

*ORLANDO FIGES: Die Europäer. Drei kosmopolitische Leben und die Entstehung europäischer Kultur. Aus dem Englischen von Bernd RULLKÖTTER. München: Hanser Berlin 2020. 639 S., Abb., Tab.*

*Pauline Viardot-Garcia – Julius Rietz. Der Briefwechsel 1858–1874. Hrsg. von Beatrix BORCHARD und Miriam-Alexandra WIGBERS. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2021. 663 S., Abb., Nbsp. (Viardot-Garcia-Studien. Band 1.)*

*Ivan Turgenev und die europäische Musikkultur. Hrsg. von Dorothea REDEPENNING unter Mitarbeit von Arno BREITENBACH und Johanna DÜE. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2020. 357 S., Abb., Nbsp., Tab.*

Orlando Figes, Historiker mit Russland-Schwerpunkt am Londoner Birkbeck College, ist ein viel gelesener, wenn auch als Wissenschaftler nicht unumstrittener Autor. Er besitzt ein sicheres Gespür für Themen von hoher Breitenwirkung, und auf dem schmalen Grat zwischen Lesbarkeit und Faktentreue gelingt es ihm, überraschende Verflechtungen zu entdecken und komplexe Zusammenhänge mit stupender Eleganz durchschaubar zu machen. Doch lohnt es sich, seine Eloquenz auf den Prüfstand zu stellen. Das fängt in seinem neuesten Buch schon beim Titel an: *Die Europäer. Drei kosmopolitische Leben und die Entstehung europäischer Kultur* (im Original: *The Europeans. Three Lives and the Making of a Cosmopolitan Culture*) verrät ebenso wenig darüber, dass es hier um die spanisch-französische Musikerin Pauline Viardot-Garcia (1821–1910), ihren französischen Ehemann, Louis Viardot (1800–1883), und den russischen Dichter Ivan Turgenev (1818–1883) geht, wie die schlichten Angaben „Salz, Pfeffer, Zwiebeln“ etwas über ein geplantes Kochrezept verraten. In dem Menü, das Figes daraus kreiert, geht es ihm um jene Methoden der Verbreitung, Vermittlung und Verständlichmachung von Kunst, Kultur und Den-

kungsarten, die im 19. Jahrhundert ihren Anfang nehmen und unser Leben bis heute bestimmen. Diesen Länder- und Sprachgrenzen überschreitenden Kulturtransfer, der zugleich auch der Beginn gezielter Werbestrategien ist, erschließt Figes über die Aspekte des Reisens, der Übersetzungen, des Öffentlichen, des Marketings, der Kanonisierung etc. Der Autor will nicht mehr und nicht weniger als eine Erklärung, wie die „europäische Kultur geschaffen wurde“ und „wie es geschah, dass um 1900 dieselben Bücher überall auf dem Kontinent gelesen, dieselben Gemälde reproduziert, dieselbe Musik daheim gespielt oder in Konzertsälen angehört und dieselben Opern in allen bedeutenden Theatern Europas aufgeführt wurden. Kurz, wie der europäische Kanon, der die Grundlage der heutigen Hochkultur nicht nur auf diesem Kontinent bildet, sondern allerorten auf dem Globus, wo sich Europäer niederließen, im Eisenbahnzeitalter entstand“ (S. 20). Und das gelingt ihm. Das gelingt ihm so lesenswert und plausibel, dass manche Dinge erst beim zweiten Lesen auffallen. Ein Beispiel: das Romanhaft-Anschauliche, mit dem Figes sich lebendig und bildhaft in die von ihm benannten Situationen hineinschreibt – woher stammen die Details, die subtilen unterschwelligeren Wertungen und Gewichtungen? Die Quellenangaben im Anhang sind pauschal, das Literaturverzeichnis fragmentarisch, die Auseinandersetzung mit Sekundärliteratur muss man suchen. Ein zweites Beispiel: die Personendarstellung – inwieweit spielen Sympathien, eigene (männliche, weiße, gutbürgerliche, unreflektierte) Wertvorstellungen und Blickverengungen mit hinein? Als Romancier ist Figes ein fesselnder Autor, doch im Bereich Wissenschaft darf er nicht die einzige Lektüre bleiben.

Für das ehrgeizige Unternehmen, am Beispiel von drei miteinander verflochtenen Biographien eine ganze Epoche auf den Punkt zu bringen, sind das Ehepaar Viardot und sein Familienfreund Turgenev denkbar

klug gewählt: Als Inbegriff kosmopolitischer Intellektueller hatten sie bei ihren zahllosen Reisen immer auch Kulturaustausch, Kulturvermittlung und Kulturvermarktung im ideellen Gepäck; sie besaßen den Bonusfaktor der Prominenz, wurden europaweit gehört und gelesen, und alle drei Biographien sind Musterbeispiele einer gelebten und gelingenden Einpassung in die unterschiedlichen Kulturen, in denen sie sich bewegten. Nicht nur bemühten sie sich aktiv um die Kultur der Länder, die sie bereisten und in denen sie wichtige Phasen ihres Lebens verbrachten, sondern sie arbeiteten auch aktiv daran, diese Kulturen durch ihre Kunst füreinander zu öffnen und das wechselseitige Verständnis zu fördern. So sang Viardot-Garcia stets auch Werke in der Sprache des Gastlandes, das sie bereiste; Turgenev wirkte als Übersetzer und als Rezensent.

Als attraktiven Bonus besitzt diese einzigartige *Ménage-à-trois* den Faktor des Pikanten. Wo man daher den Schwerpunkt legt – ob auf der künstlerischen Zusammenarbeit der Viardots und Turgenevs, auf den Mutmaßungen, Indizien und Ratespielen zur persönlichen Ebene oder auf dem, was die Vermengung beider Faktoren für die europäische Kultur an Impulsen gab –, ist eine wissenschaftliche Gewissensfrage.

Figes' Empathie scheint in diesem Dreieck nicht unbedingt der Frau zu gelten. Da ist es gut, dass der sorgfältig edierte umfangreiche Briefwechsel von Pauline Viardot-Garcia und Julius Rietz sie selbst zu Wort kommen lässt – als eine vielseitig interessierte, engagierte, sich ihres eigenen Werts und der Bedeutung ihrer Freiheit und ihrer mannigfachen Kontakte sehr bewusste Künstlerin und Frau. In ihren Briefen wird deutlich, wie sehr die Musikerin Pauline Viardot-Garcia – wohl auch durch ihre Sozialisation im romanischen Kulturraum, ihr Aufwachsen in einer reisenden Künstlerfamilie und ihre vielseitigen Begabungen und Interessen – ihren Erfolg selbstbewusst in die eigenen Hände nahm und dabei ganz nebenbei andere

Künstler förderte. Als international gefeierte Mezzosopranistin mit ausdrucksstarkem Gesang, maßstabsetzender Bühnenpräsenz und, wie die Briefe an Rietz zeigen, dezidiertem Verantwortungsgefühl für das gesamte künstlerische Gelingen einer Aufführung (S. 334), aber auch als Gesangslehrerin, Komponistin, Pianistin und Kulturvermittlerin „verkörperte [sie] gleichsam die Vielfalt europäischer Kultur des 19. Jahrhunderts“ (Borchard, S. 23). Die Herausgeberin Beatrix Borchard, seit Jahren in mannigfachen Aktivitäten für eine der komplexen Faktelage angemessene Neubewertung der Künstlerin engagiert, nennt sie zu Recht eine „Musikbotschafterin Europas“ (S. 19). Dabei handelt es sich ganz im Sinne von Figes um ein Europa, das bis zum Ural reicht und die Britischen Inseln und die Länder an den Rändern mit einbegreift – im Sinne eines kulturellen, in gemeinsamen Werten und einer gemeinsamen Geistesgeschichte verbundenen Gebildes, das es wert ist, heute mehr denn je auch als eine ethische Verpflichtung wahrgenommen zu werden.

1843 reiste die Künstlerin mit ihrem Mann, dem 21 Jahre älteren Schriftsteller und Kunsthistoriker Louis Viardot, nach Russland, begegnete dort Turgenev – und fortan war der Dichter ihr und ihrem Ehemann ein treuer Begleiter in einer „Lebens- und Schaffensgemeinschaft“ (Borchard, S. 21). Ihm vertraute sie in Russland und Deutschland die Publikation ihrer Lieder an, die sie im Stil Russischer Romanzen auf Texte u. a. von Alexander Puškin vertonte; ihn wollte sie verlässlich in der Nähe ihrer Familie wissen. Ähnlich essentiell, wenn auch stärker auf Entfernung konzipiert, ist Pauline Viardot-Garcias Verbindung mit dem Kapellmeister und Komponisten Julius Rietz. Ganz offenbar war die Musikerin also immer dann bereit, sich vorbehaltlos, emotional und unkonventionell zu öffnen, wenn dies mit ihrem künstlerischen Tun harmonierte und dieses davon profitiert. Nebenbei bietet der Briefwechsel nicht nur

ein plastisches Porträt Viardot-Garcias, ihres Familien- und Berufsalltags, sondern auch eine erstklassige „Quelle zu künstler-sozialgeschichtlichen Fragen, der Repertoiregestaltung, zu ästhetischen Diskussionen etc.“ (Borchard S. 31), wobei auch für Rietz „Briefeschreiben als Möglichkeit des Selbstentwurfs und der Selbstüberprüfung besonders in Krisensituationen“ (ebd. S. 33) fungiert.

Das Themenfeld, das diese beiden Bücher aufspannen, wird in dem sorgsam edierten Bericht zur internationalen interdisziplinären Tagung „Ivan Turgenev und die europäische Musikkultur“ vom Sommer 2018 in Heidelberg weiter versachlicht. Zwar scheint auch hier in einigen Beiträgen die Frage nach Pauline Viardots gelebter Weiblichkeit auf, doch durch den Fokus auf Turgenev verschiebt sich der Blick stärker auf die Werk-ebene. Die Verbindung von Viardot-Garcia und Turgenev wird durchweg unter dem Stichwort „Kooperation“ bearbeitet: Beatrix Borchard definiert sie als eine „Experimentier- und Schaffensgemeinschaft“ (S. 145). Nicholas G. Žekulin vertieft das künstlerische Miteinander am Beispiel der in St. Petersburg erschienenen Liedersammlungen. Bandherausgeberin Dorothea Redepenning präzisiert den gemeinsamen Dreischritt „Dichten – Übersetzen – Komponieren“ (S. 231).

Turgenevs Affinität zur Musik, die über die Bewunderung der Künstlerin und die aktive Partizipation an ausgewählten musikalischen Aktivitäten weit hinausgeht, lässt sich tiefer verstehen, wenn sein Schaffen, Denken und Schreiben selbst in den Blick genommen wird. Im Kapitel „Ästhetische Diskurse“ untersucht Elena Chodorkovskaja die Frage nach einer Nationalkultur, die Turgenev sehr anders wahrnimmt als Vladimir Stasov. Svetlana Laščenko schaut dagegen eher auf „Turgenev’s Musical Europeanness“. Alexandre Zviguilsky nimmt Beziehungen zu „einige[n] französischen Komponisten“ in den Blick (wobei er „Beziehungen“ durch-

aus doppelwertig angeht), und Klaus-Dieter Fischer richtet den Blick auf Turgenev und Franz Liszt (der immerhin der Klavierlehrer der jungen Pauline war). So zeigt sich am Beispiel Turgenevs die ‚europäische‘ Komponente im Denken, Handeln, in den persönlichen Bekanntschaften und den ästhetischen Diskussionen jener Zeit – etwas, was ja auch Orlando Figes betont. Daher nimmt es nicht Wunder, dass Turgenevs Werk musikalisch rege rezipiert wird. Inna Klause, Dorothea Redepenning und Karen Evans-Romaine untersuchen Bühnenvertonungen nach seinen Erzählungen, Christoph Flamm konzentriert sich auf Anton Arenskijs Musikalisierung der „Gedichte in Prosa“. Im Ergebnis findet „Turgenevs im literarischen Medium gestaltete musikalische Dramaturgie [...] im musikalischen Medium ästhetische Entsprechung durch musikspezifische Ausgestaltung“ (Redepenning, S. 289).

Dadurch wird klar, dass man der Musik direkt in Turgenevs belletristischem Schaffen am allernächsten kommt. Der Beitrag von Polina de Mauny und vergleichende Untersuchungen zu Dostoevskij und Tolstoj (Hans-Jürgen Gerigk), Nikolai Gogol’ (Pavel Fokin) und Isaak Babel’ (Urs Heftrich) verweisen auf Traditionslinien, die zu Turgenev hinführen, mit gleichem Recht aber auch von ihm ausgehen und ihn als Literaten und Musikkenner zur Referenzfigur machen. Insgesamt fungiert die Musik in seinem Schreiben als eine Erlebenssphäre, die in ihrer Unmittelbarkeit „die Religion ersetzt“ (S. 22), wie Gerigk anschaulich belegt. (Diese Unmittelbarkeit des Hingerissenseins prägt ja auch Turgenevs Liebe zu Pauline Viardot-Garcia.)

Das wichtigste Ergebnis der Lektüre aller drei Bände ist letztlich wohl die Erkenntnis, wie sehr Sprache der Schlüssel zur Welt ist – insbesondere zu einer Welt, in der Kultur nicht als eng umgrenzter Besitz, sondern als mannigfaltiger, auf Austausch und Entwicklung bedachter Teil allgemeinemenschlicher Existenz begriffen wird. Turgenev als Rei-

sendem zwischen den Ländern Russland, Deutschland, Frankreich gelang es nicht nur, sich die einzelnen Kulturen wesensmäßig anzuverwandeln, sondern auch, sie wechselseitig füreinander aufzuschließen. Mit Respekt vor der europäischen Kultur verlieh er der russischen Literatur neue Akzente und machte sie in Westeuropa aktiv bekannt, indem er die europäischen Publikationsmöglichkeiten nutzte, sie aktiv durch Übersetzungen und Rezensionen unterstützte und mit seinem subtilen Sprachgefühl auch in den Bereich der Musik hineinwirkte. „Turgenevs Weltanschauung wurzelt im Respekt vor dem Menschen und seinen Kulturgütern unabhängig von nationalen Zugehörigkeiten; seine Ästhetik wird, wie er besonders in dem Roman ‚Rauch‘ ausführt, getragen von ‚Bildung‘ und ‚Zivilisation‘ als eine gemeinsame Idee, die sich vor allem auch durch Kunst definiert“ (S. 7), wie Dorothea Redepenning im Vorwort zu dem Sammelband formuliert. Dass eine solche Welthaltung fast notwendig zur Musik als Sprache jenseits aller Sprachgrenzen führt, liegt nahe. In der Musik fällt es am leichtesten, die Idee eines zivilisierten Europas aktiv zu leben und Herkunftskultur und Ankunfts-kultur gleichwertig in das individuelle Leben zu integrieren und für das eigene Schaffen fruchtbar zu machen. Insofern war Turgenev nicht nur der sprachliche Berater einer bedeutenden Sängerin und Komponistin, sondern ein Sprachmusiker ersten Ranges. Das rechtfertigt auch in der Musikwissenschaft die Beschäftigung mit ihm. Denn ein zivilisiertes Europa kann auf das Miteinander-Sprechen zu keiner Zeit verzichten.

(März 2022)

*Kadja Grönke*

*THEODOR W. ADORNO: Musikalische Briefwechsel Band 1. Theodor W. Adorno, Ernst Krenek: Briefwechsel 1929–1964. Hrsg. von Claudia MAURER ZENCK. Berlin: Suhrkamp 2020. 484 S. (Theodor W. Adorno, Briefe und Briefwechsel. Band 6.)*

Die vom Theodor W. Adorno Archiv bei Suhrkamp herausgegebenen Reihen der *Briefe und Briefwechsel* wie auch der *Nachgelassenen Schriften* stellen aufschlussreiche Dokumente für die Adorno-Forschung dar. So handelt es sich bei den (bereits publizierten ebenso wie den archivalisch aufbewahrten) Briefwechseln – wenn einen nicht gerade das Gefühl beschleicht, einer eindeutig privat intendierten Konversation zu folgen – um höchst informative Quellen, mit denen sich neue Blickwinkel und Zusammenhänge erschließen lassen. Im Medium des Briefes schien es sich Adorno eher zu erlauben, Dinge explizit in Worte zu fassen, wovor er sonst zurückscheute, aus Sorge, ein Teilaspekt könnte zu wörtlich, zu affirmativ aufgefasst werden. Dass nach den Briefwechseln zwischen Adorno und Walter Benjamin, Alban Berg, Max Horkheimer, Siegfried Kracauer und Gershom Scholem nun der Briefwechsel mit Ernst Krenek in einer Neuauflage vorliegt, ist höchst erfreulich.

Bereits in der 1974 bei Suhrkamp publizierten und von Wolfgang Rogge herausgegebenen Edition konnte man dem von manchen Pausen durchzogenen Austausch zwischen Adorno und Krenek in den Jahren 1929–1964 gut folgen. Wodurch zeichnet sich also die von Claudia Maurer Zenck herausgegebene Neuauflage aus? Die 64 in der alten Ausgabe enthaltenen Briefe wurden um neun seither entdeckte Briefe und Postkarten ergänzt, dazu kommen weitere Materialien wie die Entwürfe eines von Adorno (S. 158) und eines von Krenek (S. 350–353, Anhang) geplanten Essaybands. Der Anhang mit einer Länge von knapp 150 Seiten umfasst vor allem die „auf einander Bezug nehmende[n]