

Vom 'russischen' zum 'sowjetischen Primitivismus' : Wandlungen einer musikästhetischen Denkfigur im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts

Autor(en): **Weiss, Stefan**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): - **(2015)**

Heft 44: **Primitivismus intermedial**

PDF erstellt am: **13.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1006407>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Stefan Weiss

Vom ‚russischen‘ zum ‚sowjetischen Primitivismus‘

Wandlungen einer musikästhetischen Denkfigur
im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts

I. Vor dem *Sacre*: russische Musik als vergleichsweise ‚primitive‘ Kunstform

Die Frage, welche musikalischen Erscheinungen und Tendenzen des frühen 20. Jahrhunderts mit dem Begriff ‚Primitivismus‘ zutreffend benannt werden können, ist zwar keinesfalls abschließend geklärt, doch herrscht eine gewisse Einmütigkeit darüber, dass die Anregungen damals aus zwei starken Quellen flossen: „Out of Africa and the Steppes“, wie es in einer suggestiven Kapitelüberschrift in Glenn Watkins’ *Pyramids at the Louvre* heißt, einer 1994 veröffentlichten kulturwissenschaftlichen Monographie über „Musik, Kultur und Collage von Strawinsky bis zur Postmoderne“.¹ Watkins’ Überschrift für seine kleine Einführung in den musikalischen Primitivismus deutet auf eine Sonderrolle der Musik im intermedialen Vergleich hin, denn mindestens so wichtig wie das afrikanische bzw. afroamerikanische Vorbild war in dieser Kunstform das russische. Freilich stehen die ‚Steppen‘ für einen erweiterten Begriff des Russischen, der Zentralasien umfasst. Das Russische und das Zentralasiatische erscheinen in der künstlerischen Gestaltung um die Jahrhundertwende als vielfach miteinander vermittelt, wie etwa in Alexander Borodins kurzem Orchesterstück *Eine Steppenskizze aus Mittelasien* von 1880: Diese Musik setzt die Verbindung von Russischem und Zentralasiatischem kompositorisch um, indem sie aus jedem geographischen Bereich eine typische Melodie formuliert, um diese dann gegen Ende des Werks kontrapunktisch – simultan – miteinander zu kombinieren.

Die Steppen stehen bei Watkins also zu Recht für ein musikalisches Russland, dessen Quellen nicht in den Hauptstädten fließen, wo die Komponisten arbeiteten, sondern in den ländlichen Regionen. Russischen Musikern des späten 19. Jahrhunderts war der Umgang mit ‚primitiven‘ Artefakten in ihrem Medium durchaus vertraut: Lange bevor man von Primitivismus in einem engeren Sinne sprechen konnte, hatten ihre Vorgänger damit begonnen, nach Inspiration durch volkskulturelle Vorbilder zu suchen, etwa indem

1 Glenn Watkins. *Pyramids at the Louvre. Music, Culture, and Collage from Stravinsky to the Postmodernists*. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1994. S. 63-83.

sie Volkslieder sammelten, studierten und in eigenen Werken zitierten oder imitierten.²

Das Vorgehen der russischen Komponisten unterschied sich dabei deutlich von demjenigen der deutschen: Stellte für diese das Volksliedhafte einen untergeordneten Ausdrucksmodus unter vielen dar, den man abrief, sobald etwa eine träumerisch-ersonnene Stimmung gewünscht war, so war der Rekurs auf Volkstümliches in Russland eine Schaffensgrundlage, ja geradezu das sine qua non einer gelungenen nationalen Komposition. Wenn auch die aufgegriffenen Volkslieder in der Praxis eine große charakterliche Bandbreite aufweisen, ragt als ausgeprägt ‚russische‘ Erscheinung ein in rhythmischer Hinsicht orgiastisch wilder, ansonsten aber gewollt kunstloser Typus hervor. Im Schaffen Michail Glinkas, der diese Tradition begründete, begegnet er etwa im ‚barbarischen‘ 5/4-Takt der „Hymne an Lel“ (im ersten Akt der Oper *Ruslan und Ludmilla*, 1842), oder auch in Form des Tanzliedes der Orchesterphantasie *Kamarinskaja* (1848), das an Kürze und Naivität der Konstruktion kaum zu überbieten ist und seine Dutzende Wiederholungen, die aus Sicht der deutschen Ästhetik kaum verzeihlich wären, allein durch pure rhythmische Energie rechtfertigt. Die anvisierte, von ausländischen Vorbildern unabhängige Nationalmusik war für die führenden russischen Komponisten an ein Aufgreifen des ‚Primitiven‘, Undomestizierten geknüpft, auch und gerade weil die dadurch entstehenden Kunstwerke mit den artifizielleren Produkten westlicher Zeitgenossen nicht verwechselbar waren.

Einen merkwürdigen Nachhall davon enthält noch der 1935 erschienene erste Teil von Igor Strawinskys *Chroniques de ma vie*, der mit einer Kindheits Erinnerung an Sommerferien auf dem Lande – wohl vom Ende der 1880er Jahre – beginnt. Diese Passage ist, um den Untertitel des *Sacre du printemps* zu paraphrasieren, nichts anderes als ein stilisiertes „Klangbild aus dem heidnischen Russland“, zu dem aber auch die anderen Sinne das ihrige beitragen: Das Primitive ist nicht nur zu hören, sondern auch zu sehen und zu riechen.

Ein riesenhafter Bauer saß auf dem einen Ende eines Baumstamms; es roch penetrant nach Harz und frisch gefälltem Holz. Die Kleidung des Mannes bestand aus einem kurzen roten Hemd, seine rot behaarten Beine waren nackt [...]. Er war stumm, aber er pflegte sehr laut mit der Zunge zu schnalzen, und alle Kinder – auch ich – fürchteten sich vor ihm. Schließlich besiegte Neugier die Angst, wir gingen näher an ihn heran, und er, um uns eine Freude zu machen, begann zu singen. Sein Lied bestand aus zwei Silben, es waren die einzigen, die er aussprechen konnte. Sie hatten keinen Sinn, aber er stieß sie, mit großer Geschwindigkeit abwechselnd, unglaublich geschickt hervor. Dieses Geleier begleitete er auf folgende Weise: er drückte die rechte Handfläche gegen die linke Achselhöhle und bewegte den linken Arm sehr schnell auf und

² Vgl. Dorothea Redepenning. *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik*. Band 1: Das 19. Jahrhundert. Laaber: Laaber, 1994.

nieder. Dadurch brachte er unter seinem Hemd in rhythmischer Folge eine Reihe recht verdächtiger Töne hervor, die man euphemistisch als ‚Schmatzen‘ bezeichnen könnte. Mir bereitete das ein tolles Vergnügen, und zu Hause angekommen, versuchte ich mit großem Eifer, diese Musik nachzuahmen. Das gelang mir so gut, daß man mir die indezente Begleitung schleunigst verbot.³

Wenn sich der Mittfünfziger Strawinsky, fraglos auf dem Gebiet der Komposition zu jener Zeit die Weltmacht schlechthin, hier zu einem Künstler stilisiert, dessen Erweckungserlebnis durch die Begegnung mit dem musikalisch Undomestizierten erfolgte, dann knüpft er einerseits an Diskussionen um den Primitivismus als positive Kraft an – jenen musikalischen Primitivismus, den er mit seinem *Sacre* selbst zu begründen half –, andererseits aber auch an die für die russischen Komponisten seit Glinka maßgebliche Inspiration durch die Volkskultur. Diese war nicht nur ein bedeutsamer Bestandteil des Selbstverständnisses der russischen Musik, sondern spielte auch eine wesentliche Rolle in deren Auslandsrezeption. Durch die von Glinka und seinen Opern der 1830er und 1840er Jahre ausgehende Tradition war russische Kunstmusik für westliche Betrachter als primitiv konnotiert, lange bevor Strawinsky die Szene betrat. Für die ältere deutschsprachige Literatur über Musik können dazu etwa, als die herausragenden Repräsentanten der Jahrhundertwende, Hermann Kretzschmar und Hugo Riemann einstehen. Beim Versuch, das „Wesen der russischen Kunstmusik“ zu erfassen, sah Kretzschmar 1890 in der „Liebe [der russischen Komponisten] zu den Elementarkräften der Musik [...] den Punkt, welcher sie mit der Natur verknüpft und von der gesitteten älteren Kunst des Abendlandes unterscheidet“, und für Riemann konnte 1901 ein typisch russischer Tonkünstler mit seinem „Hervorsuchen von Idiotismen, welche noch die Merkmale der Halbkultur an sich tragen“, lediglich als provinzieller „Dialektkomponist“ durchgehen.⁴ Es scheint, als ob Strawinsky am Beginn seiner Lebenserinnerungen mit diesem Motiv spielt: Es ist eine Travestie sowohl der herkömmlichen Selbststilisierung russischer Musiker als besonders volksnahe Künstler, als auch der unkritischen Bewunderung für das ‚Kraftvoll-Primitive‘, die Enthusiasten jenseits der Grenzen dieser Musikkultur bisweilen entgegenbrachten, insbesondere nach dem *Sacre*.

3 Igor Strawinsky. „Erinnerungen“ [*Chroniques de ma vie*, 1935/36], übersetzt von Richard Tüngel. *Schriften und Gespräche I*. Mainz: Schott, 1983. S. 27-172, hier S. 27.

4 Zitiert nach Stefan Keym. „Germanozentrik versus Internationalisierung? Zum Werk- und Deutungskanon des ‚zweiten Zeitalters der Symphonie‘“. *Der Kanon der Musik – Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*. Hg. Klaus Pietschmann/Melanie Wald-Fuhrmann. München: edition text + kritik, 2013. S. 482-517, hier S. 499, 502.

Wie eigenartig vor dem *Sacre* die Wahrnehmung dieses Russisch-Primitiven zwischen einer positiven und negativen Bewertung schillerte, zeigt ein Blick in zwei deutschsprachige Musikbücher des Jahres 1913. Beide Veröffentlichungen entstanden noch in Unkenntnis des im selben Jahr uraufgeführten Werks, wahrscheinlich sogar in Unkenntnis auch des früheren Schaffens von Strawinsky; beide aber tradieren ein bereits etabliertes Stereotyp ‚primitiver‘ russischer Kunstmusik. Oscar Bies viel gelesene Monographie *Die Oper* widmet Russland etwa 20 Seiten, weit mehr als jeder anderen nationalen Opernkultur abseits der etablierten italienisch-, französisch- und deutschsprachigen Räume. Russische Oper erscheint bei Bie als mit primitiven Vorbildern verbunden, und zwar im positiven wie negativen Sinne: So heißt es etwa, die russische Oper gründe sich auf „ein unermessliches Feld reicher musikalischer Instinkte im Volke selbst“, stelle „eine gewisse kultivierte Primitivität“ zur Schau, als Ausdruck „eines Barbarentums [...], das sich der Kultur, die es bewundert, widersetzt.“⁵ Im Einzelnen charakterisiere sie „eine Melodie, die mit leichtem Ansatz ausholt, sich in unendlichen Repetitionen gefällt, in ihrem Gang rührend unbeholfen trottet und doch die ganze Seele des Volks umschließt.“⁶ Das alles steht bereits in der Einleitung von Bies „Russen“-Kapitel, und es sind Merkmale einer noch unausgebildeten Kultur – die ‚unendlichen Repetitionen‘ sind aus Sicht der deutschen Ästhetik ein Defizit und verraten eine mangelhafte musikalische Bildung, ebenso wie der ‚unbeholfen trottende‘ Gang der Melodie. Gerade darin aber, und das macht Bie auch deutlich, liegt eine Stärke. Denn durch den Verzicht auf Künstlichkeit, durch das ‚Widersetzen‘ gegen die eigentlich bewunderte westliche Kultur und durch das Vertrauen auf die ‚unermesslich reichen musikalischen Instinkte im Volk‘ ist die ‚ganze Seele des Volks‘ musikalisch ‚umschlossen‘, und – so wird suggeriert – lässt sich die Seele des einzelnen Angehörigen dieses Volks wohl auch erreichen. Für die zeitgenössischen Musikkulturen des Westens war das im Jahr 1913 keine Selbstverständlichkeit mehr.

Das von Bie angesprochene Widersetzen gegen die westliche Kultur hat sein historisches Korrelat darin, dass sich die russischen Komponisten des sogenannten ‚Mächtigen Häufleins‘, insbesondere Borodin, Modest Musorgsky und Nikolai Rimski-Korsakow, anfänglich als Dilettanten gerierten, die eine reguläre Konservatoriumsausbildung ablehnten. Darin standen die Protagonisten russischer Musik in scharfem Gegensatz zu denjenigen anderer nationaler Musikkulturen der Zeit, etwa Edvard Grieg in Norwegen oder Antonín Dvořák in Böhmen, die durchaus eine formelle Musikausbildung genossen hatten. Und dieses Motiv des Dilettantischen spielt sicher mit in die Markierung einer russischen Musik als – im positiven wie negativen Sinne – primitiv hinein.

⁵ Oskar Bie, *Die Oper*. Berlin: S. Fischer, 1913. S. 362.

⁶ Ebd. S. 363.

Ebenfalls im Jahr des *Sacre* 1913 erschien die Monographie *Die Musik der Gegenwart* des Leipziger Komponisten und Musikschriftstellers Walter Niemann, der eine gegenüber Bie stärker negative Einschätzung des primitiven Charakters russischer Musik vornimmt. Niemann, der aus einer deutsch-nationalen Perspektive schreibt, behandelt Russland im letzten, „Nation, Volk und Stamm“ betitelten Abschnitt seines Buches. Hier ist vor allem die Sinfonik Gegenstand der Kritik, insbesondere diejenige Peter Tschaikowskys. Was Niemann bei ihm findet, ist der „unverhüllte und glühende Herzenston einer im Grunde passiven, warmen, weichen und allen Instinkten des Schmerzes, der Freude wie der brutalen Sinnlichkeit und Wildheit rückhaltlos hingeebenen Slawennatur“.⁷ Die Schlüsselworte sind „Instinkt“, „brutale Sinnlichkeit“, „Wildheit“ und „Natur“: Fast scheint es, als ob ein Tier beschrieben würde, eine gerade angesichts des künstlerischen Charakters von Tschaikowskys Sinfonien deplatziert wirkende Wortwahl. Vielleicht deswegen modifiziert Niemann sie durch den Zusatz „im Grunde passiv, warm und weich“. Niemanns Tschaikowsky kann nicht anders, denn als Slawe folgt er allein dem Instinkt. Und so ist auch Tschaikowskys Sechste Symphonie für Niemann

das musikalische Musterbeispiel slawischer Natur und Lebensauffassung, die der germanischen geistigen, aktiven und optimistischen die slawische ungeistige, passive und pessimistische aufs schärfste entgegensetzt. Jene, aus der die beste deutsche Tonkunst stets ihre stärksten Kräfte gezogen hat, fordert geistige Hingabe und Mitarbeit; diese unbedingte Auslieferung der Nerven und Sinne.⁸

Das binäre Denken ist offensichtlich, ebenso die Bewertung, die Niemann damit verbindet.

Diese negative Charakterisierung russischer Musik durch deutsche Stimmen setzt sich bis in die 1920er Jahre hinein fort, in die die Gegnerschaft der beiden Nationen im Ersten Weltkrieg noch hineinwirkt. Sie wird dort befeuert, wo eine konservative oder sogar modernefeindliche Kritik auf die Musik Strawinskys trifft und alte Denkfiguren aktualisiert, um das Neue zu desavouieren. *Le Sacre du printemps* konnte in diesem Licht als ein zwar radikalisiertes, aber letztlich doch kaum überraschendes Fortschreiben tradierter Produktionsmuster russischer Musik erscheinen. Die Berliner Erstaufführung des *Sacre* im November 1922 etwa kommentierte der Chefredakteur der *Allgemeinen Musikzeitung*, Paul Schwers, wie folgt:

⁷ Walter Niemann. *Die Musik der Gegenwart und der letzten Vergangenheit bis zu den Romantikern, Klassizisten und Neudeutschen*. 5.-8. Aufl. Berlin: Schuster & Löffler, o. J. [1918; erstmals 1913]. S. 291.

⁸ Ebd. S. 292.

Diese Musik ist im Grunde krasse Unkultur, sie hört da auf, wo die Kunst im eigentlichen Sinne für uns armselige, durch Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, Brahms, Bruckner, Strauß und meinerwegen auch Mahler hindurchgegangene Mitteleuropäer erst beginnt: sie ist ein Kunstprodukt für Kalmücken und Kirgisen.⁹

Die angeblich ‚mitteleuropäische‘ Kultur ist in Wirklichkeit eine rein deutsche – Schwers’ Komponistenauswahl zeigt es an –; die russische Kultur dagegen, ohnehin schon fremd genug, wird noch weiter gen Osten extrapoliert, weit weg in die unendlichen Steppen Mittelasiens. Übrigens war die Berliner Erstaufführung des *Sacre* in konzertanter Form erfolgt: Es bedurfte keiner szenischen Vergegenwärtigung heidnischer Opferrituale auf der Bühne, um dieses Werk russischer Musik für die Kritik als ‚primitiv‘ zu markieren.

II. Nach dem *Sacre*: Triumph und Tragik des russischen Primitivismus

Gleichzeitig wird eben jenes nationalistische Polarisieren seitens der Musikkritik fruchtbar für eine entschieden positive Neubewertung sowohl des Russischen als auch des Primitiven. Dieser andere Rezeptionsweg wird zunächst an solchen Orten beschritten, die ihre Schwierigkeiten mit der Dominanz deutscher Musik hatten. Darunter ist Frankreich der wohl bekannteste und von der Forschung am ausführlichsten bedachte Fall; Nancy Bermans Dissertation *Primitivism and the Parisian Avant-garde, 1910-1925* etwa hält dazu reichlich Anschauungsmaterial bereit.¹⁰ Für das Pariser Publikum dieser Zeit setzte Strawinskys russischer Primitivismus ein Fanal gegen eine als Belastung empfundene deutsche Vorherrschaft in der Musik; entsprechend stammen zwei der drei von Berman betrachteten Schlüsselwerke des Primitivismus aus Strawinskys russischer Periode, und nur das dritte, Darius Milhauds Ballett *La Création du monde*, schöpft aus afro-amerikanischen Quellen.

Auch an anderen Orten der Welt aber wurde das Russisch-Primitive gegen das Deutsch-(zu-)Kultivierte ausgespielt – besonders folgenreich vielleicht in England, wo der junge Musikwissenschaftler Gerald Abraham 1928 seinen Aufsatz „The Elements of Russian Music“ veröffentlichte. Abraham sollte sich in den folgenden Jahrzehnten zu einer Koryphäe des Fachs entwickeln, und sein früher Aufsatz, wenngleich in manchem holzschnitthaft,

9 Paul Schwers. „Internationale Musik“. *Allgemeine Musikzeitung* 49 (1922): S. 884f., hier S. 885.

10 Nancy Berman. *Primitivism and the Parisian Avant-garde, 1910-1925*. Ph. D. Diss., McGill University 2001. Digitalisat bei ProQuest.

gilt heute als Klassiker der Rezeption russischer Musik im Ausland. An der russischen Musik würdigt er vornehmlich „its compressed force and directness of expression“¹¹, oder, in der deutschen Übersetzung, „die Dichte und Unmittelbarkeit ihrer Ausdruckskraft“.¹² Auch wenn der Begriff selbst hier nicht fällt, ruft Abraham also einen Topos der westlichen Beschreibung primitiver Artefakte auf. Bemerkenswerterweise konstituiert sich der besondere Wert dieser Eigenschaft dadurch, dass sie in deutscher Musik fehle: „While German art has for many years tended to become more and more prolix [weitschweifig] the Russians have always been remarkable for their pointed, forceful brevity.“¹³

Auch an anderen Stellen seines Aufsatzes blitzt die Denkfigur vom wilden Russentum auf: „the *excitement* which Russian music produces is almost always physical – the result of direct glorification of animal joy of living and brute strength – rather than spiritual.“¹⁴ Es erweist sich, dass Abraham und Niemann, den konträren Bewertungen zum Trotz, in ihren jeweiligen Benennungen der Unterschiede zwischen russischer und deutscher Musik übereinstimmen: Russische Musik, darin sind sich beide einig, ist keine Sache des Geistes, sondern eine des Körpers, der Sinne und Nerven – und das ist für den Deutschen Niemann so unzureichend, wie es für den Briten Abraham interessant und zukunftsweisend ist.

Man ginge allerdings fehl, wenn man den deutschen Musikern und Musikkritikern jedwede Fähigkeit zur Würdigung dieser Eigenschaften abspräche. Denn auch unter ihnen gab es Befürworter einer primitivistischen Erneuerung nach russischem Vorbild. Der Berliner Musikkritiker Adolf Weißmann veröffentlichte 1925 den Aufsatz „Das Echo der Russischen Musik in Europa“, in dem er die früheren Begegnungen der beiden Kulturen vor der Zeit Tschaikowskys mit dem Vokabular des Kolonialismus schildert, allerdings ironisch gebrochen und mit unverhohlener Sympathie für das vermeintliche Naturvolk:

Es hatte ja bis dahin nichts Russisches dauernd Eingang in das mitteleuropäische Musikgebiet gefunden. Die russischen Musiker, ohne andere Grundlage als die ihres Volksliedes oder Volkstanzes, verneigten sich tief vor der Musikkultur Mitteleuropas. Ein Michael Glinka, voller Ehrgeiz, seinem Lande seine eigene Musik zu schenken, weiß nichts Besseres, als sich dem trockenen Kontrapunktiker Dehn, der mitten im Bücherstaub der Berliner Bibliothek

11 Gerald E. H. Abraham. „The Elements of Russian Music“. *Music and Letters* 9 (1928): S. 51-58, hier S. 52.

12 Gerald Abraham. „Das Wesen der russischen Musik“. Über russische Musik (= Amerbach-Musikbibliothek 3). Ausgewählt und übersetzt von Willi Reich. Basel: Amerbach, 1947. S. 7-21, hier S. 9.

13 Abraham. Elements (wie Anm. 11). S. 52.

14 Abraham. Elements (wie Anm. 11). S. 54.

atmete, in die Lehre zu geben. O, diesen Kontrapunkt, diese strenge Form der Deutschen sich aneignen zu können, fürwahr ein Ziel, mit allen Mitteln zu erstreben! Ein Glück, das[s] die Lehre nur halb war und das Beste in Glinka nicht unterdrücken konnte.¹⁵

An der russischen Musik würdigt 1925 auch Weissmann – als deutscher Kritiker – eben jene Eigenschaften, die sich als Primitivismen reklamieren lassen, so „die zwingende Ausdruckskraft“, das „nach kürzestem Ausdruck ringende Dilettantentum“ eines Mussorgsky¹⁶, und bei Strawinsky die auffallende Betonung der „primitiven Elemente, Klang und Rhythmus“.¹⁷

Allerdings enthält seine Analyse auch eine negative Zukunftsprognose, die sich an die Entwicklung Strawinskys knüpft. Denn dieser ist 1925 nicht mehr derselbe wie 1913, sein Stil wirkt weniger russisch denn international, und das scheint für Weissmann nicht ein individuelles, sondern ein allgemein russisches Problem zu sein, das ein baldiges Ende der gegenwärtigen Wirkmächtigkeit bedeuten könnte:

Indem sie [die russische Musik] sich nach dem Widerklang sehnt, muß sie natürlich unweigerlich auch in den Bann Europas geraten. Der einzige Fall eines Strawinsky, der, bis jetzt wenigstens, von Paris aus, das ihn anregte, Mode und Führer wurde, hätte noch keine Beweiskraft für die These, daß diese Paarung Rußlands mit Europa durchaus wohltätig sei. Der Klang und Rhythmus der russischen Musik hat schon etwas von seiner Eigenwirkung eingebüßt, das Volkstum in der Musik scheint auch nicht mehr zeugungskräftig wie einst.¹⁸

Mit der Wendung Strawinskys zur internationaleren Sprache des Neoklassizismus war, so scheint es, der russische Primitivismus für Weissmann wohl sterilisiert, wenn nicht gar bereits tot. Während sich eine solche Diagnose bei Weissmann lediglich andeutet, verdichten sich ähnliche Beobachtungen wenige Jahre später, im Essay „The Negro on the Spiral“ des US-amerikanischen Komponisten George Antheil von 1934, zu einem regelrechten Totenschein für den russischen Primitivismus. Gemäß dem Anliegen der Anthologie *Negro* der Dichterin und Verlegerin Nancy Cunard, in der dieser Text erschien, zelebriert Antheil den in den Jahren zuvor stark angewachsenen Einfluss afroamerikanischer Vorbilder auf die Musik. Entscheidend ist jedoch, dass er diesen Vorgang dezidiert als eine Ablösung von früheren russischen Vorbildern interpretiert. Antheil schreibt zwar von ‚slawischer‘ Musik, aber anhand der genannten Komponisten und Werke ist klar, dass er russische Musik meint.

15 Adolf Weissmann. „Das Echo der russischen Musik in Europa“. *Anbruch* 7/3 (März 1925, Sonderheft *Russland*). S. 154-158, hier S. 154.

16 Ebd. S. 158.

17 Ebd. S. 156.

18 Ebd. S. 157f.

Since Wagner, music has had two gigantic blood infusions: first the Slavic, and, in recent times, the Negroid. [...] it was the only thinkable influence after the *Sacre* and *Noces* had exhausted once and for all every last drop of blood that the primitive Slavic music has had in it.¹⁹

Dem slawischen – oder eigentlich: russischen – Primitivismus war, Antheil zufolge, das historische Verdienst zugekommen, die übermächtige, aber unfruchtbar gewordene deutsche Musik zu überwinden; er wurde dann aber selbst von afroamerikanischen Vorbildern absorbiert. Über die Jahre vor dem Ersten Weltkrieg schreibt Antheil noch: „[...] the new Slavic barbarism was under way, and the air was completely clean-blown of German learning and Wagnerian cadences.“²⁰ Dann aber habe der Zustrom afroamerikanischer Musiker nach Paris Folgen gezeitigt, und „Strawinsky himself began to forsake Slavic music.“²¹ Das erste Drittel des 20. Jahrhunderts erlebte mithin beides: „[...] the victory of the Slav over the German, and the victory of the Negro over the Slav.“²²

Russische Musik erscheint bei Antheil als notwendige und bedeutsame Durchgangsstation auf dem Weg vom Wagnerismus zum gegenwärtigen afroamerikanischen Primitivismus. „The fact that Europe was ready [in 1919] for it [‚Negro music‘] can only be accredited to the Russian Five, Tschaiakowsky, Strawinsky, and the great Frenchman, Debussy, who had spent his early life in Russia as a tutor, and came back to Paris filled full of *Boris Godunov*.“²³ (Dafür, dass Debussy in den vergleichsweise kurzen Zeitspannen, die er als Klavierlehrer der Familie von Meck in Russland verbrachte, Mussorgskys Oper kennengelernt haben soll, fehlt jeder Beleg, aber es ist signifikant, dass Antheil sich bemüht, aus Debussy einen halben Russen zu machen.)

Sollten sich also in den 1920er Jahren die Verhältnisse in der Musik wirklich so weit verschoben haben, dass man den russischen Primitivismus bereits für erledigt erklären konnte? Wenn man die Aufmerksamkeit allein auf Strawinsky – und vielleicht auf den ebenfalls weitgehend europäisierten Prokofjew – richtete, so sprach sicher einiges dafür. Doch die europäischen Vorstellungen vom ‚Russischen‘ wurden gerade in den 1920er Jahren um die bedeutende neue Konnotation des ‚Sowjetischen‘ bereichert. Und auf dem Gebiet der Musik erbte das Bild der Sowjetunion so manche Zuschreibung des – im positiven Sinn verstandenen – Primitiven aus der Russlandrezeption

19 George Antheil. „The Negro on the Spiral, or: A Method of Negro Music“. *Negro, An Anthology*. Hg. Nancy Cunard [1934]. New York: Frederick Ungar, 1970. S. 214-219, hier S. 214. – Strawinskys Ballett *Les Noces* hatte 1923 in Paris seine Uraufführung erlebt.

20 Ebd. S. 216.

21 Ebd. S. 214.

22 Ebd. S. 219.

23 Ebd. S. 216.

der Vorkriegszeit. Der ehemals ‚russische‘ Primitivismus lebte – wenn auch in einer weniger einflussreichen Form, und für einen zahlenmäßig eher eingeschränkten Betrachterkreis – noch einige Jahre als ‚sowjetischer‘ Primitivismus weiter.

III. Sowjetischer Primitivismus in der Musik – ästhetisch und soziologisch

Am weitesten geht dabei wohl der US-amerikanische Komponist Henry Cowell mit seinem Essay „Towards Neo-Primitivism“, der 1933 in der Zeitschrift *Modern Music* erschien. Cowell lässt darin zunächst überhaupt keine etablierte Tendenz zeitgenössischer Musik als primitivistisch gelten. Mit einer gewissen Berechtigung weist er darauf hin, dass der Eindruck von Primitivität, der sich bisweilen beim Hören bestimmter zeitgenössischer Musik einstelle, daher rühre, dass die Hörer weder mit modernen Idiomen der Kunstmusik noch mit wahrhaft primitiver Musik, also der Musik der sogenannten Naturvölker, vertraut seien. Der verbreitete Irrglaube, dass das vermeintlich Wilde und Unverständliche mancher moderner Musik von außereuropäischer primitiver Kunst angeregt sei, verstelle den Blick dafür, dass ein echter musikalischer Primitivismus dieser Art, so wünschenswert er auch sei, noch gar nicht existiere oder allenfalls in den Kinderschuhen stecke – deswegen auch der Aufsatztitel „Towards Neo-Primitivism“: Cowell sieht seine Gegenwart erst auf dem Weg dorthin.

Cowell ist einer der wenigen Musikschriftsteller dieser Zeit, die den Begriff ‚Primitivismus‘ von einer musikethnologisch informierten Position aus einführen, denn immerhin hatte er in den beiden Jahren vor der Publikation des Aufsatzes, also 1931 und 1932, eine längere Studienzeit an Erich Moritz von Hornbostels Berliner Phonogramm-Archiv verbracht, wo er eine einzigartige Sammlung von Tondokumenten außereuropäischer Musik zur Verfügung hatte. Ebenso entscheidend ist aber, dass er bereits 1929 als erster US-amerikanischer Komponist die Sowjetunion bereist hatte und auch in der Folgezeit intensive Kontakte dorthin unterhielt. Denn auf der Grundlage seiner Kenntnisse außereuropäischer *und* sowjetischer Musik kommt Cowell zu der überraschenden Schlussfolgerung, dass ein wahrhaft primitivistisches Komponieren sich in der Gegenwart maßgeblich in der Sowjetunion und den USA entwickle. Und allein diese Kunst sei berufen, den in Europa derzeit dominierenden und von Cowell gänzlich negativ bewerteten Trend des Neoklassizismus abzulösen.

Bedeutungsvoll an diesem Aufsatz ist aus heutiger Sicht nicht so sehr die Benennung stilistischer Eigenschaften, die Cowell diesem neuen Primitivismus zuschreibt: Der Katalog dieser Ausdrucksmittel erscheint gewagt, sowohl was seine Ableitung von vermeintlichen Universalien außereuropäischer

Musik anbelangt, als auch hinsichtlich seiner Aussagekraft für die sowjetischen Komponisten, von denen Cowell nur Dmitri Schostakowitsch und Alexander Mossolow namentlich nennt. Es dürfte recht schwerfallen, etwa den Stil des Ersteren mit den folgenden Merkmalen eines Primitivismus im Cowell'schen Sinne zu identifizieren:

This music is characterized by a melody standing on its own feet and getting little support from harmony; if there is any harmony at all it is a secondary consideration. There is often an accompaniment on drums and a single line of melody as in primitive music. The songs are often neither major nor minor, nor even modal, but they may have a melodic line with some free intervals suggested by the words. There is considerable use of vocal slides which are actually written into the score. The rhythm is apt to change frequently and to be vigorous and direct.²⁴

Es mag sein, dass sich einige dieser Eigenschaften in einzelnen sowjetischen Werken wiederfinden lassen; für das Ganze der sowjetischen Musik dieser Zeit sind sie aber ebenso wenig charakteristisch wie für die Kompositionen ihres international beachteten Protagonisten Schostakowitsch. Vielmehr scheint Cowells Liste primitivistischer Ausdrucksmittel von einem Wunschdenken bestimmt, das sich von Anleihen bei primitiven musikalischen Ausdrucksformen ein unmittelbares Verständnis bei breitesten Hörschichten verspricht, ohne dass die Musik gleichzeitig das Interesse für den Kenner verliert – und ohne dass die Produktion solcher gesellschaftlich relevanter Musik den Dilettanten überlassen wird. Das ist es, was Cowell an der sowjetischen Musik wahrnimmt und schätzt: „Soviet Russia is developing a new musical art. Modern, sophisticated, experienced composers write works which are interesting to serious musicians and yet may be sung by proletarian choruses.“²⁵ Für westliche Musiker, weit über den Einzelfall Cowell hinaus, lag vielleicht darin das größte Versprechen der Sowjetunion: dass Kunst gesellschaftliche Relevanz wiedergewinne, dass Musik ernst genommen und gebraucht werde. Und das Tertium Comparationis mit jeglichen Formen des Primitivismus ist eben die Direktheit und Unmittelbarkeit des Ausdruckes, derer es bedarf, wenn Musik die Masse erreichen soll.

Cowell ist mit derartigen Phantasien im Westen beileibe nicht allein, auch wenn er der einzige zu sein scheint, der dem proletarischen Komponieren in der Sowjetunion gewissermaßen ein Monopol auf den Primitivismus in der Musik zubilligt. Da Cowell das Phänomen allein von der Kompositionstechnik selbst zu erklären versucht, stößt er an heute leicht sichtbar zu machende Grenzen. Andere Autoren machen die erhöhte gesellschaftliche

24 Henry Cowell. „Towards Neo-Primitivism“. *Modern Music* 10 (1933): S. 149-153, hier S. 152f.

25 Ebd. S. 152.

Relevanz der Musik in der Sowjetunion dagegen auch am Verhältnis zu ihren Rezipienten fest, dem sowjetischen Publikum, das westlichen Beobachtern aufgrund der Direktheit und Spontaneität seiner Reaktionen auffiel.

Wenn etwa deutsche und österreichische Musiker, die auf ihre Gastspiele in Moskau und Leningrad zurückblicken, die Publikumsreaktionen als besonders ursprünglich hervorheben, verlagert sich das Motiv des Primitiven von der Ebene der Produktion auf diejenige der Rezeption. Das fällt besonders in solchen Texten auf, die das sowjetische Publikum dem westlichen gegenüberstellen, wie in einem Aufsatz der deutschen pro-sowjetischen Zeitschrift *Das neue Russland* von 1924. Sein Verfasser, der Architekt Adolf Behne, hatte Sowjetrußland im Jahr zuvor bereist und offenbar das Musik- und Theaterleben intensiv beobachtet. Behnes Text trägt zwar die Überschrift „Publikum in Rußland“, eigentlich aber stellt er eine Schelte des heimischen, deutschen Auditoriums dar, dem mehr als die Hälfte des Aufsatzes gilt. Die Schlüsselworte für die Beschreibung des deutschen Publikums sind „Gewohnheitsmäßigkeit“, „Unbeteiligung“, „leere Konventionalität“, „automatisch“, „gleichgültig“, „manieriert“ und so fort: „Beifall [...] ist eine geradezu mechanisch gegebene Quittung über programmäßig eingehaltene Nummern“. In Sowjetrußland dagegen, so Behne, herrsche eine „intensive Spannung zwischen Bühne und Parkett“:

Immer ist die Äußerung des Publikums spontan, echt, unkonventionell, leidenschaftlich, und das trägt sehr wesentlich dazu bei, die Abende, die man in der Oper, im Ballett, im Theater, im Varieté erlebte, reich, bewegt, und freudig zu machen. Der Beifall ist unberechenbar. [...] Bei aller Liebe zu bestimmten Darstellern muß hier jeder Beifall immer wieder neu errungen sein, und es kann der gefeiertste Name ganz plötzlich vor einer frischen, jungen Leistung vergessen sein.²⁶

Man mag bei diesen Worten an die Beobachtung Gerald Abrahams denken, dass die russische Kunstmusik – nun wieder im poetischen Sinne – nicht so sehr auf große zeitliche Zusammenhänge vertraue wie die deutsche, sondern vielmehr im Augenblick des Klanges aufgehe („The Russian [...] seems usually to be chiefly concerned with the thrill of the actual moment in sound“²⁷). Entsprechend beschreibt Behne das sowjetische Publikum als – auf naive, aber authentisch-unmittelbare Weise – von der Darbietung gefangengenommen, ohne dass eine weitere Reflexion dazwischen trete. Die spontane Reaktion ist aber nicht das einzige Moment, das Behnes Beschreibung des russischen Publikums mit der Repräsentation primitiver Kulturen verbindet. Vielmehr setzt sich dieser Eindruck in der Charakterisierung des äußeren

26 Adolf Behne. „Publikum in Rußland“. *Das neue Rußland* 1/1-2 (1924): S. 26f.

27 Abraham. Elements (wie Anm. 11). S. 54.

Erscheinungsbildes fort. Wieder könnte man meinen, es werde ein sogenanntes Naturvolk beschrieben:

Das Publikum in Rußland ist in seiner Kleidung sehr reduziert [...]. In den meisten Theatern wirkte das Publikum entschieden proletarisch, ärmlich, schmucklos, unfestlich und primitiv ... wenn man den *Einzelnen* betrachtete. Aber das *Ganze* wirkte groß, lebendig, freudig, ja festlich.

Und Behne schließt seinen Aufsatz mit den Worten: „Der Russe würde, glaube ich, eher barfuß in das Theater gehen, ehe er darauf verzichtete, es festlich und freudig zu sehen. Es gibt wohl kein Land, in dem Kunst in höherem Maße eine Lebensnotwendigkeit darstellte, als Rußland.“²⁸

Wenn westeuropäische Intellektuelle die Sowjetunion in jenen Jahren bisweilen zum Paradies für Künstler stilisierten, dann mag das an solchen Beobachtungen gelegen haben: Wo man zur Not barfuß ins Theater gehen würde, um mit der Lebensnotwendigkeit Musik in Berührung zu kommen, wo man im Moment der Begegnung mit ihr aufging und die Fähigkeit noch besaß, auf sie spontan und leidenschaftlich zu reagieren, da musste eine Harmonie zwischen Musikern und Publikum herrschen, ein ‚Urzustand‘, von dem man im westlichen Kulturkreis nur noch träumen konnte. Da man seit Jahrzehnten daran gewohnt war, die russische Musikproduktion selbst als ursprungsnah anzusehen, als Musik, die – in Oscar Bies Worten – „die ganze Seele des Volks umschließt“, mochte man eine Zeitlang daran wohl auch glauben.

28 Behne. Publikum (wie Anm. 26). S. 26f. (Hervorhebungen der Quelle).

