

Thomas Mann schreibt am Anfang seines *Zauberbergs*, daß dieser von einer hochgradig verflochtenen Geschichte handle, die »vor einer gewissen, Leben und Bewußtsein tief zerklüftenden Wende und Grenze spielt [...], sie spielte und hat gespielt vormals, ehemals, in den alten Tagen, der Welt vor dem großen Kriege, mit dessen Beginn so vieles begann, was zu beginnen wohl kaum [...] aufgehört hat.«¹ Er verwies damit auf die große Zäsur des Ersten Weltkrieges, der in der Tat am Ende des klassischen bürgerlichen Zeitalters steht. Der Erste Weltkrieg hat nicht nur enorme menschliche und materielle Opfer mit sich gebracht, sondern auch tiefgreifende Veränderungen der europäischen Gesellschaften ausgelöst oder doch dramatisch beschleunigt. Gemeinhin sprechen die Historiker mit George F. Kennan vom Ersten Weltkrieg als der »Urkatastrophe Europas«.² Während in vergangenen Jahrzehnten jeweils aus unterschiedlichen nationalen Perspektiven gemeinhin noch die Frage im Vordergrund stand, ob dieser Krieg gegebenenfalls vermieden oder, wenn er schon nicht vermeidbar war, wie er zu einem positiveren Ausgang gebracht hätte werden können, stehen heute die Fragen nach den langfristigen Auswirkungen des Krieges auf die europäischen Gesellschaften im Zentrum historischer Forschung. Neben den primär politikgeschichtlichen Perspektiven, die insbesondere von der Frage nach dem Scheitern der demokratischen Nachkriegsordnungen und den Ursprüngen der Faschismen und des Bolschewismus geleitet werden, tritt zunehmend stärker die Analyse der wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und jüngst vor allem der kulturellen Folgen des Krieges in das Zentrum der Betrachtung. Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller ist schon seit einiger Zeit als höchst bedeutsam erkannt worden; und in mancher Hinsicht ist es angemessen, davon zu sprechen, daß die politischen und militärischen Geschehnisse der Jahre 1914 bis 1918 von einem »Krieg der Geister« begleitet worden sind, an dem sich eine große Mehrheit der Intellektuellen in allen kriegführenden Staaten intensiv beteiligt hat.³ Erst allmählich wurde dann deutlich, daß die Kultur vom Kriege nichts zu erwarten hatte und tatsächlich auf Dauer der größte Verlierer

¹ Thomas Mann: *Der Zauberberg*, Frankfurt a. M. 1952 (Gesammelte Werke, Bd. 3), S. 9f.

² Vgl. Ernst Schulin: Die Urkatastrophe des zwanzigsten Jahrhunderts, in: *Der Erste Weltkrieg. Wirkung, Wahrnehmung, Analyse*, hg. von Wolfgang Michalka, München 1994, S. 3–27; Wolfgang J. Mommsen: *Die Urkatastrophe Deutschlands. Der Erste Weltkrieg 1914–1918*, Stuttgart 2001, S. 14–16.

³ Vgl. *Kultur und Krieg. Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg*, hg. von Wolfgang J. Mommsen, München 1996.

wurde. Demgegenüber spielte die Produktion von Hitler-Hymnen und ähnlichem im »Dritten Reich« keine wesentliche Rolle. Gefragt war vielmehr die Selbststilisierung mittels der arrivierten Klassiker, die Inszenierung des NS-Staats als vermeintlich wahre Erben der sogenannten »deutschen Meister«, mögen sie nun Bach, Beethoven, Bruckner, Wagner oder Richard Strauss heißen. In solcher »Ästhetisierung der Politik« (wie Walter Benjamin es genannt hat) drückt sich ein Charakteristikum des NS-Staates aus. Dem korrespondiert, daß eine nazistisch-politische Musik im »Dritten Reich« als Kunstmusik keine Rolle spielte: Es gab keine antisemitischen Oratorien, keine arischen »Volk ohne Raum«-Sinfonien, keine Jud-Süß-Opern oder ähnliches.²⁴ Zentral war vielmehr die Politik der unpolitischen Musik.

Vom »Kulturbolschewismus« zur »Entarteten Musik« | Noch einmal zurück zu Schönberg: Er hatte mit politischer Musik bekanntlich ebenso wenig am Hut wie mit dem politischen Bolschewismus.²⁵ Gleichwohl galt er als »Musikbolschewist« schlechthin, bis sich diese Denkfigur in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre immer stärker mit jener des »Kulturbolschewismus« verband und Ernst Kreneks Oper *Jonny spielt auf* zum Paradigma des musikalischen »Kulturbolschewismus« avancierte.

»Kulturbolschewismus« – wieder so ein zweifelhafter wie folgenreicher Begriff, über dessen Inhalt und Essenz man irgendwie Bescheid zu wissen glaubt. Man bringt ihn heute meist mit der Kunstpolitik der NS-Zeit in Verbindung, insbesondere mit ihren tölpelhaftesten Auswüchsen. Das ist auch nicht falsch – aber doch so sehr verkürzt, daß es das Wesentliche verfälscht. Denn »Kulturbolschewismus« war – erstens – kein originär nazistischer Begriff, er spielte vielmehr in den Jahren der Weimarer Republik eine wesentlich prominentere und wichtigere Rolle als in den Jahren der

24 Und wo es im »Dritten Reich« eine »politische Musik« im nazistischen Sinne jenseits politischer Lieder gab, spielte sie eine höchst sekundäre Rolle: NS-politische Bekenntniswerke wie etwa Friedrich Jungs *Symphonie B-Dur* op. 173 (1942) oder Gottfried Müllers *Führerworte* op. 7 (1942/44) sind als Ausnahmen einzuschätzen, die bezeichnenderweise erst in der Endphase des NS-Staates entstanden und nur begrenzte Wirkung zeitigten. Sie tangieren das gesamte Erscheinungsbild kaum. Anders steht es freilich bei der nazistischen Kantatenproduktion (*Saarkantate* u. ä.), die eine durchaus einflußreiche Rolle spielte und die man im angesprochenen Zusammenhang als Grenzfall bewerten könnte: Hier sind die Übergänge zu Gebrauchsmusik und politischem Lied fließend.

25 Schönberg erhielt zwar 1925 aus der Sowjetunion ein Angebot, als Lehrer nach Moskau zu kommen, und er reagierte darauf auch nicht uninteressiert, aber bekanntlich ging Schönberg damals doch nicht ins ferne Rußland, sondern nach Berlin. Schönberg sondierte nach 1933 übrigens auch ein Exil in Sowjetrußland; vgl. dazu Eckhard John: Vom Traum zum Trauma: Exil in der Sowjetunion, in: *Musik im Exil. Folgen des Nazismus für die internationale Musikkultur*, hg. von Hanns-Werner Heister, Claudia Maurer-Zenck und Peter Petersen, Frankfurt a. M. 1993, S. 255–278.

Kulturpolitik des Stalinismus noch nicht zum Zuge gekommen waren, in der Schwel­lenzeit nämlich, mit der sich der vorliegende Band befaßt. Im folgenden möchte ich versuchen, die Anfänge der Oper in drei Regionen zu skizzieren, in Georgien, Aser­baidtschan und Usbekistan.²⁷

1 | In den Jahren um den Ersten Weltkrieg nahm in Transkaukasien und Zentralasien die Idee einer nationalen Kunstmusik teils mehr, teils weniger konkrete Formen an. Am weitesten war hier eindeutig das christliche Georgien, das seit seiner Annexion durch das Zarenreich im Jahre 1801 im direkten Einflußbereich einer, wenn auch russisch gefilterten, westlichen Kultur stand und über ein entsprechendes Musikleben verfügte. Der erste bedeutendere georgische Nationalkomponist, Sachari Paliaschwili (1871–1933), hatte so eine qualifizierte musikalische Ausbildung genossen: Paliaschwili lernte an der katholischen Kirche in Kutaissi das Orgelspiel, trat mit 16 Jahren in einen grusinischen Volkschor ein und studierte von 1895 bis 1899 Horn und Musiktheorie an der Musikschule in Tiflis.²⁸ Danach bildete er sich drei Jahre bei Sergej Tanejew am Moskauer Konservatorium in Kontrapunkt und Form weiter. Nach seiner Rückkehr in die Heimat entfaltete der Musiker eine Fülle von Aktivitäten. Als Tanejew ihn 1903 in Tiflis besuchen wollte, war Paliaschwili gerade mit dem Phonographen in Swanetien unterwegs.²⁹ Auf der Basis dieser Feldforschungen veröffentlichte er 1910 eine Sammlung grusinischer Volkslieder. Sodann war er 1905 an der Gründung der Grusinischen Philharmonischen Gesellschaft beteiligt, deren Musikschule er leitete. Nach dem Krieg wurde er Professor am Konservatorium, später bis zu seinem Tod 1933 dessen Direktor. Paliaschwili engagierte sich auch für eine Oper in georgischer Sprache. Bereits 1906 war zu diesem Zweck eine Gesellschaft ins Leben gerufen worden. Die Ausrufung der Georgischen Republik am 26. Mai 1918, eines demokratischen Staates mit einer nach Schweizer Vorbild gestalteten Verfassung, gab den nationalen Bestrebungen plötzlich den im Zarismus so lange verwehrten Rückhalt.³⁰ 1918 wurde die erste georgische Oper uraufgeführt, die heute so gut wie vergessene *Kristine* von Rewas Gogniaschwili. Im folgenden Jahr gelangten auf einen Schlag drei neue georgische Opern auf die Bühne. Auf Dimitri Araqschwilis *Tkmuleba Sota Rustavelze* folgte

27 Die Ausführungen tragen wirklich nur skizzenhaften Charakter und stützen sich auf die in deutschen Bibliotheken verfügbaren russischen Bücher und Musikalien, da ich weder der Landessprachen mächtig bin, geschweige denn im Stande war, die eigentlich erforderlichen Quellenstudien vor Ort vorzunehmen.

28 Zur Biographie Paliaschwilis vgl. Leah Dolidze: Artikel »Paliashvili«, in: *New Grove* 2001, Bd. 19, S. 1–2.

29 Vgl. Sergej Tanejew: *Dnevnik*, Bd. 3, Moskau 1985, S. 55.

30 Vgl. David Paitschadse: Bemerkungen zur Geschichte Georgiens bis 1921, in: *Krisenherd Kaukasus*, hg. von Uwe Halbach und Andreas Kappeler, Baden-Baden 1995, S. 52–62.

Wolfgang Mende | **Vom transrationalen »Traumgepfeif« zur
utilitären »Organisation akustischen Materials«.
Musikalische Avantgarde in Rußland in der Ära
von Weltkrieg und Revolution**

Krieg, Revolution und künstlerische Avantgarde | Die »klassische« Ära der künstlerischen Avantgarden in Europa sind die 1910er und 1920er Jahre. Die Dynamik der Avantgardebewegungen ist damit aufs Engste mit derjenigen des Ersten Weltkriegs und der ihm nachfolgenden sozialen und politischen Umwälzungen verflochten. Dies gilt für Rußland in gleichem Maße wie für die übrigen europäischen Nationen. Allerdings bereitet es im Falle Rußlands weitaus größere Schwierigkeiten, die 1910er und 1920er Jahre in einen kohärenten historiographischen Zusammenhang zu bringen. Die Oktoberrevolution bildet hier einen Einschnitt von einer Tiefe, der sich vom »Sturz der alten Ordnungen« im westlichen Europa kategorial unterscheidet. Die exzeptionelle Radikalität dieses Einschnitts hatte zur Folge, daß sich die russische Kultur nach 1917 in eine Exil- und eine Sowjetkultur spaltete, die sich mit ganz unterschiedlichen Problemen beschäftigten. Während die Exilkultur vor allem das Problem der beschädigten nationalen Identität zu bewältigen suchte, experimentierte die Sowjetkultur mit der Konstruktion einer neuartigen Lebensordnung, die einer wissenschaftlichen Lehre, aber keiner nationalen Kulturtradition verpflichtet war. Die beschriebene Zäsur beherrscht auch die moderne Historiographie, egal welcher Spezialdisziplin. Sie behandelt das zaristische Rußland und die Sowjetepoche in aller Regel getrennt und kann das vielschichtige Geflecht von Kontinuitäten und Brüchen bestenfalls in summarischer Vergrößerung darstellen.

Die Avantgarde der russischen Kunst bildet ein Objekt, das eine historische Betrachtung über die Fundamentalzäsur der Oktoberrevolution hinweg vergleichsweise leicht macht. Die russische Avantgardebewegung verklammert nämlich die Ära von Weltkrieg und Revolution nicht nur chronologisch, sondern auch ihrer Essenz nach. Krieg, Revolution und künstlerische Avantgarde bilden drei Phänomene, die generell über eine innere Affinität verfügen. Allen dreien ist die Bereitschaft zur Preisgabe von Sicherheit, zur kühnen Grenzüberschreitung und zum gewaltsamen Kampf gemein. Allein die Herkunft des Begriffs »Avantgarde« aus der Terminologie der Kriegsführung deutet auf diese Affinität hin. Wenn von künstlerischer Avantgarde die Rede ist, bleibt die Semantik des Militanten stets virulent.¹

¹ In diesem Zusammenhang sei angemerkt, daß der Terminus »Avantgarde« (russ.: *avangard*) in den sowjetischen Kunstdebatten bis 1932 nur relativ selten verwendet wurde und zudem

Schon der Erste Weltkrieg und die durch ihn bedingten Erschütterungen des Kultursystems weckten in Strawinsky und Prokofjew nicht den Impuls, am Autonomiestatus der Kunst zu rütteln.¹⁰ Sie mieden es, das Barbarisch-Gewaltsame, das »Skythentum«, das manche Zeitgenossen in einigen ihrer Werke verkörpert fanden, mit konkreten politischen Gewaltapologien ihrer Gegenwart in Zusammenhang zu bringen oder als grundsätzlichen Angriff auf den elitär-kultivierten Musikbetrieb zu präsentieren. Dies gilt auch dann noch, wenn man Richard Taruskins These akzeptiert, Strawinsky habe sich in seinen Werken zwischen dem *Sacre* und den *Symphonies d'instruments à vent* an den kulturevolutionären Konzepten der Exilbewegung der »Eurasier« beziehungsweise den ihnen vorausgehenden slavophilen und skythischen Ideen orientiert. Die Eurasier erblickten den Weg zur kulturellen Wiedergeburt Rußlands darin, das Joch der »romanogermanischen« Kultur des Westens abzuschütteln und sich auf die Verwurzelung in der turanisch-asiatischen Völkergemeinschaft zu besinnen. Als Merkmale der turanisch-asiatischen Kultur wurden ein genuiner Antihumanismus, Antipsychologismus und das Modell einer antiindividualistischen »symphonischen« Gemeinschaft gesehen.¹¹ Sowohl das Verschweigen solcher kulturevolutionären Absichten als auch der allgemeine Zuschnitt der Werke auf den Aufführungs- und Rezeptionsapparat des westlichen, »elitär-kultivierten« Musikbetriebs mußten Strawinskys Kompositionen als Produkte gewöhnlicher avancierter Kunst erscheinen lassen. Ein Umschlag vom Kunstwerk westlichen Typs zum rituellen Akt einer neoprimitiven eurasischen Kultur – sollte ihn Strawinsky wirklich beabsichtigt haben – konnte sich der rezipierenden Umwelt nicht vermitteln. Taruskin ist sich dieser Tatsache selbst bewußt, wenn er Strawinsky – wie fast sämtliche russische Komponisten der vorrevolutionären Ära – der Sphäre des traditionsverhafteten Establishments (»safe harbors«) zuordnet und ihm das Prädikat des Avantgardisten abspricht.¹²

Skrjabin und der kosmisch-messianische Avantgardismus | Mit weitaus mehr Berechtigung kann Aleksandr Skrjabin ein Avantgardist genannt werden, auch wenn seine Musik organischer mit der Tradition verbunden sein mag als die eines

¹⁰ Bezeichnend ist eine Passage aus einem Brief Prokofjews an Derzanovskij (vgl. Anm. 7) vom 12. September 1924: »Weder der Krieg noch die Revolution vermögen den Dux in der Fuge außer Kraft zu setzen und den Bau der Harmonie umzustürzen.« Übersetzt nach Izrail Nest'ev: *Zizn' Sergeja Prokofjeva* (Das Leben Sergej Prokofjews), Moskau 1973, S. 614.

¹¹ Vgl. Richard Taruskin: *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works Through Mavra*, 2 Bde., Oxford 1996, bes. Bd. 2; ders.: *Stravinsky and the Subhuman*, in ders.: *Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton, N.J. 1997, S. 360–467.

¹² Vgl. Taruskin: *Defining Russia Musically*, S. 85–87.

ARRRRA
ALFREDO CA S ELLA!

Prima

legato sempre

p *f* 3

2/4 3/4 2/4

~~3/4 2/4 2/4 2/4~~

Skizze zum Marche der Trois pièces faciles mit dem Datum »Clarens 19. 12. 1914«, aus: Stravinsky. Sein Nachlaß. Sein Bild, hg. vom Kunstmuseum Basel anlässlich der Ausstellung vom 6. Juni bis 9. September 1984, Basel 1984, S. 62

poem in Janáček's *Songs of Hradčany*, »Belvedere,« makes this explicit. The song has a part for harp, Anna's instrument, as identified in the poem:

The gently wistful strains of a harp
 sound softly in the garden;
 sweetly musing, she plucks the strings –
 a daughter of the Jagellonians.

This harp music is obscured, though, by the groans of rebels punished beneath the castle, and Ferdinand is replaced by Rudolf; not Rudolf in his prime, though, but the old, mad Rudolf. The final stanzas could almost be a continuation of Libuše's warning:

Storms may blow, tempests may rage.
 life's horrors may assail us,
 But you will remain for ever
 a marvelous poem in stone!

Love gave you glory,
 carved beauty in your stones,
 while all around the Czech earth
 was crushed by ruthless oppressors!

If only love could prevail,
 uniting all under her gaze,
 what would you then become, my poor country,
 what wonders might we see!¹⁴

The End of the War and Triumphalism | If, in general terms, Janáček's response to the beginning of the war was Pan-Slavic anticipation of union with Russia, retreating to stock nationalist anti-Habsburg historical metaphors after the Russian military setbacks of 1915, the end of the war finds him still deploying the historical rhetoric of the National Rebirth. By 1917, though, the prospect of national independence was close enough to move out of Libuše's mists, and for Janáček to begin celebrating the fulfillment of her final vision. Counter-intuitively, in order to do so, he had to move back another century in Czech history, to the fifteenth century.

The one great military triumph in Czech history was the 1420 battle of Vítkov Hill, in which the Protestant warriors of the new Hussite confession defeated a motley international army loyal to the emperor Sigismund. This battle was the subject of

14 Translations by Paula Kennedy, from the liner notes to Philips CD 442 534-2.



Titelblatt des durch den türkischen Musikverleger Hacı Emin Efendi (1845–1907) um 1894 als Beilage zur Istanbuler Zeitung *Journal Malumat* veröffentlichten *Muhayyer Sarki, Usul Aksak*, von Hacı Arif Bey (1831–1884). Die ursprünglich der traditionellen Kunstmusik zugehörige Komposition ist für diese Ausgabe von einem nicht näher bezeichneten Osman Efendi für das Klavier bearbeitet worden.



Tango Yasmina, 1926 in Istanbul herausgegeben durch das Verlagshaus J. D'Andria. Das werbewirksam gestaltete Titelblatt belegt durch den Zusatz »Le tango en vogue« und den Bezug zu Alexandria, daß der Verleger von einem verkaufsfördernden Interesse der Istanbuler Salons an den musikalischen Moden in den Metropolen Ägyptens ausgehen durfte.

»Herrschaft«, das Zentrum einer sinnstiftenden, ordnenden Kraft.⁶ Der Platz des Souveräns ist frei, es droht die Repräsentation des Volkes und ein Theater, das dessen politisches Begehren repräsentiert. Oskar Walzels Parteinahme für ein Staatstheatermodell, das die Legitimation des Rechts bindet an die Konzeption einer Herrschaft des Geistes im Schauspiel-Akt, dazu in zeitlicher Nähe zur Gründungsszene der Weimarer Verfassung im dortigen Nationaltheater, öffnet den Blick für den Autor, der mir im folgenden sehr wichtig ist: Hugo von Hofmannsthal – und seine Kooperation mit Richard Strauss.

1917: Die Gründung der Salzburger Festspiele | Noch während des Krieges gründen 1917 Max Reinhardt, Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss (und andere) die Salzburger Festspielhausgemeinde, ab 1920 gibt es dann die Salzburger Festspiele. Hofmannsthal war derjenige unter ihnen, der wie kein anderer die Gründung der Festspiele imaginiert, ihre Kulturpolitik als supranationale Konzeption begriffen hat. Michael Steinberg führt dazu aus: »Hofmannsthal's idea of Austria, nevertheless, was German, but as the war progressed, he felt compelled to work out a political position that would defend the German political axis as well as the German cultural foundations of Austria, yet at the same time put forward an idea of new Austria politically independent from the German state. Thus he gradually evolved a political position of sympathy to the Hungarian and Slavic ›minorities‹ as part of the Austrian realm, as well as a distinct hostility to the German state. His cultural values solidified in a manner parallel to those of Ignaz Seipel, even if Hofmannsthal never came to think in terms of practical politics. Hofmannsthal's hostility to Germany had necessarily to rest on cultural grounds alone; it eventually came to contradict the expression of cultural solidarity of the 1914 piece on the boycott of foreign languages.«.⁷

Der Krieg und das, was nach seinem Ende gerade in Preußen und Österreich-Ungarn als politischer Ausnahme- und Übergangszustand wahrgenommen wurde, gewinnt bei Hofmannsthal den Anlaß zur Imagination eines nationalgrenzenlosen Kulturreiches, das jenseits politischer Grenzziehungen im Namen des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation ein diesseitiges Neues Reich etablieren möchte. Wichtigstes Kommunikationsmedium dieser Heterotopie im Sinne Foucaults ist Hofmannsthal neben dem Schauspiel die Musik (beziehungsweise Drama und Oper): »Der

6 Heinrich Theodor Rötcher: *Die Kunst der dramatischen Darstellung. Mit einem Geleitwort von Oskar Walzel*, Berlin 1919, S. XVI.

7 Ich danke Derek Katz (Santa Barbara) und Benjamin Korstvedt (Worcester) für den Hinweis auf die Untersuchungen Michael Steinbergs zur Gründungssituation der Salzburger Festspiele. Zitat siehe Michael Steinberg: *The Meaning of the Salzburg Festival. Austria as Theater and Ideology, 1890–1938*, Ithaca/London 1990, S. 109.

Charakteristika oftmals wie selbstverständlich in einer paneuropäischen Avantgardebewegung auf. Und die künstlerische Topographie der Côte d'Azur gab nicht nur die geeignete Kulisse, sondern auch Erklärungshintergrund und Stimulationsgrundlage ab.

Von selbst versteht sich, daß die Betrachtungsweise auch einzelner Werke sich hier nicht auf rein musikalische oder musikologische Aspekte beschränken kann – die Riviera konstituierte sich wie kaum eine andere europäische Peripherie vor, während und nach der glorreichen Dekade der »années folles« als ein im emphatischen Sinne interdisziplinäres Netzwerk.²⁹ Des weiteren dient das unablässige »name-dropping« bahnbrechender Produktionen und stilbildender Protagonisten nicht etwa als schmückendes Beiwerk oder unvermeidlicher Informationsfundus, sondern ist zum Verständnis des Phänomens, wie eigentlich nicht zusammengehörige Kunstströmungen und deren Repräsentanten sich an Meeresufer und Hinterland zur oft einmaligen Interaktion bereitfanden, schlicht unerlässlich. Im folgenden geht zwei weiteren Beispielen geglückter musikalisch-literarischer Kooperation an der Côte eine exemplarische, geographisch-gesamtkulturelle Bestandsaufnahme von Mittelpunkt und Umfeld der Alpes-Maritimes voraus.

III | Von welchem Eckpunkt bis zu welcher Markierung die französische Riviera genau reicht, ob, großzügig gerechnet, von Marseille über Toulon bis zur Grenze nach Italien, oder, einer exakteren Definition folgend, von den Ausläufern des Estérel-Gebirges westlich von Mougins und Mandelieu bis hin nach Beaulieu, Beausoleil und Menton im Osten, wo im Februar die berühmten »Blumenschlachten« abgehalten werden, ist auch heute noch strittig. Fraglos schließt die über Landesgrenzen hinweg eingebürgerte Bezeichnung »Riviera« naturgemäß die italienische Küste bis hin nach Bordighera, San Remo und Alassio mit ein. Dagegen steht fest, daß die »Côte d'Azur« als Begriff und Kuriosum eine ausgemachte Kopfgeburt darstellt und das heutige Nizza ihr überwiegend künstliches, von ausländischen Strategen ersonnenes Zentrum.

Den Anfang machte der britische Arzt und Reiseschriftsteller Tobias Smollett, dessen als Mirakel erlebte Rekonvaleszenz vom Dezember 1763 an der Côte in ausführliche Detailbeschreibungen von Land und Leuten mündeten, seine vier Jahre später publizierten und bald auch auf Deutsch vorliegenden *Reisebriefe*. Seine Schilderungen, obschon mit oftmals kritischem und kolonialistischem Unterton versehen, erregten Aufsehen, stießen, mehrmals aufgelegt, auf eine enthusiastische Leserschaft und gaben den Startschuß für ein großangelegtes touristisches Unternehmen des

²⁹ Vgl. Jens Rosteck/Anne Neuschäfer u. a.: Die imaginierte Voraussetzungslosigkeit. Aspekte einer Vorgeschichte zur interdisziplinären Moderne in Frankreich (1907 bis 1930), in: *Cahiers d'histoire des littératures romanes/Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 21 (1997), S. 205–223.

In der Nacht von Donnerstag, dem 18., auf Freitag, den 19. Mai 1922, ereignete sich im Hotel Majestic in Paris eine unvorhergesehene Szene. Man feierte an diesem Abend die Aufführung russischer Ballette in Inszenierungen von Sergej Diaghilew – darunter die Uraufführung von Igor Strawinskys *Renard* –, und der Mäzen Sydney Schiff, der das anschließende Souper ausrichtete, hatte jedermann von Rang und Namen eingeladen. James Joyce erschien lange nach Mitternacht und wurde auf einem Ehrenplatz rechts vom Gastgeber plaziert. Irgendwann zwischen zwei und drei Uhr erschien auch Marcel Proust und erhielt einen Platz links vom Gastgeber. Dadurch kam er neben Igor Strawinsky zu sitzen, mit dem er sogleich versuchte, in eine Konversation einzutreten. Clive Bell, der die Szene in seinen Lebenserinnerungen festgehalten hat, erzählt: »Kind Mr. Schiff gave a supper-party in honour of Diaghileff after the first night in Paris of some ballet or other [...] Proust was given a chair on his host's left, and found himself next Stravinsky to whom, in his polite way, he tried to make himself agreeable. ›Doubtless you admire Beethoven‹, he began. ›I detest Beethoven‹, was all he got for answer. ›But, cher maître, surely those late sonatas and quartets ...?‹ ›Pires que les autres‹, growled Stravinsky. Ansermet intervened in an attempt to keep the peace; there was no row but the situation was tense, Joyce began to snore – I hope it was a snore.«¹ Clive Bell fand es an der Zeit, allmählich aufzubrechen und nach Hause zu gehen.

Diese Version der Ereignisse hat Bell 1956 in seinen Lebenserinnerungen publiziert. 1959, in seinen Gesprächen mit Robert Craft, hat Strawinsky *seine* Version der Geschichte veröffentlicht. »After the *premières* of *Mavra* and *Renard* in June 1922, I went to a party given by a friend of mine, Princesse Violette Murat. Marcel Proust was there also. Most of the people came to that party from my *première* at the Grand Opera, but Proust came directly from his bed, getting up as usual very late in the evening. He was a pale man, elegantly and Frenchly dressed, wearing gloves and carrying a cane. I talked to him about music and he expressed much enthusiasm for the late Beethoven quartets – enthusiasm I would have shared were it not a commonplace among the intellectuals of that time and not a musical judgment but a literary pose.«² Mehr erfahren wir von Strawinsky nicht.

Es ist interessant zu beobachten, wie Strawinsky es unternimmt, ein negatives Bild von Proust zu zeichnen – Proust, so legt er nahe, ist musikfremd, da er die Premiere nicht besucht, sein Lebenswandel ist unseriös – da er erst in der Nacht das Bett verläßt,

1 Clive Bell: *Old Friends. Personal Recollections*, London 1956, S. 179f.

2 Igor Strawinsky and Robert Craft: *Conversations*, London 1959, S. 89.

Table 4 | 20th-century composers in the Da Camera symphonic concerts

Composers	Different works	Composers	Different works
Strauss, R.	14	Hindemith	2
Stravinsky	10	Schmitt	2
Debussy	12	Webern	2
Falla	11	Chausson	1
Ravel	7	Enesco	1
Honegger	4	Fauré	1
Turina	4	Glazunov	1
Borodin	3	Krenek	1
Gerhard	3	Lyadov	1
Milhaud	3	Mahler	1
Prokofiev	3	Mosolov	1
Rimsky-Korsakov	3	Rodrigo	1
Schönberg	3	Roussel	1
D'Indy	2	Shostakovich	1
Dukas	2		

Table 5 | Symphonic works by 20th-century composers in the Gran Teatre del Liceu concerts

Works and Composer	Performances	First perf.
<i>Prélude à l'après-midi d'un faune</i> (Debussy)	3	1922
<i>Kikimora</i> (Lyadov)	2	1922
<i>Iz Apokalipsisa</i> , fragment (Lyadov)	2	1922
<i>La Valse</i> (Ravel)	2	1922
<i>Poème de l'extase</i> (Scriabin)	2	1922
<i>Tod und Verklärung</i> (Strauss)	5	1922
<i>Till Eulenspiegels lustige Streiche</i> (Strauss)	4	1922
<i>Pétrouchka</i> (Stravinsky)	3	1922
<i>Prince Igor, Dances</i> (Borodin)	5	1923
<i>La boîte à joujoux</i> (Debussy)	1	1923
<i>Don Juan</i> (Strauss)	8	1923
<i>Première rhapsodie</i> for clarinet and orchestra (Debussy)	1	1924
<i>L'apprenti sorcier</i> (Dukas)	2	1924
<i>La vida breve</i> , interlude (Falla)	2	1924
<i>A en Pau Casals</i> , sardana (Garreta)	6	1924
<i>Juny</i> , sardana (Garreta)	1	1924
<i>Much Ado about Nothing</i> (Korngold)	1	1924

in vereinzelt Konzerten an die Arbeit der ISSM angeknüpft hatte.³⁹ Blomdahl kam dabei eine der seltenen Doppelfunktionen zu, nicht nur einer der wichtigen Komponisten seiner Zeit zu sein, sondern über seine diversen Positionen bis zur späteren Professur für Komposition an der Stockholmer Musikhochschule (1960–1965) sowie als musikalischer Programmchef des schwedischen Rundfunks (bis zu seinem Tod 1968) die neue Musik in Schweden insgesamt gefördert und speziell die Entwicklung der elektronischen Musik überhaupt ermöglicht zu haben.⁴⁰

5. Die Internationalität der neuen Musik und ihre Parallele zum schwedischen parlamentarischen System |

Ab den 1880er Jahren wurden die sozialen Umbrüche der in Schweden vergleichsweise spät und mit enormer Dynamik einsetzenden Industrialisierung immer deutlicher und veränderten alle Bereiche des täglichen Lebens. Die Anfänge des schwedischen Parteiensystems lassen sich – bis zu dessen Konsolidierung nach der Verfassungsreform und der Einführung des allgemeinen Wahlrechts für alle erwachsenen Männer und Frauen 1919 – überblickshaft zusammenfassen. Bis kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs waren endgültig alle Parteien von Konservativen, Liberalen, Bauernpartei und Sozialdemokraten entstanden, die – ergänzt um kommunistische Abspaltungen von der Schwedischen Arbeiterpartei SAP – die Politik im Riksdag, dem schwedischen Parlament, für die nächsten Dekaden bestimmten. Der 1889 gegründeten SAP ist hierbei ein ergänzender Satz zu widmen, da diese Partei wie keine andere die Politik des Landes bis heute dominiert und die Entwicklung der schwedischen Gesellschaft, Kultur und Mentalität mit ihrem auf Konsens ausgerichteten Politikstil entscheidend geprägt hat. Dies kann mit dem Faktum, daß die SAP zwischen 1919 und 1991 in 80 Prozent aller Allein- und Koalitionskabinette die Regierung stellte, kaum hinreichend angedeutet werden.⁴¹

Die entscheidende Verbindung dieser Entwicklungen zur Konsenskultur zeigt sich im Übergang zur neuen Musik, die sich parallel zum Parteiensystem Anfang der 1920er

³⁹ Vgl. Kapitel 8: »Konstmusiken 1920–45«, in Connor: *Svensk musik. 2*, S. 449.

⁴⁰ Vgl. Göran Bergendal: Post-war Art Music – some Mainstreams and Profiles, in: *Musical Life in Sweden*, hg. von Lena Roth, Stockholm 1987, S. 33. Blomdahl war es auch, der mehrfach György Ligeti eingeladen hatte, bis dieser ab 1961 für zehn Jahre eine Gastprofessur für Komposition in Stockholm übernahm; vgl. Gespräche über die zeitgenössische schwedische Musik zwischen György Ligeti und Ulla-Britt Edberg, in: *Schwedische Musik – einst und heute*, hg. von Bengt Pleijel, Helsinki 1970, S. 3; vgl. Richard Toop: *György Ligeti*, London 1999, S. 88, und »Träumen Sie in Farbe?« *György Ligeti im Gespräch mit Eckhard Roelcke*, Wien 2003, S. 163.

⁴¹ Vgl. Göran Therborn: A unique Chapter in the History of Democracy: the Social Democrats in Sweden, in: *Creating Social Democracy. A Century of the Social Democratic Labor Party in Sweden*, hg. von Klaus Misgeld, Karl Molin und Klas Åmark, University Park/Penn. 1992, S. 1.