

Lebenslang unsicher

Vor 150 Jahren wurde der russische Komponist Sergej Rachmaninow geboren

Von Kai Köhler



Bis heute in großen Teilen der Musikwelt nicht wohl gelitten – der russische Komponist Sergej Rachmaninow (1873–1943)

Die Anfangstakte von Rachmaninows 2. Klavierkonzert kommen in etlichen Hollywood-Filmen vor, und bereits 1929 kämpfte Mickey Mouse im Zeichentrickfilm mit Klaviertasten, die bei dem berühmten Präludium cis-moll op. 3/2 ein durchaus tückisches Eigenleben entwickelten. Schrieb da ein Erfolgskomponist Musik für die ganz dummen Hörer, die als typisch russisch angesehene melodische Sentimentalität genießen oder sich von virtuosem pianistischen Gedonner beeindrucken lassen?

In Deutschland scheint man dies trotz mancher musikwissenschaftlicher Versuche einer Ehrenrettung Rachmaninows so zu sehen. Bereits Richard Strauss meinte, von »gefühlvoller Jauche« sprechen zu müssen. Von Rachmaninows 150. Geburtstag wird kaum Notiz genommen. Auf russischen, US-amerikanischen und ostasiatischen Konzertprogrammen sieht das – bei allen politischen Unterschieden – anders aus. Doch auch dort sind aus dem mit 45 Opusnummern ziemlich überschaubaren Gesamtwerk nur wenige Titel präsent: von den vier Klavierkonzerten die Nummern 2 und 3, die drei Sinfonien (mit Schwerpunkt auf der Zweiten) und einige Kompositionen für Klavier solo. Die Liederzyklen treten außerhalb Russlands ebenso zurück wie die Chorwerke, von den drei Operneinaktern ganz zu schweigen.

Emotionaler Bezug

Das mag daran liegen, dass vieles von Rachmaninow Komponierte leider nicht nach Rachmaninow klingt. Man erwartet den einfachen Effekt, und wenn der ausbleibt, ist die Enttäuschung groß. Zu den 1931 komponierten Corelli-Variationen für Klavier war die Kritik, wie zu vielen anderen

Werken, vernichtend. Tatsächlich ging das Publikum nicht mit, und als Pianist reagierte Rachmaninow darauf mit spontanen Kürzungen: »Ich wurde vom Husten des Publikums gelenkt. Sobald sich das Husten verstärkte, ließ ich die folgende Variation aus. Wenn es keinen Husten gab, spielte ich in der Reihenfolge. In einem Konzert – ich erinnere mich nicht mehr wo – in einer Kleinstadt husteten sie so stark, dass ich von zwanzig nur zehn Variationen spielte.«

Derlei Anpassungen verraten – das wird später wichtig – Unsicherheit hinsichtlich des Werts des Komponierten. Wahrscheinlich erschwerten spontane Kürzungen das Verständnis des Werks sogar noch. Gleichwohl geben sie einen Hinweis auf die musikalische Ästhetik, die dem Erfolg oder Misserfolg zugrunde liegt. Die Aufnahme von Rachmaninows Werken steht und fällt damit, ob ihre Dramaturgie emotional nachvollzogen werden kann.

Das führt zu einer ersten Antwort, worin das musikalisch Besondere von Rachmaninows Kompositionen zu suchen ist. Überzeugend – oder eben nicht überzeugend – ist der emotionale Verlauf, der sowohl große Bögen als auch jähe Wechsel kennt. Zugleich ist Rachmaninow besonders in seinen großangelegten Werken Klassizist. Die Muster von Sonaten-, Variations- oder Rondoform sind meist klar erkennbar.

Das Problem, das sich daraus ergibt, lässt sich anhand der 1. Sinfonie verdeutlichen, die bei der Uraufführung 1897 abgelehnt und danach vom Komponisten zurückgezogen wurde. Das Werk ist mustergültig konstruiert, insofern fast alle Ereignisse von einem gleich zu Beginn vorgestellten Mottothema abgeleitet sind. Zugleich zerfällt es in einzelne Episoden, weil die plötzlichen Stimmungswechsel nicht motiviert erscheinen. Äußere Form und innerer Verlauf passen nicht zusammen.

Wir haben also einen Komponisten, der nach Sicherheit sucht, aber sich dieser Sicherheit zu entwinden unternimmt. Das kann, wie in der 1. Sinfonie, zum Scheitern führen, aber auch, wie in den beiden sehr unterschiedlichen Gattungsbeträgen von 1906/07 und 1935/36, gelingen. Welche gesellschaftliche Grundlage hat der Gegensatz, welche Grundlage seine Rezeption? Schauen wir zunächst auf die Biographie.

Wechselfälle

Als Rachmaninow 1873 als Sohn eines Landadligen geboren wurde, war die Leibeigenschaft in Russland seit zwölf Jahren abgeschafft. Die Gutsbesitzer mussten Rechnungsführung lernen. Zu denen, die daran scheiterten, gehörte Rachmaninows Vater. 1882 war nicht nur das Familienerbe durchgebracht, sondern auch die immerhin fünf Güter, die die Mutter zur Ehe beigesteuert hatte. Die Familie zog in die Stadt, der Vater setzte sich ab, und die Ausbildung Rachmaninows, der früh musikalisches Talent erkennen ließ, war zunächst unregelmäßig. Erst als er 1885 auf Vermittlung eines Verwandten nach Moskau zog, besserte sich dies.

Er kam in der Wohnung des erfolgreichen Klavierlehrers Nikolai Swerew unter, der stets drei oder vier begabte Jungen bei sich wohnen ließ und sie einem strengen Übungsreglement unterwarf. Belohnt wurden sie durch gemeinsame Theater- und Opernbesuche sowie durch die Wochenenden, an denen maßgebliche Repräsentanten des russischen Musiklebens wie Peter Tschaikowski und Nikolai Rubinstein Swerew besuchten.

Mit einem neumodischen Wort könnte man von Networking sprechen. Doch war im zaristischen Russland mit den beiden musikalischen Zentren Moskau und Sankt Petersburg die Welt der Profimusiker so klein, dass ohnehin fast jeder jeden kannte. Das konnte gegenseitige Unterstützung

ebenso wie Feindschaft bedeuten. Beides erlebte Rachmaninow während seines Studiums am Moskauer Konservatorium, das er 1892 abschloss, und auch in den folgenden Jahren.

Zwar war Tschaikowski, der den jungen Komponisten schätzte und ihn gefördert hätte, 1893 gestorben. Dennoch verfügte Rachmaninow über familiäre und berufliche Kontakte, die ihm den Start erleichterten. Er galt als vielversprechendes Talent, seine Werke wurden freundlich besprochen. Was fehlte, war Geld. Lehrtätigkeit und Auftritte als Pianist brachten allzu wenig ein. Katastrophal wirkte sich dann die Uraufführung der 1. Sinfonie aus. Die Mängel des Werks wurden durch eine unzureichende Wiedergabe verstärkt, der Dirigent war vermutlich betrunken.

Misserfolge am Beginn von Komponistenlaufbahnen sind nicht selten. Die Kritik war damals böser als heute – César Cui (Zesar Kjuj) etwa meinte, die Sinfonie sei allenfalls als Programmmusik über die biblischen sieben Plagen Ägyptens geeignet. Aber auch derartige Bosheiten haben viele Künstler weggesteckt. Freilich kann das nicht jeder. Rachmaninow, ohnehin stets unsicher über den Wert seiner Werke, verstummte als Komponist für einige Jahre. Zwar gab es immer wieder Ansätze für Neues, doch erst eine Psychotherapie versetzte ihn in die Lage, 1900/01 das 2. Klavierkonzert zu schreiben.

Der Erfolg ermunterte. Für einige Jahre war Rachmaninow als Komponist und Pianist produktiv, seit 1904 zudem als Dirigent am Moskauer Bolschoi-Theater. Doch spitzten sich die gesellschaftlichen Konflikte zu und zwangen den politisch nicht sehr interessierten Künstler zur Stellungnahme. Am 9. Januar 1905 metzelten zaristische Truppen in Sankt Petersburg unbewaffnete Demonstranten nieder. Unter den zahlreichen Protesten dagegen ist auch eine Deklaration Moskauer Komponisten, die berufsbedingt eine freie Kunst forderten, aber unmissverständlich ergänzten: »Aber wenn das Leben an Händen und Füßen gebunden ist – kann auch die Kunst nicht frei sein, denn die Kunst ist nur ein Teil des Lebens.«

Unter den Unterzeichnern fand sich Rachmaninow. Auch später im Revolutionsjahr 1905 bezog er politisch Stellung. Die Polizei hatte brutal prügelnd das Moskauer Konservatorium gestürmt, um der Mehrheit der liberal oder gar bolschewistisch gesinnten Studenten keinen Raum zu lassen. Nikolai Rimski-Korsakow, der nach Tschaikowskis Tod wohl angesehenste russische Komponist, stellte sich auf die Seite der Studenten und wurde denn auch als Kompositionsprofessor entlassen. Dass Rachmaninow im September 1905 im Bolschoi-Theater Rimski-Korsakows Oper »Pan Wojewoda« auf den Spielplan setzte, war eine unmissverständliche Solidarisierung.

Bürgerlicher Revolutionär

Freilich setzte Rachmaninow auf eine bürgerliche Liberalisierung, nicht auf einen radikalen Umsturz. Der weitere Verlauf der Revolution von 1905 erschreckte ihn so, dass er ins ruhige Deutschland auswich. Die Jahre in Dresden ab 1906 waren kompositorisch ertragreich – die 2. Sinfonie, die 1. Klaviersonate und die sinfonische Dichtung »Die Toteninsel« entstanden in dieser Zeit. Erst 1909 kehrte Rachmaninow dauerhaft nach Russland zurück.

Der Mittdreißiger war nun im Musikbetrieb etabliert. Seine Kompositionen fanden Anklang, als Pianist verdiente er Geld, als Dirigent war er angesehen. Zudem nahm er die Funktion eines Vizedirektors der staatlichen Russischen Musikgesellschaft an. Seine Aufgabe war es, die Musikschulen des Landes zu überprüfen. Hier bekam er es mit dem Antisemitismus zu tun, den die zaristische Regierung in ihrer letzten Phase als Herrschaftsinstrument einsetzte. Gleich 1909 konnte er den jüdischen Leiter der Musikschule von Tambow gegen antisemitische Denunziationen

verteidigen. Als ihm dies 1912 bei der Musikschule in Rostow nicht mehr gelang, reichte er seinen Rücktritt ein.

Der Liberalismus, den Rachmaninow vertrat, schien beim Sturz des Zaren im März 1917 gesiegt zu haben. Mehrere Familienmitglieder waren in der neuen Administration vertreten, und auch Rachmaninow beteiligte sich. Am 15. März 1917 deklarierte er: »Sein Honorar vom ersten Auftritt in einem von nun an freien Land stiftet für eine freie Armee der Künstler S. Rachmaninow.«

Das ist eine sowohl antizaristische wie antibolschewistische Linie, steht sie doch für eine Fortführung des Krieges. Die Oktoberrevolution nahm Rachmaninow denn auch als Gefährdung wahr. Eine Konzerteinladung nach Schweden war willkommener Anlass auszureisen. Als Rachmaninow am 23. Dezember 1917 die Grenze nach Finnland überquerte, ahnte er nicht, dass er sein Heimatland nie wiedersehen würde.

Zielstrebig baute er sich eine Karriere als Pianist auf. Der Großteil Europas war ihm kriegsbedingt versperrt, der skandinavische Markt zu klein. Also wich er in die USA aus, wo er kein Unbekannter war und schnell Erfolg hatte. Freilich waren die Tournées kräftezehrend, zumal einige Jahre später, als sich Europa von den Kriegsfolgen ökonomisch etwas erholt hatte, Konzertreisen auf der anderen Seite des Atlantiks hinzukamen.

In den USA fühlte sich Rachmaninow nie heimisch. Er aß russisch, sprach russisch, traf am liebsten russische Emigranten. Ein wenig besser fand er Europa – in der Schweiz, am Vierwaldstätter See, ließ er sich ab 1931 eine Villa bauen, die er als sein hauptsächliches Domizil ansah. Wiederum kriegsbedingt musste er aber 1939 in die USA ausweichen. Deren Staatsbürgerschaft nahm er zwar kurz vor seinem Tod an, doch nur, um Erbschaftsprobleme zu vermeiden.

Das Verhältnis zur Sowjetunion blieb ambivalent. In der Zeit nach dem Bürgerkrieg unterstützte Rachmaninow mehrfach notleidende Künstler in Russland. 1921 plante er eine Reise in die Heimat, die er nur wegen einer Erkrankung absagte. 1931 aber äußerte er sich explizit antikommunistisch. Der indische Dichter und Philosoph Rabindranath Tagore hatte die Sowjetunion besucht und das sozialistische Bildungssystem gelobt. Dagegen veröffentlichten Emigranten in der *New York Times* einen Aufruf, in dem von einer »zahlenmäßig verschwindenden, aber perfekt organisierten Bande von Kommunisten« die Rede ist, die »mit den Mitteln des roten Terrors dem russischen Volk ihre Missherrschaft aufzwingen«. Bis 1934 wurden daraufhin Rachmaninows Werke in der UdSSR nicht aufgeführt.

Später aber, nach dem faschistischen Überfall auf die Sowjetunion 1941, war Rachmaninows Nationalgefühl so stark, dass er am 1. November ein Spendenkonzert für russische Kriegsoffer gab – also vor dem Kriegseintritt der USA, als auch nur der Schein von Sympathien für den Bolschewismus Sympathien kosten konnte. Wie er die Nachricht aufnahm, dass nach britischen Untersuchungen die Verwendung seiner Musik und der Chopins die Produktivität in Munitionsfabriken merklich steigerte, ist nicht überliefert; sicher ist, dass er bis zu seinem Tod am 28. März 1943, bei allen Differenzen mit der sowjetischen Führung, im Krieg auf der richtigen Seite stand.

Komponiert hat Rachmaninow nach 1917 nicht mehr viel. Neben Kleinigkeiten sind ganze sechs Werke mit Opuszahl der Ertrag dieser 24 Jahre. Das lässt sich mit der Notwendigkeit, als Pianist Geld zu verdienen, kaum erklären. Noch während der Weltwirtschaftskrise nach 1929 erzielte Rachmaninow ein Jahreseinkommen von 135.000 Dollar – ein Vielfaches dessen, was

Lohnabhängige im Durchschnitt verdienten. Er hätte es sich leisten können, die Zahl seiner Konzerte einzuschränken, und hätte Zeit und Kraft für Kompositionen gewonnen.

Offensichtlich war das Problem ein anderes: eine tiefe Unsicherheit gegenüber dem Wert des eigenen Schaffens, wie sie sich auch in häufigen Umarbeitungen zeigte, die nicht immer zu besseren Versionen führten. Solange er schrieb, war Rachmaninow vom je neuen Werk überzeugt; und wenn er komponierte, komponierte er meist schnell. Sobald er fertig war, überkamen ihn Zweifel. Schon in Russland waren Verwandte, die keine Selbstanklagen hören mochten, dazu übergegangen, ihn auf die positiven Äußerungen während der Schaffensphasen festzunageln. Hatte er dann ein Werk als »recht gelungen« bezeichnet, musste er einen entsprechenden Zettel unterzeichnen, den sie ihm später vorlegen konnten.

Das kürzte Diskussionen ab, änderte aber natürlich nichts an der psychischen Verfasstheit des Komponisten. Rachmaninow war während der meisten Phasen seines Lebens dazu fähig, sich durch Arbeit zu disziplinieren. Seine Erfolge als Dirigent in Russland wären andernfalls so wenig möglich gewesen wie die anstrengenden Konzerttourneen nach 1917. Zuweilen konnte er außerdem seine Kräfte so weit zusammenfassen, dass ein neues Werk entstand. Doch fehlte ihm das Selbstbewusstsein etwa eines Gustav Mahler, der in den Sommern zwischen den Dirigiersaisons ohne jedes Zögern eine Sinfonie nach der anderen schrieb.

Ernst und Verschlossenheit kennzeichneten Rachmaninows Grundstimmung; es gibt kaum ein Foto, auf dem er auch nur lächelt. Der ausübende Musiker ist in einen Zeitplan von Proben und Konzerten gezwängt, der gegen die Melancholie hilft – der Komponist, auf dessen Werke die Welt nicht unbedingt wartet, braucht einen inneren Antrieb. Ein solcher Aufschwung ist viel schwieriger zu bewerkstelligen.

Hier nun sind zwei Schritte zu gehen, die in unsicheres Gebiet führen. Es ist ein wenig spekulativ, den Charakter des Komponisten mit dem seiner Kompositionen zu verknüpfen. Und sogar dann, wenn diese Werke Erfolg haben, ist es sehr spekulativ, die Form der Kompositionen und die Psychologie des Publikums zusammenzudenken. Dennoch wird hier beides versucht.

Formen und Verläufe

Die 2. Sinfonie ist, bei der ausgedehnten Spieldauer von fast einer Stunde, äußerlich gesehen ein formal konventionelles Werk. Der erste Satz besteht aus Einleitung und Sonatenform, der zweite ist scherzoartig, der dritte ein Adagio, der Schluss wiederum in Sonatenform, wobei Rachmaninow Material aus den drei vorangegangenen Sätzen aufgreift. Die Instrumentierung ist geschickt und nirgends ungewöhnlich. Die Dissonanzen sind sparsam verwendet, milde und waren somit auch fürs damalige Publikum leicht zu ertragen.

Ungewöhnlich freilich ist zumindest, was sich in den ersten drei Sätzen innerhalb der gewohnten Formen vollzieht. Einleitung und im Hauptteil die Themenvorstellung stimmen auf Melancholie und verträgliche Melodik ein. Nichts bereitet auf die zunehmend gewaltsameren Konflikte der Durchführung vor, die bis in die Reprise des ersten Themas hinüberreichen. Die des melodischen zweiten Themas ist dann emphatisch mit Nebenstimmen angereichert, doch folgt auf diesen Abschnitt von strahlender Schönheit eine kurze, schnelle Coda, die die Düsterei der Durchführung aufgreift.

Die Umschwünge sind nicht motiviert. Das Wesentliche ist der Wechsel von Ruhe und Katastrophik, was es Rachmaninow erlaubt, den Eindruck ständiger Bedrohung wachzuhalten, ohne

avantgardistische Mittel einsetzen zu müssen. Die tradierte Form stellt dafür nur ein Gerüst zur Verfügung. Beinahe könnte es ebensogut fehlen; doch bestände dann die Gefahr, dass die Musik zerfließt. Ästhetisch formuliert: Klassizismus muss romantisierenden Überschwang im Zaum halten. Psychologisch: Angesichts von Melancholie, Depression und Angst ist Selbstdisziplinierung notwendig.

Auf andere Weise verfehlt der zweite Satz die Form. »Scherzoartig« hieß es oben, und tatsächlich trägt der Satz nur eine Tempobezeichnung: Allegro molto. Immer wieder setzen energische Bewegungen an, motorisch bewegt und sogar marschartig, aber immer wieder versickern sie. Rachmaninow bietet genügend Effekte auf, um sein Publikum nicht zu verstimmen, doch im Hinblick auf den ganzen Verlauf enttäuscht er die Hörerwartungen.

So depressiv dieser Teil endet, so schön im traditionellen Sinn beginnt das Adagio. Wie so oft gelingt es Rachmaninow hier, mit eher kleinteiligen Elementen große melodische Bögen zu spannen. Das führt etwa in der Satzmitte zu einer großen Steigerung. Diesem Höhepunkt folgen sieben oder acht Minuten gelöstes Musizieren – fast ohne Anspannung, eine in der klassischen Musik in solcher Zeitspanne ganz seltene Verklänglichung von Glück. Die Motive können frei kombiniert werden, Rachmaninow legt hier den Panzer der Form ab.

Und auch das Finale ist – ungeachtet einiger dunkler Rückbezüge auf den ersten Satz in der Durchführung – für Rachmaninows Verhältnisse ungewohnt fröhlich. Zuletzt prägend wird das zweite Thema. Es basiert auf einem kurzen Motiv, das melodisch und rhythmisch so weit abgewandelt wird, dass die Keimzelle gerade noch erkennbar bleibt, jedoch der Eindruck eines stets Neuen entsteht. Ist schon dadurch die Forderung nach Einheit in der Vielfalt erfüllt, so kommt hinzu, dass das Ergebnis auch als einzige, ausgreifende Melodie gehört werden kann, die in sich die Gegensätze der vorangegangenen Sätze vereint: technisch hier durch den Wechsel weiter Intervalle und enger, kümmerlich wirkender Schritte, in der Wirkung als Abfolge von befreitem Gesang und In-sich-Zusammensinken. Dabei scheint das Ganze zwar einprägsam und nachsingbar; wer das versucht, wird aber schnell die Schwierigkeiten bemerken.

Diese Kombination von Wirksamkeit und Originalität macht eine der Qualitäten des Werks aus. Ihr Ende, wiederum aus diesem zweiten Thema hergeleitet, wirkt befreiend. Rachmaninows erfolgreichste Sinfonie erzählt vielleicht von der Bewältigung von Depressionen, mindestens aber davon, wie sie zurückgedrängt werden; ihr Ende ist bewusst ein wenig zu kraftmeiernd, um bei näherer Betrachtung überzeugend zu sein. Rachmaninow zitiert hier den Rhythmus, mit dem der dritte Satz von Tschaikowskis 6. Sinfonie schloss; und dem folgte ein Adagio lamentoso.

Das andere Werk, um das es hier gehen soll, ist die mehr als ein Vierteljahrhundert später entstandene Rhapsodie über ein Thema von Paganini für Klavier und Orchester. Die musikalische Gattung der Rhapsodie zeichnet sich durch ihre lockere Fügung aus. Tatsächlich handelt es sich zugleich um eine Folge von 24 Variationen über das Thema; und auch ein Variationenzyklus bietet Komponisten die Möglichkeit, je nach Bedarf unterschiedliche Stimmungen zu reihen, ohne sich um Überleitungen bemühen zu müssen.

Dennoch weist die Rhapsodie im Groben eine Dreiteilung auf. Nach Einleitung und Themavorstellung dominieren im ersten und letzten Viertel rasche Tempi und motorische Verläufe. Dem Spätstil Rachmaninows entsprechend steht der Rhythmus im Vordergrund und ist die Instrumentation ausgedünnt. Besonders das Schlagzeug wird farbig differenziert eingesetzt.

Rachmaninow hat hörbar Anregungen von Neoklassizismus und sogar Jazz aufgenommen und sie in seinen Stil eingepasst.

Das wirkt mitreißend und hat sicherlich zur Beliebtheit des Werks beigetragen. Die interessantesten Abschnitte dagegen sind die, in denen es ungemütlich wird. In der Variation 11 (Moderato) etwa setzt das Klavier über unruhigem Streichertremolo zu salonmusikartigen Wendungen an, um sich dann in die Virtuosität chromatischer Läufe zu retten. Im folgenden Tempo di minuetto erklingt zunächst eine stockende Begleitung, der sich das Klavier anzupassen versucht. Wo später durchgehende Melodien auftreten, werden sie schnell harmonisch eingefärbt; eine Musik grenzenloser Traurigkeit, gesteigert noch in der Variation 16, in der zu einer hinkenden Begleitung das Klavier Fragmente des Themas spielt, während Bläsersoli Trostloses beitragen. In den Bereich des Schauerlichen reicht dann die Variation 17, in der das Paganini-Thema auf eine in ihrer Identität kaum mehr greifbare Dreitongruppe der Bläser reduziert wird, während das Klavier ziellose Figurationen spielt. Das folgende Andante mit einer wirkungsvollen Melodie ähnlich denen aus früheren Kompositionen kann dies kaum mehr auffangen. Auch die energischen Variationen danach stehen zuletzt wieder in Frage: Auf den brillanten Schluss folgt als wirklicher Schluss eine lapidare, ganz unspektakuläre Wendung des Solisten.

Das Unglück ertragen

Hat diese Musik einen Inhalt? Sicher nicht die zuweilen zitierte Handlung, die Rachmaninow in einem Brief an den Choreographen Michail Fokine skizziert hat, denn da ging es darum, zur bestehenden Musik ein Ballett zu entwerfen. Der Inhalt ist vielmehr innermusikalisch und als solcher gesellschaftlich. Rachmaninows Musik zumindest in seinen erfolgreichen Kompositionen ist zugleich eine der Depression und eine des Versuchs, sie durch Anstrengung zu überwinden. Sie ist ehrlich darin, dass sie das Problematische, wenn nicht sogar Aussichtslose dieses Versuchs zeigt – jedenfalls in der bürgerlichen Gesellschaft, der der Komponist wie die Mehrheit seines Publikums mit Zustimmung angehört.

Künstler wie Hörer treffen sich in dem Einverständnis, die Grenzen dieser Gesellschaft nicht zu überschreiten, wie auch in dem Einverständnis, dass damit ein Unglück verbunden ist, das es zu tragen gilt. Seit mehr als hundert Jahren behauptet ja kaum ein Vertreter der bestehenden Gesellschaft mehr, dass in ihr glücklich zu sein gehe. Rachmaninows Musik ist ehrlich darin, dies hörbar zu machen, und sie beteiligt sich oft an der Lüge, dies gehe nicht zu ändern. Aber manchmal, wie im Adagio der 2. Sinfonie, deutet sie an, was anderes möglich wäre.