

Lorenz Erren (Hrsg.)

Musik am russischen Hof

**Veröffentlichungen des
Deutschen Historischen Instituts
Moskau**

—

Band 7

Lorenz Erren (Hrsg.)

Musik am russischen Hof

Vor, während und nach Peter dem Großen (1650–1750)

DE GRUYTER
OLDENBOURG



ISBN 978-3-11-051794-1
e-ISBN (PDF) 978-3-11-052022-4
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-051802-3

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2017 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Umschlaggestaltung: The State Hermitage Museum, St. Petersburg Photograph © The State Hermitage Museum. Photo by Natalia Antonova, Inna Regentova.

Satz: le-tex publishing services GmbH, Leipzig

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

☉ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

Danksagungen

Im Namen aller Konferenzteilnehmer bedankt sich der Herausgeber zuallererst und mit besonderer Herzlichkeit bei Julia Jumaeva, Anna Leer, Daniil Sajapin und dem Chor des Verlagsrates des Moskauer Patriarchats für Musik und Gesang sowie beim Impresario Victor Dönninghaus.

Großen Anteil am Zustandekommen wie auch der inhaltlichen Gestaltung der Konferenz, die im September 2013 am Deutschen Historischen Institut Moskau stattfand, hatten Markus Engelhardt, Ingrid Schierle und Andrej Doronin; für reibungslose Vorbereitung sorgten Brigitte Ziehl, Larisa Kondrat'eva, Aleksandr Anan'ev, Julia Lebedeva und das ganze DHI-Team.

Weiterer Dank gilt Isabelle de Keghel für die empathischen Übersetzungen, Sandra Dahlke für dosierte Termindrängelei zum rechten Zeitpunkt, Rabea Rittgerodt und Cordula Hubert für die Arbeit an der Fertigstellung des Manuskripts und der Sankt Petersburger Eremitage für die freundliche Bereitstellung des Titelbildes. Der Herausgeber bedankt sich für alle Hinweise auf sachliche und orthographische Fehler. Für alle verbliebenen Mängel in der Übersetzung, Rechtschreibung oder im Personenverzeichnis ist er allein verantwortlich.

Inhalt

Danksagungen — V

Vorwort des Herausgebers — IX

Norbert Angermann

Musik im Rahmen der deutsch-russischen Beziehungen vor Peter dem Großen — 1

Ljudmila Sukina

Der Zar als Gegner der Spielleute — 16

Aleksandr Rogožin

Militärmusik in den Regimentern der „neuen Ordnung“ in Russland in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts — 30

Andrej V. Topyčkanov

Die Musik in den ländlichen Zarenresidenzen der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts — 44

Irina Polozova

Musik am Zarenhof in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts — 55

Krzysztof Rottermund

Polnische Einflüsse auf die russische Musikkultur um 1700 — 65

Maria Di Salvo

Moskau und das Moskauer Reich in den Memoiren des italienischen Sängers Filippo Balatri — 75

Ljudmila Posochova

„Im Kiever Partes-Gesang ausgebildet“: Ukrainische Sänger in der Hofkapelle des Zaren in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts — 85

Natalija Ogarkova

Die musikalischen Panegyriken Vasilij Trediakovskijs am Hof Annas I. — 109

Sabine Ehrmann-Herfort

Der russische Hof entdeckt die italienische Oper – ein Prestigeobjekt — 119

VIII — Inhalt

Roland Pfeiffer

Ein Neapolitaner in Sankt Petersburg: Francesco Arajas frühe Opernproduktionen am russischen Hof — 137

Anna Giust

Die Rezeption der italienischen *opera seria* von Anna I. bis zu Katharina II. — 164

Larisa Khalfina

Die Zarin Elisabeth und die italienische *opera seria* — 182

Francesco Paolo Russo

Festa teatrale: *repraesentatio maiestatis* in eighteenth-century Russia — 191

Christoph Flamm

Peter III. – Macht und Ohnmacht der Musen — 204

Quellen- und Literaturverzeichnis — 215

Autorenverzeichnis — 233

Personenverzeichnis — 235

Vorwort des Herausgebers

Im Jahrhundert zwischen 1650 und 1750 wandelte sich Russland zur europäischen Großmacht. Doch welche Musik erklang dabei? Was bekamen der Zar, seine Würdenträger, Günstlinge am Hof zu hören? Welche Musik machten sie selbst?

Die Beiträge dieses Sammelbandes gehen auf eine Konferenz zurück, die dem musikalischen Aspekt des sozialen und politischen Lebens am russischen Hof gewidmet war. Sie verfolgte nicht vorrangig das Ziel, die Vorgeschichte der heute überwiegend aufgeführten klassisch-romantischen Werke des 19. und 20. Jahrhunderts zu erforschen, sondern wollte die musikalische Praxis des vorangegangenen Zeitalters rekonstruieren. Damit war die Hoffnung verbunden, dass eine gleichzeitige Betrachtung religiöser, politischer, sozialer und kultureller Entwicklungen dazu beitragen kann, eine komplexere Vorstellung der vielfältigen Motivationen und Auswirkungen der großen Umwälzungen zu erhalten, die seit jeher mit dem Namen Peters des Großen verbunden sind. Die Fragestellung wies damit über rein musikwissenschaftliche Zusammenhänge hinaus.

Speziell die westliche Historiographie über Russland gerät oft in einen Zielkonflikt: Sie will eurozentrische Stereotype hinterfragen und muss diese doch immer zugleich reproduzieren. Kein Erkenntnisweg führt an all den fragwürdigen Gegensatzpaaren vorbei: Ost gegen West, Byzanz gegen Rom, Orthodoxie gegen Katholizismus und Reformation, Barbarei gegen Zivilisation, Rückständigkeit gegen Fortschritt, Aberglaube gegen Aufklärung, Moskau gegen Petersburg, Bärte gegen Perücken und so fort. Über alle Epochenbrüche hinweg haben diese Dichotomien ihre suggestive Kraft behalten und dienen in Europa wie Russland bis heute zur wechselseitigen Identitätsabgrenzung. Dabei tragen und trugen nicht alle, die Peter I. als großen „Europäisierer“ Russlands feiern, dem Umstand Rechnung, dass das Europa des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts, das Peter zum Vorbild diente, keineswegs von den Werten der Humanität, der Demokratie und der Rechtsstaatlichkeit beherrscht war, die man seit einigen Jahrzehnten als „typisch westlich“ oder „europäisch“ zu bezeichnen pflegt. Das Zeitalter Ludwigs XIV. war vielmehr durch dynastische und aristokratisch-feudale Normen geprägt, nach denen sich das Ansehen eines Fürsten und Monarchen wesentlich anhand seiner Machtvollkommenheit, seiner Bereitschaft zur Kriegsführung wie auch der höfischen Prachtentfaltung bemaß. Ein geeignetes Mittel, die übrigen Höfe zu beeindrucken, war der Unterhalt einer italienischen Oper.

Wenn Europa aber der Herkunftsort des jeweils „Neuen“ war, was war dann das „russische Alte“? Wie alt war es und was war das spezifisch Russische an ihm? Gabriele Scheidegger hat auf diese Frage eine erfreulich klare Antwort gegeben: Den maßgeblichen Unterschied sah sie darin, dass sich archaische Reinheitsgebote in Russland weitgehend erhalten hatten. Noch im 17. Jahrhundert fassten Russen die christliche Religion im Alltag nicht zuletzt als eine Praxis auf, den eigenen Wohn- und Lebensraum von bösen Dämonen fernzuhalten. Christliche Riten waren keine

rein symbolischen Handlungen, sondern, zumindest nebenbei, auch angewandte Gottesmagie: Ihre Wirkung hing unmittelbar von der Genauigkeit ab, mit der sie ausgeführt wurden. So hegten Russen große Zweifel daran, ob Protestanten und Katholiken, die man bei ihrer Taufe ja nicht dreimal vollständig untergetaucht hatte, von der Erbsünde wirklich vollständig gesäubert waren. Die von westlichen Besuchern notorisch beklagte Fremdenfeindlichkeit der Russen hat Scheidegger als Befürchtung entziffert, sich durch Umgang mit ihnen zu verunreinigen. Dem westlichen Klischee vom „barbarischen Russland“ stand die russische Auffassung vom dämonisch kontaminierten, ja „perversen“ Abendland gegenüber. Während Europäer in Russland jüngere Kulturtechniken vermissten (etwa das Essen mit Messer und Gabel), waren die Russen schockiert über die Erosion der Reinheits- und Kirchengebote im Westen (der anrühige Verzicht auf regelmäßiges Baden, die Missachtung der Fastengebote und so fort). Die in Russland so lange fortbestehende Unterteilung der Welt in eine religiös gereinigte und eine unrein-dämonische Sphäre hatte auch Auswirkungen auf die Entwicklung der Musik. Dem gottgefälligen Kirchengesang etwa, der nicht als Verzierung, sondern als integraler Bestandteil der Liturgie aufgefasst wurde, stand die lasterhafte Musik der fahrenden Spielleute (*Skomorochy*) gegenüber, die bei Hochzeiten und anderen Festen wilde Tanzlieder zum Besten gaben. Musikinstrumente einschließlich der Orgel galten als Werkzeuge der Versuchung und blieben aus Kirchenräumen darum verbannt.

Die Abgrenzung zum Westen ergab sich aber nicht nur aus Rückständigkeit, sondern auch als Folge einer zwischen etwa 1613 und 1670 forcierten Politik. In dieser Zeit wurden intransigente Regeln festgezurr, die Peter I. zur Jahrhundertwende dann so spektakulär durchbrach: Der protestantischen und katholischen Taufe wurde durch den Patriarchen offiziell die Gültigkeit abgesprochen, was einem faktischen Verbot von Mischehen gleichkam. Ebenfalls auf Anweisung des Patriarchen wurden Ausländer gezwungen, in einer eigenen Siedlung (der „Deutschen Vorstadt“) zu wohnen und nur „deutsche Kleider“ zu tragen – während den Russen Letzteres streng verboten blieb. Solche Trennungsverordnungen verfolgten denselben Sinn wie die Verfolgung der *Skomorochy*: Die Seelen der Rechtgläubigen sollten vor der dämonischen Versuchungen bewahrt werden, die von beiden Gruppen ausgingen.

Durch die übermäßige Strenge solcher Erlasse geriet die russische Kirche allmählich in Gegensatz zur übrigen Orthodoxie – insbesondere zum Patriarchen von Konstantinopel, der nicht umhin konnte, dem Kirchenvolk auf dem Balkan und in Polen-Litauen einen normalen Umgang mit Katholiken zu gestatten. Das Streben der großrussischen Kirche nach maximaler Abgrenzung wurde schon um 1650 Streitgegenstand zwischen Moskau und Kiev. Ausschlaggebend war die Haltung des Zaren Aleksej Michajlovič, der nach seiner zweiten Heirat (1671) eine vorsichtige Öffnung nach Westen in die Wege leitete. Unter anderem ließ er sich Instrumentalmusik vorspielen und wohnte ersten Theateraufführungen bei. Auch der höfische Adel entwickelte im letzten Jahrhundertviertel Neugier und Sympathie für den Lebensstil seiner westlichen Standesgenossen, wobei ihm zunächst das Beispiel der orthodoxen Eliten

Polen-Litauens vor Augen stand. Selbst Teile der konservativen Geistlichkeit zeigten zunehmende Begeisterung für westliche „Importe“ wie den vormals verpönten mehrstimmigen Chorgesang (*partesnoe penie*). Darum wäre die Vorstellung verfehlt, Zar Peter I. hätte mit seinem berüchtigten Bartscherungsbefehl von 1698 plötzlich eine altrussische Weltordnung aus den Fugen gehoben – viel plausibler ist, dass er „offene Türen einrannte“ und seine Bojaren froh waren, dass sie die Verantwortung für diesen insgeheim längst ersehnten Schritt gegenüber ihren Beichtvätern nicht selbst übernehmen mussten.

So waren bis etwa 1700 die wesentlichen Hindernisse beseitigt, die einer öffentlichen Aufführung weltlicher Instrumentalmusik und choraler Bühnenerwerke entgegenstanden. Doch weitere dreißig Jahre mussten vergehen, bevor sich am russischen Hof ein kontinuierlicher Orchester-, Opern- und Bühnenbetrieb etablierte. Die lange Zwischenphase fiel nicht zufällig mit der Herrschaftszeit Peters I. zusammen, der, ungeachtet seiner Verdienste auf anderen Gebieten, kein sonderlich eifriger oder geschickter Förderer der Hochkultur gewesen ist. Mit Opern und Dramen wusste er nicht viel anzufangen. Nicht nur mangelnde Vorbildung, sondern auch seine tiefsitzende persönliche Abneigung gegen steife Zeremonien, gegen Pomp und Pathos mag hier eine Rolle gespielt haben. Lange still im Publikum zu sitzen wäre für ihn nie in Frage gekommen. Er bevorzugte Triumphzüge, Feuerwerke, Schiffstausen und andere Festivitäten, die von Salutschüssen begleitet waren und im allgemeinen Besäufnis endeten. Was nicht Teil der kirchlichen Liturgie oder unmittelbar militärisch konnotiert war, langweilte oder befremdete ihn – abgesehen von groben Possen, die nicht nur die heimische Geistlichkeit, sondern auch das Zeremoniell westlicher Fürstenhöfe parodierten. Vorbehalte, die viele seiner Landsleute noch Jahrzehnte später gegenüber einem „künstlichen“ Genre wie der italienischen Oper empfanden, lassen darauf schließen, dass er mit seinen Vorlieben und Abneigungen unter seinen Zeitgenossen keineswegs alleine stand.

Als würdiger Vertreter seiner Nation erwies sich der Zar allerdings auch durch seine eifrige Beteiligung am Kirchengesang. Die orthodoxe Liturgie war die vermutlich schönste Konstante im russischen Alltag und begleitete alle Rechtgläubigen von der Wiege zur Bahre. Der männliche Chorgesang war eine Grundtatsache des russischen Lebens und wohl die stärkste ästhetische Erfahrung überhaupt. Darum ist es kaum verwunderlich, dass sich diese Tradition auch in den neuen Formen der weltlichen Musik bald wieder Geltung verschaffte – zunächst in den *Cantica (kanty)*, dann auch auf der Opernbühne.

Die Etablierung eines ständigen Opernbetriebs stellte die herausragende kulturpolitische Leistung der Zarinne Anna (1730–1740) und Elisabeth (1741–1761) dar – auch wenn die Oper, musikalisch gesehen, noch keine „russische“ sein konnte, sondern vorerst nicht mehr, aber eben auch nicht weniger als eine italienische Oper in Russland. Als Vitrine der katholisch-barocken Hofkultur setzte sie einen leichten Kontrapunkt gegen die sonst dominierenden Vorbilder aus dem protestantischen Nord- und Ostseeraum. Vor allem aber war sie Teil der herrscherlichen Selbstdarstellung,

des höfischen Zeremoniells, und ein Medium politischer Propaganda. Diese Umstände haben schon den Zeitgenossen, aber mehr noch den russischen Kunsthistorikern späterer Jahrhunderte eine unbefangene Rezeption erschwert. Vieles von dem, was sich gegen das von Peter I. geschaffene Imperium vorbringen ließ, traf auch die Oper zu: Sie war ein zwar prachtvolles, aber monströses, überambitioniertes Gebilde, in dem ehrgeizige Ausländer die sichtbarste Rolle spielten – ein Fremdkörper. Eine russische Besonderheit wird man in dieser Situation nicht zwangsläufig erkennen müssen, ebenso wenig im bedauerlichen Umstand, dass die Werke des wichtigsten Komponisten dieser Zeit, Francesco Araja, heute so gut wie nie aufgeführt werden. Den meisten der im damaligen Deutschland wirkenden Opernkomponisten, wie etwa Antonio Caldara, geht es kaum besser. Umso mehr Anlass hat die heutige Wissenschaft, von einer intensiven Rezeptions- und Publikumsforschung dieser frühen, lange vernachlässigten Phase der Operngeschichte Erkenntnisse zu erwarten, die nicht nur für Musikgeschichte, sondern auch für die Entstehung des modernen russischen Nationalbewusstseins von Bedeutung sein können. Damit wurden nur einige der großen Fragen angeschnitten, mit denen sich die Beiträge in diesem Sammelband auseinandersetzen.

Zu Beginn wirft Norbert Angermann einen Blick zurück auf die Musikgeschichte des Ostseeraums seit dem Mittelalter, wo der Transfer technischen Wissens Hand in Hand ging mit kulturellem Austausch. Eine Schlüsselindustrie war die Metallverarbeitung. Waffen und Musikinstrumente, Kanonen und Kirchenglocken wurden in denselben Werkstätten produziert.

Ljudmila Sukina beschreibt den Feldzug, den die kirchliche Obrigkeit im 17. Jahrhundert gegen die Spielleute (*Skomorochy*) führte. Ihr facettenreiches Bild von der religiösen und privaten Feierpraxis der provinziellen Gesellschaft führt zum Schluss, dass sich Frömmigkeit und Vergnügen aus Sicht vieler Gläubiger keineswegs ausschlossen.

Aleksandr Rogožin richtet sein Augenmerk auf die altrussische Militärmusik. Im Gegensatz zur Kirche, die ausschließlich die menschliche Stimme gelten ließ, war das Militär seit jeher auf Instrumentalmusik angewiesen – die hier allerdings eher eine kommunikative als eine ästhetische Funktion erfüllte.

Anders verhielt es sich am Zarenhof. Andrej Topyčkanov weist nach, dass auch schon die Vorgänger Peters I. nicht nur liturgischen Gesängen, sondern hin und wieder auch weltlicher Instrumentalmusik lauschten – allerdings bevorzugt im kleinen Kreis bei nichtoffiziellen Gelegenheiten.

Irina Polozova schließlich widmet ihren Beitrag der Entwicklung des geistlichen Gesangs in der vorpetrinischen Zeit. Abgesehen von ihrer liturgischen Funktion vermochten geistliche Chöre auch das weltliche Prestige von Herrschern, Adligen, Bischöfen oder anderer Herren zu steigern – insbesondere wenn sie in ukrainischer Manier mehrstimmig zu singen vermochten. Nur die Altgläubigen verweigerten sich solchen modischen Neuerungen, weshalb sich die altrussischen Formen in ihrer Überlieferung am besten erhalten haben.

Krzysztof Rottermund erinnert an die frühesten in Russland wirkenden Musiktheoretiker. Namen wie Nikolaj Dilecki stehen beispielhaft für die kaum zu überschätzende kulturelle Wirkung, die das barocke Polen-Litauen einige Jahrzehnte lang auf den politisch erstarkenden Moskauer Hof ausübte.

Maria Di Salvos kurze Auskunft über die autobiographischen Texte Filippo Balatri deutet einmal mehr an, was die Fachwelt von dieser Quelle erwarten kann, wenn sie erst einmal publiziert sein wird. Als junger Kastratensänger verbrachte Balatri um 1700 wenige Jahre im Land der tiefen Männerstimmen. Da er sich vornehmlich in Privathaushalten aufhielt und die Welt aus der höchst individuellen Sicht eines Jugendlichen wahrnahm, versprechen seine Aufzeichnungen ungewöhnlich tiefe Einblicke in das Alltagsleben der höfischen Eliten, darunter auch der Rolle, die die Musik darin spielte.

Um junge Männerstimmen geht es auch in Ljudmila Posochovas Artikel über die ukrainischen Gesangsschulen. Spätestens seit Eingliederung der linksufrigen Ukraine und erst recht nach der Gründung Sankt Petersburgs intensivierte sich der Kulturtransfer auch innerhalb des russischen Reiches. Da die Ukraine im Ruf stand, besonders gute Sänger hervorzubringen, förderten die Petersburger Zarrinnen die dortigen Ausbildungsstätten. Einer ihrer Absolventen, Aleksej Razumovskij, erlangte historische Bedeutung als Favorit und heimlicher Ehemann der Zarin Elisabeth I.

Der Beitrag Natal'ja Ogarkovas ist Vasilij Trediakovskij gewidmet, der ebenfalls bemüht war, seine musikalischen Fähigkeiten karrierefördernd einzusetzen. Anhand einiger musealer und archivalischer Fundstücke rekonstruiert die Autorin die letztlich vergeblichen Versuche des Gelehrten, durch offensive Verbreitung neuer Medienformate (in kleiner Auflage gedruckte musikalische Widmungsschriften, gewissermaßen „Geschenkartikel“) die Aufmerksamkeit der Zarin oder anderer potentieller Mäzene zu erlangen.

Sabine Ehrmann-Herforts Beitrag ist der erste in diesem Band, der sich mit der italienischen Oper befasst – zunächst mit den frühesten Zeugnissen ihrer Rezeption durch russische Hörer. Auch wenn kein Zweifel besteht, dass etwa Graf Tolstoj und andere russische Italienreisende an der Oper lebhaft interessiert waren, so waren die spezifischen Ausdruckformen dieser Kunstform gleichwohl gewöhnungsbedürftig.

Roland Pfeiffer konzentriert sich auf das Wirken des Neapolitaner Komponisten Francesco Araja, der das Opernleben in Petersburg eigentlich begründete und ein Vierteljahrhundert lang künstlerisch dominierte. Pfeiffer weist nach, dass die frühesten Aufführungen kaum etwas anderes gewesen sein können als italienische Produktionen auf russischem Boden – was für sich genommen eine erhebliche Leistung darstellte. Die Darbietung erreichte ein annehmbares Niveau und mag, was die visuelle Inszenierung betraf, viele italienische Bühnen übertroffen haben. Arajas Schaffen war der Ausgangspunkt, von dem aus sich beide Seiten – die italienische Oper und ihr russisches Publikum – von nun an immer weiter aufeinander zubewegten.

Unmittelbar in Anknüpfung daran schildert Anna Giust, wie die gebildete Zuhörerschaft begann, sich mit Opernstoffen inhaltlich auseinanderzusetzen. Welches

waren die Vorzüge und Nachteile der Oper im Vergleich zu gesprochenen Theaterstücken? Wie ließ sich der Nachteil der Künstlichkeit kompensieren? Waren Stoffe, die der antiken Mythologie entnommen waren, für ein russisches Publikum überhaupt geeignet? Sollten sie nicht besser durch Themen aus der eigenen Geschichte ersetzt werden? Diskussionen wie diese vermitteln bereits eine Vorahnung der großen kulturellen und politischen Auseinandersetzungen des 19. Jahrhunderts.

Larisa Khalfina zeigt anhand eindrucksvoller Beispiele, wie die Opernbühne zum Kultort einer quasireligiösen Verehrung weltlicher Herrscherinnen wurde. Hymnische Texte und die Integration des Kirchenchors mussten der musikalischen Huldigung eine sakrale Aura verleihen. Den Höhepunkt erreichte diese Entwicklung unter der Zarin Elisabeth, die bekanntlich durch einen Militärputsch an die Macht gekommen war. Andererseits war es kein russischer Autor, sondern der Italiener Bononcini, der die Zarin explizit „den Göttern gleich“ stellte.

Auch Francesco Paolo Russos akribische Analyse von Opernstoffen führt zum Ergebnis, dass die Petersburger Opernbühne lange Zeit dem panegyrischen Genre verhaftet blieb, ohne darin eine russische Besonderheit zu sehen – vielmehr fallen die Parallelen zum Werk Pietro Metastasio ins Auge, an dessen Vorbild Araja sich orientiert zu haben scheint.

Am Ende des Sammelbands steht Christoph Flamm's Versuch, das musikalische Wirken Peters III. zu bilanzieren. Entgegen einer älteren, auf die gehässigen Memoiren Katharinas II. zurückgehenden Überlieferung, kann festgehalten werden, dass sein Geigenspiel unbefangenen Zuhörern durchaus gefiel und dass er die Voraussetzungen mitgebracht hätte, um als Herrscher und Mäzen auf die musikalische Entwicklung Russlands einen günstigen Einfluss auszuüben.

Aufgrund ihres Bemühens um historische Reflexion wie um dokumentarische Sorgfalt lassen diese Studien, so hofft der Herausgeber, ein Bild der russischen Musikgeschichte entstehen, das neben kräftigen Farben auch einige Tiefenschärfe aufweist.

Mainz, Januar 2017

Lorenz Erren

Norbert Angermann

Musik im Rahmen der deutsch-russischen Beziehungen vor Peter dem Großen

Im Folgenden wird ein Überblick über die deutsch-russischen Musikbeziehungen von den Anfängen in der Zeit des Reiches von Kiev bis zum Herrschaftsantritt Peters des Großen gegeben. Dass es solche Beziehungen gab, überrascht erfahrungsgemäß auch manchen an der russischen Geschichte besonders Interessierten.

Dies ist insofern kein Wunder, als bisher keine entsprechende Darstellung vorliegt und das Material zu den frühen deutsch-russischen Kontakten auf musikalischem Gebiet, wie im Folgenden erkennbar werden wird, auch recht begrenzt ist. Bei der Erklärung dieser relativ geringen Beziehungsdichte muss man selbstredend von der grundlegenden Tatsache ausgehen, dass die Rus' zum Einflussbereich der byzantinischen Kultur gehörte und ihre Entwicklung in weitgehender Isolierung vom Westen verlief. Den wichtigsten Grund für diese Trennung bildete der konfessionelle Gegensatz zwischen der orthodoxen und der katholischen bzw. später auch protestantischen Kirche. Folgenreich war außerdem die Eroberung großer Teile der Rus' durch die Mongolen (1237–1240), denn die Mongolen- beziehungsweise Tatarenherrschaft bedingte nicht nur eine starke wirtschaftliche Belastung der eroberten Gebiete, sondern auch deren Verschwinden aus dem Blickfeld des Westens. Erst seit dem späten 15. Jahrhundert nahmen die unter der Oberhoheit der Tataren aufgestiegenen Moskauer Herrscher wieder Beziehungen zum Westen auf, wie sie ähnlich schon in der vormongolischen Zeit existiert hatten. Im 17. Jahrhundert intensivierte sich der Kulturtransfer zwischen West und Ost, bis Peter der Große auf dem Wege der Verwestlichung Russlands die endgültig entscheidenden Schritte tat.

Trotz der einschränkenden Bedingungen kam es auf einigen Gebieten bereits im Mittelalter und dann massiert in der beginnenden Neuzeit zu sehr beachtenswerten deutsch-russischen kulturellen Transfers. Für den Bereich der Architektur sei daran erinnert, dass im 12. Jahrhundert unter dem Fürsten Andrej Bogoljubskij Baumeister, die von Kaiser Friedrich Barbarossa entsandt worden waren, an der Errichtung der Marienkirche in Vladimir und der Residenz Bogoljubovo teilnahmen und dabei romanische Bauformen übertrugen.¹ Im 15. Jahrhundert waren norddeutsche Meister am Bau des spätgotischen Bischofspalastes im Novgoroder Kreml¹ beteiligt.² Des Weiteren wurden seit dem ausgehenden Mittelalter in Novgorod und Moskau zahlreiche

¹ Vgl. *Nikolaj N. Voronin, Zодčestvo Severo-Vostočnoj Rusi XII-XV vekov, t. 1: XII stoletie, Moskva 1961, S. 329–340.*

² *Il'ja V. Antipov, Novgorodskaja arhitektura vremeni archiepiskopov Evfimija i Iony Otskogo, Moskva 2009; derselbe (Ilja Antipow) und Dimitri Jakowlew, Der Facettenpalast in Weliki-Nowgorod – Ein*

deutsche Druckwerke zu Übersetzungsarbeiten herangezogen,³ und in der Zeit vom späten 15. Jahrhundert bis zum Regierungsantritt Peters des Großen waren Hunderte von deutschen Ärzten, Übersetzern, Goldschmieden und sonstigen Fachleuten im Moskauer Dienst tätig.⁴ Von den Beziehungen auf dem Gebiet der Musik konnte jedoch nicht Dasselbe erwartet werden. Denn im alten Russland dominierte der Kirchengesang, der wegen des konfessionellen Gegensatzes und aus sprachlichen Gründen für eine gegenseitige deutsch-russische Rezeption nicht infrage kam. Außerdem ist der simple Tatbestand zu berücksichtigen, dass Musik nicht in gleicher Weise gegenständlich präsent und damit zur Übernahme anregend wie etwa westliche Bauwerke oder auch Edelschmiedearbeiten war und die Rezeption von musikalischen Formen keinen handgreiflichen Nutzen versprach. Das Zustandekommen von Kontakten auf diesem Gebiet stellte also etwas Besonderes dar.

Die Entscheidung dafür, solchen Verbindungen einmal nachzugehen, ergab sich aus der bereits angedeuteten Tatsache, dass es bisher sowohl im deutschen als auch im russischen Schrifttum an einem zusammenfassenden Blick auf die deutsch-russischen Musikbeziehungen vor der Zeit des kulturellen Umbruchs unter Peter dem Großen fehlt. Als deutsche Beiträge, die einem Teilbereich gewidmet sind, können am ehesten Ausführungen der Musikhistoriker Walter Salmen (1926–2013) und Ernst Stöckl angeführt werden. Salmen musterte die Behandlung der russischen Musik in deutschen Schrift- und Bildzeugnissen der Zeit bis 1700,⁵ während Stöckl eine Materialzusammenstellung über das Wirken deutscher Musiker im Russland des 17. Jahrhunderts bot.⁶ Über sein bildgeschichtliches Anliegen hinaus machte sich Salmen auch Gedanken darüber, wieweit unter den gegebenen Umständen auf dem Gebiet der Musik eine gegenseitige Beeinflussung möglich war. Sein Ergebnis lautete, dass es keinen direkten Austausch von Fachleuten, Instrumenten und Praktiken ge-

Denkmal der Zusammenarbeit deutscher und Nowgoroder Meister, in: Alexander Lewykin (Hrsg.) *Russen und Deutsche. 1000 Jahre Kunst, Geschichte und Kultur. Essays*, Petersburg 2012, S. 74–81.

³ *Aleksej I. Sobolevskij*, *Perevodnaja literatura Moskovskoj Rusi XIV-XVII vekov. Bibliografičeskie materialy*, Sankt-Peterburg 1903; *Elke Wimmer*, *Novgorod – ein Tor zum Westen? Die Übersetzungstätigkeit am Hofe des Novgoroder Erzbischofs Gennadij in ihrem historischen Kontext (um 1500)*, Hamburg 2005.

⁴ *Sabine Dumschat*, *Ausländische Mediziner im Moskauer Rußland*, Stuttgart 2006; *Norbert Angermann*, *Deutsche Übersetzer und Dolmetscher im vorpetrinischen Russland*, in: Eckhard Hübner (Hrsg.) *Zwischen Christianisierung und Europäisierung. Beiträge zur Geschichte Osteuropas in Mittelalter und Früher Neuzeit. Festschrift für Peter Nitsche zum 65. Geburtstag*, Stuttgart 1998, S. 221–249; derselbe, *Deutsche Künstler im Alten Rußland*, in: *Kirche im Osten* 20 (1977), S. 72–89; *V. I. Troickij*, *Slovař moskovskich masterov zolotogo, serebrjanogo i almaznogo dela XVII veka*, Leningrad 1928–1930.

⁵ *Walter Salmen*, *Russische Musik und Musiker in Deutschland vor 1700*, in: *Die Musikforschung* 26 (1973), S. 167–180.

⁶ *Ernst Stöckl*, *Musikgeschichte der Rußlanddeutschen*, Dülmen 1993, S. 16–21.

ben konnte.⁷ Dieses irreführende Urteil war nur möglich, weil Salmen keinen Zugang zu russischsprachigem Schrifttum besaß. Im Falle von Themen, bei denen es hauptsächlich um die kulturelle Rezeption in Russland geht, sind aber in der Regel die russischen Quellen die wichtigsten und die Forschungsbemühungen der russischen Gelehrten besonders intensiv.

Von den russischen Autoren, deren Arbeiten für unser Thema heranzuziehen sind, sei der bekannte Musikhistoriker Nikolaj Findejzen (1868–1928) hervorgehoben, der eine Gesamtdarstellung der älteren russischen Musikgeschichte vorgelegt hat, die auf bester Quellenkenntnis beruht.⁸ Namentlich im Hinblick auf die Kiever Zeit ist eine umfangreiche Untersuchung über das russische Glockenwesen aus der Feder von Anna Bondarenko für uns von wesentlicher Bedeutung.⁹ Mit Anerkennung sei ferner Vladimir Poveikin (1943–2010) genannt, der an den höchst ergiebigen archäologischen Grabungen in Novgorod beteiligt und dabei für die Untersuchung der Funde von Musikinstrumenten zuständig war.¹⁰ Viele Forscher, deren Nennung an dieser Stelle angebracht wäre, übergehend, sei noch die amerikanische Musikhistorikerin Claudia Jensen erwähnt, der eine sehr sorgfältige Darstellung über das Musikleben im Russland des 17. Jahrhunderts zu verdanken ist.¹¹

Wenden wir uns nun der Zeit des Reiches von Kiev zu, das im 9. Jahrhundert entstand, mit der Übernahme des Christentums aus Byzanz im späten 10. Jahrhundert zu einem kulturvollen Staat wurde und nach vorangegangener Zersplitterung im Mongolensturm von 1237–1240 unterging. Zu den Ausdrucksformen der Kultur, die aus Byzanz in die Rus' vermittelt wurden, gehörte der Kirchengesang, neben dem es keine Verwendung von Instrumenten beim Gottesdienst gab. Auch Glocken fehlten bei diesem Transfer; in der Rus' wurde stattdessen nach byzantinischem Vorbild mit Schlägen auf schmale Holz- und Metallplatten (*bila* und *klepala*) zum Gottesdienst gerufen.

Dennoch kam es zum Gebrauch von Kirchenglocken in der Rus', bezeugt seit dem 11. Jahrhundert. Das für unser Wissen darüber maßgebende archäologische Fundmaterial besteht aus mehreren vollständig erhaltenen Glocken und Dutzenden von Bruchstücken. Von den erhaltenen Glocken aus der Zeit bis 1240 stammen zwei aus Kiev und je eine aus Novgorod, Vladimir an der Kljaz'ma und der 1257 zerstörten Stadt

⁷ *Salmen*, Russische Musik und Musiker in Deutschland, S. 173.

⁸ *Nikolaj F. Findejzen*, Očerki po istorii muzyki v Rossii s drevnejšich vremen do konca XVIII veka, t. 1. S drevnejšich vremen do načala XVIII veka, Moskva-Leningrad 1928.

⁹ *Anna F. Bondarenko*, Istorija kolokolov Rossii XI-XVII vv., Moskva 2012.

¹⁰ Vgl. als Würdigung *A. M. Kosyč*, Vladimir Ivanovič Poveikin i muzykal'naja archeologija v Rossii za poslednie 35 let, in: *Novgorod i Novgorodskaja zemlja. Istorija i archeologija* 25, Novgorod 2011, S. 5–20. Ein deutschsprachiger Beitrag dieses Forschers: *Vladimir I. Poveikin*, „Lärmgefäße des Satans“. Musikinstrumente im mittelalterlichen Novgorod, in: Michael Müller-Wille (Hrsg.), *Novgorod. Das mittelalterliche Zentrum und sein Umland im Norden Rußlands*, Neumünster 2001, S. 225–244.

¹¹ *Claudia R. Jensen*, *Musical Cultures in Seventeenth-Century Russia*, Bloomington-Indianapolis 2009.

Gorodesk im Gebiet von Žitomir.¹² Es dürfte kein Zufall sein, dass es sich im Falle Kievs und Novgorods um die wichtigsten politischen und Handelszentren der Blütezeit des altrussischen Staates und bei der Stadt Vladimir um Kievs Nachfolgerin in der Nordöstlichen Rus' handelte, während Gorodesk eine weniger wichtige Handelsstadt war. Für eine nennenswerte Verbreitung des Glockenwesens in der vormongolischen Rus' spricht die Tatsache, dass Glocken und Glockenfragmente aus jener Zeit bisher an annähernd 30 Fundstätten geborgen wurden, von denen sich allerdings allein acht in Kiev befinden.¹³ Sie stehen natürlich nur für einen Bruchteil der einst vorhandenen Glocken. Oft lassen sich die Funde mit ehemaligen Kirchen und mit den Zerstörungen des Mongolensturms in Verbindung bringen. In ihren Formen und in der Zusammensetzung des Metalls (Kupfer, Zinn, ein wenig Blei) stimmen die Glocken mit denen des westlichen Europa überein. Auch das abendländische Schwingen nicht nur des Klöppels, sondern der ganzen Glocke war in der Rus' lange Zeit verbreitet (im Gebiet von Pskov sogar dauerhaft). Besteht damit an der westlichen Herkunft des russischen Glockenwesens kein Zweifel, so ist zugleich festzuhalten, dass im 12. Jahrhundert die Glockenherstellung durch einheimische russische Gießer begann. Bei den erhaltenen Bruchstücken ist oft nicht zu erkennen, ob sie von importierten Glocken oder solchen russischer Produktion stammen.

Bereits der hervorragende Gelehrte Nikolaj Olovjanišnikov äußerte entschieden, dass die ersten Glocken der Rus' aus Deutschland stammten und dass sich die russischen Gießer beim Beginn der eigenen Glockenherstellung nach dem deutschen Vorbild richteten.¹⁴ In der sowjetischen Geschichtsschreibung der Nachkriegszeit war die Anerkennung einer solchen These zunächst kaum möglich, und so finden wir dort keine konkreten Angaben über die Herkunft des russischen Glockenwesens oder die ausdrückliche Verneinung eines frühen deutschen Einflusses.¹⁵ Aber bereits 1960 konstatierte R. I. Vyezžev, der Ausgräber von Gorodesk, dass es sich bei zwei dortigen Glocken, einer vollständig erhaltenen und einer aus Bruchstücken weitgehend rekonstruierbaren, um deutsche handelte.¹⁶ In diese Richtung wies unter anderem die Tatsache, dass in einer lateinischen Inschrift der vollständigen Glocke der Name GODEFRIDUS

¹² *Bondarenko*, *Istorija kolokolov*. Über die erst vor kurzem ausgegrabene Glocke von Vladimir ist noch nichts Genaueres bekannt. Ein Hinweis auf sie bei *Ju. E. Žarnov*, *Vozvraščenie kul'turnych cenostej drevnego goroda*, in: *Archeologičeskie otkrytija 1991–2004 gg. Evropejskaja Rossija*, red. von N. A. Makarov, Moskva 2009, S. 430–442, hier S. 440.

¹³ *Bondarenko*, *Istorija kolokolov*, Tabellen 4, S. 71 und 7, S. 85.

¹⁴ *Nikolaj I. Olovjanišnikov*, *Istorija kolokolov i kolokolitejnoe iskusstvo*, 2. Aufl., Moskva 1912, S. 29, 31, 39.

¹⁵ Vgl. als Beispiel *Nikolaj N. Rubcov*, *Istorija litejnogo proizvodstva v SSSR*, čast'1: IX–XVIII vv., Moskva-Leningrad 1947. Hier wird der deutsche Einfluss auf das altrussische Gießereiwesen als „sehr unbedeutend“ erklärt und zudem erst für das 12.–13. Jahrhundert angenommen, auch dann noch begrenzt auf wenige Fürstentümer der Rus' (S. 11f.).

¹⁶ *R. I. Vyezžev*, *Kolokola drevnego Gorodeska*, in: *Kratkie soobščeniija Instituta archeologii Akademii nauk Ukrainskoj SSR* 9. 1959 (1960), S. 104–107, hier S. 106f.

steht. Bald danach zeigte sich auch Vladislav Darkevič von der deutschen Herkunft der von ihm näher betrachteten Glocken überzeugt.¹⁷ Anna Bondarenko äußert etwas unbestimmt, dass die frühesten Glocken der Rus' „aus den Ländern Mitteleuropas“ stammten.¹⁸ Wenn in ihrem Buch vereinzelt die Herkunftsbezeichnung „Germanija“ auftaucht, dann setzt sie ein Fragezeichen dahinter, mit Ausnahme der vollständigen Glocke aus Gorodesk.¹⁹ Die Zurückhaltung dieser Autorin wirkt übertrieben. Die von ihr gebotenen Nachweise von Übereinstimmungen bei den in Russland und in Deutschland erhaltenen Glocken kann man durchaus als Bestätigung einer entsprechenden Herkunftsbeziehung lesen.

Das konkrete Fundmaterial stützt demnach die These vom Glockentransfer aus Deutschland. Eine deutsche Herkunft lässt sich auch von den allgemeinen Voraussetzungen her erklären. In den deutschen Ländern entwickelte sich nämlich der Glockenguss seit dem 10. Jahrhundert sehr intensiv. Zugleich waren die politischen, kirchlichen und wirtschaftlichen Verbindungen der Rus' mit Deutschland weitaus enger als die mit den anderen Ländern des Westens. Vielleicht waren sogar wandernde deutsche Glockengießer in die Rus' gekommen, um im Zusammenhang mit dem Bau oder der Ausstattung von Kirchen tätig zu werden. Entscheidend für die Befriedigung der durch Kontakte entstandenen russischen Nachfrage nach den zunächst nur kleinen Glocken war aber zweifellos der Handel. Im 11. Jahrhundert führte im Süden der wichtigste Weg des Westhandels der Rus' von Kiev nach Regensburg,²⁰ und im Norden gab es eine direkte Verbindung zwischen Novgoroder und deutschen Kaufleuten über die Ostsee.²¹ Der deutsch-russische Glockenhandel lief auch in der Folgezeit weiter. Nach dem Untergang des Kiever Reiches stammt ein erstes Zeugnis dafür aus dem Jahre 1284. Es betrifft den Streit um eine im Rahmen des Hansehandels nach Smolensk gelieferte teure deutsche Glocke.²²

Die Rezeption der abendländischen Glocke in der Rus' war dann aber ausgesprochen schöpferisch. Die Glockenmusik entwickelte sich unabhängig vom deutschen

17 Vladislav P. Darkevič, *Proizvedenija zapadnogo chudožestvennogo remesla v Vostočnoj Evrope* (X–XIV vv.), Moskva 1966, S. 10, 14, 52f., 81.

18 Bondarenko, *Istorija kolokolov*, S. 351. Überwiegend verwendet die Autorin die noch weniger spezifische Herkunftsbezeichnung *Zapadnaja Evropa* = Westeuropa, die nach russischem Sprachgebrauch Mitteleuropa mit einschließt.

19 Bondarenko, *Istorija kolokolov*, S. 436, 442.

20 Vgl. zuletzt Aleksandr V. Nazarenko, *Die Regensburger Ruzarii: Der bayerisch-russische Handel des Mittelalters* (vornehmlich des 12. und 13. Jahrhunderts), in: Alois Schmid (Hrsg.) *Bayern und Russland in vormoderner Zeit. Annäherungen bis in die Zeit Peters des Großen*, München 2012, S. 15–38 (Nazarenko berücksichtigt hier auch das 11. Jahrhundert).

21 Im 11. und in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts trafen sich deutsche und Novgoroder Kaufleute in Häfen des westlichen Ostseegebiets, was im Gegensatz zum späteren Hansehandel in Novgorod wenig bekannt ist. Hinweise bei Angermann, *Nowgorod und die Hanse*, in: *Russen und Deutsche. 1000 Jahre Kunst, Geschichte und Kultur*, S. 56–63, hier S. 56.

22 *Smolenskije gramoty XIII–XIV vekov*, Red. von R. I. Avanesov, Moskva 1963, S. 62f.

Zusammenhang und wurde ein sehr wesentliches Element der russischen kulturellen Tradition.²³ Es ist erstaunlich, dass die deutsch-russische Verbindung auf diesem Gebiet quasi ein Geheimwissen der Spezialforschung geblieben ist. In der allgemeinen Literatur zur Geschichte der deutsch-russischen Handels- und Kulturbeziehungen wurde sie bisher nicht beachtet.

Für die Glanzzeit des altrussischen Staates rechneten manche Gelehrte mit dem Auftreten von fahrenden deutschen Musikanten, sogenannten Spielleuten, am Kiever Hof.²⁴ Man kann ihr dortiges Erscheinen nicht ganz ausschließen, jedoch liegt kein stichhaltiges Zeugnis dafür vor. In der Forschung wurde die Tatsache als Beleg betrachtet, dass in altrussischen Texten das Lehnwort *špil'man* auftaucht. Dabei handelt es sich aber nur um Erwähnungen in aus Serbien übernommenem Schrifttum.²⁵ Für sängerische Darbietungen von Deutschen in Kiev musste zusätzlich zur räumlichen Entfernung die Sprachbarriere als Hindernis wirken. Von nennenswerter Bedeutung kann das eventuelle Erscheinen von deutschen fahrenden Leuten in der frühen Rus', auch etwa von Gauklern oder Akrobaten, nicht gewesen sein. Die vom amerikanischen Historiker Russell Zguta vertretene Auffassung, dass das Skomorochentum von der deutschen Spielmannskunst beeinflusst wurde, erscheint als unbegründet. Deutsche Spielleute und russische Skomorochen standen sich nur typologisch außerordentlich nahe.²⁶

Schon in der Blütezeit der Kiever Rus' bildete Novgorod nach der Stadt am Dnjepr das zweitwichtigste Zentrum des Reiches, und in der langen Zeit der territorialen Zersplitterung war die Stadt am Volchov die wirtschaftlich und kulturell bedeutendste russische Metropole überhaupt. Unser Wissen über die mittelalterliche Handelsstadt wurde in den vergangenen Jahrzehnten bekanntlich durch archäologisches Material ungemein bereichert, was auch die Musik betrifft. Die Sammlung musikalischer Funde aus Novgorod ist für Europa einmalig. Als deutscher Import kommt aber nach heutiger Kenntnis nur eine bestimmte Art von Schellen (*bubenčiki*) in Frage, die im 14. Jahrhundert in Novgorod und Pskov eine begrenzte Verbreitung fand. Bei ihrer Herstellung wurde Messing in einer Weise verwandt, zu der es in Deutschland genaue Entsprechungen gibt. In Novgorod fehlt es dagegen an jeder Spur ihrer Produktion.²⁷

²³ *Johann von Gardner*, Johann von, Glocken als liturgisch-musikalisches Instrument der russischen Kirche, in: Ostkirchliche Studien 7 (1958), S. 173–183; *Elmar Arro*, Die altrussische Glockenmusik. Eine musikslavistische Untersuchung, in: Ders. (Hrsg.), Beiträge zur Musikgeschichte Osteuropas, Wiesbaden 1977, S. 27–159; *A. S. Jareško*, Russkie pravoslavnye kolokol'nye zvony v sinteze chramovykh iskusst. Istorija, stilevyje osnovy, funkcional'nost', Moskva 2009.

²⁴ *Walter Salmen*, Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter. Kassel 1960, S. 28,171; *Russell Zguta*, Minstrels. A History of the Skomorokhi, Oxford 1978, S. 15–18.

²⁵ Vgl. *George Thomas*, Middle Low German Loanwords in Russian, München 1978, S. 215f.

²⁶ Dazu *Dieter Lehmann*, Der russische Skomoroch als Typ des europäischen mittelalterlichen Spielmanns, in: *Musica antiqua Europae orientalis*. IV, Bydgoszcz 1975, S. 221–231.

²⁷ *Vladimir I. Povetkin*, Otčego-to gremjat bubenčiki (po materialam novgorodskoj archeologii), in: *Novgorodskij istoričeskij sbornik* 12 (22), Moskva-Sankt-Peterburg 2011, S. 63–70, hier S. 66f.

Den Novgorodern müssen diese Erzeugnisse, die mit hoher Wahrscheinlichkeit durch die Hanse importiert wurden, gut gefallen haben, so dass es dafür neben den Schellen einheimischer Produktion eine Nachfrage gab.

Im mittelalterlichen Novgorod lebte eine relativ große Zahl von Skomorochen, ja man hat die Metropole am Volchov als Hauptstadt dieser Volksmusikanten und –schauspieler bezeichnet. Als im Jahre 1415 Skomorochen in Narva erschienen, waren sie offenbar aus Novgorod angereist, denn Narva war eine Grenzstadt zwischen Livland und dem Novgoroder Gebiet. In Livland, das territorial identisch mit dem heutigen Estland und Lettland war, gab es eine prägende deutsche Minderheit, weshalb das Narvaer Ereignis hier beachtet werden soll. In der mittelniederdeutschen Quelle aus Narva über die Skomorochen werden diese treffend als *spellude* (Spieleute) bezeichnet. Sie traten in Narva auf und erhielten vom Narvaer Vogt des Deutschen Ordens die Erlaubnis, durch Livland zu reisen.²⁸ Aus dem frühen 16. Jahrhundert, als die politischen Beziehungen zwischen Livland und Moskau besonders gespannt waren, liegt eine weitere Erwähnung von Skomorochen in einer livländischen Quelle vor. Darin wurde behauptet, dass russische Spieleute in Livland Spionage trieben,²⁹ was durchaus glaubhaft ist. Man kann vermuten, dass Skomorochen öfter in Livland aufgetreten sind und ihr Bekanntheitsgrad dort nicht gering war. So knapp die vorliegenden Zeugnisse sind, gebührt ihnen auch deshalb Interesse, weil wir sonst nur wenig über Beziehungen von Skomorochen zum Ausland wissen.

Was aber erfuhr man in Novgorod über westliche Musik? Ebenso wie es im vor-mongolischen Kiev für die Betreuung der Kaufleute aus Bayern und Österreich eine katholische Marienkirche gab, existierte in Novgorod die St. Peterkirche der norddeutschen Hansens. In diesen für die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts sicher bezeugten katholischen Gotteshäusern erklang natürlich kirchliche Musik; dass damit die Stadtbewohner bekannt wurden, ist aber nicht belegt. Für die St. Peterkirche, die im Gegensatz zur Kirche in Kiev nach dem Mongolensturm weiterexistierte, kann dies sogar ausgeschlossen werden, denn den Novgorodern war der Zugang zu dem Gotteshaus verwehrt, weil dort Waren lagerten und die russischen Kaufleute über den Umfang dieses Angebots nicht informiert sein sollten.³⁰

Einem kleinen Kreis von Novgorodern waren aber Bildquellen mit der Darstellung westlicher Instrumente zugänglich, wobei eine deutsche Herkunft oder Vermittlung in Frage kommt – man denke an die monopolähnliche Stellung der Hanse im Russland-

²⁸ *Arnold Sävalep*, Geschichte Narvas, Bd. 1. Die Dänen - und Ordenszeit [in der Bibliothek des Herder-Instituts, Marburg, vorhandene Übersetzung des Werkes Narva ajalugu. I. Taani ja orduaeg, Narva 1936], S. 342.

²⁹ Eyne Schonne hysthorie van vunderliken gescheffthen der heren tho lyfflanth myth den Rüssen vnde tartaren, hrsg. von Carl Schirren, in: Archiv für die Geschichte Liv-, Est- und Curlands 8 (1861), S. 113–265, hier S. 134.

³⁰ *Norbert Angermann*, Die Hanse und Rußland, in: Nordost-Archiv. Zeitschrift für Kulturgeschichte und Landeskunde 20 (1987), S. 57–92, hier S. 63.

handel. Ein Beispiel bietet eine Darstellung des Königs David mit Psalter samt Begleitern von ihm mit weiteren Instrumenten in der Handschrift eines Novgoroder Klosters aus dem 13. Jahrhundert. Derartige Miniaturen mit zum Teil westlichen Instrumenten finden sich auch in handschriftlichen Büchern aus anderen russischen Städten. Musikhistoriker haben daraus geschlossen, dass solche Instrumente in Russland in Gebrauch gekommen waren.

Dagegen wandte sich Vladimir Povetkin, der Spezialist für die archäologischen Funde von Musikinstrumenten in Novgorod. Er stellte fest, dass die fraglichen Instrumente, die man auf den Miniaturen sieht, unter dem russischen Fundmaterial nicht vertreten sind. Beobachtungen des Musikhistorikers Findejzen fortführend, legte Povetkin dar, dass diese Instrumente aus westlichen Bildquellen übernommen worden waren. Denn die russischen Miniaturisten wollten bei der Darstellung biblischer Musikszene keine einheimischen Instrumente verwenden, weil diese von der russischen Kirche als heidnisch abgelehnt wurden.³¹ Insoweit gilt also: nicht reale abendländische Instrumente wurden in der Rus' bekannt, sondern ihre bildlichen Darstellungen in handschriftlichen Büchern.

Nach wie vor gab es jedoch Beziehungen auf dem Gebiet des Glockenwesens. Die Entwicklung im Westen hatte seit dem 13. Jahrhundert zur Vergrößerung der Glocken, zur Verbesserung ihres Klanges und zur klanglichen Abstimmung zwischen mehreren Glocken einer Kirche geführt. Ausländische Glocken und Glockengießer blieben deshalb in der Rus' gefragt. In Moskau war in den 1340er Jahren im Auftrage des Großfürsten der Gießer „Boris Rimljanin“ tätig, ein Katholik also, der mit einem russischen Vornamen bezeichnet wurde.³² Er dürfte italienischer oder deutscher Herkunft gewesen sein. Interessant ist, dass er im Auftrage des Großfürsten Simeon Gordyj für einen Glockenturm des Kreml' drei große und zwei kleine Glocken goss,³³ wobei zwischen den großen vermutlich eine klangliche Abstimmung intendiert war. Derselbe Boris Rimljanin goss 1342 in Novgorod im Auftrage des Erzbischofs Vasilij eine große Glocke für die Sophien-Kathedrale.³⁴ Im 15. Jahrhundert war es mit dem Erzbischof Evfimij II. wiederum die höchste geistliche und politische Instanz in Novgorod, die um einen ausländischen, in diesem Falle eindeutig deutschen Glockengießer warb. Aus der Zeit um 1435 ist nämlich ein Schreiben Evfimij's an den Rigaer Rat erhalten, in dem um die Zusendung eines Glockengießers gebeten wird, ohne dass wir etwas über das

³¹ Vladimir I. Povetkin, „Russkij“ izobrazitel'nyj kanon na muzykal'nye instrumenty, in: Pamjatniki kul'tury. Novye otkrytija. Pišmennost'. Iskusstvo. Archeologija. Ežegodnik 1989, Moskva 1990, S. 136–159.

³² Rimljanin ist das russische Wort für „Römer“. Es meinte die konfessionelle Zugehörigkeit zur Papstkirche und, davon ausgehend, allgemein eine westliche Herkunft.

³³ Bondarenko, Istorija kolokolov, S. 194f.

³⁴ Bondarenko, Istorija kolokolov, S. 195.

Ergebnis dieses Gesuchs erfahren.³⁵ Der Erzbischof hatte sich damit in dieselbe, nämlich die hansische Richtung gewandt, aus der er kurz zuvor Fachleute für den Bau des bereits erwähnten spätgotischen Palastes im Novgoroder Kreml' erhalten hatte.

In den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts trat Moskau als wichtigstes kulturelles Zentrum der Rus' deutlich hervor. Unter dem Großfürsten Ivan III. (1462–1505) wurden damals bekanntlich vor allem italienische Künstler nach Moskau gerufen. Der große Aristotele Fioravanti, vor allem bekannt durch den Bau der Uspenskij-Kathedrale, goss auch Glocken für den Großfürsten. Die erste in der langen Reihe der zunehmend großen Moskauer Glocken wurde aber 1503 von dem Italiener „Petr Frjazin“ gegossen.³⁶ Die Moskauer Herrscher der Folgezeit übertrumpften einander in der Größe ihrer Hauptglocken. Deren Inschriften trugen die Namen der Herrscher; die großen, bald weltgrößten Glocken brachten den Machtanspruch der Großfürsten und Zaren zum Ausdruck und sollten ihrem Andenken und Seelenheil dienen.

Nach dem Ende der italienischen Epoche spielten deutsche Meister im Moskauer *Pušičnyj dvor* (Kanonenhof), in dem sowohl Kanonen als auch Glocken gegossen wurden, eine Rolle. So wurde die Gedenkglocke für Vasilij III. im Jahre 1533 von Niklaus Oberacker aus Konstanz gegossen.³⁷ Von dem danach tätigen deutschen Meister „Kašpir Ganusov“ ist das Gießen von Kanonen bezeugt, während dasjenige von Glocken nur vermutet werden kann. Er war der Lehrer von Andrej Čochov, dem Begründer einer sehr bedeutenden Schule russischer Glockengießer.³⁸ Die deutsch-russischen Beziehungen auf dem Gebiet des Glockenwesens hielten bis zum Ende der hier behandelten Epoche an. Vom Beginn der 1630er bis zum Beginn der 1650er Jahre wirkte der Glocken- und Geschützgießer Hans (Ivan) Falk aus Nürnberg in Moskau,³⁹ und noch im 17. Jahrhundert wurden von deutschen Kaufleuten zahlreiche Glocken

35 Gramoty Velikogo Novgoroda i Pskova, red. von S[igizmund] N[atanovič] Valk, Moskva-Leningrad 1949, Nr. 65, S. 108.

36 V. V. Kavel'macher, Bol'shie blagovestniki Moskvy XVI – pervoj poloviny XVII v., in: Kolokola. Istorija i sovremennost' 1990, Moskva 1993, S. 75–118, hier S. 84.

37 Kavel'macher, Bol'shie blagovestniki, S. 87.

38 Kavel'macher schließt nicht aus, dass „Kašpir Ganusov“ 1550 für den Zaren Ivan IV. die damals größte Glocke Europas gegossen hat (Gewicht: 2200 Pud). Bol'shie blagovestniki, S. 91. Über Kašpirs berühmten Schüler vgl. Evgenij L. Nemirovskij, Andrej Čochov (okolo 1545–1629), Moskva 1982.

39 Die Persönlichkeit und die Leistungen von Hans Falk werden in der Literatur unterschiedlich beurteilt. Vgl. Bondarenko, Istorija kolokolov, S. 328–337 und dieselbe, Iz istorii kolokolitejnogo dela v Moskve v XVII v., in: Boris Danilenko (Red.), Rukopisnye sobranija cerkovnogo proischoždenija v bibliotekach i muzejach Rossii, Moskva 1999, S. 182–188 (stark abwertend) und andererseits Johannes Willers, Hans Falk, der Glocken- und Kanongießer. Ein Versuch der Rekonstruktion seines Lebenslaufs, in: Russen und Deutsche. 1000 Jahre Kunst, Geschichte und Kultur, S. 250–255.

nach Russland exportiert.⁴⁰ Daneben ergingen aus Pskov Bestellungen an deutsche Glockengießer in Riga (ebenso aus den weißrussischen Städten Polozk und Vitebsk).⁴¹

Darüber hinaus gab es im 17. Jahrhundert weitere westliche Instrumente, die in das Zarenreich gelangten. Genannt seien Orgeln, die in Russland als weltliche Instrumente genutzt wurden, ferner Klavichorde, Trompeten, Violen, Cembali und Flöten. Solche Instrumente befanden sich bezeugtermaßen nicht nur im Besitz der Zaren, sondern auch von hochgestellten Adligen, die westlich orientiert waren. Zu ihnen gehörten der Bojar Nikita Romanov, ein Verwandter der Zarenfamilie, und Vasilij Golicyn, der Vertraute der Regentin Sof'ja.⁴² In der Bibliothek des Leiters des Außenamtes (*Posolskij prikaz*) Artamon Matveev war auch ein in Berlin erschienenes Buch mit Liedern Paul Gerhardts, des bekannten evangelischen Kirchenliederdichters, zu finden.⁴³ Die Instrumente werden in den russischen Quellen über adligen Besitz zum Teil unbestimmt als westliche („*nemeckie*“) bezeichnet. Da sicherlich auch deutsche zu ihnen gehörten, mussten sie hier erwähnt werden. In einem feststehenden deutschen Zusammenhang steht die Tatsache, dass der in Moskau lebende Hamburger Kaufmann Dirk Hasenkroegh für die Theateraufführungen in der Zeit des Zaren Aleksej Michajlovič eine Orgel im hohen Wert von 1200 Rubeln lieferte.⁴⁴ Im Jahre 1680 sandte der Stol'nik Ivan Buturlin einen Bediensteten nach Narva, um für den eigenen Bedarf einen Orgelbauer nach Moskau zu holen.⁴⁵

40 Um nur ein Beispiel zu nennen: Der Hamburger Kaufmann Lübberth Nuth versandte 1645 fünf Glocken nach Archangelsk. Siehe *Martin Reißmann*, Die hamburgische Kaufmannschaft des 17. Jahrhunderts in sozialgeschichtlicher Sicht, Hamburg 1975, S. 64. Für Novgorod hat man festgestellt, dass seit dem zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts ziemlich viele Glocken aus Werkstätten Lübecks, Danzigs und Amsterdams in beziehungsweise bei den Kirchen aufgehängt wurden, was sich mit einem entsprechenden Bedarf und eben dem Handel erklärt. Vgl. *A. B. Nikanorov*, Kolokola, in: *Velikij Novgorod. Istorija i kul'tura IX-XVII vekov. Ėnciklopedičeskij slovař*, Sankt-Peterburg 2009, S. 244–246, hier S. 246.

41 *Arija Zeida*, Einige Veränderungen in der Organisation der handwerklichen Produktion in Riga unter dem Einfluss des Außenhandels im 16. Und 17. Jahrhundert, in: *Hansische Studien IV. Gewerbliche Produktion und Stadt-Land-Beziehungen*, hrsg. von Konrad Fritze, Eckhard Müller-Mertens, Johannes Schildhauer, Weimar 1979, S. 82–91, hier S. 90.

42 Über Musikinstrumente im Besitz von Adligen und eigene Orchester derselben vgl. *Irina F. Petrovskaja*, Drugoj vzgljad na ruskuju kul'turu XVII veka. Ob instrumental'noj muzyke i o skomorochach. *Istoričeskij očerk*, Sankt-Peterburg 2013, S. 222–237. Von geringer Bedeutung, aber als Symptom erwähnenswert ist die von Adam Olearius berichtete Tatsache, dass sich ein Bojar, der 1631 in Sachsen gewesen war, in Russland zwei Trompeter hielt, die er an der Tafel beim Toasten „lustig aufblasen ließ“, was er „den Teutschen wol abgelernt hatte.“ Siehe *Adam Olearius*, Vermehrte Neue Beschreibung Der Muscovitischen vnd Persischen Reyse, Schleswig 1656, S. 13.

43 *Leonid Rojsman*, Die Orgel in der Geschichte der russischen Musikkultur, hrsg. von Martin Balz, Mettlach 2001, S. 97, Anm. 84.

44 Vgl. *N.V. Čarykov*, Posol'stvo v Rim i služba v Moskve Pavla Menezija (1637–1694), Sankt-Peterburg 1906, S. 464, Anm. 1.

45 *Rojsman*, Orgel, S. 110.

Auf eigenen Instrumenten spielten zweifellos in der Regel auch die deutschen Musikanten, die nach Russland kamen. Solche werden ab den 1620er Jahren am Zarenhof und im Heer erwähnt, meistens als westliche Ausländer (*Nemcy*), oder auch als Sachsen.⁴⁶ Namentlich bekannt sind uns Musikanten, die als Begleiter deutscher Gesandter in Russland erschienen. Der holsteinischen Gesandtschaft, die durch das Russlandbuch von Adam Olearius bekannt geworden ist, gehörten bei ihrem Durchzug durch Russland nach Persien sieben deutsche Musikanten an. Bei der Rückreise (1639) blieb davon der Trompeter Casper Hertzberg aus der Mark Brandenburg in Moskau zurück und trat in den Zarendienst.⁴⁷ Dasselbe passierte 1675, als zwei Musikanten, die mit einer Gesandtschaft Kaiser Maximilian II. nach Russland gekommen waren, in Moskau blieben und bei Aufführungen des Hoftheaters tätig wurden.⁴⁸ Der junge Hermann Dietrich Hesse, der 1673 einen brandenburg-preußischen Gesandten als Sekretär nach Moskau begleitet hatte, wurde von diesem dort zurückgelassen, damit er die russische Sprache erlernt, denn dem Großen Kurfürsten (Friedrich Wilhelm von Brandenburg, 1640–1688) fehlte es für seine Kontakte mit Russland an einem Sprachkenner. Hesse konnte, wie Hörer sagten, „lieblich“ auf der Viola da Gamba spielen und wurde in dieser Eigenschaft von der Moskauer Regierung ebenfalls für das Hoftheater und zur Erfreueung ausländischer Gesandter eingesetzt.⁴⁹

Besonders beachtet wurde schon seit langem, dass im Oktober 1672 eine ganze Gruppe von deutschen Musikanten in Moskau eintraf. Dem im russischen Dienst stehenden Obersten Nikolaus von Staden, der einen Werbungsauftrag erhalten hatte, war es nämlich bei einer Reise nach Kurland und Schweden gelungen, Kräfte für die ersten Theateraufführungen am Moskauer Hof zu gewinnen. In Mitau konnte er den Kurländer Jacob Philips, den Preußen Friedrich Platenschleger, Gottfried Berge aus Danzig und den Sachsen Christoph Ackermann verpflichten, in Stockholm gelang ihm dies im Falle des „aus dem kaiserlichen Lande“ stammenden Trompeters Johann Waldonn. Die in Mitau Angeworbenen waren zuvor am Hofe des Herzogs von Kurland tätig gewesen; nach ihrem mit Staden abgeschlossenen Dienstvertrag hatten sie das Recht, in der Ausländervorstadt von Moskau zu musizieren, wenn ihnen der Dienst am Zarenhof dafür Zeit ließ.⁵⁰ Dieser Werbungserfolg war keineswegs selbstverständlich. Der im

⁴⁶ Vgl. *Nina M. Moleva*, *Muzyka i zrelišča v Rossii XVII stoletija*, in: *Voprosy istorii* 1971, Nr. 11, S. 143–154, hier S. 148–154; *Roberto Palacios-Fernandes*, *Muzykanty vybornych moskovskich polkov. K voprosu o nošenii zapadnoevropejskoj odeždy v Moskovii XVII v.*, in: *Cejchgauz* 7 (1998), Nr. 1, S. 7–9.

⁴⁷ *Olearius*, Beschreibung der Muscovitischen vnd Persischen Reyse, S. 26.

⁴⁸ *Moskovskij teatr pri carjach Aleksej i Petre. Materialy ...* hrsg. von S. K. Bogojavlenskij, in: *Čtenija v Imperatorskom Obščestve istorii i drevnostej rossijskich pri Moskovskom universitete* 1914, kn. 2, I, S. I–XXI, 1–192, hier S. 62f.

⁴⁹ *Carl Valerius Wickhart*, *Carl Valerius, Moskowitische Reiß=Beschreibung / Oder Ausführliche Relation dessen / Was sich Mit der Röm. Kays. Majestät Leopoldi I. Abgeordneten ... zugetragen*, Wien [1677], S. 100; *Urkunden und Actenstücke zur Geschichte des Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg*, Bd. 19, Berlin 1906, S. 292f.

⁵⁰ *Moskovskij teatr pri carjach Aleksej i Petre*, S. 1, 3–7, 17–19.

russischen Dienst stehende schottische Major Paul Menzies blieb erfolglos, als er bei einer 1672 angetretenen Reise durch Deutschland nach Rom zwei Trompeter für die Tätigkeit in Russland gewinnen sollte.⁵¹ Die weite Entfernung nach Moskau und die Furcht, Russland nicht wieder verlassen zu dürfen, spielte bei entsprechenden Absagen eine Rolle.

Auf die bekannten Aufführungen des Moskauer Hoftheaters in den Jahren 1672–1676, bei denen es hauptsächlich um biblische Stoffe ging, die namentlich von dem deutschen Pastor Johann Gottfried Gregorii dramatisiert wurden, kann hier nicht näher eingegangen werden.⁵² Es sei aber betont, dass Musik eine wesentliche Komponente der Darbietungen bildete. Leider sind die musikalischen Teile nicht direkt überliefert, es gibt aber Hinweise in den Damentexten und in sonstigen Quellen darauf.⁵³ Erwähnt sei, dass Einzelarien, Chorgesang und instrumentale Musik geboten wurden. Die deutsche Kirchenmusik, aber auch barocke Liebeslieder gelangten hier zur Geltung. An den Darbietungen beteiligt waren die genannten angeworbenen deutschen und weitere ausländische sowie russische Musikanten.

Einige Worte müssen aber noch zu dem sogenannten Ballett gesagt werden, das mit dem Theaterprojekt verbunden war. In der Literatur ist die Auffassung verbreitet, dass in Moskau damals das Ballett *Orpheus und Eurydike* des deutschen Komponisten Heinrich Schütz präsentiert wurde, was sehr eindrucksvoll klingt. Von dieser Vorstellung muss man aber endgültig Abschied nehmen. In einem jüngst erschienenen Aufsatz der amerikanischen Musikhistorikerin Claudia Jensen und der deutschen Slawistin Ingrid Maier wird dies genauer begründet.⁵⁴ Die beiden Forscherinnen stützen sich dabei auf früher unbekannte Briefe aus Moskau, die im Schwedischen Reichsarchiv erhalten sind, auf westliche Zeitungsberichte und auf die Neuinterpretation eines Berichtes von Jacob Rautenfels. Der Kurländer Rautenfels (nicht: Reutenfels) war an der ersten Aufführung des „Balletts“ beteiligt und teilte darüber in einem Rußlandbuch einiges mit, was man bisher irrtümlich auf die eigentlichen Theatervorstellungen bezogen hatte.

Nach dem neuen Quellenmaterial fand die erste Ballettaufführung bereits im Februar 1672 statt, während das erste Theaterstück erst im Oktober geboten wurde. Bei dem „Ballett“ wurden zwar Tanz und Musik präsentiert, gleichwohl handelte es sich

⁵¹ Čarykov, *Posol'stvo v Rim*, S. 28, 524.

⁵² Die Theateraufführungen, die nach dem Tode des Zaren Aleksej Michajlovič (30. Januar 1676) endeten, stellen einen seit langem intensiv behandelten Forschungsgegenstand dar. Eine Veröffentlichung und Kommentierung der Damentexte bieten die Bände *Pervye p'esy russkogo teatra*, red. von A. N. Robinson, Moskva 1972 und *Russkaja dramaturgija poslednej četverti XVII i načala XVIII v.*, red. von O. A. Deržavina, Moskva 1972.

⁵³ Beobachtungen zur Rolle der Musik bei den Theatervorstellungen bei *Findejzen*, *Očerki*, S. 316–321; *Kurt Günther*, Neue deutsche Quellen zum ersten russischen Theater, in: *Zeitschrift für Slawistik* 8 (1963), S. 665–675, hier S. 689–672; *Rojsman*, *Orgel*, S. 100–106; *Jensen*, *Musical Cultures*, S. 163–211.

⁵⁴ *Claudia Jensen/Ingrid Maier*, *Orpheus and Pickleherring in the Kremlin: The „Ballett“ for the Tsar of February 1672*, in: *Scando-Slavica* 59 (2013), 2, S. 145–184.