

Inga Mai Groote ist Ordentliche Professorin für Musikwissenschaft an der Universität Zürich. Ihre Forschungsinteressen konzentrieren sich auf die Musikgeschichte der frühen Neuzeit im deutschsprachigen Raum und des ausgehenden 19. Jahrhunderts in Frankreich mit ihren sozial-, kultur- und wissenschaftlichen Aspekten sowie die Geschichte der Musiktheorie und ihrer Buchkultur.

Stefan Keym ist Ordentlicher Professor für Musikwissenschaft an der Université Toulouse Jean Jaurès. Seine Schwerpunkte liegen in der neueren Musikgeschichte Deutschlands, Frankreichs und Osteuropas, insbesondere auf den spezifischen Interpretationen, die musikalische Konzepte und Praktiken (wie Symphonie und Symphoniekonzert) bei ihrem Transfer in verschiedenen kulturellen und politischen Kontexten erfahren.

Russische Musik in Westeuropa bis 1917

Ideen
Funktionen
Transfers

Herausgegeben von
Inga Mai Groote und Stefan Keym

et+k
edition text + kritik

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

ISBN 978-3-86916-702-2

Umschlagentwurf: Thomas Scheer

Umschlagabbildung: Collage, Material aus Richard Beattie Davis, *The Beauty of Belaeiff*,
Bedford: G-clef publishing, 2 ed./2009

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2018
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Olaf Mangold Text&Typo, 70374 Stuttgart

Druck und Buchbinder: Druckerei Laupp & Göbel GmbH, Robert-Bosch-Straße 42,
72810 Gomaringen

Inhalt

- Inga Mai Groote · Stefan Keym
Einführung: Russische Musik in Westeuropa 9
- Dorothea Redepenning
»Ils valent la peine qu'on s'en occupe sérieusement,
dans l'Europe musicale.«
Franz Liszt als Mediator russischer Musik in Westeuropa 17
- Hans-Joachim Hinrichsen
Zwischen »hochbegabten schöpferischen Talenten«
und »Tartarismus mit europäischem Firniß«.
Hans von Bülow's ambivalentes Verhältnis zur russischen Musik 32
- Marina Raku
Der Hamburger Intendant »Monopollini« als Propagandist der
Musik Čajkovskijs im deutschsprachigen Raum 51
- Stefan Keym
Auffrischung oder Abweichung von der Tradition?
Präsenz und Wahrnehmung russischer Symphonik
in Leipzig bis 1914 73
- Stefan Weiss
Nationale Musik vom internationalen Dirigenten.
Arthur Nikisch's Beitrag zur Rezeption russischer Musik
in Deutschland 112
- Wolfram Steinbeck
»Eigentlich nur Geflunker, Sand in die Augen«?
Čajkovskij bei Mahler 132
- Helmut Loos
Paul Juon und die Rezeption russischer Musik
im deutschsprachigen Raum 148

- Jeanna Kniazeva
Jacques Handschin auf der Suche nach seiner Wissenschaft.
Briefe an Karl Krumbacher 160
- Anna Fortunova
»Mit besonderer Wertschätzung«.
Oskar von Riesemanns Schriften zu russischer Musik 173
- Christoph Flamm
Sergej Kusevickij.
Ein Vermittler russischer Musik im Westen? 193
- Steven Baur
Russia, Western Europe, and *Pictures at an Exhibition* 206
- Philip Ross Bullock
Are You Musical?
Sexuality and Social Utopianism in the Reception
of Russian Music in Late-Victorian and Edwardian Britain 229
- Vincenzina C. Ottomano
Überlegungen zur Rezeption russischer Opern in Italien.
Una vita per lo Czar und *Boris Godunov* in Mailand 247
- Lucinde Braun
»Diémer m'a offert son concours«.
Čajkovskij und seine Interpreten in Frankreich 267
- Inga Mai Groote
Historiographie und Popularisierung der russischen Musik.
Die »jeune école russe« als Vorbild für Frankreich 285
- Roland Huesca
Die Ballets Russes in Paris.
Eine Anatomie des Geschmacks der Belle Époque 296

Anhang

- Russische Musik in Westeuropa – wichtige Aufführungsdaten 313
- Autorinnen und Autoren 318
- Personenregister 319

Music did indeed have a particular meaning in late nineteenth and early twentieth-century Britain, a meaning that was conditioned by the interaction of a number of coterminous discourses, including nationalism, gender, sexuality and the language of the emotions. The relationship between these discourses was not always causal; it is certainly not exclusively so. Nonetheless, these discourses are characterized by a striking number of parallels when it comes to their ideologies, vocabularies and assumptions; by tracing a specific set of interactions between such diverse fields as the reception of Russian culture in Western Europe, the unfolding discovery of Čajkovskij's biography and the new discipline of sexology, it becomes possible to expose a field of critical enquiry that is both of historical interest and of contemporary relevance. One of the legacies of the work of Michel Foucault is that the evolution of what we now take to be modern categories of human sexuality is usually linked to developments in the law and medicine, but the role of the arts in shaping, as well as reflecting, such identities is a topic of equal, and possibly greater importance.

musical, here is my evidence; one is always reading in the best newspapers that a wellborn young man, of good appearance, friendly, agreeable and musical, would like to be adopted by a mature gentleman, or to travel with a young rich man, or spend time in the company of a man of the world. One also reads that a man of the world, or a rich gentleman, would like to take on as his secretary or travelling companion, or companion in the town or companion in the countryside some well-born young man who is both agreeable and musical. Does musical have a particular meaning? See Marc-André Raffalovich, *Uranisme et unisexualité: étude sur différentes manifestations de l'instinct sexuel*, Lyon – Paris 1896, p. 188.

Überlegungen zur Rezeption russischer Opern in Italien

Una vita per lo Czar und Boris Godunov in Mailand

Die Geschichte des Kulturaustausches zwischen Russland und Westeuropa ist von äußerster Komplexität. Die russische Kulturpolitik des 17. und 18. Jahrhunderts hatte zu einem veritablen »Import« von Künstlern, Operntruppen und -repertoires sowohl nach Moskau als auch nach St. Petersburg geführt. Zur gleichen Zeit hatte diese Orientierung zum Westen hin die Entfaltung einer bodenständigen Operntradition gehemmt, was sich seinerseits auf Russlands Image im Ausland negativ auswirken sollte, wo es als »Nation ohne Musik« wahrgenommen wurde, wenn nicht gar als barbarisches und unkultiviertes Territorium. Eine solche verzerrte Wahrnehmung des musikalischen Universums Russland setzte sich noch zu Zeiten von Glinka, Dargomyžskij und später der »Mogučaja kučka« fort und führte dazu, dass die Bereitschaft fehlte, einer genuin russischen Oper den Rang eines absoluten Kunstwerkes zuzuerkennen.

Bewertung und Wirkung der russischen Oper im Westen ändern sich jedoch radikal in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, also in einer für die Geschichte der Nationalstaaten entscheidenden Zeit.¹ Italiens politische Krise nach der Erlangung der staatlichen Einheit und das Streben nach einer neuen nationalen Identität auch auf dem Gebiet des Musiktheaters stellten die wichtigsten Prämissen dar für eine neue Rezeptionsweise des internationalen Repertoires: Wurde zum einen der Erfolg von Wagners Musikdramen besonders in Bologna als Bedrohung und gleichsam als »Entartung« eines genuin italienischen Musikkonzepts erlebt, so wurde zum anderen die russische Musik als exemplarische Konkretisierung einer neuen Form des Nationalismus betrachtet.

Dieser Beitrag analysiert zwei Fallbeispiele der Rezeption russischer Musik in Italien: die Mailänder Aufführung von *Ein Leben für den Zaren* im

¹ Vgl. Inga Mai Groote, *Östliche Ouvertüren: russische Musik in Paris 1870–1913*, Kassel 2014; *Russia in Britain, 1880–1940: From Melodrama to Modernism*, hrsg. von Philip Ross Bullock und Rebecca Beasley, Oxford 2013; Richard Taruskin, »Non-Nationalists and Other Nationalists«, in: *19th-Century Music* 35 (2011), S. 132–143.

Jahre 1876 und die Erstaufführung von *Boris Godunov* am Teatro alla Scala 1909. Die Analyse der Reaktionen der Kritik lässt zwei unterschiedliche Stellungnahmen gegenüber dem russischen Musiktheater im Verhältnis zur italienischen Tradition des Melodramma hervortreten: zum einen gnadenlose Kritik im Namen des Konservatismus und zum anderen das Bedürfnis nach Erneuerung und Internationalisierung des Opernrepertoires. Diese beiden Beispiele dienen auch dazu, eine Linie zu ziehen, die vom Fin de siècle bis zur Durchsetzung der russischen Opern auf den italienischen Theatertüben in den 1920er Jahren führt.

1. Im Schatten von Verdi: Glinka, Bülow und die italienische Presse²

Der Frühling 1874 brachte wichtige Neuigkeiten im Mailänder Musikleben. Während die Stadt Johann Strauß bei dessen erstem Besuch in Mailand große Ehren erwies – neben Applaus und Zugaben konnten auch wahre Rekord-Einnahmen verzeichnet werden³ –, warteten die meisten Kritiker gespannt auf die Uraufführung von Verdis *Messa da Requiem* anlässlich des ersten Todestages von Alessandro Manzoni, welche am 22. Mai in der Kirche San Marco stattfinden sollte.

Ein weiteres Ereignis, das für denselben Monat angekündigt war, stand nicht minder im Fokus der Aufmerksamkeit der Presse des Landes: Die italienische Erstaufführung von Michail Glinkas *Ein Leben für den Zaren* war in der Tat in der ganzen Stadt zum Gesprächsstoff geworden und lieferte im Voraus Material für Artikel, Feuilletons und lange, erwartungsvolle Loblieder.

Freilich war die Begeisterung angesichts eines solchen Ereignisses durchaus berechtigt: Man bedenke, dass es dabei nicht bloß um die italienische Erstaufführung ging, sondern darum, dass zum ersten Mal überhaupt eine russische Oper in Westeuropa aufgeführt werden sollte (abgesehen von Bühnenwerken Anton Rubinsteins, der freilich sowohl deutsche als auch russische Libretti vertonte).

2 Der folgende Abschnitt erweitert meine Überlegungen in: Vincenzina Ottomano, »Die Rezeption russischer Opern in Europa um die Wende des 19. Jahrhunderts: »Ein Leben für den Zaren« in Mailand«, in: *Studia Musicologica* 52 (2012), S. 143–156.

3 Vgl. die Berichterstattung in *Il Trovatore*, 11.5.1874, S. 2, und *L'Illustrazione Universale*, 1.5.1874, S. 203f.

Man darf überdies auch die besondere kulturhistorische Situation der italienischen Theater in den 1870er Jahren nicht außer Acht lassen wie auch die Unruhe der Kritiker, die gerade in jenen Jahren ausländischen Opern mit gemischten Gefühlen begegneten. Die Aufführungen von Wagners *Lohengrin*, die weniger als drei Jahre zuvor in Bologna stattgefunden hatten, hatten zwar zu einer ästhetischen Debatte über die Notwendigkeit geführt, die »Nationalgrenzen zu öffnen«, jedoch gleichzeitig die bereits vorhandene Rivalität zwischen der »Provinzstadt« Bologna und Mailand angefacht, wobei Letztere sich als unbestrittene Hauptstadt der italienischen Kultur etablieren wollte. Wagners Erfolg in Bologna bewirkte unmittelbar die entschiedene Ablehnung jeglichen ausländischen Einflusses durch die Mailänder. »Salvaguardare la tradizione italiana« (»Die italienische Tradition soll gewahrt werden«), hieß ihr Verteidigungsmotto, das auch dazu führen sollte, dass Mailand als selbsternannte Hochburg italienischer Tradition Wagners Musik äußerst skeptisch gegenüberstand und *Lohengrin* am 20. März 1873 ein kolossales Fiasko bereitete.

Wurde nach dem Misserfolg des *Lohengrin* an der Scala die »questione wagneriana« fast 15 Jahre lang nicht mehr erörtert, so sind die Vorurteile und Verdächtigungen, die im Zusammenhang mit der Aufführung von *Ein Leben für den Zaren* formuliert wurden, allzu leicht verständlich.

Man könnte fragen, ob die Wahl von Glinka – der sich als Opernkomponist vor allem in Italien ausgebildet hatte – bzw. die spezifische Erscheinungsform dieser Oper mit ihrer herkömmlichen und die italienische Tradition in vielen Details nachahmenden Struktur nicht als eine Art Vorwand, ja als ein trojanisches Pferd fungierte, um die Festung der »arte patria italiana«⁴ zu erstürmen – und zwar auf weniger traumatische Weise als mit den Wagner-Aufführungen in Bologna und ohne Rückgriff auf die verschlissene Formel der »Zukunftsmusik«, so dass sich das italienische Publikum durch die fremde »Kontamination« nicht allzu sehr bedroht fühlen musste.

Eigentlich war diese Initiative nur zum Teil ein italienisches Verdienst, denn Planung und Realisierung erfolgten im Milieu des russischen Adels. Die nationalistische Debatte auf der Halbinsel reagierte unmittelbar darauf

4 Ute Jung, »La fortuna di Wagner in Italia«, in: *Wagner in Italia*, hrsg. von Anna Amalie Abert und Giancarlo Rostirolla, Turin 1982, S. 106; zur Rezeption von Wagners Opern in Bologna siehe das Kapitel »Viva Rossini – Morte a Wagner? From Campanilismo to the Future«, in: Axel Körner, *Politics of Culture in Liberal Italy from Unification to Fascism*, London 2009, S. 221–262, und Maurizio Giani, »Das musikalische Selbstverständnis im Italien des ausgehenden 19. Jahrhunderts«, in: *Klang – Ton – Musik. Theorien und Modelle (national)kultureller Identitätsstiftung*, hrsg. von Wolf Gerhard Schmidt u. a., Hamburg 2014, S. 243–256.

im Sinne von Überlegungen ästhetischer Natur, die zum ersten Mal nicht nur die angrenzenden französisch- und deutschsprachigen Kulturräume betrafen, sondern sich einem neuen Horizont öffneten, der von dem üblichen Konzept des italienischen Melodramma tatsächlich ›Abstand nahm.

Die Rezeption der russischen Oper in Italien wurde durch die Erstaufführung von *Ein Leben für den Zaren* von Michail Glinka im Teatro dal Verme in Mailand eröffnet. Die Jubiläumsfeier für den Komponisten (geboren am 20. Mai/1. Juni 1804) anlässlich seines 70. Geburtstags war für Aleksandra Gorčakova, russische Sängerin adliger Herkunft, Anlass, die Inszenierung von Glinkas Meisterwerk zu organisieren und finanziell zu unterstützen.

Glinka sollte eigentlich in Mailand nicht so unbekannt gewesen sein, da er sich einige Jahre lang (1830–1833) in Italien aufgehalten – er pflegte damals freundschaftlichen Umgang mit Vincenzo Bellini, Giuditta Pasta und Giovan Battista Rubini – und sich damals intensiv am musikalischen Leben der Stadt beteiligt hatte. In Wirklichkeit hatte seine Anwesenheit aber nur undeutliche Spuren im Gedächtnis der Italiener hinterlassen. Im Feuilleton der Tageszeitung *La Perseveranza* war beispielsweise zu lesen:

»C'è di quelli, per esempio, i quali credono che il signor maestro Glinka sia un autore vivente, un giovane che promette, un maestro di quelli che vengono in Italia a tentare la rea fortuna. C'è stato un giornale che dapprincipio ha annunziato la *Vita per lo Czar* come fosse un'opera nuova, di maestro vivo. Adesso, con il dizionario di Fétis e colla notizia di Berlioz alla mano, i critici da dozzina si sono un pochino orientati e sanno dire che il Glinka nacque nel 1804, morì nel 1857, e che *La vita per lo Czar*, eseguita a Pietroburgo nel 1839 [sic], ebbe un successo di grande entusiasmo.«⁵

Trotz der ziemlich peinlichen Verwirrung um Glinka kam die Oper am 20. Mai 1874 im Mailänder Teatro dal Verme zur Aufführung:

»Mercoledì sera alle 8 e mezzo (tempo di Roma), nel Teatro che porta il nome elegante di Dal Verme, circolavano voci sinistre. [...] Tutta la colonia russa, non solo di Milano, ma anche delle altre città dell'alta Italia, era là per

5 *La Perseveranza*, 10.5.1874, S. 3. (»Es gibt einige, die glauben, dass der Herr Maestro Glinka ein noch lebender Autor sei, ein viel versprechender junger Autor, einer jener Maestri, die nach Italien kommen, um ihr trügerisches Glück zu versuchen. Es hat da eine Zeitschrift gegeben, die zunächst die Oper *Ein Leben für den Zaren* so angekündigt hatte, als sei sie ein neues Werk eines noch lebenden Maestro. Anhand des Lexikons von Fétis und des Berichts von Berlioz haben sich nun diese mittelmäßigen Kritiker etwas anders orientiert und inzwischen herausgefunden, dass Glinka 1804 geboren und 1857 gestorben ist und dass die Oper *Ein Leben für den Zaren* 1839 [sic] mit begeisterndem Erfolg in St. Petersburg aufgeführt wurde.«)

fare omaggio al più rinomato fra' maestri russi, a Michele Glinka, ed alla sua opera *La Vita per lo Czar*. In quell'elemento esotico non regnavano, s'intende, che disposizioni ottimiste. Ma nel numeroso, soverchiante elemento paesano, come ho detto di sopra, circolavano voci sinistre. Musica russa chissà che orrore! Parecchi artisti teatrali di quart'ordine [...] erano risolti a far giustizia del barbaro straniero, di cui si volevano importare le cacofonie e le dissonanze.

Disgraziatamente per questi signori e per tutti i pessimisti del progetto, i quali arricciano il naso ad ogni novità, ed hanno l'abitudine della demolizione a priori, l'opera di Glinka ebbe un successo brillantissimo.«⁶

So beginnt der mit dem Pseudonym »Il Sostituto« gezeichnete Artikel in der Zeitschrift *Il Trovatore*, der – mit durchaus schrillen Tönen – die Wirkung zusammenfasst, die die Erstaufführung von *Ein Leben für den Zaren* hervorgerufen hatte.

Mag auch patriotischer Stolz auf italienischer Seite die Meinung von Lesern und Kritikern beeinflusst haben, so sollte man an dieser Stelle insbesondere den Impuls erforschen, der einen recht bekannten ausländischen Kritiker beseelte, als er *Ein Leben für den Zaren* und Verdis *Requiem*, das zwei Tage danach uraufgeführt wurde,⁷ ohne jede Umschweife oder irgendwelche Rücksichtnahmen rezensierte. Hans von Bülows Artikel, der in der Augsburger *Allgemeinen Zeitung* mit der Überschrift »Musikalisches aus Italien« erschien, fiel kurz darauf auch der italienischen Presse auf, die sich sofort daran machte, die scharfen Urteile des deutschen Barons zu übersetzen und zu kommentieren.⁸

6 *Il Trovatore*, 21.5.1874, S. 1. (»Mittwoch Abend um 20.30 (römische Zeit) im Theater mit dem eleganten Namen Dal Verme [wörtlich »beim Wurm«] kursierten düstere Gerüchte. [...] Die gesamte russische Kolonie, nicht nur aus Mailand, sondern auch aus anderen italienischen Städten war dort anwesend, um dem berühmtesten unter den russischen Maestri, Michail Glinka, und dessen Oper *Ein Leben für den Zaren* zu huldigen. In jenem exotischen Milieu herrschten selbstverständlich ausschließlich optimistische Erwartungen. Im hiesigen, zahlenmäßig überwiegenden Milieu, kursierten, wie bereits erwähnt, düstere Gerüchte. Russische Musik, einfach schauerlich! Zahlreiche Theaterkünstler niedrigen Ranges [...] waren drauf und dran, mit dem barbarischen Fremden, dessen Kakophonien und Dissonanzen man einführen wollte, kurzen Prozess zu machen. Zur Schmach jener Herrschaften und sämtlicher Pessimisten, die über jede Neuigkeit die Nase rümpfen und die Gewohnheit pflegen, alles schon vorher zu vernichten, hat Glinkas Oper einen glänzenden Erfolg erzielt.«)

7 Vgl. Gundula Kreuzer, »Oper im Kirchengewand? Verdi's Requiem and the Anxieties of the Young German Empire«, in: *Journal of the American Musicological Society* 58 (2005), S. 399–450, und David Rosen, »Introduction/Introduzione«, in: *Messa da Requiem*, hrsg. von dems., Chicago – Mailand 1990 (The Work of Giuseppe Verdi/Le opere di Giuseppe Verdi, Reihe III, Bd. 1), S. XXIII f. und LIV.

8 Hans von Bülow, »Musikalisches aus Italien«, in: *Allgemeine Zeitung*, 28.5 und 1.6.1874, S. 2293 f. und 2351 f.; in leicht gemilderter Fassung abgedruckt in dems., *Briefe und Schriften*, hrsg. von Marie von Bülow, Bd. 3, Leipzig 1896, S. 340–352.

Der unglückselige Zufall der zeitlichen Nachbarschaft der Aufführungen von *Ein Leben für den Zaren* und der *Messa da Requiem* lieferte Bülow Gelegenheit, eine Reihe polemischer Fragen ins Spiel zu bringen, welche die wichtigsten Themen der damaligen musikalischen Diskussionen unter die Lupe nahmen. Bülow beschränkte sich jedoch nicht darauf: Der gesamte Artikel erwies sich als gut ausgeklügelter Plan, um unter jedem denkbaren Aspekt Verdi und das italienische Musiksystem rhetorisch zu vernichten:

»Das erste dieser Ereignisse, das für nordische Ausländer, also auch für den Berichterstatter bei weitem interessanter, war [...] die erstmalige Aufführung der russischen Nationaloper: »Das Leben für den Zar« von Michael Glinka in italienischer Sprache [...] Das zweite wird die morgen Vormittags in der hierfür theatralisch hergerichteten Kirche San Marco vom Autor, Senator Giuseppe Verdi, ausnahmsweise selbst geleitete Monstre-Aufführung seines im Auftrage der Stadtbehörden zur Feier der ersten Wiederkehr von Alessandro Manzoni's Sterbetag (22. Mai 1873) componirten Requiem sein, mit welchem der allgewaltige Verderber des italienischen Kunstgeschmacks und Beherrscher dieses von ihm verdorbenen vermutlich den letzten seinem Ehrgeiz unbequemen Rest von Rossini's Unsterblichkeit hinwegzuräumen hofft.«⁹

Obwohl Bülow die Erstaufführung von Glinkas Oper in italienischer Sprache als das wohl interessanteste Ereignis im »giovanissimo e verdissimo regno« (»sehr jungen und noch ganz grünen [ganz von Verdi geprägten] Königreich«) bzw. Glinka als »Ehrenbürger der deutschen Republik der Komponisten« angekündigt hatte, war der Empfang seitens des italienischen Publikums – das seine Aufmerksamkeit lieber auf das Requiem richten wollte – nicht ebenso herzlich, was Bülow dazu brachte, Verdis Uraufführung nicht beizuwohnen (als Zeichen des Protests, wie er meinte).

»Endlich hat uns aber das traurige Schauspiel der Niederlage slawischer Kultur, (vom musikalischen Standpunkt können wir ebenso gut deutsche Kultur sagen), am gestrigen Abend außer Stand gesetzt, kalten Blutes einem – noch dazu künstlich arrangierten – Triumphe romanischer Barbarei anzuwohnen.«¹⁰

Bülow ging es freilich nicht ausschließlich um diesen Anlass. Die Aufführungen waren für ihn vielmehr Ausgangspunkt einer Überlegung, die sich

⁹ Ebd., S. 2293.

¹⁰ Ebd., S. 2352. Zu Bülows Haltung zur russischen Musik siehe auch Hans-Joachim Hinrichsen, »Zwischen »hochbegabten schöpferischen Talenten« und »Tartarismus mit europäischem Firniß«. Hans von Bülows ambivalentes Verhältnis zur russischen Musik«, im vorliegenden Band, S. 32–50.

nicht nur mit diesem Umstand befasste, sondern jene offensichtliche Grenzlinie zu ziehen versuchte, die Italien von Deutschland so deutlich trennte. Für den deutschen Baron hatten die ziemlich negativen Reaktionen auf die Oper *Ein Leben für den Zaren* (die sein Artikel rhetorisch übertrieb) zunächst den Stolz jener »deutschen Musiker-Republik« verletzt, als deren Mitglied er sich als Deutscher und enthusiastischer Liebhaber der slawischen Kultur fühlte. Daraus ergibt sich ein präziser Mechanismus, der im westlichen, erst im Entstehen begriffenen Panorama der Rezeption des russischen Nationalismus häufig auftreten wird: der Mechanismus der kulturellen Identifikation und der Übernahme eines Modells, um ein anderes zu legitimieren.

Zeigte sich Italien gegenüber einer »barbarischen« Musikkultur auch wesentlich ablehnend, so machte dennoch die deutsche Kritik Gebrauch von ihren privilegierten Beziehungen zu Russland, um eine Überlegenheit zu behaupten, die das übrige Europa scheinbar nicht begriff, während später die kosmopolitische Anschauung Frankreichs – das als erstes Land die Musik zahlreicher russischer Komponisten positiv aufnehmen und unterstützen sollte – die Möglichkeit einer würdigen und willkommenen Alternative zu Wagner und dessen Theorien über das Melodrama bestätigte.

Im späten 19. Jahrhundert diente also im Westen die russische Musik als »Zünglein an der Waage«, da sie in manchen Fragen ästhetischer wie auch politischer Natur (man denke nur an Bismarcks russlandfreundliche Politik oder etwas später an die französisch-russische Allianz im Jahre 1891) für ein Gleichgewicht sorgt. Gerade deshalb wurde sie jedoch immer weniger aufgrund ihres eigentlichen künstlerischen Werts wahrgenommen; ihre Rezeption wurde vielmehr mit derart vielen Nebenbedeutungen aufgeladen, dass sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts kaum noch Anspruch auf den Nimbus eines autonomen Kunstwerks erheben konnte.

2. Das Echo des Risorgimento

Dieser kulturelle Identifizierungsprozess wird auch in der italienischen Übersetzung des Librettos von Glinkas Oper und in der musikalischen Anpassung der Partitur durch Aleksandra Gorčakova und die Musikerin Carlotta Ferrari¹¹ offensichtlich.

¹¹ Vgl. *Le Lombarde in musica*, hrsg. von der Fondazione Adkins Chiti, Rom 2008, S. 122f., und Patricia Adkins Chiti, *Donne in musica*, Rom 1996, S. 256f.

Der Originaltext des Librettos erfuhr zwei verschiedene Überarbeitungen: eine erste wortwörtliche Übersetzung, die Aleksandra Gorčakova vornahm, und eine zweite rhythmisch-poetische Fassung, die das italienische Libretto der vorhandenen Musik anpasste, was Carlotta Ferrari realisieren sollte.¹² Betrachten wir das patriotische Bekenntnis des Einleitungschores in der italienischen Übersetzung, so fallen einige Stellen auf, an denen die Übersetzung vom russischen Originaltext erheblich abweicht, was jedoch nicht aus syntaktischen Gründen aufgrund einer unvermeidlichen Anpassung des poetischen Textes an die Musik geschah, sondern eher zugunsten einer bestimmten Wortwahl, die unseres Erachtens nicht minder vom eigentlichen Sinne des Originaltextes abweicht (siehe Tabelle 1).

Die Übersetzerin paraphrasiert den Vers »Ljagu za Carja, za Rus'« (»Ich sterbe für den Zaren, für Russland«) mit »für seine heimatliche Scholle kämpfen« (»pugnare per il suolo natio«), und wenig später wird »Slava mne w Rusi svjatoj« (»Mir sei Ruhm im heiligen Russland«) zu »mein Blut werde ich ihm opfern« (»il mio sangue a lei darò«).

Dabei ist dieser Chor, der der Oper den Titel gibt, eines der wichtigsten Stücke, das von Anfang an zu einer wahren Nationalhymne für Russland und dessen Volk geworden ist. Kaum zu glauben also, dass gerade die Adelige Aleksandra Gorčakova eine so wesentliche Änderung empfahl.

In Wirklichkeit stellt die Ersetzung der Worte »Zar« bzw. »Russland« durch »Vaterland« bzw. »heimatliche Scholle« eine Konstante dar, die im ganzen Operntext begegnet, wie übrigens auch die Anspielungen auf das »unterdrückte Land« und auf den »barbarischen Unterdrücker«, die im russischen Text kein einziges Mal vorkommen.

Aus dem Text werden also all die Stichwörter entfernt, deren starke politische Konnotationen sich auf spezifische Voraussetzungen der russischen Nationalkultur beziehen, zugunsten einer Terminologie, die auf einen neutralen Gehalt des Operntextes zielt.

Die Hinweise auf das Vaterland, auf den Feind, auf die heimatliche Scholle und auf den Fremden, der zu bekämpfen ist, verbinden den Text aufs Engste mit der eigenen Erfahrung und dem Horizont des italienischen Publikums,

12 Allgemein zum Problem der Librettoübersetzung siehe *Librettoübersetzung: Interkulturalität im europäischen Musiktheater*, hrsg. von Herbert Schneider und Rainer Schmusch, Hildesheim 2009; *La traduction des livrets: Aspects théoriques, historiques et pragmatiques*, hrsg. von Gottfried R. Marschall, Paris 2004; Klaus Keindl, *Die Oper als Textgestalt: Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft*, Tübingen 1995; Eva Mertens, *Der deutsche Verdi: Librettoübersetzung im gesellschaftlich-ästhetischen Wandel*, Wien 2011; Fabrizio Della Seta, »Un aspetto della ricezione di Meyerbeer in Italia: le traduzioni dei Grands Opéras«, in: *Meyerbeer und das europäische Musiktheater*, hrsg. von Sieghart Döhring und Arnold Jacobshagen, Laaber 1998, S. 309–351.

Tabelle 1: Michail Glinka, *Ein Leben für den Zaren*, 1. Akt, 1. Bild

Chor mužčin	Contadini	Bauern
Stracha ne strašus', Smerti ne bojus', Ljagu za Carja, za Rus'!	Ignoto è qui il timore E quei beato muore Che pel suol natio pugnò.	Unbekannt ist hier die Furcht Und selig sterbe, Wer für seine heimatliche Scholle kämpft.
Mir w zemle syroj! Čest' w sem'e rodnjoj! Slava mne w Rusi svjatoj.	Ah sol la patria terra Pace ed onor rinserra! Il mio sangue a lei darò.	Ach, nur das Vaterland Birgt Frieden und Ehre! Mein Blut werde ich ihm opfern.

dem Revolution, Kämpfe für die nationale Einheit und gegen die Unterdrückung durch eine fremde Nation wohlbekannt sind.

Die Absichten der Dichterin aus Lodi werden andererseits bereits in ihrem Vorwort zum Libretto deutlich, wenn sie die Vorgeschichte der Opernhandlung wie folgt erzählt:

»Morto lo Czar Boris Godunoff nel 1610 senza lasciare eredi diretti al trono, la Russia rimase in preda alle convulsioni dell'anarchia ed agli orrori dell'invasione straniera, a cui era stato pretesto quella lotta di successione; siccome avvenne anche in tempi a noi più vicini ed in paesi più civili che allora non fosse la regina delle nevi perpetue.«¹³

Einige Zeilen weiter verwendet sie bei der Handlungsdarstellung der Oper *Ein Leben für den Zaren* genau jene Ausdrücke, die in ihrer Übersetzung zu einer Konstante werden sollen:

»Ora, codesto tentativo di Polacchi, fallito per l'accortezza ed eroismo del contadino Sussanin, che offre la sua vita per salvare nell'eletto monarca il proprio paese, forma il nodo e lo scioglimento del presente melodramma, di cui sono elementi principali l'affetto grandissimo alla patria e l'abborrimento al giogo straniero.«¹⁴

13 »Prefazione«, in: *La vita per lo Czar: melodramma in 5 atti del barone di Rosen; posto in musica dal maestro Glinka; traduzione letterale di A. De Gortschakoff; versione poetica di Carlotta Ferrari*, Mailand 1874, S. 1 (»Nach dem Tode des Zaren Boris Godunov im Jahre 1610, der keine direkten Thronerben hinterlassen hatte, wurde Russland zur leichten Beute für die anarchistischen Umwälzungen und die Schrecken fremder Invasion unter dem Vorwand des Kampfes um die Thronfolge, so wie es geschah in uns näher stehenden Zeiten und in Ländern, die zivilisierter waren als die Königin des ewigen Schnees.«)

14 Ebd. (»Nun stellt dieser Versuch der Polen, der dank des umsichtigen und heldenmütigen Bauern Sussanin, welcher sein Leben opfert, um durch den gewählten Monarchen das eigene Land zu retten, scheitern musste, den Kern und zugleich die Lösung dieses Melodrammas dar,

Die Überzeugung, dass *Ein Leben für den Zaren* vorwiegend eine Oper des Aufstands und nicht etwa der Verherrlichung einer bereits bestehenden Staatsgewalt ist (wie es doch eigentlich in Glinkas Oper der Fall war), wird durch eine Schöpfung ex novo ersetzt, die in Ferraris Intention wie ein Echo Züge eines nostalgischen Risorgimento annimmt. Die Dichter-Komponistin hatte schon vorher ihrer patriotischen Gesinnung künstlerische Gestalt verliehen, als sie anlässlich des Todes des 1848 abgedankten Königs Carlo Alberto im Jahre 1868 ein Requiem komponierte und für die erste Feier des von diesem Herrscher erlassenen Statuts im vereinten Italien im Jahre 1870 eine *Hymne an Rom* beisteuerte.

Kann jedoch der patriotische Überschwang der »gagliarda poetessa del nostro Risorgimento«¹⁵ allein eine derart ausgeprägte Anpassung von Glinkas Oper an italienische Kontexte erklären oder steht dies alles für eine allgemeinere Tendenz, welche die Rolle des Melodrammas für die Glaubwürdigkeit der Idee der Nation mit allen Mitteln künstlich wiederherstellen will? Hatte sich die Vorstellungswelt Italiens vor der nationalen Einheit aus dem Kanon der bis auf Dante und Petrarca zurückgreifenden Lyrik genährt, aus dem sie ihre Kraft zu schöpfen wusste, so brauchte nun das politisch vereinte, jedoch durch »fremde Barbaren« kulturell bedrohte Italien mehr denn je eine neue Nationaloper, die zwischen dem Drama und seinem Publikum wieder eine Interaktion herstellen sollte, wie sie für einige Opern mit patriotischem Sujet aus den Jahren um 1848 typisch gewesen war.

Dieses Bedürfnis, mit dem Melodramma der Nation einen Dienst zu erweisen, wie es auch hinter dem sozusagen staatlich protegierten Requiem Verdis deutlich zu erkennen ist, bewirkt eine charakteristische semantische Abweichung bei der Rezeption von Glinkas Oper *Ein Leben für den Zaren*: Ihr wird mit der Amalgamierung von Begriffen aus dem italienischen Risorgimento eine anachronistische Erzählmacht beigemessen, was nur mit der Krise des italienischen Opernsystems zu erklären ist, wie sie zum einen durch die ersten italienischen Erfolge Wagners und zum anderen durch das Interesse an der russischen Oper allmählich offenbar geworden war.

Die Rezeption der westeuropäischen Erstaufführung der Oper *Ein Leben für den Zaren* fügt sich in den Rahmen einer Polemik, die das Ende einer Epoche bezeichnet und dabei mehrere zentrale Konzepte hervorhebt.

dessen Hauptelemente die grenzenlose Liebe zum Vaterland und die Abscheu vor fremdem Joch sind.« [Hervorhebung im Original].

15 Der Ausdruck »feurige Dichterin unseres Risorgimento« findet sich im *Dizionario del Risorgimento nazionale: dalle origini a Roma capitale*, Bd. 3, Mailand 1933, S. 69.

3. Im Schatten Djalilevs: Boris Godunov zwischen Tradition und Modernität

Eine wichtige Aufführung eröffnete das italienische Novecento (20. Jahrhundert), und zwar als Huldigung an das russische Theater, die auf der prächtigen Bühne des Teatro alla Scala dargeboten wurde. 1900 aufgeführt begleitete Petr Čajkovskijs *Evgenij Onegin* das Mailänder Publikum auf dem Weg ins neue Jahrhundert und leitete gleichzeitig einen Übergang ein zu einer neuen Art des Zuhörens und der musikalischen Produktion anhand von Theaterspielplänen, die auf eine Erneuerung des üblichen Repertoires bzw. die Suche nach einer utopischen Koexistenz von neu entdeckten Werken mit dem Melodramma des Ottocento zielten.¹⁶

Eine unmittelbare Brücke zwischen den ersten russischen Saisons in Paris und in Italien versuchte Sergej Djalilev herzustellen, der in Italien die gleiche »Strategie« zur Einführung der russischen Kultur anzuwenden suchte wie zuvor in Frankreich: ein System allmählicher Assimilation. Der 1906 im Salon d'Automne erzielte Erfolg mit Ausstellungen bildender Kunst aus Russland – als eigentlicher erster Schritt hin zu der Kontinuität, die Djalilev dann mit seinen Saisons russes in Musik und Ballett zustande brachte – spornte den russischen Impresario dazu an, die eigene Tätigkeit zu einem wahren »worldwide conquest« auszuweiten.¹⁷

Berlin war im Dezember 1906 die erste Etappe, als dort die Aufführung russischer Werke in der »Galerie Eduard Schulte« mit dem programmatischen Titel *Zwei Jahrhunderte russischer Kunst* erfolgreich stattfand,¹⁸ während im darauffolgenden Jahr Venedig an der Reihe war mit Aufführungen russischer Meisterwerke anlässlich der VII. Internationalen Kunstausstellung (22. April – 21. Oktober 1907).¹⁹

16 Vgl. Vincenzina C. Ottomano, »Russische Oper in Italien am Beginn des 20. Jahrhunderts: Rezeption, Theoriedebatte und neue Perspektiven«, in: *Musiktheorie* 30 (2015), S. 197–208.

17 Vgl. Richard Taruskin, *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton 1997, S. 176–183; Lynn Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, New York 1989, S. 189f.; Thomas Gareth, »Modernism, Diaghilev and the Ballets Russes in London, 1911–1929«, in: *British Music and Modernism 1895–1960*, hrsg. von Matthew Riley, Burlington 2010, S. 67–91.

18 Ada Raev, »Nationales Selbstverständnis, Präsentationsformen und Wahrnehmungsmuster russischer Kunst im Westen«, in: *Kursschwankungen: russische Kunst im Wertesystem der europäischen Moderne*, hrsg. von ders. und Isabel Wünsche, Berlin 2007, S. 30–42, hier S. 31.

19 Matteo Bertelé, *La Russia all'Esposizione internazionale d'Arte di Venezia (1895–1914). Per una storia della ricezione dell'arte russa in Italia*, Diss., Univ. Ca' Foscari Venezia 2011, S. 118, online unter: <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/1075/TESI%20DOTTORATO.pdf;jsessionid=B044E26E9A1C5879E6E88D110990CB89?sequence=1> (letzter Zugriff: 4.4.2018).

Mit seiner Mailänder Aufführung vom 14. Januar 1909 zog *Boris Godunov* die Trennlinie zwischen den inzwischen überholten Meinungen der Kritik und des Publikums bezüglich der russischen Musik und einer neuen italienischen Bereitschaft, Musorgskijs Meisterwerk als Meilen- und Prüfstein einer kompositorischen und ästhetischen Erneuerung der italienischen Musik zu begreifen.

Die direkte Verbindung zwischen Paris und Italien, die dank Džagilev anlässlich der Ausstellung in Venedig entstanden war, kam erneut zum Zuge, als die Leitung des Teatro alla Scala sich vornahm, Musorgskijs Meisterwerk in Mailand aufzuführen.

Mit dem ersten Austauschprojekt zwischen der Pariser Opéra und dem Mailänder Theater befassten sich höchstwahrscheinlich Giulio Gatti-Casazza²⁰ und Arturo Toscanini, damals künstlerischer Leiter bzw. Dirigent am Teatro alla Scala, wobei jedoch auch die wichtige Rolle bzw. der entschlossene Unternehmergeist des Verlags Casa Sonzogno nicht zu vergessen ist. Sonzogno war italienischer Vertreter des Petersburger Verlegers Bessel, der zur gleichen Zeit eine Saison italienischer Opern unter der Leitung des Konzertunternehmers Gabriel Astruc am Pariser Théâtre du Châtelet organisierte.²¹

Musorgskij und *Boris Godunov* waren besonders für Arturo Toscanini zu einer Art Obsession geworden, einer Leidenschaft, die ihn schon seit geraumer Zeit begleitete, noch lange bevor die Möglichkeit einer italienischen Aufführung der Oper in Erwägung gezogen wurde.²² Dank wichtiger Beziehungen des Impresarios Gatti-Casazza, eines Freundes Astrucs, der Džagilevs ersten Erfolge in Paris beigewohnt hatte, kamen beide in unmittelbarem Kontakt mit den russischen Werken und deren Aufführungen in Westeuropa. 1908 trugen jedoch die immer angespannter werdenden Beziehungen zur Verwaltung des Teatro alla Scala und die Begegnung in Paris mit Otto H. Kahn, dem Hauptinvestor der Metropolitan Opera in New York, zum endgültigen Abbruch der langjährigen musikalischen Tätigkeit Toscaninis und Gatti-Casazzas in Mailand bei.²³

Das inzwischen unerträglich gewordene Klima an der Scala wurde mit der Aufführung von Debussys Oper *Pelléas und Mélisande* am 2. April 1908 offensichtlich: ein totales Fiasko, dessen Folge der von zahlreichen Polemi-

20 Alberto Triola, *Giulio Gatti Casazza: una vita per l'opera dalla Scala al Metropolitan*, Varese 2013.

21 Vgl. Flavio Testi, *La Parigi musicale del primo Novecento*, Turin 2003, S. 73–84.

22 Vgl. R. Aloys Mooser, *Souvenirs. Saint-Petersbourg 1896–1909*, Genf 1994, S. 85–88.

23 Giulio Gatti-Casazza, *Memories of the Opera*, New York 1941, S. 145f.

ken begleitete Rücktritt Gatti-Casazzas war, der die Leitung des Teatro alla Scala dem jungen Vittorio Mingardi überließ, aber auch der Rücktritt Toscaninis, auf den der Dirigent Edoardo Vitale folgte.²⁴

Obwohl angesichts der ausländerfeindlichen Tendenzen seitens des Mailänder Publikums im Falle Debussy mit Risiken verbunden, wurde das Projekt einer *Boris*-Aufführung weiterverfolgt und der neue künstlerische Leiter Mingardi zur Pariser Erstaufführung von Musorgskijs Oper eingeladen, im Hinblick auf deren Aufführung im darauffolgenden Jahr im Teatro alla Scala.

Der Austausch zwischen beiden Theatern sah Folgendes vor: Das Teatro alla Scala würde die Pariser Aufführung von *Boris Godunov* fast vollständig übernehmen, während die Opéra für die Eröffnung der Saison d'hiver Giuseppe Spontinis *La Vestale* aufführen würde, die 1908 auf dem Mailänder Spielplan stand.

Wir haben den Ausdruck »fast vollständig« gewählt, weil die Theaterleitung in Mailand nicht das geringste Risiko eingehen wollte mit einer Aufführung auf Russisch, von russischen Sängern in Originalsprache gesungen. Es wurde lediglich der »Star« des Ensembles, Fëdor Šaljapin, engagiert, den das italienische Publikum bereits gut kannte und schätzte, zusammen mit dem Bühnenbildner Aleksandr Golovin, der ebenfalls bereits für das Teatro alla Scala gearbeitet hatte. Der russische Bassist hatte schon unter Toscanini große Erfolge gefeiert, als er Arrigo Boitos Oper *Mefistofele* neben Enrico Caruso in der Rolle des Faust sowie Emma Carelli als Margherita hervorragend interpretiert hatte, wobei sich sein Freund Golovin mit der Ausstattung der Oper befasst hatte. Dies war sein internationales Debüt am Abend des 16. März 1901 gewesen.

Šaljapin stellte eine Garantie für den Erfolg der neuen Leitung des Teatro alla Scala dar, die sich auf keinen Fall ein Fiasko leisten konnte. Der Sänger verkörperte in der italienischen Wahrnehmung der Zeit eine Art Mechanismus des Sicheinfühlens: Alles, was mit ihm verbunden war, stellte das russische Wesen dar, der Star war nach dem Pariser Erfolg zur Oper selbst geworden. Šaljapin war Boris und keiner hätte sich damals eine engere Identifizierung zwischen Interpret, Mensch und Figur vorstellen können. Erwartungen und Besorgnisse hinsichtlich des Gelingens waren derart hoch, dass Mingardi und Vitale vom Sänger weit mehr verlangten, als es üblich gewesen wäre.

24 Vgl. Piero Melograni, *Toscanini. La vita, le passioni, la musica*, Mailand 2007, S. 73f.

In seinen Memoiren erzählt Šaljapin, dass er nach dem Pariser Erfolg sofort zugesagt habe und sich bereit erklärte, *Boris Godunov* auch am Teatro alla Scala zum Blühen zu bringen:

«On my return to Russia, I found that the administration of La Scala had already requested Golovin to supply designs for the scenery; and I speedily received a score with a translation into Italian, which, however, was very blandly done: certain rhythms in the music had been altered; notes had been added, and other notes removed. This was inadmissible. I requested [Riccardo] Drigo, the conductor of the Petersburg Imperial Ballet, to assist me in correcting the translation. He consented, and between us we succeeded in making a new and fairly satisfactory translation.»²⁵

Nicht ohne auf manche Schwierigkeit zu stoßen, nahm Šaljapin einige Änderungen an der Partitur mit italienischem Text vor, die der Verlag Sonzogno 1909 veröffentlichte, wobei er sich auf die letzte von Nikolaj Rimskij-Korsakov bearbeitete Fassung (Copyright Bessel 1908) stützte.²⁶ Die Übersetzung beruhte auf der französischen Fassung von Michel Delines, die Enrico Palermi, ein Freund Luigi Pirandellos und Verfasser des 1900 veröffentlichten Dramas *Nuora*, bearbeitet hatte.²⁷

Der Fall des *Boris Godunov* ist in diesem Sinne besonders beispielhaft, da dessen Erstaufführung im Teatro alla Scala zahlreiche Änderungen und Bearbeitungen einschließt, die nicht bloß die endgültige Veröffentlichung der Partitur bzw. des vom Verlag Sonzogno gedruckten Textes betrafen, sondern die Inszenierung selbst und dabei insbesondere die Abfolge der einzelnen Bilder der Oper.

Šaljapins Memoiren ist zu entnehmen, dass er neben Textänderungen an der Partitur sich auch wie ein echter Bühnenmeister verhielt, indem er den italienischen Sängern und dem Chor alles genau erklärte, was ihnen nicht verständlich war, und ihnen beibrachte, wie sie die verschiedenen Figuren Musorgskijs interpretieren sollten. Er wählte persönlich die verschiedenen Kostüme aus, die man direkt aus Russland hatte kommen lassen, und befasste sich mit der genauen Aufstellung von Chor und Solisten auf der Bühne, um manche Helldunkelbilder der Oper besonders hervorzuheben:

25 Feodor Ivanovitch Chaliapine, *Pages From My Life. An Autobiography*, New York – London 1927, S. 260.

26 *Boris Godunoff*: Dramma Musicale Popolare | M. Mussorgsky; trad.: Michele Delines, Enrico Palermi; libretto: M. Mussorgsky | Milano | Sonzogno | 1909.

27 Vgl. Elio Proventi, *Colloqui con Pirandello*, Florenz 2005, S. 71.

«Their voices [des Chores] are, so to say, brilliant; when it is necessary to sing with the full power of the voice, the effect is splendid; but it is difficult to get them to sing well in a minor key or with piano or pianissimo effect. In order to obtain the proper effect of the prayer in Pimen's cell, it became necessary to place the chorus a long distance away behind the scenes and to conduct it by means of signals with an electric lamp, the switch of which was under the hand of the conductor in the orchestra. The result was very good. The voices of Pimen and Dimitry stood out clearly and distinctly, and the chorus was only just audible.»²⁸

Ausgehend von einer näheren Betrachtung der Quellen, die uns zur Verfügung stehen, kann ohne Weiteres behauptet werden, dass unzureichende Informationen bzw. die unzulänglichen Mittel, die zum besten Gelingen der Oper nötig gewesen wären, die Meinung des Publikums und der Kritik beeinflussten, die die Vorstellung besprach.

Auf dem Titelblatt des anlässlich der Premiere vom 14. Januar 1909 gedruckten Textes ist zu lesen: »Boris Godunow/populäres Musikdrama in drei Aufzügen und sieben Bildern/rhythmische Übersetzung von Michele Delines und Enrico Palermi«. Im Text wurde das Drama also wie folgt gegliedert:

Tabelle 2: Musorgskij, *Boris Godunov* – Vergleich verschiedener Fassungen

<i>Boris Godunov</i> Modest Musorgskij, 1874	<i>Boris Godunov</i> rev. Rimskij- Korsakov, 1896	<i>Boris Godunov</i> rev. Djagilev (Paris, Théâtre National de l'Opéra, 19.5.1908)	<i>Boris Godunov</i> rev. Djagilev (Mailand, Teatro alla Scala, 14.1.1909)
Prolog	Prolog	I. Akt	Atto I
1. Bild Februar 1598. Im Innenhof des Klosters Novodeviči bei Moskau	1. Bild Februar 1598. Im Innenhof des Klosters Novodeviči bei Moskau	1. Bild Februar 1598. Im Innenhof des Klosters Novodeviči bei Moskau	Quadro 1 Febbraio 1598. Convento di Novodievici
2. Bild 1. September 1598. Platz im Moskauer Kreml	2. Bild 1. September 1598. Platz im Moskauer Kreml	2. Bild 1603. In einer Zelle des Wunderklosters	Quadro 2 1603. Cella di Pimen

28 Chaliapine, *Pages From My Life* (s. Anm. 25), S. 261 f.

<i>Boris Godunov</i> Modest Musorgskij, 1874	<i>Boris Godunov</i> rev. Rimskij- Korsakov, 1896	<i>Boris Godunov</i> rev. Djagilev (Paris, Théâtre National de l'Opéra, 19.5.1908)	<i>Boris Godunov</i> rev. Djagilev (Mailand, Teatro alla Scala, 14.1.1909)
		3. Bild 1. September 1598. Platz im Moskauer Kreml	Quadro 3 1 Settembre 1598 Scena dell'incorona- zione
I. Akt	I. Akt		
1. Bild 1603. In einer Zelle des Wunderklosters	1. Bild 1603. In einer Zelle des Wunderklosters		
2. Bild Eine Schenke an der litauischen Grenze	2. Bild Eine Schenke an der litauischen Grenze		
II. Akt	II. Akt	II. Akt	Atto II
Die Privaträume des Zaren im Kreml	Die Privaträume des Zaren im Kreml	1. Bild Im Schlosspark von Sandomir (Liebesduett)	Quadro 4 Giardino del castello
		2. Bild Die Privaträume des Zaren im Kreml	Quadro 5 Appartamenti Kremlino
III. Akt	III. Akt	III. Akt	Atto III
1. Bild 1604. Ein Zimmer im Schloss Sambor	1. Bild 1604. Ein Zimmer im Schloss Sambor	1. Bild Eine Waldlichtung bei Kromy	Quadro 6 Foresta di Kromy
2. Bild Im Schlosspark von Sandomir	2. Bild Im Schlosspark von Sandomir	2. Bild 13. April 1605. Ein Saal im Kreml	Quadro 7 Sala Duma al Kremlino
IV. Akt	IV. Akt		
1. Bild 13. April 1605. Ein Saal im Kreml	1. Bild Eine Waldlichtung bei Kromy		
2. Bild Eine Waldlichtung bei Kromy	2. Bild 13. April 1605. Ein Saal im Kreml		

Welcher *Boris* wurde also in der Scala aufgeführt? Genau dieselbe Fassung, die für die Erstaufführung in Paris im Jahre 1908 von Sergej Djagilev zusammengesetzt, bearbeitet und ex novo geordnet worden war, wobei er die Wirtshausszene und den ersten Teil des »polnischen Aktes« wegließ, den Prolog in den ersten Akt einarbeitete und dabei die Szene Pimens vorverlegte, so dass sie vor der Krönung des Zaren zu sehen ist und die Oper insgesamt nur drei Akte umfasst. Schließlich wurde so auch der große zeitliche Abstand neutralisiert, den Musorgskij zwischen dem ersten und dem zweiten Akt vorgesehen hatte.²⁹

Das dürfte an und für sich nicht derart »skandalös« wirken, da doch die Scala ein Werk aufführte, das jenem der Pariser Opéra ideell entsprach. Darüber hinaus hatte das Theater für eine den russischen Regeln getreue Aufführung Šaljapin engagiert, den Hauptinterpreten der französischen Version und überzeugten Befürworter der Änderungen, die Rimskij-Korsakov und Djagilev an Musorgskijs Werk vorgenommen hatten.³⁰

4. Die Reaktion der Presse

Was nun zu prägnanteren Betrachtungen zu führen vermag, ist die Tatsache, dass diese eine Version von Djagilev bis in die 1920er Jahre hinein als Bezugspunkt bei der Inszenierung des *Boris Godunov* von Musorgskij in jedem italienischen Theater gedient hat. Nach der Taufe in Mailand stand das Werk des russischen Komponisten überraschend lange auf allen Spielplänen Italiens, mit drei weiteren Produktionen in den darauffolgenden zwei Jahren, um nur die wichtigsten zu nennen: am 19. Dezember 1909 im Teatro Carlo Felice in Genua, am 2. März 1910 im Teatro Regio in Turin und schließlich am 18. November 1911 im Teatro Comunale in Bologna (siehe Tabelle 3).

Anders als die französische Kritik, die wütend über eine Inszenierung hergezogen war, die weder die Partitur aus dem Jahr 1874 noch die von Rimskij-Korsakov bearbeitete Partitur respektiert hatte, stellten die Reak-

29 Zum Thema siehe auch Caryl Emerson/Robert William Oldani, *Modest Musorgsky and Boris Godunov: Myths, Realities, Reconsiderations*, Cambridge 1994, S. 115–124; Vincenzina C. Ottomano, »Auf dem Weg zu einem neuen Nationalismus: Wagnérisme und Russophilie in Frankreich«, in *Gefühlskraftwerke für Patrioten? Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung*, hrsg. von Arne Stollberg u. a., Würzburg 2017, S. 361–372.

30 »Today a number of people inveigh against Rimsky-Korsakov for having »disfigured« Musorgky, as they call it. I am not a composer, but in my humble opinion such a reproach is profoundly unjust.« Vgl. Feodor Ivanovitch Chaliapine, *Man and Mask: Forty Years in the Life of a Singer*, New York 1932, S. 160.

Tabelle 3: Aufführungen russischer Opern in Italien 1874–1915

Datum	Ort	Werk
20.5.1874	Mailand, Teatro dal Verme	M. Glinka, <i>Žizn'za Carja</i>
7.4.1900	Mailand, Teatro alla Scala	P. I. Čajkovskij, <i>Evgenij Onegin</i>
18.1.1906	Mailand, Teatro alla Scala	P. I. Čajkovskij, <i>Pikovaja Dama</i>
23.11.1907	Bologna, Teatro Comunale	P. I. Čajkovskij, <i>Iolanta</i>
14.1.1909	Mailand, Teatro alla Scala	M. Musorgskij, <i>Boris Godunov</i>
23.10.1909	Treviso, Teatro Comunale	M. Musorgskij, <i>Boris Godunov</i>
19.12.1909	Genua, Teatro Carlo Felice	M. Musorgskij, <i>Boris Godunov</i>
2.3.1910	Turin, Teatro Regio	M. Musorgskij, <i>Boris Godunov</i>
28.1.1911	Triest, Teatro Verdi	M. Musorgskij, <i>Boris Godunov</i>
18.11.1911	Bologna, Teatro Comunale	M. Musorgskij, <i>Boris Godunov</i>
25.12.1911	Parma, Teatro Regio	M. Musorgskij, <i>Boris Godunov</i>
18.4.1912	Mailand, Teatro alla Scala	N. Rimskij-Korsakov, <i>Pskovitjanka</i>
26.12.1915	Mailand, Teatro alla Scala	A. Borodin, <i>Knjaz' Igor</i>

tionen auf den Mailänder *Boris* wie auch auf die Aufführungen in Genua und Turin die verfälschte Aufmachung der Oper kaum in Frage, da die Kritiker diese Fassung bedauerlicherweise für die Originaloper des Komponisten hielten.

Der Kritiker der *Rassegna melodrammatica* schreibt nach der Erstaufführung in der Scala:

«Ci guarderemo bene, dopo una sola audizione, di tentare una disamina dell'opera di Moussorgsky: già un azzardo esprimere delle impressioni. Per ciò che riguarda il libretto, si tratta di quadri non legati fra essi da unità drammatica: ciascuno sta a sé, sono episodi, scene più o meno drammatiche a cui manca il filo che avvince l'una all'altra o, se esiste, è così sottile da riuscire quasi invisibile.»³¹

31 *Rassegna melodrammatica*, 16.1.1909, S. 3: «Wir werden uns davor hüten, nach einer einzigen Vorstellung eine Kritik von Moussorgskys Oper zu wagen: Es ist ja schon gewagt, auch nur Eindrücke zu äußern. Was das Libretto anbelangt, handelt es sich dabei um lose Bilder, die in keine dramatische Einheit gefasst sind: Jedes steht für sich, es handelt sich um Episoden, um mehr oder weniger dramatische, untereinander lose, von keinem Faden zusammengehaltene Szenen. Wenn es einen Leitfaden gibt, dann ist er zu dünn, als dass man ihn wahrnehmen könnte.»

Über das Ergebnis der Mailänder Aufführung berichtet auch die Tageszeitung *La Perseveranza*. Auch hier wird die Meinung vertreten, dass das hervorsteckende Merkmal der Oper Musorgskijs gerade im dramaturgischen Gefüge bestehe, in einer Art Puzzle, ohne dass dies die Einheit des Dramas zu gefährden vermöge:

«Prescindendo anche dal suo contenuto musicale, i frequentatori della Scala debbono trasportarsi in un ambiente e tra costumi agli antipodi anche con quelli dell'italico medioevo, e tenere presente che lo spartito è intessuto di melodie dalla pretta intonazione popolare. [...] Melodie dovute all'estro del compositore intonano tutto intero l'organismo di questo dramma musicale, se pure dramma si può veramente chiamare un seguito di quadri che Moussorgsky non si è preoccupato di unire l'uno all'altro coi rapporti dell'azione. [...] I quadri si possono anche spostare – come si fa anche per la produzione della Scala, senza scapito alcuno pel risultato dell'opera d'arte.»³²

Die Rezensionen in den Mailänder Zeitungen und Zeitschriften wiederholen sich Tag für Tag und begleiten »kritisch« die acht Wiederholungen der Oper an der Scala, jedoch stets mit dem Fokus auf dem fragmentarischen Charakter des Librettos wie auch auf dem Mangel an dramatischer Handlung: ein unorganisches Kunstwerk also, das aus locker aneinandergereihten Szenen besteht und nach der Befreiung von jeglicher opernhafte Konvention strebt.

Freilich bleibt hinter der vorwiegend durch Djagilevs Überarbeitung geprägten Rezeption immerhin eine Intuition bestehen, die in der italienischen Assimilation des *Boris Godunov* in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts unverändert fortwirken sollte. Aufgrund seiner sich derart widersprechenden Aspekte eines primitiven, populären und zugleich avantgardistischen Kunstwerks gelang es anhand dieser Oper, zahlreiche Polemiken zu schlichten, mit denen sich das Musiktheater in seinen schwierigen Jahren zu Beginn des Jahrhunderts auseinanderzusetzen hatte.

Im Klima des italienischen Novecento rief die erste Aufführung von Musorgskijs *Boris Godunov* im Teatro alla Scala Ängste, Verstimmtheit und

32 *La Perseveranza*, 16.1.1909, S. 2: «Abgesehen vom musikalischen Inhalt der Oper sollen sich die Scala-Besucher in eine Atmosphäre und unter Kostüme versetzen lassen, die auch vom italienischen Mittelalter weit entfernt sind, und sich dabei vor Augen halten, dass die Partitur mit Melodien ausgesprochen volkstümlicher Intonation durchwoben ist [...]. Melodien, die der Eingebung des Komponisten entspringen, untermalen den gesamten Organismus dieses musikalischen Dramas, wenn sich eine Abfolge von Bildern, die Moussorgsky keineswegs durch die Handlung miteinander verbunden hat, überhaupt Drama nennen lässt [...]. Die Bilder lassen sich ja auch versetzen – wie es dann auch in der Scala geschieht und ohne dass das Ergebnis des Kunstwerkes darunter zu leiden vermag.»

Unzufriedenheit innerhalb der italienischen Musikkultur hervor, die zwar in den 1890er Jahren mit dem sogenannten Verismo eine neue Strömung hervorgebracht hatte, aber gerade damit den innovativen Tendenzen im übrigen Europa hinterherhinkte. Die Konfrontation mit der Andersartigkeit der russischen Oper verlangte, obwohl diese mit etwa einem halben Jahrhundert Verspätung erscheint, von der italienischen Nation die Überwindung ihrer Krise im Fin de siècle.

Musorgskij wird – je nachdem, wie er betrachtet wird: sei es als Symbol eines ausgeprägten Nationalismus, sei es als herausfordernder Ikonoklast traditioneller Maßstäbe oder gar als neuer Wohltäter, welcher der Vergangenheit entstammt – zum Phänomen eines wahren Kulturtransfers und gleichzeitig mitunter auch zur verfälschten Projektionsfläche eines dramatisch-musikalischen Vorbilds, auf das sich die italienischen Komponisten bewusst beziehen konnten, das sie jedoch in den Werken anderer Nationen, denen man, wie etwa Frankreich und Deutschland, historisch feindlich gesinnt war, aus ideologischen Gründen unbewusst gar nicht hätten finden können.

»Diémer m'a offert son concours«

Čajkovskij und seine Interpreten in Frankreich¹

Der Transfer von Musik lässt sich nicht nur auf der Ebene von Diskursen oder im Bereich der kompositorischen Rezeption verfolgen. Die Voraussetzungen für eine wachsende Auslandspräsenz russischer Musik in Europa, wie man sie im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts beobachten kann, muss man auch im Ausbau eines institutionellen Netzwerks suchen, das den Export einer zunächst wenig bekannten Musikkultur in die europäischen Kernländer sowie nach Nordamerika ermöglichte. Zur institutionellen Basis zählten der Notendruck und der internationale Musikalienhandel² ebenso wie der musikalische Journalismus mit seiner europaweiten Berichterstattung. Hinzu kamen persönlich gewachsene Kontakte der Komponisten. Sie konnten gelegentlich auffällige rezeptionsgeschichtliche Fakten schaffen. So war die erste Oper eines russischen Komponisten, die auf eine der offiziellen Pariser Bühnen gelangte, ein Werk César Cuis, nämlich seine auf ein französisches Libretto von Jean Richepin komponierte Comédie lyrique *Le Flibustier*, die 1894 an der Opéra-Comique ihre Uraufführung erlebte.³ Patro-

- 1 Das Zitat stammt aus einem unpublizierten Brief des Pariser Verlegers Félix Mackar an Pétr Čajkovskij, Paris, 10.12.1887, in: RUS-KLČ: A⁴ Nr. 2317. Der Beitrag stützt sich auf Ergebnisse des DFG-Projekts »Tschaikowsky und Frankreich – Bikulturalität auf dem Prüfstand« (LMU München, 2010–2012). Für weiterführende Informationen zu dem Thema wird daher immer wieder auf die Studie der Autorin, »La terre promise – Frankreich im Leben und Schaffen Čajkovskijs, Mainz 2014 (Čajkovskij-Studien 15), verwiesen. Besonderer Dank gebührt der Leitenden wissenschaftlichen Mitarbeiterin des Gosudarstvennyj dom-muzej Čajkovskogo (Klin), Polina Vajdman, die im Zusammenhang mit dem vorliegenden Beitrag auf den Nachlass Anatolij Brandukovs sowie noch unpublizierte Briefe aus Čajkovskijs Korrespondenz im Museumsarchiv aufmerksam machte. Für die Möglichkeit der Einsichtnahme und Nutzung dieser und zahlreicher anderer Quellen aus dem Besitz des Museums sei der Direktorin, Galina Belonovič, gedankt.
- 2 Vgl. Felix Purtov, »Russkaja muzyka v nemeckich notoizdatel'skich firmach vtoroj poloviny XIX-načala XX veka«, in: *Nemecko-russkie muzykal'nye svjazi*, hrsg. von Alla N. Kenigsberg, St. Petersburg 2002, S. 62–87; Lucinde Braun, »Bilder des Nordens. Čajkovskijs Klavierzyklus *Die Jahreszeiten* und seine frühe Verbreitung in Europa«, in: *Die Musikforschung* 66 (2013), S. 128–153; Inga Mai Groote, *Östliche Ouvertüren. Russische Musik in Paris 1870–1913*, Kassel u. a. 2014, S. 171–194; Braun, »La terre promise« (s. Anm. 1), S. 84–96.
- 3 Vgl. Vincenzina Ottomano, »Migrazione e identità musicale: *Le Flibustier* di César Cui come convergenza tra Occidente e Est-europeo«, in: *Migration und Identität. Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte*, hrsg. von Sabine Ehrmann-Herfort und Silke Leopold, Kassel u. a. 2013, S. 194–209 (Analecta Musicologica 49).