

Die russische musikalische Emigration der 1920er und 1930er Jahre

Fragen der Identität und des Selbstverständnisses in einer veränderten Welt

von Elena Poldiaeva

Noch vor einigen Jahren wurden Fragen, die mit der russischen Musik- kultur außerhalb Rußlands zu tun hatten, als Teil eines Themas ohne klare Grenzen und Dimensionen angesehen – «russisches Ausland». Seine Zentren lagen zu je unterschiedlichen Zeiten in Berlin, Paris, Belgrad, Prag, Shanghai und mit dem Beginn des Zweiten Weltkriegs in New York und anderen Städten Amerikas. Während Historiker, Literaturwissenschaftler und Philosophen mit unterschiedlicher Intensität die Rolle reflektierten, welche die russische Emigration für die Kultur des 20. Jahrhunderts hatte, ist die Musikwissenschaft auf diesem Forschungsgebiet noch erheblich zurückgeblieben, wenn sich auch in den letzten Jahren ein verstärktes Interesse an diesem Thema gezeigt hat.¹ Die gegenwärtige russlandspezifische Forschungssituation zeichnet sich insbesondere durch die Diskussion der Methoden aus, mit deren Hilfe die Erforschung der «russischen Auslandskultur» – ein Konglomerat verschiedenartigster Erscheinungen – geleistet werden könnte. Auf der einen Seite hat man es mit bedeutenden Figuren wie Igor Strawinsky, Sergej Prokofjew, Sergej Rachmaninow, Nikolai Medtner, Alexander Glasunow und anderen zu tun, und dabei scheint es, als sei das Schaffen und Wirken der Genannten gut erforscht; bei genauerer Betrachtung zeigt sich indes, daß es auch bei diesen Persönlichkeiten noch «weiße Flecken» gibt. Auf der anderen Seite steht jene Reihe von Komponisten, die bisweilen als Vertreter der «zweiten Reihe» angesehen werden: Nikolaj Čerepnin, Arthur Lourié, Iwan Wyschnegradsky, Nikolaj Obuchow, Thomas Hartmann oder der in die Schweiz emigrierte Wladimir Vogel; in der nachfolgenden Generation wären Igor Markewitsch, Nikolaj Nabokow, Wladimir Dukelski und Alexander Tcherepnin zu nennen. Daneben stehen Komponisten, die so gut wie unbekannt geblieben sind: Wladimir Bjuzow, Fjodor Akimenko, Wladimir Pol, Jewgeni Gunst oder Nikolaj Lopatnikow. In einschlägigen Enzyklopädien finden sich für letztere weder Lebensdaten noch existieren brauchbare Werkverzeichnisse; dabei haben sie ebenfalls Opern, Symphonien oder

Ballette geschrieben, sind in Konzerten aufgeführt worden und waren so auf die eine oder andere Weise im Kulturleben präsent.

Sollen diese sehr verschiedenen künstlerischen Persönlichkeiten in ihren schöpferischen Bestrebungen als Einheit angesehen oder aber ausdifferenziert werden; und wenn ja, nach welchen Kriterien? Oder wäre anders anzusetzen: nicht bei einzelnen Persönlichkeiten, sondern mit der Perspektive auf überpersönliche Aspekte, beispielsweise durch die Untersuchung des Musiklebens und seiner Institutionen? Die Auflistung von Konzerten exilierter Künstler würde eine gewisse Vorstellung vom Musikleben ihres Umfelds, von den Geschmacksvorlieben, dem Repertoire sowie von Präsenz und Erfolg einzelner Interpreten vermitteln. Doch bliebe eine solche Arbeit gleichsam mechanisch und wäre angesichts unmöglicher Vollständigkeit kaum aussagekräftig. Klar scheint für die Untersuchung der russischen Musik im Exil, daß umfängliche Arbeiten reflektierenden Charakters, in denen verschiedene Aspekte der Exilforschung berücksichtigt und vereint werden könnten, derzeit noch nicht zu leisten sind. Als Grundlage müssten zunächst eine ganze Reihe Einzeluntersuchungen unter Heranziehung erhaltener Archivmaterialien vorgenommen werden – hier ist Basisarbeit erforderlich.

Als ein wichtiger Aspekt hinsichtlich der russischen Exilmusiker erscheint die Frage, in welcher Weise die Künstler, deren Namen wir heute mit dem «russischen Ausland» verbinden, einerseits über sich selbst dachten und wie sie andererseits die sie umgebende Wirklichkeit beurteilten. Wie stark und abrupt sich die Lebensbedingungen der Künstler änderten, kann hier nur angedeutet werden. So bedeutete die russische Revolution für weite Teile der Bevölkerung einen Schock, der mit Verlusten, Enttäuschungen und tiefgreifenden Veränderungen der Lebensverhältnisse einherging. Die gesamte historische Situation hatte sich geändert – und damit zusammenhängend waren alle Erfahrung und alles Verstehen in Frage gestellt. In dieser Situation mußten nolens volens die wichtigsten Kategorien neu überdacht werden: die Vorstellung dessen, was «Rußland» sei – auch in der Gegenüberstellung des alten und neuen Gefüges; die Bedeutung der Kunst – auch im Zusammenhang mit den Verhältnissen der zeitgenössischen Kunstszene Europas, einschließlich der Schwierigkeit eines wechselseitigen Verstehens; schließlich das künstlerische Ich und sein Selbstverständnis im Spannungsfeld dieser Konfliktlinien.

Hinsichtlich der jeweiligen individuellen Position erscheint es vielleicht hilfreich, eine Einteilung der russischen exilierten Künstler in Gruppen vorzunehmen, wobei es sich zeigen dürfte, daß die augenscheinlich stärkste Gruppe von einer «traditionalistischen» Ausrichtung geprägt war. Innerhalb dieser Richtung wurden alle Strukturen, die zuvor in Rußland existiert hatten, gewissermaßen nachgebaut: die russische Musikgesellschaft im Ausland, die Verlage, der Beljajew-Rat oder auch Konservatorien. Diese Übernahme der äußeren Formen des Musiklebens war offensichtlich eine

innere Notwendigkeit und ein Mittel, die kulturellen Grundlagen zu sichern. So fuhren Komponisten wie Glasunow, Medtner und Rachmaninow fort, im sogenannten traditionellen Stil zu komponieren, was – solange in der Musikgeschichtsschreibung eine fortschrittsorientierte Sichtweise vorherrschte – als «regressiv» beurteilt wurde. Erst gegen Ende des 20. Jahrhunderts reifte im Zuge des sich wandelnden musikhistoriographischen Paradigmas eine weniger einseitige Sichtweise, und damit einhergehend schwand auch die große Distanz zur «konservativen» Linie der russischen Emigration. Die Vertreter dieser Richtung verstanden die traditionelle Musiksprache als einen objektiven Wert, den sie zu bewahren suchten. Außerdem fühlten sie sich unmittelbar verantwortlich für das Schicksal des «klassischen Erbes» der russischen Musik. Dies zeigt sich deutlich in der Rückwendung auf das Schaffen von Komponisten des 19. Jahrhunderts – einer Rückwendung, die sich vor allem in Form von Bearbeitungen, Redaktionen und Vollendungen vorhandener Werke manifestierte.²

Allerdings erfuhr nach 1917 dieses «klassische Erbe» selbst eine grundsätzliche Umdeutung, und zwar von zwei Seiten: Das neue Sowjetrußland wandte sich der «Klassik» zu, indem es sie im Geiste der «neuen großen Epoche» und ihrer revolutionären Ideale instrumentalisierte; das russische Ausland hingegen fand seine Rolle darin, ein vermeintlich «echtes» Rußland zu bewahren. Dabei konnte eine Figur wie Modest Mussorgsky von beiden Seiten zugleich – in unterschiedlicher Art und Weise – vereinnahmt werden: Die sowjetischen Ideologen präsentierten ihn als den «größten Revolutionär in der Weltgeschichte der Musik», während er dem russischen Ausland als der Künstler galt, der zu den geheimen Tiefen der russischen Psychologie und der russischen Idee vorgestoßen war. Auch einzelne Werke erhielten politisches Gewicht. So wurde beispielsweise Nikolaj Rimsky-Korsakows religiöses Drama *Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch und der Jungfrau Fewronia* in der Pariser Saison 1928/29 aufgeführt. Im Sowjetrußland der zwanziger Jahre war das Werk offiziell verboten, es konnte zu dieser Zeit nur im Westen erklingen. Dort aber erfuhr die Oper eine symbolische Aufladung, wurde zum Zeichen eines verlorenen Paradieses, das in anderer, metaphysischer Form wiedergeboren wird. Derlei Mystifizierungen reiften aus der Situation der Menschen in der Emigration vor dem Hintergrund der Frage, ob das Vaterland gewissermaßen «an den Stiefelsohlen» mitgetragen worden sei. Die russischen Emigranten des frühen 20. Jahrhunderts gaben hierauf eine bejahende Antwort und nahmen die Rolle von Hütern jener Werte, die in Sowjetrußland vernichtet wurden, klar für sich an.

Die meisten russischen Musiker im Ausland reflektierten mit bemerkenswerter intellektueller Schärfe und Ausdauer die sie umgebende Wirklichkeit. Die theoretischen und historiographischen Arbeiten Ivan Wyschnegradskys³ ebenso wie die kritischen oder philosophischen Arbeiten Pierre Souvtchinskys⁴, die Anthologie russischer Musik Alexander

Tcherepnins⁵ sowie Tagebücher, Erinnerungen oder Korrespondenzen auch von weniger bekannten Persönlichkeiten – in all diesen Texten werden immer wieder dieselben Fragen aufgeworfen: die Frage nach der eigenen Herkunft und nach dem eigenen Verhältnis zum alten und neuen Rußland, aber auch die Frage der Deutung des «eigenen», «an den Stiefelsohlen» mitgebrachten Rußlands, das man im Umfeld und in seinem Inneren aufs neue kultivierte. In Kreisen der russischen Emigranten wurden solcherlei existentielle Fragen der Selbsterkenntnis zum unablässigen und wichtigen Bestandteil des Kulturlebens – sie werden von kommenden Forschern zu berücksichtigen sein.

¹ In den letzten Jahren erschienen in russischer Sprache: der Sammelband *Petr Suvčinskij i ego vremja* [Pierre Souvtchinsky und seine Zeit], hrsg. von Alla Bretanickaja, Moskau: Kompozitor 1999, Ljudmila Korabel'nikova, *Aleksandr Cerepnin. Dolgoe stranstvie* [Alexander Tcherepnin. Lange Wanderjahre], Moskau: Jazki russkoj kul'tury 1999, und einige andere mehr.

² So befaßte sich Nikolaj Čerepnin mit Modest Mussorgskys Oper *Der Jahrmarkt von Sorotšinz*, Alexander Tcherepnin mit Mussorgskys *Die Heirat*.

³ Vgl. das Schriftenverzeichnis bei Barbara Barthelmes, *Raum und Klang. Das musikalische und theoretische Schaffen Ivan Wyschnegradskys*, Hofheim: Wolke 1995, S. 342–343.

⁴ *Musique russe*, hrsg. von Pierre Souvtchinsky, Paris: Presses Universitaires de France 1953; vgl. auch *(Re)Lire Souvtchinsky*, hrsg. von Eric Humbertclaude, LaBresse: Eric Humbertclaude 1990.

⁵ Alexander Tcherepnin, *Russische Musik-Anthologie. Achtzig Beispiele vom Ursprung bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*, Bonn: Belaieff 1966.