

tiert: Die Patres sind begeistert von den musikalischen Fähigkeiten der Indianer; die Patres organisieren den Transfer von musikalischem Know-how und bauen Instrumente; die Jesuiten beschreiben musikalische Darbietungen, bei denen nicht zuletzt auch ihre eigene Rolle gebührend herausgestellt wird. Damit bieten die Aufsätze zwar ein beeindruckendes Panorama an musikbezogenen Quellen, von denen manche auch relativ unbekannt sind (vgl. z. B. Zimmers Sammlung von Ausschnitten zu den Jahren nach der Vertreibung der Patres). Doch eine genuin musikwissenschaftliche, auf die Musik bezogene Perspektive wird dadurch kaum erkennbar. Eine detaillierte Auseinandersetzung mit der Musik selbst unterbleibt fast völlig (Ausnahme: S. 50ff.).

Auch sonst bleibt die analytische Reichweite der Beiträge letztlich begrenzt. Dabei werden durchaus verschiedene weiterführende Punkte angesprochen. Interessant wäre es etwa gewesen, den zahlreichen Hinweisen auf den Umgang der Jesuiten mit indigener Musikpraxis weiter nachzuspüren und dabei insbesondere auf die Grenzen der Vermittelbarkeit europäischer Musik hinzuweisen, wodurch nicht zuletzt die vielfach spürbare euphorische Begeisterung für die Jesuitenmusik hätte nuanciert werden können; interessant wäre es auch gewesen, die internen Dokumente der Ordensarchive neben die veröffentlichten Missionsberichte zu stellen (ansatzweise immerhin bei Classen und Holler); gefragt werden können hätte auch nach den europäischen Wurzeln und Parallelen einer missionarisch-katechetischen Musikverwendung; genauer zu spezifizieren wäre auch gewesen, welche Rolle die Jesuiten selbst bei der Verfassung von Musik hatten (im Unterschied zu Dichtung oder Malerei waren die Patres wohl zurückhaltender, wenn es um das Schreiben von Musik ging, jedenfalls gibt es kaum herausragende Jesuitenkomponisten). Anregend ist immerhin Hollers kurzer Vergleich der spanischen mit den portugiesischen Missionsgebieten. Hilfreich und möglich wäre es auch gewesen, die Jesuitenmusiker mit an-

deren Ordensmusikern zu vergleichen und stärker zudem verschiedene Regionen jesuitischer Mission zu berücksichtigen (wie bei Holler skizziert). John Koegel beispielsweise hat vor einigen Jahren solche größer angelegten Vergleiche bereits exemplarisch ange stellt. Auch die beiden einleitenden Beiträge des Herausgebers Christian Storch, in denen nicht zuletzt die Geschichte und Perspektiven der Forschung behandelt werden (S. 11–28, 41–58), bieten keine grundlegenden Äußerungen für zukünftige weiterführende Ansätze. Zu diesem insgesamt eher ambivalenten Eindruck des Bandes passt, dass der mit weitem Abstand perspektivenreichste und gewichtigste Beitrag – Claudia Brosse ders konzise und nuancierte Skizze einer Entwicklung jesuitischer Wahrnehmung der Indigenen (S. 29–40) – keine Berührungspunkte zur musikwissenschaftlichen Ausrichtung des Sammelbandes insgesamt hat. Es bleibt zu hoffen, dass ihr Aufsatz die gebührende Aufmerksamkeit findet, selbst wenn man ihn thematisch kaum in diesem Sammelband vermuten mag.

(Januar 2017)

Markus Friedrich

*INGA MAI GROOTE: Östliche Ouvertüren. Russische Musik in Paris 1870–1913. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. 410 S., Abb. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Band 19.)*

Die Habilitationsschrift Inga Mai Grootes analysiert ein Stück Rezeptionsgeschichte, dessen Bedeutung für die Gesamtsituation des Komponierens in Europa vor dem Ersten Weltkrieg seit langem bekannt ist, ohne dass es bisher zu einer umfassenden Aufarbeitung gekommen wäre. Bereits 1925 wies der Berliner Musikkritiker Adolf Weissmann im Russland-Sonderheft des *Anbruch* darauf hin, dass in der Art, wie sich die deutsche und die französische Musikwelt in den vorangegangenen Jahrzehnten zu ihrem russischen Widerpart verhalten hatten, die fun-

damental unterschiedlichen Entwicklungswege deutscher und französischer Musik selbst zu erkennen seien. Kurz gefasst, so Weissmann, bestand russische Musik für Deutschland primär im genießerischen Eintauchen in den Klangrausch Peter Tschaikowskys, während sie für Frankreich mit der Entdeckung der rhythmischen Kraft und formalen Freiheit Modest Mussorgskis verbunden war. Über dieses Erlebnis hinaus, das die deutsche Musikwelt erst viel später nachholte, habe russische Musik auch die französische selbst positiv beeinflusst.

Dass die tatsächlichen Verhältnisse in der französischen Aneignung russischer Musik weitaus komplexer gelagert waren, vermittelt Grootes fein verästelte Spurensuche. Die Zentrierung der Wahrnehmung auf Mussorgski deutet sie als Teil einer allmählichen Differenzierung des französischen Wissens über russische Musik, an dem zahlreiche Akteursgruppen über viele Jahre hinweg Anteil hatten. Früher und nachhaltiger als in Deutschland, so muss man nach der Lektüre des Buches folgern, wurden in Frankreich die Werke von Anton Rubinstein und Tschaikowsky als „nicht russisch genug“ verworfen, zugunsten des Repertoires der „jeune école russe“, wie man im damaligen Frankreich das „Mächtige Häuflein“ titulierte. Grootes zeigt, wie eine umfangreiche und vielgestaltige Publizistik das Projekt einer Kanonisierung russischer Orchesterwerke propagierte und dabei das Ziel einer Erneuerung der eigenen, französischen Musik nahezu von Anfang an vor Augen hatte. Politische Anliegen – die franko-russische Allianz, die gemeinsame Gegnerschaft beider Nationen zum Deutschen Reich – beförderten diese Idee, wirtschaftliche Interessen der französischen Verlagshäuser begleiteten sie.

Damit ist schon angedeutet, dass eine der Stärken dieser Arbeit in dem weiten Horizont besteht, der im Zuge der Quellenermittlung abgeschritten wurde. Konzert- und Opernereignisse und die damit verbundene Berichterstattung, musikästhetische Schriften, Vorlesungen im akademischen

Rahmen, Verlagsprospekte, Bildmaterial unterschiedlichster Art und nicht zuletzt auch Partituren werden danach befragt, wie das Projekt einer Identitätsfindung französischer Musik mit Hilfe des russischen „Gegenkanons“ Gestalt annahm. Zu den seit langem als Marksteine dieser Geschichte bekannten Ereignissen – namentlich die Weltausstellungen 1878, 1889 und 1900 sowie die mit dem Namen Sergei Diaghilevs verbundenen, in ihrer Bedeutung hier allerdings stark relativierten „saisons russes“ – treten einige bisher aus musikwissenschaftlichem Blickwinkel kaum beachtete, geschweige denn erforschte kulturelle Ereignisse, wie der russische Flottenbesuch 1893 oder die Zarenvisiten 1896 und 1901, die Grootes plastisch rekonstruiert und interpretiert. Besonders wegweisend ist das selbstverständliche Einbeziehen folkloristischer Darbietungen in diesen Prozess, das die Studie in verschiedenen Kapiteln und Kontexten realisiert. Für jeden, der sich in Zukunft mit diesem Gegenstand beschäftigen wird, hält Grootes Monographie ein schier unerschöpfliches Reservoir von Fakten und Interpretationen bereit.

Nicht jeder wird sich mit der Präsentationsform leicht anfreunden können, insbesondere mit der Kapitelstruktur, die die Arbeit in sechs manchmal unmittelbar überzeugende, bisweilen aber auch eher gesucht wirkende Oppositionen gliedert („Metropole und Identität“, „Ereignisse und Kontinuitäten“ usw.). Um im Bild zu bleiben, scheint auch für die Strukturierung der Arbeit das von den russophilen Franzosen besonders geschätzte Prinzip des assoziativen Reihens nicht spurlos geblieben zu sein, während der deutsche Wissenschaftler (zumindest in einigen Exemplaren) noch am logischen Entwickeln hängt. Ob viele Menschen die Zeit aufbringen werden, die 300 dicht gefüllten Textseiten des Hauptteils von Anfang bis Ende zu lesen, darf bezweifelt werden, daher wäre es für eine Studie wie diese eigentlich wünschenswert, dass man auch zu Einzelfragen möglichst schnell mit Hilfe eines klar gegliederten Inhaltsver-

zeichnisses zum Ziel geleitet wird. Diese Möglichkeit bietet Grootes Arbeit kaum. Ein 13seitiges Unterkapitel „Russische Musik in der Presse“ etwa (das im 4. Kapitel „Musikalien und Meinungen“ den Anteil der „Meinungen“ übernehmen soll) suggeriert zwar thematische Abgeschlossenheit, kann diese jedoch nicht annähernd erfüllen, da von russischer Musik in der Presse nahezu auf jeder zweiten Seite der Studie die Rede ist. Und wenn das dritte Kapitel („Bühnen und Interieurs“) mit einem 32seitigen Unterkapitel „Cirque d’Hiver: große Konzerte“ beginnt, so darf man erwarten, dass der in der Überschrift angesprochenen Bühne eine besondere Bedeutung zukommt. Tatsächlich aber wird der Cirque d’Hiver in diesem Unterkapitel nach der ersten Seite kaum noch erwähnt, im Gegensatz etwa zum Trocadéro, das wiederum keine eigene Kapitelüberschrift erhält.

Die dem Ganzen zugrundeliegende Ordnung nachzuvollziehen, ist insgesamt nicht leicht – möglicherweise hätten einige die Absichten klärende Worte im „Prolog“ Wunder gewirkt. Auch auf der Ebene der einzelnen Kapitel und Unterkapitel fehlen solche hilfreichen Wegmarken im Dickicht des Fließtextes, und nicht selten verunklaren Abschweifungen und als solche nicht markierten Exkurse den Gedankengang. Der siebenseitige Abschnitt „Präsenz russischer Werke in den Programmen“ des zuletzt genannten Unterkapitels beispielsweise ist im Kern darauf aus, die großen Pariser Konzertreihen quantitativ und qualitativ hinsichtlich des in ihnen vermittelten russischen Repertoires zu differenzieren; bereits im zweiten Absatz jedoch verliert er sich in der detaillierten Interpretation einer Werkanalyse, die auf einem Programmzettel einer der Konzertgesellschaften enthalten ist. Grootes Bemerkungen sind auch an diesem Punkt für sich genommen interessant, etwa als Beobachtungen über die verbale Vermittlung russischer Musik in der französischen Konzertdramaturgie, doch erscheinen sie schlichtweg an der falschen Stelle und lenken vom eigentlichen Ziel des Kapitels ab.

Interessenten für dieses Thema kann nur angeraten werden, sich von derlei ungünstigen Entscheidungen nicht beirren zu lassen und Grootes Monographie ausgiebig zu nutzen. Glücklicherweise verfügt der Band über ein Register, und auch der Anhang, der u. a. Daten von Konzerten (leider nicht von Operninszenierungen) und eine Zeittafel enthält, lädt zu vielfältigen Entdeckungen ein.

(Januar 2017)

Stefan Weiss

*RUTGER HELMERS: Not Russian Enough? Nationalism and Cosmopolitanism in Nineteenth-Century Russian Opera. Rochester: University of Rochester Press/ Woodbridge: Boydell & Brewer 2014. 233 S., Abb., Nbsp. (Eastman Studies in Music. Band 119.)*

Als eine „große graue Zone“ (S. 3) betrachtet Rutger Helmers den Gegenstand seiner Studie. Konkret behandelt werden vier nur teilweise im Repertoire verankerte Opern russischer Komponisten des 19. Jahrhunderts: Michail Glinkas *Žizn' za Carja* (Ein Leben für den Zaren), Alexander Serovs *Judif'* (Judith), Pëtr Čajkovskijs *Orleanskaja deva* (Die Jungfrau von Orléans) und Nikolaj Rimskij-Korsakovs *Carskaja nevesta* (Die Zarenbraut). Eine analytische Betrachtung dieser Bühnenwerke ist, zumindest was Serov und Rimskij-Korsakov betrifft, schon per se verdienstvoll, da wir mit nicht-russischer Literatur zu solchen Opern nicht gerade verwöhnt sind; das vorausgeschickte Warn-Grau könnte sich hier durchaus ganz allgemein auf unseren alles in allem beschränkten Kenntnisstand beziehen. Die Analyse geschieht aber unter einer besonderen Perspektive, die den eigentlichen Reiz und Wert des Buches darstellt: Helmers macht aus der von Richard Taruskin seit langem und wiederholt vorgetragenen Forderung, die russische Musik aus ihrem „Ghetto“ zu holen, analytischen Ernst, indem er aufzeigt, welche übernationalen