

im Tenor und einer deutschsprachigen *Poesia per Musica*, den Begriff des Tenorliedes in sein Recht. Damit greift sie den neutralisierten Gebrauch der ehemals ideologisierten Gattungsbezeichnung auf, war es doch im nationalhistorischen Fachdiskurs üblich, die Lieder als Beginn einer Entwicklungsgeschichte unabhängiger deutscher Kunstmusik zu bewerten, für die man das emphatisch aufgeladene Volkslied und die Hofweise als Unterkategorien stilisierte. Die selbstbewusste Setzung der deutschen Sprache führt Schwindt auf Maximilians Anspruch einer dem „Heiligen Römischen Reich Teutscher Nation“ gemäßen Identitätspolitik zurück, die seine Humanisten vor allem mit einem Memorialprogramm des Herrschers ausfüllten, um die Vorrangstellung der Italiener in der Nachahmung antiker Größe zu relativieren. Förderlich dafür war der Buchdruck, etwa in Augsburg, wo 1512 auch das erste Liederbuch von Erhart Oeglin erschien. Ab den 1530er Jahren dann, als mit Schöffer in Straßburg und Forster in Nürnberg der Einphasendruck die „massenhafte“ Verbreitung der Lieder anstieß und die Trägerschicht über die höfisch-patrizische Elite hinaus um junge Frauen und Männer der Stadtkulturen erweiterte, führten die Drucktitel mit dem Wörtchen „teutsch“ auch eine nationale Markierung. Schwindt zeigt, wie breit das Spektrum der Liedinhalte und Stile ist, die Vorlage und Ausdruck der musikalischen Komposition sind, die um 1500 generell an Bedeutung gewinnt. Zwar ist es zu früh für eine Liedästhetik, aber dank der Stimme von Luscinius, Humanist in Maximilians Umfeld, wissen wir, dass Klang bereits an poetischen Qualitäten und aus der Perspektive des Hörenden beurteilt wird. (S. 381f.).

Aus der Kenntnis franko-flämischer Modelle und ihrer kontrapunktischen Finessen bestechen Tenorlieder durch die Einbettung der – oftmals kurzen, fasslichen – Melodie in den mehrstimmigen Verbund. Mit einer Länge von meist 30 bis 60 Mensuren pro Strophe, sinnfällig gegliederten Abläufen

und deren variantenreicher Ausstattung (Metrumwechsel, Einrückungen, Blocksatz-techniken, Kanons, intertextuellen Bezügen etc.) markieren die „Liedlein“ einen würdigen „mittleren“ Ort im Gattungsgefüge (S. 419/420). Dass dazu individuelle Lösungen, auch der Textdarstellung, gehören, zeichnet einen Meister wie Isaac aus, wenn er z. B. den Mal-mariée-Topos der Chanson zu der Klage einer schlecht verheirateten jungen Frau und einem Mutter-Tochter-Dialog umwandelt, für den er wagt, das Satzbild plakativ aufzubrechen.

Schwindts Ausführungen wird man schnell als Standardwerk zu Rate ziehen müssen, wenn es um höfische und städtische Liedkultur, nicht nur in Maximilians Umfeld geht; und sie sind ebenso den Nachbardisziplinen ans Herz zu legen, als Fundgrube an Belegen für die Allgegenwart der Musik in der frühneuzeitlichen Kultur. Dank einer stets klaren, zielgerichteten, durch neudeutsche Sprachaufheller und eine Prise Ironie angereicherten Diktion ist das Großwerk ein Lesevergnügen in Gänze, aber dank Personen-, Liedregister und zahlreicher Übersichten auch als Nachschlagewerk bestens geeignet.

(August 2019)

Sabine Meine

*Russische Musik in Westeuropa bis 1917. Ideen, Funktionen, Transfers. Hrsg. von Inga Mai GROOTE und Stefan KEYM. München: Edition text+kritik im Richard Boorberg Verlag 2018, 326 S., Abb., Tab.*

Der vorliegende Sammelband geht auf eine Tagung zurück, die 2014 in Zürich abgehalten wurde (S. 16). Das in der Anlage eng verwandte, von Vincenzina Ottomano herausgegebene Heft *Kulturtransfer und transnationale Wechselbeziehungen. Russisches Musiktheater in Bewegung* (MusikTheorie 30, Nr. 3 [2015], S. 194–288), das lediglich in einer Fußnote des Quasi-Vorworts der Herausgeber erwähnt wird (S. 14), konnte

nicht mehr in die Diskussion einbezogen werden. Überschneidungen gibt es jedoch kaum; vielmehr ergänzen sich die beiden Publikationen.

Die Grundaussage des Bandes könnte man so formulieren: Russische Musik sikerte im Laufe des späteren 19. Jahrhunderts immer mehr ins Kulturleben des „Westens“ ein, der hier – zugegebenermaßen ahistorisch (S. 16) – gleichgesetzt wird mit Europa westlich der Slavia und Ungarns. Während das deutsche (später auch das britische) Publikum russische Musik gerne konsumierte und sich auch die Kritik damit auseinandersetzte, fand eine produktive Rezeption durch Komponisten hier praktisch nicht statt, abgesehen von dem Sonderfall Franz Liszt, der sich allerdings nie als Deutscher verstand. In Frankreich (genauer: in Paris) hingegen entdeckten junge Komponisten auf der Suche nach Neuerung jenseits Wagners und der Neudeutschen das „Mächtige Häuflein“ für sich, und dies, obwohl die absoluten Aufführungszahlen russischer Musik – insbesondere russischer Bühnenwerke – dort niedriger lagen. In Deutschland fanden eher Komponisten Anklang, die bis zu einem gewissen Grade der deutschen Tradition verpflichtet waren, was den Eingang Anton Rubinsteins und Pëtr Čajkovskijs ins Repertoire begünstigte.

Dieser Befund ist nicht grundsätzlich neu. Der Rezensent gelangte in seinem auf der Tagung der Internationalen Gesellschaft für Musikforschung 2012 in Rom gehaltenen Vortrag *No Need for Diaghilev: Imperial Germany's Different Approach to Russian Music*, der allerdings nie in Schriftform publiziert wurde und den Autoren des vorliegenden Bandes folglich unbekannt war, zu ganz ähnlichen Ergebnissen. Aber vieles von dem, was man hier liest, ist doch neu. Ein herausragendes Beispiel ist der Aufsatz der Moskowerin Marina Raku über den Hamburger Opernunternehmer Bernhard Pollini und dessen Einsatz für Pëtr Čajkovskij, der den im Čajkovskij-Museum in Klin aufbewahr-

ten Briefwechsel zwischen den beiden Herren erstmals in seinem erhaltenen Umfang vollständig ausgewertet. Pollini führte auch Opern von Anton Rubinstein auf. Ärgerlich allerdings, dass Raku Rubinsteins in deutscher Sprache für ein deutsches Publikum geschriebene Werke mit den genuin russischen Opern des Komponisten, von denen in Hamburg nur der *Demon* gespielt wurde, über einen Kamm schert (S. 53–54).

Dorothea Redepenning arbeitet heraus, wie sich Franz Liszt in all seinen Funktionen – als Komponist, Pianist, Dirigent, Mentor (von Anton Rubinstein und Aleksandr Borodin) und ganz besonders als Kulturmanager (Gründung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins) – um die russische Musik verdient machte. Hans-Joachim Hinrichsen beleuchtet die eher ambivalente Rolle Hans von Bülows, der in Michail Glinka und Čajkovskij quasi deutsche, d. h. gute, Komponisten sah und die anderen Russen abtat. Stefan Weiss charakterisiert Artur Nikisch als führenden Apostel Čajkovskijs, aber nicht anderer russischer Komponisten. Christoph Flamm beschreibt Sergej Kusevickij als einen Förderer neuer Musik – keineswegs nur russischer – auf breiter Front. Das schwierige Verhältnis Gustav Mahlers zu Čajkovskijs Musik (das auch von Raku gestreift wird – Mahler dirigierte die Hamburger Premiere von *Evgenij Onegin* 1892 in Čajkovskijs Gegenwart) ist Gegenstand des Beitrags von Wolfram Steinbeck. Stefan Keym reduzierte für den vorliegenden Band seinen Aufsatz *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) auf den russischen Aspekt.

Vicenzina Ottomanos *Überlegungen zur Rezeption russischer Opern in Italien* konzentrieren sich auf die italienischen Premieren von Glinkas *Žizn' za carja* (*Ein Leben für den Zaren*, 1874) und Musorgskijs *Boris Go-*

*dunov* (1909; beide in Mailand). Im Falle der Glinka-Aufführung, die auch Hans von Bülow besuchte und in der deutschen Presse enthusiastisch feierte (S. 251–252), ergeben sich Überschneidungen mit Hinrichsen (S. 38). Interessant, wie die italienische Übersetzung des Librettos Verweise auf den Zaren und Russland mied und das Werk zu einer revolutionären Volksbefreiungsooper umdeutete (S. 254–255) – gerade, wie dies 1937 auch in der Sowjetunion unter dem Titel *Ivan Susanin* geschah.

Lucinde Brauns Aufsatz über die französische Čajkovskij-Rezeption ist ein Destillat ihres Buches „*La terre promise*“ – *Frankreich im Leben und Schaffen Čajkovskijs*, Mainz 2014 (Čajkovskij-Studien 15). Stilistisch eigenartig – durchgehend im Präsens geschrieben – erscheint der den Band abschließende Essay von Roland Huesca über die „Ballets russes“ und die Reaktionen der Pariser Oberschicht.

Inga Mai Groote würdigt frühe französische historiographische Arbeiten zur russischen Musik, u. a. von Albert Soubies und Gustave Bertrand. Die zeitlichen Parallelen zur Politik – erst die Niederlage gegen Deutschland 1871, dann die Annäherung an Russland nach 1890 – sind überdeutlich. Die Ausführungen sind der Habilitationsschrift der Autorin, *Östliche Ouvertüren. Russische Musik in Paris 1870–1913*, Kassel u. a. 2014, verpflichtet. Auf deutscher Seite war Oskar von Riesemann der erste bedeutende, kenntnisreiche und dabei bemerkenswert unparteiische Vorkämpfer russischer Musik in der Publizistik. Anna Fortunovas Beitrag über denselben – höchst informativ und engagiert, vielleicht etwas zu apologetisch – war überfällig. Aus dem Rahmen fällt Jeanna Kniazevas Aufsatz zu Jacques Handchin, da hier von russischer Musik kaum die Rede ist.

Zwei der Beiträge sind englisch. Steven Baur aus Halifax in Kanada steuert *Russia, Western Europe, and ‚Pictures at an Exhibition‘* bei. Russische Quellen zitiert er

(abgesehen vom Faksimile der *Bilder einer Ausstellung*) ausschließlich in Übersetzung; Modest Musorgskijs eigene Aussagen folgen der Anthologie von Jay Leyda/Sergei Bertenson (hrsg. und übers.), *The Musorgsky Reader: A Life of Modeste Petrovich Musorgsky in Letters and Documents*, New York 1970. Baur's Argumentation stützt sich, mit je einer deutschen (Fußnote 18) und spanischen (Fußnote 20) Ausnahme, ausschließlich auf englischsprachige Literatur. Dies ist für die heutige anglophone Wissenschaft leider nicht untypisch. Etwas anders verhält es sich mit *Are You Musical? Sexuality and Social Utopianism in the Reception of Russian Music in Late-Victorian and Edwardian Britain* von Philip Ross Bullock aus Oxford. In diesem um Čajkovskij kreisenden Beitrag finden sich umfangreiche Zitate in deutscher und französischer Sprache – allerdings nicht von Musikern oder Musikwissenschaftlern, sondern von Magnus Hirschfeld und dem Dichter Marc-André Raffalovich.

Desiderate bleiben, selbst im Hinblick auf Deutschland. Keyms bisher auf Leipzig beschränkte Arbeit verdiente es, zu einem Buch ausgebaut zu werden, das der polyzentrischen Natur des deutschsprachigen Kulturraums gerecht wird. Interessant wäre ferner eine analoge Studie zur Rezeption russischer Kammer- und Klaviermusik im deutschen Sprachraum – insbesondere was Komponisten angeht, die das deutsche Primat der motivisch-thematischen Arbeit verinnerlicht hatten: Sergej Taneev (der sein Klavierquintett erst in Deutschland und dann in Russland vorstellte), Aleksandr Glazunov, Nikolaj Metner. Der Beitrag von Helmut Loos über den doch sehr randständigen Komponisten Paul Juon (1872–1940) deutet an, was dabei hätte herauskommen können, aber methodologisch scheint eher Brauns Aufsatz über die französische Čajkovskij-Rezeption den Weg zu weisen, da er die Kultur der Salons und die halböffentliche und private Pflege der Klavier- und Kammermusik sowie des Liedes mit einbezieht.

Die Frage nach der Entstehung und Vermittlung der Topoi und Denkfiguren im Diskurs über Russizität in der Musik stellt sich ebenfalls (von Groote und Keym ausdrücklich erwähnt, S. 15). Die in dem Band zitierten Kritiker (lange vor Riesemann) behandeln die Topoi und Denkfiguren als objektive Wahrheit, die vom Leser geteilt und verstanden wird und keines Belegs bedarf, weswegen sie auch keine Gewährleute anrufen. Zuweilen scheinen sie den russischen Diskurs in vergrößerter Form (und, im Falle Deutschlands, aus der Außensicht des vermeintlich Stärkeren) widerzuspiegeln, doch lagen die maßgeblichen Schriften eines Vladimir Odoevskij, Aleksandr Serov oder Vladimir Stasov seinerzeit nur auf Russisch vor, weshalb eine direkte Rezeption auszuschließen ist. Hatten die Kritiker französische Schriften (vgl. Groote) einschließlich Cuis *La musique en Russie* (Paris 1880) gelesen? Ist keine Vermittlung nachweisbar, müsste man ketzerisch in Erwägung ziehen, dass die Aussagen zur Russizität vielleicht doch direkt in der Musik begründet sind, was seit Richard Taruskin und Marina Frolova-Walker im Westen als Mythos gilt, in Russland aber bis heute dogmatisch verfochten wird.

(August 2019)

Albrecht Gaub

REBECCA WOLF: *Friedrich Kaufmanns Trompeterautomat. Ein musikalisches Experiment um 1810*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2011, 242 S., Abb. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band 68.); DIES.: *Die Musikmaschinen von Kaufmann, Mälzel und Robertson. Eine Quellenedition*. München: Deutsches Museum 2012, 366 S., Abb. (Deutsches Museum Preprint, Band 5.)

Bei den beiden zu besprechenden Bänden handelt es sich um zwei getrennt veröffentlichte und jeweils „leicht überarbeitete“ (Bd. 1, S. 6 bzw. Bd. 2, S. 7) Teile der Dissertation Rebecca Wolfs, die nicht umsonst „mit

dem ‚Award of Excellence‘ des österreichischen Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung ausgezeichnet“ (Umschlagtext) wurde. Es handelt sich um bemerkenswerte und vielfacettige Arbeiten zu einem zwischen Instrumentenkunde, Technik-, Wissenschafts- und Kulturgeschichte angesiedelten Themenfeld, das bisher auf diese Weise in der Forschung noch nicht beleuchtet wurde.

Methodisch reicht Rebecca Wolfs Ansatz damit weit über den einer organologisch angelegten Studie, für die man die beiden Bände vielleicht auf den ersten Blick halten könnte, hinaus. Wie schon der Titel des zweiten Bandes andeutet, eröffnet Wolf über die Betrachtung, kulturgeschichtliche Verortung und technikgeschichtliche Einordnung ausgewählter Musikautomaten neue Zugänge zu einem Bereich der Musikgeschichte, der zwar durch verschiedene Musikinstrumentensammlungen zugänglich ist, bisher aber nicht in adäquater Weise entsprechend seiner geistesgeschichtlichen Bedeutung bearbeitet wurde. Es gelingt Wolf dabei überzeugend, Musikautomaten in ihrer Materialität sowohl mit dem philosophisch-musikalischen Denken als auch mit dem von technischer Innovation und Erfindung faszinierten Zeitgeist des 19. Jahrhunderts in Zusammenhang zu bringen. Sie folgt dabei stringent der Maxime, „das Objekt selbst [soll] Ausgangs- und Mittelpunkt der Untersuchung sein“ (Bd. 1, S. 13) und wählt Friedrich Kaufmanns Trompeterautomaten gleichsam zum Ausgangspunkt und roten Faden dieser 2011 erschienenen Kulturgeschichte rund um die Entstehung, Zur-Schau-Stellung und Kontextualisierung ausgesuchter Musikautomaten, die sie im zweiten Band um eine umfangreiche Quellensammlung ergänzt.

Auf insgesamt 242 Seiten zeichnet die Autorin im ersten Band „die Rezeption solcher Instrumententypen als Musikinstrument, Maschinenmensch und akustisches Experiment“ (Umschlagtext) nach. Im ersten der