

Jana Zwetschke: »...ich bin sicher, dass ich ihn lieben lerne...«

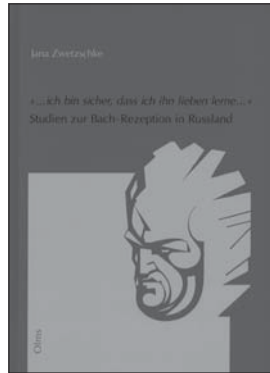
Studien zur Bach-Rezeption in Russland, Hildesheim [u. a.] (Olms) 2008

Ich bin sicher, dass ich ihn lieben lerne, sobald ich ihn kenne, aber irgendwie macht es Angst, an ihn heranzutreten. Sein Äußeres ist kalt, formal, eckig, obwohl sich darunter Schätze des Verstandes und des Gefühls verbergen; seine gepuderte Perücke stößt mich ab und verhindert einen intensiven Blick ins Innere des Kopfes.« Dieses Diktum erscheint nicht nur für Kjuis Bach-Annäherung, sondern gewissermaßen für die gesamte russische Bach-Rezeption programmatisch: trotz ehrlich gemeinter Bemühungen um eine Adaption scheinen Barrieren und Hindernisse – aber auch eine bewusste Abgrenzung – diese unmöglich zu machen. So wurde Kjuis Formulierung [...] zum titelgebenden Zitat, das die beiden Aspekte der russischen Bach-Aneignung – die Distanz wie die Bemühung – sprachlich zu spiegeln scheint. Einen weiteren Gesichtspunkt birgt die Covergestaltung: Bachs »kalte, formale und eckige« Gestalt in der Vorstellung Kjuis ist in dem Umschlagbild des russischen Malers Konstantin Vasil'ev (1942–1976) – vermutlich ohne eine bewusste Absicht aber wohl sehr treffend eingefangen.«

Mit diesen Worten (186) begründet die russischstämmige Autorin nicht nur Titel und Covergestaltung dieser 2007 von der Folkwang Hochschule Essen als Dissertation angenommenen Studie, sondern bringt gleichzeitig die Probleme des typisch russischen Wegs der Bach-Rezeption auf den Punkt, ein Weg, der zwischen euphorischer Verehrung und schroffer Ablehnung – und zwar nicht selten bei ein- und denselben Personen – alles andere als geradlinig verläuft. Ein Weg zwischen Bemühung um Bewahrung slawischer Identität einerseits und Bewunderung eines westlichen, gleichzeitig aber fremden und oft auch fremd bleibenden Kontrapunkt-Ideals andererseits. Schon in der Einleitung der Studie stellt die Au-

torin fest: »Dem v. a. im Zuge des russischen Sieges über die Napoleonische Armee erstarkten nationalen Bewusstsein, das den russischen Komponisten die Augen (und Ohren) für die folkloristischen Elemente in der Musik öffnete, entsprang das Bedürfnis nach einer eigenen nationalen Schule, die jedoch ohne eine Professionalisierung der Musikausbildung keine ernstzunehmenden und international konkurrenzfähigen Erfolge versprach. Diesem Missstand sollte mit der Begründung eines institutionalisierten Ausbildungssystems insofern begegnet werden, als dieses explizit einheimische Musiker zu fördern und somit die Entwicklung einer autochtonen Nationalmusik zu begünstigen strebte. Dass dieses Ausbildungssystem sich jedoch mangels einer eigenen kompositorisch-handwerklichen Schule gezwungen sah, auf fremde (europäische) Formmuster und Gattungsmodelle – hier speziell auf die akademisch gefestigten Formen der Fuge und der Sonate – zurückzugreifen und somit wiederum ein bestimmtes Bewusstsein zur musikalischen (westeuropäischen) Tradition unmissverständlich zu artikulieren, bildete einen Ausgangspunkt und zugleich ein [...] Dilemma der russischen Bach-Aneignung des 19. Jahrhunderts« (14).

So übertitelt die Autorin das 3. Kapitel (91, »Die Bach-Rezeption Odoevskijs und Glinkas«) mit dem Fragment eines Glinka-Zitates (vollständiges Zitat auf Seite 161) »...die westliche Fuge und die Gegebenheiten unserer Musik durch das Band der gesetzlichen Ehe zu vereinen...«. Das 6. Kapitel (271, »Kontrapunkt im Dienste der nationalen Selbstfindung: Laroš, Tanev und Čaikovskij«) ist übertitelt »...und eine Form der russischen Fuge auszuarbeiten« – lange Zeit das leidenschaftlich verfolgte und gegenüber dem äußerst skeptischen Čaikovskij vehement verteidigte zentrale Anliegen Tanevs, von dem er sich später jedoch völlig distanzierte. In der Person Rimskij-Korsakovs (Übertitel im 5. Kapitel: »Ein »Überläufer und Renegat?«) kommen sehr exemplarisch die berühmten zwei Seelen in einer Brust zum Vorschein: Zunächst ein Vertreter des »mächtigen Häufleins«, distanzierte er sich mit der Übernahme einer Professur für praktische Komposition und In-



strumentation sowie der Leitung der Orchesterklasse am Petersburger Konservatorium immer mehr von Balakirevs Idee einer freien, nicht institutionalisierten und unakademischen Ausbildung, mehr noch: Er begann systematisch Kontrapunktstudien zu betreiben und Fugen zu schreiben, darunter mehrere B-A-C-H-Kompositionen. Doch auch hiervon und von der Musik Bachs distanzierte er sich später, was ihn allerdings nicht davon abhielt, im Konservatorium das »Wohltemperierte Klavier« als Maßstab der Kontrapunktstudien hoch zu halten. Dagegen hatte er keinerlei Verständnis für Regers Fugen, im Gegenteil: »...in unserer Zeit zeugt die Fähigkeit mehr oder minder gut nur Fugen zu schreiben, eher gegen eine echte kompositorische Begabung, als für ebendiese« (267). Čaikovskij hingegen sah vom Anfang an, dass die Kontrapunkt-Phase Rimskij-Korsakovs »ein Zwischenstadium« (236) sei und behielt recht. Er selbst, der in seinen Werken nicht selten wenn nicht Fugen so doch zumindest Fugati (z. B. im Finale der 3. Symphonie) einarbeitete, hatte gegenüber Bach ein durchaus ambivalentes Verhältnis, den er einerseits für eine »Jahrhundertautorität« (298) hielt, dessen Musik er dagegen für »langweilig aber gleichwohl genial« (ebd.) hielt. »Auch nicht das [...] Orgelstudium bei dem berühmten Professor Heinrich Stiehl konnte dazu beitragen, Bachs musikalische Welt Čaikovskij näher zu bringen« (301).

Wieweit Musikwissenschaft pervertieren kann, wenn der Staat Sprach- und Denkgelungen verordnet, wird eindrucksvoll im 7. Kapitel (347, »Ausblick auf den Sozialistischen Realismus: Bach –

ein volkstümlicher Atheist?«) demonstriert. Das Problem religiöser Texte suchte man in dieser Zeit durch weltliche Neutextierung zu lösen, so wurde z. B. aus »Gott lebet noch! Seele, was verzagst du doch?« in der russischen Adaption: »Das Leben ist gut! Bienen tragen Honig in ihren Stock« (357, Anm. 1331), wie man überhaupt zu der »Einsicht gelangt war, »dass die »Versuche klerikal-frömmelnder Deutungen den Ideengehalt der Bachschen Musik« und »die Gestalt des berühmten Komponisten zutiefst verfälschen« (356). Indes war durch die Lehrtätigkeit Taneevs und Rimskij-Korsakovs die Fugenkomposition sanktioniert, und als Frucht dieser pädagogischen Arbeit können die überraschend vielen Fugenkompositionen in der Sowjetzeit gelten, die die Autorin (344–345) auflistet, wobei die formale Anlehnung an Bachs wohltemperiertes Klavier in den 24 Präludien und Fugen, wie sie Vsevolod Zaderackij (1937), Dmitrij Šostakovič (1950/51), Valentin Bibik (1973) Georgij Mušel (1975) und Rodion Ščedrin (1964/1970) komponierten, unübersehbar ist. Noch nachtragen könnte man das monumentale zweistündige »Musikalische Opfer« für 3 Flöten, 3 Fagotte, 3 Posaunen und Orgel von Rodion Ščedrin, komponiert zum 300. Geburtstag Bachs 1985 und »Immortalis Bach« für Orgel und Orchester von Julia Tikhonova (2008) – Bach ist aus der Musikpädagogik und dem Konzertleben Russlands nicht mehr wegzudenken. Wer sich mit russischer Musikkultur des 19. und 20. Jahrhunderts beschäftigt, wird an dieser gewichtigen Studie nicht vorbeigehen können. [Josef Dahlberg]

Haselböck: Gérard Grisey. »Unhörbares hörbar machen«

Freiburg im Breisgau [u. a.] (Rombach) 2009

Trotz der zunehmenden Präsenz, die Gérard Griseys Musik inzwischen in den Konzertsälen erfährt, hat sich die deutschsprachige Musikwissenschaft bislang eher zurückhaltend mit dem Schaffen des früh verstorbenen französischen Komponisten auseinandergesetzt. Insofern ist Lukas Haselböcks verdienstvolle Studie tatsächlich die erste umfassende Untersuchung, die sich – die zwar ausgezeichneten, aber dennoch in ihrer Thematik auf Einzelersei-

nungen fixierten Beiträge von Peter Niklas Wilson (Unterwegs zu einer »Ökologie« der Klänge: Gérard Griseys »Partiels« und die Ästhetik der Groupe de l'itinéraire, in: *Melos* 2, 1988, S. 33–55) und Pietro Cavalotti (Differenzen. Poststrukturalistische Aspekte in der Musik der 1980er Jahre am Beispiel von Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gérard Grisey, Schliengen 2006) hinter sich lassend – dieser Aufgabe widmet und damit der gewichtigen