzentrationslager Sachsenhausen*, Berlin 2009.

54 Vgl. Tych, *Umfang und Quellen*, S. 101.

55 Vgl. ebd., S. 100.

56 In den ersten Jahren nach dem Krieg erschienen auf Polnisch insgesamt 38 Veröffentlichungen zum Thema Holocaust – auf Initiative und Engagement der Zentralen Jüdischen Historischen Kommission hin. Ab 1948 versiegte deren Aktivität. Vgl. ebd., S. 102 f.

sowjetischen Literatur wurden die offiziellen kulturpolitischen Maßnahmen nicht nur anschaulich umgesetzt, sondern die Literaturwerke fungierten als Instanz, welche auch die Produktion dieser kulturpolitischen Leitlinien aktiv antrieb.⁵⁷ Die Massenerschießungen der jüdischen Bevölkerung auf den besetzten Territorien der Sowjetunion waren vor allem für die sowjetischen Schriftsteller jüdischer Herkunft ein brennendes Thema. Während die zentrale sowjetische Presse das Thema ab 1943 mied, integrierte Il'ja Ėrenburg, ein angesehener sowjetischer Schriftsteller jüdischer Herkunft, die Zeitzeugenberichte über den nationalsozialistischen Judenmord regelmäßig in seine Publikationen in sowjetischen Periodika.⁵⁸ 1946 erschien sein Roman *Sturm*, in dem die Ermordung der Kyjiwer Juden episodenhaft zur Sprache kommt.⁵⁹ Vasilij Grossman, ebenfalls ein sowjetischer Schriftsteller jüdischer Herkunft, verarbeitete die Zeugenberichte vom Arbeitslager Treblinka in seiner Erzählung *Treblinkas Hölle*, die 1945 in der Zeitschrift *Znamja* erschien. Darin rekonstruierte er detailreich das Gesamtbild des Todeslagers und ließ den Leser alle Stufen des Infernos mitlaufen.⁶⁰ Die Rezeption dieser Publikation beschränkte sich jedoch auf ein heftiges Anprangern der nationalsozialistischen Gräueltaten – die jüdischen Opfer als Hauptziel der nationalsozialistischen Tötungsmaschinerie blieben beim offiziellen Diskurs außen vor.⁶¹

Als Höhepunkt der sowjetischen poetischen Verarbeitung der jüdischen Katastrophe in westlichen Regionen der Sowjetunion bzw. auch im östlichen Polen sieht Maxim D. Shrayer das Ende des Kriegs bzw. die unmittelbare Nachkriegszeit an.⁶² Aus dieser Zeit, als die Erwähnung der jüdischen Opfer der Nationalsozialisten von der sowjetischen Regierung noch toleriert wurde, stammen die ersten Holocaust-Verarbeitungen sowjetischer Dichter wie Il'ja Ėrenburg, Lev Ozerov, Il'ja Sel'vinskij; als prominentes Beispiel gelten die Verse von Pavel Antokol'skijs *Lager' uničtoženija* (Vernichtungslager) von 1944 und *Ne večnaja pamjat'* (Kein ewiges Erinnern) von 1946. Shrayer behauptet, dass die poetischen Zeugnisse der sowjetischen Dichter jüdischer Herkunft zu dieser Zeit authentisch und eindeutig ihre hybride Identität abbilden konnten.⁶³

Laut Marija Al'tman verschwand jegliche Erwähnung der Judenvernichtung spätestens 1949 aus der sowjetischen Literatur – nach dem öffentlichen Verriss der Erzählung

57 Vgl. Katerina Clark: *The Soviet novel: history as ritual*, Chicago 1985, S. xiii, 12–15.

58 Vgl. Al'tman, *Shoah*, S. 151.

59 Vgl. Marija Al'tman: „Literatura o holokoste“ [Literatur über Holocaust], in: Il'ja Al'tman (Hg.), *Cholokost na territorii SSSR*, S. 533.

60 Vgl. ebd., S. 532.

61 Eine der ersten literarischen Holocaust-Verarbeitungen, die Erzählung „Der alte Lehrer“ von Vasilij Grossman aus dem Jahr 1943, entsprach bereits dem sowjetischen Diskurs über die nationalsozialistischen Verbrechen, deren Opfer die Juden neben vielen anderen Volksgruppen mitausmachten. Vgl. Estraiikh: *The Holocaust's Instrumentalization*, S. 118f.

62 Vgl. Maxim D. Shrayer: „Pavel Antokolsky as a Witness to the Shoah in Ukraine and Poland“, in: Monika Adamczyk-Garbowska et al. (Hg.), *Jewish Writing in Poland, Polin: Studies in Polish Jewry*, Bd. 28, Oxford 2018, S. 541.

63 Vgl. Shrayer, *Pavel Antokolsky*, S. 541.

Oberstleutnant im medizinischen Dienst von Jurij German, wo der Mord an Juden ebenfalls nur fragmentarisch angesprochen wurde.⁶⁴ Zur gleichen Zeit lief die öffentlich ausgetragene antisemitische Kampagne gegen die Mitglieder des Jüdischen Antifaschistischen Komitees – fast alle wurden Anfang der 1950er Jahre hingerichtet. Unter ihnen waren die jüdischen Dichter und Schriftsteller, die noch während des Krieges die Ermordung der Juden in den Fokus ihrer Arbeit genommen hatten, wie etwa der jüdische Schriftsteller Der Nister⁶⁵ – seine jiddischen Erzählungen *Heshl Ansbele*, *Has* (Hass), *Vidervuks*⁶⁶ (Nachwirkungen) waren 1943, 1944 und 1969 in Moskau herausgekommen. Diese waren laut Harriet Murav weit vom Kanon des Sozialistischen Realismus entfernt und wurzelten in der jüdischen Erzähltradition.⁶⁷ Die 1945 ebenfalls auf Jiddisch verfassten Erzählungen David Bergelsons handelten vom Zeugnis und Gedenken an jüdische Opfer der Nazis.⁶⁸ Auch Bergelson überlebte die antisemitische Verfolgung des sowjetischen Staats nicht.

Erst wieder zu Zeiten des kulturpolitischen Tauwetters in der Sowjetunion erschien eine Reihe von literarischen Werken, die die jüdische Vernichtung im Zweiten Weltkrieg thematisierten, allerdings stets als peripheren Gegenstand und oft im Kontext des Gedenkens des Großen Vaterländischen Kriegs.⁶⁹ In dieser Phase der Holocaust-Verarbeitung ergriffen auch Literaturschaffende nichtjüdischer Herkunft das Wort. Das Hervorheben der Juden als besonderer Opfergruppe der Nazis duldeten die Machthabenden nicht – vor allem nicht aus dem Munde von Nichtjuden. Im Poem *Babij Jar* von Evgenij Evtušenko strichen die sowjetischen Zensurorgane jegliche Anspielung auf die jüdischen Opfer von Babyn Jar heraus.

Der 1966 in einer zensurierten gekürzten Fassung erschienene Roman *Babij Jar* von Anatolij Kuznecov sollte angeblich die Wirkung des Poems von Evtušenko relativieren.⁷⁰ Die Druckversion des dokumentarischen Romans von Kuznecov, worin er die Verbrechen der Deutschen in Kyjiw als Zeitzeuge protokollierte, ergänzt durch die Erinnerungen von Dina Prončenko, einer Überlebenden des jüdischen Massakers am Babyn Jar,⁷¹ wurde stark verkürzt: Die verübten Gräueltaten an den Kyjiwer Juden schienen in Einklang mit dem antifaschistischen sowjetischen Kriegskanon gebracht zu sein – die Rolle der einheimischen Mittäter und die Anprangerung des totalitären sowjetischen Systems wurde dabei

64 Vgl. Al'tman, *Literatura*, S. 533.

65 Der Nister war der Künstlernamen von Pinkhas Kaganovič (1884–1950).

66 Zuerst erschien diese Erzählung in New York 1946.

67 Vgl. Harriet Murav: „Violating the Canon: Reading *Der Nister* with Vasilii Grossman“, in: *Slavic Review* 67 (2008), H. 3, S. 642–661, hier 654 f.

68 Vgl. Al'tman, *Literatura*, S. 531.

69 Z. B. Jurij Dombrovskijs „Der Affe kommt, seinen Schädel abzuholen“ (1959), „Brester Festung“ Sergej Smirnovs (1964).

70 Vgl. Edith Clowes: „Entwürfe zur Erinnerung an den Holocaust“, in: Frank Grüner, Urs Heftrich, Felicitas Fischer von Weikersthal (Hg.), *„Zerstörer des Schweigens“. Formen künstlerischer Erinnerung an die nationalsozialistische Rassen- und Vernichtungspolitik in Osteuropa*, Weimar/Wien 2006, S. 122.

71 Vgl. Sonja Margolina: „Ein Grab in den Lüften. Hommage an Anatolij Kuznecov“, in: *Babyn Jar. Der Ort, die Tat und die Erinnerung* (= OSTEUEuropa 2021, H. 1–2), S. 197–209.

völlig ausgeblendet.⁷² Da Kuznecov die Besetzung Kyjiws als Jugendlicher erlebt hatte, stehen die Lebensbedingungen und die Gedankenwelt der sowjetischen Kriegskinder im Mittelpunkt des Romans, der somit zum Beispiel für die heldenhafte sowjetische Kriegsjugend stilisiert wurde.

Ebenfalls als dokumentarische Erzählung bezeichnete Maša Rol'nikajte ihr Buch *Ich muss erzählen*. Als 14-jähriges Mädchen erlebte sie die deutsche Besetzung von Vilnius, die Errichtung des Ghettos und die Inhaftierung in das Arbeitslager Strasdenhof bei Riga und anschließend in das KZ Stutthof. Rol'nikajte machte ihre Aufzeichnungen während ihrer Inhaftierung zuerst auf Jiddisch und lernte sie dann auswendig, um die Beschlagnahme der Texte nicht zu riskieren. Die Erzählung Rol'nikajtes wurde 1965 auf Russisch veröffentlicht; Il'ja Ėrenburg nannte die Autorin die „litauische Anne Frank“.⁷³ Die Veröffentlichung des Buches von Rol'nikajte legitimierte sich aus dieser Analogie. Das Buch kann ebenfalls der Gattung „Kinder des Holocaust“ zugewiesen werden, die es politisch ungefährlich erscheinen ließ.⁷⁴ Eine öffentliche Resonanz sollte dem Zeugnis Rol'nikajtes in der Sowjetunion jedoch verwehrt bleiben.⁷⁵

Der Roman *Leben und Schicksal* von Vasilij Grossman, in dem er unter anderem die Ermordung seiner Mutter literarisch verarbeitete, wurde ebenfalls während der Tauwetterperiode – 1960 – zur Publikation vorgelegt, allerdings kam es nicht zur Veröffentlichung. Neben der Aufdeckung des Massenmordes an den Juden vollzog Grossman eine Abrechnung mit der kommunistischen Ideologie, die der des Dritten Reiches in Bezug auf Verfolgungsmethoden sehr nahestehende.⁷⁶ *Leben und Schicksal* erschien in der Sowjetunion erst 1988.⁷⁷

Das erste große veröffentlichte und offiziell zugelassene literarische Werk, das sich dem jüdischen Leben und der Vernichtung auf sowjetischem Boden verschrieb, war der Roman *Schwerer Sand* von Anatolij Rybakov, der 1978 herauskam.⁷⁸ Mit diesem Roman setzte Rybakov ein mehrdeutiges Zeichen: Einerseits widersprach er der bis dahin in der Sowjetunion einzig gültigen Darstellung des Großen Vaterländischen Kriegs, bei der keine expliziten Opfergruppen genannt wurden, und identifizierte die jüdischen Opfer als Hauptziel der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik. Andererseits repräsentierte er

72 Konkret ging es Kuznecov um die Offenlegung der von Stalin zu verantwortenden Hungersnöte in der sowjetischen Ukraine Anfang der 1930er Jahre, bekannt als Holodomor.

73 Vgl. Il'ja Ėrenburg: „Vorwort“, in: Maša Rol'nikajte (eigentlich: Rol'nik), *Ja dolžna rasskazat'* [Ich muss erzählen], Moskau 1965. Auf Deutsch erschien das Buch 1967 in Ostberlin mit dem Titel „Mein Tagebuch“.

74 Die Veröffentlichung des jiddischen Originaltexts Rolnikajtes in der 1961 gegründeten sowjetisch-jiddischen Zeitschrift *Sovetish Heymland* scheiterte jedoch – wegen der übertriebenen Fokussierung auf die jüdische Tragödie, so Gennady Estraiikh. Vgl. Estraiikh, *The Holocaust's Instrumentalization*, S. 120.

75 Auch in der aktuellen Holocaust-Forschung fand Maša Rolnikajtes Buch bis dato kaum Beachtung.

76 Vgl. Al'tman, *Literatura*, S. 533 f.

77 Vgl. ebd.

78 Vgl. ebd., S. 534 f.

die Juden in seinem Roman als assimilierte sowjetische Bürger in einer Loslösung von ihren kulturellen und identitätsstiftenden Ursprüngen.⁷⁹

Die prominenten Werke der sowjetischen Literatur über den Judenmord auf sowjetischem Territorium rückten diese Gräueltaten in den Kontext der gesellschaftlichen und politisch-ideologischen Lebensbedingungen in der Sowjetunion. Als Folge gerieten die Juden als Opfergruppe in den Hintergrund, während die Verbrechen des kommunistischen Regimes in der Sowjetunion und dessen Antisemitismus zu zentralen Kritikpunkten avancierten. Darüber hinaus stammten einige literarische Zeugnisse über den Holocaust von Autoren, die die relevanten Ereignisse in ihrer Kindheit und Jugend erlebt hatten, wodurch der Wert ihrer Zeugnisse angezweifelt wurde und eine Geringschätzung erfuhr.

3.2 Holocaust-Darstellung in der sowjetischen Musik

Eine Reaktion auf die Erschießungen tausender jüdischer Einwohner nach der Besetzung der westlichen Gebiete der Sowjetunion folgte rasch – unter anderem auch von sowjetischen Musikschaftern. In der ersten Aufzählung der Holocaust-Kompositionen, die 1991 Ben Arnold zusammenstellte,⁸⁰ sowie in der von Sophie Fethauer weitergeführten und ergänzten Sammlung⁸¹ stammen die frühesten Kompositionen aus dem Jahr 1947 und sind der westlichen Hemisphäre zuzurechnen. Das sowjetische Territorium, wo der nationalsozialistische Judenmord seinen Anfang nahm und die höchsten Opferzahlen verursachte, ist dabei mit keiner Komposition vertreten. Berücksichtigt man jedoch einige lange Zeit übersehene sowjetischen Kompositionen, wirkt die Lücke in der sowjetischen musikalischen Rezeption des Holocaust weniger eklatant.

Bei den sowjetischen musikalischen Verarbeitungen des Holocaust lassen sich Parallelen zur sowjetischen Literatur ziehen. So stammten die ersten musikalischen Verarbeitungen der jüdischen Katastrophe des Zweiten Weltkriegs von Mitgliedern und Nahestehenden des Jüdischen Antifaschistischen Komitees. Diesen und den darauffolgenden Kompositionen blieb die Aufführungs- und Verbreitungsmöglichkeit lange Zeit verwehrt: Eine explizite musikalische Hinwendung zum Thema Holocaust war bis in die späten 1980er Jahre kaum möglich. Ins Auge fällt dabei die häufige Verarbeitung des Topos von den „Kindern des Holocaust“ auch in der Musik. Wenn Kinder die Hauptfiguren der musikalischen Handlung darstellten, war die Politisierung der allgemeinen Aussage flexibel gehandhabt – je nach Nachfrage entweder verstärkt oder abgemildert, während ein allgemeiner Appell an den Humanismus dem Kanon des Sozialistischen Realismus nicht zu widersprechen schien.

79 Vgl. Gary Rosenshield: „Jewish Life and Death in Anatoly Rybakov’s *Heavy Sand*“, in: *PMLA*, 111, 1996, H.2, S. 242.

80 Vgl. Ben Arnold: „Art Music and the Holocaust“, in: *Holocaust and Genocide Studies*, 6 (1992), H. 4, S. 336 f.

81 Vgl. Sophie Fethauer: *Eine Liste mit Musikwerken der Holocaustrezeption*, Stand vom 20. Mai 2006, <http://sophie.fethauer.de/content/2-projekte/musikundholocaust06-05-20.pdf> (Zugriff: 23.01.2022).

Die ersten sowjetischen musikalischen Kompositionen zum Gedenken an den nationalsozialistischen Judenmord entstanden noch während des Krieges in sowjetischen Orten der Evakuierung. So bildete sich laut Julian Krejn in Taschkent eine Verbindung sowjetischer jüdischer Komponisten, die sich anschickten, einem Aufruf von Solomon Michoëls Folge zu leisten, „pazifistische Kompositionen verschiedener Formen auf der Grundlage des nationalen Melos im weitesten Sinne zu schaffen“.⁸² Gleich in diesen Jahren entstand eine Reihe von Werken aus der Feder von sowjetischen Komponisten, die den Gräueln des Kriegs und der damit einhergehenden systematischen Vernichtung der Juden auf dem besetzten sowjetischen Territorium Rechnung trugen.⁸³ In dem genannten Kreis der sowjetisch-jüdischen Komponisten in Taschkent entstanden z. B. Weinbergs Vokalzyklus *Jüdische Lieder* op. 13 (1943) nach Gedichten von Jicchok Lejbuš Perec sowie das Arioso *Flamme* für Bariton-Stimme und Symphonieorchester (1942) von Iosif Nejmark nach Gedichten von Lejb Kvitko, einem sowjetischen jüdischen Dichter auf Jiddisch, der 1952 infolge der antisemitischen Verfolgungen der späten Stalin-Zeit hingerichtet wurde.⁸⁴

Ebenfalls in Taschkent komponierte Michail Gnesin 1943 sein Trio für Klavier, Violine und Violoncello *Dem Andenken unserer gestorbenen Kinder* op. 63. Mit dieser Komposition gedachte Gnesin seinem kurz zuvor verstorbenen Sohn Fabian. Das Trio offenbart keine repräsentative jüdische Melodik, sondern ist der musikalischen Spätromantik verhaftet.⁸⁵ Es enthält eine persönliche musikalische Verbindung zur Figur des Sohnes – Gnesin benutzte ein Stück, das sein Sohn im Alter von acht Jahren komponiert hatte. Darüber hinaus greift das Werk auf ein jiddisches Volkslied (*Amol iz geven a yidele*/ Es war einmal ein kleiner Jude) zurück, das von dem Verlust des Sohnes in einer jüdischen Familie handelt.⁸⁶ Die Zuschreibung, es handele sich bei diesem Werk um eine der ersten musikalischen Reaktionen auf die jüdische Katastrophe des 20. Jahrhunderts,⁸⁷ bestätigt sich insofern, als Gnesins Trio 1948 in Warschau anlässlich des fünften Jahrestags des Aufstands im Warschauer Ghetto aufgeführt wurde.⁸⁸ In der Sowjetunion dagegen blieb die Komposition nach der Entstehung jahrelang vernachlässigt. Außer der Uraufführung

82 Klokova, Nemtsov (Hg.), *Julian Krejn*, S. 280.

83 Einige andere dem JAK nahestehende sowjetisch-jüdische Komponisten, die während und kurz nach dem Krieg Gedenkkompositionen schufen bzw. die Verse sowjetischer Dichter auf Jiddisch vertonten, waren etwa Aleksandr Manevič (Oratorium *Kaddisch* für Chor und Blechblasorchester von 1946), Samuil Senderej, Lev Pul'ver (Vertonung von Shmuel Galkins Versen). Vgl. James Loeffler: „In Memory of Our Murdered (Jewish) Children: Hearing the Holocaust in Soviet Jewish Culture“, in: *Slavic Review* 73 (2014) H. 3, S. 588.

84 Zu anderen frühen musikalischen Werken aus der Sowjetunion, die sich dem Thema des Holocaust widmen, können noch Grigorij Krejns Suite für Klarinette, Flöte, Violine, Cello und Klavier (1945?) und Jakov (Yankev) Fajntuchs Streichquartett (1946) gerechnet werden. Für diesen Hinweis danke ich Philip Schwartz.

85 Vgl. Loeffler, „In Memory“, S. 597.

86 Vgl. ebd., S. 598.

87 Gnesins folgendes Opus 64, ein Klavierquartett, als *Sonata Fantasia* betitelt, wird ebenfalls zur Zeit seiner Entstehung als jüdisches Requiem bezeichnet. Das Wort „Requiem“ erschien jedoch bei der offiziellen Bezeichnung der Komposition nicht. Opus 64 wurde 1946, noch vor den innenpolitischen Umwälzungen im Lande, mit dem Stalin-Preis ausgezeichnet. Vgl. Loeffler, „In Memory“, S. 387.

88 Ebd., S. 604.

in Taschkent und einigen privaten Aufführungen in Moskau nach der Rückkehr Gnesins aus der Evakuierung wurde das Trio erst wieder in den 1990er Jahren aufgeführt.⁸⁹

Sergeij Prokofjevs Kantate *Ballade vom unbekannten Knaben* für Sopran, Tenor, Chor und Orchester op. 93 nach Versen von Pavel Antokol'skij (1942/43) entstand ebenfalls während des Kriegs und ist bis heute eine der am stärksten vernachlässigten Kompositionen Prokofjevs. Laut Vladimir Orlov legte sie den Grundstein für die im Folgenden in der sowjetischen⁹⁰ Literatur und im sowjetischen Film weiter ausgebauten Gattung von Werken über die „Kinder des Holocaust“ bzw. „Kinder des Kriegs“.⁹¹ Die Uraufführung der Kantate fand am 21. Februar 1944 im Großen Saal des Moskauer Konservatoriums statt;⁹² infolge der Formalismus-Kampagne in der sowjetischen Musik jedoch wurde diese Komposition Prokofjevs auf die Liste der für eine Aufführung verbotenen Kompositionen gesetzt.⁹³ Dies kann nicht auf die Vertonung des Gedichts von Antokol'skij zurückgeführt werden: Die Verse beschreiben zwar recht realistisch die Misshandlung und Ermordung der weiblichen Familienmitglieder eines „dunkelhäutigen“ Jungen und seine anschließende Rache an den nationalsozialistischen Besatzern der sowjetischen „Stadt B.“, verzichtet jedoch auf jegliche ethnische Identifizierung der Opfer. Antokol'skij blieb laut Shrayner in den ersten Jahren des Kriegs bei der Schilderung nationalsozialistischer Verbrechen in den besetzten sowjetischen Territorien noch im Vagen.⁹⁴

Bei dieser Komposition erlaubte sich Prokofjev einen freieren Umgang mit den musikästhetischen Erwartungen der offiziellen Stellen, denn gerade während der Kriegszeit ließen sich kulturpolitische Lockerungen in der Sowjetunion beobachten.⁹⁵ Prokofjev wagte es also, bei dieser Kantate zu seiner musikalischen Vergangenheit zurückzukehren – zum progressiven Experimentieren mit musikalischen Ausdrucksmitteln, das er nach seiner Rückkehr in die Sowjetunion und der Maßregelung seiner Musik aufgegeben hatte.⁹⁶ Eine expressive Atonalität, rhythmische Brechungen und semantisch eingesetzte „Explosionen“ mit anschließendem „Abflauen“ in Chor und Orchester zeichnen die Kantate aus und sorgten für deren missbilligende Rezeption.⁹⁷

89 Vgl. ebd., S. 609.

90 Die Kompositionen dieser Gattung entstanden zu der Zeit auch außerhalb der Sowjetunion. Zu nennen ist z. B. Karlheinz Stockhausens *Gesang der Jünglinge* (1955/56) mit seiner elektronischen Verarbeitung von Knabenstimmen.

91 Vgl. Vladimir Orlov: „Vozniknovenie tradicii ‚detej holokosta‘ v *Ballade o mal'čike, ostavšemsja neizvestnym*“ [Entstehung der Tradition „Kinder des Holocaust“ in der *Ballade vom unbekannten Knaben*], in: Ekaterina Vlasova (Hg.), S. S. *Prokofjev, K 125-letiju so dnja roždenija* [Sergej Sergeevič Prokofjev. Zum 125. Geburtstag], Moskau 2016, S. 449 f.

92 Erneut erst wieder am 29. Oktober 1968 von Gennadij Roždestvenskij aufgeführt.

93 Vgl. Befehl Nr. 17 der Hauptverwaltung der Spiel- und Repertoirekontrolle des Komitees für die Kunstangelegenheiten beim Ministerrat der UdSSR vom 14. Februar 1948, veröffentlicht in: Geiger, *Musik in zwei Diktaturen*, S. 130.

94 Vgl. Shrayner, *Pavel Antokolsky*, S. 543 ff.

95 Ausführlicher dazu siehe Kapitel 2.1.

96 Vgl. Orlov, *Vozniknovenie tradicii „detej holokosta“*, S. 456 ff.

97 Vgl. ebd., S. 453.

Das Bild der „Kinder des Holocaust bzw. Kriegs“ war in den folgenden Epochen weiteren Transformationen ausgesetzt, die in der Abhängigkeit von den kulturpolitischen Gegebenheiten unterschiedlich ausfielen: Sie reichten von der Entlarvung der zerstörerischen Wucht des Krieges auf die Kindergeneration, die eine besondere Opfergruppe bildete, bis zu deren Instrumentalisierung als Helden in Beteiligung am Aufbau des Kriegsmythos.⁹⁸

Dmytro (Dmitrij) Klebanov schuf 1945 als erster sowjetischer Komponist eine großformatige symphonische Komposition im Gedenken an die massenhafte Erschießung von Juden in Babyn Jar in Kyjiw. Klebanovs Erste Symphonie war explizit der „Erinnerung an die Märtyrer von Babij Jar“ gewidmet. Da die Symphonie keine weiteren programmatischen Spezifikationen außer der Widmung aufweist, greift Klebanov vor allem auf semantisch aufgeladene Satztechnik, Instrumentation und Themenbildung zurück, um die Programmatik so zu konkretisieren. Dunkle Klänge der Blechbläser und tiefen Holzbläser kontrastieren mit einer idyllischen Einsamkeit von hellen Klängen der Flöte, Oboe oder Violine. Die Melodik der Symphonie greift dabei auf jüdische Volkslieder und die jüdische Liturgie (Kaddisch-Gebet) zurück, einer der Sätze ruft mit seiner Überschrift *marcia funèbre* musikalische und semantische Konnotationen einer Trauerkundgebung hervor.⁹⁹ Klebanovs Werk erklang nachweislich zwei Mal öffentlich: 1946 und 1948. 1949 folgte dann der Verriss der Komposition Klebanovs, begleitet durch die für jene Zeit typischen antisemitischen Anschuldigungen „des bourgeoisen Nationalismus und Kosmopolitismus“.¹⁰⁰ Erst nach dem Tod Klebanovs im Jahr 1990 wurde die Symphonie erneut aufgeführt.

Dmitrij Šostakovičs 13. Symphonie *Babij Jar* aus dem Jahr 1962 wird in allen Verzeichnissen der Holocaust-Musik als das Musterwerk der sowjetischen Musik zum Gedenken an die Judenvernichtung angeführt.¹⁰¹ Tatsächlich wird lediglich im ersten Satz aus dem fünfsätzigen symphonischen Zyklus nach Versen von Evgenij Evtušenko explizit der Antisemitismus angeprangert, der nicht nur im westlichen Europa (es wird Bezug auf die Dreyfus-Affäre und Anne Frank genommen), sondern auch in der Sowjetunion und im zaristischen Russland eine lange Geschichte hat. Darüber hinaus benennt der Vers *Babij Jar*, der dem ersten Symphoniesatz zugrunde liegt, eindeutig die massenhaften Erschießungen jüdischer Familien in Babyn Jar und auch das Verschweigen dieser Geschichte. Die anderen vier Sätze sind vor allem musikalisch mit dem ersten verbunden bzw. daraus hervorgegangen.¹⁰² Eine zentrale Rolle wird dem Verhältnis zwischen den Chorbassisten und dem Solobassisten zugewiesen, die den Text unter sich aufteilen, während das

98 Vgl. ebd., S. 466.

99 Vgl. Redepenning, *Töne der Erinnerung*, S. 157 f.

100 Diese Anschuldigung sprach der ukrainische Musikwissenschaftler und funktionär Valerian Dovženko am 12. März 1949 bei einer Versammlung des ukrainischen Komponistenverbands aus. Zit. nach Redepenning, *Töne der Erinnerung*, S. 159.

101 Vgl. Ben Arnolds und Sophie Fetthauers Verzeichnisse der Holocaust-Kompositionen.

102 Vgl. Lev Danilevič: *Dmitrij Šostakovič*, Moskau 1980, S. 190.

Orchester die musikalische Dramaturgie der Symphonie gestaltet.¹⁰³ Für diese Bildung der musikalischen Aussage übernehmen die Instrumentierung der Symphonie sowie die für Šostakovič bereits bezeichnenden harmonischen, melodischen, rhythmischen und stilistischen Lösungen – wie z. B. der Einsatz von Passacaglia oder Melodien aus jüdischen Liedern – die Hauptaufgabe.¹⁰⁴

Nach dem Eingangssatz *Babij Jar* tragen die Sätze die folgenden Überschriften: *Humor, Im Laden, Ängste* und *Karriere*. Sie manifestieren unterschiedliche Erscheinungen, die das Leben in der Sowjetunion charakterisieren: Den Humor kann man nicht unterwerfen.¹⁰⁵ Das In-der-Schlange-Stehen versinnbildlicht den schweigsamen Alltag der Frauen, die nach dem kriegsbedingten Fehlen der Männer allein das Leben stemmen.¹⁰⁶ Ängste prägten die gesellschaftliche Atmosphäre im wieder aufgebauten Land, während die Karriere das Sinnbild für Opportunismus darstellte, der unter den herrschenden Umständen doch noch die Existenzen auszufüllen vermochte. Šostakovič selbst habe, so Marietta Šaginjan, „das Problem der zivilen Moral in seiner 13. Symphonie aufgestellt“.¹⁰⁷ Allerdings lässt sich nicht sicher feststellen, ob diese Worte eine Zuschreibung waren¹⁰⁸ oder tatsächlich vom Komponisten stammen – und wie genau sie gemeint waren. Die 13. Symphonie von Šostakovič scheint jedenfalls ein weiteres Beispiel dafür, wie in der Sowjetunion der 1960er Jahre mit einem Kunstwerk Systemkritik betrieben wurde, und das offizielle Schweigen über die jüdische Vernichtung in Babyn Jar sowie der hartnäckige staatliche Antisemitismus schienen dafür den entscheidenden Impuls gegeben zu haben.

Auch Grigorij Frids Mono-Oper *Das Tagebuch der Anne Frank* von 1969 wird in den einschlägigen Verzeichnissen der Holocaust-Kompositionen geführt. Das weltweit bekannte Zeitzeugnis der Anne Frank ging zwar in einer gekürzten Fassung ins Libretto ein, wurde dabei jedoch in keiner Weise literarisch verformt. Frid klammerte jegliche Erwähnung der jüdischen Vernichtung und der zeitgenössischen Politik im Libretto aus; auch die ethnisch-kulturelle Zugehörigkeit von Anne Frank zum Judentum markierte er nicht.¹⁰⁹ Frid reduzierte das *Tagebuch der Anne Frank* auf eine universalisierte Schilderung der humanistischen Tragödie eines einzelnen Mädchens¹¹⁰ – in der Hoffnung, so die

103 Vgl. Chentova, *Udivitel'nyj Šostakovič*, S. 52 f.

104 Vgl. ebd., S. 52 f., 59.

105 Vgl. ebd., S. 58.

106 Vgl. Chentova, *Udivitel'nyj Šostakovič*, S. 59.

107 Dmitrij Šostakovičs Worte, abgegeben an die sowjetische Journalistin Marietta Šaginjan. Vgl. ebd., S. 56 f.

108 Viele Reden und Artikel verfasste Šostakovič – insbesondere ab der Phase seines Parteibeitritts 1960 – nicht selbst, sondern mithilfe von Ghostwritern. Vgl. Daniel Šitomirski: *Blindheit als Schutz vor der Wahrheit. Aufzeichnungen eines Beteiligten zu Musik und Musikleben in der ehemaligen Sowjetunion*, Berlin 1996, S. 229–233.

109 Eine ähnliche Taktik der „Dejudaisierung, Denazifizierung und Ahistorität“ verfolgte die amerikanische Broadway-Inszenierung des Tagebuchs. Vgl. Arad, *USA*, S. 205.

110 Vgl. Joseph Dorman: „Ich will fortleben, auch nach meinem Tod“ – Grigori Frieds Monodram *Das Tagebuch der Anne Frank* (1969“), in: Christoph-Hellmut Mahlin, Kristina Pfarr (Hg.), *Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment (1960 bis 1980)*, Tutzing 2002, S. 161.

Hürden der sowjetischen Zensur zu überwinden. Möglicherweise wagte sich Frid an diese Vorlage für seine Opernkomposition gerade aufgrund ihres hohen internationalen Rangs und auch ihrer potenziell niedrigen politischen Brisanz heran, denn der antifaschistische Charakter und das Heldentum Anne Franks passte gut in den sowjetischen Kanon der „Kriegskinder“. Es dauerte dennoch bis 1972, bis die Mono-Oper Frids uraufgeführt wurde. Das Ereignis fand ohne nennenswerte Resonanz in einem recht überschaubaren Saal des Moskauer Komponistenverbands statt; *Das Tagebuch der Anne Frank* wurde in einer Fassung für Klavier und Stimme unter der Anwesenheit von wenigen Hundert ZuhörerInnen uraufgeführt und gelangte in der Zeit des Bestehens der Sowjetunion kaum mehr zu Gehör: Zur ersten szenischen Uraufführung kam es erst 1985 in Voronež.¹¹¹ Auch die musikalische Gestaltung der Komposition wirkte sich – zusätzlich zur Programmatik der Oper – erschwerend auf deren Verbreitung aus. Frid baute die Gesamtkomposition auf der Verarbeitung einer Zwölftonreihe unter Einbeziehung der kompositorischen Verfahren der 1950er Jahre auf. Musikalische Referenzen auf die osteuropäische jüdische Musiktradition erscheinen dabei nur am Rande.¹¹²

Musikästhetisch zeugen die sowjetischen musikalischen Verarbeitungen des Holocaust von ihrer kulturpolitischen Provenienz. Die ideologischen Einschränkungen in der sowjetischen Musik Ende der 1940er Jahre und die anschließenden Lockerungen Ende der 1950er Jahre resultierten in einer einzigartigen Musik. Ihre vermeintliche Homogenität erweist sich bei näherem Hinsehen als Konstrukt, das verschiedene musikalische Ausprägungen – und nicht zuletzt unterschiedlich zu wertende politische Aussagen – unter der Hauptkategorie der sowjetischen Musik zusammenfasste: Tichon Chrennikov, Dmitrij Kabalevskij, Nikolaj Mjaskovskij, Sergej Prokofjev und Dmitrij Šostakovič stehen in einer Aufzählung sowjetischer Komponisten nebeneinander; ihr Abstand zueinander – musikästhetisch und politisch – wird dabei nicht thematisiert. Nur wenige Vertreter der sowjetischen Fachzunft wandten sich tatsächlich der Thematik der jüdischen Vernichtung im Zweiten Weltkrieg zu und bedienten sich dabei musikalischer Techniken, die in der zeitgenössischen sowjetischen Perspektive als progressiv – auch umstritten – galten (und riskierten dabei, als „unzuverlässig“ zu gelten). Der Einsatz von Elementen aus der jüdischen Volksmusik oder gar liturgischer Musik erregte dabei Aufsehen in Fachkreisen, das jedoch nie in eine große öffentliche Diskussion mündete: In der sowjetischen Nachkriegszeit, die sich auf gut drei Jahrzehnte ausdehnte und für die sowjetische Selbstidentifikation formierend war, wurde jede Erscheinungsform des Jüdischen im öffentlichen Leben bewusst missachtet.¹¹³

Die künstlerische Verarbeitung musikalischer Elemente aus der jüdischen Liturgie oder der osteuropäischen jüdischen Volksmusik war in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts fast zwangsläufig mit der nationalsozialistischen Judenvernichtung konno-

111 Vgl. Dorman, „*Ich will fortleben*“, S. 159.

112 Vgl. ebd., S. 164–170.

113 Vgl. Klokova, *Klassiker*, S. 254.

tiert. So könnte das berühmte Diktum Theodor W. Adornos¹¹⁴ damit ergänzt werden, dass nach Auschwitz ein Stück mit Bezügen auf die jüdische Musiktradition zu komponieren, ein Akt des musikalischen Holocaustgedenkens bedeute. Dieses musikalische Wissen schien allgemein gültig zu sein – ungeachtet der dem Kriegsende folgenden Einteilung in „Sieger“ und „Verlierer“; es könnte somit zu einem universalen Prinzip des musikalischen Holocaust-Gedenkens erhoben werden.

Paul Hindemiths *Flieder-Requiem*, das 1946 nach einem Gedicht von Walt Whitman für Soli, Chor und Orchester entstand, wurde lange Zeit als dessen „amerikanisches“ Werk rezipiert, bis 1995 mitten in der Komposition ein Zitat einer jüdischen „Gaza“-Melodie – eines Abschiedslieds – gefunden wurde.¹¹⁵ Denselben Vers Whitmans vertonte Karl Amadeus Hartmann in seiner ersten Symphonie für Alt-Solo und Orchester (1955), die er mit *Versuch eines Requiems* untertitelte. Neben einer Textveränderung, um die Erinnerung an das Elend und den Tod mit jeder Frühlingswiederkehr wachzuhalten, stattete Hartmann die Melodik der Singstimme mit Bezügen sowohl zu Choralsätzen des 17. Jahrhunderts als auch zum melodischen Bau jiddischer Lieder aus.¹¹⁶ Auch Arnold Schönberg integrierte in seine Kantate *A Survivor from Warsaw* ein gut zu erkennendes melodisches Zitat aus dem Hauptgebet der jüdischen Liturgie: *Schema Jisrael* (Höre, Israel).¹¹⁷

Die Einbeziehung von Atonalität und Dodekaphonie, der von den Nazis verfochtenen Musik, fungierte lange als das lautmalerische Mittel, um den Holocaust in der Musik darzustellen: Bewusst in offenem Widerspruch zum „dichterisch Schönen“ stünden, so Dorothea Redepenning, die Musikwerke von Schönberg, Hartmann, Luigi Dallapiccola und Luigi Nono – der Komponisten aus dem musikalischen Westen.¹¹⁸ Diese musikästhetische Gegenüberstellung von Ost und West war jedoch höchstens für das erste Jahrzehnt nach Gründung der Darmstädter Ferienkurse legitim. Spätestens seit Ende der 1950er Jahre wandten sich auch die Komponisten im Osten Europas der dodekaphonischen Kompositionstechnik zu. Bei der musikalischen Verarbeitung des Holocaust wurde seltener auf die Zwölftontechnik zurückgegriffen, denn offiziell war diese Kompositionstechnik in der Sowjetunion zuerst verboten und dann als bürgerlich, seelenlos und formalistisch verpönt.¹¹⁹ Šostakovič hielt sie als für die musikalische Hermeneutik nicht bzw. nur bedingt nutzbar:

114 Gemeint ist die viel zitierte Aussage Adornos, dass es barbarisch sei „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben“. Theodor W. Adorno: *Kulturkritik und Gesellschaft* (=Gesammelte Schriften von Theodor W. Adorno, Bd. 10), Frankfurt am Main 1977, S. 30.

115 Vgl. Giselher Schubert: „Paul Hindemiths musikalische Reaktion auf den Holocaust“, in: Wolfgang Birtel, Joseph Dorfman, Christoph-Hellmut Mahling (Hg.), *Jüdische Musik und ihre Musiker im 20. Jahrhundert*, Mainz 1998, S. 68.

116 Vgl. Dorothea Redepenning: „Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz. Musik gegen Gewalt und Krieg“, in: *Kluften der Erinnerung. Rußland und Deutschland 60 Jahre nach dem Krieg* (= OSTEUROPA, 2005, H. 4–6), S. 281–307, hier S. 294.

117 Vgl. Klara Moricz: *Jewish Identities: Nationalism, Racism, and Utopianism in Twentieth-Century Music*, Berkeley 2008, S. 289 f.

118 Vgl. Redepenning, *Ricorda*, S. 283.

119 Vgl. Izrail' Nestjevs Haltung zur Darmstädter Schule in Redepenning, *Ricorda*, S. 306.

Ich möchte betonen, dass die Ausdrucksmöglichkeiten der Zwölftonmusik äußerst gering sind. Bestenfalls ist sie in der Lage, Zustände der Niedergeschlagenheit, der völligen Erschöpfung oder der Todesangst auszudrücken.¹²⁰

Als musikalische Darstellung des Todes setzte Šostakovič die dodekaphonischen Einschübe in seinen späten Kompositionen¹²¹ ein (ansatzweise auch schon in der 13. Symphonie¹²²); dabei ließ er sich von Alban Bergs Violinkonzert inspirieren.¹²³ Ein weiterer musikalischer Bezug auf dieses Konzert Bergs findet sich auch bei der musikalischen Verarbeitung des Holocaust durch Karl Amadeus Hartmann.¹²⁴ Die neuesten Forschungen von Amy Wlodarsky zur Kantate *A Survivor from Warsaw* von Arnold Schönberg zeigen, welche „hermeneutischen Möglichkeiten“ Schönbergs Reihenkomposition offenlegen könnte.¹²⁵ Auch Grigorij Frid baute seine Mono-Oper *Tagebuch der Anne Frank* auf der individualisiert eingesetzten Kompositionstechnik der Atonalität und Dodekaphonie auf.

Das verbindende Merkmal der sowjetischen Kompositionen, die sich entweder explizit oder nur andeutungsweise, „ambig“,¹²⁶ dem Gedenken an die jüdische Vernichtung während des Zweiten Weltkriegs widmeten, bestand darin, dass dies öffentlich in keiner Weise rezipiert und diskutiert werden durfte. Die Holocaust-Kompositionen der westlichen Komponisten wurden dagegen als eine ethische Instanz inszeniert, während deren musikalische Ästhetik die Zielsetzung erfüllen sollte, „gesellschaftlich zu aktivieren“,¹²⁷ einen „Neuanfang“ musikalisch herzuleiten. Anhand des Diskurses der zeitgenössischen Musikkritik über die deutsche Erstaufführung von *A Survivor from Warsaw* von Arnold Schönberg im August 1950 kommt Kerstin Sicking zu dem Schluss, dass es sich dabei um „eine intentionale, gelenkte, geplante und vorbereitete Rezeption der Holocaustkompositionen als Medium der Erinnerung an den Holocaust“ handelte.¹²⁸

120 Dmitrij Šostakovič in einem Interview von 1959, in: Christoph Hellmundt, Krzysztof Meyer (Hg.), *Dmitri Šostakowitsch: Erfahrungen: Aufsätze, Erinnerungen, Reden, Diskussionsbeiträge, Interviews, Briefe*, Leipzig 1983, S. 141 f. zit. in Jascha Nemtsov, „Um mich kreist der Tod“. Šostakovičs Sonate für Violine und Klavier, in: *Dmitrij Šostakovič. Grauen und Grandezza des 20. Jahrhunderts* (= OSTEUROPA 2006, H. 8), S. 93–108, hier S. 101.

121 Vgl. Johannes Schild: „Zwölftöniges im Spätwerk von Schostakowitsch“, in: Deutsche Schostakowitsch Gesellschaft (Hg.), *Schostakowitsch und die beiden Avantgarden des 20. Jahrhunderts*, Hofheim 2019, S. 186–206.

122 Šostakovičs ersten „mehr oder weniger zwölftönige[n] Versuch“ stellt in seiner 13. Symphonie op. 113 (1963) ausgerechnet der Anfang des vierten Satzes mit dem Titel „Ängste“ dar. Levon Hakopian: „Zur Symbolik von Zwölftonreihen im Spätwerk Šostakovičs“, in: Manuel Gervink, Jörn Peter Hiekel (Hg.), *Dmitri Šostakowitsch. Das Spätwerk und sein zeitgeschichtlicher Kontext*, Dresden 2006, S. 183–194, hier S. 183.

123 Vgl. Nemtsov, „Um mich kreist der Tod“, S. 101 f.

124 Vgl. Matthias Kontarsky: „Im Zeichen des Holocaust. Musikalische Metaebenen bei Karl Amadeus Hartmann und Paul Dessau“, in: Béla Rásky, Verena Pawlowsky (Hg.), *Partituren der Erinnerung. Der Holocaust in der Musik*, Wien 2015, S. 190.

125 Vgl. Amy Lynn Wlodarsky: *Musical Witness and Holocaust Representation*, Cambridge University Press 2015, S. 33.

126 Loeffler: „In Memory“, S. 588.

127 Kerstin Sicking: „Die Rezeption von Holocaustkompositionen. Musik als Erinnerungsmedium“, in: Rásky, Pawlowsky (Hg.), *Partituren*, S. 87.

128 Ebd.

3.3 Programmgebundene Musikkompositionen Weinbergs, dem Andenken an den Holocaust gewidmet

Wie bereits erwähnt, entstanden die ersten Kompositionen Weinbergs, in denen des jüdischen Schicksals musikalisch gedacht wurde, noch während des Zweiten Weltkriegs – nicht zuletzt gingen sie aus seiner persönlichen Verbindung zum Jüdischen Antifaschistischen Komitee über seinen Schwiegervater Solomon Michoëls hervor. Viele von Weinbergs Werken unterschiedlicher Gattungen aus der Zeit von 1943 bis 1948 weisen eine eindeutige Hinwendung zur Musiksprache der osteuropäischen jüdischen Volksmusik auf, z. B. die *Kinderhefte* op. 16, 19 und 23 (1944/1945),¹²⁹ die *Jüdischen Lieder* op. 17 (1944)¹³⁰ und die Sinfonietta Nr. 1 op. 41¹³¹ (1948). Das musikalische Gedenken an die Verbrechen an den Juden erfolgt in dieser Werkgruppe primär über den Einsatz von Elementen aus der Volksmusik der Opfergruppe.

Die antisemitische Kampagne, die in der Sowjetunion in den späten 1940er Jahren an Fahrt aufgenommen hatte, bereitete zunächst allen Versuchen Weinbergs, die Vernichtung der Juden durch die Nationalsozialisten musikalisch zu verarbeiten, ein Ende. Erst nach den innenpolitischen Lockerungen in der Sowjetunion wandte sich Weinberg erneut dem Gedenken an den Holocaust zu. Es entstanden Kompositionen, in denen er recht explizit, auch auf der Ebene der vertonten Texte, eine Aussage wagte, die zusätzlich musikalisch gestützt wurde. Man sucht im Œuvre Weinbergs jedoch vergeblich nach einer Erwähnung des Begriffs „Holocaust“.¹³² Man findet jedoch Werke, die den Kindern von Auschwitz (*Pamiętnik miłości* op. 87, 1965), den Opfern von Auschwitz (*Die Passagierin* op. 97, 1967/1968) oder dem Gedenken an die im Warschauer Ghetto Verstorbenen (Symphonie Nr. 21 op. 152 von 1991) gewidmet sind. Die Erwähnung des Lagers Auschwitz erscheint hier – ähnlich wie in derselben Zeit in Westdeutschland – als Kodierung für den Judenmord.¹³³

Die jeweiligen Änderungen der innenpolitischen Lage dürften Weinberg zu einer indirekten Verarbeitung des Holocaust in seinen Kompositionen bewogen haben. Die scheinbare „sichere“ Programmatik seiner Werke (Gedenken an den Großen Vaterländischen Krieg bzw. Verarbeitung der jüngsten Geschichte Polens) bot dabei Raum für ein Einflechten von Verweisen auf das jüdische Schicksal im 20. Jahrhundert, die sowohl rein musikalischer Natur waren als auch einen textuellen Bezug zum Thema hatten – oder beides.

129 Zu jüdischen Elementen in Weinbergs *Kinderheften* siehe Nemtsov: *Mieczysław Weinberg und seine Musiksprache*, S. 171–178.

130 Vgl. Evgenija Chazdan, „Evrejskie pesni“ Mečislava Vajnberga: poisk nacional’noj idiomy“ [„Jüdische Lieder“ Mieczysław Weinbergs: Suche nach nationalem Idiom], in: *Muzykal’naja akademija*, 2021, H. 3, S. 142–155.

131 Ausführlicher zur Besprechung dieser Komposition Weinbergs im Komponistenverband siehe Kapitel 2.4.

132 Der Begriff „Holocaust“ war in der Sowjetunion bis in die frühen 1990er Jahre nicht im Gebrauch. Dagegen fand der nationalsozialistische Euphemismus *evrejskij vopros* [Judenfrage] in der sowjetischen Presse und Publizistik Verwendung, dem ebenfalls eine antisemitische Abwertung innewohnte.

133 Vgl. Steinbacher, *Der Holocaust*, S. 270.

Symphonie Nr. 6 op. 79 für Knabenchor und Orchester (1962–1963)

Weinberg schuf eine Reihe von Werken, die – obwohl sie keine einschlägige Widmung im Werktitel tragen – auf der inhaltlichen Ebene doch einen programmatisch und musikalisch eindeutigen Bezug zum Thema der Vernichtung des jüdischen Lebens aufweisen: Als Paradebeispiel dafür gilt seine Symphonie Nr. 6 op. 79 für Knabenchor und Orchester aus den Jahren 1962–1963 nach Texten von Lejb Kvitko, Szmuel Galkin und Michail Lukonin. Diese Komposition widmete Weinberg seiner älteren Tochter Viktorija Weinberg.

Zwei der Namen der Dichter, deren Verse Weinberg in der Sechsten Symphonie vertonte – Lejb Kvitko und Szmuel Galkin –, sprechen für sich: Sie waren jüdische Dichter, die auf Jiddisch schrieben, und Mitglieder des Jüdischen Antifaschistischen Komitees. Während Kvitko 1952 im Zuge der antisemitischen Kampagne des Staats erschossen wurde, entging Galkin der Hinrichtung während seiner Haft und wurde 1955 daraus entlassen.

Das Gedicht *Skripočka* (Kleine Violine) von Kvitko liegt dem zweiten Satz der Symphonie zugrunde und zeugt von kindlicher Unschuld und Begeisterung für Musik, schließlich verstummt der Klang der Violine jedoch: Eine Allusion auf das Bild eines jüdischen Fiedlers¹³⁴ und das Verschwinden der (jüdischen) Kinder wird aufgebaut, unterstützt durch die illustrativ-narrative Instrumentation der solistischen Violine und Klarinette sowie durch Anklänge an jüdische Volksmusik. Im darauffolgenden Satz spitzt Weinberg die Dramaturgie zu, indem eine ebenfalls „unschuldig“ ansetzende Zirkusmusik zusehends zu einem *danse macabre* wird. Bewusst setzt Weinberg die Instrumentation dazu ein, um Krieg und Tod musikalische darzustellen. Konkret handelt es sich dabei um den Einsatz von Blechbläsern und Schlaginstrumenten wie Pauke, Glocke, Vibraphon und Celesta. Dieselben instrumentellen Ansätze finden in der einige Jahre später entstandenen Oper *Die Passagierin* sowie in anderen symphonischen Kompositionen Verwendung.¹³⁵

Szmuel Galkins Gedicht *V krasnoj gline vyryt rov* (Ein Graben im roten Lehm) aus dem Jahr 1943 ist ein Zeitzeugnis der Massenerschießungen auf sowjetischem Territorium. Galkin verzichtet zwar auf die explizite Nennung der Opfer: Das Adjektiv „jüdisch“ kommt im Gedicht über die nationalsozialistischen Gräueltaten nicht vor. Dieser Bezug bleibt trotz der Anonymisierung der Opfer jedoch nicht verborgen, da er von Weinberg auf der musikalischen Ebene deutlich herausarbeitet wird. Die Vertonung dieses Gedichts erfolgte 1944 im Vokalzyklus *Jüdische Lieder* op. 17. Der vierte Satz der Sechsten Symphonie ist wiederum dessen Orchestervertonung und bildet ihren dramaturgischen Höhepunkt. Evgenija Khazdan zeigt in ihrer Analyse des Vokalzyklus *Jüdische Lieder* op. 17, welche Elemente aus der jüdischen Volksmusik Weinberg einsetzte.¹³⁶ Die zeitliche Nähe von Weinbergs Sechster Symphonie zur Symphonie *Babij Jar* von Dmitrij

134 Vgl. Joshua S. Walden: „The ‘Yidishe Paganini’: Sholem Aleichem’s Stempenyu, the Music of Yiddish Theatre and the Character of the Shtetl Fiddler“, in: *Journal of the Royal Musical Association* 139, 2014, H. 1, S. 89–136.

135 Siehe dazu Ausführung im Kapitel 4.2.

136 Vgl. Khazdan, „*Jevrejskije pesni*“, S. 142–155.

Šostakovič spricht nicht nur für deren thematische Gemeinsamkeiten, sondern auch für einen Wiederbeginn des sowjetischen musikalischen Diskurses über den Holocaust seit dessen Abbrechen 1946.

Die beiden Symphonien gelangten zwar nach der Entstehung zur Uraufführung, sahen sich jedoch einer deutlich ablehnenden Haltung seitens der offiziellen Stellen gegenüber. Wie Weinberg in einem Brief an Šostakovič berichtet, verbreitete sich das abfällige Urteil über seine Symphonie Nr. 6 und deren Thematik von Boris Jarustovskij, dass Weinberg eine „Ballade von toten Kindern“ komponiert habe.¹³⁷ Dmitrij Kabalevskij vertrete ebenfalls die Meinung, dass diese Komposition Weinberg nicht gelungen sei.¹³⁸ Dem Brief von 1963 ist zudem zu entnehmen, dass es seitens der Entscheidungsträger die Erwartung bestehe, wie die sowjetischen Komponisten über den Krieg zu komponieren hätten – „Leuchtend und in Dur“.¹³⁹ Auch wenn Weinberg im Gegensatz zur Symphonie Nr. 13 von Šostakovič keine Systemkritik zu betreiben beabsichtigte, stieß seine kompositorische Entscheidung, in seiner Sechsten Symphonie – inhaltlich und klanglich – das Kindliche mit planvoller Vernichtung und Tod zusammenzubringen, auf eindeutige Missbilligung. Deswegen scheint die Forderung, einige Zeilen des im letzten Satz der Symphonie vertonten Gedichts von Michail Lukonin, eines anerkannten und konformen sowjetischen Dichters, umzuschreiben,¹⁴⁰ als „sauberer“ Vorwand fungiert zu haben, um die Symphonie „begründet“ von der Bühne zu nehmen.

Symphonie Nr. 8 Kwiaty polskie/Cvety Pol’ši (Polnische Blumen) op. 83 (1964)

In die Kategorie der programmgebundenen Kompositionen Weinbergs, die des Holocaust gedenken, reiht sich die Symphonie Nr. 8 *Kwiaty polskie/Cvety Pol’ši* (Polnische Blumen) op. 83 aus dem Jahr 1964 ein. In der Berichterstattung der Musikabteilung des Kulturministeriums der UdSSR wurde sie als ein Kunstwerk zum Thema des Sozialismusaufbaus im Nachkriegspolen geführt.¹⁴¹ Die Achte Symphonie rekurriert namentlich und inhaltlich auf das Poem *Kwiaty polskie* von Julian Tuwim, das als dessen *opus magnum*¹⁴² gilt. Es gibt Maria Kłańska zufolge

[...] ein eindruckliches Zeugnis der Sehnsucht nach seiner Heimat Polen und seiner kleinen Heimat Łódź und gleichzeitig eine beißende Auseinandersetzung mit der polnischen Politik vor dem Zweiten Weltkrieg, Nationalstereotypen und Antisemitismus.¹⁴³

137 Brief von Weinberg an Dmitrij Šostakovič vom 19.10.1963 in: Klokova (Hg.), *Mieczysław Weinberg*, S. 36.

138 Vgl. ebd.

139 Ebd.

140 Siehe Ausführungen dazu in Kapitel 2.6.

141 Vgl. Auskunft der Leitung über die 1965 entstandenen Musikkompositionen, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 22, Akte 336, Blatt 7.

142 Das Poem *Kwiaty polskie* begann Tuwim 1940 während des Exils, es blieb bis zu seinem Tod 1953 unvollendet.

143 Maria Kłańska: „Zwei Rechte gab es, zwei Gesichter der Wahrheit...“. Zur Problematik des Nationalismus und der Heimatliebe in Julian Tuwims Versepos *Kwiaty polskie*, in: Kalina Kupczyńska, Artur Pełka (Hg.), *Repräsentationen des Ethischen. Festschrift für Joanna Jabłkowska*, Frankfurt am Main 2013, S. 343.

Weinberg schuf mit dieser Symphonie sein eigenes musikalisches Exil-Werk,¹⁴⁴ das anhand diverser Bezugspunkte ein klingendes Zeugnis vom antisemitisch geprägten Vorkriegspolen ablegt. Darüber hinaus umfasst die Aussage der Symphonie klare Bezüge zur nationalistischen Judenvernichtungspolitik. Bei der Zusammenstellung der zu vertonenden Texte aus *Kwiaty polskie* milderte Weinberg zwar den Fokus auf das Politische, das Tuwim in seinem Werk umtrieb,¹⁴⁵ ab,¹⁴⁶ richtete den Blick jedoch gleichzeitig auf die Verbrechen der Deutschen im Zweiten Weltkrieg: Den ausgewählten Auszügen aus Tuwims Poem fügte Weinberg einige andere von dessen Versen hinzu, womit eine zerstörte Kindheit (I. *Podmuch wiosny*,¹⁴⁷ II. – *Bałuckie dzieci*, VI. Satz: *Lekcja*¹⁴⁸) und die Vernichtung jüdischen Lebens (VIII: *Matka*¹⁴⁹) in Polen in den Vordergrund gerückt wurden.

Die von Weinberg vorgenommenen Änderungen des Textes, welche als erste die Aufmerksamkeit auf sich ziehen – wie etwa die Umformulierungen der Attribute „jüdisch“ oder „polnisch“ –, können nicht nur durch eine versteckte Systemkritik oder unterschwellige Selbstzensur erklärt werden.¹⁵⁰ Auch die Übersetzung in eine andere Sprache kann durch melodische Anpassungen den originalen Inhalt verändern. In diesen Fällen übernimmt die Musik in der Symphonie Nr. 8 eine kommentierend-ergänzende Funktion.¹⁵¹ Wird das Wort „jüdisch“ ohne die national-ethnisch-kulturelle Spezifikation ins Russische übertragen, scheint das Musikalische die letzte Instanz und eine stärkere Festlegung zu sein: Melodische Ornamentationen, die typisch für die jüdische Volksmusik sind, oder auch eine von der Klezmermusik inspirierte Instrumentation verdeutlichen die Aussage.¹⁵² Und auch hier kontrastieren hohe Stimmenregister in einer allgemeinen Verspieltheit, die durch tänzerisch-lyrische Einfärbungen markiert wird, mit einer dunkleren Instrumentierung, die eine militärische Stimmung schafft – eine Gegenüberstellung, die musikalisch den Inbegriff der Unschuld, die „Kinder des Holocaust“ auszeichnet. Indem Weinberg so „ein Netz von musikalischen Zusammenhängen webt“,¹⁵³ schafft er musikalisch vielschichtige und explizite kommunikative Ausdrucksmöglichkeiten.

Diese Methode verfolgt Weinberg auch in seinem Spätwerk.¹⁵⁴ Eine zentrale musikalische Referenz für die Symphonie Nr. 8 bildet sein Vokalzyklus *Erinnerungen* op. 62,

144 Vgl. dazu die Ausführungen von Verena Mogl, „Juden, die ins Lied sich retten“, S. 246 ff.

145 Vgl. Magnus J. Kryński: „Politics and poetry: the case of Julian Tuwim“, in: *The Polish Review*, 18, 1973, H. 4, S. 16–19.

146 Vgl. Mogl, „Juden, die ins Lied sich retten“, S. 237.

147 *Podmuch wiosny* [Frühlingshauch/-luft] ist eins von den drei Gedichten, die im Poem *Kwiaty polskie* von Tuwim enthalten sind. Es entstammt dem frühen Schaffen des Dichters (1918).

148 *Lekcja* [Unterricht] entstand während des kurzfristigen Aufenthalts Tuwims in Paris 1939 – kurz vor seiner Ausreise über Portugal zuerst nach Brasilien und von dort aus in die USA.

149 *Matka* [Mutter] entstand nach 1945 (veröffentlicht 1953 in der Gedichtsammlung *Nowy wybór wierszy*, Warschau).

150 Vgl. Mogl, „Juden, die ins Lied sich retten“, S. 245, 246, auch 254.

151 Vgl. ebd., S. 240.

152 Vgl. ebd., S. 240 f.

153 Ebd., S. 254.

154 Ausformuliert wird dieser Punkt im Kapitel 5.1.

insbesondere dessen drittes und fünftes Lied; ferner griff er zur Nationalhymne Polens *Mazurek Dąbrowskiego*¹⁵⁵ und zu Chopins *marche funèbre* aus der zweiten Klaviersonate b-Moll op. 35.¹⁵⁶ Die zeitgenössische Diskussion der Achten Symphonie im Komponistenverband zeigt zwar, dass ihr politischer Aspekt deutlich hervorkam.¹⁵⁷ Ihre Dringlichkeit wurde wiederum in der Formel deutlich, dass Weinbergs Komposition „mit Herzblut geschrieben“¹⁵⁸ sei, und auch die jüdischen bzw. polnischen Elemente der Musik blieben nicht unbemerkt.¹⁵⁹ An keiner Stelle jedoch führten die Anwesenden konkret aus, welche politische Sicht die Symphonie vertrete – außer der, die von Weinberg selbst angegeben wurde: „soziale Ungleichheit im Vorkriegspolen, brennender Hass gegenüber Faschismus und Kriegsgräueln sowie tiefe Überzeugung des Dichters davon, dass nach dem Krieg ein sozialistisches Regime existieren wird, was auch in der Tat zustande kam.“¹⁶⁰

An der Besprechung dieser Symphonie,¹⁶¹ diesem Zeitdokument aus dem Jahr 1964, wird deutlich, wie das kommunikative Verschweigen der jüngsten Vergangenheit in der Sowjetunion funktionierte: auch in einem recht kleinen und vertrauten Kreis mündete es in einen vorgefassten Konsens. Zwar klingt in der Formulierung „Herzblut“-Komposition das Wissen über die verübten Verbrechen an Juden während des Zweiten Weltkriegs an, offenbar wagte es aber niemand, dies explizit zu machen. Im Gegenteil schwebt über allen Aussagen eine grundsätzliche Vagheit.

Kantate Pamiętnik miłości op. 87 (1965)

Der Titel der Kantate *Pamiętnik miłości* op. 87 von Weinberg aus dem Jahr 1965 nach Versen von Stanisław Wygodzki wird gewöhnlich als *Dnevnik ljubvi* (Tagebuch der Liebe) übersetzt. Dabei enthält das Wort *pamiętnik* noch eine andere Bedeutung, und zwar: „Erinnerungen, Memoiren“, die den Inhalt und den Kontext der Gedichte treffender wiedergeben kann. „Gedenkbuch der Liebe“ wäre also die präzisere Übersetzung.¹⁶² Diese Verse schrieb Wygodzki 1946 nach den höchst traumatischen Erfahrungen, die er zusammen mit seiner Ehefrau und Tochter nach seiner Deportation im August 1943 ins KZ Auschwitz-Birkenau durchleben musste. Während des Transports nahmen sie ein Gift ein, um der Ermordung durch die Nazis zuvorzukommen. Stanisław Wygodzki überlebte jedoch – als Einziger aus seiner Familie.¹⁶³

155 Vgl. Mogl, „Juden, die ins Lied sich retten“, S. 247.

156 Vgl. ebd., S. 250.

157 Vgl. Vladimir Vlasov, Stenogramma zasedanija v sekretariatu sojuza kompozitorov RSFSR ot 23-go fevralja 1965 [Stenogramm der Sekretariatstagung des Komponistenverbands der UdSSR vom 23. Februar 1965], RGALI, Fond 2490, Verzeichnis 2, Akte 94, Blatt 5.

158 Sergej Balasanjan, *Stenogramma*, Blatt 4.

159 Vgl. ebd.

160 Mieczysław (Moisej) Vajnberg, *Stenogramma*, Blatt 1.

161 Die Liste der Teilnehmenden enthält u. a. Dmitrij Šostakovič, Jurij Levitin, Kirill Kondrašin.

162 Vgl. Franziska Bruder: *Stanisław Wygodzki. Pole, Jude, Kommunist – Schriftsteller*, Münster 2003, S. 44.

163 Vgl. Bruder, *Stanisław Wygodzki*, S. 43.

Weinberg widmete sein Opus 87 „den Kindern von Auschwitz“, wobei darin nicht nur die Kinder zur Sprache kommen, sondern auch deren Eltern und Großeltern. Die Reduktion auf die Kinder rückt die Unschuld in den Fokus und verstärkt die Grausamkeit der Nazis, welche die Ausrottung aller lebenden Generationen aus den Familien dieser „Kinder von Auschwitz“ zum Ziel hatte. Die Eindeutigkeit und Kraft der Aussage machen aus diesem Werk die erste explizite Holocaust-Komposition Weinbergs. Die Tatsache, dass die Kantate schon 1966 uraufgeführt werden konnte, führt Verena Mogl auf das Versagen der zuständigen Kontrollinstanzen zurück.¹⁶⁴ Möglicherweise ließ sich gerade die unschuldig erscheinende Kinder-Thematik in die Nähe zu den musikalischen Leitlinien des Sozialistischen Realismus stellen und verhalf dieser Komposition auf die Bühne.

Eine wohlwollende, jedoch knappe Rezension von Roman Ledenev ist die einzige zeitgenössische Quelle über diese Komposition, die als Staatsauftrag¹⁶⁵ entstanden war. Über diese Kritik Ledenevs, die Weinbergs Kantate „fehlenden Druck und Versuche von physischer Gewalt gegenüber dem Zuhörer“¹⁶⁶ bescheinigte, lässt sich eine Brücke zu einer ideologisch antagonistischen Komposition mit frappierend ähnlichem Sujet schlagen, die zu der Zeit in der Sowjetunion rezipiert wurde.¹⁶⁷ Gemeint ist das vom „polnischen Tagebuch“ Cesare Pavese inspirierte *Diario polacco* '58 von Luigi Nono. Während Nono mit seiner dodekaphonischen und seriellen Kompositionsmethode auf eine Veränderung des Bewusstseins der Menschen zielte,¹⁶⁸ kommuniziert Weinbergs Werk direkt und eingängig mithilfe einer tradierten Musiksprache. Weinberg griff zu expressiven Charakteristika von Musik: etwa zur Gattung des *marche funèbre*, der als Einleitung und Bindeglied zwischen einzelnen fragmentarischen Ansprachen an die ermordeten Familienmitglieder fungiert. Das Melodisch-Sangliche erfüllt dabei die zentrale Funktion, die Dramatik der Verse zu verstärken. Auch hier setzt Weinberg den musikalischen Verweis auf das Kindliche ein und schafft eine musikalische Parallele zum verspielten *Scriptočka*-Satz seiner Symphonie Nr. 6. Weitere Parallelen bestehen in Anklängen an die jüdische Volksmusik und an sein Vokal-Opus 57 *Biblia zygańska* nach Versen von Julian Tuwim.¹⁶⁹

Insgesamt kann die Kantate als Inbegriff musikalischer Explizität und melodischer Sanglichkeit gelten und entsprach darin den Anforderungen der offiziellen Stellen im Sinne der sowjetischen Kulturdoktrin des Sozialistischen Realismus gut. Dagegen wurden die unmittelbar nachfolgenden Vokalkompositionen, das *Requiem* op. 96 und *Petr*

164 Vgl. Mogl, „Juden, die ins Lied sich retten“, S. 284.

165 Vgl. Dokumenty o sozdanii novych muzykal'nych proizvedenij k 50-letiju Velikoj Oktjabr'skoj Sozialističeskoj revolucii [Akten zur Schaffung neuer Musikkompositionen anlässlich des 50. Jahrestags der Großen Sozialistischen Oktober-Revolution], RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 22, Akte 728, Band 2, Blatt 27.

166 Roman Ledenev, in: *Rezensionen über symphonische und vokal-instrumentale Werke*, 1966, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 22, Akte 529, Blatt 15.

167 Vgl. Ljudmila Poljakova: „S 'poezdom družby' po Čechoslovakii“ [Mit „Freundschaftszug“ durch die Tschechoslowakei], in: *Sovetskaja muzyka*, 1960, H. 3, S. 182.

168 Vgl. Matteo Nanni: *Auschwitz – Adorno und Nono. Philosophische und musikanalytische Untersuchungen*, Freiburg im Breisgau 2004, S. 178.

169 Vgl. Mogl, „Juden, die ins Lied sich retten“, S. 280.

Plaksin op. 91, ausgerechnet hinsichtlich der melodischen Gestaltung scharf kritisiert. Auf der Partitur des Opus 96 notierte Weinberg eigenhändig: „Meinung K.P.K über [*Requiem* – AK] (betrifft *Plaksin* ebenso): Gedichte für Rezitation und nicht für Gesang, vokal-technisch nicht-aufführbar, das Orchester zu exotisch, fehlende Melodik, brüchige Form.“¹⁷⁰ K. P. K. ist vermutlich die Abkürzung für Kirill Petrovič Kondrašin, mit dem sich bei Weinberg wohl ab 1967 eine künstlerische Spannung abzeichnete.¹⁷¹

Pressestimmen, die nach der Premiere der Kantate *Pamiętnik miłości* in den üblichen offiziellen Fachorganen zu erwarten wären, sind bis dato nicht aufzufinden. Das Unterdrücken der öffentlichen Resonanz war ein häufig eingesetztes Instrument der sowjetischen Regierungsorgane im Kulturbereich, um die öffentliche Diskussion der Werke zu vermeiden.¹⁷² Es existieren derzeit keine weiteren Belege über die Aufführung dieses Werks zu Zeiten der Sowjetunion.¹⁷³

Requiem-Kantate auf Verse verschiedener Dichter op. 96 (1965–1966)

Das Gedenken an den Großen Vaterländischen Krieg und dessen Opfer avancierte Mitte der 1960er Jahre zu einem der Hauptthemen in der sowjetischen Gesellschaft.¹⁷⁴ Der Holocaust-Forscher Dan Diner schreibt: „Die Vernichtung der europäischen Juden war ein Geschehen des Zweiten Weltkriegs.“¹⁷⁵ Während Diner in der gegenwärtigen Diskussion dafür plädiert, den Zweiten Weltkrieg als „umfassenden Ereigniskontext“ beim vorherrschenden „Holocaust-Narrativ“ nicht zu vernachlässigen,¹⁷⁶ operierte der sowjetische Staat ausschließlich mit dem „Kriegsnarrativ“, das den Mord an den europäischen Juden zu einer Nebenerscheinung abtat und die Juden als eine der vielen anderen Opfergruppen des Kriegs betrachtete.¹⁷⁷

Das Gedenken an den Großen Vaterländischen Krieg und dessen Opfer erscheint auch in den Widmungen einiger Werke Weinbergs. Das ist etwa der Fall bei der *Requiem-Kantate auf Verse verschiedener Dichter op. 96 (1965–1966)*, die zur Erinnerung an Kriegsverbrechen gegen die Menschheit dient – auch im Angesicht eines drohenden Atomkrieges. Die vertonten Texte zeugen von Vernichtung, gar menschlicher Ausrottung, von der allgemeinen Vergessenheit, die der Krieg hervorrief – ohne die Herkunft der Opfer zu konkretisieren. Die verwendeten musikalischen Mittel werden jedoch in den nachfolgenden Kompositionen mit Bezügen zum Holocaust eingesetzt. In *Die Passagierin*

170 Vgl. Manuskript der Partitur des *Requiem*s op. 96 (1965–1967) von Mieczysław Weinberg, S. 5.

171 Zur nachfolgenden Entwicklung dieses Missstimmung siehe Kapitel 4.1.

172 Weinberg erlebte dies bereits am Beispiel seiner Symphonie Nr. 6. Siehe dazu Kapitel 2.6.

173 Erneut wurde die Kantate erst am 24. Januar 2021 in Minsk, Belarus im Rahmen des Festivals „Gelbe Sterne“ zum Gedenken an die Opfer des Holocaust unter der Leitung von Bomsok Jie (Österreich) aufgeführt.

174 Vgl. Hösler, *Aufarbeitung der Vergangenheit?*, S. 117ff.

175 Diner, *Gegenläufige Gedächtnisse*, S. 7.

176 Ebd., S. 9.

177 Vgl. Il'ja Al'tman et al.: „Istoriografija“ [Historiographie], in: ders. (Hg.), *Cholokost na territorii SSSR: encyklopedija* [Holocaust auf dem Territorium der UdSSR: Enzyklopädie], Moskau 2011, S. 358f.

setzt Weinberg erneut den Sopran als Hauptstimme ein und erzeugt nach der Vorlage des *Requiems* den Klang des Bösen, Militärischen mittels eines alarmierenden Paukeneinsatzes, den auch Verena Mogl als Gewaltmotiv definiert, das im gesamten Verlauf der Oper präsent sei.¹⁷⁸ Auch Instrumentierung und Orchestration setzt Weinberg nach ihren expressiven bzw. semantischen Qualitäten ein: Für die weltliche Jenseitigkeit verwendet er ein Cembalo, für die Untermalung der Hiroshima-Vierzeiler eine Mandoline.

Am Beispiel des *Requiems* von Weinberg zeigt sich, dass die Werkgruppe mit der Widmung an die Opfer des Großen Vaterländischen Kriegs durchaus einen Raum für verdrängte Erfahrungen und Erinnerungen auftut – auch für das jüdische Leid im Zweiten Weltkrieg. Der sowjetische Musikdiskurs etikettierte solche Werke meist als „humanistische“; insgesamt gehörte der humanistische Anspruch der sowjetischen Kunst zu ausgerufenen Leitlinien des Sozialistischen Realismus. Wenn man diese Kategorie mit Menschlichkeit in Verbindung bringt, die als „humaness“ bei den Nürnberger Prozessen bezeichnet wurde und dort als Hauptklagende fungierte,¹⁷⁹ erhalten die „humanistischen“ Kompositionen Weinbergs ein neues Verständnis. In seinen späteren symphonischen Kompositionen, die ebenfalls im Gedenken an den Großen Vaterländischen Krieg entstanden, die sogenannte Kriegstrilogie,¹⁸⁰ finden sich Anknüpfungen an die kammermusikalischen Stücke, die Weinberg seinen ermordeten Familienmitgliedern widmete.¹⁸¹

Die Passagierin op. 97 (1967/1968)

Die Oper *Die Passagierin* gilt heutzutage als die „Holocaust-Oper“ par excellence.¹⁸² Ihre musikalische Beschaffenheit ist gut erforscht.¹⁸³ Was jedoch bisher kaum berücksichtigt wurde, ist die Frage, wie und wann die Holocaust-Zuschreibung erfolgte: Ist sie allein durch den Umstand gegeben, dass einer der Haupthandlungsorte der Oper ein nationalsozialistisches Konzentrationslager ist? Bisher blieb es weitgehend unbeachtet, dass *Die Passagierin* op. 97 (1967/1968) in erster Linie eine geschichtliche Quelle darstellt und als solche Auskunft über die künstlerischen Lösungen gibt, mit denen eine sowjetische Opernkomposition eine zeitgenössische Sicht auf den rund 20 Jahre zurückliegenden Zweiten Weltkrieg, dessen Täter und Opfer präsentiert.

178 Vgl. Mogl, „Juden, die ins Lied sich retten“, S. 321ff. Mehr dazu siehe Kapitel 4.2.

179 Vgl. Herbert, *Holocaust research in Germany*, S. 20.

180 Die symphonische Kriegstrilogie besteht aus der 17. Symphonie *Pamjat'* [Erinnerung/Gedächtnis] op. 137 (1982/1984), der 18. Symphonie *Vojna – zestoče netu slova* [Krieg – Kein Wort ist grausamer] op. 138 (1982/1984), beide dem Andenken der im Großen Vaterländischen Krieg Gefallenen gewidmet, und der 19. Symphonie *Svetlyj Maj* (Heiterer Mai) op. 142 (1985).

181 Siehe Ausführungen im Kapitel 4.3.3.

182 Vgl. Frank Harders-Wuthenow: „Verarbeitung oder Sublimierung. Holocaust-Reflexion in Opern von Mieczysław Weinberg, André Tschaikowsky, Szymon Laks und Tadeusz Zygfryd Kassern“, in: Helen Geyer, Maria Stolarzewicz (Hg.), *Verfolgte Musiker im nationalsozialistischen Thüringen*, Wien/Köln/Weimar 2020, S. 249.

183 Verena Mogl widmet ein ganzes Kapitel ihrer Dissertation der eingehenden Schilderung der Entstehung sowie der Musikanalyse der Oper *Die Passagierin*. Vgl. Mogl, „Juden, die ins Lied sich retten“, S. 317–356.

Weinbergs Oper liegt die gleichnamige Erzählung von Zofia Posmysz zugrunde, in der „eine höchst individuelle Erfahrung“ verarbeitet wird.¹⁸⁴ Das Opernlibretto¹⁸⁵ steht jedoch in einem ideellen Widerspruch zur literarischen Vorlage.¹⁸⁶ Verena Mogl zeigt die Unterschiede zwischen der Originalversion und dem Libretto auf und stellt fest, dass die Abmilderung der nationalsozialistischen Schuld in der Originalversion der Hauptgrund für deren ideologische Umarbeitung durch den sowjetischen Librettisten Aleksander Medvedev war.¹⁸⁷ Ein anderer wichtiger Unterschied zwischen dem Original und der Oper liegt darin, dass Posmysz in ihrer Erzählung keine jüdischen Opfer bzw. Häftlinge des KZ Auschwitz erwähnte, den Ort, wo sich ein Teil des Geschehens abspielt.¹⁸⁸

Die Erzählung von Posmysz kann als Umkodierung des jüdischen Traumas auf das polnische Schicksal gelesen werden,¹⁸⁹ indem die Erinnerung einer unschuldigen polnischen Frau in Konfrontation mit einer deutschen KZ-Aufseherin tritt und moralische Überlegenheit erlangt. Die Verschiebung des Fokusses auf die Erfahrung der polnischen Opfer mündet in die Polonisierung des jüdischen Traumas. Diese führe, so Katarzyna Chmielewska, zur Aufrechterhaltung des Schweigens über die jüdischen Opfer und trage zur Bildung einer steuerbaren „homogenen [polnischen] Gesellschaft“ bei.¹⁹⁰

Darüber hinaus lässt sich Posmysz' Erzählung als alternativer Entwurf zur damaligen polnischen ideologischen Geschichtspolitik über den Zweiten Weltkrieg lesen. Laut der vorherrschenden prokommunistischen Sicht auf die Kriegsgeschehnisse in Polen sollten die Heldentaten der Roten Armee hervorgehoben und die Nationalsozialisten entmenslicht und verurteilt werden.¹⁹¹ Posmysz versuchte jedoch, in einer teils fiktiven, teils dokumentarischen Erzählung die Psychologie einer KZ-Aufseherin zu hinterfragen und zu zeigen, „dass es einen Funken von Menschlichkeit auch auf der Seite des Bösen geben kann“.¹⁹²

Zur Entstehungszeit dieser Erzählung setzte sich die polnische Gesellschaft mit der Geschichte der jüdischen Vernichtung, die zu einem großen Teil auf polnischem Territorium

184 Zofia Posmysz: „*Die Passagierin*. Über Auschwitz, das Buch und Weinbergs Oper“, in: *Die Macht der Musik. Mieczysław Weinberg: Eine Chronik in Tönen* (= OSTEUROPA 2010, H. 7), S. 153.

185 Zur vergleichenden Untersuchung des Librettos der *Passagierin* sowie der ihr zugrunde liegenden Textvorlagen siehe Mogl, „*Juden, die ins Lied sich retten*“, S. 305–317.

186 1959 schrieb Posmysz das Hörspiel *Die Passagierin aus Kabine 45*. Auf dessen Grundlage entstand zuerst das 1960 ausgestrahlte Fernsehspiel und anschließend die 1962 veröffentlichte Erzählung *Die Passagierin*, die wiederum für das Drehbuch des gleichnamigen Films von Andrzej Munk verwendet werden sollte. Munk verunglückte während der Dreharbeiten tödlich.

187 Vgl. Mogl, „*Juden, die ins Lied sich retten*“, S. 313.

188 Vgl. Posmysz, *Die Passagierin*, S. 153.

189 Vgl. Katarzyna Chmielewska: „Der polnische Zeuge. Traumabildung, Symmetrien und feindliche Übernahme des (jüdischen) Traumas“, in: Anna Artwińska, Anja Tipper (Hg.), *Nach dem Holocaust: Medien postkatastrophischer Vergegenwärtigung in Polen und Deutschland*, Frankfurt am Main 2017, S. 133.

190 Chmielewska, *Der polnische Zeuge*, S. 134f.

191 Vgl. Edmund Dmitrów: „Polen. Nationalsozialismus und Zweiter Weltkrieg. Berichte zur Geschichte der Erinnerung“, in: Volkhard Knigge, Norbert Frei (Hg.), *Verbrechen erinnern. Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord*, München 2002, S. 178 f.

192 Posmysz, *Die Passagierin*, S. 154.

stattgefunden hatte, nicht auseinander. Noch mehr wurde die Aufarbeitung durch einen latenten und zeitweise offen ausgetragenen Antisemitismus im Polen der unmittelbaren Nachkriegszeit gebremst.¹⁹³ Der kommunistischen Machtübernahme in Polen wurde die Mithilfe von jüdischen Mitbürgern nachgesagt (auf Polnisch *Żydokomuna*) – auch derjenigen polnischen Juden, die den Holocaust aufgrund der Flucht in die Sowjetunion überlebt hatten und nach dem Kriegsende nach Polen zurückkehrten.¹⁹⁴

Posmysz setzte sich nach eigenen Worten in erster Linie zum Ziel, das, was sie als ehemalige KZ-Inhaftierte erlebt hatte, zu verarbeiten: die Grausamkeit der SS-Aufseher, deren Stimmen sie nach der Befreiung noch jahrelang zu hören glaubte.¹⁹⁵ Sie wollte die Täter-Motivationen ergründen, was Anfang der 1960er Jahre als progressives und äußerst gewagtes Unternehmen gelten musste.¹⁹⁶ Wie Posmysz 50 Jahre nach der Entstehung der Oper sagte, sei sie Ende der 1960er Jahre noch nicht einmal imstande gewesen, mit Weinberg über das Schicksal der Juden im KZ Auschwitz zu sprechen:

Aber ich weiß nicht, ob ich damals den Mut gehabt hätte. Und ich weiß auch nicht, ob ich damals in der Lage gewesen wäre, zu sagen, was war, was ich an der Rampe sah, die ich von meinem Block aus immer sehen konnte.¹⁹⁷

Die sowjetischen Künstler – der Librettist Aleksandr Medvedev und der Komponist Mieczysław Weinberg – lenkten zwar den Fokus von der Täterperspektive auf die der polnischen Heldin, führten aber auch die Figur einer jüdischen Frau namens Hannah in die Handlung ein. Der Libretto-Antrag von 1965¹⁹⁸ beim zuständigen Organ im Kulturministerium erwähnte keine solche Figur, was entweder davon zeugt, dass dieses Detail dem Publikum vorenthalten bleiben sollte, oder vielmehr von einem lang andauernden Prozess der Zusammenstellung des Librettos.¹⁹⁹ Letzteres scheint angesichts weiterer Diskrepanzen zwischen dem Entwurf des Librettos und dessen Endversion wahrscheinlicher, und das spricht für eine gezielte Einführung der Figur einer jüdischen Insassin. Im dritten Bild des ersten Aktes erwidert diese auf die Frage, ob sie zusammen mit Martha, der polnischen Gefangenen und Hauptfigur der Handlung, in ihre Heimat Thessaloniki fahre, Folgendes:

193 Gemeint ist vor allem eine Reihe von antijüdischen Pogromen in Polen in den Jahren 1945–1947. Vgl. Tych, *Umfang und Quellen*, S. 88 f.

194 Zum jüdischen Feindbild, der *Żydokomuna* [Judäo-Kommune] im Nachkriegspolen vgl. Nesselrodt, *Dem Holocaust entkommen*, S. 274–277.

195 Vgl. Posmysz, *Die Passagierin*, S. 150.

196 Vgl. Dmitrów, *Polen*, S. 180.

197 Posmysz, *Die Passagierin*, S. 153.

198 Vgl. Aleksandr Medvedev, Jurij Lukin, Zajavka na libretto opery „*Passażirka*“ [Libretto-Antrag für die Oper *Die Passagierin*] (einwilligend unterzeichnet von Weinberg am 07.12.1965), RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 22, Akte 345.

199 Tatsächlich überzog Aleksandr Medvedev die Abgabe des Librettos um ein Jahr: Statt im Mai 1966 lag das Libretto erst im Mai 1967 vor. Vgl. den Brief Zaven Vartanians an Vladimir Popov, den stellvertretenden Kulturminister der UdSSR vom 3. Juni 1967, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 22, Akte 727, Bd. 1, Blatt 29.

Nein, Martha, nein, ich sterbe [wörtlich im Russischen: ich werde sterben –AK]... Ich bin Jüdin, Jüdin. Und dieser Stern an mir ist ein schreckliches Todeszeichen!²⁰⁰

Aleksandr Medvedev berichtete:

Zudem führen wir ins Libretto der Oper neue Figuren, neue Handlungsmotive ein. Wir wollen das Vorgehen vergrößern (insbesondere im zweiten Akt), das Panorama der menschlichen Schicksale, die Martha im Lager vor Augen hatte, breiter gestalten.²⁰¹

Ein anderes neu eingeführtes Schicksal ist die Figur des Geigers Tadeusz.²⁰² Im Entwurf des Librettos fungierte er als „bekannter Violinist, Professor des Wiener Konservatoriums“, „ein alter, eitler Musiker“, „Inkarnation der Kunst“, die nicht vernichtet werden konnte.²⁰³ Die musikalische Darstellung dieser Gestalt in einem Violinsolo wurde in der Endfassung der Oper beibehalten, während aus dem alten Violinprofessor aus Wien ein polnischer kommunistischer Untergrundkämpfer wurde.²⁰⁴ Dem Werk wurde somit neue Dimensionen und damit verbundene Assoziationen verliehen, die nicht in der Intention von Posmysz lagen.²⁰⁵ In der größeren Vielfalt der Schicksale streifte die Neufassung – möglicherweise unbewusst und vor allem im nur kurzen dritte Bild, „Baracke“, des ersten Akts – die Diskussion um die Ungleichheit bzw. Konkurrenz der Opfergruppen.

Trotz einer sowjetisch konformen „Präparierung“²⁰⁶ konnte man sicherlich auch schon zur Zeit der Entstehung der Oper ihre Auseinandersetzung mit der massenhaften Vernichtung der jüdischen Bevölkerung Europas wenn nicht explizit, so doch unterschwellig ersehen. Der Fokus auf nationalsozialistische Verbrechen in Polen – in Form von Errichtung der Konzentrationslager, Verfolgung der polnischen WiderstandskämpferInnen und deren Untergrundaktionen – schien einen legitimen Rahmen zu bieten, um öffentliche Verbreitung zu erlangen. In diesen Rahmen integrierten Medvedev und Weinberg indirekt und beiläufig einige Hinweise auf die Vernichtung der Juden in Auschwitz. Höchstwahrscheinlich blieb dies 1968, als die Oper fertiggestellt war und vom Komponistenverband zur Aufführung freigegeben wurde, den zuständigen Behörden nicht verborgen.²⁰⁷ Der Weg auf die Bühne blieb Weinbergs *Die Passagierin* deshalb für lange Zeit versperrt.

200 Mieczysław Weinberg: *Die Passagierin*. Deutsche Adaption von Ulrike Patow, Hamburg 2010, S. 9.

201 Vgl. Medvedev, Lukin, *Zajavka*, Blatt 4.

202 Im erwähnten Antrag auf Libretto-Bereitstellung fungierte Tadeusz noch als polnischer Offizier. Vgl. ebd., Blatt 8.

203 Vgl. ebd., Blatt 5.

204 Die weiterführende Verarbeitung dieser Figur kann im späteren Werk Weinbergs vorgefunden werden. Dazu mehr im Unterkapitel 4.3.1.

205 Darüber hinaus zeigte sich Posmysz auch unzufrieden mit den Veränderungen im Text ihrer Erzählung, denn sie verstellten ihre ursprüngliche Intention. Vgl. Gwizdalanka, *Mečislav Vajnberg*, S. 123.

206 Gemeint sind die von Medvedev zusammengestellten Szenen, die laut ihm nur zwecks Zulassung zur Aufführung hinzugefügt wurden. Vgl. Posmysz, *Die Passagierin*, S. 152 f.

207 Vgl. Antonina Klokova, Nesostojavšajasja postanovka opery Vajnberga „Passažirka“ v 1968: kto vinovat? [Gescheiterte Inszenierung der Oper *Die Passagierin* im Jahr 1968: Wer ist schuld?] in: *Muzykal'naja akademija* 2020, H. 2, S. 116–131.

Pamiętka op. 132 (1981)

Die nächste Komposition Weinbergs, die der Kategorie der programmatischen Holocaust-Werke zugeordnet werden kann, entstand erst wieder 1981. Es handelt sich um das Rezitativ *Pamiętka op. 132* nach dem gleichnamigen Gedicht von Elżbieta Szemplińska von 1943. Diese und andere Kompositionen aus der Zeit gehören zum Spätwerk Weinbergs, das sich durch eine Synthese von unterschiedlichen inhaltlichen, musikalischen und stilistischen Ebenen auszeichnet, insbesondere durch die Implementierung von Eigen- und Fremdzitaten. So wird das Rezitativ zu einem mehrschichtigen Gebilde, das mehrere Zeit- und Sinnebenen vereint.

Das Werk ist seiner Mutter gewidmet und Weinberg komponierte es unmittelbar nach dem 16. Streichquartett, das er dem Andenken an seine Schwester zueignete. *Pamiętka* gehört also zum Zyklus der Erinnerungskompositionen Weinbergs. Diese Verknüpfung ergibt sich auch aus dem musikalischen Material: Es baut auf einer Jugendkomposition Weinbergs auf, der Mazurka op. 10, die für Weinberg offensichtlich eine besondere symbolische Bedeutung besaß, denn er implementierte dieses Stück außer ins 16. Streichquartett²⁰⁸ auch in seine Symphonie Nr. 20 op. 150.²⁰⁹ Die Mazurka stellt eine klingende Brücke zur Kindheit und Jugend Weinbergs in Polen dar, zu den Bezugspersonen dieser Zeit – seiner Schwester und Mutter – und darüber hinaus zur polnischen Kultur (vor allem der Musikkultur und deren Ausprägung z. B. im Tänzerischen) sowie zur polnischen Sprache. Das Gedicht von Elżbieta Szemplińska handelt von der Sehnsucht nach dem polnischen gesprochenen Wort, der Muttersprache.

Przeszłem przez ogień,
przez wodę przeszłem,
I w ranach serce, puste dłonie
z Polski dalekiej do dziś
Jeszcze jedną pamiętkę tylko chronię,
tylko chronię.
A w niej i dom co przestał istnieć,
w niej szare pola i nieboskłony,
I książki słowa zagubionej, co niby
w krwi transfuzji pila ze mnie,
Przez lata, gniew i miłość dziecka oczu
promienisty uśmiechną zawsze zagaszony.

Czysto i wiernie chciwie ja skarb chowam
we krwi i w myśli w słowie i w sercu,

Ich bin durch das Feuer gegangen,
durch das Wasser bin ich gegangen,
Und verwundeten Herzens, mit leeren Hän-
den aus Polen, das bis heute weit entfernt ist,
Nur noch eine Erinnerung schütze ich,
nur schütze ich.
Darin ist das Haus, das nicht mehr existiert,
darin sind graue Felder und Himmel
Und Worte des verlorenen Buchs, die wie
eine Bluttransfusion bei mir wirken,
Durch die Jahre werden der Zorn und die
Liebe des strahlenden Lächelns der Kinder-
augen für immer erloschen sein
Rein und getreu süchtig verstecke ich den
Schatz im Blut und in Gedanken,
im Wort und im Herzen,

208 Siehe Ausführungen im Unterkapitel 4.3.2.

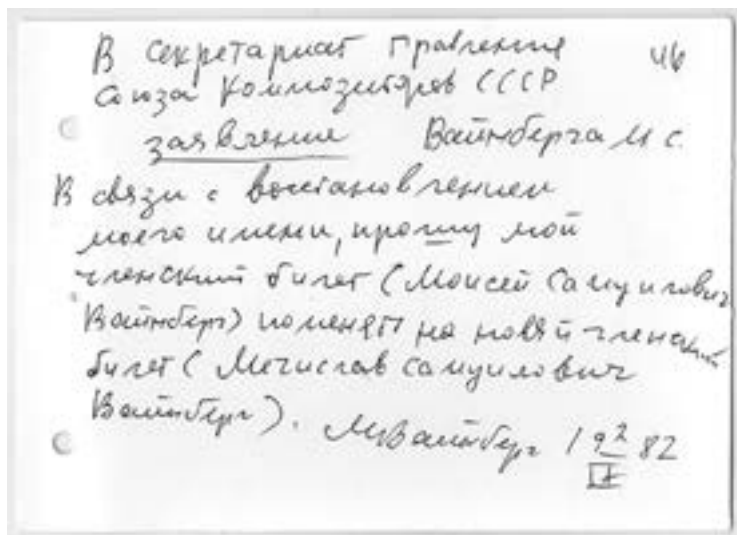
209 Vgl. Elphick, *The String Quartets*, S. 134.

Na jawie, w snach, pamiątką jedna,
pamiątką jedna, pamiątką jedna,
język ojczysty, język ojczysty.

In Wirklichkeit, im Traum eine Erinnerung,
eine Erinnerung, eine Erinnerung,
Muttersprache, Muttersprache.²¹⁰

Das Gedicht *Pamiętka* erschien in *Poezia Polska 1939–1944*, einem Band der Reihe „Biblioteczka związku patrjotow polskich v ZSRR“ [Bibliothek des Bundes Polnischer Patrioten in der UdSSR], veröffentlicht 1944 in Moskau. Szemplińska war Mitglied des „Bundes“, einer Vereinigung polnischer Kommunisten, die sich während des Krieges in der Sowjetunion befanden, und soll selbst an der Herausgabe des Bandes mitgewirkt haben. Die Autorin flüchtete 1939 aus Warschau, zunächst nach Lwiw, von wo sie nach dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges in der Sowjetunion über Taschkent nach Samarkand evakuiert wurde; von Samarkand gelangte sie 1943 nach Kuibyschew (heutiges Samara).²¹¹ Es besteht also die Möglichkeit, dass Szemplińska während ihres kurzen Aufenthalts in Taschkent mit Weinberg Bekanntschaft machte. Die Mehrschichtigkeit von Weinbergs Vertonung wirkt wie ein klingendes Abbild der Identität und des Schicksals von Weinberg, worin auf einzigartige Weise die Elemente der zerstörten Vergangenheit und der Gegenwart des Komponisten zusammenfinden. Dies untermauert auch das 1981/82 laufende amtliche Prozedere zur Wiedererlangung des polnischen Vornamens Weinbergs (Abbildung 1).

Abbildung 1: Antrag Weinbergs auf Änderung seines Vornamens (von Moisej in Mecislav) im Mitgliedsausweis des Komponistenverbands der UdSSR vom 02.09.1982
Licnoe delo laureatov, RGALI, Fond 3183, Verzeichnis 1, Akte 257, Blatt 46.



210 Die Übersetzung aus dem Polnischen ins Deutsche stammt von der Verfasserin.

211 Vgl. Soporowska-Wojtczak, *Twórczycz Elżbiety Szemplińskiej-Sobolewskiej*, S. 84 ff.

21. *Symphonie op. 152 (1991)*

Die Entstehung der 21. Symphonie op. 152 (1991) von Mieczysław Weinberg steht im Zeichen des Zusammenbruchs der UdSSR und einer neuen gesellschaftlichen Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit. In dieser Symphonie subsumiert Weinberg die zentralen Themen, die ihn sein Leben lang umgetrieben haben: das Schicksal der Juden im 20. Jahrhundert und seine polnische Heimat.

Die neue gesellschaftliche Ordnung im postsowjetischen Russland machte zunächst alle Zensurzwänge obsolet. Seine 21. Symphonie widmete er den Opfern des Warschauer Ghettos; inoffiziell trägt sie auch den Titel „Kaddisch“.²¹² In den Skizzen zu der Symphonie fügte Weinberg der Widmung der Symphonie die neutralere Unterschrift „Plač“ (Weinen, Klage) hinzu. Dieser symphonischen Komposition liegt keine Textvorlage zugrunde – lediglich erklingt darin zum Schluss ein Sopransolo als Vokalise. Ihre Aussage bildet sich ausschließlich über die Widmung und auf musikalischer Ebene. Auch wenn Weinberg auf einen Text verzichtete, gelang es ihm – ähnlich wie in *Pamiętka* – multiple Bedeutungsschichten auf rein musikalischer Basis zu errichten. Dafür setzte er Zitate aus eigenen und fremden Kompositionen ins Verhältnis und bedingte dadurch die thematische Entwicklung der Symphonie. Das Violinsolo des ersten Abschnitts dieser einsätzigen Symphonie schöpft aus dem fünften Lied *Das irdische Leben* aus dem Vokalzyklus *Des Knaben Wunderhorn* von Gustav Mahler.²¹³ Sein „wandelnder Choral“, ein Zeichen Gottes, so Weinberg,²¹⁴ fand auch in diese Symphonie Eingang.

Eine prominente Stellung in der Symphonie räumte Weinberg zunächst dem als Klaviersolo erklingenden Zitat aus Frederik Chopins Ballade Nr. 1 von 1835 ein, die noch zu deren Entstehungszeit „zum musikalischen Inbegriff des [polnischen? – A. K.] Nationalismus“ avancieren sollte.²¹⁵ Inwiefern diese Zuschreibung von Weinberg in der genannten Eigenschaft beabsichtigt ist, soll hier nicht diskutiert werden. Es ist jedoch festzuhalten, dass über das Chopin-Zitat ein Bezug zur polnischen musikalischen Kultur geschaffen wurde; die Ballade Nr. 1 von Chopin offenbart nicht weniger Konnotationen damit als das Gedicht von Szeplińska. Weinberg entwickelte daraus eine thematische Grundgestalt der Symphonie, die bald in eine Interaktion mit Klängen aus der osteuropäischen jüdischen Musiktradition tritt,²¹⁶ von Melodien eines Klezmer-Orchesters, wie Weinberg

212 Das Autorenexemplar des 1986 in Moskau herausgegebenen Werkverzeichnisses von Weinberg enthält eine nachträglich hinzugefügte handschriftliche Angabe der 21. Symphonie op. 152, die als „Kaddisch“ betitelt ist. Diese Eintragung machte Ol'ga Rachal'skaja im Auftrag ihres Mannes. Über die Eintragung erzählte Rachal'skaja der Verfasserin in einem Privatgespräch im Mai 2021.

213 Vgl. Agnieszka Nowok-Zych: „Symfonie pocieszenia? Rzecz o XXI Symfonii ‚Kadysz‘ na sopran i orkiestrę op. 152 Mieczysława Wajnbęga“ [Eine Trost-Symphonie? Über Mieczysław Weinbergs Symphonie Nr. 21 op. 152 „Kaddisch“ für Sopran und Orchester], in: *Res Facta Nova*, 2017, H. 18 (27), S. 60–66, hier S. 62.

214 Vgl. Nikitina, *Počti ljuboj mig žizni*, S. 23.

215 Elena A. Dubinec: *Russian Composers Abroad: How They Left, Stayed, Returned*. Bloomington 2021, S. 186.

216 Vgl. ebd.

es eigenhändig in den Skizzen zur Symphonie neben anderen Fremdzitaten eintrug.²¹⁷ Darüber hinaus verarbeitete Weinberg noch ein Zitat aus dem zweiten Satz seines Streichquartetts Nr. 4 von 1945, das ebenfalls durch eine polnisch-jüdische Melodik geprägt ist, ein Thema aus seiner Sonate für Kontrabass solo und die für die Musik Šostakovičs so bezeichnenden absteigenden Dreiklänge, die in Weinbergs Oper *Der Idiot* prominent vorkommen.²¹⁸ Auch in seinem höchst individuellen *Polnischen Requiem*²¹⁹ verbindet Weinberg verschiedene eigene und fremde musikalische zeitliche und kulturelle Markierungen zu einem kaleidoskopischen Geflecht, das so zur klingenden Projektionsfläche für seine multinationale und -kulturelle Identität wird.

217 Vgl. Skizzenblätter zur Symphonie Nr. 21 op. 152 „Dem Andenken der Gestorbenen im Warschauer Ghetto“ (1965–1991), S. 2.

218 Vgl. Dubinec, *Russian Composers Abroad*, S. 189.

219 Gemeint als Anspielung auf das *Polnische Requiem* von Krzysztof Penderecki (1980–1983), in welchem die Ereignisse der polnischen Geschichte des 20. Jahrhunderts eine musikalische Verarbeitung fanden. Vgl. Petya Tsvetanova: „Das Requiem – ein Erinnerungsort. Das *War Requiem* von Benjamin Britten und das *Polskie Requiem* von Krzysztof Penderecki als musikalische Erinnerungsdenkmäler des 20. Jahrhunderts, in: Lena Nieper, Julian Schmitz (Hrsg.): *Musik als Medium der Erinnerung. Gedächtnis – Geschichte – Gegenwart*, Bielefeld 2016, S. 103–112.

4 Handlung als Eigen-Sinn. Instrumentalwerke Weinbergs zum Gedenken des Holocaust

4.1 Mieczysław Weinberg im Jahr 1976 – Rückblick auf die Komponistenlaufbahn und Ausblick auf die Perspektiven

1976 gehörte Weinberg zu den „Verdienten Künstlern der UdSSR“, eine offizielle Auszeichnung, die ihm 1971 zuerkannt worden war;¹ er befand sich kurz vor seinem beruflichen Ruhestand. Seine Stellung war anerkannt, die kulturpolitische Umgebung war ihm bereits gut bekannt und kein „Dschungel“² mehr für ihn. 36 Jahre in seinem Metier unter wechselhaften politischen Verhältnissen hatten Weinberg gelehrt, wie er seine Musik zu komponieren hatte, um ihre Verbreitung zu gewährleisten: durch ständiges Manövrieren zwischen immer wieder neu reglementierten Vorgaben der offiziellen Stellen und Abwägen eines ihm selbst zumutbaren Maßes an Kompromissbereitschaft. Darüber hinaus stellte sich das Knüpfen künstlerischer Kontakte und deren Pflege als ein wichtiges Instrument für die Verbreitung des eigenen Werks heraus. Diese Handlungsräume waren meist klar umrissen, jedoch nicht immer hermetisch abgrenzbar (aber oft auch unkalkulierbar): Es blieb stets ein Risiko, dass die Berechnung nicht aufgehen oder die Windrichtung sich unangekündigt ändern könnte.

Mit der Etablierung des Brežnev-Regimes waren Abweichungen von der Regel jedoch praktisch nichtig geworden: Die Hyperstabilität der gesellschaftlichen Ordnung in der Sowjetunion verlieh dem sowjetischen Kulturleben – der Musikbereich bildete hier keine Ausnahme – das Merkmal einer allgemeinen Erwartbarkeit und Berechenbarkeit.³ Die allumfassende Stabilität der innenpolitischen und gesellschaftlichen Ordnung im Lande breitete auf der einen Seite den Eindruck von Trägheit und Leerlauf aus und ebnete andererseits den Weg zu einem unabhängigen und selbstreferentiellen Handeln, das zunächst den Anschein von Wirkungslosigkeit erweckte: Eigene ästhetische Vorstellungen wurden in erster Linie in „Schubladenwerken“ bzw. für Konzerte im Privaten umgesetzt.⁴

1 1980 wurde Weinberg der höchste künstlerische Titel im sowjetischen Kulturleben verliehen: Volkskünstler der UdSSR.

2 Nach Boris Belge waren die sowjetischen Komponisten gezwungen, angesichts einer komplexen und widersprüchlichen Kulturpolitik „individuelle Wege durch diesen Dschungel zu finden“. Belge, *Klingende Sowjetmoderne*, S. 80 f. Die Metapher „Dschungel“ entlieh Belge aus Dietrich Beyrau (Hg.), *Im Dschungel der Macht: intellektuelle Professionen unter Stalin und Hitler*, Göttingen 2000.

3 Vgl. Belge, *Klingende Sowjetmoderne*, S. 119 f.

4 Gemeint sind die Happenings der Astreja-Gruppe – freie Improvisationen der Komponisten Gubajdulina, Artemjev, Suslin – als Privatkonzerte im Moskauer Jazz-Club und Konzerte im Haus der Komponisten für die Mitglieder des Moskauer Jugendclubs Grigorij Frieds. Vgl. ebd., S. 120–125, auch S. 20.

Im Kontext der sowjetischen Hyperstabilität der 1970er Jahre beobachtet Belge einige Erscheinungsformen des ursprünglich von Alf Lütke aus Forschungen zum Fabrikalltag um 1900⁵ entwickelten Konzepts von „Eigen-Sinn“.⁶

Eigen-Sinn fungierte als der Kompass, den Individuen benötigten, um ihre überaus begrenzte, aber vorhandene Macht in solchen Begegnungen und im Zusammenwirken mit Vertretern der SED-Herrschaft zu ihrem eigenen Nutzen, ob er nun materieller, ideeller oder emotionaler Art war, einsetzen zu können. Das ist ganz nah an der Person angesiedelt zu denken, an den eigenen Sinnen für sich selbst und für nahestehende andere, nah am eigenen Leben. [...] Damit ist auch gesagt, dass „Eigen-Sinn“ das Gegenteil von Reflexen und Verhaltensschemata ist, die von oben her mit Vorbedacht „koordiniert“ und gesteuert würde, im Gegenteil: Wir bezeichnen damit auch die Aneignung von gesellschaftlicher Wirklichkeit durch Individuen, deren sichtbares Ergebnis nicht glatt mit den Steuerungsambitionen Herrschender aufgeht.⁷

In seiner Anwendung auf das individuelle Alltagsleben in der DDR⁸ erscheint die Vorstellung von „Eigen-Sinn“ auch auf die Eigenarten des Handlungsraums von Weinberg in dieser Zeit übertragbar. In den Grenzen der sowjetischen Musikinstitutionen und ihrer Anforderungen an die KomponistenInnen eröffneten sich bis zu einem bestimmten Grad Handlungsräume, die Mieczyslaw Weinberg zu nutzen wusste. Bereits in den 1960er Jahren lassen sich erste „eigen-sinnige“ Handlungen Weinbergs beobachten: Die substanziellen Zusätze in der Symphonie Nr. 8 *Polnische Blumen* oder in der Oper „*Die Passagierin*“ operierten als auktoriale Handlungen innerhalb des gegebenen gesellschaftlichen Rahmens, um dem eigenen Bedürfnis, an die jüdische Vernichtung im Zweiten Weltkrieg zu erinnern einen Raum zu schaffen.

Die späte Schaffensphase Weinbergs steht auch im Zeichen der geschilderten Interpretation des „Eigen-Sinns“, denn viele seiner Kompositionen aus den letzten zwei Jahrzehnten seines Lebens waren bewusst für die „Schublade“ entstanden – vor allem, weil er darauf verzichtete, den musikalischen und thematischen Vorgaben der Entscheidungsträger im sowjetischen Musikbereich Rechnung zu tragen. Die Bestrebungen nach einer eigenen Sinnggebung hatten jedoch keineswegs einen Widerstand zum geltenden Regime zum Ziele,⁹ was von den Handlungsprinzipien Weinbergs generell gesagt werden kann. Im Spätschaffen übernehmen solche auktoriale Handlungen Weinbergs – wie Widmungen und Überschriften bzw. deren Streichung – die Funktion des „Eigen-Sinns“ in den Kompositionen, die Weinberg im Andenken an seine Familienmitglieder, Opfer des Holocausts, schuf.¹⁰

5 Vgl. Lütke, *Eigen-Sinn*.

6 Vgl. Belge, *Klingende Sowjetmoderne*, S. 83f.

7 Ebd. S. 86.

8 Vgl. Thomas Lindenberger, „Das Land der begrenzten Möglichkeiten. Machträume und Eigen-Sinn der DDR-Gesellschaft“, in: *Zeiträume. Potsdamer Almanach des Zentrums für Zeithistorische Forschung*, Göttingen 2017, S. 79–90.

9 Vgl. ebd. S. 85.

10 Hierzu mehr in Kapitel 4.2. und 4.3.

Was Weinberg in den letzten Jahren seines Lebens umzutreiben schien, war die Frage nach Selbstverwirklichung:

In meinem Alter wird die Unvermeidlichkeit des Verlustes des Körperlichen offenbar, sodass die Frage aufdrängt: Ist man mit der eigenen Fähigkeit, mittels Musik mit geistigen ewigen Werten in Kontakt zu kommen, ohne welche der Mensch kein Mensch ist, sorgsam genug umgegangen?¹¹

Nach dem Tod Dmitrij Šostakovičs 1975 geriet Weinberg als Repräsentant der alten musikalischen Garde noch mehr in dessen Schatten.¹² Von dieser Komponistengeneration schienen keine musikalischen Neuerungen mehr zu erwarten sein, sie stand stellvertretend für die „artistic hopelessness“,¹³ die der gesamten sowjetischen Kultur in der Brežnev-Zeit attestiert wurde – vor allem in Gegenüberstellung zur sowjetischen musikalischen Avantgarde der jungen Generation. Darüber hinaus zog der Tod Šostakovičs eine derart monumentale Kultbildung um seine Person und Musik nach sich,¹⁴ dass alle Šostakovič vom Alter her nahestehenden Komponisten dadurch in eine Randstellung gedrängt wurden.

Laut Ol'ga Rachal'skaja, der Witwe Weinbergs, bildete sich ungefähr zu dieser Zeit bei ihrem Ehemann die Einsicht heraus, dass er als Komponist nicht existent sei, da er kaum aufgeführt werde.¹⁵ In ihrer Beschreibung verwendet sie einen Begriff des Anthropologen Aleksej Jurčak über die gängige Form einer bestimmten sowjetischen Teilöffentlichkeit, die auf russisch mit dem Wort *vnje* (deutsch: außerhalb) bezeichnet wird.

[...] außerhalb sein, sich außerhalb befinden wird für die Beschreibung eines eigenen Zustands eines Subjekts in Bezug zum politischen System gebraucht, bei welchem dieses Subjekt *innerhalb* des Systems fortlebt, jedoch wird es für es quasi *unsichtbar*, gerät *außerhalb* dessen Blickwinkels.¹⁶

Der *vnje*-Begriff ist mit einem Verständnis von innerer Emigration verwandt, darf jedoch nicht wortwörtlich genommen werden darf, denn dieses Außerhalb-Verorten nutzte die vom Staat selbst geschaffenen Instrumente, Handlungsräume und Möglichkeiten.¹⁷

Darüber hinaus befand sich Weinberg nach wie vor im „Käfig“¹⁸ eines sowjetisch-jüdischen bzw. polnisch-jüdischen Komponisten, eines offiziell inexistenten Wesens in

11 Brief Weinbergs vom 10. November 1988, in: *Georgij Sviridovs Archiv*, RGALI, Fond 3333, Verzeichnis 1, Akte 171, Blatt 31.

12 Vielleicht sogar mehr als die Vertreter der sogenannten zweiten musikalischen Avantgarde in der Sowjetunion. Vgl. Peter Schmelz: „What Was 'Shostakovich', and What Came Next?“ In: *The Journal of Musicology* 24, 2007, H. 3 S. 297–338, hier S. 298.

13 Ebd., S. 299.

14 Vgl. Antonina Klokova: „Šostakowitsch in der späteren Sowjetunion und in postsowjetischer Zeit“, in: Dorrothea Redepenning, Stefan Weiss (Hg.): *Šostakowitsch-Handbuch*, Mainz (im Druck).

15 Aus einem privaten Gespräch mit Ol'ga Rachal'skaja im Mai 2021.

16 Aleksej Jurčak: *Eto bylo navsegda, poka ne končilos. Poslednee sovetskoe pokolenie* [Das war für immer bis es auslief. Die letzte sowjetische Generation], Moskau 2020, S. 264.

17 Vgl. ebd., S. 265.

18 Das Wort „Käfig“ spielt hier auf den „biographischen Käfig“ an, eine Formulierung von Carolyne zu Sayn-Wittgenstein über ihre Gespräche mit Lina Ramann, der Biographin Franz Liszts. Sie verstand darunter eine biographische Konstruktion mit performativen Zügen. Vgl. Melanie Unseld: „Šostakovič im „biographischen

der Sowjetunion, was ihn noch mehr in die Isolation trieb. Die antisemitische Stimmung im Lande überdauerte die Jahrzehnte und blieb stets latent vorhanden – in den 1970er Jahren wurde sie angesichts der politischen Spannungen der Sowjetunion mit dem Staat Israel erneut aktiviert.¹⁹ Die sowjetischen Vertreter der „engen“ Auffassung von „jüdischer Musik“,²⁰ die inhaltlich argumentieren konnten und Weinberg Ende der 1940er Jahre noch „eine plumpe plakative Entfremdung des jüdischen Melos“ vorwarfen,²¹ waren in der sowjetischen Musikwissenschaft nach 1948 – auch in den 1980er Jahren – öffentlich nicht präsent.²²

Die Treiber der antisemitischen Kampagnen im Lande vertraten nämlich die „weite“, nationalistische und kulturzionistische Auffassung von „jüdischer Musik“,²³ welcher Weinbergs Musikschaffen allein aufgrund seiner Herkunft zufiel. Dieser Auffassung zufolge konnte die Verbreitung seines Werks in der Sowjetunion grundsätzlich nicht empfohlen werden. Dieser Umstand kann erklären, warum sich Weinberg in seinem Spätschaffen häufig einer sicheren Programmatik für seine symphonischen und szenischen Werke zuwandte.

An dieser Stelle soll jedoch betont werden, dass der „Käfig“ eines nationalen Komponisten Weinberg nicht ausschließlich oktroyiert wurde, sondern zum größten Teil aus seiner eigenen *agency* und seinen Entscheidungen erwuchs.²⁴ Die Genese und thematische

Käfig“. Neue Überlegungen zu einem angemessenen Umgang mit den von Solomon Volkov herausgegebenen Šostakovič -Memoiren“, in: Manuel Gervink, Jörn Peter Hiekel (Hg.), *Dmitri Šostakowitsch. Das Spätwerk und sein zeitgeschichtlicher Kontext*, Dresden, S. 195–204.

19 Die in der Sowjetunion der 1970er Jahre erneut aufflammenden antisemitische Stimmung sieht Ol'ga Rachal'skaja als einen möglichen Grund dafür, warum Weinberg sich Anfang der 1980er Jahre auf das langwierige Prozedere der amtlichen Änderung seines Vornamens eingelassen habe. So hätte auch seine Tochter Anna in der späten Sowjetunion eventuell mit weniger antisemitischen Anfeindungen zu tun gehabt, wenn ihr Vatersname „Mieczysław“ und nicht „Moisej“ gewesen wäre. Ob die Polonisierung des Vatersnamens bei einem deutschen bzw. jüdischen Nachnamen zur Beseitigung von antisemitischen Anfeindungen geführt hätte, dürfte jedoch bezweifelt werden.

20 Vgl. ebd., S. 14 ff.

21 Gemeint sind Vorwürfe Grigorij Krejns, selbst Vertreter der sogenannten Neuen Jüdischen Schule, während der Besprechung von Weinbergs Sinfonietta Nr. 1 im Komponistenverband von 1948. Mehr dazu siehe Kapitel 2.4.

22 In ihrer Analyse des dritten Satzes der Symphonie Nr. 4 von Mieczysław Weinberg gab Liana Genina, sowjetische Musikwissenschaftlerin jüdischer Herkunft, an, zu erkennen, dass dort das eigentlich „Weinbergsche“ zu spüren sei – mit keinem Wort ging sie jedoch auf dessen musikalischen Ursprung ein. Vgl. Liana Genina, „Vse budet horošo!“ (o tvorčeste M. Vajnberga) [„Alles wird gut“ (über das Schaffen Moisej Weinbergs)], in: *Sovetskaja muzyka*, 1962, H. 8, S. 22.

In diesem Satz zitierte Weinberg eine seiner Liedkompositionen aus dem Vokalzyklus *Biblia zygańska* op. 57. Dieses Lied, betitelt als „Żydek“, fungiert hier und anderswo stellvertretend für die jüdische Selbstidentifikation Weinbergs.

23 Vgl. Heidy Zimmermann: „Was heißt jüdische Musik? Grundzüge eines Diskurses im 20. Jahrhundert“, in: Eckhard John, Heidy Zimmermann (Hg.), *Jüdische Musik? Fremdbilder – Eigenbilder*, Köln 2004, S. 11–32, hier S. 20 f.

24 Es gibt in der sowjetischen Musik genug Beispiele von Komponisten jüdischer Herkunft, die sich musikalisch und thematisch anpassten bzw. sowjetisierten. Als Paradebeispiel dafür dürfte Isaak Dunajevskij gelten – ein Inbegriff als Schöpfer sowjetisch gesinnter Lieder.

wie musikalische Anlage vieler Kompositionen Weinbergs stützen diese These.²⁵ Die Oper *Wir gratulieren!* etwa, nach Scholeym Alechem im Jahr 1975 entstanden, zeigt deutlich, dass Weinberg sich selbst entschieden als jüdischen Komponisten ansah, es jedoch je nach persönlichen und kulturpolitischen Umständen abwog, dies publik zu machen.

Die Oper *Wir gratulieren!* entstand in dem Jahr als „die (jüdische) Auswandererzahl pro Jahr etwa der Einwohnerzahl einer mittleren Kleinstadt“²⁶ entsprach, sodass sie bis ca. 1980 eine Viertelmillion sowjetischer Juden betrug.²⁷ Auch wenn eine kritische Auseinandersetzung mit jüdischen Themen bzw. staatlichem Antisemitismus öffentlich kaum möglich war, wuchs gerade angesichts der Emigrationsbewegung die Nachfrage nach der Reflexion über die Kultur und Vergangenheit der russischen bzw. sowjetischen Juden.²⁸ In diesem Kontext kann die Gründung des *Jüdischen Moskauer Ensemble* 1962 gesehen werden, das hauptsächlich die Stücke von Scholem Alejchem inszenierte, einem 1916 in New York gestorbenen und auf jiddisch schreibenden Humoristen, der spätestens seit der Mitte 1930er Jahre zu „dem“ jüdischen Schriftsteller in der Sowjetunion kanonisiert war.²⁹

Die Hyperstabilität des sowjetischen Lebens in den 1970er Jahren fiel mit dem Anbruch der Spätphase im musikalischen Schaffen von Weinberg zusammen. Einem Spätwerk liegt laut Carl Dahlhaus die „Konfiguration von Archaisierendem und Modernem“ zugrunde.³⁰ Auf den ersten Blick kann von den Spätwerken Weinbergs nicht behauptet werden, dass sie geistes- und kompositionsgeschichtlich aus ihrer Epoche herausfallen würden. Offiziell scheinen sie gut in die Belange der Zeit zu passen – wenn es um das Gedenken des Großen Vaterländischen Krieges geht, dessen gesellschaftliche Grundidee in der Brežnev-Regierungszeit zum Monumentalen avancierte.³¹ Bei näherer Betrachtung jedoch zeigt die symphonische Kriegstrilogie Weinbergs, bestehend aus den Symphonien Nr. 17, Nr. 18 und Nr. 19, eine höchst individuelle Gestaltung – ohne den Anspruch des heiligen Sieges im Großen Vaterländischen Krieg zu bedienen. Das musikalische Erinnern in diesen Symphonien bringt vielmehr das Leiden und die Opfer des Krieges zum Gehör: Ein entpersonifiziertes Massenheldentum des Kriegsmythos weicht einem Fokus auf das gebrochene Leben des einzelnen Individuums.

Weinberg vertiefte sich zusehends in Selbstreferenzialität – je mehr er sich der Vollen-
dung seines musikalischen Schaffens näherte, desto mehr kreiste er um die eigene musika-

25 Siehe Kapitel 2.3 und 3.3.

26 Frank Goczewski: „Jüdische Emigration und die sowjetische Staatsideologie“, in: OSTEUROPA 1975, H. 1, S. 45–52, hier: S. 45.

27 Vgl. Antony Polonsky: *The Jews in Poland and Russia*, Bd. 3: 1914–2008, Oxford 2019, S. 715.

28 Vgl. Polonsky, *The Jews*, S. 716.

29 Gennady Estraikh: „Soviet Sholem Aleichem“, in: Ders., Jordan Finkin et al. (Hg.): *Translating Sholem Aleichem: History, Politics and Art*, Legenda, 2012, S. 62–82, hier: S. 63, S. 71ff.

30 Carl Dahlhaus: *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber 1987, S. 263.

31 Vgl. Boris Dubin: „Goldene Zeiten des Krieges. Erinnerungen als Sehnsucht nach der Brežnev-Ära“, in: *Kluften der Erinnerung. Russland und Deutschland 60 Jahre nach dem Krieg* (= OSTEUROPA 2005, H. 4–6), S. 219–233, hier S. 228 ff.

liche Vergangenheit.³² Das Verhältnis zwischen Autorschaft und (Selbst-)Edition verband Weinberg – einmal mehr – mit Dmitrij Šostakovič, der in seinem Spätwerk auch in sich kehrte, um sich auf die endlose Zukunft, den Tod, vorzubereiten. In seiner 14. Symphonie op. 135 beschäftigte sich Šostakovič mit dem Tod, der einigen Analysen zufolge in Gestalt einer einer Zwölftonreihe auftritt,³³ und in seiner Suite nach Gedichten von Michelangelo op. 145 verwendete er ein Selbstzitat aus seinen Kompositionsversuchen als Elfjähriger, um der Unsterblichkeit auch musikalisch Ausdruck zu verleihen.³⁴ In Weinbergs Spät-schaffen treten ebenfalls vermehrt Selbstzitate aus seinen frühen Kompositionen auf; auch lässt sich darin die Rezeption einzelner Musikentwicklungen der Zweiten Wiener Schule erkennen.

Weinbergs Verhältnis zur Kompositionslehre der Zweiten Wiener Schule wurde noch nicht ausführlich untersucht. Öffentlich zeigte er sich von den zeitgenössischen avantgardistischen Musikentwicklungen stets unbeeindruckt und äußerte sich mit Resignation und merklichem Groll darüber, dass diesen Erscheinungen so viel Aufmerksamkeit zuteil wurde: „in der historischen Perspektive ist das alles hohl“.³⁵ Es liegt nahe anzunehmen, dass Weinberg es auch in der schriftlichen Kommunikation vorzog, dem autoritären Musikdiskurs Rechnung zu tragen – höchstwahrscheinlich aus Selbstschutz und Angst vor dem Mitlesen seiner Korrespondenzen.

So schilderte er seine Einstellung zur Dodekaphonie Schönbergs in einem Brief an seine ältere Tochter Viktorija Bishops, die zu der Zeit bereits in Israel lebte, folgendermaßen:

Ich kann dir sagen, dass das Schaffen dieses Komponisten [=Arnold Schönbergs] mir fremd ist. Die Komposition, die du gehört hast, ist von einem beträchtlichen Eklektizismus gekennzeichnet (wie du zurecht angemerkt hast – Wagner). Die Oper *Moses und Aron* kenne ich nicht, also kann ich nichts sagen. All dieses ausgedachte System ist jedoch für mich ein tot geborenes Vergnügen eines gelehrten Mannes. Es darf meines Erachtens nicht sein, dass Musik aus irgendeiner voreingenommenen Konzeption geschaffen wird. Wenn Bach, mit unendlichen Abzweigungen und Abschweifungen, jedoch in einem bestimmten System komponierte, so war sie Folge der jahrhundertelangen Evolution, die von der eigentlichen Lebenskraft der musikalischen Kunst diktiert wurde. Man kann natürlich beim Vorhandensein eines spekulativen analytischen Verstandes Hunderte von anderen Systemen ausdenken, aber die Musikentwicklung trägt kaum viel Nutzen davon.³⁶

32 Vgl. Hermann Danuser: „Der Komponist als Editor. Zur Geschichte und Theorie musikalischer Übermalung in den „ana“-Werken“, in: Felix Meyer (Hg.), *Klassizistische Moderne: Eine Begleitpublikation zur Konzertreihe im Rahmen der Veranstaltungen 10 Jahre Paul Sacher Stiftung: Essays, Quellentexte*, Winterthur, 1996, S. 331–351.

33 Vgl. Manuel Gervink: „Šostakovičs Spätwerk und die Aura des Erhabenen“, in: ders. (Hg.): *Dmitri Šostakovič: Das Spätwerk und sein zeitgeschichtlicher Kontext*, Dresden 2006, S. 12f.

34 Vgl. ebd., S. 13.

35 Brief Weinbergs vom 20. Mai 1981, in: *Georgij Sviridovs Archiv*, Blatt 26.

36 Brief Mieczysław Weinbergs an seine ältere Tochter Viktorija Bishops vom 11. August 1974 aus dem Privatarchiv Viktorija Bishops. Für die Erlaubnis diesen Brief-Ausschnitt publik machen zu dürfen, danke ich der Rechteinhaberin herzlich.

Bereits in früheren Briefwechseln mit seinen Vertrauten schlug Weinberg einen anderen Ton an, der einen Generationskonflikt suggeriert. Er spottete dort über die musikalische „Modeerscheinung“ der frühen 1960er Jahre³⁷ und beklagte sich über das unreflektierte Nacheifern der Kompositionsschule Schönbergs bei seinen jüngeren Kollegen.³⁸ Gleichzeitig zeugt sein Musikschaffen auch schon zu dieser Zeit – ähnlich wie das von Šostakovič³⁹ – von einer Auseinandersetzung mit der Dodekaphonie Schönbergs und dessen Ideen insgesamt; einige seiner Kompositionen enthalten „Allusionen“⁴⁰ auf diese Kompositionstechnik, die Weinberg jedoch nie konsequent umsetzte.⁴¹

Musikalisch kann das Spätwerk Weinbergs als zeitenübergreifend bezeichnet werden: Es lassen sich gleich mehrere Schichten der musikalischen Vergangenheit darin wiederfinden: von der Kirchenmusik über Musikelemente aus der Barock-Zeit bis hin zur populären Musik des 20. Jahrhunderts (z. B. Jazz, jüdische Volksmusik) und zu deren avantgardistischen Strömungen wie eben der Dodekaphonie. In dieser Eigenschaft weist das Spätwerk Weinbergs Anknüpfungspunkte an die von Al’fred Šnitke formulierten polystilistischen Tendenzen der Musikentwicklung auf⁴² und kann auch unter dem Aspekt des „späten Denkens“ in der zeitgenössischen sowjetischen Musik gesehen werden. Dieses umfasst Tamara Levaja zufolge das Reflektieren über die Vergangenheit und deren „bekanntes“ Material, einen allgemeinen Hang zu „memorialer Gattung“ und einem Assoziativcharakter des Klangs, das Prinzip des Meditativen und schließlich das „Herausfallen“ aus der Zeit.⁴³

Die zeitliche Entfremdung im Spätwerk Weinbergs äußerte sich in der Verbindung der schöpferischen Impulse aus der Vergangenheit mit denen der Gegenwart – mit einem inhärenten Streben in die Zukunft, denn als zeitgenössischen Werken wurde ihnen kaum Aufmerksamkeit zuteil. Dies zeigt sich insbesondere an den späten Opernwerken Weinbergs,⁴⁴ welche die Klassiker der russischen Literatur musikalisch deuten und von ihrer Zeit losgelöst wirken: In ihrer unzeitgemäßen Musiksprache schienen sie weit von den kulturpolitischen Erfordernissen ihrer Entstehungszeit entfernt zu sein.

Ein weiterer Teil der Hyperstabilität⁴⁵ der Sowjetunion war eine ausgeprägte Scheinkommunikation, die das Interagieren mit den Musikbehörden des Landes praktisch

37 Siehe etwa der Briefausschnitt Weinbergs an Šostakovič vom 12. Juni 1966, Kapitel 2.6, S. 101.

38 Vgl. Brief Weinbergs an Ol’ga Rachal’skaja vom 10. Juli 1968, in: Klokova (Hg.): *Mečislav Vajnberg*, S. 30.

39 Vgl. Schild, *Zwölfstufenreihen im Spätwerk Šostakowitschs*, S. 186–206.

40 Über ein direktes Zitieren oder Allusionen auf fremde musikalische Techniken oder andere Komponisten stelle sich die polystilistische Ausrichtung eines Musikwerks her, so Al’fred Šnitke. Siehe Šnitke, *Polistilističeskije tendencii*, S. 327.

41 Siehe dazu Ausführungen im Kapitel 4.3.2.

42 Vgl. Šnitke, *Polistilističeskije tendencii*, S. 327–331.

43 Vgl. Tamara Levaja: „Neue sowjetische Musik unter dem Aspekt des ‚späten Denkens‘“, in: Hermann Danuser, Hannelore Gerlach, Jürgen Köchel (Hg.): *Sowjetische Musik im Licht der Perestroika. Interpretationen, Quellentexte, Komponistenmonographien*, Laaber 1990, S. 101–108, hier S. 103–105.

44 Gemeint sind vor allem die Opern *Das Portrait* op. 128 (1980) nach Nikolaj Gogol und *Der Idiot* op. 144 (1986) nach Fëdor Dostoevskij.

45 Vgl. Belge, *Klingende Sowjetmoderne*, S. 117.

unmöglich machte. Die meisten relevanten Entscheidungen ereigneten sich im einseitigen Einvernehmen – per Anordnung. So wurde Weinberg ohne sein Zutun aller beruflichen Ehrenämter enthoben. Die Leitung des neu gewählten Sekretariats des Komponistenverbands der UdSSR entband ihn 1985 aus der Einkauf- und Aufnahmekommission aus, in der Weinberg 15 Jahre lang gearbeitet hatte.⁴⁶

Sich bei den offiziellen Stellen Gehör zu verschaffen, war fast ausschließlich über die Kontakte zu Mittelspersonen möglich. Dieser „Aktivitätsfalle“⁴⁷ war Weinberg – im Gegensatz zu den Komponisten jüngerer Generation – viel seltener ausgesetzt, denn seine Zugehörigkeit zur älteren Generation wurde zusehends zu einem Ausschlusskriterium. Weinberg konnte unter diesen Umständen nur mühevoll seine Aktivität aufrechterhalten: Die Tatsache, dass viele Personen aus seinem Freundeskreis emigrierten und einer älteren Generation angehörten, brachte sein professionelles Agieren in eine Abhängigkeit von der nachkommenden Musikergeneration und in eine Konkurrenz mit ihr.

Die Anerkennung seiner Musik durch Fachkollegen bedeutete viel für Weinbergs Aussöhnung mit und Ergebenheit gegenüber seinem Schicksal. Aber an Interpreten für seine Musik, so Weinberg, fehlte es fast völlig. Viele waren fort – emigriert oder verstorben. „Für die neuen bin ich ein wenig attraktiver Gegenstand.“⁴⁸

Die Regel, dass persönliche Gunst der Entscheidungsträger für Erfolg oder Misserfolg der sowjetischen Musikkompositionen sorgte, bestätigt sich ein weiteres Mal am Beispiel von Weinbergs Zerwürfnis mit einigen Mitgliedern aus dem Staatsprämienausschuss. Anfangs sollte seine 16. Symphonie op. 131 zur Staatsprämie für das Jahr 1983 vorgeschlagen werden, letztlich wurde – laut Weinberg – pro forma das 16. Streichquartett op. 130 nominiert. Weinberg schrieb in diesem Zusammenhang an Sviridov:

Ich verstehe außerdem gut, dass zwei führende Mitglieder des Staatsausschusses für Prämien nie zulassen werden, mir eine Prämie zu verleihen. Sie werden mir meine Unabhängigkeit und meine Sympathien nicht verzeihen. Ich verurteile sie nicht. Sollen sie in Ruhe leben. Mit meinen 63 Jahren ist das Lebensfeld genau so hell wie dunkel, wie immer und überall. Und Recht hast du, dass das Leben nicht am heutigen Tag gemessen wird.⁴⁹

Weinbergs materielle Lage verschlechterte sich zusehends – was sich mit dem Anbruch der innenpolitischen Perestrojka und einer allgemeinen Wirtschaftskrise in der Sowjetunion dramatisch zuspitzte; Weinberg konnte der generationsbedingten beruflichen Konkur-

46 Brief Weinbergs vom 24. Januar 1985, in: Aleksandr Belonenko: „Ljudi vse bol'she menja ogorčajut'. Iz perepiski Mečislava Vajnberga s Georgijem Sviridovym“ [„Die Menschen enttäuschen mich immer mehr“. Aus dem Briefwechsel Mieczysław Weinbergs mit Georgij Sviridov], in: *Muzykal'naja žizn'*, 27.12.2019, <http://muzlifemagazine.ru/lyudi-vse-bolshe-menja-ogorčayut/> (letzter Zugriff: 16.06.2022)

47 „Wer gehört werden und gesellschaftlich relevant sein wollte, dem blieb nichts Andres übrig, als sich an der einen oder der anderen Stelle an die offiziellen Stellen und Kanäle anzudocken“. Ebd., S. 224.
Der Begriff „Aktivitätsfalle“ ist entnommen aus Stefan Wolle: *Die heile Welt der Diktatur, Alltag und Gesellschaft in der DDR*, Berlin 1998, S. 111.

48 Brief Weinbergs vom 25. Juli 1984, in: ebd.

49 Brief Weinbergs vom 12. Dezember 1982, in: Belonenko: „Ljudi vse bol'she menja ogorčajut“.

renz nicht mehr standhalten. Seine Lage schilderte er in einem Brief an Sviridov folgendermaßen:

Die letzten 40 Jahre bildete die Filmmusik die Grundlage meines Budgets. Jetzt hat fast kein Mensch Bedürfnis für eine Zusammenarbeit mit mir. Ich verstehe, dass heute an einer völlig anderen Filmmusik Bedarf besteht und es tatsächlich eine ganze Reihe von herausragenden jungen sowie halbwegs jungen Komponisten gibt, die erfolgreich in diesem Genre arbeiten. Wenn ich jedoch auf der Leinwand die Budennyj-Kavallerie von Klängen der Elektrogitarren, Synthesizer und von Rhythmen des „wilden Westens“ untermalt sehe, – wird es mir seltsam und fremd. Aber man streitet sich nicht über die Geschmäcker.⁵⁰

In einem Brief vom 10. Mai 1990, der als letztes Schriftstück Weinbergs gilt, teilt er mit, dass er immer noch viel arbeitet, jedoch meistens für die Schublade. Weinberg erwähnt, dass sein einziger Interpret Vladimir Fedosejev sei und dass das Borodin-Streichquartett sich von seiner Musik abgewandt habe.⁵¹

Wie man es schön sagt „neue Zeiten – neue Lieder“. Ist das so? Das Alte kann doch für immer neu bleiben, während das Neue bereits beim Entstehen nach Mottenkugeln riecht. Und der Generationswechsel zieht nicht unbedingt eine Veränderung der Messlatte von künstlerischen Werten nach sich. Das ist doch eine Binsenwahrheit. Auf der Suche nach „pikanter“ Mode verlieren auch sogar solche guten Musiker wie die uns bekannten Interpreten das Gefühl vom Wahrhaftigen.⁵²

Seit seiner Kindheit mit einer schwachen Gesundheit ausgestattet, war Weinbergs Lebensabend von chronischen Krankheiten geplagt. Sein Sehvermögen verschlechterte sich rapide, „ein Auge sieht gar nichts, auf dem anderen bildet sich der graue Star, die Medizin kann ich aber nicht kaufen“.⁵³ Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte Weinberg fast vollständig gelähmt im Liegen.

4.2 Symphonische Kompositionen

Bereits ab Mitte der 1970er Jahre zeichnete sich eine rückläufige Tendenz im Aufführungseingagement der Musiker für die Kompositionen Weinbergs ab – insbesondere in Bezug auf die Symphonien. Den Wandel der kulturpolitischen und musikästhetischen Einstellung und eine verstärkte Vorsicht gegenüber allem Neuartigen, veranschaulicht

50 Brief Weinbergs vom 24. Januar 1985, in: ebd.

51 Valentin Berlinskij erklärte diesen Umstand damit, dass das Ensemble zu dieser Zeit gerade neu besetzt wurde und sich vor allem um den Aufbau des Repertoires kümmern musste. Vgl. Il'ja Ovčinnikov: „Emu pomešalo sosedstvo s Šostakovičem“. 85 let so dnja roždenija Mečislava Vajnberga“ [„Die Nähe zu Šostakovič war für ihn ein Hindernis.“ 85 Jahre seit dem Geburtstag Mieczysław Weinbergs], Interview mit Valentin Berlinskij, in: *Gazeta* vom 07.12.2004 (S. 4 im Manuskript des Artikels, für dessen Zusendung danke ich herzlich Herrn Ovčinnikov).

52 Brief Weinbergs vom 10. April 1990, in: Belonenko, „*Ljudi vse bol'še menja ogorčajut*“.

53 Brief Weinbergs vom 12. Oktober 1982, in: *Georgij Sviridovs Archiv*, Blatt 32.

plastisch der Verzicht Kirill Kondrašin,⁵⁴ Weinbergs Symphonie Nr. 12 op. 114, die er 1976 im Andenken an Dmitrij Šostakovič komponiert hatte, aufzuführen. Kondrašin befand sich zu der Zeit in einer äußerst prekären Situation – ohne ein „eigenes“ Orchester, konfrontiert mit der Konkurrenz der jüngeren Dirigentengeneration, in einer persönlichen Krise⁵⁵ –, was ihn schließlich 1978 zur Emigration in die Niederlande bewog. In einem Brief an Venjamin Basner legte Weinberg Kondrašins Ablehnung wie folgt dar, indem er dessen Position einnahm:

Metek, ich verrate Ihnen eine Sache, aber nehmen Sie sie nicht übel; der erste Satz gefällt mir ausdrücklich nicht, deswegen kann ich die Symphonie nur in dem Fall aufführen, wenn Sie einen neuen ersten Satz komponieren und die restlichen gemäß meinen Überlegungen revidieren werden. Diese Symphonie ist dem Gedenken D.D. [Dmitrij Dmitrijevič] Šostakovičs gewidmet und wenn die Musiker (geschweige denn das Publikum) bei der ersten Probe anstatt eines geistvollen Trauermarsches Geknirsche, Donner, Trockenheit, Gerassel, eintönige Faktur hören, werden sie sofort eine dienstliche Versammlung einberufen, Onik Stepanovič⁵⁶ lässt uns im Stich und wir haben ein ganzes Kollektiv an Feinden vor uns.
Und sowieso, Metek, finde ich alles, was Sie nach der Achten Symphonie komponieren, trocken, gereizt und blass.
Stimmen Sie diesen Bedingungen zu?⁵⁷

Die Symphonie Nr. 12, ein monumentales, zyklisch angelegtes Werk, gelangte laut Angaben von David Fanning und Verena Mogl am 17. Oktober 1979 zur Uraufführung.⁵⁸ Ob diese im Rahmen des Musikfestivals *Moskauer Herbst* stattfand, ist unklar. Es ist jedoch belegt, dass das Symphonieorchester des Allunionsradios und Zentralen Fernsehens unter Leitung von Ėmin Chačaturjan sie bei besagtem Musikfestival aufführte (Abbildung 1).⁵⁹

54 Kirill Kondrašin leistete dabei einen großen Beitrag, um die symphonischen Werke Weinbergs in den 1960er Jahren bekannt zu machen. Vgl. Kapitel 2.6, 2.7.

55 Vgl. Gregor Tassie: *Kirill Kondrašin. His Life in Music*, Lanham, Toronto, Plymouth 2010, S. 255–262.

56 Onik Stepanovič Sarkisov (1908–1981) war bis 1973 künstlerischer Leiter der Leningrader Philharmonie. Kirill Kondrašin leitete das Orchester der Moskauer Philharmonie bis 1975. Da die zwölfte Symphonie Weinbergs am 29. Februar 1976 vollendet wurde, konnte Kondrašin sie frühestens im Frühjahr 1976 sichten. Es bleibt jedoch unklar, welches Orchester Kondrašin meinte und inwiefern Sarkisov involviert sein sollte. Möglicherweise handelte es sich um das Orchester der Leningrader Philharmonie, die Sarkisov 1976 provisorisch betreuen konnte, bevor die Stelle des künstlerischen Leiters der Philharmonie neu besetzt wurde (mit Vitalij Fomin). Vgl. Anonym: *Kto v otvete za afišu? O chudožestvennom rukovodstve. Čast' pervaja* [Wer ist für Plakate verantwortlich? Zur künstlerischen Leitung. Teil I], <https://100philharmonia.spb.ru/articles/10072/>

57 Aus Mieczysław Weinbergs Brief an Venjamin Basner vom 21.6.1976, in: Lukerja Basner (Hg.): *Planeta Basner*, Sankt Petersburg 2010, S. 265. In demselben Brief erwähnte Weinberg den Verzicht Kondrašins, eine Reihe von anderen symphonischen Kompositionen Weinbergs aufzuführen. Unter ihnen waren *Requiem* op. 96 (1965–1966), Symphonie Nr. 9 op. 93 (1967), Symphonie Nr. 11 op. 101 (1969–1970).

58 David Fanning gibt an, dass die Uraufführung dieser Symphonie am 17. Oktober 1979 erfolgte und vermutet, dass Maksim Šostakovič sie leitete. Vgl. Fanning, *Mieczysław Weinberg*, S. 224. Verena Mogl spricht in diesem Zusammenhang von einer Radioübertragung. Vgl. Mogl, „Juden, die ins Lied sich retten“, S. 423f.

59 Tatjana Kopylova berichtete von einer Aufführung dieser Symphonie beim Musikfestival *Moskauer Herbst* im Jahr 1979 durch Ėmin Chačaturjan. Vgl. Dies: „Jarkomu načinaniju – bol'šoje buduščee“ [Eine große Zukunft für ein prägnantes Unterfangen], in: *Sovetskaja muzyka*, 1980, H. 3, S. 38.



Abbildung 1a–c:
Ėmin Chačaturjan und
Mieczysław Weinberg nach
der [ersten?] Aufführung
der 12. Symphonie,
Moskauer Herbst, 1979.
Copyright: Ol'ga
Rachal'skaja



Diese Symphonie leitete die Spätphase des Musikschaffens Weinbergs ein, die sich im weitesten Sinne der Mnemosyne widmete.

Mitte der 1980er Jahre gedachte die Sowjetunion mit großem Aufwand des 40. Jahrestages des Beginns und vier Jahre später des Endes des Großen Vaterländischen Kriegs. Aus diesem Anlass komponierte Weinberg in den Jahren 1984–1986 eine symphonische „Kriegstrilogie“, die tatsächlich gleich nach der Entstehung zur Aufführung kam. In den 1980er Jahren führte Vladimir Fedosejev, ein Dirigent aus der jüngeren Generation, eine Reihe von symphonischen Werken Weinbergs auf, wobei sich die meisten durch die offiziell anerkannte und geförderte Programmatik auszeichneten.⁶⁰

Die letzte Symphonie Weinbergs, die während des Bestehens der Sowjetunion uraufgeführt wurde – und zu Lebzeiten ihres Urhebers –, war die Symphonie Nr. 20 op. 150. Sie feierte 1989 während des Musikfestivals *Moskauer Herbst* ihre Uraufführung – vermutlich ebenfalls unter Leitung von Vladimir Fedosejev. In ihrer Programmatik führt sie die Kriegstrilogie fort; laut Jurij Korev zieht sie darüber hinaus noch eine individuelle Bilanz des 20. Jahrhunderts.⁶¹

Die letzten beiden Symphonien Weinbergs gelangten erst nach seinem Tod auf die Bühne. Die Symphonie Nr. 21 op. 152 (1992) erklang zuerst 1996, im Jahr von Weinbergs Tod, im Rahmen des Musikfestivals *Moskauer Herbst* unter der Leitung von Aleksandr Vedernikov. Seine letzte, unvollendete Symphonie Nr. 22 op. 194 aus dem Jahr 1994 orchestrierte Kirill Umanskij und sie kam 2003 im selben Rahmen unter der Leitung von Aleksandr Šadrin zur Aufführung.

4.2.1 *Symphonie Nr. 13 op. 115 (1976)*

Seine 13. Symphonie op. 115 komponierte Weinberg im Sommer 1976 während seines Aufenthalts im Sommerhaus des Komponistenverbands in Rusa, einem kleinen Ort unweit von Moskau. Wie er selbst auf der Partitur angab, arbeitete er daran vom 20. Juni bis 21. Juli und vom 7. bis 15. August, also insgesamt weniger als anderthalb Monate. Die 13. Symphonie leitet eine Reihe einsätziger Symphonien ein, zu der unter anderem die Symphonien Nr. 14 op. 117 und Nr. 16 op. 131 zählen.⁶² Diese symphonischen Kompositionen sind, so Fanning, ein Experimentierfeld für den Komponisten.⁶³ Das musikalische

60 Außer der ihm gewidmeten 14. Symphonie op. 117 leitete Fedosejev die Aufführungen der 15. Symphonie zu Ehren der Oktoberrevolution op. 119 sowie der Symphonie Nr. 17 „Erinnerung“ op. 137 (Dem Gedenken an die Gefallenen im Großen Vaterländischen Krieg), der Symphonie Nr. 18 „Krieg, kein Wort ist grausamer“ op. 138 und der Symphonie Nr. 19 „Heiterer Mai“ op. 142 (ohne Widmung, jedoch mit einem unmissverständlichen Bezug zum 40. Jahrestag des Endes des Großen Vaterländischen Kriegs).

61 Vgl. Jurij Korev: „Vozroždžaja bol’sije tradicii“ [Die großen Traditionen wiederbeleben], in: *Sovetskaja muzyka* 1990, H. 5, S. 40.

62 Zu weiteren einsätzigen symphonischen Kompositionen Weinbergs zählen seine Symphonie Nr. 19 „Heiterer Mai“ op. 142 (1985), Symphonie Nr. 21 op. 152 (1991) sowie seine 4. Kammer-symphonie op. 153 aus dem Jahr 1992. Die drei zuvor komponierten Kammer-symphonien Weinbergs greifen auf Streichquartett-Kompositionen zurück und können als deren Orchesterfassungen gelten.

63 Vgl. David Fanning, *Mieczysław Weinberg*, S. 155.

Experiment äußert sich in der formalen, thematischen und ideellen Anlage der Gattung der Symphonie, die an die Entwicklung im vorausgegangenen Jahrhundert anknüpft. Im „novellistischen“ bzw. „romantischen“ Charakter der symphonischen Kompositionen Schuberts und Schumanns⁶⁴ gründend, reicht die ideelle Retrospektive der 13. Symphonie über die symphonischen Dichtungen Franz Liszts bis zu Arnold Schönbergs symphonischer Bewegung⁶⁵ „nach innen“, seiner „Flucht“ in die Konzentration der Ersten Kammersymphonie.⁶⁶

Musikanalyse

Die Symphonie Nr. 13 ist als einsätzig Symphonie konzipiert, deren drei Abschnitte *attacca* ineinander übergehen: eine zusammenhängende Einheit im mehrsätzigen symphonischen Bau nach dem Vorbild Robert Schumanns, bei dem das Einleitungsmotto als „Mittelpunkt“⁶⁷ der Symphonie firmiert. Hieraus wird das weitere musikalische Geschehen nach dem von Schönberg formulierten Prinzip der entwickelnden Variation geschöpft. Auch Grundzüge einer symphonischen Dichtung mit ihrer wesensbestimmenden Programmatik sind dieser Symphonie Weinbergs anzuhören.

Sie ist dem Thema der Erinnerung verpflichtet, was bereits in ihrer Einleitung anklingt, denn diese greift musikalisch auf die Weinbergs Oper *Die Passagierin* zurück und übernimmt hierbei deren Hauptaussage: Das Vergessen gleicht einem Tod. Die Symphonie Nr. 13 von Weinberg könnte somit als symphonische Fassung der Oper *Die Passagierin* verstanden werden. Sie bündelt die musikalische Quintessenz der Oper und macht ihre gewichtigsten Szenen und deren melodische Gestaltung zur Grundlage und zum Motto. Zur Dichtung der Symphonie avanciert somit die angeblich von Paul Éluard stammende Aussage: „Si l'écho de leurs voix faiblit, nous périrons“.⁶⁸

Die einzelnen Bestandteile der Symphonie offenbaren eine dramaturgische Entwicklung, die auch ohne Kenntnis der inhaltlichen Verknüpfung zwischen den Werken Weinbergs verständlich sein kann. Der erste Abschnitt legt durch seinen reprisenhaften Bau

64 Schumann in seiner Rezension über die C-Dur-Symphonie Schuberts, in: Bernd Sponheuer: „Schumanns Blick auf die Symphonie“, in: Ders., Wolfram Steinbeck (Hg.): *Robert Schumann und die große Form. Referate des Bonner Symposions 2006*, Frankfurt am Main 2009, S. 9–24, hier S. 22.

65 Ungefähr zeitgleich erschien ein Aufsatz über die Entwicklung der sowjetischen kammersymphonischen Gattung, wo zentral die von Arnold Schönberg erarbeiteten Gattungsmerkmale besprochen wurden. Vgl. O. [Ol'ga?] Sidel'nikova: „O sovetской kamernoj simfonii 60-ch godov“ [Über die sowjetische Kammersymphonie der 1960er Jahre], in: *Problemy muzykal'noj nauki*, 1979, H. 4, S. 46–69, hier: S. 51–54.

66 Vgl. Reinhold Brinkmann: „Die gepreßte Sinfonie. Zum geschichtlichen Gehalt von Schönbergs Opus 9“, in: Otto Kolleritsch (Hg.), *Gustav Mahler. Sinfonie und Wirklichkeit*, Graz 1977, S. 133–156.

67 Vgl. Sponheuer, *Schumanns Blick*, S. 18.

68 [Wenn das Echo ihrer Stimmen verklingt, werden wir zugrunde gehen.] Paul Éluard wurde in der sowjetischen Presse als prokommunistischer französischer Dichter viel zitiert. Es gibt Vermutungen, dass diese Aussage Éluard lediglich zugeschrieben wurde und eigentlich von Louis Aragon stammt. Bis dato konnte der Ursprung dieser Formel nicht zurückverfolgt werden. Vgl. Diskussionsbeiträge vom 16. und 18. April 2022, in: <https://www.uni-muenster.de/LouisAragon/questions/fragen.htm> (Zugriff: 11.03.2022)

die zentrale melodische Idee nahe: eine bedächtig und besinnlich sangliche Melodie, die sich durch einen fragenden Duktus auszeichnet (Notenbeispiel 1). Dieses Thema umrahmt eine bedrohlich wirkende Klangkulisse (Notenbeispiele 5 und 7), vor der in den Streichern einige Bruchstücke aus der jüdischen Volksmusik zu vernehmen sind (Notenbeispiel 6). Dem ersten Abschnitt folgt eine Coda, die als eine Überleitung zum Mittelteil der Symphonie, einem *danse macabre* (Notenbeispiel 15), dient. Der letzte Abschnitt verkörpert das Eindringen eines Jenseits (Notenbeispiel 23), die von einer schwebenden Nachdenklichkeit geprägt ist (Notenbeispiel 24). Eine musikalische Auseinandersetzung mit Melancholie und Bedrohung, das Zurückdenken an eine im Tode versunkene Welt, die jüdische Züge trägt – so könnte eine Kurzsynapse dieser symphonischen Erinnerungsarbeit lauten.

Das Hauptthema des Werks erklingt also gleich zu Beginn der Symphonie und wird von den Violoncelli solistisch im *andante sostenuto* vorgestellt. Es fungiert als ein klingendes Epigraph für diese Komposition, denn es ist Weinbergs Oper *Die Passagierin* entlehnt, und zwar dem dritten Bild „Baracke“ (ab Ziffer 20). Die Hauptfigur der Oper, die Insassin des KZ Auschwitz, eine polnische junge Frau namens Martha, singt dort an einem Abend ein Lied mit der folgenden Strophe: „Ob sich die Menschen irgendwann an uns erinnern? Ob sie unser Leben verstehen werden? Unsere Qualen, unser Leiden?“⁶⁹

Das Hauptthema (Notenbeispiel 1) beginnt in g-Moll mit einem fragenden Gestus – mit absteigenden Sekundschritten, einer schaukelnden Terz und endend mit einer aufsteigenden, fordernden Quarte – und bestimmt die weitere Entwicklung des Abschnitts, der eine A-B-A-Liedform aufweist. Das Thema erklingt wiederholt, auch teilweise polyphon in diversen Stimmen. Es dient anschließend als Quelle der motivischen Arbeit – im Sinne einer entwickelnden Variation. So enthalten bereits dessen ersten Takte das Material für die Gestaltung des gesamten ersten – und auch anteilig des letzten – Abschnitts der Symphonie.



Notenbeispiel 1: op. 115, Takte 1–15.

69 Vgl. Libretto, *Die Passagierin*, [Übersetzung aus dem Russischen von Ulrike Patow], Akt 1, Drittes Bild „Baracke“, S. 8. Für die Bereitstellung des Librettos danke ich herzlich Arnt Nitschke von Peermusic Classical, Hamburg.

Gleich in der ersten Sequenzierung des Themas in der unteren Stimme bilden seine Bruchteile in den restlichen Streichern ein neues Motiv, das sich in einer leise und gemächlich gehaltenen polyphonen Prozession *con sordino* in c-Moll kaum voranbringt; die musikalische Bewegung scheint zu stocken und wirkt fragmentarisch. Sie erweckt den Eindruck eines sich anbahnenden bzw. erinnernden Geschehens (Notenbeispiel 2).



Notenbeispiel 2: op. 115, Ziffer 1, Takte 18–23.

Im Folgenden gehen die sich reibenden Sekunden in ein neues, verwandtes Motiv über und kündigen eine unruhige, bedrohliche Stimmung an, die weiter intensiviert wird:



Notenbeispiel 3: op. 115, Ziffer 2, Takte 35–37.

Kontrastvoll flackert eine liedhafte Erscheinung im Englischhorn auf – in d-Moll (Notenbeispiel 4), die ebenfalls dem Hauptthema ähnelt, wenn man es gespiegelt betrachtet. Es hebt sich insgesamt im Vergleich zum vorherigen Motiv der reibenden Sekunden durch einen insgesamt längeren Atem der musikalischen Entfaltung hervor, auch wenn sie sich auch durch die Repetition, eine Kleingliedrigkeit, eine beschwingte Synkopierung und somit eine zögerliche Eigenschaft auszeichnet.



Notenbeispiel 4: op. 115, Ziffer 3.

Dieses lyrische, „Unschuld“ suggerierende zweite Thema zitierte Weinberg fast unverändert aus seiner Oper *Wir gratulieren!*, wo es eine zentrale Rolle spielt: Dort erscheint es als eine Art Epilog am Ende des ersten Akts in einer der von Weinberg eigens hinzugefügten Szenen, die zugleich den emotionalen Höhepunkt der Oper bildet. Weinberg vertont dort die von Scholem Alejchem für sein zukünftiges Grab verfasste Inschrift (1. Akt, Ziffer 132): „Hier wurde ein einfacher Jude begraben, der ein Dichter aus dem Volke war. Er schrieb sein Leben lang für einfache Leute. Die Welt der Großen lachte er aus und ver-

höhnte sie. Diese Welt hat sich allerdings nichts daraus gemacht, der Dichter blieb aber stets unglücklich. Und wenn alle Menschen von Herzen lachten und ihren Kummer vergaßen, musste er insgeheim weinen“.⁷⁰

Dieses lyrisch-melancholische Thema, das in der Oper stellvertretend für das Schicksal jüdischer Künstler steht, wirkt auch in der Symphonie „unschuldig“ bzw. „schutlos“, gerade im Kontrast zu den unmittelbar folgenden, in Achteltriolen gruppierten und scharfen Sekunden, die (ab Ziffer 7) wieder eine höchst unruhige Stimmung verbreiten und in einer steigenden Dynamik und einem wachsenden Orchesterklang kumulieren. Kontrastvoll setzen anschließend alle Blechblasinstrumente aus, um die Holzbläser in den Vordergrund zu lassen. Sie führen die wiederholten Reibungen der Sekund-Triolen in der tiefen Lage fort, die bedrohliche Stimmung wird allgegenwärtig fassbar. Ausgeweitet wird diese Atmosphäre durch die Streicher, die zuerst nur in den Bratschen, anschließend auch in den ersten und zweiten Violinen dieselben kleinen Sekunden spielen, die damit die Funktion eines Leitmotivs gewinnen, das ein nahendes Unheil zu verkünden scheint (Notenbeispiel 5).



Notenbeispiel 5: op. 115, Ziffer 7.

Vor dieser bedrohlichen Kulisse ertönt ein Intermezzo, nur vom Streichquartett vorgelesen, dabei sehr gedämpft ausgeführt; dadurch wirkst es betont intim und fragil. Das Motiv in g-Moll, das die Violine I vorträgt, ist vom Unschuldsthema nur leicht, vor allem in der Rhythmik abgewandelt (Notenbeispiel 6). Die Violine erscheint hier wie personifiziert und durch Hinzufügen typischer Ornamente aus der jüdischen Volksmusik – Sekundvorschläge und der nach oben ragenden, wie krächzenden Sprünge – mit jüdischer Musikwelt assoziiert.



Notenbeispiel 6:
op. 115, Ziffer 9.

Im Folgenden verarbeitet Weinberg das vorgestellte Material in einer hypertrophierten Gestaltung: Die Fragilität des „jüdischen“ Motivs ertönt in düsteren Klängen in den Brat-

70 Nachdichtung des Epitaphs auf Scholem Aleichems Grabstein, von ihm selbst verfasst (auf Jiddisch) zusammen mit seinem Testament, New York 1915. Vgl. Mečislav Vajnberg: „Wir gratulieren!“, Opernpartitur, SIKORSKI MUSIKVERLAGE HAMBURG, S. 202

schen (kurz vor Ziffer 10), das Unschuldsthema des Englischhorns klingt noch brüchiger in der Piccoloflöte (Ziffer 11), was die dissonierenden – militärisch anmutenden – Akkorde in den Oboen besonders hervorheben. Eine spannungsvolle, bedrückende, fast omi-nöse Stimmung verbreiten die Harfen und Kontrabässe, die im tiefen Klangbereich einen oktavierten Orgelpunkt erdröhnen lassen (Notenbeispiel 7).

Notenbeispiel 7:
op. 115, Ziffer 13.

Die Motive fügen sich zu einem dichten polyphonen Geflecht; dabei bahnt sich ein Drängen zum Höhepunkt an: Die Dynamik bleibt konstant *fortissimo* und die Anspannung nimmt zu – proportional zur Intensivierung des Kontrapunkts. Schließlich tritt aus der polyphonen Fülle das Hauptthema in den Vordergrund (Notenbeispiel 8). Es wird von den Streichern ausgeführt und von scharfen, schnellen – wiederum militärisch wirkenden – Tonrepetitionen der Blasinstrumente durchbrochen.

Notenbeispiel 8: op. 115, Ziffer 19.

Dynamik und Spannung nehmen noch mehr zu, denn allmählich dominieren die Blechblasinstrumente das musikalische Geschehen wieder und verdrängen die Streicher gänzlich. Eine betont militärische Stimmung kehrt ein, die besonders durch eine Raum gewinnende Zweiunddreißigstelfigur (Notenbeispiel 9) eines nach oben strebenden (arpeggiierten) Dominantnonakkords in c-Moll evoziert wird.

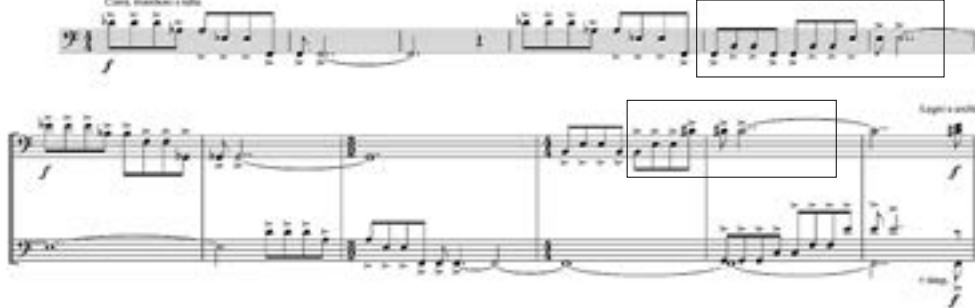
Fagotti, Corni



Notenbeispiel 9:
op. 115, Ziffer 22.

Fortissimo gespielt von den Fagotten und Hörnern, erinnert diese kurze signalartige Figur an einen Sirenenruf, einen Alarmklang. Eine weitere Verbindung zur Oper *Die Passagierin* drängt sich auf, wieder aus der Szenerie der „Baracke“ (3. Bild, Akt I) (Notenbeispiel 10).

Allargro (♩ = 240)
Cant. marcato e rubato



Notenbeispiel 10: *Die Passagierin*, op. 97, Akt I, Bild III, Takte 1–12.

Der „Sirenenruf“ leitet eine Abfolge von jeweils zwei im Abstand einer Quarte auf- und absteigenden, oktavierten großen Sekunden in Achteln ein. Die engen Sekundengänge, gespielt von Blechbläsern, schweben daher, oktaviert wirken sie wie ein Echo, ein schriller Unheil-Nachhall (Notenbeispiel 11). Das Unheil selbst scheint dabei wie eine Filmsequenz übersprungen, herausgeschnitten:

Ottobini



Notenbeispiel 11:
op. 115, Ziffer 22.

Plötzlich bricht ein Solo der Klarinette ein (Ziffer 24) und unterbricht die Dynamik der Appell-Szenerie. Die Klarinette spielt dasselbe Alarmsignal mehrmals verlangsamt und

zwar so, als ob sie die Bühne für einen nächsten Auftritt leerräumen würde. Einzelne tiefe und schroffe Töne der Tuben, Trompeten und Streicher folgen ihr und geben wie ein Schrei nach Aufmerksamkeit ab bzw. kündigen das Bevorstehende an.

Der zweite Abschnitt der Symphonie (Ziffer 25–43) weist eine zusammengesetzte zweiteilige (Lied-)Form mit einem nicht verwirklichten, nur kurz angedeuteten, Reprise-Teil und somit Züge einer zyklischen Form auf: A-B-A-B/-C-D/-A. Die Dramaturgie des Abschnitts ist janusköpfig. Zunächst sind die Verbindungspunkte der beiden Formteile nicht offensichtlich: Collageartig oder wie zwei aufeinander folgende Filmszenen stehen sie nebeneinander. Während die erste Hälfte eine rasche, zyklisch fließende Bewegung aufweist, die durch die hie und da wieder ertönenden Sirenenrufe unterbrochen und gleichzeitig weitergesponnen wird, evoziert die zweite Hälfte durch einen langen Kanon und daran anschließend eine gleichmäßige, von Tuba und Harfe eng metrisierte Prozession einen in die Länge gezogenen Wartezustand.

Der zweite Abschnitt beginnt mit einer Solokadenz der ersten Violinen in c-Moll (Notenbeispiel 12), die zuerst improvisatorisch die Sirenenrufe, die zuvor mehrmals erklungen sind, umspielen und anschließend daraus ein neues Motiv generieren, das zur Grundlage der folgenden musikalischen Entwicklung genommen wird.

The image displays a musical score for the first violin part (Viol. I) and other instruments in Symphony No. 13, Op. 115, at measure 25. The score is written for a full orchestra, including Cl. in Bb, Fagotti, C. Fagotti, Corni, Tr. in Bb, Tuba, VC, and C. B. The first violin part is the primary focus, showing a complex melodic line with many accidentals and a dynamic marking of *f*. The other instruments provide harmonic support with various rhythmic patterns and dynamics.

Notenbeispiel 12: op. 115, Ziffer 25.



Notenbeispiel 12: op. 115, Ziffer 25.

Dieses Motiv (Notenbeispiel 13) wird zur Basis des wie ein Perpetuum mobile wirkenden Streichersatzes im ersten Abschnitt des A-Teils.



Notenbeispiel 13:
op. 115, Ziffer 25.

Der Einsatz der Blechbläser, die mehrmals ein kurzes, in der Abfolge von zwei Sekundschritten signalartiges Motiv spielen (Notenbeispiel 14), erweckt auch hier die Assoziation einer militärischen Stimmung, wie es für viele andere symphonische Kompositionen Weinbergs charakteristisch ist.

Notenbeispiel 14: op. 115, Ziffer 27.

Ab Ziffer 28 wird das Perpetuum mobile im Sechzehntelmetrum von den Pauken übernommen, während die bruchstückhaften Signale in der Tuba ertönen und für Aufbruchsstimmung sorgen. Eine aus mehreren Sekundabfolgen bestehende Figur in den Streichern – in hinkender Rhythmik – verleiht dem raschen Geschehen infernalisch wirbelnde Züge (Notenbeispiel 15).⁷¹

The image shows a musical score for measures 28-30 of Symphony No. 13, Op. 115. The score is written for Trombone, Tuba, Timpani, and Strings. The key signature is A7 (F# major). The tempo is marked 'III IV'. The score shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, creating a sense of perpetual motion.

Notenbeispiel 15: op. 115, Ziffer 28.

Diesen raschen und – durch die rhythmische Brechung – chaotischen Fluss treiben unermüdlich die Streicher an, die dann recht unvermittelt verstummen, während die Holz- und Blechblasinstrumente den Schluss gestalten: Eine monotone Repetition einzelner Töne in jeder Stimme bei einem sich ständig wiederholenden Rhythmusmuster (eine Viertel mit einer Achtel-Viertel-Triole) ruft die Assoziation einer Trauerprozession hervor (Notenbeispiel 16).

The image shows a musical score for measures 30-31 of Symphony No. 13, Op. 115. The score is written for Oboe and Clarinet. The key signature is A7 (F# major). The tempo is marked 'III IV'. The score shows a monotone repetition of notes with a specific rhythmic pattern, consisting of a quarter note followed by an eighth-note quarter-note triplet.

Notenbeispiel 16:
op. 115, Ziffer 30.

Der B-Teil ist gekennzeichnet durch den wiederholten Einsatz des sogenannten Sirenenalarms, der mehrmals nacheinander und abwechselnd in Holzbläsern und Streichern hallt (ab Ziffer 31). Die monotone Wiederholung dieser Fanfare gleicht einer *idée fixe*, einer pulsierenden Klangerinnerung, die nicht loslassen will. Ohne jeglichen Übergang beginnt

71 Eine ähnliche rhythmische Besonderheit liegt dem tänzerischen Thema des letzten Abschnitts der Sonate Nr. 3 für Violine solo zugrunde, das in seiner Wirkung und rhythmischen Ausprägung mit dem „Bettler-Tanz“, einem *danse macabre*, in Shlomo (Salomon) An-Skis Theaterstück *Der Dybbuk* in Verbindung gebracht wird. Siehe die Ausführungen in Kapitel 4.3.1.

dann erneut die Flucht der hektischen, rhythmisch gebrochenen Sechzehntel, die zuerst in den Streichern einsetzt und anschließend auch fast alle Bläserstimmen einnimmt. Der Satz wandelt sich vom makabren Tänzerischen zu einem erhitzten Treiben, das mehrmals von einem signalartigen Eingreifen der tiefen Blechbläser verfolgend-überwacht begleitet wird.

Erneut laufen die Sechzehntel in mehreren Stimmen der Bläser und Streicher abwechselnd. Dies markiert die Wiederkehr des A-Teils (Ziffer 34); allerdings wird dessen Beschleunigung wie bei seinem ersten Auftreten erneut durch den rhythmisch monotonen Trauermarsch der Bläser unterbrochen (Ziffer 35). Collageartig unvermittelt bricht ein jazziges Intermezzo der Bläser (Notenbeispiel 17) ein, das formal als eine Schlussgruppe betrachtet werden könnte. Die Hornstimmen wiederholen im Kanon eine rhythmische Figur in gegenläufigen doppelten Sekundschritten. Dies mündet in ein Klanggemenge, das durch eine im Kanon und *glissando* gespielte Leittonabfolge in den Posaunen abgerundet wird. Die jazzige Nuance dieses Schlusses wirkt in einer sonst recht mechanisch

The image displays two systems of musical notation. The top system features a Corni part (treble clef) and four Trombe parts (bass clef, labeled I, II, III, IV). The bottom system features a Corni part (treble clef) and a Temp. part (bass clef). The notation is dense with sixteenth notes, slurs, and ties, suggesting a fast and complex rhythmic passage. Dynamic markings like 'f' (forte) and 'gliss.' (glissando) are present. The score is written in a style typical of 20th-century musical notation, with a focus on rhythmic complexity and dynamic contrast.

Notenbeispiel
17: op. 115,
Ziffer 35.

wirkenden Abfolge der sich aneinanderkettenden Formteile und Motivfetzen äußerst kontrastvoll. Sie scheint wie eine abrupt eindringende Klangsicht aus einer anderen Zeit und (Musik-)Welt, etwa aus einem Jazz-Club im Zwischenkriegspolen.

Der zyklische Aufbau des Abschnitts versetzt das Geschehen in eine Art Endlosschleife, die aus einem monoton-repetitiven Schluss, einem hastigen Sechzehntellauf sowie nach- und aufeinandergeschichteten Sirenenrufen besteht. Um diesen Kreis zu schließen, setzt Weinberg erneut ein Solo, als Pendant zum Eingangssolo der Violinen, dieses Mal jedoch im Unisono der vier Trompeten (Notenbeispiel 18).

Notensbeispiel 18: op. 115, Ziffer 37.

Den eigentlichen Schluss setzen jedoch die Blechblasinstrumente (Notensbeispiel 20) mit den langsam absteigenden Sekundschritten in g-Moll und mit einer weiteren Entlehnung aus der Oper *Die Passagierin*, die von Hörnern und Posaunen vorgetragen wird. Hierbei handelt es sich um einige Elemente aus Marthas Lied, das sie im 6. Bild „Baracke“ im II. Akt der Oper singt (Notensbeispiel 19).

Notensbeispiel 19: *Die Passagierin*, op. 97, 6. Bild, Akt II

Zwar rhythmisch leicht verändert, enthält diese Entlehnung jedoch die prägenden Merkmale dieser Melodie: den Quartsprung aufwärts und abwärts, Tonwiederholungen und absteigende Sekundbewegungen.

Notenbeispiel 20: op. 115, Ziffer 38.

Wieder montiert wie eine Filmsequenz, bricht *attacca* eine neue musikalische Passage in g-Moll ein, die auf dem Motiv des Unheil-Nachhalls aus dem ersten Abschnitt (Notenbeispiel 11) aufbaut, in ähnlicher, aber noch eindringlicherer Stimmung (ab Ziffer 39). Einer wiederholten Abfolge von zwei aufsteigenden Sekunden (entweder einer großen und einer kleinen Sekunde oder zwei großen Sekunden) folgt eine identische Figur, jedoch in die entgegengesetzte, absteigende Richtung. Dieses Motiv durchläuft insgesamt vier Mal alle Stimmen und bildet dabei einen proportionalen Kanon, wobei es stets von den Posaunen eingeleitet wird.

Dieselbe Figur der Sekundabfolge liegt dem abschließenden *molto-tenuto*-Abschnitt zugrunde (Ziffer 40): Die auf- und die absteigende Reihe der Sekunden ertönt doppelt so langsam und *unisono* in den oberen Streicher- und Holzbläserstimmen (Flöte, Oboe). Währenddessen spielen Tuba und Harfe eine Folge von Tonrepetitionen, meistens im Abstand einer großen Sekunde, sieben Achtel nacheinander, mit einer Achtelpause auf der ersten Zählzeit, was den in die Länge gezogenen Melodiefluss mit einem zeitlichen Puls versieht. Die Diastematik entwickelt sich dabei nicht: Das Auf- und dann Absteigen beginnt vier Mal von Neuem. Es gleicht einem quälenden Wartemodus (Notenbeispiel 21), in dem die Zeit hörbar vergeht, bis schließlich der monoton-repetitive Schluss diesem Zustand mit dreimaligem *forte* ein Ende setzt (Ziffer 42).

Notenbeispiel 21: op. 115, Ziffer 41.

Der Klang reduziert sich plötzlich auf vier und dann für ein paar Takte sogar auf zwei Stimmen. Die folgenden Phrasen sind durch einen kammermusikalischen Charakter bestimmt, betont durch leise Vortragsart – vielleicht die leiseste bis dahin. Die Reprise des Themas aus dem A-Teil setzt für ein paar Takte an, ihre Bewegung stockt aber und bricht ab. Es folgt das etwas rhythmisch modifizierte Perpetuum-mobile-Motiv (Notenbeispiel 13), das durch die Punktierung des ersten Tons einen zögerlichen Charakter erhält. Es wandert durch einzelne Stimmen der Holzbläser und verklingt schließlich einsam in der solierenden Violine.

Der Anbruch des letzten Unterabschnitts (Ziffer 43–56) signalisiert das bislang nur kurz angedeutete Hauptthema der Symphonie in einem harmonisch stark erweiterten g-Moll. Marthas Lied aus *Die Passagierin* (Ziffer 43) ertönt bei dreifachem *piano* nur kurz, eine Strophe lang, in den zweiten Violinen, ehe eine weitere Entlehnung aus der Oper in der ersten Violine solo ansetzt. Genau wie in *Die Passagierin* fungiert das kontemplative Solo der Violine und anschließend im Dialog mit der Klarinette hier als Epilog. In der Oper untermalt es die auf die Bühne projizierte Aussage Éluards „Si l'écho de leurs voix faiblit, nous périrons“. Ebenfalls wie in der Vorlage schleicht sich zwischen dem Solo in c-Moll und der *continuo*-Begleitung auf *gis* ganz leise die musikalische Erscheinung von Martha, der Hauptfigur der Oper, die gleich im 3. Bild „Baracke“ im ersten Akt der Oper eingeführt wurde, in enharmonischem c-Moll ein (Notenbeispiel 22).



Notenbeispiel 22:
op. 115, Ziffer 43.

Attacca reiht sich an diese Einleitung ein reprisenhafter Teil (Ziffer 46–51) an (Notenbeispiel 23), der musikalisch an den ersten Abschnitt der Symphonie anknüpft. Als Erstes erklingt im Kontrafagott das Sekundmotiv, das am Anfang der Symphonie für eine bedrohliche Stimmung gesorgt hatte (Notenbeispiel 3). Hier verstärkt sich seine Wirkung durch die darauffolgenden ominös dröhnenden Oktaven in der Harfe, die das in Hörnern und Streichern im Kanon und enharmonischen c-Moll verlaufende Unschuldsthema (Notenbeispiel 4) des ersten Abschnitts besonders dramatisch ins Licht setzt.

Notenbeispiel 23: op. 115, Ziffer 46.

Wie zu Beginn der Symphonie manifestiert sich der Eindruck eines sich anbahnenden erinnernden bzw. schmerzenden Geschehens am Schluss im langsamen kontrapunktischen Fortschreiten der Sekundgänge (Notenbeispiel 2), abwechselnd zuerst bei Oboe und Englischhorn und danach in den ersten Violinen (Ziffer 47).

Das erwähnte Sekundmotiv (Notenbeispiel 24) emanzipiert sich zu einer *idée fixe* und wird ununterbrochen wiederholt, in diverser rhythmischer Gestaltung und von fast allen Stimmen. Dabei wechseln sich zuerst die Instrumentengruppen ab: Anfangs führen die Holzbläser das Motiv, dann die Violinen, und so drei Mal, bis sich das Gesamtchester für eine Phrase zusammenschließt und das aufwühlende Motiv in einer abermaligen Wiederholung und mit anwachsender Dynamik kulminiert. Durch den Wiederholungsgestus vermittelt seine Erscheinung das Verstreichen der Zeit. Im darauffolgenden Abschnitt (ab Ziffer 51), der wie eine neue Filmszene – ohne Überleitung, blockhaft – folgt, wird

diese zeitliche Dimension nochmals durch das dumpfe Anspielen eines Tones bzw. Doppeltons bei Pauken und Harfe evoziert. Das Fagott spielt dabei das langsam aufsteigende Unschuldsthema (Notenbeispiel 4), das bereits am Ende des zweiten Abschnitts einen Wartezustand auszudrücken vermochte.

The musical score is for Symphony No. 13, Op. 115, measures 50-59. It is written in 3/4 time. The score is divided into two systems, with a double bar line and repeat sign between them. The first system includes staves for Violin I, Violin II, Flute, Violin III, Clarinet in B-flat, Oboe, Violoncello, Viola, and Arpeggio. The second system includes staves for Flute, Violin I, Oboe, Clarinet in B-flat, Violoncello, Viola, and Arpeggio. The notation includes dynamic markings such as *p*, *f*, and *cresc.* (crescendo). The score is for measures 50-59, with a double bar line and repeat sign between the two systems.

Notenbeispiel 24: op. 115, Ziffer 50.

Der Kreis schließt sich mit der erneuten Aufnahme von Marthas Lieds – dieses Mal im Solo der Bratsche (Ziffer 52), wonach der Epilog aus *Die Passagierin* erneut kurz angedeutet wird. Die Symphonie verklingt im schlanken Klang der Streicher in c-Moll, die sehr leise die langsamen kleinen Sekundschritte spielen (Ziffer 53). *Pianissimo* und *con sordino* suggeriert das Achtelmotiv der Tuba noch zweimal den Zeitverlauf, bis auch dieser abbricht. Danach steuern drei Flöten in einer doppeltönigen Sekundabfolge im dreigestrichenen Bereich einen ätherischen Schluss an (Notenbeispiel 25). Die Symphonie schließt mit dem Solo der Harfe, die wie aus einer jenseitigen Welt das Motiv des Unheil-Nachhalls wiedererklingen lässt.

The musical score for Op. 115, Ziffer 55, is presented in two systems. The first system includes staves for Cl. bass, Tuba, Viol. I, Viol. II, Viola, and Vcl. solo. The second system includes staves for 3 Flauti, Cl. bass, Corni, Timp., Arpa, and Archi. The music is in c-Moll and features a slow, delicate texture. The score includes various dynamics such as *pp*, *pppp*, and *ppppp*, as well as performance instructions like *con sordino* and *largo*. The final section of the score shows a solo for the harp and a concluding passage for the strings.

Notenbeispiel 25: op. 115, Ziffer 55.

4.2.2 *Symphonie Nr. 16 op. 131 (1982)*

Die 16. Symphonie op. 131 von Weinberg entstand in den ersten drei Monaten des Jahres 1981 in Moskau. Ursprünglich trug das Werk einen Titel, den Weinberg jedoch noch vor der Abgabe der Symphonie in den Druck entfernte. Das vorhandene Manuskript der Symphonie weist offensichtliche Spuren des Wegkratzens des Titels auf, der möglicherweise in Klammern gesetzt worden war (Abbildung 1).

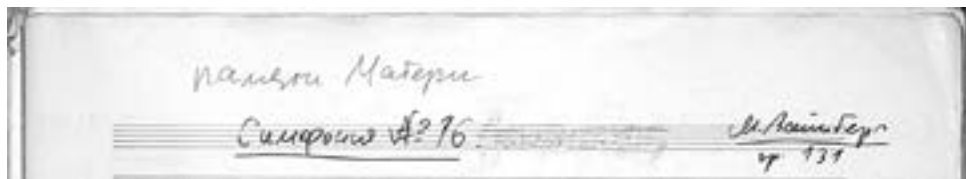


Abbildung 1: Ausschnitt aus der Manuskriptpartitur der Symphonie Nr. 16 op. 131
Copyright: Ol'ga Rachal'skaja

Auch wenn der Titel ohne fachmännische Expertise kaum zu entziffern ist, gilt die ausradierte Stelle als Vorparatext, und nach Gérard Genette gehört dieser „rechtmäßig zum posthumen Paratext“.⁷² Der ursprünglich angedachte Titel sollte also eine Aussage darstellen,⁷³ war als Gegenstand einer Zirkulation, eines Gesprächs zu sehen.⁷⁴ Ungewiß, ob dieser Titel thematischer oder rhematischer Natur oder beides war, scheint eine angedachte Verbindung zu einem Programm am naheliegendsten. Möglicherweise sollte die Symphonie Nr. 16 die symphonische Kriegstrilogie Weinbergs einleiten. Die Entscheidung, diesen Titel zu entfernen, zeugt von reiflicher Überlegung und möglicherweise von der Intention, die Rezeption der Symphonie nicht in eine bestimmte Richtung zu lenken.⁷⁵

Im Gegensatz zur Symphonie Nr. 13, die erst 2018, über 40 Jahre nach der Entstehung, zum ersten Mal gespielt wurde,⁷⁶ wurde die Symphonie Nr. 16 recht bald nach ihrer Komposition uraufgeführt. Sie erklang zum ersten Mal 1982 im Rahmen des Musikfestivals *Moskauer Herbst* unter Leitung von Pavel Kogan.

Des Weiteren lässt sich feststellen, dass die Widmung an Weinbergs Mutter im Partiturmanuskript der 16. Symphonie offensichtlich nachträglich eingetragen wurde – nach Fertigstellung der Gesamtpartitur. Dasselbe scheint bei der 13. Symphonie der Fall zu sein: Auch dort ist die Widmung an die Mutter in einem helleren Tintenton

72 Gérard Genette: *Paratexte: das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt am Main 1989, S. 69.

73 Vgl. Genette, *Paratexte*, S. 58.

74 Vgl. ebd., S. 77.

75 In demselben Zusammenhang bringt Genette ein Zitat Cocteaus an, „parfümieren wir unsere Rosen nicht allzu stark“. Vgl. ebd., S. 94.

76 Hierbei handelt es sich um die erste Aufnahme der Symphonie (Naxos), die mit der Beteiligung des Krasnojarsker Philharmonischen Orchesters unter der Leitung von Vladimir Lande erfolgte.

eingeschrieben.⁷⁷ Möglicherweise hängt das nachträgliche Hinzufügen der Widmung mit dem Wegkratzen des Titels der Symphonie zusammen. Der klare Adressatencharakter steht somit im Vordergrund. Da die Mutter des Komponisten 1981 seit fast vierzig Jahren nicht mehr am Leben war, kann davon ausgegangen werden, dass die Widmung einen breiten Adressatenkreis ansprechen und die Aufmerksamkeit auf Einzelheiten ihres Todes lenken sollte.



Abbildung 2: Mieczysław Weinberg und Pavel Kogan
nach der Uraufführung der 16. Symphonie op. 131, *Moskauer Herbst*, 1982
Copyright: Ol'ga Rachal'skaja

Über die Person und das Leben von Sarra Kotlitckaja, der Mutter von Weinberg und Widmungsträgerin der beiden Symphonien, ist wenig bekannt. Weinberg zog es vor, über ihre Person keine Auskünfte zu geben – im Gegensatz zur Person seines Vaters. Nach heutigem Forschungsstand kann man davon ausgehen, dass sie in der polnischen Stadt Kielce geboren und polnisch-jüdisch-jiddisch sozialisiert wurde. Die Widmung an die Mutter kann insofern auch in einem übergeordneten Sinne gemeint sein und sowohl ortsbezogene als auch kulturelle Aspekte der Mutter-Heimat einbeziehen, die im Falle Weinbergs einen polnisch-jüdischen Kulturraum meint.

77 Indirekt bestätigt diese Annahme der Brief Weinbergs an Georgij Sviridov vom 20. Mai 1981, worin die Aufnahme der Arbeit am kammermusikalischen „Erinnerungskompositionen“ berichtet wird. Vgl. Brief Weinbergs vom 20. Mai 1981, in: *Georgij Sviridovs Archiv*, Blatt 27.

Musikanalyse

Die Konzeption der Symphonie Nr. 16 op. 131 kann als Verschmelzung der Gattung der symphonischen Dichtung mit einem Verständnis von motivischer Arbeit nach Arnold Schönberg angesehen werden, die ins musikalische Innere gerichtet ist und ihre Kraft aus dem Prinzip der variativen Entwicklung schöpft. Die Grundlage für das Programm der 16. Symphonie übernimmt, wie in der 13. Symphonie op. 115, die Oper *Die Passagierin* op. 97: Während Weinberg in seinem früheren symphonischen Opus 115 den Bezug zur Programmatik durch direkte Anleihen aus der Oper herstellte, operiert die Symphonie Nr. 16 mit der Übernahme ihrer prägenden musikimmanenten Ausdrucksmittel. Eine wesentliche Rolle spielen dabei die Orchestration und Instrumentation der Symphonie, die Weinberg bei der Entfaltung des Materials als zusätzliches Mittel für die Bildung von Charaktervariationen einsetzt. Von daher legt er besonderes Augenmerk auf dem Verhältnis zwischen dem Einsatz des Gesamtorchesters, solistischer Kadenzen und einzelner Instrumentengruppen. Neben Schlaginstrumenten entfalten die Blechblasinstrumente sowie Seiten- (Harfe) und Tasteninstrumente (Klavier, Vibraphon) eine bedeutungstragende Wirkungskraft, deren eindeutige Semantik sich anhand der textuellen Dramaturgie der Oper *Die Passagierin* eindeutig rekonstruieren lässt.

Formal lässt sich die Symphonie in vier Abschnitte unterteilen. Die angedeutete zyklische Form der Symphonie (A-B-A-B) kann ansatzweise auch auf die formale Mikroebene übertragen werden: Während der Reprisecharakter des ersten Abschnitts auf die Sonatenhauptsatzform hinweist, offenbart der dritte Abschnitt einige Anbindungen an die Rondoform bzw. die aus der Barockzeit stammende Konzertform mit Einsatz des Ritornells.

Die Symphonie wird durch ein Andante (*maestoso*) und einen im *fortissimo* vorgetragenen Marsch (*andante*) eingeleitet, der wie eine *marche funèbre* wirkt. Eine Glocke schlägt zu Beginn einen einzelnen Ton an – ein *Es* in der dritten Oktave. Auf dieselbe Weise beginnt auch das zweite Bild „Appell“ in *Die Passagierin*: Ein *fortissimo* gespielter Glockenschlag versetzt das musikalische Geschehen dort in eine finstere Unterwelt, das KZ Auschwitz – eine schmerzende Erinnerung der beiden Hauptfiguren der Oper: einer deutschen Aufseherin und einer polnischen Lagerinsassin.

Derselbe Ton, oktaviert in der ersten und zweiten Oktave, ertönt in der Symphonie anschließend *fortissimo* in den Pauken – unisono mit Harfe, Klavier und Kontrabässen – in einem regelmäßigen gemächlichen Viertelrhythmus ununterbrochen die gesamte Einleitung hindurch. Dieses persistente Alarmsignal kommt dem Sturmgeläut nah, das eine Gefahr oder gar einen Krieg verkündet. Obwohl nur aus der Wiederholung eines einzigen Tons bestehend, erhält dieses Alarmsignal (Notenbeispiel 1) die Funktion eines eigenen Leitmotivs, eines literarisch-musikalischen Mottos im Verständnis Robert Schumanns, „woraus das symphonische Gewebe herausgesponnen wird“.⁷⁸

78 Martin Geck, „Der Weg ins Freie. Die Überwindung der traditionellen Viersätzigkeit in Schumanns Rheinischer Symphonie zugunsten eines neuen, narrativen Symphonietypus“, in: Sponheuer, Steinbeck (Hg.), *Robert Schumann*, S. 99.

A



Notenbeispiel 1:
op. 131, Motivzelle A.

So auch das Hauptthema der Symphonie Nr. 16 eine Reihe von Figuren erhält, die für die formale und musikalische Entwicklung des Werkes verantwortlich sind. Die Begriffe Motivzelle oder Grundgestalt/Grundeinheit aus dem kompositorischen Verfahren Arnold Schönbergs, deren Substanz Intervalle ausmachen,⁷⁹ scheinen das Wesen dieser Figuren adäquat wiederzugeben. Es kann jedoch nicht mit Sicherheit nachgewiesen werden, dass sich Weinberg beim Komponieren seiner Symphonie an den kompositorischen Grundlagen Schönbergs orientierte.⁸⁰

Das Schlagen eines einzigen Tones zum Beginn der Symphonie suggeriert eine düstere Prozession. Der monotone Klang der Pauken in der 16. Symphonie (Motivzelle A) korreliert von der Wirkung her mit dem in der *Passagierin* häufig eingesetzten Paukenmotiv⁸¹ (Notenbeispiel 2), das „als musikalisches Signum für die Gewalt der Nationalsozialisten bzw. der Staatsmacht zu verstehen“ sei, also als „Gewaltmotiv“ fungiert.⁸²

Notenbeispiel 2: *Die Passagierin*, op. 97, Vorspiel.

79 Vgl. Carl Dahlhaus: „Was heißt ‚entwickelnde Variation‘?“, in: Hermann Danuser (Hg.): *Carl Dahlhaus, Gesammelte Schriften*, Bd. 8, Laaber 2005, S. 735–739, hier: S. 737f.

80 Zum Verhältnis Weinbergs zu Arnold Schönberg und seinem Kompositionsverfahren siehe Kapitel 4.1.

81 Zum Paukenmotiv als Gewaltmotiv in der *Passagierin* siehe Mogl, „Juden, die ins Lied sich retten“, S. 321ff.

82 Ebd., S. 323.

Das zentrale Thema der Symphonie (Notenbeispiel 3) erklingt ebenfalls in es-Moll unisono in den Streichern und Holzbläsern und baut sich auf dem Kontrast zwischen dem Kleinschrittigen einer kleinen und großen Sekunde und dem Kluftigen einer Quarte und Quinte auf.



Notenbeispiel 3: op. 131, Takte 2–5.

Das Thema ist geprägt durch einen beschränkten Bewegungsradius: Es beginnt und endet mit dem Ton *as*. Rhythmisch zeichnet es sich mit den punktierten großen Sekundschritten im Vordersatz durch eine Zögerlichkeit aus: Diese Figur taucht in vielerlei Gestalt in der gesamten Symphonie auf und avanciert trotz ihrer Kürze zu einer prägenden Erscheinung des eindringlichen und monotonen Fortschreitens⁸³ (Notenbeispiel 4).



Notenbeispiel 4:
op. 126, Motivzelle B.

Dem Hauptthema der Symphonie wohnt auch eine gleichmäßig absteigende Tendenz inne: Der Nachsatz verläuft in Achteln bzw. Sechzehnteln mit eindringlich pulsierender Bewegung. Die absteigende Sechzehntel-Quintole kommt in der Symphonie in unterschiedlichen Abwandlungen vor und repräsentiert damit eine weitere prägende Erscheinung, bezeichnet als Motivzelle C aufgrund ihrer Kürze und Schlichtheit, die ihr gleichwohl nicht einer semantischen Aussagekraft entbehrt: Der Tritonus als Rahmenintervall sorgt zunächst für ihre alarmierende Wirkung (Notenbeispiel 5).



Notenbeispiel 5:
op. 131, Motivzelle C.

Das Thema des Marsches vermittelt ernste Strenge und profunde Tragik; das Eindringen von Horn und Trompete verstärkt diese Stimmung noch. Die Blasinstrumente besitzen

⁸³ Den Auftritt von Fradl, einer der Hauptfiguren der Oper *Wir gratulieren!*, gab Weinberg mit einem ähnlichen Fortschreiten von großen Sekundschritten wieder (ab Ziffer 68, op. 111).

eine zentrale Stellung in der Symphonie und werden in ihrer ursprünglichen Funktion eingesetzt, vor allem diese beiden Blechblasinstrumente: Ihre Warn-, Alarm- und Antriebsignale stellen eine assoziative Verbindung zum Militärischen her.

Der Ostinato-Bass der Paukenschläge und das kontrapunktische Oszillieren des Themas erzeugen eine sich rhythmisch in Triolengängen akkumulierende Spannung, die schließlich in einem *sforzando* gespielten Schlussston gipfelt (zwei Takte vor Ziffer 3).

Nach Erreichen dieses Höhepunkts flackern die schaukelnden, ab- und aufsteigenden Sechzehntel-Quintolen in den Streichern erneut mehrere Male auf. Der Klangumfang verringert sich im Vergleich zum morbiden Marsch. Es folgt eine liedhafte Ausführung des Themas: Die Streicher spielen allein – zum ersten Mal seit dem Anfang der Symphonie – in dreifachem *piano*, gebunden und ohne punktierte Rhythmen das Hauptthema.

Die einzelnen Bestandteile des Hauptthemas – die punktierten Sekundschritte sowie die Paukenschläge und die absteigende Ganztonabfolge als Quintole – evozieren hier und da (in hohen Registern der Harfe und Piccoloflöte) bruchstückhafte, kaum hörbare Reminiszenzen an den Marsch (Notenbeispiel 6).



Notenbeispiel 6: op. 131, Ziffer 4.

Im weiteren Verlauf ändert sich das Tempo unvermittelt zu *presto* und es stellt sich ein Durchführungscharakter ein: aneinandergereihte Variationen des Hauptthemas bringen nach einer einleitenden Marsch-Prozession eine beschleunigte Bewegung hinein. Die erste Toccata-artige Allegro-Variation (Notenbeispiel 7) weist die Merkmale eines Perpetuum mobile auf, welchem die kleinschrittige Diastematik (Motivzelle B, Notenbeispiel 4) sowie auch die Tetrachord-Gänge aus dem Hauptthema (Motivzelle C, Notenbeispiel 5) erkennbar erhalten bleiben.



Notenbeispiel 7: op. 131, Ziffer 6.

Die unisono in den Streichern verlaufende Monodie in c-Moll bzw. stellenweise auch C-Dur vermittelt durch einen pausenlosen hastigen Lauf der Achtel eine äußerst gehetzte Stimmung – die Vorstellung von Flucht und Fliehen drängt sich auf. Im Folgenden (Ziffer 7–8) kommen drei Stimmen der Holzbläser mit einzelnen Motivzellen des Themas in einem kontrapunktischen Satz hinzu. Auch die Gestaltung des Zwischenschlusses – die melodische Entwicklung in einer auf- und absteigenden Vierteltriolenbewegung – fungiert als Pendant zum Höhepunkt der Einleitung (zwei Takte vor Ziffer 8).

Im ständigen Wechsel zwischen Trompeten und Streichern erklingt eine neue Variationsreihe (Notenbeispiel 8), die zunächst wie eine disparate Fortführung des melodischen Flusses anmutet.



Notenbeispiel 8: op. 131, mit Transponierung, Ziffer 9.

Die auf einem gebrochenen Dur-Dreiklang (Dominante in E-Dur) basierende Motivzelle D (Notenbeispiel 9) treibt den zögernden, punktierten Anlauf von großen und kleinen Sekunden in den Streichern in a-Moll an – in dieser Eigenschaft erinnernd an die Motivzelle B aus der Einleitung.



Notenbeispiel 9: op. 131,
Motivzelle D.

Das Antreiben mündet in eine Folge scharfer Sekundgänge in den Blechbläsern, die in pausenlosem *forte* wie eine militärische Maschinerie wirken, während die restlichen Stimmen mit der Perpetuum-mobile-Variation diese Wirkung noch unterstreichen (Notenbeispiel 10).



Notenbeispiel 10: op. 131, Ziffer 10.

Die Spannung, die sich angehäuft hat, entlädt sich schließlich in einer ausgedehnten Schlussgruppe (Ziffer 11). Diese bedient sich rhythmisch erneut der hastig-schroffen Viertel-Triolen und greift melodisch auf die absteigenden zwei Tetrachorde der Blechbläser bzw. kleine Sekundschritte in den Streichern zurück.

In der zweiten Hälfte der Durchführung nimmt eine neue Variation des Hauptthemas (Notenbeispiel 11) Anlauf: Sie bedient sich lediglich der Wiederholung eines aufsteigenden Sekundschritts, also der Motivzelle B – gruppiert als Triole aus zwei Achtelnoten und einer nachfolgenden Achtelpause.



Notenbeispiel 11: op. 131, mit Transponierung, Ziffer 12.

Während die Streicher und Holzbläser diese Triolenfigur durch Viertelpausen getrennt spielen, die aufgrund ihrer eindringlichen Repetition eine wachsende Spannung vermitteln und eine nahende Gefahr ankündigen könnte, dröhnt *marcato* eine Oktave auf dem Ton *es*, zuerst in den Hörnern und anschließend in weiteren Blechbläsern – als Nachhall an den makabren Einleitungsmarsch (Motivzelle A). Eine Schlussgruppe bildet hier eine absteigende Viertel-Quintole, die eindeutig auf die Achtel-Quintole des Hauptthemas rekurriert (Motivzelle C).

Die sich ankündigende Gefahr drückt sich in der bereits bekannten Punktierungsfigur der aufsteigenden Sekunden (Motivzelle B) aus, die sinnbildlich für militärischen

Automatismus steht: Deren mechanische Repetition in den hohen Holzbläsern ruft zunächst Assoziationen an das Spielerische von Zinnsoldaten wach, steigern sich im Folgenden aber zu einem explizit militanten Klang. Alle bis dahin herausgestellten Motivzellen und ihre Modifizierungen erklingen zum Schluss des Abschnitts nochmals, wobei der absteigenden Achtel- und Viertel-Quintole (Motivzelle C) besonderes Gewicht zukommt (Notenbeispiel 12). Von der Trompete in recht hohem Register wiedergegeben, klingt die Quintole als ein militärisches Signal, das in der Wirkung dem bereits erwähnten „Gewaltmotiv“ aus der *Passagierin* (Notenbeispiel 2) sehr nahekommt.



Notenbeispiel 12: op. 131, mit Transponierung, Ziffer 15.

Gleichzeitig vermittelt diese absteigende Achtel-Quintole in einem anderen Instrumenten- und Registerverhältnis auch eine unterschiedliche Eigenschaft. Während der Reprise, nachdem der in den Paukenschlägen dröhnende makabre Marsch abgeklungen ist (Ziffer 17), mutet ihre Ausführung in der Flöte unschuldig und liedhaft an (Notenbeispiel 13). Analog zum Beginn der Symphonie geht auch hier die dramatische Prozession in eine kontrastierende „heile Welt“ über – oder zumindest eine Erinnerung daran.

This musical score snippet shows a flute part playing a descending eighth and quarter note quintole motif. The notation is in 4/4 time, with the melody starting on a high note and descending in a series of eighth and quarter notes. The bass line provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The score also includes parts for Clarinet, Cello, and Bass.

Notenbeispiel 13:
op. 131, Ziffer 18.

Der zweite Abschnitt ist tänzerisch geprägt: *Pianissimo* und gemächlich lässt die Oboe die melancholische, schaukelnde Melodie einer Polka erklingen, basierend auf einem Moll-Dreiklang (Verarbeitung der Motivzelle D) in einem chromatisch erweiterten a-Moll, während die Streicher eine sparsame Begleitung *con sordino* in e-Moll zupfen, womit eine räumliche, zeitliche und auch harmonische Entfernung suggeriert wird (Notenbeispiel 14).

The image displays two systems of musical notation for Op. 131, Ziffer 19. Each system consists of seven staves, labeled from top to bottom: Oboe (Oboe), Clarinet (Cl.), Violin II (Viol. II), Violin (Viol.), Viola (Viola), Violoncello (V.C.), and Contrabass (C.B.). The notation is in a minor key, indicated by a key signature of one flat (B-flat). The Oboe part features a melodic line with a chromatic extension, while the strings provide a sparse, rhythmic accompaniment. The first system shows the initial measures, and the second system continues the piece, with some measures marked with a 'p' (piano) dynamic.

Notenbeispiel 14: op. 131, Ziffer 19.

Den Fluss unterbrechen echoartige Wiederholungen zweier Achtel mit Quartsprung (Ziffer 20) nacheinander in unterschiedlichen Bläserstimmen, die wie ein Nachklang, als Bruchstücke des weit entfernten Tanzes wirken. Ihnen folgt eine kurze, von den Streichern *con sordino* vorgetragene, kontrapunktische Episode, die auf einer leichten Modifizierung des tänzerischen Themas basiert, deren Vortrag ebenfalls eine Entrückung evoziert (Notenbeispiel 15).

4.2.2 Symphonie Nr. 16 op. 131 (1982)

The image displays a musical score for Symphony No. 16, Op. 131, measures 20-24. The score is in 3/4 time and features a canon in the woodwinds. The first system shows the woodwinds (Lauten + Horn) playing a melody in a canon, with dynamics pp and pp. The second system shows the woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet) playing a melody in a canon, with dynamics pp and pp. The third system shows the woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet) playing a melody in a canon, with dynamics pp and pp. The fourth system shows the woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet) playing a melody in a canon, with dynamics pp and pp.

Notenbeispiel 15: op. 131, Ziffer 20.

Die kanonhafte Schichtung des tänzerischen Themas, zuerst in den oberen Holzbläserstimmen, anschließend in den Blechbläsern und Streichern, bei insgesamt zurückgekommener Dynamik und von den Streichern *pizzicato* vorgetragen (Ziffer 22), vertieft den Eindruck einer entfernten Erinnerung. Hierbei wird zum Ende dieses Teils eine kurze neue Motivzelle herausgesondert, die im Englischhorn erklingt und im weiteren Verlauf noch einmal aufgegriffen wird (einige Takte vor Ziffer 24). Es besteht aus der Repetition der großen Sekunden, die ebenfalls in drei großen Sekundschritten abfallen (Notenbeispiel 16).

Notenbeispiel 16:
op. 131,
hier Übergang
zu Ziffer 23.

Kontrastvoll bricht in den Flöten eine Figur von fallender Quinte mit vierfacher Wiederholung des Zieltons als Sechzehntel-Quintolen gruppiert herein. Ihre monotone Repetition, die eine chromatische Tonleiter in kleinen Schritten (Ganzton bzw. Halbton) hinaufgleitet, wirkt unkoordiniert zu den ihnen folgenden Einzeltönen eines C-Dur-Dreiklangs, die vom Streichertutti *forte*, akkordisch und schroff akzentuiert vorgetragen werden – ein Nachhall der vergangenen Dramatik der Paukenschläge (Notenbeispiel 17).

Notenbeispiel 17: op. 131, Ziffer 23.

Die Melodie entwickelt sich stockend und rückt die schlagenden Akkorde in den Vordergrund. Wieder ruft die monotone Struktur des Ganzen den Eindruck eines schmerzenden

Wartezustands hervor. Auch hier drängt sich eine Verbindung zum Schicksalsmotiv aus *Die Passagierin* auf. Dieses Schicksalsmotiv ertönt auch dort meistens in den Blechbläsern (Notenbeispiel 18) und weist Ähnlichkeiten zum berühmten Schicksalsmotiv aus Beethovens 5. Symphonie in c-Moll op. 67 auf.⁸⁴

Notenbeispiel 18: *Die Passagierin*, op. 97, Bild VI, Ziffer 52.

Mit der wiederholten Motivzelle des Englischhorns (Notenbeispiel 16), das nun in der Trompete ertönt, fädeln sich Elemente des tänzerischen Themas als Aufflackern der Erinnerung an unschuldiges Tanzen ein. Hierbei wirken die fallenden Sechzehntel-Quintolen (Motivzelle C) wie Nachklänge des morbiden Marsches.

Die abfallende Quintolenfigur wandelt sich ein wenig: Sie verlangsamt sich zu Achteln und gewinnt an Dynamik; anschließend ertönt sie Toccata-artig *fortissimo marcato* einige Takte im Klavier solo (Ziffer 24). Im Folgenden wandert die repetitive Quintolen-Figur abwechselnd durch die Streicher und das Klavier, bis schließlich die militärisch anmutende, punktierte Motivzelle B der aufsteigenden Kleine-Sekund-Schritte zuerst in die Posaune (Ziffer 25) und dann in die Klarinette eindringt, gefolgt von fallenden und aufsteigenden Sechzehntel-Quintolen. Die Anspannung und Intensität des Klangs kumulieren und brechen plötzlich beim unerwarteten Solo der ersten Violine ab, das die Sechzehntel-Quintolen nacheinander herunterrollt. Der Abschnitt schließt mit einem Kontrapunkt der Streicher und der Flöte, der auf einem Teil des Hauptthemas bzw. dem Auftakt zu dessen Perpetuum-mobile-Variation (Notenbeispiel 7) basiert (Notenbeispiel 19).

84 Vgl. Mogl, „Juden, die ins Lied sich retten“, S. 342 f.



Notensbeispiel 19: op. 131, Ziffer 26.

Der dritte Abschnitt (ab Ziffer 27) zeichnet sich durch ein rasches Allegro und eine aufgewühlte und gehetzte Bewegung aus. Teilweise wird diese mitreißende, wirbelnde Stimmung durch den Streichersatz erreicht, der zweistimmig pausenlos die Figur der Motivzelle B im chromatisch erweiterten d-Moll ertönen lässt. Die Streicher des unteren Registers beginnen auf dem Taktschwerpunkt, während die oberen Stimmen eine Achtel später einsetzen und das rhythmische Bild der Stimmen exakt widerspiegeln. Bei der ersten Gruppe wird die erste Viertel punktiert, im höheren Register die zweite. Dieser ununterbrochene Kontrapunkt erzeugt den Eindruck eines Wirbels, der zusätzlich als Begleitung zur Perpetuum-mobile-Motivzelle D – unisono und ohne Punktierungen rhythmisch gleichmäßig in Klavier und Vibraphon – fungiert. Beim Vibraphon schreibt Weinberg die Benutzung harter Stäbe (*bacchette dure*) vor, die einen besonders einprägsamen – klirrenden und nachhallenden – Klang erzeugen (Notensbeispiel 20).



Notensbeispiel 20: op. 131, Ziffer 27.

Diesem rasenden Klirren verleiht der unvermittelte Einsatz der Blechbläser noch mehr Nachdruck (Ziffer 28). In einem scharf abgestochenen Vortrag spielt die Blechbläsergruppe die bereits bekannte Repetition der Zwei-Achtel-Triolen (Motivzelle B), die vonein-

ander jeweils durch eine Viertelpause getrennt sind und bereits im ersten Abschnitt der Symphonie eine Fluchtstimmung suggerierten (Notenbeispiel 21).

Notenbeispiel 21: op. 131, Ziffer 28.

Von Neuem rollt die Welle des auf der Motivzelle B aufgebauten kontrapunktischen Satzes, die in ihrer Funktion einem Ritornell nahekommmt. Dieses Mal wird der grelle Klang des Unisono-Vortrags von Klavier und Vibraphon noch durch die hohen Stimmen der Holzbläser in dreifachem *forte* intensiviert. Die rondoartige Form des Abschnitts unterstreicht die erneute Wiederkehr der zwei Achteltriolen, die dieses Zwischenspiel umrahmen; zwischendrin bilden die bereits vorgestellten Elemente des Hauptthemas ein klingendes Mosaik. Inmitten dessen (Ziffer 29) erklingt eine Figur in den Trompeten und Posaunen (Notenbeispiel 22), die an das Gewaltmotiv aus dem Bild „Baracke“ der Oper *Die Passagierin* angelehnt ist (Notenbeispiel 2).

Die Wiederaufnahme der modifizierten Motivzellen setzt sich fort: *Fortissimo* und *marcato* ertönen nacheinander die Achtel-Quintolen in der Posaune, die nicht mehr leise einen dramatischen Nachhall andeuten, wie es anfangs die Flöte (Ziffer 23) tat, sondern *fortissimo* laute Aggressivität verbreiten (Ziffer 32). Jeder Quintolenreihe folgt ein schlagender Akkord im Zusammenklang des Gesamtorchesters; die punktierte Motivzelle B (in Oktaven gehaltenes Sekundmotiv) ertönt bei dreifachem *forte* in den Hörnern. Schließlich stürzen die Achtel-Quintolen im Gesamtorchester unisono und es klingt, als ob das Feuer eröffnet würde – eine Reihe von Sturmgewehrsschüssen, die im Hintergrund

This musical score is for Op. 131, Ziffer 29. It features three staves: Trombe (Trumpets), Trini (Trombones), and Archi (Strings). The Trombe part starts with a *ff* (fortissimo) dynamic and includes a section marked *ff marcato*. The Trini part also begins with *ff*. The Archi part has a *ff* dynamic. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system shows the initial entries of the instruments, while the second system continues the development of the themes.

Notenbeispiel 22: op. 131, Ziffer 29.

des dröhnenden Hauptthemas (Notenbeispiel 3) ein tönendes Massaker anrichten: eine apokalyptische Szene (Notenbeispiel 23).

This musical score is for Op. 131, Ziffer 29, continuing from the previous example. It features a larger ensemble including Corni II, IV, Trombe II, Flauti, Trombe III, Trini, Archi, Timpani, and Corno. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system shows the initial entries of the instruments, while the second system continues the development of the themes. The score includes various dynamics such as *ff* (fortissimo) and *f* (forte). Two specific passages are highlighted with rectangular boxes: one in the Flauti/Trombe III/Trini/Archi section and another in the Timpani/Corno section.

The image shows a musical score for Symphony No. 16, Op. 131, measures 32-35. The score is in 12/8 time and features a complex texture with multiple staves. A box highlights measures 32-35, showing a dense contrapuntal passage. The bottom staff is labeled 'Tromben'.

Notenbeispiel 23: op. 131, mit Transponierung, Ziffer 32.

Übergangslos reiht sich daran ein neuer Einschnitt (Ziffer 33), der auf der Motivzelle D des gebrochenen Dur-Dreiklangs vom Anfang der Symphonie aufbaut. Diese Figur fungiert hier wie die Begleitstimme zum modifizierten Hauptthema, das in einigen Holzbläserstimmen (Oboe und Klarinette) und in den hohen Streichern erklingt. Schließlich bricht der dichte kontrapunktische Satz ab (Ziffer 34) und ein beinahe alle Stimmen umschließendes Unisono führt das Hauptthema – ohne Synkopierungen und in dreifachem *forte*, in einem gemächlichen Tempo – zum morbiden Sturmgeläut vom Anfang der Symphonie: Das Einschlagen eines oktavierten Tons bei Pauken, großer Trommel (*Cassa*), Harfen und Klavier tritt bei dreifachem *forte* in den Vordergrund (Ziffer 35). Der Klang fast des gesamten Orchesters löst sich anschließend plötzlich auf und kaum hörbare Einzeltöne abwechselnd in Klavier, Violoncello *con sordino* und der Piccoloflöte leiten das musikalische Geschehen wie in eine irreale Parallelwelt, was als Übergang zum letzten Abschnitt der Symphonie dient.

Dieser Schlussabschnitt der Symphonie ist retrospektiv angelegt und befasst sich thematisch mit unmittelbaren zuvor Gehörtem, leitet jedoch gleichzeitig in eine Atmosphäre des Traums, des Irrealen, in eine Vergangenheit über, die mehr mit der Welt des Todes als mit der des Lebens verbunden zu sein scheint.

Der letzte Abschnitt baut auf einer Verwandtschaft zum zweiten Teil der Symphonie auf und führt zunächst eine Phrase lang das tänzerische Thema (Notenbeispiel 14) in der Solovioline im chromatisch angereicherten a-Moll aus (Notenbeispiel 24). Ihr folgt eine liedhafte, *con sordino*, *pianissimo* und *legato* gespielte Variation dieses Themas in einem Soloensemble der Celli, was dem Vortrag eine Zartheit verleiht, die in starkem Kontrast zu der aggressiven Dramatik zuvor steht.

Notenbeispiel 24: op. 131, Ziffer 37

Das Nebeneinander des tänzerischen Themas in der Fagottstimme und des zärtlichen Liedes im mittleren Register der Streicher erzeugt einen zutiefst melancholischen Zustand; in diese Erinnerung dringt ein schrilles Solo der Klarinette ein (Ziffer 39): In freiem Metrum, hohem Register und einer rhythmisch vielfältigen Achtel-Verbindung rollt die Perpetuum-mobile-Motivzelle in der Kadenz der Klarinette *presto* und *marcatissimo* in den Abgrund; dies wird noch von oktavierten Schlägen in den Pauken und im Klavier *fortissimo* betont. Der Abgrund endet tatsächlich in einer Unterwelt, die im Vibraphon *pianissimo* und mit weichen Stäben (*barchette morbide* [sic!]) (Ziffer 40) einen gebrochenen Dur-Dreiklang anklingen lässt, danach folgt ein impressionistisch angehauchter Vortrag des Hauptthemas im Klavier. (Notenbeispiel 25)

In dieser klingenden Unterwelt flackern die bruchstückhaften (Hör-)Erinnerungen an die vorangegangenen Abschnitte der Symphonie auf. Die Aneinanderreihung diverser, scheinbar nicht zusammengehöriger, wild durcheinandergewürfelter Erinnerungsfetzen, hier von Klangbildern, die oft kontrastierende Gefühle wiedergeben, hat in der Traumaforschung nach Henry Krystal die Bezeichnung *spotty* erhalten: Die traumatischen Situationen verformen sich unter einem überwältigenden emotionalen Druck, sodass beim Zurückrufen oft unzusammenhängende, zersprengte Einzelbilder evoziert werden.⁸⁵

85 Vgl. Henry Krystal: „Oral History and Echoes of Cataclysms Past“, in: *Bulletin of the Michigan Psychoanalytic Council* 2 (2006), S. 112–121, hier S. 114.

Clarin. in Bb

pp

Piano

Notenbeispiel 25: op. 131, mit Transponierung, Ziffer 40.

Ein ähnliches, „fleckenhaftes“ musikalisches Feld bildet sich zum Schluss der 16. Symphonie: Dem zärtlichen Lied der Violinen (Ziffer 41) folgt eine drohende, sich repetitiv beschleunigende Figur aus fallenden Quartan im Englischhorn (Ziffer 42) (Notenbeispiel 26).

Viol. I

Viol. II

pp

Corni inglese

pp

Piano

Notenbeispiel 26: op. 131, mit Transponierung, Ziffer 41–42

Dann tritt das Hauptthema erneut in den Vordergrund: Langsam und in dreifachem *piano* nehmen die Streicher es wieder auf. Gleich danach gewinnt die Blechbläsergruppe an Klangumfang und die sich wiederholenden militärischen Akkorde – hier als Achtel-Quintole – erklingen *fortissimo*. Die Blasinstrumente führen mit *fortissimo* gespielten Ganztonreihen zur Kulmination; der Abschlusston erklingt fast im Gesamtorchester unisono – dennoch will die Symphonie nicht mit diesem militärischen Schluss enden (Ziffer 45).

Bezeichnend für die Gestaltung des Abschlusses in vielen von Weinbergs Kompositionen ist, dass nach dem höchst dramatischen, beinah schmerzhaft dissonanten Donnern eines vermeintlichen Abschlussakkords zuerst einzelne Töne durchdringen, die dann zu einer lyrischen, aber zögernden Melodie zusammenwachsen – „einem Leben danach“. So ist es auch im Nachleben des militärischen Gerassels in der 16. Symphonie: Der Klangumfang des Orchesters verringert sich drastisch – bis auf das Streicher-Ensemble und einzelne solistische Stimmen. Darin erklingen zunächst abwechselnd und stockend Große-Sekundgänge, zuerst in dreifachem und dann in zweifachem *piano*, die ein inniges, melancholisches, von Harfe und Streichern begleitetes Lied der Klarinetten einleiten (Notenbeispiel 27). Dieses sangliche Thema in einem klar definierbaren c-Moll greift ebenfalls auf die Motivzellen B und C zurück; der Vortrag ist durch ein durchgehendes Legato und ein Adagio-Tempo hervorgehoben.

Notenbeispiel 27: op. 131, Ziffer 46

Eine leicht modifizierte Motivzelle B – die Abfolge einer großen Sekunde und einem aufsteigenden Septim- bzw. Oktavsprung – dominiert den Abschluss der Symphonie (Notenbeispiel 28). Dieses Element spielt die Piccolo-Flöte (Ziffer 49), während in den Streichern unisono fünf Vierteltöne – ein verlangsamter Nachhall der absteigenden Achtel-Quintole – in dreifachem *piano* absteigen. *Con sordino* spielt die Harfe die aufwärtsgerichteten Sekunden, bis die Piccolo-Flöte den Schlusston erreicht, das dreigestrichene *a*, der sich über drei Takte erstreckt. Die Symphonie endet in c-Moll. Der Grundton wird jedoch gemieden, sodass der Schlussakkord recht dissonierend dahinschwebt, begleitet von regelmäßigen, stumpfen, kaum hörbaren Schlägen auf der großen Trommel – wie verhallende

Herzschläge. Der Glockenklang ertönt hier ebenfalls und umrahmt so die Komposition: Zum Stillstand hin läutet die Glocke dumpf (*coperto*) und kaum hörbar (*ppp*) zwei Mal.

The musical score is divided into two systems. The first system includes parts for Fl. pic., Oboe, Clarinet, Bassoon, and Strings. The second system includes parts for Fl. pic., Horn, Trumpet, Trombone, Cymbal, Horn, Oboe, and Strings. The score is marked with various dynamics including *ppp* (pianissimo) and *p* (piano). The music features a variety of instruments and a focus on the bell's sound, with the text indicating that the bell is played softly (*coperto*) and barely audible (*ppp*) twice.

Notenbeispiel 28: op. 131, mit Transponierung, Ziffer 49f.

4.3 Kammermusikalische Kompositionen

In einem auf 1981 datierten Brief berichtet Weinberg von der Absicht, eine Reihe von Kompositionen zu schaffen, die er dem Andenken an seine von den Nazis ermordeten Familienmitglieder widmen wollte.

Am darauffolgenden Tag spielte Viktor A. Pikajzen in seinem Konzert im Großen Saal des Konservatoriums meine Dritte Sonate für Violine solo. Diese Sonate ist dem Gedenken meines Vaters gewidmet. Vor kurzem komponierte ich ein Streichquartett, das ich dem Andenken an meine Schwester widmete, ich will noch etwas dem Andenken an meine Mutter widmen. Bald wird es 40 Jahre sein, als sie von faschistischen Henkern umgebracht wurden, für mich leben sie aber alle noch. Mir scheint es, dass ich mich angesichts meines Alters irgendwie an sie wenden muss.⁸⁶

Aus diesem Schreiben wird ersichtlich, dass die Idee der Erinnerungsreihe zunächst keine symphonischen Werke einschloss. Die nachträgliche Widmungszuweisung an die Symphonien Nr. 13 und Nr. 16 kann sich damit bestätigt sehen. Es fällt auf, dass Weinberg sich ausschließlich in instrumentalen Genres an seine für ihn noch lebenden Familienmitglieder zu wenden entschied. Erhoffte er dadurch die Aufführung für seine Musik, weil er bestimmte Interpreten in Aussicht hatte? Oder erschienen ihm die Mittel der instrumentalen Musik adäquater für ein intimes Gespräch mit seiner Familie, bei welchem er bewusst keine zeitgenössischen offiziellen Musikanforderungen und damit zusammenhängenden Einschränkungen berücksichtigen wollte?

Wie Genette anmerkte, „praktizieren die Werkszueignung manche Epochen, manche Gattungen und manche Autoren öfter als andere“.⁸⁷ Mieczysław Weinberg bediente sich dieser Praxis während seiner Zeit in der Sowjetunion regelmäßig und aktiv. Hierbei lassen sich auch bei Weinberg – angelehnt an Genette – zwei Arten von Adressaten unterscheiden: private und öffentliche.⁸⁸ Die posthume Zueignung der kammermusikalischen Kompositionen stellt unweigerlich den Tod der Familienmitglieder in den Vordergrund, denn sie tragen alle den Zusatz *in memoriam*.⁸⁹ Darüber hinaus können diese Widmungen auch paralyptischer Natur sein und auch auf die Ursache, Bedingungen des Todes der Familienmitglieder Aufmerksamkeit richten. So betont Genette: „Das Ziel einer Werkszueignung ist nie eindeutig und peilt immer wenigstens zwei Adressaten an: den Zueignungsadressaten, aber auch den Leser [bzw. in unserem Fall: den Hörer/die Hörerin], da es sich um einen öffentlichen Akt handelt, bei dem der Leser sozusagen stets als Zeuge geladen ist.“⁹⁰ Die Lenkung der Aufmerksamkeit auf die familiäre Beziehung zwischen Weinberg

86 Brief Weinbergs vom 20. Mai 1981, in: *Georgij Sviridovs Archiv*, RGALI, Fond 3333, Verzeichnis 1, Akte 171, Blatt 27.

87 Genette, *Paratexte*, S. 126.

88 Tabelle 1 im Kapitel 4.3.1 repräsentiert die Widmungen der Sonatenkompositionen für Soloinstrumente, die sich fast ausschließlich an die (möglichen Erst-)Interpreten richteten. Eine eingehende Analyse aller Werkswidmungen Weinbergs steht noch aus.

89 Vgl. Genette, *Paratexte*, S. 129.

90 Ebd. S. 131.

und seinen Familienmitglieder, die Opfer des Holocaust waren, kann als zentrale Funktion der Widmungen der folgenden kammermusikalischen Werke Weinbergs gelten.

4.3.1 Sonate Nr. 3 für Violine solo op. 126 (1979)

Als Weinbergs Sonate Nr. 3 für Violine solo entstand, war die Gattung der Soloviolinsonate in der Sowjetunion keine Terra incognita. Im Gegenteil: Sie genoss bei sowjetischen KomponistInnen eine gewisse Beliebtheit – hauptsächlich als eine WerkGattung, die die Komponierenden fachlich auszeichnete. Darüber hinaus diente sie zu lehrpädagogischen Zwecken und zur Bereicherung des Violinrepertoires. Es kann sogar vom Bestehen nationaler Kompositionsschulen die Rede sein – zweifelsohne nicht nur in Bezug auf diese Gattung. So publizierte der sowjetische Musikverlag *Muzykal'naja Ukraina* eine Sammlung von Kompositionen für Violine solo ukrainischer Komponisten. Daneben trat eine Reihe von armenischen und litauischen sowie estnischen Komponisten mit Stücken derselben Gattung hervor. Neben Weinberg komponierten Sergej Slonimskij, Boris Tiščenko, Edison Denisov, Rodion Šchedrin, Andrej Ėšpaj und andere Werke für Violine solo.⁹¹ Sicherlich sind diese Kompositionen im Zusammenhang mit der Wiederentdeckung dieser von Johann Sebastian Bach geprägten Gattung zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch Max Reger zu sehen, und die genannten Komponisten lassen sich als sowjetische Nachfolger bzw. Nachzügler der Bach'schen Tradition begreifen.

In ihrer Studie über die Sonate für Violine solo im 20. Jahrhundert unterscheidet Brigitte Petrovitsch in Bezug auf die verwendete Stilistik der Werke und die Beibehaltung bzw. Abkehr von der Tonalität zwischen den Kompositionen vor und nach 1945.⁹² Die Mehrzahl der Kompositionen dieser Gattung, die in der Sowjetunion entstanden, sind der Zeit nach 1948 zuzurechnen, beginnend mit den 1970er Jahren. Davor sind lediglich zwei Kompositionen entstanden: 1931 die Sonate von Genrich Litinskij und 1947 die von Sergej Prokofjev.⁹³ Die meisten Sonaten für Violine solo entstanden also in der Zeit, als die entsprechenden Kompositionen von Max Reger, Paul Hindemith, Igor' Stravinskij und Béla Bartók – um die ausschlaggebendsten zu nennen – auch in der Sowjetunion rezipiert wurden. 1960 kamen die Pionierwerke von Reger und die Sonate für Violine solo von Béla Bartók sowie 1967 die Sonate für Violine solo von Paul Hindemith im Muzgiz- bzw. Musyka-Verlag heraus; Eugène Ysaÿes Kompositionen für Violine solo nahmen einen festen Platz im Repertoire von sowjetischen Violinisten ein.⁹⁴

91 Laut Viktor Jusefovič wollte Dmitrij Šostakovič kurz vor seinem Tod die Komposition einer Solosonate für Violine in Angriff nehmen. Vgl. Jusefovič: *David Ojstrach*, S. 495.

92 Vgl. Brigitte Petrovitsch: *Studien zur Musik für Violine solo, 1945–1970*, Regensburg 1972, S. 10–30.

93 Während Prokofjev seine Sonate für Violine solo als ein Übungsstück konzipierte, zeugt die entsprechende Komposition Genrich Litinskij's aus dem Jahr 1931 von der Rezeption der neuesten zeitgenössischen Tendenzen in der Technik und Literatur für die Violine.

94 So veröffentlichte Gidon Kremer 1978 die Einspielung der Sonaten für Violine solo von Ysaÿe.

Weinberg begann mit der Komposition der Solosonaten Anfang der 1960er Jahre als Reaktion auf den ausgesprochenen Bedarf an kleinformatigen Gattungen.⁹⁵ Ein weiterer Anlass für die Sonatenkompositionen für einzelne Instrumente könnte die Besprechung der Variationen für Bratsche solo von Jurij Levitin⁹⁶ aus dem Jahr 1957 sein, der Weinberg bei der Musikabteilung des Kulturministeriums beiwohnte. Mstislav Rostropovič, der ebenfalls bei dieser Sitzung anwesend war, lobte die Entstehung dieser Komposition in einer Gattung, die man seit Bach eher vernachlässigt habe.

Aus dem Gehörten heben sich die Variationen für Bratsche besonders hervor. Ich würde gerne auf der eigentlichen Gattung besonders verweilen – es ist höchst erfreulich, dass solche Stücke für Bratsche solo entstehen – solche Kompositionen fehlen im Repertoire von Instrumentalisten, denn seit den Zeiten von Bach komponierte kein Mensch Solokompositionen ohne Begleitung.⁹⁷

Obwohl es wohl KomponistInnen gegeben hat, die nach Bach Werke für einzelne Instrumente ohne Begleitung komponiert haben, beabsichtigte Rostropovič möglicherweise, die Aufmerksamkeit sowjetischer KomponistInnen auf die dennoch seltene Gattung zu lenken. Dies gelang ihm zweifelsohne im Fall von Mieczysław Weinberg, der im Laufe seines Lebens 13 Solosonaten schuf. Nicht zufällig widmete Weinberg ausgerechnet Mstislav Rostropovič seine erste Komposition in dieser Gattung.

| Lfd. Nr. | Jahr | Opus | Bezeichnung | Widmung |
|----------|------|------|-----------------------------------|-----------------------|
| 1 | 1960 | 72 | Sonate Nr. 1 für Violoncello solo | Mstislav Rostropovič |
| 2 | 1964 | 82 | Sonate Nr. 1 für Violine solo | Michail Fichtengol'c |
| 3 | 1965 | 86 | Sonate Nr. 2 für Violoncello solo | Valentin Berlinskij |
| 4 | 1967 | 95 | Sonate Nr. 2 für Violine solo | Michail Fichtengol'c |
| 5 | 1971 | 106 | Sonate Nr. 3 für Violoncello solo | |
| 6 | 1971 | 107 | Sonate Nr. 1 für Viola solo | Fëdor Družinin |
| 7 | 1977 | 108 | Sonate für Kontrabass solo | – ⁹⁸ |
| 8 | 1978 | 123 | Sonate Nr. 2 für Viola solo | Dmitrij Šebalin |
| 9 | 1979 | 126 | Sonate Nr. 3 für Violine solo | Vater des Komponisten |
| 10 | 1981 | 133 | Sonate für Kontrafagott solo | Valerij Popov |
| 11 | 1982 | 135 | Sonate Nr. 3 für Viola solo | Michail Tolpygo |
| 12 | 1983 | 136 | Sonate Nr. 4 für Viola solo | Michail Tolpygo |
| 13 | 1985 | 140 | Sonate Nr. 4 für Violoncello solo | Valentin Berlinskij |

Tabelle 1: Die Sonatenkompositionen von Mieczysław Weinberg für ein Einzelinstrument

95 Siehe die Ausführungen in Kapitel 2.6.

96 Darüber hinaus komponierte Levitin 1976 dem Andenken an Dmitrij Šostakovič gewidmete 24 Präludien für Violine solo op. 84.

97 Redebeitrag Mstislav Rostropovičs, in: Sitzungsprotokoll vom 15.03.1957, RGALI, Fond 2329, Verzeichnis 3, Akte 437, Blatt 36.

98 Möglicherweise sollte der virtuose sowjetische Kontrabassist Rodion Asarchin (1931–2007) als Widmungsträger und erster Interpret der Sonate op. 108 für Kontrabass solo dienen, denn Asarchin bereitete redaktionell die erste Ausgabe der Sonate im Jahr 1978 vor. Vgl. Firlus: *Różnorodność strukturalna*, S. 74. (Kap. 1.2, Anm. 25)

Die ersten zwei Sonaten für Violine solo komponierte Weinberg in den Jahren 1964 und 1967 für den sowjetischen Violinisten Michail Fichtengol'c. Die Sonate Nr. 1 op. 82 besteht aus fünf Sätzen, ist technisch anspruchsvoll und leistet somit einen Beitrag zur Literaturvielfalt für Violinvirtuosen. Die Sonate Nr. 2 op. 95 kann als ein siebenteiliger Leitfaden für Violinkompositionen angesehen werden. Diese Sonate kann nur bedingt für lehrpädagogische Zwecke eingesetzt werden, denn trotz ihrer relativen Kürze ist ihr technischer Anspruch vielfältig und ihre Struktur betont konstruktivistisch. Sie dient vor allem zur musikalischen Darstellung von Stilmitteln, die Weinberg in seinen Kompositionen für die Violine einsetzte. *Monodie, Pausen, Intervalle, Repliken, Begleitung, Invokation, Synkopen*: So lauten die Satzüberschriften der Sonate Nr. 2.

In der programmatischen Ausrichtung seiner zweiten Solosonate für Violine knüpfte Weinberg möglicherweise an die Sonate für Violine solo Sz 117 von Béla Bartók aus dem Jahr 1944 an, deren einzelne Sätze ebenfalls Überschriften tragen, die allerdings den musikalischen Charakter verdeutlichen und von der ausgesprochenen Bach-Verehrung Bartóks⁹⁹ zeugen: *Tempo di ciaccona, Fuga, Melodia, Presto*.

Seine dritte Sonate für Violine solo gestaltete Weinberg programmatisch eigens auf die Figur seines Vaters ausgerichtet, dem er sie widmete. Die Sonate entstand zwischen dem 1. September und 15. November 1979. In jenem Jahr feierte Weinberg seinen 60. Geburtstag – er war also in dem Alter, in dem sein Vater auf eine äußerst gewaltsame Art sein Leben verloren hatte.

Über den Vater von Mieczysław Weinberg ist nicht viel bekannt. Überliefert ist jedoch die Tatsache, dass Samuil Weinberg Violine spielte und zwischenzeitlich ein kleines Theaterorchester leitete. Auch wenn er das Violinspiel auf keinem hohen Niveau beherrschte, begleitete das Instrument ihn sein Leben lang. Die ikonische Figur eines jüdischen bzw. jiddischen Fiddlers in einem osteuropäischen Shtetl¹⁰⁰ findet sich in den Beschreibungen von Samuil Weinberg wieder: Mit dem Bogen seiner Geige dirigierte er ein kleines Orchester in einem der vielen jüdischen Theater Warschaus, für dessen Vorstellungen er selbst auch noch Musik komponierte. Nebenbei verdiente er sein Brot mit Klezmer-Auftritten bei allen Angelegenheiten des jüdischen Lebens, die der Musik bedurften, wie Hochzeiten, Begräbnissen oder Bar-Mitzwa-Feiern.¹⁰¹

Es wurden dennoch einige Aufnahmen des polnischen Musiklabels *Syrena Record* mit Samuil Weinberg gemacht, unter ihnen eine Interpretation des „Tanzes von Dibuk (Habimah)“¹⁰² für Violine solo. Sicherlich gründet die Wahl der Besetzung des Stücks,

99 Vgl. Wolfgang Rathert: „Vom Klassizismus zur Postmoderne. Anmerkungen zur Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts“, in: Felix Meyer (Hg.): *Klassizistische Moderne. Eine Begleitpublikation zur Konzertreihe im Rahmen der Veranstaltungen „10 Jahre Paul Sacher Stiftung“*, Winterthur 1996, S. 52.

100 Vgl. Walden: *The 'Yiddische Paganini'*, S. 90.

101 Vgl. Jakubov: *Mečislav Vajnberg*, S. 12.

102 Der Bezeichnung der Aufnahme ist in Klammern „Habimah“ hinzugefügt, was wohl darauf hinweisen soll, dass es sich um die Musik zur hebräischen Fassung des Stückes von Salomon An-Ski handelt, die 1922 in Moskau herausgekommen war. Die Uraufführung des Stückes *Dybbuk* in jiddischer Sprache hatte am 9. Dezember 1920 im Warschauer Elizeum Kinotheater stattgefunden (ausgeführt von der Wilnaer Theatertruppe).

mit dem Weinberg posthum seines Vaters gedachte, auf dessen inniger Verbindung zu diesem Instrument. Die symbolische Stellung der solistischen Violine im Werk Weinbergs müsste dabei besonders hervorgehoben werden, denn sie spielt in vielen seiner Werke eine bedeutungsvolle Rolle.¹⁰³ So ist das Violinsolo in der Oper *Die Passagierin* gekennzeichnet durch die emotionale Kulmination des Werkes im II. Akt, 8. Szene, als Tadeusz, ein polnischer Insasse des KZ Auschwitz, vor den nationalsozialistischen Henkern die Chaconne aus der Partita Nr. 2 in d-Moll von Johann Sebastian Bach spielt und daraufhin hingeworfen wird. Die Wahl dieser Komposition Bachs im Zusammenhang mit einer ausgetragenen geistigen Überlegenheit eines Geigers vor barbarischer Vernichtung¹⁰⁴ – einer ins Libretto von Aleksandr Medvedev nachträglich eingefügten Figur, die in der Oper zwar polnischer Herkunft ist, jedoch die jüdische zumindest suggestiv miteinschließt¹⁰⁵ – war zweifellos nicht zufällig. Die Assoziation der Bach'schen Chaconne mit dem berühmten Violinisten Joseph Joachim dürfte Weinberg bekannt gewesen sein – ebenso wie antisemitische Angriffe gegen Joachim und möglicherweise gegen dessen Bach-Engagement.¹⁰⁶ Das Solo der Violine besitzt an dieser Stelle eine höchst symbolische Kraft, ganz im Sinne einer tönenden „Lebensphilosophie“ Joachims, „in der ein Bekenntnis zu Bach mit dem Verweis auf seine (jüdische) Herkunft konvergiert“.¹⁰⁷ Diese Symbolik legt nicht nur zur Figur des Vaters von Weinberg eine Verbindung nahe, sondern als Bekenntnis vor allem zu Weinberg selbst.

Die Violinsoli in anderen Kompositionen Weinbergs, z. B. im ersten Satz der Symphonie Nr. 2 op. 30 (1945–1946) oder im letzten Satz der Symphonie Nr. 4 op. 61 (1961), tragen oft noch Anklänge an die jüdische Volksmusik in sich und bedienen somit durchaus den Topos eines einsamen jüdischen Fiddlers bzw. auch Virtuosen. Deren Repräsentationspotenzial übersteigt jedoch die Bezugnahme auf Weinbergs Vater allein und kann stellvertretend für die Identitätsbestrebungen eines jüdischen Musikers aufgefasst werden.

Musikanalyse

Die Sonate Nr. 3 für Violine solo ist formal einsätzig und baut in vier ineinander übergehenden Abschnitten ein kunstvoll ausgearbeitetes Netz an Gestalten auf einem

Leider sind die Aufnahmen nicht mehr auffindbar. Vermutlich sind sie im Zweiten Weltkrieg verlorengegangen. Vgl. Mogl: „Juden, die ins Lied sich retten“, S. 41; Lerski: *Syrena Record*, S. VI.

103 Vgl. dieselbe Einschätzung von Danuta Gwizdalanka: *Der Passagier*, S. 162.

104 Das gewalttätige „Böse stellte Weinberg in der *Passagierin* mittels eines schlichten, immer wiederkehrenden Walzers, „der Lieblingsmusik des Kommandanten des KZs Auschwitz“, dar, und unterstrich somit die „Banalität des Bösen“.

105 Siehe Ausführungen im Kapitel 3.3.

106 Vgl. Michael Heinemann: „Die Chaconne als tönende Philosophie“, in: Beatrix Borchard, Heidy Zimmermann (Hg.): *Musikwelten – Lebenswelten. Jüdische Identitätssuche in der deutschen Musikkultur*, Weimar, Wien 2009, S. 112.

107 Ebd., S. 116.

einzigsten musikalischen Thema auf. Ganz nach dem Vorbild der Liszt'schen Klaviersonate in h-Moll¹⁰⁸ setzt dieses von Weinberg aufwendig zusammengestellte monothematische Gebilde mit einer Gesamtdauer von knapp 30 Minuten die Methode der Thementransformation ein, um den Spagat „zwischen rudimentärer Thematik und ausgedehnter Form“¹⁰⁹ zu schlagen.

Der erste Abschnitt der Sonate ist so umfangreich (Takte 1–136), dass er fast die Hälfte der gesamten Komposition einnimmt. Seine ersten zwei Teile – A und B – weisen beide eine ähnliche periodische Bauweise auf und sorgen mit Merkmalen der Fortspinnung als Formidee für die vielfältige Präsentation und Einprägung des Grundthemas der Sonate. Die sich entwickelnde Variation bedingt dabei neben der thematischen Ausgestaltung auch die Form dieses Abschnitts. Diese ist angelehnt an die Kompositionsidee Arnold Schönbergs – im Sinne eines thematisch organisch verbundenen, konzentrierten, wahrhaftig „gepressten“¹¹⁰ musikalischen Gewebes.

| A | B–C | | A |
|-----------------------------|-----------------------|------------------|---|
| $a + a^1 + a^2 + a^3 + a^4$ | $b + b^1 + b^2 + b^3$ | $c + c^1 + c^2$ | $a^5 + a^6 + a^7 + a^8 + c^3 + a^1 + c^4$ |
| a-Moll | e-Moll | es-, c-Moll | a-Moll |
| T. 1–41 | T. 42–71 | T. 72–96 | T. 97–136 |
| Achtelnote = 208 | | Viertelnote = 84 | Achtelnote = 208 |

Tabelle 2: op. 126, formaler und tonaler Bau des ersten Abschnitts

Der Beginn des Stücks steht in a-Moll und zeichnet sich durch einen dezidiert repetitiven Duktus aus (Notenbeispiel 1). Rhythmische Gleichmäßigkeit bildet sich in den ersten vier Takten des Vordersatzes durch die Wiederholung eines punktierten Tons, der ein Echo von sieben repetierten Sechzehnteln nach sich zieht. In den darauffolgenden zweieinhalb Takten des Nachsatzes nimmt die Melodie eine absteigende Tendenz an: Aus einer kleinen Sekunde, einer Quarte oder Quinte bildet sich ein gleichmäßig pausenloser Sechszehntelfluss. Die Schlussgruppe besteht aus einer ebenfalls gleichmäßigen Abfolge von fünf Akkorden in Viertelnoten, jeweils mit einem Tritonus in deren Mitte, die einen dissonierenden Schluss von der Dauer einer ganzen Note setzen.

108 Erstaunlich wirkt die Erwähnung eben dieser Sonate Liszts durch Weinberg in seinem Interview mit Manašir Jakubov (vgl. Jakubov: *Mečislav Vajnberg*, S. 12, Kap. 1.3, Anm. 28). Dass Weinberg exakt dieses und kein anderes Musikstück aus seinem Lernprogramm aufgriff, zeugt entweder von einem scharfen Gedächtnis an die 60 Jahre zuvor eingeübten Stücke oder von einer zum Zeitpunkt des Interviews näheren Auseinandersetzung mit dieser Komposition Liszts.

109 Carl Dahlhaus: „Liszt, Schönberg und die große Form. Das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit“, in: *Die Musikforschung* (1988), H. 3, S. 203.

110 Vgl. Brinkmann, *Die gepresste Sinfonie*, S. 133–156.



Notenspiel 1: op. 126, T. 1–9.

Im weiteren Verlauf des Abschnitts werden die Ausführungen des Themas (insgesamt vier Mal) jeweils mit kleineren Modifizierungen aneinandergekettet;¹¹¹ dessen melodische und rhythmische Parameter – die punktierte Achtel mit anschließender Repetition des Folgetons als Sechzehntel – bleiben erhalten. Bei allen Ausführungen des Themas betreffen die wesentlichen Veränderungen die harmonische Ebene: Die Melodielinie wird mittels Chromatismen angespannt. Die Haupttonart a-Moll schimmert jedoch stets hinter den tonalen Verhältnissen der Subdominante und Dominante bzw. auch doppelten Subdominante im Vordergrund hindurch. Durch eine durchgehende Alterierung einzelner Stufen bildet sich der Effekt eines bedrückend durchdringenden Klangs.

Die Melodie des Themas wird in den nachfolgenden Sequenzierungen nur leicht variiert: augmentiert (T. 10–19), verkürzt (T. 20, 21) oder als Inversion gestaltet (T. 10–19). Den synkopisch geprägte Rhythmus (T. 22–24, 39–40), Dissonanzen durch die Doppelgriffe des Themas (ab T. 20) und die Brechung in die Weite der Kadenzakkorde (T. 24, 29, 30, 39) (Notenspiel 2) implementierte Weinberg bereits in seiner Sonate Nr. 2 für Violine solo, in der er jeden Satz mit einem Typus solcher Modifikation (z. B. Synkope oder Intervalle) betitelte.



Notenspiel 2: op. 126, T. 32–38.

Die auf Repetition basierende Aneinanderreihung einer absteigenden, engräumig wirkenden Melodie lässt deren flehenden Charakter besonders hervortreten. Die mehrfach wiederholten Bitten liegen auch der *Litanei* von Weinberg zugrunde, dem fünften Lied in seinem Vokalzyklus *Erinnerungen* op. 62 (1957–1958) nach dem Gedicht *Litania* von Julian Tuwim (Abbildung 1). Die Ähnlichkeit der beiden Themen ist so frappierend, dass man hier den Fall des „Schmelztiegels“¹¹² der musikalischen Ideen Weinbergs behaupten kann – eine unsichtbare, jedoch hörbare Vernetzung der Kompositionen und musikalischen Ideen.

¹¹¹ In Tabelle 2 sind diese Ausführungen/Sequenzen des Themas mit einer hoch gestellten Zahl kenntlich gemacht.

¹¹² Vgl. Jakubov, *Mečislav Vajnberg*, S. 12.



Abbildung 1: *Litania*, das 5. Lied im Vokalzyklus *Erinnerungen* op. 62 (1957/1958), Auszug aus dem Originalmanuskript, Copyright: Ol'ga Rachal'skaja

In *Litania* ertönt eine bittende Menschenstimme im Sprechgesang des mittleren Stimmenregisters mit einer kargen Begleitung von wenigen Liegetönen. An diese Begleitung erinnern die Bordun-Töne im Violinsatz der Sonate ab der dritten Ausführung des Hauptthemas. Der Vordersatz des Hauptthemas der Sonate bildet sich auf der Grundlage der zweiten Strophe, während der Nachsatz die Gestaltung der ersten Strophe nachbildet. Auch die von Tuwim gedichteten Verse basieren auf dem Prinzip der Wiederholung – ganz im Sinne einer Litanei mit den ihr eigenen aneinandergereihten Anrufungen.¹¹³ Sowohl die Baustuktur des Gedichts, die eine Aneinanderreihung von Bitten, Präpositionalobjekten eines Satzes, darstellt, als auch einzelne Wörter werden wiederholt.

¹¹³ Vgl. Karlheinz Schlager, Art. „Litanei“, in: *MGG online*, Stand: November 2016 (letzter Zugriff: 01.06.2022).

Modlę się, Boże, żarliwie,
 modle się, Boże, serdecznie
 za krzywdę upokorzonych,
 za drzenie oczekujących,
 za wieczny niepowrót zmarłych,
 za konających bezsilność,
 za smutek niezrozumiałych,
 za beznadziejnie proszących
 za obrażonych wyśmianych,
 za głupich, złych i maluczkich, maluczkich,
 maluczkich, maluczkich, maluczkich.
 Za tych, co biegną zdyszani do najbliższego doktora,
 za tych co z miasta wracają
 z bijącym sercem do domu,
 za potraconych nieśmiało,
 za wygwizdanych w teatrze,
 za nudnych, za brzydkich, niezdarnych,
 za słabych, bitych, gnębionych,
 za tych, co usnąć nie mogą,
 za tych, co śmierci się boją,
 za tych czekających w aptekach,
 za tych opóźnionych na pociąg,
 za wszystkich mieszkańców tego świata,
 tego świata, świata, świata, świata,
 za ich kłopoty, frasunki, przykrości
 troski, zmartwienia,
 za bóle tęsknoty, niepowodzenia,
 zmartwienia, zmartwienia, zmartwienia,
 zmartwienia, zmartwienia,
 za każde drgnienie, za drgnienie najmniejsze,
 co nie jest
 szczęściem, radością, radością, radością, radością,
 która tym ludziom,
 Tym ludziom niech wiecznie przyświeca,
 jeno życzliwie
 Modlę się, Boże, serdecznie, modlę się, Boże, żarliwie.

Ich bete, Gott, leidenschaftlich,
 ich bete, Gott, herzlich
 für das Leid der Gedemütigten,
 für die Erregung der Wartenden,
 für das ewige Fernbleiben der Toten,
 für die Hilflosigkeit der Sterbenden,
 für die Trauer der Missverstandenen,
 für die hoffnungslos Bittenden,
 für die beleidigten Ausgelachten,
 für die Dummen, Bösen und die Kleinen,
 Kleinen, Kleinen, Kleinen, Kleinen.
 Für die, die atemlos zum nächsten Arzt laufen,
 für die, die aus der Stadt,
 mit schlagendem Herzen nach Hause zurück-
 kommen,
 für die erschrocken Überfahrenen,
 für die im Theater Ausgepöfften,
 für die Langweiligen, für die Hässli-
 chen, Tollpatschigen, für die Schwachen,
 Geschlagenen, Gequälten,
 für die, die nicht einschlafen können,
 für die, die Angst vor dem Tod haben,
 für die in den Apotheken Wartenden,
 für die, die den Zug verpassten,
 für alle Einwohner dieser Welt,
 dieser Welt, Welt, Welt, Welt,
 für ihre Probleme, Sorgen, Leiden,
 Kummer, Besorgnisse,
 für den Schmerz der Sehnsucht, Misserfolge,
 Kummer, Kummer, Kummer,
 Kummer, Kummer,
 für jede Erregung, die kleinste Erregung,
 die kein Glück
 keine Freude, Freude, Freude, Freude ist,
 die den Menschen,
 den Menschen ewig leuchtet,
 einfach freundlich
 Ich bete, Gott, herzlich, ich bete, Gott, leiden-
 schaftlich.¹¹⁴

114 Die Übersetzung aus dem Polnischen ins Deutsche stammt von Katarzyna Wróbel.



Abbildung 2: *Matka*, 8. Satz der 8. Symphonie Weinbergs *Kwiaty Polskie (Polnische Blumen)* op. 83 (1964), Auszug aus dem Originalmanuskript, Copyright: Ol'ga Rachal'skaja

Obwohl Tuwims *Litanei* nicht auf geistliche Texte zurückgeht und die Vertonung von Weinberg zum größten Teil homophon angelegt ist, kann diese Komposition aufgrund ihres repetitiven und rezitativen Duktus mit der Gattung des Kirchenlieds in Verbindung gebracht werden.¹¹⁵ Der Sprechende übernimmt im Text die Rolle eines Vorbeters, eines Kantors, der vor allem in der jüdischen Liturgie eine zentrale Stellung innehat.

115 Auf eine ähnliche Weise knüpft auch die *Litania do Marii Panny* (Litanei an die Jungfrau Maria) op. 59 von Karol Szymanowski an die Tradition an, wobei die symphonische Kantate Szymanowskis durchaus polyphone Züge offenbart.

In der Sonate sind die Anflehnungen des Betenden nur virtuell musikalisch manifest; der erste Satz könnte somit als ein Lied ohne Worte gelten. Verena Mogl erkannte darin die Erscheinung eines „wandernden Choral“,¹¹⁶ dem Weinberg seit seinen ersten Arbeiten auf der Spur sei:

Mir [Weinberg, A. K.] folgt seit der ersten Symphonie ein Choral, wie er fest in der 8. Symphonie „sitzt“, im Satz „Es gibt einen Friedhof in Łódź ...“ [Abbildung 2] Dann erklingt dieser Choral in der Musik zu Korostylevs *Warszavskij nabat* und im *Dnevnik ljubvi*, und eben dieser Choral ist das vorherrschende Thema der 21. Symphonie, die dem Aufstand im Warschauer Ghetto gewidmet ist. Er ist keine Kirchenmelodie, sondern stammt von mir. Einige einfache, elementare Akkorde.¹¹⁷

Die kompositionsübergreifend immer wieder auftauchenden „einfachen, elementaren Akkorde“ wie sie auch in der Sonate Nr. 3 für Violine solo zu finden sind, können vor allem aufgrund ihres rezitativen Charakters mit dem Begriff der musikalischen Prosa in Verbindung gebracht werden, der im Zusammenhang mit den ebenfalls rezitativ und akkordisch gestalteten Solosonaten Max Regers¹¹⁸ – den ersten bekannteren nach Bach – steht. Darüber hinaus kann diese Stilistik auch aus der Vorstellung von „aufgehobener Lyrik“ herrühren, die sich seit der Deklamationspraxis in Schönbergs Melodramenzyklus *Pierrot lunaire* in der europäischen Vokalmusik vom Anfang bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts etablierte.¹¹⁹

Weinbergs Vokalkompositionen wurde von zeitgenössischen sowjetischen Musikkritikern mehrmals „allgemeine Trockenheit, Melodielosigkeit, Unvereinbarkeit mit Gesangskunst“ vorgeworfen.¹²⁰ Darin kann eine über Šostakovičs Vokalwerke verlaufende Verbindung zu Paul Hindemiths Vokalkompositionen gesehen¹²¹ werden und eine darin zum Ausdruck kommende „Distanz zur Dichtung“,¹²² die jedoch der stetigen emotionalen Aufladung von Weinbergs Vokalwerken widersprechen würde. Zeichnet sich das vokale Schaffen Weinbergs stellenweise auch durch Sparsamkeit, auch Monotonie der musikalischen Mittel aus, so bricht es doch niemals gezielt mit Gattungsmerkmalen des Lieds im Sinne der „Anti-Lied-Ästhetik“. ¹²³ Vielmehr bedingen die Texte selbst den Charakter von

116 Vgl. Mogl: „Juden, die ins Lied sich retten“, S. 214.

117 Nikitina: *Počti ljuboj mig žizni*, S. 23.

118 Vgl. Rudolph Stephan: „Die Violinmusik des Zwanzigsten Jahrhunderts“, in: Vera Schwarz (Hg.): *Violinspiel und Violinmusik in Geschichte und Gegenwart*, Wien 1975, S. 62.

119 Vgl. Friedrich Cerha: „Zur Interpretation der Sprechstimme in Schönbergs *Pierrot lunaire*“, in: Rudolph Stephan (Hg.): *Bericht über den 1. Kongress der Internationalen Schönberg-Gesellschaft*, Wien 1978, S. 25–33.

120 Zum Beispiel bei der offiziellen Ablehnung der Oper *Die Passagierin*, der 9. Symphonie und des Requiems. Siehe Kapitel 3.3.

121 Vgl. Stefan Weiss: „Wind aus dem Westen: Zur Hindemith-Rezeption des jungen Schostakowitsch“, in: Hans-Joachim Hinrichsen, Laurenz Lütken (Hg.), *Zwischen Bekenntnis und Verweigerung. Schostakowitsch und die Sinfonie im 20. Jahrhundert. Symposium Zürcher Festspiele 2002*, Kassel 2005, S. 81–97.

122 Dieser Begriff stammt von Paul Hindemith. Zitiert in: Andreas Meyer: „Musikalische Lyrik im 20. Jahrhundert“, in: Hermann Danuser (Hg.), *Musikalische Lyrik* Bd. 2 (=Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 8), Laaber 2004, S. 231.

123 Vgl. Meyer: *Musikalische Lyrik im 20. Jahrhundert*, S. 231 ff.

deren musikalischer Übersetzung: Der Litanei-Vers etwa kann nur so vorgetragen werden – flüsternd, betend, drängend, „skandiert“.¹²⁴

Für das Wesen der Instrumentalkompositionen in Weinbergs Spätwerk – nicht nur der betreffenden Sonate – könnte Hermann Danusers Auffassung des Lyrischen eines Instrumentalwerks Aufschluss geben, exemplifiziert am Instrumentalwerk von Charles E. Ives. Laut dieser Konzeption verringere sich der Abstand zwischen Vokal- und Instrumentalmusik:

Zwischen gesungener und verschwiegener Textschicht, [...] zwischen Programmmusik und absoluter Musik. [...] Entscheidend ist nicht die Zitation, entscheidend ist die Veränderung des Zitierens. Der Prozeß, der einen erinnerten Gehalt aufhebt, indem er eine Textsemantik zur Instrumentalmusik befreit und sie im geistigen Raum des Werkes transformiert bewahrt, begründet die strukturelle Entfaltung der Komposition. Die variative Fortentwicklung motivisch-thematischer Verfahren bindet Ives' Œuvre an die europäische Tradition an, zugleich aber führt der transzendentalistische Prozeß zu etwas ganz anderem: Ein unendlicher Assoziationsstrom des Erinnerten und Vergegenwärtigten sprengt die Autonomie des Werks. Während die europäische Romantik die Erinnerungsarbeit im Raum je vereinzelter Melancholie vollzieht, ruft die transzendentalistische zur Tat. Das musikalische Gedächtnis der Väter erscheint im experimentell gestalteten Werk als Pfand für die Zukunft.¹²⁵

Auch wenn hier nicht näher auf das transzendentalistische Verständnis der Musik Weinbergs eingegangen werden kann, scheint der Begriff des Grenzüberschreitenden für die Interpretation von Weinbergs Musik durchaus zuträglich zu sein.¹²⁶ Die fortschreitende variative Entwicklung in der Sonate für Violine solo Nr. 3 von Weinberg setzt also an dem „unendlichen Assoziationsstrom des Erinnerten“ an, die in der Einsätzigkeit und Monothematik der Sonate nur folgerichtig erscheinen kann. „Der wandernde Choral“ wird vermehrt verändert zitiert und dies bedingt die strukturelle Konstruktion des Abschnitts.

Im mittleren Teil des ersten Abschnitts¹²⁷ setzt zwar ein neues kontrastierendes Thema an (Variation b, siehe Tabelle 2, ab T. 42) (Notenbeispiel 3), es schöpft jedoch aus dem Litanei-Thema, indem es Wiederholungen einzelner Intervalle exponiert, die dessen Diastematik umreißen. Der Vordersatz des Variationsthemas umfasst die ersten drei Takte, die eine fallende kleine Sekunde und Quarte entsprechend drei Mal wiederholen. Durch den enthaltenen Oktavsprung (T. 42–44) wirkt der Vordersatz leidenschaftlich angespannt, was durch die Spielanweisung *molto espressivo* zusätzlich betont wird.

124 Mogl: „Juden, die ins Lied sich retten“, S. 214.

125 Hermann Danuser: „Instrumentale Lyrik“, in: ders. (Hg.): *Musikalische Lyrik* Bd. 2, Laaber 2004, S. 200.

126 Den Begriff der Transzendenz in der *Litanei* Weinbergs greift auch Verena Mogl in ihrer Besprechung dieses Liedes auf – ohne eine tiefergehende Annäherung. Vgl. Mogl: „Juden, die ins Lied sich retten“, S. 212 ff.

127 Der mittlere Teil weist eine dreiteilige Struktur auf. Der erste Unterabschnitt ist periodisch aufgebaut und besteht aus Anreihungen eines hier neu eingeführten B-Themas; der zweite Unterabschnitt beruht ebenfalls auf einem periodischen C-Thema, das drei Mal erklingt. Die Modifizierungen des Hauptthemas (ab T. 97) markieren den reprisenhaften dritten Unterabschnitt, in den sich jedoch einzelne markante Teile des C-Themas mischen.



Notenspiel 3: op. 126, T. 42–49

Der viertaktige Nachsatz klingt mit der repetitiven, synkopierte-zögerlichen Bewegung von *es–as* bzw. *a–e* klagend, beinahe flehend. Zum Schluss fusionieren zwei kleine Sekunden in eine Triller-Abfolge; allerdings nimmt die erste kleine Sekunde durch die Oktavierung des unteren Tons den Umfang einer verminderten None ein: Dieses auseinandergenommene Clustergebilde auf der vierten Stufe von e-Moll stellt den alarmierenden Abschluss eines insgesamt emotional aufgewühlten Variationsthemas dar.

Im Folgenden erlauben es in fast jedem Takt eingesetzte chromatische Rückungen, das Variationsthema fortzuspinnen. Da seine rhythmische Struktur identisch bleibt, sorgen die Sequenzierungen für mehr Spannung. Bei der dritten Sequenzierung (T. 58) ändert sich die Richtung der Melodie im Nachsatz und es entstehen, ausgehend vom selben Ton, aufsteigende kleine Tonschritte (verminderte Terz, kleine Sekunde), die im Verlauf der Sonate als eine Art wanderndes Variationsmotiv wiederkehren, welches in der musikalischen Dramaturgie den Charakter eines Leitmotivs annimmt (Notenspiel 4).



Notenspiel 4: op. 126, T. 59–62

Die Schlusskadenz des Abschnitts geht – wie bei der vorhergegangenen Schlussgruppe – betont in die Weite: harmonisch vertikal und metrisch horizontal (Notenspiel 5). Es bilden sich auf über zwei Oktaven auseinandergezogene Nonenakkorde aus einer kleinen Sexte und einer Quinte, die untereinander im Abstand einer kleinen Septime stehen (T. 67). Anschließend wechseln sich die enge, clusterartige und die weite Lage der Akkorde ab und die Kadenz endet mit einer großen Sekunde im zweigestrichenen Bereich auf der Dominante in e-Moll (derselbe Schluss kam bereits nach der ersten Themenausführung in T. 49).



Notenspiel 5: op. 126, T. 66–68

Eine ähnlich ausgestaltete Kadenz findet sich auch im Solo der Violine im II. Akt der Oper *Wir gratulieren!* op. 111 (Notenbeispiel 6), an einer Stelle in der Oper, die das Schicksal eines jüdischen Musikers besingt – die Wahl der instrumentalen Besetzung – der solierenden Violine – ist hierbei besonders bezeichnend.



Notenbeispiel 6: *Wir gratulieren!*, Akt II, Buchstabe D

Die Änderung der Tempoangabe kündigt den Beginn eines neuen Unterabschnitts an: Das Tempo wechselt zu *andante*; dennoch wirkt die Stimmung aufgebracht und unruhig. Eine neue c-Variation (ab T. 72) in es-Moll oszilliert (Notenbeispiel 7) im Abstand einer kleinen Terz um eine zentrale Achse und stellt somit eine Verbindung zum Vordersatz der vorangegangenen Variation her. Die hin und her schwankende Bewegung der punktierten und unterschiedlich langen Notenwerte erzeugt einen nervösen Charakter. Der Nachsatz der neuen c-Variation wiederholt den rhythmisch gleichmäßiger in Achteln verlaufenden, gebrochenen Nonenakkord aus dem entsprechenden Nachsatz des vorangegangenen Variationsthemas – die aufwärtsstrebende Aneinanderreihung von verminderter Quinte und zwei Quartan. Anschließend folgt das wandernde Variationsmotiv – ebenfalls aus dem Nachsatz des vorangegangenen Themas –, das hier in gespiegelter, also absteigender Richtung verläuft.



Notenbeispiel 7: op. 126, T. 72–79

Die c-Variation wird nachfolgend noch zwei Mal mit unwesentlichen Veränderungen (Inversion, Kürzung des Nachsatzes, harmonische Rückungen auf die Doppelsubdominante) ausgeführt. Indes verschiebt der geänderte Rhythmus bei der letzten Ausführung des Themas (T. 87–96) die Betonungsverhältnisse und kündigt eine verstärkte Anspannung an. Diese entlädt sich (T. 92–96) in weiten Akkorden der Schlussgruppe, bestehend aus einer strettaartigen Bewegung in gleichmäßigen Achteln von der vierten über die fünfte Stufe zur Tonika – und bei der zweiten Sequenz zur erhöhten siebten Stufe –, gefolgt von synkopierenden, auseinandergenommenen Clusterbildungen; dabei manifestiert sich die Tonart a-Moll (Notenbeispiel 8).



Notenbeispiel 8: op. 126, T. 92–97

Die letzte Formeinheit des ersten Abschnitts (ab T. 97) stellt eine reprisenartige Wiedergabe des Hauptthemas mit einem kürzeren Einschub des Variationsthemas der oszillierenden Terz dar (T. 113–120), die sich neben der von Doppelgriffen gesättigten Ausführung des Hauptthemas kontrastvoll hervorhebt. Das Hauptthema wird im Laufe dieses Abschnitts drei Mal auftauchen. Mit unwesentlichen rhythmischen Veränderungen (Dauernverkürzung) geraten die durch die Doppelgriffe gebildeten Intervalle in den Fokus. Mit dem wandernden Variationsmotiv – angereichert mit Zweiklängen – schließt der Abschnitt, und zwar in der Tonart des Hauptthemas, a-Moll, auf der fünften Stufe, was dem Schluss Ambiguität verleiht und eine enge Verbindung zum darauffolgenden Abschnitt herstellt (Notenbeispiel 9).



Notenbeispiel 9: op. 126, T. 130–135

Vergleicht man die Baustruktur des Gedichts von Tuwim mit der Form dieses Abschnitts (Aneinanderreihung von oft monoton wirkenden Phrasen mit deutlich wahrnehmbaren Wiederholungen einzelner Motive), wird deutlich, dass der erste Abschnitt die Verse musikalisch wiedergibt. Verena Mogl erkennt in der *Litanei* von Tuwim eine explizite Kritik am herrschenden System¹²⁸ – das heißt dem politischen System der Sowjetunion –, denn die betende Stimme bittet für die „Beleidigten, Ausgelachten“ (za obrazonych, wysmianych), die „Unterdrückten“ (gnebionych). Diese Interpretation könnte jedoch zu

¹²⁸ Vgl. Mogl: „Juden, die ins Lied sich retten“, S. 213.

weit greifen, wenn man bedenkt, dass das Gedicht *Litanei* aus der Sammlung „Sokrates tańczący“ von 1920 stammt, die kaum Unmut über eine bestimmte politische Ordnung, sondern vielmehr über das universelle Leiden äußert, das Menschen dieser Welt ein Leben lang begleitet.

Ebenfalls Aufschluss über die Aussage des ersten Abschnitts der Sonate Nr. 3 für Violine solo bietet die Vorstellung des wandernden Chorals, der sich bestimmt nicht zufällig auch in Verbindung mit Tuwims Versen *Auf dem Friedhof in Łódź* im (mit *Matka* betitelten) achten Satz der Symphonie Nr. 8 wiederfindet (Abbildung 2). Darin kommt die Trauer um eine von den Nationalsozialisten ermordete jüdische Mutter zum Ausdruck. In der betreffenden Sonate, die Weinberg dem Andenken an seinen Vater widmete, bestimmt ein Gebet, das heißt derselbe Choral, das musikalische Geschehen und ruft zur Tat: zur Erinnerung.

Der zweite Abschnitt der Sonate (Takte 137–288) ist dreiteilig angelegt (Tabelle 3). Das Prinzip der sich entwickelnden Variation setzt sich insgesamt fort, wobei die Variationen nicht mehr auf der Harmonik beruhen – wie im ersten Abschnitt der Sonate –, sondern vor allem auf der Veränderung des musikalischen Charakters. Während der erste Unterabschnitt die Modifikationen des Hauptthemas aneinanderreihet (Fortspinnung), gestaltet sich der triohafte mittlere Unterabschnitt (A-B-A) – ebenfalls aus dem Hauptthema schöpfend – rondohaft und ist fünfteilig angelegt. Der dritte Unterabschnitt ist stark verkürzt und dient hauptsächlich als Überleitung zur darauffolgenden Entwicklung.

| A | B | A |
|---|-------------------|----------------|
| a - a ¹ - a ² - a ³ - a ⁴ - a ⁵ - a ⁶ | b - c - b - c - b | a ³ |
| f-Moll | h-Moll/f-Moll | a-Moll |
| T. 137–181 | T. 182–264 | T. 265–287 |
| Viertelnote = 63 | Achtelnote = 126 | |

Tabelle 3: op. 126: Formaler und tonaler Bau des zweiten Abschnitts (zusammengesetzte dreiteilige Liedform)

Die *adagio*-Variation sticht durch Gesanglichkeit und Lyrik hervor; im periodisch gebildeten Vordersatz fallen die kleine bzw. große Sechste als punktierte Viertel herab; der untere Ton, eine Achtelnote, fällt auf die erste Stufe in f-Moll und wird anschließend als eine halbe Note wiederholt (Notenbeispiel 10).



Notenbeispiel 10: op. 126, T. 137–144

Im Folgenden schichten sich nacheinander zwei Quarten aufeinander: Die erste ist mit vier Sekundschritten in Achtern ausgefüllt und die zweite greift die rhythmische Gruppe vom Anfang des Satzes (punktierter Viertel mit einer Achtel) auf. Im Nachsatz intensiviert sich die schaukelnde Bewegung der Töne, während die Rhythmik (Viertel und zwei Achtel verbalkt) fast durchgehend – im ersten Takt angedeutet, im zweiten wörtlich wiederholt – konstant bleibt. Im Nachsatz schrumpft das Melodische und bewegt sich im Rahmen einer verminderten Quarte oder gar in Sekundschritten, die mittels Oktavierungen etwas kaschiert werden. Im vorletzten Takt (T. 143) reduziert sich der Rahmen der Pendelbewegung auf eine verminderte Quarte. Im letzten Takt des Satzes umfasst die Melodie zwei Oktavabstände, die jedoch nicht nacheinander folgen. Die Dynamik steigert sich dabei zusammen mit der steigenden Tendenz der Melodik.

Wenn der melodische Verlauf der *adagio*-Variation (Notenbeispiel 10) als Inversion genommen wird, offenbart sich eine Ähnlichkeit mit dem wandernden Variationsmotiv vom vorherigen Abschnitt.

Wie im vorangegangenen Abschnitt folgen der Ersterscheinung der Variation deren Sequenzierungen. Die Veränderungen betreffen hauptsächlich die Tonhöhe und harmonische Rückungen; bei der dritten Ausführung des Themas (ab T. 153) werden zusätzlich noch figurative Transformationen des Melodischen und Rhythmischen vorgenommen (Notenbeispiel 11). Die fallende Bewegung der Quinten und Quarten bleibt präsent. Da sie zu Beginn mit chromatischen Durchgangsnoten verziert werden, verkürzt sich ihre Dauer auf eine Abfolge von Sechzehntelnoten. Die Oktavabstände zwischen den Tönen werden gelegentlich mit Durchgangstönen ausgefüllt; bei Sekundschritten werden sie beibehalten, um Clusterbildung zu vermeiden.



Notenbeispiel 11: op. 126, T. 157–160

Mit einem *attacca*-Anschluss ändert sich im Takt 182 das Tempo zu *allegro vivo* und eine neue markante musikalische Gestalt mit luziferischen Zügen (b-Variation) bricht ein (Notenbeispiel 12). Deren Provenienz aus dem *adagio*-Thema ist augenscheinlich: Im Auftakt setzt die Abfolge einer aufsteigenden kleinen Sekunde und einer absteigenden kleinen Terz mit einer Durchgangsnote an. Der Zielton fällt dann stets auf die betonte Zählzeit und wird *staccato* zwei Mal ausgeführt und mit einer Achtelpause von der folgenden Zweiergruppe der Achtel, ebenfalls einer kleinen Terz, abgetrennt. Die Vortragsart sowie die vielen Achtelpausen, welche diese zwei Elemente voneinander trennen, heben das neue (b) Variationsthema heraus.



Notensbeispiel 12: op. 126, T. 181–190

Die Pausen als Gestaltungsmittel kennzeichneten bereits in der Sonate Nr. 2 für Violine solo einen der sieben Sätze. Die wiederholte Abfolge ein und desselben Elements prägt dieses Thema und offenbart Ähnlichkeit zum grotesken Tanz, nach David Fanning einem Totentanz,¹²⁹ im 3. Satz des achten Streichquartetts von Šostakovič.

Die unmittelbar folgende (c-)Variation in f-Moll (ab T. 216) entfaltet sich zügiger (Zweiergruppe aus jeweils einer Achtel und zwei Sechzehnteln sowie vier Sechzehnteln verbalkt) und beginnt ebenfalls immer auftaktig mit einem aufsteigenden und gebrochenen Moll-Dreiklang, gefolgt von wiederholten Quartensprüngen. Dieses Thema leitet sich aus der *adagio*-Variation des ersten Abschnitts ab, das sich um die Terz-Oszillation bildete, und weist ein ähnlich aufgewühltes Wesen auf (Notensbeispiel 13).



Notensbeispiel 13: op. 126, T. 216–221

Die c-Variation setzt insgesamt vier Mal an und der Refrain der b-Variation (in c-Moll) begleitet es unermüdlich. Dadurch entsteht der rondohafte Charakter des mittleren Trio-Unterabschnitts.

Der Abschnitt schließt (ab T. 265) mit einem kontrapunktischen Satz, der *forte subito* die Modifikationen der *adagio*-Variation (Notensbeispiel 11), hier allerdings doppelt so langsam in einen pausenlosen Achtelfluss, anlaufen lässt. Als Kontrapunktstimme erklingt das Grundmotiv der c-Variation (Notensbeispiel 13). Um das Dreifache verlangsamt bilden dessen Töne das harmonische Gerüst: D-Dur und a-Moll, während das tonale

129 Vgl. David Fanning: *Shostakovich: String Quartet No. 8*, Aldershot 2004, S. 15.

Zentrum der Gegenstimme beinah in jedem Takt entweder um einen Halbton, einen Ganzton, eine Terz oder eine Quarte versetzt wird. Der Schluss (ab T. 276) baut zum wiederholten Male die Verbindung zu a-Moll auf (Notenbeispiel 14) und dient als Überleitung zum darauffolgenden Satz (ebenfalls in a-Moll) rhythmisch gleichmäßig: im Paar einer Viertel mit einer Achtel.



Notenbeispiel 14: op. 126, T. 276–288

Der dritte Abschnitt (Takte 288–580) beginnt mit der Modifikation des Hauptthemas, in einem im Vergleich zum Kopfabschnitt der Sonate deutlich schnelleren Tempo. Dessen Neuerungen sind durch die virtuellen Violintechniken inspiriert, angelehnt an das entsprechende Instrumentalschaffen von Igor' Stravinskij und Béla Bartók. Auf der Mikroebene weist der Satz ebenfalls – wie im vorangegangenen Abschnitt – eine zusammengesetzte dreiteilige Liedform mit markanten Rondo-Zügen auf (Tabelle 4). Als Übergang zum letzten Abschnitt der Sonate dient das Anhängsel (C) am Ende des zweiten A-Abschnitts (ab T. 499)

| A | B | A | C |
|-----------------------------|----------------|---------------------|----------------|
| a-b | a-b | a-b ¹ -a | c |
| a-/e-Moll | a-Moll/A-Dur | d-/a-Moll | d-/a-/cis-Moll |
| | b-, c-, a-Moll | f-Moll – a-Moll | |
| T. 288–364 | 365–449 | 450–539 | 540–581 |
| punktierte Viertelnote = 92 | | | |

Tabelle 4: op. 126, Formaler und tonaler Bau des dritten Abschnitts.

Die a-Variation rekurriert unmissverständlich auf das Hauptthema der Sonate und baut auf der Wiederholung eines dreitönigen Motivs auf, das den Umfang einer Quinte nicht überschreitet (Trichord), einem Element aus dem Nachsatz des Hauptthemas. Mit zweifachem *forte*, akzentuiert und *con fuoco* ketten sich im Perpetuum die Sechzehntelnoten aneinander und füllen dabei den Umfang von drei Oktaven aus (Notenbeispiel 15).



Notenbeispiel 15: op. 126, T. 288–294

Das *moto perpetuo* der Sechzehntel im Allegretto-Tempo erinnert an eine ähnliche Gestaltung im vierten (*presto*) Satz der Sonate für Violine solo von Bartók, der sich mit seiner Komposition von Johann Sebastian Bach und dessen Sonate Nr. 3 für Violine solo (BWV 1005) inspirieren ließ.¹³⁰

Die b-Variation bezieht sich auf den rhythmisch modifizierten Nachsatz der *adagio*-Variation (siehe T. 161) und lässt ein einziges Element davon (viertöniger Tetrachord) wiederholt erklingen (Notenbeispiel 16).



Notenspiel 16: op. 126, T. 317–325

Es erinnert stark an das Hauptthema im 8. Streichquartett von Šostakovič (Notenspiel 17).



Notenspiel 17: Šostakovič, Streichquartett Nr. 8 c-Moll op. 110, 1. Satz (*largo*), Anfang

Die wiederholten Anspielungen an das 8. Streichquartett von Šostakovič, die sich im Verlauf der Sonate Weinbergs finden, schlagen eine direkte Parallele zu Weinbergs eigener Programmatik, denn das 8. Streichquartett von Šostakovič trägt eine Widmung im Gedenken an die Opfer des Faschismus und des Krieges. Der Zueignung dieses Streichquartetts wurde jedoch auch nachgesagt, dass sie selbstreferentiell sei, was durch die zentrale Stellung des DSCH-Monogramms eine eindeutige Bestätigung finden würde.¹³¹ Das

¹³⁰ Vgl. Oliver Yatsugafu: *Performance-Practice Issues in Bartók's Sonata for Solo Violin (1944)*, a dissertation of the University of Georgia, GA, USA 2011, S. 3.

¹³¹ Vgl. Isaak Glikman (Hg.): *Pis'ma k drugu. Dmitrij Šostakovič – Isaaku Glikmanu* [Briefe an den Freund. Dmitrij Šostakovič an Isaak Glikman], Sankt Petersburg 1993, S. 159.

8. Streichquartett sei ein Auto-Requiem (es ist tatsächlich beim Begräbnis Šostakovičs aufgeführt worden),¹³² das in der Sonate Weinbergs hie und da als ein einsamer, um sich selbst kreisender musikalischer Geist auftritt.

Die folgenden zwei Ausführungen der b-Variation unterscheiden sich hauptsächlich im Rhythmus voneinander. Bei der ersten Ausführung wird dieses Thema im ersten Takt als Viertel und Achtel, und im zweiten Takt genau umgekehrt wiedergegeben, wobei die zwei Achtel *legato* verbunden werden, wodurch eine hinkende Melodik entsteht. Der dominante dumpfe Abstrich-Vortrag auf der G-Seite hebt sich von der fließenden Sechzehntel-Bewegung des vorangegangenen Themas deutlich ab, zumal der Umfang der Melodie auf eine Oktave begrenzt ist.

Die zweite Ausführung der b-Variation hebt sich durch die erneut veränderte Rhythmik heraus: Der Verbindung von punktierter Achtel und einer Sechzehntel folgen eine Achtel bzw. zwei Sechzehntel (Notenbeispiel 18). Das Grundmotiv verläuft zunächst vier Takte rückwärts als Inversion, um anschließend synkopierend zweistimmig und etwas zeitversetzt in der Oktavparallele zu erklingen.



Notenbeispiel 18: op. 126, T. 343–351

Der zweite Unterabschnitt dieses Abschnitts beginnt mit einer Art Refrain (ab T. 365). Die a-Variation wird stellenweise mit Doppelgriffen angereichert, die clusterartige, jedoch oktavierte Klänge bilden (Notenbeispiel 19).



Notenbeispiel 19: op. 126, T. 392–395

Die beiden Ausführungen der b-Variation verlaufen zunächst in entgegengesetzter Reihenfolge, beide mit Zweiklängen angereichert. Der Abstrich-Vortrag wird von Trillern abgelöst und die b-Variation erklingt homophon (Notenbeispiel 20), dabei bewegt sich das tonale Zentrum zwischen c- und a-Moll.



Notenbeispiel 20: op. 126, T. 405–413

¹³² Vgl. Fanning: *Shostakovich*, S. 14.

Den Anbruch des reprisenartigen dritten Unterabschnitts markiert die Wiederkehr der a-Variation. Sie verläuft im Vergleich zu dessen erster Ausführung am Anbeginn des Abschnitts (Notenbeispiel 14) beinahe tongetreu zu deren erster Ausführung – nur eine Oktave höher (ab T. 450). Dementsprechend verlagert sich das melodische Geschehen in den dreigestrichenen Bereich; dies kündigt den nahenden Höhepunkt an. Nahtlos fügt sich das Grundmotiv der b-Variation an und stürzt aus dem höchsten dreigestrichenen Bereich zwei Oktaven hinunter. Im Folgenden tauchen einzelne Motive aus dem ersten Abschnitt mitsamt dem wandernden Variationsmotiv (Notenbeispiel 21) auf.



Notenbeispiel 21: op. 126, T. 474–482

Als eine Art Trugschluss (in f-Moll) schließt ein weit gefasster Akkord bestehend aus kleiner Septime und kleiner Sekunde an, die im Abstand einer übermäßigen Quinte stehen. Im pausenlosen Fluss der Sechzehntel ständig wiederholt und im Wechsel von Ab- und Aufstrichen erinnert der Klang an Gitarrengriffe (Notenbeispiel 22). Vergleichbar einer virtuellen Kadenz strömen anschließend die Zweiunddreißigstel vom viergestrichenen *b* hinab zum *G*, und das zwei Mal in unterschiedlichem Rhythmus. Neben der Fixierung auf einzelne Intervalle implementiert Weinberg in diesem Abschnitt *pizzicato*, Ab- und Aufstriche sowie Triller als melodische Mittel – ganz in der Tradition der Violinliteratur des 20. Jahrhunderts.¹³³



Notenbeispiel 22: op. 126, T. 487–495

Den Abschluss des Abschnitts markiert die erneute Aufnahme der a-Variation (ab T. 500), das allerdings nur kurz, aber *marcatissimo* angedeutet wird. Auch die Elemente des Hauptthemas aus dem ersten Abschnitt klingen hier durch.

Als Schluss fungiert eine Abfolge sich wiederholender Zweiklänge, deren Intervall sich ausgehend vom Sekundabstand chromatisch bis zu einer Quarte weitet, bis schließlich der a-Moll-Dreiklang repetitiv in dreifachem *forte alla chitarra* erklingt. Die explizite

¹³³ Vgl. Stephan: *Die Violinmusik*, S. 66.

Verfremdung des Violinklangs kann hier ebenfalls als Mittel zur Variationsbildung gesehen werden (Notenbeispiel 23).



Notenbeispiel 23: op. 126, T. 516–528

Als eine Codetta reiht sich unerwartet eine tänzerisch anmutende Modifikation des Grundmotivs des Hauptthemas im Dreiertakt (Notenbeispiel 24) an den Abschnitt, der bereits seinen Abschluss gefunden hatte: In einer ununterbrochenen Abfolge der Drei-Achtel-Figur und des dreitönigen Tetrachords (eine absteigende Bewegung einer kleinen Sekunde und einer kleinen Terz) dreht sich *pianissimo* der melodische Wirbel durch d- und cis-Moll und löst sich unvermittelt auf.



Notenbeispiel 24: op. 126, T. 540–548

Der letzte Abschnitt (Takte 582–741) der Sonate beginnt reprisenartig mit dem Hauptthema in a-Moll, fast tongetreu, *pianissimo* und geringfügig schneller als zu Beginn der Sonate (Notenbeispiel 25). Der Nachsatz des Themas reduziert sich auf die wesentlichen Tonverhältnisse in der Melodie (absteigende Sechste, ab- und aufsteigende Sekunden, absteigende Quarte und Quinte), während der erste weite Akkord zu Beginn jedes Taktes die Funktion einer Bordun-Begleitung übernimmt.



Notenbeispiel 25: op. 126, T. 582–591

Anschließend wird das Hauptthema in einer neuen Variation wiederaufgenommen, die sich klar auf die dritte Variation im ersten Abschnitt der Sonate (oszillierendes Terz-Motiv) (T. 72) bezieht. Hier erklingt das gleichmäßig in einer Abfolge von Achteln und

Vierteln gehaltene Kleine-Terz-Motiv in d-Moll, das von sich zweimal wiederholenden, abfallenden und mit einem Vorschlag versehenen Quarten gefolgt wird (Notenbeispiel 26). Das Tempo verlangsamt sich dabei um etwa ein Drittel. Die abfallenden Vorschlag-Quarten prägen die Grave-Prozession.



Notenbeispiel 26: op. 126, T. 597–603

Nachdem die Kleine-Terz-Figur noch zwei Mal ansetzt und in g-Moll endet, leitet in dreifachem *piano* eine Abfolge von Zweiklängen – überwiegend im Abstand einer Quarte – innerhalb von drei Takten zur Haupttonart a-Moll über (T. 617–620).

Ebenfalls sehr leise, jedoch etwas schneller beginnt sich wieder die tänzerische Variation vom Ende des Vordersatzes im Wirbel zu drehen (Notenbeispiel 27). Hierbei verläuft sie zweistimmig und mit einem synkopischen Auftakt, der entweder von einer oder von zwei abfallenden Quarten, die eine Tetrachord-Bewegung bilden, gefolgt wird.



Notenbeispiel 27: op. 126, T. 620–632

Die ununterbrochen kreisende, durch die hinzugefügte Synkopierung etwas hinkende Bewegung dieses recht einfach angelegten Tanzes zeugt von Volkstümlichkeit und rätselhafter, spukhafter Natur zugleich. Diese fast unbeholfene, schlichte Tanzmelodie scheint von den in Igor' Stravinskij's *Die Geschichte vom Soldaten* angewendeten volkstümlichen Fideltechniken inspiriert zu sein. Eine Deutung dieser musikalischen Erscheinung zum Ende der Sonate bietet ihr Widmungsträger selbst, der Vaters Mieczysław Weinbergs. Aus den spärlichen Überlieferungen über Samuil Weinberg wissen wir von einer 1926 gemachten Aufnahme eines Musikstücks für Violine solo aus dem zu der Zeit wohl bekanntesten jiddischen Theaterstücks *Dybbuk* von Salomon An-ski. Die Musik dazu schuf

Joel Engel¹³⁴ auf der Grundlage der von ihm während der gemeinsam mit An-Ski durchgeführten ethnographischen Reise durch die Regionen von Wolhynien und Podolien gesammelten jiddischen Volkslieder.

Das *Dybbuk* des Habimah-Theaters wurde in Warschau mehrmals mit großem Erfolg aufgeführt und erreichte große Beliebtheit.¹³⁵ Giovanna Tomassucci schreibt von einem Boom,¹³⁶ den die Inszenierungen – sowohl auf Jiddisch als auch auf Hebräisch – des Stücker Salomon An-Skis über die Totengeist-Erscheinung ausgerechnet in Polen verursachten, und begründet ihn mit einem besonderen Reiz des Sujets nicht nur für die polnischen Juden, sondern auch für die Polen, denen die Vanitas-Idee bereits im Werk von Adam Mickiewicz nahegebracht worden war.¹³⁷ Die genannte Aufnahme Samuil Weinbergs von einem Potpourri aus der Musik von Joel Engel zum Theaterstück *Dybbuk* bei *Syrena Record* ist in diesem Kontext zu sehen.¹³⁸

Könnte es also die jenseitige Welt der Toten sein, die zum Schluss der Sonate mit einem hinkenden Tanz ins musikalische Geschehen einsteigt – ähnlich wie nach dem Bettler-Tanz¹³⁹ im Theaterstück *Dybbuk* der Geist eines verstorbenen Geliebten in eine jüdische Braut namens Leah eindringt?¹⁴⁰ Der musikalische Bezug der Sonate zum Theaterstück *Dybbuk* konnte nicht nachweisbar hergestellt werden, auch wenn eine Totenwelt-Obsession, ein ritueller Tanz das musikalische Geschichte im Schlussteil der Sonate bestimmt – der Topos des *danse macabre* lässt sich in einigen anderen Kompositionen Weinbergs antreffen.¹⁴¹

134 Joel Engel war stellvertretender Vorsitzender der 1913 gegründeten Moskauer Filiale der Gesellschaft der jüdischen Volksmusik. Vgl. Jascha Nemtsov: „Moskovskoje otdelenije obščestva evrejskoj narodnoj muzyki (1913–1922)“ [Die Moskauer Abteilung der Gesellschaft für jüdische Volksmusik], in: Galina Kopytova, Alexander Frenkel (Hg.): *Iz istorii evrejskoj muzyki v Rossii* [Zur Geschichte der jüdischen Musik in Russland] Bd. 2, Sankt Petersburg 2006, S. 234.

135 Das Habimah-Theater reiste in den Jahren 1926, 1930 und 1938 nach Warschau.

136 1937 verfilmte der polnisch-jüdische Regisseur Michał Wasziński diese Erzählung von Salomon An-Ski. Sein Film *Dibbuk* gilt als eines der wenigen erhalten gebliebenen Zeugnisse über die europäische Judenkultur und Kunst aus der Vorkriegszeit.

137 Vgl. Giovanna Tomassucci: „Il Dibbuk e la cultura polacca tra le due guerre: un ponte verso l'arte ebraica?“ [Dybbuk und die polnische Kultur zwischen den zwei Kriegen: Eine Brücke zur jüdischen Kunst?], in: *Il Dibbuk fra tre mondi. Saggi, Centro di studi ebraici*, Napoli Università 2012, S. 19 f.

138 Das Stück von An-ski stieß weltweit auf großes Interesse beim Publikum und bei den Produzenten: 1934 wurde an der Scala in Mailand die Oper *Dibbuk: leggenda drammatica in un prologo e tre atti* von Lodovico Rocca aufgeführt, die in demselben Jahr in Detroit und im Jahr darauf in Warschau aufgeführt wurde. Vgl. Tomassucci: *Il Dibbuk*, S. 15.

139 Der Bettler-Tanz von Joel Engel zeichnet sich ebenfalls durch eine durchgehende Synkopierung aus, die „den Boden unter den Füßen der Tanzenden wegreißen soll“. Siehe Rita Flomenboim: „Joel Engel (1868–1927) – music for the play Haddibuk by Shlomo An-Sky“, in: Wolfgang Birtel, Joseph Dorfman, Christoph-Hellmut Mahling (Hg.): *Jüdische Musik und ihre Musiker im 20. Jahrhundert*, Mainz 1998, S. 133–154, hier S. 149.

140 Die Idee, den rätselhaften Tanz am Ende der Sonate Nr. 3 für Violine solo op. 129 mit An-Skis Dibbys in Verbindung zu bringen, stammt von Bret Werb vom Holocaust-Gedenkmuseum der Vereinigten Staaten und wurde im Rahmen der Konferenz an der University of Manchester, die anlässlich des 100. Jubiläums Weinbergs im Januar 2019 stattfand, vorgestellt.

141 Im 2. Satz des 4. Streichquartetts sieht Verena Mogl die Anklänge eines *danse macabre* im tänzerischen Thema in Sechzehntel-Bewegung, das fortissimo und marcato aufgeführt und mit einer lyrischen Passage im Violon-

Die aufwärtsstrebenden kleinen Terzen (ab T. 687), die homophon, *pizzicato*, jeweils in f-Moll im dreigestrichenen Bereich enden, unterbrechen den Tanzwirbel drei Mal, ehe dieser tatsächlich zum Abbruch kommt. Den Abschluss markieren die herunterrollenden Zweiunddreißigstel, deren Lauf jeweils vom drei Mal erklingenden dreigestrichenen *f* erstickt wird. Die letzten abfallenden Zweiklänge (Notenbeispiel 28) – als Achtel – erklingen *con legno* und münden in eine Quinte auf der ersten Stufe des a-Moll, ebenfalls ätherisch im dreigestrichenen Bereich. Zwei fallende Quartan bzw. Tetrachorde ertönen als prägende Grundmotive zum allerletzten Mal und das Stück endet unbestimmt schwebend im dreifachen *piano* auf der siebten Stufe von a-Moll.



Notenbeispiel 28: op. 126, T. 730–741

An dieser Stelle lässt sich nochmals das von Hermann Danuser formulierte Verständnis des Transzendentalen in der Instrumentalmusik anführen, das aus der Weiterentwicklung der zitierten bzw. erinnerten Musikeindrücke erwächst und in die Zukunft ragt.¹⁴² So können auch das von Weinberg implementierte Zitat der Litanei bzw. des Chorals sowie die erinnerten Klänge der Dybbuk-Aufnahme seines Vaters als eine Brücke aufgefasst werden, die das Vergangene mit der Zukunft verbindet und somit kurzzeitig wieder zum Leben erweckt.

4.3.2 Streichquartett Nr. 16 op. 130 (1981)

Die späteren Streichquartette ab 1977 stehen exemplarisch für eine Form des Selbstgesprächs, die sowohl für das Spätwerk Weinbergs als auch für die hyperstabile gesellschaftliche Ordnung in den späteren 1970er Jahren in der Sowjetunion so bezeichnend war: als Kehrtwende nach innen. Diese äußere sich Geiger zufolge in kompositorischer Komplexität und einer Verdichtung der Strukturen aus lakonischen thematischen und formalen Beziehungen.¹⁴³ Weinberg sucht nach neuen musikalischen Impulsen in der Vergangenheit und unterzieht seine frühen Streichquartette und Jugendkompositionen einer Revision.¹⁴⁴

cello kontrastiert wird. Vgl. Mogl: „Juden, die ins Lied sich retten“, S. 81. Die amerikanische Musikkritikerin Lynn René Bayley verortet einen Totentanz im Finale des Klaviertrios. Vgl. dies.: *Introducing the Wajnborg Trio*, <https://artmusiclounge.wordpress.com/2019/03/14/introducing-the-wajnborg-trio/>
Von einem dynamischen und teuflischen Perpetuum mobile im Mittelteil der Sonate Nr. 4 für Violine und Klavier op. 39 (1947) spricht Maria Ślawek, in: dies.: *Twórczość Mieczysława Wajnborga*, S. 29.

¹⁴² Vgl. Danuser, *Instrumentale Lyrik*, S. 200.

¹⁴³ Vgl. Geiger: *Ideologie und Autonomie*, S. 107.

¹⁴⁴ Eine eingehende Untersuchung der Änderungen unternimmt Elphick in seiner Mieczysław Weinberg und seinen polnischen Zeitgenossen gewidmeten Arbeit, die eine aktualisierte und umstrukturierte Version seiner Dissertation darstellt. Vgl. Daniel Elphick: *Music behind the Iron Curtain*, S. 31 ff. und S. 50 ff.

Es wird allmählich schwieriger, in meinem Handwerk etwas Neues für mich zu entdecken. Ich sehe gerade mein jungendliches Archiv durch. Manchmal finde ich darin das Material für eine reifere Auslegung.¹⁴⁵

Auch wenn seine Streichquartette in der Spätphase seines Schaffens kaum Gelegenheit dazu bekamen, da sie es nicht auf die Bühne schafften, maß Weinberg der Kommunikation trotzdem entscheidende Bedeutung bei.

Ich verstehe, dass das Wichtige ist, dass diese Musik existiert, jedoch wird sie für einen lebendigen Klang und Kommunikation mit Menschen komponiert.¹⁴⁶

[...] Und wenn 2000 Zuhörer atemlos dir so zuhören – dann heißt es, die Musik ist nicht nur gut, sondern auch groß.¹⁴⁷

Das Streichquartett Nr. 16 ist die vorletzte Komposition Weinbergs in der Gattung Streichquartett. Hier tritt die Erinnerung an die Kindheit und Jugend in vielerlei Gestaltung als zentrales Thema hervor. Das Quartett entstand innerhalb von eineinhalb Monaten: vom 1. Januar bis zum 15. Februar 1981. Weinberg widmete es dem Andenken an seine Schwester, Ella Weinberg, die 1981 60 Jahre alt geworden wäre. Über die Person von Weinbergs Schwester ist kaum etwas mit Sicherheit bekannt. Manche Quellen geben an, sie sei ebenfalls Musikerin gewesen¹⁴⁸ – dies allerdings ohne jeglichen Beleg.

Die Uraufführung dieses Streichquartetts folgte recht bald nach dessen Entstehung: am 8. November 1982 im Kleinen Saal des Moskauer Konservatoriums durch das Borodin-Quartett (Abbildung 1).¹⁴⁹ Jurij Levitin, sowjetischer Komponist, Musikkritiker und enger Freund Mieczysław Weinbergs, war bei der Uraufführung zugegen. Seine begeisterte Reaktion auf das Gehörte wird in seinem Archiv aufbewahrt.¹⁵⁰

„Eine spezifische Form des Öffentlichmachens von Intimität“, wie Dörte Schmidt es nennt,¹⁵¹ kann als Inbegriff auch für das Wesen des Streichquartetts Nr. 16 von Weinberg gelten, in dem Intimität großgeschrieben und zur thematischen und strukturellen Grundlage des Werkes gemacht wird. Dies wird durch Weinbergs Bezugnahme auf eine Jugendkomposition aus seiner Warschauer Zeit verdeutlicht, ausgerechnet eine Mazurka.

145 Weinberg an Sviridov am 8. Juni 1987, in: Belonenko, „*Ljudi vse bol'se*“.

146 Weinberg an Sviridov am 07. März 1981, in: ebd.

147 Weinberg an Sviridov am 29. März 1981, in: ebd.

148 Vgl. Nemtsov, *Mieczysław Weinberg und seine Musiksprache*, S. 166.

149 Im Brief an Sviridov vom 12. Dezember 1982 erwähnt Weinberg die Nominierung des 16. Streichquartetts für die Staatsprämie – in seinen Augen eine Scheingeste, denn zuerst beanspruchte seine 16. Symphonie die Prämie, was das Vergabekomitee jedoch ablehnte. Weinberg erklärte dies durch die Feindseligkeit seitens bestimmter Komiteemitglieder seiner „unabhängigen Stellung und Ansichten“ gegenüber. Vgl. Belonenko, „*Ljudi vse bol'se*“.

150 Vgl. Jurij Levitin, *Vdochnovenije* (über das Streichquartett Nr. 16 von Mieczysław Weinberg), in: Jurij Levitins Archiv, RGALI, Fond 3313, Verzeichnis 1, Akte 103, Blatt 71 f. Siehe Anhang.

151 Dörte Schmidt: „Kammermusik ist gefährlich oder: Warum Jean-Luc Godard ein Streichquartett braucht, um einen Bankraub zu inszenieren“, in: Dorothea Redepenning, Joachim Steinheuer (Hg.), *Inszenierung durch Musik. Der Komponist als Regisseur*, Kassel et al. 2011, S. 252.

Kompositorisch richtet sich der Fokus auf die laut Arnold Schönberg¹⁵² – der zu einem geheimen Komplizen dieses Weinberg-Quartetts gezählt werden könnte – innerste Struktur der Melodie: auf das Intervall. Die „filmische“ Strukturierung des Musikgeschehens – das blockhafte Aneinanderreihen von Motiven, die aus wenigen Noten bestehend um sich selbst kreisen – impliziert ZuschauerInnen bzw. ZuhörerInnen, die einer musikalischen Retrospektive aus der Jugendzeit Weinbergs beiwohnen und so fast zu ZeugInnen werden.



Abbildung 1: Das Programmheft vom 8. November 1982 im Kleinen Saal des Moskauer Konservatoriums mit der Angabe der Uraufführung des Streichquartetts Nr. 16 op. 130. RGALI, Fond 2922, Verzeichnis 5, Akte 278, Blatt 55f.

152 Vgl. Carl Dahlhaus: „Was heißt ‘eine entwickelnde Variation’“, in: Burkhard Meischke (Hg.): *20. Jahrhundert: Historik, Ästhetik, Theorie, Oper, Arnold Schönberg* (=Gesammelte Schriften von Carl Dahlhaus, Bd. 8), Laaber 2005, S.735–739, hier S.737.

Musikanalyse I. Erster Satz: Allegro

Im Vorwort zur ersten Ausgabe des 16. Streichquartetts im Musikverlag Peermusic Classical schreibt einer der Pioniere der Weinberg-Forschung, Per Skans, nur einen einzigen Absatz. Über den ersten Satz des Streichquartetts enthält dieser Folgendes:

[...] Das einleitende Allegro beginnt mit einem eigenwilligen, folkloristisch anmutenden Thema – einem markanten Quintsprung aufwärts und einer kurzen Sechzehntelbewegung, welche imitatorisch und z. T. kanonisch weitergeführt werden. Das zweite, hauptsächlich auf Sekundenschritten basierende Thema bildet einen effektvollen Kontrast. Die Grundstimmung des Satzes ist jedoch eher verhalten.¹⁵³

Die Erwähnung von zwei Themen suggeriert eine Verbindung dieses Allegro-Satzes zur Sonatenhauptsatzform. Allerdings lässt sich diese Annahme kaum bestätigen: Zwar weist der Satz eine klare Dreiteiligkeit mit einem reprisenhaften dritten Teil auf, aber es fehlt an der harmonisch kontrastierenden Abhebung einzelner Themen und Satzteile. Die harmonische und musikalische Gestaltung basiert auf einem sequenzierenden Charakter, einem zudringlich repetitiven, monoton beharrenden Wesen. Die Satzstruktur bedingt die immer wiederkehrende Erscheinung des Hauptthemas, das als ein Ritornell in einem der barocken Konzertform ähnlichen Bau fungiert. Auf der Makroebene kann der Satz also durchaus als eine zusammengesetzte dreiteilige Liedform angesehen werden, aber die formgebende Rolle des Ritornells sowie die allgemeine polyphon – und nicht harmonisch – geprägte musikalische Entwicklung sprechen für eine eigene experimentelle Umsetzung der barocken Konzertform, die Weinberg für die strukturelle Gestaltung des ersten Satzes des 16. Streichquartetts ausgewählt hat. Wieder lässt sich die zentrale Funktion des Hauptthemas, das die formale Struktur des Satzes sowie dessen thematische Entwicklung mit einem starken Fokus auf der Intervallstruktur der Diastematik – definiert, als Anknüpfung an die Technik der entwickelnden Variation Arnold Schönbergs deuten.

Der erste Satz ragt durch seinen Umfang heraus, aber auch durch syntaktische Techniken, die bereits in der Sonate Nr. 3 für Violine solo verwendet wurden, um das Hauptthema der Komposition in all seinen Ausprägungen darzustellen: Der zyklische Bau des Satzes, die äußere Eindringlichkeit, vor allem aber die musikalische Verwandtschaft der Themen dienen ihrer dezidierten Exposition.

Das Hauptthema, das gleich am Anfang des Satzes in as-Moll einsetzt, zeichnet sich durch die oben von Per Skans erwähnte sprunghafte Bewegung einer Quinte und einer pendelnden Quarte aus (Notenbeispiel 1). Zwischen zwei mittelgroßen Sprüngen siedelt sich eine aufwärts gerichtete kleine Sekunde an, die mit einem Sechzehntel-Tremolo verziert ist. Ernst und entschlossen wirkt die Anfangsquinte – ihr Drang wird jedoch gleich nach ihrem Ausbruch erstickt, denn in der Folge reiben sich die kleinen Sekunden aneinander, die in der dissonierenden Enge keinen Fortgang finden. Die unsichere und beklemmende Stimmung wird noch verstärkt durch die hin und her schaukelnde Quarte (T. 3), die es nicht schafft, die subdominante Stellung zu verlassen.

153 Per Skans: Vorwort, in: *Mieczysław Weinberg. Streichquartett Nr. 16 op. 130*, Hamburg 2003, S. 2.

4.3.2 Streichquartett Nr. 16 op. 130 (1981)



Notenbeispiel 1: op. 130, I – Allegro, T. 1–9

Ohne Pause schließt sich der Nachsatz an, ebenfalls in as-Moll, der gleich in seinem Auftakt durch die Wiederholung der dritten Stufe für den ersten Moment eine auf- und erlösende Weiterentwicklung zu versprechen scheint. Weil danach zwei nacheinander absteigende Tetrachorde folgen, die auf der alterierten siebten Stufe enden, vergrößert sich die im Vordersatz begründete Spannung jedoch noch. Die Abfolge von drei absteigenden Sekunden trägt einen flehenden, rezitativen Duktus in sich und offenbart darüber hinaus eine musikalische Verwandtschaft zum Hauptthema des ersten Satzes der Sonate Nr. 3 für Violine solo, das auf die Litanei aus Weinbergs Liederzyklus *Erinnerungen* op. 62 zurückgreift.

Das zweite Thema im ersten Satz des 16. Streichquartetts steigt – wie das erste – in as-Moll (ab T. 30) ein und trägt den Charakter eines Fortspinnungsmotivs, das nacheinander mehrere Sequenzierungen durchläuft (Notenbeispiel 2): Wie bei der Exposition des ersten Themas erfolgt auch beim zweiten Thema deren Ausführung mehrere Male in unterschiedlichen Stimmen, „imitatorisch und z. T. kanonisch“, wie Per Skans ausführt. Trotz der frappierenden Ähnlichkeit der zwei vorgestellten Themen schafft das zweite Thema es, in seinem aufgewühlt-bewegten Ausdruck – mit den Worten von Per Skans – „einen effektvollen Kontrast“ zu bilden.



Notenbeispiel 2: op. 130, I – Allegro, T. 30–37

Bei diesem Thema (Notenbeispiel 2) sieht Daniel Elphick eine Ähnlichkeit zu einem Lied aus Weinbergs Oper *Wir gratulieren!* op. 111 (1975), und zwar aus deren zweitem Akt (Notenbeispiel 3).¹⁵⁴ Die angenommene Beeinflussung würde zunächst in ein anderes Bedeutungsfeld führen: Bei der Anleihe handelt es sich um ein lustiges jüdisches Hochzeitslied aus einer Oper Weinbergs nach einer Komödie von Scholem Alejchem, die eine kleinbürgerliche jüdische Welt vom Ende des 20. Jahrhunderts im Ansiedlungsrayon darstellt.¹⁵⁵ Die musikalische Figur, um die es sich bei der Anleihe handeln soll, ist ebenfalls eine absteigende Abfolge von Sekundschritten, die allerdings am Ende der musikalischen Phrase steht und keine zentrale Bedeutung hat, sondern vielmehr eine Schlussformel bildet (siehe Markierung im Notenbeispiel 3). Auch beim zweiten Thema des ersten Satzes des Streichquartetts wird sie am Schluss eingesetzt (Notenbeispiel 1). Die Gemeinsamkeit, auf der beide Schlussformeln beruhen, kann auf das rezitative Melos zurückgeführt werden, das auf jüdische synagogale Gesänge zurückgeht. Somit handelt es sich hier auch um die Anklänge des Wandernden Chorals, der bereits in mehreren Kompositionen Weinbergs mit der Erinnerung an das verschwundene jüdische Leben konnotiert wurde (Vgl. Kapitel 4.3.1, Notenbeispiel 1 und Abbildung 2).

The image shows a musical score for the opera 'Wir gratulieren!' by Sholom Aleichem, Act 2, Scene 1. The score is in three systems. The first system shows the Oboe (Ob.), Alto Saxophone (Axsop/Altsop.), and Piano (Pf. a much. pizz.) parts. The second system shows the Oboe (Ob.), Alto Saxophone (Axsop/Altsop.), and Piano (Pf. a much. pizz.) parts. The third system shows the Oboe (Ob.), Alto Saxophone (Axsop/Altsop.), and Piano (Pf. a much. pizz.) parts. The lyrics are in Hebrew and Yiddish. There are two boxes highlighting specific musical phrases: one in the first system (Axsop/Altsop.) and one in the second system (Ob.).

Notenbeispiel 3: op. 111, Oper *Wir gratulieren!*, Akt 2, Szene 1

¹⁵⁴ Vgl. Elphick, *The String Quartets*, S. 133.

¹⁵⁵ Vgl. Brojdo, *Evrejskaja tema*, S. 51.

Bei aller Verwandtschaft erzeugt der erste Satz des Quartetts Rastlosigkeit: Auch wenn die Entwicklung des Satzes, wie Skans schreibt, insgesamt verhalten wirkt, erstarrt das Geschehen durch die ständige Wiederholung der intervallischen Substanz in einer ausgewogenen Unruhe, die in fehlender Auf- und Erlösung ein Gefühl der Verzweiflung vermittelt.

Das Ritornell setzt erneut in Takt 79 an, dieses Mal in a-Moll, während das Hauptthema auf den Themenkern – die Quinte – reduziert und der Nachsatz sequenziert fortgesponnen wird. Daraufhin folgt eine polyphone Ausführung des Zwischenteils mit einer Modifizierung des zweiten Themas, das kanonisch in den beiden äußeren Registern verläuft (Notenbeispiel 4). Nun in g-Moll verläuft die Melodie rhythmisch verlangsamt *pianissimo*, fast gesanglich unmittelbar an die Exposition des ersten Themas anschließend. Zwei Takte nach der Violine I setzt kanonisch das Violoncello ein, allerdings in d-Moll.



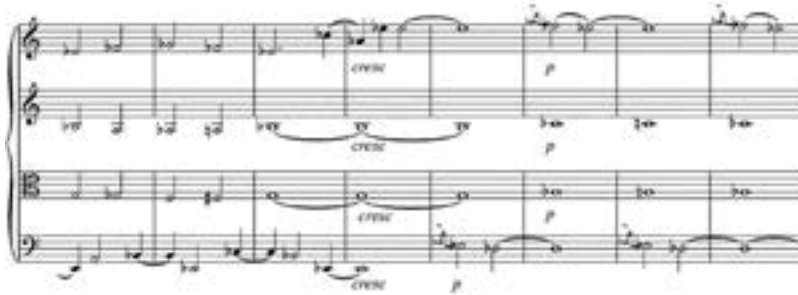
Notenbeispiel 4:
op. 130,
I – Allegro,
T. 95–104

Ebenfalls ohne Überleitung schließt (T. 119) eine neue musikalische Gestalt in as-Moll an, schöpfend aus dem zweiten Thema – ganz im Sinne des Schönberg'schen Prinzips der entwickelnden Variation. Deren Anreihung wirkt durchaus organisch, da sie dynamisch mit dreifachem *piano* und einem verlangsamten Duktus die vorausgegangene Stimmung weiterführt (Notenbeispiel 5). Dieses Variationsthema baut auf zwei in entgegengesetzter Richtung gehaltenen – anders als beim zweiten Thema – aufsteigend fortschreitenden Sekunden auf, die den Abstand einer kleinen Terz ausfüllen.



Notenbeispiel 5:
op. 130,
I – Allegro,
T. 119–122

Dieser Sekunden-Prozession (von *es* zwei Schritte herauf und zurück) folgt im Abstand einer kleinen Sexte eine absteigende kleine Sekunde, die im Folgenden mit einem Vorschlag die Gestik einer typischen Verzierung in der traditionellen jüdischen Klezmer-Musik imitiert, eines „Krächz“ (Notenbeispiel 6).¹⁵⁶ Bei der weiteren Sequenzierung dieses Themas (T. 131) erklingt es in d-Moll und endet in cis-Moll, während die restlichen Stimmen einzelne Themenelemente kanonhaft aufführen, allerdings fast alle in unterschiedlichen Tonarten. So entsteht eine harmonische Schichtung – ein weiteres Merkmal dieses Abschnitts.



Notenbeispiel 6:
op. 130,
I – Allegro,
T. 123–130.

Die Wiederkehr des Ritornells, des Hauptthemas, dieses Mal in gis-Moll und in fast vollständigem Umfang, markiert den Beginn eines reprisenhaften dritten Abschnitts, der eine Zweiteiligkeit aufweist (T. 177–274, 275–327); dabei stellt der zweite Teil die Reprise des ersten Zwischenteils in dessen genauer Abfolge dar.

Den ersten Teil des Abschnitts beherrscht das kurze Grundmotiv des zweiten Themas, das allein auf einer wiederholten Abfolge von drei Noten – einer großen und einer kleinen Sekunde – basiert (Notenbeispiel 7). Die Kombination läuft in unterschiedlichen rhythmischen und harmonischen Konstellationen durch alle Stimmen – zum Beginn unisono in d-Moll (T. 191), anschließend zeitlich versetzt und abwechselnd in d- und g-Moll.



Notenbeispiel 7:
op. 130,
I – Allegro,
T. 191–199.

¹⁵⁶ Vgl. Elvira Grözinger, Susi Hudak-Lazic (Hg.): „Unser Rebbe, unser Stalin...“. *Jiddische Lieder aus den St. Petersburger Sammlungen von Moische Beregowski (1892–1961) und Sofia Magid (1892–1954)* (=Studien und Quellen zur jüdischen Musikkultur, Bd. 7), Wiesbaden 2008, S. 107.

4.3.2 Streichquartett Nr. 16 op. 130 (1981)

Diese Tonkette aus großer und kleiner Sekunde setzte Weinberg bereits in der Oper *Wir gratulieren!* ein. Sie begleitet im Akt I (Ziffer 81–86) in den Streichern als monotoner Lauf ein scheinbar belanglosen Gesprächs über ein Buch (Notenbeispiel 8).

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of three staves: a vocal line (treble clef) and two piano accompaniment staves (treble and bass clefs). The vocal line begins with a rest, followed by a melodic phrase starting on a half note G4. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. The second system also has three staves. The vocal line continues the melody, marked with a forte 'f' dynamic. The piano accompaniment includes a section with a 'C. Org.' (Cello Organ) marking and a 'f' dynamic. The score concludes with a final chord in the piano accompaniment.

Notenbeispiel 8: op. 111, Oper *Wir gratulieren!*, Akt I, Ziffer 83

Die stete Wiederholung dieses Motivs in immer wieder wechselnden rhythmischen Verhältnissen vermittelt Vehemenz und den Eindruck eines drehenden Wirbels. Dessen Lauf wird durch die bereits erwähnte Kadenzformel (*pizzicato*) und durch die breit angelegten Akkorde in Bratsche und Violoncello gestört. Diese Abfolgen lenken die Bewegung recht brüsk in die Haupttonalität des Satzes, as-Moll, zurück.



Notenbeispiel 9:
op. 130,
I – Allegro,
T. 212–221.

Ab dem zweiten Anlauf des Dreiton-Motivs (T. 222) dringt – zuerst für ein paar Takte – das Grundmotiv des ersten Themas, eine fallende Quarte, durch, die durch die monotone Wiederholung äußerst alarmierend wirkt und die anhaltenden Sekundschritte übertönt. Diese alarmierende Wirkung wird verstärkt durch einen sich wiederholenden Quartengang im Kontrapunkt der Stimmen von Violine II und Cello, die unisono das Drei-Noten-Motiv spielen, sowie der Violine I, die eine synkopierte große Sekunde *des-es* in der zweiten Oktave wiederholt (Notenbeispiel 10).



Notenbeispiel 10:
op. 130,
I – Allegro,
T. 227–235.

Schließlich übernimmt das Motiv der fallenden Terz und Quarte, das bereits am Beginn des zweiten Abschnitts aus dem zweiten Thema (Notenbeispiel 4) erwuchs, die Führung. Es verläuft in allen Stimmen (ab T. 239) in a- und es-Moll. Anschließend setzt in der Bratsche das zweite Thema in es-Moll (T. 251) reprisenhaft an, während die oberen Stimmen pausieren. Dann verlaufen sowohl das Motiv der fallenden Terz und Quarte als auch das zweite Thema in einer harmonischen Überlagerung polyphon kanonisch in allen Streichern, was die Intensität des repetitiven Duktus noch verstärkt (Notenbeispiel 11).



Notenbeispiel 11:
op. 130,
I – Allegro,
T. 251–260.

Wie bereits angesprochen stellt der letzte Unterabschnitt (ab T. 275) eine Wiederholung des ersten Zwischenteils dar, der in seiner harmonischen Gestalt getreu wiedergegeben wird. Die allgemeine Verlangsamung und dynamische Zurückhaltung dieses Teils erzeugen eine deutlich kontrastierende Wirkung zum Vorangegangenen; eine innerliche Unruhe vermögen nur die lamentierenden Verzerrungen hineinzubringen, die vermehrt nacheinander in unterschiedlichen Stimmen und Harmonisierungen auftauchen.

Der erste Satz schließt mit einer kurzen Coda in as-Moll (T. 345–355, vgl. Notenbeispiel 12): In der Violoncello-Stimme setzt für ein paar Takte das erste Thema an, diesmal in der Dominanttonart es-Moll, und löst sich mit einem über zwei Takte ausgehaltenen Schlussston plus Fermate in einen Schwebezustand auf. Abwechselnd folgen daraufhin die Sekunden aus dem zweiten Thema in es-Moll – angefangen im Violoncello und anschließend in allen übrigen Stimmen – kaum hörbar bei dreifachem *piano*, dennoch deutlich, *pizzicato* und akzentuiert vorgetragen. Zum Schluss wechseln alle Stimmen nacheinander zum gebundenen Vortrag der Dreiergruppe von aufsteigenden Sekunden. Auch diese Bewegung erstarbt sogleich in einem undefinierten Schwebezustand. Diese Entrücktheit unterstreicht noch mehr das erste Thema, das in der Bassstimme in as-Moll ansetzt und gleich beim dritten Ton, auf der Dominante, erstickt. Die restlichen Stimmen begleiten diesen unsicheren und gleichzeitig nach Auflösung verlangenden Übergang zum darauffolgenden Satz, fast alle in instabilen Verhältnissen zur Haupttonart (Violine I: sechste Stufe, Bratsche: zweite Stufe, Violine II: erste Stufe). Elphick interpretiert solche für Weinberg typische Schlussformeln als „allmähliche Erosion der Syntax“, seine Umsetzung der Entwicklung der Musiksprache des 20. Jahrhunderts.¹⁵⁷

¹⁵⁷ Vgl. Elphick: *The String Quartets*, S. 180.



Notenbeispiel 12:
op. 130,
I – Allegro,
T. 345–355

II. Zweiter Satz: *Allegro*

Der Beginn des zweiten *Allegro*-Satzes setzt dem aufdringlich Kreisenden und zugleich Schwebenden der vorangegangenen Coda sofort ein Ende. Die hektische Stimmung im Dreiertakt prägt die Rahmenteile des Satzes, der als Scherzo mit Trio angelegt ist. Stürmisch wirken die von den Violinen *marcato* und *forte* vorgetragenen Sechzehntel-Sextolen in einem beinahe zwölftönigen Geflecht; dabei überschreiten sie die Grenzen einer Quarte nicht (Notenbeispiel 13). Erst am Ende der ersten Phrase gibt die Violine II die zentrale Tonart d-Moll an, während die Violine I e-Moll andeutet (T. 9, 10). Der Figur der Sechzehntel-Sextolen ist höchste Anspannung eigen, wie Gitarrenseiten, „worauf energisch die harten Akkorde wiederholt angespielt werden“.¹⁵⁸



Notenbeispiel 13:
op. 130,
II – Allegro,
T. 1–10.

¹⁵⁸ Inessa Dvužilnaja: „Nezvučavšie partitury: Tema Holokosta v tvorčestve Mečislava Vajnerga“ [Unerhörte Partituren. Das Thema des Holocaust im Schaffen Mieczysław Weinbergs] in: E. Kusnecova (Hg.): *Proceedings of the 19th International Annual Conference of Jewish Studies*, Bd. 1, Moskau 2012, S. 105–121, hier S. 112.

Auf eine ähnliche Weise bauen sich die folgenden Takte auf – nur mit intensiviertem Einsatz der anderen Stimmen (Notenbeispiel 14): Dem parallelen Spiel der Instrumentenpaare im höheren und tieferen Register folgt ein kadenzierender Schluss, ebenfalls in der Violine I, hier jedoch in h-Moll (T. 17, 18).

Notensbeispiel 14:
op. 130,
II – Allegro,
T. 11–19

Die folgende Phrase (T. 19–25) dient als Überleitung zum Höhepunkt des ersten Teils des Scherzos und gestaltet sich im Nacheinander von Violine I und den restlichen Stimmen, die eine dissonante Klangkulisse erzeugen. Anstatt die Phrase abzuschließen führt die Violine I in einer synkopierten und kontrapunktisch linearen auf- und absteigenden Bewegung *crescendo* zur zentralen Stelle des Satzes (ab T. 25 ff.): *fortissimo* und schrill brechen aus der dritten Oktave jeweils eine Quarte und Quinte auf das zweigestrichene *c* und eine Quarte von *b* auf das dreigestrichene *fs* herunter. Die Sechzehntel-Reibungen in den übrigen drei Stimmen übernehmen dabei die Funktion einer Grundierung – eines schwingenden Klangteppichs (Notensbeispiel 15).

Notensbeispiel 15:
op. 130,
II – Allegro,
T. 26–31

Der Schluss mündet in eine längere Kadenz, die Gemeinsamkeiten mit der Schlussformel im mittleren Abschnitt des ersten Allegro-Satzes nahelegt. Diese stellte eine rhythmische Abfolge von mehreren Viertel-Triolen dar, in repetitiven Sekund- bzw. Quartschritten (siehe Notenbeispiel 4).

Der Höhepunkt des Abschnitts ist geprägt durch rhythmische Vielfalt, ganz im Sinne eines Scherzos, bei dem Triolen prominent hervorstechen: Den Sechzehntel-Sextolen in den beiden oberen Stimmen werden die simultan in den tieferen Stimmen erklingenden Achtel-Triolen unterlegt (T. 32–33). Anschließend folgen Viertel-Triolen in allen Stimmen für fast zwei volle Takte (T. 34, 35 vgl. Notenbeispiel 16). Die Sechzehntel-Sextolen mit der Endung auf einer Sechzehntel und punktierten Achtel in den oberen beiden Stimmen etablieren den synkopischen Rhythmus, der in den folgenden vier Takten abwechselnd in Quarten und unisono verteilt ist. In den oberen Stimmen steigen sie in einer Tetrachordbewegung in c-Moll auf, während sie bei den unteren Stimmen in as-Moll fallen (T. 37, 38).



Notenbeispiel 16:
op. 130,
II – Allegro,
T. 34–38

Zum Abschluss des A-Teils folgen in allen Stimmen noch drei Abfolgen von Sechzehntel-Sextolen (bzw. bei der letzten Abfolge wechseln die Sextolen zu Vierer-, Dreier- und Fünfer-Gruppierungen in einem auskomponierten Ritardando) in c-Moll (Notenbeispiel 17). Der Schluss erklingt wieder in as-Moll, weist jedoch verstörend dissonierende Alterierungen auf.



Notenbeispiel 17:
op. 130,
II – Allegro,
T. 44–47

Die zwei klar aufeinander bezogenen Allegro-Teile trennt ein Intermezzo, ein Trio, das einen deutlichen Kontrast erzeugt. Es ist ein träumerisches und tänzerisches Andantino, das von drei Stimmen bestimmt wird: Das Thema verläuft in dreifachem *piano* zuerst in Violine I (Notenbeispiel 18) und dann im Kontrapunkt im Violoncello (Notenbeispiel 19), während zweite Violine und Bratsche eine Begleitstimme dazu spielen. Alle Instrumente spielen *sul tasto* und *sensa vibr.[ato]*, als ob der Klang aus weiter Entfernung ertönen würde.

Das Trio-Thema, das zuerst zwei Phrasen lang von der Violine vorgetragen wird, weist einen zaghaften, melancholischen Charakter auf (Notenbeispiel 18). Die aufwärts gerichteten wiederholten Sekundgänge schaffen es gerade, den Umfang eines Tritonus auszufüllen, und kehren anschließend zum Ausgangston zurück. Die in D-Dur stehende Bewegung von kleinen und großen Sekunden ist durch zahlreiche Chromatismen angereichert, die einen engen, drückenden Effekt erzeugen. Die Melodie kann sich kaum entfalten und der Elan großer, weiter Sprünge oder Bögen fehlt hier vollkommen.

Notenbeispiel 18:
op. 130,
II – Allegro,
T. 48–54

Nach der zweiten Wiederholung des Themas in der Violine fügt Weinberg eine kurze Figur in d-Moll hinzu (T. 58, vgl. Notenbeispiel 19), die im Wesentlichen aus dem Abstieg einer verminderten Quarte und einer großen Sekunde besteht – zuerst als punktierte Achtel mit einer Sechzehntel, bei der Wiederholung verlangsamt zu einem Viertel plus Achtel (T. 59). Diese Figur stammt möglicherweise aus dem Material des ersten Satzes, sie bestimmt aber unmissverständlich den darauffolgenden dritten Satz.

Notenbeispiel 19:
op. 130,
II – Allegro,
T. 55–60

Das Intermezzo hat den Charakter einer Reminiszenz an etwas weit Entferntes und wirkt nachdenklich, zögernd und in seiner Einfachheit oder Unfähigkeit, eine Dynamik zu entwickeln, naiv, ausgeliefert. Dieser Eindruck erscheint plausibel, wenn man bedenkt, dass Weinberg in diesem Trio das musikalische Thema seiner 1933 noch in Warschau komponierten Mazurka op. 10a (a-Moll) wiederverwendete (Abbildung 2).



Abbildung 2: op. 10a (1933), Mazurka Mieczysław Weinbergs für Klavier, Auszug aus dem Originalmanuskript, Copyright: Ol'ga Rachal'skaja

Daniel Elphick äußerte bereits die naheliegende Vermutung, dass Ella Weinberg, die Schwester des Komponisten, diese Mazurka gut kannte und dieser Umstand die Ent-

scheidung bedingte, das Musikstück im ihr gewidmeten Streichquartett zu verwenden.¹⁵⁹ Die Art und Weise, wie Weinberg diese melancholische Melodie ins Bild setzt – umrahmt von frenetischen, hastigen und atonalen Tremolos der Sechzehntel-Sextolen, die das Gefühl von Anspannung und Gefahr untermalen –, bringt noch eine weitere Ebene hinein, die eine tiefgreifende Dramatik in sich birgt. Der Einschnitt der Mazurka inmitten des dreiteiligen Allegro-Scherzos des Streichquartetts soll die umrahmenden Teile kontrastieren und deren dissonante, rastlose, bedrohliche Stimmung als Gegengewicht verstärken, wodurch die eigene Unschuld und Naivität ins Leere geführt und durch das umgebende Unheil abgebrochen und zerstört wird.

Der sich *attacca* an das Trio anschließende dritte Teil gliedert sich in zwei Hälften (T. 80–108, 109–130) und intensiviert die bereits vor dem Trio aufgebaute Spannung. Während die erste Hälfte des Teils auf das bereits im ersten A-Teil vorgestellte Material zurückgreift, rückt die Quart-Figur, die sich aus der rauschenden Sechzehntel-Bewegung extrahieren lässt, in einer diversifizierten Rhythmik in den Mittelpunkt der zweiten Hälfte.

Den Höhepunkt in der ersten Hälfte des Abschnitts markiert die Überlagerung der Sechzehntel-Sextolen und -triolen, die stellenweise polytonal gebildet werden und einen dichten Klangteppich erzeugen (Notenbeispiel 20). Durch einen abrupten Wechsel der Rhythmik mitten im Takt von zwei Achtel-Triolen zu einer Sechzehntel-Sextole bei gleichzeitigem Verlauf in vier Stimmen, jedoch in drei Tonarten (ab T. 101 in Des- und C-Dur sowie im chromatischen a-Moll), sowie die simultanen Wechselnoten unterschiedlicher, aber eng benachbarter Intervalle entsteht ein dichter und äußerst dissonanter Klang.

Notenbeispiel 20:
op. 130,
II – Allegro,
T. 102–109

¹⁵⁹ Vgl. Elphick, *The String Quartets*, S. 134.

Die exponierte Stellung der Quarte – ab- und aufsteigend sowie bei dreifachem *forte* und polytonal (c-Moll in den oberen Stimmen vs. As-Dur in den unteren, vgl. Notenbeispiel 21) – trägt in der zweiten Hälfte des Abschnitts zur Zuspitzung der Spannung bei, die bezeichnenderweise zum Schluss des Satzes keine Auflösung findet.



Notensbeispiel 21:
op. 130,
II – Allegro,
T. 111–120

Der Satz endet in c-Moll, während die obere Stimme unbestimmt auf der vierten Stufe von As-Dur erstarbt (Notensbeispiel 22).



Notensbeispiel 22:
op. 130,
II – Allegro,
T. 126–130

III. Dritter Satz: *Lento*

Kontrastvoll setzt der dritte Satz ein, nicht nur wegen des *Lento*-Tempos – im Vergleich zum *Allegro* des vorigen Satzes –, sondern vor allem wegen der solistischen, gesanglichen Stimme der Violine I. Sie beherrscht eine Phrase lang den Satz im Alleingang und sorgt nach den Auf- und Nebeneinanderschichtungen der Stimmen im vorigen Satz für effektiv für Abwechslung. Auch der folgende Kanon in der Violoncello-Stimme unterstreicht

in Abgrenzung zur Simultaneität des zweiten das sukzessive Prinzip sowie die Liedhaftigkeit des dritten Satzes.

Das als dreiteilige Liedform konzipierte Lento ist durch eine insgesamt bedrückte Stimmung geprägt. Das Grundmotiv des Eingangsthemas in a-Moll entstammt dem Mazurka-Thema aus dem Trio des zweiten Satzes (Notenbeispiel 18). Dieses Thema assoziiert Per Skans mit einem Klagelied, Daniel Elphick gar mit einem Trauermarsch.¹⁶⁰ Durch seine ausgesprochene Sanglichkeit sowie eine langsame und gebundene Vortragsart weist es auch Ähnlichkeiten mit einem Wiegenlied auf, obwohl die Wiederholung einer fallenden verminderten Quarte gleich zu Beginn des Themas und auch vermehrt zum Schluss des Satzes an einen Klageruf erinnern mag. Dieses Liedhafte will das Thema der Kindheit erneut in den Fokus bringen und den gewaltsamen Verlust der kindlichen Unschuld, der heilen Welt, beweinen und beruhigen, fast einlullen.



Notenbeispiel 23: op. 130, III – Lento, T. 1–8

Der mittlere Teil des Lento-Satzes (ab T. 23) ist geprägt durch die Zitate aus der Oper *Wir gratulieren!* op. 111. Das Violoncello trägt hier fast tongetreu die Arie Fradls aus dem ersten Akt der Oper in fis-Moll (dort ab Ziffer 69) vor, während die mittleren Stimmen ein Fugato mit dem Material dieser Arie, ebenfalls in fis-Moll, anstoßen, sowie die erste

Notenbeispiel 24:
op. 130,
III – Lento,
T. 23–35

¹⁶⁰ Vgl. Elphick, *The String Quartets*, S. 277.

Violine das Thema (ab T. 28) des eigenständig von Weinberg in die Oper hinzugefügten Epitaphs anspielt (Notenbeispiel 4 op. 115) und zum Höhepunkt hin zu d-Moll wechselt (T. 33). *Pianissimo* folgen der Kulmination die ebenfalls dem besagten Epitaph entlehnten mit Vorschlag verzierten absteigenden Sekunden, die hier betont klagend klingen.

Im Violoncello erklingt das leicht veränderte Lento-Eingangsthema in einem für das Instrument ungewohnt hohen Register (ab T. 56). Danach wird *crescendo* der nächste Höhepunkt aufgebaut, bei dem in allen Stimmen kontrapunktisch und polytonal einzelne Elemente der oben erwähnten entlehnten Themen erklingen, was an der Stelle als eine schneidende Rückblende fungiert (Notenbeispiel 25).



Notenbeispiel 25:
op. 130,
III – Lento,
T. 56–68.

Den Aspekt der Erinnerung unterstreicht an dieser Stelle das Anknüpfen an das erste Thema aus dem ersten Satz in d-Moll (T. 70), das zusammen mit den klagenden Sekunden im lydischen a-Moll den abschließenden Teil des Satzes (ab T. 80) einleitet (Notenbeispiel 26).



Notenbeispiel 26:
op. 130,
III – Lento,
T. 70–79

Diesen bestimmt das „klagende“ Grundmotiv des Eingangsthemas, das durch alle Stimmen wandert (Notenbeispiel 27).



Notenbeispiel 27:
op. 130,
III – Lento,
T. 80–92.

Kaum hörbar tritt ganz zum Schluss etwas variiert das erste Thema aus dem ersten Satz in d-Moll auf und beschließt seinen Gang auf der Dominante. In der Bratsche erklingt das „klagende“ Grundmotiv zum letzten Mal und der Satz schließt in der Eingangstonart (Notenbeispiel 28).



Notenbeispiel
28: op. 130,
III – Lento,
T. 109–116.

IV. *Vierter Satz: Moderato*

Wie in einem Schummerzustand beginnt der vierte Satz Moderato mit einem verträumten, melancholischen Tanz. Elphick sieht hier den Einfluss der Klezmer-Musik, die sich in dem Nebeneinander von Moll- und Dur-Tonarten niederschlägt, was typisch für die jüdische Musik sei, die oft für das „Lachen durch die Tränen“ stehe.¹⁶¹ Nach meiner Auffassung repräsentiert der letzte Satz – nachdem das Klagelied des dritten Satzes vergeklungen ist – vielmehr die darauffolgende Phase einer in sich ruhenden Schwermut.

¹⁶¹ Vgl. Elphick, *The String Quartets*, S. 277.

Der letzte Satz weist eine dreiteilige Struktur mit Rondo-Zügen auf (Tabelle 1):

| T. 1–41 | 42–64 | 65–88 | 89–116 | 117–192 | 193–213 | 214–225 |
|---------|---------|------------|------------|---------------------------------------|------------|---------|
| Refrain | Episode | Refrain II | Episode II | R III + E III + neu | Refrain IV | Coda |
| es-Moll | e-Moll | es-Moll | d-Moll | As-Dur + esMoll (Dur) + as-Moll | es-Moll | as-Moll |

Tabelle 1: op. 130, IV – Moderato (Viertelnote=76), Formale und tonale Struktur des Satzes

Im ersten Teil übernimmt die Violine I die Führung, und zwar mit einem Thema in es-Moll (Notenbeispiel 29).

Notenbeispiel 29:
op. 130,
IV – Moderato,
T. 1–10

Dieses rührt von einem Motiv her, das im Trio des zweiten Satzes mitten im Mazurka-Thema durch die Violoncello-Stimme eingefügt wurde (Notenbeispiel 30).

Notenbeispiel 30:
op. 130,
II – Allegro,
T. 59–61.

Anders als im zweiten Satz ist das Thema nun tänzerisch geprägt: Die Rhythmik vereinfacht sich (Wechsel vom Verbund aus einer Achtel und zwei nachfolgenden Sechzehnteln mit gespiegelter Wiederholung zu einer gleichmäßigen, mit Auftakt versehenen Achtelbewegung), während sich der Umfang der Melodie vorerst vergrößert – durch einen Sprung von *f* (der Subdominante) auf *c* (die erste Stufe). Allerdings täuscht die Erwartung nach weiteren Sprüngen und Bögen – wie so oft bei Weinberg. Der weitere Verlauf besteht bis zum Ende des Vordersatzes aus kleineren Schritten und Tonumspielungen. Ähnlich gestaltet sich dies im Nachsatz: Er beginnt in g-Moll mit der Wiederholung eines Sextsprunges vom Grundton aus und endet nach einer Reihe von Sequenzierungen eines absteigenden Sekundschriffs von der ersten Stufe aus mit einer Schlussgruppe von zwei Sechzehnteln und einer Achtel auf der Dominante. Alle anderen Stimmen spielen dabei *pizzicato* und gedämpft eine Begleitung, bestehend aus einer Achtelpause und drei anschließenden Achteln.

Ab der zweiten Phrase (T. 12) tritt die Violine II ab und an in einen kontrapunktischen Dialog mit der Violine I, während die Sprünge des Nachsatzes Richtung und Umfang ändern. Insgesamt bleiben in diesem Abschnitt leise Melancholie und Traurigkeit vorherrschend. Einzelne Alterationen im Melodieverlauf (die erniedrigte zweite bzw. vierte Stufe) färben den Tanz leicht dissonant ein und evozieren eine räumliche Entfernung; sie klingen wie ein klanglicher Defekt, vergleichbar den Klangverzerrungen von Grammophon-Musik der 1930er Jahre. Friedrich Geiger vergleicht diesen Effekt in seiner Analyse des sechsten Streichquartetts von Weinberg mit einem kompositorischen Coup de théâtre.¹⁶²

Ohne eine Überleitung erklingt in der Viola eine sich wiederholende Figur (T. 42, vgl. Notenbeispiel 31), die einen neuen Abschnitt bzw. eine Episode in der Rondo-Form eröffnet. Bestehend aus zwei abwärtsgerichteten kleinen Terzen, die um ein und denselben Ton kreisen, und einer sich anschließenden fallenden kleinen Sexte auf *b*, wirkt diese Repetition in h-Moll zunächst verstörend. Diese etwas irritierende Figur wandert durch fast alle Stimmen und wird von sich wiederholenden, *pizzicato* gespielten Akkorden (eine Abfolge von einer kleinen Sekunde und Terz in zwei Achteln) begleitet, die wie monotones Verstreichen der Zeit anmuten.

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), indicating B-flat major or D minor. The time signature is 3/4. The music features a repeating rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes. The upper staff has a melodic line with some rests, while the lower staff has a more active line with many sixteenth notes. There are markings for 'pizz.' (pizzicato) and 'mp' (mezzo-piano) throughout the piece.

Notenbeispiel 31:
op. 130,
IV – Moderato,
T. 42–50.

162 Vgl. Geiger, *Ideologie*, S. 104.

Schließlich setzt mit dem melancholisch aufgeladene Tanz erneut der zweite Refrain an (T. 65) und die irritierende Figur der Zeit stimmt dabei mit ein. Ab T. 89 beginnt die zweite Episode, in dem die Zeit-Figur zur stimmführenden ersten Violine herüberwandert, durch die bis ins *forte* gesteigerte Dynamik und den betonten, *molto tenuto* ausgeführten Vortrag an Prominenz gewinnt (Notenbeispiel 32) und schließlich im *fortissimo* gespielte Motiv in der Stimme des Violoncellos kulminiert (T. 95 ff.). Gleichzeitig evoziert ein oszillierender Wechselton, der von einer kleinen Terz auf eine reine Quarte anwächst, einen schrillen Effekt. Der kontrapunktische Satz enthält bis zum Ende des Abschnitts nur eine einzige Achtelpause, wonach die Figur der Zeit abschnittsweise in zwei bis drei Stimmen *unisono* und ohne Pausen zum Höhepunkt führt.



Notenbeispiel 32:
op. 130,
IV – Moderato,
T. 89–95

Den Anbruch des dritten Refrains (ab T. 117, vgl. Beispiel 33) signalisiert der *marcato* und gleich in drei Stimmen versetzt ausgeführte Vordersatz des Themas in Ais-Dur bzw. g-Moll. Die Zeit-Figur verläuft anschließend *grand détaché* mal abwechselnd, mal *unisono* in drei Stimmen, während das Thema des Refrains in dreifachem *forte marcato* erneut zunächst im Bass und später in der Violine I anklingt (ab T. 136).



Notenbeispiel 33:
op. 130,
IV – Moderato,
T. 117–123.

Aufgrund der auskomponierten Verlangsamung (punktierter Viertel anstatt Achtel) und Wiederholung einzelner Elemente gleicht die Ausführung einer hängenden Schallplatte (Notenbeispiel 34) – ein Effekt, der bereits am Anfang des Satzes erklang.

4.3.2 Streichquartett Nr. 16 op. 130 (1981)



Notenbergispiel
34: op. 130,
IV – Moderato,
T. 137–144

Plötzlich fügt sich unvermittelt bei dreifachem *piano* ein neues Motiv an, das in seiner rhythmischen Gestaltung stark an das Kadenz-Motiv des zweiten Satzes erinnert (Notenbergispiel 35).



Notenbergispiel 35:
op. 130,
II – Allegro,
T. 9–11.

Etwas beschleunigt (aus punktierten Vierteln werden wieder Achtel) verläuft dieses Motiv in absteigender Bewegung und damit in umgekehrter Richtung wie das Originalmotiv aus dem zweiten Satz (Notenbergispiel 36). Auch der Umfang des Abstiegs vergrößert sich allmählich, sodass trotz des punktierten Rhythmus die Bezugnahme auf das Mazurka-Motiv aus dem dritten Satz offensichtlich wird.



Notenbergispiel 36:
op. 130,
IV – Moderato,
T. 149–156

Zum Schluss klingt der Refrain nochmals *pianissimo* in es-Moll an (ab T. 193), zunächst in der Bratsche, anschließend wandert das Thema in die Violine I und später kanonhaft in die Violine II. Eine Anspielung auf das Mazurka-Motiv aus dem dritten Satz ertönt abschließend *pianissimo* in a-Moll in beiden Violinen.

Angehängt als Coda erklingt zuerst die Zeit-Figur in as-Moll (T. 214–218), rhythmisch extrem verlangsamt mit der pulsierenden Unisono-Begleitung der übrigen Stimmen in dreifachem *piano*. In den letzten Takten des Streichquartetts ertönt in punktierten halben Noten das Mazurka-Motiv selbst – klagend, sich einwiegend und mit wenigen Liegetönen in der Begleitung zum Ende hin erstarrend. Das Stück endet auf der fünften Stufe von as-Moll in einem mehrdeutigen Schwebezustand (Notenbeispiel 37).



Notenbeispiel 37:
op. 130,
IV – Moderato,
T. 214–225.

4.3.3 Sonate Nr. 6 für Violine und Klavier op. 136bis (1982)

Die Gattung der Violinsonate nimmt in der sowjetischen Musikkultur eine Randstellung ein.¹⁶³ Die Aushängeschilder der sowjetischen Musik, Sergej Prokofjev und Dmitrij Šostakovič, schufen zusammen lediglich drei Sonaten dieser Art. Prokofjews Sonaten stammen aus den Jahren 1938 und 1944; die Sonate von Šostakovič ist auf 1968 datiert.¹⁶⁴ Im Gegensatz zu Gattungen wie Streichquartett und Symphonie verfolgte die sowjetische Fachschaft im Falle der Violinsonate eine ähnlich distanzierte Haltung, wie sie auch in westlichen Ländern zu beobachten war. Ebenfalls kann behauptet werden, dass diese Gattung auch von sowjetischen Komponisten hauptsächlich als ein Feld betrachtet wurde, „Musik über Musik“ zu schreiben.¹⁶⁵

163 Die erste Komposition in dieser Gattung schuf 1909/10 Nikolaj Medtner mit seiner Sonate op. 21. Zwei weitere Violinsonaten Medtners entstanden in der Emigration: 1924/1926 die Sonate op. 44, 1938 die *Sonata epica* op. 57.

164 Die offizielle Uraufführung der Sonate fand am 3. Mai 1969 mit David Ojstrach und Svjatoslav Richter im Großen Saal des Moskauer Konservatoriums statt. Mieczysław Weinberg übernahm die Klavierpartie bei der ersten privaten Einspielung der Sonate (zusammen mit Boris Čajkovskij) und bei der ersten Anhörung (mit David Ojstrach) im Komponistenverband der UdSSR am 8. Januar 1969. Vgl. Chentova, *Šostakovič, tridcatiljetje 1945–1975* [Šostakovič, die drei Jahrzehnte 1945–1975], Leningrad 1981, S. 279.

165 Christiana Nobach, Michel Töpel, Basil Smallman, Klavierkammermusik. VI. Das 20. Jahrhundert, in: *MGG online*, Stand: Oktober 2017 (Zugriff: 31.03.2022)

Während die zweite Violinsonate Prokofjevs die Neufassung seiner Sonate für Flöte und Klavier darstellt, verarbeitet Prokofjev in seiner ersten Violinsonate op. 80 die musikalischen Ideen aus seiner Musik zu dem Film *Aleksander Nevskij* von Sergej Ėjzenštejn.¹⁶⁶ Šostakovič berief sich in seiner einzigen, David Ojstrach gewidmeten Violinsonate auf seine unmittelbar zuvor komponierte 14. Symphonie, das 12. Streichquartett und auf das Violinkonzert Alban Bergs.¹⁶⁷ Die Violinsonate von Šostakovič zählt zu seinem Spätwerk, das sich durch die Auseinandersetzung mit der Zwölftönigkeit auszeichnet. Ebenfalls aus Bergs Violinkonzert schöpfte 1963 Al'fred Šnitke die Inspiration für seine erste Violinsonate, die ebenfalls das Ringen der Zwölftönigkeit mit der Tonalität zur zentralen musikalischen Idee hat.¹⁶⁸

Mieczysław Weinberg komponierte insgesamt sechs Violinsonaten, die meisten davon in seinen jungen Jahren (Tabelle 1). Alle Kompositionen tragen eine Widmung an Persönlichkeiten, die Weinberg viel bedeuteten. Die erste Violinsonate galt Weinbergs Schwiegervater – die Sonate entstand ein Jahr nach der Heirat Weinbergs mit Solomon Michoëls' Tochter, Natalja Vovsi-Michoëls. Die drei folgenden Sonaten widmete Weinberg seinen wichtigsten Violinisten, die wahrscheinlich auch die intendierten Erstinterpreten dieser Kompositionen waren: David Ojstrach, Michail Fichtengol'c und Leonid Kogan.

Darüber hinaus sind alle diese aus den Jugendjahren des Komponisten stammenden Sonaten für Violine und Klavier im Zeichen der Beethoven'schen *Grande Sonate* konzipiert: groß dimensioniert, virtuos und musikalisch anspruchsvoll, im symphonischen Stil gehalten. Dies trifft insbesondere auf die 5. Violinsonate zu, die Weinberg 1953 nach seiner Freilassung aus dem NKWD-Kerker komponierte und Dmitrij Šostakovič widmete, dessen Hilfsbereitschaft und Engagement bei der Befreiung aus der Haft er ihm hoch anrechnete. In dieser Violinsonate fand Maria Sławek¹⁶⁹ Anklänge an das Violinkonzert a-Moll op. 99 und das Klavier-Präludium Des-Dur op. 34/15 von Dmitrij Šostakovič.¹⁷⁰

| Opus | Jahr | Widmung | Erstaufführungen |
|------|------|------------------|--|
| 12 | 1943 | Solomon Michoëls | 1943 in Taschkent ¹⁷¹ |
| 15 | 1944 | David Ojstrach | Am 3. Januar 1962 in Moskau, David Ojstrach, Frieda Bauer |

166 Vgl. Lev Raaben, *Sovetskaja kamerno-instrumentalnaja muzyka* [Sowjetische Kammermusik], Leningrad 1963, S. 112.

167 Vgl. Nemtsov, „Um mich kreist der Tod“, S. 107.

168 Vgl. Fiona Hearun-Javakhishvili: „The co-existence of tonality and dodecaphony in Schnittke's First Violin Sonata: Their integration within a cyclic structure“, in: Alla Bogdanova, Jelena Dolinskaja (Hg.), *Al'fredu Šnitke posvjaščajetsja* [Mit Widmung an Al'fred Šnitke], Ausgabe 3, Moskau 2003, S. 230.

169 Maria Sławek ist eine polnische Violinistin und lehrt zurzeit als Violindozentin an der Krzysztof Pendereckij Musikakademie in Krakow. Sławek gründete 2020 zusammen mit der polnischen Flötistin Ania Karpowicz das Mieczysław Wajenberg Institut, das sich der Verbreitung des Werks Weinbergs in Polen verschrieben hat.

170 Vgl. Sławek, *Twórczość Mieczysława Wajnerberga*, S. 46 f.

171 Laut Angabe Julian Krejns, vgl. Klokova, Nemtsov (Hg.), *Julian Krein*, S. 284.

| Opus | Jahr | Widmung | Erstaufführungen |
|--------|------|-----------------------------|--|
| 37 | 1947 | Michail Fichtengol'c | Vermutlich am 7. Dezember 1999 in Moskau ¹⁷² Aleksandr Trostjanskij, Dina Vajnsštejn |
| 39 | 1947 | Leonid Kogan | Moskau, 1968 (Interpreten bisher unbekannt) |
| 53 | 1953 | Dmitri Šostakovič | Am 30. Dezember 1955 in Leningrad Michail Vajman, Marija Karandašova |
| 136bis | 1982 | Mutter Mieczysław Weinbergs | Vermutlich am 12. August 2011 in Wyk auf Föhr, Deutschland ¹⁷³ Elena Prochorova, Ol'ga Makarova |

Tabelle 1: Die Sonaten für Violine und Klavier von Mieczysław Weinberg

Die Sonate Nr. 6 für Violine und Klavier op. 136bis¹⁷⁴ unterscheidet sich von den früheren Kompositionen Weinbergs in dieser Gattung durch ihren vergleichsweise geringen Umfang: Ihre Gesamtdauer überschreitet keine zehn Minuten. Merkwürdig erscheint dabei die Tatsache, dass sich die Kompositionsarbeit bei diesem Werk derart in die Länge gezogen hat: Weinberg begann sie am 1. Januar 1982 und beendete sie erst am 14. Oktober desselben Jahres. Unter der Opuszahl 136 führt Weinberg auch die Sonate Nr. 4 für Viola solo, die im darauffolgenden Jahr entstand. Darüber hinaus begann Weinberg noch 1982 mit der Komposition von gleich zwei Symphonien: der Symphonie Nr. 17 „Erinnerung“ op. 137 und der Symphonie Nr. 18 „Krieg – nicht in Verse zu fassendes Grauen“ op. 138. Hierbei muss betont werden, dass der Beginn der Arbeit an den beiden Symphonien mit dem an der 6. Sonate für Violine und Klavier übereinstimmt: Alle drei Stücke waren am 1. Januar 1982 angelegt. In einem Brief vom 12. Dezember 1982 an Georgij Sviridov merkte Weinberg an, er habe lediglich eine einzige kammermusikalische Komposition innerhalb des Jahres 1982 vollendet.¹⁷⁵ Er bezog sich dabei auf die 3. Sonate für Viola solo op. 135, die er innerhalb weniger Tage komponierte, nämlich vom 8. bis 18. August 1982.

Die ungewöhnlich lange Kompositionsdauer der 6. Sonate für Violine und Klavier und die offensichtliche Verwirrung bei der Vergabe der Opuszahlen bei den Sonatenkompositionen aus den Jahren 1982 und 1983 haben ihren Ursprung wahrscheinlich gleichermaßen darin, dass die 6. Sonate für Violine und Klavier die musikalische Grundlage für beide Symphonien – Nr. 17 und Nr. 18 – darstellt und darin fast unverändert verarbeitet wird. Daraus kann gefolgert werden, dass diese Sonate eine bestimmte Zeit lang als Skizze für die betreffenden Symphonien fungierte und Weinberg sich nicht gleich entschied, dieser Komposition eine eigene Opuszahl zu geben. Dies erfolgte wohl erst nachträglich: vermutlich im Jahr 1984, als die 18. Symphonie abgeschlossen war. Somit kann von einer

172 Für diese Information danke ich Arndt Nitschke vom Peermusic Classical Verlag.

173 Für diese Information danke ich Arndt Nitschke vom Peermusic Classical Verlag.

174 Der Verlag Peermusic Classical führt die Sonate Nr. 6 für Violine und Klavier unter der Opusnummer 136bis. In der einschlägigen Weinberg-Literatur wird diese Komposition ohne jeglichen Zusatz angegeben.

175 Brief Weinbergs an Georgij Sviridov vom 12. Dezember 1982, in: Belonenko, „*Ljudi vse bol'še*“.

direkten musikalischen und thematischen Verknüpfung von Weinbergs Sonate Nr. 6 für Violine und Klavier mit der symphonischen „Kriegsdilogie“¹⁷⁶ ausgegangen werden. Diese Überschneidungen legen nahe, dass die von Weinberg vorgenommene Zuschreibung dieser Symphonien als „Kriegswerke“ ein individualisiertes Verständnis dieser Kategorie offenbart, bei dem auch die Erinnerung an den nationalsozialistischen Judenmord eine Rolle spielt.¹⁷⁷ Darüber hinaus handelt es sich bei der Sonate op. 136bis ebenfalls um eine Komposition von Musik über Musik – wie die Musikanalyse im Folgenden nahe legt.

Musikanalyse

Die Sonate Nr. 6 für Violine und Klavier op. 136bis (1982) ist als einsätziges Sonate konzipiert, die sich in vier Abschnitte gliedern lässt und schon aufgrund der Tempobezeichnungen *moderato* – *adagio* – *moderato* – *adagio* einen zyklischen Charakter suggeriert. Auf der Mikroebene kann die Komposition als zusammengesetzte dreiteilige Liedform mit Trio angesehen werden, die durch eine kurze Coda abgeschlossen wird. Beurteilt man die Organisation der Sonate und ihre Bestandteile sowie die Faktur der Themen, scheint die Barockmusik als Inspiration und Vorbild gedient zu haben.

Der erste Abschnitt, *moderato*, beginnt mit einem recht ausgedehnten Solo der Violine, das ein Drittel des Abschnitts ausfüllt. Auch in der ersten Violinsonate von Al’fred Šnitke (1963) ist der erste Satz geprägt durch ein von Chromatismen bestimmtes Thema in der Violine solo.¹⁷⁸ In seinem Aufbau erinnert das Solo an den Perpetuum-mobile-Satz in den Violinsonaten Johann Sebastian Bachs. Das Thema bzw. dessen Kern in d-Moll, das im linearen Kontrapunkt aus zwei fallenden mittelgroßen Sprüngen (Quinte und Quarte) und als Gegenstimme einer aufsteigenden Abfolge einer unvollständigen chromatischen Tonleiter besteht, umfasst nur vier Takte (Notenbeispiel 1). Rhythmisch baut sich der Tonsatz aus einer pausenlosen Abfolge von Achteln auf, die sich fast durch den gesamten Solosatz der Violine zieht.



Notenbeispiel 1: op. 136bis, T. 1–5

Anschließend wird das Thema in einer Aneinanderreihung seiner Sequenzen fortgesponnen. Durch die chromatische Verschiebung einzelner Stufen erhält der unaufhaltsame

176 Über die Konzeption der „Kriegsdilogie“, die die Symphonien Nr. 17 und Nr. 18 umfasst, berichtete Weinberg in seinem Brief an Georgij Sviridov vom 25. August 1984. Vgl. Belonenko, „*Ljudi vse bol’she*“.

Vermutlich erweiterte Weinberg das ursprünglich zweiteilige Konzept des Zyklus’ nach der Vollendung der Symphonie Nr. 19 „Heiterer Mai“ op. 142 (1985) um einen weiteren Teil.

177 Siehe Ausführungen im Kapitel 3.3.

178 Vgl. Cholopova, Čigareva, Al’fred Šnitke, S. 27.

Fluss des Repetitiven eine klangliche Spannung. Das Thema wiederholt sich so zehn Mal (ab T. 4 je vier Takte): Weinberg setzt den Anfang jeder Phrase bei unterschiedlichen, meist benachbarten Tönen an und experimentiert mit der Augmentierung und Verkleinerung der Sprünge sowie mit der Registerlage einzelner Stimmen. Der letzte, elfte Abschnitt des Themas (ab T. 40) dient als Höhepunkt und Überleitung zum darauffolgenden Fugato. Zuerst wird das Thema durch Zweiklänge angereichert und nach zwei Takten erklingt es im zweistimmigen Kontrapunkt *crescendo* in einer aufsteigenden Tonbewegung, bis schließlich das viergestrichene *a* erreicht wird (Notenbeispiel 2).



Notenbeispiel 2: op. 136bis, T. 40–46

Der pausenlose, unaufhaltsame Fluss der auf Repetition aufbauenden Melodie ruft das Hauptthema der 3. Sonate für Violine solo op. 126 in Erinnerung, dem das fünfte Lied *Litanei* aus dem Vokalzyklus *Erinnerungen* op. 62 zugrunde liegt. Dieses Thema zeichnet sich ebenfalls durch eine monotone Aneinanderreihung von Themensequenzierungen aus, die darin den Aufbau der Verse nachahmte. Darüber hinaus besteht es ebenfalls auf sich stets wiederholenden Abfolgen von Sekundschritten, Quinten und Quartan sowie auf dem häufigen Einsatz chromatischer Bewegungen (vgl. Kapitel 4.3.1, Notenbeispiel 1).

Die vom Violinsolo bestimmte Eröffnung des ersten Abschnitts wirkt wie eine solistische Kadenz, eine Fantasia auf ein Thema – möglicherweise das der *Litanei* aus dem Vokalzyklus *Erinnerungen*. Die harmonische Entwicklung wird hier auch – ähnlich wie im ersten Abschnitt der 3. Sonate für Violine solo op. 126 – nicht mit Modulationen, sondern mithilfe chromatischer Alterationen vorgenommen. Eine strenge, aufgrund der repetitiven Achtelbewegung beinahe monoton wirkende Virtuosität der Violine wird hier in diesem einstimmigen Präludium-Abschnitt unmissverständlich exponiert.

Der Einsatz des Klaviers markiert den Anbruch des Fugatos (Notenbeispiel 3), das die ersten drei Phrasen lang einstimmig in einer Hand verläuft, und zwar im Echo zur Violine. Der Klaviersatz scheint in keiner Weise für dieses Instrument angepasst zu sein, sondern soll offensichtlich eine weitere Violinstimme darstellen, die in einen Kontrapunkt mit der eigentlichen Violine tritt, und zwar so, dass die Stimmen nicht gleichzeitig, sondern einander imitierend in den Pausen der gegenseitigen Themenausführung erklingen. Melodisch handelt es sich dabei um das Hauptthema, das erneut von der Violine und zeitversetzt vom Klavier aufgenommen wird – in einer reduzierten, verlangsamten und bruchstückhaften Gestalt.



Notenbeispiel 3: op. 136bis, T. 47–55

Durch Einfügen von Achtelpausen auf dem Taktschwerpunkt und einen punktierten Rhythmus verändert sich das Wesen des Themas merklich – im Vergleich zum gleichmäßigen Voranschreiten der Achtel beim Violinsolo wirkt es hier frenetisch.

Die Grundelemente des Themas bleiben im neuen Unterabschnitt dieselben und treten in allen Stimmen auf: die auf- und absteigenden Quinten, Quarten und kleinen und großen Sekunden sowie die aufsteigende chromatische Tonabfolge. Die Veränderungen betreffen hauptsächlich deren rhythmische Gestaltung.

Auf der tonalen Ebene lassen sich Regelmäßigkeiten beobachten, die durch die jeweiligen kontrapunktischen Verhältnisse bedingt sind. Wenn die Stimmen sich disparat zueinander verhalten, überlagern sich für einen Moment zwei Tonarten und wechseln sich anschließend ab (siehe z. B. die oval markierte Stelle im Notenbeispiel 4). Verlaufen die Stimmen komplementär zueinander, stehen sie meist in derselben Tonart (siehe z. B. die rechteckig markierte Stelle im Notenbeispiel 4).



Notenbeispiel 4: op. 136bis, T. 60–68

Die beiden Instrumentalstimmen stehen zueinander entweder komplementär oder disparat, etwa wenn sie durch Synkopierungen auseinanderdriften. So entstehen kanonische Bewegungen des Themas durch die Stimmen, die ab T. 64 (Notenbeispiel 4) durch Doppelgriffe und dann Tondopplungen angereichert werden. Den Höhepunkt des Fugato-Abschnitts markiert ein vierstimmiger Kontrapunkt, bei dem die Stimmen gleichzeitig erklingen (Notenbeispiel 5).



Notensbeispiel 5: op. 136bis, T. 73–76

Zum Schluss (Notenbeispiel 6) kehrt das Hauptthema bzw. dessen Vordersatz reprisenartig in alle drei Stimmen zurück; dieser verläuft mit Oktavparallelen oder weiten Zweiklängen im Abstand einer Quarte entweder abwechselnd oder gleichzeitig in allen Stimmen.



Notensbeispiel 6: op. 136bis, T. 80–83

Allmählich verengt sich der Abstand zwischen den Stimmen auf eine kleine Sekunde, sodass ein störender reibender Effekt eintritt (Notenbeispiel 7). Die letzten vier Takte des Abschnitts spielt die Violine wieder allein: Es ist eine zögerliche Bewegung aufwärts in Ganz- und Halbtönen, wobei einzelne Töne verdoppelt bzw. sogar verdreifacht werden – im Abstand eines Halbtons oder auch einer Prim, gespielt auf drei Violinsaiten, um die Schwingungsintensität noch mehr zu erhöhen.

4.3.3 Sonate Nr. 6 für Violine und Klavier op. 136bis (1982)



Notenbeispiel 7: op. 136bis, T. 87–91

Ab Takt 93 markiert der Solopart des Klaviers den Anbruch des zweiten Abschnitts der Sonate, eines Trios, das sich durch Zweigliedrigkeit auszeichnet und in seinem Duktus an den langsamen Satz im traditionellen Sonatenzyklus erinnert. Den ersten Teil des Trios bestimmt der Klaviersatz: Das neu eingefügte Thema (Notenbeispiel 8) und die sparsame Begleitung durch liegende Akkorde wechseln zwar ab der Mitte dieses Abschnitts für eine Weile die Register; in der Gesamtheit weist der Klaviersatz aber seine Eigenständigkeit und einen fürs Klavier typischen Satzbau auf.



Notenbeispiel 8: op. 136bis, T. 93–99

In seiner minimalistischen Auslegung und Einstimmigkeit wirkt der neue Abschnitt melancholisch und kontrastiert mit der angespannten Stimmung des vorangegangenen Teils. Sein Thema (Notenbeispiel 8) bildet die musikalische Grundlage für den ersten Satz (*adagio sostenuto*) in Weinbergs Symphonie Nr. 17 „Erinnerung“ op. 137 und erscheint im ersten Satz der Symphonie Nr. 18 „Krieg – kein Wort ist grausamer“, op. 138 – ebenfalls mit *adagio* als Tempoangabe – als Seitenthema.

Das im Klavier vorgetragene Thema (Notenbeispiel 8) offenbart jedoch viele Gemeinsamkeiten mit dem Eingangsthema in der Violine – dessen Verlauf ändert nur seine Richtung; das Kernmotiv des Hauptthemas wird hier gespiegelt: Der erste Sekundgang richtet sich nicht wie im Hauptthema nach unten, sondern nach oben; auch der folgende Sprung geht als Quinte nach oben und nicht als Quarte abwärts. Es ist jedoch ausgerechnet die pendelnde Bewegung einer Quarte, die die gesamte Erscheinung dieses Themas im Klavier prägt. Die Ornamentierung mit einer absteigenden großen Sekunde verleiht der Melodie einen orientalischen Klang, der durchaus mit der jiddischen Klezmer-Musik assoziiert werden kann.

Im zweiten Teil des Trios, das die Tempobezeichnung *adagio* trägt (ab T. 134), setzt die Violine mit einem neuen Thema an (Notenbeispiel 9), wobei das Klavier zunächst nur reine Begleitfunktion erfüllt: eine *pianissimo* vorgetragene, lakonische Begleitung von wenigen Tonzusammenklängen, darunter viele Liegetöne.



Notenbeispiel 9: op. 136bis, T. 134–140

Dieses neue Thema ist im Sinne eines *adagios* melodisch betont und lyrisch angehaucht; es besteht aus zwei sich klar voneinander abhebenden Vorder- und Nachsätzen. Der Vordersatz in as-Moll ist besonders gesanglich: Nach einem absteigenden Sekundschrift im Auftakt schwingt sich die Melodie in einem Bogen von einer übermäßigen Quinte hinauf und der Klang schwebt dort über eine halbe Note lang – dies ist insbesondere auffallend nach dem insgesamt unaufhaltsamen Fluss der Melodie davor. Die Bewegung nach oben setzt sich dann in zügigen Achteln mit einer kleinen Terz fort und bewegt sich anschließend noch schneller (in Sechzehnteln) abwärts über eine hin und her schwankende Quarte. Nicht nur in Bezug auf Letzteres ergeben sich Ähnlichkeiten zwischen den beiden Trio-Themen, sondern auch im melodischen Bau von deren Vordersätzen: Im Aufbau des *adagio*-Themas lässt sich ansatzweise der Krebsgang des Vordersatzes des Klavierthemas verfolgen.

Der Nachsatz des Themas in g-Moll (ab T. 138, Notenbeispiel 9) wirkt sehr eindringlich und aufgebracht. Die aufwärts verlaufende, sich wiederholende Abfolge von zwei Sekunden – hier in Achteln – erinnert an die ähnlich gestaltete Figur im ersten Satz des Streichquartetts Nr. 16 (op. 130, Notenbeispiel 7), die zuvor bereits eine prominente Stelle im Akt I der Oper *Wir gratulieren!* (Ziffer 81–85) innehatte (op. 130, Notenbeispiel 8).

Das pausenlose Fortschreiten der Achtel setzt sich weiter auch in der hohen Klavierstimme fort – die Kleinsekundgänge dominieren dabei (Notenbeispiel 10). In wenigen sich scheinbar stets wiederholenden Tönen manifestieren sich hier Enge und Bedrückung.



Notenbeispiel 10: op. 136bis, T. 143–145.

Dieselbe bedrückte Stimmung schuf Weinberg mittels einer einfachen, sich stets wiederholenden, abwärts gerichteten Sekundenabfolge auch in seiner Oper *Wir gratulieren!* op. 111. Dort unterlegte er mit diesem schlichten musikalischen Motiv die zentrale Aussage der Oper, welche die Rechtlosigkeit und Diskriminierung der Menschen, das Schicksal des jüdischen Künstlers mit dem eingeführten, auch musikalischen, Bild des „armen Schluckers“ [ГОРЕМЫКА (*goremyka*)] repräsentierte. Das Wort wird ab Ziffer 132 (Akt I) unisono von allen Beteiligten vorgetragen, als „Zitat“ aus dem von Scholem Alejchem für sich verfassten Epitaph, das Weinberg als Höhepunkt der Oper darstellte (Notenbeispiel 11).

Notenbeispiel 11: op. 111, Akte I, Ziffer 135

Den Höhepunkt des Abschnitts markiert auch hier ein mehrstimmiger Kontrapunkt (Notenbeispiel 12). Einzelne Elemente des zweiten *adagio*-Themas erklingen in allen Stimmen in unterschiedlichem Rhythmus; sie werden sowohl vertikal geschichtet als auch sukzessive horizontal dargestellt. Allmählich wird das singend-lyrische Element durch eine dramatische Unruhe abgelöst, die durch häufige Repetitionen der Sekundengänge und frenetische Rhythmen den Gesamtrahmen für sich einnimmt (Notenbeispiel 12).



Notensbeispiel 12: op. 136bis, T. 158–166

Eine kontrapunktische Stimmführung gestaltet im Folgenden einen nahtlosen Übergang zum dritten Abschnitt der Sonate, einem reprisenhaften zweiten *moderato*-Teil (ab T. 176). Den Anbruch des neuen Abschnitts markiert unmissverständlich die Violine, in welcher das Hauptthema die ersten vier Takte erklingt und anschließend in das obere Register der Klavierstimme wechselt, während die untere Klavierstimme ebenfalls dasselbe Thema, jedoch verlangsamt, in Vierteln ausführt (Notenbeispiel 13). Indes nimmt die Violine (T. 180) das *adagio*-Thema auf und führt es zwei Phrasen lang aus. Diese Stimmen-disposition markiert den ersten der drei Unterabschnitte des dritten Satzes: Er zeichnet sich durch eine pausenlose Gestaltung und einen ebenmäßigen Stimmenkontrapunkt aus.





Notensbeispiel 13: op. 136bis, T. 175–182

Der mittlere Unterabschnitt dagegen bringt das Prinzip der zeitversetzten bzw. kanonhaften Schichtung der Stimmen besonders zur Geltung. Wie im Fugato des ersten *moderato*-Teils wird das Thema auch hier durch korrelierende rhythmische Gruppen (die oberen Stimmen in der Violine und im Klavier T. 194–199, Notensbeispiel 15), Punktierung (in der tiefen Klavierstimme T. 195–199, Notensbeispiel 15) oder Pausen (T. 202–203, Notensbeispiel 14) transformiert.



Notensbeispiel 14:
op. 136bis,
T. 202–203

Der Kontrapunkt der Stimmen im zweiten Unterabschnitt intensiviert sich noch durch die lineare Mehrstimmigkeit im Satz der Violine und des Klaviers (Notensbeispiel 15).





Notensbeispiel 15: op. 136bis, T. 194–199

Wie im ersten *moderato*-Abschnitt erklingt der Höhepunkt an der Stelle, wo die Stimmen gleichzeitig erklingen und die vermeintliche Einfachheit der Stimmenverhältnisse besonders dramatisch eingefärbt wird. Wie im ersten *moderato* folgt dem Höhepunkt auch hier ein reprisenartiger Abschnitt, in welchem dieses Mal die Elemente des *adagio*-Themas im dreistimmigen Kontrapunkt zusammentreffen (Notensbeispiel 16).



Notensbeispiel 16: op. 136bis, T. 204–215.

Der abschließende Unterabschnitt greift auf den Beginn des ersten *moderato*-Satzes zurück (ab T. 215). Die Violinstimme führt solo das Thema vor, hier jedoch stark verkürzt, und bildet anschließend in einer Kanonbewegung einen zweistimmigen Kontrapunkt mit der Klavierstimme (Notensbeispiel 17). Die beiden Stimmen verlaufen dabei zeitversetzt

die chromatische Tonleiter in d-Moll hinauf. Die häufige Alteration einzelner Stufen sorgt zusätzlich für eine Intensivierung der Zusammenklänge und allgemeine Spannung.



Notenbeispiel 17: op. 136bis, T. 217–224.

Der angehängte Coda-Abschnitt der Sonate ist ebenfalls ein *adagio* und erstreckt sich lediglich über 14 Takte. Er fungiert als Pendant zum ersten *adagio*-Satz und basiert thematisch auf einem Grundmotiv des *adagio*-Themas, einem absteigenden Kleinsekundschritt, bei welchem der zweite Ton mehrmals wiederholt wird (Notenbeispiel 18). In den übrigen Stimmen hält derselbe Schritt nach, allerdings auch aufwärts und in unterschiedlichen Tempi. Darin kann auch der Nachhall des „goremyka“- Motivs gehört werden.



Notenbeispiel 18: op. 136bis, T. 235–239.

Wie so oft bei Weinberg endet auch diese Sonate unbestimmt (Notenbeispiel 19); in der Violinstimme kann die Sekunde *b-a* auf die erniedrigte zweite Stufe des aMoll zurückgeführt werden, während die tiefe Klavierstimme das *d* in der Bass-Oktave in den Mittelpunkt bringt.



Notenbeispiel 19: op. 136bis, T. 241–245.

5 Erinnerung an den Holocaust im Instrumentalwerk Mieczysław Weinbergs: Merkmale und Rezeption

5.1 Die Merkmale des Kompositionszyklus: Musikalische Gemeinsamkeiten in der Erinnerung an den Holocaust

Die Flucht vor den Nazis in die Sowjetunion dürfte die wohl prägendste Erinnerung im Leben von Mieczysław Weinberg gewesen sein. Sein Körper und Geist schienen von diesem traumatischen Erlebnis noch lange Jahre danach erfasst zu sein. Aleida Assmann spricht in diesem Kontext von zwei Erinnerungsformen – Retention und Rekonstruktion¹ –, die beide auf Weinberg Anwendung finden können. Die Retention als physische und psychische Beeinträchtigung infolge des Traumas findet etwa Ausdruck in der Reiseangst, die Weinberg in einigen Schriftquellen anmerkte.² Die Rekonstruktion zielt laut Assmann dagegen auf die Festigung der Erinnerungen, indem „sie in immer neuen Akten wieder hergestellt und dabei immer neu und immer etwas anders vergegenwärtigt werden“.³ In diesem Zusammenhang tritt eine „elaborierte Kodierung“⁴ zutage, eine Übersetzung des Erlebten in eine – im Falle Weinbergs musikalische – Geschichte. Dieser Rekonstruktion schmerzhafter Erinnerungen galten viele Musikkompositionen Mieczysław Weinbergs.

Die Flucht vor den deutschen Nationalsozialisten und den damit einhergehenden Verlust der unschuldigen Jugend mitsamt der kulturellen, sprachlichen, identitätsstiftenden Heimat übersetzte Weinberg in musikalische Verweise und setzte diese in seinen Werken ein, um so die Erinnerung an die traumatischen Erlebnisse zu bewahren und zugänglich zu machen. In Weinbergs aktiven Schaffensjahren bildete sich so ein Netzwerk von musikalischen Verweisen, ein gattungsübergreifendes musikalisches Gedächtnis heraus, das sich im vollen Umfang in der Spätphase entfaltete. Die Bildung dieses Netzwerks setzte bereits in der frühen Schaffensphase von Weinberg ein – mit Kompositionszyklen wie *Drei Kinderhefte* op. 16, op. 19 und op. 23 sowie *Jüdische Lieder* op. 13 und op. 17 –, die gleichzeitig eine der ersten Holocaust-Verarbeitungen in der Sowjetunion und darüber hinaus war, was in erster Linie auf die Stimmen der sowjetischen jüdischen Dichter auf Jiddisch zurückzuführen ist.

Am umfassendsten entfaltete sich die Ausgestaltung dieses Netzwerks ab 1956, der mittleren Schaffensphase, die mit der Rede Chruščëvs über den Personenkult zusammenfiel. Es war die Zeit einer kurzzeitigen Lockerung in der Innen- und Außenpolitik der

1 Vgl. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 129.

2 Von seiner Reiseangst schrieb Weinberg 1966 an Dmitrij Šostakovič. Vgl. Klokova, *Mieczysław Weinberg*, S. 38. Von diversen Phobien erzählte seine ältere Tochter Viktorija Bishops, in: dies, „*Ja nikогда ne govorila*“.

3 Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, S. 129.

4 Ebd. S. 128.

Sowjetunion, die Gennady Estraikh in Bezug auf die Situation der sowjetischen Juden „jüdisches Tauwetter“ nannte.⁵ 1956 schuf Weinberg den Vokalzyklus *Biblia zygańska* op. 57 und 1962 den Vokalzyklus *Erinnerungen* op. 62.

In diesen Liederzyklen entsprangen die prägendsten musikalischen Verweise, was eng mit der Poetik und dem Gedankengut Julian Tuwims in Verbindung steht, mit dem sich Weinberg identifiziert zu haben schien.⁶ In allen kammermusikalischen Kompositionen, die Weinberg Ende der 1970er Jahre *in memoriam* seiner Familienmitglieder schuf, griff er bei der Themenfindung auf die Vertonung des Gedichts *Litanei* von Julian Tuwim im vokalen Zyklus op. 62 zurück (Tabelle 1).

Die Welt von Julian Tuwim, der in seiner 1920 gedichteten *Litanei* für die von Demütigung, Verfolgung, Unterdrückung, Ungerechtigkeit und Ungeschick Betroffenen betete, dürfte viele Gemeinsamkeiten mit der Sozialisation von Mieczysław Weinberg aufweisen. Diesem Bittgesang Tuwims verlieh Weinberg die Gestalt eines Chorals, der, wie Weinberg selbst zum Ende seines Lebens aussagte, durch viele seiner Werke „wanderte“.⁷ So streifte er u. a. durch die Kantate *Tagebuch der Liebe* sowie die Symphonien Nr. 8 und Nr. 21.

Die Stimme in *Litanei* hat eine Vorbeterrolle und betet für alle großen und kleinen Opfer der Welt; ein Akzent liegt dabei auf der Ungerechtigkeit, die den Kleineren und Schwächeren widerfahren ist.⁸ Der an diesen Gebet-Choral angelehnte, bittende, gar flehende Charakter ist die zentrale Eigenschaft des Hauptthemas in der Sonate Nr. 3 für Violine solo, ebenso für die Themen im ersten Satz des 16. Streichquartetts und in der Sonate Nr. 6 für Violine und Klavier (Tabelle 1). Um die Omnipräsenz der benutzten Themen zu veranschaulichen, die in den betreffenden Kompositionen untereinander verwandt scheinen bzw. voneinander abgeleitet werden, setzte Weinberg auf Repetition, Variation, Sequenzierung oder Ostinato.

| Komposition | Sonate Nr. 3 für Violine solo op. 126 | Streichquartett Nr. 16 op. 130 | Sonate Nr. 6 für Violine und Klavier op. 136bis |
|-------------|---|--------------------------------|---|
| Harmonie | Chromatisch erweiterte Tonarten (stellenweise atonale/dodekaphone Ansätze), die tonale Zentriertheit bleibt präsent | | |
| | a-Moll | as-Moll | d-Moll |
| Form | Aus der Barockmusik entlehnte, auf dem Ritornell basierende Formprinzipien: Rondo oder dreiteilige zusammengesetzte Liedform. Häufiger Einsatz des Fortspinnungstypus | | |
| Stil | Stilistische und fakturtechnische Anknüpfungen an die Musik der Barockzeit (Kontrapunktik, Perpetuum mobile, Sequenzierungen, diverse Ostinati) | | |

5 Estraikh, „*Touched by the 'Thaw'*“, S. 210.

6 Verena Mogl untersucht eingehend die Vokalzyklen Weinbergs nach Gedichten von Julian Tuwim (op. 57 und 62), in denen der Einfluss von dessen Poetik am prägendsten wirkte. Vgl. Mogl, „*Juden, die ins Lied sich retten*“, S. 199–216.

7 Vgl. Nikitina, *Poëti ljuboj mig žizni*, S. 23.

8 Zum Gedicht selbst siehe Kapitel 4.3.1

| | |
|--------------------------|---|
| Referenz / Entlehnung | Mazurka op. 10a (1933) 5. Lied „Litanei“ aus dem Vokalzyklus „Erinnerung“ op. 62 Oper <i>Wir gratulieren!</i> op. 111 |
|--------------------------|---|

Tabelle 1: Musikmerkmale der kammermusikalischen Kompositionen mit Widmung an Familienmitglieder

Die ideelle und musikalische Vervollkommnung der für Weinberg ausschlaggebenden musikalischen Ausdrucksmittel findet in der Oper *Die Passagierin* statt. Auf dieses Werk greifen ideell und musikalisch die Symphonien N. 13 und Nr. 16 aus dem späteren Instrumentalschaffen Weinbergs zurück, die er dem Andenken an seine Mutter widmete.

Die kompositorische Spätphase Weinbergs zeichnete sich durch die Suche nach neuen musikalischen Impulsen aus. Diese fand Weinberg unter anderem in seiner eigenen musikalischen Vergangenheit: in seinen früheren Kompositionen bis hin zu seinen Jugendwerken.⁹ Fast 50 Jahre zuvor komponierte Themen gewannen eine neue Bedeutung; sie selbst und alles, was mit deren Entstehung verbunden war, wurden erneut durchlebt und bearbeitet. Im Streichquartett Nr. 16, das Weinberg dem Andenken seiner Schwester widmete, griff er auf seine musikalische Vergangenheit bzw. Jugend zurück und implementierte mitten in dessen zweiten Satz seine 1933 komponierte *Mazurka* op. 10a.

Des Weiteren beschäftigte sich Weinberg verstärkt mit dem Thema der Vergänglichkeit des Lebens.¹⁰ Diesen Aspekt vermochte er im eigenständig verfassten Libretto zur Oper *Wir gratulieren!* op. 111 besonders hervorzuheben, indem er am Ende des ersten Akts als eine Art Epilog eine Szene hinzufügte, die den emotionalen Höhepunkt der Oper bildet. Weinberg vertonte dort die von Scholem Alejchem für sein zukünftiges Grab verfasste Inschrift (1. Akt, Ziffer 132). Das musikalische Thema dazu transferierte Weinberg dann aus der Oper als direktes Zitat in seine 13. Symphonie und das 16. Streichquartett. Dort fungiert es als musikalischer Inbegriff der Unschuld: ein lyrisches Thema, das zusätzlich mit typischen Ornamenten aus der jüdischen Volksmusik (Sekundenvorschlag) angereichert wird.

In einem seiner Briefe an Georgij Sviridov aus dem Jahr 1981 ließ Weinberg sich über das Komponieren aus und verdeutlichte seine eigenen musikstilistischen Grundlagen.¹¹ Als Vorbild galt ihm das Werk Franz Schuberts, insbesondere sein Vokalschaffen, dessen „asketischer Gebrauch der Ausdrucksmittel als ewig gültiges Exempel der Stilreinheit fungierte – durch die betonte Einfachheit der Faktur und die Emanzipation vom Regelwerk des Wiener Symphonismus“.¹² In diesem Zusammenhang hob Weinberg bei

9 Vgl. Brief Weinbergs an Sviridov vom 08.06.1987, in: Belonenko, „*Ljudi vse bol'se*“. Mehr dazu siehe Kapitel 4.3.1.

10 Siehe seine Ausführungen diesbezüglich im Brief an Georgij Sviridov vom 10.11.1988, Kapitel 4.1

11 Weinbergs Brief an Sviridov vom 29. März 1981, in: Belonenko, „*Ljudi vse bol'se*“.

12 Weinbergs Brief an Sviridov vom 29. März 1981, in: ebd.

der Kantate Sviridovs¹³ einen bewussten Verzicht auf die gewöhnliche Regel der musikalischen Entwicklung und die prinzipielle Betonung der maximalen Eigeneinschränkung hervor, indem „eine einzige Linie [verfolgt wird], ein Rückgrat, worin alle Gedanken und das Blut der Komposition gefasst sind“.¹⁴

Das fleißige Ausformen des Materials – seine Bearbeitung und Durchführung –, so schreibt Weinberg, sei Sviridov nicht eigen, denn der erste Impuls oder das, was als Signal der melodischen Inspiration so stark und eindringlich wäre – dessen „originelle [bei Weinberg: девственная, deutsch wörtlich: jungfräulich] Stagnation“ – wirke ausdrucksvoller als jegliche Transformation.¹⁵ Angesichts des konsequenten Einsatzes von Formungsprinzipien in den analysierten Musikkompositionen Weinbergs, die auf Repetition, Variation, Sequenzierung und Ostinato basieren, fand das auf die Musik von Sviridov projizierte Prinzip der melodischen Stagnation auch in vielen Werken Weinbergs Anwendung.

Die Fokussierung auf ein Grundmotiv, dessen „Zusammenstellen Note nach Note“¹⁶ im Laufe der kammermusikalischen Erinnerungskompositionen Weinbergs in die Bildung einer Reihe verwandter Themen bzw. Motiven mündet, zeugt gleichzeitig von einer Transformationsarbeit, die dem Prinzip der entwickelnden Variation von Arnold Schönberg nahekommt.¹⁷ Den Variationsbildungen von Erinnerung kommt bei der Erinnerungsarbeit eine entscheidende Rolle zu, die mit einem „Retouchieren des Gedächtnisses“¹⁸ verglichen werden könnte. „Die immer neue Umschreibung und Anverwandlung der Erinnerung [die Praxis des Retouchierens], die [...] störende und zufällige Elemente herausfiltert und das, was im Fokus ist, verschönert, verstärkt, vergrößert, und überhöht.“¹⁹

Den Thementransformationen kommt in den kammermusikalischen Kompositionen Mieczysław Weinbergs eine zentrale Funktion bei der Einprägung des Themas zu. Sie nehmen melancholische, aber auch groteske und entschlossene Züge an, die an einigen Stellen auch luziferisch wirken (Sonate op. 126, vgl. Kapitel 4.3.1, Notenbeispiel 12). Das rhythmische, metrische, melodische Variieren verleiht den Themen, die Ornamente aus der jüdischen Volksmusik aufweisen, Anklänge eines Totentanzes (Sonate op. 126, Notenbeispiel 27) oder eines populären Tanzes (Streichquartett op. 130, vgl. Kapitel 4.3.2, Notenbeispiel 29). In der Sonate Nr. 6 für Violine und Klavier entstehen aus dem repetitiven Perpetuum mobile des Hauptthemas zwei Themen, die sich durch Klage, Melancholie und Lyrismus (vgl. Kapitel 4.3.3, Notenbeispiele 8 und 9) auszeichnen.

13 Laut Belonenko könnte die *Frühlingskantate* Sviridovs für gemischten Chor und Orchester nach Versen von Nikolaj Nekrasov aus dem Jahr 1972 gemeint sein. Vgl. ebd.

14 Ebd.

15 Ebd.

16 Ebd.

17 Vgl. Dahlhaus: „Was heißt eine entwickelnde Variation?“, S. 735–739.

18 Assmann, *Der lange Schatten*, S. 134.

19 Vgl. ebd.

Julian Tuwim, der 25 Jahre vor Weinberg in Łódź in einer Familie assimilierter polnischer Juden zur Welt kam, machte die Welt in seinen Gedichten zum Gegenstand einer teils spöttischen, manchmal auch lyrischen, aber stets zugänglichen, sprich: populären Satire, in der der Antisemitismus der Gesellschaft fester Bestandteil war.²⁰ Knut Andreas Grimstad nennt die Texte Tuwims „kodierte“ in Bezug auf die Darstellung des jüdischen Lebens: Ihre Kritik wird durch mokierende Beschreibungen (auch über sich selbst) verschleiert.²¹

Ähnlich indirekt gestaltet Weinberg die musikalischen Verweise auf das Jüdische in den Kompositionen mit der Widmung an seine ermordete Familie.²² Der Einsatz der Melodien aus der jüdischen Volksmusik oder Synagogemusik trägt bei ihm die Erscheinung einer Andeutung, einer Reminiszenz, die keine demonstrative Wirkung zu entfalten beabsichtigt – im Gegensatz etwa zum *Schema Jisrael* Gebet in *A Survivor of Warsaw* bei Schönberg oder den Kaddisch-Gesängen in Klebanovs erster Symphonie. Die meisten Grundthemen Weinbergs sind so angelegt – opulent mit chromatischen Zusatztönen angereichert –, dass das „jüdische“ Einfärben, meistens durch die Erniedrigung von Stufen oder das Ornamentieren mit Kleinsekundvorschlägen (Symphonie Nr. 13, vgl. Kapitel 4.2.1, Notenbeispiel 6), schnell und fast nebensächlich erfolgen kann. Auch in Weinbergs symphonischen Kompositionen scheinen einige melodische und rhythmische Inspirationen aus der jüdischen Volksmusik als „Aufflackern“ durch.²³

In der Welt einer „kodierten“ (nach Grimstad), verschleierte, jüdischen Identität wuchs Weinberg auf und stieß schon in seinen Jugendjahren, wenn nicht persönlich, so doch in seinen Texten auf Julian Tuwim, als er in der musikalisch-kinematographischen Szene Warschaus Fuß zu fassen versuchte.²⁴ Zu dieser Zeit – Mitte bis Ende der 1930er Jahre – war Tuwim ein insbesondere in dieser Szene gefeierter Dichter und namhafter Kabarett-Autor mit einer nicht anerkannten hybriden polnisch-jüdischen Identität, ähnlich der Weinbergs.²⁵

20 Vgl. Antony Polonsky: „Julian Tuwim. Confronting Antisemitism in Poland“, in ChaeRan Y. Freeze, Sylvia Fuks Fired, Eugen R. Sheppard (Hg.), *The Individual in History: Essays in Honor of Jehuda Reinharz*, Waltham 2015, S. 384–402, hier S. 385–401.

21 Vgl. Knut Andreas Grimstad: „Polscy intelektualiści żydowskiego pochodzenia w kulturze popularnej okresu międzywojennego“ [Polnische Intellektuelle jüdischer Herkunft in der populären Kultur der Zwischenkriegszeit], in: *Midrasz* 2009, H. 4, S. 31–39, hier S. 32.

22 In einigen anderen Kompositionen aus der frühen Schaffensphase, zum Beispiel den *Jüdischen Liedern* op. 13 und op. 17, griff Weinberg viel direkter auf die Tradition der jüdischen Volksmusik zurück. Vgl. Khazdan, *„Jevrejskije pesni“*, S. 142–155.

23 Zum Beispiel in den Symphonien Nr. 4, Nr. 7 und Nr. 10. Vgl. Klokova, *Mieczysław Weinberg*, S. 270.

24 Vgl. Mogl, *„Juden, die ins Lied sich retten“*, S. 43ff.

25 Vgl. Knut Andreas Grimstad: „Transcending the East-West Divide? Cosmopolitanism in Polish Interwar Cabaret and the Jewish Participation“, in: *Jahrbuch des Simon-Dubnow-Instituts* 7, 2008, S. 161–188. Das Problem der Nichtanerkennung der hybriden Identität der polnisch-jüdischen Musiker stellt auch der folgende Beitrag fest: Sylwia Jakubczyk-Słęczka: „Musical Life of the Jewish Community in Interwar Galicia. The Problem of Identity of Jewish Musicians“, in: *Kwartalnik Młodych Muzykologów Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie*, 2017, H. 3, S. 135–158.

Tuwim floh nach dem Überfall der deutschen Armee – ungefähr zeitgleich mit Weinberg – aus Polen. Allerdings gelang es ihm, über Rumänien nach Frankreich und von dort – nach einem kürzeren Aufenthalt in Brasilien – in die Neue Welt zu gelangen. Die gewaltige räumliche Trennung zwischen ihm und Weinberg war hinsichtlich der politischen Ansichten beider quasi nicht existent. In seinem Exil schloss sich Tuwim offiziell den Kommunisten an;²⁶ dafür wurde er später, nach seiner Rückkehr nach Polen und nach seinem Tod, massiv kritisiert und weiteren antisemitischen Anschuldigungen ausgesetzt (denn die wenigen Juden, die nach dem Kriegsende in Polen geblieben waren oder dorthin zurückkehrten, wurden als kommunistische Kollaborateure gebrandmarkt).²⁷ Es gibt Zeugnisse darüber, dass auch Weinberg im sowjetischen Exil mit polnischen Kommunisten Kontakte hatte und durchaus mit ihnen sympathisierte.²⁸

Der bittere Zwist zwischen „altem“ und „neuem“ Polen, der Schmerz wegen des nie ruhenden Antisemitismus und eine unendliche Nostalgie in Bezug auf die vergangene, vernichtete Kindheit kennzeichnen den letzten großen Gedichtzyklus von Tuwim, *Kwiaty Polskie*, den Weinberg ausschnittsweise in seiner Symphonie Nr. 8 vertont hat. „In Bezug auf die Shoah“, so Artwińska und Tippner, „richtete sich der nostalgische Blick [als postkatastrophische Haltung] auf die vergangenen jüdischen Welten, die nicht selten ahistorisch und mythologisch erscheinen. [...] die Nostalgie erfüllt eine kompensatorische Funktion und bietet einen Ersatz für die nicht verarbeitete Trauer.“²⁹ Die ambivalente Einstellung Tuwims zu seinem Heimatland, dessen Bedeutung vor allem im Exil zunahm, kann insgesamt auch auf die Person Weinbergs übertragen werden und auch Aufschluss über die chiffrierte Aussage vieler Werke Weinbergs geben.

Piotr Michalowski hebt in der Welt Julian Tuwims neben dieser Sehnsucht auch die Komponente der Zeit hervor, mit der sich auch Weinberg auseinandergesetzt hat:

Darüber hinaus sind mit der Zeit psychologische Kategorien verbunden, unter ihnen die Sehnsucht, die unabhängig davon, ob sie eine verlorene Zeit oder einen Ort betrifft, nicht nur in der Zeit andauern muss, sondern sich auch im Fluss der Zeit verstärken kann.³⁰

Der Verlust der Kindheit und Jugend, der polnisch-jüdischen Heimat, ihrer Sprache und Kultur ist die zentrale Überschneidung im Schaffen der beiden Künstler. „Kindliche bzw. Unschuldige“ als „elaborierte Kodierung“ sind auch in vielen Kompositionen Weinbergs (vor allem im Klavierzyklus *Drei Kinderhefte* 1944/1945³¹ und dann wieder in der Symphonie Nr. 6) anzutreffen. Diese musikalische Erscheinung ist geprägt durch Simplität, Sangbarkeit, Lyrik und eine manchmal naiv wirkende Melancholie.

26 Vgl. Kryński, *Politics and Poetry*, S. 22–25.

27 Vgl. Goldlust, *Neither "Victims" nor "Survivors"*, S. 226ff.

28 Vor allem während der Kriegszeit in der Sowjetunion. Mehr dazu siehe Kapitel 2.1.

29 Artwińska, Tippner, *Postkatastrophische Vergegenwärtigung*, S. 27.

30 Piotr Michalowski: „Jenseits des Atlantiks der Sehnsucht. Zum Chronotopos der Emigration und Heimat in Julian Tuwims ‚Kwiaty polskie‘“, in: Ulrike Jekutsch (Hg.), *Räume, Zeiten und Transferprozesse in der polnischen und anderen ostmitteleuropäischen Literaturen*, Wiesbaden 2017, S. 147.

31 Vgl. Nemtsov, *Mieczysław Weinberg und seine Musiksprache*, S. 171–175.

Zum Stichwort „Kindheit“ als Inbegriff und Leitgedanke in einem sowjetischen Kunstwerk merkt Katarina Clark an, dass diese Bezeichnung in der sowjetischen Literatur und Musik als verschlüsselte, allegorische Chiffre für introvertiert und introspektiv persönliche, intime Gedanken und Gefühle fungierte. In zeitgenössischen und späteren Beschreibungen kommt der Begriff „Kindheit“ oft gepaart mit dem Begriff der Lyrik und des Lyrischen vor.³² Über diese Kategorie lassen sich Parallelen zu anderen Holocaust-Verarbeitungen ziehen, die Kinder bzw. die Kindheit als Opfer des Holocaust im Zentrum haben: Sergej Prokofjews Kantate *Ballade vom unbekannten Knaben*, Michail Gnesins Trio für Klavier, Violine und Violoncello *Dem Andenken unserer gestorbenen Kinder* oder auch Grigorij Frids Mono-Oper *Das Tagebuch der Anne Frank*.³³

In Weinbergs Kompositionen werden die musikalischen Verweise auf eine bedrohte Unschuld durch die melancholischen Einfärbungen ergänzt, die in vielen Fällen einen Bezug zur vernichteten polnisch-jüdischen Welt aus dem Stand der 1930er Jahre aufweisen.³⁴ Das zögerliche und melancholische Fortschreiten der Mazurka, einer Jugendkomposition Weinbergs von 1933, wird im 16. Streichquartett dramatisch abgebrochen, abrupt zerstört. In der 16. Symphonie erklingt wie von ferne ein trauriger Tanz, eine Polka (vgl. Kapitel 4.2.2, Notenbeispiel 14), die – kammermusikalisch von einer Oboe mit Streicher-Begleitung gespielt – nachdenklich anmutet und ebenfalls die verlorene Jugend und Heimat hörbar macht. Die musikalische Vorstellung einer hängenden Schallplatte mag die ZuhörerInnen ebenfalls in die Vergangenheit, in Weinbergs Jugendzeit transportieren (Streichquartett op. 130, vgl. Kapitel 4.3.2, Notenbeispiel 34).

In der 13. Symphonie stellt das liedhafte, unschuldig anmutende Thema im Englischhorn, zitiert aus der Oper *Wir gratulieren!* (vgl. Kapitel 4.2.1, Notenbeispiel 4), auf ähnliche Weise eine Verbindung zum Vorkriegspolen her. In dieselbe Kategorie eines unschuldigen, bedrohten Wesens reiht sich das „goremyka“-Motiv (deutsch: armer Schlucker) ein (Sonate Nr. 6 für Violine und Klavier op. 136bis, vgl. Kapitel 4.3.3, Notenbeispiel 10). Das Bild vom unterdrückten einfachen Menschen, „żydek“, ist auch in Julian Tuwims Werk anzutreffen, in *Biblia żygańska* oder im Gedicht *Litanei*. Das „goremyka“-Motiv ist dazu noch melodisch eng mit dem Litanei-Thema verbunden.

Musikalische Verweise auf das Böse werden bei Weinberg stets mit klingender Lyrik und Melancholie kontrastiert. So ist etwa der zweite Satz des 16. Streichquartetts aufgebaut, und so ist auch das liedhaft lyrische Klarinetten-thema in der 16. Symphonie zu verstehen, das im Nachhall des militärischen Gerassels auftritt (vgl. Kapitel 4.2.2, Notenbeispiel 27). Die kontrastierende Dramatik der beiden Pole wird in den Symphonien durch kunstvoll eingesetzte Orchestrierung umgesetzt: Einen von Blechbläsern dominierten Orchesterklang, der stellvertretend für musikalischen Militarismus eingesetzt wird, konfrontiert oft ein personifiziert wirkender Solo-Klang der Violine (Symphonie Nr. 13, vgl. Kapitel 4.2.1, Notenbeispiel 12) oder der Trompete (ebenda, Notenbeispiel 18).

32 Katarina Clark, *Shostakovich's Turn to the String Quartet*, S. 588.

33 Ausführlicher dazu siehe Kapitel 3.3.

34 Auch in *Drei Kinderheften*, vgl. Nemtsov, *Mieczysław Weinberg und seine Musiksprache*, S. 175.

Die militärische Maschinerie lässt sich in Weinbergs Kompositionen melodisch klar vernehmen; sie wird als ein eintönig-repetitives, mechanisch verlaufendes Perpetuum in Blechblasinstrumenten (Symphonie Nr. 13, vgl. Kapitel 4.2.1, Notenbeispiel 11; Symphonie Nr. 16, vgl. Kapitel 4.2.2, Notenbeispiel 10) auskomponiert. Wenn solche Passagen zusätzlich noch durch dissonierende Intervalle in der Trompete bzw. Posaune angereichert werden, wirken sie wie ein tönendes Massaker (Symphonie 16, vgl. Kapitel 4.2.2, Notenbeispiel 23).

Die musikalischen Verweise auf das Böse waren schon in der Oper *Die Passagierin* anzutreffen und lassen sich erneut in den Kompositionen auffinden, die Weinberg seinen ermordeten Familienmitgliedern widmete: Das etwas modifizierte Gewalt-Motiv (Symphonie Nr. 16, vgl. Kapitel 4.2.2, Notenbeispiele 22) sowie die Klänge, aus denen die Hörkulisse in einer KZ-Baracke entsteht, ebenso wie ein Sirenenklang beim Appell (Symphonie Nr. 13, vgl. Kapitel 4.2.1, Notenbeispiel 9) in Fagotten und Hörnern, können neben dem Klang eines fahrenden Zuges zu den „Sounds des Jahrhunderts“³⁵ gezählt werden.

Das Böse wird zudem suggeriert durch das unaufhaltsame, toccata-artige Perpetuum von dissonierenden Akkorden bzw. Intervallen (im 2. Satz des 16. Streichquartetts, in der Symphonie Nr. 13, vgl. Kapitel 4.2.1, Notenbeispiel 11 sowie in der Symphonie Nr. 16, vgl. Kapitel 4.2.2, Notenbeispiel 7 und 21), das mit Aufkommen einer hastigen Fluchstimmung einhergeht. Als Vorboten bzw. Folgen des Unheils sind die Trauerprozessionen und die *marche funèbre* (zentrales Thema zu Beginn der 16. Symphonie, vgl. Kapitel 4.2.2, Notenbeispiel 3) zu vernehmen. Ein monotones, eintöniges Dröhnen der Harfen und Kontrabässe in einem sich wiederholenden Rhythmus (Symphonie Nr. 13, vgl. Kapitel 4.2.1, Notenbeispiele 8 und 16) wirkt wie Sturmläuten. Trotz der Eintönigkeit avanciert es zum zentralen Thema zu Beginn der 16. Symphonie (vgl. Kapitel 4.2.2, Notenbeispiel 1, 3), das dann durch den Unisono-Einsatz von Großer Trommel, Pauken, Harfe und Klavier erweitert wird (16. Symphonie, Ziffer 35).

Weniger greifbar und eindeutig lässt sich der Tod musikalisch fassen. Jedoch scheint dafür die Musik Weinbergs deutlich mehr Möglichkeiten zu besitzen als zum Beispiel der filmische Bereich. Gertrud Koch schreibt über die gespenstische Erscheinung des Todes in einer Phantasiewelt:

[...] der Massentod in einer Gaskammer, die psychische Zerstörung und der physische Tod können nicht gesehen werden. Sie bleiben ein Gespenst unseres Vorstellungsvermögens und verbinden uns dergestalt mit dem Tod.³⁶

Die Jenseitigkeit, die Welt der Toten, lässt sich in Weinbergs Musikschaffen häufig verspüren. Das schrille Solo der Klarinette stürzt in den Abgrund, in eine Unterwelt, die mit der Vortragsanweisung „*bacchete morbide*“ des Vibraphons angedeutet wird (Symphonie

35 Vgl. Inge Marszolek: „Schienenklänge – Lokgesänge. Soundkosmos Eisenbahn“, in: Gerhard Paul, Ralph Schock (Hg.), *Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen. 1889 bis heute*, Bonn 2013, S. 217 f.

36 Gertrud Koch, Handlungsfolgen: Moralische Schlüsse aus narrativen Schließungen. Populäre Visualisierungen des Holocaust, in: dies. (Hg.), *Bruchlinien. Tendenzen der Holocaustforschung*, Köln, Weimar, Wien 1999, S. 295–314, hier S. 305.

Nr. 16, vgl. Kapitel 4.2.2, Notenbeispiel 25). Die sehr tiefen Stimmlagen in den Kontrabässen und Harfen oder im Gegenteil die höchsten Stimmenregister, ebenfalls von der Harfe und der Piccoloflöte, führen in die Welt der Toten (Symphonie Nr. 13, vgl. Kapitel 4.2.1, Notenbeispiel 21, 23).

Die musikalische Erscheinung der Totengeister, die schon in der jüdischen Folklore eine Verbindung zwischen Lebenden und Totenwelt schufen, schlägt sich in grotesken tänzerischen Anklängen nieder, die im Wirbel eines spukenden, hinkenden, rhythmisch synkopisch angelegten, Totentanzes emporsteigen (vgl. letzter Abschnitt der Sonate für Violine solo op. 126, auch in der Symphonie Nr. 13, vgl. Kapitel 4.2.1, Notenbeispiel 15).

Das atonale, chromatisch gesättigte Klanggeflecht – zu Beginn des 2. Satzes im 16. Streichquartett auch dodekaphonisch inspiriert – schlägt die bereits erwähnte Verbindung zum Tod.³⁷ Als Todesankündigung fungiert der Einsatz der Glocke³⁸ zu Beginn der 16. Symphonie – in seiner musikalischen Gestalt dem II. Bild der Oper *Die Passagierin* entliehen. Die 16. Symphonie endet dementsprechend mit verhallenden Herzschlägen (Große Trommel *coperto*), die das Eintreten des Todes hörbar fassen.

Die Gestaltung der Schlüsse avanciert bei Weinberg zu einer eigenen semantischen Kategorie. Der ätherische Schluss der Symphonie Nr. 13, das aus jenseitiger Welt erklingende Motiv (Notenbeispiel 25, vgl. Kapitel 4.2.1), der dissonierende Schlussakkord der Symphonie Nr. 16, die ein dumpfer Glockenklang endgültig zum Schweigen bringt (Notenbeispiel 28, vgl. Kapitel 4.2.2), die unbestimmten, mehrdeutigen, oft dissonierenden Schwebezustände anstatt eines „ausklingenden“ Schlussakkordes in der Sonate Nr. 3 für Violine solo und im Streichquartett Nr. 16 (Notenbeispiel 28, vgl. Kapitel 4.3.1 und Notenbeispiel 37, vgl. Kapitel 4.3.2) führen die Tradition verklingende Schlüsse fort.³⁹ Die Abschlüsse der Kompositionen Weinbergs führen darin die Idee der emanzipierten Dissonanz im Sinne Arnold Schönbergs⁴⁰ weiter, und die unaufgelöst dahinschwebenden Schlüsse können im ideellen Zusammenhang mit dem transzendenten Schluss im *Lied von der Erde* Gustav Mahlers⁴¹ gesehen werden.

Die Schlüsse der Holocaust-Kompositionen können auch aus der Perspektive des Endes eines filmischen bzw. fiktiven Werkes, das den Holocaust darstellt, betrachtet werden. Laut Gertrud Koch folge etwa Claude Lanzmanns Film *Shoah* der Idee von der „Unendlichkeit in dem Sinne, dass es hier keine narrative Schließung gibt. Der Film endet in einer Spirale von Wiederholungen und Wiederaufnahmen.“⁴² Der Künstler – in unserem Fall

37 Zur Todessemantik der Dodekaphonie siehe die Aussage Dmitrij Šostakovič, Kapitel 3.2.

38 Der Klang der Glocke in der 13. Symphonie von Šostakovič symbolisiere, so Sofja Chentova, einen Ausdruck der Zeit, des Gedächtnisses. Vgl. Chentova, *Udivitel'nyj Šostakovič*, S. 53.

39 Vgl. Arne Stollberg: „Pflaumenweiche Enden? Die Metaphysik leiser Schlüsse in der Musik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts“, in: Sascha Wegner, Florian Kraemer (Hg.): *Schließen – Enden – Aufhören. Musikalische Schlussgestaltung als Problem in der Musikgeschichte*, München 2019, S. 361–404, hier: S. 382.

40 Hermann Danuser über den letzten Akkord des *Lieds von der Erde* Mahlers, zit. in: Stollberg, „Pflaumenweiche Enden?“, S. 384.

41 Vgl. ebd., S. 386.

42 Koch, *Handlungsfolgen*, S. 302.

der Komponist – empfinde „Angst vorm Aufhören“, ⁴³ sich aus seiner eigenen Konstruktion der Vergangenheit herauszuziehen. ⁴⁴ In den Kontext eines langanhaltenden Zustands lässt sich die musikalische Erscheinung der Zeit eingliedern, die sich in Weinbergs Kompositionen besonders deutlich als zermürbende Endlosschleifen (zweiter Abschnitt der 13. Symphonie op. 115) oder als ein nie enden wollendes Zeit-Vergehen oder ein Countdown (daselbst bei Ziffer 40, 51) äußert.

Die Verkettung von diversen, auch übergangslos eingesetzten Klangbildern, die oft auch konträre emotionale Eindrücke hervorrufen, kann aus der Trauma-Forschung von Henry Krystal (selbst ein polnisch-jüdischer Holocaust-Überlebender) und seiner Vorstellung einer unzusammenhängenden, *spotty* Erinnerung erklärt werden. ⁴⁵ Dieser *spotty*-Charakter zeichnet auch die Musik Weinbergs aus, die Wurzeln dieser Eigenschaft gehen noch auf die „Integration des tendenziell Disparaten“ im musikalischen Denken Robert Schumanns zurück. ⁴⁶ Zeitgenössisch lassen sich vom stilistisch-musikalischen Kaleidoskop Weinbergs Parallelen zum von Al’fred Šnitke formulierten Verständnis von Polystilistik ziehen. ⁴⁷ Beispielhaft dafür sind die Überlagerung der musikalischen Schichten und das Integrieren jazziger Einschübe in eine Trauerprozession mit Collagenzitaten aus anderen, in diesem Fall eigenen und nicht fremden, Werken in Weinbergs Symphonie Nr. 13 (vgl. Kapitel 4.2.1, Notenbeispiele 16–18).

Wie in den Analysen der betreffenden instrumentalen Werke Weinbergs gezeigt wurde, wird der inhaltliche Bezug zum Thema des gewaltsamen Todes von Weinbergs Familienmitgliedern während des Holocaust auf eine zutiefst individualisierte Weise geknüpft. Rückgriffe auf das Netz von musikalischen Verweisen dienten Weinberg in seinem kompositorischen Spätschaffen zur Kompositionsgrundlage, auf der er musikalische Gedanken und Themen zu einer Synthese bringen kann. Darin äußert sich die „botanische“ Komponente im musikalischen Schaffen Weinbergs allgemein und speziell in der Kompositionsreihe, die dem Andenken an die Familienmitglieder gewidmet ist. Diesen Zyklus hätte Weinberg genauso betiteln können wie es Scholem Alejchem für eine Reihe von Gedichten getan hatte, die 1888 in Berditschew veröffentlicht wurden: „A bintl blumen“, zu Deutsch: Ein Blumenstrauß. Diese Gedichtsammlung widmete Alejchem dem Andenken an den Tod seines Vaters. Sie handelt von Alter, Tod, Entbehrung, Schicksal, Freundschaft, Liebe und Kindheit. ⁴⁸ In einem Brief an seinen Verleger Jehoschua Hana Rawnitzki schrieb Alejchem:

43 Susan Sontag über Hans-Jürgen Syberbergs Film *Hitler, ein Film aus Deutschland*, zit. ebd.

44 Vgl. ebd., S. 302, 304.

45 Vgl. Krystal, *Oral History*, S. 114.

46 Sponheuer, *Schumanns Blick*, S. 9.

47 Vgl. Šnitke, *Polistilističeskiye tendencii*, S. 327–331.

48 Vgl. Alexander Frenkel: „Sholem Aleichem as a Self-Translator“, in: Gennady Estraiikh, Jordan Finkin et al. (Hg.): *Translating Sholem Aleichem. History, Politics and Art*, Legenda 2012, S. 25–46, hier: S. 31.

Im Andenken an meinen rechtschaffenen Vater habe ich während der Schiv'a, als meine arme Muse in Trauer gekleidet war, aus meinen Gedanken die besten, die wertvollsten Perlen herausgesucht und daraus einen Blumenstrauß gebildet, „A bintl blumen“, um sie auf dem frischen Grab meines Vaters niederzulegen, möge die Erinnerung an ihn gesegnet sein.⁴⁹

Dieses Bild vom Blumenstrauß lässt sich auf Weinberg persönlich anwenden, nicht zuletzt wegen seiner Vertonung von Julian Tuwims Gedichtzyklus *Polnische Blumen* in der Symphonie Nr. 8. Die Vorstellung vom „ethnischen Bouquet“ entwarf Julian Tuwim in seinem Poem *Kwiaty polskie*, für das er ursprünglich den Titel *Bukiet* vorgesehen hatte und das von der Unvereinbarkeit der Zusammensetzung dieses „Gebindes“ spricht.⁵⁰ Der Blumenstrauß steht hier für die polnisch-jüdische Identitätssuche bzw. -krise im 20. Jahrhundert, die auch Mieczysław Weinbergs und sein Musikwerk – in den Überlagerungen seiner Bindestrichidentität inmitten des polnischen und sowjetischen Antisemitismus – beispielhaft verkörpert.

Das charakteristische Merkmal der musikalischen Erinnerung an den Holocaust bei Weinberg ist jedoch die zentrale Stellung der Melancholie und Sehnsucht nach der verlorenen Jugend und Kindheit, nach dem polnisch-jüdischen Kosmos, worin eine Parallele zur Poesie Julian Tuwims zu sehen ist. Somit erhält das Gedenken dieser „schrecklichen Dinge, die den Menschen in unserem Jahrhundert widerfahren sind“,⁵¹ einen dezidiert transnationalen Anstrich. Das Transnationale der musikalischen Erinnerung an den Holocaust bei Weinberg avanciert somit zum Hauptunterschied im Vergleich zu Holocaust-Verarbeitungen anderer sowjetischer Komponisten.

Weinbergs musikalischer Holocaust-Verarbeitung wohnt die sogenannte „jüdische Perspektive“ auf Polen inne, die sich in den Jahrzehnten nach dem Kriegsende weiter entfaltete und auf dem polnischen Antisemitismus und der allgemeinen Indifferenz gegenüber dem jüdischen Schicksal im 20. Jahrhundert beruhte.⁵²

Almost every Jew who had survived in the Soviet Union shared these feelings of loss, mourning and guilt, remembering close family members and friends who had remained in Nazi-controlled Poland, most of whom did not survive. For them, and later for many of their children and grandchildren, there has remained a strong impetus to express feelings of collective solidarity though participation in the local Jewish community's Holocaust commemorations.⁵³

49 Sholem Aleichem, *Oysgeveylte briev*, Moskau: Der emes, 1941, S. 46.

50 Vgl. Giovanna Tomassucci: „Julian Tuwim's Strategy for Survival as a Polish Jewish Poet“, in: Eliyana R. Adler, Antony Polonsky (Hg.), *Jewish Education in Eastern Europe* (= Polin Bd. 30), Liverpool 2018, S. 439.

51 Irina Žmodjak: „Mečislav Vajnberg: Čestnost', pravdivost', polnaja otdača“, in: *Sovetskaja muzyka*, 1988, H. 9, S. 22–26.

52 Joshua D. Zimmerman: „Changing Perceptions in the Historiography of Polish-Jewish Relations during the Second World War“, in: ders. (Hg.), *Contested Memories: Poles and Jews During the Holocaust And Its Aftermath*, New Brunswick 2003, S. 1, 3.

53 Goldlust, *Neither „Victims“ nor „Survivors“*, S. 230.

Weinberg gedachte seiner von den Nazis ermordeten Familienmitglieder in eigenen Musikkompositionen, die für ihn einen höchst persönlichen Erinnerungsort (*lieu de mémoire*⁵⁴) darstellten – wofür sonst kein anderer diesen Bedürfnissen entsprechender Raum vorhanden war.⁵⁵

5.2 Komponieren zum Gedenken des Holocaust: Handlung ohne Folgen?

Die Besonderheiten des sowjetischen Exil-Lebens bestimmten das künstlerische Wesen Weinbergs. Trotz der Tatsache, dass es ihm gelang, sich im sowjetischen Leben gut zu integrieren, zeigt seine Musik, dass seine Assimilierung in der Sowjetunion nicht vollständig war. Die Erfahrungen seiner ersten 20 Lebensjahre in Polen prägten ihn entscheidend.

Das Trauma, das Weinberg nicht per Zufall traf, sondern Folge der gezielten massenhaften Vernichtung der europäischen Juden war, hatte ihn so wie alle anderen Holocaust-Überlebenden das gesamte Leben lang im Griff. Weinberg rettete sich vor dem Holocaust in die Sowjetunion und entschied sich für das Leben im sowjetischen Exil. Wäre Weinberg nach dem Kriegsende nach Polen zurückgegangen, hätte er sich dort mit hoher Wahrscheinlichkeit mit Anschuldigungen konfrontiert gesehen, ein jüdischer Kollaborateur mit den Sowjets zu sein;⁵⁶ er wäre in ein Umfeld von untereinander konkurrierenden Opfern und Überlebenden geraten,⁵⁷ das seinem persönlichen Imperativ, des Holocaust zu gedenken, womöglich im Wege gestanden hätte.⁵⁸ Die Mehrheit der polnisch-jüdischen Repatriierten aus der Sowjetunion⁵⁹ entschieden sich für eine weiterführende Emigration in solche politischen Umgebungen, in denen von ihnen eher systemkritische Bewertungen ihrer sowjetischen Exilerfahrung erwartet wurden.⁶⁰

Die Forschung belegt jedoch auch, dass die polnisch-jüdischen Flüchtlinge, die sogenannten Exil-Überlebenden des Holocaust, sich nach der rettenden Flucht grundsätzlich mit Dank gegenüber der Sowjetunion äußerten.⁶¹ Der polnisch-jüdische Schriftsteller Józef Hen fasst seine Exiljahre in der Sowjetunion wie folgt zusammen: „Had it been the land of plenty, it would not have taught us much; instead, it was the land of parable.“⁶²

54 Vgl. Pierre Nora: *Les lieux de mémoire*, Paris 1984.

55 Goldlust schreibt, dass die Gruppe der polnischen Juden, die es schaffte, aus der Sowjetunion auszureisen, keine eigenen Vereinigungen bzw. Organisationen gründete, um deren Erfahrungen in der Sowjetunion, u. a. auch des Todes von polnischen Juden in der Sowjetunion, zu gedenken. Vgl. Goldlust, *Neither „Victims“ nor „Survivors“*, S. 231.

56 Vgl. Goldlust, *Neither „Victims“ nor „Survivors“*, S. 226 f.

57 Vgl. ebd., S. 217 f.

58 Vgl. ebd., S. 231 f.

59 Vgl. ebd., S. 229.

60 Vgl. Miriam Schulz: „‘The Deepest Self Denies the Face’: Polish Jewish Intellectuals and the Birth of the ‘Soviet Marrano’“, in: Friedla, Nesselrodt (Hg.), *Polish Jews*, S. 143–175, hier z. B. S. 148 ff., 154 f.

61 Vgl. Goldlust, *Identity Profusions*, S. 224 f.

62 Jozef Hen, *Najpiekniejsze lata* [Die besten Jahre], Warsaw 2011, S. 462. Aus: Lidia Zessin-Jurek: „A Matzeva Amid Crosses: Jewish Exiles in the Polish Memory of Siberia“, in: Friedla, Nesselrodt (Hg.), *Polish Jews*, S. 245.

Weinberg entschied sich für ein Leben im „Land der Parabel“, wo viele sinnhafte, belehrende – auch paradoxe – Erfahrungen zu sammeln waren. Dort widmete er sich der Verarbeitung des erlebten Traumas des Überlebens des Holocaust – nicht der Systemkritik, wie manchmal angenommen wird.⁶³ Eine jedwede politisch motivierte Konfrontation mit dem Rettungsland würde der Logik eines polnisch-jüdischen Überlebenden widersprechen⁶⁴ und auch Weinbergs Sicherheit in der Sowjetunion gefährdet haben. Vor diesem Hintergrund lässt sich Weinbergs gesellschaftlich defensive Haltung besser verstehen – als er (ähnlich wie es nach seiner Rückkehr in Polen der Fall gewesen wäre) den Vorwürfen der Systemloyalität ausgesetzt wurde.⁶⁵ Weinberg gelang es gleich in seinen ersten Jahren in der Sowjetunion, in die oberste Reihe der sowjetischen KomponistInnen vorzudringen und sich dort persönliche Unterstützung zu sichern. Die Präsenz Weinbergs im sowjetischen Musikleben sowie seine beruflichen Erfolge sorgten nicht selten für Neid und Ungerechtigkeitsvorwürfe bei seinen sowjetischen Kollegen.⁶⁶

Die widersprüchliche Parabel über das Leben Weinbergs in der Sowjetunion könnte also darin bestehen, dass Weinberg aus seiner vermeintlich systemloyalen Stellung heraus einen Raum zu finden vermochte, um seinen persönlichen künstlerischen Zielen nachzugehen, die vom Bild des „ethnischen Bouquets“ geleitet wurden.

Laut Jeffrey Alexander erringe der Holocaust „seine kognitive und moralische Gestalt im historischen Bewusstsein einer Gesellschaft erst in einem langwierigen Prozess“.⁶⁷ Hierzu musste das Trauma der betroffenen Opfer, um Identifikation und Empathie der Gesellschaft zu erlangen, in eine Darstellung übersetzt werden.⁶⁸ Weinbergs Musikwerke repräsentierten eine solche kodierte Elaboration der Holocaust-Erfahrung, deren Vermittlung jedoch vorerst auf keinen fruchtbaren Boden fiel.

Die Art und Weise, wie Weinberg in seinem Instrumentalwerk an den Holocaust erinnert, kann als eine Posterinnerung gelten,⁶⁹ denn sie bezieht das Leben nach dem Holocaust mit ein. Sie veranschaulicht die Repräsentationsform des Postkatastrophalen im Musikwerk eines Exil-Überlebenden rund 30–35 Jahre nach dem Ereignis, was eine

63 Vom systemkritischen Engagement Weinbergs spricht Verena Mogl anhand der Analyse von *Litanei*, dem 5. Lied seines Vokalzyklus *Erinnerungen* op. 62. Mehr dazu siehe Kapitel 4.3.1.

64 Vgl. „So despite periods during which they [Polish Jews] were confined, and under extremely difficult conditions in places of imprisonment or deportation, a considerable number still reflect quite positively on one important aspect – in sharp contrast to how they felt in 1930s Poland, they express genuine appreciation that, not only ‚officially‘ but also in practice, the Soviets treated them as ‚social equals‘.“ Goldlust, *Identity Profusions*, S. 224 f.

65 Mstislaw Rostropovič soll sich mit Weinberg darüber überworfen haben, dass letzterer sich weigerte, sich für Aleksandr Solženicyn einzusetzen. Diese Vermutung stammt von Weinbergs Witwe. Vgl. Fanning, *Mieczysław Weinberg*, S. 12.

66 Siehe dazu z. B. die Äußerungen über Weinberg von Julian Krejn in seinen Memoiren. Vgl. Klokova, Nemtsov (Hg.), *Julian Krejn*.

67 Assmann, *Der lange Schatten*, S. 157.

68 Vgl. Jeffrey Alexander: „On the Social Construction of Moral Universals: The ‚Holocaust‘ from War Crime to Trauma Drama“, in: ders. et al. (Hg.), *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkeley 2004, S. 196–263, hier S. 199–204.

69 Vgl. Artwińska, Tippner, *Postkatastrophische Vergegenwärtigung*, S. 15.

verschobene Zeitlichkeit bzw. Nachträglichkeit⁷⁰ in einem kulturpolitischen Raum miteinschließt, der eindeutige Zuschreibungen von Holocaust nicht zulässt. Obwohl die Verarbeitung des Holocaust in der Sowjetunion – auch musikalisch – früh und sogleich mit politischer Brisanz ansetzte, wurde sie schnell unterdrückt. Weinbergs Musikwerk gibt somit Zeugnis über die Auswirkungen und Folgen der Nachträglichkeit des Holocaust in einer transnationalen und zeitübergreifenden Perspektive: Sie berücksichtigt die Idee des „Davor“, die eine explizite geographische und kulturelle Verortung erhält: im Zwischenkriegspolen. Gleichzeitig impliziert sie den Kontext des „Danach“, der in einer nachfolgenden historischen Phase und einem anderen kulturpolitischen und geographischen Konzept verankert ist,⁷¹ hier: im sowjetischen Exil.

Die gegenwärtige Stellung bzw. Rezeption des Musikwerks von Weinberg trägt zum Verständnis seiner postkatastrophalen Ausrichtung wesentlich bei.⁷² Während die Zukünftigkeit des Holocaust mit Reinhart Koselleck als „vergangen“ bezeichnet werden kann,⁷³ scheint sich die Gegenwart dieser Erinnerung in der postsowjetischen Welt immer noch in einem langwierigen Werden zu befinden, das aufgrund des andauernden Haders mit der Systemkritik nicht zum Abschluss kommen kann: Die kritische Aufarbeitung des sowjetischen Regimes und dessen Zusammenbruchs bleibt bis dato ein umkämpftes politisches Terrain und kann von daher in Form von gesellschaftlicher Reflexion nicht „vergehen“.⁷⁴

Trotz einer umfassenden historischen Aufarbeitung des Holocaust auf sowjetischem Territorium zu postsowjetischen Zeiten⁷⁵ schien die einheimische Gesellschaft davon kaum betroffen zu sein – die Auseinandersetzungen mit dem Holocaust fanden insgesamt nur fragmentarisch statt.⁷⁶ Ebenso fragmentarisch erscheint die Rezeption des instrumentalen Zyklus von Weinberg zum Gedenken des Holocaust. Seine Symphonie Nr. 13 erfuhr kaum Aufmerksamkeit: Ihre erste Aufnahme datiert von 2018,⁷⁷ während die öffentliche Uraufführung immer noch auf sich warten lässt. Die Symphonie Nr. 16 wurde 2006 von Gabriel Chmura aufgenommen.⁷⁸ Eine öffentliche Resonanz zu den beiden Symphonien

70 Vgl. ebd., S. 22.

71 Vgl. ebd., S. 21.

72 Vgl. ebd.

73 Vgl. ebd., S. 16. Gemeint ist die Anspielung auf Reinhart Kosellecks Werk *Vergangene Zukunft: Studien zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, das 1988 in Frankfurt am Main erschienen ist.

74 Siehe dazu z. B. Andrej Kolesnikov: „Erinnerung als Waffe. Die Geschichtspolitik des Putin-Regimes“, in: *Kardiogramm. Anamnese des Putinismus* (=Osteuropa 2020, H. 6), S. 3–29.

75 Dazu zählen alle von Il’ja Al’tman durchgeführten Untersuchungen und Projekte zur Geschichte des Holocaust auf sowjetischem Territorium, die in die Publikation der folgenden Enzyklopädie eingegangen sind. Ders., *Cholokost na territorii SSSR*, Moskau 2011. Ausführlicher dazu siehe Kapitel 3.

76 Vgl. Al’tman, *Der Stellenwert*, S. 218 ff.

77 Dabei handelt es sich um die 2018 bei Naxos erschienene Einspielung durch das Sibirische Staatliche Symphonieorchester unter der Leitung von Vladimir Lande.

78 Gabriel Chmura leitete dabei das Symphonieorchester des Nationalen Polnischen Rundfunks in Katowice. Die Aufnahme erschien 2006 bei Chandos.

fehlt bis dato noch. Aus den kammermusikalischen Kompositionen des Erinnerungszyklus wurde lediglich das Streichquartett Nr. 16 häufiger rezipiert.⁷⁹

Der Hauptgrund dafür mag an der Unzulänglichkeit der einschlägigen rein instrumentalen Gattungen zur Holocaust-Aufbereitung für die Rezipienten liegen. Die Oper *Die Passagierin* fungiert hingegen als „Holocaust Tale“⁸⁰ schlechthin.⁸¹ Andere Kompositionen mit der Holocaust-Zuschreibung werden nur sporadisch aufgeführt. Zu ihnen gehören etwa die vokalen Kompositionen Weinbergs,⁸² seine Symphonie Nr. 21 op. 152,⁸³ das Konzert für Violine und Orchester op. 67,⁸⁴ das Klavierquintett op. 18⁸⁵ und die Sonate für Violoncello solo op. 72.⁸⁶

Die Rezeption der *Passagierin* verläuft zwischen der Skylla und Charybdis der Gedenkarbeit, die laut Tzvetan Todorov zwischen Banalisierung und Sakralisierung rangiere.⁸⁷ Die meisten Lösungen für die Inszenierung der Oper gleichen einander,⁸⁸ sodass man von einer Banalisierung der visuellen und konzeptionellen Darstellung sprechen kann: Die vermeintlich zeitgetreuen Visionen auf den Holocaust konzentrieren sich auf

79 Viele Streichquartett-Ensembles haben die Kompositionen Weinbergs in ihr Repertoire aufgenommen. Das *Quatuor Danel* veranstaltete bereits mehrfach Konzertreihen, die ausschließlich dem Streichquartett-Nachlass Weinbergs gewidmet waren.

80 Vgl. Anonym: *A Holocaust Tale Unfold on Two Levels*, <https://www.npr.org/sections/deceptivecadence/2014/02/01/269522863/a-holocaust-tale-unfolds-on-two-levels?t=1650972921013> (Zugriff: 02.06.2022).

81 Ekaterina Kretova stellt dies jedoch in Abrede und nutzt dabei die sowjetische Rhetorik, indem sie wiederholt: „Auschwitz war ein internationales, universales Inferno, wo Russen und Polen, Franzosen und Tschechen, Militärangehörige und Zivilisten, Männer, Frauen, Kinder den Tod fanden [...] Dies war eine globale Tragödie und ein globales Verbrechen.“ Vgl. dies., *V Ekaterinburgskom opernom teatre postavili „Passazirku“ Vajnberga* [Die Inszenierung der *Passagierin* Weinbergs am Ekaterinburger Operntheater], <https://www.mk.ru/culture/2016/09/27/v-ekaterinburgskom-opernom-teatre-postavili-passazhirku-vaynberga.html> (Zugriff: 02.06.2022).

82 Möglicherweise sind die *Jüdischen Lieder* op. 13 nach Gedichten von Izik Lejb Perez gemeint. Vgl. *Citizen of Nowhere: Mieczysław Weinberg – A Sung Life*, <https://www.jmi.org.uk/event/citizen-of-nowhere/> (Zugriff: 02.06.2022).

83 Vgl. *Tribute to Holocaust Victims and to Mieczysław Weinberg*, <http://nfor.ru/en/2020/02/02/kontsert-pamyatizhrtv-holokosta-i-k-100-letiyu-so-dnya-rozhdeniya-mechislava-vajnberga/> (Zugriff: 02.06.2022).

84 Vgl. *Mieczysław Weinberg: Violinist Gidon Kremer on One of Music's Forgotten Voices*, <https://www.king.org/2020/02/06/mieczyslaw-weinberg-violinist-gidon-kremer-on-one-of-musics-forgotten-voices/> (Zugriff: 02.06.2022).

85 Vgl. Panel discussion: *Mieczysław Weinberg: Music as Memory, Performance by Sarah Rothenberg and DACAMERA Young Artists*, in: <https://www.dacamera.com/?event=music-mieczyslaw-weinberg-2> (Zugriff: 02.06.2022).

86 Vgl. *Želtje zvězdy na sinem nebe* [Gelbe Sterne im blauen Himmel], <https://www.memoryweek.ru/2022/02/01/желтые-звезды-на-синем-небе/> (Zugriff: 02.06.2022).

87 Vgl. Tzvetan Todorov: „Ni banalisation, ni sacralisation. Du bon et du mauvais usage de la mémoire“, in: *Le Monde diplomatique*, April 2001, <https://www.monde-diplomatique.fr/2001/04/TODOROV/1810> (letzter Zugriff: 16.06.2022)

88 Die meisten Inszenierungen der Oper greifen auf dieselben stereotypen Bilder zurück. Als eine Ausnahme davon kann die Inszenierung von Holger Müller-Brandes am Badischen Staatstheater Karlsruhe in der Spielzeit 2012/2013 gelten, die auf die visuelle Verbindung zu banalisierten Vorstellungen über das Dritte Reich verzichtete und somit eine Universalisierung der Aussage anstrebte.

solche unverrückbaren Merkmale wie die Uniform des Dritten Reichs und die gestreifte Robe der KZ-Häftlinge etc., womit unter anderem suggeriert wird, dass dieses Bild einer anderen Zeitepoche angehört und keine Verbindung zur Gegenwart aufweist. Die Strategien dieser Inszenierungen von Weinbergs Oper scheinen die Zeit ihrer Entstehung von 1968 bis heute ohne jegliche Veränderungen überdauert zu haben – sie reflektieren weder Verknüpfungen zum latenten gesellschaftlichen Antisemitismus noch Verstrickungen der einheimischen Kräfte in der Vernichtung der jüdischen Mitbürger.

Das Potenzial von *Die Passagierin* als postkatastrophische Erinnerung an den Holocaust scheint bisher noch nicht erkannt zu sein. Durch ihre mehrschichtige Konzeption und die ideelle Anlage, die mehrere Zeitebenen, also die Nachträglichkeit des Holocaust reflektiert, verarbeitet das Werk auch andere traumatische Ereignisse,⁸⁹ welche die Nachkriegszeit im östlichen Europa auszeichneten. Für eine transnationale Erinnerungskultur böte das Werk viel Raum für Umsetzungen an,⁹⁰ die auch prospektiv anschlussfähig sein könnten.⁹¹

Die zeitgenössischen Entscheidungsträger im postsowjetischen Raum fördern die Verbreitung eines sakralen, mythologisierten Bildes des Holocaust-Gedenkens, das zur Gegenwart kaum Berührungspunkte aufweisen und keine selbstkritischen Reflexionen anregen soll. Im zeitgenössischen Russland findet das Holocaust-Gedenken im Zusammenhang mit dem Gedenkkult des Großen Vaterländischen Krieges statt⁹² – und ist aus diesem Grund fremdbestimmt: Seine Botschaft reduziert sich auf eine politisch instrumentalisierte Mahnung an die nationalsozialistischen Verbrechen.

Anlässlich des internationalen Holocaust-Gedenktages am 27. Januar kündigte der folgende Wortbeitrag der führenden Entscheidungsträger Russlands im Januar 2017 eine Reihe von Gedenkveranstaltungen an, darunter auch die szenische Neuaufführung von *Die Passagierin* an der Moskauer *Novaja Opera* (Neue Oper):

Wir ehren das heilige Gedächtnis der Holocaust-Opfer, knien uns vor Mut und Geisteskraft der KZ-Häftlinge hin, bewundern und sind stolz auf die unsterbliche Heldentat der Befreiungskrieger [...]. Der heutige Gedenkabend, der Menschen verschiedener Nationalitäten und Generationen vereint, wird zur Bewahrung der historischen Wahrheit und des Gedächtnisses dienen. Eine gut gelernte Lektion aus der Vergangenheit ist das Versprechen dafür, dass sich die monströsen NS-Verbrechen nicht mehr wiederholen werden.⁹³

Während das postsowjetische Russland die Lektion des Holocaust verinnerlicht haben will, scheint das moderne Polen im Konflikt der nationalen Gedächtnisse noch damit

89 Vgl. Artwińska, Tippner, *Postkatastrophische Vergegenwärtigung*, S. 31.

90 Vgl. ebd., S. 29.

91 Zur Zukünftigkeit als postkatastrophischer Dimension siehe ebd., S. 21–24.

92 Vgl. Al'tman, *Der Stellenwert*, S. 213.

93 Die Botschaft des russischen Premierministers Dmitrij Medvedev, des Vorsitzenden des russischen Präsidialamts Anton Vajno, des Moskauer Bürgermeisters Sergej Sobjanin, in: <http://www.wpolitics.ru/memorial-ny-j-vecher-holokost-nerasskazanny-e-istorii/> (letzter Zugriff: 01.06.2022).

zu ringen.⁹⁴ Joanna Beata Michlic unterteilt das Gedächtnis der polnischen Gesellschaft über den Holocaust je nach drei Zielsetzungen: „remembering to remember“, „remembering to benefit“ and „remembering to forget“.⁹⁵ Im Falle des postsowjetischen Russlands könnte man noch von „remembering to use (against)“ sprechen, was die Konstruktion und Instrumentalisierung der Erinnerung an den Holocaust als Teil des Mythos über den Sieg im Zweiten Weltkrieg meint.

Die Rezeption von Weinbergs Leben und Werk in Polen – vertreten hauptsächlich auch durch seine Oper *Die Passagierin* – zeichnet sich durch Lücken und Leerstellen aus.⁹⁶ Dabei ist sie oft von der Intention bestimmt, das Musikerbe Weinbergs in den Diensten der polnischen Kultur zu instrumentalisieren,⁹⁷ was nach der Kategorisierung Michlics einen hybriden Fall des „remembering to benefit and to forget“ darstellen würde. Dabei wird der musikalische und persönliche Werdegang Weinbergs auf seine ersten 20 Lebensjahre in Warschau reduziert, oft ohne auf die Problematik des bereits angesprochenen „ethnischen Bouquets“ einzugehen.⁹⁸ Weinberg wird häufig gleich zum Polen⁹⁹ erhoben, seine polnisch-jüdische Identität bleibt dabei unkommentiert, scheinbar „vergessen“. Die 56 Jahre seines Lebens in der Sowjetunion werden anscheinend nur dann erwähnt, um ihn als Opfer des sowjetischen Staates darzustellen.¹⁰⁰ Das größte Opernhaus Polens, die Nationaloper im *Teatr Wielki* in Warschau, präsentierte *Die Passagierin* Weinbergs, „eines polnisch-jüdischen Warschauer“, als eine Auschwitz-Oper, die die Begegnung einer Polin namens Marta mit einer deutschen Aufseherin Liese Franz thematisiert, um das Gedächtnis an den Holocaust wachzuhalten.¹⁰¹ Diese Vorstellung mag als Werbung für

94 Vgl. Joanna Beata Michlic: „Memories of Jews and the Holocaust in Postcommunist Eastern Europe. The Case of Poland“, in: David M. Seymour, Mercedes Camino (Hg.), *The Holocaust in the Twenty-First Century. Contesting/Contested Memories*, New York 2017, S. 132–159, S. 132.

95 Michlic, *Memories of Jews*, S. 133f.

96 Ähnlich wie im Falle der multiethnischen Stadt Białystok bedeutet auch die Auseinandersetzung mit Person und Erbe Mieczysław Weinbergs einen Umgang mit „Lücken und phantomatische(n) Leerstellen einer Kultur, in die in der letzten Zeit verstärkt die jüdischen Geister der Vergangenheit wiederkehren und eine Korrektur des polnischen Selbstbildes verlangen“. Vgl. Artwińska, Tippner, *Postkatastrophische Vergegenwärtigung*, S. 17.

97 In diesem Zusammenhang kann die Überschrift des Interviews Mateusz Ciupkas mit Maria Sławek und Ania Karpowicz, den Gründerinnen des Mieczysław-Wajenberg-Instituts, verstanden werden: Mietka nam NIE ZABIERZECIE [Mietek werdet ihr uns NICHT WEGNEHMEN], in: *Ruch Muzyczny* vom 26.02.2021, <https://ruchmuzyczny.pl/article/844> (letzter Zugriff: 02.06.2022).

98 So geht Maria Sławek auf die Suche nach dem Warschau Weinbergs – ohne jegliche Berücksichtigung der antisemitischen Atmosphäre im Polen der 1930er Jahre. Vgl. dies., Warszawa Wajnberga, *Ruch Muzyczny* Nr. 5 (2021), S. 36–39 und Nr. 6–7 (2021), S. 45–47.

99 So z. B. die Organisatoren des Internationalen Mieczysław-Wajenberg-Streicherwettbewerbs in Katowice 2021, in: <https://wajnberg.am.katowice.pl> (letzter Zugriff: 02.06.2022).

100 Vgl. Piotr Jagielski: „Pasazerka“ Weinberga po raz pierwszy w Izraelu. „To opera o tym, że nie możemy zapomnieć“ [Passagierin Weinberg zum ersten Mal in Israel. „Das ist die Oper darüber, was wir nicht vergessen können“], <https://kultura.onet.pl/muzyka/wiadomosci/pasazerka-weinberga-po-raz-pierwszy-w-izraelu-to-opera-o-tym-ze-nie-mozemy-zapomniec/rsk3f84> (Zugriff: 02.06.2022).

101 Pasazerka, Mieczysław Weinberg, <https://teatr Wielki.pl/reperuar/kalendarium/2016-2017/pasazerka/> (Zugriff: 02.06.2022).

die polnische Kultur gut funktionieren, schafft jedoch kaum interaktive Räume für eine kritische Auseinandersetzung mit dem Thema des Holocaust.

Anhand der Wahrnehmung von *Die Passagierin* lässt sich die Entessentialisierung der Vergangenheit des Holocaust in der (auch ehemals) postsowjetischen Welt beobachten. Wenn man von der Prämisse ausgeht, dass die Vergangenheit immer nur in „Abhängigkeit von Akten der Vergegenwärtigung, in Darstellungen und Deutungsrahmen, in Konstruktionen einer jeweiligen Gegenwart existiert, [und sich] ausgerichtet an den aktuellen Bedürfnissen und Wünschen“¹⁰² rekonstruieren lässt, stößt man bei der Rezeption von *Die Passagierin* auf eine ideelle Reduktion, sodass die „emotionale Dissonanz“ und das „moralische Dilemma“¹⁰³ vorerst auszubleiben scheinen bzw. für aufgelöst erklärt werden.¹⁰⁴ Da die Nachträglichkeit des Holocaust jedoch einen unabschließbaren Prozess bezeichnet, kann sein Verlauf immer noch neu und anders ausfallen.

5.3 Schlussbemerkungen und Ausblick

Der Abend der sowjetischen Epoche wird unbedingt von westlichen Kritikern erforscht werden, und zwar durch die Symphonien der älteren Generation der Vertreter der sowjetischen Musik wie Mieczysław Weinberg, Galina Ustvol'skaja, Al'bert Leman, Aleksandr Lokšin u. a.¹⁰⁵

Diese Aussage von Vladimir Tarnopol'skij von 1993 klingt heute wie eine Prophezeiung und wirft viele Fragen auf. Als Erstes überrascht die Auswahl der genannten Persönlichkeiten und, dass ausgerechnet diese den Abgesang des sowjetischen Lebens repräsentieren sollen. Wie ist diese Gegenüberstellung des Abends der sowjetischen Epoche bzw. Musik und des Werks der Komponisten der „alten Garde“, die alle als gemeinsamen Nenner die Gewalterfahrung der Epoche aufweisen, zu begegnen?

Al'bert Leman wurde während des Zweiten Weltkriegs bzw. des Großen Vaterländischen Kriegs aufgrund seiner deutschen Herkunft in die Verbannung geschickt und musste Zwangsarbeit verrichten; erst mit Mitte 50 durfte er einen Lehrstuhl am Moskauer Konservatorium besteigen.¹⁰⁶ Neben Weinberg traf die Verordnung über den Formalismus in der sowjetischen Musik auch Galina Ustvol'skaja und Aleksandr Lokšin. Beide

102 Assmann, *Der lange Schatten*, S. 158.

103 „Wir leben im Schatten einer Vergangenheit, die in vielfältiger Form in die Gegenwart weiter hineinwirkt und die Nachgeborenen mit emotionaler Dissonanz und moralischem Dilemma heimsucht.“ Ebd., S. 159.

104 So z. B. im Falle Polens. Vgl. Michlic, *Memories of Jews*, S. 150.

105 Vladimir Tarnopolskij, in: Natalja Zeifas: „Vladimir Tarnopolskij. Most meždu razletajuščimisja galaktikami“ [Eine Brücke zwischen auseinanderfliegenden Galaxien], in: *Muzykal'naja akademija*, 1993, H. 2, S. 8.

106 Al'bert Lemans Name wird im Kontext des Studiums von Sofja Gubajdulina am Kasaner Konservatorium erwähnt, wo Leman ab 1945 Klavier und Komposition unterrichtete. Die erste Untersuchung zu Leman erschien 2010 als Dissertation Rimma Gimadijevas am staatlichen Nikolaj-Žiganov-Konservatorium in Kasan. Vgl. dies., *Albert Leman: fortepiannaja pedagogika, ispolnitelstvo, tvorčestvo* [Albert Leman: Klavierpädagogik, Aufführungen, Kompositionen], Kasan 2010.

verbrachten ihr Leben lang nach dem persönlichen und künstlerischen Scherbengericht in völliger Isolation.¹⁰⁷ Auch Weinbergs Leben als polnisch-jüdischer Flüchtling in der Sowjetunion war „von Schicksalsschlägen“ gezeichnet.¹⁰⁸

1993 galten sie jedoch alle als VertreterInnen der sowjetischen Musik, deren Erforschung westlichen ForscherInnen ans Herz gelegt wurde. Dreißig Jahre später scheint sich diese Forderung erfüllt zu haben, wobei das Verständnis über die komplexe Architektur des sowjetischen Musiklebens manchmal einseitig wirkt. In einschlägigen Untersuchungen kann eine selbst auferlegte Abhängigkeit von Wirkungskraft und Bedeutung der Kulturdoktrin des Sozialistischen Realismus festgestellt werden.¹⁰⁹ Es scheint, als ob auf diese Weise die dubiose Definition¹¹⁰ des Sozialistischen Realismus gezielt zu einer manipulativ nutzbaren und vereinfachenden Betrachtung herangezogen werde, damit ihr „Regulativ“ das komplexe Gefüge der sowjetischen (Musik-)Kultur fassen könnte. In der sowjetischen Praxis ließ sich deswegen oft dann ein Jonglieren mit diesem Begriff beobachten, wenn die unverrückbaren Leitlinien der Kulturdoktrin passend ausgelegt und rhetorisch sowie musikalisch angewendet wurden – und zwar beidseitig: seitens der Entscheidungsträger wie der Musikschaaffenden und Ausführenden.¹¹¹ Auch die vermeintliche Homogenität der Einteilungen in die musikalische „alte Garde“ und die „junge Avantgarde“ soll kritisch hinterfragt werden.

Die Landkarte der sowjetischen Musik lässt sich in mehrere KomponistInnenkreise unterteilen, von denen sich manche kaum überschneiden: Der Raum Galina Ustvol'skajas dürfte kaum gemeinsame Grenzgebiete mit dem von Dmitrij Kabalevskij aufweisen, genauso wie sich die Pfade von Aram Chačaturjan und Andrej Volkonskij wohl kaum gekreuzt haben dürften, und dies nicht nur generationsbedingt. Der von Weinberg eingeschlagene Weg verlief dagegen im Austausch mit anderen kollegialen (auch Generations) Kreisen. Es kann also von der Teilnahme Weinbergs am zeitgenössischen musikalischen Diskurs innerhalb und bis zu einem gewissen Grad auch außerhalb der Sowjetunion die Rede sein.

In diesem Zusammenhang wäre es wichtig, die Frage nach der internen Rezeption und Wirkung der Musik Weinbergs zu stellen. Während sich die Vorstellung etablierte,

107 Vgl. Andreas Holzer, Tatjana Marković: *Galina Ivanovna Ustvol'skaja: Komponieren als Obsession*, Köln 2013. Zu Aleksandr Lokšin siehe Marina Lobanova (Hg.): *Ein unbekanntes Genie: der Symphoniker Alexander Lokschin*, Berlin 2002.

108 Brief von Mieczysław Weinberg an Dmitrij Šostakovič vom 19.10.1963 in: Klokova (Hg.): *Mieczysław Weinberg*, S. 36.

109 Siehe z. B. Mende, *Sozialismus als kulturelles Regulativ*, S. 135–149.

110 Vgl. Alexander Ivashkin: „Who's Afraid of Socialist Realism?“, in: *The Slavonic and East European Review* 3 (2014), S. 430–448.

111 Das Paradebeispiel dafür bildet die Oper *Die Passagierin* selbst: Die aufwendige ideologisch konforme Anpassung des Librettos vermochte den Weg zur Aufführung der Oper nicht zu sichern. Mehr dazu in Kapitel 2.7, 3.3.

dass Weinbergs Zeit in der Sowjetunion einem Leidensweg glich¹¹² – trotz der nicht wenigen Vorzüge von staatlicher Auftragsverteilung und Sorge um die sowjetischen Kultur- bzw. Musikschaaffenden –, wurde bisher die Auswirkung seines Musikwerks auf die sowjetische und postsowjetische Musiklandschaft kaum eingehend behandelt. Wie schlug sich konkret der fachliche Beitrag Weinbergs nieder, wenn Aleksandr Vustin von der Tradition spricht, „die von Mahler gegründet und von Šostakovič, Weinberg, Šnitke – im Ausland: von Berg – fortgesetzt wurde“?¹¹³ Auch wenn Weinberg keine offizielle Schülerschaft besaß, lohnt es sich zu fragen, inwiefern seine Musik die nachfolgende Generation von MusikerInnen ideell und musikalisch geprägt hat.

Mit Bezug auf den Impact Weinbergs bleibt zudem noch die Frage offen, wie und ob die von Weinberg verbreitete Wirkung als polnisch-jüdischer Emigrant auf das kulturelle Leben der Sowjetunion und des postsowjetischen Russlands wahrgenommen wurde bzw. wird. Die jüdische Emigrationswelle aus Europa veränderte die amerikanische kulturelle Landschaft¹¹⁴ – was bedingte sie auf dem sowjetischen Territorium? Lidia Zessin-Jurek schreibt, es existiere kein Memorial für die Juden, die den Holocaust im Osten – gemeint in der Sowjetunion – überlebten.¹¹⁵ Wie kann im Kontext der Bedeutung Weinbergs für das postsowjetische Russland der Annahme begegnet werden, dass das unter den Bedingungen des totalitären sowjetischen Staats entstandene Lebenswerk Weinbergs als ein tönendes Memorial für ein höchst individualisiertes und authentisches polnisch-jüdisches Schicksal im 20. Jahrhundert fungieren könnte? Ein musikalisches Denkmal, das einer bisher kaum erforschten, kleinen Gruppe der polnisch-jüdischen Holocaust-Überlebenden gewidmet ist, entstand im sowjetischen Exil; dies könnte einen weiteren Schlüssel zum Verständnis der Natur des sowjetischen Staates darstellen.¹¹⁶

Welches Potenzial birgt die Bindestrichidentität Weinbergs für die Kultur und Gesellschaft seiner polnischen Heimat? Bisher wurden die Wirkung der Nicht-Rückkehr Weinbergs nach Polen und sein polnisches Bild noch nicht eingehend untersucht. Was bedeutet das für die Werkrezeption Weinbergs und das zeitgenössische Kulturverständnis in Polen, wenn Weinbergs Leben, Schaffen und Sterben in der Sowjetunion vernachlässigt

112 Über verschiedene Bilder von Weinberg, die auch in den populärbiographischen Quellen Verbreitung finden, siehe Klokovala, *Biographical texts*.

113 Aleksandr Vustin: „Est’ v dožde otkrovenije“ [Es gibt im Regen eine Offenbarung], in: *Muzykal’naja akademiya*, 2005, H. 3, S. 1. Der Aufsatz Vustins gilt der Person und dem Werk Grigorij Frids.

114 Vgl. z.B. Reinhold Brinkmann, Christoph Wolff (Hg.): *Driven into Paradise. The Musical Migration from Nazi Germany to the United States*, Berkeley, Los Angeles, London 1999.

115 Vgl. Zessin-Jurek, *A Matzeva Amid Crosses*, S. 243.

116 Im postsowjetischen Russland existiert derzeit keine Forschung, die sich dezidiert den polnisch-jüdischen Flüchtlingen bzw. Exilanten in der Sowjetunion widmet. Einige wenige Arbeiten gelten der Deportation der polnischen Bevölkerung, unter welcher vermutlich auch polnische Juden waren, die sich 1939 nach der Besetzung der ostpolnischen Gebiete nach dem Hitler-Stalin-Pakt ereigneten. Vgl. Natalia Lebedeva: „The Deportation of the Polish Population to the USSR, 1939–1941“, in: *Communist Studies and Transition Politics*, 2000, H. 1-2, S. 28–45. Punktuell in Pavel Polian: *Against their will: the history and geography of forced migrations in the USSR*, Budapest, New York 2004.

und er dafür als polnischer Komponist ausgegeben wird, der als Erster das KZ Auschwitz auf einer Opernbühne musikalisch darstellte? Die Auseinandersetzung mit diesen Fragen verspricht, weiterhin unbekannte Gebiete auf der musikalischen Landkarte im östlichen Europa aufzudecken. Darüber hinaus könnte dadurch auch die Rezeption der Kompositionen Weinbergs intensiviert und ausgebaut werden – insbesondere der Stücke, die sich musikalisch der Erinnerung an den Holocaust widmen.

6 Bibliographie

6.1 Quellen

Das Archiv des Russischen Nationalen Musikmuseum, Fond 226, Einheit 58.

Anonym: „Pišma o ljubvi“ [Liebesbriefe], in: *Muzykal'naja žizn'*, 2000, H. 2, S. 18f.

Anonym: „Konzertnyj sezon otkryt“ [Konzertsaison eröffnet], in: *Sovetskaja muzyka*, 1964, H. 10, S. 147.

Anonym: „Novyje gramzapisi“ [Neue Aufnahmen], in: *Sovetskaja muzyka*, 1963, H. 11, S. 156f.

Anonym: „Letopis' sovetskoj muzykal'noj žizni“ [Annalen des sowjetischen Musiklebens], in: *Sovetskaja muzyka*, 1946, H. 12, S. 106–198.

Anonym: „Vystuplenija na plenumie Orgkomiteta SSK SSSR“ [Vorträge am Plenum des Organisationskomitees im Komponistenverbands der UdSSR], in: *Sovetskaja muzyka*, 1946, H. 10, S. 33–89.

Anonym: „Problemy sovetskogo muzykal'nogo tvorčestva“ [Probleme des sowjetischen Musikschaffens], in: *Sovetskaja muzyka*, 1946, H. 8–9, S. 3–14.

Anonym: „Letopis' sovetskoj muzykal'noj žizni“, in: *Sovetskaja muzyka*, 1946, H. 8–9, S. 108–112.

Anonym: „Letopis' sovetskoj muzykal'noj žizni“, in: *Sovetskaja muzyka*, 1946, H. 7, S. 110.

Anonym: „Letopis' sovetskoj muzykal'noj žizni“, in: *Sovetskaja muzyka*, 1946, H. 2–3, S. 149–152.

Anonym: „Sovetskaja muzyka v gody vojny“ [Sowjetische Musik in den Kriegsjahren], in: *Sovetskaja muzyka*, 1946, H. 1, S. 5–12.

Belonenko, Aleksandr: „Ljudi vse bol'se menja ogorčajut'. Iz perepiski Mečislava Vajnberga s Georgijem Sviridovym“ [„Die Menschen enttäuschen mich immer mehr“. Aus dem Briefwechsel Mieczysław Weinbergs mit Georgij Sviridov], in: *Muzykal'naja žizn'*, 27.12.2019.

Berlinskij, Valentin: „Dva koncerta M. Rostropoviča“ [Zwei Konzerte M. Rostropovičs], in: *Sovetskaja muzyka*, 1961, H. 2, S. 134.

Blagoj, Dmitrij: „Novinki programmy“ [Neues im Programm], in: *Sovetskaja muzyka*, 1965, H. 3, S. 93.

Blagoj, Dmitrij: „Kvartet Vajnberga“ [Das Streichquartett von Weinberg], in: *Sovetskaja muzyka*, 1960, H. 1, S. 132–133.

Braginskij, A. et al.: „Iz dnevnika plenuma“ [Aus dem Plenumstagebuch], in: *Sovetskaja muzyka*, 1966, H. 5, S. 91–97.

Chačaturjan, Aram: „Doklad zamestitelja predsedatelja Orgkomiteta Sojuza sovetskich kompozitorov SSSR“ in: *Sovetskaja muzyka*, 1946, H. 10, S. 21–33.

Fredek uszczęśliwia świat [Fredek beglückt die Welt], <https://www.youtube.com/watch?v=aoEOaRXQyeI> (ab 04:25) (letzter Zugriff: 16.06.2022)

Gajdamovič, Tatjana: „Sovetskaja violončel'naja muzyka“, in: *Sovetskaja muzyka*, 1962, H. 1, S. 96f.

Genina, Liana: „Novaja simfonia“ [Eine neue Symphonie], in: *Sovetskaja muzyka*, 1962, H. 12, S. 90–91.

Genina, Liana: „Vse budet horošo!“ [„Alles wird gut“ (über das Schaffen Moisej Weinbergs)](o tvorčeste M. Vajnberga), in: *Sovetskaja muzyka*, 1962, H. 8, S. 20–31.

Gibalin, Boris, Zetel', Isaak: „Ščedrost chudožnika“ [Großzügigkeit des Künstlers], in: *Sovetskaja muzyka*, 1964, H. 9, S. 57–59.

Judin, Gavriil: „I masterstvo, i vdohnovenje“ [Meistertum und Inspiration], in: *Sovetskaja muzyka*, 1966, H. 8, S. 89.

L. P. [Autorenkürzel]: „Chronika“ [Chronik], in: *Sovetskaja muzyka*, 1946, H. 1, S. 99f.

M. G. [Autorenkürzel]: „Moskovskij kamernyj orkestr“ [Moskauer Kammerorchester], in: *Sovetskaja muzyka*, 1961, H. 1, S. 142;

- Nikitina, Ljudmila: „Plodotvornoje sodružestvo“ [Ertragreiche Vereinigung], in: *Sovetskaja muzyka*, 1970, H. 5, S. 93–94.
- Nikolaev, Aleksej: „O tvorčestve M. Vajnberga“ [Über die Musik M. Weinbergs], in: *Sovetskaja muzyka*, 1960, H. 1, S. 40–47.
- Ojstrach, David: „Zametki člena žjuri Tret’jego Meždunarodnogo konkursa imeni G. Enescu, 1958, Bucharest“ [Notizen des Jury-Mitglieds des dritten internationalen G.Enescu-Wettbewerbs], in: Viktor Jusefovič: *Diktat vlasti i vlast’ muzyki* <http://www.oistrakh.ru/oistrakh/book/> (im Manuskript S. 5) (letzter Zugriff: 16.06.2022)
- Os [Autorenkürzel]: „Novinki sovetskoj muzyki po radio“ [Neuheiten sowjetischer Musik im Rundfunk], in: *Sovetskaja muzyka*, 1946, H. 7, S. 97
- Poljanovskij, Georgij: „Bol’šoj uspech Vajnberga“ [Weinbergs großer Erfolg], in: *Sovetskaja muzyka*, 1961, H. 8, S. 17–19.
- Rabinovič, David: „Tvorčeskij put’ Moiseja Vajnberga“ [Künstlerischer Werdegang Moisej Weinbergs], in: *Eynikayt 1944*, United States Holocaust Memorial Museum: Jewish Anti/Fascist Committee Archives Collection, RG-22.028M.
- RGALI (Rossijskij Gosudarstvennyj Archiv Literatury i Iskusstva – Russisches Staatliches Archiv für Literatur und Kunst)
- Fond 648 (Gosudarstvennyj akademičeskij Bol’šoj teatr SSSR (GABT), Verzeichnis 11, Akte 73.
- Fond 2077 (Sojuz kompozitorov SSSR: 1934–1965), Verzeichnis 1, Akte 263, 264, 265, 360, 362, 363, 466, 469, 602, 604, 605, 763, 765, 766, 873, 1734.
- Fond 2329 (Ministerstvo kul’tury SSSR: 1953–1992)
- Verzeichnis 3, Akte 7, 23, 72, 295, 437, 647, 881, 885, 953, 964, 966, 1187, 1215, 1979, 1986, 1997, 2036.
- Verzeichnis 22, Akte 8, 16, 23, 331, 333, 336, 337, 345, 526, 527, 529, 728, 729, 787, 898, 957, 1190, 1195, 1389, 1399, 1403, 1514.
- Verzeichnis 23, Akte 32, 41, 75, 352.
- Fond 2454 (Muzykal’nyj fond SSSR: 1939–1991), Verzeichnis 1, Akte 7, 9.
- Fond 2490 (Sojuz kompozitorov RSFSR: 1953–2000)
- Verzeichnis 2, Akte 79, 94, 158, 191.
- Verzeichnis 4, Akte 104, 318.
- Fond 2721 (Rumnev, Aleksandr Aleksandrovič [Zjakin, 1899–1965]), Verzeichnis 3, Akte 19.
- Fond 2922 (Moskovskaja gosudarstvennaja akademičeskaja filharmonija MGAF), Verzeichnis 1, Akte 212.
- Fond 2956 (Brender, Vladimir Aleksandrovič [1883–1970]), Verzeichnis 1, Akte 1, 82.
- Fond 3183 (Sojuz kompozitorov Moskvy), Verzeichnis 1, Akte 257.
- Fond 3313 (Levitin, Jurij Abramovič [1912–1993]), Verzeichnis 1, Akte 103.
- Fond 3333 (Sviridov, Georgij Vasiljevič [1915–1998]), Verzeichnis 1, Akte 171.
- Rojterštejn, Michael’: „Simfonija s monologami“ [Eine Symphonie mit Monologen], in: *Sovetskaja muzyka*, 1969, H. 3, S. 26–28.
- Šantyr, Grigorij: „Borodincy’ igrajut sovremenniju muzyku“ [„Die Borodiner“ spielen zeitgenössische Musik], in: *Sovetskaja muzyka*, 1963, H. 2, S. 95f.
- Šantyr, Grigorij: „Novyje proizvedenija kompozitorov RSFSR“ [Neue Werke der Komponisten der UdSSR], in: *Sovetskaja muzyka*, 1961, H. 2, S. 127–131.
- Sholem Aleichem: *Oysgeveylte briv*, Moskau: Der emes, 1941.
- Stadarchiv von Kielce*, Fond 1891 (Standesamtsbücher), Akte Nr. 200.
- Vlasov, Vladimir: „Mstislav Rostropovič“, *Sovetskaja muzyka*, 1964, H. 8, S. 66–71.
- Weinberg, Mieczysław: *Die Passagierin*. Deutsche Adaption: Ulrike Patow, Hamburg 2010.
- Weinberg, Moisej [Mieczysław]: „Pervaja vstreča s muzykoj Dmitrija Šostakoviča“ [„Meine erste Begegnung mit der Musik Dmitrij Schostakowitschs“], in: Givi Ordonikidze (Hg.): *Dmitrij Šostakovič*, Moskau 1967, S. 84.
- Weinberg, Moisej [Mieczysław]: *Nezabyvaemoe vrem’ja* [Die unvergessliche Zeit], in: *Sovetskaja muzyka*, 1963, H. 3, S. 34.

- Weinberg, Moisej [Mieczysław]: „Słuzenie muzyke“ [Im Dienste der Musik], in: *Sovetskaja muzyka*, 1963, H.1, S. 153.
- Weinberg, Moisej [Mieczysław]: „Na poroge novogo mira“ [Beim Anbruch einer neuen Welt], in: *Sovetskaja muzyka*, 1961, H. 10, S. 11–13.
- Žmodjak, Irina: „Mečislav Vajnberg: Čestnost', pravdivost', polnaja otdača“ [Mieczysław Weinberg: Ehrlich, wahrhaftig, engagiert], in: *Sovetskaja muzyka*, 1988, H. 9, S. 22–26.
- Zylbercwaig, Zalman (Hg.): *Lexicon of the Yiddish Theatre* Bd. 1–6, New York 1931–1969.

6.2 Sekundärliteratur

- Abdakov, Jurij: *Nikolaj Pejko*, Moskau 2020.
- Adler, Eliyana R.: “Hrubieszów at the Crossroads: Polish Jews Navigate the German and Soviet Occupations”, in: *Holocaust and Genocide Studies* 1 (2014), S. 1–30.
- Adorno, Theodor W.: *Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1977.
- Alexander, Jeffrey: “On the Social Construction of Moral Universals: The ‘Holocaust’ from War Crime to Trauma Drama”, in: Ders. et al. (Hg.): *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkeley 2004, 196–263.
- Al'tman, Il'ja et al., „Istoriografija“ [Historiographie], in: ders. (Hg.), *Cholokost na territorii SSSR: encyklopedija* [Holocaust auf dem Territorium der UdSSR: Enzyklopädie], Moskau 2011, S. 358–365.
- Al'tman, Il'ja (Hg.): *Neizvestnaja Černaja kniga. Materialy k „černoj knige“ pod redakciej Vasilija Grossmana i Il'ji Erenburga* [Das unbekannte Schwarze Buch. Materialien zum „Schwarzen Buch“ unter der Herausgabe von Vasilij Grossman und Ilja Erenburg], Moskau 2015.
- Al'tman, Il'ja: „Der Stellenwert des Holocaust im historischen Gedächtnis Russlands“, in: Andreas Wirsching, Jürgen Zarusky et al (Hg.): *Erinnerung an Diktatur und Krieg: Brennpunkte des kulturellen Gedächtnisses zwischen Russland und Deutschland seit 1945*. (=Quellen und Darstellungen zur Zeitgeschichte, Bd. 107), München 2015, S. 213–225.
- Al'tman, Il'ja: „Shoah: Gedenken verboten! Der weite Weg vom Sowjettabu zur Erinnerung“, in: *Kluften der Erinnerung. Rußland und Deutschland 60 Jahre nach dem Krieg* (=OSTEUROPA 2005, H. 4–6), S. 149–164.
- Al'tman, Marija: „Literatura o holokoste“ [Literatur über Holocaust], in: Il'ja Al'tman (Hg.): *Cholokost na territorii SSSR: encyklopedija* [Holocaust auf dem Territorium der UdSSR: Enzyklopädie], Moskau 2011, S. 531–535.
- Al'tman, Marija: *Otricanie Cholokosta v Rossii: istorija i sovremennye tendencii* [Holocaust-Leugnung in Russland: Geschichte und gegenwärtige Tendenzen], Moskau 2000.
- Andrejeva, Julija: K 100-letiju so dnja roždenija Edi Moiseevny Tyrmand, [Zum 100. Jahrestag von Edda Moiseevna Tyrmand], URL: <https://www.sb.by/articles/lyudi-toy-epokhi.html> (Zugriff: 03.06.2021).
- Anonym: “Trawniki. Key Dates”, in: Holocaust encyclopedia des United States Holocaust Memorial Museum, Washington, URL: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/trawniki-key-dates> (letzter Zugriff: 16.06.2022)
- Arad, Gulie Ne'eman: „USA. Nationalsozialismus und Zweiter Weltkrieg. Berichte zur Geschichte der Einneuerung“, in: Volkhard Knigge, Norbert Frei (Hg.): *Verbrechen erinnern. Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord*, München 2002, S. 199–220.
- Arnold, Ben: “Art music and the holocaust”, in: *Holocaust and Genocide Studies* 6 (1991) H. 4, S. 335–349.
- Artwińska, Anna, Tippner Anja: „Postkatastrophische Vergegenwärtigung – eine Positionsbestimmung“, in: dies. (Hg.): *Nach dem Holocaust: Medien postkatastrophischer Vergegenwärtigung in Polen und Deutschland*, Frankfurt am Main 2017, S. 15–35.
- Assmann, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München 2006.
- Austin, John: *How to Do Things with Words*, Oxford 1999.
- Basner, Lukerja (Hg.): *Planeta Basner* [Der Basner-Planet] Sankt Petersburg 2010.
- Bayley, Lynn René: Introducing the Wajnberg Trio, URL: <https://artmusiclounge.wordpress.com/2019/03/14/introducing-the-wajnberg-trio/> (letzter Zugriff: 16.06.2022)

- Beck, David: Mieczysław Weinberg: "Violinist Gidon Kremer on One of Music's Forgotten Voices", URL: <https://www.king.org/2020/02/06/mieczyslaw-weinberg-violinist-gidon-kremer-on-one-of-musics-forgotten-voices/> (letzter Zugriff: 16.06.2022)
- Belge, Boris: *Klingende Sowjetmoderne. Eine Musik- und Gesellschaftsgeschichte des Spätsozialismus*, Köln, Weimar, Wien 2018.
- Belge, Boris, Deuerlein, Martin: „Einführung: Ein goldenes Zeitalter der Stagnation?“ in: dies. (Hg.): *Goldenes Zeitalter der Stagnation? Perspektiven auf die sowjetische Ordnung der Breznev-Ära*, Tübingen 2014, S. 1–37.
- Belonenko, Aleksandr: „*Vorobej v uragane*“. *Sviridov i Vajnberg* [Ein Spatz im Sturm. Sviridov und Weinberg] (vorläufige Druckversion, 2022).
- Belonenko, Aleksandr: „*Mečislav Vajnberg i Georgij Sviridov: perepletenije sudeb*“ [Mieczysław Weinberg und Georgij Sviridov: Verflechtung der Schicksäle], St. Petersburg 2023.
- Belsky, Natalie, Contested Memories: "Soviet and Polish Jewish Refugees and Evacuees Recount Their Experience on the Soviet Home Front", in: Katharina Friedla, Markus Nesselrodt (Hg.): *Polish Jews in the Soviet Union (1939–1959)*, Boston 2021, S. 200–213.
- Bérard, Ewa: „Le Musée juif et le Centre pour la tolerance de Moscou“, in: *Revue des études slaves*, 2015, H. 1– 2, S. 171–182.
- Beyrau, Dietrich (Hg.): *Im Dschungel der Macht: intellektuelle Professionen unter Stalin und Hitler*, Göttingen 2000.
- Bljumina, Elizaveta: „Ja nikogda ne govorila ob etom, no sejčas, dumaju, prišlo vremja“. Intervju s dočerju Moiseja Vajnberga [„Ich habe nie darüber gesprochen, aber jetzt, denke ich, ist die Zeit gekommen.“ Interview mit der Tochter Moisej Vajnbergs], URL: https://www.colta.ru/articles/music_classic/10232-ya-nikogda-ne-govorila-ob-etom-no-seychas-dumayu-prishlo-vremya (letzter Zugriff: 16.06.2022)
- Bogdanova, Alla: *Muzyka i vlast'* [Musik und Macht], Moskau, 1995.
- Borio, Gianmario: „Der Weg zur Objektivität“, in: Ders., Hermann Danuser (Hg.): *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966*, Bd. I, Freiburg 1997, S. 148–170.
- Bothe, Alina, Nesselrodt, Markus: "Survivor: Towards a Conceptual History", in: *Leo Baeck Institute Year Book* Bd. 61, S. 57–82.
- Brauer, Juliane: *Musik im Konzentrationslager Sachsenhausen*, Berlin 2009.
- Brinkmann, Reinhold: „Die gepreßte Sinfonie. Zum geschichtlichen Gehalt von Schönbergs Opus 9“, in: Otto Kolleritsch (Hg.): *Gustav Mahler. Sinfonie und Wirklichkeit*, Graz 1977, S. 133–156.
- Brojdo, Julija: *Evrejskaja tema v tvorčestve M. S. Vajnberga. Opera „Pozdravljaem“* [Das Jüdische im Schaffen von M. S. Weinberg. Oper *Wir Gratulieren!*], unveröffentlichte Diplomarbeit am St. Petersburger Staatlichen Konservatorium von N. A. Rimskij-Korsakov, St. Petersburg 2001.
- Bruder, Franziska: *Stanisław Wygodzki. Pole, Jude, Kommunist – Schriftsteller*, Münster 2003.
- Cerha, Friedrich: „Zur Interpretation der Sprechstimme in Schönbergs *Pierrot lunaire*“, in: Rudolph Stephan (Hg.): *Bericht über den 1. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft*, Wien 1978, S. 25–33.
- Chazdan, Evgenija: „Evrejskie pesni' Mečislava Vajnberga: poisk nacional'noj idiomy“ [„Jiddische Lieder“ Mieczysław Weinbergs: Suche nach nationalem Idiom], in: *Muzykal'naja akademija*, 2021, H. 3, S. 142–155.
- Chentova, Sof'ja: *V mire Šostakoviča* [In Šostakovičs Welt], Moskau 1996.
- Chentova, Sof'ja: *Udivitelnyj Šostakovič* [Erstaunlicher Schostakowitsch], St. Petersburg 1993.
- Chentova, Sof'ja: *Šostakovič, tridcatiletije 1945–1975* [die drei Jahrzehnte 1945 – 1975], Leningrad 1981.
- Chmielewska, Katarzyna: „Der polnische Zeuge. Traumabildung, Symmetrien und feindliche Übernahme des (jüdischen) Traumas“, in: Anna Artwińska, Anja Tipper (Hg.), *Nach dem Holocaust: Medien postkatastrophischer Vergegenwärtigung in Polen und Deutschland*, Frankfurt am Main 2017, S. 131–150.
- Cholopova, Valentina, Čigareva, Evgenija (Hg.): *Al'fred Šnitke, Očerki žizni i tvorčestva* [Alfred Šnitke, Umriß von Leben und Schaffen], Moskau 1986.
- Clark, Katerina: "Shostakovich's Turn to the String Quartet and the Debates about Socialist Realism in Music", in: *Slavic Review* 72 (2013), H. 3, S. 573–589.
- Clark, Katerina: *The Soviet novel: history as ritual*, Chicago 1985.

- Clowes, Edith: „Entwürfe zur Erinnerung an den Holocaust“, in: Frank Grüner, Urs Heftrich, Felicitas Fischer von Weikersthal (Hg.), *„Zerstörer des Schweigens“. Formen künstlerischer Erinnerung an die nationalsozialistische Rassen- und Vernichtungspolitik in Osteuropa*, Weimar, Wien 2006, S. 115–128.
- Codikova, Ada: „Moisej (Mečislav) Vajnberg“, URL: http://zhurnal.lib.ru/c/codikowa_a/codikowa852.shtml (letzter Zugriff am 16.06.2022)
- Dahlhaus, Carl: „Was heißt ‚entwickelnde Variation‘?“, in: Hermann Danuser (Hg.): *Carl Dahlhaus, Gesammelte Schriften*, Bd. 8, Laaber 2005, S. 735–739.
- Dahlhaus, Carl: „Liszt, Schönberg und die große Form. Das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit“, in: *Die Musikforschung*, 1988, H. 3, S. 202–213.
- Dahlhaus, Carl: *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber 1987.
- Dahlhaus, Carl: „Geschichte und Geschichten“, in: ders. (Hg.): *Die Musik der fünfziger Jahre. Versuch einer Revision*, Mainz 1985, S. 9–20.
- Danilevič, Lev: *Dmitrij Šostakovič*, Moskau 1980.
- Danuser, Hermann: „Instrumentale Lyrik“, in: ders. (Hg.): *Musikalische Lyrik* Bd. 2 (=Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 8), Laaber 2004, S. 200–203.
- Danuser, Hermann: „Der Komponist als Editor. Zur Geschichte und Theorie musikalischer Übermalung in den „ana“-Werken“, in: Felix Meyer (Hg.): *Klassizistische Moderne: Eine Begleitpublikation zur Konzertreihe im Rahmen der Veranstaltungen 10 Jahre Paul Sacher Stiftung: Essays, Quellentexte*, Winterthur 1996, S. 331–351.
- Danuser, Hermann: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber 1984.
- Diner, Dan: *Gegenläufige Gedächtnisse. Über Geltung und Wirkung des Holocaust*, Göttingen 2007.
- Dmitrów, Edmund: „Polen. Nationalsozialismus und Zweiter Weltkrieg. Berichte zur Geschichte der Erinnerung“, in: Volkhard Knigge, Norbert Frei (Hg.): *Verbrechen erinnern. Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord*, München 2002, S. 176–184.
- Dorman, Joseph: „*Ich will fortleben, auch nach meinem Tod*“ – Grigori Frieds Monodram *Das Tagebuch der Anne Frank* (1969)“, in: Christoph-Hellmut Mahlin, Kristina Pfarr (Hg.): *Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment (1960 bis 1980)*, Tutzing 2002, S. 159–172.
- Dubin, Boris: „Goldene Zeiten des Krieges. Erinnerungen als Sehnsucht nach der Brežnev-Ära“, in: *Kluffen der Erinnerung. Russland und Deutschland 60 Jahre nach dem Krieg* (= OSTEUPROPA 4–6/2005), S. 219–233.
- Dubinec, Elena A.: *Russian Composers Abroad: How They Left, Stayed, Returned*. Bloomington 2021.
- Dvužilnaja, Inessa: „Mečislav Vajnberg i Belarus. K 100-letju so dnja roždenija kompozitora“ [Mieczysław Weinberg und Belarus. Zum 100. Geburtstag des Komponisten], in: *Vesci Belaruskaj Džaržaunaj Akademii Muzyki* 33 (2018), S. 78–86.
- Dvužilnaja, Inessa: „Vasilij Andrejevič Zolotarëv i Mečislav Vajnberg“ [Vasilij Andrejevič Zolotarëv und Mieczysław Weinberg], URL: <http://mishpoha.org/arkhivarius/452-vasilij-andreevich-zolotarëv-i-mechislav-vajnberg> (letzter Zugriff: 16.06.2022)
- Dvužilnaja, Inessa: *Tema Holokosta v akademičeskoj muzyke* [Das Thema des Holocaust in der akademischen Musik], Grodno 2016.
- Dvužilnaja, Inessa: „Nezvučavšie partitury: Tema Holokosta v tvorčestve Mečislava Vajnberga“ [Unerhörte Partituren. Das Thema des Holocausts im Schaffen Mieczysław Weinbergs] in: E. Kusnecova (Hg.): *Proceedings of the 19th International Annual Conference of Jewish Studies* Bd. 1, Moskau 2012, S. 105–121.
- Dvužilnaja, Inessa: „Mečislav Vajnberg i Belorusskaja konservatorija“ [Mieczysław Weinberg und Belarussisches Konservatorium], in: *Vesci Belaruskaj Džaržaunaj Akademii Muzyki*, 2010, H. 16, S. 62–67.
- Eckel, Jan, Moisel, Claudia: „Einleitung“ in: dies. (Hg.): *Universalisierung des Holocaust? Erinnerungskultur und Geschichtspolitik in internationaler Perspektive*, Göttingen 2008, S. 9–25.
- Edele, Mark, Sheila Fitzpatrick und Atina Grossmann (Hg.): *Shelter from the Holocaust. Rethinking Jewish Survival in the Soviet Union*, Detroit 2017.
- Eichler, Jeremy Adam: „*The Emancipation of Memory: Arnold Schoenberg and the Creation of A Survivor from Warsaw*“, Dissertation an der Columbia University New York, 2015. Veröffentlicht online unter: <https://academiccommons.columbia.edu/doi/10.7916/D8SB44TJ> (Zugriff: 04.07.2023).

- Elina, Svetlana, Mozdykov, Aleksandr: „Marija Grinberg: samootveržennoje služenie velikomu v iskusstve“ [Marija Grinberg: Ein selbstloser Dienst an das Große in der Kunst], in: *Muzykal'naja akademija*, 2018, H. 2, S. 160–166.
- Elphick, Daniel: *Music behind the Iron Curtain. Weinberg and his Polish Contemporaries*, Cambridge 2020.
- Elphick, Daniel: *The String Quartets of Mieczysław Weinberg: A Critical Study*, Dissertation an der Universität Manchester, England, 2016. Veröffentlicht online unter: https://www.academia.edu/28121947/The_String_Quartets_of_Mieczysław_Weinberg_A_Critical_Study (letzter Zugriff: 16.06.2022)
- Estraikh, Gennady: „Touched by the ‘Thaw’. Soviet Jews between Stalin’s Death and the 1967 War in the Middle East“, in: Roland Borchers, Alina Bothe et al. (Hg.): *Das östliche Europa als Verflechtungsraum. Agency in der Geschichte*. Festschrift für Prof. Dr. Gertrud Pickhan zum 65. Geburtstag, Berlin 2021, S. 210–223.
- Estraikh, Gennady: „The Holocaust’s Instrumentalization in Soviet Propaganda of the Thaw Years“, in: Victoria Kihtherer, Erin Magee (Hg.): *Aftermath of the Holocaust and Genocides*, Newcastle upon Tyne 2020, S. 118–132, besonders: 123–129.
- Estraikh, Gennady: „Soviet Sholem Aleichem“, in: Ders., Jordan Finkin et al. (Hg.): *Translating Sholem Aleichem: History, Politics and Art*, Legenda, 2012, S. 62–82.
- Etkind, Aleksander: *Internal colonization: Russia’s imperial experience*, Cambridge 2011.
- Fanning, David, Assay, Michelle, Skans, Per: *Mieczysław Weinberg. The Composer and his Music* (vorläufige Druckversion).
- Fanning, David: *Mieczysław Weinberg, Auf der Suche nach Freiheit*, Hofheim 2010.
- Fanning, David: *Shostakovich: String Quartet No. 8*, Aldershot 2004.
- Fejnštajn, S. S. und Marija Al’tman: „Iskusstvo“ [Kunst], in: Il’ja Al’tman (Hg.), *Cholokost na territorii SSSR: enciklopedija* [Holocaust auf dem Territorium der UdSSR: Enzyklopädie], Moskau 2011, S. 354–358.
- Fetthauer, Sophie: *Eine Liste mit Musikwerken der Holocaustrezeption*, Stand: 20. Mai 2006, URL: <http://sophie.fetthauer.de/content/2-projekte/musikundholocaust06-05-20.pdf> (letzter Zugriff: 23.01.2022)
- Firlus, Krzysztof: *Różnorodność strukturalna, stylistyczna i ekspresyjna w sonacie kontrabasowej drugiej połowy XX wieku w kontekście interpretacji i doboru środków wykonawczych na przykładzie kompozycji F. Hertla, M. Weinberga i F. Proto* [Strukturelle, stilistische und expressive Vielfältigkeit in der Kontrabass-Sonate in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Kontext der Interpretation und ausgewählter Aufführungsentscheidungen am Beispiel der Kompositionen von František Hrtl, Mieczysław Weinberg und Frank Proto], praca doktorska [Doktorarbeit], Akademia Muzyczna w Krakowie, 2016.
- Fischer, Lisa: *„Komm mit nach Terezín“ – Musik in Theresienstadt 1941–1945: Instrument des jüdischen Lebenswilsens und der NS-Propaganda*, Wien 2015.
- Fitzpatrick, Sheila: „Annexation, Evacuation, and Antisemitism in the Soviet Union, 1939–1946“, in: Mark Edele, dies., Atina Grossmann (Hg.): *Shelter from the Holocaust. Rethinking Jewish Survival in the Soviet Union*, Detroit 2017, S. 133–160.
- Flamm, Christoph: „Weinbergs Sonaten für Violoncello solo“, in: *Mieczysław Weinberg in der Ära Brežnev*. Die Tonkunst, 2016, H. 4, S. 159–171.
- Flomenboim, Rita: „Joel Engel (1868–1927) – music for the play Haddibuk by Shlomo An-Sky“, in: Wolfgang Birtel, Joseph Dorfman, Christoph-Hellmut Mahling (Hg.): *Jüdische Musik und ihre Musiker im 20. Jahrhundert*, Mainz 1998, S. 133–154.
- Fradkina, Polina: „Israil Finkelstejn“, URL: <https://www.fradkina.com/израиль-финкельштейн>. (Zugriff am 16.06.2022)
- Frenkel, Alexander: „Sholem Aleichem as a Self-Translator“, in: Gennady Estraikh, Jordan Finkin et al. (Hg.): *Translating Sholem Aleichem. History, Politics and Art*, Legenda 2012, S. 25–46.
- Friedla, Katharina und Markus Nesselrodt (Hg.): *Polish Jews in the Soviet Union (1939–1959). History and memory of Deportation, Exile, and Survival*, Boston 2021.
- Frolova-Walker, Marina: *Stalin’s Music Prize: Soviet Culture and Politics*, New Haven, London 2016.
- Geck, Martin: „Der Weg ins Freie. Die Überwindung der traditionellen Viersätzigkeit in Schumanns Reihnischer Symphonie zugunsten eines neuen, narrativen Symphonietypus“, in: Bernd Sponheuer, Wolfram Steinbeck (Hg.): *Robert Schumann und die große Form. Referate des Bonner Symposions 2006*, Frankfurt am Main 2009, S. 93–110.

- Geiger, Friedrich: „Ideologie und Autonomie. Mieczysław Weinbergs Streichquartette“, in: *Die Macht der Musik. Mieczysław Weinberg: Eine Chronik in Tönen* (=OSTEUROPA 2010, H. 7), S. 93–110.
- Geiger, Friedrich: *Musik in zwei Diktaturen. Verfolgung von Komponisten unter Hitler und Stalin*, Kassel 2004.
- Genette, Gérard: *Paratexte: das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt am Main 1989.
- Gerlach, Christian: *Kalkulierte Morde. Die deutsche Wirtschafts- und Vernichtungspolitik in Weißrußland 1941 bis 1944*, Hamburg 1999.
- Gervink, Manuel: „Šostakovičs Spätwerk und die Aura des Erhabenen“, in: ders., Jörn Peter Hiekel (Hg.): *Dmitri Šostakowitsch: das Spätwerk und sein zeitgeschichtlicher Kontext*, Dresden 2006, S. 7–15.
- Gimadijeva, Rimma: *Albert Leman: fortepiannaja pedagogika, ispolnitelstvo, tvorčestvo* [Albert Leman: Klavierpädagogik, Aufführungen, Kompositionen], unveröffentlichte Dissertation am Nikolaj-Žiganov-Konservatorium, Kasan 2010.
- Glikman, Isaak (Hg.): *Pis'ma k drugu. Dmitrij Šostakovič – Isaaku Glikmanu* [Briefe an den Freund. Dmitrij Šostakovič an Isaak Glikman], Sankt Petersburg 1993.
- Gneuka, E., Petraskevič, A: *Pamjat'. Lunineckij rajon* [Gedenkort. Luninezer Gebiet], Minsk 1995.
- Goczewski, Frank: „Jüdische Emigration und die sowjetische Staatsideologie“, in: OSTEUROPA 1975, H. 1, S. 45–52.
- Gojowy, Detlef: Schostakowitsch und die russische Sinfonik im 20. Jahrhundert, in: Hans-Joachim Hinrichsen, Laurenz Lütteken (Hg.): *Zwischen Bekenntnis und Verweigerung. Schostakowitsch und die Sinfonie im 20. Jahrhundert. Symposium Zürcher Festspiele 2002*, Kassel 2005, S. 48–60.
- Goldlust, John: „Neither 'Victims' nor 'Survivors': Polish Jews Reflect on Their Wartime Experiences in the Soviet Union During the Second World War“, in: Katharina Friedla, Markus Nesselrodt (Hg.): *Polish Jews in the Soviet Union (1939–1959): History and Memory of Deportation, Exile, and Survival*, Boston 2021, S. 214–235.
- Goldlust, John: „Identity Profusions. Bio-Historical Journeys from 'Polish Jew' 'Jewish Pole' through 'Soviet Citizen' to 'Holocaust Survivor'“, in: Mark Edele, Sheila Fitzpatrick, Atina Grossmann (Hg.): *Shelter from the Holocaust. Rethinking Jewish Survival in the Soviet Union*, Detroit 2017, S. 219–247.
- Goldman, Leah: „Nationally Informed. The Politics of National Minority Music during Late Stalinism“, in: *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* 67 (2019), H. 3, S. 372–400.
- Gordon, Grigorij: „Gile's i kritika“ [Gile's und die Kritik], in: *Muzykal'naja akademija*, 1994, H. 4, S. 101–108.
- Gorjaeva, Tatjana: *Političeskaja cenzura v SSSR, 1917–1991* [Politische Zensur in der UdSSR], Moskau 2009.
- Grimstad, Knut Adreas: „Polscy intelektualiści żydowskiego pochodzenia w kulturze popularnej okresu międzywojennego“ [Polnische Intellektuelle jüdischer Herkunft in der populären Kultur der Zwischenkriegszeit], in: *Midrasz*, 2009, H. 4, S. 31–39.
- Grimstad, Knut Andreas: „Transcending the East-West Divide? Cosmopolitanism in Polish Interwar Cabaret and the Jewish Participation“, in: *Jahrbuch des Simon-Dubnow-Instituts* 7 (2008), S. 161–188.
- Grözing, Elvira und Susi Hudak-Lazic (Hg.): *„Unser Rebbe, unser Stalin...“. Jiddische Lieder aus den St. Petersburger Sammlungen von Moïse Beregowski (1892–1961) und Sofia Magid (1892–1954)* (= Studien und Quellen zur jüdischen Musikkultur, Bd. 7), Wiesbaden 2008.
- Gvirc, Sofia: „Kak Šostakovič spas kompozitora Finkel'stejna v gody vojny“ [Wie Šostakovič den Komponisten Finkel'stein in den Kriegsjahren rettete], URL: <http://news.jeps.ru/lichnaya-istoriya/evrei-sssr-kak-kompozitor-shostakovich-spas-semyu-finkelshtejnov>. (letzter Zugriff: 01.12.2017)
- Gwizdalanka, Danuta: *Mečislav Vajnberg – kompozitor trech mirov* [Mieczysław Weinberg – ein Komponist der drei Welte], Sankt Petersburg 2021.
- Gwizdalanka, Danuta: *Der Passagier. Der Komponist Mieczysław Weinberg im Mahstrom des zwanzigsten Jahrhunderts*, Wiesbaden 2020.
- Gwizdalanka, Danuta: „Unknown Facts about Mieczysław Wajnberg's Biography“, 2015, URL: <https://culture.pl/en/article/unknown-facts-from-mieczyslaw-wajnbergs-biography> (letzter Zugriff: 25.03.2020)
- Hahn, Barbara (Hg.): *Hannah Arendt. Sechs Essays. Die verborgene Tradition* (=Hannah Arendt. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 3), Göttingen 2019.
- Hakobian, Levon: „Weinberg's Position in Russian Context. From an Insider's Viewpoint“, in: *Mieczysław Weinberg in der Ära Brežnev*, Die Tonkunst, 2016, H.4, S. 130–134.

- Hakopian, Levon: „Zur Symbolik von Zwölftonreihen im Spätwerk Šostakovičs“, in: Manuel Gervink, Jörn Peter Hiekel (Hg.): *Dmitri Šostakowitsch. Das Spätwerk und sein zeitgeschichtlicher Kontext*, Dresden 2006, S. 183–194.
- Harders-Wuthenow, Frank: „Verarbeitung oder Sublimierung. Holocaust-Reflexion in Opern von Mieczysław Weinberg, André Tschaikowsky, Szymon Laks und Tadeusz Zygfryd Kassern“, in: Helen Geyer, Maria Stolarzewicz (Hg.): *Verfolgte Musiker im nationalsozialistischen Thüringen*, Wien/Köln/Weimar 2020, S. 245–264.
- Hayes, Peter: „Holocaust Research. A Difficult Field in Transatlantic Perspective“, in: Thomas Schlemmer, Alan E. Steinweis (Hg.): *Holocaust and Memory in Europe*, Berlin/Boston 2016, S. 49–61.
- Hearun-Javakhishvili, Fiona: „The co-existence of tonality and dodecaphony in Schnittke's first violin sonata: Their integration within a cyclic structure“, in: Alla Bogdanova, Jelena Dolinskaja (Hg.): *Al'fredu Šnitke posvjaščajetsja* (=Sammlung Šnitke-centr Bd. 3), Moskau 2003, S. 227–239.
- Heinemann, Michael: „Die Chaconne als tönende Philosophie“, in: Beatrix Borchard, Heidy Zimmermann (Hg.): *Musikwelten – Lebenswelten. Jüdische Identitätssuche in der deutschen Musikkultur*, Weimar, Wien 2009, S. 109–116.
- Heller, Celia: *On the Edge of Destruction: Jews of Poland between the two world wars*, New York 1977.
- Hellmundt, Christoph, Meyer, Krzysztof (Hg.): *Dmitri Šostakowitsch. Erfahrungen: Aufsätze, Erinnerungen, Reden, Diskussionsbeiträge, Interviews, Briefe*, Leipzig 1983.
- Herbert, Ulrich: „Holocaust research in Germany. The History and Prospects of a Difficult Discipline“, in: Thomas Schlemmer, Alan E. Steinweis (Hg.): *Holocaust and Memory in Europe*, Berlin/Boston 2016, S. 17–48.
- Holzer, Andreas, Marković, Tatjana: *Galina Ivanovna Ustvol'skaja: Komponieren als Obsession*, Köln 2013.
- Hösler, Joachim: „Aufarbeitung der Vergangenheit? Der Große Vaterländische Krieg in der Historiographie der UdSSR und Rußlands“, in: *Kluffen der Erinnerung. Rußland und Deutschland 60 Jahre nach dem Krieg* (=OSTEUROPA 2005, H. 4–6), S. 115–126.
- Hrynevych, Vladyslav: „Umkämpftes Geschichtsgelände. Babyn Jar als ukrainischer Erinnerungsort“, in: *Babyn Jar. Der Ort, die Tat und die Erinnerung* (=OSTEUROPA 2021, H. 1–2), S. 63–86.
- Ivashkin, Alexander: „Who's Afraid of Socialist Realism?“, in: *The Slavonic and East European Review*, 2014, H. 3, S. 430–448.
- Ivashkin, Alexander: „Shostakovich and Schnittke: the erosion of symphonic syntax“, in: David Fanning (Hg.): *Shostakovich studies*, Cambridge 1995, S. 254–270.
- Jagielski, Piotr: „Pasazerka“ Weinberga po raz pierwszy w Izraelu. „To opera o tym, że nie możemy zapomnieć“ [*Passagierin* Weinberg zum ersten Mal in Israel. „Das ist die Oper darüber, was wir nicht vergessen können“], URL: <https://kultura.onet.pl/muzyka/wiadomosci/pasazerka-weinberga-po-raz-pierwszy-w-izraelu-to-opera-o-tym-ze-nie-mozemy-zapomniec/rsk3f84> (Zugriff: 02.06.2022).
- Jakubczyk-Słęczka, Sylwia: „Musical Life oft he Jewish Community in Interwar Galicia. The Problem of Identity of Jewish Musicians“, in: *Kwartalnik Młodych Muzykologów Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie*, 2017, H. 3, S. 135–158.
- Jakubov, Manašir: „Mečislav Vajnberg: Vsju žizn' ja žadno sočinjal muzyku“ [Das ganze Leben lang komponierte ich begierig Musik], in: *Utro Rossii* 67 (1995) H.7, S. 12.
- Jurčak, Aleksej: *Eto bylo navsegda, poka ne končilos. Poslednee sovetskoje pokolenie* [Das war für immer bis es auslief. Die letzte sowjetische Generation], Moskau 2020.
- Jureit, Ulrike: „Authentische und konstruierte Erinnerung – Methodische Überlegungen zu biographischen Sinnkonstruktionen“, in: *WerkstattGeschichte*, 18 (1997), S. 91–101.
- Jusefovič, Viktor: *David Ojstrach: žizn', tvorčestvo, ličnost', vstreči: besedy s Igorem Ojstrachom* [David Ojstrach: Leben, Schaffen, Person, Begegnungen: Gespräche mit Igor' Ojstrach], Sankt Petersburg 2017.
- Kastner, Jens: „1968 und die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus“, in: *Forschungsjournal Soziale Bewegungen*, 2008, H. 2, S. 45–56.
- Katzenelson, Itzhak: *Dos lid funem ojsgehargetn jidishn folk* [Das Lied von dem ermordeten jüdischen Volk], herausgegeben von Nathan Eck, Paris 1946–1947.
- Kijek, Kamil: „Between a Love of Poland, Symbolic Violence, and Antisemitism: The Idiosyncratic Effects of the State Education System on Young Jews in Interwar Poland“, in: *Polin. Studies in Polish Jewry* Bd. 30 (2018), S. 237–264.

- Klańska, Maria: „Zwei Rechte gab es, zwei Gesichter der Wahrheit...“. Zur Problematik des Nationalismus und der Heimatliebe in Julian Tuwims Versepos *Kwiaty polskie*“, in: Kalina Kupczyńska, Artur Pełka (Hg.): *Repräsentationen des Ethischen. Festschrift für Joanna Jabłkowska*, Frankfurt am Main 2013, S. 343–356.
- Klokova, Antonina: „Biographical texts about Mieczysław Weinberg. Peculiarities and Challenges of Biography as a Research Method“, in: David Fanning, Michelle Assay (Hg.), *Mieczysław Weinberg: Between East and West*, London (im Druck).
- Klokova, Antonina: „Schostakowitsch in der späteren Sowjetunion und in postsowjetischer Zeit“, in: Dorothea Redepenning, Stefan Weiss (Hg.): *Schostakowitsch-Handbuch*, Mainz (im Druck).
- Klokova, Antonina: „Nesostojavšajasja postanovka opery „Passażirka“ v 1968 godu: kto vinovat?“ [Gescheiterte Inszenierung der Oper *Die Passagierin* im Jahr 1968: Wer ist schuld?] in: *Musykal'naja Akademija*, 2020, H. 2, S. 116–131.
- Klokova, Antonina, Nemtsov, Jascha (Hg.): *Julian Krein: Notizen aus meinem musikalischen Leben*, Wiesbaden 2018.
- Klokova, Antonina (Hg.): *Mečislav Vajnberg (1919–1996). Stranicy biografii. Pis'ma* [Mieczysław Weinberg (1919–1996). Seiten der Biographie. Briefe], Moskau 2017.
- Klokova, Antonina: „Mieczysław Weinberg – ein Klassiker der sowjetischen jüdischen Musik?“, in: dies., Jascha Nemtsov (Hg.): *Einbahnstraße oder „die heilige Brücke“?: Jüdische Musik und die europäische Musikkultur* (=Jüdische Musik. Studien und Quellen zur jüdischen Musikkultur Bd.14) Wiesbaden 2016, S. 253–271.
- Koch, Gertrud: „Handlungsfolgen: Moralische Schlüsse aus narrativen Schließungen. Populäre Visualisierungen des Holocaust“, in: dies. (Hg.): *Bruchlinien. Tendenzen der Holocaustforschung*, Köln, Weimar, Wien 1999, S. 295–314.
- Kogan, Faina: *Kamerno-instrumental'noje tvorčestvo M. Vajnberga v kontekste stilističeskich tendencij sovetskoj muzyki* [Kammermusikalisches Instrumentalschaffen M. Weinbergs im Kontext von stilistischen Tendenzen in der sowjetischen Musik], unveröffentlichte Dissertation am Petr Čajkovskij-Konservatorium in Moskau, Moskau 1988.
- Kolesnikov, Andrej: „Erinnerung als Waffe. Die Geschichtspolitik des Putin-Regimes, in: *Kardiogramm. Anamnese des Putinismus* (=OSTEUROPA 2020, H. 6), S. 3–29.
- Kolmar, Gertrud: *Das lyrische Werk*, Heidelberg 1955.
- Kontarsky, Matthias: „Im Zeichen des Holocaust. Musikalische Metaebenen bei Karl Amadeus Hartmann und Paul Dessau“, in: Béla Rásky, Verena Pawlowsky (Hg.), *Partituren der Erinnerung. Der Holocaust in der Musik*, Wien 2015, S. 183–212.
- Kontarsky, Matthias: *Trauma Auschwitz: Zu Verarbeitungen des Nichtverarbeitbaren bei Peter Weiss, Luigi Nono und Paul Dessau*, Saarbrücken 2001.
- Kopylova, Tatjana: „Jarkomu načinaniju – bol'soje buduščee“ [Eine große Zukunft für ein prägnantes Unterfangen], in: *Sovetskaja muzyka*, 1980, H. 3, S. 35–43.
- Korev, Jurij: „Vozroždaja bol'sije tradicii“ [Die großen Traditionen wiederbeleben], in: *Sovetskaja muzyka*, 1990, H. 5, S. 36–43.
- Koselleck, Reinhart: *Vergangene Zukunft: zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main 2017 (1979).
- Kovaliv, Valentin: „Genrich Matusovič Vagner“, URL: <http://elib.bspu.by/bitstream/doc/11871/1/3.%20Ковалив%20В.В.%20Генрих%20Матусович%20Вагнер,%20Юрий%20Владимирович%20Семеняко%20.pdf> (Zugriff am 01.12.2017).
- Kovšik, Svetlana und Inessa Dvuzil'naja: „Interv'ju, kotorogo ne bylo ...“ [Das Interview, das nicht stattfand], in: *Mishpocha* №29, URL: <http://mishpocha.org/n29/29a24>. (Zugriff am 01.12.2017).
- Kravetz, Nelly: „Shostakovich's 'From the Jewish Folk Poetry' and Weinberg's 'Jewish Songs'“, in: Ernst Kuhn, Dethlef Arnemann (Hg.): *Dmitri Schostakowitsch und das jüdische musikalische Erbe*, Berlin 2001, S. 279–297.
- Kretova, Ekaterina: „V Ekaterinburgskom opernom teatre postavili „Passażirku“ Vajnberga“ [Die Inszenierung der *Passagierin* Weinbergs am Ekaterinburger Operntheater], URL: <https://www.mk.ru/culture/2016/09/27/v-ekaterinburgskom-opernom-teatre-postavili-passazhirku-vaynberga.html> (Zugriff: 02.06.2022).
- Krummacher, Friedhelm: „Nationalität versus Tradition: Grundlagen des russischen Repertoires“, in: Joachim Brügge, Siegfried Mauser (Hg.): *Das Streichquartett* Teilbd. 2 (=Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 6), Laaber 2003, S. 132–153.

- Kryński, Magnus J.: "Politics and poetry: the case of Julian Tuwim", in: *The Polish Review* 18 (1973), H. 4, S. 3–33.
- Krystal, Henry: „Oral history and the echoes of cataclysm past“, in: *Bulletin of the Michigan Psychoanalytic Council* 2 (2006), S. 112–121.
- Laß, Karen: *Vom Tauwetter zur Perestrojka: Kulturpolitik in der Sowjetunion (1953–1991)*, Köln, Weimar, Wien 2002.
- Lebedeva, Natalia: "The Deportation of the Polish Population to the USSR, 1939–1941", in: *Communist Studies and Transition Politics*, 2000, H. 1–2, S. 28–45.
- Lerski, Tomasz: *Syrena Record. Pierwsza polska wytwórnia fonograficzna. Poland's first recording company. 1904–1939*, New York/Warschau, 2004.
- Levaja, Tamara: „Neue sowjetische Musik unter dem Aspekt des ‚späten Denkens‘“, in: Hermann Danuser, Hannelore Gerlach, Jürgen Köchel (Hg.): *Sowjetische Musik im Licht der Perestrojka. Interpretationen, Quellentexte, Komponistenmonographien*, Laaber 1990, S. 101–108.
- Levy, Daniel, Sznajder, Natan: *Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust*, Frankfurt am Main 2007.
- Lindenberger, Thomas: „Das Land der begrenzten Möglichkeiten. Machträume und Eigen-Sinn der DDR-Gesellschaft“, in: *Zeiträume. Potsdamer Almanach des Zentrums für Zeithistorische Forschung* 2017, Göttingen 2017, S. 79–90.
- Lobanova, Marina: „Ästhet, Protestler, Regimeopfer: Das Schicksal Alexander Lokschins im politisch-kulturellen Kontext der Sowjetzeit“, in: Dies., Ernst Kuhn (Hg.), *Ein unbekanntes Genie: Der Symphoniker Alexander Lokschin*, Berlin 2002, S. 21–44.
- Loeffler, James: „In Memory of Our Murdered (Jewish) Children: Hearing the Holocaust in Soviet Jewish Culture“, in: *Slavic Review* 73 (2014), H. 3, S. 585–611.
- Lüdtke, Alf: „Lohn, Pausen, Neckereien: Eigensinn und Politik bei Fabrikarbeitern in Deutschland um 1900“, in: ders. (Hg.): *Eigen-Sinn. Fabrikalltag, Arbeitererfahrungen und Politik im Kaiserreich bis in den Faschismus*, Hamburg 1993, S. 120–160.
- Mader, Dimitri: „‘Conditioning is not determinist’ – Margaret S. Archers Agency-Theorie und die herrschaftsförmige Einschränkung von Handlungsfähigkeit durch Geschlecht und Klasse“, in: Vera Kallenberg, Jennifer Meyer, Johanna M. Müller (Hg.): *Intersectionality und Kritik. Neue Perspektiven für alte Fragen*, Wiesbaden 2013, S. 219–244.
- Makarov, Evgenij: *Dnevnik: Vospominanija o mojem ucitele D.D. Šostakoviče* [Das Tagebuch: die Erinnerungen an meinen Lehrer Dmitrij Dmitrijevič Šostakovič], Moskau 1998.
- Margolina, Sonja: „Ein Grab in den Lüften. Hommage an Anatolij Kuznecov“, in: *Babyn Jar. Der Ort, die Tat und die Erinnerung* (=OSTEUROPA 2021, H. 1–2), S. 197–209.
- Marszolek, Inge: „Schienenklänge – Lokgesänge. Soundkosmos Eisenbahn“, in: Gerhard Paul, Ralph Schock (Hg.): *Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen. 1889 bis heute*, Bonn 2013, S. 214–219.
- Megowan, Erina Therese: *For Fatherland, For Culture: State, Intelligentsia and Evacuated Culture in Russia's Regions, 1941–1945*, Dissertation an der Georgetown University, Washington 2015, URL: <https://repository.library.georgetown.edu/handle/10822/1042895> (letzter Zugriff: 16.06.2022)
- Mende, Wolfgang: „Sozialismus als kulturelles Regulativ. Weinbergs Opern *Die Passagierin* und *Die Madonna und der Soldat*“, in: *Mieczysław Weinberg in der Ära Breznev*, Die Tonkunst, 2016, H. 4, S. 135–149.
- Meyer, Andreas: „Musikalische Lyrik im 20. Jahrhundert. 1920–1945“, in: Hermann Danuser (Hg.): *Musikalische Lyrik* Bd. 2 (=Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 8), Laaber 2004, S. 231–260.
- Mežiricer, Sofja: „K 60-j godovščine gibeli Solomona Michoelsa. Nina Michoels: o sem'je, iskusstve, repatriacii“ [Anlässlich des 60. Jahrestages des Todes von Solomon Michoels. Nina Michoels: über die Familie, Kunst, Repatriierung], in: *Narod moj* Nr. 2 (414) vom 31.01.2008, URL: <http://ami.spb.ru/A414/A414-062.html> (Zugriff: 16.06.2022).
- Michalowski, Piotr: „Jenseits des Atlantiks der Sehnsucht. Zum Chronotopos der Emigration und Heimat in Julian Tuwims *Kwiaty polskie*“, in: Ulrike Jekutsch (Hg.): *Räume, Zeiten und Transferprozesse in der polnischen und anderen ostmitteleuropäischen Literaturen*, Wiesbaden 2017, S. 147–168.
- Michlic, Joanna Beata: "Memories of Jews and the Holocaust in Postcommunist Eastern Europe. The Case of Poland", in: David M. Seymour, Mercedes Camino (Hg.): *The Holocaust in the Twenty-First Century. Contesting/Contested Memories*, New York 2017, S. 132–159.
- Michoels-Vovsi, Natalja: *Moj otec Solomon Michoels* [Mein Vater Solomon Michoels], Moskau 1997.

- Międzynarodowy Konkurs Skrzypcowy Mieczysława Wajnera, Katowice 2021 [Internationaler Mieczysław-Wajner-Violinwettbewerb in Katowice 2021], URL: <https://wajner.am.katowice.pl> (letzter Zugriff: 16.06.2022)
- Mikkonen, Simo: *Music and power in the Soviet 1930s: a history of composers' bureaucracy*, Lewistin, New York, 2009.
- Mogl, Verena: „Juden, die ins Lied sich retten“: der Komponist Mieczysław Weinberg (1919–1996) in der Sowjetunion, Münster, New York 2017.
- Moricz, Klara: *Jewish Identities: Nationalism, Racism, and Utopianism in Twentieth-Century Music*, Berkeley 2008.
- Murav, Harriet: „Violating the Canon: Reading Der Nister with Vasilii Grossman“, in: *Slavic Review*, 2008, H. 3, S. 642–661.
- Musin, Il'ja: *Uroki žizni* [Die Lehren des Lebens], Sankt Petersburg 1995.
- Nanni, Matteo: *Auschwitz – Adorno und Nono. Philosophische und musikanalytische Untersuchungen*, Freiburg im Breisgau 2004.
- Nemtsov, Jascha, „Ein Lachen durch Tränen“: Jüdische Musik im Schaffen von Mieczysław Weinberg, in: Andreas Lehnhardt (Hg.), *Judaistik im Wandel. Ein halbes Jahrhundert Forschung und Lehre über das Judentum in Deutschland*, Berlin, Boston 2017, S. 111–130.
- Nemtsov, Jascha: „Mieczysław Weinberg und seine Musiksprache“, in: Ders. (Hg.), *Jüdische Musik als Dialog der Kulturen und ihre Vermittlungsdimensionen: Wege zur interreligiösen und interkulturellen Verständigung* (= Studien und Quellen zur jüdischen Musikkultur Bd. 12), Wiesbaden 2013, S. 165–182.
- Nemtsov, Jascha: „Moskovskoe otdelenie obščestva evrejskoj narodnoj muzyki 1913–1919.„ [Die Moskauer Abteilung der Gesellschaft für jüdische Volksmusik], in: Galina Kopytova, Aleksandr Frenkel (Hg.): *Iz istorii evrejskoj muzyki v Rossii* [Zur Geschichte der jüdischen Musik in Russland] Bd. 2, Sankt Petersburg 2006, S. 233–250.
- Nemtsov, Jascha: „Um mich kreist der Tod‘. Šostakovičs Sonate für Violine und Klavier“, in: *Dmitrij Šostakovič. Grauen und Grandezza des 20. Jahrhunderts* [= OSTEUROPA 2006, H. 8], S. 93–108.
- Nesselrodt, Markus: *Dem Holocaust entkommen. Polnische Juden in der Sowjetunion, 1939–1946*, Berlin/Boston 2019.
- Nikitina, Ljudmila: *Moisej (Mečislav) Vajnberg: po stranicam žizni čerez dokumenty, vospominanija i issledovanija: k 100-letiju so dnja roždenija* [Moisej (Mieczysław) Weinberg. Durch die Seiten des Lebens entlang der Dokumente, Erinnerungen und Forschungen], Moskau 2019.
- Nikitina, Ljudmila: „Počti ljuboj mig žizni – rabota“ [Die Arbeit – beinahe in jedem Augenblick des Lebens], in: *Muzykal' naja akademija*, 1994, H. 5, S. 17–24.
- Nikitina, Ljudmila: *Simfonii M. Vajnberga* [Die Symphonien M. Weinbergs], Moskau 1972.
- Nobach, Christiana, Michel Töpel und Basil Smallman: „Klavierkammermusik. VI. Das 20. Jahrhundert“, in: *MGG online*, Stand: Oktober 2017 (letzter Zugriff: 31.03.2022)
- Nora, Pierre: *Les lieux de mémoire*, Paris 1984.
- Novick, Peter: *The Holocaust in American Life*, Boston, New York 1999.
- Nowok-Zych, Agnieszka: *Twórcy (z) pogranicza. Dzieła Mieczysława Wajnera wykorzystujące teksty Juliana Tuwima. Inspiracje, analizy, interpretacje* [Grenzübergreifende Künstler. Werke Mieczysław Weinbergs nach Texten Julian Tuwims. Inspiration, Analyse, Interpretation], Doktorarbeit an der Karol-Szymanowski-Musikakademie Katowice, 2021 (<https://bip.am.katowice.pl/index.php?strona=postepowanieNadStDr>) (letzter Zugriff: 20.03.2023)
- Nowok-Zych, Agnieszka: „Symfonie pocieszenia? Rzecz o XXI Symfonii ‘Kadysz’ na sopran i orkiestrę op. 152 Mieczysława Wajnera“ [Eine Trost-Symphonie? Über Mieczysław Weinbergs Symphonie Nr. 21 op. 152 „Kaddisch“ für Sopran und Orchester], in: *Res Facta Nova*, 2017, H. 18 (27), S. 60–66.
- Orlov, Vladimir: „Vozniknovenie tradicii „detej holokosta“ v „Ballade o malčike, ostavšemja neizvestnym“ [Entstehung der Tradition „Kinder des Holocaust“ in der *Ballade vom unbekannten Knaben*], in: Ekaterina Vlasova (Hg.): *S. S. Prokofjev. K 125-letiju so dnja roždenija* [Sergej Sergeevič Prokofjev. Zum 125. Geburtstag], Moskau 2016, S. 448–475.
- Ovčinnikov, Il'ja: „Emu pomešalo sosedstvo s Šostakovicem“. 85 let so dnja roždenija Mečislava Vajnberga. Intervju s Valentinom Berlinskim“ [„Die Nähe zu Šostakovic war für ihn ein Hindernis.“ 85 Jahre seit dem Geburtstag Mieczysław Weinbergs. Interview mit Valentin Berlinskij], in: *Gazeta* vom 07.12.2004.
- Penter, Tanja: „Opfer zweier Diktaturen. Zwangsarbeiter im Donbas unter Hitler und Stalin“, in: Dieter Pohl, dies. (Hg.), *Zwangsarbeit in Hitlers Europa: Besatzung, Arbeit, Folgen*, Berlin 2013, S. 231–258.

- Petrovitsch, Brigitte: *Studien zur Musik für Violine solo, 1945–1970*, Regensburg 1972.
- Plato von, Alexander: „Zeitzeugen und die historische Zunft. Erinnerung, kommunikative Tradierung und kollektives Gedächtnis in der qualitativen Geschichtswissenschaft – ein Problemaufriss“, in: *BIOS* 1(2000), S. 5–29.
- Polian, Pavel: *Against their will: the history and geography of forced migrations in the USSR*, Budapest, New York 2004.
- Poljakova, Ljudmila: „S ‘poezdom družby’ po Českoslovačii“ [Mit „Freundschaftszug“ durch die Tschechoslowakei], in: *Sovetskaja muzyka*, 1960, H. 3, S. 177–184.
- Polonsky, Antony: *The Jews in Poland and Russia, Bd. 3: 1914–2008*, Oxford 2019.
- Polonsky, Antony: „Julian Tuwim. Confronting Antisemitism in Poland“, in: ChaeRan Y. Freeze, Sylvia Fuks Fired, Eugen R. Sheppard (Hg.): *The Individual in History: Essays in Honor of Jehuda Reinharz*, Waltham 2015, S. 384–402.
- Posmysz, Zofia: „Die Passagierin. Über Auschwitz, das Buch und Weinbergs Oper“, in: *Die Macht der Musik. Mieczysław Weinberg: Eine Chronik in Tönen* (= Osteuropa 2010, H. 7), S. 147–156.
- Quindeau, Ilka: „Spur und Umschrift – Erinnerung aus psychoanalytischer Perspektive“, in: Margrit Frölich, Jackie Feldman (Hg.): *Repräsentationen des Holocaust im Gedächtnis der Generationen. Zur Gegenwartsbedeutung des Holocaust in Israel und Deutschland*, Frankfurt am Main 2004, S. 28–41.
- Raaben, Lev: *Sovetskaja kamerno-instrumentalnaja muzyka* [Sowjetische Kammermusik], Leningrad 1963.
- Rabinovič, David: „Svjatoslav Teofilovič Richter (1962)“, URL: <http://www.sviatoslavrichter.ru/articles.php?show=34> (Zugriff: 03.06.2021).
- Raku, Marina: *Muzykal'naja klassika v mifotvorčeste sovetsoj epochi* [Die Musikklassik in der Mythenbildung der sowjetischen Epoche], Moskau 2014.
- Rathert, Wolfgang: „Vom Klassizismus zur Postmoderne. Anmerkungen zur Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts“, in: Felix Meyer (Hg.): *Klassizistische Moderne. Eine Begleitpublikation zur Konzertreihe im Rahmen der Veranstaltungen „10 Jahre Paul Sacher Stiftung“*, Winterthur 1996, S. 40–59.
- Redepenning, Dorothea: „Töne der Erinnerung. Musikalische Deutungen von Babij Jar“, in: *Babyn Jar. Der Ort, die Tat und die Erinnerung* (= Osteuropa, 2021, H. 1–2), S. 141–174.
- Redepenning, Dorothea: „Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz. Musik gegen Gewalt und Krieg“, in: Kluffen der Erinnerung. Rußland und Deutschland 60 Jahre nach dem Krieg [= Osteuropa, 2005, H. 4–6], S. 281–307.
- Riethmüller, Albrecht: „Ausklang: „Die Stunde Null“ als musikgeschichtliche Größe“, in: Elmar Budde, ders., Michael Custodis (Hg.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1925–1945*, Laaber 2006, S. 317–328.
- Rol'nikajte (Rol'nik), Maša: *Ja dolžna rasskazat'*, Moskau 1965.
- Romańska, Magda: „Mieczysław Weinberg's Opera 'The Passenger': On Memory And Forgetting“, URL: <https://thetheatretimes.com/mieczyslaw-weinbergs-opera-passenger-memory-forgetting/> (Zugriff: 16.06.2022)
- Rosenblat, E. S., Jelenskaja, I. E.: „Luninec“, in: Ilja Altman (Hg.): *Holokost na territorii SSSR. Enciklopedija* [Holocaust auf dem Territorium der UdSSR. Enzyklopädie], Moskau 2011, S. 542f.
- Rosenshield, Gary: „Jewish Life and Death in Anatoly Rybakov's Heavy Sand“, in: *PMLA* 2 (1996), S. 240–255.
- Sabrow, Martin: „Der Zeitzeuge als Wanderer zwischen zwei Welten“, in: ders., Norbert Frei (Hg.): *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945*, Göttingen 2012, S. 13–33.
- Sapper, Manfred und Volker Weichsel (Hg.): *Die Macht der Musik. Mieczysław Weinberg: Eine Chronik in Tönen*, Berlin 2010 (= Osteuropa 2010, H. 7).
- Schild, Johannes: „Zwölftönes im Spätwerk von Schostakowitsch“, in: Deutsche Schostakowitsch Gesellschaft (Hg.): *Schostakowitsch und die beiden Avantgarden des 20. Jahrhunderts*, Hofheim 2019, S. 186–206.
- Schlager, Karlheinz: „Litanei“, in: *MGG Online*, Stand: November 2016 (letzter Zugriff: 01.06.2022).
- Schmelz, Peter: „What Was 'Shostakovich', and What Came Next?“, in: *The Journal of Musicology* 24 (2007), H. 3, S. 297–338.
- Schmidt, Dörte: „Kammermusik ist gefährlich oder: Warum Jean-Luc Godard ein Streichquartett braucht, um einen Bankraub zu inszenieren“, in: Dorothea Redepenning, Joachim Steinheuer (Hg.): *Inszenierung durch Musik. Der Komponisten als Regisseur*, Kassel et al. 2011, S. 237–253.
- Schneider, Frank (Hg.): *Schönberg, Arnold: Stil und Gedanke*, Leipzig 1989.

- Schubert, Giselher: „Paul Hindemiths musikalische Reaktion auf den Holocaust“, in: Wolfgang Birtel, Joseph Dorfman, Christoph-Hellmut Mahling (Hg.): *Jüdische Musik und ihre Musiker im 20. Jahrhundert*, Mainz 1998, S. 61–72.
- Schulz, Miriam: “‘The Deepest Self Denies the Face’: Polish Jewish Intellectuals and the Birth of the ‘Soviet Mar-rano’”, in: Katharina Friedla, Markus Nesselrodt (Hg.): *Polish Jews in the Soviet Union (1939–1959): History and Memory of Deportation, Exile, and Survival*, Boston 2021, S. 143–175.
- Sedel'nikova, O. [Ol'ga]: „O sovetsoj kamernoj simfonii 60-ch godov“ [Über die sowjetische Kammersymphonie der 1960er Jahre], in: *Problemy muzykal'noj nauki* [Problemfelder der Musikwissenschaft], Ausgabe 4, 1979, S. 46–69.
- Shitomirski, Daniel: *Blinheit als Schutz vor der Wahrheit. Aufzeichnungen eines Beteiligten zu Musik und Musikle-ben in der ehemaligen Sowjetunion*, Berlin 1996.
- Shrayer, Maxim D.: “Pavel Antokolsky as a Witness to the Shoah in Ukraine and Poland”, in: Monika Adamczyk-Garbowska et al. (Hg.), *Jewish Writing in Poland* (=Polin: Studies in Polish Jewry Bd. 28) Oxford 2018, S. 539–556.
- Sicking, Kerstin: „Die Rezeption von Holocaustkompositionen. Musik als Erinnerungsmedium“, in: Béla Rásky, Verena Pawlowsky (Hg.), *Partituren der Erinnerung. Der Holocaust in der Musik*, Wien 2015, S. 87–100.
- Skans, Per: „Ein jüdischer Immigrant: Mieczysław Weinberg“, in: Ernst Kuhn, Maria-Luise Bott, Sigrid Neef (Hg.): *Schostakowitsch und die Folgen: russische Musik zwischen Anpassung und Protest*, Berlin 2003, S. 109–136.
- Skans, Per: „Vorwort“, in: *Mieczysław Weinberg. Streichquartett Nr. 16 op. 130*, Hamburg, New York 2003.
- Skans, Per: „Mieczysław Weinberg – ein bescheidener Kollege“, in: Ernst Kuhn, Dethlef Arnemann (Hg.): *Dmitri Schostakowitsch und das jüdische musikalische Erbe*, Berlin 2001, S. 298–324.
- Ślawek, Maria: Warszawa Wajnberga, in: *Ruch Muzyczny*, 2021, H. 5, S. 36–39.
- Ślawek, Maria: Warszawa Wajnberga, in: *Ruch Muzyczny*, 2021, H. 6–7, S. 45–47.
- Ślawek, Maria und Ania Karpowicz: „Mietka nam NIE ZABIERZECIE“ [Mietek werdet ihr uns NICHT WEGNEHMEN], in: *Ruch Muzyczny* vom 26.02.2021, URL: https://ruchmuzyczny.pl/article/844_letzter_Zugriff:02.06.2022.
- Ślawek, Maria: *Twórczość Mieczysława Wajnberga. Ekspresja i styl z perspektywy wykonawczo-interpretacyjnej na przykładzie utworów na skrzypce i fortepian z lat 1947–1953* [Das Musikschaffen Mieczysław Weinbergs. Ausdruck und Stil auf der Perspektive der Aufführungsinterpretation am Beispiel der Kompositionen für Violine und Klavier aus den Jahren 1947–1953], Akademia Muzyczna w Krakowie, Dissertation, Krakau 2016, URL: https://www.amuz.krakow.pl/biblioteka/e-zasoby/publikacje-cyfrowe-wydzialu-instrumentalnego/?fbclid=IwAR1CfHJRJoXkMZP5QIcyEnvxX_ZFbslwaxmEWQaGxuf3Aty44y727cgjS90_letzter_Zugriff:02.06.2022.
- Smirnov, Dmitrij: *A geometer of sound crystals: a book on Philip Herschkowitz*, Berlin 2003.
- Šnitke, Al'fred: „Polistilističeskie tendencii v sovremennoj muzyke“ [Polystilistische Tendenzen in der zeitgenös-sischen Musik] (Vortrag während des Kongresses des Internationalen Musikrats in Moskau am 8. Oktober 1971), in: Valentina Cholopova, Evgenija Čigareva (Hg.), *Al'fred Šnitke. Očerki žizni i tvorčestva*, Moskau 1986, S. 327–331.
- Soporowska-Wojtczak, Olga: *Twórość Elżbiety Szeplińskiej-Sobolewskiej* [Schaffen Elżbieta Szeplińska-Sobolewskas], unveröffentlichte Dissertationsschrift an der Adam Mickiewicz Universität von Poznań, 2013.
- Sponheuer, Bernd: „Schumanns Blick auf die Symphonie“, in: Ders., Wolfram Steinbeck (Hg.): *Robert Schumann und die große Form. Referate des Bonner Symposions 2006*, Frankfurt am Main 2009, S. 9–24.
- Steinbacher, Sybille: „Der Holocaust als Jahrhundertssignatur“, in: Martin Sabrow, Peter Ulrich Weiß (Hg.): *Das 20. Jahrhundert vermessen. Signaturen eines vergangenen Zeitalters*, Göttingen 2017, S. 266–283.
- Steinhart, Eric C.: *The Holocaust and the Germanization of Ukraine*, New York 2015.
- Stephan, Rudolph: „Die Violinmusik des Zwanzigsten Jahrhunderts“, in: Vera Schwarz (Hg.): *Violinspiel und Violinmusik in Geschichte und Gegenwart*, Wien 1975, S. 60–79.
- Stollberg, Arne: „Pflaumenweiche Enden? Die Metaphysik leiser Schlüsse in der Musik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts“, in: Sascha Wegner, Florian Kraemer (Hg.): *Schließen – Enden – Aufhören. Musikalische Schlussgestaltung als Problem in der Musikgeschichte*, München 2019, S. 361–404.
- Švarc, Betti: *Šostakovič – kakim zapomnitsja* [– wie er in Erinnerung blieb], Sankt Petersburg 2006.

- Szwarcman, Dorota: „Zwischen allen Stühlen. Warum Weinberg in Polen unbekannt ist“, in: *Die Macht der Musik. Mieczysław Weinberg: Eine Chronik in Tönen* (=OSTEUROPA, 2010, H. 7), S. 139–146.
- Tartakovskaja, Natal'ja: „Neizvestnyje pis'ma“, in: Marina Rachmanova (Hg.): *Šostakovič – Urtext*, Moskau 2006, S. 206–253.
- Tassie, Gregor: *Kirill Kondrashin. His life in music*, Lanham, Toronto, Plymouth 2010.
- Todorov, Tzvetan: „Ni banalisation, ni sacralisation. Du bon et du mauvais usage de la mémoire“, in: *Le Monde diplomatique*, April 2001, URL: <https://www.monde-diplomatique.fr/2001/04/TODOROV/1810> (letzter Zugriff: 16.06.2022)
- Tomassucci, Giovanna: „Julian Tuwim's Strategy for Survival as a Polish Jewish Poet“, in: Eliyana R. Adler, Antony Polonsky (Hg.): *Jewish Education in Eastern Europe* (=Polin. Studies in Polish Jewry Bd. 30), Liverpool 2018, S. 427–440.
- Tomassucci, Giovanna: „Il Dibbuk e la cultura polacca tra le due guerre: un ponte verso l'arte ebraica?“ [Dybuk und die polnische Kultur zwischen den zwei Kriegen: Eine Brücke zur jüdischen Kunst?] In: *Il Dibbuk fra tre mondi. Saggi*, Napoli 2012, S. 9–25. (veröffentlicht unter: https://www.academia.edu/67772721/Il_Dibbuk_e_la_cultura_polacca_tra_le_due_guerre_un_ponte_verso_l_arte_ebraica)
- Tomoff, Kiril: *Creative union: the professional organization of Soviet composers, 1939–1953*, Ithaca 2006.
- Tschigareva, Evgenia: „Zur Bartók-Rezeption in Russland“, in: *Studia Musicologica* 1/2 (2007), S. 225–236.
- Tsvetanova, Petya: „Das Requiem – ein Erinnerungsort. Das War Requiem von Benjamin Britten und das Polskie Requiem von Krzysztof Penderecki als musikalische Erinnerungsdenkmäler des 20. Jahrhunderts“, in: Lena Nieper, Julian Schmitz (Hrsg.): *Musik als Medium der Erinnerung. Gedächtnis – Geschichte – Gegenwart*, Bielefeld 2016, S. 103–112.
- Tych, Feliks: „Umfang und Quellen des Wissens über den Holocaust in Polen“, in: Anna Wolff-Powęska, Piotr Forecki (Hg.): *Der Holocaust in der polnischen Erinnerungskultur*, Frankfurt am Main et al. 2012, S. 87–111.
- Unsel, Melanie: „Sostakovic im ‚biographischen Käfig‘. Neue Überlegungen zu einem angemessenen Umgang mit den von Solomon Volkow herausgegebenen Sostakovic-Memoiren“, in: Manuel Gervink, Jörn Peter Hiekel (Hg.): *Dmitri Schostakowitsch. Das Spätwerk und sein zeitgeschichtlicher Kontext*, Dresden 2006, S. 195–204.
- Vaynberg (Karl), „Sonya“, URL: <http://www.museumoffamilyhistory.com/yt/lex/V/vaynberg-sonya-V1>. (letzter Zugriff: 01.12.2017)
- Višnevskaia, Galina: *Galina. Istorija žizni* [Galina. Lebensgeschichte], Moskau 1996.
- Vlasova, Ekaterina: *1948 god v sovetskoj muzyke: dokumentirovannoje issledovanie* [Das Jahr 1948 in der sowjetischen Musik: Eine auf Archivdokumenten gestützte Untersuchung], Moskau 2010.
- Vlasova, Ekaterina: *Tvorčestvo Arnolda Šenberga* [Das Schaffen Arnold Schönbergs], Moskau 2007.
- Voskobochnikova, Anna: *Fortepiannoe tvorčestvo Mečislava Vajnberga: problemy stilja i ispolnitel'skoj interpretacii* [Klavierkompositionen Mieczysław Weinbergs: Aspekte des Stils und der Aufführungsinterpretation], unveröffentlichte Dissertation am Lev Sobinov Konservatorium in Saratov, 2017.
- Vustin, Aleksandr: „Est' v dožde otkrovenije“ [Es gibt im Regen eine Offenbarung], in: *Muzykal'naja akademija*, 2005, H. 3, S. 1–4.
- Walden, Joshua S.: „The 'Yidische Paganini': Sholem Aleichem's Stempenyu, the Music of Yiddish Theatre and the Character of the Shtetl Fiddler“, in: *Journal of the Royal Musical Association*, 2014, H. 1, S. 89–136.
- Weiss, Stefan: „Wind aus dem Westen: Zur Hindemith-Rezeption des jungen Schostakowitsch“, in: Hans-Joachim Hinrichsen, Laurenz Lütken (Hg.): *Zwischen Bekenntnis und Verweigerung. Schostakowitsch und die Sinfonie im 20. Jahrhundert. Symposium Zürcher Festspiele 2002*, Kassel 2005, S. 81–97.
- Wieviorka, Annette: *L'ère du témoin*, Paris 1999.
- Wieviorka, Annette, Niborski, Itzhok (Hg.): *Les Livres du sournir. Mémoires juifs de Pologne*, Paris 1983.
- Wiśniewski, Grzesorz: *Pjat' pol'skich sudeb* [Fünf polnische Schicksäle], Moskau 2003.
- Włodarsky, Amy Lynn: *Musical Witness and Holocaust Representation*, Cambridge University Press, 2015.
- Wolle, Stefan: *Die heile Welt der Diktatur, Alltag und Gesellschaft in der DDR*, Berlin 1998.

- Yatsugafu, Oliver: *Performance-Practice Issues in Bartók's Sonata for Solo Violin (1944)*, a dissertation of the University of Georgia, GA, USA 2007, URL: <https://esploro.libs.uga.edu/esploro/outputs/doctoral/Performance-practice-issues-in-Bartoks-Sonata-for-solo-violin-1944/9949334699502959> (letzter Zugriff: 16.06.2022)
- Zadorožnaja, Anna: „Eddi Tyrmand i jevrejskaja kul'tura“ [Eddi Tyrmand und die jüdische Kultur], in: Konstantin Burmistrov, Jelena Nosenko-Stejn (Hg.): *Materialy Šestnadcatoj Ežegodnoj Meždunarodnoj Meždisciplinarnoj Konferencii po Iudaiki* [Materialien zu 16. internationalen Judaik-Jahreskonferenz], Moskau 2009, S. 322–335. (veröffentlicht unter: https://www.academia.edu/6218855/Еврейские_исследования_в_Белорусской_ССР_в_1933_1941_гг_по_документам_Центрального_научного_архива_Национальной_академии_наук_Беларуси_)
- Zejfas, Natalja: „Vladimir Tarnopolskij. Most meždu razletajuščimisja galaktikami“ [Eine Brücke zwischen auseinanderfliegenden Galaxien], in: *Muzykal'naja akademija*, 1993, H. 2, S. 3–14.
- Zessin-Jurek, Lidia: „A Matzeva Amid Crosses: Jewish Exiles in the Polish Memory of Siberia“, in: Katharina Friedla, Markus Nesselrodt (Hg.): *Polish Jews in the Soviet Union (1939–1959): History and Memory of Deportation, Exile, and Survival*, Boston 2021, S. 236–260.
- Zimmerman, Joshua D. (Hg.): *Contested Memories: Poles and Jews During the Holocaust And Its Aftermath*, New Brunswick 2003.
- Zimmermann, Heidy: „Was heißt „jüdische Musik“? Grundzüge eines Diskurses im 20. Jahrhundert“, in: Eckhard John, Heidy Zimmermann (Hg.): *Jüdische Musik? Fremdbilder – Eigenbilder*, Köln 2004, S. 11–32.

6.3 Musikalien

Mieczysław Weinberg –

Mazurka op. 10a (1933) für Klavier, Originalmanuskript, Ol'ga Rachal'skaja / Peermusic Classical New York, Hamburg

Vokalzyklus *Erinnerungen* op. 62 (1957/1958) nach Gedichten von Julian Tuwim, Originalmanuskript, Ol'ga Rachal'skaja / Peermusic Classical New York, Hamburg.

Symphonie Nr. 8 *Polnische Blumen* op. 83 (1964) nach Gedichten von Julian Tuwim, Originalmanuskript, Ol'ga Rachal'skaja / Peermusic Classical New York, Hamburg.

Die Passagierin, op. 97 (1968), Oper in zwei Akten, Originalmanuskript, Ol'ga Rachal'skaja / Peermusic Classical New York, Hamburg.

Wir gratulieren! op. 111 (1975), Oper in zwei Akten nach Scholem Alejchem, Partitur, SIKORSKI MUSIKVERLAGE HAMBURG.

Symphonie Nr. 13 op. 115 (1976), Originalmanuskript, Ol'ga Rachal'skaja / Peermusic Classical New York, Hamburg.

Sonate Nr. 3 für Violine solo op. 126 (1979), Originalmanuskript, Ol'ga Rachal'skaja / Peermusic Classical New York, Hamburg.

Streichquartett Nr. 16 op. 130 (1981), Originalmanuskript, Ol'ga Rachal'skaja / Peermusic Classical New York, Hamburg.

Symphonie Nr. 16 op. 131 (1982), Originalmanuskript, Ol'ga Rachal'skaja / Peermusic Classical New York, Hamburg.

Sonate Nr. 6 für Violine und Klavier op. 136 (1982), Originalmanuskript, Ol'ga Rachal'skaja / Peermusic Classical New York, Hamburg.

Dmitrij Šostakovič –

Streichquartett Nr. 8 op. 110 (1960), in: *Kvarety* no. 1–8, Bd. 35 (=Sobranie sočinenij: v soroka dvuch tomach, [Werkausgabe in 42 Bd.]) Verlag „Muzyka“, Moskau 1979, SIKORSKI MUSIKVERLAGE HAMBURG.

7 Anhang

7.1 Archivquellen über Mieczysław Weinberg

Deutsche Übersetzung zu den Abbildungen

Abbildung 5, Kapitel 1.3: Eintrag über die Geburt von Sura Dwojra Sztern im Standesamtsbuch von Kielce, 1891, Akte Nr. 200

Włoszczowa Nr. 200

Es fand in der Stadt Kielce am 1. bzw. 13. Dezember 1891 um zehn Uhr morgens statt, dass Chana Sztern, geb. Zylbersztajn, im Alter von 38 Jahren in Anwesenheit der Zeugen Ejzyk Zylbersztajn, 28 Jahre alt, und Pinkus Federman, 56 Jahre alt, der in Kielce wohnhaften Händler, ein weibliches Kind vorführten, das in Kielce am 9. bzw. 21. Januar 1890 um vier Uhr nachmittags geboren und nach dem religiösen Brauch den Namen Sura Dwojra gegeben wurde. Dieses Kind stammt vom gesetzlichen Vater Dawid Sztern, der in Kielce 1890 verstarb und deswegen nicht bei der Aktenlegung anwesend sein konnte. Hiermit endet die Akte und wird von den Zeugen und mir unterzeichnet.

Pinkus Federman
Ejzyk Zylbersztajn
Zivilbuchaktenhalter, Vorsitzende (Unterschrift)

Abbildung 8, Kap. 2.2: Autobiographie von Mieczysław Weinberg vom 3. Dezember 1952, in: RGALI, Fond 3183, Verzeichnis 1, Akte 257, Blatt 15.

Autobiographie

Ich bin am 8/XII 1919 in Warschau geboren. Der Vater war ein armer Musiker, die Mutter – eine Hausfrau.

1931 wurde ich in die Klavier-Klasse des Warschauer Konservatoriums aufgenommen, gleichzeitig war ich gezwungen nachts in Restaurants, Cafés und anderen Unterhaltungseinrichtungen zu arbeiten, da der Vater mit seinen Verdiensten für Familienunterhalt nicht sorgen konnte. Ich beendete das Konservatorium 1939 nach dem Ausbruch des deutsch-polnischen Kriegs, am 6. September 1939 floh ich in die UdSSR, wo ich an der Kompositions-Fakultät des Belarussischen Staatlichen Konservatoriums aufgenommen wurde. Das Konservatorium beendete ich 1941.

Am 24. Juni 1941 wurde ich nach Taschkent evakuiert, wo ich am Theater für Oper und Ballett als Komponist arbeitete. In der Zeit komponierte ich selbst sowie in der Zusammenarbeit mit usbekischen Komponisten viele Werke auf Kriegsthemen. Am 13. September 1943 zog ich nach Moskau, wo ich als Komponist arbeite. M. Weinberg, 3. 12. 1952.

Abbildung 9, Kap. 2.2: Bescheid über die Mitgliedschaft Weinbergs im Komponistenverband der Usbekischen Sowjetrepublik und im *Muzfond*, ausgestellt am 25. August 1941, in: RGALI, Fond 3183, Verzeichnis 1, Akte 257, Blatt 9.

Sowjetunion – Usbekische Sowjetrepublik

Kopie

Organisationskomitee des Verbands der sowjetischen Komponisten Usbekistans

25. VIII 1941

s/219

Bescheinigung

Die vorliegende Bescheinigung wurde dem Kameraden Moisej Samuilovič Vajnberg [darüber] verliehen, dass er tatsächlich Mitglied des Verbands der sowjetischen Komponisten Usbekistans sowie des Muzfonds ist. Zurzeit arbeitet er im Bereich der Schaffung einer Abwehr-Operette für das Taschkenter Theater.

Vorsitzende des Organisationskomitee des Verbands der sowjetischen Komponisten Usbekistans /Sadykov/

Sekretär des Verbands der sowjetischen Komponisten Usbekistans /Isachanova/

Geprüft: Mjurgin (in Handschrift)

Abbildung 1, Kap. 3.3: Antrag Weinbergs auf Änderung seines Vornamens (von Moisej in Mečislav) im Mitgliedsausweis des Komponistenverbands der UdSSR vom 2.9.1982 in: RGALI, Fond 3183, Verzeichnis 1, Akte 257, Blatt 46.

An das Verwaltungssekretariat des Komponistenverbands der UdSSR

Antrag von M. S. Vajnberg

Aufgrund der Rückerlangung meines Namens bitte ich meinen Mitgliedsausweis (auf den Namen Moisej Samuilovič Vajnberg) durch einen neuen Mitgliedsausweis (auf den Namen Mečislav Samuilovič Vajnberg¹¹⁷) auszutauschen.

M. Vajnberg 2.9.1982

117 Der Personalausweis auf den neuen Namen wurde am 23.7.1982 ausgestellt. Vgl. RGALI, Fond 3183, Verzeichnis 1, Akte 257, Blatt 13.

Zur Produktions- und Aufführungshistorie

Sehr geehrter Vladimir Aleksandrovič!

Seit Mitte Dezember versuchen wir, die Autoren des Balletts „Weiße Chrysantheme“ /„Junge Frau aus Chirosima“/ – Komponist M. S. Vajnberg, Librettisten I. A. Romanovič und A. A. Rumnev – mithilfe des stellvertretenden Vorsitzenden der Literaturabteilung Ihres Theaters, A. E. Usev, ein Treffen mit Ihnen und mit V. P. Burmejster auszumachen, um eine Reihe von konkreten Fragen zu klären, die mit der Inszenierung unsers Balletts auf der Bühne Ihres Theaters zusammenhängen. Leider fand dieses Treffen bis dato nicht statt.

Da Sie erst seit Kurzem das Musiktheater von K. S. Stanislavskij und V. I. Nemirovič-Dančenko leiten, halten wir es nicht für überflüssig, Sie mit der Geschichte unserer Zusammenarbeit mit dem Theater bekannt zu machen.

Im Frühling 1958 rief das von uns dem Theater angebotene Libretto ein großes Interesse sowohl bei der Leitung des Theaters als auch insbesondere beim Chefballettmeister V. P. Burmejster hervor. Im Mai 1958 schloss das Theater mit uns einen Vertrag ab, /nach welchem uns 75% des vereinbarten Betrags ausgezahlt wurde/, dabei forcierte die Theaterleitung unsere Arbeit auf jede Weise, indem unserem Ballett, das einem aktuellen pazifistisch-humanistischen Thema gewidmet ist, „grünes Licht“ versprochen wurde.

Die Musik zum Ballett komponierte der Komponist innerhalb von einer äußerst kurzfristigen Frist und beendete sie im Herbst 1958. Nach einigen Überarbeitungen von der Musik und dem Libretto, die in einer engen künstlerischen Zusammenarbeit der Autoren und V. P. Burmejster abgestimmt und durchgeführt wurden, wurden die Klavierfassung und das Libretto vom künstlerischen Rat des Theaters am 3. Januar 1959 angenommen. Wie die Theaterleitung uns dabei mitteilte, war die Produktion des Balletts für das Jahr 1959 eingeplant.

Im Mai desselben Jahres teilte uns V. P. Burmejster als Reaktion auf unsere Nachfrage mit, dass er im Juli nach der Rückkehr der Truppe aus dem Urlaub die Arbeit an der Inszenierung unseres Balletts beginnen werde.

Erst im September waren die Autoren des Librettos von V. P. Burmejster eingeladen und das Libretto wurde nochmals überprüft und gründlichen Nacharbeitungen unterzogen, als Ergebnis derer der Hauptballettmeister des Theaters sich dahingehend ausdrückte, dass ihm das Libretto in seiner dramaturgischen Anlage vollkommen genügen und er in der gegebenen Phase daran nichts auszusetzen habe und bereit sei, die Inszenierung des Stückes aufzunehmen. Der Komponist sollte dringend mit den Überarbeitungen im Libretto vertraut gemacht werden, um die musikalische Grundlage entsprechend zu überarbeiten.

Ein Treffen mit dem Komponisten fand bis jetzt jedoch nicht statt. Auf diese Weise hatte der Komponist, seitdem die Originalversion der Klavierfassung am 3. Januar 1959 dem Theater überlassen wurde, über ein Jahr lang keinen Kontakt, weder mit dem Ballettmeister noch mit dem Dirigenten des Balletts. Die Überarbeitung der Musik und Orchestrierung zu beginnen ohne die entsprechende Weisung des Theaters hält der Komponist für nicht möglich, dazu kommt noch, dass das einzige Exemplar der Klavierfassung seit Januar letzten Jahres im Theater aufbewahrt wird.

Die entstandene Situation bedrückt uns alle. Wir investierten nicht wenig Arbeit in die Schaffung des Balletts. Die unverhältnismäßig lang und, wie uns scheint, grundlos in die Länge gezogene Vorarbeit des Theaters an unserem Ballett ist schwer zu erklären, umso mehr, weil wir bei allen unseren Treffen mit der Theaterleitung mehrmals in der festen Absicht versichert wurden, so bald wie möglich die Inszenierung der „Weißen Chrysantheme“ zu realisieren.

Es ist uns unbegreiflich, warum jetzt, wo die Ballettinszenierung auf ein aktuelles Thema zur Hauptaufgabe jedes Musiktheaters – auch des Theaters von K. S. Stanislavskij und V. I. Nemirovič-Dančenko – erklärt wird, der Stoff für unser Ballett schon seit einem Jahr in einer Schublade steckt ohne jegliche Rührungen.

Kann es sein, dass innerhalb des verlaufenen Halbjahres die Aktualität unseres Ballett-Themas, das gegen Atombombenkrieg protestiert und für Frieden und Freundschaft der Völker eintritt, – womöglich zurückgegangen ist? Nein, sie ist nicht nur nicht gesunken, sondern ist merklich gestiegen angesichts der allen bekannten historischen Ereignisse des letzten und des laufenden Jahres. Wir sind der Meinung, dass die

Neue Daten in der Aufführungshistorie

Um einige Lücken in der Aufführungshistorie des Musikwerks von Mieczysław Weinberg zu schließen, können einige neuerlich aufgefundene Archibefunde im Russischen Staatlichen Archiv für Literatur und Künste (RGALI) herangezogen werden.

So enthielt die Monographie von David Fanning keine Angaben zur Uraufführung der Sonate Nr. 1 für Viola solo op. 107 aus dem Jahr 1971. Verena Mogl hielt die Aufführung in Moskau 1999 im Rahmen des Musikfestivals anlässlich des 80. Geburtstags von Mieczysław Weinberg für die mögliche Uraufführung der Komposition. Der Fond der Moskauer Philharmonie belegt jedoch eine frühere Aufführung der Sonate am 7. November 1974, die dort als Uraufführung angegeben wurde (Abbildung 1).

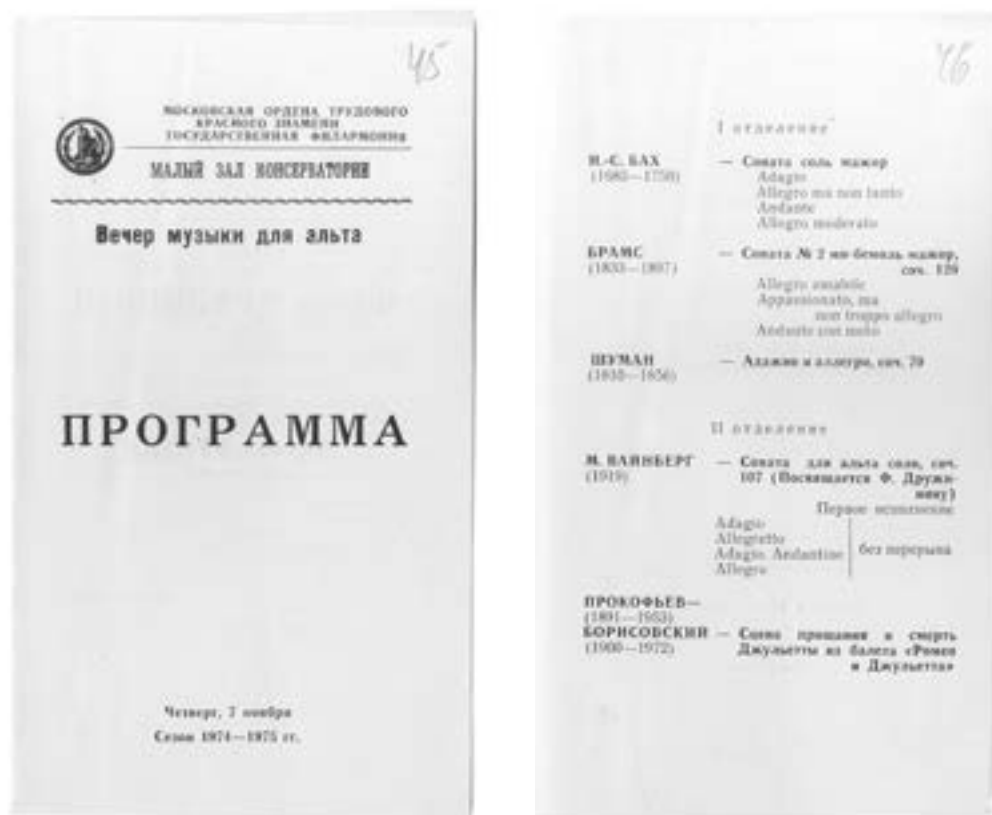


Abbildung 1: Konzertflyer vom 7.11.1974, „Abend für die Viola-Musik“, im Kleinen Saal des Moskauer Konservatoriums, in: RGALI Fond 2922, Verzeichnis 5, Akte 191, Blatt 45f.

Dasselbe trifft auf das Streichquartett Nr. 13 op. 118 zu, dessen Uraufführung bislang auf den 6. November 1999 datiert wurde. Nachweislich hat die Uraufführung dieses Streichquartetts jedoch bereits am 10. Mai 1977 stattgefunden (Abbildung 2).



Abbildung 2: Konzertflyer vom 10.5.1977 zum Konzert des staatlichen Borodin-Quartetts im Rahmen des Künste-Festivals „Moskovskije zvězdy“ [Moskauer Stars] in: RGALI, Fond 2922, Verzeichnis 5, Akte 223, Blatt 99f.

Das Datum der Uraufführung der Sonate Nr. 2 für Viola solo op. 123 war bisher in der einschlägigen Weinberg-Literatur nicht bekannt. Diese Komposition wurde am 12. Oktober 1982 uraufgeführt; leider enthält der Konzertflyer keine Information über den/die Interpreten/in (Abbildung 3).



Abbildung 3: Konzertflyer vom 12.10.1982 zum Kammermusikabend im Konzertsaal des Gnesin-Instituts, in: RGALI, Fond 2922, Verzeichnis 5, Akte 276, Blatt 27f.

Jurij Levitin über das Streichquartett Nr. 16 op. 130 von Weinberg (1981)

Inspiration

Vor einiger Zeit drückte ein junger Komponist bei der Besprechung neuer Kompositionen in der Moskauer Komponistenorganisation einen nicht nur interessanten, sondern auch tiefgreifenden Gedanken aus. Es existiere Musik, sagte er, welche du immer mit Interesse verfolgst. Sie ist spannend und zieht die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf sich. Es gibt aber andere Musik, in der es so ist, als ob der Zuhörer am Geschehen teilnehmen würde. Er wird vollkommen von der Musik eingenommen, und wenn sie fröhlich ist, freut er sich mit ihr mit, wenn darin Schmerz und Leid sind, leidet auch er.

Es versteht sich von allein, dass die Zweite vorzuziehen ist. Dies ist die Musik eines aufgewühlten Künstlerherzens, sein vollständiger Ausdruck. Das ist es, was Inspiration heißt.

All das kam mir während des Konzerts des Borodin-Streichquartetts im Kleinen Saal des Konservatoriums am 8. November d. J. in den Sinn.

Ich berichte über meinen Eindruck von der Aufführung zweier Kompositionen: dem Trio D.

Šostakovičs und dem Streichquartett Nr. 16 von M. Vajnborg (Uraufführung).

Das Trio wurde von E. Virsaladze, M. Kopel'man und V. Berlinskij einfach blendend aufgeführt. Dies war eine inspirierende Einfühlung in die Musik, die das gesamte Publikum von der ersten bis zur letzten Note in Anspannung hielt, welche den Publikumsbeifall verdiente.

Das Trio von D. Šostakovič ist sehr bekannt und bei Zuhörern beliebt und braucht keine Bewertung.

Ich würde gerne auf das Streichquartett Nr. 16 M. Vajnborgs im Detail eingehen.

Das Streichquartett ist dem Andenken an die Schwester des Komponisten gewidmet, die zusammen mit den Eltern während des Großen Vaterländischen Kriegs ums Leben gekommen ist.

Der Musik ist eine tiefe Tragik eigen, die neben einer erstaunlichen Zärtlichkeit, Reinheit, Innigkeit steht.

Das Quartett ist erstaunlich meisterhaft komponiert, mit dem Können eines Niveaus, das einer nicht merkt – so sehr reißt die Musik mit.

Hier handelt es sich gerade um den Fall, wenn der Schmerz und die Zärtlichkeit der Komponisten zum Schmerz und zur Zärtlichkeit der Zuhörer wird.

Vier Sätze, die sich voneinander unterscheiden, bilden einen einheitlichen Zyklus, in welchem die Musik die Zuhörer einnimmt und bis ans Ende bewegt.

Das Musikschaffen Vajnborgs erregt seit langem Aufsehen, selten gelang es ihm eine solche Wirkung zu erzielen.

Das Streichquartett Nr. 16 verdient eine detaillierte tiefe Analyse. Das ist die nächste Aufgabe der Komponisten und Musikwissenschaftler. Ich wollte meinen ersten emotionalen Eindruck schildern.

Das Borodin-Quartett – M. Kopel'man, A. Abramenzov, D. Šebalin und V. Berlinskij – sind die Stammpopagandisten der zeitgenössischen Musik. Mit erstaunlicher Hingabe leiteten sie die Tiefe der Musik weiter. Die Interpretation war wahrhaftig beseelt.

Die Zuhörer haben die neue Komposition M. Vajnborgs und ihre hervorragenden Interpreten mit Begeisterung aufgenommen.

Jurij Levitin

8 Register

- Abeliovč, Lev 40, 43
Abramenkov, Andrej 302
Achmatova, Anna 60
Aleksandrov, Anatolij 69
Anpilogov, Vasilij
 In Nachahmung von Schubert 65
An-Ski, Salomon 163, 195, 215, 216
Antokol'skij, Pavel 116, 121
Aragon, Louis 155
Arendt, Hannah 110, 111
Atovmjan, Levon 59, 63, 75, 76
- Babadžanjan, Arno 92
Bach, Johann Sebastian 193, 194
 Chaconne aus der Partita Nr. 2 in d-Moll 196
 Sonate Nr. 3 für Violine solo 202, 211
Bakman, Józef 33
Balakirev, Mili 41
Balasanjan, Sergej 90, 131
Baršaj, Rudolf 80, 83, 87, 90, 92, 102f, 107
Bartók, Béla 85, 193, 195, 210f
 Sonate für Violine solo Sz 117 195
Bauer, Frieda 243
Beethoven, Ludwig van 84
 5. Symphonie in c-Moll op. 67 183
Belyj (Belyi), Viktor
 4. Klaviersonate 59
Berg, Alban 91, 276
 Violinkonzert 126, 243
Berija, Lavrentij 75
Berlinskij, Valentin 86, 151, 194, 302
Bernstein, Leonard 83
Bishops, Viktoria 10, 35, 45, 99, 107, 148, 257
Bogomolov, Vladimir 99, 106
Bogoslovskij, Nikita 91
Brender, Vladimir 50f
Brodskij, Iosif 91
Broniewski, Władysław 101
Bunin, Revol' 84
 Oper *In jenen alten Jahren*
 (Narodovol'cy [Volkstümmler]) 105
Burchanov, Mutal 48
- Čajkovskij, Boris 18, 70, 84, 89, 91, 242, 297
 Trio für Violine, Cello und Klavier 80
Čajkovskij, Pjotr Iljitsch 32
- Čajkovskij, Vladimir 88
Chačaturjan, Aram 57, 61, 64, 79, 275
Chačaturjan, Ėmin 62, 152
Chačaturjan, Karen 71
Chasanov, N. 48
Chmura, Gabriel 270
Cholminov, Aleksandr
 Oper *Optimistische Tragödie* 94
Chopin, Frederik
 Ballade Nr. 1 g-Moll op. 23 140
 Klaviersonate Nr. 2 b-Moll op. 35 131
Chrapčenko, Michail 56, 64
Chrennikov, Tichon 50, 58, 64, 69, 124
Chruščev, Nikita 85, 89, 111
Cincadze, Sulchan
 Fantasia für Klavier und Orchester 72
Cyganov, Dmitrij 63, 79
- Dallapiccola, Luigi 125
Daniel', Julij 91
Danilevič, Lev 80
Dan'kevič, Kostjantin
 Bogdan Chmelnic'kij 91
Davidson, Simon 36
Denisov, Edison 21, 85, 193
 Vokalzyklus *Die Sonne der Inkas* 92
Dokšicer, Timofej 94
Družinin, Fëdor 104, 194
Džalilov, Tochtasin 48
- Ėrenburg, Il'ja 109
Ėjzenštejn, Sergej 243
Ėluard, Paul 155, 167
Engel, Joel 216
Esipova, Anna Nikolajevna 30
Ėšpaj, Andrej 193
Evtušenko, Evgenij 89, 111, 112, 117, 122
- Federman, Pinkus 28, 295
Fedosejev, Vladimir 151, 154
Feffer, Itzik 52
Feigenbaum, Juliusz 32
Fere, Vladimir 90
Fichtengol'c, Michail 194f, 243f
Finkel'stejn, Israil 53, 55
Fljarkovskij, Aleksandr 92

- Frid, Grigorij 276
 Konzert für Bratsche und Orchester 94
 Mono-Oper *Das Tagebuch der Anne Frank* 123f, 126, 263
 Suite *Bilder der Natur* (evtl. *Natur-Kalender nach Michail Prišvin*) 69
- Friedländer, Saul 113
- Galkin, Szmuel (Samuil) 53, 89, 120, 128
- Galynin, German 70
- Gauk, Aleksandr 74
- German, Jurij 117
- Gerškovič, Filip 91
- Gilel's, Emil 59f, 80
- Glière, Reinhold 57
- Gnesin, Michail 67, 121
Sonata Fantasia, „Requiem“ 120
 Trio für Klavier, Violine und Violoncello *Dem Andenken unserer gestorbenen Kinder* op. 63 120, 263
- Gol'denvejzer, Alexandr 55, 64
- Gorčakov, Sergej 68
- Gordon, Grigorij 59
- Gould, Glenn 83
- Grinberg, Marija 59f
- Grinberg, Moisej 90
- Grinblat, Romuald
 Symphonie Nr. 4 92
- Grossman, Vasilij 44, 109, 116–118
- Gubajdulina, Sofija 21, 83, 143, 274
 Klavierkonzert 83
 Streichquartett Nr. 1 85
- Hartmann, Karl Amadeus 126
 Symphonie für Alt-Solo und Orchester (Symphonisches Fragment [Versuch eines Requiems]) 125
- Hen, Józef 268
- Hindemith, Paul 63f, 193, 202
Flieder-Requiem (When Lilacs Last in the Door-yard Bloom'd. A Requiem "For Those We Love" (Walt Whitman)) für Mezzo-Sopran, Bariton, gemischten Chor und Orchester 125
 Konzert für Violine und Orchester 95
- Hofman, Józef 34f
- Ives, Charles E. 203
- Jarustovskij, Boris 129
- Jarzębski, Stanisław 33
- Joachim, Joseph 196
- Kabalevskij, Dmitrij 58, 62, 71, 79, 124, 129, 275
- Kaganovič, Pinkas (Der Nister) 117
- Kalniņš, Imants
 Symphonie Nr. 3 92
- Karajev, Kara 62
- Karandašova, Marija 244
- Karetnikov, Nikolaj
 Symphonie Nr. 1 76
- Keldyš, Jurij 68
- Kiesielewski, Stefan 34
- Klebanov, Dmytro 53
 Symphonie Nr. 1 *Erinnerung an die Märtyrer von Babij Jar* 22, 53, 122, 261
- Klumov, Aleksej 41, 42, 45, 47f
- Knipper, Lev
 Ouvertüre *Hymne an den Oktober* für symphonisches Orchester und Chor 88
- Kogan, Leonid 243f
- Kogan, Pavel 171f
- Kondrašin, Kirill 87, 94, 99, 131, 133, 152
- Kopel'man, Michail 302
- Kotlitskaja (Kotlicka), Sarra 27, 172
- Kozlovskij, Aleksej 48
- Krejn (Krein), Grigorij 48, 67, 120, 146
- Krejn (Krein), Julian 48, 52, 55f, 58f, 120, 243, 269
- Krupiński, Wiktor 34
- Krystal, Henry 110, 188, 266
- Kuss, Margarita 71
- Kuznecov, Anatolij 117, 118
- Kvitko, Lejb 52, 89, 120, 128
- Lanzmann, Claude 265
- Leman, Al'bert 274
- Levitin, Jurij 53, 69, 71f, 79, 84, 91, 93, 131, 218, 302
 24 Präludien für Violine solo op. 84 194
 Oratorium *Die Lichter über der Wolga* 71
 Symphonie für Kammerorchester 80
 Variationen für Bratsche solo 194
- Liszt, Franz (Ferenc) 145, 155
 Klaviersonate in h-Moll 32, 197
- Litinskij, Genrich 66f, 193
 Sonate für Violine solo 193
- Ljadov, Anatolij 41
- Ljatošins'kij, Boris
 Symphonie Nr. 4 87
- Lobkovskij, Abram 42
- Lokšin, Aleksandr 274f
 Sonate für Violine und Klavier 72
- Lukonin, Michail 89, 128f
- Lutosławski, Witold 34
- Mahler, Gustav 276
Das Lied von der Erde für Tenor-, Alt- (Bariton-)Stimme und Orchester Symphonie Nr. 10 95, 265

- Vokalzyklus *Des Knaben Wunderhorn* 140
- Makarova, Ol'ga 244
- Małcużyński, Witold 34, 100
- Medtner, Nikolaj
Sonate op.21 242
- Medvedev, Aleksandr 96, 105f, 135–137, 196
- Michoëls, Nina 74
- Michoëls, Solomon 12, 45, 49f, 52–56, 60, 66, 73f,
109f, 120, 127, 243
- Mickiewicz, Adam 216
- Mjaskovskij, Nikolaj Jakovlevič 41–43, 48, 57, 60, 64,
71, 79, 84f, 124
- Mjaskovski, Nikolaj 69
- Morawski-Dąbrowa, Eugeniusz 32
- Muradeli, Vano
Oper *Die große Freundschaft* 64
- Musin, Il'ja 43, 45
- Nejgauz, Genrich 41
- Neumark (Neumark), Iosif 52, 120
Arioso *Flamme* für Baritonstimme und Orchester
nach Gedichten Lejb Kvitkos 52
- Nono, Luigi 83, 125
Diario polacco 58: *Composizione per orchestra n.2* 132
- Ojstrach, David 74, 76, 242f
- Ojstrach, Igor' 74
- Ovčinnikov, Vjačeslav
Suite Nr. 1 für Klavier 84
- Ozerov, Lev 116
- Panufnik, Andrzej
Klaviertrio 33
- Pavese, Cesare 132
- Pejko, Nikolaj 62, 69
Symphonie *Die Kriegsjahre* 62, 65
- Penderecki, Krzysztof
Polskie Requiem (Polnisches Requiem) 141
- Perec, Jicchok Lejbuš 53, 120
- Pikajzen, Viktor 14, 192
- Piłsudski, Józef 33
- Poljanovskij, Georgij 17, 83, 90
- Popov, Gavriil 58
- Popov, Valerij 194
- Popov, Vladimir 136
- Posmysz, Zofia 96, 135–137
- Prochorova, Elena 244
- Prokofjev, Sergej 55, 57, 64, 71, 83, 121, 124, 193,
242
Kantate *Ballade vom unbekannten Knaben* für Sopran,
Tenor, Chor und Orchester op.93 121, 263
Sonate D-Dur für Violine solo op. 115 193, 243
Sonate für Flöte und Klavier 243
- Sonate Nr. 1 f-Moll für Violine und Klavier op. 80 243
- Pronečenko, Dina 117
- Rabinovič, David 36f, 44, 54
- Rachal'skaja, Ol'ga 10, 18, 25f, 41, 92, 96, 99f, 140,
145f, 149, 153, 171f, 199, 201, 232
- Rachlin, Nathan 74
- Rackaja, Cecilija 68
- Rawnitzki, Jehoschua Hana 264
- Regamey, Constantin 34
- Reger, Max 193, 202
- Richter, Svjatoslav 54, 242
- Rimski-Korsakov, Nikolaj 41
- Rol'nik (Rol'nikajte), Maša 118
- Romanovič, I. A. 88, 297f
- Rostropovič, Mstislav 79f, 86, 97, 102f, 194, 269
- Roždestvenskij, Gennadij 87, 121
- Rubin, Vladimir 77
Suite auf tschechische und bulgarische Themen 77
- Rumnev, Aleksandr 88, 297f
- Rybakov, Anatolij 118
- Ryba, Michail 99
- Šadrin, Aleksandr 154
- Sadykov, Talib 48, 296
- Šafran, Daniil 77
- Sakva, Konstantin 79, 104
- Salmanov, Vadim
Symphonie Nr. 3 92
- Samosud, Samuil 63
- Šantyr', Grigorij 90
- Šaporin, Jurij 58, 62
- Sarkisov, Onik Stepanovič 152
- Ščedrin, Rodion 193
Symphonie Nr. 1 83
Symphonie Nr. 2 92
- Scholem Alejchem 106, 147, 157f, 222, 251, 259, 266
- Schönberg, Arnold 81, 92, 148f, 155, 173f, 197, 219f,
260, 265
Oper *A Survivor from Warsaw for Narrator, Men's Chorus and Orchestra* op. 46 95, 125f, 261
Oper *Moses und Aron* 148
Pierrot lunaire op. 21 202
- Schubert, Franz 155, 259
- Šebalin, Dmitrij 194, 302
- Šebalin, Michail 302
- Šebalin, Vissarion 58, 64, 69, 78
- Sel'vinskij, Il'ja 116
- Serežnikov, V. 72
- Sielicki, Edward 100
- Sielicki, Ryszard 40, 100
- Sinjavskij, Andrej 91
- Širinskij, Sergej 63

- Šlifštejn, Semën 67
 Slonimskij, Sergej 193
 Šnitke, Al'fred 21, 85, 92, 149, 243, 266, 276
 Musik für Klavier und Kammerorchester 92
 Oratorium *Nagasaki* 88
 Sonate Nr. 1 für Violine und Klavier 243, 245
 Sonate Nr. 2 für Violine und Klavier 85
 Sollertinskij, Ivan 58
 Solženicyn, Aleksandr 102, 269
 Šostakovič, Dmitrij 17f, 42f, 53–57, 59, 61–66, 68f,
 75f, 79, 84–86, 89f, 99, 102, 104, 106f,
 123–125, 131, 141, 145, 148f, 152, 193f,
 202, 212, 242, 244, 257, 276
 24 Präludien op. 34 243
 Konzert für Violine und Orchester op. 77 bzw. 99
 243
 Lied von den Wäldern 73
 Sonate für Bratsche und Klavier op. 147 104
 Sonate für Violine und Klavier op. 134 242, 243
 Streichquartett Nr. 8 op. 110 209, 211
 Streichquartett Nr. 12 op. 133 243
 Suite nach Gedichten von Michelangelo Buonarroti
 op. 145 148
 Symphonie Nr. 4 op. 43 63
 Symphonie Nr. 7 op. 60 (*Leningrader*) 58
 Symphonie Nr. 8 op. 65 57
 Symphonie Nr. 13 *Babij Jar* nach Versen von Evgenij
 Evtušenko op. 113 89, 111, 122f, 126, 129,
 265
 Symphonie Nr. 14 op. 135 148, 243
 Stalin, Iosif 12, 36f, 40, 45, 50, 52, 54, 62, 64f, 68,
 72, 75, 78, 80f, 97, 111, 115, 118, 120, 143,
 276
 Stravinskij, Igor' 83, 193, 210
 Die Geschichte vom Soldaten 215
 Surin, Vladimir 91
 Švarc, Lev 52
 Jüdische Symphonie Nr. 1 53
 Sviridov, Georgij 18, 77, 150f, 172, 244f, 259f
 Frühlingkantate 260
 Kantate *Meine Heimat (Moja rodina)* bzw. *Vaterland*
 (*Strana otcov*) 77, 97
 Szeplińska-Sobolewska, Elżbieta 51, 99
 Sztern, Dawid 28, 295
 Sztern (geb. Zylbersztajn), Chana 28, 295
 Sztern, Rywka Ruchla 28
 Sztern, Sura Dwojra (Sarra Debora) 25, 27, 28, 29, 295
 Szymanowski, Karol 32, 33, 201
 Tanejev, Sergej 84
 Tarnopol'skij, Vladimir 274
 Tiščenko, Boris 193
 Tjulín, Jurij 55
 Tolpygo, Michail 194
 Trostjanskij, Aleksandr 244
 Turczyński, Józef 30, 32–34, 100
 Turski, Zbigniew 33f
 Tuwim, Julian 20, 34, 40, 80f, 93, 99, 101, 129f, 132,
 198f, 206f, 258f, 261f, 267
 Tyrmand, Edda 40f
 Urbach, Samuil 79, 90
 Ustvol'skaja, Galina 274f
 Vajman, Michail 244
 Vajnštejn, Dina 244
 Vartanjan, Zevon 83
 Vasilenko, Sergej 70
 Symphnoie Nr. 5 69
 Vedernikov, Aleksandr 154
 Veprik, Aleksandr 67
 Vinogradov, Viktor 80
 Virsaladze, Eliso 302
 Višnevskaja, Galina 102
 Vlasov, Vladimir 93
 Volkonskij, Andrej 275
 Vovsi-Michoëls, Natal'ja 49, 54, 56, 243
 Vustin, Aleksandr 276
 Wagner, Genrich 40, 43
 Wagner, Richard 148
 Webern, Anton 81
 Sechs Stücke für Orchester op. 6 95
 Weinberg, Ella (Esther, Esterel) 27, 29, 218, 232
 Weinberg (Karl), Sonja 25
 Weinberg, Mieczysław
 Wiegenlied für Klavier solo op. 1 33
 Streichquartett Nr. 1 op. 2 33
 Streichquartett Nr. 2 op. 3/145 16, 42
 Vokalzyklus *Akazien* op. 4 42
 Klaviersonate Nr. 1 op. 5 42, 44, 54
 Symphonisches Gedicht op. 6 101
 Klaviersonate Nr. 2 op. 8 59
 Mazurka op. 10 33, 138, 218, 233, 235, 238, 241,
 242, 263
 Symphonie Nr. 1 op. 10 53, 54, 56, 63, 202
 Mazurka op. 10a 33, 232, 259
 Sonate Nr. 1 für Violine und Klavier op. 12 55, 63
 Jüdische Lieder (Kinderlieder) op. 13 53, 120, 257,
 261, 271
 Kinderhefte Nr. 1 op. 16 59, 127, 257, 262f
 Jüdische Lieder op. 17 53, 127f, 257, 261
 Klavierquintett op. 18 59, 93, 271
 Kinderhefte Nr. 2 op. 19 127, 257, 262f
 Streichquartett Nr. 4 op. 20 60, 62, 141, 216
 Kinderhefte Nr. 3 op. 23 127, 257, 262f
 Klaviertrio in A-Dur op. 24 60, 63, 217
 Streichquartett Nr. 5 op. 27 63

- Sonate für Klarinette und Klavier op. 28 62
 Symphonie Nr. 2 op. 30 61–63, 87, 196
 Sonate Nr. 3 für Klavier op. 31 60
 Shakespeare-Sonette op. 33 65
 Streichquartett Nr. 6 op. 35 60, 65, 85
 Zyklus *Festliche Bilder* op. 36 65
 Sonate Nr. 4 für Violine und Klavier op. 39 20, 217
 Sinfonietta Nr. 1 op. 41 66f, 127, 146
 Konzert für Violoncello und Orchester op. 43 79, 86
 Symphonie Nr. 3 op. 45 64, 70, 87
 Sonatine für Violine und Klavier op. 46 68f, 73
 Polnische Melodien op. 47 Nr. 2 71
 Rhapsodie auf moldawische Themen op. 47/1 68, 74–76, 90
 Kantate op. 51 *In meiner Heimat (V kraju rodnom)* 73
 Symphonische Dichtung/*Fantasia* für Cello und Orchester op. 52 77
 Sonate Nr. 5 für Violine und Klavier op. 53 20
 Ballett *Das goldene Schlüsselchen* op. 55 89
 Klaviersonate Nr. 4 op. 56 80
 Vokalzyklus *Biblia cygańska* op. 57 80f, 132, 146, 258
 Symphonischen Dichtung *Morgendämmerung* op. 60 82
 Symphonie Nr. 4 op. 61 80, 90, 146, 196, 261
 Vokalzyklus *Erinnerungen* op. 62 99, 130, 198, 221, 246, 258f, 269
 Sonate Nr. 2 für Violoncello und Klavier op. 63 86
 Ballett *Weißer Chrysantheme* op. 64 88, 89, 297
 Vokalzyklus *V armjanskich gorach [In den armenischen Bergen]* op. 65 90
 Streichquartett Nr. 8 op. 66 85
 Konzert für Violine und Orchester op. 67 75, 271
 Sonate für Violoncello solo op. 72 86, 194, 271
 Sinfonietta Nr. 2 op. 74 87, 93
 Konzert für Flöte und Streichorchester op. 75 87
 Symphonie Nr. 5 op. 76 87
 Vokalzyklus *Stare listy/Staryje piśma [Alte Briefe]* op. 77 99
 Symphonie Nr. 6 op. 79 89, 128–141, 132f, 262
 Streichquartett Nr. 9 op. 80 85
 Symphonie Nr. 7 op. 81 80, 87, 90, 92f, 261
 Sonate Nr. 1 für Violine solo op. 82 195
 Symphonie Nr. 8 *Kwiaty polskie [Polnische Blumen]* op. 83 93, 99, 101, 129, 144, 202, 207, 258, 262, 267
 Streichquartett Nr. 10 op. 85 94
 Sonate Nr. 2 für Violoncello solo op. 86 194
 Kantate *Pamiętnik miłości* op. 87 99, 127, 131, 133, 258
 Streichquartett Nr. 11 op. 89 93
 Symphonie Nr. 9 op. 93 101, 152, 202
 Konzert für Trompete und Orchester op. 94 94
 Sonate Nr. 2 für Violine solo op. 95 194f, 198, 209
 Requiem-Kantate auf Verse verschiedener Dichter op. 96 133, 141, 152
 Oper *Die Passagierin* op. 97 11, 13, 16f, 19, 89, 96, 98, 127f, 133–137, 144, 155f, 160, 165, 167, 170, 173f, 183, 185, 196, 202, 259, 264f, 271–275, 280, 287f, 290
 Symphonie Nr. 10 op. 98 80, 92, 261
 24 Präludien für Violoncello solo op. 100 103
 Symphonie Nr. 11 *Festliche Symphonie* op. 101 101, 152
 Streichquartett Nr. 12 op. 103 103
 Oper *Die Madonna und der Soldat* op. 105 19, 99, 101, 105f
 Sonate Nr. 3 für Violoncello solo op. 106 194
 Sonate Nr. 1 für Viola solo op. 107 104, 194, 299
 Sonate für Kontrabass solo op. 108 141, 194
 Oper *Wir gratulieren!* op. 111 19, 106f, 147, 205, 222, 225, 235, 250f, 259, 263
 Oper *Lady Magnesia* op. 112 106f
 Symphonie Nr. 12 op. 114 152
 Symphonie Nr. 13 op. 115 14, 154–170, 171, 173, 192, 259, 261, 263–266, 270
 Symphonie Nr. 14 op. 117 154
 Streichquartett Nr. 13 op. 118 300
 Symphonie Nr. 15 „*Ich glaube an diese Welt!*“ op. 119 154
 Sonate Nr. 2 für Viola solo op. 123 194, 301
 Sonate Nr. 3 für Violine solo op. 126 14, 163, 192, 193–216, 194, 196, 220f, 246, 258, 260, 265
 Oper *Das Portrait* op. 128 149
 Streichquartett Nr. 16 op. 130 14, 138, 150, 217–241, 258, 263–265, 271, 302
 Symphonie Nr. 16 op. 131 14, 150, 154, 171–191, 192, 217, 258, 263–265, 270
 Pamiątka op. 132 16, 99, 138, 140
 Sonate Nr. 3 für Viola solo op. 135 194, 244
 Sonate Nr. 4 für Viola solo op. 136 194, 242
 Sonate Nr. 6 für Violine und Klavier op. 136bis 14, 242–256, 258, 260, 263
 Symphonie Nr. 17 *Erinnerung* op. 137 16, 134, 147, 154, 244f, 249
 Symphonie Nr. 18 *Krieg – nicht in Verse zu fassendes Grauen* op. 138 16, 134, 147, 154, 244f, 249
 Sonate Nr. 4 für Violoncello solo op. 140bis 194
 Symphonie Nr. 19 *Heiterer Mai* op. 142 134, 147, 154, 245
 Oper *Der Idiot* op. 144 141, 149
 Kammersymphonie Nr. 1 op. 145 16
 Symphonie Nr. 20 op. 150 138
 Symphonie Nr. 21 op. 152 127, 140f, 154, 202, 258, 271
 Kammersymphonie Nr. 4 op. 153 154
 Symphonie Nr. 22 op. 194 154

- 8 Präludien für Klavier (1945) 60
 Kinder-Radiohörspiel Dimka-Nevidimka (Dimka der Unsichtbare)(1952) 78
 Konzertouvertüre (1954/55) 78
 Lieder für den Film *Poslednij djujm* [*Das letzte Stück*] 99
 Musik für das Theaterstück *Warsavskij nabat* (*Warschauer Sturmglöcke*) (1965) 202
 Musik zum Film *Auf dünnem Eis* (1966/67) 91
 Weinberg, Samuil (Szmuel) 25, 26, 27, 29, 195, 215, 216, 296
 Weinberg, Sonja 25
 Wygodzki, Stanisław 131

 Ysaÿe, Eugène 193

 Ždanov, Andrej 64, 71
 Ziemiński, Zbigniew 34
 Zilbersztajn (Silberstein), Ejzych 28
 Zolotarëv, Vasilij Andrejevič 40–43
 Zoščenko, Michail 60
 Žukovskij, German
 Oper *Vom ganzen Herzen* 71

