

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, fehlt 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/Rachmaninow, 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-

vergenzen zu ermitteln – Skrjabins Position erweist sich als selbstständig russisch. Russische Geschichte anzunehmen, wie sie war – dieses Buch ist nicht das einzige unter neueren Arbeiten, die sich dieser ehrenwerten Aufgabe unterziehen, und es öffnet wichtige bisher verschlossene Türen.

(August 2008)

Detlef Gojowy †

*SIGLIND BRUHN: Olivier Messiaen, Troubadour. Hintergründe und musikalische Symbolik in Poèmes pour Mi, Chants de terre et de ciel, Trois petites liturgies, Harawi, Turangalila-Sinfonie und Cinq Rechants. Waldkirch: Edition Gorz 2007. 322 S., Abb., Nbsp.*

*SIGLIND BRUHN: Messiaens ‚Summa theologica‘. Musikalische Spurensuche mit Thomas von Aquin in La Transfiguration, Méditations und Saint François d’Assise. Waldkirch: Edition Gorz 2008. 268 S., Abb., Nbsp.*

Nach der beeindruckenden Studie Siglind Bruhns zu zwei geistlich inspirierten Klavierzyklen von Olivier Messiaen, die mit einer hermeneutischen Analyse im Zentrum und einer Aufarbeitung des religiösen Umfelds des Komponisten im Kontext als entscheidender Fortschritt der jüngeren Messiaenforschung gelten darf, legt die Forscherin jetzt zwei Bände als Fortsetzung ihrer Arbeiten zur Thematik vor. Die verstärkte Kontextualisierung des Schaffens eines der wichtigsten Komponisten des 20. Jahrhunderts in Kombination mit einer eingehenden satztechnischen Analyse sind die Merkmale dieser Arbeiten – und werden zu Kennzeichen einer ernsthaften Auseinandersetzung mit dem Schaffen Messiaens, das wohl wie kein zweites von einer tiefen römisch-katholischen Religiosität geprägt ist.

Der zweite Band ist den großen zyklischen Vokalwerken der vierziger Jahre und der *Turangalila-Sinfonie*, dem ersten orchestralen Meisterwerk Messiaens, gewidmet. Siglind Bruhn, am Institute for the Humanities der Universität von Michigan, USA, und am Institut d’esthétique des arts contemporaines der Sorbonne tätig, spürt erneut der Umsetzung der Religiosität Messiaens in seine musikalische Sprache nach: Im Zentrum bringt die Veröffentlichung eine Analyse der Liederzyklen und der Einzelsätze der Sinfonie, gleichzeitig aber liefert die Autorin detaillierte Darstellungen

des jedes Stück charakterisierenden Materials, der Struktur und der Funktion des einzelnen Satzes im Ganzen des Werkes, verbunden mit einer Interpretation der vom Komponisten herangezogenen oder selbst gedichteten Texte. Nach einer einführenden kundigen Darstellung der Grundlagen der Klangsprache dieses besonderen Komponisten erörtert die Autorin zunächst unter dem Titel „Der allgegenwärtige Gott“ drei der Zyklen; im Kapitel „Schicksalhafte Liebe, ein anspruchsvoller Weg zu Gott“ schlägt sie den Bogen von den den Kompositionen zugrundeliegenden mittelalterlichen bzw. außereuropäischen Mythen zum stark vom Katholizismus geprägten Gedankengut Messiaens. Der entscheidende Gesichtspunkt der Analysen ist dabei zunächst die vom Komponisten oft durchaus verborgen gehaltene Symmetrie, die jedem Einzelsatz sowie beiden Zyklen im Ganzen zugrunde liegt und die von der Autorin teilweise verblüffend augenfällig erarbeitet wird. Jedes Kapitel ist mit einer sinnvollen Zusammenfassung versehen, die die jeweilige Komposition nicht nur in den persönlichen, kompositorischen, sondern auch in den biographischen Kontext einordnet. Das trotz allen Detailreichtums sehr gut lesbare Buch wird durch einen instruktiven Anhang ergänzt, der die von Messiaen herangezogenen Tristan-Mythen systematisch darstellt und außerdem für den Komponisten relevante Lyrik bietet; die Übertragungen der Autorin in ihre Muttersprache sind durchweg gelungen.

Ein dritter Band, etwas kryptisch mit dem Titel *Messiaens ‚Summa theologica‘* überschrieben, greift weiter als die beiden vorangehenden Kompendien, die in erster Linie dem Schaffen des Komponisten aus dessen erster Lebenshälfte gewidmet sind: Unter der Fragestellung, inwieweit die Gedankenwelt Thomas von Aquins das Schaffen Messiaens geprägt hat, unterzieht Bruhn insbesondere Werke nach 1960 einer näheren Untersuchung und berücksichtigt dabei auch unterschiedliche Gattungen seines Schaffens, nämlich neben einem Orgelzyklus das groß angelegte Oratorium *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* und Messiaens einzige Oper *Saint François d’Assise*. Die wohl dokumentierte intensive Beschäftigung des Komponisten mit der Theologie und Ästhetik Thomas von Aquins wurde in der Literatur bislang nur sehr zurückhaltend gewürdigt; die Au-