

# Russische Musik und Musiker in Deutschland vor 1700

von Walter Salmen, Kiel

In dem Buche *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* schreibt der schwäbische Dichter und Sänger Christian Friedrich Daniel Schubart (+ 1791): „*Die russische Nationalmusik hat, wie man leicht erachten kann, sehr viel Wildes und Rauhes . . . Es läßt sich leicht erachten, was so eine Musik von einem Pulkkosaken gesungen, für eine gräßliche Wirkung thun müsse. Kaum ist es begreiflich, wie die russischen Mädchen so etwas schön finden können*“.<sup>1</sup> Dieses gewiß allzu leichtfertig geäußerte Urteil stellt dem Musikhistoriker die Aufgabe zu überprüfen, auf welchen Begegnungen mit Musik und Musikern aus Rußland – akustisch oder optisch übermittelt – diese Ansichten Schubarts sich haben stützen können. Es gilt herauszufinden, inwieweit hier gegebenenfalls ohne zureichende reale Erfahrungen, ohne Prüfung und Belege, lediglich auf dem Wege des „leichten Erachtens“, ein klischeeartig verbreitetes Vorurteil über etwas Fremdartiges von einem ansonsten gut unterrichteten Autor aufgegriffen worden ist. Gab es doch vor 1790 im deutschen Sprachgebiet nur sehr selten die Möglichkeit, mit Musik aus Rußland derart ausgiebig bekannt zu werden, daß ein allgemein gültiges, von rational ermittelten Argumenten bestimmtes Urteil über deren Eigenarten gebildet werden konnte. Lediglich einige reisende Musiker, wie z. B. um 1760 die Komponisten Johann Friedrich Reichardt oder Franz Adam Veichtner,<sup>2</sup> fanden die Gelegenheit, von Russen selbst dargebotene Tänze und Melodien sowie deren Instrumente zu erleben. Per Boten oder Post verschickt, bot sich bis dahin auch nur wenigen die Chance, niedergeschriebene russische Musikstücke kennenzulernen. Notenbeispiele, wie etwa die auf Anregung des russischen Staatsrats Jacob von Stählin 1770 in Johann Adam Hillers *Musikalischen Nachrichten und Anmerkungen* (S. 147) abgedruckten, hatten Seltenheitswert. Mangels sachlich begründeten Urteilsvermögens konnten daher vermeintliche Sachkenner wie Schubart nur vage Vermutungen äußern und angelesene Beschreibungen unverbindlich weitergeben. Man schöpfte damals betreffs der Musik unaufgeklärt ebenso sehr vom Hörensagen, wie man sich – ohne über Modelle zu verfügen – anhand von Schablonen in phantastischen Zeichnungen, Stichen oder Radierungen von den Moskowitern ein Bild insgesamt zu machen traute.<sup>3</sup> Rußland lag zu weit entfernt. Das Land war durch das Kirchenschisma von 1047 und dessen Bekräftigung im Jahre 1451 von dem in

---

1 Ch. F. D. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, ND Hildesheim 1969, S. 245 f.

2 W. Salmen, *J. F. Reichardt und die osteuropäische Volksmusik*, in: *The Book of the First Intern. Music. Congress devoted to the Works of F. Chopin*, Warszawa 1963, S. 601 ff. sowie ders., *Franz Adam Veichtner*, in: *MGG XIII*, Sp. 1360 f.

3 Hierzu siehe besonders U. Mende, *Westeuropäische Bildzeugnisse zu Rußland und Polen bis 1700. Ein Beitrag zur historischen Bildkunde*, Diss. Köln 1968, S. 156 f.

Mittel- und Westeuropa gültigen Bezugssystem so sehr getrennt, daß dessen Bewohner nicht selten gleich den Türken und Sarazenen lediglich als bestaunte exotische Objekte in den Gesichtskreis rückten. Um den gewiß allgemein zu beklagenden Mangel an Kenntnissen von der russischen Musik etwa zur Zeit Senfls, Lassos oder Buxtehudes in Wien, München oder Lübeck offen darlegen zu können, ist es notwendig, alle im 16. und 17. Jahrhundert gegebenen Möglichkeiten der Vermittlung sowie des austauschenden Verkehrs zu erkunden. Diese waren herstellbar: 1) durch Begegnungen mit Musizierenden, 2) durch die Übersendung oder Notierung von Musikstücken, 3) mittels Schilderungen des Musiklebens in Reiseberichten sowie 4) im Anschaulichmachen durch Bildwerke.

### I.

Fahrende Musiker waren insbesondere während des Spätmittelalters in Europa die wirksamsten Vermittler von schriftlos realisierter Musik.<sup>4</sup> Sie tauschten Weisen und Instrumente aus und verbreiteten wandernd Gesänge und Tänze über weite Gebiete hinweg. Sie trafen sich in den Zentren des Handels und der Macht, sie begleiteten Gesandtschaften oder auch Pilgerzüge, wobei stets Melodien, Rhythmen oder Texte im Darbieten gegeben und im Rezipieren mitgenommen werden konnten. Dieser wechselseitige Verkehr wurde etwa zwischen England und der Schweiz ebenso rege unterhalten wie zwischen Ungarn und Süddeutschland oder zwischen Polen und Frankreich. Russen nahmen hingegen an diesem Austausch von musizierenden Sendboten nur selten teil. Zwar gab es auch hier wandernde Skomorochen, doch traten diese nicht in nennenswerter Zahl außer Landes auf, während umgekehrt in Richtung Moskau ebenfalls nur wenige Musiker aus dem Westen Einlaß fanden. Die hier Herrschenden unterhielten zu den Oberschichten im Westen nur schwache Kontakte. Rußland existierte auch nach den Bemühungen von Zar Wassilij III. (1505-1533) um vermehrte Beziehungen mit dem übrigen Europa als ein isoliertes Land mit einem „*ungewandert Volk*“ (Samuel Kiechel, 1586). Die Orthodoxen schauten geringschätzig und in strenger Abwehrhaltung auf die als „*unrein*“ beurteilten lateinischen Christen herab; diese kirchlichen Voreingenommenheiten wurden ihnen allerdings auch von den Geschmähten erwidert, was kulturelle Gemeinschaft im ständigen Geben und Nehmen ausschloß.<sup>5</sup> Lediglich mit den Hanseaten wurden Handelsbeziehungen unterhalten, die jedoch in der Regel in Nowgorod – als dem zentralen Umschlagsplatz für das Innere des Landes – wie vor einer Mauer endeten.<sup>6</sup>

Im 14. Jahrhundert gelangten Spielleute vor allem im Gefolge von Kreuzritterzügen bis ins Baltikum, auch der dabei mitmachende Tiroler Komponist und Sänger Oswald von Wolkenstein zog bis „*Littwan*“, aber nicht weiter.<sup>7</sup> Westliche

4 Dazu im Zusammenhang W. Salmen, *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter*, Kassel 1960.

5 Th. J. Locher, *Das abendländische Rußlandbild seit dem 16. Jahrhundert*, Wiesbaden 1965.

6 L. K. Goetz, *Deutsch-Russische Handelsgeschichte des Mittelalters*, in: *Hansische Geschichtsquellen NF 5* (1922), S. 5 und S. 436.

7 W. Salmen, *Die musikgeschichtliche Bedeutung einiger Litauerfahrten des 14. Jahrhunderts*, in: *Zs. f. Ostforsch.* 6 (1957), S. 531 ff.

Gepflogenheiten der Musikausübung mit „*trümper, bassuner, piper*“ wurden zwar nach 1366 etwa in Reval heimisch gemacht, unter Großfürst Witold (1350-1430) entwickelte sich in Wilna nach mitteleuropäischen Mustern ein höfisches Musizieren mit „*clavichordium*“ (1408) und anderem Zubehör, der Hof in Moskau verhielt sich indessen gegenüber solchen Einwirkungen ablehnend.<sup>8</sup> Selbst als gegen Ende des 15. Jahrhunderts vor allem aus Italien Architekten, Ärzte, Goldschmiede, Stück- und Münzmeister angeworben wurden, gab es für Musiker keinen Bedarf.<sup>9</sup> Erst 1547 waren unter den vorzüglich zur Bereicherung der fürstlichen Schatzkammer angestellten Kunsthandwerkern auch „*glockengiesser*“ gefragt sowie unter Zar Iwan III. der Augustinermönch Johann Salvator als Organist.<sup>10</sup> Fortan wurden Instrumente als Importgüter aus Westeuropa allmählich bekannter. 1586 überbrachte Sir Jerome Horsey als Botschafter der englischen Königin Elisabeth I. „*organs and virginals*“ für die Zarin Irina, die diese Geräte entzückt bestaunte. Der Chronist berichtete aus Moskau über die Annahme der Geschenke: „. . . *never seeing nor hearing the like before, wondered and delighted at the loud and musical sound thereof. Thousands of people resorted and stayed about the palace to hear the same*“.<sup>11</sup> Nach diesen transportablen Musikinstrumenten, die gewichtige Bestandteile der Hofkultur der Shakespeare-Zeit waren, wurden zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges Uhrmacher angeworben (z. B. 1631 Melchert und Johann Lun[ev]), die mechanische Musikinstrumente herzustellen vermochten, Spieluhren also, die aus Deutschland oder Holland importierte Melodien zum Erklingen brachten.<sup>12</sup> Solche präziösen Gegenstände zählten fortan vermehrt zum höfischen Luxus, zu den Requisiten der Schatzkammer, die mit dazu beitrugen, einen allmählichen Übergang zu einer neuzeitlich-absolutistischen Hofhaltung herbeizuführen.

Um im akustisch manifestierbaren Bereich fürstlicher Repräsentation den Anschluß an das im Westen Konvenable zu finden, mußten aber außer diesen der Kammermusik dienenden Instrumenten vor allem Hoftrompeter in Dienst gestellt werden, die bei Aufzügen, bei Tisch und Festlichkeiten wirkungsvoll die Macht der Herrschenden in Musik kundgaben. Bevor Zar Alexej Michajlowitsch (1645-1678) es zuließ, daß um 1670 ausländische Musikanten und Schauspieler angeworben werden durften,<sup>13</sup> gaben etwa im Jahre 1634/35 deutsche Trompeter in Moskau ein gelegentliches Gastspiel, ohne sich allerdings öffentlich musizierend betätigen zu dürfen. Im Gefolge einer 1634 aus Schleswig einreisenden Gesandtschaft vom Gottorfer Hof befanden sich: „*Adam Möller / aus Lübeck / Feld= Trompeter; Caspar Hertzberg / von Perleberg aus der Marck / Feld Trompeter; Johann Hildebrandt / aus Hamburg / Musicant; Berend Ostermann / aus Hamburg / Musicant; Christian Herpig / aus Heckstädt in der Graffschaft Manßfeldt / Musicant,*

8 W. Salmen, *Zur Musikgeschichte am litauischen Hofe unter Großfürst Witold (1350-1430)*, in: *Musik des Ostens I*, Kassel 1962, S. 80 ff.

9 E. Amburger, *Die Anwerbung ausländischer Fachkräfte für die Wirtschaft Rußlands vom 15. bis ins 19. Jahrhundert*, Wiesbaden 1968, S. 14.

10 J. Keldysch, *Geschichte der russischen Musik*, I, Leipzig 1956, S. 85.

11 L. E. Berry u. R. O. Crummey, *Rude & barbarous Kingdom. Russia in the Accounts of Sixteenth-Century English Voyagers*, Madison (Wisconsin) 1968, S. 325.

12 Amburger, *Die Anwerbung*, 1968, S. 27.

13 Ebenda, S. 40.

mit der *Viol di Gamba*; *Trompeter Junge Iven Bartelsen / von Schleißwig; Musicanten Junge Jost Adrian / von Reval*“.<sup>14</sup> Von diesen sehr vereinzelt Einreisenden und seltenen Begegnungen bis zu dem 1729 an Georg Philipp Telemann ergangenen Wunsch, in Rußland „eine deutsche Capelle zu errichten“, war noch ein weiter Weg umorientierender Entwicklungen zurückzulegen.<sup>15</sup>

Hält man Ausschau nach Gastspielen, die russische Musiker im westlichen Auslande vor 1700 gegeben haben, dann wird man ebenfalls nur eine geringe Zahl von Quellenbelegen ausfindig machen können. Ukrainische Musikanten treten zwar zu Anfang des 15. Jahrhunderts neben polnischen oder böhmischen in der Marienburg an der Nogat auf,<sup>16</sup> bislang sind jedoch keine Namen von Russen unter den vielen wandernden Spielleuten in Mitteleuropa festgestellt worden. Selbst unter den im 16. Jahrhundert des öfteren erwähnten Begleitern von Bären, die „*sich uffrichten und danzten*“ (Köln 1524), sind nur Litauer, Polen oder Ungarn nachweisbar.

Erste unmittelbare Eindrücke von der Musik der „Moskowiter“ dürfte für viele Hörer die Doppelhochzeit geboten haben, die Kaiser Maximilian I. 1515 in Wien zu Ehren seiner Enkel und der Kinder Königs Ladislaus' von Ungarn feiern ließ.<sup>17</sup> Zu diesem glanzvollen Ereignis versammelten sich in Preßburg und Wien zahlreiche Fürsten mit großem Gefolge. Unter den Gästen befand sich auch der König von Polen mit nicht weniger als 1500 Pferden. Sein Gefolge war buntfarbig gemischt. Neben polnischen Bediensteten, die sein Kommen mit „*Trumeten vnd herpaucken*“ auch „*Zwerchpfeffen vnd trumeln gut*“ (d. h. so wie am kaiserlichen Hofe üblich) ankündigten, machten sich akustisch bemerkbar „*Moschowitter / gefangen Türcken vnd Tartern auf ir manier gerust mit vil grossen weitten vnd vast laut trumetten / gantz gegen vnsern als dy wepsen vnd bremen lautent vngestimbt : darneben auch guet trumetter auff dy teutsch art*“. In einem der vielen Berichte über dieses Ereignis wird außerdem vermerkt, die „*Moßkabitten*“ blusen „*dissonirt vest*“, auf „*grossen stratzen [= unreinen] hörn*“, „*gleich wie die premen humpsen*“.<sup>18</sup> Diese Beschreibungen von Wahrnehmungen des Gehörs sind besonders beachtenswert. Sie machen deutlich, daß Festteilnehmer, insbesondere solche wie etwa Joh. Cuspinian mit dem fein gebildeten Ohr von Humanisten, das Musizieren der Russen nicht nur als fremdartig zur Kenntnis nahmen, sondern auch das Vernommene vom selbstbewußten Standort der eigenen Hochkultur aus im Gefühl eines Widerwillens abwerteten. Man gewährte zwar dem sonderbar Ungewohnten den Zugang bis vor die Tore von Wien, vermochte aber dem Fremdartigen im passiven Bestaunen keine Qualitäten abzugewinnen, die es reizvoll genug erscheinen ließen, um etwa diese Art

14 A. Olearius, *Außführliche Beschreibung der kundbaren Reyse nach Muscow und Persten*, Schleswig 1663, S. 13 u. S. 57.

15 Dazu siehe auch J. Matl, *Der Anteil des deutschen Geisteslebens an der Verwestlichung der ukrainischen und großrussischen Kultur (15.-17. Jh.)*, in: *Südostdt. Forschungen* 4 (1939), S. 28.

16 W. Salmen, *Der fahrende Musiker*, a. a. O., S. 159 sowie ders., *Przyczynek do historii polskich szpilmanów w późnym średniowieczu*, in: *Muzyka* 2 (1957), S. 47 ff.

17 L. Nowak, *Zur Geschichte der Musik am Hofe Kaiser Maximilians I.*, in: *Mittl. d. Vereins für Gesch. der Stadt Wien* 12 (1932), S. 71 ff.

18 Ebenda, S. 75 und S. 79.

von Feldmusik hier nachzuahmen oder das Vorgeführte verständnisbereit in das eigene System ästhetischer Normen einzubeziehen. Vielmehr nahm man den „Aufzug“ belustigt oder auch angewidert wahr als etwas außerhalb der Ordnung Daseiendes, als etwas Verstimmtes und Verstimmendes.

Diese mangelnde Bereitschaft zum Verstehen des Andersartigen hielt noch lange an. Freilich nahmen russische Gesandtschaften wohl nie Musiker mit auf die See- oder Landreise; falls die Gesandten nebst Gefolge selbst in der Fremde sangen oder tanzten, dann mußten sie sich als Nichtprofessionelle, wie z. B. 1656 in Livorno von einem italienischen Chronisten, nachsagen lassen: „ihre Melodien sind aber schlimmer als Katzenmusik“. <sup>19</sup> Ließ man „Moscowiter“ etwa im Jahre 1697 in Dresden am Hofe Kurfürst Augusts des Starken in Festzügen maskiert auftreten, dann staffierte man sie aus als wilde Waldmenschen, die auf schnarrenden Krummhörnern mehr Lärm als Musik erzeugten. <sup>20</sup> Auch der Kirchengesang mitreisender Geistlicher wurde nur mit Befremden und nicht mit Ergriffenheit vernommen. <sup>21</sup>

## II.

Der Seltenheit der Begegnungen von schriftlos musizierenden Musikern, die in der Lage gewesen wären, memorierte Musikstücke vermittelnd darzubieten, entspricht der nahezu völlige Mangel an notierten Melodien, in denen sich die Musik Rußlands hätte mitteilen können. Fehlte es doch an Aufzeichnungen russischer Provenienz, die man hätte verschicken können, gänzlich. Lediglich eine Niederschrift ist nennbar, aus deren Titel hervorgeht, daß der Aufzeichner damit etwas russisch Getöntes gemeint hatte. Diese befindet sich in einer anonymen Lautentabulatur aus dem Jahre 1552 (Staatsbibliothek Berlin Mus.Ms. 40588). <sup>22</sup> In dieser Zeit war es in Deutschland Mode geworden, in Tabulaturbüchern für Tasten- und Zupfinstrumente international gemischte Tanzrepertorien zusammenzustellen. <sup>23</sup> In recht bunter Reihung nahm man darin Folkloristisches westeuropäischer Provenienz ebenso bereitwillig auf wie – meist frei erfunden – „Exotisches“ aus fernen Ländern, die man sich in phantasievoller Umgestaltung verbreiteter Melodietypen näher bringen wollte. Der hier so bezeichnete „*Moscabiter tantz im abzug*“ gehört zu den derartig gemachten Tanzweisen, die nicht mittels authentischer Wiedergabe in Erfahrung gebracht und protokollgetreu notiert wurden, sondern eher anhand eines nach 1540 verbreiteten Klischees von osteuropäischen Volkstanztypen konzipiert wurden. Nichts sonderlich Charakteristisches ist diesem intavolierten Tanz eigen und zeichnet ihn als moskowitzisch aus. Vielmehr ist die Melodie an damals gängige vierzeilige Verlaufsformen angepaßt; der Rhythmus ist zeilenweise auch in anderen, nichtrussischen Tänzen des 16. Jahrhunderts nachweisbar: <sup>24</sup>

19 A. Brückner, *Beiträge zur Kulturgeschichte Russlands im XVII. Jahrhundert*, Leipzig 1887, S. 127.

20 I. Becker-Glauch, *Die Bedeutung der Musik für die Dresdener Hoffeste bis in die Zeit Augusts des Starken*, Kassel 1951, S. 90.

21 Eine der ersten „Russischen Capellen“ für die regelmäßige Feier russisch-orthodoxer Gottesdienste wurde im Kieler Schloß nach 1742 eingerichtet, vgl. C.-H. Seebach, *Das Kieler Schloss*, Neumünster 1965, S. 86 u. S. 286 ff.

22 Abgedruckt bei G. Reichert, *Der Tanz*, Köln 1965, Nr. 119.

23 Dazu siehe Salmen, *Der fahrende Musiker*, a. a. O., S. 184 ff.

24 Vgl. W. Merian, *Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern*, Leipzig 1927, S. 52, 187 und 216 sowie B. Szabolcsi, *Tanzmusik aus Ungarn im 16. und 17. Jahrhundert*, Kassel 1970, S. 52.

„Moscabiter tantz im abzug“, deutsche Lautentabulatur, anonym, 1552.



Aus: „Tancz der schwarcz knab“, Tabulaturbuch des Organisten Joh. Kotter, 1513 ff.



Aus: „Ein schöner Bürger-Tantz“, Lautenbuch des Wolf Heckel, 1562.



Aus: „Ein gutter polnischer danncz“, Tabulaturbuch des Chr. Löffelholz v. Kolberg, 1585.





Aus: „Tanz“, deutsche Orgeltabulatur, anonym, 1593.



Diese Feststellung läßt den Schluß zu, daß es vor dem 18. Jahrhundert in Deutschland wahrscheinlich unmöglich war, auf dem Wege schriftlicher Vermittlung russische Musik kennenzulernen, zu studieren oder nachzuspielen.

### III.

Wenn, wie im hier behandelten Verhältnis zweier kulturell erheblich sich unterscheidender Völker, der direkte wechselseitige Austausch von Fachleuten, Instrumenten und Praktiken nicht stattfinden kann, dann muß man, um das eingangs zitierte Urteil auf all seine Voraussetzungen hin zu überprüfen, auch andere mögliche Zubringer von Informationen befragen. Unter diesen sind im vorliegenden Zusammenhange vor allem Diplomaten und Kaufleute nicht ohne Einfluß auf die Bildung von allgemein verbreiteten Vorstellungen geblieben, die Reisen durch Rußland unternahmen und darüber in veröffentlichten Berichten schrieben. Reiseberichte wurden seit dem 16. Jahrhundert viel gelesen. Sie ersetzten die fehlende Möglichkeit, im Zeitalter der Entdeckungen ferne Länder selbst kennenzulernen. Das darin Geschilderte wurde von vielen, die sich (so etwa noch Kant) ein Bild von der Welt machen wollten, als „*wahrhaftige*“ Darstellung dessen, was in der Ferne gesehen und erlebt worden war, neugierig rezipiert und zu eigen gemacht. Durchsucht man die Reisebeschreibungen auf Abschnitte hin, in denen über das geistliche und weltliche, höfische und rustikale Musikleben (meist nur beiläufig und kurz) berichtet wird, dann fällt abermals auf, daß die Reisenden weder unvoreingenommen noch sachkundig richtig ihre Eindrücke wiedergeben. Mehr oder weniger legen sie die Maßstäbe ihres Herkunftslandes an und urteilen in der Regel, ohne verstehen zu wollen oder mittels des Einfühlungsvermögens dem Begegnenden näher zu kommen, das befremdend Andersartige ab aufgrund gewohnter Geschmacksnormen.<sup>25</sup> Der später – im 18. Jahrhundert etwa von Herder – gesuchte Zugang zu den Völkern Osteuropas fehlt hierin gänzlich. Weit davon entfernt, das Landleben als einen Quell der Kulturerneuerung verklärend aufzuwerten, die Tanz- und Singfreude zu rühmen, wird das Musikalische zumeist abgelehnt, werden die Sitten als barbarisch, grausam und ungepflegt geschildert. Die eigene Sicherheit, in einer vermeintlich intakten Hochkultur zu leben, ist noch ungebrochen. Noch meint

<sup>25</sup> Dazu vgl. auch K. H. Ruffmann, *Das Rußlandbild im England Shakespeares*, Göttingen 1952, S. 142.

man nicht, etwa im russischen Landbewohner einen vergleichsweise freien, natürlich produktiven Menschen achten zu sollen, auf dessen von der Zivilisation unverdorrene Lebensweise man Utopien von Gesellschaftsreform und Kunsterneuerung hätte übertragen können. Fast stets begegneten sich in Gestalt der Reisenden zwei einander ausweichende, fremde Welten, die die Distanz sogar so sehr betonten, daß 1529 in Nürnberg bei Hans Guldenmund nach der Belagerung Wiens durch die Türken ein Flugblatt erscheinen konnte mit der Aufschrift: „*Wir wöllen vnsern Gott bitten / Das er sey vnser Behüter / Vor Thürcken vnd Muscowiter*“.<sup>26</sup> Andererseits darf nicht unerwähnt bleiben, daß den Russen „*die Römisch Catholischen oder Papisten . . . gleichsam ein Grewel*“ (A. Olearius, 1663) waren.

Die Reiseberichterstätter des 16. und 17. Jahrhunderts vermerken sowohl all das, was es auf dem Wege nach Moskau zu sehen und zu hören gab, als auch das, was besonders am Reiseziel selbst als einem Fürstensitz an musikalischer Kurzweil fehlt. Ihr Hauptaugenmerk richtete sich auf das Hofzeremoniell im Kreml, auf den Kirchengesang, die Feldmusik und das Musizieren der Spielleute sowie des Volkes. Als Gesandte fürstlicher Herren waren sie es gewöhnt, auf Reisen von Hoftrompetern begleitet zu werden, die auch bei Tisch aufwarteten.<sup>27</sup> Von der Grenzempfangsstelle an mußten sie jedoch auf russischem Boden auf dieses hier nur im Krieg genutzte und bis um 1670 auch noch am Zarenhofe als verwerflich profanes Gerät geltende Instrument verzichten.<sup>28</sup> Jakob von Ulfeld, dem Gesandten König Friedrichs II. von Dänemark, wurde es im Jahre 1575 gleich nach der Ankunft untersagt, sich weiterhin seiner Trompeter zu bedienen; auch Herzog Johann von Dänemark hatte sich 1602 der Anordnung zu beugen: „*Ihr G. musten nicht die Heerpaucke schlagen, oder Trummeten blasen lassen, Sondern also stille hinein ziehen, Die Russen gaben für, daß solches gebreuchlich in Kriegeßleufften, vnd nicht zu Fried oder freundlichen sachen gehöre*“.<sup>29</sup> Statt heraldischen Trompetern einen Auftritt zu gewähren, ließ der Zar die Glocken achtunggebietend läuten.<sup>30</sup> Verwundert war man vor allem über das Fehlen von Musik bei Tisch. Niklas von Warkotsch, der Gesandte Kaiser Rudolfs II., berichtet 1593 ebenso wie aus den Jahren 1634/35 Adam Olearius: „*Wenns essens Zeit / wird nicht / als an andern Hoffen gebräuchlich / zur Taffel geblasen / sondern einer läufft für die Küche und Keller / vnd rufft überlaut . . .*“.<sup>31</sup> Den Reisenden wurde in diesem von der

26 Nach G. v. Rauch, *Studien über das Verhältnis Rußlands zu Europa*, Darmstadt 1964, S. 3, galten die Moskowiter besonders nach dem Livlandkrieg von 1558 als „*alter turca*“. Dazu siehe auch Ph. Wackernagel, *Bibliographie zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes im XVI. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1855, S. 342.

27 Siehe Salmen, *Der fahrende Musiker*, a. a. O., S. 111 ff.

28 Zs. f. Ostforsch. 11 (1962), S. 469.

29 F. v. Adelung, *Kritisch-Literärische Übersicht der Reisenden in Russland bis 1700, deren Berichte bekannt sind*, St. Petersburg u. Leipzig 1846, S. 283; A. F. Büsching, *Magazin für die neue Historie und Geographie*, Halle 1773, S. 265.

30 „*Diese Glocke wird geleutet, wann der Keyser Fest, oder sunderliche Heiligen feyret . . . Auch wenn er frembde Gesandten auffß Schloß krieget, oder lustig ist, so wie sie geleut, (an stat der Heerpaucken vnd Trummeten) zu sonderlichem Frewdenklang*“ (Büsching, 1773, S. 266).

31 v. Adelung, *Kritisch-Literärische Übersicht*, 1846, z. B. S. 301 ff. u. S. 421; Olearius, 1663, S. 250; J. G. Korb, *Tagebuch der Reise nach Russland*, Graz 1968, S. 178.

Geistlichkeit streng überwachten Verzicht auf eine eigene Hofmusik wie auch auf ein geziertes höfisches Tanzen der theokratische Charakter der Herrschaftsform deutlich.<sup>32</sup>

Der stets unbegleitete Gesang der Mönche und Priester wurde nicht minder als ein Teil fremden Zeremoniells ohne ergriffene Anteilnahme gehört, so wie man auch die Ikonen als Objekte „ohne sonderliche Kunst und Zierlichkeit“ anschaute.<sup>33</sup> Seit Sigismund Freiherr zu Herbersteins Reisen (nach 1515) bemerkte man neben vielen anderen Details der Gottesdienstpraxis vor allem, daß es kein Orgelspiel gibt, daß das Zusammensingen wenig angenehme Dissonanzen hervorrufe und daß die oft als ungebildet dargestellten Priester „nach ihrer Sprache vnn Arth“ zu singen pflegen, also nicht lateinisch.<sup>34</sup> In keinem Bericht werden Proben dieses Gesanges abgedruckt oder so viele Teilmomente des Vollzugs mit der wissenschaftlichen Ansprüchen genügenden Objektivität anschaulich geschildert, daß daraus der Leser eine Vorstellung vom eigenartigen Klang hätte gewinnen können.

Die stereotype Betonung des Andersartigen ist auch in den Schilderungen der Feldmusik üblich, die, als „nach Art ihres Landes“ und „cum ingenti clamore“ ausgeführt, öfters beschrieben wird.<sup>35</sup> Bereits Sigismund Freiherr zu Herberstein stellte fest: „Trompeter haben sie viele. Wenn die nach Art ihres Landes alle auf einmal aufblasen, ist es erstaunlich und fremd anzuhören. Sie haben noch eine andere Art Musik, wie eine Schalmey, die nennen sie Szurna. Wenn sie die spielen, blasen sie wohl eine Stunde lang ohne Aufhören und Atemholen. Die Backen aber pflegen sie vorher mit Luft zu füllen; dann ziehen sie, sagt man, den Atem beständig durch die Nase ein, und so gibt die Schalmey ohne Unterlaß ihren Ton“.<sup>36</sup> Johann David Wunderer aus Straßburg fand 1589 bemerkenswert: „In schlachten und Zugordnungen gebrauchen sie viel Posaunen, Grumhörner, schalmeyen und ander gebläss, so in Deutschland unbekannt seindt, die sie Szima [wohl Zurna] nennen, darmit sie uf ein halb stundt ohn uffhören mit einem kleinen hellen selzammen Thon die zeichen auss blasen können“.<sup>37</sup> Das Mitglied der kaiserlichen Gesandtschaft von 1698/99 Johann Georg Korb läßt in seinem 1700 in Wien erschienenen Bericht mehr noch das subjektive Empfinden zum Ausdruck kommen und damit die Gegensätzlichkeit zwischen den sich begegnenden Bezugssystemen. Korb schreibt: „Die den Russen geläufige Melodie ist durch ihre für das Gehör unangenehme Harmonie eher geeignet, das Herz noch mehr in Traurigkeit zu versetzen als es zu kühner, kriegerischer Tatkraft zu erheben. Eine Totenklage ist es, was sie anstimmen“.<sup>38</sup> Was für den einen geeignet war, den Mut und Angriffswillen zu stärken, erschien dem anderen eher als ein Mittel zur Herbeiführung von Unlust und Abspannung.

32 Korb, 1968, S. 192.

33 Olearius, 1656, S. 294; A. v. Meyerberg, *Iter in Moschoviam*, Köln 1663, S. 51.

34 v. Adelung, 1846, S. 265; Büsching, 1773, S. 279 f.; *Ostkirchliche Studien* 10 (1961), S. 156 ff.

35 Giovio, *Historiae sui temporis*, I, 1553, S. 132.

36 S. Freiherr zu Herberstein, *Moscovia*, ND Erlangen 1926, S. 107.

37 v. Adelung, 1846, S. 438; siehe auch Petrejus, 1620, S. 209 und Berry-Crummey, 1968, S. 185.

38 Korb, 1968, S. 174.

Die Sing- und Tanzbräuche des Landvolkes wurden ebenfalls als „*schandloß vnnnd abschewlich*“ bestaunt und für „*züchtige Ohren*“ verworfen.<sup>39</sup> Nur in Andeutungen wird zumeist von der Volksmusik berichtet. Man beschreibt die Hochzeitsbräuche mit den „*vielen selzammen Ceremonien solemni ritu begangen . . .*“; das Liedersingen der Frauen sommertags im Freien, welches sie in Schaukeln sitzend „*mit selzamen gestibus*“ begleiten, die Totenklagen oder auch ein Instrument, „*. . . so sie Psaltir nennen, ist fast wie ein Hackbrett, habens auff dem Schoß liegen und greifens mit den Fingern als eine Harfe*“.<sup>40</sup> Adam Olearius bezeugt auch das Tanzen in der Kirche bei der Hochzeitszeremonie, er gibt Hinweise für das öffentliche Wirken der „*Bierfiedler*“ und Bärenführer, er zeichnet die Umrise einer helmförmigen Gusli auf und bemüht sich somit um die Darstellung eines plastischeren und auch realistischeren Abbildes vom Erlebten.<sup>41</sup>

#### IV.

Was aber selbst in wortreichen Beschreibungen durch die Wenigen, welche die Gelegenheit wahrnahmen, aus dem als fremdartig empfundenen Musikleben Rußlands akustische Eindrücke zu gewinnen, nicht anschaulich genug dargestellt werden konnte, das sollte durch Abbilder deutlicher vor Augen treten. Auch die den Reisebeschreibungen illustrierend beigegebenen Stiche und Schnitte trugen seit dem 16. Jahrhundert dazu bei, Mittel- und Osteuropa einander näher zu bringen, die Neugierde und ein verstehendes Interesse zu wecken für ein fernes und doch so nahes Volk, seine Religion und Sitten. Eines der ältesten Bilddokumente süddeutscher Provenienz dürfte ein Holzschnitt von Erhard Schön sein (29,8 x 19,5 cm).<sup>42</sup> Dieses Blatt entstand um 1529. Es stellt dar, wie „*die Muscabiter zu felde*“ reiten. Unbekannt ist, woher der Holzschneider in Nürnberg die Informationen für dieses Blatt bezogen hat. Neben Phantasiertem zeigt es auch real Gewesenes, denn die mit der linken Hand geschlagene kleine Pauke war in der moskowitzischen Reiterei tatsächlich in Gebrauch. Bojaren benutzten dieses am Sattel hängende Signalinstrument zum „*Alarm geben*“. Petrus Petrejus bestätigt 1620: „*Auff der einen Seite des Sattels, haben die von Adel eine kleine Kesseldrummel vnd ein Beil darbey hangen*“.<sup>43</sup> Im Unterschied zu ungarischen oder deutschen Reitern, die damals bereits „*die grossen Herpaucken*“ (Seb. Virdung, 1511) schlugen, behielt die russische Reiterei die weniger hinderlichen Klein- „*Tympana*“ bei.<sup>44</sup>

39 Siehe Script. rer. Livonicarum Bd. 2, S. 262 sowie E. Harder von Gersdorff, *Die niederen Stände im Moskauer Reich in der Sicht deutscher Rußlandberichte des 16. Jahrhunderts*, in: Zs. f. Ostforsch. 11, (1962), S. 290.

40 Frankfurtisches Archiv für ältere deutsche Litteratur u. Geschichte, hrsg. v. J. C. v. Fichard, 2. Teil, Frankfurt a. M. 1812, S. 209 f.

41 Olearius, 1663, S. 193 u. S. 210 ff.

42 M. Geisberg, *Der deutsche Einblattholzschnitt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Bd. 32, München 1928, Nr. 20; H. Röttinger, *Erhard Schön und Niklas Stör, der Pseudo-Schön*, Straßburg 1925, Nr. 229; Mende, 1968, Abb. 421 u. S. 120 f.

43 Petrejus, *Historien und Bericht*, 1620, S. 573.

44 Siehe C. Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, Leipzig 1930, S. 85 ff.

Einblick in einen anderen Bereich, nämlich den des liturgischen Singens von Priestern am Altar, gewährte erstmals 1576 ein in Prag bei Michael Peterle gedrucktes koloriertes Flugblatt (40 x 36,5 cm).<sup>45</sup> Es entstand nach Eindrücken, die das Auftreten einer Gesandtschaft des Zaren Iwan IV. während des 1576 in Regensburg abgehaltenen Reichstages hinterlassen hatte. Der Berichterstatter in Wort und Bild, der möglicherweise Donat Hübschmann hieß, hielt das gesamte Gefolge des Großfürsten für betrachtenswert. Darunter befanden sich auch ein „*Griechisch Münch*“ sowie „*zwe Moscovitter*“, die vor drei (unvollkommen nachgezeichneten) Ikonen einen orthodoxen Gottesdienst zelebrierten. Der Darsteller hielt die ihm ungewohnte Art des Sich-Bekreuzigens und Zu-Boden-Werfens für ebenso mitteilenswert wie den Wechsel von Lektion und Gesang: „*Bißweilen laß einer / vnd sungen zwen / Bald lasen zwen, sung einer denn . . .*“. Kein Instrument erklang, auch kunstvolle „*musica figuralis*“ war nicht zulässig.

Während wir bei diesem Bildbeleg damit rechnen können, daß ein Augen- und Ohrenzeuge lehrhaft berichtet und den Text durch die Illustration glaubwürdig ergänzt, sind bei dem folgenden hier genannten Beispiel alle Zweifel an der Wahrheit des Dargestellten angebracht. Es ist ein Holzschnitt, der als Bildschmuck in die 1579 bei Sigmund Feyerabend in Frankfurt am Main erschienene Ausgabe der *Moscovitischen Chronica* von Sigismund zu Herberstein eingelegt worden war.<sup>46</sup> Dargestellt ist eine Festtafel mit augenscheinlich türkisch gekleideten Gästen und Dienern, von denen drei eine Tafelmusik ausführen. Da aber weder der Reisebericht (in der deutschen Übersetzung Pantaleons) von einem Empfang bei einem türkischen Herren handelt, noch es wahrscheinlich ist, daß während des 16. Jahrhunderts bereits ausnahmsweise ein solches Musikerensemble in einem russischen Speisesaal auftreten durfte, hat das Bild lediglich den minderen Quellenwert eines Buchschmucks, der nicht dazu diente, Beschriebenes zu veranschaulichen, sondern dieses in eine an exotische Fernen gemahnende Distanz zu rücken. Mangels Vertrautheit des Formschneiders mit den Realitäten in Moskau bezog dieser phantastische Vorstellungen vom Leben am Hofe eines türkischen Herrschers, die in Bezug auf die Türkei gewiß ebenso wenig stimmen, auf den Buchinhalt. Illustrationen dieser Art sind mit dafür verantwortlich zu machen, daß falsche Vorstellungen von fremden Völkern aufkommen können und sich klischeehaft im Gedächtnis von Generationen festsetzen.

Nach eigenen Reiseskizzen von 1635 ließ Adam Olearius einige Szenen aus dem Kurzweil bereitenden Musizieren in seinem Bericht von 1656 in Form von radierten Textillustrationen abdrucken (Abb. 1 und 2).<sup>47</sup> Er beschreibt den Auftritt von Spielleuten in Ladoga beim Mittagstisch der Gesandtschaft sowie die „*Arth der Tántze bey den Russen*“. Ersteres ist rechts vorn im Bild zu sehen, wo „*zweene*

---

45 Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Sign. HB 24948; Mende, 1968, Abb. 437 u. S. 129 ff.; Th. Schieman, *Russland, Polen und Livland bis ins 17. Jahrhundert*, Bd. 2, Berlin 1887, S. 381; J. F. Baddeley, *Russia, Mongolia, China*, Bd. 2, London 1919, nach S. 194.

46 Dazu siehe Mende, 1968, S. 12 f.

47 Nach der dritten Ausgabe von 1663 in der Univ. Bibl. Kiel, S. 20.

*Russen mit einer Lauten und Geigen / den Herren auffwarten“.* Sie singen, spielen und tanzen. Während die Instrumente undeutlich dargestellt sind, kommt hingegen das Andersartige der Tanzgepflogenheiten merklich zur Geltung, denn „*die Russen nicht / wie bey den Teutschen üblich / einander bey der Hand herumb führen / sondern jeglicher tanzet vor sich und insonderheit. Es bestehet aber jhr Tantzen meist in bewegung der Hände / Füße / Schultern und Hüfften. Sie haben / sonderlich die Weibes Personen / bundgenehete Schuptücher in Händen / welche sie darbey herumbschwencken / sie aber bleiben fast immer auff einer Stelle“.* Die Beschreibung dieser Merkmale hätte zwar im 17. Jahrhundert auch durchaus noch auf in Deutschland übliche Einzeltänze mit Tüchern, engen Schritten und Bewegung des ganzen Körpers bezogen werden können, indessen war der Gottorfer Hofgelehrte Olearius mit den heimischen Volkstanzpraktiken so wenig vertraut, daß er vermeinte, das in Ladoga Gesehene als andersartig beschreiben zu können.

Der Hinweis auf ein fünftes Bild möge hier belegen, wie man sich von der Repräsentationszwecken dienenden Musik am Zarenhofe eine Vorstellung zu verschaffen suchte zu einer Zeit, als in Moskau bereits erste westliche Einflüsse sichtbar und hörbar geworden waren. Es ist eine lavierte Federzeichnung aus dem Skizzenbuch von Johann Rudolf Storn (7 x 12 cm),<sup>48</sup> welches dieser „*pictor aulicus*“ 1661/62 als Teilnehmer an einer Gesandtschaft anlegte, die im Auftrage Kaiser Leopolds I. mit dem russischen Großfürsten politische Verhandlungen zu führen hatte. Die Einzelheiten dieser Mission schildert der Gesandte Augustin Freiherr von Meyerberg in dem 1663 erschienenen, nicht illustrierten Bericht *Iter in Moschoviam*. Storn bemühte sich in einer Folge von insgesamt 250 Zeichnungen darum, die Hauptbegebenheiten dieser Mission in möglichst getreuer Wiedergabe des Gesehenen festzuhalten. Zu diesen denkwürdigen und ihn als Künstler fesselnden Ereignissen zählte der festliche Einzug der kaiserlichen Gesandtschaft in die russische Metropole. Ein langer Zug von Strelitzen, Höflingen, Beamten, Bojaren und Fürsten geleitet die Kutsche mit dem Gesandten in die Stadt. Fahnen werden mitgeführt und diese optische Repräsentanz wird offenbar besonders wirkungsvoll ergänzt durch die akustische. Diese wurde vorgestellt und ausgeführt von berittenen deutschen Trompetern, die im Dienste des Zaren standen. Dieser hatte bereits vor Peter dem Großen die traditionelle Abneigung gegen die höfische Trompeterkunst westlicher Provenienz aufgegeben<sup>49</sup> und Hoftrompeter eingestellt, die nun – so wie anderswo in Europa auch – in Fanfaren und „*groß gedon*“ die Stärke der zentralen großfürstlichen Macht schmetternd kundgaben. Damit wurde schon im 17. Jahrhundert das höfische Zeremoniell an den Westen Europas angeglichen. Allerdings scheint der Zar nicht der erste gewesen zu sein, der dieses gewichtige Zeichen westlicher Hofhaltung entlehnte, denn Adam Olearius berichtet 1634 aus dem Hause eines Bojaren, der im Jahre 1631 in Sachsen gewesen war, daß dieser „*zweene Trompeter*“ im Dienst hatte, „*die er vor der Taffel / sonderlich bey*

---

48 Nachzeichnung reproduziert nach W. Tomkiewicz, *Weduty polskie z albuma J. R. Storna*, in: *Rocznik Historii Sztuki* 3 (1962), S. 262 ff. sowie Mende, 1968, Abb. 115 u. S. 27.

49 Siehe oben S. 169.



Spielleute beim Mittagstisch der Gesandtschaft in Ladoga



Darstellung einiger Tanzarten der Russen

*Gesundheit trincken / welches er den Teutschen wol abgelernt hatte / lustig auffblasen ließ“.*<sup>50</sup> Damit war auch für die selbst am Zarenhofe verpönt gewesene Bläsermusik bei Tisch ein Eingang eröffnet worden.

Bei der Zusammenfassung aller Quellen über diese vor 1700 insgesamt nur schwachen Kontakte zwischen Mittel- und Westeuropa sowie Rußland ergibt sich, daß das Verschiedenartige mehr betont wurde als das Gemeinsame, und daß deswegen für produktiv sich in beiden Richtungen auswirkende Vermittlungen von Musik nur wenig Spielraum geboten war. Verlässliche Kenntnisse von russischer Musik waren in Deutschland (sogar bis nach 1800) ebenso selten und schwer zu gewinnen wie die von spanischer oder portugiesischer.<sup>51</sup> Dennoch spielte man sich im folkloristisch getönten Genre in als russisch oder kosakisch geltende Populartöne ein, so wie man sich auch den Bolero ohne authentische Klangvorlagen zurechtmachte. Der eingangs zitierte Schriftsteller Ch. F. D. Schubart urteilte lediglich nach dem Maßstabe des „*leichten Erachtens*“ ohne über die Möglichkeit zu verfügen, die Vielfalt des in Rußland real Vorhandenen kennenzulernen. Nur wenige Reisende, Musiker oder Bildgestalter waren schon vor Herder bereit, tolerant und möglichst offen für alles Erfahrbare auch das Ungewohnte verständnisbereit zu rezipieren. Nur wenige Wissensdurstige beherzigten die Devise Jacob von Sandrarts:<sup>52</sup>

„*Ein Volck sey wie es will von unsrer Art entfernt,  
So wird doch immerzu noch was von ihm gelernet,  
Trifft auch sein Wunsch mit unsern Wünschen ein,  
So müß auch seine Müh von Gott gesegnet seyn.*“

## Idealisierung und skeptischer Realismus bei Mozarts Frauengestalten

von Freimut Friebe, Wiesbaden

In einem 1956 erschienenen Aufsatz über Mozarts Opern spricht der englische Musikforscher Gerald Abraham von einer Gruppe von Frauengestalten, denen die meisten seiner recitativi accompagnati vorbehalten seien, und nennt sie „*noble, deep-feeling women who get caught up in these comic worlds of lascivious aristocrats, rascally servants, and lively maids*“.<sup>1</sup> Dieser Charakterisierung, mit der die Mehrzahl von Mozarts Operngestalten vier Hauptkategorien zugewiesen wird, läßt sich im ganzen gewiß zustimmen; an Beispielen für die so gekennzeichneten Personengruppen fehlt es nicht. Daß sie aber zugleich die Möglichkeit oder sogar

<sup>50</sup> Olearius, 1663, S. 13.

<sup>51</sup> Dazu siehe W. Salmen, *Beiträge Spaniens und Portugals zur Musikentwicklung in Mitteleuropa*, in: Fs. f. B. Szabolcsi, Kassel 1969, S. 371 ff.

<sup>52</sup> J. v. Sandrat, *Des Königreichs Pohlen Lands- Staats- und Zeit-Beschreibung*, Sultzbach 1687. 1 S. *The Operas*, in: H. C. Robbins Landon / Donald Mitchell (ed.), *The Mozart Companion*, London 1964 (Neuauf.), S. 295.