

Russische Musik in Westeuropa bis 1917

Herausgegeben von
Inga Mai Groote und Stefan Keym

Inga Mai Groot ist Ordentliche Professorin für Musikwissenschaft an der Universität Zürich. Ihre Forschungsinteressen konzentrieren sich auf die Musikgeschichte der frühen Neuzeit im deutschsprachigen Raum und des ausgehenden 19. Jahrhunderts in Frankreich mit ihren sozial-, kultur- und wissenschaftlichen Aspekten sowie die Geschichte der Musiktheorie und ihrer Buchkultur.

Stefan Keym ist Ordentlicher Professor für Musikwissenschaft an der Université Toulouse Jean Jaurès. Seine Schwerpunkte liegen in der neueren Musikgeschichte Deutschlands, Frankreichs und Osteuropas, insbesondere auf den spezifischen Interpretationen, die musikalische Konzepte und Praktiken (wie Symphonie und Symphoniekonzert) bei ihrem Transfer in verschiedenen kulturellen und politischen Kontexten erfahren.

Russische Musik in Westeuropa bis 1917

Ideen
Funktionen
Transfers

Herausgegeben von
Inga Mai Groote und Stefan Keym

et+k

edition text + kritik



Fritz Thyssen Stiftung
für Wissenschaftsförderung

Mit freundlicher Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung Köln

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

ISBN 978-3-86916-702-2

Umschlagentwurf: Thomas Scheer

Umschlagabbildung: Collage, Material aus Richard Beattie Davis, *The Beauty of Belaieff*,
Bedford: G-clef publishing, 2 ed./2009

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2018
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Olaf Mangold Text&Typo, 70374 Stuttgart
Druck und Buchbinder: Druckerei Laupp & Göbel GmbH, Robert-Bosch-Straße 42,
72810 Gomaringen

Inhalt

Inga Mai Groote · Stefan Keym

Einführung: Russische Musik in Westeuropa 9

Dorothea Redepenning

»Ils valent la peine qu'on s'en occupe sérieusement,
dans l'Europe musicale.«

Franz Liszt als Mediator russischer Musik in Westeuropa 17

Hans-Joachim Hinrichsen

Zwischen »hochbegabten schöpferischen Talenten«
und »Tartarismus mit europäischem Firniß«.

Hans von Bülow's ambivalentes Verhältnis zur russischen Musik 32

Marina Raku

Der Hamburger Intendant »Monopollini« als Propagandist der
Musik Čajkovskijs im deutschsprachigen Raum 51

Stefan Keym

Auffrischung oder Abweichung von der Tradition?
Präsenz und Wahrnehmung russischer Symphonik
in Leipzig bis 1914 73

Stefan Weiss

Nationale Musik vom internationalen Dirigenten.
Arthur Nikischs Beitrag zur Rezeption russischer Musik
in Deutschland 112

Wolfram Steinbeck

»Eigentlich nur Geflunker, Sand in die Augen?«
Čajkovskij bei Mahler 132

Helmut Loos

Paul Juon und die Rezeption russischer Musik
im deutschsprachigen Raum 148

Inhalt

Jeanna Kniazeva

Jacques Handschin auf der Suche nach seiner Wissenschaft.
Briefe an Karl Krumbacher 160

Anna Fortunova

»Mit besonderer Wertschätzung«.
Oskar von Riesemanns Schriften zu russischer Musik 173

Christoph Flamm

Sergej Kusevickij.
Ein Vermittler russischer Musik im Westen? 193

Steven Baur

Russia, Western Europe, and *Pictures at an Exhibition* 206

Philip Ross Bullock

Are You Musical?
Sexuality and Social Utopianism in the Reception
of Russian Music in Late-Victorian and Edwardian Britain 229

Vincenzina C. Ottomano

Überlegungen zur Rezeption russischer Opern in Italien.
Una vita per lo Czar und *Boris Godunov* in Mailand 247

Lucinde Braun

»Diémer m'a offert son concours«.
Čajkovskij und seine Interpreten in Frankreich 267

Inga Mai Grootte

Historiographie und Popularisierung der russischen Musik.
Die »jeune école russe« als Vorbild für Frankreich 285

Roland Huesca

Die Ballets Russes in Paris.
Eine Anatomie des Geschmacks der Belle Époque 296

Anhang

Russische Musik in Westeuropa – wichtige Aufführungsdaten 313

Autorinnen und Autoren 318

Personenregister 319

Einführung: Russische Musik in Westeuropa

In den *Musikblättern des Anbruch* erschien 1925 ein Sonderheft, das sich ganz der russischen Musik widmete. Neben diversen Beiträgen zur zeitgenössischen Situation enthielt es einen Beitrag von Adolf Weissmann, Berliner Musikschriftsteller und Präsident der deutschen Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM), der das bisherige »Echo der russischen Musik in Europa« bilanzierte.¹ Nach Einschätzung Weissmanns war diese Musik »im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts etwa« in Europa aufgetaucht und hatte dort zwei »verschiedene Widerklänge« hervorgerufen: einen deutschen und einen »westlichen«. Das deutsche Echo sei primär geprägt worden »durch die Anlehnung an das Europäertum Čajkovskijs, der Asiatisches, Salonhaftes mit Robert Schumann temperiert« habe. Vor allem ältere russische Komponisten hätten sich tief verneigt vor der Musikkultur Mitteleuropas: »Ein Michael [sic] Glinka, voll Ehrgeiz, seinem Lande seine eigene Musik zu schenken, weiß nichts Besseres, als sich dem trockenen Kontrapunktiker Dehn, der mitten im Bücherstaub der Berliner Bibliothek atmete, in die Lehre zu geben.« Noch konsequenter habe Anton Rubinstein »in westlichem Geiste komponiert«, mit Beethoven als Richtschnur. Dagegen habe Čajkovskij eine »vermittelnde, versöhnende« Rolle gespielt und Klangschönheit in einer »lockeren Form« mit der symphonischen Tradition verbunden.

Das »grundsätzlich Wichtigere« jedoch – daran lässt Weissmann keinen Zweifel – habe sich zur gleichen Zeit in Frankreich ereignet. Dort sei es aus dem Bedürfnis, »einer Höchstzivilisation der Musik neues Blut aus östlichem Volkstum zuzuführen«, und aus einer »Auflehnung gegen das deutsche Musikdrama« zu einer weit folgenreicheren Rezeption russischer Musik gekommen, die vor allem auf den Rhythmus orientiert gewesen sei und letztlich nichts weniger als eine »Erneuerung der französischen Musik aus dem Geist des Tanzes« bewirkt habe. Angesichts der Sympathie, die in den »oberen Schichten« schon lange zwischen Franzosen und Russen bestanden habe, sei es nur folgerichtig gewesen, dass die höfische und genuin französische Gattung des Balletts in der neuen Ära des »Franko-Russentums« eine

1 Adolf Weissmann, »Das Echo der russischen Musik in Europa«, in: *Musikblätter des Anbruch* 7, Heft 3 (März 1925): Sonderheft *Russland*, S. 154–158, hier S. 154 (ebenso das Folgende).

entscheidende Rolle gespielt habe. Weissmann betont aber auch das Neue der »Ballets Russes« und die fruchtbare Wechselwirkung, die sich hier zwischen russischer Tradition und der Metropole Paris ergeben habe. In Deutschland hingegen habe eine verstärkte Rezeption Igor Stravinskis und auch von Modest Musorgskis Oper *Boris Godunov* erst nach dem Ersten Weltkrieg eingesetzt, unter starker Beteiligung der vor der Oktoberrevolution geflohenen russischen Emigranten.

Weissmanns rezeptionsgeschichtliche Skizze ist in groben Strichen und feuilletonistischem Stil gehalten; dennoch erscheint sie in zweierlei Hinsicht bemerkenswert: Zum einen skizziert er ein Phänomen, das die musikalische Landkarte Europas tatsächlich nachhaltig verändert hat. Aus einem nationalgeschichtlichen Blickwinkel betrachtet, wie er damals vorherrschte, vollzog sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein bedeutender Wandel: Hatte man das Zentrum der musikhistorischen Entwicklung bis dahin primär in den drei »alten Musiknationen« Italien, Frankreich und Deutschland/Österreich verortet,² so traten nun zahlreiche Komponisten aus vermeintlich »peripheren« Regionen und besonders aus dem russischen Zarenreich ins Zentrum der internationalen Aufmerksamkeit. Zum anderen macht Weissmann zu Recht darauf aufmerksam, dass die Resonanz, die diese Komponisten und ihre Werke im westlichen Ausland fanden, in den einzelnen Ländern sehr unterschiedlich ausfiel und dass dies wesentlich von den dort vorherrschenden kulturellen, aber auch sozialen und politischen Bedürfnissen abhing.

Tatsächlich liefert die frühe Auslandsrezeption russischer Kunstmusik ein durchaus vielschichtiges und ambivalentes Bild. So waren im deutschsprachigen Raum schon ab den 1850er Jahren diverse Aufführungen von Werken vor allem Anton Rubinsteins, ab den 1870er Jahren auch anderer Komponisten zu verzeichnen, und spätestens ab den 1890er Jahren sicherte der Durchbruch Čajkovskis der russischen Musik einen festen Platz in Konzertsälen und Opernhäusern. Eine intensive theoretische Auseinandersetzung mit dieser Entwicklung hat im deutschsprachigen Musikschritftum – abgesehen von Beiträgen zu den Ausnahmefiguren Rubinstein und Čajkovskij – bis zum Ersten Weltkrieg jedoch kaum stattgefunden. So ist etwa der Artikel »Russische Musik« im *Musikalischen Conversations-Lexicon* (1877) noch primär auf Kirchen- und sogenannte Volksmusik sowie auf die lange Tradition des Wirkens westeuropäischer Musiker in den russischen Metropolen ausgerich-

2 Siehe etwa Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart*, Leipzig 1852 u. ö.

tet, während zeitgenössische russische Komponisten – darunter Čajkovskij und die Petersburger Fünf (Milij Balakirev, Aleksandr Borodin, César Cui, Modest Musorgskij und Nikolaj Rimskij-Korsakov) – nur ganz knapp in einer Aufzählung firmieren.³ Längere Beiträge über russische Musik in deutschen Fachzeitschriften stammten bis ins 20. Jahrhundert hinein in der Regel von baltendeutschen Autoren, die überwiegend oder durchgängig in Russland lebten.⁴ Noch das wohl erste Sonderheft einer deutschen Zeitschrift zur russischen Musik wurde 1907 überwiegend von ausländischen Autoren sowie dem Baltendeutschen Oskar von Riesemann bestritten.⁵ Und die erste deutschsprachige Monographie zu dem Thema war bezeichnenderweise die Übersetzung einer Studie von Alfred Bruneau, die dieser im Auftrag der französischen Regierung verfasst hatte.⁶ In Frankreich hingegen blieb die absolute Zahl der Aufführungen russischer Werke ebenso wie deren geographische Streuung aufgrund des kulturellen und administrativen Zentralismus zwar geringer und setzte die Rezeption auch etwas später ein (in den späten 1860er Jahren und dann vor allem ab der Weltausstellung von 1878), doch entfaltete sie im Musikschritftum eine ungleich größere Dynamik, die sich neben vielen enthusiastischen Feuilletons auch in diversen Monographien zur russischen Musik und ihren Protagonisten niederschlug.⁷

Die Ursachen für diese unterschiedliche Resonanz hängen nicht nur mit dem transferierten Produkt, sondern auch und vor allem mit den jeweiligen ästhetischen Traditionen und daraus resultierenden Erwartungshaltungen sowie mit der damaligen (kultur-)politischen Situation in den aufnehmenden Ländern zusammen: Während viele deutschsprachige Publizisten und Melomanen die Musikkultur ihres eigenen Landes auf dem Gipfel ihrer

3 E. Melis, »Russische Musik«, in: *Musikalisches Conversations-Lexicon*, hrsg. von Hermann Mendel und August Reissmann, Bd. 8, Berlin 1877, S. 467–482.

4 Z.B. Yourij von Arnold, »Die Entwicklung der russischen Nationaloper und die russischen Componisten der letzten Jahrzehnte«, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 21.8.–9.10.1863, S. 57 ff.; Nic. Findeisen, »Das Musikleben in Russland«, in: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft (ZIMG)* 1 (1899/1900), S. 62–71 (u. ö.); Nic. D. Bernstein, »Peter der Große und die Musik in Rußland«, in: *ZIMG* 6 (1904/05), S. 277–283.

5 *Die Musik*, Jg. 6, Nr. 13 (1.4.1907) [Quartalsbd. 23], mit Beiträgen von Oskar von Riesemann (Moskau) zu Oper und Symphonie, Wilhelm Altmann (Berlin) zur Kammermusik, Bernard Scharlitt (Wien) zum ukrainischen Volkslied, M.-D. Calvocoressi (Paris) zum Kunstlied und José Vianna da Motta (Lissabon/Berlin) zur Klaviermusik.

6 Alfred Bruneau, *Die russische Musik*, übertragen von Max Graf, Berlin 1904; ders., *Musiques de Russie et musiciens de France*, Paris 1903.

7 Siehe Albert Soubiès, *Précis de l'histoire de la musique russe*, Paris 1893; ders., *Histoire de la musique en Russie*, Paris 1898; Arthur Pougin, *Essai historique sur la musique en Russie*, Torino 1897 (aus *Rivista musicale italiana* 3, 1896), erweitert Paris 1904; M.-D. Calvocoressi, *La musique russe*, Paris 1907; ausführlich dazu siehe Inga Mai Groote, *Östliche Ouvertüren. Russische Musik in Paris 1870–1913*, Kassel u. a. 2014 (Schweizer Beiträge zur Musikforschung 19).

›Weltherrschaft‹ wähten und vornehmlich die Affirmation von deren Modellen durch Komponisten aus anderen, vermeintlich ›weniger entwickelten‹ Musiknationen erwarteten,⁸ ging es im französischen Musikdiskurs der Dritten Republik gerade darum, zu den deutschen Modellen Alternativen zu finden, deren partielle Aneignung den Weg zu einem eigenen neuen ›Nationalstil‹ zu bahnen versprach. Ab dem russisch-französischen Bündnis von 1892/94 stand diese zunächst eher diffuse Tendenz auch in Einklang mit der offiziellen Politik der französischen Regierung.⁹

Die frühe internationale Rezeption russischer Musik erschöpfte sich freilich keineswegs in diesem deutsch-französischen Gegensatz, sondern verlief in beiden Ländern weitaus differenzierter. So fanden junge osteuropäische Komponisten schon in Franz Liszt einen lebhaften Fürsprecher, der in Paris künstlerisch sozialisiert worden war, jedoch ab den 1850er Jahren primär in Weimar wirkte und durch den von ihm mitbegründeten Allgemeinen Deutschen Musikverein sowie durch einige seiner Schüler wie Hans von Bülow auch einen starken überregionalen Einfluss auf das deutsche Konzertleben ausübte. Umgekehrt wurde im französischen Raum die Unterscheidung zwischen vermeintlich ›westlich‹ orientierten Komponisten und Slawophilen, die den innerrussischen Diskurs ab den 1860er Jahren stark geprägt hat, anscheinend früher als in Deutschland aufgegriffen und führte zu einer stärkeren Differenzierung sowie einer Umorientierung des Russland-Bildes, das, zunächst auch hier von Rubinstein und Čajkovskij dominiert, sich ab den 1880er Jahren – unter anderem unter dem Einfluss der in Paris erschienenen Studie César Cui¹⁰ – zunehmend auf den Petersburger Kreis konzentrierte.

Im Übrigen spielte russische Musik auch in anderen europäischen Ländern eine wachsende Rolle: Neben Belgien, das damals in enger Verbindung mit dem französischen Musikleben stand,¹¹ sowie Italien, wo primär einige russische Opern zur Aufführung kamen (vor allem ab den 1890er Jahren), ist hier Großbritannien zu nennen, wo sich namentlich Rosa Newmarch in

8 Siehe Stefan Keym, »Sich mit jedem Tact mehr zu verwundern, und doch mehr zu Haus zu fühlen.« Zur Re-Internationalisierung der Symphonik im Leipziger Konzertrepertoire des langen 19. Jahrhunderts«, in: *Die Musikforschung* 69 (2016), S. 318–344, und ders., »Germanozentrik versus Internationalisierung? Zum Werk- und Deutungskanon des ›zweiten Zeitalters der Symphonie‹«, in: *Der Kanon der Musik: Theorie und Geschichte*, hrsg. von Klaus Pietschmann und Melanie Wald-Fuhrmann, München 2013, S. 482–517.

9 Siehe Groote, *Östliche Ouvertüren* (s. Anm. 7), passim.

10 César Cui, *La musique en Russie*, Paris 1880.

11 Hier ist besonders das Wirken der Comtesse Louise de Mercy-Argenteau hervorzuheben.

diversen Publikationen mit dem neuen Repertoire auseinandersetzte.¹² Wie breit das Interesse an russischer Musik um 1900 war, zeigt paradigmatisch die polyglotte *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft*, in der dazu deutsche, französische und englische Beiträge erschienen.¹³ Das Thema bildet also weit mehr als nur einen deutsch-französisch-russischen »cas triangulaire« und bietet sich daher hervorragend zu vergleichenden Transferstudien an.

Die Forschungsliteratur zu diesem vielschichtigen internationalen Transfer- und Rezeptionsprozess hat sich seit den Tagen Weissmanns vervielfacht. So liegen zur Rezeption russischer Musik in einzelnen Ländern und besonders zu »großen« Komponisten wie Čajkovskij bereits diverse Studien vor.¹⁴ Eine länderübergreifende, vergleichende Untersuchung, wie russische Musik ins westliche Ausland gelangte und wie sie dort aufgenommen wurde, steht jedoch noch aus. Untersuchungen zu ihrer internationalen Rezeption wurden bislang nur punktuell mit grundsätzlicheren Fragestellungen zur Musikkultur der aufnehmenden Länder verknüpft.¹⁵ Auch die von Land zu Land verschiedenen, aber in bestimmten Punkten strukturell vergleichbaren Gründe für die starke Rezeption wurden bisher kaum reflektiert. So wurde »die russische Musik« zwar einerseits als ein gelungenes Ergebnis von kulturellem »nation-building« wahrgenommen; andererseits bot sie zugleich aus Sicht der anderen Länder eine hervorragende Projektionsfläche für deren eigene Interessen.

Zur Untersuchung eines solchen Aneignungsprozesses, bei dem das Fremde durch das Prisma der eigenen Bedürfnisse wahrgenommen und dabei charakteristisch gebrochen wird, eignet sich der methodische Ansatz der Kulturtransferforschung.¹⁶ Er hat gegenüber herkömmlichen Rezepti-

12 Vgl. Philip Ross Bullock, *Rosa Newmarch and Russian Music in Late 19th- and Early 20th Century England*, Farnham 2009, sowie *Russia in Britain, 1880–1940: From Melodrama to Modernism*, hrsg. von dems. und Rebecca Beasley, Oxford 2013.

13 Siehe etwa Friedrich Spiro, »Tschaikowsky's Stellung im internationalen Musikleben«, in: *ZIMG* 5 (1903/04), S. 307–315, M.–D. Calvocoressi, »M. Alexandre Glazounov«, in: *ZIMG* 7 (1905/06), S. 498–501, Rosa Newmarch, »Tchaikovsky's Early Lyrical Operas«, in: *ZIMG* 6 (1904/05), S. 29–34, und dies., »Rymsky-Korsakov«, in: *ZIMG* 7 (1905/06), S. 9–12.

14 Siehe Thomas Kohlhasse (Hrsg.), »An Tschaikowsky scheiden sich die Geister«. *Textzeugnisse der Čajkovskij-Rezeption von 1866–2004*, Mainz 2006, und Lucinde Braun, »La terre promise« – *Frankreich im Leben und Schaffen Čajkovskijs*, Mainz 2014.

15 Siehe Bullock, *Rosa Newmarch* (s. Anm. 12), und Groote, *Östliche Ouvertüren* (s. Anm. 7).

16 Zur Anwendung dieses Ansatzes auf musikgeschichtliche Fragestellungen siehe Stefan Keym, *Symphonie-Kulturtransfer. Untersuchungen zum Studienaufenthalt polnischer Komponisten in Deutschland und zu ihrer Auseinandersetzung mit der symphonischen Tradition 1867–1918*, Hildesheim u. a. 2010, und Philipp Ther, *In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa 1815–1914*, Wien – München 2006.

onsstudien, wie sie in der Musikwissenschaft seit den 1970er Jahren gebräuchlich sind, den Vorteil, dass er, statt die Perspektive auf einzelne »große« Namen und deren Wahrnehmung durch ebenso bedeutende Publizisten und Komponistenkollegen zu verengen, grundsätzlich von einem kollektiven Blickwinkel ausgeht: Er nimmt die für die Zeitgenossen zentrale nationale Sichtweise ernst, reflektiert sie jedoch zugleich kritisch, indem er die spezifische Konjunktur von Bedürfnissen in der Aufnahmekultur fokussiert und dabei auch auf Mischungen (»métissages«), Alteritäten sowie auf Modifikationen des angeeigneten kulturellen Konzepts innerhalb des aufnehmenden Kulturraums aufmerksam macht.¹⁷

Das Ziel dieses Bandes besteht darin, anhand einer Reihe von Fallstudien den Kulturtransfer der russischen Musik nach Westeuropa zu analysieren, ihre Präsenz und Wahrnehmung in verschiedenen europäischen Ländern zu vergleichen.¹⁸ Es geht also zunächst um Fakten: um Aufführungen und Publikationen, um die Wege und Vermittler.innen, durch die russische Musik ins westliche Ausland gelangte. Ebenso wichtig ist jedoch die Untersuchung der Wertungen und der Russland-Bilder, die man dort mit ihr verband, sowie der Ideen und Funktionen, die hinter diesen Urteilen standen. In den einzelnen Beiträgen werden diese beiden Ebenen des Transferprozesses miteinander verknüpft: Von Aufführungszahlen und der Konstitution des über Verleger und Musikalienhändler überhaupt verfügbaren Repertoires wird eine Brücke geschlagen zur zeitgenössische Kommentierung dieser Musik, die in unterschiedlichen Textgenres erfolgte, von der Tageskritik über allgemeinbildende Zeitschriftenbeiträge bis zu mehr oder weniger wissenschaftlichen Abhandlungen. Alle diese Texte verraten nun nicht unbedingt, »wie es gewesen ist«, aber sie eröffnen die Möglichkeit, zu analysieren, wie sich Auffassungen und Projektionen formierten und wandelten. Bei der Analyse dieser Befunde stellen sich besonders folgende Fragen:

Wie sind die Befunde in den unterschiedlichen Rezeptionsfeldern qualitativ und quantitativ zu gewichten? Wie verhält sich etwa das anscheinende Übergewicht von Konzertaufführungen russischer Musik im deutschspra-

17 Siehe Michel Espagne/Michael Werner, »Deutsch-französischer Kulturtransfer als Forschungsgegenstand. Eine Problemskizze«, in: *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand*, hrsg. von dens., Paris 1988, S. 11–34, Michel Espagne, *Les transferts culturels Franco-Allemands*, Paris 1999, und Matthias Middell, »Kulturtransfer und transnationale Geschichte«, in: *Dimensionen der Kultur- und Gesellschaftsgeschichte*, hrsg. von dens., Leipzig 2007, S. 49–69.

18 Der hier und auf der diesem Band zugrunde liegenden Zürcher Tagung von 2014 erprobte methodische Ansatz wurde zwischenzeitlich auch aufgegriffen in dem von Vincenzina Ottomano herausgegebenen Heft *Kulturtransfer und transnationale Wechselbeziehungen. Russisches Musiktheater in Bewegung* = *MusikTheorie* 30, Nr. 3 (2015), S. 194–288.

chigen Raum zur französischen Dominanz bei Monographien zu diesem Repertoire?

Wie stark wurden Kommentare über Werke russischer Komponisten von zum Teil lange gepflegten allgemeinen Russland-Bildern beeinflusst, und inwiefern wandelten sich diese Bilder unter dem Eindruck politischer Veränderungen (wie dem Zerschlagen der ›Heiligen Allianz‹ zwischen den drei Kaiserreichen Deutschland, Österreich und Russland und dem neuen russisch-französischen Bündnis)?

Dominierte der von Weissmann betonte deutsch-französische Dualismus tatsächlich die westeuropäische Rezeption, oder müsste dieses Schema unter Einbeziehung anderer Länder wie Großbritannien oder Italien nicht eher zum Modell eines pluralistischen Netzwerks mit diversen Überkreuzungen ausdifferenziert werden?

Inwieweit und ab wann wurde die im innerrussischen Musikdiskurs vorherrschende Unterscheidung zwischen ›nationalrussischen‹ und ›westlichen‹ Komponisten¹⁹ auch im Ausland übernommen? Wo wurde Čajkovskij innerhalb dieser Dichotomie verortet?

Weshalb wurde gerade russische Musik – von Komponisten wie von Publizisten – als attraktives Gegenmodell zu sogenannten ›akademischen‹ Traditionen (vornehmlich deutscher Herkunft) angesehen, und inwieweit vermag die Perspektive der Fremdwahrnehmung auch Rückschlüsse auf Eigenheiten der russischen Musik zuzulassen?

Den Rahmen des Untersuchungszeitraums bilden zum einen die 1860er Jahre, in denen die Komponistengeneration um Balakirev, Musorgskij und Čajkovskij hervortrat, der der internationale Durchbruch mit einer als russisch angesehenen Kunstmusik gelang; zum anderen die Oktoberrevolution, die einen fundamentalen Wandel nicht nur der russischen Musikkultur selbst bewirkte, sondern auch ihrer Auslandsrezeption, die in der Folgezeit stark von den zahlreichen russischen Emigranten geprägt wurde, die sich dauerhaft im Westen niederließen.²⁰

Unter dem Begriff ›Westeuropa‹ werden in diesem Band diejenigen Länder subsumiert, die im 19. Jahrhundert westlich des russischen Herrschafts-

19 Siehe Dorothea Redepenning, *Geschichte der russischen und sowjetischen Musik*, Bd. 1, Laaber 1994, Richard Taruskin, *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton, NJ 1997, und Marina Frolova-Walker, *Russian Music and Nationalism from Glinka to Stalin*, New Haven, Conn. 2007.

20 Die Exilzeit in Deutschland war Gegenstand eines zur gleichen Zeit an der HMTM Hannover von Stefan Weiss durchgeführten DFG-Forschungsprojekts (*Deutsch-Russische Musikbegegnungen 1917–1933*).

bereichs gelegen waren, das heißt einschließlich des deutschsprachigen Raums, obgleich man sich dort zur damaligen Zeit weniger als Bestandteil des »Westens«, sondern vielmehr selbst in einer Mittelposition zwischen Ost und West sah (diese Sichtweise, von der Weissmann ausging und die noch viel beredter von Thomas Mann in seinen *Betrachtungen eines Unpolitischen* [1918] vertreten wurde, hat sich erst nach 1945 im Zuge des Kalten Kriegs entscheidend geändert). In diesem Punkt wird hier vielmehr die damalige russische Perspektive eingenommen, die das Konzept »des Westens« als Kontrastfolie im nationalen, slawophilen Identifikationsprozess verwendete. Die Frage, wie russische Musik in anderen slawischen Kulturräumen gesehen wurde (in damals panslawistisch orientierten Ländern wie Tschechien oder auch in solchen, die wie Polen unfreiwillig unter russischer Vorherrschaft standen) und welche Funktionen sie dort erfüllte, wäre ein eigenes Thema.

Die hier abgedruckten Beiträge gehen überwiegend auf eine internationale Tagung zurück, die vom 23. bis 25. Mai 2014 in Zürich veranstaltet wurde. Zu den dort gehaltenen Vorträgen, die für die Druckfassung zum Teil erheblich erweitert wurden, sind einige weitere Beiträge hinzugekommen.²¹ Die Abfolge der Aufsätze ist zum einen grob chronologisch; zum anderen wird geographisch ein Weg vom deutschen zum französischen Raum verfolgt und damit die zukunftsreichere Bedeutung, die die Rezeption russischer Musik (vor allem ab den 1890er Jahren) in Frankreich hatte, hervorgehoben.

Abschließend bleibt den Institutionen und Personen zu danken, die zum Zustandekommen dieses Bandes beigetragen haben: der Fritz Thyssen Stiftung Köln für die großzügige Förderung der Tagung und Publikation, zudem der Universität Zürich (Dr. Wilhelm Jerg-Legat) sowie für die Tagungsorganisation den Musikwissenschaftlichen Instituten der Universitäten Zürich und Leipzig, Simone Studinger (Heidelberg), David Reißfelder, Manuela Jetter (beide Zürich) und Darja Vorrat (Hamburg) für ihre redaktionelle Mitarbeit und Johannes Fenner (edition text+kritik) für das Lektorat dieses Bandes.

Zürich und Toulouse,
im Frühjahr 2018

Inga Mai Groote und Stefan Keym

21 Hinzugekommen sind die Texte von Anna Fortunova, Marina Raku und Stefan Weiss. Nicht abgedruckt werden konnten die Referate von Tamsin Alexander, François de Médicis, Kristel Pappel und Ulrike Thiele.