

VERENA MOGL: „Juden, die ins Lied sich retten“. *Der Komponist Mieczysław Weinberg (1919–1996) in der Sowjetunion*. Münster/New York: Waxmann Verlag 2017. 444 S., Abb., Nbsp. (Musik und Diktatur. Band 1.)

Mit dem zu besprechenden Band wird eine neue musikwissenschaftliche Schriftenreihe eröffnet: „Musik und Diktatur“. Ihr Herausgeber Friedrich Geiger verschafft damit seinem eigenen Forschungsfeld wie auch den Hamburger Traditionen kritischer Betrachtung von Musik in politischer Perspektive eine neue Plattform. Offene oder verkappte Diktaturen stehen jüngst wieder hoch im Kurs, die Reihe kann also, leider, als ausgesprochen zeitgemäß betrachtet werden. Sie macht ihren Anfang mit einer unter Geigers Ägide entstandenen Dissertation über Mieczysław Weinberg, der in den letzten Jahren im Musikleben einen wahren Boom erleben durfte, sowohl innerhalb wie außerhalb Russlands, auch wenn sich das in der Musikforschung bislang eher verhalten widerspiegelt. Neben der maßstabsetzenden Monographie von David Fanning (2010) und einer polnischen Monographie von Danuta Gwizdalanka (2013) sind an größeren Publikationen nur die Weinberg gewidmeten Sonderhefte der Zeitschriften *Osteuropa* (2010) und *Die Tonkunst* (2016) zu nennen, deren Aufsätze allerdings nur selektiv in die Bibliographie der vorliegenden Studie übernommen wurden bzw. in sie einfließen. Die Autorin Verena Mogl hat an beiden Sonderheften mitgewirkt und auch zum Moskauer Weinberg-Forum im Februar 2017 beigetragen, das als großes Festival und Konferenz unter dem Titel „Vozvraščenie“ („Rückkehr“) wie eine Heimkehr des verlorenen Sohns zelebriert wurde. Ihre nun vorliegende Dissertation ist also das Ergebnis einer langjährigen Beschäftigung mit dem Komponisten; sie bietet keine gewöhnliche Leben- und Werk-Erzählung, sondern konzentriert sich chronologisch vage sortiert

auf vier (an der Gliederung des Bandes nur bedingt ablesbare) thematische Komplexe: Weinbergs familiäre Herkunft und Fragen der multiplen Identität seiner Biographie (letzteres verstreut über verschiedene Kapitel); Weinbergs Instrumentalmusik in den 1940er und 50er Jahren; Vokalmusik mit polnischer und jüdischer Thematik; die Holocaust-Oper *Passażirka*. Eingebettet sind diese thematischen Schwerpunkte – und das macht die besondere Qualität dieser Studie aus – in ein erstaunlich breites Panorama der sowjetischen Kultur- und Musikgeschichte, das sich nicht nur auf jüngere und jüngste dokumentarische Aufarbeitungen und Darstellungen stützt, sondern ausgiebig auch auf originale Quellen und Archivalien. Kaum bekannt dürfte beispielsweise der finanzielle Aspekt hinter der berüchtigten Kritik an der Oper *Velikaja družba* von Vano Muradeli (der nie mit seinem ganzen Namen genannt wird) sein: Der Komponist hatte gleich von dutzenden Operntheatern parallel größere Geldsummen schlitzohrig eingestrichen, die Liste der 1948 Angeklagten lässt sich insgesamt in Zusammenhang bringen mit Verärgerung über als unmäßig empfundene Finanzzuwendungen an Komponisten. Dieses Detail zeigt, dass sich die Autorin zur Kontextualisierung ihres Protagonisten nicht mit einem legitimen Wiederkäuen einschlägig bekannter Sachverhalte zufriedengegeben hat, sondern die historischen Hintergründe minutiös neu aufgearbeitet und mit zahlreichen Abbildungen (neben Photographien auch Autographen und Arbeitsmaterialien) dokumentiert. Das beginnt schon bei der hochkomplexen dokumentarischen Rekonstruktion der Familiengeschichte, bei der nicht zuletzt die sprachliche Vielfalt der Quellen eine Hürde darstellt, die Mogl souverän meistert und dabei einige Korrekturen und Ergänzungen des Wissensstandes beisteuern kann. Diese Aufarbeitung der familiären Wurzeln macht zugleich deutlich, dass die im Titel der Arbeit angegebene Präzisierung „in der Sowjetunion“ (die

Weinberg 1939 betreten und nicht mehr verlassen hat) keineswegs eine chronologische Einschränkung bedeutet, sondern die grundsätzliche Frage nach dem Verhältnis von Komponist und Werk in seiner sowjetischen Umwelt unterstreicht. Sehr wertvoll sind diese Archivrecherchen auch dort, wo die Diskussion von Weinbergs Kompositionen im Komponistenverband dargestellt wird, weil das vielstimmige Echo eben nicht über einen Kamm zu scheren und stereotyp ist. Trotz der mitunter auch tiefer in kompositorische Details gehenden analytischen Ausführungen ist auch bei Mogls Betrachtung der Instrumentalmusik evident, dass ihr Hauptinteresse eher auf semantischer Ebene liegt, die durch (nicht immer wirklich nachvollziehbare) Allusionen oder gar Zitate aus anderen Werken und, schwieriger, durch Hinweise z. B. auf eine jüdische „Melosphäre“ dechiffriert werden. Dass auch die Zirkus- und Filmmusik, die Weinberg im Spätstalinismus ein Einkommen sicherten, nicht nur analytischer Betrachtung unterzogen werden, sondern auch ihr spezifisch sowjetischer Kontext skizziert wird, der in vielen Darstellungen zu sowjetischen Komponisten völlig ausgeblendet wird, verdient besondere Erwähnung. Noch stärker sind die Kapitel zu den textgebundenen Werken, vor allem zu mehreren Vokalzyklen und der achten Symphonie nach Texten von Julian Tuwim, den ebenfalls exilierten polnischen Juden, dessen Dichtung Weinberg besonders intensiv rezipierte. Einer von Karl Dedecius übersetzten Gedichtzeile Tuwims verdankt sich denn auch das Zitat im Buchtitel (S. 200). Es gelingt der Autorin, ebenso behutsam wie hellsehtig verschiedene Subtexte in diesen textgebundenen Werken aufzudecken, die vor dem Hintergrund des komplizierten polnisch-sowjetischen Verhältnisses und eines zumindest latenten sowjetischen Antisemitismus teilweise bis zur Selbstzensur reichten (manche Revisionen in den Texten zeugen davon). So wird offenkundig, wie das Gedenken an die polnische Heimat und seine

jüdische Identität ambivalente Elemente in Weinbergs Biographie ebenso wie in seinen Werken bleiben. Die gelegentliche Verwendung des Polnischen statt Russischen, auch in seiner eigenen Unterschrift, spiegelt diese widersprüchlichen, weil sowohl von intrinsischen wie extrinsischen Faktoren gesteuerten Vorgänge deutlich wider. Die Studie mündet in ein umfassendes Porträt der Oper *Passażirka*, die szenisch erst 2010 in Bregenz ihre Premiere erleben durfte, obwohl sie schon bei ihrer Fertigstellung das enthusiastische Lob aller Kollegen im Komponistenverband erhielt, von Dmitrij Šostakovič über Georgij Sviridov bis Tichon Chrennikov, sie wurde offiziell explizit zur Aufführung empfohlen. Eine der Stärken der Arbeit ist es, anhand musikalischer und inhaltlicher Aspekte zwar ein „Gefährdungspotential“ der Oper anzudeuten, dessentwegen Theater möglicherweise das Risiko einer Inszenierung scheuten, aber nicht als tatsächliche Gründe für die nicht erfolgte Aufführung zu postulieren – denn diese bleiben weiterhin rätselhaft. Auch diese Behutsamkeit in der Gewichtung der von der Autorin gefundenen Deutungen macht das Weinberg-Buch zu einer anregenden, und zwar durchaus den eigenen Geist kritisch anregenden Lektüre.

Aus dem Weg geht das Buch manchen grundsätzlichen Fragestellungen, die sich auch aufdrängen mögen: zum einen, inwiefern Weinberg ein durchaus gut funktionierender Sowjetbürger war und sein wollte, der mit zahlreichen Werken den offiziellen Ideologemen bis in die späten 1980er Jahre ganz freimütig Tribut zollte (es dominiert von Anfang an die Perspektive der bis zur Inhaftierung reichenden politischen Konflikte mit der Staatsmacht und die eines potentiellen kulturellen Maulkorbs); zum anderen, inwiefern auch Weinbergs Tonsprache, die sich einer eigentlichen Moderne verweigerte, nicht als mustergültige Realisierung ästhetischer Leitideen der Sowjetkultur verstanden werden kann. Dass dissonantere Stücke wie u. a. der Vokalzyklus op. 22 der Autorin

beständig mit dem Begriff „hermetisch“ charakterisiert werden (nicht nur auf die literarische Ebene bezogen), obwohl die Tonsprache auch dort im Vergleich zu den westlichen oder polnischen Avantgarden alles andere als unverständlich ist, zeigt, dass dem Faktum solchen in allen Parametern konservativen Komponierens gar keine Relevanz beigemessen wird. Daran krankt auch ein wenig die Verbalisierung der musikalischen Substanz in den Analysen (wären die leitmotivisch wiederkehrenden „Akkordbrechungen“ in *Passażirka* nicht korrekter als Terzenketten zu bezeichnen, da sie grundsätzlich linear bleiben und nicht zu vertikalem Zusammenklang finden?). Die reiche Überfülle der Gedanken und Erkenntnisse der Autorin hätte sich durch eine anders gewählte und klarer hierarchisierte Gliederung besser kanalisieren lassen; an der viermal neu einsetzenden Nummerierung der Fußnoten zeigt sich, dass z. B. das Unterkapitel zu „Weinbergs Auseinandersetzung mit Heimat und Herkunft“ eigentlich ein ganz eigenes Kapitel gewesen ist; die minutiös rekonstruierte und problematisierte Familienbiographie ist in der Einleitung (die Forschungsstand und Methodik skizzieren will) fehlplatziert, und das Unterkapitel zu den textgebundenen Werken, die Weinbergs polnische und seine jüdische Identität spiegeln, würde auch deswegen besser für sich stehen, weil es nur sehr bedingt gemeinsam mit den Vorgängen von 1948 unter die „Phasen der politischen Einflussnahme“ subsummiert werden kann. Solche vermeintlich rein formalen Entscheidungen, wie auch die zu oft mit substantiellen Informationen überfrachteten Fußnoten, offenbaren eine gewisse Unsicherheit in Bezug auf die Darstellungsmethoden: Der Wechsel von Biographik, zeitgeschichtlichen Hintergründen, Werkbetrachtung sowie kulturgeschichtlicher Kontextualisierung und Reflexion gehorcht keinem klar erkennbaren Muster und wird im Inhaltsverzeichnis gar nicht deutlich; die im Titel aufscheinende (und durch die Aufnahme in die neue

Schriftenreihe doppelt hervorgehobene) Generallinie des mit seiner ideologisierten und staatlich kontrollierten Umwelt in Spannung stehenden Individuums ist eben nur eine (wenn auch bedeutende) Facette, die sich aber nicht durch die ganze Studie hindurch sinnvoll aufrecht erhalten lässt, weil sie Weinbergs Leben und Schaffen eben nur teilweise betrifft. Kritische Anmerkungen müssen sich auch die Anhänge gefallen lassen: Die Bibliographie ist unvollständig und unnötig zersplittert (unter „Fachliteratur“ erscheinen auch Gedichtbände, während die Aufsätze der „Sovetskaja muzyka“ ebenso wie online publizierte Dissertationen in diverse andere Rubriken ausgelagert wurden), das Werkverzeichnis (offensichtlich weitgehend aus dem Lexikon *Komponisten der Gegenwart* übernommen, dessen Weinberg-Eintrag ebenfalls von der Autorin stammt) gestattet durch seine chronologische Anlage keinen Überblick über Gattungen oder Besetzungen – beide Anhänge können also nur eingeschränkt zum Nachschlagen für weitere Studien benutzt werden. Zudem hätte ein sorgfältigeres Endlektorat kleinere Tippfehler und Inkonsistenzen vor allem in den Verzeichnissen und den Fußnoten verhindert. Das alles, vielleicht einem fehlenden letzten Reifeprozess vor der Drucklegung geschuldet, sind aber wirkliche Nichtigkeiten angesichts der inhaltlichen Fülle, der vielschichtig analysierenden Sorgfalt und des großen Erkenntnisgewinns, den diese Studie aufweist. Für eine weitergehende Beschäftigung mit Weinberg und der Musik seiner Zeit ist sie aufs Wärmste zu empfehlen.

(Juli 2018)

Christoph Flamm

JANINE ORTIZ: „Nun ist alles beim Teufel“. Franz Schrekers späte Opern. München: edition text+kritik 2017. 388 S., Abb., Nbsp.

Franz Schreker ist dem heutigen Opernpublikum wieder ein Begriff, vor allem dank