

Mieczysław Weinberg und das Phänomen der „Nicht-Rezeption“

Jascha Nemtsov

Noch bis vor einigen Jahren fand das Phänomen der „Nicht-Rezeption“ (Carl Dahlhaus) in der Musik kaum Beachtung. Die Musikgeschichte galt als gerechter und vernünftiger Ausleseprozess, der das Wertvollste bewahrt und das weniger Wertvolle dem Vergessen preisgibt. Die Erkenntnis, dass unter den vergessenen Werken wahre Schätze zu entdecken gab, bereicherte das Musikleben und änderte die geläufige Vorstellung von der Musikgeschichte. Auch das Schaffen von Mieczysław Weinberg, einem von herausragenden Komponisten des 20. Jahrhunderts, wurde jahrzehntelang missachtet. Ein Grund dafür ist unter anderem in den Eigenschaften seiner Musiksprache zu finden, die in der polnisch-jüdischen Musikkultur wurzelt.

Im Mai 1980 erschien eine Ausgabe der Zeitschrift „Musica“ mit einem bemerkenswerten Schwerpunkt: „Vergessene Komponisten“. Das war wohl einer der ersten Versuche, das Phänomen des Vergessens in der Musik zu reflektieren. Es war bezeichnend, dass der Blick der Autoren damals – auf dem Höhepunkt der Historischen Aufführungspraxis – in die entfernte Vergangenheit gerichtet war. Es ging hauptsächlich um Alte Musik, um Barock und Frühklassik, sowie um einige vergessene Werke der ansonsten durchaus bekannten romantischen Komponisten wie Liszt, Berlioz oder Reger. In seinem programmatischen Artikel unter dem gleichen Titel „Vergessene Komponisten“ versuchte Carl Dahlhaus diesen Begriff zu definieren: „Vergessen hieße demnach, dass ein einmal größerer Name [im Laufe der Zeit] zu einem immer kleineren schrumpfte, bis er am Ende zum Verschwinden tendierte, ohne restlos ausgelöscht zu werden“.¹ Dabei stellte Dahlhaus fest, dass das derartige Vergessen des Gesamtwerks eines bedeutenden Komponisten in der Musikgeschichte nur selten vorkomme: Eine Situation, „dass nichts als der leere Name im Gedächtnis von Historikern und Lexikographen haften bleibt, stellt allerdings in der Geschichte der Nicht-Rezeption, der schattenhaften Reversoite der zur Mode gewordenen Rezeptionsgeschichte, eher eine Ausnahme als die Regel dar.“ Die Nicht-Rezeption sei laut Dahlhaus in den allermeisten Fällen durch die mangelnde Qualität der Musikwerke bedingt, die Musikgeschichte sah er als im Grunde gerechten und vernünftigen Ausleseprozess an, in dem nur selten „Fehler“ passieren. Demzufolge sei es entsprechend nur ausnahmsweise der Mühe wert, das Vergessene wiederzubeleben und es an eine neue „Rezeption“ heranzuführen: „Im allgemeinen fallen von einem musikalischen Oeuvre, das überhaupt den Versuch einer ‚Wiederentdeckung‘ lohnt, lediglich einige Teile in eine Vergessenheit, die den Historikern als Unrecht erscheint“.²

In der Tat betrafen die verhältnismäßig wenigen „Wiederentdeckungen“ im 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts allesamt große Meister, deren bestimmte Werke der musikalischen Öffentlichkeit erst lange nach dem Tod ihrer Autoren

¹ Carl Dahlhaus, Vergessene Komponisten, in: Musica, Jg. 34, Nr. 5, Mai 1980, Bärenreiter-Verlag, Kassel u.a., S. 441

² Ebd., S. 442

zugänglich wurden (wie etwa die C-Dur-Symphonie von Schubert³), die dem Geschmack der Zeit zu weit voraus waren (späte Streichquartette von Beethoven) oder die zunächst nicht ausreichend gewürdigt werden konnten (Klaviersonaten von Schubert,⁴ Violinkonzert von Schumann⁵). Das klassische Beispiel eines durch den radikal veränderten Stilgeschmack in Vergessenheit geratenen Komponisten stellt bekanntlich Johann Sebastian Bach dar, über den ein Zeitgenosse schrieb: „Dieser große Mann würde die Bewunderung ganzer Nationen sein, wenn er mehr Annehmlichkeit hätte und wenn er nicht seinen Stücken durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen das Natürliche entzöge und ihre Schönheit durch allzugroße Kunst verdunkelte.“⁶ Bachs Werke waren zwar nicht vollständig vergessen (Mozart und Beethoven zum Beispiel haben sie intensiv studiert und wurden von ihnen beeinflusst), sie wurden jedoch in den achtzig Jahren nach seinem Tod kaum mehr öffentlich gespielt. Mit der Wiederaufführung der Matthäus-Passion in einer verkürzten Fassung am 11. März 1829 gebührt dem damals erst 20-jährigen Felix Mendelssohn das Verdienst, Johann Sebastian Bach wieder einer breiten Öffentlichkeit ins Bewusstsein gerückt zu haben. Mendelssohn gab damit einen enormen Anstoß für die Publizität der Bachschen Musik, die schon bald zum Kanon der abendländischen Kultur gehörte. Dieses posthume Schicksal von Bachs Werken stellte in der Musikgeschichte jedoch eine absolute Ausnahme dar. Deren Verlauf schien also zu Beginn der 1980er Jahre die zitierten Ansichten von Dahlhaus vollkommen zu bestätigen.

Nur einige Jahre später hätten seine Thesen jedoch entschieden revidiert werden müssen. Ende der 1980er Jahre begann die Wiederentdeckung der vom Nationalsozialismus verfolgten und im Holocaust ermordeten Komponisten. Es waren zunächst hauptsächlich die in Theresienstadt inhaftierten Musiker wie Viktor Ullmann, Pavel Haas, Gideon Klein, Hans Krasa, sowie ein weiterer tschechisch-jüdischer Komponist, Erwin Schulhoff. Sehr bald stellte sich aber heraus, dass diese wenigen Namen nur die Spitze eines Eisbergs waren. Die in Deutschland entstandene und sich dann weltweit verbreitete Bewegung zur Wiederentdeckung der verfolgten und vergessenen jüdischen Komponisten wurde manchmal nach einem rührigen Berliner Verein „musica reanimata“ genannt, sie beförderte in kurzer Zeit eine ganze Reihe von Namen der in der Nazi-Zeit ermordeten oder vertriebenen Komponisten. Einige von ihnen waren im Musikleben der Vorkriegszeit durchaus etabliert gewesen. Die anderen hatten – zumeist wegen ihres jungen Alters – dagegen nie eine Chance bekommen, ihre Werke einer breiten Öffentlichkeit zu präsentieren. Gemeinsam war ihnen allen, dass ihr gesamtes Schaffen aus dem kulturellen Leben der Nachkriegszeit verdrängt wurde. Ein großer Teil ihrer Nachlässe war verschollen, bzw. unwiederbringlich verloren gegangen.

³ Die Partitur der 1825 komponierten „Großen Sinfonie in C-Dur“ von Schubert wurde erst 1839 von Robert Schumann entdeckt. Schumann begeisterte Felix Mendelssohn für dieses Werk, das dann unter Mendelssohns Leitung am 21. März 1839 uraufgeführt wurde. Die Partitur wurde 1849 erstmals gedruckt.

⁴ Die Klaviersonaten von Schubert fanden erst durch die Interpretationen von Artur Schnabel ihren Weg ins Repertoire.

⁵ Das 1853 entstandene Violinkonzert von Schumann sollte im selben Jahr uraufgeführt werden. Die geplante Premiere wurde jedoch durch verschiedene unglückliche Umstände verhindert. Danach blieb das Werk – wegen der Entscheidung von Clara Schumann, das Werk zurückzuhalten, – der Öffentlichkeit lange unbekannt. Erst 1937 wurde es gedruckt und uraufgeführt.

⁶ J. A. Scheibe, *Der Critische Musicus*, Sechstes Stück, Hamburg, 14. Mai 1737, zit. nach Albert Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1952, S. 156

Natürlich haben bei weitem nicht alle dieser Komponisten eine gleichermaßen hohe Qualität. Viele von ihnen sind jedoch derart bedeutend, dass ihre Wiederentdeckung das bis dahin geläufige Bild der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts letztlich radikal korrigieren ließ.

Diese Arbeit brachte ganz neue Erkenntnisse zum Phänomen „Vergessene Musik“ hervor. Erstens ging es nicht mehr um entfernte Epochen, sondern um eine sehr nahe Vergangenheit, von der viele Menschen noch persönlich Zeugnis ablegen konnten. Zweitens waren die Gründe des Vergessens nicht primär ästhetischer Natur, wie in früheren Epochen, sondern zumeist ausschließlich politisch bzw. rassistisch. Das hatte es in der Musikgeschichte noch nie gegeben. Es ist in diesem Zusammenhang festzustellen, dass die im 20. Jahrhundert aufkommenden totalitären Staaten die üblichen Gesetzmäßigkeiten der Musikentwicklung entscheidend beeinflussten und veränderten. Nie vorher hatte der Staat versucht, derart massiv in das Musikleben der Menschen einzugreifen. Es wurden spezielle Behörden errichtet, die zu entscheiden hatten, welche Musik gespielt und welche aus dem Musikleben ausgeschlossen werden sollte. Und sogar noch mehr: der Staat stellte ästhetische Kriterien auf, nach denen die Komponisten ihre neuen Werke zu schreiben hatten. Diese staatliche Einmischung brachte eine beispiellose Verzerrung der abendländischen Musikentwicklung, die immer noch fortwirkt.

Im Vorwort zu dem 1940 in Berlin erschienenen „Lexikon der Juden in der Musik“ schrieb einer der Autoren, der Musikwissenschaftler Herbert Gerigk (1905–1996), mit Genugtuung: „Die Reinigung unseres Kultur- und damit auch unseres Musiklebens von allen jüdischen Elementen ist erfolgt. Klare gesetzliche Regelungen gewährleisteten in Großdeutschland, daß der Jude auf den künstlerischen Gebieten weder als Ausübender noch als Erzeuger von Werken, weder als Schriftsteller noch als Verleger oder Unternehmer öffentlich tätig sein darf. Die Namen der ‚Größen‘ aus der Zeit vom Weltkriegsende bis zur Neuordnung des Reiches sind versunken. Sie sind sogar so gründlich vergessen, daß beim zufälligen Wiederauftauchen eines solchen Namens mancher sich kaum entsinnen wird, daß es sich um einen berüchtigten früher viel genannten Juden handelt. Das wird gerade den Menschen der jungen Generation so ergehen, die jene Verfallszeit noch nicht bewußt miterlebten, die also von Anbeginn ihrer Arbeit im Aufbau standen.“⁷

Gerigk selbst erlebte übrigens „jene Verfallszeit“ – sprich: die Zeit der kulturellen Blüte in der Weimarer Republik – in Königsberg, wo er sein Universitätsstudium mit Promotion absolvierte und anschließend als Musikkritiker der „Ostpreußischen Zeitung“ tätig war. Diese Beschäftigung übte er später im „Völkischen Beobachter“ aus, bevor er es zu hohen Würden als „Leiter der Hauptstelle Musik beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP“ im Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg brachte. Nach dem Krieg arbeitete er wieder als Musikkritiker, dieses Mal bei den Dortmunder „Ruhr-Nachrichten“. Es ist leider festzustellen, dass Gerigk die Situation nicht so falsch einschätzte: viele, wenn nicht die meisten von den „früher viel genannten Juden“ sind mehr als 60 Jahre nach dem Holocaust in der Tat immer noch „gründlich vergessen“. Neben dem Auslöschen jüdischer Präsenz in der deutschen Musikkultur war auch das „Löschen“ der Erinnerung an den jüdischen Beitrag eine wichtige Intention der nationalsozialistischen Musikpolitik.

⁷ Theo Stengel und Herbert Gerigk, Lexikon der Juden in der Musik, Berlin 1940, S. 5

Die negative Einwirkung ging nicht nur vom deutschen Nationalsozialismus, sondern auch vom sowjetischen System aus. Es ist daher nicht verwunderlich, dass bereits die teilweise Öffnung der Sowjetunion während der Perestroika-Zeit eine wahre Flut von verdrängter, vergessener und nun wiederentdeckter Musik auslöste. Es waren zunächst die Avantgarde-Komponisten der 1920er Jahre (Arthur Lourié, Aleksandr Mosolov, Sergej Protopopov, Nikolaj Roslavec, Leonid Polovinkin, Gavriil Popov), die zu Beginn der 1930er Jahre von der stalinistischen Doktrin des sozialistischen Realismus unterdrückt wurden. Es waren aber auch die Komponisten der jüdischen nationalen Schule, genannt die Neue Jüdische Schule, die zur gleichen Zeit dem Antisemitismus sowjetischer Prägung zum Opfer fiel. Die Namen von Joseph Achron, Michail Gnesin, Alexander und Grigori Krein, Lazare Saminsky, Joachim Stutschewsky, Alexander Wepruk und viele andere stehen für eine untergegangene Musikkultur russisch-jüdischer Provinienz, die Elemente der jüdischen Musiktradition (insbesondere der jiddischen Folklore und der Synagogenmusik) mit europäischen Formen integrierte. Nicht zuletzt waren es schließlich die russischen Komponisten der 1960er–1970er Jahre wie z.B. Galina Ustvol'skaja, die sich einerseits dem Diktat der offiziellen Musikpolitik nicht beugen wollten, andererseits aber keine Möglichkeit hatten, sich – wie etwa Alfred Schnittke oder Edison Denissow – im Westen bekannt zu machen.

Einen ganz speziellen Fall stellen diejenigen Komponisten dar, die in der Stalin-Zeit im Gulag inhaftiert waren. Nicht nur hatten sie zu Lebzeiten ein besonders grausames Schicksal erlitten, auch jetzt, mehr als 50 Jahre nach Stalins Tod, haben ihre Biografien und ihre Werke in Russland kaum Chancen auf ein öffentliches Interesse. Im Unterschied zu den von den Nazis verfolgten Komponisten, über die seit Ende der 1980er Jahre umfangreiche Literatur erschien, gibt es bislang keine umfangreichen Untersuchungen über die Komponisten, die Opfer des Stalinismus wurden.⁸ Dieses Desiderat hängt mit der allgemeinen Lage der Gulag-Forschung zusammen. Jahrzehntlang war das Thema in der Sowjetunion nicht nur tabuisiert, sondern auch im öffentlichen Bewusstsein kaum vorhanden. Eine tiefgehende gesellschaftliche Aufarbeitung dieses unrühmlichen Kapitels der sowjetischen Geschichte steht bis heute aus. Die gewaltigen Umbrüche des Landes und Identitätskrisen seiner Bevölkerung haben eine breite gesellschaftliche Diskussion des Themas bislang verhindert. Was die im Stalinismus verfolgten Komponisten betrifft, so hat das jahrzehntelange Schweigen fatale Folgen für die Rezeption ihrer Werke. Während in Deutschland die Auseinandersetzung mit den Auswirkungen des Holocaust dazu führte, dass zahlreiche vergessene jüdische Komponisten wiederentdeckt und ihre Musik ins Kulturleben reintegriert wurde, ist Vergleichbares in Russland mit den Gulag-Opfern nicht in Ansätzen zu erkennen. Dass eine solche Wiederentdeckung ein außerordentlich hohes künstlerisches Potential zutage bringen würde, konnte das Beispiel von Vsevolod Zaderatsky (1891–1953) anschaulich zeigen.⁹

Die Werke der im Nationalsozialismus und im Stalinismus verfolgten Komponisten ergreifen uns nicht nur wegen des Schicksals ihrer Schöpfer, sondern auch und vor allem unmittelbar wegen ihrer musikalischen Qualität. Natürlich sollte diese Musik im allgemeinen Repertoire daher nicht nur unter der Rubrik „vergessene Musik“ oder

⁸ Im Juni 2010 veranstaltet die Universität Göttingen eine internationale Konferenz zum Thema „Komponisten im Gulag“ – die erste ihrer Art weltweit.

⁹ Vgl. Jascha Nemtsov, „Ich bin schon längst tot“. Komponisten im Gulag: Vsevolod Zaderackij und Alexander Wepruk, in: Osteuropa, 57. Jg., 6/2007

„verfemte Musik“ präsent sein. Ihre Entstehungsumstände können und müssen allerdings nicht ausgeblendet werden. Das Ästhetische ist hier mit dem sozialhistorischen Umfeld für immer verbunden. Diese Verbindung kann u.a. auch im musikpädagogischen Bereich von besonderer Bedeutung sein. Außerordentlich positive einschlägige Erfahrungen gibt es bereits im Bezug auf die Komponisten – Opfer des Holocaust. Es darf in diesem Zusammenhang allein an die Kinderoper „Brundibár“ von Hans Krasa erinnert werden. Mitte der 1990er Jahre nahm sich die Organisation „Jeunesses Musicales“ der Oper an, an mehr als 200 deutschen Schulen und Jugendinstitutionen wurde die Oper bisher aufgeführt – unterstützt mit der umfangreichen pädagogisch aufbereiteten Brundibár-Mappe, die an alle Interessenten verschickt wurde. Auch zur Zeit wird die Kinderoper an Schulen und Theatern – teils als Klavierfassung, seltener auch in der vollständigen Theresienstädter Orchesterfassung – aufgeführt. Oft wird diese relativ kurze Oper (ca. 35 min) mit Vorträgen von Zeitzeugen und Ausstellungen zu diesem Thema kombiniert. Diese jahrzehntelang vergessene Kinderoper gehört mittlerweile zu den bekanntesten Werken ihrer Gattung.

Diese Erfolgsgeschichte ist nur ein Beispiel einer Wiederentdeckungseuphorie, die für den Musikbetrieb seit etwa zwei Jahrzehnten kennzeichnend ist. Die bemerkenswerte Trendwende konnte der Autor dieser Zeilen an eigenen Erfahrungen als Pianist miterleben. Noch Mitte der 1990er Jahre war es mir nur schwer möglich, ein CD-Label für die gerade wiederentdeckte Neue Jüdische Schule zu interessieren. Es waren damals zwei Enthusiasten, die ihre winzige CD-Firma „Edition Abseits“ nannten und die sich trauten, ohne Aussichten auf kommerziellen Erfolg, dafür aber mit einem großen persönlichen finanziellen Risiko solche Programme zu produzieren. Die Produktion konnte allerdings jahrelang nicht realisiert werden, weil die Startfinanzierung fehlte. Eine Kulturstiftung begründete ihre Absage, dieses Projekt zu unterstützen, mit den Worten: „Wir können keine ‚Edition Abseits‘ fördern. Wir fördern nur Projekte von allgemeinem Interesse.“ Inzwischen reißen sich die Labels geradezu um interessante ausgefallene Programme. Auf die Übersättigung des Tonträgermarktes mit Einspielungen des Standard-Repertoires reagierte die CD-Branche mit zahlreichen Neuerscheinungen, die sich durch die Bezeichnung „Welt-Ersteinspielung“ zu profilieren suchen.

Auch die Rundfunkanstalten sind in den Zeiten der knappen Kassen für Kultur kaum noch daran interessiert, immer dieselben, bereits aus Dutzenden von Aufnahmen bekannten Werke aufzunehmen. Die sogenannten „Repertoire-Lücken“ haben in dieser Hinsicht viel bessere Chancen.

Etwas konservativer erweist sich bislang lediglich das Konzertleben. Allerdings auch hier ist eine erfreuliche „Auffrischung“ der Programmgestaltung zu vermerken. Zwar beschränkt sich die Risikofreudigkeit der Veranstalter hauptsächlich auf kleinere Räume, während man in großen Sälen nur sehr zaghaft bereit ist, unbekannte Werke in die Programme aufzunehmen. Dennoch warten die Konzertanzeigen mit Unmengen von „vergessener Musik“ auf, angefangen etwa von byzantinischen Hymnen der Äbtissin Kassia aus dem 9. Jahrhundert und bis zu manchem Werk der Neuen Musik der 1970er Jahre, das es bereits „wiederzuentdecken“ gilt.

Die Flut der Neuentdeckungen ist kaum noch überschaubar und nimmt bisweilen inflationäre Züge an. Es gibt kaum eine Epoche der Musikgeschichte, aus der heute nicht vergessene Komponisten herausgefischt werden: unbekannte barocke Opern

und frühromantische Instrumentalmusik, Madrigale aus der Renaissance-Zeit und Rekonstruktionen von sephardischen Gesängen, vergessene Kirchenkompositionen und Musikwerke aus außereuropäischen Kulturen. Die Ausbreitung des Repertoires ist rasant. Zum Teil sind es ehemalige lokale Größen, die heute wieder Beachtung finden, oder sogenannte Kleinmeister, die bislang im Schatten der „Großen“ unbemerkt blieben. Als eines von unzähligen Beispielen dafür sei der in Ostpreußen gebürtige Komponist und Cellist Johann Benjamin Groß (1809–1848) erwähnt, der – in Leipzig ausgebildet und dem Ehepaar Schumann nahe stehend – später hauptsächlich in baltischen Gebieten und in St. Petersburg wirkte und dort schließlich mit 39 Jahren an Cholera starb. 2004 erklangen seine Werke beim Schumann-Fest in Düsseldorf zum ersten Mal seit über 150 Jahren. Inzwischen gab es mehrere weitere Aufführungen, eine erste CD-Einspielung ist erschienen, das Interesse von Interpreten und Musikliebhabern an Groß' Werken wächst.¹⁰

Natürlich verdienen bei weitem nicht alle Ausgrabungen der letzten Jahre einen dauerhaften Platz im Musikleben. Für viele von ihnen wird die erste Wiederaufführung vorerst die letzte sein. Dennoch ist es ausdrücklich zu begrüßen, dass auch zweit- und drittrangige Werke wenigstens einmal die Chance bekommen, gespielt zu werden. Ebenso erfreulich ist die grundsätzlich wachsende Offenheit der Musikschaaffenden und Musikverantwortlichen gegenüber dem unbekanntem, vernachlässigten Repertoire. Schließlich ist ein großer Teil der wiederentdeckten Werke doch so gut, dass man in diesem Zusammenhang von einer außerordentlichen Bereicherung des Musiklebens sprechen kann. Dabei stellte sich nicht selten heraus, dass manch „Kleinmeister“ durchaus zu einem „großen Wurf“ fähig war. Die im Bewusstsein von Musikern und Musikorganistoren übliche Hierarchie – die sinnlose Einteilung der Komponisten in Kategorien „große“ und „kleine“, „bedeutende“ und „unbedeutende“ – relativierte sich in der letzten Zeit ein wenig.

„So viel gute Musik, die kaum einer kennt! Ja, es gibt sie wirklich, die genialen Würfe, die aus der Welt herausgefallen sind. Irgendwelcher widrigen Umstände halber. Wegen wechselnder Moden, persönlichen Pechs oder wegen Katastrophen, Kriegen. Besonders das zwanzigste Jahrhundert ist voll davon. Teilte man noch vor hundert Jahren die Schöpfer der Musik selbstverständlich ein in Groß- und Kleinmeister, ist es mittlerweile zu einer Gewissheit geworden, dass eine Unmenge meisterhaft komponierter Werke auch jenseits dieser Skala existiert, die verloren sind und wiedergefunden werden müssen,“ beginnt der vor kurzem publizierte Essay „Soli aus der Parallelwelt“ von Eleonore Büning.¹¹ Als eines der markantesten Beispiele solcher „guten Musik, die kaum einer kennt“, betrachtet die Kritikerin das Werk von Mieczyslaw Weinberg. „Schon jetzt ist klar, dass die spektakulärste Wiederentdeckung des Jahres 2010 bei den Bregenzer Festwochen stattfinden wird: Da wird die Auschwitz-Oper ‚Die Passagierin‘, komponiert im Jahr 1968 von Mieczyslaw Weinberg, szenisch uraufgeführt.“¹²

Bereits in den 1990er Jahren hatte die britische CD-Firma „Olympia“ eine erste Serie von Weinberg-Veröffentlichungen initiiert. Eine breite Resonanz darauf blieb allerdings aus. Wie oft in solchen Fällen, fehlte damals noch eine gewisse „kritische

¹⁰ Vgl. Folckert Lüken-Isberner, Ein kleiner Groß-er unter den Frühromantikern, in: Ensemble. Magazin für Kammermusik, Nr. 1, Februar/März 2010, S. 26–29

¹¹ F.A.Z. vom 18. März 2010

¹² Ebd.

Masse“ an Medienpräsenz, damit eine interessante Entdeckung die engen Rahmen des Nischenrepertoires durchbrechen und eine Verbreitung im allgemeinen Musikbetrieb finden konnte. Es ist wohl vor allem den Bemühungen des Peer-Music-Verlags zu verdanken, dass das Werk Weinbergs nun endlich weltweit eine gebührende Beachtung findet. Plötzlich steht die Frage im Raum, wie man diesen großartigen Komponisten so lange „übersehen“ konnte. „Wer ist Weinberg? Warum fragt man sich das erst jetzt? Wie konnte es passieren, dass ein Komponist, der mehr als fünfhundert Werke schrieb und den die Musikerkollegen in Moskau mit Schostakowitsch und Prokofjew in einem Atemzug nannten, so vollständig aus dem Blickfeld verschwunden ist, dass er noch in der dritten Auflage von Richard Taruskins immerhin 560 starkem Standardwerk ‚Defining Russia Musically‘ ein einziges Mal erwähnt wird? Und dann auch noch unter dem falschen, russifizierten Einwanderernamen als Moisey Vainberg?“¹³

Diese Fragen werden wohl nie erschöpfend beantwortet werden. Oft sind es schließlich Imponderabilien verschiedener Art, die für das Schicksal des Komponisten und seines Werks entscheidend sind. Auf alle Fälle gibt es keine einfachen Begründungen für Weinbergs Schattendasein in der Sowjetunion und dem Rest der Welt. Seine Stellung im sowjetischen Musikleben war gewissermaßen paradox: in der Moskauer Musikszene von den Komponisten-Kollegen und von einigen herausragenden Interpreten (wie Mstislaw Rostropowitsch, Emil Gilels oder Kirill Kondraschin, um nur einige zu nennen) außerordentlich hoch geschätzt, blieb er breiteren Musikkreisen und der musikinteressierten Öffentlichkeit weitgehend unbekannt. Seine Musik wurde nur wenig gespielt, und über siebzig Prozent seiner Werke wurden zu seinen Lebzeiten nicht gedruckt. Weinberg komponierte Musik zu einigen der bekanntesten sowjetischen Filme, aber sogar diese Tatsache trug nicht zu seiner Popularität bei. Er war ein ausgesprochener Außenseiter, obwohl er Mitglied des sowjetischen Komponistenverbandes war und immerhin einige offizielle Ehrungen entgegennehmen durfte. Über 50 Jahre lang lebte Weinberg in Moskau, dennoch befand er sich quasi in einer Parallelwelt: er beteiligte sich nicht an dem gängigen Musikbetrieb, dem Verteilungskampf um Aufträge und Privilegien, Auslandsreisen und Publikationen. Er war jüdisch, trat nicht der Kommunistischen Partei bei und sprach russisch mit einem ausgeprägten ausländischen Akzent. Wenn man schließlich bedenkt, dass Weinberg ein ungewöhnlich bescheidener und zurückhaltender Mensch war, erklärt es vielleicht zumindest zum Teil, warum ein Komponist, dessen Werk gegenwärtig eine schnell wachsende Anerkennung und Bewunderung rund um die Welt genießt, zu seinen Lebzeiten derart vernachlässigt wurde. Er kümmerte sich selbst nicht um die Verbreitung seiner Werke, statt dessen arbeitete er konzentriert, Hunderte von Kompositionen aus seiner Feder sind der beste Beweis dafür.

Es mangelt gegenwärtig nicht an Versuchen, Weinbergs Schicksal einseitig durch Verfolgungen im Nationalsozialismus und Stalinismus zu begründen. Mehr sogar, die heutigen Anwälte der damals verfolgten Komponisten erklären Weinberg zu einem „Verfemten“, zu einem Vertreter der „entarteten“ Musik und nehmen ihn in die entsprechenden Verzeichnisse und Repertoirelisten auf. „Mieczyslaw Weinberg gehört zu der großen Zahl von Komponisten des 20. Jahrhunderts, die aus rassistischen und politischen Gründen diskriminiert wurden und bis heute mehr oder weniger unbekannt geblieben sind“, ist zum Beispiel in der Online-Zeitschrift „Klassik

¹³ Ebd.

heute“ zu lesen.¹⁴ Bis vor kurzem wurde Weinbergs Musik auch hauptsächlich im Rahmen von einschlägigen Veranstaltungen und Gedenkkonzerten zu jüdischen Themen aufgeführt. Damit drohte Weinberg in eine Schublade zu geraten, aus der nur sehr schwer zu entkommen ist.

Nach der jahrzehntelangen „Nicht-Rezeption“ sind die Bemühungen verständlich, den wiederentdeckten Komponisten zu „orten“. Die Gefahr ist jedoch groß, dass derartige Verortungen klischeehaft und damit schlichtweg falsch ausfallen. Die Musik Weinbergs war nicht durch die Auswirkungen des Holocaust in Vergessenheit geraten. Bis auf einige Jugendwerke schuf er alle seine Kompositionen nach seiner Flucht in die Sowjetunion. Ebenso wenig wurde seine Musik zum Opfer der stalinistischen Verfolgungen. Sein Schicksal ist in dieser Hinsicht mit dem von Vsevolod Zaderatsky, der zeit seines Lebens einem totalen Aufführungsverbot ausgesetzt war, nicht zu vergleichen. Weinberg wurde nach seiner Freilassung aus dem Gefängnis „Lubjanka“ nicht mehr persönlich verfolgt. Was seine Werke betrifft, so wurden nur einzelne wichtige Kompositionen, wie etwa die Oper „Passagierin“, – wegen des Sujets – verboten, die meisten anderen konnten frei aufgeführt werden. Zu dem suggerierten Bild eines verfolgten Komponisten passt auch die Tatsache nicht, dass Weinberg 1980 den Titel „Volkskünstler der RSFSR“ erhielt und 1990 mit dem Staatspreis der UdSSR ausgezeichnet wurde.

Der direkte Vergleich Weinbergs mit Schostakowitsch und Prokofjew – anscheinend den einzigen zwei Namen aus der russischen Musik des 20. Jahrhunderts, die dem durchschnittlichen westlichen Konzertbesucher vertraut sind, – ist mittlerweile ebenso fast schon zur Klischee geworden. Auch die erwähnten Bregenzer Festspiele werben für Weinberg damit: „Gab es einen ‚Dritten Mann‘ neben den zwei großen Genies der sowjetischen Musik, Prokofjew und Schostakowitsch? Wenn ja, dann erfüllt Mieczysław Weinberg wohl alle Voraussetzungen für diese Position – schließlich hat er unter anderem sieben Opern, 27 Symphonien und 17 Streichquartette komponiert. Und auch er war Teil des ‚Kanon des Grauens‘ der sowjetischen Repression [...]“¹⁵ Demnach hätte sich Weinberg also durch die pure Quantität seiner Werke, sowie durch seine Verfolgungsgeschichte dafür qualifiziert, auf einer Stufe mit „den zwei großen Genies der sowjetischen Musik“ zu stehen. Eine höchst fragwürdige Begründung! Der Intendant David Pountney, von dem diese Zeilen stammen, begnügt sich aber nicht damit und fährt fort: „Die Wurzeln von Weinbergs Musik liegen in der Welt von Prokofjew und Schostakowitsch, doch hat sie einen ganz eigenen, unnachahmlichen Charakter.“¹⁶

Man wüsste allzu gern etwas Näheres über die „Welt von Prokofjew und Schostakowitsch“, denn größere musikalische Antipoden als diese beiden kann man sich eigentlich schwer vorstellen. Über die engen Beziehungen zwischen Weinberg und Schostakowitsch wurde schon viel geschrieben, doch was sollte Weinberg mit Prokofjew verbunden haben außer der Tatsache, dass sie einige Jahre lang in der selben Stadt wohnten?

In den vergangenen Jahren wurde Weinberg schon oft als Epigone von Schostakowitsch diffamiert. Die gerade zitierten unreflektierten Urteile, in denen

¹⁴ http://www.klassik-heute.com/4daction/web_6_01_komponisten?id=4044

¹⁵ Einleitung des Intendanten David Pountney zum Programmheft: In der Fremde. Mieczysław Weinberg 2010, Bregenzer Festspiele 21. Juli bis 22. August 2010

¹⁶ Ebd.

Weinberg nun als der „Dritte Große“ gefeiert wird, können zu einer sachgerechten Rezeption seiner Musik keineswegs beitragen.

In diesem Kontext erscheint die Frage nach den „Wurzeln“ von Weinbergs Musik als besonders bedeutend. Seine menschliche und musikalische Nähe zu Schostakowitsch ist so bekannt und so offensichtlich, dass sie bislang in der öffentlichen Wahrnehmung den Blick auf tiefgehendere Inhalte seiner Musiksprache kaum noch zuließ. Dabei wird die Tatsache vernachlässigt, dass Weinberg die ersten prägenden Jahre seines Lebens in Polen verbrachte und in einer musikalischen Kultur aufwuchs, die „der Welt von Prokofjew und Schostakowitsch“ denkbar fernstand. Diese Kultur – die polnisch-jüdische Musik der 1920er-30er Jahre – wurde im Krieg und im Holocaust vernichtet. Ihre umfassende Erforschung – wie auch eine umfassende stilistische Analyse von Weinbergs Musik – steht noch aus. Es darf jedoch schon jetzt festgestellt werden, dass wesentliche Schichten der Musiksprache Weinbergs nicht aus dem russisch-sowjetischen Bereich stammen, sondern mit den Höreindrücken aus seiner polnischen Jugend verbunden sind. Die Fremdartigkeit dieser Elemente korrespondierte mit dem fremdartigen, für einen sowjetischen Menschen untypischen äußeren Erscheinen des Komponisten, das von einer Zeitgenossin folgendermaßen beschrieben wurde: „Ich hatte das Glück, Metek Weinberg seit 1942 zu kennen. Er war damals 22 Jahre alt. Großgewachsen und schlank, mit einer riesigen Mähne von rotbraunen welligen Haaren. Sein Gesicht, immer lächelnd, strahlte gleichsam Licht aus. Er war sehr freundlich und auf eine nicht-unsere, nicht-sowjetische Art höflich. Er galt schon damals als interessanter Komponist.“¹⁷

Einer der Gründe für die äußerst beschränkte Rezeption Weinbergs zu seinen Lebzeiten ist in den stilistischen Besonderheiten seiner Musik zu suchen. Einerseits war ihre äußerliche Nähe zu Schostakowitsch nicht nur offensichtlich, sondern sie wurde vom Komponisten durch eigene Äußerungen mehrfach bestätigt. Das gab den Kritikern leicht den Anlass, ihn pauschal als Schostakowitschs Nachahmer abzutun, dadurch wurde eine ernsthafte Auseinandersetzung mit seinem Schaffen im Keime erstickt. Auf der anderen Seite entstammte Weinbergs eigentliches musikalisches Idiom der polnisch-jüdischen Kultur, die für das sowjetische Musikleben aus verschiedenen Gründen nicht existent war. Nicht nur war diese Kultur tatsächlich physisch vernichtet, alles Jüdische wurde in der Sowjetunion sowieso grundsätzlich tabuisiert. Wegen der jahrzehntelangen Unterdrückung des Jüdischen auf allen Kulturgebieten konnte Weinbergs persönliche musikalische Idiomatik von einem großen Teil der Musiker und des Publikums schlichtweg nicht mehr verstanden werden. Seine Musik konnte leicht epigonal und inhaltlos erscheinen, denn ihre Inhalte waren nur beschränkt vermittelbar.

Das Jüdische ist in Weinbergs Musik auf verschiedenen Ebenen vertreten. Es sind zum einen melodische und rhythmische Elemente, die einen direkten Zusammenhang mit der jüdischen traditionellen Musik aufweisen. Des Weiteren sind es Strukturen, die auf die polnisch-jüdische Musikkultur im breiteren Sinne Bezug nehmen. Dazu gehören charakteristische Gattungen und Formen der polnischen populären Musik zwischen den Weltkriegen – einer musikalischen Kultur, die überwiegend von Juden gestaltet wurde und eine Art polnisch-jüdische musikalische Symbiose darstellte. Schließlich können bestimmte – hauptsächlich düstere und

¹⁷ Zit nach dem Essay von Ada Gorfinkel „Moisej (Mieczysław) Weinberg“:
http://world.lib.ru/g/gorfinkelx_a/gorfinkelx22332.shtml

dramatische – musikalische Bilder und Assoziationen als jüdisch definiert werden, die sich auf das jüdische Erlebnis des Krieges und der Katastrophe des Holocaust beziehen.

Betrachten wir in diesem Kontext eine von Weinbergs Kompositionen: die 1944/45 entstandenen „Kinderhefte“ (Детские тетради), einen Zyklus aus 23 Stücken für Klavier, die in drei Hefte gruppiert sind. Diese Komposition wurde 1947 in Moskau mit einer Widmung an Weinbergs damals erst zweijährige Tochter Viktoria publiziert. Der Titel erscheint allerdings schwer nachvollziehbar und eher irreführend, wenn man diese ernsten, dramatischen und zum Teil sogar extrem düsteren Stücke hört, die zudem meist sehr hohe technische Anforderungen an den Interpreten stellen. Diese Musik hat nichts gemeinsam mit der von Robert Schumann stammenden Tradition der Klaviermusik für Kinder, zu der Klassiker wie Schumanns „Kinderszenen“ und „Album für die Jugend“, Debussys „Children’s Corner“, Tschaikowskis „Kinderalbum“ und viele andere Werke, darunter auch Schostakowitschs ebenfalls 1944/45 komponiertes „Kinderheft“ (Детская тетрадь) op. 69 zählen. Auch mit Kompositionen wie „Kinderstube“ von Mussorgski, die das Leben der Kinder thematisieren, jedoch für erwachsene Interpreten komponiert sind, lassen sich Weinbergs Stücke kaum vergleichen.

Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass der Titel „Kinderhefte“ bestimmte Inhalte eher verschleiern, als zu deren Verständnis beitragen sollte. Bei den einzelnen Stücken verzichtete der Komponist zudem gänzlich auf programmatische Titel, die seine Intentionen hätten verdeutlichen können. Dieser Umstand erscheint ebenfalls ungewöhnlich und gleichzeitig symptomatisch, ist es doch geradezu üblich, Kinderstücke mit ansprechenden und inspirierenden Titeln zu versehen. Dem Zeugnis seiner damaligen Frau, Natalja Wowski, zufolge war Weinberg von gewissen „Kinderwelten“ inspiriert. Tatsächlich könnte man in manchen Stücke kindliches Treiben oder gelegentlich Anklänge an bekannte Kindermusik heraushören. Jedoch bleiben solche Bilder selten freudig und unbekümmert, vielmehr wird der anfängliche Gedanke zumeist dramatisiert und oft sogar gebrochen, zu seinem Gegenteil verwandelt. So klingt das zweite Stück zunächst als fröhliches Hüpfen, in der Reprise nimmt das selbe Thema aber plötzlich erschreckende, brutale Züge an, und die lustigen Akzente werden zu schmerzvollen. Im vorletzten Stück könnte man sich zunächst an das „Puppenbegräbnis“ von Tschaikowski erinnert fühlen, wenn dann nicht ein alles vernichtender, hinwegfegender Sturm einsetzen würde. Kaum „kindgerecht“ ist auch das vorletzte Stück des zweiten Heftes (Nr. 15) mit der Tempobezeichnung „marziale lugubre“ (martialisch trauervoll) – ein vorbeiziehender Trauerzug, dessen beklemmende Stimmung durch unheimliches entferntes Glockengeläut noch verstärkt wird. Das nachfolgende Stück (Nr. 16) wird zunächst fast als „Befreiung“ empfunden, das Solo der rechten Hand klingt wie Vogelgesang, doch die unerbittlich wachsenden Akkorde im tiefen Register zerstören schließlich auch diese Idylle. Das als Pioniermarsch mit einer „Trompeten-Fanfane“ beginnende Stück Nr. 17 (das erste des dritten Heftes) entpuppt sich dann eher als böser Spuk. Das mit den Angaben „Presto“ und „tenebroso“ (düster) versehene 6. Stück weckt deutlich Assoziationen mit einem anderen „Presto“ – dem Finale der b-moll-Sonate von Chopin (das Anton Rubinstein als „Wind über den Gräbern“ bezeichnete). In der ganzen Sammlung gibt es nur ganz wenige Stücke, deren ursprüngliche helle Stimmung nicht durch düstere Schatten betrübt wird. Dazu gehören vor allem die Einleitung und das letzte Stück, das wie eine Blume gelöst über das ganze Geschehene gelegt wird.

Bemerkenswert ist das dritte Stück des Zyklus, dessen Mittelteil einen seltsam grotesken stilisierten Tango darstellt:



Dieser Tango mit seinen charakteristisch betonten, „jüdischen“ herabfallenden kleinen Sekunden, deren schmerzhafter Ausdruck durch Sekundenreibungen noch verstärkt ist, könnte genauso wie viele andere Assoziationen rätselhaft bleiben. Jedoch lässt sich in diesem Fall ein Bezug zu der polnisch-jüdischen Populärmusik aus der Jugendzeit Weinbergs mühelos herstellen, wie etwa zu den Stücken des im Holocaust ermordeten Komponisten Jakub Kagan (geboren 1896 in Nowogrodek in der Nähe von Wilna, ermordet 1942 im Warschauer Ghetto). Kagan war einer der bekanntesten polnisch-jüdischen Komponisten seiner Zeit. Bereits 1922 gründete er eine eigene „Kagan's Jazz Band“, mit der er u.a. in „Bristol“, dem besten Hotel Warschaus auftrat. Sein Tango „Złota pantera“ (Der goldene Panther) wurde zu einem internationalen Erfolg. In den 1930er Jahren komponierte er viele weitere Tangos, deren Stil durch asymmetrische Rückungen, düstere Stimmungen und melodische Spannungen gekennzeichnet war. Möglicherweise dachte Weinberg an Kagans Musik. Es kann auch sein, dass ihm dabei ein anderer jüdischer Tango vorschwebte, die Tango-Rhythmen waren damals im jüdischen Milieu Warschaus in jedem Fall äußerst populär.

In einigen Stücken aus den „Kinderheften“ fallen jüdische Motive und Rhythmen auf. Ähnlich wie in mehreren anderen Kompositionen Weinbergs erscheinen diese Elemente jüdischer Musik jedoch nur selten im folkloristischen Kontext. Vielmehr werden sie bei ihm – genauso wie später bei Schostakowitsch – als musikalische Symbole verwendet. In den „Kinderheften“ tauchen solche Elemente zumeist in besonders dramatischen Stücken auf. Das legt die Vermutung nahe, dass das Jüdische bei Weinberg vor allem mit tragischen Assoziationen verbunden war. Wenn der Komponist dabei an Kinder denken musste, so waren es wahrscheinlich auch die unzähligen jüdischen Kinder, die nie erwachsen werden durften.

Zwei Beispiele seien hier angeführt: das eine ist das zum großen Teil unisono gestaltete neunte Stück, das Assoziationen mit der Musik der Synagoge weckt und sich auf dem dramatischen Höhepunkt in exaltierten Ornament-Rezitationen im hohen Register ergeht:



Das andere Beispiel entstammt dem Stück Nr. 19. Vor dem Hintergrund einer Ostinato-Begleitung entfaltet sich eine improvisationsartige Melodie, die sich – aus einem einfachen melodischen Kern ausgehend – fast gleich zu einer ekstatischen Übersteigerung entwickelt. Dabei benutzt der Komponist die sogenannten „Krächz“-Motive aus der Klezmer-Musik – das meist von einer Solo-Klarinette imitierte Schluchzen:



Es darf an dieser Stelle die Vermutung geäußert werden, dass sich der Titel „Kinderhefte“ auf die eigene Kindheit des Komponisten beziehen könnte und als Anspielung auf die untergangene Welt des polnischen Judentums verstanden werden sollte.

Die Weinberg-Renaissance der letzten Jahre schuf gute Voraussetzungen dafür, dass die Auseinandersetzung mit seiner Musik kein Strohfeuer wird, sondern dauerhaft bleibt. Es ist zu hoffen, dass die Bregenzer Festspiele nur ein erster Höhepunkt in der internationalen Rezeptionsgeschichte dieses herausragenden jüdischen Komponisten sein wird und dass er jenseits der Einteilung in „Große“ und „Kleine“ wahrgenommen werden kann. Weinberg verdient es, nicht als Schostakowitschs „Schatten“ und nicht als „Dritter Großer“, sondern eben als Mieczysław Weinberg, ein Komponist mit einer eigenen, markanten und unverwechselbaren Stimme, in die Musikgeschichte einzugehen.