

Tschaikowsky-Gesellschaft

Mitteilungen Online

Neue Publikationen:

MusikTheorie 2015, Heft 3 „Kulturtransfer und transnationale Wechselbeziehungen“ (Lucinde Braun)

Publikationsdatum (online): 15. Februar 2017

URL: <http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/mitteilungen-online/2017-02-15-Kulturtransfer-Braun-Mitt-Online.pdf>

Abkürzungen, Ausgaben, Literatur sowie

Hinweise zur Umschrift und zur Datierung:

http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/abkuerzungen.pdf

Copyright: Tschaikowsky-Gesellschaft e.V. / Tchaikovsky Society
www.tschaikowsky-gesellschaft.de

MusikTheorie – Zeitschrift für Musikwissenschaft. 30 (2015), Heft 3: „Kulturtransfer und transnationale Wechselbeziehungen: Russisches Musiktheater in Bewegung.“ Hrsg. von Vincenzina C. Ottomano. ISSN 0177-4182.

Das dritte Heft der Zeitschrift *MusikTheorie* für das Jahr 2015 wurde von der in Bern tätigen Musikwissenschaftlerin Vincenzina Ottomano konzipiert. Es befasst sich mit dem Transfer russischen Musiktheaters in das westliche Europa in der Phase zwischen etwa 1870 und 1918, jener Zeit also, in der sich im Zarenreich eine eigenständige nationale Opern- und Ballettproduktion etablierte. Als historische Grenzscheide dient die Zäsur, die mit der Neuordnung Europas nach dem Ersten Weltkrieg und insbesondere der Entstehung der Sowjetunion zu einer grundlegend veränderten Ausgangssituation führte. Die Einleitung der Herausgeberin (S. 194–196) unterstreicht die Neuheit des Themas und auch die des methodologischen Ansatzes. Sie bietet einen Überblick über die Forschung zum russisch-europäischen Kulturtransfer im allgemeinen und über die in diesem Bereich in der letzten Zeit erschienenen musikwissenschaftlichen Untersuchungen. Die fünf Beiträge des Heftes beziehen sich auf die Situation in Italien, Deutschland, England und Frankreich:

- Vincenzina Ottomano: Russische Oper in Italien am Beginn des 20. Jahrhunderts. Rezeption, Theoriedebatte und neue Perspektiven. S. 197–208.
- Stefan Weiss: Zur Frühgeschichte der russischen Oper an deutschsprachigen Bühnen bis 1918. S. 209–222.
- Tamsin Alexander: Tchaikovsky's *Yevgeny Onegin* in Britain, 1892–1906: Slipping between High and Low, Future and Past, East and West. S. 223–234.
- Inga Mai Groote: *Boris Godunov* in Paris 1908: ein anti-wagneristisches Modell. S. 235–245.
- Leila Zickgraf: Des Zauberkünstlers Marionetten. Igor' Stravinskijs *Pétrouchka* im Kontext der Theaterreformbewegung um 1900. S. 245–256.

Ottomano beschäftigt sich mit den Aufführungen russischer Opern in Italien, ein Thema, zu dem sie bereits verschiedene Publikationen vorgelegt hat. Während die Erstaufführung von Michail Glinkas *Žizn' za Carja* (*Ein Leben für den Zaren*) am Teatro dal Verme in Mailand (1874) hier nur kurz gestreift ist, findet man ausführlichere Informationen über den Beginn der italienischen Čajkovskij-Rezeption. Der Inszenierung von *Evgenij Onegin* (*Eugen Onegin*) an der Scala am 7. April 1900 gingen so Aufführungen seiner Orchesterwerke voraus, die seinen Namen bekannt machten: Das Erste Klavierkonzert op. 23 erklang zwischen 1879 und 1881 viermal in den „Concerti Popolari della Società del Quartetto“ in Mailand; Arturo Toscanini nahm in sein Eröffnungskonzert am 19. März 1896 im Teatro Regio in Turin einzelne Sätze aus der *Nussknacker*-Suite auf; schließlich leitete Pietro Mascagni 1898 die Erstaufführung der 6. Symphonie an der Scala. Trotz einer solchen Vorbereitung wurde die Erstaufführung des *Evgenij Onegin* ein „totales Fiasko“ (S. 200), die lockere Dramaturgie der „Lyrischen Szenen“ stieß auf völliges

Unverständnis. Ebenso negativ waren die Reaktionen auf die Erstaufführung von *Pikovaja dama* (*Pique Dame*; Mailand, 18. Januar 1906) und *Iolanta* (Bologna, 23. November 1907). Nicht erfüllt hatte sich die Erwartung, in den unbekanntem russischen Werken exotische Züge bzw. einen deutlich wahrnehmbaren nationalen Stil kennen lernen zu können. Ausgehend von der in dieser Zeit in Frankreich vorgelebten emphatischen Aufnahme russischer Musik während der Djagilevschen *Saisons russes* wandte man sich gleichzeitig verstärkt dem Schaffen des ‚Mächtigen Häufleins‘ zu. In einer detaillierten Analyse zeigt Ottomano auf, wie insbesondere Modest Musorgskij zu einer wichtigen Instanz für die Diskussionen über eine nationale und zugleich avantgardistische Musik wurde. Als zentralen italienischen Protagonisten dieses Kulturtransfers, dessen Weg über die Zwischenstation Frankreich verlief, beschreibt sie Alfredo Casella, der russische Musik während seines langjährigen Parisaufenthalts kennenlernte und als entscheidenden Impuls in seinem eigenen wie im Schaffen anderer italienischer Komponisten empfand.

Im Beitrag von Inga Mai Groote wird der französische Zugang zu Musorgskijs *Boris Godunov* genauer ausgeleuchtet und auf seine antideutschen und gegen Wagners Musikdrama gerichteten Implikationen befragt. Die Autorin vertieft dabei einen Aspekt aus dem Kontext ihrer großen Monographie *Östliche Ouvertüren. Russische Musik in Paris 1870–1913* (Kassel 2014). Leila Zickgraf stellt Igor’ Stravinskij’s Ballettästhetik dar und zeigt, dass die Innovationen beileibe nicht nur als russisch inspiriert zu begreifen sind, wie es die westeuropäischen Zeitgenossen oft taten, sondern als Ergebnis einer synthetischen Neukonzeption, die sich auf Reformbestrebungen aus verschiedenen europäischen Theaterkulturen stützte.

Anders als in Italien und Frankreich verlief die Begegnung mit russischen Opern in Deutschland. Stefan Weiss befasst sich als erster Forscher eingehender mit dieser Fragestellung. Sein Beitrag steckt so die Grundmuster dieses Transfervorgangs ab und bietet eine Fülle neuer Fakten, die in Anbetracht von etwa 120 Inszenierungen von insgesamt 24 verschiedenen Opern russischer Komponisten in Deutschland (S. 209) natürlich nur exemplarisch vorgestellt werden können. Wie Weiss ermitteln konnte, stellen die Werke Anton Rubinsteins und Čajkovskij’s dabei einen Anteil von 86 Prozent (S. 210). Nach vereinzelt Aufführungen begann die Rezeptionswelle mit der Uraufführung von Rubinsteins *Makabäern* in Berlin (1875) – einer Oper, die die Interkulturalität Rubinsteins bestens veranschaulicht, handelt es sich doch um eine deutsche Oper eines russischen Musikers. Gleichwohl wurde Rubinsteins Musik zunächst durchaus als fremdartig wahrgenommen. Topoi des Nationalen, Wild-Natürlichen, Russisch-Wehmutsvollen wurden bereits an seinen Opern erprobt. Zu ergänzen wäre der Aspekt des Jüdisch-Orientalischen, den der Komponist bei seiner Stoffwahl und musikalisch häufig hat einfließen lassen.

Während Aufführungen Rubinsteinscher Opern nach der Jahrhundertwende nachließen, profitierte Čajkovskij seit den 1890er Jahren von seiner zunehmenden Berühmtheit. Zumindest sein *Evgenij Onegin* konnte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts einen so festen Platz im Repertoire sichern, dass er in repräsentative deutsche Opernführer aufgenommen wurde. Weiss thematisiert weiter die deutsche Erstaufführung von Glinkas *Žizn’ za Carja* (Hannover 1878) und rekonstruiert die

Gastspiele russischer Truppen, die 1888 und 1908 in Berlin auftraten, allerdings unter wenig befriedigenden Voraussetzungen. Auffallend ist die Vernachlässigung von Werken des ‚Mächtigen Häufleins‘ in Deutschland, die sich auf eher periphere Aufführungen von Nikolaj Rimskij-Korsakovs *Majskaja noč* (*Mainacht*; Frankfurt am Main 1900) und Musorgskijs *Boris Godunov* (Breslau 1913) beschränkten.

Im Zentrum von Tamsin Alexanders Aufsatz stehen die zwei frühesten Londoner Aufführungen des *Evgenij Oegin*. Die erste fand am 17. Oktober 1892 am New Olympic Theatre statt, die zweite wurde 1906 von der Moody-Manners Company bewerkstelligt. Die beiden Ereignisse dienen der Musikforscherin als Material für eine vergleichende Analyse, die veranschaulicht, in welcher Weise sich der Zugang zu Čajkovskijs Opernschaffen in einem kurzem Zeitraum gewandelt hat. Tamsin kann sich dabei auf aktuelle Forschungen Philip Bullocks, Gareth Thomas' und Stephen Muirs zum russisch-englischen Kultur- und Musiktransfer stützen. Russische Opern gelangten zunächst auf einem sehr spezifischen Weg nach England: Rubinsteins *Demon* und Glinkas *Žizn' za Carja* wurden 1881 und 1887 am königlichen Covent Garden durch die italienische Truppe aufgeführt, die damals während der Sommersaison in London, während der Wintersaison dagegen in Sankt Petersburg zu gastieren pflegte. Beide Opern erklangen in italienischer Sprache. Das System international agierender italienischer Operntruppen, das bis zum Ersten Weltkrieg Bestand hatte, diente nicht nur hier als Vehikel eines kulturellen Austauschs. Auch die Londoner *Oegin*-Erstaufführung wurde von dem Impresario Giuseppe Lago organisiert, der 1888 in Sankt Petersburg eine italienische Truppe geleitet hatte und hier offenbar mit dem russischen Repertoire bekannt geworden war. 1892 nun bot er *Evgenij Oegin* seinem Londoner Publikum in einer englischen Übersetzung an, die von Carl Rosa nach Čajkovskijs Konzertauftritten 1888 in Auftrag gegeben worden war. Damit fügt sich die Erstaufführung des Werks unter Leitung von Henry Wood in einen weiteren Kontext ein, denjenigen der institutionell noch sehr schwachen englischen Oper. Sie richtete sich 1892 an ein Publikum, das im Theater vor allem leichtes Amusement suchte, und daher Čajkovskijs Oper als musikalisch zu anspruchsvoll erlebte. Die Frage nach dem russischen Nationalcharakter stellte sich kaum.

Ganz anders dagegen präsentiert sich die Situation im Jahr 1906. Čajkovskij war mittlerweile in England Gegenstand eines förmlichen Kults, man organisierte „Tschaikowsky Nights“, die 6. Symphonie erlebte zeitweise fast monatlich eine Aufführung. Auch die sich gerade anbahnende politische Annäherung zwischen England und Russland förderte das Interesse an der Premiere der Moody-Manner-Truppe. Diese spielte für ein breites Arbeiter- bzw. Mittelklasse-Publikum. Das Presseecho zeigt, mit welchen Erwartungshaltungen man nun auf die Neuinszenierung des *Oegin* herantreten war. Links orientierte, von Russland begeisterte Journalisten reagierten enttäuscht über das fehlende politische Engagement, den Mangel an tragischer Tiefe, das für eine demokratische Erziehung wenig geeignete Sujet. Während man anders als in Frankreich nicht grundsätzlich am nationalen Charakter von Čajkovskijs Musik zweifelte und auch keine Exotik erwartete, versuchte man in England, den Mangel an russischen Stilelementen auf

verschiedenste Weise zu entschuldigen und bewertete das Werk in seiner möglichen Vorbildfunktion für die Genese einer englischen Oper. Spezifisch britisch erscheint überdies die Vorstellung, russische Musik müsse besonders modern sein. Um sie auf *Evgenij Onegin* anwenden zu können, kam es zu der interessanten Deutung, Čajkovskij greife dem italienischen Verismo weit voraus und sei deshalb in der auf den ersten Blick eher rückwärtsgewandten Partitur sehr fortschrittlich. Letztlich aber, so Alexander, fanden beide *Onegin*-Aufführungen in sozialen Randräumen statt und konnten sich daher nicht in das allgemeine kulturelle Gedächtnis einschreiben.

Insgesamt bieten die Beiträge Einblick in sehr unterschiedliche nationale Musikkulturen, die sich jede auf ihre Weise dem russischen Opernrepertoire öffneten. Die Rekonstruktion dieser Transferprozesse führt in wenig bekanntes musikhistorisches Terrain und dürfte auch die Čajkovskij-Forschung zu weiteren Recherchen anregen.

Lucinde Braun