

kalischen Werken Schönbergs. Dabei nimmt Grun besonders solche mit literarischen Bezügen ins Visier. Neben den frühen Liedern (auch Opus 1) sind es vor allem die *Verklärte Nacht*, die *Gurrelieder* und die großen Bühnenwerke, deren Betrachtungen zugleich tiefgehende Einblicke in die jeweilige Entstehungszeit liefern: Das Kaffeehaus-Ambiente des Wiener Fin de Siècle bildet hier zunächst das Passepartout, wie später die politischen Umbrüche der 20er- und 30er-Jahre in Berlin und Wien oder noch später die Hollywood-Sonne des kalifornischen Exils. Schönbergs Weltanschauung, seine Identität als Christ und Jude, seine Haltung zu Politik, Religion und Sexualität werden ebenso durchleuchtet wie sein teilweise gespanntes Verhältnis zu Lehrern und Freunden: so etwa zu Alexander von Zemlinsky, den er mit seinem Opus 1 zwingen will, ihn als ebenbürtig zu akzeptieren, oder zu seinem Kollegen Wassily Kandinsky, den er Anfang der 1920er-Jahre ob seiner uneindeutigen Haltung in der „Judenfrage“ zur Rede stellt. Aber auch die musikalisch-analytische Arbeit kommt nicht zu kurz: Zahlreiche harmonische und melodische Zitate Wagners werden aufgedeckt, die insgesamt dramatische Konzeption mancher Lieder entschlüsselt. Erstmals wird deutlich, wie das „Miniatur-Musikdrama“ der *Verklärten Nacht* Wagners naturalistischem Ideal der Freien Liebe beipflichtet – ein Votum, das der gleichsam „konservativ“ gewordene Schönberg dann später mit seiner Oper *Von Heute auf Morgen* gründlich widerruft. Deutlich zutage tritt dabei immer auch, wie die kompositorischen Umbrüche in Schönbergs Schaffen (Atonalität, Dodekaphonie) mit solchen im Bereich seiner religiösen und weltanschaulichen Haltung korrespondieren.

Der zweite Band geht – analog zum ersten – im Wesentlichen chronologisch vor, was die Übersichtlichkeit erleichtert. Gewürdigt werden hier neben zahlreichen noch unveröffentlichten Schriften Schönbergs auch seine *Harmonielehre*, seine Tagebuch-Eintragungen, persönliche Aufzeichnungen sowie Briefe, literarische und musiktheoretische Texte des Exilanten. Deutlich wird dabei Schönbergs Haltung zu musikalischen wie auch zu kunsttheoretischen und politisch-weltanschaulichen Positionen Wagners herausgearbeitet. Auch das Verhältnis zu seinen Vorgängern (Johannes

Brahms, Gustav Mahler) und seinen Schülern (Alban Berg u. a.) gerät dabei immer wieder bereichernd in das Blickfeld des Autors. Die spannenden Untersuchungen werden durch das übersichtliche Inhaltsverzeichnis und ein Register erschlossen, das keine Wünsche offen lässt.

Alles in allem eine Arbeit, die ein ebenso neues wie umfassendes Schönberg-Porträt entwirft und um die niemand herumkommt, der sich künftig mit Schönberg auseinandersetzt.

(April 2008)

Miriam Reichel

STEPHANIE JORDAN: *Stravinsky Dances. Re-Visions across a Century*. London: Dance Books 2007. X, 604 S., Abb., Nbsp.

Das Fachgebiet, das Stephanie Jordan im angloamerikanischen Sprachraum vertritt und zu dessen Etablierung sie maßgeblich beitrug, mehr noch: das sie federführend prägt, ist im deutschsprachigen Raum noch nicht existent. Und so stolpert man auch gleich bei dem Versuch, den englischen Terminus, der dieses Fachgebiet umschreibt, ins Deutsche zu übersetzen – wird man doch unversehens mit einer monströsen Wortschöpfung konfrontiert. Es geht um choreomusikalische Modelle („choreomusical models“) bzw. (vielleicht etwas deutscher formuliert) musikchoreographische Analysemethoden. Und damit ist auch schon der Kern eines (aus deutscher Perspektive) tatsächlich monströsen Konflikts umrissen: Dieses Fachgebiet ist weder der ‚klassischen‘ (deutschen) Musikwissenschaft noch ausschließlich der (sich im deutschsprachigen Raum gerade erst etablierenden) Tanzwissenschaft zuzuordnen, sondern changiert subtil zwischen beiden Disziplinen, um von Methoden beider Fächer in Hinblick auf den Untersuchungsgegenstand – unterschiedlich gestaltete Zusammenspiele von Tanz und Musik im Theater – optimal zu profitieren.

Dieser Zugang mag jedem, der Tanz mit Musik verbindet (was keineswegs selbstverständlich ist), einsichtig erscheinen, ebenso wie mögliche Herangehensweisen durchaus einfach und plausibel vorzustellen sind, indem beispielsweise Beschreibungen musikalischer Abläufe mehr oder weniger sporadisch und penibel mit Hinweisen zu tänzerischen Vorgängen versehen werden. Im Gegensatz zu derartigen

vornehmlich positivistischen Deskriptionen geht es jedoch in Jordans Ansatz um raffinierte Beobachtungsprozesse hörbarer und sichtbarer, gleichzeitig körperlicher Bewegungen (auch in unterschiedlichen Interpretationen gleicher Choreographien), deren Struktur und Semantik sich nicht durch eine pragmatische Addition von musikalischen oder tänzerischen Einzelteilen, sondern ihre ebenso facettenreichen wie spannungsreichen Interaktionen erschließen. Anders formuliert: Die künstlerische Essenz und Logik der akustischen und optisch-kinetischen Bewegungen, die im Zentrum des Interesses stehen, sind in einem Raum zwischen Musik und Tanz lokalisiert, dem allein durch ein spezielles Wahrnehmungssensorium auf der Basis eines gleichermaßen musik- wie bewegungsanalytischen Trainings auf die Spur zu kommen ist.

Von der Voraussetzung ausgehend, dass eine Komposition durch eine Choreographie spezifische Nuancierungen erhält, konsequenterweise durch choreographische Interpretationen immer wieder neu und anders gehört werden kann, legt Jordan diesen Sachverhalt in beeindruckender Weise dar, indem sie aus einer reichhaltigen Materialfülle schöpfend nach allgemeinen Vorbemerkungen sukzessiv zu präzisen Detailanalysen kommt – ohne sich dabei in ein esoterisches Spezialistentum jenseits anschaulicher Verständlichkeit emporzuschrauben. Vor diesem Hintergrund lesen sich Jordans Untersuchungen über weite Strecken wie detektivische Studien, quasi musikchoreographische Sherlock-Holmes-Bände einer englischen Tanzwissenschaftlerin mit musikwissenschaftlichem Studium, in denen scharfsinnig kinästhetisches Hören und Sehen mit geistreichen Schlussfolgerungen verbunden wird.

In ihrer jüngsten Publikation widmet sie sich ausschließlich tänzerischen Interpretationen von Kompositionen Igor Strawinskys – von den Uraufführungschoreographien über mehr oder weniger moderate Revisionen bis hin zu radikalen Dekonstruktionen (insbesondere im Bereich des Konzepttanzes bzw. der Tanz-Performance-Szene) –, wobei ebenso ursprünglich nicht für eine choreographische Interpretation intendierte Konzertkompositionen, auch in skurrilen Arrangements, zur Sprache kommen.

Ein Analysemodell aufgreifend, das sie bereits in ihrer Studie zu *Moving Music. Dialo-*

gues with Music in Twentieth-Century Ballet (London 2000) erörterte und bei dem sich ihr ‚musikchoreographischer Fokus‘ insbesondere auf Dauer und Häufigkeit, Betonungen/Gewichtungen und Gruppierungen musikalisch-tänzerischer Ereignisse, denen unterschiedliche metrische Hierarchien zugrunde liegen, richtet, gilt ihre Aufmerksamkeit bei der Untersuchung der Strawinsky-Choreographien verstärkt spezifischen Kompositionstechniken und daraus resultierenden choreographischen Konsequenzen. Diese werden einerseits am Werk besonders prominenter Choreographen (wie George Balanchine, dem quasi autorisierten Strawinsky-Interpreten, aber auch Frederick Ashton, der zwar nur wenige, aber sehr überzeugende tänzerische Strawinsky-Interpretationen entwarf), andererseits am Beispiel besonders markanter Werke (wie *Les Noces* und *Le Sacre du printemps*) im Einzelnen dargelegt.

Zudem bettet Jordan ihre Analysen durch spitzfindige Quellenrecherchen jenseits breitgetretener Pfade, zu denen die üppige Strawinsky-Literatur verleitet, in historische Kontexte ein (vgl. hierzu insbesondere das Kapitel „The Composer’s Perspective“, in dem sehr dezidiert auf Strawinskys Entwicklung als Ballettkomponist eingegangen wird, aber auch die Abschnitte „Rhythm, dynamics and the body“ und „The Adorno question“ des Kapitels „From Strawinsky to Choreography [...]“, in denen Strawinskys Körperlichkeit als Musiker ebenso wie der Körperlichkeit seiner Musik aus der Perspektive der zeitgenössischen Musik- und Tanzkritik sowie der Strawinsky-Choreographen und Tänzer-Interpreten thematisiert wird). Gleichzeitig überschreitet Jordan Grenzen westlicher Kulturräume, die Strawinsky maßgeblich prägte: Beispielsweise werden *Sacre*-Produktionen mit „American Indian“ und „Australian aboriginal“ Bezügen bzw. japanischer (zumeist der Butoh-Tradition verpflichteter) und französisch-afrikanischer Provenienz besprochen, keineswegs nur um Strawinsky als „Global Dancer“ herauszustreichen (so der Titel einer mit ihrer Studie korrespondierenden Datenbank, die über die Internetseite der Roehampton University, an deren Dance Department sie arbeitet, verfügbar ist: www.roehampton.ac.uk/strawinsky), sondern um auch nach den vielfältigen, zunehmend hybriden und dialektischen Dimensionen kultureller Identität vor dem Hintergrund

westlicher Traditionen zu fragen (vgl. hierzu das Kapitel „Marking identity in a global dance economy“).

Letztlich mag es wie eine Ironie des Schicksals anmuten, stellt Stephanie Jordan fest, dass die Interpretation der Werke eines Komponisten, der ihre Darbietung weitgehend zu kontrollieren versuchte, mittlerweile „out of control“ geraten ist (S. 83) – und zwar in einer wesentlich weiter reichenden Bedeutung als es Strawinsky jemals hätte erahnen können. Und damit nicht genug: Zu allem Glück in dem vermeintlichen Unglück trugen gerade seine eigenwillig-widerspenstigen, tendenziell traditionsbejahenden und dennoch konventionsbrechenden Kompositionen erheblich zu dieser jüngeren Entwicklung bei, die danach fragt, „whether music used for dance should necessarily drive the dance, whether it needs to be of the kind that urges us to move or supports the dancer rhythmically, questions bound up with the agency and autonomy of the dancer and the dance“ (S. 84). Eine wahrhaft ‚never-ending story‘, die hier am Beispiel eines Komponisten und seiner unzähligen Choreographen brillant skizziert wird!

(Juni 2008)

Stephanie Schroedter

TAMARA LEVAJA: Skrjabin i chodožestvennyje iskanija XX veka (Skrjabin und das künstlerische Suchen im XX. Jahrhundert). Sankt Peterburg: Kompozitor 2007. 183 S., Abb., Nbsp.

Nicht, dass es im Westen keine produktive Skrjabin-Forschung gegeben hätte – französischem, italienischem und deutschem Interesse verdankt man wesentliche Einsichten. Und nicht, dass russischer Symbolismus, sein „silbernes Zeitalter“ mit Dichtern wie Aleksandr Blok, Valerij Brjusov und Andrej Belyi in diesen Ländern, besonders aber auch seitens der Zagreber Slawistik unbeachtet geblieben wäre. In Sowjetrussland sah es damit schon anders aus, mangelte es der frühen russischen Avantgarde doch nicht nur an Wertschätzung und Kenntnisnahme, sondern oft auch an simpler Duldung. Wenn man bedenkt, dass noch Mitte der 1980er-Jahre das Petersburger Futuristenmanifest von 1914, *Wir und der Westen*, aus sowjetischen Publikationen ferngehalten wurde, wie das *Hindemith-Jahrbuch* 1979 mit einer Auflistung des Pariser Nachlasses von Arthur Lourié vom sowjetischen Zoll beschlag-

nahmt wurde oder Untersuchungen über sein russisches Frühwerk Visumsverweigerungen mit der Begründung erhielten, dass solche Forschungen keinerlei Unterstützung verdienten, dann muss es zwanzig Jahre später schon bemerkenswert erscheinen, wenn jenem „Skrjabinisten“ und musikalischen Wortführer des russischen Futurismus in diesem Buch nun ausführliche Darlegungen und Notenbeispiele gewidmet werden (auch wenn der Hinweis S.144, erst in Paris sei er mit Busoni in Kontakt gekommen, fehl geht – dieser datierte noch aus Russland 1912). Nicht so sehr der westliche Slawist und Osteuropakenner als vielmehr der bisherige russische Leser muss in diesen Darlegungen das irritierende Bild eines neuen Kontinents finden, den Blick auf eine Geschichte seiner Kultur, von der er nichts wissen durfte.

So wie auf Lourié wird Skrjabins Einfluss auf die konservative Nachfolgegeneration Medtner/Rachmaninov, gleichfalls aber auch auf die verachtete und totgeschwiegene sowjetische Avantgarde um die Assoziation für zeitgenössische Musik (ASM) der 20er-Jahre, besonders Nikolaj Roslavec verfolgt, und darüber hinaus auf die jüngste sowjetische Avantgarde seit den 60er-Jahren wie Valentin Silvestrov, Sofia Gubaidulina oder Alfred Schnittke, wo diese nach seriellem Beginn in Spuren Weberns zu neuen romantischen Orientierungen gelangte. Auch Prokofjew gerät zu Recht ins Blickfeld als Skrjabin-Nachfolger. War Skrjabin in der Welt der Avantgarde nicht zuletzt eine russisch-östliche, nichtwestliche Kultfigur mit seinen eigenen Orientierungen an Theurgie und indischer Mystik gewesen? Mit diesen „idealistischen“ und mystischen Gedanken war der späte Skrjabin für den Sozialistischen Realismus inakzeptabel, und dass sie nun frank und frei erörtert werden können (ohne ihre bisweilen reaktionäre und rassistische Komponente zu verschweigen) ist allein schon eine Erhellung, denn Skrjabin galt seinen zeitgenössischen Bewunderern als Solitär – erst westliche Forschung brachte den Begriff ‚Skrjabinisten‘ auf.

Tamara Levaja, die in Nischni Nowgorod lehrt, zur frühesten sowjetischen Hindemith-Forschung gehörte und seit Jahren mit dem Zagreber Avantgarde-Arbeitskreis verbunden ist, sucht in Gegenüberstellung Skrjabin'scher Gedanken zu Form und Zeit mit solchen der westlichen Avantgarde Konvergenzen und Di-